

# Hareket-İmge ve Zaman-İmge Çerçevesinde Deleuze'ün Sinemaya Yaklaşımı

Doruk Akdamar\*

## ÖZ

Modern çağın en önemli buluşlarından birisi olan sinema pek çok tartışmayı ve kendisine dair yaklaşımı beraberinde getirmiş yeni üretim ve yaratım alanlarına zemin hazırlamıştır. Kendi tarihi içerisinde sinema birçok düşünür tarafından semiyoloji, sosyoloji, biçimbilim, psikanaliz gibi alanlar içerisinde ortaya çıkan ve yaygınlaşan kavram setleriyle açıklanmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte Gilles Deleuze, klasik kavrayışların yerine yeni kavramlar ve düşünceler yoluyla sinemayı açıklamak istemiş ve sinemayı diğer sanat dallarından ayrılan felsefi bir alan olarak görmüştür. Deleuze bu doğrultuda, verili kodlar içinde sıkışmış bir sinema anlayışından çok yeni düşünceler üreten, yeni imgelerin ortaya çıkmasını sağlayan bir sinema kavrayışını geliştirmiştir. Bu anlayış çerçevesinde Deleuze, Antik Çağ'dan Immanuel Kant'a ve Henri Bergson'a kadar uzanan hareket ve zaman kavramlarını incelemiş, çalışmalarında bu düşünörlere sık sık başvurmuştur. Buradan hareketle bu araştırma, Deleuze'ün sinema yaklaşımının ana eksenini oluşturan hareket-imge ve zaman-imge kavramlarının gelişim seyrini odağa alarak geliştirilmiştir. Araştırmayla hareket-imge ve zaman-imge kavram-sallaştırmaları üzerinden Deleuze'ün sinema yaklaşımının uğrakları üzerine bir çözümleme gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** hareket-imge, zaman-imge, deleuze

\* Yüksek lisans öğrencisi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
dorukakdamar@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4813-8338

# Within the Frame of Motion-Image and Time-Image Deleuze's Approach to Cinema

## ABSTRACT

Cinema, which is one of the most important inventions of the modern age, has brought many discussions and its own approach, and has laid the groundwork for new production and creation areas. Cinema has been tried to be explained by many thinkers with concept sets that emerged from fields such as semiology, sociology, morphology, and psychoanalysis. However, Gilles Deleuze wanted to explain cinema through new concepts and ideas instead of classical understandings, and he saw cinema as a philosophical field separated from other branches of art. In this direction, Deleuze has developed a cinema concept that produces new ideas and enables the emergence of new images, rather than a cinematic understanding that is stuck within the given codes. Within the framework of this understanding, Deleuze examined the concepts of motion and time ranging from Antiquity to Immanuel Kant and Henri Bergson, and frequently referred to these thinkers in his studies. From this view, this research has been developed by focusing on the development course of the movement-image and time-image concepts, which constitute the main axis of Deleuze's cinema approach. With the research, it is aimed to perform an analysis on the moments of Deleuze's cinema approach through the mentioned conceptualizations.

**Keywords:** the movement-image, the time-image, deleuze

## Extended Abstract

Gilles Deleuze talks about a cinema phenomenon that produces new thoughts, images and concepts rather than an understanding of cinema dominated by given codes. Cinema cannot be separated from philosophy as it will reveal new terms, thoughts and images. Rather than explaining cinema with theories, Deleuze tried to explain emerging theories and concepts together with cinema. He refers to the concepts of the movement-image and the time-image while explaining the cinema, which he sees as a field of creation, and the images, thoughts and changes created by the cinema. These image types also show the change that cinema has undergone since its emergence. Deleuze emphasizes that the type of image that dominates in cinema from the first moment of cinema until the end of World War II is the movement-image, and the type of image that emerges with the change of cinema after the war with the change of people and the world is the time-image.

Deleuze often refers to Henri Bergson when explaining these types of images that make up his cinematic approach. He begins his first study based on three of Bergson's theses on movement. According to the first of these theses, movement should not be confused with the space traveled. The space traveled has passed: Movement is now, the act of traversing. While the space traversed is divisible, even infinitely divisible, the movement is indivisible, or its nature will be changed with each division. This already presupposes a more complex idea: While the spaces traversed all belong to one and the same homogeneous space, the movements are heterogeneous and cannot be reduced to each other. Based on this thesis, according to Bergson, cinema creates movement that presents us with motionless sections. Bergson, in his studies, calls the gathering of still sections the cinematographic illusion. In this case, cinema gives us false motion. When the cinema movement reproduces it with still sections, it remains an invention that does not go beyond what was done before or natural perception. Based on this thesis that Bergson thinks on cinema, Deleuze says that the reproduction of the illusion will also correct it, at the same time, the product consisting of artificial means does not have to be artificial, and that the illusion in the cinema will be corrected as soon as it reaches the audience, unlike the natural perception. In short, cinema does not give us an image to which it adds movement, it directly gives the movement-image.

In another thesis, the differences between the understanding of movement between antiquity and modern science are revealed. While the movement in the ancient age is described as a privileged-moment, in modern science, the movement occurs with any-moment. Movement in antiquity is concerned with intelligible elements, forms or ideas that are themselves eternal and immobile. That is, the movement will be a regular transition from one form to another, an order of poses and privileged-moments, the culmination of which is in the foreground, as in dance. Based on these

two movement understandings, Bergson says that cinema is an illusion because abstract movement is added to motionless sections. On the contrary, Deleuze says that cinema is a series of moving sections, instant images are taken from the passing reality, and a qualified movement and time is created through the cinematographic device. In his third thesis, Bergson explains the change in the duration of the movement and the qualitative change that the whole experiences with the movement. Finally, the movement is the moving section of the time, that is, of a whole. This represents the change in motion in time. Movement is transport in space. When there is a transfer within the space, a qualitative change occurs in the whole. Bergson gave many examples supporting this thesis in his studies. When B reaches and eats, it is not just A's situation that changes: The situation of the whole, which includes B, A and everything in between, has also changed. Deleuze will explain the movement-image in his studies after these three theses of Bergson, which contributed to the determination of his understanding of cinema.

## Giriş

Gilles Deleuze, verili kodların egemen olduğu bir sinema anlayışından çok, yeni düşünceler, imgeler ve kavramlar üreten bir sinema olgusundan bahseder. Sinema ortaya yeni terimler, düşünceler ve imgeler çıkartacağı için felsefeden ayrı düşünülemez. Deleuze, sinemayı kuramlarla açıklamaktan ziyade, ortaya çıkan yeni kuram ve kavramları, sinema ile birlikte açıklamaya çalışmıştır. Bir yaratım alanı olarak gördüğü sinemayı ve sinemanın ortaya çıkardığı imgeleri, düşünceleri ve değişiklikleri açıklarken de hareket-imge, zaman-imge kavramlarına başvurur. Bu imge türleri aynı zamanda sinema ortaya çıktığından beri yaşadığı değişimi gösterir. Deleuze, sinemanın ilk ortaya çıktığı andan İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine kadar sinemada hakim olan imge türünün hareket-imge, savaştan sonra insanların ve dünyanın değişmesiyle birlikte, sinemanın değişimiyle ortaya çıkan imge türünün ise zaman-imge olduğunu vurgular. Deleuze sinema yaklaşımını oluşturan bu imge türlerini açıklarken sık sık Henri Bergson'a başvurur. İlk kitabı olan *Sinema I: Hareket-İmge'ye (Cinéma I: L'image-mouvement)* Bergson'un hareket üzerine yazdığı üç tezden yola çıkarak başlar.

Bu tezlerden ilkinde göre hareket, kat edilen mekânla karıştırılmamalıdır. Kat edilen mekân geçmiştir; hareket şimdidir, kat etmenin edimidir. Kat edilen mekân bölünebilirken, hatta sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez ya da her bölünüşünde doğası değişmiş olacaktır. Bu da şimdiden daha karmaşık bir fikri varsaymaktadır: Kat edilen mekânların hepsi bir tek ve aynı homojen mekâna aitken, hareketler heterojendir, birbirlerine indirgenemezler (Deleuze, 2014, s. 11). Bu tezden yola çıkarak Bergson'a göre sinema bize hareketsiz kesitler sunan hareket oluşturmaktadır. Bergson, 1907'de tarihli *Yaratıcı Evrim (L'Evolution créatrice)* kitabında, hareketsiz kesitlerin bir araya gelmesine "sinematografik yanılısama" adını verirken sinemanın bize sahte hareketi vermekte olduğunu imlemiştir. Sinema hareketi, hareketsiz kesitlerle yeniden ürettiğinde, daha önce yapılandırılmış veya doğal algıdan öteye geçmeyen bir buluş olarak kalmaktadır (Deleuze, 2014, s. 12). Deleuze, Bergson'un sinema üzerinde düşündüğü bu tezden hareketle, yanılısamanın yeniden üretimini aynı zamanda onu düzeltileceğini, aynı zamanda yapay araçlardan oluşan ürünün yapay olması gerektiğini, sinemadaki yanılısamanın doğal algıdan farklı olarak, seyirciye ulaştığı andan itibaren düzeltileceğini söyler. Kısaca sinema bize, hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak hareket-imge verir.

Bergson'un ikinci tezinde ise Antik Çağ ile modern bilim arasındaki hareket anlayışlarının farkları ortaya konur. Antik Çağ'daki hareket "ayrıcılıklı-an" olarak nitelendirilirken; modern bilimde hareket "herhangi-an" ile oluşmaktadır. Antik Çağ'da hareket, kavranılır unsurlarla, kendileri de ebedi ve hareketsiz olan biçimlerle ya da ideallerle ilgilidir. Yani hareket, bir biçimden diğerine düzenli bir geçiş, danstaki gibi, *duruk* noktası ön planda olan, pozların ve ayrıcılıklı-anların bir düzeni olacaktır (Deleuze,

2014, s. 14).

Oysa modern bilimsel devrim, hareketi artık ayrıcalıklı anlara değil, herhangi ana bağlamaya dayanmıştır. Hareketi yeniden kurmak söz konusu olduğunda artık aşkın biçimsel unsurlardan (yani pozlardan ve ayrıcalıklı anlardan) oluşturmayacak, içkin maddi unsurlardan (kesitlerden ve parçalardan) oluşturacaktır. Hareketin düşünülebilir bir sentezini yapmak yerine gözlenebilir ve kanıtlanabilir olan duylara dayalı bir analizi yapacaktır” (Yetişkin, 2011, s. 126).

Bu iki hareket anlayışından yola çıkarak Bergson hareketsiz kesitlere soyut hareket eklendiği için sinemanın bir yanılısama olduğunu söyler. Deleuze ise tam aksine sinemanın hareketli kesitler dizisi olduğunu, geçip gitmekte olan gerçeklikten anlık imgeler alındığını, sinematografik aygıt aracılığıyla nitelikli bir hareket ve zaman yaratıldığını söyler (Yetişkin, 2011, s. 126).

Bergson, üçüncü tezinde ise hareketin süredeki değişimini ve bütünü, hareket ile birlikte yaşadığı niteliksel değişimi açıklar. Kısaca, hareket sürenin, yani bir bütünü hareketli kesitidir. Bu da hareketin süredeki değişimini ifade eder. Hareket, mekan içindeki nakildir. Mekan içinde nakil olduğunda ise bütünde nitel bir değişim meydana gelir (Deleuze, 2014, s. 19). Bergson, *Madde ve Bellek (Matière et mémoire)* kitabında bu tezini destekleyen birçok örnek vermiştir. Mesela, hayvan hareket eder ama bunu amaçsızca yapmaz, yemek için, göç etmek için ve saire için yapar. B'ye ulaştığında ve yediğinde, değişen sadece A'nın durumu değildir; B'yi, A'yı ve ikisi arasında bulunan her şeyi kapsayan bütünü durumu da değişmiştir (Deleuze, 2014, s. 19). Deleuze, sinema anlayışının belirlenmesine katkı sağlayan Bergson'un bu üç tezinden sonra kitabında hareket-imegi açıklayacaktır.

## Hareket-İmge

Hareket-imegü düşünceyi, imgenin kendisinde ya da birleşme tarzında verir. Hareket-imegü hareketi kurguyla yaratabileceği gibi çekim (*shot*), kadraj (*framing*), kesme (*cutting*) ve kamera hareketiyle (*camera movement*) de gerçekleştirir. Düşünce ile imge arasındaki ilişki, bu bağlamda öncelikle üç seviyede ele alınmaktadır. Bunlardan ilki kadraj, küme ya da kapalı sistem; ikincisi çekim ve hareket; üçüncüsü ise bütünü ve hareket-imegülerle zamanın dolaysız imgelerinin kompozisyonudur (Yetişkin, 2011, s. 128). İmgenin içinde bulunan her şeyi kapsayan, görece bir kapalı sistemin belirlenmesine kadraj denir (Deleuze, 2014, s. 25). Kesme planının sınırlarının, plan da kapalı sistem içinde, kümenin öğeleri ya da parçaları arasında kurulan hareketin belirlenmesidir. Burada hareket bütünü değişimini ya da bu değişimin bir evresini ifade eder (Yetişkin, 2011, s. 128). Aynı şekilde burada hareket, az da olsa bütünde niteliksel bir değişimi ifade etmezse bu tamamen keyfidir. Kameranın bir kümeden diğerine gidebildiği, bir planda hareket, bütündeki mutlak değişimi ifade etmek zorundadır

(Deleuze, 2014, s. 34).

Deleuze, Alfred Hitchcock'un *Cinnet* (Frenzy, 1972) filminin sahnesiyle devam eder; kamera bir adamla kadının merdivenleri çıkmasını, bir kapıya varmalarını ve adamın kapıyı açmasını izler; sonra kamera onları bırakıp tek bir planla geri gider, dairenin dış duvarı boyunca kayar, tekrar merdivenlere gelir, merdivenleri geri geri inip kaldırıma çıkar ve dışarıda, dairenin ışık geçirmeyen penceresinin dışı bakan yüzü görünene kadar yükselir. Burada hareketsiz kümelerin karşılıklı konumlarını değiştiren bu hareket ancak bütünde bir değişiklik meydana getirirse zorunludur. Sonuçta kadın cinayete kurban gitmiştir. Burada plan, harekettir, mekanda yayılan bir kümenin parçalarının yer değiştirmesi; sürede dönüşen bir bütünün değişimidir (Deleuze, 2014, s. 34-35).

Deleuze bir filmin hiçbir zaman tek bir imge türüyle yapılmayacağını söyler (Deleuze, 2014, s. 100). Hareket-imgeler, özel bir imgeyle ilişkilendirilir gibi bir belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiklerinde, üç çeşit imgeye ayrılırlar: Algılanım-imgeler, eylem-imgeler, duygulanım-imgeler (Deleuze, 2014, s. 95). Bu imgeler kendi başlarına anlam ifade etmezler. Ancak özne tarafından kavranılırsa gerçeklik kazanabilirler. Yani özneyle, uyarıcı konumunda bulunan hareket imgelerinin arasında bir bağıntı olması zorunludur (Serttek, 2013, s. 43). Deleuze algıyı, canlı imgenin, kesintisiz imgeler evreninden kendine göre bazı imgeleri seçmesi olarak tanımlar. Canlı imge, gereksinimlerinin bir işlevi olarak kendisini ilgilendirmeyeni algılamaz; yani dış dünyayı eksik algılar. Canlı imgenin tesadüfi bir merkez olarak kesintisiz imgeler evreninden elde ettiği bu imge seçimi, algı imgesidir. İkinci imge türü ise canlı imge ile diğer hareket imgeleri arasındaki aralıkta, canlı imgenin diğerlerine dolaysız tepkide bulunması sonucunda ortaya çıkan eylem imgesidir. Canlı imge, diğer imgelerin etkilerini kendi gerçekliğine göre kavrar ve diğer imgelerden aldığı etkiye karşı kendisine göre bir tepkide bulunur. Eylem-imge, eleme ve seçmeden çok, iç deneyime, kendiliğine doğru hareketi gösterir.

Deleuze'e göre, duygulanım imgesi, canlı imge ile diğer imgeler arasındaki aralıkta birinin bir diğeri üzerine baskın olmasından ziyade, etki ve tepki arasındaki uyuşmadan doğar. Bu imge türünde, ne canlı imgenin ne de diğer imgelerin ilk halleriyle bulunması söz konusudur. Çünkü, artık ortaya çıkan imge, sınırlarını kaybetmiş her iki imge türünün birbiriyle bağdaşmış halidir. Kısacası, duygulanım imgesi öznenin ve nesnenin uyumudur. Duygulanım imgesi her iki imgenin arasını dolduran etkiden oluşur (Sütcü, 2005, s. 41-42). Samuel Beckett'in Buster Keaton ile birlikte gerçekleştirdiği *Film* (Alan Schneider, 1965) projesini temel alarak hareket-imgenin bölünmesiyle görünür olan bu üç imge biçimini tarif etme yoluna giden Deleuze, öncelikle eylem-imge yapısının üzerinde durur. Eylem-imge, adı üzerinde karakterin yönelişini, hareketini veya uğraşını ihtiva eder. Bu imge türünde karakter bir yerden bir yere doğru gitmektedir veya daha başka bir aktivite içerisinde. Eylem-imge de, onun bu hareketlerine

kamera hareketleriyle karşılık vererek eylemin aktarılmasını sağlar. Bu bağlamda Deleuze, Beckett'in filminde karakterin bir duvara tutunarak merdiveni çıkmaya çalıştığı anları eylem-imge ekseninde değerlendirir. Burada kamera hareketi, aktif bir biçimde karakterin edimlerine odaklanmış bir hâldedir. Daha sonra karakter bir mekan içerisine girerek burada karşısına çıkan varlıkları, etrafa dağılmış eşya ve hayvanları algılamaya başlar. Bu anda bakışa sunulan görüntü, algılanım-imgedir. Hemen ardından da yakın plan bir çekim açısı devreye girer ve karakterin o anki hissiyatını perdeye yansıtır. Hareketsizlik, çıkışsızlık ve karamsarlık gibi. Deleuze bu imge biçimini ise duygulanım- imge olarak karakterize eder (İpek, 2017, s. 289).

Hareket-imgesini belirleyen şey, hareket otomasyonunun yarattığı psikolojik etkilemedir. Bu etkilemeden dolayı bir süre sonra hareket-ingenin oluşturduğu filmler bazı siyasi ve ticari faaliyetlerin unsuru haline gelmiştir. Dolayısıyla sinema, hareket-imgesinde iki farklı yönde gelişme göstermiştir: Bir yandan Sergei Eisenstein ve Abel Gance gibi yönetmenlerce, kitlelerin uyuklayan düşüncelerini harekete geçirecek tinsel bir otomasyon olarak; diğer yandan da kendisini yalnızca iç bakışa, propagandaya, slogana itaat eden bir psikolojik otomat olarak... Bu durumda hareket-imge, kendi düşüncelerini seyirciye aktaran bir özne hâline dönüşmüştür. Deleuze, bu tehlikeden dolayı imge ve hareket arasındaki ilişkinin terk edilmesi gerektiğini düşünür. Nitekim imgede hareketin yerini zaman almaya başlar (Sütcü, 2005, s. 46).

## Zaman-İmge

Antik Çağ filozofları, zaman kavramını harekete bağlı kılarak açıklamıştır. Zaman, hareketin bir sonucu olarak kendini var eder. Dolayısıyla hareket değişimin saf bir biçimiyken, zaman, hareketin içinde bir sayı olmaktan başka bir şey değildir (Serttek, 2013, 53). Antik Çağ felsefesinde zaman, "değişenin değişmesini ölçme" olarak ele alınır. Deleuze, Immanuel Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi (Kritik der reinen Vernunft)* kitabında bütünüyle tersine çevrilen zaman ve hareket ilişkisinin *a priori* çerçevede kavranılması gerektiğini dile getirir. Bu tersine çevirmede, Kant'ın Antik Çağ'a meydan okuduğu nokta, duyarlığın saf biçimi olan zamanın *a priori* olarak temellendirilmesidir. Kant'a göre zaman, görünün ilk şartı olarak kabul edilen, sabit ve kalıcı özelliğe sahip olan, öncesiz-sonrasız bir biçimdir.

Deleuze, Antik Çağ'daki zaman anlayışını tersine çeviren Kant'a başvurduktan sonra, Bergson'un zaman anlayışına dikkat çeker (Sütcü, 2005, s. 58). Bergson, geleksel zaman tanımının tamamen dışına çıkarak zamanı, bilinç, sezgi ve yaşantıya dayalı bir kavram olarak açıklar. Böylece sayıyla ölçülemeyen, uzayın terimleriyle ifade edilemeyen bir zaman anlayışı geliştirir (Tanrıtanır ve Tütak, 2015, s. 35). İnsanın zamanda yaşamadığını, aksine zamanın insanın içinde var olduğunu söyleyen Bergson, Deleuze'e zaman anlayışı bakımından en yakın olan filozoftur. Bergson geçmiş



zamanın kaybolup gitmediğini ve insan anlığında devam ettiğini belirterek zaman ve değişimin insanda içsel bir olay olduğunu ve geçmişten bugüne insan düşüncesinde taşındığını söyler (Serttek, 2013, s. 55). Bergson zaman tanımında süre kavramına başvurur. İki tür süre tanımlar: içimizdeki süre, dışımızdaki süre. Dışımızdaki süre ancak mekânla varlık kazanan, ona muhtaç bir zamandır. Kesintisiz bir akış olan içimizdeki süre ise varlık kazanmak için mekâna ihtiyaç duymadığı gibi, kendinden başka hiçbir şeye de muhtaç değildir (Demir, 2019, s. 7).

Deleuze, zaman-imge kavramını açıklamadan önce Kant ve Bergson'un zaman tanımlamalarına başvurmuştur. Bununla birlikte sinemada, bu kavramların oluşmasına zemin hazırlayan tarihsel sürece de bakmak gerekir. Deleuze zaman-ingenin, hareket-ingesinin yerini aldığı döneme dair insan ile dünya arasındaki ilişkiyi ve insanın dünyaya olan inancını yeniden üretme gücüne sahip olan sinematografik imgeleri de odağına almaktadır. Böylece insanın dünyayı değiştirmesi ile insanın var olduğu dünya ortaya konulmaktadır. İnsan ve dünya arasında kopan bağ, inancın nesnesi hâline gelmekte ve sinemanın dünyayı değil, dünyaya olan inancımızı içermesi gerekmektedir. Zira modern sinema, inancımızı yenilemektedir. Sinemada, dış dünyaya bağlı rasyonel bağıntılarla gerçekleşen hareket-ingesinin bağımsızlığını yitirmesi ve düşüncelerin zihninden rasyonel olmayan bağıntılarla çıkarsanması zaman-imesiyle olmuştur.

Sinemada zaman-imesinin ortaya çıkması bir dönüşümü gerektirmiştir. Bu dönüşümün başını İtalyan Yeni Gerçekçi sinema anlayışı çekmiştir (Sütcü, 2005, s. 60). Savaş sonrası İtalyan Yeni Gerçekçilik ile birlikte egemen sinema anlayışında büyük bir kopuş yaşanmıştır. Bu akım baştan sonra yeni bir anlayış ve öyküleme biçimi ortaya koyar. Kamera stüdyolardan alınarak sokaklara taşınır, serbest çekim tekniklerine başvurulur ve doğal bir mizansen oluşturulur. Hareket odaklı film anlayışından tamamen uzaklaşan bu filmler, gecekondularda, gettolarda yaşayan sıradan insanların hayatlarına odaklanır. İnsanlar savaş sonrası yıkılmış Avrupa'da baskılardan zulümlerden yılmış durumdadır. Bu yüzden insanlar dünyayı değiştireceklerine dair umutlarını yitirmiştir. Bu noktada hareket-ingenin baskın olduğu filmlerin bir önemi de kalmamıştır. Bu nedenle kurulacak olan yeni sinemanın ve doğal olarak yeni imge tipinin, eski kavrayışları terk ederek insanların dünyaya olan inançlarını yeniden tesis etmesi gerekir.

İtalyan Yeni Gerçekçilik ile birlikte her şeyin kusursuzca işlediği bir dünya tahayyülünün yerine, aksayan tökezleyen bir dünya tasvirine yer verilir. Örneğin senaryosunu Cesare Zavattini'nin yazdığı ve Vittorio De Sica'nın yönettiği *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di biciclette*, 1948) filminde bulunan karakterler hareket-ingenin baskın olduğu filmlerde bulunan karakterlerin aksine, karşılaştıkları olaylarla ilgili net bir tavır sergileyemezler. Bu durum hareket-imge sinemasını rasyonel bir çizgi dahilinde gerçekleştiren, olayların akışını daima ileriye doğru taşıyan karakterlerin devre dışı kaldığını gösterir (İpek, 2017, s. 290). Hareket-imesinde zaman, "geçmiş", "gelecek" ve "şimdi" arasında oluşan kronolojik ve ardışık bir çizgiyi belirlese de Deleuze, zaman-imesinde

zamanın doğrudan imge olarak verilmesini art arda gelişle açıklayamayacağımızı belirtir. Çünkü artık “geçmiş”, “gelecek” ve “şimdi” birbirinden ayırt edilebilecek bir bağımsızlığa sahip değildir.

Dolayısıyla, zaman birbirini takip eden kronolojik kesitlerden ziyade, sürekli geçen bir “şimdi”; korunan bir “geçmiş” ve belirsiz bir “gelecek” arasında bölünmüştür (Sütcü, 2005, s. 63). Deleuze için sinemada zaman-imgenin ortaya çıkması başlıca iki dönüşüm gerçekleştirmiştir (Yetişkin, 2011, s. 136). Bunlardan ilki, görsel-gösterge (*opsign*) ve sessel-göstergedir (*sonsign*). Bu işaret türleri bazen farklı imge çeşitlerine, bazen günlük yaşama, çocukluk anılarına, görsel ve sessel rüyalara karşılık gelebilir. Bu işaret türleri duyuşsal motor bağlantısını azaltarak optik ve sessel durumlara ulaşmaya çalışır (Yıldırım, 2019, s. 43). Görsel-gösterge ve sessel-göstergelerin duyuşsal-hareket ettirici (*sensorymotor*) bağlantıları, yani hareket-imgeyi aşması gerekmiştir çünkü , zamanın dolaylı temsili olan duyuşsal durumlar yerine zamanın doğrudan temsili olan görsel ve sessel göstergeler hâkimdir (aktaran Yetişkin, 2011, s. 136). İkinci olarak imgenin görsel ve sessel hale gelmesi anlatım (*lectosign*), zaman (*cronosign*) ve oluş (*genesign*) göstergelerine zemin oluşturur. Bu üç gösterge biçimi, zamanın düşünce ile bağlantı kurmasını sağlar. Anlatım göstergesi ile sinema imgenin içeriksel analizine ulaşır. Bu göstergede görsel unsurlar kadar, sese dayalı içsel ilişkiler de önem kazanır. Anlatım göstergesi, imgenin dış gerçeklikten gelen tasarımın değişikliğe uğraması sonucu ortaya çıkar. Bu nedenle içsel unsurlar ağırlık kazanır.

Bu durum yeni bir imgesel varlığı ve betimlemeyi gerektirdiği gibi, özne ve nesne arasındaki farkların giderek silikleştiği anlamına gelir. Zaman göstergesinin devreye girmesiyle, sinemanın ilk döneminin aksine, birbirini ardışık çizgide takip eden kronolojik kesitlerden oluşan zaman kavramından ziyade, sürekli geçmekte olan “şimdi”, korunan bir “geçmiş” ve belirsiz “gelecek” arasında bölünen bir zaman kavramından bahsedilir. Bu şekilde var olan zaman göstergesi çizgisellikten tamamen uzaktır. Bu gösterge bir “oluş” talep eder. “Oluş” talep eden bu göstergede zaman-hareket ilişkisi çok çeşitli, birbiriyle ilgisiz ve karmaşıktır. Oluş göstergesinde ise, göstergelerin diziselliği genişler, kronolojik dizisellik ortadan kalkar. Bu gösterge, diğer iki göstergenin içermediği şeyleri de sergileyen bir belirlenime sahiptir. Oluş göstergesi zamansal bir güç sunar. Bu zamansal güç sayesinde hareket, oluş göstergesinin, kronolojik olmayan zamanı ile düşünce arasında bir bağ kurar. Zaman-imgesinin doğurduğu oluş göstergesinde zaman, imgeden sıyrılıp, düşüncenin kendisine yönelerek hareket-imgesindeki belirlenimlerden kurtulur. Bu gösterge sinemanın saf bir zamansal noktaya geldiğini gösterir (Sütcü, 2005, s. 62-64).

## Sonuç

Organik rejim, klasik sinema içerisinde baskın halde bulunan hareket-imgeyle

doğrudan alakalıdır. Bu rejimdeki ana özellik, onun betimlemelerle ilgili olmasıdır. Organik rejim, önceden var olan gerçeklikleri betimler, kurgu ve montaj yoluyla bir bü-tüne ulaştırır. Bu rejimde, süreklilik, eş zamanlılık ve tanımlanabilir bir gerçeklik söz konusudur. Hareket-ime sinemasına ait olan organik rejimin, neden-sonuca dayalı, mantıksal ilişkilerle anlam kazanan bir betimleme biçimi olduğu söylenebilir. Kristal rejim ise, organik rejimde bulunan duyuusal hareket ettiricilerin karşıt yönünde işler. Kristal rejimde, organik rejimin aksine, imgeler başka imgelere dönüşebilir, bu imgeler arasında bağıntısızlık oluşabilir, aynı zamanda kendilerini gelip-geçici ortamda var edebilirler. Kristal rejim, gerçeklikten koparak, kendi bağlantısını ve gerçekliğini yaratmaktadır. Gerçek ve düş kavramları arasındaki sınırların kalkmasını, imgelerin irrasyonel çizgilerle birbirine bağlanmasını sağlayan kristal rejim, zaman imgesine dayalı sinemanın temelini oluşturur (Sütcü, 2005, s. 65-67). Organik rejimde imge, dışsal ve daha önceden var olan gerçekliğin temsiliyle betimlenirken, kristal rejimde imge, kendi gerçekliğini yaratan bir düşünme tarzı olarak ortaya çıkar. Bu durumda kristal rejimde imge, bir şeyin yeniden sunumu ya da temsili değil, bizzat kendisi temsil olan şey olarak karşımıza çıkar (Yetişkin, 2011, s. 139).

Modern çağda kendisini var eden sinema, bir yandan kendi yaratımını gerçekleştirmiş diğer yandan daha önce ortaya çıkan her sanat gibi kendisini, kuramsal tartışmaların içinde bulmuştur. Ortaya çıktığı andan beri sinema, birçok düşünürün tartışma konusu olmuştur, Deleuze de bu düşünürlerden biridir. Deleuze, sinemayı yeni imgeler ve düşünceler üreten bir yaratım alanı olarak görmüş, bu noktada onu, felsefeden ayrılmayan, hatta felsefe üstü olan bir düşünüş süreci olarak ele almıştır. Deleuze, tarihsel olaylar, teknolojik değişimler etkisinde değişen sinemayı hareket-ime ve zaman-ime kavramları ile açıklama yoluna gitmiş, bu imge türleri arasındaki farkları ortaya koymuştur. Hareket ve zaman kavramlarını açıklarken Antik Çağ filozoflarından, Kant'tan ve Bergson'dan yararlanmış, düşünürlerin, bu kavramlara ilişkin tanımlarını karşılaştırmış ve sinemaya olan yaklaşımını bu tanımlar çerçevesinde oluşturmuştur. Deleuze, öncelikle mekan-zaman kavramlarının neden-sonuca dayalı, doğrusal bir çizgi oluşturduğu hareket-ime sinemasına odaklanır. Bu sinema türü İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar güçlü bir şekilde etkisini göstermiştir. Hareket-ime sineması düşünceyi imgenin kendisinde doğrudan verir. Algı-eylem-etki yolları kullanılarak, seyircinin duyu-motor şemasını hareket ettirecek bir sinema tarzı oluşturulur. Bu sinema türünde her imge birbirine nedensellikte bağlıdır ve imgeler arası rasyonel bir çizgi oluşur.

Hareket-ime, hareketin yarattığı psikolojik bir etki oluşturduğu için siyasi ve ticari faaliyetlerin ürünü olarak kullanılmaya başlamıştır. Deleuze, bu tehlikeden dolayı sinemada hareket ve imgenin sinema içerisinde terk edilmesi gerektiğini düşünür. Savaşın sonra dünyada yaşanan faşizm, soykırımlar ve ekonomik çöküntüler insanların dünyaya olan inancını yok etmiştir. Bu durum insanları değiştirdiği gibi sinemanın da

değişimine yol açmış, klasik anlatıya sahip hareket-imge sineması eski gücünü yitirmiştir. Deleuze, İtalyan Yeni Gerçekçilik ile başlayan bu yeni sinema türünün, insanların Dünya'ya olan inançlarını yeniden tesis etmesi gerektiğini belirtmiştir. Deleuze, modern sinemanın ortaya çıkışını zaman-imge kavramıyla açıklama yoluna gider. Bu imge türü düşünceyi kendisini temsil eden göstergeden kopararak verir, hareket-imge kullarından kurtulur. Klasik sinemada edilgen olan insanlar yerini sıkıntılarını ve problemlerini bilen, kendilerini mücadelede koşullarında yeniden üreten insanlara bırakır. Zaman-imge sinemasında mekan, zaman, imgeler ardışıklık ve kronolojik bir yapı oluşturmaz. İmgeler birbiri içine geçebilir ve irrasyonel çizgiler oluşturabilir. Sonuç olarak, bu kavramlar yoluyla sinema yaklaşımı geliştiren Deleuze, çalışmalarıyla sinemaya yapılan geleneksel yaklaşımlardan tamamen sıyrılmıştır. Sinemaya yeni bir perspektif kazandırması bakımından Deleuze'ün sinema yaklaşımı geçmişten bugüne önemini korur görünmektedir.

## Kaynakça

- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket-İmge* (1. Baskı) (Çev. S. Özdemir). İstanbul: Norgunk.
- Demir, Z. (2019). Bergson Felsefesi Işığında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde Zaman. *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, 3, 1-20.
- Hitchcock, A. (Yönetmen). (1972). *Cinnet* [Film]. ABD: Universal Pictures.
- Schneider, A. (Yönetmen). (1965). *Film* [Film]. ABD: Video Specialists International.
- Serttek, G. E. (2013). Deleuze'ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Sica, V. D. (Yönetmen). (1948). *Bisiklet Hırsızları* [Film]. İtalya: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche.
- Sütcü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi* (1. Baskı). Bursa: Sentez.
- Tanrıtanır, B. C. ve Tütak, B. (2015). Henri Bergson'un Süre Felsefesinin William Faulkner ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Yansımaları. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 40, 33-44.
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 40, 123-141.