

**T.C.**  
**VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**FELSEFE ANABİLİM DALI**

**GILLES DELEUZE'ÜN SİNEMATOGRAFİK İMGELERİ ÇERÇEVESİNDE  
STANLEY KUBRICK'İN OTOMATİK PORTAKAL FİLMİNİN ANALİZİ**

Yüksek Lisans Tezi

HAZIRLAYAN





**LEYLA DEMİROĞLU**

DANIŞMAN

**Dr. Öğr. Üyesi Fırat İLİM**

**VAN, 2019**

KABUL VE ONAY SAYFASI (EK-4)

<p>LEYLA DEMİROĞLU tarafından hazırlanan " GILLES DELEUZE'ÜN SİNEMATOGRAFİK İMGELERİ ÇERÇEVESİNDE STANLEY KUBRICK'İN OTOMATİK PORTAKAL FİLMİNİN ANALİZİ" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi FELSEFE Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.</p>	
<p><b>Danışman ve Başkan:</b> Dr. Öğretim Üyesi Fırat İLİM Felsefe Anabilim Dalı, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum</p>	
<p><b>Üye:</b> Dr. Öğretim Üyesi Veda TEMİZKAN Felsefe Anabilim Dalı, Munzur Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum</p>	
<p><b>Üye:</b> Dr. Öğretim Üyesi Burçak İsmet ÖZSOY Felsefe Anabilim Dalı, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum</p>	
<p><b>Üye:</b> Unvanı Adı SOYADI Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum</p>	
<p><b>Yedek Üye:</b> Unvanı Adı SOYADI Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum</p>	
<p><b>Yedek Üye:</b> Unvanı Adı SOYADI Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum</p>	
<p>Tez Savunma Tarihi:</p>	01/07/2019
<p>Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini ve imzalarını sahiplerine ait olduğunu onaylıyorum.</p> <p> Doç. Dr. Bekir KOÇLAR Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü</p>	

## ETİK BEYAN SAYFASI

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü **Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;**

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu

**bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.**

LEYLA DEMİROĞLU

**Yüksek Lisans Tezi**

**Leyla DEMİROĞLU**

**VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**HAZİRAN, 2019**

**GILLES DELEUZE'ÜN SİNEMATOGRAFİK İMGELERİ ÇERÇEVESİNDE  
STANLEY KUBRICK'İN OTOMATİK PORTAKAL FİLMİNİN ANALİZİ**

**ÖZET**

Fransız filozof Gilles Deleuze çağdaş felsefenin en önemli düşünürlerinden biridir. Siyaset kuramı, feminist kuram ve sinema kuramı gibi birçok alanı düşünceleri ve yaklaşımlarıyla etkilemiştir. Düşünsel bir yaratım olan sinema, dilbilim ve psikanaliz gibi alanların çalışma konusu dahilindedir. Fakat Deleuze bu alanların sinema ile bağ kurma gücünü yetersiz bulur; ona göre bu bağı kuracak olan felsefedir. Bu çalışma Deleuze'ün sinema yaklaşımına bağlı olarak şekillenmiştir. Deleuze felsefe ve sinemanın ortak bir paydada buluşmasını, içlerinden birinin çözümlemek zorunda olduğu bir problemi diğerinin de kendi disiplini çerçevesinde çözümlemeye çalışmasında görür. Dolayısıyla onun sinema yaklaşımı bu alanların birbirleri üzerine düşünmelerinden ziyade, felsefenin sinema ile beraber düşünmesi olarak ifade edilebilir. Felsefenin amacının kavramlar yaratmak olduğunu ifade eden Deleuze, sinemayı bir imgeler pratiği olarak nitelendirir ve bu pratiğin kuramını yapma görevini felsefeye yükler. Deleuze sinema kuramı hakkındaki düşüncelerini *Sinema I (hareket-imge)* ve *Sinema II (zaman-imge)* olarak iki ciltlik bir çalışma şeklinde sunmuştur. İkinci Dünya Savaşı öncesine kadar hareket imgeye bağlı olan klasik sinema, savaşın kendisiyle getirdiği yıkımla beraber yeni imge arayışlarına girişmiş, bu arayış zaman imgeye bağlı modern sinemanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu tez gösterime girdiği tarihten itibaren büyük tartışmalara yol açan Stanley Kubrick'in Anthony Burgess'ın romanından uyarladığı Otomatik Portakal filminin

içerisinde Deleuze'ün sinematografik imgelerinin izlerini ortaya çıkarmak amacıyla yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** sinematografi, hareket-imge, zaman-imge, kuram, düşünce, film

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Fırat İLİM



**Master Thesis**

**Leyla DEMİROĞLU**

**VAN YÜZÜNCÜ YIL UNIVERSITY**

**INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES**

**JUNE, 2019**

**THE ANALYSIS OF STANLEY KUBRICK'S A CLOCKWORK  
ORANGE WITHIN THE FRAME OF GILLES DELEUZE'S  
CINEMATOGRAPHIC IMAGES**

**ABSTRACT**

French philosopher Gilles Deleuze is one of the most important thinkers of contemporary philosophy. He has influenced many fields such as political theory, feminist theory and cinema theory with his thoughts and approaches. Being an intellectual creation, Cinema is in the study of such fields as linguistics and psychoanalysis. Yet, Deleuze finds the power of these areas insufficient to connect with cinema; according to him, it is the philosophy that will build this connection. Deleuze regards the meeting of philosophy and cinema in a common denominator as an attempt to solve a problem that one of them must solve in the framework of its own discipline. Thus, his approach to cinema can be expressed as philosophy thinking together with cinema rather than thinking about each other. Stating that the aim of philosophy is to create concepts, Deleuze describes cinema as a practice of images and places the duty of making the theory of this practice on philosophy. Deleuze presented his thoughts on cinema theory in a two volume study, namely *Cinema I (movement-image)* and *Cinema II (time-image)*. Until the Second World War, the classical cinema, which was bond to the movement image, began the search for new images with the destruction that was caused by the war itself, and this search led to the emergence of modern cinema basing on the image. This thesis has been created to reveal traces of Deleuze's cinematographic images within the film

Automatic Orange, adapted from the novel by Anthony Burgess by Stanley Kubrick, which has led to much controversy ever since its release.

**Key Words:** cinematography, movement-image, time-image, teori, film

Supervisor: Asistant Prof. Dr. Fırat İLİM



## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vii
ÖNSÖZ .....	ix
GİRİŞ .....	1

### 1.BÖLÜM: GILLES DELEUZE'ÜN FELSEFESİNE KISA BİR GİRİŞ

1.1. Düşünme Güçleri: Felsefe, Sanat ve Bilim.....	4
1.1.1. Kavram .....	8
1.1.2. Duyum .....	11
1.1.3. İçkinlik Düzlemi .....	14
1.2. Aşkın Ampirizm .....	16

### 2. BÖLÜM: GILLES DELEUZE'ÜN SİNEMA FELSEFESİ

2.1. Düşünsel Bir Yaratım Olarak Sinema .....	18
2.2. Bergson .....	22
2.2.1. Süre Kavramı .....	24
2.2.2. Yöntem Olarak Sezgi .....	26
2.2.3. Bergson'un Hareket Üzerine Tezleri.....	28
2.3. Deleuze'ün Sinematografik İmgeleri .....	31
2.3.1. Hareket İmge .....	32
2.3.1.1. Algı, Eylem, Etki .....	34
2.3.1.2. Montaj ve Montaj Ekolleri .....	37
2.3.2. Zaman İmge.....	42

### 3. BÖLÜM: OTOMATİK PORTAKAL FİLMİNİN ANALİZİ

3.1. Stanley Kubrick.....	48
---------------------------	----



3.2. Otomatik Portakal ..... 51

**4.SONUÇ** ..... **65**

**KAYNAKÇA** ..... **67**

**ÖZGEÇMİŞ**

**ORJİNALLİK RAPORU**



## ÖNSÖZ

Tez süreci boyunca benden desteğini eksik etmeyen sevgili danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Fırat İlim'e sabrından ve anlayışından dolayı çok teşekkür ederim. Zorlandığım her an bana çalışma gücü veren Shwan Loghmani'ye, hayatımda oldukları için kendimi daima şanslı hissetmemi sağlayan aileme sonsuz teşekkürler...



## GİRİŞ

Gilles Deleuze 1925-1995 yılları arasında yaşamış çağdaş felsefenin en önemli filozoflarından biridir. Fransız akademisinde yetişmiş bir düşünür olan Deleuze bu akademinin felsefe yapma biçimini eleştirir. Klasik felsefede düşüncenin yaşamın imkânlarını ve akışını kısıtlayan bir hegemonya kurduğunu düşünür ve alternatif bir felsefe arayışına girer. Baruch Spinoza, David Hume, Gottfried Leibniz, Henri Bergson ve Friedrich Nietzsche ilham aldığı filozoflardır.

Deleuze'ün felsefesi kapalı bir sistem olmanın ötesinde, farklılığa, olumsuzluğa açık bir sistem üzerine kuruludur ve ampirizmden yanadır. Ampirizmin klasik anlamı bütün bilginin deneyden geldiği, deneyim ürünü olduğudur. Deneyim, bir varlığın deneyimi, bilincin deneyimidir. Ama Deleuze'ün ampirizmden çıkarımı bu değildir. Kendi ampirizm biçimini aşkın ampirizm olarak tanımlar. Bunu yaratıcılıkla ilgili bir düşünce olarak yorumlar; aşkın ampirizmde hiçbir temel, özne ve deneyimleyen varlık yoktur, sadece deneyim vardır. Deleuze'ün ampirizmi felsefesini oluşturma, kavramlarını açma ve fikirlerini sunma tarzında daha açık hale gelir.

Deleuze felsefenin bir şey üzerine düşünmek olmadığını, bir şey yaratmak olduğunu belirtir. Felsefe kavramlar yaratmayı içeren bir disiplindir, kavram üretme gücünü içinde taşır. Çünkü felsefenin amacı her zaman yeni kavramlar yaratmaktır. Felsefe, başta sosyoloji olmak üzere onun yerini almak isteyen birçok rakiple karşılaştı Deleuze'e göre. Ardından epistemoloji, dilbilim, hatta psikanaliz ve mantık çözümlemesi sıraya gireceklerdir. “Nihayet, bilgiişlem, pazarlama, tasarım, reklamcılık, yani iletişimin bütün disiplinleri, bizatihi kavram sözcüğünü sahiplenip; bu bizim işimizdir, yaratıcı olan bizleriz, bizler kavramlaştırıcılarız! dediklerinde, utanmazlığın en dibine inilmiş oldu” (Deleuze ve Guattari, 2017:19). Dolayısıyla felsefe hep daha küstah rakiplerle kapışmak durumunda kalmıştır. Kavram yaftalar değil düşünce yönelimleridir. Dolayısıyla gündelik kullanılan kavramlardan farklıdırlar. Çünkü gündelik dilde kullanılan kavramlar bir şeyi ima etmez, içerisinde bulunan duruma karşılık gelirler. Bu kavramlar hayatın ya da içerisinde kullanılan sistemin düzenli işleyişini etkin kılarlar.

Kavram, Deleuze'ün felsefi sisteminin bütünlüğünü kurar. Bütünün ayrılmaz parçalarından biri olarak söz eder kavramdan, bir diğeri içkinlik düzlemidir. İçkinlik düzlemi bir kavram değil düşüncenin imgesidir; düşünmenin, düşünceyi kullanmanın, düşünce içinde yol almanın ne anlama geldiğine ilişkin olarak düşüncenin kendine verdiği bir imgedir. Deleuze, Platon'un '*idea*', Descartes'in '*cogito*', Kant'ın '*koşul*'u, Bergson'un '*süre*' kavramlarının yaratımını tarihsel düşünce düzlemlerine göre değerlendirir.

Kavram yaratmak sadece felsefeye ait olsa da bilim ve sanat da birbirinden yaratıcıdır. Deleuze her üç alanı hayatı dönüştüren düşünme güçleri olarak ele alır. Felsefe kavramlar, bilim fonksiyonlar, sanat da duyumlar aracılığıyla düşünmektedir. Bu düşüncelerden hiçbiri ötekilerden daha iyi, ya da daha yoğunlukta değildir. Deleuze'ün sinema yaklaşımına geçmeden önce onun hem sanata hem felsefeye dair söylediklerine bakmak, onları anlamak gerekir. Bu bağlamda tezin ilk bölümünde Deleuze'ün felsefesinin genel hatları anlatılacaktır.

Tezin ikinci bölümde Deleuze'ün sinema yaklaşımının hareket imge ve zaman imge kavramları çerçevesinde nasıl şekillendiği açıklanacaktır. Kavramlar ve imgeler düşüncenin zorunlu edimidirler. Sinemadaki imgeler felsefede kavramların üstlendiği görevin başka bir boyutudurlar. İmgeler kavramlar gibi mantıksal bir şekilde düşüncelerin birbirinden çıkarsanmasından değil insanda yarattıkları etkilerle yeni bir dönüşüme işaret ederler. Bir nevi düşüncede düşünülme-yene yöneliktir; nitekim insanların duygulanımları düşüncelerinden daha çok benzerlik gösterir. Bu bağlamda imgeler temsil yahut gerçeğin kopyası değildirler. Dolayısıyla sinema, bir temsil değil hareket ve zaman bloklarından oluşan bir sanattır, yani sinematografik imgelerle oluşturulmuş bir yaratımdır.

Deleuze'ün sinema üzerine düşündüğünü söylemek yerine onun sinemayla düşündüğünü söylemek yerinde olacaktır. Nitekim onun için felsefe de bir şey üzerine düşünmek değil bir şey yaratmaktır. Deleuze felsefede karşısına çıkan bir probleme yanıt aramak için de bazen sinemaya yöneldiğini dile getirir. Deleuze sinemaya felsefi bir yaklaşımda bulunmadığını, direkt felsefeden sinemaya gittiğini ve aynı şekilde sinemadan direkt felsefeye geldiğini vurgular. Sinemanın felsefe için önemi, felsefedeki kavram yaratma etkinliğine yeni bir boyut kazandırmasıdır.

Sinema yeni imgeler ve göstergeler rejimidir. Göstergeler ve imgelerin yarattığı bir dil olarak görülen, hatta yalnızca sanatın teknik olanaklarla üretilen bir biçimi olarak görülen sinema, Deleuze'e göre günümüzde imgenin hareket ve zamanla ilişkisi sonucunda kavramsal bir boyut kazanmıştır.

Deleuze'ün sinema felsefesi hareket imge ve zaman imge kavramları üzerine şekillenmiş iki dönem olarak ele alınmaktadır. İkinci dünya savaşı öncesi sinema hareket imge üzerine kuruluyken, savaşın getirdiği yıkımla beraber durum eylem birliği parçalanmış ve yeni imge arayışı zaman imgenin baskın olduğu modern sinemanın doğmasına neden olmuştur. Algı, eylem ve etki imgelerinin biçimlendirdiği klasik sinemada hareket imge olay örgüsüne dayanır; zaman dolaylı olarak verilir, harekete bağlıdır. Düşünce hareket imgenin kendisinde ya da onun bileşenlerinde verilir; zaman imgede ise düşünce kendisini ifade eden göstergeden bağımsız verilir, durum eylem birliği parçalanmıştır. Henri Bergson'un hareket üzerine tezleri, *sezgi*, *süre*, *madde* ve *bellek* kavramları Deleuze'ün sinema felsefesini oluşturmasına olanak sağlamıştır. Bu nedenle tezin ikinci bölümünde önce Bergson'un bu alandaki düşüncelerine yer verilecek daha sonra Deleuze'ün hareket imge ve zaman imge kavramlarına geçilecektir.

Deleuze hareket imge ve zaman imge kavramları çerçevesinde ele aldığı sinema kuramı hakkındaki düşüncelerini film pasajlarıyla örneklendirerek verir. Deleuze'ün yöntemi tezin üçüncü bölümünün film analizine ayrılmasına olanak sağlamıştır. Bu bölümde, yaptığı birçok filmi tartışma konusu olan, kendisinden sonra gelen çoğu yönetmeni etkisi altına alan, teknik kusursuzluk arayışı, entelektüel sembolizmi, mükemmeliyetçi bakış açısı ve detaycılığıyla tanınan Amerikalı yönetmen Stanley Kubrick hakkında bilgi verilecektir. Kubrick'in filmlerinde Deleuze'ün özellikle zaman imge kavramının izlerini görmek mümkündür. Bu çalışma onun Anthony Burgess'in romanından uyarladığı Otomatik Portakal filmiyle sınırlandırılmıştır, Deleuze'ün sinematografik imgelerinin izleri bu filmde aranacaktır.

# 1. BÖLÜM

## DELEUZE FELSEFESİNE KISA BİR GİRİŞ

### 1.1.Düşünme Güçleri: Felsefe, Sanat ve Bilim

*Duyum varlıkları değişikliklerdir (variétés), tıpkı kavram varlıklarının değişimler (variations) ve fonksiyon varlıklarının da değişkenler (variables) olması gibi. (Deleuze ve Guattari, 2017: 172)*

Deleuze'ün üzerinde en çok durduğu nokta 'düşünmek'tir. Felsefe, sanat ve bilimi hayatı dönüştüren düşünme güçleri olarak ele alır. Düşünmek kavramlar, fonksiyonlar ve duyular çerçevesinde oluşur. Sözü edilen bu düşünce güçlerinden hiçbiri diğerlerinden daha fazla yoğunlukta değildir, her biri eşit güçtedir (Deleuze ve Guattari, 2017: 194). Bunlar Deleuze açısından otonom olmakla birlikte her üç disiplin kendi başına bir görev üstlenmiştir.

Deleuze eserlerinde sanatı, bilimi ve felsefeyi düşüncenin güçleri olarak niteler. Her biri kaosla kendi tarzlarında kapışır; felsefe kavramlarla, sanat duyularla, bilim de fonksiyonlarla. Deleuze'ün hayatı dönüştüren güçler olarak ele aldığı bu alanlar arasında yaptığı ayırım bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Deleuze, bu üç etkinlik arasında farklar olduğunu, yalnız bu farkların sanıldığı düzeyde olmadığını dile getirir (Deleuze, 2000:110). Bu düşünsel yaratımların her birinin kendi olanaklılığı diğerinden apayrıdır; aynı zamanda birbirleriyle uyumsuz ve mesafeli bir ilişkileri vardır. Öztürk, kitabında Deleuze'ün söz ettiği bu üç disiplinin her birinin kaosla kendi tarzlarında kapışsalar bile birbirlerinden mutlak bağımsız olmadığından söz eder; hatta birbirlerine ihtiyaçları vardır. Kaosla girdikleri ilişki kaosu durdurmaz, onunla beraber yolculuk yapılır (Öztürk, 2018:37). Dolayısıyla felsefe ve sinema arasındaki ilişki bir ihtiyaç ilişki olarak algılanabilir. Nitekim Deleuze hayatta karşılaştığı sorunlara ve sorulara çözüm aramak için farklı disiplin alanlarında gezintiye çıkmaktadır.

Deleuze'e göre felsefe, sanat ve bilim hayatın, ama sürekli 'oluş' sürecindeki bir hayatın, patlayıcı kuvvetinin etkileri olarak görülmelidir. Felsefecilerin veya

yazarların betimleyip yorumlayabilecekleri bir dünyaya veya hayata sahip olmadığımızdan söz eder. Sanatın, bilimin ve felsefenin üretimleri hayatın bir olayı görünüm değiştirerek yeniden sunmasıdır. Her dönüşüm de hayatı kendi özgün tarzında değiştirir (Colebrook, 2013:21). Bir yapıtı sanat açısından ele almak ya da felsefi olarak okumak için onun özgül kuvvetini veya hayatını dağıtma kapasitesini kavramamızı gerekir. Diğer düşünce güçlerinden ayrılmış saf bir sanat veya felsefe yapıtıyla karşılaşmama ihtimalini göz önünde bulundurarak, yapıttaki sanatsal, felsefi ve bilimsel etkileri ortaya çıkarmak gerekir. Bu etkileri veya eğilimleri birbirinden ayırmak için, yapıtın ne olduğuyla ilgilenmekten yerine, yapıtın amacına yoğunlaşmak daha doğrudur. Deleuze'e göre düşüncenin sınırlarını zorlamak için yapmamız gereken asıl budur. Eğer düşüncenin tek bir homojen biçim aldığını kabul edersek, bilimi bütünüyle 'öyküler'e veya felsefeyi bütünüyle olgu-saptamaya indirgeyerek kanıyı sorgulamamaya başlarız. Düşünmenin neler yapabileceğini asla gerçekten kavrayamayız. Eğer gerçekten felsefeler, sanat ve bilim yaratabilirsek, bu bize düşüncenin yaratıcı olduğunu gösterir. Bu üretimi harekete geçiren, yöneten gücü anlarsak, o zaman yaratıcılığımızı, hayatımızı ve geleceğimizi en üst düzeye çıkarabiliriz (Colebrook, 2013:22).

Deleuze'ün tüm felsefesini 'kavram ve duyum çerçevesinde gelişen bir metafizik' olarak adlandırmak mümkündür. Çünkü, Deleuze, her şeyden önce düşünme kavramının kapsamını yalnızca felsefeyi değil, sanatı da içine alacak şekilde genişleterek düşünmeyi yeniden tanımlar. Gerek felsefeye yönelik gerekse sanata yönelik düşüncelerinde Deleuze'ün tüm çabası, insan zihninin güçlerini, eğilimlerini keşfetmek ve bu eğilimlere göre bir çerçeve çizmektir. Onun felsefe ve sanatı bu bakış açısıyla yeniden ele alması, düşünsel yaratımı farklı bir zemine taşır (Sütçü, 2015: 26).

Felsefeyle sanatın ne şekilde bir etkileşim içerisinde oldukları ancak kavram ve duyum arasındaki ilişkinin kavranması ekseninde açığa çıkabilir. Bir anlam bütünlüğü sağlamaya çalışmıştır Deleuze, bundan dolayı da bu disiplinlerin her birini diğerinden farklı bir konuma yerleştirmekten ziyade, onları ortak bir zemine taşımıştır. Dolayısıyla bunları net bir sınırla ayırmanın ötesinde farklılığı amaçlayan, yaratıcı ve değişime açık bir temele yönelmiştir.

Filozof kavram dostudur Deleuze'e göre, onlar kavram yaratma yetisine sahiptirler. Kavramlar ille de mutlak betimlemeler, formlar ya da keşifler değildir.

Aslında felsefeyi kavramlar yaratmayı görev edinen bir alan olarak nitelemek daha doğrudur. Sürekli yepyeni kavramlar ortaya atmak, felsefenin nihai amacı başka ne olabilir? Kavramın yaratılmak gibi bir zorunluluğu vardır, onu bir güç biçiminde içinde yürüten birey, onu üretecek güce ve edime yatkın birey özellikleriyle filozofa atıfta bulunur. Üretmenin daha duyulu bir özelliğe sahip alanlara ve sanatlara özgü olduğu düşüncesi kabul edilemez. Sanat zihinsel kendilikler sağladığı oranda, felsefi kavramlar da duyumluluklardır. Başka bir ifadeyle dar anlamda kavram yaratmak sadece felsefeye ait olmasına rağmen diğer disiplinler de yaratıcıdır (Deleuze ve Guattari, 2017: 14-15).

Deleuze, nasıl felsefeyi özgün bir biçime bürünerek çözümlene yoluna gittiyse, aynı yolla sanatı da açıklama yoluna gider. O, adeta sanatın felsefeye beraber düzlem yaratma çabasını görmezden gelen tüm sanatsal ve felsefi anlayışlara meydan okur. Ayrıca bu iki disiplin insanın kaostan korunmak için bir parçacık düzen isteğiyle alakalıdır. Deleuze'ün felsefe ve sanatla ilgili olarak yaratıma yaptığı özel vurgu, tek başına bu vurgu bile, onun bu etkinliklerdeki yaratıma, dolayısıyla, bu iki düşünce biçiminin üstlendiği göreve verdiği önemi anlamamız için yeterlidir. Deleuze, felsefi uğraşıda çeşitli biçimler çerçevesinde kendini ortaya koyan şeyin kavramlar olduğunu ve felsefenin tüm uğraşısının bir kavram yaratma süreci olarak tanımlanması gerektiğini; sanatsal uğraşıda farklı biçimler çerçevesinde kendini ortaya koyan şeyin duyum olduğunu ve sanatın tüm uğraşısının bir duyum yaratma süreci olarak tanımlanması gerektiğini vurgular. Fakat, bu iki etkinliğin, ortak olarak ele alınmasını sağlayan bir bağ her zaman olmuştur ve olacaktır. Bu bağ da yaratımdır (Sütçü, 2015: 37).

Felsefe kavramlar, sanat duyumlar yaratır. Kant Üzerine Dört Ders kitabında Deleuze, dersin sonunda şöyle bir ifade kullanır: “Derslerin sonunda benim gibi, bir filozofun tam da şöyle biri olduğunu siz de kabul edersiniz: Bir filozofun bir ressamdan ya da müzisyenden daha az yaratıcı olmadığını, yalnızca kavramlar yaratımı diyeceğim belirlenebilir bir alanda yaratmakta olduğunu...” (Deleuze, 2000:12).

Düşünme güçlerinden bir diğeri olan bilimin nesnesi, kendilerini söylemsel sistemler içindeki önermeler olarak sunan fonksiyonlardır. Fonksiyonların öğeleri fonktifler diye adlandırılır. Bilimsel bir nosyon kavramlarla değil fonksiyonlar ya da önermeler aracılığıyla belirlenmiştir. Bu, matematik ve biyoloji gibi alanların birbirlerine yönelik işlevsel kullanım şekillerinde ortaya çıktığı gibi, fazlasıyla girift bir düşüncedir. Üstelik bilimlere iletme olanağı sağlayan tam da bu düşüncedir.



Bilim bunları yapmak için felsefe hiçbir şekilde ihtiyaç duymaz der Deleuze. Buna karşılık, bir nesne, mesela geometrik bir uzam, fonksiyonlar aracılığıyla bilimsel olarak yapılandırıldığında, geriye, fonksiyonun içinde hiçbir şekilde verilmemiş olan, felsefi kavramın araştırılması kalır. Bundan da fazlası, bir kavram, en ufak bilimsel değere sahip olmaksızın, ama kavramlarla fonksiyonlar arasındaki yapıcı farkları işaretlemek amacıyla, olabilecek tüm fonksiyonların fonktiflerini bileşenler olarak alabilir (Deleuze ve Guattari, 2017: 117). Bu koşullar altında bilim ve felsefe arasındaki fark, onların kaosa karşı takındıkları tavırda yatar; tıpkı sanat ile felsefe arasındaki farkın da aynı nedene bağlı olması gibi. Kaos düzensizliğinden çok kendisinde başlayan her türlü formun dağılıp gittiği sonsuz hızla tanımlanır. Elbette bu hiçlik değil, bir gizlidir; tutarlılığı ve gönderimi olmaksızın, sonucu olmaksızın, aynı anda ortadan kalkmak üzere ortaya çıkan, olabilecek bütün apaçıkları içeren ve olabilecek bütün formları çeken bir boşluktur. Sonsuz bir doğuş ve eriyiş hızıdır. Felsefe, sonsuzu saklayarak, gizile kavramlar aracılığıyla bir tutarlık verir; bilim sonsuzdan vazgeçerek, gizile işlevler aracılığıyla onu etkinleştiren bir gönderim verir. Felsefe bir içkinlik ya da tutarlılık düzlemiyle iş görür; bilimse bir gönderim düzlemiyle (Deleuze ve Guattari, 2017: 118). Felsefe tümcelerden kavramlar çıkartır bilim ise prospektler (yargılarla karışmayan önermeler) ve sanat da algılamalar ve uygulamalar çıkartır.

Sonuç olarak; üç düşünce biçiminin bir özdeşleşme olmadan birbirine karıştığından söz edilebilir. Felsefe yarattığı kavram aracılığıyla olaylar çıkartır, sanat duyumlarıyla anıtlar diker, bilim de fonksiyonlarıyla şeylerin durumlarını kurar. Düzlemler arasına yerleştirilebilecek zengin bir iletişim ve etkileşim örgüsünün olanaklılığından söz eder Deleuze. Fakat şebekenin yükselen noktaları, duyumun, kendiliğinden kavram ya da fonksiyon duyum kavramı, fonksiyonun da duyum ya da kavram fonksiyonu haline geldiği noktaları vardır. Bunlardan herhangi biri, henüz hâlâ gelecek, hâlâ belirsiz ya da bilinmez olabilmeksizin ortaya çıkmaz. Bir düzlem üzerinde yaratılmış her öge, öteki düzlemler üzerinde yaratılmayı bekleyen, daha başka ayrışık ögelere çağrıda bulunur: Ayrışık-doğum olarak düşünce. Bu yükselen noktaların iki aşırı tehlike taşıdığı doğrudur: Ya bizi içinden çıkmak istediğimiz kaniya götüreceklerdir doğruca, ya da kapışmak istediğimiz kaosun içine iteceklerdir bizi (Deleuze ve Guattari, 2017: 195).

### 1.1.1. Kavram

*Her şeyden önce kavramlar imzalıdır, öyle de kalırlar;*

*Aristoteles'in töz'ü, Descartes'in cogito'su, Kant'ın koşul'u, Bergson'un süresi...*

*(Deleuze ve Guattari, 2017: 17)*

Kavram, Deleuze'ün felsefi disiplinin temelini oluşturan, başka düşünce edimlerini ortaya çıkaran dayanak noktasıdır. Bu çalışmada kavram ile duyum ayrı ayrı anlatılmaya çalışılmıştır fakat Deleuze'ün metafiziğinde bunları birbirinden koparmaya çalışmak anlamsızdır. Felsefe Deleuze'e göre kavramlar yaratır. Kavramlar şeylere iliştiğimiziz yaftalar veya adlar değildir; bir düşünme yönelimi veya yönü üretirler. Felsefi anlamdaki kavramlar ile gündelik dilde kullanılan kavramlar birbirine özdeş değildirler. Sözgelimi mutluluk kavramı gündelik düzlemde kullanılabilir. Mutlu yıllar, mutluluğa giden yol ya da seni mutlu eden şeyleri yap gibi temenni, öneri ya da başka anlamlar barındıran cümleler buna örneklerdir. Gündelik dilde kullanılan kavramlar işlevseldir, düşünme sorunsalını ortadan kaldırırlar. Deleuze'ün felsefesi hep yeniliğe ve yaratıma açık olduğu için, bir şeyin gündelik veya alışıldık biçimini bu şeyin özü olarak görmeyi reddeder. Gündelik kavramlarımız bir kavramın ne olduğunu kavrayamazlar, çünkü kavramın yapabileceklerinin sahip olduğu güce olanak tanımazlar. Deleuze için düşünmenin ne olduğunu anlamak için gündelik hayattan örnekler alıp sonuçlar çıkarmak yerine düşünmeye en uç biçimlerinde bakılmalıdır (sanat, felsefe, ya da delilik gibi). Felsefi bir kavram gündelik dilin kavramlarıyla çok az ilişkilidir, tıpkı Deleuze'ün sanat ve sinema tanımlarının bizim sıradan görme deneyimlerimizle uyuşmuyor olması gibi (Colebrook, 2013:27).

Deleuze düşünmekten söz ederken, felsefenin önüne ne çıkarsa onu düşünmek için yapılmış bir şey olmadığını da ifade eder. Ona göre, felsefeyi herhangi bir şey üstüne düşünmek, usavurmak için bir garanti belgesi gibi ele almak ona çok şey yüklemek, ama gerçekte içini boşaltmaktır. Çünkü kimse, herhangi bir şey üstüne düşünmek için felsefeye ihtiyaç duymaz. Her alanın kendi alanı üzerine düşünmeye daha yetkin kişileri vardır. Felsefe de kendi sınırlarını belirleyen, kendine ait bir içeriği olan bir disiplindir.

Felsefe de en az başka bir disiplin kadar yaratıcı ve icat eden bir disiplindir. Felsefe, kavramlar yaratan ve icat eden bir disiplindir. Ve kavramlar, o halleriyle, hazır-yapım veriler olarak elde bulunmazlar, göklerin bir köşesinde, bir filozofun gelip, onları devşirip kavramasını beklemezler. Kavramların yapılmaları, imal edilmeleri gerekir. Kuşkusuz bu, şu ya da bu kavramı oturup imal etmeye benzemez. Bir filozof, şu ya da bu kavramı hadi oturup imal edeyim diye işe koyulmaz. Tıpkı bir ressamın, günün birinde hadi şöyle şöyle bir resim yapayım, tıpkı bir sinemacının şöyle şöyle bir film yapayım demeyeceği gibi (Deleuze, 2003:19).

Kavramların yaratıcısı sadece filozoflardır. Bir filozofun felsefeye getireceği yaratıcılık ve yenilikler, onun yaşadığı zaman ile ilgili kavrayışının çerçevesinde şekillenir. Dolayısıyla filozof, içerisinde yaşadığı düşünce atmosferini işlemeye başladığı an, onun perspektifi kavramın ortaya çıkışında kesin belirleyici olacaktır. Demek ki Deleuze'ün yoğunlaştığı nokta, herhangi bir zamanın bilincinin neden şu veya bu filozof tarafından yaratıldığı değil de bu zaman bilincinin filozofla kavramsal olarak felsefi bir konum kazanmasıdır (Sütçü, 2015: 29).

Kavramlar yaratmak, bize düşünmenin yeni güçlerini sunar ve onun sınırlarını zorlar. Çünkü kavram basit bir şekilde ifade edilecek yafta ya da betimleme değildir. Onlar düşünceye yön kazandıran bir yaratımlardır. Ona göre her kavram bileşenlerden oluşur ki bunlara şifreler de denebilir. Her çoğulluk kavramsal olmasa da o bir çoğulluktur. Tek bir bileşenli kavramın olmadığını vurgular Deleuze. Birinci kavramın bile, bir felsefenin başladığı ilk kavramın bile, birçok bileşeni vardır, zira felsefenin bir başlangıcı olması gerektiği kesin değildir ve eğer bir başlangıç belirleyeceklerse, buna bir bakış açısı ya da bir neden eklemek zorundadır. Filozoflar aynı kavramla işe başlamazlar ve aynı başlangıç kavramını da kullanmazlar. Ona göre her kavram en azından çifttir, üçlüdür, vb. Bununla birlikte bütün bileşenleri içeren kavram yoktur, böyle bir durum elette kaos olurdu: sözüm ona nihai kavramlar olan tümeller bile onları açıklayan bir evreni kuşatarak (düşünüm, iletişim...) kaostan çıkmak zorundadırlar (Deleuze ve Guattari, 2017: 25).

Deleuze her kavramın, bileşenlerinin sayısı ile tanımlanmış, düzensiz bir çevresinden söz eder. Bu nedenle, Platon'dan Bergson'a kadar, kavramın ekleme, parçalama hatta atma ve bunları tekrar tekrar yapma edimi olduğu söylenebilir. Kavram, onu oluşturan öğelerin tümlediği parçalı halde bulunan bir bütündür. Bir filozof kavramlarını elden geçirmekten, onları değiştirip dönüştürmekten vazgeçmez.

Kavramlar bir düzlem içerisinde (ki bu içkinlik düzlemidir, bir sonraki bölümde bundan söz edilecektir) birbirleriyle yeniden uyarlanırlar, birbirleriyle kesişirler, hatlarını uyumlaştırır, karşılıklı sorunlarını biçimlendirirler, farklı tarihleri olsa da aynı felsefeye ait olurlar. Kavramlar, felsefe disiplini içerisinde kenarları kesişmeyen ve birbirine uymayan parçalanmış bütündür Deleuze'e göre. Tabii bunlar, yani ayrılmış bütünlükler bir puzzle oluşturmazlar. Bu bütünlükler aslında zar atımlarıyla oluşmuşlardır. Her zar atımında ortaya çıkan farklı durum, her kavramın kendi içinde farklı bir geçerlilik kazanmasını sağlar. Deleuze'e göre bu kavramlar alçaldıkları gibi yükselirler de ve bununla birlikte sayısız dalga oluştururlar. Ona göre bu esnek durum, onların birbirine karışarak bir tümelde yok olup tekilliklerini kaybetmesine engel olur (Sütçü, 2015: 32). Her kavramın zemini bizzat kendine özgüdür. Aynı zamanda kavramlar başka kavramlara göndermede bulunabilir. Tabii bu gönderme, aynı dönemde yaratılan bir başka kavrama değil, onun kapsadığı düşünce düzlemi içerisinde yaratılan tüm kavramlara da olabilir.

Kavram gelecekte gerçekleşecek bir olayı çevreleyen hat, onun yüzey yapısı takım şeklindeki yıldızlar biçiminde konumlanmıştır. Kavramlar bu bağlamda kendiliklerinden felsefeye aittirler. Çünkü onları yaratan, onlardan durmadan başka kavramlar yaratan felsefedir. Kavramın bilgi olduğundan söz eder Deleuze. Bu bilgi bizzat kendisinin bilgisidir. Aynı zamanda içinde bedenleştiği şeylerin durumuyla karışmayan, saf olaylar şeklinde nitelendirilebilecek bilgidir. Felsefenin işi, kavramlar ve kendilikler yaratırken şeylerden ve varlıklardan olaylar çıkarmaktır (Deleuze ve Guattari, 2017: 40). Felsefi kavram, telafi amacıyla, yaşanmışlığa atıfta bulunmaz; ama o, kendi yaratisıyla, her yaşanmışlığın ve bir o kadar da şeylerin durumunun hepsinin üzerinde seyreden bir olayı hazırlar. Her kavram olayı yontar, onu kendince yeni baştan biçimlendirir. Bir felsefenin yüceliği kavramlarının bizi çağırdığı olayların doğasıyla ya da bizi kavramların içinden onları çıkartacak imkâna sahip kılmasıyla ölçülür. Bu nedenle, kavramların yaratıcı disiplin olarak felsefeyle olan benzersiz, özel ilişkisini en ufak ayrıntılarına kadar duymak gerekir. Kavram felsefeye ve yalnızca ona aittir (Deleuze ve Guattari, 2017: 41).

### 1.1.2. Duyum

*Kendini saklayan, şey ya da sanat yapıtı, bir duyumlar kitesidir,*

*yani algılam ve duyguların bir bileşimi.*

*(Deleuze ve Guattari, 2017: 160)*

Eğer felsefe dili basit tanımlardan ve kanıların değişmezliğinden kurtarıp kavramlara ve sorunlara taşıyorsa, sanat da duygular ve algılar yaratıyordur. Duyumlardan yola çıkıp felsefeyi açıklayamayacağımız gibi, sanattan yola çıkarak da felsefeyi açıklayamayız, aralarındaki mesafeli ilişkiden daha önce söz etmiştik. Deleuze kavram ve duyum arasındaki bağıntıyı anlatmak için üçüncü bir kavramı anlatır; bu da 'fikir'dir. Fikir, kavramlarla duygulanımların etkileşimidir, bir bağıdır ve bu bağı her ikisinin birbirinden bağımsız olmadığı anlamını taşır. Deleuze'e göre felsefe, sanat ve bilim insan yaratımı olmaları nedeniyle özleri açısından birbirinden farklı değillerdir. Ayrıldıkları nokta her birinin fikri kendi özgünlüğü çerçevesinde dışı vurmasıyla alakalıdır. Sanatın insanın yaratımları içerisindeki yerini ve tinsel bir biçim olarak ortaya çıkışını irdelemeye çalışırken Deleuze, sanatın insanın zihinsel yaratımları içerisinde zorunlu bir biçim olarak ortaya çıktığını vurgular. Bu nedenle, felsefi edimin kavramsal biçimde ortaya çıkması için öncelikle sanatın yaratımı olan 'duyum'un bilinmesinin gerekliliğini vurgular (Sütçü, 2015: 36). Düşüncenin sanat alanındaki görünüşü ve sanatla beraber ortaya çıkan duyuşsal bilgi, insanın kendisinde var olan tinsellik yoluyla kaosu yenme ihtiyacıdır. Deleuze'ün sanatla felsefeyi eşit derecede zorunlu birer etkinlik olarak ele almasının nedeni budur.

Deleuze açısından duyum kişisel öncesi bir algılama biçimidir. Sinemada izlenen bir filmin korku sahnesi düşünme eyleminden önce duyuşsal bir etki tepkiyle sonuçlanabilir. Göz bebeklerinin büyümesi, aşırı terleme gibi fizyolojik reaksiyonlar gösterilebilir. Duygu uzamsallaştırıcı değil yeğleştiricidir. Uzamlaştırma bir dünyayı bölünmüş bloklar halinde mekansâl olarak düzenler. Düzenlenmiş ve sentezlenmiş algılamalar, bize uzamsal muhtelif nesnelere oluşan bir dış dünya sunar; bu nesnelere hepsi de ortak bir mekânda düzenlenmiştir ve yalnızca derece bakımından farklılaşırlar. Gündelik bakış bu uzamsal biçimi kabul eder (Colebrook, 2013:56). Uzamlaştırma dünyayı önceden varsayılan amaçlar çerçevesinde düzenler.

Yeğınleştirici olan duygudur, çünkü bu bize olan bir şeydir, bizde gerçekleşir. Onun tarafından kuşatılırız. Dolayısıyla bu bilincin farkına varabileceği bir şey olmanın ötesindedir. Duyum birey üzerinde çeşitli etkilere sahiptir, ani bir sesin irkilmeye neden olması, parlak bir ışığın yaratacağı göz kısılması, heyecanın terletmesi gibi. Deleuze'ün yeğınlıklere gönderme yapmasının nedeni burada yatar.

Sanat yapıtı her zaman sanatçısına bağlı kalmaz; zamanla duyuma ulaştığı an yaratıcını terk eder, artık bir başınadır. Her sanat yapıtının bulunduğu çağ içinde şekillendiğini ve kendi çağını yansıttığını söylemek yerinde olacaktır. Bunu söylemek yeterli değildir çünkü içinde bulunduğu zamana özgü tını yansıtmakla yetinmeyecek onu geleceğe de aktaracaktır. Bir sanat yapıtı duyum anıtı seviyesine ulaştığında, kendine özgü gizemi ile yalnızca kendi kendisine borçlu bir duyum kitlesi halini almasından söz eder Deleuze. Bu duyum kitlesine ulaşma, geçmiş olayları bugüne getirmekle değil, bizzat bizi, o olayların içine götürmekle ve bu şekilde bizzat sanat yapıtının içeriği haline getirmekle mümkündür (Sütçü, 2015: 40). Bu, Deleuze'ün eserlerinde söz ettiği haline geçişler durumudur ve bunlar her sanat yapıtında, o sanat yapıtının kendine özgü şekliyle ortaya çıkar. Böylece duyum, haline gelme durumunu kendi içinde barındırır. Deleuze buna birkaç örneği edebiyattan verir; Melville'in okyanus algılamaları, V. Woolf'un kent algılamaları, Tolstoy ve Çehov'un bozkır algılamaları gibi... Bu türden algılamaların her birinde farklı bir dönüşüme uğramaktayızdır. Sanatçı, yapıtını oluşturan görü ve duyumları bize vererek bizim onlar haline gelmemize olanak sağlar.

Başka bir ifadeyle; sanatçı bize verdiği algılamalar ya da görülerle bağlantılar çerçevesinde duyguların yaratıcısıdır. O algılamaları sadece kendi yapıtı içinde yaratmakla kalmaz, onları bize verir ve bizim onlarla birlikte oluşa gelmemize neden olur. Van Gogh'un ayçiçekleri birer oluştur, tıpkı Dürer'in dikenleri ya da Bonnard'ın mimozaları gibi (Deleuze ve Guattari, 2017: 172). Sanat ister sözcüklerden geçsin isterse renklerden, seslerden ya da taşlardan, duyuların dilidir. Sanatın kanısı yoktur. Sanat algıların, duygulanmaların ve kanıların üçlü düzenini bozar ve bunun yerine dilin işini gören algılardan, duygulardan ve duyum kitlelerinden bir anıt koyar (Deleuze ve Guattari, 2017: 173). Kanı, belirli bir deneyimden yola çıkılan ve bu deneyimi farklılığı ve karmaşıklığı indirgeyen bir

bütün oluşturmak için kullanılır. Gündelik kanılar genellemelerdir. Nasıl ki felsefi kavramlar farklılığı genişleterek bu genelleme karşı çıkıyorlarsa, sanat da kendi disiplini çerçevesinde aynı karşı çıkış eyleminde bulunur. Sanatı sanat yapan içeriğinden öte, duygusudur; içeriği üretmesini sağlayan duygusal güç veya üsluptur.

Sanat, maddenin hakiki bir dönüşümüdür. Madde orada manevileştirilmiştir ve fiziksel ortamlarda ise özü, yani asal bir dünyanın niteliklerini kırılmaya uğratmak için maddelikten arındırılmıştır. Maddenin bu işlemi üslupla koparılamaz bir biçimde birleşmiştir. Bir dünyanın niteliği olarak öz asla nesneye karışmaz, tam tersine açınlayıcı ortamda bu niteliğe sahip olduklarını fark ettiğimiz tamamen farklı iki nesneyi birbirine yakınlaştırır. Öz maddede canlanırken, onu oluşturan nihai nitelik, birbirinden farklı, bu ışık maddesinin içinde yoğrulmuş, bu kırılmanın gerçekleştiği ortama dalmış iki nesnenin ortak niteliği olarak kendisini ifade eder. Üslup tam olarak budur der Deleuze, Proust üzerine yazdığı kitabında: bir tasvirde, tasvir edilen mekânda bulunan nesnelere, sonu gelmeyen bir liste halinde peş peşe dizilebilir, ama gerçek ancak yazarın iki farklı nesneyi alıp aralarındaki ilişkiyi, bilimde benzersiz nedensellik yasaının sağladığı ilişkinin sanat alemindeki karşılığını saptadığı ve onları güzel üslubunu bir zorunlu halkaları içine hapsettiği an ortaya çıkacaktır (Deleuze, 2016:49). Deleuze'ün geleceği nokta elbette kompozisyonudur, bu sanatın tek tanımıdır. Kompozisyon estetikdir ve bileşiklerle oluşturulmamış şey bir sanat yapıtı değildir. Bununla birlikte teknik kompozisyonla, çoğunlukla bilimi devreye sokan malzemenin işi olan kompozisyonla, duyumun işi olan estetik kompozisyonu birbirine karıştırmamak gerekir. Kompozisyon adını tümüyle hak eden ikincisidir der Deleuze. Çünkü bir sanat yapıtı asla teknik tarafından ya da teknik için yapılmamıştır (Deleuze ve Guattari, 2017: 188). Teknik her sanatçıya ve her yapıta göre bireyselleşen pek çok şeyi içerir: edebiyatta sözcükler ve söz dizimi, resimde tuval, tuvalin hazırlanışı, boya modelleri, onların birbirine karıştırılması, perspektif yöntemleri; ya da Batı müziğinin on iki sesi, müzik aletleri, skalalar, perdeler...ve iki düzlem, teknik kompozisyon düzlemiyle estetik kompozisyon düzlemi arasındaki ilişki, tarihsel olarak hiç durmadan değişir.

### 1.1.3. İçkinlik Düzlemi

*Kavramlar takımadalar ya da kemik yapısıdır, kafatasından çok bir omurgadır,*

*oysa ki düzlem bu tek başlıkları dolaşan bir nefestir.*

*(Deleuze ve Guattari, 2017: 42).*

Deleuze felsefesinde kavram ve içkinlik düzlemi daima iç içedir. Felsefe kavramlar yaratmak ve düzlem çizmek olarak adlandırılabilir olan iki yüze sahiptir; bunlar birbirini tamamlar. Kavramları bir makinenin tasarlanışları olarak somut düzenlemeler diye nitelendirir; düzlem ise düzenlemelerin parçalarını oluşturduğu soyut makinedir. Kavramlar ve olay aynı anlamı taşımaktadır; düzlem de olayların ufku, kavramsal olayların yedeği ve deposudur. Düzlem kavramlar tarafından döşenir, işgale uğrar ve doldurulur. Dolayısıyla düzlem için kavramların bütünlüğünü ve sürekliliğini kırmaksızın aralarında paylaştıkları bölünemez ortam diyebilir. Düzlemi bir çöle benzetir Deleuze. Kavramların onu paylaşmaksızın, yani bölmeden doldurduklarını ifade eder, çünkü düzlemin bölgeleri yalnızca kavramların kendileridir (Deleuze ve Guattari, 2017: 43). Bununla birlikte; içkinlik düzlemi düşünülmüş ya da düşünülebilir bir kavram değildir Deleuze'e göre. O, düşüncenin imgesidir; düşünmenin, düşünceyi kullanmanın, düşünce içinde yol almanın ne anlama geldiğine ilişkin olarak düşüncenin kendine verdiği bir imge. İçkinlik düzlemi bir filtreleme görevi üstlenir. Aynı zamanda kaosun bir kesiti gibidir. Rastgele bir karışım olmayan kaos canlı ve sürekli değişim halindedir. Bu nedenle kaos kaostırır, sonsuzun içinde her türlü tutarlılığı bozar. Felsefenin sorunu, düşüncenin içine gömüldüğü sonsuzu yitirmeden, bir tutarlılık kazanmaktır. Dolayısıyla kaosun zihinsel olduğu kadar bir fiziksel var oluşu da vardır (Deleuze ve Guattari, 2017: 49). Kavramın genişliği felsefi problemlerin kendilerini bu genişlik içerisinde, zorunlu bir değişimle beraber var olmalarını sağlar. Değişimin olması zaman ve var olana bağlıdır. Felsefede var olan bir kavram, karşılaştığı bir probleme yanıt yaratırken, cevabın nasıl kabulleneceği, düşünce düzlemine göre şekillenir.

Deleuze, Platon'un 'idea', Descartes'in 'cogito' ve Kant'ın 'transandantal' kavramlarının yaratımını tarihsel düşünce düzlemlerine göre değerlendirir. Platon'un 'idea' kavramı, antikçağın düşünce düzlemine



gereksinim duymuştur, Descartes'ın "*cogito*"'yu yaratması öncelikle '*idea*'yı anlam değişikliğine uğratması, kendine özgü bir anlama büründürmesi ve her şeyden önce var olan antikçağın düşünce düzlemini tahrip edip yerine yeni bir düşünce düzlemi var etmesiyle mümkün olmuştur (Sütçü, 2015: 31).

Deleuze antikçağın filozofunun, bir şekilde dış dünyayla kendi benliği arasında bir düzlem oluşturduğunu ifade eder. Dolayısıyla ilk felsefenin kökeni bir düzlem tasarımıdır. Kavram hâlâ var olan düzensizlik ve kargaşanın içerisinden alınmıştır. Yunan dünyası, düşünce için, kaosa ilişkin bir taslak oluşturarak ve onu belli bir biçimde düzenleyip sınırlayarak bir plan elde etmiştir. Böylece bu yaratım hem kaosu sınırlamış hem de düşünce eyleminin özünü oluşturmuştur. (Sütçü, 2015: 33). Deleuze açısından bu düşünce eylemiyle filozofu rahipler, din adamları ve bilgelere ayırmış ve düşünsel olarak filozofun önemli bir dönüşüm gerçekleştirdiğini öne sürmüştür. Çünkü, felsefe öncesi bilgeler 'aşkın olan'a göndermede bulunarak bir düzen elde etmişlerdi, filozof ise bir 'içkinlik düzlemi' inşa etmiştir. Dönüşümün olduğu yer burasıdır: bir despot ya da tanrı tarafından, daima dışardan ve zorla kabul ettirilen aşkın düzenin yerine filozof tarafından içkin bir düzlemin getirilmesi. Deleuze şu şekilde açıklar: "Ne zaman ki, aşkınlık vardır, dikey varlık, gökte ya da yerde imparator devlet vardır, o zaman din vardır ve ne zaman ki, içkinlik vardır, o zaman agôn ve rekabetin arenası olsa bile, felsefe vardır" (Deleuze ve Guattari, 2017: 50).

Deleuze kendi kavramlarını yaratmanın yanı sıra, içkinliği olumlayan bazı filozoflardan da kavramlar almıştır. Misal, Spinoza Tanrı'yı ayrı bir dünya yaratmış dışsal bir varlık olarak görmeyi reddeder. Tanrı bir dış yaratı olarak düşünülseydi, o zaman Tanrı'dan başka bir şey olurdu ve Tanrı mutlak olmazdı. Bundan dolayıdır ki Spinoza'ya göre, Tanrı ifade edici bir tözden başka bir şey değildir ve töz de ifadesinden başka bir şey değildir. Sonradan kendisini farklı şekillerde ifade edecek bir töz yoktur, sadece ifade farklılıkları vardır. Spinoza'ya göre, bize dünyayı farklı ve ayrı tözlerde temellenmiş olarak gördüren, bizim sınırlı fikirlerimizdir (Colebrook, 2013:106). Yeterli fikirler her türlü hayatı kendisi dışında hiçbir temeli olmayan bir mutlak ifade kapsamında görecektir; Tanrı ayrı ve somut bir kişileştirme olamaz, lakin hayatın kendisi olan sonsuz bir güçtür. İşte bundan dolayı, yeterli

fikirler bizi imgelememizin sınırından özgürleştirir, bizden kendimizin ötesinde düşünmemizi ister.

Sınırlı olan, yani kendisiyle aynı tabiatta başka bir şeyle sınırlanabilen bir şeye kendi cinsinde sonlu diyorum. Diyelim, cisim kendi cinsinde sınırlıdır, çünkü biz herhangi cismi tasarlırsak, tasarladığımızdan daha büyük bir cisim tasarlayabiliriz ve bu daha büyük cisim birinci cisimle aynı tabiatta olduğu için, cismin kendi cisminde sonlu olduğunu söylemek doğrudur. Nitekim bir düşünce başka bir düşünce ile sınırlandırılmıştır. Fakat cisim düşünce ile ve düşünce de cisimle sınırlandırılmamıştır (Spinoza, 2014:31).

Dolayısıyla, Deleuze Spinoza'nın bu görüşleri üzerine yoğunlaşır. Deleuze felsefeyi etkin ve pratik olarak nitelendirir. Deleuze'ün içkinliği bir görevdir ve bu geleceğe yöneliktir. Deleuze'e göre, yaratılması gereken şey, deneyime sınır koyacak aşkın bir imgenin üretilmesini engelleyecek düşünme biçimleridir. Yaratıma, özellikle kavram yaratımına değinmesi bu nedenledir. Deleuze, bireyin kendisini ve hayata perspektifini etkileyecek hatta değiştirecek, uzlaşımsal olmayan, zor ve devrimci metinler yaratır. Bunlar kişinin kendisi dahil birçok şeyi sorgulamasını sağlamaktadır. Deneyimin ne olduğu her seferinde değişecektir, çünkü deneyim açık ve içkin bir bütün olarak düşünülmelidir. Dolayısıyla her türlü kapalı temel Deleuze tarafından dışlanır (Colebrook, 2013:107). İçkinlik Deleuze için sadece bir felsefe değildir; etikdir ve bu etik kendisini diğerleri üzerinde yükseltecek olan her türlü tekil imgenin deneyimi tutsak almasına izin vermeyen bir etikdir.

## **1.2. Aşkın Ampirizm**

Deleuze'ün felsefesi ampirizme yakındır. Ampirizmin klasik tanımı idealizme karşı konumlanmasıdır. İdealizmde fikir önceliği ön plandayken ampirizmde bunun yerini deneyim alır; fikirler deneyimin sonucunda oluşur. Ampirizme göre, dünyayı ve deneyimi açıklamak için özneyi ve fikirleri kullanamayız; öznenin deneyimden nasıl şekillendiğini açıklamamız gerekir. İdealistler, nedensel olarak düzenlenmiş bir dünyaya sahip olduğumuzu çünkü bizim nedensellik fikri aracılığıyla deneyimleri bir araya soktuğumuzu öne sürerler. Bunun tersine bir ampirikçi ise, bir sıra deneyimi olduğunu ve bu sıranın da nihayetinde nedensellik fikrini ürettiğini savunurlar. Fikirler deneyimden şekillenmiş düşüncelerdir. Bu fikirlerin yaratıcısı ve kurucusu bir özne değildir. Deneyim zihinde şekillenir ve bir deneyimler dizisinden özne

şekillenir (Colebrook, 2013:109). Ama Deleuze'ün ampirizmden çıkarımı bu değildir. Kendi ampirizm biçimini aşkın ampirizm olarak tanımlar. Bunu yaratıcılıkla ilgili bir düşünce olarak yorumlar; aşkın ampirizmde hiçbir temel, özne ve deneyimleyen varlık yoktur, sadece deneyim vardır. Deleuze'ün ampirizmi felsefesini oluşturma, kavramlarını açma ve fikirlerini sunma tarzında daha açık hale gelir.

İlişkinin durumlardan ayrılmaması, öznenin, sıkı bir biçim de özüne ilişkin tekil bir içerikten ayrılmaması, nesnelliğin, özünde pratik olmasındandır. Tanımlayıcı birliğinin, yani ilişkilerin kendileriyle durumların birliğinin ortaya çıkacağı yer, güdü ve eylem, araç ve erek bağlarıdır: Aslında, bu araç-erek, güdü-eylem bağları ilişkidirler ama bir yandan da başka şeylerdir. Teorik öznenin olmaması ve olabilmemesinin de söz konusu olmaması, ampirizmin temel önermesi haline gelir. İyi baktığımızda görürüz ki bu, şunu söylemenin bir başka yolundan başka bir şey değildir: Özne verinin içinde oluşur, aslında, pratik olanın dışında özne yoktur (Deleuze, 2008:110).

Deleuze'ün felsefe ve sanatın zorunlu bir kesişimi olarak ifade ettiği ampirizm içkinliğe bir bağlanımdır. Deneyimi açıklamak için başvurduğumuz her fikir deneyim içindeki bir olaydır. Deneyimi içkin olarak bir düzleme yerleştiririz. Deneyimi de insan deneyimi veya bilinç deneyimi hatta kültür deneyimi olarak tanımlama eğilimindeyizdir. Deneyimi bize sunulan bir şey olarak, edimsel olan şey olarak düşünürüz. Etkin olarak bildiğimiz şeyin ötesine geçen, çok daha geniş bir deneyim alanı içindeki olaylar olduğumuzu fark edemeyiz. İçkinlik ilkesi, deneyimin bir varlığın yahut nihai bir öznenin deneyimi olarak görmemizi talep eder. Bütün varlıkların veya fikirlerin sonuçta ortaya çıktığı bir deneyimler ve akışı ve çokluğu vardır. Bundan dolayı Deleuze, kendi ampirizm biçimini 'radikal ampirizm' üstün ya da aşkın bir ampirizm olarak tanımlar (Colebrook, 2013:118). Çünkü ampirizm deneyimin ürünü olarak ortaya sürülmüştü ve bu deneyim insan deneyimi, bilincin deneyimi, başka bir ifadeyle varlığın deneyimi olarak ifade edilmişti. Deleuze göre ise, aşkın ampirizm hiçbir temel, özne veya deneyimleyen varlık olmadığında diletir; yalnızca deneyim ve deneyim koşulları vardır.

## 2.BÖLÜM

### DELEUZE'ÜN SİNEMA FELSEFESİ

#### 2.1. Düşünsel Bir Yaratım Olarak Sinema

*Sinemaya felsefi bir yaklaşımda bulunmak değil, dosdoğru felsefeden sinemaya gidip, tam tersi olarak da sinemadan felsefeye gene dosdoğru gelmekti söz konusu olan.*

*(Deleuze, 1986:53)*

Sinema en genel anlamıyla imgelerin kompoze edilmesidir. Montaj ve kamera hareketleriyle birlikte, ışığın, sesin, müziğin, senaryonun, oyunculuğun kompozisyonundan oluşur. Düşünceye devinim katan sanatçılar Deleuze için ilgi çekici yaratıcılardır. Bu doğrultuda sinemanın görüntüye devinim katması, onun sinemaya yönelmesine neden olmuştur. Dolayısıyla Deleuze, sinemayla görüntüye 'gerçek' bir devinim katan bir olgu biçiminde, rastlaşmamasının imkânsız olduğunu ifade eder. Onun sinemaya yönelmesi, sinemanın sadece davranışları değil ruhsal yaşamı da yansıtabilme konusunda etkin bir disiplin olmasından kaynaklanmaktadır. Söz edilen ruhsal yaşam, sinemanın genellikle çıkmazlarını oluşturan rüya ve hayal gibi imgeleriyle beraber soğuk karar alanları, mutlak anlaşmalar ve var oluş tercihlerini de içine alır. Dolayısıyla ruhsal yaşam sinema gibi bir yetkinlik tarafından incelenebilecektir (Deleuze, 1986:53). Ruhsal hayatın, düşüncenin devimi olduğunu ifade eden Deleuze, doğal olarak felsefeden sinemaya birim olanın beyin olduğunu söyler; beyin tekildir, beyin ekrandır. Dilbilim ve psikanalizle sinema arasında bir bağ kurulamayacağını ifade eden Deleuze, bunların sinemaya katkılarının olamayacağı üzerinde durur, bu alanları bu konuda yetersiz görmektedir. Katkı sağlayacak alanlar moleküler biyoloji ve beyin biyolojisidir. Düşünceler molekülerdir. Bizim gibi yavaş varlıklar moleküler hızlardan oluşur. Beynin devre bağlantıları, kendilerini oluşturan zerre tanecikleri ve uyarılardan önce var olamazlar, bu bağlantılar paradoksal olup, basit görüntü birlikteliğini her yönden aşan yapıdadırlar. Sinema, görüntüyü hareketlendirdiğinde, yani görüntüye bir hareket boyutu kattığında, sürekli olarak beyin devrelerini çizer, yeniden çizer (Deleuze,

1986:54). Deleuze, imgelerin var olduğundan söz eder ki bunlar beyinde değildir, aslında beyin de diğerleri gibi imgedir.

Deleuze felsefe ve sinemayı ortak zeminde buluşturur. Her iki alanın karşılaştığı problemlerin benzer olmasından ötürü, çözümü çoğu zaman birbirlerinin disiplini içerisinde aramaları olağan bir durumdur. Her çağda her ortamda her koşulda ortaya çıkan problemler benzerlik gösterebilir ve bu problemler farklı alanları etkileyebilir. Savaştan sonra yaşanan buhranın her alanı etkilemesi farklı olacaktır ama bunu tetikleyen nedenler genellikle ortaktır. Deleuze'e göre ne sinema ne de felsefe enformasyon aracıdır. Filmlerde ortaya çıkan zaman imgeleri felsefedeki sözcükler gibi özeldir. Dolayısıyla bu durum her iki disiplinin paralel giden etkinlikler olduğu anlamına gelir. Düşünsel boyutları bakımında her iki alan da büyük bir uğraşının içindedirler. Bu iki disiplinin ortak paydada bulunduğu başka bir belirlenim de bunların içkinlik düzleminin sağladığı özgürlük olanaklılığıdır (Sütçü, 2015:65). Ayrıldıkları nokta ise, felsefenin kavramsal bir ifadeyken, sinemanın görsel-işitsel bir etkinlik olmasıdır. Felsefe kavramları içkinlik düzleminde aklın mantığına uygun biçimde çıkarır. Sinemanın yöntemi ise bunu görselliğe başvurarak yapmasıdır. Bu nedenle sinemanın dolaysız araç olarak nitelendirilmesinin nedeni budur; bizi direkt düşünceyle karşılaştırır.

Deleuze göre, sinema imgelerin birleşimidir. Bu tanım aslında sözel öncesi olduğu anlamına gelir. Yine de yapılan tanımlama sinemanın evrensel yahut ilkel bir dil olduğu anlamına gelmemelidir. Deleuze tespitini söz ve iletişimin kokuşmuşluğuna atıfta bulunarak yapar. Yaratma ve iletişim kurmak farklı şeylerdir, bu nedenle sözü kaçırmak gerekir. Asıl meselenin iletişim olmayan, devre kesici boşluklar yaratmaktan geçtiğini belirten Deleuze, ancak bu şekilde denetimden kurtulabileceğimizi söyler (Yetişkin, 2011: 124). Sinemada bunu sağlayan özellikle zaman imgenin yarattığı süre bloklarıdır. Dolayısıyla sinema iletişimden uzak bir şekilde kendi içinde barındırdığı imgeler çerçevesinde başka yaşam alanlarını bulmaya çalışan yaratıcı bir etkinliktir. Filmler farklı bir uzama sahiptir. Film kadrajı, rasyonel olan ve olmayan çeşitli fikirler barındıran rasyonel bir uzam yaratır, bunu kararlaştırılmış bir uzam olarak ifade edilebiliriz. Film başka bir dünya, düşünülüp tasarlanmış, yaratılmış ve düzenlenmiş bir dünyadır. İnsanın bilinçsiz

olarak kavradığı uzam yerini bilinçli şekilde irdelenen uzama bırakır. İnsan sinema aracılığıyla gerçekliği kontrol edebilir. Dolayısıyla film, insan ile dünya arasında benzersiz ve önemli bir bağlantı olarak görülebilir. Sinema dünyadaki konumumuzun açıklaması haline gelir. Sinema dünya ile etkileşimi canlandırarak anlatır. Dünya ile etkileşimi algılamamız açısından bizim için bir ayna görevi görür. Sinema düşünülmüş ve tasarlanmış bir dünyadır. Karakterler bizim yaşadığımız her şeyi yaşarlar ve bunlar ortalama iki saatte gerçekleşir. Deleuze sinemanın yüce, manevi bir hayata benzediğini vurgular, bunu bir var oluş tercih alanı olarak dile getirir. Filmsel şekilde nitelendirilebilecek bir düşünce olarak ifade eder (Frampton, 2013:19).

Deleuze, düşünmenin sorunları ortaya koyduğunu, onları eleştirdiğini bir nevi başka bir şey yaratmak olduğunu ifade eder. Çünkü ona göre, bir eser bizi çevreleyen problemleri ve sorunları, onara cevap getirmeden önce, ortaya fıskırtmalıdır. Deleuze düşünceyi ortaya koyarak üreten, bir yaratım olarak konumlandığı sinemanın bir imgeler pratiği olduğunu ve bu pratiğin kuramını da felsefenin yapması gerektiğini ifade eder. Deleuze sinema hakkında iki temel kitap yazmıştır: “*Cinema I Movement-Image*” (1983) ve “*Cinema II Time-Image*” (1985). Deleuze kitaplarının ve hatta sinema kuramının, sinemanın kendisinden çok sinema kavramlarıyla ilgili olduğunu ifade eder. Çünkü bir önceki bölümde de anlatıldığı gibi, Deleuze bir filozoftur ve ona göre filozofun işi kavram yaratmaktır.

Ben felsefe yaptığımı söylüyorum, yani kavramlar icat etmeye çalışıyorum. Peki sorsaydım, siz sinema yapanlar, peki siz ne yapıyorsunuz? Siz, sinema yapanlar, kavramlar icat etmiyorsunuz-sizin işiniz değil bu-; siz, hareket-süre blokları (blocs de mouvement/duree) yaratıyorsunuz. Başka bir deyişle, eğer hareket-süre blokları imal ediyorsanız sinema yaptığınızdan söz edilebilir ancak (Deleuze, 2003:21).

Deleuze’e göre mesele, hikâye anlatıp anlatmamak değildir. Her olayın arkasında hikayeler vardır. Felsefe bu hikayeleri kavramlarla iletir, sinemanın aracı ise hareket-süre bloklarıdır. Deleuze, sinemanın özünü hareket-süre blokları olarak tespit ettiğinde öz ve görünüş arasındaki farka meydan okur. Nitekim Alain Badiou, sinemada varlık ve görünüş arasındaki ilişki sorunu etrafında dönen bir paradoks bulunduğundan söz eder (Badiou, 2013:207). Badiou, sinemanın gerçekliğin kopyası, onun yapay bir boyutu olduğunu ifade eder. Deleuze ise, Bergson’un imge ve gerçek

ayrımını reddeden görüşünü savunmaktadır. Bergson, sinemanın hareketi hareketsiz kesitlerle yeniden kurarken, insan algısının yaptığı şeyi yaptığını ifade eder. Bu nedenle Bergson, sinemanın insan algısının koşullarından koptuğunu savunan düşünceden ayrılır. Deleuze'e göre sinema ne bir temsil ne bir kopya ne de bir gölgedir; sinema sinemadır. Sinemadaki imgeler her ne kadar teknolojik bir süreçle hareketlendiriliyor görünseler de tekniğin yaptığı şey, gerçek yaşamda yaşadığımız hareket algısının düzeltilmesinden ibarettir (Öztürk, 2017: 195). Şöyle ki; sinema şeritlerinde sabit fotoğraf olarak duran imgeler hareketlendirildiğinde bir illüzyon yaratılmamakta, tam aksine günlük yaşamdaki hareket algısı perdeye yansımaktadır. Film gerçeği kullanır; fakat onu alır, şekillendirir ve ona yeni bir yorum katarak seyircinin önüne koyar. Filmin kayıt teknolojisi gerçekliği otomatik olarak değiştirir ve yönetmenler de gerçekliği sanatsal olarak yeniden şekillendirir. Filmdeki karakterler, binalar, manzaralar, nesnelere kısaca bütün imgeler artık gerçek değillerdir; doğanın bir parçası değillerdir, sinemaya ait olmuşlardır. Sinemayı tamamen gerçekliğe hapsedmek film dünyasını kısıtlamak demektir. Sinemayı yeni bir dünya olarak kabul etmek, onu gerçekliğin sadece bir kopyası olarak nitelenmenin doğru olmadığını bilmek gerekir. Sinema kendi maksadı ve yaratıcılığıyla başlı başına bir dünyadır. O gerçeğin düşüncelerinin yansıtılması, perdeye aktarılması ve gösterilmesidir. Film kendi kurallarına sahip bir dünyadır ve felsefe, onun deneyimli ve bilgiyi esnek şekilde yeniden konumlandırmasından ders çıkarmalıdır (Frampton, 2013:17).

Sinema ve felsefenin temas ettiği nokta, sinemanın düşüncenin imgesini verebilmesidir. Bu nedenle sinemanın ilettiği düşünce imgesinde, imge ve hareket çakışmaktadır. Dolayısıyla, Deleuze'ün sinema hakkındaki kitapları, sinema üzerine ortaya atılan birçok görüşe meydan okumuş ve hatta büyük bir kısmını da değiştirmiştir. Bununla birlikte, felsefenin özne-nesne, iç-dış, imge-hareket gibi bazı düalizmlerini de ters yüz etmektedir ki özellikle imge ile hareketi bir arada sunması onun Henri Bergson'un düşüncelerini kendi felsefe anlayışı içerisinde yorumlamasıyla olmuştur. Bu nedenle, filozofların kavramlarla, sinemacıların da kavramlar yerine hareket-imgeler ve zaman-imgelerle düşündüğünü ifade eden Deleuze'ün bu imgelerine geçmeden önce Bergson'un sinema yaklaşımına değinmek gerekir.

## 2.2. Bergson

*Pratik bilgimizin mekanizması sinematografik bir mekanizmadır.*

*(Bergson, 1947:392)*

Deleuze sinema felsefesini Bergson'un tezlerinden yola çıkarak geliştirmiştir. Deleuze Bergson'un kitaplarının sinemanın erken dönemlerini kapsayan birçok gönderme barındırdığını savunur. Deleuze açısından bu durum sinemanın henüz keşfedildiği dönemlerde, hareket imgesinin felsefenin ilgi alanı içinde olduğunu gösterir. Bergson'un *Yaratıcı Tekâmül* kitabının son bölümünde sinematografik illüzyondan söz edilir. Bergsona göre sinema mekaniksel bir yanılsamadır. Deleuze Bergson'un *Madde ve Bellek* kitabının da sinema-düşünce kitabı olarak okunabileceğini ifade eder. Tabi Deleuze için Bergson'un önemi; Bergson'un sinemayı felsefe alanına aktaran, imge-hareket çakışması doğrultusunda verdiği çabadır (Sütçü, 2015: 70). Bergson için bizim sinemadan aldığımız bilgi ve algılarımız aracılığıyla edindiğimiz bilgi arasında bir fark yoktur.

Bergson'a göre, algılarımızın bize bizim dışımızdaki hareketi dolaysız vermediği gibi sinema da bunu dolaysız, yani aynı şekilde veremez; pratik bilgimizin mekanizması sinematografik bir mekanizmadır. Ona göre gerek sinema gerekse bizim kendi bilgimiz, gerçekliği yapay bir oluşla yeniden inşa edebilirler. Bundan dolayı ikisiyle de realitenin bütünüyle kavranması mümkün değildir.

Eşyanın iç oluşuna bağlanılacak yerde bu oluşu yapma olarak yeniden terkip etmek üzere eşyanın dışında yer almaktır. Bunun gibi biz de geçen realiteden hemen hemen enstantane denebilecek görüşler aldıktan sonra bunları, o realitenin karakteristikleri olduğu için, bilgi cihazının esasında bulunan soyut, yeknesak ve görünmez bir oluşun boyunca dizi sıralamak suretiyle asıl oluştaki karakteristiği taklit etmeyi kâfi görürüz. İdrak, dil ve düşünce hep böyle yapıyor. Oluş ister düşünülmüş ister ifade yahut idrak edilmiş olsun hepsinde bir nevi iç sinematografisi işletilmekten başka bir şey yapılmıyor (Bergson, 1947:392).

Bergson sinemayı aslında eleştirir. Daha doğrusu onun sinema hakkındaki eleştirisi insanın algılama ve düşünme alışkanlıklarını eleştirmesinden kaynaklanır. Bergson'a göre biz hareket ve değişimin yeniden üretilmesine dair alışkanlıklar sahibiyiz ve bu alışkanlığımız bizim gerçek nedeni görmemiz üzerinde bir sis perdesi oluşturur. Ona göre hareket ve değişimdeki ardılık bize zaman olarak da bir ardılığın



olduğu imajını verir. Doğal olarak biz de onların birbirlerini izlediklerini söylemek durumunda kalıyoruz. Ardılığının herhangi bir Şey eklediğini söylemek yerine, bir eksikliğe, algılamadaki zayıflığa işaret ettiğini söylemek daha doğru olur. Çünkü sözünü ettiği bu ardılık algılananı bütün olarak kavramak yerine, tıpkı bir film görüntüsü gibi parçalamaya zorlar (Sofuoğlu, 2004:66). Yani Bergson'un ifade ettiği Şey; sinemanın hareketi hareketsiz kesitlerle yeniden kurarken, insan algısının yaptığından başka bir Şey yapmadığıdır. Sinema, bizim bilgi edinme aracımız değildir. Sinema sadece bizim dünyayla temasımızın teknik olarak gerçekleŐmesidir. Sinema algı, dil ve düşüncenin yaptığı Şeyin aynısını yapmaktadır. Dolayısıyla sinema ve algı mekanizması benzerdirler. Bunlar pratik bir karakter taŐırlar. Bu durumda sinematografik metot, tek metottur, çünkü bilginin genel gidiŐini aksiyonların gidiŐine uydurmaktan ibarettir. (Bergson, 1947:393).

Deleuze, Bergson'un açıklamaları doğrultusunda doğal algının gerçekleŐtirdiđi illüzyonun sinematografik illüzyondan farklı olduğunu belirtir. Her ikisinin yanılısama olmaları açısından benzer olduklarını lakin detaylı bir inceleme sonucunda aralarındaki farkın ortaya çıkacağını belirtir. Doğal algıda gerçekleşen illüzyon, algının oluŐmasını sağlayan ortam çerçevesinde direkt öznenin kendisinde ortaya çıkar. Sinematografik illzyonda ise imge, bütün öznelere (izleyiciler) yönelik hazırlanmıŐtır. Bununla birlikte, söz edilebilecek bir diğer nokta da Şudur: doğal algıda gerçekleşen illüzyon tek merkezlidir, sinematografik illzyonda ise bu birçok merkezde gerçekleŐtirilir. Sinemanın kamera ve montaj gibi çok önemli iki öğeye sahip olması onun doğal algıdan daha avantajlı bir konuma ulaŐmasını sağlar. Kameranın sağladığı olanak bir merkezsizliktir, montaj bu olanakla elde edilen imgelerin kendi belirlediği bir düzene koyar (Sütçü, 2015: 78). Deleuze bu farkı ortaya koyuyor ama açıklamalarını yadırgamıyor, çünkü Bergson'un sinema üzerine yazdığı dönemler sinemanın ilk dönemleri. Henüz montajın, öyküsel karmaŐıklıđın ortaya çıkmadığı dönemler. Bu nedenle sinema Bergson'a göre, insan gözünün gördüğünün yeniden tekrarından başka bir Şey değildir. Bergson'un bu görüŐlerine rağmen Deleuze, kendi sinema felsefesini onun sezgi ve süre kavramlarından yola çıkarak geliştirmiştir. Bu kavramları irdeleyerek sinematografik düşünmenin nn açmıŐtır.

### 2.2.1. Süre Kavramı

*Süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin*

*daimî bir ilerlemesidir (Bergson, 1947:16)*

Bergson süreyi psikolojik bir deneyim olarak betimler. Bu deneyimi bilinç aracılığıyla açıklamaktadır. Bizim dışımızda olan zaman 'homojen zaman'dır, eşit aralıklara bölünmüş ve ölçülebilir (sayılabilir) hale getirilmiştir. O halde zaman içerisinde her anın, doğrusal çizginin üzerinde olan homojen noktalarla özdeştir. Bu noktaların toplamının bize zamanı verdiği düşünülür. Homojen zaman olarak nitelendirdiği bu zaman bizim dışımızdaki, yani psikoloji alanına girmeyen nesnelere anlamak için yeterlidir. Lakin insandaki zamansallık, uzamsal olmayan bir diğer zaman gerekliliğini zorunlu kılar. Bergson, dışsal zamanın sakladığı fakat içsel yaşantımızda dolaysız bir şekilde ortaya çıkan, bilince özgü bu heterojen zamana, başka bir ifadeyle 'süre'ye sezgi aracılığıyla ulaşır. Gerçek zaman olarak nitelendirdiği süre sayıyla ölçülemediği gibi uzayın terimleriyle de ifade edilemez. Hissettiğimiz duygular neticesinde birbirinden ayrı hızlar elde eden ve ölçülemeyen tekilliğin zamanıdır. Süre sezgilerin dolaysızlığında yakalanabilir olandır. Bergson'a göre, zamanın yalnızca homojen zamandan ibaret olduğunu düşünürsek, sürenin varlığını unutursak hem kendi yaşantılarımızı anlayamaz hale geliriz, hem de homojen zamanın aslında nasıl sürede temellendiğini gözden kaçıırız (Deleuze, 2010:26). Bergson, hem bölünebilen, niceliksel ifadelerle sayılabilen ölçümlerle sınırlandırılmış bir homojen zamandan hem de bölünse bile bölünürken niteliksel bir değişim geçiren, her birinin kendi niteliksel farklarının olduğu heterojen bir zamanın var olduğunu söyler. Bununla birlikte, niceliksel yoğunluk kavramının dış dünyanın yanı sıra ruhsal durumlara da uygulanmasını eleştirir. Yaşadığımız herhangi bir duyguyu -bu hüznün de olabilir mutluluk da- başka bir duygumuzla kıyaslayıp, yoğunluğunu ona göre belirlemek, uzamsal olmayan ruhsal durumlara, uzama ait niceliksel ölçütlerle yaklaşmaktır. Bunun nedeni miktar ifadeleri için kullanılan sözcüklerin yalnızca uzamda yer alan cisimlerin karşılaştırılması için belirli ölçütler sunabilmeleridir. Örneğin acı gibi bir duyumu niceliksel ifadelerle ölçmek imkansızdır. Dolayısıyla ruhsal durumlar sadece niteliksel farklarla, doğa farklarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Acının kaynağının uzamsal olduğu söylenebilir, homojen

zamana aittir; fakat acı uzam-dışıdır, süreye aittir (Deleuze, 2010:27). Deleuze Bergson'un süresiyle ilgili aynı zamanda bunları söyler:

Sürede söz konusu olan bir 'geçiş', bir 'değişim', 'oluş' ama süren bir oluş, tözün kendisiyle özdeş bir değişimdir. Bergson'un sürenin iki temel özelliğini, süreklilik ve heterojenliği uzlaştırmada hiçbir güçlük çekmediğini görüyoruz. Ama süre böyle tanımlandığında, yalnızca yaşanan bir deneyim olmaktan çıkar, genişleyen bir deneyime dönüşür, hatta deneyimi aşarak deneyimin koşulu haline gelir. Çünkü deneyimin sunduğu hep uzayla sürenin bir karışımıdır. Saf süre bize dışsallığa sahip olmayan, tümüyle içsel bir ardışıklık; uzay ise ardışıklık içermeyen bir dışsallık sunar (aslında, geçmişin belleği, uzayda olmuş olanın anımsanması, süren bir zihni yine de içermektedir). Bu ikisi arasında bir karışım oluşur, uzay karışıma dışsal ayrımlarının, homojen ve süreksiz 'kesitleri'nin biçimiyle katılırken, süre içsel, heterojen ve sürekli ardışıklığını getirir (Deleuze, 2010:77).

Sürekli bir değişim ve oluşum içinde olan insanın bilincinde bunların farkına varmasıdır zaman. Bergson'a göre süre, ruhsal yaşamda taşıdığı süreklilik niteliğine bağlı anlam kazanan öznel bir kavramdır, zaman ise ölçülebilen bir özelliğe sahip olması nedeniyle nesnel ve soyut bir kavramdır. Bergson'un vurguladığı nokta içsel hayattaki sürenin gerçek olduğudur. Dolayısıyla bu üzerine düşünülmeyen ama yaşanıldır. Bilincin kendi zamanı olarak söz ettiği süre, bireyin yaşadıkları doğrultusunda anlam kazanır. Olgusalılık, oluş sürecindedir ve niceliksel bir anlam taşımaz, bu nedenle de ölçülemez. Her zaman devam eden değişim söz konusudur, bunu oluşturan nitelik ise yaşamdır, bilinçtir (Yılmaz, 2011:65). Bergson'a göre yaşam da birey de hep devam eden bir değişim halindedir. O, süreyi temellendirirken bireyin durmaksızın devam eden değişimini referans alır.

Zaman yolu üzerinde ilerleyen ruhun hali, topladığı sürelerden bir kar topu gibi mütemadiyen büyümüştür. Daha derinden içsel olan duyular, teessütler, arzular vesairede bu değişme, değişmeyen dışsal bir şeyden alınan basit bir görme idrakine nispetle bittabi daha çok oluyor. Fakat bu fâsılasız değişmeye dikkat etmemek bize uygun geliyor, dikkat ettiğimiz zaman bile bunu ancak vücudumuza yeni bir tavır, dikkatimize yeni bir yön verdirecek bir dereceye geldiği zaman yapıyoruz ve ancak o zaman değişmiş olduğumuzu anlıyoruz. Hakikatte ise, hiç durmadan değişiyoruz, psikolojik halin kendisi de zaten değişmeden başka bir şey değil (Bergson, 1947:13).

Süre özünde bellek yahut bilinçtir. Bellek geçmişimizi saklar, geçmişimiz hayatımızın evrelerini geçerek şimdiki ben'e kendiliğinden ulaşır. Dolayısıyla geçmişimiz şimdinin içinde yaşar. Bu da onun hem bir birlik hem de bir çokluk

olduğu anlamına gelir. Hatırlatma ise belki gördüğümüz bir imgeyle ya da karşılaştığımız bir durumla, çoğu zaman bir etkene bağlı olarak şimdiye bağlanmasıdır. Geçmiş şimdinin içinde iki şekilde yaşamaya devam eder. Bunlardan bir tanesi devindirici mekanizmalardır diğeri ise bağımsız anımsamalar. Olayların bellekteki izlenimlerinden ve anımsamalarından söz eden Bergson, bilincin mekanik olmadığını savunur. Bellek ne bir hayaller ağı ne de beynin bir fonksiyonudur; aksine beyin belleğin aracıdır. Bellek, geçmişten şimdiye, yaşanan gerçeğe doğru dinamik bir güçtür. Şimdiyi geçmişten ayıran nokta şimdinin devinim halinde olmasıdır (Yılmaz, 2011:67). Süre ve bellek Bergson'da birbirini tamamlayan kavramlardır. Süreye ancak sezgi aracılığıyla ulaşılabilir ve sadece sezgi sayesinde dolaysız şekilde tanınabilir.

### **2.2.2. Yöntem Olarak Sezgi**

Sezgi, Bergsonculuğun yöntemidir. Bunun herhangi bir his veya duygulanım olmadığını söylemek gerekir. Sezgi felsefenin en gelişmiş yöntemlerinden biridir. Bergson, sezginin süreyi gerektirdiğini ısrarla vurgular. Bergson'un amacı felsefeyi kesin bir disiplin haline getirmek, bilimin kendi olanaklılığında sahip olduğu kesinliği felsefenin de kendi disiplini içerisinde kazanmasını sağlamaktır. Bergson bu yöntemi felsefeye kazandırmanın yolunu sezgi yöntemine başvurmakta bulur. Yalın bir edimdir sezgi. Yalınlık Bergson'a göre hem virtüel bir çokluğu hem de bunun içerisinde gerçekleşen çeşitli yönleri içine alır. Dolayısıyla sezginin fazlasıyla anlam ve indirgenemeyecek birçok perspektif içerdiği söylenebilir (Deleuze, 2010:54).

Bergson yönteminin kurallarını belirleyen üç edim türünden söz edilebilir: Bunların birincisi problemlerin sunulmasıdır. Başka bir ifadeyle, problemlere doğruluk-yanlılık gibi anlamlar yüklemek, yanlış problemlerin geçersizliğini ortaya çıkarmak, doğruluğu ve yaratmayı problemleri baz alarak uzlaştırmaya çalışmak. Çocuklukta başlayan toplumsal bir önyargıdan dolayı, doğru ve yanlışın sadece çözümün içinde olabileceğine dair, daha doğrusu onların yalnızca çözümlerle başladığına inanmak gibi bir hatayla hayatımıza devam ediyoruz. Bergson buna bir hocayla öğrencisini örnek olarak gösterir; hoca problemi verir, öğrenciden bunu çözmesini ister. O bunun bir kölelik durumu olduğuna iddia eder. Çünkü gerçek özgürlük sadece problemleri çözmek değil, onların ne olduğuna karar verebilme,

yani bu problemleri yaratma gücüne sahip olmaktır. Bunu yarı-tanrısal bir güç olarak tanımlayan Bergson'a göre bu güç iki avantaj doğurur: bunlardan ilki doğru problemlerin yaratıcı şekliyle ortaya çıkarılmasıdır; diğeri ise yanlış olanların ise yok edilmesidir (Deleuze, 2010:55). Felsefe gibi disiplinlerin çoğunda önemli olan bir problemin çözümünden çok onun ortaya çıkarılmasıdır. Bergson'un söylemek istediği şey; doğru ortaya konan problemin çözümünün de olduğudur. Yanlış ortaya konulan problem ise başından itibaren çözümden uzak olacaktır. Bergson'a göre iki çeşit yanlış problemden söz edilebilir: 'var olmayan problemler' ve 'kötü ortaya konmuş problemler'. Bergson birinci türe yokluk, düzensizlik ya da olanaklılık problemlerini (bilgi ve varlık problemleri); ikinci türe özgürlük ya da yoğunluk problemlerini örnek gösterir (Deleuze, 2010:57).

İkinci kural; yanılısamayı bertaraf etmek, hakiki doğa farklarıyla beraber gerçeğin eklemlemelerini keşfetmek. Deleuze Bergson'un ikiliklerinin ünlü olduğunu belirtir; nitelik-nicelik, heterojen-homojen, süre-uzay, sürekli-süreksiz, anı-algı, içgüdü-zekâ gibi (Deleuze, 2010:61). Deleuze'e göre Bergson için bu ikilikler bir karışımın doğal eklemelerine bölünebilmesi açısından önemlidir. Bergson söz ettiği ikiliklerinde aslında birbirlerine karıştığını göz ardı etmez fakat deneyimin bize yalnızca karışımlar sunduğunu belirtir. Zaten sorunu burada görmez Bergson. Mesela zaman hakkında saf bir düşünceye sahip değilizdir; bu düşüncemize uzay da eşlik eder, bunlar karışmışlardır. Onun problem gördüğü nokta betimlerimizde, özleri itibariyle farklı iki ögenin, biri süreye diğeri de uzama ait iki saf mevcudiyetin birbirinden ayrılamaz duruma gelişidir. Uzam ve zaman birbirine o kadar çok karışmıştır ki, artık bu karışımın karşısına koyduğumuz şey için hem uzay dışı hem de zaman dışı ifadelerini kullanırız. Bu da karışımları aslında kendisi de karışmış halde duran bir birimle ölçtüğümüz anlamına gelir (Deleuze, 2010:62). Bu durumda Bergson'a göre, sürenin varlığının göz ardı edilmesine neden olan şey uzamın kavramlarıyla düşünmektir. Böylelikle bu durum düşünürlerde bir tür yanılısamanın olmasına neden olacaktır. Bergson saf olana ulaşmaya çalışır. Bu nedenle doğa farklarını yeniden kurmayla ilgilenir. Çünkü ona göre saf olan şey doğa bakımından farklı olandır, tabi sadece eğilimler doğa bakımından farklıdır. Demek ki söz konusu olan, karışımı niteliksel, nitelikli eğilimlerine göre bölmektir; bu da hareketler olarak, hareket yönleri olarak tanımlanan süre ve uzamı bir araya getiriş tarzının baz

alınmasıyla yapılacak bir bölme olduğu anlamına gelir. Bölme yönteminde söz konusu olan, tasarımı onu koşullayan ögelere, doğa bakımından farklı saf mevcudiyetlere ya da eğilimlere bölmektir (Deleuze, 2010:63). Üçüncü kural ise, problemleri uzaydan ayırıp zamana bağlı bir şekilde ortaya koymak ve onları çözmektir (Deleuze, 2010:70). Sezginin temel anlamı burada yatar. Süreyi gerektiren sezgidir ve onun terimleriyle düşünmeye dayanır. Sezgi özünde bir bölme yöntemidir. Onu anlamının tek yolu doğa farklarını belirleyen bölme hareketine dönmektir.

Süre her zaman doğa farklarının yeri ve ortamıdır, hatta süre bu farkların toplamıdır, çokluğudur; yalnızca sürede doğa farkları vardır, oysa uzay derece farklarının yerinden, ortamından, toplamından ibarettir. Sezgi yöneme dönüşür ya da daha doğrusu, yöntem dolaysız olana kavuşur. Sezgi süre değildir. Sezgi, daha çok, kendi süremizin dışına çıkmamızı, bizden aşağıda ya da yukarıda bulunan başka sürelerin varoluşunu dolaysızca olumlamak için kendi süremizden yararlanmamızı sağlayan harekettir (Deleuze, 2010:72).

### **2.2.3. Bergson'un Hareket Üzerine Tezleri**

Bergson hareket üzerine üç tezdən söz eder. Bu tezlerden ilki en ünlüleri olmasının yanı sıra diğerlerinin göz ardı edilmesine neden olur. Halbuki o diğer iki teze sadece giriş niteliğindedir. Bergson'un birinci tezine göre hareket, kat edilen mekânla aynı anlama gelmemektedir. Kat edilen mekân tükenmiştir; hareket sürendir, kat etmenin eylemidir. Kat edilen mekân bölünebilirken, hatta sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez. Zaten her bölünüşünde doğası değişmiş olacaktır. Bu karışık bir fikri var saymaktadır: Kat edilen mekanların çoğu aslında aynı homojen mekâna ait oldukları halde, hareketler heterojen olduğu ve birbirine indirgenemeyecekleri söylenebilir (Deleuze, 2014:11). Bergson'un hareketi mekândaki konumlarla ya da zamandaki anlarla yeniden kuramayacağımıza değindiğini ifade eden Baker, bunun 'hareketsiz kesitler'le olmayacağını ifade eder. Bu soyut bir ardışıklık fikrini dışarıdan eklemek demektir. İki an ya da konumu sonsuzca yaklaştırm, hareket yine iki kesit arasında olup bitecektir. Zamanın anlarını sonsuzca yaklaştırm. Hareket yine iki an arasındaki 'somut sürede' vuku bulacaktır (Baker, 2011:141).

Deleuze sinema yaklaşımını Bergson'un ikinci tezini baz alarak geliştirmiştir. Bu tez anların niteliğine bir atıftır. Hareket bir durumdan diğerine düzenli bir geçiştir. Yetişkin, Deleuze'ün bu tezi daha umut verici bulduğuna değinir. Bunun nedeni de antikçağdaki hareket anlayışı ile modern bilimdeki hareket anlayışı arasında bir fark ortaya atılmasıdır. Antik çağlarda hareket, bir formdan diğerine geçiştir. Bunun aslında pozlarla ayrıcalıklı anların bir düzeni olduğu söylenebilir. Ayrıcalıklı anlar yahut pozlar, o zamanki dünya görüşünde fikirlerle bağlanırlar. Dolayısıyla bunlar birer ideal biçimdirler ve eylem bu perspektife göre belli bir poza yahut ayrıcalıklı ana henüz ulaşmamış ara süreçten ibarettir. Modern çağda ise, hareket artık ayrıcalıklı anlardan değil herhangi anlardan oluşmaktadır. Sinemanın değer kazanması herhangi-anlara yönelmesiyle, yani bir ayrımcılığı olmayan anların üzerinden işleyen anlayış ile sağlanacaktır (Yetişkin, 2011: 126). Hareket imgesinin keşfi bu ikinci tezle ilgilidir. Sinema üzerine olan tartışmalar dan bazıları; onun mükemmelleştirilmiş illüzyon olup olmadığı ya da modern düşüncenin ulaştığı noktalardan biri olup olmadığıyla alakalıdır. Bergson için sinema modern bilimsel düşüncenin bir üst aşamasıdır. Deleuze Bergson'un bu görüşünün nedenini sinemanın erken döneminde, ayrıcalıklı anlar üzerine gelişme göstermiş olmasına bağlar. Sinemanın ilk yaratıcılarından olan Eisenstein'in eylemden spesifik anları çekip sinemanın teması haline getirmesi buna örnek olarak gösterilebilir. Sütçü kitabında Deleuze'ün Eisenstein montajı hakkındaki fikirlerini bize iletir:

Deleuze' e göre Eisenstein, belli hareketleri ve eylemleri seçip, bunları montajda bir çatışmanın içine iterek sinemasını yaratmaktaydı. Fakat Eisenstein, ayrıcalıklı anı, aşkın bir formun senteziyle değil, harekete ait tekil ya da yalnızca dikkat çekici bir an olarak sunuyordu. Sinema, ilk ortaya çıktığında ayrıcalıklı anları kaydetmekten başka bir şey değildi. 1877 ve 1880 yıllarında Muybridge dört nala giden atların meşhur örneğini kaydederek ilk sinematografik çalışmayı gerçekleştirmişti: Atın bir, iki, üç... şeklinde zemin üzerinde attığı adımlar. Deleuze bunları ayrıcalıklı anlar olarak dile getirir. Fakat, eğer bunlar ayrıcalıklı anlar ise aşkın formun gerçekleşiminin anları değil, harekete ait tekil ve dikkat çekici anlardır. Dolayısıyla Eisenstein'da 'ayrıcalıklı an' aslında öne çıkarılmış 'herhangi bir an'dır (Sütçü, 2015:82).

Bergson'un üçüncü ve son tezi ise, hareketle bağlantılı olarak bir yanılısamayı veya sürede gerçekleşen değişimi ifade eder. An yalnızca eylemin hareket etmeyen bir bölümünde durmaz, hareket de sürenin, yani bütünüün ya da bir bütünüün hareketli bir kesitidir. Süre zaten tanımı gereği değişimdir; bir değişim içerisindedir ve

değişmeyi hiç bırakmaz. Örneğin madde hareketlidir lakin değişmez. Halbuki eylem sürede gerçekleşen veya bütünde olan değişime karşılık gelir. Problemi yaratan şeyin bir tarafta bu ifade ve öbür tarafta bu 'bütün-süre' özdeşliği olduğu söylenebilir (Deleuze, 2014:19). Bergson'a göre değişim sürenin temel özelliğidir. Bergson açısından değişim sürenin ana ilkesidir. Bergson'un bütündeki değişmeyi açıkladığı örneklerden bir tanesi şekerli sudur:

Mesela bir bardak şerbet yapmak istesem mutlaka şekerin erimesini bekleyeceğim. Bu küçük olgu bize çok şey öğretir. Çünkü şekerin erimesi için bekleyeceğim zaman artık maddi dünyanın bütün tarihi boyu boyunca serilmiş gibi tatbik olunan matematik bir zaman olmayacaktır. Bu zaman benim sabırsızlığımla beraber vak'i olan, bana ait bir sürenin bir parçası ile beraber geçen, istendiği kadar uzatılıp kısaltılmayan, daha doğrusu düşünülmüş olmayıp yaşanılmış olan bir zaman olduğu için artık bir nispeti değil, bir mutlakı ifade eder. Buradaki bardak, şeker ve şekerin suda erimesi süreci soyutlamalardan başka bir şey değildir; duyularımın ve müdrikemin 'bütün'den ayırdığı bu şeyler belki de bir şuur tarzında ilerliyorlardır (Bergson, 1947:23).

Bergson'un bu örneğinde söz konusu olan sadece bir hareket değil, şekerin bir bardak suyun içerisinde erimesi hareketiyle birlikte meydana gelen niteliksel değişimdir. Aynı zamanda süreç boyunca var olan zihinsel gerçekliğin bütünü değişimiyle paralellik göstermesidir. Deleuze'e göre Bergson'un bu örnekle üzerinde durduğu nokta bekleyiştir. Bu zihinsel bir bekleyiş olarak anlatılabilir. Süre onun ifade ettiği şekliyle, verili değildir; aslında verilebilen bir olanağa da sahip değildir. Bu tinsel sürenin yalnızca kişinin bekleyişini değil değişen bir bütünü göstermesinin nedenini bütünü de verili olmamasına bağlar Bergson. Çünkü bütün açıktır, sürekli bir değişimin, yeni bir şeyler meydana getirmenin ve sürmenin kendisine aittir (Deleuze, 2014:21).

Bergson'a göre hareket nesnel arasındaki ilişkiye yönelik olduğu için bütünü değişimine de yol açar. Bütün ya da süre olarak ifade edilen bu durumun parçalanması harekete bağlıdır. Bütünde bölünen nesnel tekrar bütünde birleşir. Aslında nesnel hareket etmeseler dahi bunlar arasında bir hareket kurulmaktadır; her şey süreye bağlantılanır. Sürenin özüdür bu, nitekim evren bir oluşturmaktır. Hareket olsa da olmasa da var olan bağlantıdan dolayı aslında bir değişim vardır bu da oluşturmaktır. Süre, homojendir, bölünemez; eylem ise nitelikseldir ve değişim halindedir.



Bundan dolayı, çizgide bulunan nesnelere yerlerini hareketle değiştirdikleri sırada, bütünüün değişimi bu hareketlerin oluşturduğu bağlantılarla gerçekleşir. Bu da eylemdeki değişimin niceliksel, süredeki değişimin de niteliksel olduğu anlamına gelir. Süredeki değişime karşılık gelen bu tez Deleuze açısından farklı bir öneme sahiptir. Artık sürede uzaysal olmayan değişimlerin devreye girdiği anlamını barındırır. Böylelikle, uzaysal bağıntı söz konusu olamayacağına göre, zamansal bağıntılardan söz edilebilir ve artık Deleuze'ün çok değer verdiği zaman-ime ön plandadır (Sütçü, 2015:86).

### **2.3. Deleuze'ün Sinematografik İmgeleri**

Sinematografi kavramını oluşturan sözcüklerin kökü Yunancadır ve bu bileşik sözcük 'hareketle yazı yazmak' anlamına gelir. Film çekmek, film yapmaktır; ama sinematografi basit bir görüntüleme işinden çok ötesidir. Düşünce, hareket, duygusal ifade, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp onları görsel terimler haline getirme sürecidir (Brown, 2014:2). Deleuze imgeyi bir temsil olarak ele almaz. İmge, zihnin yarattığı gerçeklikten uzak ruhsal bir olgu değildir. Gerçekliğin kopyası şeklinde ya da onun gölgesi olarak ifade edilemez. İmge, kendi içinde barındırdığı bir gerçekliği olan ontolojik bir duruma gönderimde bulunur. Evrende canlı ve cansız imgeler bulunur. Sinemanın özelliği, hareket ve zaman imgelerini insan öznelliğinden bağımsız bir tarzda 'tinsel bir otomat' gibi sunmasıdır. Sinema, bir temsil değil, hareket ve zaman bloklarından oluşan bir sanattır. Bu anlamda sinema, tıpkı bilim ve felsefe gibi kaosa set çekerek onunla kapışır (Öztürk, 2017: 244).

Deleuze'e göre sinemanın yaratımı olan imgeler, kendi başlarına düşüncenin saf halleridirler. Bu perspektif doğrultusunda geliştirdiği fikirleri ve kavramları imgelerle buluşturarak yeni düşünsel oluşumlara ve yeni anlamlara zemin hazırlar. Onun aracılığıyla felsefeden ayrılan düşünceler, sinematografik imgelerle bir araya gelir ve böylece yeni düşünce akışlarının oluşabilmesine neden olurlar (İpek, 2017:284). İmgeyi hareket eden olarak tanımlayan Deleuze'e göre yalnızca imge hareketleri düzlemi söz konusudur. Sözü edilen düzlem, imgenin hareket ettiği ve diğer imgelerle temas içerisinde olduğu alandır. Aslında imge sadece diğer imgelerle etki-tepki ilişkisi değildir, aynı zamanda kendisine de tepki verir. Dolayısıyla imge

etki ve tepkinin dayanağı olmanın yanında, tüm yüzleri altında da etki ve tepkidir. Başka bir ifadeyle, imge 'titreşim' (vibration)dir (Sütçü, 2015:87).

Deleuze sinema kuramını hareket imge ve zaman imge kavramları ekseninde ele almıştır. Deleuze'un bu kavramlarına yol açan Bergson'un algı ve hafıza düalizmidir. Bergson'a göre, algının mevcudiyeti bizi birdenbire maddeyle buluşturur, belleğin mevcudiyeti bizi birdenbire zihinle buluşturur (Deleuze, 2010:66). Hareket imge tıpkı saf algı gibi işler: hareket imge algının taleplerine cevap veren duyu-motor eylemleriyle işler. Zaman imgede ise tıpkı saf hafıza gibi, saf imgelerin pragmatik ihtiyaçlarından bağımsızdır, bu da duyu-motor mekanizmasının kırılmasına neden olur.

### **2.3.1. Hareket-İmge**

Deleuze'ün sinema kuramını hareket-imge ve zaman-imge olarak iki farklı bölümde ele alması, kuramını tarihsel bir anlamda dönemlere ayırmaktan ziyade, ortaya çıkan ve süregelen düşünce düzlemi bağlamında imgelerin ne şekilde bir tasarım yarattığıyla alakalıdır. Hareket imgede sinema montaj tekniklerinin etkin olarak kullanıldığı algı, eylem ve etki imgelerin çerçevesinde, duyu-motor şeması yasalarına göre şekillenmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga filmleri ise zaman imgenin baskın olduğu, modern sinemanın oluşmaya başladığı yeni bir dönemdir. Deleuze'e göre savaşın neden olduğu yıkım eylem imge krizidir; görünenin aslında görüldüğü gibi olmadığı algısı ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla hakikatin sorgulanması zorunlu hale gelmiştir ve bu durum yeni imge arayışlarını beraberinde getirmiştir. Durum eylem birliğinin parçalanması saf ve optik ses durumlarına yol açmış, böylece dolaysız zaman imgesi ortaya çıkmıştır.

Hareket-imge düşünceyi, imgenin kendisinde ya da birleşme tarzında verir. Hareket imge hareketi kurguyla yaratabileceği gibi çekim (shot), kadraj (framing), kesme (cutting) ve kamera hareketiyle de gerçekleştirir. Düşünce ile imge arasındaki ilişki, bu bağlamda öncelikle üç düzeyde ele alınmaktadır. Bunlardan ilki kadraj, küme ya da kapalı sistem; ikincisi çekim ve hareket, üçüncüsü ise bütün ve hareket-imgelerle zamanın dolaysız imgelerinin kompozisyonudur. Bu üç düzey aynı zamanda hareket imgenin nasıl oluştuğuna dair bir arka plan da sunmaktadır (Yetişkin, 2011:128).

Deleuze kadrajı imgenin içinde var olan her şeyi, dekorları, kişileri, aksesuarları içine alan kapalı, görece kapalı bir sistemin belirlenmesi olarak tanımlar. Kadraj çok sayıda parçası, bir nevi kendileri de alt kümeler oluşturan öğeleri olan bir kümedir. Parçalara ayrılabilir, bu parçaların kendileri de imgedendir (Deleuze, 2014:25). Yani kadraj, bir kümenin parçalarını seçebilmedir, hatta film çekmenin temel yasasıdır. Seyircinin neyi görüp neyi görmeyeceğinin belirlenmesidir. Kadrajın belirlediği kapalı sistem, öyküyü izleyiciye aktarma aracıdır, bir kompozisyonudur. Kadrajdan filme dair bir bakış açısı yakalamak mümkündür. Stanley Kubrick'in filmi *Barry Lyndon*'da durağan, iyi düzenlenmiş, dengeli çerçevelerle doludur ve çağın hiyerarşik, durgun toplumunu yansıtır. Herkesin yeri bellidir, bütün sosyal ilişkiler kesin ve herkesin bildiği kurallara göre işler. Oyuncunun kadraj içerisindeki hareketi çerçevede bir değişiklik yaratmaz. Çerçeve burada karakterlerin içinde yaşadıkları dünyanın yansımasıdır; düzen ve sükuneti gösterirken bir yandan da hem toplumsal hem fiziksel alanda bir hareketsizliği belirtir (Brown, 2014:15). Kesme ise ikinci düzey olan çekimin belirlenmesini, çekim de kapalı bir sistem içindeki öğelerin eylemlerini belirler. Burada eylem, bütünü değişimi veya bu değişimin bir yönünü, Bergson'cu anlamdaki süreyi ve sürenin değişimini gösterir. Dolayısıyla hareket parçalar arasındaki ilişki ile birlikte bütünü değişimidir (Yetişkin, 2011:128).

Deleuze bir imgenin, öncelikle imge hareketine sahip olduğunu ifade eder. Bütün imgeler niteliksel olarak aynıdır. Buna beden veya beyin de dahildir. Hiçbir imge diğerinden farklılaşmamıştır. Evrende bulunan her şey imge eylemlerinin karışımıdır. Her şey imgelerin eylemidir. Bunların birbirinden ayrıldığı nokta ise farklı türde imge hareketi olmalarıdır. Evrendeki her şey imge hareketlerinin birliği olduğuna göre imge, hareket ve madde özdeşler (Sütçü, 2015:87). Deleuze' göre içkinlik düzlemi tamamen ışıktır. Hareketlerle tepkiler kümesi, her yere yayılan, hiçbir karşıtlıkla karşılaşmadan ve kayıp yaşanmadan saçılan ışıktır. İmge ve hareketin aynılığının sebebi maddeyle ışığın aynılığıdır. Bu da maddenin ışık olarak ifade edildiği gibi imgenin de hareket olarak tanımlanabileceği anlamına gelir. Böylece içkinlik düzlemi veya madde düzlemi şeklinde bir ifadenin, bir hareket imgeler kümesi, ışık çizgileri ya da figürleri topluluğu, zaman-mekân blokları dizisi anlamı taşıdığı söylenebilir (Deleuze, 2014:87). Dolayısıyla imgeler algılardır,

algılayan imgelerin kendileridir. İmgelerin algıladığı şey de kendi hareketleri, kendi etkileri ve kendi tepkileridir.

### 2.3.1.1. Algı, Eylem, Etki

Kesintisiz imgeler evreninde canlı imge (Deleuze özneyi Bergson gibi beden ya da canlı imge olarak tanımlar) ve diğer imgelerin etkileşimiyle oluşan hareket imgesinin üç türü vardır. Bunlar; algılanım-imgeler, eylem-imgeler ve duygulanım-imgeler olarak sıralanabilir.

Hareket imgesi, bütün imge türlerinin kaynağını oluşturan bir imgedir. Bununla birlikte tüm evreni, kendisini referans göstererek algıladığımız sinematografik kavramdır. Deleuze'e göre, her şey özü bakımından direkt sadece kedisi olduğu için, şeylerle etkileşim içerisinde olan canlı imgeler de kesintisiz imgeler evreninde yeni bir anlam oluşturmaktadırlar. Dolayısıyla, bu durumda canlı imgenin kaosa açılımının yegâne nesnesi hareket imgelerdir. Canlı imge, hareket imgeyi kendine göre işledikten sonra, onun oluşumunu kendine göre anlamlandırır. Bu doğrultuda, hareket imge haricinde, herhangi bir imge algı, eylem, duygulanım olarak ifade edilen bir karakteristiğe bürünmüşse, bu onun canlı imgeden geçtiği anlamına gelir. Buna göre, imge türleri hakkında konuşmak, ancak canlı imgenin hareket imgelerini dolaylı bir şekilde, bir anlamda eksik olarak kavramasıyla oluşan algılamayla mümkün hale gelir. Demek oluyor ki; algı, eylem ve duygulanım imgeleri, hareket imge olarak kendi başlarına bir anlama karşılık gelmezler. Bu imgeler canlı imgenin aracılığı altında kavranarak bir gerçeklik elde ederler. Sonuç olarak, Deleuze'ün imge türlerine yönelik ayrımının temelinde canlı imge vardır (Sütçü, 2015:94).

Sinemanın modeli hiçbir şekilde öznel doğal algılanım değilse, bunun nedeni merkezlerinin hareketliliğinin, çerçevelerinin değişkenliğinin onu her zaman yeniden merkezlessiz ve çerçevesizleştirilmiş uçsuz bucaksız alanlar kurmaya götürmesidir. O halde, sinema hareket-imgenin birinci rejimine, evrensel varyasyona, bütünsel nesnel ve yayılmış algılanıma katılma eğilimindedir. Aslında, sinema yolu her iki yönde de kateder. Şu anda meşgul olduğumuz bakış açısından, şeyle karışan bütünsel nesnel algılanımdan, ondan basit eksiltmelerle ya da çıkartmalarla ayrılan öznel bir algılanıma doğru gidiyoruz. Aslında algılanım olarak adlandırılan, bu tekmerkezli öznel algılanımdır ki bu da hareket-imgenin ilk büyük dönüşümüdür: Bir belirsizlik

merkeziyle ilişkilendirildiğinde, algılanım-imgeye dönüşmektedir (Deleuze, 2014:92).

Yani algılanım imge, canlı imgenin kesintisiz imgeler evreninde kendine göre bazı imgeler seçmesidir. Bu da canlı imgenin kesintisiz imgeler evreninin sadece bir parçasını kavradığı anlamına gelir. Böylelikle kesintisiz imgeler evreninin tamamıyla doğal algıyla kavranamayacağını ifade etmek doğru bir söylemek olacaktır. Sinemada bunun tam tersi bir durum söz konusudur; sinema, imgeler evrenini doğal algıdan daha iyi sunabilir. Bunun sebebi de doğal algıda canlı imgenin imgeler evreninde bir merkezle yönelirken, kameranın ise çoklu merkeze sahip olmasıdır.

Hareket-ingenin ikinci büyük dönüşümü eylem-enge'dir. Algılanımdan eyleme duyumsanamaz bir biçimde geçilir. Üzerinde durulan nokta artık ayırma, seçme veya kadraj değil, evrenin kıvrılmasıdır. Böylelikle şeylerin bizim üzerimizdeki virtüel eylemiyle birlikte bizim şeyler üzerindeki mümkün eylemimiz ortaya çıkar (Deleuze, 2014:93). Canlı imge, diğer imgelerin etkilerini kendi konumu bağlamında algılar. Diğer imgelerden aldığı etki doğrultusunda kendisine göre bir tepki oluşturur. Canlı imge diğer hareket imgeleri ile etkileşim içerisinde olduğunda, hareket imgeleri 'aralık'ta (aralık, canlı imgenin diğer imgelerle karşı karşıya geldiğinde oluşan süreksiz bir hareketliliğin etkileri olarak ifade edilebilir) mümkün bir eyleme sahip değilken, canlı imge sahiptir. Canlı imge, vereceği bütün tepkileri kendisi belirler. Kendi başına bağımsız bir imge olan canlı imgenin ilk olarak elde ettiği algı imgesi, belirlenimsiz bir merkez ile etkiyi elemeye tabi tutuyordu. Bununla birlikte bir perspektif kazanıyordu. Halbuki eylem imgesinde, artık sadece bir merkezden uzaya açılarak bir eleme ya da seçme söz konusu değildir; tersine aralıkta eş zamanlı olarak imgelerin içe kıvrılması ön plandadır. Bu durum, hareket imgelerinin bizim üzerimizde sanal bir etkinliğe sahip olmasına ve bizim de hareket imgeleri üzerinde mümkün bir etkinliğe sahip olmamıza neden olur (Sütçü, 2015:96). Yani algı hareketi cisme bağlarken, eylem hareketi edimlere bağlar.

Hareket-ingenin üçüncü türü olan duygulanım-ingedir. Duygulanım-enge yalnızca bir imge değil bütün imgelerin toplamıdır (Deleuze, 2014:120). Yakın plan çekimler, daha doğrusu yüzler etki imgeye karşılık gelir. Yüzün yakın planı diye bir şeyden söz edilemez, çünkü yüzün kendisi yakın plandır. Deleuze Griffith'in yakın

planını, seyircinin durumunu hesaba kattığı için öznel bulurken, nesnel olarak değerlendirdiği Eisenstein'ın yakın planını yeni bir nitelik de ürettiği diyalektik de bulur. Elbette yüz/yakın plan üzerinde en çok ısrar etmiş olan sinemacı, insan yüzüne yaklaşabilme olanağını sinemanın en başta gelen özgünlüğü ve ayırt edici özelliği olarak gören Ingmar Bergman'dır (Yılmazok, 2018:126).

Deleuze, Beckett'in Film'indeki bir sahneyle bu üç unsuru örneklendirir: Filmdeki bir karakter bir eylemde bulunur ki bu eylem-imgedir. Daha sonra karakter hem kendisini hem de içinde bulunduğu mekânı algılar, bu da algının algılanması yani algı-imgedir; son olarak karakterin ızdırap dolu aciz bir ifadesinin yakın planı da etki-imgedir. Bu üç unsur aynı zamanda öznenin değil, özneliğin sinematografik düşünce içindeki yerini de imlemektedir. Bu, ayrıca özneliğin yeni bir türünü üretmektir ve bunun amacı da bilinci yıkmak değil, normalleştirmenin sınırlarının ötesindeki öteki bilinç tarzlarını keşfetmek ve bu algıyla başka bir eylem gerçekleştirmektir. Nitekim öznelik, eksiltici bir niteliğe sahip olduğu için bir şeyin ihtiyaca göre ilgilendirmeyen şeyden çıkarılarak algılanmasına neden olmaktadır; dolayısıyla algıda zaten hep eksik bir şey vardır. Algı-imgeler yani şeyler ve şeylerin algısı tamamlanmamış, önyargılı, kısmi ve öznel kavrayışlardır. Bu yüzden de algıdan eyleme algılanmaksızın geçilir; bu da eylem-imgedir. Eylem ise eleme, seçme ya da kadrajlayarak sınırlandırmaktan çok içe, deneyime ve kendiliğe doğru olan bir hareket ile mümkündür. Eylem ile algı arasını dolduran ise etkidir. Buna göre hareket-imgeler değişen bir Bütünün, bir sürenin, 'evrensel oluşun' devingen bölümleridir (Yetişkin, 2011:130).

Deleuze bir filmin hiçbir zaman sadece bir imgeyle yapılmadığını dile getirir. Zaten montaj diye ifade ettiğimiz şey üç çeşit imgenin kombinasyonudur. Montaj bir hareket-ime düzeneğidir, bu da algılanım-imgelerin, duygulanım-imgelerin ve eylem-imgelerin kendi aralarında düzenlenmesi anlamına gelir (Deleuze, 2014:100). Her montajda bu imgelerin üçü de düzlemde olmasına rağmen, her filmde bunlardan bir tanesi daha baskındır, daha çok ön plandadır. Deleuze'e göre, örneğin, Lubitsch'in *The Man I Killed-Öldürdüğüm Adam* filminde baskın imge algı imgesi, Fritz Lang'ın *Dr. Mabuse Der Spieler-Dr Mabuse* filminde baskın imge eylem imgesi, Carl Dreyer'in *La Passion de Jeanne d'Arc-Jan Dark*'ın Tutkusu filminde baskın imge duygulanım imgedir (Sütçü, 2015:97). Algı imgesi esas olarak uzak çekime, eylem imgesi orta çekime, duygulanım imgesi de yakın çekime karşılık gelir. Dolayısıyla sinema da canlı imge gibi alıcı bir konumda durur.

### 2.3.1.2. Montaj ve Montaj Ekolleri

*Sinema, her şeyden önce kurgudur.*

*(Eisenstein, 1985:42)*

Dramatik anlatı film yapımında kullanılan ve devamlılık gözetmeyen özel bir kurgu biçimi vardır, bu montajdır. Montaj tema ile ilintili bir dizi plandan oluşur. Temanın ‘kentte ilkbahar’ olduğunu varsayalım. Açan çiçekler, çiseleyen yağmur, bulutların arasından görünen güneş gibi görüntülerden oluşan bir dizi plan çekilir. Konu bunlar etrafında ilerler. Bazı montaj türleri doğrusal devamlılık olmadan öykünün gelişimine katkı yapar. Örneğin, Rocky dövüş için hazırlanır. Çalıştığını, kum torbasını yumrukladığını, sokaklarda koştuğunu, sonunda da zafere giden basamakları tırmandığını görürüz. Gerçek zaman devamlılığı yoktur. Çalışma aylar sürer; ama öykünün gelişmesini görürüz. Doğrusal devamlılığı olan sahneler değil, bir dizi ilintili plandır (Brown, 2014:30).

Montaj, uyuşumlar, kesmeler ve uyuşumsuzluklarla bir bütün belirler. Deleuze Eisenstein’in montajı bize sürekli, bir filmin her şeyi olarak hatırlattığını ifade eder. Montaj; bütünü, fikri, yani zamanın imgesini göstermek için hareket-imgelere dayanan işlemdir. Böyle bir imgenin zorunlu olarak dolaylı olduğunu ifade etmek gerekir, zira hareket-imgelerden ve o imgelerin birbirleri ile kurdukları ilişkilerden oluşmuştur. Montaj sonradan gelmez, aslında bütün, bir anlamda önden gelmelidir, baştan varsayılmalıdır. Montajı hareket-imgelerin, zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacakları şekilde düzenlenmesinin kompozisyonu olarak tanımlayan Deleuze dört büyük montaj ekolünden söz eder. Bunlar: Amerikan ekolünün organik eğilimi, Sovyet ekolünün diyalektik eğilimi, Fransız ekolünün niceliksel eğilimi, Alman dışavurumcu ekolünün yeğinsel eğilimidir (Deleuze, 2014:48). Deleuze, her bir ekol içinde yer alan yönetmenlerin birbirlerinden farklı olsalar bile, ortak temalara, problemlere, kaygılara, kısacası, her alanda olduğu gibi sinemada da ekol ya da eğilim kavramlarını oluşturmaya yetecek bir fikir ortaklığına sahip olduklarına dikkat çeker. Bu dört montaj ekolünün her birinin ayırt edici özelliklerini çok kısa bir biçimde ele alalım.

*Amerikan Ekolünün Organik Eğilimi*'nin önderliğini yapan Griffith, hareket-imgelerin etkileşimlerini, birleşimlerini veya kompozisyonlarını bir organizasyon, bir organizma, büyük bir organik birlik olarak ele almıştır. Bu onun keşfi olarak nitelendirilebilir. Organizma büyük bir çeşitlilik içerisinde olsa da aslında o bir birliktir, yani birbirlerinden farklılaşmış imgelerin, parçaların bir kümesidir: Erkekler ve kadınlar, zenginler ve yoksullar, şehir ve köy, kuzey ve güney, içeriler ve dışarılar vb. vardır. Bu parçalar, bir parçanın imgesi belli bir ritme göre öbür parçanın imgesini takip edecek şekilde oluşturulan bir montajla ikili ilişkilere tabi tutulurlar. Onların arasındaki ilişkiyi yakın plan çekimleri kuvvetlendirir. Fakat, bilhassa parçanın ve kümenin de ilişki içine girmeleri, görelî boyutlarını değiştirmeleri gerekir. Yakın planın devreye girmesi bu anlamda sadece bir ayrıntının büyütülmesini sağlamakla kalmaz, kümenin minyatürleşmesini, sahnenin küçültülmesini de sağlar. Sonunda birbiriyle kesişecek iki eylemin farklı anlamlarını dönüşümlü bir şekilde sıralayan şey, montajın üçüncü biçimi olan kesişen ya da yakınsak montajdır. Bunlar montajın ya da ritmik dönüşümlü sıralamanın üç ayrı şeklidir: Farklılaşmış parçaların dönüşümlü olarak sıralanması, görelî boyutların dönüşümlü olarak sıralanması, yakınsayan eylemlerin dönüşümlü olarak sıralanması (Deleuze, 2014:50). Deleuze'e göre Amerikan sineması buradan en sağlam biçimini çekip çıkaracaktır. Klasik Western filmlerinde, Frank Capra'nın ve John Ford'un filmlerinde bunu görmek mümkündür.

Organik yaklaşım bugün bile klasik anlatı öğelerini taşıyan filmlerin çoğunda görebileceğimiz öğeleri barındırır. Bu aslında ağırlıklı olarak kronolojik ilerleyen, statükonun bozulması ve bir kahramanın ortaya çıkıp düzeni eski haline getirmesi ya da bir dönüşüm yaşanması mantığı ile işleyen anlatı yapısının montaj anlayışıdır. *Gazap Üzümleri'nde (Grapes of Wrath-1940)*, Henry Fonda film boyunca yaşadığı olaylar neticesinde bozuk düzeni düzeltmez ama onun bozulduğunu görececek bilinçlilik seviyesine ulaşır ve bir dönüşüm yaşar. Bu dönüşümü anlatan hikâyeye kronolojik ilerler. Hareket-ingenin organik montajında belirli bir olayın başlangıcı ve bitişi oldukça açık görülür (Türkgeldi, 2015:120).

*Sovyet Ekolünün Diyalektik Eğilimi*'n önemli temsilcileri Lev Kuleshov ve Vsevolod Pudovkin ve Sergei Eisenstein'dır. Deleuze'e göre bu ekol hem D.W. Griffith'e olan borçlarını kabul ederler ve hem de onun ampirik yaklaşımını ve tarihi anlama tarzını eleştirir. Organik ekol doğrudan doğruya paralel (ve yakınsak)



montaja yönelikken, Sovyet ekolü karşıtlıklar montajı ve çarpıcı montaj üzerinden ilerlemektedir. Sinemada siyah ve beyaz, iyi ve kötü gibi zıt imgelerin birbirinden bağımsız olmadığını iddia ederler. Onlara göre Griffith bu fenomenlerin aslında aynı genel nedene, toplumsal sömürüye bağlı olduklarını göz ardı eder. Eisenstein bu durumun toplumsal bakışı yansıtmadığı, burjuva bakışının bir yansıması olduğu konusunda eleştiride bulunmaktadır. Griffith'i 'burjuva' anlayışı nedeniyle eleştiren bu itirazlar, sadece bir hikâyeyi anlatma veya tarihi anlama tarzına yönelik değil direkt paralel montaja yöneliktir (Deleuze, 2014:51). Deleuze'e göre Eisenstein'ın Griffith'te eleştirdiği, organizmaya doğuş ve büyüme yasası olmayan, tamamıyla ampirik bir anlayış getirmek; organizmanın birliğini, üretim birliği olarak, kendi parçalarını bölünmeyle, farklılaşmayla üreten bir hücre olarak değil de tamamıyla dış kaynaklı olarak, yan yana parçaların bir araya gelmesinin, toplanmasının birliği olarak kavramış olmak; karşıtlığı, bölünmüş birliğin başka bir seviyede yeni bir birlik oluşturmasını sağlayan içsel motor kuvvet olarak değil de rastlantısal bir biçimde anlamış olmaktadır. Eisenstein'a göre organizma diyalektik bir doğaya sahiptir fakat Griffith bunu görememiştir. Organik olan, büyük bir sarmaldır ve bu sarmal ampirik şekilde değil bilimsel bir biçimde, bir doğma, büyüme ve gelişme yasası bağlamında kavranmalıdır. Deleuze Eisenstein'ın *Potemkin Zirhlisi*'yle (Bronenosets Potyomkin) kendi yönteminde ustalığa ulaştığını düşündüğünü ve organiğe ilişkin yeni anlayışını bu filmle ilgili yorumlarında ortaya koyduğunu ifade eder (Deleuze, 2014:52).

Kuleshov ve Pudovkin'de film, bir bütün kimliğine yalnızca dış dünyanın parçalarının birbirine eklenmesiyle ulaşabiliyordu; oysa, Eisenstein'a göre hareket-imge, kurgunun bir unsuru değil, olsa olsa kurgunun bir hücresi olabilirdi. Çünkü hareket-imgeyi oluşturan unsurlardan biri olarak, çekim (kadraj) hiçbir zaman kurgunun bir unsuru değildir. Çekim (kadraj) bir kurgu hücresidir. Tek tek hücreler birleşerek organizmayı ya da embrioyu oluşturmakta ve bu tek tek hücreler de kurguyla bir diyalektik sıçrama yaratmaktaydı. İşte, Eisenstein'ın kurgu anlayışıyla dönemin toplum düşüncesi arasındaki ilişki, bütünün birbiriyle uyumlu çalışan parçalardan oluşması gerekliliğine dayanmaktadır. Bu dönemde sinema, politik ve ekonomik bütünün bir parçası olarak hâkim düşünceye tâbi olmak suretiyle verili bir bilinç yaratma ve denetim sağlama aracı olarak işlev görmekteydi. Bütünün parçalardan oluşan uyumlu bir birlik yaratmasıyla kazanılacak bilincin ortaya çıkabilmesi ve denetimin sağlanabilmesi için gerekli görülen diyalektik sıçrama, ani etki yaratma ya da devrim, hareket sinemasında hareket kökenli dolaylı bir zaman tasarımına ve bu dolaylı zaman tasarımının

izleyiciyi bütün üzerine düşünmeye yöneltmeye tekabül etmektedir (Yetişkin, 2011:131).

Deleuze, sinemanın da felsefe gibi düşünce ve onun güçleriyle ilgilendiğini söylüyordu. Ancak onun amacı 'düşüncede düşünilemeyen'e yöneliktir. Bu görüşün altında Heidegger'ın, insan düşünebilme imkanına sahip olması anlamında düşünebilir; bununla birlikte, bu imkân kendi başımıza bizim düşünebilir olmamızın garantisi değildir, görüşü yatar. Deleuze sinemanın Heidegger'ın bu sorunuyla baş edebilecek bir disiplin olduğunu ifade eder. Dolayısıyla sinemanın üstlendiği amaç felsefeninken farklıdır. Bununla beraber sinemanın sahip olduğu fakat felsefede ve diğer sanat alanlarında bulunmayan bir özellikten söz etmek gerekir, bu ani etki'dir. Ani etkiyle, sinema ne felsefedeki mantıksal imkânı verir ne de diğer sanatlardaki gibi sadece hoşlanma duygusuna hitap eder; o daha çok Heidegger'ın dile getirdiği düşünebilme potansiyelini tamamıyla ortaya çıkarır (Sütçü, 2015:100). Kavramı, felsefi olarak düşünceyi en kestirme yoldan ortaya çıkarmak, şeklinde tanımlamak mümkündür. Bu bağlamda düşüncenin felsefi etkinlikte belli bir belirlenimle açığa çıktığını söylemek doğru olacaktır. Sinema ise düşünceye kendine has yollarla ulaşır, bu yolların bir örneğidir ani etki. Deleuze'e göre, Eisenstein ani etkiyi, psikolojik durumun katmanlarında formüle edilemeyen bir düşünce ele alır ve ani etkinin kavramsal bir belirlenimden önce geldiği üzerine yoğunlaşır. Ani etki psikolojiktir ve düşünce, var olan düşünce biçimlerinden ayrı bir şekilde bu psikolojik durumla iletilebilir. Deleuze Eisenstein'ın ani etkiyle amaçladığı şeyin, sinematografik imgenin düşüncede bir şok etkisi yaratması ve bununla birlikte düşünceyi hareketlendirerek düşüncenin direkt kendisine yönelmesini, kendi üzerine düşünmesine olanak vermesi olduğunu vurgular. Ani etkide önemli olan çarpıcı montajı kullanarak imgelerin seyircide psikolojik bir etki ortaya çıkarması ve bunu sağlayarak onu kendi dışına itmesidir (Sütçü, 2015:101).

*Fransız Ekolünün Niceliksel Eğilimi*'de Fransızlar organik oluşumla diyalektik kompozisyondan uzak durmayı tercih ederler. Hareket imgelerin farklı bir mekanik bileşimine önyak olurlar. Fransız ekolü, filme konu olan hareketi en ufak parçalarına kadar böler ve bütünü oluşturan her bir parçayı makinenin bir dişlisi gibi, ritmik ve mekanik bir düzen içerisinde bir araya getirerek mümkün olan en yüksek hareketi elde etmeyi amaçlamaktadır. Misal dans adeta, parçaları dansçılar tarafından

oluşturulan bir makine görevi üstlenecektir. Fransız filmlerinde, hareket imgelerin mekanik kompozisyonuna ulaşabilmek için makine iki farklı şekilde kullanılır. Makine çeşitlerinden ilkinin otomat olduğu söylenebilir, basitçe makine veya saat mekanizmasıdır. İçinde buldukları ilişkiler düzlemine göre, homojen mekânda gerçekleşen hareketleri bir araya getiren, sıralayan veya dönüştüren parçaların geometrik şekilde düzenlenmesidir. Otomat, canlı olsun ya da olmasın, bütün imgeleri homojenleştirerek bir araya getiren bir imgeler kümesi oluşturur. Kuklalar ve onların yansımaları, gelip geçenlerle gelip geçenlerin gölgeleri gibi mekanik hareketlerin oluşturduğu kümeyi bütünleyen dönüşümlü bir sıralanma, periyodik geri dönüş ve zincirleme tepkime ilişkileri içine gireceklerdir (Deleuze, 2014:63). Diğer makine çeşidi buharlı makinedir. Eylemi başka bir imgeden üreterek pekiştirici bir iletişim süreci içerisinde terimlerini, canlı olan ve olmayan imgelerini, içeriyle beraber dışarıyı birbirine bağladığı bir heterojenliği sürekli olumlayan güçlü enerji makinesidir. Trajik ve epik öğelerin geçerli olduğu türdür. Sovyetler büyük enerji makinelerini filme çeker ve bununla devam ederler. Onlar için insan ve makine, mekanik iş ve insan işçi karşıtlığının üstesinden gelen etkin bir diyalektik birlik oluşturuyordu. Fransız ekolü bu noktada onlardan ayrılır. Fransızlar bir makinenin içerisindeki hareket niceliğiyle bir ruhun içindeki hareket yönünün kinetik birlikteliğini kavrar ve bu birlikteliği ölüme dek gitmesi gereken bir tutku şeklinde nitelerler. Yeni motorun ve mekanik hareketin içinden geçtiği haller kozmos ölçeğine genişler. Bunu tıpkı insan ve makine arasındaki bu öteki birleşmede, yeni birey ve insan kümelerinin içinden geçtiği hallerin dünyanın ruhu ölçeğine yükselmesi şeklinde tanımlamak mümkün (Deleuze, 2014:64).

*Alman Dışavurumcu Ekolün Yeğinsel Eğilimi*; Fransız ekolüyle Alman ekolü noktası noktasına karşı karşıya getirilebilir Deleuze'e göre. Hareket ve ışığın daha yoğun olduğu ekoldür. Işık için harekettir denilebilir. Bununla birlikte hareket imge ile ışık imge aynı belirişin iki farklı yüzüdür. Alman dışavurumcular ışığı, karanlık ve aydınlığı, kontrastı, siyahla beyazın farklarını anlatım unsuru haline getirerek şeylerin organik olmayan yaşamını sunmaktadır. Deleuze'e göre, Alman ekolünü önceki disiplinlerden farklı kılan sebep, Fransız ekolünün onlardan ayrılmasından elbette daha farklı. Alman ekolü, katı ve sıvı içerisinde olan hareket niceliğinin açık bir mekaniğini değil hem gölgeler tarafından parça parçalanmış hem

de sislere örtülü olan her şeyin içine daldığı karanlık bir bataklık yaşamını ortaya koyar. Karanlıkta kalanın gizemi ve aydınlıkta olanın saflığı öne çıkmaktadır. Bu dönemde ışığın olduğu kadar renklerin kullanımlarına da önem verilmiştir. Deleuze buna F. W. Murnau'nun *Son Adam* filmindeki rüya sahnesini örnek verir; rüyada hareket zincirlerinden boşalır, ama bunu ışığın hizmetinde, onu ışılatmak için, yıldızlar yapmak ya da sökmek, yansımaları çoğaltmak, arkasında parıltılı izler bırakmak için yapar. (Deleuze, 2014:72).

*Son Adam*, görüntü yönetimi açısından sinema tekniğinin zirve noktalarından biridir. Bu filmde, çağdaş sinemanın en yaygın kullanılan sinema tekniklerinden bazılarına zemin hazırladıkları için, yirminci yüzyıl sinemasının tartışmasız en önemli biçimsel yeniliklerinden birini gerçekleştirmişlerdir. Murnau, filmin anlatısının amaçları doğrultusunda, kameranın tamamen serbestçe hareket etmesi gerektiği görüşündedir. Kamera filmde psikolojik bir araca yani Dışavurumcu Alman sinemasının başlıca ifade aracına dönüşür (Treske, 2009:48). *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922), *Metropolis* (1927) gibi filmler Alman ekolünün temsil edildiği filmlere örnek olarak gösterilebilir.

### **2.3.2. Zaman İmge**

Deleuze, sinematografik görüntünün şimdiki zamana ait olmadığına dikkat çeker. Şimdiki zamanda olan görüntünün kendisi değil görüntünün temsil ettiği aslında. Ona göre görüntünün kendisi, şimdiki zamanın sadece doğurmakla yetindiği bir zamanla ilişki içerisindedir. Zaman ilişkileri yalnızca sıradan bir algılama ile değil ancak görüntünün yaratıcı olduğu andan itibaren belirlenir. Görüntü, şimdiki zamana indirgenemeyecek zaman ilişkilerinin canlı ve hassas olmasını sağlar. Deleuze bu noktayla ilgili olarak dağlık bir tabiat içinde, su kıyısında yürümekte olan bir adamın olduğu film sekansını örnek verir: Burada birlikte var olan çeşitli sürelerin ve ritimlerin olduğunu öne sürer. Zaman ilişkisi, bu sürelerin görüntü içinde birlikte var olmalarıdır ve bu görüntü temsil edilen şimdiki zamanla karıştırılmamalıdır. Montaj ve plan ayrımının reddedilmesi ve sinemayı zaman baskısı altındaki görüntüde tamamlamanın nedeni budur (Deleuze, 1986:57).

Baker, Deleuze'nin Hareket-İmge ve Zaman-İmge kitaplarının çok yoğun olduklarını söyler. Sinemanın ilk dönemlerinde sinema, kavrayıp yeniden üretebildiği hareketin etkisine kendisini kaptırmış halde; Şarlo'nun mimi, Griffith ve Eisenstein'ın kurgularıyla sinema kendine güveni olan bir 'ruhsal otomat' gibi işlemiştir. Hareket imgenin baskın olduğu dönemlerde film, insanların eylem, mağduriyet veya mücadelelerin filmidir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise, aksiyona dayalı savaş filmleri bu sinema dilini çok geçmeden tüketmiştir. Yıkım altındaki Avrupa'da, özellikle İtalya'da insanların, solcu filan bile olsalar, insanın kendi eylemiyle dünyayı değiştirebileceğine güveni pek kalmamıştır. İnsani alan artık günlük hayatın laçka, tesadüfi, zaman içinde beliren anlarındadır; bir gezinti, bir tanıklık silsilesi, doğayla ya da sokaklarla bir birlikteliktir. Sinema böylece aktüaliteden ya da hafızadan yola çıkarak yepyeni bir tarz oluşturmaktadır: zaman- imge (Baker, 2012:284). Yeni İtalyan Gerçekçilik Sineması'ndan itibaren imge artık saf optik-sesli terkiplerden oluşmuştur, oradan da Fransız Yeni Dalgasının Sineması'na, giderek Amerikan Bağımsız Sinemasına sıçramıştır. Bu değişimlerin oldukça çeşitli olduğu söylenebilir. Film endüstrisindeki ekonomik ve kurumsal değişimler de Hollywood'da gerçekleşen bu değişime katkıda bulunmuştur. Avrupa film akımları o dönemde Hollywood sinemasını biçim ve içerik yönünden oldukça etkilemiştir. Bütün bu gelişmeler sonucunda dönemin Hollywood sinemasında toplumsal gerçekçi İngiliz sinemacılarının, Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinin Fellini, Bergman gibi önemli yönetmenlerinin ürettiği karmaşık sinemasal metinleri andırmaya başlamıştır (Ryan ve Kellner, 2016:24). Bu yönetmenler dışında zaman imgesi açısından en önemli diğer yönetmenler; Carl Dreyer, Roberto Rossellini, Alain Resnais'tir.

Deleuze'e göre sinemada bir anlatı ögesi olarak ortaya çıkan zaman-imge iki dönüşümü gerektirmiştir. Bunlardan ilki, imgenin harekete tabi olmasını önleyecek görsel gösterge ve sessel-göstergelerin duyusal-hareket ettirici bağlantıları, yani hareket-imgeyi aşması gerekmiştir çünkü ,zamanın dolaylı temsili olan duyusal durumlar yerine zamanın doğrudan temsili olan görsel ve sessel göstergeler hâkimdir. Nitekim hareket imgede bunu sağlayan imgeler algı, eylem ve etkiydi. Görsel-gösterge ve sessel-gösterge, zamanın ve düşüncenin algılanabilir olabilmesi için görülebilir ve duyulabilir hale getirilmesidir. İkincisi ise, zaman göstergesi, okunabilme göstergesi ve idrak göstergesiyle çalışacaktır (Yetişkin, 2011: 136).

Modern sinema bu özelliklerle asıl gerçeklikten çok daha farklı olan kendi gerçekliğini kurmaya başlamıştır. Klasik sinemanın gerçeği duyusal olandı, hareket bağılydı. Modern sinemayla artık hareketin ötesine geçmiştir. Dışsallıktan kendi içine dönmüştür. Bu dönüşümlerin ışığında imge yeni bir tanım gerektirmiştir. Hareket zaman imgesinde de gerçekliğini korumuştur lakin bu yeni hareket, hareket imgesindeki niteliğinden epeyce farklıdır. Klasik sinemanın art ardallığıyla oluşan bir hareket değildir. İşte sinema tarihini ikiye bölen imgenin aldığı bu haldir, bundan böyle öznellik sinemasıdır. Artık durum ve eylem birliğı parçalanmıştır, zamanın baskın olduğı dönemdir. Deleuze, sinemanın anlatıcı karakterinden sıyrılıp zaman imgesinin hâkim olduğı bu durumu üç madde halinde ortaya koyar;

*Birinci Karakter*; bakış ekolüdür. Alain Robbe Grillet'in yeni romanda ortaya koymaya çalıştığı göz ayrıcalığıdır. Nedenini gözün en az bozulmuş organ olmasına bağlar Grillet. Deleuze'e göre Jean-Luc Godard da bu konuya yoğunlaşmış ve bizim aslında hiçbir şey görmediğimizi, imgeleri göremediğimizi iddia ederek yaratımda bulunmuştur. Nedeni de şudur; biz bir imgeye baktığımız zaman anıların, ortak fikirlerin, metaforların, anlamların saldırısı altına gireriz. Bu hafıza kültürü, metaforlar, fikirler bizi sarmalar. Yalnız her ikisi yine de bizi bunlardan kurtaracak olanın yine de göz olduğunu söylerler. Bu sinema için elbette büyük önem taşır (Sütçü, 2015:138). *İkinci Karakter*; imgenin duyusal hareket ettirici durumlardan kendini koparmasıdır. Deleuze'e göre göz bunu başarabilirse, yani kendini bu durumdan kurtarabilirse imgeyi görebilir. Bu imgeler nesnelere değil, nesnelere betimlenmesidir. Deleuze ve Grillet yeni romanın ve yeni sinemanın bize nesnelere veya kişileri göstermeyeceğı konusunda hemfikirdirler. Onlara göre yeni roman ve yeni sinema bize sözü edilen bu imgelerin betimlemesini gösterir. Görsel olan şey kişilerin ve nesnelere betimlemesidir ki bazı koşullarda betimleme nesnenin yerine geçer. Bu onun betimlemeden öte nesnenin yerine geçtiğı anlamına gelir ve nesne betimleme tarafından silinir. Deleuze'e göre, betimleme sona erdiği zaman onun arkasında bir gerçeklik aramanın anlamsız olduğunu kavrarız (Sütçü, 2015:139). Deleuze, Grillet'in kendine özgü ve son derece karmaşık zaman ilişkilerinde yola çıkıp, şimdiki zamana ait görüntüleri ortaya koyan tek kişi olduğunu söyler. Salt temsil edilenle yetinmeyen ve görüntünün doğal bir sonucu olmayan görüntüleri elde etmenin ne kadar güç olduğunu kanıtlayan biri olduğunu ifade eder (Deleuze,

1986:60). *Üçüncü karakter* ise; görsel ve sessel betimlemedir. Nesneyi silmekle, onunla yer değiştirmekle sonuçlanan görsel ve sessel betimlenin modern sinemada önemli olması onun hiçbir şekilde nesnel bir imge olmamasından kaynaklanır. Dolayısıyla modern sinemanın tamamıyla öznellik sineması olduğu söylenebilir; bütünüyle öznelliğe göndermede bulunur. Deleuze Martin Scorsese'nin *Taxi Driver-Taksi Şoförü* filmi için örnek verir: Filmde sürekli gezen taksi şoförü saf görsel bir durumdur. Arabasını kullandığı için yalnızca arabasıyla duyuşal hareket ettirici bir ilişki içerisindedir. Taksi şoförünün dikkati film boyunca akışkan ve değişken bir haldedir. Bir nevi hayal görmekte olduğu söylenebilir. Yönetmen taksi şoförünün çıldirtıcı bir koşulda olduğunu göstermeye çalışır. Şoför sürekli uyarım-tepki durumu içerisinde, fakat bununla beraber kendi içinde saf olarak görsel bir durumdur. Bunun nedeni, onun etrafında olup biten her şeye dikkat ederken aslında bu olup bitenleri duyuşal hareket ettirici bir şekilde kavraması, olanları sadece görmesi ve gördüğü şeylere tepki vermesidir. Fakat bu tepki saf olarak görsel bir şekildedir. Taksi şoförü gezdiği sokakların birinde, bir grup fahiş ve üç kişinin kavga ettikleri bir olayla karşılaşır. Onun gördüğü bu durum görsel bir şölendir. Bütün bu gördükleri arasında hoş görülemez olanı görür. Demek ki bu görsel durum bir kayıtsızlık durumu değildir, kişiyi rahatsız edebilecek bir durumdur. Ama taksi şoförünün gördüğü sadece görsel ve sessel bir defiledir. İşte bu saf görsellik durumu klasik sinemanın çok ötesindedir. Deleuze'e göre bu algı-eylem birliğinin kesilmesidir (Sütçü, 2015:140). Bu durumda şoförün beyinde bir yarılma ortaya çıkar, yani gördüklerini her şeyden bağımsız kavrar. Artık saf görsel imgeler tam bir öznelikle kuşatılmıştır.

Deleuze'e göre, zaman imgenin sinemaya en önemli katkısı, sinemadaki imgeyle düşünce arasındaki ilişkide o zamana kadar baskın olan organik rejim yerine kristal rejimi geçirmek olmuştur. Söz gelişi, organik rejime dayalı Eisenstein'ın Bronenostez Potemkin-Potemkin Zırhlısı filminde doğruyla yanlış arasındaki ilişki klasik bir şekilde ele alınır. Film kararlı ve uyumlu imgelerin baz alındığı anlatım biçimiyle düşünceye yönelir. Kristal rejimin baskın olduğu Alain Resnais'in *Hiroşima Mon Amour-Hiroşima Sevgilim* filmi ise doğruyla yanlış arasında olan ilişkiyi ters yüz eder ve böylelikle anlatım stratejilerinde doğruyla yanlış arasında olan klasik belirlenimin dışına çıkarak düşünceye yönelir. Organik rejim, klasik

sinemanın işleyiş ve montajının ürünü olan hareket imgesi ile bağlantılıdır (Sütçü, 2015:147). Yani hareket imgelerin organik biçimde kompoze edilmesidir.

Organik rejimin en önemli özelliği onun betimlemelerle ilgili olmasıdır. Bu da betimlenen gerçekliğin önceden var olan bir gerçeklik yerine geçiyor olması ve filmin betimlemesinden sanki bağımsızmış gibi sunulmasıdır. Yani gerçek ve hakikat olduğu vurgulanmaktadır. Bu da hareket-ingenin var olan gerçekliği betimlemeye dayalı bir düşünme tarzına ait olmasıyla ilgilidir. Organik rejim, önceden var olan gerçekliğe dayalı ve stratejik olarak seçilen unsurları rasyonel bağlantılar, ya da basit neden-sonuç ilişkilerine dayandırarak betimlemeleri kurguda bir araya getirir ve bir bütüne, yani bir sonuca, karara, yargıya ulaşır. Öyleyse organik rejim, imgelerin kendisi olarak sunulan betimlenme biçimi ile imgelerin birleşme tarzı arasındaki karşılıklı ilişkiden türetildiği ileri sürülebilir. Toparlamak gerekirse, organik rejim a priori tanımlanmış, sınıflandırılmış ve gerçekleşmiş bir gerçekliğin betimlenmesi ve rasyonel bağlantılar ile ilişkilendirilmesi olarak ifade edilebilir. Öte yandan, kristal rejim ise her türden betimlemede 'var olan-gerçeklik'e dayalı olarak 'verili-olan'ın bir şekilde aşılmasıdır. Yani bir anlamda olandan oluşa geçiştir. Başka bir deyişle, bu kristal betimlemeler artık kendi nesnelere oluşturarak görsel ve sessel durumlarla ortaya çıkmaktadır (Yetişkin, 2011: 138).

Deleuz'e göre bir film organik ve kristal rejime göre incelendiğinde, ilgilenmemiz gereken en önemli nokta filmin öyküleme biçimi olmalıdır. Bir film dolaysız olarak bize aktarılan imgelerle başlar. Ama filmin karakteristik özelliğini belirleyen şey, imgelerin akışı sonucu oluşan ve ortaya çıkan öyküledir. Sinema tarihi iki tür öyküleden oluşur: organik öyküleme ile kristal öyküleme. Organik öyküleme, karakterlerin olaylara tepki vermesi veya filmin bütünü açısından bu karakterlerin eyleme geçme biçimlerinin sonucunda ortaya çıkar ki özü itibarıyla hareket imgesine ve bu imgelerin birbirleriyle olan ilişkisine ve bu ilişkinin rasyonel kesilmelerle sunulmasına dayanır. Tek başvuru kaynağı dışsal gerçeklik ve somutluktur. Kristal öyküleme ise bambaşka bir tarzıdır. Organik öykülemedeki duyuşal hareket ettirici disiplin kristal öykülemede yıkıma uğrar. Organik öyküleme, gerçeklikten gelen malzemeyi yeniden şekillendirmeden, doğrudan karakterlerin durumlara tepki göstermesiyle ilişkilidir, hareket buradan doğar; kristal öyküleme ise duyuşal hareket ettirici durumların ortadan kalktığı, saf görsel ve sessel durumların söz konusu olduğu türdür. Dolayısıyla organik imgede hareket ön plandayken, kristal öykülemede en önemli öge çekimdir. Deleuze'e göre, Yasujiro Ozu'un filmlerinde, Yeni Gerçekçi Sinema'da ve Yeni Dalga Sineması'nda görüş eyleme bağılı olarak



oluşmaz (Sütçü, 2015:152). Öyle ki eylemin alacağı biçimleri varsayarak görüşe ulaşma amacı artık söz konusu değildir. Söz konusu olan şey, görüşün tüm alanı kaplaması ve eylemin yerini almasıdır. Birbirini takip eden sekanslardan oluşan ve bir olay örgüsüne dayanan sinema artık nedenselliğin dışındadır.



### 3. BÖLÜM

#### OTOMATİK PORTAKAL FİLMİNİN ANALİZİ

##### 3.1. Stanley Kubrick

*Film izlemek hayale dalmaya benzer.*

*Film zihninizin, sadece hayallerin erişebildiği noktalara ulaşır  
ve orada olayları bilinç ya da bilinçli egonuzun sorumluluğunu taşımadan*

*keşfedersiniz (Stanley Kubrick)*

*(Phillips, 2009:132)*

Stanley Kubrick... Bir dâhi, bir mükemmeliyetçi ve yaratıcı yönetmendi. Kubrick, *New York-Bronx*'ta 26 Temmuz 1928'de doğdu. *William Taft Lisesi*'nde okuyan Kubrick henüz 15 yaşındayken babasından aldığı *Graflex* marka fotoğraf makinesiyle İngilizce öğretmenini *Hamlet*'ten sahneler okurken ve oynarken görüntülemişti. O fotoğraflar, bir gazete satıcısını 1945'te *Başkan Roosevelt*'in ölümünü ilan eden manşetler arasında gösteren fotoğraf da dâhil birçok fotoğrafı gibi daha sonra *Look* dergisi tarafından satın alınmıştı. 17 yaşında, *Look*'un daimî kadrosuna dâhil olan Kubrick'in dergi için yaptığı çalışmalar genişleyerek, büyük beğeni toplayan '*Dişçide*', masum bir kız, şehvetli bir bitki ve bir enfraruj kameranın şeytani öyküsü olan '*Sinemada*' ve iki zıt konuyu simetrik olarak işleyen fotoğraflardan oluşan '*Maymunlar Bizi Nasıl Görür*' ve '*Biz Maymunları Nasıl Görürüz*' ikilisi gibi bir dizi foto makaleye dönüştü (Howard, 2010:18).

Vizyona giren her filmi takip eden Kubrick kamera arkasına geçmek için sabırsızlanmaya başlamıştır. 1951 yılında *Look*'taki işini bırakarak sinemaya yönelmiş ve dokuz dakikalık siyah-beyaz '*Flaying Padre-Uçan Peder*' belgesilini yapmıştır. Aynı yıl, boksör *Walter Cartier*'in dövüş için hazırlandığı bir günü konu edinen siyah-beyaz '*The Day of the Fight-Dövüş Günü*' belgeselini yapmıştır. Tamamen kendisini finanse ettiği bu belgesel dar bir çevrede izlense de Kubrick'in

cesaretini arttırmıştır. Daha sonra orta metrajlı olan 1953 yapımı, yine siyah-beyaz '*Fear and Desire-Korku ve İstek*' hayali savaş filmini çekmiştir. Onun ardından 30 dakikalık renkli '*Seafarers-Gemiciler*' belgeseli gelmiştir. 1955 yapımı '*Killer's Kiss-Katilin Busesi*' siyah-beyaz kara filmini yapmıştır. 1956'da soygun filmi siyah-beyaz '*The Killing-Son Darbe*' ve 1957'de I. Dünya Savaşı filmi '*Paths of Glory-Zafer Yolları*' filmlerini çekmiştir. Bu filmlerin hepsi şu an sinema tarihinin mücevherleri olarak değerlendirilmekte. 1960'ta renkli ve sinemaskop '*Spartacus-Spartaküs*' filmini yapmıştır. Bunun ardından art arda iki tane siyah-beyaz film çekmiştir. İlki, 1961 yapımı '*Lolita*' filmidir. Bu filminden sonra İngiltere'ye taşınmış ve film çekimlerine artık orada devam etmiştir. 1964'te Peter Sellers'i oynattığı '*Dr. Strangelove Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb-Dr. Garipaşk*' siyah-beyaz filmini yapmıştır. 1968'de bir bilimkurgu olan '*2001:A Space Oddysey-2001:Uzay Yolu Macerası*' filmini yapmış ve ondan üç yıl sonra yine bir bilim kurgu olan '*A Clockwork Orange-Otomatik Portakal*' filmini çekmiştir. 1975 yılında yaptığı dönemselsel ve kostümlü '*Barry Lyndon*' filminin çekimleriyle uğraşmıştır. 1979'da Stephen King'in romanından '*Shining-Cinnet*' filminden yıllar sonra Vietnam Savaşı'nı anlattığı 1987 yapımı '*Full Metal Jacket*' filmini yaptı. En son filmi '*Eyes Wide Shut-Gözleri Tamamen Kapalı*' filminin kurgusunu yaptığı sıralarda, 7 Mart 1999'da geçirdiği kalp krizi sonucu vefat etti (Erden, 2018:5-6).

Kubrick sinemanın mümkün olduğu kadar az diyalogla hareketli bir anlatımının olması gerektiğini düşünmektedir. Ona göre filmdeki en önemli anlar düşünüldüğünde sahnelerden çok görüntülerle ilgilenilir, diyaloglar ilgi çekmez. Bir filmin yaptığı en iyi şeyin görüntüleri müzikle birlikte kullanmak olduğunu ifade eden Kubrick'e göre, sözcüklerin yetersiz kaldığı yerde müzik devreye girer ki filminden sonra filme dair akılda kalanlar bu sahnelerdir. Öte yandan bir aktörün yaptığı bazı şeyler akılda kalır: Emil Jannings'in *Mavi Melek*'te mendilini çıkarıp burnunu silmesi, Nikolay Çerkassov'un *Korkunç İvan*'da yaptığı muhteşem yavaş dönüşler, önemli örneklerdir Kubrick açısından (Phillips, 2009:164). Üzerinde en çok durduğu bir diğer nokta ise kurgudur. Kurgu bir filmin neredeyse her şeyidir, diğer sanat formlarıyla hiçbir bağlantısı yoktur. Yazmak, oyunculuk, görüntü gibi imgeler sinemanın başlıca unsurlarıdır ama sinemaya özgü değillerdir, kurgu ise sadece sinemaya aittir. Bunun farkında olan ve film çekim sürecinden en çok

kurguyu sevdiğini belirten Kubrick, kurgu yaparken ‘iyi mi, kötü mü, gerekli mi, bundan kurtulmalı mıyım’ gibi sorularla ilgilendiğini belirtir. O sahneyi çekerken ne kadar zorluk yaşandığıyla ya da kaç mâl olduğuyula ilgilenmez. Çekimi yaparken zamanı ve bütçesi el verdiğince çekim yaptığını, fakat kurgu esnasında zaruri olmayan her şeyi attığını belirtir. (Phillips, 2009:167). Görsel kompozisyon ve kurguda en başarılı gördüğü yönetmenlerden biri Eisenstein’dır. Fakat onun filmlerinin içeriğini aptalca, oyuncularını ise ruhsuz ve abartılı bulur. Kubrick, karşılaştırmalı film tekniğiyle ilgilenen herkesin Eisenstein ve Chaplin’in yaklaşımları arasındaki farkı incelemesi gerektiğini belirtir. Eisenstein’ın filmleri form olarak zengin fakat içerikten yoksundur. Chaplin’in filmleri ise içerik olarak zengin fakat formdan yoksundur.

Kubrick’in filmlerinin çoğu özgün bir senaryodan ziyade roman uyarlamalarıdır. Korku, savaş, polisiye, kara mizah ve bilim kurgu olmak üzere farklı türde eserler vermiştir. Kubrick sineması söz konusu olduğunda öne çıkan düşüncelerden biri teknik açıdan etkileyicilik, hatta mükemmeliyetçilik olacaktır. Bir diğeri ise Kubrick’in kendine has üslubudur.

Kubrick’in filmlerinde Deleuze’ün sinematografik imgelerinin izlerini bulmak mümkündür. The Shinning filminin kapı kırma sahnesinde kamera baltayla birlikte hareket eder, buna eşlik eden müzikle beraber gerilim artar. Bu sahne balta ile kameranın özdeşleştiği sahnedir, balta kapıya her vurduğunda kamera da baltayla beraber aynı yöne gitmektedir. Deleuze’e göre sinema kendini bir kalıp olarak nesnenin zamanına uygulama ve bir yandan da nesnenin süresinin kalıbını çıkarma paradoksunu gerçekleştirmektedir. Burada plan-sekansın ön plana çıktığı görülmektedir, plan hareket imgedir. Hareketi, değişmekte olan bir bütünlü ilişkilendirdiği ölçüde bir sürenin hareketli kesitidir (Deleuze, 2014:38). Kubrick’in bir diğeri filmi The Killing’de ise kronolojik zamanın ötesine sık sık geçilir, zamanda sıçramalar vardır. Günümüz modern sinemasının kurgu tekniğinin olduğu filmidir, zaman imge baskındır. Kubrick sürekli zamanlarla oynayarak zihinsel bir karışıklık ortaya çıkarmaktadır.

### 3.2. Otomatik Portakal

Yönetmen: *Stanley Kubrick*

Senaryo: *Anthony Burges, Stanley Kubrick*

Yapım: *İngiltere*

Müzik: *Wendy Carlos, Ludwig von Beethoven, Edward Elgar, Gioacchino Rossini, Nikolai Rimsky-Korsakov, Henry Purcell, Terry Tucker, Arthur Freed, Nacio Herb Brown, James Yorkston, Erica Eigen*

Oyuncular: *Malcolm Mc Dowell (Alex De Large), Patrick Magee (Frank Alexander), Warren Clarke (Dim), James Marcus (Georgie), Michael Tarn (Pete), Miriam Karlin (Kedi Kadın), Andrienne Corri (B Alexander), Michael Bates (Başgardıyan), Anthony Sharp (İçişleri Bakanı), Carl Duering (Dr. Brodsky), Madge Ryan (Dr. Branom), Aubrey Morris (P. R. Deltoid), Philip Stone (Alex'in babası), Sheila Raynor (Alex'in annesi), Paul Farrell (dilenci), Clive Francis (Joe; kiracı), John Clieve (tiyatro aktörü), Virginia Wetherill (tiyatro aktrisi), Steven Berkoff (polis memuru), Michael Gover (hapishane müdürü), Godfrey Ouigley (hapishane rahibi), Pauline Taylor (psikiyatrist), John Savident, Margaret Tyzack (Alexander'ın işbirlikçileri), Lindsay Campbell (müfettiş), David Prowse (Julian), John J. Carney (Terörle mücadele birimi uzmanı), Gillian Hills (Sonietta), Barbara Scott (Marty), Katya Wyeth (Ascot'taki kız), Cheryl Grunwald (Ludovico tedavisinde görünen ve tecavüze uğrayan kız), Jan Adair, Vivienne Chandler, Prudence Drage (hizmetçi kızlar), Carol Drinkwater (hemşire Feeley).*

Otomatik Portakal, şiddet bağımlısı dört gençten (Alex, Pete, Georgie, Dim) oluşan bir çetenin çevrelerine saçtığı dehşeti işlemektedir. Çete lideri gibi görünen on beş yaşındaki Alex ve arkadaşları her gece şiddet gösterilerinde bulunmakta, hırsızlık yapmakta ve insanlara tecavüz etmektedirler. Bir gece bir kadının evine yapılan baskın sırasında, Alex'in kadının ölümüne yol açması üzerine Alex, arkadaşları tarafından polise ihbar edilir. Hapse giren Alex'in cezasının hafifletmesi daha doğrusu süresinin kısaltılması için önüne bir seçenek çıkacaktır: iktidarın uygulamaya koyduğu bir rehabilitasyon deneyinde kobay olmak...

Deleuze'e göre sinemada bir fikri olmak, başka bir şeyde fikri olmak demek değildir. Bununla birlikte, sinemada, başka disiplinlerde de geçerli olabilecek fikirler vardır. Mesela, romanda mükemmel olan bazı fikirler, sinemada da mükemmel fikirler olabilirler. Elbette havaları birbirlerinden farklıdır. Sinemada sadece sinematografik olan fikirler vardır. Sinemada, romanda da değer bulmuş fikirler söz konusu olsa bile, bu fikirlerin daha en başından sinematografik sürece adanmış oldukları, ona ait oldukları söylenir. Deleuze'ün özellikle üzerinde durduğu nokta şudur: Bir sinemacıyı, bir romanı sinemaya uyarlamaya gerçekten niyetlendiren nedir? Böyle bir girişim, sinemaya özgü fikirlerin ancak romanın, roman fikri olarak sunduğu fikirlerle titreşime girmesinden kaynaklanır (Deleuze, 2003:25-26). Vasatın altında bir romanı uyarlamaya çalışan bir sinemacıdan söz etmediğini söyler Deleuze. Bir sinemacı zayıf bir romanı da uyarlayabilir, bu filmin iyi olmasını engellemeyecektir. Ama önemli olan, bir romanın bir filme yakınlığı olduğu zaman, yani biri sinemada, romandaki bir fikre tekabül eden bir fikre sahip olduğu zaman ne olur? Kendi sorusuna şu şekilde cevap verir Deleuze: “Sinemada bir fikir, sinematografik sürece bir kere angaje olduğunda bu yönde işler. O zaman, diyebilirsiniz ki: ‘Bir fikrim var’, bu fikri Dostoyevski’den almış olsanız bile (Deleuze, 2003:29).

Deleuze'ün sinemaya uyarlanan filmler hakkındaki ifadeleri bu çalışma açısından oldukça önemlidir. Çünkü *Otomatik Portakal* (1971) filmi, Anthony Burgess'in aynı isimli romanının (1962) uyarlamasıdır. Stanley Kubrick bir röportajında, kitabı okumaya başladığı gün içerisinde kitabı bitirdiğini ifade eder. Birinci bölümü bitirdiğinde bu kitaptan harika bir film çıkacağını anladığını söyler. İkinci bölümün sonuna geldiğinde ise çok heyecanlandığını, kitabı bitirir bitirmez tekrar okuduğundan söz eder. Vaktinin çoğunu kitabı düşünmek ve okuduğu bölümleri tekrar tekrar okumakla geçiren Kubrick'e göre bu kitap, eşsiz, muhteşem, hatta dâhiyane bir hayal ürünüdür. Kitabın anlatım tarzını da çok sever Kubrick, karakterlerin renkli ve heyecan verici olduğunu, fikirlerin kusursuz bir şekilde geliştirildiğini dile getirir. Ayrıca bütün bunlar kadar önemli olan başka bir nokta ise, hikâyenin fazla basitleştirilmeden ve en temel noktasına indirgenmeden sinemaya uyarlanabilecek uzunlukta olmasıdır (Phillips, 2009:135). Hikâyenin tamamını filme alan Kubrick, kitaplarla ilgili şu ifadeleri kullanır:

Kitaba ilgi duymamı sağlayan etken, bir sanat eseri olarak taşıdığı özelliklerdir. Temel olarak filmlerim için seçtiğim hikâyelere ilgi duymamı sağlayan kriter budur. Ben işe “aklımı kurcalayan nedir ve bu konuyla ilgili bir hikâyeye nereden bulabilirim” diye koyulmuyorum (Phillips, 2009:145).

Otomatik Portakal İngiliz argosundaki queer as a clockwork orange deyişinde almıştır ismini. Bu deyiş olabilecek en garip davranışları ve özellikleri barındıran kişiler için kullanılmaktadır. Portakalın organikliği insanı temsil ederken, otomatik kelimesi de makineleşmeyi anlatıyor denilebilir, makineleşmiş insan bir nevi. Filmin gösterime girmesiyle beraber ortaya çok fazla tartışma çıkmıştır. Tabii bu tartışmalar felsefi olmanın ötesinde filmin iğrenç olup olmadığı, insanları şiddete teşvik edip etmediği, yani etik tartışmaları içeren bir çerçevededir. Film dünyanın birçok ülkesinde yasaklarla karşılaşmıştır. Nitekim Türkiye’de yapımından yirmi beş yıl sonra gösterime girebilmiştir. Yasaklanan ülkelerden bir diğeri de İngiltere’dir. Aslında bu yasaklama fazlasıyla ilginçtir, çünkü yasaklamayı yapan Kubrick’in kendisidir. Nedeni de bazı gençlerin kendilerini filmin baş kahramanı Alex ile özdeşleştirip, şiddet eylemlerine kalkıştıkları iddialarıdır. Film ağır suçlamaların hedefi haline gelmiş ve bazı çevrelerce Kubrick ve ailesi ölüm tehditleri bile almaya başlamıştır. Bunun üzerine Kubrick filmi gösterimden çekmiş ve film yönetmenin ölümüne dek İngiliz sinemalarında gösterilmemiştir (Karaata, 2015:199). Şiddet iddiaların hipnoz örneğiyle cevap verir Kubrick. Derin hipnozlardan sonra bile, hipnoz sonrası süreçte, insanların tabiatlarına aykırı şeyler yapmadığı açıklandı. Bu yüzden, insanların bir filmle yozlaşabileceği fikrinin yanlış olduğunu ifade eder. Bununla birlikte Kubrick’e göre, politikacılar, medyanın ilgisini filmlerin ve televizyonun şiddeti arttırdığı konusuna çekerek toplumdaki şiddetin gerçek sebeplerine eğilmekten kaçıyorlar. Gerçek sebepleri şu şekilde sıralar Kubrick: İlk günah; teolojik bakış açısı, adaletsiz ekonomik sömürü; Marksist bakış açısı, duygusal hüsrana ve baskılara; psikolojik bakış açısı, ‘y’ kromozomu teorisine dayalı genetik faktörler; biyolojik bakış açısı (Phillips, 2009:154). Öte yandan filmlerdeki şiddetin, insanların şiddetin kötülüğüne olan duyarlılığının azalmasına sebep olduğu iddialarına da karşı çıkar Kubrick. İnsanın şiddet kapasitesi evrim boyunca içinde kalmıştır, iyi bir şeye hizmet etmiyor olabilir ama yine de onu içimizde taşıdığımızı ifade eder. Üstelik filmlerdeki şiddetin, insanların hapsolmuş, agresif duygularını

özgür kıldığı için faydalı toplumsal bir amaca hizmet ettiği bile söylenebilir ona göre. Çünkü bu duygular, rüyalarda ya film izlemenin rüya görmeye benzer evresinde, hiçbir kısıtlamaya maruz kalmadan çok daha iyi ifade edilir (Phillips, 2009:159).

Anthony Burgess'in *Otomatik Portakal*'ı da filme uyarlanmadan önce üzerine fazlasıyla tartışılmış bir roman. Borgess'in romanına dair yorumu şu şekilde: "Tüm hayvanların en zekisi, iyiliğin ne demek olduğunu bilen insanoğluna bir baskı yöntemi uygulayarak onu otomatik işleyen bir makine haline getirenlere kılıç kadar keskin olan kalemimle saldırmaktan başka hiçbir şey yapmıyorum" (Akt. Karaata, 2015:200). Burgess'i destekleyen kadar onu eleştirenlerin de olduğu söylenebilir, ama bu eleştiriler asla filme olduğu kadar olmamıştır. Bunda Kubrick'in yarattığı atmosferin etkisi yadsınamaz. En nihayetinde şiddet ve cinsellik sinemada, yazıda durduğu gibi durmamaktadır. Bu da elbette sinematografik imgelerin gücüyle alakalıdır.

Bütün filmlerinde aynı titizliği gösteren, mükemmeliyetçiliği hedefleyen ve teknik kusursuzluğa ulaşmaya çalışan Kubrick için çoğu sahneyi defalarca çekmek fazlasıyla olağandır. Filmlerinin tüm yapım aşamasının her ayrıntısını dikkatlice izleyen Kubrick, bazı sahneleri de direkt kendisi çekmiştir. Günümüz sinemasında sıklıkla kullanılan kurgu anlatımı çok başarılıdır. Üzerinde fazlasıyla durduğu bir diğer nokta filmlerinde kullandığı müzikler ve yakın plan çekimleri ve geniş açılı objektif kullanımınıdır. *Otomatik Portakal* kırmızı zemin üzerinde beyaz yazıların olduğu ve birkaç saniye sonra zeminin maviye dönüştüğü bir sekansla ve fonda bir müzikle başlar. Bu imge birazdan izlenilecek filmin içeriği hakkında fikir vermekte olabilir. Çünkü Deleuze'e göre imge görülebilir olduğu kadar okunabilir olmasıyla birlikte, kadraj bize imgenin sadece görülmek için verilmediğini öğretir. Çerçevenin sadece işitsel değil, görsel bilgileri de kaydetmek gibi gizli bir işlevi olduğunu öne sürer. Bir imgede çok az şey görüyor olmamızın nedeni onu nasıl okuyacağımızı bilmememiz, seyrelmelerini de doygunluklarını değerlendirdiğimiz kadar kötü bir şekilde değerlendirmemizdir. Deleuze bunun özellikle Godard'la birlikte, bu gizli işlev açık hale getirildiğinde, çerçeve kimi zaman doygunluktan karışıp bulanarak, kimi zaman boş kümeye, yani beyaz ya da siyah ekrana indirgenerek, opak bir bilgi



yüzeyi olarak iş görmeye başladığında, bir imge pedagojisi söz konusu olduğunu ifade eder (Deleuze, 2014:26).

Filmin diğer sekansında kamera uzun süre Alex'in gözüne odaklanır ve müzik eşliğinde sakin bir hareketlilikle kamera Alex'ten uzaklaşır ve bütün sahneyi içine alır. Kubrick'in özellikle Alex'in gözüne odaklandığı bu sekansla beraber filmde zaman imgenin ön planda olduğu göze çarpmaktadır. Deleuze sinemanın anlatıcı karakterinden sıyrılıp zaman imgesinin hâkim olduğu duruma geçişini üç maddeyle ortaya koymaktadır. Bunlardan ilki bakış ekolüdür, diğerleri de imgenin duyuşal hareket ettirici imgeden sıyrılması ile görsel ve sessel betimlemedir. Bakış ekolüyle ortaya konan gözün ayrıcalığıdır. Aslında görmemizi sağlayan da görmemize neden olan da gözdür. Çünkü sahip olduğumuz hafıza kültürü, fikirler, metaforlar tarafından kuşatılmış durumdayızdır, kurtulmamız da yine bizim elimizdedir. Deleuze'e göre göz duyuşal hareket ettirici durumlardan kendini kurtarırsa imgeyi görür. İmgenin temsilinin ardında ne olduğu görülebilirse gerçekten görme sağlanmış olabilir, yani temsil bertaraf edilmelidir. Bu da bizim kişisel yargılarımızdan, toplumun normlarından sıyrılıp bakmamızla elde edilebilir. Kubrick'in şu ifadesi bu açıdan önemlidir: "Filmler de tıpkı hayaller gibi, ahlâki yargılarınızı bir kenara bırakmanızı talep eder (Phillips, 2009:132)." Filmin giriş sekansı ile, bakış ekolünün ön planda olmasıyla karşılaşılan durum budur.

Griffith'teki, önce bir yüzü ayırıp yalıtın, daha sonra açılıp çevreyi gösteren iris yöntemi (Deleuze, 2014:27) ile kamera Alex'ten uzaklaştıkça, geniş açılı objektifle beraber, Alex ve üç arkadaşı (Pete, George ve Dim) beyaz elbiseleri, siyah fôtr şapkaları ve ellerinde içecekleriyle Korova Süt Barı (Korova Milk Bar)'nda görülmektedirler. Gözlerini kameradan ayırmayan tek kişi Alex'tir, arkadaşları kameraya direkt bakmamaktadırlar. Kamera uzaklaşmaya devam ettikçe sahne derinliği artar, göze ilk çarpan duvardaki siyah panoda yazan uyuşturuıcı isimleri olur. Sekanstaki çıplak kadın heykellerinden yapılmış masaların artmasıyla beraber Alex'in iç sesi duyulmaya başlar: 'Ben vardım, yani Alex ve benim üç çömezim (droogilerim); Pete, Georgie ve Dim. Korova Süt Bar'da oturmuş rasodoklarımızı içiyorduk, akşama ne yaparız diye. Korova Süt Barı zengin süt satıyordu. Vellogett, synthemesc ve drenrom karışımı bu sütü içiyorduk. Bu sizi kışkırtır ve aşırı zorbalık

için hazır hale getirir.’ Bardaki herkes donuk haldedir ve içerisi oldukça ilginç bir dekora sahiptir. Barda oturan yaşlı bir adam ve yanında da bir çocuk göze çarpar, adam boşluğa bakıyor gibiyken, çocuk düşünceli bir haldedir, açtıkça zıtlıklar da artar; bir tarafta hippiler bir tarafta askerler, başka bir tarafta benzer elbiseler giyen çete üyeleri... Mekânın sahip olduğu bu kontrast atmosferle beraber Kubrick, seyirciye göstereceği hikâye ile bir ön izlenim sunmaktadır.

Bir sonraki sekans da aynı çekim planıyla kurgulanmıştır. Aslında filmin geneli göz önüne alındığında, çarpıcı montajın aksine kamera açılarıyla ve hareketleriyle sağlanan çekimin ön planda olduğu görülmektedir. Kamera yakın plan çekimiyle bir içki şişesine odaklanır, bir süre sonra uzaklaşır ve kamera uzaklaştıkça içki şişesini elinde tutan bir adam, tünelde yol kenarında uzanmış halde görülür. İlk sahnenin aksine burada müzik yoktur ama yaşlı, sarhoş adam bir şarkı mırıldanmaktadır. O sırada Alex ve çetesinin gölgeleri tünelin sonuna doğru uzanmış halde göze çarpar. Yine Alex’in iç sesi duyulur: ‘Görmeye tahammül edemediğim şey pis, ayyaş ve yaşlı sokak serserilerinin, insanların geçiş yerlerinde, adi babalarının şarkılarını söylemleriydi, blerb blerb yaparak karınlarında çürümüş bir orkestra varmışçasına. Yaşı ne olursa olsun böyle birisine dayanamam.’ O sırada yaşlı, sarhoş adam mırıldandığı şarkıyı bitirir ve Alex çetesiyle beraber, kahkahalar atarak adamı alkışlamaya başlarlar. Ellerinde siyah bastonlar vardır ve Alex bir anda adamın karnına bastonu şiddetle bastırır, sonra çetesiyle beraber adamı döverler. Bu davranış şiddet üzerine kurulmuş bir çete için olağandır, çeten neden sonuç mekanizmasına uygun bir harekette bulunmuştur. Bir eylem vardır, çete tepki vermiştir. Alex’in iç sesinden bu anlaşılmaktadır, tahammül edemediğini söylerken bunun arkasından bir eylemin gerçekleşeceği sezilmektedir. Bundan sonraki sekans da yine ilk sekans gibi başlar; kamera duvarda kocaman bir çiçek resmine odaklanır, ondan uzaklaştıkça perspektif genişler, Alex’in iç sesiyle ve karşılaşılan görüntülerle beraber oranın terkedilmiş bir gazino olduğu anlaşılır, tabi yine klasik müzik duyulur. Sahnede başka bir çete vardır ve bir kadına tecavüz etmek üzeredirler. Eylemin sahnede olması farklı anlamlar içerebilir; bir gösteri anlamını taşıyan imge olabilmesi gibi. Alex filmin başında kendini ve çetesini tanıttığı gibi tanıtır sahnedekileri kendi iç sesiyle: ‘Terkedilmiş gazinoda tesadüfen karşılaştık Bill-boy ve onun dört droogisiyle...’ İki çete arasında bir kavga çıkar, kavganın neden olduğu

belirtilmez, ortada somut bir neden yoktur, salt şiddet vardır. Polis sireninin duyulmasıyla beraber Alex ve çetesi oradan hızla uzaklaşır. Gece uzundur ve yeni eylemleri için başka mekân arayacaklardır.

Şehirden uzaklaştıkları sırada Alex'in iç sesi tekrar duyulur. Bu eylemlerden ne kadar zevk aldıklarını anlatır, sürpriz bir ziyaret aradıklarını dile getirir. Bu, eylemlerinin bir amaç doğrultusunda olmadığı anlamını da taşır aynı zamanda. Klasik sinemadaki, yani hareket imgenin kullanıldığı sinemada olan neden-sonuç eylemlerinin ötesinde bir film olduğu gittikçe ön plana çıkmaktadır. Alex ve çetesi bahçesinde neonda 'home' yazan bir evin kapısında dururlar, evde orta yaşlı bir yazar ve karısı yaşamaktadır. Kaza geçirmiş gibi davranıp yardım isteme numarasıyla eve girmeyi başarırlar ve girdikleri gibi eylemlerine kaldıkları yerden devam ederler. Yazar Bay Alexander'ı dövüp, onun karısına tecavüz ederler. Bu tecavüzü izlemesi için yazarı zorlarlar. Alex tecavüz sırasında *Singin'in the Rain* (1952) filminin soundtrackını seslendirmektedir. O filmde Gene Kelly sevgilisini eve bıraktıktan sonra, yağın yağmur altında dans etmeye başlar, birkaç dakikalık bu sekansta gösterilen Kelly'nin bu performansı filmdeki zaman imgesini gösterir aynı zamanda. Sağanak yağmurdan kaçınması beklenen oyuncunun bunun tam tersi bir hareketle, dans etmesi algı, eylem, etki imgesinin kırılması anlamına gelir. Alex'in dans edip şiddet uygulaması da bu doğrultuda açıklanabilir. Seyirci önceki filmde izlediği dans gösterisini, aktörün çevresine zarar vermeden, bütün yapılardan sıyrılmış halde hafızasına kaydetmiştir sahneyi. Alex'in şiddet, cinsel taciz ve tecavüzle harmanladığı bu sahne ise seyircide bir kırılma meydana getirir. Alex ve çetesinden bu hareketler her ne kadar beklenmedik olmasa da önceki filmle kıyaslandığında tersi bir durum ortaya çıkacaktır. Kubrick filmdeki dans sahneleri ile ilgili şunları söyler: 'Metruk kumarhanedeki tecavüz sahnesinden çılgın kavgaya, İsa figürlerinin olduğu karelerden Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfonisin'e*, su kenarındaki ağır çekim kavgaya ve dev beyaz penisin Beethoven'ın büstünün karşısına yerleştirildiği, kedili kadının olduğu sahnelere kadar hareket, kurgu ve müzik en önemli noktalar; dans neden olmasın' (Phillips, 2009:138)

Alex ve çetesi bu eylemlerinden sonra, gündüzleri gece için yapacakları eylemleri planladıkları Korova Süt Barı'na tekrar dönerler. Sakin bir tavır takınıp,

kendi köşelerine geçip otururlar. Az önce bir kadına tecavüz eden bu çetenin üyelerinden birinin içeceğini bardaki kadın heykelin meme ucundan alırken ona Lucy diye seslenmesi ve fazlasıyla kibar davranması dikkat çeker. Barda oturan bir gruba odaklanırlar bu defa. Onlar hakkında pek de iyi şeyler düşünmemektedirler, ta ki grupta olan kadının Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi'nden bir bölüm seslendirinceye kadar. Kadının sesi duyulduktan sonra Alex'in nefret dolu bakışları hayranlık dolu bir bakışa dönmeye başlar ve kendi iç sesiyle beraber Alex'in Beethoven sevgisi anlaşılır. Alex tam bir Beethoven hayranıdır, her gece eve gittiğinde Beethoven'ı dinler ve dinlerken de kendinden geçer. Bu hayranlık Alex'in diğerleriyle aralarının bozulmasının ilk kıvılcımı olur. Kadın eseri seslendirmeye devam ederken çetenin diğer üyeleri o masaya sataşır ve Alex'in beklenmedik tepkisiyle karşılaşır. Alex onları şiddetle durdurur, arkadaşları bu davranışın altında bir sebep aramaya başlarlar. Halbuki kendilerinin de yaptığı birçok davranışın somut bir sebebi yoktur. Burada klasik sinemadaki hareket imge sorgulanır bir nevi. Neden sonuç ilişkisi yoktur, bundan sonraki birçok sekansta da aynı durumla karşılaşmaktadır. Buna Alex'in markette iki genç kadınla tanışıp, onları kendi evine götürdüğü ve ikisiyle seks yaptığı, ekranda yaklaşık kırk saniye süren sahne örnek olarak gösterilebilir. Demek ki Alex ve çetesinin yaptıkları tecavüz eylemle cinsel mahrumiyetten kaynaklanmamaktadır, cinsel bir tatminsizlik değildir söz konusu olan. Bu sahne hızlandırılmış çekim tekniğiyle sunulur, böylelikle oradaki sevişmenin mekanikliğine vurgu yapılır. Filmin başından itibaren neredeyse hiç eksik olmayan müzik bu sahnede de devam eder. Kubrick bu sahneye uygun olarak William Tell'in hızlı ritmini seçmiştir ve buna *Eine Kleine Nachtmusik*'i dinlerken karar vermiştir. Yönetmen klasik müzik tutkusunu filmde tamamen hissettirmiştir.

Kubrick'in kurgu geçişleri filmin distopik dünyasını gözler önüne serer. Filmde şiddetin çirkinliği ve sanatın güzelliği art arda gelir, bu da seyirciye kaotik bir hava vermektedir. Alex ve çetesinin eylemlerinden sonraki sekansta kamera, yakın çekim planıyla Beethoven'ın resmine odaklanmıştır. Alex'in eve giderken görüldüğü uzun çöp meydanından sonra, kameranın duvardaki bir tablonun yakın plan çekimini yapması ve ardından Alex'in apartmanının yıkık dökük haline geçişi de buna örnek olarak verilebilir. Apartmanın dış çekimi ise, Londra'daki en büyük ve en ilginç mimari proje olan Thamesmead'te yapılmıştır.

Hareket imgenin baskın olduğu dönemlerde film, insanların eylem, mağduriyet veya mücadelelerin filmidir, durum eylem birliği vardır. Zaman imgenin baskın olduğu filmler ise aksiyona dayalı öznellik sinemasıdır, görsel ve işitsel imgeler hep ön plandadır. Nitekim Otomatik Portakal'da da aksiyon neredeyse hiç düşmez. Alex ve arkadaşlarının kendi aralarında girdikleri liderlik mücadelesi, Alex'in ağır çekim ve yine klasik müzik eşliğinde, diğerlerini dövmesiyle son bulur, lider yine Alex'tir. Yalnız tartışma sırasında sarf ettikleri konuşmalar dikkate değerdir. Çünkü yaptıkları eylemlerin amacını tartışmaya başlamışlardır. Zaten yönetmen de görsel ve sessel imgelerle bu amacı seyirciye vermez. Çete üyelerinin "mağazaları soymakla yetiniyoruz ama elimize bir şey geçmiyor" serzenişleriyle beraber seyirci filmde gerçekten de hırsızlık yapıldığını görmediğini fark eder ki filmde çalma imgesi neredeyse hiç yoktur. Sadece Alex'in odasındaki çekmeceye nakit para ve bir sürü saat görünmüştür. Bu bir koleksiyon mu ya da girdikleri evden aldıkları parçalar mı, buna dair herhangi bir bilgi yoktur. Alex'in "büyük büyük parayla ne yapacaksınız? Gerektiği kadar yok mu sende? Bir araba mı gerekli, dışarıdan yürütün. Para mı gerekli, çalın." ifadesiyle beraber Alex'in ihtiyacı olana yöneldiği anlaşılmaktadır. Bu da çetede fikir ayrılığının başka bir boyutudur.

Çete üyeleri Alex'i ikna eder ve şehrin dışında olan bir sağlık çiftliğine baskına giderler. Sahibi kedileriyle yaşayan zengin, yaşlı bir kadın. Kapıyı çalarlar ve daha önceki eylemlerde kullandıkları "kaza geçirdik, arkadaşımız kan kaybediyor, telefonunuzu kullanabilir miyiz" numarası işe yaramaz. Kadın tedbirli davranır, kapıyı açmaz, durumdan şüphelenir ve polisi arar. O sırada Alex açık kalan üst katın camından içeri girer ve kadının bulunduğu odaya gelir. Alex'in elinde büyük bir penis heykeli, kadının elinde Beethoven'ın büstü vardır, aralarında bir arbede yaşanır. Omuz kamerasıyla çekilen bu boğuşma sahnesi Kubrick'e aittir. Ona göre bu tür çekimlerde en yetenekli en hassas kameramanla çalışmak bile ne istediğini anlatabilmesi için yeterli olmamaktadır. Dolayısıyla omuz kamerasıyla çekilen her sahneyi direkt kendisi çekmiştir. Bu boğuşmanın sonunda kadın bilinci kayıp bir halde yerde yatmaktadır. Polis ekiplerinin siren sesi duyulunca Alex elindeki büyük penis heykelini (ki kadın onun için çok değerli bir sanat eseri demişti) yere atmaz, aldığı yere bırakır ve koşarak dışarı çıkar. Bu sahnede sanat ve şiddet hep içedir. Dışarı çıkan Alex beklenmedik bir durumla karşılaşır. Arkadaşları onun

kafasına sert bir cisimle vurup kaçarlar. Alex olayın tek faili olarak polisin eline geçer, böylece filmin ikinci bölümü başlamış olur.

Cinayetten dolayı on dört yıl hapis cezasına çarptırılan Alex, kurallara sıkı sıkıya bağlı başgardiyen eşliğinde hapse girer. Alex zekasını kullanarak insanları bir değişim geçirdiğine inandırır; iki sene rahiple birlikte hapishane kütüphanesinde çalışan Alex, kurallara uyan, dini ayinleri kaçırmayan bir mahkumdur. Alex kütüphane kutsal kitabı okurken, ekrana onun hayalleri yansıtılır. Alex Romalı asker kostümü içerisinde İsa'yı kırbaçlamaktadır, bir sonraki hayalinde bir savaş meydanında birinin boğazını kesmektedir, hemen akabinde gelen sekansta ise ona hizmet eden kadınların olduğu bir yatakta uzanmış haldedir. Bu sahneler Deleuze'un zaman imgede sözünü ettiği hayal imge ya da rüya imge türüne birer örnektir. Filmin olağan zaman akışının dışında başka bir zamandır, bir kopmadır; diğer olaylardan bağımsız bir süredir. Alex'in iç sesinin görsel temsilidir aynı zamanda. Kubrick bu sahneye benzer sahneleri sık sık kullanır. Filmin başlarında Alex'in Beethoven dinlerken yaşadığı ruhsal durum doğrultusunda hayalinin ekrana yansması, aynı imge türünün başka bir örneğidir. Deleuze'in zaman imgesine dayalı sinemanın rejimi olan kristal rejimden söz edilebilir. Her imge başka bir imgeye dönüşebildiği gibi, bu imgeler bir bağıntısızlık durumunu dile getiren gelip geçici ve süreksizlik ortamında varlığa gelmektedirler, hayaller, rüyalar süreksizlik ortamıdır. Zaman imgesine göre işleyen sinemada nedensel bağlantılar yoktur.

Alex'in önüne hapisten çıkmasını sağlayacak bir fırsat çıkar; Lodvico Deneyi. Bu deney suçluların ıslahına dairdir. Siyasal iktidar kendi menfaati çerçevesinde, bu deneye ciddi bir destekte bulunur. Deneyde kobay olarak kullanılan suçlu, işlediği suç türünden nefret edecek ve bir daha suç işlemeyecektir. Eğer yöntem işe yararsa, sistem kurucuları adına toplumsal bir devrime yol açacaktır. Dolayısıyla devletin sokaktaki şiddeti çözmek için harekete geçtiğini gösteren bu deney, yaklaşan seçimlerde hem hükümete iyi bir prestij kazandıracak hem de hükümetin oy oranının arttırmasını sağlayacaktır. On beş günlük deney sürecini tamamlayan Alex ise bunun mükâfatı olarak serbest bırakılacaktır.

Alex'in hastaneye nakledilmesiyle tedavi başlar. Önce ona bazı ilaçlar verilir, sonra sinema salonuna benzer ortamda en önde bir koltuğa oturtulur, onun çok

arkasında da deneyi takip eden bilim insanları oturmaktadır. Film boyunca bilim insanlarının yüzünde herhangi bir duygulanım görmek imkansızdır. Bakışları empatiden yoksun ve donuk, konuşmaları mekanik bir tavidir. Burada bilim insanları Deleuze'ün söz ettiği saf görsel imgelerdir. Yaşananları görürler ama bir kayıtsızlık durumu hakimdir, gördükleri görsel ve sessel imgelerdir sadece, klasik sinemadaki algı eylem birliğinin parçalanmasıdır.

Elleri ayakları bağlanır Alex'in, başına takılan elektronik bir alet eşliğinde ona sürekli şiddet içerikli filmler izletilir. Görüntüleri izlememe şansı yoktur, çünkü göz kapaklarına takılan bir aparatla gözlerini kapatması engellenir ve seyir süresi boyunca gözlerine bir sıvı damlatılır. Alex'in göz kapakları dahil artık her şey kontrol altındadır. Alex izlediği imgelerden tiksinti duyar, midesi bulanır ve kendini hasta hisseder. Kendisi de ekranda izlediği şiddeti başkalarına uygulanmıştır. Ama bunu yaşarken bu kadar kötü hissetmemiş hatta bu durumdan zevk almıştır. Bu durumda Alex geçmişte yaptığı eylemlerle şimdi ekranda izlediği imgeleri kıyaslar, bir gerçeklik tartışması yaratılmıştır bu sahnede. Zihinsel olarak git-geller yaşamaktadır. Deneyin olumlu sonuçlanıp sonuçlanmadığını değerlendirmek için bilim insanlarının, içişleri bakanının, başgardıyanın ve rahibin olduğu bir heyet toplanır. Sahne kurulur, Alex sahnededir. Sahneye bir oyuncu gelir ve Alex'e tokat atar, onu aşağılar. Alex tepki vermez, sakin kalır. Adamın şiddeti artınca ise Alex ondan kurtulmak için tepki göstereceği sırada ise karnına kramplar girer ve midesi bulanır. Bundan sonraki sınav ise şehvetle ilgilidir. Sahneye bu sefer güzel bir kadın gelir, çıplaktır. Alex kadına dokunacağı sırada yine aynı rahatsızlıklar baş gösterir. Bunların akabinde deneyin başarılı olduğuna karar verilir ve Alex dışarı salınır.

Alex dışarı çıktığında hiçbir şeyin aynı olmadığını fark eder. Ailesi onu artık istememektedir, odasını başkasına kiralamışlardır. Sokakta kalan Alex, daha önce arkadaşlarıyla beraber darp ettiği yaşlı adamla karşılaşır, bu sefer şiddet gören Alex olur, yaşlı adam sokakta yaşayan diğer yaşlılarla beraber onu dövmeğe başlamışlardır. Kalabalığa dağıtmak için polis ekipleri gelir, bunlar Alex'in çetesinin eski üyeleridir. Alex gördüklerine inanamaz. Bu sefer de onlardan şiddet görür. Üst üste yaşadıkları Alex'e çok ağır gelmiştir, artık nefsi müdafaa bile yapamamaktadır. Bir kaçış halindeyken kendini, daha önce karısına tecavüz etti yazarın evinin önünde

bulur ama bu evin yazar Alexander'ın evi olduğunu fark etmemiştir. Yazar saldırı sonucu sakat kalmış ve şu an korumasıyla beraber yaşamamaktadır. Alex'i insanlıktan çıkartıcı *Ludovico Deneyi*'nin kurbanı olarak gören yazar Alexander, arkadaşlarının ve meslektaşlarının yardımıyla bu durumdan halkın da haberdar olmasını istemektedir. Böylelikle hükümeti düşürebileceklerdir. O sırada Alex'in bir şarkı mırıldandığı duyar; singing in the rain. Bu şarkı Alex'in yazara ve karısına şiddet uygularken söylediği şarkıdır. Burada hatırlama imge söz konusudur, geri dönüş sahneleriyle (flashback) yapılmamıştır lakin sessel imge bu doğrultudadır. Alex o şarkıyı söylediğinin farkında bile değildir ama yazar bunu duyunca kendinden geçer, kameranın yakın çekimiyle yazarın hisleri; olay anını hatırlamasıyla beraber yaşadığı rahatsızlık tüm ekranı kaplar. Duygulanım imgenin de bir örneğidir bu aynı zamanda, yazarın hissettikleri, daha önce hissettiği acı bu sekansta izleyiciye geçer.

Yazar Alexander içine ilaç attığı yemeği (ya da şarabı) Alex'e yedirir, yemeği yiyen Alex ilacın etkisiyle oracıkta uyur. Uyandığında ise kendini tavan arasındaki bir odaya kitlenmiş halde bulur. Malikanenin içinde son ses Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfoni*'si çalmaktadır. Deney sırasında Alex'e izlettikleri şiddet imgelerinden biriyle beraber Beethoven da dinletilmişti, özellikle Dokuzuncu Senfonisi. Bu ona o kadar acı vermiştir ki hâlâ Beethoven dinlerken dayanılmaz bir rahatsızlık geçirmektedir ve istediği tek şey ölmektir. Çareyi camdan atlamada bulur Alex. Aşağı düşünce ölmez, gözünü hastanede açar, her tarafı alçı içindedir. Yaşadığı mağduriyet gazetelere yansır, bu durumdan hükümet sorumlu tutulmaktadır. Hastanenin psikiyatristi onu ziyarete gelir ve ona bazı imgeler gösterir, onun tepkisini ölçer. Bu sahnede Alex'in eski şiddet eğiliminin hortladığı fark edilir.

İçişleri bakanı Alex'i görmeye gelir, hükümetin zedelenen imajını düzeltmesi gerekmektedir. Yazar Alexander'ın uzaklaştırıldığını, deneyi yürüten doktorların işten atıldığını söyler ve ona birtakım vaatlerde bulunur. Alex kabul eder. Kalabalık bir medya ordusu içeri girer ve bakanla Alex'in fotoğrafları çekerken filmde daha önce karşılaştığımız süre blokları tekrar ortaya çıkar. Kronolojik zamanın ötesine geçilmiştir tekrar; Alex'in *vintage* kıyafetler giyen insanlar tarafından çevreli bir alanda, karlar içerisinde bir kadınla seviştiğini hayal etmesiyle film biter.



Alex'in bu maceraları psikolojik bir efsanedir Kubrick açısından. Bilinçaltımız Alex karakterinde su yüzüne çıkar, tıpkı rüya gördüğümüzde olduğu gibi. Zaten Kubrick gerçek ile kurgu arasındaki farktan söz ederken, insanın film izlemekle yaşadığı tecrübeyi rüya görmekle kıyaslar. Film klasik anlatının ötesindedir, iyiler kötüler diye bakılamaz. Alex'in tutulduğu deney sonrası makineleşmesi, bir insanın elinden seçim hakkını çekip almak onu insanlıktan çıkarıp otomatik bir portakala dönüşmesidir. Başlarda herkesin desteklediği bu deneye karşı çıkan tek kişi hapisanedeki rahiptir, bakanın bu deney sayesinde suçları minimum seviyeye çekmek, hatta bitirmekle ilgili vaatleri diğerleri tarafından coşkuyla karşılanmıştır. Filmin üzerinde durduğu nokta, seçimlerle ilgili sorular; insanın elinde kötü olma seçeneği bulunmadan da iyi olup olamayacağı, elinde böyle bir seçenek bulunmayan kişinin yine de iyi bir insan olarak kabul edilip edilemeyeceği. Deleuze'un sözünü ettiği sinemanın gücü burada yatar; alışılmışlığın dışına çıkmak, sorular sormak ve çoğulcu bir perspektif kazanmak. Filmin ikinci bölümü bu imgelerle doludur. Alex şiddete başvuracağı sırada ya da ona şiddet uygulandığı sırada hep aynı rahatsızlığı hisseder ve tepkisiz kalır. Alex'in yaptıklarına başta kızar izleyici, ikinci bölümde ise bu duygulanım değişikliğe uğrar. Çünkü Alex başka bir kötülüğün kurbanı durumundadır artık. Alex'in dürüst, zeki, enerjik olmasının ona ilginin artmasına neden olduğunu ifade eden Kubrick, onun ilgi çekici bir karakter olarak yaratılmasından dolayı eleştirilmiştir. Alex uç noktadaki yozlaşmışlığı ve ahlaksızlığı konusunda ne kendini ne de seyirciyi kandırmamaktadır, kendi iç sesiyle de bunu hep yansıtır; yalnız samimiyeti, zekâsı ve entelektüelliği buna eşlik eder. Kubrick'e göre, Alex daha az kötü biri olsaydı filmin anlatmak istediği şeyin etkisi azalacaktı. Bu durumda ona uygulanan tedavinin izleyici tarafından reddedilmesi kolay olurdu. Halbuki Alex kadar kötü bir karaktere bile böyle bir tedavi uygulanmasına karşı çıkıldığında vurgulanmak istenen nokta daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır: "İnsanları linç etmemelisiniz, sadece masum insanları linç edemezsiniz değil; kimseyi linç etmemelisiniz" (akt: Phillips, 2009:151). Deleuze'un sözünü ettiği sanatın duygulanımlar yaratarak düşünceyi harekete geçirmesi de budur; muğlaklıklar vardır, izleyici birçok hissi yaşar, bunlarla düşünmeye başlar. Tabi burada üzerinde durulması gereken bir nokta daha vardır. Kubrick'e göre bir sanat eserinin sanat eseri olmak dışında hiçbir sorumluluğu

yoktur. Bu nedenle özellikle hareket imgenin sinemada baskın olduğu dönemlerin yönetmenlerinden olan Eisenstein'ı sert bir dille eleştirir. Ona göre Eisenstein'ın filmleri oldukça aptalcadır; lakin o kadar güzel çekilmişler ve o kadar sistematiklerdir ki ağır propagandacı akılsızlıklarına karşın, önemli film olmuşlardır (Phillips, 2009:166). Dolayısıyla Kubrick bu filmini bir hakikat çerçevesinde şekillendirmez; hakikat geçicilik olarak var olur. Deleuze hareket imgenin sabit olan bir hakikate yöneldiğini, onu kendi yasasına göre şekillendirdiğini ve bu doğrultuda konu ettiği her şeyi klasik anlamdaki düşünce biçiminde temellendirdiğini ifade eder, bu da hakikatin sınırlandırıldığı anlamına gelir. Hareket imgede geçerli olan organik rejimde duyuşsal hareket ettirici şema kristal rejimde parçalanır, tıpkı bu filmde olduğu gibi. Alex'in hayatına bakılarak yorum yapılabilir. Hayatın değişkenliği kimi zaman etken kimi zaman edilgen şekilde işlenerek sunulur. Doğru ve yanlış arasındaki net ayrımın yerine sürekli değişen bir oluşla karşı karşıyayızdır. Bunlarla birlikte filmde olan diğer imgeler de göz önüne alındığında, bu filmde Deleuze'ün hareket imge anlatımı örneklerine rastlanmasıyla beraber filmin daha çok zaman imge anlatımına denk gelen imgeler çerçevesinde şekillendiği anlaşılmaktadır.

## SONUÇ

*Ancak her zaman, hangi tarzda olursa olsun, filmlerin ortaya attığı sorular, verdiği yanıtlardan daha fazla olmuştur (Monaco, 2006:182).*

Deleuze felsefe ve sinemayı birbirine paralel şekilde ilerleyen iki etkinlik olarak ele alır. Düşünsel yaratım olarak ifade ettiği bu alanların karşılaştıkları problemlerin benzer olmasının olağan olduğunu belirtir. Hatta Deleuze felsefede karşılaştığı problemlere çözüm aramak için sinemaya yönelir. Bu da onun sinemayla beraber düşündüğü anlamına gelir. Felsefenin amacı kavramlar yaratmak ve o kavramlar aracılığıyla düşünmektir, sinema bunu imgeler aracılığıyla yapar. Dolayısıyla kavram ve imge içerik bakımından özdeşirler; onlar düşünceye ve düşüncenin içkinlik düzlemiyle olan ilişkisine göndermede bulunur. Her ikisi arasındaki ayrım, birinin düşünceye aklın mantıksal ilkeleriyle ulaşmaya çalışması, diğer disiplinin de bu çabasını görselliğin gücüyle yapmasıdır.

Deleuze'ün sinemaya yönelmesi, sinemanın sadece davranışları değil ruhsal yaşamı da yansıtabilme konusunda etkin bir disiplin olmasından kaynaklanmaktadır. Deleuze sinemayı hareket imge ve zaman imge kavramları çerçevesinde ele alır. Bu iki kavram sinemanın dönemlere ayrılmasında belirgin bir rol oynamaktadırlar. Sinemanın ilk dönemlerinde filmler hareket imge bağlamında; algı imge, etki imge ve duygu imge çerçevesinde oluşur. Kamera hareketi ve montaj olarak iki temel yolla oluşan hareket imge olay örgüsüne dayanır. Duyu-motor şeması mekanizmasına uygun şekilde ilerleyen bu filmlerde sahneler arasında neden sonuç bağlantıları vardır. Böylece hareket izleyiciler tarafından tamamlanarak kesintisiz bir biçimde algılanır. Deleuze sinema kuramındaki kavramları hakkında bilgi verirken bunu film pasajlarıyla örneklendirir. Hareket imgeyi açıklarken üzerinde en çok durduğu yönetmenlerden biri Alfred Hitchcock'tur. Bunun nedeni de Hitchcock filmlerinde gerilimi mantıksal çıkarımlarla izleyiciye iletmesidir. Onun sinemasında imgeler birbirlerine tanımlanmış nedensellikte bağlıdırlar. Genelde filmlerinin bir sahnesinde görünmeyi tercih eden Alfred Hitchcock, Sovyet Ekolünün Diyalektik Eğilimi'nin temsilcileri olan Sergei Eisenstein ve Lev Kuleshov'un kurgu tekniklerini kullanmakla birlikte saf sinema anlayışını anlatı diline en net yansıtabilen

yönetmenlerden biridir. Filmlerinde eylem, içerisinde bulunduğu ilişkiler bütünlüğüyle seyirciye iletilir.

İkinci Dünya Savaşı hareket imge ile zaman imge arasında bir kırılma noktasıdır. Savaşın getirdiği yıkımla beraber insan ile dünya arasındaki inanç da yıkıma uğramıştır. Bu yıkım sinema yönetmenlerinin yeni imge arayışına girmesine zemin hazırlamıştır. Zaman imgenin etkin olmaya başladığı bu dönem modern sinemanın başlangıcıdır. Hareket imgede olan nedensellik ortadan kalkmıştır. Yaşanan bu eylem imge krizi görünenin aslında görüldüğü gibi olmadığı algısını yaratmış ve böylece hakikatin sorgulanması zorunlu bir hal almıştır. Zaman imgede gerçekliğe daha çok yaklaşabilmek için zamanın dolaysız bir sunumu söz konusudur. Dolayısıyla duyu eylem birliği yıkılmış, yerini kristal imgelere ve hayal imgelere bırakmıştır. Hareket imgenin en önemli unsuru montajken, zaman imgede ise; filmsel zamanın, filmin içerisine alınan zamanın hatta izleyicinin zamanın birbirine karıştığı, kronolojik zamanın çok ötesinde bir oluşum vardır. Zaman imgenin ortaya çıkmasıyla başlayan bu dönüşümün başını İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile Fransız Yeni Dalgası çekmiştir.

Sonuç olarak, sinema tarihi adı altında toplanan sayısız film, hareket imge ve zaman imgenin farklı dönemlere ait yaratımları olarak anlam kazanırlar. Çalışmanın konusu olan Otomatik Portakal filminin analiz edilebilmesi için öncelikle Deleuze'ün kavramları anlatılmaya ve oluştuğu dönemler hakkında bilgi verilmeye çalışılmıştır. Elbette filmin yaratacağı duygulanımlar herkeste farklı olacaktır, öyle ki filmler izleyiciler tarafından farklı şekilde okunabilir. Bununla birlikte imgelerin de her filmde ayrı olduğunu belirtmek gerekir. Sinemada ruhsal durumların yaratılmasıyla, özellikle zaman imgede karşılaştığımız hayal ve rüya imgelerle, bilginin yerini inanç almıştır. Modern sinema insan ile dünya arasındaki kopukluk üzerine inşa edilmiştir. İnsanın dünyaya bağlanabilmesi ona inanabilmesiyle mümkün olabilir. Deleuze'ün sinemayı bir güç olarak görebilmesi burada yatar, sinema dünyayla tek bağlantımız olan inancı filmleştirebilir, filmleştirmelidir; çünkü Deleuze'ün deyimiyle, bu dünyaya inanmak için nedenlere ihtiyacımız var.

## KAYNAKÇA

Badio, A. (2013). *Cinema*. (Çev. S. Spitzer). Malden:Polity

Badio, A. (2015). *Cinema and Philosophy* Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=81gNHH8aEI> Erişim Tarihi: 10 Nisan 2018.

Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Yayıncılık

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (Çev. İ. Şener). İstanbul: Doruk Yayıncılık

Bergson, H. (1947). *Yaratıcı Tekâmül*. (Çev. M.Ş. Tunç). İstanbul: M.E.B. Yayınları

Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek*. (Çev. I. Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi*. (Çev. Ş. Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları

Brown, B. (2014). *Sinematografi, Kuram ve Uygulama*. (Çev. S. Taylaner). İstanbul: Hil Yayınları

Burgess, A. (2007). *Otomatik Portakal*. (Çev. D. Körpe). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (Çev. C. Soydemir). Ankara: Doğu Batı Yayınları

Deleuze, G. (1985). *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*. (Çev. T. Altuğ). İstanbul: Payel Yayınları

Deleuze, G. (1986). *Konuşma: Beyin Ekrandır, Sinemada Felsefe Üstüne*. (Çev. A. Dorsay). Erişim Adresi: <http://evvel.org/sinemada-felsefe-ustune-beyin-ekrandir-gilles-deleuze1986> Erişim Tarihi: 5 Ocak 2019.

Deleuze, G. (1989). *Cinema II: Time-Image*. Minnesota, USA: University of Minnesota Press Minneapolis

Deleuze, G. (2000). *Kant Üzerine Dört Ders*. (Çev. U. Baker). Ankara: Öteki Yayınevi

Deleuze, G. (2000). *Spinoza Üzerine On Bir Ders. Felsefe Dersleri*. (Çev. U. Baker). Ankara: Öteki Yayınevi

Deleuze, G. (2003). *İki Konferans, Yaratma Eylemi Nedir?* (Çev. U. Baker) İstanbul: Norgunk Yayıncılık

Deleuze, G. (2008). *Ampirizm ve Öznellik*. (Çev. E. Erbay). İstanbul: Norgunk Yayıncılık

Deleuze, G. (2010). *Bergsonculuk*. (Çev. H. Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık

Deleuze, G. (2011). *Spinoza, Pratik Felsefe*. (Çev. U. Baker ve A. Nahum). İstanbul: Norgunk Yatıncılık

Deleuze, G. (2014). *Sinema I Hareket-İmge*. (Çev. S. Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık

Deleuze, G. (2016). *Proust ve Göstergeler*. (Çev. A. Meral). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım

Deleuze, G. ve Parnet, C. (2016). *Diyaloglar*. (Çev. A. Akay). İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Deleuze, G. ve Guattari, F. (2017). *Felsefe Nedir?* (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Demirdöven, K. (2011). *Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi: Felsefenin Işığında Sinema*. İstanbul: Es Yayınları

Eisenstein, S. M. (1985). *Film Biçimi*. (Çev. N. Özön). İstanbul, Payel Yayınları

Eisenstein, S. M. (1999). *Sinema Dersleri*. (Çev. E. Ayça). Ankara: Öteki Yayınevi

Erden, Ali. (2018). *Stanley Kubrick Mükemmeliyetin Filmleri*. İstanbul: Cinius Yayınları

Framton, D. (2013). *Filmozofi, Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları

Howard, J. (2010). *Bir Stanley Kubrick Kitabı*. (Çev. Ö. Kayakutlu). İstanbul: Es Yayınları

İpek, Ö. (2017). “Gilles Deleuze Felsefesinde Düşüncenin İmge Hali”. *Erciyes İletişim Dergisi*. Erişim Adresi: [http://www.academia.edu/31271285/Gilles\\_Deleuze\\_Felsefesinde\\_Düşüncenin\\_İmge\\_Hali](http://www.academia.edu/31271285/Gilles_Deleuze_Felsefesinde_Düşüncenin_İmge_Hali) Erişim Tarihi: 12 Mart 2019.

Karaata, H. (2015). *Kubrick'in Şifreleri*. İstanbul: Sıfırdan Yayınları

Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: +1 Kitap Yayınevi

Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi, Kurosawa'nın Düşlerinde Sinefilozofik Bir Yolculuk*. Ankara: Heretik Yayınları

Öztürk, S. (2017). “Film-Yapımı Felsefe: Duyu-Motor Şeması ve Mağara Alegorisiyle Kubrick'in Otomatik Portakal Örneğinde İçkin ve Aşkın Gelenekler Arasında Titreşim Yaratmak”. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. Erişim Adresi: [http://www.academia.edu/35488572/Film\\_Yapımı-Felsefe\\_DuyuMotor\\_Şeması\\_ve\\_Mağara\\_Alegorisiyle\\_Kubrick\\_in\\_Otomatik\\_Portakal\\_Örneğinde\\_İçkin\\_ve\\_Aşkın\\_Gelenekler\\_Arasında\\_Titreşim\\_Yaratmak](http://www.academia.edu/35488572/Film_Yapımı-Felsefe_DuyuMotor_Şeması_ve_Mağara_Alegorisiyle_Kubrick_in_Otomatik_Portakal_Örneğinde_İçkin_ve_Aşkın_Gelenekler_Arasında_Titreşim_Yaratmak) Erişim Tarihi: 20 Mart 2019.

Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi

Phillips, G. D. (2009). *Stanley Kubrick*. (Çev. N. Dereli). İstanbul: Agora Kitaplığı

Rajchman, J. (2013). *Deleuze Bağlantıları*. (Çev. B. Şannan). İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Ryan, M. Ve Kellner, D. (2016). *Politik Kamera*. (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Spinoza, B. (2014). *Etika*. (Çev. H. Z. Ülken). Ankara: Dost Kitabevi

Sütçü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Sentez Yayıncılık

Sofuoğlu, H. (2004). “Bergson ve Sinema”. *Selçuk İletişim, Konya*. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/178027> Erişim Tarihi: 24 Nisan 2019.

Treske, A. (2009). “Son Adam ve Zincirlerinden Boşanmış Kamera”. (Çev. Y. Gümüş ve A. Guruda). *Kebikeç Dergisi*. Erişim Adresi: [https://kebikecdergi.files.wordpress.com/2012/07/04\\_andreastreske.pdf](https://kebikecdergi.files.wordpress.com/2012/07/04_andreastreske.pdf) Erişim Tarihi: 14 Mayıs 2019.

Türk geldi, K. (2015). “Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Doğrultusunda “21 Gram” a Bir Bakış”. *Akdeniz İletişim Dergisi*. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/495236> Erişim Tarihi: 08 Ocak 2019.

Yetişkin, E. B. (2011). “Sinematografik Düşünebilmek”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr/iuifd/issue/22855/244045> Erişim Tarihi: 8 Temmuz 2018.

Yılmaz, H. (2011). “Henri Bergson’un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi”. *Sosyal Bilimler Dergisi*. Erişim Adresi: <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423867060.pdf> Erişim Tarihi: 06 Ocak 2019.

Yılmazok, L. (2018). “Deleuze ve Türkiye Sineması: Bir İzdüşüm Alma Denemesi”. *Kültür ve İletişim Dergisi*. Erişim Adresi: [https://www.researchgate.net/publication/324163812\\_Deleuze\\_ve\\_Turkiye\\_Sineması\\_Bir\\_Iz\\_Dusum\\_Alma\\_Denemesi](https://www.researchgate.net/publication/324163812_Deleuze_ve_Turkiye_Sineması_Bir_Iz_Dusum_Alma_Denemesi) Erişim Tarihi: 27 Nisan 2019.

Wollen, P. (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları

Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü*. (Çev. A. U. Kılıç). Ankara: Say Yayınları





VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

LİSANSÜSTÜ TEZ ORJİNALLİK RAPORU

03/07/2019

Tez Başlığı / Konusu:

**GILLES DELEUZE'ÜN SİNEMATOGRAFİK İMGELERİ ÇERÇEVESİNDE STANLEY KUBRICK'İN OTOMATİK PORTAKAL FİLMİNİN ANALİZİ**

Yukarıda başlığı/konusu belirtilen tez çalışmamın Kapak sayfası, Giriş, Ana bölümler ve Sonuç bölümlerinden oluşan toplam 70 sayfalık kısmına ilişkin, 20/06/2019 tarihinde şahsım/tez danışmamın tarafından Tutimint intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezinin benzerlik oranı % 7 (yedi) dir.

**Uygulanan Filtreler Aşağıda Verilmiştir:**

- Kabul ve onay sayfası hariç,
- Teşekkür hariç,
- İçindekiler hariç,
- Simge ve kısaltmalar hariç,
- Gereç ve yöntemler hariç,
- Kaynakça hariç,
- Alıntılar hariç,
- Tezden çıkan yayınlar hariç,
- 7 kelimeden daha az ürtüme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 7 words)

Yüzüncü Yıl Üniversitesi Lisansüstü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılmasına İlişkin Yönergeyi İnceledim ve bu yönergede belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğuna beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

03/07/2019

Leyla DEMİROĞLU

Adı Soyadı : LEYLA DEMİROĞLU

Öğrenci No : 159201459

Anabilim Dalı : FELSEFE ANABİLİM DALI

Programı :

Statüsü : Y. Lisans  Doktora

DANIŞMAN  
Dr. Öğ. Üyesi Furat İLİM

03/07/2019

ENSTİTÜ ONAYI  
UYGUNDUR

03/07/2019

Doç. Dr. Bekir KOÇLAR  
Enstitü Müdürü