

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE BİLİM DALI**

**DELEUZE'ÜN SİNEMA FELSEFESİNE KAOS-OLUŞ
PERSPEKTİFİYLE YAKLAŞMA DENEMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ERDAL GÜÇLÜ

PROF. DR. SİNAN ÖZBEK

KOCAELİ 2013

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE BİLİM DALI**

**DELEUZE'ÜN SİNEMA FELSEFESİNE KAOS-OLUŞ
PERSPEKTİFİYLE YAKLAŞMA DENEMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: ERDAL GÜÇLÜ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 10.07.2013 -

2013/11

Jüri Başkanı: Prof. Dr. H. Sinan Özbek

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Aysel DOĞAN

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Deniz KANIT

Sinan Özbek
Aysel Doğan
Deniz Kanit

KOCAELİ 2013

ÖNSÖZ

Karadağ'dan Sırbistan'a doğru sonsuza kadar taşacakmış gibi sırttan "Sancak" coğrafyasında bir yerlerde bir filmi tek başına çekip sadece bir kişiye gösterdikten sonra hem kendini hem de filmini yok etmiş olan Transkovac'a ve popüler veya alternatif perspektifler tarafından "çöplük"lere itilmiş tüm Transkovaclara... Tez yazım aşamasında sabrı ve katkıları için Prof. Dr. Sinan Özbek'e, jüri üyeliğini kabul ettikleri için Prof. Dr. Aysel Doğan'a ve Yrd. Doç. Dr. Deniz Kanıt'a teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
İÇİNDEKİLER.....	II
ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
GİRİŞ.....	1
1. FELSEFENİN KAOSLAŞMASI.....	5
1.1. Felsefe Neye Dönüşebilir?.....	5
1.1.1. Kaosa Elek Dikme Denemesi Olarak Felsefe.....	9
1.1.2. Felsefenin Yok-Bilimselliği.....	17
1.1.3. Kompozisyon Düzlemi.....	21
1.2. Kaosun Kaoslaştırılması.....	25
1.2.1. Kaos nedir?.....	25
1.2.2. Kaosu Sorgulamanın Altı Hali.....	31
1.2.2.1. Dört Popüler Perspektif.....	32
1.2.2.2. Beşinci Hal Olarak Deleuzecü Perspektif.....	35
1.2.2.2.1. Arzu.....	36
1.2.2.2.2. Platon: Kaosun Kovulması.....	41
1.2.2.2.3. Leibniz: Kaos Yerine Labirent.....	43
1.2.2.2.4. İktidarın Kıvrımları.....	47
1.2.2.3. Altıncı Hal: Kaos-Oluş Perspektifi.....	53
2. SİNEMANIN FELSEFEYLE KAOSLAŞMASI.....	63
2.1. Hareket ve Bütün.....	66
2.1.1. Bergson.....	66

2.1.1.1. Hareket ve İmge.....	66
2.1.1.2. Sezgi ve Süre.....	68
2.1.2. Bergson'a Rağmen Bergsoncu Halde Mümkünleşen Sinema.....	74
2.1.2.1. Üç Tez.....	74
2.1.2.2. Düşünce-İmge Kıvrımı.....	80
2.1.3. Hareketin İmgeleri.....	87
2.1.3.1. Montaj.....	88
2.1.3.2. Üç İmge.....	92
2.1.3.3. Gösterge ve Aksiyon-İmge Krizi.....	98
2.2. Zaman ve İnanç.....	103
2.2.1. Yeni İmgeler, Yeni Göstergeler.....	104
2.2.2. Kristal Montaj.....	105
2.2.3. Zamanın Felsefi Devrimi.....	109
2.2.3.1. Antik Yunan'da Değişim ve Zaman.....	109
2.2.3.2. Kant : Zamanın Değişimi.....	112
2.2.4. Beyin ve İnanç.....	113
2.2.4.1. Beynin Kendini Toparlama Eğilimi Olarak İnanç.....	113
2.2.4.2. Sinematografik Kaos.....	114
2.2.4.3. Aşkînsal Ampirizm ve Hume.....	116
2.2.5. Sinemanın Kaotik Halleri: <i>Kosmos</i> Filmine Kıvrılma Denemeleri....	120
SONUÇ.....	132
KAYNAKÇA.....	137
ÖZGEÇMİŞ.....	141

ÖZET

Bir tarafta “gördüğüne inan” perspektifiyle zihinsel gözleri çalıştıran bir sinema diğer tarafta bu gözleri kör eden, görülenleri de zan altında bırakan bir felsefe; bunların ötesinde, kaotik-bütünün dalgalarında basacak bir karış toprak arayan çürürken-düşünen-bedenin, belki de sadece düşünen bir ayağın, Deleuze'ün sinema felsefesinin sokaklarında "inanmak neden gerekli?" sayıklamalarıyla koşuştururken şans eseri oluşmuş gölgeli bir çıkmazdaki zorunlu soluklanmaları... Bu tez olsa olsa bu gizlenme, maskelenme, saklanma arzusunun detaylı bir metaforu, şans eseri oluşmuş bir dengenin yok-yanlış olarak belirmiş bir ifadesidir.

Anahtar kelimeler: Deleuze, kaos, kıvrım, perspektif, sinema felsefesi.

ABSTRACT

On the one hand, a cinema enhancing the mind's eyes with "Believe in What You See" perspective and a philosophy blinding the very same eyes and casting shadows on what is to be seen, on the other. Beyond all, the inevitable breath catching of the rots-as-it-thinks body, or of only one foot alone that thinks, which seeks for an inch of land to step on amongst the waves of chaotic-whole in a coincidentally-formed and shady cul-de-sac while rushing in the delirious walkabouts of "Why is it necessary to believe?" in Deleuze's cinema philosophy. This thesis, if need be, is but the utterly detailed *metaphors* of the desire to disguise, to mask and to hide and the *expressions*, which have occurred as non-false, of the unintentionally-created balance.

Key words: Deleuze, chaos, fold, perspective, cinema philosophy.

GİRİŞ

Sinema felsefesi nedir, felsefenin sinemayı işgal mi etmesidir? Eğer sınırları az çok çizilmiş bir metafizik arka plana sahip felsefi kavramlar belirli bir sistemde kendilerini test etmek için sinemayı kullanıyorsa bu sorunun cevabı açıktır. Deleuze'de olduğu gibi ancak ve ancak sinemanın olanakları sayesinde kavramlar yaratabileceğini düşünüyorsa bir filozof o zaman kendisini yepyeni bir perspektifin içinde kurmaya başlamış demektir.

Bu açıdan bakıldığında bu yeni perspektif birbirinden ayrı olan bu iki alanın bir karışımı, bir sentezi ya da kendine özgün bir bütünlüğü müdür? Bir perspektif olarak sinema felsefesi iki ayrı perspektifin komşuluk ilişkisi midir, yoksa iki ayrı perspektiften uzaklaşan başka bir perspektif mi? Deleuze'e göre burada artık kaos çalışmaya başlar. Bozma ilkesi olarak kaos kendi hareketliliğini devam ettirirken "sinema felsefesi" gibi oluşan yeni düzenler kendi düzenliliklerini korumak için kaosla iç içe girmek, onunla oluşabilmek zorundadır. Felsefe kendi düzenliliğini bir tutarlılık-içkinlik düzlemi oluşturarak korurken, başka bir yerde sanat olarak sinema da kompozisyon düzlemleri sayesinde kaostan sakınacaktır.

Kaosa karşı bir düzen kurma mücadelesi veren bu iki ayrı düzlem bir yanda kendini korumaya çalışırken diğer yanda kaosla karşılıklı oluşun yani kaos-oluşun yol açtığı bir genişleme, bozulma ve bu bozulmayla oluşmuş yeni malzemelerle sanat ve felsefe yapabilme, figür ve kavramlar yaratabilme olanaklarını sonuna kadar zorlayacaktır. Bu anlamda kendini yenilemek isteyen ve yeniyi üretmek isteyen bir düzenin kaostan başka dostu da yoktur.

Deleuze de kavram yaratmak isteyen bir filozof olarak hem kaosun hem de onun karşısında konumlanmış yeryüzünün bir dostudur. Çünkü filozof düzensizlikten kaçarken düzene saklanarak kendini ifade edemez; böyle olsaydı sinema felsefesi gibi ilk bakışta çok güvensiz bir düzlemde adım atmakta dahi çekinirdi. Ancak bir disk gibi kaosun ortasında törpülenmiş ve her an yok olma tehdidiyle hızlanarak dönmekte olan tutarlılık uzayının ya da bu kıvılcık toprağın üstünde yürüyerek felsefe yapabilir filozof.

Sinema felsefesi filozofun kavram yaratma tutkusuyla sürüklendiği yeni bir yakıcı mekândır; felsefe ve sinema alanlarının başka bir evrende ikizlendiği, titreştiği yeni bir düzlemdir. Bu düzlem sadece sinema felsefesine ait olabilir, orada ancak elinde kamerayla gezinen kavramsal kişilikler dolaşabilir, bu düzlemin kayganlığına ancak sinemadan çekip alınmış yeni kavramlar adapte olabilir. Böylesi bir düşünsel düzlem ancak hareketli-optik-sessel boyutlarla canlanmış, imgeleşmiş fikirlerle yeri gelince de kaosun zamanlaşmasıyla özgün bir şekilde ortaya çıkarılmış farklılıklarla dikilmiştir. Sinema felsefesinin düzlemi bu anlamda iki ayrı alanın kendilerinden uzaklaşmasıdır.

Birbirinden ayrı Marksist, psikanalitik, Anglosakson, feminist vs. türden sinema felsefeleri arasında neden Deleuze'ün sinema felsefesi? Bunun cevabı bir tercihle, bir alanla ilgileniyor olmakla ya da literatürde görülmüş bir eksikliği giderme tutkusuyla açıklanamaz. Deleuze'ün sinema felsefesiyle ilgilenilmesinin nedeni herhangi bir özgür iradenin olmadığı bir ortamda kaotik bir bütünün dalgalanmasıyla bir tarafından basılmış başka bir tarafından bükülmüş ama genel olarak daha da kayganlaşmış bir mekânın üzerinde dağılmakta olan perspektiflerde bazı öğelerin kendilerini toplama-kurma eğilimlerinden kaynaklanan özne oluşumlarının birbirine temas etmeyen kısımlarında şekillenmiş yeni bir perspektifin kendini ifade etmek zorunda olmasıdır. Böyle bir perspektif kendisini ancak Deleuze'ün sinema felsefesi üzerinden ve onu da kaoslaştırarak, bu düzensizleşen ortamda oluşmakta olan yeni bir Deleuzecü mekândaki Deleuze'ün sinema felsefesini inceleyerek ifade etmektedir. Böyle bir şeyin gerekliliği sorgulamak ancak yaprakların altında gizlenmekte olan bir kirpinin varlığını sorunlaştırmak kadar mümkündür. Bu yeni perspektif özgür olmasa da kendini ifade edebildiği için gerçektir ve gene aynı sebepten dolayı da doğrudur.

Böyle bir perspektifi ifade ettiğini iddia eden bu tez Deleuze'ün sinema felsefesindeki sinema ve felsefe örneğinde olduğu gibi herhangi iki cisim ya da fikir arasında iletişimin ve/veya ilişkinin mümkün olup olmadığını sorgulamaktadır; ilişki-iletişim ikiliğinden “kaos-oluş” kavramı aracılığıyla kurtulmayı amaçlamaktadır. Çünkü bu tez bir özne ve nesne olmadan, Deleuze'ün sinema

felsefesini ancak ona temas etmeden ama onunla oluřarak anlayabileceđini ve kendisini bir perspektif olarak ancak bu yolla ifade edebileceđini dűřunmektedir.

Bu amaçla hareket eden tez, felsefe-kaos ve sinema olarak ikiye bűlűnműştűr. Birinci bűlűműn ilk kısmında “felsefenin ne olduđu” incelenirken bu sorunun farklı şekillerde ve farklı hallerde sorulabileceđiyle karřılařılmış ve bu sorgulamayı devam ettirebilmek için de Deleuze’űn felsefe űzerine sűyledikleri kullanılmıştır.

İkinci kısımda ise felsefenin műcadele etmekte olduđu kaos incelenmiş; Platon ve Leibniz’in, Prigogine ve Deleuze’űn kaosa karřı nasıl konumlandıkları takip edilmiş, kaosun altı farklı perspektifte sorgulanabileceđi gűrűlműştűr. Bűylece felsefe kaosu kavramlařtırma olarak hem kaoslařtırıcı hem de yarattıđı kaos kavramı tarafından kaoslařan bir dűzleme dűnűşműştűr.

Metnin ikinci bűlűműnde ise bu altı perspektif űzerinden anlařılmaya çalıřan Deleuze’űn sinema felsefesi anlatılmış, kısımlar arasındaki sıralama da Deleuze’űn sinema kitaplarındaki deđinmelerine denk getirilmeye çalıřılmıştır. Buna gűre gűrsellik-sessellik-hareketlilik-zamansallık boyutlarında gidip gelen sinemanın ilk gűnlerinden İkinci Dűnya Savařı’nın bitimine kadarki sűreye kadar bazı yűnetmenler ve filmlerinden tűretilmiş hareket-imge kavramları Bergson felsefesinin yardımıyla detaylandırılmıştır.

Bűlűműn ikinci kısmı hareket-imge kavramlarının yařadıđı krizler sonucu belirlemekte olan yeni sinemanın zaman-imge kavramlarını inceleyerek bařlamıřtır. Deleuze’e gűre zaman felsefede olduđu gibi sanatta da her zaman hareketin hűkmű altındaydı, fakat 20. yy’da bu durum deđiřti. İkinci kısım űnce sinemadaki zaman devrimini, zamanın hareketi ele geçirmesini, sonra da Antik Yunan ve Kant’taki zaman anlayıřlarının deđiřimini takip etmiřtir.

Metnin sonlarına dođru dűzlemlerin kaos tarafından parçalandıđı kenarlarda elinde kamerasıyla gezinen bir deneycinin, Deleuze’űn Hume’den tűrettiđi “ařkınsal ampirizm” kavramıyla dűnyaya tekrardan bakılmaya çalıřılmıştır. Dűnya bu perspektiften artık inanılması gűç, gerçekten çok uzak, insandan koparılmıř bir yer olarak gűrűlmektedir. Sinema kaosun etkisi altına girdiđinden bu inançsızlıđı hem tetiklemektedir hem de buna engel olmaya çalıřmaktadır. Bu ikilik Hume’űn

izlenimler-deneyimler kaosunda insanın yaşamda kalabilmek için şeyleri aynılaştırarak kurmakta olduğu inanç sisteminde ve Deleuze'ün bu izlenimler-deneyimler kaosunun aynılaştırmaya tabi tutulmadan her defasında yeniden yorumlanabilmelerine açık kapı bırakarak yaratıcılığın dışa vurulması açısından bu kaosu olumladığı hallerde de görülür. Böylece tez son aşamada şu ikilikle karşı karşıya kalır: Bir yanda kaosun izlenimlerini aynılaştırmak diğer yanda bu kaostan yaratıcılık uğruna yararlanmak. Kaos-oluş perspektifi bu ikisinden birini seçmek yerine ikisi arasında özel bir ayarı keşfetmeyi, kaosla düzen arasında niteliksel bir fark yaratacak bir "kaos ayarı" yapmayı umacaktır.

1. FELSEFENİN KAOSLAŞMASI

Gerçek şu ki, farklılık farklılaşarak gider, değişim değişerek gider ve böylece bunu kendilerine amaç edinerek farklılık ve değişim zorunlu ve mutlak karakterlerini doğrularlar; ama farklılığın ve değişimin dünyada arttığı veya azaldığı ne kanıtlanmıştır ne de kanıtlanabilecektir.

Gabriel de Tarde

1.1. Felsefe Neye Dönüşebilir?

“Felsefe nedir?” nasıl bir sorudur? Bunun nasıl bir soru olduğunu sormakla bu sorunun nasıl sorulabileceğini sormak aynı şey midir? Buna cevap vermeden önce bu son soruyu sorabilme (şeyler ya da sorular arasında aynılıklar arama) haklılığı nasıl gerekçelendirilebilir? Yani “masa nedir” gibi bir sorunun belirli (ama daha çok belirsiz ve gelişigüzel) deneyimlere dayandırılıp gündelik hayatta işe yarayabilirliği açısından sorulmasıyla bu sorunun “masa bu saatten sonra ne olabilir, neye dönüşebilir” gibi farklı hedeflere nişanlanmış sonsuz sayıda “aynı konulu” sorularla ilişkisi nedir? Hiçbir “aynı şeyi” olmayan bir doğada herhangi bir ilişki aramak ve keşfedilmiş olası bir ilişkiye bir “aynılık” eklemek mümkün müdür? Parmenides’in burada yol gösterebilecek kolay bir cevabı vardır: Bahsedilebilen ve düşünülebilen her şey vardır (Barnes, 2004, s. 141). O halde “aynı şey”den bahsedilebildiğine göre “o” vardır.

Filozof burada belki de gücünün nerelere kadar uzandığını sorgulamak açısından etik ama belki de sadece bu iki bin beş yüz yıllık cevaba ihanet edip de “şimdi”sine sarılma ihtiyacıyla Parmenides’den kurtulmak ya da onun cevabını biraz daha karmaşıklaştırmak isteyebilir. Bunu belki de şöyle ifade edecektir: Doğada hiçbir aynılık olmasa da “aynı şey”den bahsedildiğine göre o vardır, evet, ama bu aynı şeyin “aynı şeyliğini” bertaraf eden bir de “farklılık” vardır. Farklılık Herakleitos’un “birlikte söylenenler ve ayrı söylenenleri” bir arada tutan “bir”inden türemiş “her şey” değildir (Herakleitos, 2005, s. 49). Farklılık, Anaxagoras’ın kendi başlarına birer nitelik olan ve hem sayıca hem de büyüklük olarak sonsuz sayıda yayılan küçük Sperma’lar şeklinde cisimlerin oluşturulduğu “her şeyin içindeki her şey” durumunun kozmik bir Nous (mind) tarafından hızlı devinimlerle ayrıştırılması

sonucu beliren öz farklılıkları da (Barnes, 2005, s. 250) değildir. Yani, herhangi iki soru ya da iki şey arasındaki ilişki irdelendiğinde ne kadar kaçınılması gereken bir şeymiş gibi görünse de gene de zihni zorlayan bu “aynılık arama” durumunun, “x ve y aynı değildir, ama iç içe sokuşturulabilir” gibi bir tür diyalektikle ve “x’in içinde y, onun da içinde her şey” gibi özel bir karışımla açıklanmasını öteleyen özel bir farklılık ilkesi aranmalıdır.

Filozof Parmenides’den kurtulma çabasında karşı karşıya kaldığı bu aynılık-farklılık durumunu bunları aşacak yeni bir sentezle değil bu ikiliğin ötesine geçecek yeni bir kavramla değiştirebilir. Bunun için de bir Bergsoncu olan Deleuze’un şu kavramı kullanabilir: “Différen(t/c)iation”; “farklanma ya da farklılaşma (Deleuze, 2006a, s. 3). Her şeyi değiştiren, şeyleri kendi bağlantılarından dahi farklılaştıran ve hatta kendisini de farklılaştıran bir “farklanma ilkesi”. Burada filozof “farklılaşmayan tek şey farklılaşma ilkesidir” gibi bir döngüye girmek zorunda değildir; karşılaştığı şey kendini farklılaştırıp da bir sonraki aşamada artık “aynılaştırma” niteliğini kazanma gizliliğidir (neye dönüşeceği bilinen bir potansiyellikten ziyade belli olmayan bir tür bekleyişlilik, virtüellik).

Gerçekten de bu farklanma ilkesinin kendisini dahi değiştirip de artık her şeyi aynılaştıran bir şeye dönüşme gizliliği var mıdır? Bu sorunun cevabını belirleyecek olan “gerçek”in nasıl bir perspektifte kurulduğudur: Eğer toprağa atılan meşe tohumunun bir hedefe yönelik olarak kendi içinde “bir meşe ağacı olmaklığı”ni sakladığı potansiyel-aktüel’lerle dolu bir “gerçek”e dönük olan bakış açılarında konumlanmış özneler varsa ve bu özneler bu tarz Aristotelesci bir gerçeklikte şeylerin zamanı gelince fülleşecek bazı potansiyel niteliklere sahip olduğu ve bunun ötesine asla geçilemeyeceği “gerçek”ine (Aristoteles, 1996, Kısım: 1048b-1048b5) tabi olacaklarsa; ya da gene bir ereğe (telos) yönelmiş ve potansiyel-aktüel noktalarına yerleştirilmiş birer töz olan bu özneleri tözlüğünden kurtarıp da onlara kavrama, aşma ve ifade etme niteliğini kazandıracak yani öznelliklerin bir özne olarak gerçekleştirilebilmelerini sağlayacak Hegelci bir ide (Hegel, 1977, s. 25) ile mutlak bir şekilde birleştirilmiş kavram-nesne olarak ortaya çıkan bir “gerçek”liğe yaklaşılabilecek olunursa, “her şeye kaynak olabilecek” sonsuz bir potansiyellelikle depolanmış bir maddi içeriğin zamanı gelince hangi form ile biçimleneceğine bağlı

olarak hangi zıtlıklar şeklinde ortaya çıkacağı ve bu zıtlıkların nasıl aşıldığına bağlı olarak yeni nitelikler kazanan şeylerin tekrardan İde ile rasyonelleştiği, hiçbir zaman yanlış bir adıma dahi yer bırakmayan, rahatlatıcı, sakinleştirici olan bir perspektifte bu farklanma ilkesi bir sonraki aşamalarını “aynılaştırma” ile sonlandıracak bir tür rasyonel moment olarak okunacaktır.

Bir şeyin bir ya da birden çok potansiyele sahip olduğunu ya da belli durumlarda, varsayılmış belli aşamalarda (momentlerde) bazı biçim-içerik durumlarını görmek zorunda olmayan bir perspektif mevcut mudur? Şeylerin hiçbir potansiyele sahip olmadığını, onları hiçbir aşamanın beklemediğini söylemek Deleuzecü perspektifte mümkündür ve bu perspektif şöyle çizilir: Şeyler yoktur; sınırları çizilemeyen ve sürekli farklılaşan, bir yapboz gibi birbirine tamamen uyan parçalarla değil de birbirinin üstüne katlanan, oluşturacakları biçimsiz bütünden sürekli kaçmakta olan oluş (being) uzantıları vardır. Şeyler (thing) onları tanımlayan “dır”lara (Parmenides’de olduğu gibi “o yoktur”daki “dır” gene bir varlık paradoksuna neden olmaktadır) ihtiyaç duyar; oluşun uzantısal parçaları ise “ve” ile ifade edilir (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 55). Deleuzecü perspektifte farklılaşma ilkesi “ve”lerle ilişkilendirilen parçaları sürekli farklılaştırır ve kendisi de bu “ve” ile ilişkiye giren bir oluş-parçası olduğundan farklılaşır. Bir sonraki aşamada ne olacağı belirsizdir, çünkü bir sonraki aşamanın olup olmayacağı da belirsizdir; bu yüzden de o hiçbir zaman “yeri gelince farklılaştıran, yeri geldiğinde de aynılaştıran” bir ilke şeklinde ifade edilemeyecektir.

Peki, “aynılık denilen bir şeyden bahsediliyorsa aynılık vardır, fakat onu bozan bir farklılık da vardır” iddiası ne durumdadır? Deleuzecü perspektif Spinozacı monist temaları da taşıdığından bu ifade şu şekle girecektir: Aynılaştırma farklılaşma ilkesinin ifade biçimlerinden (modus) sadece biridir. Yani sürekli farklılaşmakta olan perspektiflerden sadece biri.

Hiçbir aynı şeyi olmayan bir doğada herhangi bir ilişki ararken¹ bu ilişkinin gerçekleşebilmesi için gerekli olacak “aynılık öğeleri” yani ilişkinin ortak noktalarını da (en azından bağlantı kurmak açısından ortak bir bağlantıya sahip olmanın aynılığı)

¹ İlişki denilen bir durum var mıdır? Metin boyunca bu soru sürekli gündemde kalacaktır.

araştırmak zorunda kalınacaktır. Eğer bu tezi yazan özne² ile Deleuze arasında, birbirini anlama, yorumlama, etkileşime girme gibi durumlarda kurulmuş bir ilişki varsa aradaki ilişkiyi kuran bağlantıların öznelere bağlanan uçları birbirinden farklılaşmış olsa dahi bu ilişkinin mümkün olabilmesi için Deleuze ile tez yazarını kısmi olarak aynılaştıran kimi ortak noktalar ya da çizgiler gereklidir. “Masa nedir” gibi bir tür pragmatik-pratik soruyu sormakla bu sorunun “masa bu saatten sonra, bu andan sonra ne olabilir” gibi farklı hedeflere gönderme yapan ve sonsuz şekilde farklılaşma eğilimi gösteren ifade tarzlarıyla ancak aynı konulu, en azından bağlantı kurmak bakımından aynı, sorularla ilişkiye geçebilir. Burada önemli olan, sorular arasındaki ilişki sorunudur. Eğer ilişki ve/veya iletişim yoksa bu tez neden yazılıyor, Deleuze ile yaklaşmanın amacı nedir? Eğer bu metni okuyacak birileri “beni” ve daha da ilginç “beni oluşturan sonsuz sayıda bağlantının” bir tür rasyonel rafinesi olan bu yazıyı anlayamayacaksa ya da bu yazıyla hiçbir türden ilişki kuramayacaksa bu yazıya bir ihtiyaç da olmayacaktır.³

Konunun en başındaki soruya dönmek gerekirse şu söylenmelidir: Eğer ilişki denilen bir bağlantı varsa “her şey” her şeyle ilişki haline gelebilir. “Felsefe nedir nasıl bir sorudur? Bunun nasıl bir soru olduğunu sormakla bu sorunun nasıl sorulabileceğini sormak aynı şey midir? Buna cevap vermeden önce böyle bir soruyu sorabilme (aynı şey mi?) haklılığını nasıl gerekçelendireceğiz?” sorusu da bundan nasibini alacaktır. Ancak bu, “Tanrı yoksa her şey mubahtır” tarzında Dostoyevskici bir gerekçeyle değil, “Tanrı yoksa insan ile Tanrının halen devam etmekte olan bağlantıları bu sefer farklı bir şekilde kurulmalı, karıştırılmalı, sonsuz sayıda yeni bağlantıyla bertaraf edilmeli” gerekliliğiyle yani kaosaştırılarak, kaosun bu bağlantılara sızması sağlanarak gerçekleşecektir. Bu neden böyle olmalıdır? Deleuze gibi “neden sorusu yerine nasıl sorusunu sormak” gibi kestirme bir yolu keşfetmek yerine modernizmin totaliter-monizmine düşme tehlikesine rağmen “neden” sorusu bazı etik ve estetik durumların gizlendiği sur-duvarlarının-hemen-arkasındaki-gölgelerde soluklanmayı öğrenmek için gereklidir. Neden? Çünkü sur-arkası hem

² Toplumsal bir yığından keskin bir şekilde ayrılan bazı farklılıkların mevcut olduğunu ancak isim-soyisim belirterek ifade edebileceğini sanan ya da böyle yapmak zorunda kalan bir merkez olarak özneler topluluğu.

³ “İhtiyaçları karşılamayan bir yazı silinmeli mi, iletişim gerçekten de (farklılaştırma ilkesinin gerçekliği olarak) yok mu” soruları, eğer bu metin silinmediyse, metnin ilerleyen sayfalarında dolaylı olarak cevaplar bulacaktır.

tüm şehrin koşturmacasına sınırdır, hem de bu koşturmacada nefes alacak olanların ihtiyaç duyduğu kör noktaları oluşturmaktadır. Sur-arkaları herkes içindir ama bazı (hatta sadece “benim” ve de benim gibi birileri varsa onların) perspektifler için ölümcül düzeyde önemlidir. İstediginde görünen istenmediğinde gizlenen bu perspektifler, biyografinin tersine, düşünürlerin fikirlerini nesnelleştiren felsefe tarihinin hiç sevmediği durumlarda yaşarlar. Cinlerle, göçebelerle, birbirinden tuhaf ve birbiriyle alakasız renklerle bezenmiş çizgilerle kaosun bozucu ve genişletici yapısına cevap veren Deleuze’ü bile nesnelleştirip “postyapısalcı” sınıfına yerleştiren bu felsefe tarihi sur-arkası-perspektifleri bir tür evrimsel sürece tabi tutar, sonsuzla birlikte titreşmeye çalışan bir (özne-nesne olmayan) perspektife “Gilles Deleuze” ismini kullanır, sonsuz sayıda kendini duyuramayan bir sürü perspektifle yarışmalara sokarak bu isimle kitaplar bastırır. Bunu öyle yapar ki Deleuze’ün kendisi bile kendi ismiyle nasıl hadım edildiğini hiçbir zaman sorgulamaz, başkasının adına konuşmaktan nefret etse dahi kendini ifade edemeyen, kitapları bastırılmayan binlerce ismi ezmeyle bile arzular. Deleuze belki de bunun farkında olduğu için felsefe tarihinde bastırılmış filozoflara arkadan yaklaşır, kendi deyimiyle “onlardan bir canavar-çocuk yapar” (makes thinkers produce their own "monstrous" children). İlerleyen sayfalarda (eğer varsa) tez öznesi, bu tür bir işlemde ziyade kaosun insanı nasıl felsefe yapmaya sürüklediğini anlatacak olan Deleuze’ün tam da bunu yaparken kaosla nasıl ilişki kurduğunu (ya da ilişkisizlendiğini) önce keyfi sonra sistemleşen bir perspektiften bakarak kaos karşısında kendi konumlanmasını anlamaya/oluşturmaya çalışacaktır.

1.1.1. Kaosa Elek Dikme Denemesi Olarak Felsefe

“Felsefe nedir, nasıl bir sorudur?” Deleuze’e göre böyle bir soru felsefe yaptıktan sonra belli bir sakinlikle, olgunlukla, gece vakti sorulacak bir sorudur; hatta bir yaşlılık döneminde ketum bir telaş içinde insanın soracak başka bir şeyi kalmadığında sorulan bir sorudur (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 12). Felsefe yaptığını bilen bir filozofun, her tefekkürde düşüncelerini detaylandırırken ya da yeni bağlantılarla bezerken, aslında her defasında farklı bir şey yaparken, gece yarısı ucu görünmez, kaygılandırıcı bir açıklığa doğru kayan bu etkinliği merak ettiğinde bir tür

“ortalığı toparlama” güdüsüyle (yaşlı birinin emeklilik kaygısı gibi) sorduğu “aynılaştırıcı” bir sorudur.

“Felsefe nedir?” sorusu filozofun kaos karşısındaki kaygılarını sınırlandırabilirken bunun yerine geçebilecek bir “felsefe ne olabilir” sorusu bu açıdan çok mu güvensizdir? Bunu cevaplamak için Nietzsche’den yararlanılabilir: Bu tür sorular belli bir motivasyon içinden sorulur. “Hakikat nedir, felsefe nedir?” soruları filozofun (mesela Sokrates’in) hayatta rastgele oluşmuş konumuyla, popüler anlamda çirkinliği ya da güzelliğiyle, toplumun kodlamalarına açık olup olmamasıyla (Sokrates örneğinde yaşamdan bıkkıncılıkla), yani sanki rasyonel olmayan ne kadar şey varsa onlarla bezenmiş sorulardır bunlar (Nietzsche, 2002, s. 228). Nietzsche’nin perspektifinde dünyayı yorumlamak isteyen filozoflar bu soruları sorarken her birinin diğerlerine dayattığı perspektiflerde ortaya çıkmış içgüdülerin lehine veya aleyhine göre şekillenmiş ihtiyaçlarla hareket ederler (Nietzsche, 2002, s. 251). Ama daha da ilginç bu ihtiyaçlar gene başka bir perspektifin içgüdüsel davranışı olarak rasyonalize edilirler, soruya dönüşürler ve güvensizliklerine göre elenirler.

Kaos içinde rastgele oluşmuş konumuna çekilerek kaosa karşı haykıran bir filozof Deleuze’e göre kavramlar icat eder, sistemler kurar, düzlemler çizer, tutarlılıklar sağlar, akli bu yolla kullanır. Bu süreci öyle bir şekilde toparlar ki son aşamada felsefesini tartışmaya açmaktan bile sakınır; filozof tartışmaktan, iletişim kurmaktan hiç hoşlanmaz (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 34). Çünkü kimsenin anlayamayacağı, göremeyeceği ve benzerinin olmadığı zor durumlardan çıkar filozof; çizmiş olduğu resmi kimselere anlatamayacağını, hiçbir eleştirinin onun eserine temas edemeyeceğini iyi bilir. Ama buna rağmen kimsenin anlamayacağı bir dilde yazmaz filozof, aksine, Spinoza örneğinde olduğu gibi, toplumun felsefeden uzak kişilerine bile ulaşmak ister ve o yüzden biraz da olsa anlaşılacak ister. Yani eleştiri açısından hiçbir zihinle iletişim halinde olmadığını bilir fakat işin içine “ifade etme” durumu girince yazdıklarını bir şekilde nesnelleştirme ihtiyacı duyar ve Deleuze açısından bu, eserinin köşesine bir imza atmakla son bulur (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 14).

Sonsuz sayıdaki filozofun (kadınlar, eşcinseller ve çocuklar dâhil) felsefe tarihinde yer alamamasının bir nedeni de imzasızlık, yeteri kadar nesnelleşememektir. Bu yüzden de “felsefe ne olabilir” sorusu imza atma bakımından çok güvensizdir; toplumsal kodlara –en azından felsefe toplumundaki- yani literatüre uygun sorular sormak her zaman güvenlidir. Dolayısıyla “felsefe nasıl bir sorudur” ile “bu sorunun nasıl sorulabileceğini sormak” arasında (ilişki denilen şeyin var olduğu varsayıldığında) eşitlik aramaktan ziyade belli bir ayar farkı araştırılmalıdır. Bu ayar iki kutup arasındadır: İletişimi sağlayan, anlaşılır, ifade edilebilir, popülerleşebilir, topluma yayılabilirlik ile ifadesizlik, biçimsizlik, kaotik, parçalı, hedefsiz, seslenişsizlik. Bu iki kutup arasında nerede duracağı bir filozof için çok önemlidir. İkisinin tam ortası her zaman için en idealidir ama bu altın orta (matematiksel-geometrik olanaksızlıklar yüzünden) hiçbir zaman bulunamamıştır. Burada önemli olan toplumla iletişimi kolaylaştıran ideal ifade biçimi yerine ibrenin hangi ölçüde kaosa yakın olup olmadığıdır. Bu ayar “kaos ayarı” olarak kavramlaşır ve bu ayar “tam kaos” (bu konum soyutlama olarak düşünülebilir ancak) pozisyonuna getirilirse o zaman yaratı ve kavram olmayacaktır; yaratı ve kavram yoksa felsefe de olmayacaktır.

Deleuze’ün kendini kurmuş olduğu perspektifte felsefe bir kavram (concept) yaratma sanatıdır (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 14). Ancak felsefenin ne olduğunu anlatabilmek için Deleuze önce onun ne olmadığını sıralamaktadır: Felsefe temaşa (contemplation), düşünüm (reflexion) veya iletişim (communication) değildir. Temaşa, derine bakma, düşüncelere dalma, düşünceleri seyretme değildir felsefe; çünkü temaşa edilenler kendi öz kavramlarının yaratılışı içinde gömülmüş bir haldedir, şeylerin kendileridir, şeylerin kavramları değil. Düşünüm de değildir, çünkü her düşünüm felsefi olmak zorunda değildir; sanatçılar resim ve müzik üzerine düşünürken felsefeye ihtiyaç duymazlar. Son olarak felsefe iletişimde hiçbir nihai sığınak bulamaz, çünkü iletişim sadece fikirlerin içindeki güçlerle iş görür, kavram değil bir “uzlaşma” (consensus) yaratmak için kurulur. (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 15).

Temaşa, aşkın bir edayla hükümdarın katından yeryüzüne bakan, üç dört kaba simgeyle yeryüzüne emreden, onun çeşitliliğini ve güç ilişkilerini görmezden gelen,

kısacası yeryüzünü yadsıyan Doğu bilgelerinin yaptığı iştir. Batının (daha doğrusu Antik Yunan'm) filozofu yeryüzünün güçlerine içkindir, onlarla çarpışır, hatta onlarla dost olur, ayaklarıyla bastığı toprağı dert edinir, onu yurt edinir. Toprakla öyle bir ilişki kurar ki önce onun bağlarını bozar, onu yersizyurtsuzlaştırır (deterritorialisation), daha sonra yeryüzüne tekrardan doğarcasına toprakla yeni bağlantılar kurar, yurtlaşır (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 80).

Düşünüm, yeri gelince duygulam ve algılam yardımıyla anıt yaratan sanatçının yeri gelince de doğayı kısım kısım sabitleyerek, fonksiyonlar aracılığıyla teori üreten bilimcinin tavrıdır, filozofun değil. Filozof, görüleceğı gibi, ne duyum ve algılarla ne de fonksiyonlarla düşünömler; filozofun tek işi kavram yaratmaktır.

Kavram yarattığını iddia eden reklamcılık veya kapitalist gösteri toplumunun içinde bulunduğu asıl durum ise iletişimdir. Bunlar toplumda belli hareketlenmelere neden olabilen kodları bileştirir ve iletişimi kolaylaştırmak için bu kodları klişeleştirerek sunar, satar, insanları iletişime girebilen özneler haline getirmek için (sanki mümkünmüş gibi) ara-uzlaşmalar, rahatlamalar, konsensüsler oluşturur. Felsefeninse tartışmaya dahi sabrı yoktur, o uzlaşma kurmaz, Nietzscheci bir tarzda “felsefe dayatır”.

Felsefenin dayattığı bu kavramlar tam olarak nedir? Kavram yapboz parçalarıyla değil de birbirine uymayan parçaların yan yana gelmesiyle, köprülerle ilişkilendirilen bileştiricilerle tanımlanır. Her kavramın bir şifresi vardır, o çoğul olana gönderme yapar ama her çoğul olan kavram değildir. Dünyanın tüm kuşlarına gönderme yapan bir “kuş” terimi kavram değildir; ama bir defterin en arka sayfasına çizilmiş kendine özgü hatlara sahip tek bir kuş resmi, bir fabrikanın seri üretimine benzer şekilde tek-tip türünden yeniden üretimi gibi değil, hayatın türlü güçleriyle kesişen kimi çizgilerle örölmüş bir tür düzlem eklendiğinde toplumsal bir oluşu dahi yeniden düşünebilme olasılıkları üretmesi bakımından felsefi bir kavrama dönüşebilir. Bu kuş kavramının, bir felsefenin başlangıç kavramı (arche) olsa dahi, birden çok bileştiricisi vardır (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 23). Alışlageldiğı gibi iki kanatlı-uçabilen-gagalı vs. türden herkesin zihninde aynı şeyi canlandıran, iletişim için yan yana gelmiş (dünyanın tüm kuşlarına gönderme yapan) bileştiricilerden değil, ötüşü-rengi-kanat çırpışı-kıvrımları-çok özel bir anlamdaki

gizli ataerkilliği ya da feministliği gibi bileştiricilerle özelleştirilen, üzerinde bulunduğu düzleme bağlı olarak zihinde yeniden yaratılan bir olaydır (event). Descartes'ın cogito'su bir kavramdır; düşünüyorum-varım-ben-Tanrı-şüphe bileştiricilerini düzlem üzerine kurulmuş köprülerle tümlediği için bu kavram bir bütündür ama her zaman için parçalı bir bütündür. Parçalı olmasaydı ya da birbirine tamı tamına uyan parçalara sahip olsaydı, Deleuze'ün zihinsel kaos dediği, kavramı durmadan gözetleyen, onu bir daha emmek için durmadan ona yapışan bu yok edici-bozucu ilkedен kurtulamazdı (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 23).

Kaosa kapılmamak için düzen kurmaya çalışan kavram aynı zamanda felsefe ile felsefe-olmayan arasındaki bir sınırdır. Kavram yaratılma sürecinde sınırın bu felsefe-olmayan alanı bir nevi felsefe-öncesi durumları hazırlamaktadır. Bu sürecin işlem gördüğü mekânın adı içkinlik düzlemidir (plane of immanence) ve bu düzlem kaosun bir kesiti gibidir, bir elek görevi yapar (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 45). İçkinlik düzlemi düzen kurmaya çalışan kavramın bozulmasını engellemek için önceden kurulmuş, yukarıdaki kuş örneğindeki düzlem gibi, belki de diğer filozoflarla (iletişimi değil) ilişkiyi sağlayan tek alandır. Kavram henüz yaratılmamışken çizilmiş felsefi ve felsefi olmayan bu çizgiler-alanı filozofun kendi ayaklarıyla basarak kendini düzensizliğe ve yaşama karşı sağlama almak isteyeceği türden bir topraktır. Fakat filozof bu toprağa kendi ayaklarıyla basmaz, çünkü bu aşamada kaosla hâlâ barışık değildir; içkinlik düzleminde kendisi yerine felsefi bir kişiliği yani kavramsal kişiliği (conceptual persona) yürütür. Filozof kaosun üzerine çekilmiş bu içkinlik düzlemi üzerinde ancak bu kavramsal kişilik sayesinde düşünür. Platon felsefesinin kavramsal kişiliği Sokrates'tir, Nietzsche'nin Dionysos, Marx'ın Proletarya ve Kapitalist kişilikleridir; bunların rolleri düşüncenin yurtluklarını, yurtsuzlaşmalarını ve yeniden yurtlanmalarını ortaya çıkarmaktır; bunlar düşünürlerdir, kişileştirmeci belircileri ve kavramların yoğun belircileriyle sık sıkıya birleşir (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 67).

Deleuzecü perspektiften felsefeyi toparlamak gerekirse: Felsefe çizmek zorunda olduğu felsefe-öncesi düzlem (içkinlik), icad etmek ve yaşatmak zorunda olduğu felsefe-yakını kişilik veya kişilikler (üsteleme), yaratmak zorunda olduğu felsefece kavramlar (tutarlılık) ile işleyen; çizmek, icad etmek, yaratmak olarak bu

üçlü teslise sahip olan bir olaydır (event) (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 73). Deleuze bu üçlünün birbirlerinden türemediklerini belirtir ve birbirlerinden yapısal farklılık gösteren bu üçlüyü ancak ortak bir uyarlamayla bir arada tutabileceğini söyler:

Kavramların yaratılmasını düzenleyen bu felsefeye ortak-uyarlama yetisine tat adı verilir. Eğer düzlemin çizimine Akıl, kişiliklerin icadına İmgelem, kavramların yaratılmasına Anlak diyorsak, tat henüz belirlenmemiş kavramın, henüz saydamlıklardaki düzlemin üçlü yetisi olarak ortaya çıkıyor. Bu yüzden yaratmak, icad etmek, çizmek gerekir, ama tat, yapısal olarak farklılık gösteren üç merci arasındaki rabitanın kuralı gibidir tıpkı (Deleuze ve Guattari, 2001, s.73).

“Tat” denilen bu ahenk birbirinden farklı şekilde çalıştığı iddia edilen akıl, imgelem ve anlak’ı birleştiren değil de filozofu başka bir şey ile ilişkiye sokan bir durumsa kaosla olan mücadelesinde estetiğin oynadığı rol önem kazanır. Peki, filozof kaosu elekten geçirirken bu tür bir uyarlamaya, yani bu karşılıklı konumlanmada tat almaya ihtiyacı duyar mı? Bir filozof için tat almak nedir?

Bunu cevaplamak için Deleuze’ün bir filozofu hangi kavramlarla yan yana düşündüğüne tekrardan bakılmalı: Düzlem çizimi olarak akıl, kişiliklerin icadı olarak imgelem, kavramların yaratılması olarak anlak. Buradaki akıl filozofun bireyselliğine indirgenemez: Akıl literatürde yazılı ya da gizlenmiş, toplumla her türden ilişkiyle kesişmiş, Kantçı anlamda asla evrensel olmayan, tersine birbirinden sonsuza kadar farklılaşabilen sonsuz sayıda perspektifi üreten ontolojik, hatta Deleuze’ün düzeltmesiyle aklın kendi geçici kurallarıyla dahi çatışmakta olan politik bir akıldır; cogito’nun düzlemini çizen akıl ile çatışıp da “zamansız ve mekânsız” öznenin durumunda nefes alamayan Kantçı akıldır. Ancak Kant bu yeni özneye her ne kadar “Transandantal” ismini verse de bu durum felsefe tarihindeki klişeler gibi hiçbir zaman aşkınsal değildir; Kant (sadece kavram yaratma aşamasında) toprakla bir Doğu bilgesi gibi gökyüzünden değil de içeriye kadar batmış ayaklarıyla ilişki kurduğu için Descartes’in cogito’sundan rahatsız olmuştur. Zaman ve mekânı basit bir şekilde cogito kavramının diğer bileştiricilerine (şüphe, Tanrı, var olmak vs.) eklemek yerine, düzlemin zaman ve mekânı sorunlaştıran çizgileriyle yeni bileştiricileri (kategoriler, mekân, zaman, eleştiri) içkinleştirmiştir. Bu anlamda Kant

bir devrim yapmıştır ve Deleuze’ü tekrarlamak gerekirse “devrim sadece içkin bir ilişkiyle gerçekleşir”. Aklın kurduğu bu düzlemin adı işte bu yüzden “İçkinlik Düzlemi”dir: İçkinlik düzlemi hiçbir şekilde toplumdan, politik olandan, çatışmadan, hatta varlığı şüpheli olan ilişkiden (bu durumda ilişkinin var olup olmadığının yarattığı gerilim bile yeterlidir) bağımsız düşünülemez, ama herhangi bir ilişkide eriyip yok olacak düzeyde de diğer öğelerle bütünleşemez.

Akıl ve onun kurduğu içkinlik düzlemi ile harekete geçen filozofu gündelik hayattan koparmak için imgeleme de bakılmalıdır. Kaosla olan mücadelesinde aklın kurduğu (çattığı) düzlemde hayali birileri koşturmalıdır, orada bir şeyler yapılmalıdır; Deleuze için kaosa yönelmiş olan her zamanki gibi bir insandır, hatta bir adamdır.⁴ Bu adam kaosa karşı konumlanmışken kendisini eninde sonunda bir sanatçı yapacak imgeleme ilişkisi içindedir. Hayali olan bu adamı, aynı zamanda filozofun idealleştirilmiş kişiliği de olan bu düşünür-özneyi yaratmak için filozof duyusal ve algısal özelliklerini sanatçı durumlara yaklaştırmalıdır. Spinozacı olan Deleuze’e göre bir fikir onu duyan ve algılayan kişilerden bağımsız olarak duyulur ve algılanabilir hale geldiğinde imgeleşir.

İmgeleşen ve filozofun kuklası haline gelen bu kavramsal kişiliğin artık bir şeyler yapması gerekir, kavram yaratması. Yeri gelince kavramsal kişiliğiyle gurur duyan, ama çoğu zamanda ondan utanan filozofun tamamen bu kişiliğin ürünü olan kavramı iş kendini sunmaya, topluma açmaya gelince her ne kadar geçmişe dair duyduğu sıkıntıyı her defasında hissettirse de kavramın mülkiyetini kişiliğe vermek yerine atalarından gelen isim-soyisim (Deleuze ve Derrida’nın türlü oyunlarla bu sıkıntıyı bertaraf etmeye çalıştıkları imza atma durumu) kullanımıyla tüm telif hakları çalınır. Böylece çizdiği resmin altına imza atan bir ressamın durumuna benzer şekilde filozof kavram yaratır hale gelir. Doğrusu bu kavramı yaratan filozof-dünya-kavramsal kişilik-kaos-entropi arasındaki itiş kakışın belli bir estetik-rasyonel ya da ortalığı toparlama eğilimi içindeki anlaktır, yani kavramsal-kişilik ile filozofun ortak ürettikleri ama sonuç olarak imza ile filozofa bağlanan kavramların son halini

⁴ Kadın, eşcinsel, çocuk, trans değil, bir adam. Deleuze bu konuda ataerkil literatürle ciddi bir sorun yaşamadı. *Felsefe Nedir*’i her ne kadar Guattari ile birlikte yazdıysa da Deleuze-Guattari oluşunun ataerkil felsefe literatürüne ciddi bir direnç geliştirememesi ve bu oluşun “isim-soy isim kullanma” merkezini bir türlü dağıtamaması, dahası bu tezin perspektifinin Guattari’ye karşı acımasız yer-bırakmazlığı yüzünden bu tez Guattari’yi yok sayma haklılığını kendinde görebilmektedir.

aldığı yer anladır. İmzasını sürekli Sokrates olarak imzalayan Platon bile son eserlerinde “Yabancı” rumuzunu kullanıp Sokrates-Platon dostluğunu simgeleyen anlak ibresini kendine çevirmiştir. Yeri geldiğinde “şemsiyesini unutan”, çarşıdaki Dionysoslara bürünen Nietzsche bile Zerdüş’tü terk etmeyi bilmiştir. Burada filozofun mülkiyet ilişkilerini sorgulamak yerine (telif dolandırıcılığı) bir kavram yaratma sürecinin başlı başına neden bir “tat alma” eylemi olduğunu anlamak önemlidir.

Deleuze tarafından birbirinden nitelik olarak soyutlanmış anlak, imgelem, akıl neden “tat alma” şeklinde ahenge sokuluyor? Bunun nedeni, filozof eğer tat almak istemeseydi, kaostaki mücadelesinde kendine bir ödül biçmeseydi imza atmasına gerek kalmayacaktı, şeklinde açıklanabilir. Yani genel olarak toplumla iletişim kurma amacı olsun ya da olmasın (Deleuze’ye göre filozof en azından filozofluk anında bunu asla istemez) filozof kendi kendini ödüllendirdiği ve bir varlık olarak kendini ifade ettiği (conatus) imza sayesinde filozof olur. Bu durumda “imza yoksa filozof da, iletişim de yoktur, felsefe de yoktur” denilebilir ama böyle bir durumda herhangi bir sorun-arkasında-elinde-çiviyle-kavram-çizen bir kavramsal kişiliğin olup olmadığını kim bilebilir?

Tat-alma imza atmakla ilgilidir ama kavramsal kişiliğini bir imzayla boğazlamayan bireyler kaos karşısında tat almazlar mı? Bu soru şuna çevrilebilir: Keşfettiği ve sonradan da çok sevdiği bir tadı her gün tatmak isteyen bir insan bu tadı başkasına tattırmazsa bir süre sonra bu tattan vazgeçer mi? Buna verilecek tek cevap, en azından tezin öznelere için, hayır. Sadece kendi için keşfedip yediği bir yemeği diğerlerine (eğer varsalar) ikram edemediği için çöpe atmayan biri kendi kavramsal kişiliğini de çöpe atmak zorunda değildir; buna ek olarak kavramsal kişiliğini bir imza ile susturup kendini topluma duyurmak zorunda da değildir. Yani toplum tarafından tanınmayan biri olarak, kavramsal kişiliğiyle evlenmiş ya da boşanmış (Deleuze’ün terk edemediği başka bir ifadeyle) bir filozof olarak ürettiği şeyden tat alabilir. Bu açıdan bakıldığında Deleuze’ün “filozof”u erkeksi olduğu kadar soyut, idealleştirilmiş, toplumsallaşmıştır, iletişimi ve ilişkiyi varsayarak yaşamaktadır; o (Deleuze’ün çok iyi anladığı) Kafka gibi yakılacak kitaplar yazmamaktadır. O halde filozof kimdir? Kant, Nietzsche gibileri filozof değil midir? Eğer imza-tat arasındaki

sıkı olduğu varsayılan ilişkide ısrar edilecekse filozof, en azından, Deleuze'ün dediği kişi değildir ya da içkinlik düzlemi çizmek-kavram yaratmak- kavramsal kişilikler kurmak edimleriyle bu hayatta tat alan ama kendi kişiliğini bile unutanın adı “filozof” değildir.

1.1.2 Felsefenin Yok-Bilimselliği

Deleuze *Felsefe Nedir?* kitabını felsefe, bilim, sanat diye üçe ayırır ve bu üçü arasındaki ilişkileri inceler. Düşünce bu üç popüler başlıklara neden ihtiyaç duyar? *Kapitalizm ve Şizofreni* ve sinema (*Cinema 1, Cinema 2*) kitaplarındaki özgün başlıklar yerine bu kitapta düşünceyi, felsefe tarihi kitaplarına benzer şekilde, felsefe-bilim-sanat (bir tek din eksik) olarak ayırıp sonra da gene felsefe tarihinin çok sık yaptığı tarzda “aralarındaki fark nedir” sorularıyla devam etmesinin nedeni belki de bu çok nefret ettiği felsefe tarihine girebilen en azından bir eseri olması gerektiğini düşünmesi ve/veya o literatürle bir şekilde böyle hesaplaşmaya girmesi olabilir. Bu hesaplaşma tarzı major isimlere (Hegel, Kant) dair bir şeyler söylemeyi gerektirir ve Deleuze bu hesaplaşma tarzını (tezin ikinci kısmında görüleceği gibi) sinema alanında da gösterecektir.⁵

Burada ilgilenilmesi gereken asıl nokta şudur: Hayatta kalmanın, dahası tat almanın, kaosla kapışmanın neden bu üç formu (bilim-sanat-felsefe) önemlidir? Kaosla kaoslaşıp çeşitlenen, detaylanan ve iç içe sokuşturulan kavramları aynı anda düşünebilen bir zihinsel olayın önemini çoğu insan yadsıyabilir ama Deleuze yadsıyamaz; o bu üç alanın bir tür “yararlı merkeziliğe” sahip olduğunu düşünür. Asırlardır gelişen ve literatürü sonsuz metinlerden oluşan bu üç form, hazır kaosa karşı savaş konularındaki deneyimleri de varken (ve hazır Deleuze de pratik bir filozofken) neden kullanılsın? Tarihin biriktirdiği böylesine büyük bir alet kutusu varken, kaosa karşısında ayakta kalma gibi oldukça pratik bir sorunda bu üç form neden kullanılsın? Deleuze'ün böyle bir soruyu cevaplayacak ne lüksü ne de ihtiyacı vardır ama bu tezin şu gerekçeyle böyle bir ihtiyacı vardır: Kaos denilen yıkıcı ilke sanat-bilim-felsefeyi Deleuze'ün 1991 senesinde kullandığı tarzda merkezi bir savaş makinesi olmaktan çoktan çıkarmış durumdadır; kaos her an yeni

⁵ “Hiç sevmediği” Eisenstein, Griffith ve Hollywood filmleri üzerine bir şeyler söyleme, belki de son sözü söyleme gayreti.

düşünce yapıları icat etmeye zorlamaktadır. Bu durum bilim alanında daha da belirgindir. Bu söylenenleri açık hale getirebilmek için Deleuze'un bilim hakkında söyledikleri izlenmeli:

Bilimin nesnesi kavramlar değil, ama kendilerini söylemsel sistemler içindeki önermeler olarak sunan fonksiyonlardır. Fonksiyonların öğeleri fonktifler diye adlandırılır. Bilimsel bir nosyon kavramlarla değil, ama fonksiyonlar ya da önermeler aracılığıyla belirlenmiştir. Bu, matematik ve biyolojinin karşılıklı kullanım biçimlerinde de görülebildiği gibi, çok değişken ve karmaşık olan bir fikirdir; ne ki, bilimlere düşünümleme ve iletme olanağını veren de, asıl bu fonksiyon fikridir. (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 107)

Birbirine uymayan parçalı bileşenlerden oluşan kavramlar yerine biyolojide olduğu kadar aynı mesajı matematikte de iletme özelliği taşıyan iletişim-gönderim kesitleri olarak da adlandırılabilir fonktiflerden oluşmuş fonksiyonlar ya da önermeler... Bilim, Deleuze'un zihninde kimi zaman geçici kimi zaman yasalaşan bu fonksiyonlarla çalışır ve bunların en önemli rolü evrenin hangi köşesine koyulurlarsa koyulsun orada mantık-matematik sahibi bir canlıya birebir aktaracağı mesajlarla yüklü olmalarıdır.

Felsefe iletişimden kaçarken bilim kendi etrafını iletişim ağlarıyla sarmaktadır. Bu aynı zamanda iki alanın kaosa karşı birbirlerinden oldukça farklı konumlarda direndiklerini de gösterir. Felsefe bir yandan köprülerle bağladığı kavramlarını kaosun üzerine yerleştirirken kendi içinde tutarlılıklar kazanır, gizil olana bir tutarlılık verirken de sonsuz hızların nasıl korunabileceğini dert edinir. Bu gizil olan, düzensizliğinden çok kendisinde başlayan her türlü formun dağılıp gittiği sonsuz bir hızla tanımlanan kaostur, bir hiçlik değildir, o tam da felsefeden aldığı özel bir tutarlılıkla kendi sonsuz hızını koruyabilen, gönderimi ve sonucu olmayan, bütün formları kendine çeken bir boşluktur (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 107).

Felsefenin elindeki içkinlik düzlemi bir elek gibi çalışır ve düşünce kadar hızlı giden tutarlı parçacıklar şeklinde oluşmuş kavramlarla kendisini kaosun üzerine döşer. Felsefe kaosun sonsuzluğunu saklarken bilim bunun tersini yapar: Sonsuzdan vazgeçerek kaosun gizliliğine işlevler yükler, onu sürekli tanımlayarak veya

formülleştirerek güncelleştirir. Yani ona bir gönderim verir. Bu, kaosu harikulade bir şekilde yavaşlatır. Fonksiyon ya da önerme denilen şey tam da bu yavaşlıktır. Bilim parçacık hızlandırıcılarında, gökadalari birbirinden uzaklaştıran genişlemelerde de hep hız olaylarını, yavaşlamaları önemser. Yavaşlamak, altından bütün hızların geçip gittiği kaosta bir sınır koymaktır. Burada hız ve sınır ikiliği önemlidir. Hız bir değişken oluşturur, sınırsa aşılması mümkün olmayan evrensel bir değişmez oluşturur. Deleuze böylece ilk fonktiflere ulaştığını düşünür: Sınır ve değişken. Kaosu güncelleştiren gönderimse değişken ile sınır arasındaki orantıdır (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 108).

Bilim değişip gitmekte olan, çürümekte olan her şeyi yakalamak için önce bir sınır koyar, değişmeyen bir şeylerin olduğunu varsayar; ancak sadece bunu yapmak onu rahatlatmaz, değişimi de ölçebilmek için, yani oluşun geleceğini öğrenmek için formüle bir de hız değişkenini ekler. Böyle yaparak baş etmeye çalıştığı doğa olayını bir fotoğraf karesi gibi donduramasa da yavaşlatır; doğa olayını kodlayacak, onu güncelleştirecek gönderim oklarını tam on ikiden olmasa bile olabildiğince en iyi noktadan (altı sigma) vurmaya çalışır. Bu en iyi nokta yani gönderime tabi tutulacak, güncellenecek parça belli bir model (standart atom modeli gibi) ya da olası bir sistem doğumunda belirli bir işleve sahip olmalıdır (ışığın ya parçacık ya da dalga olarak hesaba katılması).

Deleuze'ün yaptığı şey zaten bilinen tüm bu bilimsel süreçler için yeni kavramlar yaratmak (koordinat düzlemi, fonktifler, fonksiyonlar, sınır, hız vs.) yani bir nevi bilim felsefesi yapmak ve bilimin kaosa karşı nasıl tepkiler verdiğini anlamaktır. Ama burada asıl önemli olan felsefeye göre bilimin ne olduğu, felsefeden bakılınca nasıl anlaşıldığıdır. Daha da önemlisi Deleuze'ün kaosa karşı konumlanma silahı olan zihnindeki felsefi yapıya (felsefe bir konstrüktivizmdir) göre bilim nasıl kavramlaştırılır ya da yeniden nasıl yaratılabilir, sorundur. Yani Deleuze ancak böyle bir bilim anlayışıyla kaosa direnebildiğini düşünüyor olmalı ki altına imzasını atabilsin. Oysa başka zihinler kaosa sınır çizerek değil belli bir akademik saygınlığa, paraya, servete göz kırparak bilim yapıyor olabilir. Bir başkaları hâlâ bu kaosa mücadelede erkek dışında kimseye güvenmeyen kurumlar oluşturabiliyor ya da kaosa direnen değil tamamen kaosu kışkırtacak silahlar üretebiliyor olabilirler.

Burada filozofu tanımlarkenki takındığı idealist tavrı Deleuze’de tekrardan görmek mümkün.

Bu idealist tavrı eleştirmek için başka bir örnek vermek gerekirse: Sosyal medya ağlarıyla yenilenen insan ilişkileri bir tür sibernetik krizle sarsılacak gibi görünüyor. Disiplinler arası bir bilim olarak görülen, mutlak ve en düzenli iletişimi hedefleyen, 20. yy. paradigması olarak tanımlanabilecek olan sibernetik bilimi tıpkı Deleuze’ün betimlediği şekilde anlaşılabilir. Sibernetik makineler, insanlar, hayvanlar, uluslar ve topluluklar arası kontrolü sağlamak için mesajlaşma, iletişim potansiyellerini gerçekleştirmeye çalışır (Wiener, 1954, s. 15). Bunun için de ajan (agent) denilen biri alıcı diğeri verici iki basit iletişim öznesi varsayar. Verici ajanı “1” ve “0” olarak alıcı ajanına bilgi (data) gönderir. Alıcı ajanı bilgiye ulaştığı an otomatik olarak verici ajanına bir tür alındı (feedback) mesajı bırakır. Burada sonsuz sayıda hızla çarpışan sonsuz sayıda maddenin oluşturduğu bu iki canlı varlık iletişimsizlik-bilgisizlik-sonsuzluk kaosuna direnmek için birer ajan özneliğine bürünüp kaosu olabildiğince yavaşlatmaya çalışmaktadırlar (sibernetiğin nihai hedefi yavaşlatmanın da ötesinde dondurmaktır). “1” ve “0” dataları ancak belli bir işlevsellik içinde (savaş anında haberleşme) gönderime dönüşür. Burada fonktifler gene belli bir işlevsellikle ilişkilidir. Savaş halinde ve savaşın belirli bir aşamasında “düşman çekildi mi” sorusunun cevabı ya “evet” ya da “hayır”dır. Böylece iyice yavaşlayan kaosun üzerine işlevsellik neyi gerektiriyorsa ona göre kesilip biçilen bir koordinat düzlemi giydirilir. Koordinat üzerinde birer kesit-gönderim-iletişim parçaları olan fonktifler o anki belirlenmiş sibernetik ağın hangi konuyu içerdiğine (kimi zaman evrensel bir değişmeze bile dönüştüğü mors alfabesinde gibi, sınır) ve hangi cevabı (evet, hayır) alacağındaki ikilik, bunun yanı sıra cevabın gecikme hızı (hız değişkeni) üzerine tahmini yanılma payı koyarak artık ortada gerçek anlamda iletişim dahi olmasa zihinde bir güncelleştirme, formülleştirme yaparak gönderimler hazırlarlar.

Sosyal medya da ilk bakışta “beğendim, beğenmedim” tarzı “geri besleme”lere sahip olduğu için gene aynı sibernetik mantıkta, belki de Deleuze’ün betimlemesini haklı çıkaracak şekilde çalışmaktadır. Ancak “Gezi Parkı Eylemleri”nde (#DirenGeziParki) polis şiddeti karşısında direnmekte olan insanların

ajan-tanımlanması ve dezenformasyon krizleriyle karmaşıklaşan dataları sibernetiğin sınırlarını sonuna kadar zorlamıştır. İktidarın elindeki medyaya rağmen bireyler bu sibernetik kontrolün dışına seyirci-vatandaş ajanlığından daha karmaşık türde başka ajanlaşmalar vasıtasıyla (rumuzlar ve geçici hesaplar) anlık iletilebilen görüntülü ve sesli dataları yaygınlaştırarak ve kitlesel akışı hızlandırarak çıkabilmiştir. Fakat sonuç olarak iktidar “1, 0” mantığıyla çalışmaya devam eden ve genel olarak koordinatlardan kaçamayan yani sosyal medya sibernetiğinde sınırları sonuna kadar zorlamayan (“hacker”laşmayan, geçici IP kullanmayan, IP gizleme programlarından bihaber olan) kullanıcıların konumlarını tespit edebilmiştir.

Sosyal medya tarafından güçlendirilen fakat başka bir yandan da sınırlarına kadar zorlanan sibernetik sistem gerek (Deleuze’ün çok önemseydiği, araya girip kesintiler oluşturan) “hacker”lar ve onların kurdukları gene sibernetik mantığa bağlı kalan anti-sistemler gerek de tüm bu ağların uzamı dışında kalan ve ulaşılması çok zor olan derin-internet yapıları tarafından değişime uğrayacaktır. Bunların yanında bir de olası yeni bir “kuantum iletişimi” teknolojisi düşünülmelidir. Aynı anda sonsuz sayıda farklı koordinattan (hatta koordinatsız durumlardan) geri besleme yapabilmeyi öngören böyle bir sistemde (sistem bile olmayabilir) tıpkı elektronların nesnel bir şekilde gözlemlenememesine benzer olarak hiçbir şekilde konumu ve hızı aynı anda tespit edilemeyecek yeni ajanlar (belki de ajan olmaktan da çıkabilecekler) hangi sonsuzluğu yavaşlatabilecek? Bu teknolojiyi keşfeden kişinin bile kim olduğu hiçbir zaman bilinemeyecektir. Böyle bir şeyin gerçekleşmesi Deleuzecü anlamda kaosla sonsuz felsefi ilişkinin bir daha hiç daralmayacak şekilde genişleyeceği, hatta bozulacağı anlamına gelmektedir. Böylece Deleuzecü kavramlarla da şemalaştırılan bilimin son elli yıllık paradigması sona erecek, hızı-momenti-konumu-değişmezi olmayan geçici (belki de en Deleuzecü anlamda organsız bedenler) öznesizleşmeler türeyecektir.

1.1.3. Kompozisyon Düzlemi

Felsefe nasıl kavramlarla tutarlılık, bilim de fonksiyonlarla sonlu gönderimler oluşturuyorsa sanat da kaosa karşısında duygulam (affect) ve algılamalar (percept) aracılığıyla çalışır. Ama sanatçı bu ikisini kaosa doğru birer ok gibi fırlatarak değil, dolaysız bir şekilde kaosu takip etmekte olanlara vererek yapar:

Her sanat için söylenmesi gereken şudur: Sanatçı, bize verdiği algımlar veya görülerle bağlantılı olarak duyguların göstericisi, duyguların mucidi, duyguların yaratıcısıdır. Onları yalnızca kendi yapıtında yaratmaz, onların bize verir ve bizim onlarla birlikte haline-gelmemizi sağlar, bileşğin içine alır bizi (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 157).

Sanatta Deleuze'ü ilgilendiren şey kişilerin kendi günlük hayat koşturmacasında eksilen, öznenin isteğine göre şekillenen algılar değil öznenin kurtulmuş ve sanatta bir şekilde kendini ifade edebilmiş algılardır; gene bireyselleşmiş (toplumsal akıştan koparılması mümkünmüş gibi) kişiye aitmiş gibi görünen hislenmeler, duygular değil sanatçının yarattığı duygular tipleridir. Sanatçı Kafka karakterlerinin boynu eğik bakışlarında olduğu gibi onları eserinde yaratılmış ve bitmiş olarak hapsedmez, bir şekilde okuyucuyla karşılıklı birbirini eksiltmelere yol açan çifte blokları, haline geliş olasılıklarını hazırlamak zorundadır.

Sanat da diğer iki form gibi kaosla mücadele etmenin başka bir ifadesidir. Sanat bunu yaparken bilim ve felsefenin düzlemlerine benzer şekilde kaosun üzerine bir kompozisyon düzlemi çatarak işe başlar. Bu düzlem felsefede olduğu gibi araya kaosun sızamayacağı denli tutarlılıklar sağlayarak işlemez; kompozisyon düzlemi kaosun yuttuğu renkleri, enerji düzeylerinde elektron sıçratarak renk üreten foton hareketleri gibi, tek tek toplar ve onları yerleştirecek yeni perspektif arayışına çıkar. Bakış açıları, insandan koparılmış yeni tripod noktaları, yeni başlangıçlar, yeni kurgular, ortalıkta gezinen bir ruha dolaşım özgürlüğünü veren bu arayışlar sadece içinden çekimler yapılabilecek yeni pencereler veya algımlar değil yeni gözler, yeni renk karışımları, yeni mimikler, yeni ifade biçimleri yani duygular da ortaya çıkaracaktır. Tüm bunları kaosun üzerine çattığı kompozisyon düzleminde toparlarken sonsuzu yavaşlatıp sonluyu vurgulayan bilime ve sonsuzla bağlantısını korumaya çalışan felsefeye benzemeyen sanat sonsuzu yeniden veren bir sonlu yaratmayı ister. Sanat tutarlılık açısından sonsuza kadar eklemenebilen kavramsal ilişkilere girerek (kavramsal sanat dâhil) değil az çok boyutları belli olan bir film uzunluğu, kitap sayfası ya da tuval gibi sonlu bir ortamda sonsuz sayıda yeniden üretilebilecek ve güzellik-estetik gibi sonsuzluğa işaret edebilecek durumları ifade edebilen bir olaydır. Bacon'un çizdiği ağız-başlar gibi sadece estetik açıdan konu

edinilebilecek figürlerin edimleriyle keşfedilmiş yeni duyuların çok özgün bir kompozisyonla bileşik hale gelmesiyle oluşan anıtlar Deleuze'ün sanat felsefesi yaparken icat ettiği yeni bir kavrama işaret eder (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 176).

Anıt kavramı herkesi aynı anda duygulandıran dolayısıyla da iletişim gücü yüksek olan alışlagelmiş meydan-anıtlarından apayıdır. İçindeki figürle bileştiğinde artık tüm duyu organlarında duyulurluğunu yitirmiş, kaosla mücadelede kompozisyon düzlemi üzerine çakılmış bir eser olarak anıttır o. Propaganda gücü, insanları kışkırtma halleri ile anıt arasında hiçbir ilişki olamaz; çünkü sanatçı kaostan getirdiği artık duyu organında duyulur-yeniden-üretimleri kurmayan değişikliklerle bezemiştir onu. Bu değişiklikler, organik-olmayan bir kompozisyon düzlemi üzerinde, bir duyulur varlık, bir duyum varlığı çatmaktadır (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 180). Bu açıdan bakıldığında “değişiklikler” bilimde sonsuzu yavaşlatan ve onu yeni formüleştirmelerle güncelleyen değişken ve sınır durumundaki fonktiflere benzemez. Çünkü sanatın bilimdeki yavaşlık-hızlılık gibi hakkaniyet sorgulayan, geçerliliğini tehdit eden sıkı kuralları yoktur, onun sonsuzluğa açılan sonlu malzemeli anıtları vardır.

Sanat kaos karşısında bir tür makinesel tarz ile üretir. Buradaki makinelik, birbirinden kaçmakta olan parçaların boşa dönen makine çıkırıkları gibi hareket etmeleriyle sonsuz sayıda olay ile bağlantı kurma olasılığdır. Mekanizma düşüncesinde hiçbir boşluk yokken ve her şey birbiriyle bağlantılı bir bütün oluşturuyorken; makinesel düşünce, aklın tutarlılığı sağlamak amacıyla köprüler kurarak zorla bütünlediği bileştiricilerin bu bütünden kaçma arzularında olmaları gibi, kendi merkezinden sürekli kaçmakta olan bu çıkırıklara sahiptir:

...Makina, makinacılık, “makinasal”; bu ne mekanik ne de organiktir. Mekanik bağımlılık terimler arası yakından yakına bağlantıların sistemidir. Makine ise tersine bağımsız ayrışık terimler arası “bir komşuluk” beraberliğidir (topolojik komşuluğun kendisi, uzaklık veya bitişiklikten bağımsızdır). Makinasal bir düzenlemeyi tanımlayan soyut bir çizgi üzerinde ağırlık merkezinin yer değiştirmesidir (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 142).

Odaklarındaki figürleri sayesinde, figürler her zaman düzeni temsil eder, kaosun üzerine çizilmiş kompozisyon düzlemine çakılan bir anıt, bir adım geriden bakılınca (müzedeki gibi) bulunduğu mekânla bile irtibatta olan bir mekanizma gibi görünürken, bakılmadığında (en azından insan gözünden kurtulduğunda) duvara çakılmak üzere tuvalden fırlamış ama hiçbir yere monte edilmemiş vidaların sürekli değişen hızlarla boşa döndükleri bir makineye dönüşür. Bu makinesel özelliği sayesinde malzeme açısından sonluyu verse de anıtın boşa dönen çıkırıkları sonsuzun peşine düşmüştür. Bir anıt sonsuz sayıda olası ilişki demektir ama aynı zamanda o sadece sonluyu verebilmektedir.

İki adım geriden bakıldığında hangi edimde bu makinesel ifade tarzı görülmez ki? Deleuze gibi klasik ve popüler kategorilerle (felsefe, sanat gibi) düşünme zorunluluğu olmayanlar için bu makinelerden istenirse her yerde sonsuz sayıda keşfedilebilir. Ama burada önemli olan makinelerin birbirlerinden farklılaştığı noktalara sahip olmasıdır.

Peki ya sinema? Deleuze sinema ciltlerini *Felsefe Nedir*'den yaklaşık on sene önce yazmasına rağmen, sanatı incelediği kitabın bu bölümünde sinemanın makineselliğine dair gönderme yapabilecek bir şeyler söylemez ama kitabın bir sonraki bölümünde bu konuya girmek istercesine konuyu beyin-özneye getirir, yani kaosla beyin arasındaki ilişkiye. Her şeyin makinesel olduğu söylendiğinde ortaya çıkan “makinelere arasındaki farklar niceliksel midir niteliksel mi” ve “yapısal farklılık gösteren makine hâlâ bir makine midir?” gibi sorular belki de beynin kaos karşısındaki konumundan kaynaklanıyordur. Bu beyin belki de tüm makineleri yaratan bir üst makinedir, belki de her şeyi makine gibi gören tek makinedir.

1.2. Kaosun Kaoslaştırılması

1.2.1. Kaos nedir?

“Kaos nedir”i sorabilmek ile bu sorunun nasıl sorulduğu aynı şey midir? Bir önceki kısmın başında felsefeye dair sorulan soruyla bu soru arasında bir yapısal fark vardır: Kaosun öznelliğine duyulan inanç felsefeninkine göre oldukça farklılaşmaktadır. Bunu açmak gerekirse, öncelikle felsefe gibi geniş bir literatürden, sorulardan ve geleneklerden oluşmuş bir alanın neliği tartışıldığında “bu soruyu sorduran hayattaki motivasyonundur” diyen bir Nietzscheci olmadığı düşülsün: Biri çıkıp da “felsefe nedir”i ve dolayısıyla da bu soruyu sorma biçimlerini (nasıl) düşünmeye zorlayanın bizzat felsefenin kendisi olduğunu iddia edebilir. Yani bu kişiye göre felsefeye dair soruların faili felsefe olabilir. Bu mümkün mü? Sürekli bozulan dünyaya karşı tepki olarak düzenliliği kurmak zorunda olan yani yaşayan bir bedenle değil de okuduğu literatürle ilişkili olarak gittikçe soyutlaşan, kendisini yürüme eyleminden bile uzaklaştırabilen bir akılla, Deleuzecü anlamda kaosun üzerine bir içkinlik düzlemi yerleştiren mükemmel tek bir akıl ile mümkün olabilir mi bu? Deleuzecü açıdan aklın bu işlevi felsefe yapmanın ilk evresidir, hatta felsefe-öncesi bir evredir, dolayısıyla bu evre bir yaşam kıpırtısı olarak filozofun tat alma dürtülerine zaten maruz kalacaktır. Dahası aklın tutarlılık oluşturmaya başladığı süreçte felsefeyi kurmakta olan ne kavramsal kişilikler icat edilmiştir henüz ne de kavramlar yaratılmıştır.

Fakat tam bu noktada aynı kişi çıkıp da şunları savunabilir: Felsefeye dair bu sorular zaten felsefe öncesinde sorulur; bunun yanında felsefe öncesine ait sorular gene de felsefeyi bağlar, çünkü felsefeye gönderme yapan her şey sonuç olarak felsefeye bağlanır. Bu savunma felsefenin makinesel yüzünü ortaya çıkarır. Burada şunu sormak gerekli: Makinenin parçaları makinenin hiçbir işine yaramıyorsa bile, hatta çok uzaklarda felsefeyle alakasız bir şeylere bağlanma olasılıklarını gösterse bile hâlâ aynı makineyle tanımlanabilir mi? Felsefenin içkinlik düzleminin felsefe öncesinde kurulduğu, fakat kurulduktan sonra felsefe ile felsefe olmayan arasında bir sınır olduğu daha önce gösterildi. Buna göre felsefe makinesinin bir parçası olarak bu düzlemin ucu başka neye bağlanabilir? Deleuze açısından içkinlik düzlemi bilimin ve sanatın işine yaramaz, sadece felsefe için kurulmuştur; fakat bir felsefe-felsefe olmayan sınırı olduğundan her zaman için edebiyat-felsefe, sinema-felsefe

ilişkilerine açık kapı bırakır; bir felsefi edebiyat, bir sinema felsefesi olanağı sağlar. Bunu anlamak için şu kişinin yaptığı gibi felsefeye ancak bir makinesel ifade olarak bakılmalıdır. Çünkü bir sinema felsefesini ancak içkinlik düzlemindeki boşa dönen çıkırıklar bağlantılandırabilir. Fakat bu çıkırıklar sınır ötesine nasıl geçmektedirler? Sınır nerede başlayıp nerde bitmektedir? Dahası, içkinlik düzlemi ile (eğer sanat felsefesi yapılacaksa) kompozisyon düzlemi arasında iletişim mümkün müdür?

Sınır sorunu sınırın tam olarak nerede olduğu, nerede başlayıp nerede bittiği, ayırdığı taraflara dâhil olup olmadığı, dâhilse bir sınırın var olmasının mümkün olup olmadığı gibi soruları içerir. Örnek vermek gerekirse, bilgisayar ortamında boş bir sayfaya siyah bir daire çizildiğinde boş beyaz sayfa ile bu daire arasındaki sınır tam olarak nerededir? Makinesel bakış açısından düşünüldüğünde çok güçlü bir yakınlştırıcının ölçekleriyle birer kademe oynandığında her defasında iç içe geçmiş siyah-beyaz noktalar görünecektir. Siyahların içindeki beyazlar ayıklanıp tekrar bir ölçek daha yaklaşıldığında beyaz noktalar bir kez daha belirmiş olacaktır. Buna bilimdeki kaos teorileri açıklık getirebilir. Klasik fizikteki gibi yörüngesel (noktalardan birleşen çizgiler, paraboller) kategorilerle düşünüldüğünde anlaşılmayan bu durum ancak bir tür “olasılıkçı betimleme” ile açıklanabilir (Prigogine, 2004, s. 117). Farklı yerlerde beliren elektronlar gibi, boş sayfaya siyah bir daire uygulandığı anda beyaz sayfanın noktalarıyla dairenin noktaları farklı yerlerde belirmeye başlarlar. Beliren noktalar ile daire çizme komutu arasında hiçbir yörüngesel-çizgisel bağlantı yoktur, belirli bir alanda bu noktaların kümelenme olasılığı vardır. Bu yüzdendir ki daire komutu girildiğinde ekranda bir kare oluşmaz.

Bu bakış açısında sınır diye bir şey yoktur: Sınırdaki olasılık durumları güç hesaplanan bir tür yan yana (siyah-beyaz noktalar) belirişler, olasılıkların daha anlaşılır olduğu bölgelerde de karakteristikler (siyah daire) görülür.

Belki de bu açıklamanın yanına Deleuze’ün Spinozacılığını da eklemeli: Varlığın ortaya çıkış tarzları arasındaki paralellikler. Spinoza’ya göre varlığın (tözün) sonsuz sayıda ifadesi, tarzı (modus) vardır (Spinoza, 2006, s. 32). Bu tarzlar kendi dünyalarında kendine özgü bir şekilde belirirler ve birbirleriyle asla etkileşime girmezler. Deleuze de bir Spinozacı olarak farklı düzlemler arasındaki ilişkiye dair bir önceki soruna varlığın iki farklı tarzı olan fikirler ve şeyler dünyalarının

paralelliğinde olduğu gibi (Spinoza, 2006, s. 32) kompozisyon ile içkinlik dünyaları arasında da bir paralellik görüyor olabilir; çünkü bu üç alanı (sanat, felsefe, bilim) eş zamanlı olarak kaosla mücadele eden ama organize bir tarzda değil de kaosun bir etkisi olarak belli bölgelerde yan yana beliren beynin üç ayrı tarzı gibi görmektedir. Ancak beyin bir töz gibi nesneleşmiş değildir, hâlâ bir imgedir, felsefe-sanat-bilim de bu beynin zihinsel nesnelere değildir. Bu üç alan beynin özne haline geldiği, beyin-düşünce haline geldiği üç görünümüdür, üzerine binip meydan okumak üzere kaosun içine daldığı sallardır (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 75).

Burada düzlemler arasında Spinozacı bir paralellik görülebiliyorsa da Spinozacı bir monizm yani “üç farklı görünümü olan tek beyin” düşüncesi şunu anlamayı zorlaştırır: Bir filozof bir yönetmenin paralelinde mi? Bu beyne sahip bir filozof aynı zamanda üç ayrı düzlemde mi koşturuyor? Yoksa bu beyin insanlardan soyutlanmış, insanların kaosa karşı düşünsel mücadelesini temsil eden evrensel bir beyin mi?

Deleuze beyni anatomiden çekerek kendi felsefesinde kavramlaştırmıştır; kitap boyunca beyni imge – düşünce – sanat – felsefe – bilim – kaos – özne - düzlem gibi bileştiricilerle bütünleşmiş, felsefi olduğundan hiçbir şekilde gönderime ve iletişime sahip olmayan bir kavrama dönüştürmüştür. Öyleyse beyin evrensel, insanüstü, aşkınsal değil bir şeylere içkindir; deftere çizilmiş kuş resminin felsefi kavrama dönüşürken bir şeylerle (toplumsal, coğrafik) içkinlik kurması gibi kendine özgü bağlantılara sahip bir yaratıdır. Bu perspektif, beynin arkasındaki bir beyin değil, her şeyden önce mesafesiz, toprağın hemen üzerinden bir seyir, hiçbir çukuru, hiçbir kıvrımı kaçırmayan, kendiliğinden-yukardan-seyirdir (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 187).

Beynin seyri bir “ben” ile mümkündür, “ben” öznesini telaffuz eden beyindir ama “ben” öznesi bir başkasıdır. Ben öznesi beynin yalnızca felsefe olarak “ben kavıyorum”u değil aynı zamanda sanat olarak “ben duyuyorum”udur. Sanatın duyumu felsefenin kavramından daha az beyinsel değildir. Beyin duyumu aracılığıyla titreşimleri saklar, uyarımları kullanır. Böylece bir sonraki titreşim ortaya çıktığında bir önceki henüz kaybolmaz. Bu sayede duyumun kendisi de titreşir, titreşimler

edinir. Bu sayede özne-beyin bir tür ruh ya da güç niteliğini kazanır (Deleuze, 2001, s. 188).

Bir önceki soruya dönmek gerekirse: Düzlemler arası paralellik sorunun ancak beyinle ilişkili olarak anlaşılabilceği açıktır. Beyin bir “ben” öznesi aracılığıyla konuşur ve Bergsoncu anlamda bu özne bir tür “beyin-imge”dir; diğer imgeleri seyreden beyin kendisini aynı diğer imgeler gibi imgelerden biri olarak görmesini sağlayan bu “ben” öznesidir. Burada bilincinin farkına varan bir bilinç olarak (bilinç bir şeyin bilincidir) fenomenoloji değil, “ben biliyorum” diyen bir beyin-öznenin kendisinin bile madde-ışık-imge olarak bir şey olduğunu ifade eden bir tür Bergsonculuk (bilinç bir şeydir) vardır. Duyan, algılayan, sınırlayan hep de bu beyin-özne ikilisidir ve üç düzlem, tüm ifade tarzlarını adım adım tasarlayan Spinozacı Tanrının yetkilerine sahip olmasalar da, bu ikilinin emrindedir. Ancak bu bir özgürlük değildir, kaos beyin-özne ikilisini ne yapmaya itiyorsa sadece odur.

Beyin-özneyi sinema felsefesi yapmaya iten kaosun kendisidir. Her şeyi darmadağın eden kaos olmasaydı ayakta kalma göstergesi olarak yaşam makinesinin (ya da düzlemlerin) boşa dönen çıkrıklarına ihtiyaç kalmayacaktı. Uyumsuz parçalar sayesinde kaosa karşı bütünlük, düzenlilik gösterebilen kavramlar gibi düzlemler de ancak nereye uzandıkları ve nerelerde belirdikleri tahmin edilemeyen (sadece belirdiklerinde oluşturdukları kümelerin istatistiği seyredilerek anlaşılabilen) parçalar sayesinde düşünsel bağlar kurabilmişlerdir. Felsefe, sanat, bilim kısmen birbirleriyle paralel tarzda (üçünün de düzlemi vardır, üçü de sonlu ve sonsuzla uğraşır- üçü de kaosa karşı düzen kurmaya çalışır) ve daha çok gene düşmanı olan kaosun yasalarıyla uyum sağlayarak (dağılabilen, detaylanabilen, bazen kaosun rüzgârıyla hiç de sallanmayan fonktifler bazen de çimen hareketi gibi uyum sağlayan anıtlar yaratarak) çalışırlar. Üçünün de (en azından felsefenin kâğıt üzerinde üç bin yıllık deneyimi var) bu yetenekleri edinmesi sayesinde artık düzlemler arası makinesel bağlantılar kurabilmeleri (bu kesinlikle bir iletişim değildir) bir sinema felsefesini (literatürde bunu yapan ilk kişi Deleuze’dür) mümkün hale getirmiştir.

Tartışmayı buralara çeken kişinin olası savunusu şuydu: Felsefe’nin neliğine dair sorulan sorular felsefe öncesinde sorulur; bunun yanında felsefe öncesine ait sorular gene de felsefeyi bağlar, çünkü felsefeye gönderme yapan her şey nihai

olarak felsefeye bağlanır. Bu ifadenin de temelini felsefenin bir öznelliğe sahip olduğu varsayımıydı. Burada Deleuze'ün cevabı artık açık: Sorunları kaos dayatır, soruları beyin-özne sorar. Felsefe ise soruları biçimlendirme ve değiştirme yeteneği sayesinde yeri geldiğinde sorunların etrafından uzaklaşmasını iyi bilir. Fakat bunu içkinlik düzlemini değiştirerek, kesip biçerek değil düzlem üzerindeki çukurlara daha dayanıklı ya da kaosun sızmakta olduğu deliklere şans eseri denk gelmeyen kavramsal kişilikler yaratarak yapar. Felsefe içkinlik düzlemini kavramlaştırır, hatta onu sorun haline de getirebilir fakat soruları dayatan nihai olarak kaostur, doğrusu (ya da savaştan hoşlananlar için) kaos ile hayatın denge savaşıdır.

En baştaki soruya tekrardan dönülmeli: Özne olmak bakımından kaos ile felsefe arasında yapısal fark var mıdır? Felsefenin kesinlikle bir özne olmadığını söylemek güç, fakat yukarıdaki nedenlerden dolayı kaosa nazaran daha baskın bir özne olması da imkânsız. Deleuzecü olunsun ya da olunmasın kaos gerek felsefedebilimde gerek de günlük yaşantıda ciddi bir güçtür. Bu gücün niteliğini sorgulamak ile bunun nasıl yapılacağını sorgulamak aynı şey midir? Deleuze bu soruyu üç farklı alanın içinden sordu, düzen-kavram (felsefe) bakımından tutarlı hale getirilmesi gereken kaos, düzen-yasa bakımından pratik cevaplar veren bir şeye dönüştürülmesi gereken kaos, düzen-estetik bakımından duyum-algılam geliştirmeye yarayan bir şey haline getirilmesi gereken kaos. Peki kaos bu hallere getirilebilir mi? Kaos beyin-özne gibi bir yaratıcının keyfi davranışlarına maruz kalabilir mi? Dahası kaos kesilip biçilebilir bir şey midir? Öyleyse, onu ancak kendisi mi biçebilir? Kaos gerçekten de bir özne midir?

Deleuze'ün kaosa olan yaklaşımı, hangi halde onunla kıvrıldığı belki de satır aralarında yakalanabilir. Belki de evrensel bir insan formu içinde kendini “zavallı” hisseden bir filozof olarak:

Tek istediğimiz kendimizi kaostan korumak için bir parçacık düzen. Kendi kendisinden kurtulan bir düşünceden; kaçak, henüz tasarlanmışken yitip giden, unutmamanın hanidir kemirdiği ya da bizim daha iyi bir şekilde kavrayamadığımız daha başkalarının içine itilmiş fikirlerden daha dehşet verici bir şey olamaz (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 179).

Belki de yaşamayı cezalandıran bir ritme uyum sağlamayı zor da olsa kabullenmiş bir sarhoş olarak: “Nabız gibi atan kırbaç darbelerine mazuruz. Durmaksızın yitiriyoruz fikirlerimizi. Tefhim edinmiş görüşlere bunca yapışmak isteyişimiz bundandır” (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 179). Ama gene de düzensizlikten vazgeçemeyen, düzenin de acısını iyi bilen, ibreyi düzenden daha çok kaos tarafına çevirmiş olan, yaratabilmek için kaostan başka da malzeme-oluşturucunun olmayacağını deneyimlemiş bir sanatçı olarak: “Tek istediğimiz fikirlerimizin, en az sayıdaki kurallar uyarınca eklemlenmesi [...] Ama eğer şeylerde ya da şeylerin durumunda bir parça düzen yoksa, tıpkı bir anti-kaos gibi, fikirlerde de bir parça düzen olmayacaktır (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 179).

Kaosun “neliğini” sorgulamakla onu nasıl sorgulamak “aynılaştırılabilir” şeylerdir; çünkü arzuların tepelikler oluşturduğu coğrafyalardan fıskıran bir sorudur bu; kaosun bir özne olma problemiyle kesişmesinden dolayı zihni zorlayan bir soru. Bu tez için kırk derece ateşli bir vücudun kendini toparlama eğilimi olarak belirmiş bir sorudur bu ve artık bu andan sonra (hastalık geçse de) saf anıların hücumundan kaçamayacak başka bir soruya dönüşür: Kaos ne olabilir? Bunun cevabı, Deleuze’ün dostu olan Prigogine’de aramak gereklidir, çünkü o da Deleuze gibi düzensizliğin imgelerine, kararsızlık ve çeşitliliğe, küçüğün büyüklere yol açtığına inanmaktadır (Rodowick, 1997, ss. 15-16).

Prigogine kaosu Poincaré’de olduğu gibi başlangıç noktasına hassaslık duyan bir rezonans (ikizleme) kümesi olarak görür; bu öyle bir titreşimdir ki hem yıkıcı hem yapıcı süreçlere yol açar. Çünkü o sonsuz yıkım makinesi olan termodinamiğin ikinci yasası (entropi) ile birlikte çalışmaktadır: Bir şeyleri yok edebilmek için yok edebilecek bir şeylere ihtiyaç vardır. Kaos entropi ile yıkarken (soğuturken) bu soğumaya karşı reflekslere de neden olur.

Rezonans denilen durum, merkezinden (base-chord) uzaklaşan frekansların müzikteki gibi bir harmoni oluşturmasıdır; yani her şey iç içe girerken, bozulurken ve her türlü yapıyı engelleyecek şekilde homojenleşirken bir şeylerin eş zamanlı olarak sistem dışına çıkması, maddenin kümenin dışına çıkıp görmeye başlaması... Görmeye başlamak, artık bir göze sahip olmaktır, bu gözlerle tekrar yıkmak için bakmaktır. Yani bunlar Prigogine’nin “dağıtıcı yapılar” (structures dissipatives)

dediği türden olaylardır ve kaos ancak bu yapılar sayesinde yıkacaktır. İnsan, felsefe ve düzen denilen her şey aslında sadece ve sadece bu yapılardan ibarettir. Termodinamik yasalarla işleyen bu süreci kimya alanında inceleyen Prigogine evrimin de gidişatını bu yolla resmetmektedir: Madem her şey yıkılıyorsa biyolojik (ve organik kimyasal) düzen nasıl oluşmaktadır? Düzen zaten her şeyin yıkımına hizmet eden bu “dağıtıcı yapılar”dır. Dünyada beliren her yeni tür aynı zamanda kaosu kendini kaostan çıkarma sonucu olarak “dağıtıcı yapılar”ın değişimler geçirmesidir. “Genetik materyalde kodlanmış enzimler inorganik dünyada eş değeri olmayan bir zenginlik ve çok sayıda katalitik tepkimeler sağlar. Ve, bunlar olmadan, genetik materyalin hiçbir önemi yoktur” (Prigogine, 2004, s. 74).

Kaosu anlamak klasik fiziğin yörünge modelleriyle imkânsızdır: O titreşimler yoluyla maddeyi yapıya dönüştürmek adına belirsiz bir yerden fırlatılan bir fotonun belirsiz bir yerde (ama sınırları az çok belirlenebilen bir alanda) ortaya çıkan kümelenme şekliyle sadece tahmin edilebilir. Dünya üzerindeki “yaşam” olarak belirlemekte olan kümelenmeyi tahmin edebilmek için de ikinci ilke olarak entropi hesaba katılmalıdır. Termodinamiğin birinci ilkesi iş ve ısının eşitlenebilirliğini vurgulasa da ikinci ilke, entropi, bu eşdeğerliği bozar: İş ısıya dönüştürülebilir ama tersi doğru değildir. Entropi, Einstein’ın çukurlaşan ve eğilen uzay ve zamanına değil, madde-enerjiye bağlıdır. Uzay-zamanın maddeye dönüşümü, entropi oluşturan tersinmez bir sürece denk düşer (Prigogine, 2004, s. 203). Buradaki tersinmez süreç, “zamanın oku”, zamanın bir daha geri dönüşü olmayacak şekilde ileriye sıçramasıdır. Yıkıcı bir ilke olarak maddenin “görmeye başlaması”yla artık zaman da kaosa girer, bir düzen olarak simetrisini yitirir, bir daha düzeltilemez şekilde ileriye daha da kaostan çıkarmak için asimetric bir yapıya dönüşür.

1.2.2. Kaosu Sorgulamamın Altı Hali

Literatüre güvenmek gerekirse kaosu (khaos) sorun haline getiren, tespit eden ve onu her şeyin öncesine, ilk düzenden de öncesine bir boşluk olarak yerleştiren, aynı zamanda onu bir daha dirilmeyecek şekilde öldüren ilk kişi Hesiodos’tur (Hesiod, 2006, s. 11). Fakat kaos ne Hesiodos’un düzeniyle ne de Platon’un zamanı ile ölmeyecektir, tersine zamanlaşacaktır. Bunun anlamı geçmiş anıları kesip biçerken

onları bir daha geri dönülmez şekillere sokmak⁶ olacaktır. Bunun felsefedeki anlamı, Platon'a sonsuz sayıda dönülse dahi felsefesinin her defasında tahrip edilecek olması, Nietzsche üzerine çalışanların Nietzsche'den daha Nietzscheci (Deleuze gibi) olmak zorunda kalmasıdır. Kaos tarihselleşmeden zamanlaşır; bu sayede de filozofun içkinlik düzlemi Aristoteles'in çağında yaşamadan (ya da tarihsel dinamikleri, motorları hesaba katmadan) onun içkinlik düzlemiyle (metafiziğiyle) kendine özgün bir rezonans oluşturabilecek, onun tözünü sırf kaosa daha iyi direnebilen düzenler kurmak için tahrip edebilecektir. Bu aynı zamanda kaosun kendisinin de kaosa uğratılması, içkin bir zamansallık içinde ona şekil verilmesi demektir. Burada kaosun kaosa uğratılması bakımından kaosa yaklaşmanın altı hali incelenecektir.

1.2.2.1. Dört Popüler Perspektif

Kaosu sorgularken ilk karşılaşılan durum onun iki farklı anlatım tarzı, birbirine yakın ve birbirleriyle diyalektik ilişki halinde konumlanmış iki ayrı haldir. Bunlardan ilkinde kaos ve ona direnenler (zaman dahil) gibi iki öznel diyalektik bir sürece gönderme yapılır. İkincisinde ise her şeyi kontrol altına almış, yeri gelince entropiyle çalışan bilinçsiz ama “yıkma ilkesinden” hiç vazgeçmeyen evrendeki tek özne olarak kaos anlatılır. Bu iki durumdan hangisinin varsayılacağı, özne-beynin hangi perspektifte konumlandığına bağlı olarak nasıl bir durumda ve nasıl bir ifadeyle kaos tanımladığıyla değişir; kısacası kendini nasıl toparlayacağına göre: “Her şey ya savaş içindedir ya da her şeyi birileri (ya da tek biri) yönetiyor”.

İlk hal savaşın ardındaki “asıl güçleri” üretmeden, onları hesaba katmadan hareketlerini hızlandıracak propagandalarla süreklilik kazanan bir eylem ilkesi şeklinde ortaya çıkar. Eylem-ilkesiyle güdülenmiş özne komplolarla ve arkaik düşüncelerle değil saf savaşmayla ve net bir şekilde belirlenmiş düşmanla bir diyalektik içinde yaşar. Diğer durumsa buna karşılık bir komplo-ilkesi olarak adlandırılabilir. Komplo-ilkesi savaşın olmadığı süreçte sadece mutlak olanla (mutlak olduğunu düşündüğü kaosa) uğraşır, mutlaklar yaratır, boşluklara tahammül

⁶Anıları kaosaştırmak ya da yeniden oluşturmak. Geçmişte bir yerde alınmış sarı bir mont her hatırlanışta aktüel-algı-imgeleri istila etmeye çalışan Bergsoncu birer saf anı olsalar da, montun rengi (ya da başka bir özelliği) her hatırlanışta değişebilir ya da hatırlanamaz hale getirilebilir.

edemez: “Barış içinde yaşıyoruz ama bunun böyle olmasının ardında sinsi birileri var.”

Bu iki durumu iki popüler eğilimle birlikte düşünmek mümkün: Savaş ve barış. Savaş saf savaştır, sadece düşmanla olan diyalektik ilişkiyle pompalanır. Barış ise her zaman için bir “yönetim sorunudur”. “Bu barışı kim yönetiyor, neden herkes sessiz, yakında ne patlayacak?”

Beyin, Deleuze’ün ifade ettiği gibi, konuşturacak bir özne arar. Fakat özne her zaman bir başkasıdır, bu iki halin bakış açısında her zaman komplo ve eylemlere meyilli olan, ya savaş ya da barış şartlarında yolda yürümekte olan biridir. Bu yüzden de beyin özneyi ancak onun kelime dağarcığı kadar konuşturabilir: “Sen savaşıyorsun! – Ben barış için savaşıyorum.”

Ancak herkes bu tür popüler ikiliklerle düşünmüyor, bu ikiliğin de kaosa verilmiş bir tür tepki olarak oluştuğunu görüyor olabilir: “Savaş ve barış” kaosa verilmiş klişe bir yanıttır. Ancak bu durumun bir klişe olduğunu söylemek bile hergünlük içinde, tıpkı hükümdar katından elinde üç-dört simgeyle yeryüzünü aşağılayan Doğulu bilginler gibi, her anı bir rahatlama potansiyeliyle dolduran, kaosu da bu mutlak haz anlarında aşağılayan kitle olarak bir halkın yoğunluğunu daha da artırabilir. Onlara göre ne söylenirse söylensin, klişeyi eleştirirsen savaş durumundaysa bir ajansındır, barış durumunda ise bir hain.

Üçüncü hal ne olabilir? Ya da kaosun ne olduğunu sorgulayacak üçüncü bir hale gerek var mıdır? Savaş ve barış hallerinin biri ana akım ve diğeri alternatifken, alternatifte alternatif olarak bu ikisinin arasında bir yerde her zaman üçüncü bir hal olmak zorundadır ve böyle bir halin tek görevi bu iki hali sürekli olarak yeniden ve yeniden yorumlamak olacaktır. “Savaşıyorum” ve “beni onunla barıştırmalarının altında bir şeyler var” gibisinden hallerin kendilerini savunması açısından bir üçüncü tenkitçiye ihtiyaç vardır: “Sürekli neden savaşıyorsun?” ve “her şeyin arkasında kim var, söylemek zorundasın!” Üçüncü hal kaosu tanımlamaz, birinci ve ikinci olana bunu yeniden yaptırır: “Direndiğin şeyin kaos olduğundan emin misin?”, “her şeyi kaos yönetiyor evet, ama kimle işbirliği içinde, entropi?” Üçüncü hal kendi varlığını gerekçelendirmek için her zaman şu popüler eğilimi kullanır: Hiçbir şey tam olarak

görüldüğü gibi değildir. “İkisi de eksik söylüyor.”, “Daha fazla gerçek, daha fazla dürüstlük”. Üçüncü hal hep “daha” içeriklidir ve “daha”yı istemek o şeyin üretim-sürecini eleştiremediğinden sadece nicelik sorunuyla ilgilenir, burada nicelik asla niteliğe sıçrayacak bir durum içermez. Beyin-özne daha fazla sinir hücrelerini yeryüzüne değıdirmek yani Bergsoncu ifadeyle daha fazla telefonu bağlamak için herhangi bir yapısal değışikliğe neden olmayacak bir niceliksel arzuyla, “daha fazla” sanatsal malzemeyle “daha fazla” kaotik düşünceyi işlemek için her zaman “daha fazla”sını talep edecektir.

Kaosa dördüncü bir hal perspektifinden yaklaşılabilir mi? Bundan “daha fazla”sı ancak ve ancak bir vahşilik, düzenliliğin vahşiliğini oluşturabilir. Düzenlilik ve vahşilik bu dördüncü halin iki ucunu ve birbirinden sadece niceliksel olarak ayrışabilen iki tür eğilimi gösterir: Terör düzeyinde bir savaş makinesi ve en mükemmel düzeyde düşünülmüş, tasarlanmış, idealleştirilmiş bir düzenlilik. Bu iki eğilim şöyle isimlendirilebilir: Aykırı ve güzel. İlk üç halden yüksek hızda ayrılan fakat üçüne birden yüksek hızda, ani şekilde göz kırpan bu vahşi dördüncü hal kendisini ya her durumda ilk üçüne savaş açan ve üçü tarafından “terörist” olarak tanımlanan bir savaş makinesi ya da ilk üçünü kısıktırarak denli “güzel” olan iyi düşünülmüş, her açıdan tartışılmış bir durum olarak gösterir. Güzel ve aykırı haller birbirlerine zıt değildir, ilk üç halin meşruluğunu yerinden etmek için beliren tek tözün iki farklı ifadesidir. İlk hal “eylemdeyim” ikinci hal “hayır, başka bir şey bu” üçüncü hal “daha fazla ver” derken dördüncü hal “ben geldim” diye bağıırır. Ancak nidaları iki farklı şekilde yankılanır: “Kıskanılıyorum, bana bile terörist diyorlar” ya da “hepinizi yok edeceğim”dir. O hep nasıl görüldüğüyle ilgilenir, kendini doğru bir şekilde sunabildiğinden emin olmak ister verdiği mücadelenin bilinmesini ister, görmezden gelince silaha başvurur.

Dördüncü hal kaosu açıklamak için onu didik didik eder, bilimi inceler, Prigogine’yi ezberler; sonra da popülerleşmek için kaosu ya kendine has estetik bir teoriyle sunulacak denli güzelleştirir ya da bir tehdit unsuru olarak onu silaha dönüştürür. Kaos ancak bir kozmos olarak düşünüldüğünde, en ince ayrıntılarını herkesin albenisine hizmet edecek düzeyde keskin uçları törpülediğinde, yıkıcı ilke ancak çiçek yaprağının yakından çekilmiş bir fotoğrafıyla ya da doğumun

kansızlaşmasıyla güzelleşebilir. Dördüncü halde beyin-özne kaosu ancak “dans ediyorum” şeklinde estetize edebilir; “dağıtıcı yapılar” artık birer elmas pırıltısı gibi belirir.

Dördüncü halin aykırı yanı ise kaosu ancak bir kötülük ilkesi olarak kullanmaya çalışmasıyla, bir şiddet ağıyla, terör estetiğiyle, mutlak yıkımla savaş makinesi haline getirebilir. Kaos artık iç ferahlatan, gene kendini diğer üçüne sunarak, bir yıkımla, kaosun rengini bile siyah ile eşitleyen bir karamsarlıkla, görece nihilizmle yani tek eylem ilkesi olarak tanımlanır.

1.2.2.2 Beşinci Hal: Deleuzecü Perspektif

Deleuze’ün kaosu ilişkisi felsefe-bilim-sanat üzerine söyledikleriyle az çok bellidir; o kaosu tanımlarken yeri gelince bu dört halden herhangi biriyle konuşuyor şeklinde görünebilir. Ama burada önemli olan kaosa karşı konumlanırken onun her zaman yaratıcılıktan bahsetmesidir. Felsefede kavram yaratırken, bilimde gönderimler, sanatta anıtlar oluşturulurken yaratma eylemi kutsallık düzeyine çıkarılır. Yaratmak kimin hoşlanmadığı, kimin nefret ettiği bir şeydir ki? “Yaratmak Nedir?” adlı makaledeki Deleuze’ün yaratım takıntısı kendi mantığı içinde anlaşılabilir; öyle ki yeni yaratımların kendilerini ifade etme biçimlerine (manifestolar) bile dikkat etmek gereklidir; çünkü manifestolar yeni gizli yaratımlara engel olmak, onları katılaştırmak, pürüzlemek konusunda sorunludur.

Deleuze faşizm – diyalektik – totalitarizm - psikanaliz gibi ortak düşmanları incelerken öyle bir noktaya gelir ki onları var edenin dibinde varlıktan önce gelen yaratıcılıkla ilgili politik bir durum bile görür: Yaratıcılık anlamında üretimsizlik. Bir faşist birbirinden ayırt edilemeyen tek tip insanlar üretmek ister, çünkü bireyler arası farklılaşmak yaratıcılık ister. Ancak faşistin yürüdüğü zemin artık kaygan değil, yaratıcılığa açık değil, pürüzlüdür; her şeyin üst üste biriktiği bu mekânda hareket etmek yorucu hale gelir; üretken fabrikalar hep de bu pürüzlü coğrafyaya kurulur. Renksiz, fark gözetmeksizin, tek tip insanlar üretmek hem daha kolay hem daha ekonomiktir, organiktir, kontrollüdür; yaratmaksa ucunun nereye varacağından kaygılanıldığında sekteye uğrayan bir tür isyandır.

Yaratıcı bir şekilde üretmek kapitalizmin Deleuze zamanındaki işleyiş biçimine göre artık bir tür “organsız beden”e dönüşmüştür; o artık bant sistemindeki ürünüyle ve ürünün hangi amaçla kullanılacağıyla alakasızdır; hatta o toplumun dibini kaynatan bilinçdışında bir üretim-karşıtlığı anına ya da ölüm modeline bile dönüşmektedir. Kendi başına hiçbir şey üretemez artık o, ürünlerinden yoksun oluşu, organlarından yoksun oluşudur. Bu, şizofrenik bir mantıkla anlaşılabilir ancak: Sözcükleri ve şeyleri kasten karıştırarak (Goodchild, 2005, s. 142).

Bu durumda Deleuze’ün asıl ilgilendiği konu yaratılan eser değil şizofrenik düzeydeki (psikanalizin değil şizoanalizin araştıracağı) yaratma sürecinin kendisidir. *Felsefe Nedir?*’de bazı filozofların yaratım süreçlerini kendi kalemiyle çizdiği tuhaf şekillerle (Kant’ın yaratım sürecini anlatan öküz başı gibi) anlatması tesadüfi değildir. O bir sanatın neden-sonuçlarıyla, yaratıcıyı tetikleyen toplumsal dinamiklerle ya da yaratımın neden olduğu toplumsal akımlarla değil, yaratımın bizzat bir oluş olarak ya da bir olay kapsamında nasıl bir şey olduğunu resmetmek istemiştir. O yaratı aşamasındaki yaratıcıyı adeta gözsüz-burunsuz-ağızsız fakat bedenini bir dalga gibi titreten ve avının üzerinde sıçratan en küçük göstergeyi bile duyumsayan bir örümceğin organsız bedeni (body without organs) olarak görmüştür (Deleuze, 2004, s. 191).

1.2.2.2.1. Arzu

Yaratıcılık, özneyi bedeninden kopardığı için önemlidir Deleuze için ve onun kaosla “bağlantılarını” takip edebilmek adına organsız bedenin tekrar organlanmasını beklemek gereklidir. Beden eski çağlarda toplumsal birliği sağlamak adına damgalanmış, yasaları öğretmek için lanetlenmiş; kapitalist toplumda ise yerinden yurdundan edilmiş, feodal organlarından koparılmış ve şehirlere fırlatılmıştır. Bu organsız beden aksiyomatik, geçici bağlantılarla, günü birlik işlerle, sürekli aç kalma-işten kovulma-yurtsuzlaşma tehditleriyle şizofrenik hallere sokulmuştur. Böyle bir durumda yaratıyı gerçekleştiren bir beyin-özne santralini kurabilecek tek bir şey vardır o da arzudur (desire). Arzu artık kodlanamayan organsız-bedeni bir yaratım sürecine sokabilecek, bal arısı-orkide ilişkisi gibi tuhaf yaratım-oluşlara, anıt-oluşlara, kavram-oluşlara yol açabilecek bağlantıları kurar.

Arzu nedir? Arzulayan birinin bu soruyu sorması aynı zamanda onu arzulamasıdır. “Arzu nedir” sorusu neden arzulandır? Kaosla mücadelede oluş halinde titreşen tüm makine bağlantılarını toparlamak adına beyin-özne boşa dönen bu çıkırıkların avına çıktığı için. Deleuze arzuyu ancak bir bağlantı olarak arzulamaktadır. Bu anlamda yürümek, koşmak, çizmek yani her şey bir bağlantıdır, bir arzudur. Her şey arzuysa ve her şey makinesel bir düzlemde bağlantılar halindeyse arzu sadece bağlantı kurma eylemi olarak ifade edilebilecektir. Deleuze nasıl arzuluyorsa öyle; yani bağlantı kurabilen ancak ve ancak arzulanabilir:

...Arzu bir öznenin içinde değildir ve bir nesneye doğru da gerilememiştir: daha önce varolmayan bir plana [düzlem], kurulması gereken bir plana, akımların içinde birleştiği, küçük kısımların birbirlerine iletişimde bulunduğu planlara içkindir. Herhangi bir alanın büyümesi, herhangi bir akımın bulaşıcılığı ve küçük kısımların bazılarının haber iletmesi sayesinde arzu varolabilir. Bir özneyi öngörmekten uzak, birinin Ben demek gücünden yoksun kılındığı noktaya ulaştığında arzu varolabilmektedir. Bir nesneye doğru gidilmekten çok uzak, ne özne gibi alınan ne de nesne gibi alınan birinin aranılmadığı noktaya ulaşabilen ancak arzu olabilir (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 125).

Arzu bir nesnenin tanımlanmasına yol açan bazı sınırlara ve öznenin darlaştırılmış içeriğine (Deleuze’e) temas etse de onlar tarafından kuşatılamaz bir ilişki ağıdır. Fakat özne ve nesnenin ötesinde haberleşme çabalarıyla genişlemeye çalışan bir ağıdır arzu. Kaosun kaostırarak detaylandığı, dağıttığı ve bu sayede her maddenin altına yerleştirdiği toplumsal bilinçaltının ağıdır bu. Deleuze burada makinesel bağlantıları yani ilişkiyi iletişim ile (bilinçli olmayan bir sibernetikle) mi denkleştirmektedir? Neden? İlişki neden iletişim ile benzer? Her ilişki kuran şey aynı zamanda iletişim de mi kurmuş olur?

Bu tezin önemli gerilimlerinden biri olan ilişki-iletişim sorunu konu arzu olunca başka bir boyut kazanır: Beyin-özne kendisini seslendiremediği, “ben” diyemediği bir mekânda mı arzular? Deleuze açısından böyle bir mekânda özne gücünü yitirir; öznenin gücü azaldıkça bağlantıların gücü yükselir; özne tekrardan kendisinin ancak köprüler aracılığıyla yan yana gelebilmiş küçük parçacıklardan

oluşturduğunu algılar. Bu durum öznenin hem arzuladığı hem de iletişim talep ettiği bir olaydır. Özne bir köprü olarak hem arzulamakta hem de her an parçacıklara ayrılabilirdiğinden kaygılanıp iletişim yoksunluğu yaşamaktadır. Kendini konuşturmakta zorlanan beyin-özne bu parçalar arasındaki makinesel bir ilişkiden oluşmuş halini ancak ve ancak kısık sesle “il-işi-m kur-yoru” diye kekeleyerek ifade edebilmektedir. Reklamcılık, devlet, iktidar ağları beyin-öznenin arzularkenki bu halleri sayesinde kitleleri ele geçirmekte ve/veya tam tersine kitleler bu arzularla çok hızlı iletişim kurabilmeyi istedikleri için iktidarlar kolayca oluşabilmektedir.

Deleuze bu aşamada arzuyu özne ile bir arada düşünürken yapılan üç hatayı hatırlatır: “Onu kanun ve eksik ile; kendiliğindenci veya doğal bir gerçek ile; haz veyahut özellikle bayram ile ilintiye sokmak” (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 141). Arzu doğal bir gerçeklik ve de naturalist bir özgürlük olarak olumlanamaz; çünkü bu doğanın sonucu devlet-kültür-patriyarka gibi arzuyu hadım eden başka türden arzu oluşumlarına da yol açtığından bir kısır döngüye dönüşür; doğa-kültür sınırı yoktur, kültür doğaldır. Arzunun düzenlenmesi veya makineleşmesi daima bir içkinlik düzlemi üzerinde gerçekleşir, o doğal-kültür olmasının dışında ontolojik bir gerçektir, bir tamlıktır. Onu ortaya çıkaran şey ne insandaki bir eksiklik ne de ihtiyaçlara gönderme yapan bir yoksunluktur. İletişim yoksunluğu arzuyla ilintili bir yanılısamadır, kendi köprüsel bağlantılarını yeteri kadar beğenmeyen ya da güvenmeyen ve kendini konuşturmakta güçlük çeken bir öznenin sayıklamasıdır. Özne kendi bağlantılarına güvenmediği anda, açıkçası arzu bağlantılarının azalmasıyla yoksunlaşır; onu düzlemler üzerinde çalışan bir makine olarak değil boşlukları dolduran bir mekanizma olarak algılamaya başlar.

Burada önemli olan soru şu: Hadım edici kimdir, özne mi arzu mu? Her şey birer arzu ise her ne kadar ona karşıt gibi bir durumdaymış gibi görünüyorsa da özne de bir arzudur; hadım edici gene arzunun kendisidir. Kendi sisteminden (makineselliğinden) uzaklara, tahmin edilemeyen yerlere doğru uzanan parçaların, boşa dönen çıkırıkların birbirlerine içkin bağlantıları (komşuluk ilişkisi) nasıl oluyor da aşkınsal, faşizan, hiyerarşik (devlet, varlık) yapıları oluşturuyor? Arzu nasıl oluyor da kendini hadım ediyor? Deleuze burada arzunun ikileştirdiğinden bahseder: İçkin ilişkilerini hiç bozmayan, sonsuz sayıda bağlantı kurmaya muktedir devrimci

arzu ve içindeki mekânın (düzlemin) pürüzlü hale gelmesi, sürtünmenin artması, engebelerin oluşması sonucu bağlantı kurmanın güçleşmesi ve artık bağlantı kuramaz hale gelerek aşkınlaşan, yaratıcılığını yitiren ve muhafazakârlaşan arzu.

Anti-faşist düşünce geleneğinin sorusu hep “kitleler faşizm tarafından nasıl aldatıldı?” iken W. Reich soruyu şöyle değiştirmişti: “Kitleler faşizmi nasıl arzuladı?” (Holland, 2007, ss. 28-29). Arzunun kendisini hadım edecek başka bir şeyi nasıl arzuladığına dair bu soruya Deleuze’ün cevabı artık hazırdır: Arzu kendisini bastıran şeyi de arzulayabilir, kendi köleliğini de. Çünkü arzuyu ezen veya nesnelleştiren iktidarlar zaten arzu düzenlemelerinin kendileridir. Bunun için arzunun bir vapur gibi rüzgârın etkisiyle, bu çizgi üzerine girecek yolunu sürmesi yeterlidir (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 180).

Deleuze’ün burada yaptığı şey literatürde kimsenin pek cesaret edemediği (Foucault hariç) bir tür özne-yıkma denemesidir: “Mücadele etmek istiyorsan kendi içindeki faşizan arzularla işe başla!” Bu bir ahlak önermesi değil, Spinozacı tarzda bir etik denemesidir: Beyin-öznenin düzlemlerini ele geçirmiş muhafazakâr arzuları bastırmak değil, zaten bağlantıları kopartılarak hadım edilmiş bu arzuları diğer makinelerle yeniden bağlantılandırmaktır. Muhafazakârlaşmayı engelleyecek upuygun (adequate) bağlantıları oluşturabilmek için de Spinozacı etiğin gerektirdiği ölçüde arzunun gücüyle, kesilmiş bağlantılarının virtüel (gizil) gücüyle neler yapılabileceğini incelemek gerekir.

Deleuze’e göre Lacancı psikanaliz geleneği bu etiğe uygun davranmamıştır. Özellikle Zizek bir tür Lacan-Hegel-Marx sentezi yaparak arzuyu kanun ve eksiklik ile tanımlamaya devam etmiştir. Buna göre arzulayan özne yarım çizilmiş bir çember gibi her zaman eksik bir şeydir ve daima tamamlanma ihtiyacı içindedir. İstenilen şeyin ne olabileceğine dair sınırları (Hegelsci içerik-biçim tartışması: içerik hangi biçim ile ifade edilir?) her defasında hızlı tüketim metalarını dayatarak, istenilen şeye sürekli ikame etmeye çalışan arzu nesnelere (Lacancı Ötekinin öznenin arzusunu yeni nesnelere oyalaması: anne yerine oyuncak silah) satarak belirlemeye çalışan kapitalizmin üretim biçimi (Marksist anlamda meta fetişizminin en baş döndürücü yanı sınırın aslında bir sınır olmadığına inandırmak) çizer. “İstiyorum, ama ne istiyorum?” denildiği anda kapitalizm “otomobil, hamburger vs.” cevapları verir.

Burada önemli olan ikame edilen metalar değil, bir şey istenildiği anda kapitalizmin bunu ikame etmesi yani tıpkı bir annenin süt isteyen çocuğuna istediğini vererek bir tür sevgi nişanesiyle çocuğuna anında mesaj vermesi gibi kapitalizmin anında arzuyu onaylamasıdır (Zizek, 2005, ss. 17-18).

Zizek açısından durum bu eksikliği tamamlamak değil, arzulayan öznenin bir ideoloji tarafından onaylanması, onun yarım çemberinin bir (hem tamamlanma hem de tersi türden hisleri sürekli üreten bir duyarlı nokta olan kapiton noktasından) ideoloji ile dikilmesidir (“bir şeye karşıyım, ama ne olarak, anarşist olarak”). Yani bu Lacancı ekole göre arzu bir hiçliktir, boşluktur ve onun hiçliğini, boşluğunu cisimleştiren, ona pozitif varoluş kazandıran “bir şey” olduğunda arzu kanatlanır. Bu şey bir tür meta fetişizmiyle gizlenen ve ancak Zizek’in “yamuk bakışlarıyla” ya da Hegelci Marx’ın “anti yabancılaştırma cihazlarıyla” bilince getirilebilir, görünür hale gelebilir (Zizek, 2005, s. 27). Aksi halde öznenin ideolojiye dikildiği haz odaklı kapiton noktaları aynı zamanda fantezi dünyasına kapılarını açmaktan vazgeçmeyecektir.

Deleuze arzunun bu yorumundan nefret eder; bu yorumu arzunun bir tür hadım edilme hatta kendini hadım etme ifadesi olarak görür. Arzu burada kendini hadım etmek için Zizek’i kullanmıştır. Tezin ikinci bölümünde görüleceği gibi Deleuze sinema üzerine yazarken, Zizek’in arzuyu ideoloji ile dikerek film sahnelerini id’in patlamaları yorumlamalarıyla boğmasının tersine, beyin-öznenin sinemada kaosa yaklaşması sürecinde karşılıklı oluş halindeyken makinesel bağlantılar kurmaya devam eden arzuyu bir tür yaratım olayı olarak görmeye devam edecektir.

Bir yaratım süreci olarak arzunun öznedeki neden olduğu yoksunluk, güçsüzlük, iletişimsizlik durumları nasıl açıklanmalı? Yaratım eksik olanın yaratımı değil midir? Yaratım bir şeyi gidermek için, eskiyenin yerine koyulabilmek için değil kaosa karşı konumlanmış ve ayaklarını toprağa basmak isteyen beyin-öznenin doğal bir ifadesidir. Burada arzulanan düzen bir düzen eksikliği ile karşıtlık içinde değil, bu düzensizlik sayesinde oluşan içeriğin bir yaşam kıpırtısı olarak sonsuz sayıda bağlantıyla emilme ifadesidir: Bağlantı kopuşlarını iletişim yoksunluğu olarak algılayan beyin-özne durumunda olduğu gibi.

Sonuç olarak ideoloji, özne, arzu-nesnesi denilen şeyler yoktur, sadece arzuların bağlantıları vardır. Bireyler bu arzuların oluşturduğu toplumsal makinelerle irtibatlanır ve böyle yaparak daha büyük makinelerin bileşenleri haline gelir. Kişi bedeni ile birleşik bir şey olarak değil, oldukça bağımsız olarak işlev gören farklı parçalardan oluşur. Bu bedenin şizofreni deneyimi, bağlantılar ve akışlar arasında ne olduğudur. “Özne” denilen şey bu arzu akışlarının parçasıdır ya da onlara göre ikincildir (Newman, 2006, s. 171).

1.2.2.2.2. Platon: Kaosun Kovulması

Deleuze kendisini katıksız bir Platon düşmanı olarak görür, çünkü epistemolojide (sanıları -doxa- Atina dışına atarak), sanatta (kötü taklitleri -simulakrları- yasaklayarak), politikada (kaosa hareket alanı bırakmayacak düzeyde totaliterlikler kurarak) ve en kötüsü kaosa karşı tam anlamıyla iktidar ağzıyla konuşan Platon alt edilmesi gereken ilk kişidir.

Platon bir kaos düşmanıdır, bir kısıntı olsun kaosa tahammül edemez. Bu aynı zamanda her şeyi düzene sokan Tanrısının da tavrıydı. Tanrı Kaosu ancak her şeyin ölçüsü olan mutlak zamanı yaratarak alt edebildi. Gök cisimleri, canlı varlıklar, tözler yani her şey ortaya ancak kaosun yok olmasıyla çıkabildi. Ancak bu cisimlerin hali hazırdaki varlıkları kaosun dirilmesiyle anında yok olabilirler. Bu yüzden de tüm cisimler düzeni simgeleyen zamanı korumak için çabalarlar:

Zamanı korumak için zorunlu olan gök cisimlerinin her biri kendine uygun düşen yürüyüş içinde, harekete getirilince, canlı bağlarla bağlanmış bütün bu cisimler canlı varlıklar halini alıp kendilerine emredilmiş şeyi öğrenince, aynı kalan tözün yörüngesinin ortasından geçen ve onun hükmü altında bulunan öteki özün yörüngesinde dönmeye başladılar (Platon, 2001, s. 35).

Kaosa karşı Platon’un bu keskin tavrını felsefesinin her alanında görmek mümkündür. Ancak burada Deleuze’ü ilgilendiren şey sanatta taklit üzerine dair söylenenlerdir. Simulakr (Simulacrum) kavramı Baudrillard’da olduğu kadar Deleuze için de önemli bir konuya işaret eder: Gerçek-görünen ayrımı. “Kopyanın kopyası” olarak tanımlanabilecek bu kavram gerçeklik ile sorunlaşır. Baudrillard için gerçek denilen şey artık yitirilmiştir, bu kopyanın kopyaları sayesinde suni bir

şekilde oluşturulmuş ve artık bu birleştirilmiş “gerçek”e inanılmıştır. Deleuze için ise gerçek hiçbir zaman böylesine yaşanmamıştır, Nietzsche’nin “maske arkasında maskeler vardır” ifadesinde olduğu gibi kopyanın arkasında hiçbir zaman gerçek değil, kopya olmuştur. Gerçek, “gerçek”e dair Deleuze’ün bu ifadelerinin “gerçek”liği de dâhil, her zaman için kopyanın arkasındaki kopya olma durumudur. Bu durum Platon’da dahi böyledir. Platon bile gerçeğe ulaşırken merdiven olarak kullandığı “sahte”leri, “güzel”e ulaşırken de adım adım “güzel”in sahte görünümelerini bir tarafa atmadan incelemek zorunda kalmıştır. “Doğru”ya ulaşmak için “sanı”yı nasıl kullanmaktan vazgeçmediyse gerçek için de kopyalardan vazgeçememiştir. Bu yaptığını tabii olarak hiçbir zaman itiraf edemese de (hatta bunu bir sorun olarak bile dert edinmese de) binyıllar sonra filozofları tartışmak zorunda bıraktığı bu tuhaf durumu simulakr kavramı ile ilk kavramlaştıran kişi de gene o olmuştur.

Sofist’te Theaitetos’la Yabancı rumuzunu kullanarak tartışan Platon, sofistlerin yaptıklarını felsefenin kötü bir kopyası olarak tanımlarken konuyu sanata getirir. Sanattaki kopyanın gerçeğinin birebir yansıtılıp yansıtılmadığını inceler. Buna göre örneğin bir insanın modelini oluşturup seyircilere sunarken gerçeğe ölçütlere, uzunluk-derinlik-genişlik oranlarına aynen riayet eden kopyaları Platon olumlar. Gerçeğinin birebiri olarak sahneye konulan bu model yeri gelince bakış açısından kaynaklanan bazı orantısız görünümlere yol açacaktır (Platon, 2000, ss. 52-53); ama bunun olumlu yanı da şu olacaktır: Sahte malzemeye çalışan sanat ancak bu kadarını becerebildiğinden hiçbir zaman “gerçek”in yerine geçemeyecek, hatta Platon’un arzusuna göre gereksizleşecektir.

Sanattaki diğer bir kopya durumu ise Platon’a çok kaotik, anlaşılmaz, saçma, tehlikeli gelecektir. Bu kopya gene aynı insanı model alır ancak bu modelleme aşamasında uzunluk-genişlik-derinlik gibi ölçüler seyircinin konumuna göre düşünülecek, gerçeğinin birebir görüntüsü verebilmek için gerçeğine orantılı olmayacaktır. Bu kopya sahnedeki konumuna göre gerçeğini diğerine nazaran daha doğru vermesine rağmen bu, Platon’un felsefe karşısında sofistin durumuna benzettiği bir kötü kopya, bir Simulakr durumu, bilgisiz bir taklit tarzı olan

doksimimetik, kısacası kesinlikle yasaklanması gereken bir durum olacaktır (Platon, 2000, 133).

Simulakrlaşma Platon'un haklı olarak kaygılanmasına neden olacak bir tür kaoslaştırma sürecidir. Herhangi bir öze, gerçeğe bağlı kalmadan bir geçici-gerçek oluşturan bu olay sinemanın da sık sık sergilediği bir imge oyunudur. Baudrillard'da yarattığı pesimist krizlere karşın Deleuze simulakr durumunu son derece olumlu karşılamıştır. Dahası bu, mitleştirilmiş bir gerçeğe, totaliter bir propaganda aracına dönüşmüş özlük inançlarına yatkınlık duyabilen “gerçeklik, tamlık arzusu”nun bağlantısızlıklarına karşı özgür, kaçıp nefes alınabilen, yaratıcı bir içkin düzleme dönüşmüştür. “Artık doğru söylemek zorunda değiliz.” Simulakr arzusunun muhafazakâr yanına ciddiyetsizliği, çatik kaşlı olmamayı öğretmiştir, dahası muhafazakârlığının bile bir simülasyonunu yaparak onu gereksizleştirebilme olanaklarını ortaya çıkarmıştır. Simulakr bu açıdan aynı zamanda Nietzscheci bir kavramdır. Çünkü dünyayı “gerçek” ve “görünen” olarak bölmek çökmekte olan bir yaşamın belirtisi olarak yozlaşmış bir iddiadır. “Görünüş” seçilmiş, güçlendirilmiş, düzeltilmiş bir gerçekliği belirtir. Sanatçı bu açıdan karamsar değildir, tersine varılan tüm kuşkulu ve korkunç şeyleri onaylayan bilhassa odur, Dionsyosçudur o (Nietzsche, 2004, s. 33).

1.2.2.2.3. Leibniz: Kaos Yerine Labirent

Kaosun bir kaoslaştırma aracı olarak kullandığı ve gerçekliğin yerine geçerek gerçekliğe dair bir inanç yaratmakta birer “dağıtıcı yapı” olarak işlediği simulakr geride kendilerinden başka ne bırakırlar? Eğer Nietzsche'den uzaklaşılmayacaksa şu söylenebilir: Sadece perspektifler. Bu perspektifler evrene yayılmış hareketli kameralar gibi kendilerine yerleşip öznelleşecek beyin-özneleri bekleyen bir tür yarı-öznel-yarı-nesnel spesifik bakış açılarıdır. Nietzsche'ye göre bu bakış açılarından öte hiçbir şey yoktur ve dünya denileni inşa eden bu perspektiflerdir, onu kendi gücünde ölçerler, şekillendirirler (Nietzsche, 2002, s. 316).

Perspektivizm spesifik denilen durumların karmaşık biçimleridir. Spinoza'nın kendini koruma-ifade etme-çabalama eyleminde olan conatus'larına benzer biçimde her spesifik cisim bütün mekâna egemen olmaya ve gücünü genişletmeye çabalar,

kendi güç iradesini yaymaya çalışır. Her perspektif kendinde özneleşen cisme itme gücü verir: Cisimler kendi genişlemesine engel olana güç uygular, diğer cisimlerin aynı çabalarıyla rastlaşır ve onlarla birlikte birleşir (Nietzsche, 2002, s. 316).

Üzerine yayılan öznelerle birlikte oluş halinde olan bu sonsuz sayıdaki perspektif gene kendi aralarındaki güç mücadelesi yüzünden müttefikler kurarlar, diğerlerine karşı birleşirler, popülizm denilen bir bakış açısı oluşturarak azınlıkta kalan diğer perspektiflerin üzerinde iktidar kurarlar. Perspektifler arasındaki bu güç ilişkisine önem vermese de Deleuze'e göre bu bakış açılarını düşünmüş literatürdeki ilk isim Leibniz'dir. O Platon kadar radikal bir tarzda kaosa topyekûn bir savaş açarak değil ama kaosa gerek bırakmayacak denli detaylı bir düzen, bir "en iyi dünya" perspektifinde hareket etmiştir. Bu dünya Tanrının tasavvur ettiği dünyalar arasından seçilmiş, gerçekleştirilmesi tek mümkün olan düzen olarak yaratılmıştır. Bu dünyada düzensiz bir şey yoktur, çünkü bu dünya üzerindeki akılların "düzensiz olmayan bir şey"i düşünebilmesi zaten imkânsızdır (Leibniz, 1902, s. 10).

Düzensizliği kovan değil fakat düzensizliğe yer bırakmayan bu yapının temel öğelerine Leibniz "monad" adını verir. Monadlar sonsuz sayıdadır ve diğer monadlara kapılarını, pencerelerini kapatmışlardır. Çünkü tüm dünyanın bilgisini kendilerinde taşıdıklarından diğerleriyle iletişime geçme ihtiyaçları yoktur. Bu, monadların her birinin dünyaya ve onun bilgisine içkin tarzda, birbirlerine ise kapalılık ölçüsünde aşkın tarzda konumlanmış birer perspektif oldukları anlamına gelir. Monadlar öyle bir düzen içindedir ki maddenin her parçası bitkilerle dolu bir bahçe gibi, balıklarla dolu bir havuz gibidir; ancak bir bitkinin her dalı, bir hayvanın her örgeni, kanının her damlası da havuz ya da bahçedir (Leibniz, 1902, s. 266).

Bir denizin içindeki balığın içinde gene aynı denizin olduğu böylesine içkin bir monadlar sisteminde bu küçük sonsuzlar birbirlerine hiyerarşik açıdan aşkındırlar. Birbirlerine üstünlük-aşağılık veren bir hiyerarşi içinde dağılmışlar. Kimisi hayvani-cisimsel, kimisi de ruhsal-zihinseldir. Monadların bu farklılarını belirgin hale getiren şey onların algılama yetenekleridir (perception). Bir monadlar bütünlüğü olan insanın duyuları evrendeki tüm bedenlerle empati içinde bulunduğundan diğerlerinin izlenimlerini alır ve duyular evrendeki her şeyle

etkileşim içindeyken ruh bütün parçaların farkına varamaz. Bu yüzden karmaşık duygular algı çeşitliliğinin bir sonucu olarak ortaya çıkarlar:

Bu çeşitlilik sonsuzdur. Bu, deniz kıyısına yaklaşan insanların duyduğu o karışık gürültüye benzer: gürültü sayısız dalga vuruşlarından oluşmuştur. Eğer bu dalga vuruşlarının tümü hemen hemen eşit düzeyde izlenimler oluşturuyorsa ya da ruhun dikkatini çekebilme konusunda eşit ağırlıktaysalar, ruh bu algıların sezgisine karışık bir biçimde varabilecektir (Leibniz, 1902, s. 57).

Burada kendisi de türlü algı yeteneklerine sahip monadlardan oluşmuş bedenın bazı özel algılara sahip olduğu anlaşılıyor. Bunlar “ben” tarafından algılanan, bilinçle yoğrulmuş bilinçli algılardır. Bu algılara ayırt etmek, farkındalık anlamına gelen tamalgı (aperception) ismi verilir. Ama bunun yanında bir de diğer monadlara işaret eden bilinçsiz algılar vardır; bunlar küçük algılardır, bilinçdışıdır. Deleuze Leibniz’in bu küçük algılara şu nedenle ihtiyaç duyduğunu söyler: Bilinçli algıyla yakalanan her şey görelı bütünlüklerdir ve mademki bu bütünlükler vardır o zaman onların parçalarının da olması gerekir. Eğer karmaşık bir şey varsa basit bir şey de olmalı (Deleuze, 2007b, ss. 93-94). Bunu açık hale getirebilmek için Leibniz’in kullandığı bir örnek var: Deniz kenarında bir insan dalgaları dinliyor ve bir dalganın sesine dikkat ediyor. Bu dalganın ayırtına varmak tam algıya sahip olmaktır. Fakat bundan önce birbirlerinin üzerinden kayan, birbirlerine sürtünen her bir su damlacığının seslerine dair küçük, bilinçdışı algıcıklar olmadan bu dalgayı duymak imkânsız olacaktır. Bu sayede bu sonsuz sayıdaki damlanın içinden bir kesitle yakalanıp mülk edinilen küçük bir dünya mümkün hale gelir (Deleuze, 2007b, s. 40). Bu, aynı zamanda bilinçsiz monadların içinden sıyrılmış bilinçli bir monadın mümkün kıldığı perspektiftir, bir bakış açısıdır: Bakış açısını oluşturan şey “dünyanın bir birey tarafından açık ve seçik bir şekilde ifade edilen kısmının karanlık ve belirsizce ifade edilen bütünüyle oranıdır. İşte bakış açısı budur (Deleuze, 2007b, s. 40). Yani bilinçli algıların bilinçsizlere oranı, hiyerarşide bir monadın diğerine oranı...

Nietzsche’nin güç istenci sonucu oluşan bir savaşta şekillenen perspektifleri Leibniz’de algılanmak – fark edilmek- bilinçlenmek düzeyinde şekillenir. Ama her ikisinde de perspektif önceden tanımlanmış bir özneye bağımlı olmak, bir öznenin

dünyasına ait olmak, göreceliğe tabi olmak demek değildir; tersine kendine özgü bir görüş noktasına ulaşan ya da daha doğrusu görüş noktasında duran şeyi özne haline getiren tam da bu perspektiftir (Deleuze, 2006b, s. 31).

Burada kendisi de bir monad olan perspektif ile diğer herhangi bir perspektifin ilişkisinin nasıl gerçekleştiği önemlidir. Bu diğer perspektif bir devlet, bir erkek ya da başka türden popüler bir bakış açısı olabilir. Deleuze *Kıvrım* kitabında bunu Barok sanatı ile karşılaştırarak düşünür. Barok sanatında gördüğü şey hep bir ikiliktir: Maddiyata gönderme yapan kısım ve daha özel bir yerde gizlenen manevi kısım. Manevi kısmı diğerinden ayıran şey bükümler-oymalar-kıvrımlardır. Kıvrımlar (fold) iki kısmı birbirinden ayıran bir sınırken aynı zamanda aralarında bir tür titreşim sağlayan rezonans görevi de yapar. Aynı durum bir Barok filozofu olan Leibniz'in monadlarında da görülür. İki katlı bir eve benzeyen iki farklı monaddan maddiyata gönderme yapan bilinçsiz olanı alt kattadır ve kapalı da olsa bir kapısı vardır; ikinci kattaki bilinçli monad ise tam kapalıdır. Bu iki kat arasındaki sınırları Barok tarzı bükülmüş çizgilerle tasarlanmış kıvrımlar oluşturur. Kıvrım birbirine kapalı bu iki katın her iki tarafında da aynı anda titreşen ve kıvrılan bir edimle ilişki kurar. Fakat bu kıvrımın birlikte titreştiği gene aynı monadların kıvrımsal uçlarıdır. Çünkü kıvrım her zaman iki kıvrımın arasındadır ve bu iki-kıvrım-arası, her yerden geçiyor gibidir: “İnorganik cisimlerin ve organizmanın arasından, organizmaların ve hayvansal ruhların, hayvansal ruhların ve akıl sahibi olanların, genel olarak ruhların ve bedenlerin arasından...” (Deleuze, 2006b, s. 23). Kıvrım ancak ve ancak bu yolla perspektifler arası bir ilişkiye (ya da ilişkisizliğe) dönüşebilir, ancak bu hiçbir zaman bir iletişim anlamına gelmez. Monadların ve dolayısıyla perspektiflerin hiçbir zaman iletişimi sağlayacak olan pencereleri olmamıştır.

Kıvrım kavramı iletişim olmadan ilişkinin nasıl gerçekleşebileceğini anlayabilmek açısından önemli bir işlev görür. İletişim evrendeki sonsuz ağdan soyutlanmış ve tanımlanmış iki özne arasında bir tam-temastır. Birbirleriyle iletişim kurabildikleri bilincini-bilgisini geliştirebildikleri ve bundan haberdar olabildikleri (geri besleme) için bu süreç tam anlamıyla sibernetik bir süreç olacaktır. Oysa ilişki için temas değil karşılıklı oluşma, eş zamanlılık yeterlidir. Buradaki durum Spinozacı tözün farklı alanlarda fikir ve cisim olarak salınabilen tek bir varlık olması gibi

düşünülebilir. Tek bir kıvrım iki ayrı perspektife hiç temas etmeden bir “Tanrı parçacığı” gibi perspektiflere etkinlik kazandırır.

Kıvrımın bir başka özelliğı de bu perspektifler tarafından daha da kıvrılabilmesi, sonsuza kadar bükülebilmesidir: “Her zaman değışmeyi bir kıvrım haline getiren ve kıvrımı ya da değışmeyi sonsuza taşıyan bir bükülme vardır” (Deleuze, 2006b, s. 29). Böylelikle kıvrım perspektifle birlikte kıvrılarak Leibniz’in elinde kaosa ihtiyaç bırakmadan evreni bir labirent biçimine sokmaya yarayan bir silaha dönüşür.

Kıvrım beyin-öznenin eleklerini oluşturur. Bu elek kıvrımın bükülmeleriyle öyle bir işlenir ki artık bu elek kaosun kendisinden ayıramaz hale gelir, soyutlamaya dönüşür, hiçleşmez ama herhangi bir şey haline gelir. Kaos artık yalnızca bir “many”, yalnızca ayırıcı bir çeşitlilik olabilir. Leibniz kaosu bu bakımdan birçok kez “yaklaşık olarak” tarif edebilmiştir. Kozmolojik bir yaklaşık tarife göre kaos her biri kendi adına varolma eğilimi gösteren bütün bireysel özlerin toplamıdır, ama Tanrının eleğı bunlardan yalnızca birini, bir-arada-mümkün-olan-dünyalardan-en-iyisinin geçmesine izin verir. Fiziksel bir yaklaşık tarife göre kaos dipsiz karanlıklardadır; ama elek bütün renkleri içeren kopkoyu bir zemini, “fuscum subnigrum”u çıkarır. Ruhsal bir yaklaşık tarife göre kaos evrensel bir baş dönmesidir, infinitesimalerdir ya da sonsuz küçükler olarak bütün olanaklı algıların, monadların toplamıdır; elek bundan kurallı algılarla integrali alınabilecek diferansiyeller çıkarır. Leibniz açısından kaosun var olmamasının nedeni, onun büyük eleğın tersi olmasıdır. Bu elek, sonsuza dek bütünden ve parçalardan oluşan ama takip edilmesinin güçlüğünden dolayı kaotik ve rastlantısal şekiller gibi görünen diziler oluşturur (Deleuze, 2006b, ss. 115-116). Yani aslında kaos denilen şey kıvrımın sonsuz sayıda bükülmesiyle artık nerelere uzaklaştığının tahmin edilememesidir (Tanrı bunu tahmin edebildiğinden kaos yoktur).

1.2.2.2.4. İktidarın Kıvrımları

Makinenin boşa dönen çıkırıkları gibi düşünöldüğünde⁷ kıvrım iktidar ile beyin-özne arasındaki yakınlaşmaya yeni bir boyut kazandırır ve daha önce pek az sorulmamış

⁷ Bu tez bu aşamadan itibaren makinesel tüm yapılanmaları kıvrımsal olarak düşünmeye çalışacaktır.

bir soruyu canlandırır: İktidarla kurulan ilişkinin şekli nedir? Özne-iktidar ilişkilerini betimleyen geleneksel açıklamalar bu şekli genelde piramidal olarak modellemiştir. Buna göre üstte genişlemekte olan açı yönetici azınlığa işaret ederken aşağıda genişleyen taban kitlelerdir; aradaki ilişki yukarının bu tabana doğru yaptığı basınçla resmedilmiştir. Marksist modellerde ise bu ilişki farklı olarak isimlendirilmiş (tarihsel blok, ideolojik aygıtlar vs.) bir tür çevrim-oku olarak piramidin içine yerleştirilmiştir. Varoluşçu düşünce iktidarı fotoğraf tekniğine benzer şekilde sürekli genişleyen ve daralan bir flu'lukla sınırlandırılmış bir odak şeklinde çizerken, liberalizm iktidarı asgari müşterek temsilcisi olarak “ters yönlerden piramidin ortasına doğru ilerleyen iki okun el sıkışması” şeklinde resmetmiştir.

Kıvrım ise iktidarın niteliğini yeniden düşündürecek düzeyde bu modellerden tümüyle ayrılan şekiller oluşturur. Bu açıdan iktidar sonsuz sayıda bükülmelerle oluşmuş oymalı kıvrımlardan başka bir şey değildir. Yoğunluğu tıpkı kaosun istatistiksel betimlemesinde olduğu gibi yörüngesiz, çizgisiz, koordinatsız bir kümelenmede belirir; iktidarın bir merkezi varsa ancak o kümelenmenin içinde bir yerdedir ama tam yeri önemsizdir. Özne merkezle değil her yerinden fişkıran kıvrımlar yoluyla iktidarla ilişkilendirilir. Kıvrım her zaman iki kıvrım arasında olduğundan özne de tıpkı iktidar gibi kıvrımsal uzantılara sahip olmalıdır. Öznenin kıvrımları aynı zamanda onun perspektifidir ve bu perspektif ancak iktidarın perspektifiyle özel bir kıvrımsal uyumluluk sağlanması halinde yakınlaşır. Bu uyumun Nietzscheci (güç savaşında müttefiklik kurma) mi yoksa Leibnizci (hayvani monadlardan uzaklaşan monadların rasyonel bir-arada-mümkünlüğü) mi olduğu yeni bir metafiziğin gerekliliğinden dolayı (güç savaşı veya Tanrısal aklın hükmettiği en iyi dünyalardan başka) önemli değildir. Çünkü “kıvrım” kavramı artık kaosun neliğini sorgulayan beşinci halin yani Deleuzecü halin anlaşılmasında yeni bir metafizikle, Deleuze’ün arzu bağlantıları ile karşılaştırılarak kullanılmalıdır.

Bir önceki konuda gösterildiği gibi bir baskı aracı ve eksiklik olarak değil bir bağlantı kurma, öznenin dahi ulaşamayacağı yerlere kaçma eğilimi gösteren arzular metafiziğinde toplumun dibinde hatta toplumun öncesinde bir magma gibi yayılıp özgürleşen arzular sıkıştıkları coğrafyalarda bir volkan gibi patlayıp saldırganlaşan faşistlere dönüşebilirler. İşte kıvrım da bu arzularla yan yana düşünüldüğünde

perspektiflerin ilişki kurmaları için artık hiçbir güç savaşı ya da rasyonellik koşullarına ihtiyaç kalmaz. Bir yavrunun annesinin kucağına, kemik ve kas yapıları bu ikisinin tam temasını ne kadar engellerse engellesin, kıvrılması gibi beyin-öznenin perspektifi de iktidarın perspektifine o şekilde kıvrılır. Bu şekli daha iyi anlayabilmek için belki de otobüste uyumaya çalışan bir insanın durumuna bakılmalıdır: İnsan kafası ve gövdesi eğridir ve hiçbir şekilde otobüsün geometrik yapısına uygun değildir; ama her nasılsa insan pencerenin geometrik kenarlarına ve pencerenin yanındaki düzgün aksama kıvrılarak uyumaktan vazgeçemez. Bu durum onu hem yorar ve defalarca uyandırır hem de yarı uykulu müthiş bir zevk yaratarak aynı insanı saatlerce o pozisyonda sabitler.

İktidarın kenarları kıvrımsaldır ve özne bu kıvrımlara bedenindeki kıvrımlarla yaklaşarak kıvrılır. Kıvrımlar yan yana yatarcasına kıvrılırlar ama bu hiçbir zaman ideal bir şekilde gerçekleşmez. Her zaman için daha fazla kıvrılmak gerekecek, iktidarla yaşanan bu ilişkiden rahatsız olduğu takdirde iki perspektifi yan yana tutacak yeni bükülmeler olacaktır. Böylece tüm kaosu tek bir elekle katedene kadar bükülmeler sonsuza kadar devam edecektir. Beyin-özne bunu sonsuz sayıda kıvrıma uzanma arzusuyla, makinesel düzeyde sonsuz sayıda bağlantı kurma isteğiyle yapacaktır ama işin içine kaos tehlikesi girince (Leibniz dahi kaosu olmadığına inanmasa da ondan korkar) bu kıvrılmalar farklı sonuçlara yol açacaktır.

Beyin-öznenin bilim yoluyla gönderimlerle, sanat yoluyla anıtlarla ya da felsefe yoluyla kavramlarla ördüğü elek-düzlem tamamıyla beyin-öznenin kontrolü altında değildir. Düzlemler her zaman için varlığına inanılmasa bile kaos tehlikesiyle, kaos komplosuyla şekillenir. Bu durum kendini en azından beyin-öznenin şüphe etmesiyle (Descartes'ın kaosa doğru sürekli açıp kapadığı şüphe kapısı gibi) gösterir ve inanç ile geçitirilir. Buradaki inanç bir tür idealleştirme sürecidir; Descartes'ın “düşünen bir şey” ile “ben” arasındaki uyumsuz parçaları “Tanrı beni kandırmaz” köprüsüyle bağlaması gibi özne kaosu örtmeye çalışan düzlemleri, eleği inançla sınırlar. Hiçbir zaman varlığını ispatlayamayacağı bir sınır belirler ve bu sınır her zaman için kaosu dışlamak adına güncellenir. “Bulutların üstünde şüphenin girmediği ve sınırlarının tam olarak nerede bittiğine dair soruların sorulmadığı bir mutlu ülkeye ihtiyacımız var.” Böyle bir ihtiyaca umut ilkesi (Bloch)

diyen olabilir ya da onu doğanın vicdanı olarak (Marx) yorumlayanlar; ama önemli olan çizilen şekillerdir.

Beyin-özne bu şekilleri literatürde ilk kez Euclid ile geometrik düzeyde, ilk ilkeler olarak ortaya çıkan postulatlar aracılığıyla çizebilmiştir (Euclid, 1838, s. 6). “Bütün dik açılar birbirine eşittir” tarzındaki ilkelerin “bütün parçasından büyüktür” (Euclid, 1838, s. 9) şeklinde beyin-özne'nin idealleştirme-aynılaştırma eğilimine denk gelen ve sağduyusal olarak karşı çıkılmayan aksiyomlarla birleştirilmesiyle örülmüş düşünsel bir düzlemde artık mümkün hale gelen mükemmel üçgen ve kare çizimleri bu arzuyu yıllar boyunca temsil etmiştir (Riemann gibi ilkeleri sorgulayanlar çıkana kadar); bu süreç en azından pratik alanlarda (seri üretim, mimarlık, inşaat) devam etmektedir. Buna göre doğada hiçbir zaman olmayan bir matematiksel estetiğe, tam ölçülebilirliğe olan inançtan, her ne kadar matematiğin kendisi bunu eleştirse de bir türlü vazgeçilememiştir. Platon'un geometrik (kaosa izin vermeyen bir düzenlilik) Devlet'inde görüldüğü gibi beyin-özne binyıllardır, hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceği iktidarları (işe yararlık, kararlı, düzenli) geometri yardımıyla hayal etmeye devam etmiş, buna göre ütopya literatürü bile oluşturmuştur.

Hiçbir geometrik şekle uymayan kıvrımlar bu tür hayali iktidarlara ancak sonsuz sayıda bükülmeler yoluyla kıvrılmaya çalışacaktır; kıvrım ancak kıvrımlar arasındadır ve ancak birbirine temas etmeden uyumsuz şekillerle titreşerek, bir müzik gibi estetikleşerek, bükülecektir. Buna göre beyin-özne kıvrımlarını ancak başka bir kıvrıma yatırabildiğinden hayalini kurduğu geometrik düzenin bile aslında kusurlu-kıvrımlı olduğunu kabul edecektir. Dolayısıyla geometrik olmayan ama geometrik olması arzulanan iktidar ancak ve ancak özneyle böylesi bir gerilim altında yaklaşabilecektir.

İktidarın beyin-öznenin muhafazakârlaşmış arzularıyla kurulduğu daha önce gösterilmişti. Devrimci arzular sonsuz sayıda bağlantı kurdukları için herhangi bir iktidara ihtiyaç duymazken, bu bağlantıların kurulamadığı durumlarda ortaya çıkan bir tür yaratıcı-üretimsizlik, bağlantısızlık ortamında arzunun düzlemi kayganlığını yitirir ve tepecikler, yeni bağlantı olasılıklarına işaret eden deltalar değil de engebelere yol açan birikintiler oluşur. Devlet gibi iktidarlar (makinaları üstten

kodlayan başka bir makine) işte bu coğrafyada kurulur. Bu aynı zamanda öznenin idealleştirme eğiliminin kendini gösterdiği yerdir.

Daha önce cevaplanmış bir soruyu tekrardan güncellemek gerekirse: Beyin-özne neden böylesi bir idealleştirmeye gider? Bir kıvrım olarak imkânsız bir geometrik bir idealin içine neden kıvrılmayı arzular? Rasyonel, akıllı bir hayvan olduğu için mi yoksa gündelik hayatta pratik bir şeylere ihtiyaç duyduğu için mi? Belki de burada sorunun zemini değiştirecek (daha önce sorulmuş) Reichcı soruya ihtiyaç var: Kitleler Hitler’i neden arzuladı? Hitler geometrik miydi, rasyonel miydi? Hitler ve hareketinin otuzlu yılların kapitalizm ve komünizm durumlarına karşı eş düzeyde reflekslerle ortaya çıktığı bilinir. Kapitalizm talep-arz-üretim düzeyinde bireyin rasyonel seçimlerini vurgulayan bir sistemken komünizm doğayı rasyonelleştirme, kriz kaosunun sönümlenmesi, her şeyi rayına sokulması, üretimin ve tüketimin planlanması idi. Bu ikisi de kendi içinde rasyonellik ve dolayısıyla geometrik öğeler taşıyordu. Fakat her ne kadar kapitalizmin bir evresi olsa da faşizm gücünü mitlerden, irrasyonel öğelerden, tutku ve heyecandan, şiirsel bir vahşilikten alıyordu. Bunu belki de en iyi şekilde ifade eden kendisi de bir zamanlar Nazi olan Heidegger’di: Filozof arkadaşı Jaspers’in “Hitler gibi eğitimsiz biri Almanya’nın başına nasıl gelebilir?” sorusunu Heidegger “Eğitim önemsiz... Onun harika ellerine bak sadece!” şeklinde cevaplamıştı (Safranski, 1998, s. 232). Bu eller arzuyu kışkırtıyor, kararlılığı, yön göstericiliği, bir tür mesihliği temsil ediyordu.

Burada geometrik şekilleri ilgilendiren pek de Euclidçi durumlar yoktu. Aslında her ne kadar bir eğilimin en ideal görünümü olarak ortaya çıksa da Euclid ve onun mükemmel matematiği kitleleri hiçbir zaman geniş kapsamda etkilememişti; öyle olsaydı depremlerde kolayca yıkılan binalar olmazdı, devletin irrasyonel mekanizmalarına hiç ihtiyaç duyulmazdı. Hitler örneğinde bir tür idealleştirme, kaosu hapsetme eğilimi vardı. Yeri gelince Euclid’in en ideal çizgileriyle, kriz dalgalanmalarını yutacak bir Stalinizmle, yeri gelince vahşiliğin belli bir müziğe dönüştürülmesiyle (Wagner, Hitler), yıkımın idealleşmesiyle (nihilizm ve atonal müzik) kendisini gösteren bir tür ortalığı toparlama eğilimi olarak...

İktidarın kıvrımları düzlemin her alanında titreşirken, bir sis kümesi gibi beliren iktidarın merkezi her zaman için bir idealleştirme ile resmedilecektir. Bunun

nedeni Deleuze açısından kaosla yakınlaşmada hem kaosun yıkıcılığını tadan (bu, devletin vatandaşına zarar vermesidir) hem de onun hareket alanını inanç ile çizilmiş sınırlarda kontrol altına alan (sınırların üniterleşmesi) beyin-öznenin sinir hücrelerini yeryüzüne, toprağa bağlama arzudur. Perspektifler yeri gelince bu tür arzu ilişkileri yüzünden devletleri yıkacak ve sonra tekrardan devlet tarzı iktidarların perspektiflerine yaklaşacaktır.

Konunun en başına dönmek gerekirse, “kaos nedir” sorusunu sormanın beşinci hali olarak Deleuze’deki olay nedir? Deleuze’ün olayı beş ayrı perspektiften incelendi: Birincisi bir tür yaratıcı-üretim aşamasında kendini inorganikleştiren, eski bağlantılarından kurtaran organsız beden kaosa direnirken nasıl kaoslaştırdığıdır; yeni bağlantı kurup kurmadığına bağlı olarak bu organsız bedenin arzu düzeyinde muhafazakâr-devrimci ikiliğinde nasıl hareket ettiği.

İkinci olarak kaos kendisine ancak bir arzuyu düşman edinebilir. Arzu yoksunluk, haz, eğlence olarak değil kendisini bağlantılar kurarak ya da bağlantılarını yitirerek düzlemler çizen bir makine olarak belirir.

Üçüncü olarak arzunun kaosa karşısında boşa dönen makine çıkrıklarıyla titreşmesinin bir sonucu olarak bilgi ve gerçek yokluğunun ortaya çıkması ve bu yokluğun üstesinden kopyanın kopyası olarak simülakrlarla gelmesidir. Böylece kaos bir kez daha kaoslaştırır ve o denli kaoslaştırılır.

Dördüncüsü kaosa gerek bırakmayacak düzeyde detaylı örgütlenmiş bir dünya inşasında ortaya çıkan kıvrımlara dairdir. Ancak kıvrımların kaosu bertaraf ederken başka türden kaoslara yol açıp açmadıkları tartışmalı hale gelir.

Son olarak bu kıvrımlarla kıvrılan beyin-öznenin kaosa karşı radikal tepkileri, idealleştirme ve ortalığı toparlama eğilimleri gene beyin-öznenin çizdiği düzlemlerin şekillerini düşünmeye zorlamıştır. Kaosa karşı düzen arayışında beyin-öznenin idealleştirme eğilimi bir anahtar işlevine dönüşebilir.

Tüm bunlar Deleuze’ün zaten defalarca cevaplamış olduğu “kaos nedir?” sorusunu tekrardan cevaplamak için değildir. Kaos Deleuze’e göre, felsefe-sanat-bilim alanlarında olduğu gibi, yaratım aşamasında malzeme olarak kullanılan ama bir

noktadan sonra yaratımın gerçekleşmesi için üstesinden gelinmesi gereken bir ilkedir. Beşinci halle birlikte incelenen diğer dört perspektif ise sadece ve sadece bir beyin-özne olarak Deleuze'ün kaosu üstesinden nasıl geldiğini anlamak içindir. Deleuze literatüre hâkim biri olabilir ama bunu hiçbir zaman bir felsefe tarihçisi olarak göstermek istememiştir. Kitaplara ortaldan başlamış ve bunu bir okuma şekli olarak (yanlış anlamak en iyi okumadır) sunmuştur. Bir filozof olarak, kendisinin diğer filozoflarda gördüğü gibi, yukarıda sayılmayan sayısız kavram yaratmıştır. Arzu bağlantılarını (faşizme düşmekten sakındığı için) olabildiğince artırarak (kaos biliminden biyolojiye, felsefeden coğrafyaya) soluğu sinemada almıştır. Kendi önermelerini bile gerçeğin yerine geçen geçici türden düşünceler olarak simülakrlaştırmış, hem gerçek adına hem de başkasının adına konuşmaktan olabildiğince çekinmiştir. Savaş sonrası çocuğu olarak o artık yerinden yurdundan koparılmış bir organsız bedendir. Elinde bağlantı kurmaya yönelmiş arzulardan, yeryüzünü labirentleştiren kıvrımsal bükülmelerden başka bir şey yoktur. Kendi gövdesinden fırlayan köklerinden bir gövde daha türetmiş bir rizom mudur, bilinmez, ama ortalığı toplama eğilimi içinde olmak bakımından bir beyin-özne olmaktan, yeri gelince de idealleştirme-aynılaştırma işlemlerinden kendisini pek de kurtulamamıştır. Sürekli olarak değişen bir düzlemde “kaos nedir, felsefe nedir, sinema nedir, sanat nedir, bilim nedir?” sorularıyla bu disiplinlerin parçalanmakta olduğuna daha fazla dayanamayan bir son-insan olduğu söylenebilir Deleuze'ün.

1.2.2.3. Altıncı Hal: Kaos-oluş Perspektifi

Kaos'u tanımlayacak bu altıncı hal aynı zamanda diğer beşini ve özellikle de Deleuze'ün durumunu tanımlayan bir perspektifin tezin özneleri tarafından bir konuma sıkıştırılmış halidir. Bu hal “savaşan, diyalektik kuran, sürekli eylem halinde olan” birinci halden herhangi bir ikiliğe ve çatışmaya gönderme yapmadığı için; “zorunlu bir barışın içinde sabitlenmiş ve bu durumda savaş ile barış ikiliğini üreten komplolarla sarılmış” ikinci halin derin sularına yüzeysel çizgiler çizerek cevap verdiği için; “gördüğüne inanma, daha fazlasını iste” diyen üçüncü halden niceliklerin belirli bir aşamadan sonra niteliksel sıçramalara yol açmayacağını bildiği ve tam da gördüklerine inandığı için; bu üçünü sonsuz sayıda güncellemekle kendini

güçlendirmeye ve estetize etmeye çalışan dördüncü halden herhangi bir şeyi aykırı ya da güzel olarak tanımlayacak herhangi bir ilkeye sahip olmadığı için ayrılır.

Son olarak altıncı hal, Deleuzecü olan beşinci halden metafiziğini bağlantı kuran arzulardan oluşturmadığı için; gerçek-kopya ikileminde herhangi bir sorun-çözücü simularakra ihtiyaç duymadan sırf kendilerinden bahsedilebilmesi bakımından hem “gerçek”e hem de “sahte”ye gerçeklik atfederek; kaosun etrafını saran “yaratma eylemine” hem Deleuze hem de literatürün tümü kadar hiçbir zaman önem vermediğinden ve de yaratıcı Teist gelenekten kopmasının sonucu olarak “yaratmanın gerekliliğini” sorunlaştırdığı için ayrılır. Fakat kaosu bertaraf etmek açısından değil de kaosla iç içe girmek açısından kullanışlı hale getirilmiş bir kıvrım kavramına ihtiyaç duyarak; kıvrımlarla iktidarlara yaklaşmış öznelerin idealleştirme eğilimlerini hesaba katarak beşinci hal ile bir tür “komşuluk” ilişkisi-ilişkisizliği kurar.

Altıncı hal ilk olarak kendi metafiziğini sürekli bağlantı kuran-koparan arzularla değil, daha önce gösterildiği şekilde birbirinin yanı başında bükülen kıvrımlarla oluşturur. Kıvrımlar iki kıvrım arasındadır fakat yeri gelince yaşanan gerilimlere göre sertleşip çengellere dönüşebilir. Çengeller bir yerlere takılarak (diğer bir sert çengele) iktidara bağlı kalmak için değil, bir yere bağlı kalma veya sabitleme hissini oluşturmak için vardır. Böylesi bir kıvrım metafiziğinde öznenin bağlılık-sabitlik-konumlanma hislerini herhangi bir itip-çekme metaforuna ihtiyaç bırakmadan hiçbir yere takılmayan bir çengel kavramının kullanılmasının nedeni perspektiflerin nasıl bireyler oluşturduğunu anlamaya çalışmaktır. Bireyselleşme ilkesi (principium individuationis) kıvrımların yan yana büküldüğü böylesi bir metafizikte bir “ortalığı toparlama” ya da “kendini perspektifin kaygan mekânında sağlamlaştırma” eğiliminin bir sonucu olarak bireyselleşmeyi ancak ve ancak bu sertleşen çengeller yardımıyla gerçekleştirebilecektir. Fakat çengellerin bir kıvrım olmasından dolayı hiçbir yere temas edememesi, kaygan mekânla sürtünme dahi oluşturamaması çengelin aslında özne oluşturmakta pek de işe yaramadığını gösterir. Öznenin hiçbir zaman tam bir sınır çizememesinin, etrafını kontrol edememesinin ve özgür bir iradeye sahip olamamasının nedeni tam da bu sertleşen fakat hiçbir yere takılamayan çengellerdir.

Kıvrımlar neden sertleşip de hiçbir yere tutunamayacağını bile bile bir çengel haline gelir? Bunun nedeni kendi içinde bir kıvrımsal evrimdir. Kıvrımlar, doğanın evrimi gibi, bir problemi kaynağından çözen bir tarzda değil de yoluna koymaya meyilli bir davranışla değişim gösterir. Kaotik-bütün'ün⁸ bir dalga olarak mekânda oluşturduğu hareket tüm perspektiflerin kıvrımlarını da dalgalandırmış ve bazı perspektiflerin bazı merkezlerinde özne oluşumu olarak adlandırılacak bazı coğrafya değişimlerine neden olmuştur. Bu değişim perspektifin kaygan mekânlarında kasılmalara, tamamıyla olmasa da kayganlık yitirmelere, tepecik oluşumlarına yol açmıştır. Böylece perspektifte oluşan sis-kümesi şeklinde beliren merkezlerde bu kasılan kaygan mekâna bir sarılma, yerini kollama eğilimi doğmuştur. Kaotik dalgalanmaların kaygan mekândaki kasılmaya oranla kıvrımlarda evrimsel bir tepki olarak sertleşmeler başlamıştır; böylece bilinçli hale gelen küme-merkez ya da özne çengeller yoluyla kendini imkânsız bir şekilde sabitlemeye çalışmıştır.

Bu metafizikte perspektifler birbirleriyle savaşıyor (Nietzsche) ya da rasyonel müttelikler (Leibniz) kurarak değil fırtınalara yol açan ufak dokunuşlarla bezenmiş kaotik hareketlenmeler sonucu kıvrımlar-ıçebükülmeler-çengelleşmeler-tüyleşmeler olarak yaklaşmaktadırlar. Bir kıvrım sertleşerek popüler bir perspektifler ağına (çok sayıda öznenin kendini oluşturma süreci olarak aynı eğilimi gösterdiği) tutunmaya çalışırken uçuşan bir tüy-kıvrım kendi başına dönmekte olan bir perspektifin açık bir ucuna (başka bir kıvrıma) kıvrılabilir.

Kıvrımın başka bir hali de onun incelenmesi, hatta kopacak düzeyde tüyleşmesidir. Bu durum bir öncenin (çengelleşmenin) zıttı değil, değişime uğramama-yok olma-titreşme-kendi içine bükülme gibi incelenmesi gereken farklı kıvrımsal ifade tarzlarından sadece bir diğeridir. Tüyleşme sürekli savrulması bakımından yersizyurtsuzlaşan fakat daha sonra geçici yurtlar edinen organsız bedenlere (Deleuze'ün çok sevdiği kenelere) benzer; ama kolayca kopabildiğinden savrulan parçalarının her türlü perspektifin (ve de iktidarın) işlenmesinde kullanılabilmesi bakımından da hem organsız bedenden hem de bağlantı kuran

⁸ Kaotik-bütün altıncı perspektifin metafiziğini oluşturan en önemli öğelerden biridir. Bir bütün olmasına rağmen, sibernetik-iletişim anlamında "kapalı" ve Bergsoncu anlamda dışarıyla ilişki kurmaya meyilli olması açısından "açık" değildir. Bu karşılaştırmalar bir sonraki bölümde detaylandırılacaktır.

arzulardan farklılaşır. Tüyleşen kıvrımlar kaos-bütünün hareketiyle oluşan gerilimlerin başka bir ifadesi olarak ortaya çıkarlar. İki kıvrım arasına uzanmış bir kıvrım eğer bir küme-merkezinin kıvrımı değilse ve de kıvrıldığı alan daralıyorsa (alan genişlerse tüyleşme değil içe bükülme oluşur) ancak ve ancak incelerek-koparak-parçalanarak-tüyleşerek uyum sağlayabilir.

Bir kıvrımın bir ortama uyum sağlamak istemesinin nedeni ilk olarak onun da bir perspektif olmasıdır. Bütün perspektiflerde olduğu gibi kıvrım da bir küme-merkez oluşumuna açıktır ve kaotik-bütünün dalgalanmalarıyla oluşacak gerilimlerde bu daha da mümkün hale gelir. Ancak kıvrım “dünyanın tüm bilgisini” taşımadığı için monadlardan, en azından sahip olabileceği tek bir işlevinin (kenelerde olduğu gibi vücuda yerleşmenin) bilincine varamaması yüzünden de organsız bedenlerden ayrılır. Kıvrımların bilinçleri olamaz, çünkü bu metafizikte ona bilinç yükleyecek herhangi (eğer uzaylılar tarafından tasarlanmış mükemmel bir dünya-programının bir karakteri değilse) bir sistemin var olmasını gerektirecek bir üst-öğeye yer yoktur. Bir özneye bilinç yükleyen böylesine bir sistem aynı ya da farklı türden kaotik gerilimler yoluyla kıvrımlarda bilinç oluşturamaz mı? Bunun cevabı bu metafiziğin bir sistem olup olmadığına bağlıdır. Daha doğrusu bir sistemin varlığının mümkün olup olmadığına.

Deleuzecü anlamda bir makine, arzular dünyası, bir yaratım süreci sistem gibi algılanabilir ancak kıvrımların metafiziğinde sistemi gerektirecek hiçbir şey yoktur. Kendi geçerliliğini eş zamanlı olarak tüm düşünsel evrenlerde sağlayamama, sürekli genişletilme-daraltma uygulamalarına maruz kalma potansiyeli taşıdığından kendisi de yeri gelince tüyleşen-içe bükülen-çengellenen bir kıvrım olarak kendi varlığını ve ilkelerini kaotik-bütünün hareketliliğine göre gerekçelendirirken sürekli eklemeli-çıkarma yapan bir perspektif olduğundan metafizikte hiçbir sistem olamaz. Dolayısıyla da böylesi bir kıvrım metafiziğinde kıvrımların davranışları hiçbir evrensellik iddiası taşımayan ama kendini de yok edemeyen bir kıvrımın ifadeleridir.

Bunun dışında böylesi bir perspektiften bakılığında sistem meselesine şu açıdan cevap verilebilir: Sistem öznenin pürüzleşmekte olan ama hâlâ kayganlığını yitirmemiş mekânda kendini toplama eğilimi olarak kıvrımlarını sert çengellere dönüştürüp kendini sağlama almanın en uç durumudur. Sistem, paradoksal olarak,

kaotik dalgalanmalarla evrilmiş bir özneye bir “sistem” icat ettiren, bundan sonra da kendisi sistemleşen bir olaydır. Sistem bir öznenin sınır çizmeye başladığı anda başlar ve kendini gereksizleştirircesine hiçbir zaman bitmez.

Aynı durum ilişki ve iletişim için de geçerlidir. Altıncı halin metafiziğinde ilişki ve iletişime hiç yer yoktur fakat öznenin iletişim ve ilişki sorunlarıyla ilgilenmek zorunda kalması yüzünden iletişim ve/veya ilişkiyle bezenmiş paradoksal (kendisini özneye icat ettirmek bakımından) bir sistemin de tüyleşen-sertleşen kıvrımlardan oluşmuş bir perspektifin ifadesi olduğunu kabul eder.

Bunların dışında altıncı hal ikinci olarak, bir dalganın hiçbir öznesi-nesnesi olmaması gibi, kaos-bütünün de bir öznelliğe ya da nesnellığe sahip olduğunu düşünmez. Burada kaos-bütün özne-nesne olmadığından ne savaşılmaması gereken bir düşman ne de barışılması gereken bir dosttur. Kaos etkisi ve tepkisi olmayan bir dalgadır, ancak Leibnizci tarzdaki algılarla alındığında “soyutlanabilir, düşünülebilir bir monad” şekline dönüşebilir. Altıncı hal onu, nerden kaynaklanıp nelere neden olduğunu sorgulamadan, bir dalga olarak kullanacaktır.

Üçüncüsü altıncı hal hiçbir gerçek-sahte ayırımına girmez: Hem “gerçek” hem de “sahte” olan gerçektir. “Gerçek” ya da “sahte” kendileri birer perspektif olmaları ve bu perspektifin birer ifadesi olabilmeleri bakımından ikisi de bir perspektif ne kadar gerçek olabilirse o kadar gerçektir. Bir perspektif altıncı halin metafiziğinde ancak ve ancak (kayganlaşan, bazen de pürüzlenmiş hissi veren) bir mekânın varlığının (doğrusu oluş halinde olmasının) varsayıldığı aşamada gerçek olabilir. Buradaki “gerçek” geçici olsun ya da olmasın bir şekilde kendisini ifade etmiş, edecek olan, etmeye devam eden bir oluşturdur. Öznenin perspektifinden bakıldığında “gerçek” ancak bir “zaman” kategorisi olarak ortaya çıkabilir: Geçmişte mi, gelecekte mi, şu an mı?

Bir kıvrım iki kıvrım arasında kıvrılmışken, olası bir mekânsal hareketlilik sonucu yaşanan gerilime göre bir çengelleşme eğilimi olarak sorgulanabilir hale gelebilir. Böyle bir durumda özne daha önce hiç farkına varmadığı bu üç kıvrımın bilincine varır, onu (uydurduğu) gelecek-geçmiş-şimdi kategorilerine yerleştirmeye başlar. Aslında sadece birbirine kıvrılmış olan ve sonra da uzaklaşan bu üç kıvrım

kaotik hareketlenme sonucu öznenin kendini toparlama eğilimi olarak öyle bir bilince getirilir ki sanki bu üçü üç ayrı şeyi temsil etmeye başlar.

Örnek vermek gerekirse bu üç kıvrım birbirlerinden uzaklaşınca kendini toparlamaya çalışan özne bunlardan birini kendisi, diğerini sevgilisi, üçüncüsünü de sevgilisi ile arasındaki bağın niteliği olarak temsilleştirebilir. Özne kıvrımsal uzaklaşmanın temsili olarak sevgiliden ayrılınca özne-sevgili ya da iki kıvrım arasındaki şimdiki zaman bağlantısı kopar. Öznenin toparlanma hali her ne kadar bir oluş süreci olsa da sevgiliyi temsil eden kıvrımın artık eski yerinde olmamasıyla ve özne-kıvrımının çengelleşmesiyle özne oluşu imkânsız bir şekilde “geçmiş-gelecek-şimdi” olarak bölmeye çalışır ve böylece bu üçünü “şimdiki zaman”a bağlanması açısından Augustinusçu bir hale sokmuş olur: “Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman, şimdikiilere ilişkin şimdiki zaman ve gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman” (Augustinus ve diğ., 2007, s. 55).

Buna göre daha önce sevgili ile birlikteyken geçici bir şekilde tanımlanmış aşk kıvrımı gene şimdiki zamana bağımlı olarak dönüşüm yaşar. Özne-sevgili-aşk kıvrımları eski-şimdiki-zamanda birbirinin etrafında kıvrılmış incelmekte olan birer tüy-kıvrımlardı. Aralarında hiçbir iletişim olmamasına rağmen özne-sevgilinin perspektiflerinde bir sis-küme-merkezi olduğu anda aradaki eksik yollar sisle dolmuştu. Özne-sevgili-aşk kıvrımları eski-şimdiki-zamanda ardında sanki bir iletişim yolu varmış da bunu da bir sis saklıyormuş şeklinde bir perspektif oluşturuyordu. Fakat yeni-şimdiki-zamanda özne için bu eski-şimdiki-zaman artık yeni kıvrımlarla dolayısıyla da yeni perspektifle toparlanır. Buna göre yaşanan eski ilişkinin sisi dağıtılır ve arada olmayan yollar artık aşkı temsil eden kıvrım olmadığından yeni bir “ihanetti ya da iğrenç bir ilişkiydi” kıvrımıyla ifade edilir. Öznenin yeni-şimdiki-zamanından bakıldığında artık eskinin-şimdiki-zamanı yeninin tanımlanmış-net geçmiş zamanıdır: “yaşanılan bir aşk değildi, bir oyalamacaydı, o insan iğrençti, ne aptalmışım...”

Bu ifade tıpkı eskinin-şimdiki-zamanında yaşanan ilişkinin yollarını sisle doldurması gibi (aşığım) yeninin-şimdiki-zamanda “geçmişteki şimdiki zamanı” sisle örtüp “âşık değildim” ile tanımlamaktadır. Bu, geçmişin mitleştirilmesidir, aynı

şekilde gelecek de mitleştirilir ve şimdiki zamanın kendisi de. Böylece Augustinusçu durumdan uzaklaşıp Heideggerci bir duruma yaklaşılr.

Kıvrımsal olarak titreşen perspektifler çengelleşme eğilimi gösterdiklerinde bir “varolma” problemiyle ortaya çıkarlar; bu durumda yaşananın nasıl olduğu ile ne olduğu arasında bir gerilim oluşur. Heidegger’e göre varolma işlediği şeydir, şimdiki zamandır, o “nasıl”a doğru akarken şimdiki zamanda “ne”ye sarıldığıyla ilgilenir. Varolma, kendi şimdiki zamanını sürekli güncellemek ister (Augustinus ve diğ., 2007, s. 89).

Şimdiki zaman, geçmişin ve geleceğin mitselliği (ve bunların arasındaki ilişkinin de mitselliği vardır) karşısında öyle bir güncellenir ki hem şu an yaşamış olduğu hem de geçmişte ve gelecekte bu yaşantının yeniden tanımlandığını belirten şu cümleyi kurar: “Bir daha böylesine iğrenç bir ilişki yaşamayacağım”. Buradaki varolma şeklinde ortaya çıkan kıvrılma gelecek zaman içindeki geçmiş zaman şeklinde belirir ve o yeniden “nasıl”a kıvrılır. Çünkü yalnızca “nasıl” yinelenebilir. Ancak burada şu söylenebilir mi: Geçmiş zaman her zaman yeniden kendine dönebileceğim bir şeydir? (Augustinus ve diğ., 2007, s. 97) Geçmiş zaman ile ben arasındaki yollar sisle örtülmüş olsa bile bu dönüş mümkün müdür?

Bu ifade bile öylesine bir sisle örtülmüştür ki geçmişte (ya da gelecekte) aynı türden “iğrenç bir ilişki” yaşansa dahi bu yaşantının sonsuz sayıda yorumlanmasına kapı araladığından ve hem “geçmişe dönüş” hem de “dönüşün imkânsızlığını” iddia edecek her türlü önerme sadece kendileri bir perspektifin kendini ifade etmesi bakımından gerçek hale gelir. Kıvrım her şey ise her şey gerçektir. Bu gerçekliğin bağlantısızlığı, temassızlığı zamanın üç çivisine asılmış Dasein’in bağlantılarını koparması yüzünden Heidegger’den de uzaklaşılr. Gerçek her türlü “sahte”nin birbirleriyle temassızlığı yüzünden gerçek olarak kalır.

Her şey neden sahte değil de gerçektir? Her şey sahteyse “her şeyin sahte olması” durumu da başka bir şeyin sahtesidir ve bu başka şey sonsuz sayıda türetilen sahte şeyin sahtesi olabilir. Aynı şekilde “her şeyin sahte olduğu” da “her şeyin sahte olmadığı” bir durumun kötü bir kopyası olabilir. Son olarak “her şeyin sahte olduğunu söylemek” “her şeyin sahte olduğu” durumunun kötü bir

kopyası olmalıdır, fakat birebir aynı cümlenin kötü bir kopyasını oluşturmak çok güçtür, belki de imkânsızdır. Bunun dışında sahtelikten bahsetse ve de kendisinin de bir kötü kopya olduğunu söylese de her üst önerme bir gerçekliğe gönderme yapmak zorundadır.

“Her şeyin gerçek olması”, “her şeyin sahte olmasını” içermesi bakımından daha çeşitlidir, daha fazla oluşu kapsar. Ancak üçüncü halin “daha”cı dürtüleri altıncı halde olmadığı için bu perspektifin “gerçekçi” olmasının nedeni şunda aranmalıdır: İfade etme ile gerçekliğin eşitlenmesi. Kendini bir oluşta ifade eden her şey gerçektir. Eğer bir perspektif “her şey sahtedir” gibi bir ifadeyi sunuyorsa bu onun da kendini oluş halinde göstermesi bakımından bir gerçekliğin boşluklarına kıvrıldığını gösterir. Sahte olsun ya da olmasın “kıvrımın kıvrılması bakımından” her şey gerçektir, bu kıvrım kötü bir kopya olarak kıvrılsa dahi. Burada belki de sahte-gerçek ikiliğini aşacak yeni bir kavram kullanılmalıdır: Yok-sahte.

Benzer bir savunu doğru ve yanlış için de geçerlidir. Her şey postmodern tarzda birbirlerini eleyecek, birbirleriyle kaos oluşturacak şekilde değil ama hepsi bu dünyada kendini ortaya çıkarmış birer ifade tarzı olduğu için doğrudur. Her ifade hem evrende herhangi bir şeyin yanı başına kıvrılabilme potansiyelliğini taşıyabilme açısından hem de onu dillendiren kümesel bir silsilenin (paradoksal da olsa bir sistemin) gerçek olması açısından (yanlış söyleyen bir ağzın varlığı) doğrulanabilir. Güneşin her sabah doğduğu da doğrudur, doğmadığı da ve güneşle ilgili söylenen her şey... Bunlar birbirlerini götüren, güneşin doğumu hakkında konuşmayı imkânsız hale getiren ifadeler değil, iletişim ve ilişki kurmanın imkânsızlığı yüzünden birbirleriyle temas kuramayan apayrı perspektiflerin kendi küme-merkezlerinde belirilmiş ifadelerdir. Gerçek-sahte ikileminde olduğu gibi burada da “yok-yanlış” kavramı kullanılabilir.

Bunun yanında “ilişkinin ve iletişim”in gerçekliği de olumlanabilir. Çünkü yukarıdaki nedenlerden dolayı her şey gerçek ve her şey doğrudur, hatta bu son cümlenin yanlışlığını ifade eden bir önerme de doğrudur. Bu açıdan altıncı hal gerçek-sahte ayrımını aşmak için bu ayrımı bertaraf eden bir simulakr kavramına ihtiyaç duymaz. Çünkü kötü bir kopya olarak ifade edilen simulakr oluş düzeyinde kendini ifade eden bir hareketliliği tek başına ne durdurabilir ne de ona etkiyebilir;

ama altıncı halin gerçekçiliği simulakrların etkileşime girebildiği başka türden perspektiflerin de belirli eklemeler sonucunda kendini ifade edebilmelerine izin verir. Gerçek sahteye izin verdiği ölçüde ondan etkilenir ya da en doğru ifadeyle sahteleşir.

Altıncı halin dördüncü yönü en önemli şeyi söyler: Hiçbir şey yoktur perspektifler vardır ama birer “ortalığı toparlama” eğilimi olarak. Bir önceki maddeye göre, tüm bu söylenenlerin en üstten konuşanı da doğrudur, onu bertaraf edebilecek bir başkası da. Bu yüzden geriye savunulabilecek tek şey olarak perspektifler kalır. Ancak bu altıncı halin perspektifleri metafiziğini oluşturan kıvrımların hareketliliklerine ya da sabitlikleriyle ifade edilir. Bu perspektifler sürekli kıvrımsal hareketlenmelerle kayganlaştıklarından üzerinde özneleşmeye çalışan yapıyı sürekli parçalamakla tehdit eder. Bu yapı beyin-özne değil bir düşünme eyleminde olan bedendir. Bu beden hem yeryüzüyle beyin hücreleri arasında kıvrımsal titreşimlerini korumaya çalışır hem de bir beden olmanın maddiliği içinde parçalanmaya, çürümeye devam eder. Bu beden çürürken düşünür ve bu yüzden bir idealleştirme süreci olarak görülebilecek sürekli “ortalığı toparlama” eğilimi gösterir. Bir kez daha belirtmek gerekirse bu ortalığı toparlama eğilimi mekânın hareketlenmesi sonucu yeri gelince popülerleşen perspektiflere çengel takmaya çalışarak, yeri gelince de rüzgârda savrulurak şekillenir. Bu hareketlenen mekânın kaygan ya da pürtüklü olması perspektiflerin kendi içlerinde zaten sürekli kaygan olmaları yüzünden önemsizdir.

Bu perspektifte mekân ne anlama gelir? Cevabı kısa: Bir dalganın içindeki ortamdır. Dalganın dalgalanmalığına göre kimi kısımlarından basılan kimi kısımlarından da genişleyen bir ortamdır. Dalganın nereye, ne zaman ve nasıl vurduğu, tıpkı evrenin hangi mekânda hangi zamanda ve nasıl genişlediğine dair yok-felsefenin konusudur. Burada önemli olan mekânın bir dalga ile oluşması ve dalganın hareketliliğine göre imkânsız sınırlarını şekillendirmesidir.

Perspektifler, kıvrımlar, oluşlar ve düşünen bedenler hepsi bu dalga ile bir kaotik-bütünlük oluşturur. Dalganın kaotik-bütünlüğü hareketliliklerle düzenlenen tutunma çabalarının tekrardan kaoslaşmalarını bu tez “kaos-oluş” olarak kavramlaştırılmaktadır. Buna göre altıncı halde beyin-öznenin konuşması “kaosla

karşılıklı değil, iç içe değişiyorum, oluşuyorum” olacaktır. Bir “kaos-oluş” olarak altıncı halin diğerlerinden farkı kaosu artık bir mesele haline getirmemesidir.

Altıncı hal özne-kümenin “kaos ayarı” olarak tanımlanabilecek tavırlarıyla ilgilenecektir. “Kaos ayarı” öznenin kendini toparlama eğilimi olarak kıvrımlarını çengelleştirirken kaotik dalgalanmadan ne kadar etkileneceğinin ayarıdır. Bu ayar tam olarak ne öznenin elindedir ne de kaosun. Bu ayar bir dalga içinde dalgalanmanın özel bir anına bağımlı olarak şekillenen bir mekânın belirli bir perspektifin içinde küme-merkezinde ne belirdiğine göre yapılır. Bu küme merkezde etrafına hâkim olmaya çalışan düşünen beden kaosun kendi alanına girmesine ne kadar katlanacağı, kaosun içeri girip kendisini ne kadar tahrip edeceği, aynı zamanda içerde ne kadar malzemenin oluşacağı, kısacası kaosa ne kadar sınır koyacağıdır.

Tez bu aşamadan sonra artık Deleuze’ün kaos-oluşunda kaos ayarının nasıl yapıldığını ve açıkçası Deleuze’ün kaosla ilişkisinin anlaşılmasında kaotik dalgalanmalara ne kadar izin verilebileceğini inceleyecektir. Önce felsefe-bilim-sanat ile başlayan ve kaosla devam eden bu oluşun sinema felsefesinden hangi oranda ivme kazanacağı tezin kendisi açısından bile hâlâ merak konusudur.

2. SİNEMANIN FELSEFEYLE KAOSLAŞMASI

Sinema üstüne yazabilirim, bu benim sinema üzerine düşünme hakkına sahip olduğum için değil, ne zaman ki karşılaştığım felsefi problemler çözüm aramak için beni sinemaya götürür işte o zaman yazarım; doğal olarak bu yazdıklarım da yeni problemlere yol açmaya adaydır.

Gilles Deleuze

Sinema nedir? Popülerleşmiş ölçeklerle (plan) ya da sanatçının keşfettiği bakış açılarıyla kameraya kaydedilmiş görüntülerin özgün ya da klişe tarzdaki kurallara göre estetize edilerek montajlanmış, ışıkla çevrelenmiş ve ses eklentileriyle güncellenmiş (sessizlik dâhil) ve tüm bunları kapsamının yanında Antik Yunan'ın “kinema (hareket)” ve “grafos (yazmak-çizmek)” kelimelerinin birleşimiyle “hareketle yazı yazmak” anlamına gelen ve kameranın önünde olup bitenleri görüntülemekten öte bir şey olan sinematografi (Brown, 2008, s. viii) ile özdeşleşmiş özgün ya da klişe bir düşünceyle çevrelenen bir tür imgeler olayıdır.

Sinemayı böyle tanımlamak popüler perspektiflere yakın yerlerde kıvrılmalara yol açacağından bu tezin kendini ifade etmesini zorlaştıracaktır. Bu tez diğer alanlarda olduğu gibi “sinema nedir” sorusunu da bazı haller ve “nasıllar” içersinden anlamaya çalışacaktır. Amaç bir tür “kaos ayarı” yaparak Deleuze’ün kaos-bütünle şekillenmiş dünyasında sinema felsefesi yaparak nasıl kıvrıldığını incelemekse ve açıkçası bu incelemenin kendisi de bu tez için bir tür “kaos ayarı” ise “sinemanın neliği”ni her zaman için kaosu hatırlayarak soruşturmak belirli bir tutarlılık düzlemi üzerinde yürüyebilmek için mecburidir.

Sinema bir sanat olarak beyin-öznenin ulaşamadığı yerlerde arzu bağlantıları oluşturan gene beyin-özne de kurtulmuş duygulam ve algılam motifleriyle kaosun üzerine bir elek dikme, sonsuzu isteyen bir toparlama eğilimi olarak bir kompozisyon düzlemi kurma, kurumuş bir dal parçasıyla toprağı imzalamak olarak da bir anıt dikme edimidir. Bu ifade Deleuze’ün sinema (*Cinema 1, Cinema 2*) kitaplarından

yaklaşık on sene sonra yazdığı *Felsefe Nedir?*'deki genel sanat tanımından yararlanılıp bir genelden özele gitme denemesi şeklindedir. Ancak bu tanım, gene aynı kitaptaki uyarılar düşünüldüğünde, kıvrımsal sertleşmelere neden olacak düzeyde tehlikeli, “özne kurucu” ve sınırlayıcıdır.

“Sinema” felsefî içkinlik düzlemindeki kimi tüyleşmiş-koparılmış kıvrımların sanatın kompozisyon düzleminde belirmesi, Deleuzecü ifadeyle makinenin boşa dönen çıkrıklarının sinema ile bağlantılanması olarak düşünüldüğünde bir kavramdır; bir kavram tıpkı defterin son sayfasındaki kuş çizimi gibi kendine ait bir ötüşe, cıyıklamaya sahip olmalıdır. Böyle olunca Deleuze sinema kitaplarında kavram keşfetmeyecek, kavramlar icat edecektir. Çünkü sinemanın kavramları kendisinde verilmiş değildir. Sinemanın kavramları “felsefe nedir”in sorulduğu gece yarısı gibi bir anda, bir yaşlılık halinde sorulmuş bir “sinema nedir” sorusuna kıvrılarak, yeni imge ve göstergeler pratiği olarak ama kesinlikle felsefenin içkinlik düzlemine de ihtiyaç duyarak, psikanaliz ve dilbilim gibi hiçbir uygulamalı alanı gerektirmeden, sinemanın kendi teknik terimleri tarafından da hiç belirlenmeden oluşmaktadırlar (Deleuze, 1997b, s. 280).

Açıkkçası bu, “kaos”un düşünüldüğü bir beşinci hal olarak Deleuzecü aşamada mümkün olan bir yaratımdır ve ancak Deleuzecü bir kaos tanımıyla gerekçelendirilebilir: Sinemanın kavramları kült birkaç filmi seyrederek değil de bir çürüyen beden olarak dayanmış olduğu sandalyenin altına kaos tarafından oyulduğunu her an hissettiği için yeryüzüne sinirsel bağlantılar kurmakla arzulanan, arzulandıkça da imgelerin verdiklerini görmekle yetinmeyip onları okumaya başlayan, bir metin okunmakla kaoslaştığı için de artık göze batmakta olan sessel-görsel malzemelerin biraz da olsa düzene sokulma ihtiyacıyla gerilmiş olan bir perspektifin ve bu perspektifin hadım edilmesi olarak “Gilles Deleuze”ün sur arkasında soluklanarak attığı imzalıdır. Fakat bu imzalar bir filozof sıfatıyla mülk haline getirildikçe, yani kavramsal kişiliklerden çalındıkça imzanın atılmış olduğu tuğlanın satılmasını (Deleuze’de olduğu gibi) da gerektirir. Bir tuğla satıldığında ise artık mal müdürlüklerinin sınır tespitlerine (yayınevlerinin telif incelemeleri gibi) maruz kalır. Bu şu anlama gelir: Deleuze kendi kavramsal kişiliğinden çaldığı imzayı satmaya çalıştığında imzanın Bergsoncu kıvrımlara sahip olduğunun anlaşılması.

Yani “Gilles Deleuze” isimli bir filozof olmaya karar verdiğinde, o, Bergsoncu olduğunu da kabul etmek zorunda kalır. Fakat Bergson bir sinema düşmanıdır ve sinemadan hiçbir umudu yoktur. Deleuze ise tersine kaosa konumlanışında sırtını sinemaya fazlasıyla dayamıştır, ama aynı zamanda Bergson’a da. Bu tuhaf durum öyle bir kıvama ulaşır ki Deleuze sinema incelemesine “Bergsoncu” eklemesini bile yapmak zorunda kalır. Yani Deleuze’ün sinema kitaplarında karşılaşılan ilk durum şu olacaktır: Sinemayı sinema düşmanı bir filozofun perspektifine kıvrılarak okuma, sinemanın kavramlarını ancak Bergsoncu bükülmelerle eleğe dikme...

2.1. Hareket ve Bütün

2.1.1. Bergson

Deleuze sinemayı okurken tarihsel bir sınıflandırma olarak değil fakat felsefe yapabilmek adına oluş içinde birbirinden farklılaşan iki farklı imgeyi kavramlaştırarak işe başlar: Hareket-imege (movement-image) ve zaman-imege (time-image). Modern zamanlarda (savaş sonrasında şimdiye) her iki imgenin birlikte ortaya çıkabilmesi açısından bu ayrım tarihsel olmasa da hareket-imege kendisini tarihsel olarak sinemada daha erken zamanlarda göstermiştir. Deleuze'e göre sinema bir imege (image) makinesi olarak ilk zamanlarında (İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar) harekete (movement) bağlıydı, ama sadece Bergsoncu anlamda bir "imege" ile tanımlanabilecek bir "hareket'e. Bu yüzden de bakılacak ilk yer Bergson'un hareketi ve imegeyi nasıl kavradığıdır.

2.1.1.1. Hareket ve İmege

Hareket bir kımıltısızlıktan diğerine geçiş olarak kesinlikle bölünmez bir şeydir (Bergson, 2007, s. 138). Hareketin bölünmezliğini anlamak için beynin de düşüncelerin de hareketli olması gerekir. Ancak bu, felsefe tarihinde pek de gerçekleşebilmiş bir durum değildir. Antik felsefe hareketi her zaman bir "ayrıcılık an" olarak görmüştür. Bir taşın atılması ve düşmesi süreçlerinde cismin hareketi onun atılma ve düşme anındaki noktasal durumlarına göre anlaşılmıştır. Buna göre cismin hareketi her zaman için mekânda kapladığı noktasal konumla ilişkilendirilmiştir. Bu durum Elealı Zenon'un paradokslarına yol açmıştır (Barnes, 2004, ss. 167-168). Sonsuz sayıda noktadan oluşan mekânda duran bir atlet hareket edebilmesi için yöneleceği bir sonraki noktayı bulmalıdır; fakat bu noktayla arasında sonsuz sayıda başka nokta daha vardır. Atletin bu sonsuz noktayı katedebilmesi için de sonsuz bir hareketliliğe, sonsuz bir zamana ve sonsuz sayıda ayrıcalıklı ana ihtiyacı vardır. Atletin hareketliliği sadece bulunduğu noktadaki ayrıcalıklı anıyla tanımlandığından atlet ya da herhangi başka bir cisim olsun bu sonsuz sayıdaki noktasal mekânı aşmak, harekete geçmek imkânsızlaşır.

Bergson'un hareket kavramını anlamak için bu paradoksu nasıl aştığına bakılmalıdır. İlk aşamada Bergson hareketi mekânda bir nokta olmaktan kurtarır.

Buna göre hareket bir cismin mekânına temas etmeden bölünmez bir şekilde akacaktır. Paradokstaki durumun aksine cismin hareketi artık mekânda bir nokta ile ilişkilenebilir. İkinci olarak hareket eden cismin hem bulunduğu ortamın hareketliliğiyle oluşan hem de kendi içinde bölünmez bir hareketliliği vardır. Burada bir tür bütünlük, Bergson'un tanımıyla "bütün" (whole) vardır. Fakat bu bütün sonlu, kapalı ve kendini tekrar eden bir bütün değil "açık" (open), yaşamsal (élan vital), yaratıcı (creative) bir bütündür. Atlet ancak bu açık olan bütünsel hareketi sayesinde bir yeni ve yaratıcı durum olarak adım atıp mekânı katedebilir.

Bergson bu cevabı aynı zamanda hareketi "herhangi an"lardan oluşmuş mekânla düşünmeye çalışan klasik bilime de (Descartes ve Copernicus'la başlayan On Dokuzuncu yüzyılda doruk noktasına ulaşan) verir. Bu bilimin anlayışına göre hareket (yer çekimine yenik düşmüş bir elmanın ayrıcalıklı anı da dâhil) birbirinden üstün ve önemli olmayan, bölünebilir-birleştirilebilir homojen anlardan oluşur. Bu anlayışa göre artık önemli olan hareketin bir ölçü aletiyle ölçülmesi, homojenize edilerek bir şekilde formüllere yerleştirilmesidir. Bergson'a göre bu düşünce de en az diğeri kadar tehlikelidir. Çünkü hareketin tüm özgünlüğünü sağlayan bütünü yapay mesafelere bölerek onun yaratıcılığını ve evrimselliğini ifade eden "açık" durumunu kapatır.

Bu eleştiri aynı zamanda Bergson'un sinemaya bakışını göstermesi bakımından da önemlidir. Buna göre sinema klasik bilimin bir devamı olarak ortaya çıkmıştır. Sinema önce açık bir bütün olan hareketliliği yapay bir şekilde bölen fotoğrafları toplamış; bu hiçbirini birbirinden üstün olmayan (fotoğrafta bir patlama resmi olsa dahi bu ayrıcalıklı an diğer anların arasında herhangi bir andır) fotoğrafları yan yana dizmiş ve onları montaj ile birleştirmiştir. Böylece sinema "hareket olmayanı hareketmiş gibi" göstererek bir tür illüzyona dönüşmüştür (Bergson, 1947, s. 390).

Açık olan bütünden hiçbir zaman kopartılamayacak olan hareketi anlamının tek yolu bu hareket alış verişini yapan beden ne olduğuna bakmaktır. Beden hareket halinde olan fakat hareketin içine girip hareketli cisimlere tepki gösteren bir cisimdir: Diğer cisimler arasında bir cisim, diğer maddeler arasında bir maddedir. Bergson'a göre, materyalizm ve idealizmi evlendirme çabası olarak, bu cisim

maddeyle, imge ile hatta ışıkla eşitlenir. Materyalizmin idealarla hiçbir şekilde temasının mümkün olmadığı “madde”sini yumuşatarak, idealizmin de gerçek dünyadan etkilenmeyen “idea”sını sertleştirerek oluşturduğu kavramın, bir tür evlilik nişanesinin adı “imge”dir. İmge fikir ile maddeyi eşitlediği gibi, bedeni de düşünce ile eşitler. Yani düşünen bir bedenin adı “beden-imge” olur. Beden-imge diğer imgeler arasına girer, onlarla hareket alışverişi yapar; böylece imgesel etkileşim sağlanmış olur (Bergson, 2007, s. 17).

Beden her zaman eyleme dönüktür ve bu sayede beden tinin yaşamını sınırlandırır. İmgeler arasına dalarak bazılarını ayıklar, bazılarını seçer ve tinin hareket alanını bu seçilenlerle şekillendirir (Bergson, 2007, s. 17). Beden bu imgeler bütünü olarak tanımlanan maddeyi ayıklayarak bir algı oluşturur. Bergson buna “maddenin algısı” der (Bergson, 2007, s. 19). Buna göre tin hiçbir zaman maddeyi algılamaz, bedenin ihtiyaca göre maddeden ayıkladığı imgeleri algılar.

Burada bir imge olarak madde ile maddenin algısı arasında yapısal-doğal bir fark yoktur, niceliksel bir fark vardır. Yani bedenin ayıklayarak tine gönderdiği parçalar gerçeklikten hiçbir zaman kopuk değildir, maddenin sadece bir parçasıdır. Tinin bu parça ile etkilenmesine Bergson “duygulanım” der. Detaylandırmak gerekirse: “...Duygulanım, dışarıdaki beden imgelerini bedenimizin içine katmamızdır; duygulanım, imgenin saflığına yeniden kavuşmak için, öncelikle algıdan çekilip çıkartılması gereken şeydir” (Bergson, 2007, s. 44). Duygulanım bedenin hislenmesidir, dışsal kıvrımlarının hissedilmesidir. Hareket halinde açık olan beden-tin bütünlüğü ancak bu yolla, birbirlerinin uzantılarını hissederek, duygulanımlara girerek koparılamaz, bölünemezdir.

2.1.1.2 Sezgi ve Süre

Bergson’un açık olan bütünü anlamak için Deleuze’ü aradan çıkarmak gereklidir; ancak bu Deleuze’süz düşünmek demek değil, Deleuze’ün bir kaoslaştırma aracı olarak Bergson’un metinlerini hem dağıtması hem de bir dağıtıcı yapı niteliğiyle yaratıcı bir şekilde okumasından kalan bir enkazla uğraşmaktır. Bir kere Deleuze okuyan birisinin artık Bergson’u bir ”Deleuze’den bağımsız bir Bergson” olarak

okuyabilme fırsatını sonsuza dek kaçırmaması yüzünden ve ancak bu sayede, bu tez bütünü “süre” ve “sezgi” ile birlikte anmaktan vazgeçemeyecektir.

Öncelikle süre (duration) bir içsel olaydır. Ama öznelliğe işaret eden bir içsellik değil, öznedeki diğer perspektiflerin birbirine kıvrıldığı, dışarıdaki süreyle yeri gelince çengellenen bir kıvrım ya da madde, yeri gelince de tüylenen, seyreklenen bir mekândır. Baker’in ifadesiyle süre bir olaydır ve zamanla karşıtlaşarak kozmik bağlantılar kurmaktadır. “Çaya şeker atıldığında erimesi beklenmelidir.” Bunu beklerken şekerin direnmesi süreyi maddileştirir, tin şekerin maddiliğiyle çarpışır; tersi durumda şekerin maddiliği önemsizleşir, süre genişler. Bu “bekleme süresi” öznelliğe gönderme yapmaz; bardak, çay artı şeker sürelerinin oluşturduğu kümenin içkin belirlenimlerine işaret eder:

Sözgelimi şekerin erimesini karıştırarak ya da ısıtarak hızlandırabilirim, ama bir “bekleme süresi” indirgenemez olarak kalacaktır. İşte sürenin tarifi budur. Ama içine kaşığı sokmakla kümenin niteliği değişime uğramıştır bile. Sorun bunun bir öznel “bekleme süresiyle” sınırlı olmayıp her zaman sanki bir “iplikle” bağlanılan kozmik bir süreyle, açık olanla bütünlük arasındaki zorunlu bir ilişkiye tekabül etmesidir, işte Deleuze’un anti-diyalektikçiliğinin de kaynağı budur (Baker, 2009, ss. 280-281).

Yeni bir durum yaratma eyleminde olan açık bütünün çay kaşığı ve beyin-özne arasındaki içkin kıvrılmayı koruyabilmesi ancak süre ile mümkün olur. Çünkü açık olan bütün gibi yapay kesmelere duyarlı bir oluş ancak birbiri içinde eriyen ve her birini içine alan her türlü nitel değişimin sıralanması olarak bir süre ile ortaya çıkabilir (Yıldız, 2006, s. 59).

Bütünün içinde birbirine zıt durumlara değil de niceliksel-niteliksel farklılıkları vurgu yapan bu kavram saf anlamıyla anti-diyalektiktir. Çünkü bütün içinde önceki andan mevcut bir ana geçilirken bu anlar birbirini aşarak değil birbirinden farklılaşarak değişir. Süre yaşanmış bir geçiş, yaşanmış intikaldir; bir şey değil, bir şeyden bir başkasına geçiştir. Deleuze için daha önce Spinoza’nın da benzer süre tanımlamalarına rağmen süreyi ilk kavramlaştıran kişi Bergson olmuştur. Süreyi mekânın üzerinde noktalar olarak değil fakat haller olarak kavrayan ve

sürenin akışını da bir halden diğerine geçiş olarak tanımlayan gene ilk odur (Deleuze, 2008b, ss. 60-61).

Ancak felsefe tarihi biraz da klasik bilimin etkisiyle süreyi görmezden gelerek yaşanan bu içkin durumu mekân gibi homojenleşmiş, homojen aralıklara veya saatlere bölünmüş “zaman” olarak tanımlamıştır. Burada homojen zaman dile ve akla gündelik hayatta kolaylıklar getiren, tek ritimli, ölçülebilir bir şeydir. Süre ise bölünemezdir, birden fazla ritmi vardır; bu ritimler daha yavaş ya da daha hızlı olarak bilinçlerin gerilme gevşeme derecelerini ölçerler ve böylelikle bu bilinçlerin varlık dizisi içindeki yerlerini saptarlar (Bergson, 2007, s. 153). Diyalektik düşüncedeki zıtlama-aşma eğilimlerine gerek kalmadan birbiri içinde hem bütünlünen hem de farklılaşan bilinçleri ortaya çıkarmaya yararlar.

Bu bilinçler bedeninin bir imge olarak diğer imgeler arasında hareket ederken bir telefon santrali gibi iletişim sağlamaya çalışan kıvrımlardır. Bergson insana gönderme yaparak bunu “canlı imge” (living image) olarak kavramlaştırır. Canlı imge bedensel kıvrımlarla imgelere temas eden, anısal kıvrımlarıyla da belleğe temas eden bir tür sis-küme-merkezdır. Bu öyle bir merkezdir ki ancak soyut halde düşünülebilir olan katışıksız anıları ve katışıksız algıları kaynaştıran ve ancak olasılıkçı betimlemeyle yeri tahmin edilebilen bir perspektiftir. Bu anılar “bellek” adı verilen, mekânının neresinde olduğu bilinmeyen, bir nevi sis-kümesi (depo değil) içinde birer imge olarak virtüel bir şekilde her an algılarla kaynaşabilme olasılığını taşıyan öğelerdir. Bunlar şimdiki zamanda bir zamanlar kıvrılmış fakat daha sonra tüyemiş kıvrımlardır. Katışıksız algılar ise kendi başlarına var olamayan ancak bir anının aktüelleşmesiyle kıvrılabilen başka bir kıvrım, maddeden koparılmış maddi bir kıvrımdır. Buna göre bilinçli bir algı sürecinde canlanan anılar şimdiki zamanda aktüelleşerek algılara saldırırlar: Sonuç olarak canlı imge ya da insan maddeyi algılarken geçmişten bazı şeyleri hatırlayarak belirlediği ihtiyaçlarına göre maddeden istediğini koparıp alır (Bergson, 2007, s. 56).

Toparlamak gerekirse algı her zaman için anı-imgelere tamamıyla bulanmıştır ve bu anı-imgeler onu her defasında yorumlayarak tamamlamışlardır. Bu işlem bir tür “geçmişin şimdikiyi fethetmesi” sürecidir. Deleuze’e göre bu Bergson’un yaptığı

devrimdir: “Biz şimdiden geçmişe, algıdan anıya gitmeyiz, geçmişten şimdiye, anıdan algıya gideriz” (Deleuze, 2006a, s. 94).

Şimdinin bir eskisi olarak değil fakat şimdiye bulaşmış olarak var olmakta olan bu geçmiş Bergson’a göre iki şekilde meydana gelir: Devindirici mekanizmalarla ve bağımsız anılarla (Bergson, 2007, s. 59). Devindirici mekanizmalar alıştırmalar, tekrarlamalar yoluyla sağlanan hatırlamalardır. Bir şehrin sokaklarını oralardan defalarca geçerek öğrenmek buna bir örnektir. Ancak buradaki öğrenme belleği yeni sözcük ya da yeni yollarla güncellemek değil bellekteki saf anılarla, eski yollarla bağlantılandırmaktır. Bergson için bilgi ancak eski saf anılara bağlanılarak, doğrusu onlar tarafından bağlanılarak edinilir. Yani yeni bir bilgi eski anı-yeni algı bütünlüğüdür.

Bağımsız anılar yoluyla oluşan geçmişse bellekte gizil bir şekilde aktüelleşecek zamanı bekleyen bu saf anıların geleceği hiç beklemeden kendiliğinden kurduğu bağlantılardır. Fakat tüm bu süreçlerde geçmiş ne oluşturur? Geçmiş bir sis kümesi olarak genişlerken şimdiki zamandan hiç mi etkilenmez?

Bu sorulara cevap verebilmek için Bergson’un şimdiki zamanı nasıl tanımladığına bakılmalıdır. Zamanın özü onun akıyor olmasıdır ve dolayısıyla zamanın aktığı an şimdiki zamandır. Soyutlanarak düşünülmüş, geçmişi gelecekte ayıran bölünmez bir sınır şeklinde ideal bir şimdiki zaman vardır ama Bergson’a göre gerçek, somut, yaşanmış şimdiki zaman ister istemez bütüncül bir süreyi işgal etmektedir. Bu süre bir sınır olarak şimdiki zamanın hem ötesinde hem berisindedir. Yani şimdiki zaman hem geçmişin hem geleceğin sınırlarını ihlal eder. İlk olarak “konuştuğum an, daha konuşurken benden uzaklaşıyor” diyerek geçmiş, sonra da “ben” geleceğe yöneldiğinden ve bu bölünmez şimdiki zaman her zaman geleceği gösteren bir yöne sahip olduğundan geleceği ihlal eder (Bergson, 2007, ss. 103-104).

Geçmiş-gelecek-şimdi arasında sürekli bir dalgalanma mevcuttur ve bu dalgalanma içinde geçmiş de bir şekilde güncellenmektedir. Burada “geçmiş her zaman geleceği belirliyorsa ilk anı nasıl oluştu?” sorusu “dünyayı kim yarattı” sorusu kadar yanlış sorulmuş (Bergsoncu anlamda) bir soru görüntüsündedir.

Bergsoncu perspektiften bakıldığında bu tür yanlış sorular cevaplarına göre sorulmuştur ve felsefe tarihi bu tür maksatlı sorularla doludur. Doğru soruyu sormak, Deleuze'ün *Bergsonculuk* kitabında incelediği gibi, ancak açık olan bütünü hesaba katarak ve madde-bellek, tin-beden gibi ikilikleri türeten değil birleştiren bir sezgiyle mümkündür. Deleuze'süz değil ama Deleuze'den kurtulmuş bir Bergsoncu düşüncede kullanılan yöntem sezgidir.

Gerek hareketi homojen mesafelere bölerek gerek de devinimsiz fotoğrafları birleştirerek oluşturulan illüzyonların sebebi Bergson'a göre zekâdır. Zekâ dünyayı ancak fotoğraflar, mesafeler aracılığıyla anlayabilir. Bunun nedeni gündelik hayattaki ihtiyaçlarına kapılmasıdır, bu ihtiyaçlara göre maddeyi istediği gibi bölmesidir, zevkine göre şekillendirmesidir. Ancak Bergson öyle bir tablo çizer ki bu durum sanki insanın bir kaderi gibidir. Her ne kadar idealizm-materyalizm evliliğini sağlasa da ve tüm algılamaları insanın ruhuna gönderme yapan bellek edimleri yoluyla belirleyen özgür bir bilinç kurmaya çalışsa da madde-madde algısı arasında niteliksel değil niceliksel farklar olduğunu söyleyerek Bergson ister istemez insanın bu yanlış-madde algılamalara zorunlu bir şekilde maruz kaldığını da ifade etmektedir. Eğer bir madde fotografik şekilde algılanıyorsa ve her algı maddeden yapısal olarak farklılık göstermiyorsa yani sadece "onun bir parçası" ise o halde her fotografik durum gerçekliğin kaçınılmaz bir sonucudur. Yani illüzyon, gerçek olan maddenin zorunlu bir sonucudur.

Bu durum Spinoza'nın *Etika*'da verdiği, "yanlışın sistemliliği" olarak kavramlaştırılabilecek güneş örneğine benzemektedir. Buna göre güneşin bilimsel olarak insandan çok uzakta olduğu ne kadar bilinirse bilinsin insan güneşi aşağı yukarı ondan iki yüz ayak uzaklıkta olduğunu hayal etmeye devam edecektir (Spinoza, 2006, s. 202). Hakikat ne kadar bilinirse bilinsin, güneş tek elle kapanacak denli küçük, şiirlere konu olacak kadar şirin olarak algılanmaya devam edecektir. Bergson'un durumunda da ne kadar bilincinde olunursa olunsun insan illüzyona maruz kalacaktır. Bu bir sistem sorunudur. Ama Bergson bu durumu sezgi ile aşmaya çalışacaktır. Zekânın bölücü, homojenleştirici, eşitleyici durumunun dışına çıkan sezgi şeyler arasında doğru (açık bütünlüğü kaçırmayacak ölçüde doğru) farkları ayırt edip (niceliksel mi niteliksel mi) daha sonra da onları doğru bir şekilde

sıralayarak (zıt konumlar şeklinde değil, içkin bir şekilde yan yana) çalışan bir yöntem olacaktır. Süreyse bu sıralanışın kendisi olduğundan sezgiye eşit olmayacaktır: “Sezgi, daha çok, kendi süremizin dışına çıkmamızı, bizden aşağıda ya da yukarıda bulunan başka sürelerin varoluşunu dolaysızca olumluamak için kendi süremizden yararlanmamızı sağlayan harekettir” (Deleuze, 2006a, s. 66).

Sezginin birbirine indirgenemez yapıları, düzenlilikleri yan yana sıralayarak yaptığı şey kaosa bir refleks olarak okunamaz. Çünkü sezgisel yöntemde doğru ayrımlar ve bütünleştirmeler kaosu, düzensizliğin kavramlaştırılmalarına dahi izin vermez. Düzensizlik fikri indirgenemez şekildeki düzenleri görmek yerine “yalnızca genel bir düzen fikrine dayanıp bunu düzensizliğin karşısına koymakla, düzensizlik fikriyle bağlantı içinde düşünmekle yetindiğimizde ortaya çıkıyor” (Deleuze, 2006a, s. 55). Yani açık olan bütün doğru bir şekilde (yaratıcı bir bütünlük olarak) okunduğunda ve içinde ancak sezgiyle ayrıştırılabilen niceliksel/niteliksel farklar doğru bir şekilde tespit edilebildiğinde kaosa ya da düzensizliğe, sadece kaos-düzen ikiliğine değil herhangi bir diyalektik zıtlığa da gerek kalmayacaktır.

Sezginin yitilmesiyle diyalektiğin yabancılaşmış (yanlış bir ayrımla) ya da uydurulmuş niteliksel yapıları beyin-özneye tekrardan yüklemeye çalışır. Diyalektiğin hareket ettiricisi olarak bu ikilikler tekrardan belirir ve her şeyi tekrardan ayrıştırmaya başlar, kutuplar arası tüm gerilimi insanın düşünen bedenine gönderirler. Tam bu noktada anti-diyalektikçi Deleuze’ün bir sorusu vardır: Eğer bu ikilikler kendi içlerinde azalmış bir yaşamın, sakatlayıcı bir düşüncenin ifadeleriyseler, onları geri almak ya da onların gerçek öznesi haline gelmek ne işe yarar? (Deleuze, 2006d, s. 23). Böyle bir özne kaosa ya “barış içinde yarışır” ya da ona karşı sert bir savaş başlatır. Böyle bir özne haline gelmekse sonsuza kadar dinmeyecek fakat her iki tarafı da buldukları durumları aşma konusunda imkânsız yeminler ettirecek bir kaos-düzen gerilimi yaratmaktan başka hiçbir şeye yaramaz.

Sezgi, Deleuze’ün sur-arkalarında attığı imzanın Bergsoncu kıvrımıdır ve sezgiyi Bergson’dan yaptığı bir “canavar” çocuk haline getirdiği için artık ancak bu kıvrım sayesinde sinemayı kavramlaştırabilir, sinemayı bir teoriye dönüştürecek zekâdan ancak bu sayede kurtulabilir. Böylece Deleuze perspektifinde sinema ile sezgi yöntemiyle arasında bir ortaklık belirir: Hareketi bağımsız bir dış gözlemciden

ziyade hareket eden şeyin perspektifinden algılama kapasitesi. Sinema kendisini zamanı süreleştiren ya da farklılaştıran birbirinden farklı hareketler sunarak ifade eder. Bu zaman artık üretken zamandır, farklılık üreten bir zaman, yani süre... (Colebrook, 2009, s. 73).

2.1.2. Bergson'a Rağmen Bergsoncu Halde Mümkünleşen Sinema

2.1.2.1. Üç Tez

Deleuze sinemanın bir tür illüzyon olup olmadığını incelerken sezgi yöntemini keşfeden Bergson'dan gene sezgi yöntemini kullanarak üç tez türetir. Bunlardan ilki şudur: Hareket katedilen mekândan (space covered) ayırır; katedilen mekân geçmiştir; hareket şimdidir, hareket katetme eyleminin kendisidir. Katedilen mekân bölünebilir bir şeydir. Daha önce gösterildiği gibi Antik düşünce de klasik bilim de mekânı sonsuza kadar bölebilmştir. Hareket ise niteliksel bir değişim geçirmediği, bölünmez. Bu niteliksel değişim (yapısal değişim) ancak ve ancak açık olan bütünü yaratıcı bir edim olarak evrimleşmesi, yani yeni bir şey yaratması yoluyla gerçekleşebilir. Hareket mekânın üzerinde değil de ancak altıncı halde olduğu gibi bir dalga içinde kaotik dalgalanmalarla şekillenerek niteliksel değişimler geçirir.

Mekânın durumu onu "daha"cı bir niceliksel ölçü ile tanımlayan üçüncü halin perspektifinden anlaşılabilir, beşinci halde kendisini kaygan veya pürtükleşmiş bir zemin olarak gösteren mekân üçüncü halde kaygansa biraz pürtükleşebilir ya da tam tersi yönde tanımlanır. Ancak altıncı halde kaos-oluş sürecinde mekânın pürtükleşmesi ya da kayganlaşması birbirlerinden niceliksel yolla değil niteliksel bir değişimle ayrışır. Dalgalanmaların vurutularına göre farklılaşan mekânlar kıvrımları tüylenmesi-sertleşmesi şeklinde ifade edilmelerine ortam hazırlama bakımından incelendiğinde hareket ile mekân eş zamanlı bir niteliksel değişim geçirmezler, çünkü Bergsoncu ilk tezin de belirttiği gibi ikisi birbirinden ayrılmıştır.

Katedilen-pürtüklenen mekânı hareketten ayrıştıran şey öncelik-sonralık olarak ifade edilen bir zaman değildir, kıvrımların kendileridir. Kıvrımlar hiçbir şekilde temas sağlayamadıklarından ve sadece birbirlerinin oyuklarına kıvrıldıklarından kıvrımlar-arası (perspektifler arası) sınırlar sorunu ortaya çıkar. Bergson'un daha önce ifade ettiği şekilde sınırları fetheden bir "süre" kavramı bu

sınırları tanımlamada anahtar görevi görmektedir. Yani kıvrımların birbirlerine temas etmeden yan yana kıvrılabilmeleri sayesinde aralarında bir sis gibi beliren sınırlarda genişleyen-daralan ve geçmişin geleceği ele geçirmeye çağıran, bir kıvrımı diğerinin üzerine doğru kımıldatan bir süre ortaya çıkar; süre ancak bekleyen bir şeyler varsa ortaya çıkar. Bu açıdan bakıldığında iki kıvrımın birbirine kıvrılması, perspektif olarak konumlanması aynı zamanda onların “süreleşmesi” olarak da tanımlanabilir.

Mekânın kıvrımları her zaman geçmişin derinliklerine gönderilir, hareketin kıvrımları şimdiki andır. Mekânın kıvrımları kaotik-bütünün dalgalanmasıyla tüyleşirler, parçalanırlar, gözden kaybolurlar. Ancak yitip gitmekte olan bir mekânın kıvrımlarıyla yakınlaşmakta olan bir öznenin ya da ortalığı toplama eğilimi göstererek kıvrımlarını çengelleştiren bir çürürken-düşünen-bedenin perspektifine göre mekânın bu parçalanışı sanki onun sonsuza kadar devam edecek bölünüşü olarak algılanabilir (ki Bergson’a göre olan tam da budur).

Hareketin kıvrımları ise sürekli aksiyon içinde olduğundan, şimdiki zaman olduğundan, aktüeldirler, sürekli biçim değiştirirler. Hareketin bu aktüelliği aynı zamanda onun hızıdır da; bu hız mekânın dağılmakta olan kıvrımlarını daha da uzaklara gönderir. Ancak bu ikisine bir üçüncü perspektif olarak yaklaşan kaygılı-çürümekte-olan-düşünen-beden bu durumu mekânın özneleşmesi, cisimleşmesi, tüylerini kaybetmesine rağmen sonsuz sayıda eşit sertlikteki çengellerin kıvrımlaşması, mekânın başka bir (heterojen) mekâna tutunmaya çalışması olarak görebilir. Bergson’un da gösterdiği gibi özne (diğerleri arasında bir imge olarak ortaya çıkan canlı bir imge) bu durumu kendini toplama (ihtiyaçlarını karşılama) sürecinde keyfine göre ayıklayacaktır. Mekân özneleştikçe kendi içinde oluşturduğu sis-kümelerde bilinçlere neden olan bir yapı olarak kavramlaşacaktır ve bu bilinçler buldukları kümede kendini toplama eğilimi olarak gene kendini toplama eğiliminde olan mekânı özdeş, tek, homojen şekillerde algılayacaktır. Hareket ise kaostan aldığı aktüel ilkesiyle, sürekli kesip biçen-bağlayan tarzda ifadesiyle hiçbir yerde kümeleşme oluşturamayacak, heterojen olarak kalacak ve özne tarafından hiçbir şeye indirgenemeyecektir (Deleuze, 1997a, s. 1).

Bergson’a göre sinema burada sis kümeleri şeklinde ortaya çıkan bölücü bir bilinç şeklini alır; “özneye hareketi verir” gibidir ancak verdiği şey birbirine

eklenmiş soyut-imgeler, maddeden kopartılmış algılardır. Ancak Deleuze açısından durum bunun tersidir. Bergson sinemanın erken dönemlerine (fotoğraftan kopamayan sinema denemelerine) yetişebildiğinden sinemanın birbirine eklenmiş imgeleri değil de mekândan kopmuş bir saf hareketi verebildiğini görememiştir. Sinema burada kaygan mekâna tripodlarla tutunmaya çalışan kamerasıyla ihtiyaca göre maddeden algı kopararak, tüyleşen ve de tüyleri parçalanan mekâna sert çengelleriyle yaklaşarak saf bir hareketi nasıl verecektir?

Mekânın çekilmiş tek tek fotoğraflarını kullanarak⁹ mekânda konumlar (çengeller) yaratarak veya çekim sürelerinde bölünmüş anlar oluşturarak sinema hareketi yeniden oluşturamaz, Deleuze'e göre bunu hiç denemez bile. Çünkü böyle bir deneme ancak bu bölünmüş konum ya da anlara soyut, homojen, evrensel, tüm hareketler için özdeş olan mekanik bir zamanı (saat) ekleyerek başarılı olabilse de hareketi iki şekilde gözden kaçıracaktır: Birincisi bölünmüş iki anı ya da iki konumu sonsuzlukta toplayarak her zaman bu ikisi arasında ya da berisinde oluşmakta olan hareketi kaçıracaktır. İkincisi zaman suni şekilde ne kadar bölünürse bölünsün hareket her zaman için somut bir sürede ortaya çıkacağından hareketin kendi oluşturduğu niteliksel süresi de elden kaçmış olacaktır. Bu noktada Deleuze Bergson'un illüzyon olarak adlandırıp sinemaya atfettiği durumu şöyle tanımlar ve aynı zamanda sinemanın bu illüzyondan nasıl ayrıştığını gene kendine özgün sezgisel bir ayrıştırma-yöntemiyle formüleştirir: "Gerçek hareket – somut süre" ve devinimsiz bölüm + soyut zaman" (Deleuze, 1997a, s. 1). Bunlardan ilk kısım hareketin, ikincisi de hareket gibi görünen illüzyonun ifadesidir.

Formülün ikinci kısmındaki devinimsiz bölümler çekilmiş ve dondurulmuş planlar, fotoğraf kareleridir. Deleuze bunlara "fotogram" ismini verir ve sinemanın bu fotogramlarla (mekânı ve anı bölen) işlediğini kabul eder (saniyede yirmi dört imge). Bu fotogramlar yitip gitmekteki mekânda algılanan konumların "devinimsiz kısımları" ya da soyutluk boyunca çözülmüş ve her zaman özdeşlere bölünmüş zamanın anlarıdır; projeksiyon aletinin "içindeki" zaman olan gerçek hareketten gelişigüzel bir şekilde kesilip çıkarılmış durumlardır. Fotogramlar kendilerini

⁹ Olan biteni kamera çekse de "ortalığı toplama durumunda olan" bir özne olarak sinemacı parçalanıp gitmekte olan mekânı eşit düzeyde bölmeye devam edecektir; çekimleri ona göre biçecektir.

bütüncül bir harekette değiştirmek ve bu hareketin doğasını kavramak yerine bu “gerçek”liği yapay olarak dağıtıp tekrar bir araya getirirler (Marrati, 2008, s. 12).

Fakat Deleuze bu fotogramların kendi başına vermedikleri, ancak sinemadaki olanaklar sayesinde oluşturabildikleri bir imge keşfeder: Orta-imge (intermediate-image). Bu imge eklenmiş ya da iliştilmiş (illüzyon) hareketlerin imgesi değil, bu imgeleri bütünler gibi beliren soyut bir fikir değil, bu fotogramların montajıyla dolaysız bir şekilde verilen, beliren imgelerdir (Deleuze, 1997a, s. 2). Araya girip de devinimsiz imgeleri itip-çeken bu imge Bergson’un maddeyi itip-çeken ya da ayıklayan canlı-imgesine benzeyen fakat bilinçlilik ve öznelik açısından canlı imgeden ayrılan bu orta imgeyi anlamının tek yolu kendini toplama eğilimi olarak çengelleşmiş kıvrımlarıyla bölünmüş mekâna tutunmaya çalışan fotogramların yanında daha önce tüyleşip parçalanmış kıvrımların başka bir bilinçsiz perspektifle tekrardan kıvrımlaştığını görmektir. Yani, orta-imge devinimsiz kısımların silemediği-parçalayamadığı hareket-kıvrımlarını canlandıran bir tür virtüel-kıvrımdır.

Bölünmüş anlar ya da pozlar birbirlerine soyut fikirler sayesinde mi bağlanır (illüzyon) yoksa bunlar kendilerini bağlayacak orta-imgelere mi neden olur (gerçek hareket)? Bu soru Bergson’un ikinci teziyle başka bir yön kazanır. İkinci tez bu hareketsiz anların ya da devinimsiz kısımların niteliğiyle ilgilidir. Daha önce de gösterildiği gibi Antik düşüncede hareket özel anlara, ayrıcalıklı anlara göre konumlandırılmıştır. Deleuze için bu ayrıcalıklı anlar (privileged instants) Antik dönemde fikirler (idea) ile ilişkilendirilmiş birer ideal biçimlerdir. Hareketin güzergâhı bu fikirlerin duraklarına göre belirlenmiştir (tohum ile ağaç durumları birer ayrıcalıklı andır ve arasındaki değişim de harekettir). Bergson’un aksine Deleuze için bu anlar, sinemacının gözünde bölünmekte olan mekânı katetmeye yönelik hareket etseler de sinemada bir hareketli kesitler şeklinde ortaya çıkarlar, öznenin kaygılı perspektifinden kurtularak (ya da öznenin kendisinden kurtulmasıyla) kendilerine hareket niteliğini kazandırır. Sinemanın kadraj-montaj-kesme-ışık imkânlarıyla bir akışa sürüklenen bu anlar artık hareket ve zaman yaratmaya başlar. Ayrı ayrı yirmi dört kare birer niceliksel durumdayken bu yirmi dört kare sinematografik (fikrin imgeleşmesi) şekilde işlendiğinde (birbirine uymayan parçalı-bileştiricilerin köprüler

yoluyla kavram oluşturması gibi) saniyede-yirmi-dört-kare¹⁰ olarak yapısal bir niteliğe sahip olurlar.

Bu anların yanında film boyunca dizilmiş herhangi anlar (the any-instant-whatever) da vardır. Daha önce gösterildiği gibi klasik bilimin hareketi ve mekânı artık herhangi önemli uğrak ya da özel bir duruma gönderme yapmadan eşit parçalara bölmesi, homojenleştirmesi ile ortaya çıkan bu herhangi-bir-an Deleuze açısından sinemanın ilk döneminde (İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar) belirgin bir şekilde tüm filmi fethetmiştir. Bir diğerine eşit mesafede olmak bakımından ayrıcalıklı anlar herhangi-anlar arasında başka bir herhangi-andır fakat belirli kurallara (montaj kuralları) göre gene bu herhangi-anlar tarafından belirli konumlara yerleştirilmişlerdir. Herhangi-anlar bir nebze de olsa öznenin sis-kümesinden kurtularak ayrıcalıklı anlara ya da onları üreten başka perspektiflere (farklı montaj teorilerine) kıvrılırlar, ayrıcalıklı anların perspektif oluşturmalarında yardımcı olurlar. Herhangi-bir-an ile ayrıcalık-an arasındaki bu dalgalanmayı toparlamaya çalışan özne (sinemacı) bir altın kural gibi matematiksel dengeler geliştirerek illüzyonlar yaratmaz; Deleuze'e göre herhangi-bir-an ile ayrıcalıklı an arasındaki bu denge illüzyon yarattıkları için değil bizzat hareketin kendisini verdikleri için ve hareketi tekrar tekrar ürettikleri için çok güçlüdür (Deleuze, 1997a, s. 6). İlk dönem sineması toplumun üzerinde gerek propaganda gerek de aldatma sanatı olarak çoğunlukla bu gücü sayesinde egemen olabilmieştir.

Sinemacının zekâsında bölünmüş olarak algılanan mekânı bir kez daha bölmekte olan fotogramlar saniyede-yirmi-dört-kare olarak alındığında mekânın ötesinde bir hareket perspektifini oluşturan kıvrımlara dönüşmüşlerdir. Ancak iki kıvrım arasında bir sınır problemi olarak ortaya çıkan süre burada nasıl bir rol oynar?

Bu soru Bergson'un son tezini gündeme getirir. Bu üçüncü teze göre hareket sürenin devingen kısmı olarak anlaşılmalıdır. Burada süre iki kıvrımın sis şeklinde beliren sınırlarını katederek zamansal farklılıklarını birbirine bulaştırması gibi açık olan bütünü ve hareketi iç içe sokacak şekilde fetheder. Üçüncü teze göre hareket

¹⁰ "Ancak bazı durumlarda bu işlem değişebilir. Saniyede 24 kare hızda perdeye yansıtılan el yapımı çizimler, modeller, nesnelere, hayvanlar ve insanların çekim hızı saniyede yüzlerce kareye yükseltilebileceği gibi her pozlama arası farklılık zaman aralıklarını içeren tek kare çekime kadar da düşürülebilir" (Arijon, 2005, s. 28).

sürede ya da bütünde gerçekleşen niteliksel-yapısal değişim olarak ifade edilir. Deleuze bu değişimi şöyle açıklar: “eğer bütün (whole) verilebilir değilse bunun nedeni onun açık (open) olmasıdır ve onun doğası sürekli değişir ya da yeni bir şeye neden olur, kısacası süreye” (Deleuze, 1997a, s. 9). Kendi başına bütünü veremeyen ve ancak sinematografi olanaklarını kullanarak bütünün açık olan niteliğini harekete geçiren yani bütünün yaratıcı niteliği ile yeni bir şeyler üreten, orta-imge yaratan fotogramlar bunu yapabilmek için sürenin sınır ihlal edici özelliğiyle fethedilirler, ilişkilendirilir.

İlişki (relation) burada Deleuze için bütünü tanımlayabilecek tek durumdur. İlişki objelerin, fotogramların bir özelliği değildir ve onlara ait de değildirler; objeler ancak bütün tarafından dalgalandıkları sürece ilişkilenebilir, dolayısıyla ilişki bütüne aittir. Bütün ancak ilişki sayesinde niteliksel olarak değişir ve dönüşür. Süre ise bu ilişkilerin bütünüdür; açıkçası ilişki halinde dağılmakta olan bütünü toplayan, onu tekrar bütünleyendir (Deleuze, 1997a, s. 10).

Altıncı hal tarafından “açık” olarak tanımlanmayan ama yıkıcı (entropi yüzünden yıkarken yapılara neden olan) ilkesi ile bir özne-nesne olmadan dalgalanan ya da dalgaların birbirine girişmesi olarak beliren kaotik-bütün kıvrımlarla kaplı olduğundan hiçbir ilişkiye sahip değildir. Bu perspektif yardımıyla beşinci halin dünyayı ilişki-bağlantılar şeklinde çalışan makinelerle anlamaya çalışması hatırlandığında söylenebilecek şey şudur: Bütün eğer açıksa ilişki kurmak onun kaderidir.

Bunu açmak için diğer iki bütünlerle karşılaştırma yapılmalıdır. Bunlardan ilki olan “kapalı bütün” ancak iletişim ile birbirini her açıdan tamamlayan geri beslemelerle var olabilir, aksi halde kapalı kalmaz. Diğeri olan kaotik-bütünse sürekli bozulmakta olduğundan ve bu bozmanın “dağıtıcı yapılar” oluşturan bir duruma her an dönüşme olasılığını barındırdığından ve bir sonraki ilkenin ne olacağı tahmin edilemeyen fakat her defasında diğer dalgalarla çarpışması sonucu bir perspektif olarak belirli bir istatistiksel bölgede sis-kümesi olarak belirmesi dolayısıyla da bütünlük taşıması yüzünden böylesi bir bütünün hiçbir iletişime ya da ilişkiye ihtiyacı yoktur. Kaotik-bütün kendine aşamayacağı bir ilke dayatan yani onu kaotiklikten-ilkesizlikten uzaklaştıracak her türden geri beslemeli iletişimi de

gereksizleştirmektedir. Aynı zamanda şeyleştirecek, özneleştirecek veya yeri gelince nesneleştirecek herhangi bir şeyle tanımlanmaya uygun olmadığından ilişkiye de açık değildir. İşte bu sebepten dolayı yani Bergson ve Deleuze'ün sadece tanımlayabilme ihtiyacından bütün'ü "açma"ları zorunludur; yoksa sürenin ihlal edeceği yeni sınırlar keşfetmesi ve dolayısıyla bütünü yeni yaratması için onun açık olması şart değil.

Yeni bir durum dış müdahalelere açık olmakla garantilenmez; alışılmışın aksine yaratıcılık veya yeninin doğumu karşılaşmalara-etkileşmelere-müdahalelere-değişime bağlanmak zorunda değildir; bunlar sadece birer ortam hazırlayabilirler. Yeniyi ve yaratıcılığı belirleyen asıl şey onun çok özel şekilde konumlanmış perspektifidir. Bütünün "açık" olarak nitelenmesi bu tür perspektiflerin oluşmasında işe yarayabileceği gibi bu tür perspektiflerin yok edilmesinde de benzer bir hızlilik gösterebilecektir. Bu tür perspektifleri koruyan asıl durumlar yalnızlık gerçeği olarak iletişimsizliğin ve tanımlama-sabitlenme sıkıntısı olarak ilişkisizliğin nadir de olsa farkına varılması ve bu telaşla imkânsız bir şekilde kaygan zeminin üzerinde kırımların sertleşmesi, çengelleşmesi, yani ortalığı toparlama eğilimidir. Süre de ancak bu tür bir toparlanma halinin bekleyişinde, bir yalnızlık halinde hissedilebilir.

2.1.2.2. Düşünce-İmge Kırımı

Açık olan bütünde yeniyi tam olarak neyin yarattığı belki de zor bir sorudur ama bu durum belki de bir zihinsel sürecin içersinden anlaşılabilir. Daha önce de gösterilmiş olduğu gibi madde ve düşünce Bergson tarafından imgeye eşitlenir. Evrende ya da ontolojik düzlemde her şey bir imgedir. Sinema açısından düşünüldüğünde ise her şey yani her imge bir ışıktır ve bu ışığı algılayan göz şeylerin içindedir, imgeye aittir ve onun görünürlüğüdür. Deleuze'e göre Bergson şunu da göstermiştir: İmgenin kendisi ışıktır ve imgenin ihtiyaç duyduğu şey diğer imgelerle birlikte her yöne doğru devinmesini, dağılmasını ve yayılmasını engelleyen, yani ışığı yansıtan ve kıran bir "siyah ekran"dır. Bu açıdan bakıldığında göz ekrandır, kamera değil. Gözün dalga kırıcı özelliği sayesinde ışık görünürlüğünü kazanır, dağılmaz. Kamera ise daha çok üçüncü bir gözdür, zihnin gözü (Deleuze, 2006c, s. 66).

Kameranın zihinselleşmesi onu zihnin öğeleriyle, fikirlerle (idea) yaklaşması demektir. Fikirler zihinsel kameranın yansıtıcı ekranıyla imgelere yerleşir, kerteleşir, göstergelerle titreşirler:

İdeayı gerçekleştiren göstergedir. Sinemada imajlar göstergelerdir. Göstergeler, kompozisyonları ve oluşları açısından düşünülen imajlardır. Beni her zaman ilgilendirmiş olan gösterge mefhumudur. Sinema, kendine özgü olanları ve sınıflandırması kendisine ait olanları doğurur, ama onları bir kez doğurduktan sonra, göstergeler her yere saçılır ve dünya “sinema yapmaya” koyulur (Deleuze, 2006c, s. 77).

Deleuze bu göstergeleri kapalı bir yapısalılık içinde çevrimleşen, nesne ile adı birleştirmeden bir kavramla sesin anlaksal izi olarak ortaya çıkan bir işitme imgesini ya da bir gösteren ile gösterileni birleştiren göstergelerle örülmüş (Saussure, 1985, s. 72) Saussurecü dilbilimden değil Anglosakson Peirce'den türetir. Sonradan gösterileceği gibi sinemanın kendine özgü evrimi ancak bu göstergeler yoluyla izlenebilir. Peirceci anlamda göstergeler (tıpkı gerçeğin yerine geçen simülakrlar gibi) bir önceye ve sonraya gönderme yapan simgeler-temsiller değildir, dilbilimde olduğu gibi göstereni ve gösterileni yoktur; göstergeler düşüncenin ışıkla (kameranın ideayla) kıvrıldığı alanı mühürlemekle meşguldür. Göstergeler evrimleşmekte olan kıvrımlar arasındaki kıvrımlaşmalara bütünün yeniyi üretme dürtüsünün sonucu olarak uyum sağlarlar, yani kendilerini değiştirirler. Deleuze'ün hareket-imge (savaş sonrasına kadar) ve zaman-imge (savaş sonrasında şimdiye kadar) gibi iki farklı sinema imgesini sezgisel bir şekilde birbirinden ayırmasını sağlayan gene bu göstergelerdir (her iki imgenin kendine ait göstergeleri vardır). Ancak bu göstergelere geçmeden önce bu göstergelerin oluşmasına yol açan “bütünün hareket ile ilişkisini” daha açık hale getirebilmek için Deleuze'ün “imge ile düşünce ilişkisinin üç düzeyi” olarak adlandırdığı Bergsoncu hallere bakmak gerekir.

İlk düzey kadraj-set ikilisiyle ya da kapalı sistemlerle “açık olan bütün” arasındaki ilişkiyi inceleyerek başlar. Burada her ne kadar bilindik sinema terimleri olsa da Deleuze'ün kendi perspektifine göre yeniden tanımladığı yeni kavramlarla karşılaşılır: Bunlardan biri kadrajdır (frame). Kadraj belirli bir akışı belirli kurallara ya da belirli-belirsiz bir estetiğe göre sınırlama, çerçevelemedir. Bu çerçevenin

kıvrımları gözün soğurucu kıvrımlarında öyle bir soğururlar ki seyircinin durumu ya yoğunlaşır ya da seyrelir. Kadrajın bu özelliğine örnek vermek gerekirse Hitchcock'un *Spellbound* filminde "hasta"ya uyku ilacı karıştırılmış süt verilen sahnede ekranı kaplayıp da geriye sadece boş bir beyaz imge bırakan süt bardağı-süt kadrajına bakılabilir. Sütün ister gözü istila eden yoğunlaştırıcı görüntüsüyle (her taraftan taşan beyazlık) bakılsın ister diğer imgeleri seyreltmesi olarak (bardağın saydamlığında kaybolan doktor imgesi), bu, kadraj imgenin sadece görülmek için verilmediğini gösterir; o aynı zamanda okunabilir hale de gelir, yani zihinselleşir, göstergeleşir. Kadraj bu açıdan işitsel-görsel bir şekilde enformasyon sağlamaya niyetlenmiştir (Deleuze, 1997a, s. 12) ve ancak bu sayede düşünce alanına, perspektife kıvrılabileceği düşünülmüştür.

Kadrajlar yoluyla sinemacı seçilmiş kimi değişkenlerle veya koordinatlarla, sibernetik ağlarla örülmüş kapalı sistemler oluşturmaya niyetlenir. Bu kadrajın geometrik sunumudur, kadraj enformasyon sağlamak amacıyla kendi içinde kapalı sistemleri bir fikirle mühürlemeyi dener. Fakat bunun imkânsızlığı anlaşıldığında (ya anlaşılmasının imkânsızlığı hissedildiğinde) sinemacı kadrajın fiziksel yönünü yani sürekli güncellenmeye açık bir şekilde oluştuğunu kabul eder. Ama bu durumda dahi sinemacı seyirciyle iletişim kurmaya, kendini ifade etmeye çabalamaktan geri adım atmayabilir. Bu durumda kadraj anıtların dikileceği diagonal ve paralellerle örülmüş kompozisyonlar oluşturarak sanatın düzlemlerini dikmeye, kaos üzerinde ve kaosun güdülenmesiyle yer işgal etmeye gelmekte olan imge hat ve blokların bir dengeye ulaşmasında, kendi hareketlerini süreklileştirebilecekleri bir düzenlilik ihtiyacında işe yarayacaktır (Deleuze, 1997a, s. 13).

Kadrajlama bir setin parçalarına dönüşen her türlü parçayı seçme sanatıdır, bir nevi set oluşturma sanatı. Burada Deleuze'un başka bir kavramlaştırması olarak bu "set"ler kapalı sistemlerdir, yani görece ve suni bir şekilde kapalıdır. Bu kapalı sistemler sinemacının seyirciye bir şey aktarma, onunla etkileşme, iletişime girme çabası olarak seçilmiş ve belirli bir kurala göre kadrajın bir alanına yerleştirilmiştir; sürekli kadraj tarafından kontrol edilmektedir. Kapalı bir sistemin varlığı her ne kadar imkânsız bir durum olsa da sinemacı bunu iletişim kurma çabasıyla aşmaya çalışır. Bu çaba sonucu kadrajdaki kapalı sistemi daha da kapalılaşabilir,

geometrikleştirir, sınırlanabilir. Ancak tek derdi iletişim olmayan sinemacı kendini tekrar eden kapalı klişelerden uzaklaşmak adına çoğu zaman bu kapalı sistemi fiziksel ve dinamik olarak vermeye çalışır. Kapalı sistem fiziksel olarak düşünüldüğünde kendi parçalarının bir doğasıdır ve bileşenleri köprülerle tutmakta olan bir kavram ne kadar kapalı olabilirse bu setler o denli açılmaya mahkûmdur. Bu durumda setler kapalı-açık ikileminden çıkmak zorundadır; estetik ya da endüstriyel şekillerde pragmatikleşerek, sonrasında da kendi sınırlarını bile belirleyemeyen bir formda, açık olan bütün formunda kendi alanının dışına, alan-dışına çıkacaklardır (Deleuze, 1997a, s. 18).

Deleuze bu yeni kavramlarla bir önceki konudaki “devinimsiz kısımlar nasıl oluyor da hareketi verir” paradoksunu şöyle aşmaya çalışır: İlk olarak bu devinimsiz kısımlar bir saniyede-yirmi-dört-kare şeklinde kendi içinde harekete sahip bir yapıya dönüşecektir. Özne bu yapıyı anlamak için onu ister istemez “kapalı setler” olarak yapay bir şekilde tanımlayacaktır. Setler her zaman parçaların setleri olduğu için bu kapalı sistem kavramlaştırması kapalı olmayan “açık bütün” tarafından (doğrusu onunla ilişki içinde ortaya çıkan süreyle) fethedilecektir, kavramlaştırmadan kurtulacaktır. Bütünün kendisi dışında hiçbir parçası yoktur ve harici hiçbir parçaya tahammülü de yoktur (Deleuze, 1997a, s. 10). Ancak bu tahammülsüzlüğe karşı setler gene de bütünün altbölümleri olarak ortaya çıkarlar: Organizasyonları homojen mekânda ve soyut zamanda katı cisimlerin sinematografik illüzyonunu yaratan bölümler olarak. Bu setler kendini toplama eğilimindeki seyircinin sertleşen çengellerine tutunur gibi çalışan bir çevirici hareket olarak sensorimotoru (sensorymotor) yağlayacak, öznenin hoşuna gidecek, hatta onun hayatta kalmasını sağlayacak yok edilemeyen ısrarcı illüzyonlardır (Bogue, 2003, ss. 25-26); birer klişe de olsalar setler kıvrılabilen perspektifleri her zaman bulmaya devam edeceklerdir.

Bu aşamada bütün ile onun tahammül edemediği setler arasındaki ilişki şu Bergsoncu bakış açısının üç maddesi ile anlaşılmaya çalışılır: 1) Ayrı bölümler ya da fark edilebilir nesnelere tanımlanan setler ya da kapalı sistemler; 2) Bu nesnelere arasında kurulan ve görece konumlarını değiştiren çeviri hareketi; 3) kendi ilişkilerine göre daima değişen spiritüel ve zihinsel bir gerçeklik, süre ya da bütün. Burada hareket artık kapalı setlerin parçaları arasında oluşan ve süre ya da bütünü

ifade eden bir durumdan oluşmaktadır (Totaro, 2007a, s. 79). Yani birbirini hem fetheden hem de dışlayan, ikili olarak bağlayan olandan; fakat neyden?

Burada oluşan gerilimi tekrardan düşünmek gerekir. Bunun için de *Madde ve Bellek*'e dönülürse bu son durumun madde algısı ile belleğin sorunlu bütünlüğü, idealizm-materyalizm ya da düşünce-madde evliliği denemelerindeki problemlere benzediği görülecektir. Her evlilik gibi içkin arzularla kurulan bu ilişki gene her evlilik gibi aşkınsallık üreten bir ilişki-ilişkisizlik problemi gösterir. Maddeye içkin olarak onunla dolaysız bağlantı kurmaya niyetlenmiş bir bellek bu isteğini canlı imge merkezinde ancak bu maddenin arzulara göre parçalanmasıyla oluşan algılara temas ederek gerçekleştirir. Ancak bu içkin temas aynı zamanda maddenin matematikselleşmesine, homojen olarak bölünmesine, illüzyonlaşmasına neden olur. Bütün ile kapalı sistem arasındaki ilişkinin bir yandan illüzyonlara diğer yandan saf harekete neden olması da aynı şekildedir. “Devinimsiz kısımlar + soyut zaman” kapalı zamana ve soyut zamanda hesaplanmış ardışık durumlara atıfta bulunurken, “gerçek zaman - somut süre” kapalı sistemlere kıvrılan devinimsiz bölümler olarak hareket ve süre şeklinde açılan bütüne gönderme yapar (Deleuze, 1997a, s. 11). Deleuze altıncı halin kıvrım metafiziğinden yararlanıp bütünlük oluşturmak için temas ve ilişkinin gerekmediğini madde ve bellek arasındaki durumun birbirine dokunarak değil de aynı kaotik-bütünün farklı ifadeleri olarak birbiriyle ilişkileneden titreşen kıvrımlardan oluştuğunu varsayan “illüzyon ve sorun yoktur” düşüncesine yaklaşmaz; bunun için de ilişki ve bağlantılarla ördüğü beşinci halden vazgeçmez. Tersine bu bağlantıları mevcut gerilimleri daha da artırmak adına fazlalaştırır, Bergson’u alt etmek için ona eklemeler yapmaya devam eder:

- 1- Sadece anlık imgeler yani hareketlerin devinimsiz bölümleri yoktur; 2- Sürenin devinen bölümlerinin hareket-imgeleri de vardır; 3- Son olarak hareketin ötesinde zaman-imgeler, yani süre-imgeler, değişim-imgeler, ilişki-imgeler, hacim-imgeler de vardır (Deleuze, 1997a, s. 11).

Deleuze kendisinin gerilimlere neden olup da dışarıya doğru bir kaçış çizgisi çizdiğini ve sinemanın da buna uyarak evrim geçirmek zorunda olduğunu bilincindedir fakat bunu sinemanın bir zaman devrimi gerçekleştirdiğini söyleyerek ifade etmektedir. Aslında bunu kaosun içkinlik düzlemine sızmasını ve dolayısıyla

oluşacak daha fazla malzemeyle sinema felsefesi yapmayı mümkün hale getirme arzusuyla yapar. Çünkü düşüncenin imge ile serüveni henüz yeni başlamıştır.

Düşünce ile imgenin birlikte düşünüldüğü birinci düzeyde imgeden düşünceye doğru bir hareket vardır. Bu hareketin bir yanı devinimsiz kısımlarla, kapalı sistemlerle illüzyonlaşmış parçaların, imgelerin eklenmesiyle oluşturulmuş bir illüzyon şeklindedir; diğer yanı ise devinimli kısımlarla, bir kadraj içinde kesintisizliği sağlanmış (yoğunlaştırarak, seyrelterek) imgelerin bölünmezliği şeklinde. Deleuze bu ikililiği başka bir düzeye çıkarmaya çalışır. Bu düzey çekim (shot) ve hareket arasındaki ilişkiyi inceleyen ikinci Bergsoncu düzeydir.

Bu düzeyde hareket bütünüün değişmesi olarak anlaşılır ve bütünüün değişimi eş zamanlı olarak setlerin de değişimi olmalıdır. Çekim bu hedef için önemli bir rol oynayacaktır, çünkü onun bir yüzü parçalarını değiştirdiğinden setlere dönüktür, diğer yüzü de değişimini ifade ettiği bütüne. Çekim bu açıdan bütünüün devinimini ve yeni bir şey yaratmasını ifade edecek bir montaj ile setin bir kadrajı arasında aracı olarak işlev görmektedir. Yani çekim bazen kadrajlamayı ve dolayısıyla setleri belirlemeye meyillidir bazen de montajı. Bu ikili özelliği sayesinde çekim bir harekettir. Bir yandan homojen bir mekâna yayılmış set parçalarını dönüştürerek, diğer yanda sürenin içinde dönüşmekte olan bütünüü değiştirerek (Deleuze, 1997a, s. 19-20).

Çekim Bergoncu anlamda geçmişin şimdiye bulaşmasında olduğu gibi düşüncenin imgeyi istila etmesi, ona doğru hareket etmesidir. Kapalı monadlar gibi içinde hareketi de illüzyonu da saklamakta olan setleri özel bir tarzda birleştirerek, bir çerçevede sunarak onlara özel bir hareketi aktaran çekim fikrin (yeni bir planın keşfedilmesi) maddeye bir müdahalesi olarak da okunabilir. Diğer yandan gene çekim sayesinde başka bir fikir (yeni bir montaj teorisi) de bütündeki değişimi yakalamak adına bu setleri kesip birleştirmeye olanaklı hale getirir. Son aşamada bu işlemi zamanı bütünüün niteliksel bir değişimi olarak sunmaktan sorumlu olan montaj yapacaktır. Setler arasındaki devamlılıklar, hatalı devamlılıklar ve kesimler aracılığıyla hareket-imge bağlantılarını o belirleyecektir (Deleuze, 1997a, s. 44).

Montajın düşünceye dâhil olacağı düzey Bergsoncu üçüncü düzeydir. Bir tür düşünce-imge birleşimi olarak görülecek bu düzeyde artık duyu akıl birliği, illüzyonun da bir bütün içinde yuvarlanıp eritildiği yeni bir kompozisyon türeyecektir. Bu düzeyde Deleuze kurgunun veya montajın zamanı veya süreyi tam anlamıyla dolaysız bir şekilde verilmiş imgelerin yani hareketin imgelerden kurtulmaya başlamış zamanın dolaysız imgelerinin varlığını incelemeye başlar.

Montaj setler-kapalı sistemler arasında kurulmuş mantıksal devamlılıklar ve bu mantığı ters çevirecek yanlış devamlılıklar (false continuity) aracılığıyla bütünü belirlemeye, bütünün açık kapısından dışarıya bakmaya başlar (Deleuze, 1997a, s. 29). Bu, hareket-imgenin zaman üzerinde kurduğu hükümlerinin son demlerini göstermektedir.

Hareket-imge belirli bir bütünlük kazanmak için zamanı kendisine bağımlı kılmıştır. Buna göre Korkunç İvan'ın gölgeli bir odada yürüyüşündeki zamanı gene İvan'ın adımlarını takip ederek, onları sayarak ölçülebilmekteydi. Ancak bir sonradan işleneceği gibi zaman montajın evrimiyle üstün gelecek; İvan'ın adımlarını, hareketlerini beklemeden bir sonraki planda geceyi gündüz yapacak, bir sonraki planda da İvan akşam üstüne gelebilecektir. Bir sahne öncesinde kahvaltısını yapan adam hemen bir sonraki sahnede gene aynı mekânda akşam yemeğini yiyebilecektir. Bir sonraki günün bir önceki günden önce geldiği setler arası bu tür yanlış kesmeler-devamlılıklar dolaysız zamanla irtibatta olmaya çalışan düşünceye imgesel destekte bulunacaktır.

Deleuze bu zamansal geçişi incelerken Hitchcock'un *Frenzy* adlı filminden bir sahne aktarır: Kamera merdiven çıkmakta olan ve daire kapısına doğru yürüyen bir seri katil ve kurbanı olacak bir kadını takip etmektedir. İkisi "cinayet mekânı"na girer girmez kamera tek çekime başlar, hiç "kesme"den apartmanın merdivenlerinden geri-geri inerek devam eder, dış kapının önüne gelir ve apartmanı dışarıdan görüntüler. Sokaktan geçen insanlar ve evin dışarıdan çekimi kadının o anda ve o dairede öldürülmekte olduğunu seyircinin zihninden silemez. Kurbanın bilmediğini yani birazdan öldürülecek olduğunu daha önceki deneyimler yoluyla seyirci bilmektedir. Kameranın bu tek çekimli hareketi "cinayet" in bütünlüğünü herhangi bir illüzyona ihtiyaç duymadan kurmaktadır. Her ne kadar bu tür bir

çekimde hareket-imge hâkim bir imge olarak belirse de seyircinin “cinayeti beklemesi” yani kaçınılmaz gerçekle yüz yüze kalması süreyi veya hareketten bağımsızlaşan zamanı da ortaya çıkarmaktadır. Burada önemli olan seyircinin içinde hareketi ve zamanı bir arada kurmakta olan sensorimotorun illüzyon gibi değil de bir bütünün kendisini ifade etmesi şeklinde çalışmasıdır.

Hareket-imge sinemasında kadraj, çekim ve montaj sinemanın temel elementleridir. Bu üçünden çekim olanı Deleuze’ün “ayrımın dikey aksisi” (the vertical axis of differentiation) olarak adlandırdığı kapalı set/açık bütün ikiliği ile bir sonraki bölümde kendisini algı-imge/aksiyon-imge/duygulanım-imge olarak ifade edecek olan hareket-imge spesifikleştirmesinin yatay aksisi (The horizontal axis of specification) arasında şeylerin birbirine geçişini sağladığı için özel bir role sahiptir (Bogue, 2003, s. 64). Çekim sinemacının zihinsel bir üçüncü göz yardımıyla (kamera) kaygan mekânın üzerinde sabitlenmeye çalıştığı bir süreçte ortalığı toplama eğilimi olarak hareket halindeki imgelerin kıvrımlarıyla kıvrımlaşarak kendi özne-kümesinde belirli fikirler edindiği ve bu fikirlerle kıvrımlaşan perspektifiyle bu imgelere doğru hareket etmesi bakımından bir perspektif olarak ortaya çıkan klasik sinemanın kendini toplama eğilimidir.

2.1.3. Hareketin İmgeleri

Kapalı setler, fotogramlar, kareler çekim tarafından yapılaştırılırlar, birer saniyede-yirmi-dört-imge haline gelirler, niteliksel bir değişime uğrayarak yeniden kurulurlar. Montaj açık olan bütüne yetişmek ve onu niteliksel bir değişime sürükleyebilmek için bu çekim-yapılarını sinemacıya göre farklılaşan kurallar ve formüllerle birleştirir. Klasik sinemada hareketi tüm imgelerin üzerinde egemen kılma eğilimi Deleuze açısından aynı zamanda bütünün de bir ifadesiydi. Montaj bu ifadeyi çekim-yapılarını rasyonel ölçülerle birleştirerek yani hareketin bütünselliğini bu çekim-yapılar arasında mantıksal devamlılıklar kurarak gerçekleştirmekteydi. Hareket mekânı noktalara bölmeden ama mekâna temas da etmeden, onu katetmeden, ancak montajın bu özelliği sayesinde ifade edilebilirdi. Dolayısıyla Bergson’un sinema eleştirisi seyircinin koltukta otururken hissettiği kendi içsel hareketini sürdüren duyumsal mekanizması, sensorimotoru ve ancak sinemacının ifade edebildiği bu

hareketle ritim yakalayabilmesi sayesinde aşılabılmıştı. Fakat cevaplanması gereken başka bir soru da belirmişti: Montaj nasıl olmalı?

2.1.3.1. Montaj

Deleuze'e göre hareketi seyircinin sensorimotoruyla bağlamaya çalışmak farklı coğrafyalarda farklı montaj türlerinin türemesine neden oldu, dolayısıyla da hareket-
imgeler her defasında farklı kompozisyonların konusu oldu. Bunlardan dördü: Setler ve çekim-yapıları arasındaki sıkı bağların ifadesi olarak organikle ilişkiyi koparmak açısından Fransız okulunun niceliksel-psişik montajı; organik ve psikolojik olmayan yaşamı birbirine bağlayan Alman okulunun yoğun-ruhsal montajı; organik-aktif, deneysellik olarak Amerikan sinemasının ampirik montajı ve son olarak Sovyet sinemasının diyalektik montajı (Deleuze, 1997a, s. 55).

Burada hem Deleuze'ün ağırlık vermesi nedeniyle hem de Bergson'un problemlerine açık cevaplar ürettiği için Sovyet montajı incelenecektir. Başlangıç olarak da Sovyet sinemacılarını farklı montaj türleri keşfetmelerine neden olduğu için montajın kurucularından Griffith ve onun *Intolerance* filmine bakılacaktır.

Intolerance'da aşkın ve merhametin çağlar boyunca nefretle nasıl mücadele ettiği teması birkaç farklı hikâye eşliğinde anlatılır. Şimdiki zaman, eski Kudüs ve Babil zamanlarında olmak üzere birbirinden farklı mekân-zamanlarda anlatılan üç ayrı hikâye aynı mesajları vermesi ve aşk-nefret ikiliğini işlemesi açısından sıkı bir şekilde birbirine bağlanır. Burada Griffith montajı tek bir tözün birbirine paralel bir şekilde birbirinden ayrı alanlarda ifade edilmesi bakımından Spinozacı bir fikir sunar (Deleuze, 1997a, s. 32). Bu töz film boyunca hikâyeler arasındaki paralelliği gösteren "annenin beşikte bebek sallaması" imgesiyle korunmaya çalışır. Aşkın nefret karşısındaki ifadesi farklı mekân-zamanlarda benzer yüz ifadeleri ve aksiyonlarla yani benzer hareket-imgelerle kompoze edilir; bu sayede imgeler arasındaki organiklik hiçbir zaman yitirilmez (Deleuze, 1997a, s. 30). Burada önemli olan aşk-nefret diyalektiğinin varlığı değil, aşk-nefret ilişkisinin organik anlatımıdır.

Gerek Eisenstein ve Kuleshov ve gerek de Vertov Griffith'in bu montajından hoşlanmadılar. Onlar tözün tekliğinin kendisini zıt durumlar olarak ikiye bölmesine ve montajın ancak bu zıt durumların yoğunluklarına göre şekillenip yeni bir birliğe

yol açarak mümkün olacağına inandılar. Onlara göre niceliksel sürecin ve bunun birikmesiyle oluşan niteliksel sıçramanın bir ifadesine yani diyalektiğe başvurarak montaj bir nitelikten diğerine geçişi ve yeni bir niteliğin ani yükselişini sağlamalıydı; yeni birliği, yeni niteliği elde etmek için de tek (one) iki haline gelmeliydi. Parçaların, setlerin, çekimlerin ve bunların bütünlenmesinin bir kuralı olmalıydı. Ancak Sovyet sinemacıları bu kuralları keşfederken birbirlerinden farklılaştılar.

Kuleshov film yaparken filmin malzemesine dönüşmüş parçaların düzenlenmesi konusunda bu parçaları özel, yaratıcı bir şekilde icat edilmiş yeni bir sırayla birbirlerine eklenmesi gerektiğini ileri sürüyordu. Buna göre film oyuncuların rol yapmasıyla ve sahnelerin çekilmesiyle değil film malzemesinin hazırlanmasıyla, parçaların birbirine eklenmesiyle başlıyordu (Pudovkin, 1995, s. 181). Böylece montaj Griffith'teki tözün paralel ifadeleri gibi kapalı bir monad sistemine değil her zaman yeniyi doğuran ve sinemacının “özel” zihinsel eklemelerine maruz kalan yeni bir birliğe yol açıyordu.

Eisenstein ise sinemacıya bağlı olan bu “özel” eklemeyi nesnelleştirmek, bir doğa yasasına dönüştürmek istiyordu. Ona göre yeni birliği, yüksek birliği ortaya çıkarmak yeterli değildir, ona aynı zamanda yeni bir ikiliğe (çatışmayı yeniden ortaya çıkaracak) neden olacak diyalektik bir biçim de verilmeliydi; Griffith'in paralel montajı ancak tek'in diyalektik yasaları altındaki bu karşılıklıla alt edilebilirdi (Deleuze, 1997a, s. 34).

Eğer dul bir kadın imgesi yaratılacaksa görüntüler arasına sıkıştırılmış açıklayıcı notlara ihtiyaç yoktu, bir mezar imgesine karalara bürünmüş ağlayan bir kadın imgesi eklemek yeterliydi (Eisenstein, 1984, s. 25). Dul kadının bu tarz bir ifadesi Deleuze'e göre imgeden kavrama ya da kavramdan imgeye bir geçiş değil, imge ile kavramın bir özdeşliğidir. Yani “dul kadın” kavramı Eisenstein diyalektiğinde kendinde bir imgeye ve teki veren imge de kendinde bir kavrama dönüşür:

Bu, Eisenstein'in diyalektik yasalara uygun olarak ulaştığı ‘son an’dır. Bu anda, artık her imge, bir kavram görevi üstlenir. Deleuze, Eisenstein'daki bu noktayı, ‘organik’ ve ‘patetik’ olarak değil de daha çok dram ya da eylem-

düşünce olarak tanımlar. Eisenstein'in bu 'eylem-düşünce'si (action-thought), 'dünya-insan', 'doğa-insan' arasında bir bağıntıyı ve duyuşsal hareket ettirici (sensorymotor) bir birliğı dile getirir (Sütçü, 2005, s. 129).

Potemkin Zırhlısı'nda dalga imgeleri dalga sayılarındaki niceliksellığı devrim kavramındaki niteliksel bir sıçramaya dönüştürecektir. Hareketin bölünmezliğı kendini ikiye dönüştürecek; zırhlıdaki yorgun mürettebatın beden titreşimlerine karşı şefin sert dönüşleri, çürük eti kavramlaştıran kurtçuk hareketlerine karşı gemi doktorunun alaycı bakışları idam nişanesi olarak katranlı muşambanın kendi başına hareketini doğuracak; asilerin duyulmayan bağışları, kalabalıklaşmaları açılmış büyük ağızlarla imgeleşecek; başlamakta olan bir isyanı yani yeni birliğı ayağı kalkmış bir aslan heykelini kavramlaştıracaktır.

Bu ikisinin yanında Bergsoncu hareket kavramına yaklaşması nedeniyle Deleuze'ün asıl ilgisini gene bir Sovyet sinemacısı olan Vertov çeker. Vertov kendi materyalist sinema anlayışında Bergson'a benzer şekilde hareketlerin arasına aralıklar ve bunların arasına da başka hareketler yerleştirmek ister. Diğerlerini ayıklayan, onlarla birlikte kıvrılan ve özel bir perspektif oluşturan bir orta-imge ya da araya sokuşturulmuş bir aralık, zamanı madde alanına çekerek ya da onu harekete bağımlı hale getirerek mümkün hale gelebilir ancak (Deleuze, 1997a, s. 61). Bir hareketten diğere yapılan geçişler olarak tanımlanan bu aralıklar Vertov'un düşüncesinde hareket sanatının malzemeleri olsalar da hareketin kendisi değildirler; ancak gene de hareketi oluşturan bu aralıklardır: "Hareketin düzenlenişi, hareket öğeleri ya da aralarının pasajlar oluşturacak şekilde düzenleniştir" (Vertov, 2007, s. 7). Montajın tek hedefi hareketin hareketi sürükleyecek tarzda imgeleri düzenlemek ve bunu yaparken bir kesintiyi (karanlık bir geçiş) dahi diyalektik bir unsura dönüştürerek hareketi ikilenen bir bütünlüğe çevirmektir.

Vertov bu montaj tanımını "sine-göz" (kino-glaz) diye adlandırdığı yeni bir fütürist akımın içinde geliştirdi. Sovyet sinemacılarındaki dâhil kurgulardan, oyuncularından, sahnelerden daha doğrusu insandan oluşan sinematografi yerine gerçek hayatı ortaya çıkaran özel bir montajla bir ritim oluşturan, insan gözünden kurtulmuş kameralarla kaydeden bu sine-göz Vertov'a göre mekânın fethedilmesi, dünyanın dört bir yanındaki insanların film belgelerinin, görsel gerçekliklerin değış

dokuşu aracılığıyla görsel olarak birbirine bağlanması demektir. Noktasal mekânda herhangi bir noktaya yerleştirilmiş Zenon'un atletinin tersine dünyanın tüm işçileri sine-gözün görünür kıldığı yaşamsal bir ritimle bir bütün olarak hareket edebilecekti. Bunun yanında Sine-göz zamansal olarak birbirinden ayrı olguların görsel bir şekilde birbirine bağlanması olarak zamanın da fethi de demektir. Bu sayede yaşam aralıklarıyla çalışan montaj sayesinde insan gözünün göremeyeceği bir zamansal sıra ya da bir hızda görülebilecekti (Vertov, 2007, s. 104).

Kameralı Adam filminde sine-gözün bir örneğini deneyen Vertov ritim kazanmış setlere yönelmiş kameradan önce “uzaydaki nesnelerin düzenlenmesi sanatı”nı gerçekleştirme güdüsüyle nesnelerin hareketine yaklaşmakla kalmamış, aynı zamanda filmi çekmekte olan kameranın kendi hareketini de ortaya çıkarmıştır (Petric, 2000, s. 27). Kendi hareketini algılayan ve aynı zamanda insan gözünden kurtulmuş bir şekilde perspektif keşfeden sine-göz işçi ve makine arasında zıtlığı ve de birliği vurgulamak için gene kendine özel bir sürede ortaya çıkan aralıklar sayesinde “gülümseme yüzü” ve “dönen bir dokuma makinesinin yuvarlak biçimi” imgelerini çoklu bir şekilde üst üste bindirebilmiştir. Film boyunca yönetmenin ve kameranın kendi hareketleri dâhil tüm kent trafiği gene bu birliği ortaya çıkaran dairesel grafik biçimleriyle çevrenmiştir. Gene bir diyalektik ilişkiyi temsilen kamera merceğinin içinde bir insan gözü belirirken aynı zamanda verilmekte olan şey “insan bileşimiyle mekanik güçlerin görünmeyenin olduğu gibi görünen dünyanın da şifresini çözebileceğine ilişkin” konstrüktivist görüşün yenilenmesidir. Bu tavır Vertov tarafından şöyle ifade edilir: “Ben, bir makine, size bir dünya gösteriyorum, salt benim görebildiğim şekliyle. Benim yolum dünyanın taptaze bir algısının yaratımına doğru ilerliyor. Ben, yeni bir yolla, sizin bilmediğiniz bir dünyanın şifresini çözüyorum” (Petric, 2000, s. 32).

Bedenin bu tarzda kameralaşmasıyla beyin-özne tarafından tasarlanmış yönler, günlük hayatı kurtaran haritalar film boyunca çekilmiş “herhangi birileri” ve “herhangi yer” imgeleriyle yersizyurtsuz edilmiş, çekimin insandan kurtulmasıyla hareket de mekândan koparılmıştır. Daha sonra incelenecek bir hareket-imesi olan algı-ime Deleuze'e göre “taptaze bir algı” olarak ilk defa burada keşfedilmişti. Kameranın, bir otomobil üzerinde hareketlenerek kendisini kameramanın algısından

kurtardığı anlarda yepyeni perspektifler oluşmuş, algılara (özmeden kurtulmuş algılar) ancak bir diyalektikçinin montaj masasında bazen uzun bazen çok kısa aralıklarla sınırlama getirilmiştir.

Filmin bazı yerlerinde Vertov sanki Bergson'un "illüzyon eleştirisine" cevap vericesine hareket halindeyken fotoğraflar çekmiş ve bu fotoğraflara tekrardan hareket kazandırmış, dönen şeyin ne olduğunu bile göstermeden saf bir harekete kapılarak bir ahenk oluşturmak amacıyla kaosun malzeme oluşturmasına izin vermiştir. Montaj bu sayede devinimsiz kısımları devinimli aralıklarla işgale açık hale getirmiştir.

Montaj hakkında bu üç farklı örnekten sonra montaj için yapılabilecek tek genelleme şu olacaktır: Montaj sinema tekniğiyle işlenmiş bir imgeyi açık bir şekilde algılanmış bir zamanla (süre) yani bütünle ilişkiye sokar. Bu yolla montaj hem filmin bütününde hem de tek tek hareket-imgelerde dolaylı, hareketin ölçüsü ve harekete bağımlı olarak zamanı, zaman imgeyi verir. Harekete bağımlı olan bir zaman burada iki yönlüdür: Şimdinin değişkenliği-geçmiş ve geleceğin genişliği (Deleuze, 1997a, s. 55). Hareket-ime sinemasında zaman, zırlıda işçileri örtecek olan katranlı muşambanın durgunluğuyla değil, tersine onun dalgalanmasıyla, yani ancak hareketliliğin ölçüsü olarak şimdiki zamanla verilmiştir. Geçmiş ve gelecek bu açıdan bakıldığında bu dalgalanmanın ulaştığı iki uçtan başka bir şey değildir.

2.1.3.2. Üç İmge

Montaj hareket-imgelerin bir araya toplanması, belirli bir kuralara bağlı olarak farklı şekillerde birleştirilmesidir. Ancak bu hareket-imgeleri nedir? Koşmak, tırmanmak, gülmek, çığlık atmak, üzölmek gibi sinemada ortaya çıkıp da zihinde bir kavrama dönüşebilen ve bunun yanında zamanı ardında saklayan, onu montajın sıralamalarına gizleyen, ama eninde sonunda bütüne bağlanma zorundallığıyla (eğer illüzyon olmak istemiyorsa) onu elinden kaçıran her türden imgedir. Deleuze daha sonra "zihinsel-ime", "düşünüm-ime" olarak farklı isimlerle bunların sayılarını çoğaltacak olsa da hareket-imgelerini üç ana başlıkta toplamıştır: Algı-ime (perception-image), aksiyon-ime (action-image), duygulanım-ime (affection-image). Klasik sinemadaki bir filmde her zaman bunlardan biri diğerlerine egemen olmuştur ve

aktif, algısal ya da duygusal olsun montaj her zaman en etkili olan bu tipe bağmlanmıştır (Deleuze, 1997a, s. 70).

Deleuze tüm hareket-imgelerin bu üç türe bölünmesini incelerken bunların belirlenimsiz bir merkezle, özel bir imgeyle, araya girip de ayıklayan bir orta-imgeyle ya da altıncı halin perspektifinde konuşmak gerekirse kıvrımların ardında bir yerde sis-küme şeklinde beliren ve kendi çengellerini sertleştirdikçe özneleşen, canlılaşan bir merkezle ilişkilendiklerini görür.

Algı-imge örneğinde incelenirse algı denilen şey tam da bu canlı imgenin yansıttığı, bu belirsiz merkezle ilişkilendiği bir imgedir. Özel imge ya da canlı imge ışığı kırıp da görünürlüğünü ortaya çıkaran bir siyah ekran olma özelliği sayesinde belirlenemezlikler oluşturur, imgenin bu belirlenemezlik merkeziyle ayrışmasını engeller, onu soğurur (Deleuze, 1997a, s. 62).

Deleuze açısından algı, daha önceden gösterildiği gibi ancak Leibniz ve Bergson'un algı kavramına paralel olarak düşünülebilir. Leibniz'in birbirlerine pencerelerini kapatmış monadları dünyayı algılamalarına göre perspektifler oluşturmuştur. Bu açıdan algı bir perspektif, öznenin kamerasıyla yerleşip kullanmaya çalıştığı bir algılamadır. Ancak hem beşinci hem de altıncı halde gösterildiği gibi bu algılar monadların ve perspektiflerin birbirine kapalı olmaları ya da iletişimsiz olmaları nedeniyle de kıvrımsaldır.

Buna ilave edilecek bir Bergsoncu algı kavramı bu kıvrımlara ayıklayıcı-sönümleyici-parçalayıcı-seçici nitelikler kazandıracaktır. Buna göre algı diğer imgelerin arasına giren ve onlarla kıvrımlaşma sürecinde kendini toparlama ya da bilinçlenme eğilimleri gösteren fakat belirsizliklerle dolu bir merkezin bir ışığa belli bir perspektiften kıvrılmasıdır.

Sinemada ortaya çıkan algı-imge Leibniz'deki birbirinden kopuk monadları gibi kapalı setlerden oluşmuş çekimlere kıvrılan canlı bir imgedir. Kameraman zihinsel göz olarak kamerayı kullanırken sonsuz sayıda imgenin arasına dalıp onları ayıklaması, seyircinin beyaz perde karşısında kamera yerine sensorimotorunu ya da gündelik hayatının akışını sağlayan kendi içsel hareketini kullanarak ayıklananların arasına dalıp da istediğini çekip alması bu algı-imgelere birer örnektir.

Eisenstein'da Odessa merdivenlerinden aşağı yuvarlanan bir bebek arabasını takip eden kameranın yakaladığı olsun ya da Vertov'un makinenin dişlilerinden çekip aldığı olsun algı-imgeler Deleuze'e göre hep "bir şey"den bahsederler. "Bir şey" her zaman yeni bir perspektifte keşfedilmiş, kadrajlanmış, bir ufuk çizgisine konumlandırılmış bir şeydir. Bu yüzden algı-imge her zaman sinemanın çekim ölçeklerinden (plan) geniş (large shot) olanına gönderme yapar.

Kamera tarafından yakalanmış makine dişlileri imgesi belirli bir diyagonal veya simetrik bir şekilde yakalandığı için geometriktir ve dolayısıyla kapalıdır, katıdır. Deleuze'ün ifadesiyle başka bir algıdaki kadrajın bir algısıdır. Bu tür bir algı zihinde bir fikre dönüşmesi açısından göstereni ve gösterileni olmayan bir gösterge ile mühürlenir (dicisign). Diğer yandan merdivende sürüklenmekte olan bir bebek arabası imgesi de herhangi bir kadrajı kesmesi, takibinin zorlaşması, dışarıya doğru akmakta olması bakımından algının sıvı halidir (reume).

Algı sıvı olsun ya da katı, imgeler arasının, aralığın belirlenimsizlik merkeziyle yani özneye ilişkilenen iki tarafından biridir; diğer taraf ise bu belirlenimsizlik merkezinin gecikmiş reaksiyonu olan aksiyon-ingedir (Deleuze, 1997a, s. 64). İki perspektif arasında kayganlaşan bir mekâna tutunmaya çalışan öznenin bu gecikmesinin nedeni kaosu algılamadaki zorluktur. Aksiyon her zaman için kendini toparlamakta olan öznenin kaybolup gittikten sonra arkasından bakarak arka arkaya dizilmiş bulanık (flu) imgeler şeklinde yakalayabilme edimidir.

Deleuze aksiyon-imeyi tarihsel ya da coğrafyasal olarak belirlenmiş bir çevrede (determined milieux) bir davranış tarzı sergileme problemi olarak görür; gecikme olarak ortaya çıkan aksiyon bu yüzden bir karar veremezlik durumudur.

Akıp gitmekte olan bir bulanıklığa hangi tepkinin gösterilmesi gerektiğini sorunlaştıran bu durum sinemacının karşısına iki ayrı aksiyon-imge olanağı çıkarır: Geniş form (large Form) ve küçük (small Form) form. Bunlar sahnelerin birleştirilmesi olarak iki ayrı sekans şeklinde incelenir. Geniş formda sekans önce bir durum, bir kuşatma (encompasser, synsign) göstergesi şeklinde etrafa yayılmış, bulanıklaşmış bir durumla başlar; kuşatıcı durum nedeniyle reaksiyon gecikmesi olarak ortaya çıkmış bir aksiyonla devam eder; sonunda da başka bir durum ortaya

çıkar.¹¹ Odessa merdivenlerinde önce uyumakta olan aslan imge bir durumu anlatırken, ardından başlayan isyan aksiyonu ve sonrasındaki durumu anlatan “ayaklanmış bir aslan” imgesi bu forma örnektir. Küçük formda bunun tersidir: Aksiyon-Durum-Aksiyon (A-S-A’)

Küçük form sekansından gelen aksiyonlar parça parça birbirleriyle iletişime geçen evrensel bir hattı izlerken, büyük form sekans küreselleşen, büyüyen bir çevreden etrafını sarmış durumlara doğru fişkirir (Bogue, 2003, ss. 198-199).

Aksiyon-imgenin öznedeki gecikmesinin nedeni bu imgelerin ancak birer zihinsel seyretme ya da düşünüm-imgeler (reflection-image) olarak algılanmasıdır. Bu imgeler sayesinde özne kendini toplama eğilimi olarak geniş ve küçük formları birbirine dönüştürür, kararını vermiş gibi davranır, ama madde olarak ortaya çıkan aksiyonun hareketini gene elden geçirir.

Algı imge geniş ölçekte bir kadrajda yakalanırken aksiyon-imgenin ölçeği orta plandır (genellikle de diz plan). Bu onun maddiliğine, akışkan bir hareket gibi kadrajın bir köşesinden diğerine hızlıca geçişlerine gönderme yapar. Aksiyon madde olduğundan algılanamaz ya da Bergsoncu ifadeyle söylemek gerekirse ancak daha geniş ölçekte bir maddi-algısı olarak algılanır.

Aksiyon-imge algılanma açısından maddeci bir tavır sergilerken üçüncü imge olan duygulanım-imge tersine idealisttir. Çünkü o nitelik (quality) ve güç (power) şeklinde ifade edilen duygu yoğunluklarıyla ilgilidir (Deleuze, 1997a, s. 123). Sinema bu imgeyle öznenin kurtulmuş duygulanımları keşfetmeye çalışır ve bunu kamera yardımıyla yakın planda çekilmiş yüzlere yaklaşarak yapar.

Yüz ışığın absorbe olduğu başka bir ışıktır, bir şey hakkında düşünmeyi içermez; ya seyirciyi bir nitelikten diğerine taşıyan bir dizi sayesinde yoğunlaşarak saf bir gücü ifade eder ya da yansıyarak saf niteliğin kendisi verir (Deleuze, 1997a, s. 90). Nitelik seyircinin belirsizlik merkezinde herhangi-bir- yerde ifade edilmiş duygulanımın bir göstergesi (qualisign) olarak mühürlenir; iki perspektifin bütünlenmesini, kıvrılmasını sağlar.

¹¹ Durum-Aksiyon-Durum (Situation-Action-Situation ya da S-A-S).

Duygulanım burada güç ve nitelik olarak ifade edilen bir oluş olarak tanımlanır. Fakat onu ifade edenden hiçbir zaman bağımsız olarak var değildir. Bu özelliği sayesinde duygulanım etki-tepki ya da iki farklı imge arasına yerleştirilmiş aralık'ı işgal eder, absorbe etmeye ve aralıkta etki-tepki vermeye devam eder. Böylece diğer imgelerin arasında yüzün imgelerini dengeleyen duygulanım seyircinin zihninde bir ikon (icon) göstergesi yoluyla mühürlenerek kavramlaşır, fikre dönüşür.

Bunu anlayabilmek için duygu ve duygulanım kavramlarının Deleuze perspektifinde nasıl kıvrıldıklarına bakılmalıdır. Spinoza için duygulanım beden etkileme gücünün artmasına ya da eksilmesine, tamamlanmasına ya da indirilmesine sebep olan fikirlerdir. Özne bu duygulanımlardan birinin uygun sebebi olabildiğinde yani onu aklının kontrolü altına alabildiğinde duygulanım bir aksiyon olur, başka durumlarda ise bir tutkudur (passion) (Spinoza, 2006, s. 131). Deleuze açısından duygulanım böylece çift yönlülüğünü karanlık hal ve aydınlık hal olarak belirten bir nitelik farklılığı olarak düşünülür:

Art arda iki duygulanış, kesitler olarak. Geçiş birinden ötekine yaşanan geçiştir. Dikkat edin burada fiziksel bir geçiş yoktur, biyolojik bir geçiş söz konusudur, geçişi yapan vücudunuzdur. Bu ne anlama gelir? Geçiş zorunlu olarak kudretin ya artması ya da azalmasıdır (Deleuze, 2008b, s. 63).

Duygu karanlık-aydınlık ve tutku-aksiyon olarak birbirinden yapısal olarak ayrılmış nitelikler arasında geçiş olduğundan biyolojik açıdan çürüyen bedeniyle koltukta oturmakta olan seyircinin duygulanma sonucu ya güçlenmesi ya da güç kaybetmesi gerekir. Yani seyircinin niteliksel değişimlere maruz kalması, ne bölünebilir ne de bölünemez olan sezgisel bir ayrışmaya (dividual) uğraması gerekir. Ancak bunun için de öznenin öncesinde özel bir mekâna çağırılması gerekir.

Aksiyondaki gibi mekânı gerektirmeyecek düzeyde bir hareketlilikle bulanıklıklar oluşturmak ya da algı-imgedeki gibi mekânı başka bir kadrajın mekânıyla değiştirmek yerine duygulanım mekânı yakın ölçekte herhangi-bir-yer (anyspace whatever) haline dönüştürür ve seyirciyi bu özel mekâna çağırır; yüzün nerede güldüğü ve nerde bağırdığının önemsiz olduğu bir mekâna.

Herhangi-bir-yer bazen boşaltılmış bir mekân bazen de değişmez ya da sabit olmayan parçaları birleştiren bir mekândır. Deleuze bu herhangi-yerlerin sinemadan önce ilk olarak gölge şekliyle ortaya çıktıklarını söyler: Önceleri mekânlar gölgelerle doldurularak veya gölgelerle kuşatılarak herhangi-bir-yer'e dönüştürülüyordu (Deleuze, 1997a, s.111). Gotik geleneğe ise bu gölgeler içinde sakladıkları sonsuzluğu daha da genişletmiş, neredeyse düşünülemez hale getirmişti. Bu sayede şeylerin ya da imgelerin durumlarıyla ya da onu üreten karakterlerin konumlarıyla kesişmeyen, temas etmeyen kıvrımlar belirmişti.

Sinemada ise gölgenin fonksiyonu değişmiştir: Gölge artık sonsuzluğu genişletmez, sınırları kaldırmaz, şeylerin durumlarını sonsuzluğa doğru uzatmaz; o ötesinden giden virtüeli, olasılığı ve şeylerin durumu arasında beliren bir alternatifliği ifade eder (Deleuze, 1997a, s. 112). Sinema (klasik sinema) artık seyirciyi bir olasılıklar dünyasına götürür, herhangi bir yerde kurulmuş mitlere ya da ütopyalara.

Algı-imge mekânı kadrajlamaya çalışırken duygulanım-imge mekânı her an patlayabilir, kopartılabilir, gizil bir rüzgârla onu bilinmeyen yerlere uçurabilir. Ancak mekân gene de belirlenmez, sınırları ve çevresi hiçbir şekilde biçimlenmez; "o ruhun gücüne, sürekli yenilenen ruhsal kararlara özdeş olan herhangi-bir-yer'e dönüşür. Duygulanımı, oto-duygulanımı oluşturan karara" (Deleuze, 1997a, s. 117).

Bu karara göre duygulanım ya karanlık halde olmalı ya da aydınlık halde; klasik sinemada komünist ya da faşist seyirci bu iki niteliğin diziliminde bir güce tabi tutulmalı, güce maruz bırakılmalıydı. Eisenstein'da Korkunç İvan'ın karanlıkla sarılmış bir yüzün gölgelerle ürkütücü hale getirilmesiyle, Riefenstahl'da Hitler'in aydınlıkta bir leke gibi beliren gözleriyle klasik sinema kitleleri artık bir karar vermeye zorluyordu: Karanlıksa aydınlığa ya da tam tersine bir geçiş.

Karanlıkta bir ruhun mücadelesi ya da aydınlıkta beliren bir ruhun alternatifi bu herhangi-bir-yerlerde yaklaşmış yüzlerin güç artırıcı ya da azaltıcı durumlarıyla şekilleniyordu. Bu durum belki de bir üçüncü yol olarak ele alınması gereken sinemada rengin keşfiyle bambaşka bir hal alacaktı: Dışavurumculuğun boşluğu ya da lirik soyutlamanın beyaz boşlukları renkçiliğin renkli boşluklarıyla yer

değiştirecekti (Deleuze, 1997a, s. 117). Ancak hareket-imge sineması bu aşamada hâlâ siyah-beyaz düzleminde kitlelerin duyuşal motorlarını yağlamaya devam ediyordu.

2.1.3.3. Göstergeler ve Aksiyon-imge Krizi

Deleuze sinemanın göstergelerle çalıştığını, kavramın bir fikre dönüşmesinde bu göstereni ve gösterileni olmayan göstergelerin işlevsellik kazandığını söyler. Hareket-imgeyi incelediği *Cinema I: Movement Image*'da synsign (kuşatıcı olarak), dicisign (algının katılığı), reume (algının sıvılığı), qualisign (nitelik), icon (ifade ve denklik), index (belirti) gibi burada bahsedilmemiş onlarca göstergeden daha bahseder. Bunları semiyolog Peirce'in göstergeler sisteminden türetir; üç ana hareket-imgeyi sınıflandırırken de gene bu sistemden yararlanır.

Bir gösterge topluluğu olan sinema Deleuze için bir sistem olarak keşfedilebilecek hiçbir dilsel yapıya ve benin bilinçaltıyla olan etkileşimini sinemaya uyarlayacak hiçbir psikanalize gereksinim duymaz; hatta bu tür uygulamalar sinemanın kendi göstergelerini ifade edebilmeleri bakımından tehlikelidir.

Deleuze için Peirce'in önemi onun göstergeleri dilsel belirleyicilerin fonksiyonu olarak değil imge ve imgelerin kombinasyonları olarak anlamasında yatar. Pierce ilk olarak işe imgelerden, fenomenlerden ya da belirenden başlar ve bu imgelerin yerini geçebilecek işaretler arar. İmgeler üç türde belirir: Birincilik (firstness), ikincilik (secondness), üçüncülük (thirdness). Birincilik kategorisi kendine atıfta bulunan "bir şey" ile nitelik ya da güç olarak belirmiş bir ifadeye kendine özdeş olana atıfta bulunur. "Kırmızı elbise giymek zorunda değilsin" ya da "kırmızılar içindesin" ifadelerinde kırmızının kendine özdeş olması onun birincilik kategorisine yerleştirilmesi demektir. İkincilik kendine ancak "bir şey" vasıtasıyla atıfta bulunabilen bir varoluştur. Kırmızı kendisine atıfta bulunabilmek için "bir kırmızı elbise"ye ihtiyaç duyar. Üçüncülük ise kendine başka bir şey ile karşılaştırma yaparak atıfta bulunan şeydir, ilişkidir, yasadır, gerekliliktir (Deleuze, 1997b, s. 30). "Sarı elbisenin üzerindeki kırmızı noktalar" bir ilişkiyi düşündüğü ölçüde üçüncülük kategorisine yerleştirilir.

Peirce tüm düşüncelerin bir işaret olduğunu söyler ve “her düşünce kendisini başka bir düşünceye götürmek zorundadır” diye de ekler. Buna göre her düşünce başka bir düşünceyle yorumlanacak ya da düşüncenin bütünü işaretlerle belirecektir (Peirce, 2004, ss. 103-104). Bu işaretler bir kişi için herhangi bir şeyin yerini herhangi bir sıfatla tutacak olan göstergeler (sign) olacaktır; bu göstergeler bir şeyin nesnelğine gönderme yapmadan onun yerini alacaktır; yukarıda gösterildiği gibi birinci olarak işaretin kendisinin katıksız niteliğine, ikinci olarak varoluşuna, üçüncü olarak da genel bir yasaya ya da kurala göre yerleştirilecektir.

Bu üç kategoriyi üç durum (algı, duygulanım, aksiyon) açısından açmak gerekirse birincilik burada niteliklere ve niteliklerin hangisine karar verileceğine dair ortaya çıkan saf olasılıklara gönderme yapmaktadır. Peirce birinciliği Rorty'nin “saf/ham his” (raw feels) anlamına benzer bir “his” (feeling) olarak anlamaya çalışır. His ya da duygu bilinçsiz bir şekilde saf algıdır, çünkü anlaktır, aktüel olmaktan çok gizlidir, olasıdır, bir tür kendisinde oluş biçimidir. Üçüncülük ise simgelere, özelliklere gönderme yapar (şiddetin, milliyetçiliğin ya da tehlikenin rengi olarak kırmızının sarı bir elbisede belirmesi gibi). İkincilik varoluşun, gerçeğin ya da tekilliğin kategorisidir. İkincilik ile ilişkilenmemiş bir nitelik belirsizdir, bu nedenle ikincilik her zaman birinciliği belirlenmiş ya da var edilmiş olan bir şey olarak içermektedir. Bu açıdan ikincilik insanda olduğu kadar kendisinde de duygulanımlar yaratan, fiziksel etkiler gösteren aniden var olan şeylerin direnci, aksiyonu ve reaksiyonudur. Kusursuz bir aracı olan üçüncülük ikinciliğin aksiyonuna “ilişki” olarak bağlanır; o ne yansıtır ne de gösterir, karşılaştırmalar yapabilmeyi sağlayan kavramsal anlamda sentetik bir hukuk oluşturur (Rodowick, 1997, s. 56).

Deleuze üç durum olarak ortaya çıkan üç hareket-imgesini göstergelere göre ayırırken işe algı-imge'yi bir tür sıfırlılık (zeroness) kategorisine yerleştirerek başlar: Katılık-sıvılık halleri olarak ortaya çıkan algının belirsizlik merkezinde soğurulması, sıfırlanması olarak; duygulanım-imgeyi birinciliğe yerleştirir: nitelikler arası veya haller arası geçişlerin hangi yönde olacağına dair gizil olasılıklar taşıması bakımından ve bunu yüzün yakın çekiminde ortaya çıkan güç yoğunluklarına göre algılaması olarak. Aksiyon-imge ise ikinciliğe yerleştirilir: birincilik göstergelerini içermesi ve ancak başka bir şey aracılığıyla gecikmeli bir şekilde kendine atıfta

bulunabilmesi bakımından, fakat etki-tepkide reaksiyonunu hangi birincil gösterge ile ifade edeceğine karar verememesi açısından fiziksel etkiler gösteren, maddeleşen, direnen, aksiyonlaşan olarak.

Burada bir dördüncü kategori olan üçüncülük (thirdness) ise aynı zamanda hareket-imge sinemasında aksiyon-imgede görülen bir krizin de habercisi olan ilişki-imge (relation image) ya da Deleuze'ün bu krizi Hitchcock sinemasında keşfettiği zihinsel-imgedir (mental image). Bu kategorinin nihai hedefi şeyler veya onların yerine geçen göstergeler arasında bir ilişkinin kurulması, aralarında yasal bir bağlantının oluşmasıdır.

Hitchcock göstergeler arasında öyle ilişkiler kurar ki o bağlantılar sinema teorisinde birer yasaya dönüşür. Bunlardan biri “çerçeve içindeki bir şeyin boyutu, öykü içinde o anda taşıdığı değere göre olmalıdır”. Yani film boyunca hikâyenin doruk noktalarında (climax) hiçbir önem taşımayan cisimler (bir ip, silah ya da fincan) kadrajda göze batacak kadar büyük boyutlarda gösterilemezler. Örnek vermek gerekirse *Notorious* filminde bir ajanla evlendiğini öğrenen bir adamın bu kadın ajanı sessiz sedasız ortadan kaldırmak için onu yavaş yavaş zehirleyerek öldürmeye çalışmasını imleyen kahve ve fincan kadrajda önemli bir yere yerleştirilir. Fincan geçici olarak cinayetin yerine geçer (*Rope* filmindeki “elde saklanan ip” gibi her gösterge daha sonra nesnenin yerini terk edecektir).

İki gösterge arasında kurulan bu tarz kurallı bağlantılar, ilişkiler Hitchcock sinemasında seyirciye önceden sezdirilerek (çoğu zaman karakterlerden bile önce seyirciye açıkça verilerek) bir tür zihinsel nitelik kazandığından mental-imgelere dönüşür. Deleuze'e göre bu durumu aksiyon-imgenin son demlerine işaretler: Hitchcock zihinsel bağlantılarla küçük ve geniş formlar şeklinde gecikmiş bir reaksiyon olarak ortaya çıkan ve püskürme ya da kuşatma şeklinde de ifade edilen aksiyon-imgeyi son noktasına kadar götürmüştür. Hitchcock'tan sonra¹² karakterler

¹² Mesela Altman'ın *Nashville* ve Lumet'nin *Dog Day Afternoon* filmleri. Sayısı yirmiye geçen ana karakterleriyle bir kentte bir hafta sonunu anlatan *Nashville*'de country müziğinin ve “devleti kötüleyen” bir belediye başkanı adayının megafondan duyulan sesi dışında herhangi bir bütünlük yoktur. Hareket-imge sinemasının yuvarlanıp kartopuna dönüşen “açık”lığının aksine *Nashville*'de her ne kadar karakterlerin kendi çevrelerinde oluşturdukları geçici-bütünlükler belirse de bunları bir “yeni” üretmeye güdümlenen herhangi bir bütünsel çerçeve yoktur. Karakterler kâğıt gibi uçurlar.

ve film temaları ayrışmaya, bütünlüğünü yitirmeye başlamış, durum-aksiyon arasındaki kuşatma-püskürme dengeleri sadece sensorimotoru döndürmekte yarayan klişelere dönüşmüştür. Ve böylece Deleuze için artık “hareketin ötesi”nin düşünülmesinin zamanı gelmiştir.

Bölünmüş mekânla temasa geçmeden, kamera aracılığıyla yapılandırılıp saniyede-yirmi dört-fotogram olarak oluşturulmuş kapalı setlerin çekim aracılığıyla montaja hazır hale getirilmesi ve dolayısıyla açık olan bütünün yeniyi yaratma eğilimi olan sürenin tüm parçaları fethetmesiyle başlayan Bergsoncu sinema serüvenini özetlemek gerekirse: Sinema ilk aşamada Bergson’un “illüzyon” eleştirilerine belirli yoğunluklarla ifade edilmiş çekimleri gerek propagandacı gerek piyasaya uygun şekillerde olsun özel bir tarzda kurallara bağlanmış, rasyonelleşmiş, belirli bir mantığa oturtulmuş bir montajla birleştirilmesiyle bir “ani etki” yaratmakla cevap vermiştir. İzleyen-bedenler iki fotogramın ve de kapalı setlerin birbirleriyle çarpışması sonucu zihinsel olarak üretilen düşüncelerle harekete geçirilmeye çalışılmıştır. Özel bir şekilde kadrajlanmış mekânı bir kez daha kadrajlayarak ya da başka kadrajlamaları keserek işleyen algı-imge seyircinin kümesel merkezinde soğurulurken bir gecikme refleksi olarak ortaya çıkan ve bulanıklaşmış hareket-imesi olarak maddiliğiyle beliren hareket-imge durumlar tarafından sıkıştırılarak ya da durumların üzerine püskürerek özneye kendi içsel aksiyonunu, sıçramasını vermiştir. Ani etkinin patladığı ve kıskırttığı imge olarak ortaya çıkan duygulanım-imge de özneye duygulanımlar arası karar alma, duygulanma emrini vermiştir. Bunların yanında hareket-imge sinemasının ikincisi aşaması “iç monolog” olmuştur. İç monolog:

...özümlü bir yaratım karşısında izleyicinin kendisini bir tür ‘duyusal temsiller birliği’nin (bir görsel müzik, krema şelalesi, berrak suların şelalesi, fişkıran alevler, numaralar meydana getiren zigzaglar, Generalnaja Linija – Genel Çizgi’deki gibi) içinde bulmasıdır. Bu açıdan hareket imgesine dayalı sinemada, ‘iç monolog’un, dil öncesi ve mantık öncesi ses imgeleri ve görsel

Dog Day Afternoon da benzer şekilde bir “soygun” fikrini bütünden dışarıya atan, daha doğrusu bu bütünün kurulma ihtimalini sürekli tehdit eden ve bütünü geçici hale getiren diyaloglar, beceriksiz karakterler, konu dışı karşılaşmalarla doludur.

imgelerle çalışarak ilkel bir düşünce hareketine yol açtığını söyleyebiliriz. Düşünce kavramda katı soyutlama ve bilinçlilikle bir belirlenime sahipken, 'iç monolog'da, imgelerin etkisiyle görünüşe çıkma ile bir belirlenime sahiptir (Sütçü, 2005, s. 128).

İç monolog filmle seyirci arasında oluşan özel bir dilin keşfedilmesi değil, seyircinin göstergeler aracılığıyla imgeleri fikre dönüştürmesi, imgeleri okumaya başlamasıdır. İç monolog savaş döneminde kaotik-bütünün dalgalanmasıyla sinemanın kendini toplama eğilimi olarak çürümekte olan bedenleri popüler putlara kıvrılmaya, tüyleşmeye, kendi özneliğini ve perspektifini yitirecek düzeyde başka bir perspektife kapılmaya, kendinden geçmeye, kendini unutmaya, itaat etmeye, savaşmaya, sorgulamadan öldürmeye, korkmadan ve özneleşme eğilimi olarak kendini toplarmaya çalışmadan, kıvrımlarını çengelleştirmeden eklemlemeye çağırarak için yazdığı bir savaş manifestosudur. Savaşa ve yaşama dair klişeler, göstergeler ve imgeler krizlerle karşılaşana kadar günlük yaşamın hızına kapılmış kitlesel bir sensorimotoru yağlamaya devam etmiştir.

2.2. Zaman ve İnanç

Savaş sonrası dönemde hareket-imge sineması sadece aksiyon krizi yaşamıyordu, hareket-imge ile sensorimotor ilişkilerini zayıflatan bir tür yersizyurtsuzlaşma da gerçekleşiyordu: Beyin-öznenin bağlanmaya çalıştığı yeryüzü, toprak parçalanıyordu. Avrupa’da savaş sonrası dönem artık nasıl tepki gösterileceği bilinmeyen bazı durumları ve artık betimlenmesi zorlaşan mekânları ortaya çıkardı. Terk edilmiş ambarlar, israf edilmiş topraklar, imha edilmiş ve yeniden inşa sürecindeki şehirler, her yer birer herhangi-bir-yer’e dönüşüyordu. Ve bu mekânlarda yeni bir karakterler türü kıpırdıyordu, yeni mutantlar türüyordu. Bunlar eylemek, hareket etmek yerine artık sadece seyrediyorlardı, kâhinler gibi sadece görüyorlardı (Deleuze, 1997b, s. xi). Bu insanlar Deleuze’ye göre artık zamanın kendisini istiyorlardı, artık hareket etmeye güçleri yoktu, rasyonel bağlantılarla dizilmiş montajlar filmle seyirci arasında herhangi bir monolog oluşturmıyordu, ani-etkilerle harekete geçemeyen kitleler hareket-imgenin klişeleriyle sensorimotorsal bir bağlantı kuramıyordu.

Deleuze için böylesi bir ortamda yeni bir sinemanın ihtiyacını gören İtalyan Yeni Gerçekçilik akımıydı (*Neorealismo*). Rossellini’nin 1945 yılında çektiği *Rome, Open City (Roma, Açık Şehir)* filmiyle başlatılan bu akımın De Sica, Vistonti, Fellini gibi yönetmenlerinin kirlilik ve yıkıntı içindeki sokaklara çıkıp doğal ışık kullanarak, sıradan insanları kadrajlayarak, birbirinden farklı kamera açılarını deneyerek çekilmiş filmleri Mussolini’nin “Beyaz Telefon filmleri” olarak adlandırılan faşist propaganda filmlerine bir tepkiydi.

Yeni Gerçekçilik kopmuş olan sensorimotor bağlantılarını artık duygulanımları gevşeterek, dengesizleştirerek ve birbirinden ayırarak, sanki bir berbat etme erdemini sahiplenerek dönüştürüyordu. Aksiyon-imge artık kışkırtamıyordu, daha fazla genişleyemiyordu, kuşatıcı göstergeleri (synsign) yerlerini yeni optik (görsel) ve sessel durumlara bırakıyorlardı:

Her günkü sıradanlıkta aksiyon-imge ve de hareket-imge saf optik durumların lehine bir gözden kaybolma eğilimi gösterir, fakat artık sensori-motor olmayan, düşünce ve zamana dolaysız kurtuluş ilişkilerini getiren bu yeni tip

bağlantılar ortaya çıkar. Bu optik-göstergenin (opsign) genişlemesidir: Zamanı ve düşünceyi algılanabilir yapmak, onları görsel ve sessel yapmak (Deleuze, 1997b, ss. 17-18).

Görselliği artık harekete ya da tanımlanmış bir diyalektik ilişkide zıtlığı vurgulamak için oluşturulmuş imgelere bağlamak yerine artık yıkık duvarlara, çatlak yollara, kararmış insan yüzlerine yaklaşarak, herhangi bir hareket etme dürtüsü olmadan sadece bu durumları ortaya çıkararak sinemanın değişmiş perspektiflerde kendisini kurtarma, hem kendini hem de şehrini toparlama derdine düşmüş küme-öznelerin zihinlerinde birer fikre dönüşmesi ancak bu yeni görsel gösterge (opsign) ile mümkün oluyordu. Sinemada sesin bulunmasıyla iç monologdan koparılmış özne yeni ses göstergeleriyle (sonsign) de sensorimotorun ritimsel uzantılarından tamamen koparılıyordu. Kopukluğu yeni sisler dolduruyordu: Her yerden anı-imge, rüya-imge, dünya-imge gibi yeni sanal imgeler fişkıyordu. Optik-imge bu sanal imgelerle bir kavram gibi köprüler şeklinde kristalleşiyor, küçük çaplı içsel bir çevrimde kendi genetik elementlerini keşfediyordu. Optik göstergeler ve onların kaos üzerinde diktikleri yeni kompozisyonlar artık yeni bir imge ile veriliyordu: Kristal-imge (Deleuze, 1997b, s. 69).

2.2.1. Yeni imgeler, Yeni göstergeler.

Kristal-imge kaydedilmiş olayların geçmişliğini şimdiye çağırın bir çekimle mümkündür. Bu imge şimdinin hareketliliğine değil geçmişin gizliliğine, onun yeniyi yaratabilme ihtimaline, şimdiki fethedebilirliğine bağlıdır. Bu açıdan zaman-imge tam anlamıyla Bergsoncudur ve dolayısıyla bütünde kurulan hareket-süre dengesinde oluşmuş zamanın harekete hükümranlığı sürenin geçmişi canlandırmasıyla gücünü yitirir. Bergson'un bellekte gizlenmiş ve şimdiki zamanın maddi-algılarına müdahale etmek için canlanmayı bekleyen saf anıları gibi kristal-imgenin de bekleyen virtüel-imgeleri vardır. Bunlar her ne kadar öznel ve hatırlananlar olsalar da bilincin dışında ve zamanda canlanırlar. Buna karşılık, Bergson'un saf-anılar tarafından biçilen saf-algılarına benzer şekilde bir de aktüel-imgeler vardır. Aktüel-imge nesnedir, şimdiki zamandadır ve algılanandır ve "geri çağrılmaya" hazır bir şekilde bekleyen virtüel-imgelerin saldırısına maruz kalır. Kristal-imge, bu virtüel-imgeyle aktüel-imgenin

bölünmez bütünlüğüdür; her zaman aktüel ve virtüel imgelerin ayırt edilemeyen sınırlarında bir süre olarak yaşamaktadır (Totaro, 2007b, s. 88).

Virtüel imge optik ve sessel göstergelerle sanki bir yerlere gömülerek seyirci belleği oluşturur; bu Proust'taki gibi bir madlen çikolata olabilir ya da Passolini'nin *Teorema* filminde patronun işçilere bıraktığı bir fabrika. *Teorema*'nın başlarında grev yapmakta olan işçilere patronun fabrikayı onlara bıraktığı söylenir ve artık ne yapılması gerektiği sorulur. Bu durum karşısında işçilerin sessizliği bir tür hareketsizlik ya da bekleyiş olarak süreleşir. Aktüel bir şekilde verilmiş bu imge bu bekleyişle, hareketsizlikle kristalleşmeye başlar. Film boyunca patronun ve etrafındakilerin değişimi aktüel-imgeye dönüşürken bu fabrika-imge geçmişteki bir saf anı gibi derinliklere itilir. Filmin sonunda patronun yaşadığı varoluşsal krizler yeni bir çıplaklık imgesiyle aktüelleşirken filmin başındaki fabrika olayı tekrar virtüelleşir, canlanır ve aktüel olanla bütünleşir. Hareket-imge “kapitalizmin yasaları vardır” derken zaman-imgenin kristalliği “kapitalizmde bir patron fabrikayı işçilere bırakırsa ne olur?” gibi tuhaf bir sorunla ortaya çıkar.

Virtual imge fabrika örneğinde gibi aktüel olduğunda ayna karşısındaymış gibi ya da kristalin sertleşmesi olarak görselleşir ve saydamlaşır. Fakat aktüel imge defalarca kendi kendisinde virtüelleşmeye devam eder, başka yerlere gönderme yapar; görünmez, donuk ya da gölgeli bir kristali zar zor topraktan çıkarır gibi sürenin ortaya çıkması için sabırla beklemek zorunda kalır. Bunun sonunda aktüel-virtüel çifti kendi takasların ifadesi olarak bir tür saydamlığa-opaklığa doğru genişler. Fakat saydam yüzün kararması ve opak yüzün de kendi saydamlığını yeniden keşfetmesi için sadece durumların değişimlerine ihtiyaç vardır. Fabrika örneğinde olduğu gibi takas yeniden ve yeniden tekrarlayarak başlayacaktır (Deleuze, 1997b, s. 70).

2.2.2. Kristal Montaj

Hareket-imge sinemasında montaj kapalı setlerin çekimlerini belirli bir kural etrafında birleştirerek ve açık olan bütüne yön vererek hareketin bölünmezliğini sağlamak için seyircinin sensorimotorunu çeviriyordu; bütünün fethedici gücü olan süre de (ya da zaman) hareketin bölünmezliğini sağlayan bir alt öge olarak

çalıştırılıyordu. Ancak gerek bu sensorimotorun bozulması gerek de hareketin klişeleşmesiyle bir bağlantısızlık oluştu ve bağlarından kurtulmuş olan zamanın ortaya çıkmasıyla harekete bağımlı montajın artık nasıl yapılabileceği sorunlaşmış oldu.

Yeni montaj artık sınırlanamayan imgeler ve sesleri “de-link” olarak adlandırılan bağlantısız, irrasyonel kesmeler şeklinde oluşturacaktır. Bu süreçte zaten bağlantılarını koparmış olan herhangi-yerlerle tekrardan bağlantılar kurmaya çalışmadan onların zamanlaşmasına izin verilecektir. Deleuze burada Peirce’den etkilenecek montajı mümkün kılan üç yeni gösterge keşfedecektir: İfade göstergesi (lectosign), zaman göstergesi (chronosign) ve zihin göstergesi (noosign) bu üç gösterge tanımlama, anlatma ve düşüncenin felsefi bağlamda sorunlaştırmalarına dayanacaktır (Rodowick, 1997, s. 80).

Zaman göstergesi daha önce bahsedilmiş saf görsel ve sessel durumlardan oluşur. Sensorimotor bağlantıları yitirilince bu göstergeler hareketin niteliğini zamanın değişkenliklerine, süre olarak seyrekleşip sıklaşmasına bağlar. Zamanın bir dolaysız imge olarak hareketten bağımsızlaşmasıyla hareket zamanda bir algıya dönüşür, bu gösterge sayesinde hareket seyircinin perspektifine zamana tabi olarak mühürlenir. Böylece montaj ve anlatımın yeni formları belirir (Rodowick, 1997, s. 81).

Tarkovski’nin *The Mirror* filminde zaman-imgeler o kadar yoğundur ki geçmişte bir saf anı olarak virtüel bir şekilde bekleyen bir yangın-imge (kulübenin ateş alması) kendisini defalarca seyirciye dayatır; kendisini aktüelleştirecek hareket imgelerini (kamera hareketi, çocukların koşuşturmaları, hayvanların sıçramaları, otların dalgalanması) bekler, doğrusu bunu zorlar ve her defasında kendisini aktüelleştirir (filmin tüm sahneleri yangınla örülür). Buradaki hareketler seyirciye birer hayalet gibi gerçek ile hayalin ayırt edilemezliği olarak (masadaki şişelerin, sürahilerin aniden düşmesi) birer gösterge şeklinde (hyalosignler) mühürlenirler. Zaman göstergeleri ise buna karşılık doğru ve yanlış (yangın gerçekten de oldu mu olmadı mı) karar verilemez ya da açıklanamaz hale getirir (Bogue, 2003, s. 147).

Bu noktada daha önce Deleuzecü beşinci hal olarak tanımlanmış metafizikte bir değişim görülür: Klasik sinema Bergsoncu olarak ucu açık ve ilişki kurmaya meyilli bütünü kurmaya ve aynı zamanda ona bağlanmaya çalışırken zaman-imge sinemasında bütün artık çatlaklarda, bağlantıları kopmuş imgelerin aralıklarında açığa çıkan bir dışarıya (outside) dönüşür (Bogue, 2003, s. 173). Açık olan bütün iletişimsizleşme sürecinde yeniyi yaratmak için ilişkilene kapılarını açık bırakmışken artık ilişkiyi de imkânsız hale getiren kaçış çizgileriyle örülmeye başlanmıştır. Kaçış çizgileri labirentli yollar çizerek sistemin dışına çıkan ve oradan sisteme nasıl yöneleceği, sisteme tekrardan nasıl yaklaşacağı problem olan kıvrımlara dönüşmektedir. Artık montajın sorunu ilişki kurmak ya da farklı imgeler arasında bağlantı kurmak değil, birbirine hangi zaman perspektifinde kıvrılmak ve bu kıvrımların hangi göstergelerle birbirine mühürlenerek sürenin dolaşımını özgürleştirmektir.

Zaman göstergeleri geçmişin katmanları ve aynı zamanda şimdinin doruk noktaları olarak tüm yanlış perspektiflerin birbirlerine nasıl kıvrılacağını belirler. Virtüel bir şekilde aktüelleşmeyi bekleyen imgeler geçmişin gizleyici katmanlarında uyumsuz kombinasyonlar şeklinde birbirine bağlanır. Şimdinin doruklarında ise uyumsuz geçmişin saf anıları, şimdinin şimdisi ve geleceğin şimdisi olarak eş zamanlı bir şimdinin anları şeklinde değerlendirilmiş ve doruktan doruğa ani sıçrayışlar halinde zamanın birbirini iteleyeni çeşitli süreler arasında ilişkiler kurmuştur:

Geçmişin katmanları ve şimdinin doruklarıyla oluşturulan hareketler doğru ve yanlış arasında karar verilemez uzaklıklar yaratırlar; zamanın bu paradoksal formlar için geçmişteki ve şimdiki olayları bir araya getirirler ancak hangisinin doğru hangisinin yanlış olduğunu belirleyen anlamları sağlayamazlar (Bogue, 2003, s. 199.200).

Burada açık bir şekilde altıncı halin “her şey yok-yanlıştır” tezi ifade edilmektedir. Buna göre her imge birer perspektif olarak kendini ifade etmesi bakımından ve montaja uygun hale getirilebilir olmasından “doğru”, fakat bir doğru tarafından yok edilemese de kendisini “yanlış” olarak ifade etmesi bakımından “gerçek” bir yok-yanlış’tır.

Bunu görsel bir şekilde test edebilmek için Tarkovski'nin *The Mirror* filmine, “annenin yıkandığı rüya” sahnesine bakılabilir. Artık yetişkin olan bir adam kendisini çocuk olarak gördüğü rüyasında bir hayvan sesiyle uyanır ve ebeveynlerinin odasına açılan bir hole doğru bakar. Aniden hole doğru bir örtü fırlar. Ardındaki planda sepya bir çekimde anne yıkanmaya başlar, baba su döker: Çift mutlu görünür. Baba kadrajdan çıkar, annenin saçından su akarken tavanın sıvası dökülmeye başlar. Anne bundan hiç etkilenmemişçesine büyük bir aynaya yaklaşır ve aynada yaşlı halini görür. Gelecekte ayrılacak olan bu anne-babanın yerini hole doğru fırlatılan örtüyle biçimlenmiş “mutlu anne-baba” göstergesi almıştır. Oysa geçmişte anne-baba mutlu değildi ve bu yüzden de ayrılacaklardı. “Mutlu anne-baba” gerçek ve sahte olduğuna karar verilemez düzeyde bir hayalet-imgeyken Tarkovski virtüel saf anılarla takasa soktuğu bu imgenin yanlış olduğunu defalarca vermiştir (filmin genelinde anne mutsuzdur). Ancak yanlış imge geçmişin katmanlarından o denli damıtılmıştır ki şimdinin içinde bir zaman duygusu (annenin hareket etmeden, mekânsal ve fiziksel değişim yaşamadan yaşlanması olarak) gerçekleştirmesi bakımından doğruluk gösterir. Yanlış imge mekânsal ve mantıksal sıralamaya uygun olmaması bakımından yanlış fakat kendisini bir perspektif olarak koyması ve başka bir perspektife kıvrılabilmesi bakımından, bir “doğru” tarafından yutulamadığı için de bir “yok-yanlış”tır.

Tarkovski burada yanlış-doğru, bir sonraki sahneye uygun-uygun değil, doğru gösteren-göstermeyen gibi dilsel ikiliklere yerleştirilmiş ünitelerle çalışmaz, sinemanın da böyle olabileceğini kabul etmez. Montaj hareket-imgelerde olduğu gibi diyalektik ya da organik yapıların birimlerini birleştiren değildir, “montaj birim-çekimler üzerinde egzersiz yapan ve dolayısıyla yeni bir nitelik olarak zamanla hareket- imgeyi sağlayacak daha yüksek bir düzen ünitesi değildir” (Deleuze, 1997b, s. 42). Tarkovski bu ilkelerle belirlenmiş kurgu sinemasını reddeder çünkü filmin beyazperdenin sınırlarını aşmasını ister, seyircinin perdede gördüklerini kendi deneyimleriyle bağdaştırmasına imkân tanımak ister:

Kurgu sineması, seyircisini bulmacalarla karşı karşıya getirir, simgeler çözdürür ve alegoriden zevk almasını bekler, seyircinin entelektüel deneyimine seslenir. Ancak bu tür bulmacaların her birinin eksiksiz biçimde

formüle edilmiş sözel çözümleri vardır. Bana kalırsa, bu yöntemiyle Eisenstein, perdede gördüklerine karşı sezgisel olarak kendi tavrını belirleme imkânını seyircisinin elinden almaktadır (Tarkovski, 2008, s. 106).

Oysa seyirci Tarkovski'ye göre sinemaya gelirken bulmaca çözmek için değil yitirilmiş, kaçırılmış ya da henüz erişilememiş zamanı yakalamak, hissetmek için gelir (Tarkovski, 2008, s. 50). Seyirciye “gerçek”i oluşturan zamanı vermek için “gerçek”in irrasyonelliğini hesaba katmak ya da bütünü yanlışı olan perspektiflere kadar çizdiği hatları da takip etmek gereklidir.

2.2.3 Zamanın Felsefi Devrimi

Antik Yunan'dan Kant'a doğru yüzyıllar sonra felsefede bir devrim oldu: Zaman devrimi. Zamanın harekete olan bağımlılığı, onun tarafından belirlenirliği tersine çevrildi; zaman artık hareketin ölçüsü olmaktan kurtarıldı, o ilk defa kendisi için ortaya çıktı ve paradoksal hareketler yarattı. Hamlet'in sözleriyle “artık zamanın çivisi çıktı”. Zaman artık harekete tabi değil ancak hareket zamana tabi. Felsefede zaman eskiden tıpkı savaş öncesi sinemada olduğu gibi hareketin ve dolayısıyla da Bergson'un doğrulayacağı türden “noktasal olarak bölünmüş mekânın noktasal hareketinin” kölesiydi (Deleuze, 1997b, s. xi); ancak zaman sinema gibi hareketin mekândan Bergsoncu şekilde kurtulmasını hiç beklemeden harekete egemen olmayı bildi.

2.2.3.1. Antik Yunan'da Değişim ve Zaman

Önceden belirtildiği gibi Antik Yunan her şeyi noktasal, uğraklar, geometrik bir şekilde bölünmüş kademeler, ayrıcalıklı anlar şeklinde görüyordu. Bu anlar arasında yaşanan olay da değişimdi ve değişim de bir tür hareketti. Sokrates öncesi eski dönemlerde (Thales'e kadar) değişim iki varsayım üzerinden düşünülürdü: 1- Nitelik ile nesne arasında ayrım yoktur, 2- değişim, niteliklerin değişmesidir (Denkel, 2003, s. 19). Buna ek olarak niteliklerin o dönemde birbirine karşıt olduğu gerçeği (dictum) de söylenecek olunursa “değişim bir niteliğin kaybolup başka birinin gelmesi” anlamına geliyordu. Buna göre “sıcak bir gün”deki “sıcak” hem nesne hem de bir niteliktir, dolayısıyla “gün”ün değişmesi için “sıcak”ın gidip “soğuk”un gelmesi gereklidir.

Herakleitos'a göre bu zıtlar arası takas evrensel bir yasa olarak belirir, aynı yasa ateşi önce denize dönüştürür, denizin yarısını toprağa diğer yarısını da yakıcı buhara; “deniz toprak olmasından önceki orana göre çeşitli şekillerde boşalarak aynı ölçüsünü bulur” (Herakleitos, 2005, s. 91). Fakat Zenon'un hareketi noktasal olarak bölünmüş mekâna bağlamasıyla yani hareketi sonsuz sayıda noktanın katedilmesi olarak sorunlaştırmasıyla hareket nasıl bir paradoksa dönüşüyorsa hocası Parmenides için de iki ayrı nitelik (ya da nesne) olarak bölünmüş cisimlerin değişimi paradoksal hale gelir. “Değişim, bir niteliğin yitirilmesi, bir başkasının kazanılmasıdır”, “nitelik ve nesne arasında ayırım yoktur” varsayımlarının yanına “yoktan hiçbir şey var olmaz, var olan hiçbir şey bütünüyle yok olamaz” gibi Antik Yunan'ın tümü için geçerli olan bir gerçek de eklenirse değişim imkânsız olur (Denkel, 2003, s. 50).

Değişimi, bir şeyin yok olması ya da başka bir şeyin var olması şeklinde anlamının dışına çıkarak yerine onun niceliksel ve niteliksel hareketlerini görebilme imkânını ilk zorlayan kişi Empedokles'tir. O hava, su, toprak, ateş şeklinde sıraladığı dört ana elementin değişmediğini ancak bu elementlerin bir araya gelerek ve belirli oranlarla karışarak, yer değiştirerek devinebildiğini söylüyordu (Denkel, 2003, s. 57).

Platon ise Herakleitos'un mümkün gördüğü değişime sadece algıda izin veriyordu ve algı sahte bir dünyaya ait olduğundan “gerçek” hiçbir zaman değişmezdi (Denkel, 2003, s. 92). Bu açıdan Parmenides'ten pek farkı olmayan Platon'un önem kazandığı yer şuydu: “Çevremizi dolduran nesnelere nitelikleriyle, türleriyle belirleniyor. Onlar için değişmek de, var olmak da taşıdıkları nitelikleri taşıyor olmayı önden varsayıyor” (Denkel, 2003, s. 99). Yani Platon bir dönemin saplandığı “nitelik-nesne” ayımsızlığını aşarak sorunu başka bir noktaya getirmiştir. Aristoteles ise daha sonraları Platon'un bıraktığı yerden yani nitelik-nesne ayırımını kabullenerek ama bu sefer “değişim”i kurtararak, potansiyel-aktüel olarak ayırdığı iki durumla nesnenin mesela “hava”nın içinde “sıcak” niteliğini potansiyel olarak taşıdığını ve zamanı gelince bu niteliğin aktüel olacağını; dolayısıyla hava ısısının değişeceğini söyleyecektir (Denkel, 2003, s. 128).

Zaman ise bu değişim problemi etrafında anlaşılmıştır. Çiviler Hamlet'in ifadesine benzer şekilde zamanın etrafında dönmekte olduğu menteşelerdir; yani zaman kendinde olan bir şeyin etrafında dönmektedir, bu şey bir tür hareket olan

değişmedir. Herakleitos, Empedokles ve Aristoteles için değişim mümkündür ve zaman onun ölçüsü olacaktır. Parmenides, Zenon ve Platon için değişim bir tür algı sorunu olduğu için zaman bu sefer de bu değişmezliğin ölçüsü olacaktır.

Platon'da zaman, daha önce gösterildiği gibi, kaosa karşı cisimlerin birliğini sağlayan düzenin simgesidir: zaman dünyanın düzenini ifade eden bir tür takvimdir. Zaman dünyevidir, cisimler kaosun ortaya çıkmaması için onu korur, zaman dünyadadır (Deleuze, 2007a, s. 58). Aristoteles'te ise her şey harekete göre konumlandığından zaman hareketin içindedir, zaman cisimlere ve onların değişimine bağlanmıştır. Bu hareket,

yerel hareket olarak hareket, değişimin en saf, en yetkin biçimidir: bu Aristoteles'in felsefesini ve Antik Yunan felsefesini tümüyle kaplayan şu şeylerdendir. Ya da yine bir başka düzeyde aynı anlama gelmek üzere zamanın dünyanın gidişatına boyun eğmesi ve işte bu anlamda Antik Yunanlıların klasik tanımı belirir: Zaman hareketin sayısızdır (Deleuze, 2007a, s. 58).

Değişme hız değiştirebilir ancak zaman nesnedir, ölçüdür, aralıkları homojendir, eşittir. Değişimin hızlı ile yavaş olması zamanın ölçümüne göre belirlenir; kısa zamanda çok hareketlenen nesne hızlı, uzun zamanda az hareketlenen nesne yavaştır. Zamanı ise belirleyecek başka bir zaman yoktur, bu yüzden de zaman hiçbir zaman bir devinim değildir (Aristoteles, 2005, s. 191).

Zaman, Aristoteles'e göre insan ruhunda ortaya çıkan bir kategoridir. İnsan bir "anı" hareketten önce ile sonra olarak ya da öncenin sonu ve sonrasının başı olarak değil de "tek şey" olarak algıladığında zaman ilerlemez, çünkü bu süreçte hareket yoktur. Ancak insan önce ile sonrayı algıladığında zamanın geçtiğini anlar. Aristoteles burada zamanın son tanımını yapar: Önce ile sonraya göre devinim sayısı (Aristoteles, 2005, s. 191). Böylece zaman değişime göre konumlanmış, ikincilleşmiş, hatta varlık olması bakımından hiçbir ontolojik karakter dahi kazanamamış bir kavrama dönüşür.

2.2.3.2. Kant: Zamanın Değişimi

Antik Yunan düşüncesindeki zaman kavramı belki de yüzyıllar boyunca düşünceye egemen olmuştur. Deleuze'e göre bu durum Kant'ın zamanı çivisinden çıkarmasıyla, zamanı bilinçte beliren fenomenleri anlamak bakımından bir imkâna veya koşula dönüştürmesiyle devrim geçirir. Kant'ta fenomenler (görüngü) birbiri ardına dizilebilmek için zamanı gerektirir, zaman bu yolla aşkınlaşır. Descartes'ın cogito'sunda bu beliren fenomenlerden şüphelenen benin nefes alabileceği bir mekân ve içinde bulunduğu bir zaman yoktur ve Kant'ı bu fenomenler karşısında özneye nefes aldıracağı bir aşkınlık düzlemi oluşturmaya iten de budur.

Transandantal özne zaman ve mekân sezgileri sayesinde fenomenlerden uzaklaşmaz, onları aşmaz, onları iter ve çeker, onları eleştirir. Çünkü mekân ile zaman bu fenomenlere doğru genişleyebilir niceliklerdir. Bu nicelik arttıkça fenomenler görünüş olmaktan çıkıp bilinçte beliren, incelemeye açılan şeylere dönüşecektir (Deleuze, 2007a, s. 54).

Mekân bir tür sentezleyici, masanın mekânıyla öznenin mekânının bir tür iç içe sokuluşuyken zaman tek boyutludur ve düzenlidir. Ancak zaman edimsel bir şeydir, öznenin sezgisinin edimsel biçimidir; “nesne olarak değil, ama benim kendimin bir nesne olarak tasarımılanmış kipi olarak anlaşıldığında edimseldir” (Kant, 2008, s. 92).

Kant, fenomenlerin kendilerine ait zamansallıklarını kabullenmez. Fenomenlerin zihinsel yapıları olan tözler fenomenlerin “şu, bu”lukları tüm zaman belirlenimlerinin dayanaklarıdır. Buna göre “şu saatin zamanı” değil “saat”in öznde kurulmuş “şu zamansallığı” vardır, yani zaman aşkınsaldır. Böyle olmasaydı görüngüler iki ayrı zaman ile ilişkide olup varoluşları da yan yana sürmek açısından saçma bir ikiliğe dönüşürdü. Salt tek bir zaman vardır, bunda tüm değişik zamanlar eş zamanlı olarak değil ama ardışık olarak koyulmalıdır. Yani merkezinin bu salt zaman olduğu diğer zamanlar (Kant, 2008, ss. 244-245).

Zamanın bu düzeyde incelenmesi, ona bu denli önem verilmesi ve şeylerin anlaşılmasında bir koşula dönüştürülmesi Deleuze'e göre daha sonra sinemanın benzerini yapacağı bir devrimdir. “Hareket” bir kategori olarak artık bu zamanın sezgisel üstünlüğü altına girecektir. Çünkü Kantçı bir şekilde söylemek gerekirse

hareket eden cismin seyircinin dışında bir mekânda var olduğu da iç duyu tasarımına göre zamanda “seyirci”nin var olması kadar kesin bir deneydir. Hareket eden cisim de seyirci de bu zamanda bir iç görü nesnesidir (Kant, 2002, s. 90).

2.2.4. Beyin ve İnanç

Kaosun üzerine çekilmiş, dikilmiş eleklere bağlanmak isteyen, toprağa yerleşmek isteyen beyin savaş sonrası kapitalist toplumda kayganlaşan mekânlara, aksiyomatik durumlara kıvrılmak zorunda kalmıştır. Zaman-imge sinemasının ona garanti edeceği hiçbir mekân ve hiçbir “doğru düşünce” yoktur; ama kişiye kendi perspektifinde olup biteni hissettiren kendi kıvrımlarının nerelere kadar uzanmakta olduğu gösteren, doğrusu kaosa hangi mesafede kıvrıldığını gene aynı kaosa kurulmuş kompozisyon düzlemlerinde dikili bir anıtın estetiğiyle verir. Zaman kaosun seyircinin iliklerine kadar sızmasıdır.

2.2.4.1. Beynin Kendini Toparlama Eğilimi Olarak İnanç

Hareket-imgelerle mühürlenmiş beyin bir telefon santrali gibi yeryüzüne geometrik ve fiziksel çizgiler çizerek bağlanmaya çalışırdı ve bir sistem modeli oluştururdu. Ancak bu sistem ya kaosta parçalarına ayrıldı ya da öngörülemez bir şekilde daha karmaşık, farklılaşmış başka bir düzene doğru sıçradı. Hareket-imge sinemasındaki sistemi bütünleyen aralıklarına karşılık, zaman-ingenin aralıkları başka bir aralıkla kıyaslanamaz hale geldi ve kıvrımlarını hesaplayacak herhangi bir kurala imkân vermeyen irrasyonel bir alana dönüştü. Karar verilemez durumlardan türeyen zaman-ingenin bu otonom aralıkları “yanlışın gücünü” (power of falsification) taşıyordu (Rodowick, 1997, s. 16). Düşünce artık kendi mantıksal bağlarından kopup zaman-ingenin yanlışlarıyla ya da yanlışın gücüyle yoğunlaşmış perspektiflere kıvrılıyordu.

Beyin bu yeni sinemada düşünce ve imge arasında herhangi bir bağ kuramaz. Hareket-ingenin bütünü yok olur, imgeler arasında bağlantılar kaybolur; düşünce ve imge artık dışarılara kaçmakta olan, kaçış çizgisi çizme halinde olan bütünün dışarılığına sığınır; hareket-ingenin seyirciyi filme yakınlaştırdığı, onu bir metin haline dönüştürdüğü iç monologlar silinir ve şiddetli bir inançsızlık sorunu belirir.

Bu inançsızlık zihin göstergelerinin (noosign) artık kıvrımları fetheden içsel süreleri temsil edememesinden, yani mühürleme gücünü kaybettiklerinden kaynaklanır; çünkü zaman ya da süre ancak bir harekete göre konumlanarak bir temsil haline gelebilirdi. Klasik zihin göstergeleri imgeleri zihnin rasyonel öğeleriyle ve sekansları bir bütünleme güdüsüyle mühürlerken, modern zihin göstergeleri şeyleri iliştiirmek bir yana kendi göstergeliğinin işlevsizliğinin bile yerine geçemez, imgeleri tutamaz, düzen-kaos ya da içeri-dışarı arasındaki sınırları çizemez durumdadır.

Beynin bir perspektif olarak sürekli kayganlaşan bu “inançsız ve güvensiz” yeryüzüne bağlanması bir tür kıvrım parçalanmasına yol açar. Deleuze’ün “noosphere” olarak adlandırdığı parçalanmakta olan zihinsel dünyaya girildiğinde beynin artık üç serebrale (celebral) bölünmüş olduğu görülür: Nokta-kesim (the point-cut), re-linkage (yeniden bağlantılandırma) ve ekran (black or white screen) (Deleuze, 1997b, s. 215).

Deleuze’ün çok sevdiği yönetmenler Resnais ve Godard beynin bu parçalanışına kendi tarzlarına göre kıvrılmaya çalışırlar. Resnais, *Hiroshima Mon Amour* adlı filminde savaş sonrası yıkılmış ve herhangi bir yer haline getirilmiş mekânlarda birbiriyle bağlantısız şekilde çekilmiş çürümüş beden fotoğraflarını bir ekran olarak soğurarak, eyleme hiç geçmeden pasif bir şekilde ışığı dağıtarak, yani sadece bakarak yeryüzünde olan biteni anlama umuduyla ve de kendini toplama güdüsüyle imkânsız bir şekilde yeniden bağlantılandırmaya çalışarak (re-linkage) ama tekrardan parçalanarak, noktasal kesimlere (the point-cut) bölünerek inanmaya çalışan bir beyne defalarca sorulan “Hiroshima’da ne olduğunu biliyor musun?” sorusuna en azından “galiba” tarzında cevap olasılıkları bırakır. Godard da *La Chinoise* filminde devrimci-karşı ve devrimci fotogramları peşi sıra dizilmesi karşısında parçalanmakta olan beynin alaycı bir “Mao şarkısı” ile inançlanma olasılıkları oluşturmaktadır.

2.2.4.2 Sinematografik Kaos

Kaosu düşünmenin beşinci halinde beyin ne olursa olsun yeryüzüne bağlanmak ister, bunu kaostan korkarak değil dar da olsa kaos üzerinde yürüyebilecek bir kaldırımda

nefes alabilmek için ister. Hareket-imge sineması bir anıt olarak dikildiği savaş-barış diyalektiğiyle örülmüş bir kompozisyon düzleminde beyin-özneye “savaşarak izliyoruz ya da tetikteyken” dedirten ve çürümekte olan bedenini ideal tek-bedenlere bağlayan kurallı (organik ya da diyalektik ve bazen her ikisi de) kurgularla hareketin bütünlüğünü sağlamaktan başka bir şey yapmıyordu. Yaratılan duygular ve algılamalar etrafında köprülerle bağlanmış kitlenin ritmi ya da sensorimotoru gitgide klişeleşen, aynılaştıran gülüşmeler, ağlamalar, duygulanmalar, haykırış ve sevinçler, tepki ve etkiler her şey nesnel ve tanımlıydı; her şeyin formülü ve sarsılmazlığı vardı. Sinema diğer sanatlar gibi bunu ifade etmekten hiç çekinmiyordu. Ancak bu bağlantıların tek tek yitirildiği anlarda beyin-öznenin “an-la-mı-yor-um” şeklinde konuştuğu bir ifade krizi de doğmuş oldu. Her şey Aristoteles mantığı etrafında birbirine bağlanabilirken, birbirinden türetilirirken Deleuze’e göre artık Stoacı mantığın anlatım tarzı belirmeye başladı. Buna göre “Sokrates ölümlüdür” ifadesinin arkasındaki mantık şu tür bir Lecton’a dönüşüyordu: “Bu köye her gün aynı saatte kargalar gelir, ancak karganın gelmediği günlerde deprem olur” gibi ancak o köyün noosphere’inde birbirinden kopuk (the point-cut) durumların imkânsız bir şekilde yeniden bağlantılandırılması (re-linkage) ile iliştilerip yeni olasılıklara, yeni inançlara yol açılıyordu.

Sinemanın Lecton’u yani anlatım tarzı yeni anlatım göstergeleriyle (lectosign) yeni bir rejim oluşturmak zorundaydı: Kristal rejim. Eskinin organik anlatım tarzı sensorimotoru yağlamak ya da onu sürekli güncellemek adına montajın bağımsızlığını varsayarken kristal anlatım tarzı görsel ve sessel durumlar oluşturarak bu motor bağlantılarından koptu ve kendi otonom objelerini kurdu (Deleuze, 1997b, s. 126). Eski anlatılar gerçeği sürekli koruma peşindeyken kristal rejim gerçeği aktüel bağlantılarından kopararak, geçmişte canlanan Bergsoncu virtüel öğeleri aktüel olana salarak artık gerçek ve hayalin tek çevrimde birbirini kovaladığı, kendi rollerini takas ettiği, ayırt edilemez olduğu durumlar yarattı (Deleuze, 1997b, s. 127).

Organik anlatıda karakterler durumlara tepki gösterirdi ya da durumları açığa çıkaran eylemlere neden olurdu; seyircinin sensorimotorunda karakterle olan empati ancak böyle kurulurdu. Kristal anlatıda ise artık kendileri birer seyirci haline gelen karakterler durumlara hiç tepki göstermeden, aksiyonlara girişmeden, durumlar

arasında sıkışmışlıklara püskürmelerle cevap vermeden saf görsel ve sessel temalara yenik düştü (Deleuze, 1997b, s. 128).

Son olarak felsefeyi ilgilendiren bir anlatı krizi daha oluştu. Buna göre düşünce tarihinde her zaman gündemde olan “doğruluk” gücünü kaybedip “yanlışın” egemenliği altına girdi. Birbirinden uyumsuz “şimdi”lerin mümkünmüş gibi eş zamanlılığını anlatarak, doğru olarak tanımlanmış geçmiş temalarından keyfi bir şekilde yararlanarak, “dürüst adamı” öldürerek, doğrunun her modelini yok ederek kristal anlatının köşe taşı “yanlışın gücü” (power of the false) oldu (Deleuze, 1997b, s. 131).

Yeni sinema yeryüzüne bağlanmaya çalışan beyinin kendini toplama çabalarına kaosla cevap verdi: Düzensizlik, bilgisizlik, yanlışlık, kırılmalar, insan ile dünya arasındaki büyük organik kompozisyonunda derinleşen çatlamlar, figürlerin, karakterlerin, mecaz-ı mürsellerin, metaforların terk edilmesi, sinemanın anlatıcı materyali olarak doruk noktasına ulaşmış içsel monologun yerinden edilmesi (Deleuze, 1997b, s. 173).

Yeni sinemada bir haykırış hatta kendi kendine konuşma-eylemi bile artık etki-tepki bağlantılarına giremez, bu yüzden de bu tür şeyler artık bir etkileşim ağı olarak da işe yaramaz hale geldi. Konuşmak kendi üzerine kıvrıldı, görseelliğin parçasına dönüşerek bağımlılığını yitirdi, ayrılmış ses imgelerine dönüşerek sinematografik bir otonomi edindi. Sinema böylece görsel-sessel (audiovisual) hale geldi: Artık ne etki-tepki, ne etkileşim ne de yansıma sorunu vardı (Deleuze, 1997b, s. 234).

2.2.4.3. Aşkınısal Ampirizm ve Hume

Yeni inançsızlık yeni sinemanın tek umudu muydu? Deleuze’ün kamera nereye sürüklerse oraya gitmek zorunda olan Kaufman’ın durumundaki gibi yeni perspektifler keşfetmek için kaosun kenarlarında süzülüp eleğin yırtık yerlerinden çıkarken görülenleri kaydetmek için icat ettiği “aşkınısal ampirizm” kavramı inançsızlığa dair bu umudun ya da bu kaotik-olumluluğun nasıl mümkün olabileceğini incelemek için işe yarayabilir. Bu kavram Deleuze’ün sevdiği filozoflardan Hume ile anlaşılabilir.

Bilindiği gibi Hume insan zihninin duyumlardan, izlenimlerden oluştuğunu, bunların da gene birer zihinsel durum olan algılardan elde edildiğini söylemiştir. Böyle bir zihin dünyayı nesnelere sürekli olarak peşi sıra geldiği ve birbirlerini izleyen olaylarla kuracaktır, fakat zihin bundan öte de bir şey göremeyecektir. Hume, her “a olayı”ndan sonra gelen bir “b olayı”nın öncekine bağlı olduğunu kimsenin ispatlayamayacağını söyler: Arada bağlantı ve iletişim yoktur. Zihin kendi yapısal özellikleri yüzünden “a” ve “b”yi gördüğü her yerde bir tür zihinsel alışkanlıkla bağlamaya meyillidir (Hume, 1975, s. 36). Bu alışkanlık Hume için insan hayatının yüce kılavuzudur, deneyimleri yararlı kılan ve gelecekte, geçmiş olaylar zincirine benzer olaylar beklenmesini sağlayan yalnızca bu ilkedir.

Bu ifade, alışkanlığın yüce bir kılavuz olarak inanca dönüştüğünü de söylemektedir. İnanç bir objenin daha renkli, canlı, güçlü, sağlam, dengeli bir şekilde kavranmasını sağlar. Duyum ve izlenimlerden gelenler ancak bu inanç sayesinde ciddiye alınan birer fikre dönüşür, insan edimlerini yönetir hale gelir. Sadece inanç sayesinde bir özgür iradeye sahip olabilir insan:

Açıktır ki, inanç, ideaların belirli içyapı ya da sırasına değil, kavranılma tarzlarına ve zihin tarafından duyulmalarına bağlıdır. İtiraf edeyim ki, bu duyulma ve kavranılma tarzını tam olarak açıklamak imkânsızdır. Bunun hakiki ve uygun adı inançtır; bu da herkesin gündelik hayatta yeterince anladığı bir terimdir (Hume, 1975, s. 62).

Her ne kadar şimdiye kadar “doğrulanmış” olsa da bir sonraki günde neler olacağına dair hiçbir şey söyleyemeyen “güneş her gün doğar” ifadesi bir tür “durumların aynılığı” şeklinde inanca dönüşür. Bugün ile yarını ancak böylesi bir inanç aynılaştırır. Aynılık ise hiçbir zaman dünya üzerinde, algılarda bulunmaz, tamamen insan beyninin bir icadıdır; ya da Humecü şekilde söylemek gerekirse: Nesnelere aynılığı nesnelere kendilerinden kaynaklanmaz, birer duyum ve izlenim olan nesnelere ancak inanç kurmaya yönelmiş bir insan psikolojisinde aynılaştır.

Ancak burada bir inanç ikilemi oluşur: Doğa kendisini bir izlenim olarak veriyorsa gene aynı doğa kendisinde olmayan bir “aynılık” durumunu neden vermiyor da bunu zihne icat ettiriyor? Bu aynı zamanda bir izlenimler ve idealar

toplama olan zihinden “aynılık” kuran bir özneye nasıl dönüştüğünü de sormaktır. Deleuze burada bir paradoks yakalar: Zihin, gene bir izlenim ya da duyum olan (ve de onlardan oluşan) kendisini aşip da mı bir özne haline gelir? Böylesi bir özne bir yandan kendisini zihinden türetir ama diğer yandan bu zihnin kendisini de “aynılaştırma” sürecinden geçirir. Yani öznenin, kendisini üreten bir zihnin varlığına inanmaktan başka çaresi yoktur.

Deleuze’e göre bu paradoksu Hume şöyle aşar: Zihin çeşitli ilkelerin etkisi sayesinde özne haline gelir; bu özne aynı zamanda hem ilkeler tarafından kurulur hem de fantezinin üzerinde temellenir. Bunun için de zihindeki izlenimler, canlılıkları ile, ideler de izlenimin bir yeniden üretimi olarak tanımlanmalıdır. Zihin böylece iki karakter kazanır: Yankılama ve canlılık. Zihin bir kısmıyla izlenimi bir başka kısım olan ideye ileterek canlılığı sabitler, diğer yandan bir arada alınan bu bütün kısımlar yeni bir şey üreterek yankılanırlar. Böylece birbiriyle iç içe çalışan zihnin iki durumu ortaya çıkar: İnanç ve icat. Bu iki durum kendilerini zihnin ilkeler tarafından değişikliğe uğratılması sonucu yani ilkelerin zihinsel sonuçları, çağrışım ve tutku ilkelerine dönüşür. Böylece özne doğar (Deleuze, 2008a, s. 139).

Deleuze, özne oluşumunda zihinde çağrışım ve tutku formunda beliren bu ilkelerin ne olduğunu değil ne iş yaptıklarını sorgular: Bunlar birer varlık değil, işlevlerdir ve tıpkı öznenin oluşumunda inanç ve icadı çağrışım ve tutkuya dönüştürmesi gibi, etkileri tarafından tanımlanırlar. İnanç ve icat durumunda bu ilkeler bağlı oldukları izlenimlerin iletilmesini beklerler ve yeri gelince belleğin ve duyuların ötesine geçerler: Ateş uzaktan görülünce sıcaklığa da inanmak gerekir. Bu da tekrardan alışkanlığını gerektirir. Özne burada izlenimler ve ideler arasında (ateşi görünce sıcaklığın da ortaya çıkması) bağlantıların kurulmasını beklemek zorundadır ama sadece beklemekle kalmaz, kendi kendini de muhafaza etmek zorundadır. Yani bir yandan doğadan izlenim verilmesi beklenir, diğer yandan da bu izlenimlerin zihinde kurulması sonucu öznedeki bir doğanın kurulması. Özne ancak böyle bir şeye inanarak ve inandığında da bunu icat ederek yeni bir “doğa” yapmış olur. Deleuze’e göre Hume felsefesinin doruk noktası tam da burasıdır (Deleuze, 2008a, s. 140).

Alışkanlığa dayalı bir öznedeki zihin hem kapsamlı hem de düzeltici, hem icat edici hem de eleştireldir, her iki durumda da iş başında olan aynı zihin türüdür. Diğer

ilkelerin değerlendirilebilmesinde rol oynayan bir düzeltici ilke bir başka ilkeye daha ihtiyaç vardır: Bir düzeltici ilkeyi sınavacak başka bir ilke nasıl mümkün olur? Bu açıdan bakıldığında Hume'un felsefesi artık kuşkucu bir hal alır ve herhangi bir kesinlik ya da bilgi olanağı yok olur. Zihin kendisini yönlendiren tutkuların gereğini yerine getirmek amacıyla inançları ve kurumları kurmak zorundadır (Goodchild, 2005, ss. 36-37).

Hume bu inanç ve kurumlar sayesinde yaşamın kurulacağını (yaşamın kılavuzu olarak alışkanlık sayesinde) ya da bir "aynı" yaratarak bir nevi kaosa karşı durulacağını ifade ederken Deleuze ise inanç ve kurumlar sayesinde suni bir Şekilde aynılaştırılmaya çalışılan "farklılıklar kaosu"nu olumlar. Tekil olanın kendisini farklılaştırma kapasitesine sahip olması Deleuze için başka türden bir deneyciliği (ampirizmi) düşünmemize yardımcı olur. Bunun adı aşkınsal ampirizmdir:

Deleuze'ün aşkınsal ampirizmde ne sürdüğü Şey, yetilerin ayırıcı bir kullanımı, sağduyunun genel drglement'ı altında tek başına her bir yetinin sınırlarının bir belirlenimidir. Her bir yeti için tek başına deneyimlenebilen bir Şey, sağduyu kuralı altında deneyimlenemeyen bir Şey vardır ve bu Şey göstergeler biçiminde çelişkiler ve gizemler aracılığıyla ancak dengesizlik anlarında ortaya çıkar (Bogue, 2002, s. 81).

Kaos-bütün'n dalga-girişimleri sırasında ancak tek başına deneyimlenebilen Şeyler modern sinemanın karşısında nokta-kesim/yeniden bağlandırma/ekran veya topografik/olasılıkçı/inanç Şeklinde bölünmüş uyumsuz parçaları arasında köprüler kurmuş beynin aksiyomatikleşmiş ya da kayganlaşmış mekânda kamera aracılığıyla grebildikleridir. Sinemanın bu hali farklılıkları öznenin Humecu "aynılaştırmaları"na karşı denge kurmaktadır, bu durum da yeni sinemanın ancak farklılıkları keşfeden Bergsoncu sezgi yönteminin yanına "her Şey sonsuza kadar farklılaştırılır" ilkesiyle dönüştürülmüş bir Nietzscheci "bengi dönüş" kavramının eklenmesini gerektirmektedir; bunun için de "aşkınsal ampirizm" anahtar haline gelecektir.

2.2.5 Sinemanın Felsefi Halleri : *Kosmos* Filmine Kıvrılma Denemeleri.

Seyircinin ve sinemacının hatta üçüncü göz olarak kameranın da baş ettiği şey duyguların ve algıların kaosudur. Burada anlatım rejimlerini, montaj çeşitlerini, sinema teorileri ve felsefelerini perspektif olarak konumlandıran en önemli durum kaosun kendisine hangi perspektifle bakıldığıdır. Çünkü daha önceden defalarca sunulmuş gerekçelere göre kaos ancak onu hangi halde sorgulanmasıyla tanımlanabilir.

Seyirci, sinemacı, kamera (ya da kısaca sinema ajanları) kaosu savaşılmaması ve hemen düzene sokulması, hiçbir boşluk bırakmayacak bir kurallığa bağımlı kılınması gereken imgelerin başıboşluğu olarak algılıyorlarsa (birinci hal) sinema diyalektikçi bir yapıya, kitleleri silahlandıran ve onları tetikte bekleten, aynı zamanda da bu savaştan yeniyi üretmeye çalışan bir sanata dönüşür (Eisenstein).

Sinemanın ajanları kaosu barış içindeyken komplolar üreten bir mekanizma (ikinci hal) olarak her tarafı sıkı ilişkilerle örülmüş, her açıdan organikleştirilmesi gereken ve her an savaşa yol açabilecek imgelerin ajanlığı olarak görürlerse sinema kapalı bir sisteme dönüşür (Griffith).

Sinemanın ajanları ilk iki kaos perspektifine kıvrılan başka bir perspektifin içinden bu ikisinden daha fazlasını isteyen, organik olandan daha organik, diyalektik olandan daha diyalektik montaj yöntemleri ve ifade teorileri isteyen ve böylece diğer iki yöntemi meşru kılan ve ancak klişeleşme-popülerleşme-piyasalaşma üçlemesinde işlevsellik kazanabileceği düşünülen imgeler çöplüğüne dönüşecektir (Hollywood).

Eğer ajanlar bu üçüne radikal bir şekilde yaklaşırsa (dördüncü hal) sinema şuna dönüşür: Çift yönlü olarak kaosu ya güzelleştirme-mükemmelleştirme aracı olarak kullanan ve her imgeyi doğru bir yere yerleştiren, güzelleştiren (Hitchcock) ya da kaosu bir silah olarak kullanan, kaosun saldırgan güçleri olarak algıların istilasını sağlayan imgeler sistemi (Vertov).

Son olarak sinema, Deleuze'ün sinema felsefesine uygun bir şekilde kaosu "yapısal bozma ilkesi" ile incelenecekse malzeme oluşturucu, özneye bütünleşince yaratıcılığın fişkırdığı ve ancak imgelerin özel bir zaman ağıyla örülerek bir yaşam biçimi olarak ortaya çıkan bir sanata dönüşecektir (Tarkovski, Resnais). Zaman bir

insan olarak Deleuze'ün de aradığı bir şeydir. Çünkü bu dünyada inanılacak başka bir şey de kalmamıştır: “Başımıza gelen olaylara da inanmıyoruz, aşk, ölüm, sanki bunlar bizi pek de ilgilendirmiyor gibi. Sinemayı yapan biz değil, kötü bir filmmiş gibi görünen dünyadır” (Deleuze, 1997b, s. 171).

Dünya ile insan, mekân ile zaman bağlantıları koptu. Bundan böyle bu kopuk bağlantıların yerini inancın nesnelere almak zorundadır. Bu nesnelere sadece inanarak restore edilemez çünkü inanç eskisi gibi dönüştürülecek ya da tamamıyla farklı dünyalara gönderme yapamıyor. İnsanı bu dünyaya artık “mümkün başka dünyalar” bağlayamıyor:

İnsan, sanki saf bir optik ve sessel durummuş gibi dünyanın içindedir. İnsanı dünyaya ne duyduğuna ve ne gördüğüne olan inancı yeniden bağlayabilir ancak. Hıristiyan ya da ateist olabiliriz, kendi evrensel şizofrenimizde bu dünyaya inanmak için nedenlere ihtiyaç duyuyoruz. Bu, inanç bütünüdür. Bu, Pascal'dan Nietzsche'ye felsefede önemli bir dönüm noktasıdır: İnançla bilgi modelinin yerlerini değiştirmek. Fakat bilgi bu dünyada inanca dönüştüğünde, aynı şekilde inanç bilgiyle yer değiştirir (Deleuze, 1997b, s. 172).

Kaosun üzerine ince bir kompozisyon düzlemi dikerek karmaşıklığı koca bir elekten geçirme denemesi olan sinema ancak beşinci hal olarak ve ancak Deleuzecü bir sinema felsefesinde bir dünya-inanç problemi olarak ortaya çıkabilir. Çünkü kaosu def etmeden, onun yaratıcılık için oluşturduğu malzemelerden başka ya da bir doğa olarak kaosu özneyi tutku-çağırışım-icat-tekrarlama gibi motiflerle işleyen izlenimlerden başka bir şeyi olmayan ve de gene aynı malzemelerin oluşturacağı sanatla bu malzemelerin yıkıcı ilkesi olan kaosa bir kaldırım döşemek zorunda hisseden başka bir perspektif olamaz. Bir adım daha atmak gerekirse, bu son iddia altıncı halin “Deleuzecü hale perspektifsel bir kıvrım”ı olarak belirlediğinden, altıncı halin “iletişim ve ilişki yoktur” varsayımı hatırlanacak olursa, bu tezi örmekte olan bu perspektif “Deleuze'ün sinema felsefesi”ne her türlü erişimi de engelleyecektir.

Altıncı hal Deleuzecü (ve Tarkovskici) sinemaya yok-yanlış perspektifi olarak kıvrılacaktır ve kendini toparlama eğilimi olarak kısmi çengelleşmelere yol açacaktır.

Beşinci ve daha önceki tüm hallerle temas sağlayamamasına rağmen onların var olduğunu ve var olma tarzlarının da bahsedildiği gibi olduğunu ifade eden bir “kıvrım metafiziği” içinde sinema felsefesi yapmakta olan Deleuzecü hale ancak bir imge olarak, yani “karşı kapıda” duran fakat hiçbir zaman onunla selamlaşmayan bir tür “komşu ilişkisizliği” olarak kıvrılacaktır.

Altıncı hal perspektifinde sinema malzemenin (maddenin) biçimi bozmasına izin verilmesi bakımından bir tür kaos-ayarına sahiptir. Yaşamın her alanında olan bu ayar, ancak ortak teknik ve tarzlara kıvrılarak oluşturulmuş yeni bir perspektifin popüler dünyaya gene kendisi de popüler olan bir sanatın bakış açısına kıvrılarak, yaklaşarak bu dünyada niteliksel değişimler (yapısal dönüşümlere) gerçekleştirmeye niyetlenmiş yeni bir kıvrım nüvelenmesi olarak anlaşılabilir, sinemada bu yolla özgünleşebilir. Bütün perspektiflerin kaosla bütünleşme durumları için bir “kaos-ayarı” yoktur; kaos-ayarının kendisi de bir perspektiftir ve ancak “azınlık olmaktan” dahi kaçmakta olan yeni bir kıvrım kaos-ayarından yararlanabilir. Bu son aşamada bu kavram, izlenimlerin yaşamın her yerinde olmasa bile çok nadir olarak bazı yerlerde bir kavramla “aynılaşma”sı bakımından Humeçülükle komşuluk sağlar. Ancak kaos-ayarı kavramı kendisini kavramlaştırırken de kendini evrenleştirmeden kendi kavramsallığını yırtacak denli kaosa izin veren yani kendisini kaos-ayarından geçiren bir durumdur, bu açıdan bakıldığında Hume’ün “aynılaştırma” perspektifine bu tarzda, “komşuluk ilişkisizliği” tarzında kıvrılmıştır.

“Kaos-oluş” daha önce anlatıldığı gibi iki şey arasında bir değiş tokuş ya da düzen ile kaos arasında bir gidiş geliş değildir. Çeşitli dalga girişimlerine maruz kalan ve kendisi de bir dalga olan kaos-bütünün dalga girişimlerine göre birer perspektif olarak beliren kaygan mekânlarında nadir bir şekilde ortaya çıkmış bir perspektifin bu kaos-bütünün hem yıkıcı hem de dağıtıcı olarak yapılandırıcı özelliklerinin ikiliğinden kurtulacak düzeyde kimi zaman çengelleşen kıvrımlarında “kendini toparlama” eğilimlerini gene kaosa tabi tutacak düzeyde bir kaos-ayarına maruz bırakmak ve kimi zaman da tüyleşen parçalarının savruldukları yerde uygulanımlar oluşturmaktır. Sinema açısından “kaos oluş” düzeni yerle bir etmek ve bu parçaları peşi sıra montajlamak demek değil, kaos-düzen skalasında ibreyi öyle bir yere çekmektir ki geldiği nokta basit bir niceliksel derece olmaktan çıkıp da

niteliksel değişimlere yol açmaktır. Düşük olasılıklı bir rastlantı ile oluşan bu ayar sonunda ibrenin kendisi de parçalara ayrılan tüyleşmelere, kaos-düzen uçlarını geçersiz kılacak sezgisel bölünmelere maruz kalacaktır. Bunun sonucunda öznen kopmakta olan bir duygulanımı oluşacak ve tüyleşen, incelen kıvrımlarda tripodlar kurarak zihinsel üçüncü gözler ya da kameralar yoluyla algılamalar toplanacak ve her ne kadar arzulanmasa da hatta gerekliliği sorunsal hale getirilse de sonuç olarak estetik teorilere maruz kalacak bir yaratıma da yol açılacaktır.

Altıncı hal ya da “kaos oluş” Deleuzecü hal ile “Deleuzecü kimi kavramları içine yanlış anlama payı bırakarak kaos-ayarına tabi tutması açısından” bir tür iletişimsiz-ilişkisiz komşuluk kurar. Bu bir belirsiz merkezin (özne-kümenin) bir diğer belirsiz merkezin kıvrımlarına kıvrılması, hatta kaos-ayarının nitelik değişimini sağlayacak bir kıvama gelmek için bükülmesidir. Hangi kavramların ve kıvrımların nasıl bir komşuluk kurduğunu görebilmek için bu noktada bir örnek olarak Erdem’in *Kosmos* filmine bakılacaktır.

Film yoğun beyazlık içinde ana karakter Kosmos’un bir leke gibi belirmesiyle başlar, gene aynı beyazlık içersinde bir leke gibi yok olmasıyla biter. İlk sahne, hareket-imge sinemasının bir kadrajın içinden kadrajlama ya da kadrajı bozan başka bir kadraj ile sıralanmakta olan fotogramların yirmi-dört-saniyede-bir yapısını oluşturup kapalı bir set olmak durumundan montajı yapılabilen bir çekime dönüşmesi olarak görülebilir. Ancak hareketin yavaşlığı ve bu yavaşlık sayesinde belirginleşen bir alan derinliği durumundaki optik ve rüzgâr şeklinde beliren sessel öğelere maruz kalmasıyla sahne niteliksel bir dönüşüm yaşar; yani hareket-imge gibi görünen bir algı-imge bekleyiş ve saate tabi olmayan içsel bir süre şeklinde kendini dayatan bir zamana-imge olarak ortaya çıkar. Zihinsel göz olarak konumlanmış kamera planlı bir şekilde açı değiştirip bir şehri kadrajlarken bu beyazlığın gotik tarzda sonsuzluğa değil de bir sınıra doğru uzadığı görülür: Kars ya da herhangi-bir-yer.

Şehir, sınırı olan herhangi-bir-yerdir çünkü film boyunca Kars’ı bilmeyenler için o yeri imleyecek neredeyse hiçbir şey yoktur. Kaşar, Rus mimarisi, nehir, köprü, meydan, kazlar, kesilen büyük baş hayvanlar ve hatta müzikal Kafkas motifleri hareket-imge sinemasının yaptığı tarzda Kars’ı az çok bilenler için seyirciye “data”

gönderen iletişim-imgeleri olarak belirse bile gerek konuşmalardaki “şivesizlik ve deyimsizlik”, herhangi bir yerde herhangi biri olarak konumlandırılmış “yerel olmayan karakterler” ve filmin önemli kısımlarında yer edinen “sınır” tartışmasında ortaya çıkan “hangi sınır?” konusunda Kafka romanlarındaki gibi “herkesin sınırlandığı” bir durum belirmektedir. Üstüne film boyunca eklenen yüksek sesli kuş imgeleri, otonomlaşan bağrıışmalar, nereden kaynaklandığı bilinmeyen top ve tüfek sesleri ve sanki savaş sonrası terk edilmiş bina imgeleriyle mekân tamamıyla kayganlaşmaktadır.

Ana karakter aşk peşinde bir derviş olan ve “dünyanın tüm şekerlerini” çalacak düzeyde bir arzu (dürtü değil) olarak beliren; mezbahada kesilecek hayvanların otonomlaşan gözlerinin, binaların arasından fırlayan dolunayın, akmakta olan nehrin, ölmekte olan çocukların, sürgüne gönderilmiş bir öğretmenin, açılıp-kapanan sınırların, kaz adımlarının, ilaç arayan hastanın ve tabut taşıyan imkânsız varislerin, öksürmekte olan bir adam da dâhil her şeyin farkındadır; ancak kaygılı kahveci ve müşterilerinin laf-giydirmeleri gibi Kosmos’un kendisi de bu kaotik akışı gene kendine özgün kaotik seslerle kesintiye uğratar. Kosmos bağırır, kaosunda bir merkez yaratabilmek ister, bunun için de aşkı arar, Neptün’ü bulur, onunla kaos ortasında bir düzleme dönüştürdükleri devlet binasında bürokratik kâğıtların arasında uçuşur, film boyunca onu tanımlamak isteyen kahveci gibi insanların durumlarını oje ile renklenmiş parmak kıvrımlarının tüyleşmesiyle karşılık verir.

Kosmos Godard, Resnais, Ozu, Tarkovski ve başka türden zaman-imge sinemacılarının karakterleri gibi seyircileşmez; o mesajlar verir, yol gösterir ve kaçış yolları çizer; en önemlisi o birilerine vermek ve çay içmek için çalan bir hırsızdır. Erdem, hareket-imge sinemasının son demlerinde ortaya çıkan Hitchcockçu mental-imge ya da ilişki-imgeleri kullanarak “hırsız kimdi, Kosmos gerçekten de mucizevi miydi?” tarzında merak uyandıran soruları bir şekilde ve belirli bir mantık içersinde cevaplar ve filmi tekrardan hareket-imge kutbuna yaklaştırır. Filmin ortalarında Kosmos’un herkesi mucizevi bir şekilde iyileştirmesi (aksiyon)-Kosmos karakterinin oluşturduğu kriz (durum)-Kosmos’un çalmaya başlaması tarzında ortaya çıkan küçük formda aksiyon-imge film sonuna doğru Kosmos’un düzenbaz olarak tanımlanması (durum)-işaret olarak bir uzay aracının sarsıcı bir şekilde düşmesi (aksiyon)-

Kosmos'un bir suçlu olarak aranması (durum) şeklindeki geniş formda aksiyon-
imgeler oluşturur ve belirlenmiş bir çevrede belirli bir davranış biçimi olarak kaotik
özelliklerini yitiren Kosmos kaostan kaçarak geldiği Kars'tan tanımlanmış bir hırsız
güdüsüyle kaçır, durumların üzerine sıçırar.

Ancak filmde ortaya çıkan birbiriyle alakasız kimi kesmelerin (çürümekte
olan bir bedenın dondurularak ölüme direnmesi ve çürümüş beden sahibinin-
öğretmenin- bu ölümsüzlüğe direnmesi şeklinde ortaya çıkan bir kabusun ifade
edilişinde radyodan yükselen savaş dönemi bir marşla ritim yakalanması)
irrasyonel bir şekilde birbirine bağlanması, “yabancının uyum bozduğu” ve
“yabancıyla ilişki (ticari) kurarken onunla dost olma gerekliliğinin ortadan kalkması”
gibi ikili temaların İncil'e gönderme yaparak “Allah insanı doğru yarattı, fakat onlar
çok düzenler aradılar” gibisinden kaotik cevaplarla ötelenerek bazı yeni bağlanma
olasılıklarının belirmesi, Kosmos'un tıpkı şehre gelişi ve şehirden gidişinde olduğu
gibi iyi-kötü/beden-ruh/suçlu-suçsuz/kaos-kozmos tarzında ikilikleri aynılaştırıran-
birleştiren-ahenk arayan bir entropi ögesi olarak kaosun kayganlaştırdığı bu
herhangi-mekânda düzenleri bozmak için oluşturduğu geçici bir düzen (dağıtıcı yapı)
şeklinde var olmaktadır inadı filmi yeniden zaman-imegeye bağlayan başka bir
durumdur.

Burada sorulacak en önemli soru şudur: Deleuzecü bir sinema felsefesi bu filmi
hareket-imege/zaman-imege kutuplarında okumaya, bu tür kavramlara neden ihtiyaç
duyar? Altıncı perspektiften bakınca bunu cevabı şudur: Deleuze'un sinema felsefesi
kendini toparlama eğilimi olarak ama diğer dört perspektifin kaosla ilişkisinin
yapamadığı bir “kaos-ayarı”nı gerçekleştirip de bütünü niteliksel bir değişime
sürüklemek içindir.

Diğer dört perspektifte seyirci olarak beyin-özne kaos-ayarını nasıl yapacaktır?
Savaşçı olan birinci perspektif tüm filmi kaos-kozmos savaşı olarak görecektir: Bir
yanda düzen içinde bir Kars diğer yanda kaosun temsili bir yabancı. Kıyasıya bir
savaş sonrası her iki taraf da kendini geliştirecek ve ikisinin de önemli özelliklerini
alan (kaosun çirkin bir kozmosu bozması, kozmosun yaşam olması) ve ikisini de
aşan bir üçüncü durum (kaosun sınırları kadar genişlemiş bir kozmos) ile sona

erecektir (düzen bozucu bir adamın gelip gidişi sayesinde düzen kendini güncellemiştir).

İkinci perspektifin filmde göreceği şey bir tür gerilimli barıştır. Düzen kendini korurken gerek sınırların açılma-kapanma tartışmasında olduğu gibi gerek de zararsız bir adamın dışarıdan gelmesiyle “düzenin bozulacağı”na dair komplolar kurar. Gerilim öyledir ki bu “yabancı” şehri terk etse ve sınırlar sonsuza dek kapansa bile bu komplolar devam edecektir.

Üçüncü hal ilk iki durumun eleştirisi olarak ortaya çıkar: “Savaşın var olduğunu savunuyorsan kendi teorinle çelişik olma ve barışı savunuyorsan da öyle” Buna göre bu durum filmde daha fazlasını bekleyecektir: Komploların üretilmesinde daha mantıksal daha çelişkisiz ifadeler, savaşın üretilmesinde “daha” şiddetli ve “daha” açık belirtiler... Bu yüzden bu perspektif Kosmos’un şehre öylece gidip gelmesinden hiçbir şey anlamayacaktır; ne olacağına dair detaylar, açıklamalar isteyecektir: yani filmi sürekli eleştirecektir. Üçüncü hal salt eleştiridir.

Dördüncü hal ilk üçünü yerinden etmeye çalışan fakat sırf bu yönüyle onların yerini garantileyen ve tarz olarak ikileşen şekilde film okur: Tüm detaylar düşünülmeliydi, en mükemmel şekilde anlatılmalıydı. Ya da her şey berbat edilmeli, hiçbir şeyden kaçınılmamalıydı, gerçekler tüm çıplaklığıyla ortaya konmalıydı. Mekânın Kars olması en mükemmel ve zihinde hiçbir şüpheye yer bırakmayacak denli açıklanmalıydı, oyuncular Kars halkının tüm yerelliklerini, deyimlerini ve şivesini doğru bir şekilde kullanabilmeliydi, gerçekliğe olan uygunluk çıplak bir şekilde değil ama en estetik yönden ve en ileri tekniklerle verilmeliydi. Ya da her şey berbat edilmeliydi: Kars halkının ne kadar iğrenç olduğu, faşizan duyguların nerelere kadar ilerleyebileceği Kosmos’un kapılarını kaosa tamamıyla açmasıyla gerçekleştirilebilirdi.

Deleuzecü perspektife nazaran bu dördü şu “kaos-ayarlarını” yaparlar: Birincisi “yeni olan birliği” sağlamak için kaosa ancak iki (zıt) şekilde sınırlanmış kümelere girecek denli izin vererek “1 kademe”, ikincisi hiçbir şekilde izin vermediğinden “kapalı kademe”, üçüncüsü bu ikisinden daha fazlasını istediğinden 1. kademenin biraz üstü; dördüncüsü kimi zaman “altın orta” olarak adlandırılacak

en mükemmel, ideal dengeyi kimi zamanda kaosun tam hücumun isteyen “orta kademe”dir.

Deleuzecü sinema felsefesi ise hâlâ “kaos ile mükemmel kademe arasında bir yerde, “biraz üstü, biraz altı” şeklinde bir kademe olarak değil de niteliksel (koşmaktan yürümeye, yürümekten uçmaya gibi) bir tarz değişimini sağlayacak hassas ve her zaman değişmekte olan bir ayarı yakalamaya çalışır. Sinemadan uyumsuz parçalar şeklinde kavramlar çıkararak hassas ve ince bir içkinlik düzlemi kurmasının, hareket-imge/zaman-imge arasında sürekli gidip gelmesinin, bütünü açık olma niteliğinden “dışarıya doğru kaçış çizgisi çizen” başka bir niteliğe sıçramasına hem ritim yakalamak hem de bu değişimi yaratıcılık ve kaostan yararlanma maksadıyla kışkırtmaya çalışmasının nedeni de budur. *Kosmos* filmi içkinlik düzlemi kurmaya çalışan böylesi bir filozofun perspektifinden ancak “kaos üzerine çekilmiş kompozisyonların algılam ve duygulam motifleriyle dikilerek bir düzleme dönüştürülüp üzerine sonlu bir malzeme yerleştirerek (aşağı yukarı bir saat elli yedi dakikalık) “evrenin tüm renkleri” gibi sonsuz bir şeyi istemesi olarak anlaşılabilir. Neptün dev salıncakta sallanırken duvarın bir köşesinde beliren bir gölgenin algısını, kadrajın kadrajı olarak kadrajlanmış bir pencerede düşmekte olan bir uzay aracının aksiyonunu, mezbaha önünde hayvan-insan birliğini düşünen bir kasabın sigara dumanıyla çerçevelenmiş yüzünde yoğunlaşan duygulamı ve hareket-imge sineması nostaljisiyle noktasal bir Kars mekânından hareketi tek çekimle akışkan hale getirerek kurtarır. Fakat çoğu zaman da her yerden fırlayan tabut imgeleri ve sallanan ağaç dalları gibi birbirine uymayan parçaları irrasyonel bir şekilde montajlayarak, bütünü hep bir sınır-aşımı sürecine sokarak, *Kosmos*’un ve Kars’ın dışarılığına gönderme yaparak, kar ışığına odaklanmış görüntülerin optik durumları ve ritme dönüştürülmüş sessel öğeleriyle karakter ve insanların ötesine doğru uzanmış, hepsini kendi içsel durumlarında fethetmiş bir süreyi ya da yatakta hareketsiz bir şekilde uzanmış hasta-objelerin sadece ama sadece bekleyişlerini ortaya çıkaran bir zamanı gerçekleştirerek kaotik bir zeminsizliği toprağa dönüştürüp yeryüzüne bağlanmak isteyen bir beyin-öznenin zihninde bu film anlatı-zaman-zihin göstergeleriyle imgeler-kavramlar arasında imkânsız ilişkileri felsefenin hiçbir zaman çözemediği zaman-mekân-hareket sorunlarını imkânsız da olsa kendileri de imkânsız olan göstergelerle mühürleme, bağlama, düzlemler arası makinesel

uzantılar sağlama denemesine dönüşür. Bu açıdan Deleuze’ün sinema felsefesi, hiçbir şeyi çözemeyeceğini bile bile bir şeyleri çözeceğini ima eden fakat asıl hedefi kaosun üzerinde adım atabilmeyi sağlayacak kaldırımların yeni motiflerle yeni biçimlere dönüştürme denemesidir.

Popüler olsun ya da olmasın diğer dört perspektif gibi Deleuzecü perspektif ne bir eksiklik ne de bir ihtiyaçtan doğmuştur. “Tüm bunlara neden gerek var” sorusu yeni doğmuş yavru bir köpeğin bu dünyadaki gerekliliğini sorgulamak kadar tuhaftır. Tüm perspektifler gibi Deleuzecü olan bu perspektif de kendini kaos-bütüne göre konumlandırmış ve kendini bir tarz olarak ifade eden bir oluştur ve tezin perspektifi olan altıncı hali haklı çıkarmak için bunu yapmaya mecburdur.

Tüm bu söylenenler ancak gene kendini ifade etmeye mecbur olan bir altıncı perspektifin içinden türemektedir; Deleuze’ün nasıl anlaşıldığı, onun kaosla ilişkiye girip girmediği metin boyunca hep altıncı perspektifin metafiziğine göre konum almıştır. Bu perspektifin diğerlerine nasıl baktığı, doğrusu onlarla hangi düzeyde kıvrıldığı daha önce incelendi, ama şimdi son kez Deleuze ile komşuluk ilişkisizliği içinden *Kosmos*’un tekrar incelenmesi olarak kendini ifade edecektir.

Altıncı perspektifin metafiziği birbirine temas etmeyen kıvrımlardan oluştuğundan ve bu kıvrımların açık-kapalı olmayan kaotik-bütünün içinde birbirine konumlanmış perspektiflerin uzantıları olduğundan *Kosmos* ya da başka herhangi bir film seyirciyle ilişki ya da iletişim kuramaz; çünkü iletişim ve ilişki yoktur. *Kosmos* maddi bir şekilde temas kurulan ve bu temasın onu algılayan sonsuz sayıda birbirinden farklılaşmış duyum noktaları sayesinde binlerce yoruma neden olan nesnel bir varlık değildir; perspektiflerin birbirine kıvrılması ya da birbirinden uzaklaşması şeklinde zihinsel göz olarak kameranın ya da bilinçsiz perspektifler olarak sinema teknolojisinin bir perspektife eklenerek ve onu seyredecek seyirci konumlarını oluşturan ve ancak kıvrımların kıvrılabildiği boşluklar oluşturarak kendini toplama eğilimi gösteren öznelere yapılmış bir çağrıdır. Fakat her çağrı gene bir kıvrımsal niteliktedir, bu yüzden her çağrı eşit düzeyde karşılık bulamaz.

Kosmos böylesi bir halde, kaotik-bütünün dalgalı niteliği sayesinde geçici bir sisteme dönüşmüş durumda “Kosmos” ve “Reha Erdem” gibi Deleuze’ün “imza”

olarak görebileceği türden isim-perspektiflerini otonomlaştıran fakat birbirine uymayan sonsuz sayıda parçanın tek tek başka perspektiflerin oluşum malzemesine dönüşebilme gizliliği (potansiyeli değil) taşıyan bir olaydır. Bu olayda seyirci perspektifine oturmuş çürümekte olan bedenler kendilerinin oluştuğu rastgele kıvrımsal durumlarda (tüyleşen-parçalanan-çengelleyen) gene kendileri de birer perspektif olan imgelerin birbirine kıvrılarak sis-küme şeklinde ancak istatistiksel betimlemeyle tahmin edilebilen öznelerin çürüten bedenlerine kıvrılması yoluyla “çürürken düşünen” bir tarzda kendini toplama eğilimlerinde tüyleştirmelere yol açabilecek bir şeyler olur. Kıvrım, olay, çürümekte olan beden, düşünce ve imge ilişkisi gibi kavramlar Deleuze’le komşuluk kurarlar ancak birbirlerini takip eden kapı numaraları olması dışında (ki numaralar arasında hiçbir ilişki yoktur) aralarında hiçbir ilişki yoktur. Kaotik-bütün açık değildir ancak bir dışarıdır: Kaçış çizgileri çizmekte olan bir dışarı değil, içerisi-dışarı bütünlüğünü bozan bir dalgalar-girişimleri olayının belirsizlikler oluşturması bakımından dışarıdır; ama bu belirsizliğin kıvrımsal olarak uzaması bakımından aynı zamanda içerisidir de; yani yanlışın doğru olanın dışarı olması gibi sahte olanın gerçekliğin bir içerisi olmasıdır.

Her şeyin bir “dışarı” olduğu bir mekânda *Kosmos*’un optik ve sessel durumlarla, anlatı-zaman-zihin göstergeleriyle ve daha çok bir bekleyiş olarak süre şeklinde ortaya çıkan zaman Deleuze’de hanedanlık sürdüğü egemenliğini yitirir. Zaman kıvrımlaştığı anda hareketle aynı düzeye gelir. Kıvrımlar arasında herhangi bir hiyerarşi yoktur, ilk bakıldığında bunu ifade eden perspektifin dışında hiçbir perspektif diğerinden üstün değildir; ancak bunu ifade eden perspektif aynı zamanda bir dışarı olduğundan bu ifadenin de bir dışarıdır ve “dışarıda hiçbir üstün yoktur”.

Kosmos bu perspektife göre ancak bir kıvrılma tarzı, perspektif tarzı olarak ortaya çıkmaktadır. Duygulam ve algılamalar yaratma sürecinde genişleyen teknolojiye bağlı olarak (buradaki bağlılık kaotik-bütünün hareketinin bir metaforudur) gerek optik ya da hologram gerek de sessel düzeyde değişimler yaşayacaktır. Bu perspektifte zaman harekete üstün gelmeyecek, hareket gibi kıvrımsal bir tarz olarak belirecektir.

Buna göre Kosmos karakterinin yatakta öğretmen kadınla ya da hasta olan kadının bacağına ortaya çıkan zamansal duygu bekleyiş ile ifade edilen bir durgunluk değil geçmiş-gelecek-şimdi olarak araları sis ve göstergelerle kaplanmış bağlantısız yolların örtülmesidir. Bu aralıklar seyirci ve yönetmen/film-göz olarak birbirine popüler şekilde konumlandırılmış özne-nesne durumlarını bozan, iç içe geçiren, kıvrımları büken zamanın ve mekânın birbiriyle temas etmesidir ya da yok olmasıdır. Fotogramların kendini toplama eğilimi olarak ortaya çıkardıkları çekimler bir perspektif olarak göze “bacak ağzlayan Kosmos” resmini verse de karakter Kosmos dağılmak üzeredir. Yönetmen bu dağılmanın yeteri kadar kaoslaştığına karar vereceği ve “hastalığının sebebi...” diye konuşturacağı ana kadar zamanın ortaya çıkmasına izin verir. Ancak burada zaman bir hükümdar olarak değil bir ilişkisizlik problemi olarak belirir. Seyirci konumundaki perspektif Bergsoncu manada bir anı saldırısına uğrar, birer perspektif olan anların “ilişkilendir” titreşimleriyle sarsılır. Ortalığı toparlamakta olan zihin “şimdi olan ne, daha önce olan neydi, ne olacak?” gerilimlerini oluşturup kaymakta olan mekâna imkânsız çengelleriyle tutunmaya çalışır.

Kosmos’un bekleyişinde olan nedir? Kosmos neyi düşünmektedir? Bunları soran perspektif anı-kıvrımları birbirine temas edemese de sanki temas etmiş hissini oluşturan duygulanmış bir sis kümesi şeklinde konuşur: “Böyle durumlarda insanlar kadınla sevişmeyi ya da kadını boş ver bu tür hastalara ilaç vermeyi düşünürdü.” Geçmiş hiçbir zaman anların ilişkiler bütünlüğü değildir; anı kesintiliğinin mühürlenmesi, arada bağlantı ve ilişki varmış etkisi yaratan bir sisle doldurulmasıdır. Bir “tam ifade” olarak bölünmemiş bir şekilde damıtılan bu geçmiş ögesi şimdiki zamanın kesintili yollarını döşeyebilir mi? “Bu adam geçmişte diğerlerinde olduğu gibi kadına ilaç verecek” sorusu şimdideki ikinci bir hareketliliğe ya da kıvrımsal titreşime kadar geleceğin sorunu olacaktır. Böylece geçmişte olduğu gibi gelecek de bir tür mitleştirme sürecine girecektir.

Düşmüş bir uzay aracının önüne gelirken sırtında çocuğu taşıyan Kosmos o an (ya da izlenirse şu an) ne yapıyor? Buna verilecek cevap gene aynı kıvrımsal titreşimle belirlenecektir: Bu işaret karşısında Kosmos geçmişte hep kaçmıştı ve şimdi gene kaçacak. Bu bir Humecü “aynılaştırma” sürecidir, sinema bir sahnede

Deleuze'ün dediği tarzda zamanı ortaya çıkardığı her durumda Şimdiki zamanı önce geçmişi ve geleceği mitleŐtirerek (mitleŐtirmek sabitleŐtirme bakımından bir aynılaŐtırmadır) belirleyecek sonra da Şimdinin ilişkisiz yollarını döŐeyecektir.

Ancak altıncı perspektif buradaki kaçınılmaz kesintilik karşısında Hume'ü pesimizme kapılmayacak; kendisi de iki kıvrım arası bir kıvrım olduğundan bu pesimizle bu kesintilerden yaratıcılığın ve farklılık-kaosu olarak ortaya çıkan malzemenin fiŐkıracađını ifade ederek (kesinti varsa bu kesinti her zaman yeni kavramlarla doldurulmaya çalıŐacak, bu yüzden de yaratıcılık devam edecek) umutlanan Deleuze'ün farklılıklar arasında gezinmekte olan bir kamera gibi çalışan “aşkınsal ampirizm” kavramı arasında gene kesintili olan bir yolu sisle doldurmaya çalışacaktır. Kesintili yolun bir tarafında Hume diğer tarafında Deleuze'ün olup olmadığına dair epistemolojik bir sınır sorunu da gene bu perspektifin kaosa nasıl kıvrıldığıyla, kendini toplarlama eğilimi olarak engelleŐip engelleŐmediđiyle, Hume-Deleuze arasında nasıl bir kaos-ayarı yaptığıyla ya da en iyi ifadeyle bu kutupları parçalayacak veya onları yok-kutup biçimiyle sarmalayacak nasıl bir yeni niteliksel değişim geirdiğiyle Őekillenecektir.

SONUÇ

Sinema yaşamın kendisi olamaz; çünkü sinema yaşamı, yaşamayan bir şey (üçüncü zihinsel göz) olarak, cansız montaj ve ışıkla, canlının ötesine geçerek tekrardan oluşturmaktadır. Canlılığı, yaşamı cansız bir şey aracılığıyla izlemek (ki yönetmen de imgelerden biri olarak ortaya çıktığı için canlılığın cansız uzantısı şeklinde belirir) kendi başına oldukça tuhaf bir durumdur. Ancak bundan da tuhaf olan durum cansız malzeme bütünlüğü olarak sinemanın koltuk üstünde cansızlığa kıvrılmış seyirciyi cansızlaştırma-canlılaştırma becerisidir.

Sinema bu açıdan “dağıtıcı bir yapı”dır, Prigoginecidir: Filmde bir canlı beden yok oluşunu bir espri yoluyla öyle ifade eder ki (Akar’ın *Barda* filmindeki tecavüzlerin “komikleştirilmesi” gibi) seyircinin Bergsoncu bir tarzda gülebilmek için katılışp (kadının “komikleştirilmiş” tecavüzünü izleyen bir kadın seyircinin sinema koltuklarında boynunu kırarak denli keyifle gülerken esnemesi) cansızlaşması, parçalanmakta olan bedeni de maddileştirmesi mümkün hale gelir. Gene aynı sinema bir beden bir fikir ile paralelliliğini (temasını değil) öyle işler ki (kaotik bir yaşam olarak kültürün sadeliğe ulaşmak adına terk edilmesinin aslında ne kadar kaotik süreçlere yol açabileceğini ve bir bedenin ancak “çürüyerek düşünmekte olan bir beden” olarak buna meydan okuyabileceğini anlatan Penn’in *Into the Wild* filmi) seyirci biyolojik olarak düşünen bedeniyle cansız film malzemesinin peşinden sürüklenir: Düşünen kollarıyla cansız yatan karaktere ruh ver.

Ancak bu durum sinemaya özgün değildir; eski çağlara doğru uzanan tiyatro-resim-yontma-edebiyat gibi popüler gelenekler de özneyi canlandırma-cansızlaştırma durumlarına getirebilmiştir. Deleuze için sinemanın buradaki özgünlüğü beyin-öznenin kümesel varlığına daha önce deneyimlemediği türden hareketli algıları, felsefede bile anlayamadığı türden kaygan bir mekânı ve herhangi bir saate bağımlı olmayan dolaysız bir zamanı, dünyayı yerinden edecek düzeyde (yeni 3D teknolojisi yoluyla) gerçekliğe dair yeni bir inançsızlığı bir sanat dalı olarak kaosun dışarısını mümkün hale getirme güdüsüyle çizdiği bütünün dışarıdaki bütünselliğine yönelmiş kaçış çizgilerini tekrardan kaosa bağlamaya çalışmasıdır. Önemli olan kaostan kaçıp düzen kurmak değil, bir dışarısını mümkün kılmak için kaosu bir sistem olarak kavramlaştırıp ancak o sayede bir kaçış çizgisi çizdikten sonra geriye yani bu

kavramsallaşmış kaosa tekrardan nasıl bağlanılacağı durumudur. Sinema dağıtıcı yapılara sahip yıkıcı ilke olarak kaosa bağlanma şekillerini bir tür göstergeler şeklinde beyin-özneye mühürlemeye çalışır. Ancak hem imgelerin hem de göstergelerin sadece ayakta kalma çabasıyla, yaşama içgüdüleriyle klişelere maruz bırakılıp krizleştirilmesi artık bu mühürlemeyi de imkânsız hale getirmektedir. Böylece sinemanın kaosa nasıl bağlanacağı sorunu tekrardan belirmiş olur: Neye inanacağız, inanmak zorunda mıyız?

İmgelerin, ışıkların kaotikliği karşısında çürümekte olan düşünen beden neye inanacak? Hume açısından bunun cevabı “alışkanlık yoluyla yan yana yerleştirilen bu kaotik imgelerin hayattaki pratik sonuçlarına göre düzenlenilmesine, yani zihne, yani doğa tarafından bu zihnin dönüştürüldüğü ikinci doğa olarak özneye, insanın bizzat kendisine” inanmasıdır. İnsan yaşamak için karşılaşmış olduğu şeyleri aynılaştırarak oluşturduğu düzene, aynılaştırdığı şeylere inanacaktır.

Deleuze bu aynılaştırmaktan kurtulmak ister. Metnin başlarında görüldüğü gibi, “felsefe nedir?” sorusunun başka bir şeye dönüşmesi, başka bir durumla özdeşleşmesi ancak bu aynılaştırma ile imgelerin-izlenimlerin kaosu arasında başka türden bir ayar ile mümkün olmaktadır. Çünkü “felsefe nedir?” sorusunu cevaplamak ancak yeni yaratımlarla mümkün olur; dolayısıyla bu sorunun başka bir soruya dönüşmesi de bir yaratım sürecidir. Yani Deleuze açısından “neye inanacağız” ya da “felsefe nedir?” gibi kaotik dalgaların üzerinde sadece bir tahta parçası kadar düzenlilik arayan tarzdaki sorular “ne yaratabilir?” sorusuna yaklaşmak zorundadır. Bu açıdan “neye inanacağız?”, Spinozacı tarzda “ne yapmaya muktediriz, ne yaratabiliriz?” şeklindeki etik bir sorudur.

Kaos-bütünün dalgalı mekânında tahta parçası olarak değil de yer çekimine direnen bir su damlasının güçsüz, sürekli kopmakta olan ve ancak bu sayede bitkilerin üst kısımlarına kadar tırmanabilmeyi mümkün kılan kimyasal bağlarına benzer şekilde hareket eden kıvrımları yoluyla oluşmuş perspektifler ancak kaosun şiddetlenmesi sonucu kendilerini toparlama şeklinde yaratmaya başlarlar. “Ne yaratılabilir?” ancak bu sayede üretken haline gelir. Ancak bunun için Deleuze aynılık-farklılık kutupları arasında çok özel bir “farklanma ilkesi” çizgisini yakalamak zorundadır. “Farklanma” ne aynılıktır, ne farklılık; o kaosu baştan aşağı

kat etmek ya da ona bir elek dikmektir; kaosun yaratmaya izin vereceği düzeylere kadar parçalamasına, yani malzeme oluşturmaya açık olmaktır. Bütün ancak bu yolla yeni bir şey yaratabilir, evrim ancak böyle gerçekleşir.

Sinema ise inançsızlığı oluşturan kaçış çizgilerini çizmekle uğraşırken Deleuze'ün "felsefe nedir?" sorusuna yakalanır. Sinema bu aşamada kendisini kaosla tekrardan bağlamak için felsefeyi dönüştürmek zorunda bırakılır. Sinema inanç oluşturma güdüsüyle felsefeyle, felsefe de yeni bir zaman ve hareket kavramlarını yaratmak için sinemayla bir oluşa girer. Bu, iki tarafın birbirine yaklaşması ya da karşılıklı değiş tokuşu değil, kaosun Deleuze'ü sürükleyip attığı yeni bir perspektifte iki ayrı düzlemin birbiriyle titreşmesidir. Bu titreşmeye hâkim olan felsefedir; çünkü Deleuze bir filozoftur, kavram yaratma peşindedir; bu yüzden de sinema ancak bir içkinlik düzleminde fakat bu sefer elinde kamerayla dolaşan bir kavramsal kişiliğin kavram yaratım aşamalarında bir malzemeye dönüşür, yani yok-sinemalaşır. Bu perspektifte hiçbir duygulam ve algılam yaratılmamaktadır; kaosa yeniden bağlanma dürtüsüyle yeni felsefi kavramlar işlenmektedir. Sinema Deleuzecü perspektifte felsefenin kaoslaştırılması aşamasında düşüncenin bir de görsel-sesleşmesi yoluyla denenmesi şeklinde belirmektedir.

İkinci soru olan "inanmak zorunda mıyız?" ile Deleuze doğrudan uğraşmamış da olsa onu anlamaya çalışan altıncı hal bunu cevaplayabilir: "Evet, ama yarattığımız şeye inanmalıyız." Bu cevap bazen kaygan bazen pürüklü durumlara yol açabilir. İnançsızlık ortamında yaratılan yeni kavramlara, algılam ve duygulamalara inanmak, dünyayı yeniden yaratmak anlamına gelir. Bu açıdan yaratmak yaşamsal bir gücü ifade etmektir, canlıdır, özgürlükçüdür. Ancak yaratılan her şey başka bir yaratıyı engelleyebilir, dünyayı yeniden yorumlamanın, yeni kavramların icat edilmesinin önünü kesebilir. Yaratım, başka bir yaratımı engelleyecek düzeyde muhafazakârlaşabilir. Bu durumdan kurtulmak için altıncı hal "kaos-oluş" olarak kavramlaştırdığı başka bir düzeyi gündeme getirir: "Yaratmak ama kaos-oluş şeklinde yaratmak." Bu, yaratımın temellerine "farklanma ilkesi"ne yerleştirmek demektir. Yani kaos-oluş perspektifinden söylemek gerekirse Deleuze insanları "kaosa inanmaya" çağırmaktadır.

Ancak altıncı hal bu noktada Deleuzecü hal ile bir komşuluk ilişkisizliği yaşar. Buna göre inanç da kimi zaman yaratmak kimi zaman da düşünmek kadar bir özneleşme süreci ya da kıvrımlardan oluşan perspektiflerin belirsiz merkezlerindeki beliren kümeleşmelerde bir kendini toplama eğilimidir. Bu açıdan yaratı bu eğilimle birlikte de ortaya çıkmış olabilir, bu eğilimin dağılmasıyla tüyleşen kıvrımların kaosa tabi olmasıyla da. Her iki durumda da “yaratıcılık” popüler yüceliğini, baskın halini kaybeder. İmgeler arasında herhangi bir imge, ışıklar arasında herhangi bir ışık haline gelir.

Altıncı halin bakış açısından “yaratıcılık”, tek Tanrılı dinlerde olduğu gibi “Tanrının yaratıcılığı”na kadar götürülebilir bir merkezi perspektifleşme eğilimidir. Ve bu perspektif öyle bir düzeyde popülerleşmiş, dictum’laşmış, sorgulanmaz hale getirilmiştir ki siyaset olsun ya da sanatın herhangi bir alanı, sanki bir perspektifin kendisini ifade etmesinde tek yolmuş gibi egemen hale gelmiştir. Yaratıcılık bu haliyle bu metne de bulaşmış, metin boyunca çizilmekte olan kaçış çizgileri kendi hızlarına ulaşmış olsalar da popüler-yaratıcılık’ın pürtüklü mekânına saplanmaktan kendini kurtaramamıştır.

Altıncı hal ya da bu tezin bakış açısından “yaratıcılık” yeteri kadar sorgulanmamakla kalmamış, bir popüler öge olarak kendini gerçekleştirilmesine izin de verilmiştir. “Gilles Deleuze” gibi egemen olmasa da (kitaplarının dağıtımındaki gücü bakımından) kendine ait bir popülerliği olan bir filozofu incelemekle olsun, bir öznesizliğine katlanamayıp da (zorunluluk bahanesi altında) tezin bir isim-soy isim şeklinde sunulmasıyla olsun, konuları kaotikleştirme sürecinde kullanılan popüler filozof ve yönetmenler olsun, gerek de anlaşılma kaygısıyla ya da kendini toplama eğilimiyle şekillenen popüler bir “Türkçe” ile yazılmış olsun yaratıcılık sonuç olarak altıncı hali popüler bir perspektifin kıvrımlarına yaklaştıran egemen bir kıvrım olmaya burada da devam etmiştir.

Altıncı halin bu aşamada “yaratıcılık”ı ve kurtulamadığı “popüler perspektifleşme”yi sorunlaştırmaktan başka, yani kendi metafiziğinin sınırlarına dayanmaktan başka yapacak bir şeyi yoktur. Bu yüzden “inanmak bir zorunluluk mu?” sorusu ancak “yaratıcılık”ın gücünü tam anlamıyla yitirdiği başka bir perspektifte cevaplanabilir ya da değişime uğratılabilir. Bunun için de altıncı halin bu

aşamada oluşmakta olan sınırlarını ihlal eden, olasılıkçı betimleme ile varlığını hissettirmeye başlayan başka bir hal ya da perspektifin (sekizinci veya n'inci ya da ikili-üçlü-dörtlü) izi sürülmelidir.

Sınırın imkânsızlığını ortaya çıkaran taşkın çizgilerin birinde yürürken konuşmak gerekirse: Olası yeni perspektif inancı gereksizleştirerek, yaratıcılığı deforme ederek, aynı anda yaratıcılığın karşı kutbunda gibi görünen klişeleşmelere de mekân bırakmayarak kendini ifade etmenin başka yollarını bulmuş gibi görünüyor. Gene görüldüğü kadarıyla bu yeni perspektif, altıncı ve diğerlerini hiç görmeyecek, tanımlamayacak, kaosla dahi hiçbir komşuluk yaşamayacak düzeyde bir belirsizlik merkezi oluşturmuş; bu merkezden altıncı halin hesaba katmadığı kadın, çocuk, trans ve ölmüş tüm yönetmenleri düşünmekte, gramer kurallarına uymayıp dalgalanmalar halinde bir daralıp bir genişlemekte, insan düşüncesini felsefe-sanat-bilim gibi popüler kategorilere hiç bölmeden sonsuz sayıda farklı edimlerle inceleyebilmektedir. Bu perspektife göre sinema felsefesi ya da herhangi bir sinema ve felsefe kendini popülerleştirmeyen sonsuz sayıdaki perspektifi boğmakta olan nemli bir havadan başka bir anlama sahip değildir. Ve Karadağ'da bir yerde hayaletleşen Transkovac'ın filmini izleyebilmenin imkânı ancak böylesi bir yeni perspektifte belirecektir.

KAYNAKÇA

- Arijon, Daniel (2005). *Film Dilinin Grameri* (Çev. Y. Demir ve diğ.,) İstanbul: Es Yay.
- Aristoteles (1996). *Metafizik* (Çev. A. Arslan). İstanbul: Sosyal Yay.
- Aristoteles (2005). *Fizik* (Çev. S. Babür), İstanbul: YKY.
- Aristoteles, Augustinus, Martin Heidegger (2007). *Zaman Kavramı* (Der: S. Babür). Ankara: İmge Yay.
- Baker, Ulus (2009). *Yüzeybilim Fragmanlar*. İstanbul: Birikim Yay.
- Barnes, Jonathan (2004). *Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi* (Çev. H. Portakal). İstanbul: Cem Yay.
- Bergson, Henri (1947). *Yaratıcı Tekâmül* (Çev. M. Ş. Tunç). İstanbul: M.E.B. Yay.
- Bergson, Henri (2007). *Madde ve Bellek* (Çev. I. Ergüden). Ankara: Dost Yay.
- Bogue, Ronald (2002). *Deleuze & Guattari* (Çev. İ. Öğretir, A. Utku). İstanbul: Birey Yay.
- Bogue, Ronald (2003). *Deleuze on Cinema*. Newyork: Routledge.
- Brown, Blain (2008). *Sinematografi* (Çev. S. Taylaner). İstanbul: Hil Yay.
- Colebrook, Claire (2009). *Gilles Deleuze* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Doğu Batı Yay.
- Deleuze, Gilles (1997a). *Cinema 1: The Movement-Image* (Çev. H. Tomlinson, B. Habberjam). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1997b). *Cinema 2: The Time-Image* (Çev. H. Tomlinson, R. Galeta). Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (2004). *Proust ve Göstergeler* (Çev. A. Meral). İstanbul: Kabalcı Yay.
- Deleuze, Gilles (2006a). *Bergsonculuk* (Çev. H. Yücefer). İstanbul: Otonom Yay.
- Deleuze, Gilles (2006b). *Kıvrım: Leibniz ve Barok* (Çev. H. Yücefer). İstanbul: Bağlam Yay.

- Deleuze, Gilles (2006c). *Müzakereler* (Çev. İ. Uysal). İstanbul: Norgunk Yay.
- Deleuze, Gilles (2006d). *Nietzsche* (Çev. İ. Karadağ). İstanbul: Otonom Yay.
- Deleuze, Gilles (2007a). *Kant Üzerine Dört Ders* (Çev. U. Baker). İstanbul: Kabalcı Yay.
- Deleuze, Gilles (2007b). *Leibniz Üzerine Beş Ders* (Çev. U. Baker). İstanbul: Kabalcı Yay.
- Deleuze, Gilles (2008a). *Ampirizm ve Öznellik* (Çev. E. Erbay). İstanbul: Norgunk Yay.
- Deleuze, Gilles (2008b). *Spinoza Üzerine On Bir Ders* (Çev. U. Baker). İstanbul: Kabalcı Yay.
- Deleuze, Gilles, Claire Parnet (1990). *Diyaloglar* (Çev. A. Akay). İstanbul: Bağlam Yay.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari (2001). *Felsefe nedir?* (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: YKY.
- Denkel, Arda (2003). *İlkçağ'da Doğa Felsefeleri*. Ankara: Doruk Yay.
- Eisenstein, Sergey (1984). *Film Duyumu* (Çev. N. Özön). İstanbul: Payet Yay.
- Euclid (1838). *Elements* (Çev. R. Simson). Philadelphia: Desilver, Thomas Co.
- Goodchild, Philip (2005). *Deleuze & Guattari: Arzu Politikasına Giriş* (Çev. R. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Hegel, G.W.F. (1977). *Phenomenology of Spirit* (Çev. A. V. Miller). Oxford: Oxford University Press.
- Herakleitos (2005). *Fragmanlar* (Çev. C. Çakmak). İstanbul: Kabalcı Yay.
- Hesiod (2006). *Theogony, Works and Days, Testimonia* (Çev. G. Most). London: Harward University Press.
- Holland, Eugene W. (2007). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u: Şizoanalize Giriş* (Çev. A. Utku, M. Erkan). İstanbul: Otonom Yay.
- Hume, David (1975). *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma* (Çev. O. Aruoba). Ankara: H.Ü. Yay.

- Kant, Immanuel (2002). *Prolegomena* (Çev. İ. Kuçuradi, Y. Örnek). Ankara: TFK Yay.
- Kant, Immanuel (2008). *Arı Usun Eleştirisi* (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yay.
- Leibniz, G. W. (1902). *Discourse on Metaphysics Correspondence with Arnauld and Monadology* (Çev. G. Montgomery). Chicago: The Open Court Publish.
- Marrati, Paola (2008). *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy* (Çev. A. Hartz). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Newman, Saul (2006). *Bakunin'den Lacan'a*, (Çev. K. Kızıltuğ). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Nietzsche, Friedrich (2002). *Güç istenci* (Çev. S. Umran). İstanbul: Birey Yay.
- Nietzsche, Friedrich (2004). *Putların Alacakaranlığı* (Çev. İ. Z. Eyuboğlu). İstanbul: Say Yay.
- Peirce, C. S. (2004). *Mantık Üzerine Yazılar* (Çev. H. Yıldız). Ankara: Öteki Yay.
- Petric, Vlada (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm* (Çev. G. Yamaner). Ankara: Öteki Yay.
- Platon (2000). *Sofist* (Çev. C. Karakaya). İstanbul: Sosyal Yay.
- Platon (2001). *Timaios* (Çev. E. Güney). İstanbul: Sosyal Yay.
- Prigogine, Ilya (2004). *Kesinliklerin Sonu: Zaman, Kaos ve Doğa Yasaları* (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yay.
- Pudovkin, V. I. (1995). *Sinemanın Temel İlkeleri* (Çev. N. Özön). İstanbul: Bilgi Yay.
- Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. London, Duke University Press.
- Safranski, Rüdifer (1998). *Martin Heidegger: Between Good and Evil* (Çev. E. Osers). Massachusetts: Harvard University Press.
- Saussure, Ferdinand (1985). *Genel Dilbilim Dersleri* (Çev. B. Vardar). Ankara: Birey Toplum Yay.
- Spinoza (2006). *Etika* (Çev. H. Z. Ülken). Ankara: Dost Yay.

- Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinema Felsefesi*. İstanbul: Es Yay.
- Tarkovski, Andrey (2008). *Mühürlenmiş Zaman* (Çev. F. Ant). İstanbul: Agora Yay.
- Totaro, Donato (2007a). "Sinema 1: Hareket İmaj" (Çev. A. Sezer, E. Koyuncu). *Tesmeralsekdiz*, cilt 1, ss. 78-87.
- Totaro, Donato (2007b). "Sinema 2: Zaman-İmaj" (Çev. İ. Sümer). Ankara: *Tesmeralsekdiz*, cilt 1, ss. 88-95.
- Vertov, Dziga (2007). *Sine-Göz* (Çev. A. Ergen). İstanbul: Agora Yay.
- Wiener, Norbert (1954). *The Human Use of Human Beings*. Newyork: Doubleday Anchor.
- Yıldız, Dinçer (2006). *Henri Bergson'un Felsefesi*. İstanbul: Bağlam Yay.
- Zizek, Slavoj (2005). *Yamuk Bakmak* (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yay.

ÖZGEÇMİŞ

1985 yılında İstanbul'da doğdu. 2009 yılında Anadolu Üniversitesi İktisat bölümünü bitirdi. Aynı yıl Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde felsefe yüksek lisans programına başladı.