

BERGSON VE SİNEMA

Hikmet Sofuoğlu*

ÖZET

Henri Bergson sinemayı felsefik söyleme taşıyan düşünürlerin başında gelir. Bergson sinema kavramını zekanın gerçekliği anlama yöntemi ile özdeşleştirmek amacıyla kullanır. Bu nedenle Bergson felsefesinde sinema daha ikincil bir öneme sahiptir. Bergson zeka ve sezginin bilginin farklı türleri olduğunu savunur. Bilimsel ilkeler düşünsel olurken, metafiziksel ilkeler sezgiseldirler. Buna karşın bilim ve felsefe, düşünsel ve sezgisel bilgiyi üretmek amacıyla bir araya gelebilirler. Bu tür bir bilgi gerçeğin ayrımlanmış algısını birleştirebilir. Bu makale, Bergson'un sinemaya verdiği kavramları ve bu kavramların sinemanın temel özellikleri olan hareket, zaman ve düşünceyi anlamamıza nasıl yardımcı olacaklarını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: Hareket, zaman, süre, madde, görüntü, bellek, algı, sinema.

BERGSON AND CINEMA

ABSTRACT

Henri Bergson is one of the first philosophers to include cinema in a philosophical discourse. His use of cinema was an analogy to demonstrate the method by which the intellect grasps knowledge of reality. For that reason cinema may have played a minor and secondary role in Bergson's philosophy. Bergson argues that intellect and intuition are capable of different kinds of knowledge. Scientific principles are intellectual, while metaphysical principles are intuitive. However, science and philosophy can be combined to produce knowledge that is both intellectual and intuitive. Such knowledge can unify divergent perceptions of reality. The purpose of this essay is to draw out the contextual meanings Bergson gave to cinema and how they can help us to understand some of the fundamental properties of cinema: movement, time and thought.

Keywords: Movement, time, duree, matter, image, memory, perception, cinema.

GİRİŞ

İlk yıllarında mekanik yeniden üretim doğasından dolayı eleştirilenler sinemanın gerçeği mekanik olarak yeniden ürettiği için bir sanat olamayacağını öne sürmüşlerdi. Oysa Bergson bu eleştirilerden çok daha önce, kendi felsefik düşünceleri kapsamında sinemayı çok daha farklı yönlerden eleştirmişti. Bergson'un sinema eleştirisinde ilk bakışta bir makine olan kamera aygıtı sorgulanır; kamera gerçek hareketi bir dizi hareketsiz kesitlere böler ve yansıtma aygıtı bu hareketsiz kesitlere ardışıklık ekleyerek yeniden harekete dönüştürür. Yaratıcı Evrim kitabının son bölümünde Bergson sinemayı şöyle tanımlar: "...bütün görüntülere özgü hareketlerden genel olarak hareket denebilecek, soyut ve basit bir hareket oluşturmak ve görüntüleri bir oyuncuya koyarak her özel hareketin teklifiğini, bu genel hareketin bireysel duruşlarla karşılaştırılması aracılığı ile yeniden oluşturmaktan başka bir şey değildir." (Bergson 1998:305).

Gerçekten de sinema şeridi üzerindeki durağan görüntü dizinleri ne kadar çok olursa olsun bunların hareketsizlikleri ile hiçbir zaman bir hareket yaratılamaz. Görüntülerin canlanabilmeleri için mutlaka başka bir harekete gereksinim vardır; bu da sinema yansıtıcısında bulunan örtücünün mekanik açılma/kapanma hareketidir. Sinemanın kayıt pratiği bu açılma/kapanma hareketi üzerine kuruludur. Çekim sırasında kamera objektifinin arkasından geçen film şeridi bir an durur, görüntü kaydedilir, sonra film karesi değişir ve kaydedilmek için yeniden durur. Bu böyle devam eder. Film şeridi durduğunda kameranın örtücüsü açılır, film akarken kapanır. Kameranın örtücüsünün bu açılma, kapanma hareketi olmadığında film üzerinde, sürekli ışık almanın getireceği bulanıklık oluşur. Aynı biçimde filmin izlenmesinde bu tek tek hareketsiz görüntülerin kısa sürelerle objektifin arkasında durması gerekir. Göstericinin ışık kaynağı önünden, durmaksızın akan bir film şeridi üzerindeki görüntülerin algılanması için bu durma hareketi zorunludur. Fakat yalnız başına hareket yanılması yarat-

* Doç., Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

mak için yeterli değildir. Asıl hareket yanlışlaşmasını veren gösterici üzerinde bulunan örtücünün açılma/kapanma hareketidir. Bu nedenle film akarken geçen süre, filme kaydedilemeyen ve daha sonra izleme sırasında bütünlenerek sürekliliği sağlayan zamanı içerir. Başka bir deyişle sinemadaki bu hareket yeniden kurulmuş soyut bir harekettir ve gerçek süreden çok soyut bir zamanı verir.

Bergson felsefesinde gerçekte sinema aracılığı ile insan algı ve düşüncesinin eleştirisi yapılır: Sorun makineden önce insanın algılama ve düşünme alışkanlıklarıdır. Bergson'a göre algılamada ve düşüncede temel yanlışlık, hareketin konumların ya da durumların ardışık bir dizilişi olduğunu varsaymaktır: "Hareket ve değişimin yeniden üretilmesine olan alışkanlığımız gerçek nedeni görmemizi gizler. Hareket konumların ve değişim durumların dizilişi olduğunda zaman da birbirinden farklı parçaların ardıl dizilişiyle kurulur. Hiç şüphe yok ki biz hala onların birbirlerini izlediklerini söylüyoruz fakat, bu örnekte bu ardıllık, sinematografdaki görüntülerle benzerlik gösterir... Ardıllık bu nedenle hiçbir şey eklemeyebilir; aksine bir şeyleri alıp götürür; bir eksikliğe, algılamadaki bir zayıflığa işaret eder ki, onu bir bütün olarak kavramak yerine, film görüntüsünü bu zayıflık aracılığı ile tek kare görüntüye parçalamaya zorlar."(Bergson 1992:17-18).

Bergson bu görüşleriyle bir anlamda sinemanın hareketi hareketsiz kesitlerle yeniden kurarken insan algısının yaptığından başka bir şey yapmadığını öne sürer. Bu bakımdan Bergson sinemanın insan algısının koşullarından koptuğunu savunan düşünceden de ayrılır. Bergson Yaratıcı Evrim'de şöyle devam eder: "Sinemanın yaptığı bu olduğu gibi, bizim bilgimizin yaptığı da budur. İç oluşa bağlanacak yerde bu oluşu yapay olarak yeniden düzenlemek üzere maddi dünyaya aktarmaktır. Geçip gitmekte olan gerçeklikten neredeyse anlık görüntüler alıyoruz ve bunlar o gerçeklik için karakteristik olduklarından, onları soyut, tekbiçimli, görünmez, bilinç aygıtına yerleşmiş bir oluş süreci boyunca aktırıp geçirmemiz yetiyor bize... Algılama, düşünme, dil genel olarak böyle işlerler. Oluşu düşündüğümüzde ya da açıkladığımızda, hatta algıladığımızda bile içimizde bir tür sinematografi işletmekten öteye bir şey yapıyor değiliz. Artık kısaca diyeceğiz ki pratik

bilgimizin mekanizması sinematografik mekanizmadır." (Bergson 1998:306). İlk bakışta Bergson'un bu görüşlerinden sinemanın yalnızca insan algısından kaynaklanan yanlışlaşmaların yeniden-üretimi olduğu sonucu çıkarılabilir. Oysa Bergson felsefesinde "süre"(durée) kavramı ayrıntılı bir biçimde incelendiğinde sorunun, günümüz elektronik teknolojilerine kadar uzanan çok daha farklı boyutlarının bulunduğu ortaya çıkar.

SÜRE VE MEKANSALLAŞTIRILMIŞ ZAMAN

Süre, akan zamanın dinamik hareketi olarak Bergson felsefesinde üzerine sürekli vurgu yapılan vazgeçilmez bir kavramdır. Bergson'a göre süre evrendeki oluş, gerçeğin kendisidir. Dışımızda yani mekanda tasarladığımız zaman bizim tarafımızdan uydurulmuş soyut, matematik bir zamandır ve gerçek değildir; mekânın bölünmesi ile yapay olarak tanımlanmıştır. Oysa evrende en açık şey süredir, daha doğrusu evren süre biçimindedir ve bunu yalnızca sezgi kavrayabilir. Bergson'un hareket ve süre ile ilgili olarak temel savunusu şudur: İsterseniz sonsuza kadar gidin, zamanı sonsuzca ayırıştırın, gitgide daha hızlı kesitler alın, dakikalar, saniyeler vb.gibi, hep aynı durumlarla karşılaşacaksınız, başka bir şeyle değil. Bergson bu durumların zamandan çok mekân olduklarını ekler. Kesitler her zaman mekansaldır. Kesitleri istediğiniz kadar birbirlerine yaklaşırın, bir şey yine de zorunlu olarak elinizden kaçacaktır. Bu kaçan şey istendiği kadar küçük olsun bir kesitten ötekine geçiştir; sıçramadır. Bergson'un süre olarak tanımladığı şey, bir kesitten bir durumdan bir başka duruma geçiştir. Bir durumdan diğer duruma geçiş bir durum, bir konum ya da bir mekân kesiti değildir. Süre bir durumdan diğerine yaşanmış bir geçiştir. Bu nedenle ne bir duruma ne de başka bir duruma indirgenemez. Süre iki kesit arasında olup bitendir. Bu nedenle Bergson zamanın bir birikim olduğunu söyler. Gelecek hiçbir zaman geçmişin bir benzeri olamaz, çünkü her adımda yeni bir birikim ortaya çıkar. Bergson bilinçli bir varlık için var olmanın değişmek anlamına geldiğini vurgular: Çünkü değişmek demek olgunlaşmak demektir; olgunlaşmak ise sonsuzca kendi kendini yaratmak demektir. Bu yalnızca bilinçli insan varlığı için değil, fakat bütün gerçeklik için böyledir. Bergson geliş-

mevi, ancak süre olarak anladığımız durumda açıklığa kavuşabileceğimizi savunur.

Bergson'a göre süre ve bellek sürekli bir oluş ve büyümedir. Anılar unutulmazlar yalnızca şimdinin içerisinde birikerek algının ve anımsamanın konusu olurlar. Bilinç, süre ve bellek gibi tutumlu ve sadedir. Bu nedenle hiçbir şey kaybolmaz. Çünkü yaşamın zamanı ve bilinci bugünün zamanı içindedir. Bergson'a göre süre ve bellek sürekli bir oluş ve büyümedir. Anılar unutulmazlar yalnızca şimdinin içerisinde birikerek algının ve anımsamanın konusu olurlar. Bilinç, süre ve bellek gibi, tutumlu ve sadedir. Bu nedenle hiçbir şey kaybolmaz. Çünkü yaşamın zamanı ve bilinci bugünün zamanı içindedir. Bergson'un bilinç durumlarının sürekli ilerleyişi olarak tanımladığı süre insan kişiliğinde birbirleri ile kaynaşmış dinamik akıntılar olarak görülür. Bu durumda birbirinin içine geçme ve kaynaşma Bergson'un süre kavramında temel öge olur. İç içe geçme ve kaynaşma, sürekli akışın ve değişimin bölünmez ögesi haline gelir; doğada en son gelenin kendisini kendisinden önce gelenle açıklayabildiği bir süreç olur.

Bergson'a göre yalnızca soyut zaman ve mekan 'önce' ve 'sonra'lara ayrılabilir, yalnızca soyut zamanda ve mekanda ayrı ve belirgin bölümler arasında fark vardır. İlk bakışta müzik notaları gibi, bir film karesinin, bir diğeri ile ilişkisinin birbirinin içine geçme kavramı ile açıklanabileceği varsayılabilir. Birbirinin içine geçme, bir parçanın niteliksel özellikleri için bütünü geri kalanı ile bağlantılanmasına dayanır. Birbirinin içine geçme, bağımsızlık ya da kesiklilikle bir karşıtlık oluşturur. Oysa sinemada zaman ve hareket, kendi doğalarından arındırılmış bir biçimde insan zekası tarafından soyutlanmış bir biçimde birbirleri ile bağlantısız olarak ele alınabilmektedir. Bu nedenle Bergson sinematografik süreci, ilerlemenin birbiri ardı sıra dizilmiş birbirinden bağımsız donuk kareler olduğunu vurgulayarak olumsuzlar.

Bergson bir yandan madde, beden ve belleği (organik olmayanları) tin, bilinç ve akılı (organik olanlardan) ayırırken, diğer yandan gereksinimlerde birleşik bir durumda bulduklarını savunur. Bu bir anlamda idealizm ve realizm arasındaki dolaylı ilişkinin varlığını kanıtlama çabasıdır. Madde ve Bellek'te, zekanın idea-

lizme yerleşmiş olduğunu ama aynı zamanda maddeden oluştuğunu vurgular. Madde kaldırıldığında zeka da kalkmış olur. Madde, sürenin çok küçük öğelerine sahip olsa da, Bergson için madde saf hareketin içinde bir enerjidir. Bu nedenle madde, bizim düşündüğümüz gibi hareketsiz ya da durağan olamaz.; olsa olsa hareketin en son biçimini ifade eden enerjidir. Böylelikle madde, nesnelere biçimleri ve özellikleri olmaktan çok, zekanın oluşun sürekliliğinden çekmiş olduğu anlık görüntülerdir. Bergson şöyle devam eder "mutlak olarak tanımlanmış hatlarıyla maddenin bağımsız parçalara ayrılması soyut bir bölmedir" (Bergson 2002:259). Sinema idealizm ve realizm ayrılığında özel bir durum oluşturur: Tam olarak organik değildir, ama ansallığı ve hareketliliği ile organik nitelikler taşır. Bergson'un bilinç durumlarının sürekli ilerleyişi olarak tanımladığı süre insan kişiliğinde birbirleri ile kaynaşmış dinamik akıntılar olarak görülür. Bu durumda birbirinin içine geçme ve kaynaşma Bergson'un süre kavramında temel öge olur. İç içe geçme ve kaynaşma, sürekli akışın ve değişimin bölünmez ögesi haline gelir; doğada en son gelenin kendisini kendisinden önce gelenle açıklayabildiği bir süreç olur. Müzik notaları birbirinin içine geçmiş olarak yorumlandığında süre ile bir benzerlik oluşturur. Bergson müziğin süreyle olan benzerliğini şu şekilde açıklar: "Yalnızca bizim iç yaşamımızın melodisi vardır, kendi kendinin bilincinde olan varlığımızın kendi kendisini bölmeyecek ve bölünmeyecek olan melodi. Benliğimiz bunun ta kendisidir. Gerçek süreyi de bu değişikliğin bölünmez sürekliliği oluşturur. Bir melodi dinlerken, onun kendi sürekliliğini ve onu bölümlere ayıramayacağımız gibi süreyi de bölümlere ayıramayız" (Bergson 1992:148).

Bergson şöyle devam eder "sanatçı için...zaman sadece bir süs değildir içeriği değiştirilmeksizin uzatılacak ya da kısaltılacak bir aralık değildir" (Bergson 1998:369-370). Süre anlaşıldığı üzere bilinçtir, sanat yapıtının ortaya çıkmasında bütünsel bir işlev yüklenir. Bergson, zamanın soyut bir biçimde ele alınmasının nedenini, zekanın madde ile olan ilişkisine bağlar: Madde ile yoğrulmuş oluşmuş olan zeka, konu ne olursa olsun onu mutlaka maddeye çevirmek ve sonra parçalara ayırmak zorundadır. Bu yöntemi kullanmadığı zaman madde, zeka için anlaşılması güç bir olgu ola-

rak ortaya çıkar. Bu nedenle zeka her şeyin istenildiği kadar parçalanabileceğini, her parçanın da yeniden parçalanabileceği düşüncesini bir anlama yöntemi olarak kullanır. İnsan zekası için maddi dünya sonsuz derecede parçalanabilir ve yeniden birleştirilerek biçimlendirilebilir bir dünyadır (Bergson 1998:153-4).

Bergson, zekanın bilgiye ulaşmak için ayırtma ve yeniden birleştirme eylemlerinin bir sonucu olarak zekanın hareket eden akan şeyleri hareket etmeyen akmayan şeyler aracılığı ile düşünmeye ittiğini vurgular. Bu açıdan bakıldığında zekanın işlevinin hareketin kendisinden çok, onu yönlendirmek, ondan alınacak sonuçları gözetmek daha doğrusu amaçlara ulaşmak olduğu söylenebilir. Bu nedenle amaca erişmek koşuluyla araçlara pek önem verilmez. Amaçları gerçekleştirmeye olan eğilimimiz bundan gelir. Bergson bunu şu şekilde özetler: Sistemleştirilmiş hareketlerden oluşan eylemlerimizde dikkatimiz yalnızca amaca ya da hareketin yönüne çevrilir. Eylemlerde hareketli olan şey bizi ilgilendirmez, aksine hareketi engelleyen ya da hareketin ortadan kalkmasını sağlayan süreksizlikler daha fazla dikkatimizi çeker. Hatta zekamız harekete sırt çevirmiş bile denebilir. Çünkü insan zekası onunla uğraşmaktan hiç bir ilgi duymaz. Eğer zeka yalnızca teoriye ait bir olgu olsaydı harekete yerleşirdi, çünkü hareket gerçeğin kendisidir, hareketsizlik ise ancak görünürde ve görecelidir. Fakat zeka büsbütün kendisini başka bir şeye vermiştir. Kendi kendisini zorlamadıkça aksi yöne gider, asıl gerçek asıl öge hareketsizlikmiş gibi daima hareketsizlikten hareket eder; hareketi tasarladığı zaman bile hareketsizliğe çevirir (Bergson 1998:155). Kısaca zekanın harekete önemsedığı şey, hareketin nereye gittiği, ve hareketin her hangi bir anında nerede bulunduğunu bilmektir. Başka türlü söylemek gerekirse biz hareket eden bir nesnenin her şeyden önce şimdiki ya da ilerideki yerlerine bakar, fakat onu bir yerden başka bir yere aktaran ve hareketin kendisi olan ilerlemelere bakmayız: “Örneğin kol kaldırmak gibi basit bir hareketi düşünelim. Bunu gerçekleştirmek için gerekli olan bütün hareketleri önceden tasarlayalım ya da yaparken birer birer algılayamaya çalışalım. Zeka hemen amaca yani yapılması tasarlanan hareketin şematik ve basitleştirilmiş bir görüntüsüne geçer... O halde zeka yapacağı eylemleri ulaşılacak amaçlara,

yani durak noktalarına göre tasarlar. Bu yolla erişilmiş bir amaçtan başka bir amaca, bir durağanlıktan başka bir durağanlığa bir dizi sıçramalarla geçer” (Bergson 1998:299).

Bergson’un ünlü Zenon paradokslarına yanıtı, bir anlamda sinematografik sürecin de eleştirisidir. Metafiziksel alanda Zenon, gerçeğin bir akış olduğunu ve sürekli değiştiğini savunan Herakleitos’a karşı gerçeğin durağan ve değişmez olduğunu ileri süren Parmenides’i destekler. Zenon değişim ve hareketin paradoksallı doğasını dört ünlü paradoksla kanıtlamaya çalışır. Hareket üzerine ikinci paradoksunda yarışa önce başlayan yavaş olanın, arkasından gelen hızlı olan tarafından asla geçilemeyeceğini öne sürer. Bunun nedeni, hızlı olanın önündeki mekanın sonsuza kadar bölünebilir olmasıdır. Hızlı olanın her ilerleyişi, yavaş olanın ilerleyişine karşılık gelir ve aralarındaki mekan sonsuza kadar bölünebildiğinden hızlı olan hiçbir zaman yavaş olanı geçemez. Bergson, bu paradoksun ancak hareketin bir mekan gibi ele alındığında ve bu hareketin (mekanın) sonsuza bölünebileceği varsayımıyla doğru olabileceğini öne sürer. Oysa Bergson’a göre hareket mekandan farklı olarak türdeş olmayan nitelikleri içerir. Gerçek hareket bölünemez. Hareketi bölünmeyen bir bütün olarak ele aldığımızda bu paradoks ortadan kalkar. Bergson, Zenon paradokslarını hareket ve değişikliğin akıl yoluyla ifadesi sonucunda ortaya çıkmış zorluklar olarak görür. Maddenin gerçekliğinin zamanın üzerinde arama yönteminin benimsenmesi ve bilincimizin de bu tür algı biçimine uyum sağlaması, hareket ve değişimi zamanın dışında mekanda aranması zorunluluğunu getirmiştir. Hareketi, bir dizi süreksizlikler, durağan konumlar, zamanı da bir dizi kesikli, donmuş, katlanmış hareketsiz anlar olarak yorumlayan Zenon’un aksine Bergson zamanı dinamik bir süreç, sürenin devamlı bir akışı olarak yorumlar.

Zenon’un üçüncü paradoksu ise en önemli olanıdır: Bu paradoksa göre havada giden ok durmaktadır. Çünkü eğer bir şey kendine eşit bir yer kapladığında durur demekse, ok da her an kendine eşit yer kapladığından duruyor demektir. Bu paradoksta ok, hareketinin her anında hareketsiz olacaktır, çünkü kımıldaması yani hiç değilse, birbirini izleyen iki yer işgal etmesi için gerekli olan zamanı bulamayacak-

tır. Sonuçta belirli bir anda, belirli bir noktada hareketsiz olacaktır. Ok, geçtiği yerlerin her noktasında hareket ettiği sürece hareketsizdir. Zenon'ya göre bir şey hareket halinde ise ya olduğu yerde ya da olmadığı yerde olmalıdır. Eğer birinci önerme doğru ise gerçekte hareketsizdir. Eğer ikinci önerme doğru ise açıkça bu olanaksızdır. Bergson, Zenon'nun, "ok geçtiği yerlerin her noktasında hareket ettiği sürece hareketsizdir." yorumunu şu şekilde yanıtlar; "...Evet, eğer ok geçtiği yerlerin bir noktasında bulunabiliyor varsayımıyla bu önerme doğrudur. Hızla giden bir ok hareketsizlik olan bir yerde bulunabiliyorsa bu önerme yine doğrudur. Ancak ok geçtiği yerlerin hiçbir noktasında bulunuyor değildir. Olsa olsa bunların üzerinden geçerken ve üzerinde durma olasılığı olan bir noktada durabilir demek gerekir. Ok bu noktada durmak olanağını bulduğunda burada kalacak ve bu noktada hareket artık ortadan kalkacaktır. Gerçekte A noktasından B noktasına düşmek için hareket eden okun AB hareketi, kendisini fırlatan yayın gerginliği kadar basit, bölünmez bir harekettir" (Bergson 1998:308-309).

Bergson burada temelde şunu açıklamaktadır: Hareketi uzamdaki konumlarla ya da zamandaki anlarla, yani hareketsiz "kesitlerle" yeniden kuramazsınız. Böyle bir yeniden-kurma ancak konumlara ve anlara soyut bir ardışıklık, mekanik, türdeş, evrensel ve uzamdan kesilerek alınmış, bütün hareketler için aynı olan bir zamanın soyut düşüncesine bağlayarak yapılabilir. Gerçekte hareketin duraklarla (uç hareketler) gerçekleştirilebileceği varsayımı, başlamış bir hareketin geçtiği yerler boyunca bıraktığı hareketsiz geçitin üzerinde istendiği kadar hareketsizliklerin sayılabileceğinden gelmektedir.

Zenon'nun paradoksları günümüze değin zaman ve uzam kuramlarının dayanağı olmuştur. Bilim Zenon'nun ilkelerine göre çalışır: Hareketi parçalar, hareketin hızını değiştirir. Sonsuz sayıda gözlemlenebilir, ölçümlenebilir küçük süreksizliklere böler. Bergson'a göre bilimsel ve maddeci düşünmek, varlığı mekansal olarak geometrik bir düzleme oturtmaktır; en az bunun kadar olan zamanı göz ardı etmektir: "Bilim geliştikçe maddeyi mekan içindeki bir takım işlevlere, birtakım belirtiler olan hareketlere indirger. Öyle ki sonunda

hareket gerçekliğin kendisi durumuna gelir. Kuşkusuz bilim bu harekete bir dayanak aramaya başlar: Fakat, kendisi geliştikçe dayanak geriler: yığınlar bir takım moleküller, moleküller birtakım atomlar, atomlarda bir takım elektronlar ya da maddeler biçiminde buharlaşarak dağılırlar" (Bergson 1992:148).

Sinemada hareket Zenon'nun hareket paradoksu ile bir benzerlik oluşturur. Film karesi Zenon'nun ok'u gibi gerçekte hareket etmez. Film bizim usumuzda hareketlenir. Sinemada gerçek hareket, yansıtıcının (projektörün) film karesini ışık kaynağının önüne çekmesiyle gerçekleşir. Ancak film karesi yerine oturduğunda bir süre durur. Yansıtılan görüntü bu durumda hareketsizdir. Burada üzerinde durulması gereken en önemli nokta temel yapısal birim olan film karesinin içerdiği görüntülerin hareketsiz olduğudur. Gerçekte film matematiğin görselleştirilmiş biçimidir. Bilimsel araştırmalarda değişim bir dizi küçük süreksizliklere, durağan birimlere bölünmüştür. Böylelikle değişimin değişkenleri ayrı tutularak ölçüm ve gözlem yapabilmek için gerekli olan süre kadar dondurulabilirler. Böylelikle değişim, küçük durağan süreksiz birimlerin hareketsizlikleri üzerinde oynanarak denetim altına alınabilir. Matematiğin bu ilkeleri film için de geçerlidir. Bir hareketi bir dizi süreksizliklerde böldükten sonra, bu süreksizlikler üzerinden yeni süreklilikler, farklı hareket dizinleri yaratılabilir. Kurguda olduğu gibi hareket dizinlerin (çekimlerin) yerlerini ya da sayılarını değiştirerek kendisinden başka bir harekete dönüştürülebilir. Bergson'un Zenon paradokslarına verdiği yanıtlara dayanılarak, sinemanın bir mekansallaştırma mekanizması olduğu söylenebilir. Sinemanın dayanağı olan fotoğraf şimdiyi dondurarak zamanı mekansallaştırır; bu anlamda fotoğraf gerçek yaşamda olanaksız olanı gerçekleştirir. Bergson'un öne sürdüğü gibi film, kesikli (her görüntü karesi arasındaki siyah boşluklar) ve her durağan karenin zamansal olarak kodlanmış yansıtılmasıyla gerçekleştirilen bir hareket yanılmasıdır. Bergson için bölünmüş zaman mekansal zamandır gerçek süre değildir. Gerçek süre tek tek görünümünden oluşmaz. Bu durumda sinema bizlere yalnızca hareketin yanılması verir.

Özetlemek gerekirse Bergson sinematografik yöntemi üç temel konuda eleştirmiştir:

1. Bir film yapay bir biçimde mekanik olarak yeniden üretildiğinden zaman yaratıcı bir işleve sahip değildir. Film gerçeğin mekanik olarak kavramsallaştırılmış biçimidir.

2. Sinematografik süreç tıpkı zeka ve bilim gibi akan gerçeklikten durağan kesitler almayı içerir. Hareket yansıtıcının hareketiyle elde edilen bir yansımadır; görüntülerin içinde olmayan, daha sonra yapay olarak eklenen bir olgudur.

3. Film gerçekliğin/zamanın mekansallaştırılmasıdır. Gerçek bir akış olan sürenin sinematografik süreç içerisinde bir işlevi yoktur, çünkü sinematografik süreç bir “ardışıklık” içerir; gerçek sürenin temel özelliği olan “birbirinin içine geçerek kaynaşma” süreçlerini içermez.

DELEUZE'ÜN SİNEMA ANALİZİNDE BERGSON'UN GÖRÜNTÜSÜ

Deleuze'ün film kuramında ortaya koyduğu temel sorun, yeni olsun olmasın, sinemanın Platon'un yansılamaya yönelik durağan idealarını ya da yeni tür hareketin ve sürenin gösterimini kusursuzlaştırmasına ilişkindir. Bergson'a göre antik düşünce zamana aşkın ideaların (ayrıcılık anların) yansılamasının niteliğini verirken, Modern bilim zamanı konularına ya da “her hangi bir”e parçalamıştır: “Eski (Antik) bilim, “ayrıcılık an”ları ya da tanımlı anları saptadıktan sonra onu yeteri kadar bildiğine inanır. Yeni (Modern) bilim ise nesneyi her hangi bir an’ları saptayarak ele alır” (Bergson 1998:330). Bergson’da Platon’un biçimleri ya da idea’ları ve Aristoteles’in kopyaları genel olarak dil aracılığı ile belirlenmiş ‘ayrıcılık an’lara karşılık gelir. Örneğin düşen bir maddenin hareketinden söz edildiğinde, düşme olgusu bütünüyle karakterize edildikten sonra kavranmış olduğuna inanılır. Bu nedenle düşme hareketinin son durumu ya da en son noktası (telos, akme) göz önüne alınır ve bu nokta “ayrıcılık an” olarak belirlenir. Bergson, Aristoteles ve Galileo arasındaki hareket anlayışını şu şekilde karşılaştırır: Aristoteles fiziğinde düşen nesnelere hareketleri, yukarıdan, aşağıdan düşme, kendiliğinden yer değiştirme, kendi yeri ya da yabancı yer gibi ‘ayrıcılık an’larla açıklanır. Oysa Galileo nesnelere düşmelerinde ‘ayrıcılık an’ olmadığını görmüştür: ona göre düşen bir nesneyi incelemek, düşmenin her hangi bir anı’na

önem vermek olarak yorumlandı; düşme ya da ağırlığın bilimi, düşmenin her hangi bir anını belirtmektir. Bu nedenle dilin göstergelerinden çok daha etkin göstergelere gereksinim vardır (Bergson 1998:331).

Bergson bu noktada şu yargılara ulaşır: Modern bilimi antik bilimden ayıran temel farkın, zamanı sonsuz olarak inceleyebilmesi, parçalayabilmesidir. Antik çağa göre zaman, doğal algının elverdiği ölçüde evrelere ayrılır, dil de bu evrelerde bireyselliği ardışık olgulara ayırır. Antik düşünceye göre bu ardışık olgulardan her biri ancak bir tanım ya da toplu bir betimlemeye gönderme yapar. Bu betimleme yapılırken ardışıklıklar arasında başka evreler fark edildiğinde artık bunlar bireysel evreler değil bir çok evreler olacaktır. Fakat zaman sürekli olarak belirlenmiş evreler olacak ve bu ayırma biçimi aklın, sürekli olarak gerçeğin yeni görünüşlerle ortaya çıkması yorumlamasını getirecektir. Buna karşın Modern bilim için zaman tersine olarak kendisini dolduran madde ile nesnel olarak bölünmüş değildir. Zamanda doğal bir bölünme yoktur. Zaman istenildiği kadar bölünebilir ve bölünmesi gerekir; ‘herhangi bir an’ diğerine karşı ayrıcalıklı ya da üstün değildir. Bu nedenle hareket ve değişim ancak, geçtiği anların herhangi bir anında nerede olduğunun belirlenmesi ile açıklanabilir (Bergson 1998:332). Özetle söylemek gerekirse Antik çağ ile Modern bilim sinematografik yöntemi temel alırlar; aralarındaki farklar ‘ayrıcılık an’ ile ‘her hangi bir an’ arasındaki farktan türetilir: birincisi birimlerin yerine biçimleri koyar; nitelikleri betimlemeye yönelir, nesneyi canlı varlıklara dönüştürür. Diğerinde ise iki an arasındaki değişimler artık nitel değişimlerden çok nicel değişimlerdir. Bu nedenle antik çağ kavramları, modern bilim ise değişen çokluklar arasındaki değişmeyen ilişkiler olan ilkeleri aradığı söylenebilir. Bergson’a göre modern bilim “zamanı bağımsız değişken olarak ele almasıyla tanımlanabilir” (Bergson 1998:336).

Deleuze'ün tanımladığı hareket-görüntü, felsefenin bu iki anı arasındaki geçiş evresine karşılık gelir. Sinemanın ilk yıllarında, sinematografik aygıtlar, “her hangi bir”e benzerler. Tüm, kesikli ve türdeş “Bir”in ardı sıra gelen durağan görüntüyü harekete dönüştürmeyi amaçlar. Deleuze’e göre her iki durumda da

zaman ve hareket sonuçta birbirine eşitlenir. Antik Yunanlılar hareketi “aşkın pozlar” ile kurarken, modernler “hareketsiz kesitlerle” kurdular. Her iki durumda da sorun, verili olduğu varsayılan “bütün”dür. Hem antik hem modern düşünce bütün’ün tamamlandığında zaman ve hareket sona ereceğini varsayar. Oysa Deleuze’e göre bütün asla kurulamaz, bundan dolayı her zaman açık’tır. Hareket, kümelerin ya da kapalı bir sistemin nesnelere Açık süreye, süreyi ise açılmaya zorladığı sistemin nesnelere bağlar: “Hareket aralarında gerçekleştiği nesnelere sürekli değişen Bütün’le ilişkilendirdiği gibi bunun tersini de yapar. Hareket aracılığı ile Bütün nesnelere bölünür ve nesnelere Bütün’de yeniden birleşirler: Aslında Bütün bu ikisi arasında değişir. Bir kümenin nesnelere veya parçalarını hareketsiz kesitler olarak kabul edebiliriz; ama hareket bu kesitler arasında kurulur ve nesnelere parçaları sürekli değişen bir Bütün’ün süresi ile ilişkilendirir. Böylelikle Bütün’ün nesnelere göreli değişimini tanımlar: Özellikle hareketin kendisi sürenin hareketli bir kesitidir” (Deleuze 2001a:11).

Deleuze hareket üzerine bu çözümlemeyi yaptıktan sonra Bergson’un Madde ve Bellek’in ilk bölümündeki tezini şu şekilde özetler:

1. Hareketin anlık görüntüleri, başka bir deyişle, hareketsiz kesitleri yoktur;
2. Sürenin hareketli kesitleri olan hareket-görüntüler vardır;
3. Hareketin de ötesinde zaman-görüntüler yani süre-görüntüler, değişim-görüntüler, ilişki-görüntüler, boyut-görüntüler vardır.

Deleuze’e göre Bütün nesnelere oluşmaz fakat onların dışsal ilişkileri tarafından tanımlanır: bir kümenin parçaları(kapalı olarak mekanda bulunan) ya da nesnelere taşınması ile diğerlerine göreli konumları değişir ve böylece niteliksel olarak bütünü değiştirir. Burada hareketin işlevi kapalı bir sistemin nesnelere Açık süreye, süreyi ise açılmaya zorladığı sistemin nesnelere bağlamaktır. Deleuze burada, küme (kapalı sistem) ve Bütün’ün (Açık sistem) hareket aracılığı ile birbirlerini bilgilendirdiklerini vurgular. Örneğin küme, çekimler dizini olarak, bütünü değiştirmek ve

bilgilendirmek üzere diğer kümelerle hareket aracılığı ile ilişkiye girer.

Bergson’un görüntü üzerine yoğunlaştığı Madde ve Bellek’ten esinlenen Deleuze, bu kitabı sinema kuramının önceden yazılmış baş yapıtı olarak değerlendirir: “Sinemanın evrimi, kendi özünün bulunuşu ve yeniliği kurguyla, hareketli kamerayla ve çekimin yansıtıcıdan ayrılarak özgürleşmesiyle gerçekleşecekti. O zaman çekim mekansal bir kategori olmaktan çıkarak zamansal bir kategoriye dönüşecekti; ve kesit artık durağan değil hareketli bir kesit haline gelecekti. Sinema böylece Madde ve Bellek’in ilk bölümündeki tezle buluşacaktır...Ama Madde ve Bellek’in bir tezi daha var ortada: hareketli kesitler, zamansal çekimler ve sinemanın geleceğini ve özünü önceden kestiren bir düşünür” (Deleuze 2001a:3).

Bergson görüntüyü algı ve gerçeklik arasında bir buluşma noktası olarak ele alır. Maddeyi, gerçekleşmesi olanaklı olan bütün görüntülerin toplamı ve algıyı da bedenle ilişkisi olan bu görüntülerin bir seçimi olarak yorumlar: “Madde, bizim görüşümüze göre, görüntülerin bir toplamıdır. Ve görüntüyü önemli bir varoluş anlamında ele alıyoruz, idealistlerin “yeni-den sunum” olarak adlandırdıklarından daha fazlasını fakat, realistlerin bir “şey” dediklerinden daha azını-bir “şey” ile “yeniden sunum” arasındaki yarı yola yerleşmiş bir varoluş” (Bergson 2002:xi-xii).

Madde ve Bellek’in ilk bölümünde Bergson madde ve görüntü arasında hiçbir farklılığın olmadığını aksine onların özdeş olduklarını vurgular. Bergson için maddenin ışıkla algılandığı ilk duyumun bile maddenin zaten bir görüntü olduğunu gösterir. Maddenin ışıkla dolu olması onun temel görünümüdür. Bergson madde ve görüntünün insan algılamasında sürekli bir biçimde olduğunu vurgular ve algının öznel olduğunu kabul eder; algı insanın maddeyi resimleştirmesidir. Bergson’a göre her iki durumda da beden etki ve tepkiler aracılığı ile enerjiyi, maddeyi ve hareketi üretir. Bu anlamda bir görüntü, bedeninin bir süzgeç ve aktarma-iletme işlevi gördüğü bu üretim ve çoğalmadan başka bir şey değildir. Bergson şöyle devam eder: “maddeyi birikme görüntüler olarak adlandırıyorum ve maddenin algılanması, benzer görüntülerin eninde sonunda

gönderme yaptığı belirli bir görüntüdür, bedenim” (Bergson 2002:36). Her görüntü, bireysel duyumlarla (algı, arzu, gereksinim) oluşturulmuş ‘resimsel’ niteliklere ve görüntüye özgü (büyüklük, biçim, yoğunluk, renk vb.gibi) ‘gerçeklere dayanan’ niteliklere sahiptir. Hemen hemen her durumda sonra olan önce olan tarafından biçimlenir. Böylece görüntü kendi başına ve bizim algıladığımız gibi var olur, çünkü dünyadaki herkesin kendine ait ayrıcalıklı görüntüsü aynı maddenin bir (görüntülerin toplamı) parçasıdır. Beden, bu görüntü dünyasının kişisel, merkezi bir görüntüsüdür. “...O zaman maddi dünyanın birikmişliği içinde bedenim, diğer görüntülerin yaptıkları gibi hareketi alan ve tekrar geri veren bir görüntüdür... Bedenim, diğer nesnelere yönelmiş bir nesne olarak, eylemin merkezidir” (Bergson 2002:20).

Bergson algıyı bedeninin somut yaşamı ile ilişkilendirir. İnsan duyu-motor işlevi gören bir merkez gibi hem tin, hem de beden olarak işler: Duyumlar, hareketler, tepkilerle başlayan tin, kaslar ve sindirim işlemlerinde beden eylemleri olarak devam eder. Her gerilme ve her gevşeme tartımında (ritminde) bu iki ayrımı fark etmek olanaksızdır. Fakat bu iki tartım gerçekleştiğinde bilinç, gelişerek dışa yönelik bir zeka, içe yönelik bir bellek etkinliği biçimini alır. Bütün bu işlemlerin merkezi olan “ben” bilinci onları dış dünyadan ayrı bir varlık, ayrı bir madde olarak görmesine neden olmaktadır. Bergson’a göre beden, maddesel akışın hangi öğelerinin algısal deneyimin alanına gireceğinin kararının verilmesinden sorumludur. Beden bu süzgeçleme işlevini eksiksiz olarak yerine getirme yetisine sahiptir. Bu işlevinin de ötesinde, Bergson, bedeni hareketin kaynağı olarak vurgular; bedeninin hareketi, görüntünün evrensel akışından kendisiyle ilgili görüntüyü çıkarır: “Maddenin yeniden sunumu bedenler üzerinde yapabileceğimiz olası hareketlerin ölçümüdür: kendi gereksinimlerimize ya da genel olarak, kendi işlevlerimize ilgi duymadığımız durumların göz ardı edilmesiyle sonuçlanır” (Bergson 2002:38).

Bergson, maddenin bilinçsiz olarak algılanmasının (saf Bellek ya da Bellek görüntü), bilinçli olarak algılanmasından (saf algı) daha fazla ve bütünsel olduğunu öne sürer. Gereksinimlere yönelik bilinçli algı, yalnızca maddenin belirli

bölgelerinde sınırlı kalır ve bütünü göremez. Dolayısı ile bilinç dikkatin seçimine göre biçimlenir. Bu tür algılamada temel sorun, algının durağan bir noktadan fotografik görüntü gibi düşünülmesinden kaynaklanır. Bergson beden ve tin ilişkisini: saf bellek (algı tarafından çağrılmayan görüntü) = tin; saf algı (bellekle ilişkili olmayan görüntü) = madde biçiminde formüle eder. Algı, duyu-motor düzeylerine dayanır; bu düzenek gündelik varlığımız için gerekli olan eylemleri düzenler ve şimdinin yönetimindedir. Bellek ise zihinseldir, geçmiştedir ve gündelik gereksinimlerle bağı oldukça zayıftır.

Bergson ve Deleuze, madde ile maddenin algılanması arasındaki ayrımı farklı düzeylerde görüntü ile ilişkilendirmişlerdir. Evrenin maddenin görüntüye eşit olduğu, daha doğrusu evrenin madde-görüntüden oluştuğu savı ile Deleuze, Bergsonculuk’ta yaşamda görülen türlerde bir farklılıktan çok onların derecelerinde, madde ve onun algılanmasında bir farklılık olduğunu öne sürer (Deleuze 2002:23). Algı, yalnızca hareket yansıtıldığında, durduğunda ya da harekete yanıt verebilecek özne tarafından yakalandığında gerçekleşebilir. Evrensel hareketler (ışık ya da enerjinin yayılımı) fiziksel hareketlere dönüştürülür. Görüntü, duyu-motor eylemler olarak işleme konulacak bir yanıt olarak hazırlanır. Böylelikle algı, bir tarafı duyumla açılmış, diğer tarafı eylemle kapanmış bir aralık olur. Aralığa yerleşen her şey duygulanım olur. Bu nedenle aralık, belirsizlik merkezi olarak tanımlanır. “Belirsizlik” burada özel bir anlam kazanır: Algıya ya da uyaranlara göre uygun eylem ya da yanıtlar için bir seçme yelpazesi oluşturur. Bu tanımlama basit ya da karmaşık olsun yaşayan bütün organizmalar için geçerlidir. Bir belirsizlik merkezi olarak aralık, mekanda içerisinde birbirinden uzak ve çok sayıda noktaları çok daha karmaşık duyu-motor yanıtlar ile ilişkiye sokan bir süreç olarak ortaya çıkar. Bergson bunu “saf algı” olarak adlandırır. Saf algı ansal olarak ortaya çıkan ve bütün canlıları (bitki ve hayvanlar) kapsayan bir algı türüdür. Bergson anlık algıyı içselleştirilmiş öznel bir görüş olarak değerlendiren ve algıyı bellekle özdeş gören, bellekten yalnızca daha yoğun olması nedeniyle ayrılacağını savunan idealist düşünceyi eleştirir. Bergson’a göre idealizm belleği yanlış yorumlamıştır. Bellek,

motor ve nörolojik yanıtları açısından algıdan farklı bir olgudur.

Bergson'un algı ve bellek çiftlemesi Deleuze'nin hareket-görüntü, zaman-görüntü çiftlemesinin kaynağını oluşturur. Bergsoncu terimlerle, sinemanın toplam görüntüsü(madde) hareket-görüntü ve zaman görüntü olmak üzere birbirinden ayrılır. Hareket-görüntü, (Bergson'un saf algı'sı) algının isteklerine yanıt veren duyu-motor eylemler (Bergson'da eylemin merkezi olarak davranan zeka) tarafından belirlenir. Klasik hareket-görüntü karakterleri, sorun ve durumlara dolaysız ve anlık eylem gereksinimini karşılayan anlatıların merkezine yerleştirilir.

Zaman görüntü (Bergson'da saf bellek) saf algının gereksinimleri ile olan bağlantısını ortadan kaldırır ve duyu-motor düzeneklerinden bir kopmaya neden olur. Hasta bir insan gibi kendisini yönlendiremez, anlık tepkiler veremez ve kendisine amaç edinemez (Pisters 2003:72). Eylemler felce uğrar ve karakterler uygun davranışa ya da amaç yönelimli hareketlerini gerçekleştirmezler. Bu nedenle zaman-görüntü anlatıların dolaşımında, düşümlerine geçmesinde baskın olur. Böylelikle Bergson'un zeka-beden çiftliğini, algı ve belleğin aracılığı ile çözme girişimi, Deleuze'nin sinema görüntüsünün analizinde temel öge olur. Hareket-görüntü'de zaman, anlatıların gündelik gereksinimlerinin hizmetindedir. Zaman, anlatının mekaniği içerisinde kendisini kaybeder. Zaman-görüntüde, anlatsal eylemler ve kaynaşmış hareketlerin bağlantısı ortadan kalkar, zaman anlatsal eylemlerin hizmetinde değildir ve hareketler zamanın saf görüntüsü olarak sunulur: "Böylece metafor ya da metanomi yoluyla bir bütünleşme yoktur artık. Bunun yerine literal görüntüye yeni-bağlantı vardır. Birleşmiş görüntülere bağlantı yoktur yalnızca bağımsız görüntülerin bağlantısı vardır. Bir görüntüden sonra diğeri yerine, bir görüntü artı diğeri olmak yerine ve her çekimin onu izleyen çekime göre çerçevelenmesi yerine...Sinematografik görüntü anlamsız ilişkiler ve mantıksız bölümlerle... zamanın dolaysız sunumu olur...Zaman görüntü düşünceyi, düşüncesizlikle, zorlamasızlıkla, açıklamasızlıkla, kararsızlıkla, mantıksızlıkla ilişkiye sokar. Görüntülerin dış tarafı ya da ön yüzü, aralık olarak aynı anda bütünü yerini alır ya

da kesme çekimin yerine geçer" (Deleuze 2001b:214).

FİLM ANALİZİNDE BİR MODEL OLARAK BERGSON'UN SÜRE'Sİ

Yansıtıcı ileriye doğru gider, geçmişi düşünmez., ama görüntüler geçmişe döner. Sinema görüntüsü, filmin perdede oynatılmasına kadar olan süreçte her şeyi içererek teknik ve estetik olanaklarıyla, Bergson'un eleştirdiği bir görüntüdür ve bu nedenle sinema yüksek düzeyde Bergsoncudur. İç içe geçme sürenin anlaşılmasında temel ögedir. Sinemada hangi yöntem, bindirme, erime ya da ustaca düzenlenmiş alan derinliğinden daha iyi olan iç içe geçmeyi çoğaltabilir? Bir başka düzeyde, ana karakterin iç dünyasını düzenleyen kurgu, süre gibi ele alınabilir. Sinemadan başka hangi sanat bilinci görselleştirebilir, sürenin özünü ortaya koyabilir? Deleuze'nin sinema kuramını oluşturmak amacıyla Bergson'un "görüntü" kavramının başladığı yerde, Bergson'un süre'sinin sinema kuramındaki sonuçlarını görmek olasıdır.

Bergson mekansal zaman ile gerçek zamanı (süre'yi) birbirinden ayırır. Mekansal zaman kavramlaştırılabilir, bölünebilir ve soyut özelliklere sahiptir. Süre bir akış, birikme ve bölünmez özelliktedir. Bergson sıkça süreyi açıklamak amacıyla bilinç (bireysel kimlik), "düşünüyorum bu nedenle zaman akıyor" formunu bir metafor olarak kullanır. Süre bilincin içerisinde ve durdurulamaz ya da zamanın bir çizgi gibi ele alınarak matematiksel kavramlarla açıklaması gibi düşünülemez. Bizim gerçek Ben'imiz, duygularımız, düşüncelerimiz ve anılarımız birbirlerinin ardı sıra dizilmekten çok, birbirleri üzerine akan, birbirlerine dönüşen bir yapıdadır. "İçsel sürede anlar keskin bir şekilde birbirlerinden ayrılmaz. Sürenin öğeleri (farklı anılar, tutkular duyular) iç içe geçmiş bir şekildedirler ve birbirlerinden ayırd edilemezler. Bu nedenle süre ölçülemez. Bergson'un tanımladığı türdeş yapıda, durağan, sonsuza kadar bölünebilir mutlak bir mekan anlayışının aksine süre, bölünemez ve matematiksel anlamda ölçülemez ve sayılara indirgenemez. Bergson süre ile saat zamanı arasındaki farkı şöyle ortaya koyar: "Saatin hareketlerini gözlerimle takip ettiğimde... Yalnızca zamandaşlıkları sayarım... Benim dışımda, mekanda, saatin akrep, yelkovanının ve

salınımının tek bir konumundan daha fazla bir konum yoktur, geçmiş konumlar hakkında hiçbir şey yoktur. Benim içimde düzenin bir süreci ya da bilinç durumlarının iç içe geçmişliğinde bir akış bulunur ki bu da gerçek süreci yaratır..” (Bergson 2001:107).

Bir kimsenin duygusal yoğunluğu sayılara indirgenemez. Bu nedenle süre mekansal kavramlardan uzak durur. Ancak Bergson tutkunun, arzunun, üzünlüğün, mutluluğun fiziksel belirtilerle olan birlikteliğini ve bu belirtilerin oluşmasıyla her hangi bir şeyin yoğunluğunun sayılabileceğini” kabul etmiştir (Bergson 2001:20). Böylelikle sayısal olarak ifade edilemeyen içsel görünümlerin bile gözle görülebilir ilişkileri bulunur. Süre’yi sinema kuramına ve analizine uygulamak, Bergson’un tüm felsefik sistemini uygulamak anlamına gelmez.

BİR SİNEMA DENEYİMİ OLARAK BERGSON’UN SEZGİ’Sİ

Sinema bulunuşundan günümüze kadar, bilim, sanat ve düşünce alanlarında zamanın, ışığın ve hareketin araştırılmasını içerir. Camera Obscura, optik oyuncaklar, hareket analizleri ve fotoğraf bu araştırma süreçlerine örnek gösterilebilir. Deleuze sinemayı düşünce ile ilişkili olan hareketin görüntüsü olarak yorumlar ve Bergson’un 1896’da yazdığı “Madde ve Bellek” kitabını sinema düşüncesinin temeli olarak gördüğünü açıklar. Diğer düşünürler Bergson’un felsefesindeki hareket ve düşünce kavramlarını diğer sanatsal alanlar için kullanmışlardır. 20. yüzyılın başlarında Bergson’un zaman ve hareket kavramları kübizm ve modern sanat içerisinde tartışılmıştı. Bergson’un süre/mekansallık ve sezgi/zeka çiftlemeleri sanatsal yaratımda önemli etkenlerdi.

Deleuze, hareket görüntünün yalnızca sürenin kendisinden çok dolaylı görüntüsünü verdiğini öne sürer. Tasarımla, mekansallaştırma yoluyla dışarıdan içeriye doğru yapılan her türlü ifade bütünü (sürenin) bir parçası olarak gerçekleşir. Sanatçıların genel eğilimi, her dışsal ifade de bu kaçınılmaz mekansallaştırmayı en aza indirmektir.

Bergson felsefesinde ister plastik ister, müziksel ya da ister edebi olsun her ortam içselliğin sona erişidir; Ben’in kendisini dışa vurumu

aracılığı ile birçok Ben mekansallaşır. Psikolojik olarak bu tür bir dışsallaşma, yüksek düzeyde duygusal yoğunluktan ve öznelikten, aklın mantıklı ve duygu barındırmayan nesnel bir durumuna geçişini gösterir. Bu dönüşümün zamansal boyutu, bölünmeyen bir sürenin birbirlerini izleyen dışsallaşmış ardışık anların çokluğuna katılımıdır. Parçalara ayrılmış Ben hem nesnelleşir hem de sosyal yaşama uyum sağlar; bu da Ben’in kendisini ifade etmek için kullandığı bütün sistemlerin yıkılışının kanıtıdır. Bunun en iyi tanımlamasını Deleuze hareket-görüntü’nün zamanın kendisinden çok zamanın dolaylı görüntüsü olduğunu söylerken verir. İçsel Ben, dışsal ifade yolu ne olursa olsun sonuçta mekansallaşır. Sanatçının amacı, her dışsal ifade (sözcükler, görüntüler, semboller) kaçınılmaz olan bu mekansallaşmayı en aza indirmektir. Örneğin gündelik bir konuşma Ben’in olağan bir mekansallaşması olurken, okunan bir şiir bu mekansallaştırmaya karşı alınmış bir tavidir. Bir sözcükten çok daha süresel nitelikler taşıyan görüntü, insanların kendilerini ifade etmelerinde ve öz-Ben’in açığa çıkarılmasında sözcüklerden çok daha etkindir. Görüntü, bizleri öz-Ben’in anlaşılmasına doğru çeker. Bergson’a göre hiçbir görüntü sürenin sezgisinin yerini alamaz ama bu görüntüler bilinci sezgiye doğru yönlendirebilirler. Yazar, bilinci yönlendirmek amacıyla birbirleri ile mantıksal bağlantıları olmayan ve olası dahilinde bulunmayan görüntüleri seçer. Bu yolla zekayı mantıksal olmayan, belirsizlik bölgelerine çekerek görüntülerin kaynaştırmasını ve sezgiye ulaşmasını sağlar.

Bergson’daki sezgi Deleuze’de zaman-görüntü’nün karşılığı olur: Zaman görüntü’de görüntüler birbirleri ile bağlantısız ve olası olanla bir benzerlik taşımazlar. Deleuze bu süreci hareket-görüntü’den zaman-görüntü’ye geçişte en önemli neden olarak gösterir: Hareket-görüntünün mantıklı duyu-motor düzenekleri kırılır ve yerlerine zaman görüntünün “birbirlerine indirgenemeyen” kurgu anlayışı geçer. Duyu-motor düzeneklerinin bozulması ile çekimler arasındaki zamansal ilişkiler “mantıklı olmayan” ve “birbirlerine indirgenemez” duruma gelir. Zaman-görüntü iki önemli işlev üstlenir: 1) İzleyiciyi Kübist bir resim karşısındaymiş gibi konumlandırarak, onu anlatıyı çözümlenmeye yöneltmekten çok sezgiye yaklaştırır. 2) Hareket ve eylemlerin sıradüzenini

yerle bir ederek zamanın bölünebilir bir mekansal ögesi olan eylemlerin bağlantılarını ortadan kaldırır. Zaman-görüntüde hareketlerin ve eylemlerin birbirleri ile çakışan kesme anlayışı terk edilir. Bu nedenle Deleuze hareket-görüntü'nün zamanın harekete boyun eğdiği bir düşünce biçimi olduğunu vurgular. Buna karşın zaman-görüntü'de duyu-motor düzeneklerine dayanmayan kurgusu filmi Bütün'e (süreyle) açar ve zamanın dolaysız bir görüntüsünü oluşturur. Zaman-görüntü Rodowick'in yorumu ile postmodern öznelliğe karşılık gelir: bütünlüğe olan inancın zayıflatılması, büyük organik ideolojilerden ayrılma ve görüntünün gerçekliğin bir parçası ya da onun tanımına bağlı olduğu düşüncesinden kopma zaman-görüntünün başlıca özelliği olur (Rodovick 2001:175) .

Özetle söylemek gerekirse Bergson felsefesi, sosyal, kültürel, teknolojik ve bilimsel dönüşümlerle birlikte değişen sinemaya yeni bir yaşam kazandırmıştır. Bergson'un doğumundan önce, Roget görüşünün kalıcılığı (Persistence of Vision) olgusunu açıklamıştı. Daguerre ve Niépce zamanın ilk fotografik görüntüsünü üretmişlerdi. Dünyaya gelişini izleyen yıllarda Bergson, hareketin mekanik yollarla, optik oyuncaklarla, ışık ve hızla yeniden kuruluşuna tanık olmuştu. Üniversiteyi bitirdiği yıllarda Jules Marey "Fotograf Tüfeği"ni keşfetti. Bergson ilk kitabı olan Zaman ve Özgür İstenc' (Time And Free Will) döneminde yoğun bir biçimde gerçekleştirilen zamanın parçalanmasına ve nesneye dönüştürme çalışmalarına karşı bir tutum alarak yazmıştı. Lumiere kardeşlerin ünlü treni ve H.G. Wells'in Zaman Makinesi kitabından sonra Bergson hareket, algı ve bellek konularını içeren Madde ve Bellek (Matter and Memory) kitabını yazdı. Döneminin sanatçıları Bergson'un zaman ve harekete yönelik düşüncelerini, sanatlarının esin kaynağı yaptılar. Futuristler zamanın akışkanlığını ve enerjisini durağan görüntüde yansıtmaya çalıştılar. Zaman bütün sanatlarda, anlatı olarak, hareket-görüntü olarak, biçim ya da izlenice olarak farklı boyutlarda sunuldu. Ama sinemanın bu sanatlar arasında ayrıcalıklı bir yeri bulunur; sinema zamanı, zaman aracılığı ile yeniden sunar. Bergson, sinematik mekanizmayı "hareketli madde" olarak gören ve onu kapsamlı bir biçimde tartışan ilk düşünürdür. Bu nedenle Deleuze, Bergson'u sinemanın ilk kuramcısı olarak yorumlar.

KAYNAKLAR

- Bergson H (1992) Creative Mind: An Introduction to Metaphysics, Mabelle L. Andison (çev), Carol Pub. Inc., New York.
- Bergson H (1998) Creative Evolution, Arthur Mitchell (çev), Dover Pub. Inc., New York.
- Bergson H (2001) Time and Free Will: An Essay on The Immediate Data of Consciousness, F.L. Pogson (çev), M.A, George Allen and Unwin, London.
- Bergson H (2002) Matter and Memory, Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer (çev), Zone Books, New York.
- Deleuze G (2001a) Cinema 1: The Movement Image, Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (çev), University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Deleuze G (2001b) Time Image, Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (çev), University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Deleuze G (2002) Bergsonism, Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam (çev), Zone Books, New York.
- Pisters P (2002) The Matrix of Visual Culture: Working With Deleuze In Film Theory, Stansord University Press, Stanford.
- Rodowick DN (2001) Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media, Duke University Press, London.