

-Araştırma Makalesi-

Hareket İmajın Ötesine Geçmek Christopher Nolan Sineması

İhsan Koluvaçık*

Azime Cantas**

Özet

Gilles Deleuze, imaj mantığını, her dönemin kendine özgü düşünce imajını yaratan, teknolojik otomatlar olarak tasvir eder. Felsefe ise sırası geldiğinde bu imajları düşünce-göstergeler olarak haritalandırabilir. Dolayısıyla imaj, en geniş anlamda tarihsel biçimde belirlenen sinematik uygulamaları, "ruhsal otomatlar" veya "düşünce makineler" olarak tanımlanır. Bu açıdan bir dönemin düşünce imajı, kendisine verdiği düşüncenin anlamıdır. Sinemaya büyük önem veren filozof, sinema ve felsefe ilişkisini ortaya çıkarırken, bir dönemin göstergeler ve imajlar olarak temsil edilen düşünme biçimlerini ele alır ve felsefi kavramlara dönüştürür. Filozofun sinema üzerine yazdığı iki ciltten oluşan Sinema 1: Hareket-İmge ve Sinema 2: Zaman-İmge adlı eserleri, sinemanın kendine has araçlarıyla değerlendirildiği önemli yapıtlardır. Deleuze, İkinci Dünya Savaşı öncesi filmleri hareket-imaj; savaş sonrası filmleri ise zaman-imaj olarak değerlendirir. Dolayısıyla, hareket-imajı klasik sinema, zaman-imajı ise modern sinema olarak nitelendirir. Deleuze, ne zaman-imajın, hareket-imajdan kaynaklandığını ne de zaman-imajın, hareket-imaja karşı bir eleştiri olarak ortaya çıktığını ifade eder. Ona göre bu geçiş, düşüncenin olanakları ve inancın doğasındaki dönüşümü göstermektedir. Bu bağlamda çalışma, Deleuze'ün hareket-imaj, eylem-imajın krizi ve zaman-imaj kavramları çerçevesinde Christopher Nolan sinemasına odaklanacaktır. Çalışma kapsamında Christopher Nolan'ın başta Follow (Takip, 1998), Memento (Akıl Defteri, 2000), Prestige (Prestij, 2006), The Dark Knight (Kara Şövalye, 2008), Inception (Başlangıç, 2010), Interstellar (Yıldızlararası, 2014), Tenet (Tenet, 2020) olmak üzere filmlerinde düşüncenin sinematografik araçlarla nasıl kurulduğu Deleuzecü anlamda hareket-imajın krize girdiği noktalardan yola çıkarak irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Christopher Nolan, Gilles Deleuze, Hareket-imaj, Eylem-imaj, Zihinsel-imaj, Zaman-imaj

*Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Tekirdağ, Türkiye.

E-mail: ihsankoluvacik@gmail.com

ORCID : 0000-0001-5525-2182

**Öğr. Gör., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye.

E-mail: azimecantas@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-9356-3050

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1074330

Koluvaçık, İ. ve Cantas, A. (2022). Hareket İmajın Ötesine Geçmek Christopher Nolan Sineması. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 16.02.2022

Kabul Tarihi: 20.08.2022

-Research Article-

**Going Beyond The Movement-Image:
Christopher Nolan's Cinematography**

İhsan Koluacı*

Azime Cantas**

Abstract

Gilles Deleuze describes the logic of the image as the technological automatons that he thinks of himself, by creating the unique thought image of each period. Philosophy, on the other hand, can map these images as thought-indicators when it is produced. Thus, the image, in its broadest sense, is defined as historically determined cinematic applications, "spiritual automatons" or "thought machines". In this respect, the thought image of a period is the meaning of the thought it gives itself. While revealing the relationship between cinema and philosophy, the philosopher, who attaches great importance to cinema, deals with the ways of thinking represented as signs and images of a period and transforms them into philosophical concepts. Deleuze's two-volume works titled *Cinema 1: The Movement-Image* and *Cinema 2: The Time-Image* are important works in which cinema is evaluated with its unique tools. Deleuze, movies made before the Second World War, the movement-image; considers the films after the war as the time-image. Hence, he qualifies the movement image as classical cinema and the time-image as modern cinema. Deleuze states that neither the time-image originates from the movement-image nor that the time-image emerges as a criticism against the movement-image. According to him, this transition shows the transformation in the possibilities of thought and the nature of belief. In this context, the study will focus on Christopher Nolan's cinema within the framework of Deleuze's concepts of the movement-image, action-image crisis and the time-image. Within the scope of the study, Christopher Nolan's mainly *Follow* (Takip, 1998), *Memento* (Akıl Deferi, 2000), *Prestige* (Prestij, 2006), *The Dark Knight* (Kara Şövalye, 2008), *Inception* (Başlangıç, 2010), *Interstellar* (Yıldızlararası, 2014), *Tenet* (Tenet, 2020).

Keywords: Nolan, Gilles Deleuze, The Movement-Image, Action-Image, The Time-Image.

*Assist. Prof., Tekirdağ Namık Kemal University, Faculty of Fine Arts, Architecture and Design, Department of Cinema and Television, Tekirdağ, Turkey.

E-mail: ihsankoluacik@gmail.com

ORCID : 0000-0001-5525-2182

**Lecturer, Afyon Kocatepe University, Faculty of Fine Arts, Department of Cinema and Television, Afyonkarahisar, Turkey.

E-mail: azimecantas@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-9356-3050

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1074330

Koluacı, İ. ve Cantas, A. (2022). Hareket İmajın Ötesine Geçmek Christopher Nolan Sineması. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received: 16.02.2022

Accepted: 20.08.2022

Extended Abstract

Gilles Deleuze is one of the most important thinkers of post-structuralist French philosophy and has based his philosophy on the concept of becoming with difference. Based on the concept of difference, he handled the ontological question of existence in a philosophical sense within the framework of the concept of becoming. The concepts he uses are interconnected and support each other.

In Deleuze's thought, philosophy is the practice of creating concepts. Deleuze uses the concept of tree-like when describing western philosophy. The concept of tree-like is hierarchical, oppositional, centralized, unified, and subject-centered, referring to a certain origin. Deleuze placed rhizomatic thought against this thought. Contrary to western philosophy, it expresses a thinking model based on difference, multiplicity, movement and horizontal expansion. The philosophical structure of Western philosophy based on opposition or dualism is rejected by Deleuze. However, Deleuze's philosophy is not a philosophy that has taken its final form and it is possible to say that it is still in a state of becoming. In Deleuze's thought, philosophy is intertwined with other practices. Cinema is one of these practices. In fact, Deleuze draws attention to the parallel structure of cinema and philosophy and according to him, cinema is a form of philosophical creation. At this point, Deleuze also developed his own theory of cinema, including the relationship between cinema and philosophy. Deleuze derived new concepts of cinema theory and shaped his theory on these concepts. Images in the cinematic sense are as important as the concepts in his philosophical thought. Deleuze describes the logic of the image as the technological automatons that he thinks of himself, creating the unique thought image of each era. Philosophy, on the other hand, can map these images as thought-indicators when it is its turn. Thus, the image, in its broadest sense, is defined as historically determined cinematic applications, "spiritual automatons" or "thought machines". In this respect, the thought image of a period is the meaning of the thought it gives itself. While the philosopher reveals the relationship between cinema and philosophy, he considers the ways of thinking represented as signs and images of a period and transforms them into philosophical concepts.

Henri Bergson's work is important in the development of Deleuze's thoughts on cinema. Bergson describes cinema as an illusion that pretends to move the still moment and states that reality is grasped as a whole, not in parts. Deleuze draws attention to the fact that cinema is a series of moving sections, and makes image and movement immanent to each other. Thus, he produces thoughts by using images. In Deleuze's thought, cinema is evaluated based on two basic images, movement-image and time-image. However, both concepts do not include certain periodicity. The Movement-image prevails from the early stages of the formation of cinema until the mid-1940s. The Time-image, on the other hand, continues from the mid-1940s to the present. In films that can be called the movement-image, time is subject to motion. Time is organized according to the story. Thus, time is compressed in accordance with the story, and the story is told without any gaps. In the movement-image, not only time is intensified, but also time is spatialized. The time-image includes the emphasis on the change in our perception of time, especially in European cinema, in the process that started with Neo-Realistic Italian cinema. In the time-image, time is not given as what binds movement together. Time itself is presented in the time-image, so that there is a situation of reaching a direct image of time. Deleuze states that the time-image does not originate from the movement-image and that the time-image emerges as a criticism against the movement-image. According to him, this transition shows the transformation in the possibilities of thought and the nature of belief.

Christopher Nolan, one of the important directors of Hollywood cinema, causes breaks in the cause-effect relationship-based structure of classical cinema and creates cracks in chronological time. The antagonist and protagonist characters in his films have been shaped in line with the Enlightenment thought and the criticisms directed at it. The situation of the characters in Nolan's films and the cinematic style he used (editing, camera movement, shooting, etc.) put the movement-image in crisis. The study will focus on Christopher Nolan's cinema within the framework of Deleuze's concepts of the movement-image, crisis of action-image, and the time-image. While there are references to the philosophers of the Enlightenment in the director's films, criticisms of them are also seen in the flow of the script.

Within the scope of the study, it will be examined how thought is established through cinematographic tools in Nolan's films, especially Follow, Memento, The Dark Knight, The Prestige, Inception, Interstellar and Tenet. The situation of the characters in Nolan's films and the cinematic style he used puts the movement-image in crisis.

Giriş

Gilles Deleuze yapısalılık sonrası Fransız felsefesinin en önemli düşünürlerindenidir ve felsefesini fark ve oluş kavramları üzerine kurmuştur. "Fark" kavramından yola çıkarak felsefi anlamda varlığa sorulan ontolojik soruyu, "oluş" kavramı çerçevesinde ele almıştır. Bunu yaparken de kullanmış olduğu kavramlar felsefi anlamda birbirleriyle bağlantılı ve birbirlerini destekler niteliktedir.

Deleuze düşüncesinde felsefe, kavramlar yaratma pratiğidir. Deleuze batı felsefesini tarif ederken ağaç biçimli kavramını kullanmaktadır. Bu kavram, belli bir kökeni referans alan, hiyerarşik, karşıtlığa dayalı, merkezi, birleşik ve özne merkezlidir. Deleuze ise bu düşüncenin karşısına rizomatik düşünceyi yerleştirmiştir. Bu bağlamda batı felsefesinin aksine farklılığa, çokluğa, harekete ve yatay yayılmaya dayalı düşünmeyi öne çıkarır. Batı felsefesinin karşıtlığa ya da düalizme dayalı felsefi yapısı Deleuze tarafından reddedilir. Bununla birlikte Deleuze'ün felsefesi son halini almış bir felsefe değildir ve hala oluş halinde olduğunu söylemek mümkündür.

Düşüncenin üç büyük formu olarak sanatı, felsefeyi ve bilimi kabul eden Deleuze, insanın kaosla ilişkisi sonucunda bu üç formun ortaya çıktığını ifade etmiştir. Bu düşünce formlarının temel amacı kaosa düzen vermektir. Felsefe kavramlarla, sanat duyumlarla, bilim ise fonksiyonlarla kaosa karşı koymaya çalışmaktadır (Deleuze, 2001, p. 176). Ancak bu noktada birinin diğeri üzerinde daha baskın olduğunu ifade etmek mümkün gözükmemekte, hiyerarşik bir ilişkinin olmadığı açık bir biçimde görülmektedir.

Deleuze'ün düşüncesinde felsefe, diğer pratiklerle iç içe geçmiştir. Sinema da bu pratiklerin başında gelmektedir. Bu bağlamda sinema yalnızca öykü anlatma ya da bilgi verme aracı değildir. Hatta Deleuze, sinema ve felsefenin birbirlerine paralel yapısına dikkatleri çeker ve ona göre sinema, bir felsefi yaratım biçimidir. Dolayısıyla felsefeyi sadece felsefi kavramlarla yapmaz, sinematografik kavramlar da felsefe yapma noktasında önemli işlevlere sahiptir. Bu noktada Deleuze, sinema-felsefe ilişkisini de içine alacak biçimde kendine has bir sinema kuramı geliştirmiş, kuramına ait yeni kavramlar türetmiş ve kuramını bu kavramlar üzerine şekillendirmiştir.

Deleuze'ün felsefi düşüncesinde kavramların yerini sinemasal anlamda imajlar alır. Kavramlara verdiği önemle imajlara verdiği önem hemen hemen aynıdır. Gilles Deleuze, imaj mantığını her dönemin kendine özgü düşünce imajını yaratarak, kendisini düşündüğü teknolojik otomatlar olarak tasvir eder. Felsefe ise sırası geldiğinde bu imajları düşünce-göstergeler olarak haritalandırabilir. Dolayısıyla imaj, en geniş anlamda tarihsel biçimde belirlenen sinematik uygulamaları, "ruhsal otomatlar" veya "düşünce makineler" olarak tanımlanır. Bu açıdan bir dönemin düşünce imajı, kendisine verdiği düşüncenin anlamıdır. Sinemaya büyük önem veren filozof, sinema ve felsefe ilişkisini ortaya çıkarırken, bir dönemin göstergeler ve imajlar olarak temsil edilen düşünme biçimlerini ele alır ve felsefi kavramlara dönüştürür. Böylelikle sinema ve felsefe bir araya gelmektedir.

Bu çalışma, Deleuze'ün hareket-imaj ve zaman-imaj arasındaki geçişi kavramsallaştırmasından hareket ederek, Christopher Nolan sinematografisinin arada kalmışlığını açığa çıkarmayı hedefler. Çalışmada "Sinema 1: Hareket-İmge" ve "Sinema 2: Zaman İmge" kitaplarının kavramsal şeması takip edilerek, yatay bağlantılarla sarmal bir yöntem kullanılmıştır. Deleuze'ün sinema felsefe yaklaşımı doğrultusunda, konunun anlaşılır hale getirilmesi için çalışmada yer yer kısa ve yalın cümleler kurulmuştur.

Deleuze ve Sinema

Sinema, Deleuze'e göre, düşünceyi ortaya koyan ve ona devinim kazandıran bir etkinliktir (Colebrook, 2013, p. 44). Bu kapsamda sinemanın ayrı bir disiplin şeklinde ortaya çıkışı, düşüncenin felsefeden farklı bir biçimde sunulmasıyla gerçekleşir. Sinema, zaman ve hareket-ımaajlarla düşünce yaratımına yol açan ya da bir diğer ifadeyle hareket-zaman blokları oluşturan insani bir etkinliktir ve Deleuze sinema felsefesinin merkezine "sinema-düşünce" ilişkisini koyar. Bu noktada Özcan Sütçü, Deleuze'ün sinemayı tarif ederken "hiçbir yaratıcılığı olmayan, olayları yalnızca sunmakla yetinerek düşünmeyi engelleyen enformasyondan ve yine düşünceyi harekete geçirmekten çok, arka plana atan eğlenceden" (Yılmaz, 2005, pp. 17-18) ayrıldığını söyler.

Deleuze, sinemada konunun, bilincin, bedenin, hareket-ımaaj ve zaman ile birbirine dolandığı bir çekirdeğin mevcut olduğunu ifade eder. Bu bağlamda Deleuze'e göre sinema, insana sahip olmadığı bir görme gücü sağlar (Öztürk, 2016, p. 2). Böylelikle sinema, Batı felsefesinin ayırdığı özne ile nesne arasındaki Kartezyen bölünmeyi aşabilecek potansiyele sahip modern bir felsefe yapma yöntemi aracına dönüşür. Deleuze'e göre bazı sinema yönetmenleri; hareket, zaman, teknoloji, beden, beyin, gibi kavramlar üzerine kendi yöntemleriyle felsefe yaparlar (Elsaesser & Hagener, 2011, p. 286). Bu bağlamda auteur yönetmenler mimarlarla, ressamlarla ya da büyük bestecilerle değil, düşünürlerle kıyaslanabilir. Bunu yaparken de auteur yönetmenler kavramlardan çok hareket-ımaaj ve zaman-ımaajlarla düşünürler (Deleuze, 2014, p. 10).

Deleuze'ün düşüncesinin temelinde zaman vurgusu ön plana çıkar. Deleuze'e göre düşünce, zamansaldır. Zamanı bağımsız bir değişken olarak ele alan modern bilimsel devrimle birlikte hareketi herhangi anlarla ilişkilendirmek esas hale gelir. Deleuze'e göre sinema; hareketi bir diğer herhangi ana eşit mesafede bulunan, düzenli ya da tekil, sıradan ya da dikkate değer olabilen bir diğer herhangi anla ilişkilendirerek tekrar üreten sistemdir. Bu durum, sinemanın zamanı bağımsız bir değişken olarak alma isteğiyle tanımlanan modern bilimin son üyesi gibi görünmesine yol açar. Zaman da sinema gibi bölünemez, birbirinin yerini alan, birbirleriyle ilişkisiz ve eşit uzaklıktadır. Sinema tekniğini ortaya çıkaran bu bilimsel zaman görüşüdür (Bogue, 2003, p. 22).

Sinema, icat edilmişinden itibaren felsefecilerin ilgisini çekmiştir ve ilk yıllardan itibaren düşünürlerin sinema üzerine çeşitli fikirler ortaya atmaya başladığı bilinmektedir. Bu düşünürler arasında ön plana çıkan felsefecilerin başında Henri Bergson gelir. Özellikle Deleuze ve sinema ilişkisinden bahsedildiğinde Bergson'a değinmek adeta bir zorunluluktur. Çünkü sinema, "Bergsoncu hareket sezgisini otomatik olarak üretmeye en çok yaklaşan, yirminci yüzyıldaki tek sanattır" (Rodowick, 2018, p. 64) ve Deleuze'ün üretmiş olduğu imaj ile hareket kesişimini önce Bergson ortaya koymaya çalışmıştır (Yılmaz, 2005, p. 32). Deleuze, Bergson'un tartışmalarının ana hatlarını çizmiş ve ardından onun tezlerine ilişkin kendi önermeleriyle karşı çıkmıştır (Colman, 2011, p. 31). Sinemanın ortaya çıktığı yıllarda Bergson'un hem *Madde ve Bellek* hem de *Yaratıcı Tekamül* kitaplarında doğrudan olmasa bile sinemaya dair göndermeler söz konusudur¹. Özellikle *Yaratıcı Tekamül*'ün son bölümünde sinemanın mekanik yanılısıma ürettiğini belirtir. Çünkü sinema yapay bir hareket hissi vermektedir.

Bergson'un uzam-zaman düşüncesinde imaj, ışık, madde ve hareketin birbirlerinden

¹ Deleuze'e göre *Madde ve Bellek* sinema üzerine yazılmış bir başyapıttır. *Madde ve Bellek*'te Bergson, saf madde ile saf bellek arasındaki farkı araştırmakla birlikte görüntü ile süre; duyuusal-motor sistem ile spontan düşünce; beden (eti, kemiği, sinir sistemi ve beyni) ile zihin (bilinç dereceleri olarak) arasındaki ilişkiye; görüntünün algı ve gerçeklikle olan bağlantısına dikkatleri çekmiştir (Bergson, 2007, pp. 7-8). Bergson eserin ilk bölümünde madde ve imaj arasında bir ayrıma gitmez hatta ayrımın da ötesinde özdeş olduklarını belirtir. Ona göre maddenin ışıkla algılandığı ilk duyum, bir imaja tekabül etmektedir. Bu noktada madde ve görüntü insan algısında sürekli olarak var olduğundan algının öznelliğine vurgu yapar. Algıyla birlikte insan maddeyi resimleştirmektedir (imgeselleştirmektedir) (Sofuoğlu, 2004, p. 72).

ayrıştırılmadan aynı oranda önemli olduğu görülmektedir ve sinema bunlardan yola çıkarak bir imajlar evreni sunar. Bergson insanların her şeyi imajlar sayesinde kavradığını düşünür. Zaten algının, duyumların, belleğin birbirleriyle etkileşimi sonucu zihinsel kavrayışın son şeklini almış hali olarak imajdan bahsedilebilir (Taburoğlu, 2014, p. 293). Sinema zorunlu olarak bir madde-imaj ve maddenin bir görüntüsüdür. Sinema kaçınılmaz olarak bir şekilde hafızayı ve düşünceyi yakalar, ifade eder ve doğurur. Buna göre, Bergson'un duyu-motor sistem ve bellek-düşünce ayrımı hareket-imaj ile zaman-imajın sınıflandırılmasını sağlarken, sineozun bütünlük felsefesine ilham veren şey, duyu-motor sistem ile bellek-düşünce arasındaki ilişkidir. Hareket-imajlar ve zaman-imajlar bu nedenle iki kutba ayrılır: Sinemanın, dünyanın ve onun bedenlerinin duyu-motor sistem aracılığıyla saf hafızayı ve kendiliğinden düşünceyi yakalama, organize etme ve yapılandırma yollarını tanımlama eğilimi olarak hareket-imaj; sinemanın saf bellek ve spontane düşünce yoluyla duyu-motor sistemden kaçarak keşfetme ve rahatsız etmek anlamlarını da içeren zaman-imaj. İki sinema rejiminin bu çifte eklemlenmesi, Bergsonculuğun bir eleştirisi değildir, daha ziyade Deleuze için Bergson felsefesinin özüdür. Saf-kendiliğinden düşünce olmaksızın hiçbir duyu-motor sistem ve duyu-motor sistemi olmaksızın hiçbir saf-kendiliğinden bellek olamaz; süresiz görüntü olmaz, görüntü olmadan süre olmaz. Bergson, bu tür bir bölünmeyi ve ilişkiyi, uzay ve zamanın boyutları, gerçek ve sanal olanın tam anlamıyla felsefi kavramları dâhil olmak üzere çeşitli şekillerde açıklar. Deleuze'ün hareket-imaj ve zaman-imaj kavramları aracılığıyla sinema sanatına yaydığı bu bölünme ve ilişkidir (Deamer, 2016, pp. 5-6).

Hareket İmaj-Zaman İmaj

Deleuze hareket-imaj teorisini ortaya atarken sinemanın ortaya çıktığı dönemden İkinci Dünya Savaşı'na kadar ki geçen süreyi ön plana çıkarır ve bu dönemde çekilmiş filmlerin büyük bölümünü hareket-imaj kapsamında ele alır. Deleuze, Henri Bergson'un hareket üzerine tezlerinden oldukça yararlanır ve bu tezleri ele alarak kuramını oluşturmaya çalışır ancak Deleuze'ün hareket teorisinin mekânla karıştırılmaması gerekir². Deleuze; "bir yeniden oluşturmayı ancak, konumlara ya da anlara soyut bir ardışıklık fikri, mekanik, homojen, evrensel, mekândan kesilip alınmış ve hareketlerin tamamı için aynı olan soyut bir zaman fikri ekleyerek yapabilirsiniz" (Deleuze, 2014, p. 11) diye ekler. Bergson sinemayı hareketsiz kesitleri hareket ettiriyormuş gibi yapan bir yanılsama olarak ifade ederken, gerçeğin parçalı bölümler halinde değil bütün halinde kavrandığını belirtir. Bu noktada insan algısı devreye girerek hareketsiz anın hareketli görüntüye dönüşmesini sağlar (Sofuoğlu, 2004, p. 67). Deleuze de sinemanın hareketli kesitler dizisi olduğuna dikkatleri çekerek imaj ve hareketi birbirlerine içkin kılmaktadır. Böylece imaj kullanarak düşünce üretmektedir.

Hareketi oluşturmak için yalnızca hareketsiz kesitlerin bir araya gelmesi yeterli değildir. Hareketin yeniden oluşması için mekâna ya da zamana soyut bir ardışıklık düşüncesi, heterojen olmayan, mekanik, mekândan koparılmış ve hareketlerin bütünü için aynılaştıran bir soyut zaman düşüncesi eklemek gerekmektedir. "Sinema 1: Hareket-İmge" kitabında Deleuze, Bergson'un hareket için kullandığı "devinimsiz kesitler + soyut zaman" formülünü ele alarak bu formülün karşısına "gerçek hareket-somut süre" fikrini koyar. Böylelikle Deleuze, Bergson'un

² Bergson'un *Madde ve Bellek* kitabının son bölümünde ortaya koymuş olduğu dört tez, Deleuze'ün "Hareket İmge" kitabının ilk bölümündeki savları meydana getirmiştir. Bergson ilk tezinde hareketin bölünememeziği üzerinde durur (Her hareket, bir kımlıtsızlıktan diğerine geçiş olarak, kesinlikle bölünmezdir). İkinci tezinde gerçek anlamda hareketin var olduğunu belirtir. Üçüncü tezinde sınırları mutlak biçimde belirlenmiş maddenin bağımsız cisimlere bölünmesinin yapaylığından bahseder. Dördüncü tezindeyse gerçek hareketi, bir şeyden çok bir durumun aktarılması olarak ifade eder. Böylelikle birbirlerine karşıt çıkarılan duyumlar ve hareketler arasındaki mesafeyi daraltmayı amaçlamıştır. Rodowick'e göre birinci tez hareketi, mekânın dengeli bir biçimde bölünmesinin indirgeyen yapay çözümlenme olarak Zenon paradoksunu eleştirmektedir. Zenon paradoksalarını akıl yoluyla hareket ve değişikliğin ifade edilmesi sonucunda meydana gelmiş zorluklar olarak değerlendiren Bergson, hareketi bir dizi süresizlikler ve durağan konumlar olarak görmektedir. Zamanı ise "kesikli, donmuş, katılaşmış hareketsiz anlar olarak yorumlayan Zenon'un aksine Bergson zamanı dinamik bir süreç, sürenin devamlı bir akışı" (Sofuoğlu, 2004, p. 69) şeklinde yorumlar.

“duree” kavramını anlamaya çalışır. Buradan yola çıkıldığında gerçek hareketin kat edilen mekândan ayrı olduğu vurgulanır. Ona göre kat edilen mekân geçmişte kalmıştır, hareket ise şimdikiyi temsil etmektedir. Kat edilen mekân bölünebilirken (sonsuz bölünebilirken) hareket bölünememekte hatta her bölünüşünde doğası değişmektedir. Bu bağlamda Deleuze, hareketin mekândaki konumlar ya da zamandaki anlar gibi hareketsiz kesitlerin bir araya getirilerek yeniden oluşturulamayacağını ifade eder (Rodowick, 2018, pp. 42-43).

Deleuze’ün sinema yaklaşımında kitaplarının isminden belli olduğu gibi iki temel kavram ön plana çıkar. Bunlar hareket-imağ ve zaman-imağ kavramlarıdır³. Deleuze’e göre zaman kavrayışı, 20. yüzyılda İkinci Dünya Savaşı sonrasında değişime uğramıştır. Bu bağlamda onun düşünce dünyasında yukarıda da belirtilen iki tür imağ kategorisi ortaya çıkmıştır. Deleuze, hareket-imağ kavramını zamanla hareket arasındaki ilişkiye binaen ortaya atmıştır ve bu noktada hareket-imağ, zamanın harekete tabi olduğu filmleri içermektedir. Zaman, hikâyeye göre düzenlenmektedir. Böylece zaman, hikâyeye uygun bir biçimde sıkıştırılmıştır ve herhangi bir aralık ya da boşluk verilmeden hikâye anlatılır. Bununla birlikte hareket-imağ da sadece zamanın yoğunlaştırılması söz konusu değildir aynı zamanda mekansallaştırılmaktadır. Hareket-imağ sinemanın ilk sarsıcı patlaması olarak adlandırılır ve hareket eden kamera açıları sebebiyle hareketin dolaysız bir biçimde anlatımı mümkün hale gelmektedir. Bu filmlerde zamanın geçişi ana karaktere odaklanarak anlatılmakta ve mekansallaşmaktadır. Böylece hareket-imağda zamanın dolaylı bir dışavurumu söz konusu hale gelmekte, düşünce hayatın hareketliliğini kavrayabilmektedir (Colebrook, 2013, p. 46).

Hareket-imağ, duyu-motor bağlantılarının tutarlılığını içermekle birlikte dünyanın anlamlı ve tutarlı görüntülerinden oluşmaktadır. Karakterler dünyayı dönüştürme yeteneğine sahip eylemler tasarlarlar, olaylar belirli bir nedensellik içinde filmin sonuna kadar gerçekçi ve anlamlı bir şekilde ilerler, karşıtlıklar ve çatışmalar eylemler vasıtasıyla çözülebilmektedir. Karakter/kahraman aynı zamanda halkın bir parçası olarak onların iradesini de temsil etmektedir. Kahramanların eylemleri rasyonel aralıklar mantığı içinde etki-tepki, neden-sonuç ilişkisi bağlamında kendisinden öncekiyle de süreklilik içeren kronolojik bir anlatıyı içerir (Rodowick, 2001, pp. 73-74).

Deleuze düşüncesinde sinema, iki temel imağ olarak hareket-imağ ve zaman-imağdan⁴ yola çıkarak değerlendirilebilir. Ancak her iki kavram da bir dönemsellik içermez ve zamanla birlikte hareketin yeniden değerlendirilmesini olanaklı kılar. Hareket-imağ sinemanın oluş aşamasının ilk dönemlerinden 1940’lı yılların ortasına kadar baskın bir biçimde sürerken; zaman-imağ zaman kavrayışının II. Dünya Savaşı’ndaki değişimine paralel olarak 1940’lı yılların ortasından günümüze kadar devam etmektedir.

³ Deleuze’ün felsefesi bir zaman felsefesi olarak da değerlendirilebilir ve bu bağlamda hem *Sinema 1: Hareket İmge* hem de *Sinema 2: Zaman İmge* adlı çalışmaları bu felsefi düşüncenin ürünleridir.

⁴ Düşünceyi duyu-motor sisteme kaydeden bu yansıma-imağlarla, her iki aksiyon imağını de (az ya da çok) sorgulayan ve tam da krizine, durumların ve karakter davranışlarının ayrışmasına kadar uzanan bir yörünge keşfederiz. Zaman-imağın ortaya çıkış koşulu, hareket-imağın etki alanlarının koparılmasına, eylem-imağların krizine ve saf optik ve ses durumlarının yaratılmasına bağlıdır (Deamer, 2016, p. 104). Zaman-imağ, markeler ve demarkelerle başlar. Bu farklılaşma, hareket-imağa özgü üç sürecin temelsizleştirilmesinin bir sonucudur: Algı-imağda kompozisyonun ortaya çıkışının engellenmesi (bu da her tür hareket-imağı etkiler); eylem-imağında bir kriz (geniş biçimin duyu-sal-motor yasalarının gevşemesi yoluyla); ve farklı hareket-imağ türleri arasındaki bağlantıların zayıflaması (tüm rejimin kaynaşmasını bozar). Bu süreçlerden birine yapılan saldırı, tümüne yapılan saldırıdır. Algı artık merkezi ve ayrıcalıklı bir imağı betimleyemez, her tür hareket-imağ bir zamanlar kaynaklandığı genetik güçler içinde çözümlür, algı artık eylem yasalarına yayılmaz ve tüm sistem bağlantısı kopar ve çöker. Eylem-imağ artık geniş biçimin egemenliğinde değilse ve ortamın beş yasası davranışları belirleyen belirli bir durumu tanımlamıyorsa, algı duyu-sal-motor yörünge yoluyla hiçbir genişleme bulamaz, zihinsel-imağlar artık sürdürülemez. Madde-imağları açıklar ve her hareket-imağ türü kendi genetik gücüne geri döner. Son olarak, görüntülerin her biri arasındaki bağlantılar çökerse, buna eşlik eden kompozisyon işaretlerinin ortaya çıkmasıyla ilgili bir kafa karıştırıcı olacak ve bir kez daha, ortam ve davranış yasaları ağındaki duyu-sal-motor sistemi yerine getirmenin hiçbir yolu olmayacaktır (Deamer, 2016, p. 138).

Zaman-ımağ, Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasıyla başlayan süreçte özellikle Batı Avrupa yapımı filmlerin zaman kavrayışımız noktasındaki değişime vurgusunu içermektedir. Zaman-ımağda zaman, hareketi birbirine bağlayan şey değildir; zamanın kendisi olarak dolaysız bir imajına ulaşma durumu söz konusudur. Deleuze, ne zaman-ımağın, hareket-ımağdan kaynaklandığını ne de zaman-ımağın, hareket-ımağa karşı bir eleştiri olarak ortaya çıktığını ifade eder. Ona göre bu geçiş, düşüncenin olanaklarından ve inancın doğasındaki dönüşümü göstermektedir. Her iki kavram da özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında daha belirgin bir biçimde görülmektedir. Bununla birlikte hareket-ımağla zaman-ımağ arasında kalmış çeşitli sinemacılar hareket-ımağı krize sokarak zaman-ımağa yaklaşmışlardır.

Deleuze hareket-ımağın iki yüzünden bahsederken bunlardan ilkinin görelî konumunu çeşitlendiren nesnelere ilişkin, diğêrinin ise mutlak değişimi ifade eden bütüne ilişkin olduğunu belirtir. Bu noktada ilkindeki konum mekânken ikincisindeki değişen bütün ise zamanı teşkil etmektedir. Deleuze hareket-ımağı plan olarak değerlendirdiğinde onun nesnelere yönelik birinci yüzünü kadraj, bütüne yönelik diğêr yüzünü ise montaj kavramıyla açıklar. Böylelikle ilk tezin ortaya çıktığının ve montajın bütünü oluşturan ve bize zamana ait imajı veren olduğunun altını çizer. Bu bağlamda zamanın dolaylı bir biçimde zorunlu temsil olduğunu ve bir hareket-ımağın diğêrine bağlanması noktasında montajdan türediğini ifade eder (Deleuze, 2021, p. 50). Deleuze; hareket-ımağ ile zaman-ımağı birbirinden ayıran temel noktayı, imajların zamanı mekânsal anlamda dönüştürme biçimleri olarak değerlendirir (Rodowick, 2018, pp. 25-26).

Hareket-İmağın⁵ Krizi

Deleuze, Bergson'un *Madde ve Bellek* kitabından yola çıkarak hareket-ımağın üç değişkenini (algı-ımağ, eylem-ımağ ve duygu-ımağ) belirtir. Deamer da bu imajların yanı sıra dürtü-ımağlar, çekim figürleri, tersine çevirme ve söylem, rüya-ımağlar, hatırlama-ımağlar ve ilişki-ımağlardan bahseder ve bunlar arasındaki bağlantıdan yola çıkarak hareket-ımağın anlaşılabilirliğini savunur. Algı-ımağlar, evrenin nesnel görüntüleri tarafından algılanan merkezi bir insan vücudunu tanımlar. Sevgi-ımağlar, merak ve duygu ifade eden yüzler aracılığıyla bu merkezdeki içsel yoğunlukların ifadeleridir. Aksiyon görüntüleri, bedeni dünyaya geri veren hareketi yakalar: beden dövüşür veya sevişir, beden dünyayı dönüştürür. Zihinsel-ımağlar, geriye dönük hatıralar, rüya-ımağlar ve sembolik ilişkiler üretir. Bu şekilde, hareket-ımağları birbirine bağlayarak anlatı yaratılır. Filmin merkezinde yer alan karakter dünyayı görür, hisseder, hatırlar ve hayal eder, sonrasında hareketine geçer. Deleuze için her hareket-ımağ filmi böyle anlardan oluşur: Bu görüntüler birlikte düzenlenir ve filmin akışını yaratır. Bu tür anlar kronolojik oldukları için zamansaldır: bak → hisset → hareket et. Zihinsel-ımağlar kronolojik hareketi bozuyor gibi görünse de (geçmişe geri dönüş, geleceğin veya başka bir yerin hayali), daha çok geçmişi ve geleceği şimdiye getirir. Zihinsel-ımağlar duygulanımlarla sarmalanır, bunlar kronolojik zamanın koordinatlarının güçlendirilmesini oluşturan, şimdiki zamanda anıları ve hayalleri gerçekleştiren görüntülerdir: geçmiş bir şimdi, şimdinin şimdisine neden olur ve bu da gelecekteki şimdinin gelmesinin önünü açar. "Kronolojik zaman: geçmiş → şimdiki → gelecek zaman. Bu tür zamansal ve uzamsal koordinatlar, bedenlenmiş bir merkez, bir insan bilinci aracılığıyla ifade edilir. Bu hareket-ımağdır" (Deamer, 2016, pp. 141-142).

Hareket-ımağın içinde temel bir merkezin oluşumu noktasında eylem-ımağ aklı gelmektedir. Deleuze'ün eylem-ımağ kavramı düşünüldüğünde Andre Bazin, Noel Burch, Stephen Heath, David Bordwell gibi sinema kuramcılarının anlatı kavramından yola çıkarak klasik sinema ya da Hollywood sineması çerçevesi anlatılmak istenmektedir. Klasik sinemada

⁵ "Tüm hareket-ımağlar arasında, eylem-ımağ anlatı ile en büyük yakınlığa sahiptir. Deleuze'ün bu imajla ilgili tartışmasının çoğu ilk bakışta olay örgüsüne odaklanıyor gibi görünüyor, ancak yine de mesele şu ki anlatılar hareket-ımağların konfigürasyonlarını varsayıyor ve onlardan çıkıyor, tersi değil" (Bogue, 2003, p. 85).

hareket, örgütlü bir eylemler kümesi olarak mekân ve zamanda bölümlere ayrılmıştır. Eylem-imagında klasik sinemanın temel kuralları işler ve filmin tüm araçları bir olay örgüsü etrafında gerçek olduğu kadar rasyonel bağlar kurarak gelişir (Rodowick, 2021, pp. 119-120). Özellikle neden-sonuç ilişkisi başta olmak üzere klasik sinemanın kahraman olgusu ön plana çıkar. Seyirci, yönetmen ve oyuncuların belli bir olay örgüsü etrafında uyuşma sergiledikleri görülür ve olay örgüsünün içi doldurulmaya çalışılır. Bu filmlerde duyu-motor şema güdülenmekte, uzama bağlı zamana göre şekillenmiş bir film ortaya çıkmaktadır. Seyirci, olayın kimler arasında, nerede ve ne zaman geçtiğine dair farkındalığını yitirmez (Taburoğlu, 2014, p. 310). Hareket-imag filmlerinde çevre ve çevre kuvvetleri sayesinde kahramanın cevap vermesi gereken, “çatışmayı tanımlayarak kahramanı saran bir durum” ortaya çıkar. Karakterler de çevreyle ve diğer karakterlerle ilişkilerini dönüştürürken aslında değiştirilmiş ya da onarılmış bir durum meydana getirir. Sonrasında ise bu durumdan bir eylemin dönüştürmüş olduğu değişmiş duruma geçilir. Böylece eylem-imagın durum-eylem-durum formülü ortaya çıkmış olur (Rodowick, 2018, pp. 98-99).

Deleuze’e göre hareket-imagdan zaman-imaja geçişle aslında büyük bir kayma gerçekleşir. Hareket-imagdan zaman-imaja geçiş hem iki farklı semiyotik gerektiren işaretlerin düzeninde hem de iki rejimin felsefi yönelimini karakterize eden düşünce-imagındaki dönüşü içerir. Rodowick, hareket-imagın bir hakikat istenci tarafından niteliksel olarak belirlenmiş organik bir temsilde, imajların ve göstergelerin diyalektik organizasyonu olan Hegelci mantıkla karakterize edildiğini; zaman-imagın ise imajları ve göstergeleri hikâye tarafından düzenlenen Nietzscheci bir estetiği varsaydığını belirtir (Rodowick, 2001, p. 172). Deleuze, hareket-imagdan zaman-imaja geçişte eylem-imagın krizine *Sinema 1: Hareket-İmge* kitabının son ve *Sinema 2: Zaman-İmge* kitabının ilk bölümünde değinir. Deleuze eylem-imagın krizinden bahsederken çeşitli özellikleri ön plana çıkarır ve bunları; “gezinti (balade) biçimi, klişelerin çoğalışı, başına geldiği kimseleri neredeyse ilgilendirmeyen olaylar, kısaca duyu motor bağların çözülmesi” (Deleuze, 2021, pp. 11-12) olarak ifade eder. Yukarıdaki özellikler yeni imagın doğumunu haber verir ancak tam anlamıyla onu meydana getirmeyen. Yani zaman-imag tam anlamıyla ortaya çıkmaz ancak zaman-imagın koşulları oluşmaya başlar. Yeni bir imagın ortaya çıkmasını çöken duyu-motor durumlarının yerine geçen saf optik ve sessel duruma bağlamak daha doğru olacaktır. Yani saf optik-sessel imaja zorunlu bir geçiş, eylem-imagın krizi sonucu ortaya çıkar. Deleuze bu durumu, evrimsel bir değişim olarak niteler. Duyu motor bağların çözülmesi sonucu gezinti ya da balad filmlerinde, karakterin belli bir rotası ya da hedefi olmadan gezinme hissi uyandırması, belli bir amaç olmaksızın gezerek gözlem yapması sonucu (Rodowick, 2021, p. 121) saf optik ve sessel durumlara varılacağını ifade eder. Bu noktada gezinti, yolculuk ya da başıboş dolaşma durumu eylem-imagın krizine işaret etmektedir. Bunun yanı sıra belirli konular korku, kaygı, kopuş, aşırı hız gibi modern duyguların serpiildiği herhangi mekânların yükselişine sebep olup belirsizleşirken eylem-imagdaki dağılmayı ortaya koymaktadır (Deleuze, 2014, p. 162). Eylem-imagın krizine örnek olarak Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasını göstererek duyu motor bağlantısının kopmasında, mekânın rolüne ve ona uyum sağlayıp onu değiştiren eyleme dikkatleri çeker. Ancak saf-optik sessel durum herhangi mekânlar denilen yerde kurulmaktadır. Bu mekânlar bazen boşaltılmış, bazen de filmde bir bağlantı noktası oluşturmayacak yerlerdir (Deleuze, 2021, pp. 12-15).

Zaman-imaglarla birlikte saf-optik ve sessel durum, aktüel bir imag olarak virtüel-imagı bağlar. Ancak asıl sorun neyin virtüel-imag rolünü oynamaya muktedir olduğunu bilmeye ilişkindir. Bu noktada Bergson’un hatıra-imag kavramı gerekli nitelikleri taşıyıcı gibi gözükür. Böylece hatıra-imaglarla birlikte öznenin yeni bir anlamı ortaya çıkar. Hareket-imagla öznenin ortaya çıkmış olduğu bilinmektedir. Deleuze bu noktada “alınlanan bir hareket ile gerçekleştirilen bir hareket, bir etki ile bir tepki, uyarım ile yanıt, bir algılanım-imaglar ile bir eylem-imaglar arasında bir mesafe söz konusu olduğu anda öznenin ortaya çıkar” der. Böylece öznenin birlikte zamansal ve ruhsal olan, motor ve maddi olmayan, maddeye

eklenen şey olarak yeni bir anlam kazanmıştır (Deleuze, 2021, p. 64). Deleuze öznel ve nesnel arasındaki ayırmadan bahsederken motor-eylem, optik durum ya da görsel tasvire bırakarak önemini yitirmeye başlamaktadır. Bu durum, belirlenemezliğe ya da ayırt edilemezliğe yol açar ve neyin gerçek neyin hayal ya da neyin fiziksel neyin zihinsel olduğunu ayırt etmek artık mümkün değildir. Birbirine karışma ya da iç içe geçme durumundan kaynaklanmaz. Artık bilmek zorunluluğunun ortadan kalkmasından ve sormaya gerek duyulmadığından dolayı gerçek ile hayal ya da fiziksel ile zihinsel karmaşıklaşır (Deleuze, 2021, p. 16).

“Gündeliğin sıradanlığı içinde, eylem-imge ve hatta hareket-imge yerini saf optik durumlara bırakarak kaybolmaya meyleder ama bunlar da artık duyu-motor türünden olmayan ve özgürleşmiş duyuları zaman ve düşünceyle dolaysız bir ilişkiye sokan yeni türden bağlantılar keşfederler. Bu, optik göstergelerin çok özel bir uzan tıdır: zamanı, düşünceyi duyumsal kılmak, bunları görünür ve sesli hale getirmek” (Deleuze, 2021, p. 29).

Deleuze eylem-imağın krizinden bahsederken filmlerinde özgün göstergeler üreten Alfred Hitchcock’u örnek olarak ele alır ve filmlerinden yola çıkarak eylem-imağın nasıl krize girdiğini açıklamaya çalışır. Hitchcock tüm diğer imajları tamamlaması ve sonuca ulaştırması için zihinsel-imağın sinemaya sokmayı amaçlamış ve bunu başarmıştır. Zihinsel-imağ sadece duygulanım, algılanım ya da eylem-imağlara eklenmekle kalmayıp aynı zamanda onları sarmalayıp dönüştürmüştür. Filmlerinde, yola çıkış noktası olarak görülebilecek “postüla” diye isimlendirdiği şey, zihinsel bir imajdır ve postüladan hareketle film, eylemin ya da entrikanın olanaksızlıklarına rağmen mutlak bir zorunlukla gelişir (Deleuze, 2014, pp. 261-262).

Ancak eylem-imağın krizini henüz tam anlamıyla bir zaman-imağ olarak değerlendirmemek gerekmektedir. Yalnızca zaman-imağın oluşumu için ön koşullardan birisi gerçekleşmiştir. Çünkü eylem-imağın krizinde henüz hareket-imağdan tam anlamıyla bir kopuş söz edilemez. Zaten zaman-imağ da eylem-imağdan keskin bir kopuşun sonucu ortaya çıkmaz. Bunun yanı sıra hareket-imağdan zaman-imağa geçişi bir ilerleme olarak görmemek de gerekmektedir. Önemli olan durum-imağın yeni bir statü kazanmasıdır (Buchanan, 2021, p. 155). Kazanılan bu statüyle birlikte artık sinematik imajın işlevi farklılaşmıştır. Zaman-imağla klasik sinemanın öykü ve anlatı geleneğini ortaya çıkaran öznel ve nesnel imajların uyumu ortadan kalkmıştır (Rajchman, 2021, p. 284).

Christopher Nolan Sineması

Sinemaya kısa metraj filmler çekerek başlayan ve sonrasında uzun metraj olarak Birleşik Krallık’taki *Takip* ve Amerika’daki, *Akıl Defteri* gibi bağımsız (klasik sinemanın dışında) filmlerle devam eden Christopher Nolan; çok kısa bir süre içinde Hollywood’un gişe rekorları kıran filmlerine imza atmıştır. Bu süreçte, yaratıcı güç ve özgürlükteki artışın yanı sıra tutarlı bir sanatsal duyarlılığı yansıtan filmlerle auteur bir yönetmen olarak da değerlendirilmeye başlanmıştır. Bunun yanı sıra Nolan filmleri izleyicilerini sinemanın eğlence aracı olarak görülen klasik yapısının ötesine taşıyarak düşünsel bir faaliyete dönüştürmekte ve Nolan adeta bir filozof olarak karşımıza çıkmaktadır (Eberl & Dunn, 2017, pp. vii-viii). Yavuz Akyıldız bu durumu değerlendirirken Nolan sinemasında anlatı yapısının felsefeye, felsefesinin de anlatı yapısına dönüştüğünü ifade eder ve Nolan filmlerinin imajlar aracılığıyla anlam oluşturduğunu belirtir (Akyıldız, 2021, pp. 230-231).

Her ne kadar bağımsız ve düşük bütçeli uzun metraj filmler çekmeye başlasa da genel olarak Nolan’ın filmlerine bakıldığında klasik sinema öğelerini taşıdıkları görülür. Çeşitli sinema yazarları ve eleştirmenleri ise Nolan sinemasını ne klasik ne de çağdaş sinema içinde değerlendirirler ve onun filmlerini karmaşık öykü anlatıcılığı olarak tanımlarlar. Yani hem klasik hem de çağdaş sinemadan birçok öğenin birleşimiyle ortaya çıkmış olan karmaşık

öykü anlatıcılığı, Nolan sinemasının anlatı yapısı için kullanılmaktadır. Bunu yanı sıra Nolan filmlerini akıl oyunu filmleri/anlatısı (Elsaesser, 2019, p. 64) ya da bulmaca (puzzle) filmler (Brooker, 2015, p. xi) olarak da değerlendiren sinema kuramcıları/eleştirmenleri mevcuttur. Zaten ilk filmlerinden başlayarak Nolan sinemasında klasik stilin sıklıkla kesintiye uğradığı görülür. Bu bağlamda gerek anlatının formu, gerek karakterlerin içinde buldukları durum, gerek öykünün işleniş biçimi ve gerekse de filmik zamandaki kırılmalar gibi kimi özellikler Nolan'ın sinemasını ana akım sinemanın klasik yapısının dışına iter. Bu durum, Nolan sinemasının tam anlamıyla klasik sinema dilinin dışında olduğu anlamına gelmez ancak klasik stildeki kırılmaya dikkatleri çeker.

Nolan sineması genel olarak değerlendirildiğinde *Takip* ve *Akıl Defteri* gibi bağımsız yapımlardan *Batman Başlıyor* gibi gişe rekoru kıran filmlere kadar çeşitli benzerlikler, tutarlılıklar ve paylaşılan temalar içermektedir. Filmlerinde seyircilerin gördüğü hiçbir şey tesadüfen yerleştirilmemiştir. Kısa filmlerinden uzun metraj filmlerine kadar yönetmenin ilk vizyonuna ne kadar bağlı kaldığı gözler önüne serilir. Nolan, sinema tarihi içinde en önemli yönetmenlerden birisi olan Alfred Hitchcock'tan oldukça etkilenmiştir. O da Hitchcock gibi Birleşik Krallık kökenlidir ve sonradan Hollywood'a transfer olmuştur. Bunun yanı sıra yine Hitchcock gibi tür eğlencesi olarak kabul edilen filmlere teknik anlamda önemli katkılar sunmuştur. Darren Mooney bu durumun akademi tarafından ya gözden kaçırıldığını ya da reddedildiğini ifade eder (Mooney, 2018, s. 9-10)⁶.

Genel anlamda Nolan'ın filmlerine bakıldığında belli bir oranda tutarlı bir dizi estetik veya tematik kurallara göre düzenlenmiş olduğu görülür. *Takip*'te yeni bir kitap yazmak için materyal toplayan ve yabancıları gözetleyen/takip eden işsiz yazar, uyması gereken katı kurallarını terk eder ve bu durum onun başına beklenmedik işler açar. Nolan, *Akıl Defteri* filminde, izleyiciyi, karısının görünürdeki tecavüz ve cinayetinin intikamını almak isteyen, kısa süreli hafızası olmayan Leonard Shelby karakteri ile aynı hizaya getirmeye çalışırken geleneksel anlatı ilkelerini ortadan kaldırır. 2005 yılında Nolan'a DC çizgi romanın en değerli simgelerinden biri olan Batman'i yeniden beyaz perdeye uyarlama fırsatı verilir. *Batman Başlıyor* filmi Batman öyküsünü ikna edici bir gerçekliğe taşır. Bunu yaparken tür geleneklerine meydan okuyarak başarılı bir şekilde işin altından kalkar. *Batman* serisinin devam filmleri olan *Kara Şövalye* (2008) ve *Kara Şövalye Yükseliyor*'da Nolan, kurallara ve sisteme olan hayranlığın terörizm, kitlesel gözetim, işkence, küresel durgunluk ve sınıf savaşı kavramları çerçevesinde yeniden ele alınmasını sağlar. Kara Şövalye üçlemesinin ilk filmini yaptıktan sonra *Prestij* filminde Alfred Borden ile Robert Angier'in hikâyesine odaklanır. Filmde önceleri iki iyi arkadaş olan sihirbazların birbirlerine rakip ve düşman olmaları, hırs ve intikam dolu hikâyeleri anlatılır. Daha sonra Nolan, *Başlangıç* filmini yönetir ve filmde Daniel Cobb isimli usta hırsızın rüya gördükleri sırada insanların bilinçaltındaki sırlarını öğrenerek çalmasını işler. Nolan'ın bir diğer filmi ise *Yıldızlararası*'dır. Filmde Nolan fizik yasalarına odaklanarak, belki de büyük ölçekte kurallara ve kontrole olan hayranlığını sürdürür. *Yıldızlararası*'nda, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan dünyanın yerini alacak yeni bir gezegen keşfetmek için uzayda ve zamanda seyahat eden astronot ekibinin başından geçenleri anlatır. 2020 yılında yönettiği *Tenet* filmi ise isimsiz kahramanın dünyayı, Üçüncü Dünya Savaşı'ndan son anda kurtarması üzerine kuruludur. Genel anlamda filmler, Nolan'ın sinemasının gelgitlerini de içinde barındırmakta ve izleyici için bir bilmeceye dönüşmektedir. *Takip*'ten hatta öğrenci filmi olan *Doodlebug*'tan *Tenet*'a kadar filmleri arasında gerek bütçe, gerek senaryo gerekse de estetik özellikler açısından uçurumlar vardır. Ancak yine de filmlerinde benzer temalar, motifler ve tutarlılıklar daha fazladır. Christopher Nolan filmlerinin ölçüğü çok az yönetimde görünebilecek biçimde katlanarak artmaktadır. Filmlerinde kafa karıştırıcı, karmaşık bir biçim ve karakter kombinasyonu yer alırken klasik ile bağımsız sinema arasındaki

⁶ Nolan ve Hitchcock arasındaki en bariz karşılaştırma noktası, öznel röntgenci sinemaya-kamerayı izleyicinin film dünyasında yaşadığını düşündürecek bir konuma yerleştirme konusundaki ortak çıkarlarıdır.

alan bulanıklaşmaktadır. Doğal olarak onun sinemasını klasik stil içinde ya da dışında değerlendirmek güçleşmektedir (Joy, 2015, p. 3-4).

Duyu-Motor Bağları Zayıflatan, Gerçekliğin Çok Katmanlı Yönleri

Nolan sineması, klasik anlamda oluşturulan aksiyon aracılığıyla bir durumdan değişen başka bir duruma geçişin montajı gibi görünebilir. Bu filmsel süreç, aksiyonu harekete geçiren ana karakterlerin tetiklenerek harekete geçme yeteneği olarak tasvir edilir; bu aynı zamanda hareket-imağ sinemasının en belirgin özelliklerinden birisidir. Duyu-motor şemasına hitap eden hareket-imağ, karakterin eylemi, algılanımı ve duygulanımıyla açığa çıkan, kesintisiz devam eden aksiyondur. Fakat çalışmaya konu olan Nolan sineması bu kadar basit bir ifadeyle açıklanamayacak detaylara sahiptir. Nolan'ın genel olarak filmlerinde duyu-motor bağlarının gevşemesine izin verdiği görülür.

Christopher Nolan'ın filmlerinde işlev, biçimi takip etme eğilimindedir ve onun filmleri genellikle tersine mühendislik uygulanmış gibi görünür. Temel hikâyeye anlatımı açısından, dışarıdan içeriye bir yaratım söz konusudur. Film yapımında defalarca kullanmak istediği belirli bir stil veya tekniğe karar verir ve ardından filmi onun etrafında tasarlar. Çalışmalarının belirli unsurları, filmlerin kendi dışındaki güçler tarafından dikte edilir ve sinemasal yaratım süreci bir geri doldurma eylemi haline gelir. Bu, belki de en çok Hollywood klişesi olan Bruce Wayne'in suçla savaşmak için dev bir yarasa gibi giyinme kararı etrafında anlatının büyük bir bölümünün inşa edildiği *Batman Başlıyor* (2005)'da görülebilir. Fakat yine de *Batman Başlıyor*, uluslararası düzeyde tanınan bir markanın temel önermesini sorgulayarak, esasen kendi temel fikri mülkiyetini tersine çevirir (Mooney, 2018, p. 3). Bu mantık, Nolan'ın diğer filmlerinin çoğu için de geçerlidir. *Başlangıç*'ta da anlatının olay örgüsünün hizmetinde olmayacağı, ancak olay örgüsünün anlatı için motor işlevi görebileceği bir film tasarlanmıştır. *Yıldızlararası*'nın aile-destan-uzay-opera türüne özgü kalıplarını da aynı şekilde dönüştürür. Hareket-imağda neden-sonuç ilişkisine bağlı biçimde bir şey görünür, bu görünen şeye tepki olarak bir eylem veya duygu oluşur. Hareket-imağın içinde yer alan mekân ve nesnelere, durumun gerekleri tarafından belirlenmiş bir gerçeklik oluşturulur. Fakat bu işlevsel gerçeklik Nolan'ın filmlerinde çok katmanlı bir yapıya bürünür. Mekân ve zamanı istediği gibi bükebilen bir sinematografi ile gerçeklik algısı üzerinde derin izler bırakır.

Küçük bir bütçe ile çektiği ilk filmi *Takip*'te, Dogma 95'e benzer bir biçimde elde kullanılan bir kamera ile öznel açıları farklı bir biçimde kullanır. Bu durum, klasik sinemanın klişelerini bozmak ya da dönüştürmek için girişilen bilinçli bir çaba gibidir. Nolan, film boyunca, özellikle de erken takip sekanslarında tekrar tekrar öznel çekimler kullanır. Seyirci, öznelerini kalabalık mekânlarda takip ederken, kahramanın yaşadığı aynı dolaylı heyecanı hissetmeye davet edilir. Bu röntgencilik ve öznellik kullanımı, filmin tuzaklarına uygundur. Filmdeki öznel kamera ve röntgencilik aynı zamanda Deleuze'ün hareket-imağ ve zaman-imağ arasındaki geçiş sürecini kavramsallaştırdığı Hitchcock filmlerine benzemektedir. Nolan, bir kare yakalamaya çalışırken kendini kelimenin tam anlamıyla kameranın yerine koyan öznel bir yönetmendir. Kendi bakış açısından, o her zaman kendi hikâyeye anlatımının birincil izleyicisidir (Mooney, 2018, p. 8). Cobb, hayatlarının bir fotoğrafını çekmek için insanların evlerine giren bir hırsızdır. Nolan, uzun metrajlı ilk filmiyle, Hitchcock'un *Sarışın*'ı ile güçlü bir bağ kurmuştur. *Takip* hem filmin anlatı yapısı hem de estetik özellikleri bağlamında hareket-imağın krize girdiği Nolan filmlerinin ilkidir. Zaman ve mekân konusunda bilgi verilmez ve herhangi mekânlar filmde, merdiven altı barlar, çatı katları ya da terkedilmiş ofisler olarak görülür. Hareket-imağ mekânın fiziksel anlamda keşfini gerektirirken, zaman-imağ hafızanın, hayalin ve hayali olanın zihinsel sürecini taşır (Stam, 2014, p. 268). *Takip* filminde mekânlar önemini kaybeder, zaman-imağdaki kadar olmasa da hafıza ve gerçeklik tartışmalı bir hale gelir. Bu noktada filmin montaj tekniğinin önemli etkisi vardır. Film ilk sahnelerinden itibaren parçalı ve sıçramalı bir biçimde ilerler. Dolayısıyla izleyicinin zaman ve mekân algısıyla

oynama söz konusudur. *Takip* sonraki filmler için de bir başlangıç noktası olması açısından son derece önemlidir.

Gerçeklik, hafıza ve hayalin belirsizliğiyle zaman-imaşa en çok yaklaşan *Akıllı Defteri* filminde ise izleyicinin, film izleme konforunu rahatsız edecek seviyede montaj, irrasyonel aralıklarla bölünür. Filmde hareket-imaşa özgü neden-sonuç ilişkisi bir kenara bırakılarak kronolojik yapı alt-üst edilir. Leonard karakterinin, evine yapılan bir saldırı sonucunda eşini kaybettiği ve bu yüzden hafızasını yitirdiği görülmektedir. Ana karakterin hafızasını yitirmesi ve olayın yer yer öznel anlatımı, klasik sinema izleyicisi açısından zor bir film deneyimi oluşturabilir. Leonard olayların gidişatını unutmamak ve katili bulmak için notlardan, dövmelerden, fotoğraflardan yararlanır. Aslında filmin öyküsü basit anlamda karısının katilini arayan bir sigortacının hikâyesi gibi görülebilir, ancak film en başından itibaren klasik sinemanın ya da Deleuzecü yaklaşımıyla hareket-imaşın krize girmesini içermektedir. Klasik sinemanın neden-sonuç ilişkisine dayalı rasyonel bağlantısı kesintiye uğramakla birlikte film sondan başa doğru ilerlemeye (gerilemeye) başlar. Filmde görüntülerin telefon konuşmalarıyla kesintiye uğradığı ve bu bölümlerin siyah beyaz olduğu görülür. Bu durum eylemde boşlukların ortaya çıktığını, gerçekliğin “yayıcı olduğu kadar belirsiz” hale geldiğini gösteren kriz durumudur. Filmde karakterin hikâye içindeki rolüne dair net bir bilgi yoktur, karakterin kim olduğu hikâyenin gerçekten yaşanıp yaşanmadığı, Leonard’ın anlattığı şeylerin doğru olup olmadığı izleyicinin zihninde soru işaretleri bırakmaktadır. Hareket-imaş sinemasında görülmeyecek biçimde kararsız ve belirsiz bir durum yaratılmaktadır. Duyu-motor şemasının çöküşüne dair filmde Leonard karakterinin eylemleri ve bulunduğu mekânların arasındaki bağların tamamen kopmadığı, gerildiği ve gevşetildiği, gevşek ve gelişigüzel bir şekilde kurulduğu, dağınık bir durum vardır.

Hareket-imaş sineması geleneğine oldukça yakın olan *Prestij* filminde ise Borden ve Angier isimli iki sihirbazın rekabetle örülü hikâyesi aktarılmaktadır. Nolan, bu hikâyede de doğrusal kurgu anlayışını bozmaya çalışır, kronolojik bir zamanı takip etmek yerine irrasyonel kesmeler kullanır. Filmin duyu-motor bağlarının gevşemesini sağlayan küçük, fakat önemli bir sahnesi, iki sihirbazın birbirleriyle olan rekabetleri sırasında giriştikleri oyunlar içerisinde ilerlerken, basit bir sihrin cevabını kabullenememe durumunda ortaya çıkar. Sihirbazlardan birinin ikiz kardeşiyle birlikte hareket etmesi ve diğerinin kendini tekrar tekrar öldürmesi gibi durumlar rasyonel bağlantıyı zayıflatır. Bakış açısı kamera açılarıyla seyircinin algısı üzerinde oynayan Nolan, kahraman ve anti-kahraman arasındaki gel git durumlarını kullanarak, izleyicinin karakterlerle özdeşleşme sağlamasını engeller.

Nolan sinemasında gerçeklik belirsiz bir duruma dönüşür; *Prestij*’de Fallon ve Borden, imkânsız bir sihir numarasını korumak için hayatlarını yalan gibi yaşarlar. *Inception*’da, kurumsal casuslar güçlü hikâyelerle rüyaları ve hayalleri ele geçirirler. *Yıldızlararası*’nda ebeveynler çocukları için hayaletten biraz daha fazlası olurlar. Dolayısıyla Nolan, 2000 sonrası ortaya çıkan çoğu filmde olduğu gibi gerçekliğin kendisinin ayrıntılı bir yanılması ele alır. Tüm bu hikâyeler, karakterlerin gerçeklik olarak deneyimledikleri ile gerçekliğin nesnel doğası arasında bir uçurum olduğu fikri etrafında inşa edilir. Gerçekliğin doğasına ilişkin bu kaygının, yirminci yüzyılın sonundaki kültürel ve teknolojik kaygılara dayandığı öne sürülmüştür. *Inception*’da Dom Cobb gerçekten rüyasından çıktı mı? *Inception*’ın sonu çelişkili ipuçları içermektedir. Bir yandan, gerçekte her şey planlandığı gibi olur: Dom, ekibiyle birlikte uçakta uyanır, sözleşmesi onurlandırılır ve Amerika Birleşik Devletleri’ne dönebilir, sonunda çocuklarını bulur, rüya görmediğini kontrol eder. Ancak öte yandan, bu sonucun aşırı mükemmelliği onu şüphelendirir. Dom’u karşılayan ve güvenli bir şekilde eve dönmesini dileyen gümrük memuruna kadar, her şey gerçek olamayacak kadar iyidir. Son sahnede izleyici, çocuklarının ona tıpkı anılarında olduğu gibi görüldüğünü fark eder (Lleres, 28.10.2021). Dolayısıyla gerçeğin ne olduğu tam anlamıyla bilinemez. Nolan filmlerinde klasik sinema izleyicisinin istediğini vermeyerek tam anlamıyla duygusal boşalım sağlamasına engel olur.

Gerçeğin ve hayalin ayırt edilemezliği, yalnızca onların karıştırılması değildir. Deleuze'ün gösterdiği gibi, görüntünün kendisinde oldukça farklı iki kutup belirir: görüntünün temsil ettiği bir dış gerçekliğe gönderme yaptığı nesnel bir kutup ve beden ve ruhun kutbu. Bu iki kutbu birbirinden ayırmanın ölçütü, terimin en klasik anlamıyla biçimdir. Platon'dan beri biçime sahip olan, bir ve aynı olan, birlik ve özdeşliğe sahip olmandır. Görüntünün nesnel veya temsili kutbu, bir dış gerçekliğe atıfta bulunur. Şimdi, gerçek olan, yani bir ve aynı olmandır. Gerçekliği temsil ettiği sürece, imajın bir biçimi vardır, yani bir birlik ve özdeşlik. Bu, parçalarının veya anlarının, çeşitliliklerinde hepsinin aynı bütünün birliğine katılması anlamında tutarlı olduğu anlamına gelir. Deleuze, nesnel kutbunda, imajın uğrakları ya da parçaları tek bir bütünün birliğine katıldığı için, bu imajlar rejimini organik olarak adlandırır. Mesele nesnenin gerçekten bağımsız olup olmadığını bilmek değildir. Önemli olan tanımlanan ortamın, kameranın yaptığı tanımlamadan bağımsız olarak ve önceden var olduğu varsayılan bir gerçeklik için geçerli olarak ortaya konmasıdır. Böyle bir görüntü hayal gücünü dışlamaz. Özne bir kutbu vardır, ancak bu saf bilinç deneyimi olarak görünür ve herhangi bir gerçekliğe atıfta bulunmaz. Bu kutupta, görüntü sadece beden ve ruhun bir değişimini ifade eder. Bu nedenle birliğe veya tutarlılığa sahip olması gerekmez, biçimi yoktur. Görüntü, öznel kutbunda, süreksizlik, tutarsızlık ve hatta çelişki ile karakterize edilir. Nolan, gerçeği ve hayali ayırt edilemez hale getirerek, organik bir rejimin krizini açığa çıkarır. Özne ve nesnel, gerçek ve hayali, şimdi ve geçmişin ayırt edilemez hale geldiği nokta zaman imajı sinemasıdır. Bu anlamda belirsizlik, zaman-imajdır, zamanın doğrudan bir sunumudur. Zaman göstergelerde, zaman, mekânsal anların kronolojik ve ardışık toplamı olmaz; sürekli olarak geçmekte olan bir şimdiye, muhafaza edilen bir geçmişe ve belirsiz bir geleceğe bölünür. "Şimdiki zaman, dönüşeceği geçmiş ile birlikte mevcuttur, geçmiş de bir zamanlar olduğu şimdiden ayırt edilemez olacaktır" (Rodowick D., 2018, p. 110-111). Ama zamanın bu doğrudan sunumu, aynı zamanda bir düşüncenin ortaya çıkışıdır. Bu anlamda Nolan sinemasında, *Akil Defteri*'nin kurgusu gerçeği ve kurguyu ayırt edilemez kılar. *Prestij* filminin karakterleri, Nietzscheci anlamda sahtenin güçlerine yaklaşan bir mücadeleye dönüşür. *Yıldızlararası* filminde ise uzay-zaman arasındaki bir boyutta nesnel gerçeklik tartışmalı hale gelir.

Hareket İmaj ve Zaman-İmaj Arasında Sıkışan Öznellik Sorunu

Nolan'ın dünyasında, *Yıldızlararası*'nin dikkate değer istisnası dışında, evren kontrol edilemeyecek, düzenlenemeyecek veya rasyonelleştirilemeyecek şekilde kaotik ve keyfidir. Bu filmler, kaotik bir dünyayı üzerlerine yapılar empoze ederek anlamlandırmaya çalışan karakterlerle doludur. *Akil Defteri* filminde klasik sinemanın iyi, doğru, güçlü, zeki karakteri bu filmde yer almaz, hikâyeye her ne kadar ana karakter üzerinden işlese de izleyicinin zihninde ana karaktere dair belirginleşmemiş alanlar söz konusudur. Olay örgüsü içinde karakterin yaşamış olduğu dönüşümler kurgusal olarak anlaşılması güç bir karakter tasarımı ortaya koymaktadır. Karakterin istem, karar ve eyleme dayalı yapısı filmde yer alıyor olsa da tutarlılık noktasında soru işaretleri taşıması filmin anlatısının bir sonucudur. Leonard, günlük varoluşunu dikte etmek için bir kurallar ve yapılar sistemi kurmuş olması bakımından, çok tipik bir Nolan kahramanıdır. Dünya karmaşık bir yer ve Leonard mantıklı olması için ona bir sistem dayatır. Leonard'ın hafıza sorununa bulduğu çözüm, disiplin ve düzenle oluşturulan alışkanlıkları kullanmaktır. Leonard, kaotik ve rastgele bir varoluşta gezinmek için bir çerçeve oluşturmuştur. Fakat sisteminin sınırlarını aşar ve kendi sınırlarını ihlal eder. Bu durum, onu yansımasıyla yüzleştirir. Leonard, klasik sinemada görülmeyecek şizofrenik bir ana karakterdir. *Takip*'teki ve *Başlangıç*'teki Cobb karakterleri gibi Leonard'ın dağılması da, dikkatlice yerleştirdiği kuralları görmezden geldiği anda başlar. Düzenli verileri, sistemini baltalayacak ve bozacak şekilde manipüle etmeye karar verir. Bu, ahlaki düzende bir bozulmaya ve Leonard'ın çöküşüne yol açar. Leonard, herhangi bir hafızası veya tutarlı kimliği olmaksızın, sürekli olarak kendi dışındaki dünyanın gerçekten var olup olmadığını sorgular. Bu, *Başlangıç*'in Cobb'unun olası istisnası dışında, çoğu Nolan kahramanından daha temel bir varoluşsal krizi temsil eder.

Prestij filminde Angier ve Borden arasındaki rekabet kurgudan da aldığı güçle seyirciye sürekli saf değiştirme imkânı verir. Kahraman ve anti kahraman özellikleri film boyunca Angier ve Borden arasında gidip gelir. İzleyici bir an için Angier, bir an için Borden'dan yana olur ve dolayısıyla klasik sinemanın özdeşleşme unsurunu engeller. Klasik sinemada görülen karakterlerin birbirleriyle olan çatışmasında iyi ve kötü karakterler birbirlerinden ayrılır ve iyilerin kazandığı bir öykü ortaya çıkar. Ancak *Prestij* filminde iki karakterde de iyi ve kötü kutupların belirsizliği söz konusudur. Bu konuda izleyicide bir kararsızlık durumu vardır. Hareket-imajdaki karakter netliğinden söz edilemez. Hitchcock sinemasına özgü seyircinin bildiği ancak karakterin bilmediği bir gerilim de söz konusu olur.

Klasik Batman karakteri, kötülere karşı savaşarak onları alt eder, mevcut düzenin koruyucusu olan süper kahraman teknolojidten yararlanarak suçluları cezalandırır. Batman 1940'lı yıllardan itibaren tekrar tekrar Hollywood sinemasının kullandığı bir süper kahraman klişesidir. İzleyicinin özdeşleşmesini sağlayan, düğümün çözülmesiyle birlikte katharsise neden olan klasik bir filmidir. Klasik sinemanın süper kahramanı olan Batman, Nolan ile birlikte dönüşür. Yine özdeşleşmeyi sağlayacak temel unsurlar barındırsa da Nolan'ın Batman'i adalet, yasa ve kurtarıcı fikrinin sorgulanmasına izin verir. Yine Nolan'ın Joker karakteri ise sistemin verili bütün değerlerine, öznelliğe, Kartezyen cogitodan beri oluşturulan öznelliğe karşı bir sorgulama imkânı verir. Serinin bu çalışma kapsamında incelenmeye değer en etkili bölümü Joker karakterinin kaos söylemleriyle anarşist felsefede yer alan Bakunin'in düşüncelerine gönderme olarak değerlendirilebilecek sahneleridir. Joker herhangi bir neden sonuç ilişkisi içinde öyküde yer almaz, bir anda ortaya çıkar, nereden geldiği ve kim olduğu bilinmemektedir. Parmak izi bile bulunmayan Joker'in adalet timsali beyaz erkek Harvey Dent'in dönüşümüne neden olması ise modern düşüncenin öznellik üretimine eleştirel bir bakış açısı sunar.

Nolan'ın son filmi olan *Tenet* (2020) ise zamanı çok katmanlı sunduğu filmlerden biridir. Öykünün işleniş tarzı geçmiş ile gelecek arasında kurulan ilişki, zamanın katmanlı yapısı, hikâyenin izleyici tarafından anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Bununla birlikte filmde olayların sıralı bir biçimde verilmemesi, geriye dönüşlerin yaşanması, karakterlerin birbirleriyle karşılaşma anları öykünün klasik neden sonuç ilkesine bağlı yapısında sorunlara neden olur. Filmin son sahnesi klasik bir yapıda ilerleseydi eğer, Katherine ve Protagonist karakterlerinin mutlu sonu görülebilirdi. Ancak Nolan, klasik bir son yerine kadını özgür bırakır. Filmde kahramanın hikâyesinin ne olacağı açık uçlu bırakılmıştır. Bu bağlamda izleyici filmle olan bağını film bittikten sonra da koparamamıştır.

Zihinsel-İmgenin Kurduğu İlişkisellik

Zihinsel-imaj ilişkisinde marke ve demarke kavramları öne çıkar, marke kavramı doğal ilişkileri, imajların bizi bir imajdan diğerine götüren bir alışkanlıkla birbirine bağlanma özelliğini ifade eder. Demarke ise doğal ilişkilerinden koparılmış bir imajı ifade eder. Sinemada zihinsel imajdan bahsedildiğinde Hitchcock ismi ön plana çıkmaktadır hatta Hitchcock zihinsel-imaj ya da ilişki-imajı icat eden kişi olarak da anılır. Filmlerinde, karakterler tarafından eylemler daima bir ilişkiler kümesi içerisinde oluşur veya bir eylem filizlenmeye başladığında hemen onu saracak bir ilişkiler ağında arkasından meydana gelir. Ana karakterler fiili olarak eylemde bulunabilir, meseleleri algılayabilir ve buradan yola çıkarak bir duygulanım içerisinde girebilirler fakat bunları belirleyen ilişkilerin bilgisine tam anlamıyla hâkim değildirler. Bu noktada ilişkilerin bilgisi, kamera hareketleriyle ya da karakterlerin, hareketlerini kameraya doğru sürdürmeleri aracılığıyla oluşur. Seyirci genellikle bu bilgiye sahip olan kişidir. Seyircinin filmdeki bu konumunu önceleyen Deleuze, onların bir üçüncülük ortaya çıkardığını belirtir. Böylelikle bir üçüncü unsur olarak yönetmen ve karakterlerin yanına seyircinin varlığını yerleştirir. Film izleyen seyirci, yönetmen tarafından verilen bilgiyle, karakterlerin yavaş yavaş ilişkileri örerek bilgiye ulaşma süreçlerine şahitlik etmektedir. Bu bilgi, yakın

gelecekteki bir tehlikenin yaklaşması olabileceği gibi, gizlenmeye çalışılan bir gerçeğin ortaya çıkarılması da olabilir. Alfred Hitchcock filmlerinde şahit olunan gerilim unsuru da bu bilgiye ulaşma çabasından kaynaklanmaktadır (Deleuze, 2014, p. 257).

Hitchcock sinemasıyla da bağıntılı olarak zihinsel-imagın iki göstergesinden söz etmek mümkündür. Bunlardan birincisi, ilişkiselliğin ilk kutbu olan doğal ilişkilere dairdir. Birbirleri arasında ilişkilendirilmiş diziler oluşturmak adına doğal ilişkiler içerisindeki zihin, bir şeyden diğer şeye ilerleyebilir. Bu dizileri meydana getiren şey ise alışkanlıktır. Film içerisinde bulunan bir nesne, doğal ilişkiler ağında, bir başka nesneye gönderme yapan bir dizi içinde kendine belirlenmiş bir yer bulması itibarıyla, bir “marke” göstergesi olarak yer alır. Marke göstergesi, doğal ilişkilerle oluşturulmuş düzenin belirteçleri olarak yer alır. Bunun tersine ama bu belirlenmişlikle ilişki içinde olarak, bir nesnenin alışlageldik dizi içerisinde sapması, “demarko” göstergesini ortaya çıkarır. *Takip* filmi üzerinden örnek vermek gerekirse, Cobb’un hırsızlık için girdiği evlerde ilk baktığı nesnelere, kutulardır. Bu kutularda ev sahiplerinin hayatlarına dair ipuçları yer almaktadır. Kutu sadece nesnelere biriktirilmesini imleyen, bilindik anlamda marke olmanın ötesinde, yaşamın ve hafızanın deposu haline gelerek demarke olur. Yani *Takip* de, herkesin sakladığı iddia edilen hafızaları, açığa çıkaran kutu, mimetik öznenin başkalarının sahip olduğuna inandığı varlığın sırrı için bir metafor görevi görür. Bir sapma olarak demarke göstergesi şiddetli bir kopuşa işaret eder. Ancak yine de, bu durum kopuşun bağlı olduğu bir düzen gerektirir ve doğal ilişkilerden türemiş düzen ile karşıtlık oluşturması itibarıyla bir sapmadır (Deleuze, 2014, p. 259).

Başlangıç’taki totem bir soyutlama değil gerçeklikle ilgili bağ kuran bir simge olarak değerlendirilebilir. Filmdeki karakterler, aktüel ve virtüel arasında düşünce figürlerine dönüşürken, gerçeklikle bağlantı kurabilmek için her bir karakter kendine ait bir totem belirler. “Üçüncülük ve soyut ilişkiye uygun olan bir gösterge ise “simge”dir. Soyut ilişkiler içerisinde, zihin bir zincir gibi birbirine doğal bir biçimde bağlanacak diziler oluşturmaz. Diziler yerine bir bütün oluşturur” (Deleuze, 2014, p. 259). *Akıl Defteri*’nde stickerler, polaroid fotoğraf makinesi ve dövme; *Yıldızlararası*’nda saat, *Prestij* filminde günlükler, bilindik işlevinin dışına çıkararak filmdeki ilişkiselliği taşımaktadır. Buradaki eşyalar kültürel anlamdaki kodunun dışına çıkar ve ilk anlamdaki şeyinin dışında farklı anlamlar içerirler. Özellikle gerçeklikle kurulacak ilişki noktasında bağ kuran simgeye dönüşürler. Zihinsel-imagın, diğer imajların niteliklerinin ve statülerinin tekrar sorgulanmasıdır. Hatta, herhangi bir karakterde duyumotor bağların kopmasıyla, tüm hareket-imagın sorgulanmaya başlayacaktır. Hitchcock’un özellikle kaçındığı şey, yani sinemada klasik imajın krizi, Hitchcock’un sonrasında ve kısmen onun getirdiği yenilikler yoluyla takipçileri tarafından uygulanmıştır. Bu bağlamda Nolan’ın bunu Hitchcock kadar olmasa da başardığını söylemek gerekir.

Takip’in açık ve kapsayıcı bir konusu vardır ve zaman dilimleri arasındaki geçişi genellikle keyfi görünebilir. Buna karşılık, *Akıl Defteri* aslında bir araya getirilmiş bir dizi kısa film gibi oynayabilecek şekilde yapılandırılmıştır. Anlatının benzersiz yapısı nedeniyle, Nolan’ın filmin her bölümünün izleyicinin dikkatini çekmeye yetecek kadar olaya sahip olduğu görülür. *Akıl Defteri*, çok daha doğrudan bir şekilde ele alınsa da travma temasını takip eder. Travma bir kez daha bireyin süreklilik duygusunu bozan bir şey olarak sunulur. *Kara Şövalye*’nin başlarında Bruce Wayne’in vücudundaki morlukları hatırlatan Leonard’ın dövmelemleri, yaşadığı travmanın işaretleri ve yaşadığı kaybın hatırlatıcıları haline gelir. *Takip*’te olduğu gibi, *Akıl Defteri*’nin doğrusal olmayan anlatı akışı, travma deneyimini gerçekleştirmeye hizmet eder (Mooney, 2018, p. 18). Çürükler ve yaralar bağlamsız sağlanır, etki, travmanın süresizliğini karşılaştıracak şekilde nedenden ayrılır.

Herhangi bir imaj, onu çevreleyen çerçevesi sınırlarında, çerçevesi sayesinde, zihinsel bağlantının tasavvuru olmalıdır; bedenine yazdıkları dövmelemler, stickerlar, fotoğraflar ve tekrar sahnelerin üst üste kullanılması zihinsel bir ilişkinin kurulduğunu göstermektedir.

Karakterler harekete geçebilir, algılayabilir, bazı şeyler hissedebilirler fakat onları belirleyen bağlanımlara şahitlik edemezler. Leonard'ın gel gitli durumu, Borden ve Angier'in rekabet halinde kendilerini kaybederken etrafındaki olayları fark edemez hale gelmeleri, Cobb'un rüyasında ölen karısını yaşatmak uğruna ekibini tehlikeye atması gibi örnekler verilebilir. Birbirini takip eden sinsi planlar ve birbirlerinin kariyerlerini sabote etmeye yönelik el altından çabalarla oynanan Borden ve Angier rekabeti, *Prestij*'in konusuna yön verir, ancak diğer eşit derecede acı rekabetlerin arka planına karşı canlandırılır, örneğin gerçek hayattaki Nikola Tesla ve Thomas Edison arasındaki gerilim gibi.

Prestij'in rakipleri sırları çalmaya kafayı takmış durumda, ancak bu sırlar kutularda değil, sihirbazların her birinin tuttuğu günlüklerde saklanır. Seyirciler olarak bizler, bu iki düşmanın rekabetlerinin onları, sevdikleri her şeye mal olacak bir karşılıklı yıkım yoluna sokmasına nasıl izin verdiğini, bu günlükler aracılığıyla öğreniriz. Ancak birbirlerinin günlüklerini okumaları sadece bir hikâye anlatma aracından daha fazlasıdır. Aynı zamanda, iki rakibin her biri için kendini keşfetme araçları, arzularının kibrini tam olarak yansıtan acımasız aynalardır. Sonunda her birinin keşfettiği şey, her birinin dünyaya ve birbirlerine sunduğu kendi kendine yeterli varlık ve mutluluk imajının, aslında mutsuz olan bir benliğin iç ıstırabını gizleyen bir maske olduğudur. Sihirbazlar arasındaki rekabete yakışır şekilde, her birinin diğerinde imrendiği mutluluk bir yanılsamadır. Nolan, Hitchcock'ta olduğu gibi ilişkiyi bir imajın "nesnesi haline getirir ki bu imaj yalnızca algılanım-imajlara, eylem imajlara ve duygulanım imajlara ekilenimle kalmaz bunları çerçeveleyip dönüştürür" (Deleuze, 2014, p. 262). Bu bağlamda iki sihirbazın günlüğü de dönüştürücü etkiye sahiptir. Filmde tam anlamıyla olmasa da Deleuzecü bağlamda eylem imajın krize girmesi durumu ön plana çıkar.

Nolan'ın filmografisinde, planlar genellikle karakterlerin etkileşimde bulunduğu nesnelere totemik bir nitelik kazandırır (Mooney, 2018, p. 17). Sıklıkla bu nesnelere, içinde yaşadıkları dünyanın somut işaretleri olarak hizmet eder. *Takip*'te kutular, *Akıl Defteri*'nde stickerler, polaroid fotoğraf makinesi ve dövme; *Yıldızlararası*'nda Cooper'un kızına verdiği saat, *Prestij* filminde günlükler, Joker'in kartları bilindik işlevinin dışına çıkarak filmdeki ilişkiselliği taşımaktadır. Buradaki eşyalar kültürel anlamdaki kodunun dışına çıkar ve ilk anlamdaki şeyinin dışında farklı anlamlar içerirler. Özellikle gerçeklikle kurulacak ilişki noktasında bağ kuran simgeye dönüşürler.

Sonuç

Duyu motor şemasının çöküşüne dair Deleuze beş temel belirtiden bahseder. İlki, büyük form eylem-imajının kuşatıcı, sentezleyici ortamı yerini, eylemler ve ortamlar arasındaki bağların tamamen kopmadığı, gerildiği ve gevşetildiği, gevşek ve gelişigüzel bir şekilde kurulduğu dağınık bir duruma bırakır. İkincisi, küçük form eylem-imajının sürekli "evrenin çizgisi" parçalanma eğilimi gösterir ve eylemde boşluklar ortaya çıkar; gerçeklik "yayıcı olduğu kadar belirsiz" hale gelir, bağlar ve bağlantılar "kasıtlı olarak zayıflar". Üçüncüsü, amaçsız bir gezinme eylemi etkiler, duyu-motor şemanın yerini "yürüyüş, balade (gezinti) ve sürekli gidiş-dönüş yolculuk alır (Bogue, 2003, p. 108). Nolan filmlerinde duyu-motor bağlarının tamamen çökmesi değil, fakat gevşemesi söz konusudur. Filmlerinin kronolojik olmayan kurgusu, filmsel zamanı parçalamaktadır. Neden-sonuç ilişkisini de zayıflatan montaj biçimi ile zaman ve gerçeklik arasında bir belirsizlik alanı oluşur. Bazen uzay zamandaki boyutlar arası yaşananlar bazen de rüya mı gerçek mi anlaşılmaz durumlar ortaya çıkmaktadır. Filmlerde hikâyeler genellikle iç içe geçmiştir ve çok katmanlı bir yapı söz konusudur.

Hareket-imajdan, zaman-imaja geçişte en belirgin özelliklerden biri de özneliliğin dönüşümü üzerinedir. Nolan, filmlerinde başkarakter odağında bir hikâye anlatmak yerine, karakterlerin eşit önemde olduğu bir biçim oluşturur. Klasik sinemada görülen mağdur, güçlü sonradan güce kavuşan, acıdan çözüme giden karakterlerin aksine Nolan'ın karakterleri

gerçekçi sinemaya yakın durmaktadır. Kadınların cinsel arzu nesnesi konumunda olmalarından ziyade romantik idealler peşinde koştukları görülür. Ancak klasik sinemaya yakın yönleri de mevcuttur; bu anlamda kadın karakterler iffetli ve özverili olma eğilimindedirler. Erkek karakterler ise özellikle *Prestij*, *Başlangıç* ve *Yıldızlararası*'nin sonunda bir miktar ailesel tatmin bulsalar bile, aile ilişkileri çelişkilidir. Erkek karakterleri aynı zamanda evlerine, oğullarına ve kızlarına dönen babalar olarak sağlıklı ve aseksüel terimlerle tanımlanabilir. Nolan'ın filmleri, kaotik bir dünyayı üzerlerine yapılar empoze ederek anlamlandırmaya çalışan karakterlerle doludur. Bu yapılar insan duygularını veya insan ihtiyaçlarını açıklayamaz ve bu nedenle karakterler kaçınılmaz olarak bu sistemleri korkunç sonuçlara yol açacak şekilde bozar. Nolan'ın dünyasında, *Yıldızlararası* filmi istisna olarak sayarsak, evren kontrol edilemeyecek, düzenlenemeyecek veya rasyonelleştirilemeyecek şekilde kaotik ve keyfidir. Nolan'ın filmlerindeki karakterler kendilerini sürekli olarak başkaları tarafından aldatılmış olarak bulurlar ve çoğu zaman herhangi bir bireysel yalanı aşan geniş bir aldatma ağına yakalanırlar. Tipik Nolan filmi, meydana gelen olaylar ve karakterlerin motivasyonları konusunda seyirciyi aldatmak için tasarlanmış bir yalanın biçimsel yapısına sahiptir. Nolan, yalanın ontolojik önceliğine dayanan bir etik felsefe oluşturmak için aldatma biçimini kullanır. Nolan'ın filmleri hakikat fikrini tamamen terk etmezler, ancak bizi tamamen yoldan çıkarmayacaksa, gerçeğin yalandan nasıl ortaya çıkması gerektiğini bize gösterirler.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti:

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

- Akyıldız, Y. (2021). *Sinemada Karmaşık Öykü Anlatıcılığı Christopher Nolan Sineması*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek Beden - Tin İlişkisi Üzerine Deneme*. (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bogue, R. (2003). *Deleuze on Cinema*. New York: Routledge.
- Brooker, W. (2015). Foreword: Are You Watching Closely? J. Furby, & S. Joy içinde, *The Cinema of Christopher Nolan Imagining The Impossible* (s. xi-xiii). New York: Columbia University Press.
- Buchanan, I. (2021). Sinemanın Şizonalizi Mümkün müdür? D. N. Rodowick içinde, *Deleuze'ün Film Felsefesinin İzleri* (s. 145-164). İstanbul: Küre Yayınları.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (C. Soydemir, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Colman, F. (2011). *Deleuze and Cinema The Film Concepts*. New York: Berg Publishers.
- Deamer, D. (2016). *Deleuze and Cinema Books Three Introductions to the Taxonomy of Images*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (2001). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2021). *Zaman İmge*. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Eberl, J. T., & Dunn, G. A. (2017). Introduction. J. T. Eberl, & G. A. Dunn içinde, *The Philosophy of Christopher Nolan* (s. vii-x). London: Lexington Books.

- Elsaesser, T. (2019). *European Cinema and Continental Philosophy Film As Thought Experiment*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2011). Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş -. (B. S. Barış Yıldırım, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Joy, S. (2015). Introduction: Dreaming a Little Bigger, Darling. J. Furby, & S. Joy içinde, *The Cinema Of Christopher Nolan Imagining The Possible* (s. 1-16). New York: Columbia University Press.
- Lleres, S. (28, 10 2011). *Christopher Nolan, Incepteur*. academia. 01 15, 2022 tarihinde https://www.academia.edu/3067786/Christopher_Nolan_incepteur adresinden alındı
- Mooney, D. (2018). *Christopher Nolan A Critical Study of the Films*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Rajchman, J. (2021). Deleuze'ün Zamanı veya Sinema Sanat Anlayışımızı Nasıl Değiştiriyor. D. N. Rodowick içinde, *Deleuze'ün Film Felsefesinin İzleri* (s. 277-298). İstanbul: Küre Yayınları.
- Rodowick, D. N. (2001). *Reading The Figural, or, Philosophy After New Media*. Durham and London: Duke University Press.
- Rodowick, D. N. (2018). *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*. (E. Ekici, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Rodowick, D. N. (2021). Dünya, Zaman. D. N. Rodowick içinde, *Deleuze'ün Film Felsefesinin İzleri* (N. Yakut, Çev., s. 109-126). İstanbul: Küre Yayınları.
- Rusthon, R. (2012). *Cinema After Deleuze: Deleuze encounters*. London: Continuum International Publishing Group.
- Sofuoğlu, H. (2004). Bergson ve Sinema. *Selçuk İletişim*, 3(3), 66-76.
- Stam, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş. (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Taburoğlu, Ö. (2014). Öznesiz ve Nesnesiz Bakış: Deleuze'ün Sinema Kuramı. A. M. Aytaç, & m. Demirtaş içinde, *Göçebe Düşünmek Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında* (s. 291-318). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yılmaz, Ö. S. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (1998). *Follow* [Sinema Filmi]. Birleşik Krallık, Momentum Pictures
- Todd, J. and Todd S. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2000). *Memento* [Sinema Filmi]. ABD, Team Todd.
- Franco, L., Thomas, E. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2005). *Batman Begins* [Sinema Filmi]. ABD, Birleşik Krallık. Syncopy, Warner Bros Pictures.
- Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2000). *Prestige* [Sinema Filmi]. ABD, Birleşik Krallık, Warner Bros Pictures.
- Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2008). *The Dark Knight* [Sinema Filmi]. ABD, İngiltere. DC Comics, Warner Bros Pictures.
- Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2010). *Inception* [Sinema Filmi]. ABD, İngiltere. Warner Bros Pictures.

Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2012). The Dark Knight Rises [Sinema Filmi]. ABD, İngiltere. DC Comics Warner Bros Pictures.

Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2014). Interstellar [Sinema Filmi]. ABD, Birleşik Krallık. Paramount Pictures, Warner Bros Pictures.

Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2020). Tenet [Sinema Filmi]. ABD, Birleşik Krallık. Warner Bros Pictures.