

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



GILLES DELEUZE'ÜN ZAMAN MAKİNESİ

D. N. Rodowick



GILLES DELEUZE'ÜN ZAMAN MAKİNESİ

D. N. Rodowick

**Çeviri
Ekrem Ekici**



KÜRE YAYINLARI / 235. Kitap

Hayal Perdesi Kitaplığı 26

**Gilles Deleuze'ün
Zaman Makinesi**

D. N. Rodowick

D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*,
Duke University Press, 1997.

© Duke University Press, 1997

Türkçe yayım hakları
© Küre Yayınları, 2011

Ceviri **Ekrem Ekici**
Redaksiyon **Cellal Civan**

Birinci Basım Mart 2018

ISBN 978-605-9125-76-5

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika no: 15813

Kapak **Zeyd Karaaslan**
Tasarım Uygulama **Sibel Yalcın**

Baskı/Cilt Senyıldız Matbaacılık
Sertifika No: 45097
Gümüşsuyu Cad. Işık San. Sit.
No: 19/C 102
Topkapı/İstanbul
Tel: 0212 483 47 91

KÜRE YAYINLARI

Vefa Cad. No: 48 Kat: 3
Fatih / İstanbul
Tel 0212 520 66 41-42
www.kureyayinlari.com
kure@kureyayinlari.com

f t i [kureyayinlari](#)

İçindekiler

Önsöz	7
I. Kısım	
Hareket, İmaj Gösterge	19
1. Sinemanın Bir Kısa Tarihi	21
2. Hareket ve İmaj	39
3. İmaj ve Gösterge	63
4. Zaman ve Hafıza, Düzenler ve Güçler	109
II. Kısım	
İktidar, Kuvvet, Direniş	153
5. Eleştiri ya da Hakikat Krizi	155
6. Dizi ve Hikâyeleştirme: Minör Sinema	179
7. Düşünce ve İmaj	215
8. Sonuç: Direnişin Hafızası	243
Kaynakça	263

Önsöz

Ve bu kitap, yazmak için elverişli durumda olur olmaz gerçekleşeceği gibi, eğer yazılırsa, zamanın doğuşlarından biri olacaktır.

Charles Sanders Peirce, *A Guess at the Riddle*

Gilles Deleuze'ün iki ciltlik film teorisinin yayınlanması –1983'te *Cinéma 1: L'image & mouvement* ve 1985'te *Cinéma 2: L'image-temps*– Fransız yayın dünyasında bir sansasyon yarattı. Hatta *L'image-temps*'in ilk baskısının kitapçılara girişinin ilk gününde tükendğine dair söylentiler çıkmıştır. Her iki kitabın da hızlıca İngilizceye tercüme edilmiş olmasına karşın, geçen on yıldan fazla zamanın ardından, bugün dahi Deleuze'ün sinema çalışmalarının İngilizcedeki sinema teorisi üzerinde nispeten az bir etkisi olmuştur. Elbette ki Deleuze'ü okumak zordur, popüler bir sanat üzerine yazmak da Deleuze'ün felsefi stilini kavramaya neredeyse hiç yardımcı olmamaktadır. Ancak bu zorluk, İngilizce konuşan teorisyenler topluluğunun Deleuze araştırmalarını geliştirmesini engelleyememiştir. Deleuze'ün *Difference and Repetition* adlı eserinin 1995 yılında Amerika'da yayınlanmasıyla birlikte, Deleuze'ün önde gelen felsefi çalışmaları İngilizceye tercüme edilmiş durumdadır. Böylece Deleuze'ün neredeyse tüm eserleri İngilizce'de erişilebilir durumdadır.

Tuhaftır, hem felsefe hem de film araştırmaları alanlarındaki okur kitlesi, farklı nedenlerle de olsa, bu kitapları aykırılık olarak görmüştür. Deleuze'ün kitaplarının büyük bölümü, hem felsefeciler için hem de sinema araştırmacıları için Fransız sinefilin film eleştirisi olarak görünür. Felsefeciler bu metinlerin çok az maddi unsur içerdiğini düşünebilir ve sinema araştırmacıları da bunların unutulsa daha iyi olacak bir döneme geri dönüş olduğunu hissedebilir. Çağdaş film araştırmalarının bakış açısından Deleuze'ün fikirleri, İngilizcedeki film teorisi çalışmalarının hâkim tonunun çok uzağında olmakla kalmayıp aynı zamanda bu tona düşmandır.

The Movement-Image ve *The Time-Image*, bu iki topluluğun (felsefe ve film araştırmaları topluluğunun) sınırlarında yazılmış kitaplardır. Bu kitapların yayınlanması, felsefe ve film araştırmaları alanlarındaki okuyucuları gafil avlamıştır. Her iki okuyucu topluluğunun da Deleuze'ün kavram ve argümanlarını yargılamak için –farklı biçimlerde– bir çerçeveden ya da referans çerçevesinden yoksun olmaları paradoksaldır. Bana göre, Deleuze'ün kitaplarının felsefe topluluklarındaki etkisi, sinema tarihine ilişkin bilgi yetersizliği nedeniyle fazla olmamıştır. Başka bir ifadeyle görsel kùltürün daha geniş caplı sorunsallarını kavramadaki sathilik ve sinema diliyle izler kitleye dair araştırmaların ortaya koyduklarına nüfuz etmede yetersizlik muhtemel etkiyi azaltmıştır. Bizzat Deleuze bile “amatör” bir film teorisini sayılabilmesine rağmen Deleuze'ün sinema konusundaki bilgelik düzeyiyle boy ölçülebilecek çok az sayıda uzman figür söz konusudur. (Bu “amatör” nitelmesini kullanırken, Alfred Stieglitz'in ve diğer *Camerawork* fotoğrafçıların, “profesyonel” fotoğraf normlarını yaratıcı ve yenilikçi çalışmanın önünde engel olarak reddedip kendilerini “amatörler” diye tanımlamalarını düşünüyorum. Bana göre, “amatör” terimi hem felsefede hem de film araştırmalarında bütünüyle olumlu bir anlama sahiptir. Deleuze, her iki kitabında da uluslararası film teorisinin tarihiyle geniş ve derin tanışıklığının kanıtlarını sunar. Öte yandan, Deleuze'ün sinema tarihi bilgisi, geçtiğimiz on beş yılın yeni sinema tarihi tarafından son derece güçlü bir biçimde meydan okunmuş ve revize edilmiş genel tarihlerden bir ölçüde ayrılır. Buna karşın, Deleuze'ün film izleme capı ve sinema tarihine getirdiği esaslar halen sıra dışıdır. Dolayısıyla Deleuze, terimin en iyi anlamıyla bir “amatör”dür).

Aynı şekilde, Amerikan sineması araştırmalarında, Deleuze'ün felsefi argümanlarının tonunu derinlemesine kavramak ya da eleştirmek adına güçlü ve sağlam bir bağlam söz konusu değildir. Genel olarak söylemek gerekirse, Deleuze'ün fikirleri İngilizcedeki sinema araştırmaları üzerinde kùltür teorisinin diğer alanlarında yarattığından çok daha az bir etki yaratmıştır. Deleuze görsel sanatlar üzerine çok sık yazmamıştır. Michael Hardt'ın *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy* adlı kitabının girişinde söylediği gibi, Deleuze'ü okumanın hususi bir zorluğu söz konusudur. Deleuze kitaplarını, okuyucu sanki kendisinin daha önce yayınlamış olduğu diğer kitaplarına aşınaymışcasına yazmaktadır. Bu özellikle sinema kitapları için geçerlidir. Deleuze'ün yazı ve argümantasyon stili, doğası gereği zor olan bir stil değildir. Aslında bana göre sinema kitapları, Deleuze'ün çağdaş felsefeye esas katkılarından biri olan zaman üzerine derin ve karmaşık bir tefekkürü devam ettirir. Bununla birlikte, Deleuze, *Difference and Repetition*, *The Logic of Sense*'de ve Félix Guattari ile birlikte yazdığı kitaplarla, Bergson, Nietzsche,

Kant, Spinoza ve Foucault üzerine kitaplarında otuz yıldan fazla bir süre zarfında ortaya konmuş argümanlara okuyucusunun aşına olduğunu varsayar. Kısacası, medya araştırmaları alanında Deleuze'ün felsefi bilgeliğiyle boy ölçülebilecek (ya da belki de boy ölçüsmek isteyecek) çok az sayıda isim vardır.¹

Bağlam meselesi, sinema araştırmaları toplulukları için halen karmaşık bir sorundur. İngilizce konuşan sinema araştırmaları çevrelerinin Deleuze'ün film teorisini aykırı bir çalışma olarak görebilmelerinin iki nedeni vardır. Birincisi, *Anti-Oedipus* ve *A Thousand Plateaus* adlı eserlerin yayınlanmasından itibaren, Deleuze ve Guattari'nin, çağdaş kültür ve film teorilerinin büyük bir çoğunluğunun –tesadüfen– üzerine kurulduğu Saussurecü ve Lacancı temelleri eleştirip yıkmak için yola koyulmuş oldukları son derece açıktır. Deleuze ve Guattari, kültüre yönelik olarak, İngilizcedeki film teorileriyle neredeyse hiçbir ortak yönü olmayan; göstergebilimsel, psikanalitik ve anti-kapitalist bir felsefi yaklaşım geliştirmişlerdir. Deleuze'ün, bir sinematik modernizm teorisini tasvir ederken, başka bir yerde “siyasal modernizm söylemi” olarak adlandırdığım seye yönelik düşmanca bir tavra sahip olduğunda hiçbir kusuğu yoktur. Bu, Deleuze'ün kitabını çağdaş Anglo-Amerikan film teorisi bağlamında yargılamada ısrar etmiş eleştirmenler arasında büyük bir şaşkınlık yaratmıştır. Aslında Deleuze, bilincisizce de olsa, temel bir biçimde film teorisinin *Tel Quel* düşüncesinden miras almış olduğu karşıtıkları yeniden dolaşıma sokmuştur: Gerçekcilik/modernizm, illüzyonizm/materyalizm, süreklilik/süreksizlik, özdeşlik/ayrılık. Benim görüşüme göre, *Hareket-İmaj* ve *Zaman-İmaj*, Anglofon film teorisinin tarihsel gelişimini anlamaya yönelik mevcut semalar içinde olmaktan ziyade, bu semalara meydan okuyan kategoriler olarak daha üretken biçimde okunabilir. (Bu bakımından, umuyorum ki, *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*, benim *The Crisis of*

1 Deleuze'ün felsefesine aşına olmayıp yine de Deleuze'ün film teorisi çalışmalarına yönelik ciddi bir okuma yapmak isteyenler için, *The Movement-Image* ve *The Time-Image* metinlerini ele almak bakımından bazı tavsiyeler verebilirim. İki kitabın sistematik bir okumasına başlamadan önce, Deleuze'ün argümanlarının geniş ana hattını anlamaya çalışmak gerekir. Başlamanın bir yolu, her iki kitaptaki önsöz niteliğindeki materyale bakıp *The Time-Image*’daki ikinci bölümü ve onuncu bölümün ikinci ve üçüncü kısımlarını okumaya devam etmektir. İlk olarak Deleuze'ün *Negotiations* başlıklı antolojisinde toplanmış sinema pasajlarını okumak da ayrıca faydalı olabilir. Bu makaleler ve röportajlar, Deleuze'ün aksi takdirde ancak ikinci cildin derinlikli bir okuması ile anlaşılır hale gelecek hareket, imaj ve zaman teorisine ilişkin temel bir kavrayış sağlar. Bu nedenle, Deleuze'ün çalışmalarına aşına olmayan okuyucular için ilk olarak *The Time-Image*’ın okumasının faydalı olacağına inanıyorum. *Negotiations*’ın tamamını okumak, sinema kitaplarının şematik olsa da sahil bir felsefi arka planı verecektir. Deleuze'ün *Foucault* ve Claire Parnet ile birlikte yazdığı *Dialogues* kitapları da bağlama ilişkin değerli materyaller sunacaktır.

Political Modernism ve *The Difficulty of Difference* adlı metinlerimdeki daha taraflı eleştirilerim bağlamında başlatmış olduğum tartışmaların genişlemesi olarak okunacaktır.)

Deleuze'ün argümanlarının –sahip olduğu bakış açısının Anglofon film teorisinde daha ziyade tüketilmiş gibi görünen bazı sorunlara ilişkin tazeliğinden faydalanmak adına– kısmen ya da bütünüyle kabul edilmesine gerek yoktur. Dolayısıyla Deleuze okumanın nedenlerinden biri, çıkmaza saplanmış olan soruları ve sorunları yeniden canlandırmaktır. Deleuze, çağdaş film teorisine meydan okur: Bunu, çağdaş film teorilerinin kör noktalarını ve çıkmazlarını göstermek ve imaj, anlam ve izleyicilik üzerine başka felsefi bakış açılarına karşı direnişleri sorgulamak adına yapar. Bu durumda, Deleuze ve sinema üzerine yapılan, yakın dönem Anglofon çalışmaların büyük bölümünün, film teorisine alan dışından yaklaşım geliştirmiş olan yazarlardan gelmesi, film araştırmalarındaki belirli bir sürüncemenin belirtisidir. Deleuze'e yönelik en büyük ilginin Fransa'da söz konusu olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Almanya, Japonya ve İtalya'daki araştırmacıların Deleuze'ün kavramlarını neden İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri ya da Kanada orijinli araştırmacılardan daha fazla tartışmış olduklarının da açıklanması gerekir.

Yakın dönem Anglofon film araştırmaları ve kültür teorisi üzerinde, Fransız film ve kültür teorilerinin etkileri şüpheye mahal bırakmayacak şekilde barizdir. Bununla birlikte, Amerikan ve İngiliz bakış açılarının Fransız sinema teorisi ve Fransız sinema kültürünün karmaşıklığını kavramadaki yetersizliği çoğu zaman kabul edilmemektedir. Bu, Deleuze'ün çalışmalarının Anglofon okuyuculara aykırı görünebilmesinin ikinci nedenidir. İngiltere'de yayınlanan *Screen* dergisinin 1970'lerde başlattığı olağanüstü tercüme ve film teorisi çalışması, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'ndeki film teorisi üzerindeki etkisini halen sürdürmektedir. Buna karşın, *Screen* dergisinin altmışı ve yetmişli yılların Fransız kültür teorisine yönelik editoryal bakış açısı son derece kendine özgüydü ve edebi göstergebilim, Lacancı psikanaliz ve Althusserci Marksizm özel üçgenine sahip *Tel Quel*'in editoryal konumu tarafından kapsamlı biçimde bizzat belirlenmişti. Bu bakış, tartışmasız değerine rağmen, hem Christian Metz'in hem de *Cahiers du cinéma* ekolünün, halen çok sayıda Anglofon film araştırmaları derslerinde sürdürülen farklı editoryal tezahürlerinin daha çok tek boyutlu bir okumasını üretmişti. Örneğin Metz'in çalışmalarının André Bazin ve Jean Mitry'nin çalışmalarıyla karşılaştırılma biçimi, 1960'ların tartışmalarındaki en ilginç unsurları genellikle aydınlatmaktan ziyade karartmaktadır. Her üç figür, söz konusu figürlerin filmoloji tarihi ve daha genel olarak Fransız fenomenolojisinin

tarihiyle karmaşık soy bağlarını kabul eden bir bağlamda daha üretken bir biçimde okunur.

Deleuze'ün sinema çalışmaları, Fransız film teorisinin tarihi bağlamında okunduğunda, daha az karmaşık olmasa da, fazla tuhaf görünmeyecektir. Deleuze'ün kitapları kapsam bakımından, Jean Mitry'nin *Esthétique et psychologie du cinéma* adlı iki ciltlik eseri gibi, 1960'ların "büyük" film teorilerine benzedikleri ölçüde, Fransız bağlamında dahi biraz anakronik görünür. Bununla birlikte Christian Metz'in eserlerinin parlaklığına ve etki alanının genişliğine karşın, Metz'in çalışmaları Fransız film teorisinin ve eleştirisinin yalnızca bir boyutunu temsil eder. Fransız sinema düşüncesinin geçtiğimiz kırk yıldaki –özellikle *Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Études cinématographiques*, *Cinemaction*, *Trafic* dergilerinde ve başka birçok dergide temsil edilen– verimliliğine ve çeşitliliğine aşina olan herkes için Deleuze'ün yaklaşımı birçok bakımdan ana akım görünecektir. Dahası yirmi yıl kadar geriye bakılırsa, eserlerinin büyük bir bölümü İngilizceye tercüme edilmemiş Pascal Bonitzer, Serge Daney ve Jean-Louis Schefer gibi önemli Fransız yazarlarla kıyaslandığında, Deleuze'ün çalışmaları daha da az aykırı görünür. Bunlar çağdaş Fransız film teorisi çevrelerinin tartışmalarının önemli bir parçasıdır ve filmolojiden başlayıp, Bazin, Metz, Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini gibi isimlerden geçerek günümüze uzanan Avrupa film teorisi tarihini tanımlamış olan bir dizi soru ve sorun ile süreklilik halindedir. Buradan bakıldığında, Deleuze'ün argümanlarının Mitry'nin (temel olarak yeni bir dönüşle de olsa) Bergson'a yönelik ilgisine nasıl yanıt verdiği daha açık görülür, Metz'i eleştirirken Pasolini'nin davasını nasıl, neden devraldığı; dolayısıyla, bugün Amerika Birleşik Devletleri'nde halen genel olarak yanlış anlaşılmakta olan 1960'ların ve 1970'lerin başındaki film göstergebilimini canlandığı daha iyi anlaşılır.

Deleuze bu tartışmalara orijinal ve yenilikçi bir bakış açısı sunarak katkı sağlar. Ben samimi biçimde bu kitabın Deleuze'ün film teorisine yararlı bir giriş olarak okunacağını, dolayısıyla da katkılarını açık kılacağını umsam da, asıl gayem bu değil. Bundan farklı olarak, Deleuze'ün söz konusu iki kitabını felsefi çalışmalar olarak ele almayı ve bunları Deleuze'ün daha genel kaygılarının sinema aracılığıyla mantıksal gelişimi olarak anlamayı seçtim. Gilles Deleuze'ün felsefesi, en derin ve en karmaşık biçimlerde, bir zaman felsefesidir. Ben, *The Movement-Image* ve *The Time-Image* adlı kitapları bu felsefi projenin bir parçası ve bölümü olarak görmeyi, dolayısıyla bu kitapları Deleuze'ün altmışı ve yetmişlerdeki majör çalışmalarının açıklaması olarak okumayı seçtim.

Bu kitapların ortaya koyduğu daha geniş çaplı konular bana göre iki katmanlıdır. Bir yandan, Deleuze daha önceki kitaplarında gündeme getirmiş olduğu imaj, hareket ve zaman sorunlarını ele almak için neden sinemaya döner? (Bu bağlamda sinema kitapları, Deleuze'ün yirmi beş yılda yapmış olduğu felsefi çalışmaların bir özgeçmişi, önceki kitaplarında tanımlanmış olan kavram ve sorunların yeni bir alanda yeniden düşünülmesi olarak okunabilir.) Diğer yandan, Deleuze, çağdaş kültürün temel olarak bir işitsel-görsel kültür haline gelme biçimleri konusunda epey hassastır. Deleuze'e göre sinemanın göstergebilimsel tarihi, bir yüzyıl boyunca süren, artık elektronik ve dijital medyada daha açık bir biçimde gerçekleşse de, sinemada temeli atılan mekânsal ve zamansal ifadelerle kendimizi toplumsal olarak temsil etmeye ve anlamaya başladığımız dönüşümlere tekabül eder. Dolayısıyla film teorisi ve tarihi, hem toplumsal teoride hem de göstergebilim teorisinde felsefenin yakın tarihinde küçümsenmiş olan kilit bir yere sahiptir. Deleuze bu iki kitapta felsefenin sinemaya ve sinema teorisine borcunu çeşitli biçimlerde kabul etmeye çalışmaktadır. O halde, Deleuze okurken şunu da sormalıyız: *The Movement-Image* ve *The Time-Image* hangi biçimlerde sinema tarihini ve teorisini yeni bir ışık altında görmemize yardımcı olmaktadır? Daha da önemlisi, hangi yeni kavramlar çağdaş görsel kültüre ilişkin taze bakış açıları sağlar?

İnanıyorum ki Deleuze'e kapsamlı bir biçimde eleştirel yaklaşan başka bir kitap yazabilirdim. Söz konusu kitaplarda, savunulamaz olduklarını düşündüğüm bazı yönler mevcuttur. Deleuze'ün muharrirliğe karşı sorunlu tavrı, Parisli sinefilliğin en kötü yönlerini temsil eder, film çözümlemeleri de genellikle diğer çalışmalarının türevidir. Dahası, yazılarındaki retorik gecişler rahatsız edici olabilmektedir. Her iki kitap boyunca, genellikle aynı bölüm ya da kısım içerisinde, felsefi argümanlarının çok yönlülüğü ve giriftliği ile –her zaman olmasa da sık sık– romantikleştirilmiş mizansen eleştirisi olarak okunan film çözümlemelerinde bu argümanların sunulmasındaki incelelik arasında sürekli kopukluk söz konusudur. Üçüncü bir sorun Deleuze'ün zımni kültürel elitizmidir. Postmodernizmin değer hiyerarsilerine yönelik eleştirilerinin egemen olduğu bir çağda, Deleuze'ün modernizm teorisi genellikle, filmde deney ve düşüncenin son temsilcilerinin sinemayı tek-boyutlu kitle kültürünün soykırımından korudukları bir görüşü çağırır.²

2 Böylece, Deleuze'ün kitapları tuhaf bir anakronizm ortaya koyar. Öyle ki, bu kitaplar sinematik modernizmin sıra dışı bir anlatısını sunar, hâlihazırda kapanmış olduğuna inandığım bir dönemi tasvir eder. Aslında, zaman-imaj üzerine olan ciltte en ilginç olan şey, doğmakta olan ancak şimdilik göstergeler rejiminde başka bir değişim olan bir çağın habercisi olmasıdır: Silikon çağı, Deleuze'ün deyişiyle, “kontrol toplumları.” Benim için en ilginç olan şey,

Son olarak, yirminci yüzyılın en sofistike farklılık filozoflarından biri olsa da, Deleuze, izleyicilikteki farklılık sorunu konusunda önerecek çok az şeye sahiptir. Dekolonizasyon sinemaları üzerine bazı güçlü sayfalara karşın, Deleuze'ün cinsel, ırksal ve sınıfsal farklılık üzerine söyleyecek neredeyse hiçbir şeyi yoktur.

Bir bağlamda tüm eleştirileri desteklerken, başka bir bağlamdaysa Deleuze'ün tavırlarının birçoğunun savunulabilir olduğunu düşünüyorum. Deleuze'ün muharrirliği ele alışındaki tuhaf unsur, yönetmenliği felsefe yazarlarından farklı bir biçimde ele almamasıdır. Eğer Bergson'u, Nietzsche'yi ya da Kant'ı halen bu biçimde ele almak olanaklıysa, Orson Welles'i, Alain Resnais'yi ve Marguerite Duras'ı böyle ele almak neden olanaklı olmasın? Bu bütünüyle metodolojiye ve yaklaşıma bağlı bir şeydir, Deleuze de felsefi düşüncelerin nasıl sanatsal ve bilimsel çalışmalarla yankılanıp yine felsefeye geri döndüğünü göstermek için büyük zahmetlere katlanır.³ Dahası, Deleuze'ün felsefi argümanları, film çözümlemelerinin zayıflığıyla hükümsüz kılınmak zorunda değildir, ayrıca bazı film okumaları da oldukça ikna edicidir. Bu kitabın seyri içerisinde, Deleuze'ün önerdiği kavramların ve fikirlerin özel olarak filmlere, genel olarak da görsel kültüre ilişkin güçlü düşünüş biçimleri sunduklarını gösterebilmeyi umuyorum. Son olarak bu kitabın son bölümünde söylediğim gibi, Deleuze'ün modernizm teorisi bir değer teorisi sunuyor olsa da, bunun estetik ve kültürel sonuçlarının çabucak mahkûm edilmemesi gerekir. Gerçekte, Deleuze'ün Nietzscheci sanat yaklaşımı, hem hiyerarşi sorunlarının hem de estetik kayıtsızlık sorunlarının güçlü bir eleştirisini sunar, bu eleştiri tüm boyutlarıyla son derece güçlü bir siyasi eleştiridir. Aynı şey Deleuze'ün izleyici teorisi için de söylenebilir. Sinema neden “felsefi” bir izleyicinin bakış açısından düşünülmesin? Dahası, bir “özne” teorisi üzerine tefekkür burada mevcut değilse, belki de bunun nedeni özdeşlik ve öznellik kavramlarının güçlü bir biçimde soruşturulmasıdır. Gerçekten de Deleuze'ün farklılık felsefesi, çağdaş kültür araştırmalarına egemen olan kimlik şiyasetlerine en ilginç ve ilerici meydan okumayı temsil edebilir. Deleuze'ün argümanları felsefi olarak soyut argümanlar olsa da ben inanıyorum ki, bu argümanlar nihayetinde çağdaş kültür şiyasetine yenilikçi ve düşündürücü müdahaleler olarak okunabilir.

esasında, Deleuze'ün, göstergeler düzenindeki bu doğmakta olan değişimi tasvir etmek için bir kavram dağarcığı yaratmasıdır. Örneğin bakınız, Tümü *Negotiations* ve *Foucault* kitapları içinde yer alan “Mediators”, “Doubts on the Imaginary” ve “Societies of Control”.

3 Sanat, bilim ve felsefe arasındaki ilişkiler için, bkz. “Mediators” içinde: *Negotiations* ve *What Is Philosophy?* adlı metnin ikinci bölümü.

Benim Deleuze'e yönelik yaklaşımımın da özel ve alışılmışın dışında bir yaklaşım olduğunu da vurgulamam gerekir. Burada Deleuze'ün film teorisi- nin bütünlüklü bir incelemesini ya da sistematik bir açıklamasını sunmaya girişmedim. Birçok başka yaklaşım ve eleştiri de aynı ölçüde olanaklıdır ve samimi bir biçimde umuyorum ki, başka araştırmacılar bu yaklaşım ve eleştirileri izleyeceklerdir. Deleuze'ün çalışmaları özellikle zengindir, aynı ölçüde çarpıcı ve rahatsız edicidir; bu kitaplar sayesinde birçok yol olanaklı hale gelir. Ben, kendi adıma bazı kavramları ve argümanları Deleuze'ün kendi yazılarında olduğundan daha büyük bir süreklilikle öne çıkarmayı seçtim; bu argümanların Deleuze'ün ilgilerinden daha ziyade benim kendi ilgilerimle örtüştüğü de genellikle çok belirgin değildir. Birçok örnekte, Deleuze'ün kavramlarını yeni ve orijinal bağlamlara oturtmaya çalıştım. Burada kabul etmem gerekir ki, Deleuze'ü siz okuyuculara açıklamaktan daha fazla, bu kitapların neden beni bu kadar çektiklerini anlamakla ilgilendim. Deleuze'ün düşüncelerine –bunlar hangi anlamda olursa olsun– sistematik bir biçimde sadık kalmaya çalışmadım, hangi Deleuze okumasının uygun ya da doğru okuma olacağı tartışmasına girmeyi de arzu etmiyorum. Gerçekte, geriye bakınca, bazı argümanlarımın, bu argümanlar tesadüfen Deleuze'ün kendi okuma tarzlarıyla benzerlik gösterse de, bir ölçüde sapkın argümanlar olduklarını görüyorum. Deleuze bir defasında, tek tek filozoflara yönelik çalışmalarının her zaman canavarlar yaratmakla sonuçlandığını söylemişti. Felsefe okumak, “ustaların” demek istediklerini anlamak ya da yorumlamaktan çok, eşit ölçüde Eros ve saldırganlık ile koşullanmış bir karşılaşmadan yeni bir şey üretmek demektir. Bir entelektüel arzuyu keşfetmekten ve bundan yeni bir şey yaratmaktan daha iyi bir okuma nedeni yoktur. Bu bakımdan, umuyorum ki, okuyucular burada benim sinemaya ve zamana, aynı zamanda çağdaş işitsel-görsel kültürün yükselişine ilişkin kendi felsefi takıntılarımı Deleuze okumasıyla somutlaştırmaya çalıştığımı anlayacaklardır. Bunu yaparken de argüman yığınımı artık okuyucuların ellerinde keşfecekleri çoklu karşılaşmalara sunarken Deleuze'ü takip ettim.

Bu kitapta asıl amacım Deleuze'ün felsefi kavramlarının orijinallliğini ve tutarlılığını, çağdaş görsel araştırmalarda bu görüşlerden daha ileri düzey çalışmaları teşvik edeceğini düşündüğüm biçimlerde göstermek oldu. Birinci kısımdaki dört bölüm, Deleuze'ün “farklılığın biçimsel ifadesi” olarak adlandırdığı konum temelinde yazıldı. Bu bölümlerde, felsefe ve film teorisi bağlamında çalışarak, Deleuze'ün imajlar ve göstergeler teorisinin mantığını haritalandırıp sinemayla ilgili oldukları ölçüde Deleuze'ün kavramlarının tutarlılığını ortaya koydum. Birinci bölüm, bu çalışmanın girişi olarak düşünülmektedir. Buradaki amacım, Deleuze'ün iki kitabındaki temel kavram-

ları ve genel mantıksal gelişimi mümkün olan en açık biçimde sunmaktır. Bunu yaparken, özellikle Deleuze'ün çalışmalarını, felsefi dilini, mantığını ve Deleuze'ün ilgilendiği temel yapıyla film ve film teorisi argümanlarını daha önceden bilmeyen okuyucuları yönlendirmeyi umuyorum. Daha sonraki üç bölümde, kendi argümanlarımı ve görüşlerimi dolaşıma sokarken, bu kavramları, Deleuze'ün daha geniş caplı felsefi kaygılarının bağlamındaki yerlerini genişleterek geliştiriyor, derinleştiriyor ve açıklıyorum. İkinci bölümde Deleuze'ün imajlar ve imajların hareketleri teorisi, Deleuze'ün Henri Bergson'un *Matter and Memory* eserini carpıcı bir biçimde okuması temelinde incelenmektedir. Üçüncü bölüm, Deleuze'ün film göstergebilimi eleştirisinin ve Charles Sanders Peirce'nin çalışmalarına dayanan alternatif göstergeler teorisinin bir açıklamasından oluşur. Deleuze açısından bakıldığında, aslında iki "saf göstergebilim" mevcuttur: Bunlardan biri sinematik hareket-imaj, diğeri sinematik zaman-imajla ilgilidir. Dördüncü bölümde, Deleuze'ün zamanın üç doğrudan imajı olarak adlandırdığı imajların, eşlik eden yanlış güçleriyle birlikte biçimsel bir açıklaması verilmektedir.

İkinci kısımdaki bölümler, kendinde ifade edici farklılık olarak zaman imajı ele almaktadır. Burada en önemli husus, zaman imajın yanlışlayıcı/tahrif edici güçlerinin, hareket-imaj sineması ve bizim çağdaş işitsel-görsel kültürümüz bakımından, hakikate yönelik bir Nietzscheci irade eleştirisini başlatma biçimidir. Deleuze zaman-imajda yeni değerler ve yeni var oluş tarzları yaratma potansiyeliyle birlikte olumlu güç iradesi görür. Burada Deleuze'ün Kant'a, Nietzsche'ye ve Spinoza'ya yaklaşımının *The Movement-Image* ve *The Time-Image*'i, Félix Guattari ile birlikte yaptığı çalışmalar da dâhil, önceki kitaplarında ele aldığı daha geniş bir felsefi sorunlar ağına actığını söylüyorum. Zaman-imajın bir felsefi tasvirinden daha fazlası olan ikinci kısımda, modern sinemanın eleştirel sanat ve genel olarak felsefe ile neyi paylaştığı ve Deleuze'ün daha geniş siyasal ve felsefi kaygıları bakımından sinemanın kavramlarının neyi olumladığı gösterilmektedir. Beşinci bölüm, hareket ve zaman kavramlarının hareket-imajdan zaman-imaja geçişte nasıl dönüştürüldüklerini ortaya koymakta ve Deleuze'ün Nietzscheci estetiğinin gündeme getirdiği temel sorunları dolaşıma sokmaktadır. Altıncı bölümde Deleuze'ün, hikâyeleştirme ve dizi olarak zaman kavramları üzerinden işlenmiş siyasi sinema teorisine bakılmaktadır. İmaj ile düşünce arasındaki felsefi ilişki ve sinemanın kavramlarının düşünceyi "dışardan düşünce" olarak nasıl etkilediği, yedinci bölümde tartışılan sorunlardır. Sonuç bölümünde, Deleuze'ün sinema teorisine içkin olan siyasal eleştiriye ve siyasal teoriye geri dönüşmektedir. Özellikle Deleuze'ün, Foucault'nun geç dönem iktidar teorisi bağlamında direniş gücünü okuma biçimini, Deleuze

ile Guattari'nin felsefenin eleştirel ve ütopyacı gücünü zamanın doğrudan imajlarında sezilebilen ve düşünülebilen bir virtüellik olarak nasıl sunduklarını ele almaktayım.

Derinden hissettiğim birçok ironi bu kitabın tamamlanmasına damgasını vurdu. Bu kitabın ilk taslağını tamamlayıp postaya verdiğim gün Deleuze'ün ölüm haberini aldım. Yazılarımın birçoğu, Christian Metz ve daha da önemlisi Deleuze'ünkine benzer bir hastalığa sahip olup Deleuze'ün kendini öldürmesinden yalnızca bir ay önce hayata gözlerini yuman annem de dâhil olmak üzere, yaşamımdaki önemli kişilerin vefatları sırasında yazıldı. Yedinci bölümde Deleuze'ün çalışmalarında da belirli bir tutarlılıkla kendini gösteren bir temayı, felsefe ile ölüm arasındaki ilişkiyi ayrıntılı olarak yorumluyorum. Bu bağlamda, Deleuze'ün ölüm temasını bir felsefi figür olarak işleyişinin her zaman yaşamın –yeninin yaratılması olarak yaşamın onaylanması– ve yaşamda yeninin, öngörülemeyen ve beklenmedik olanın ortaya çıkışına ket vuran güçlere karşı direnişin hizmetinde olmasının önemli olduğuna inanıyorum.

Jean Narboni, *Cahiers du Cinema*'da Deleuze'e ithaf ettiği "Gilles Deleuze (...) une aile de papillon" adlı çalışmasında bu bağlamda çarpıcı bir anekdotu paylaşır. Deleuze'ün sınıflandırma ve icat etme tutkusunu yorumlayan Narboni, Deleuze'ün düşüncesine özgü hareket ve mantığın, imajları, göstergeleri ya da kavramları, sıklıkla yönetmenlerin bunları icat etmesini beklemekten öngördüğünü ifade eder. "Bir gün ona bu sırrını ifşa ettim" der Narboni, "o da güldü (25, *tercüme bana aittir*)."

Bu harika hikâye Deleuze'ün felsefi bakışıyla birlikte, bu bakış açısının doğrulayıcı güçlerinin tuhaflığını ifade eder. *Difference and Repetition* adlı çalışmasının önsözünde Deleuze, felsefenin eleştirel ve ileriye dönük gücünü yorumlar. Bir felsefe kitabı, der Deleuze, bir polisiye (*roman policier*) ve bilim kurgu ile karşılaştırılabilir. Birinci durumda, kavramlar yerel sorunlara, bu sorunları çözmek üzere müdahale eder ve kavramlar ortaya çıkan sorunlarla birlikte dönüşür. Bu durumda, her kavram kendi etki alanını ve belirli bir zalimlik aracılığıyla uyguladığı dramayı ortaya koyar. Fakat ikinci durumda, daha da önemlisi, felsefe, zamanla en derin ilişkisini ifade eden bir ütopyaya sahiptir. Bu bir **sorusturma** draması ya da kavramın polisiyeleştirilmesi ya da kavramla **polisileşme** değildir. Aksine, Samuel Butler'ın *Erewhon*'u gibi, hem hiçbir yerde (**nowhere**), hem de şimdi ve burada (**now here**) olan felsefe, bize başka bir dünyayı, aynı zamanda bu dünya olan gelecekteki bir dünyayı ya da "kavramlarımızı, hareketli bir ufuk boyunca, daima merkezleşen bir merkezden, bu kavramları tekrar eden ve farklılaştıran, daima alt üst olmuş bir çevreden yaptığım, yeniden yaptığım ve yapmadığım"

(*Difference and Repetition*, xxi) bir içkinlik düzlemini işaret eder. Dolayısıyla felsefe, Nietzscheci bir anlamda her zaman vakitsizdir. Felsefe ne bir tarih felsefesi ne de sonsuzluğun felsefesidir, “zamana karşıdır, umuyorum ki, bir gelecek zamanın lehindedir”. Yabancılaşmanın, şeyleşmenin, hıncın öldürücü güçlerine karşı daha büyük bir direniş stratejisi de mevcut değildir. Deleuze’ün bir zaman filozofu olması, onun bir yaşam filozofu olması demektir: Yaşamı ve yaşamın vakitsiz yaratım güçlerini doğrulayan kavramların bir mucidi.

Deleuze üzerine çalışmaya 1990-91 yıllarında Yale Üniversitesi’nden aldığım bir bursun (Kıdemli öğretim üyesi bursu) yardımıyla başladım. Nihai gözden geçirme ve düzeltmeler Cornell Üniversitesi’ndeki İnsan Bilimleri Derneği’nin bursuyla tamamlandı. Ayrıca Rochester Üniversitesi de izin konusunda cömert davrandı. Giriş bölümündeki argümanlar, misafirperver oldukları kadar eleştirel dirayete de sahip olan bir izleyici grubuyla tartışmalar sırasında biçim aldı. Ben Brewster ve Lea Jacobs, Deleuze konusunda tereddütlü olmalarına karşın, biri Kent Üniversitesi, diğeri ise Wisconsin-Madison Üniversitesi bünyesinde olmak üzere iki kez fikirlerimi sunmam için beni davet ettiler. Bunun yanında, East Anglia Üniversitesi, Iowa Üniversitesi, Rochester Üniversitesi, New York Modern Sanatlar Müzesi, Columbia Üniversitesi Sinema Üzerine Disiplinlerarası Seminer, Toronto Üniversitesi, Duke Üniversitesi, Cornell Üniversitesi ve Viyana’da Fransız Enstitüsü bünyesindeki izleyicilerle eleştirel tartışmalardan da faydalandım. Çok sayıda dostum ve meslektaşım kendi çalışma zamanlarından fedakârlık yaparak bu çalışmanın değişik taslaklarını okudu. Dana Polan, Reda Bensmala, Michael Westlake ve Dudley Andrew bu dost ve meslektaşların önde gelenleridir. Mark Betz, nihai gözden geçirme süreci boyunca paha biçilmez editöryal yardımlarda bulundu. Özellikle Duke Üniversitesi Yayınları’ndaki editörüm Ken Wissoker’a sabrı için teşekkür etmek isterim. Richard Allen, Mark Anderson, Raymond Bellour, David Bordwell, Donald Crafton, Thomas Elsaesser, Lorenz Engell, Jane Gaines, Michael Hardt, Amanda Howell, Biodun Iginla, Frank Kessler, Wayne Koestenbaum, Andras Kovacs, Jean-Louis Leutrat, Tom Levin, Laura U. Marks, Brian Massumi, Alain Ménil, Toril Moi, Marion Picker, Julia Pimsleur, Lauren Rabinovitz, Sally Ross, Shirley Samuels, Kristin Thompson, N. Frank Ukadike, Geoff Waite, Jennifer Wicke, Janet Wolff ve Nancy Wood gibi başka dostlar, meslektaşlar ve öğrenciler ile birlikte, Tim Murray, Tom Lamarre, Naoki Sakai ve Cornell’deki Deleuze çalışma grubunun diğer üyeleri bu kitabın yazılmasına katkıda bulundular. Hepsine en içten şükranlarımı sunuyorum.

I. KISIM

**Hareket,
İmaj,
Gösterge**

1. SİNEMANIN BİR KISA TARİHİ

1924. Klasik sinema kendi biçimler geometrisini, zaman-mekân sunumunu ve montaj aracılığıyla aksiyonları ilişkilendirme “yasalarını” kusursuzlaştırmıştır. *Sherlock Jr.* adlı filmde Buster Keaton, sahne geçişinde uykusunda bedeninden ayrılp, rüyasının mekânı olan ekranın dikdörtgenine giren genç bir projeksiyoncu oynar. Devam eden aksiyon, sessiz film döneminde klasik Hollywood sinemasına içeriğini veren (paradoksal) duyu mantığına örnektir. Bu plan dizisinde Keaton’un hareketli figürü, değişen alışılmadık ve tehlikeli mekânlar arka planı karşısında, sabit bir ön plan sağlar: Bir bahçe, yoğun bir cadde, bir uçurum kenarı, aslanlarla dolu bir orman, bir çöldeki tren rayları. Keaton kendisini okyanus kıyısındaki bir kayalık üzerinde bulduğunda, bir kar yığınının balıklama dalar. Keaton’un bir plandan diğerine hareketleri, modern matematiğin “rasyonel” bir bölünme olarak terimleştirmesiyle, eşdeğer olmayan mekânları birbirine bağlar. Herhangi iki mekânsal kesiti birbirinden ayıran aralık, eş zamanlı biçimde birincinin sonu ve ikincinin başlangıcı olarak iş görür. Keaton’un filminde, ne kadar alışılmamış ve ne kadar absürd olursa olsun, her bölüme, hareketin aksiyonla özdeşleştirildiği için bitişik mekânların kesintisiz serimlenmesini güvence altına aldığı rasyonellik egemen olur. Bu özdeşleşmenin sonucu, zamanın harekete tabi kılınmasıdır. Zaman, eş-montajla komşu mekânlardan yansıyan bir aksiyon ve reaksiyon süreci olarak yalnızca dinamik olarak ölçülür.

Bu aksiyon ve hareket geometrisi hem derece derece hem de çizgisel gelişim halinde genişler. Filmin hareketli bütünü, bir planın diğeriyle sürekli irtibatlandırılması ve fotogramların plana, planların sekanslara, sekansların kısımlara, kısımların da filmin hareketli bütününe muazzam bir saat mekanizması gibi bağlanmasıyla güvence altına alınır. Klasik sinemanın dinamikleri, hareket

yasalarının zamandan bağımsız olarak işlediği bir Newtoncu evren gibi işler. Zamanın harekete bu şekilde tabi kılınmasının felsefi sonuçları olmuştur.

1962. Yeni Amerikan sineması gibi, modern Avrupa sineması da, klasik dönemi belirleyen Newtoncu mekân anlayışını yerinden etmiştir. Chris Marker'ın *La jetée* adlı filmi, bir savaş mahkûmunun, zamanda "seyahat etmesini" sağlayan bir dizi acılı deneyime maruz kaldığı, çok uzak olmayan bir geleceği tasvir eder. Bu, ister aktüel ister fiziksel ya da ister zihinsel ister tinsel olsun, bulanık bir geçiştir. İmajdan süzülen ve aksiyonun temsilinden koparılan hareket, zamanın ölçüsü olma rolünden feragat etmiştir. *La jetée*'de zaman, artık şimdinin, geçmişin ve geleceğin bir devamlılık içinde sıralandığı kronolojik bir diziden ibaret değildir. Öznenin -hareketin imajda donmasından daha fazla ölçüde fiziksel olarak hareketsiz kılınan öznenin- ıstıraplı biçimde sabitlenmesi, tıpkı zaman imajının fiziksel aksiyonlarla bağlantılı hareketlerin boyunduruğundan kurtulması gibi, onu zamanda kısa bir süreliğine özgürleştirir.¹ Kronoloji toz haline gelip dağıldığında, zaman, adeta bir kristalin sayısız yüzleri gibi parçalanır. Kronolojik süreklilik yüzülür; geçmiş, şimdi ve gelecek, süreksiz ve ölçülemez ayrı serilere parçalanır. Filmin hikâye kısımları, olasılıkçı bir tarzda bağlantılandırılmış zaman bloklarına bölünerek, bağlantısız mekânlar haline gelir: Park, müze, Orly'deki rıhtım. İzleyicinin bir sonraki sahneyi kavrayışı bir zar atışına bağlıdır. Zaman artık hareketten türemez; "atipik" ve uçuk hareket zamandan türer.

Hem aksiyonun hem de hareketin imajdan koparılmasıyla, geriye yalnızca "irrasyonel" bölümlerle bağlantılandırma kalır. Matematiksel tanıma göre, mekânı bölen aralık artık özerk ve indirgenemezdir; artık birinin başlangıcı ve diğerinin sonu olarak bölümün parçası değildir. İmaj ve ses nispi olarak özerktir. Birbirlerine gönderme yapsalar da, organik bir bütün içerisinde bir araya gelmeye direnirler. Sonuç olarak, mekânın bütünü organik imajında bütünleşmesi ve zamanın harekete tabi olması söz konusu değildir. İç ile dış, zihin ile beden, zihinsel ile fiziksel artık saptanabilir nitelikler değildir. Bu,

1 Burada sunulan yedi çekim, kahramanın ilk başarılı zaman yolculuğunu temsil eder. Her bir imaj yavaş bir kararına ile başlar ve biter. Bir bütün olarak sekansa şu anlatım eşlik eder: "Onuncu günde imajlar, itiraflar gibi sızmaya başladı. Bir barış zamanı sabahı. Bir barış zamanı yatak odası, gerçek bir yatak odası. Gerçek çocuklar. Gerçek kuşlar. Gerçek kediler. Gerçek mezarlar. ..." Deleuzecü bir bağlamda çarpıcı bir *La jetée* çözümlemesi için, bakınız Réda Bensmaïa'nın makalesi, "Du photogramme au pictogramme"

eski modelden belirgin bir kopuşla tanımlanan başka bir zihin teorisi ve başka bir duygu mantığıdır.

Benim verdiğim iki örnek, Gilles Deleuze'ün *The Movement-Image* ve *The Time-Image* adlı kitaplarında sinematik göstergelerin tarihini kavrama biçimini ortaya koymaktadır. Deleuze, kitaplarının tarihsel çalışmalar olarak tanıtılmasına bizzat karşı çıkar. Yine de, bana göre, bu kitaplar Alman sanat tarihçisi Heinrich Wöfflin'den uyarlanmış bir tarih fikri içerir. Wöfflin, *Principles of Art History* adlı kitabında, "imgesel izleme"nin tarihsel biçimlerine dayalı tarz tasniflerini savunur (vi).² Estetik biçimlerin tarihinin görevi, farklı zamanlarda farklı kültürler için tarihsel olarak erişilebilir olan belirgin formel olanaklar dizisini –tasavvur ve temsil etme, görme ve söyleme tarzlarını– anlamaktır.

İlyas Prigogine ve Isabelle Stengers'in bilim tarihi ve bilim felsefesi çalışmalarını da Deleuze için aynı ölçüde önemlidir. Prigogine ve Stengers, *Order out of Chaos* adlı kitaplarında bilimin ve felsefenin evrimini, kültürel ortamlarıyla kesintisiz bir enformasyon alış verişi içinde olan ve kendileri değiştikçe kültürü de sürekli dönüştüren "açık" sistemlerden biri olarak tanımlar. Gözlem, temsil ve kavramlaştırma –doğayı modelleme– stratejileri en az Wöfflin'in "imgesel izleme" tarzları kadar tarihsel temele dayanır. Bu iki referans önemlidir. Çünkü Deleuze'ün hedefi yeni bir film teorisi oluşturmak değildir. Estetik, felsefi ve bilimsel anlama tarzlarının dünyayı imgeleme dönüştürme, resmetme, tahayyül etme noktasında, kültürel stratejilerin üretimi sırasında nasıl kaynaştıklarını anlamaktır.

En basit biçiminde, Deleuze'ün sinema kitaplarını harekete geçiren soru şudur: Film ve film teorisi üzerine sürekli bir tefekkür, imaj ile düşünce arasındaki ilişkiyi nasıl aydınlatır? Deleuze'e göre, yakın tarihimiz göz önünde bulundurulduğunda sinemanın gelişimi, felsefi ve bilimsel düşünce için olduğu kadar estetik düşünce için de geçerli olan anlamlama (*signification*), anlama ve inanç stratejilerindeki belirleyici dönüşümü kavrama adına ayrıcalıklı bir alan sunar. Bu dönüşüm, zaman sorunuyla ilgilidir. Örneğin Prigogine ve Stengers'e göre, geç on dokuzuncu yüzyılda termodinamik sistemlere ve olasılık fiziğine yönelik araştırmaların başlangıcı, bilimin fiziksel dünya imajına zamanı yeniden yerleştirir. Bu, Newton'un evrensel hareket yasalarının resmettiği durağan ve

2 Wöfflin "anschaulichen Vorstellens" [Alm. *berrak tahayyül* –ÇN] ya da "Vorstellungsformen" [Alm. *tahayyül biçimleri* –ÇN] terimlerini kullanır. Bkz. Wöfflin'in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*'nin 7. baskısı için yazdığı önsöz, 5. Deleuze iki kitap boyunca sık sık Wöfflin'e gönderme yapar.

sonsuz oluş (*being*) imajı karşısında, bir geri döndürülemez oluşum (*becoming*) imajıdır. Aşağı yukarı aynı dönemde Henri Bergson, kendisine ait içsel hareket olarak düşünce imajını ve karmaşık süre olarak hafıza imajını üretir. Deleuze, estetik pratikler arasında sinemanın zaman ve hareketle ilişkisi sayesinde düşünceyi görsel ve akustik biçimde düzenleyerek bir düşünce imajını somut olarak ürettiğini söyler. Her iki kitabın da ana konusu zamandır.

Görselleştirme ve imgelem oluşturma bağlamında, hareket ve zamansallık kategorilerine yapılan bu vurgu, hem çağdaş felsefede hem de sinema teorisinde anlamlandırma teorilerinin bir eleştirisi olarak iş görür. Felsefe tarihinde mantık sıklıkla düşünceyle ilişkisi bakımından teleolojik ve ilerlemeci biçimde düzeltme olarak kavranır. Burada düşüncenin mantıksal temsillerin kademe kademe kendilerini uyarladıkları, (ideal olarak) değişmez bir özdeşliği olduğu düşünülür. Alternatif olarak, Deleuze'e göre, akıl yürütme haricinde bir düşüncenin söz konusu olmadığı söylenebilir. Neyin "yürütülmesi"? İmajların, göstergelerin, kavramların. Bu bağlamda Deleuze, V. N. Voloşinov'un *Marxism and the Philosophy of Language* adlı çalışmasında "*bilincin kendisi, ancak göstergelerin maddi cisimleşmesinde ortaya çıkabilir ve temellendirilebilir bir olgu haline gelebilir. (...) Bireysel bilinç göstergelerden beslenir; gücünü göstergelerden alır; göstergelerin mantığını ve yasalarını yansıtır*" (11, 13)³ biçiminde formüle ettiği argümanı izler. Benzer biçimde, Deleuze, düşüncenin doğası gereği zamansal olduğunu, hareketin ve değişimin bir ürünü olduğunu söylemek için Bergson'u kullanır. Peirce'i yeniden okuyarak da Deleuze, imajın birleşik ya da kapalı bir bütün olarak değil, daha ziyade, sürekli bir dönüşüm halinde olan bir mantıksal ilişkiler birleşimi ya da dizisi olarak düşünülmeli gerektiğini söyler. Bu nedenle, *Sherlok, Jr.* ve *La jetée* filmlerinden kullandığı örneklerde, planların "içinde" olanlar, planların nasıl bağlandığını, toplandığını ve karşılıklı ilişkiye sokulduğunu ve bu bağlantıların bir duyu teorisi konusunda neye işaret ettiğini anlamaktan daha önemli değildir. O halde, hareket-imaja ya da zaman-imaja gönderme yapmak, temsil unsurlarının akışkan bir düzene gönderme yapmak demektir. Bu düzen, sırası geldiğinde farklı türlerde göstergeler, bölümlenmeye ve yeniden gruplanmaya dayalı bir mantık üretir.

3 Voloşinov adının Mikhail Bakhtin'in bir müstearı olup olmadığı konusunda taraf olmuyorum. Fakat Deleuze bu iki ismi aynı kişi olarak ele alır. *The Movement-Image*'ın en önemli yönlerinden birisi, Deleuze'ün, Bakhtin'in "serbest dolaylı söylem" kavramına ilişkin görüşlerine yönelik yaptığı okumadır. Bakınız *The Movement-Image*, özellikle 72-76.

Bu vurgu, Deleuze'ün, Saussure'den türetilmiş bir film semiyolojisi yerine Peirce'in göstergebilimi tercihini aydınlatır. Metz'in hem sinemasal *énoncé* (sözce) kavramı, hem de *grande sytagmatique*'den türemiş olan anlatı teorisi, anlamın yalnızca dilbilimsel anlamdan ibaret olduğunu varsayması ve imajdan en görünür özelliğini, yani hareketi kopararak imajı indirgemesi bakımından Deleuze tarafından eleştirilmiştir. Deleuze'e göre, sinemanın imaj bileşenleri daha ziyade hareket halindeki, "her türden, duyuşal (görsel ve işitsel), kinetik, yoğun, duygusal, ritmik, tonal, hatta sözel (sözlü ve yazılı) modülasyon özelliklerini içeren *signaletik maddedir*. Eisenstein ilk olarak bunları ideogramlarla, daha sonra ise daha temellendirilmiş bir biçimde, bir ön-lisan ya da ilkel lisan sistemi olarak içsel monologla karşılaştırdı. Bu, plastik bir kütledir, gösteren-olmayan ve sentaktik-olmayan, dilbilimsel olarak biçimlendirilmemiş bir maddedir" (*Time-Image*, 29). Peirce'in teorisi bir dilbilim değil, bir mantık olduğundan ve bu teori, göstermeyi (signification) bir süreç olarak anladığından, Deleuze bunun, hareket halindeki göstergelerin üretimini ve bağlantılandırılmasını anlamak için daha uygulanabilir olduğunu düşünür. Semiyoloji sinematik göstergelyi dışarıdan bir dilbilimsel model dayatarak tanımlamak isterken, Deleuze, bizzat sinemanın tarihsel olarak ürettiği materyallerden bir göstergeler teorisi çıkarmak adına Peirce'in mantığını kullanır.

İmaj idesi, her iki kitapta birbirlerinden nispeten ayrı sinematik mantık ve pratiklerin sınırlarını belirleyen bir dönemselleştirme figürü olarak da iş görür. (Aslında Deleuze, biri harekete, diğeri de zamana ilişkin olmak üzere iki "saf göstergebilim" tanımlar.) Bu şekilde Deleuze, sinematik anlamlamanın tarihindeki dönüşümlerin çağdaş "işitsel-görsel kültürümüzü" nasıl oluşturduklarını inceler. Eğer Deleuze'e göre savaş sonrası dönem sineması kendisini önceleyen sinemadan farklıysa, dolayısıyla da hareket-imaj rejiminden zaman-imaj rejimine doğru tedrici fakat kendine özgü bir geçişe işaret ediyorsa, bu farklılık aynı ölçüde, göstergelerin ve imajların doğalarının dönüşümüne ve düşüncenin kültürel imajının evrimine de damgasını vurur. Deleuze, imaj pratiklerini her dönemin kendi düşünce imajını üreterek kendisini düşündüğü toplumsal ve teknolojik otomatlar olarak resmeder. Felsefe, sırası geldiğinde, koordinatları "düşünce-göstergeler" olarak verilen zihinsel kartografilerde bu imajı haritalandırabilir. Bu, içsel çevrimleri, bağlantıları, ilişkileri ve işleyişleri ile beynin zımnı bir imajdır. O halde, imaj, en geniş anlamında, tarihsel olarak belirli sinematik pratikleri "ruhsal otomatlar" ya da "düşünce makine-

leri” olarak tasvir eder. Bu bakımdan, bir çağın düşünce imajı, “düşüncenin kendisine verdiği, düşüncenin anlamı olan, düşünceyi kullanıma açan, düşüncedeki benzerlikleri ortaya koyan imajdır” (Deleuze and Guattari, *What Is Philosophy?*, 37). Sinema burada bir “yapay zekâ”, bir Kartezyen dalgıç ya da kavram üretimi yapan bir makine olarak düşünülür.⁴ Deleuze’e göre bu, “sinema” felsefesinin tarihini yazmadaki en çetin adımdır: Bir çağın estetik olarak imajlar ve göstergeler biçiminde temsil edilen düşünme stratejilerini alıp, bu stratejileri felsefi kavramlara dönüştürmek. Fakat aynı zamanda, felsefenin düşünce imkânlarını anlama biçimi de estetik pratiklerde yenilenir.

Bir filozof olarak Deleuze sinemaya ilgi duyar, çünkü sinema sürenin karmaşık bir hareketli resmini ortaya koyar. Ve hareket-imajı zaman-imajdan ayıran şey, bu imajların bu bağlamda zamanı mekânsal olarak dönüştürme biçimleridir. Deleuze sinema imajının ister imajın kendisi bakımından isterse de izleyici bakımından olsun, her zaman şimdi “içerisinde” olduğu düşüncesine karşı çıkar. Bundan farklı olarak, imaj, zamansal ilişkilerin toplanmasıdır. “İmajın kendisi,” der Deleuze, “imaj unsurları arasındaki ilişkilerin sistemidir, yani değişken şimdinin akımdan ibaret olduğu zaman ilişkilerinin bir dizisidir. (...) İmaja özgü olan şey (...) temsil edilen nesnede görülemeyen ve kendilerinin şimdiye indirgenmelerine izin vermeyen ilişkileri algılanır, görünür kalmaktır” (*Time-Image*, xii). Bu zamansal ilişkiler nadiren gündelik algıda seçilir; daha ziyade, kendilerinden göstergeler yaratan imajlarda görünür ve okunur hale gelir. Sinematik imaj, kendi kurucu hareket ve zaman öğelerinden dolayı hiçbir zaman basit bir birliğe indirgenemez; imaj ve düşünce arasındaki ilişki de basit, dakik şimdiye indirgenemez.

Yine de, hem hareket-imaj, hem de zaman-imaj bu ilişkiyi farklı biçimlerde yürütür: Hareket-imaj bize zamanın dolaylı bir imajını verir; zaman-imaj ise, zamanın doğrudan imajını verir. Bu sıra dışı düşüncenin özü, Deleuze’ün “aralık”ı –fotogramlar, planlar, sekanslar arasındaki boşluk ya da bölünmeyi- ve aralıkların örgütlenmesinin zamanın sinemadaki mekânsal temsilini nasıl düzenlediğini yeniden düşünmesidir. Deleuze bu kavramı Dziga Vertov’dan ödünç almış olsa da kavramın kapsamını önemli ölçüde genişletir. Aralıkların örgütlenmesinin zamanın mekânsal olarak imaja dönüştürülmesine nasıl hiz-

4 Deleuze, Jean-Louis Schefer’in *L’homme ordinaire du cinéma* adlı eserinde sunduğu argümanları takip eder. Ayrıca bkz. *What Is Philosophy?*, özellikle ikinci bölüm. Bu kitabın 7. bölümünde geri dönüp bu argümanları derinleştireceğim.

met ettiğini anlamak, Deleuze'ün bir tür sinema geometrisi olarak zincirleme mantığını formülleştirme girişimini daha açık kılar.

Walter Benjamin, "Short History of Photography" adlı çalışmasında, zaman sorununun erken dönem fotoğraf sanatındaki tanımlamasına odaklanır. Fotoğrafın ne bağlamsal niteliği, ne de ikonik özellikleri Benjamin'i pozun damgasını vurduğu zaman aralıkları kadar etkilemiştir. Saatler gerektiren bir poz zamanından yalnızca saniyelerle ölçülen aralıklara teknolojik geçişte, Benjamin auranın (halenin) imajdan tedrici buharlaşmasına dikkat çeker. Burada zikredilen aura (hale) düşüncesi, Bergson'un *durée* (süre) kavramıyla açık bir biçimde ilişkilidir. Benjamin'e göre, poz aralığı uzadıkça, bir ortamın aurasının –temsili figürlerle örülen karmaşık zamansal ilişkilerin– fotoğrafik düzlemle kaynaşarak, imaja sızma şansı artar. Daha somut biçimde söylemek gerekirse, aralığın zamansal değeri fotoğraftaki zaman ile mekân arasında niteliksel bir oran belirler. Yavaş poz zamanlarından hızlı poz zamanlarına evrimde, zaman bölünmeleri mekânda niteliksel değişimler ortaya çıkarmıştır: Işığa hassaslık, daha berrak odak, daha yoğun alan derinliği ve en önemlisi, hareketin sabitlenmesi. Paradoksal bir biçimde, Benjamin'e göre, fotoğraf sanatının ikonik ve mekânsal özellikleri poz aralığının azalmasıyla daha isabetli hale geldikçe, imaj, "aura"sının etkileyici muğlaklığını ve süre deneyimindeki zamansal sabitliğini yitirmiştir.

Benjamin'in uzun poz zamanlı fotoğraf üzerine yorumu, bunu "ilkel" bir zaman-imaj, biriken süre üzerinde açılan bir tür pencere olarak resmeder. Alternatif olarak, "anlık" fotoğrafçılıkta azalan zaman aralığı, imaja yeni bir imkân sağlamıştır: Hareketin temsili. Genç Jacques-Henri Lartigue'nun sıra dışı fotoğraflarında olduğu gibi yalnızca hareketin donması değil, ayrıca, Etienne-Jules Marey ve Eadweard Muybridge'in çalışmalarında olduğu gibi, hareketin seri halinde ayrışması. Hareket-imajın zamanı dolaylı temsil etmesinin tohumu da buradadır. Gelişmekte olan teknolojinin belirli bir hedefi vardır. Teknoloji, hareketi fiziksel eylemle eşitler ve hareketi rasyonel parçalara bölerek, ayrıştırır –burada, bir adam on iki ardışık fotoğrafta elleri üzerinde durma eylemini gerçekleştirir. Bu erken dönem hareket incelemelerinde dahi, zamanın yönetimi, hareketin söz konusu bilimsel algısı ve çözümlemesi bakımından merkezi bir sorundur. Eylem, poz aralığı bir saniye uzunluğunda bir süreye indirgenmeden açık bir biçimde temsil edilemez; hareketin ardışık ve bitişik bölümler halinde kaydedilmesini güvence altına almak için eylemin kendisinin,

kamera hareketlerine göre dikkatli bir biçimde “zamanlanması” gerekir. Böylece zaman, harekete tabi kılınır ve hareketin belirleyiciliği aracılığıyla yalnızca dolaylı olarak, iki biçimde temsil edilir. İlk olarak, eşit ölçüde birbirlerinden ayrılmış, tekrar eden aralıklar olarak bir sabite indirgenerek (Muybridge’in örneğinde saniyenin yüzde biri); ikinci olarak da, bir eylem hattıyla sınırlanarak: Zaman, bu durumda, yalnızca rasyonel olarak bölümlere ayrılmış bitişik hareketlerle ilerler. Zaman burada bir mekân ve hareket ölçüsü olarak iş görür; yalnızca mekân ve hareket aracılığıyla “görülebilir.”

Bu iki ilke, sinematografik teknolojinin mükemmelleştirilmesi için elbette ki zorunluydu. Ancak sinema, Marey ve Muybridge gibi öncülerin ne arzuladıklarını ne de hayal ettikleri bir şeyi ilave etti: Bu imajları sabit bir oranda yansıtarak, hareketi otomatikleştirdi. Deleuze’e göre, bu aşamada, hareket-imaj sineması, kendi anlamlandırma materyalleri ile Bergson’un döneminin psikoloji felsefesi üzerinden tanımladığı şeyle sıra dışı bir benzerlik taşıyan, bir hafıza ve düşünce imajı üreten ruhsal otomat haline gelir. Zamanın harekete tabi olmasının yeni bir biçimde genişletilmesi ve gelişmekte olan anlatı sineması, Bergson’un “hareketteki açık bütünsellik” olarak tanımladığı mantığı taklit etmiştir. Deleuze, Bergson’un düşüncenin temel olarak zamansal özelliğini tasvir ederken kullandığı bu figürü, klasik sinemanın anlatımsal örgütlenmesini tasvir etmede kullanır. Bergson’a göre, düşünce daima aynı anda iki yöne hareket eder: Yatay bir eksen boyunca serimlenirken, aynı zamanda dikey bir eksen de yayılır. Birincisi bir ilişki eksenidir; bu eksen benzerlik ve komşuluk, kontrast ve zıtlık ilkeleri aracılığıyla ilgili imajları bağlar. Aynı zamanda, ilişkili imajlar birbirlerinden ayrılır, daha sonra ise, bir farklılaşma ve bütünleşme sürecinde, sürekli olarak büyüyen bütünlüklere ya da dizilere doğru kavramsal olarak toplanırlar. İlgili imajlar, bütünleşmeyle hareketi niteliksel değişim ifade eden bir kavramsal bütüne dâhil olur: Bütün, parçalarının toplamından farklıdır. Fakat bu bütün, daha sonra, ilgili dizilerde yeniden bütünselleşmeyle kendini genişletir. Tüm düzeyler boyunca, hem ilişkilendirmeye kesintisiz çizgisel hareket, hem de farklılaşma ve bütünleşmeyle hacimsel genişleme söz konusudur. Deleuze, klasik sinemanın, hareket-imaj sinemasının bu sürecin somut bir imajını verdiğini söyler. Klasik sinema, bunu yaparken, diziler ve bütünler arasındaki ayrımı ve Bergson’un zaman, bütün ve açık olan arasındaki ilişki tanımını felsefe için daha açık kılar. Bir birlik ya da dizi değişik unsurları örgütlesse de, nispi ve suni olarak kapalıdır. Bir diziyi bir başka diziyeye,

daha geniş bir diziye bağlayan ve bunu sonsuza kadar yapan bir bağ her zaman mevcuttur. Karşıt olarak, bütün, zamana aittir. Tüm dizileri bir uçtan diğerine kat eder ve dizilerin kapanma eğilimlerini gerçekleştirmelerine engel olur. Bu nedenle, zaman, Bergson tarafından Açık olarak tanımlanır: Değişen ve her bir anda sürekli olarak kendi doğasını değiştiren şey.

Söz konusu açık bir bütün olarak hareket anlatısı, Deleuze'ün *The Movement-Image* adlı kitabında da belirttiği gibi, Sergei Eisenstein'ın teori ve pratiği ile yakın bir benzerlik gösterir. Bu, aynı zamanda, Raymond Bellour'un Hollywood filmlerinin metinsel örgütlenmesi teorisine de mantıksal olarak çok yakındır. Deleuze, özellikle sessiz film dönemine ait Sovyet ve Hollywood film pratiklerine hiçbir surette karşı çıkmadığından, bu benzerlikler şaşırtıcı değildir. Deleuze bu pratikleri hareket-imağın doğa bakımından değil, tür bakımından farklı olan iki ayrı dışavurumu olarak görür. Örneğin her iki pratik biçim, planı, durağan bir figürden ziyade, hareketli bir birlik olarak örgütler. Dolayısıyla Deleuze şöyle yazar: “[Plan,] hareketi değiştirmekte olan bir bütün ile ilişkilendirdiği sürece, sürenin devinimli kesitidir” (*Movement-Image*, 22). Eisenstein'ın montaj-hücre kavrayışında olduğu gibi, plan, çerçeveleme işleminin geçici ve suni bir kapalı diziyi belirlediği, nispeten açık ve değişken bir mekân tanımlar. Çerçevlendirme, eylemleri, cisimleri ve dekorları hareketli bir birlik içerisinde gruplayarak, nesneleri film öncesi mekândan ayırır. Aynı zamanda çerçeve, planı, filmin hareketli bütününe açar. Plan, eylem-hareket bağınu fotogramatik düzeyde birleştirir. Montaj ve şema, bu unsurları daha geniş birliğlere dağıtan hareket ya da hareketleri belirleyerek, kendini düzeyler boyunca tekrar edip genişletir. Kurgu devamlılık sistemi, rasyonel bölümlmeler sayesinde planların birbirlerine bağlanması için bir normlar dizisi oluşturmuştur. Fakat ekran dışı mekân kavramlaştırması da Deleuze için aynı ölçüde önem taşır, çünkü bu, dizilerin teme olarak açık özelliğini ifade eder. Tıpkı film şeridinin sürekli hareketinin planda bütünleştirilmesi gibi, plan da sekanslara, sekanslar bölümlere genişler ve devamında birleşir; her birlik, daha kapsamlı olan bir başka birliğin bir parçasıdır. Burada aralık, rasyonel bölümler boyunca genişleyen bir organik bütünün imajında sürekli yeniden bütünselleşen bir farklılaşmanın göstergesidir. Özetle, Deleuze şunları söyler:

Hareket-imağın, biri nispi konumlarını değiştirdiği nesneler, diğeri bir mutlak değişim olarak ifade ettiği bütün bakımından iki yanı vardır. Durumlar mekândadır, fakat değişim halindeki bütün zamandadır. Hareket-imağ plana yedirildiğinde,

kadrajı planın nesnelere dönük yüzü, montajı da bütüne dönük yüzü diye adlandırabiliriz. (...) Bütün oluşturan ve bu suretle bize zamanın imajını veren şey bizzat montajdır. (...) Zaman, zorunlu olarak dolaylı bir temsildir, çünkü bir hareket-imajı diğerine bağlayan montajdan akar (*Time-Image*, 34-35).

Hareket-imaj, zamanın yalnızca dolaylı bir imajını sağlar çünkü zaman, hareketin ve montajda bağlanan hareketlerin tanımladığı aralıklara indirgenir. Deleuze bu bakımdan avangart sinema ile anlatı sineması arasında bir ayrım yapmaz. Amerikan sessiz sineması, Sovyet montaj okulu ve Fransız izlenimci sineması birinci kitapta bu ilke ile bir arada gruplanır. Niteliksel olarak farklı montaj stratejileri ortaya koysalar da –örneğin Vertov’da analitik hızlı ve ağır çekim, Eisenstein’da soyut ya da entelektüel hareket, Epstein ve Dulac’ta ritmik ve metrik varyasyonlar–, montaj fikri, her durumda, birim zamandaki rasyonel hareket bölümlerini yönetmeye dayalıdır. Bu bakımdan, yirmili yılların avangart filmlerinde zamandan ziyade, harekete ve mekâna bir düşkünlük söz konusudur; zamanın örgütlenmesi de montajda harekete tabi kılınır. Geleneksel sinemada da avangart sinemada da bu sorun bir takıntı haline gelmiştir; her iki sinema akımının algı ve hafıza teorileri de bundan türer.

Aynı şey, hareket-imajın ürettiği düşünce-göstergeler için de söylenebilir. Deleuze’ün düşünce-göstergelerin ne oldukları konusundaki düşüncesini daha önce tanımlamıştım: Bir yandan ilişki aracılığıyla bağlantılandırma; diğer yandan, farklılaşma ve bütünleşme olarak ifade edilen, genişleme halindeki bütün olma. Burada aralıklar ile bütün arasındaki ilişki esasında davranışsaldır. Bu ilişki, paradoksların, zıtlıkların ve uzlaşmaların örgütlediği bir etki-tepki şemasında ifade edilir. Etki ve tepkinin bu hareketi bir Amerikan irade ideolojisinden, çevreye hâkimiyetin, rakiplerin kaçınılmaz olduğu ve bunun sonsuza dek yayıldığı yönündeki inançtan türer. İpucunu Engels’in *Doğanın Diyalektiği* kavrayışından alan Eisenstein bu şemayı farklı bir biçimde olgunlaştırıp örgütlese de bunu, şemanın ifade ettiği düşünce imajı açısından temelde değiştirmeksizin yapar.⁵ Her iki bakış açısı da hareket halindeki açık bütünün [totalitenin] değişen bütünlüğünün sonsuz bir yayılma sürecini gösterdiğine inanan organik bir kompozisyon modeli varsayar. Parçaların birliklerde, birliklerin de bütünlerde birleşmesi, imajın, dünyanın ve izleyicinin

5 Deleuze burada, “altın” orana göre Eisenstein’ın kompozisyon teorisine gönderme yapmaktadır. Bakınız Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, özellikle 10-37. Ayrıca bakınız *The Movement-Image*, 32-40 ve *The Time-Image*, 210-13.

yüksek bir Hakikat imajı aracılığıyla özdeşleştiği bir bütünlükte [totalitede] zirveye ulaşır. Deleuze bu imajı şöyle tanımlar: “Ahenkli bütünlük olarak ideal bilgi, klasik temsili ayakta tutan bilgi. (...) Adeta sinematografinin Hegel’i olan Eisenstein, bu kavramlaştırmanın yüksek sentezini ortaya koymuştur: Eşdeğerlilikleri ve etkileri [attractions] ile açık sarmal. Bizzat Eisenstein, sentezin bütününe yöneten ve sinemayı kendi başına serebral sanat haline getiren serebral modeli, beyin-dünyanın içsel monologunu gizlememiştir; ‘Montaj biçimi, hareketli gerçekliği yayılıp açılırken [unrolling] yenileyen düşünme süreci yasalarının yenilenmesidir” (*Time-Image*, 210-211).

Deleuze’ün organik hareketli-ımaja “klasik”, zaman-ımaja da “modern” olarak göndermede bulunması, ne zaman-ımajin hareket-ımajdıan doğal bir ilerleyiş olarak çıktığı ne de modernin zorunlu olarak bir eleştiri halinde klasiğe karşı çıktığı anlamına gelir. Bundan farklı olarak, bu geçiş, inancın doğasında ve düşüncenin olanaklarında, tedrici de olsa kendine özgü bir dönüşümü temsil eder. Hareket-ımajin ayakta tuttuğu organik rejim, bütünlük bakımından bir Hakikat modelini yansıtan rasyonel bölümlenmelerin bağlanmasıyla ilerler. Hareket-ımajin düşünce-göstergeleri, eylem imkânına ve Hakikatın sabitliğine yönelik bir inançtan türer. İkinci Dünya Savaşı ertesinde, özellikle Avrupa sinemasında, bu durum değişir, “imgesel izleme”nin farklı bir biçimini üretir. Örneğin, Deleuze’e göre, yeni gerçekçiliğin ortaya çıkması, eylem ve hareket sinemasındaki bir krizi temsil eder. Özellikle *Germania Anno Zero* (1947), *Stromboli* (1949) ya da *Viaggio in Italia* (1953) gibi Rossellini filmlerinde anlatı durumları, gerçekliğin eksikli ve dağınık olarak temsil edildiği yerlerde ortaya çıkar. Çizgisel eylemler, rastgele gezintiler halinde bozulur. Olaylar, artık etkinin ya da tepkinin mümkün olmadığı yerde cereyan eder: Müsamaha gösterilemez ya da desteklenemez acı ya da güzellik durumları; kavranamaz ya da karar verilemez hadiseler. Sonuç olarak, hareket-ımajin etki-tepki şeması, hem algının hem de duygunun doğasında bir değişim yaratarak çökmeye başlar. İmajların bağlantısı artık eylem tarafından güdülenmediğinden, mekân doğada değişir, bağlantısızlaşmış ya da boşaltılmış bir mekân haline gelir. Görme ve duyma edimleri, motor eylemlerde imajların bağlantısının yerini alır; göndermelerin sabitliğinin yerini saf tasvir alır. Akla hemen, Antonioni’nin, ironik isminin herhangi bir saptanabilir eylemin ya da yorumun; bekleyen, yalnızca süre olarak geçmekte olan zamana şahitlik eden karakterleri geride bırakarak buharlaştığı mekânlara işaret eden *L’Avventura*’sı (1960) gibi bir film gelir.

Dolayısıyla, Deleuze'ün organik-olmayan ya da zaman-imağın kristal rejimi olarak adlandırdığı şey, savaş sonrası yeniden yapılanmanın toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlamından doğar.⁶ Bununla birlikte, eğer modern sinema, zamanın *doğrudan* bir temsilini sunuyorsa, bu zaman-imağın doğuşu, hareket-imağın evriminin zorunlu bir sonucu değildir. Deleuze'e göre, sinemanın tarihi asla zamanın temsilinin gitgide kusursuzlaşmasına yönelmiş bir ilerleyiş değildir. Bundan farklı olarak, zaman ile düşünce arasındaki ilişki savaş sonrası dönemde –biyoloji bilimlerinde, düşünce imajında ve olasılık fiziğinin dolaşımına soktuğu zaman imajındaki değişimler ile aynı ölçüde zaman-imağın da ürünü olan göstergelerde temsil edildiği gibi– daha farklı bir biçimde tahayyül edilmiştir. Alain Resnais'nin sinemasının Deleuze'ün projesi için son derece önemli olmasının nedeni budur. Eisenstein'ın organik hareket-imağ sineması için temsil ettiği şeyi Resnais kristalize zaman-imağ sineması için temsil eder. *Toute la mémoire du monde*'dan (1956), *Mon oncle d'amérique*'e (1978), Resnais, hareket bakımından olmaktan ziyade zaman bakımından, düşünce imajını taklit etmeye yönelik kesintisiz bir düşkünlük sergiler. Zaman-imağ, “irrasyonel” bölümlerine kavramının damgasını vurduğu yeni bir aralık geometrisi örgütler. Bu geometri, en az modern sinemanın zaman-imağları kadar, olasılık fiziği hesabı tarafından modellenmiş, zamanın akışlarına yönelik artmış bir duyarlılıktan türer. Daha önce de açıkladığım gibi, “irrasyonel” kavramının matematikten uyarlanmış kesin bir anlamı vardır: Aralık artık birinin sonu ya da diğerinin başlangıcı olarak imağın parçasını ya da dizilimi oluşturmaz. Diğer bölümler de –örneğin imaj bakımından ses– birbirleri ile ardışık ya da birbirlerine genişleyebilir olarak düşünülemez. Aralık, özerk bir değer haline gelir; temsil ettiği bölüm, indirgenemezdir. İdeal olarak, saptanabilir herhangi bir biçimde bir imajdan diğerine geçişi artık kolaylaştırmaz. Bu temelde, aralık indirgenemez bir sınır olarak işlev yaptığından, imağların ya da sekansların akışı,

6 Deleuze organik ve kristalize rejimler kavramını Alman sanat tarihçisi Wilhelm Worringer'den uyarlar. Worringer organik ve kristalize olma kompozisyon stratejileri olarak karşıtlaştırır. Bunların her biri, bir kültürün dünya ile ilişkisini ifade eden a priori biçim iradeleridir. Organik biçimler, insanlığın dünya ile bir olduğunu hissettiği ahenkli bir birliği ifade eder. Burada temsiller doğal biçimlere dayalıdır ve doğa yasalarının temsilleri destekleyip, bu temsillere hakikat vereceği inancına dayanır. Buna karşın, kristalize olan, bir soyutlama iradesini temsil eder. Bir kültür, dünya ile çatışma halinde olduğunu, olayların kaotik ve düşmanca geliştiğini hissettiğinde, bu kaosu örüntüsünü çıkarıp, kaosu aşmak adına bir girişim olarak saf geometrik biçimler üretmeye yönelir. Bakınız Worringer'in *Abstraction and Emphaty* [Soyutlama ve Özdeşleşim] adlı önemli çalışması. Ayrıca bakınız, *Form in Gothic*.

bir hattı devam ettirmek ya da bir bütünde birleşmek yerine, çatallanır ve seri olarak gelişir. Zaman-imağ, organik kompozisyonundan ziyade, seri kompozisyon üretir. Farklılaşma ve bütünleşme yerine, ancak irrasyonel bölümlerin yeniden bağlantı kurması söz konusudur. Yeniden bağlantı kurma, irrasyonel bölümler tarafından tutulmuş imajlara özgü bir toplanmayı gösterir. Deleuze şöyle özetler:

Dolayısıyla, artık metafor ya da mecaz yoluyla ilişki değil, imajın kendisi üzerinde yeniden bağlantılarına söz konusudur; artık ilişkili imajların bağlantılanması değil, yalnızca bağımsız imajların yeniden bağlanması mevcuttur. Bir imajın diğerinin ardından gelmesi değil, bir imaj *artı* diğer imaj vardır; her bir plan, müteakip planın çerçevesine göre çerçeve dışına alınır. (...) Sinematografik imaj, eşdeğersiz ilişkilere ve irrasyonel bölümlere göre, zamanın doğrudan bir temsili haline gelir. (...) [Bu] zaman-imağ, düşünceyi düşünce-olmayan ile çağırılmaz, açıklanamaz, belirsiz, eşdeğersiz olan ile temasa geçirir. İmajların dışının ya da zıttının yerini bütün alır, aynı zamanda aralığın [*çatlağın*] ya da kesimin yerini ilişki alır (*Time-Image*, 214, 279)

Bu zor pasaj, iyi bilinen ve Deleuze'ün zaman-imağ sinemasının en önemli örneklerinden biri olarak gördüğü bir filme gönderme ile açıklanabilir: Marguerite Duras'ın *India Song* (1975) adlı filmi. Filmin açılış planı, yemyeşil bir delta üzerinde, bulutların arasına kaybolan bir kızıl güneşi çerçeveye alır. Bu, en basit dışavurumunda zamanın doğrudan bir imajdır: Basit bir süre olarak tek bir olayı tanımlayan özerk bir plan. Bunun ardından gelen, loş bir odada piyano planı, hiçbir şekilde açılış planının motivasyonunu taşımamaktadır. Takip eden imaj basamaklarında herhangi bir açık mekânsal ya da zamansal bağ da bulunmayacaktır. Kesit, bağlantısız bir aralığı tanımlar ve böylece, her plan özerk bir zaman bölümü haline gelir. Benzer biçimde, imajlar, birbirleri ile bağlanmak yerine, dizilere bölünür –ekran içi mekân ile ekran dışı mekân arasındaki farkı bozan piyanosu ve aynası ile konsolosluk iç mekânı, villanın yıkıntı dış mekânı, tenis kortu, park, nehir. Aynı şey film müziği için de söylenebilir. Başlangıçta, bir dilencinin çığlıklarını, daha sonra ise, karşılıklı soruşturmaları *India Song*'un belli belirsiz anlatısını başlatan iki “zaman-dışı ses” duyanız. Sesler aynı dizilere bölünür –dilenci, “les intemporelles,” piyano müziği, insan sesleri ve resepsiyonun müziği, konsolos yardımcısının çığlıkları ve bu seslerin aynı zamanı paylaşıp paylaşmadıkları hiçbir zaman belli değildir.

Aralık, imaj ile ses ilişkileri arasında ve içerisinde bölünüp, yeniden gruplan-
sa da, bu asla belirli ya da eşdeğer biçimde olmaz. Buna ek olarak, bu geo-
metri, bir Hakikat imajı olarak bütünleştirilebilir değildir. Bu, *India Song*’un
gelişigüzel örgütlenmiş olduğu anlamına gelmemektedir; tam tersine filmin
kompozisyonu büyük bir titizlikle kurulmuştur. Fakat nispeten belirlenmiş
ve kestirilebilir ilişkilere sahip organik hareket-imajdan farklı olarak, bura-
da zamanın imajı daha olasılıkçı bir tarzda resmedilir. Zaman-imajın ürettiği
aralığın özerkliği, her planı, özerkleştirir: Hareketi zamana tabi kılan süre bö-
lünmesi. Aralığın yalnızca eşdeğer olmayan ilişkileri tanımlaması nedeniyle,
imaj ile film müzikleri arasındaki ve içerisindeki bölümler, ilerleyişleri ancak
olasılıkçı bir tarzda yorumlanabilen dizilere ayrılır. Deleuze’ün öne sürdüğü
gibi, eğer kristalleşten rejim, zamana yönelik yüksek bir duyarlılığı üretiyorsa,
bunun anlamı, aralığın izleyiciyi bir belirsizlik durumunda alıkoymasıdır. Her
aralık, olasılık fiziğinin, değişimin hangi yönü alacağını önceden bilmenin ya
da tahmin etmenin imkânsız olduğu bir “çatallanma noktası” dediği şey haline
gelir. Hareket-imajın kronolojik zamanı, bir belirsiz oluş [becoming] imajına
dönüşür.

Estetik biçimler, aksi takdirde raslantısal olacak evren üzerine, bir düzen his-
si yansıtır. Bu bakımdan, zaman-imaj rejimi, en az hareket-imaj rejimi kadar
konvansiyoneldir ve örüntü halindedir. Bununla birlikte, duyumsama düze-
nindeki değişim, inancın doğasındaki bir değişime işaret eder. Organik rejim,
özdeşliğe, birliğe ve bütünlüğe inanır; olayların kronolojik bir süreklilik ile
bağlandığı, belirlenimci bir evren tanımlar: Geriye dönük olarak, kaçınılmaz
olarak şimdiye götüren bir geçmişe inanılır; tahmin edilebilir bir biçimde şim-
diki zamandan doğan bir geleceğe güvenilir.

Buna alternatif olarak, zaman-imaj rejimi, bu belirlenimci evrenin yerine ras-
lantısal bir evren koyar. *Sherlock, Jr.* filminde, eylem, filmin final imajında res-
medildiği gibi tekrarlara, uzanılara ve yenilenmeye götürür. *La jetée*’de, fil-
min sonu, ancak kahramanın ölümüne götüren, geri döndürülemez bir sekans
olarak, filmin başlangıcına yanıt verir. Planlar arasındaki eşdeğersiz ve belirsiz
ilişkiler, sonluluğun, tükenmişliğin ve ölümün damgasını vurduğu, her şeye
rağmen tarihin bir ütopya olarak yeniden doğuşuna götüren entropik bir anlatı
üretir. Kahraman ölür, fakat gelecekte, mahvolmuş bir toplumun, belirsiz so-
nuçlarla da olsa, kendini devam ettirmesine imkân tanıyan bir enerji kaynağı
iletir. Burada “entropi” terimini önemsiz bir anlamda kullanmıyorum. Prigogi-

ne ve Stengers, kaos bilimlerinin temsil ettiği düşünce imajının, enformasyon kültürümüzde kendini yeniden ürettiğini söyler. Bunlar, hızlandırılmış geçiciliklerin ve belirsiz toplumsal değişimlerin damgalarını vurdukları düzensizlik, dengesizlik ve çeşitlilik imajlarıdır; kısacası, küçük nedenlerin devasa ve kestirilemez sonuçlar doğurdıkları, doğrusal-olmayan ilişkilerdir. Geçmiş gitgide elle tutulmaz, şimdi ile eşdeğersiz bir köken olarak hissedilir; geleceğin doğuşu, şimdiki zamandan tahmin edilemez ve belirlenemez görünür.

Modern sinemada üretilen zaman imajı, kuşkusuz, düzensizliğe ve kestirilemezliğe dair kültürel algıdan doğar. Fakat aynı anda, zaman algımızı, çoklu olana, çeşitli olana ve özdeş-olmayana yönelik bir alımlama ile sorumlu kılar. Bu bölümü, cesaretlendirici muğlaklık üzerine bir notla sonlandırmak istiyorum. İlya Prigogine, çatlama noktalarının fiziksel sistemlerin evriminde eşit bir şansı tanımladığını göstererek bir Nobel ödülü kazanmıştı: Sistem ya kaos halinde bozulur ya da yeni, daha karmaşık ve farklılaşmış bir düzene doğru, öngörülemez ve tahmin edilemez bir sıçrama yapar. Deleuze, zaman-imajdaki aralığı bir irrasyonel bölünme ve bir eşdeğersiz ilişki olarak tanımladığında, aynı zar atışını imaj ile düşünce arasındaki ilişkide dolaşıma sokar. Bu bağlamda, ayrımsızlıktan türeyen özerk zaman-imaj aralığı için bir “yanlış gücü” öne sürer. Zaman-imajda görülen şey, der Deleuze, “yanlış olandır, daha doğrusu, yanlışın gücüdür. Yanlışın gücü, zamanın kendisidir; zamanın içeriklerinin değişken olmasından dolayı değil, oluş olarak zamanın biçiminin her formel hakikat modelini sorgulamasından dolayı” (“Kristalize Olanın Rejimi” Üzerine”, 21).⁷ Burada hakikat, zıttı ya da yadsıması olarak yanlışın karşıtı değildir; daha ziyade, yanlışın güçleri, hakikatin geçici, dolayısıyla kırılgan ve güç durumundaki biçimlerinin ölçüsüdür. Hakikat, düzeltilmeyi bekleyen bir özdeşlik de değildir. Deleuze şöyle yazar:

Hakikatin daha önce mevcut olmayan, keşfedilmesi gereken bir şey olmayıp, her alanda yaratılması gereken bir şey olduğu fikri bilimlerde rahatlıkla görülebilir. Fizik biliminde bile, tüm hakikatler, yalnızca koordinatlar olarak olsa bile sembolik sistemleri önceden varsayar. Tüm hakikatler önceden kurulu fikirleri “bozar”. “Hakikat bir yaratımdır” demek, hakikatin, hakikat tözünü biçimlendiren bir dizi süreç, tam anlamıyla söylemek gerekirse, bir yanlış/tahrifat dizisi tarafından üretildiğine işaret eder. Guattari ile yaptığımız çalışmada, birbirimizi tahrif ettik, bunun

7 Alternatif bir tercüme için, bakınız *Negotiations*, 62-67. Bu argümanları bu kitabın 5. bölümünde derinleştireceğim.

anlamı, her birimizin, diğerinin önermesini kendi tarzında anlamasıdır. Sonuç, iki terimli bir düşünce dizisidir. Çok terimli bir diziyi, ya da çatallaşmış, karmaşık bir diziyi engelleyen bir şey yoktur. Hakikati üretecek olan sahtenin güçleri –bunlar, arabuluculardır. (*Negotiations*, 126, 172)

Hakikatin –önceden belirlenmiş hareket ya da varış noktaları olmaksızın– sınırlarının çizilmesi, yansıtıcı olmaktan ziyade, yaratıcı bir süreçtir. Bu, totalleştirme sürecinde özdeş-olmayandan bir özdeşlik çıkarıp, daha yüksek bir birlik üreten yadsıma anlamında diyalektik de değildir. Bu, hareket-imağ tarafından üretilen organik hakikat modelidir. Bu, daha ziyade bir diyalogdur, bir soruşturmadır, daima en az iki terimi olan, bu terimlerin her birinin bir diğerini, düşüncenin zamansallaştırılmasını garanti eden bir süreçte sorguladığı, soruşturduğu ya da tahrif ettiği bir dizidir. *India Song*’da “zaman-dışı sesler” bu işlevi yerine getirir; imaj ile ses arasında ve içerisindeki, her ikisini bütünleştirilemez diziler halinde üreten irrasyonel bölünme de aynı ölçüde önemlidir. Burada, özerk aralık, öngörülemez ilişkilerin hâsıl olduğu bir açılma haline gelir.

Deleuze’e göre, zaman sineması, totalize edilemez süreç olarak bir düşünce imajı ve tahmin edilemez değişim olarak bir tarih duyusu üretir. Özerk aralık bir gösterge değildir; geçici olarak dahi, düşüncenin kendisini saptaması için bir yer tanımlamaz. Zaman-imağın düşünce-göstergeleri irrasyonel bölümler ve eşdeğersiz ilişkiler olarak tanımlansa da, imaj ile düşünce arasında ne bağlantı ne de köprü olarak iş görür. Bundan farklı olarak, zaman-imağda aralıkların örgütlenmesi, imaj akışının ve düşünce hareketlerinin kopuk ve süresiz olmasını garanti altına alır. Hareket-imağ, imaj ile düşünce arasındaki ilişkiyi ideal olarak, özdeşlik ve bütünlük halinde –sürekli genişleyen bir ontolojide– kavrarken zaman-imağ, aynı ilişkiyi özdeş-olmama olarak düşünür: Yurtsuzlaştırılmış ve göçebe bir oluş olarak, yaratıcı bir eylem olarak düşünce. Bu, Deleuze’ün Maurice Blanchot’dan ödünçle, “dışarıdan düşünce” olarak adlandırdığı şeydir. Düşünce, imaja yerleşme ya da imajı kuşatma girişiminde, sürekli olarak zamanın virtüel bir gücüyle ve düşünceye içsel, düşünceyi kendisinden ayıran ve imajla ilişkisinde bölen bir aralıkla karşılaşır. Düşünce, gergin ve sarsıntılı hale gelir, zaman-imağın tanımladığı eşdeğersiz ilişkiler boyunca çalkalandıkça, kendi çatallanma noktalarının gitgide yakınına fırlatılır. Aralık artık hareketler ve eylemler arasındaki kıvrımda kaybolmaz. Aksine, öngörülemez ve tahmin edilemez olayların hâsıl olabildiği, kesintisiz bir za-

man açılımı –bir oluş mekânı– haline gelir. Deleuze bunu, *The Logic of Sense* adlı çalışmasında ilan ettiği “iyi haber” diye adlandırır: “Anlam asla bir ilke ya da köken değildir; anlam üretilir. Anlam, keşfedilmesi, yenileştirilmesi ya da yeniden kullanılması gereken bir şey değildir –yeni düzenekler tarafından üretilecektir” (72, 89-90). Deleuze’ün zaman makinesi de böyle bir şeydir.

2. HAREKET VE İMAJ

*Zaman icattan başka hiçbir şey değildir. Henri Bergson,
Creative Evolution.*

Yeni-Kantçı bir filozof ve Gestalt psikolojinin öncüsü olan Hugo Münsterberg, 1916 yılında, sinemanın bir “öznellik sanatı” olarak tanımlanmasını önerdi.¹ Münsterberg bu sav ile sanatın amacının taklit etmek olduğu yönündeki fikre meydan okumuş oldu. Aksine, sanat, gerçekliği düşüncenin yasalarına göre aktif ve yaratıcı bir biçimde manipüle etmeli ya da yeniden yapılandırmalıydı. Sinema Münsterberg’i cezbetmişti, çünkü ona göre, sinema bizzat zihinsel faaliyeti yöneten mekânsal ve zamansal kategorileri estetik olarak yeniden yapılandırmıştı: Algı, dikkat, hafıza, tahayyül ve duygu. Dolayısıyla, filmlerin düşüncenin bir imajını temsil edebileceği –aksi takdirde içsel ve elle tutulmaz bir süreç olacak olan bir şeyin estetik dışsallaştırılması– fikri, felsefenin sinema ile karşılaşmasındaki en birincil ve en erken büyülenmelerden biridir.

Benzer bir etkilenme, *The Movement-Image* ve *The Time-Image* kitaplarında sunulan düşünce imajına içeriğini verir. Fakat tıpkı Deleuze’ün göstergeler teorisinin hâkim sinema göstergebilimi kavrayışlarına meydan okuması gibi, felsefenin en el üstünde tutulan düalizmleri de Deleuze’ün her iki sinema kitabındaki Henri Bergson felsefesi okumaları ile yerle bir olur. Batı felsefesinin bilindik koordinatları –özne ile nesne, iç ile dış, zihin ile doğa, referans ile imaj, gerçekçilik ile konstrüktivizm arasındaki ayrımlar– sayfalar üzerinde

1 Münsterberg, *Film: A Psychological Study* adlı çalışmasında, “sinemanın estetik hissi” üzerine şunları yazar: “Devasa dış dünya ağırlığını yitirmiştir, mekândan, zamandan ve nedensellikten kurtulmuş ve kendi bilincimizin biçimlerine bürünmüştür. Zihin madde karşısında galebe çalmıştır ve resimler müzik tonlarının huzuru ile akıp gider. Yeni tarıncı için her köyde tapınakların inşa edildiği kuşkusuzdur.” (95)

değişip durur. On yedinci yüzyıldan bu yana felsefi araştırmanın yönünü belirleyen Kartezyen sistem burada neredeyse hiç işe yaramaz. Yine, Deleuze'ün felsefe kariyeri, Spinoza, Leibniz, Nietzsche ve özellikle Bergson gibi, Fransız Kartezyen geleneğine en köklü biçimde meydan okumuş figürlere adanmıştır. Özel olarak, Deleuze'ün sinema anlayışının orijinalliği ve sınırları ile birlikte, tüm felsefe eserlerinde sinemanın yerini anlamak için, Deleuze'ün Bergson'dan geçen yolunun yeniden kat edilmesi gerekir. Deleuze'ün Bergson üzerine – her biri iki bölümden oluşan– dört yorumu, sinema kitaplarının felsefi kalbidir.² Deleuze, Bergson'un tüm eserlerinden kapsamlı bir biçimde yararlınsa da iki eser temel öneme sahiptir: *Matter and Memory* (1896) ve *Creative Evolution* (1907). Deleuze, Bergson'un sinemaya doğrudan ya da dolaylı gönderme yapmasına şaşırılmamak gerektiğini söyler: Bu iki kitap arasındaki zaman sinemanın erken dönem tarihini kapsar ve bu dönemde sinema, düşünce bakımından hareketin imajını vererek felsefi kültürü etkiler. Bununla birlikte, paradoksaldır ki, *Creative Evolution* metninin son bölümü “sinematografik” düşünce modelini mekanistik bir yanılsama olmakla eleştirir. Şaşırtıcı olmayan bir biçimde *Matter and Memory* adlı eserde sinemadan hiç söz edilmese de, Deleuze bu çalışmanın ilk sayfasından son sayfasına kadar sinemanın felsefe için önemini öngören bir sinema teorisi çalışması olduğunu düşünür. Bu paradoksu çözmek –ya da en azından bunun Deleuze'ün sinema teorisinin en orijinal yönlerini nasıl oluşturduğunu anlamak– Bergsonculuğun temel kavramları olan harekete, imaja ve süreye ilişkin daha derin bir kavrayışı gerekli kılar. Bu yol boyunca, Deleuze'ün Charles Sanders Peirce'in göstergeler teorisini Bergsoncu okumasına da gönderme yapmak gerekir.

“[Modern] bilim,” der Bergson, “en üstün biçimiyle, zamanı bağımsız bir değişken olarak alma arzusuyla tanımlanmalıdır” (*Creative Evolution*, 336).³ Bergson son derece güçlü bir biçimde felsefe ile bilim arasında bir diyaloga inanmıştır.

2 Deleuze'ün Bergson'a yönelik ilgisi, 1966 yılında *Bergsonism* adlı metninin yayınlanmasından bu yana iyi bilinmektedir. Deleuze'ün Bergson ilgisinin eleştirel bir incelemesi için, bakınız Michael Hardt, *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*, 1-25.

3 Bergson'un bilim eleştirisinin, karmaşık ve çizgisel olmayan değişim araştırmalarında değişen zaman kavramının habercisi olması üzerine bazı ilginç yorumlar için, bkz. İlya Prigogine ve Isabelle Stengers, *Order out of Chaos*. Prigogine ve Stengers, Charles Sanders Peirce'in metafizik spekülasyonlarında, çizgisel olmayan dinamiğe ilişkin aynı ölçüde çarpıcı bir beklentiyi görürler. Bundan sonraki argümanlar için, John D. Barrow'un *The World within the World* ve John Briggs ve David F. Peat'in *The Turbulent Mirror* adlı çalışmalarına borçluyum.

Yine de modern bilimin zaman bakımından mekanistik ve indirgemeci tavırlarını belirleyen evrensellik iddiası ve ilerleme ideolojileri karşısında şüpheli bir tutum benimsemiştir. Bergson, zamanı, (Deleuze'ün "herhangi-anlar" [*instants quelconques*] olarak adlandırdığı) bir belirlenim yasasıyla ilintilendirilmiş anlık durumlara indirgerken, bilimsel rasyonelliğin süreyi anlayabilecek durumda olmadığını söylemiştir. Bilimsel indirgemeciliğin sınırlarını incelemek, Bergson'un süre ile ilişkilendirdiği bu nitelikleri aydınlatacaktır.

Newton'un 1687'de göksel mekanik yasalarını yayınlamasının ardından, hareketler, kesin sonuçları ve etkileri birkaç diferansiyel denklemi kullanılarak hesaplanabilecek düzenli fenomenler olarak düşünüldü. Bu yasalardan en önemli ve etki alanı en geniş olanı, bir oran sabiti olarak ters kare yasasının ifadesiydi: $F=GMm/r^2$ Evrensel sabitlerin, yer çekimi değeri gibi matematiksel olarak etkin bir biçimde tasvir edilebileceği düşüncesi, zamanı ve değişimi bilimin doğa imajından çıkarmış oldu. Matematiksel sabit tesis edilince, bu, evrenin her köşesi ve ister göksel, ister maddi olsun, verili bir kütleyle sahip her cisim için geçerli hale geldi. Dahası, bunun doğruluğu, bu cisimlerin özdeşliğinden ve fiziksel özelliklerinden, ölçünün zaman ve mekânından ve bir gözlemcinin mevcudiyetinden bağımsızdı. Orantısız bağımlılık, kesintisiz bir hatta uzak geçmişten öngörülebilir geleceğe uzanan ve mekânsal olarak her yöne gidebilecek şekilde genişletilmiş gelişigüzel zincirler demektir. Temelde, evren durağan ve homojendi; matematiksel tasvirde en küçüğünden en büyüğüne kadar bileşenlerine ayrılabilir ve yeniden bir araya getirilebilirdi. Bilim, temel bina bloklarını, bu blokların karmaşık olsa da tahmin edilebilir olan sistemlerde terkip ve yeniden terkip edildiğini anlayarak yalıtma faaliyeti haline geldi. Kurucu unsurları yalıtma, kuşkusuz, ideal olarak bir gün tamamlanabilecek ve tamamlanacak olan bir doğa anlayışında daha ileri sıçrama taşlarına götürecekti. *Evrimleşen* göksel mekanik fikri, Tanrı'nın evrimleştiğini düşünmesi bakımından absürd bir fikirdi. İlerleme fikri, en tam biçimiyle, doğanın gitgide daha bütünlüklü hale gelen matematiksel bir tasviri için unsurları bir araya getiren *insani* bir ilerlemeydi.

Bu mekanist ve indirgemeci bilim görüşü kendine has bir biçimde statiktir. Bizim doğa anlayışımız sürekli olarak değişebilir, fakat doğanın sabitleri asla değişmez. İlerleme, eğer evren değişmeyen bir bütünse, ideal olarak, parçalarının her birinde ve tümünde kavranabilir olması fikri ile tanımlanır. Bir gözlemcinin mevcudiyeti, bu süreci hiçbir surette etkilemeyecektir. Tahmin edile-

mez değişim, yeni olanın öngörülmemiş tezahürü, gözlemci ile doğanın etki-
leşimselliği ya da heterojen bir süreklilik olarak değişim, bilimin bu idealinden
dışlanmıştı. Aslında, çağdaş bilim halen önemli ölçüde bu düzenli, saat gibi
işleyen evren imajını sürdürme çabası olarak kalmıştır –evrim teorilerinin, ku-
antum mekaniğinin, termodinamiğin ve Eisenstein’ın Niels Bohr’a “Tanrı’nın
dünyayı zar atarak yarattığına hiçbir zaman inanmayacağım” nasihatinde
özetlenmiş olan diğer doğrusal-olmayan değişim sistemlerinin meydan oku-
maları karşısında Bergson şunu söyleyerek yanıtlar: “‘Zaman, icattan başka
hiçbir şey değildir.’ Doğa, değişimdir, yeninin sürekli işlenmesidir, önceden
kurulu herhangi bir model olmaksızın, temelde açık bir gelişme sürecinde ya-
ratılan bir bütünlüktür. ‘Hayat zamanda ilerler ve sürüp gider.’”⁴

Bergson’un “sinematografik yanılısma” olarak adlandırdığı şey, indirgemeci
tavrın hareketi ve değişimi yanlış kavrama biçiminin özel bir tasavvuru veya
görsel halidir. The *Movement-Image*’ın açılış bölümünde Deleuze, Bergson’un
argümanını hareket ve zaman üzerine üç tezde inceleyip yeniden tanımlar. Bu
tezler hareket ve an arasındaki ilişkiyi, anların farklı bilim felsefeleri tarafın-
dan varsayılan niteliklerini ve hareket ve değişim arasındaki ilişkiyi içerir. Her
bir tez, harekete göreli zamanın özel bir tasvirini ele alır.⁵

The *Movement-Image*’da Deleuze’ün ilk tezi, hareketin “devinimsiz kesitler +
soyut zaman” toplamına eşitlendiği bir formül olarak indirgemeci hatayı ele

4 *Creative Evolution*, 361 ve 54, alıntı: Prigogine ve Stengers, *Order out of Chaos*, 92.

5 Bergson’un *Matter and Memory* adlı eserinin dördüncü bölümündeki dört tez, Deleuze’ün *The Movement-Image*’ın ilk bölümündeki argümanlarını aydınlatır: (1) bir duraktan diğerine bir geçit ol-
duğu ölçüde her hareket mutlak olarak bölünmezdir; (2) gerçek hareketler mevcuttur; (3) maddenin,
mutlak olarak belirlenmiş ana hatlarla, bağımsız cisimlere bölünmesi, öznel ve yapay bir bölünmedir;
(4) gerçek hareket, bir şeyden ziyade, bir durumun aktarılmasıdır.

Birinci tez, hareketi mekânın diferansiyel bölünmesine indirgeyen bir yapay çözüme olarak Ze-
non paradoksunu eleştirir. Hareketin tüm matematiksel ve geometrik tasvirleri, hareket, noktaların
ya da kısımların bir ardışıklığına göre çizilmiş bir yön biçiminde mekâna indirgenildiği süreç geçersiz
olacaktır. Ancak, bir *durumdaki* ya da *nitelikteki* değişim olarak kavranabilecek olan –sürekliliği, tekil ve
bölünmez– gerçek hareketler mevcuttur. Bergson, maddeyi birbirinden ayrı cisimlere ayırmamızın,
ihtiyaçlarımızı, hayatı sürdürmek için gerekli olan şeylerin saptanması için algısal bir arayışa yanıt
veren, yapay olsa da zorunlu bir eylem olduğunu söyler. Fakat bir felsefi yöntem olarak sezgi, her
şeyin değişse de yerinde kaldığı bir “hareketli süreklilik” olarak bir gerçeklik duygusunu yenilemeyi
gerektirir. Bu, Bergsoncu anlamda süredir. Deleuze ise, sinematografinin, hareketi imaj ile özdeş-
leştiğinde bu sezgiyi bizim için verdiğini söyler. Bu, yalnızca hareketin bir dizi imajdan yeniden
kurulması değildir, ayrıca, kameranın, bakış açısının ve montajın devinimliliğidir. Sinematografik
imajda önemli olan, nesnelerin sunumu (gerçekçi argüman) değil, fakat nesnelerin değişimi hiç bı-
rakmayan ve nitel olarak değişen bir açık bütün olarak örülmeleridir.

alır. Bunun karşısına, “gerçek hareket - somut süre” fikri konur. Bu, Bergsoncu *durée* kavramını anlamaya yönelik bir ilk yaklaşımdır. Gerçek hareket, kat edilen mekândan ayırdır. Kat edilen mekân geçmişken, hareket, kat etme edimi olarak şimdiki zamandır. Mekândan farklı olarak, hareket, hareket olma niteliğini değiştirmeksizin ya da ortadan kaldırmaksızın parçalara ayırlamaz ya da durağan kısımlara bölünemez. Bu nedenle, hareketler tekil, heterojen ve karşılıklı olarak indirgenemezdir. Öte yandan, tüm mekânsal bölünmeler aynı türdeş mekân niteliğindedir. Bu tarzda, Deleuze, devinimsiz kesitlerin ardışıklığının hakiki hareketi yeniden kuramayacağı yönünde akıl yürütür: “Bu yeniden kuruluma ancak konumlara ya da anlara soyut bir ardışıklık idesini; mekanik, homojen, evrensel ve mekândan kopyalanmış, tüm hareketler için özdeş olan soyut bir zaman idesini eklemekle ulaşabilirsiniz. (...) Öte yandan, zamanı ne kadar bölümlere ve alt bölümlere ayırırsanız ayırın, hareket daima somut süre içinde tezahür edecektir; dolayısıyla her bir hareket kendine ait niteliksel süreye sahip olacaktır” (*Movement-Image*, 1). Süre, hareketler bakımından tekil, nitel ve tekrar edilemezdir. Bu, düşünüş halindeki cisimlerin yö-rüngesi için hesaplanan formül ile dünyanın atmosferinde kendini tüketen, gerçek bir meteor olayı arasındaki farktır.

Bergson sinematografik yarulsamayı “devinimsiz kesitler + soyut zaman” olarak tanımlar. Gerçekten de bu, imajların film şeridi üzerinde seri örgütlenmelerinin isabetli bir tanımıdır: Hareket, doğrusal ve geri döndürülmez bir devamlılıkta sıralanmış ve saniyede yirmi dört karede otomatikleşmiş anlık pozlar olarak donmuştur. 1907 öncesinde, bilimsel bir bağlamda yazan Bergson, o dönemde yeni yeni ortaya çıkan anlatı sineması konusunda muhtemelen çok bilgi sahibiydi. Aynı zamanda, sinematografinin, Frederick Winslow Taylor tarafından savunulan zaman/hareket çalışmaları da dâhil olmak üzere, hareket çözümlemeleri için bilimsel kullanımı son derece ilerlemişti. Bergson’un “sinematografik” olarak şeyleşmiş hareket ve mekanikleşmiş zaman tasvirleri belki de hak edilmiş tasvirlerdi.

Buna alternatif olarak, Deleuze, sinemanın zamanı ve hareketi tahayyül etme potansiyelinin erken dönemde “özünün” –planın mekânsal figürlerden ziyade zamansal figürler, devinimsiz kesitlerden ziyade devinimli kesitler sunma kapasitesinin– ancak montaj, hareketli kamera ve hareketli bakış açısı ile fet-hedilmesinden dolayı, yanlış kavrandığını söyler. İlkel sinemanın anlatımsal

gelişimini görmezden gelen Bergson, sinemanın kendi felsefesi için işaret ettiği şeyi ıskalar.⁶

Buna karşın, Bergson'a göre, "sinematografik" algı bütünüyle yanlış değildir; bu, gündelik algının ya da "alışılmalı tanınma (*reconnaissance*)" olarak adlandırdığı şeyin bir parçasıdır. Gerçeklik kavrayışı daima içsel bir "sinematograf" gerektirir: Seçici bir örnekleme ve örgütlenme, yalnızca doğal süresizliği zihinsel olarak bastırılmış acil ihtiyaçlarımızla ilgili olan özellikleri muhafaza eden bir dizi enstantane. Aslında, bir *durée* kavrayışının beraberinde getirdiği şey, doğal ve gündelik algının ötesine geçen, felsefi bir gerçeklik sezgisidir.

Fakat Deleuze'ün daha temel olan savunması muğlaktır: Sinema kitapları boyunca hareket ile zaman arasında sorunlu bir biçimde yankılanan tuhaf bir özdeşlik kurar. Sinemanın sunduğu şey, film şeridi üzerindeki fotogramlar ya da tek tek kareler değildir. Aksine, "bu, hareketin iştirildiği ya da ilave edildiği bir ara imajdır [*l'image moyenne*]; buna karşıt olarak, hareket, dolaysız verili olan olarak ara imaja aittir" (*Movement-Image*, 2). Başka bir deyişle, Deleuze için önemli olan, hareket halindeki bir imajın kaba ampirisizmidir, gözlerimizin dolaysız tanıklığıdır. Bu basit bir fenomenolojik argüman değildir. Bakış açısının devinimliliği –kütle sahibi cisimden ayrı olan bir göz– dolayısıyla, sinema, fenomenolojinin temeli olan "doğal" algının koşullarından kopar.⁷

6 Bergson, *Creative Evolution*'ün son bölümünde, "sinematografik yanılsama" kavrayışına ilişkin fikirlerini, Collège de France'da 1902-3 yıllarında verdiği derslerde geliştirdiğini söyler. Dolayısıyla, göndermede bulunduğu ticari filmler, "ilkel sinema" dönemi içerisinde yer alacaktır. Söz ettiği tek örnek (geçit töreni) Lumière türünün aktüelliklerine işaret eder.

Deleuze'ün ilkel sinemaya ilişkin tarihsel kavrayışının ağır bir ihmalkârlık içerdiğini eklemem gerekir. Deleuze'ün kendi ölçütü sayesinde, zaman-imaj unsurlarının erken dönemde, özellikle de, bana kalırsa, kinestetik filmlerde ortaya çıktığı görülebilir. Noël Burch'un ve Tom Gunning'in çalışmaları bu izlenimi destekleyen veriler içerir. Klasik film teorisi paradigmasını izleyen Deleuze, bu bakımdan montajın önemine aşın bir vurgu yapar. Dolayısıyla, Deleuze'ün erken dönem sinemanın stilistik değişkenliğine ve karmaşıklığına yabancı olması, bu sinemanın kendi teorisi için işaret ettiği şeyleri kaçırmasına neden olur. Bu izlenimi teyit ettiği için Lauren Rabinovitz'e teşekkürü borç bilirim. Burch, Gunning ve diğerleri tarafından ortaya konulan bu gibi birçok örnek, Thomas Elsaesser'in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* adlı antolojisinde ele alınmıştır.

7 Bu ifadeyi Bergson'un *Creative Evolution*'daki şu gözlemi ile karşılaştırmak gerekir: "Gerçek olan, biçimin sürekli olarak değişmesidir: Biçim, geçişin bir enstantanesidir [*instantané*]. Dolayısıyla, algımız, burada yine, gerçek olanın akışkan devamlılığı, süresiz imajlarda katılaştırmayı başarır. Ardışık imajlar birbirlerinden çok farklı olmadıklarında, bunların tümünü, tek bir aracı imajın [*image moyenne*] cıalanıp katılması ya da bu imajın farklı yönlerdeki deformasyonu olarak alırsız. Ve bu anlamda, bir şeyin özünden ya da kendinde şeyden bahsederken bunu gerçekten kastederiz" (*Creative Evolution*, 302). Ayrıca bkz. Bergson, *The Creative Mind*, 118 ve devamı. Felsefi bir kavram olarak aracı imaj tartışmasına 5. bölümde devam edeceğim.

Dolayısıyla, sinematografik aygıt, kafamızın içinde dönen aygıttan daha iyidir, çünkü diye sorar Deleuze, “bir yanlısamanın yeniden üretimi, bir bakıma doğrulanması da değil midir?” (*Movement-Image*, 2). Bu, tuhaf bir ifadedir. Deleuze, doğal algının seçici, süreksiz imajlarının, bizzat algının bir parçası olan zihinsel bir aygıt tarafından bilişsel olarak algının “dışında” doğrulandığını söyler. Dolayısıyla, doğal algı ve sinematografik algı niteliksel olarak farklıdır çünkü projektör, herhangi bir insan mevcudiyetinden bağımsız olarak yanlısamayı hemen doğrulayarak hareketi otomatikleştirir. Bu nedenle, “sinema, bize hareketin ilave edilmiş olduğu bir imaj vermez, bize doğrudan doğruya bir hareket-imaj verir. (...) Bu, devinimsiz kesit + soyut zaman değil, devinimli bir kısımdır” (*Movement-Image*, 2). Bundan böyle, sinematik imajların algısında, hareket için hiçbir bilişsel doğrulamanın mevcut olmadığını söylemek kesinlikle yanlış olacaktır. Fakat Deleuze’e karşı, sinematik algının ve gündelik algının bu nedenle eşit olacaklarını söylemek de aynı ölçüde yanlış olacaktır. Yine de Deleuze’ün buradaki akıl yürütmesi kuşkusuz zayıftır; bu hareket ve imaj sınıflandırması da aşağıdaki argümanların ışığında daha ileri bir düzeyde sınanacaktır.

Deleuze’ün Bergson’un ilk tezine yönelik okuması, *Matter and Memory*’de icat edilen doğal algının koşullarının dışında hareket-imajın keşfini ortaya koyar. Bu keşif, estetik ve teknolojik bir yenilik ile çağdaştır: Hareket eden imajların fotoğrafik kaydı ve yansıtılması. Deleuze’ün Bergson’un ikinci tezine yönelik okuması, sinemayı, Batı düşüncesinin tarihinde kilit bir geçiş uğrağında yer alan felsefi imajın icadı olarak resmeder. Gerçekten de sinema, “yeni bir gerçekliği kusursuzlaştırmak için bir organın” ortaya çıkışı temsil eder.

Birinci tez, anların herhangi bir ardışıklığından türeyen hareketin otantik olmaktan ziyade, yanlısamalı olduğunu ifade eder. İkinci tez, anların niteliğine göre bunun neden böyle olduğunu araştırır. Klasik felsefe, hareketi pozlar ve ayrıcalıklı anlar arasındaki düzenli geçiş olarak ele almıştır. Bu pozlar, bizzat zaman-dışı ve devinimsiz olan Biçimlere ya da İdealara geri gönderme yapmışlardır. Hareket, biçimsel aşkın unsurlardan türeyen bir şey, Biçimlerin diyalaktiğine düzen ve ölçü veren bir ideal olarak tahayyül edilmiştir. Devinimsiz kesitler + soyut zaman olarak modern hareket kavramlaştırması ise oldukça farklıdır. Burada sorun, sinemanın dünyanın en eski yanlısamasının kusursuzlaşmış hali mi (Jean-Louis Baudry’nin Platon-makinesi), yoksa modern bilim-

sel düşüncenin zirvesi veyahut nihayetinde yeni hareket ve süre kavramlaştırmasının alameti mi olduğuna karar vermektir.

Klasik sinema *The Movement-Image*'da felsefe tarihindeki bu son iki uğrak arasındaki bir geçiş aşamasını işgal eder. Modern bilimin doğuşu, aşkın durumların diyalektik düzeninin yerine anların mekanik ardışıklığını koyar: Galileo'nun düşüş halindeki nesnelerin zamanını, kat edilen mekânın kapsamı ile ilişkilendirmesi; Descartes'ın düz bir çizgide hareket eden noktaların konumlarını irtibatlandırmasıyla yatık eğrinin hareketini hesaplaması, Newton ve Leibniz'in sonsuz ölçüde birbirlerine yaklaşabilecek kısımları inceleyerek diferansiyel hesabını icat etmeleri. Antik felsefenin aşkın durumlarından ziyade, bu anlar, "herhangi-anlar" olarak tasvir edilen hareketlere içkindir. O halde, Deleuze'e göre, sinemanın ön tarihi anlık fotoğrafçılığın ve Muybridge, Marey ve başkalarının hareket çözümlemesi deneylerinin kusursuzlaşmasının daha gerisine uzanmaz. Bu teknolojiye içeriğini veren bilim, temel olarak geç modern'dir. Mantıksal olarak, sinema *anlık olanı* (poz zamanının azalmasını), *diziselliği* (tekrar edilebilir mekânsal bir sabit olarak imaj ölçüsünü, örneğin 35mm), *doğrusallığı* (eşit uzaklıktaki komşu imajların film şeridinde kaydını) ve (hareketin sabit bir oranda otomasyonu bakımından) *sürekliliği* gerektirir. Dolayısıyla sinema, "herhangi-anın bir işlevi olarak, yani bir devamlılık izlenimi oluşturmak adına seçilen, eşit uzaklıktaki anların bir işlevi olarak hareketi yeniden üreten bir sistem" olarak tanımlanır (*Movement-Image*, 5).

Bu teknoloji, hareketin tasnifi ve tahlili için kullanıldığı sürece, temel olarak modern hareket kavramlaştırmasına ait olmuştur. Bergson'un üzerinde durduğu nokta ve harekete ilişkin modern yanlış kavrayışın sinematografik yanlışlama olarak oldukça ikna edici bir biçimde tasvir edilmesinin nedeni budur. Birinci teze göre, harekete ilişkin antik ve modern tahrifler arasında çok az fark vardır. Deleuze şunları yazar: "Hareketi, *ebedi pozlar* ya da *devinimsiz kesitler* ile yeniden oluşturmak aynı kapıya çıkar: Hareket, ancak bütün ne verili ne de verilebilir olduğu zaman ortaya çıkarken, Bütün 'her şey verilidir' varsayımı ile yapıldığı için her iki durumda da hareket elden kaçır. Biçimlerin ya da pozların ebedi düzeninde ya da herhangi-anlar kümesinde bir bütün verili hale gelir gelmez, zaman artık sonsuzluğun bir imajı değildir ya da bu kümenin bir sonucudur; artık gerçek harekete yer kalmamıştır" (*Movement-Image*, 7). Teleoloji ve totalite üzerine vurgusuyla modern felsefe de bütünler kurarak bilimin ardından gitmiş, hareketin kendisini elden kaçırmıştır. Fakat Bergson'a göre,

bu, hareketin herhangi-an ile ilişkisine yönelik farklı bir anlayışa sahip yeni bir felsefenin tahayyül edilmesine engel değildir. Aslında, hareket üzerine ikinci tez, süreye ilişkin felsefi önsezi şu fikri temel aldığını söyler: “Hareket, herhangi-anlar ile ilişkilendirildiğinde, bu hareketlerin herhangi birinde yeni olanın, yani çarpıcı ve tekil olanın üretiminin düşünülebilmesi gerekir.” (7) Süre ne doğrusaldır, ne de kronolojiktir. Aksine, her bir anı, belirsiz bir geleceğe yönelik kesintisiz bir açılma olarak varsayar.

“Zaman, icattan başka bir şey değildir.” Artık bu sıra dışı ifadeyi daha iyi anlayabilecek durumdayız. Fakat sinemanın bu yeni felsefeye nasıl katkıda bulunmuş olabileceğini düşünmeden önce, *Creative Evolution*’daki, hareket ve değişim arasındaki ilişkiyi ele alan üçüncü tezin incelenmesi gerekir.

Deleuze’e göre, Bergson’un üçüncü tezi, hareket bakımından bir yanılısma ile bir gerçekliği karşı karşıya getirir. Bir an, hareketin devinimsiz bir kısmını sunarken, hareketin kendisi, sürenin devinimli bir kısmıdır. Deleuze’ün burada ifade ettiği şey, yanlış hareketleri doğru hareketlerden ayırmak için bir ölçüt değildir. Bundan farklı olarak, Deleuze burada, parça ya da kümelerin bütünler ile ilişkileri olarak süredeki nitel değişimi tasvir etmektedir. Ardışık devinimsiz kesitlerden oluşan hareket, bir tahrifat olmak durumunda değildir. Tıpkı hareketli imajlar teknolojisinin film şeridi üzerinde karelerin seri örgütlenmesini gerektirmesi gibi, “doğal” algı, süreksiz imajlara dayalıdır. Bununla birlikte, doğal algı, sürekli nitel değişim olarak süre sezgisine kendi başına izin vermez. Tıpkı Bergsoncu “sezgi” yönteminin, derinleşen süre kavrayışında doğal algıyı aşması gibi, sinematografinin icadı da, planı, hareket halindeki bir ara imaj olarak –“sürenin devinimli kesiti” olarak– sunarak, hareket çözümlemesini geride bırakır.

En basit halde, Bergson’un üçüncü tezi, hareketin ifade ettiği şeyin süredeki ya da bütündeki (*tout*) bir değişim olduğunu söyler. Kümeler ya da birlikler bakımından bütünlerin doğası, buradaki öncelikli konudur. Bir küme, yapay olarak da olsa, tanımı gereği kapalıdır. Dahası, mekânsal bir kısımdır ve böylece, doğası gereği, parçalara ayrılabilir. Buna karşın, bütün açıktır, zamansaldır ve tanımı gereği, her bir bölünüşünde doğasında –hareketten, zamana– bir değişim olmaksızın bölünmez olduğundan, parçasızdır. Kümenin yapay olarak kapalı olduğunu ve bütünün temelde açık olduğunu söylemek, bu iki şeyi karşılaştırmak demek değildir. Bundan farklı olarak, bu ifade, değişim ya da süre

bakımından hareket üzerine iki bakış açısını karşılaştırır. Deleuze, bütünü bir küme olmadığını, parçalara da sahip olmadığını yazar:

Bu, daha ziyade, ne kadar büyük olursa olsun, her bir kümenin kendi üzerine kapanmasını engeller, kendini daha geniş bir kümeye genişletmeye zorlar. Bu nedenle, bütün, kümeleri kat eden ve her bir kümeye, aktüelize olması zorunlu olan, son-suza dek birbirleri ile iletişim olanağını sağlayan bir ip gibidir. Dolayısıyla bütün, Açık ve içerik ile mekândan ziyade, zamana, hatta time geri döner. Bu nedenle, ilişkileri her ne olursa olsun, kümelerin birbirlerine genişlemelerini, bütünü, her bir kümenin içinden geçen açılması ile karıştırmamak gerekir. Bir kapalı sistem hiçbir zaman mutlak olarak kapalı değildir; fakat bir yandan mekânda “ince” bir iple diğer sistemlere şu ya da bu şekilde bağlarken, öte yanda, kendisine bu iple bir süre ileten bir bütün ile bütünleşir ya da yeniden bütünleşir. (*Movement-Image*, 16-17).

Bir küme, tüm parçalarında kendinde verili olabilse de bütün böyle olmaya-bilir, “çünkü [bütün] Açık, doğası sürekli olarak değişecektir ya da yeni bir şeyin doğmasına yol açacaktır, kısacası sürecelecektir [*durer*]. (...) Öyle ki, her seferinde kendimizi bir süre ile karşı karşıya ya da bir sürenin içerisinde buluruz; bir yerlerde değişmekte olan ve bir yerlerde açık olan bir bütünü mevcut olduğu sonucuna ulaşabiliriz” (9).

Dolayısıyla bir küme her zaman mekânın statik bir kısmı olarak anlaşılabilir, fakat bütün yalnızca sürekli dönüşüm olarak düşünülebilir. Aksi takdirde, bütünü değişim ile ilgisi ve yeni, öngörülmemiş bir şey üretme kapasitesi yanlış anlaşılmış olur. Bergson’u doğrusal olmayan değişim ile ilgilenen bilim insanları için son derece çekici yapan da bütünlük [totalite] yerine bütünler üzerine bu vurgudur: Bu, zamanı, bilimin fiziksel dünya imajında yeniden çevrime sokar; evrimi, daima kendisi olarak kalan şeyin keşfi olarak değil, yeni olanın sürekli yaratımı olarak tasvir eder; gelişmeyi, önceden belirlenmiş hedeflere ya da sonuçlara gönderme yapmaksızın kavrar ve nihayet, birbirinden ayrı düzenlerin, düzeylerin ve mesafelerin karşılıklı bağlantılı oluşlarını vurgular. Bu özelliklerin her biri, *durée*’nin temel bir yönünü oluşturur.

Kümeler ve bütünler arasındaki ilişkinin daha somut bir örneği, Deleuze’ün çerçeveleme üzerine yorumunda sunulur. Deleuze’e göre, plan, geçici olarak kapalı bir küme anlamında bir birliktir. Bu bakış açısından, plan mekânsaldır ve birbirinden ayrı parçalardan oluşur: Bir dizi hareketsiz imaja ayrıştırılabılır ya da çerçeve içerisinde bir araya getirdiği unsurlara (cisimler, eylemler,

jestler, dekorlar, sahneler, ışık, vb.) bölünebilir. Burada çerçeve, mekânsal bir kısımda gruplar, düzenler ve kapanır.

Alternatif olarak, imaj hareket ettiğinde, mekânda nitel bir “yer değiştirme” hâsıl olur. Bölünebilir olan mekân, homojen ve niceldir; buna karşın, hareket nitel değişim olarak anlaşılır. Bu “ara imaj” süresel hale gelir ve böyle olmakla kesintiye uğramaz. Dolayısıyla Deleuze şu sonuca ulaşır: “Ne zaman mekânda parçaların bir yer değiştirmesi hâsıl olsa, bütünde nitel bir değişim ortaya çıkar” (*Movement-Image*, 8). Çerçevenin sınırları, doğası gereği akışkandır. Yalnızca nesneleri mekânsal olarak kapsamakla kalmayıp, sürekli olarak değişen zamansal ilişki dizilerine dağıtarak, planı tüm yönlere doğru açar. Eisenstein bunu sinemasal dördüncü boyut olarak adlandırır. İmajın hareketi, hareketli kamera, görüş açısındaki değişiklikler ya da montaj geçişlerinde, imajın “parçaları”, temsil edilen nesnelere içkin olmayan ilişkilerde kaybolur. Başka bir deyişle, hareket-imajdaki ilişkileri, nesnelere gönderme yapan bir biçimde, mekânsal ilişkiler olarak kavramayız. Bundan farklı olarak, bu ilişkiler, bir somut süre açısında sürekli olarak nesneleri ören, zamansal ilişkilerdir. “Mekândaki hareket ile” der Deleuze, “bir kümeye ait nesneler sırasıyla konumlarını değiştirir. Fakat bütün, ilişkilerde dönüşür ya da nitel olarak değişir. Sürenin ya da zamanın, ilişkiler bütünü olduğunu söyleyebiliriz. (...) Buradaki husus şudur: Kümeler mekândadır, bütüne gelince, bütünler sürededir, sürenin kendisidir, değişimleri durmadığı sürece” (10-11).

Hareket-imağın değişen bütününi temsil eden bu ilişkiler anca hareket içinde ve hareket olarak kavranabilir. Eğer hareket durursa, nitelikleri değişir: Somut süre, soyut zamana geri döner. Özetle, hareket her zaman iki bakış açısından göz önünde bulundurulmalıdır: “Bir yandan, nesneler ile parçalar arasında olan bitenler bakımından; öte yandan, süreyi ya da bütünü ifade etmesi bakımından. Sonuç, nitel olarak değişerek, sürenin nesnelerde bölünmesi, nesnelerin de derinlik kazanmaları, çizgilerinin kaybolmasıyla sürede birleşmesidir. (...) Hareket, bütün, nesnelere bölünür; nesneler de bütünde yeniden birleşir, nihayetinde de bu ikisi arasında ‘bütün’ değişir” (*Movement-Image*, II).

Hareket ile değişim arasındaki ilişki, birbirlerinden nitel olarak farklı üç düzeyi varsayar. Yine de bunların üçü de harekette içkindir. Bu düzeylerin her birine de özel bir imaj karşılık gelir. Bunların ilki kümeler ya da birliklerdir: Birbirinden ayrı nesneleri ya da parçaları toplayan mekânsal kısımlar. Bunlar, hareketin anlık imajları ya da devinimsiz kesitleridir. İkincisi, nispi konumla-

rını sürekli olarak tadil etmek ve nitel olarak değişmekte olan bir bütüne dâhil etmek suretiyle nesneleri ve kümeleri değişken kılan yer değiştirme hareketidir. Burada imaj, sürenin devinimli bir kısmı ya da aksi takdirde kapalı olacak kümeleri montajda kesen ve karşılıklı olarak ilişkilendiren çok sayıda devinimli kesitler olarak göz önünde bulundurulur. Son olarak, Deleuze, “süre ya da bütün, kendi ilişkilerine göre sürekli değişen tinsel bir gerçeklik vardır” der (*Movement-Image*, II). Bu, Bergson’un önermesinde ima edilen hareket-imaj alanıdır, “Yaşamın olduğu her yerde, bir yerlerde açık olan, içerisinde zamanın yazılı olduğu bir kayıt mevcuttur” (*Creative Evolution*, 16). Zamanın, sinema tarafından sunulan dolaylı ya da doğrudan bir imajına gönderme yapabiliriz. Burada söz konusu olan, bir imajın işaret ettiği, hareketin de ötesine geçen bir zaman sezgisidir. Hareketin ötesine geçmek demek, fiziksel dünyanın ötesinde bir zihin dünyasına ya da fiziksel ve tinsel dünyaları yeni bir tarzda birbirine kenetleyen bir dünyaya geçmek demektir. Bu zor fikri kavramak için, “hareket-imaj” a ve bunu çağrıştıran düşünce imajına ilişkin anlayışımızı derinleştirmemiz gerekir.

...eğer fotoğraf varsa. --Henri Bergson, *Matter and Memory*

Deleuze, Bergson üzerine ikinci yorumunda, daha önceki bölümlerde devreye sokulan, imaj ile hareketin özdeşleştirilmesine geri döner. Bergson’un en tuhaf ifadelerinden biri, en iyi başlangıç noktasıdır. Deleuze bu ifadeyi hafifçe değiştirir, fakat ifadenin anlamı, Bergson’un ifadesinin anlamıyla eş kalır: “Fotoğraf, eğer fotoğraf diye bir şey varsa, şeylerin tam da içinde ve mekânın tüm noktalarında çekilmiştir, çekilip alınmıştır” (*Movement-Image*, 60).⁸ Eğer durum buysa, o halde, imaj nedir?

İlk yorumdaki hareket ile imaj özdeşliği, burada madde ile ışığın özdeşliği ile tamamlanır. Bu eşitlik, Eisenstein’in, madde ile enerjiyi takas edilebilir kılmış olan ünlü denklemi hatırlandığında daha az tuhaftır. Bununla birlikte, Bergson’a göre, “şeylerin tam da içinde” bir imaj idesi uzun zamandır Batı felsefesini zehirlemekte olan gerçekçilik ile idealizm, özne ile nesne arasındaki düalizmleri aşmaya yönelik bir girişimi temsil eder.

On sekizinci yüzyıldan bu yana, imaj, maddenin bir temsili olarak düşünülmüştür: Bilincimizin dışında mevcut olan şeylerin içsel ve ikincil işlenmiş hali

⁸ Söz konusu pasaj, Bergson’un *Matter and Memory* adlı eserinin 38. sayfasında yer alır.

ya da ilavesi. Burada algı da, özel bir biçimde bilgiye bağlanmıştır. Hem gerçekçiliğe, hem de idealizme göre, görmek, bilmektir. Temsil gerçekçiliğe göre varsayılan doğa yasalarına, idealizme göreyse varsayılan düşünce yasalarına uyar. Her iki durumda da saf bilginin spekülâtif ilgisi, zihni hem maddeden hem de zamandan koparmayı gerektirir. Tin, adeta madde ile zamanın dışında mevcuttur. Zihnin hem maddeden hem de zamandan bu şekilde ayrılması, Batı felsefesinin onto-teolojik vurgusunun kaynağıdır.

İmajların, bir biçimde insan tasarımının ürünleri olduklarını söylemek, hem zihni maddi dünyadan koparmak hem de bilinci bu maddi dünyadan ayrı bir şey olarak düşünmek demektir. Bergson'un yönteminin amaçlarından biri de bilinç, madde ve zaman arasındaki sürekliliği yeniden tesis etmektir. Bergson, *Matter and Memory* adlı eserinin ilk bölümünde, madde ve İmaj arasında hiçbir farkın olmadığını, bunların özdeş olduklarını söyler. Bergson'a göre, madde-nin ışık ile özdeşleştiği ilk bağlam, maddenin hâlihazırda imaj ya da temel bir görünüş olduğu yönündeki savdır. Bergson bizden, felsefecilerin tartışmalarını bir yana bırakmamızı ve şu şekilde ifade ettiği daha sağduyulu bir görüşe yönelmemizi ister: Bu görüşte "nesne kendinde mevcuttur ve nesne, (...) kendinde, algıladığımız biçimiyle resimseldir: İmajdır, fakat kendi başına var olan bir imajdır. (...) [M]adde tam da algılandığı biçimiyle mevcuttur; bir imaj olarak algılanmasından dolayı da, zihin, kendinde, bundan bir imaj oluşturur" (*Matter and Memory*, 10).

Madde, temel bir tezahür olması bakımından "aydınlıktır." Kendisinde algılanan ve tasvir edilen her şey daima oradadır. Fakat bu, basit bir ampirisizm değildir. İnsan bilinci açısından, -Deleuze'un "içkinlik düzlemi" olarak adlandırdığı- İmajın bu doygunluk durumu, beden ve ihtiyaçlarının, maddede gerçek anlamda kavranan şeye sınırlar getirmesi ölçüsünde virtüel bir durumdur. Bergson, madde ve imajın insan algısı ile süreklilik arz ettiği, fakat insan algısından ayrı olduğu fikri ile başlar. Bergson algının öznel -maddenin insani tasviri- olduğunu kabul etse de, bu ayrım bir tür ayrımı değil, bir ölçü ayrımıdır. İnsan görüşü maddi olarak 4 x 10 üzeri eksi beş'ten 7 x 10 üzeri eksi beş santimetre dalga boylarında yayılan radyasyon oranı ile sınırlıdır; duyma, 16 ile 20,000Hz frekansları ile sınırlıdır. Bergson'un metaforunda, her iki durumda da beden, enerji yayılımına, maddeye ve harekete etki ve tepkide bulunan bir telefon santralinden ibarettir. Bir imaj, beden hem bir filtre hem de aktarıcı olarak iş gördüğü bu yayılımdan başka bir şey değildir. Benzer biçimde,

iki imaj “sistemi” söz konusu edilebilir: Bunlardan biri maddede evrensel ve içkin olan sistemken (içkinlik düzlemi olarak imaj); diğeri ise cisimsel olan ve fizyolojik sınırlar ve insani ihtiyaçlar ile sınırlanmış sistemdir (daha gündelik bağlamlarında imaj).

Bergson birincisini “mevcut İmaj” olarak adlandırır. Mevcut İmaj, evrenin bütünü ile ilişkisinde, “kendisini [mevcut İmajı] her bir noktasında, tüm diğer imajların tüm noktalarına etki etmeye, alımladıklarının bütününe iletmeye, her eyleme eşit ve karşı bir tepki vermeye, kısacası, evrenin enginliği boyunca yayılan değişiklikleri her yönde kat eden bir yoldan ibaret olmaya mecbur eden bir zorunluluk ile tanımlanan, nesnel bir gerçeklik kurar” (*Matter and Memory*, 36). Bergson’u kavramak, maddenin İmaj olduğu ve evrenin de, tüm yüzeyleriyle ve tüm parçalarıyla birbirlerine etkide ve tepkide bulunan imajların genel toplamı olduğunu anlamaktır. Bu bütünselci resimde, içsellik ve dışsalılık, imajlar arasındaki tek ilişkidir. Bergson’un görüşünde, imajların içimizde ya da dışımızda olduğunu, hatta dış algıların ayna-vari içsel yansımaları olarak bilincin ürünü olduklarını veyahüt dünyaya, nesnel dünyadan ayrı solipsist bir iç mekândan bakıldığını söylemek hiçbir anlam ifade etmez.

Beden ve beyin, enerjinin ve maddenin gücünün yayılımına etki eden ve tepki veren alıcı yüzeyler olmaları bakımından İmajdırlar. Öznellik, en temel düzeyinde, bir bedenın bir duyu-motor ilişkisinde etki etmeye ve tepki vermeye hazırlanmasından başka bir şey değildir. Bergson, bu durumda beynin, alınan hareketler bakımından bir tahlil enstrümanı, yapılan hareketler bakımından da bir seçim enstrümanı olmaktan öteye gitmediğini yazar. O halde, algı, bir düzeyde insani ihtiyaçlara, başka bir düzeyde de insani özgürlüğe yanıt veren bir başka imajlar “sistemine” angaje olmak durumundadır. Bergson bu bağlamda şöyle yazar: “Maddeyi, imajların toplamı olarak adlandırıyorum; madde algısı da, tek bir imajın, bedenimin, nihai eylemine yönelen aynı imajlardır” (*Matter and Memory*, 22).

Bu argüman, özne ile nesneyi ayırt etmenin alışılmış biçiminden ayındır. İmajından, başka bir deyişle, maruz kaldığı ya da boyun eğdiği etkiler ve tepkiler kümesinden ayırt edilebilir bir nesne mevcut değildir. Bu etkiler ve tepkiler ağı, nihayetinde evrenseldir. Büyüklüklerinden ve mesafelerinden bağımsız olarak, tüm cisimler potansiyel bir biçimde karşılıklı bağlantılıdır. Bergson materyalizmi açısından, düşüncenin iç hareketlerini yöneten yasalar –sinaps parlamaları ve sinir yollarındaki akışlar– fiziksel cisimleri yöneten yasalardan

farklı değildir. Eğer imaj harekete içkinse, imajın algıladığım hareketli nesnelerde değil, kafamın içinde olduğunu söylemenin ne anlamı vardır? Felsefenin bilinç olarak adlandırdığı şey, solipsist bir yanılsamadır. İmaj, bedenler arasındaki etki ve tepkilerin hareket kümesine içkindir. Gördüğüm şey ve görme edimi, benliğim ve algıladığım şey arasından geçen ve benliğim ile algıladığım şeyi kat eden aynı etkiler ve tepkiler ağının parçalarıdır. Bir imaj üretmeyen hareket söz konusu değildir; yapılan bir hareketten ayrılabilir bir imaj da mevcut değildir.⁹

Bergson'a ve Deleuze'e göre, temel felsefi sorun, bir özne ile nesne ya da iç ile dış sorunu değil, bu iki imaj sisteminin nasıl etkileştiği, algısal ve/veya epistemolojik bir olayda nasıl birbirlerine örüldükleri sorunudur. Bu, her biri hareket-imajın ne olduğuna ya da ne olabileceğine yönelik özgün bir anlayışa karşılık gelen üç çıkarım kümesini gerektirir. İlk çıkarım, hareket-imajı, en geniş anlamında, maddenin imajların genel toplamına eşitlendiği bir düzlem olarak tanımlar. İkinci çıkarım, algının bu düzlemde nasıl türediğini ve karşılık gelen göstergeleri ile birlikte sinematik hareket-imajların bu hareket-imaja dair felsefi kavrayışla nasıl tanımlanabileceklerini inceler. Üçüncü çıkarımsa, zamanın dolaysız imajlarının kurulması bakımından hafıza ve bilinç sorunlarına götürür.

Birinci çıkarım, Bergson'un "mevcut İmaj"ını, maddenin imajların genel toplamı olduğu bir evrensel çeşitleme [varyasyon] dünyası olarak ele alır. Deleuze bunu "içkinlik düzlemi" olarak adlandırır ve "İMAJ = HAREKET" denkleminin

9 Bergson'dan alıntı yapan Deleuze şunları yazar: "Hakikat şudur ki, maddenin imajlar olarak düşünülen hareketleri son derece aydınlıktır ve hareketin içinde de gördüğümüz şeyden fazlasını aramaya gerek yoktur." Bir atom, etkilerinin ve tepkilerinin uzandığı noktaya uzanan bir imajdır. Bedenim bir imajdır, dolayısıyla bir etkiler ve tepkiler kümesidir. Gözüm, beynim imajlardır, bedenimin parçalarıdır. Beynim, diğerleri arasında bir imajken nasıl olur da imajlar içerebilir? Dışsal imajlar bana etki eder, bana hareket iletir, ben de hareketi geri gönderirim: Bizzat ben imajken yani hareketken, nasıl olur da imajlar benim bilincimde olur? (...) Tüm imajların sonsuz kümesi, bir tür içkinlik düzlemi kurar. İmaj, bu düzlemde, kendinde mevcuttur. İmajın bu kendindeliği, maddedir: Bir imaj arkasında saklı bir şey değil, aksine, imaj ile hareketin-mutlak özdeşliği. İmaj ile hareketin mutlak özdeşliği bizi, doğrudan doğruya, hareket-imaj ile maddenin özdeş oldukları sonucuna götürür. "Bedenim maddedir ya da bir imajdır, diyebilirsiniz." *Hareket-imaj ve akış-madde* tam olarak bir ve aynı şeydir (*Movement-Image*, 58-59).

İmaj, burada hareketi temsil eden bir gösteren değildir, tersi de söz konusu değildir. İmaj, harekete içkindir: Ne görüyorsak, elimizde o vardır. Ne Bergson ne de Deleuze, bireyin algısının öznelliğine ya da yanılsama oluşuna ilişkin tekbenci argümanlara tutunur. *Matter and Memory*'nin psikolojisinin *Creative Evolution*'ün metafiziğinden ayrılmaz olmasının nedeni budur. Her ikisi de Deleuze'ün aşkın ampirizminin önemli kaynaklarıdır.

geçerli olduğu bir dünyanın ifadesi" olarak tanımlar (*Movement-Image*, 58). İçkinlik düzlemi bir küme olarak tanımlanabilir. Bu durumda, içkinlik düzlemi evrendeki tüm maddeyi, dolayısıyla da tüm olanaklı imajları barındıran bir kümedir.¹⁰

Bu tanımlama düzeyinde hareket özel bir anlama ve yere sahiptir. Birincisi, eğer içkinlik düzlemi bir kümeysen, çerçevenin mekânsal soyutlamasının ya da devinimsiz kesitin durağan bakış açısından ele alınamaz. Bundan farklı olarak, içkinlik düzleminin en kapsayıcı anlamında açık ve değişen bir bütün olarak düşünülmesi gerekir. İçkinlik düzlemi, sürekli olarak değişen bir bütünün zamansal açısından bakıldığında hareketin kendisidir. Deleuze'ün açıkladığı gibi, "içkinlik düzlemi, hareketin, her bir sistemin parçaları arasında ve bir sistem ile diğeri arasında kurulu olan, bunların tümünü kat eden, birbirine harmanlayan ve bütünüyle kapalı hale gelmelerine engel olan koşula tabi kılan cephesidir. (...) [Bu] devinimli bir kısımdır, zamansal bir kısım ya da bakış açısidir. İş başında olan hareketin zamanının her bir zamanın parçası olmasından dolayı, bir mekân-zaman blokidir." (*Movement-Image*, 59).

Hareket genellikle katı cisimler üzerindeki etki ve tepkiler olarak, bir bilar-do masasında yönlerini takip ederek dağılan bilar-do toplarına benzer bir şey olarak tahayyül edilir. Fakat içkinlik düzlemi içerisindeki hareket, başlatıcı bir güce, akıp giden bir yöne ya da enerjinin tükenmesine indirgenemez. Ve eğer Deleuze içkinlik düzlemini "*hareket-imaj ve akan maddenin tam anlamıyla bir ve aynı şey olduğu*" (*Movement-Image*, 59) bir tür akış olarak tanımlıyorsa, bizi kuşatması gereken şey lav akışları ya da okyanus akıntıları resmi değildir. Yine, hareketin, en küçük atom altı parçacıkların etkileşimlerinin bir galaksinin diğeri üzerindeki yer çekimi etkisiyle birlikte değişmekte olan bir bütüne kapıldığı, hakiki anlamda evrensel çeşitleme olarak düşünülmesi gerekir. İçkinlik düzlemi üzerinde, bir taş katı bir nesne değil, ısıdığı emen ya da yansıtan, sıcaklıkla genleşip, soğuk ile daralan, moleküler hareket ile titreşen bir kütledir. Deleuze'ün, içkinlik düzleminin bütünüyle ışıktan oluştuğunu söylemesinin nedeni budur. Bir yanda, evrensel çeşitleme, geometrik olarak katı cisimlerin ortaya çıkmasından önceki enerji ve güç yayılımı olarak düşü-

10 Çok sayıdaki diğer felsefi fikirleri gibi, Deleuze'ün "içkinlik düzlemi" tanımı da farklı kitaplarda incele ve ilginç biçimlerde değişkenlik gösterir. Örneğin, *The Movement-Image*'daki içkinlik düzlemi anlatısı ile *What Is Philosophy?*'de bu kavrama atfedilmiş bölümü karşılaştırmak ilginç olacaktır. Bu sorunu İkinci kısımda, özellikle de 7. bölümde bir kez daha ele alacağım.

nülür; öte yanda ise, mevcut İmaj, hareketleri içerisinde maddeye içkin olarak düşünülür. Burada göz önünde bulundurulacak hareket, henüz bir iradeye ya da bilince tabi değildir; bu henüz suda sektirdiğimiz ya da ayağımızı çarptığımız taş değildir; moleküllerin hareketlerinden, radyasyon yayılımından, sıcaklık değişiminden ve yer çekiminden türemiş bir imajdır. Bu, yer kürenin ergimiş çekirdeğinin ısıttığı ve ışık yılları uzaklıktaki yıldızların soğuk ışığının aydınlattığı bir imajdır.

Özetle, hareket halindeki maddenin aydınlığı, insani ya da başka bedenler bakımından örgütlenmiş fiziksel ve insani göze ait bir aydınlıktan ziyade, evrenin bütünündeki enerji yayılımının aydınlığıdır. Deleuze'un açıklaması şöyledir: "Bütün bir içkinlik düzleminde, bir ışık difüzyonu ya da yayılımı mevcuttur. Hareket-imajda henüz cisimler ya da katı hatlar değil, fakat ışık hatları ya da figürleri söz konusudur. Mekân-zaman blokları böyle figürlerdir. Bunlar kendilerinde imajlardır. Hiçkimseye, yani hiçbir göze görünmüyorsa, bunun nedeni, ışığın henüz yansıtılmamış ya da durdurulmamış olup, 'asla (...) tezahür etmemiş olandan geçiyor olmasıdır. Başka bir deyişle, göz, şeylerin, bizzat aydınlık imajların üzerindedir. 'Fotoğraf, fotoğraf diye bir şey varsa, tam da şeylerin içinde ve mekânın tüm noktaları bakımından hâlihazırda alınmış, çekilmiştir'" (*Movement-Image*, 60).

"Fotoğraf"a yönelik bu şüphecilik, aslında Batı felsefesinin optik metaforları aracılığıyla temsilleri modelleme biçiminin bir eleştirisidir. Deleuze, fotoğrafın maddenin aydınlığı için bir model olarak uygun olup olmamasını üç neden bakımından sorgular. Birincisi, fotoğraf, nesneler arasındaki değişken ilişkileri hareketten adeta "çıkararak" sinemadan farklı olarak, hareketi nesnelerden "süzer." Hareket-imajın iki sistemi arasındaki -içkinlik düzlemi ve algı ile ilişkili- etkileşim de, maddede ikamet eden gizli bir imaj bilincinin gelişimi olarak tanımlanamaz. (Deleuze bu süreci daha sonra "eksiltici" olarak tanımlar.) Bu, imajı bir fotoğraf olarak ele almanın ikinci eleştirisidir. Aksine, her biri bu özel anlamda, imajlar olarak ve imajların akışına kapılmış olarak düşünülmesi gereken madde, göz ve beyin arasında bir süreklilik mevcuttur. Bunların her biri, değişme halinde olan bütünü birer parçasıdır, hiçbirisi bir diğerinin ikincil temsili olarak düşünülemez.

Son konuda ise, ışığın Batı felsefesindeki statüsü, bir algı ve bilinç metaforu olarak göz önünde bulundurulur. Bu bağlamda Deleuze, Husserl'in "tüm bilinç, bir şeyin bilincidir" argümanını Bergson'un "tüm bilinç, bir şeydir" ifa-

desi ile karşı karşıya koyar. Burada Deleuze ikinci çıkarımını formüle eder: Maddenin bu akış durumundan, bir algı nasıl çıkarsanabilir?¹¹

Deleuze'ün Bergsonculuğu, fenomenolojinin bilinci doğal algı temelinde modellemesini reddeder. Fenomenoloji, bilinci "algılayan öznenin dünyaya 'demir atmosferi' tanımlayan varoluşsal koordinatlar" bakımından modeller (*Movement-Image*, 57). Bergsonculuk, şeylerin bilincini bir açık Bütün olarak *durée* ile bağlantılı olarak ya da referans merkezleri yahut demirlenme/sabitlenme noktaları olmayan hareket halindeki maddenin durumu olarak konumlandırır. Dolayısıyla, algı sorunu iki katmanlıdır. Algının birinci yönü, çerçevelemenin yapıma biçimi ile ilgilidir –perspektif demirlerinin atılması ve durağan, anlık görüntüler. Bu ne gizli bir imajın gelişimidir ne de karanlık maddenin aydınlatılmasıdır. Aksine, bu, bizzat değişime açık olan ve zamanda sürüp giden ikinci bir referans sistemi olan cisim ile ilişkili olarak bir "özel imaj" yaratımıdır. Algının ikinci yönüne gelince; eğer sinema, madde "içindeki" İmajın hareket ve ışık ile özdeş olduğu bir evrensel çeşitleme modeli üzerinde hareket-imağlar yaratıyorsa, o halde, merkezlerin yalnızca ortaya çıktıkları değil, sürekli olarak maddenin akışında yer değiştirdikleri ve çözündükleri hareket niteliğinin yeniden vurgulanması gerekir. Deleuze, her durumda bu evrensel çeşitleme modelinden bilinçli, doğal ve sinematografik algıyı çıkarsadığımızı yazar. Yine de, belki sinema belirli bir ayrıcalığı haizdir: "Yalnızca bir çıpa ve ufuk merkezinden yoksun olması nedeniyle, oluşturduğu kısımlar, onun, doğal algının indiği yolu yukarı doğru çıkmasını engellemeyecektir. Şeylerin merkezsiz durumundan merkezli algıya doğru gitmek yerine, şeylerin merkezsiz durumuna doğru yukarı çıkıp, buna yaklaşılabilecektir" (58). Bu merkezsiz madde akışına geri dönme eğilimi, belki de, sinematik hareket-imağların merkezi tanımlayıcı niteliğidir.

11 Hem Bergson'un hem de Husserl'in, bir özne nesne dualitysı çıkmazıyla temsil edilen tarihsel bir psikoloji krizini aşmaya giriştikleri düşünülür. Paradoksaldir ki, hem fenomenoloji hem de Bergsonculuk, algı ve bilinç sorunu bakımından sinemayı muğlak bir müttefik olarak mahkum eder. Fenomenoloji, öznenin demirlenmesini ve dünyanın "doğal" ufkunu iki biçimde baskılaması dolayısıyla sinemayı muğlak bir müttefik olarak görür. Birincisi, sinema, her nesneyi her ölçekten ya da her açıdan yeniden üretebilme yetisiyle merkezleri ya da ufukları olmayan bir dünyaya işaret eder. İkincisi, kadraj ve kurgu normlarıyla "doğal algı koşullarının yerine, örtük bir bilgiyi ve ikinci bir yönelmişliği ikame eder" (*Movement-Image*, 57). Yani, doğal algının mantığı ile ilişkisiz yapay, estetik bir mantığa göre algıyı yeniden merkezlendirir ve ufukları yeniden örgütler. Buna karşın, sinema, doğal algının koşullarını terk etmekle suçlansa da, "algılanana ve algılayana, dünyaya ve algıya 'yaklaşma'nın" (*The Movement-Image*, 57) yeni bir biçimi olarak kutlanır.

Fenomenolojiyi, bu “şeylerin merkezsiz durumuna” doğru aynı yolu geri gitmekten alıkoyan nedir? Bunun nedeni, fenomenolojinin öznel bir felsefe olması, anlık bir parlamada hareket yakalarcasına, bu suretle zihni maddeden ayırarcasına, hareketi, devinimsiz durumlarla ilişkilendirmesidir. Eğer bilinç bir şeye *ait* bilinçse, dünyaya aydınlatıcı bir ışık ışını yansıtan bir yönelmişlik olarak göz önünde bulundurulması gerekir. Tersî durumda, bilinç hâlihazırda nesnelerin *içindeyse*, özne ile nesne arasındaki bölünmüşlüğe alışılmış biçimde itibar edilmeyecektir, çünkü madde kendi “ışılımasına” sahiptir. Kendi anlaşılabilirliği için herhangi bir odaklayıcı ve aydınlatıcı bilinç gerektirmez. Bu, tiri, şeyleri “tabii karanlıklarından” çıkararak dünyayı aydınlatan bir içsel ışık ile özdeşleştiren Batı felsefesinin bir reddiyesidir: “Fenomenoloji halen doğrudan doğruya bu antik geleneğin içerisindeydi: Fakat ışığı bir içsel ışık yapmak yerine, bilincin yönelmişliği bir elektrik lambasının ışıyımışçasına, ışıdı, dışsal olana açtı (‘tüm bilinç, bir şeye *ait* bilinçtir...’). Bergson’a göre, durum tamamen bunun aksidir. Şeyler, kendilerini aydınlatan bir şey olmaksızın, kendilerinden aydınlıktır: Tüm bilinç bir şeydir, [bilinç] bu şeyden, yani ışığın imajından ayrılabilir değildir” (*Movement-Image*, 60-61).

Bergson’a göre, bilincin ayrıca iki biçimi mevcuttur. İçkinlik düzleminde *en droit* bilinç vardır. Bu bilinç sanaldır. Bütün bir içkinlik düzleminde ışık olarak yayılır. Fakat eğer *de facto* bir bilinç, belirli bir noktada içkinlik düzlemi üzerinde ortaya çıkarsa, bu ne hâlihazırda mevcut bir gizil imajın gelişimidir ne de bilincin aydınlatıcı parlamasında bir imajın keşfidir. Olgunun bilinci ne gelişir, ne de ışık yansıtır; bu bilinç, karartılmış bir ekran ya da mat bir yüzey olarak durur, yansıtır ya da eksiltir. “Kısacası,” der Deleuze, “ışık olan, bilinç değildir; imajlar kümesidir, ya da ışık olan, maddeye içkin bilinçtir. Bizim olgu bilincimize gelince; bu, matlıktan ibarettir ki bu olmaksızın ışık ‘daima kaynağı ortaya çıkmaksızın yayılacaktır’” (*Movement-Image*, 61). Bergson’a yönelik husumetine rağmen, Jean-Paul Sartre, Bergson’un Batı metafiziğinde ışığın rolünü tersine çevirişine en berrak açıklamayı getirir. Bilinç, şeyleri aydınlatan bir ışık ışını olmaktan ziyade, şeyleri basan aydınlıktır. Aydınlatılmış madde yoktur, bundan ziyade, “ancak eş zamanlı olarak başka aydınlık alanlar için ekran olarak gören belirli yüzeylere yansiyarak” her yöne yayılan bir parlaltı

söz konusudur (*Imagination*, 39-40).¹² Deleuze'ün beynin bir ekrandan ibaret olduğunu söylemesinin nedeni budur.

Deleuze'ün Bergsonculuğunda hareket ve ışığın rolünü ayrıntılarıyla tartıştım. Fakat zaman sorunu ne olacak? Yine, iki imaj "sisteminin" benimsediği iki görüşe geri dönmemiz gerekir. İçkinlik düzleminde, hareket-imağlar, mekânda bir oluş olarak zamandır ya da değişim olarak zaman biçimidir. Zaman burada evrensel çeşitleme, sürekli olarak değişen, ufukları, merkezleri ya da sabit noktaları olmayan Bütün ile ilişkilendirilir. Değişken bir Bütüne dair bakış açısı, Deleuze'ün, sürenin özel idrakleri olarak zaman imağları ya da mekânda bir oluş hali olarak zaman diye adlandırdığı şeyin kurulmasını esinler.

Fakat şu an için yalnızca, ikinci bir referans sistemine göre zamanın dolaylı imağları ile ilgileneceğiz: Beden denen bu "özel imaj" bakımından göz ve beynin. Bergson, bir nesne ve bu nesnenin algısının özdeş olduğunu vurgular; bunlar bir ve aynı imajdır. Fakat bu durum, kullandığımız referans sistemine bağlı olarak değişir. Nesne, tüm diğer olanaklı imağların kendisine etkileri bakımından ve doğrudan doğruya yanıt verdiği şeyler bakımından imajın kendisidir. Fakat Deleuze'e göre algı, bu imajı "söz konusu imajı çerçeveye alan ve bu imajdan yalnızca kısmi bir etkiyi muhafaza eden ve dolaylı bir biçimde bu imaja tepki veren başka bir özel imaj ile ilişkilendirir" (*Movement-Image*, 63). Başka bir deyişle, algı, eksilticidir: "Nesneyi, sahip olduğu fakat ihtiyaçlarımız bakımından işlev olarak bizi ilgilendirmeyen şeyden eksik olarak algılarız. (...) Kısacası, nesneler ve nesne algıları, *idraklerdir*; fakat nesneler total nesnel idraklerdir ve nesne algıları da eksikli ve önyargılı, taraflı, öznel idraklerdir" (63-64).

Çağdaş kültür teorisinin "özne" karayışından farklı olarak Deleuze, "özel ya da yaşayan imağlar" ve "belirsizlik merkezleri" kavramından söz eder. Beden, hareket-imağların merkezsiz ve değişken akışı içinde rastlantısal bir merkezden ibarettir. Bu belirsiz merkez tezahür ettiği takdirde, zamanın akışında, saf durumundaki hareket üzerinde bir kesit, belki devinimli bir kesit perspektifi sağlayan mekânsal bir çerçeveleme olarak bir boşluğun ya da aralığın açılması gerekir. Dolayısıyla, hareket-imağlar, saf hallerinde değil, bedenden başka bir şey olmayan bu ikinci, rastlantısal referans sistemi bakımından kavrandıklarında, üç imaj kategorisine ayrılır. Deleuze'e göre, öznellik, algı, eylem ve tekil

12 Deleuze, *The Movement-Image*'ın 4. bölümünün 18. dipnotunda bu pasajı bütün olarak alıntılar.

açından duygu ile ilgisi bakımından bu üç “momentin” montajından başka bir şey değildir.

Aralık, deneyimlenen etki ile bunaya nit olarak verilen tepki arasında zamanda bir boşluk yaratarak hareketin önüne geçen, zamansal bir figürdür. İçkinlik düzleminde imajlar tüm yüzeylerinde ve tüm zamanlarda tüm parçaları üzerinde birbirlerine etkide ve tepkide bulunurken, aralık, yalnızca iki “tarafı” olan bir imaj üretir. Bu taraflardan biri, cisimle ilgili olmayan dışsal etkileri görmezden gelip, izole edilmeleri sayesinde “algılar” haline gelen diğerlerini izole ederek uyandırılan süzen, alıcı, duyusal taraftır. Mekândaki bu izolasyon, beklenen uygun tepkilerin, gerçekleşen etkilerin önüne geçtiği bir gecikmeye işaret eder. Sonuç olarak, diğer tarafta verilen tepkiler, artık dışsal hareketlerin basit uzantısı değildir; gerçekte, bunlar bu hareketleri dönüştürür, yeni bir şey üretir. Aralık, tepkilere hatırlanan bilgileri seçme, örgütlenme ve birleştirme zamanı verip, yanıtta yeni bir hareket üreterek tepkileri geciktirir. Özel imaja ilişkin “özel” olan şey, bu imajın artık hareketin zıttı olmadan ve değişmeksizin içinden geçmesine izin vermemesidir. Bir tarafında hangi hareketi alırsa alsın, diğer tarafında bu hareketi yeniden örgütler ve dönüştürür. İnsan duyusunda bilincin temelleri, böylece, bir tarafta “alınan hareket bağlamında bir çözümleme enstrümanı”, diğer tarafında ise “yapılan hareket bağlamında bir seçme enstrümanı” üreterek eylemleri askıya alan bu aralık tarafından kurulur (*Matter and Memory*, 30).

Bölüm 4’e kadar, hafıza sorununu ve saf-aktüel algı arasındaki ayrımı içeren, bu askıya alma durumunun felsefi doğasına yönelik Bergson’un getirdiği açıklama üzerinde durmayacağım. Aralığın, hareket bağlamında, hareket-imajların merkezlessiz evreninde geçici bir merkez ürettiğini söylemek şimdilik yeterli olacaktır. Işık bağlamında ise, aralık, aksi takdirde tüm yönlerde yayılacak olan ışığı yansıtan bir “siyah ekran” ya da mat yüzey oluşturur. Kısacası, algı, maddenin, enstantaneler olarak değil, sürekli bir akışın örneklemeleri olarak rastlantısal ve kısmi tasvirlerini oluşturmayı içerir. Madde ile öznel kavrayışlarımız arasında temel bir süreksizlik söz konusu değildir; bizler ne bilinçte fotoğraflar çekeriz ne de karanlık bir dünyayı bilinç penceresinin arkasından aydınlatırız. Bergson’un vurguladığı gibi imajlar için, *var olmak* ile *bilinçli olarak algılanmak* arasında bir tür farkı değil, yalnızca bir ölçü farkı söz konusudur. Maddenin gerçekliği, öğelerinin ve her türlü eylemlerinin bütünlüğünden oluşur. Bizim madde temsilimiz, cisimler üzerindeki olası etkilerimizin ölçü-

südü: Bu, ihtiyaçlarımızla yahut daha genel olarak işlevlerimizle ilgisi olmayan şeyleri bir yana atmamızın sonucudur. (...) Bilinç –dışsal algı bağlamında– yalnızca bu seçimde yatar. Fakat bilinçli algımızın bu zorunlu fakirliğinde, tinden haber veren, olumlu bir şey bulunur: Bu, kelimenin etimolojik anlamında, sezgidir (*Matter and Memory*, 37-38).¹³

İmajın hâlihazırda şeylerin “içinde” olduğunu vurgulamak, temsilin, bilincin basit bir edimi olmadığını söylemektir. Çünkü eğer madde hâlihazırda imajdaysa, bu durumda “temsiller”, benim bedenime ya da kendileri üzerindeki potansiyel eylemlerime bütünüyle kayıtsız biçimde, virtüel bir durumda evrenin bütününde çoğalacaktır. Bir algı ediminde virtüel olandan aktüel olana bu geçişin başlangıcına ilişkin olarak Bergson şunları söyler: Nesne üzerine daha fazla ışık tutmak değil, aksine, bazı yönlerini karartmak, nesneyi önemli ölçüde küçültmek zorunludur; çünkü bu şekilde, kalıntı, bir şey olarak etrafını saranların içine gömülmek yerine, bir *resim* [*tableau*] olarak kendini bunlardan ayırabilecektir. (...) Böylece, bize göre her şey, yüzeylere, kendilerinden kaynaklanan ışığı, eğer bir dirençle karşılaşmasaydı hiçbir zaman ortaya çıkmayacak olan bir ışığı geri yansıtıyormuşuzcasına gerçekleşir. Bizi çevreleyen imajlar, bedenimizi igilendiren, üzerine düşen ışığın vurguladığı tarafa dönüşmüş gibi görünecektir. Bu imajlar, yollarında ilerlerken durdurmuş olduğumuz, etkilemeye yetkin olduğumuz şeyleri kendilerinden ayıracaktır (*Matter and Memory*, 36-37).

Discernere, ayırmak ya da ayırt etmek, ihtiyaçlarımızın ölçüsüne göre madde-den bazı şeyleri keserek, virtüel olandan aktüel olana geçmektir. Bu, şeyle-

13 Yine *Matter and Memory*’den şu pasaja karşılaştınız: “Yaşayan bedeni dünya içindeki bir dünya olarak, sinir sistemini, birinci işlevi algıları işlemek daha sonra ise hareketler yaratmak olan ayrı bir varlık olarak düşünmeye çok eğilimliyizdir. Gerçek şu ki, bedenimi etkileyen nesnelerle etkilediğim nesneler arasında konumlanmış olan sinir sistemim, hareketi ileten, geri gönderen ya da engelleyen bir konduktörden ibarettir. Bu konduktör, periferiden merkeze, merkezden de periferiye uzanan devasa sayıdaki liflerden oluşur. Periferiden merkeze ne kadar fazla sayıda lif geçerse, mekânda, irademe başvuru yapacak, tabiri caizse, motor faaliyetime temel bir soru yerleştirecek ayrı sayıda nokta mevcut olur. Bu tür soruların her biri algı olarak tanımlanır. Böylece, algı, duysal olarak tanımlanan liflerden birinin her kopuşunda, kendi unsurlarından birisi tarafından eksiltir, çünkü dışsal nesnenin bir parçası bu durumda faaliyete başvuramayacak duruma gelir; algı, ne zaman dengeli bir alışkanlık geliştirilse o zaman da ayrıca eksilir, çünkü bu sefer hazır-yapılmış yanıt, soruları gereksiz kılar. Her iki durumda da ortadan kalkan şey, uyararın kendi üzerine belirgin yansımaları, ışığın, geldiği zaman, imaj üzerine geri dönmesi; ya da, daha ziyade, algının imajdan ayrılması ile ayrışma ve ayırt edilebilirliktir. Dolayısıyla, algının ayrıntılarının tam olarak, duysal olarak tanımlanan sinirlerin ayrıntıları üzerinde kalıplandığını, bir bütün olarak algının, bedenin hareket eğiliminde kendi gerçek ve nihai açıklamasına sahip olduğunu söyleyebiliriz.” (*Matter and Memory*, 44-45).

ri, belirli öznel kavrayışlara göre, uyku durumlarından kurtarmaktır. Deleuze bu süreçte aktüel imajları türetmek için, aslında hareket-imajın üç değişimi olan üç temel modalite saptar. O halde, saf algı çözümlemesinden, eylemlere, niteliklere ve cisimlere göre örgütlenmiş haliyle imajın değişimleri tanımlanabilir. Eylemler, hareketin yerine bir istikamet ya da yön koyar. Nitelikler, hareketin yerine “bir başkasının yerini almasını beklerken direnen bir durum ideasını koyar” (*Movement-Image*, 59). Cisimler hareketin yerine, bu hareketi gerçekleştiren bir özne ya da hareket ettirilen bir nesne veyahut hareket ileten bir araç idesi koyar. Bunlar üç “maddi öznellik hareketi”dir. Deleuze’e göre, özel bir imaj ya da rastlantısal bir merkez olarak öznellik, üç imajın bir kümesi [*agencement*], algı-imajların, eylem-imajların ve duygu-imajların bir birleşimidir [*consolidé*]” (66).

Bir sinematik hareket-imaj olarak plan, evrensel hareket-imajlarla bir aracı durumu paylaşır. Hareket-imaj, sürenin devinimli bir kısmıdır. Kendine özgü gerilimi dolayısıyla, madde ve ışığı çerçeve içine alır: “Merkezlerinin devinimi ve çerçevelemelerinin değişebilirliği kendisini [hareket-imajı] daima merkez-siz ve çerçevesiz geniş alanları yenilemeye götürür. Daha sonra, ilk hareket-imaj rejimine dönme eğilimine girer; evrensel çeşitleme, bütüncül, nesnel ve dağınık algı” (*Movement-Image*, 64). Fakat çerçevenin belirleme eylemi merkezlerin devinimini ve belirsizliğini ayarlarken, aynı zamanda, estetik doğasında, unsurları devinimli ve belirsiz bir mekân toplamının ortasında toplayan “tek-merkezli bir öznel algı” üreterek, gereksiz enformasyonu ortadan kaldırır. Deleuze bunu algı-imaj olarak adlandırır. Hareket-imaj, bir dizi stratejiyle sezilebilir bir nedene, yöne ya da bakış açısına göre bu doğrudan hareketi düzenler. Böyle tüm *mise-en-cadre* stratejileri, mekânı, kaçınılmaz olarak geri döndüğü hareketlerden ayıran öznel kavrayışlar olarak iş görür.¹⁴

Fark edilmeyen bir biçimde, algı-imajdan eylem-imaj doğar. Deleuze’ün Bergson’dan devşirdiği formülde, “Algı, eylemin zamanın efendisi olduğu ke-

14 Stephen Heath, Maurice Merleau-Ponty’den bir ilham aldığı *Narrative Space* adlı makalesinde, film mekânının devinimliliğinden “algı-imajlar” kurmak üzerine benzer bir bakışı benimser. Kamera ve projektör lensi, tüm *mise-en-cadre* değişimlerinin, imaja önemli unsurlar katarak ya da bu unsurları imajdan çıkararak kendi anlamlarını türettikleri, merkezlenmiş algılar dayatır. Fakat imajdaki ve kameraya ait hareket faktörü, kadrajın düzeltmeye çalıştığı merkezleri daima erozyona uğratar. Heath’e göre, mekânı anlatıya dönüştürme süreci, hareketin merkez-siz devinimliliğinden, merkezlenmiş bir algı türetmeye yönelik, sürmekte olan bir mücadeleyi varsayar. Ayrıca bakınız *Film and the New Psychology in Merleau-Ponty’s Sense and Non-Sense*, 48-59.

sin ölçüde, mekânın efendisidir” (*Movement-Image*, 65). Algı, devinimli bir mekânda geçici bir merkez kurar; eylem, bir gecikme, etki ile tepki arasında bir zaman aralığı bildirir. Algının bir merkez kurduğu yerde, eylem, ayrıca bir eylem ufku kurar. Bu zaman aralığında, özne eş zamanlı olarak, şeylerin uygulayabilecekleri virtüel eylem ile etkiyi, tepkiyi ya da uygun olacak yanıtı değerlendirir. Bir tarafta algı tarafından açılıp, diğer tarafta eylem tarafından kapatılan aralığa, Deleuze’ün “duyu-motor şeması” olarak adlandırdığı şey egemen olur. Burada algı, eylemin duyu merkezlerinden türediği ölçüde, motor merkezlerden türer. Algıdan eyleme geçildiğinde, “söz konusu operasyon artık bir eleme, seçme ya da çerçeve içine alma işi değil, eş zamanlı olarak, şeylerin üzerimizdeki virtüel etkilerine ve bizim şeyler üzerindeki olası etkilerimize neden olan evreni eğme işidir. Bu, özneliliğin ikinci maddi yönüdür. Ve tıpkı algının hareketi “cisimler” (adlar) ile yani hareket eden cisimler ya da hareket ettirilen şeyler olarak katı cisimler ile ilişkilendirmesi gibi, eylem de hareketi, varsayılan bir amacın ya da sonucun tasarımı olacak ‘edimlerle’ (fiillerle) ilişkilendirir” (65).

Algı-imağın cisimlerin sınırlarını, eylem-imağın da edimlerin sınırlarını çizdiği yerde, duygu-imağ, hareketi nitelikler ya da yaşanmış durumlar ile ilişkilendirir. Özneliliğin üçüncü maddi momenti olan duygu-imağ, öznenin kendisini “dışarıdan” nasıl algıladığını ya da deneyimlediğini tanımlar. Deleuze duygunun, aralığı doldurmaksızın ya da tamamlamaksızın, aralığın içine düştüğünü söyler: “Belirsizlik merkezinin içine, yani öznenin içinde, belirli bağlamlara sıkışmış bir algı ile tedirgin bir eylemin arasına atılır. (...) Kaçınılmaz bir biçimde, dışsal hareketin, ‘absorbe ettiğimiz’, kırılmaya uğrattığımız ve kendini algı nesnelere ya da öznenin eylemlerine dönüştürmeyen kısmı söz konusudur; bu hareketler daha ziyade, özne ile nesnenin safbir nitelikte çakışmalarına damgalarını vurur” (*Movement-Image*, 65). Deleuze duygu-imağdan, Bergson üzerinden teorileştirilmiş olsa da, Béla Balázs’ın teorilerine oldukça yakın bir fizyonomi türetir. Alınan eylemden (algı) yanıt (eylem) yapılan, aralığın bir çekinikliğinin, dolayısıyla da belirli bir devinimsizliğin damgasını vurduğu “yer değiştirme”de duygu, mekânsal olarak yüzde örgütlenmiş “ifade” olarak öne çıkar. Yüz, “sıklıkla bedeninin geri kalarunda gömülü olan (...) ifade hareketlerini” aydınlatır (66). Her film, bir momentin egemen olabilme ihtimaline rağmen, tıpkı özneliliğin her zaman üç momentin bir terkibi olması gibi, bu üç imağ türünü terkip eder. Deleuze, türlerin bu terkiibini “montaj” diye adlandırır. Terimin bu genişletilmiş anlamında montaj sorunu, göstergeler sorununa açılır.

3. İMAJ VE GÖSTERGE

Deleuze'ün Bacon üzerine yazdığı *Logique de la sensation* adlı kitabına, doksan yedi resmin kopyalarının bulunduğu bir cilt eşlik eder. Deleuze'ün sinema teorisi, tek bir çerçeve genişletmesi ya da film fotoğrafı kopyası içermeksizin altı yüz sayfadan fazla bir felsefi sinema çözümlemesi sunar. Bu, stratejik ve kasti bir ihmaldir. Çerçeve genişletmeleri hiçbir sinematik özgünlük sunmaz; fotoğraflar ise sinema ile çok az şey paylaşır. Paylaşsa bile, sinematografik imaj-hareket özelliğini çarpıtır. Deleuze'ün sinema göstergebilimi, imajın hareket olarak tahayyül edilmesi olmaksızın kavranabilir değildir. Bu bağlamda fotoğraf, yazıdan daha büyük risk taşır. Hareketin gerektirdiği biçimde imajların ve göstergelerin özel niteliklerini anlamak, ilk olarak, hiçbir devinimsiz imajın uymadığı bir Bergsoncu sezgiyi gerektirir.¹

Zaman ve hareket sorunsalları filmlerin metinsel tahlillerine daima etki etmiştir. Deleuze'ün, yazının zamansallığına, fotogramların deviniminden daha fazla inanmasının temelinde Bergson'un hareket üzerine daha önce tartıştığımız üç tezi yer alır. Birincisi, hiçbir devinimsiz kesit gerçek bir hareket oluşturmaz; bunlar yalnızca mekâna nicel ekler sunabilir. İkincisi, hareketin ifade ettiği şey, nitel değişimdir. Üçüncüsü, hareket, değişimi süre ya da bütün içinde

1 Başlangıçta, bu bölümde, *Vertigo*, *Touch of Evil* ve *Battleship Potemkin* gibi filmler üzerine yorumlarımı ortaya koyarak, kadraj genişletmelerine de değinmeyi amaçlamıştım. Fakat Deleuze'ün argümanlarına yönelik kavrayışım derinleştikçe, Deleuze'ün harekete ilişkin argümanlarına ve film fotoğrafının (ya da başka bir deyişle, dondurulmuş filmin) sinemada imajlara ve göstergelere ilişkin kavrayışımıza çok az katkıda bulunduğu yönündeki örtük argümanına gitgide daha fazla ikna oldum. Aslında, "sinematik özgünlük" adına, bir baskı ortamında kadraj genişletmeleri kullanmaya aşırı güven, Deleuze'e göre, bütünüyle bir tezat sergiler. Dolayısıyla, özellikle bu bölümde, kadraj genişletmeleri ile gösterim, temellendirilmemiş göründü. Buna karşı, diğer bölümlerde, imaj ile hareket arasındaki önemli ilişkileri fazla yanlış tanımlamadan, argüman ya da yorumlanmanın başka yönlerini aydınlatmalarını hissettiğim vakaları gösterdim.

ifade eder; dolayısıyla, gerçek hareket mekânsal ilişkilerden ziyade, zamansal ilişkiler içerir.

Deleuze'e göre, sinemanın felsefe için son derece ilginç olmasının nedeni budur. Sinema, hareketler olarak, yani hareket-imajlar olarak imajlar ve göstergeler üretir. Hareketin imaja içkin olması, sinemanın süre ile iki bağlamda paylaştığı bir niteliktir: Bir yanda, maddenin evrensel çeşitlemesi; öte yanda, zamandaki düşünce hareketi.² Aynı şekilde, Deleuze, bir değil, iki "saf sinema göstergibilimi" sunar; bunlardan biri hareket-imaja, diğeri ise zaman-imaja ilişkindir; biri zamanın dolaylı sunumuna, diğeri ise doğrudan sunumuna yöneliktir. Her iki durumda da temel soru aynıdır: Düşünce imajını hareketin içinde ve hareket olarak nasıl kavranır? Deleuze'e göre sinema, bu bağlamda Bergsoncu bir hareket sezgisini otomatik olarak üretmeye en çok yaklaşan, yirminci yüzyıldaki tek sanattır.

Deleuze, kendi imaj ve göstergeler tipolojisinin bir semiyoloji değil, göstergibilim olduğunu vurgular. Ferdinand de Saussure'ün dilbilimi yerine, Charles Sanders Peirce'in felsefesine yönelik bu tercih dört argüman içerir; bu argümanların her biri Peirce'in göstergeler teorisi için temel argümanlardır. Birinci argüman kitabın birinci bölümünden tanındıktır: Göstergeler, "tüm düşüncenin göstergelerde olmasından" dolayı, dile değil, düşünceye eşittir.³ Peirce'in göstergeler teorisi bir dilbilim değil, mantıktır. Peirce'e başvuru, böylece göstergibilimde dilbilimsel modeli alaşağı eder. Dilbilimsel göstergeler yalnızca tüm diğerleri arasında önceliksiz ya da ayrıcalıksız bir tip haline gelir ve tüm diğer imaj ve gösterge türleri gibi, temel olarak yurtsuzlaştırılmış figürlerdir.⁴ Peirce'in diğer üç argümanı bu bağlamda son derece Bergsoncu görünür. İkinci argüman, dünyayı kavramamızı sağlayan düşüncenin ya da göstergelerin, kavramamızı sağladıkları dünya ile monistik ya da tözsel bir özdeşliği paylaştıkları fikridir. Peirce'in göstergibilimi, temel bir görünüş olarak tanımlanan

2 Elbette bu argüman, Deleuze'ün, tahlil için, aracı imajı paranteze aldığı kabulüne dayanır. Daha şüpheli bir bakış, Bergson'un "sinematografik yarulsama" eleştirisini ciddiye almaya devam edecektir. Bir yanda hareket, durağan imajların otomatikleşmiş geçişi tarafından, imajın altında yapay olarak üretildiğinde, diğer yanda da, halen kapsamlı olarak anlaşılmamış zihinsel süreçler tarafından bilişsel olarak imajın "üzerinde" düzeltilindiğinde, hareketin gerçek film imajına gerçek anlamda içkin olduğunu söylemek zordur. Yine de, Deleuze'ün sinema ve film teorisinin tarihi bakımından sorunu ortaya koyuş biçimleri, kavramlar bakımından son derece zengindir.

3 "Questions concerning Certain Faculties Claimed for Man," *Peirce on Signs*, 49.

4 Buna karşın, Deleuze, Peirce'de bir dilbilimsel tarafluluk olabileceğini söyler. Bkz *The Time-Image*, s. 31.

“phaneron” olarak İmaj üzerinde temellenir. Peirce, zihin ile maddenin bir süreklilik içinde mevcut olduğu ve aynı tözsel özdeşliğe sahip olduğu “tasvir edici gerçeklik bilimi” ya da göstergebilimsel gerçekçiliği savunur. Üçüncü argüman, düşüncenin madde-dışı ya da yansıtıcı değil, fakat davranışsal olduğu, “bir makineyi işletmek kadar gerçek, tarihsel ve davranışsal bir eylem olduğu” fikridir. (9) Son ve en önemli argüman ise düşüncenin sürekli hareket, temel olarak zamansal bir edim olduğu fikridir. Bu, sınırsız gösterme süreci fikrinde kendiliğinden belirgindir. Bir gösterge, ancak başka bir göstergede ve sonsuza kadar başka göstergelerde yorumlanması ile anlam kazanır. Dahası, Peirce, sürekli olarak iki şeyi tek bir şeyde birleştiren ağaçsı ve ikili bir yapısalcılık ve semiyoloji değil, her türden çokluluğu üreten üçlü terkipler üretir. Tüm bu nedenlerden dolayı, Peirce, hiçbir surette Kartezyen düalizmlerle uzlaşmaz: “Tıpkı hareketin bir cisimde olmayıp, cismin hareket halinde olduğunu söylediğimiz gibi, düşüncelerin de içimizde olmayıp, bizim düşüncede olduğumuzu söylememiz gerekir.”⁵

Deleuze’ün semiyoloji eleştirisi, özellikle de Christian Metz’in semiyolojisine yönelik eleştirisi, ne bir dilbilim reddiyesine dayalıdır ne de sözel anlam teorilerine karşı sinemanın “görsel” özgünlüğü için bir argümandır. Bana göre, Metz’in argümanlarında, genellikle Deleuze’ün resmettiğinden daha karmaşık ve nüanslı, savunulabilir çok şey vardır. Yine de, Deleuze’ün eleştirisinin temel çerçevesi, düşünceyi kısıktır ve kendisinin sinema göstergebilimini anlamak bakımından temel bir öneme sahiptir. Metz eleştirisi, Deleuze’ün genel olarak yapısalcılık eleştirisinde merkezi olan iki ana temaya odaklanır –içkinlik ve zamansallık. Yapısalcılık, ifade materyallerinin maddiliğini, bu materyalleri evrensel bir “yapı”ya, dilbilimsel göstergeler sistemine indirgeyerek görmezden gelir. Dahası, bu evrensel mantık, temel olarak durağan ve değişmez bir mantık olarak anlaşılır. Deleuze’e göre, Peirce’in göstergebilimi, düşünce bakımından göstergelerin zamansallık bağlamını ve göstergeleri destekleyen ifade materyalleri bakımından göstergelerin içkinliğini yeniden tesis eder.

Deleuze, sinema bir dil değil, bir göstergebilimdir, der. Bu ifadenin ilk kısmı, sinemasal göstergelerin sözel dille analojisine dayalı tahliline karşı çıkar. Deleuze, Metz’in soruna yönelik temkinli ve bütünlüklü tahliline hayranlık

5 “Some Consequence of four Incapacities,” *Peirce on Signs* 71 n.4.

duyar: "Sinema hangi koşullar altında bir dil olarak düşünülmelidir?"⁶ Fakat Metz'in, Saussurecü bir yaklaşımla sınırlı, dahası bu yaklaşımı savunan yanıtından kesin bir biçimde ayrılır.

Deleuze özellikle iki argümanı hedef alır. Birincisi, anlatım sorunu ile ilgilidir. Sinema, belirli bir yapı bağlamında hiçbir *dile* sahip değildir, der Metz. Buna karşı bir anlatı halinde *evrimi*, belirli roman pratiklerinin uyarlamaları olması sayesinde oldukça yüksek düzeyde kodlanmıştır. Metz'in gençlik döneminde imaj bandının sözdizimsel çözümlemesini iddia etmesinin nedeni budur: Filmin, bağlantı noktaları ve mekân-zamansal özellikleri nispeten kendine özgü bir dizi kod olarak çözülebilir yazılabilir anlatı bölümleri olarak düzenlenmesi. İkinci yön, planın, ifade biçiminin dilbilimsel tahlile tabi olduğu asgari anlam birimi olarak düşünülüp düşünülmemeyeceğini ele alır. Metz'e göre, sinema, imaj ile imajın gösterdiği şey arasında bir ilişki olması ve planın çift eklemlilik ile tanımlanmasından dolayı, plan keyfi bir gösterge olarak düşünülmemesi bağlamında bir dil değildir. Bununla birlikte, plan, *énoncé* ya da söyleyiş birliğine benzer bir temel birliğe sahiptir. Dolayısıyla, bir silah imajının eşdeğeri –örneğin Fritz Lang'ın *The Big Heat* adlı filminin açılışı– "İşte bir silah" ifadesi olacaktır. Buna karşın, ifade ya da *énoncé* [sözceleme] kavramından farklı olarak, imaj, bir biçimbirim ya da sesbirim çözümlemesinde daha fazla bölünemez.⁷

Deleuze'e göre, sinema tarihinin, sinemanın anlatı olanaklarının tarihi olarak anlaşılabilirliği fikri tartışmasıdır. Deleuze'ün Metz'den farkı, imaj ve anlatının nasıl tanımlanacağı sorusunda yatar. Deleuze, sinema bir dil değildir, *göstergebilimdir*, dediğinde sinematik göstergelerin niteliklerinin, devinimli bir materyal olan imajdan doğduğu içkinlik ilişkisini vurgular. Sinemada gösterge ve anlatı çözümlemelerinin bu materyalden, genişletilmiş anlamında İmaj bağlamından türetilmesi gerekir, aksi takdirde sinematik anlam kaybolacaktır. Bundan farklı olarak yapısalcılık, anlatıyı bir tür dil ya da "gramer," orta-

6 Deleuze'ün Metz eleştirisi, *The Time-Image*'ın 2. bölümünde, 25 ile 30. sayfalar arasında ilerler. Deleuze'ün Metz anlatısı oldukça taraftardır. Önemli ölçüde Metz'in toplu eserlerinin birinci cildine, özellikle de 1964 tarihli, *Film Language* içerisinde, 31 ile 91. sayfalarda tercüme edilen *Le cinéma: Langue ou langage?* adlı makalesine gönderme yapar. Metz'in kendi konumunun en iyi ifadesi ve savunması, *Language and Cinema* adlı, tımtırlı eserinde görülür.

7 Alternatif bir görüş için, bakınız Umberto Eco, özellikle de "Articulations of the Cinematic Code" and "On the Contribution of Film to Semiotics" başlıklı makaleleri. Eco'nun bu dönemdeki genel konumu, *A Theory of Semiotics* adlı çalışmada özetlenmiştir.

ya çıktığı ortamdan bağımsız olarak kendi başına tahlil edilebilir bir dış güç olarak düşünür. Burada anlatı, temel olarak aynı, tarih dışı ve değişmez olanın yapısı olarak, farklı mecraları anlatı olarak tanımlar ve bu mecralara karşılık gelen, bunları destekleyen yapı olarak işlev görür.

Bu yapının dilbilimsel bir yapı olduğu iddiası, sorunu içinden çıkılmaz bir hale getirir. Deleuze, Metz'in, kökeninde, bizzat Saussure tarafından ortaya konulmuş olan, konuşma araştırmalarının semiyolojinin bir parçası mı olduğu, yoksa dilbilimin her gösterge sistemi araştırması için bir kurucu model mi olacağı konusundaki ikileminin yer aldığı bir totolojiye takıldığını düşünür. Metz, sinemasal anlamın sözel olmayıp, herhangi bir sabit dilden bağımsız olarak işlediğini savunur. Ancak, sinemanın hangi biçimlerde bir dil olarak düşünülüp düşünülemeyeceği konusunda, *énoncé* ya da ifadenin dilbilimsel bir modeline göre sinemasal anlamlamaya başvurur. Bu bağlamda, her belirli ve somut gösterge ve imaj kavramı, Metz'in sözdizimsel tipler kategorilerinde kaybolma eğilimindedir. Çünkü Metz'in ortaya koyduğu *grande syntagmatique*, imajın bazı bakımlardan *énoncé* ile eşdeğer olduğunu, sinemasal imajların, sözdizimsel kategoriler halinde gruplanabilecek olmalarından dolayı, *énoncé*ler haline geldiklerini varsaymak durumundadır. Deleuze, Metz'in ihtiyatına karşın, anlamlama teorisini, imajın hem içinde hem de dışındaymış gibi görünen bir yapı olarak sözel dil ile analojiye dayandırmaktan kaçınmadığını düşünür. Dahası, göstergelerin kodlanma biçimi burada evrensel bir aynılık mantığından, adeta bir anlatım "gramerinden" türer.

"0 halde, semiyoloji, indirgemeci bir göstergeler teorisi sunar. Semiyolojide, hem sinematik imaj hem de sinemasal anlatım, sinematik olsun ya da olmasın, imajın temel materyaline dışsal olan "yapılar" üzerinde modellenir. Bundan farklı olarak, Deleuze sinemasal anlatımın sinemasal imajlara ve göstergelere içkin olarak anlaşılmasını savunur: "Anlatım asla imajlarda belirgin olarak verili değildir, kendilerini vurgulayan bir yapının etkisi de değildir; anlatım, kendilerinde algılanabilir imajlar olarak, başlangıçtan itibaren kendileri için tanımlanan imajlar olarak ortaya çıkan imajların sonucudur" (*Time-Image*, 27, 40). Bir sinema göstergebilimi, göstergeler mantığının, kendileri için ve kendilerinde ortaya çıkan imajlardan çıkarsandığı pragmatik bir yaklaşım gerektirir. İçkinlik ölçütü, bir göstergebilimin sinematik imaj ve göstergelerin en geniş anlamında İmajdan türettiği bu özellikleri tanımlaması demektir: Evrensel çeşitleme, maddenin hareket ve ışık ile özdeşliği olarak.

Semiyoloji, imaj ile zaman arasındaki ilişkiyi kavramaya da uygun değildir. Zaman, harekete göre yutulur, çünkü *grande syntagmatique*, zamanı mekânın sabit, kategorik bölümleri olarak devinimsizleştirir. Yaratıcı evrimin açık bir süreci olan zamanın yerini, imajları değişimsiz ve varyantsız bir yapının değişen varyantlarına indirgeyen bir temel *dil* arayışı alır. Dahası, bizzat bu yapı, devinimsiz ve zaman-dışıdır. Deleuze imajın *énoncé* ile değiştirildiğinde kötü bir biçimde kavramlaştırıldığına inanır çünkü bu yapıldığında, imajın en algılanır ve içkin özelliği hareket-imajdan çıkarılmış olur.

Buna karşın, pragmatik ve göstergebilimsel bir yaklaşım, hareketin sinema imajına, göstergeye ve anlatıma içkinliğini iade eder. Fakat eğer bir göstergebilim, hareketten bir tür temel materyal olarak türetilmeli ya da çıkarsanmalıysa, burada “hareket” ne anlama gelir? Buraya kadar hareket-imajın dört varyantı söz konusudur. Birincisi, içkinlik düzlemi ya da merkezsiz çeşitlemenin evrensel rejimi olarak genel imajlar toplamı (İmaj). Daha sonra, belirsizlik merkezlerinin, tekil cisimlerin ya da nesnelerin ortaya çıkışı ve rastlantısal, mekânsal kümeler oluşturan aralıkların açılması ile “hareket algısı” gelir. Üçüncüsü, en yaygın anlamında, geçilmiş mekânsal bir yön halinde hareketlerdir. Dördüncü çeşitleme hareketi, maddeyi ve imajı zaman ile özdeşliklerinde sezerek, maddeden tine geçişi tamamlar: Oluş, değişim, yeninin ortaya çıkışı, yaratıcı evrim.

Semiyoloji bir dili olmayan lisanların mevcut olduğunu ileri sürerken, Deleuze, göstergebilimsel bir bakıştan, “lisan sistemi [dil] ancak dönüştürdüğü lisan materyaline gösterdiği tepkiyle mevcut olur” der (*Time-Image*, 29). Deleuze bunu *énonçable* ya da “duyusal (görsel ya da işitsel), kinetik, yoğun, duygusal, ritmik, tonal, hatta sözel (sözlü ya da yazılı) olan tüm modülasyon özelliklerini barındıran *signalétique* (işaret eden) materyal [*matière signalétique*]” olarak adlandırır. “Sözel unsurlarıyla [bile], bu ne bir lisan sistemi ne de bir lisandır. Bu, plastik bir kütledir, gösteren-olmayan ve sözdizimsel-olmayan, biçimli ve dilbilimsel olarak, estetik olarak ve pragmatik olarak biçimlendirilmiş olsa da, dilbilim tarafından biçimlendirilmemiş bir materyaldir” (29).⁸

8 Özellikle ifade kavramını yeniden biçimlendirmesi bakımından, Deleuzecü bir “göstergebilim”in nasıl kurulabileceğini burada tam olarak tartışamayacağım. Buna karşın, önemli kaynaklar, Deleuze’ün *Foucault* kitabını ve *A Thousand Plateaus* adlı eserindeki 3’ten 5’e kadar “platoları” dâhil eder. “İşaretleme” ve gösterge arasındaki ayrım üzerine, bkz. *Difference and Repetition*, 20. Ayrıca, bakınız “Reading the Figural” başlıklı makalem.

Bu, temel anlamında hareket-imajdan başka bir şey değildir: Hareket eden bir imaj değil, fakat maddenin, içkinlik düzleminde hareket ve imaj ile özdeşliği. İmaj ya da imajlar, bu bağlamda tüm anlamlarının önündedir. Bunlarla ilgili en fazla, henüz gösteren olmadıkları söylenebilir. Buna karşın, bunlar “signaletiktir”; madde hâlihazırda “aydınlık” olduğundan ya da temel bir görünüş olduğundan, işaretler ya da temsil unsurları (representama) üretirler. Hangi terkiplere girerse girsın –akustik, grafik, görsel–, göstergelerin imajlardan doğmaları ya da çıkarsanmaları gerekir.

Bu göstergebilimin temeli hareket-imajların bir signaletik materyal olarak kurulması ise, bu kurulumun mantığı nedir? Deleuze, Pasolini’nin gerçekte sinemada çifte eklemcilik benzeri bir şey olduğu yönündeki vurgusunu ilgi çekici bulur. Fakat bunlar dilbilimsel ifadeler değildir. Tam tersine, bu eklemcilik, kendinde “gerçek” hareket olarak, bütün ve kümeler ile devrinimli ilişkisi içinde düşünülen hareket-imajın yönleri, cepheleridir. Bir yanda, bütünü nesnelere ve cisimlere ayrılması ve cisimlerin, devam eden bir süre olarak aralarından geçen bir bütünde yeniden birleşmeleri söz konusudur. Bu, Deleuze’ün “farklılaşma” olarak adlandırdığı süreçtir. Diğer yanda, hareket, özel bir imaja ya da belirsizlik merkezine göre aralıklar halinde örgütlendiğinde, ayrı türlerden imajlar ve bu imajlara karşılık gelen göstergeler ortaya çıkar; Deleuze bu süreci “özelleşme” olarak adlandırır.

Bu, Deleuze’ün “dil sistemi ancak dönüştürdüğü bir dil-olmayan-materyale tepkisinde mevcut olur” derken gönderme yaptığı “tepkidir.” İmajların ve göstergelerin özelleşmeleri, “kendinde madde” den “madde algısı”na geçişte tezahür eder. Dolayısıyla, Deleuze’ün bir *signaletik* madde saptaması, Bergson’un saf algı, daha doğrusu iki hareket-imaj sistemi arasında algının doğuşuna yönelik çözümlemesi ile bağlantılıdır: Nesnelere yönelik bütüncül nesnel kavrayış ile nesnelerin kısmi, eksikli, öznel kavranışı. Bir yanda bütünlükler ile kümeler arasındaki modülasyon, diğer yanda da farklılaşma ve özelleşme, hareket-imajın iki temel ifadesini tanımlar.

Deleuze’e göre, sinema, bir süre sezgisini desteklemeye ideal olarak uygundur, çünkü imaj ve hareket birbirlerine içkindir. Bu, sinema teorisinin tarihinde ortaya çıkan gerçekçilik tartışmaları ile çok az şey paylaşırsa da, bir tür “gerçekçilik”tir. Bu tartışmaların çoğu, fotografik imajı, bu imajın nesneleri analogik temsilleri bakımından tasvir eder. Analogik temsiller, mekânsal görünüş ve fotoğrafın işaret edici niteliği ile orada olmayan bir referansın öncelikli

ve muhtemelen sürmekte olan mevcudiyetini olumlarken, bu referansı muhafaza etmesi bağlamında tanımlanır. Bundan farklı olarak, Deleuze şunları söyler: "Hareket-imaj, benzerlik bakımından analogik değildir: Temsil ettiği bir nesneye benzemez. (...) Hareket-imaj, nesnedir; süreki işlev olarak harekette yakalanan kendinde şeydir. Hareket-imaj, kendinde nesnenin modülasyonu"dur" (*Time-Image*, 27).

O halde, sinematik hareket-imaj ile Bergson'un *Matter and Memory* adlı eserinde tanımlanan hareket-imajlar arasındaki fark nedir? Deleuze'e göre bir fark söz konusu değildir. "Modülasyon, imaj ile nesne arasındaki özdeşliği kurduğu ve sürekli yeniden kurduğu sürece Gerçeğin işlemidir" der Deleuze (*Time-Image*, 28). Yine, buradaki Gerçek idesinin, bir nesnenin ve bu nesnenin mekânsal imajının analogik eşi ile bir ilgisi yoktur. Bundan farklı olarak, Deleuze planı sürenin hareketli kesiti olarak tanımladığında, Bazin'in zamansal gerçekçilik kavrayışına, kesmesiz [uncut] plan ile bu planın sunduğu algı zamanı arasındaki süresel özdeşlik fikrine daha yakındır. Deleuze şöyle der: "Sinema (...) zamanda bir rölyefi, zamanda bir bakış açısını iletir: Bizzat zamanı, bakış açısı ya da rölyef olarak ifade eder" (*Movement-Image*, 23-24). Bazin, fotoğrafın bir kalıp ya da ölü maskesi gibi iş gördüğünü söylemiştir. Fakat fotoğraf, süreyi bir devinimsiz kesit, nesnesinin önceki hayatının mekânsal bir donması olarak sunar. Buna karşın, sinematografik mekânın zamanda tezahür etmesinden dolayı, sinema, hareket halindeki mekânın sürekli bir modülasyonunun anlaşılabilir yönünü, hareket eden ve durumları mekânda değişen nesneleri muhafaza eder. Bu nedenle, sinematografik mekân, doğası gereği, fotografik mekândan temel olarak farklıdır. Bazin'in söylediği gibi; "Fotoğrafçı, lens aracılığı ile tam anlamıyla aydınlık bir baskı çıkarır (...) [Fakat] sinema, nesnenin zamanının kalıbı olma ve nesnenin süresinin kalıbını çıkarma paradoksu ile karşı karşıyadır."⁹ Deleuze bazı noktalarda Bazin'i eleştirse de, bu konuda fikir birliği söz konusudur.

Deleuze'un sinema teorisi, iki sürecin mantıksal özdeşliğine dayalı argüman gibi bir gerçekçilik değildir: Hareket-imajda bütünlerin ve kümelerin modülasyonu; sinemada çerçeve, plan ve montajın modülasyonu. Bu süreçler, Deleuze'un "sürenin devinimli kısmı" olarak sinematik hareket-imajlar tanımının ve hareket bakımından sinematik imajlar ve göstergeler tasvirinin te-

9 *What is Cinema?*, 96, alıntı: *Movement-Image*, 24.

melini oluşturur. Hareketin, Deleuze'ün "yurtsuzlaştırma" olarak adlandırdığı bir diğer anlamı daha vardır. İçkinlik düzleminden çıkarsanmasından dolayı, madde algısı daima iki yön ya da cephe içerecektir. Evrensel hareket-imaıda, imajlar tüm yönlerinde ve tüm parçalarında birbirlerine tepki verir. Madde algısında ya da algı-imaın ortaya çıkışında hareket çift kutuplu hale gelir. Başka bir deyişle, hareket bir belirsizlik merkezine *nispi* hale gelirken, aynı zamanda, evrensel hareket-imaılardan türeyen *mutlak* niteliği devam ettirir.

Nispi ve mutlak, hareket üzerine birbirinden ayrılmaz olsa da imajlarla ilişkileri bağlamında oldukça farklı iki bakış açısidir. Nispi hareket, bir kümenin parçaları arasındaki ilişkileri içerirken, mutlak hareket, bütünün durumundaki değişimi tanımlar. Bir kümenin parçaları içindeki ve arasındaki değişimleri kapsayan nispi hareket, mekânın devinimsiz bölümlerini içerir –mekânın hatları, düzlemler ya da hacimler olarak parçalara ayrılması. Buna karşın, mutlak hareket, bir mutlak zamansal nitelik olarak değişen bir bütünün devinimine gönderme yapar. Planın her zaman iki kutbu vardır; ögeler ya da alt-kümelere arasındaki nispi değişikliklerin olduğu mekândaki kümelerle ilişkin kutup; süredeki mutlak değişikliği ifade eden bütüne ilişkin kutup. Bu bütün, böyle olabilse de hiçbir zaman eksiltili veya anlatıcı olma eğiliminde değildir. Fakat plan, ne türden olursa olsun, her zaman bu iki yöne sahiptir: Bir küme ya da kümelerdeki nispi konum değişimlerini sunar, bir bütünde ya da bütün içindeki mutlak değişimleri ifade eder. Genel olarak planın, değişimi –ya da en azından bir değişimi– ifade eden, kümeye dönük bir yüzü vardır. Kümenin kadraji ve bütünün montajı arasında, soyut olan planın durumu böyledir. Plan ikili bakış açısından anlaşılan harekettir: Mekânda yayılan bir kümenin parçalarının yer değiştirmesi, sürede dönüşen bir bütünün değişimi (*Movement-Image*, 19-20).

Yurtsuzlaştırma, hareket bakımından imaın çift kutuplu niteliğinin bir diğer adıdır. Nispi hareket, mekânsal kümelerin kapanma ve biçimlenmesi eğilimi ortaya koyar. Bundan farklı olarak, mutlak hareket zamansaldır, imaın bir yurtsuzlaştırılmasını sergiler: Kapanmaya çalışan her şey açılır; parçalara ya da kümelerle düşen her şey, sürekli bir bütüne geri döner; mekân olarak katılan her şey zaman olarak çözülür.

Bergson'un, kapalı bir sistemin belirlenimi, sistemin parçaları arasındaki hareket ve harekette ifade bulan bütünün değişimi üzerine üç tezini sunduğu biçimde, Deleuze de kendi imaj ve gösterge çıkarımını üç açıdan sunar: Kapalı bir küme ya da sistem olarak çerçeve, ifade ettiği hareket bakımından plan ve

bütündeki değişimi ifade eden montaj. Bu bakış açılarının her birini nispi ve mutlak hareket arasındaki karşılıklı ilişki yönetir.

Çerçeve, kapanmayı, başka bir deyişle, nispi, geçici ya da yapay olarak kapalı bir mekânı temsil eder. Çerçeveye alma edimi kümeleri oluşturur, dolayısıyla da çerçeve mekânı, beş değişkene göre parçalara ya da alt kümelere ayrılabilir. Bu değişkenlerin her biri, nispi ve mutlak ya da kümenin çerçevelenmesi ve değişen bütünün açılması olmak üzere, hareket üzerine iki temel bakış açısı sergiler.

Birinci bileşen informatiktir, ya da imajın ne kadar çok ya da ne kadar az enformasyon ilettiğinin ölçüsüdür. Bir küme, ilettiği görsel enformasyonun miktarına göre nispi olarak doygunluğa ulaşabilir ya da seyrelebilir. Tamamen seyrilmiş bir imaj, Kubelka'nın *Arnulf Rainer*'inde (1958-60) olduğu gibi, saf siyah ya da beyaz bir çerçeve içerecektir. Anlatı sinemasında, seyreltme genel olarak alt kümelerin ortadan kaldırılması anlamına gelir. Bunun aksine, doygunluk, alt kümelerdeki artışa işaret eder; bu artış, derin odaklı mekânlarda gerçekleşen sahneler, geniş-ekran formatlarla ya da katmanların süperpoze çekim veya perde önü çekimler aracılığıyla çoğaltılması ile gerçekleşir. *Vertigo*'da (1958) Scottie'nin kâbusu, bazı ilginç örnekler sunar. Bu on iki planlık sekansın sekizincisinde Scottie'nin orta planda, karanlık bir fonda yürüdüğü görülür. İmaj boyunca kırmızı bir renk alanı yanıp söner. Daha sonra siyah arka plan, Carlotta Valdez'in gömülü olduğu mezarlığa dönüşür. Dokuzuncu plan, Scottie'nin ekranda genişleyen bir kara delik olarak görünen açık mezara yaklaştığı bir öznel plandır. Kırmızı alanların yanıp söndüğü küme devam eder. Bir sonraki planda Scottie'nin başı, ilk olarak yakın, sonra gitgide aşırı yakın plan olarak genişleyen bir biçimde, paralel çizgilerde görünüp kaybolur. Renkler kırmızı, mor ve yeşil arasında gidip gelir. Anlık bir kesmenin siyahı kırmızı alandan çatıya düşen Scottie'nin silüetine dönüşür. Daha sonra alan durur, çatı kaybolur ve beden beyaz bir boşluğa düşer. Sekansın geneli, içeriden ve karşı-çekimler içeren, enformasyon miktarını stratejik olarak düşürerek süreci tekrar eden minimal bir kompozisyonndan oluşur. Her durumda, imajın informatik yönü, önemli bir nokta sunar. İmaj görünür olmaktan ibaret değildir; imajın düzenlerine biçimi, açık bir mekânı, algılandığı kadar okunur da olan bir mekânı temsil eder.

Çerçeve kendi başına mekânsal bir limit olarak düşünüldüğünde geometrik ya da dinamik olarak tanımlanabilir. Geometrik çerçeve, Öklidçi bir alt kümeler

anlayışına işaret eder. Burada çerçeve, imajın çizgilerinin hareket bakımından değişken olmadığı aynı geometrik biçimleri düzenler. Enformasyon, daireler, üçgenler, dikgenler, paralelyüzler ve başka güçlü kompozisyonel biçimler halinde, mekânsal olarak örgütlenir. Bu biçimler, akışkandan ziyade, katı olma eğilimindedir. Bunun tersine, dinamik anlayış, ekrana yayılan veya ekranı kapatan iris çekimlerinin akışkanlığı gibi Eisenstein'ın terimleriyle, çerçevenin başka dinamikleştirme biçimlerini işaret eder. Bunlar, ister çerçevenin hareketi veya çerçeve çizgilerinin açılıp kapanması gibi nispi hareketi olsun, hareketteki kompozisyonel çizgileri içerir. Aynı şekilde, kompozisyonel geometri-ler de akışkan olabilir; Carlotta'nın buketinin, çerçevede patlayan daha soyut bir biçime dönüşmesinde olduğu gibi, başka biçimlere dönüşebilir.

Alt kümeler de "bölünebilir" olabilir. Çerçeve parçalanırken ne mutlak bir devamlılık ne de aynı bölümlenme söz konusudur; bundan farklı olarak derece derece sürekli dönüşüm mevcuttur. Çerçeve, artan ve azalan yoğunlukları karanlıktan aydınlığa olacak biçimde ya da farklı renk dereceleri ya da siyah ve beyaz olarak örgütler. Başka örnekler, animasyon filmlerde görülen aşırı plastik dönüşümleri de içerebilir. Bölümlere ayrılma, çizgilerin ya da sınırların ayırt edilmesinin zorlaştığı, örneğin tonalitedeki değişimlerle ya da gri ölçeklerle tanımlanmış alanlarla ya da renk değerlerindeki değişimlerle belirgin olan muğlak kümeler üretir. Mantıksal olarak, bölümlere ayrılma, kesin dönüşüm noktası ayırt edilebilir olmayan niteliklerde bir değişim anlamına gelir. Kaybolmaların, çözümlerin herhangi biri ve "Scottie'nin rüyası"nın animasyonları iyi örneklerdir. Bölümlere ayrılma, -elbette hareketin eksiltildiği ve imajın da devinimsiz kesitlerin ardışıklığı olarak tahlil edilmediği durumda- hareketin, dönüşüm noktalarını ayırt edilemez kılması anlamına gelir. Bu ise hareketin niteliğinin çerçeveyi yurtsuzlaştırdığını, dereceleri belirsiz ya da ancak hareketi ortadan kaldırıncı algılanabilen değerlerdeki sürekli dönüşümü garantilediğini söylemenin bir başka yoludur.

Çerçeveleme, optik yön ya da bakış açısıyla da ilgilidir. Basitçe söylemek gerekirse, bu, temsil edilen imaj ya da olaylar üzerine verili bir bakış açısı sağlayarak, bakış açısına işaret eden bir açıyı ya da çerçeveyi tasvir eder. Scottie'nin rüyasının ikinci planında "rahatsız edici" bir mekâna nesnel bir görüş dayatan güçlü eğik açı ile dokuzuncu planda açık mezara doğru öznel çekim iki örnek oluşturur. Fakat daha sonra algı-imajı tartışırken göreceğimiz gibi, öznel ile nesnel arasındaki kutuplar akışkandır.

Çerçevelemenin en karmaşık yönü, Deleuze'ün çerçeve-dışı (*hors-champ*) olarak adlandırdığı şeydir. Bu, diğer isimlerin yanı sıra, Noël Burch tarafından tanımlanan ekran-dışı mekânın ifadelerini içerir. Fakat Deleuze'ün görüşü orijinaldir, nispi hareket ile mutlak hareket arasındaki ilişkiye geri gönderme yapar.

Çerçeve-dışı, çerçeveleme sorununun özel bir yönü değildir; bundan farklı olarak, alan-dışı, çerçeveyi iki yönü ya da iki cephesi ile devinim olarak tanımlar. Bir yanda, çerçeve resimsel olarak işler, bir sahneyi izole eder ve sahnenin parçalarını imajda katılaştırır. Diğer yanda çerçeve, sürekli olarak yeni sahnelerle uzayan "hareketli maske" olarak işler. Kamera, verili bir mekânın informatik içeriğini minimize ya da maksimize ederek, bu verili mekânı izole eder ya da genişletir; ya da çerçeve, ardışık biçimde eklenen yeni bir plan ekler. Birincisi öncelikle devinimli çerçeveleme edimidir; ikincisi ise bir montaj edimidir. Bunlara ek olarak, çerçeve, parçaları, daha da geniş bütünlere sokar: Fotogramları planlara, planları sekanslara, sekansları bölümlere, bölümleri ise bütün bir filme. Bu bakımdan çerçeve, hareket-ima-jın temel ifadelerini kapsar: Farklılaşma ve özelleşme.

Devinim, hareketin, doğaları gereği farklı olan iki boyutuna işaret eder: Bu iki boyut arasındaki yer değiştirmeler harekete özünü verir. Bir küme, tanımı gereği, istendiği kadar küçük parçalara ayrılabilir ya da ardışıklık bakımından istendiği kadar uzun ya da istendiği kadar geniş başka kümelerle genişletilebilir: "Bir küme çerçeveye alındığında, dolayısıyla da görünür kalandığında, her zaman daha geniş bir küme ya da birinci ile birlikte daha geniş bir küme oluşturan ya da yeni bir çerçeve-dışına yol vermesi koşuluyla görülen başka bir küme söz konusudur" (*Movement-Image*, 16). Bundan iki önemli sonuç çıkar. Ne zaman bir küme bölünürse, hareketin doğası değişir: Film şeridi düzeyindeki hareket, doğası gereği, kamera hareketinden ya da bir sekansın diğerinin yerini aldığı kurgu hareketinden farklıdır. Dahası, kendi nispi yönünde çerçeve, mekânı kümeler halinde kapatma eğilimine girdiğinde, bu kümeler ancak yapay ya da geçici olarak kapalı hale gelir. Bir sınır olarak çerçeve, henüz görülmemiş, fakat yine de ortaya çıkan, yeni bir görülmemiş mekâna vb. işaret eden bir kümeyle işaret eder.

Buna karşın, bir küme, daha geniş kümelerle kaç defa genişlerse genişlesin, en azından mutlak anlamda, hiçbir zaman bir bütün oluşturmayacaktır. Eğer bu Bütün mümkün olsaydı, artık hareket ya da değişim olmazdı. Dolayısıyla,

Bergson'u takip eden Deleuze, bütüne orijinal bir tanım getirir: Bütün artık hareketi teleoloji ya da totalite olarak tanımlamayacaktır; bunun yanında, bütün, temelde mekânsal bir figür olarak da tanımlanamayacaktır. Bundan farklı olarak bütün Açık'tır ya da "ne kadar büyük olursa olsun her kümeyi kendi içine ve kendi üzerine kapanmaktan alıkoyar ve kümenin kendisini daha geniş bir kümeye genişlemeye zorlar" (*Movement-Image*, 16).

Bu fikir, bir başka önemli ayrımı ortaya koyar. Nispi hareket, doğası gereği mekânsaldır. İşaret edilen çerçeve-dışı bir mekâna diğerini ilave eder: Mekânın kamera hareketinde serimlenmesi; kurguda planların birbirinin ardından gelmesi; plan ya da sekansların daha geniş parçalara dâhil edilmesi. Her durumda, hareket, bir içerik olarak fiziksel mekân, isteğe bağlı biçimde eklenebilen, bölünebilen ya da çoğaltılabilen bir mekânsal bölünme geometrisi olarak tanımlanır. Çerçeve-dışı, tanımı gereği aktüeldir ve aktüelleştirilebilir: Sürekli olarak yeni mekânlar üretmeye hizmet eder. Fakat Bütün ne mekânsaldır, ne de aktüeldir; zamansaldır ve sanaldır. Bütün, oluş biçimindeki değişim boyutudur. Çerçeve-dışının mutlak yönü Açık haldeki süre ile ilgilidir; bu artık bir küme olmadığı gibi mekânsal ve aktüel olanın düzenine ait değildir. Hareket-imaj, zamanın ancak dolaylı bir imajını verir, çünkü zaman ve değişim daima mekânsal bölmelerin ayrılması ya da eklenmesi olarak ölçülür. "Bir durumda, çerçeve-dışı, başka bir yerde, kenarda ya da etrafta mevcut olanı ifade eder; diğer bir durumda ise, daha rahatsız edici bir mevcudiyete, mevcut olduğu bile söylenemeyecek fakat daha radikal bir başka yerde, homojen mekân ve zamanın dışında "direnen" ya da "yaşamaya devam eden" bir şeye tarıklık eder" (*Movement-Image*, 17). (Bu düşünceleri daha detaylı olarak altıncı bölümde tartışacağım.)

Böylece, çerçeve-dışı sorunu, Deleuze'ün iki kitabının temel konusunu yeniden öne çıkarır: Zamanın sunumu. Sinematik hareket-imaj, mekânda bir dışsallık ya da kapsama olarak dolaylı bir zaman imajı sunar. Sinematik zaman-imaj ise doğrudan bir imaj sunar: Yaratıcı evrim olarak zamanın önceliği, değişim ya da Oluş olarak saf zamanın biçimi. Evrensel hareket-imaj, saf göstergebilimin iki boyutunun türediği kaynak olarak her iki yönü de içerir.

Kavramsal olarak, çerçeve, daha ziyade sinematik hareket-imaja ait bir şeydir; "kapalı bir sistem mekânda görünmeyen ve sonsuza kadar yeni bir görülmemiş kümeyi doğursa da, sırası geldiğinde görünebilecek olan bir kümeye bağla-

nan" nispi hareketi ifade eder (*Movement-Image*, 17).¹⁰ Bundan farklı olarak, zaman-ımağ Deleuze'ün "çerçeve-dışılar" olarak adlandırdığı şeyi örgütler. Bunlar, kapalı sistemin, evrenin bütününe içkin olan, artık bir küme olmayan ve görünür olanın düzenine ait olmayan bir süreye açıldığı mutlak hareketi ifade eder. (...) Çerçeve-dışının daima eş zamanlı olarak iki yönü mevcuttur: Diğer kümeler ile aktüelleşebilir bir ilişki ve bütün ile sanal bir ilişki. Fakat bir durumda, -daha gizemli olan- ikinci ilişkiye, imajların ardışıklığında sonsuza giderek birinci ilişkinin aracılığı ve genişlemesi ile dolaylı olarak ulaşılır; diğer durumda ise, buna, daha doğrudan bir biçimde, imajın kendisinde birincinin sınırlanması ve nötrale edilmesi ile ulaşılır (*Movement-Image*, 17-18).¹¹

Bu bakımdan Deleuze'ün anlayışında, saf bir göstergebilim, iki kitap ve iki felsefi referans noktası gerektirecektir. Peirce'in pragmatizmi, bir sonraki bölümde ve ikinci kısım boyunca göreceğimiz gibi, sinematik hareket-ımağ göstergeleri için uygun olsa da zaman-ımağ, Bergson'un Nietzsche üzerinden yeniden okunduğu bir eleştiriyi gerektirir.

Çerçeve, doğası gereği bir sınırlama gücüyken, plan, özünde hareket içerir. Kesme, planı özel bir tür, bir hareket aralığı olarak belirler. Fakat hareketin mekânsal ve zamansal, nispi ve mutlak ikili açıdan göz önünde bulundurulması gerekir: "Mekânda yayılan bir kümenin parçalarının yer değiştirmesi, sürede dönüştürülen bir bütünün değişimi olarak" (*Movement-Image*, 20).

Bir devinimli kesit olarak süre ile özel ilişkisinden dolayı, Deleuze planı, edilgen ya da etken öğelerin çokluğunu içeren özel bir birlik ya da bütünlük olarak tanımlar. Bu, bütünün sürekli olarak, eş zamanlı bir biçimde sürede yeniden birleşen cisimlere ya da nesnelere bölündüğü farklılaşma mantığını açıklamak için başka bir yoldur. Bu bakış açısının iki tuhaf sonucu söz konusudur. Birincisi, Deleuze'e göre, plan, bilince benzeyen bir eylem, bilincin süreyi sezerken gerçekleştirdiği eylemdir. Alğı, mekânda nesnelerin sınırlarını devinimsiz

10 Bu, Deleuze'ün, 1920'lerin Avrupa avangartlarındaki matematik ve dinamik yüceye ilişkin çarpıcı yorumunun temelidir. Fakat burada üzerinde durulması gereken önemli bir husus vardır. Deleuze savaş sonrası dönem sinemasında hareket-ımağın krizi ve zaman-ımağın doğuşu üzerine yazarken, zaman zaman bir yüce retoriğine başvurur. Ancak, Kant'ı izleyen Deleuze, sinematik yücenin kesin bir tanımını yapar. Her bir durumda, harekete sayısal bir ölçü olarak gönderme yapılır ve montaj da organik kompozisyon olarak örgütlenir. Başka bir deyişle, hareket-ımağ rejiminin içinde kalırız. Sinematik yüce, hareket-ımağ ile bir kopuşun habercisi olmak zorunda değildir. Bu, daha ziyade, hareket-ımağın sınırlarını aşmaya ya da genişletmeye yönelik idealist bir girişimdir. Örneğin, bkz. *The Movement-Image*, 41-55.

11 Deleuze "kadro dışına alma" terimini Pascal Bonitzer'den alır. Bkz. *Décadrage in Cahiers du cinéma*.

kesitler olarak belirler; bilinç bunları sürekli serimlenen bir süre olan zamanda yeniden birleştirir. İkincisi, hareketin aynı anda çoklu ve tekli olmak gibi tuhaf bir özelliği vardır. Hareket nitel olarak, devam eden bir süreye yeniden dâhil olurken, her bölündüğünde doğası değişen farklı hareketlere bölünür.

Sürenin devrinimli KESİTİ olarak bu birlik, içerdiği çokluğa göre sürekli değişkenlik gösterir. Devrinimli KESİT ya da zamansal bakış açısı olan planın birliğinin içerisindeki bu çokluğun temel değişkenleri nelerdir? Birincisi, kamera hareketi, varyasyonları ölçek, açı ve bakış açısı bakımından tanımlayabilir. Bundan farklı olarak, her planın daha sonra bir sekans çokluğunun parçası haline geldiği sürekli kesme, planlar boyunca birliği sağlar. Ayrıca, bağımsız olayların çok sayıda derin yüzeyde sahnelendikleri derin mekân kullanımı söz konusudur: "Plan birliğini burada, ayrılmaz, bindirilmiş yüzeyler çokluğunda yakalanan ögeler arasında doğrudan irtibat oluşturur: Yakın ve uzak parçalar arasındaki ilişki, birliği üretir" (*Movement-Image*, 26, 42). Son olarak, yüzey-sel plan sekans vardır. Birlik, ardışık kadrage almalarn karşılıklı çokluğunda açılan imajın kusursuz düzlüğüne geri döner.

Birlik ve çokluk arasındaki ilişki, bir örnekle daha az soyut hale getirilebilir: *Touch of Evil* (1958) filminin açılış sekansı. Bu planın ortaya serilmesi, nitel olarak birkaç farklı türde hareket doğurur. Görüntünün açıldığı [fade-in] ve bombanın patladığı kesme ile işaretlenen hareket gösterim süresinde gerçekleşir.

Burada kaç hareket çeşidi vardır? Birincisi, plan, süreyi kümedeki nesnelere –örneğin, bomba, araba, çiftler, çok sayıda küçük eyleme– göre ve alt kümeye böler; bu nesneler çok çeşitli ölçeklerde tesis edilmiştir: Yakın plan, uzak plan, aşırı uzak plan, üç-çeyrek-plan ve nihayet âşıkların orta planda öpüşmesi. Dolayısıyla uzak plan istendiği kadar çok çerçeve kurar. İkincisi, sürenin, burada paralel eylemlerle tanımlanan, birbirinden ayrı alt-sürelelere bölünmesi söz konusudur: Bombanın yerleştirilmesi, Linneker ve Zita'yı taşıyan arabanın hareketleri, Mike ve Susan Vargas'ın bir şeyler içmeye gitmesi, kameranın hareketleri. Arabanın, çiftin ve kameranın nispi eşdeğerliliği sekansta içsel, farklı ritimler tesis eder. Son olarak belirli bir gösterim süresi aralığı olarak düşünülen plan, nesneleri ve kümeleri özdeş bir sürede, mekânı 121,9 metrelik film şeridi olan üç dakika yirmi saniyelik bir sürede yeniden birleştirir.

Sürenin bu tasviri mekânsal bir modellemeye dayalı gibidir. Sinematik hareket-imaın ya da Deleuze'ün daha sonraki adlandırmasıyla, eylem-imaın bir örneği olarak, durum gerçekten de böyledir. Fakat hareket sorunu, bilincin zaman ya da süredeki bakış açısından da düşünülebilir. Bir yanda, plan düzeyinde tesis edilmiş tek bir süre mevcuttur. Bu bir uzak plandır, belki de bir plan-sekanstır. Burada, plan, bilinç ediminin *agencement machinique* ya da belki "ruhsal otomat" olarak modelini çıkarır.¹² Öte yandan, bizzat bilincin tesis ettiği tek bir süre vardır: Filmi okuma edimi. Deleuze'e göre, her parça bütünün süresi bakımından kendi süresine sahip olsa da parçaların mekânda nesnelere ayrılıp, zamansal bir bütünde yeniden birleşmesiyle sürekli ve ayırt edilemez bir dönüşümün olması gibi, plana özgü *agencement machinique* ile planın felsefi anlamını sezen bilinç edimi arasında da bir ayrım yoktur. Bu, izleyicinin özdeşlik kurmasına dair bir teori değildir, Deleuze herhangi bir felsefi düalizmi de kabul etmeyecektir. Tam tersine, sürekli birbirleriyle değişen farklılık ve özdeşlik, hareket ya da sürede tutunur. Dolayısıyla, nitel olarak farklı hareketleri bütüne içkin sürede, yani düşüncede yeniden birleştiren son bir edim daha mevcuttur. "Plan, yani bilinç, bir hareketi izler; bu, aralarından doğduğu nesnelerin sürekli bir bütünde yeniden birleştiği, bütünün de sürekli (Bölünebilir) nesneler arasında bölündüğü anlamına gelir" (*Movement-Image*, 20).

Açıktır ki Deleuze'ün sinematik hareket-imaın temel ifadelerine ilişkin tasviri, Bergson'un üç hareket düzeyi ile mantıksal özdeşliğe dayalıdır. Çerçeve, yapay olarak kapalı kümelerin biçimiyle ilgilidir. Plan, planların sekans olarak bağlanması ya da öğelerin hareketli çerçevelerdeki çeşitliliği gibi kümenin öğeleri arasındaki harekete eştir. Fakat geriye, sürenin ya da değişen bütünün ifadesi, Deleuze'ün sinema felsefesindeki montaj sorunu kalır. Deleuze'ün bütünün ifadesi olarak montaj tanımı, geniş bir tanımdır. Montaj, kesme tarzından daha fazlasıdır; filmin sistemini, hem geneli hem de her parçasını etkileyen kompozisyon mantığını, felsefi anlamda bir anlayış ya da düzenleyici Düşünceyi ifade eder. Eisenstein'ın organik kompozisyon fikrinde olduğu gibi montaj, hareketin üç düzeyinde (çerçeve, plan ve montaj) ortaya çıkan bütünün ifadesidir. Dolayısıyla, çerçeve içinde, planda ve film sistemi boyunca süren çokluktaki birliğin ifadesi olarak planların bağlanmasında montaj vardır. Sonuncu ve en önemli husus, montajın değişimi ifade etmesi, böylece, doğ-

12 Deleuze'ün ruhsal otomatlara ilişkin argümanlarını 7. bölümde tanımlayıp, tartışacağım.

rudan ya da dolaylı olsun zamana biçimini vermesidir. “Kendinde ya da başka bir şeyde olsun montaj,” der Deleuze, “zamanın, sürenin dolaylı bir imajıdır. Bergson’un eleştirdiği gibi homojen bir zaman ya da mekânsallaştırılmış süre değil, fakat hareket-imajların eklemelenmesinden doğan etkin bir süre ve zamandır. (...) Zamanın dolaylı imajını kuran montaj, hareket-imajların düzenlenmesidir, kümesidir” (*Movement-Image*, 29-30).

Bu, Deleuze’e göre, imajın temel olarak yurtsuzlaştırıcı bir figür olduğu üçüncü bağlamdır. Eğer bütün, kendi bütünlüğünde verili olsaydı hiçbir değişim olmazdı. Bergson’a göre, zaman temel olarak değişim olduğundan, zaman da olmazdı. Ancak evren her yerde evrim, açık uçlu bir öz-farklılaşma olarak bir değişim imajı sunar. Dolayısıyla, Bergson’u izleyen Deleuze, bütünü, –ne kadar küçük ya da geniş, yoğun ya da kapsayıcı olursa olsun– her kümenin gerçekte kapanmasını engelleyen şey olarak yeniden tanımlar. Zamanın mekân karşısında önceliğinin olmasının ve mutlak hareketin, mekânsal biçimin herhangi bir ifadesine öncelikle değişim biçimi vermesinin nedeni budur. Süreyi anlamak, zamanın “hareket” olarak mekânsallaşmasından ziyade, mekânın değişim olarak zamansallaşmasını kavramak demektir.

Montajın hangi İdeayı sunduğunu anlamak, bütünün açıklık ölçüsü olarak hangi birliğin tüm parçaları etkilediğini ya da bütünün, zaman ölçüsü olarak hangi biçimde düşünüldüğünü tanımlamak demektir. Montaj, imajları örgütlemesiyle zaman göstergeleri verir. Mantıksal olarak, zamanın bir hareket işlevi olarak tanımlanabileceği çok sayıda farklı yol vardır. Örneğin, Deleuze dört farklı montaj İdeası, sinema tarihinde hareket-imajlarda bütünü örgütlemenin dört farklı yolunu ayrıntılarını verir: Amerikan organik montajı, Sovyet diyalektik montajı, izlenimci Fransız sinemasının nicel ya da kapsayıcı montajı ve Alman dışavurumcu sinemasının yoğun montajı.¹³

Dört montaj İdeası vardır ve her biri, sinematik hareket-imajın iki temel “zaman-gösterge”sindeki çeşitlemelerdir. Bunlardan biri, zamanı bir bütün, sonsuza dek geri çekilen geçmişten, sürekligenişleyen geleceğe uzanan zaman oku olarak sunar. Diğer zamanı, bir sayı ya da ölçü birimi, istenen herhangi bir biçimde bölünebilir aralıklar halinde ölçülen hesaplama olarak verir. İkincisi şimdiki zamanın değişkenliğini, birincisi “geçmiş ve geleceğin sınırsızlığını” ortaya koyar. “Aralık olarak zaman, hızlandırılmış, değişken şimdidir, bütün

13 Özellikle bakınız, *The Movement-Image*’ın 3. bölümü.

olarak zaman, iki ucu açık bir sarmaldır, geçmiş ve geleceğin sınırsızlığıdır. Sonsuz ölçüde genişleyen şimdi, bütünü kendisi olur: Sonsuz ölçüde daralan bütün, aralığa geçer" (*Movement-Image*, 32).

İki zaman-göstergesi de birbiriyle bağlantılıdır. Üç noktalarında diyalektik olarak buluşur, çünkü her ikisi de zamanı sayı birimleri; her biçimde eklenebilen, bölünebilen, çoğaltılabilen ya da yeniden terkip edilebilen mekânsal bölümler olarak sunar. Sergei Eisenstein'ın filmin her parçasında serimlenen bütünü organik montajda eşölçüde olmasını sağlamak için altın oranı kullandığı biçimde, dört montaj İdeasının her biri, harekete bağlı olarak kompozisyonel mekânın bir kümesini sunar. Geçmiş ve geleceğin sınırsızlığı bakımından, zamanın bütünü, mekânda teleolojik bir serim olarak önceden verilidir. Şimdiki zamanın değişkenliği, zamanın istenen her incelik ve genişlikte mekâna bölünebileceği anlamına gelir. Birincisi zamanın Batılı teolojiye göre işlenmesini, ikincisi Newtoncu bir modern kavramlaştırmayı temsil eder.

Plan, hareket-imağın daima iki yönünü ifade eder: Bir yanda, çerçeve, nispi durumları değişken olan nesneler üzerine bir bakışı tesis eder; diğer yanda, montaj, bütünü durumundaki bir değişikliği ifade eder. Dolayısıyla montaj stratejileri, değişimin hareket olarak ifade edilebileceği çeşitli yolları tanımlar. Başka bir deyişle montaj, bütünü açık olma yollarını tanımlayarak zamanın özel imajlarını verir. Fakat bu değişim imajı hangi ölçekte değişkenlik gösterirse gösterebilir, iki nedenle zamanın ancak dolaylı bir imajını sunar. Birincisi, hareket-imağda veya hareket-imağlarla montaj, bir bitleştirme, bağlama ve irtibatlandırma mantığıdır. Burada zaman, Yakub'un merdivenindeki ardışık kısımlar gibi, hareket içerisinde ağırlır. Bütün, bir ek olarak verilir ($n + 1$...), zaman da, şimdilerin ardışıklığına indirgenir. Aralık, hareket-imağın neresinde olursa olsun, bu aralık, her bölümün başının mantıksal ve kestirilebilir halde bir öncekinin ardından serimlendiği rasyonel sayı olarak hesaplanabilir. Eisenstein'ın örneğinde organik, ($n = 0.618$) demektir.¹⁴ İkincisi, bunun an-

14 Rasyonel sayılar daima tamsayıların bir oranı olarak tanımlanabilir, örneğin $1/2$, $2/3$, $3/4$. Bunlar, daima ya sonlu bir ondalık halinde ($1/2 = 0,5$, $1/4 = 0,25$) ya da sonsuza kadar tekrar eden ondalık bir küme olarak ($1/3 = 0,3333333$, vb.) tanımlanabilir. Dolayısıyla, rasyonel sayılar daima, hesaplanabilir ve önceden tahmin edilebilir biçimleri ifade eder. Buna karşın, irrasyonel bir sayı oran olarak ifade edilemez: İrrasyonel sayının ondalık ifadesi, herhangi bir döngüyü tekrar etmeksizin, sonsuz sayıda terimler barındırır ve rakamların düzeni gelişigüze'dir. Frekansları irrasyonel sayılara göre hesaplamak, karmaşık sistemlerin ve bu sistemlerin sunduğu, tekil olsa da örüntülü değişim ve öz-farklaşma imajlarının önemli bir matematiksel özelliğidir. Rasyonel ve irrasyonel sayılar arasındaki

lamı, bütünü imajınun, sonsuz ölçüde büyük ya da küçük olursa olsun, her zaman verili olabileceğidir. Dört montaj İdeası, değişim halindeki bütünü veya bütünü hareket-imajın bir parçasındaki tezahürünü formüle etmenin farklı versiyonlarını sunar. Her biri, bütünü açıklığının farklı çeşitlerini sunar. Her durumda, açık ya da bütün bakımından zamanın ölçüsü, önceden hesaplanabilir.

Böylece, sinematik hareket-imaj, kendi dolaylı zaman imajlarını, montaj biçimleri ya da ideleri ile sunar. Her biri, hareket-imajdan açıklık ve değişim özellikleri türetir. Değişken olsa da mutlak hareketin niteliği daima bütünü önceden verili hareket sayısı ile uyumludur. O halde, Deleuze'e göre, biri hareket-imaj, diğeri zaman-imaj için olmak üzere, iki farklı montaj biçimi mevcuttur. Bu biçimlerin her biri kendi "zaman-gösterge" çeşitlerini oluştururken, zamanla ilişkileri -hareketin açıklık ile ilişkiye geçme biçimi- oldukça farklıdır.

Çerçevelemenin ve çerçeveden çıkarmanın hareketli imajın -biri zamanın dolaylı, mekânsal işlenmesine, diğeri doğrudan imaja yönelen- iki potansiyelini tanımlaması gibi, birliğin ve çokluğun nitelikleri iki montaj biçimini kapsar. Plan birliği, daima iki talep arasında kalır. Bu taleplerden biri, mekânsal genişleme ile tanımlanan devamlıdır. Bu, kusursuz bir biçimde, Eisenstein ve başkaları tarafından geliştirilen ve Eisenstein'ın organizmacı ya da organik biçim olarak tanımladığı "devamsız" kurgu biçimlerini kapsar. Burada birlik, rasyonel aralıklarda genişleme ve yayılma ile tanımlanır. Mekânsal süreklilik daima nispi hareket ile sınırlıdır. Bütündeki değişimi sunan mutlak hareketi içeremediği gibi tanımlayamaz. Bu, Deleuze'ün "normal hareket" diye tanımladığı şeydir; hareketin, çevresinde döndüğü bir merkeze göre düzenlenmesi ya da merkezi bir gözlem noktasına göre hareketin algılanması. Her iki durumda da, hareketi sayı ya da mekânın nicel bölünmesi olarak tanımlamak, bütünü açıklık ya da oluş niteliğinin önceden verili olmasını güvence altına alır. Ancak sinematik hareket-imajda da mekânda kopukluk ya da yarıklar, zamanın doğrudan imajını açan, süreklilik sonra yeniden tesis edilse bile bütünü orada olmadığını gösteren irrasyonel aralıklar daima olacaktır. Deleuze bunu "anormal hareket" ya da "sahte süreklilik" diye adlandırır. Dolayısıyla, sahte süreklilik; bütünü, kümelerin kendilerine ya da birbiri üzerine kapanması-

bu ayrım, ayrıca Deleuze'ün, zamanın doğrudan ve dolaylı imajlarındaki "normal" ve "anormal" hareketler tanımına yakından karşılık gelir.

nı engelleyerek, sürekliliklere ve yankılara indirgenemez bir açılmaya tanıklık ederek başka bir yerde, başka bir düzende müdahale etmesini temin eder. “[Bu nitelik] değişen ve durmaksızın değişen sürenin boyutunda ortaya çıkar; sinemanın temel bir kutbu olan sahte sürekliliklerde görülür. (...) Sahte süreklilik ne bir süreklilik bağlantısıdır, ne de bağlantıda bir kopukluk ya da bir süreksizliktir. Kümelerin ve küme parçalarından kaçan sahte süreklilik kendinde Açık olanın bir boyutudur. Çerçeve-dışının öteki gücünü açığa çıkarır. (...) Bütünü bozmak bir yana sahte süreklilikler bütünün edimleridir, kümeler ve küme parçalarına vurdukları damgadır; tıpkı gerçek sürekliliklerin zıt eğilimi, parçaların ve kümelerin, kendilerinden kaçan bütünle yeniden birleşmelerini temsil etmesi gibi.” (*Movement-Image*, 27-28).

Hareket daima değişim olarak zamanın niteliğine gönderme yapar. Ancak dolaylı da olsa, sinematik hareket-imağ bile zamanın bir imağını sunar. Dolayısıyla, plan birliği asla mekânda bir kapanma ya da sınırlama ile tanımlanamaz. Plan, en iyi ihtimalle çerçeve, nispi hareket ve rasyonel aralıklar üzerinden mekânsal genişlemeyle ancak geçici kapanabilir. Zaman-imağ montaj biçimlerinde, çerçeve dışına almalar ve irrasyonel aralıklar daha temel bir şey sunar: Süre ya da bütündeki değişim olarak mutlak hareket.

Bu tereddüt, hareketin ya da Möbius şeridinin dönüşüne benzer biçimde, sürekli biçimde mekânsal bakış açılarını zamansal bakış açılarına dönüştüren hareket-imağın özüdür. Deleuze’e göre, sinema bizleri, hareketleriyle ya da hareketleri ile tanımlandıkları biçimde, şeylerin kalbine götürür: “Hareketlerin devinimli kısmını oluşturan plan, değişen bir bütünün süresini ifade etmekle kalmaz, ayrıca imağda bir küme oluşturan cisimleri, parçaları, yönleri, boyutları, mesafeleri, cisimlerin konumlarını çeşitlendirir. Biri, diğeriyle ortaya çıkar. Bunun nedeni saf hareket kümenin öğelerini farklı paydalara ayırır, kümeleri öğelerine ayırıp yeniden oluşturur, özü sürekli ‘oluşmak’ ya da değişmek, sürmek olan, temelde açık bir bütünle ilişki kurar. Bunun tersi de geçerlidir” (*Movement-Image*, 23).

Deleuze’ün tartıştığı her montaj biçimi, değişen bir bütünün farklı bir ifadesini sunar. Montaj, bize zamanın doğrudan ya da dolaylı bir imağını vermekle, değişim biçimini ifade eder. Fakat hareket-imağ göstergeleri nasıl üretebilmektedir yahut sinematik hareket-imağ kendi göstergelerini hareketten nasıl türetebilmektedir? Göstergelerin harekette ve hareket olarak ortaya çıkışlarını hangi göstergebilimsel mekanizmalar açıklar?

Deleuze'ün Peirce okumasında göstergebilim, göstergeleri esasında dilbilimsel varlıklar değil, imaj ve imajların birleşmesi temelinde ele alır. Bunun Deleuze için ne anlama geldiğini anlamak, Deleuze'ün, Bergson'da okunduğu biçimiyle, hareket ve madde bakımından imaja verdiği kesin, orijinal anlama geri dönmeyi gerektirir. Göstergebilim, İmaj'ın, sürekli değişim geçiren asli bir görünüş olduğu belirgin içkinlik düzleminde başlar. Fakat göstergebilimsel soruşturma insan yapımı olduğu için imajın temel türlerine yönelik çıkarım maddenin kendisi yerine "madde algısı", yani içkinlik düzleminin merkeziz çeşitliliği bakımından belirsizlik merkezinin ortaya çıkışı ile başlamalıdır.

Buraya kadar yalnızca imajların farklılaşma mantığıyla, yani çerçeve, plan ve montaj çeşitlerinde bütünlerin ve kümelerin ilişkiler aracılığıyla kurulmasını ele aldım. Deleuze'ün göstergeler teorisinde geriye kalanlar, özelleşme mantığı ile ilgilidir: Gösterge türlerinin, belirsizlik merkezine göre çeşitlilik gösteren hareket aralıklarından çıkarsanması. Bu çıkarımı Peirce'in bilincin üç temel kategorisi, ya da birincilik, ikincilik, üçüncülük diye adlandırdığı kavram takip eder.¹⁵

Peirce'e göre, birincilik bir oluş ya da başka bir şeyden bağımsız mevcut oluş kavramıdır (nitelik); ikincilik, bir başka şeye nispetle var olma kavramıdır (ilişki); üçüncülük ise, birinci ve ikincinin birbirleriyle ilişkiye sokuldukları dolayım kavramıdır (sentez ya da dolayım).

Birincilik hem nitelik hem olanaktır. Peirce, birincilik kavramına Richard Rorty'nin terime verdiği anlamda "çiğ hislere" yakın olan "hissetme" diye atıf yapar.¹⁶ Bir his, doğrudan doğruya bilinçli olabilse de dolaysız, saf algı olmasından dolayı bilinç olamaz. Çünkü anlaktır, aktüelden ziyade olanaklı olandır. Bilinç, etkiyi, eylemi ya da ilişkiyi deneyimlemek ve yorumlamak için zamana ihtiyaç duyar. Fakat his basit niteliktir. Böylece, bilinçten ziyade (eylemlere, ilişkilere ya da gelecek yorumlara ilişkin) saf olanaklılıktır. Birincilik kendi-başına-oluş modudur. İmajın niteliği olarak kırmızı rengi başka bir şeyin etkisi

15 Peirce, kariyeri boyunca üç kategorinin kendi göstergebilimi için temel öneme sahip olduğunu söylemiştir. Peirce'in kategorileri ayrıca, Deleuze'ün son derece sempatiyaklaştığı, daha ziyade hararetli bir Hegel eleştirisi olarak tasarlanmıştır. Özellikle, bakınız Peirce'in "One, Two, Three: Fundamental Categories," [Peirce on Signs, 180-85] ve "A Guess at the Riddle," [Peirce on Signs, 186-201] başlıklı makaleleri. Bu bağlamda Peirce'in düşüncelerinin en iyi incelemelerinden birisi, Peirce'in yazılarının Fransızca tercümelerinin yer aldığı, Gérard Deledalle'in *Écrits sur le signe* adlı çalışmasının 202 ile 251. sayfaları arasındadır. Deleuze, Deledalle'in çalışmasına çok şey borçludur.

16 Bakınız, kendisine ait *Philosophy and the Mirror of Nature*, 77-103.

(ikincilik: Kâğıt kesiği dolayısıyla kanın aktığını fark ediyorum) ya da alışıl-gelmiş bir sembol (üçüncülük: Şiddetin, vatanseverliğin ya da tehlikenin rengi kırmızı) olmaktan ziyade “kırmızı” deneyimine gönderme yapar.

İkincilik mevcudiyet, olgu ya da tekillik kategorisidir. İkincilik olmaksızın bir nitelik belirlenemez. Dolayısıyla ikincilik, bir şey olarak belirlenmiş ve mevcu-diyete getirilmiş birinciliği içerir. Duns Scotus’u takip eden Peirce, ikinciliğin “özgünlük”, şimdi ve burada kategorisi olduğunu söyler. İkincilik, duyuları-mızı doğrudan etkileyen ve fiziksel etki üreten şeylerin gücü ve direnişi, etki ve tepkinin bilincidir.

Üçüncülük, gelecekteki bir eylem bağlamında, ilişki olarak düşünce kate-gorisidir. Üçüncülük bir tanımlama kategorisidir; temsil ya da işaret etmez. Bundan farklı olarak kendi başına üçüncülük, dolayım-lama kategorisidir. Bu kategori, bir şeyi bir başka şeyle kıyaslamakla kendine gönderme yapar; bu kı-yaslamada, doğrulayıcılık bağlamında, sentetik bir “yasa” tesis eder. Üçüncü-lük, ayrıca, üç kategori düzeninin esas olduğu kadar sıralı olduğunu gösterir: İkincilik birinciliği kapsar, üçüncülük her ikisini içerir. Peirce’e göre imajların üç modu (birincilik, ikincilik ve üçüncülük), göstergelerin de üç yönü (temsil eden, nesne, yorumlayan) mevcuttur ve bunlar böylece dokuz gösterge unsu-ru ve karşılık gelen on gösterge tipi üretir.¹⁷ Çok sık belirtilmesi de Peirce’in kategorilerinde, zamansallığın üç biçimi de gömülüdür: Birincilik, saf dolay-sızlık; ikincilik, sürmekte olan şimdi; üçüncülük gelecek eylemlerin tahmin edilmesi ya da yüklenmesi olarak mevcuttur. Bergson gibi Peirce’e göre de, imaj olarak ya da imajlarla ilişkisi içinde bilinç, ne zaman-dışıdır ne de tek, homojen bir zamanda mevcut olabilir.

Fakat Deleuze’ün Bergsonculuğu açısından sorun, Peirce’in, üç imaj tipini bi-rincil signaletik materyal olarak sözcü ya da hareket-imajdan çıkarmak yerine, üç kategoriyi aksiyomatik olarak sunmasıdır. Önceki bölümde hareket-imajın belirsizlik merkezi ile ilişkilendirildiğinde üç özel imaja ayrıldığını tartışmış-tım: Algı-imaj, eylem-imaj ve duygu-imaj. Fakat algı-imaj, Deleuze’ün Peirce okuması bağlamında özel bir sorun çıkarır. Bergson, hareket olarak göz önün-de bulundurulmuş algı ile madde arasında temel hiçbir farkın bulunmadığını söyler. Bu, algı ile aslında mutlak ya da nispi olsun, hareketin iki kutuplu ni-

17 1906’ya gelindiğinde Peirce, göstergelerden on adet üçlü ve altmış altı sınıf çıkarmıştı. Peirce’in ti-polojisi, yorumcuları arasında bir özne tartışması başlatmıştı. Kısa bir inceleme için, bakınız *Ecrits sur le signe*, 242-45.

telâhının kökeni olan madde algısı arasındaki ayrımdır. İmajlar tüm yönleri ve parçalarında birbirlerine tepki gösterdikleri için içkinlik düzleminde algı ile imaj özdeşdir.

Madde algısı ise başka bir şeydir. Burada imaj, belirsizlik merkezi olarak hareket aralığı ile ilintilidir. Bir imaj içerisinde aralık, bir tarafta açılıp, diğer tarafta kapanan bir hareket olarak açılır. Bu artık, değişim ya da süre ile özdeş algı olan basit bir hareket ifadesi değil, fakat bir duyu-motor durumunun “özel imajını” üreten ayırt etme edimidir. Bu durumda imajlar, ancak bu tek imaj bakımından değişkenlik gösteren hareket aralıkları olarak ortaya çıkar. Bu artık saf algı değil, daha ziyade bir algı-imajdır. İfade ettiği şey artık basit hareket değil, mutlak hareket ile belirsizlik merkezine göre hareket eden aralık arasındaki ilişkidir. Dolayısıyla Deleuze şunları söyler: “Eğer hareket-imaj algı ise, algı-imaj da algının algısı olacaktır; algının da, hareketle mi, yoksa aralığıyla mı özdeş olduğuna bağlı olarak iki kutbu olacaktır (tüm imajların birbirleri ile ilişkileri içindeki çeşitliliği ya da tüm imajların içlerinden biri ile ilişkileri içindeki çeşitliliği)” (*Time-Image*, 31).

Algı-imajı bu şekilde üretmenin birkaç sonucu vardır. Bütünün temelde açık olmasından dolayı, bu algı daima, bir yanda başlayan hareket olarak açılan, diğer yanda ise bitirilen hareket olarak kapanan bir aralık olarak kurulur. İmajın, iki kutuplu niteliği sayesinde yurtsuzlaştırıcı bir görüntü olarak üretildiğini zaten belirtmiştim. Algı, zorunlu olarak başka türden imajlar olarak çoğalmadan bir “ilk” imaj üretemez. “Algı-imaj bu nedenle hareket-imajın bir işlevi olarak çıkarımdaki sıfır noktasına benzeyecektir: Peirce’in birincilik kategorisinden önce, bir “sıfırlık” mevcut olacaktır” (*Time-Image*, 31-32). Benzer olarak, sinematik hareket-imajın diğer türleri, algının mekânsal olarak şu biçimde yayıldığı duyu-motor bütünleri olarak tanımlanır: Algı olarak başlayan şey, bir eylem olarak yapılabilir (ikincilik); eyleme dönüştürülemeyen şey, duygu olarak aralığı işgal eder (birincilik); aralığın tüm yönleri bakımından hareketin bütününü yeniden kuran şey ilişkidir (üçüncülük). O halde, Deleuze’e göre, nihayetinde kabaca Peirce’in kategorilerine karşılık gelen, algılanabilir, görünür dört temel imaj türü olacaktır: Algı-imajdan birincilik kategorisi olarak duygu-imaj, ikincilik kategorisi olarak eylem-imaj ve üçüncülük kategorisi

olarak ilgi-ımağ türer. Aşağıda göreceğimiz gibi, üçüncülük kategorisi hareket-ımağ için bir sınır oluştursa da bunu zaman-ımağ için yapmaz.¹⁸

Peirce'den farklı olarak, Deleuze, ımağ ve gösterge tasnifinin potansiyel olarak sınırsız olduğuna inanır. Deleuze, terminolojiyi doğrudan doğruya Peirce'den ödünç alır, bu terimlere ilişkin orijinal ve zaman zaman son derece çarpıcı tanımlar ortaya koyar. Deleuze'ün sinematik göstergeler tasnifinin bütüncül açıklaması ve eleştirisini başkalarına bırakıyorum. Deleuze'ün sinema göstergebiliminin orijinallliğini ve ilgi alanını anlamak tek tek tanımlarının çetin olması ölçüsünde titiz ve kesin olan çıkarım mantığının da anlaşılmasını gerektirir.

Deleuze'ün ımağ ya da gösterge olarak adlandırdığı şeyler baş döndürücü bir ölçüde değişkenlik gösterebilmektedir; bunun yanında, Deleuze'ün gösterge tanımı, Peirce'in tanımından birçok bakımdan açık bir biçimde farklılık gösterir. Bu, Deleuze'ün tanımlarının nispi kesinliklerinden çok, Batı dünyasının yüzyıllar boyunca ımağları ve göstergeleri durağan cisimler ve devinimsiz kategoriler biçiminde anlamayı tercih etmesiyle ilgilidir. Gösterme süreci, temel olarak, göstergenin düşünce hareketleri ile ilişkisi de dâhil olmak üzere birkaç bakımdan devinimli bir süreçtir. Peirce'i izleyen Deleuze, göstergeyi "bir ımağın (nesnesinin) yerini alan bir ımağ, "yorumlayıcı" olan bir üçüncü ımağ aracılığıyla göstergeye dönüşür ve bu böyle sonsuza kadar gider" olarak tanımlar (*Time-Image*, 30). İmağ ile ilişkisinde göstergenin işlevi bilişsel ve çoğaltıcıdır, fakat bu, göstergenin nesnesini bilinir kılması anlamında değildir. Farklı biçimde, gösterge, nesnenin bilgisini bir başka göstergede önceden verili sayar, sürekli olarak yeni bilgi unsurlarını işler ve bu unsurları, yorumlayıcının işlevi olarak kendine ekler. Gösterme süreci, indirgemeci değil, yayılcı bir süreçtir.

O halde, Deleuze'e göre, ımağ ve göstergeler en iyi biçimiyle devinimli küme ya da birlikler olarak kavranabilir. Bir kümenin yayılması ya da kapsamı değişken olabilir. Bir planlar ya da çerçeveler toplamı, tek bir çerçeve ya da plan gibi bir

18 Peirce'in arttıkça bozulma eğilimi gösteren gösterge değişkenlerine kesin olmayan bir biçimde karşılık gelen aracı ya da geçiş aşamaları da ayrıca mevcuttur. Bunların her biri sınırları genellikle genişleyebilen ve belirli olmayan temel ımağ tipleri arasındaki geçiş aşamalarını belirler. Algı-ımağ doğası gereği yayılcı olduğundan, her bir ımağ algılanabilir ve başka tür ımağlar göz önünde bulundurulduğunda aracı gerektirmez. Fakat Deleuze'e göre, duygu ile algı arasında, bir "dörtü-ımağ" olacaktır ve eylem ve ilişki arasında da bir "yansıma-ımağ" bulunacaktır.

küme oluşturabilir. Hatta Deleuze kimi zaman bir gösterge tipini açıklamak için, örneğin Joris Ivens'in *Rain* (1929) adlı filmini bir "nitel-gösterge" olarak tanımlaması gibi, bütün bir filmi ele alır. Deleuze, imaj türlerini ve karşılık gelen göstergeleri ayırt ederken önemli olan, devinimsiz biçimlerden çok, farklı küme türlerini belirten hareket ya da hareketlerin özel mantığıdır. Dolayısıyla, bir gösterge ancak bir imaj türüdür; bir verili sinematik hareket-imajın potansiyel karmaşıklığı ise son derece şaşırtıcıdır. Bu imajı tanımlayan küme çerçeve, plan ya da montaj düzeylerini bir araya getirebilir.

İmaj ayrıca, nispi hareket ile mutlak hareket arasındaki, herhangi bir kümenin kapanmasını önleyen gerilimle, yurtsuzlaştırıcı bir figürdür. Çerçeveleme en fazla beş değişken ile tanımlanabilirken her imaj, birincilik, ikincilik ve üçüncülük kategorileri uyarınca ifade edilebilir. Bu tanımlar temel olarak hareketli tanımlardır; genel farklılaşma (bütünün nesnelere bölünmesi; nesnelerin kesintisiz bir süre içerisinde yeniden birleşmesi) ve özelleşme (aralıklar ya da kümeler halinde örgütlenen, belirsizlik merkezine göre değişkenlik gösteren hareket) mantığını izler.

Bu göz önünde bulundurulduğunda, imajların temel kategorileri yeniden oluşturulabilir. Her şeyden önce, mevcut olan tek şey, değişim halinde olan bir bütünün evrensel çeşitliliği ya da devinimli kesiti bağlamında hareket-imajlardır. Bu hareket-imajlar bir belirsizlik merkezi ile ilişkilendirildiklerinde, belirlenime göre algı-imaj, duygu-imaj, eylem-imaj ve ilgi-imaj diye ayrılır. Hareket-imajlar düzlemi, hakiki bir zamansal bakış açısı, evrensel bir oluş hali olarak süre duyusu sağlar. Dolayısıyla Deleuze şöyle der: "Hareket-imajlar düzlemindeki özel bir durumu olan belirsizlik merkezinin bizzat kendisinin bütün, süre ya da zaman ile özel bir ilişkisi olabilir" (*Movement-Image*, 69). Bu, sinematik hareket-imajlardan bütünüyle farklı doğrudan zamana özgü imajların olabileceği anlamına gelir. Fakat özel bir mekânsal küme olan hareket aralığının düzenini önsel olarak gerektiren özelleşme mantığı, dolaylı zaman imajlarını daha kolay ifade eder. O halde, özelleşme, geniş anlamıyla, geniş montaj mantığıdır: Hareket-imajların eşdeğeri, üç çeşitliliğin birleşimi ya da çerçeve, plan ve montajın çoğul eklemlenişidir.

Deleuze'un Peirceci olmaktan daha fazla Bergsoncu olan gösterge tanımı, benzer bir mantığı izler. Deleuze'e göre, "bir gösterge, ister iki kutuplu düzenlenmesi, ister çıkış kaynağına göre olsun, bir imaj türüne gönderme yapan belirli bir imajdır" (*Time-Image*, 32). Her gösterge türü bir algı-imaj yayılması

olduğundan, temel kategoriler içerisinde daima bir yanda mutlak, diğer yanda nispi harekete karşılık gelen bireysel göstergeler olacaktır. Her imaj kategorisi algı, duygu, eylem ya da ilgi olarak bir imajın diğerinden doğmasını sağlayan bir yörüngeye, geçiş noktasına işaret eden “genetik” bir göstergeyi önceden varsayar. Dolayısıyla, sinematik hareket-imajların göstergelerinin sınırlı tasnifi, her imaj kategorisi için en az iki kompozisyon göstergesi, bir de kaynak (genesis) gösterge oluşturur.

Deleuze’ün (sıfırlılık ya da diğerlerinin dayalı olduğu temel olarak) algı-imaj tartışması, bu özel çıkarım mantığı için örnek oluşturur. Deleuze’e göre, algı-imajın genetik göstergesi engramme’dır (zaman zaman “gramme” ya da “fotogram”). Bu göstergenin kökeni, Bergson’un madde algısı olarak adlandırdığı şeydir: İki hareket arasında aralık oluştuğunda algıyı kendine mal ettiği için öznesini bekleyen boş bir alan yaratır.

Engramme, Dziga Vertov’un “evrenin herhangi bir noktasını, herhangi bir zamanda birbirine bağlayan” (*Movement-Image*, 80) nesnel algı olarak sinegöz tartışmasında örneklenmiştir.¹⁹ Deleuze’ün okumasında, Vertov’un montaj aralıkları teorisi, evrensel çeşitlilik sisteminde sinematik hareket-imajlar oluşturur. Sine-gözün olanaklılık koşulu, gözün insan bedenindeki yeri dolayısıyla aralığı tüm imajların kendisine göre değiştiği ayrıcalıklı imaj olarak sunan insan algısının ötesindedir. Burada engramme montaj olarak, terimin Bergsoncu anlamında nesnel mekanik bir imajın yapısını olarak ortaya çıkar:

İnsan gözünün bakış açısından, montajın bir yapım olduğu kuşkusuzdur; bir başka gözün görüş açısından bu böyle değildir, montaj insani-olmayan bir gözün, şeylerin içinde olan bir gözün saf görüşüdür. (...) Vertov’a göre, montajın yaptığı, mekândaki herhangi bir noktanın etkide bulunduğu tüm noktaları ve kendisine etki eden tüm noktaları, bu etki ve tepkiler ne kadar uzağa yayılırsa yayılsın, kendi kendine algılayacağı biçimde, algıyı şeylerin içine taşımaktır, algıyı maddeye koymaktır. Nesnelliğin tanımı budur, “sınırlar ya da mesafeler olmaksızın görmek.” (...) Materyalist Vertov, *Matter and Memory*’nin ilk bölümünü sinemada, imajın kendi-içindesi ile anlar. (...) [Sine-göz] maddenin gözüdür; maddedeki gözdür, zamana tabi değildir; zamanı “ele geçirmiştir,” “zamanın olumsuzuna” ulaşmıştır ve maddi evrenden ve maddi evrenin uzarımından başka bütün de tanımamaktadır. (81)

19 Bu, Deleuze’ün, Vertov’un *Kino-Eye: Writings of Dziga Vertov* [88] başlıklı çalışmada yer alan *From Kino-Eye to Radio-Eye* metninin yorumudur.

Algının genetik unsuru olan engramme, sinematografik söylemin ilk göstergesi ya da temel ifadesidir. Bu haliyle, bu “nesnel” bakış açısından, nispi ve mutlak hareket arasında özel bir ilişki kurar. İnsanın maddeyi algısında, aralık, etki ile tepki arasında, tepkinin öngörülemezliğini ölçen bir ertelemedir. Fakat Vertovcu montaj teorisinde aralık artık iki ardışık imaj arasındaki mesafeyi işaretlemekten ibaret değildir. Bundan farklı olarak, bir yanda insan algısı bakımından ölçülemez olan iki ya da daha fazla imajı bağlar; öte yandan, varyasyonu bütünü gücü olarak, mesafeden bağımsız biçimde tüm yönleri ve tüm parçalarıyla tepki veren madde olarak resmeder. Ne çerçeve ne de bir açık bütün insan gözü tarafından ölçülebilir; engramme, “tüm olanaklı algının genetik unsurunu, yani değişen ve algıyı değiştiren, bizzat algının diferansiyeli olan noktayı sunar” (*Movement-Image*, 83).

Deleuze engramme’ı algının “gaz” hali olarak anlar. Burada maddenin evrensel çeşitlemesi Brown’ı bir hareket ile etki ve tepkide bulunur. Bundan farklı olarak, algı-imajın iki kompozisyon göstergesi olan önerme [dicisign] ve *reume*, algının “katı” ve “sıvı” halleridir.

Önerme bu ikisi arasında daha karmaşık olan göstergedir. Peirce bu göstergeyi genel olarak önermeler örneği ile özdeşleştirmiştir. Fakat Deleuze, sinematik hareket-imajda özel bir durum görür: “Önerme algı çerçevesindeki algıya gönderme yapar ve sinemada, kamera görmekte olan bir karakteri ‘gördüğünde’ ortaya çıkar; sabit bir çerçeveye işaret eder ve böylece algının bir tür katı halini kurar” (*Time-Image*, 32). Deleuze’e göre önerme, başlı başına bir önerme olmaktan ziyade, Pasolini’nin sinemada serbest dolaylı öznellik’ e ilişkin önemli tartışmasındaki modele dayalı bir “serbest dolaylı önerme” sunar.

Engramme’ın hedefi nesnel, makinevari bir algı kurmak olsa da Deleuze, anlatı sinemasında nesnel bir algının gerçekten mümkün olup olmadığını merak eder. Anlatı sinemasının, Jean Mitry’nin “genelleştirilmiş yarı-özel imaj” olarak adlandırdığı şeye göre, sürekli olarak öznelde nesnele ve nesnelde öznele geçiş yaptığını düşünür.²⁰ Deleuze, bu düşüncenin daha kesin bir formülasyonu için Bakhtin’e döner. Bakhtin serbest dolaylı söylemi, edebi ifade- de özel bir durum olarak tanımlamıştır. Serbest dolaylı söylem, bağdaştırıcıdır. İlk bakışta sahibinin zamanının ve kişiliğinin damgasını vurduğu dolaylı

20 Bakırız *Ésthétique et psychologie du cinéma*, II, 72-78. Mitry’nin argümanlarının İngilizce’deki en iyi tartışma, Christian Metz’in “Current Problems of Film Theory” adlı metninde yer alır.

ama nesnel bir anlatım olarak ortaya çıkar. Fakat söyleyişte öznel özellikler, yalnızca temsil edilen karakterle ilişkilendirilebilecek sentaktik ve semantik işaretler vardır.²¹ Bu, kendisi-ile-özdeş, biri öznel, diğeri nesnel iki sözceleme öznesinin birleşimi değildir. Bundan farklı olarak, serbest dolaylı tarzın esnekliği, bir bölünme ya da “kendisi de heterojen olan bir sistem içerisinde iki bağlaşıklık öznenin farklılaşması” sürecine işaret eder (*Movement-Image*, 73). Deleuze serbest dolaylı tarzın düzenlenme biçimini temel bir sinematik ve felsefi edim olarak görür. Burada serbest dolaylı tarz, Bergson’un *Mind-Energy* adlı çalışmada tanımladığı biçimiyle, *Cogito*’nun operasyonundan daha az bir şeyi temsil etmez: Öznenin düşüncede ve sanatta bölünmesi ya da farklılaşması. Deleuze şunları yazar:

Ampirik özne, bu ampirik özneyi ve kendini düşünen aşkın bir özne eş zamanlı olarak yansıtılmaksızın dünyaya gelemez. Ve sanatın *Cogito*’su: Onun mahrum bıraktığı özgürlüğü üzerine alarak onun eylemlerini seyreden, onu eyleyen olarak kavrayan bir başkası olmaksızın eylemde bulunabilen bir özne yaktır.

Böylece, biri özgürlüğünün bilincinde olan, kendini diğerinin mekanik bir tarzda oynadığı bir sahnenin bağımsız izleyicisi olarak kuran iki ben söz konusudur. Fakat bu ikiye-bölünme asla uç noktasına ulaşmaz. Bu, daha ziyade, kişinin kendi üzerine dönük iki bakış açısı arasında salınımıdır, tinin bir ileri bir geri gitmesidir. (73-74)²²

Serbest dolaylı söylem sinematik hareket-imağların bir özelliğinden ibaret değildir. Eğer durum böyle olsaydı, önerme [dicisign] özel bir düzenlenme göstergesini ya da ifade biçimini tasvir etmezdi. Sinemada öznel ve nesnel imaj-

21 V. N. Vološinov, *Marxism and the Philosophy of Language* adlı çalışmasında, Puşkin’in *Bronz Süvari* adlı eserinden şu örneği sunar: “O halde kafa yorduğu düşünceler nelerdi? Yoksuldu; saygı kazanması, güvende hissetmesi için çaba sarf etmeye mecburdu; Tanrı ona daha fazla zekâ ve para vermiyordu. Tanrı bilir, hayatları saçmalıklardan ibaret olan, şu ahmak şanslı köpekler, şu aylıklar vardı! Tam iki yıl boyunca hizmet etmişti; hava sakinleşmiyordu, düşünceleri de durmuyordu; nehir yükselmeye devam ediyordu; Neva üzerindeki köprülerin hepsi muhtemelen kalkmıştı ve Paraşa’sından koparılabilecek iki ya da üç gün olmuştu. Düşünceleri böyle akıyordu” [italikler sonradan eklendi] (133). Ayrıca bakınız, Pasolini’nin *Heretical Empiricism* içerisinde toplanmış olan, özellikle “Comments on Free Indirect Discourse” ve “The Cinema of Poetry” başlıklı makaleleri. Sinemada serbest dolaylı söylem kavramını 6. bölümde daha ayrıntılı olarak tartışacağım.

22 Alıntı, Bergson’un, *Bergson’s Oeuvres* (920) içerisinde yeniden basılan “Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance” başlıklı bölümden tercüme edilmiştir. Standart İngilizce tercüme, *Mind-Energy*’nin 138. sayfasında bulunabilir. Ayrıca bakınız, 5. bölümde, “benliğin benliği duygulandırması” bağlamında Deleuze’ün Kant okuması üzerine yorumum.

lar elbette tanımlanabilir. Fakat Deleuze'e göre, Pasolini'nin "şiiir sineması", kameranın, sinematik bir özbilinç olarak söz konusu *Cogito*'ya hükmettiğı bir kompozisyon tarzı ortaya koyar. Böylece, mekânsal motivasyon, optik bakış açısı ve başka mekânsal belirteçlerle öznelliğı mizansenı güçlü biçimde renklendiren bir karakter sunulmuş olur. Fakat bu karakter, eş zamanlı olarak, karakterin sahnedeki ifade edici varlığına güçlü biçimde damga vuran kamera tarafından çerçeveye alınır. Serbest dolaylı söylem bir tür ikili çerçeve oluşturur:

Kamera bize karakterin ve karakterin dünyasının bir görünüşünü sunmakla kalmaz; ilk görünüşü dönüştüren ve yansıtan bir başka görünüşü de dayatır. Bu ikiye bölünmeyi Pasolini "serbest dolaylı öznellik" olarak adlandırır (...): Özel ve nesnel olanın içeriğın özerk bir görünüşü olarak ortaya çıkan saf bir Biçimde aşılmasıdır. Artık özel ya da nesnel imajlarla karşı karşıya değilizdir; bir algı-imaj ile bu algı-imajı dönüştüren bir kamera-bilinç arasındaki korelasyona yakalanmışızdır. (...) Kısacası, algı-imaj, içeriğini özerk hale gelmiş bir kamera-bilinçte yansıttığı andan itibaren kendi statüsüne, serbest dolaylı öznelliğe kavuşur ("şiiir sinema") (*Movement-Image*, 74).

Deleuze'e göre, önerme, bir serbest dolaylı önermeye eşdeğerdir. Bu gösterge başka bir algının katı, geometrik ve fiziksel çerçevesinde bir "algı" oluşturur. Buna karşın, reume, çerçeveyi kat eden ya da çerçeveden taşan bir algıdır. Deleuzebunu "sıvı" ya da akışkan bir algı olarak niteler. Algı-imajın göstergelerinin her biri –enramme, önerme ve reume– özel ve nesnel algılar arasındaki ilişkiyi ifadelendirmenin özel bir yolunu gösterir. Enramme, terimin Bergsoncu anlamında nesnelliğe yönelir. Sinematik hareket-imajlar, algının madde ile İmajın özdeşleşmesinden kaynaklandığı bu hareketler kümesi temelinde kurulur. Hem önerme hem de reume, iki kutbun bir arada oluşunu varsayar: Nesnel ve özel, mutlak ve nispi hareket. Fakat önerme, estetik özbilinçte iki kutup arasındaki hareketi kapsayıp aşma arzusundan çıkar. Fransız İzlenimci ve Alman Dışavurumcu sinemasında yenilenen reume, dogmatik-olmayan ya da naif bir bilinci, kamera ve kurgu hareketlerinin tanımladığı ritimlerin doğa ile özdeş bir özel algı üretebileceğine yönelik bir inancı yansıtır. Sinematik hareket-imajın bir biçimi olan reume şu inançla yapılır: "Merkez kendisini hareketin içine ne kadar sokarsa imajların birbirlerine göre değışkenlik gösterdiği ve safbir maddenin karşılıklı etki ve titreşimleri haline gelme eğiliminde olduğu merkezsiz bir sisteme yönelecektir. Bir hezeyandan, bir rüyadan, bir san-

ndan daha öznel ne olabilir? Fakat ışık dalgasından ve moleküler etkileşimden oluşan bir maddiliğe daha yakın ne olabilir?" (*Movement-Image*, 76-77).

Reume, algı-imaı formel bir özbilinçte yansıtmaktan ziyade, bizzat çerçevelemenin devinimliliğinde kurulur: Geometrik mekân, çerçevenin katılığını bozan biçimde moleküler hale gelip dağılırken, algının molar katılaşması. Deleuze'e göre, burada istenen, maddenin akışına eşdeğer bir akış halindeki algıyı oluşturmaktır. Fransız İzlenimcileri, mutlak ve nispi hareket arasındaki bu gerilimi uç noktalarına taşımıştır. Fakat sinematik hareket-imaın sınırlarını uzağa taşısa da, engramme, önerme ve reume mutlak ve nispi hareket arasındaki ayrımla tanımlanmaları ölçüsünde, zamanın doğrudan bir imaını oluşturmak için temel olamaz.

Algı-imaı ve göstergeleri, sinematik hareket-imaı için algılanabilir zemini sağlarken, duygu-imaı ve göstergeleri, hareket ile duygu arasındaki, Peirce'in birincilik kategorisi ile eşdeğer olan ilişkileri ifade eder. Peirce'e göre, birinciliğin olanaklılık kategorisinin, duyumsama ya da his olarak ifade edilen bir güç ya da nitelik kategorisi olduğunu hatırlamak gerekir. Duygu-imaıların kaynağı, Deleuze'ün nitel-gösterge ya da potansiyel-gösterge olarak terimleştirdiği şeyde bulunabilir. Nitel-gösterge, "herhangi-bir-mekânda", yani gerçek bir konum halinde ortaya çıkmamış ya da gerçek bir konumun mekânsal ve zamansal belirlenimlerinden soyutlanmış bir mekân olarak ifade edilen duygudur. Deleuze bunun için yalnızca bir kompozisyon göstergesi tanımlar: İkon. Yine de, ikon, kendi başına, hareketin iki kutuplu niteliğini, aktüelleştirilmeksizin imaıda ifade edilen duygu olarak nitelik ya da güç halinde sunar. Deleuze, bir şeyin aktüelleştirilmeksizin nasıl ifade edilebileceğini anlamak için ikincilik kategorisini birincilik kategorisi ile karşılaştırır. İkincilik kategorisi, ikililik halinde bir ilişkiyi ifade eder: Kıyaslama, kontrast ya da zıtlık; etki ve tepki; uyarma ve yanıt; çaba ve direniş vb. Dahası, ikincilik daima aktüel olan, var olmuş ya da tikel varlıklara gönderme yapar. İkincilik aracılığıyla güç-nitelikler, şeylerin özel durumlarında (belirli mekânsal-zamansal koordinatlar ve coğrafi ya da tarihsel ortam olarak "gerçek konumlar") ve ister bireysel ister kolektif olsun, özel özne ya da kahramanlarla edimde bulunan kuvvetler haline gelir. Bu, duygu-imaı kendi duygusal içeriği olarak daima önvarsayan eylem-imaın alanıdır.²³

23 Ne duygu-imaı ne de eylem-imaı birbirine tabidir. Fakat ikincilik kategorisi, birinciliği, kendilerinde niteliklerin ya da güçlerin ifadesi olarak karakterize eden bir bağlam sunar. Peirce'i takip eden Deleu-

Dolayısıyla, güç-nitelikler iki yoldan biriyle gösterilebilir: Şeylerin durumunda aktüelleştirilmiş olarak ikincilikte ya da kendi başlarına, doğrudan doğruya imajın içinde. Eğer ikincilik bakımından ifade ediliyorsa, Deleuze bunları “gerçek bağlantılar” olarak adlandırır; eğer birincilik olarak ifade ediliyorsa, “virtüel birleşimler” der (*Movement-Image*, 102-3). Birincisinde duygu aşındır. Bir eylem ya da çatışma ile tam olarak ifade edilemeyen şey, duygu-motor bütünündeki etki-tepki dinamiklerine göre içgüdüsel bir yanıt olarak deneyimlenir. İkincisinde ise, duygu, nesnesiz his bağlamında kerihdir [abject]. İki durumda da duygu, yönü tam olarak çizilemeyen bir hareket üretir.

Nitel-gösterge (nitelik) ya da potansiyel-gösterge (potansiyellik ya da olanaklılık) olarak duygu-imajın kaynağı, herhangi-mekânların (espaces quelconques) yapımında yer alır. Bir herhangi-mekân, henüz konum olmayan bir mekândır. Bu, kimi zaman boş bir mekân, kimi zaman ise parçaları henüz verili bir hareket yönünde bağlanmamış bir mekândır. Herhangi-mekânlar, belirsizlik figürleridir; fakat bu durum onları soyut evrensellere dönüştürmez. Aslında, zaman-imajın bu duygu-imajdan bağımsız, “bağlantısız mekânlar” ile kendine has özel bir ilişkisi olduğunu göreceğiz.²⁴

Bununla birlikte, hareket-imaj bakımından, herhangi-mekânlar bağlantısız olmaktan çok, sınırsızdır. Herhangi-mekân fikri, duygu-imaja özgü yurtsuzlaştırma niteliğini ve belirsizliği ifade eder. Engramme, dağınık mekânların çoklu oluşunun, mesafe tarumaksızın karşılıklı bağlantılı ve birbirilerine bağımlı gibi görüldüğü bir montaj sistemini önvarsayar. Nitel-gösterge olarak

ze, birincilik kategorisini şöyle karakterize eder: “Kendileri asla dolaysız ya anlık olmayan her gerçek bilincin içerdiği biçimiyle, dolaysız ve anlık bilinç. Bu bir duygu, his ya da fikir değildir, fakat olası bir duygunun, hissin ya da fikrin niteliğidir. Böylece, birincilik, Olanaklılığın kategorisidir: Olanaklı olana uygun bir tutarlılık verir, olanaklıyı aktüelleştirmeden ifade eder, bunu yaparken, olanaklıyı tamamlanmış bir tarz haline getirir. Artık bu tam olarak eylem-imajın olduğu şeydir: Nitelik ya da güçtür, ifade edilmiş haliyle kendi için düşünülen potansiyeldir. Dolayısıyla karşılık gelen gösterge aktüelleşme değil, ifadedir. (...) Duygu, kişinin dışındadır ve şeylerin bireyleştirilmiş tüm durumlarından ayındır: Yine de tekil'dir ve başka duygularla birlikte *tekil* terkiplere ya da kesişimlere girebilir. Duygu bölünmezdir ve parçaları yoktur; fakat başka duygularla oluşturduğu tekil terkiplere, sırası geldiğinde, ancak nitel olarak değişmek suretiyle bölünebilecek, bölünmez bir nitelik oluşturur (“bölünebilir olan”). Duygu, belirlenmiş tüm mekân-zamandan bağımsızdır; fakat yine de, kendisini ifade olarak, bir mekânın ya da zamanın, bir çağın ya da ortamın ifadesi olarak üreten bir tarih içinde yaratılmıştır (duygunun “yeni” olmasının ve yeni duyguların sürekli olarak, özellikle sanat eserlerinde, yaratılmasının nedeni budur)” (*Movement-Image*, 98-99).

24 Bu bağlamda, ayrıca bakınız Réda Bensmaïa'nın “L'espace quelconque' comme 'personnage conceptuel'” başlıklı makalesi.

herhangi-mekân, özdeşliği ve anlamı, her şeye karşın bir niteliği ya da gücü ifade eden belirsiz bir çokluğun parçası olarak kalan mekânsal fragman ya da fragmanlardır. Bu belirsizlik iki ölçütle tanımlanır. İmajın mekânsal ve zaman-sal koordinatları belirlenemediğinde, imajı verili bir eylemin ya da konumun zorunlu parçası olarak tanımlayacak hiçbir açı ya da hareket yoktur. İmajın “metrik” ilişkileri de tanımlanamazdır, yani özel bir özdeşliğe sahip ya da aktüel olarak mevcut bir ortama ait bir şey olarak imajı belirleyen kompozisyonel ölçek, hacim ya da derinlik çizgileri yoktur. Kısacası, nitel-gösterge ya da potansiyel-gösterge mekânı, virtüel bir mekândır. “Bu kusursuz bir biçimde tekil bir mekândır,” der Deleuze, “bağlantıların sonsuz sayıda farklı biçimlerde kurulabilmesi için ancak homojenliğini, yani, metrik ilişkilerinin ilkesini kaybetmiştir. Bu, olanaklı olanın saf mevkisi olarak kavranan, virtüel bir kesişim mekânıdır. Aslında dengesizliği, heterojenliği, böyle bir mekânın bağlantısızlığını gösteren şey, adeta tüm aktüelleşmelerin, tüm belirlenimlerin öncel koşulu olan potansiyellerin ya da tekilliklerin zenginliğidir” (*Movement-Image*, 109).

Deleuze nitel-gösterge ve potansiyel-gösterge örneğini, Béla Balázs’ın, Joris Ivens’in *Rain* (1929) ve *The Bridge* (1928) adlı iki filmi üzerine yürüttüğü tartışmadan ödünç alır. Balázs’ın çözümlemesi ayrıntılı olarak alıntılanmaya değerdir:

Ivens’in filminde gördüğümüz yağmur, herhangi bir zamanda, herhangi bir yere düşen tekil bir özel yağmur değildir. Bu görsel izlenimler, herhangi bir zaman ve mekân anlayışı ile bir birliğe tabi değildir. İnce bir duyarlılıkla yakaladığı şey, yağmurun ne olduğu değil; yumuşak baharyağmuru yapraklardan süzülürken, göletin yüzeyi yağmurdan delik delik olmuşken, tek bir yağmur damlası ürkek bir biçimde bir pencere camında akarak yolunu bulurken ya da ıslak bir beton, şehrin hayatını yansıtırken yağmurun nasıl görüldüğüdür. Yüz tane görsel izlenime tanık oluruz, fakat asla kendinde şeylere değil; böyle filmlerde bu bizi ilgilendirmez de. Tek görmek istediğimiz şey bireysel, samimi ve şaşırtıcı optik etkilerdir. Deneyimimizi oluşturan nesneler değil, resimleridir ve izlenimin dışında hiçbir nesneyi düşünmeyiz. Taklit olmayıp, imaj olan böyle resimlerin ardında gerçekte hiçbir somut nesne yoktur.

Ivens bize bir köprü gösterip, bunun Rotterdam’daki büyük demiryolu köprüsü olduğunu söylediğinde dahi devasa demir yapı, yüz açığa sahip bir madde-dışı resme dönüşür. Olay, Rotterdam köprüsünün böyle bir resim çokluğunda neredeyse kendi gerçekliğinden çalındığını görebilmektir. Bu yararçı bir mühendislik çabası gibi

değil, bir dizi tuhaf optik etki, bir tema üzerine görsel çeşitlemeler gibi görünür; bir yük treninin bu köprü üzerinden geçebileceğine inanmak da son derece güçtür. Her sahnenin farklı bir dış görünüşü, farklı bir karakteri vardır, fakat hiçbirinin köprünün amacı ile ya da mimari nitelikleri ile ilgili hiçbir şeyi yoktur.²⁵

Dağınık ya da parçalı görüntülerin bu çokluğu, farklı imajların “sonsuz sayıda biçimlerde yan yana getirilebileceği ve birbirlerine göre yönelimleri olmadığı için herhangi-mekânda terkip edilen tekillikler dizisi oluşturabileceği anlamına gelir” (*Movement-Image*, III). Bu çokluğun sonsuz olması gerekir. Aksi takdirde, imajlara belirli bir amaç ya da anlatım atfetmekle duygu kaybedilir: 1929’da Amsterdam’da sele neden olan sağanaktır; yılda iki bin nakliye aracı Rotterdam köprüsünden geçer. Ne belirli bir yer, tarihsel bir köken ne de anlamsal ifade, bunların hiçbirisi imajları belirli ve homojen çokluğa dönüştürmez, filmlerin anlam zenginliğini sınırlamaz. İmajlar tekildir, fakat Balázs’ın deneyim anlayışını örnekleyen özel bir biçimde tekildir. Peirce, birinciliği macenta değerine, bir gülün kokusuna ve lokomotif düdüğüne, yani aktüel bir izlenimin hafızasına ya da bu duyumların şimdilik bilincine değil; gülün kokusu ile ilişkilendirilmiş, düdüğün kökenini mekânsal olarak yerleştirme girişimi olan belirli bir macentanın çağrışımı biçiminde ikincilik düzeyine yükseltilmeden önceki kendinde ve kendi için niteliğine yerleştirmiştir. Herhangi-mekânların kendine has soyut niteliği bizi nesnelere ya da kendinde şeylere değil, belirli görsel izlenimlere geri götürür. *Rain* [Yağmur], duygulanımları ıslaklık, dalgalanma, yansıma gibi, yağmur kavramına ya da bir zaman ya da mekâna özgü yağmura belirli bir gönderme olmaksızın yüzlerce ilişkilendirmesi olan bir nitel-göstergedir. *The Bridge* [Köprü], metal inşaatı bir dinamizm, saf güç, bizzat demiryolu ulaşımının potansiyeli olarak ifade eden bir potansiyel-göstergedir. Balázs defalarca sinematografik imajların hissi ya da duygusal ifadesi olarak fizyonomi fikrine geri döner. Deleuze hem *A Thousand Plateaus* hem de *The Movement-Image* adlı eserlerinde “yüzsellik” (*visagéité*) kavramıyla benzer

25 “Formalism of the Avant-Garde [1949]”, içinde: *Theory of the Film*, 176. *The Movement-Image*’ın 110 ve 111. sayfalarındaki pasajdan bir biçimde farklı olan İngilizce tercümeden alıntı yaptım. Deleuze çevirmenleri, Dover metnini kullanmayıp yahut Almanca orijinale geri dönmeyip, yalnızca Balázs’ın Fransızca tercümesini İngilizce’ye tercüme etmekle kalmışlardır (*Le cinéma: Nature et évolution d’un art nouveau* [Paris: Payot, 1979]). Ben ayrıca, Deleuze’ün ihmal ettiği, fizyonomiden söz edilen bazı pasajları da yeniledim. Güçlü bir biçimde Deleuze’ü çağrıştıran bir ifadede, Balázs, bu tür imajı, “ein rein optisches Erlebnis,” saf bir optik deneyim ya da olay olarak adlandırır. Bakınız, Balázs’ın *Schriften zum Film* [125-26] adlı eserinde yer alan, “Der Geist des Films” adlı metindeki “mutlak film” tartışması.

bir fikir sunar.²⁶ Bu, duygu-imağların iki kutuplu düzenlenmesinin göstergesi olarak ikon kavramını anlamak bakımından kilit önemdedir. İkon, bir yüzün ya da “yüzselleştirme” ifade ettiği duygudur. Bu, Balázs’ın fizyonomik ifade olarak adlandırdığı şey ile bağlantılıdır. Deleuze de, Balázs, Epstein ve diğerleri gibi, yüzselliği yakın plan kullanımı ile yakından ilişkilendirir. Sinematik hareket-imağ içerisinde büyütme, herhangi-mekân üretmek için kullanılan soyutlama ya da yurtsuzlaşma için öncelikli stratejilerdendir. İkonun sunduğu şey, herhangi-mekân bakımından duyguları ifade etmenin ya da oluşturma’nın iki tarzından biridir.

Duygu-imağların iki kutuplu düzenlenmesi göstergeleri ya özellik ya da taslak ikonları olarak üretir. Bunlar yakın planın soyutlama niteliği ile bağlantılı özel bir hareketler dizisi ifade eder. Deleuze’ün yüzsellik tartışması, bu bakımdan Balázs’ın imağların fizyonomisi tartışmasından çok farklıdır. Ne Balázs ne de Deleuze kavramlarını zorunlu olarak doğrudan insan yüzü ile tarif eder. Örneğin Balázs’a göre, eğer sinematik görüntüler bir fizyonomi sergiliyorsa, bu, öznel olanın nesnel olana yansıtılmasının, belirli bir dizi sanatsal süreçle, doğanın insanlaştırılmasının sonucudur. Balázs’dan farklı olarak, Deleuze, yüzü iki farklı fakat bağlantılı duygu-motor hareketleri kümesini göstermek için model olarak alır. Bergson yüzü, beden, algı organlarına bir destek olarak hizmet etmek adına motor yetilerinin büyük kısmını feda etmiş cephesi olarak belirtir. Beden, mekânda genişleme hareketlerinde kaybettiği şeyi, yüz ile özel ifade hareketlerinde geri kazanır.

Yüz, hissi bir duruma yanıt veren ya da bu durumu ifade eden yansıtıcı birlik olarak iş görebilir. Fakat bu durumların birliği çokluk olarak, bir ifade etme eşiğine giden mikro-hareketlerin yoğun dizisi olarak da kavranabilir. İkon yakın plan ya da bir yakın plan kümesini bu iki temel kompozisyon biçimine göre tanımlar. Yansıtıcı birlik olarak ikon, temsil edilen tüm özelliklerin bir niteliği ifade eden tek bir imağda toplandığı “yüzleştirici” taslak üretir. Yoğun çokluk olarak ikon, bir sınıra ya da bir eşiği aşmaya yönelen bir dizi hareketi sürdürür. Bu bakımdan, ikon, bir nitelikten diğerine geçen bir gücü ifade eder.

Kuşkusuz, bir oyuncu bu duyguları yakın planda üretebilir. Fakat Deleuze’ün aklında, Eisenstein’in dışavurumculuk tarzında temsil edilen daha başka bir

26 Özellikle bakınız “Year Zero: Faciality”; içinde: Deleuze ve Guattari, *A Thousand Plateaus*, 167-91. Massumi’nin visagéité sözcüğünü “yüzsellik” (faciality) olarak tercüme etmeyi seçmesini, Tomlinson ve Habberjam’ın “faceicity” seçimi karşısında tercih edilir buluyorum.

fikir vardır. *Battleship Potemkin*'deki (1925) Odessa merdivenleri sekansı, yoğun dizilerin sayısız örneğini verir. Belki de en basit örnek, geminin selamlaşmasından, Kazaklar'ın saldırısına geçişte ortaya çıkar. "*Aniden*" başlığı, iki nitel dizi arasındaki geçiştir. Bir yanda farklı sınıflardan insanların sergilediği devrimci coşku; diğer yanda gerici baskı ve zulmün trajik sonucu. Bunu takip eden imajlar dizisi çok daha karmaşıktır. Buna karşın, bir nitel durumdan diğerine geçişi gösteren, –yüzleri, beden ya da nesne parçalarını alan– nodal yakın planlar Odessa merdivenleri sekansına damga vurur: Coşku, panik, merhamet dilenme, vahşi zulüm ve nihayet *Potemkin* zırhlısının Odessa opera binasını vuruşundaki devrimci zafer. Burada, bizzat Eisenstein'ın yaptığı gibi, nitelikten güce geçiş de izlenebilir: Yüzlerin dramatik bir biçimde sergiledikleri duygulardan, taştan aslanların yükselişinde sembolik olarak ifade edilen güçlere geçiş.²⁷ Özetle, Deleuze şunları yazar: "Tek bir yüz yetecekken, dizi özelliği eş zamanlı ya da ardışık birkaç yüz ile daha da somutlaştırılmıştır. Burada, yoğun dizi kendi işlevini açığa vurur: Bir nitelikten diğerine geçmek, yeni bir nitelikte ortaya çıkmak. Yeni bir nitelik üretmek, nitel bir sıçrama yapmak; Eisenstein'ın yakın planda iddia ettiği şey budur: Tanrı'nın rahibinden, köylüleri sömüren papaza; denizcilerin öfkesinden, devrimci patlamaya; mermer aslan heykellerinde taştan, cıglığa ('ve taşlar kükrediler') (*Movement-Image*, 89).

Ne insan yüzünün edebi ifade yeteneği ne de yakın planın büyütme niteliği, katı biçimde duygu-imajlara da duygu-imajın göstergeleri ile özdeşleştirilmedir. Farklı olarak, ikon, yüzü ancak mantıksal olarak özdeş hareket kümeleri temelinde yakın plan ile özdeşleştirir. Duygu-imaj, yakın planda, duygunun ifadesi olarak yüz ile kesin bir biçimde sınırlanmış olsa da bu, ikonların düzenlenmesi için zorunlu koşul değildir. Daha önemlisi, özel hareketlerin ifadesine izin veren soyutlama ya da yurtsuzlaştırma niteliğidir: Yoğun dizi ya da yansıtıcı birlik.

Eğer sinematik hareket-imaj rejiminin bir çekirdeği, her şeyin etrafında döndüğü bir merkezi vardır denilebilirse, bu çekirdek ya da merkez eylem-imaj olacaktır. İkincilik kategorisine yükselen herhangi-mekân, konum haline gelirler: Mekân, mizansen haline gelir, sembolik öneme sahip mekân, eylemin

27 Özellikle bizzat Eisenstein'ın, *Non-indifferent Nature* adlı eserinin birinci bölümündeki [3-37] çarpıcı *Battleship Potemkin* yorumunu düşünüyorum.

ya da çatışmanın dramatik yeri olur. Burada iz, eylem-imağın genetik göstergesi olarak, durum ile eylem arasındaki içsel bağ olarak iş görür. Deleuze, eylem-imağın örgütlenme biçimlerinde, “nitelikler ve güçler artık herhangi-mekânda sergilenmez... Fakat belirlenmiş, coğrafi, tarihsel ve toplumsal mekân-zamanlarda doğrudan doğruya aktüelleştirilir. Duygular ve dürtüler artık ancak davranışta cisimleşmiş olarak, bunu düzenleyen ya da düzensizleştiren hisler ya da tutkular biçiminde ortaya çıkar” der (*Movement-Image*, 141). Gösterge olarak iz niteliklerin ya da güçlerin, hareketlerin ve bu hareketlere karşılık gelen imajların ve göstergelerin kendinde iki şey oldukları ikincilik kategorisine yükselmelerine işaret eder. Mekân artık konum ya da durumlarda belirli ya da aktüeldir; duygular somut davranış tarzlarında gerçekleşir.

Deleuze’ün eylem-imağ anlatısı, André Bazin, Noël Burch, Raymond Bellour, Stephen Heath, David Bordwell gibi isimlerin çalışmalarından aşına olunan klasik Hollywood sinemasının tasvirlerine karşılık gelir. Gerçekten de, Deleuze, bu sinematik hareket-imağların belirgin “evrenselliğini” Amerika’nın uluslararası sinema pazarındaki tarihsel egemenliğine atfeder. Burada hareket mekân ve zamanda bölümlere ayrılmış, örgütlü bir eylemler kümesi olarak kendini gösterir. Bu bağlamda en tipik örnek, Bazin’in analitik montaj olarak terimleştirdiği şeydir: Eylemler mekânı etkiler ve bütünüyle doldurur; mekânlar, etki-tepki zincirleri ve mantıksal neden-sonuç ilişkilerinde bağlanır.

Eylem-imağ, kompozisyon göstergeleri bakımından ayrıca geniş ve küçük biçimlere ayrılır. Geniş biçim, kapsayan ve binomu; küçük biçim kompozisyon göstergesi olarak belirtiyi içerir. Bu iki biçim arasındaki fark, durumların eylemler bakımından nasıl dönüştükleri ile ölçülür.

Eylem-imağdaki nitelik ve güçler, verili bir ortamda ya da mizansende edimde bulunan kuvvetler olarak belirlenir. Uygun bir ifadeyle söylemek gerekirse eylemi, etki ve tepkileri çevre ile çatışmasında fiziksel hareketlerle beliren kahraman etkiler. Çevre ve Çevre kuvvetleri, kahramanın yanıt vermesi gereken çatışmayı tanımlayarak kahramanı saran bir durum sağlar. Karakterler de yanıt verir; yanıt verirken çevre ve çevreyle, diğer karakterlerle olan ilişkilerini dönüştürür; böylece, yeni, değiştirilmiş ya da tadil edilmiş bir durum yaratır. İkincilik kategorisi, kümenin ya da birliğin çok sayıdaki düzeyine hükmeder. Çevre, belirleyici bir durum ile belirlenmiş bir mekân-zaman olarak tekilleşir; bireysel ya da kolektif kahraman, edimde bulunan olarak, gerekli eylemin yeri olarak bireyleşir. Durum ve eylem, zorunlu olarak birbirinin doğal sonucu ha-

linde ve paradoksal biçimde iki terimle ortaya çıkar. Kendinde eylem –çevreyle, başkalarıyla, kendisiyle– bir çatışmadır. “Nihayet eylemden doğan yeni durum, başlangıç durumuyla bir çift oluşturur. Bu eylem-imağın kümesidir [birliğidir] ya da en azından ilk biçimidir. Bu, bir nefes ya da solunum bahşedilmiş gibi görünen organik temsildir. Çünkü ortama doğru açılırken ve eylem olarak daralır. Daha kesin bir dille söylemek gerekirse, durumun çeşitli hallerine ve eylemin taleplerine göre her iki yönde açılır ya da daralır” (*Movement-Image*, 142).

Dolayısıyla, eylem-imağın geniş halini DED’ [Durum-Eylem-Durum] formülü oluşturur: Durumdan, bir eylemin dönüştürdüğü değişmiş duruma. Bunlar, eylem-imağın birbirine bağladığı durumlar değildir. Deleuze’un eylem-imağın zamansal yönünü örgütleyen iki ters sarmal olarak tasvir ettiği, karşılıklı ilişkilerdeki hareketlerdir. Sarmallardan biri, eylemi kendi bağlantı merkezi olarak odaklayarak daralırken, diğeri, yeni bir duruma genişleyerek eylemde açılır. Bu hareketler aslında iki kompozisyon göstergesi üretir. Kapsayan, durumların organik niteliğine gönderme yapar. “Şeylerin bir halinde aktüel-leşmiş nitelikler ve güçler kümesi oluşturur ve böylece bir merkez etrafında gerçek çevre, özne ekseninde bir durum oluşturur” (*Movement-Image*, 218). Binom ise işlevseldir ve öncelikle eylemlerle ilgilidir. İsmi de belirttiği gibi, özellikle bir özne, karşıtın öngörülen hareketinin beklentisi ya da işleviyle edimde bulunduğu zaman iki karşıt gücü içeren bir çatışma ya da düelloya gönderme yapar.

Küçük biçim, bu formülde EDE [EYLEM-DURUM-EYLEM] biçiminde bir çeşitleme oluşturur; birincil kompozisyon göstergesi belirtir. Belirti, “bir eylemin (ya da bir eylemin sonucunun), verili olmayan fakat çıkarsanan ya da müphem, tersine çevrilebilir bir durum ile bağıntı belirtir” (*Movement-Image*, 218). Geniş biçim, durumları ve eylemleri bağlantılandıran düzenli ilerleme ve geri eylemler, kapanma ve açılmalarla bütünüyle serimlerken, küçük biçim eksilti ilerler. Bir eylem, bir durumu ancak kısmen açığa vurur ve durum, eylemden eyleme ilerleyerek gerçekleşirse ancak tedricen açık ve tam gelişir. Organik sarmallar ile bağlantılı bir eylemler zincirinden ziyade, eksilti tarafından birbirine geçirilmiş bir durumlar zinciri söz konusudur. Eylemin açığa vurduğu şeyin kısmılığı, ya bilginin alıkonulmasından (eksiklik belirtisi) ya da eylemler ile durumlar arasındaki bağlantıları muğlak kılmaktan (müphemlik belirtisi) türer. *The Big Sleep* (1946) gibi birçok film noir bu modele uysa da, Deleuze bunu komedinin, özellikle vodvilin epizodik yapısı ile ilişkilendirir. Burada

eylem-imaj “bir eylemden, davranış biçiminden ya da bir ‘habitus’tan, kısmi olarak açığa çıkmış bir duruma ilerler. Bu, tersine çevrilmiş bir duyu-motor şemasıdır. Bunun gibi bir temsil artık genel değil, yereldir. Bu artık bir sarmal değil, bir elipstir. Bu artık yapısal değil, epizodiktir [*événementielle*]. Bu artık ahlâki değil, mizahidir (‘mizahi diyoruz, çünkü bu temsil, komik olmak zorunda olmayıp, dramatik dahi olabilse, komedinin önünü açar’)” (160, 220).

Eylem-imajın geniş biçiminin psikolojisi varsa, bu, temelde davranışçı bir psikolojidir. Böylece, eylem-imaj, sinematik hareket-imaj rejiminin denge unsurunu iki ölçüte göre sunar. Bu kusursuz biçimde kurulmuş bir organik temsildir ve bir duyu-motor bütünüdür. Hareketlerin algı olarak temsili, duygunun eyleme dönüşmesiyle bütünüyle tüketilir. Deleuze’ün büyük organik temsil olarak adlandırdığı DED’ şemasında, “durumun karaktere derinden derine ve sürekli olarak işlemesi, (...) böylece işlenen karakterin, süreksiz aralıklarda eylemde patlaması gerekir. (...) Aslında, dışarıdan görünmesi gereken şey, karakterin içinde, işleyen durumla patlayacak eylemin kesişiminde olan bitendir” (*Movement-Image*, 155-158).

Eylem-imajın, bağlantısız durumları ve zayıf duyu-motor bağları ile yapısı gereği epizodik “küçük biçimi”nin olması, eylem-imajın ötesine geçmenin olanaklı olduğuna işaret eder. Bu öte, hem sinematik hareket-imaj rejiminin zorunlu tamamlanışının ötesi, hem de bu rejimin, yeni bir şeyin ortaya çıkışıyla alt üst edilmesi olarak düşünülebilir: Zamanın doğrudan imajları.

Hareket-imaj rejimini tamamlamak, Peirce’in kategorilerinin mantığını imajın üçüncülüğüne, ya da Deleuze’ün “zihinsel ilişkiler” dediği şeye doğru takip etmektir. İlişkinin bu bağlamda özel bir anlamı vardır. Eylem-imaj daima ikileri “ilişkilendirir”: Eylem ve durum, çatışma, zıtlık, düallite. Bununla birlikte, Deleuze bunun bir yasanın ya da anlamın ifadesi olarak mantıksal ilişkilerle karıştırılmaması gerektiğini söyler. Eylemlerin anlamları olabilir, fakat bu onların amacı değildir. Herhangi bir potansiyel anlam üçüncü bir yorumlama edimiyle çıkar. Ayrıca eylemler kendilerinin olanaklılık koşulu olarak bir yasaya işaret de edebilir, fakat bu yasaların ifadesiyle asla karıştırılmamaları gerekir. Çünkü yasalar soyut ve geneldir, fakat eylemler somut ve tekeldir. Bir tekerleğin dönüşünün ya da bir aracın hızının birincinin çapı, ikincinin yoluyla hesaplanmasında kullanılan matematiksel ifadeyle asla karıştırılmamalıdır. Üçüncülük, bir niteliğin kavranması ile başlayan (birincilik), bir bağlantının ya da nedenin içerilmesi ile var olan (ikincilik) ve nihayet bir hipotez ile son-

lanan (üçüncülük) hareketi tamamlayan edimdir. Bunlardan sonuncusu, bu üç terimi irtibatlandırırken bunların dışında kalan ilişkiyi ifade eder. Dolayısıyla, eylemlerden ziyade, üçüncülük, yasanın sembolik bir unsurunu zorunlu olarak barındıran bir zihinsel edime işaret eder. Algılardan ziyade, üçüncülük yorumlar yapar. Duygulardan farklı olarak, üçüncülük, mantıksal kesişimler biçimde, entelektüel sezgiyi destekler.

Felsefi geleneği izleyen Deleuze, doğal ve soyut ilişkileri birbirinden ayırır eder. Doğal ilişkiler, imaj dizilerinin türevler zinciri biçiminde oluşumuna işaret eder. İmaj bir halkası, belirgin bir ortak unsurla bir sonraki halkayı etkileyen zinciri serbest bırakır. Küçük benzerlikler bir dizi farklılığa götürür. Soyut bir ilişki, belirgin olmaktan ziyade, ortaya çıkan bir ortaklığa göre imajları bir araya getirir. Burada durum, benzerlikten ziyade türdeşdir. Doğal ilişkilerin bir dizi oluşturduğu yerde, soyut ilişkiler üç terim arasında bir bütün, birlik ya da küme oluşturur.

Bu ayrımlar, Deleuze'ün, zihin imajının ilişki göstergelerini türetmesi için temel oluşturur. Zihin imajının genetik göstergesi semboldür; kompozisyon göstergeleri ise *sınır [mark]* ve *sınır-dışı [demark]*. Deleuze şöyle der: “Bir terim, doğal ilişki ile uyum içinde, alışlagelmiş bir dizideki diğer terimlere gönderme yapar, öyle ki bu terimlerin her biri diğerlerince ‘yorumlanabilir’: Bunlar *sınırlardır [mark]*; fakat terimlerden birinin çerçevesinin dışına çıkıp onu diziden çıkaran ya da dizi ile karşıt hale getiren koşullarda ortaya çıkması olasıdır, biz buna *sınır dışı [demark]* diyeceğiz” (*Movement-Image*, 203). Sınır, alışlagelmiş beklentilerle desteklenen bir diziyken, sınır dışı, şoke eder ya da şüphe uyandırır. Örneğin, Hitchcock’un *Notorious* (1946) adlı filminde şüpheli şarap şişesi eylemin desteklediği bir dekor olarak değil, bir yorum dizisindeki öge olarak ortaya çıkar. Gömülü olduğu sıradan ilişkiler bağlamında akşam yemeği-ekser-şarap-kiler-şişe dizisi, sınır olarak iş görür. Fakat şişe Alman misafirlerden birinin tatsız sürprizini temsil ettiğinde sınır dışı haline gelir. Şişe yabancılaşır, adeta, yorum ve açıklama gerektiren yeni bir zincir sunar: Kiler-uranyum casusluğu-ihanet. İşaret ettiği yorum edimi göz önünde bulundurulduğunda, sınır, geleneksel bir yorumda kapanma eğilimi gösteren bir kümeyken, sınır dışı, yeni bir küme açarak kümenin kapanmasına engel olur.

Deleuze'ün tasvir ettiği gibi sınır, bir anlamıyla, bir dizi eylemi yorum gerektiren bir dizi soru ya da göstergeye dönüştürerek iş görmesinden dolayı açık biçimde eylem-imaja aittir. Buna karşın Deleuze, sınır dışılar ve semboller “zi-

hin imajının iki büyük göstergesini kurar. Sınır dışılar doğal ilişkilerin (dizi) çarpışmasıdır, semboller de soyut ilişkilerin (küme) düğümleridir” der (*Movement-Image*, 204). Sınırlar ve sınır dışılar zihin imajları kümesinin hareketlerini oluşturur; sembol ise kümeyi soyut ilişkiler biçiminde tanımlar. Böylece sembol, zihin imajlarının genetik göstergesi olarak iş görür. *Rear Window*’da (1954) çok konuşulan röntgencilik figürü, bu bağlamda bir sembolün açık örneğidir. Röntgencilik, filmdeki izleme imajlarını birbirine bağlasa da soyut bir ide olarak iş görür. Bu, söz konusu imajların çokluğunun temelinde bulunan, bu imajları türdeş figürler kümesinde tahkim eden birlik figürüdür. *Rear Window*, sinemada izleyicilik üzerine genelgeçer bir meta-yorum haline gelmiştir, çünkü bu soyut ilişki, hem kendisi hem de filmin bütüne göre her sekansın serimlenmesini organik olarak yönetir; filmin bir izler kitle teorisi varsaydığı bile söylenebilir.

Bu, sinematik hareket-imajlar aracılığıyla üçüncülük kategorisini ifade eden bir zihin imajı ne olduğunu aydınlatmaya yardımcı olur. Deleuze’ün tarif ettiği gibi zihin imajı, içselleştirilmiş psikolojik temsil değildir; somut bir sinematik hareket-imajdır, dizinin sonudur. Zihin imajı, “algı dışında kendi başlarına mevcut olan algı nesneleri gibi, düşüncenin dışında kendi başlarına mevcut olan nesneleri düşüncenin nesneleri olarak alır. Bu, ilişkileri, sembolik edimleri, entelektüel hisleri nesnesi olarak alan bir imajdır. (...) Bu imajın, düşünce ile zorunlu olarak diğer imajların ilişkilerinden bütünüyle farklı, yeni ve doğrudan bir ilişkisi olacaktır” (*Movement-Image*, 198). Eylem-imaj, algıların, duyguların ve eylemlerin bir duyu-motor bütününde organik olarak ilişkilendiği bir küme oluşturur. Eylem-imajın sinematik hareket-imaj çıkarımını tamamlamasının nedeni de budur. Aynı şekilde, zihin imajı, eylem, algı ve duyu örgüsünü devam ettirmek yerine bu örgüye karşı çıkar. Başka bir ifadeyle, bunların ilişkilerinin bütününe sınır çizer ya da bunları çerçeveye alır, bir “düşünce ifadesi” olarak başka bir kümede yansıtır. Zihin imajı, diğer üç imaja eklenmiş bir imaj değildir; bunları çerçeveye alır ve dönüştürür, ilişkilerinin bütünü bir yorum ya da kavrayış nesnesi olarak yansıtır.

Hitchcock, başkahramanını filmin ilk planında bir eylem adamından (dünya turundaki bir fotomuhabir) atıl bir optik duruma dönüştürmeseydi, *Rear Window*, izleyiciliğe dair bir yorum olarak bu kadar geniş çapta anılmayabilirdi. Burada kahraman artık bir eylem aygıtı değildir. Kamera bütün özne oluşu üzerine alır. Tek bir harekette tekerlekli sandalye-kazarın fotoğraf çerçevesi-

pencere çerçevesi dizisini, kümenin hepsini tek bir fikirde yansıtan çok sayıda yeniden çerçevelemeyle irtibatlandırır. İmaj, eylemi devam ettirmez, eylemi kapsamına alır; kahraman, izleyicilerin imajda kendi durumlarını yeniden-üreten ikizi olarak hareketsiz kalmıştır.

Rear Window gibi bir film, Deleuze'ün argümanları arasında tuhaf bir durumu işgal eder. Bunun sinematik hareket-imajlar rejimine ait olduğu kesindir, ancak buradaki konumu belirsizdir. Bir yanda, bütünlük fikrini olanaklı kılan organik bütün içinde hareket-imajları yansıtmakla serimini tamamlar: Zihin imajların çerçevesi içinde resim adeta tamamlanır. Fakat bu organik bütünü resmetme yetisinin geçerliliği kuşkuludur. Deleuze şunları yazar: “Şu sonuç kaçınılmaz görünür: Bu durumda zihin imajı, eylem-imajın ve diğer imajların tamamlanmasından çok, bu bunların nitelik ve durumlarının yeniden sorgulanması olacaktır. Dahası bir karakterde duyu-motor bağlarının kopmasıyla bütün eylem-imaj sorgulamaya konu olur” (*Movement-Image*, 205, 276-77). Bir ve aynı jestiyle Hitchcock belirli bir klasik anlayışın simgesi, aynı anda da eylem-imaj krizinin habercisi haline gelir.

Eylem-imajın bu krizi henüz doğrudan bir zaman imaj değildir. Fakat bu kriz söz konusu imaj için önkoşulları hazırlar. Bu kriz yeni bir şey değildir. Aslında tam da eylem-imajları kurmanın parçasıdır. Deleuze'ün *The Movement-Image*'da dile getirirse de tam açık kalmadığı noktalardan biri, sinematik hareket-imajın biçimlenmesi ile kendinde evrensel çeşitlemenin İmaj'ı olan hareket-imaj arasındaki doğal gerilimin varlığıdır. Sinematik hareket-imajların organik düzeni, Eisenstein'ı tüm hayatı boyunca etkilemiş olan mantıksal güzelliği, hareket halindeki açık bütünlük imajında bulunur. Fakat eylem-imajlar –ve ilgi-imajlar– bütünlüğün olanaklı olduğunu gösterirken –gerçekten de hareket, evrensel bir imaj tarafından durdurulabilir ya da sınırlandırılabilir–, kendinde hareket-imaj bunun aksini gösterir. Çünkü fiziksel anlamdaki hareket, değişim olarak zamanın gücünü yutamadığı gibi kapsayamaz da.

Sinematik hareket-imajların tarihine, bu paradoksal durum damgasını vurmuştur: Bütünün açıklığını ya da tüm kümelerin ancak kısmen kapanmasını temin eden bir güçten, organik bütünlüğün imajını kurmak. Montaj, bütünün verili bir imajında kümenin ilişkilerini üst üste bindirirken aynı zamanda kümenin potansiyel çerçeve-dışı halinde daima açık olduğu aralıklar tesis eder. Deleuze'e göre, açık olanın bütünü baltalamaya giriştiği, Bütünün de açık olmak ile tanımlandığı bir gerilim, başlangıçtan itibaren sinemaya dam-

gasını vurur. Erken dönem sinemanın basit süreleri, Alman Dışavurumculuğu ile Fransız İzlenimciliğinin dinamik ve matematiksel yücesi, duygu-imağa herhangi-mekânın ortaya çıkışı ve eylem-imağın küçük biçiminin epizodik doğası: Bunların tümü adeta zamanın müjdecisidir, yükselen bir bütünlük arzusu-ndaki açıklık göstergeleridir.

Bu açıdan bakıldığında, zaman-imağ ne birdenbire ne de sinematik hareket-imağdan belirgin bir kopuşla çıkar. Bundan farklı olarak, çok sayıda savaş sonrası dönem sineması –İtalyan yeni gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası, Yeni Amerikan sineması ve Yeni Alman sineması– hareket-imağ ile bağlarını koparır ve doğrudan zaman imajlarına giden yolu açar. Bir gösterge filozofu olan Deleuze, iki saf göstergebilim üzerinde ısrar eder; fakat bir gösterge “tarihçisi” olarak, iki rejimi açık bir biçimde birbirinden ayırt etmez. Yine de Deleuze yeni sinemanın ve ikinci göstergebilimin ortaya çıkışını sergilemek için birçok koordinat belirler.

Eylem-imağın krizi, sinematik hareket-imağların temeli olan duyu-motor şemasının zayıflayıp nihayetinde dağılmasını içerir. Duyu-motor şeması, hareketi, fiziksel bir yer ya da mekândaki değişimle sınırlar; imaja ve imağdan türeyen anlatı mantığına sınırlı bir anlam verir. Duyguların, mizansenin kuran mekânsal imajlara tercüme edilmesi gerekir. Bu da bir dizi etki ve tepki, çatışma ve çözüm gerektiren durumlar olanağını yaratır.

Duyu-motor şemasının bütünü, ölçülebilirliğin kural olduğu organik kompozisyon halinde serimlenir: Bir yanda bütünün parçaları arasındaki hareket; diğer yanda etki-tepki ağlarını ören montaj. Her biri, rasyonel aralıklarla bağlantıyı gerektirir. Her durumda, imağın kesin mekânsal, zamansal koordinatları vardır; bu koordinatlar, tahmin edilebilir biçimde diğer imajlara doğru genişlemeyi konumlandırır. Değişimin harekete geçiren aracı belirli bir motor yetidir.

Hem herhangi-mekânların nitel-göstergeleri, hem de eylem-imağların küçük biçimi bir diğer değişim imajına işaret eder. Herhangi-mekânlara özgü yurtsuzlaştırma niteliği özel bir öneme sahiptir. İfade ettikleri olanak ya da olanaklara göre, herhangi-mekânlar, ya gerçek bağlantılar ya da virtüel keşifler oluşturur. Birincisi, gelecek çevrenin ya da durumun ortaya çıkacağı mekân olarak duyu-motor şeması ile ilgilidir. Nitel-gösterge belirsizdir ancak yine de kendisini hemen açık kılacak bir yörüngede yakalanır. Duyu-motor şeması, rasyonel aralıklar ve organik yapı aracılığıyla bir eylem hattı oluşturup

imajın mekânsal ve zamansal koordinatlarını belirler. Eylem-imaj içerisinde herhangi-mekânlar daima eylem gerektiren durumlar olarak dönüştürülür. Kısacası gerçek bağlantılar, olasılıkların aktüellikler haline gelmesi anlamına gelir. Fakat eğer duyu-motor şeması çökerse imajda yeni bir potansiyellik kümesi açılır. Birincisi, montaj aralıkları rasyonelden çok irrasyonel hale gelir. Artık etki-tepki, neden-sonuç ilişkisinin tanımladığı mekânsal ve zamansal bir dizide takılı olmayan imaj, "biçimsiz küme" ya da "bağlantısız" mekân halini alır (*Movement-Imag*, 120).

Önceden belirlenmiş bir yörüngenin olmadığı durumda, imaj, herhangi bir dizide aynı ölçüde gelişir fakat bu mekân-zamanın "bağlantısız" ve bütünleştirilemez bloku olarak gerçekleşir. Bağlantısız mekân, kendi tekilliğinde, en doğru biçimiyle, herhangi-mekân olarak tanımlanır. Tanımsızdan ziyade belirsiz bir şeydir; bir sanal kesişim, bir rastlantısal olasılıklar kümesi. İmaj artık bir eylemin ya da çatışmanın çözümünde kullanılmadığında imajın işleviyle potansiyel anlamının değiştiği bir "boş" mekân haline gelir. İmaj, okunması gereken bir mekân olur: Bir eylemi takip etmekten ziyade görme ve duyma halinde deşifre etme; absorbe edilecek ya da tepki verilecek bir eylem-imajdan ziyade, okunaklı imaj ya da okuma-gösterge.

Bunlar Deleuze'ün *optik-göstergeler* ve *işitsel-göstergeler* ya da saf optik ya da akustik imajlar diye adlandırdığı şeylerdir. Optik-göstergelerin mevcudiyeti ve tanımı zaman-imaj sineması için bir önkoşuldur. Bu göstergeler, ikinci saf göstergibilimi motive eder. Deleuze, duyu-motor şemasının erozyonu ve optik-göstergelerin ortaya çıkışı için hem tarihsel hem de felsefi bir temellendirme sunar. Tarihsel temellendirmesi, bir biçimde üstünlük ve genel bir nitelikte olsa da epeyce düşünmeye zorlar. Eylem-imaj ve duyu-motor şeması ile tanımlanan sinemaya yönelik en zorlayıcı meydan okumalar, dört dalga halinde ortaya çıkar: Yasuhiro Ozu sinemasında (özellikle savaş sonrası dönem filmlerinde); 1940'ların sonlarında İtalyan yeni gerçekçiliğinin ortaya çıkışında; 1950'li yıllarda Fransız Yeni Dalgası'nda ve 1960'ların Yeni Alman sinemasında. Özellikle Avrupa sineması için modern sinema biçiminin kökleri, İkinci Dünya Savaşı sırasında dağılmış ve daha sonra (hem fiziksel hem de psikolojik olarak) yavaş yavaş yeniden kurulan toplumların deneyimindedir. Yıkılmış ve boş mekânların imajları gündelik hayatın orta yerine oturmuştur. Yalnızca *Germania Anno Zero*'daki, boş arsalarıyla, moloz yığınlarıyla ve yıkılmış binalarıyla

la Berlin sahnelerini düşünmek bile yeterlidir. O halde, kuşkusuz, bu imajlar yeni-gerçekçiliğin ortamı olarak ortaya çıkar.

Fakat Deleuze için daha önemli olan şeyler, “karakterlerin duyu-motor şemasını ‘harekete geçiren’ durumlardan daha çok, *safoptik* ve *işitsel* durumları tanımlayan, amaçsız gezmeye, dolaşma ve yolculuk durumlarında bulundukları” bu boş ve bağlantısız imajlardan türeyen anlatım mantıklandır. “O halde, belirli mekânlar bulanıklaşıp yerlerini, modern korku, kopuş, fakat aynı zamanda yükselen tazelik, aşırı hız ve sonu gelmeyen bir bekleme duygusuna bıraktıkları herhangi-mekânların önünü açarken, eylem-imaj parçalanma eğilimine girmiştir” (*Movement-Image*, 120-121, 169). Bir tür “postmodern” zihniyetin ortaya çıkışının izleri de sürülebilir; büyük “organik” ideolojilerin (evrensel demokrasi ya da sosyalizm) ya da gerçekliğin kısmi ve rastlantısal tasvirinden başka bir şey olan imaja yönelik inancın bakış açısından tereddütlü, kararsız bir bütünlük inancı.

Bütüncül ya da organik ideolojilere, geniş çaplı durumlara yönelik azalan inanç, eylem-imajın anlatım kaynaklarını ve mantığını tartışmaya açar. Gerçekten modern sinema kahramanlarının amaçsız gezintileri, kendi başına bir yurtsuzlaştırma figürüdür: Bir eylem hattının gözden kayboluşu ve gevşek biçimde bağlı durumların labirentvari patikası. Bu bağlamda, geniş biçim (DED) ikna etmeye dair güven ve gücünü kaybeder. Büyük ideolojilerin ya da genelleştirici durumların motivasyonundan yoksun anlatımlar, belirleyici bir eyleme odaklanabilecek durumda değildi. Tam tersine, “eylem ya da kurgu, açık bir bütünlükte çözülen bir kümedeki parçalardan ibaretti” (*Movement-Image*, 205). Aynı şekilde, “EDE” yapısı, benzer bir eleştiriye tabiydi. Tıpkı belirli bir tarihin olmaması gibi, bir durum üzerindeki sonuçları öngörülebilecek, yapılmış bir eylem de yoktu” (*Movement-Image*, 206). Sinema, hâlihazırda olmuş olayları tasvir etmekten ziyade, “zorunlu olarak kendisini, oluş halindeki olayları yakalamaya adadı” (206). Küçük biçim, boşlukları doldurmayı ve muğlaklıkları çözmeyi öneren eksilteli anlatı olmaktan ziyade, gerçek anlamda epizodik bir doğanın içine daha fazla girdi. Deleuze şunları söyler: “Global bir durumun onu değiştirecek yeni bir eyleme yol açacağına neredeyse hiç inanmıyoruz; buna, bir eylemin, kısmi dahi olsa kendini açığa vuracak bir durumu zorlayabileceğine inandığımızdan daha fazla inanmıyoruz. En sağlıklı ‘yanılsamalar’ çökmüş duruyor. Her yerde ilk tavizi verilenler durum-eylem, etki-tepki, uyarı-cevap zincirleridir, kısacası, bir eylem-imaj yaratan duyu-motor bağlıdır.

Tüm şiddetine rağmen ya da duyu-motor olarak kalan tüm şiddeti ile birlikte gerçekçilik, kapsamların kaybolup, belirtilerin birbirine karıştığı bu yeni duruma kayıtsızdır. Yeni göstergelere ihtiyacımız vardır" (206-7).

Bu yeni göstergeler optik ve işitsel-göstergelerdir. Eylem-ımağ çözölmeye başladığında, optik-göstergeler beş ölçütte belirgin hale gelir. Birincisi, ımağ tanımlayan kümelerin küresel ya da organikten ziyade dağınık hale gelmesidir. Bu, kümenin parçalarının zayıflamasını ve ayrışmasını beraberinde getirir. İkincisi, anlatıya düzenlenmesini destekleyen eylem yerine büyük ölçüde şans rehberlik eder. Üçüncüsü, artık kahramanlar eylemde bulunmaz; daha ziyade gezer ve gözlem yapar. Maceralı ve labirentvari bir yol, serimlenme halindeki duyu-motor eylem ve durumun yerini alır. Modern yolculuk, "eski gerçekçiliğin nitelikli mekân-zamanında sıklıkla serimlenen eylem ile karşıtlık halinde, herhangi-mekânlarda -trenlerin hazırlandığı manevra garlarında, terk edilmiş depolarda, şehrin farksızlaşmış dokusunda -gerçekleşir" (*Movement-Image*, 208). Dördüncüsü, eylem-ımağın yerini, küresel ideolojik bağlamı ya da gerçek bağlantılara inanç olmaksızın klişeler alır. Terimin Fransızca'daki kullanımının ikili anlamının muhafaza edilmesi gerekir: Hem eskimiş ımağlar hem de kareler, gelişigüzel izlenimler. Deleuze bunları şöyle tanımlar: "Yüzen ımağlar (...) dış dünyada dolaşan fakat aynı zamanda her birimize nüfuz edip, içsel dünyamızı oluşturur, öyle ki herkes düşünüp hissetmesini sağlayan psikik klişelere sahip olur, kendisi de etrafını saran dünyadaki başkaları gibi birer klişe haline gelir. Karşılıklı olarak birbirlerini besleyen fiziksel, optik ve işitsel klişeler. İnsanların kendilerine ve birbirlerine tahammöl edebilmesi için, sefaletin bilincin içine işlemesi, içinin de dışa benzemesi gerekir" (209-281). Son olarak azalan bir anlam ve inanç durumuna göre bütönlük idesi, sıklıkla ironik (*Bicycle Thief*) ve parodik (*Alphaville*) ve paranoyak (*The Trial*) biçimde de olsa esrarengiz, küresel bir hikâye bağlamında yeniden ortaya çıkar.

Deleuze bu beş ölçütü, henüz doğrudan zaman ımağ oluşturmaksızın ortaya çıkan modern sinema için bir zarf ya da "zorunlu dış koşul" olarak tanımlar. Bu, örneğın Hitchcock'un geç dönem klasisizmi ile Fransız Yeni Dalgası'nın getirdiğı yenilikleri karşılaştırmamızın temelidir. Deleuze açısından bunların her ikisi de zihinsel ımağların, düşünce figürlerinin kurulması ile ilgilidir. Örneğın Godard şunu sorar gibidir: "Eğer ımağlar hem içerde hem dışarıda klişe haline geldiyse, bu klişelerden bir İmağ, 'sadece bir ımağ', özerk bir zihinsel ımağ nasıl çıkarılabilir?" (*Movement-Image*, 214).

Belki de hem imaj hem de hareket bakımından düşünmenin tarımı değişmektedir? Hitchcock, saf optik durumlar olanağını getirmekle hareket-imaj sinemasını tamamlamak ya da genişletmekten ziyade Fransız Yeni Dalgası'na şunu göstermiştir: "Algıyı motor uzarımından, eylemi onu bu duruma sokan bağdan, duyguyu karakterlere ait ya da sadık olmaktan koparmak olanaklıdır. Dolayısıyla yeni imaj, sinemanın tamamına erdirilmesi değil, fakat mutasyonu olacaktı. (...) Zihinsel imaj bir ilişkiler kümesi örmekle yetinmeden yeni bir töz oluşturmak zorundaydı. Bunun için "zor" hale gelse de gerçekten de düşünce ve düşünmek olmalıdı" (215). Daha basit söylemek gerekirse: Deleuze'e göre, eylemden algıyı ayırmak, algıyı düşünce ile temasa sokmak demektir. Bu fikir Deleuze'ün zamanın doğrudan imajı tanımının kaynağı olacaktır.

Peirce'e göre üçüncülük, olanaklı mantık kategorilerinin bir sınırı olarak kalmıştır. İlişki, sinematik hareket-imajların gelişiminin mantıksal sonucudur. Burada zihinsel imaj, ilişkilerin bütününe ifade eden bir çerçeve üretir. Bütündeki değişimlerin yansıttığı tüm olanaklı dizilimleri belirlemekle hareket-imajların olası dönüşüm sınırlarını belirler. Bununla birlikte, imajların düzenlenmesine ilişkin başka bir bakış da olanaklıdır. Bu bakış açısı, hareketi bütüne tamamen farklı bir biçimde uygular. Saf bir göstergebilimin ikinci boyutu, gösterge ile imaj ilişkisini tersine çevirdiğinde ortaya çıkar. Burada göstergeler artık hareket olarak imajdan türemez. Farklı olarak, optik-göstergeler, materyalini belirledikleri ve biçimlerini bir göstergeden diğerine kurdukları bir imaj üretir. Hareket-imaja özgü farklılaşma ve özelleşme mantığı, bütünün, mekândaki dışsallığına ve kaplamasına dayalı bir imajı oluşturur. Bu, organik kompozisyonda bir hareket-imajı diğerine bağlayan ve böylece mekânda bir seyir olarak dolaylı bir zaman imajı çizen montaj idesi ile ifade edilir. Duyu-motor şeması çöktüğünde hareket aralığı başka bir değer kazanır. Optik-göstergeler, mekânda yer kaplamaktan ziyade hareketin tanımının değiştiği bir içsellığe gönderme yapar: Bir yanda zamandaki düşüncenin hareketleri, diğer yanda zamanın, değişim biçimlerine önceliği; "kozmetik olanı gündelik olana, kalıcı olanı değişebilir olana bağlayan bir zaman perspektifi, değişmekte olanın değişmez biçimi olarak tek ve özdeş zaman. (...) Bu, optik-göstergenin özel bir genişlemesidir: Zamanı ve düşünceyi algılanır, görünür ve işitilir kılmak" (*Time-Image*, 17-18, 28-29). O halde, ikinci göstergebilimin kurucu sorusu, zamandaki hareketin mekândakinden ayırt edilmesidir. Burada Peirce artık rehberimiz olamaz. Deleuze, Bergson okumasını Leibniz ve Nietzsche ile genişletir.

4. ZAMAN VE HAFIZA, DÜZENLER VE GÜÇLER

Sinema, zamanın bana bir algı olarak verildiği tek deneyimdir.

Jean-Louis Schefer, L'homme ordinaire du cinéma

Hareket-imağ, süreyi zamanın bir imajı ya da mekânlaşması olarak kavramanın, anlamının bir yolunu sunar. Bergson'un söylediği gibi gerçekten de algı, eylemin zamanın efendisi olması gibi mekânın efendisiyse artık eylemler zamana imajda "hükmetmediğinde", yani süre artık hareketlerin eylemlere aktarılmasıyla ölçülmediğinde ne olur? Bu durumda harekete ne olur ve hangi tür imajlar oluşur?

Deleuze'e göre, sinemada doğrudan zaman imajlarının ortaya çıkışı için gereken koşulları İtalyan yeni-gerçekçiliği sağlamıştır. Bu imajların temel niteliklerini André Bazin ortaya koymuştur. Bazin'in gerçekçilik estetiği, gündelik hayat üzerine özel bir görüşe dayalıydı: Kendilerine has süreleri içinde resmedilen, deşifre edilmemiş, muğlak ve eksilteli olaylar ve olaylar arasındaki kasten zayıf bağlar. Fakat Deleuze'e göre, zaman-imağ, hareketin dışına çıktığı kadar, "gerçek" olanın da dışına çıkmalıdır. İmağ, mekândaki dışsallaşma ya da yer kaplamadan, zamandaki zihinsel ilişkilerin kökenine dönmelidir. İkinci saf sinema göstergebiliminin temeli budur. "Eğer tüm hareket-imağlar, algılar, eylemler ve duygular böyle bir kargaşaya maruz kalsaydı, bunun başlıca nedeni algıyı düşünce ile temasa sokup onu hareketin dışına çıkaracak yeni göstergelerin taleplerine tabi kılmak için algının eyleme yayılmasını engelleyen yeni bir ögenin sahneye çıkması olmaz mıydı?" (*Time-Image*, I).

Bu yeni öge, sinematik hareket-imağ mantıksal sonucuna götüren eylem-imağ kriziydi. Deleuze'e göre, bu noktada, hareketin dışına çıkmak için "üçlü tersi-

ne çevirme" gerekmiştir. Birincisi, imaj, eylem-imajı aşır saf optik ve ses imaj haline gelerek duyu-motor şemasından özgürleşmelidir. İkincisi, "imajın ayrıca zaman-imajın, okunabilir ve düşünen imajın güçlü ilhamına açık olması gerekir. Optik-göstergelerle işitsel-göstergelerin 'zaman-göstergelere', 'okuma-göstergelerine' ve 'düşünce-göstergelere' yeniden göndermede bulundukları biçim budur" (*Time-Image*, 23). Son olarak da hareketin niteliğinin yeniden tanımlanması gerekir. Hareket, irrasyonel aralıkların tanımladığı saf optik imajda namevcut değildir. Bunun tersine, hareket artık bir duyu-motor imajdaki mekânsal bölümlerin ardışıklığı olan eylem temsilleri ile sınırlanmamıştır. Sinematik hareket-imaj esasında mekânda yer kaplama, sürekli genişleyen bir organik birlik olan bütünü imajında temellenmişken, zaman-imaj, Bütünü, evrensel oluş halinin, değişimin ya da yaratıcı evrimin sezgisinden türer. Zaman-imaj sinemasında yeni bir montaj biçimi ortaya çıkar. Montaj, imajları "bağılantısız kılan" irrasyonel aralıklara, imaj ve sesler arasında, bütünü bir imajı olmayan ya da Peirce'in üç kategorisiyle sınırlanmayan ilişkilere dayalıdır. Bu bağlamda, herhangi-mekânlar bağılantısızdır, özerk imajlar üç yeni gücü tanımlar. O halde, ikinci saf göstergebilimin görevi, bu güçleri, modern sinemadaki somut imajlara göre tanımlamaktır. Karmaşıklığına ve araya giren konulara rağmen *The Time-Image* büyük ölçüde yalnızca üç gösterge türünü ele alır: Okuma-göstergeler, zaman-göstergeler ve düşünce-göstergeler. Bu üç gösterge türü, yine, tasvir, anlatım ve düşünceye dair felsefi sorunları ile ilgilidir.

Okuma-gösterge, yeni bir tasvir biçimi kurar; "kristal" tasvir ya da birinci göstergebilimin organik imajlarına karşıt olarak kristalize imajlar. İmaj artık öznenin analogik ve mekânsal dönüşümünde tüketilmez: "İmajın görsel öğeleri ile birlikte işitsel öğeleri de bütün bir imajın görülmek zorunda olduğu kadar, 'okumak' zorunda olduğunu gösteren içsel ilişkilere girer. (...) [Bu,] kendisini bir kitap gibi kuran algılanabilir dünyanın 'yalnızlığı'dır" (*Time-Image*, 22). Deleuze, "okuma-gösterge" terimini, bir önermede önermenin bir nesne ile ilişkisinden bağımsız olarak ifade edilen şeye işaret eden *lekton* sözcüğünün Stoacı kullanımından türetir.¹ Bu, göndergesel-olmayan ya da nesnesel-olmayan imaj anlamında saf bir sinema değildir. Bundan farklı olarak, referans ölçütü, "ortaya çıktığı yerde, sürekli olarak alt ederek, nesneyi değiştirme ve

1 Özellikle Deleuze'un *The Logic of the Sense* adlı çalışmasındaki argümanları bağlamında, bu kavrama ilişkin titiz bir tartışma için, bakınız Ronald Bogue, *Deleuze and Guattari*, 71-73. Lekta, paradoksal özelliklere sahip, "ifade edilebilir" olan şeylerdir. Hem şeylerde hem de sözlerde, eş zamanlı olarak "fiziksel görünüş, mantıksal nitelik ve ifadeye yetkin kavram" (71) niteliklerini iletir.

silme eğiliminde olan içsel öğelere ve ilişkilere tabidir. (...) Sinema, yeni bir kurgu kavramlaştırmasına, farklı biçimlerde işleyecek, bütünüyle yeni bir 'pedagojiye' işaret ederek imajın çözümlenmesi olacaktır" (22). Gerçekle hayaliyi, orijinal ile kopyayı ayırt eden tasvir gibi ortadan kalkan gönderme değildir.

Ayrıca, motor eylem temelindeki saf optik imaj, ses veya nesnel-özel ayrımı, bir belirsizlik ya da ayırt edilemezlik ilkesi lehine zeminini kaybeder. Bir duyu-motor tasvirinin, nesnel ya da özel, gerçek ya da imgesel bakış açısı arasında seçim yapan göndergesinden ya da nesnesinden bağımsız olması gerekir. Deleuze bu durumu Robbe-Grillet'in roman ve filmlerindeki "yeni-gerçekçi" teori ve pratik ile karşılaştırır. Bu noktada Deleuze şunları söyler: "Birbirine karışmış olmalarından değil, bilmek zorunda olmamamızdan ve soracak biryerin olmamasından dolayı neyin gerçek, neyin hayal olduğunu bilmemekteyiz. (...) Kendi nesnesini *değiştirmesinden* dolayı [yeni-gerçekçi tasvir] kendi gerçekliğini yok eder ya da siler, fakat öte yandan, hayale geçse de imgesel ya da zihinsel olanın konuşma ya da görüntü aracılığıyla *yaratmış* gerçekliği güçlü biçimde ortaya koyar" (*Time-Image*, 7).

Zaman-göstergeler saf optik ve akustik imajlardan türer. Duyu-motor durumları ortadan kalktığında, zaman bakımından hareketin niteliği değişir. Zamanın artık dolaylı imaj olarak hareketin ölçüsü olmaması gibi hareket de zamana ilişkin bir bakış açısı haline gelir ve böylece yeni montaj ve anlatım biçimlerinin önünü açar.

Zaman-göstergeler zamanın aşkın biçimini ifade eder. Zamanın ampirik ya da kronolojik görünüşü, şimdiki zamanı bir ardışıklık zincirinde önce gelen ya da takip eden kendine-benzer anlar biçiminde geçmiş ve geleceği ölçer. Zaman, dolaylı bir imaj olarak –bir sürekliliğin, kendileri devinimsiz olan mekânsal bölünmeleri olarak– anlaşılır. Ampirik biçiminde zaman, ya hesaplanmış hareket aralıkları ya da yüce birliğin imajına doğru farklılaşma ve bütünleşmeyle genişleyen bir bütün olarak verilir. Fakat geleceğe yönelik dikkatli bir bakış, gerçek hareketin, değişim olarak zamanın saf biçimi olan bir oluş hareketini gösterir. Burada, bir yanda bir şimdi-oluş-geçmiş'ten, diğer yanda ise şimdi-oluş-gelecek'ten ayırt edilebilir bir şimdiki zaman mevcut değildir. Zaman, mekânsal anların kronolojik ve ardışık toplamı olmaz; sürekli olarak geçmekte olan bir şimdiye, muhafaza edilen bir geçmişe ve belirsiz bir geleceğe bölünür.²

2 Deleuze bu diyagrama Bergson'un üçüncü şeması olarak gönderme yapar. Deleuze'ün tartıştığı diğer diyagramlardan farklı olarak, bu diyagram *Matter and Memory*'den gelmez. Buna karşın, Deleuze, Bergson'un *Mind-Energy* adlı çalışmasındaki "How Is Memory Formed?" başlıklı bölümdeki argüman-

Deleuze bunun zamanın en temel işlemi olduğunu söyler: “Geçmiş, şimdiki zamandan sonra değil, tam da şimdiki ile aynı zamanda kurulduğundan, zaman, doğaları gereği birbirinden farklı geçmiş ve şimdi olarak her bir anda kendini ikiye bölmek zorundadır. Aynı şeyi açıklayan başka bir ifadeyle söylersek; zaman, biri geleceğe atılan, diğeri ise geçmişe düşen iki heterojen yöne ayrılmak durumundadır. Zaman, aynı zamanda, kendini ortaya koyarken ya da kendini sererken bölünmek durumundadır: Zaman iki asimetrik püskürtmeye bölünür; bunlardan biri şimdinin tamamen geçmesini sağlarken, diğer geçmişi tamamen muhafaza eder” (*Time-Image*, 81).

Zamanın doğrudan sunumu aslında paradoksaldır. Çünkü zaman geçer, başka türlü de mümkün değildir; şimdiki zaman, dönüşeceği geçmiş ile birlikte mevcuttur, geçmiş de bir zamanlar olduğu şimdiden ayırt edilemez olacaktır. Bu durum, iki temel türe ayrılan üç zaman-göstergesi üretir. İlk iki doğrudan imaj, zamanın düzenini içerir. Deleuze bunları “şimdiki zaman noktaları” ya da “geçmiş zaman katmanları, tabakaları” diye tasvir eder. Bunlar, geçen zamana içsel olan ilişkilerin topografik ifadesidir. Birincisinde dışsal ardışıklık olarak zaman, şimdiki zamanın, eş zamanlı olan şimdiki zamanın şimdisi, geçmişin şimdisi ve geleceğin şimdisi olarak parçalanmış olduğu bir noktadan diğerine nicel sıçramalarla yerinden çıkar. İkincisinde ise, ardışıklık, düzenleri süresiz ve kronoloji-dışı olsa da birlikte mevcut olan geçmiş katmanlarının topolojik dönüşümleriyle alt üst halledir. Deleuze şöyle der: “Artık gerçek ile hayal arasındaki farksız ayrımla değil fakat zaman-ima jı ilgilendiren, geçmiş tabakaları arasındaki karar verilemez alternatiflerle ya da şimdiki zaman noktaları arasındaki ‘açıklanamaz’ farklılıklarla karşı karşıyayız. Etkin olan şey artık gerçek ve hayal değil, doğru ve yanlış olandır. Ve tıpkı gerçek ve imgeselin imajın son derece belirli koşullarında fark edilmez olması gibi, doğru ve yanlış da artık karar verilemez ya da içinden çıkılmaz halledir: Olanaklıdan olanaksız çıkar, geçmişin doğru olması da zorunlu değildir” (*Time-Image*, 274-75).

İkinci bir temel türü oluşturan üçüncü zaman-gösterge zaman dizisini örgütler. Zamanın ampirik ardışıklığında, şimdiki zaman, önce geleni sonra gelenen ayıran fay hattıdır. Bir dizi, zamanın en içkin niteliği olarak oluştan çı-

larından sonuçlar çıkarır; özellikle bakınız s. 130. Deleuze’ün burada sunduğu fikirler, önde gelen felsefi çalışmalar arasındaki en güçlü ortak noktalardır. Bu noktalar, özellikle, *Nietzsche and Philosophy*’deki ebedi geri dönüş yeniden okumalarını ve *Difference and Repetition* adlı eserindeki üç zaman sentezini etkiler.

kar. Deleuze'ün tanımında, "dizi, kendisinde, ilk sekansı (önceyi) yönlendirip esinleyen ve sonra bir başka sınıra yönelen, dizi olarak örgütlenmiş bir başka sekansın (sonranın) yolunu açan sınıra doğru ilerleyen imajların ardışıklığıdır. Böylece, önce ve sonra artık zamanın ilerleyişinin ardışık belirlenimi değil, gücün iki yönüdür ya da gücün, daha yüksek bir güce geçişidir. Doğrudan zaman-imaj, eş-mevcudiyetler ya da eş zamanlılıklar düzeninde değil, bir potansiyel oluş, güçler dizisi biçiminde ortaya çıkar" (*Time-Image*, 275).³

Dizilerde, bir imajlar ardışıklığı boyunca durumların, niteliklerin, kavramların ya da özdeşliklerin dönüşümü olarak değişime ya da başkalaşıma tanıklık ederiz. Bu nedenle Deleuze, üçüncü doğrudan zaman-imajı "genetik-gösterge" olarak adlandırır. Burada doğru ile yanlış ayrımı bir kez daha dönüşür. Genetik-gösterge, yanlışın, doğruluk kavrayışını sorgulayan gücünü gösterir. Fakat bu, bir yanılsama ya da aldanma olarak yanlışın aşılması değildir. Daha ziyade oluş olarak zamanın kuvvetini, değişimin ve yerinin ortaya çıkışının olanaklarını sürekli yenileyen bir kuvvetin onaylanmasıdır. Deleuze'e göre, "Genetik-göstergeler, bu bağlamda birkaç figür sunar. "Bazen dünyayı bir fabl haline getiren 'güç iradesi' düzeyinde diziler oluşturan karakterler olur. Bazen kendisini geçmiş ya da gelecek bir millete bağlayan hikâye anlatma eylemi içinde sınırı aşıp başka bir sınır haline gelen bir karakter olur" (*Time-Image*, 275). Bu imajlar, özellikle post-kolonyal sinemada ve çağdaş medyada önü tıkanan kimliklerin yaratımı ya da ortaya çıkışını anlatan çalışmalarda çok güçlüdür. Deleuze'ün *hikâyeleştirme* olarak adlandırdığı ifade biçimi aracılığıyla diziler, "henüz olmasa da", egemen sinematik söylem içerisinde bir çeşitleme hattı olarak kolektif ifade aracını bulabilecek insanların keşfine uygun bir öteki-olmayı ifade eder. Bu, Deleuze ile Guattari'nin Kafka üzerine kısa çalışmalarındaki minör edebiyat kavramına benzer bir minör sinemadır. (Bu argümanı 6. bölümde genişletip, derinleştireceğim.)

Son olarak hareket, mekânın tasvirini düşüncenin işlevlerine tabi kılan şey olarak ayrıca yeniden tanımlanır. Zaman-imajın düşünce-göstergeleri artık signaletik (işaret eden) maddenin ifade ve biçim özellikleri üzerine kurulu değildir. İkinci saf göstergibilimde, tasvir ve anlatım, zamanının içinde ve zamana ait bir bilinç olarak düşünce biçiminde kurulur. Bu sinemada belirli bir Kantçı-

3 Bu özel oluş (becoming) kavramı, *A Thousand Plateaus*'da daha bütünlüklü işlenmiştir. Özellikle bakınız, plato 10, "1730: Yoğun-Oluş, Hayvan-Oluş, Algılanamaz Oluş." Bu argümanlara 6. bölümde geri döneceğim.

lıktır, düşünmenin zamanda tesis edilmesi ya da imaj halinde *Saf Aklın Eleştirisi*. Hareket-imaja karşıt olarak, “bir kamera-bilinç (...) artık takip edebildiği ya da yapabildiği hareketler ile değil, girebildiği zihinsel bağlantılarla tanınlanır. Ve sorgulama, mantıksal kesişimlerin açık listesi (‘ya da’, ‘dolayısıyla’, ‘eğer’, ‘çünkü’, ‘aslında’, ‘rağmen’) uyarınca ya da, Rouch’un söylediği gibi sinemanın hakikati [vérité du cinéma] anlamına gelen bir cinéma-vérité’deki [hakikat sineması] düşünce işlevleri uyarınca yanıtlama, itiraz, kıskırtma, teoremleştirme, hipotezleştirme, deney yapma haline gelir” (*Time-Image*, 23).

Burada zikredilen bilinç idesi, “hareketin” kökeni olarak düşünen özneyi temsil etmez. Bu, Deleuze’ün şiddetle karşı çıktığı Kartezyen düalizmi ima eder; beden-makinede kendini-aktüelleştiren beyin. Beynimiz dünyayı bize yansıtan bir imajla yansıtmaz, çünkü Bergsoncu bağlamda, dünya ne kadar imajsa beyin de aynı ölçüde imajdır. Sinema, zamanın içimizden geçtiği ve bizi kendimizden ayırdığı bir durumda zamanda ve zaman ile nasıl düşündüğümüzü anlamamıza yardım eder. Bu bağlamda, Kartezyen özne idesi, kendi özel öznelik kavrayışı ile ortadan kalkar. Tam tersine düşünce makinesel hale gelir. Zaman-imaj, düşünce haritacılığı, zamanda ve zaman halindeki düşüncenin hareketlerinin haritaları ya da görsellikleri biçiminde örgütlenmiş düşünce-göstergeler kurar. Düşüncenin “nedeni”, öznelikten ziyade bir güçtür. Zamanın doğrudan imajlarının ifade ettiği şey de düşüncenin güçlerinden başka bir şey değildir. Deleuze bu fikri Spinoza’dan devşirmiştir. Düşünen, kendinde-mevcut özne olarak Ben değildir, fakat içimde düşünen ruhsal otomat ile yapmış olduğum “makinesel düzenlemedir”. Başka bir bağlamda Deleuze şunları söyler: “[Spinoza] düşüncelerimizin birbirinin nedeni olduğunu söylediğinde, bundan, tüm düşüncelerin nedenlerinin bilme ya da düşünme gücümüz olduğu sonucuna ulaşır. Bu birliğe tanık olan şey, her şeyden önce, ‘ruhsal otomat’ terimidir. Tin, bir tür tinsel otomattır. Bu şu anlama gelir: Düşünürken yalnızca düşünce yasalarına; doğru düşüncelerin biçim ve içeriğini belirleyen yasalara tabi oluruz, böylece gücümüzle kendi nedenlerine göre ardışık halde düşünceler üretir ve anlayış gücümüzü bilmekle bu güç kapsamına giren her şeyi bilebiliriz” (*Expressionism*, 140).⁴ Deleuze, *The Time-Image*’da, bu güçlerin, sinemanın sunduğu imaj ve anlatılarda belirleyebileceğimiz geniş çaplı

4 Deleuze burada Spinoza’nın *Anlama Yetisinin İyileştirilmesi Üzerine İnceleme* adlı eserini tartışmaktadır. Réda Bensmaïa, Deleuze’ün Spinoza üzerine çalışmasının film teorisi bakımından önemini anlatan çarpıcı ve düşündürücü bir yazı kaleme almıştır. Bakınız “Les transformateurs -- Deleuze ou le cinéma comme automate spirituel”. Makinesel düzenlemeler için bakınız Bogue, *Deleuze and Guattari*, 30-35.

tarihsel değişimlere tabi olduğunu söyler. Hareket-imaj, bizi şok üzerinden düşünmeye zorlarken (Eisenstein), zaman-imaj, düşünce güçlerine dair bilgi-mize katkıda bulunmakla, bu güçlerimizi artırmak ister.

Dolayısıyla bu üç yeni gösterge, aynı zamanda yeni bir nitelikler ya da güçler kümesine işaret eder. Birinci bölümde de söylediğim gibi, zamanın dolaylı imajından doğrudan imaj türetme sorununun motivasyonu büyük ölçüde, imajın düşünce hareketlerini nasıl tasarladığı sorusunda yer alır. Zamanın dolaylı imajı kendini duyu-motor şeması ile sınırlar. Hareketler, kendilerini evrende tepkiler halinde devam eden, dolayısıyla da çizgisel ardışıklık biçiminde anlatıya dayalı neden sonuç zincirleri üreten etkiler halinde sunar. Nihayetinde duyu-motor şeması, bütünlük ve özdeşlik olarak Hakikat imajında kavranabilir bir dünyayı ima eder. Düşünce hareketleri, sürekli-genişleyen bir organik sarmalın diyalektik imajında ve eylemin yönettiği bir dünyaya yönelik inançtan çıkar. Karşıt olarak, zamanın doğrudan imajı, zaman sorununun hakikat kavrayışını krize soktuğu durumları sunar. Bunun güçleri, organik yayılmadan çok, “yanlışın güçleri”dir.

Burada acilen aydınlatılması gereken hususlar vardır. Deleuze’ün “yanlışın güçleri” olarak ifade ettiği şey, bir çoğulculuk sorunu, doğru üzerine eksiklik ve çelişik olsa da aynı ölçüde olanaklı bakış açılarını tolere etme sorunu değildir. Bu, hakikatin olanaksız olduğunu ve her şeyin bir yanılsama ya da kurgu olduğunu söyleyen nihilizm sorunu da değildir. Hakikat her çağın kendinden önceki çağın hakikatinin yerini aldığı, sonraki çağınkiyle değiştireceği kendine ait bir hakikatinin olması anlamında “tarihsel” de değildir. Bundan farklı olarak, hakikatin koşulu, Deleuze’ün “kristal rejim” olarak adlandırdığı şeyde değişmiştir.

Kristal rejim, organik imajın dönüştürdüğü düşünce imajını “tahrif” etmez. Aksine, zaman sorunu, doğru-yanlış arasındaki ilişkiyi değiştirir. Organik rejimde hakikat biçimi, birlik ve özdeşlikte olumsuza hükmetmek için, zıttı ya da yadsıması olarak yanlışı gerektirir. Burada hareket mevcuttur fakat genişleyip derinleşebilse de asla değişmeyen bir tarih-dışı Doğru imajı olarak mevcuttur. Bu, sürekli olarak genişleyen bir sarmal olarak imgelenen, kronolojik zamanda bir rasyonel bağdan diğerine geçerek örgütlenen düşüncedir. Organik anlatı ayrıca bir yargı sistemine aif yapar. Bir soruşturmanın, yargılamanın ya da çatışmanın seyrinde taraflardan birinin sonunda –nihai ve teleolojik olarak– haklının ve doğrunun tarafını temsil edeceğini varsayarız. Ve kahramanlar, ta-

nıklar ve yargıçlarla birlikte, yalnızca neyin doğru neyin yanlış olduğu konuma değil, ayrıca sonunda haklı çıkacağımız konuma da yerleştiriliriz.

Bundan farklı olarak yanlışın, düşüncenin genişleyen mekânsal bir imaj olarak değil, zaman içinde ya da zamansallık olarak, bir varlıktan ziyade oluş halinde hareket ettiği bir gücü mevcuttur. Hakikat ile zaman biçimi arasında doğru-dan bir ilişkiyi düşünmek, bir yanda organik tasvire, diğer yanda ise sonsuz ve değişmez olana alternatif bir üçüncü yol bulmak anlamına gelir. Organik rejimde hakikat ancak bulunabilir, keşfedilebilir ya da tasvir edilebilir. Fakat esin bakımından Nietzscheci olan, doğru ile yanlış arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırıp hakikati olumlu anlamda yaratan bir “yanlışlayıcı” anlatı vardır. Deleuze için öncelikli soru, belirlenmiş bir amaca doğru değil, Bergson’un Açık ya da “yaratıcı evrim” olarak terimleştirdiği şey bakımından yeni ve öngörülmemiş olana doğru hareketinin nasıl devam ettirileceğidir. Dolayısıyla organik ve kristal rejimler, “Düşünmek nedir?” sorusuna verdikleri yanıt bakımından nicel olarak birbirinden farklıdır. Organik rejime göre yanıt, yadsıma, daha da kendisiyle-özdeş Varlık’a doğru yadsıma, tekrar ve özdeşlikte kavramların keşfedilmesidir; kristal rejime göre ise sürekli olarak açık bir Oluş halinde, farklılık ve özdeş-olmamada kavramların *yaratılmasıdır*.

O halde, zamanın doğrudan imajının sunduğu şeyler, “doğru olanın yerini alan yanlışın başkalaşımıdır” (*Time-Image*, 134). Bu başkalaşım, duyumun paradoksal figürleri olarak sunulur. Bu şekilde kristal rejim bir noktadan diğerine, dört sorunsala göre organik rejimden farklılaşır: Tasvir, gerçek ile hayalinin ayırt edilmesi, anlatım ve hakikat ya da yargı sorunu. Tasvir sorunu, gerçek ile hayal arasındaki ayrımın nasıl *fark edilmez* hale geldiği ile ilgilidir. Anlatım, zaman düzeninin, hakikati ya da yanlışlığı *belirsiz* olan geçmişin *anlaşılmaz* ve alternatif çeşitleri olan bir şimdiki zamanda farklılıkları sunma biçimi sorunu- nu beraberinde getirir. Son olarak, yargı sorunu, olanaklı ya da muhtemel yorumların zorunluluğuna ya da rastlantısallığına karar verme sorunu, *uyumsuz* dünyalar çözümlemesi aracılığıyla dönüştürülür. Bu şekilde Deleuze, daha fazla olabilse de yanlışın dört gücünü ortaya koyar. Zamanın doğrudan imajında, geçmiş zorunlu olarak doğru olmak zorunda değildir; olanaksız olan, olanaklı olanı takip etmek zorunda da değildir. Gerçek ve hayal olanın fark edilmezliğinin ötesinde, anlatım, şimdiki zaman için açıklanamaz farklılıklar ve hakikati ya da yanlışlığı belirlenemez olan geçmiş için alternatifler ortaya koyar.

... Şeyleri, tıpkı oldukları yerde, mekânda algılamamız gibi, geçtikleri yerde, zamanda hatırlarız. --Gilles Deleuze, *The Time Image*

Yanışın güçleri, boyut olarak mekân ile zaman arasındaki eşdeğersizlik ilkesinden türer. Hareket-ımağ, zamanı bir başka mekânsal boyut olarak düşünmemizi ister. Fakat doğrudan zaman-ımağ, mekânsal anlamda hareket değildir ve aslında bizden hareketin ne olduğunu felsefi anlamda yeniden tanımlamamızı da isteyebilir. Bu sorunu bir sonraki bölümde ele alacağım. O zamana kadar, zaman ile algı arasındaki ilişkinin daha derinlemesine ele alınması gerekmektedir.

Deleuze'ün *The Movement-Image* ve *The Time-Image* adlı kitaplarındaki temel tezi, sinemanın süre ile özel bir ilişkisi olduğu yönündedir. Sinemanın hareketlerden imajlar türetmesi, mekân-zaman bloklarını "değişmekte olan bir Bütünün, yani bir sürenin ya da bir 'evrensel oluşun' devinimli bir kesiti olarak sunar" (*Movement-Image*, 68). Bu kitaplarda önemli olan şey, sinemanın zamana verdiği bakış açısidir. Hareket-ımağ, aslında bir zaman-ımağ fakat dolaylı bir zaman-ımağdır. Hareket-ımağ, bütünü, duyu-motor durumlara dayalı özel bir montaja tabi kılar. Sinematik hareket-ımağ, örgütlü eylemlerin temsilinde mekânı bölümlere ayırıp planları birbirine bağlar. Hareket-ımağ aynı zamanda, zamanı dolaylı bir biçimde "normal" hareket biçiminde sunan bir sistemde algıyı, duyguyu ve eylem-imajları terkip eden merkezler boyunca mekânı örgütler. Deleuze şunları söyler, "hareket-imajlar düzleminde belli bir konumda işleyen belirsizlik merkezi bütün, süre ya da zaman ile bizzat özel bir ilişki kurabilir. Belki de bu, doğrudan zaman-imajın olanağıdır: Örneğin, Bergson'un 'hafıza-imaj' ya da zaman-imajın diğer türleri olarak adlandırdığı, fakat her durumda hareket-imajlardan farklı olan imaj nedir?" (69). Hafızanın Bergsonculuğun tanımladığı karmaşık biçimlerine dönerek, her şeyden önce algı ve tasvire göre zamanın doğrudan imajı denilirken neyin kastedildiğini daha iyi anlayabiliriz. Bu, Deleuze'ün *The Time-Image*'daki Bergson üzerine üçüncü ve dördüncü yorumlarının konusunu oluşturur.

İkinci bölümde de söylediğim gibi, hem Bergson'a hem de Deleuze'e göre imaj bakımından madde ile maddenin algısı arasındaki ayrım bir tür ayrımı değil, ölçü ayrımıdır. O halde, imaj açısından algı ile hafıza arasında nasıl bir ilişki vardır? Algı, ancak hareketler durduğunda, yansıtıldığında ya da bu hareketlere yanıt verecek bir özne hareketi kesintiye uğrattığında mevcut olur. Evrensel anlamda hareketler (ışığın ya da enerjinin yayılması), fiziksel anlamdaki hare-

ketlere dönüşür; bir imajın biçimlenişi, motor eylem olarak verilen bir yanıtla hazırlanır. Böylece, önceki sayfalarda tanımlanan algı, duyum olarak açılıp eylem olarak kapanan bir aralıktır. Araya giren, imaj ya da eylem olarak dönüşmeyip, dolayısıyla nitelik ya da durum olarak direnen şey duygudur. Böylece, aralık, bir belirsizlik merkezi olarak tasvir edilir çünkü iki tarafta gerçekleşen hadiselerin kapsamı karmaşıktır. Burada “belirsizlik” özel bir anlama sahiptir: çözümlenen uyancı, algı açısından uygun yanıt ya da eylem olarak seçilen yanıtın genel dizisidir.

Bu ne kadar basit ya da karmaşık olursa olsun, yaşayan her varlığa uyan bir tanımdır. O halde, bilinçli algı sorunu, dahası bunun da ötesinde bizzat bilinç sorunu nasıl tanımlanabilir? Her şey, “şeylere karşı davranışlarında yaşayan varlığın seçimine bırakılan belirsizlik dizisini” nasıl kavradığımıza bağlıdır (Bergson, *Matter and Memory*, 31).

Bir belirsizlik merkezi olarak aralık, mekânda gitgide daha fazla sayıda ve uzak mesafedeki noktaları, gitgide daha karmaşık motor yanıtlar ile ilişkiye sokan bir sürecin mekânıdır. Bergson bunu “saf algı” olarak adlandırır. Saf algı hiçbir surette temsil zorunluluğuna, bilince ya da hafızaya gönderme yapmaz. Bitkisel ve hayvansal yaşamın tüm biçimleri bu kadarını başarabilir. Bergson’a göre, dolaysız bir algı bundan ibarettir, bu nedenle Deleuze fenomenolojiye kuşkuyla yaklaşır. Bergson, dolaysız algıyı yalnızca fazla yoğun olması açısından hafızadan farklılaşan içsel bir öznel sezgi diye ele alan idealist filozoflara karşıt biçimde saf algı kavramını sezgisel bir soyutlama olarak geliştirir. İdealizm, hafızanın yapısı gereği, motor ya da nörolojik yanıtlar biçimindeki algıdan bütünüyle farklı olduğunu anlayamamıştır.

Bergson hareket ile madde arasındaki ilişkiyi mekânda bilinçli bir ilişki olarak anlar. Hareket açısından bakıldığında, beden ile zihin arasında herhangi bir fiziksel aynım söz konusu olamaz. Öte yandan hafıza, zamanda bir alt üst oluş olarak aralığa gereksinim duyar. Zamanın doğrudan imajında aralık artık mekânda bir süreklilik olarak değil, zamanda bir dizi alt üst oluş biçiminde işler. Bu alt üst oluşlar, şimdiki zaman ile geçmiş arasındaki, çizgisel-olmayan ve kronolojik-olmayan ilişkileri içerir. O halde, algıya karşıt olarak hafıza, zamandaki daha karmaşık ve fazla noktayı algıdan ve hafızadan çıkaran bir imajla ilişkiye sokan süreç olarak tanımlanabilir. Zamanın doğrudan imajları bu sürecin işitsel-görsel haritalarını sağlar.

Açıktır ki hem zaman hem de hafıza, saf algı tahlilini maskeleyen bir karmaşıklığa sahiptir. Bergson, algının daima bir süreyi işgal ettiğini ve bir hafıza çaba-

sı gerektirdiğini söyler. Dolayısıyla, bir belirsizlik merkezi olarak aralığa özgü zamansal nitelikler yenilenmiş bir önem kazanır. Bilinç, algıya özdeş değildir. Aslında bilinç yalnızca hafıza ile ve hafızanın sürede yer tutmasına göre ortaya çıkar. Algnın fizyolojik sınırları hareketleri süzer, şeylere ilişkin imajlarımızı damıtır. Hatırlama bu süreci karmaşılaştırır. O halde şeylere ilişkin öznel kavrayış, hafızanın failliği ile “gerçeğin çelişkisi” olarak ortaya iki biçimde çıkar: Biçimlerden birinde hatıra katmanları dolaysız algının özünü çevreler; diğerinde birbirinden ayrı tarihsel anları tek bir noktada yoğunlaştırır. Daha sonra, Deleuze bu önermeden, zamanın iki doğrudan imajını türetir: Geçmiş zaman katmanları ya da katları (*anappes de passé*) ve şimdiki zaman zirveleri ya da noktaları (*pointes de present*).

Açıktır ki Deleuze’ün kitaplarında geliştirdiği zaman kavramı, kronolojik değildir. Bundan farklı olarak süre bakımından hafıza, Bergsonculuğun merkezi sorunudur. Fakat bu, bilincin “içsel” süremizle sınırlı olduğu anlamına gelmez; bu, madde ile hafıza arasındaki karmaşık süreklilikleri görmezden gelen yanlış bir kavrayıştır. Buna karşın, aralığın mekânı ve süresi bakımından belirsizliğin etki alanı, “şeyleri temsil etme biçimimizin (...) şeylerin özgürlüğümüz tarafından geri fırlatılıp yansıtılmasından kaynaklandığı” nitel ölçü haline gelir (*Matter and Memory*, 37). Belirsizliğin değeri, artık düşünme ve seçme özgürlüğü ölçüsünce genişlemelidir. Alışılmış ve içgüdüsel hayatta kalma mücadelesinden ayrı bir biçimde yaşamın seyrini belirlemek, gerçekten de Bergson felsefesindeki kilit metafizik değerdir. *Les données immédiates de la conscience* adlı çalışmanın İngilizce başlığı her şeyi özetlemektedir: *Time and Free Will* (Zaman ve Özgür İrade).

Zaman-imaj, bir hafıza imajıdır. Deleuze’e göre bu, Bergson’un görüşünde saf hafıza-imajdır. Soru, Bergson’un hafızanın temel biçimlerinin çözümlemesi bağlamında zaman-imajın farklılıklarının nasıl anlaşılacağıdır. Saf algı gibi, “saf” hafıza da (*souvenir pur*) sezgisel bir soyutlamadır. Sonuçta Deleuze’ün örneklerinin birçoğunda hareket-imaj ile zaman-imaj arasındaki sınır akışkan ya da belirsizdir. Deleuze’e göre, hareket-imaj sineması tam kendini gerçekleştirmişken zaman-imaj sinemasının doğuş/yükselme halinde olduğu yönünde bir görüş hâkimdir. Karşılaştırmalı olarak söylemek gerekirse, zamanın doğrudan imajlarının egemen olduğu “saf” film örneklerinin sayısı azdır. Karışık ya da melez örnekler daha yaygındır. Dolayısıyla, Bergson’un hafızanın temel biçimleri tartışması ile sinemadaki “hareket-imajlar” incelenirken Dele-

uze, Bergson'un basitten karmaşığa ilerleme yöntemini takip eder. Deleuze'ün zamanın doğrudan imajının kurulmasına ilişkin düz bir tanım yaptığı tek bir yer yoktur. Bundan farklı olarak, zamanın doğrudan imajı bir dizi kavram ile kendini ayırt etmeye başlar: Optik-gösterge ve işitsel-göstergelerden hatırlama-imajlara, imaj-kristallere.

Bergson'u takip eden Deleuze, iki hatırlama (keşif) [*reconnaissance*] ortaya koyar: Otomatik ya da alışlagelmiş hatırlama ve dikkatli [*attentive*] hatırlama. Birincisi, hareketin duyu-motor etkinlikleri ve pragmatik sonuçları ile ilgilidir. Alışlagelmiş hatırlama, dünya ile gündelik ilişkilerimize egemendir: Arkadaşımı tanıyorum ve onun elini sıkmaya gidiyorum; açım, dolayısıyla markete alışverişe gidiyorum. Alışlagelmiş hatırlama, ipucunu algıdan alan amaç-odaklı hareketlerde sonuç verir. Uyanıcı ile yanıt, etki ile tepki, mekânda dikey hareketler olarak örgütlenir. Dikkatli hatırlama ise zamanda düşünce-nin "içsel" hareketi ya da hareketleriyle gerçekleşir. Algı dış dünyadan çekilir. Deneyimin aynı düzeyinde nesnelerin ardışıklığı (Açım-Alışveriş listesi yapıyorum-Arabamı sürüyorum-Dükkan giriyorum) ile bağlanmak yerine, bir nesne hatırlanan deneyimin farklı düzlem ya da düzeylerinden geçer, bu farklı düzlem ya da düzeylerle ilişkilendir. Birinci durumda duyu-motor imajı eylem dizisini başlatıp tamamlar; ikinci durumda ise bir optik/akustik imaj süreci başlatır: Hafıza katmanlarında ileri geri hareket ederek az çok doygun bir zihinsel tasvir girişimi.

Hareket-imajdan zaman-imaja, sinema, iki akıl yürütme tarzına karşılık gelecek iki tasvir, imajlar ile iki biçimde düşünce nesnesi kurma eğilimindedir. Hareket-imaj organikdir. Amaç-odaklı zincirlerde eylemlerle, eylem uzantılarıyla bağlantılı anlatımsal imajlar yaratır. Organik tasvirler kendi nesnelerinin bağımsızlığını varsayar; yani film-öncesi mekânın kamera ile tasvir edilmeden önce mevcut olan bir gerçekliği doğruladığı varsayılır.

Zaman-imaj, inorganik ya da "kristalize" imajlara yönelir. Alain Robbe-Grillet'in roman ve filmlerindeki "saf" tasvir girişimleri önemli bir seleftir. Burada optik/ses imaj bir şeyi temsil etmez. Bundan farklı olarak, saf tasvir, imajı nesnelere bağlayan belirtici zinciri gevşetir. Kristalize tasvir geçici ve rastlantısaldır. Nesneyi, sürekli "silip" baştan yaratarak, nesneyi önceleyenleri tadil ettiği gibi bunlarla çelişebilen, aynı ölçüde uygun tasvirlerin önünü açarak değiştirir. Bu, imajın nesneye organik biçimde uydurulmasından ziya-

de, “artık çözülmüş, çoğalmış tek nesneyi biçimlendiren tasvirin kendisidir” (*Time-Image*, 126).

Kristal ya da inorganik imajlar, algı ile hafıza arasında özel bir ilişkiyi varsayar. “Saf” optik imaj eylemlere ya da hareketlere doğru açılmaz, hatırlattığı “hatıra-imajlar” ile (*images-souvenir*) ilişkilendirir. Her bir aktüel (fiziksel ve nesneye ilişkin) tasvire, geçmiş deneyimin ilişki zincirleriyle hatıralarından hatırlanan virtüel bir hafıza-imaj (zihinsel ve öznel) karşılık gelir. Ne zaman aktüel tasvir ile ilişkili olarak virtüel imaj anımsanırsa, resmedilen nesnenin biçimi bozulup baştan yaratılır, böylece esinlediği zihinsel resmi genişletip derinleştirir. Bergson *Matter and Memory* adlı çalışmasında bu süreci bir şema ile tasvir eder.

En küçük çevrim –Bergson’un diyagramındaki OA– nesnenin başlangıçtaki algısına ve bu algıyla ilişkili ilk hatıraya gönderme yapar. Daha sonra “dikkatin ilerleyişi, yalnızca algılanan nesnenin değil, aynı zamanda nesneyi sınırlayabilen sürekli genişleyen sistemlerin de baştan yaratılmasıyla sonuçlanır; böylece B’, C’, D’ dairelerinin hafızanın daha yüksek bir kapsamını temsil etmesi ölçüsünde, bunların yansıması B’, C’ ve D’ dairelerinde daha derin gerçeklik katmanlarına ulaşır” (*Matter and Memory*, 105). Saf optik/ses imaj, benzer biçimde sinematik bir tasvir kurar. Eylemleri ve hareketleri genişletmekten ya da bağlantılandırmaktan ziyade, virtüel bir imajla kapsamlı bir çevrim oluşturur.

Dikkatli hatırlama modeli zamanın doğrudan imajına gider. Fakat optik/ses imajlar henüz zaman-imajlar olmayabilir. Hareket-imaj kendi hafıza ve tahayyül betimlemeleri sunar: Geçmişe dönüşler, rüya sekansları ve zihinsel öznelliğe özgü tüm değişkenler. İki biçimi karışık olarak kullanan, ince bir biçimde organikten kristale geçen ya da bunları çeşitli biçimlerde birleştiren çok sayıda film vardır. İmgesel olanın gerçekliğe göre nasıl harekete geçirildiğini inceleyen en iyi ölçüt şudur: Kontrast ve zıtlık biçiminde mi, yoksa söz diziminin değiştirilmesi ve tersine çevirme olarak mı? Organik rejimde gerçekliğin ölçüsü devamlılıktır. Tasvirlerin, temsil ettikleri nesne ile temas ettiği, nesnelerle devamlılık içinde olduğu düşünülür. Mekânların bağlantısı yalnızca devamlılık kurgusu ile değil, aynı zamanda, imajları nedensel zincirlere bağlayıp daha geniş organik birlikler haline getiren “rasyonel” bölünmelerle sağlanır. Açık ki hareket-imaj sineması imgeseli büyük bir biçim çeşitliliğiyle sergiler. Fakat her durumda imgesel, gerçekten bir sapma, daha iyisi de gerçekliğe inancı geri getiren bir şey olarak temsil edilir.

Geçmişe dönüş sahneleri ilginç bir emsal vaka sunar. Geçmişe dönüş [flash-back], hatıra-ımağ olarak, çizgisel nedenselliğı geri getirmek için zamanı yoldan saptırır. Kaderin bizi bu noktaya sürdüğü olaylar zincirini anlamayı sağlamak için sondan başa doğru bir atılım hâsıl olur. Hatıra-ımağ, o halde, zamanın doğrudan imajına karşılık gelen uygun öznellik değildir çünkü aktüel ile virtüel karşılaşıp seçilemez hale gelmiştir. Bu, saf hafıza katmanını kazıyarak, geçmişten kendisini temsil edecek imajı aramakla “virtüelliğı aktüelleştirir.” Bu şekilde hatıra-ımağ, kendisini esinleyen aktüel imajdan ayırt edilir. Kendisi bizzat aktüel imajdır, başka bir deyişle kökensel imajın başlattığı bir arayıştan esinle arayışı tamamlayan, aktüelleşme sürecindeki imajdır. Geçmişe dönüş, onarılmış hafıza dairesini tanımlar –köken olan aktüel imaj, kaçınılmaz biçimde kendisine götüren imajlar dizisini onarmak için geçmişe dalar.

Dikkatli hatırlama, başarılı olduğu zaman, hafızadan çıkan hatıra-ımağları arasında bağlantı kurar. Bu bağ, duyu-motor bağlantılarını ve alışıldık hatırlamanın teleolojik yönelimini onarıp yeniler. Hatırlama etkinliğinde aktüel ile virtüel arasındaki geçiş, aralığı kapatır; böylece başlangıçtaki optik imajı anlam ile dolduran bir hatıra-ımağ ile ya da bunu sonlandıran motor eylem ile ilişkilendirir. Böylece, geçmişe dönüş, hafızaya gönderme yapsa da, halen hareket-imaj rejimine aittir. Aynısı rüya sekansları ve çarpıtma, süreksizlik ya da aşırı öznellik gibi başka biçimler için de söylenebilir. Bu sapmalar duyu-motor şemasını zayıflatılabilir ya da şemanın kapsamını genişletebilir. Fakat sapma ile geri dönüş, etki-tepki mekanizması ve hafıza-imajların aktüelleşmesi biçiminde kurulduğu sürece, biçimler hareket-imaj rejiminde kalır.⁵

5 Benzer biçimde, Deleuze, geç dönem Hitchcock’u, hareket-imajı kırmadan kırılma noktasına sürükleyen isim olarak sunar. Bu bağlamda, bkz. Deleuze’ün *The Movement-Image*’da Hitchcock’taki zihinsel ilişkiler üzerine yorumları (s. 197-205). Burada optik-göstergeler oluşturma’nın tüm ölçütleri, doğrudan zaman imajların gerçek yapımı olmaksızın hazırır. Sonuç olarak, *The Time-Image*’da sunulduğu biçimiyle bütün bir ikinci göstergebilim anlatısının zorunlu olarak, hiçbir surette doğrudan zaman imajları olmayan gösterge türlerini içermesi gerekir. Bunun bütünlüklü ana hatları şöyle görünebilir (bakınız *The Time-Image*, 270-279): Optik-göstergeler duyu-motor şemasından öyle bir biçimde kopar ki, görülen şey artık eyleme uzanamaz.

— *Hafıza-göstergeleri ya da hatırlama-imajlar* “uzatıp genişletse de, aralığını doldurdukları duyu-motor şemasının çerçevesine girer, geçmişte önceki bir şimdiyi ele geçirir ve böylece zamanın ilerleyişine katılır, zamanda yerel gerilemeler yaratsalar dahi (psikolojik hafıza olarak geriye dönüş)” (*Time-Image*, 273).

— *Rüya göstergeleri ya da rüya-imajlar* bütünü etkiler: “Kimi zaman şemanın sürekli başkalaşımını temin ederek, kimi zaman da karakterlerin eylemlerini bir [rüya] dünya hareketi ile değiştirerek, duyu-motor şemasını sonsuza yansıtır (*Time-Image*, 273). Buna karşın, aktüelden virtüele, virtüelden aktüele, zamanın ampirik akışına uygun bir terk ediş ve geri dönüş söz konusudur.

Deleuze'ü ilgilendiren şey, hafıza içerisinde algının, Bergson'un şemasındaki en küçük çevrimin ifade ettiği "yansımasının" mantıksal doğasıdır. Çevrimdeki iki imaj, tanımları gereği, farklı yapılar sahiptir: Algı mekânda, hafıza zaman-da ortaya çıkar. Dikkatli hatırlamanın pratik örneğinde, belki birinin diğerini yansıtmaktan ibaret olduğu düşünülebilir. Bu durumda algı, özdeş kılan ve anlam veren bir ayna imaj olarak hafızayı arar. Fakat Deleuze bunun temelde, "iki imajın 'peşi sıra gittiği, birbirine atıf yaptığı, birbirini yansıttığı, "hangisinin ilk olduğu, *nihayetinde* aynı ayrımsızlık noktasına varıp kafa karıştırdığı" sürecin zamansallığını görmezden geldiğini söyler (*Time-Image*, 46).

Ayrımsızlık, Deleuze'ün bir kristal imaj ile neyi kastettiğini anlamak bakımından kilit önemdedir. Deleuze'e göre, zaman-imaj, kristalizedir çünkü çok yüz-lüdür. Tıpkı aynada ortaya çıkan bir imaj gibi, daima iki kutupludur: Aktüel ve virtüel. Fakat *India Song* filmindeki salon gibi, neyin "aktüel" imaj, neyin "yansıma" olduğuna karar vermek genellikle zordur. Ayrımsızlığın görünür kıldığı şey, kronolojik-olmayan zamanın kesintisiz parçalanıp bölünmesidir. Bu şekilde, zaman-imajın yüzleri, ayrımsızlık figürleri olarak örgütlenmiş dört eksen –aktüel ve virtüel, gerçek ile hayal, berrak ve mat, tohum ve ortam –etrafında kristalize olur.

Ayrımsızlık öncelikle tasvir ile ilgilidir. Bergsoncu anlamda ayrım, virtüel ile aktüel, hafıza dünyası ile nesnel dünya arasındaki bir harekete işaret eder. Tasvirler düzeyinde, aktüel olan, algı aracılığıyla mekânda tasvir edildikleri biçimde –fiziksel ve gerçek– şeylerin durumlarına gönderme yapar. Virtüel olan özeldir, yani zihinsel ve imgeseldir, zamanda hafıza ile aranır. Böylece,

Şeffaf-göstergeler ve zaman kristalleri, saf tasvir ile doğrudan imaj sunar, aktüel imaj, kendi sanal imajından ayrıt edilemez.

Zamanın artık harekete tabi olmadığı zaman-göstergeler:

- *Zamanın düzeni*
- *ifade*, katman ya da yön: Geçmiş zaman katmanlarının bir aradalığı ve topolojik dönüşümü
- *nokta ya da vurgu*: Şimdinin, geçmişin ve geleceğin şimdileri arasında kuantum sıçramaları
- *Dizi olarak zaman*
- bir aradalıktan ya da eş zamanlılıklardan ziyade, güçlerin tezahürü ya da potansiyelleşmesi olarak *genetik-gösterge* ya da doğrudan zaman imaj. Zaman-imajın *düşünce-göstergeleri*, algılanmaktan ziyade ancak düşünülebilen bir şeye doğru kendilerinin ötesine geçer. Bu düşünce-göstergeler şunları içerir:
- "bağılantısız (ancak daima yeniden bağlantılı) imajlar arasındaki irrasyonel kesit,
- totalleştirilemez, asimetrik dışarı ile içeri arasındaki mutlak temas" (*Time-Image*, 278)

Okuma-göstergeler katmanlı bir mekân oluşturur, bu mekânın, ses ile imaj arasındaki irrasyonel ve totalleştirilemez ayrışmadan, görüldüğü kadar okunması da gerekir.

ayrım, iki kutup ayrı olduğunda dahi neyin gerçek, neyin imgesel olduğunu ayırt etmenin olanaksız olduğu bir imaja gönderme yapar.

Ayrımsızlık noktası bir fantazi değildir; somut biçimde nesnelerle ve nesnelerin potansiyel bilinebilirliğiyle ilgilidir. Fakat diğer dikkatli ya da alışlageldik hatırlamadan farklı olarak, bu sürecin nerede ve ne zaman başlayıp bittiğini saptamak olanaksızdır. Fiziksel nesne mi, yoksa zihinsel tasvir mi? Bu ikisi, hem nesne ya da olaylara dair anlayışımızı derinleştiren hem de madde ve hafızanın karşılıklı nüfuz etmesinde hatırlanan deneyim çevrimlerine erişimimizi genişleten süreçte birbirine karışır. Deleuze şöyle der: "Tasvirin daima nesneyi aşındırmış ve aynı zamanda zihinsel imajın farklı bir nesne yaratmış olmasından dolayı, bunun aynı nesne olduğunu nasıl söyleyebiliriz? Her bir çevrim, aşındırıp yeni bir nesne yaratır. Fakat birbirlerini iptal eden, birbirleri ile çelişen, birbirlerine katılan, çatallanan ardışık düzlemler ve bağımsız çevrimler, tam da bu 'ikili yaratma ve silme hareketinde' eş zamanlı olarak, bir ve aynı fiziksel gerçekliğin katmanlarını, bir ve aynı zihinsel gerçekliğin, hafızanın ya da tinin düzeylerini oluşturacaktır" (*Time-Image*, 46).

Mat ve berrak, aktüel ile virtüel ayrımsızlığın ifadesidir. Bir virtüel, kök imajın aktüel hale geldiği süreç, artan bir açıklık, odağa gelme sürecidir. Fakat zamanın seyrinde aktüel imaj kaybolmaya yüz tutar, virtüel imaja doğru kaydıkça karanlık hale gelir. Bu iki gelişim çizgisi daima birbirini keser.

Citizen Kane uygun bir örnek sağlar. Filmin açılış sekansında, kameranın Kane'in yatak odasına girmesinin ardından, karn görüntüye düşer gibi görüldüğü dört planlık bir dizi mevcuttur. Kane'in eli süs eşyalarını düşürür; aşırı yakın planda Kane son sözünü söyler. Bu imajların mantıksal konumunu yalnızca ayrımsızlık tasvir eder. Bunlar ne fantazidir, ne de safbiçimde nesnedir; aslında bu imajlar karışıktır. Bize bir nesnel plan dizisi verilir; yakın plan optik zoom ile süs eşyasından aşırı yakın planda Kane'in dudakları; cam bardağı yere bırakan elinin yukarıdan çekimi; merdivenlerin sonunda süs eşyasının düşerek parçalanması. Belki de Kane'in zihinsel öznelliğinin bir göstergesi olarak hepsi yağan kar ile kaplanır.

Bu imaj, muğlak olmaktan ziyade paradoksaldır. Bir şekil-zemin yanılışması gibi sallantıdadır ve nasıl okunması gerektiği açık değildir. Bu imajın koşulladığı anlatı, bir bakış açısına göre nesnel ve aktüeldir, başka bir bakış açısına göre ise zihinsel ve virtüeldir. Virtüel olandan aktüele hareket, imajı açık

kılar, berraklaştırır. Hafızanın ya da virtüelliğin gösterenleri (kar, süs eşyası) Kane'in ölümünde ve son sözünde –"Rosebud"– kristalize olur. Fakat aynı zamanda, aktüel olan yerini virtüel olana bırakır. Bu sözün söylendiği an, mat ve gizemli bir hale gelir; anlamı, imajda katmanlaşan hafıza tabakalarında kaybolur.

Matlık ve berraklık imajda bilinebilirlik ölçüsünü tanımlarken, tohum ve çevre, anlatıların virtüel ile aktüel olanın ayrımsızlığından çıktığı genetik öğeleri tanımlar. Tohumlar, anlatılan aktüel çevreleri üreten virtüel öğelerdir. Kane'in ölüm sahnesini örten kar, ilk geçmişe dönüş sahnesini başlatan öğedir: Kane'in Colorado'daki çocukluğu ve annesinden ayrılması. "Kan" yağdıran süs eşyası, son geçmişe dönüş sahnesinde Kane'in Susan'ın odasını dağıtmasını (hikâyenin bakış açısından) yeniden ele alırken (olay örgüsünün bakış açısından) bunu önceden canlandırmayı sağlar. Burada zaman ne çevrimseldir ne de kronolojik. Daha ziyade zaman, kusursuz biçimde muhafaza edilmiş bir geçmişe (virtüel ya da saf geçmiş olarak filmin hikâyesi) ve imajın aktüel ekran süresinde geçmekte olan bir şimdiye işaret ederek imajda bölünür.

Benzer biçimde, "aynalı koridor" planı, Citizen Kane'in genel düzenlenmesini biçimlendiren kararsızlık ilkesini tek imajda yoğunlaştırır. Filmin mantığında, Kane, şimdiki zamanda, ama "Rosebud" sözcüğünü söyleyip sona eren, ölen bir gölge, bir fragman olarak aktüel imaj halinde ortaya çıkar. Bu andan itibaren "Kane" ve "Rosebud", muhabirin soruşturmasında virtüel mekânlar haline gelir. Kane'in çeşitli aktüel imajları hatıralarla, geçmişe yolculuklarla, farklı anlatıcılarla anımsanır. Fakat bu süreç halen karmaşıktır. "Hep beraber karakterin bütün aktüelliğini massedecek, aynı zamanda karakterin diğerleri arasında bir virtüellikten başka bir şey olmamasını sağlayacak" (*Time-Image*, 70) sayıda virtüel imaj çıkana dek, Bernstein'ın Kane imajı Leland için, Leland'ın Kane imajı da Susan için virtüel hale gelir. Her geçmişe dönüş sahnesi, Kane'in hayatı ile kesişen bir başka hafıza katmanını aktüelleştirir, Kane'in karşılık gelen her imajı yeni bir imaj yaratırken öncekini siler. "Rosebud", Kane'in hayatının anlatısını hiçbir zaman açıklamayacaktır. Filmin kapanışında kül haline gelen kızak, sabit bir özdeşliğin ya da bütüncül bir hayat-anlatısının olanaksızlığının göstergesidir. Hemen kaybolacak, bir karakter için tanınmaz hale gelecek biçimde, hafızanın virtüel mekânında anımsanır. Hiçbir hatırlamayı olumlamaz; aksine kesin hatırlamaya yönelik her umudu baltalar.

İmaj-kristal, topladığı imajlar –virtüel ile aktüel, fiziksel ile zihinsel ya da gerçek ile hayali– arasındaki ayrımsızlık ilişkilerince örgütlenir. Deleuze, gerçek ile hayalinin “karışmasının” ne öznel bir yanılsama ne de basit bir yanlış okuma olduğunu söyler. İmaj-kristalde gerçek olan ile hayali olan daima birbirinden ayrıdır. Sorun herhangi bir anda neyin ne olduğuna karar verme sorunudur.

Ayrımsızlık, nesnel bir yanılsama kurar; iki tarafarasındaki ayrımı baskılamaz, fakat bu ayrımı nitelenemez hale getirir; her bir taraf, karşılıklı varsayım ya da tersine çevrim diye tasvir etmemiz gereken bir ilişkide diğerinin rolünü üstlenir. Aslında, aktüel olana göre aktüel hale gelmeyen virtüel yoktur, aktüel olan da aynı biçimde virtüel hale gelir. Gerçek ile hayali olanın ya da şimdiki zaman ile geçmiş zamanın, aktüel ile virtüel olanın ayrımsızlığı kesinlikle kafadan uydurulmuş ya da zihinde kurulmuş bir şey değildir, bu, yapıları gereği ikili olan bazı imajların nesnel özelliğidir.

Aktüel imaj ile bu imajın virtüel imajı böylece en küçük içsel çevrimi, nihayetinde bir zirve ya da noktayı, fakat (biraz Epikürosçu atom benzeri) belirgin öğeleri olan fiziksel noktayı oluşturur. Belirgin fakat ayrımlanamaz, sürekli mübadele halindeki aktüel ve virtüel böyle bir yapıdadır (*Time-Image*, 69-70). *Citizen Kane*’den aldığım örnekte, imajların parçaları, sürekli olarak özdeşliklerini (aktüel-virtüel), niteliklerini (gerçek-hayali, matlık-berraklık) ve işlevlerini (tohum-çevre) takas etse de, birbirinden ayrı kalır. Dolayısıyla, ayırt edilemezlik kanışıklık anlamına gelmez, kronolojik zamana da işaret etmez. Kristalize imaj önce aktüel sonra virtüel, önce berrak sonra mat değildir, tersi de geçerlidir. Bunlar arasında hakiki bir yer değiştirme, hangisinin birinci hangisinin ikinci, hangisinin neden, hangisinin sonuç olduğu anlaşılmaksızın, biri ortaya çıkarken diğerinin kaybolduğu, biri genişlerken diğerinin daraldığı bir üst üste binme vardır. Zamanın dolaylı imajında, zamanın mekânsal imajı, rasyonel biçimde bağlantılı fiziksel eylemler ile kronolojik olarak ölçülür. Zamanın doğrudan imajında ise hareket, mekân ve zamanın ayrı olsa da eşdeğerli olmayan temsillerinin cazibesine kapıldığımız, ayrımsızlık denilen “nesnel yanılsamaya” gönderme yapar. Deleuze şunları yazar:

Kristalde gördüğümüz şey, şimdilerin ampirik ardışık ilerleyişi değildir, aralık ya da bütün halinde dolaylı temsili de değildir; gördüğümüz şey, zamanın doğrudan sunumudur, kendisini belirleyici kılan biçimde geçmekte olan bir şimdi ve muhafaza edilen bir geçmiş olarak ikiye bölünüşüdür, şimdinin, dönüşeceği geçmiş ile geçmişin, dönüşmüş olduğu şimdi ile kesin zamanda oluşudur. Söz konusu olan,

kristalde oluşan ve ayrımsız mübadeleyi daima yenilediği ve yeniden ürettiği için, tamamlamaksızın sürekli biçimde ikiye bölünüşü tembihleyen zamanın bizzat kendisidir. Kristalde gördüğümüz, doğrudan zaman-imajdır ya da zamanın aşkın biçimidir. (*Time-Image*, 274).

... doğrudan zaman-imaj, insanların ve nesnelerin, mekânda sahip oldukları yer ile kıyaslanamaz biçimde zamanda yeri işgal ettiği meşhur Proustçu boyuta erişimimizi sağlar. —Gilles Deleuze, *The Time-Image*

Gerçek ile hayaliyi ya da aktüel ile virtüel birbirinden ayırt edememek, başka bir paradoks doğurur: Aynı ölçüde olanaklı olsa da karşılıklı olarak çelişen anlatı açıklamaları arasından seçim yapamama. Başka bir deyişle, doğrudan zaman imajları, rastlantısal anlatımlar sunar.

Hiroshima mon amour'un (1959) açılış sahnesi örnek alınabilir. Filmde iki dış ses (Erkek: "Hiroşima'da hiçbir şey görmedin. Hiçbir şey." Kadın: "Her şeyi gördüm. Her şeyi.") ve âşıkların bedenlerinin iç içe geçmiş ama asla birleşmeyen soyut imajları ile "belgelenmiş" Hiroşima imajlarını belirli bir kronoloji gözetmeksizin bağlayan iki imaj "zamanı" vardır. Kadının sesi belgesel imajlara işaret eder gibi görünse de bu imajların kadının bakış açısını ya da hafızasını temsil ettiğine ilişkin bir kanıt yoktur. Sesler, bedenler ve Hiroşima imajları, kendilerini konumlandıran bir kronoloji ya da "rasyonel" bağlar olmaksızın, belirsiz bir şimdiki zamanın parçalarıdır. Seslerin bedenlere ait olup olmadığına, belgesel imajların bir hafızaya ait olup olmadığına veyahut her üçünün anlatıya özgü belirgin bir şimdiki zamana ait olup olmadığına karar verilemez. Bunlar, aynı dünyada uzlaşamayabilecek, ayrı şimdiki zaman "noktaları" sunan üç olay dizisidir. Neyin öznel ya da nesnel, neyin şimdi ya da geçmiş, algı ya da hafıza olduğunu yargılayacak kesin ölçütler stratejik olarak yoktur. Fransız aktris Hiroşima'da gerçekten hiçbir şey görmemiş olabilir; Japon mimar, Nevers'deki Alman İşgali sırasında ne olduğunu gerçekten bilmiyor olabilir.

Bu, Deleuze'ün bir "yanlış/sahte anlatı" diye adlandırdığı şeydir. Alain Resnais ve Marguerite Duras, Hiroşima'da yaşanan nükleer şiddetin tarihsel doğruluğundan ya da aktrisin Alman sevgilisinin Nevers'deki ölümüne ilişkin hikâye anlatısının doğruluğundan kuşku duymak için bir neden vermez. Filmde "doğru" hikâyelerden başka hiçbir şey yoktur. Dahası, doğrunun "tarihsel" olduğu anlaşılır. Ancak bilinen şey artık şimdi ile geçmiş, algı ile hafıza arasındaki ke-

sin bir bağda perçinlenmiş değildir. *Hiroshima mon amour*'un açılışı, doğru gibi görünse de karşılıklı biçimde çelişik durumlar boyunca geçmişi anlamaya yönelik arzuyu sunar. Bu durumlar ancak rastlantısaldan ziyade zorunlu varsayıldıkları takdirde çelişiktir. Aslında, filmin merkezi sorusu şu gibi görünür: Şiddet deneyiminin geçmiş olayların teminatı olduğu bir tarihsel dünya, tarihin ancak rastlantısal biçimde temsil edilebildiği şimdiki zaman ile nasıl uzlaştınlacak? Çünkü eğer geçmiş ile şimdi arasında sürekli ve belirli bir ilişki olsaydı, geçmişte farklı bir biçimde davranmış olmayı ya da geçmişteki şiddetin gelecekte tekrarını engellemeyi tahayyül edemezdik. Böylece, yanlıştın güçleri, hakikatin tarihsel olduğunu vurgular. Bunu söylerken geçmişle ilişkimizin açıklığa kavuşturulması gerekir. Yanlıştın anlatı, tarihin artık doğru olmadığı ya da bilinemececeği anlamına gelmez. Farklı olarak, bu anlatım, rastlantısal önermelerden kurulu bir dünyada hakikat iradesinin nasıl dönüştürüleceğini sorar.

Rastlantısal önermeler sorunu, on yedinci yüzyılda yaşamış olan Alman filozof Gottfried Wilhelm Leibniz ile yakından ilgilidir. Rastlantısal önermeler, zorunlu biçimde doğru ve belirgin biçimde kendileri ile çelişik olarak gösterilebilen ifadeler arasına girdiğinde ilginç bir ikilem ortaya koyar. Rastlantısal önermelerin en iyi bilinen örnekleri, tarih ile ilgili ifadelerdir; "Geri dönülmaz bir karar veren Sezar" örneği en klasik örneklerden biridir. Benzer biçimde Deleuze, Leibniz'in rastlantı kavramına ilişkisini konumunu, geçmişin zorunlu olarak doğru olmaksızın doğru olabileceği yönünde bir argüman olarak belirtir. Deleuze'e göre bu, Leibniz'in "rastlantısal gelecekler" paradoksuna getirdiği çözümdür. Elbette ki bu paradoks, geleceğin belirsiz ya da rastlantısal olduğunu varsayar. Burada, geçmiş şimdiki zamandan ayıran aralık başka bir değer kazanır, çünkü bu olmaksızın, özgür iradenin uygulanma olanağı kaybedilmiş olur. Şimdiki zamanda aynı ölçüde olanaklı alternatifler arasından seçim yapmak zorundayız. Fakat bu şimdiki zaman geçmiş zamana dönüştüğünde, birbirine aykırı hakikatler arasından seçim yapmak zorunda kalırız.

Klasik örnek şöyledir: Yarın bir deniz savaşının çıkacağını öngörüyorum. Fakat yarın olduğunda bir dizi belirgin çelişki ile karşı karşıya kalırım. Eğer savaş çıkarsa, bunun *olmaması* artık olanaklı değildir. Geriye dönüp baktığımda eğer savaşın zorunlu olarak çıkmış olması gerektiğini söylüyorsam ve geçmiş zaman da şimdiki zaman bakımından belirli ise, özgür irade olanağından feragat etmiş olurum. Buna karşın, *olanaksız olanın olanaklı olandan ilerlediğini* söyleyebilirim: Savaş çıkmamış olabilir, ancak çıkmıştır. Artık eğer savaş çıkmazsa,

benim geçmişteki olabilecek koşullu yargım doğru değildir; ben çıkabileceğini varsaymışken çıkmamıştır. Bir kez daha, olanaksızın olanaklıdan ilerlediğini iddia edebilir ya da benim *geçmişteki tahminimin zorunlu olarak doğru olmaksızın, doğru olduğunu* söyleyebilirim.

Leibniz, “rastlantısal gelecekler” paradoksunu çözerken, kendisi için zamanın geçersiz olduğu bir Kadiri Mutlak Tanrı’nın evrensel gücünü ve eylemleri dünyalarının tarihsel kaderinde belirli sonuçlar doğuracak olsa da bireyler için seçme özgürlüğünü aynı ölçüde muhafaza etmek ister. Leibniz’in çözümü, savışın çıkabileceğini ve çıkmayabileceğini, fakat bunun farklı dünyalarda olacağını ileri sürmektir. Her iki dünya da aynı ölçüde olanaklı ve kendi içlerinde tutarlıdır. Bu farklı dünyalar birbirleri ile çelişmez. Leibniz bu dünyaların “uyumlu” olmadığını söyler.

Bu fikrin en cesur argümanı *Theodicee*’nin sonuç paragraflarında görülür. Rüya-daki Theodorus, Pallas tarafından kader salonuna getirilir. Burada, “yalnızca olanlar için değil, aynı zamanda olanaklı olanlar için de” kayıt tutulmaktadır. Leibniz bu salonu, rastlantısal hayatlara “sahnelendikleri sırada” tanık olunan ansiklopedik tiyatro ya da istersek, bir sinema olarak tasvir eder. Olabilecek her şeyin yazılı ve görsel olduğu bu sarayda, Pallas şunları anlatır; herhangi bir olasılık mevcudiyete geldiği takdirde neler olabileceği bilinebilir. Ve ne zaman koşullar yeterince belirlenmiş değilse, istendiği kadar birbirinden farklı dünya mevcut olacaktır, bu dünyalar aynı soruya, mümkün olduğunca farklı yanıt verecektir. İyi eğitilmiş Yunanlar gibi, gençliğinde geometri öğrendin. Dolayısıyla, gerekli bir noktanın koşulları bu noktayı yeterince belirlemediği zaman ve bu koşulların sayısı sonsuz ise, bunların geometricilerin konum [locus] diye adlandırdıkları bir yere düşeceğini ve (genellikle bir doğru olan) bu konumun belirli olacağını bilirsin. Böylece söz konusu durumların her birini içerecek, koşulları ve sonuçları bakımından değişkenlik gösterecek dünyaların düzenli ardışıklığının resmini çizebileceksin. Fakat tek bir kesin şey bakımından aktüel dünyadan farklı bir vaka ortaya koyduğun takdirde, bu belirli dünyalardan bir tanesi sana yanıt verecektir. Bu dünyaların hepsi buradadır, yani, idealardadır.⁶

6 “Essays on the Justice of God and the Freedom of Man in the Origin of Evil”, içinde: *Theodicy*, 370-71. Söz konusu hayat, elbette ki Sextus’un hayatıdır. Sextus bir dünyada Tanrı’ya itaat etmeye yemin eder, Korinth’e benzeyen bir şehirde bir bahçe kurar, orada bir hazine bulur ve saygın bir adam olarak ölür. Bir başka dünyada, bu kez Jüpiter’e itaat etmek için yemin eder, Trak kralının kızıyla evlenir ve tahta yükselir. Ne kadar dünya varsa o kadar olanak vardır. Fakat bizim tarihsel gerçekliğimiz olan en kusursuz dünyada, Sextus Tanrılara hakaret eder, Roma’ya kargaşa getirir, dostunun eşinin

Deleuze'ün Bergsonculuğu, Leibniz'in rastlantısal ve olanaklı ile ilgili argümanlarıyla kusursuzca tutarlıdır. Olanaklı ve aynı anda uyuşumsuz dünyalar sorununun hafıza, algı ve hafızanın, şimdi ile geçmişin ayrı edilemezliği sorunu ile yeniden çerçeveye alınması gerekir.

Theodicee'de Leibniz'in sarayı kristal bir piramit biçiminde anlatılır. Bu saray, aynı zamanda, zaman üzerine biri şimdide, diğeri geçmişte temellenen iki bakış açısı tasvir eder. Piramidin tabanı sonsuzluğa uzanır, çünkü sonsuz sayıda olanaklı dünya mevcuttur. Piramidin tepesinde, olanaklıdan aktüele geçilen, yükselen kusursuzluk hiyerarşisinin en üstünde yer alan en iyi ve en doğru dünya bulunur. Artık bu piramitte ilginç olan tüm olanaklı dünyaların eşzamanlılığıdır. "Mukadderat" tek bir kronolojik zamandan ziyade, şimdiki zamanda sonsuz sayıda belirlenmiş ancak uyumsuz yönleri ayrılır. Piramidin en ucunda, geçmekte olan şimdi –yalnızca gerçekte olanlar bakımından değil, aynı zamanda olmuş olabilecek şeyler bakımından da– tüm insanlık tarihini içerir. Ancak piramidin her düzeyi farklı bir yönü, kendi ardışıklık ve kronoloji ilişkileri ile birlikte çok sayıda uyuşumsuz geçmiş katmanı biçiminde örgütlenmiş farklı tarihi barındırır.

Leibniz aynı anda imkânsız dünyalar kavrayışını Tanrı'nın belirli sonsuz kudreti ile belirsiz insani özgürlük arasındaki çelişkiden kaçınmak adına önerir. Fakat Deleuze, Açık'ın göstergesi olarak uyuşumsuz olanın gücünü muhafaza etmek ister; dolayısıyla uyuşumsuzlukların aynı dünyaya ait olabileceğini öne sürer. Edebiyat, Borges'in güzel deyişiyle söylemek gerekirse, bu "yolları çattallanan bahçeyi", yani zamanın saf biçimini düşünmek için alan sağlar. "Hiçbir şey uyuşumsuzlukların aynı dünyaya ait olduğunu, uyuşumsuz dünyaların aynı evrene ait olduğunu söylememize engel değildir: 'Örneğin Fang'ın bir sırtı vardır; bir yabancı kapısına gelir (...) Fang mütecavizi öldürebilir, mütecaviz Fang'ı öldürebilir, her ikisi de kaçabilir, ölebilir, vb. (...) Bu eve geldin, fakat olanaklı geçmişlerden birinde benim düşmanımın, bir başkasında dostumsun (...) Bu Borges'in Leibniz'e yanıtıdır: Zamanın gücü olarak, zamanın labirenti olarak düz çizgi, uyuşumsuz şimdilerden geçip zorunlu-olmayan doğru geç-

irzına geçer ve babasıyla birlikte şehirden sürülür. Fakat bu şerrin sonucu olarak, Roma özgürleşir ve insanlık tarihinde bir model olur.

Deleuze'ün *The Time-Image*'daki, özellikle Bergson ile bağlantılı Leibniz tartışması, *The Fold: Leibniz and the Baroque* adlı çalışmada yinelenir ve genişler. Bakınız özellikle 5. bölüm, *Impossibility, Individuality, Liberty*, 59-75. Deleuze'ün argümanlarının kaynakları arasında P. M. Schuhl'un *Le dominateur et les possibles* ve Jules Vuillemin'in *Nécessité ou contingence* adlı çalışmaları da yer alır.

mişlere geri dönerek çatallanan ve çatallanmaya devam eden çizgidir" (*Time-Image*, 131).⁷

Deleuze'e göre Leibniz Bergson üzerinden yeniden okunmalıdır. Bu paradoksal durum, yalnızca, algı ve hafıza, şimdi ve geçmiş arasındaki aralığın bir belirsizlik "merkezi" olarak anlaşıldığı ölçüde ortaya çıkar. Leibniz'in kristal piramidinin zirvesi en kusursuz dünyayı, bizim dünyamızı barındırırken, piramidin tabanı, aşağıya doğru indikçe daha kusurlu hale gelse de sonsuzluğa uzanır. Açıktır ki Jüpiter/Tanrı figürü, mekânsal ve zaman-dışı figür olarak tüm mümkün dünyaların tüm rastlantısallıklarını kendinde barındırır, sonlu bir nokta olan piramidin zirvesinde sonuca ulaşır. Zamansal ve rastlantısalda yalnızca insanlık yaşar. Fakat Deleuze, Leibniz'in karşısına Borges'i koyduğunda, Bergson'un ikinci şemasında, ters koni modelinde olduğu gibi, piramit baş aşağı çevrilir ve dönüştürülür.

Bergson'a göre, geçmişin bir hatıra-imağ ile özdeşleştirilemeyeceğini unutmamak gerekir. Geçmiş, hafızayı, onu temsil edebilecek imağla bağlamak için sıçradığımız virtüel arşivdir. Yine de taban sonsuza kadar geçmişe doğru çekilir ve tüm geçmiş barındırır fakat zirve sürekli belirsiz bir geleceğe ve kendi içinde muhafaza edilen bir geçmişe bölünür. Bergsoncu anlamda saf hafıza, kendi virtüel mevcudiyet durumlarında bu katmanlardan ya da bölgelerden oluşur. Bergson, bütün geçmişimizin zamanda kronolojik-olmayan bir arada

7 Alıntı, Borges'in *Labyrinths* adlı eserindeki "Garden of Forking Paths" adlı eserinden yapılmıştır. Deleuze, *Difference and Repetition* adlı çalışmasında, zamanın bu kuvvetini Nietzsche'nin ebedi yeniden dönüş öğretisi ve Leibniz'in uyumlu ve uyumsuz dünyalara ilişkin argümanlarıyla ilişkilendirir. Bu hatlar, Borges'in aralarında "The Babylon Lottery" ve "Garden of Forking Paths," başlıklı anlatılarınun da bulunduğu çalışmalarından, *Repetition for Itself* başlıklı 2. bölümdeki daha uzun bir alıntıda bir araya gelir:

Eğer piyango şansın bir yoğunlaşması, kaosu kozmosa dönemsel bir dökülmesi ise şansın piyanonun yalnızca çekilişine değil, tüm aşamalarda her yerine müdahil olması arzu edilir değil midir? Şansın, ölüm koşulları – sessiz ihtiyatlılığı ya da genelgeçerliliği, bir saatlik ya da bir yüzyıllık zaman sınırı – bir felakete bağlıysa birinin ölümünü dikte etmesi gülmeye değer değil midir? (...) Cahiller, sonsuz sayıdaki çekilişin sonsuz miktarda zaman gerektirdiğini düşünür, gerçekte, zamanın sonsuza kadar alt bölümlere ayrılması son derece yeterlidir. (...) Tüm kurgularda, bir insan diğerleri pahasına birini seçmek durumunda olduğu alternatiflerle karşı karşıya kalır. Akıl ermez Ts'ui Pên'de, kahraman, (eş zamanlı olarak) tümünü seçer. Böylece değişik gelecekle, sıraları geldiğinde başka zamanlarda çatallanacak başkalarını başlatan değişik zamanlar yaratır. Romandaki çelişkilerin nedeni budur. Diyelim ki Fang'ın bir sırrı var. Bir yabancı kapısını çalıyor. Fang yabancıyı öldürmeye karar veriyor. Doğaldır ki bunun çeşitli olası sonuçları olacaktır. Fang yabancıyı öldürebilir, yabancı Fang'ı öldürebilir, her ikisi de kurtulabilir vs. vs. Ts'ui Pên'in eserinde tüm olası sonuçlar gerçekleşir, bu sonuçların her biri başka çatallanmalar için hareket noktasıdır (*Difference and Repetition*, 116). Bir sonraki bölümde zaman kuvvetinin ve ebedi geri dönüşü daha detaylı ele alacağım.

oluş halinde muhafaza edildiğini söyler. Geçmişe ait hatırlanan herhangi bir “doğal” kronoloji ya da süreklilik söz konusu değildir. Bundan farklı biçimde geçmişin bütünlüğü, zaman geçtikçe genişleyen bir virtüel ve eşzamanlı bir aradalık durumunda yer alır. Bu nedenle, S noktası şimdiki zamanı ancak tek, hareketli bir noktada yoğunlaşmış geçmiş zaman bütünlüğü olarak tanımlar. Koninin her bir dairesi çok sayıda geçmiş zaman bölgesini, katmanını ya da tabakasını tanımlar. Hatırlama hareketi ilkin genel olarak geçmişe bir sıçramadan, daha sonra da, bir hatıranın saklı olduğuna inandığımız farklı bölge ya da katmanlarda arayışından oluşur.

Böylece, ters koni modeli, üç farklı zamansal bakış açısı çizer. Bölgelerin her biri, verili bir arayışın başladığı aktüel bir şimdiki zaman açısından bir aradadır. Fakat katmanların her biri ayrıca sınırlarını belirleyen önceki geçmişler tarafından zamanda işaretlenme biçimlerine göre ardışık da düşünülebilir. Öyleyse, şimdiki zamana göre geçmiş nedir? Çatışık da olsa aynı ölçüde geçerli üç yanıt verilebilir: Şimdiki zaman, geçmişin en aşırı yoğunlaşmasını temsil eden (S) noktası diye tanımlanabilir; genel olarak geçmiş zaman, geçmekte olan şimdiki zaman açısından geçmişin tümünün önceden mevcut olmasıyla tanımlanabilir ve nihayetinde geçmiş zaman geçmişini işaretleyen önceki şimdiki zaman ile sınırlanmış, aynı anda mevcut farklı (A-B, A'-B', vb.) katmanlara ayrılabilir. Dolayısıyla, şimdi ile geçmişin ilişkisi zamanda, karşıt ya da rasantısal tabakalaşma biçiminde olabilir. Bunlar, kronolojik-olmayan zamanı tanımlayan paradokslardır.⁸ Bunlar, birlikte ya da bir terkip içinde, zaman-imağ sinemasının farklı anlatı şemalarına geometrik biçimde karşılık gelir.

Zamanın doğrudan imağı için bir anlatım şeması, geçmiş katmanlar aracılığıyla yapılan devamlılık içermeyen sıçramalardır. Bu sıçramalar kronolojik değildir. Yine bu sıçramalar, sentetik olarak doğruluklarını ya da dizilimlerini olumlayan bir anlatıcı açısından birleştirilebilir değildir. Dahası geçmiş tabakaları ya da katmanları arasında kararsız seçenekler oluşturulur. *Citizen Kane*'de şimdiki zamandaki bir nokta, geçmiş katmanına yapılacak sıçrama için fırlatma platformu belirler ama Alain Resnais'nin çalışmalarında bu merkezler ortadan kaybolur. *L'année dernière à Marienbad* (1961) ya da *Je t'aime, je t'aime* (1968) gibi filmlerde, şimdiki zaman noktaları ya da geçmiş katmanları arasında yalnızca süresiz sıçramalar söz konusudur. Her biri, yanlışlama güçlerinde aynı

8 Bergson'un “saf geçmiş” savının ortaya koyduğu zaman paradokslarına ilişkin daha bütünlüklü bir tartışma için, bakınız *Difference and Repetition*, 81-84.

anda mevcut şimdiki zaman noktaları ya da geçmiş katmanlarının olanaksız seçeneklerini sahneler.

Zamanın başka bir doğrudan imajı, geçmişe göre değil, kendinde düşünülen şimdiki zamana göre yönelir. Bu, Deleuze'ün "vurgu" ya da "aktüellikten çıkarılmış" şimdiki zaman noktaları (*pointes de présent*) olarak adlandırdığı şeydir. Fransızca *pointe* sözcüğü bir zirve, Leibniz'in konum kavramı gibi geometrik bir nokta, yönelme noktası ya da bakış açısı veyahut tepe genliği anlamlarına gelebilir. "Aktüellikten çıkarılmış" [de-actualized] ifadesi olayın, bu olayın mekânına hizmet eden mekânla karıştırılmaması ve geçmekte olan bir şimdiki zaman olarak düşünülmemesi gerektiği anlamına gelir. Geçmişin eşzamanlı olarak tüm genel geçmişler halinde, belirli bir bölgenin katmanları halinde ya da geçmekte olan şimdinin hareket noktasına daralması biçiminde düşünülmesi gibi, şimdiki zaman da, geleceğin şimdisine, şimdinin şimdisine ve geçmişin şimdisine bölünür.⁹

Zamanın iki doğrudan imajı da kronolojik-olmayan zaman ile öznel-olmayan hafızayı ilişkilendirir. *Marienbad* ya da *Hiroshima*'da hafıza, öznel-olmayandır, çünkü karakterlerden hiçbiri hatıranın tarihsel hakikatini doğrulayıp olumlamaz. Benzer biçimde izleyici de bir karakterin anlattıklarının doğruluğunu ya da olasılığını bir başka karaktere göre yargılayan jüri değildir. Ortaya çıkarılacak "hakikat" yoktur. Bunun yerine, anlatıların, birbirini kanıtladığı kadar rahatlıkla çelen dizilerde sürekli biçimde birbirini yanıtladığı bir değişimler kümesi vardır. Bu dizilerin dışında hakikat konumunda, bunları aşırıp birleştiren kapsayıcı bir yargı oluşturmamızı sağlayan -sabit, zaman-dışı, tarih-dışı- bir nokta yoktur. Bunun yerine, kaos teorisinin matematiksel temelini oluşturan faz halinin haritalarına benzer, mekândaki oluşum gibi zamandaki dönüşümleri takip ederiz.

Last Year at Marienbad, zamanın iki doğrudan imajı açısından da ele alınabilir. Fakat şu an Deleuze'ün şimdiki zamanda açığa çıkan doğrudan zaman imajı ile neyi kastettiğini açıklamak amacındayım.

9 Deleuze bu anlatı tarzını, değişken mesafelerdeki üç gezegene "eşzamanda", yani ışık hızında iletilen bir olay anlatımı ile karşılaştırır. Her bir gezegenin, uzak komşularının şimdisi ile süresiz olan, kendine ait şimdisi vardır. Olay iletilindiğinde, üçüncü gezegen, "henüz bunu almayacaktır, ikincisi hâlihazırda almıştır, birincisi almaktadır, bu, aynı evrene bağlı üç eş zamanlı şimdide gerçekleşir. Bu, karakterlerin gezegensel oldukları kadar insan oldukları bir yıldız zamanıdır, bir nispetlilik sistemidir, vurgular da, evreni oluşturan dünyaların çoğulluğunda astronomik olduğu kadar özeldir. Bu, yalnızca farklı dünyaların olmayıp (...) bir ve aynı olayın uyumsuz versiyonları halinde farklı evrenlerde yaşandığı, çoğulcu bir kozmolojidir" (*Time-Image*, 102).

Şimdi, zamanın bütününün yerini alabilir mi? Deleuze “evet” der; geçmişten şimdiye, şimdiden geleceğe uzanan ardışıklık biçimindeki zaman idesinden feragat edildiği sürece, evet. O halde, tek bir olayın zamanı, şimdinin rastlantısal hatlara ayrılmasıyla kavranabilir: Şimdinin şimdisi, geçmişin şimdisi ve geleceğin şimdisi. *Marienbad*’da ima edilen bir geçmiş vardır: Bir yıl önce, hava göletleri donduracak kadar soğukken; A’nın X’ten “kocası” M’yi terk etmeden önce beklemesini istediği nokta. Fakat kendi düzenleme mantığında film, bu geçmişin gösterilemeyeceğini, dolayısıyla zamansal alt üst oluşlarının geçmişe dönüş sahneleri olarak düşünölemeyeceğini iddia eder. Farklı olarak bu eksilteler, şimdiki zaman açısından, geçmişin çok koşullu tasviridir. Her biri, doğrudan olduğu kadar dolambaçlı da olan biçimlerde anlatımsal önermeleri yanıtlar. Ve her eksilti, önermeleri kanıtladığı ölçüde çelişik olsa da ima edilen geçmiş ve geleceklere çatallanarak söz konusu önermeleri baltalar. Film aslında geçmişle ilgili değildir, hatta geçmişin tutarlı bir hafızası bile değildir. Bundan farklı olarak, çarpıcı eksilteler, olanaklı geçmiş ve geleceklerin şimdideki çeşitlemeleri biçiminde müzakere edildiği koşullu ya da rastlantısal tasvirleri gösterir.

O halde, “Geçen yıl,” geçmişin şimdisinin son sınırını koyar. Geleceğin şimdisi ise, olanaklı sonuçlar dizisinde içerilir: X ve A beraber kaçacaklar mı? M, A’yı vuruyor mu? X, kırk korkuluklardan düşerek ölüyor mu? Ancak bu olaylar, filmin kendisi olan şimdiki zamanın şimdisinin de sınırlarını belirler. Deleuze bu anlatıyı bir çeşit Augustincilik diye tasvir eder: “iç içe geçmiş üç şimdinin sürekli olarak canlandırıldığı, çeliştiği, silindiği, ikame edildiği, yeniden-yaratıldığı, çatallandığı ve geri döndüğü Augustincilik. (...) Anlatı, her birinin kabul edilebilir ve olanaklı terkipler oluşturduğu, fakat tümünün birlikte ‘uyuşumsuz’ olduğu bir terkip yapmak adına, farklı şimdilerin başka başka karakterlere dağıtılmasıyla kurulacaktır” (*Time-Image*, 101). A ve X’in önerdiği hafızadaki iki anlatıyla iki dizinin, birinin onaylanıp diğerinin inkâr ettiği aynı verilere gönderme yaptıkları için paylaşıldığını biliyoruz. Buna karşı Deleuze’e göre X A’nın bir yön ya da çekim merkezi olduğu geçmişin şimdisinde dolanıp dururken A, X’in marjını belirlediği bölgelerde gezindiğini söyler.

Buna karşın farklı şimdiki zamanların farklı karakterlere bu şekilde atfedilmesi Deleuze’ün fikri ilgisiyle filmin mantıksal berraklığını karartır. Çünkü X ile A’nın, özdeş ya da uyuşmayan, destekleyici ya da çelişik farklı hafıza katmanlarının çıkış noktası olduğu bir okumayı varsayar. Bu ise filmde aralıksız

biçimde baltalanan anlatısal niteliği ve baştan aşağı “öznesizleştirilmiş” anlatıdaki öznellik vurgusunu onarma eğilimi taşır.¹⁰ Filmde, “iki farklı hafıza” arasında uyumsuzluk olduğu için değil fakat karakterler, filmin genel düzenleme stratejisinin sunduğu hafıza mantığındaki nitelikler oldukları için şimdiki zaman, uyumsuz ve koşullu biçimde çatallanır. Karakterleri, doğru ya da yanlış biçiminde yargılanabilir hafıza özneleri olarak alan her okumadan uzak durulması gerekir.

Buna göre “şimdiki zaman”, olayların ardışık biçimde gerçekleştiği anlatı mekânı olarak tayin edilmemiştir. Farklı olarak, şimdiki zaman, aynı anda akustik ve “edebi” biçimde serimlenen anlatı halinde “zamandadır”: “Bir kez daha yürüyorum, bir kez daha, bu koridorlarda, bu salonlardan, galerilerden geçerek, bir başka yüzyılın yapılarında.” Bu dış ses, jenerikte yükselip kısılır ve kaydırmalı plan boyunca devam eder. İmajların düzenlenmesi gibi, bu ifadeler de sıkı biçimde tasvir edicidir. Eylemleri tasvir ederken bir geribildirim döngüsüne takılmış ve belirli “cazibe merkezlerini” (korkuluk ve heykeller, A’nın yatak odası, bahçe) süreksizce yineleyip değiştirerek tekrar eden şimdiki ima eder.

İlkin imajların sesi takip ettiği ve kamera hareketlerinin filmin anlatı mekânında devinen özneel mevcudiyete atfedilmesi gerektiği düşünülebilir. Fakat durum böyle değildir. Sesin tasvirleri zaman zaman kameranın tasvirleri ile karışır, bazen de karışmaz. Kamera hareketleri çok uzun ve yavaştır, ölçekler yamuktur, bizi özneel kaydırmalı plana inandırır. Dahası, ses yükselip alçalmakla imajdan ayrılıp imaja geri dönüşüymüş gibi görünen, kameranın kaybedip bulduğu ses açıkları yaratır. Başka bir deyişle, ses ve imaj senkronize halde olsa da, özerktir. Aslında film boyunca, sesli *anlatım* imajı yönetiyor görünse de aslında imaj, sesle tutarlı biçimde “işbirliği yapmayı” reddeder.

Benzer biçimde Giorgio Albertazzi’nin sesi filmi başlatırken, anlatan X değildir. Daha çok anlatı, karakter ve olaylar ile “konuşur”. Filmı başlatan aynı söylem,

10 Burada “nesnel” yazmaktan çekiniyorum, çünkü *Marienbad*’ın anlatısında nesnel olan hiçbir şey yoktur. Deleuze’e göre, aslında, yalnızca sinematik hareket-imaja ait özneel ya da nesnel ölçütler yoktur. Rastlantısal anlatı ne nihai bir hakikatteki ne de özneleri nesnelere ilıştiren bir hüküm ile kurulan bağlantıdaki bir teleolojik sonu hedefler. Fakat ayrıcalıklı bir metafiziksel şema olarak özne-nesne sorunlarının radikal bir sorgulanması söz konusudur. Bu okuma, sinema kitapları boyunca uzanan tuhaf bir çelişki bakımından da ayrıca semptomatik bir okumadır. Deleuze’ün radikal biçimde anti-hümanist olan felsefesi, ayrıcalıklı bir özneel failliği, anlatının failleri olarak karakterleri ve yaratıcı auteursler olarak yönetmenleri sürekli düzenler. Böylece, felsefi argümanlar Deleuze’ün Batı metafiziğindeki özne-nesne sorununa yönelik eleştirisinin en güçlü yanlarını geliştirmeye devam ederken, öznellik merkezleri, kitabın film eleştirisine adanmış pasajlarında yeniden ortaya çıkmaya devam eder.

ikinci sekansta oyun metnine aktarılır. Dış konuşma, dış ses haline gelir: Yoksa hep böyle değil miydi? Aslında, film sürekli sese bir öznellik atfetme arzusu-
suna karşı devam eder. Konuşma belirgin biçimde bir karaktere atfedildiğinde dahi, açık bir post-senkronizasyon, karakterleri karnlarından konuşuyormuş gibi gösterir; öznel-olmayan anlatım ile kastettiğim şey budur. Tahrifedici anlatımın bu filmde özel bir işlevi vardır. Ses ile imaj arasındaki aralık belirsizdir, yani, koşullu ve rastlantısaldır. Ses ile imajı tek bir anlatıda –bir karakter ya da mekânda– birleştirmeyi deneyecek olsak bile her seferinde hayal kırıklığına uğranırız. Her biri kendi içinde tutarlı olsa da birbirleri ile sıklıkla devamsızlık arzeden süreler halinde çatallanıp durur.

Bu belirsizliğin etkisi, X ve A'nın sırasıyla hem özdeş hem de özdeş-olmayan zamanlarda hareket etmeleridir. Bu, tek tek olayların sürelerini bölmeye dayalı tekrar biçiminde gösterilir. Bahçede, yatak odasında ve merdivenlerdeki karşılaşmalar ayrıcalıklı alanlara dâhildir. Bu bölünme, ses ile imaj parçaları arasındaki aralık ile başlar; *anlatımın* sunduğu aynı başlangıç verilerine göre müteakip her çatallanma, başka bir koşullu yol tesis eder. İmaj hareketli ya da sabit planlara bölünür: Sabit planlar yüksek ya da kısık ışıklandırılmalı planlara ayrılır; loş sahneler, temsil edilen figürlerin sabitliği ve hareketliliğiyle değişen planlara bölünür. Konuşulan mekân, dış ses ile “anlatımsal” konuşma, ses ile sessizlik halinde dallanıp budaklanır, konuşma ekran içi ve ekran dışı olarak çatallanır.¹¹ Bu çeşitleme, sık sık imajda yanlış ipuçları üretir: Belirli karakterlere atfettiğimiz konuşmaların yanlış olduğu, yapılan atıfların ayırt edilemez görüldüğü uzak planlar. Genel etki, kontrast ve zıtlıkla belirlenmiş çizgisel gelişim yerine, sürekli çatallanan, uyumsuz mekânların rizomatik hareketi ya da dizilimidir.

Şimdi, eğer filmde verili bir anlatı varsa, anlatan kim ya da nedir? Deleuze bunun *en direct* [doğrudan] zaman olduğunu söylemek istese de durumun tam da böyle olmadığını kendisi de kabul eder. Kendinde zaman, *ratioessendi* olarak, bilinemez. Buna karşın, *ratio cognoscendi*, bilinebilir biçimde zaman kavranabilir. Hareket-imaj bir biçim sunar: Rasyonel aralıklar halinde ölçülen zaman veyahut devamlılık ve ardışıklık biçiminde, mekândaki fiziksel eylemlerin bağlanması. Fakat mekân, *Marienbad*'da farklı bir işleve sahiptir, zaman da, bilinirliğin farklı bir biçimini taşır. Kamera karakterlerden daha fazla hareket

11 Müzik parçasının organizasyonu da ayrıca oldukça önemlidir. Filmde, sıklıkla sunulan ses kaynakları olmasına rağmen ifadesel bir müzik mevcut değildir. Film müzik ve sessizlik arasında, müzik de atonal org notaları ve romantik orkestra müziği arasında gidip gelir.

eder, imajın yer değiştirmeleri mekânsal olduğu gibi zamansaldır da. İzleyiciler olarak bizim, bu yeni mantığa adapte olmamamız ya da olamamamız ölçüsünde kafamız karışır, hayal kırıklığına uğranır.

Zamanın bilinme biçiminin nasıl değiştiğini anlamak, önemli ölçüde zamanın anlatı mekânı ile ilişkisinin nasıl değiştiğini anlamaktır. İrrasyonel aralıklar mantığı, mekânı kat ederek elde edilen bir hareket imaj üretmez, dizili haldeki ardışık olmayan süreler biçiminde anormal ya da “yanlış” hareketler olarak geçen zamanın imajıdır. En basit biçiminde belirli plan-sekanslar, kendi uzunluklarında, bekleyiş halinde geçen zaman olan sürenin imajını verir (Birinci Bölüm’de alıntılanan *India Song* filminin açılışını hatırlamak gerekir.) Fakat *Marienbad*’daki örnekler daha karmaşıktır. Dış ses, halen özerk olan imaj-parçası ile “senkronize edilmiş” süre olarak iş görür. Buna ek olarak, vurgulu post-senkronizasyon kullanımı imaj ile sesi oldukça yaklaştırbilse de bunlar arasında bağlantı kurmayan bir aralık daima var olacaktır. Bu temel devamsızlık, bunları iki ayrı zamana, birbirleri ile “ilintili”, fakat homojen bir anlatı mekânında ya da kendine özgü bir sürede asla terkip edilemeyecek iki ayrı şimdiki zamana ayırır. Tam tersine, anlatı mekânının çatallanan, değişen ve tek bir açıklama olmadan yinelenen uyumsuz ve süreksiz dağılmasına sebep olur.

Bu şekilde, irrasyonel aralıklar, süreksizliği parçalanmış ve uyumsuz şimdi biçiminde geçen zamanın ölçüsü halinde bir mekânsal karmaşa üretir. Bu şimdiki zamanların her biri, kendilerini çevreleyenlerle hem tutarlı hem de uyumsuz olabilecek kendi süresine sahiptir. Zaman, Hakikatin koşullu ve rastlantısal ile değiştirildiği bir güç olarak işler. *Marienbad*’da en kolay biçimde anılan örnekler, filmin anlatılan metninin sürekliliğinin planların süreksiz şimdilere parçalanması ile bir kontrast oluşturduğu yerlerde ortaya çıkar.

Nispeten kolay bir örnek, X’in, A’nın yatak odasındaki ilk karşılaşma versiyonu olan yedi planlı sekansında görülür. Bu sekans, üç mekânı bir arada örer: Otel iç mekânı, *la grande allée* manzaralı korkuluklardaki dış mekân ve A’nın yatak odası.

1. İlk planda, sola doğru yavaş çekimde, siyah kravatlı X, bir yıl önce göletlerin donma hikâyesini tartışan bir grup insan arasında görülür.
2. İkincisinde, X, süslü bir aynanın soluna doğru bir orta yakın planda çerçeveye alınır. Sağa doğru bakarken, A aynada kadrja girer, bir gece elbisesi giymiş ve kolye takmıştır.

3. X'in duyduklarını anlatmasının ardından, karşı plan, A'yı yumuşak odaklı bir orta yakın planda bulur.

4. A ve X daha sonra *la grande allée*'yi balkondan izlerken görünür. Kamera-ya sırtını vermiş olan A sol öndedir, X ise sağ orta zeminde A'ya dönüktür. A, X'in hikâyesini keser ve sorar: "O zaman benden ne istiyorsun? Biliyorsun, bu imkânsız."

5. Bu noktada, üçüncü plandaki çerçeveyi aynen tekrar eden yumuşak-odaklı orta yakın-planda, halen siyahlar içindeki A'ya yapılan bir kesme vardır. Henüz belirgin olmasa da, X hikâyesinin konusunu değiştirirken, mekân A'nın yatak odası olur: "Bir gece yatak odana gitmişim ..."

6. A, uzun bir planda yatak odasında görülür. Kompozisyon, yüksek ışıktan- dırma ile derin-odakta aydınlatılır. A ayakta, halen siyahlar içindedir, büyük aynalı bir makyaj masasının öne çıktığı merkez çerçevenin hafifçe solundadır. Bu "hayali" mekânda A, X'e hitap eder: "Yalvarırım beni rahat bırak (...)"

7. Bir sonraki kesmede, "(...) beni rahat bırak." Bu son plan X ile A'yı, iki plan öncesine, süslü ayna ile otelde çerçeveye alır. Kamera, aşağı yukarı A'nın omuz üstünde, sağa yerleştirilmiştir. Fakat şimdi A beyazlar içindedir ve X'in üzerinde koyu bir takım ve kravat vardır. A'nın yanıtını duymamış gibi devam eder: "Neredeyse yaz zamanıydı. Evet, haklısın. Buz olamaz."

Daha sonra kamera X ile A'yı arkadan, bir orta kaydırmalı planda, konser salonuna doğru holden geçerlerken takip eder. Durur ve sağa bakarlar. M sağdan çerçeveye girerken orta pan A'yı takip eder.

"Konsere mi gidiyorsun," der. A yanıtlar, "Daha sonra akşam yemeği için buluşuruz." Sonra A X'e yeniden katılırken, bir sol pan ve kaydırmalı plan gelir.

Bu noktada, X ve A soldan konser salonunu terk edene kadar dış ses başlar ve devam eder: "Bütün bu hikâye artık geçmişte kalmıştır. Amacına ulaşmıştır. Birkaç saniye içinde sonsuza dek, soğuk geçmiş içerisinde, bu heykeller, bu taştan oyulmuş bahçeler, artık boş odalarıyla birlikte bu otel gibi donacaktır."

Yatak odasını tasvir ederken "hayali" sözcüğünü tırmak içine almamın nedeni, bu üç mekânın diğerlerinden daha gerçek ya da daha hayali olup olmadıklarını anlamak için herhangi bir temelin yokluğudur. Yatak odasının, X'in, A'nın bedeni "etrafına" yansıtılmış bir fantezisi mi, yoksa bundan esinlenen "otantik" bir hatıra mı olduğu da kesin olarak söylenemez. Duyu-motor bağlantılarının -komşu eylemlerin bağlarıyla ölçülen neden-sonuç ilişkileri ile ilişkilendiril-

miş planların- ortadan kalkmasıyla, Doğru olanın artık kesin bir ölçüsü yoktur. Yalnızca, tasvir düzeyinde gerçek ile hayalinin ayırt edilemezliğini üreten yanlışın yinelenen dönüşümleri söz konusudur. Bu ayrımsızlık daha sonra, aynı ölçüde muhtemel olsa da rastlantısal, olanaklı olsa da birbiriyle uyumsuz olan açıklama ya da yanıtlar üretir.

Bu nispeten basit plan dizisi boyunca zamandaki değişimler ayrıca çarpıcıdır. Anlatım konuşması kesin değildir, süreklilik halinde neden-sonuç mantığı izler. Fakat planlar değiştikçe, karakterler birbirine aslında hitap ettikleri şimdiki zamandan farklı bir şimdiki zamanda hitap ediyormuş gibi görünür; şimdiki zamanlar, çok sayıda olanaklı dünyayı ima eder. 4. planda A, X'e kendisine hitap edilen dünyadan mı yanıt vermektedir? 7'nin başında A, ricasına, ricaya başladığı dünyada mı devam etmektedir? Planlar içinde dahi, küçük farklılıklar son derece etkileyicidir. 7'nin başında, X, A'nın olası bir dünyadaki fikrine katılır gibi görünse de, bize gösterilen dünya bu değildir. Benzer biçimde, M ve A, sanki farklı bir dünyadan konuşuyorlarmış gibi aynı planda birbirlerine hitap ederler. Buradaki etki, film müziğinin anlamlı değil, yalnızca görünürde bağladığı uyumsuz dünyaları yan yana koyan imaj dizisidir. Anlatıda, anlatıya özgü konuşmadan dış sese son geçiş, başka bir yer değiştirmeyi daha gerçekleştirir. "*Toute cette histoire est déjà maintenant passée.*" Bu ifadede, bizzat *Marienbad*'ın tekinsiz Augustincilik'i kendini ortaya koyar. Dış ses, tüm rastlantısal anlatı yollarının artık geçmişin bir şimdisi olarak kendilerini feshetmiş olduğu, geleceğin şimdisi olarak kendini belirler. Hâlihazırdaki imajın sunduğu yol, böylece, şimdiki zamanın şimdisisidir. Daha sonra, kendinde geçmiş zaman, tamamlanmış, devinimsiz, durağan ve temsil edilemez bir şey olarak, filmin anlatı sahasının ötesinde geriye sarılır.

Bu sekansı, birinci bölümde *Sherlock, Jr.* adlı filmde anılan sekans ile karşılaştırdığımızda -sesli anlatının [*récit*]- eylem yerine sesin, aksi takdirde süreksiz olacak imajlarda belirgin bir süreklilik hissini muhafaza ettiğini açıkça görürüz. İnsan sesi de, kendi özerkliği içinde, imajlar arasındaki farkı vurgulamaktadır. Başka bir deyişle -kendinde bir süre (dış ses) ya da anlatıdaki konuşmanın parçalarının mantıksal bağı ile- anlatının sürekliliği, imajlardaki zamansal çeşitlemenin bir belirtisidir. Böylece, imajlar dizisi, anlatının tekrar ettiği aynı şimdiki zamanın uyumsuz versiyonlarını sunar. Yukarıdaki sekans farklı "şimdilerde" mi başlayıp bitmektedir? 7'de X, diyalogun başlangıcına yanıt verip A'nın kendisini düzelttiği, duymayıp görmediğimiz bir şimdiki

zamana mı doğru yanıt ("Evet, haklısın") vermektedir? Yatak odasında, A X'e, X'in "hayal ettiğinden" farklı bir zaman ve mekândan mı yanıt vermektedir? Böylece, farklı zamansal dünyaların uyuşumsuzluğu, farklı karakterlerin işgal ettiği şimdilerin eşdeğersizliği ile ima edilir.

Dolayısıyla Deleuze *Marienbad*'ın açıklanamaz bir anlatı sunduğunu söylediğinde bu, tek bir açıklamanın, ifade ve tasvirlerin rekabet halindeki çeşitlemeleri arasında hüküm veremeyeceği, farklı açıklamaların, birbiriyle çelişse de olanaklı olduğu anlamına gelir. Burada, farklı şimdiki zamanlar, kendi içlerinde tutarlı, ancak uyuşumsuz süreler olarak birbirinden ayrılır. Bu mantık, kronolojik ardışıklık olarak değil, şimdiki zamanın belirsiz bir gelecekle kronolojik-olmayan bir geçmişe ayrılmasıyla geçen bir zaman sağlar. Deleuze *Last Year at Marienbad*'da ve diğer zaman-ima filmlerinde, başka yerlere sapan hafıza-ima yollarının, ne düz çizgi ne de birbirini tamamlayan daireler halinde anlatı zincirleri örgütlediği bir zaman tasarımı görür: "Bunun tekrarları birikimler değildir, sunumları dizilme ya da bir mukadderat kurmayı reddeder. Sürekli olarak denge durumunu bölüp, her zaman yeni bir 'kıvrım', nedensellikte çizgisel-olmayan ilişkilerde bir öncekinden ayrılan yeni bir kopuş dayatır" (*Time-Image*, 49). Ses, geçmişle geleceği ikna edici bir temsilde bağlama iradesinde olan bir hafıza edimi olarak ortaya çıkar. Bu ses X'e odaklandığında, nihai olarak X'e atfedilebilir değildir. Hafızaya, öznel içsellikten ziyade, karakterlerin hareket ettiği "dünya" olarak temsil edilen gizemli bir güç olarak başvurulur. O halde, Deleuze, Resnais'de sinema ve felsefe arasında "nadir olan bir evliliği" görür. Ama bu Resnais'nin sinemaya felsefi kavramlar uyguladığı ya da karakterlerinin felsefe tartıştığı anlamına gelmez.

Karakterler hatırlamaz, bir anlatıda eylemde de bulunmaz; bundan farklı olarak, hafıza makinesindeki birer işlevdirler. Bizzat hafızanın mantığı burada bir modeldir. Resnais sinemasının orijinallliği, zihinsel işlevlerin ya da düşünce süreçlerinin, sembolik ya da alegorik değil, anlatıdaki mekânsal-zamansal ifade mantığı içinde görselleştirilmesidir.

Last Year at Marienbad şimdiki zamanda, kronolojik ardışıklığı bağlantıları açıklanamaz hale gelen noktalara böler. *Je t'aime, je t'aime*, geçmiş katmanlarında süresiz sıçramalar sunar. Filmin anlatı öncülü basittir. Yazar Claude Ridder'den, başarısız bir intihar girişiminden sonra, zamanda yolculuk deneyi için denek olması istenir. Küre olarak anılan aygıt, Claus Oldenburg'un yaptığı yumuşak bir beyin heykeline benzer. Ridder, bir yıl öncenin bir dakikasına gön-

derilecektir. Fareler başanlı yolculuklar yapmıştır, en azından bir dakikalığına makineden kaybolmuştur; ama aslında zamanda yolculuk yaptıklarının bir garantisi ya da karutı yoktur. Bilim insanları fiziksel bedeninin yok olmasına tanıklık etmiş olsa da, zamanda yer değiştirmeyi doğrulayacak, bir beden ortadan kaybolduğunda zamanda konuşan bir bilince ihtiyaç duymaktadır.

Fakat deney ters gider. Bilim insanları zamana ilişkin indirgemeci bir görüşe sahiptir. Şimdiki zamandan geçmişe doğru hareketi, düz bir çizgi boyunca yer değiştirme olarak kavrarlar. Saat dörtte Ridder 1967 yerine, bir dakikalığına 5 Eylül 1966'ya gidecek ve kendisini şimdiki zamana bağlayacak dört dakikalık "basınç azaltma" işlemi için geri dönecektir. Gerçekten de Ridder bu ana gider. Yedi yıllık eşi Catrine ile birlikte Midi'de şnorkel ile yüzmektedir. (Daha sonra, Catrine'in birkaç ay sonra öldüğünü, Ridder'in eşinin ölümünün ardından girdiği depresyon sebebiyle intihara giriştiğini öğreniriz.) Fakat bu bir dakika, kesintisiz bir ardışıklık biçiminde devam etmez. Bir dizi basit eylem -Ridder'in suya girişi, şnorkel, yüzeye çıkışı, Catrine'e dönüşü- aslında parçalanmıştır ve hem sıralı hem de sırasız biçimde tekrar edip durur. Bu an birkaç kez geri gelirken, bir sonraki saat boyunca Ridder, görüldüğü kadıyla gelişigüzel biçimde, hayatının son on altı yılında deneyimlediği anlarda ileri geri hareket eder. Bilim insanları Ridder'i şimdiki zamana bağlamanın olanaksız olduğunu görür.

Bilim insanları zamanı, ardışık halde düzenlemiş mekânın bölümlere ayrılması biçiminde ölçülebilir nicelik olarak kavramıştır. Fareler ile insanları ayırt edemeyen bilim insanları, zamanda ve zaman olarak bilinç üzerine enine boyuna düşünmemiştir. Ancak Ridder zamanı süre olarak deneyimler. Hafıza, kaçırılmaz biçimde şimdiki zamandan çıkarak bilinmeyen yönlerle ayrılıp çoğalan bir geçmiş zaman hareketi olarak zaman "kuvveti" halinde ortaya çıkar. Filmin tekrar eden görüntülerinde çok sayıda örüntü ortaya çıkar. Bazı olaylar "çekim merkezleri" ya da yinelenen dönüş noktaları olarak iş görür: Midi'deki kumsal (9/5/66, sekiz tekrar); Catrine ile buluşma (9/6/59, dört plan); Catrine'in Glasgow'da ölümü (1/4/67, altı plan); Ridder'in, arkadaşı Wiana Lust'a itirafı (3/4/67, altı plan); ve başka birkaç minör sekans. Birkaç istisna haricinde "geçmişe ait" fragmanlar, nispeten kısa süreli tek planlar olarak sunulur. Çok sayıda plan belirgin tarihsel olaylara (örneğin Catrine'in ölümüne) adansa da, planlar sıklıkla kronolojik sıralama olmaksızın, film boyunca dağılır. Zamansal sıralamadaki devamsızlıklar çoğaldığında, planlar arasındaki geçişlere sık sık uygun çizimler, bulanık mecazı

mürseller, sürreal şiirsel dizilimleri ve nadiren de olsa –rüyadan uyanma gibi– önemli kronolojik ardışıklıklar damgasını vurur.¹²

Hafızanın hareketleri gibi, plan geçişleri de, mekândaki hareketlerin ardışıklığından ziyade, zamanda çağrışımsal sıçramalar biçiminde gerçekleşir. Bu bakımdan, film, zaman üzerine, biri nicel, fiziksel ve “bilimsel”, diğeri ise nitel, psikolojik ve deneyimsel olan iki bakış açısını karşıt halde sunar. Gözlemciler açısından ya da öznenin bir parçasının içinden, Küre dışında olan şeyler, birbirinden ayrı anlatı zamanı sunar.

Biliminsanlarının bakış açısı, filmin açıklayıcı kısmına egemen olur. Riddler’in hastanede gizlice gözlemlenmesi, Crespel’deki laboratuvara seyahat ve bilim insanlarının Riddler’i hazırlaması kronolojik düzende gerçekleşir. Öyle olsa bile sekanslar arasında belirli eksilteler (açıklamalar hikâye zamanında neredeyse bir ayı bulur) ve planlar arasında güçlü süreksizlikler vardır. Örneğin az sayıdaki atlamalı yakın veya uzak kesme, bizleri ölçekteki aşın değişimlere zayıf biçimde bağlar. Eşlenen eylem kesmeleri nadirdir; komşu eylemler sürekli hareketler olarak resmedilmez.

Deney başladığında üç ayrı zamansal mekânın sınırları çizilir. Kürenin dışında, bilim adamlarının bakış açısı, şimdiki zamanda ardışık olan deneyimlenen zamanı belirler. Laboratuvara her geri dönüşle, bilim insanları endişeyle bekler-

12 İstisnalar rüya sekanslarını ya da rüyadan uyanışları içerir. Aslında, filmdeki eşleşen kesitler yalnızca iki rüya sekansında ortaya çıkar. Biri, küvetteki kadının, Nicole’un rüyasıdır, ofis kıyafetleri içinde Ridder’in omuz planından sonra görünür, bunu, iş arkadaşının masasında oturan, küvetteki çıplak kadının karşı bakış planı takip eder ve daha sonra başlangıç planına dönlür. Tanımadığımız bir kadın ile otel odasında yatan Ridder’in bir işçi tarafından uyandırıldığı diğer rüya sekansı ise filmdeki tek aksiyon kesitini içerir.

Filme, belirtmeye değer başka tuhaf kurgu örüntüleri de mevcuttur. Varış noktası (Midi’deki plaj, 9/5/66) bana kalırsa, planların kronolojik olarak düzensizleştirilmeyip, tekrar ettikleri tek olaydır. Yukarıdaki yorumlarda planlar ile “tekrarlar” arasında ayırım yapmamın nedeni budur. Resnais’nin genellikle sunduğu şeyler, daha sonra düzensiz bir biçimde sunulan, ikiden altı plana heryere dağılmış “olaylardır.” Bu son derece zamansal süreksizlikten dolayı bu olayların ya da “çekim merkezlerinin” süresi parçalanmışken, her bir fragman ya da plan, irrasyonel aralıklar tarafından çizilmiş kendi dâhili süresine sahiptir. Aslında, geçmiş bir araya getiren 150 civarındaki planların birçoğu, süreleri çok kısa da olsa, plan-sekanslar olarak düşünülebilirler. Buna, Ridder’in Küre’deki şimdisinin ve bilim insanların şimdisinin planlarının araya girmesi de dâhildir –böylece, zaman çizgisi, süreksiz geçmişe daha fazla parçalanır; Ridder’in kırılgan şimdisi ve ardışık, geçiş halindeki zaman olarak laboratuvarındaki şimdidi.

Resnais’nin filminin zamansal garipliklerini daha ileri düzeyde çözmek isteyenler için, *l’Avant-Scène du Cinéma 91* (1969) içerisinde yayınlanmış harika bir transkripsiyon ve sekans çözümü mevcuttur. Ayrıca bakınız James Monaco, *Alain Resnais*, s. 121-44.

ken bir kronolojik zamanda sıçrama belirtilir. Bu, Ridder'e ait geçmişin on altı yılındaki ileri geri süresiz hareketinin ekran süresine kabaca eşittir. Ridder, Küre içinde şimdiki zamanda kaybolur ve geri döner. Fakat tıpkı Küre'nin içi ile dışı arasında bir iletişimin olmaması gibi, Ridder'in, kendi şimdisini kendi geçmişine ve diğerlerinin şimdisine ardışık biçimde bağlamasına olanak tanıyan "rasyonel" bağlar da yoktur. Üçüncüsü, Ridder kendi geçmişini, kronolojik-olmayan [de-chronologized] irrasyonel aralıklar halinde deneyimler. Bu çizgisel-olmayan kurgunun etkisi çarpıcıdır. Çünkü Ridder'in Küre'ye geri döndüğü, bilim insanlarının Küre'nin dışında beklediği planlar kronolojik şimdiki zamanın direncini belirlese, kronolojik-olmayan kurguya ait daha geniş örüntülerin kuvveti altında ezilir. Bu planların zamansal ardışıklığı, sıçramalı ekran zamanındaki ölçülerine ilişkin genel anlayışımızın dışında belirsizdir. Kurgunun zamansal örüntüsü, ileriki kısımlarda çıkan on beş planla örneklenir.

Bu grup, açık simetrilerle belirlenir. Üç dakikadan biraz fazla süren plan zamanı, bilim adamlarının ölçtükleri kronolojik zamana kabaca eşittir. Laboratuvarıdan Küre'ye ve Küre'den laboratuvara geçişle açıkça sınırlandırılan planlar, kısa ve öz bir biçimde, filmin tesis ettiği üç zamansal bakış açısıyla hareket eder: Bilim insanlarının kronolojik zamanı, Ridder'in Küre'de parçalanmış şimdisi ve geçmişteki süresiz sıçramalar.

Bu kısa dizi, ayrıca, Deleuze'ün zamanın doğrudan imajları ile ilişkilendirdiği birtakım stil özelliklerini de örnekler. Ridder, çöken bir duyu-motor durumu için kusursuz bir kahramandır. Eyleyenden ziyade, bir gören olan Ridder'in nevroitik pasifliği, Küre'ye tamamen kapatılması ile altı çizilen zamanın geçişini gözleme kapasitesi kadar önemli değildir. Daha önemlisi, filmin öncülü, Resnais'nin devamlılık kurgusunun özelliklerinin çoğunu, dolayısıyla rasyonel bağlar ile kronolojik zamanın tanımladığı duyu-motor durumlarının desteklediği örüntülerde planları gruplayan mantığı bir yana bırakmasına izin verir. Devamlılık kurgusu, bir plandan bir plana geçişin, eylem çizgisi ve düz bir neden-sonuç zincirini takip eden mekânsal bitişiklik tarafından desteklendiğini varsayar. Deleuze bunu normal hareket adını verir. Fakat burada mekân mantığı, zamana ve anormal harekete yol açar. Artık mekân ve zaman, cisimlerin hareketleri ile ilişkili ya da bir eylemden diğerine geçişte merkezileşmiş biçimde serimlenmez. Bunun yerine, kendinde zaman mekânın irrasyonel aralıklar ve yanlış süreklilikler ile örgütlenmiş yer değiştirmelerinde verilir.

Duyu-motor durumlarının etkisinden yoksun planlar, her biri kendi dâhili süresine sahip, ilişkisiz ve bağlantısız mekânlar sunar. Dahası, bu bağlantısız hale gelmiş mekânlar, sürekli serimlenen bir kronoloji ya da ardışıklık yerine, heterojen diziler biçimini alır.

Bu, söz konusu filmin anlatısına özgü kararsızlık ve belirsizlik biçimlerini açıklar. Yukarıdaki tasvirde ana hatları verilen mekân ve zaman nitelikleri, izleyiciye sunulduğu biçimiyle filmin değil, senaryonun ürünüdür. Fakat zamanın kesin biçimde tayin edilmesi, filmin paradoksal niteliğini çözmez, derinleştirir. Bu atıflar, izleyici için belirgin olmayan bir kronolojiyi yeniden düzenlemekten ziyade, filmin tesis ettiği zamansal baş dönmesini pekiştirir.

1. Laboratuvar. Yüksek aç, uzun plan, düz gidiş: Bilim insanları, Ridder'i Küre içerisinde sabitlemeye çalışırlar. Crespel (5 Eylül 1967, 17.08)

2. Küre içi. Yüksek-aç, üç çeyrek plan, boylu boyunca kadar Küre ile çevrilmiş Ridder'i gösterir. Kuzey Sahili (1 Eylül 1960, 13.00)

3. Kumda yatan Ridder, dirseklerinden destek alarak doğrulur, Küre'de bir önceki plandaki aynı durum ve çerçeveden başlar, Midi Sahili (5 Eylül 1966, 16.00)

4. Ridderve Catrine kumsalda yüzerler. Su ayaklarına değer. Crespel

5. Kürenin içi (17.09). 2. plan tekrar edildiği takdirde, çerçeve. "Il faut que je retrouve cette minute..." [0 dakikayı bulmak zorundayım.]: Ridder kendini bir yıl öncesinde, Midi sahilinde saat 16.00'da sabitlemeye çalışır. Konuşmasından, önceki üç planda, sözel tasvirlerle "Suyun içindeyim, Su çok güzel. Çok sıcak değil. Catrine kumsalda. Su ılık. Su altında yüzyorum. Dibi görüyorum..." diyerek, düşüncesinde geriye gitmeye çalıştığı anlaşılır. Midi Sahili (7 Eylül 1966, 12.00).

6. Ridder, sahilde, yağmur altında yalnız dururken kayıp iki gün. Brüksel (23 Ekim 1962, gündüz).

7. Ridder rüyada: Bir adam su basmış bir kulübede telefonda konuşuyor.

8. Ridder Brüksel'de bir postanede uyanıyor, arkasındaki adam telefon kulübesinden tamamen kuru bir halde çıkıyor (6 Mart 1957, 05.00).

9. Ridder rüya görüyor. Ridder bir yabancıyı, Nicole'ü (küvetteki kadın) eğlendiriyor, kusursuz Fransızca konuşan Glasgow müfettişi, Fransızca konuşmadığı için özür diliyor. Müfettişin "Catrine nerede?" diye sorduğu bir kesit.

10. Glasgow'daki otel odası (4 Ocak 1967, 18.00). Catrine uyuyor. Ridder'in kafasının silüeti çerçevenin önünü kapatıyor. Bir sağ pan, alevleri sönen ısıtıcıyı gösteriyor. Ridder'in Midi'deki şnorkeli ile ilgili bir dış ses.

11. Ridder "Catrine!" diye bağırarak uyanır. Brüksel, Ridder ve Catrine'in dairesi (26 Ekim 1959, 10.00).

12. Ridder ve Catrine mutlu günlerinde, yatakta uzanıyorlar. Catrine, Ridder'in işe geç kalma bahanelerini toplayacağı bir ansiklopedi yazmayı önerir. Midi Sahili (5 Eylül 1966, 15.59)

13. Ridder zamanda aranan noktayı bulur, Crespel'de şnorkelle sudan çıkar (5 Eylül 1967, 17:12:47).

14. Kürenin içi. Ridder umudunu keser, halen Küre'dedir. Dört dakikalık "laboratuvar zamanı" geçmiştir.

15. Laboratuvar. ¾ toplu plan, düz. Bilim insanları donanımları için endişe eder. Şef şöyle der, "Her durumda daha sık geri dönüyor." Bir diğeri yanıtlar, "Son iki seyahat arasında otuz saniye aralığı. Hiç bu kadar kısa olmamıştı. ..."

Yukandaki on beş planlık dizide, tek belirgin kronolojik bağ, laboratuvardan Küre'ye Küre'den laboratuvara ve Ridder'in rüyadan uyanışlarında ortaya çıkar. Fakat burada dahi oldukça güçlü belirsizlikler söz konusudur. 9 ve 11 numaralı planlar ilginçtir. 9'da Ridder rüyadadır, plan 11'de ise uyanır. Bu ikisi arasında, senaryonun açık bir biçimde "tarihsel" olarak tanımladığı bir plan vardır; senaryo, 9 ve 11 numaralı planları aynı zaman dizisinin parçası olarak ilişkilendirir. Fakat bizzat film bağlamında, 10'un yeri ilginç sorular doğurur. Bu planla Ridder'in alevi sönüşüne edilgince tanık olup hiçbir şey yapmadığını mı, yoksa alevi kendisinin mi söndürdüğüne ilişkin belirsizlik çıkar. Dahası, Ridder 9'da mı, yoksa 10'da mı uyanmaktadır? 10 nesnel bir olay mıdır, yoksa hayali midir? Ya da 11, Ridder'in görmediğimiz bir biçimde rüyadan uyandığı, gerçek anlamda bağlantısız bir imaj mıdır?

Senaryonun bu açıklanamaz gibi görünen soruları çözdüğü söylenebilir. Fakat 10. planın belirgin nesnelliği, ses ile imaj arasındaki bölünme ile ayrıca tartışılır. İmaj 4 Temmuz 1967 tarihine ait olabilir, fakat ses, Ridder'in 5 Eylül 1966'daki su altı gezisinden gelmektedir. Zamansal bakış açısındaki bölünme imajda tezahür eder. Ridder hangi zamanı ve mekânı işgal etmektedir, dolayısıyla, bizim bu imajla ilişkimizi hangi zamansal bakış açısı düzenler? Bizim için bu sorunun yanıtını saptayacak herhangi bir sentetik bakış açısı ya da görüş

yoktur çünkü zaman Ridder için olduğu gibi izleyici için de dağılıp bölünmektedir. Her defasında iki ya da daha fazla imaj arasında bağ aramak durumunda kalırız.

Bu imajlar, kronolojik bağlanmadan ziyade, hafızadaki yer değiştirmeler ile serimlenir; mekân, zamanı anormal bir hareket biçiminde sunarak yanlış süreklilik mantığı ile örgütlenir. 2 ile 3. planlar arasında bir çizim mevcuttur. Kürede yere yıkılan Ridder, yüzükoyun halde kumsaldadır. Fakat zamandaki güneyde kumsal arayışı, kuzeyde bir kumsalı bulmasıyla sonuçlanır. Ridder'in 5'te suya ve *güzel zamanlara* odaklanma çabası, arzu edilen sahnenin 13'te görünüp kaybolmasından önce, 6'da yağmurla, 7'de bir rüyayla ve 10'da bir akustik imajla sonuçlanır. Burada anormal hareketler, süreye dayalı hafıza mantığı ile düzenlenmiştir. Fakat hafıza, bilincin yönettiği çağrışımsal arayış anlamına gelmez. Farklı olarak, zamanın kronolojik-olmayan bölünmesi, anlatıda özbi linç ile sürenin bölünmesini sunar. Film, süreyi bir hafıza gücü olarak gösterir fakat bu, öznellik-dışı, kronoloji-dışı bir güçtür.

Dolayısıyla filmde şimdiki zaman ile geçmiş arasında kesin sınırlar ve iki tür şimdiki zaman arasında kesin ayrımlar vardır; tüm bunlar, kronolojik ardışıklığı sürekli baltalayan, çizgisel-olmayan zaman güçlerini vurgular. Bu zamanın güçlü, doğrudan imajdır. Deleuze bunu açıkça Bergson'un hafıza çözümlemesiyle, en azından zamanın doğrudan imajının sunduğu şeyin, mekândaki fiziki gezintiden ziyade, hafızadaki ya da hafızaya ait hareketler olduğu fikriyle özdeşleştirir. Bu, hangi hafıza ve zamanın söz konusu olduğunu kesin olarak açıklar.

Bergson'a yöneltilen en yaygın eleştiri, Bergson'un zamanı öznel bir içsel deneyime indirmesidir. Bu eleştirinin adil olup olmadığından bağımsız olarak, şunu sorabiliriz: Ridder'in zamanda yer değiştirmeleri ne ölçüde öznelidir? Örneğin, filmdeki farklı zamansal mekânlar –Kürenin dışında kalan laboratuvar ve içerisindeki özneler (Ridder ve eşi, beyaz fare)– ayrı anlatı düzeylerinin sınırlarını mı çizmektedir? Laboratuvar görüntülerinin çoğu yüksekten çekilen uzun planlardır. Dahası, bilim insanlarının Küre'nin içini görme ve duyma durumları yoktur. Yalnızca Ridder'in kayboluşunu ve bunun ne kadar sürdüğünü kaydedebilirler. Onlar, en az Ridder gibi belirsiz bir anlatının öznesidir, onlara bilgi hiyerarşisinde ayrıcalıklı bir yer verilmemiştir. Aslında, bu belirsiz anlatı, çaresizliklerini vurgulamakla, bilim insanlarının nesnellik ve bilgi iddialarına ilişkin soruna hizmet eder.

Bunun yanında, Ridder'in geçmiş zaman deneyimi, sözcüğün alışlagelmiş anlamında "özel" değildir. Anlatının derinliğine işaret eden ipuçları söz konusudur. Geçmişin süreksiz fragmanları mekânsal ilişkilerle belirlenmiştir; bizler ancak, bizzat Ridder'in içinde bulunduğu olayları ve bu amaca göre düzenlenmiş kamera hareketlerini görebiliriz. Fakat Ridder'in zihinsel öznelliğine yerleşemeyiz. Bu imajlarda, öznel çizgilerinin önerdiği çok az "derinlik" vardır. Ridder'in rüyaları olarak beliren fragmanlarda dahi, kamera nispeten nesnel kalır, "zihinsel" olan ile nesnel olan arasındaki bir ayrımsızlık üzerinde oynar ve böylece hayali ile gerçek arasındaki kesin bir ayrımı çökertir. Bizim görüşümüz daima dışardan bir görüştür.

Böylece, sınırlandırılmamış bir anlatı, bir zamansal mekândan diğerine geçerek filmde egemen olur. Bunun yanında, anlatının kapsamındaki sınırlamalar üç zamansal bakış açısını tecrit eder: Ridder'in kronolojik-olmayan geçmişi, kırılgan şimdiki zamanı ve geçmekte olan zamanın ardışık kronolojisi olarak bilim insanlarının şimdiki zamanı. Resnais, bununla, nesnel ile öznelin şimdi ve geçmiş ile ilişki içinde düşünülmesini yeniden şekillendirir. Zaman makinesi, hatta zamanda yolculuk fikri, bu filmde bir MacGuffin'dir. Tüm zamanda yolculuk kurguları gibi, *Je t'aime, je t'aime* de, bizim zamanın "içinde" olduğumuzu varsayar. Buradaki soru, zamanın sunulma biçimi ve zamanda varsayılan "yerleşme" biçimimizdir. Bu durum, tarih ve hafıza ile ilgili olarak hangi kavramları varsayar? Bizim için zamanda var olmanın anlamı nedir? George Pal'in *The Time Machine* (1960) versiyonundan farklı olarak bir zaman çizgisinde ileri geri gitme, dördüncü boyutta mekânı ileriye ve geriye doğru hızlandırma sorunu değildir. Bundan farklı olarak, *Je t'aime, je t'aime*, zamanın ne olduğuna ve zamanda nasıl "hareket" ettiğimize ilişkin üç paradoks sunar.

Birinci paradoks, genelde geçmiş zamanın özel-olmayan bir hafıza biçiminde düşünülmesi gerektiğini ifade eder. Ridder'in geçmiş zaman imajlarının belirli/sınırlı bir anlatıyı düzenlediği doğrudur. Her bir fragman, mekânsal ilişki ile sınırlandırılmıştır; izleyici, ancak Ridder'in zamanda nerede olduğunu izleyebilmektedir. İzleyici Ridder'in rüyalarını dahi görebilmekte ve Ridder'i rüyadan uyanıklığa takip edebilmektedir. Fakat bu planlar, optik ya da zihinsel bakımdan özel biçimde kurulmamıştır. Geçmişin tüm imajları, bunlar ile tuhaf bir mesafeye ve öznelliğe sahiptir. İlk defa izleyen biri, senaryonun yardımı olmaksızın, rüya sekanslarının çoğunun, içine yerleştikleri süreksiz diziden bütünüyle ayırt edilemez olduğunu görecektir.

O halde, genel izlenim, süresiz olsa da nesnel olan bir zaman akışı izlenimidir. Bu bakımdan *La jetée* ile karşılaştırılabilir. *La jetée*'de, kahramanın zamandaki yolculuğunun fiziksel mi, zihinsel mi olduğu açık değildir. Dahası, kahraman, kendi geçmişinden ziyade, genel olarak geçmişte yolculuk yapmaktadır. Buna karşın, Ridder şimdide kaybolup, bir zamanlar var olduğu, bulunduğu, deneyimlediği bir zamana gider. Kendi geçmişinde seyahat eder, fakat bu – zihinsel bakımdan öznel bir mekân olarak– hafızasından ziyade, kendi tarihinin keşfidir. *La jetée*'deki kahraman "öznel" araçlarla seyahat eder gibidir oysa Ridder'in yer değiştirmeleri bütünüyle nesneldir. Üç zamansal mekân, nesnelden öznel geçişlerden ziyade, belirsiz bir anlatının düzeyleri arasındaki geçişleri düzenler. Bu geçişler, üç heterojen ve tamamen özerk sürenin üst üste binmesidir: Kronolojik zamanın geçtiği bilim insanlarının süresi; süresiz olsa da nesnel ve değiştirilemez, ardışık olmayıp belirgin olarak düzenlenen katmanlar halinde Ridder'in geçmişi ve geçmişi ve yakın geleceği ile bağları kopmuş Ridder'in şimdiki zamanı. *La jetée*, genel bir geçmişteki zihinsel yolculuk, bir bireyin kronolojik zamandan hareket edip kronolojik zamana geri dönüşü gibidir. Ridder'in yolculuğu ise, belirsiz bir anlatıdaki geçişlerle gösterilen, kendine has biçimde farklı sürelerde yerleşmiş kendi geçmişi ile sınırlı nesnel yer değiştirmedi. Geçmiş, hafıza fakat öznel-olmayan bir hafıza biçiminde çizilir.

İkinci paradoks, zamanda yolculuk anlatılarında ortaktır. Bu, "iki beden" diye adlandırılabilir. Zamanda yolculuk filmleri genel olarak geçmişteki ve şimdiki ben'in karşılaşmasını engeller ve zamanda yalnızca tek bir bilincin mevcut olabileceğini vurgular. (*Timecop* [1994] adlı film, bu kural ihlalinin korkunç sonuçlarını gösterir.) Filmlerin çoğunda bu, kahramanlar kendi sürelerinin dışına, doğumlarından öncesine ya da ölümlerinden sonrasına gönderilerek ele alınır. Örneğin *The Terminator*'de Kyle Reese, gelecekte babası olabilmesi için, henüz doğmamış olduğu bir zamana gönderilir. *La jetée*'de daha ilginç bir çevrim vardır. Bir seçim verilen kahraman, kaçınılmaz biçimde, çocuk haliyle erişkin halinde katledildiğini gördüğü geçmişteki biryere gönderilir. Kıyaslama ilginçtir. Geçmişin, bir kimsenin çocuk olarak mevcut olduğu bir geçmişte seyahat edebilmesi anlamında "nesnel" olduğu yönünde genel bir varsayım vardır. Fakat zamanda yolculuk anlatıları, kişiliğin ikileşmesini esrarengiz bulur. (*The Back to the Future* serisi bununla fazlasıyla komik bir etki yaratır.) Alışlagelmiş biçimiyle, geçmişte iki mevcudiyetin bilinci "meşru değildir." *La*

jetée de kaderi, kahramanın zamanına uyarlar. Film, Orly'deki rıhtımda bir suikaste taruk olan çocukla başlar; öldürülenin, çocuğun yetişkin hali olduğunun anlaşılması ile sona erer. Yeniden çekilen versiyonuyla *12 Monkeys* (1995), bu fikri yeniden işler fakat hiçbir surette değiştirmez.

Bu filmlerde karakterler, kendi kişisel ve tarihsel "kaderiyle" iç içe olsa da kendilerine ait olay hafızası ile sınırlanmamış bir geçmişte hareket eder. Geçmişte, zamanda yer değiştirdiklerinin bilincindedirler. Zamanda nerede olursa olsun, burası bir şimdiki zaman bilincidir. Zamanın kader olarak düzenlendiği anlatılarda, geçmişe doğru sıçrama, kahramanların şimdilerinin kronolojik uzantısından, yani kahramanların şimdiki kaderlerinden daha başka bir şey değildir. "Geçmiş" yolculuk, şimdiki zamanın devamından ibaret olduğu için, hafızanın muhafaza edilmesi kabul edilebilir. Buna ek olarak, kendi kişilikleri açısından, tarihsel geçmişe yaptıkları sıçrayış, çizgisel ve kronolojiktir, kendi kişisel kaderlerinin serimlenmesidir. O halde tarihin, kişisel kaderin iplerini eline alması anlamında, öznel olduğu söylenebilir.

Je t'aime, je t'aime, zamanda bir tek bilinç "yasasını" muhafaza ederken, zamanda yolculuk aygıtını farklı felsefi amaçlar için kullanır. Bilinci muhafaza edip, iki bedene ayrılmak yerine, Ridder'in bedeni muhafaza edilirken zaman bilinci bölünmüştür. Geçmişte, Ridder olduğu halde mevcuttur; zamandaki mevcudiyetinin ve zamandaki bilincinin ikileşmesi söz konusu değildir. Sonuç, geçmişin, şimdiki zamanın bir devamı olarak resmedilmek yerine, kendinde muhafaza edilmesidir. Film, Ridder'in zaman bilincini eş zamanlı bölerken, şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasındaki kaçınılmaz bölünmeyi de devam ettirir. Ridder yalnızca şimdiki zamandayken geçmekte olan şimdiki zamanın, şimdiki ile geçmiş zamanın bölünmesinin ve geçmiş katmanlarının kronolojik-olmayan direnişinin bilincine sahiptir. Kendinde saklı geçmiş, yine de "nesnel" bir "bilinçdışı" olarak deneyimlenir. Filmde görselleştirildiği gibi zaman, geçmiş katmanlarıyla kronolojik-olmayan biçimde serimlendiği gibi kolaylıkla, bir algılanabilir değişim olmaksızın, rüya halinden uyanıklık haline geçer.

Böylece, *Je t'aime, je t'aime*, hem zaman hem de bilinç tanımlarına meydan okuyarak, zamanda tek bir bilinç yasasını muhafaza eder. Tek bir bilinç vardır, fakat topografik olarak bölünmüştür. Ridder'in deneyimlerinin acısını yaşaması, zamanda ikili mevcudiyetinden değil, zamanda aşırı bilincinden dolayıdır. Ridder, gündelik yaşamımızı sürdürebilmemiz için baskılamak durumun-

da olduğumuz bir zaman fikriyle yüz yüze gelir. Geçmişin her kısa aralığı, ardışıklık olarak, Bergson'un "hayata karşı uyanıklığımız" diye adlandırdığı basit, homojen şimdiki zaman algısı olarak zamanın bir parçasını muhafaza eder. Fakat Küre'ye dönen Ridder, zamanın topografik bölünmesi ile tüm geçmişin kronolojik-olmayan saklanması ile bir arada olan şimdiki zaman boyunca geçen zamanın özbilinci ile yüzleşmelidir.

Üçüncü paradoks, Leibnizci rastlantısal gelecekler ve belirlenmiş geçmişler sorununa hitap eder. Zamanda "hareket" ne demektir? *Je t'aime, je t'aime* de, geçmiş belirlenmiş ve değiştirilemez –zaman, hafızanın merhametsiz ve kronolojik-olmayan hareketleri olarak geçer. Bunun aksine, şimdiki zaman rastlantısal bir geleceğe açılır. Yalnızca şimdide seçimler yapma ve irade kullanma özgürlüğüne sahibiz.

Yine, bu, diğer zamanda yolculuk anlatıları ile karışttır. Kyle Reese, geçmişe seyahat ettiğinde bir eylem kahramanı olarak kalır. *La jetée*'nin kahramanı, çoğunlukla bir tanık olarak, geçmişte "zihinsel" biçimde yolculuk yapar. Fakat her ikisi de, gelecekte türeyen bir özbilinç ile orada eylemde bulunur. Geçmişe giden Ridder, orada olduğu gibi mevcuttur. Geçmişte kendisine, hiçbir surette daha yaşlı birinin bakış açısından bir özbilinçle bakmaz. Yine, geçmişte, kendi "geleceğinin" bakış açısına sahip olmadığından, eylemde de bulunamaz. O halde, zamanda bir yer değiştirmenin var olduğunu nasıl anlayacağız? Ridder'in Küre'deyken, kumsalda beyaz bir fare, 24 Eylül 1962, saat dörtte eşini görmesi ve bunu geriye dönük olarak kavraması sayesinde.

Zamanın bu özgün görselleşmesinin sonuçları nelerdir? Çok farklı filmler olsa da, hem *La jetée* hem de *The Terminator*, şimdiki zaman üzerinden geçmişten geleceğe uzanan, sabit ve değişmez bir çizgi halinde bir zaman imajı sunar.¹³ Burada zaman bir "mekân" ya da irade ve zaman bilinci muhafaza edilirken, içinde özgürce ileri-geri hareket edilebilen dördüncü boyut olarak sunulur. Bu sürekli, devam eden ve homojen mekân olarak zaman fikri, her iki filmde "tarihin" değiştirilemeyeceği fikri ile desteklenir. Kyle Reese, geleceği korumak ve

13 *Terminator 2* bu bağlamda, ilk filmi eleştirmeye ya da yeniden yazmaya çalışır. Devam filminde James Cameron, şimdiki zamandaki seçimlerin önceden belirlenmeyip, farklı gelecekler ürettiği, daha Leibnizci bir zaman görüşüne dönmüş gibi görünür. O halde, şimdiki zaman, genişlemeye çizgi üzerindeki bir noktadan çok, geleceğin ve geçmişin olanaklı dünyalarının kesiştiği bir kavşak haline gelir. *Back to the Future* serisi de, sonu, kahramanın Oedipusçu kaderiyle ağır bir biçimde belirlenmiş olmasından dolayı kafa karıştırıcı ve ikna etmekten uzak da olsa, komik bir etkiyle aynı adımı atar.

anlatıya özgü kaderini gerçekleştirmek için geçmişe döner. *La jetée*'de, seçimi, gelecek mevcut olduğu ve kahraman her zaman Orly hırtımında kendi kaderine geri döneceği için, geçmişe yardım etmek adına, her zaman gelecekte yapılır.

Her durumda, bilinç, kendinde bölünmez kalır. Fakat Ridder için zamanda tek bir bilinç vardır. Fakat zamanın kendisi bölünmüş olduğundan, şimdiki zaman ve geçmiş zaman için nitel olarak farklı bir bilinç söz konusudur. Ridder, makinedeki cüce ya da hayalet olarak, makinenin "beynindeki" bir bilinç olarak, geçmiş ile şimdi arasındaki ayrımı anlasa da artık bunları düşünebilecek ya da geleceğe uzatabilecek durumda değildir. Zamanda eyleyebilen bir özne de değildir. Zamanda hareket etmiş, Küre'de geçen şimdiki zaman ile parçalanmış ve süresiz geçmiş zaman katmanları arasında bölünmüştür. Filminde hafıza mevcuttur: Şimdiki zamandaki Ridder, zamanda hareket ettiğini hatırlar ki bu, her "nerede" olursa olsun şimdiki zaman olarak deneyim yaşayan fare ile kendisi arasındaki tek farktır. Fakat bu yer değiştirme bizzat nesneldir; çünkü geçmiş zamandaki bilinçten yoksundur.

Böylece, *Je t'aime je t'aime*'deki zaman yolculuğu imajı, *The Time-Image*'daki ilk argümanlardan birini kesin biçimde gösterir. Deleuze şöyle der: "Tek öznel zamandır, kaynağında kavranan, kronolojik-olmayan zamandır; bizler zamana içseliz, tam tersi değil. Zamanın içinde olmamız basit görünse de, aslında en büyük paradokstur. Zaman bizlerde içsel değildir, tam tersi, içinde bulunduğumuz, içinde hareket ettiğimiz, yaşadığımız ve değiştiğimiz içsellik zamandır" (82). Zamanın içinde olmamız en büyük paradokstur: Ariadne'nin ipi gibi bu tez Deleuze'ün uzun ve değişken felsefi kariyerinde yolunu bulur. Deleuze'e göre, Resnais'nin sineması en felsefi sinemadır. O halde, sinema ile felsefe arasındaki ilişki nedir? Bu soruyu dallandırıp budaklandırmak, sıradaki dört bölümün işi olacaktır.

Felsefi olarak daha ilginç anlatı zamanı keşiflerinin bazıları, halen hareket-imaj anlatı rejiminde kalsa da, *Star Trek: The Next Generation* bölümlerinde de ortaya çıkmıştır: "Cause and Effect" adlı bölümde, Enterprise, geçmişteki orijin noktasına kodlanmış bir hafıza göndermenin bir yolu bulunana kadar, her seferinde geminin patlaması ile sonuçlanan bir zaman döngüsüne yakalanır. "Timescape" adlı bölüm, zamanın son derece farklı hızlarda aktığı bir mekân ortaya koyarak, süredeki nispi süresizlikleri keşfeder. Tüm bunlar arasında en ilginç olan, Worfun, her biri Worfun kendi tarihinin ve Enterprise'in kaderinin farklı bir anlatısını içeren farklı olanaklı evrenler boyunca kendini tahmin edilemez kuantum sıçramaları yaparken bulunduğu "Parallels" adlı, en Leibnizci bölümdür.

II. KISIM

**İktidar,
Kuvvet,
Direniş**

5. ELEŞTİRİ YA DA HAKİKAT KRİZİ

Hakikat iradesi bir eleştiriye gerektirir –görevimizi tanımlayalım– hakikatin değerinin, bir kez olsun, deneysel olarak sorgulanması gerekir.

Friedrich Nietzsche, *The Genealogy of Morals*

Bu kitabın birinci kısmında, doğrudan zaman imajlarının neler olduklarına dair biçimsel bir fikir vermeye odaklandım. İkinci kısımda, doğrudan zaman imajlarının yaptıklarının peşinden gitmek amacındayım. Bu imajlar, Deleuze’ün zaman felsefesine ait kavram ve idelerinin etkili benzerinden mi ibarettir? Belirli bir bağlamda düşünceyi mi “temsil” eder? Mekânsal ardışıklık halinde zamanın dolaylı imajından, doğrudan zaman imaja geçişin önemli sonuçlarından biri, nicel zaman görüşünün yerini, zamanın bir güç olarak verili olduğu nitel görüşün almasıdır. Bu bakımdan, zaman ile hareketin ilişkisi yeniden düşünülmelidir. Bergson’dan önce Kant, zamanın hareket bakımından kavranma biçimini değiştiren başlıca filozoftur. Kant’ın *Saf Aklın Eleştirisi* adlı eserinden önce, felsefe, zamanı harekete tabi kılmaktaydı. Zamanın imajı, saatin hareket eden akrep ve yelkovanından ayrırt edilebilir değildi: Esas olarak çevrimsel ve kapalı olan mekânsal süreklilik üzerinde ardışık olarak birbirlerinin yerini alan noktaların tayini. Fakat Kant, *Birinci Eleştiri*’de* “zamanı zıvanadan çıkarıp,” hareket ile bağlarını koparmıştır. Bir zamanlar felsefe zamanı, hareketin mekânsal imajı olarak düşünmüştü, fakat hareketin zaman bağlamında yeni-

* Immanuel Kant, aklın sınır ve işlevlerini ele alan bir üçleme kaleme almıştır: *Kritik der reinen Vernunft* [*Saf Aklın Eleştirisi*, burada Birinci Eleştiri olarak anılmaktadır] (1781); *Kritik der praktischen Vernunft* [*Pratik Aklın Eleştirisi*] (1788); ve *Kritik der Urteilskraft* [*Yargıgücünün Eleştirisi*] (1790) [*Çevirenin Notu*].

den düşünülmesi gerekiyordu.¹ Zaman-imaın doğrudan sunduğu şey kendinde zaman değildir; daha ziyade zaman, kendini bir güç olarak sunar. Burada gücün bir anlamı, hareketi mekânsal ardışıklık olarak kendine tabi kılan ya da alt üst eden şey olmasıdır. Jean-Louis Schefer'in ileri sürdüğü gibi, modern sinemada zaman bir algı olarak veriliyse bu, zamanın mekânı, uyumsuz hareketler ya da sahte süreklilikler halinde sonuç veren biçimde değiştirmesinin imajıdır. Mekân ve zamanın ampirik ardışıklık içinde dizilmesi, zamanın aşkın biçimlerinin sezgisine olanak tanıyacak biçimde ortadan kalkar.

Böylece doğrudan zaman-imaj, temsil etmeyen bir göstergedir, düşünceyi ise neredeyse hiç temsil etmez. Buna karşın, düşünceyi kışkırtır ya da bizi düşünmeye "zorlar". Deleuze bir düşünce imajı üzerine yazdığında, bu imaj, önceden belirlenmiş içsellüğün yansması, kendini dış maddede soyut halde bulan fani zihnin çalışmaları değildir. Farklı biçimde, zaman düşünceyi kendi imajından ya da "hakiki" öz-temsilinden kopararak kışkırtan bir güç halinde ortaya çıkar. "Gerçek eleştirinin ve gerçek yaratımın koşulları aynıdır: Kendini ve düşüncenin kendi içindeki düşünme ediminin kökenini önvarsayan düşünce imajını yok etmek" (*Difference and Repetition*, 139). Burada, sinema kitaplarının önemi bakımından üç isim Bergson ile rekabet halindedir: Kant, Nietzsche ve Spinoza. Bu filozoflar zamanın hakikati krize sokup düşünceyi kışkırttığı sorununa farklı yaklaşım sunar.

Bir şeyin nasıl bilinebilir olduğunu soran Kantçı anlamdaki Eleştiri, her iki sinema kitabı içinde de merkezi bir sorundur. Kantçı bakış açısından, en önemli ayrım, özü bakımından zaman ile zamanın bilinirlik biçimleri arasındadır. Doğrudan zaman-imaın işaret ettiği eleştiri, Nietzsche ile birlikte farklı bir hal alır. Burada önemli olan husus, değer eleştirisi ve yanlışlama güçlerinin bir

1 Burada, Deleuze'un, *Kant's Critical Philosophy*'nin İngilizce tercümesi için yazdığı sıra dışı önsöz gönderme yapıyorum (vii-xiv). Deleuze, *Difference and Repetition*'da benzer bir argüman ortaya koyar: "Zamanın, ölçtüğü periyodik hareketlerin geçtiği uygun ana yönlerle tabi kılınmasını garanti eden şey eklem yeridir, *cardo*'dur (dünya için olduğu kadar ruh için de zaman, hareket sayısı). Aksine, eklemsiz zaman, kendisine bir tarı vermiş olan, aşın basit çevrimsel biçiminden özgürleştirilmiş, alt üst olmuş harekete göre içeriğini oluşturan eğrinin dışındaki, bunamış zamandır; kısacası, kendini boş ve saf bir biçim olarak sunan zamandır. Şeylerin (aşın basit çevrimsel biçimi takiben) zamanda serimlenmesi yerine, zaman bizzat kendi içinde serimlenir (yani bir çevrim olmayı bırakır). Ana taslak olmayı bırakıp sıralı olur, saf bir zaman düzeni olur" (88)

Bergson, Kant ile bu husumlu kabul eder. "The Perception of Change" adlı dersinde, Kant'ın, Platoncu gelenekten belirgin kopuşu temsil ettiğini belirtir, çünkü "Kant duyularımızın ve bilincimizin aslında gerçek bir Zamanda, yani, kalıcı bir sürede sürekli olarak değişen bir Zamanda işler olduklarına inanmıştır" (*Creative Mind*, 141).

güç iradesi ve ebedi geri dönüş ile ilişkilendirilmesi sorunudur. Spinoza'yı takip eden Deleuze, zaman-imağın düşünme gücümüzü nasıl etkilediğini sorar. O halde felsefenin zaman-imağ ile ilgisini üç soru belirler: Zamanın bilinirlik biçimleri nelerdir, yalnız güçleri Doğruluk biçiminin yerini nasıl alır, zaman-imağ, düşünme gücümüzü nasıl etkiler?

Platon'un *Devlet*'inde Sokrates, düşünceyi tetikleyen deneyimlerdeki çelişik algıları açıklar. Bu fikir karşısında Platon'un kararsız bir tutum aldığını söylemek gerekir. Platoncu imağ teorisi, karmaşıktır; model ile kopyayı (manevi İdea ile bu İdeanın fiziksel nesnesini), aynı zamanda eikon -iyi kopya- ile fantazma, simülakr biçimindeki kötü kopyaları ayırt eder. Ronald Bogue'nin belirttiği gibi Platon'un kaygısı, ideal ile içsel benzerliğe sahip olan doğru kopyaları, dışsal ya da yanılsamalı yakınlık içeren yanlış kopyalardan ayırt etmektir. Fakat Deleuze'ü ilgilendiren iyi ya da kötü temsil değildir; bu, Baudrillard'ın -postmodernitenin model olmaksızın imağların çoğalması olarak tanımladığı- simülakrlar sorunu da değildir. Deleuze şöyle der: "Yanılsamalı simülakrlarda Platon'u korkutan şey, sabit kimliği olmayan varlıklardır, sınırlanmamış ve mantık dışı oluşun ortaya çıktığı çelişik, kılık değiştirmiş varlıklardır" (Bogue, 56). Bunlar, düşünceyi uygun faaliyeti için kısırtan, kendinde farklılığı ifade edebilen paradoksal nesnelerdir: Evrensel konsensus ya da "sağduyu/ortak akıl" biçiminde düşünceyi dondurup örten güçlere direnen, dahası meydan okuyan, düşünce içindeki düşünce-olmayan. Düşünce güçlerimizi düşünebilmek için, başka bir deyişle, bu güçleri anlayabilmek için, ortak-olmayan akıl [uncommon sense] figürleri olarak simülakrlara ihtiyacımız vardır.²

2 Bu bağlamda Deleuze şunları yazar: "Felsefe iyi niyet ile değil, paradoksla ortaya çıkarılır. Paradoks, felsefenin pathos'u ya da tutkusudur. Birkaç tür paradoks mevcuttur, bunların tümü ortodoksinin tamamlayıcı biçimlerine -yani, iyi niyeteve sağduyuya- karşıdır. Öznel olarak paradoks, her biri kendi sınırının önünde olan, kendi karşılaştırılmamasının önünde olan yetilerin kullanımından ve yerlerden ayrılır: Kendi başına düşünemeyecek durumda olan düşünülmemiş önündeki düşünce; kendisi ayrıca hatırlanamaz olan, unutulmuş önündeki hafıza; kendi yoğunluğundan ayırt edilemez olan algılamamızın öncesindeki duyarlılık. (...) Fakat aynı zamanda, paradoks, bir volkanik hat boyunca biri diğerini tetikleyen, bir sınırdan diğerine sıçrayan yetileri sıralayan, iyi niyetin oldukça uzağında olan ilişkili bu parçaları yetilere verir. Nesnel olarak, paradoks, iyi niyet yönünde eşitlenemeyen ya da iptal edilemeyen farklılık ile birlikte, ortak bir unsur içerisinde totalleştirilemeyen unsuru gösterir. Paradoksları çürütmenin tek yolunun bizzat sağduyudan ve ortak akıldan geçtiğini söylemek doğru olur, fakat bu ancak sağduyunun ve ortak aklın her şeye izinli olması durumunda doğrudur: Yargılama rolü ve vakaya taraf olma rolü, kısmi hakikatin yanında, mutlak hakikat." (*Difference and Repetition*, 227-28).

Bunlar üzerine tam bir tartışma yürütmese bile, Deleuze'ün doğrudan zaman imağlarını tam da şu anlamda simülakrlar olarak düşündüğü açıktır: Kendinde farklılığı ifade eden paradoksal biçim-

Zamanın bilinebilirlik biçimini anlamak, ikinci saf göstergebilimin betimleyici projesidir: Zaman-göstergelerin ve yanlışlayıcı anlatının tanımı. Zaman-göstergelerin ne olduklarına ve sinematik ifade “mecrası” olarak zamanın ne demek olduğuna ilişkin anlayışımızın daha da derinleşmesi gerekmektedir. Zaman hangi biçimlerde bir simulakr gücü olarak ortaya çıkar? Zamanın aşkın biçimleri nelerdir? Hareket zamana tabi kılındığında, yani mekândaki ampirik ardışıklık kronolojik-dışı anlar tarafından alt üst edildiğinde ne olur? Bu sorulara verilecek dört yanıt, süreyi, hafıza edimini, geçmekte olan şimdiki zamanı ve son olarak Deleuze’ün zamanın pasif sentezleri olarak adlandırdığı şeyleri içerir.

Bergson’a göre, zamanın aşkın biçimi gerçekliği bölünmez, kesintisiz ve sürekli değişim halinde akış olan *durée*’dir. Açık ki, sinema –başlangıçları, bitişleri ve her gösterimdeki kesin tekrarlarıyla– sürenin bütünlüklü bir haritasını çıkarmak için esasında yetersiz kalır. Yine de Bergson, sanatı, algıyı yalnızca felsefenin nihai olarak derinleştirebildiği sezgiye yönlendiren imajı kıskırtan faaliyet olarak görür.³ Dolaylı zaman imajları dahi süreden bir şeyi muhafaza eder, dolayısıyla kendi biçimlerinde önemli bir zaman sezgisi sağlar. Birincil biçiminde zamanın, evrensel çeşitleme halinde ya da Deleuze’ün içkinlik düzlemi diye adlandırdığı sürekli evrensel değişim halinde aktığını hatırlamak gerekir. Hareket-imajların tarihinde –tümü zamanı mekâna tabi kılan– çerçevelerin, merkezlerin ve karşılaştınlabilmenin değişkenliklerine rağmen sinema, evrensel çeşitlemenin baş döndürücü rejimine ideal bir geri dönüşte bu mekânsal merkezleri sürekli erozyona uğratma niteliğini diğer sanatlardan daha büyük ölçüde muhafaza eder. Bu minvalde, *The Movement-*

ler. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Deleuze’ün film teorisinin özellikle bu yönüne dikkat çeker ve Deleuze’ün *The Time-Image*’daki argümanlarının *Logic of the Sense* adlı metni ile nasıl ilişkili olduğunu özellikle belirtir. Bakınız “The Cinema, Reader of Gilles Deleuze.” Kendinde farklılığı açıklayan simulakrlar için bakınız *Difference and Repetition*, özellikle ss. 69, 201-2, 293-94, ve 299-300.

3 “Metafizik Giriş” başlıklı dersinde Bergson şunları yazar: Süre sezgisinin yerini hiçbir imaj alamaz fakat şeylerin oldukça farklı düzenlerinden alınan çok sayıda farklı imaj, eylemlerinin yakınsamasında, bilinci, ele geçirilecek belirli bir sezginin mevcut olduğu kati noktaya yönlendirecektir. Birbirine mümkün olduğunca benzemez imajlar seçmekle, bu imajlardan birinin yâd etmekle görevli olduğu sezginin yerini gasp etmesi engellenecektir çünkü bu durumda söz konusu imaj rakipleri tarafından ortadan kaldırılır. Yön bakımından tüm farklılıklarına karşın, bunun görülmesi, bu imajları zihnimizden aynı tür bir dikkati ve adeta bilinci özel ve kesin olarak belirlenmiş bir duruma, özellikle de kendini kendine açabilmesi için uyum sağlamak zorunda olacağı bir duruma taşır. Fakat bilincin bu çabaya katlanması gerekir; çünkü ona artık hiçbir şey gösterilmez. Bilinci, istenen çabayı gösterip kendi başına sezgiye ulaşacağı duruma getirmiş olacağız (*Creative Mind*, 166).

Image hareketi birincil güç olarak sunar: Tüm sinematik imajlara karşılık gelen evrensel çeşitleme olarak değişim imajı. Basit, durağan bir planda bu zaman imajını basit süre olarak muhafaza edebilir. Dolayısıyla, hareket-imaj, kendi orijinal devrimini içinde değişim ve sürenin algısını verebilir. Fakat zamanın doğrudan imajını kavrayabilmek için, imaj duyu-motor durumlarından serbest ve bütünlerin işleyişinden bağımsız olmalıdır.

Burada Deleuze'ün Bergson'un ara imaj (*image moyenne*) kavramını sinematik hareket-imajı tanımlamak için esas almasını yeniden düşünmek gerekir. Bergson'a göre *image moyenne*, bir düşünce biçimidir. İmaj, nesnelerin mad-diliği ile düşüncenin tinselliğini aynı ölçüde paylaştığı için madde ile zihnin temasını kolaylaştırır. Bergson, "Philosophical Intuition"da şunları yazar: "Halen kendini görünür kıldığı için neredeyse madde ve kendisine dokunul-masına artık izin vermediği için neredeyse zihindir" (*Creative Mind*, 118). Kuş-kusuz, Deleuze, Bergson'un tanımında sinematografik imajın kesin tasvirini görür.

Bu fikir, Bergsonculuğun bir diğer önemli temasına işaret eder: Mekânda al-gılar, zamanda düşünürüz. Zamanın dolaylı ve doğrudan imajları arasındaki fark, bu temelde de ayrt edilebilir. Hareket-imajdaki değişiklikler, mekândaki çeşitlemeler halinde değişim imajı veren, algı ile maddenin karşılaşmasını ta-kip eder. Buradaki temel durum -zamanın bilinme biçimi- hareketteki açık bütünlüktür. Fakat algı maddeden çekildiğinde imajın başka bir boyutu açılır. Hareket, birincil bir güçten ziyade kıyas ölçüsü haline gelir, ardışıklık da imaj-ları bağlayıp dönüştürmenin yeni biçimlerini -sahte süreklilikler ve uyumsuz hareketler- doğurur. Evrensel çeşitleme zamanın doğrudan imajını güvence altına alabilir fakat bu mutlak hareket, hareket merkezleri ve rasyonel bağları ile duyu-motor şemasının ölçütlerine göre göreceleşip yerelleşmesini kesinti-ye uğrattığında olur.

İkinci olası çözüm, hareketin hafıza edimi haline gelmesidir. Bergson, *Matter and Memory* adlı eserinin üçüncü bölümünde şöyle söyler: "Her ne zaman bir hatıraya ulaşmaya, tarihin bir dönemini anımsamaya çalışsak, kendimizi ilk olarak genel geçmişte, daha sonra da geçmişin belirli bir bölgesinde yeniden konumlandırabilmek için şimdiki zamandan ayrılmamızı sağlayan *sui generis* [kendine has] bir edimin farkına varırız -tıpkı kameranın odaklanması gibi bir ayarlama" (133-34). Daha önce belirtmiş olduğum gibi, zaman-imajın ha-fıza-imaja eşit olduğu düşünülebilir. Mekândaki eylem ve fiziksel hareket ile

ölçülebilir olmasından ziyade, hatırlama faaliyeti ile temsil edilen bir “zihin-sel” hareket haline gelir. O halde, zaman-imağ sineması, bir öznel ve bilinç sineması olacaktır. Bu, fiziksel dünyanın keşfinden ziyade hafızaya, rüyaya ve fantaziye yolculuk ile “ilgili” sinema olacaktır. Modern Avrupa sineması tam da bu şekilde tartışılmalıdır.

Bergson’un algıyı, hafıza-imağ ve saf hafızayı herhangi bir hatırlama edimine bağlayan süreklilikleri vurgulaması ölçüsünde bu durumun Bergson’da doğrulanması da mevcuttur.⁴ Fakat Deleuze açıkça belirtir:

Sinemada hatıra-imağlar (hafıza-göstergeler/*mnemosigns*) ve rüya-imağlar (rüya-göstergeler/*onirosigns*), uzatıp genişletse de aralığını doldurma eğiliminde oldukları duyu-motor durumların ürünüdür; [hatıra-imağlar] bunda gerilemeler oluştururlar (psikolojik hafıza olarak geriye dönüşler). (...) Rüya-imağlarsa, daha ziyade bütünü etkiler: Zaman zaman durumun sürekli başkalaşımını temin ederek zaman zamansa karakterlerin eyleminin yerine dünyadaki bir hareketi geçirerek duyu-motor durumunu sonsuza yansıtır. Hâlihazırda modern sinemanın zaman kapılarında bazı istisnai durumlarda yaklaşıp bile dolaylı bir temsili bu şekilde geride bırakmayız (*Time-Image*, 273).

4 Gerçek şu ki, Bergson’un *Matter and Memory*’de tasvir ettiği düşünce “hareketleri” çok daha karmaşıktır. “İkinci” hafıza şeması ya da Bergson’un (s. 99’da alıntılanan) ters konisi iyi bir örnektir. Bergson, “genel fikrin” algı ile hafıza arasında karmaşık bir salınım olarak nasıl ortaya çıkabileceğini göstermek için bu şemaya başvurur. Dahası, Bergson’un tanımladığı hareket, bir belirsizlik merkezinin hafızada nasıl açılacağına ilişkin açıklamasını hem genişletir hem de karmaşıklarlaştırır. Bergson şöyle yazar: Genel fikrin özü, (...) eylem düzlemi ile saf hafıza düzlemi arasında kesintisiz olarak ileri ve geri gitmektir. Bir kez daha, yukarıda söz ettiğimiz diyagrama gönderme yapalım. S noktasında, bedenimde, başka bir deyişle, belirli bir duyu-motor dengesinde sahip olduğum mevcut algı yer alır. AB tabanının yüzeyinde, bütünlükleri içinde hatırlamaların uzanır. Böylece belirlenmiş bir koni içerisinde, genel fikir, S zirvesi ile AB tabanı arasında sürekli salınım halindedir. Bu genel fikir, S zirvesinde, bedensel bir tavır ya da söylenmiş bir sözün açıkça tanımlanmış biçimini alır; AB tabanında ise, kırılan birliğini parçalayacak olan binlerce tekil imajın aynı ölçüde tanımlanmış yönünü alır. (...) Hakikat şudur ki, genel fikir, biz onu bu iki uçtan birinde sabitler sabitlemez elimizden kaçacaktır. Birbirinden geçen çifte akıntıdan oluşur –ya söylenen sözlerde kristalize olmaya ya da hafızada kaybolmaya daima hazırdır.

Bu, S noktası tarafından çizilmiş duyu-motor mekanizmaları ile AB tabanında mütemayil hatırlamalar totalitesi arasında (...) aynı koninin çok sayıda A’B’, A”B”, vb. kesitince çizilmiş fiziksel yaşamımızın binlerce tekrarı için yer vardır. Rüya âleminde yaşamak için kendimizi duyu ve motor durumdan ayırdığımız ölçüde, kendimizi AB düzlemine dağıtma eğilimimiz mevcuttur; motor reaksiyonlar ile duyu uyarısına yanıt vererek kendimizi mevcut gerçekliğe daha sıkı bağladığımız ölçüde, S noktasında yoğunlaşma eğiliminde oluruz. Gerçek şu ki normal benlik asla bu uç durumlardan birinde kalmaz; bunlar arasında hareket eder, daha sonra ara kesitlere karşılık gelen durumlar benimser, başka bir deyişle, temsillerinin mevcut eyleme daha yararlı yardımı bulunabilmesi için, temsillerine ancak yeterli imağ ve ancak yeterli fikir verir (*Matter and Memory*, 161-163).

Saf hafıza halinde virtüel imaj, ne bilince ne de psikolojik bir duruma gönderme yapar. Aslında, eğer Alain Resnais zamanı öznel-olmayan hafıza olarak temsil etmekte başarılı oluyorsa, o halde, öznel olan, artık nesnel olandan ayrı ya da nesnele karşıt biçimde tanımlanamaz. Deleuze'ün yazdığı gibi, "bu, bilincin dışındadır, zamandadır ve bizim için de, saf hatıraların [*souvenirs purs*] zamandaki virtüel ısrarlarını kabul etmek, mekândaki algılanmayan nesnelerin aktüel mevcudiyetlerini kabul etmekten daha zor olmamalıdır" (80).

Fakat bu noktada Deleuze'ün aktüel ve sanal üzerine tartışmasının yine yeniden tanımlanıp derinleştirilmesi gerekir. Hafıza ya da rüya yolculuklarının ötesinde zamanın, doğrudan imajın temsil ettiği daha temel bir "hareketi" mevcuttur. Bu bağlamda hareket ne mekânda bir geçiş ne de hafızanın canlandırmasıdır; daha ziyade, zamanın geçişini kavramlaştırma, geçmiş ile gelecek bakımından şimdiki zamanı yönlendirme biçimimizdir. Kronolojik zamanda şimdiki zamanın tuhaf bir mevcudiyeti söz konusudur. Şimdiki zaman, geçmişte gerisinde bırakarak geleceğe doğru yolunu kazarak ilerlediği bir çizgide kesintisiz hareket eden bir noktadan ibarettir. Şimdiki zaman, geleceğin geçmişe sürekli devinen bölünmesidir. Fakat zaman aralığı olarak düşünülen, aktüel olarak verili "şimdi"ye doğrudan doğruya baktığınızda, zaman paradoksal bir imajdır. Zamanın çizgiselliği kırılmaya başlar. Şimdiki zamanı kavrayıp hâlihazırda dönüşmüş olduğu geçmiş ile hızla ilerlediği gelecekte mutlak biçimde nasıl ayırt edeceğiz? Doğrusu, bunu yapamayız. Aziz Augustinus'u takip ederek, geçmekte olan zamanın, eş zamanlı olarak, her biri birbirinden ayrı, eşdeğer olmayan geleceğin şimdinden, şimdinin şimdinden ve geçmişin şimdinden oluşan bir olay halinde parçalandığını görürüz.

Böylece zamanın devindiren üçüncü adım, zamanın geçmesidir. Bu geçiş ne çizgisel ne de kronolojiktir, çünkü zaman sürekli çatallanır, bir yönde belirsiz bir geleceğe, başka bir yönde ise mutlak geçmişe bölünür. Bergson, *Mind-Energy* adlı çalışmasında "Hafıza nasıl oluşur?" sorusuna böyle yanıt verir.⁵

5 Özellikle bakınız, *Mind-Energy*, "How Is Memory Formed?" başlıklı kısım, 127-29.

Deleuze bu fikirleri tartışırken, Bergson'un şimdiki zamanı geçmiş ve geleceğe ayırmaya ilişkin fikirlerini gösteren üçüncü bir şema kurar (s. 82).

Bu figürler bir arada alındıklarında, Deleuze için zamanın "hareket edişinin" üç olanaklı şemasını temsil ederler: Hafıza edimi olarak, geçmekte olan şimdi olarak ve zaman biçimleri tarafından öznenin bölünmesi olarak. (Ayrıca sürenin sürekli nitel değişim olarak nasıl karakterize edildiğini hatırlayınız.) Aslında bu üç şemanın her birinin zaman "diferansiyellerinin" öznellik için nasıl kurucu oldukları bakımından ele alınmaları gerekir: Sürekli olarak aktüel ile virtüel arasından geçen hafıza

Geçen zamanın imajına ancak, imaj algıda oluşturulurken eş zamanlı biçimde geçmişte daha önce olduğu imaj halinde muhafaza edildiğinde sahip olabiliriz. Aynı hafıza-imajın iki “yanı” olsa da, bunlar doğaları gereği farklılık gösterir: Geçmiş-virtüel-zamansal-hafızaya karşı şimdi-aktüel-mekânsal-algı. Bundan dolayı Deleuze şöyle yazar: “Kristal-imajın esas sunduğu şey, zamanın en temel işlemi şudur: ‘Artık olmayan dolaysız geçmiş ile henüz olmayan dolaysız gelecek arasındaki sınırın kaybolması... Algıyı sonsuza dek hatırlamaya yansıtan hareketli ayna.’” (*Time-Image*, 81). Zaman, her anda şimdiye ve geçmişe bölünür: Geçen şimdi ve muhafaza edilen geçmiş. Ve her an bölünürken zamanı ikiyeştirir de: Geçmiş bir zamanlar olduğu şimdi ile bir aradadır. Geçmiş kronolojik-olmayan zaman halinde, genel geçmişin virtüel arşivi biçiminde muhafaza edilir. Hafızanın “sinematografik yanılısma” –durağan imajların çizgisel ardışıklığı– ile asla doğru biçimde temsil edilemeyecek olmasının nedeni budur. Aktüel olan daima bir şimdidir, fakat değişen bir şimdidir. İmaj aynı zamanda şimdi ve geçmiştir, halen şimdi ve hâlihazırda geçmiştir.

Bu, zaman-imajın sunduğu en derin zaman paradoksudur. “Olanaklı en küçük çevrim” –Bergson’un birinci diyagramındaki OA koordinatları– algı ile hafıza, aktüel ile virtüel arasında eşdeğer olmayan bölünme yaratır. Virtüellik, geçmişin, bir zamanlar olduğu şimdi ile bir aradalığıdır. Şimdi, aktüel bir imajdır; zamandaşı olan geçmiş, şimdinin virtüel imajı olarak kaybolur. Bergson bu fenomeni, şimdiki zamanın algı ve hatırlamada sürekli kopyalanması olarak tanımlar: “O halde, aktüel mevcudiyetimiz zamanda serimlenirken, kendini virtüel bir mevcudiyette, bir ayna-imajda kopyalar. Hayatımızın her anı iki yön sunar, aktüel ve virtüel, bir yanda algı, diğer yanda hafıza. (...) Her kim kendi şimdiki zamanının algıya ve hafızaya kopyalandığının farkına varırsa (...) kendini, oyununu otomatik olarak oynayan, kendini dinleyen ve kendini oynarken izleyen bir aktörle kıyaslayacaktır” (*Mind-Energy*, 135-38). “Saf” hatırlama olarak virtüel imaj, kendisini aktüelleştiren herhangi bir zihinsel imajdan doğası gereği farklıdır.

Artık sinematik ifade bakımından zamanın ne olduğunu anlamaya daha yakınız. Sinematik hareket-imajlar, “madde = imaj” denkleminin olduğu evrensel çeşitleme rejiminden çıkar. Böylece, algı ile madde arasındaki ilişkinin çok sa-

edimleri olarak; şimdinin algıda ve hafızada sürekli çoğaltılması ve ego’yu Ben’den ayıran içsellik olarak. Bu bölünmelerin her birinin, düşüncenin zamanda kendisini kurduğu bir “belirsizlik” olarak düşünülmesi gerekir.

yıda kapsamı ve çeşidi olan göstergelerin yolunu açar. Bunun yanında, zaman-
imajlar, Deleuze'ün *Difference and Repetition* adlı eserinde zamanın üç edilgen
sentezi olarak adlandırdığı şeyden türer. Deleuze, benim geçmekte olan şimdi
diye gönderme yaptığım şeyi, anların ölçülemez üç noktaya büzülmesiyle
zamanın temeli (fondition) olarak tanımlar: Geçen şimdi, muhafaza edilen
geçmiş ve belirsiz gelecek. İkinci sentez, zamanın kuruluşunu (fondement),
virtüellik, geçmişin tümüyle kronolojik-olmayan katmanlar halinde muha-
fazası biçiminde sunar. Kuşkusuz en zoru olan üçüncü sentez, Deleuze'ün
Bergson, Kant ve Nietzsche'ye yönelik ilgisinin ortak paydasıdır. Bu, hafızada
öznel bir yolculuğu değil, "saf zaman biçiminin" ya da Kant'ın saf akıl eleştiri-
siyle Nietzsche'nin ebedi dönüş öğretisinde yer alan, özneliğin kendisinin
kurucusu olarak kronolojik-olmayan zamanın "temelsizliğini" (éffondement)
anlamayı içerir.⁶

Bunlar, Deleuze'ün tartışmasının en zor sayfalarındandır. Deleuze, felsefe ta-
rihinin Bergson'un süre düşüncesini sıklıkla öznel içsellığe indirgediğini be-
lirtir. Fakat Bergson'a göre *durée*, psikolojik içebakışa değil; algı ile hafızanın,
her türden zihin-beden, zihin-doğa düalizmini alaya alan sürekli ve karmaşık
ifadesine gönderme yapar. *Je t'aime, je t'aime* okumamda sormuş olduğum
gibi: İçeri ve dışarıyı, özne ve nesneyi ayırmanın bir anlamı olmadığına göre
"zaman" psikolojik olarak "içeride" deneyimlenen bir şey ya da içinde hare-
ket ettiğimiz dışsal bir mecra olarak nasıl ayırt edilebilir? Deleuze, Bergson'un
zaman tefekkürünün en derinde farklı bir şey söylediğini belirtir: Tek öznellik
zamandır, kaynağında kavranan kronolojik-olmayan zamandır, zamana içsel
olan da bizizdir, tersi söz konusu değildir. Bizim zamanda olmamız basmakalıp
bir şeymiş gibi görünse de en büyük paradokstur. Zaman bizde içsel olan
değildir. Bunun tam tersi, içinde olduğumuz, içinde hareket ettiğimiz, yaşadığımız
ve değiştiğimiz içsellik kendisidir. (...) Öznellik asla bize ait değildir;
o zamandır, yani ruh ya da tindir, virtüel olandır. Aktüel daima nesnel fakat
virtüel öznel: Zamanda deneyimlediğimiz şey başlangıçta duyguydu; sonra
zamanın kendisi, kendini duygulandırıcı ve uygulanan diye ikiye bölen, za-

6 Bir önceki bölümde yapmış olduğum Leibniz ve Bergson karşılaştırmasında bu zaman sentezlerinin
bir versiyonunu sunmuştum. Burada ayrıca Ronald Bogue'nin Deleuze'ün *Difference and Repetition*
daki, zamana ilişkin argümanlarına yönelik yapmış olduğu incelemeye borçluluğumu ifade etmek
isterim. Bakınız Bogue, *Deleuze and Guattari*, özellikle s. 65-66 ve 15 1. Ayrıca bakınız *Difference and
Repetition*, 79-84.

manın tanımı olarak “kendinin kendiyle duygulanımı” olan saf virtüalite oldu (*Time-Image*, 82-83).

Deleuze’ün argümanları, Kant’ın aşkın felsefe üzerine görüşlerine geri dönülerek biraz daha aydınlatılabilir. Bergson, zamanın hafıza tarafından geçmişin algıya kopyalanması olarak şimdi ve geçmiş halinde ikiye bölündüğü doğrudan kavrayışın ruhsal otomatizm biçiminde deneyimlenebileceğini söyler. Doğrudan zaman imajının ifade ettiği muhatap, felsefi bir özneyi, yani Kant’ın *Saf Aklın Eleştirisi* adlı çalışmasındaki aşkın konumu varsayar. Bu özne, bölünme halinde düşünse de bu ne Kartezyen düalizmin ne de kendi başına psikanalizin bölünmesidir. Son ikisi mekânsal bölünmeleri temsil eder. Kant zamanın düşünce ile ilişkisini yeniden düzenler, bunu yaparken de özneliliği kuran yetileri düşünmenin yeni bir yolunu bulur. Böylece aşkın felsefe basmakalıp bir görüşün söyleyebileceği gibi duyu-akıl antinomisini aşarak özneyi “aşkın” bir özdeşlik ve birliğe geri getirme biçimi değildir. Tam tersine Kant özneyi, öznenin zamanı hareketten “sökmesi” ile tanımlamanın yeni bir yolunu keşfeder.

Deleuze’ün Kant okumasının orijinallliği, doğrudan zaman imajında içerilenleri anlamak bakımından önemlidir. Deleuze kendi konumunu, *Kant’ın Eleştirel Felsefesi*’nin İngilizce çevirisine yazdığı önsözde titiz bir biçimde ortaya koyar. Burada, Bergson tarafından altı çizilen “ruhsal otomat” Rimbaud’nun “Ben, bir başkasıdır” formülü ile yeniden düşünülür.⁷

Burada karşı karşıya olunan güçlük, Ben nasıl başkası haline gelir ya da zamanın “kendinin kendiyle duygulanımı” olarak tanımlanabilmesidir. Kant ile Bergson arasındaki bağı açıklamanın en açık yolu, her ikisinin de mekânda kronolojik ve çizgisel ardışıklık halindeki zamanı düşünmeyi reddettiklerini söylemektir. Deleuze Kant’ın zamanı hareketten söktüğünü söylediğinde, “hareket”in tanımı radikal biçimde değişir. Hareket artık mekândaki fiziksel hareket olarak tahayyül edilemez; bunun zaman aracılığıyla değişim olarak yeniden düşünülmesi gerekir. “Hareket,” nihayet *The Time-Image* metninde bu anlama gelir. Zamanın doğrudan imajı, zamanın icat kabiliyetini sunar: Yeni

7 Bu formül (Ben, bir başkasıdır); ayrıca Deleuze’ün zamanın doğrudan imajlarında sunulan yanlış güçleri ve yanlışlayıcı anlatı tartışması için de kilit bir formülasyondur. Bakınız Deleuze’ün *The Time-Image*’daki (133-137) tartışması ve *The Time-Image*’daki (147-155) *cinéma vérité* ve dekolonizasyon sinemaları tartışmasında bu kavramı genişletme biçimi. Bu argümanları bir sonraki bölümde derinleştireceğim.

ve öngörülmemiş olanın ortaya çıkış olanağı, zamanın her anında yenilenen bir olanak.

Düşüncenin zaman biçimlerine göre nasıl belirlenebileceği sorusunu yeniden düşünmek gerekir. Deleuze'e göre Kant'ın çözümü, zamanı, değişen ve hareket eden her şeyin değişmez Biçimi diye tanımlamasıdır. Her şey zamanda hareket eder ve değişir, fakat ne değişen ne de hareket eden tek şey zamandır. Bu zamanın sonsuzluk olduğu anlamına gelmez. Öyle olsaydı, zamanı zamanla tanımlama totolojisine düşmüş olurduk. Bundan farklı olarak, zaman, "sonsuz olmayan şeyin biçimi, değişim ve hareketin değişmez biçimidir" (*Kant's Critical Philosophy*, viii). Zaman değişimdir: Evrenin asla durmayan hareketi, değişimi ve evrimidir.⁸

Dolayısıyla, zamana dair iki bakış açısı mevcuttur. Bunlardan biri bir ereklilik olmaksızın değişime tanıklık eder; diğeri ise aşkın bir sentez ile değişmeyenin değişimin kendisi olduğunu anlar. Bu şekilde zaman, öznenin, zamanda olan ve sürekli değişen bir edilgen Ego'ya (*Moi*) ve şimdiyi, geçmiş ve geleceği sürekli bölerek bir zaman sentezini sürdüren Ben'e (*Je*) bölünmesini varsayar. Deleuze "Ben, zaman biçimi ile kendimden ayrıyım" dediğinde, egonun kendisini biricik ve etken özne olarak kuramayacağını söylemiş olur. Daha çok, "kendine kendi düşüncesinin eylemini sunan edilgen egodur; başka bir deyişle, bunu uygulandıran Başkası olarak Ben'dir" (*Kant's Critical Philosophy*, ix). Deleuze'ün Kant okumasında zaman, Ben'in sentetik edimi ile bu edimin atfedildiği ego arasında sürekli dönüşüme uğrar. Zamanın algıyı hafıza ile ikileştiren sürekli bölünmesi, öznenin temel bölünmesini sağlar.

Böylece Ego'yu içindeki Ben'den ayırmak için zaman özneye taşınır. Bu, Ben'in ego'yu etkilediği biçimdir; zihnin kendi kendini etkileme biçimidir. Bu bağlamda, artık basit ardışıklık diye tanımlanamayacak, değişmez biçim halindeki zaman içsellik olarak (iç duyu) ortaya çıkarken, bir aradalık diye tanımlanamayacak mekân dışsallık olarak görünür. "İçsellik" yalnızca zamanın

8 Kuşkusuz, bu Kant okuması, Deleuze'ün kendine has Bergson ve Nietzsche terkiplerinden derinlemesine etkilenebilir. Bergson'un Kant ile ilişkisi daha eleştireldi. Örneğin, bakınız *Creative Mind*, 139-42. Bence, *Kant's Critical Philosophy* 1963 yılında yayınlandığında, Deleuze Bergson'un konumuna daha yakındı. Dolayısıyla, İngilizce önsöz (1984), Deleuze'ün, sinema kitaplarının bir sonucu olarak, Kant ile değişen ilişkisinin ilginç bir geriye dönük açıklamasını temsil eder. Ayrıca, Deleuze, Kant okumasının Heidegger'den de etkilenebilir olduğunu çok sık kabul etmez. Örneğin, bakınız Heidegger'in *Kant and the Problem of Metaphysics* adlı eseri.

bize içsel olduğu anlamına gelmez, içselliğimizin bizi sürekli olarak böldüğü, bizi ikiye ayırdığı anlamına da gelir: Zamanın bir sonu olmadığından asla normal seyrinde gitmeyen bir ikiye bölünme. Zamanı yapan baş dönmesi, salınım. (*Kant's Critical Philosophy*, ix).

Kant, Descartes'ın *cogito*'sunu böyle baş aşağı çevirir. Ben = Ben denkleminin geçerli olduğu özdeşlik halinde düşünmek yerine, Kant, zamanın bölünmesi ile parçalanmış bir Ben (*je fêlé*) sunar. Descartes, Batı felsefesinde sıklıkla yapıldığı gibi bu bölünmeyi kurnazca gizler. Cogito, yüklemlediği şeyin, düşünüşünün nesnesinin kendisine verili olduğunu varsaymalıysa bile yine de zaman tarafından bundan ayrılmalıdır. Zamanın kendi içinde bilinemez olmasının sebebi budur. Zaman, böldüğü şeyi sezdiğinde bölünür ve kayar gider.⁹ Ronald Bogue'nin açıklamasında, "*spatium*'un [mekârun] *extensio*'nun [uzanımın] boyutlu mekânurun doğduğu dipsiz derinlik olması gibi zamanın saf ve boş biçimi, zamanın kaynağının (virtüel geçmiş), zamanın temelinin (yaşanan şimdi) ve sağduyunun ampirik zamanının doğduğu dipsiz zaman biçimidir" (66). Burada, *cogito*'nun belirli oluşu bir tür kuantum belirsizliği olur. Düşünceyi tasarlarım, fakat öz- düşünceimde düşünce değişir ve değişmeye devam eder; hareketleri mekânsallaştırılabilir değildir. Düşüncem egoda mıdır, Ben'de midir? Bunlardan farklı olarak, her ikisini zamanın gayri şahsi biçimde kuran bölünmedir.¹⁰

9 Zamanın bizzat geçişine taruk olsaydık çektiği azap, zamanın sonsuz bölünmesine doğrudan tarukluk durumu ile doğrudan bağlantılı olan Claude Ridder'in konumunda olurduk. Ridder, makinedeyken, ne kaçabildiği ne de tutunabildiği, geçmekte olan bir şimdiyi deneyimler; kısa süreli plan-sekanslar, Ridder'in geçmişe dönük hiçbir bilincinin olmadığı, geçmekte olan şimdiki zaman ortaya koyar. Makineye yerleştiğinde, Ridder paradoksal biçimde, aşkın bir konumda bağlantı kurmaksızın, Kantçı zaman bölünmesini yaşar. Zamandan kopan Ridder –zamanda olan ve sürekli değişen (Catrine'e aşık olacak mıdır, Catrine aşık mıdır, halen Catrine'i sevmekte midir?)– Kantçı ego ve zamanı bağlama durumunda olmaksızın zamanın bölünmelerine taruk olan sentetik "Ben" olarak mevcuttur.

10 *Difference and Repetition*'da Deleuze, Descartes'ın *cogito*'sunun, belirlenmemiş bir mevcudiyetin ("Varım, çünkü düşünebilmek için mevcut olmam gerekir") belirlenimi ("Düşünüyorum") olarak iki mantıksal değer varsaydığını söyler. Kant karşılık verir: Belirlenimin belirlenmemiş bir şeyi ima ettiği açıkken, Descartes, varlığın nasıl ya da neden düşünme edimi ile belirlenebilir olduğunu açıklamakta başarısız olur. Dolayısıyla, Kant'ın Descartes eleştirisi, üçüncü bir mantıksal değer in açığa vurulması ile ilgilidir: Zaman, belirlenmemiş mevcudiyetin "Düşünüyorum" ile belirlenebilir olduğu biçimdir. Deleuze, "bunun aşırı sonuçları vardır" der: Benim belirlenmemiş mevcudiyetim ancak zaman içerisinde, bir fenomenin, zaman içerisinde ortaya çıkan edilgen, alıcı bir fenomenal öznenin mevcudiyeti olarak belirlenebilir. Sonuç olarak, "Düşünüyorum" ifadesinde bilincinde olduğum kendiliğindenlik, tözsel ve kendiliğinden bir varlığın niteliği olarak değil, ancak kendisi ile değil, kendisi içinde ya da kendisi üzerinde uygulanan kendi düşüncesini –sayesinde Ben diyebildiği kendi zekâsını– deneyimleyen edilgen benliğin duygusu olarak anlaşılabilir. Burada uzun ve bitmeyen bir

Öznedeki bu bölünmenin, Deleuze'ün "yanlışın/sahtenin güçleri" (*les puissances du faux*) diye ifade ettiği şeyde temsil edilen ciddi epistemolojik sonuçları vardır. Zaman-imağın anlatıyı tahrif eden stratejileri –ki nitelikleri anlaşılmazlık, kararsızlık ve uyuşumsuzluktur– bu kavramı ele almanın bir yoludur. Bu fikir esin bakımından Nietzscheci olsa da, bunu düşünmenin bir yolu, Kantçı anlamdaki "güç" kararıdır. Kant, bir zihinsel "yeti" ya da kabiliyet (*Vermögen*) olmaktan ziyade, işyapabilme ya da bir senteze hazırlanabilme işlevi olan yargıyı bir güç (*Kraft*) olarak düşünür. Eğer doğrudan zaman imajı bir zamansal paradoks biçiminde resmediliyorsa, Doğru artık değişimsiz, kendiyle özdeş ya da kendiyle aynı biçimlerde düşünülemez. Düşüncenin "yasaları" olarak düşünülen şeyler (özdeşlik, çelişmezlik ve üçüncü halin olanaksızlığı ilkeleri) artık etkin bir biçimde alaşağı edilmişlerdir. Kant yargıyı teleolojik hale getirirken, bu keşfinin sonuçlarından uzak durmuştur. Bunun aksine Nietzsche fırsatı kaçırmıştır. Eğer hakikat biçimleri zamansalsa, o halde, önceden var olan bir hakikati tepkisel ya da edilgen bir "keşfetme" halinden özgürleşmişizdir. Deleuze'ün zaman paradokslarında böylesine etkileyici bulduğu şey, eş zamanlı olarak Kantçı ve eleştirel, Nietzscheci ve özgündür. En doğru ve en değişmez şey, düşüncenin zaman bakımından daima değişiyor oluşudur. Hakikati tarihsel ve düzenli görme iradesindeyse, bu, etkin bir irade halidir. Zaman, icattan başka bir şey değildir.

Deleuze'ün çözümlemesinin Kantçı yönleri, imaj bakımından zamanın bilebilirlik biçimleri ile ilgilidir. En önemlisi, bu çözümleme, kristal imajda tasvir sorununu ve karşılık gelen anlatı biçimleri ile şimdiki zaman noktaları ile geçmiş katmanlarında temsil edilen zaman düzeni sorununu içerir. Fakat

hikâye başlar: Ben, bir ötekidir, ya da iç duyunun bir paradoksudur. Düşünce faaliyeti, alıcı bir varlığa, bu faaliyeti etkilemekten ziyade onu kendine temsil eden, başlatmaktan ziyade etkisini hissedene ve bunu kendi içinde bir Öteki gibi yaşayan edilgen özneye başvurur. "Düşünüyorum" ve "varım" ifadelerine benliğin –yani (Kant'ın sezginin alıcılığı olarak adlandırdığı) edilgen konumun eklenmesi gerekir; belirlenime ve belirlenmemişe, belirlenebilir olanın, yani zamanın eklenmesi gerekir. Burada "eklemek" de doğru sözcük değildir, çünkü bu daha ziyade, farklılığı tesis etme ve varlık ile düşüncede içselleştirme sorunudur. Bu sanki Ben'in bir uçtan diğerine kınlanması gibidir: Zamanın saf ve boş biçimi tarafından kınlanmak. Bu biçimde, Ben, zamanda ortaya çıkan edilgen benliğin karşılığıdır. Zaman bir hatayı ya da kınlamayı Ben'de, edilgenliği de benlikte gösterir; edilgen benlik ile kınlanmış Ben arasındaki korelasyon da aşkın olanın, Kopernik Devriminin ögesinin keşfidir (*Difference and Repetition*, 86).

Ayrıca bakınız, Kant'ın *Critique of Pure Reason* adlı eserindeki "Analytic of Concepts", özellikle not 25 (169). Ayrıca bakınız Deleuze ve Guattari'nin, *What Is Philosophy?*'deki Kant'ın Descartes eleştirisi tartışmaları, 29-32.

Nietzsche'nin Kant'ı değerleri eleştirel felsefeden dışlamakla kınaması gibi Deleuze de yanlısın güçleri kavramını, geniş ölçüde tasvirsel ikinci saf göstergebilim projesinden, sinematik zaman-imaşa özgü felsefi bir soruya nasıl yanıt vereceğinin niteliksel çözümlemesinde geçişte kullanır: Düşünmek nedir? Fakat belki bu soru kötü bir biçimde kurulmuştur veya henüz bu soruyu kuracak uygun durumda değiliz. Deleuze, Nietzsche'nin Kant'taki felsefi soruların "Nedir?" gibi aşkın biçimde kuruluşu konusundaki tatminsizliğini tekrar eder. Sinemanın düşünce-göstergelerini tanımlama sorunu, aşkın bir eleştiri ile başlar: Sinematik imaj bakımından düşünce nedir ya da hareket-imaj ile zaman-imaşa hangi düşünce imajı sunulur? Fakat yanlıs güçleri, en iyi biçimde Nietzscheci anlamda değerler sorununun yeniden gündeme getirilmesi ile anlaşılabilir. Bu, düşünme sorununu değil, düşünce ile Hakikat biçimi arasındaki ilişkiyi içerir. Takip edilecek en iyi sorular şunlardır: Organik anlatıyı hangi hakikat iradesi belirler? Hakikati kim, neden ister ve hakikati isteyenlerin bakışı bir filmin okuması kadar anlatıyı nasıl etkiler? Ek olarak değerlerin eleştirisi ile hangi güçler serbest kalır?

The Time-Image'daki Nietzscheci değer eleştirisi zaman ile düşünce arasındaki ilişki üzerine bir araştırmadır. Gerçekleşmiş bir olaya işaret eden şey, zorunlu olarak "düşünce" değildir. Düşünce, daha ziyade bir edim, oluş halindeki bir olay, kısacası bir hareket olarak ortaya konulur. "Eleştiri"nin ne anlama geldiğini anlamak, Deleuze'ün sinema kitaplarındaki projesini önemli ölçüde belirginleştirir. Deleuze'ün film okumalarında uyguladığı "eleştiri" ve "yorumlama" idelerinin ancak Deleuze'ün Nietzsche'ye yönelik özel yaklaşımı bağlamında anlaşılması gerekir. Deleuze'e göre, filmlerin nasıl felsefi oldukları ve bir filmi anlamaya hangi felsefenin yardımcı olacağı ancak bu bağlamda anlaşılabilir.

Deleuze'ün *Nietzsche and Philosophy* adlı çalışmasında açıkladığı gibi değer eleştirisi iki ayrılmaz faaliyeti kapsar: Yorumlama ve değerlendirme: "Yorumlamak, bir şeye anlamını veren kuvveti belirlemektir. Değerlendirmek ise, bir şeye değerini veren güç iradesini belirlemektir" (54). Kuvvet çözümlemesi, aslında, belirli bir göstergebilim alanına girer. Kuvvet düşüncesi ne köken neden ne de özbilinçli irade anlamında öznel olarak anlaşılmalıdır. Bundan farklı olarak, kuvvet bir olaya ya da daha kesin bir dille söylemek gerekirse, olayları, fenomenleri ya da önermeleri ve bunların kökenlerini örgütleyen bir ilişkiler kümesine gönderme yapar. Örneğin, nitelikleri içkinlik düzleminden ya da evrensel çeşitleme rejiminden (nispi ve mutlak hareket, vb.) türeyen güç

olarak tanımlanan hareket-imağ kaynaklı ilk göstergebilimde elde edilen göstergelerin genetik ögesi. Bu bağlamda, birincil yorum "Bu ne anlama gelir?" değil, "Anlamı oluşturan nedir?" sorusudur. Hangi ilişkiler ya da kuvvetler bu fenomeni örgütler ve bu fenomenin ortaya çıkışını ve tekilleşmesini açıklar? Deleuze'e göre felsefe, bir göstergenin mevcut bir kuvvette nasıl anlam bulduğunu, göstergelerin içerisinde rol alan güçler oyununda nasıl örgütlendiklerini değerlendirmeyi görev edinmiş bir "semptomoloji ya da semiyolojidir."¹¹

Deleuze'ün saf optik ve işitsel imajlar (optik-göstergeler ve işitsel-göstergeler) ve zaman düzenleri (zaman-göstergeler) anlatısı bu bağlamda birer yorumlamadır. Sinematik hareket-imağlara anlamını veren kuvvetin içkinlik düzleminde türeyen hareket niteliklerine göndermede bulunması gibi zaman-imağlara anlamını veren şey de ilksel bir hafıza edimi halinde (algıya ve hafızaya) geçmekte olan bir şimdi, özelliğin kurulması/yıkılması olan saf zaman biçimi ve nihayet, değişim ya da saf oluş hali olarak zamanın kuvvetidir. Bu zaman biçimlerinden her biri, değişim ya da oluş olarak zaman olan sonuncusu hariç, Bergson'un şemasında bir kuvvet ya da kuvvetler oyunu olarak aktarılır. Artık doğrudan zaman-imağların niteliklerini değerlendirmek, bunlara değerlerini veren güç iradesini kavramak anlamına gelecektir. Bergson'un yaratıcı evrim düşüncesi, zamanı değişim halinde tasvir etmenin bir yoludur; Deleuze'ün Nietzsche'nin ebedi yineleme anlatısına dair açıklaması, sinema kitaplarında zamanın kuvvetini yorumlamanın daha iyi bir yoludur. Ebedi geri dönüş idesi ile yanlıştıran güçlerini ve zaman-imağların güç iradesini daha iyi kavrayabiliriz.

Geriye dönüp baktığımızda, Deleuze'ün Kant'a ilişkin görüşleri oldukça Nietzschecidir. Öyle ki Kant kitabının İngilizce önsözünde verilen zaman tanımı ("sonsuz olmayanın, değişim ve hareketin değişmez biçimi"), aynı ölçüde ebedi dönüşün tanımı olarak da verilebilir. Ebedi yinelemeyi, mekanist ve döngüsel bir zaman ile karıştırmamak gerekir. Bu, aynı şeyin geri dönüşü de değildir. Bundan farklı olarak oluşun geri dönüşünün değil, farklılığın, fakat oluş ve farklılığın en yüksek olumlamasıdır. Ebedi yeniden ortaya çıkış, değeri, şimdinin nasıl geçmekte olduğuna ilişkin felsefi muammayı yeniden düşünmekle olumlanan saf oluş halidir. Deleuze varlık ve oluşun ne ayrı ne de zıt kategoriler olarak değerlendirilmesi gerektiğini söyler, dolayısıyla şunu sormak gerekir:

11 Deleuze'ün argümanlarının daha bütünlüklü bir çözümlemesi için bakınız Ronald Bogue'nin harika çalışması, *Deleuze and Guattari*, özellikle 16-19.

Oluş halindeki şeyin, oluşu ne başlayan ne de biten şeyin varlığı nedir? *Oluş halindeki şeyin varlığı geri dönüştür* [Revenir, l'être de ce qui devient] "Her şeyin yeniden ortaya çıkması, bir oluş dünyasının var olan dünyanın en yakınına yaklaşmasıdır –yüksek tefekkür noktasıdır" [Will to Power, 617]. Tefekkür sorununun bir başka biçimde yeniden formüle edilmesi gerekir; geçmiş, zamanda nasıl kurulur? Şimdiki zaman nasıl geçer? Geçmekte olan an, eğer hâlihazırda geçmiş –ve aynı anda şimdi– olmasaydı, asla geçemezdi. Eğer şimdiki zaman kendiliğinden geçmeseydi, geçmiş haline gelmek için yeni bir şimdiki zamanı beklemek zorunda kalsaydı, genel olarak geçmiş zaman zamanda asla kurulamazdı, bu özel şimdiki zaman da geçmezdi. Bekleyemeyiz; anın, geçebilmesi için (ve diğer anların da gelebilmeleri için), eş zamanlı olarak şimdi, geçmiş ve gelecek gerekir. Şimdiki zamanın, geçmiş ve gelecek halinde kendisi ile bir arada olması gerekir (*Nietzsche and Philosophy*, 48).

Bu, tanıdık bir argümandır. Bu, Deleuze'ün, şimdiki zamanın belirsiz bir geleceğe çatallandığı ve geçmişe geri düştüğü, zamanın üçüncü şemasına ilişkin en dolu açıklamasıdır. Fakat zamanın bu tasvirsel imajı ebedi geri dönüşün kaynağı olarak nasıl iş görür? Oluştaki olumlanmamış hiçbir özdeşlik, kavram ya da varlık yoktur. Dolayısıyla, şimdiki zaman, bir şimdi durumu olarak ontolojik karakterini kaybetmeksizin direnemez. Bu durum hem zamanın noktalar çokluğu olarak çeşitliliğini (şimdinin, geçmişin ve geleceğin şimdisi) hem de şimdiki zamanın geçmiş ve gelecekle ilişkisini kurduğu sentezini içerir. Varlığın oluş halini olumlamaksızın, ne birlik ya da çeşitlilik bakımından bu çokluk, ne de bunların belirsizliği açıklanabilir. Bu nedenle, ebedi geri dönüş bir olanın ya da aynı olanın dönüşü olarak yorumlanmamalıdır. Deleuze şunları söyler: Geri dönen şey varlık değildir, daha ziyade, oluş olarak ve geçen şey olarak olumlanmasından dolayı varlığı kuran geri dönüşün bizzat kendisidir. Geri dönen şey herhangi bir şey değildir, çeşitlilik ya da çokluk diye olumlanan tek şey geri dönüşün kendisidir. Başka bir deyişle, ebedi geri dönüşteki özdeşlik, geri dönen şeyin doğasını değil, tam tersine, farklılaşan şey için geri dönüş olgusunu açıklar. Bu nedenle, ebedi geri dönüşün bir sentez olarak düşünülmesi gerekir; zamanın ve zamanın boyutlarının sentezi, bir çeşitliliğin ve bu çeşitliliğin yeniden üretiminin sentezi, oluşun ve oluştaki olumlanan varlığın sentezi, bir ikili olumlama sentezi (*Nietzsche and Philosophy*, 48).¹²

12 Deleuze, *Difference and Repetition* boyunca, Kant'ın "Kopernik devrimi" ifadesini Nietzsche'nin ebedi geri dönüş öğretisi ile ilişkilendirir; özellikle bakınız 40-42.

Kronolojik-olmayan zamanın doğrudan tahayyülü, temel bir felsefi sezgi sağlayabilir. Şimdinin geçmesine ve geleceğin doğmasına izin veren bir sentezi gerçekleştirirken geçmiş ve gelecek anları olarak kendisinden farklılaşmayan şimdinin olmaması gibi, farklılığın geri dönüşü olarak oluşt olumlanmamış –kavram, cisim, olay ya da benlik bilinci olarak– hiçbir özdeşlik de söz konusu değildir. O halde zamanın doğrudan imajının temel niteliği buradadır: “Şimdiki anın, bir var oluş anı ya da ‘kelimenin tam anlamıyla’ şimdi olmaması, bizi oluşu düşünmeye, fakat oluşu kesin biçimde başlamamış ve bitemeyecek oluş halinde düşünmeye zorlayan, geçmekte olan bir an olması” (48).

“Kuvvet” kelimesinin daha gündelik çağrışımları, güç iradesine ilişkin hatalı bir fikir verebilir. Düşünme, bir belirleme sorunu değil, olumlama sorunudur. Aslında zamanın doğrudan imajının gösterdiği şey, özdeşlik ya da varoluş bakımından düşünce ve belirlenimin kıyas edilememesidir. Kuvvet, zor kullanma değildir. Bundan farklı olarak, kıyaslanamazlık niteliği, zamanın akıntılarının haricinde ya da özdeş-olmama biçiminde düşünemeyecek olduğumuzu gösterir. Bir imaj ancak özdeşlik biçiminde düşünceyi belirleyebilir. Deleuze’ün burada tanımlamaya çalıştığı şey, düşüncenin bir zorlaması değil, düşünceyi harekete geçiren ya da düşünceyi edim haline getiren kuvveti ya da kuvvet ilişkilerini zamanda olumlamanın bir yoludur. Hangi gücün ya da güçlerin, zamanın yeniden ortaya çıkış, farklılaşma ve oluş nitelikleri aracılığıyla düşünceyi etkilediğini değerlendirmemiz gerekir. Kısacası, yanlışın güçlerinde hangi güç iradesinin ortaya çıktığını değerlendirmemiz gerekir.¹³

Yanlışın güçlerinde olumlanan güçleri anlamak için, “hakikat iradesi”ni kuran şeyin ne olduğunu kavramak gerekir. Hakikati kimler ister ve niyetleri nedir?

13 Deleuze’ün *Proust and Signs* adlı kitabında benzer bir argüman farklı vurgularla sunulur. Ronald Bogue, burada Deleuze’ün Nietzsche okuması ile mütakabiliyetleri güzel bir şekilde belirtir: Proustçu hakikatler yöntemin değil, sınırlamanın ve şansın, özneyi düşünmeye zorlayan bir gösterge ile tesadüfî bir karşılaşmanın ürünüdür. Böyle hakikatler, gelişigüzel ve soyut hakikatler değil, öznenin adeta “tayin edildiği”, seçildiği ve belirgin bir özün serimlenmesine zorlandığı tekil karşılaşmaların zorunlu ve tikel hakikatleridir. Düşünceyi düşünmeye zorlayan da göstergedir. Tek gerçek düşünce yorumlamadır, tek gerçek yaratım da düşünme edimidir. “Düşünmek, daima bir göstergeyi yorumlamaktır –serimlemek, geliştirmek, deşifre ve tercüme etmektir. Tercüme, deşifre, geliştirme, saf yaratımın biçimidir” [*Proust and Signs*, 162, 119]. Özneyi düşünmeye zorlayan göstergenin düşünceyi ele geçiren etkin güç iradesi ile paralel olması gibi, Proustçu yorumlama ve yaratım da Nietzscheci yorum ve değer (zaman zaman Deleuze tarafından yaratıcı aldatma biçimi olarak tarumlanan değer) ile koşuttur (Bogue, 45).

Deleuze'de Nietzscheci bir estetik mevcuttur fakat bu estetik, Nietzsche'nin Schopenhauer etkisindeyken yazmış olduğu yazılardaki erken dönem "estetikten" türemez. Deleuze'ün Nietzscheciliğinin kaynağı, daha ziyade, Nietzsche'nin olgunluk dönemindeki yazılarından –*The Genealogy of Morals*, *Thus Spoke Zarathustra* ve *The Will to Power*. Yanlışın nasıl bir güç haline geldiğini anlamak ya da bir güç iradesini doğrudan zaman-imajda ifade etmek, hakikat arzusunun hangi iradede olduğunu anlamak demektir. Dünyanın, doğru olabilmesi ya da hakikatli bir tasvire tabi olabilmesi için, durağan ve değişmez olması gerekir. Nietzsche ve Bergson bu mekanik dünyanın karşısına güçler çokluğundan ve özdeşlik ilişkilerinin dengesiz ve akış halinde olduğu sürekli oluş halinden mürekkep sürekli değişim dünyasını koyar. Bu bağlamda, Deleuze "gerçek dünya' mevcut değildir ve eğer mevcut olsaydı erişilemez ve tasvir edilemezdi ve tasvir edilebilse bile işe yaramaz ve fuzuli bir dünya olurdu," der (*Time-Image*, 137).¹⁴ Eğer bu dünyanın tam bir tasviri olanaklı olsaydı, bizzat hayatın kendisi durağan, ölü göstergelerde kaybolurdu. O halde "hayat" felsefeye nasıl geri getirilebilir ya da felsefe hayatın güçlerine yanıt verebilir hale nasıl getirilebilir?

Hareket-imajın organik anlatısı, bütünüyle bu mekanik dünya tasavvuruna başvurur. Elbette Deleuze'ü en çok cezbeden, mutlak hareket hayaletinin, hareket-imaj göstergelerinin köken ve düzenlemesini sağlayan bir güç olarak sürekli yeniden kendini göstermesidir. Fakat çeşitliliklerine rağmen bu göstergeler olumsuz ve sınırlayıcı bir güç iradesi örgütler. Hareket-imaj göstergelerinde, mutlak hareket niteliği, nispi merkezleri sarsıntıya uğratsa da bu merkezlere daima geri döner. Bu "hakiki" tasviri neyin kurduğunu tartışmıştım: Özdeşlik (önceden mevcut bir gerçekliğin tam bir tasviri olarak duran imaj);

14 Bu ifadeyi *Nietzsche and Philosophy*'deki şu pasaj ile karşılaştırınız: Dünya ne doğru ne de gerçektir fakat yaşamaktadır. Yaşayan dünya da güç iradesidir, yanlışın iradesidir [*volonté du faux*], ki bu irade çok sayıda farklı güçte aktüelleşir. Yanlış iradesini herhangi bir güç altında aktüelleştirmek, güç iradesini herhangi bir nitelik altında aktüelleştirmek, daima değer vermektir. Yaşamak, değer vermektir. Dünyada düşünce olarak hiçbir hakikat, makul dünya olarak hiçbir gerçeklik yoktur, tümü değer vermez, her şeyden önce makul ve gerçek olan da dâhil. "Görünüş, yanılsama, aldanış, oluş ve değişim (nesnelleşmiş aldanış) iradesi burada, hakikat, gerçeklik, basit görünüş iradesinden daha sağlam, daha kadim, daha 'metafiziktir': -- sonuncusu bir yanılsama iradesinden ibarettir" (VP IV 8/WT 853 III p. 453-"burada" göndermesi BT'yedir) (*Nietzsche and Philosophy*, 184).

The Will to Power'dan yapılan alıntının Almancası şöyledir: "Der Wille zum Schein, zur Illusion, zur Täuschung, zum Werden und Wechseln (zu objektivierten Täuschung) gibt hier als tiefer, ursprünglicher, 'metaphysischer' als der Wille zur Wahrheit, zur Wirklichkeit, zum Schein: -- letzterer ist selbst bloß eine Form des Willens zur Illusion" (*Der Wille zur Macht*, 100-101).

indirgeme (bütünün imajının bütünün parçalarını ve parçalar arasındaki ilişkiyi etkilemesi); süreklilik (hareketlerin rasyonel aralıklar ile bağlanan duyu-motor halde serimlenmesi); ve çevrim (sonun, soruya yanıt olarak ya da virtüelin aktüel tarafından tamamlanışı olarak başlangıcı yanıtlaması).¹⁵

Bu ilkeleri değerlendirmek, hangi güç iradesinin bu ilkelere önem verdiğini ve böyle bir imajın hangi bakış açısından okunmayı talep ettiğini anlamak demektir. Deleuze bu bakış açısını yargı sistemi olarak adlandırır. Yargı gücü, hakikati hem kahraman hem de izleyici olarak isteyen ve dolayısıyla dünyayı aşkın bir bakıştan yargılamak isteyen bir kişi talep eder. Organik anlatının güç iradesi, bir Hakikat imajında kendisi ile özdeş biçimde kendisini olumlamaya ya da farklılaşmadan ziyade çözüm olarak kendini tekrar etmeye çalışır.

Aslında organik anlatıda konu edilmiş tek bir yargı senaryosu ve “hakikat adamı” olan tek bir kahraman söz konusudur. Bu bağlamda, yargı gücü daima kendisini “hakikat kavrayışının ahlaki kökeni” olarak ortaya koyar (*Time-Image*, 137). Hareket-imajın düşünce-göstergeleri daima dogmatik bir hakikat imajına geri gelir. Organik anlatı ve buna eşlik eden göstergeler, gönülden Platoncu olan hakikat-arayıcısının mevcudiyet tarzını sunar. Hakikat-arayıcısının en güçlü arzusu kandırılmamaktır. Bu, dünyayı doğası gereği aldatıcı ve yanılsamalı bir görünüş olarak gören olumsuz bir iradedir. Hakikat-arayıcısı, aşkın bir bakış açısından yaşama düzen bahşeden aşırı makul ve ideal bir dünya, doğru ve iyi bir dünya ortaya koyar. Bu, epistemolojik olmaktan ziyade ahlaki bir bakış açıdır çünkü bilginin iyiliği yaşamın yanlışlığına karşıdır. Bu düşünce imajında felsefe çilekeş ve nihilisttir. Hakikat-arayıcısı, hayatı, zaman dışı, sistematik ve aşkın bir düşünce imajına uydurarak “düzeltmek” ister, bunu yaparken de hayatı ideal bir imajda yok etmek ister.

Bunun aksine, yanlışın güçleri, olumlayıcı düşüncenin güç iradesini ya da Deleuze’ün Nietzsche’de bir “yanlışlık iradesi” (*Nietzsche and Philosophy*, 184) diye tanımladığı şeyi tasvir eder. Bu, estetik olmaktan ziyade “sanatsal”, etkin ve yaratıcı bir iradedir. Kendini tamamlanmış bir sanat imajında değil, bunun yerine, yaratıcı edim olan söz konusu oluşta görür; tam anlamıyla zamansaldır. Bogue şunları söyler: “Böyle bir iradenin etkilediği bir düşünce bilgiyi hayatın karşısına koymayacaktır, hayatı rasyonel bilginin sınırlarına hapsetmeyip

15 Örneğin, bu hakiki tasvir öğelerini *Difference and Repetition*’un (262) sonuç bölümünde tartışılan temsil yanılsamaları ile karşılaştırmak gerekir.

bilgiyi indirgenmiş tepkisel yaşam ölçütü ile değerlendirmeyecektir. Bundan farklı olarak, bir düşünce hayatı, 'etkin düşünce kuvveti' ve düşünce de 'olumlu hayat gücü' olacaktır. (...) Böylece düşünce, *hayatın yeni olanaklarını keşfetmek, icat etmek* anlamına gelecektir" (19).¹⁶

Delaysıyla, olumlu [affirmative] düşüncenin iki boyutu mevcuttur: Bunlardan biri olumsuz [negativite] semptomları deşifre eden göstergebilim, diğeri yeni düşünce imajları yaratıp bunları ifade etmenin yeni biçimlerini icat eden sanatsal iradedir. Yargı sisteminin semptomolojisini anlamak artık kolaydır. Birincisi, yargı, hayatın yanlışlığını aşan bir doğru ve gerçek dünya imajını daha iyi yansıtabilmek için doğru-yanlış karşıtlığını gerektirir. Aynı şekilde yargı, karşıtı olarak hatayı hedef alır. Burada hata, düşünceyi doğru ve doğal rotasından saptırmaya çalışan, düşünceye yabancı bir kuvvet olarak sunulur. Son olarak yargı bir yöntem, yani düşünceyi, hayattan tecrit ederek hatadan koruyan bir aşkın sistem gerektirir. Bunların her biri, organik anlatının bir özelliğini sergileyen idelerdir: Doğru ve yanlış karşıtlığı, yargının hasmı olarak hata, kendisi ile tutarlı ve hayatın açık-uçluluğunun karşıtı bir aşkın bütün olarak anlatı.

Düşünce hangi koşullarda ve hangi kuvvetler bakımından, özellikle sinema ve diğer sanatsal ifade biçimlerinde tepkisel ve nihilist olmaktan ziyade etkin ve yaratıcı olur? Deleuze'ün görüşünde, filozofların sanatçı olması gibi sinemacılar ve sanatçılar da filozof olabilir. Biri mekânsal ve zamansal ifadeler, diğeri kavram formülasyonları üzerinde çalışıyor olsa da sinemacılar ile felsefeciler düşünceyi güçlendiren imajların yaratımı ile ilgilenir.¹⁷ Platoncu hakikat iradesi ile Nietzscheci yanlış güçleri arasındaki mücadele zaman sorununa dayanır. Platonculara göre, dünyanın zamandışı ve aşkın bir imaj tarafından yargılanması gerekir. Gerçekte, sanatın işlevlerinden biri, bu zamandışı ve aşkın dünyayı, düşüncenin değişme biçimleri karşısında konumlandıracağı bir yer olarak kurmaktır. Sinemanın Deleuze'ü cezbetmesinin nedeni, özü gereği anti-Platoncu olmasıdır. Hareket-imaj otomatizmi, değişim mekânının rasyonel ve kesintisiz serimi olarak verili olsa dahi, değişim biçimini hareketler halinde ortaya koyan imajlar üretir. Zaman-imaj otomatizmi ise, anormal hareketlerin

16 Alıntı Bogue'nin tercümesi olan *Nietzsche and Philosophy*'den (101) yapılmıştır. Bogue'nin tercümesi-
sini çok az değiştirdim. Örneğin, kırs. *Nietzsche et la philosophie* 115.

17 Bu argümanın en geniş açıklaması, Deleuze ve Guattari'nin *What Is Philosophy?* adlı eserinin 2. bölümünde işlenmiştir.

değişim halindeki zamanın kuvvetini açığa çıkardığı imajlar üretir.¹⁸ Böylece, yanlışlık iradesi temel bir “hakikati” kabul eder: Bizler ancak değişim, oluş ve farklılaşma biçimleriyle düşünebiliriz. Ne bildiğimiz ve nasıl bildiğimiz asla varlığın aşkın bir imajda kökenine geri dönüşünde değil, ancak oluşun olumlanmasında teyit edilecektir. Bu düşünceye göre zaman sineması doğru ile yanlış karşıt hale getirerek bize yardımcı olmaz. Gerçek ile hayali olanın bir “kristal tasvirde” ayırt edilemez hale gelmesi ile aynı şekilde, Hakikat biçimleri ile yanlış güçleri arasındaki ilişki, belirsizlik, kararsızlık ve uyumsuzluk niteliklerinde yeniden yazılır. Deleuze şöyle söyler: “‘Hakikat bir yaratımdır’ demek, hakikatin, hakikat tözünü biçimlendiren bir süreçler dizisi tarafından, en kesin biçimiyle söylemek gerekirse, bir tahrifat dizisi tarafından üretildiğini ima etmek demektir. (...) [Tüm hakikatler] önceden tesis edilmiş ideleri –iki ya da çok terimli bir diziyi ya da çatallanmış karmaşık bir diziden oluşan düşünce dizisini– tahrif eder” (*Negotiations*, 126, 172). Doğrudan zaman imajında algıladığımız şey, uyumsuz hareket ve sahte sürekliliktir. Bu, zamanın bir biçimde kendi özünde görüldüğü anlamına gelmez. Bunun yerine zaman, mekânın sürekli serimlenmesi olan hareketin işleyişini bozduğu ölçüde, aynıya dönüş anlamındaki tekrarı sarsan bir kuvvet olarak kavranır. Bu bağlamda Deleuze şunları söyler: “Yanlış anlatım (...) yargı gücünü parçalar çünkü (hata ya da şüphe değil) yanlışın gücü, suçlu olduğuna inanılan kişi kadar sorgucuyu ve tanığı da etkiler. (...) Buradaki özellik, bizzat öğelerin, girdikleri zaman ilişkileri ve bağlantıların terimleri ile birlikte sürekli değişmesidir. Anlatı sürekli, her bir bölümde, öznel çeşitlemelere göre değil, fakat bağlantısız bir yer ve kronolojik-olmayan anlar olarak bütünüyle yenilenir. Bu yeni durumun temel bir nedeni vardır: Birleştirici olan ve karakteri tanımlama (karakterin keşfi ya da basit tutarlılığı) eğilimindeki doğruluk durumuna karşıt biçimde,

18 Örneğin, der Deleuze: Hakikat fikri ile karşıtlaşan şey hareket değildir: Hareket, sabitler, hareket eden bir cismin ağırlık merkezi, içinden geçtiği ayrıcalıklı noktalar ve hareket ettirdiği şeye göre sabitlik noktaları sunarken, doğruluk ile kusursuz bir biçimde tutarlıdır. Hareket kendi merkezlerini muhafaza ederken, hareket-imajın, tam da özünde, baş vurduğu hakikat etkisine yanıt verebilir olmasının nedeni budur. Bu çalışmanın başından beri söylemeye çalıştığımız şey de budur: Bir sinematografik dönüşüm, hareket uyumsuzlukları bağsımsızlıklarını kazandığında, yani hareketli cisimler ve hareketler değişmez öğelerini kaybettiğinde ortaya çıkar. Daha sonra, hareketin doğruluk talep etmeyi bıraktığı ve zamanın da harekete tabi olmaktan çıktığı bir geri çevrilmiş hâsıl olur: Her ikisi aynı anda. *Temelden merkezleşmiş hareket, yanlış hareket haline gelir, temelden özgürleşmiş zaman da, artık yanlış harekette etkin kılınan yanlış gücü haline gelir.*” (*Time-Image*, 142-43).

yanlışın gücü, indirgenemez bir çokluktan ayrılmaz. Ben = Ben ifadesinin yerini, “Ben, bir başkasıdır” [*Je est un autre*] ifadesi alır” (*Time-Image*, 133).

O halde, zamanın kuvveti, hakikati krize sokar, çünkü bu imajlarda hakikat ile zaman biçimi arasında doğrudan bir ilişki düşünmek artık olanaklı değildir. Benzer biçimde “yanlışın gücünün aynı zamanda doğrudan zaman-imajdaki tüm ilişkileri belirleyen en genel ilke olduğunu” anlamamıza yardımcı olur (131). Hakikat ile zaman biçimi arasında doğrudan bir ilişki elde etmenin güçlüğü, bizi doğruluk durumunu mevcut ya da ebedi olandan farklılaştırmaya zorlar. Böylece yanlış anlatılar kuran zaman düzenleri, biçimler kadar değerleri de içerir. Yanlışın gücü, uyuşumsuz şimdilerin eş zamanlılığı ile zorunlu olarak-doğru-olmayan geçmişlerin bir aradalığını ortaya koymakla doğruluk biçimini aşar: Geçmiş, zorunlu olarak doğru değildir; olanaksız, olanaklıdan türer.

Nietzsche’deki güç iradesi, “yanlışın gücünü, doğruluk biçiminin yerine ikame eder ve hakikat krizini (...) yanlışın ve yanlışın sanatsal, yaratıcı gücünün lehine çözer” (*Time-Image*, 131). Deleuze’ün tanımında sanat, bu olumlayıcı güç iradesini –yanlış en yüksek kuvvetlerine çıkaran bir yanlışlık iradesini– gerektirir. Yargı sistemi, hakikati yalanda arar fakat bunu yaparken, dünyayı aldatıcının alanı olarak hor görür ve dünyayı, uymak zorunda olduğu bir dogmatik düşünce imajı ile karşıt kılar. Burada yöntem, sanatın tarafsızlığı, özdeş ve kendisiyle aynı olanın imajında gerçeğe ulaşma düşünceleri, Batı felsefesinin estetik ideali halinde geri döner. Yargı sistemi, oluş ve ebedi geri dönüşten geri teper. Değişimi ve farklılaşmayı aldanma olarak ortaya koyar ve böylece çileci bir ideale geri çekilir. Nietzsche, hakikat-arayıcısının aldanma olarak gördüğünü, bizim en yüksek ve en etkin hayat güçleri olarak olumlamamızı ister. Nietzsche, yargıyı aşmak adına yargıyı sistematik olarak yanlıştan geçiren olumsuzun işleyişinden ziyade, bizzat yanlışın bir güç olarak anlaşılmasını ister ve bu yanlış gücü, “seçilmeli, artırılmalı ve tekrar edilmelidir. Böylece dahayüksek bir güce yükseltilmelidir. Yanlışın gücü, en az, kendi başına çileci ideal ile rekabet etmeye ve bu ideale başarılı bir biçimde karşı çıkmaya yetkin bir sanatsal irade olan aldatma iradesi ölçüsünde düşünülmelidir” (*Genealogy of Morals* III, 25; alıntı: *Nietzsche and Philosophy*, 103, 117). Ayrımsızlık, anlaşılmazlık, kararsızlık ve uyuşumsuzluk, bu güç ile ilişkili değerleri temsil eder. Zaman-göstergeler ve yanlışlayıcı anlatı değişimi olumlamak ve bizi temel kuvvetler olarak değişim ve oluş ile doğrudan temasa sokan düşünce imajları

yaratarak hayat güçlerimizi artırır. Bu ögeler, görünüşü, aynılık halinde değil fakat yeniden ortaya çıkış ve farklılaşma olarak tekrar eden gerçeklik halinde yeniden tanımlarlar. O halde, artık görünüş, “bu dünyadaki gerçeğin yadsınması değil fakat bu türden bir seçme, düzeltme, yineleme ve olumlama anlamına gelecektir. Bu durumda hakikat belki de yeni bir anlam kazanacaktır. Görünüş hakikattir. Hakikat, gücü harekete geçirmek, en yüksek güce çıkmak anlamına gelir. Nietzsche’de ‘biz sanatçılar’ = ‘biz, yeni hayat olanaklarının kâşifleri’” [103] sanatta –bu bağlamda özellikle zaman-imağ sinemasında– ortaya çıkan güç iradesi, yanlış gücüdür. Nietzsche, (estetik değil) sanatsal iradeye değer verir, çünkü kendisinin felsefi programı en iyi biçimiyle sanatta gerçekleşir. Böylece, güç iradesinin bir niteliği vardır, “[bu nitelik] ile irade yaşamın bütününe, daha yüksek bir yanlış gücüne uyumlu hale gelir; bu nitelik ile yaşamın bütünü ve tikeliliği olumlanıp etkin kılınır” (185).

Nietzsche’de olumlanan etik ilkenin ve zamanın doğrudan imajında olumlanan niteliklerin, en azından düşünme ve yaşamaya dair yeni metafizik ilkeler gibi banal anlamda yeni değerler yaratılması ile hiçbir ilgisi yoktur. “Yeni değerler yaratmak;” der Zerdüş, “buna aslanlar bile yetkin değildir: *Fakat bizzat yeni yaratım için özgürlük yaratmak* –aslanlar buna kadirdir.”¹⁹ Burada Deleuze, Bergson’un –algı ile hafıza arasındaki kopukluğun düşünme ve seçme özgürlüğümüzü etkilemesini sağlayan– ontolojik ilkesini Nietzscheci yinelemede farkın gücünün ebedi dönüşünün olumlanması biçiminde tekrar yazar. Bu, yeni yaratım için özgürlük yaratma gücüdür. Yanlış güçleri ile ilişkili değerler (ayrısızlık, anlamsızlık, kararsızlık, uyumsuzluk), yeni düşünme ilkeleri değildir. Daha ziyade henüz düşünce haline gelmemiş olanın ölçüsüdür. Bu yeni bir düşünme biçimi değildir, düşüncenin özdeşlikte ya da totolojik döngülerde sıkıştığı bir başka yöntem ya da sistem de değildir. Bunun yerine yeninin ortaya çıkışı, şu öngöründe ifadesini bulan düşünce potansiyellerinde olumlanır: “Henüz düşünmüyoruz...”

19 “Of the Three Metamorphoses”, alıntı: *Nietzsche and Philosophy*, 185. vurgu eklendi.

6. DİZİ VE HİKÂYELEŞTİRME: MİNÖR SİNEMA

Yeryüzünün gitgide kendi içine çöktüğü görüldüğü anda, söz havaya karışır. (...) Ve ses bize cesetleri, henüz toprağın altında serilmiş olan cesetleri anlatırsa, işte o an, bu terk edilmiş diyarda, gözlerinizin önündeki bu boş mekânda, yeryüzündeki bu en küçük çukurda esen son rüzgar, tüm bunlar anlam kazanır.

Gilles Deleuze, "*Avoir une idée en cinéma*" (kendi çevirim)

Deleuze'ün Nietzscheci eleştirisi sorar: Hayat felsefeye nasıl geri döndürülebilir ya da felsefe nasıl hayatın kuvvetlerine duyarlı hale getirilebilir? Duyu-motor durumları ve organik anlatı ile sınırlı sinema –bol tasvirler ya da rüya ve fantaziler veyahut her ikisinin karışımı ile– müstakil mümkün dünyalar yansıtarak sivrilir. Bunlar, hayata karşıt olarak yargılanmayı talep eden aşkın dünyalardır. Bunun tersine, zaman-imağ bizi yeniden "hayata" inandırır. Bu ne romantik ne de gelişigüzel metafizik bir kavrayıştır. Hayat, Nietzsche'nin ebedi dönüş öğretisinde ifadesini bulan değişme niteliklerinin, doğrudan zaman-imağların kurulması ve okunmasını belirlemeye gönderme yapar. Burada incelenecek iki başat konu var: Dizi olarak zamanın kurulması; anlatının seri biçimi olarak hikâyeleştirme.

Hayatın "ölü göstergeler" yerine değişim olması Deleuze'ün öznellik ve düşünce kavrayışını da biçimlendirir. Rimbaud'nun edebi olan "Ben bir başkasıdır" ifadesi, Deleuze'ün farklılık felsefesinde temel bir fikri ifade eder. Deleuze'ün bir "özne" teorisinin olmadığı son derece doğrudur. Deleuze düşüncesine Ben = Ben ile ifade bulan özdeşlikten daha yabancı hiçbir şey yoktur. Çünkü zama-

nın gayri şahsi biçimi, bizi kendimizden ayırır; özneliliğin oluşması daima değişim halindedir. Tekil ya da kendisi ile özdeş hiçbir özne yoktur, çünkü bizler zamanda düşünür, var olur ve yaşarız; öznelilik oluş, değişim, yurtsuzlaşma, fark halinde tekrar ve çokluk haline gelen tekilliktir. Tepkisel düşünce, ben'i değişimin kuvvetleri ile karşıt hale getirmek, ben'i doğru, iyi ve değişmez bir dünyaya sabitlemek ister; özdeşliği dondurarak yaşamı tüketir. Yanlışın güçleri, değişim, farklılaşma ve yaratıcı evrim potansiyellerini önemser ve güçlendirir. Yaratım ve tepki, bir güç iradesi ifade eden kuvvetlerdir fakat yaratım kendini dönüştürmeye, başkası olmaya ve kendini daha yüksek bir güce çıkarmaya yetkinen, tepki maddi ve atıl kılınmıştır.¹ Felsefenin önemli görevinin bu iki hayat durumunu değerlendirmek olduğu kesindir: Bunlarda kavramlar olarak içkin olan şeyi yorumlamak, tepki ve olumsuzluk semptomlarını eleştirmek, ortaya çıkabilecek yeni değişim güçlerini olumlamak. Sanat da kendi faaliyet alanında, değişime "duyu kümeleri" ya da "duygularım blokları" olarak maddi biçim vererek etkin ve yaratıcı kuvvetlere hizmet eder.² Deleuze'e göre sinema, en önemli sanatlar arasında yer alır çünkü felsefenin kavramlar halinde formüle edip değerler halinde yorumlayabileceği hareket, zaman ve değişim çeşitlerine maddilik verir.

Bu bakımdan sinematik hareket-imaj ile zaman-imajın oynayacak önemli rolleri vardır. Fakat birincisinden ikincisine tarihsel geçişte, bütünün statüsü tamamen dönüşmüş ve yeni bir değerler kümesi ortaya çıkmıştır. Klasik sinemada bütün açıktır, ya da daha kesin bir dille söylemek gerekirse, hayatın dolaylı bir sunumu ile bütünleşen harekette açık bir bütünlüktür. Fakat zamanın doğrudan sunumu ile birlikte bütün dışarıdır (*dehors*): Organik anlatının çizgisel serimlenmesi, imaj ve seslerin dizisel biçimde örgütlenmesine yol açar.

1 Deleuze'e göre, yanlışın güçleri, karşılaştığı güçlere göre kendini nasıl dönüştüreceğini, nasıl başkalaşacağını bilen ve bunlarda sürekli olarak genişleyen ve daima hayat gücünü artıran, daima yeni "olanaklar" açan iradedir. (...) Her iki tarafta da güç iradesi vardır, fakat ikincisi, hayatın tükenmiş oluşunda hâkim-olma-iradesiyken, birincisi, dışa akan oluştaki yeni olanakların yaratımını veren sanatsal irade ya da "erdemdir". (...) Ancak iyi olan, daima hayattan yeniden doğan, başkalaşan ya da yaratan şeyin hizmetine sunarak, hayatı tüketmektense, hayatta tüketilmeye olanak tanır. Oluştan çok yönlü bir Varlık oluşturur, bu varlık tek tip ve sabit bir varlığın düzeyinden varlık-olmayana sevk etmez. İçkin oluşumun kalbinde, ister hayatı yargılayabilmek için, isterse de hayatı kendine mal etmek ve her durumda tüketmek için olsun, oluştan üstün olduğunu iddia eden tek bir örnek değil, karşılıklı halinde iki hayat durumu mevcuttur (*Time-Image*, 141-42).

2 Sanat ile felsefe ilişkisi için bakınız "Mediators", *Negotiations*, 121-26 ve *What Is Philosophy?*, 7. bölüm.

Bu, hiç kuşkusuz, *The Time-Image*'daki en karmaşık ve en anlaşılması zor fikirdir. Deleuze bu "dışarı" açıklamasını Maurice Blanchot'tan devşirir.³ Fakat *The Time-Image*'ın ikinci yarısı boyunca kavram, bağlama göre yavaşça değişime uğrar. Bunun, evrensel çeşitleme (madde = imaj) olarak "hayat" da dâhil, bizzat zaman ve değişim (yaratıcı evrim) olarak birçok tanımı vardır. Dışarının en temel kuvveti, hiç kuşkusuz, egoyu Ben'den ayıran gayrı şahsi zaman biçimi ve ebedi dönüş olarak ifade edilen kendinde farklılık da dâhil olmak üzere, zamanın edilgen sentezlerinden türer. Hatta belki de bu, cismin tükenme, bekleme ve ölümlülük olarak zaman ile ilişkisidir. Bütünün tanımındaki bu değişiklik, mekânsal olarak iki geniş zaman-imajı üretir: Beden sineması ve beyin sineması. Fakat zaman, tanım gereği, mekânla mukayese edilemez olandır; zaman, algıda ya da bir düşünce imajında verilemez. Zaman, zaman-imaj sinemasında hem bedene hem de beyne musallat olan virtüeldir, düşünce-olmayandır. Dışarısı olarak bütün –imajlar arasında, imaj ile ses, imaj ile algı arasında açılan saf virtüellik– zamanın imaj dizisini, varlıktan ziyade oluş imajını –düşüncede başkası oluş, özdeşlikte başkası oluş– üreten kuvvettir.

Üç zaman-göstergesi arasında (genetik-gösterge olarak da adlandırılan) zamanın dizi olarak kurulması ile sinema kitapları boyunca dizi meselesi tartışılır ve bu konu kitaplardaki en kapalı konudur. Kavramın zorluğu, aynı zamanda, yakından bir çözümlemeye biçimsel bir tasviri de zorlaştırır. Dahası, dizi olarak zamanın örgütlenmesi, ebedi dönüş hakkında Deleuze'ün yorumu anlaşılma- maksızın neredeyse kavranabilir değildir. Bu bakımdan, Deleuze, Nietzsche ile ilgili kitabında ve kısa zaman önce tercüme edilen *Difference and Repetition* adlı eserinde okurun bilgisini varsayar.

Siyasi sinema üzerine az sayıdaki doğrudan tartışma, büyük ölçüde bu sayfalarda yer alır. Birkaç isim, Deleuze'ün "dizisel" (serial) sinema örneklerinin aralarında Pierre Perrault, Glauber Rocha, Osman Sembene, Los Angeles Afrikalı Amerikalı sinemacılar okulu ve diğer başka isimlerin bulunduğu, "melez" ve post-kolonyal sinemacılardan geldiğini söylemiştir.⁴ Gerçekten, burada

3 Deleuze'e göre, dışarı temasını ele alan en önemli metinler Blanchot'un *L'entretien infini*, özellikle "Parler, ce n'est pas voir," başlıklı bölümü ve Foucault'nun Blanchot, üzerine makalesi "The Thought from the Outside" adlı metinlerdir. İkincisi Brian Massumi tarafından, "Foucault and Blanchot", *Foucault/Blanchot* içinde tercüme edilmiştir. Bu tema, Deleuze'ün bir sonraki bölümde tartışacağı argümanlarındaki Heideggerci bir motifi dolaşıma sokar.

4 Bir istisna, Laura Marks'ın "Deterritorialized Filmmaking: A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema" adlı metnidir. Marks, bu tür film yapma pratiklerini tasvir eden değişik kavrayışların yetersizliği üzerine

önemli olan, Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyat tartışmalarına benzer bir minör sinemanın varlığıdır. Fakat felsefi ilgisine karşın, diğer iki doğrudan zaman-imağın tahrif edici anlatılan ile ifade edilen eleştiri, zorunlu olarak siyasi değildir. Dizi olarak zaman, diğer iki doğrudan zaman imajından farklı bir güç iradesini ifade eder. Zamanın dizilerdeki felsefi ifadesi kesinlikle önemli olsa da Deleuze'e göre, zamanın, Carmelo Bene'nin çarpıcı "insanlar yok" yorumuyla belirlenen siyasi bir kuvveti de mevcuttur (*Time-Image*, 320, n. 41). Bene'ye göre, bir halk tiyatrosu, halkı "temsil" etmez; daha ziyade, henüz mevcut olmamış ve tiyatronun, var olmasına yardım etmesi gereken bir halkı bekler.⁵ *Je t'aime, je t'aime* örneği üzerine yeniden düşünerek, şunları sorabiliriz: Claude Ridder'in edilgen egosu bir siyasi iradeye nasıl dönüşebilir? Zaman, yalnızca ölüm yoluyla kaçılan bir kuvvet olarak mı anlaşılmalıdır? Yoksa zaman, özneliliğin yeni potansiyellerinin ortaya çıktığı olumlayıcı bir kuvvet olarak tanımlanabilir mi? Söz konusu "insanlar yok" ifadesi, insanların, başkası olmakla özdeş bir mevcudiyete çağıran, etkinleştirici bir imaja ihtiyaç duydukları anlamına gelir. Dizi olarak zaman, düşüncenin "henüz olmayan" mevcudiyetinin, bir halkın "henüz olmayan" mevcudiyetini çağırmasının ifadesidir. Henüz-olmama ve mevcudiyete getirme, durum ya da niteliklerin yeni bir şeye dönüşmesi olarak dizilerin zamansallığını ifade eder: Vücut ya da gelecekteki bir olayın, geçmişten yükselen, şimdiki bir kuvvet halinde kavranması.

Diziler, şimdiki zamandaki değişim durumlarını ifade eder. Bizzat zamanın geçişinin musallat olmadığı bir şimdi olarak şimdiki zaman söz konusu olamaz. Film imajının ebedi bir şimdi sunduğu fikri, hatalı bir fikirdir. Çünkü zaman ve hareket filmde temel unsurlardır. Şimdiki zamanın, önceki şimdiki zamana indirgenemez vücut imajı olarak geçmiş zaman ve potansiyeli gelecekteki şimdiki zamandan farklı olan bir gelecek zaman ile bir arada olması gerekir. Başka bir deyişle, zaman basit, ampirik bir ardışıklık olarak düşünülemez. Şimdiki

ilginç bir tartışma yürütür: "melez", "çok kültürlü", "sürgün", "sömürge-sonrası" ya da "üçüncü sinema". Ayrıca bakınız, kendisinin Duke University Press'ten çıkacak olan *The Skin of the Film: Experimental Film and Intercultural Experience* adlı kitabı.

5 Deleuze, Franz Kafka ve Paul Klee'nin, 20. yüzyılda bu temayı en açık biçimde öne süren ilk sanatçılar olduklarını söyler: "Birincisi minör edebiyatların 'küçük uluslarda', 'genellikle atıl ve daima çözülme halinde ulusal bilince' bir ek olması ve insanların var olmamasındaki kolektif görevi yerine getirmesi gerektiğini söyler; ikincisi 'büyük eserinin' tüm parçalarını bir araya getirmek için, resmin, insanların yok olduğu 'nihai kuvvete' ihtiyaç duyduğunu söyler" (*Time-Image*, 217). Bakınız Kafka'nın *Diaries [Günlükler]* (25 Aralık 1911) ve "letter to Max Brod" ("*Letters*", Haziran 1921), ve Klee, *On Modern Art*, 55.

zaman, gelecek zamanın şimdi akışları tarafından belirlenememesi gibi, geçmişin zorunlu sonucu değildir. Deleuze şöyle der: “Şimdiki zaman imajı ile bir arada olan bu geçmiş ve geleceği ele geçirmek sinemanın özelliğidir. *Öncesini* ve *sonrasını* filme almak. (...) Belki de, film den önce ve sonra olanları filme almak, şimdiler zincirinin dışına çıkabilmek için zorunludur” (*Time-Image*, 37-38). Doğrudan imajların üçü de, zamanın kronolojik ardışıklık halindeki ampirik akışını parçalar. Fakattabakalar ve noktalar, bir aradalık ya da eşzamanlılık olarak zaman düzenlerine gönderme yaparken zaman dizileri şimdide ortaya çıkan bir oluş kuvveti, bir oluş olmaya zorlanan potansiyellik olarak virtüelliği en iyi biçimde ifade eder.

Bu formülasyonun belirsizliği, bütündeki değişimlerin imaj ile kümeler arasında ortaya çıkan aralığın işlevini nasıl dönüştürdüğünü incelediğimizde ortadan kalkar. Bütündeki bu değişimi kavramanın en somut yolu, zaman-imajın, “çerçeve-dışı” ya da ekran-dışı mekânın yapısını nasıl dönüştürdüğüne yeniden bakmaktır.

Zamanın dolaylı sunumu daima mekândaki hareketlere gönderme yapar. Bu hareketler nispi ya da mutlaktır. Nispi hareket, ilişkilendirme ve ikame sayesinde aynı düzene ait imajları ilişkilendirir. Bu, örneğin Noël Burch’un *Theory of Film Practice* adlı çalışmasında görüleceği gibi, ekran-dışı mekânın en geleneksel tanımıdır. Ekran-dışı bir ses ya da bakış, çerçevenin altı kenarından birine doğru yapılan bir hareket ya da kameranin devinimi, bir sonraki görüntü ya da planda aktüelleşecek bir virtüel mekâna işaret eder. Mutlak hareket, plan bağlantılarının birleşik bir imaj olarak içerildiği değişen bir bütünü, dolayısıyla sürekli genişleyen bir genel resimde dışsal hele gelen imajları ifade eder. Her iki durumda da kural organikliktir: Hareket mekâna tabidir ve rasyonel aralıkların bağlantıları ile yönetilir; bütün açıktır.⁶ O halde bütünün açık olduğunu söylemek iki anlama gelir. Bir yanda, hareket ya da süre, mekânda ancak dolaylı ifade edilebilir. Öte yandan, hareket-imaj, dünyayı imaj olarak kapsayıp içermeyi ve hayatı açık bütünün “yasalarına” uydurmayı arzular:

6 Deleuze şöyle açıklar: Bu, verili bir kümenin, bu kümeyi genişleten ya da kapsayan, fakat yapısı aynı olan daha geniş bir küme ile ilk ilişkisidir. Buna karşın, çerçeve-dışı, zaman zaman, herhangi bir mekân ya da kümeyi aşan, farklı türden bir güç gösterir: Bu durumda, kümelerde ifade edilen Bütün, harekette ifade edilen değişime, mekânda ifade edilen süreye, imajda ifade edilen yaşayan kavrama, maddede ifade edilen tıne bağlantıdır. (...) Çerçeve-dışının bu iki ilişkisi, diğer kümeyle aktüelleştirilebilir olan ilişki, bütün ile virtüel ilişki, ters orantılıdır; fakat her ikisi de görsel imajdan kesinlikle kopanlamaz (*Time-Image*, 236).

Rasyonel ilişkiler aracılığıyla fark ve bütünleşme olarak organik hareket. Daha doğrudan ifadeyle, hareketteki açık bütünlük, ideal bir dünyanın, hayatın üstesinden gelen ve hayatı aşan, kendisine karşı hayatı yargılayan bir dünyanın yaratımını talep eder. Sinematik hareket-ımağ burada kendi düşünce güçlerini öne sürer fakat bu güçler mantık bakımından Hegelci, değer bakımından da Platoncudur. Bu güçler teleolojiye, totaliteye, özdeşliğe ve ayrının geri dönüşü olarak tekrara inancı talep eder; özneyi, değişim geçirmez bir dünyada konumlandırır.

Bütünün dışarısı olduğunu söylemek, imajların farklı düzenlenmesine işaret eder. Öncelikli tanımında dış, mekânla eşdeğerli olmayan zamanın, aralığın işlevini değiştiren kuvvetidir. Artık mekândaki sürekliliği ve zamandaki ardışıklığı temin eden rasyonel aralık mevcut değildir. Bundan farklı olarak, zamanın kuvveti, imajlar arasında bir ilişki yerine kopukluk üreten irrasyonel aralıklar tarafından düzenlenmiş bir dizililik üretir. Aralık artık bir duyu-motor durumu ile doldurulmaz; ne etki-tepki yönünü belirler, ne de devamlılık bağları ile iki kümeyi ilişkilendirir. Bunun yerine, aralık çöker ve böylece “irrasyonel” hale gelir: Artık imajları ilişkilendiren bağ değil, imajlar arasındaki çatlaktır; yinlemeleriyle hareketin mekânda sahte sürekliliğin sınırladığı yerdeğiştirmelere maruz kaldığı, bağlantısız boşluktur.

Benzer biçimde fark, anlamı değiştirir: “Bir potansiyel verildiğinde bir başkasının seçilmesi gerekir, ikisinden birinin değil; seçimin, ikisi arasında bir üçüncüyü, potansiyelin farkını, yeni bir şeyi üretecek şekilde tesis edilmesi gerekir” (*Time-Image*, 179-80). Bu diziselikte, zaman-ımağ, yeni değerler, yeni özellikler ve yeni düşünce güçleri yaratabilmek adına, geride bir özdeşlik sineması bırakır. İmajların sürekli ilişkilendirilmesi yerine, sahte süreklilik, bütündeki bir değişimi temsil eden diziseliliği dolaşıma sokar:

Film, “her bir imajın bir sonrakinin kölesi olduğu,” bizi de kölesi haline getiren (*Ici et ailleurs*), “kesintisiz imajlar zinciri” olmaktan çıkar. Bu, ARA yöntemi- dir, Bir olanın sinemasını ortadan kaldıran [*conjure*] “iki imaj arası”. Bu, VE yöntemidir, tüm Varlık = yüklem sinemasını ortadan kaldıran [*conjure*] “bu ve sonra şu”. İki eylem arası, iki duygu arası, iki algı arası, iki görsel imaj arası, iki akustik imaj arası, akustik ile görsel arası: Hududu çizen ayırt edilemezi görünür kılar. (...) Bütün, değişime uğrar; çünkü şeylerin kurucusu, “ve” bağlacı olabilmek için, iki-ımağ-arasının kurucusu olabilmek için, Bir-Varlık olmaktan çıkmıştır. Böylece, bütün, Blanchot’un “Dışarının dağılması” ya da “mekânın

baş dönmesi" kuvveti olarak adlandırdığı şeyle birleşir: İmajın var olmaya devam edebilmek için aşması [*franchir*] gereken, artık duyu-motor bağlantısı olarak imajın parçası olmayıp, imajın radikal biçimde sorguya çağrıldığı boşluk. (...) O halde, sahte süreklilik, yeni bir anlam kazanır, aynı zamanda yasa haline gelir (180-235).

Hareketten zaman-imaja geçişte montaj anlam değiştirir. Bütün, zamanın dolaylı temsili ile oluşturulduğunda, süreksizlik ancak, düşünce-göstergelelerinin rasyonel bağlantıları ve eşdeğer ilişkileri içerdiği bir sapma haline gelir. Fakat aralık dışarının bir gücü halinde zaman tarafından açıldığında mekân irrasyonel noktalar ve kronolojik-olmayan ilişkiler dizisine yol açar. Şimdilerin, kronolojik ardışıklığına göre sürekli imajların mekândaki serimini temin eden çerçeveleme, zamanın mekânı anormal hareketler olarak böldüğü çerçeve dışı dizisine yol açar. İzleyici, artık bu genişleyen bütünün bir parçası olarak imaja dâhil değildir; imajın hayata karşı yargılanabileceği bir ideal ya da aşkın bakış söz konusu değildir. "Bu bakımdan montaj, hâlihazırda Welles'de, daha sonra Resnais'de ve ayrıca Godard'da doğrudan zaman-imajdaki ilişkileri belirleyen yeni bir anlam kazanır. (...) O halde, düşünce gücünün, düşüncede bir düşünce-olmayana, düşünceye uygun bir irrasyonele, dış dünyanın dışındaki, fakat dünyaya inancımızı yenilemeye yetkin bir dışarı noktasına olanak tanıdığını görmüş olduk. Soru artık şu değildir: Sinema bize dünyanın bir yanılmasını mı vermektedir? Fakat şudur: Sinema, dünyaya olan inancımızı nasıl yeniler? (*Time-Image*, 181-182).

İrrasyonel aralık, düşünceyi durduran bütünlüğe ve özdeşliğe değil, denk olmayan özellikleri düşünceyi harekete geçiren simülakrlara dayalı yeni bir değerler kümesi doğurur –ayrısız, belirsiz, kararsız ve uyuşumsuz. Zamanın dağıttığı inanç, bir ideal dünyadan –aşkın, zamandışı iyi ve doğru dünyadan– içinde yaşadığımız, zamanda olan ve değişen dünyaya geri döner. Burada şimdiki zamanın değeri değişir. Şimdiki zaman, özdeşlik ve aşkınlık ilkelerinin bir virtüelliğe, yeni öznelliklerin ve yeni düşünce biçimlerinin olanaklı doğuşuna yol verir. Aralık artık önce ve sonra arasındaki sınır görevini görmez, önceyi ve sonrayı birbirinden ayrı ve kendileri ile özdeş ardışık anlara böler. Ayrıca birinden diğerine bir geçiş de söz konusudur: Şimdiki zaman geçtikçe, geçmiş zaman şimdiki zamana dönüşür; gelecek de şimdinin geçmiş ile ilişkisinde tanınanyeni bir potansiyellik olarak şimdiki zamanda ortaya çıkar.

Deleuze'ün, Pasolini'nin serbest dolaylı biçim kullanımına yönelik okuması, bunun bir örneğidir. Fakat dizilerde, serbest dolaylı biçim, zaman-imağa has ses/imağ ilişkilerinin dönüşümüne neden olur. Süreksiz imajlar dizisinde uyumsuz hareketi yaratan irrasyonel aralık, imaj ile film müziğini iki heotonom [heteronom ve otonom] imaja ayırarak, ayrıca imaj ve film müziği arasından geçer. "Heotonom," imaj ile sesin birbirinden ayrı ve ölçülemez olsa da birbirlerini tamamlamayıcı olduğunu gösterir. Deleuze bu tuhaf kavramı, Kant'ın Üçüncü Kritik'inden alır. Bir irrasyonel aralık bunlar arasından geçince, ses ve imaj ölçülemez hale gelir; her biri kendi düzenleme mantığını takip eder. Ses mekânı, görsel mekânın bir bileşeni olmak yerine, özerk hale gelir ve çerçeve-dışını dönüştürür. Ses, bunu yaparken, "saf söz-edimi" haline gelir. Anlatı sinemasının büyük bölümünde, ses, imajın bileşenidir. Başka bir deyişle, ses mekânı, genişleyen bütünün bir parçası halinde, görsel mekânın uzantısıdır. Fakat duyu-motor durumlar çöktüğünde, ses, imajlara bağımlılığından kurtulur; artık etki ve tepki bağlarına bağlı değildir. Bir irrasyonel aralık sesi imajdan ayırdığında, konuşma içe döner. Yalnızca kendine ve çerçevelediği sese gönderme yaparken, kendinde ve kendi için tanımlanan özerk akustik-imaj haline gelir. Bu, daha sonra, kendi diziselliği herhangi-mekânlar genişledikçe süreksizleşen görsel imajları etkiler. Bu durumda, "görsel imaj, bizzat çerçevesizleşen ses imajı ile belirli bir ilişkiye girebilmek için, çerçevesinin dışına çıkmayı bırakır (iki çerçeve arasındaki çatlak, çerçeve-dışının yerini alır); dış sesin de kaybolması gerekir, çünkü artık yerleşecek bir çerçeve-dışı yoktur. Kendinde, kendi için ve kendi çerçevesinde olan, biri seslere, diğeri görüntülere ait iki heotonom imajın karşılaşması söz konusudur" (*Time-Image*, 278). Daha basit söylemek gerekirse, ekran-dışı mekân, zaman-imajda kaybolur. Böylece, ekran ayrıca müstakil bir çerçeve haline gelir. Klasik kurgunun anlatımsal özelliklerini belirten aç-karşı aç alanları yerine, ekranın alanı ile salonun alanı arasında eş olmayan bir ilişki hâsıl olur.

Akustik artık görselin bir uzantısı olmadığında, akustik ile görsel, "katmanbilimsel" haldeki mekânın iki ayrı tabakası haline gelir. En aşırı örneklerde –örneğin, geç dönem Duras ya da Straub/Huillet– görsel imaj, sesin söylediğini yeniden üretmez, film sesleri de imajın gösterdiği şeyi tasvir etmez. Bununla birlikte, bu iki bölge eşdeğer olmasa da, ilişkisiz değildir. Aslında ses ile imaj arasında, stratejik kopukluklarına dayalı bir tamamlayıcılık söz konusudur.

Claude Lanzmann'ın *Shoah* (1985) adlı filmi, ses ile imaj arasındaki bu "eşdeğer olmayan tamamlayıcılığı" aydınlatıcı birçok örneğini sunar. Lanzmann'ın karşı karşıya olduğu büyük felsefi sorun, geçmişi anlatmanın olanaksızlığıdır. "Holokost" ayrıca, 6 milyon canın yok edilmesinin dünya-tarihsel şiddetini yoğunlaştıran zamanın geçmesi ve hafıza ile tarihin yavaş yavaş yok olmasına işaret eder. Filmin açılış sekansına bakalım: Polonya taşrasında, Chelmno ölüm kampının mevcut olduğunun kanıtları saklıdır. Akan metin, 400,000 kişinin gaza maruz bırakıldığını, yalnızca iki kişinin kurtulduğunu anlatır. Kamera bizim için bu manzarayı çerçeveye alabilse de toprağa gömülen ve tarihsel geçmişte kaybolan hikâyeyi nakledemez. Metin de bu tarihi nakletmeye tek başına uygun değildir. Aynı şey, kurtulan iki kişiden biri olan Simon Srebnik'in görsel varlığı için de söylenebilir. Srebnik'in bu manzarada tezahür eden geçmişe şahitlik eden hafızası aynı ölçüde görünmezdir, yani kamerada görülmez. O halde soru, tarih ile hafızanın virtüelliğinin Srebnik'in bedeninden ve günümüz Chelmno'sundan yeni bir tarihsel imajı nasıl çıkarabileceğidir.⁷ Şimdi ile geçmiş nasıl iletişime geçirilebilir?

Lanzmann, bu iletişimin olanaksızlığından yeni bir şey elde ederek tarihin zaman tarafından yok edilmesine direnir. Geçmiş, hem imajın hem de sesin dışındadır, her ikisi için de ulaşılmazdır. Polonya manzaralarından oluşan imaj, geçmişin gömülü olduğu bir şimdiki zaman algısının gösterenidir. Bu, görsel olanın, şimdiki zamana ilişik olmasıyla, tarihi göz önünden kaldırdığı bölünmedir. Srebnik'in sesi de aynı ölçüde, şimdiki zamandaki bir algının gösterenidir; fakat bu gösterenin geçmiş ile ilişkisi, gömülmüş bir iç olarak hafıza biçimine sahiptir.

Tarih, manzarada nasıl konuşturulabilir ve imaj, hafızadan nasıl geri gelebilir? Bu, serbest dolaylı biçim ile ilgili olsa da, daha zor bir sorundur. İmaj ve ses, zamanda geri giderek dolayısıyla geçmiş ile şimdi arasındaki bölünmeyi silerek eşdeğer bir mekâna yerleştirilemez. Fakat Lanzmann, hafızayı (Srebnik), sürgün edildiği tarihsel duruma geri götürerek bölünmeyi "konuşturur." Srebnik'in şarkıları burada saf söz-edimleri olarak ve tarihin zaman tarafından yıkılmasına karşı direniş edimleri olarak geri döner.

Aynı ölçüde güçlü bir örnek, Auschwitz Sonderkommando'nun (Auschwitz Özel Komando Birliği --ÇN) beş tasfiye merkezinden sağ kurtulan Filip Müller'in ilk

7 Tarihsel imajlar kurmak üzerine, bakınız "The Last Things Before the Last: Kracauer and History" başlıklı makalem ve "Seminar with Claude Lanzmann" başlıklı seminerim.

tanıklığıdır. Aşağı yukarı beş buçuk dakika süren bu sekans, I. Auschwitz'deki II. blokun avlusunda infaz için kullanılan siyah duvarından geriye doğru zoom ile başlar. Altyazı, mekânı tanıtır. Görüntüde hafif karyagarken, Lanzmann'ın dış seste Almanca şunu sorduğunu duyarız: "Filip, Mayıs ayındaki bu Pazar günü, krematoryuma ilk girdiğinde kaç yaşındaydın?" Müller kendi hikâyesine başlar: "Mayıs ayında bir Pazar günüydü. II. Bloktaki bir hücrede tutuluyorduk. ..." Ses ile imaj, hafıza ile algı arasındaki kopukluğa rağmen, yine de, şimdiki zamanda tarihsel bir bağın mevcut olduğunu kabul etmede geriye dönüş bir şok yaşanır: Bu Auschwitz toplama kampındaki II. bloktur ve bu, belki de, bir bahar başında yağan kardır. İnfaz duvarının imajı, elbette ki güncel bir imajdır. Ancak ince olsa da, aynı ölçüde kuvvetli bir serbest dolaylı ilişki, imaj ile ses, Lanzmann'ın anlatımı ile Müller'in tanıklığı, şimdi ile geçmiş, hafıza ile imaj arasında ileri geri örülmeye başlar. Lanzmann'ın sorusu, Müller'in hikâyesini kışkırtır, aynı zamanda kamera şimdiki zamanda Müller'in sesinin zamanda geri gittiği yere mekânda "geri döner."

Müller'in tanıklığı, saf bir söz-edimi olarak kurulmuştur. Bir hafıza edimi ile dilbilimsel olarak tasvir ettiği geçmiş zamandaki mekân, güncel bir imaj olarak bir daha asla ortaya çıkamaz. Ancak bulunduğu ve kurtulduğu yer -Auschwitz'deki krematoryum- tıpkı hafızasının zamanda direnmesi gibi mekânda direnir. Müller anlatmaya devam ederken, tasvir ettiği her eylemi kamera tekrarlar. Lanzmann'ın tanıklığa eşlik eden sesi, Müller'in tasvir ettiği eylemleri takip eden tarihsel tahayyülün görsel edimine geçer. Müller, "kampta bir sokak boyunca ilerledik" derken, kamera, Müller'in tasvir ettiği yolu takip eder. El kamerası kullanılır, sekans da kesme olmaksızın birkaç dakika devam eder. Burada, kamera ile ses arasında mimetik ilişki mevcuttur. Fakat bu ne Müller'in geçmiş mekânı ile özdeşleşmeye ne de izleyicinin yerleşeceği öznal bir bakış açısı kurmaya yönelik çabadır. Bir kapıdan geçip üç yüz metre ilerideki binayı kadrja alan, bir kapıyı görüp koridorda ilerleyip krematoryuma giren kamera, sese serbest dolaylı ilişki ile eşlik eder; arka plan boyunca uzaktan gelen köpek havlamaları duyulur. Böylece kamera Müller'in hafızada takip ettiği dilsel izlerle örtüşen şimdiki zamana ait görsel izleri takip ederken, bu ikisinin birbirleriyle mevcut olamayacağını kabul eder. Tıpkı aynı dili konuşmamalarına rağmen Lanzmann ve Müller'in iletişim kurmaları gibi, imaj ve ses de, kendi aynılıklarında tarihsel bir ilişkiyi perçinler. İki yön -imaj ve ses, şim-

di ve geçmiş, algı ve hafıza- asla tamamen eş olamazken, kopuk oluşlarından, tarihsel tanıklığın sahiciliği doğup teyit edilir. Fakat Müller devam ederken kamera, Müller'in tanıklığında en çok ağır basan şeyi gösteremez: Yahudi işçiler, yüzlerce ceset, bavullar ve bohçalar, mavi-mor kristaller. Filmin, imaj ile sesin ötesine geçen, imaj ve sesin denk olmasa da tamamlayıcı ilişkisinde düzenlenen bir boyutu vardır. Geçmiş temsil edilemez. Ancak saf söz-ediminden, imaj ve hafızanın asla aynı yeri işgal edemeyeceği olgusu temelinde, hafıza ile eşdeğerde bir tarihsel tahayyül edimi doğar. Müller'in hafızasını göremeyiz, kurtulduğu şeyi de yaşayamayız. Bunu yapmayı istemek nahoş olacaktır. Bununla birlikte, imajın sestten, şimdinin geçmişten ve algının hafızadan ayrılmasından, güçlü bir tarihsel ilişki doğar. Müller'in tanıklığındaki saf söz-edimi, Auschwitz'den kalan görsel izlerde en ince ayrıntısına kadar doğrulanır. Kaybedilen milyonlarca hayatın, her şeye rağmen imaj ile ilişkisinde özerk olan sestten doğan tarihsel tahayyül edimiyle kefaleti ödenir.

Görünür kanıtın kaybolmasından daha büyük bir felaket söz konusudur: Geçmiş unutmamak ama geleceğe dair umuttan feragat ettiren biçimde, şimdi ile geçmiş arasındaki ilişkiyi unutmak. Lanzmann, *Shoah*'ta, tarih ve hafızanın namevcudiyetini, imaj ile ses ilişkisinde geçmiş ve şimdinin eşdeğer olmayışına göre konuşan virtüelliklere dönüştüren sinematik stratejiler keşfeder. Bu *en direct* tarih değildir. Daha ziyade birbiri bakımından özerk olan metin, imaj ve sesin yan yana dizilişi, eşdeğersizliği tanıklığın sahicilik ölçüsü haline getirerek geçmiş ile şimdi, imaj ile ses arasındaki bölünmenin üstesinden gelir. Srebnik'in şarkısı ve sözlü tanıklığı, Chelmno manzarasının tarihini okunabilir hale getirir; imajda belirsiz ya da tıkalı olan, "görünür" hale gelmiş, gömülü olan aydınlığa çıkmıştır. Benzer biçimde film müziği, manzaraya yakınlığı ile sahicilik kazanır. Ama bu, görünürlüğü bilgi ve apaçıklık ile eşitleyici "gösteren" imaj değildir; *okunması* gereken bir imajdır. Virtüel olan, ekranda görünür ya da akustik bir imaj olarak aktüel hale gelmez. Tarihsel imajı tamamlayan ilişki, ancak bir okuma edimiyle yenilenir. Ancak izleyicinin tarihsel hafıza faaliyetine başvurmak ile tesis edilen virtüel-aktüel çevrimidir.

Dolayısıyla, katmanlı mekânın amacı, "okuma-göstergeleri" kurmaktır: Görülme ya da duyulmak yerine, okunan imajlar. Burada hem imaj, hem de ses saf bir dışsalılık olarak kurulur; perdenin salona uzanamaması gibi, imaj ve sestten biri diğerinin uzantısı değildir. İmaj ile sesin birbirlerine dışsal olması gibi,

bizler de imajın dışındayızdır. Ancak bu dışsallık, bizi, geçmişin kuvvetinin görülmeksizin şimdide belirgin hale gelmesi gibi, hafızanın algılanamaz olsa da okunabilir hale geldiği; geçmiş ile şimdinin, hafıza ile algının birbiriyle eşdeğer olmamasının temsil ettiği, ulaşılamaz bir içsellik ile temasa sokar. Katmanlı mekân, tarihin hem virtüel hem gerçek olduğu bir olay olarak okunmak ister. Manzara, şimdiki zamandaki direnişi ile seste temsil edilemez olan şeyin görsel tanıklığını verir. Daha sonra ses, manzaraya defnedilmiş ve göz önünden kaldırılmış bir geçmişi kazar. Bu ikisi arasında da, söz-ediminin yükseldiği dış ile olayın toprağa gömülü olduğu iç arasındaki mesafeden bağımsız bir temas mevcuttur: Ses-imajın bir tamamlayıcısı, yaratıcı hikâye anlatımı olarak söz-edimi [*hikâyeleştirme*], görsel imaj, katmanlı ya da arkeolojik gömülme. Ve ikisi arasında, bütünlükçü olmayan ilişkiyi sağlayan irrasyonel kesme. (...) Bu, sonsuz yeniden bağlamadır. Söz, kendisini görsel olandan ayıran sınırına ulaşır, görsel olan da kendisini sestten ayıran sınırına ulaşır. Böylece, her biri, birini diğerinden ayıran ve dolayısıyla, her birini eşdeğerli olmayan bir irrasyonel kesme ilişkisinde ön-arka, içerisi-dışarı biçiminde ilişkilendiren ortak sınırın keşfeder (*Time-Image*, 279, 364).

Bu saf söz-edimi, anlatımı hikâyeleştirme biçiminde düzenleyen, kendine has yanlış gücüne sahiptir. Deleuze, bu edimi belirtmek için *légender* terimini kullanır. Fransızca'da bu fiil, eş anlamlı olarak hikâye uydurma, efsane anlatma ile birlikte yorum yapma ya da resim altı yazısı demektir. Hikâyeleştirme, görünürün bileşeni olmaksızın katmanlı bir mekânda imaja göre serimlenen, ayn ve (he)otonom bir söylem kaydı olarak konuşmayı gerektirir. Deleuze'ün ele aldığı *Shoah*'taki tarım arazileri ya da *Fortini Cani*'deki (1977) İtalyan taş ocakları, eşlik eden söz-edimleri olmadığında boş manzaralardan ibarettir. Söz-edimleri ile birlikte, araziler, artık algılanabilir olmasa da okunabilir tarihsel bir derinlik kazanır. Deleuze şunları yazar:

Bizzat bu bulanık manzaralarda, algılanan ile hatırlanan, tahayyül edilen ile bilinen kaynaşır. Fakat söylendiği gibi algılamak bilmektir, tahayyül etmektir, hatırlamaktır anlamında değil; okumanın gözün bir işlevi, algının bir algısı, aynı zamanda tersini kavramaksızın algıyı kavramayan bir algı, tahayyül, hafıza ya da bilgi olması anlamında. Kısacası, görsel imajın okunması olarak adlandırdığımız şey, imajın katmanlı durumudur, imajın tersine çevrilmesi, algının, sürekli boşu doluya, önu arkaya çeviren [*'endroit en envers*] edimidir. Okumak, ilişkilendirmekten ziyade,

yeniden ilişkilendirmektir; öndekini [*l'endroit*] izlemekten ziyade, dönmek ve geri dönmektir: İmajın yeni bir Çözümlemesidir. (*Time-Image*, 245, 319).⁸

8 Ayrıca bakınız Deleuze'un "*Avoir une idée en cinéma*" başlıklı dersi. Dersin tamamı *Qu'est-ce que l'acte de création?* başlığı altında video olarak da erişilebilir durumdadır.

Deleuze'un okuma-göstergesi ve katmanlı mekân kavramlarının işaret ettiği, hareket-imağ ile zaman-imağ arasında bir başka fark da, bu imajların farklı okuma ilişkilerini ima etmesidir. Hareket-imağda zaman ile okuma arasındaki ilişki, biçimselci modelde oldukça iyi açıklanır. (Özellikle bakınız David Bordwell, *Narration and the Fiction Film and Making Meaning*.) Zaman-imağ sineması farklı bir durum sunar. Bu bakımdan Deleuze, biçimselci modelden oldukça farklı bir okuma modeli sunar. Biçimselci modele göre, okumak, olay örgüsünün düzensiz öğelerinden, bir kronolojik hikâye zamanı düzenlemektir. Bu, kronolojik zamana dayalı bir okuma modelidir. Aslında, Deleuze'un okuma olarak adlandırdığı, Bergsoncu süre ve hafıza teorisinden ve bu teorisin hareket-imağda ve zaman-imağda dönüştürülme biçiminden daha az ya da daha fazla bir şey değildir. Bergson'un safhafızanın virtüelliği üzerinde ısrarcı olduğunu hatırlayınız. O halde, bir hatıra-imağ, bir şimdi algısı bakımından hafızanın aktüelleştirilmesidir, bir şimdi algısı ile geçmiş hatırası arasında dalgalanan bir bağ ya da ilişkidir. Buna karşın, geçmişin kendinde muhafaza edildiği saf hafıza, geçici olarak bu geçmişin temsil etmeye hizmet eden hatıra-imağdan oldukça farklıdır. Bir "hatırayı" kurtarmak için geçmişe sızdığımızda, birkaç olasılık meydana gelebilir. Birincisi, aradığımız noktayı keşfedip, bunu kendimize bir hatıra-imağ olarak gösterebiliriz. Bu, geçmişin (olay örgüsünün aktüel geçmiş anları ve hikâyenin örtük geçmiş anları) zihinsel olarak tutarlı ve kronolojik bir hikâye halinde yeniden düzenlendiği biçimselci teoriye benzer. Burada, düşünmek ya da okumak, algıları sürekli, ardışık ve kronolojik bir tarzda düzenlemeyi "doğal olarak" arzuladığımız bir süreç diye tanımlanır. Buna karşın Deleuze, bu sürecin başarılı olduğundan daha sık olarak başarısızlığa uğradığını söylerken Bergson'u takip eder. Nihayetinde sadece bir felsefi önyargı eksikliği olan bu "başarısızlıklardan" öğrenecek daha çok şey vardır. Bu, geçmişin bir katmanını ya da katmanlarını şimdiki zaman algısına bağlayamamamız ölçüsünde yaygın bir şeydir.

Fakat son bir olasılık daha vardır. Belki de düşünmek zamandaki farktır: Diferansiyel, süreksiz ve kronolojik-olmayan bir süreç. O halde, felsefe ile birlikte sanat yapının bir görevi, bölünmelerinin içinden değil, üzerinden bir bakış açısıyla, geçmiş zaman bölgeleri ile geçmekte olan şimdiki zaman arasındaki çoklu ve süreksiz ilişkilerin bir haritasını çıkarmak için zaman ve hafıza kartografileri oluşturmaktır. Deleuze, okuduğumuz zaman, belirgin makinesel düzenlemeler yaptığımızı söyler: Birkaç katman [*nappes*] arasında bir tür çapraz süreklilik ya da iletişim icat eden ve bunlar arasında bir yurtsuzlaştırmacı ilişkiler ağı ören bir dönüşüm tabakası kurarız. Bu şekilde kronolojik-olmayan zamanı elde ederiz. Tüm diğerleri boyunca, noktaların yerini, bölgelerin evrimini yakalayan ve genişleten bir tabaka oluştururuz. Bunun, başarısızlık riskini taşıyan bir görev olduğu aşikardır: Kimi zaman sadece, ardışık ödüncülerden oluşmuş tutarsız tozlar üretiriz; kimi zaman da sadece, basit benzerlikleri muhafaza eden genellikler oluştururuz. Bunların tamamı, kendimizi kandırdığımız ya da başkalarını kandırmaya çalıştığımız yanlış hatıralar bölgesidir. (...) Fakat sanat eserinin, aynı anda bir geçmiş ve daima gelecek olma özelliğindeki bu paradoksal hipnotik ve sanrsal tabakaları icat etmede başarılı olması mümkündür.

Düşünce, beyin, tüm bu tabakalar arasındaki yurtsuzlaştırma ilişkileri kümesidir; bu ilişkileri çok sayıdaki loblar gibi katlayan ve açan süreklilik, bu ilişkilerin sona ermesini ve ölü halde sabitletmesini engeller. (...) Resnais, sinemada bir şeyin "imağ etrafında, imajın ardında, hatta imajın içinde" olması gerektiğini söyler. İmağ, zaman-imağ olduğunda, gerçekleşen budur. Dünya hafıza, beyin haline gelmiştir. (...) Bizzat ekrandan, dolaysız ve doğrudan karşılaşmaların geçmiş ile gelecek, içeri ile dışarı arasında, herhangi bir sabit noktadan bağımsız, belirlenmesinin imkânsız olduğu bir noktada gerçekleştiği bir serebral diyaframdır. İmajın artık bir mekân ve birincil özelliği olarak bir zamanı değil, fakat bir topolojisi ve zamanı vardır (*Time-Image*, 123, 125).

Bu, “arkeolojik” okuma gerektiren, işitsel-görsel bir imajdır. Ses ile imaj arasındaki ilişki, görünür yüzeylerin zihinde dönüştürülmesini, resmedilmiş manzaraların tarihsel tahayyül edimiyle kazısını gerektirir. İmaj ve ses ayrı güçler haline gelmiştir. Bir serbest dolaylı ilişki biçiminde birinden diğerine bir geçiş varsa, bunun nedeni, irrasyonel aralığın bağlayıcı olmak yerine, ayrıncı bir değere sahip olmasıdır; bu dizinin tam tanımıdır. “Görüntü sunumu ile sesin anlatımı arasındaki iş bölümünde’ birbirini güçlendiren iki güç arasında bir ‘ilişkisizlik’ vardır. (...) Maddesiz söz-edimi, olayı yaratır, fakat tektonik görsel katmanlar üzerinde daima enine yerleşmiştir: Birbirini kesen iki yön mevcuttur. İçinde olay olmayan bir mekânda olayı yaratır. Modern sinema, imaj ile ses arasında yeni ilişkilerini yaratmak zorunda olan ‘gel-git’tir” (247).⁹

Dizi olarak zaman, algılanmak yerine deşifre edilen ya da okunan bir mekân örgütler. İmajlar arasında olduğu kadar imaj ile ses arasındaki rasyonel bağlardan yoksunluk, hem virtüel hem de gerçek olan bir edimde okumayı dönüştürür. Algı artık imaj ile referans arasındaki (görsel ya da akustik) bir özdeşliği belgelemez. Kaydedilen dünya geçmişte kaybolur; dışarı, şimdiki zamanda ulaşılamayacak bir dünya haline gelir. Çerçevenin kenarları artık genişlemez; aksine, imajı dizilere böler: Her biri birbiriyle eşdeğersiz optik-gösterge ya da herhangi-mekân olarak çerçeve, saf söz-edimi olarak akustik çerçeve. İlişkiler artık imajlar tarafından verilmez. İzleyici anlatının kotardığı genişleyen bir bütünlüğe dâhil değildir, dolayısıyla da ilişkileri kendi kendisine vermesi gerekir. İzleyicinin, aralığın içine çekilen her şeyi bir hafıza ve tahayyül ile geri getirmesi/telafi etmesi gerekir. Aynı şekilde nedensellik, irrasyonel aralık tarafından bir kez alt üst edildiğinde, sonsuz çeşitlilikteki ilişkiler olanaklı hale gelir. İmajların ve seslerin süresiz ardışıklığı belirsizdir. Film ile izleyici arasındaki, anlatıya dâhil olmayan ilişki de belirsizdir. İlke olarak, izleyicilerin okumak istediği kadar okuma çeşidi mevcuttur.

Bu okuma durumu, tarihe ve geleceğe yönelik özel bir yönelimi varsayar. Bilimselci okuma modeli, modern hareket kavramlaştırması ile sınırlıdır. Olay örgüsünün tüm olası fragmanları, kronolojik ve sürekli bir anlamda yeniden düzenlenebilir, şeylerin bu zihinsel durumunu arzulayan da bizim “doğal” eğilimimizdir. Bu bakış açısında, geçmişten gelip geleceğe uzanan şimdinin tahmin edilebilir bir ardışıklığını gerektiren ve organik hakikat iradesi ile orantılı olan bir kronoloji iradesi mevcuttur. Aynı şekilde, tarihe yaptığı yararlı ve düşündürücü çağrılarına rağmen biçimselci anlatı ve okuma modeli tuhaf bir biçimde tarih dışıdır. Anlatı tarzları ve okuma temaları ancak durağan ve senkronik kümeler biçiminde tasvir edilebilir fakat bu kümeler, tarihsel modeller olarak birbirini aşabilir.

9 Alıntılar Noël Burch’un Ozu okuması olan *The Only Son* (1936) filmine gönderme yapar. Bakınız Burch, *To the Distant Observer*, 175-79.

Dizilerin sunduğu değerlerle olumlayıcı güç iradesinin daha açık olması gerekir. Doğrudan zaman imajları, zamanın ampirik ardışıklık düzenindeki sapmaların temsil eder. Fakat ebedi dönüşe göre modellenmiş diziler, saf tekerrürün ya da aynı oların geri dönüşünün olanaksızlığını temsil eder.¹⁰ Tekerrür daima farklılığı, bir durum değişikliğini, geçişi ya da yeninin ortaya çıkışını tetikler. Genetik göstergeler ile oluş, imajların ampirik dizisini dönüştürür. Bu oluş, artık iki imajı bağlamamasından dolayı durum değişikliğini teşvik eden bir güç olarak mevcut olan irrasyonel aralık tarafından temsil edilir. Saf şimdiki zamana benzer bir şey aralığa geçer; her iki yana düşen imajlar, önce ve sonra geleni ifade eder. Bir montaj ilkesinden daha fazlası olan irrasyonel aralık, ayrıca olumlayıcı bir güç iradesini belirtir. Genetik gösterge de ayrıca bir yanlış gücüdür ve hakikat iradesi eleştirisi ile yakından bağlantılıdır. Şimdiki zaman bir değişim durumu olarak sürüyorsa, zaman, özdeşlik ile ya da kendisi ile aynı olma biçimindeki varlık ile uzlaşamaz. Ben = Ben formülünün yerini, “Ben bir başkasıdır” formülü almıştır. “Yanlış, dizileri ya da dereceleri kuran, sınırları aşan, başkalaşan ve tüm yolu boyunca bir efsane, bir hikâye-anlatma edimi geliştiren bu oluş gücüne ulaşabilmek adına, basit bir görünüş, hatta bir yalan olmayı bırakır. Doğrunun ya da yanlışın ötesinde, yanlış gücü halinde oluş” (*Time-Image*, 275). Bu, doğrudan değil, serbest dolaylı ilişkidir. İfade edilebilir olan, görünmez olanı çağırıştır; görünür olan, söylenemeyeni davet eder. Deleuze’ün kendi sözleriyle:

İşitsel-görsel imajı oluşturan bir kopuştur; her biri heotonom olan, görsel ile sesin bir ilişkisizliği fakat aynı zamanda, bir bütün oluşturmaksızın, hatta en basit bir bütünü teklif dahi etmeksizin, bunları birbiriyle bağlantılandıran, eşdeğer olmayan ya da “irrasyonel” ilişkidir. Bu, duyu-motor şemasının çöküşünden kaynaklanan ve görsel imajla ses imajını birbirinden ayıran, fakat

10 Ebedi geri dönüş öğretisi, farklılığı bu temelde kendi kavramı olarak güvence altına alır. Örneğin, *Difference and Repetition*’da Deleuze şunları söyler: Özdeşliğin ilk olmaması, bir ilke olarak, fakat ikinci bir ilke olarak, oluş halinde bir ilke olarak mevcut olması; Farklı olan etrafında dönmesi: Hâlihazırda özdeş olarak anlaşılan bir genel kavramın tahakkümü altında sürüp gitmekten ziyade, kendi kavramı olarak farklılık olanağını açan bir Kopernik devriminin doğası böyle olacaktır. Nietzsche, ebedi geri dönüş ile bundan daha fazlasını kastetmemiştir. Ebedi geri dönüş, Özdeş oların geri dönüşü anlamına gelemez, çünkü tüm özdeşliklerin fesholduğu ve çözüldüğü bir dünyayı (güç iradesi dünyasını) varsayar. Geri dönmek, varlıktır; fakat oluştaki varlıktır. Ebedi geri dönüş “aynı olanı” geri getirmez fakat geri dönüş, oluş halindeki tek Aynı’yı kurar. Geri dönüş, kendi olanın özdeş-olmasıdır. Böylece geri dönüş, tek özdeşliktir, fakat ikincil bir güç olarak özdeşliktir; farklılık özdeşliğidir, farklı olana ait ya da farklı oların etrafında dönen özdeşliktir (*Difference and Repetition*, 41).

bunları bütünleşmeyen bir ilişkiye sokan direniştir. (...) Artık doğrudan hale gelmiş olan şey, birbirlerine temas etmeleri ölümcül olan, herhangi bir dışsal-luktan daha dış, herhangi bir içsellikten daha derin, şurada müzikal konuşma-nın yükselip parçalandığı, burada görünür olanın örtüldüğü ya da gömüldüğü iki asimetrik, totalleştirilemez yanı ile kendi için bir zaman-imaıdır.

Deleuze'e göre bu performatifedimin açık siyasi bir boyutu vardır. Safsöz-edimi, anlatıya özgü dizi biçiminin siyasi sinema haline geldiği "hikâyeleştirmenin" temelidir. Doğrudan zaman-imaı yarattığı yanlış güçleri, yalnızca doğru mo-delinin aşılmasını değil, bir olayın yaratıcısı, "gerçekleştirme üretimi" olan yeni bir özne kavramlaştırmasını da gerektirir: Bir halkın kurulması.

Kaçan bedenler dünyayı arkalarında bırakmaz. Doğru koşullarda, dünyayı da yanlarında -geleceğe- götürür.

Brian Massumi, *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia*

Diziler, zamanın hakikati krize soktuğu bir kuvvet olarak olumlayıcı bir güç iradesini ifade eder. Burada özdeşlik, en az hakikat modeli kadar etkilenir. Bir oluş türü, değişim olarak zaman kuvvetidir; bir başka oluş, öteki-olmaktır, "Ben bir başkasıdır" formülündeki öznelliğin temeli/temelsizliği olarak saf za-man biçimidir. Deleuze'de bir "özne" teorisi olmamasının nedeni budur. Öteki-olmak, tanımlamayıp özdeşleşmek ve böylece aynısı-olmak değildir. Bundan farklı olarak, Zerdüşt'ün haykırdığı gibi, "kendine yeni yaratım özgürlüğü ya-ratmaktır", daima-yeniden ortaya çıkan değişim olanağını olumlamaktır.

Dizilerin tarihsel bir tahayyül gerektirmesi, modern siyasi sinemanın yenilik-çiliğini anlamada hayati öneme sahiptir. Bununla birlikte, bu edim, tekil bir edim değildir. Dizilerde, bizzat özdeşlik –en az özbilinç ya da kendisi-ile-aynı olarak düşünülen kimlik siyasetleri kadar– yanlışlanır.

Öteki olmak, dizisel bir süreçtir, modern siyasi sinema da, öteki-olmanın ko-lektif bir irade olarak ifade edilmesinden dolayı özdeşliği eleştirir. Doğrudan zaman-imaı, belirgin bir siyasi işlev olarak hizmet görebilir. Yeni yaratım için özgürlük yaratmak, sinematik söylemde, kolektif iradenin sözcelemesi için potansiyel tesis etmektir. Azınlıkların sinematik söylemi olarak bu kolektif sözcelemenin koşullarını anlamak, modern siyasi sinemayı anlamak bakımın-dan kilit önemdedir.

Sinematik hareket-imaj, hiç kuşkusuz, kendi siyasi sinemalarına ve kendi kolektif imajına sahiptir: Sergei Eisenstein'ın, Dziga Vertov'un ve Sovyet Devrimi'nin ilk on yılında diğerlerinin büyük filmleri; Joris Ivens'in ve başka birçoklarının toplumsal belgeselleri; King Vidor ya da Frank Capra popülizmi ve hatta Leni Reifenstahl'ın Nazi filmleri. Fakat siyasi sinemanın işlevi, zaman-imaja geçişte ayrıca değişir. Klasik sinema, ulusal kökeninden ya da siyasi ideolojisinden bağımsız olarak, önemli ölçüde sosyal demokratıdır. Hedefi, kitleleri ya da "halkı" temsil etmektir. Ezilen ya da özgürleşme sürecinde olan, yabancılaşmış ya da uyanış halindeki kitle olsun temsil edilmek haklarıdır. Bu kitlelerin bir kolektif imaj olarak temsil edilebilir ve siyasi öz bilinçlerinin imajlarda dönüştürülebilir olması verilidir.

Klasik sinema "kitlelerin" mevcudiyetine tanıklık eder ve bu, klasik sinemanın gerçek siyasi öznesidir. Bu öznenin klasik formasyonu, organik anlatının tüm izlerini gösterir. Her durumda, halk, (ister Amerikan demokratik halkçılığı, ister Sovyet sosyalizmi olsun) tek bir ideolojide birleşmiş bir organik kolektif olarak imgelenir. Parça, ayrıca bütünün yerine ikame edilebilir, öyle ki birey, mecaz-ı mürsel olarak bütün bir kolektifi temsil edebilir (en az Pudovkin'in *Mother*'ı kadar, Capra'nın *John Doe*'su). Son olarak, kolektifin imajı, ulu bir teleolojik serim halinde organik biçimde verilidir. Halk, kendi kolektif gücüne uyanan homojen bir kuvvet olarak resmedilir. Walter Benjamin, "Felsefe Tarihi Üzerine Tezler" adlı çalışmasını yazarken, bu tarihsel imajı 1930'ların filmlerinde ve siyasi hareketlerinde görmüştür: "Hiçbir şey Alman işçi sınıfını, akıntıyla birlikte hareket ediyor kavrayışı kadar yozlaştırmanmıştır" (*Illuminations*, 260).¹¹ Klasik sinema, halkın, tarihin kaçınılmaz ilerleyişi ile özdeş teleolojik oluş halini temsil etmeye kendi tarzında katılmıştır.

Önceden mevcut olan, halkı birleştiren ve bu halkın sarsılmaz kudretine temel olan kolektif kimliğe yönelik inanç, Nasyonel Sosyalizm'in yükselişiyle, Stalinizm'in şiddetli baskılarıyla, kolonyalizm tarihiyle ve Amerikan demokrasisinin kendi azınlık ve göçmenlerini entegre etmede ve haklarını tanımada ki sürekli başarısızlıklarıyla ezilen büyük ilerici idealdi. Bu yüzden kitlelerin

11 Bir önceki bölümde Benjamin, aksi yöndeki protestolardan bağımsız olarak, Hitler ile uyumlu siyasetçilerin aslında Nasyonal Sosyalizm'in ikizi olduklarını belirtir. "Düşüncelerimiz, siyasetçilerin ilerlemeye yönelik inatçı inançlarının, kendi 'kitle tabanlarına' güvenlerinin ve nihayet, kontrol edilemez bir aygıt köle ruhlu entegrasyonlarının aynı şeyin üç yüzü olduğuna yönelik kavrayışımızdan ilerler" der Benjamin (*Illuminations*, 260).

gerçek temsil özneleri oldukları yönündeki inanç, klasik sinemada yıkılan çok sayıdaki felsefi idealden biridir. Deleuze'e göre, hem Sovyet hem de Amerikan sinemasının paradoksu, insanların burada "aktüel olmadan önce gerçek, soyut olmaksızın ideal olması" yönündeki ampirik inançtır (*Time-Image*, 216). Klasik dönem siyasi sineması, gerçeğin modelini sahneleyişinde, bu ideal kolektivitenin, aslında, imajların dışında mevcut olduğu ve bu imajların sunmuş olduğu ideallere uyduğu varsayımına dayalıydı. Savaş sonrası dönemde tarihsel materyalizmin aşmak zorunda kaldığı kriz, "halkın" mevcut olmadığı acı gerçeği idi.

Ya da henüz mevcut değil. Modern siyasi sinemanın büyük değerlerinden biri, bu inancı, klasik dönemdekinden bütünüyle farklı bir biçimde geri getirmektir. Bir kolektif özne, teleolojik hedef olarak sakıncalı olsa da, siyasi hedef olarak arzu edilebilir olabilir. Sorun, bir halkı kolektif oluş halinde olumlamak, potansiyelini ya da olumlayıcı güç iradesini tanımlamak sorunudur. İlk olarak bir grubun gerçek olmadan önce aktüel olduğunu, kendini kolektif olarak ifade etme araçlarını bulduğunu kabul etmektir. İkincisi, oluş, ideal birliğin mevcut olduğu ama bilinçlenmesi gerektiği biçiminde anlaşılmalıdır. Daha çok halkların kendilerini icat edebildiği bir temelde hem virtüel hem gerçek bir kavram olarak anlaşılmalıdır. Bu ise geçmişin silinmiş unsurlarını yaratıcı biçimde dönüştürerek geleceği icat eden tarihsel imajdır. "Kısacası," der Deleuze, "eğer bir modern siyasi sinema varsa, temeli şudur: Halk artık mevcut değildir, ya da henüz mevcut değildir (...) *insanlar yoktur*" (*Time-Image*, 216).

Bu deyiş, sinematografik azınlıklar söylemini başlatan olumlayıcı bir kuvveti ifade eder. Deleuze, Guattari ile birlikte Franz Kafka'nın yazılarından ürettiği "minör edebiyatlar" sorunu ile aynı biçimde, siyasi sinemayı bir "minör sinema" olarak tassavur eder.¹² Bu bakımdan bir azınlık olmak, zorunlu olarak demografik bir azınlık olmak demek değildir. (Çok kısa bir süre içerisinde beyazlar California'da ve diğer eyaletlerde demografik anlamda azınlık olacaktır; ancak şimdilik egemen kültürü tanımlayan iktisadi, siyasi ve kültürel çoğunluktur.) Bir azınlık söylemi, kendisini bastıran egemen ve dışlayıcı güçlerle mücadele ederek bu güçler üzerinden imgesel oluşunu olumlaması gerekir. Bir azınlığın tanımlayıcı özelliği, gerçekte felsefidir: Olumlayıcı bir güç iradesi olarak öteki-olmak.

12 Özellikle bakınız, "What Is a Minor Literature?" içinde *Kafka: Toward a Minor Literature*, 16-27.

Buna karşın azınlık söylemi, kimlik siyasetini temel alamaz. Kimlik siyaseti, mevcut olduğunu farz ettiği bir (azınlık) halka hitap ederek, madun özneyi en az mücadele ettiği kültürel hegemonya öznesi kadar şeyleştiren özcü bir tersine çevirme şemasının tuzağına düşer.¹³ İdeal olarak, bir azınlık söylemi, birleştirici olmayan kolektif bir söylemdir. İnsanlar hiçbir zaman tek değil, birden fazladır ya da çoktur, molar değil, molekülerdir. Minör sinemanın, birleşik ya da birleştirici bir söyleme dayalı olmaktan ziyade, paradoksal özelliği henüz mevcut olmayan bir halka hitap etmek ve bunu yaparken bu halkı oluşa zorlamak olan kolektif ifadeler (*énoncés collectifs*) üretmesi gerekir.

Burada, “Ben bir başkasıdır” formülünün önemi artar. Bir öznenin ya da halkın bu “henüz olmaması”, kuvvetlerin bir virtüelliğini, ya da Ernst Bloch’un *Vor-Schein* –aydınlanma beklentisi– olarak ütopya kavramına benzer bir potansiyelliği tasvir eder.¹⁴ Ütopya, burada gerçekleşmesi imkânsız bir ideal değildir. Ütopya da, maddi güçlerin içkin bir oluşu –başarılı ya da başarısız bir şekilde– zorlaması gibi virtüeldir ve gerçektir. Zaman dizileri bu içkinliği bedenler ve düşünce bakımından ifade eder. Beden sineması, düz bir bedeni resmetmek değildir. Bundan farklı olarak, beden sinemasının amacı, bedenlerde içkin oluş kuvvetlerine ve bedenin kendisini dönüştürmesini sağlayan dışsal güçlere yönelik duyarlılığına ifade vermektir. Deleuze, bedeni durağan bir kütle yerine (ki bu özdeşlik modelini yeniden öne sürmekle eşdeğer oldurdu), ilişki ve kuvvetler ya da duygu ve duygulanma ile tanımlanan bir potansiyellik olarak tanımlarken Spinoza’yı takip eder.

Bu bakımdan, beden sineması, Spinoza’nın bir bedenin ne yapabileceğini ne-redeyse hiç bilmediğimiz yönündeki gözlemine yanıt vermeye başlar. Örneğin eylem-imaj içerisinde beden, bir mekân olarak iş görür. Etki ve tepki, bedenler

13 “İnsanlar yoksa, artık bilinç, evrim ya da devrim yoksa, bu, bizzat kendisi olanaksız hale gelen bir geri çevirme şemasıdır,” der Deleuze.

Artık bir proletaryanın ya da birleşik, birleşmiş bir halkın iktidarı ele geçirmesi söz konusu olmayacaktır. Üçüncü dünyanın en iyi sinemacıları bir süreliğine buna inanabili. (...) Fakat bu bakımdan, bu sanatçılar yine de, yavaş yavaş, algılamaz olan ve bir yere yerleştirilmesi zor olan klasik kavrayışa katıldı. Bilinçli olmanın ölüm çarları, aslında, insanların değil, bazı insanların, birlik olan ancak sorunun değişmesi için birleşmemesi gereken birkaç halkın, sonsuz sayıda insanların mevcut olduğunun bilinciydi. Üçüncü dünya sineması bu şekilde bir azınlıklar sinemasıdır çünkü insanlar ancak kayıp oldukları azınlık koşulunda mevcuttur. (...) Modern siyasi sinema, zorba bir birliği yeniden yaratmamış ve insanlara arkasını dönmemiş birleşimler ve birleştiricilerin çıkmaz olduğunu anlayarak bu parçalanma, bu kopuş üzerine kurulmuştur (*Time-Image*, 219-20, 286).

14 Bloch’un ütopya kavramı ve beklenen aydınlanma olarak *Vor-Schein* tercümesi için, bakınız Jack Zipes’in *The Utopian Function of Art and Literature* için yazdığı giriş, özellikle xxxi-xxxvii.

tarafından iletilen hareket hattı olarak mekânsal bir biçimde ilerleyen çatışma ve çözüm dizilerinde kuvvetleri düzenler. Beden, diziler tarafından örgütlendiğinde, kararsız bir figür haline gelir, geçmişin virtüelliği ile geleceğin belirsizliği arasında tereddüte düşer. Beden, serimlenen eylemlerin mekânından ziyade, birbirinden ayrı zamansal bakış açılarının çakışıp bir duyu-motor şemasında çözülebilir olmaksızın çatıştığı bir okuma yüzeyi haline gelir. Bu şekilde, bedenin kararsızlığı, “eylem-imağa olduğu gibi, kendisinin, kümeye birliğini veren amaçlar ve araçlar bakımından belirlenmesine izin vermeyip, ‘dünyada olma biçimlerinin,’ tümü uyumsuz ve bir arada olan kümelere ait olmanın çokluğunda dağılan bir engel olarak iş görür” (*Time-Image*, 203).¹⁵ Dolayısıyla, öteki-oluş bedenin kendi “yaratıcı evrim” potansiyelini, yani uygulanma ve uygulandırma, başkalaşma, kendini yaşamın olumlayıcı güçleriyle müttefik kılma gücünü ifade eden, olumlayıcı bir güç iradesidir.

Beden sinemasının birçok yönü vardır. Fakat her vakada, diziler öteki-oluş’u, doğrudan zaman-imağ tarafından sunulan bir olumlayıcı güç iradesi olarak örgütlerler. Bu bakımdan sinema belki de, Deleuze ve Guattari’nin “organsız bedenler” dedikleri şeyi sunma görevine fazlasıyla uygundur. Organsız bedenler “virtüel duygunumlar kümesi” olarak kavramlaştırılabilir.¹⁶ Bu, bir özdeşleştirme meselesi değildir. Ben bir başkası olduğunda, ne Ben ne de başkası bu virtüelliğe daha az tabidir. Her iki durumda özdeşlik, bir etkiler dizisidir, bir bedenin etkileyebildiği ya da bir bedeni etkileyebilen kuvvetlerdir. İster maskeli balo, mimetik tasvir ya da psikanalitik anlamda olsun, özdeşleşme bir analogi varsayar. Model ve kopyasını gerektiren süreçte bir şey, başka bir şey “gibi” olur. Özdeşleştirme, kaçış hattına özgü farklı oluşun yerine, bir aynısı-olma arzusunu ya da iradesini gerektirir. Deleuze ve Guattari tüm özdeşliğin bir simülasyon, gerçekte kişilerin de simülakrlar olduğunu söyler. Toplumsal ideolojiler soyut kimlik, davranış ve edim modelleri biçiminde kodlandıklarını ölçüde, hiç kimse bu ideali tam olarak gerçekleştiremediği için, hepimiz “kötü” kopyalarız. Soru şudur: Hangisi senin güç iraden? Aynısı olmak mı, yoksa öteki-olmak mı? Birincisi, “doğru” ya da hakiki benlik karşısında daima eksik ve kırılgan bulduğumuz gerçek kimlik ile sahte kimlik karşıtlığını gerektirir. İkincisi, yanlıştın güçleri ile ilişkiye girerek özdeşliği/kimliği aşar. Dele-

15 Alıntı, Gilbert Simondon, *L’individu et sa genèse physico-biologique*, 233-34.

16 Brian Massumi, bu kavramların, benim de yararlandığım kıskırtıcı bir açıklamasını sunar. Bakınız Massumi, *User’s Guide to Capitalism and Schizophrenia*, 33.

uze ve Guattari şunları yazar: “Öteki-olmak ile ayrısı-olmak arasındaki fark, doğru kopya ile yanlış kopya arasındaki fark değildir. Bu fark, sahtelik (us-talık) ölçüsünde bir farktır. Öteki-olmak, modeli sonsuza kadar alaşağı eden bir simülasyondur, öyle ki yaklaşık olarak bile bir kopya olduğu söylenemez. Bu, YANLIŞIN güçlerinin tam olarak mevzilendiği aynılığa yönelmiş bir kötü irade beyanıdır” (Massumi’den alıntı, 181, n12). Öteki-olmak, özdeşlikten farklı olarak, güç ile kaçış arasındaki gerilimle işler. İktidar, beden dinamik etkilere erişimini sınırlayan, toplumun emrindeki kuvvet olarak kendini ifade eder; öteki-olmak, bu sınırlardan kurtulmaya, arzu ve özdeşlik için yeni potansiyellerin ifade edilebileceği kaçış hatları bulmaya yönelik karşı koyan arzudan yükselir. Bu süreç, hem Ben, hem de başkası yönlerinden yapılan ikili bir harekettir.

Öteki-olmak, izole bir edim değildir; baştan aşağı siyasi ve kolektiftir. Süreç başarısızlığa, başka bir gücün emrine girmeye, baskıya ya da yeniden aynı-olmaya o kadar meyillidir ki, güçlü stratejilere ihtiyaç vardır. Başarılı bir kaçış hattı tesis etmek, yalnızca kaçınılması gereken bir iktidarı tanıma anlamına gelmekle kalmaz, kaçış ve yaratım stratejileri formüle etmeye yetecek kadar iktidarın kuvvet ve potansiyellerini iyi bilmek demektir. Dahası, ne kadar bölünmüş ve baskılanmış olduğundan bağımsız olarak, bir kolektivite, daima menzili tekil bir bedeninkinden daha geniş olan potansiyel etki ve eylemler gerçekleştirecektir. Öteki-olmak, hoşgörülemez bir duruma birlikte, karşı koyan kuvvetler halinde stratejiler geliştirecek ölçüde kritik olarak duyarlı bir topluluk ya da halktan çıkar. Dolayısıyla, öteki-olmak, bir azınlık sürecidir. Bir kimliğin bir başkası ile takası değildir, baskılanmış fakat kendisini ifade eden bir varlığın tanınması da değildir. Bunun yerine bir moleküler kolektifi sınırlayan, hapseden ya da bölen kuvvetlerin tanınması ile buna karşı olan güç iradelerini olumlayabilen virtüel ya da İdea doğar. Tekil moleküler oluştan, “henüz” aktüelleşmemiş, belki de aktüelleşme sürecinde olan bir halkın İdeası yükselir.

Bu İdea bir kaçış hattı kurmak için gereken maddi düşüncüyü temsil eder. “Tahayyülü”, bedensel özgürlük derecesinin artışı olarak tanımlar. Burada özgürlük, mutlak ya da metafizik anlamda tanımlanmamaktadır. Aksine, bir bedenin yapabileceklerinin uygulamasıdır, yani bedenin potansiyelleri ya da virtüel özelliklerinin parametresidir. Bu özellikler, ortamı dil olan İdealar ile tanımlanır. Dil, yalnızca fikirlerin iletilmesi anlamında değil, Fransızca’daki

“açılma” anlamında da bir “iletişim” çevresidir. Dil, kolektif olarak tanınabilen kuvvetler şebekesinde, moleküler bireyi diğerine bağlar. Belirsiz ölçülerde, çok küçük ve ince dönüşümlerde, bireysel ile kolektif, öznel ile nesnel arasındaki “serbest dolaylı” hareketlerden daha az birleştirici ve homojenleştirici bir kuvvettir. Dil, ikiz-oluşun ortamıdır, sırası geldiğinde hitap eden olacak olan hitap edileni etkilediği gibi, hitap edeni de etkileyen aracıdır. Azınlık yazarın görevi, bir oluş stratejisi ya da bir kaçış hattı olarak egemen dilin bir lehçesini ya da melez bir dili, dil içinde yabancı bir dil yaratmaktır. Kolektif sözceleme Ben’in başkası olduğu ve başkalarının kolektif halde işlenmiş bir Ben’in tanınmasıyla tezahür ettiği azınlık dili ile gerçekleşebilir. Dolayısıyla, bir azınlık söylemi, oluşları durdurmadan haritalandırma stratejileri yaratmalıdır. Bu süreç, “bulaşıcı olduğu kadar kırılgandır,” der Brian Massumi. “Oluşun, gitgide tekillikle dolan özerk alanlar açmayı sürdüren süresiz bir icat olarak devam etmesi gerekir. (...) Başarılı bir öteki-olma, kapsadığı potansiyel beden durumlarını ve olanaklı kimlikleri katlayarak çoğaltan bir hiper-farklılaşma sürecini süratlendirerek bütün bir beden siyaseti ile ilgilidir. Oluş, tek bir bedende başladığında bile, tek bir beden kendi ortaya çıkış koşulunda ve gelecekteki eğiliminde kolektifleştiğinde dahi bütün bir topluluğu ilgilendirir” (101, 102).

O halde kolektif sözcelemenin temeli, halkı temsil etmek değildir. Bunun yerine, bir halkın kendi ortaya çıkışını bir kolektif güç iradesi olarak olumlamlarını sağlayacak bir fikrin ya da imajın kurulmasıdır. Deleuze bu süreci hikâyeleştirme diye adlandırır, bu, *The Time-Image*’da “hikâye-anlatma işlevi” olarak geçer.¹⁷ Hikâyeleştirme, minör sinemayı ve minör sinemanın kolektif ifade biçimlerini tanımlayan karmaşık bir kavramdır. Kavram ilk bakışta basit görünür: *Hikâyeleştirme*, hikâyeler (*récits*) anlatmaktır. Fakat Fransızca’da, İngilizce’deki “ezberden okuma” [*recitation*] ve “anlatma” terimlerine yakın bir muğlaklık söz konusudur ve bu önemlidir.

Petit Robert’ten serbest çeviride, *récit*, gerçek ya da hayali eylemlerin sözlü ya da yazılı aktarımıdır [*Relation orale ou écrite de faits vrais ou imaginaires*]. Bu tanımda gizli üç önemli nitelik mevcuttur. Birincisi, hikâye anlatma, hem felsefi hem de teatral anlamda performatiftir. Hikâye anlatma süreci yerine, sözcelem zamanından ayrılmaz bir anlatma eylemini işaret eder. Hikâyenin sözlü ya da yazılı olabilmesi –ve sinemada da hem akustik hem de görsel olarak anlatılabilmesi– ayrıca önemlidir. Son olarak, *récit*, ne tam olarak bir belge

17 Hikâyeleştirme, Bergson’dan uyarlanmış bir başka kavramdır. Örneğin bakınız *The Two Sources of Morality and Religion*, özellikle 2. bölüm.

ne de kurgudur fakat bir serbest dolaylı anlatımda bu kutuplar arasında salınan bir sözceleme biçimidir. Bu terim Fransızca'da aynı ölçüde bir açığa çıkarma [exposé], hikâyeye, anlatıma ya da rapora, masala, fabla ya da efsaneye gönderme yapabilir. Bu bir tarih kaydı da olabilir. Heyecansız *Petit Robert*'te dahi, örnekler, belgesel ve kurgusal özelliklerin baş döndürücü melezlenmesi halinde dökülür: "*Récit d'aventures merveilleuses...; Récit historique...; Récit véridique, fidèle, détaillé, circonstancié; mensonger, infidèle.*" Sözlü ile yazılı, doğru ile yanlış arasındaki bu performatif salınım, tasvir ya da anlatımdan farklı ve ikisinin de ötesine geçen "hikâye anlatma işlevi"nin (*fonction de fabulation*) kalbinde yer alır. Her bir durumda bu salınımı, dizilerin serbest dolaylı anlatım özelliği yönetir. Benzer biçimde, sinematografik *récit*, akustik ile görseli, doğru ile yanlış hem tamamlayıcı, hem de eşdeğer olmayan biçimde ilişkilendiren katmanlı bir yapıya yardımcı olur.

Bu nitelikler ayrıca hikâyeleştirmenin gösterici özelliklerini de belirler. Sinematik hareket-imajda, özne-nesne ilişkilerini duyu-motor durumlar yönetir. Doğrunun anlatı biçiminde kendini aşkın bakış açısında teyit edebilmesi için özne-nesne arasındaki ilişkinin belirgin ve eşdeğer olması gerekir.

Belgesel ya da etnografiksinemayı ele alalım. Geleneksel belgeselde, gözlemcinin ve öznenin bakış açıları bölünür ve kurgusal filmlerden çok tanıdığımız hiyerarşik biçimde karşıt olarak sunulur. Bir "hakikat" anlatısı olarak belgesel, özellikle bakış açısı bakımından, bütünüyle hareket-imaja özgü çatışma ve çözüm örüntüleri sunar. Gözlemlenen, kelimenin tam anlamıyla aşkın bir bakış açısına "tabi kılınır" ya da bu bakış açısıyla yargılanırken, muhabir ya da etnolojist olan gözlemci, sınırsız anlatım yetkisini alır. Geleneksel belgeseller, kurgulara meydan okusa da, özdeşlik biçimlerini koruyabilmek adına anlatı kutuplarını –öznel ve nesnel– muhafaza eder. Ben = Ben formülü, henüz yerini Ben bir başkasıdır formülüne bırakmamıştır.¹⁸

18 Deleuze devam eder: Kurguyu varsayan ve kurgunun bir sonucu olan bir hakikat modeli muhafaza edilirken, kurgu, (...) gerçek olan lehine terk edilmişti. Nietzsche'nin göstermiş olduğu şey, doğruluğun, gerçekliğin kalbindeki, sinemanın henüz keşfetmemiş olduğu en güçlü kurgu olmasıdır. Hikâyenin hakikatinin kurguda temellendirilmesine devam edildi. Doğruluk idesi ya da modeli gerçeğe uyarlandığında, birçok şeyi değiştirmeye başladı çünkü kamera önceden mevcut bir gerçeğe yöneltilmmişti, fakat başka bir bağlamda, hikâyenin koşulunda hiçbir şey değişmemiştir: Öznel ve nesnel alt üst olmuştu, dönüşmemiştir; özdeşlikler farklı bir biçimde tanımlanmış, fakat tanımlı kalmışlardı; hikâye, kurgusal olarak hakiki olmak yerine, hakiki, gerçek olarak hakiki kalmıştı. Fakat hikâyenin hakikati, bir kurgu olmayı bırakmamıştı (*Time-Image*, 149-50).

Bunun yanında, *récit*, özne-nesne uyumunun doğruluk modeli ile birlikte çöktüğü anlatılar sunar. Pasolini'nin serbest dolaylı öznelliği bağlamında Deleuze'ün önermeler tartışması buna bir örnektir. Pasolini'nin nesnel, dolaylı kamera anlatımının sınırlarını öznel, doğrudan bir karakter anlatımı ile serbest bir biçimde karıştıran bağdaştırıcı (syncretic) tarzı bir başka yanlış gücünün habercisidir. Anlatımın iki kutbu, yalnızca ileride doğruluk idealine göre birinin lehine çözülecek şekilde birbirine karışmamıştır. Bunun yerine, kamera işleyişi karakterin somut durumu ile öyle yakından özdeşleşir ki, kameranın "nesnel" görüş açısı, karakterin içsel ve dışsal durumları tarafından, kendi gerçekleri ile tamamen özdeşleşmeksizin, dönüştürülür. Biri diğerini yanlışlar ve böylece hiçbir, Ben = Ben formülünün, özne ile nesneye uyan özdeşlik modelinin geçerli olduğu bir aşkın bakış açısı yerine konulamaz.

Hikâyeleştirmenin [fabulation] siyasi kuvveti, bir halkın kendini tanımlayacağı kolektif araçları bulmak için mücadele ettiği tarihsel durumlarda en açık haldedir. 1960'ların ve 70'lerin post-kolonyal anlatı ve belgesel sinemaları, kısırtıcı örnekler sunar. Yakın dönemde kolonyal egemenlikten kurtulmuş gelişmekte olan ulusların tarihsel durumu, "insanlar yok" formülüne ek bir anlam verir.

Post-kolonyal sinemacılara göre, kurmaca modelinin önceden tesis edilmiş bir "tarihsel hakikat" içerdiği açıktır –sömürgecilerin dayattığı bakış açısı. Açık ve trajik bir biçimde, özgürleşme dönemi öncesi Sahra-altı Afrika belgesel sinemasında durum böyledir. Yaklaşık 1939 ile 1960 arasında Afrika sinemasının tarihi temel olarak İngiliz ve Belçikalı sömürgecilerin teknolojik ve kültürel egemenliklerinin bir tarihidir. Her iki grup da, imajların "ilkel" zihniyetler için çok etkili ve tehlikeli oldukları varsayımına dayanarak Batı filmlerini sansürlemiştir. İngiltere'nin Colonial Film Unit ve Belçika'nın Film and Photo Bureau adlı kuruluşlarını kuran Avrupalı yöneticiler, Afrika halklarını yalnızca kendi filmlerinde sunulan imajlarda ve anlatılarda "geri" olarak anlatmakla kalmamış, aynı zamanda Afrikalı teknisyenleri prodüksiyon sürecindeki en temel konumlarla sınırlamışlardır. Bu birimlerin ürettikleri sözde eğitsel filmler, hem imaj hem de hitap tarzlarında Afrikalı'nın "hakiki" ya da "bilimsel" sunumunu varsaymışlardır ki bu sunum gerçekte, kolonyal tahayyülün elinden çıkmıştır. Franz Fanon, nihai sonucu açık bir biçimde görmüştür: "Negro" (Siyah), beyaz sömürgecinin bir icadıdır.

Post-kolonyal Afrikalı yazar ve sinemacılar, bu tahakkümün kendilerini siyah deri imajından nasıl yabancılaştırdığına ilişkin rahatsız edici tanıklıklar sunmuştur. Kwame Nkrumah, Frantz Fanon, Haile Gerima ve çok sayıda başka isim, Tarzan'ın "Negroları" ya da kovboyların "Yerlileri" yenilgiye uğratışını izleyen Afrikalı izleyicilerin sevinçleri üzerine ironik yorumlar yapmıştır.¹⁹ Siyah imajının yabancılaşmasının acı etkisi iki yönde oldu. Bir yanda bu imaj Afrikalıları siyah deri imajından yabancılaştırıp, efendilerinin ideal imajı ile bile özdeşleşmelerine yer bırakmamıştır. Diğer yandan, bu imaj, Afrika kültürlerinin çeşitliliğini ve karmaşıklığını homojenleştirmiştir. Beyazların "Negro" kurgusu, farklı kültürler ve etnik gruplar arasında siyasi sınırlar koymak kadar güçlü biçimde kolonyal tahakkümü meşru kılan yanlış bir birlik dayatmıştır. Afrikalılar kendi uluslarından, dillerinden ve kültürlerinden koparılmış, sömürge güçlerinin teknolojik ve ideolojik tahakkümünün bir sonucu olarak, bir halk olma hakları dahi ellerinden alınmıştır.

Afrika'daki eski Fransız kolonilerinin tarihsel durumu, bir azınlık kültürünün, hem bireysel hem de toplumsal etkileri olan ikili sömürgeleştirme ile karşı karşıya kaldığını iyi bir biçimde ortaya koyar. Birincisi, kendine has etnik ve dilsel gruplara Fransız dilinin ve Fransız kültürünün dayatılması ile dilsel bir sömürgeleştirme söz konusudur. Fransız dilinin içselleşmesi ölçüsünde, Afrika halkları kendi kültürlerine yabancılaşır ve ancak tahakküme tabi tutuldukları bir dil tarafından yurtlaştırılır. Kendi kültürlerinden koparılmış, kolonileştirilmiş halklar, ayrıca kendi dil ve mitlerine yabancılaşmıştır. Her grubu daha önce bir halk olarak bütünleştirmiş imaj ve anlatılar, Fransız dilinin ve kolonyal "Negro" yapımı gayri meşru birliği ile yurtsuzlaşmıştır.²⁰

Bu bölünmeler ayrıca özel olanı kamusal olana, öznenin içini, kolektif yaşamın dışına karşı yabancılaştırır. Azınlıkların iki kez sömürgeleştirilmesi, iki tip di-

19 Bu soruna ilişkin bir teorik inceleme için, bakınız Ella Shohat ve Robert Stam'ın *Unthinking Eurocentrism* adlı çalışmanın sonuç bölümündeki muazzam makalesi.

20 Ngũgĩ wa Thiong'o, bu deneyimi "The Language of African Literature" başlıklı makalesinde dokunaklı biçimde yorumlar: "Kolonyal yabancılaşma, karşılıklı olarak bağlı iki biçim alır: Kendini çevredeki gerçeklikten etkin (ya da edilgen) bir biçimde uzaklaştırma; kendi çevresine en dışsal olan şeyle etkin (ya da edilgen) bir özdeşleşme. Bu, kavramlaştırmanın, düşünmenin, formel eğitimin, zihinsel gelişimin dilinin, evdeki ve cemaatteki günlük dilden kasıtlı bir biçimde ayrılması ile başlar. Bu, aynı kişide iki ilişkisiz dilsel alanı işgal edebilmesi için, zihnin bedenden ayrılmasına benzer. Daha geniş bir toplumsal ölçekte bu, bedensiz kafaların ve kafasız bedenlerin bir toplumu oluşturmaya benzer" (*Decolonising the Mind*, 28). Bu pasajı dikkatime sunduğu için Sean Cubitt'e teşekkür etmek isterim.

ziselliği, birbirine yabancılaşmış olmasından dolayı artık iletişim kuramayan iki taraf olarak iç içe sokar. Bunlardan biri Ben, birey ve beden, bedenin iç-sel biçimlerinin yabancılaşmasıyla tanımlanan tekillik olan özel yaşam sorunu-dur. Bu anlamda, birey, bütün kolektifin içten bölünmesini ve yabancılaşma-sını deneyimleyen tek kişilik azınlık haline gelir. Diğer sömürgecilik tarihinin baskılayıp böldüğü atomize kolektif diye tanımlanan, dışsal biçimdeki kamu-sal varlık olarak dışarı sorundur.

Sorun, bu iki dizinin –özel ve kamusal, içeri ve dışarı, bireysel ve kolektif-parçalanmış tekilliklerin kolektif bir sözceleme oluşturabileceği bir imajda buluşturulmasıdır. Bir efsane ya da stratejik mit-oluşturma olarak kolektifha-fıza, topluluk için olduğu kadar birey için de icat edilmelidir. Bu anlatı ya da hikâyeleştirme, bireyin anlatılan tarihi hatırladığı psikolojik hafıza ya da bir halkın silinmiş tarihinin anlatısı olarak tarihsel hafıza değildir. Farklı olarak, bu kolektif hafıza, bireyi kolektif ile aynı zamanda dönüştüren bir diziselliği beraberinde taşır. Bu ikili-oluş, bir serbest dolaylı anlatımda iki söylem dizi-sini iç içe geçirir: Parçalanmış bir dünyada dünya ile Ben arasında ve parça-lanmış Ben’de dünya ile Ben arasında ortak ifade noktaları bulması gereken bir iletişim. Bu anlatım biçiminde hem anlatan hem anlatılan, hem birey hem kolektif, birinin bir diğerini aracı olarak temsil ettiği, her birinin zaman-ima-jın diğer biçimlerine benzer “karşılığı olan bir imajda” ötekisi olduğu belirsiz ya da kararsız ilişkide takılı kalır. Bu bakımdan, sömürgecilerin ezmiş olduğu eski kültüre basit bir geri dönüşün yetersiz bir strateji olacağı açıktır. Aksine, sanatçının yeni azınlık söylemine katkıda bulunması gerekir.

Kafka, azınlık kültürü içindeki sanatçının paradoksal konumunun son derece farkındaydı. Entelektüeller ve sanatçılar, aldıkları “eğitim” –egemen kültür ve dilin içselleştirilmesi– ile topluluğa yabancılaşır. Fakat egemen kültür tarafın-dan azınlık olarak tanımlanan bu insanlar, ayrıca halkı atomize edip kolektif kimliğine yabancılaştıran bir diziselliğe tabidir. Kendi bireysel yabancılaşma-larında, entelektüeller, yine de bir azınlık durumu ile özdeşleşip bunu ifade etmeye yetkindir. Çek Yahudisi Kafka bunu “yazmamanın olanaksızlığı, Al-manca yazmanın olanaksızlığı, başkaca yazmanın olanaksızlığı” diye açıklar (Deleuze ve Guattari, *Kafka*, 16). Batı Afrikalı sinemacılar benzer bir ikilemi deneyimlemiştir çünkü paradoksal biçimde sıklıkla ulusal birliğin yegâne te-meli olan Fransız dili [*francophonie*], bir ulusal ses tanımlama mücadelesine hem köstek hem de yardımcı olmuştur. Bu marjinallik, iki kez yabancılaşma ya

da ikinci dereceden dizisellik şu anlama gelir: “Sanatçı, hâlihazırda kolektif, hâlihazırda gelecekteki bir halkın tohumları olan ve siyasi etkisi doğrudan ve kaçırılmaz ifadeler üretme durumundadır. Sanatçı, az çok okur-yazar olmayan toplumdaki ne kadar marjinalleşmiş ya da ayrı olabilse de bu koşul, sanatçıyı daha fazla ölçüde, potansiyel kuvvetleri ifade etme ve kendi yalnızlığında, gerçek bir kolektif özne, bir kolektif hamur, bir katalizör olma durumuna sokar” (*Time-Image*, 221-22). O halde, bir azınlık sanatçısının görevi, bir aracı olarak hizmet etmektir: Kolektif ifade için temel bir azınlık söylemi yaratmak, icat etmek. Post-kolonyal sinemacı yalnızca sömürgeciliğin zararlı kurgularını –gelişemeyen Afrikalı, vb.– etkisiz hale getirmekle kalmayıp aynı zamanda, post-kolonyal ya da kabile sonrası ulusallık fikrine uygun yeni öznel ve kolektif ifade biçimleri yaratarak bir halkın icat edilmesine katkıda bulunmalıdır.

Bu amaca ulaşmak için hikâyeleştirme kurguya karşı çıkmaz; kurguyu doğruluk modelinden kurtarmak ister. Platoncu bir gerçeklik kurgusu modeli vardır, bir de her zaman sömürgeciye ait hakikat kurgusu vardır. Fakat “halka” ait, hikâyeleri efsane biçiminde dünyayı dönüştüren halk hafızası olan başka bir tür kurgu da vardır. Burada “efsane” kavrayışının hem mit-oluşturma hem yorum olarak iki anlamında alınması gerekir. Afrika sineması uygun bir örnektir çünkü bu sinema sözel geleneklerde ve sinemacıların sözellik görsel olanı ele geçirip dönüştürdüğü, daha sonra görselin toplumsal birlik mecrası olarak sözel olanı dönüştürdüğü bir melez biçim yaratarak Batılı görsel anlatım geleneğini sözel gelenekle diyalojik olarak değiştirdiği biçim çeşitleri açısından son derece zengindir. Afrika sinemasında sözel gelenek, anlatı biçimindeki imajın gelecek icat etmek –bir ulusal oluş halinde halkın yaratılması– için yararlandığı “kullanılabilir” geçmiş olarak iyileştirilir.

Özne ve nesne, doğru ve yanlış, görünür ve ifade edilir ikiliklerini dönüştürmek için hikâyeleştirme, birçok farklı biçimde kavramlaştırılabilecek bir “ikili oluşa” ihtiyaç duyar. Oluş, şimdiki zamanın asla saf olmayıp geçmiş ve geleceğin sürekli kesişimlerinin alanı olduğu dizilerde imajın zamansallaşmasına gönderme yapar. Bu, hem dilin hem de bakış açısının bir dönüşümünü gerektirir. Bir azınlık söylemi, kayıp ya da baskılanmış bir dilin iyileştirilmesi değil, sömürgeci dilinin melezleşmesinde yeri bir dilin yaratılmasıdır. Dildeki, sömürgecinin hor gördüğü bu azınlık konumu, yalnızca seçkin ve şiirsel bir tahrir değil, aynı zamanda, azınlığın, kendisine tahakküm uygulayan dili yaratıcı biçimde kendine mal ederek kendisini kolektif olarak ifade ettiği dilbilimsel

bölgedir. Kolektif bir söz-edimini pekiştirmek, dilin yurtsuzlaşmasını gerektirir: Hâkim dilde dil içinde yabancı bir dil yaratımı ya da tahakküm altında yaşamının olanaksızlığını ifade etmeye yetkin bir dilbilimsel değişim.²¹

Bu kolektif ifadenin bir değil, birkaç öznesi vardır. Ayrıca, sinemacı ile özne arasında yeni bir ilişkinin, her ikisinin de görevinin öteki-olmak olduğu, adeta yeni bir etnografinin olması gerekir. Bu, sömürge-sonrası sinemacı için kendi halkının kaybolmuş ve sömürgeciliğin baskısı altında olan ve daima yeniden kaybolma riski taşıyan kolektif kültürünü yeniden keşfedip bu kültüre yeni bir biçim vererek, kendi halkı ile temasını yeniden tesis etmek anlamına gelir. Bu, yalnızca potansiyel özgürleşme imajı olarak değil, aynı zamanda hiçbir zaman geri kazanılamayabilecek bir tarih ve bir kültür ile teması sürdürmenin biçimi olarak bir kurgu yaratmak durumunda olan sürgünler için özellikle yakıcı bir durumdur. Jean Rouch gibi bir Birinci Dünya figürüne göre, bu ikiz oluş, kolonyal öteki kavramını eleştiren ve tahakküm edenle edilenin temeli olan kimlik kurgusunu baltalamak için geri dönen bir kimlik ile kolonyal gelenek ve zihniyetten kaçmak için bir stratejidir. İki durumda da görev, bu yaratıcı süreci, zamanda bir kolektif kimlik formüle etmeye yetkin bir diziselliğe yükseltmektir. “Bu artık *Bir Ulusun Doğuşu* değildir,” der Deleuze, “fakat sinemacı ile karakterlerinin hep birlikte ötekiler olduğu, birinden diğerine, mekândan mekâna, kişiden kişiye, aracıdan aracıya gitgide kazanan bir kolektiviteye dönüştüğü bir halkın oluşturulması ya da yeniden kurulmasıdır. (...) ‘Ben bir başkasıdır’ ifadesi, simüle eden bir hikâyenin, hakiki hikâye biçimini [récit] tahtından eden bir hikâye simülasyonunun ya da bir simülasyon hikâyesinin biçimlenmesidir” (*Time-Image*, 153).

Hikâyeleştirme, özne-nesne ilişkilerini çöktürmek ve belirsiz kılmak için stratejiler oluşturacak araçlar gerektirir. Öteki-olmak, aracının görevidir fakat öznenin sinemacıya aracılık etmesi gibi sinemacının da özneye aracılık etmesi gerekir. İkisi, bir topluluğu canlandırma ya da var etme gücüyle bir dizisellik başlatır. Araçların varlığı, bir azınlık söylemi için zorunlu koşul, kolektif ifade için de asgari gerekliliktir. Ve bir aracı sinemacı tarafından bulunamazsa, yaratılmalıdır. Araçların oluşturulması, belgesel ya da etnografik bir stratejiden ziyade, ifadeye dayalı bir işlemdir. Diziler gibi, kolektif sözce de en az iki an-

21 Deleuze, Boudas ve Olkowsky'nin koleksiyonu *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy* [23-29] içerisinde yayınlanan, “He Stuttered” başlıklı kısa makalesinde, minör edebiyatta dilin yurtsuzlaşmaya kısa ve hassas bir biçimde değinir.

latıcıya ihtiyaç duyar. Post-kolonyal sinemacılar, bir aracının müdahalesi olmaksızın (sinemasal olan ya da olmayan) hâkim söylemden kaçamaz. Eğer bir tekil anlatım üretirlerse, entelektüel ve egemen söylemde kısılma riskini taşırlar. Bunun yerine sinemacının bir azınlık aracısı ile bir serbest dolaylı anlatımı tesis etmesi gerekir. Bu, sanatçı ile öznenin, nispi konumlarının belirsiz ya da kararsız kalması bakımından sürekli olarak rol değiştirdiği iki sözcelem noktası arasında bir anlatı kurmak demektir. Bu şekilde, anlatı, biri diğerini yanlışlayan “iki terimli bir yansıtma dizisi” olarak sanatçı ile öznenin arasından geçer. Bu karşılaşmada, bir yönde entelektüelin söylemi, diğer yönde ise azınlık öznesinin söylemi yurtsuzlaşır. İkisi yeni bir azınlık ilişkisinin yaratımında öteki-olur.²²

Ousmane Sembene, sinemacılık kariyeri boyunca bu sorunla yaratıcı bir biçimde yüzleşmiştir. 1963 tarihli *Borom Sarret* adlı film, minör sinema için bir anlatım stratejisi olarak hikâyeleştirmenin örneklerini sunar. *Borom Sarret*’in tarzı, birçok orijinal ters köşe içerse de açık biçimde İtalyan yeni gerçekçiliğinin belgesel yönlerinden etkilenmiştir. Aslında, Sembene kolonyal Afrika sinemasının belgesel özelliğini benimser ve bunu kendi amaçları için kullanır. Sembene’nin erken dönem filmleri, profesyonel olmayan oyuncular, yerel mekânları kullanım ve epizodik anlatım ile açıkça yeni gerçekçiliğin belgesel ve kurgusal tarzlarından etkilenmiştir. Son derece sınırlı kaynaklarla yapılmış

22 O halde, dizi, genel olarak üç stratejinin bir *combinatoire*’ı [birleşimi] olarak anlaşılabilir: Birincisi, karakter ya da özne, gerçek ile kurgusal arasındaki bir salınım alarını olarak kurulur. Aracı olan karakter, toplumsal hafızanın ve hikâyeleştirme kapasitesinin alarını olarak seçilir. İkincisi, sinemacı bu hikâyeleştirmeyi, öncenin ve sonranın bir geçiş ya da dönüşüm durumunda keşiştiği bir doğrudan zaman imaj içerisinde örgütlemesi gerekir: “Kamera, tam da hikâye-anlatmanın harekete geçirildiği bir noktada gerçeği oluşturan karakterlerde sürekli olarak bir önceye ve sonraya ulaşmaktadır” (*Time- Image*, 154). Üçüncüsü, “sinemacının ve karakterlerinin oluşu hâlihazırda, ifadesini pratiğe döken ve serbest bırakan (serbest dolaylı söylem) bir halka, bir topluluğa, bir azınlığa aittir. (...) Film alınması gereken şey, bir yönde sinemacı tarafından, diğer yönde ise gerçek karakter tarafından aynı ölçüde aşılması koşuluyla bir sınırdır: Zaman burada zorunludur; filmin ayrılmaz parçasını kuran belirli bir zaman zorunludur” (153-54). Bu sınır ancak kaçışta, yani esinlediği belirgin yurtsuzlaştırmada fark edilebilir. Bu ifade yapısı, imaj-kristalin göstergebilimsel durumu -hakikatli bir tasvir değil, fakat “hakikatın, tözünü biçimlendiren bir dizi süreç tarafından üretildiği; tam anlamıyla bir dizi yanlışlama dizisi tarafından üretildiği” (*Negotiations*, 126, 172) bir yanlış gücü ile karşılaştırılabilir. Quebec’li siemacı Pierre Perrault’dan alıntıyla söylemek gerekirse, Deleuze şunları söyler: “Dizilerde ‘efsaneler uydurma sürecinde, eyleminde’ olan birini yakalamamız gerekir. Daha sonra, iki ya da daha fazla konuşmacı arasında bir azınlık söylemi gelişebilir. Burada bir kez daha Bergsoncu hikâyeleştirme işlevi ile karşılaşırız. (...) Tüm halklar kendilerini bu şekilde oluşturur. Dolayısıyla, araçların ortaya çıkardığı azınlığın söylemi, daima sömürgecinin söylemine geri gönderme yapan, önceden-verili kurgulara karşıdır” (*Negotiations*, 125-26, 171).

bir kısa film olan *Borom Sarret*, , sabahdan akşama kadar Senegal'in fakir işçi sınıfına dair küçük betimlemeler anlatarak Dakarlı bir arabacısının yaşamından bir günü sunar. İmajlar bir belgesel niteliğini muhafaza etse de ses bunu yapmaz. Aslında ses, büyük bir orijinallikle kullanılır; estetik yükümlülüğü, bir varlığa dönüştürür.²³

Film boyunca “doğal” seslerin ya da kesin biçimde imaja senkronize olmuş bir ses mekânının yanılması muhafaza etmek için hiçbir girişimde bulunulmaz. İmaj bakımından sesin kendine özgülüğü ve birbiri bakımından değişik sesler film boyunca vurgulanır. Bu stratejinin bir etkisi, oldukça basit bir karışım ile akustik mekânın katmanlı hale gelmesidir: Ses, efektler ve müzik, birbirinden ayrı bloklar olarak örgütlenir. Bu katmanlaşmayla anlatı kayıtları karmaşık biçimde tabakalanır: İç konuşma ve diyalog arasında serbest dolaylı biçimde değişen insan sesi; hikâyeler biri anlatısal ve halk ozanı tarafından öğle zamanında söylenen, diğeri öğleden önce ve sonrasında birkaç bölümde çalan anlatısal-olmayan iki şarkıyla ilintilidir ve elbette, bakış açılarını yönlendiren kameradır. Bu farklı anlatım kayıtları, filmin anlatısal hitabını böler: Yük arabacısının Fransızcası Senegalliler ve Avrupalılara, Wolof şarkıları ise söz konusu dili bilen topluluğa hitap eder ve daha sonra filmin kendi görsel hitabeti vardır.

Tüm sesler yakından, kamera mesafesinden bağımsız, tek tip bir yakınlığı muhafaza eder biçimde kaydedilmiştir. Böylece, sesin doğal olmadığı ve sesin imajdan ayrıldığı hissi doğar. Şoförün anlatımı, ancak nadiren serbest dolaylı anlatımdan dolaysıza geçer. Dahası şoförün ve konuştuğu kişilerin (eşi, dilenci, duvarcı, bekleyen koca, yastaki koca, Dakar'a taşınan adam ve polis) doğrudan konuşmaları “alıntı” gibi görünür. Bu nitelik –bana kalırsa birçoğu Sembene tarafından seslendirilen– erkek seslerinin benzerliği ile daha da belirgin hale gelirken, seslerin bedenlerden ayrılığını daha da hissedilir kılar. Filmde akustik ilişkilerle düzenlenmiş anlatının hikâye mekânındaki imajın “dışından” geldiği hissedilir. Ses yük arabacısının “iç sesi” yerine, bizzat Sembene'nin aktardığı ve imajın dışından, başka bir zaman ve mekândan gelen bir hikâye anlatıcısına aittir. Film müziği bir *récit* izlenimi, imajla iliş-

23 Sembene'nin ses kullanımı ve anlatının sesinde yarattığı yeniliğin *La Noire de...* (1966) adlı filmde benzer ve aynı ölçüde güçlü bir işlevi olmuştur. Karşıt olduğu kadarilginç olan bir görüş için, bakınız Roy Armes'nin “Malkmus and Armes”, *Arab and African Filmmaking* adlı çalışmada erken dönem Sembene filmleri üzerine yürüttüğü tartışmalar.

kili olsa da imajdan ayrılabilir olan bir hikâye anlatma izlenimi verir. Elbette hikâyeyi anlatan Sembene'dir ve her hikâye anlatıcısı gibi, sesini başkarakterlere verir. Fakat sesini iki şarkıda anlatılan lirik masallara göre yerleştirirken imaj hakkındaki yorumları çoğaltır ve kendisini karmaşık bir biçimde Afrika hikâye geleneklerine göre konumlandırır.

Sembene'nin serbest dolaylı tarzı, *récit*'in tuhaf geçmiş zaman özelliğini güçlü bir biçimde iletir. İmaj ve ses anlatımlarının serimlenmesi, tamamlayıcı olsa da kopuktur; her ikisi de bir perdenin "şimdisinde" yer alır. Fakat Sembene'nin orijinal post-senkronizasyon işleyişi, film müziği ile imajın şimdiki zamanının eşdeğer olup olmadığı yönünde şüphe uyandırır. Biryanda, anlatının gramatik ve performatiftarzları, imaj ile ses arasında serbest dolaylı anlatım söz konusudur; sözlü hikâyelerde olduğu gibi masalda ve masalın kıssasında şimdi mevcut olan geçmişin kuvveti buraya çağılır. Fakat Sembene, *Borom Sarret*'te bu niteliği daha karmaşık ve siyasi bir yöne çeker. Ses ve imajın belirgin ayrılığı, filmdeki zamansal bölünmeyi pekiştirir. Ses ve imajın belirsiz senkronizasyonu, şimdi ile geçmişin gelişigüzel, belirsiz ve inişli çıkışlı ilişkisine katkıda bulunur ve açıkça geçmişe yapılan basit bir başvuruyu sıklıkla ironik hale getirir.

Bu özellikle öğle yemeği vakti bölümünde belirgindir. Arabacı dinlenmek ve bir parça kola cevizi yemek için durmuşken yanına halk ozanı gelir. Burada insan sesi, şarkı ve imaj, belirgin biçimde aynı anlatı mekânına gönderme yapmaları bağlamında tamamlayıcıdır. Ancak çok az ipucu, bu mekânların ilişkisini "doğal" göstermeye hizmet eder. Örneğin, film müziğinde bir Wolof udunun (muhtemelen *halam*) mevcut olmasına karşın, ozan, herhangi bir enstrümanı olmadan şarkı söyler ve dudaklarının şarkı ile senkronize edilmesi için herhangi bir çaba gösterilmemiştir. Anlatı, şoförün ne düşündüğünden, nasıl yanıt verebileceğinden ziyade, Sembene'nin benzer durumda bir yük arabacısının ne düşünebileceğine ilişkin dolaylı anlatımını gösterir. Senaryonun tonu oldukça edebi olsa da bu Sembene'nin erken dönem sinema biçiminin yenilikçiliğine hizmet eder. Ses, şarkı ve imaj arasındaki ilişki tamamlayıcı olsa da, eşdeğer değildir; belirsiz senkronizasyonları ses ve imajı, ilişkili olsa da birbirinden ayrı anlatı mekânları halinde kurar. Sözü görselden, sözel anlatımı görsel sunumdan ayırmakla, Sembene, açıkça geçmişin kuvvetinin, şimdiki zamanı arzu edilebilir ya da edilemez biçimlerde nasıl etkilediğine dair yorumda bulunur. Bu ilişkinin yaratıcılığı, Sembene'nin Afrika sözlü anlatım geleneğini, temel olarak yeni ve çağdaş bir zeminde muhafaza edebilmesine

olanak tanır. Bu alanlar ayrı olsa da bilgilendirici biçimlerde birbirini yorumlamaya devam eder. Bu sözceleme biçimi, anlatım kaynağı olarak insan sesine büyük bir ayrıcalık tanır fakat alışlagelmiş, Batılı bir belgesel ya da anlatımın yetkisini vermez; alışlagelmiş anlamda bir dış-ses de sunmaz. Ses ne tek ne de soyuttur. Fakat farklı karakter ve seslerde somut halde maddileşerek film boyunca hareket eder.

Sembene'nin aynı zamanda Afrika geleneklerine yönelik karmaşık ve çelişik bir tutumu söz konusudur. Ozanın saygıdeğer hikâyecilik ve tarihsel anlatı geleneğini temsil ettiği konusunda hiçbir kuşku yok. Ancak aynı anda, sömürgecilik öncesi Afrika geçmişinin sömürge-sonrası geleceğe giden yanlış bir yol olduğu ima edilir. Yük arabası şoförünün Wolof atalarının asaletini öven şarkı, eşit ölçülerde doğru ve yanlıştır. "Yeni Hayat beni köle yapmış olabilir," der anlatıcı, "fakat ben hâlâ bir asilim." Ayrı zamanda, şoför, kazancını, azımsanmayacak bir kalabalığı toplamış olan ozana verir. Şoförün onurunu bir anlığına kurtaran tarihsel geçmişe yapılan gönderme, şoförü ayrıca yoksullaştırır. Daha sonra arabasını Dakar'ın Avrupalı merkezi olan "Plato"ya götürdüğü için tutuklandığında polis arabacının savaş madalyasını umursamaz ve ayağının altında ezer. Bu sahnede, şimdiki zamanda bir Wolof "kardeş" tarafından hürmet edilmeyen tarihsel gururu çağırıştıran geleneksel davullar çalar. Film ayrıca, İslam'ın tarihsel gücüne yönelik, benzer bir duygusal ikilem sergiler.

Arabacı, ozan ve arabacının taşıdığı çiftler, geçmişin şimdiki zamandaki tekrarını kıran, geçmişe nostalji duyduğu ve Senegal halkının yükselen kolektif sesini reddettiği için değişime direnen bir kimliğin sınırlarını açığa vuran bir yanlış gücünü temsil eder. Filmin her karakteri kendi çıkarına göre rol yapar. Ve bu şekilde, filmin epizodik yapısı, gerçekleşmeden önce aktüel olan Senegal halkının dizileşme taslağını çıkarır. Fakat insanlar halen yoksa da, serbest dolaylı biçimde sesin bir sestene diğerine, imajın bir bölümden başkasına geçmesi, tümünün eş ölçüde dizi biçiminde, kolektif bir durum ile bağlantılı olduğunu gösterir. Arabacının yolculuğu, ayırdığı kadar birleştirir de. Fakat Sembene'ye göre, geleceğe giden yol geçmişten geçmez; oluşlarının önkoşulu olarak insanların olmadığının gösterilemesi gerekir. Tarihe yönelik saygı muhafaza edilse de kolonyalizm öncesi geçmiş ile idealize edilmiş bir özdeşleşme, neo-kolonyal şimdide yabancılaştırmacı ve boyun eğdirici kuvvetleri muhafaza ettiği için döngüsel ilişkinin kırılması zorunludur.

Sembene, geleneksel Afrika tarihi ve hikâye anlatımını saygılı ama eleştirel biçimde dönüştürmek için sinemaya başvurur. Dolayısıyla ozanın toplumsal rolü ile muğlâk biçimde özdeşleşerek, bir aracı olarak Afrikalı entelektüelin rolünü dönüştürme arzusunu temsil eder. *Borom Sarret*'in sonunda arabacı sızlanır: "Kime güvenebilirsin, kime? Bu her ülkede aynı. Okumayı biliyorlar ama sadece yalan söylüyorlar." Senegal'de kolonyalist eğitim almış profesyonel sınıflar, Dakar'ın yoksul işçi sınıfını temsil etme sorumluluğundan feragat etmiştir. O halde, Sembene'nin açıkça siyasi olan serbest dolaylı biçimi kullanma motivasyonu, "halkı temsil ederek" değil, ancak ikili oluşu etkileyecek bir serbest dolaylı biçim kullanarak Afrikalı entelektüeli kurtarmaktır: Senegal'in yoksul işçilerinin sesini duyurmak ve aynı anda entelektüelin sesini dönüştürmek.

Bu bir kimlik ya da özdeşleşme siyaseti değildir. Sembene'nin filmlerinde hikâye anlatıcısının işlevi, basit kimlik biçiminde değil, seste muhafaza edilir. Hikâyeyi bağlayan, konuşan karakterlerin çoğunu seslendiren Sembene'nin kendisidir. Sembene, Deleuze'ün kullandığı anlamda, karakterler için aracılık yapar ve karakterler de Sembene için aracı olur. İkisi de diğeri için bir yanlış gücü olarak hareket eder. Anlatı olarak Sembene, muktedir Batılı sesinden feragat ederken dolaylı, durağan olmayan yazar mevcudiyetini muhafaza eder. Sesin arkasındaki "yazarın" anonimliği ile arabacının -ismi olmayan bir meslek- anonimliği yabancılaşmanın iki eşdeğer biçiminin temas kurmasını sağlar. Bu, araçları ve araçların anlatım işlevini kurmanın güçlü bir örneğidir. Arabacı karakteri, Ly Abdoulaye'nin rol yapan bedeni ile Sembene'nin seslendirdiği sesi arasında ikiye bölünmüştür. Burada organik entelektüel ile işçi arasında, özdeşleşmenin alışlageldik anlamı dışında bir çevrim kurulur. Sembene entelektüelin sesini etkileyecek olan arabacıya ses vermek için kendisini yok eder. Her ikisi de, öteki-olmak için konum değiştirmiştir.

Arabacının bedeni ile anlatmakla Sembene hem konuşma dili hem de filmin anlatım biçimi niteliğinde, Fransızca'yı Wolof diliyle melezleştirir. Filmin farklı anlatım kayıtları arasında bir serbest dolaylı anlatım dolaşır ve özdeşliği bölen dizisel gücü serbest bırakır. Ses ile imaj arasındaki karmaşık bölünmelerde, özdeşlik durumları, karakterden karaktere, seyirci anlasa da karakterlerin henüz anlayamadığı bir kolektif imajı üreterek çoğalır. Ses ve imaj gerçekliği anlatan belgeselci işlevini yerine getirmez. Bunun yerine ses ile imaj, özne ile nesne arasında, serbest dolaylı anlatıda birinden diğerine geçse de aynı ve eş değer olmayan bir ilişki vardır. Sonuçta, gerçeklik modeli ayakta kalamaz; öz-

deşlik imajda, seste, anlatıcıda ya da karakterlerde değil, ancak tamamlanmamış bir oluşun imajındadır. Bu da beden ve seslerin durağan bir birlik halinde hiçbir zaman bağlanamadığı irrasyonel ilişkinin başka bir biçimidir. Her biri daima farklılaşmakta ve bu eşdeğersizlikle öteki-olmaktadır. Ne imaj ne de ses post-kolonyal Afrikalı kimliğini uygun biçimde temsil edebilir. Ancak farklılaşmalarında, birey dizisel bir ilişkiye bölünür ve böylece kolektif hale gelir. Ben bir başkası, özel kamusal olur.

Bölümden bölüme, karakterden karaktere geçerken dizisel yapı bir dış güç olarak devinir. Sembene'nin serbest dolaylı biçimi bizi arabacının yerine koymaz. Bunun yerine izleyici anlatıcıyla karakterin derinine inemediği bağlantısız ilişkileri kapsamlı bir bakış açısıyla yeniden kuracak biçimde, dışa maruz kalır. Bu kısmen, ses ile imaj arasındaki irrasyonel bölünmenin etkisidir. *Borom Sarret*'te akustik mekân, anlatı zamanı ile düzenlenmiş bir hikâye mekânıdır: İmaj parçası, "dinleme" zamanı ile düzenlenmiş imgelenmiş hikâyenin bir versiyonu olarak işitsel bir mekândır. Fakat geleneksel hikâye anlatıcılığından farklı olarak, izleyicilerin doğrudan katılımına yer yoktur. Bunun yerine, izleyicilerin dolaylı katılması istenir. Filmin sonunda, arabacı hem parasız hem de arabasız halde eve döner. Eşi, bu akşam yemek yiyeceklerini söyleyerek ağılı terk eder. Bu sonuç genellikle ironik bir durumun derinleşmesi biçiminde okunur: çünkü arabacı ailesine bakamamıştır, eşinin artık kendini satması gerekir. Fakat belki de başka bir bakış açısı olanaklıdır. İzleyicilerden filmin dışına çıkmaları, arabacının eşi gibi filmi terk etmeleri, böylece eşdeğersiz bir ilişki ve olanaksız bir durumdan yeni bir yer yaratmaları istenir. Bizden tarihsel değişimin olanaksızlığını düşünmemiz değil, henüz düşünmemiş olduğumuz değişim koşullarını tahayyül etmemiz ve kolektif olarak bunlara etki etmemiz istenir.

Post-kolonyal Afrikalı için ses ile imaj arasındaki kopuş ve anlatı durumlarının ifade ettiği çok sayıdaki yanlış yol gibi arabacı da bir yanlış gücünü cisimleştirmek için kurulmuştur. Sembene, yoksul Wolof işçi sınıfı ile özdeşleşerek kendini bulan bir aracı yaratmıştır. Aynı zamanda, anlatı arabacısını oynayan, diğer aktörler gibi Sembene'nin sesinde öteki-olan aktörün bedeninden yay gibi fırlar. Stilize olarak film, Sembene'nin yazıp seslendirdiği diyalog kadar yaratıcı bir melezliktedir. Bu yanlış gücü eş zamanlı olarak, kendini Fransızca ifade eden Wolof entelektüelinin olanaksızlığı ile Wolof kültürünün, sömürgeciliğin bulaşmadığı bir tarihe basitçe geri çekilmekle kendini yeniden ifade etmesinin

olanaksızlığını ortaya koyar. Bunun yerine Sembene, ne Fransız ne de Afrikalı ama post-kolonyal dönemin tarihsel durumuna daha uygun melez bir minör tarz yaratır. Filmin sonunda akla getirilmemiş, belirsiz yeni başlangıç olanağını aramak, kadına düşer. Sembene aracılığıyla anlatırın sesi, post-kolonyal hikâyeci olarak kolektif sözcelemenin araçlarını göstermek için bölünüp tekrar tekrar öteki-olur.

Sonuçta, öteki-olma kavramı bedenın düşünce ile ilişkisini en iyi biçimde minör sinemadaki gibi temsil eder. Bedenin düşünce ile ilişkisi, mekânın zamanla ilişkisine benzer biçimde karmaşıktır. Beden, algının maddiliği ile yakından bağlantılıdır; algıyı mekâna zincirler ve mekânın kavranmasına olanak sağlayan ufku ve bakış açılarını sağlar. Bunun aksine zaman mekâna öncelikliyse, bu, zihnin bedenden ayrı olduğu anlamına gelmez. Deleuze'ün Kartezyencilik eleştirisinin bir yönü şöyle ifade bulur: "Beden düşünceye ulaşmak için aşılması gereken, düşünceyi kendinden ayıran engel değildir. Aksine düşünülmemiş olana, yani hayata ulaşabilmek için düşüncenin içine daldığı ya da dalması gereken şeydir. Beden düşünmez, fakat ısrar ve inat eder, bizi düşünmeye zorlar ve düşünceden gizleneni, hayatı düşünmeye zorlar. (...) Bedenin niteliği düşünceyi, dış dünyadan sonsuz kez daha uzak dışarı olarak zaman ile ilişkilendirir" (*Time-Image*, 189).

Beden ve zihin bölünmüş değildir, fakat zamanla olan ilişkileri farklıdır. Beden, geçen zamanın mekânsal göstergesidir. Asla şimdiki zamanda değildir, çünkü zaman geçer: Beden geçmiş deneyimlerini kaydedip biriktirir; geleceği aynının tekrarı halinde tepki vererek ya da yeni potansiyel ve dönüştürücü güçlerin beklentisi halinde olumlayarak bekler. Dolayısıyla, beden düşünmez, fakat düşünceden ayrılabilir de değildir. Daha ziyade, "düşünmek, düşünmeyen bedenın neye yetkin olduğunu, kapasitelerini, tavırlarını öğrenmektir" (*Time-Image*, 189). Diziler, bedenın kendini dönüştürüp hareket etmesini ve Ben'in bir başkası olmasını sağlayan kuvvetlerin ifadesidir. Bedenın her zaman aracılığıyla hareket ettiği –etkilediği, tepki gösterdiği, duyu-motor durumların örgütlediği sinir bağlarından oluşan mekânda bakış açılarını kurduğu– mekâna özdeş eylem-imaıdan farklı olarak dizi, bedeni ayrı mekânların birliğe ya da bütüne varmadan üst üste bindiği bir imajda ele alır. Diziler, "ruhun kararsız oluşuna değil, bedenın kararsızlığına işaret eden *fluctuatio animi* [ruh dalgalanması] gibi, bir sinir bağları ilişkisinden önce gelen bir mekân" sunar (203). Sinematik beden, elbette fiziksel bedenlerimizden daha uysaldır

ve Ben'in bir başkası olduğu yanlış güçleri sayılan performans, kılık değiştirme, yapmacıklık ve ritüel dizilerini daha kolay ifade eder. Beden dönüştürmeye yetkindir, sinema bunu sadece bir olanaklılık olarak göstermez, ayrıca bu güçleri bir irade olarak ifade etmenin de aracıdır. Düşüncede öteki-olmak, öteki olmanın başlangıcıdır.

Performans sanatlarından farklı olarak sinema bize bir bedenın mevcudiyetini veremez. Bu aslında sinemanın en büyük güçlerinden biridir. Cristian Metz'in söylemiş olduğu gibi, sinema mevcudiyet ile değil, fakat bir ikili namevcudiyet ile kurulur: Bedenleri mekândan (kamera önündeki bedenın geçmiş mevcudiyeti), imajları da zamandan, algıda daima peşinden koştuğumuz zaman geçidinden çıkarır. Bu, hayali olanın, Deleuze ve Metz'in üzerinde anlaşılabilecekleri bir tarımıdır. Fakat Bazin gibi Metz'in teorisini de zamanın geçişi etkilemişse de, Deleuze, belirgin bir melankoli ile şöyle der: "Sinemanın kendi özüyle, en azından özlerinden biri ile örtüşmesi demek olan canlandırıcı bir esin. (...) Sorun, bedenlerin mevcudiyeti sorunu *değil* fakat dünyayı ve bedeni, namevcudiyetlerini gösteren şeyle bize geri veren bir inanç sorunudur" (*Time-Image*, 201-2). Elbette ki "namevcudiyetlerini gösteren" zamandır, mekân ile zaman, algı ile düşünceyi asimetric bölen irrasyonel aralıktaki zamanın geçişidir. Doğrudan zaman imajı saf bir virtüelliktir, "görünür olanı temelden sarsar, dünyayı askıya alır, doğal algıyla tamamen çelişir. Bu şekilde ortaya çıkan, düşüncedeki düşünülmemiş gibi, göremediğimiz görünürün doğuşu gibi zihnimizin derinliklerindeki 'bilinmez beden'in başlangıcıdır" (201). Düşünülmemiş, bedenın olmak için irade koyduğu ötekinin gücüdür; aynı ölçüde, iradenin ardındaki İdea'dır, bedenın düşüncede doğurduğu sorundur ve felsefenin, geriye dönük olarak, kavramlar ve bunların bağları diye ifade ettiği farklılıklar dizisinin çıkışıdır. Bu ikincisi ruhsal bir otomattır, beyin sinemasını üreten "ruhun fotoğrafidır [eidetik.]"

7. DÜŞÜNCE VE İMAJ

Düşünceyi en çok kışkırtan şey, halen düşünmüyor oluşumuzdur –şimdi dahi düşünmüyoruz, dünyanın durumu gitgide düşünceyi kışkırtıcı hale gelse de. (...) Bizim düşünce-kışkırtıcı zamanımızda en düşünce-kışkırtıcı olan şey, halen düşünmüyor oluşumuzdur.

Martin Heidegger, *What Calls for Thinking?*

The Time-Image'ın kara mizah niteliğindeki pasajları arasında felsefenin ölümle ilişkisi üzerine kısa bir tefekkür yer alır. Bu kuşkusuz, olgun bir filozofun derin düşünüşüdür ve geriye dönüp bakıldığında, *What Is Philosophy?* adlı eserin benzer bir tefekkür ile başlaması çarpıcıdır. *The Time-Image*'da Deleuze, Québécois yazar Pauline Harvey'den bir hikâye nakleder. Harvey, felsefeden çok anlamamasına karşın, ölümden geçip yaşama geri dönmüş, bitkin ve temkinli ve soğuğa karşı aşırı duyarlı oldukları izlenimi vermelerinden dolayı felsefecileri sevdiğini yazar. Harvey bunun bir çifte yanlış –ölme ve yaşama geri dönme– barındırmasından dolayı eğlendirici bir izlenim olduğunu söyler fakat aksine, Deleuze bunun bir çifte hakikat olduğunu düşünür. Deleuze, ölümden geçmiş olduklarına inanmanın filozofların bir özelliği olduğunu, fakat bunun bir sapmayı içerdiğini söyler: "Filozof, doğru ya da yanlış, ölümden geçtiğini düşünen ve ölüme tam bir bilinçle [*en toute raison*] geri döndüğüne inanan kişidir. Filozof, ölümden geri dönmüştür ve ölüme geri gider. Bu, Platon'dan bu yana felsefenin canlı formülasyonudur" (*Time-Image*, 209).

Bu güçlü imaj, felsefenin eleştirel gücünü ortaya koyar. Burada ölümün birçok yüzü mevcuttur. Kierkegaard'ın yüzleştirdiği karanlık depresyon ya da içsel

ölüm ve mevcudiyetin sırası olarak fiziksel ölümdür. Dışsal ya da toplumsal ölümün de birçok biçimi vardır: Marx'ın emeğin yabancılaşması ile mücadelesi ve bunu tanımlama kavgası; Adorno'nun geç dönem kapitalizmde diyalektik halde emtialar mantığının tomurcuklanması olarak kültürün şeyleşmesi görüşü, Heidegger'in gigide teknokratikleşen bir kontrol toplumunda düşünmenin kaderine yönelik korkuları. Bu, melankolik bir felsefe görüşüdür. Filozof, çok az kişinin tahayyül edebileceği ve çok daha azının anlayabileceği toprakları araştırır. Ve filozof, yanında, bir imaj ya da bir harita getirir –kapitalizmin öldürdüklerinin yaşaması gereken arazilerde yönünü bulmak, bu arazileri anlamak ve kurtarmak için anahtarlar. Fakat mesajı almak isteyenlerin sayısı azdır; mesajı anlamak çoğunlukla zordur, kabul etmek ise daha zordur. Dahası, insanların çoğu, gündelik kurtuluşlarının ebedi şimdisinde takılıdır, onlara göre filozof daima zamansızdır. Çok azı filozofun yokluğunun yasını tutar ya da geri dönüşünü kutlar. Böylece ölüm, düşüncenin ve mevcudiyetin ufuklarını çizer. Bu ufukları kat edip hayat için yeni olanaklarla geri dönmek, filozofun görevidir.

Felsefe için karanlık zamanlardır. Fakat –Nietzsche'nin ebedi yeniden oluş ritminde seslendirilen Dionisoscu şarkılar gibi– neşeli bir şarkı da mevcuttur. Felsefenin eleştirel gücü, Nietzscheci anlamda hem yorumu hem de değerlendirmeyi içerir. Felsefe eleştiri ile hayatı ve düşünceyi olumlmalı, yabancılaşma ve şeyleşme karşısında bunların gücünü çoğaltmalıdır. Burada hayat, hayatı değişim ve oluşun varlığı olarak olumlayan farklılaşmadan yoksun tekerrere karşıttır. *What Is Philosophy?*'de Deleuze ve Guattari, ölümün yakınlığını felsefenin kimliği ve görevlerinin sorgulanması ile ilişkilendiren nihai aşamayı kabul etmeye kökten biçimde karşı çıkarlar. Felsefe için icat vardır ya da hiçbir şey yoktur ve felsefenin devam eden yeni kavramlar yaratma süreci olarak tanımlanması gerekir. Ebedi yeniden oluş, farklılaşan şey için geri dönme olgusu, zamanın açık-uçluluğunu ve yaratıcı hayatın sürekli-yenilenen olanaklarını güvence altına alır. Tıpkı Ben'in, zaman biçimi ile bölünmesi, özneliliğin ve kolektifyaşamanın olanaklarını çoğaltarak öteki olması gibi, "düşüncenin, işleyişi için kendi doğumundan, daima kendi doğumunun gizli ve güçlü tekrarından başka bir nedeni yoktur. (...) Böylece imajın nesnesi, düşüncenin işleyiştir; (...) düşüncenin işleyişi de ayrıca bizi imajlara geri getiren gerçek öznedir" (*Time-Image*, 165).

"Felsefe Nedir" sorusuna Deleuze ve Guattari açık bir yanıt verir. Felsefe –icat etmek, hiç kuşkusuz, yoğun emek, derin tefekkür, keyifli de olsa çetin bir mü-

cadele gerektirse de– kavramlar icat etme sanatıdır. Ancak düşüncenin işle-
yişinin neden bizi imajlara geri getiren “gerçek özne” olması gerektiği sorusu
ortadadır. İmaj ile düşünce arasındaki ilişkinin felsefe bakımından neden böy-
le bir sonucu vardır? Ve sırası gelmişken, Deleuze’ün “daima gün ortası-gece
yarısı, kendimize ‘Sinema nedir?’ sorusunu değil, ‘Felsefe Nedir?’ sorusunu
sormamız gereken bir zaman daima vardır,” (*Time-Image*, 280) diye metni
sonlandırdığı gibi, imaj ve gösterge pratiği olan sinema neden felsefenin ilgi
alanındadır?

Kitabın başında, dönemlerin, felsefi bakımdan, kendilerine ait düşünce imaj-
ları ile tanımlandıklarını söylemiştim. Bu, iki sinema kitabında da sürekli
olan fakat ölçülü bir temadır. Kavramın kaderi –dolayısıyla da felsefenin ka-
deri– imajın ve gösterge rejimi olarak imajın dönüşümleri tarihinin kaderi
ile bağlıdır. Bu tarihin felsefede yarattığı dönüşüm de aynı ölçüde güçlüdür.
Deleuze’ün varsayımlarından biri, film teorisinin aslında felsefenin bir parçası
olduğudur. Sonuçta film teorisi, sinema ile ilgili değildir, sinema üzerine bir
düşünüm de değildir ama film teorisi, sinematik imajların tarihinde yaratılan
kavramlarla ilgilidir. Deleuze’ün sinema tarihini bir felsefe tarihiymişçesine
okumasının, sinemanın kavramlarını tanımlamanın çağdaş görsel-işitsel kül-
türümüzün tarihsel doğuşunu ve bu kültürün düşünce imajı ile düşünmenin
kaderini anlamak bakımından temel önemde olmasının nedeni budur.

Kültürümüz büyük ölçüde işitsel-görsel bir kültür haline gelmiştir. Bu,
Deleuze’ün sinema kitaplarında ve Foucault üzerine kitabındaki zımnî ama
en güçlü temalardan biridir.¹ Bir işitsel-görsel kültürün ortaya çıkışı, sinema
tarihinin ve film teorisi tarihinin doğal sonucudur. Bununla birlikte Deleuze’e
göre bu kültürün daha tele-görsel bir hal almasıyla ve toplumun da enfor-
masyon akışının damgasını vurduğu bir kontrol toplumu haline gelmesiyle
kavramın gidişatı iyi olmamıştır. Bu, *What Is Philosophy?* adlı metinde en sık
karşılaşılan şikâyetlerden biridir. İnsan bilimlerinin –sosyoloji, psikanaliz ve
dilbilim– düşünme iddiasıyla felsefeye rakip olması yeterince kötüdür. Fakat
artık kitle iletişim disiplinleri dahi –pazarlama, tasarım, reklamcılık ve bilgi
teknolojileri– “olay” yaratıcıları olarak kavramcılık iddiasında bulunmaktadır.
Felsefi anlamda eleştiri fikrinin yerini pazarlamacılık almıştır. “Tek olay,” der

1 Çağdaş kültürü bir işitsel-görsel kültür olarak tanımlama üzerine daha fazla argüman için, bakınız
“Reading the Figural” ve *Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge* başlıklı çalışmalarım.

Deleuze ve Guattari, "ticaret fuarlarıdır, tek kavram da satılabilir ürün kavramıdır" (*What Is Philosophy?*, 10, 15). "Kesin olan şudur ki, *Kavramın* bilgi hizmetleri ve teknolojileri toplumuna işaret ettiğini öğrenmek son derece acı vericidir. Fakat felsefe, utanmaz ve budala rakiplerine karşı geldikçe ve bunlarla tam da kendi çekirdeğinde karşılaştıkça, ticari ürünlerden ziyade göktaşları olan kavramlar yaratma görevini yerine getirmeye atıldığını daha fazla hissedecektir. Gözyaşlarını silecek gülümsemeler olacaktır. Dolayısıyla, felsefenin sorusu, kavram ile yaratımın birbirleri ile ilişkili oldukları tekil noktadır" (II).

Son derece derin olduğu belli olan sinema sevgisinin dışında, Deleuze'e göre, geç dönem kapitalizm altında felsefenin kaderinin sinemanın kaderine bağlı olmasının nedenini görmek kolaydır. Zaman-ımağimgeleri sinemanın özünü tarihsel bir teleoloji olarak anlamaz. Bunlar, işitsel-görsel kültürde imaj ve kavramın kaderinin ne olacağı üzerine mücadeleye girmiştir. Deleuze'ün sinema felsefesi, coşkun sinemaseverliğine, büyük yönetmelere göndermelerine ve belirgin değerler hiyerarşisine rağmen, esasında bir estetik değildir. Doğrudan zaman-ımağimg örnekleri hakiki felsefi kavramlar gibi az sayıdadır. Her ikisi de bir enformasyon toplumunda enformasyona ve düşüncenin kabul edilen şeyleşmesine karşı mücadele halindedir.

Eleştirel mücadelenin alanı kavramın kaderiyse bizzat kavramda, kavramın düşünce ile olan ilişkisinde ve çağdaş düşünce imajımızın ortaya çıktığı içkinlik düzlemi ya da düzlemleri bakımından mevzu bahis olan şey nedir? Kavram, enformasyonel değerden kesinlikle yoksundur.² Bir felsefi gerçeklik olarak, kavramın doğası dilbilimsel olmadığı gibi sembolik mantığa indirgenbilir de değildir. Kavram, zihinsel yetilerin keşfedip, formüle edebileceği ve üzerine yargı yürütebileceği önceden-verili bir bilgi olarak da düşünülemez. Sanat ve felsefe ortak bir faaliyeti paylaşır: Yaratım. Tıpkı sanatın algılar ve etkiler yaratması gibi, felsefe de kavramlar yaratır. Her ikisi de benzer bir içkinlik düzleminden doğar; bu düzlemde, "kavram verili değildir, yaratılır; yaratılmalıdır. Oluşturulmuş değildir, ancak kendini kendine ortaya koyar/varsayar –bu bir öz-varsayımdır. Yaratım ve öz-varsayım karşılıklı olarak birbirine işaret eder çünkü yaşayan varlıktan sanat eserine gerçek anlamda yaratılan, kendi öz-

2 Aslında zaman sorunu, düşüncenin hareketleri ile enformasyonun iletimi arasında bir ters orantıyı gösterir. Örneğin bakınız Deleuze, "Avoir une idée en cinéma" in Jean-Marie Straub, Danièle Huillet.

varsayımının ya da tanınmasını sağlayan kendini yeniden üretme özelliğinin keyfini çıkarır" (*What Is Philosophy?*, II).

Sinema tarihi, kavram yaratımında hareketin özerkliğini düşünmenin somut örneklerini verir. Böylece sinemanın iki rejimine hareketin imajdaki otomasyonu ile imajın otomatik-zamansallaşması damgasını vurur. Felsefi bir bakış açısından iki rejim de ruhsal otomatlar, zihinsel kartografler ve düşünce-göstergeleri halinde ifade edilebilecek kavramlar ortaya koyan mekânsal-zamansal ifadeler oluşturur. Ne sinemanın ne de sinemacının kendi mekânsal, zamansal yaratımlarını kavramlar halinde anlayıp formüle etmeye ihtiyacı vardır. Ancak sinemada zamanın uygun bir felsefi işlenişini gören felsefe, kendi sahasında, sinemadaki imaj ve göstergelerin düşünülme biçimini tanımlayabilir. Felsefe, kendi sahasında ve sanat, bilim gibi komşu faaliyetler ile karşılaşmasında, "daha mütevazı bir kavram *pedagojisi* görevi üstlenir, bu görevde yaratımın koşullarını daima tekil anların faktörleri olarak çözümleyecektir" (*What Is Philosophy?*, 12).

Bu bakımdan sinemanın yaratım koşulları eş zamanlı olarak otomatik ve eidiktir. Sinemanın teknolojik bir aygıt, izleyiciye anlamın mekânı ile zamanını imajda örgütleyen bir makine olması, çağdaş film teorisinde beylik bir sözdür. Bununla birlikte, Deleuze, *automates spirituels* fikriyle, farklı bir felsefi madeni takip eder. Bu fikri, felsefenin görevini şeylere ilişkin bilgi vermeye karşıt olarak, düşünce güçlerimizin bilgisini vermek olarak tanımlayan Spinoza formüle etmişti. Felsefi idenin görevi bir şeyi bilinebilir kılmak değil, kendi düşünce güçlerimizi bilinebilir kılmaktır. Ruhsal otomatlar, kendi kendilerini üretir, çünkü ideler birbirinin nedenidir. İdeler bir düşünme tarzıdır. Belirli yasalara göre ruhsal otomatlar olarak ilerleyen düşünce özellikleri haricinde nedensellikleri yoktur. Kesin olan şudur ki bu otomatlar ne Aristoteles'in yasalarıdır ne de Descartes'ın zihni ile karıştırılmalıdır. Ruhsal otomat, psikolojik bir bilince eşit değildir, özdeşliğe göre yapılmamalıdır: Spinoza'nın Descartes eleştirisinin temeli budur. Felsefenin nesnesi "özne" değil, düşüncenin güçleridir. İdeler, bilinçten ayrı bir mantıksal biçime ve temsillerinden ayrı bir madde içeriğe sahiptir: "Düşünürken yalnızca düşünce yasalarına; doğru düşüncelerin biçim ve içeriğini belirleyen yasalara tabi oluruz, böylece gücümüzle kendi nedenlerine göre ardışık halde düşünceler üretir ve anlayış gücümüzü bilmekle bu güç kapsamına giren her şeyi bilebiliriz" (Deleuze, *Expressionism*,

140).³ Bir sinematik İdea kavramı –örneğin, dolaylı ve doğrudan zaman imajı– otomatların felsefi bağlamda zihinsel haritalar olarak tanımlanabileceklerini ifade eder. Hareket-imaj ya da zaman-imajın düşünce haritacısı olmak, bu imajların içkinlik düzlemlerinin, hareketi ve zamanı düşünce ile ilişkilendiren kavramlarının ve kavramlarla göstergelerin özel *bağlantılarını* (*raccordement*) doğuran düşünce-göstergelerinin planını çizmek demektir. Hareket-imaj ve zaman-imaj ile birlikte düşünce güçlerinin doğuşunu ve birbirinden ayrı oluşlarını ancak bu şekilde anlayabiliriz.

Ruhsal otomat, makinesel düşüncedir, fakat bu sinemanın *téhne ya da poesis* gibi bir teknoloji olmadığı anlamına gelir. Birçokları fotoğrafın ve filmin otomatik üretilen imaj niteliğini yorumlamış ve nesnel olarak, insan müdahalesinin olmadığı varsayılmıştır. Deleuze, hareketin otomasyonunun imaja öncel olduğunu tanımlamada tektir. Buna karşın, daha önceki bölümlerde açıkladığım gibi, “hareket”in tanımı klasikten moderne değişiklik gösterir ve bununla birlikte düşüncenin güçleri de imaj ile hareketi ilişkilendiren kavramların işlevi olarak değişir.

Peirce, birçok bakımdan klasik kavramlaştırmanın sembolüdür. Ruhsal otomat “insan zihnini, çıkarım mantığına göre gelişen bir gösterge olarak” belirtir.⁴ Hitchcock’un zihin imajları, bir imajın sonrakini katı bir biçimde tanımlanmış nedensellik ve zorunluluk ilişkilerine göre takip ettiği doruk noktasını temsil eder. Gerilim filminde çıkarımın mantıksal ilerleyişinin kaçınılmaz niteliği, imajın oto-hareketi ile kusursuz biçimde eşdeğerdir: Mekânın düzenli açılışı, zamanın mekândaki özdeş aralıkların sürekli, çizgisel, kronolojik ve geri çevrilemez ardışıklığı olarak, dolaylı temsil edildiği otomasyondur. Buna karşın, imajın oto-zamansallaşması, yeni bir imaj ve göstergeler rejimini açar ve yeni bir kavram kümesini gerekli kılar. Sinemanın “makinesel” niteliklerinin teknolojik temeli hiç kuşkusuz önemli olsa da, bu nitelikler, sinemayı bir ruhsal otomat olarak tartışmak için felsefi bakımdan temel bir öneme sahip değildir. Özneyi teknoloji ile tanımlayıp belirlemesi ile aygıtlar teorisi, Vertov’dan Baudry’e, kendi Hegelci kökleri tarafından avlanmıştır. Deleuze, göreceğimiz

3 Bu argümanların bazılarını için Réda Bensmaïa’ya teşekkür borçluyum. Bakınız Réda Bensmaïa, “Les transformateurs – Deleuze ou le cinéma comme automate spirituel”. Deleuze’ün Spinoza okumasına yönelik başka önemli tartışmalar, Michael Hardt’ın *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*, Brian Massumi’nin *User’s Guide to Capitalism and Schizophrenia*, ve Ronald Bogue’nin *Deleuze and Guattari* adlı kitaplarında bulunabilir.

4 “Consequences of the Four Incapacities,” *Peirce on Signs*, 313.

gibi, daha ziyade Heidegger'in yanında yer alır. Yine de zaman-ima jın doğuşu, temel olarak yeni bir *téchné* ve yeni bir kavramlar kümesinin aynı "teknoloji" ile nasıl icat edilebileceğini gösterir. Ruhsal otomat bir aygıt (*appareil*) değildir, psikolojik ya da psikanalitik olmaktan ziyade felsefi bir *dispositif*tir [tertibat]. Kavramsal yenilik, burada teknolojik yenilikten daha önemlidir.

Deleuze'ün sinema kitapları iki cilde ayrılır, çünkü hareket-ima j ile zaman-ima jlar, öngerektirdikleri düşünce ima jı bakımından birbirinden ayrılır. Her biri, kendi kavramları, kendi ima j ve göstergeleri ile belirlenen soyut bir makineyi ortaya çıkarır. Hareketin ima jdaki otomasyonu, psikolojik bir otomat üretir; ima jın oto-zamansallaşması, bir ruhsal otomat üretir. Biri diğerini yadsıyan kendisi-ile-özdeş biçimler olarak bu ikisine karşı çıkmak ya da bunları sinemanın birbirinden ayrı "gramerleri" olarak tanımlamak aynı ölçüde yanlış olacaktır. Buna karşın, sinematik hareket-ima j ve zaman-ima j, tanımlanabilir ima j ve gösterge rejimleri olarak, birbirinden ayrı iki içkinlik düzlemi ortaya koyar. Daha önce Deleuze'ün Bergson okumasının ardından, içkinlik düzlemini evrensel çeşitleme ya da madde = ima j formülünün geçerli olduğu öznel-lik-dışı hareket düzlemi olarak tartışmıştım. Zaman-ima jın içkinlik düzlemi, ebedi yeniden oluşta zamanın "hareketleri" ya da zamanın pasif sentezleri diye tanımlanabilir. *What Is Philosophy?*'de içkinlik düzlemi daha soyut biçimde, kavramların sınırlarından ya da varsayıldıkları sorunlardan bağımsız üretildiği düşünce ima jı olarak tanımlanır.

Kavramlar ile içkinlik düzlemleri arasındaki ilişki önemlidir. Deleuze ve Guattari şöyle der: "İçkinlik düzlemi, düşünülen ya da düşünülebilen bir kavram değil, düşünmenin ima jdır; düşünmenin ne olduğuna dair, düşünceye nasıl yararlanılacağına dair, düşünceye yön bulmaya dair düşünmenin kendine verdiği ima jdır" (*What Is Philosophy?*, 37). Bir düşünce ima jı, (her yöntem kavramların formülasyonu ile ilgili olup bir düşünce ima jını öngerektirse de) bir düşünme yöntemi değildir. Düşünce ima jı, beynin işleyişinin bilimsel bir açıklamasını ya da bir bilişsel teoriyi de sunmaz. Son olarak tarihsel anlamda belirgin bir anda düşünmenin biçimlerinin, araçlarının ve hedeflerinin kültürel temsili halinde ima j da değildir. Bu bakış açısı ima j bakımından düşünce- nin içkinliğinden feragat eder. Buna karşı felsefe, bilim ya da sanattan ayrı bir düşünce ima jını tanımlamada hak iddia eder. Bu bağlamda Deleuze ve Guattari şöyle der: "Düşünce ima jı olgu ve *doğru* arasında katı bir ayrılmaya işaret eder: Bu şekilde düşünceye ait olanın beynin rastlantısal özelliklerinden ya

da tarihsel fikirlerden ayırt edilmesi gerekir. (...) Düşünce imajı yalnızca düşünce-
ninin hakkı olarak talep edebildiğini muhafaza eder. Düşünce, ‘yalnızca’
sonsuzluğa götürülebilir hareketi talep eder. Düşüncenin hakkı olarak talep
ettiği, seçtiği sonsuz hareket ya da sonsuzun hareketidir. Düşünce imajını ku-
ran da budur” (37).

Elbette sonsuz hareket fikri, evrensel çeşitlemeye ya da hareket-imajın mutlak
hareketine işaret eder. Deleuze aslında bu argümanı *The Time-Image*’ın sonuç
kısmında sunar. Sinemanın imaj ve göstergeleri –“kino-yapı” ya da “zaman-
köken” olsun– ilkel hareket-imajın göstergebilimsel materyalinden türer. Bu
enonçable ya da sözcelenebilir sinema, bir signaletik maddedir: “Bu sinema
hareket ve düşünce-süreçlerinden (dil-öncesi imajlar) ve bu hareket ve süreç-
ler üzerine bakış açılarından (anamlama-öncesi göstergeler) oluşur. Ruhsal
otomat, kendi mantığına sahip bir lisan sistemi [langue] ile ifade edilebilen
şeyi, tam bir ‘psikomekanik’ kurar” (*Time-Image*, 262). Fakat felsefenin faali-
yeti üzerinde hak iddia edebilmesi için filozofun, zamanın kişi-dışı biçiminin
ve ebedi yeniden oluşun daha temel “hareketini” çağırması gerekir. Kavramlar
ve kavramların içkinlik düzlemleri arasındaki ilişki, tamamlayıcı ve eşdeğersiz-
dir, kavramların yaratıcılığını temin eden saf zaman biçimince bölünmüştür.

Felsefenin haklı faaliyeti, Fransızca *plan* sözcüğünün hem harita anlamında
hem de boyutsal anlamda düzlem olarak iki anlamı ile ifade edilir. İçkinlik
düzlemi düşünmenin ufkunu ve kavramların tutarlılığını belirlese de sınırsız
olan kavram yaratımını sınırlamaz. Felsefe bir konstrüktivizm ve haritabilimi-
dir. Filozof, kavramlar icat etmekle beraber kavramların haritalarını, ilişkilere-
ni ve tutarlılık düzlemlerini de çizer. Bu bakımdan, düşünce-
nin imajı soyut bir makinedir; ruhsal otomat da kavramların makinesel düzeni ya da somut
birliğıdir.⁵ Ruhsal otomat verili bir düşünce imajının tekiliğini ifade eder.
İmajlarla otomatlar birlikte makinesel bir düşünce ortaya koyar:

5 Soyut makineler, “yurtlaştıncı” olma eğilimindedir, öyle ki tüm bireysel örneklerinin ortaya çıkışını düzenleyen genellikler olarak işlev görür. Makinesel düzenlemeler daha sık olarak yurtsuzlaştıncıdır ve bireysel örnekler olarak ifade edilir. Soyut makineler ve makinesel düzenlemeler, Deleuze ve Guattari’nin çalışmalarında, büyük bir karmaşıklık ve nüansla evrilmiştir. Burada özellikle, Deleuze’ün *Foucault* kitabında ana hatlarını ortaya koyduğu, sinema kitaplarına daha uygun olduğuna inandığım güç diyagramatiklerini düşünüyorum. Bu kavramların daha farklı gelişimleri için, özellikle bakınız *A Thousand Plateaus* (510-13) içindeki bir özet ve Deleuze ve Parnet’nin *Dialogues* adlı metnindeki son iki bölüm. Hareket-imajın nispi ve mutlak hareket arasındaki ilişkide kendi güçlü yurtsuzlaştırmaları ile belirlendiğini akıldan tutmak da ayrıca önemlidir.

Kavramlar, bir makinenin konfigürasyonları gibi somut toplamlardır fakat düzlem, bu toplamların parçaları olduğu soyut makinedir. Kavramlar olaylar düzlem ise olayların ufkudur, saf kavramsal olayların deposu ya da kaynağıdır, bir sınır işlevi gören nispi ufuk değildir. (...) fakat her gözlemciden bağımsız, olayı, içine sokulduğu görünür şartlardan bağımsızlaştırıp kavram yapan mutlak ufuktur. Düzlem, kavramların sürekliliği ya da bütünlüğü bozmadan dağıldığı bölünmez ortamken kavramlar düzlemi parça parça açar, işgal eder ya da doldurur. (...) Sürekli genişleyen bağlantılar ile kavramsal bağları güvence altına alan düzlemdir; sürekli yenilenen ve değişken bir egride düzlemin dolmasını güvence altına alan da kavramdır (*What Is Philosophy?*, 36-37).

Bu soyut makine ya da imaj, hareket-imajdan çok zaman-imaj ile eşdeğer olan Bütün ile ilişkilidir. *The Time-Image*'de Deleuze imaj ile düşünce arasında, zihinsel haritalar, düşünce-göstergeler ve ruhsal otomatlar olarak ifade edilen yakın bir ilişki ortaya koyar. Bununla birlikte, yalnızca hareket-imaj düşünce-nin doğrudan imaj ile ya da imajda sunulabileceğini varsayar. Buna karşı zaman düşünceyi, düşünceyi ifade eden ya da temsil eden göstergelerden daima ayırır. Ebedi geri dönüş kuvvetinde, zaman, belirgin bir kuvvet [power] yerine düşüncenin "yetkisini" [impower] olumlar: "Henüz düşünmüyoruz."

Zaman-imajın Deleuze için temel bir öneme sahip olmasının nedeni budur. Ayrıca bu, Bütün ile özgün bir ilişkisi, kendi tutarlılık düzlemi ve düşünce imajı olan hareket-imajlardan farklı olarak zaman-imajların görece ender oluşunu da açıklar. Sinematik hareket-imajın tutarlılık düzlemi, harekette totalleşme olarak Doğruluk modelini doğuran açık bütünlüktür. Bu klasik imajı iki koordinat belirler: İmajlar, ilişki ve komşuluk ilkelerine göre bağlanır ya da genişlerler ve ilişkili imajlar, kavramsal bir bütün halinde birleşip, daha kapsamlı kümelerle ayrılır. Düzlemde koordinatlara doğru zihinsel bir harita çizilir. Tutarlılık düzlemi, haritanın yüzeyidir; düşünce-göstergeler, düşüncenin hareketini yönlendiren koordinatlardır.

Hareket-imajın öncüleri tarafından icat edilmiş olabilecek imaj ve göstergeler ile bu yaratıcılığa içerik veren kavramlar potansiyel olarak sonsuzdur. Ancak hareket-imajın tutarlılık düzlemi -dolayısıyla İdeasını ya da imajdaki düşünce-nin içkinliğini tanımlayan şey- temel olarak iki tür düşünce-gösterge tarafından örgütlenir. Düşünce-göstergeler aralıkların mantığı ve aralıklar ile bütünlükler arasındaki ilişki ile tanımlanır. Bir düşünce-gösterge imajların bağlantısını genişleyen bir dünya yaratan ardışıklıkların rasyonel aralıkları ile tanımlar;

bir diğeri “dizilimlerin bir bütüne entegrasyonunu (içsel bir temsil olarak öz-farkındalık), ayrıca bütünün genişletilmiş ardışıklıklarda farklılaşmasını (dış dünyaya inanç) temin eder” (*Time-Image*, 277). Hareket-imajların potansiyel sonsuzluğunu, aralık ile bütünün eşdeğerli oluşunun zamanı mekânda ardışıklık halinde dolaylı biçimde temsil ettiği bir düşünce ufku yönetir. Aralığın ve bütünün eşdeğerliliği düşüncenin imajda içkin oluşunun özel ifadesi olarak, imaj ile kavramın hareket-imajdaki özdeşliğini sağlar. Deleuze rasyonel bağlar mantığını imaj yasası olarak adlandırır; bu yasa imajların komşuluk ve benzeşme ilkeleri ile ardışık olarak farklılaşmasını yönetir. Hareket, imajların genişleyen kümelere entegre olması anlamında bütündeki değişimdir; farklılaşma ise bütünün, ardışıklıklar ve ardışıklıkların uzanımları arasında hareket eden kümelere ayrılmasıdır. Dolayısıyla, klasik imajda “doğallıkla” imajdan kavrama ve kavramdan imaja geçeriz; düşünce, bütünün diyalektik genişlemesi ile eşdeğerdir.

Düşünce, hareket-imajda böyle hareket eder. Fakat –tedrici, nadir ya da belirsiz olursa olsun- zaman-imaja geçişte, imaj ile düşünce arasındaki ilişki gibi hareketin tanımı da değişir. Zaman-imajın tutarlılık düzlemi, en iyi biçiminde, diziselikle belirtilir: İrrasyonel aralık, aralık ile bütün arasındaki eşdeğersizliği garanti eder. Ardışıklık dizileri doğurur çünkü aralık ayrıştıracı bir kuvvettir; imajları bağlantısız mekânlar halinde birbirine “dizer”. Rasyonel aralık, eş zamanlı olarak bir kümenin bitimi ile sonraki kümenin başına ait olduğu için mekânsal bir bağlaçtır. Fakat irrasyonel aralık özerk ve indirgenemezdir. Mekânsal olmadığı gibi imajın bir kısmı da değildir. Bunun yerine imaj ve sesleri bir bütün oluşturamayan bağlantısız diziler halinde söken kuvvettir. Bir doğrudan zaman imajı idesi, paradoksal bir yapıdır. İrrasyonel aralık mekânsal-olmayan bir algı sağlar: Mekân değil, kuvvettir; farklılık aracılığıyla yinelemeyi bozan ve ardışıklığı dizilere bölen değişim olarak zaman kuvvettir.⁶

6 Simulakraların felsefi sonuçları burada bir kez daha ortaya çıkar. Düşüncenin hareketi bir *sentiendum* ya da duyuşsal nesne tarafından başlatılsa da, bu bir tanıma nesnesi değil, paradoksal ya da çelişik bir algıdır. “Düşüncenin, düşündüğü şeyin nispi zorunluluğunu garanti edeceğine güvenmeyin,” der Deleuze. “Buna karşı düşüncüyü ortaya çıkmaya zorlayan ve bir düşünce ediminin ya da düşünme tutkusunun mutlak zorunluluğunu eğiten şeyle bir karşılaşmanın rastlantısallığına güvenin. Gerçek bir eleştirinin ve gerçek bir yaratımın koşulu aynıdır: Kendini ve bizzat düşüncenin içinde düşünme ediminin kaynağını önceden varsayan bir düşünce imajının yok edilmesi” (*Difference and Repetition*, 139). Bu, ne tanınabilir bir nesne ile ne de temsil edilebilir bir hafıza ile karşılaşmadır. Bu, “aşkın bir hafızanın hafıza dışını kuran saf zaman biçiminde benzersiz olan şeydir. Son olarak, bu, bu zaman

Klasik imajda, en az fiziksel hareketler kadar, düşüncenin hareketleri de mekândaki nispi dönüşümler ile tanımlanır. Dahası, mekân ile zaman arasındaki ilişkiler aralık ile bütünün eşdeğerliliği ile yönetilir. Buna karşıt olarak, zaman-imajın tutarlılık düzlemine “eşdeğersizlerin hükmü” damgasını vurur. Bu şekilde, düşüncenin hareketleri ve bunları çizen zihinsel haritalar da temelden dönüştürülür. Zamanın aralıktaki özerkliğinin birkaç sonucu vardır. İmajlar, imajlar ile sesler artık rasyonel aralıklarla bağlanmaz, “irrasyonel kesmeler ile yeniden bağlanır [*ré-enchaînent sur coupures irrationnelles*]” (*Time-Image*, 277). Bir imaj diğerinin ardından gelmez ya da bir diğerine eklenmez. Bu montaj yapısı, “diferansiyel” [farklılık] olarak daha iyi belirtilebilir çünkü ardışıklıklar mekândaki çizgisel ve zamandaki kronolojik ardışıklık ile değil, her irrasyonel aralıkta tekrar eden mekân ile zamanın eşdeğersizliği ile oluşur. Doğrudan zaman-imajın “yanlıklık iradesi” tüm gücünü bu eşdeğersizlikten alır. Gerçek ile hayali olanın imajdaki ayrımsızlığı; anlatıdaki olayların belirsizliği; aynı olay üzerine nispi bakış açılarının şimdiki zamanda ve şimdi ile geçmiş arasındaki kararsızlığı ve son olarak uyumsuz şimdi ve doğru-olması-zorunlu-olmayan geçmiş halinde çoğalan anlatı evrenlerinin uyumsuzluğu. Aynı şekilde düşüncenin hareketleri, aralık ve bütünlüklerin eşdeğerliliği ya da hareketteki açık bütünlük [totalite] aracılığıyla imajların hareketi “içinde” temsil edilmez. Ne düşüncenin temsilini bir içsel öz-temsil (hafıza, rüya, fantezi) olarak destekleyen biçimde ardışıklıkların bütüne entegrasyonu ne de bütünün bir anlatıya ya da inanılabilir bir dünyaya karşı farklılaşması söz konusudur. Bunun yerine bütün “dışarıdır.” Elbette imajda, mekândaki aktüel algı olarak bir hareket vardır. Fakat imajlar ve sesler “arasındaki” diferansiyel [farklılaştırıcı] ilişkiler, saf bir virtüellik sayesinde kırılsın: Zamanın kuvveti. Zaman daima imajın dışındadır. Mutlak bir ufuk boyunca imajdan geri çekilir zira mekânın eşdeğeri değildir. Düşünce de, Ben’in ulaşabileceğinden daha derin bir içsellığe çekilen eşdeğersiz ilişkilerde “hareket” eder. Bu nedenle:

Artık bir dış dünya kurmaya yetkin bir gerçek ya da olanaklı bir genişlemeden söz etmenin zemini kalmamıştır: Buna inanmayı bıraktık, imaj da dış dünyadan koparıldı. Fakat benlik bilinci olarak bir bütünde içselleşme ya da tamamlanma da aynı

biçimi ile kırılmış olan, kendini, yalnızca düşünülebilir olanı düşünmekle sınırlanmış bulan Ben’dir; Aynı olan değildir, fakat daima doğası gereği Öteki olan, tüm özleri çok sayıda düşünce diferansiyelleri gibi kuşatan ve ancak düşünülmemiş ya da ampirik düzeyde düşünemeyi ayrıca tayin etmesi sayesinde en yüksek düşünce gücünü gösteren bu aşkın ‘rastlantısal nokta’dır” (144).

ölçüde ortadan kalkmıştır. (...) Bu nedenle, asla mevcut olmamış bir güç olan düşünce, herhangi bir dış dünyadan daha uzak olan bir dışta doğar ve namevcut bir güç halinde bir iç ile herhangi bir iç dünyadan daha derin olan düşünülemez ya da düşünülmemiş ile karşılaşır. (...) Artık içselleşme, dışsallaşma, tamamlanma ya da farklılaşma yoktur fakat dış ile için mesafeden bağımsız karşılaşması söz konusudur; bu kendisi dışında düşünce ve düşünce içinde düşünce-olmayandır (*Time-Image*, 277-78, 363).

Dış dünyadan daha uzak bir dışarıdan doğan bu güç, oluş ya da değişim kuvveti halinde zaman olarak virtüelliktir. Herhangi bir içsellikten daha derin olan bu düşünülmemiş, öteki-olmaktır ya da özneyi zamanın bölünmesinde kuran virtüelliktir. Aynı zamanda dış ve iç, bir Möbius şeridi gibi sürekli yer değiştirmeye başlar ve durmadan devam eder. *The Order of the Things*'de Foucault'nun söylediği gibi burada Ben, düşüncemin Ben olmayan haline gelebilmesi için, düşünmediğim şey olurum. Böylece düşünce şu bağlamda hem öznenin hem de nesnenin sınırlıdır: Dış dünyayı tasarlayabilsen de senin düşüncenin erişebileceğinden daha uzak bir ufuk her zaman olacaktır. Kendi içinde düşünebilirsin ancak düşüncenin ulaşabileceğinin ötesinde bir içsel her zaman olacaktır. Bunlar, karşılaştırılmaz uzaklıkta iki sonsuzluk olsa da mutlak bir ufukta buluşur. İrrasyonel aralık, artık bir ardışıklığın ya da bütünün parçası olmadığı için, kendini özerk bir dış olarak koyar ve kendi içselliğini kendi sağlar.

Düşünce oluş mudur, yoksa öteki-oluş mudur? Bu, Ben'in kendinden ayrılmasıyla bizzat dışarıda meydana getirilen bir düşünce yoksa saf virtüellik halinde düşünce içinde bir düşünülmemiş midir? Aslında bunlar farklılaşmanın iki yüzüdür: Birbirinden ayrı ve asimetrik olsa da kesintisiz bir tamamlama ve yer değiştirme ilişkisi içindedir. Doğrudan zaman-imağın iki düşünce-göstergesi, Deleuze'ün "farklılaşmanın (different/ciation) karmaşık kavrayışı" diye adlandırdığı şeyi ifade eder.⁷ Bir yanda, ilişkinin özelleşmesi ve tekilliklerin düzenlenmesi ile belirlenmiş "estetik aktüelleşme" olarak *differentiation* vardır. Burada irrasyonel aralık, "bağılantısız (ancak daima yeniden-bağlanan) imajlar" arasındaki "zaman-kaynağını" tesis eder (*Time-Image*, 278). Öte yanda ikinci bir düşünce-göstergesi olan İdea ya da virtüelin serimlenmesi olarak "bütüncülleştirilemez, asimetrik dış ile için mutlak teması" halinde *differentiation* yer alır (278).

⁷ Bu fikirler Deleuze tarafından, *Difference and Repetition* adlı eserinin "Ideas and the Synthesis of Difference" başlıklı 4. bölümünün sonunda sunulmuştur, 214-21.

Saf virtüellik olarak dışarı, düşünceye göre bir mutlak ufuk oluşturur, zaman-imağın da bu ufukla düşüncemizin karşısına çıkmak için başka bir nedeni yoktur. Böylece, irrasyonel aralıkta iç ile dışın teması, kavram ile içkinlik düzlemi arasındaki tamamlayıcı ancak eşdeğersiz ilişkiye benzer. Deleuze ve Guattari *What Is Philosophy?*'de bu ilişkiyi, nispi ve mutlak ufuk arasındaki ayrım üzerinden açıklar.⁸ Nispi ufuk dünyevidir ve insan-merkezlidir, görüşün devamlılığını temin eden dengeli, geometrik bakış açısıyla temellenmiştir. Fakat mutlak ufuk, gözlemciden ya da dünyevi bakış açısından bağımsızdır. Bu iki bakış açısı arasındaki ayrım, olayı görünen ile görünmeyene, ifade edilebilir ile ifade edilemeze böler. Fakat gözlemlenmemiş ve ifade edilemez olan, yine de bir olaydır, potansiyeldir ya da olacak bir olaydır. Böylece mutlak ufuk, sonsuz bir olaylar deposu olarak görünür, içkinlik düzlemi de şimdilik gerçekleşmemiş düşünce güçlerini ya da düşüncedeki düşünülmemiş içerir. Bu, sonsuzun tefekkür edilmesiyle genişleyen bir bütünlük aracılığıyla düşünce güçlerimizi artıran yücelik değildir. Ancak, mutlak ufuk, "dışarı" olarak nispi ufuk ile karşılaşır: Henüz görüşün, ifadenin dışında olan, henüz düşünce olmayan. Gözlemcinin karşısına düşüncenin "yetkileri" ile çıkar: Henüz düşünmemekteyiz.

Belki de bu argümanlar, bir ruhsal otomatın diğeri tarafından alaşağı edilmesi biçiminde hareket-imağdan zaman-imağa tarihsel geçişe yönelik anlayışımızın derinleştirilmesi ile daha az soyut kılınabilir.

Endüstriyel sanat olarak sinemanın ve kesinlikle film teorisinin başlangıcından itibaren hareketin otomasyonu, klasik sinemanın temel niteliği kabul edildi. Oto-hareket, hareketi imajda dolaysız hale getirmesi bakımından kendine özgüdür. Sinema, mekânsal ya da zamansal olsun, diğer sanatlardan bütünüyle farklıdır çünkü hareket dans, tiyatrodan ya da müzikte olduğu gibi doğrudan icracı bir beden tarafından dolaylanmaz, resim ya da fotoğraf gibi figüratif ortamda hareketin soyutlanmasının zihinde yeniden kurulması da değildir. Hareketin otomasyonunun felsefi sonuçları da vardır. Klasik felsefede ruhsal otomat düşünce güçlerimizi çıkarım hareketleri olarak tanımlar: Düşünceleri birbirinden formel halde çıkarsamanın mantıksal olanağı. Fakat bu da özünde sembolik mantıkta soyutlanan hareketin zihinde yeniden kurulmasından başka bir şey değildi.

8 Özellikle bakınız *The Plane of Immanence*, 33-37.

Deleuze'e göre klasik film teorisi, hareket-imaın kuvvetini ve sahiciliğini bir "psikolojik otomat" olarak belirler. Film izleyiciyi görüntüde kamera ve projektörün mekanik niteliklerine karşılık gelen, Jean Epstein'in deyişiyle bir "otomatik özne" olarak kurar ( crits, 2, 63). Elie Faure, "Introduction   la mystique du cin ma" başlıklı, 1934 tarihli makalesinde bunu, kademeli olarak bizim "entelektüel otomatizmimize" kendini empoze eden hareketli imajdaki "maddi otomatizm" olarak tanımlar. Faure şöyle yazar: "Böylece, k rleştirici bir ışıkta, insan ruhunun, kendi yarattığı araçlara ve bu araçların da insan ruhuna tabi kılınması ortaya çıkar. Teknik doğa ile duygusal doğa arasında sürekli bir tersine  evrilebilirliğin olduğu görülür" (Fonction du cin ma, 56).⁹

Eisenstein'dan Benjamin'e sol kanat teorisyenler bu kendinden-verili hareketi ş k deneyimi olarak tasvir etmiştir. Hareket-imajların montajı, direnmemizin mümkün olmadığı ve bizi benliğimizin dışına çıkaran zihinsel imajların hareketini izleyicilerde yeniden üretilir. Eisenstein'ın 1920'lerdeki montaj teorisi, bu bakımdan hareket-imajların idealini ve iddialarını en iyi biçimde tanımlar. En temel düzeyde, özü montaj olan sinematik hareket düşüncede, doğrudan, psikolojik ve zihinsel olarak izleyiciye iletilen bir ş k yaratır. Düşünce burada bir g   ya da potansiyel olarak değil, maddi bir kuvvet olarak kavranır: "Sanki sinema bize ş nu söyler: Benimle, hareket-imajla, içindeki düşünürü ortaya çıkaran ş ktan kaçamazsın" (Time-Image, 156). 1920'lerden itibaren, 1940'lar boyunca, Eisenstein'ın konumu, daha Pavlovcu bir ş k teorisinden, hareket-imajın izleyiciyi vecde sevk eden Hegelci yabancılaşma ve Engels'in Doğanın Diyalektiği anlayışından etkilenmiş kendini-aşma ile benliğinin dışına çıkarır. Bu, ş k ve i  diyalog teorilerinin ardından Eisenstein'ın üçüncü sinematik diyalektik materyalizm işleyişi olan organizmacılık ve pathos teorisi gelir.

Eisenstein'ın sinema felsefesi, sinema ile düşünce arasında, hareket-imaj tarihi boyunca üretilen ilişki ile ilgili üç varsayımı  rnekler: Birincisi, otomat, bütün ile düşünceyi daha yüksek bir farkındalık düzeyine çıkaran bir ilişki üretilir; ikincisi, hareket-imajın psiko-mekaniği, düşünceyi imajların bilinçdışı ilerleyişinde dil-öncesi bir i  konuşma olarak biçimlendirir; üçüncüsü, hareketin organik ilerleyişi, dünya ile "insan", doğa ile düşünce arasında duyu-motor bir birlik yaratır. Bu üç ilke, Deleuze' n "diyalektik otomat" olarak adlandırdığı

9 Her iki gönderme de The Time-Image, 308, n. 1'den alınmıştır.

şeyi tanımlar. Eisenstein, bu kavramlaştırmayı en yüksek düzeyine taşımıştır. Burada beden sineması ile beyin sineması arasında bir ayrım ihtiyacı yoktur. Başlangıçtan beri Eisenstein'ın amacı, bedeni ve beyni, her ikisini daha yüksek bir birliğe taşıyacak diyalektikte aynı ölçüde etkileyecek bir imaj kurmaktır. Cazibe sinemasından kayıtsız-olmayan doğaya, Eisenstein, izleyiciyi algıdan kavrama ya da imajdan düşünceye götürecek bir şok ya da coşkun yoğunluk imajını aramıştır. Eisenstein'a göre, imajdan düşünceye bu geçiş beden ile gerçekleşir. Çatışmalı montaj, bedeni stratejik olarak duygu bombardımanına tutup izleyiciyi "Görüyorum ve duyuyorum" sinemasından "Hissediyorum ve düşünüyorum" sinemasına taşıyarak bedeni etkiler. "Böylece Eisenstein bir diyalektikçiye, bunun nedeni, şok şiddetini karşıtlık biçiminde, bütününe düşüncesini de aşmış karşıtlık, karşıtların dönüşümü biçiminde anlamasıdır: 'İki faktörün şokundan bir kavram doğar.' (...) Bu şekilde, Eisenstein hareket-imaja özgü şeyi diyalektikleştirir: Başka bir kavramlaştırmanın şoku zayıflatmış ve düşünceyi isteğe bağlı kaldığını düşünür. Sinematografik imajın düşünce üzerine bir şok etkisinin olması ve düşünceyi bütünü düşündüğü kadar kendini de düşünmeye zorlaması gerekir" (*Time-Image*, 158).¹⁰ Daha önce belirttiğim gibi, bu, Hegelci bir yücelik sinemasıdır. Eisenstein'ın arzuladığı şey, beden üzerinden zihni etkileyen, zihni daha yüksek bir bilince çıkaran bir bütünü imajıydı. Şok sinemasının ve daha sonra gelen esrime sinemasının ideali bizi düşünmeye, hareketle genişleyen bir birliğin organik imajında bütünü düşünmeye zorlamasıdır.

Eisenstein'ın diyalektik otomatının ilk evresi, algıdan kavrama doğru, izleyiciyi şok ederek bütünü daha yüksek bir farkındalık düzeyine çıkartan geçişe damgasını vurur. Aynı zamanda, "sanat yapıtında bilincin en yüksek biçiminin karşılığı, bilinçdışının en derin biçimidir," başka bir deyişle, "hareket-imajın organik biçimi, düşüncenin en duyuşal ve ilksel biçimleri ile etkilenir ve bu biçimlere etki eder" (*Time-Image*, 159). Bu, Eisenstein'ın 1935 yılında Sovyet sinema işçilerine yaptığı, "*Film Form: New Problems*" başlıklı ünlü konuşmasındaki tezdur. İkinci aşama, bir bütün kavramından duyguya geri gelir: "Artık

10 Alıntı, *Nonindifferent Nature*'ın "The Milk Separator and the Holy Grail" [38-59] adlı bölümünden alınmıştır. Réda Bensmaïa, Eisenstein'ın diyalektik otomatına ilişkin benzer bir okuma yapar. Bakınız *Les transformateurs: Deleuze ou le cinéma comme automate spirituel*. Genel olarak Eisenstein düşüncesinin diyalektik doğası için bakınız Jacques Aumont, *Montage Eisenstein* ve David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*.

hareket-imajdan, ifade ettiği bütünün açık düşüncesine gitmeyiz; bütünün varsaydığı karanlık bir düşüncesinden, ifade ettiği ajite olmuş, karışmış imajlara gideriz" (159). Bu bakımdan, film lisanı, bir yanda dil-öncesi bir signaletik materyal olarak hareket-imajların evrensel çeşitlemesi ile diğer yanda, düşüncenin ilkel dili olarak iç konuşma arasındaki özdeşliğe saldıran diyalektik motor haline gelir.¹¹

Son olarak, gerçek Hegelci tarzda, Eisenstein'ın diyalektik otomatının üçüncü bir evresi mevcuttur. Bu otomat yalnızca bizi imajdan kavrama ve kavramdan duyguya taşımakla kalmaz, ayrıca kavram ile imaj arasındaki özdeşliği de güçlendirir. Bu nedenle Eisenstein, doğanın "kayıtsız olmadığı" konusunda Engels ile hemfikiridir. Bu diyalektik süreç, aynı ölçüde, doğadaki hareket ile değişimi, düşüncenin ilkel dili olarak iç konuşmayı ve harekette açık bir bütünlük kurma ilkesi olarak montajı etkiler. Deleuze bu özdeşliği, insanlık ile dünya arasında ya da insanlık ile doğa arasında bir duyu-motor birlik kuran "eylem-düşünce" olarak adlandırır. Eisenstein bu geniş çaplı birliği, imajları örgütlemek için ilke olarak montaj kavramına yerleştirmiştir. Balázs bunu, insanlığın ve doğanın ortak yüzünü gösterdiği, imajlardaki bir fizyonomi olarak tanımlamıştır. Bazin'e göre kesintisiz süreye vurgu, insanlık ile doğayı ortak bir algı eyleminde birleştiren zamansal bir gerçekçilik tesis eder. Bu vakaların her biri, organik hakikat iradesine uygun teleolojik biryönelim gerektirir.

Bu, insanlık ile dünyayı bir duyu-motor bütününde, yani dolaylı bir zaman imajda, eşdeğer noktalar olarak ilişkilendiren, genelleştirici ve bütүнleştirici tamalgı (apersepsiyon) halinde Hakikat imajıdır.

11 Burada, Deleuze'e göre: Bütün, artık parçaları birleştiren logos değil, fakat sarhoşluktur, parçaları yıkayan ve içlerinde yayılan pathostur. Bu açıdan imajlar biçimlendirilebilir bir kütle, senkronize olmuş ya da olmamış görsel ve işitsel ifade öğeleri, biçimlerin zigzagi, eylem öğeleri, jestler ve profiller, sentatik ardışıklıklar ile yüklü bir tasvir materyali oluşur. Bu ilkel bir dil ya da düşüncedir, ya da daha ziyade, figürler, mecazlar, kapsayılar, metaforlar, ters çevirmeler, çekicilikler ile işleyen içsel monologdur, sarhoş bir monologdur.

Böylece, kapalı çevrim, bizi imajlardan bilinçli düşünceye yükselten duyu şokunu ve daha sonra bizi imajlara geri getiren ve yeniden bir duygusal şok yaşatan figürlerle düşünmeyi içerir. Bunları aynı anda mevcut kılmak, en yüksek bilinç düzeyini, en derin bilinçdışı düzeyine katmak: Diyalektik otomat budur. Bütün sürekli olarak açıktır (sarmal), fakat imajların ardışıklığını içselleştirebilmek ve bu ardışıklıkta dışsallaşabilmek için böyledir. Bütün, bir bilgi oluşur, bunu, imaj ile kavramı, her biri birbirine doğru giden iki hareket olarak bir araya getiren Hegelci bir tarzda yapar (*Time-Image*, 159, 161).

Eisenstein'in diyalektik otomatı, "klasik" düşünce imajını örnekler. Hareket-te açık bütünlük fikri, düşüncenin iki ekseninde serimlendiği bir harita çizer. Birincisi imajlar, süreklilik ve benzerlik, kontrast ve ilişki ilkeleri üzerinden, karşıtlık ile genişleyip ya da bağlanır. Bu, hareket-imaja özgü düşünce-göstergesidir. Klasik şemada, bu ilkeler çizgisel nedensellik ile daha ileri düzeyde düzenlenir; bunlar uzlaşımlar olarak da genelleştirilebilir. Bu bağlamda, Deleuze mantıksal kümeleri, (kodlanabilir mekân parametrelerine göre) geçerli ya da geçersiz olarak tanımlar. Bu şemada rasyonel aralık, hem referansın bir imajı kapsaması hem de nedensellik zincirinde bir imajın diğerine bağlanması ile sürekliliğin ve eşdeğerliliğin teminatıdır.

İlişkili imajlar yatay olarak bağlantılıysen, bir bütünleşme ve farklılaşma diyalektiği ile dikey olarak da genişler. Bağlantılı imajlar birlikte bütün kavramını ya da imajını oluşturur (bütünleşme) ve daha yüksek bir düzene ait kümenin öğeleri olarak genişler (farklılaşma). Bu, zamanın dolaylı imajının ikinci düşünce-göstergesidir. Parçalarla bütünlerin eşdeğer oluşu, parçaların bütünü imajı halinde içselleşmesi ve bu imajın daha geniş bir kümenin parçası halinde dışsallaşması arasındaki diyalektik hareket ile garanti altına alınır. Organik imaj böylece, yatay olarak serimlenen ve dikey olarak genişleyen açık ve hareketli bütünlük halinde Doğruluk modelini kurar. Bu şekilde, hareket-imajın olanaksız ideali, Borges'in tamamen dünya ile orantılı bir harita yapmayı hayal eden haritacısının hikâyesine benzer. Bizler de dünyaya yalnızca içsel tutarlılığı ve temsil gücü nedeniyle değil, bütünü imajının bir parçası olarak dâhil edildiğimiz için inanırız.

Farklılaşma ve bütünleşme ile genişleyen açık bütünlük, aralıklar ve bütün arasında eşdeğer ilişkiler hareket-imajın soyut makinesidir. Bu bağlamda, bir soyut makine tek bir kavramın tahakkümüyle (örneğin hareket-imajın dört ilkeli montaj İdeaları) ya da şematik ifadede tanımlanabilir. En iyi örnek, Eisenstein'in kullandığı, eş parçaları, bütünü ve bunların ilişkisini biçimlendiren, organik kompozisyon modeli olarak altın oran kavramıdır.

Fakat 1935 yılına gelindiğinde, hareket-imajın Epstein, Faure ve Eisenstein tarafından tanımlanan psikolojik otomatı, artan bir siyasi şüphecilikle ele alınmaya başlıyordu. Sinemanın kolektif doğası evrensel sosyalizm fikrini yaymada büyük bir tutku uyandırırken, propaganda ve sinemanın psiko-mekanığının kalbindeki düalliteyi ortaya çıkaran küresel emtia olarak aynı ölçüde etkin olmuştu. Ruhsal otomat, bir felsefe makinesi olarak, bir yanda "düşün-

cenin en yüksek uygulamasına", düşüncenin düşündüğü ve kendini düşündüğü öz-üretken özerkliğe damgasını vurur. Bu, "kafamızın içinde bir dev, bir Kertezyen dalgıç, model ya da makine, dünyayı askıya alan, doğmamış mekanik insan" (*Time-Image*, 263) biçimindeki sinematik *dispositif*in [tertibatın] Jean-Louis Schefer versiyonudur. Diğer yandan hareket-imaj, kendi düşünce-sinden, itaat ettiği iç görüş, takıntı ya da güdülerinden arınmış özne halinde bir psikolojik otomat üretmede de ayrı ölçüde yetkin olmuştur. Bu, Siegfried Kracauer'in *From Caligari to Hitler* adlı çalışmasındaki temel argümanlardan biridir. Daha önceleri, Walter Benjamin, 1920'lerin Sovyet filmlerinde estetiğin siyasileşmesi ile -Leni Riefenstahl'ın *Triumph of the Will* (1935) adlı filminde çok güçlü bir biçimde yakalanan- Nürnberg yargılamalarında siyasetin estetikleştirilmesi arasındaki çatışma olarak hareket-imajın düalitesini çok iyi açıklamıştır.¹² Dolayısıyla, ruhsal otomatı özgürleştirebilmek için, hareket ile imaj arasındaki bağın koparılması ve böylece gizli kalmış güçlerin serbest bırakılması ve yeni kavramlar yaratılması zorunluydu.

Deleuze hareket-imajın zaman-imaj tarafından yerinden edilmesini, sinemanın anlaşılabilir materyalini dönüştüren "orijinal sanat iradesi" diye tanımlar. Bu dönüşüm yalnızca, imaj ve göstergelerin yeni rejimini tasvir edecek ikinci bir göstergibilimi değil, ayrıca "bedenlerin hareket kuvvetlerini önceleyen bir zaman deneyimini" (*Time-Image*, 267) varsayan, yeni bir düşünce imajını gerektirir. Modern sinema, çeşitliliğine ve karmaşıklığına rağmen, varsayımları Eisenstein'ın diyalektik otomatından farklılık gösteren, üç faktörün belirginleştiği bir işitsel-görsel rejim tesis eder. Böylece zamanın doğrudan imajı "aralarına giren dışarısının lehine bir bütünü ya da imajların birliğinin bozulmasını; serbest dolaylı söylem ve görüş lehine, filmin bütünü olan içsel monologun silinmesini; artık bizi bu dünyaya inançla baş başa bırakan bir kopuş lehine, insan ile dünya arasındaki birliğin silinmesini gerektirir" (187-88). Bu üç ilke, doğrudan zaman-imajdaki sinema ile düşüncenin ilişkisini tanımlar.

Zamanın *kendi* doğrudan imajına sahip olduğunu söylemek, zorunlu olarak zamanın temsil edilebilir olduğu anlamına gelmez. Zaman-göstergelerin en belirgin özelliği, zamanın bütün ile ilişkisi hareket-imajın bütün ile ilişkisinden tamamen farklı, çizgisel ve kronolojik olmayan bir *kuvvet* olmasıdır. Ha-

12 Bakınız Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", içinde: *Illuminations*, 243-44.

reket-ımağ organik bir hakikat iradesi ile ya da bütünü temsil edilebilirliğine yönelik felsefi bir inanç ile tanımlanır. Bu şekilde hareket-ımağ, düşünce-göstermeleri farklılaşma ve bütünlüşme, ilişkilene ve kapsama bağlarını içeren soyut bir makinedir.

Bunun karşısında, bütünü ya da imajlar ile ifade edilebilir bütünlüğün bozulması, zamanın doğrudan imajının en temel kavramıdır. Diğerleri bunun ardından gelir. Burada irrasyonel aralık, imajlar arasına sokulmuş “dış” olarak çerçeve-dışının mutlak yönünü düzenler. Hareket-ımağda ekran-dışı mekân, örtük bir mevcudiyettir, sekansların çizgisel, gelişigüzel ve kronolojik biçimde kendisine doğru evrildikleri bir sonraki mekân için ipucudur. İrrasyonel bağlantılar baskın geldiğinde, ekran-dışı mekân artık kapalı bir kümenin –plan, sekans ya da film– evrimine değil, Bütün’e, yani “tüm evrene içkin olan, artık bir küme olmayıp, görünürün düzenine ait olmayan süreye gönderme yapar. ‘Pragmatik olarak’ temellendirilmemiş dekadrajlar, varlık sebepleri olarak tam da bu ikinci yöne gönderme yapar. (...) Çerçeve-dışı, daha rahatsız edici, mevcut olduğu bile söylenemeyip ‘direndiği’ ya da ‘yaşadığı’ söylenebilen, homojen mekân ve zamanın dışında daha radikal bir Başka Yer’e tanıklık eder” (*Movement-Image*, 17). İrrasyonel aralık, zamanın gücünün bir simgesidir. Hareket-ımağda, ekran-dışı mekân, başka kümelerle aktüelleştirilebilir ilişkilerle işaret eder. Çerçeve-dışına alma, Bütün ile virtüel bir ilişkiyi, yani zaman-ımağ rejimini varsayar. İki strateji sıklıkla birbirine karışır ve aslında her ikisi de zamanın imajlarını sunar. Fakat hareket-ımağda zamana “dolaylı olarak, sonsuza doğru, imajların ardışıklığı (...) ile ulaşılır; diğer durumda zamana daha doğrudan, imajın kendisinde ve birincinin sınırlanması ve etkisiz hale getirilmesi ile ulaşılır” (18).

Zamanın doğrudan imajı, dışsallık, kapsama ve süreklilik bağları ile tanımlanan kronolojik mekânı yerinden eden bir kuvvet olarak tanımlanır. Bu doğrudan imajın biçimsel eşdeğeri, irrasyonel aralıklarla tanımlanan montaj döngüleridir. Burada duyu-motor durumları, zamanın kuvvetinin, genel olarak pasif zaman sentezlerinde biçimlenen görselleşmeleri lehine ortadan kalkmıştır: Belirli ancak eşdeğersiz şimdiki zaman noktaları; hafızanın kronolojik-olmayan katmanlar halinde muhafazası, değişim olarak saf zaman biçimi ya da Nietzscheci ebedi döngü olarak zaman kavrayışı. Bu bakımdan, ebedi yineleme, zaman-ımağın değişim ve farklılaşma kuvvetine, mutlak hareket ya da evrensel çeşitleme, hareket-ımağın değişim biçimlerine aittir.

Dolayısıyla zamanda zaman-göstergelerinin bir değil, en az üç karşılığı vardır. Aynı şekilde, zaman-imağın anlatı sineması da kendi makinesel niteliklerine sahiptir. Bunun mantığı, birleştirme yerine irrasyonel bölünmeleri yeniden ilişkilendirme, farklılaşma ve bütünleşme ile hacimsel yayılma yerine, parça ve bütün arasında eşdeğer olmayan ilişkilere sahip diziler düzenleme stratejileriyle tanımlanır. Bunlar, zaman-imağın düşünce-göstergeleridir.

Bütünün bozulması ya da etkisiz kılınması, Marguerite Duras, Straub ve Huillet ile Hans Jürgen Syberberg filmlerinde örneklenen, işitsel ve görselin ayrışması ya da "heotonomisi" ile tanımlanır. Bu ayrışma, katmanlı mekânın yapımında birkaç biçimde olabilir. Bir yanda, görülen ile söylenen arasında nesnel kopuş; diğer yanda ses ile beden arasında öznel kopuş mevcuttur. Bu temelde, zaman-imağ için psikolojik bir otomatın var olduğu söylene de bu öznenen alınmış ve özneye geri götürülebilen bir düşünce ile tanımlanamaz. Katmanlı mekânın irrasyonel ayrışması, bütünün imaja geri getirilemeyeceği, kendisi-ile-özdeşlik fikrinin de sesin ve bedenin ait olduğu, kendine özgü bir özdeşliğin imajında onanlamayacağı anlamına gelir. Syberberg bu stratejileri uç noktasına taşır: Örneğin *Our Hitler*'deki (1977) kuklalar, cansız bedenler aracılığıyla insan sesleri çıkarır; *Parsifal*'de (1981), beden ile insan sesi, imaj ile sesin belirgin senkronizasyonuna rağmen birbirine yabancıdır. Zaman zaman bir erkek sesi için bir kadın bedeni ya da aynı ses için rekabet eden iki beden mevcuttur. Bu yalnızca kendisine ait olmayan bir kuvvet uyarınca konuşup hareket eden, bölünmüş bir ruhun imajı açısından psikolojik otomattır. Otomat, kendisini bölen kuvvetin yokluğunda kendisine dönebilen, yeniden kendisi olabilen "makinesel-olmayan" özne anlamında psikolojik değildir. Burada kuvvet, özdeşliği dönüştüren olumlayıcı bir güç iradesi olarak zaman dizisine eşittir. Ben bir başkası olur ve bunu daima sürdürür.

Syberberg'in filmlerinin görsel-akustik karmaşası, en az filmlerin uzunluğu kadar zorludur. Deleuze bu karmaşayı, doğanın yerini enformasyonun aldığı bir dünya kurma diye okur. Syberberg *Our Hitler*'de Hitler'den sonraki kültür hayatı hakkında bol ve yoğun bir dosya sunarken görünen ile anlatılanı ayrıştırarak enformasyonu tutarlı bir tarihsel imaja bağlayacak nedensel ilişkiyi ortadan kaldırır. Syberberg, "bir birey tarafından temsil edilemez" ve "bütünleştirilemez karmaşa" sunar (*Time-Image*, 269). Onanlacak bir bütün, bütüne anlamını geri getirebilecek anlatıcı ya da yorumcu olarak birey mevcut değildir. Deleuze'ün anlattığı gibi, Syberberg'in düşmanı, kültürel Hitler imajıdır. Bu

ne çok uzun zaman önce ölmüş olan birey Hitler'dir ne de bu imajları neden-
sel bir ilişkiye sokan ve böylece tutarlı bir tarihsel "hakikat" üreten bütünsel-
liktir. Syberberg'in filminin gücü, bir yanlış gücüdür. Hitler, imajın yanlışlığı
açıklanarak ya da yozlaşmış enformasyonu hakiki enformasyonla değiştirilerek
yenilgiye uğratılamaz çünkü "her ne olursa olsun, hiçbir enformasyon Hitler'i
yenilgiye uğratacak kadar güçlü değildir" (269). Beden ile insan sesi, görünen
ile anlatılan arasındaki irrasyonel ayrım, enformasyonu iletmez, enformasyo-
nu aşar.

İletişimden daha önemli olan oluşun kuvveti ya da henüz düşünce ya da öteki
olmamış onların mekânsal-olmayan algısı halinde dışarısının sezgisidir. Za-
man-imajda "orijinal sanat" iradesi varsa bu izleyici ile ne iletişim kurmaya ne
de izleyiciye bilgi vermeye dayanır. Bunun yerine zaman-imaj bizi bize en ya-
kın ama en uzak olan şeyle temasa sokar; düşünce halen dışımızdadır, böylece
iletilemez haldedir. Deleuze postmodern çağda sinemanın hayatta kalmasını,
çağdaş işitsel-görsel rejimimizi tanımlamada sinema ile yaşanan tele-görsele ve
bilgisayara dayalı rekabetçi iletişim ve enformasyon teknolojileri ile iç müca-
dele olarak tanımlar.¹³ Kuşkusuz bu postmoderninden ziyade, küresel kapita-
lizm ve enformasyon toplumu öncesi eleştirel felsefenin yorgunluğu ile belir-
ginleşen geç modern estetiğin ifadesidir. Deleuze, modern bir sanata yönelik
hissettiği nostalji duygusunda Adorno'dan farklı değil, öyle ki, modern sanata

13 İrrasyonel aralığın başka bir gücü vardır: Kolaylıkla sermayeye dönüştürülemez ve böylece emtialar
mantığının ayakta tuttuğu mübadele döngüsüne giremez. Hareket-imajda mekânın rasyonelleşmesi,
sanayi çağının genel bir ilkesi ile tutarlıdır: Zamanın rasyonelleştirilmesi ve mekânın mekanikleşti-
rilmesi. Hareket-imajda vakit, kelimenin tam anlamıyla nakittir: Kamera üzerinden çerçeve geçişleri
sabit bir maliyeti de ayrıca ölçer – 1996'da ortalama olarak, \$250/çerçeve ya da \$6000/saniye. Daha
erken dönemde Marcel L'Herbier şunları yazar: "Modern dünyada mekân ve zamanın daha pahalı hale
gelmesiyle, mekân ve zamanı 'sermayenin hayali garantileri' olarak satın alabilmek için sanatının
kendini uluslararası endüstriyel sanat, yani sinema kılması zorunluydu" (*Time-Image*, 78) (Alıntı,
"Le cinématographe et l'espace, chronique financière", *Marcel l'Herbier*, ed. Noël Burch, ss. 97-104).
Hareket-imaj, bu mübadele ilişkilerine karşı kendi direniş stratejilerini her şeyden önce, yüceliği ifa-
de edebilmek için, montaj stratejilerinde geliştirdi. Zamanın doğrudan imajını tesis eden irrasyonel
aralık ise farklı bir el oynar. Mekânın rasyonelleştirilmesi ve zamanın mekân olarak ifade edilmesi,
imajı "sermayenin garantisi" yaparak, para halinde dönüşüme duyarlı kılar. Fakat kendi kaynağın-
da irrasyonel aralık, zamanı mekânla eşdeğersiz kılar. Mekân ile zaman, hafıza ile algı arasında, saf
virtüellik olan asimetrik bir ilişki mevcuttur – farklılaşan şey için geri dönme olgusu. Tıpkı bir göster-
genin bir referansla ve bir aktüel algının virtüel bir hafızayla takas edilememesi gibi, zaman-imajda
irrasyonel aralığın "asimetrik, eşitsiz ve mübadelesiz bir takası başlattığını, imajı para için, zamanı
imajlar için sattığını, etrafında dönen bir fırıldak gibi, şeffaf taraf olan zamanı ve mat taraf olan pa-
rayı dönüştürdüğünü görürüz" (*Time-Image*, 78, 105). O halde, zamanın doğrudan imajı, ilk olarak
kinin tükeneneğini görmek için, ayrıca, imaj ile sermaye arasındaki mücadeleyi de sunar.

özgü zorluğun –“birey tarafından temsil edilemez, bütünleştirilemez karmaşanın”– tam da ifade edilemez özelliği ile küresel enformasyon bayağlaşmasına karşı savaşılabileceğini düşünür. Deleuze, “sinema, nicel bayağılık yüzünden ölmektedir,” dediğinde, “yönetmenlerin ve izleyicilerin genel yetersizliğinden” yakınır; kuşkusuz, bunlar kültürel çalışmaların popüler olana borcunu ödediği günümüzde nahoş bir kültürel elitizmi ve snopluğu ifade etmektedir. Deleuze’ün hareket-imaj teknolojisinin savaş, propaganda ve sıradan faşizm ile yakından ve tarihsel olarak ilişkili olduğunu söyleyen Paul Virilio’dan alıntı yapması daha da ciddi bir meseledir (*Time-Image*, 164, 165).¹⁴ Fakat bana kalırsa Adorno vakasındaki gibi, “modern” sinemanın zorluklarını anlayıp takdir etmenin yeni biçimlerini sağlamakla kalmayarak, ayrıca kültürel çalışmalarını ilgilendiren yeni tartışmaları da açan daha derin felsefi ilkeler mevcuttur. Kendisi-ile-özdeş, imaj adına konuşabilen ya da yorum yapabilen özne yoksa, bizzat imajın karmaşıklığı, hafızaya konabilir bir bütün olarak indirgenebilir ve temsil edilebilir değilse, bu durumda zaman-imaj ne gösterir ya da iletir? Bu sorunun yanıtı yalnızca zamandır; ego’yu Ben’den ayıran, öznedeyi ya da imajda, bir oluş kuvveti olarak tüm özdeşliği ayrıştıran kişi-dışı zaman biçimidir. Bu, farklılaşmanın kaçınılmaz biçimde geri dönüşüdür: Her mutlak ufkun ötesinden, her içsellik daha derininden geri dönen kendinde fark. Syberberg’in içeriği ve niceliği ne olursa olsun, hiçbir enformasyonun Hitler’i mağlup edemeyeceğinde ısrar etmesinin, Lanzmann’ın tarihi ve hafızayı eşdeğer olmayan ölçütlerde resmetmesinin nedeni budur. Bir Doğruluk modeli çağrıştırması bakımından, zamanın doğrudan imajın siyasi kuvvetini ne tarih, ne iletişim ne de enformasyon sağlayabilir. Mekân ile eşdeğersiz zaman gösterilemez; yani, bir aktüel imaj biçiminde temsil edilemez. Çünkü henüz olmayan bir halk ya da düşünce halinde virtüel olanı, saf virtüelliği halen muhafaza eder.

Deleuze, bu bakımdan Antonin Artaud’un sinema yazılarını Eisenstein’in yazıları ile karşılaştırır. Fakat Maurice Blanchot’un *Le livre à venir*’deki Artaud okuması ve bunun Jean Louis Schefer’in *L’homme ordinaire du cinéma* adlı eseri ile bağlantısı daha temeldir. Deleuze’de Artaud, Blanchot ve Schefer arasındaki bağlantı, sinemanın çok az filmde görülen “özünü” tanımlayan bir He-

14 Virilio’nun bu fikirdeki temel ifadesi: *War and Cinema: Logistics of Perception*. Elbette içimizdeki sıradan faşistin üstesinden gelmek, Deleuze ve Guattari’nin *Anti-Oedipus* adlı eserlerinde ortaya koymuş oldukları, Foucault’nun da bu eserin İngilizce tercümesine yazmış olduğu ilginç önsözde işaret ettiği, en büyük sorunlardan biridir.

ideggerciliktir. İmajda, "henüz düşünmemekteyiz" ifadesini varsayan bir dış ile karşılaşmasında düşüncenin en yüksek gücünün ifadesi, aslında düşünce bakımından bir güçsüzlük, bir *impouvoir*'dur.

Buradaki anahtar, Heidegger'in "What Is Called Thinking?" adlı çalışmasıdır. Deleuze, Heidegger'in insanlığın düşünmeye yetkin olması, düşündüğümüz ya da şu anda düşünüyor olduğumuz anlamına gelmez ifadesini yorumlar. Bilakis, gitgide daha az düşünmekteyiz ve giderek daha çok enformasyon aldıkça, düşünmeme yönünde teşvik ediliriz. Düşünceyi harekete geçirecek ya da hareketi, bizi düşünmeye "zorlayan" bir oto-hareket ya da ruhsal otomat halinde düşünceye göre tanımlayacak şeye ihtiyacımız vardır. Deleuze'e göre, zaman-imağ tarafından tanımlandığı biçimiyle sinemanın özü budur –tam bir simulakra modelinde, zamanın doğrudan imajının ifade ettiği düşünce yetkisi.

Artaud'da Deleuze'ü ilgilendiren şey, Eisenstein'da kendisini cezbeden şeyin karşıtıdır. Eisenstein sinemanın Hegel'idir, sinemacı ve izleyiciyi imaj ile kavramın özdeşliğinde birleştiren büyük bir diyalektik sentez sayesinde izleyicileri değişime ve düşünmeye sevk edebileceğine inanır. Burada, imajdan düşünceye, kavramın göstergesiyle (montajla) bir şok mevcuttur ve bu kavram daha sonra, film lisanının temeli halinde sinematik düşünce imajını doğurur: İzlenimci ve Sürrealist çağdaşları gibi Artaud da ruhsal otomat olarak sinema-mekanize görüş ve otomatik düşünce- fikrinden etkilense de kısa süre sonra bu fikri gerçeğe dönüştürmekten umudunu keser. Eisenstein ve Sürrealistler yanlış yoldadır. Fikir, sinemayı rüya, sanrı ya da psikoz gibi zihinsel durumlar ya da içsel öz-temsiller ile kıyaslamak ya da montajı bunlar üzerine kurmak değildir; sinema ile düşünce arasında kurulan, hiçbirine doğru düzgün hizmet etmeyen benzerliğe saldırmaktır. Artaud'a göre sinema ile keşfedilen ruhsal otomat, düşüncelerin birbirinden çıkarsandığı bir çıkarım makinesi ya da düşünceyi montaj kavramı ya da içsel konuşma ile özdeş kılan bir fiziksel kuvvet değildir. Sinemanın düşünce tarihine kazandırdığı şey, zamanın saf biçiminin özneyi parçalamasına eşdeğer bir güçsüzlüktür; imaj bakımından düşüncenin mülksüzleşmesidir. Hareket fikri burada bir kez daha incelikli bir biçimde dönüştürülür. Mülksüzleşme, bir sonuç yerine, bunu basit bir eksiklik olarak yargılayacak bütünlükten ayrı birincil güç haline gelir. "Birincil olan," der Blanchot, "varlığın *tamlığı* değil, yarı ve çatlaktır" ("Le livre", 59; alıntı: *Time-Image*, 310 n. 22). Sinemanın en sert düşmanları imajın bu gücünü da-ima küçümsemiştir. Yine de bu, sinemanın bizi "en büyük sorun" ile karşılaş-

tırdığı felsefi anlamda bir güçtür. Sinemanın en önemli görevi, “bu var olma güçlüğü, düşüncenin kalbindeki bu güçsüzlüğü” (*Time-Image*, 166) açığa çıkarmaktır. Bu, tam olarak Spinozacı anlamda bir düşünce gücü değildir, “asla başka bir sorunu olmamış bir yetki ya da düşüncedir.” (166).¹⁵

Blanchot’un okumasında Artaud’un düşüncesi, sinemanın beynin en iç gerçekliğine yeniden katılmasıdır. Fakat bu Eisenstein’in inandığı gibi diyalektik bir fikir değildir, bir bütün de değildir, fakat bir yarı, bir çatlak ya da bir bölünmedir. Sinema bizim bütünü düşünmemizi sağlayacak güçten yoksundur. Bu, bir “hiçlik figürü” ya da bir “görünüşlerde boşluk” yaratan “ayrıştırıcı kuvvettir.” Eisenstein, hareket ve içsel konuşmadaki açık bütünlük kavramı aracılığıyla imajı düşünce ile ilişkilendirir. Fakat Artaud’un ayrıştırıcı kuvveti, imajların, ses bakımından imajların, ses bakımından bedenlerin ve imaj bakımından düşüncenin bağlantısız hale gelmesidir. Deleuze şunları yazar: “Kı-sacası, Artaud, sinema-düşünce ilişkilerini bozar. Bir yanda, artık montaj ile düşünülebilir olan bir bütün, diğer yanda ise artık imaj ile ifade edilebilir içsel monolog mevcut değildir. (...) Düşünce, kendisini doğuran bir şoka bağlıysa (...), yalnızca tek bir şeyi, *henüz düşünmüyor olduğumuzu*, bütünü ve benliği düşünmeye güçsüz oluşu, daima fosil haldeki, yer değiştirmiş, çökmüş düşünceyi; daima gelecek bir düşünce varlığını düşünebilir” (*Time-Image*, 167). Bu ayrıştırıcı kuvvet, “saf halde kısa bir zamandır,” birincil düşünce-göstergesi irrasyonel aralık olan, şimdiki zamanı asimetrik halde dağıtan kişi-dışı zaman

15 Bu, Deleuze’ün *Difference and Repetition*’dan uyarladığı bir başka argümandır. Örneğin, der Deleuze: Artaud, (kendisine göre) sorunun bu düşünceyi yönlendirmek ya da düşündüğü şeyin ifadesini kusurağlaştırmak ya da uygulama ve yöntem edinmek ya da şiirlerini kusurağlaştırmak değil, bir şey düşünmeyi başarmaktan ibaret olduğunu söylemiştir. Artaud’a göre bu, kavranabilir tek “çalışma”dır: Bir dürtüyü, her türden çatalanmadan geçen, sınırlardan yayınlan ve düşünceye ulaşmak için ruha iletilen şeyi düşünmek için bir itkiyi varsayar. Böylece, düşünce de kendi çöküşünü, kırılmasını, en büyük güçten ayırt edilemeyen kendi doğal “güçsüzlüğünü” –başka bir deyişle, düşüncedeki çok sayıdaki hırsızlıklar ya da ihlalleri gibi, bu formüle edilmemiş kuvvetleri, *cogitanda*’yı– düşünmeye zorlanır. Artaud tüm bunlarda, imajsız bir düşüncenin korkunç oluşunu ve temsil edilmesine izin vermeyen yeni bir ilkenin fethini izler. Artaud, böyle bir düşüncenin, kendisine ait sorular ve sorunlar korteji ile birlikte, *de facto* bir olaylar gidişatı değil, *de jure* bir düşünce yapısı (strüktürü) olduğunu bilir; tıpkı hafızada bir amnezi, dilde bir afazi ve duyarlılıkta bir agnozi olması gibi, düşüncede bir başlangıcın yokluğu olduğunu bilir. Düşüncenin doğuştan gelmediğini, düşüncede meydana getirilmesi gerektiğini bilir. Sorunun, ilke ve doğada önceden mevcut olan bir düşünceyi yönlendirmek ya da yöntemsel olarak uygulamak olmayıp, henüz var olmayan şeyi var etmek olduğunu bilir (başka türlü bir çalışma yoktur, geri kalanlar gelişigüzel dekorasyondur). Düşünmek, yaratmaktır –başka türlü bir yaratım yoktur– fakat yaratmak, her şeyden önce, “düşünmeyi” düşüncede meydana getirmektir (*Difference and Repetition*, 147).

biçimidir. İmajdaki bu kuvveti bize ne mekân ne de mekân algısı gösterebilir. Tam tersine, mekâna öncel olan bir zaman ile karşılaşınız: Mekândaki algı ile zamandaki düşüncenin eşdeğersiz oluşunun dönüştürdüğü bir boşluk, saf bir virtüellik. Bu, sinemanın ifade edebildiği en yüksek yanlış gücüdür. Blanchot Artaud'dan Schefer'e, zaman-imağın ruhsal otomatından bahseden Heideggercilik'i en açık biçimde ifade eder. Bizi düşünmeye zorlayan şey, düşüncenin güçsüzlüğüdür, bir boşluktur, düşünülebilir bir bütünün yokluğudur. "Blanchot'nun edebiyatın her yerinde keşfettiği şey sinemada oldukça açıktır: Bir yanda, düşüncede, düşüncenin kaynağı ve engeli olan düşünülemez olanın mevcudiyeti; diğer yanda ise düşünürün içinde, düşünen ben'in her monoloğunu parçalayan başka bir düşünürün sonsuz mevcudiyeti" (168).¹⁶ Zaman-imağın temelilgisi, "henüz olmayan" bir düşüncedir. Bu bakımdan, düşüncenin zaman-imağın öznesi mi yoksa nesnesi mi olduğunu söyleyemeyiz. İmaj ile düşünce arasındaki ilişki, ne temsiliyet ne de görünürlük ilişkisidir. Anormal hareket, ne bağlantı kurar ne de temsil eder. Bunun yerine, "dünyayı bir biçimde askıya alır ya da görünür olanı Eisenstein'ın istediği gibi düşüncüyü görünür kılmak bir yana, tam tersine, düşüncede düşünülemez ve aynı ölçüde görünüşte görülemez yönelen *bozulma* ile etkiler. (...) Bu, düşünceye

16 "Bize aşılana buyruklar ve sorular, Ben'den kaynaklanmaz: Ben, bunları duymak için orada dahi değildir," der Deleuze *Difference and Repetition*'da. "buyruklar varlığa aitken, her soru ontolojiktir ve sorunlar arasına "olanı" dağıtır. Ontoloji zar atışıdır, kozmosu içinden doğuran kaosmosdur. Eğer Varlık'ın buyruklarının Ben'le bir ilişkisi varsa, bu ilişki çatlamış Ben'le bir ilişkidir, ki bu ilişkide buyruklar, çatlağı yerinden eder ve zamanın düzenine göre yeniden kurar. Buyruklar gerçekten de saf düşüncenin *cogitanda*'sını, düşünce diferansiyellerini, aynı anda, ancak düşünümeyeni ve düşünülmesi gerekeni, aşkın kullarına göre düşünülebilir olanı oluşturur. Sorular, *cogitanda*'nın saf düşünceleridir. Böylece, soru halindeki buyruklar, en büyük güçsüzlüğümüzü, fakat aynı zamanda Maurice Blanchot'nun hep söz ettiği şu noktayı gösterir: Kör, başsız, afazi ve rastlantısal orijinal nokta; ki bu nokta "düşünmenin, yani düşüncenin olanaksızlığı düşüncesini" tayin eder, bu noktada "güçsüzlüğünü" güç olarak değiştir, bu nokta yapıtta bir problem biçiminde gelişir. Buyruklar, bilincin bir önermesi olarak Cogito'ya geri göndermede bulunmaktan çok uzaktır, düşüncenin bilinçdışına yönelir gibi, çatlak Ben'e gider. Çünkü Ben, o olmaksızın düşünemeyeceği ve özellikle saf *cogitanda*'yı düşünemeyeceği bir bilinçdışı hakkına sahiptir. Bilincin bayağı önermelerinin ifade ettiği şeyin tersine, düşünce ancak bir bilinçdışı temelinde düşünür ve bu bilinçdışını aşkın kullarında düşünür. Sonuç olarak, buyruklardan türeyen, düşünen bir tözün özellikleri ve nitelikleri olmaktan çok uzak olan İdealar, ancak Ben'deki bu çatlaktan girip çıkar, bu, içimde daima düşünen bir başkasının, ayrıca düşünülmesi gereken bir başkasının olduğu anlamına gelir. Hırsızlık düşüncede birincildir. Elbette güçsüzlük, güçsüzlük olarak kalabilir, fakat tek başına ayrıca en yüksek güce de yükselir. Bu tam da Nietzsche'nin güç iradesi ile kastettiği şeydir: Bizzat güçsüzlüğü bir nesne (istersen korkak, tembel ya da itaatkâr ol! Şu koşul altında ...) olarak alan zorunlu dönüşüm -şansın bütününe olumlamaya yetkin o zar atışı, kavurucu ve buz gibi saatlerde içimizden geçen bu sorular, bizi ortaya çıkardıkları sorunlara adayan buyruklar." (199-200).

nesnesi olarak değil de sürekli düşüncede doğan ve ortaya çıkan eylem olarak görünür olanı veren hareket yerine, dünyanın askaya alınmasıdır” (*Time-Image*, 168, 169). Bu, temel olarak melankolik bir durumdur. Eisenstein’ın ütopyacı isteğinde olduğu gibi, görünürlük, düşüncüyü görünür kılmaktan ziyade, düşüncenin tutarsız ve ham niteliği ile oyulur. Schefer’e göre bu sinemada, hareket-imağın ister uyur halde ister şahlanmış olsun sıradan faşizm deneyiminden ziyade, “sıradan insan” deneyimidir. Bir duyu-motor bütünü sinemada ya da dünyada kavranamadığında, dünyada hoşgörülemez ya da düşüncede düşünülemez olan ile karşılaşmış gibi “sıradan insana” felç iner. Bu iki karşılaşma arasında, düşünce kendini ve dünyayı mülksüzleşme anlamında kaybeder.¹⁷ Temsil sistemi çökmüş olduğu için, düşüncenin, hâlihazırda tahayyül etmiş olduğumuz daha iyi ve daha doğru bir dünya adına hoşgörülemez olanla karşılaştığını söyleyemeyiz. “Aksine, bu dünyanın hoşgörülemez olmasından dolayı, artık bir dünyayı ya da kendini düşünemez. Hoşgörülemez olan ciddi bir adaletsizlik de olsa kalıcı bir gündelik bayağılık durumudur” (169-70).

Bu, Deleuze’ün en melankolik fakat aynı zamanda en şen ve keyifli halidir. Çünkü Deleuze durumu komik bulur ve bu nedenle bu durumun Zerdüşt’ün kahkahalarıyla karşılanmalıdır. Kahkaha azaldığında da, “ustaca çıkış yolunu” tasavvur etmek olanaklı hale gelir. Zaman-imağın ruhsal otomatı ile düşüncenin mülksüzleşmesi görüşü paradoksal olarak genişletir: Otomat aracılığıyla, reaksiyon göstermekten, yani düşünmekten daha ötesi ve daha iyisi görülür. O halde, ustaca çıkış yolu, başka bir dünyaya inanmak değildir. Bu ancak, yargı sistemini iyileştiren ve bu dünyada ulaşılmasının olanaksızlığında, yalnızca hınc psikolojisi üreten aşkın ya da Platoncu bir dünya olabilir. Aşkın bir dünyaya inanmak, bayağı bir ütopyaya inanmaktır. Fakat bu, inançtan ya da ütopya özleminden feragat ettiğimiz anlamına gelmez. Ustaca yol, “başka bir dünyaya değil, insanlık ile dünya, aşk ya da hayat arasında bir bağa inanmak, buna, yine de düşünceden başka bir şey olamayacak olan olanaksızda, düşünülemez-

17 Zamanda ve zamanın sembolleştirmelerinde -*Difference and Repetition*’un 88-90. sayfalarındaki *Hamlet* okumasında güzel biçimde tasvir edilen- bu karşılaşma, bize “olayın ve eylemin, benliğin tutarlılığını dışlayan gizli bir tutarlılığı olduğunu gösteren bu boş zaman biçimini geri getirir; olay ve eylem, kendilerine eşit benliğe arkasını döner ve yeni dünyanın taşıyıcısı coşmuş ve doğurduğu çokluğun şoku ile dağılmışçasına benliği parçalarına ayırır: Benliğin eşit hale gelmiş olduğu şey, kendinde eşitsizliktir. Bu şekilde, zamanın düzenine göre çatlamış olan Ben ve zaman dizisine göre bölünmüş olan Benlik birbirine karşılık gelir ve isimsiz, ailesiz, niteliksiz, benliksiz ya da Bensiz insanda, bir sırtın ‘pleb’ muhafızında, parçalanmış organları yüce imağın etrafında bir araya gelen hâlihazır-Üstinsanda çıkış bulur” (89-90).

de inanmaktır: 'bir şey olanaklı olsun, yoksa boğulacağım.' Düşünülmemişi, absürdle, absürd sayesinde belirgin biçimde düşünce gücü yapan bu inançtır" (*Time-Image*, 170-221).

Böylece, inanç, bir zaman etiği meydana getirir. Deleuze'e göre, modernitemize özgü şey, insanlık ile dünya arasındaki bağın kopmuş olması, öyle ki artık bu bağa inanmıyor olmamızdır: "Sinemayı yapan biz değilizdir; sinemayı yapan, bize kötü bir film gibi görünen dünyadır" (*Time-Image*, 171). Nietzsche, bilgi modelinin yerine inancı koyduğu için felsefede bir dönüm noktasıdır. Çünkü eğer dünya ile bağımız kopuksa ve artık dünyaya tepki gösteremiyorsak, "[bundan böyle] bu bağın bir inanç nesnesi haline gelmesi gerekir: Bir inanç içerisinde yenilenecek tek şey olanaksız olandır. (...) Evrensel şizofrenimizde ister Hristiyan, ister ateist olalım, *bu dünyaya inanmak için nedenlere ihtiyacımız var*" (172).¹⁸ Bunun anlamı, ne bir bütünselliği ne de bir duyu-motor bağını, fakat hayatı ve hayatın güçlerini olumlamaya yetkin bir inancı geri getirmektir. Düşüncenin olanaksızlığına, güçsüzlüğüne inanmak bir kusur ya da yetersizlik değildir; düşünmenin bir parçasıdır, düşünceye yaşayan ruhsal otomattır. Bir bütünselliği onarmak ya da bir bütünselliğe göre düşüncemizi yargılamak zorunda olduğumuz hissi olmadan yolumuzu bulmamız gerekir. O halde, ustaca çıkış yolu, "bu hayata inanma ve düşünce ile hayat arasındaki özdeşliği keşfetme güçsüzlüğünden yararlanmaktır" (170). Bu düşünce ve hayat özdeşliği, ne analogi ne de tasniftir. Bunun yerine bu özdeşlik, "sinemada düşüncenin kendi olanaksızlığıyla yüz yüze getirildiği, ancak yine de bundan daha büyük bir doğuş gücü çıkarttığı" (168) tüm yanlış güçlerini –ayrısızlık, belirsizlik, kararsızlık, uyumsuzluk– üreten zamanın virtüel oluşudur. İnanç artık aşkın bir dünyaya ya da dönüşmüş bir dünyaya inanç değildir, bu

18 Ebedi geri dönüş, bu komedivari inancı Deleuze'ün Nietzscheci etiğinde tesis eder: Nasıl olur da inanç kendi kendisinin alışkanlığı ve kendi kendisinin anısı olmaz, nasıl olur da kendi nesnesi olarak yinleme –paradoksal olarak *ilk ve son olarak* gerçekleşen yinleme– komik olamaz? Bunun altında bir başka, Nietzscheci, tekrerrür haykırır: Ebedi geri dönüşün tekrerrürü. Burada, ölü Tanrı ile çözülmüş benlik arasında farklı ve daha ölümcül bir birlik eksik olan failin gerçek koşulunu ve gerçek başkalaşımını oluşturur, her ikisi de ürünün koşulsuz karakterinde kaybolur. Ebedi geri dönüş inanç değildir, inancın hakikatidir: İkizi ya da simülakrı tecrit etmiştir, üstinsan ögesi yapabilmek için komediyi özgürleştirmiştir. Klossowski'nin, bu bir öğreti değil, fakat her öğretinin simülakrumudur (en yüksek ironi), bu bir inanç değil, her inancın parodisidir (en yüksek mizah) demesinin nedeni budur: Ebediyen gelecek bir öğreti ve inanç. İnancın ya da halen insanı koşulladığını varsaydığımız imanun bakış açısından –kıscası faziletin bakış açısından–, ateisti yargılamaya çok sık sevk edildiği; bunun tersi olan işlemin cazibesine kapılmadık –inançlıyı ondaki zalim ateistin, faziletin içerisinde, ebedi olarak "sonsuz kadar" verilmiş Deccal'e göre yargılamak (*Difference and Repetition*, 95-96).

dünyaya ve bu dünyanın dönüşüm güçlerine inançtır. Düşünce ile ilişkisi bakımından bedene inanmak, bedenin ve düşüncenin potansiyelinde değişime ve dönüşüme açık olma güçlerini olumlamaktır. İnancın güç iradesi olarak dönüşümü, zamanın ve zamanın oluş güçlerinin, etken ve yaratıcı bir irade ile dönüştürülebilen bir hayata inancın olumlanmasıdır. Düşünce öteki-olma, daha sonra da öteki-olma gücüdür.

Düşüncedeki bu düşünülmez olan, Deleuze için bir direniş eylemi halinde ütopyacı felsefe özlemini tanımlayan dışardan düşünmedir. Bu bakımdan, felsefenin direndiği, işitsel-görsel olanın biçimlerinde ve gündelik hayatın kurulmasında geç kapitalizmin tahakkümünü olumlayan güç olarak enformasyonun küreselleşmesi ve bayağılaşmasıdır. Bu direniş sorununu ortaya koymak için şunun sorulması gerekir: Bu gücün dışında ne vardır ve ne olabilir? Bu “dışı” nasıl anlamalı? Güç ile direniş arasındaki ilişki nedir? Bu sorunları tartışmaya bir sonraki son bölümde devam edeceğim.

8. SONUÇ: DİRENİŞİN HAFIZASI

Düşünen ve düşüncem olan Ben, düşünmediğim şey olmak için, düşündüğüm şeyin Ben olmayan olması için, ne olmalıyım? (...) "düşüncelere sahip" olması ve bu düşüncelere yalnız sahip olması ile rahatlıkla tanımlanan bu varlığın, düşünülmemiş olanla nasıl köklü ve temelden bir ilişkisi olabilir?

Michel Foucault, *The Order of Things*

The Movement-Image ve *The Time-Image, A Thousand Plateaus*, Foucault, ve *What Is Philosophy?* adlı metinlerde daha bütünlüklü olarak işlenmiş önemli birkaç fikri ve argümanı yineler ve Deleuze'ün *The Fold* adlı, Leibniz üzerine olağanüstü metninin yolunu açar. Felsefi olarak iki sinema kitabı, geriye dönük bir bakışı da temsil eder. Deleuze'ün sinema üzerine tefekkürü, *Difference and Repetition*'da Deleuze'ün farklılık felsefesi için Bergson'un, Kant'ın ve Nietzsche'nin önemi ile ilgili çok sayıda fikri ve argümanı yineler. Birinci sinema kitabı, bir imaj ve hareket teorisi olarak Deleuze'ün Bergsonculuğunun büyüleyici bir devamıyken, ikincisi, iki kitap boyunca sürüp giden Nietzscheci bakış açısının önemine tanıklık eder. Birinci kitaptan ikincisine Deleuze hareketin kavram olarak hususiyetlerini işler: Mekânsal aralıkların kronolojik ardışıklığından, evrensel çeşitleme (akış, kuvvetler çokluğu olarak *physis* ve evrensel oluş) olarak mutlak harekete ve sonra da değişim ya da ebedi yeniden oluş halinde zamanın kuvvetine. Son olarak, *The Time-Image*, hakikatin keşfedilmeyip yaratıldığı deney olarak düşünce üzerine Nietzscheci bir tefekkür sunar.

Deleuze'ün zaman-ımajda saptadığı orijinal sanat iradesi, simülakral bir iradedir. Zaman-ımaj ve kendisine ait güç iradesi ile hareket-ımaj, düşüncenin dengesini sarsan paradoksal varlıklardır. Bunlar, akıldan ya da dogmatik düşünce-ımajından farklı olarak, bir temsil, özdeşlik ya da Aynı olanın geri dönüşü mantığına sadık olmadıklarından dolayı "akıldışı" imajlardır. Fakat bu, işin bir yarısıdır. Çünkü bir kez düşüncemizin dengesi sarsıldığında ya da simülakral düşüncedeki-düşünce-olmayan ile karşılaştığımızda filozof olmamız gerekir. Deleuze, zaman-ımaj adına, "aynı anda perspektifsel bir hakikat icat edip gerçeğin deneyi ile farkın virtüelliğini keşfeden paradoksal ögede 'kapsanan' fark dünyasını düşüncenin 'açması' ya da serimlemesi gerektiği" (Bogue, 154) bir felsefi faaliyeti takip edecek izleyiciler olmamızı ister.

Önceki bölümde, hareket-ımaj ve zaman-ımaj bakımından neyin düşünceyi gerektirdiği, "henüz düşünmemekteyiz" fikrini uyandırdığında zaman-ımajın hangi gücü ifade ettiği sorularını tartışmıştım. Bu güç, bir dışarılık düşünce-sidir. Nietzsche'nin hareketi ebedi yeniden oluş olarak kavramlaştırdığı yerde, Bergson sonsuz hareketi, madde = imaj denkleminin geçerli olduğu bir dünya halinde sunar. Bunlar, "dışarı" üzerine düşünmeye başlamanın iki yoludur. Altıncı bölüme, dışarının birkaç soruna nasıl hitap ettiğini tartışarak başlamıştım. Fakat sinema kitapları göz önüne alındığında, dışarı, iki ayrı içkinlik düzlemine gönderme yapar: Evrensel çeşitleme ya da değişim halinde zaman kuvveti olan virtüellik. Dışarının güçleri ya da mutlak hafıza, direnişin hafızası olan virtüellik tartışmamı derinleştirip sonuca ulaşmayı istiyorum.

Dış, mantıksal olarak, mekândan bağımsız biçimde temasa geçen iki eşdeğer olmayan terim ile ortaya konur. Bu, daha önce göstermiş olduğum gibi, herhangi bir kümeye ait olmayıp, bir parça olarak bir bütünün bünyesine dâhil edilemediği için mekânsal figür olmayan irrasyonel aralığın mantığıdır. Tersine hareket-ımajda, dışarı, göndergedir [referent]: İmajı ikonik ve göndergesel yapan, kendini kendisiyle ölçen mekân. Aralığın değeri, bütünün açık [the open] –komşuluk ve süreklilik ilişkileri ile yatay, bütünleşmenin ardından fark ilişkileri ile dikey serimlenen şebeke– olduğu mekânsal eşdeğerlilik ile ölçülür. Burada dünya imaj biçiminde kurulur çünkü imaj, içindeki tüm özne ve nesneler ile her dünyayı kapsayacak kadar genişleyebilir. Fakat zaman-ımaj bu bağlamda gösterilemez. Zaman-ımaj ne içerisinde inanmamızın istendiği, kendi üzerine kapanan hayali bir dünya sunar ne de dünyanın yanlış-doğru, eksik-tam olarak yargılanacağı bir aşkın bakış açısı verir. Dışarı, mekân ya da

aktüel olan değil, bir kuvvet ya da fark halinde, “dışarıdan” –başka bir düzlem ya da boyutta– eylemde bulunan virtüelliktir. Rasyonel bağlantılar mekânsal aralıkları, yani kümelerin ardışıklığı ya da mekânın bölünmeleri olarak dolaylı zaman imajını sunar. Fakat irrasyonel aralıklar mekânsal olmadığı gibi alışılmış anlamda imaj da değildir. İrrasyonel aralıklar, mekânın dışında olduğu halde mekâna içkin olan şeye açıılır: Zamanın mekâna önceliği ya da virtüellik, oluş, farklılaşan şeyin geri dönüşü. Kendinde kuvvet olarak virtüel ya da fark, zamanı Dış olarak tanımlar. Bu kuvvet, ifade etmeye giriştiği her türden imaj, gösterge ya da kavramda bir çeşitleme hattı açar. Deleuze’e göre, sinema ancak bu temelde “imajsız bir düşünce teorisi” kurabilir.¹

Dışarının dışsal ile karıştırılmaması gerekir. Aksi takdirde, irrasyonel aralığın serbest bıraktığı güçler ve zaman dizileri anlaşılamaz. Dışsallık daima biçim ve biçimlerin ilişkileri ile ilgilidir. Mekânsal ve yerliyurudur. Kendisi özdeş ancak birbirinden farklı iki biçim birbirine dışsaldır. Bunun yerine dışarı, temel olarak kuvvet ve kuvvetler arasındaki ilişkiler ile ilgilidir. Deleuze’ün Nietzscheci bakış açısından kuvvet, öncelikle diğer kuvvetler ile ilişki içindedir. Bu, bir kuvveti harekete geçiren ya da üzerinde bir kuvvetin başka bir kuvveti harekete geçirdiği indirgenemez bir dışarıyı işaret eder. Deleuze’ün *Foucault* kitabında açıkladığı gibi, kuvvetlerin oluşunun biçimlerin tarihi ile karşılaştırılmaması gerekir çünkü kuvvetler başka bir boyutta işler: “Herhangi bir dış dünyadan, herhangi bir dışsallık biçiminden daha uzak, böylece sonsuz olarak daha yakın hale gelen dışarı” (*Foucault*, 86). Kuvvetler, biçimlerden farklı bir alan ve boyutta işler: Kapsamın, aktüelin ve algının değil, oluş ya da ortaya çıkış halinde, tam anlamıyla “mekân” olmayan Dışarının, virtüelin boyutunda. Tarih ile hafıza arasındaki ilişkinin eşdeğersiz olmasının nedeni

1 Böylece, düşünme sorunu bizi Kant’ın Descartes eleştirisine geri götürür. Çünkü yalnızca, Ben ile benlik arasında oluklar açan zamanın boş biçimi düşüncenin meydana çıkışını açıklayabilir. Deleuze şöyle der: Kartezyen Cogito’nun öznesi düşünmez: Yalnızca düşünme olanağına sahiptir ve bu olanağın ortasında aptal kalır. Belirlenebilirlik biçiminden yoksundur: Bir özellik, maddeye içerik veren özel biçim, bir şimdiye içerik veren bir hafıza değil, saf ve boş zaman biçimidir. Düşündüğü şey temelinde, belirsiz olan ve belirgin arasındaki fark biçiminde düşüncedeki Farkı dolaşıma sokup kuran zamanın boş biçimidir. Soyut bir hattın çatlattığı Ben’i, tasavvur ettiği bir temelsizliğin ürettiği edilgen benliği her dağıtan bu zaman biçimidir. Düşünce içerisinde düşünceyi meydana getiren budur, çünkü düşünce ancak farklılıkta, bu temelsizlik noktası etrafında düşünür. Düşüncenin işlemesine neden olan şey bu farklılık ya da belirlenirlik –başka bir deyişle, bütün bir belirlenim makinesi ve belirsiz olandır. Düşünce teorisi resim sanatı gibidir: Sanatı temsilden soyutlamaya götüren devrime ihtiyaç duyar. İmajsız düşünce teorisinin amacı budur (*Difference and Repetition*, 276).

budur. Dışarının kuvvetleri, tarihsel bir dönüşüm, düzenlenmiş olayların bir ardışıklığı değildir. Bu kuvvetler diğerlerine dışarıdan tepki gösteren, “düzenleyici” [composing] kuvvetlerdir. Oluş, ortaya çıkış ve değişim, düzenlenmiş değil, düzenleyici kuvvetleri içerir.

Bu bakımdan, *The Time-Image*, bir mantık ve estetik ile birlikte bir siyaset felsefesi de sunar. Zaman-imağın siyasi sonuçlarını değerlendirmek, kuvvetin iktidara eşit olmadığını anlamayı gerektirir. Foucault’dan alınan önemli ders, kuvvet üzerine tarihsel tefekkürün güç ile dışarının düşüncesi ya da düşüncede-düşünülmemiş olan direniş arasındaki ilişkiyi yeni düşünce biçimleri, yeni var olma tarzları olarak ele almamıza yardımcı olacaktır. Doğrudan zaman imajlar da dâhil, simulakraların başka bir işlevleri yoktur. Dışarıdan düşünce, düşüncedeki bu düşünülmemiş olan, daima direnişin düşüncesidir. Foucault’nun işaret ettiği gibi, eğer gücün son sözü “her şeyden önce direniş” (Foucault, 95) ise, bunun nedeni direnişin gücü engellemesi ya da kırarak yavaşlatması değildir. Aksine direnen şey hareketlidir, yayılır, göçebe ve yurtsuzlaştırıcıdır. Virtüele olan duyarlılığı ile kamçılanan dışarı, Spinozacı anlamda güçtür: Bedenin ya da düşüncenin değişimden etkilenmesi ve değişimi etkilemesi.

Bu bağlamda gücün, çağdaş kültürün işitsel-görsel oluşuyla ve kültürümüzün görünürlük mekânı ve ifade mekânını kendine özgü katmanlaştırıp tanımlanma biçimiyle özel bir ilişkisi vardır.² Deleuze, Foucault’nun anladığı biçimiyle iktidarın iki yüzünü göz önünde bulunduramamızı ister: Bir yanda baskılayan ve silikleştiren, diğer yanda değişimden etkilenebilen ve değişimi etkileyebilen. Kant’ın şemasında öznenin zaman tarafından bölünmesi –eylemde bulunan kuvvet ile üzerinde eylemde bulunulan kuvvetin farkı– ile ortaya çıkan düalizme Deleuze bilgi, güç ve özne formasyonu biçimindeki görünürü ve ifade edilebilir olanı dâhil eder. Etkileyen ve etkilenen arasındaki bölünme, zaman biçimi tarafından kendi içinden bölünmüş olduğu için bir bütün ya da tek olarak temsil edilemeyen çokluk üretir. Zaman dizisinin daima rizom olmasının ama çizgi olmamasının, değişim kümesi olmasının ama diyalektik birlik olmamasının, iletilemez olmasının ama asla iletişim ya da enformasyon edimi

2 İşitsel-görsel sanki yalnızca (sinematik, tele-görsel ya da enformatik) bir medya alanıymış gibi yaşıyorum. Fakat Deleuze, görünürün ve söylenebilirin her tarihsel formasyonu bilgi, iktidar ve tabi kılma arasındaki değişken ilişkiler olarak etkilediğini söyler. Bu, Deleuze’ün *Foucault* kitabının daha geniş bir argümanıdır. Ayrıca bakınız “Reading the Figural” başlıklı makalem.

olmamasının nedeni budur. Karmaşık bir kavram olan farklılaşma (*different/ciation*), zamanın parçalara ayırdığı şeyin birlik halinde çözülemeyeceğini söyler. Aksine değişime uğrar, çokluk halini alır ve farklılaşır.³ Zaman bir icattan başka bir şey değildir...

Modern sinemanın işitsel-görsel oluşu, çağdaş kültürde ifade edildiği biçimiyle, iktidar ve direniş ile özel bir ilişkiye sahiptir. Deleuze'ün *Foucault* kitabında açıkladığı gibi, iktidar ne görür ne de konuşur. Ne biçim ne de kuvvettir; daha ziyade haritalandırır ya da diyagramlar çıkarır. İktidar, görmenin ufkunu ve ifadenin sınırlarını düzenler. Görünür ve ifade edilir olan, yani tüm işitsel-görsel rejim, diyagramlar ya da soyut makineler halinde varsayıp dönüştürdükleri güç ilişkilerinde sıkışmıştır. İktidar baskılamaz, üretir. Ürettiği şeyler de, en az felsefede olduğu gibi sanat ve sinemada da ifade edilen ruhsal otomatlar, düşünce imajlarıdır. Görsel ile ifadenin farklı terkipleri, iktidarın formel-olmayan ve katmanlı-olmayan kuvvet ilişkilerinde içkin olduğu, tarihsel olarak biçimlendirilmiş katmanlı bir mekân kurar. İktidar "diyagramdır," fakat formel değildir. Bir çağın diyagramı ya da soyut makinesi aşırı-duyarlıdır (suprasensible). İçkinlik düzleminin kavramlarla ilişkisi gibi, bunun da işitsel-görsel biçimlerle karıştırılmaması gerekir. Bunun yerine işitsel-görsel biçimlerin var saydığı şey tarihsel a priori'dir.

Burada dışarı mantığı kendine özgü ve temel bir biçim alır. Kuvvet ilişkileri, "dışansı" olarak her tarihsel biçimlenmeye içkindir. Kuvvet ilişkileri, hareketli ve yayılmacıdır. Bu ilişkiler mutlak ya da sonsuz bir hareket ifade eder. Bu hareketler, işitsel-görsel mekânın katmanlaşmasının dışında değildir; bu hareketler, temsil edilebilir her dışsalıktan daha uzak, düşünülebilir her içsellikten daha derin olan dışansıdır. Kuvvetler sürekli bir oluşturma, kuvvetlerin oluşudur ya da olayların aktüel ardışıklığı halindeki tarihi ikizleştiren virtüeldir. Zihinsel kartograflar kuvvet ilişkilerini düşünce imajı biçiminde haritalandırır.

3 Dışarı kuvvetinin, zamanın saf ve boş biçimi tarafından kendinden koparılan her şeyde simülakrlar üreten ebedi yinelemeden başka bir şey olmamasının da nedeni ayrıca budur. "Ebedi yinelemenin etkilediği ya da 'tadil ettiği' bu içerik nedir?" diye sorar Deleuze.

Bunun bir simülakr ve sadece simülakr sorunu olduğunu göstermeye çalıştık. Simülakrların gücü öyle bir güçtür ki, bilinçdışında nesne = x, dilde söz = x ve tarihte eylem = x eşitliklerini temel olarak içerir. Simülakrlar, bizzat fark sayesinde farkın farkla ilişkilendiği sistemlerdir. Temel olan şey, bu sistemlerde hiçbir *öncel özdeşlik*, hiçbir *işsel benzerlik* görmememizdir. Bu, tamamen dizilerdeki farklılık, diziler arasındaki iletişimdeki farklılığın farklılığı sorunudur. Dizilerde alt üst olan ve kılık değiştiren şey özdeşleştirilemez ve özdeşleştirilmemelidir, farklılığın farklılaştırıcısı olarak mevcut olur ve eylemde bulunur (*Difference and Repetition*, 299-300).

yorsa, bu harita mekânda ne bir yer ne de bir koordinatlar kümesidir, bu daha ziyade bir “mekân-olmayandır”, değişim alanıdır. İktidar biçimsel değildir. Ancak “biçimlendirdiği” söylenebilir: Düzenler, sınır çizer, katmanlara ayırır ve yurtlaştırır. Fakat kuvvet biçim-dışıdır. Ve iktidar ilişkileri ile işitsel-görsel mekânın yapımına içkin olsa da, aynı ölçüde dışındadır, “hiçbir şey oluşmadığı, hiçbir şeyin bitmediği, her şeyin dönüştüğü bir geleceğe açılma” (Foucault, 89,95) olarak zamandadır. Dolayısıyla, iktidar ve direniş tamamlayıcı fakat eş-değer olmayan bir ilişkide eşleşmiştir. İktidar, kuvvet ilişkilerini soyut bir makinede yurtlaştırma ya da haritalandırma ile kendini kuvvet ilişkilerine bağlar; direniş ise iktidarın kendini dengelemeye çalıştığı, gelecek-yönelimli kuvvetlerin akışkanlığı, çokluğu olan dışarı ile mecburen doğrudan bir ilişki kurar.

O halde, iktidarla ilişkisine göre düşünme nedir? Düşünme ya da düşünce bildiklerimiz ile değil, virtüel ve düşünülmemiş olan ile tanımlanır. Deleuze’e göre düşünme yorumlamak ya da yansıtmak değil, deney yapmak ve yaratmaktır. Düşünce daima yeni, doğmakta olan, kendini oluşturmanın ortasında olan ile temas halindedir ve böylece bilgi ile düşünce arasında bir ayrım vardır. Bilgi, biçimlemiş ilişkiler –verili bir tarihsel çağda görülmesi ve ifade edilmesi olanaklı olanın işitsel-görsel mekânda kurulması– ile tanımlanır. İktidar, bir diyagram ya da soyut makine biçiminde ifade edilen kuvvetler ilişkisidir. Ve nihayetinde “dışarı”, virtüel ya da bir ilişki-olmayan mutlak ilişki vardır: Düşüncedeki düşünce-olmayan. Foucault’nun iktidar mikro-fiziği tasvirinin burada özel önemi vardır. Hayatın en yoğun olduğu, hayatın enerjilerin en yoğunlaştığı tekil nokta, iktidar ile mücadeledir ya da iktidarın tuzaklarından kaçınmak için kuvvetlerin mevzilenmesidir. İktidar ve direniş, karşılıklı biçimde içerisi ve dışarı halinde kuvvetin iki yüzüdür. İktidar, aslında birincil olan direniş güçlerine başvurmadan işlemez, soyut makineyi kuramaz. Hayatı hedef alan iktidar, düşünülmemiş olanı uyandırarak soyut makineleri sarsıp bozan dışarının kuvveti ile iktidara direnen hayatı aynı anda ortaya çıkarır.

Dışarının kuvvetini ve düşünülmemiş olan ile ilişkisini anlamamanın bir başka yolu, *teorem* ile *problem* arasındaki ayrımdır. Teorem, “ilkeden sonuca içsel ilişkiler geliştiren” (*Time-Image*, 174) bir aksiyom mantığını takip eder. Bu, yan-müstakil, çıkarım mantığıdır –eylem-imağların (zihinsel ilişkilerin) otomatlarından farksız bir dünya. Bunun tersine problem için düşünce bir engel veya dışarıdır. Dışarının, en azından doğrudan zaman-imağ bağlamında, fiziksel dünyanın dışsallığı ya da zihinsel dünyanın içselliği ile karıştırılmaması

gerekir. Hareket-imajın, dışarı ile içeri arasındaki diyalektik ilişki üzerinde temellenmiş kendine ait ruhsal otomatları vardır. Burada dışarıyı, sinematik tasvirin isabetliliğini ölçüp duyu-motor durumların serimlenmesi halinde imaj mantığını yöneten dışsal “gerçeklik” biçimindeki fiziksel dünyadır. İçerisi kendi payına, imajların yansımaları olarak düşüncenin içselliğini belirler. Bu şekilde, sinemanın hareket-imajdaki lisanı, içsel monolog halinde örgütlenir, zihinsel ya da dilbilimsel metafor ve mecaz-ı mürsel, ilişkinlik ve devamlılık “yasalarınca” düzenlenir. İkisi arasında, dünya, imaj ve kavramın organik bir imajda yaratıcı ile izleyiciyi birleştirdiği diyalektik bir kapsama mevcuttur.

Problem, yanıtlanmayı bekleyen bir soru olarak bir teoremi sıklıkla etkileyip motive etse de bu diyalektik bir ilişki değildir. Teorem, bir çıkarım bütününe karşı direnişini yönlendirmek istediği bir problem kurabilir. Bir problem, öngörülmemiş yollara dağılmasını düzenleyen bir teoreme dönüşebilir. Fakat ikisi bir diyalektik birlikte buluşmayacaktır. Problematik çıkarım, bir aksiyomdan türetilmek yerine, “Yanıtlayamayacağım bir sorunun bana musallat olmasıyla” (*Time-Image*, 175) ortaya çıkar. Bu, esin bakımından Nietzscheci, son derece farklı bir düşünce imajıdır, inancı, düşünceye geri vermek için, imandan koparır. Çünkü bilgiyi düşünceye geri getirmek ya da düşünceye, arzuladığı içsel tutarlılığı ve kesinliği sağlamak bir yana, “problematik çıkarım, düşünülmez olanı düşüncenin içine koyar çünkü bir dışarı ile çıkararak, tözünü silen yok edilemez bir yazı [*envers*] ile kazıyarak, tüm içselliği ortadan kaldırır. Düşünce, kendini, bilgi tarzının içselliği dışındaki bir ‘kanı’ [*croyance*] ile sürüklenmiş bulur” (175, 228). Problem, kendi kesinsizlik ilkesini barındırır. Düşünce, kendini bir yöntemde ya da bir bilme tarzında çözmekten ya da kendini bir karnutta dondurmaktan ziyade, bir sonuç ya da çözüm olmaksızın, yanıtlanmamış bir soru ile harekete geçirilir.⁴

4 Bu bakımdan problem, bireyi Dionysosçu bir dünyaya ya da yoğunluk durumuna sokan bir güç iradesini ifade eder. Dolayısıyla Deleuze şunları yazar: Yoğunluktaki birey kendi psikik imajını ne benliğin örgütlenmesinde ne de Ben türlerinin belirlenmesinde bulur, fakat çatlamış Ben’de ve çözülmüş benlikte ve çatlamış Ben’in çözülmüş benlik ile korelasyonunda bulur. Bu korelasyon, düşünür ile düşüncenin ya da berrak-kanşık düşünürün seçik-karanlık İdealar (Dionysosçu düşünür) ile korelasyonu gibi açık/berrak görünür. Bizi çatlamış Ben’den çözülmüş Benlik’e götüren şeyler İdealar-
dır. Görmüş olduğumuz gibi, kınların kenarlarına doluşan şeyler, problem biçimindeki –başka bir deyişle, diferansiyel ilişkilerden ve ilişki çeşitlemelerinden, ayrı noktalardan ve noktaların dönüşümünden oluşmuş çokluklar biçiminde– idealardır (*Difference and Repetition*, 259).

Tüm simulakralar bu bakımdan problematiktir. Fakat zaman-imağa “problematik” demek, ayrıca zaman-imağı Nietzscheci bir varoluşçu etik ile özdeşleştirmek demektir. Bergsonculuğun kilit metafiziksel değerinin, bilinç ile seçim arasındaki ilişkiyle ilgili olduğunu belirtmiştim. Deleuze de bir problemin formülasyonunun seçimden ayrı tutulamayacağını söyler. Aslında, sinemanın en yüksek arzularından biri “düşüncenin, belirlenemez oların belirlenmesi olarak seçimle özdeşleşmesidir. (...) [Bu,] var oluş tarzı sinemasıdır, bu tarzların karşılaşmasının ve dünyanın ve benin bağlandığı bir dışarı ile ilişkiler sinemasıdır” (*Time-Image*, 177). Bu bağlamda Deleuze şunları yazar:

Seçim artık tikel bir terimle değil, ancak seçim yapanın var olma tarzı ile ilgilidir. (...) Kısacası, seçim, düşünce gibi büyük bir alanı kat etmiştir çünkü seçim-olmayandan seçime gitmiş, seçme ve seçmeme arasında bizzat biçimlenmiştir. Kierkegaard, bundan çıkabilecek tüm sonuçları çıkarmıştır: Seçim ve seçim-olmayan arasında konumlandırılan seçim (ve tüm diğer varyantları), bizi içe dönmüş psikolojik bilinç ve aynı ölçüde, görece dış dünyanın ötesinde olan dışarıyı ile mutlak bir ilişkiye geri gönderip dünyayı ve ben’i bize geri vermeye tek başına yetkin olduğunu görür. (...) [Bu] film-içeriği sorunu değildir: Düşüncenin daha yüksek belirlenimi olan seçimi, dünya ile her ilişkiden daha derin olan noktayı bizim için açığa çıkarmaya yetkin sinema-biçimidir (177-78).

Zaman-imağ içinde yaşadığımız dünyaya, zamana ve değişime, başka var oluş tarzlarını düşünmenin ve seçmenin olanaklı olduğu zamanın yaratıcılıklarına yeniden inanmamızı ister. Bu zaman-imağın, zaman bakımından hafızayı da dönüştüren ütopyacı yönüdür. Hafıza artık, geçmiş imajların hatırlanması ve yeniden bir araya getirilmesi için yeti olan aşına olduğumuz dikkatli hafıza değildir. Zaman düzenleri, kronolojik-olmayan katmanlar ile eşdeğer olmayan noktaların bir aradalığını ortaya koyarken, hafıza iki tarafın, zamanın saf ve boş biçimince bölünmüş ön ve arka yüzün zar halinde birleşmesidir. Burada geçmiş zaman tabakaları, saf bir virtüellikten (Ben’in ego’dan ayrıldığı ulaşılmaz içsellikten) doğarken, aktüel olan ya da algı, bir mutlak ufuk (ortaya çıkacak bir dış-belirsiz bir gelecek, henüz olmayan bir dünya, halk ya da düşünce) olarak bizden geri çekilir.

Dolayısıyla ruhsal otomatlar, bir gücün ifadeleridir. Deleuze ve Guattari’nin, “sorun, dünyaya inanan; dünyanın varlığına değil, bir kez daha yeni var oluş tarzlarını doğurmak adına hareket olanaklarıyla kuvvetlerine inanan kişi ile ilgili olması muhtemeldir. (...) Bu dünyaya, bu hayata inanmak en zor görevimiz

olabilir, bugün için bir var oluş tarzı görevinin içkinlik düzlemimizde keşfedilmesi gerekebilir” (*What Is Philosophy?* 74-75) diye yazmalarının nedeni budur. Düşüncemdeki düşünülmemiş olan içimdeki düşünür, ayrıca bir dönüşüm gücüdür. Aslında, mevcut düşünme biçimlerimizde ve var oluş tarzlarımızdaki yeni çeşitleme hatlarını çıkaran hayatı dönüştürme gücüdür.

Henüz olmadığımız şeyi düşünebilmek için henüz düşünmediğimiz şeyi nasıl olacağız? Yeniden hayata inanmak, hayatın dönüştürücü güçlerine yeniden inanmaktır. Hayat değişim ve oluş kuvvetleri olarak, zamanın kuvvetini değişim olarak kabul eden güç iradesindeki direniş kapasitesi değilse nedir? Nietzsche’nin *übermensch*’i daha iyi ya da daha üstün bir “insan” değildir, insanlığın değişebilmesi için aşmamız gereken, içimizde aşılması gereken bir şeydir. Direnişin, hayatın daha etkin, daha olumlayıcı, olanaklar bakımından sahip olduğumuz hayattan daha zengin kuvvetlerinin uyanışı olarak anlaşılması gerekir.

Foucault’ya göre biyo-iktidar, hayatın içimizde özgürleşmesinden menfaat sağlar çünkü hayat içimizde hapsolmuş ve öteki-olmaya kayıtsızdır. Yeni var oluş tarzları için çağımızdaki mücadelemiz, iki öznelleşme biçiminin karşısında tanımlanır. Bunlardan biri, “Sen, O olacaksın” emrini veren iktidarın zorladığı bireyleşmedir. Diğeri ise bireyi sonsuza kadar bilinen ve tanınabilir bir kimlik/özdeşlik ile damgalayan biçimdir: Siyah ya da beyaz, erkeksi ya da kadınsı, heteroseksüel ya da eşcinsel, sömürgeci ya da sömürülen vb. olacaksın. Buna karşı direniş, yeni var oluş tarzları için mücadele anlamına gelir. Dolayısıyla, fark, çeşitleme, değişim ve yeni var oluş tarzları için mücadele anlamına gelir. Fakat ebedi yeniden oluş, oluş ya da değişim olarak zaman kuvveti, kimliği farklılık ile baltalamazsa yeni var oluş tarzlarını ne icat edebilir ne de seçebiliriz. Farklılaşma, hayatı etkileme ve hayattan etkilenme gücümüzü türettiğimiz geleceğe yönelik bir açılımı sürdürür. Başarılı olsun ya da olmasın, doğrudan zaman-imağın ve diğer sanatların hedefi, içimizdeki bu güçleri uyandırmaktır. Başkası-olmak için, içimizde henüz düşünülmemiş olan ötekini uyandıracak bir imaja ihtiyacımız var.

Deleuze, farklılığın geri dönüp özdeşliği dağıtmasının, Foucault’nun çalışmalarında ikizlik temasıyla sunulduğunu söyler. İkiz olan, yansıtılmış bir iç değil, dışarının iç olmasıdır; Bir olanın değil, özne içerisinde düşünülmemiş olanın katlanması olarak, Öteki olanın ikileşmesidir. İkileşen simulakraldır. Eğer ruhsal otomat içimizdeki düşünülmemiş düşünürü uyandıırıyorsa, bu aynı

olanın yeniden üretimi değil, Farklı olanın tekrardır. Deleuze şöyle yazar: “Bu ‘Ben’in değil, içkinliğe daima bir başkasını ya da Ben-olmayı yerleştiren bir şeyin doğuşudur. Bir ikizlik sürecinde ikiz olan asla öteki değildir, ötekinin ikizi olarak beni yaşayan benliktir: Kendimle dışarıda karşılaşmam, ötekini kendimde bulurum” (Foucault, 98).

Bendeki başkası, düşünce içerisindeki düşünülmemiş, içimde yaşayan ruhsal otomattır. Bu yeniden ikizlik bir mutlak hafıza, arşiv ya da hatıra olan bir hafıza ile karıştırılmaması gereken bir dış hafızası kurar. Bu mutlak hafıza, benliğin benliği etkilemesinin “gerçek adı” olur. Mekân zihninin başka bir şeyden etkilenmesini sağlayan biçimken, zaman, zihninin (*l’esprit*) kendi kendini etkilediği biçimdir. Öznelleşme, zamansal Ben’in mekânsal benlikten ayrılması olarak zaman, bu mutlak anlamda Hafızadır: “Hafızanın şimdiki zamanı ve dışarıyı ikileştirdiği ve sonsuza kadar unutulmanın yeniden kurulmasından dolayı unutmama ile bir olduğu zaman bölünmesi. (...) Zaman bir özne haline gelir çünkü dışarının katlanmasıdır, böylelikle de her şimdiki unutulmaya zorlasa da geçmiş hafızada bütün olarak muhafaza eder: Unutmak geri dönüşün olanaksızlığıdır, hafıza yenilenme zorunluluğudur” (Foucault, 107-8).

Dolayısıyla düşünmek, geçmiş hatırlamaktan ya da geçmiş yeniden ele almaktan çok, geleceği kurmaktır. Zaman-ımağ, Ernst Bloch’un *Vor-Schein* kavramına, aydınlanma beklentisine benzer. Tarihe önceldir ya da tarihin önündedir. Gerçek ya da hayali olanı temsil etmez; halen icat edilmesi gereken yeni bir gerçekliğin müjdecisidir. O halde, düşünceyi çağırın şey, zaman ile en karmaşık ve en güçlü ilişkiye sahiptir. Deleuze’e göre: “Şimdiki zamana karşı geçmiş düşünmek, bir geri dönüş için değil ama umuyorum ki, ‘gelecek bir zaman lehine’ şimdiki zamana direnmek (Nietzsche): Bunun anlamı, nihayet yeni bir şeyin ortaya çıkabilmesi ve düşüncede daima düşünülenin olması için geçmiş etkinleştirip şimdiki dışarı çekmektir [*pour qu’ arrive enfin quelque chose de nouveau, pour que penser, toujours, arrive à la pensée*]. Düşünce ancak düşündüğü şeyden kendini kurtarmak ve nihayet, ‘başka türlü düşünmek’ (gelecek) için kendi tarihini (geçmiş) düşünür” (Foucault, 119, 127).

Difference and Repetition’da Deleuze, felsefeyi ilgilendiren tek estetik sorunun, sanatın gündelik yaşam ile ilişkisi olduğunu söyler. Çağdaş gündelik yaşamımızın işitsel-görsel enformasyon kültürüne batmış olmasından dolayı, sinemanın imaj ile kavram ilişkileri aracılığıyla işleyiş biçimleri, görme ve söyleme stratejilerimiz bakımından özellikle önemli hale gelmiştir. Bunun nedeni

sinemanın en popüler sanat olması değildir. Televizyon ve video oyunları artık çok daha büyük bir iktisadi ve “estetik” güce sahiptir. Fakat sinemanın imaj ve gösterge tarihi, yine de, hem işitsel-görsel kültürün atasıdır hem de bir simülakral sanat olarak temelsizliğinin kaynağıdır. Başka türlü düşünmek, dışarıdan düşünmek ya da ustaca çıkış yolu bulmak, işitsel-görsel olanın tarihi üzerine düşünmek demektir. Bu amaca giderken, sanatın aşkın bir dünyaya değil, içinde yaşadığımız, şimdi ve burada olan dünyaya başvurusu gerekir. Sanat, gündelik hayatın alışlagelmiş yinelemesinden, “saf halindeki kısa bir zamanı”, geçmekte olan şimdide, her içten daha derin, her dıştan daha uzak bir olayı ya da virtüelliği çıkarmalıdır. Her sanat gibi zaman-imajın orijinal sanat iradesi de kopyaları simülakralara çevirerek yinelemeden farklılık çıkarmaktan oluşur. Sanat ne temsil ne de taklit eder çünkü tekrar eder: “İçsel bir güç sayesinde, tüm yinelemeleri tekrar eder (taklit kopyadır ama sanat simülasyondur, kopyaları ters yüz edip simülakra yapar)” (*Difference and Repetition*, 293).⁵ Gündelik hayatı, özellikle standart mal üretiminde ve enformasyonun çoğalmasında ayrı olanın geri dönüşü olarak, yineleme belirler. Sanat bu mekanik, basmakalıp ve alışlagelmiş tekrara karşı değildir. Hatta buna kucak açar, kendi sırlarını daha iyi açığa çıkarmak, içindeki virtüel ve farklı olanı daha iyi ortaya sermek için bunu bünyesine dâhil eder. O halde sanat eserinin görevi, tekrarı farklılık ile sarsarak, aktüelden virtüele geçen bir kaçış hattı çekmektir. Kademeli olarak yineleme, ayrı olanın geri dönüşünden, farklılıktan yaratıma dönüşür: Birincisi alışlagelmiş dizi (fark olmaksızın yineleme) ve kronolojik dizidir (mekânda anların ardışıklığı halinde yineleme); diğeri şimdinin parçalanması, kronolojik-olmayan hafızanın yer değiştirmesi ve farklılaşan şeyin geri dönüşüdür.

Simülakralar temsil etmez. Düşünce, orada olan bir başlangıç imajı ile kendini teyit edemez. Bunun aksine, düşünebilecek durumda olmak, bizi Olayların

5 Deleuze çarpıcı bir pasajda bu düşünceyi devam ettirir: Gündelik hayatımız ne kadar standartlaşmış, basmakalıplaşmış ve tüketim nesnelerinin hızlı üretimine tabi görünse de sanatın, yineleme düzeyleri arasında oynayan şu küçük farklılığı gündelik hayatımızdan çıkarması için, aynı ölçüde gündelik hayatımıza bağlı olması gerekir. (...) Fark nihayet, tekrar eden ve tuhaf seçimi yapmaya yetkin bir öfke kuvvetiyle kendini ifade eder, bu seçim şuraya buraya bir büzülme ya da bir dünyanın sonu için özgürlük demek olsa bile. Her sanat birbiriyle ilişkili tekrarlara ilişkin, en yüksek düzeye ulaşarak bizi alışkanlığın hüznünlü yinelemelerinden, hafızanın güçlü yinelemelerine, sonra özgürlüğümüzün bittiği ölümün nihai yinelemesine götürebilen eleştirel ve devrimci güce sahiptir (*Difference and Repetition*, 293).

yapımı üzerine düşünmeye zorlar.⁶ Zamanın geçişini mekândaki bölünmelerin ardışıklığı olarak hesaplayıp rasyonalize edebiliriz. Bu virtüelin aktüele geçiştir, burada düşünce kendini kendi imajında tanır. Fakat “olay”, arada olandır –bölümler arasında, düşünceyi kendinden koparan *arada*. Kendi için zaman irrasyonel aralıkların açtığı çatlaklarda ortaya çıkabilir. Sinemada olaylar ve bu olaylara karşılık gelen güçler ancak zaman kuvveti, dizisellik aracılığıyla mekânın kronolojik çizgisini bozan, dizileri irrasyonel aralıklarda yeniden ilişkilendiren fark halinde geri döndüğünde ortaya çıkar. Bu şekilde, düşünmeye ilişik olan kuvvet ne doğuştan gelen bir yetinin uygulanaşı ne de dış dünyada önceden yapılmış bir bilginin edinilmesidir. O halde, dışarı’yı rastlantısal bir güç olarak mı belirtmeliyiz? Dizilerin biçimlendirilmesi durumun tam da bu olmadığını gösterir. Bu bakımdan irrasyonel aralığın zamanın doğrudan imajlarında belirlediği, sonrakının nispeten önceki tarafından belirlendiği, kısmen yeniden bağlantı ardışıklığı olan Markov zincirlerine benzer. Dışansı, sürekli ve kronolojik ardışıklık tarafından değil, rastlantısal, bağımlı kuvvetleri birbirine karıştıran irrasyonel aralıklarda yeniden ilişkilendirmeye belirlenmiş çeşitleme hattıdır. Burada düşünme, yeni şekillerde düzenlenir: Tekilliklerin dizilerde örgütlenmesi. Tekilliklerin ortak noktası, dışarıdan gelmeleridir: “Kuvvet ilişkilerinde sıkışmış güç tekillikleri; değişimleri hazırlayan direniş tekillikleri; hatta ilişkiler içine girmeksizin, bütünleştirilmelerine izin vermemeksin dışarıda askıda bekleyen *yaban* tekillikler (‘yaban’, deneyim değil, henüz deneyime girmemiş anlamında, ancak böyle anlam kazanır)” (*Foucault*, 117, 125). Başka bir deyişle, zamanın mekân ile eşdeğersiz olduğu yerde, virtüel, geçmekte olan her şimdide geniş bir potansiyeller bölgesi açar. Bu, Leibniz’in kristal piramidinin geçmekte olan her şimdinin arasını açması gibidir. Bu yakınlıkla açılan aralıkta, virtüel, her biri kendi içinde olanaklı da olsa birbirleriyle eşdeğer olmayan geniş bir gelecek rezervinde ilerler. Böylece olay, “aktüelleşmemişin ya da aktüelleşmeye kayıtsız olanın saf içkinliğidir, çünkü gerçekliği buna dayalı değildir. Olay, maddi değildir, cisimsel değildir, yaşayabilir değildir: Saf halde *saklanmış olandır* [rezerve]. (...) İki an arasında mevcut olan şey artık zaman değildir; arada olan artık olaydır [un entre-temps]: An, sonsuzun parçası değil fakat zamanın da bir parçası değildir: Oluşa aittir” (*What Is Phi-*

6 Elbette *The Logic of Sense*, Deleuze’ün olayların doğasına ilişkin en derin tefekkürünü sunar. Ayrıca bakınız, “What Is an Event?” içinde: *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Sinematik “olaylar” üzerine, bakınız Tom Conley’nin *L’événement-cinéma* başlıklı makalesi.

losophy? 157-58). Olaylar, zamanın geçişinin her anına ait olsa da, zaman geçidinin hem dışında hem de arasında kalır. Simulakralar, ütopya dünyasından ziyade, hetero-kozmik kuvvetler olarak daha iyi anlaşılır. Her zaman ölçüsü arasında, zamanın geçişinden kurtarmamız gereken sonsuz bir hareket, çokluk olarak olanaklı dünya ve içkin var oluş tarzı mevcuttur.

Zaman-imağın düşünce-göstergeleri, bu bakımdan zamanın kavramlarıdır. Zamanın doğrudan imajı, kendinde zaman değildir, virtüelliğin ve oluşun kuvvetidir ya da çağdaş var oluş tarzlarımızın hem dışında olsa da onda saklı olan, hem de bu tarzlara içkin olandır. İrrasyonel aralık bir gösteren ya da temsil eden değildir; direnendir. Seçimin henüz belirlenmemiş olduğu bir alan olarak da virtüele inancı geri getirir; düşünülmemiş kadar, içkin olanakların ve var oluş tarzlarının deposudur. Bu bakımdan, felsefenin ütopyacı yönü ve sanat, direniş hafızasının ebedileştirilmesidir. Bu, alışılagelmiş tekrara –hesaplanan, rasyonelleştirilen ve şeyleştirilen bir zamana– karşı direniştir. Ayrıca, ister iletişim, isterse de meta biçiminde olsun, tüm ticari biçimlere karşı bir direniştir. Kapitalizmin tarihi ile felsefe ve sanatın tarihi karmaşık biçimlerde bir araya gelmiş olsa da direniş hafızası tarihsel bir hafıza değildir. Durum böyle olmasaydı, sanat ve felsefe ne saklı kalabilir ne de direniş hafızasının içkinliğini ifade edebilirdi. Kapitalizm hiç kuşkusuz kendi “düşünce imajını” üretmiştir.⁷ Aslında, Deleuze ile Guattari’nin yakındığı şey, enformasyon çağında düşünce-nin, metası olan kavram ile birlikte ticarete ve mübadele biçimi olarak iletişim ya da sağduyuya (ortak akla) indirgenmiş olmasıdır. Aynı şekilde, felsefenin yurtsuzlaştırma kuvvetleri üzerinde özel bir hakkı yoktur. Sermaye, emperyalizm ve çokulusluluk halinde, Deleuze ve Guattari’nin nispi yurtsuzlaştırma diye adlandırdıkları kendi şeytani kuvvetlerini üretir. Bunlar ve diğer kuvvetler, insanları topraklarından koparıp işlerine ve düşüncelerine yabancılaştırır. Yurtsuzlaştırma, refahın ve bireysel emeğini yeryüzünde sınır tanımaksızın, sermayenin ellerine aktarılması demektir. Sermaye de kendi kavramlarına ve içkinlik biçimlerine sahiptir. Marx’ın harika çözümlemesi ve eleştirisi bu ba-

7 Deleuze ve Guattari, bana kalırsa, Richard Rorty’e örtük bir biçimde şiddetli bir darbe indirerek, felsefeyi “zihnin, kavramıyla kendi emtiasına ya da değişim değerine sahip olan –Batı demokratik diyalogunun canlı, tarafsız toplumsallaşabilirliğinin bakış açısından, bir fikir birliği üretilip, sanatın estetik ile sağladığı gibi, etik ile iletişim kuran– anlaşılabilir bir ticareti olarak” sermayeleştiren imaj olarak tasvir ederler (*What Is Philosophy?*, 99).

kımdan halen gücünü kaybetmemiştir; bu çözümleme ve eleştiri, felsefe ile kapitalizm arasında eleştirel bir karşılaşmanın zorunluluğuna tanıklık eder.

Dolayısıyla işitsel-görsel enformasyon çağı, kendi iletişim, uzlaşma felsefesine ve evrensel değerlerine sahip olsa da bir direniş felsefesi değildir. Kendini tanımaya ve güçlerini olumlamaya çalışan, kapitalizmin kendi felsefesi ya da düşünce imajıdır. Simulakral sanatların ve direniş felsefesinin özel görevi, geç dönem kapitalizme ve liberal demokrasilere içkin olsa da alternatif olan, alternatif düşünme biçimlerini ve var olma tarzlarını icat etmek kadar, bunları yorumlayıp değerlendirmektir. Felsefenin kavramlar “üzerine düşünmekten” ya da kavramları “iletmekten” ziyade, kavramlar yarattığını söylemenin zorunlu olmasının nedeni budur. Eksik olan şey ne iletişim ne de enformasyondur; aksine, bu ikisinin çok fazla sıkıntısını çekmekteyiz. Eksiklerimiz ne hakikat ne bilgidir. Eksik olan yaratım ve deney iradesidir. “Eksiklerimiz şimdiye direnmektir,” der Deleuze ve Guattari. “Bizzat kavram yaratımı bir gelecek biçimini, yeni bir yeryüzünü ve henüz mevcut olmayan insanları gerektirir. (...) Sanat ve felsefe bu noktada örtüşür: Yaratımın karşılığı halinde eksik bir yeryüzünün ve bir halkın kurulması” (*What Is Philosophy?*, 108).

Hafıza ve tarih, mekân ve zamanın, virtüel ile aktüel in eşdeğersizliği gibidir. Hatırlama anlamında tarih, olumlayıcı ve kurumsal bir tarih, oluşu açıklayamaz. Walter Benjamin’in son derece kuvvetli biçimde söylediği gibi hatırlama tarihi daima muzafferlerin, ezilenlerin oluşumunu engelleyen iktidarın tarihidir.⁸ Kuvvetleri ve kaynakları ne olursa olsun tarih, muzafferlerin değerlerini, güç iradesini, var oluş tarzlarını korumak ve iktidarlara karşı gelen, meydan okuyan tüm içkin var oluş tarzlarını engellemeyip yoldan çıkarmak için uğraşır.

Buna karşı hafıza, hatırlanan değildir; geri dönendir. Deleuze bunu, kendinde farklılık ya da farklılaşan şeyin geri dönme kuvveti olarak belki de Bergson’un saf hafızasından daha derin olan mutlak hafıza diye adlandırır. Tarih ile hafızanın ilişkisi, iktidar ile direnişin ilişkisine eşdeğerdir. Direniş hafızası, kuvvetleri tüm seferber edici anlatı türleri için hizaya girmiş olsa da, “insani ha-

8 Benjamin, “Theses on the Philosophy of History” adlı eserinin 7. bölümünde, tarihsiciliğin daima muzafferler ile bir empati ürettiğini söyler. Bu nedenle, “aynı anda barbarlığın bir belgesi olmayan bir uygarlık belgesi yoktur. Ve bir belgenin barbarlıktan azade olmaması gibi, barbarlık da, bir sahipten diğerine aktarıldığı tavn zehirler. Dolayısıyla, bir tarihsel materyalist, kendisini bundan mümkün olduğu kadar ayırır. Bunu, tarihi ufalama görevi olarak görür” (*Illuminations*, 258-59).

fıza" değildir: Alternatif tarihler ya da Foucaultcu anlamda popüler hafıza ya da karşı-hafıza. Bu hafıza mutlaktır çünkü düşüncenin karşılaştığı engeldir: Düşünceyi mutlak ya da sonsuz bir harekete, değişim olarak zaman kuvvetine başvurmaya ve kapitalizme direnen ve kapitalizmin öldürmüş olduğu var oluş tarzlarına hayat veren içkinliği ya da oluşları tanımaya zorlar.

Bu oluş, tüm direniş eylemlerini tesis eden bu mutlak direniş hafızası, azınlıkçıdır (minörcüdür). Söylediğim gibi, minör sesin –sanatta ya da felsefede– temel niteliği, ikili-oluş niteliğidir. Filozof ve sanatçı, halkı ne temsil edebilir ne de halk için ya da halk yerine konuşabilir. Onların gücü, öncel zamanın gücüdür ya da öncel halde zamandır. Bir oluşun ifadesi ya da alternatif bir var oluş tarzının içkinliği olarak "önce" konuşurlar. Oluş niteliği, minör (azınlık) yazar ile halk arasında bir mübadele noktası tesis eder. Sanatçı/filozof ancak, tıpkı kendi düşüncesinin halkın oluşuna içsel olması gibi, halkın oluşu da kendisinin düşüncesine içkinse yeni bir var oluş tarzının beklentisi içinde olabilir. "Sanatçı ya da felsefeci, bir halk yaratmaktan son derece acizdir," der Deleuze ve Guattari, "her biri ancak bunu tüm gücüyle çağırabilir. Bir halk ancak katlanılmaz acılarda yaratılabilir ve sanat ya da felsefeyle bundan daha fazla ilişkilendirilemez. Fakat felsefe kitapları ve sanat eserleri ayrıca kendi tahayyül edilemez acılarını barındırır, bu acılar ortaya çıkmakta olan bir halk için ön uyanlardır. Direnişleri –ölüme direnişleri, köleliğe direnişleri, utanca direnişleri ve şimdiye direnişleri– ortaktır" (*What Is Philosophy?*, 110).

Soyut da olsa, kapitalizme karşı direnişte, felsefenin, kapitalizmin yurtsuzlaştırma kuvvetine karşı çıkmaktan ibaret olmayan bir yeri vardır. Deleuze ve Guattari'ye göre, felsefenin eleştirel ve ütopyacı kuvveti, bazı bakımlardan Adorno'nun negatif diyalektiğine benzer. Felsefe, sermayenin nispi yurtsuzlaştırmalarına itiraz etmekle kalmayıp kapitalizmin cazibelerini ve çelişkilerini mutlak bir ufka doğru takip eder: Kapitalizmi "sonsuzun hareketi olarak içkinlik düzleminden aşırıp içsel bir sınır olarak baskılar; *yeni bir yeryüzünü, yeni bir halkı çağırmak adına, kapitalizmi kendisi ile karşı karşıya getirir. Fakat böylece, iletişimin, mübadelenin, uzlaşmanın ve fikrin bütünüyle kaybolduğu, kavramın önerme-olmayan biçimine ulaşır*" (*What Is Philosophy?*, 99). Kavramın önerme-olmayan biçimi sessizlik değil, kendini konuşmaya hazırlayandır. Bu suskunluk değil, olana karşı gelmesi gerekenin ve henüz düşünülmemiş oların lehine mutlak direniştir. Ütopya felsefeye kendi tarihsel çağıyla, geç kapitalizm çağıyla, uzlaşmacı ve anlaşmacı olarak değil, direniş ve eleştiri olarak katılır.

Felsefe, verili bir çağda ütopyanın bakıcısıdır, ütopyanın kavramlarını tahkim eder ve kuvvetlerine süreklilik verir. Sonsuz hareket niteliklerine süreklilik verir ve böylece siyasi ve eleştirel bir kuvvete ulaşır. Bu şekilde ütopya kavramı kendi zaman-imağını yaratır. Ütopyanın zaman-imağı Samuel Butler'ın "Erewhon" kavramı ile verilidir: Hem hiçbir yer hem şimdi burada.⁹ Deleuze ve Guattari'ye göre etimolojik olarak ütopya "daima mevcut nispi ortamla, özellikle de bu ortamın tıkadığı kuvvetlerle bağlantılı olduğu kritik noktada mutlak bir yurtsuzlaştırmayı temsil eder" (*What Is Philosophy?*, 100). Ütopya kavramında riskler vardır. İtiraz, içkinlik ve özgürleşme ütopyaları olduğu kadar, belki de bunlardan daha fazla sayıda, olumlayıcı, aşkın ve otoriter ütopyalar da mevcuttur. Fakat doğrudan zaman-imağ, devrim gibi, bir içkinlik ütopyasının ifadesidir. Burada ütopya bir rüya ya da fantezi, teselli eden, gerçekleştirilmiş ve gerçekleştirilemez umut değildir. "Aksine," der Deleuze ve Guattari, "ütopya, devrimi içkinlik düzlemi, sonsuz hareket ve mutlak arayış olarak koyacaktır. Bunu bu özelliklerin, burada ve şimdi, kapitalizme karşı mücadelede gerçek olan, bir önceki ihanetinde yeni mücadeleleri yeniden başlatan gerçek ile bağlantısı ölçüsünde yapacaktır. Dolayısıyla, ütopya sözcüğü, *felsefenin ya da kavramın mevcut ortam ile kesiştiği noktayı tayin eder; siyaset felsefesini*" (100).

Bu zaman-imağ sinemasının devrimci ve siyasi bir sinema olduğu anlamına mı gelir? Böyle olmak zorunda değildir, öyleyse de bunlar sınırlı vakalardır. Eylemler ya da olaylar olarak, toplumsal ilişkileri değiştirmeye bizzat yetkin, örgütlü güç anlamında, ne sanat ne de felsefe doğaları gereği siyasidir. Fakat önceliklerinde ya da virtüelliklerinde, siyasi eylem ya da olaylara başvurup bunları kıskartabilir; bu da ütopyanın en iyi tanımı olabilir. Felsefenin sonsuz hareket ile ilişkisi, ebedi olanın tasavvur edilmesi değildir; bu, tarihin *longues durée*'si [uzun süresi] üzerine düşünüş de değildir. Nietzsche'nin söylediği gibi, felsefe yorumlar ve değerlendirdir. Bu bakımdan filozof, kültürün hekimidir; görevleri, geçmekte olan her şimdide oluşları teşhis edip yeni ve öngörülmemiş var oluş tarzları icat etmektir.

Değişim kuvveti olarak bir doğrudan zaman-imağını sunmak: Bu, sinema ile felsefenin kavuştuğu en yüksek düşünce zirvesidir. Sinemanın ütopyacı kuv-

9 Samuel Butler'ın Deleuze'ün *Difference and Repetition* adlı eserinde aynı ölçüde önemli bir yeri vardır. Ayrıca bakınız Deleuze'ün önsözü, xx-xxi

veti, tıpkı her simulakral sanat gibi, Nietzsche'nin zamansız tefekkür kuvvetidir: "Geçmişe karşı ve böylece şimdide, umalım ki bir geleceğin lehine eylemek –fakat gelecek, tarihsel bir gelecek değildir, hatta ütopyacı bir tarih de değildir; gelecek sonsuz Şimdi'dir, Platon'un hâlihazırda her şimdiden ayırt ettiği *Nun*'dur [Latince, "Şimdi"]": Yoğun ya da Zamansız; bir an değil, ancak bir oluş" (*What Is Philosophy?*, 112). Bu oluş tarihin "dışındadır" ve böylece ancak felsefenin ya da sanatın ifade edebileceği bir yaratıcı kuvveti ayırt eder. Belki de ütopya bu bakımdan en iyi kavram olmayabilir çünkü ütopya tarihin dışında değil, karşısındadır. Dolayısıyla ütopya tarihsel bir kavramdır, tarihte konaklayan ideal ya da motif kuvvettir. Deleuze ve Guattari şunları söyler:

Buna karşılık oluş bizzat kavramdır. Bu kavram Tarihte doğar ve tarihe geri düşer, fakat tarihe ait değildir. Kendinde ne bir başlangıcı ne de bir sonu vardır, fakat bir ortama sahiptir. (...) Yaratmak, direnmektir: İçkinlik düzlemi üzerinde saf oluşlar, saf olaylar. Tarihin olayda kavradığı şey, gidişattaki ya da yaşanmış deneyimdeki icradır fakat olay, kendi oluşunda, kendi özgün tutarlılığında, kavram olarak kendi kendini ortaya koyuşunda, Tarihten kaçır. (...) Düşünmek, deney yapmaktır; fakat deney yapmak daima ortaya çıkma sürecinde olandır –hakikatin görünümünün yerini alan ve bundan daha talepkar olan yeni, çarpıcı ve ilginç. Ortaya çıkma sürecinde olan, başlayan olduğu kadar, sona erendir. Tarih bir deney değildir, yalnızca, tarihten kaçan bir şeyin deneyini olanaklı kılan neredeyse olumsuz koşullar kümesidir. Tarih olmaksızın, deney belirsiz ve koşullanmamış kalırdı fakat deney yapmak tarihsel değildir. Felsefidir (110-111).

Foucault, "aktüel" ile mevcut arasında yaptığı ayrımın benzer bir fikri ifade eder. Bergsoncu bir bakış açısından, aktüeli, virtüelin tamamlanışı olarak görmek cazip olabilir. Fakat Foucault'nun aktüelliği, virtüelliğin sürekli oluşudur. Aktüel ve mevcut, geçmekte olan şimdinin iki yanındır ve bu iki yan arasında, oluşun Şimdisi olarak geçen şimdiki zamanın vakitsizliği, aktüel olanın delalet ettiği şeydir. Şimdiki zaman, olduğumuz, dolayısıyla da hâlihazırda olmayı bıraktığımız şeydir. Fakat Foucault'nun "aktüel"i, şimdi olduğumuz şey değil fakat şimdi olmakta olduğumuz şeydir: "Oluş sürecinde olduğumuz şey –başka bir deyişle, Öteki, başkası-oluşumuz. (...) Aktüel, halen tarihimizin bir parçası olan bir geleceğin önceden ütopyacı resmi değildir. Fakat oluşumuzun şimdisi" (112).

Sinemaya uygun hikâyeleştirme kavramlarının ya da güçlerinin yaratımı, hatırlama değil, çağırma. Bu kavramlar ve güçler, yeni var oluş tarzlarının içkinliğini ifade eden kuvvet ilişkilerini ya da güç iradelerini kışkırtır. Sanat ve felsefe, oluş öncülleri olarak, virtüelle özel bir ilişkiye sahiptir. Virtüel bir olayı aktüelleştirmez; birleştirir ya da maddileştirir. Geçmişini temsil etmez ya da iletmez, hatırlamaz, anmaz ya da kutlamaz. Buna karşın sanatın görevi, olayı oluşturan direngen duyguların sınırlarını geleceğin kulağına fısıldamaktır: Erkeklerin ve kadınların sürekli yinelenen acıları, yeniden yaratılan protestoları, sürekli devam eden mücadeleleri. Acının ebedi olması, devrimlerin zaferlerinin kalıcı olmaması yüzünden bunlar boşuna mıdır? Bir devrimin başarısı sadece kendisinde yatar, tam da oluşumu sırasında insanlara verdiği titreşimlerinde, kenetlenmesinde ve açılmalarında yatar. Bu, kendinde, her yeni ziyaretçinin bir taş eklediği bir höyük gibi, bir anıt oluşturur. Bir devrimin zaferi içkindir, insanlar arasında kurduğu yeni bağlardan oluşur, bu bağlar bir devrimin eriyen materyalinden daha uzun ömürlü olmayıp, bölünmeye ve ihanete çabucak kapı açsa bile (*What Is Philosophy?*, 176-177).

Her simulakrum gibi, zaman-ımaj sineması ve direniş felsefesi de çetin bir görevi paylaşır: “Geçmişin, şimdinin ve geleceğin tüm kodlarının ötesinde, kodlanmasına izin vermeyen ve asla izin vermeyecek bir şeyi iletme. Bunu yeni bir bedene iletme, bunu alabilecek ve yayabilecek bir beden; kendimize ait, yeryüzünde, hatta yazılabilir bir beden icat etme” (Deleuze, “*Nomad Thought*”, 142). Beden sinemasından beyin sinemasına, zaman-ımaj hem öznellik ile hem de düşünce ile özel bir ilişki kurar. İrresiyonel aralıklarla düzenlenen zaman-ımaj, virtüel-aktüel çevrimini sürekli aksatır. Belki de bu, modern sinemanın esinlediği güçlüğü, sıkıntıyı ve yanlış kavrayışları açıklar. Fakat bu güçlüklerin kaçınılmaz fırsatlar olarak da anlaşılmalı gerekir. İmaj ile ilişkimiz ne belirlenmiş ne de diyalektiktir. Aksatılan çevrim ile kendimizi dikkatli hatırlamanın sakın sularına bırakabileceğimiz bir şimdiki zaman algısını kaybederiz. Çevrimi bozmak da ayrıca alışkanlık olarak adlandırdığımız yineleme kuvvetini aksatır. Virtüellik bu bağlamda dışardan bir kuvvet olarak eylemde bulunur. Deleuze ve Guattari bunu üstün felsefe edimi olarak adlandırır: “Düşünülmemiş olanın orada, her düzlemde olduğunu göstermek adına içkinlik DÜZLEMİ üzerine çok fazla düşünmeyip, bu şekilde düşüncenin içi ve dışı olarak, dışsal-olmayan dışarı ve içsel-olmayan içeri olarak düşünmek: Düşünülemeyen ancak düşünülmesi gereken şey” (*What Is Philosophy?*, 59-60).

Bu, yücelik değildir. Aksine, bizi özdeşlikte ve düşüncede kendimizden ayıran zamanın, saf ve kişi-dışı biçimidir. Kişisel ve insani olan şey, sürekli bedenlerimiz ve beyinlerimizde, kimliğimizi pekiştirmek ve kimliğimizi harekete ve değişime karşı dayanıklı kılmak adına sürekli olarak aktüelleştirdiğimiz şeydir. Deleuze'ün zaman-imaıda gördüğü şey, bu sınırlara, saf zaman biçimi olarak bizim dışımızdaki bir insan-olmayan potansiyel ile karşı çıkma fırsatıdır. Ayrıca yaşadığımız ve düşündüğümüz yer içselliktir. Bu ne arzuladığımız bir kimlik ne de arzuladığımız bir düşüncedir. Bu, henüz olmamış olduğumuz, bizi oluşturan Başkası halindeki virtüel ile yüzleşmektir; bizden kaçan İdea olarak henüz düşünmüyor olduğumuzu, sonu olmayan bir karşılaşmayı gösterir.

Kaynakça

Bu kitabı hazırlarken, özellikle Fransızca ve Almanca orijinal metinler üzerinde çalıştım. Fakat berraklık ve süreklilik adına, bu metinlerin, sıklıkla yeniden elden geçirsem de mevcut İngilizce tercümelerini anıyorum. Mevcut bir tercümeyle yeniden tercüme ettiğimde orijinal dildeki edisyonun sayfa numarasını, tercümeden alınan sayfa numarasının ardından italik olarak kullandım. Aşağıdaki kaynakçada orijinal edisyonlara yapılan göndermeler, yeniden yapılan tercümelere göndermeleri takip etmektedir.

Aumont, Jacques, *Montage Eisenstein*, çev. Lee Hildreth vd. Bloomington: Indiana UP, 1987.

Balázs, Béla, *Schriften zum Film*, c. 2, Munich: Carl Hanser Verlag, 1984.

_____, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, çev. Edith Bone. New York: Dover Publications, 1970.

Barrow, John D., *The World within the World*, Oxford: Oxford UP, 1988.

Bazin, André, *What Is Cinema?*, çev. Hugh Gray, Berkeley: U of California P, 1967.

Benjamin, Walter, "A Short History of Photography", çev. P. Patton, *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, 199-216, New Haven: Leete's Island Books, 199-216.

_____, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn, Glasgow: Fontana/Collins, 1973.

Bensmaïa, Réda, "L'espace quelconque comme personnage conceptuel", *Iris* 23 (1997), 25-35.

_____, "Les transformateurs: Deleuze ou le cinéma comme automate spirituel", *Deleuze, Pensare il Cinema*, Roma: Quaderni di Cinema/Studio, 1993.

_____, "Du photogramme au pictogramme", *Iris* 8 (1988): 8-31.

Bergson, Henri, *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, çev. Mabelle L.

Andison, New York: Carol Publishing Group, 1992.

_____, *Matter and Memory*, çev. Nancy Margaret Paul ve W. Scott Palmer, New York: Zone Books, 1991.

- _____, *Creative Evolution*, çev. Arthur Mitchell, Lanham: University Presses of America, 1983.
- _____, *Oeuvres*, éditions du Centenaire, Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- _____, *The Two Sources of Morality and Religion*, çev. R. Ashley Audra, Cloudesley Breton ve William Horsfall Carter, New York: Doubleday, 1956.
- _____, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, çev. F. L. Pogson, New York: Macmillan, 1950.
- _____, *Mind-Energy: Lectures and Essays*, çev. H. Wildon Carr, Londra: Macmillan, 1920.
- Blanchot, Maurice, *L'entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969.
- _____, *Le livre à venir*, Paris: Gallimard, 1959.
- Bloch, Ernst, *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, çev. Jack Zipes ve Frank Mecklenburg, Cambridge: MIT Press, 1988.
- Bogue, Ronald, *Deleuze and Guattari*, New York: Routledge, 1989.
- Bonitzer, Pascal, "Décadrage", *Cahiers du cinéma* 284 (1978).
- Bordwell, David, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge: Harvard UP, 1993.
- _____, *Making Meaning: Inference and Meaning in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard UP, 1989.
- _____, *Narration and the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Borges, Jorge Luis, *Labyrinths*, çev. Donald A. Yates, Harmondsworth: Penguin, 1970.
- Briggs, John ve David F. Peat, *The Turbulent Mirror*, New York: Harper & Row, 1989.
- Burch, Noël, *Theory of Film Practice*, çev. Helen R. Lane, Princeton: Princeton UP, 1981.
- _____, *To the Distant Observer*, Berkeley: University of California Press, 1979.
- _____, *Marcel l'Herbier*, Paris: Seghers, 1973.
- Butler, Samuel. *Erewhon: or Over the Range*, Londra: Trübner, 1872.
- Conley, Tom, "L'événement-cinéma", *Iris* 23 (1997): 75-86.
- Deleuze, Gilles, *Negotiations: 1972-1990*, çev. Martin Joughin, New York: Columbia UP, 1995.
- _____, *Difference and Repetition*, çev. Paul Patton, New York: Columbia UP, 1994.
- _____, "He Stuttered", *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, ed. Constantin V. Boundas ve Dorothea Olkowski, 23-29, New York: Routledge, 1994.
- _____, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, çev. Tom Conley, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- _____, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, çev. Martin Joughin, New York: Zone Books, 1992.

- _____, *Bergsonism*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, New York: Zone Books, 1991.
- _____, "Avoir une idée en cinema", *Jean-Marie Straub & Danièle Huillet*, ed. Charles Tesson, 63-77, Paris: Editions Antigone, 1990.
- _____, *The Logic of Sense*, çev. Mark Lester, Charles Stivale, ed. Constantin V. Boundas, New York: Columbia UP, 1990.
- _____, *Cinema 2: The Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.
- _____, "On the 'Crystalline Regime'", çev. D. N. Rodowick, *Art and Text* 34 (1989): 18-22.
- _____, *Foucault*, çev. Seàn Hand, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- _____, "Qu'est-ce que l'acte de création?", *Videocassette*. Paris: FEMIS, 1987.
- _____, *Cinema I: The Movement-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- _____, "Nomad Thought", *The New Nietzsche*, ed. David B. Allison, 142-149, Cambridge: MIT, 1985.
- _____, *Kant's Critical Philosophy*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- _____, *Nietzsche and Philosophy*, çev. Hugh Tomlinson, New York: Columbia UP, 1983.
- _____, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Paris: Éditions de la Différence, 1981.
- _____, *Proust and Signs*, çev. Richard Howard, New York: George Braziller, 1972.
- Deleuze, Gilles ve Félix Guattari, *What Is Philosophy?*, çev. Hugh Tomlinson ve Graham Burchell. New York: Columbia UP, 1994.
- _____, *A Thousand Plateaus*, çev. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- _____, *Kafka: Toward a Minor Literature*, çev. Dana Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- _____, *Anti-Oedipus*, çev. Robert Hurley vd., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Deleuze, Gilles ve Claire Parnet, *Dialogues*, New York: Columbia UP, 1987.
- Eco, Umberto, "On the Contribution of Film to Semiotics", *Film Theory and Criticism*, ed. Gerald Mast ve Marshall Cohen, 3. edisyon, Oxford: Oxford UP, 1985.
- _____, "Articulations of the Cinematic Code". *Movies and Methods*, ed. Bill Nichols, 590-607, Berkeley: University of California Press, 1976.
- _____, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana UP, 1976.

- Eisenstein, Sergei. *Nonindifferent Nature: Film and the Structure of Things*, çev. Herbert Marshall. Cambridge: Cambridge UP, 1987.
- _____, "Film Form: New Problems", *Film Form: Essays in Film Theory*, ed. ve çev. Jay Leyda, 122-149, New York: Harcourt, Brace, 1949.
- Elsaesser, Thomas (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londra: British Film Institute, 1990.
- Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953: Édition chronologique en deux volumes*, Paris: Seghers, 1974.
- Faure, Elie, *Fonction du cinéma*, Paris: Éditions Gonthier/Médiations, 1976.
- Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, çev. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1973.
- Foucault, Michel ve Maurice Blanchot, *Foucault/Blanchot*, çev. Brian Massumi ve Jeffrey Mehlman, New York: Zone Books, 1990.
- Hardt, Michael, *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Heath, Stephen, "Narrative Space". *Screen* 17/3 (Sonbahar 1976): 68-112.
- Heidegger, Martin, *Basic Writings: From Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*, ed. David Farrell Krell, San Francisco: HarperSanFrancisco, 1993.
- _____, *Kant and the Problem of Metaphysics*, çev. Richard Taft, Bloomington: Indiana UP, 1990.
- Je t'aime, je t'aime, L'avant-scène du cinéma* 91 (1969).
- Kafka, Franz, *Diaries*, çev. Martin Greenberg, New York: Schocken Books, 1949.
- _____, *Letters to Friends, Family and Editors*, çev. Richard Winston ve Clara Winston, New York: Schocken Books, 1948.
- Kant, Immanuel, *Critique of Pure Reason*, çev. Norman Kemp Smith, Londra: Macmillan, 1933.
- Klee, Paul, *On Modern Art*, çev. Paul Findlay, Londra: Faber, 1966.
- Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Film*, Princeton: Princeton UP, 1947.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Theodicy*, çev. E. M. Huggard, La Salle: Open Court, 1990.
- Malkmus, Lizbeth ve Roy Arnes, *Arab and African Filmmaking*, Londra: Zed Books, 1991.
- Marks, Laura U., *The Skin of the Film: Experimental Film and Intercultural Experience*, Durham: Duke UP.
- _____, "Deterritorialized Filmmaking: A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema", *Screen* 35/3 (1994): 244-264.

- Massumi, Brian, *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*, Cambridge: Swerve Editions/MIT Press, 1992.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Sense and Non-Sense*, çev. Hubert L. Dreyfus ve Patricia Allen Dreyfus, Evanston: Northwestern UP, 1964.
- Metz, Christian, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, çev. Michael Taylor, Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- _____, "Current Problems of Film Theory", *Screen Reader 2: Cinema and Semiotics*, 38-85, Londra: Society for Education in Film and Television, 1981.
- _____, *Language and Cinema*, çev. Donna Jean Umiker-Sebeok, The Hague: Mouton, 1974.
- Mitry, Jean, *Ésthétique et psychologie du cinéma, II*, Paris: Editions Universitaires, 1965.
- Monaco, James, *Alain Resnais*, New York: Oxford UP, 1978.
- Münsterberg, Hugo, *The Film: A Psychological Study*, New York: Dover, 1970.
- Narboni, Jean. "... une aile de papillon", *Cahiers du cinéma* 497 (Aralık 1995): 23-25.
- Nietzsche, Friedrich, *Thus Spoke Zarathustra*, çev. R. J. Hollingdale. Harmondsworth: Penguin, 1968.
- _____, *The Will to Power*, ed. Walter Kaufmann, çev. Walter Kaufmann ve R. J. Hollingdale, New York: Vintage, 1968.
- _____, *On the Genealogy of Morals*, çev. Walter Kaufmann ve R. J. Hollingdale, New York: Random House, 1967.
- Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Londra: James Currey/Heinemann, 1986.
- Pasolini, Pier Paolo, *Heretical Empiricism*, ed. Louise K. Barnett, çev. Ben Lawton ve Louise K. Barnett, Bloomington: Indiana UP, 1988.
- Peirce, Charles Sanders, *Peirce on Signs*, ed. James Hoopes, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
- _____, *Écrits sur le signe*, ed. Gérard Deledalle, Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- Prigogine, Ilya ve Isabelle Stengers, *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*, Toronto: Bantam Books, 1984.
- Rodowick, D. N., "Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge", *New Literary History* 26 (1995): 111-21. <http://www.rochester.edu/College/FS/Publications/AVCulture>.
- _____, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, 2. edisyon, Berkeley: University of California Press, 1994.
- _____, *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference, and Film Theory*. New York: Routledge, 1991.

- _____, "Reading the Figural", *Camera Obscura* 24 (1991): 11-44. <http://www.rochester.edu/College/FS/Publications/Figural>
- _____, "The Last Things before the Last: Kracauer and History", *New German Critique* 41 (1987): 109-139.
- (ed.), "Seminar with Claude Lanzmann", *Yale French Studies* 79 (1991): 82-102.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *The Cinema, Reader of Gilles Deleuze*, çev. Dana Polan, *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, ed. Constantin V. Boundas ve Dorothea Olkowski, 255-261, New York: Routledge, 1994.
- Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton: Princeton UP, 1979.
- Sartre, Jean-Paul, *The Imagination: A Psychological Critique*, çev. Forrest Williams, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1962.
- Schefer, Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinema*, Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980.
- Schuhl, R. M., *Le dominateur et les possible*, Paris: Presses Universitaires de France, 1960.
- Shohat, Ella ve Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, New York: Routledge, 1994.
- Simondon, Gilbert, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- Vertov, Dziga, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, çev. Kevin O'Brien, Berkeley: University of California Press, 1984.
- Virilio, Paul, *War and Cinema: Logistics of Perception*, çev. Patrick Camiller, Londra: Verso, 1989.
- Vološinov, V. N., *Marxism and the Philosophy of Language*, çev. Ladislav Matjeka ve I. R. Titunik, New York: Seminar Press, 1973.
- Vuillemin, Jules, *Nécessité, ou contingence: L'aporie de Diodore et les systems philosophiques*, Paris: Éditions de Minuit, 1984.
- Wölfflin, Heinrich, *Principles of Art History*, çev. M. D. Hottinger, New York: Dover Publications, 1932.
- Worringer, Wilhelm, *Form in Gothic*, ed. Herbert Read, New York: Schocken Books, 1964.
- _____, *Abstraction and Empathy*, çev. Michael Bullock, New York: International Universities Press, 1953.

GILLES DELEUZE'ÜN ZAMAN MAKİNESİ

D. N. Rodowick

Ben samimi biçimde bu kitabın Deleuze'ün film teorisine yararlı bir giriş olarak okunacağını, dolayısıyla da katkılarını açık kılacağını umsam da, asıl gayem bu değil. Bundan farklı olarak, Deleuze'ün *The Movement-Image* ve *The Time-Image* adlı çalışmalarını felsefi çalışmalar olarak ele almayı ve bunları Deleuze'ün daha genel kaygılarının sinema aracılığıyla mantıksal gelişimi olarak anlamayı seçtim. Gilles Deleuze'ün felsefesi, en derin ve en karmaşık biçimlerde, bir *zaman felsefesidir*. Ben, söz konusu kitapları da bu felsefi projenin bir parçası ve bölümü olarak görmeyi, dolayısıyla bu kitapları Deleuze'ün altmışlı ve yetmişlerdeki majör çalışmalarının açıklaması olarak okumayı seçtim.

