



T.C.  
EGE ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü



**SİNEMATOGRAFİK İMAJ:  
İDEANIN DUYGULARLA İFADESİ**

**Doktora Tezi**

**MOHAMMAD BAGHER MOLAEİKHASRAGHİ**

**Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı**

**İZMİR**

**2023**

**T.C**  
**EGE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**SİNEMATOGRAFİK İMAJ:**  
**İDEANIN DUYGULARLA İFADESİ**

**Doktora Tezi**

**HAZIRLAYAN**  
**MOHAMMADBAGHER MOLAEİKHASRAGHİ**

**DANIŞMAN**  
**Prof.Dr. Zühal Özel Sağlam Timuroğlu**

**İZMİR**

**2023**

## ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne sunduğum “**Sinematografik İmaj: İdeanın Duygularla İfadesi**” isimli doktora tezinin, tarafımdan bilimsel ahlak ve normlara uygun şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Mohammad Bagher Molaei Khasraghi



## ÖN SÖZ

Bu çalışma film analizi ve eleştiri metodlarında kullanılan söylemler, yöntemler ve bakış açıları yerine filmere bir *olay* olarak yaklaşılmasını önermektedir. Bahsi geçen yaklaşım, biçim ve içerik ayırımından ortaya çıkan problemleri çözmek için önemli bir alternatif olarak ele alınabilir. Bunu, anlam ve ifade-olanı ayırmadan yapabiliriz. Eğer, anlam ve ifade-olan'ı gücün farklı yığınlık derecesi olarak tanımlarsak içerik ve biçim ikileminden çıkabiliriz. Deleuze, Spinoza'nın *duygu* ve *etkileşim* tanımından yola çıkarak İdea ve İdeanın ifadesini bir *olay* olarak ele almıştır. Bu yaklaşım ile beraber, filmleri farklı yığınlık dereceleri olarak ele alabiliriz. Böylece, *olay* mefhumu, Deleuze'ün tanımladığı şekliyle, belli bir ölçüde film araştırmacılarının öznel yorumlar çıkmazından kurtulması için, bir alternatif olarak kullanılabilir.

Bu tezin hazırlanması sürecinde en önemli kaynak, danışman hocam olan Prof. Dr. Zühal Özel SağlamTimuroğlu'nun fikri destekleri olmuştur.

## ÖZET

Bu tez, Gille Deleuze'ün *Anlam Mantiğı* isimli eserinden yola çıkarak, filmlerin, *olay* olarak ele alınması için bir denemedir. Bu bağlamda ilk önce, ifade ve anlam üzerine yapılan, *temsil*'e dayalı tartışmaların felsefi alt-yapıları sunulduktan sonra, Gilles Deleuze'ün *İde*, *Olay* ve *Bütün*, kavramları incelenip, sonraki aşamada, Deleuze'ün *Sinema I* ve *Sinema II* adlı eserleri, bahsi geçen kavramlar bağlamında, incelenmiştir. Çalışmanın son aşamasında, filmlere Olay olarak yaklaşımı örneklendirmek için sinema tarihinden örnek olarak bazı filmler, bu yaklaşım ile incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Anlam Mantiğı, Anlam, Duygu, Film Felsefesi, Gilles Deleuze, Olay, İde, İfade, Temsil

## ABSTRACT

This thesis suggests approaching the movies as *events* based on Gilles Deleuze's book *The Logic of Sense*. In this context, firstly, after presenting the philosophical backgrounds of the representation-based discussions on expression and meaning, Gilles Deleuze's concepts of Idea, Event, and Whole are examined. In the next step, Deleuze's works, *Cinema I*, and *Cinema II*, were analyzed in the context of the abovementioned concepts. In the final stage of the study, it is suggested to approach the films as an Event.

**Key Words:** Affect, Gilles Deleuze, Film-Philosophy, Logic of Sense, Sense, Event, Idea, Expression, Representation



## İÇİNDEKİLER

|                                               |     |
|-----------------------------------------------|-----|
| ÖN_SÖZ.....                                   | I   |
| ÖZET.....                                     | II  |
| ABSTRACT.....                                 | III |
| İÇİNDEKİLER.....                              | IV  |
| GİRİŞ.....                                    | 1   |
| <br>                                          |     |
| BİRİNCİ BÖLÜM.....                            | 7   |
| İFADE VE TEMSİL                               |     |
| 1.1. Platon ve Yükselideki <i>Olay</i> .....  | 7   |
| 1.1.1. Platon ve Aesthesis.....               | 7   |
| 1.1.2. Duyum.....                             | 9   |
| 1.1.3. Platon ve Duyuların Açıklaması.....    | 10  |
| 1.2. Derindeki Öz ve Töz'ün Öğretisi.....     | 15  |
| 1.2.1. Aristoteles ve Form Teorisi.....       | 15  |
| 1.2.2. Varlık'ın Eşit Paylaşımı.....          | 18  |
| 1.3. Duyu ve Duyguların Ego'ya Taşınması..... | 22  |
| 1.3.1. Cartesian Duyu Anlayışı.....           | 22  |
| 1.3.2. Cartesian Düşünce İmajı.....           | 24  |
| 1.3.3 Sağduyu.....                            | 27  |
| 1.4. Aşkın Bilinç.....                        | 30  |
| 1.4.1. Temsil.....                            | 30  |
| 1.4.2. Aşkın Benlik.....                      | 34  |
| 1.4.3.Zevkin Doğuşu.....                      | 36  |
| 1.4.4 Hyal Etmenin Sınırsız Gücü.....         | 39  |
| 1.5. Çizgisel Zaman ve İfade.....             | 44  |
| 1.5.1. Bilincin Deneyimi.....                 | 44  |
| 1.5.2.Değişen Bilinç.....                     | 46  |
| 1.5.3. Kriterin Aleyhinde.....                | 49  |
| 1.5.4. Fark.....                              | 51  |
| 1.5.5. Farklılaştırılmak.....                 | 54  |

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1.6. Bilinç-altı ve İfade.....                                         | 62  |
| 1.6.1. Bilinç-altı ve Dil.....                                         | 62  |
| 1.6.2. Gerçek, Sembolik, Hayali( İmgesel).....                         | 75  |
| 1.6.3. Ötekinin Arzusu Olarak <i>Ben</i> .....                         | 83  |
| 1.6.4. Sembolik Düzlemde Arzu ve Afektler'in Rolü.....                 | 89  |
| İKİNCİ BÖLÜM.....                                                      | 97  |
| TEMSİL'İN ALEYHİNDE OLAN BİR OLGU OLARAK: <i>OLAY</i> VE <i>OLUŞ</i>   |     |
| 2.1. Temsil'in Aleyhinde.....                                          | 97  |
| 2.1.1. Antropoloji ve Temsil.....                                      | 97  |
| 2.1.2. Güç ve Düşünce.....                                             | 108 |
| 2.2. Zaman ve <i>Olay</i> .....                                        | 117 |
| 2.2.1. Aktüelleşmek.....                                               | 117 |
| 2.2.2. Zaman Sentezleri.....                                           | 124 |
| 2.3. <i>Bütün</i> .....                                                | 128 |
| 2.3.1. Çokluk veya Tüm-İlişkiler.....                                  | 135 |
| 2.3.2. Düşüncenin Yeni İmajı.....                                      | 147 |
| 2.4. <i>Olay</i> ve Dil.....                                           | 153 |
| 2.4.1. <i>Olay</i> ve Gerçeklik.....                                   | 153 |
| 2.4.2. İfadenin Üçüncü Düzlemi veya Yüzey.....                         | 155 |
| 2.5. Anlam ve <i>Olay</i> .....                                        | 160 |
| 2.5.1. Anlam Çıkmazı.....                                              | 160 |
| 2.5.2. Anlam.....                                                      | 174 |
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....                                                      | 182 |
| BİR <i>OLAY</i> OLARAK FİLM                                            |     |
| 3.1. Bir Bütün Olarak Film ve Parçaların Değişimi.....                 | 182 |
| 3.1.1. Bağlayıcı Montaj.....                                           | 182 |
| 3.1.2. Montaj: Yığınlık Değişimi.....                                  | 190 |
| 3.1.3. Nazım Hikmet'in Saman Sarısı ve Francois Ozon'un 5 x 2'si.....  | 195 |
| 3.2. Film, Zaman ve Yaratıcı <i>Olay</i> .....                         | 203 |
| 3.2.1. Zaman-İmge.....                                                 | 203 |
| 3.2.2. <i>Bir Şimdiki Anın</i> Kristalize Olma İmkânı : Bollywood..... | 209 |

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| 3.2.3 Yaratıcı <i>Olay</i> ..... | 212 |
| 3.2.4 Başkası-Oluş.....          | 233 |
| <br>                             |     |
| SONUÇ.....                       | 240 |
| KAYNAKÇA.....                    | 248 |
| TEŞEKKÜR.....                    | 255 |
| ÖZGEÇMİŞ.....                    | 256 |



## GİRİŞ

Sinema'nın ortaya çıkışından sonra, bu yeni *olguya* karşı yaklaşımların çoğu, sinemayı tiyatro ile kıyaslamak eğiliminde bulunmuşlardır. Daha sonraki dönemde, özellikle Rudolf Arnheim'dan sonra sinema'nın güzel sanat olup olmadığı tartışılmıştır. Aynı zaman sürecinde, bazı Avrupa felsefecileri sinemanın ontolojisiyle uğraştılar. 1960'ların başlanması ile birlikte sinema artık bir sanat olarak kabul görmü, filmlerin içerikleri ve taşıdıkları mesajlar farklı yöntemler kullanılarak, psikanalistler, yapısalcılar, vs. sinemaya ait bir göstergebilimi inşa etmeye çalışmışlardır. Böylece, sinema bir ide'nin yöntemden tarafından ifade edilme aracı olarak tanımlanmıştır.

1980'lere geldiğimizde David Bordwell ve Gilles Deleuze'un yazıları, tekrardan ilgileri filmlerin biçimine çekmeyi başardılar. Bordwell kurgu filmlerindeki anlatım biçimlerinin tarihini yazarken, Deleuze belki de filozof olamsı nedeniyle, sinema tarihinin filmlerini bir taxonomi içine dahil ederek sinemanın ontolojisini gündeme getirmeye çalışmıştır. Fakat bunu önceki eserlerinde, özellikle *Fark ve Tekrar*da ortaya koyduğu ontolojisi ile bağdaştırmaya çalışmıştır.

Bu tez ilk önce, Deleuze'un sinema I ve II isimli kitaplarını daha net anlamak için bir zemin hazırlamayı çalışmaktadır. Bu amacı, Deleuze'un diğer iki önemli eseri olan *Fark ve Tekrar* ve *Anlam Mantığı*ndaki temsil ve ifade ile ilgili olan mefhumları göz önünde tutarak, yapmaya çalışacaktır.

Eğer bir film kendi yapımcısına ait bir veya kaç fikri temsil ediyor ise, o zaman film ve fikir sahibi arasında tekrar olan bir olgunun olması gerekecektir. Deleuze bu varsayımı, kendi zaman ve ifade anlayışıyla açıklamaktadır. Söz konusu sinema olduğunda da Deleuze aslında aynı şeyi yapmaktadır. Bu nedenden dolayı, Deleuze'un *Anlam Mantığı* ve *Fark ve Tekrar* isimli eserlerinin merkezi teması, temsil ve benzerlik üzerine kurulmuştur. Bu nedenden dolayı, öznellik ve ifade açıklamalarını tartışmamız, Sinema I ve Sinema II isimli eserleri anlamamıza yardımcı olacaktır.

Aslında Deleuze, Nietzsche ve Bergson'dan devşirdiği zaman tanımıyla, alışıldık özne ve ifade terimlerine dair farklı bir mihakime biçimi üretmektedir. Deleuze özne ve nesne ayrımını fenomenolojiden farklı olarak ortadan kaldırıp, özne ve nesneyi bir *olay* olarak ele almıştır. İfade eden ve ifade edilen onun için ayrı değildir, bilincin dışı ve içi yoktur, böylece **tekrar** olan neyse **fark** da ondan ibaret olacaktır.

Deleuze *olay* mefhumunu farklı eserlerinde çeşitli şekilde sunmaktadır, bazen *oluş*, bazen *arzu- makinesi* ve bazen de *rizom* olarak *olaydan* bahs etmektedir.

Tez'in ilk bölümünde *Anlam Mantığı* ve *Fark ve Tekrar* kitaplarında önemli röle sahip olan, ifade ve zaman mefhumlarını açıklamak için, Deleuze'dan önce gelen ve *Anlam mantığı*nda eleştirilen filozofların ifade ve temsil konusundaki tartışmaları incelenmiştir.

Deleuze *Anlam Mantığı*nda **Derinlik** ve **Yükseklik** mefhumları karşısına yüzey mefhumunu koymaktadır. Deleuze'ün, *Derinlik* ve *Yükseklik* mefhumlarını Aristoteles ve Platona atf ettiği için, ilk bölümde bu iki antik Yunan düşünürü ifade problemi üzerinden ele alınmıştır. Aristoteles için, her şey *Varlığın* ifadesidir. *Varlık* tüm varolanlarda eşit miktarda dağılmaktadır. Böylece ifade olan şey *Varlığın* farklı momentumlarıdır. Deleuze Stocaların ontolojisini kullanarak, bu türden ifade tanımını yerine *Yüzey* mefhumunu yerleştirmektedir. Platon ise her şeyin ideler alemindeki biçimlerin ifadesi olduğu kanatindeydi. Bu nedenle, ifade probleminin çözümlemesini *yükseklikte* aramıştır. Her iki filozof için, tekrar olan şey belli olsa da, farkın nasıl ortaya çıkışı muğlaktır. Deleuze *Fark ve Tekrarda fark*'ın tanımını ortaya koyarak bu iki filozofun *fark* anlayışlarını çözmek için *Varlık* yerine *Oluşu* kullanmıştır. Daha sonra ifade problemini, Aristoteles ve Platon anlayışından başka bir yöne çevirmek için, kendine özgün zaman açıklaması ile *Olay* mefhumu etrafında örecektir. Birinci bölümün ikinci kısmında, Deleuze'ün *Fark ve Tekrarda* Descartes ve Kant'ın düşünce sistemlerinde, *temsil* ve *zaman* ilişkisine dair eleştirilerini kavramak için, Kant ve Descartes'in zaman ve öznellik anlayışları incelenmiştir.

Deleuze, Descartes ve Kant'ın düşünce imajının değişim sürecinde önemli bir yere sahip olduklarını vurgulayarak, aşkın özne mefhumunu eleştirmiştir. *Anlam Mantığı*nda

ise bu sabit ve aşkın öznenin ifade merkezi olma fikrine karşı çıkarak, dilsel önerilerdeki özne ve nesne düalizmi Spinoza ve Stoacı ifade anlayışı ile değiştirmeye çalışmıştır. Kant için ifade olan şey, örneğin, bir öneri veyahut bir film, öznenin dış dünyadan aldığı verilerin tasarı halindeki kombinasyonları demektir. Deleuze, *Anlam Mantığı*’nın beşinci serisinde bu düalizmin yerine öneri ve anlam’ın birliği fikrini kullanmaktadır.

Tezin birinci bölümünün devamında Hegeli’n *aşkın* ve *soyuta* karşı olan felsefesini, bu felsefeden meydana çıkan *zaman* ve *ifade* kavramları incelenmiştir. Deleuze’ün projesi onun önemli yorumcuları tarafından (Badiou, Zourabichvil, Anne Sauvagnarguesi, Bogue ) aslında bir anti-Hegelian projesi olarak adlandırmışlardır. Bu nedenden dolayı, tezin bu kısmında, Hegel’in diyletiği ve zamanla olan ilişkisi, tartışılmıştır. Hegel, ne kadar aşkın özne yerine içkin kritere sahip bilinci koysa da, Deleuze onun zaman anlayışını ifade problemini çözmek için yetersiz bulmuştur. Birinci bölümün son kısmında Lacan ve onun dil üzerine görüşlerinin incelenme sebebi, ifadenin bilinçaltı ve temsil ile ilgilendirmesiyle ilişkilidir. Lacan temsil’i ve bilinç-altının dilsel yapısını psikanalist yönteminin temeli olarak resmiyete tanımıştır.

Deleuze, *Anlam Mantuğunda*, özellikle ilk 11 dizide temsil ve dil üzerine kurlu yorum metodlarının sürekli anlamın önemli bir kısmına ulaşamadığını öne sürmektedir. Deleuze, bu kitabın son dizilerinde Lacan’ın olumsuz psikanalizi yerine üretici makine olarak şizoanalizi önermektedir. Özet olarak, Birinci bölüm ikinci bölümdeki Deleuze tartışmaları için bir zemin sağlamaya çalışmaktadır.

Tezin ikinci bölümde Deleuze’ün *zaman* ve *ifade* arasındaki ilişki tanımlamaları, *Fark ve Tekar* ve *Anlam Mantığı*nda öne sürülen yeni düşünce ve zaman imajları ile ele alınmaktadır. İlk kısımda, Deleuze’ün zamanın aktif sentezi olarak adlandırdığı, zaman sentezi incelenmektedir. Bunun için, ilk önce onun *Nietzsche ve Felsefe* isimli eserinden yola çıkarak, doğrusal zaman anlayışı, bu çizgisel zamanın ürettiği temsil prensipi tartışılmıştır. Daha sonra, Bergson’dan devşirdiği zaman sentezleri incelenip, *Ebedi Dönüş* mefhumuna vardığı süreç ele alınmıştır. Bu bölümün ikinci kısmında Deleuz’ün *Anlam Mantığı* isimli eseri merkeze alınarak, temsil’in ve *özne*liğin olmadığı anlamlandırma süreci incelenmiştir. Bu bölümde *Sinema I* ve *Sinema II*’deki sıkça

kullanılan, *bütün*, *çokluk*, *ilişki*, *imge* terimleri, Deleuze'ün *olay* diye adlandırdığı olgu üzerinden incelenmektedir. Bu bölümün asıl amacı zaman ve ifade problemlerini *olay* mefhumuyla ilgilendirmek, yorumlamak ve anlam üretme yeteneğimizin nedeni irdelenmiştir. Aslında Deleuze için *anlam* bir *olay*dır, *olay* dış dünyadaki ayrık değişimlerden ziyade bütün içindeki değişimler zinciridir. İfade olan her ne ise ifade edilenin tekrarıdır. **Fark**, *bütün*'ün içindeki *olay*lar dizisinin arasındaki ilişkilerin yer değiştirmesinden ibarettir.

Üçüncü bölümde *Sinema I* ve *Sinema II* isimli eserler, *Anlam Mantiğında* ortaya çıkmış olan *olay* mefhumu bağlamında tartışılmıştır. Bu bağlamda, farklı montaj eğilimleri, Deleuze'ün *olay* ve *zaman* anlayışıyla ilgilendirilmiştir. Sonraki kısımda *zaman-imge* mefhumu *yaratıcı olay* nosiyonu aracılığıyla incelenmiştir. İkinci bölümde incelenmiş olan *bütün* ve *ilişki* mefhumu, bu bölümde Deleuze'ün hareket-imge türlerini anlamlandırmamız için, kullanılmıştır. Son kısım, *yaratıcı olay* ve *oluş* mefhumlarını örneklendirerek anlamlandırıp, tartışmaktadır.

*Sinema I*'in başlangıç bölümlerinde, üç farklı zaman sentezi ile farklı sinematoğrafik imgeler, özellikle *hareket-imgenin* çeşitleri arasındaki ilişki incelenmiştir. Bergson'un etkisiyle ortaya çıkan bu zaman sentezleri, filmdeki *bütün* ve parça ilişkisi üzerine kurulmuştur. Tezin ikinci bölümünde tartışılan, *ilişki*, *çokluk* ve *bütün* kavramları, hareket-imgelerdeki montaj eğilimlerini açıklamamız için yardımcı olacaktır.

*Anlam Mantiğında*ndan yola çıkarak, *bütün* yerine *olay* kavramını kullanmamız, montaj'ın mekanik bir yapıştırma eylemi olmadığını bizlere gösterecektir. Bunu tartışmamız için Buster Keaton'un *Bill Jr* isimli filmindeki kasırga sahnesi kullanılmıştır. Aynı zamanda, üçüncü bölümün ikinci kısmında, filme bir *olay* olarak yaklaşp, zaman- imgelerin çeşitleri ve filmlerin *anımları* tartışılmaktadır. Nazım Hikmet'in *Saman Sarısı* adlı şiiri ve Ozon'un *Beş Kere İki* isimli filmini karşılaştırarak, zamanın hareketten bağımsız olması, *anlamın* ise *yığınlık*taki bir değişimden ibaret olma olgusu incelenmektedir.

*Yaratıcı olay* ve *Oluş*, üçüncü bölümün son kısmının ana konusudur, filmlerde gördüğümüz eylemler, hareketler ve işittiklerimiz tek başına *olay* değildirler. Aynı

zamanda filmlerin *yaratıcı olayın* gücünü kullanarak, sadece gerçeğin bir temsili olmaktan kurtulup, bir sürece dönüşmeleri, tezin bu kısmında tartışılmıştır.

Zaman-imgenin, zamanın üçüncü aktif senteziyle ilişkili olması, *şimdiki zamanı*, geçmiş ve gelecek ile aynı izaya dönüştürmesi, zamanı *kristalize* edip bir *Olay- Oluş* olgusu haline getirmesi, üçüncü bölümün son kısmında tartışılmaktadır. Deleuze, *fabülasyon* kavramını yeni bir anlamda kullanarak, ekrandaki eylemler ve seslerin, *bütünün* içindeki ilişkiler arasında bir değişim olarak ortaya çıkışlarını, anlamandırmanın için, bizlere güçlü bir imkan sunmaktadır. Böylece, tezin son kısmında, *fabülasyon* ve *oluş* kavramları bu imkan bağlamında incelenmiştirler.

### **METODOLOJİ:**

**Kütüphane Araştırma ve Karşılaştırmaya** yöntemlerini kullandım. İlk aşamada Kütüphane Araştırma yöntemine uygun hareket ettim,

1. Kataloglarda, dizinlerde, arama motorlarında ve tam metin kaynaklarında ilgili anahtar kelimeleri aradım. Hem aramayı belirli bir konu başlığına göre daraltmak hem de ilgili bir konu başlığı altında yakalanmayan kaynakları bulmak için bu basit metodu kullandım. Bir veritabanında etkili bir şekilde arama yapmak için bir anahtar sözcük aramasıyla başlayıp, ilgili kayıtları bulup ve ardından ilgili konu başlıklarını buldum. Aramayı daraltmak ve bulduklarımı dikkatlice değerlendirmek için birçok anahtar kelimeye yer verdim.
2. Konu aramaları yaptıktan sonra, yakın tarihli, bilimsel kitaplara ve makalelere baktım. Kataloglar ve veritabanları içinde en son tarihe göre sıralayıp ve bilimsel yayınlardan kitaplar ve bilimsel dergilerden makaleler arayıp, daha yeni olanları okuma sırasında başa almaya çalıştım
3. Tez'in asıl problemini daha net ortaya çıkardıktan sonra kitaplar ve makaleleri, problemime daha fazla alakalı olmak kriterine göre hem kıstladım hem de tekrardan sıraladım.

Bu ilk araştırmada sonucunda tezin yazılmasının devamı için Karşılaştırmalı Araştırma yöntemini daha uygun bulunduğundan dolayı, ilk aşamada Hegel ve Gilles Deleuze'ün eserlerini incelenmiştir.

Tekrar Kütüphane Araştırma yöntemine başvurarak bu iki filozofun temsil ile ilgili fikirlerini açıklayan kaynakları bulup kategorize ettim.

Diğer aşamada Deleuze'ün sinema ve sanat üzerine düşüncelerini konu eden kaynaklar Kütüphane Araştırma yöntemiyle kategoriz edilmektedir. Yapısalcılık-sonrası metodu ile Deleuze'ün sanat ve sinema üzerine fikirlerini yorumlayan eserler bu aşamada kullanılmaktadır.

Kendi tezimin amacı doğrultusunda Deleuze'ün Anlam Mantığı isimli eserini baz alarak, bu kitaba yazılan önemli yorumları okuduktan sonra. Deleuze ve Hegel'in düşünce sistemindeki *Bütün* (Whole) mefhumuna dair karşılaştırma yaptım. Bunun neticesinde bu kavramın estetik alanda idea ve öznellik sorunlarındaki tartışmaya uygun olduğunu tespit ettim.

Tezin problemi olan ifade ve duygu, *Bütün* mefhumu ve Deleuze'ün Anlam Mantığı'ndaki *Olay* mefhumuyla tartışılmıştır. Neticesinde, film teorilerindeki anlam ve ifade problemlerini Deleuze'ün *Olay* nosiyonuyla tartışmaya başlayıp, ifade problemi, Hegel ve Deleuze'ü karşılaştırması sonucunda elde edilen yeni bir *Bütün* mefhumu bağlamında tartışılmıştır.

*Olay* ile ilgili okumalarımda bu kavramın filmleri anlamak konusunda göstergebilimine bir alternatif olduğu kanıtı'na vardıldıktan sonra film'in imajlar ile ifade etmeye çalışan idea'ları anlamak için örnek yazıları okuyup ve bu yaklaşımın filmleri bir dil örgütlenmesi olarak ele alan kuramlara karşıt tavrını daha modern ve işlevli buldum. *Olay* mefhumuyla ilgili olan, ifade, duygu ve anlam kavramları, bu kavramların felsefî boyutlarını tartışmak ve açıklamak bu tezin merkezi temasını oluşturmaktadır

## BİRİNCİ BÖLÜM:

### İFADE EDİLENİN NEREDE VE NE OLDUĞU ÜZERİNE

#### 1.1. Platon ve Yükseklik<sup>1</sup>-deki Olay

##### 1.1.1. Platon ve *Aesthesis*

Deleuze *Anlam Mantığı*'nda Platon'un nesneler dünyasını hissedilebilir ve hissedilemez'e böldüğünü iddia etmektedir. Aynı eserde Platon'un felsefi sisteminin olaylar ve anlam arasındaki ilişkisini *dikey* ilişki olarak tanımlamaktadır. Bu durumda onun fikirlerini yeniden gözden geçirmemiz, bize *Anlam Mantığı*'ndaki *ifade*, *anlam* ve *olay* konusunu incelememizde yararlı olacaktır.

Farkındalık, duyum, duygu, his, irade ve düşünce gibi zihinle ilgili kullanılan kelimeler umutsuzca geniştirler. Fakat günümüzdeki filozoflar bilinci şu şekillerde düşünmeye meyillilerdir: (a) Farkındalık (Awareness), (b) Öz-farkındalık (Self-awareness) ve (c) *qualia* (bir kişi tarafından onun iç dünyasına ait algılanan veya deneyimlenen bir nicelik veya özellik).

Eski Yunanca'da doğrudan "bilince" tekabül eden bir kelime yoktur, ancak bir takım ilgili kavramlar kullanılmaktadır. Platon'da bilinç terimiyle en alakalı olan terim *aisthêsis*'tir<sup>2</sup> - tipik olarak "duyum", "anlam" veya "algı" olarak çevrilmektedir. *Aisthêsis*'in tipik olarak bir tür ilkel *duyum* olarak tanımlanan İngilizce bir karşılığı vardır -*aesthetics*-. Bu mefhum, olumsuzlanmış biçimde, "anestezimiz"de (şuursuz halimiz) (an-*aisthêsis* veya farkında olmama hali) görülmektedir<sup>3</sup>. Bu terim artık dar anlamda sanat ve görsel güzellik algısını tanımlamış olsa da "estetik" kelimesinin kaynağıdır.

---

<sup>1</sup> Hauteur

<sup>2</sup> αἴσθησις.

<sup>3</sup> Philebus. 34a

Platon *aisthêsis*'i çeşitli diyaloglarda tanımlayıp incelemiştir, bu çaba aslında onun amaçladığı anlamın çok önemli olmasının iyi bir göstergesidir. Platon Charmides'te insanın içinde mevcut olan ölçüden bahseder ve şöyle söyler: “İçinizde ölçülülük var ise o zaman, şeylerin hakkında bazı kanaatlere (doxa) sahipsinizdir” demek oluyor. (159a).

Platon bu ölçünün mevcudiyetine dair bir mefhum (aisthêsis) sağlayacaktır ve kişinin *doxa*'sı yani kanaatleri bu anlamda oluşuyorlar. Önemli olarak, burada *aisthêsis*'in, daha sonra Platon'un diğer diyaloglarında vurgulanacak olan fiziksel duyuların aksine, nispeten soyut ölçülülük durumu tarafından üretilen bir tür duygu veya duyum olduğunu gözlemleyebiliriz. Bu nedenle, *aisthêsis* salt duyu deneyiminden daha geniş ve kapsamlıdır.

Bir *aisthêsis* tanımına en yakın bulduğumuz şey, Platon'un erken dönem muhavirelerinde (dialogue) ortaya çıkmaktadır.

Platon daha büyük iddiasının doğruluk değerini inceleyen diyalogunun bir kısmında “bilgi algıdır” diye söyler (*estin epistêmê ê aisthêsis*: bkz. Theaitetos. 151e).

Burada Platon *aisthêsis* kavramını tanımını sunmaya alışmıştır :

*Aisthêseis* için görme, işitme, koklama, üşüme ve sıcak hissetme gibi adlandırmalar vardır; ayrıca zevkler, acılar, arzular ve korkular ; adları olup [ve] olmayan sonsuz sayıda başka olgulardan da sözedilebilir. (156 b)<sup>4</sup>.

Buradaki vurgu, daha soyut algı kavramından ziyade deneyimsel duygu üzerinde görünmektedir. Kişi acıyı “algılamak” yerine hisseder. Korku için de aynı şey geçerlidir—korku yalnızca algılanmaz, doğrudan ve niteliksel olarak hissedilir. En önemli olanlar, niteliksel duygulardır: yani qualia.

---

4. Önemli bir pasaj: aisthêsis yalnızca geleneksel fiziksel duyuları değil, aynı zamanda sonsuz bir zihinsel durum ve koşullar listesini de içerir - özellikle arzu ve korku gibi kasıtlı durumlar dahil. Bütün bu durumlarda, zihne bir şey, her duruma karşılık gelen bir duygu ya da duyum etkilenmektedir. Bu, aisthêsis'in temeli olarak nitel bir duygu veya nitelik gibi bir şeyi akla getirir.

Bu tür hisler hem duyu organlarından hem de sayısız başka sebeplerden ve diğer birçok zihinsel durum aracılığıyla ortaya çıkmaktadırlar. Bu nedenle, çeviri yaparken genellikle algı terimi yerine duyum tercih edilmiştir<sup>5</sup>.

*Aisthêsis*'in Platon'un metafizik sisteminde önemli bir rol üstlenmesi şaşırtıcı değildir. *Aisthêsis* yaratılmış insanlarda “doğuştan gelen kapasite”dir (Timaeus 42a). Sonuç olarak, kendi kökenlerimizi incelerken, “söylemimizin her adımında *aisthêsis*'in varlığına başvurmamız” (61c). Dış madde vücudumuza çarptığında, bir “rahatsızlık” yaratır ve bu hareketler beden aracılığıyla ruha iletilir ve ona çarparlar. Bir grup olarak bu tür hareketlere *aisthêsis* (43c) denir.

Aşağıda, Platon'un *aisthêsis* ve duyum kavramlarını ele alış tarzı kısaca incelenecektir. Birincisi, duysal etkileşimin mekaniğine, özellikle de görme konusundaki büyüleyici yaklaşımı ele alınacaktır. İkincisi, bilincin temeli olarak üst düzey düşünce üzerine mevcut tartışmalarla ilgilidir. Son olarak, Platon'un kapsamlı bilinç yüklemesine dair kısa bir inceleme yapılacaktır.

### 1.1.2. Duyum

Doğa, sürekli bir dinamizm ile karakterize edilmektedir. Bu dinamizm hareket ve değişimdir - tek kelimeyle, Oluş'tur (Becoming, Envir). *Aisthêsis*, bu dünyayla etkileşime girme ve bu dünyayı anlama aracımızdır: “Bedenlerimiz ve *aisthêsis* aracılığıyla, oluştan olan dünya ile ilişkili kurmaktayız” (Sophist 248a).

Bu değişim, ebedi ve değişmeyen gerçeklerle yani *formlar*<sup>6</sup> ile çelişmektedir. Zihin - psychê veya ruh, fiziksel dünya ve ideler aleminin ortasında bir yerdedirler; bedene ve dolayısıyla tözsel bir şeye bağlıdırlar ve yine de kısmi bir rasyonelite aracılığıyla değişmeyen idelere katılabilirler. Demek ki dünyada olup biten her olay idelerle işbirliği yapmak mecburiyetindedir.

---

5. εἶδος, bundan böyle bu yazıda εἶδος kelimesi yerine İde kullanılacaktır. Bunun nedeni Aristoteles'in formal nedenindeki form kavramıyla karışmamasıdır.

*Aisth sis*'in duyusal yönü, değişken doğayla ilgilenir ve doğa hakkında bir tür gerçeği temsil ediyor gibi görünmektedir. Fakat duyular rasyonel olmadığı için ideleri kavrayamazlar; nihai gerçeğe erişimleri yoktur. Bu nedenle, önemli ölçüde aldaticıdırlar. Platon “mantıksız algı” ya da “irrasyonel duyu algısı”ndan; logos'a ters olan duyular algısı<sup>7</sup> diye söz eder.(Timaeus 28a, 69d). Bunu yanılsamalar, rüyalar ve halüsinasyonlarla ilgili deneyimlerimizle biliyoruz (Theaetetus 158a). Bunu biliyoruz çünkü aynı saik bir insana bir şekilde ve diğerine farklı görünüyor - aynı rüzgar birine serin, diğerine sıcak gelebilir (Theaetetus 152b'deki tartışmaya bakın). Biz de sürekli değişiyoruz, öyle ki aynı saik farklı duyular üretebilir - tıpkı fizyolojik durumumuza bağlı olarak aynı şarabın tadı bazen acı, bazen tatlı olduğunda olduğu gibi.

### 1.1.3. Platon ve Duyuların Açıklaması

Tüm eksikliklere rağmen, fiziksel duyularımız doğal dünyayı kavramak için bizim aracımızdırlar. Bunlar zihnin dış dünyaya ulaşma kanallarıdır<sup>8</sup>.

Duyular, “ruha rapor verene” kadar (Republica 524a) bir “zincirleme reaksiyon” (Timaeus 64b) içinde dış saiklerden ruha doğru hareket ederler. Bu şekilde bir önceki kısımda bahsi geçen Platon'un duyusal *aisth sis* modeli oldukça modern olmasına rağmen nispeten pasif görünmektedir. Dünya hareket etmektedir ve zihin bu devinim onucuda dünyadan kaynaklı bazı duyular edinmektedir. Ancak Platon için bu süreçte meydana gelen kannatler ne kadar makul görünse de yanıştırlar. Akıl, Platon için oluş dünyasının aktif bir katılımcısı olarak duyulardan kaynaklanan kannatlere müdahale etmek zorundadır. Hatta duyuların kendileri ruh ve dünya arasındaki etkileşimden ortaya çıksalar bile Platon için olayların özünü doğru tanımlamamız için yeterli olmayacaklardır. Duyusal olan *aisth sis* ortak, salt bir olay değildir. Çünkü her şey ideler alemindeki formlar ile karşmıştır. Bu düşünce bilinçli farkındalık mefhumunua tamamen yeni bir anlam kazandırmaktadır.

---

7. Timaeus

8. Ara  kelimesi yerine kanal kelimesinin kullanılma nedeni birkaç satır sonra açıklığa kavuşacaktır. Görüleceği üzere araç kelimesinin İngilizcedeki mediated kelimesiyle karışmasından  ekinilmiştir.

Her şey yayılımlar ya da akıntıları yaymaktadır (“yaratılan her şeyden dışa doğru akan akıntılar vardır [aporrhōiai]”) (Empedocles. Fr. 89). Bu yayılımlar ve akıntılar, onlarla karşılıklı olan duyuşsal kanallar (poroi) aracılığıyla vücuda girer ve burada farkındalığı harekete geçirirler. Platon bu görüşü olumlu bir şekilde hatırlamaktadır: “... Empedocles’in söylediği gibi şeylerin akıntısı var mı? Kesinlikle” (Meno 76c). Empedocles, ayrıca, vücudun da yayıcı olduğuna inanıyordu. Bir yandan bu çok açıktır ki fiziksel bir nesne olarak beden, tüm fiziksel şeyler gibi aynı etki ilkesine boyun eğmektedir. Ancak Platon-Empedocles etkileşim modelini tam olarak ifade ettiğimiz zaman çarpıcı bir resim ortaya çıkmaktadır. Örnek olarak görmek eylemini düşünelim. Gözler, ışık organları olarak gözler, sadece ışığı almakla kalmaz, aynı zamanda ışığı üretirler. Gözler, görme sürecinde dışa doğru akan, içinde saklı bir tür içsel ateşi içermektedirler. Böylece Empedocles, gözü camla kaplanmış bir fenere benzetmektedir. Cam rüzgarı ve yağmuru dışarıda tutar, ancak ışığın dışarı akmasına izin verir. “İçerideki ateşin dışarı akmasına izin veren” göz (Empedocles, fr. 84), görüş nesnesini aydınlatır.

Platon, Empedocles’in modelini bu sorunun cevabını arayarak ileriye taşımıştır; neden nesneden gelen ışık, gözden gelen ışıkla buluşur ve birleşir? Çünkü nesne ile göz arasında sürekli olarak bir fiziksel bağlantı oluşturulmaktadır. Nesneler yalnızca gün ışığının varlığında yayıcıdır. Bu etkileşimde bir tarafta “dış ateş” (pyr ektos) denilen fenomen, ancak diğer tarafta da gözün kendine ait bir “iç ateş” (pyr entos) işbirliği yapmaktadırlar. Nesnelere ait olan *dış ateş* renk biçimini alır: “Renk, her türden cisimden akan bir alevdir [phloga]” (Meno.67c). “Akraba” olan bu iki ateş birleşerek görsel *aistêsis*’in gerçekleşmesini sağlamaktadırlar.

İçimizdeki saf ateş gözlerden yayılıp, Tanrılar’ın<sup>9</sup> akrabası olan dış ateş ile buluşacaktır. Şimdi, ne zaman gün ışığı görsel akışı çevrelese, kendine benzeyen ile temas eder ve onunla birleşerek gözlerin yönü ile hizalanmış tek bir homojen gövde (*hen sôma*)

---

<sup>9</sup> Antik Yunan insanı için Tanrı doğmamış ve ölmeyendir yani hep vardır ve var olacaktır. Yarı Tanrılar doğmuştur ama ölümsüzdür (bkz. The Dictionary of Ancient Greek (çevrimiçi); Ghutrie, Antik Yunan Felsefesi; Dr.Ghavam Safavi Tebriz Üniversitesi Uluslararası Dergisi, 2018 Sonbahar, Plato Seeking for “One Real Explanation” in Phaedo).

oluşturur (Meno.45c). Bu etkileşim gerçekleştiğinde, iç ateş dış bir nesneye çarpar ve ona baskı yapar. Tek bir ışık gövdesi özne ve nesneyi birleştirerek nesnenin uyaranlarını göz ve beyin yoluyla ruha iletmesine izin verir. Bu işlem, “görme” dediğimiz duyumu (*aisthêsis*) meydana getirmektedir.

Platon “*Görüş ışını*” kavramını hatırlatarak daha sonra görüşü yineleyecektir. Özne ile nesneyi birbirine bağlayan *kendimizin uzantısı* (64d) bir kez kurulduktan sonra, ışını veya cismin göze ulaşmasını sağlayacaktır.

“Daha nafiz ve farklı türde bir yangının hareketi [yani harici] ışının üzerine atlar ve onu gözlere kadar genişletir”, ardından görsel duyum sonuçlanır. “Nüfuz eden hareketin kendisi ateşten oluşur ve ters yönden ateşle karşılaşır...” (68a).

Başka bir deyişle, vizyon bir süreçtir. Bu açıklama, özellikle aşırı metaforik olduğu için eleştirilebilir. Ancak Platon, Theaetetus'ta aynı fikirleri daha titiz bir şekilde ele almıştır. Burada doğrudan qualia konusunu ele almaktadır. Beyaz gibi bir renk algısı ilginç bir metafizik statüye sahiptir: beyaz ne nesnede ne de gözde vardır. “Görüş alanında [...] beyaz rengin kendisi, ne gözlerinizin dışındadır ne de gözlerinizden ayrı bir varlık değildir. Onu belirli bir yere atamamalısınız” (153e). Ama ne öznede ne de nesnedeyseniz, renk algısı nereden ortaya çıkıyor?

Platon'un şaşırtıcı cevabı “*ikisi arasında*” ibaresi olacaktır. “Doğal olarak belirli bir renk dediğimiz şey, ne çarpan ne de çarpılan değil, ikisi arasında var olan bir şeydir” (154a). Sonuç olarak ortaya çıkan duyum, “bireysel algılayana özeldir”. Platon daha sonra “*ara boşluktaki*” hareketler nedeniyle oluşan algıdan bahseder. Beyaz bir taş veya çubuk gibi beyaz bir nesneyi görme durumundaki süreci şöyle anlatmaktadır: göz ve başka bir şey (yani algı nesnesi) hem beyazlığı hem de doğası gereği onunla birleşmiş olan algıyı (*aisthêsin*) üretir... Bu olayda aradaki boşlukta var olan hareketler, göz tarafından görme ve nesne tarafından beyazlık meydana gelir (156d-e).

Bu tinsel durumların fiziksel cisimlerin ortasında meydana gelebileceği fikri, Deleuze'un aralıklar dediği mefhumunun dikkate değer bir öngörüsüdür. Platon her şeyin hareket olduğu şeklindeki Herakleitos fikrini kabul eder (156a). Hareketin, güç modları (*dynamis*) ile ayırt edilen iki biçimi vardır: *paskhon* ve *poioun*.

Bu iki terim, çeşitli şekillerde tercüme edilmiş zor terimlerdirler. “Özne ve nesne”, aynı zamanda sorunsal olarak “pasif ve aktif”<sup>10</sup> diye tercüme edilmişlerdir. İkinci adlandırma yanıltıcıdır çünkü *paskhon* bir anlamda pasif değildir: *poioun* kadar yayıcıdır ve etkileşimlerde önemli bir rol üstlenmektedir. *Paskon* ve *poioun* kendi tamamlayıcı rolleriyle dinamik ve aktiftirler. Paralel ve hatta birbirinin yerine geçebilen doğaları, her ikisinin birlikte ortaya çıkma gerçeğini vurgulamaktadır.

Platon’a göre *Poioun* ve *paskhon*’u tek tek ele alma durumunda, herhangi bir şey olmalarına ikna edilmek imkansızdır. “... *Poioun* ile buluşana kadar *paskhon* yoktur, *paskhon* ile birlikte olması dışında *poioun* yoktur; ve bir şeyle birlikte *poioun* olan şey, başka bir şeye karıştığında kendini *paskhon* olarak ortaya çıkarır” (157a).

O halde algıda, iki dinamik, yayıcı taraf birleşir ve aralarında oluşan “tek bir beden” ortaya çıkarırlar. *Aisthêsis*’in “ara boşlukta” meydana gelmesine izin veren nedensellik *poioun* ve *paskhon* arasındaki bağlantıdan ibarettir. Platon, gerçekten de *paskhon* ve *poioun*’un bir araya gelmesini bir tür “ilişki” olarak tanımlamıştır. Bu birleşme bir “ikiz” doğurur: *aisthêsis* ve *aisthêton* veya duyum ve algılanabilir nitelik. İkincisi, beyazlık gibi kalitenin kendisine atıfta bulunur ve birincisi, onun nitel deneyimidir. Niteliksel bilinç, özne ile nesne arasındaki boşlukta oluşmaktadır.

Platon, görmekle tartışmasında bu konuyu açıklamaya çalışmıştır, ancak diğer tüm duyuların da aynı şekilde çalıştığını vurgulamıştır. İkiz doğumunu tanımladıktan sonra, bize bu tür çiftlere dair örnekler vermektedir: “her çeşit görme için her çeşit renk [vardır], her çeşit işitme için her çeşit ses, vs. Diğer algılar için (*aisthêsesi*), algılanan diğer şeyler için (*aisthêta*)” vardır (156c). Daha sonra, “bu modeli aynı şekilde sert, sıcak ve diğer her şey için geçerli olarak anlamalıyız” (157a) diye ekler.

Şarabın duyuusal kalitesini tartışırken şöyle söyler: “Daha önce üzerinde anlaştığımız şekilde ilerlerken, aynı anda hareket eden hem tatlılık hem de bir algı oluşturan” (159d), *paskhon* ve *poioun*’a tekrar atıfta bulunuyor. Ve yine 182a’da şöyle

---

10. Cooper’ın baskısındaki Levett ve Burnyeat çevirisi maalesef aktif/pasif terminolojiyi kullanmaktadır.

söyler: “Dediğimiz gibi [...] sıcaklık ve beyazlık gibi şeylerin doğuşu, *poioun* ve *paskhon* arasındaki boşlukta her birinin bir algı ile birlikte hareket etmesiyle gerçekleşir”<sup>11</sup>.

Bütün bunlar, Timaeus’taki ifadesiyle tutarlıdır. Görsel ışının tanımını tamamladıktan sonra şunu ekler: “aynı açıklama ses ve işitme için de geçerlidir” (47c) .

Özetle, her duyu organı, eylemin aktif bir katılımcısıdır. Algılama, algılanan nesneyle eşit metafizik konumdadır.

Bakış açısına bağlı olarak *paskhon* ve *poioun* birlikte var olurlar, kaynaşırlar ve özne ile nesneyi birbirine bağlayan tek bir maddi bağlantı (“tek beden”) oluştururlar. Bu ilişki sürecinde, *paskhon* ve *poioun*, algılanan kalitenin ikizini ve araya giren boşlukta bulunan nitel deneyim veya *qualia*’yı üretir. Bilinçli deneyim böylece beyin ve vücudun ötesine geçmektedir. Bütün resim, görme ve “görüş ışını” konumlarının grafiği olarak betimlenmiştir, ancak bu modelin tüm duylar için karşılaştırılabilir olması açıktır.

Platon Charmides’de aynı analogiyi hatırlatır. Görmenin bir renk olmadığını ve görmenin sadece renklerle çalıştığını düşünürsek, gördüğümüzü göremeyiz. Duyduğumuzu duyamayız, çünkü “işitme” bir ses değildir. Genel olarak Platon, bir “duyu duyusu” (*einai aisthêseôn men aisthêsis*: 167d) olabileceğini reddeder. Öyle görünüyor ki Platon için kendinden yansımali algı imkansızdır. Fakat duylarımıza sebep olan ortaklaşmanın nedeni hala açıklığa kavuşmamıştır.

Platon, algının (*aisthêsis*) algılanamaz ideleri kavrayamadığı için bilgi olmadığı sonucuna varmıştır. Bilgi “ruhun kendisiyle yaptığı bir konuşmadır” (189e). Ruh, “kendi kendine sorular sorar ve bu soruları kendisi yanıtlar, böylece onayladığı ve inkar ettiği bir tartışma yürüterek” düşünme faaliyetini yerine getirmektedir . Böylece bir karara vardığında, bir yargı (*doxa*) oluşturduğu söylenebilir<sup>12</sup>. Bu anlayış, *dianoia*’nın “sessiz logos”<sup>13</sup> veya başka bir deyişle “kendi kendisiyle konuşan ruh” olarak tanımlandığı

---

11. Platon, “kalite” anlamına gelen *poiôtês* terimini *aisthêton*’a atıfta bulunarak ilk kez bu pasajda kullanır.

12. Kanaat (Opinion).

13. Platon’un epistemolojisinde neden ve nasıl olduğuna dair bilgi sahibi olduğun bir kanaat.

Sophist'te (263e) tekrarlanır. Üst düzey düşüncedeki ideler *aisthêsis*'e içkin değildir ve dolayısıyla tefekkür etmek ruhun kendi doğası ile alakalıdır.

## 1.2. Derindeki Öz ve Töz'ün Öğretisi

### 1.2.1 Aristoteles ve *Form* Teorisi

Aristoteles *Kategoria*'da dünyadaki her şeyi dört sınıf üyesi olarak tanımlayabildiğimizi iddia etmektedir.

- A) Bir konuya dair yükleyebildiğimiz ama başka bir konu içinde olmayan varlıklar. Örneğin *İnsan* veya *At*'ı, bir bireye yükleyebiliriz. Mesela *Bagher insandır* veya *O beyaz at bir attır* diyebiliriz. Ama *İnsan* veya *At* başka bir varlık içinde değildir. (Aristoteles başka konuya dahil olmamak veya onun içinde olmamayı şu şekilde tanımlanmıştır: bir şeyin içinde olmak, o şeyin özünü oluşturmak demektir. Örneğin, bir üçgenin açılarının toplamı 180 derece olacaktır. Toplamı 180 derece olan açılar üçgenin içindedir yani üçgene atfedilebilir. Açılarının toplamı 180 olmayan bir geometrik şekil üçgen olamaz. Veya bir otomatik saatin motoru olmadan otomatik saat olamaz, demek ki motor otomatik saatte içkin olarak var olmalıdır.
- B) Konu veya varlıkta var olan fakat başka bir tekil varlığa atfedilmeyendir. Aristoteles bu kategori için grameri örnek vermiştir. Gramer'e ait bir kural, mesela geçmişteki fiil çekimi, dilde vardır ama herhangi bir şeyi gösterip ve bu geçmişteki fiil çekimi kuralıdır diyemeyiz.
- C) Hem bir konunun içinde olan hem de ona işaret edebileceğimiz varlıklar üçüncü kategoriye aittir. Örneğin bilim, bizim zihnimizde vardır, aynı zamanda bir bilim dalında bilim diye atıfta bulunabiliriz. Mesela fizik bilimi zihnimizde vardır ama aynı zamanda ona bilim diyebilmekteyiz.
- D) Ne bir konuya yüklenebilen ne de başka bir konuya içkin olan varlıklar dördüncü sınıfa aittir. Örneğin *Bagher*, *şu* veya *bu masa*; hiçbir varlık, varlığını devam etmek için onlara ihtiyaç duymaz. Aynı zamanda bir başka konuya yüklenemezler. *Bagher* insandır diyebiliriz ama *Bagher* olmadan insan

yine de olacaktır. Aynı zamanda herhangi bir şeye “O Bagher’dir” diye atıfta bulunamayız. Bu kategori tekil ve somut varlıkları içermektedir.

Bu dört kategoriden A ve C kategorisi *genel* varlıkları içermektedir. B ve D kategorileri bireyler ve tekillikleri kapsamaktadırlar. A, B ve D kategorileri bir konuya işaret ederler ama C sıfındaki varlıklar *konu* veya *özne* olamazlar. Aristoteles Metafizik’te şöyle yazmaktadır:

Ne zaman bir şeyi, konu olarak ele alırsak, o şeyin ismini de aynı konuya atfedebiliriz. Ama bazı durumlarda o şeyin özünü aynı konuya atfedemeyiz (bkz, Aristoteles, Organon, II, α 29).

Örneğin beyaz olan bir şeye beyaz diyebiliriz, ama beyazın tanımını o şeye atfedemeyiz. Başka bir deyişle beyaz, cisimde vardır; ama beyazın tanımını o cisme yükleyemeyiz. Farz edelim *beyaz bir renktir* diye beyazı tanımladık, *masa bir renktir* demek mümkün değildir. Fakat *masa beyazdır* diye bir cümle kurabiliriz.

Yukarıdaki söylediklerimizden şu sonuca varabiliriz: A ve B kategorilerine ait olan varlıklar tek yönden, C kategorisine ait olan varlıklar ise iki yönden bağımsız varlıklar değildir. Yani A ve B gurubundaki varlıklar ya bir şeyin içindedirler (bir şeye yüklenebilmektedirler) ya da bir yüklem konusu olabilirler. C gurubundaki varlıklar bu özelliklerin her ikisine de sahiptirler.

Aristoteles D kategorisindeki varlıkları *ουσια* (Ousia) diye adlandırmaktadır. Bu terim Yunanca’da zenginlik, kereste ve ağaç dalı anlamlarına gelmektedir. İngilizcede kullanılan *Substance* kelimesinin anlamlarından biri zenginliktir. Bu kelime aynı zamanda Aristotelesin metninde *mutlak gerçeklik*, *varlık* ve *öz* anlamlarına eşdeğer olarak kullanılmaktadır. *Ουσια, ειναι* (einai) mastarından türetilmiştir. Bu kelime daha sonra İngilizcede *to be* diye çevirilmiştir. Eğer, Aristoteles’in 4 kategorisini göz önünde tutarsak, *ουσια*’nın gerçek ve somut varlıklara işaret ettiğini anlayabiliriz. Halbuki bu terim genel manada tüm varlıklara işaret etmektedir. Fakat kategorilerde ilk anlamı, yani *somut varlıklara* delalet etmektedir.

Aristoteles varlıkların aksiyon ve reaksiyonlarından da *varlık* diyerek bahsetmektedir. Metafizik'te görüldüğü üzere Aristoteles, *var-olan*'ları başka bir kelime ile açıklamaktadır. *To ov* (tou on), *Metafizik*'te *var-olanlara* eş-anlam olarak kullanılmıştır (bkz, Aristoteles, Metafizik, δ VII).

*Ousia*, Türkçe'de töz diye çevirdiğimiz mefhum, aslında kendisi bir *var-olandır*.

Aristoteles bu sınıflandırmayla şeylerin özünü tanımaya çalışmaktadır. *Kategoria*'da tanınabilirliğin ölçütü, şeyin bağımsız olup olmaması ile değerlendirilmektedir. D sınıfına ait olan varlıklar daha fazla gerçekliğe sahiplerdir çünkü bağımsız varlıklar olarak tanımlanmaktadırlar. Aristoteles bu yazısında tekil ve somut eşyayı töz olarak adlandırıp, onların tanınabilir olduklarını iddia etmektedir.

Şimdiye kadar Aristoteles'in söylediklerinden şu sonuca varabiliriz: bir şeyin töz olması için iki koşula sahip olması gerekmektedir; 1- Bir konuya yüklem olmamak 2- Hiçbir konunun içinde yer almamak. Daha sonra Aristoteles sadece ilk koşula sahip olan varlıklara da töz diyecektir. Bunlar ikincil tözlerdir. Çünkü bu tözler birincil tözleri tanımamız için bize daha fazla imkan sağlamaktadırlar. Örneğin *Bagher*'i birincil bir töz olarak tanımak istersek onun bir cisim olduğunu söylememiz bize yardımcı olacaktır. İkincil tözlerden hangisi birincil töze yakın ise daha kullanışlı olacaktır. Mesela *cisim* ve *Bagher* gibi. Çünkü tözlerin önemi şeylerin özünü tanımakta yardımcı olmaları ile alakalandırılmıştır.

*Kategoria* ve *Metafizik*'i karşılaştırdığımızda ikincil tözlerin başka bir farkına rastlamaktayız. Bu tözler iki şeyden oluşmuşlardır: *Madde* ve *Form* ( υλε, εἶδος)

Önceki kısımda Platon ideler veya formları (εἶδος) yüksekteki bir aleme atfederken öğrencisi olan Aristoteles ide veya formu şeylerin kendi içine getirmektedir. Dünyadaki tüm olaylar aslında şeylerin bu dünyanın içinde bir biriyle etkileşimlerinden ibarettir. Deleze'ün terminolojisiyle Aristoteles olay ve anlamı *yüksektekine* intikal ettirmiştir.

Aristoteles tözlerin aracılığıyla varlıkları tanımaya çalışmıştır. Tanımlamak onun için bir şeyin özünü anlamak ile başlamaktadır. Başka bir deyişle tanımak şu soruya cevap vermektir: *bu şey kendinde nedir?*

Burada başka bir soru karşımıza çıkmaktadır, var olan her şeyin özünden bağımsız olarak ilk önce var olması gerekmiyor mu? Elma *vardır*, Zuhale *vardır*, Töz *vardır* dediğimiz zaman Elma, Zuhale ve Töz arasında varlık nasıl paylaşılmaktadır?

### 1.2.2. Varlık'ın Eşit Paylaşımı

Aristoteles'in Metafizik'teki form ve töz öğretisini tartışma onun *Varlık* konusundaki fikirlerini anlamamız için yardımcı olacaktır. Metafizik'te töz üzerine yapılan tartışmalar dağınık olsa da kitaptaki töz ile ilgili yazıları incelemek okur için pek zor olmayacaktır. Beşinci kitabın Sekizinci bölümünde (δ.Delta) Aristoteles tamamıyla töz mefhumunu tartışmaktadır. Fakat töz ile ilgili en önemli öğretileri skizinci kitapta yer almaktadır. İlaveten sekizinci kitabın ilk üç bölümü ve onyedinci kitabın bir, iki, üç, sekiz ve on ikinci bölümlerinde töz mefhumu incelenmektedir.

Aristoteles varlığın ne olmasına dair sorunu, kendi ontolojisinin temel sorusu olarak belirlese de “varlık nedir” sorusu ile “töz nedir” sorusunu aynı problem olarak ele almaktadır (bkz.Aristoteles, *Metaphysics*, ç. 1028-BII-IV)

Varlığın farklı anlamları olsa da Aristoteles için varlığın en önemli anlamı töz mefhumu ile bağdaşmaktadır (bkz, *Metaphysics*, δ ,II). Aristoteles'e göre varlık üzerine tarih boyu sorular sorulmuştur fakat bu sorular hep düşünürleri hayret ve belirsizlik duygularıyla başbaşa bırakmıştır.

Varlık'ın farklı anlamları vardır, ama hepsi aynı konuya delalet etmektedirler. Bazı şeyler töz oldukları için *varolanlar* olarak adlandırılmışlardır, bazıları töz'ün etkileri veya sonuçları olduklarından dolayı... varolan olarak adlandırılmışlardır. Bu nedenledir ki *var-olmayana* bile *vardır* demektediriz (Aristoteles, *Metaphysics*, trans. by David Ross, 1003 b 5-11).

Böylece, *Aristoteles için ontoloji bir yönden töz'ü tanımadır*, iddiasında bulunabiliriz. Aristoteles bu temel soruyu ilk başta sağduyu perspektifinden ele

almaktadır (bkz. Metaphysics, δ. II). Bu perspektiften yaklaşıncı görülmektedir ki töz en net anlamıyla sadece cisimlere ait olmaktadır. Hayvanlar, bitkiler ve onların organları, aynı zamanda doğada bulunan cisimler; toprak, ateş, su ve onların kombinasyonları tözünü içermektedirler. Acaba sadece töz olan bunlar mıdır? Yoksa başka tözler de var mı? Belki bunların dışında olan her şeye töz mü demeliyiz? Bazıları cisimlerin sınırı yani yüzey, çizgi ve noktayı töz diye tanımlamaktadırlar. Bazıları ise tözün hissedilebilir dünyaya ait olmadığı kanaatine varmışlardır.

Bu nedenle Aritoteles ilk başta töz'ün mahiyetini sorgulamaktadır. Töz dediğimiz, en az şu dört konuya yüklenebilir, yani dahil olabilmektedir (Metaphysics, δ. III):

1-Öz (το τι ην ειναι)

2-Genel ve bütün olanlar, örneğin kavramlar (το καθολον)

3-Tür (γενως)

4- Özne veya yüklemın konusu olan (υποκειμενον)

Öz mefhumu, Aristoteles ve sonrası için önemli bir mefhum haline gelmektedir. Öz'ün tanımını şu ibare ile açıklayabiliriz: *şeyin, olduğu şey olmasının nedeni*, öz anlamına gelmektedir. Bu nosyon aynı şekilde Müslüman filozoflar tarafından da kullanılmaktadır. Aslında *mahiyet* denilen terim bu ibarenin Arapçasından türemiştir (bkz. İbni-Sina, Şifa, İlahiyat, 1960 düzenlenme ve baskısı, s. 67).

Ghutrie, *Yunan Felsefe Tarihinde*, Aphrodisias-den Alexander'in sözlerine dayanarak, öz'ün form veya idea anlamıyla eş-anamlı olduğunu iddia etmektedir (bkz. Ghutri, 1981, s. 147, not 1)

Özne veya konu, *hiçbir şeye yüklenemeyen, aynı zamanda tüm diğer şeylerin ona yüklenebilir olması* anlamına gelmektedir. Bunun içindir ki Aristoteles ilk önce bu meseleyi açıklamaya çalışması gerektiğini söylemiştir (bkz. Metaphysics, 1028 b XXXVIII). Burada özne diye adlandırılan şey aslında kategoriada birincil töz denilen kavramdır. Özne, madde ve formun kombinasyonudur (Metaphysic, 1029 α, I- IV).

Yukardaki noktadan yola çıkarak Aristoteles şu sonuca varmaktadır; özne kendinde üç farklı anlamı taşıyor ise, o zaman töz şu altı konudan en az birisine ait olmalıdır:

1-Öz

2-Genel veya bütün

3-Tür

4-Madde

5- Form veya idea

6-Hissedilebilir, form ve madde'nin karışımından ortaya çıkan şeyler.

Fakat *tür* ve *öz*'ü aynı zamanda bir kavram (Genel) olduklarından dolayı, *form* diye adlandırabiliriz (örn, bkz. *Metaphysics*,1023 b I-II)

Böylece Aristoteles tözü tekrardan dört konuya indirmektedir; 1- Madde. 2- Eşya 3- Form ve 4- Genel olanlar.

Şimdi, *Bagher*'i birincil bir töz ve aynı zamanda tanımlamaya çalışırsak, Aristoteles'in *Varlık* meselesine dair fikirlerini anlayabiliriz.

*Baghre*'i eşittir madde ve form ile tanımladığımızda, maddeyi Aristoteles gibi şimdilik bir kenara bırakırsak şunu tanımlı tekrar şu şekilde formülize edebiliriz: *Bagher insandır*. Demek *insan* töz'dür ama nasıl bir töz? İnsan aslında *Bagher*'in *formudur*. Ama formun tanımına göre, *Bagher* kendinde ne ise formu odur. Eğer insan için akıl sahibi hayvan olarak bahs edersek, peki, bunu nereden biliyoruz? Şimdilik bu tanımın bir gözlem sonucu olarak tanımlarsak, o zaman, insan'ı hayvanlardan ayıran özelliği, akıl sahibi olmasıdır. Peki hayvanlar ve bitkilerin farkı konusunda ne diyebiliriz? *Hassas olmaları*.

Hassas olmak canlı varlıkları cansız cisimden ayıran şeydir. Peki, akıl nedir? Akıl bir tözdür, çünkü ona hiçbir şey yükleyemeyiz. Akıl aynı zamanda insan ve hayvanı tür'lerini birbirinden ayıran formdur. Yani insan ve hayvan arasında fark yaratan olgu ,

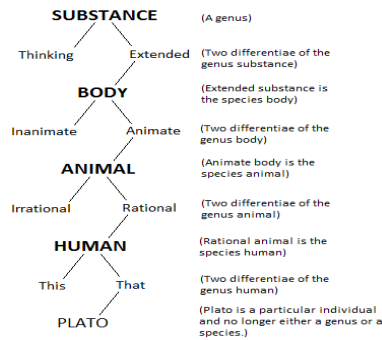
*akıldır*. Canlı ve cansız arasında fark yaratan *tür* hangisidir diye sorsak, cevap ne olacaktır? *Hareket* veya *hassasiyyet*.

Somut dünyada hayvanlar ve bitkilerin örneklerini gözlemlediğimiz zaman *Hayvan* 'a başka bir şey yükleyebiliriz, mesela *Hayvan hareket eden bir cisimdir* diye bir öneri sunabilmekteyiz.

Eğer hayvan ve insan arasındaki fark akıl sahibi olmak ise *fark* ve *akıl*'ı nasıl tanımlamamız gerekecektir? Bunlara başka bir şeyi yüklem olarak yükleyemiyoruz, demek ki *fark da kendisinde bir tözdür* yargısını onaylayabiliriz. Böylece yeni bir töz ile karşılaşmaktayız.

Tekrar tözleri sıralamaya çalışırsak, bu defa beş tözden bahsedebiliriz: 1-*Fark* 2-*Tür* 3- *Form* 4- *Madde* 5- *Akıl*

Şimdi *Varlık* problemi ortaya çıkmaktadır. *Sokrates*, *akıl*, *hayvan*, vs. bunların hepsi vardır. Tözler ve özellikler vardır, ama *varlığın* kendisi *varolanlarda* nasıl dağıtılıyor? Tözler ve özellikler için dağıtım ve sınıflandırma *fark* aracılığıyla yapılmaktadır. *Varlık* ise ne tözdür ne de özelliktir. Örneğin aşağıdaki figüre baktığımızda İnsanı hayvandan ayıran akıldır, akıl kendisi bir tözdür. Aynı zamanda insan ve hayvan nasıl birbirinden ayrılmaktadır? *Fark* bir töz olarak bunu üstlenmektedir. *Fark* bir organik motor gibi çalışmaktadır.



**Figür I:** Ünlü Porphyrian Ağacı

*Varlık* eşdeğerde tüm var olanlar arasında paylaşılmaktadır. *Varlık* aslında organik bir şekilde dünyadaki varolan herşeyde ve olaylarda ifade edilmektedir.

### 1.3. Duygu ve Duyuların Ego'ya Taşınması

#### 1.3.1. Cartesian Duyu Anlayışı

Descartes, *Ben*'in (ce moi), yani ben neysem o aslında bedenden tamamen ayrı olan ruhumdur diye iddia etti. Ruh beden varolmasa bile olduğu gibi olmaktan vazgeçmezdi (Descartes 127). Bu sonuca yönelik argümanlarından bazıları son derece yetersizdir - en ünlüsü, İkinci Meditasyon'da tekrarlanan Yöntem Üzerine Söylev'de, bir bedenim olduğundan şüphe duyabileceğim için, bu nedenle *Ben* bedenimin gerekli bir parçası değildir.

Descartes'ın bilinç sorununa katkısı, aslında, adının sıklıkla ilişkilendirildiği standart epistemolojik ve metafizik hareketlere aşına olan birinin varsayabileceğinden çok daha zengin ve ilginçtir.

Cartesian külliyatı içinde daha az bilinen bazı parçalarda, beynin işleyişi ve bilinçle ilişkisi üzerine araştırmalar yapılmıştır ve çoğunda açıkça ampirik yönelimli açıklamalar ve yaklaşımlara öncelik vermektedir (Cottingham 66). Bu yaklaşımında bugünün koşullarına açıkça sempati duymuş olabilecek bir düşünür karşımıza çıkartır. Descartes, Meditasyonlar'da, insan deneyimi fenomenlerine mekanik şemalara açıklama getirdiğinde konulara bir doğa bilimci perspektifinden yaklaşmaktar. İnsan doğası üzerine ilk çalışması olan *Traité de l'homme*'da en çarpıcı olan, Descartes'ın cisimsiz bir ruha güvenmesi değil, ruha hitap eden şeyin gereksiz olduğunun beyan edilmesidir.

Descartes, "saat, yapay bir çeşme ya da değirmen" gibi, tamamen kendi kendine çalışma gücüne sahip, kendi kendine hareket eden bir makinenin, sadece ilgili organların düzenine bağlı olan içsel ilkelerin işlemlerine atıfta bulunmaktadır. (Descartes 99)

Ayrıca, insan faaliyetlerini ve işlevlerini açıklamak için, ortaçağ öncüllerinin tercih ettiği türden herhangi bir "duyarlı veya bitkisel ruhu" varsaymanın gerekli olmadığı konusunda ısrar etmektedir:

Örneğin, kalbin içsel ateşi dışında özel bir “yaşam ilkesi” yoktur (Descartes, Meditation, 108).

Descartes'ın ruha herhangi bir göndermede bulunmadan bu şekilde açıklamayı önerdiği insan işlevlerinin listesi oldukça kapsamlıdır: yiyeceklerin sindirimi, kalbin ve atardamarların atması, uzuvların beslenmesi ve büyümesi, solunum, uyanma ve uyku, ışığın, seslerin, kokuların, tatların, ısının ve diğer niteliklerin dış duyu organları tarafından alınması, imgeleme organındaki bu niteliklere ilişkin fikirler, bu fikirlerin bellekte tutulması veya damgalanması, arzular ve tutkuların içsel hareketleri ve son olarak, tüm uzuvların dışsal hareketlerini bu listeye dahil edebiliriz.

Maddi olmayan herhangi bir "ruh"a atıfta bulunulmaksızın açıklanabileceği bildirilenler, yalnızca solunum ve kalp atışı gibi otonom sinir sistemine ait işlevler değil, açlık ve hatta görünüşe göre koşmak gibi gönüllü eylemler, duyu-algı gibi "psikolojik" işlevler, korku ve duygu gibi tutku ve duyumlar, Descartes için maddi bir mekanizmaya sahiplerdir (Leach ve Tartaglia 65).

Bir koyunun bir kurt gördüğünde kaçma sürecini herhangi bir tür "hassas ruh" olmadan açıklayabileceğimize gerçekten inanmamız gerekiyor mu? Descartes'ın cevabı evet olacaktır.

İnsanlar söz konusu olduğunda da, yürümek ve şarkı söylemek gibi eylemler hatta uyanıkken gerçekleşen davranışlar bile tinsel olan nedenler ile açıklanamaz (Descartes 1642: 161)

Descartes, bu gibi eylemlerin meydana geldiklerini açıklamak için mekanik bir açıklamanın oldukça yeterli olduğu konusunda ısrar etmeye devam edecektir (bkz. Descartes, Meditations 161). Descartes'ın mekanik açıklaması, zihinsel eylemler söz konusu olduğunda tıkanma noktasına gelmektedir. Zihinsel eylemleri önemsiyorsak, Descartes'ın "akılcı ruh" (*l'âme raisonnable*) dediği şeyi de hesaba katmak gerekecektir (bkz. Descartes, Meditations 102).

### 1.3.2. Cartesian Düşünce İmajı

Filozoflar insan düşüncesi ve rasyonalitesi ile çok özel olarak ilgilidirler; bu sadece öznel niteliklerle ilgili değil, dilsel yeteneklerimizle de ilgilidir. Descartes'ın bu konudaki düşünceleri, bugün bile bilinç çalışmalarına aşina olanlar için pek çok yankı uyandırma kapasitesine sahiptir. Örneğin, Descartes bir insan kopyasını veya insana benzer bir otomatı gerçek bir insandan nasıl ayırt edebileceğimiz üzerine ciddi incelemeler yapmıştır.

17. yüzyıldaki “otomat” terimi, günümüzdeki yaptığı çağrışımlarından farklı olarak sadece dışarıdan itilmesi gerekmeyen, ancak bazı iç mekanizmalar (örneğin saat mekanizması) sayesinde “kendi başına” hareket edebilen bir nesne anlamına geliyordu. Dolayısıyla, tıpkı bir insan gibi davranan, ancak sözde herhangi bir “içsel duygu”ya sahip olmayan bir yaratık; Descartes için 'otomat' cihaz anlamına gelmekteydi.

Descartes'ın neslini, saatlerden tutun da kraliyet parklarındaki bazı çeşmelerde bulunan, özenle tasarlanmış hareketli heykellere kadar uzanan yeni makine ve mekanizma çılgınlığı hakkında büyüleyen şey, basitçe şuydu: oldukça karmaşık olabilecek hareket dizileri.

Onlar bir tür içsel güdü, kuvvet veya ruhun tezahürü gibi göründüler, hepsi oldukça basit bir şekilde mekanik kurallara atıfta bulunularak açıklanabilir. Descartes bir örnek olarak, farkında olmadan baskı yastığına basan ve yaklaşmakta olan bir izleyiciyi tridentiyle tehdit eden Neptün heykelinden bahseder (Descartes 1677: 100–1).

*Yöntem Üzerine Söylev*'de Descartes, mekanik otomatları hayvanlara aktarır ve akıllıca tasarlanmış bir yapay otomatın gerçek bir köpek veya maymunla karıştırılmasının prensipte mümkün olacağını gözlemlemiştir. Yine de, ne kadar ustaca olursa olsun bir otomatı asla bir insanla karıştıramayız. Çünkü bir otomat asla konuşamaz. Ancak konuşmak neden bu kadar önemlidir? Descartes'ın akıl yürütmesi, insan olmayan bir hayvanın esasen bir makine, bir *tepki-uyarma* aygıtı olduğu gözlemine dayanmaktadır. Bir saksığan *merhab* demek için eğitebilir, fakat her sözcük, sinir sisteminde belirli bir

değişikliğe neden olan sabit bir yanıt olacaktır<sup>14</sup> (Descartes, 303). Descartes'ın *Söylem*'de belirttiği gibi:

Konuşabilecek şekilde yapılmış bir makineyi kesinlikle imgeleyebiliriz. Organlarında kelimelere eş-değer olan değişiklikler varsayabiliriz (mesela bir yerine dokunursanız ne istediğinizi sorar, başka bir yerine dokunursanız incitiyorsunuz diye bağırır). En sıkıcı insanın bile yapabileceği gibi, orada söylenen her şeye uygun bir şekilde anlamlı bir yanıt (pour répondre au sens) verecek sözcük düzenlemeleri üretebilir (Descartes 140).

Kısacası, insan, dil kullanıcısı olarak, belirsiz bir dizi duruma uygun şekilde yanıt verme kapasitesine sahiptir. Bu kapasite, girdiler ile çıktıları ilişkilendiren bir “arama ağacı” veya sonlu bir tablo tarafından üretilebilecek herhangi bir şeyden farklı görünmektedir. Bir kez daha görüyoruz ki, mesele tamamen fiziksel bir sistemin nasıl öznel niteliklere sahip olabileceği sorunu değildir. Bu tamamen fiziksel bir sistemin, insani dilsel davranışında sergilenen özgün yaratıcılık ve yenilikçilik türünü üretecek kaynaklara nasıl sahip olabileceğini inceleyebilme sorunudur.

Descartes'ı fiziksel bir sistemin sınırlamaları hakkında bu sonuçlara varırken etkileyen düşüncelerin farkında olmak, özellikle Cartesian düşünme biçimlerine yönelik tartışmalarda önemli olabilir. Aslında sorulması gereken temel soru şudur: bir otomatın varlığını sürdürmeyi makul kılan nedir? Çünkü bir makine gerçek bir insan olduğunu düşünmemiz için bizi kandıramaz.

Descartes'a göre *varlık* problemi, en azından kısmen, bir sayı ve büyüklük meselesidir. İnsan vücuduna kaç tane basit veya karmaşık makine yerleştirilebilir? Böylece *Varlığın* insandaki tezahürünü bu matematikle tartışabiliriz. Descartes'ın beyin ve sinir sistemine ilişkin anatomik incelemeleri, kayda değer bir açıklama gücüne sahip olduğuna inandığı küçük yapıların uyumlu işleyişini ortaya çıkarmıştır. Ama aynı

---

<sup>14</sup> .Newcastle'a Mektup, 23 Kasım 1646. Bununla birlikte, Descartes, bu şekilde üretilen sözcüğün "kuşun tutkularından birinin ifadesi, ör. yeme ümidi.

Descartes'ın hayvan tutkuları konusundaki tamamıyla tutarlı olmayan tutumu için, bkz. Cottingham (1978; ayrıca bkz. aynı ciltte bölüm 1, §3(c) ve bkz. 1993: “hayvanlar”).

zamanda, Hristiyan olmanın gerektirdiği kanıya göre, bu yapıların altında yatan temel sadeliğin de birisi tarafından kurulduğuna inanıyordu. Beyinde ve sinir sisteminde olup biten her şey, basit “itme ve çekme işlemleri” aracılığıyla işliyordu; prensipte, sıradan makro dünyada kolaylıkla incelenebilen çarkların, kolların, pompaların ve girdapların basit işlemlerinden farklı değildi.

Her şey mekaniğin yasalarına göre gerçekleşti, evrende her zaman ve her yerde işleyen aynı yasalar vardır (Descartes, Meditation, s. 139).

Descartes, beyin ya da sinir sistemini, gerçek düşünce ya da dilsel davranış oluşturmak için ihtiyaç duyulan sonsuz derecede geniş karmaşık tepkiler yelpazesini üretmek için yeterince basit mekanizmalara fiziksel olarak uyum sağlayabilecek şekilde tasavvur edemezdi:

Akıl her türlü durumda kullanılabilen evrensel bir araç olduğundan, aynı zamanda [bedensel] organların her belirli eylem için belirli bir eğilime ihtiyaç duymasından dolayı, bir makine için ahlaki olarak akıl sahibi olmak imkansızdır [yani tüm pratik amaçlar için imkansızdır]. Hayatın tüm olasılıklarında aklımızın bizi harekete geçirdiği şekilde hareket etmesini sağlayacak kadar farklı organlara sahip olmak gerekiyor. (Descartes 140)

Dolayısıyla, bu “pratik imkansızlığın” bir sonucu olarak, Descartes, düşünceden sorumlu olan gizli şemacılığın gizemli ve maddi olmayan bir şey olduğunu varsaymaya yönlendirildi (elbette bu bir açıklama değil, çünkü karmaşıklık sorununun bir şekilde olduğunu varsaymak için hiçbir neden yok). Bu sorun basit bir şekilde maddi olmayan bir maddeyi işin içine katarak çözülebilir.

Descartes de her düşünür gibi kendi zamanının fiziğine mahkumdur, unutulmuş şey aslında bu mahkumiyettir. Çünkü *Söylem*'deki dil argümanı (hiçbir otomatın hakiki bir dil üretemeyeceği) büyük ölçüde ampirik olarak yönlendirilmiştir: bu argüman, dilin sınırsız aralığını kolaylaştırmak için yeterince çok sayıda farklı parçaya sahip olan bir fiziksel mekanizmanın pratik imkansızlığına bağlıdır. Yani bir otomatın konuşma yeteneğine sahip olması için çok fazla sayıda çok ufak makineleri içermesi gerekiyor ve bu pratik olarak mümkün olamaz. Sadece konuşmak yetisi için bu kadar fazla makineye

ihtiyaç duyuyorsak, ahlaki davranışlar için daha fazlasına ihtiyaç duyacağız. Böyle bir argüman, şimdi bildiğimiz gibi, on milyardan fazla sinirsel bağlantıdan oluşan serebral korteksin mikro yapısının şaşırtıcı yapısal zenginliğinin keşfinden sonra hayatta kalabilir mi?

### 1.3.3 Sağduyu

Buraya kadar yaptığımız tartışmanın ışığında, Descartes'ın, düşünce ve dil için ayırt edici insan kapasitemizde tezahür eden bilinç türü hakkında bazı önemli soruları gündeme getirdiği için övgüyü hak ettiğini söyleyebiliriz. Artık, insani dilsel kapasitelerimizin, yaşamın beklenmedik durumlarına gerçekten yaratıcı yollarla - insan olmayan hayvanlar tarafından yapılan herhangi bir şeyden farklı yollarla yanıt vermemizi nasıl sağladığına işaret etmeliyiz. Ancak, bilincin oldukça farklı sorununa, yani *qualia* sorununa ne demeli, Descartes'ın bu konuda söyleyecek yararlı bir şeyi var mı? Descartes'ın *qualia* ve 'bilinç sorunu'na açıkça atıfta bulunması, duyuşal farkındalığımızın karakteri hakkında felsefi olarak önemlidir.

Descartes'ta duyuşal farkındalığı konu alan en önemli kısım *Altıncı Meditasyon*'dur. Descartes'ın buradaki ana iddiası, duyuşal fikirlerin (örneğin renk fikirleri veya açlık, susuzluk, zevk ve acı gibi içsel duyuşal fikirlerin) belirli bir şekilde temsili içeriğe sahip olduğudur.

Ayak hasar gördüğünde duyuşal bir fikir ortaya çıkar. Ayakta istenmeyen bir şey vardır. Descartes *Altıncı Meditasyon*'da, “zihnin, ağrının nedeninden kurtulmak için elinden gelenin en iyisini yapmaya teşvik etme” işlevine sahip olduğunu belirtmektedir (bkz. Descartes, *Meditation*, p 60).

Bu türden bir duyuşal fikir, Descartes'a göre, zihnin açık ve seçik algıları gibi değildir. Duyuşal fikirler genişletilmiş maddenin belirli kalıplarını temsil etmezler - tabiri caizse, bize çevredeki ve sinir sistemindeki tüm etkilenen parçacıkların konumu ve şeklinin dijital bir çıktısını vermezler. Ancak bir anlık tefekkür, sonlu akıl sahibi yaratıklar için bu tür bilgilerin tehlikeli derecede yararsız olacağını ortaya koymaktadır. Örneğin önlem almadan önce bir bilgisayar çıktısını analiz etmesi gereken bir havayolu pilotu, kaza meydana geldiğinde hala rakamları incelemeye devam edecektir.

Bunun yerine, çeşitli ve kaba ancak etkili cihazlarla tehlikeye karşı uyarılır - sesli uyarılar veya yanıp sönen ışıklardan daha çok işe yarayabilir. Bu işaretler, ilgili bilgileri çok seçici bir şekilde, oldukça şematik ve basitleştirilmiş biçimde temsil etmektedirler, Ancak çabuk alınacak gerekli kararları almayı sağlayabilirler mi? Descartes'a göre, duyuşal fikirler hep de bir şey hakkındadırlar: bedenlerimizin içsel durumları ve bedenlerimizle çevre arasındaki ilişki hakkında bilgi iletmektedirler. Ancak, böyle bir temsilin gerçekleştirildiği mod, matematiksel fikirlerde işleyen modelden tamamen farklıdır. Descartes, *Altıncı Meditasyon*'da, ilgili nesnelerin gerçek yapısının benim onları duyuşal kavrayışıma uymadıklarını öne sürmektedir. Acı içinde olmak veya sarı bir renk görmek gibi duyuşal durumlar, belirli bir temsili içeriğe sahip fikirlerin sunulmasından daha fazlasını içermiyor mudur? Descartes'a gelince, onun az önce değinilen anlamda *duyuşal qualia* kavramını zımnen öngördüğünü gösteren en az iki parça kanıt vardır. İlki, Descartes'ın acıdan "ne olduğunu bilmediğim bir duyum (Descartes 53) olarak bahsetmesidir. Descartes *Altıncı Meditasyon*'un aynı pasajda açıklıktan, bahsetmeye devam eder ve şöyle bir ifade kullanır: "*mideyi neyin çektiğini bilmiyorum*".

Farz edelim ki midem acıyor, bunun nedeni açlıktır. Fakat yemek ve mide maddi organlardır yani fiziksel dünyaya aittirler. Aynı zamanda bedenim, bu kadar komplike davranışları, yani açlık ve mide acısı arasındaki ilişkiyi kurabilecek yeterli makinelere sahip değildir. Aynı zamanda midenin acısı ve ayağın sert bir cisme çarpmasından dolayı çekilen acı birbirinden farklıdır. Böylece açlık olayının nedenini makul olarak açıklamam mümkün olamayacaktır.

Dışarıda kare şeklinde bir kaya görüyorum. Zihnim bu kayayı geometrik bir kareye çevirerek onun temsiliyi inceleyerek karenin geometrisini yapabiliyor. Yine de bedenim ve beynimin bu kadar karmaşık bir eylemi gerçekleştirmesi için fazla sayıda makinelere sahip olması gerekiyor. Yukarıda gördüğümüz gibi Descartes için bu mesele, matematiksel olarak imkansızdır. Öyleyse insan bir yapay saksı gibi tamamıyla mekanik bir otomat olamaz. Şimdi bu eylemleri mümkün kılan şey nedir? Descartes *mideyi neyin çektiğini bilmiyorum* dediği zaman bu soruların cevabını aramaktadır.

Bilişsel veya nesnel tanımlamaya meydan okuyan, ancak ne hakkında konuşulduğunu bilmek için bir *öznenin* bakış açısından deneyimlemeniz gereken bir şey olduğu ima edilmektedir. (Cottingham 69)

Bu tür duyuşal farkındalık biçimleri kesinlikle Cartesian bilimin erişim sınırlarının ötesinde kalacaktır. Aynı zamanda Descartes'ın öne sürdüğü gibi, madde ve zihnin doğaları niceliksel olmaktan ziyade indirgenemez biçimde nitelikselidir. Bu nedenle, Descartes'ın ağrının “neyi-bilmiyorum” yönüne ilişkin açıklamasında, acının ve diğer bilinçli durumların (açlık ve susuzluk gibi) ayırt edici ve indirgenemez bir fenomenolojik karaktere sahip olduğu fikrini öngördüğünü düşünmek makul görünüyor.

Niteliksel duyular Cartesian nicel fizik içinde yer alamaz, ve yine de, Descartes'ın sıklıkla fark ettiği gibi, bunlar vücuttaki fiziksel değişikliklerle yakından ilişkilidir (örneğin, ayağınıza basıldığında ağrı hissedersiniz), burada Descartes, genel teistik dünya görüşüyle tutarlı olarak, yaratıcı tarafından emredilen yasa benzeri kalıplara başvuracaktır (Cottingham 56).

Modern bilimsel duruşumuzla uyumsuz görünebilecek, ancak yine de fizik biliminin tam olarak uyum sağlayamadığı bir şeye işaret etmesi nedeniyle felsefi olarak ilginç olan bir şekilde Descartes, Tanrı'nın yaratıklarına belirli türden duyular bahşettiğini öne sürer. Acaba bu bahşedilen yetiler bedenlerin şu ya da bu durumda olma durumunu belirler mi? Bu daha sonraki bazı teologların ileri sürdükleri gibi (bkz. Malebranche, s. 1674-5) Tanrı'nın sürekli araya girmesiyle ilgili bir mesele değildir. Descartes'a göre, ortada ebediyen var olacak mukaddes bağıntılar meselesi vardır<sup>15</sup>.

Descartes'ın bazı erken eleştirmenleri, bunun belirli bir keyfiliği ima ettiğinden şüphelenerek bu fikre itiraz ettiler. Cartesian'ler, bu niteliklere (renk, ısı, vb.) ilişkin sahip olduğumuz algının keyfi olduğunu, yani Tanrı'nın onları herhangi bir temel ilişkiye bakmaksızın canı istediği gibi vermiş olduğu kanaatine kapılmışlardır (Leibniz 56).

---

<sup>15</sup> Ebedi olana zaman belirlemek mümkün değildir, yani tanrı şu an bana açlık duygumu tanımlamak için bir udahilede bulunuyor ve 1 saat sonra üşümeyi his etmem için yardımcı oluyor demek, Descartes Tanrının mudahilesine böyle bakmaz.

Dolayısıyla Leibniz tipi eleştirinin aslında Descartes'a atfettiği şey, insan ruhunun programcısı olan Tanrı'nın belirli bedensel olayları, bizim için belirli şekillerde işaretlemesi gerektiğini iddia etmektir. Bununla birlikte, Descartes, Tanrı'nın qualia hakkındaki hükümleri için belirli bir açıklama sunar, ancak bu açıklama, başka yerlerde kararlılıkla kaçındığı türden bir açıklamadır. Bu açıklamalar nihai neden açısından yapılmıştır:

Tanrı bize yaşamın ve sağlığın korunmasına yardımcı olacak türden duyular vermek istiyor (Descartes 60).

Sağduyu denilen şey aslında bu ilahi lutuftan ibarettir. Eğer acı veya açlık fikriyle maddi şeylerin fikri arasında bir uyum yoksa, eğer zihin ve cisim farklı tözler ise, o zaman acıyı, açlığı ve hatta bir üçgeni nasıl tanıyabilirim? Descartes'ın cevabı *sağduyu* olacaktır. Aynı tür töz kategorisine ait olmayan düşünce dünyası kendisinden farklı olan içsel ve dışsal olayları nasıl tanımlayabiliyor? Tanrı, bunun garantisini insanları sağduyu sahibi yaparak vermektedir.

#### 1.4. Aşkın Bilinç

##### 1.4.1. Temsil<sup>16</sup>

Bu bölüm, Kant'ın güzellik ve sanata dair düşüncelerinin Deleuze konusundaki tartışmalar için yararlı ve alakalı olabileceği nosyonları konu etmektedir.

Kant, zihinsel fenomenlerin fiziksel fenomenlere indirgenebileceğine inanmıyordu; *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde (Kant,1790) organizmalarla ilgili tartışmasında gösterdiği gibi, zihinsel fenomenlerin mekanik olarak açıklanabileceğine inanmadı. Bu arka plana rağmen, Kant'ın aşkın idealizmi zihnin gerçek doğası söz konusu olduğu sürece, katı ontolojik tarafsızlık ve işlevselciliğin bir versiyonudur. Sadece olduğu gibi dünyayla ilgili değil, aynı zamanda olduğu gibi kendi zihnimizle de ilgilenmektedir.

Kant'ın açıkça var olduğunu düşündüğü gibi, zihnimizdeki mevcut temsil sisteminin bir alt tabakası varsa, onun neye benzediğini asla bilemeyiz veya en azından bildiğimizi bilemeyiz (Brook 16).

---

<sup>16</sup> Representation

Ameriks bunu salt *gayrimateryalizm* (Ameriks: xxviii) olarak yorumlar, ancak Kant'ın bu bağlamda *kendinde-içinde-şeyler*<sup>17</sup> hakkında bilgiye izin vermesi gerektiğini varsaymaktadır. Bu son yorum, iki iddia ile detaylandırılabilir:

1- *Açıklayıcı boşluk*<sup>18</sup>, ampirik olarak kapatılamaz, fizikalizm, her şeyin indirgeyici mekanik bir açıklamasını gerektirir. Bu nedenle, fizikalizm zihinsel fenomenleri açıklama konusunda başarısız olur.

2- Açıklayıcı boşluk, epistemolojik bir sorundur. Fiziksel süreçlerin ve özneliliğin heterojen karakterizasyonları, indirgenemez ontolojik varlıkları somutlaştırılmamalı zaman metafizik bir boşluk yaratmaz.

1'e göre, Kant'ı indirgeme karşıtı kampa yerleştirir. Fakat 'Paralogizmler' adlı eserinde Descartes'ın metafizik düalizmine yönelik eleştirilerine dayanarak, bu varsayım pek kabul göremez. (Kant, Paralogism, A341/B399–A405/B432)

2'de Kant, fenomenleri şeyleştirmememiz ve böylece 1'den kaynaklanan epistemolojik ikiciliği “genişletmemiz” konusunda uyarmaktadır, çünkü *farklı görünüşler farklı şeyler olarak düşünülür* (Kant 1787: A379). Kant kendi konumunu bir “dualizm” (Bkz, Kant: A370) olarak sınıflandırmasına rağmen, ontolojik bir dualizm değildir. Epistemolojik boşluktan ontolojik bir boşluğa yapılan çıkarımı reddetmesiyle, Descartes ve Chalmers'in dualizm versiyonlarından farklıdır (Bkz. Kant, A391; A379).

Kant'ın epistemolojik ikiciliği, yalnızca bilinçli deneyimin beyin süreçlerinden geçtiği veya bunlardan dolayı ortaya çıktığı şeklindeki zayıf iddialarla daha uyumlu görünüyor:

Tüm duyumların nedeni sinir sistemidir. Sinirler olmadan dışarıdaki hiçbir şeyi hissedemeyiz. Ancak tüm sinirlerin kökü beyindir; beyin buna göre her duyu ile uyarılır çünkü tüm sinirler kendilerini beyinde yoğunlaştırır; buna göre, tüm duyumlar kendilerini beyinde yoğunlaştırır (Block 281).

---

<sup>17</sup> Thing in-itself

<sup>18</sup>.Explanatory Gap (bkz Levin,1983); *Ben* ve dış dünya arasında bir ilişkidir.

Kant'ın konumu her şeyden önce epistemolojiktir ve *açıklayıcı boşluktan* çıkarılan ontolojik sonuçların gerekçesiz olması budan kaynaklanır. Bu nedenden dolayı Kant'ın zihne dair fikirlerini ontolojik sorunlara taşıması konusunda ihtiyatlı davranmamız gerekecektir. Metafizik tartışmayı bırakarak, onun kavramsal koşulların bilinçli temsiller üzerindeki etkilerine özetle bir göz atalım. Kant, Descartes'ın "*Düşünüyorum*"<sup>19</sup> ibaresiyle, öznel bilinçdışını bilinçli bir temsilden ayıran koşullar hakkındaki kavramsal soruya bir cevap sağladı.

*Düşünüyorum*, tüm temsillerime eşlik edebilmelidir; çünkü aksi takdirde bende hiç düşünülemez bir şey temsil edilirdi, bu da temsilin ya imkansız olacağını ya da en azından benim için hiçbir şey olmayacağını söylemekle aynı şeydir (Kant: B131).

Burada Kant, herhangi bir zihinsel temsilin bana ait bir varlık olması için gereken koşulu formüle etmektedir. Zihinsel bir temsile muhtemelen "*düşünüyorum*" eşlik edemiyorsa, o zaman ona sahip olmak benim için *hiçbir şey* değildir. Bunun tam olarak ne anlama geldiği aşağıda daha açık hale gelecektir. Önce bu koşulu sağlamayan temsiller için Kant'ın iki örneğine dikkat etmeliyiz.

Kant ilk olarak, bir temsil nasıl imkansız olabilir sorusuna cevap vermeye çalışmıştır. Örneğin dörtgen bir dairenin temsili, mantıksal nedenlerle benim için bir şey olamaz. İkinci olarak, bir temsil benim için bilişsel nedenlerle, yani muğlak bir temsil olarak kalıyorsa ampirik koşullar yüzünden- benim için *hiçbir şey* haline gelecektir. Örneğin kör birisi tarafından sergilenen bilinçaltı algıların davranışsal etkileri vardır, ancak özne onlara sahip olduğunu bilemez. Mesela yeşil kelimesi kör bir kişide algısal davranışlara sebebiyet verebilir. Ancak özne olarak yeşilin imgesine sahip olduğunu bilemez.

Kant, *Anthropoloji*'sinde (Kant 1798) bu iki tür bilinçsiz temsil, imkansız olanlar ve belirsiz olanlar olarak tartışmıştır. Bunlar, bilinçli yani benim için bir şey olan açık temsillerle karşılaştırılır. Kendilerini *Ben*'e sunan bilinçli temsiller, genel olarak temsillerin yalnızca küçük bir alt kümesini oluştururlar: onların karakteristik

---

<sup>19</sup> Cogito

özelliklerinden biri, içerikleri bakımından diğer temsillerden ayırabildiğim kadarıyla “net” olmalarıdır. (Kant 1787: B415 dipnot.)

Ama Kant'ın bu formülasyonu ne anlama geliyor? İlk olarak, bilinç ve öz-bilincin bir bağlantısını veya “birleşimini” ifade etmektedir. Zihinsel bir temsilin benim için bir şey olduğunu söylemek, onun bu temsilin öznesi olarak kendimin bilincine temel teşkil ettiğini söylemekle eşdeğerdir. En azından patolojik olmayan durumlarda, farklı ve değişen deneyimlerim karşısında tek (eşzamanlı olduğu kadar artzamanlı olarak), özdeş özne olarak kendimin bilincine varabilmekteyim. Ancak Kant'ın odak noktası işitsel, tat, görsel ve proprioseptif duyuların ortak bilinci değil, daha çok kavramsal düşüncelerin ortak bilincidir. Bir fikir oluşturduğumda veya bir durumu anladığımda, bu fikrin mantıksal tutarlılık sahibi olması, açıklamaya ihtiyaç duyan en önemli özelliktir. Düşünceler, mantıksal yasalar da dahil olmak üzere yasalara saygı duyan sistematik kombinasyonlardır.

Bu tür “nesnel” temsiller “başarısız yığınlar” değildir (Kant : A121). Kant böyle bir kombinasyonun nasıl olması gerektiği konusunda bazı fikirlerini bizimle paylaşmaktadır.

Kendimi temsillerimden biri veya birkaçıyla özdeşleştirmiyorum. Aksine, kendimi, onlardan, kendimin onlara attettiği konu olarak değerlendirme yolu ile ayırt etmekteyim. Eğer farklı olsaydı, eğer kendimi yalnızca bir temsiller demeti olarak tasavvur etseydim, o zaman Kant'ın iddia ettiği gibi sonuç şu olurdu: Bilincimdeki temsillere sahip olduğum kadar çok renkli, çeşitli bir benliğe sahip olurum (Kant, Critique of Pure Reason, B134).

Kant yazdığı bu pasajda temsillerin sistematik ve düzenli kombinasyonunun olasılığını açıklama için haykırmaktadır. Aksi takdirde deneyimden ortaya çıkmayan görünüm sürüsünün ruhumuzu doldurması mümkün olabilirdi (Kant, Critique of Pure Reason, A111).

#### 1.4.2. Aşkın Ben'lik

*Düşünüyorum*'un tüm temsillerime eşlik etmesinin mümkün olması gerektiğini iddia etmenin, çeşitli temsillerin muhtemelen tek ve aynı bilinçte bulunması gerektiğini söylemekle eşdeğer olduğunu görüyoruz. Bu nedenle, zihinsel temsiller, başka temsilleri içeren daha büyük bir komplekse entegre edildiklerinde bilinçli temsillere dönüşeceklerdir. Eğer temsiller bütünleşmemişlerse, benim için hiçbir şey değildir - "tamamen benim temsillerim olmayacaklardır" (Kant 1787: B132), yani *Ben*'lik özelliğini sergilemediği için bilinçsiz kalacaktır. (Block 390)

Bu söylenenlere dayanarak, *özne bilinçli temsillerin kurucusudur demek*, makul olacaktır. Eğer Öznenin çevre ile etkileşiminde belirli bir zihinsel temsil (örneğin, mavi gökyüzü hissi) benim üniversal temsilimi veya anlık bilinç durumu'mu oluşturan kompleksi (veya kümeyi) değiştiriyor ise, o zaman bu temsil fenomen olarak bilinçli bir temsil olacaktır (Bayne ve Chalmers 27).

Örneğin, soyutlanmış mavi gökyüzünün görsel deneyimini bilinçli hale gelmez. Bir temsil özne ile bütünleşmemişse, bilinçsiz temsil olarak kalacaktır. Bilinçsiz temsil *Benim* için hiçbir şey değildir. Benliğin *bilinçli-temsili* deneyimleme yetisi, sabit ve değişmez temsillerin, sürekli değişen öğelerden oluşan birleşik ve üniversal olan zihinsel temsillerden tesir almasından ortaya çıkmaktadır. Kant bu entegrasyonun aktif olarak başarılı olması konusunda ısrar etmektedir.

"*Düşünüyorum*" eylemi, temsillere sahip olmak ve onların farkında olmanın genel kapasitesi olan içsel duyu ile çalışmaktadır (Kant, B153). Dış duyulardan, hayal gücünden, rüyalardan vb. kaynaklanan tüm temsiller, zamansal olarak zaman çizgisi üzerinde düzenlenebilirler.

"*Düşünüyorum*", içsel anlamda duyusal (ya da diğer) temsilleri önvarsayan bir eylem ya da süreç işlevini yapmaktadır. Temsiller bilinçli hale gelmek (özne için bir şey olmak) için, bu eylemin yürütülmesine bağlı kalmak zorundadırlar. Böylece temsillerin *düşünüyorum* 'a bağlı kalma koşulu, fiilen "*düşünüyorum*" un eşlik ettiği temsiller, yalnızca eşlik edilebilecek temsiller ve eşlik edilemeyen (ve dolayısıyla karanlık ve bilinçsiz

kalan) temsiller arasında üçlü bir ayrıma sebebiyet vermektedir.<sup>20</sup> Kant'ın sınıflandırması; (a) bilinçli, (b) ön-bilinçli ve (c) bilinçsiz temsiller arasındaki üçlü ayrımı bu nedenden dolayı ortaya çıkmıştır.

Dehaene, bizlere bilinçli temsiller hakkında iki ana koşul öneriyor: (1) nesne'nin uyarısı, korteks boyunca uzun menzilli bağlantılara sahip olan *uyarıcı-nöronları* harekete geçirmeli ve böylece beyinde minimum güce ulaşması gereken universal aktiviteyi destekleyebilmelidir. Sınırlı kapasitemiz nedeniyle, herhangi bir anda yalnızca bazı nesne temsilleri bilinçli olarak deneyimlenebilir. (2) zihnin yönelmesi diye adlandırdığımız eylem aslında beynin alt kümesine yoğunlaşmasından ibarettir. Birinci koşula sebep olan temsiller aslında, sadece neyle etkileşim içine girdiğimizin farkında olmamızdan kaynaklanmaktadır.

Dehaene, bilinci bilişsel yön ile sınırlamaktadır. Eğer bilişsel erişilebilirliğin ötesinde bir fenomenin olduğunu ifade etmeyi amaçlıyor ise, “qualia” veya “fenomenal bilinç” kavramını dışda bırakmış olacaktır. Böylece, şu üçlü ayrıma yol açacaktır: (a) Temsilciler altında yatan nöral aktivasyonun ilgili gücü bilincin universal etki alanına entegre edilip, bilinçli temsil olarak ismilendirilmektedir. (b) Dikkat odağı dışındaki temsillere, sinirsel aktivasyonun minimum güce ulaşmasından meydana gelen bu temsillere ön bilinç demektir. Bu temsiller, bilişsel olarak erişilebilir olmasalar da, bir dikkat değişimi yoluyla universal etki alanına entegre edilebilirler. (c) Son olarak, nöral aktivasyonların ilgili gücünden yoksun kalan, dikkatin dışındaki temsillerdir: bunlar bilinçdışıdır ve sonsuza dek bilinçdışında kalacaklardır.

Bu modeli eleştirenler, bilincin dikkat kapasitesini, dolayısıyla bilişsel erişim ve raporlamayı “aştığından”, ön-bilinç temsillerini olağanüstü bilinçli olarak sayılması gerektiğini savunmaktadırlar (bkz. Block 387).

---

<sup>20</sup> Schlicht ve Newen, Kant'ın teorisinde sentezin rolünü ve bunun kendiliğindenlik ile bağlantısını, onu içsel beyin aktivitesine bağlamaya yönelik son girişimlerle karşılaştırıldığında tartışıyorlar, örn. Northoff ve Schlicht, alternatif yorumlarla ilgili olarak Kant'ın bilinçli temsiller üzerindeki durumunu tartışır.

Sonuç olarak, bu tür eleştirmenler, fenomenal bilinç için ölçüt olarak bilişsel erişimi reddederler (Schlicht 105).

Kant'ın görüşü bu tartışmalarla nasıl ilişkilendirebilir? İkinci grup temsillerle ilgili Kant'ın taksonomilerinin arasında bir eşleşme var mı? Bilinç öncesi temsiller *şu anda* bilişsel olarak erişilmeyen, ancak prensipte erişilebilir temsillerdir. Bilinç önceki temsiller, ilk bakışta, *sanırımın* eşlik edebileceği temsillerle eşleşiyor gibi görünüyorlar. Tüm temsillere karşı bilinçli olabilmek için *düşünüyorumun* eşlik etmesi mümkün olmalıdır. Heidemann'ın analizine göre, bu temsiller, “*düşünüyorum*”un eşlik ettiği açık ve “farklı” temsillerin aksine, belirsizdirler. Heidemann, Kant'ın farklı ve belirsiz temsiller arasındaki ayrımının, *duyarlılık* ve *anlama* arasındaki ayrıma ilişkin olduğunu öne sürmektedir. Daha spesifik olarak, *düşünüyorum*'un öznesi için açık ve seçik temsillere bilinçli temsiller diyebiliriz, fakat bu özne belirsiz temsillere karşı ise zaman zaman bilinçli olabilir, belirsiz temsiller bazen bilinçsiz ve bazen bilinçli diyebiliriz. (Heidemann 50)

Bu temsilleri farklı şekiller ile kategorize edebiliriz, ancak temsiller hangi türden oluyorsa olsun eninde sonunda *düşünüyorum*'un öznesine bağlı olmalıdırlar. Bilişsel perpektiften bakarsak bile beyin ve nöral sisteme bağlı olmaları gerekecektir. Kant için temsiller *düşünüyorumun* öznesine aşkın bir bilinç merkezi olan, yani aşkın *Ben* tarafından sunulmaktadır. Aynı zamanda öznenin bu temsilleri kapsamak için aşkın *Ben*'in koşullarına boyun eğmesi gerekiyor, aksi durumda *düşünüyorumun* öznesi çeşitli imgelerin demeti haline gelecektir.

#### 1.4.3. Zevkin Doğuşu

Bir şeyin güzel olup olmadığına karar vermek istiyorsak, anlama yetisini kullanmayız; bunun yerine hayal gücünü<sup>21</sup> kullanmalıyız. Bunu, verileni zihindeki tasarımıyla karşılaştırdığımızda zihninin memnun veya memnuniyetsiz olduğuna atıfta bulunmak ile yaparız (Lehman 159).

---

<sup>21</sup> Imagination

Dolayısıyla beğeni yargısı<sup>22</sup> bilişsel bir yargı değildir ve dolayısıyla mantıksal bir yargı değil, estetik bir yargıdır. Ama verilenlerin, hatta duyumların bile herhangi bir göndermesi nesnel olabilir. Haz duygusu ve hoşnutsuzluk göndermeleri nesnedeki hiçbir şeye işaret etmez, ama burada özne'nin kendisi verilen'den nasıl etkilendiğini hissetmektedir. Kişinin bilişsel gücüyle (ister farklı ister karışık olsun) düzenli, amaçlı bir yapıyı kavramak, verilenin sebep olduğu bir hoşlanma hissi ile çok farklıdır. Burada haz duygusu ya da hoşnutsuzluk adı altında yalnızca özneye, yani onun yaşam duygusuna atıfta bulunmaktayız. Bu, ayırt etme ve yargılama yetisidir. Bu yeti eşyayı tanımamıza hiçbir katkı sağlamaz, sadece öznedeki temsilleri, zihnin kendi durumunu hissettiğinde bilincine vardığı temsillerle karşılaştırır. Bir yargıda verilenler ampirik (ve dolayısıyla estetik) olabilir, ama onları nesneye yönlendirirsek, onlar aracılığıyla yaptığımız yargı mantıklı bir yargı olacaktır. Öte yandan, verilen temsiller rasyonel olsalar bile, özne onları yalnızca kendisine (duygusuna) yönlendirirse yine de yargımız estetik bir yargı olacaktır. İlgiyi bir nesnenin temsiliyle ilişkilendirdiğimiz olay hoşlanma dediğimiz şeydir. Bu nedenle, böyle bir hoşlanma her halükarda belirleyici temelle yani zihin ile zorunlu olarak bağlantılıdır. Yargı gücümüz arzu yetimize her zaman başvurmaktadır. Ama soru bir şeyin güzel olup olmadığıysa, bilmek istediğimiz şey, bizim ya da herhangi birinin o şeyin varlığını umursayıp umursadığı değildir, daha çok onu nasıl yargıladığımızdır. Bu olay, *sezgi* veya *yansıma* yoluyla vuku bulacaktır. Diyelim ki biri bana önümde gördüğüm sarayı güzel bulup bulmadığımı soruyor. Sadece ağzı açık kalmak için yapılmış bu tür şeylerden hoşlanmadığımı söyleyebilirim. Ya da İzmir'deki sakin sokaklardan daha çok hiçbir şeyi sevmediğini söyleyen birisi gibi cevap verebilirim. Hatta Ali Şariati'nin yaptığı gibi, insanların alın terini böyle gereksiz şeylere harcayan büyüklerin kibrini azarlamaya devam edebilirim. Sonunda kendimi kolayca inandırabilirim ki, ıssız bir adada olsaydım, bir daha insanların arasına girme umudum olmayacaktı. Hatta *böylesine*

---

<sup>22</sup> Bu [analizi] dayandırdığım beğeni tanımı, güzeli yargılama yeteneğidir. Ama bir nesneye güzel demek için neyin gerekli olduğunu keşfetmek için beğeni yargılarını analiz etmemiz gerekir. Yargılamanın yansıttığı zaman dikkate aldığı anları bulmama yardım etmesi için yargılamanın mantıksal işlevlerini kullandım (çünkü bir beğeni yargısının bile hala referansı vardır). [Dört başlık altında toplanırlar: nicelik, nitelik, ilişki, kiplik. bkz. Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi, A 70 = B 95.]

*muhteşem bir yapıyı sadece bir dilekle yaratsaydım* hayaline kapılabilirim. Zaten yeterince rahat bir kulübem olsaydı bunları yapabilirdim. Soru soran, tüm bunları kabul edebilir ve onaylayabilir: ama sorunun cevabındaki olguda önemli olan bunların hiçbirisi değildir. Bu olguda önemli olan, verilenin nesnesinin varlığına ne kadar kayıtsız olursam olayım, yalnızca nesnenin zihnimdeki temsiline bir beğenin eşlik edip etmediğidir.

Bir nesnenin olduğunu söyleyebilmem için bunu kolayca görebiliriz. Zevk sahibi olduğumu kanıtlamak için önemli olan, nesnenin varlığına bağlı olduğum değil, kendi içimdeki nesnenin sunumuyla ne yaptığımdır. Herkes, güzellik hakkındaki bir yargının ilgiyle karıştırıldığı takdirde, bunun çok kısmi olduğunu ve saf bir beğeni yargısı olmadığını kabul etmelidir. Zevk meselelerinde yargıç rolünü oynamak için, o şeyin varlığına en ufak bir önyargıyla yaklaşmamalı, ona tamamen kayıtsız kalmalıyız.

Beğeni, bir nesneyi ya da onu temsil'in biçimini, herhangi bir ilgiden yoksun bir beğeni ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yeteneğidir. Böyle bir beğenin nesnesine güzel denir. *Nitelikliğine göre bir beğeni yargısının ikinci anı*: güzel, kavramlar olmadan nesne olarak sunulandır. Kant'ın bu açıklaması, güzelliği her türlü ilgiden yoksun bir hoşlanma nesnesi olarak ele alması çıkarılabilir. Zira bir kimse bir şeyden hoşlanırsa ve bunu herhangi bir çıkar gözetmeden yaptığının bilincindeyse, o zaman bunun herkes için sevilmenin [geçerli] bir temeli olması gerektiği yargısına varmaktan kendini alıkoyamaz. Herkesten benzer bir beğenmeyi talep etmekte haklı olduğuna inanmalıdır, çünkü bu beğenin altında yatan, yalnızca kendisinin bağımlı olabileceği herhangi bir özel koşulu keşfedemez, böylece bunu herkeste varsayabileceği şeye dayalı olarak görmelidir. Özne beğenmenin özel koşullarını keşfedemez çünkü beğenisi, sahip olduğu herhangi bir eğilime (ya da herhangi bir başka dikkate alınan ilgiye) dayanmamaktadır: daha ziyade, yargılayan kişi, nesneye verdiği beğenilebilir olma yargı konusunda tamamen kendini özgür hissetmektedir. Bu nedenle, güzel hakkında sanki güzellik nesnenin bir özelliğiymiş ve yargı mantıklıymış gibi davranacaktır. Aslında yargı yalnızca estetik olsa ve nesnenin *şimdiki zamanına* atıfta bulunsa da, sadece sunulana bağlı olarak onun güzelliği hakkında konuşacaktır. Çünkü yargı, herkes için geçerli olduğunu varsaydığımızdan dolayı mantıklı bir yargıya benzemektedir. Öte yandan, bu evrensellik,

kavramlardan kaynaklanamaz. Çünkü kavramlardan haz duygusuna geçiş kesinlikle mümkün olmayacaktır.

Sonuç olarak, tüm ilginin ondan uzak tutulduğu bilincin beğeni yargısını içerdiğinden, herkes için geçerli olma iddiasını da içermektedir. Ancak, kavramlara dayalı bir evrenselliğe sahip değildir. Başka bir deyişle, bir beğeni yargısı, öznel bir evrenselliğe ait olduğu iddiasını içermelidir. Demek ki öznelerin arasında ortak bir yapı vardır ki; böyle bir evrensellikten bahs edebiliyoruz.

#### 1.4.4. Hayal Etmenin Sınırsız Gücü

Makul olarak, herkes, özel bir duyguya dayandırdığı ve bir nesneyi sevdiğini söylediği yargısının, aynı şekilde kendi şahsına ait olduğunu kabul eder. Bu nedenle, elma şarabının hoş olduğunu söylüyorsa, demek ki şaraptan oldukça memnun kalmıştır. Fakat makul olan başka bir şey daha vardır, eğer başka birisi ona şunu söylemesini hatırlatabilir: bu şarap senin için uygundur. Üstelik bu sadece dilin, damak ve boğazın tadı için değil, aynı zamanda herhangi birinin gözüne ve kulağına hoş gelen tat için de geçerlidir. Menekşe rengi bir kişiye yumuşak ve sevimli, bir başkası için cansız ve solgun görünebilir. Biri üflemeli aletlerin sesini, diğeryse telli aletlerin sesini sevebilir. Bu tür farklılıklar hakkında, bir başkasının yargısı bizimkinden farklıysa, sanki ikisi mantıksal olarak karşıtmış gibi tartışırsak, bu tartışma aptalca olacaktır. Bu nedenle şu ilke geçerlidir: *herkesin kendi zevki vardır*. Zevkiyle övünen biri, *bu nesne* (baktığımız bina, kadının giydiği giysi, dinlediğimiz konser, söylenecek şiir) *benim için güzeldir* diyerek kendisini bu konuda haklı çıkarmaya çalışsa gülünç olurdu. Çünkü sadece hoşlandığını [eğer bunu kastediyorsa], ona güzel dememelidir. Birçok şey ona çekici ve hoş gelebilir; ama kimse bunu umursamayacaktır. Ama bir şeyin güzel olduğunu ilan ederse, o zaman başkalarından da aynı beğeniye ister; o zaman sadece kendisi için değil herkes için yargı yapıp ve güzellikten sanki şeylerin bir özelliğiymiş gibi bahsedecektir. Bu yüzden şöyle der: bu şey güzeldir. Böylece, diğer insanların onun beğeni yargısına katılmalarına güvenmez; daha ziyade, onların aynı fikirde olmalarını talep eder. Eğer bir başkası farklı yargıda bulunursa onu kınıyacaktı. Bu durumu göz önüne alındığında, yine de herkesin kendine özgü bir zevki olduğunu söyleyemeyiz. Bu, herkesin onayını haklı olarak talep

edebilecek hiçbir estetik yargının ve zevk diye bir şeyin olmadığını söylemekle aynı anlama gelmektedir.

Verili nesnedeki haz önce gelseydi ve beğeni yargımız yalnızca hazzın evrensel iletilebilirliğini nesnenin sunumuna atfetseydi, o zaman bu prosedür kendi içinde çelişkili olurdu. Çünkü bu tür bir zevk, kesinlikle duyumdaki salt uyumluluktan başka bir şey olmayacaktır. Öyle ki, doğası gereği yalnızca özel bir geçerliliği olabilir, çünkü doğrudan nesnenin verildiği sunuma bağlı olacaktır. Çünkü beğeni yargımızı bir bilgi olarak iletebildiğimizden hep emin olacağızdır. Birisine, *bu kadını çok beğeniyorum* dediğimde bunu duyan kişinin ne demek istediğini bildiğinden eminimdir.

*Saf bir zevk yargısı, çekicilik ve duyguyla ilişkilidir*, hükmünü, örneklerle açıklamak istersek; resimde, heykelde, hatta güzel sanatlar oldukları sürece mimari ve bahçecilik dahil tüm görsel sanatlarda tasarım esas faktör haline gelecektir. Tasarımda, bizi tatmin eden şey, herhangi bir beğeni katılımının temeli değildir. Tasarım sadece biçiminden dolayı sevdiğimiz şeydir. Yine de gerçekten nesnenin kendisini duyum için canlı hale getirebilir, ama onu güzel ve görülmeye değer hale getiremez. Aksine, genellikle güzel formun gerekliliği olan [hangi] renklerin kullanılabileceğini ciddi biçimde kısıtlayacaktır. Renklerin çekiciliğinin kabul edildiği yerlerde bile, yine de renkleri iyileştiren yalnızca formdur.

Duyu nesnelerinin tüm biçimleri (dış duyular ya da dolaylı olarak iç duyular da) ya şekil ya da oyundur; ikincisi ise, ya şekiller oyunudur (uzayda, yani mimetik sanat ve dans), ya da salt duyular oyunudur (zamanda).

Renklerin veya bir enstrümanın hoş tonunun çekiciliği sonradan özne tarafından ona eklenemektedir. Süsler (parerga) dediğimiz, yani nesnenin içsel bir bileşeni olarak nesnenin sunumuna ait olmayan, ancak yalnızca dışsal bir ekleme [olan] bile, gerçekten zevkimizin beğenisini artırır, ama yine de bunu sadece, resim çerçeveleri, heykellerdeki perdeler veya muhteşem binaların etrafındaki revaklarda olduğu gibi formları aracılığıyla yapmaktadırlar. Öte yandan, süslemenin kendisi güzel bir formdan oluşmuyorsa, sadece altın bir çerçevenin bir tabloya bağlanması gibi, çekiciliği tabloya atfedecektir. Ama o zaman bizim onayımız gerçek güzelliği bozacaktır, bizim onayımızı bu şekilde bozan

şeye Kant literatüründe süs denir. Kant için iki tür güzellik vardır: özgür güzellik ve aksesuar güzellik.

Özgür güzellik, nesnenin ne olduğunu [ne kastedildiği] anlatan bir kavramı varsaymamaktadır. Aksesuar güzellik ise böyle bir kavramı ve nesnenin o kavram açısından mükemmelliğini varsaymaktadır. Özgür güzellik türlerine, kendi kendine yeten güzellikler diye bahs edilmektedir. Diğer güzellik türü koşullu güzelliktir ve bu nedenle kavramlar ile nesnelerle ilişkilendirilebilir amaçlara atfedilmektedir.

Çiçekler özgür doğal güzelliklerdir. Bir çiçeğin ne demek olduğunu botanikçi dışında pek kimse bilmez; hatta kendisi bile onu bir bitkinin üreme organı olarak kabul ederken, çiçeği tadıyla değerlendirirken bu doğal amaca hiç dikkat etmez. Dolayısıyla yargı, herhangi bir türden mükemmelliğe, çokluğun birleşimine atıfta bulunabileceği hiçbir içsel amaca dayanmamaktadır. Tropikteki pek çok kuş (papağan, sinek kuşu, cennet kuşu) ve denizdeki pek çok kabuklu hayvan [özgür] güzelliklerdir [ve] amacına göre kavramlarla belirlenmiş hiçbir nesneye ait değildirler, ama biz onları özgürce severiz. Müzikte fantazi dediğimiz şey (yani konusu olmayan müzik [Thema]), aslında kelimelere dökülmeyen tüm müzikler de aynı sınıfa dahil edilebilir.

Özgür güzelliği (sadece biçime göre) yargıladığımızda, zevk yargımız saftır. Burada, verili nesneye hizmet etmesi için herhangi bir amaca ilişkin hiçbir kavramı varsaymamaktayız. Dolayısıyla, nesnenin neyi temsil etmesi [ne kastedildiğine ilişkin] hiçbir kavramı varsaymamaktayız; bizim hayal gücümüz o şekli düşünürken adeta oynuyor ve böyle bir kavram onun özgürlüğünü kısıtlamaktan başka bir işe yaramayacaktır.

Ama bir insanın güzelliği (ve insana bağlı türler olarak, bir erkek, kadın ya da çocuğun güzelliği) ya da bir atın ya da bir binanın (kilise, saray, cephanelik ya da yazlık), ne olduğunu belirleyen amaç kavramını ve dolayısıyla mükemmelliğinin bir kavramını varsayar ve bu nedenle bu tür güzellik yalnızca nesneye yapıştırılmış bir güzellik olacaktır. Tam olarak biçimle ilgili olan olgusu, güzelliğin hoş (duyum) ile bağlantısı yargıyı engellediği gibi, güzelliğin iyiyle bağlantısı (yani, şeyin amacı açısından, çoklunun şeyin kendisi için nasıl iyi olduğu konusunda) bir beğeni yargısının saflığını

bozacaktır. Güzellik, bir amaç sunulmaksızın nesnede algılandığı sürece, bir nesneni amaçlılık biçimi haline gelecektir.

Nesneden hoşlanma, nesne tarafından sunulan ile ilgili olan bir zevk yargısının momentumu nedir? Bu soru Kant tarafından *Yargı Gücünün Eleştirisinde* sorulmuştur.

Hoş olarak adlandırdığım şey hakkında, aslında bende bir haz uyandırdığını söylemekteyim. Ama biz güzelin, hoşlanmaya zorunlu bir referans<sup>23</sup> olduğunu düşünüyoruz.

Bu zorunluluk özel bir zorunluluktur. Bu, güzel dediğim nesneye karşı herkesin beğeni hissedeceğini *a priori* olarak anlamamıza izin veren teorik bir nesnel zorunluluk değildir. Aynı zamanda, bir kural olarak özgürce hareket eden varlıklara hizmet eden saf bir rasyonel irade kavramları aracılığıyla, hoşlanmanın nesnel bir yasanın zorunlu sonucu olduğu ve mutlak olarak (başka bir amaç olmaksızın) beğeniden başka bir şey ifade etmediği pratik bir nesnel zorunluluk da değildir. Daha ziyade, Kant tarafından estetik bir yargıda düşünülen bir zorunluluk olarak ele alınmaktadır. Ancak, *kabul edilen bir yargıya karşı herkesin rızasını kazanmanın bir gereklilik olması* olarak adlandırılabilir.

Estetik bir yargı nesnel ve bilişsel bir yargı olmadığı için, bu zorunluluk belirli kavramlardan türetilemez ve dolayısıyla apodiktik değildir. Yine de deneyimin evrenselliğinden (belirli bir nesnenin güzelliği hakkındaki yargılar arasındaki tam bir anlaşmadan) çıkarsanamaz. Çünkü deneyim buna yeterli miktarda kanıt sağlamakla kalmaz, aynı zamanda bu yargıların gerekliliği kavramı ampirik yargılara dayandırılmaz.

Kant'a göre, güzel, bir kavram olmaksızın zorunlu bir beğenin nesnesi olarak algılanan şeydir. Ancak yüce ve güzel arasındaki içsel bir ayrım inşa etmiştir. Sadece doğal nesnelerdeki yüceyi dikkate alarak başlarsak, sanatın doğayla uyum içinde olması, karşılaması gereken koşullardan dolayı, sınırlıdır. (Bağımsız olarak) doğal güzellik, *kendi-içinde* nesnenin bizim muhakeme gücümüz için önceden belirlenmiş gibi görüldüğü bir amaç taşımaktadır. Bu türden güzellik *kendi-içindeki* nesneden bizim

---

<sup>23</sup> bkz. Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi, A 80 = B 106.

hoşumuza giden bir nesne oluşturmaktadır. Öte yandan, eğer bir şey herhangi bir akıl yürütme olmaksızın bizde yücelik duygusu uyandırır, o zaman gerçekten de bu biçimiyle, yargılama gücümüze ters düşecektir. Bu tür güzellik bizim düşünce gücümüzle orantılı olmayabilir böylece hayal gücümüzü şiddetle etkilediği için, tekrar tekrar, her karşılaştığımızda onu daha da yüce olarak değerlendiriyoruz. Örneğin Ege denizindeki koyuları her gördüğümüzde aynı hissi farklı şiddetle deneyimleyebilmekteyiz.

Buradan hemen anlıyabiliriz ki, doğanın şu ya da bu nesnesine yüce dediğimizde, kendimizi tamamen yanlış ifade ediyoruz; çünkü bir şeyi *kendi-içinde* olana aykırı olarak algılasak, o zaman onu bir onay terimiyle nasıl adlandırabiliriz? Bunun yerine söylemeye hakkımız olan tek şey, nesnenin zihinde bulunabilecek bir yüceliği sergilemeye uygun olduğudur. Çünkü terimin gerçek anlamıyla *yüce olan*, herhangi bir duyulur biçimine kapsamaz. Dolayısıyla yüceden kaynaklanan duygular yeterince sergilenemeseler de, tam da bu yetersizlik tarafından ortaya çıkmışlardır. Bundan dolayı yüce diye atfettiğimiz güzel nesnelere dair onayımız aklın yargı yetisine havale edilmektedirler. Bu nedenle, fırtınalarla kabaaran uçsuz bucaksız okyanusa yüce denilemez. Görünüşü korkunç bir ses; eğer sezgi onu (korkunç sesi), zihnin uyarıldığı ölçüde, yüce olan bir duyguya uyduracaksa, kişi zaten zihnini her türlü fikirle doldurmuş olmalıdır.

Bir güzel sanat ürünüyle ilgilenirken onun *Doğadan* daha çok öznel olduğunun bilincine varmalıyız. Ama yine de biçimindeki amaç, sanki salt doğanın bir ürünü gibi seçilmiş tüm kısıtlamalarından bağımsız görünmelidir. Doğa, sanata benziyorsa güzeldir ve sanat, ancak bize doğa gibi görüldüğü halde güzel sanat olarak adlandırılabilir.

İster doğadaki ister sanattaki güzellikle ilgili olsun, evrensel olarak söyleyebiliriz ki: güzel, sadece onu yargılamakla hoşumuza giden şeydir, gerçek duyumla ya da bir kavram aracılığıyla değil. Artık sanatın her zaman bir şeyler üretmeye yönelik belirli bir niyeti olacaktır. Ama eğer bu bir şey yalnızca duyum olsaydı (yalnızca öznel bir şey), örneğin neşe, o zaman bu ürünü (gerçekten) onu yargılarken severdik.

Eğer niyet belirli bir nesne üretmeye yönelik olsaydı ve sanat tarafından elde edilmiş olsaydı, o zaman nesneyi yalnızca kavramlar aracılığıyla anlatmak zorunda kalacaktık. Güzel sanatlar, sanat olarak bilincinde olmamıza rağmen doğa görünümüne

sahip olmalıdır. Bir sanat ürününün, uyulması gereken kurallarla oldukça titiz bir şekilde uyuştugunu görsek de, eğer bunu özenle yapmazsa, doğa gibi görünecektir. Diğer bir deyişle sanat eserinde; kuralın sanatçının gözlerinin önünde durduğuna ve onun zihinsel güçlerine zincirler vurduğuna dair hiçbir ipucu bulunmamalıdır. Aslında sanat eserine karşı onay, arzu ve tanım yetileri ile alakalı olamaz, hafıza ve beğeni yetilerimiz devreden çıkmış olacaktırlar. Burası aklın hayal yetisinin alanıdır. Ama hala Kant için güzellik nesnelerin gizemli derinliklerinde, yani *kendi-içinde* olandan kaynaklanmaktadır.

## 1.5. Çizgisel Zaman ve İfade

### 1.5.1 Bilinc'in deneyimi

*Doğal bilinç* felsefe perspektifinden, olsa olsa görünüre ait bilgidir. *Doğal bilinç* perspektifinden ise, gerçek ve sağlam olan bilgiyi *doğal* bilinc'in kendisi taşımaktadır. (Hegel 77)

Bilinc'in ne bildiğini değerlendirecek bağımsız bir standart olmaksızın bilincin gerçeği bilip bilmediği nasıl belirlenebilir? Yine de fenomenolojide böyle bağımsız bir standart mevcut değildir, çünkü doğal bilinç kendi dışındaki şeylere dair herhangi bir kavrayışı onaylamamıza izin vermemektedir. Hegel, *Tin'in Fenomenoloji*'sinin, *Giriş* bölümünde, bilincin kendi içinde bildiklerini değerlendirmek için bir standart ya da kriter'e sahip olduğunu kabul ettiğimizde, zorluğun ortadan kalktığını belirtmektedir. Bunun nedeni, bilincin kendisini ve tanımladığı şeyi ayırt etmesi ve böylece *tanımlayan* ve *tanımlanan*'ı karşılaştırabilmesi özelliğinden kaynaklanmaktadır. *Tin Feneomenoloji*'sinin *Giriş* bölümünde Hegel şunları yazmaktadır:

Bilinç'te bir şey başka bir şey için var olur, yani bilinç düzenli olarak bilme anının belirliliğini içermektedir. (Hegel 84 )

Bu satırlar Hegel'in felsefi bilinç teorisini sunmaz; fakat aynı zamanda, bilincin kendisini nasıl algıladığına dair bazı ipuçlarını göstermektedir. Hegel'in buradaki dilinin biraz soyut olduğunu doğrulamak ile birlikte, bilinc'in sahip olduğu yapıyı soyut ve biçimsel terimlerle yakalamayı amaçlamaya çalıştığını söylememiz faydalı olacaktır.

Hegel'e göre bilincin üç temel özelliği vardır. İlk olarak bilinç , kendisini, kendisinden farklı bir şey olarak algılamaktadır. İkincisi, bir şeyin *bilinç-için* “olması”, onun tarafından bilinmesini gerektirmektedir. Üçüncüsü, bilincin, bilincinde olduğu şeyin kendine aiti, *kendi-içinde* bir karaktere sahip olmasıdır. Bu, şeyin Kantçı bir *kendinde şey* gibi bilinçten gizlendiği anlamına gelmemektedir. Sadece, bağımsız bir varoluşa sahip olduğunu kabul etmek anlamına gelmemektedir. Böylece bilinç, şeyi sadece bilinerek var olmayı değil, şeyleri bağımsızlığı içinde bilmeyi de kendini kendinde barındırmaktadır; bu anlamda, işler tamamen bilincin dışına atf elilmemektedir.

Hegel'in dediği gibi, bilinç, bir yanda nesnenin bilincidir, diğer yanda ise kendi bilincindedir, ama her iki momentum da aynı bilince aittirler. (Hegel, Phenomenology of Spirit, 85)

Bilincin bir nesneyi bilmesi ile bilinen nesne ya da "hakikat" arasında ayırım yaparken, kendi inceleme ölçütünü sağladığına dikkat etmeliyiz, çünkü bilincin nesneye ilişkin bilgisi, nesneyi kendinde ne olarak alırsa alsın onunla ölçülebilir olmaktadır.

Bu nedenle, dikkate alınması gereken konu, bilincin nesneleri *kendi içleri*'nde bilip bilmediği değildir. Yapılan şey, tam da farkında olamsından dolayı bilincin konusu olarak kabul ettiği nesneyi bilip bilmediğidir. Hegel, alışılan felsefi terimlere alternatif olarak, bilicimize ait nesneye *nesne* ve *kendi içinde* ne olduğunu düşündüğümüz nesneye *kavram* (yani, kendi kavramında olduğu gibi nesne) isimlerini kullanmaktadır.

Her iki durumda da fenomenolog, kavram ve nesne'yi birbiriyle eşleştirerek tamamen içkin bir bilincin incelenmesi yapmaktadır. (Hegel, Phenomenology of Spirit, trans, Pinkard, 84)

Daha doğrusu fenomenolog, bilincin muayenesini üstlenmektedir. Bilinç, hem nesnesini kendinde olarak kabul ettiğinin hem de nesnesinin ne olduğunu bildiğinin farkındadır ve her ikisi de aynı bilinç için olduğundan, bilinç onların karşılaştırmasıdır; nesneye ilişkin bilgisinin nesneye tekabül edip etmediğini bilmek ise aynı bilincin görevidir. (Hegel, Phenomenology of Spirit, Trans. Pinkard 85)

Bilinç kendi bilgisini incelediği için fenomenoloğun aslında oynayacak aktif bir rolü yoktur. Fenomenologlara kalan tek şey, sadece gözlemlemektir. Çünkü bilinç tüm işleri yapmaktadır. Aslında, pasifliğimizde aktifizdir de, çünkü bilinç deneyimini, bilincin kendisinin kullanmayacağı kategorilerle sunabilmekteyiz. Bununla birlikte, rolümüzün basitçe gözlemlemek olduğu iddiası, fenomenolojide bilincin kendini incelediği fikrine dair canlı bir ifadedir. Hegel, *Giriş* kısmının devamında bilincin bilgisini sınamak için yola çıkmadığını bize anlatmaya çalışmaktadır. Bununla birlikte, nesnesini kendi ölçütü ile, nesnenin *kendi içindeki* olarak kabul ettiği şeyle karşılaştırarak bilincin bilgisini inceleyebileceği bir noktaya taşımaktadır. Bilinci bu noktaya getiren olgu bilincin kendi deneyimi olacaktır. Artık, Kant'ın önerdiği aşkın *Ben*'e ihtiyaç kalmamıştır. Zira bilinç kendi deneyiminden ayrı olmamakla beraber , kendi deneyimlerini dışa ait bir koşula taabi tutmamaktadır.

#### 1.5.2. Dış Dünyanın Etkisiyle Değişen Bilinç

*Tin Fenomenoloji*'sinin *Girişin*'deki bazı satırlar, bilincin, başlangıçtan itibaren bilgisini nesnesiyle karşılaştırabiliyormuş gibi görünmesini sağlamaktadır. Aslında bilinç, önce bir deneyim sürecinden geçmelidir. Böylece , başlangıçtan itibaren, bilinç ne olduğunu *kendi içinde* kabul ettiği şeyi, yani bilincin nesnesini, şeyin gerçekte ne olduğunu bildiğinden doğan bilgi ile karşılaştırmaktadır. Hegel, fenomenolojide bir nesnenin bilgisi nesne ile eşleşmediğinde, bilincin, kendi bilgisini değiştirmesini ve düzeltmesini iddia etmektedir.

[Bilgi ve nesneyi ] karşılaştırdığında, bu iki anın birbirine benzemediğini algıladığı zaman, bilinç, bilgisini nesneye uygun hale getirmek için değiştirmektedir. (Hegel, *Phenomenology of Spirit*, Trans, Pinkard 85)

Bu, en azından, günlük deneyimde sıklıkla olan bir deneyimdir:

Çimlerimde küçük bir kedi görüyorum; davranışı bana onun aslında bir sincap olduğunu düşündürüyor; az sonra daha yakından bakıyorum ve sonuçta onun bir kedi olduğunu anlıyorum; böylece, bilgimi orijinal nesneyle aynı hizaya getirmek için, nesneyi bildiğim şey ile değiştiririm. Hegel daha sonra şunu söyler:

Ama aslında, bilginin değişmesinde nesnenin kendisi de bilinç için değişmektedir, çünkü mevcut olan bilgi özsel olarak nesnenin bir bilgisidir: bilgi değiştikçe nesne de değişmektedir, çünkü özsel olarak ona aittir. (Hegel, *Phenomenology of Spirit*, Trans. Pinkard 85)

Bu satırlardaki "değiştirme" sözcüğünün bilincin işleyişindeki karşılığı nedir? Hegel'in iddiası tam nedir ne değildir?

Siep, *Tin Fenomenolojisi* üzerine yazdığı eserde Hgel'in argümanlarının gelişimini açıklayarak bize yardımcı olmaktadır :

(1) Nesneyi X olarak alıyorum; (2) Nesnenin Y olduğunu biliyorum; (3) benim bilgim bu nedenle nesneyle uyuşmuyor; (4) Öyleyse, bilgimi nesneye uygun hale getirmek için değiştirmem gerekmektedir. Böylece, onun X olduğunu bilmeye geri dönmem gerekiyor gibi görünüyor; (5) bilgimi bu şekilde değiştirirken, nesne benim için de değişmektedir. Böylece nesne sürekli farklı bir şey olmaktadır. (Siep 72)

Siep'in son iddiası mantıklı görünmeyebilir. Çünkü bilgimi o nesneyle aynı hizaya getirdiğimde nesne benim için neden değişsin ki? Ancak yukarıdaki pasajda "değiştirme" kelimesinin farklı bir göndergeye sahip olduğu anlaşılırsa bu sorundan kaçınılabiliriz.

Bu kelime, bilincin bilgisini nesnesiyle aynı hizaya getirmek için nesnenin görünüşün<sup>24</sup> değişikliği, anlamına gelmemektedir. *Değişim* kelimesinin bu şekilde okunması Hegel'in argümanını daha anlamlı kılar ve aslında *Giriş*'in 86. paragrafındaki satırlarla desteklenmektedir. Orada Hegel şöyle der: daha önce gösterildiği gibi, ilk nesne bilindiğinden dolayı bilinç için değiştirilmektedir. Bu, nesnenin ilk başta görüldüğü gibi alıgılamaya geri dönmek anlamına gelmemektedir, nesnenin tam da bilinme sürecinin ilk etapında değiştiğine işaret etmektedir. Hegel'in sözleri de bunun 85. maddede önceden vurgulamaktadır. Bu nedenle, Hegel'in 85. maddedeki argümanı şu şekilde anlaşılmalıdır:

(1) Nesneyi X olarak alıyorum; (2) Y olduğunu öğreniyorum; (3) benim bilgim bu nedenle nesneyle uyuşmuyor; (4) Bu nedenle, bilgimi nesneye uygun hale getirmek için değiştirmem ve onun X olduğunu bilmeye geri dönmem gerekiyor gibi

---

<sup>24</sup> Apperance

görülmektedir; (5) Bununla birlikte, bu ilk nesne kavramına geri dönemem, çünkü zaten gerçekleşmiş olan bilgimin değişmesiyle, nesnenin kendisi benim gözümde değişmiştir: bunun sebebi nesnenin sadece X olduğu değil, aynı zamanda Y olmasıdır; (6) nesnenin bu değişikliği geri döndürülemez, çünkü nesne hakkında edindiğimiz bilgi hatalı değildir, nesnenin hakiki bilgisidir.(Siep 73)

Hegel'in şu satırlarda belirttiği gibi, *bilginin değişmesinde, nesnenin kendisi de onun için değişmektedir, çünkü mevcut olan bilgi özünde nesnenin bir bilgisiydi.* (Hegel 85)

Bilincin deneyimi yoluyla elde edilen bilgi, nesnenin hakiki bilgisidir, çünkü bu bilg., başlangıçta olduğu gibi nesne tarafından üretilmektedir. Bu açıdan *Fenomenoloji*'de anlatılan öğrenme süreci, günlük hayatta yaşadığımız öğrenme ve kendini düzeltme sürecinden farklıdır.

Hayatta sincap olduğunu düşündüğümüz şeyi görebiliriz ama onun aslında küçük bir kedi olduğunu da keşfedebiliriz. Böyle bir durumda, anlayışımız değişir çünkü bir nesneyi başka bir nesneyle değiştirmekteyiz, nesnenin bir kedi olduğunu fark etmemiz, onun bir sincap olduğu konusundaki ilk düşünceden kaynaklanmamaktadır. *Fenomenoloji*'de açıklanan süreç daha farklıdır: bir nesne diğerinin yerini almaz, ancak nesne, başlangıçta olduğunu düşündüğümüz gibi, kendi başına, başlangıçta varsayıldığından farklı olduğunun bilinmesine yol açmaktadır. Hegel'in muazzam keşfinin kokusunu alabiliyor musunuz? Artık özne ve yahut ruh diye sabit ve değişmez bir Töz yok olmaktadır; ama zaten bu Kant'ın mirasıdır diyebiliriz, fakat ortada önemli bir fark vardır, özne töz değil fakat formülize de edilemez. Düşünce, zihin, beyin vs. kendi içinde fikirleri birbiriyle alakalı kılmak için bir mekanizmaya sahip değildir. Nesne başlangıçta X olarak alınır ve tam da X olarak bilindiği zaman, onun X (ya da sadece X değil) değil, Y olduğu ortaya çıkar. Bu, Hegel'in tanımladığı süreçteki diyalektik ögedir: nesne döner ve dönüşür ama bu sadece dışarıda olduğu gibi olmak değil, sadece olduğu gibi olmak da değil, aslında burada farklı bir olgunun işin içine girmesi gerekmektedir. Değişim esnada değişen başka bir olgu vardır, bu değişen olgu *bilinç* 'tir.

### 1.5.3. Önceden Belli Olan Kriter'in Aleyhinde

Bilgi ve nesnesinin eşleşmediği süreç bilgi eksikliğinden kaynaklanmamaktadır. Nesnenin ilk görünümünün, nesnenin gerçek bilgisine karşı koymamasından dolayı, sürecin ortaya çıktığına dikkat etmemiz gerekecektir. Bu, bilginin ölçüleceği ölçütün değişmesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle, Hegel'in anlattığı şekliyle fenomenoloji, bilincin kendi bilgisini içkin ölçütüyle karşılaştırdığı anlamına gelecektir. Ancak, aynı zamanda fenomenoloji, başlangıçta kavranan nesnenin kendisi içinde değiştiği için yeni bir ölçüt edindiği süreç anlamına gelmektedir. Fenomenoloji'de nesne, belirli bir şeklin ne olduğudur, yani bilinç sürekli nesneyi imgelemektedir. Böylece, fenomenoloji sürecinde bilinç, aynı anda yeni ölçütler, kendi nesnesine ilişkin yeni kavramlar ve yeni nesneler edinecektir. Çünkü bunların hepsi aslında aynı şeylerdirler. Yeni bir nesnenin bilinç için ortaya çıktığı süreç, Hegel'in deneyim (Erfahrung) dediği olgudur. (Hegel 86)

Böylece deneyim, bilinç nesnesinin gerçek karakterinin aşamalı olarak ortaya çıktığı süreç demektir. Bilinç deneyiminde ortaya çıkan şey, felsefenin hakikat olarak yargıladığı şeyle eşleştiği için değil, nesnenin bilinç tarafından bilinmesi durumunda zorunlu olarak kanıtladığı şey olduğu için hakikat sayılacaktır.

Fenomenoloji'de anlatılan deneyim, tarihsel bireylerin veya toplulukların ampirik deneyimi değildir, bilincin nesnesi tarafından mantıksal olarak zorunlu kılınan deneyden ibarettir. Bu deneyim, bilince ait nesnenin gerçek doğasının sürekli ifadesini içerdiğinden (ve gördüğümüz gibi, geri döndürülemez), zorunlu olarak ilerleyic olacaktır. Fenomenoloji, mutlak bilgiye varana kadar bilincin ilerleyişinin izini sürmektedir. Bu nedenle, Hegel'in betimlediği deneyimi, bilinç nesnesinin kendisini zorunlu olarak daha yeni, daha zengin bir biçime dönüştürdüğü bir olgudan ibarettir diye tanımlayabilmekteyiz. O halde Fenomenolojinin genel teması şu şekilde özetlenebilir: bilinç, nesnesini bilmek için kendi deneyimi tarafından meydana getirilmektedir. Bilinç, filancaının yeni bilgisini incelerken, yeni bilginin nesneye ilişkin ilk kavrayışından farklı olduğunu görecektir; bununla birlikte, yeni bilgiye ait nesnenin gerçek karakterini ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla bilincin deneyiminin geriye dönüşü olmayan bir deneyim olduğu da ortaya çıkmaktadır. Aslında, bilinç kendi deneyimiyle eğitilmektedir. Bu

deneyim, mutlak bilmede, yani *Varlık*<sup>25</sup> ve *düşüncenin* arandaki özdeşlik kanıtlandığında tamamlanacaktır. Örneğin *duyu-kesinliği*, nesnesini basit ve acil bir şey: *Bu, Şimdi*<sup>26</sup> olarak deneyimlemektedir. *Ancak bu basit nesne, biçimini değiştirecek ve karmaşık bir şey: yani, şimdiler'in mutlak çoğulluğu biçimini alacaktır.* (bkz, Hegel, Phenomenology of Spirit, trans, Pinkard 107). Bu yeni biçim daha sonra *algı* tarafından gerçek nesne olarak onaylanacaktır. Daha spesifik olarak, karmaşık nesnenin, birçok özelliği olan şeyin biçimine sahip bir nesne *algı* ile tanımlanacaktır. *Algı -deneyimindeki* şey daha sonra, *anlama*'nın dinamik momentler oyununa dahil olacaktır. *Duyu-kesinliği, algı ve anlama-blinc*'i benzer duysal malzeme yelpazesi ile karşılaşabilirler - renkler, şekiller, *duyu- kesinlik*'i her rengi basitçe **bu** biçimiyle düşünecektir, oysa *algı* onu bir şeyin özelliği diye ele alacaktır ve *anlama* onu belirli bir gücün ifadesi olarak varsayacaktır

Bu nedenle, her bilincin her biçimi, aynı duysal materyali farklı bir şekilde kavrayacak ve kendisini farklı türde bir nesneyle karşı karşıya bırakacaktır. Daha sonraki bilinç biçimleri, *diğer benlikler, devlet, zenginlik ve görev* de dahil olmak üzere daha da radikal olan farklı nesne türleri ile karşı karşıya kalcaktır.

Nesnenin - dolayısıyla bilincin farkında olduğu nesnenin- biçimindeki değişiklik, bilincin nesnenin aracılığıyla yaşadığı deneyimde yani nesneyi tanıma süreci içinde gerçekleşmektedir. Nesne bilinirken, olduğundan farklı bir şey olduğu kanıtlanmaktadır. Bilincin deneyimde ortaya çıkan yeni nesne, ilk nesneden ayrı bir şey değildir, sadece ortaya çıkan yeni nesne, *ilk nesneye ilişkin bilginin kendinde bilinç-için-varlığı*'dır. (Hegel, Phenomenology of Spirit, trans, Pinkard, 87)

Yeni nesnenin ortaya çıktığı süreçte, orijinal nesnenin - başlangıçta ne olarak alındığında bilincin gerçek nesnesi olmadığı ortaya çıkacaktır. Başlangıçta tasarlanan nesnenin, *olduğu gibi nesne* olmadığı ortaya çıkacaktır. Böylece, Hegel'in belirttiği gibi, daha önce *kendinde-var* olarak ele aldığı şeyin *kendinde-var* olmadığı, bilinç için ortaya çıkacaktır. (Hegel, Phenomenology of Spirit, trans, Pinkard, 85)

---

<sup>25</sup> Being. Sein

<sup>26</sup> Gelecek kısımlarda bu kavramlar açığa çıkacaktır

Hegel'in bu satırlarda ve önceki paragrafın sonundakullandığı ifadeler, okuyucu tarafında kafa karışıklığına yer bırakır, çünkü hem yeni nesne hem de bilincin ilk nesnesi "*bilinç için*" nesne olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte, Hegel'in iddia ettiği şeye net bir şekilde odaklanırsak, kafa karışıklığından kaçınabiliriz. Aslında yeni nesne, ilkinin ifade ettiği şeyden ibarettir. Fakat bu değişim, bilincin ta kendisi olmaktadır. Aynı zamanda *bilinç için* nesne ne ise o olmaktan çıkacaktır. Bu şekilde, bilinç deneyimi, ilk kesinliğinin sınırlarını, kendisi ortaya çıkarmaktadır.

#### 1.5.4. Fark

Bu bölümün problematiği, *Tin Fenomenoloji*'sinin ikinci bölümünün konusudur. Bununla birlikte, bilincin şurada tartışılan deneyimi, filozof tarafından şekillendirilen merkezi kavramları göz önünde tutarak çerçevelenmiştir.

Gerçek deneyimin kendisi, yaşamın yalnızca en küçük bölümünü kaplamaktadır. Şeyler özellikleriyle, biçimleriyle, renkleriyle, kokularıyla, vb. bireyselleştirilirler. Bir kalem, kendisini diğer kalemlerden ve aslında tüm diğer şeylerden bu şekilde ayırmaktadır. Ayrıca, bir şey, bir çok özelliğin birliğidir veya çok sayıda özelliktir. Bir gül sadece kırmızı rengine, tatlı kokusuna vs. indirgenemez. Ama bir anlamda da, şeyler nihai olarak özelliklerindeki değişimlerden bağımsızdırlar. Bir gül, ancak gül olmaktan vazgeçmeden çiçek açıp ve solabilir. Bir şeyin özü olmak , şeyin özelliklerinin değişmez taşıyıcısı olmaktır.

Hegel'e göre *bireysellik*, *birlik* ve bir şeyin *çokluğu*, sadece bilme eyleminde birleştirilemez. Bu tutarsızlığı düzeltme girişimleri nesneler ve nesnelliğe dair başka bir kavram oluşturmaktadır. Bu noktada doğru bilgi artık dolaysız olandan ibaret olmayacaktır. Nesne ile *duyusal- kesinlik*' in ilişkisi , gerçekliğin dolaysız sezgi yolu ile doğrudan bilince sunulma teorisine tekabül etmektedir. Çünkü bu yeni konumdaki bilinç, önceki deneyiminden (*Duyusal-kesinlik*'ten ) öğrenerek, kendisinin bir nesneyi yanlış şekilde ele almaya muktedir olduğunu bilmektedir. Hegel buna "*olasılığın bilinci*" adını vermektedir. (Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans.Pinkard, 97).

İllüzyon, duyusal yanılsamalar ile sınırlı değildir, genel olarak kişi nesnenin özü ile özün kendisi arasındaki çelişkinin bilincine atıfta bulunmaktadır. Dolayısıyla *algı* süreci, *tözselliği*, basit “öz-kimliği”<sup>27</sup> ve dolayısıyla şeyin belirliliğini (bireyleşmesini) doğrulamayı amaçlayan sürekli ve titiz bir ıslah sürecidir. Bir şey basit nitelikler ünitesi olarak aynı zamanda diğer eşyayı dışlamaktadır yani *çokluğu* dışladıktan sonra bilincin kendisini algılamaya uğraşacaktır.

Ancak yalnızca tüm bu süreç olup bittiğinde, *algı*, bilgisi ile nesnellik kriterleri arasında herhangi bir uygunluk kurmadan basitçe etraftı kolaçan eder. (Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans.Pinkard, 105)

Eğer bir şeyin kendisi, nitelikleri arasındaki birliğin yalnızca temeliyse ve diğer şeylerden farklılığının temeli bu nitelikler ise o zaman özellikleri olmayan gayri maddi bir faktöre gerek duyarız.(Houlgate 79)

Bununla birlikte, bu faktör’ün, şeyin özelliklerini diğerlerinden farklı kılan dayanak(lar)ını oluşturduğu da kabul edilebilir. O zaman farklı özellikler, birbirlerinden nasıl ayırt edilmemelidirler? Kırmızılık, yuvarlaklık değildir fakat aynı zamanda aynı şeyin özellikleri olarak (kırmızı bir balon) ortak bir alanda birleşebilirler. Ayrıca, bunlar aynı zamanda diğer şeylerin benzer özelliklerinden de doğası gereği ayırt edilebilir olmalıdırlar. (*bu* gülün kırmızılığı, başka herhangi bir şeyin kırmızılığına karşıttır). Açıktır ki, bu kriterleri karşılayan maddi özelliklerin kendileri bağımsız varlıklar, bireyselleştirilmiş malzemeler veya elementlerdirler (koku parçacıkları, renk parçacıkları vb. gibi bir şey). Böylece, bir şey salt bir *ortama* indirgenir ve artık kendi kendine ayakta duran bir madde olmaktan çıkacaktır. Ancak *algı bilinc*’in şeyin özellikleri arasındaki farklılıkları o şey’e atfetme girişimi o şeyin birliğinin duyular tarafından parçalanmış olduğunu iddia ederek aynı sorunlara yol açacaktır. Çünkü *algı-bilinc*’i bir kez daha şeyin kendisini tüm özelliklerinden yoksun bırakacaktır. Ve o zaman *bu şey* başka hiçbir şeyden ayırt edilemez hale gelecektir. *Algı-bilinc*’in yaptığı son düzeltme, şeyin tam kalbine, yani *görünüş*’ü<sup>28</sup> ile *öz*’ü<sup>29</sup> arasında bir ayrım koymayı içermektedir. Hegel *algı-bilinc*

---

<sup>27</sup> Self-identity

<sup>28</sup> Appearance

<sup>29</sup> In-itself

bölümünde bir şeyin diğer şeylerle olan ilişkisini, on yedinci yüzyıl epistemolojisinde adlandırıldığı şekliyle, temel olmayan özellikler veya ikincil nitelikler mefhumlarıyla açıklanmaktadır. Bir şey başkalarıyla ilişki içinde olmadığı sürece *Varlık*'ın *kendi için* var olan<sup>30</sup>*mudu*'dur<sup>31</sup>. (Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans.Pinkard, 103). Ancak bu ayırım, şeyin *bireyselliğini* bilinemez kılacaktır. Hegel için, bu atomistik *şey-ontoloji*<sup>32</sup> bakış açısı *görünüş* ve *kendi içinde* şeyi ayırt etme yoluyla da ortaya çıkardığı sorunlardan kurtarılamaz.

Hegel'in metaforunu ödünç alırsak, “şey, kendi *özüünü* ve *kendi-için-varlık*'ını oluşturan belirlilik tarafından nefy edilmektedir. (bkz,Hegel, *Phenomenology of Spirit*, 103). Bu alıntı bizi "*olumsuzlama*<sup>33</sup>" biçimi mefhumuna götürmektedir, bu mefhumdan, diğer şeylerle tüm ilişkilerinden kopmuş bir tekil şeyin, yalnızca kendisiyle ilgili bir olumsuzlama oluşturduğu sonucu çıkarılabilir. Ancak böyle bir *olumsuzlama* yalnızca kendini olumsuzlayabilir; asında şeyin kendini olumsuzlaması, kendisini ortadan kaldırılması ile aynı anlama gelmektedir.

Nesnenin *kendi-için-varlık*'ını oluşturan temel bir özelliğe sahip olduğu varsayılmaktadır. (Hegel,*Phenomenology of Spirit*,trans.Pinkard, 103)

*Kendi-için-varlık* herhangi bir karşıtlık tarafından işaretlenmemiştir.Yine de diğerlerinden ayırt edilmiş olması gerekecektir. Bu farklılığın zorunlu olduğu varsayıldığında, Hegel için yalnızca sözde bir ayırımdır; eşzamanlı olarak gerekli olduğu varsayılan önemsiz bir şey kendini olumsuzlayacaktır. (Hegel,*Phenomenology of Spirit*, trans.Pinkard, 76 ). Siep bu pasajı şu şekilde yorumlamıştır:

Hegel'in 76.önerisinde tanıttığı felsefî düşünce çizgisi iki yönlü bir işlev üstlenmektedir. Bir yandan, (algısal) kavramların evrenselliğine ilişkin bir anlayışın ancak bilinç deneyimiyle (duyu-kesinlikten algıya) ulaşıldığını göstermeyi amaçlamaktadır. Diğer yandan ise *şey-atomizm* ile bağlantılı çelişkilerin altında yatan

---

<sup>30</sup> Being for itself

<sup>31</sup> Mud kelimesini ben eklemiştir

<sup>32</sup> Thing-Ontology

<sup>33</sup> Negation,Nefy etmek

olguyu, yani tam olarak *algılamaya* karşıt belirlenimleri ayırt etme konusunda ısrar etmektedir.(Siep 79)

*Şey-ontoloji*, duyular ve evrensellik arasındaki karşıtlık tarafından oluşturulmaktadır. Kendi kendine ayakta duran *birey*<sup>34</sup>, hâlâ *duyu-kesinliğini*, *özelliklerin genelliğini*, *ilişkiseliliğin* dilsel ifadelerini ve uzam-zamansal sürekliliğin genelliğini yansıtmaktadır. Yine de, şeyin birliğini bozan bu belirlenimler bile, bilinç tarafından maddi dünyanın birbiriyle ilişkili özellikleri olarak algılanmaktadır. *Algı*, her zaman tamamen tözsel malzeme ve içerikle ilgisi olduğunu sanacaktır. (Hegel, Phenomenology of Spirit, trans.Pinkard, 78). Yani anlama yetisine ait kavramların duyusal olmayan evrenselliğine ulaştığımız anda tikeli bir mefhum adı altında imgelemeye başlayabiliriz. Bu süreç , *ilişkiyi* yani şeyin özellikleri arasında olan ilişkileri, kesinlikle görmezden gelmeye başlamışız demektir.

#### 1.5.5. Farklılaştırılma

Hegel, *Tin'in Fenomenoloji'sinde algı* ile ilgili bölümde, doğrudan *algı* deneyimini açıklamakla başlamamıştır. İlk başta *algı* nesnesinin nasıl anlaşılması gerektiğini daha ayrıntılı bir şekilde ortaya koyarak başlamıştır. Hegel'in açılış sözleri soyuttur iddiasında bulunabiliriz. Ancak bu tavır, *olumsuzlamanın* esasen *algı* nesnesine ait olduğunu akılda tutarsak, anlaşılabilir hale gelecektir.

*Duyu- kesinlik* tarafından *algı*'ya sunulan ,*algı* nesnesi hâlâ basit ve dolaysızdır. Bu nedenle, *algı* için nesne, yalnızca **bu** olmayı değil, **bu** olmayı açıkça birleştirmektedir. Hegel'in dediği gib, sadece **bu bu değildir** önerisi ortaya koyulmaktadır. Bu öneri, *algı* nesnesinin aslında hiçbir şey olmadığı anlamına gelmemektedir. Nesne hala **Bu** dur; ama aynı zamanda-**bu** değildir. Nesne, diyelim ki, **Bu kırmızı'dır** ve yine de sadece **Bu kırmızı değildir**'dir olarak tanımlanılmaktadır. Bu, kırmızının başka bir renkle, örneğin yeşille karıştırıldığı anlamına mı geliyor? Hayır.

Hegel, algının nesnesinin başka bir şeyle birlikte **Bu** olduğunu söylemez; **Bu değilmiş** gibi konulmuş olduğunu söylemektedir. (Houlgate 37)

<sup>34</sup> Bu bölümde birey kelimesi tekil bir şey anlamından kullanılmaktadır, Individual

*Algının* farkında olduğu şeyin kendisi, **bu** değil olarak ortaya koyulmuştur ve bu yüzden nesne sadece **bu değildir**'dir . *Algı* için, nesne, örneğin yalnızca *kırmızı* değil, kendisi de **bu kırmızıdır**'dır.

Ancak kırmızı nasıl sadece **bu kırmızıdan** daha fazlası olabiliyor? Bir nitelik kendi özgüllüğünün ötesine geçerse sadece **bu'durdan** daha fazlasını ifade edecektir . Bu fikir, bizi doğrudan Hegel'in aklından geçen şeyin kalbine götürecektir. *Algı*'nın nesnesi, **bu kırmızıya** indirgenemez, ancak **bu kırmızıdır**, kendisinin ötesinde devam eden duyuşsal bir dolaysızlıktır. Özgüllüğünün bulunmadığı yerde, yani **şu** kırmızıda ve **o** kırmızıda , nesne dolaysız olacaktır. Nesne, Hegel'in evrensel dediği olumsuzlamasında kendisinin ötesinde deneyimlenmeye devam edecektir. Böylece *algı* nesnesi, *kırmızı*, *yeşil*, *sıcak*, *soğuk* ve benzeri gibi duyuşsal evrensellere dönüşecektir. Bu aşamada, ilk olarak doğruyu kabul eden bilinç tarafından kavrandığı şekliyle hakikatin evrensel olanın biçimini alması gerektiğine dikkat etmemiz gelecektir. Bunun nedeni, gerçeğin tam biçiminin, var-olmayan olarak anlaşılmasıdır. Basitçe nesne olumsuzlama anını içermektedir.

Gerçek evrensel bir şeydir, çünkü artık **bu** olmamakla kendini koruyan bir **budur**'dur. Bu olumsuzlama anı başlangıçta basit evrenselin öz kimliği tarafından açıkça ifade edilmektedir. (Houlgate 38)

Bununla birlikte, bilinç tarafından evrensel olanın **o** değil, **bu'nun** evrensel olduğu anlaşıldığında, yani *bir* veya *daha fazlanın* diğer *tümelden* farklı olduğu anlaşıldığında hem kendi içindeki olumsuzluğu hem de olumluyu, nesnesini farklılaştırılmış belirli bir evrensel olarak, pek çoktan biri olarak veya ikisinden en az biri olarak ortaya koymaktadır. (Hegel, Phenomenology of Spirit, trans. Pinkard 80)

Yine de bu tümellerin her biri olduğu gibi evrensel olarak kalcaktır: her birisi özünü devam ettirip kimliğini koruyacaktır. Bu nedenle, birbirlerinden, birbirlerine karşı çıkarak değil, sadece oldukları gibi olmakla, ayrılmaktadırlar. Bu haliyle, Hegel, onların kendileriyle ilişkili ve aynı zamanda birbirlerine kayıtsız olduklarını yazar: her biri açıktır ki kendine ait ve diğerlerinden bağımsız'dır. (Hegel, Phenomenology of Spirit, trans. Pinkard 80)

Biraz zor anlaşılabilir bir konuyu tartışmaktayız. Bir örnekle bunu anlamaya çalışalım (örnekler bu konularda hep tehlikelidirler fakat aynı zamanda okurun anlaması için bir mecburiyet de söz konusudur), bir gülü hayal edin, *duyu-kesinliği* gülü bir **bu** olarak ele almaktadır. *Algı-bilinç* kendi deneyiminde gülün **bu** olmadığını fark eder ama *gül bu'dur* tanımını dışlamaz, ona karşı koyar çünkü *çok gül* vardır, aynı zamanda gül kırmızıdır ve tatlı bir kokusu vardır, *algı gül kırmızıdır* ve *gül tatlıdır* sonucuna varırken ondan bir kavram üretemez çünkü kavram evrensel olandır, ve evrensel olan dolaysız ve pekin bir bilgiyi barındıramaz, *algı-deneyim*'indeki bilinç *gül kırmızıdır* yargısını evrensel olarak ele alacaktır. Ama bununla birlikte başka bir problem ortaya çıkacaktır; **bu gül kırmızıdır** aynı zamanda **o** gülde kırmızıdır, *algı* hala *duyu- kesinliğinin* deneyimine ihtiyaç duymaktadır. *Algı-bilinç* hala kavram üretemez haldedir, çünkü *çoklu* gül vardır, hepside kırmızıdır aynı zamanda kırmızı olma özelliği gülün gerçeği değildir yani *gül eşittir kırmızı* diye bir yargıyı onaylamamız mümkün olmayacaktır. Başka bir problem daha; gül hem kırmızıdır hem de tatlı kokuya sahiptir. *Bu gülün* rengi ve kokusu hangi kuvvetle bir araya gelmişlerdir? *Algı* deneyimi gülün gerçeğinin, başka deyimle özünün kırmızı olmadığını anlamaktadır. Hegel'in neyle uğraştığını anlayabiliyormusunuz? **Bu gül** de *kırmızıdır* , **o gül** de *kırmızıdır*, iki kırmızı da pek hala birbirini dışlayabilir; ama **bu** gülün kırmızısı **aynı** gülün tatlı kokusuyla bir ilişki kurmak zorundadır. Aynı zamanda kırmızı kendi için varolduğu zaman soyut bir kavramdan ibaret olacaktır.

Nitelikler, örneğin kırmızı ve tatlı koku birbirlerini dışladıkları için, (Hegel'in ünlü diyalektiği yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır), aynı *algı* nesnesinde, *aynı bu, burada, şimdi* içinde bir arada var olabilmektedirler. Gerçekten de, nitelikler yalnızca **bir** ve **aynı** nesnenin farklı belirlenimleridir'ler. Dolayısıyla *algı*'nın nesnesi, tüm bu belirlenimlerin bulunduğu **ortam** olarak anlaşılmalıdır. Bu **ortamda**, farklı evrenseller aynı alanı işgal ettikleri için iç içe geçmektedirler; ama karşılıklı olarak kayıtsız oldukları için birbirleriyle temasa geçemezler. Hegel'e göre bu **ortam**, bu nedenle bir çoğulluğun basit birlikteliği veya *şeylik*'tir (Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans. Pinkard 81).

*Algı*'nın (*duyu-kesinliğine* karşıt olarak) önünde zorunlu olarak bulunması gereken konu *şeylik*'tir: **şu anda** ve **burada** bir çok farklı özelliği birleştiren tuz gibi bir şey:

*Bu* tuz burada basit ve **aynı** zamanda *çoklu-özelliklerden* oluşmaktadır; **bu** beyaz ve *ayrıca* tart, *ayrıca* kübik , vb. hepsi eşit ağırlıkta tuz'un içinde yer almışlardır. Tüm bu özellikler burada tek bir **basitte**, tuzda, toplanmışlardır<sup>35</sup>, *burada* ile, bu nedenle iç içe geçmektedirler. (Hegel, Phenomenology of Spirit, trans. Pinkard, 81)

Nitelikler bu şekilde **aynı burada** ve *şimdide* ya da *ortamda* bir arada var olmaktadır. Aynı zamanda, *duyu-kesinliği* deneyimindeki *şimdiler*'in ve *buradalar*'ın mutlak çoğunluk olarak *algı*'ya sunuldukları ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte Hegel, bu şekilde yorumlanan nesnedeki olumsuzlama momentinin hâlâ hak ettiği konuma erişmediğini kayd etmektedir. *Ayrıca*'nın içerdiği tümeller yalnızca birbirine kayıtsız kalmaktadırlar.

*Bu* olmak için, *o değil* olmaları gerek ve yalnızca kendilerini birbirlerinden farklılaştırdıkları, karşıt oldukları *başkalarıyla* ilişki kurdukları sürece böyle olacaklardır. (Hegel, Phenomenology of Spirit, trans. Pinkard, 82)

Bununla birlikte, eğer birbirlerine karşı çıkarlar ise farklı *ortam*' a ait olmaları gerekecektir. Bu nedenle, nitelikler aynı zamanda birbirlerini dışlamak ile meşgul olmaktadır. **Ortam** veya *ayrıca* bu şekilde dışlayıcı bir birlik olarak anlaşıldığında - salt bir **ortam** ya da *ayrıca* olmaktan çıkıp ve *farklı, ayrı, kendi içine* kapalı bir **şey** biçimini alacaktır. Böyle bir **şey**'in içinde yer aldıkları anlaşıldığında, duysal tümeller, kelimenin tam anlamıyla : *bu şey o şey değil* yargısına uyarak, özgü belirlenimler olarak ortaya çıkacaklardır. Nesnenin *algı* için alması gereken biçim artık tamamen belirlenmektedir:

Nesne *algı* deneyiminde; (a) Kayıtsız, edilgen bir evrenselliştir, aynı zamanda birçok özelliğin ya da daha doğrusu madde'nin [Materien] bir araya gelmiş halidir; (b) Eşit derecede ve basit bir şekilde olumsuzlama ile ; zıt özellikleri kendi dışında tutmaktadır. (Hegel, Phenomenology of Spirit, trans. Pinkard, 82)

*Algı*, günlük algılarımıza yansıma yoluyla değil, *duyu-kesinliğinde* ortaya çıkan gerçeklikte zımnen var olanı açıkça ortaya koymaktır. Bu nedenle ifade ettiği şey

---

<sup>35</sup> Toplanmış kelimesi bana ait

hakikattir, *duyu- kesinliği* deneyimi veriliyken *algı* 'nın onu olması gerektiği gibi alması gerekmektedir. Bu doğru olsa da, Hegel'in *algı* nesnesini türetişinin tamamen içkin<sup>36</sup>olduğunu kabul etmek önemlidir: *algı* için *gerçek*, özellikleri olan şeylerin biçimini almalıdır.

*Algı-bilinc*'inin nesnesi bilincin nesnesi olarak ne anlama gelmektedir? Diye hecelerseniz, **O olan** olmanın ne anlama geldiğini açıklarsanız, yalnızca dolaysız kesinliğin nesnesi değil, ilk elde ettiğiniz şey, özellikleri olan **şey** olacaktır. (Houlgate 49)

Hegel'in *algı* deneyimini incelemesinde izini sürdüğü deneyim, insanların günlük yaşamlarında yaşayabilecekleri ampirik deneyimler türünden değillerdir. Mantıksal olarak, bilincin bu deneyimi algısal nesnenin biçimi tarafından yani özellikleri olan **şey** tarafından gerekli kılınmaktadır. Bu deneyimde ortaya çıkan *bükülmeler*<sup>37</sup> ve *dönüşler*, *algı* nesnesi olarak hala belirli bir dolaysızlık ve basitlik etrafında örgütlenmektedirler. *Duyu-kesinliğinin* tutunmaya çalıştığı dolaysızlık, saf, bağımsız dolaysızlıktır. Buna karşılık, *algı* 'da hüküm süren ayırt edici dolaysızlık kendini, *algı* 'nın nesnesini karakterize eden farklılıklarda göstermektedir. Nitelikler birbirlerine kayıtsız değillerdir. Bu nitelikler aynı zamanda birbirlerini dışlayarak belirlenmeyi başarabilmektedirler. *Algı* aynı zamanda şeyin farklı yönleri arasında, bir **ayrıca** olması ile dışlayıcı bir **birlik** olması, **çok** ve **bir** olması arasında dolaysız farkı algılamaktadır. Yani her ikisinin de aynı **şey**'e ait olduğunu düşünümeye devam etmelidir. Aynı zamanda *algı*, farklı nitelikler aralarındaki dolaysız farkı korumaya da çalışacaktır. Bilincin *algı-deneyimi*'nin karakteri, bir şeyin farklı yönlerini birleştirme ihtiyacı ile ayrı tutmaya çalışma faaliyeti arasındaki ortaya çıkan gerilim tarafından belirlenmektedir.

Yalnızca *algı* nesnesi hem dolaysızlık hem de dolaylılık ile karakterize edilmekle kalmaz, aynı zamanda algının nesnesiyle ilişkisi de onu karakterize etmektedir.

*Algı'nın*, gerçeği elde etmek için tek yapması gereken, ele aldığı şeyin ne olduğunu düşünmektir. Bu anlamda, hakikat hakkındaki bilgisini dolaysız olarak kabul edecektir. (Hegel, Phenomenology of Spirit, trans. Pinkard, 82)

<sup>36</sup> İmmanent ,aşkın(transcendental) olanın tersi istikametinde bir mefhumdur

<sup>37</sup> Manifold,bu mefhum önümüzdeki bölümlerde Deleuze'ün fikirlerini anlamamızda yardımcı olacaktır

Öte yandan *algı*, bilgisinin sadece dolaysız olmadığını bilmektedir. Bunun nedeni, gerçeğin, olumsuzlama olmasından kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda olumsuzlama *farklılık* veya *ötekilik*<sup>38</sup> anını içermektedir. Bu nedenle, **gerçek algı-deneyimi**'nin algıladığından (veya kendimizi algılamak için aldığımızdan) farklı bir biçime sahip olabiliyor. Başka bir deyişle, *algı* bilir ki, dikkatli değildir, işleri yanlış yapabilir ve bunun neticesinde *duyu-kesinlik*'inin aksine, aldatılma olasılığının farkındadır. (bkz.Hegel, Phenomenology of Spirit, trans. Pinkard, 82)

*Algı*, şu gerçeği bilmekle beraber, aynı zamanda kişinin yanılabilceğini bilmektedir. O halde *algı*, her şeyi doğru yapıp yapmadığını nereden biliyor?

*Algı*, nesnesini basit bir kompleks olarak yani *algı-bilinç* deneyiminde olduğu gibi ele alır, geriye kalan basit evrensellerden ibaret olacaktır. Daha spesifik olarak, *algı*'nın nesnesi, *kendisi-için -var olan* , kendisiyle özdeş olan **şey**'dir. (Houlgate 56)

Algının hakikat ölçütü, bu nedenle, *öz-kimlik* veya *öz-eşitlik* olacaktır. (Hegel, Phenomenology of Spirit, trans. Pinkard, 84)

Algı Nesnesinde hiçbir uyumsuzluk ya da çelişki olmaması koşuluyla, *gerçeği* bildiğinden emin olabilir. Bununla birlikte, *algı*, algıladığı şeyde bu tür çelişkilerle karşılaşır, hata yaptığı sonucuna varacaktır. Çelişkiler, nesnenin kendisine indirgenmeyecektirler. Ancak bilinç tarafında bir hata işareti olarak görülecektirler. Bunun içindir ki, bilinç, çelişkiden kaçınabilmek ve gerçeği gerektiği gibi algılayabilmek için algısını değiştirecektir. Bu nedenle Hegel'e göre *algı*, **orada** oldukları gibi olan ve tüm çelişkilerden yoksun **şeylerin** olduğu anlayışı tarafından yönetilmektedir. Dolayısıyla sürekli olarak o nesneye ilişkin algısını değiştirmeye mecbur kalacaktır. Bilinç, nesnenin basit bir **birlik** olduğu görüşünden yola çıkmaktadır: nesne *tek*, *ayrı* ve kendisiyle *özdeş* olan *şeydir*. Ancak çok geçmeden bu *şeyin* özelliklerinin evrensel olduğunu ve şeyin sınırlarının ötesine geçerek olan başka şeylere uzandığını fark edecektir. Niteliklerinin evrenselliği, şeyin ayrılığı ve tekilliği ile çelişmektedir, çünkü *şeyi* bir şeyin üyesine dönüştürecek. Ancak *algı* nesneye ilgili ilk kavrayışının yanlış

---

<sup>38</sup> Otherness, Pinkard'ın Tin Fenomenolojisi İngilizce çevirisinden

olduğu sonucuna varıp ve böylece nesneyi benzer şeylerden oluşan bir topluluk olarak ele alacaktır. Bununla birlikte, algı, şeylerin özelliklerinin belirli olduğunu ve diğer özellikleri dışladığını not etmeye devam edecektir. Bu nedenle, şeyler *ortak* özelliklere sahip bir topluluk oluşturmazlar, ancak sahip oldukları ayrıcalıklı özellikler sayesinde, fiilen birbirini dışlayan farklı şeyler oluşturmaktadırlar. Bu nedenle, her şey, sürekliliye sahip olan bir öğeden ziyade dışlayıcı bir *ünite* haline gelecektir. *Algı* daha sonra *şey*'in içindeki mevcut nitelikleri fark ettiğini algılayacaktır. Bu özellikler birbirlerini dışlamazlar, fakat birbirlerine kayıtsızlık içinde *aynı ortamda* bulunmaktadır. Dolayısıyla, şey dışlayıcı bir *ünite* değildir, sadece niteliklerin bir araya toplandığı bir **ortamdır**. Gerçekten de, algının gerçek nesneleri, aslında bu niteliklerin kendileridirler; dolayısıyla aslında **orada** ayrı bir şey yoktur, var olan sadece duyuşal tümellerin toplamı olacaktır. Bu tür evrensellerin her biri birlikte var olup diğerlerine kayıtsızdırlar ve basitçe dolaysız olarak neylerse odurlar.

Bu haliyle nitelik, artık bir *şey*'in özelliği değildir, sadece duyuşal bir dolaysızlık ya da önümde olan duyuşal *varlık*'tır. (Hegel, Phenomenology of Spirit, trans. Pinkard, 85)

Ancak bu noktada algı, **bu**'nun, **burada** ve **şimdi**'nin dolaysız duyuşal kesinliğine geri dönecektir. Yine de *algı*, böyle bir dolaysız kesinliğin olmadığını farkında olarak, şeyler hakkındaki gerçeği ifşa etmekle uğraşarak böyle bir kesinliğin olduğunu kabul etmeyecektir. Bu nedenle *algı-bilinç*, ilk deneyimiyle şunu öğrenmektedir:

Algı, **Orada olanı** algımlarken aynı zamanda *kendi-içinde* sadece sübjektif bir bakış açısı olduğunu fark edecektir. Algı, Gerçekten de, buna yönlendirildiğini öğrenecektir. (Pippin 67)

Hegel, ilk *algı-deneyimi*'ni betimlerken şunu göstermektedir:

Algı, nesnesinin anlayışından iki nedenden dolayı **diğeri** anlayışa geçecektir. Bir yandan, nesnesinin farklı yönlerinin birbiriyle çeliştiğini tespit etmektedir. Diğer yandan, nesnenin kendisinin – hakikat'ı - içermeyeceği konusunda ısrar edecektir. *Algı* için (en azından başlangıçta), nesne aynı anda hem **bir** hem de **çok**, **ayrık** ve **sürekli**'dir. Bu nedenle bilinç, şeyin her yeni yönüne uyum sağlamak için algısını ard arda değiştirmek

zorunda kalacaktır. Bu deneyimin sonunda *algı*, yalnızca hata yapabileceğini değil, bir bakıma her zaman hatalı olduğunu da öğrenmektedir. Ancak *algı*, hatalarının nesneden değil, kendisinden kaynaklandığına inanacaktır. *Algı* söz konusu olduğunda, nesne tarafından aldatılmaz, çünkü nesne gerçektir ve basitçe neyse odur. Çünkü *algı*'nın gerçeği kavrayışı, başlangıçta düşündüğü kadar saf ve katıksız değildir, onun kavrayışı her zaman kendi öznel bakış açısıyla karışmış olacaktır. *Algı*, ancak, eğer var ise gerçeği güvence altına alabileceğini kabul edip ve kendi bakış açısına bağlı olanın yansıtıcı bir şekilde farkında olmaya devam edecektir. Sadece bu şekilde, şeylere ilişkin hatalı görüşünü düzeltebilir ve sonuçta gerçeğin algılanmasına izin verebilecektir.

Özetlemek gerekirse: *algı* başlangıçta kendini gerçek yanılgıya muktedir bulsa da şimdi fark edecek ki her zaman iki yönlü bir bakış açısına sahiptir;

1) *Algıya* ait doğru olmayan öznel görüş.

2) İşleri doğru yapan nesnel bir görüş.

Fakat bu durumda ne yapabileceğini de bilmektedir. Bu iki nokta arasında net bir ayırım yaparak gerçeği güvence altına almaya çalışacaktır. Böylece şeyin görünümünü kendisinden kaynaklanan bir olay olarak ele alacaktır. *Algının* doğruluk ölçütü bu yüzden aynı kalmaktadır:

Zaten *algı*, gerçeği, çelişki barındırmayan şey olarak kabul edecektir. Bu nedenle *algı*, gerçek olarak algıladığı şeyle çelişen bir şeye rastladığı zaman, bunu kendi bakış açısına atfedecektir. Geçirdiği deneyimlerden dolayı, *algı* önce şeyin bir **obje** olmasını algılamıştır. Yine de kendisi (*algı*) tarafından, şeyin görüldüğü gibi algılandığını da anlamaktadır. Çeşitli ve farklı özelliklere sahip olan şey, özellik çeşitliliği nedeniyle *algı*'nın kendinde bulduğu birliği ile çatışacaktır. *Algı*, nitelikleri kendi öznel bakış açısına göre çeşitlilik olarak anlamaktadır ve bunun şey'den kaynaklı olmadığı fikrini kabul edecektir.

*Algı* için, şey sadece bizim gözümüze göre beyazdır yada aynı zamanda ekşidir örneğin damağımız için, ayrıca dokunuşumuz için kübik, vb. (Hegel, Phenomenology of Spirit, trans. Pinkard, 87)

Bu nedenle, bir *şey* bizim için, özelliklerin farklı ve yapay öğeler olarak onun içinde bulunduğu *ortam* haline gelecektir. Şeker bizim için bir *şey* (*obje*) olarak farklı nitelikleri; beyaz, tatlı, küp, sert gibi çeşitli nitelikleri bir araya *ortam* haline gelmektedir. Bu algılama biçimi ile kendimizi bir aracı *ortam* olarak görerek, çelişkiden kaçınıp ve **öz- kimliğimizi** korumaktayız. Bununla birlikte, *Tin Fenomenologi*'sinin 114.önerisinde gördüğümüz gibi, *şey* sadece *diğer* şeyleri dışladığı için, **tek** ve **ayrı**'dır. Ancak şeye ait çeşitli nitelikler, *şeyde* bir arada bulunmalıdır ve bu kabiliyyet de algılayana ait olmamakla birlikte, *şeyin* kendisine aittir. Bilinç, bu *deneyim anısından* itibaren **ortam** veya **ayrıca** olarak anlaşılabacaktır. Bu, artık farklı özellikleri içeren *şeyin kendi-içinde tek bir şey* olarak algılanmadığı anlamına gelmektedir.

Sonuçta bir *şey* manifold veya farklı özellikler demet'i olarak kabul edilmektedir. Durum böyle olduğundan, **birlik**, *şeyin* görünüşe göre bizim algımızdan kaynaklanıyor olmalı diye, *algı-deneyimi* tarafından bir kanaat ortaya çıkacaktır. (Houlgate 54)

*Şeyin* özü: beyaz, ayrıca kübik ve ayrıca ekşi, vb.değil .Aksine, bilinç bu özellikleri bir **birlik** olarak korumaktadır.(Hegel, Phenomenology of Spirit, trans. Pinkard, 86)

Algının iddiasına göre, *şey*, kendi-içinde-şey olmadığı sürece beyazdır, kübik ve tarttır biz ise tüm bu özellikleri tek bir birleşik *şey* olarak görmekteyiz. Bu ikinci deneyime, tıpkı birincisi gibi, bilinç kendi taahhütleri gereği katlanmak zorunda kalacaktır. Böylece *şey* hem **bir** hem de **çok** olarak tanımlanacaktır

## 1.6 İfade olan ve Bilinç-alt

### 1.6.1 Bilinçaltı ve Dil

Lacan insanları diğer hayvanlardan ayıran özelliğin konuşabilme yeteneğine sahip oldukları kanaatindedir. Bizi insan yapan *şey* dil ise, o zaman insan psişe'sinin temelleri dilde bulunmalıdır. Lacan için düşünme şeklimiz ve hatta beynimizin örgütlenme şekli, *konuştığımız gibi düşünüyoruz, düşündüğümüz gibi konuşuyoruz* kuralına taabidir. Aynı zamanda Lacan bilinçdışı kavramını tekrardan tanımlanmaya çalışmıştır. Bilinçaltı kavramı, Freud'un psikanalitik kavramını formüle etmesinden bu

yana geçen yüzyıl boyunca birçok yoruma maruz kalmıştır. Bilinçaltı Jung gibi diğer erken dönem teorisyenlerin etkisi altında, gölgeli, mistik çağrışımlar kazandı ve davranışçı modelin etkisi altında, içgüdüsel bir mefhum haline getirildi. Böylece, Lacan, bu sapmalar karşısında oldukça dehşete düşmüştür. Lacan'a göre Freudcu bilinçdışının yaşam deneyimlerimizle hiçbir ilgisi yoktur. Lacan şu soruyu sorarak bu tehlikeyi maalum etmeye çalıştı, *analistlere net bir soru soracağım: bir an için içgüdünün çamurunu idare ettiğinizi hissettiniz mi?* (Lacan 61)

Lacan'a göre bilinçdışı simgesel öğelerden oluşmaktadır ve bizler dilin ana temsil aracı olduğu konuşan varlıklar konumundayız. Dil ve bilinçaltı'nın yapı taşları sözcüklerdir (çok kısa bir süre içinde düzeltilecek olan aşırı basitleştirme). Bu nedenle, analitik bir oturum ortamındaki *söylem*, bilinçaltı ile etkili bir şekilde ilişki kurmanın tek yoludur. Bilinçaltı, özne'nin bastırıldığı şeydir ve tanım gereği özne tarafından bilinçli olarak ifade edilemez; ancak kendini, öznenin niyetleri dışında sürekli olarak rüyalarda, başarısız/kendini yenilgiye uğratan eylemlerde, *dil sürçmelerinde* ve hatta patolojik belirtilerde ifade etmektedir.

Çeşitli ifadeler Lacan için bilinçdışının söylem<sup>39</sup>'i'dir: *söylem*, her zaman dilin yapısını gösterecektir. Lacan, hastalarıyla, bilinçli konuşmalar olarak düşündükleri şeylerin bile gizli bir yapıya uyduğunu iddia etmekteydi. Ona göre, hastaların ihmalleri, inkarları, unutmaları, tekrarları, vb. bilinçdışının söylemini içermektedir.

Lacan bu gözlem şekline öncülük etti ve ifadelerin dile benzer yapıya sahip oldukları fikrini ortaya koydu, bilinçdışını neyin oluşturduğu üzerine yoğun bir şekilde düşünmeye çalıştı ve bu soruya dilbilimciler tarafından geliştirilen teorik araçları kullanarak yaklaştı. (Bailly 43)

Lacan'ın dile ve bilinçdışına bakışını anlamak için, Lacan için büyük bir ilham kaynağı olan dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün çalışmaları hakkında biraz bilgi sahibi olmak gerekecektir. Saussure'e göre, dilin temel yapı taşı, genellikle kelimenin artı anlamını içerdiği düşünülen İşaret'tir<sup>40</sup>; dilsel ifade *İşaretlerin* seçimi ve kombinasyonu

---

<sup>39</sup> Discourse

<sup>40</sup> Sign

ile elde edilmektedir. Saussure'ün yeniliği, dilsel göstergenin bir isim ile bir şeyi değil, bir ses-imge ile bir kavramı birleştirdiğini ortaya koymasında gizlidir. Bu nedenden dolayı, Saussure, sözcüklerden ve anlamlardan değil, gösterenlerden ve gösterilenlerden bahsetmektedir. Peki Saussure neden kelimeler ve anlamlar ile yetinmedi? Başlangıç olarak, kelimeler sözlü ve yazılı olarak mevcuttur ve birçok anlama sahip olabilirler; anlamlar birçok şekilde ifade edilebilir – resimlerde, yazılarda vb. Örneğin, bir nesne olarak masa, '*masa*' kelimesi olmadan da var olabilir; '*masa*' kelimesi yazılı veya sözlü şekilde ele alınabilir ve bağlantılı olduğu nesnenin yokluğunda bile söylenebilmektedir. Ayrıca masa yemek için kullanılır, üzerine kitaplarımı koyabilirim bir tarftan kare olan masa, *ahşap veya metal olan nesne* gibi başka anlamlara da sahiptir. Saussure, göstergebilim hakkında genelleme yapma taahhüdünde bulunmuyordu; sadece dilbilimle ilgilenip ve dilsel *İşaretin* bileşimini birincil biçiminde - insanların ilk eriştiği biçimde – analiz etmeye çalışmıştır. Saussure için konuşmanın<sup>41</sup> tanıma yolu *ses-imge'den oluşan olgudan* geçmektedir.

Konuşmak, hem insanlık tarihinde hem de çocuk gelişiminde yazıdan çok daha öncelere dayanmaktadır, yazmak konuşmaya göre ikinci plandadır. Bu nedenle Saussure'ün her şeyden önce konuşmadaki göstergelerin oluşumu ile ilgilenmiştir. Saussure, dilsel işaretin önemsizliğini (soyut doğası) vurgulayarak, gösteren'nin (ses imgesi/akustik imge) maddi ses olmadığını, işiten kişinin duyuları üzerinde bırakılan psikolojik bir iz olduğu fikrini ortaya koymaktadır. Ayrıca, gösterilen (masa) nesne (önünüzdeki masa) değil, nesnenin fikridir (herhangi bir masa olma özelliği - örneğin o sırada karşınızda olabilir veya olmayabilir). Bu bağlamda, filozof Susanne Langer şöyle yazmıştır:

Semboller [Saussure'ün *İşaretler* dediği şey] nesnelerinin temsilcisi değildirler. Semboller nesnelerin kavranması için araçlardır... *şeylerin kendileri*; sembollerin doğrudan kastettiği şeyler değildirler. Kavramlara yönelik davranış, kelimelerin normalde uyandırdığı şeydir. Bu, tipik düşünme sürecidir.(Langer 124)

---

41

Şeylerin fikirleri ile kendileri arasında fark vardır; bu nedenle Freud kelimeleri, şeylerin temsilleri olarak değil, şeylerin fikirlerinin temsilleri olarak anlatmıştır . Bu düşünce, gösterenler (simgesel temsiller) ve gösterilenler (fikirler) arasındaki ilişkiler ile örtüşmektedir.(Dor 37)

Saussure tarafından 20. yüzyılın başında geliştirilen dilin yapısal algoritması, her şeyden önce dilsel işaret kavramına dayanmaktadır. Gösterenin doğasını belirlemek için Saussure, belirli düşünce geleneklerinden, özellikle de dilsel birimin yani bir terimin bir şeyle ilişkilendirilmesinin sezgisel bir süreç olma fikirden, kopmak zorunda kalmıştır.

Çünkü aslında dilsel gösterge bir şey ile birkelimeyi değil, bir kavram ile bir ses-imgesini birleştirmektedir.(Saussure 66)

Saussure ses-imge ile ne demek istemiştir? Saussure'e göre, ses-imge maddi bir ses ve tamamen fiziksel bir şey değildir, sesin psikolojik izidir. Ses-imge, ses'in duyularımız üzerinde bıraktığı izlenimden ibarettir. (bkz.Saussure, Course in General Linguistique, p 66)

Dil ( 'le langage', 'la langue' ) ve konuşma (parole) arasındaki temel ayrımı önceden not almalıyız. Psişik varlıklar olarak, dilsel birimler '*la langue*' kaydına aittir ve konuşmanın bir ürünü değildir. Bu nedenle dil, bir özne tarafından konuşulan özel bir dilin (örneğin Türkçe) kullanımı olarak görülmektedir. Saussure'ün dediği gibi, bizim için dil, eksi *parole* 'dür. (Saussure, Course in General Linguistique, p77)

Böylece dilsel gösterge, iki bileşenin baştan itibaren çağrışımsal ilişkisi içinde kurulan bir olgu olarak görülmelidir. O halde dilsel gösterge her şeyden önce bir ilişki ise, *la langue* sisteminde sabit görünen bu ilişki, dil boyutundaki değişikliklere açık olacaktır. Dahası, Saussure dilsel birimi belirtmek için *gösterge* terimini korurken, *kavram* 'ın yerine *gösterilen* 'i ve *ses- imgen* 'in yerine *gösteren* 'i kullanmaktadır.

*Bütünü* belirtmek için *işaret* [signe] kelimesini kullanmayı ve *kavram* ile *ses-imgeyi* sırasıyla *gösterilen* [gösterge] ve *gösteren* ile değiştirmeyi öneriyorum; bu son

iki terim, onları ayıran belirtme avantajına sahiptirler. Birbirlerinden ve parçaları oldukları bütünden ayırırlar. (Saussure,Course in General Linguistique,p 67)

O zaman **gösterge** veya **işaret** , *gösteren*'in *gösterilen* ile ilişkisi olarak tanımlanmalıdır. Bu, ilgili unsurları ayıran bir karşıtlık ilişkisidir. Bu özerklik, ancak *gösteren* ve *gösterilen* arasındaki sabit bir ilişki içinde değilse mümkün olacaktır. Bir dil sisteminde, dilsel işaret'in temel unsur olduğunu düşünürsek, sistemdeki işleyişinin kısa bir incelemesi, çelişkili görünebilecek özellikleri hemen ortaya çıkaracaktır. Tek tek inceleyeceğimiz bu özellikler şunlardır: (1) İşaretin keyfi doğası; (2) İşaretin değişmezliği; (3) İşaretin değiştirilmesi; ve (4) Gösterenin doğrusal doğası.

İşaretin keyfi doğası, *gösteren* ile *gösterilen* arasındaki ilişki düzeyinde ortaya çıkmaktadır. Aslında bir kavram ile onu temsil eden ses-imge arasında zorunlu bir bağlantı yoktur. Bunun kanıtı, ses-imge'nin , *gösteren* ile *gösterilen* arasındaki ilişki düzeyinde ortaya çıkmasındadır. Birisi *elma* der ve benim aklıma gelen elma, zihnimin keyfine göre seçtiği herhangi bir elma olabilir. Bunun kanıtı, belirli bir *gösterilen* için ses-imge'nin bir dilden diğerine değişmesidir. *Elma* deyin, *Apple* deyin *Apfel* deyin yada *سبب*(elmanın farsçası,*siib* diye telaffuz edilir) zihnimin keyfi olarak seçtiği şey yani elma değişmeyecektir. Bununla birlikte, göstergenin keyfiliği, doğası gereği tesadüfi olduğu anlamına gelmez, çünkü bu keyfilik yalnızca belirli bir dilsel topluluk için geçerlidir:

Keyfi kelimesi, *gösteren*'in tamamen konuşmacıya bağlı olduğunu ima etmemelidir. Yani güdüsüz olarak, *göstere*'nin *gösterilen* ile hiçbir doğal bağlantısı olmadığı için seçim keyfi olmaktadır. (Saussure,Coure in General linguistique,p 68-69)

Saussure'ün yukarıda söylediklerinden şu sonuca varabiliriz: İşaretin değişmezliği, göstergenin içkin keyfiliğinin, gösterenin temsil ettiği fikre göre özgürce seçilmesi gerçeğine dayanmaktadır. Ama *gösteren* bir kez seçildiğinde, Saussure'ün ifadesini kullanırsak, tüm dilsel toplulukta, konuşan kitle'de güvenilirlik kazanacaktır. O halde, bir topluluğun diline tabi kılınmasının nedeni işaretin keyfi olmasındadır. Saussure'ün belirttiği gibi:

Hiçbir birey, istese bile, yapılan seçimi hiçbir şekilde değiştiremez ve dahası, topluluğun kendisi tek bir kelimeyi bile kontrol edemez. (Saussure, Course in General Linguistique, p71)

Dilin, dil topluluğu tarafından benimsenen fikir birliğinden kaynaklı sabitliği, konuşan öznenin diline tabi olmasının kaynağıdır. Bu keyfi uzlaşım, dil topluluğu zorunlu olarak işareti bir gelenek içinde -ya da başka bir deyişle, zamanla kurmaktadır. Yine de burada bariz bir çelişkinin tohumu serpilmiştir. Saussure'ün belirttiği gibi, seçimin keyfi uzlaşımı ve sabit olmasına neden olan şey zamandır. *Gösterge* keyfi olduğu için, gelenekten başka bir yasaya uymaz ve geleneğe dayandığı için keyfidir. Ancak, paradoksal olarak, zamansal boyutun da *göstergede* belirli bir değişikliğe neden olduğunu kabul etmeliyiz. İşaret, değişmez olduğu için dayanıklı olabilir, ama aynı zamanda değişebilmesinin nedeni de kalıcı olmasıdır.

*Göstergedeki* değişiklikler hem *gösteren*'i hem de *gösterilen*'i içermektedir. *Gösteren* düzeyinde değişim çoğunlukla fonetik düzeydedir, ancak *gösterilene* gelince, değişim kavramda düzeyinde olacaktır. Başka bir deyişle, *gösterilende*ki bir değişiklik, kavramın anlaşılmasındaki ve genişlemesindeki bir değişiklikle birlikte ortaya çıkacaktır. (Saussure 74)

*Göstergedeki* değişiklikler zaman içinde bir dilin pratiğiyle doğrudan bağlantılıysa, zamansal faktörün etkisi de doğası gereği gösterenin doğasına bağlı kalacaktır. *Gösterenin* kendisi, zamanla ortaya çıkan fonemik bir dizidir. Konuşma, eklemlenme, gösterenin zamansal açılımının edimselleşmesinden başka bir şey değildir. Gösterenlerin sırasını belirlerken aynı zamanda dilsel yapıların bir başka temel özelliğini de varsayabiliriz. Dil yapılandırılmıştır çünkü zaten bir dizi verili öğeye, yani işaretlere dayalıdır. Ama elimizde sadece dilsel işaretler olsaydı, yapısal bir sistemimiz olmazdı - sadece bir sözlüğümüz olurdu. Dil bir yapıdır<sup>42</sup>, çünkü *göstergelerle* birlikte onları yöneten yasaları gerektirmektedir. Jacobson'a göre, bu yasalar, *gösteren* zinciri tarafından ortaya konan iki özel sorunla ilgili olarak *gösterenin* doğrusallığı bağlamında devreye girecektir. Her dilin, birleştirme veya düzenlemelerine göre farklılık gösteren iç

---

<sup>42</sup> Structure

yasaları vardır. Bu nedenle dil, her biri kendine özgü özelliklere sahip olan iki boyut açısından analiz edilebilir: *dizimsel* ve *paradigmatik* boyut.

Bir söylemin gelişimi iki farklı semantik çizgide gerçekleşebilir. *Metaforik*<sup>43</sup> yol, birinci durum için en uygun terimdir, ikincisi ise *metonym*<sup>44</sup> olacaktır, çünkü dil en yoğun anlatımlarını sırasıyla *metafor* ve *metonimide* bulmaktadır. (Jacobson 77)

Dilsel işaretin ve dilin iki eksene bölünmesinin ele alınması, bizi doğrudan Lacancı teorinin temel noktalarını tanıttacak, dilin iki özelliğinin incelenmesine götürecektir. Saussure'ün *işaretin* değerine ilişkin tanımı, Lacan'ın *demirleme noktası* [point de capiton] nosyonuna bir yaklaşım sağlamaktadır. *Metafor* ve *metonimi*, Lacancı bilinçdışının oluşumlarına ilişkin sonuçlarına yol açmaktadır.

Lacancı görüşle bilinçdışının ortaya çıkışı bebeklik döneminde başlamaktadır. Yenidoğan bebek, birincil işlevler dünyasında bilinçsiz ve sınırlı bir bilince sahip değildir; Freud ve birçok psikolog'un aksine Lacan, bebeğin sadece bir dizi dürtü ve fiziksel ihtiyaçlara sahip olduğunu düşünmemektedir. Lacan'a göre, insanın düşünme potansiyeliyle doğan bebek, en başından beri bir tür ön-düşünmeye benzeyen davranışlar sergileyip, ilk günlerinden itibaren kavramlar ve hipotezler oluşturmaktadır. Bebeğin ilk kavramları *rahatlık/rahatsızlık*, *mevcudiyet/yokluk* diyalektiğine dayanmaktadır: annenin orada olup olmadığının çevredeki değişiklikleri tanımlayıp ve sonra yüz tanıma yoluyla bir *anne* fikri oluşturacaktır.

Bebekler zaten *ön-gösterenlere* sahiptirler ve dil tarafından belirlenen *gösterenlerin* kendilerine bağlanmasını beklerler. Yine de, toplumsal olarak tanınan bir sembolik unsur tarafından temsil edilmeden önce bile, bu *gösterilenler* zaten bir miktar güce sahiptirler. Bunları ifade edilmemiş kavramlar olarak adlandırabiliriz. (Chiesa 39)

---

<sup>43</sup> Mtapfore.Eski divan edebiyat kültüründe *İstiare* diye geçer

<sup>44</sup> Metonym.Mecazi anlam demektir.Örnek.*Leyla aslan gibi cesurdur* , cümlesinde aslan ve cesaret arasında bir bağ olduğundan ziyade direkt bir bezetme vardır.Bu bir metafordur.

Mavi *gözleriyle kalbimi çaldı* cümlesine yukarıdaki bağlantılar yoktur ,ve bu bir *metonym* 'dir.

*Dil-öncesi* bebeğe bazı durumlarda mizah bulabilmeyi mümkün kılan olgu, Chiesa'nın anlattığı düşünme yeteneğidir: tavanda sallanan helyum dolu bir balonu gören bir bebek kükremeyle güler fakat bu arada balonun uymadığı bir yerçekimi yasası kavramı oluşturacaktır. Fakat Lacan için, bebeğin ya da küçük çocuğun düşüncelerini dilde formüle etmeye başladığı andan itibaren bilinçdışının oluşma olasılığı ortaya çıkacaktır. Bir an gelir ki, ilk kez çocuk için dayanılmaz bir düşünce oluşmaya başlar ; ve ilk kez, psişik aygıtı onu bir şeyleri bastırmaya teşvik edecektir. Bastırılan şey aslında düşüncenin formüle edildiği *gösteren*'dir. Lacan'a göre bilinçdışında *gösterilenler* yoktur, sadece *gösterenler* vardır. *Gösterilenler* de olsaydı bile , o zaman bir özne için herhangi bir özel *gösterenin* anlamı oldukça katı olurdu: bir *gösteren* ve onun duygusal yükü sonsuza kadar belirli bir şeye bağlı kalıp ve bir başkasına aktarılamaz hale gelecektir. Neyse ki, bu böyle değil, çünkü öyle olsaydı, o zaman bir *gösteren*, bir zamanlar bastırılırsa, sonsuza kadar geri döndürülemez olacaktır. Örneğin, belirli bir anda *ölüm* fikri özne için dayanılmaz olabileceğinden, özne bilinçli konuşmada bir daha asla *ölüm* kelimesini kullanamayacaktır. Aslında bastırılan şey, genellikle *gösterenler* konfigürasyonudur.

Yalnızca aşırı durumlarda bir *gösteren* tamamen silinecektir. Bilinçaltında, *gösterenler*, bazen bireysel fonetik unsurlara (harf , ses vs ) kadar bileşenlerine ayrılabilirler. Bu öğeler *gösterenlerde* yeniden birleşirler; bu yeni *gösterenler* yeni zincirler halinde yeniden birleşebilmektedirler. Lacan, bir *gösterenin* en küçük parçası olarak *harf sesinin* yeniden birleştirilebilir en küçük unsur olduğunu iddia etmektedir. Bir *göstere*'nin ilk harf-sesi, herhangi bir çocuğun tanıyacağı kadar önemlidir: Altı yaşında adını hecelemeyi yeni öğrenen kişi, başladığı harf'e özel bir anlam yüklemektedir. Bu birincil bastırma, psişenin bilince erişilemeyen bir yönünü, yani bilinç dışını yaratmaktadır.

Freud'un kullandığı topolojik temsillerden ziyade, bir sıvı kristalin moleküllerini *gösterenler* olarak ve bilinçdışını sıvı kristalin moleküllerini yönlendiren kuvvet alanı olarak düşünebiliriz. Sıvı kristal analogisi, bilinçdışındaki *gösterenlerin* ilişkisini tanımlarken faydalı olacaktır: *gösterenler* kristaldeki moleküllere benzer şekilde davranırlar, kendi aralarında bağlar oluştururup ve bir enerji kaynağının etkisi altında

serbestçe farklı bağlar oluşturmak için birbirlerinin üzerinden kayarlar. Fakat bunu kristal içindeki diğer moleküller ile beraber yapacaklardır. (Baily B3)

*Gösterenler*, bilinçdışında, bilinçli psişede olduğu gibi kendi aralarında aynı türden bir ilişki geliştirmektedirler: böylece kendilerini *anlamlama* zinciri içinde yerleştirecekler. Bilinçaltı, öznenin kontrolü ve hatta görüşü dahilinde değildir, ancak ego'ya rağmen hareket eder ve öznenin bastırdığı *gösterenleri* sürekli olarak dışarı atacaktır. Bu durum, küçük çocuklarda en asi hallerinde kendini belirtmektedir.

Bastırma eylemi, hoş olmayan bir duygulanım (duygu) ile bağlantılı *göstereni* gömebilir, ancak duygulanımı gömemez. *Gösteren* bastırıldıktan sonra, artık tek başına kalan duygulanım, psişede özgürce dolaşır ve bağlanabileceği başka bir *gösteren* arayacaktır. Bu, Freud'un *yer değiştirme* teorisinin temelini oluşturur:

*Dolaşım* duygulanımı, örneğin, çocuğun başka bir *gösterene* (belki örümcekler ya da kellik) bağladığı bir endişe ya da korku duygusu biçimini alabilir, gerçek nedeni olmayan bir şey için endişelenme ya da korkma duygusu bu şekilde ortaya çıkmaktadır. (Freud 78)

Bu nedenden dolayı, *Yeniden-bağlanma* süreci rastgele bir olay değildir, bastırılmış anlam zincirini bilinçdışından geri alma çalışmasıyla, duygunun anlamsız nesneye yeniden bağlanmasını kaynaklamak, analizde mümkündür. Lacan için, *gösteren* zincirinde, herhangi bir *gösteren*'in, diğer *gösterenler* ile olan bağlantısı, zincirdeki yeri aracılığıyla anlam kazanmayacaktır. Anoreksik bir kız '*Ben sadece zayıf olmak istiyorum*' diyebilir, ama bu ifade, bilinçaltında, ince uzun bir çağrışım zincirinin sonucudur; örneğin, *yedi yaşında ki gibi mutlu- o çocuk kadar saf ve güçlü bu şişmanla değil Brad Potter ile evlenmek is- bu -lekeler, utanç verici...* gibi ifadeler dönüşebilir.

Örnekdeki kız, yukardaki zincirin halkalarını bilinçli konuşmaya getirerek, öznesinin özüne doğru ilerlemektedir – çünkü zincir sonuza kadar devam edecektir. Bilinçaltı örnekte verilen çok az sayıdaki *göstere*'nin çok ötesindedir. Bir söylemin gelişimi iki farklı semantik çizgide gerçekleşebilir.

*Gösterilenler*, tutarlılıklarını *gösterenler* ağından almaktadırlar. *Gösterenler* zinciri *gösterilenler* kümesini yönetir ve kelimeler tam anlamlarını başka kelimeler ile olan ilişkilerinden alırlar. Bu çağrışımlar, iki temel seçme ve birleştirme süreci aracılığıyla gerçekleştirilir. Konuştuğumuz zaman, zihinsel sözlüğümüzden belirli sayıda dil birimi seçer ve bunları birleştiririz. Bu süreçler Saussure tarafından paradigmatic eksen (seçim) ve dizimsel eksen (kombinasyon) olarak tanımlanmaktadır.

Seçim eksenini, sözcük seçimini gerektirdiği için dil sistemi (langue) ile ilgilidir, konuşmada (parole), seçilen sözcüksel terimlerin kullanımı, kombinasyon eksenine bağlıdır. (bkz.Saussure, Course de general, p 97)

Afazinin klinik belirtileri – konuşma merkezlerini etkileyen nörolojik bir bozukluktur. Pek çok afazi türü vardır, bunlardan en klasik olanları, dilsel birlikteliğin iki ekseninin varlığını gösteriyor gibi davranışlarda, görülmektedir.(Smith125)

Türkçe dilinde şu cümleyi örnek alalım: *Ben akşamları erken uyumaktan nefret ederim*. Bu cümle ile bir duyguyu ifade etmek istiyorum ve Türkçe’de mevcut olan kelimeleri özgür bir seçim ile seçiyorum. İkinci ekseninde, yani kombinasyon ekseninde Türkçe dilbilgi kurallarından dışarıya çıkamam. Yukardaki cümleyi şu şekilde de ifade edebilirim: *Bir baykuş olarak geç uyurum*. Başka bir Türk ilk cümleyi şu şekilde kurabilir: *Sen erken uyumaktan pek haz almıyorsun*. Fakat eğer bu eksenlerden biri, örneğin kombinasyon eksenini doğru çalışmıyor ise kurulan cümle anlamsız olacaktır; *Sen akşam uyumak nefret ediyorlar*. Aslında bilinçaltındaki dil yapısı *Sen akşam uyumak nefret ediyorlar* ifadesindeki gibi çalışmaktadır.

Anlatılan iki eksen, bilinçli psişide şu şekilde çalışmaktadırlar. Birincisi, kelimelere erişemeyen, yani dilsel işaretler sözlüğünden seçim yapma yeteneklerinden etkilenen bireyleri içermektedir. Afazinin ikinci biçiminde, kişi kelimelere erişebilir, ancak bunları birleştiremez: *'şapka'* ve *'sandalye'* isimlerini verebilir, ancak *'şapkanız sandalyede'* gibi bir cümle ortaya koyamaz; bu durum , dizimsel eksenin etkilendiğini göstermektedir.

Metafor, sözlük (paradigmatic) eksenini boyunca işler. Metafor, bir adın veya tanımlayıcı kelimenin veya tümcenin, kelimenin tam anlamıyla uygulanabilir

olduğundan farklı, ancak ona benzer bir nesneye veya eyleme aktarıldığı bir konuşma şeklidir. Dolayısıyla benzerlik ilişkilerine dayanan üslupsal bir figürdür.( Jacobson 105)

Örneğin: *bir yıldız doğuyor* ifadesinde, **yıldız**, *gösteren* olarak, parlak ve yüksek rütbe özelliklerine sahip bir kişi kavramı olan bir *gösterilenden* oluşan, dilsel bir *gösterge* olan yıldız'dan oluşmaktadır. Ama bir kişiden bahsedilmiyor ise o zaman *gösteren (yıldız)*, büyük kütle ve enerjiye sahip bir gök cismi veya beş köşeli bir şekil de dahil olmak üzere, bir dizi farklı *gösterilene* sahip olabilir. Dinleyicinin metaforu anlayabilmesi için, bir takım zihinsel işlemlerin yapılması gerekecektir.

Yukarıdaki örnekte, *bir yıldız doğuyor*, "beş köşeli bir şekil fikri" gibi istenmeyen bir ifade, psikotik bir hastanın zihnine girebilir. Örneğin bir hemşirenin cansız bir bebeği anne karnından doğdunda gördüğünü düşünün bu hemşire için doğmak kelimesi ses-imge olarak zihninin keyfi seçiminde ölü bebekle ilişki kurmuştur bu halde onun sevgilisi yada arkadaşı *bak bi yıldız doğdu* dediğinde eğer, hemşire bu cümleye, karşı taraftan beklenildiği gibi reaksiyon göstermiyorsa şaşırtıcı olmayacaktır. Psikozun dışında bile, eğer bir metaforun sözleri gerçek anlamlarında veya bağlam dışında alınsaydı, ifade muhtemelen mantıksız veya komik olarak kabul edilirdi.

Bu gerçek, küçük çocuklarda normaldir; bu durum protez takıldıktan sonra duymaya ve konuşmayı öğrenmeye başlayan sağır kişilerde de görülür; metaforu anlama güçlüğü, çocuklarda yaygın bazı gelişimsel bozuklukların özelliklerinden biridir. (Bailly 49)

Metonymy, dilin sözdizimsel ekseni boyunca - gösterenler arasındaki bitişiklik ilişkisi ile işlev görmektedir.( Jacobson 154)

Lacan'ın metafor ve metonimi'ye ilk açık göndermeleri, onun *Schreber* vakasına ilişkin tartışmasında karşımıza çıkacaktır. Bu kavramları *Nesne İlişkileri* konulu seminerde de görmekteyiz. (Lacan 1956-1957; bkz. özellikle 8 Mayıs 1957 oturumu)

*Kadı Schreber*<sup>45</sup> vakasını analiz ederken, Lacan, sanrıda, *gösteren*'in kademeli olarak *gösterilen*'den kurtulması anlamında, aşamalı bir istilaya sahipmiş gibi olduğu sonucuna varmaktadır. Bu sonuç, *gösterilenle* ilişkili olarak *gösteren*'in ilkel doğasını ortaya çıkaran metafor mekanizmasının incelenmesiyle pekiştirilmektedir. Lacan, analitik deneyimden, *gösterenin* yalnızca öznenin söylemini değil, öznenin kendisini de yönettiği sonucuna varmaktadır. Bunun kanıtı, metaforik ve metonimik işlevlerin bilinçdışı süreçlerin ortaya çıkışında oynadığı can alıcı roldür, bu rol zaten orijinal Freudcu keşifte merkezi bir rol oynamaktadır.

Kural olarak, analizlerimizde *gösterilene* her zaman öncelik veririz, çünkü kesinlikle en baştan çıkarıcı olan ve ilk bakışta psikanalizde sembolik araştırmaya uygun boyut gibi görünen şeydir. Metafor ile metonimi arasındaki karşıtlık temeldir, çünkü Freud'un nevroz mekanizmalarında ve ayrıca normal yaşamın ya da rüyaların marjinal fenomenlerinde başlangıçta vurguladığı şey ne metaforik boyut ne de özdeşleşmedir. Tam tersi, genel olarak, Freud'un *yoğunlaştırma* dediği şey, retorikte metafor dediğimiz şeydir.

Anlamlandırma aygıtının bütünlüğünün yapılanması, nevrozda mevcut olan fenomenleri belirlemektedir. Çünkü *gösteren*, *kayıp gösterilenin* kendisini ifade ettiği araçtır. Bu nedenle, dikkatimizi tekrar *gösterene* çevirdiğimizde, Freudian keşfin başlangıç noktasına dönmekten başka bir şey yapmıyoruz.( Lacan, les séminaires 1956-57 , p 220-221)

Lacan'ın düşüncesinin bu unsurlarında, bilinçdışının bir dil gibi yapılandırıldığı tezini haklı çıkaran tüm temel teorik argümanları bulabiliriz. *Gösterenin* önceliği, metaforik ve metonimik mekanizmalar tarafından doğrulanmaktadır; bu mekanizmalar, birincil sürecin (yoğunlaşma ve yer değiştirme) işleyişine asimile edilip; son olarak, bilinçdışının oluşumlarının konfigürasyonuna kadar genişletilirler. Bu nedenle, metafor sorunu ve Lacan'ın *Çalınan Mektup* isimli seminerinde sunduğu gösterenin önceliği örneğiyle başlayarak bu temel noktaları ayrıntılı olarak ele almalıyız.

---

<sup>45</sup> Freud'un ünlü vakalarından birisi

Dil, herhangi bir insan öznesinden bağımsız olarak yaşayıp ve nefes almaktadır. Konuşan varlıklar, dili sadece bir araç olarak kullanmaktan uzak, dil tarafından da kullanılmaktadırlar; onlar dilin oyuncaklarıdır ve dil tarafından kandırılırlar. Dilin kendine ait bir hayatı vardır. *Diğeri Olarak Dil*, beraberinde kurallar, istisnalar, ifadeler ve sözlükler (standart sözlükler ve jargonlar, lingolar, özel teknokonuş ve alt kültür lehçeleri) getirmektedir. Dil zaman içinde gelişir, dilin tarihi, onu konuşan ve onun tarafından basitçe biçimlendirilip yeniden biçimlendirilmeyen, aynı zamanda üzerinde de etkisi olan, yeni terimler, yeni ifade biçimleri, yeni yapılar vb. getiren varlıkların tarihiyle bağlantılıdır. (bkz, Lacan, lacan séminaire sur la lettre volée, p 225)

Yine de dil, bizim kontrolümüz dışında bağımsız olarak çalışmaktadır. Çoğu zaman kelimelerimizi seçme hissine sahip olsak da, bizim için seçilirler. Bir şeyi çok özel bir yol dışında düşünemeyebiliriz ve ifade edemeyebiliriz (bu, dilimizin -ya da en azından dilin özümsemişimiz ve deyim yerindeyse bizim elimizde olan bölümünün sağladığı tek formülasyondur); ve zaman zaman seçmiş olduğumuz izlenimine sahip olmadığımız kelimeler ağızımızdan kaçırılıyor (bundan çok uzak!)

Bazı kelimeler ve ifadeler biz konuşurken veya yazarken karşımıza çıkar – her zaman istediğimiz değil – bazen o kadar ısrarlı bir şekilde ki, başkalarına geçmeden önce, onları neredeyse konuşmaya veya yazmaya mecbur kalırız. Belirli bir görüntü veya metafor, biz onu aramadan veya herhangi bir şekilde onu inşa etmeye çalışmadan akla gelebilir ve o kadar güçlü bir şekilde kendini bize dayatabilir ki, ancak o zaman onu yeniden üretebiliriz ve ancak o zaman anlamını çözmeye çalışabiliriz. Bu tür ifadeler ve metaforlar bilinçten başka bir yerde seçilmiştir. Kabaca birbirine paralel (mecazi anlamda) işleyen ve her birisi, bir zaman çizgisi boyunca kronolojik olarak gelişen iki söylem zincirinde olduğu gibi, ara sıra diğerine müdahale etmektedir.

Üst satırdan sözlü kelimeler *dizisi*, yani bir konuşma veya sözceleme zinciri olarak bahsedebiliriz. Lacan, *dizi* kelimesini, söylenen her kelime ile ondan önce ve sonra gelenler arasındaki dilbilgisel ve bağlamsal bağlantıları hatırlatmak için kullanmıştır: belirli bir bağlamda kullanıldığı sürece, bir ifadedeki hiçbir kelimenin sabit bir değeri yoktur.

### 1.6.2 Gerçek, Sembolik, Hayali (İmgesel)

Freud, Topografisinde psişenin bir modelini öne sürdü: önbilinç, bilinçdışı ve bilinç, ikincisi -hala en yaygın olarak kullanılanı- ego, id ve süper-ego'dan oluşmaktadır. Lacan'ın Gerçek, Sembolik ve İmgesel modelinden – genellikle bunlarla bir tür karşılaştırmada bahsedilir.

Klasik psikanalitik kavramlara aşina olanlar, Lacancı fikirleri Freud'unkiler ile ilişkilendirmeye veya eşitlemeye çalışabilirler; örneğin, *yasaları* ve *gösterenleri* içeren Simgesel düzenin süper-ego'ya tekabül etmesini veya *İd* ile bilinçdışının aynı alanda birbirine ait olmasını bekleyebilirler. Gerçek-Sembolik ve Hayali olan, Freud'un modeline benzemez: psişeyi temsil etmez, ancak etkileşim halindeki düzenler veya kayıtlardan oluşan bir sistemi temsil etmektedirler.

Freud'un insan zihni kavramını bir iç mekan olarak tasavvur etme eğiliminde olduğu yerde, Lacan'ın öznesi daha soyuttur - evrensel bir matris içindeki bir kuvvet alanı gibi *orada* vardır. Gerçek, Sembolik ve Hayali bu matrisin özellikleridir ve insan zihniyle ilişkili her fenomende bulunmaktadır: insan zihninin ayrıca tüm insani söylemlerin, yaratımlarının normal işleyişinin anlaşılması için bir çerçeve sağlarlar.

*Société Psychanalytique de Paris*'ten istifa ettikten hemen sonra ilk sunumu olan *Gerçek, Sembolik ve Hayali*'yi sundu ve bu fikir onun en önemli nosyonlarından biri olarak kaldı. Bununla birlikte, bahsi geçen nosyonlar aynı zamanda uygulanması oldukça zor olan fikirlerdir. Ancak on yıllar boyunca gelişmeye devam ettiği ve bazı tutarsızlıklara neden olduğu için uygulaması zor olmuştur. (Bailly 77)

İmgesel'i anlamak için, sözcüğün, gerçek olmayan ya da sıradan anlamıyla düşünmekten kaçınmalıyız. İmgesel, bebek ile aynadaki görüntüsü arasındaki karşılaşmadan kaynaklanan zihinsel süreçleri adlandırmak için kullanılmıştır. Ancak hem karşılaşma sırasında yapılan entelektüel sıçramayı hem de bundan kaynaklanan karmaşıklıkları tam olarak takdir etmek için önce *Ayna Sahnesi*'nden önceki bir noktaya geri dönmeliyiz. İmgesel, doğrudan duyuşsal algıdan kaynaklanan kavramları barındırdığı

için duyular alanıdır; *Ayna- Aşaması* , beden imgesinden yola çıkan kavramsallaştırma ve işleyiş düzenidir. Beden, bebeğin farkında olduğu ilk dünya'dır; önce, vücudunu bir parçalar topluluğu olarak algılamaktadır.

Lacan'a göre, bebek, ilk gösteren olarak, kendisini ve sonra gerçek aynada yansıyan bir görüntü olarak - temsil edilen annesini, görüntüler aracılığıyla tanımaktadır. Görüntüler *Hayali* sıraya aittirler: görüntüler temsillerin şekilleneceği kildir. Dolayısıyla, bu noktada, yüzünün görüntüsünde tanınan anne, biçimsel dilden önce gelen bir tür ön temsildir; aynısı bebeğin kendi öznesi için de geçerlidir. Lacan, *imgeselin simgesel* ile ilişkisini, dilde *gösterilenler* ve *gösterenler* arasındaki ilişkiye benzer olarak görmektedir; dilsel *gösterge*'nin *gösterilenle* ilişkili bir *gösterenden* oluştuğunu hatırlarsak, *gösterenin simgesel* düzene, *gösterilenin* de *imgesel* düzene ait olduğunu anlayabiliriz. *Gösterenler*, fikirlerin temsilleri ve *gösterilenler* fikirlerin kendileridirler. *Ayna-Aşaması* döneminde bunlar hala dilden alınan bir *gösteren* ile ilişkilendirilmemiştir. Bebek *Ayna Aşamasında*, aynadaki görüntüsüyle özdeşleşme diyalektiği aracılığıyla, fikirlerin aynadaki nesneye yansıtılması yoluyla egosunu veya *İdeal-Ben'* ini oluşturmaya başlamaktadır. Lacan'a göre bu tür yanılsamalar, bir şeyin bütünlüğünü kavramak ve diyalektiğin işleyişine izin veren özne/nesne, dış/iç ikiliklere inanma yeteneklerini içermektedir. *Ayna- Aşaması* 'nın sonucu olarak *özdeşleşme*, bebeğin aynadaki görüntüsüyle kurduğu ilişkiyi tanımlar – *küçük öteki* ve *özdeşleşme*, bebeğin egosunu ve ayrıca tüm diğer insanlarla olan ilişkilerini inşa etmenin araçlarıdır. Bu süreç, özneler arasındaki hoşlanma ve hoşlanmama, aşk ve nefret, hayranlık ve küçümseme, çekim ve tiksintilerin temelini oluşturmaktadır: biraz basitleştirmek gerekirse, benzerlikler ve farklılıklar *imgesel* alemde görülmektedirler. Roland Chemama'nın tanımladığı gibi:

Özneler arasındaki ilişkide, her zaman ortaya çıkan yanlış bir şey vardır - bu, birinin diğerine dönüştüğü ekrandaki hayali izdüşümünden ibarettir.(Chemama 79)

*İmgesel*, ötekiye karşı kayıtsızlığı, yabancılaşması, sevgisi ve saldırganlığıyla, egonun kayıdır. Lacan'ın, o günün belli başlı psikanalitik okullarını uygulamayı *hayali* düzene indirgemekle suçlamasının nedeni, özdeşleşme ve narsisizmin *İmgesel'e* ait olmasıdır. (Langer 96)

Hastanın *imgesel*'inin analistinkiyle iç içe geçmesini teşvik ediyor gibi görünüyor. Öyle bir şekilde ki sonunda hiçbir şey aydınlatılamıyor ve geliştirilen tek şey ikisi arasındaki ilişki olacaktır. (Lacan,Ecrits, p 68)

*Öteki*, toplum, hukuk, öznenin içinde kurulduğu hipotezler dizisi- *hayali* bir nesne değildirler. Temsillere ilişkindirler ve bu nedenle *sembolik*'e aittirler. Yine de dilin, hem *sembolik* hem de *imgeselin* bileşeni olarak, *Gerçek-Sembol-Hayali olanın* düğümüne mutlaka oturması gerekecektir. Öte yandan bilinçdışı, *gösterilen*lerden değil, yalnızca *gösteren*lerden oluştuğu için tamamen *simgesel*'e ait bir şeydir. *Sembolik veya simgesel*, dilde, yasalarda ve sosyal yapılarda kendini göstermektedir.

İnsan *simgesel* düzeni düşünce yoluyla meydana getirebiliyor ise, bunun nedeni insanın zaten simgesele karşı kapılmış olmasıdır. İnsan, *simgesel* olana ancak konuşma aracılığıyla girebilir. (Lacan,Ecrits,p106)

İnsanın ayırt edici özelliği olan konuşma eylemi, *sembolik* ve *imgesel* olana ait unsurları içermektedir. Dilsel *gösterenin* herhangi bir işe yaraması için, Saussurcu *gösteren* ve *gösterilen* arasındaki mesafe ile anlatılan bu ilişkinin var olması gerekmektedir. İnsan zihninin özgünlüğü, bu geçiş eyleminde yatmaktadır. Bu, öğrenilmesi gerekmeyen, *gösteren* ile *gösterilen* arasında bağlantı kurarak dili mümkün kılan doğal bir insan yeteneğidir. Anlam, *gösteren* ile *gösterilen* arasında, Lacan'ın *dikiş noktaları* dediği yerde ortaya çıkmaktadır.

Bütün *gösterilen*ler sembolik alana ait değildirler, halbuki *gösteren*lerin hepsi sembolik düzene aittirler. *Gösterilen*ler fikirlerin temsilleridirler. Şeyler, yalnızca temsiller aracılığıyla kavranabilir böylece **anlam** *gösteren*lerin birlikteliği ile ortaya çıkacaktır. Böylece dil, herhangi bir fenomenin kavrayışına ulaşılabilir ve bu entelektüel kavrayış, önemli olan tek eylem olacaktır. Lacan'ın Saussur'cu formülasyonu tersine çevirmesinin, *göstereni* büyük 'G' ile temsil etmesinin, bilinçdışının ve buna bağlı olarak *Öznenin* bir *gösteren* zincirindeki bastırılmış *gösterenlerden* oluştuğunu onaylamasının nedeni, tüm *gösteren*lerin sembolik düzene ait olmasından kaynaklanmaktadır. Sembolik düzen, parça parça oluşmuyor, bir sembol gelir gelmez semboller evreni var olacaktır.

Lacan, sembolik düzenin, aynı dil gibi her zaman *orada olduğunu* savunmaktadır. Sembolik düzen ona erişmesi gereken bireyden önce var olmuştur.

Freudian teoride, çocuk sembolik düzene ait kavramları oldukça geç geliştirir - yaklaşık iki yaşında; Lacan için *sembolik oradadır*'dır. Sembolik düzen doğum anından itibaren çocuğu kabul etmeyi beklemektedir. Yine de *sembolik*'e erişim sorunlarla doludur: çünkü sembolik olan bebeğin boyun eğebileceği veya reddedebileceği bir inisiyasyonu içermektedir. Bu inisiyasyon, *kayıp* deneyimini içererek bebeği her şeyden önce *simgesel* olana bir tür köprü oluşturan *imgesel*'in alanına sokacaktır. Lacan, yeni doğan bebek için ilk *gösterenin* annesi olduğunu ve aynı zamanda annenin, bebeğin sembolik'teki ilk zayıf ayağı olduğunu ileri sürmektedir. Fakat bu ilk *gösterene* nasıl ulaşılır? Sembolik'e bu giriş nasıl sağlanır? Bebek doğduğu andan itibaren çeşitli çevre değişiklikleriyle karşılaşacaktır. Örneğin, bir şey kaybedilir, bir şey kazanılır ve bu deneyimle diyalektik temelin yaratılması ile birlikte, imgesel düzende ilk çivi kazılacaktır. İlk günlerde anne, çocuğu çevreleyen dünyadan ayırt edilemez; bebeği emziren ve vücuduna yakın taşıyan anne onun dünyasıdır. Ancak annenin yüzü bazen bebeğin gözü önünde ve bazen değildir, bebek bu şekilde mevcudiyet/yokluk diyalektiği ile tanışacaktır. Annenin bu görünüm-kayboluşuyla, bebek, annenin orada olmadığını farkına varıp, bunu yaparken de onun yalnızca bir çevre parçası olarak değil, bir varlık olarak da farkına varacaktır. Ama onu bir varlık olarak kavranabilir kılan, annenin yokluğudur. Bu kavrayış, bebek '*anne*' diyemeden çok önce, cisimlendirilmiş bir fikrin temsilinin ilk edimidir. Lacan için çocuk tarafından yapılan ilk nesne veya ilk gösterenin oluşumu bu şekilde ortaya çıkmaktadır.

Sembolik olana erişimin ilki, Freud'un bir bobinle oynayan bebek örneğinde gösterildiği gibi, dil öncesi erişimdir ve bir kayıp oyununa eşlik eden *fort-da*'yı söylemektir. İkinci sıçrama *Ayna Aşaması*nda gerçekleşmektedir. Bunun, *gösterenlerin* ayna görüntüsüne eklenmesiyle yaratıldığı, lacan tarafından ortaya konulmaktadır. Bu özne, iliştiirmeyi yapan kendinden habersiz varlıktır; özne, Öteki'nin söyleminde süzülen *gösterenleri* ayırır ve bunu yaparken, bastırdığı *gösterenler* tarafından eş zamanlı olarak tamamlanırken, kendisi hakkında hikayeler icat edecektir. Bu aşamadaki özne büyük ölçüde bilinçsizdir ve bir sıvı kristaldeki yük gibi Öteki'nin *gösterenleriyle* reaksiyona

giren, onları zincirler halinde organize eden, bazılarını bastıran ve diğerlerini egoya bağlayan bir güç alanı olarak hayal edilebilir. Bu nedenle, birincil işlevinde özne, simgesel olanın alanında var olacaktır; Sembolik, *Özne*'nin egodan farklı olarak var olduğu düzendir.(Lacan.SeminairXI.p106)

Bireyin simgesel olana inisiyasyonunun tamamlanması, babanın adının ve hadım edilmesinin kabusüyle birlikte ortaya çıkacaktır. İlk *gösterenin* oluşumunda gördüğümüz gibi, Lacan, dile veya en azından *gösterenlere* erişim için *eksikliğin* gerekli olduğunu vurgulamaktadır. Basitçe söylemek gerekirse, her şey sizin için her zaman mevcut ve erişilebilir olsaydı, bir şey istemek için asla dili kullanmanıza gerek kalmazdı. Dil, insanın birincil özelliği olduğu için, kayıp ya da eksik olanı gösterdiği için, simgesel düzene sadece eksiklik deneyimi yoluyla erişilebilir. Bu *eksikliğe* baştan itibaren, eksik olan ile onu simgeleyen *gösteren* arasındaki bağıntı yoluyla anlam verilebilir. *Sembolik*'in varlığı için esas olan bu özellik, *gerçeğin* anlaşılmasında önemli hale gelecektir.

*Gerçek*, söylem'den hiçbir şey beklemediği gibi, özellikle *Özne*'den de hiçbir şey beklemeyiz. Ama oradadır, kendi varoluşuyla aynı, *kendi-içinde* her şeyi işitebilen, gerçeklik ilkesinin dış dünya adı altında inşa ettiğini kıymıklarıyla birlikte batırmaya hazır bir gürültüdür. Lacan, *gerçek* hakkında, muhtemelen doğası gereği tarif edilemez olduğu için, diğer düzenlerin herhangi birinden daha fazla alıntılanabilir açıklamalar yapmıştır. Gerçek'in formüle edilecek alanlarının sonuncusu olması tesadüf değildir: bu kavram yalnızca imgesel ve sembolik'in formülasyonlarında bir şeyin her zaman dışlanmış olduğu açık hale geldiği için ileri sürülmüştür. Lacan'a göre *gerçek*, bir *gösteren*, bir gerçeklik parçasına bağlandığında kovulan şeydir: gösterenin yakalayamadığı parçadır. Ayrıca Hegel'ci diyalektik açısından *gerçek*, bir şeyin var olması, diğer ikisi ile gerilim içinde bulunması için, tersinin de var olması gerekir; *varlığın* olması için bir de yokluk halinin olması gerekmektedir. Lacan, sembolik ve imgesel var olduğu için *gerçeğin* var olduğunu söylediğinde Hegel'den bir terim ödünç almıştır. Daha basit (ve psikanalizde daha kullanışlı):

Tanıma alanımıza bir *gösteren* aracılığıyla gelen her şey için, onun bir kısmı algılanamaz, sembolize edilmemiş olarak kalmalıdır: *Gerçek* algılanamaz olandır çünkü sembolize edilemez. (Lacan.Seminair XI.p124)

Lacan, *gerçeği* pürüzsüz ve farklılaşmamış olarak tanımlamıştır: *gerçek* düzende çatlak, iç veya dış yoktur - bu ayrımlar *gerçek* düzende anlamsızdır.

Yalnızca sembolik, *gerçeğe* bazı kesintiler getirebilir. *Gerçek*, sembolik'in biçimlendirdiği özelliksiz kildir; *Söylem* aracılığıyla var olan kaostur. (Fink 64)

Bebek oluşturduğu ilk *gösterenden* sonra, varlık/yokluk diyalektiğinde, varlıkları zaten bilinen şeylere ve onların özelliklerine (sıcak/soğuk, sert/yumuşak, güzel/korkunç) *gösterenler* bağlamayı öğrenecektir; dünyayı çocuk için var eden bu *gösterenler* olacaktır. Yine de, *gerçek*, bir *gösteren* veya herhangi bir sembol tarafından, söz, yazı, ritüel veya sanat olsun, sabitlenemeyen her şeyde varlığını sürdürecektir. Sembolik, bir temsil oluşturduğunda gerçeklikten dışlanmışır. Bruce Fink'in dediği gibi, *Gerçek*, simgeleştirmeye mutlak olarak direnendir; o, simgeleştirmenin dışında var olan *Her-Şeyin* alanıdır. (Fink 72)

*Gerçek*, her zaman aynı yerde bulduğunuz bir şeydir. Ne kadar uğraşırsan uğraş, hep aynı yerdedir, yanında getirirsin, kovmadan ayakkabının tabanına yapışır. Sembolik düzen, *gösterenlerin* ana para biriminin yüksek hareket kabiliyetine karşı, her zaman aynı yerde *gerçeğin* özelliklerinden biri olmak zorunda kalacaktır. "Sandalye", "yeşil" veya "fare" veya "yanıcı" kendilerini sonsuz sayıda şeye bağlayabilirler; ama *gerçek'in* böyle bir esnekliği yoktur. Lacan, *gerçeğin* düzenine, ölüm dürtüsüyle ilişkili davranışlarda ve nevrozların tekrarlayıcı-zorlayıcı ögesinde erişmeye çalışmıştır. *Gerçek*, sembolize edilemez olduğundan, *gösterenlerin* olabileceği şekilde dönüştürülemez. Ama *Borromean* kompleksine bağlı olduğu için diğer iki düzenden etkilenebilir. Melankoli veya *tekrar-zorlantı* (Obsessive Compulsive) gibi psikolojik belirtiler *gerçeğin* anlaşılmasında önemlidirler: Öznenin işleyişinde bir yapışma noktası oluşturan sembolize edilmemiş bir şey vardır ve bu, simgeleştirme (sözlüleştirme) yoluyla yapılmaktadır. *Gerçeğin* karakteri, simgelenemez olduğundan, mutlak dehşet ya da mutlak zevktir – fakat her ikisi de imkansız durumlardır. *Gerçeğin* varlığı,

tezahürleriyle varsayılabılır halüsinasyonlarda ve sanrılarda, *gösterenler* ve *gösterilenler* arasındaki dikiş noktaları ayrıldığında, *Borromean* halkasının olduğu yerde ortaya çıkar ve temsil edilemeyen, bağımsız bir *gösterenler* gölünde özgürce gezinir. Dikkat çekici olan şey, psikoz ortaya çıktığında, tam da kalan birkaç dikiş noktasının hala tutulduğu noktadadır - burada, *sembolik* ve *imgesel* iplikleri arasında hala küçük bir temas vardır yine de semptomlar kendinlerini gösterecekler. Sanki, kompleks çözülürken, *gerçeğin mutlak dehşet/mutlak hazzı* içinde, **Özne**, semptomu aracılığıyla, hâlâ kavrayabileceği, zayıflayan ama yine de tanınabilir anlam parçalarına yapışır gibidir.

Psikotik bir epizodda bir ağbey, kız kardeşinin gözlerindeki şeytanı gördüğü için onu öldürebilir. Açıklamasında, *gözleri vesvese ediciydi, bir orospuda olan vesvese değil şeytanın gözlerindeki vesveseydi*, ifadesini kullanabilir. Bu nedenle, *vesvese edici bakışlar* ve *şeytan* arasındaki zayıf bağlantı, özne tarafından hâlâ anlayabileceği bir şey olarak kavranılmaktadır. *Düğümün* veya kompleksin çözülmesi eksikliğin kaybı olmasıdır, eksilik kayıp olursa o zaman dil'e pek ihtiyaç duyulmayacaktır. Çünkü arzu ettiğin her şey yanında olacaktır bu nedenden dolayı simgesel ve imgesel arasındaki bağ kopmak noktasına varabilir, ama lacan için *Ayna-Aşamasından* sonra babanın bir gösterene dönüşmesiyle beraber ortaya çıkan özne hep bir eksiklik taşıyacaktır. *Gerçek* düzen simgesel ve imgesel'in arasındaki bağın koptuğu yerdir. Ama erişilmesi mümkün değildir, çok zayıflayabilir ama tamamen ortadan kalkmayacaktır. Böyle bir durumda, öznenin buyruğu kendini korumak için harekete geçmek olan özneyi yok etmekle tehdit edecektir. Ayrıca, Lacan'ın son ilginç teorik yapılarından birine, kısaca değineceğimiz *sinthome* nosyonuna yol açacaktır. *Sinthome* gerçek psikolojik travmada da ortaya çıkmaktadır.

I.Ş.İ.D tarafından İşkence gören bir alevi tekrar tekrar kabus görüyor olabilir; her ayrıntı aynı kalır ve gerçek yaşam deneyimi yeniden bu tarzda yaşanılır. Rüyasında işkenceci odaya girer ve elektrotları derisine uygulamaya başlar. Alevi, elektrotların kendisine dokunduğu noktada çılgılık atarak uyanır. Lacan zaten, farklı yerlerde, kabusun, çaresizlik, acı ve ölümlülük içindeki *gerçeğin* hücumu olduğunu söylemiştir. *Gerçek* düzen kendine erişimi simgeleştirilemeyen *gösterenlerin* bulmasına yardım ederek korumakta olacaktır, bir noktada en azından bir kısmını simgeleyebilecek duruma gelene

kadar, *gerçeğin* bu müdahalesi devam edecektir. Yukardaki kabus örneğinde, rüyayı görüp ondan bahsederken, bir güne kadar rüya tekrar gerçekleşir, ancak bir değişiklik: sahne aynı kalır, ancak işkenceci içeri girdiğinde bir köpek kafasına sahip olabilir. Köpek kafalı karakter *hayali* düzenin bir yaratımıdır, ancak yorum zorunlu olarak sadece simgesel olabilir. Örneğin, işkenceye maruz kalan kişi şöyle bir cümle kurabilir: I.Ş.İ.D askerleri gerçekten de köpekler. Çünkü görüntüyü, kabusundaki köpek kafalı işkenceciyi, gizli mesajı ortaya çıkaran *gösterene* tercüme etmektedir.

Lacan'ın *kendini cezalandırma paranoyası* üzerine doktora tezinin yayınlanması (1932) ile Paris'teki Saint Anne's Hastanesi'ndeki ünlü seminerinin başlaması (1953) arasındaki yıllarda geliştirdiği şekliyle ilk öznellik kuramı, öznenin hayal gücü etrafında dönmektedir. Pek çok değişikliğe rağmen, Lacan'ın ardışık tüm öznellik teorilerinde mevcut kalacak olan temel, aprioristik bir ayrıma dayanmaktadır: ego hayali bir yapıdır ve bilinçdışının öznesinden ayırt edilmelidir. Lacan'ın *Seminer I*'de kesin olarak ileri sürdüğü gibi: Eğer ego hayali bir işlevse, özne ile karıştırılmamalıdır. (Lacan, Seminaire I, p67)

Bu açık ifadeden iki unsur açıkça ortaya çıkmaktadır: (1) Özne, imgesel ile sınırlandırılmaz; (2) İstemeden özneye (bilinçdışının) karıştırılmasını önlemek için, *hayali* işlev olarak egonun nasıl çalıştığını anlamak zorundadır.

Öznenin kendi *hayali* boyutuna indirgenemeyeceğini savunurken, egonun öznenin zorunlu bir hayali işlevinden başka bir şey olmadığını göstermek Lacan'ın temel amaçlarından biridir. Tartışmamın bu erken aşamasında, özneye ilişkin ilk kuramında Lacan'ın bilinçdışı öznenin yapısını betimlemekten çok egonun işleyişini ifşa etmekle ilgilendiğini de eklemek önemlidir. ( Barthes 107)

Başka bir deyişle, hem Freud'a hem de Lacan'a göre, egonun psişik failliği, daha ilkel bir öznellik katmanının mantığına tabi tutulmalıdır. Psikanaliz deneyiminin, ampirik olarak göstermeyi başardığı şey şu ifadeyle özetlenebilir: akıl yürütmesini salt mantıksızlıkla özdeşleştirilebilmek şöyle dursun, akıl yürütmeyle örtüşmeyen bilinçdışı bir özne vardır. Ego kendini rüyalar, beceriksiz eylemler, dil sürçmeleri ve psikosomatik semptomlar gibi fenomenlerde göstermektedir. ( bkz. Lacan, Seminaire I)

### 1.6.3 Öteki'nin Arzu Konusu Olan Ben

Dil olmasaydı, bildiğimiz şekliyle canlandırıcı yine de çarpık, çelişkili ve tatmin olmaktan nefret eden hiçbir arzu - ne de böyle bir özne olurdu. (Fink 68 )

Lacan'ın *yabancılaşma* ve *ayırılma*<sup>46</sup> olarak adlandırdığı iki sürecini anlamamız, *Öteki*'nin arzusu açısından özne ve bilinçaltının oluşumunu kavramamıza yardımcı olacaktır.

Lacan'ın yabancılaşma kavramında, ilgili iki taraf, çocuk ve *Öteki*, çok eşitsiz bir şekilde eşleştirilir ve çocuk, aralarındaki mücadelede neredeyse kaçınılmaz olarak kaybedecektir. *Öteki*'ne boyun eğmekle çocuk yine de bir şeyler kazanacaktır: bir anlamda dilin ya söylemin öznesi olacaktır. Şematik olarak temsil edilen çocuk, *Öteki*'ne boyun eğmekle, *gösterenin* onun yerine geçmesine izin vermektedir. Bölünmüş özne haline gelen çocuk ortadan kayboluyor, nerede mi? Büyük 'G' *gösterenin* altında veya arkasında. Çocuğun *Öteki*'yle mücadelesinde mutlak olarak yenilmesi gerekmez ve psikoz, çocuğun *Öteki* üzerinde bir zafer biçimi olarak anlaşılabilir; yani *Dil* olarak *Öteki*'ne teslim olmak sembolik düzene girmek demektir. Lacan, çocuğun bu *Öteki*'ne boyun eğmeyi kabul etmesinde bir tür seçimin söz konusu olduğunu öne sürer - onun dediği gibi "zorunlu bir seçim", kendini kaybetmeyi gerektiren *Öteki* tarafından boyun eğdirilmesine izin vermeme kararıdır. İkinci karar, kişinin bir özne olarak ortaya çıkma olasılığını önüyor. ( bkz. Lacan. Seminaire I). Kişi özne olarsa boyun eğmek zorunludur, ancak yine de özneliği reddetmek mümkün olduğu için, seçim kendi statüsünü koruyacaktır. Böylece, Lacan'ın yabancılaşma kavramından, çocuğun bir anlamda dile boyun eğmeyi seçmesi, ihtiyaçlarını dilin çarpıtıcı veya deli gömleği aracılığıyla ifade etmeyi kabul etmesi, kendisinin de kelimelerle temsil edilmesine izin vermesi anlaşılabilir. Lacan'ın ikinci işlemi, *ayırma*, yabancılaşmış öznenin bu kez dil olarak değil, arzu olarak dünya ile yüzleşmesini içermektedir. Öznenin dünyadaki fiziksel varlığının nedeni, çocuğun ebeveynleriyle alakalı bir şeydir (zevk, intikam, yerine getirme, güç, ölümsüzlük vb.). Ebeveynlerden biri ya da her ikisi bir şey istedi ve çocuk bu isteğin sonucunda ortaya çıkmıştır. İnsanların çocuk sahibi olma motivasyonları

---

<sup>46</sup> Alination and Separation

genellikle çok karmaşık ve çok katmanlıdır. Ebeveynleri ve saikleri çelişkili olabilir. Ebeveynlerden biri veya her ikisi de çocuk sahibi olmayı hiç istememiş olabilir veya yalnızca belirli bir cinsiyetten çocuk istemiş olabilirler. Karmaşık güdüler ne olursa olsun, çocuğun dünyadaki fiziksel varlığının bir nedeni olarak çok basit bir şekilde işlev görürler. Fakat güdüler, doğumundan sonra çocuk üzerinde etki etmeye devam edecektir. Büyük ölçüde onun dil içinde bir özne olarak ortaya çıkışı bundan kaynaklanmaktadır. Bu anlamda özne, *Öteki*'nin arzusundan dolayı ortaya çıkmıştır. Bu, yabancılaşmanın sadece dil açısından değil, arzu açısından bir tanım olarak anlaşılabilir olmasına yardımcı olacaktır. Arzu, dil olmadan düşünülemez, yabancılaşma dilin özünden ortaya çıkmaktadır. O halde yabancılaşma, öznenin doğumundan önce gelen *Öteki*'nin arzusuyla, öznenin kendi üretisi olmayan bir arzu nedenselliğinden oluşuyorsa, *ayrılma* yabancılaşmış öznenin bu *Öteki*'nin arzusunu olduğu gibi ele geçirme girişiminden oluşup, öznenin dünyasında kendini gösterecektir. Bir çocuk annesinin arzusunu anlamaya çalışırken – ki bu arzu esasen başka bir şeye yönelik arzudur – onun tek ilgi alanı olmadığı gerçeğiyle (en azından çoğu durumda) uzlaşmaya zorlanacaktır. Anne onun her şeyi ve arzusunun sonu değildir. Tam bir anne-çocuk birliği nadiren olur, bu sayede çocuk annenin hayattaki tüm isteklerini yerine getirebilir ve bunun tersi de geçerlidir. Gerçekten de, anne genellikle çocuğunun isteklerini geçici olarak ihmal etmeye yönlendirilir, çünkü dikkati diğer ilgi merkezlerine çekilecektir; mesela çocuğun babasına. Bir çocuk çoğu zaman, yalnızca gerçekliğin gerekleri (çocuğu için yiyecek ve diğer ihtiyaçları karşılaması gerekir, onları satın alacağı paradan bahsetmiyorum) nedeniyle annesinin dönüşünü beklemek zorunda kalmaktadır. Çocuk babasını *gösterenler* düzenine yerleştirdikten sonra anlayacak ki annenin cinsel arzusunu tatmin edemeyecektir.

Çocuğun annesini mükemmel bir şekilde tamamlamaya yönelik başarısız girişimi, öznenin olmayı istemek ve yine de *Öteki*'nin tek arzu nesnesi olmama konumundan kovulmasına yol açacaktır.

*Ya/ya da* içeren bir yabancılaşma ifadesinin, ölümüne mücadeleleriyle kararlaştırılacak iki taraf arasında özel bir seçime denk geldiğini hayal edebiliriz. Böylece

taraplardan yalnızca birinin (ancak ikisinden birinin) hayatta kalma olasılığını veya belki de hiçbir tarafın hayatta kalma olasılığını da mümkün kılacaktır.(Kordela.95-6)<sup>47</sup>

Lacan'ın yabancılaşma perdesinin klasik örneği, soyguncunun tehdididir:

Ya paran ya hayatın! (Lacan, Seminair XI, p 212). Bu sözlerin telaffuz edildiğini duyar duymaz, paranızın gittiğinin ne kadar iyi olduğu açıktır. Paranızı elde tutmaya çalışacak kadar cüretkar olursanız, güvenilir hırsızınız sizi hayatınızın yükünden kurtaracak ve şüphesiz kısa bir süre sonra da paranızın yükünü hafifletmeye devam edecektir. ( yapmasa bile, harcamak için etrafta olmayacaksınız.). Böylece, şüphesiz daha ihtiyatlı olacak, cüzdanınızı veya çantanızı teslim edeceksiniz; ama yine de, para zevki satın aldığı sürece, zevkinizin bir kısıtlamasına maruz kalacaksınız. Belirsizlik, yalnızca onunla mücadele edip etmeyeceğiniz alan arasında kurulmayacaktır. Öte yandan, belki de pazarlık sizi öldürüp öldürmeyeceği sorusu etrafında oluşacaktır. Burada bizi ilgilendiren yabancılaşma perdesinin tarafları, yine de, paranız ve hayatınız değil, özne ve Ötekidir, özne kaybeden konumuna atanmaktadır (önceki örnekte, başka seçeneğiniz olmayan paranın konumu). Lacan'da taraflar hiçbir şekilde eşit değildir:

*Öteki* ile karşılaşmasında özne hemen resmin dışına çıkacaktır. Yabancılaşma, özneliğe erişmenin gerekli ilk adımı iken, bu adım, "kişinin kendi" kaybolmasını seçmeyi içermektedir. (Fink 52)

Lacan'ın *ya bu/yada..* olarak adlandırdığı durumda özne kavramı parçalanmaya başlamıştır: özne bir kişi olarak, belirli bir varlık olarak ortaya çıkmayı başaramaz; en radikal anlamda, o yoktur, varlığı yoktur. Özne, kelimenin onu yokluktan yarattığı, kendisinden söz edilebildiği, hakkında konuşulabildiği ölçüde varolur ama yine de sürekli olarak var olmayacaktır. Yabancılaşmadan önce en ufak bir varlık sorunu yoktu:

Başlangıçta orada olmayan şey öznedir (Lacan,Seminair XIV). Yabancılaşma, bir özne bulmayı bekleyebileceğiniz, ancak yine de boş kalan bir yer olan, saf bir varlık

---

<sup>48</sup> Metinde 'que-a-e, re'' ibaresini burada getirmemişim, aslında Kordela bu ibareyi bi nevi *ya/yada* ibaresinin önemini göstermek için kullanmıştır.

olasılığına yol açmaktadır. Yabancılaşma, bir anlamda, henüz öznenin olmadığı açık olan bir yeri doğurmaktadır. Öznenin ilk kisvesi tam da bu eksikliklerdir, Lacan'ın çalışmasındaki *eksiklik* kavramı, bir dereceye kadar ontolojik bir statüye sahiptir:

...hiçliğin ötesindeki ilk adımdır. Bir şeyi boş olarak nitelendirmek, alternatif olarak dolu olabileceğini, dolu veya boş olmasının üstünde ve ötesinde bir tür varoluşa sahip olduğunu ima eden bir uzamsal metafor kullanmak demektir. (bkz.,Lacan, Seminair XVI)

*Olması gereken veya genellikle olduğu yerde değil*, Lacan tarafından sıklıkla kullanılan bir metafordur. Başka bir deyişle, *şimdi* bir şeyin eksik olması için önce var olması ve *öncesinde* bir yeri işgal etmesi gerekecektir. Bir şeyin yalnızca düzenli bir sistem içinde yeri vardır - örneğin uzam-zaman koordinatları veya Dewey'inin<sup>48</sup>deyişle, bir tür sembolik yapı içinde yer alacaktır. Yabancılaşma -her yeni özne için yeniden gerçekleştirilmesi gereken- simgesel düzenin kurulmasını ve öznenin bu düzende bir yeri işgal etmesini temsil etmektedir. Bu, henüz tutmadığı bir yer, ancak kendisi için ve yalnızca kendisi için belirlenmiş bir yer olacaktır. Lacan (Seminair XI'de) öznenin varlığının dil tarafından gölgede bırakıldığını, burada öznenin *gösterenin* altına veya arkasına kaydığını söylediğinde, dile karşı, özne *sembolik* düzende bir yer- işaretleyicisi ya da bir yer-tutucudur.

Yabancılaşma süreci, J.-A. Miller'in deyişiyle, öznenin boş küme,  $\{ 0 \}$ , başka bir deyişle, hiçbir ögesi olmayan bir küme haline gelmesidir, yabancılaşma sürecindeki öznenin, hiçliği temsil ederek , bir simge olarak ele alınması gerekecektir. (Miller 76)

Küme teorisi, tüm alanını bu tek sembol ve belirli sayıda aksiyom temelinde oluşturmaktadır. Benzer şekilde, Lacan'ın konusu, boşluğun adlandırılmasında temellenmektedir. *Gösteren*, özneyi kuran şeydir: *gösteren*, ontik nüfuzu elinde tutan, varoluşu işaretlediği ve iptal ettiği gerçeklikten çekip alan şeydir. Bununla birlikte, oluşturduğu şey hiçbir şekilde maddi değildir. Sembolik düzen içinde öznenin yer

---

<sup>48</sup>bkz. Brown, MJ, **John Dewey's Logic of science**, 2012,P 98-9

tutucusu olarak boş küme, öznenin özel adıyla ilgisiz değildir. Bu isim genellikle çocuğun doğumundan çok önce seçilir ve çocuğu sembolik olarak kaydetmektedir.

A priori(olarak), bu ismin konuyla kesinlikle hiçbir ilgisi yoktur; çocuğa diğer herhangi bir *gösteren* kadar yabancıdır. Ama zamanla bu *gösteren* -belki de diğerlerinden daha fazla- onun varlığının köküne inecek ve ayrılmaz bir şekilde onun öznelliğine bağlanacaktır. (Fink 58)

Kişinin ismi, özne olarak kişinin yokluğunun *göstereni* olup, onun yerine geçecektir. Şimdi yabancılaşmayı tamamlayan bir işleme dönelim, esasen *dışlayan* zorunlu bir seçim ile karakterize edilir, öznenin oluşumu için, onun yerine simgesel düzeni kurmak ve özneyi orada bir yer tutucu olarak salt varoluşa havale etmektedir. Öte yandan parçalanmak, öznenin varl olma hissine yol açacaktır, ancak bu varlık son derece uçucu ve anlaşılması zor bir türden bir varlıktır.

Yabancılaşma çok çarpık bir *ya/yada* türüne dayanırken, parçalanmak '*ne/ne de*' üzerine kuruludur.(Bailly 97)

*Parçalanmak*, hem öznenin hem de *Öteki*'nin dışlandığı bir durumu ifade etmektedir. Dolayısıyla öznenin varlığı bir anlamda dışarıdan kaynaklanmaktadır. *parçalanmak* özne ve *Öteki*'nden başka bir şeyden, tam olarak ne *biri ne de öteki* olan bir şeyden mütevellit olarak ortaya çıkmalıdır. *Ayrılık* ile ilgili temel fikirlerden biri, iki eksikliğin yan yana gelmesi, örtüşmesi veya çakışmasından ibaret olması fikridir.

Ayrılık ve ya parçalanmak, sanılanın aksine annenin *varlığının-yokluğunun* ne ritmi ne de münavebesidir. Bunu kanıtlayan şey, çocuğun *varlık-yokluk* oyunlarına kendini kaptırmasıdır: varlığın güvenliği yokluk olasılığında bulunur. Çocuk için en çok endişe yaratan şey, arzuladığı *eksiklik* temelinde- var olduğu ilişkinin en çok bozulduğu zamandır: yoksunluk olasılığının olmadığı, annesinin sürekli yanında olduğu zamandır. (Lacan, SeminairX. 5 December 1962)

Ayrılığın elde edilebilmesi ve öznenin '*G*' olması için annenin *eksiklik*, yanılabilirlik veya *eksiklik* belirtisi göstermesi gerekecektir. (Wang 84). Başka bir deyişle, annenyi arzulayan (dolayısıyla *eksik* ve yabancılaşmış) bir özne olduğunu,

kendisinin de bölünmeye boyun eğdiğini göstermesi gerekir, böylece Lacan için öznenin gelişine tanık olmamız için dilin eylemini engellemek gerekecektir. Seminair X örneğinde anne alanı tekelleştirir: kendisinin bölünmüş bir özne haline gelip gelmediği açık değildir. *Ayrılıkta* (Kopmak), engellenmiş bir Öteki'den, yani bir ebeveynen yola çıkmaktayız. Ne istediklerinin her zaman farkında olmayan (bilinçli) (bilinçsiz), arzusu belirsiz, çelişkili ve sürekli akış halinde olan ebeveynlerin kendileri zaten *kopmayı* sürekli yaşamaktadırlar. Özne, metaforları bir şekilde değiştirmek için, yabancılaşma yoluyla, bölünmüş ve parçalanmış ebeveynler içinde bir dayanak elde etmekle uğraşacaktır. Böylece, özne kendi eksikliğini Öteki'nin eksik olduğu yer'e yerleştirecektir.

*Ayrılıkta* özne, başka bir şeye yönelik arzusunun çeşitli ifadeleriyle gösterilen annenin eksikliğini, kendi varlık eksikliğiyle, henüz var olmayan benliği veya varlığıyla doldurmaya çalışacaktır. Özne, bu iki eksikliği kazmaya, keşfetmeye, hizalamaya ve birleştirmeye çalışacaktır. *Öteki*'nin eksikliğini kendisi ile doldurmak için kendi sınırlarını arayacaktır. Çocuk, ebeveyninin söylediklerinde anlaşılmaz olana takılacaktır. Ebeveynin sözleri arasındaki aralıkta yatan belirli bir şeyle ilgilenecektir.

Çocuk, nedenini anlamak için satır aralarını okumaya çalışır: X diyor ama neden bana bunu söylüyor? Benden ne istiyor? Genel olarak ne istiyor? *Sonsuz neden* 'ler, Lacan'a göre, işlerin nasıl yürüdüğüne dair doyumsuz bir merakın işareti değil, daha çok nereye uydukları, hangi rütbeye sahip oldukları, kendi yaşamları için ne kadar önem taşıdıkları ile ilgili bir endişenin işaretidir.(Fink 54)

Öocuklar (Kendilerine) bir yer sağlamakla, ebeveynlerinin arzusunun nesnesi olmaya çalışmakla - arzusunun yüzünü gösterdiği, kelimelerin arzuyu ifade etme girişiminde kullanıldığı o satırlar arasındaki "*boşluğu*" işgal etmekle ilgilenirler, ve yine de bunu yapmakta başarısız oluyorlar. Lacan için *eksiklik*<sup>49</sup> ve arzu bir aradadırlar. Çocuk, annenin tüm eksikliğini, tüm arzu alanını doldurmak için hatırı sayılır bir çaba harcar; çocuk onun her şeyi olmak istiyor. Çocuklar, annelerinin arzu ettiği yeri işgal etme görevini üstlenirler, kendilerini onun her hevesine ve hayaline uydururlar. Onun arzusu

---

<sup>49</sup> Lack, arzu kendi objesine kavuşamaz

onların emri ve talebidir.(Lacan,Seminair IX.La'Figure 5.8 açıklaması.Açıklama Miller tarafından yapılmıştır)

Arzuları tamamen onunkine tabi olarak doğar: *Le désir de l'homme, c'est le désir de l'Autre. İnsanın arzusu, bu Ötekinin arzusudur*, Lacan tekrar tekrar bu ifadeyi yinelemektedir<sup>50</sup>. (Lacan, Ecrits, p 312)

Şu an için burada şu tercümelemler mümkündür: *İnsanın arzusu Ötekinin arzusudur*, *insanın arzusu Ötekinin arzusuyla aynıdır* ve *insan, Ötekinin arzuladığını arzular*, hepsi de bu arzunun bir kısmını ifade etmektedir. Çünkü insan sadece Öteki'nin arzu ettiğini arzulamakla kalmaz, aynı şekilde onu arzular; başka bir deyişle, arzusu tam olarak Öteki'nin arzusu gibi yapılandırılmıştır. İnsan, bir başkası olarak arzulamayı öğrenip, başka bir kişiye sanki kendisiymiş gibi, darvrnmaktadır. Burada öne sürülen şey, annenin eksikliği ile çocuğun eksikliğini tamamen üst üste koyma eğilimidir, yani onların arzularının tamamen örtüşmesi için bir girişimde bulunmak gerekecektir . Ancak bu hayali, gerçekleştirilemez bir an gelecektir. Gerçek şu ki, ne kadar denerseniz deneyin, bir çocuğun annesinin arzu alanını tamamen tekeline almasına nadiren izin verilir (veya buna zorlanılır). Çocuk nadiren annenin tek ilgi alanıdır ve bu iki *eksiklik* hiçbir zaman tam olarak örtüşemez: öznenin arzu alanının en azından bir kısmının doldurulması sürekli engellenecektir.

#### 1.6.4 Sembolik Düzlemde Arzu ve Afektler'in Rolü

*Küçükten Büyük Öteki'ne geçiş*, Lacan'ın 1955 yılında böyle bir slogan atması, etkili bir şekilde uygulandığı için özel bir değerlendirmeyi hak etmektedir. (Miller, Seminerin editörü. bkz, Seminerin İngilizce çevirisi, Editörün yazısına).

Bu noktada, Lacancı düşüncede çok daha genel bir dönüm noktası yakalanmaktadır. Seminer II'den (1954–1955) başlayarak, Lacan Öteki kelimesini büyük harfler ile kullanıp ve konuya ilişkin yenilikçi bir teori geliştirmeye devam edecektir.

---

<sup>50</sup> Örneğin bkz.Seminair XI,p38

Kısacası, büyük Öteki şu şekilde eşitlenebilir: (a) Bir yapı olarak dil (yapısal<sup>51</sup> dilbilimde olduğu gibi); (b) İnsan kültürünün yasal dokusu olarak sembolik düzen (Lévi-Strauss'un antropolojisine uygun olarak)<sup>52</sup>; (c) Lacan tarafından geniş çapta desteklenen orijinal, yıkıcı anlamına dönüşünde yeniden formüle edildiği şekliyle Karşılıklı olarak üst üste bindirmelerine rağmen, bu üç kavramın tamamen örtüştüğünü hemen varsaymak yanıltıcı olacaktır. Öteki'nin öznesi, ancak bu üç köşeyi açıkça tanımlayarak uygun bir şekilde kavranabilir.

Öznellik kavramına özel bir referansla, Lacan'ın büyük Öteki'ye olan yeni ilgisi, *Ego bir başkası'dır* formülünden *Ben bir Ötekidir* formülüne kaymasına tekabül edtmektedir. Neredeyse tamamen öznenin ne olmadığı (ego) üzerinde yoğunlaşan Lacan'ın teorisi daha yapıcı hale gelir: en önemlisi, özne şimdi Öteki'nin öznesi ile pozitif olarak özdeşleşmiştir. İlk iddiaya dayanarak, ikincisi eşit olarak şu şekilde anlaşılmalıdır: (a) Dilin öznesi; (b) Sembolik'in konusu; ve (c) Bilinçdışının öznesi.

Bir yandan, erken aşamada bile, ilk ikisinin birbiriyle nasıl ilişkili olduğunu görmek nispeten kolaysa ...insan toplumunu kuran sembolik yasa, insan diliyle farklı bir şey olarak, nasıl ilişkilendirilemez? (Lacan, *Ecrits*, p61)

Bilinçli öznenin bilinçdışına tabi olduğu gerçeği, başlangıçta şu naif soruya yanıt vererek açıklanabilir: Psikanaliz neden her şeyden önce bilinçdışı hakkında düşünme zahmetine girer? Çünkü bilinçli olmayan bir şey kendini bilinç içinde somut olarak gösterecektir.

Bilinçdışı, “*irrasyonel*” olmaktan uzaktır: Freud, bilinçdışının, dilsel olduğuna, belirli ve düzenli kalıpları takip etmesine inandığını iddia edebiliriz. (bkz, Freud, **The Interpretation of Dreams**. IV-V )

Sonuç olarak, en azından bilinçli öznenin kısmen dille (Öteki olarak) yakından ilişkili görünen bilinçsiz bir yapıya (Öteki) tabi olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Buna paralel olarak, gündelik bilinçli deneyimin bize öznenin normalde dile tabi

---

<sup>51</sup> Structuralist

<sup>52</sup> bkz. Structural Anthropology. 1962

olduğunu nasıl gösterdiğini hatırlamalıyız: özne kendini her zaman dilin içinde bulacaktır. Başka bir deyişle, özne, *hayali* ötekiyle, yabancılaştırıcı özdeşleşmesi neticesinde, zorunlu olarak, *Öteki*'nin dil aracılığıyla, daha erken bir yabancılaşma sürecini yaşadığını varsayacaktır.

Uzun lafın kisası, *Ayna Evresi* bebeğe bir isim verildikten ve çevresindeki kişiler onun hakkında konuşmaya başladıktan sonra (ki aslında çocuğun doğumundan çok önce bile yaparlar bunu) gerçekleşir. (Lacan, Ercits, p 48)

Bilinçdışı, bir *söylem* olduğu anlamına geleceği anlamda bir dil değildir. Ancak bir dil gibi yapılandırılmıştır. (Lacan.Seminair III. p161)

Bu ifadenin, Lacan'ın sözde "*yapısalcı*" dönemindeki araştırmalarının iki ana eksenine tekabül ettiği söylenebilir. Açıktır ki, *yapı* kavramı Lacan için çok büyük bir öneme sahiptir, ancak onun yapısalcı hareket içindeki militanlığının en iyi ihtimalle heterodoks olduğuna inanıyorum. Bunun nedeni basittir: Lacan'ın Seminer V'de açıkça belirttiği gibi,

... tam da yapısalcılıkla iddia edilen katılımının zirvesinde, analistler olarak, *öznelliği* deneyimlerimizin dışında bırakamayız. (Lacan, Seminaire V, p104)

Sembolik (öteki)nin öznesi, küçük öteki'deki *hayali* yabancılaşmadan büyük Öteki'deki dilsel yabancılaşmaya kaymasının bir sonucu olarak, *iki yönlü bir yabancılaşma*'yı yaşamaktadır. (Lacan, Seminaire III, p241)

Yani: *hayali* olarak *öteki var'dır*. Geleneksel özbilincin, ötekiyle kurduğu hayali ilişki burada kurulur. . . . *Benim yerimden konuşan Öteki de var*, görünüşe göre, *içimdeki bu Öteki, diğerinden tamamen farklı* nitelikte bir *Ötekidir*. Lacan'ın Öteki öznesi teorisi, özellikle *Dil ve Konuşma'nın Alanı ve İşlevi* (1953) adlı eserindeki ufuk açıcı makalesinde, dildeki yabancılaşmayı başarılı bir şekilde gerçekleştirilebileceğini öne sürmektedir. Bu başarılı yazı aynı zamanda öznenin *hayali* yabancılaşması ve onun narsistik açıdan yıkıcı eğilimlerinin aşmasını da sağlamaktadır. Burada Lacan için anahtar referans, Kojève'in aracılık ettiği şekliyle Hegel'in diyalektiğidir. Öte yandan, birkaç yıl

sonra, *Bilinçdışındaki Mektubun* adlı(1957) makalesinde ve Seminer IV ve V'de Lacan, dildeki yabancılaşmanın üstesinden gelinemeyeceğini varsayıyor gibi görünüyor. Başka bir deyişle, öznenin bireysel konuşması, dilin evrensel alanına ve yasalarına, çözümsüz bir şekilde tabidir. Burada, Lacan'ın temel referansı, Saussure'ün yapısal dilbilimidir.

Lacan'a göre dilde yabancılaşmanın nelerden oluştuğunu daha ayrıntılı olarak analiz etmek önemlidir. Lacan öncelikle dil (Language) ve *konuşma* arasındaki ilişkiyi açıklamakla ilgilenmiştir. Her şeyden önce özne dile yabancılaşır çünkü gerçekten söylemek istediğini tam olarak söyleyemez. Muhatap, öznenin aslında ona ne anlatmak istediğini tam olarak kavrayamaz: sözcükler öznenin arzusunu uygun bir şekilde iletmeye ve dolayısıyla onu tam olarak tatmin etmeye yetmezler. Aynı zamanda, öznenin bireysel konuşması, sürekli olarak *söylem*deki bir muhataba hitap ederek, her zaman öznenin söylemek istediğinden fazlasını söyleyecektir. Karşı taraf, öznenin kendisine söylemeyi düşünmediği bir şeyi sözlerinden okuyabilir. Ayrıca muhatap, genellikle öznenin bilinçli niyetinin ötesinde yaptığı yorumdan habersizdir. Lacan, Freud'u "konuşma tedavisini", keşfetmeye yönlendiren şeyin tam olarak böyle bir konuşma fazlasının bilinçli niyetle ilgili olarak temalaştırılması olduğunu, iddia etmektedir. Lacan şöyle der,

Freud'dan önce, niyetin kafası karışmıştı, çünkü bilinç, öznenin *anlamlama* olarak söylemek zorunda olduğu şeye içkinmiş gibi görünüyordu. (Lacan, Seminaire V, p105)

Basit bir ifadeyle: Freud'dan önce öznenin söylemek istediğini bilinçli olarak söyleyebileceği varsayılmaktaydı. Niyetlilik ve bilinç arasındaki yanlış denklem (bilinçdışının gözden kaçırıldığı gerçeği), tam olarak bilinç ve anlam arasındaki sorgulanamaz denkleme dayanmaktaydı. Freud'un bu iki denklemi çürütmesine dayanarak Lacan, her öznenin *Öteki* ile tam olarak konuşmasını engelleyen (evrensel) bir dil duvarı'nın varlığını ortaya koymaktadır.

Lacan, *konuşmada* dilin neden olduğu yanlış anlamalardan yola çıkarak, dilbiliminin, ifadenin öznesini sözceleme öznesinden ayırt etme eğilimini doğrulamaktadır. Açıkça söylemek gerekirse, belirli bir ifadenin dilbilgisel öznesi olarak

işlev gören *Ben*, bu konuşma edimini gerçekleştiren "**Ben**" ile özdeşleştirilemez. Birincisi, egonun dilsel karşılığından başka bir şey değildir. *Yabancılaştırıcı dil duvarı hayali yabancılaşma* ile örtüşmektedir. *Dil engeli hayali yabancılaşmanın* kelimelere aktarılmasından başka bir şey değildir. Daha doğrusu, Fink'in net bir şekilde gözlemlediği gibi, kişisel zamir olan '*ben*', kendisini belirli bir ideal imajla özdeşleştiren kişiyi belirtmektedir. Dolayısıyla ego, ifadenin öznesi tarafından temsil edilen şeydir. (bkz. Fink, **Lacan**, p 120-121)

Lacan, böyle bir *Ben*'in konuşmasını *boş konuşma* olarak tanımlamıştır: sonuç olarak, *boş konuşma*, dilde yabancılaşmış, kendi imgesine tabi kılınmış, bir dil deformasyonu gibi yapılandırılmış bilinçdışı konuşmadan başka bir şey değildir. Günlük yaşamda insanlar boş konuşma yoluyla iletişim kurarlar.(Fink, **Lacan**, p 38)

Lacan, Freudcu ***Ben***'in *parçalanması* kavramını tam olarak ifadenin öznesi ile sözcelemenin öznesi arasındaki dilsel ayrıma atıfta bulunarak tüm özneleri kapsayacak şekilde genişletmektedir. Özne yalnızca konuştuğu sürece özne olduğu için bir bölünmeye, kesintiye (*Spaltung*) uğrayacaktır. Çünkü sürekli konuşmayacaktır. Fakat kendisiyle sürekli konuştuğu için, sürekli var olduğunu his edecektir. İfadede mevcut olmayan, ancak özne tarafından varsayılan ve uyandırılan şey (sözceleme), öznedeki "başka bir sahnenin" yerini göstermektedir. *Öznede/öznede* yapısal bir bölünmenin keşfi, Cartesian cogito'yu yıkarken, aynı zamanda onun psikanaliz ile yakın ilişkisini ortaya çıkarmıştır.

Lacan'ın tekrar tekrar belirttiği gibi, "Olmadığım yerde düşünüyorum, öyleyse düşünmediğim yerde varoluyorum.(Lacan, *Ecrits*,p70)

Bu, sözcelemenin öznesi olan bilinçdışı ***Ben***'i, gerçekten bilinçdışı düzeyinde düşünmektedir: *O* ifadenin öznesi olan *bennin* (bilinçsiz) olmadığı yerde düşünecektir. Tersine, dilsel ego olarak *ben* (bilinçli), bilinçsiz öznenin düşünmediği yerde var olacaktır.

Lacan'a göre, bilinçdışının öznesi *baskı* tarafından gizlenen alternatif bir *ben*'in olmadığını göstermektedir. Bilinçdışının öznesi, ne kişinin *bastırılmış* arzularının

gömülü özünü temsil edecektir, ne de özgürleşmeyi bekleyen herhangi bir tür *bilinemez maddeye* tekabül etmeyecektir.

*Öteki*'nin mesajı, yalnızca hayali düzendeki yabancılaşma üzerine kurulu olan bir ego tarafından gönderilmiş olarak alınacaktır. Lacan'a göre, psikanalitik ortamın özel bağlamıyla ilgili olması gereken olumlu bir *tersine çevirme*<sup>53</sup> biçimi vardır. **Gönderen** kendi mesajını, ters çevirilmiş bir biçimde, **alıcıdan** geri alacaktır. İnversiyon neden pozitif olarak da değerlendirilebilir? Kısaca analist, *dil duvarını* askıya alarak analizanın kendi bilinçsizce bastırılmış mesajını (arzusunu) geri almasını sağlamaktadır. Bu başarılabılır analistin hayali muhatabın konumunu işgal etmekten kaçınmasıyla mümkün olacaktır.

Analist, analizana kendi (başlangıçta boş) mesajını tersine çevrilmiş bir biçimde geri gönderir- böylece, analizanın *tam konuşma* eylemini üstlenmesini sağlayacaktır. (Lorenzo 58)

Bununla birlikte, (analiz edilen) öznenin yine de kendi mesajını egosu ile nasıl alacağını altını çizmek önemlidir. Özetlemek gerekirse: Lorenzo bunu iki farklı şekilde açıklamıştır:

(1) Öznelerarası düzeyde, *Öteki*'nin mesajı her zaman *tersine çevrilmiş* bir biçimde alınacaktır; (2) Özne-içi düzeyde, psikanalitik tedavi sayesinde, gönderici kendi bilinçdışı mesajını geri alıp, üstlenebilir. Bu, pozitif inversiyon, *olumlu ters çevirmeye* tekebül etmektedir. (Lorenzo 58-9)

Özne, mesajını *Öteki* tarafından kasıtlı olarak geri gönderildikten sonra, günlük yaşamda mesajını sürekli olarak *Öteki*'nden geri almaktadır. İstemeden öznenin mesajını öznenin haberi olmadan özneye geri gönderen bu *Öteki* kimdir? Bu soru; bilinçdışı mesajın, gönderici ve alıcı (özne 1 ve özne 2) arasındaki herhangi bir kesin ayırmadan bağımsız olarak nasıl var olduğunu kavramamıza izin verdiği için aslında özel bir incelemeyi hak etmektedir. *Tersine* olmayan hiçbir iletişim (bir mesajın) yoktur. Başka bir deyişle, burada hem *içimdeki Öteki* olarak bilinçdışı olan özne hem de *Öteki*

---

<sup>53</sup> Inversion

*öznenin* bilinçdışı olan öznelarasılıktan farklı olan birey-ötesi bilinçdışıyla uğraşmaktayız.

Lacan'ın Seminair III'te belirttiği gibi, bilinçdışı . . . cümle, sembolik yapı, bir ağ gibi insanca yaşanan tüm deneyimleri kapsamaktadır. . . her zaman oradadır ve gizliliğini koruyacaktır. (Zizek 131)

Böylece, bilinçdışının hem özne içi hem de öznelarası açıklamaları ancak Sembolik ve İmgesel ile ilişkilendirilirse anlamlı olacaktırlar. Daha da önemlisi, *mesaj* kavramında nihai olarak tehlikede olan şeyin, *konusmanın* Öteki'si olarak anlaşılan bilinçdışından, ki bu her zaman bireysel özneyi varsaymaktadır, evrensel olarak anlaşılan bilinçdışına bir geçiş olduğunu, vurgulamalıyız.

Zizek'in belirttiği gibi: Söylediklerimizin gerçek anlamına karar veren, merkezileştirilmiş Ötekidir ( Dil). (Zizek 30- 31)

Aynı zamanda, bilinçdışı *Ötekinin söylemidir*, iddiasında bulunabiliriz zira:

Öteki hala diğer bireysel özneye atıfta bulunduğunda, bilinçdışı öznesinin, bireysel özneların kendisine yönelttiği konuşmanın ürünü olduğu anlamına gelecektir. Çocuğun bilinçaltı, kendisinin olduğu kadar onu çevreleyenlerin konuşmalarıyla da şekillenmektedir. (bkz.Lacan, Ecrits , p16)

Sonuç olarak, *bilinçdışı Ötekinin söylemidir* ifadesi, (bir dil gibi yapılanan) *bilinçdışı Ötekidir* şeklinde çevirilebilir. Lacan'a göre, anlamlandırma yapısı olarak bilinçdışı, bilinçli anlamlandırmalar da üretmektedir. Başka bir deyişle, *tam konuşma* ile eşitlenecek bireysel bilinçdışı kavramı bir kısır döngüye yol açıyor gibi görünüyor: *boş konuşma* ve buna paralel olarak, kişinin bireysel konuşması ne kadar sembolize ediliyorsa, dilin birey-ötesi sembolik boyutuna o kadar fazla entegre olacaktır. Dil asla kendi başına *hayali* değildir: *dil duvarı* yalnızca bireysel öznenin kendi hayali kimlikleri tarafından dikilmektedir.

İlk iki Seminerde olduğu gibi, *İşlev ve Alan*'da da gerçek olarak *tam konuşma*, psikanalitik tedaviden önceden var olmayan geriye dönük bir yaratımdır. (Wang 95)

Lacan'ın belirttiği gibi, tam konuşma, önceden bilinçli bir cümle biçiminde örgütlenmiş, önceden var olan *hayali* düzene, unutulmuş bir anlamın (anamlamanın) banal kurtarılmasına değil, *bastırılmış gösterenlerin* sembolik anlamını (duyularını) gerçekleştiren ikincil bir tarihselleştirmeye, tekabül etmektedir . (Lacan,Seminair I, p131)



## İKİNCİ BÖLÜM:

### TEMSİL'İN ALEYHİNDE OLAN BİR OLGU OLARAK :

#### *OLAY VE OLUŞ*

#### 2.1 Temsil'in Aleyhinde

##### 2.1.1 Antropoloji ve Temsil

Deleuze 'Spinoza ve Ekspresyonizm' adlı eserinde şöyle yazar:

Öğrendiğimize göre Leibniz'in dünyası; içinde tekilliklerin olduğu monadların ifade merkezleri olarak bu tekillikler etrafında şekillenen bir süreklilikten ibarettir. (Deleuze 329)

Bu ifadenin, *Spinoza* ve *Pratik Felsefe* isimli kitabında sunulandan çok daha zengin bir Leibniz okuması olduğunu not etmemiz gerekiyor. Yukardaki alıntıya tekrar baktığımızda, Deleuze'ün Leibniz okumasında iki merkezi momentumun belirlenmesine dair fikir yürütebiliriz. İlk olarak, tekilliklerin bir sürekliliğe taabi olma fikridir. Bu, Deleuze'ün Leibnizci bir dünya vizyonudur. İkinci olarak, monadların anlatım merkezleri olma düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Deleuze'e göre Leibnizci dünya, doğası itibariyle sadece bir tür ideal topolojik yapı olarak tanımlanabilir. Bu yapı, bireysel deneklerden önce varlığını sürdürmektedir. Yapılar içindeki üyelerin hareketini belirlese bile onlar olmadan nasıl oluşabilir? Deleuze tarafından yorumlanan Leibnizci yapı ona ait bireyler ve tekililiklerden önce var ise o zaman nasıl bir yapı ile karşışarşıya kalmaktayız? Leibniz Tanrı Adem'i günahkar olarak yaratmadan önce, Adem'in günah işlediği dünyayı yarattığı iddiasını sık sık yineler. Evren, yapının içindeki tekilliklerin dağılımıyla tanımlanmaktadır ve aynı zamanda bu yapı önceden kendi varlığını sürdürmektedir, bu dünya daha sonra onun üzerinde belirli bir bakış açısına<sup>54</sup> sahip olan bireyler tarafından ifade edilir. Bu türden bir ifade açıklaması nihayetinde Deleuze'ün

---

<sup>54</sup> Perspective

*Büklümler'*deki<sup>55</sup> monadları dünya-için-varlıklar olarak tanımlamasıyla doruk noktasına ulaşmıştır. Ama aynı zamanda, bu birliğin aynı dünyanın bir parçası olarak aşkın bir ünite olmasını, buna rağmen aynı zamanda bir arada mümkün olmayan tekilliklerin zorunlu olarak birbirini dışladığı ilkesinide göz önünde tutup not etmemiz gerekiyor.

Deleuze'a göre Leibnizci dünya, doğası itibariyle sadece bir tür ideal topolojik yapı olarak tanımlanabilir. Buradan Deleuze için çok önemli bir ilişki olgusu ortaya çıkmaktadır. Bu, tekillikler arasında bir arada olmalarına dair imkânsızlık ve herhangi mantıksal çelişki olup olmaması yerine, ilişkilerin sıradan noktalar serisinin olup olmadığına bağlı oldukları, ve her tekilliğin birbiriyle yakınlaşır olması olgusudur.

Serilerin birleştiği yerde, tekillikler birbiriyle uyumlu veya başka deyişle süreklidirler aslında tekillikler aynı dünyanın parçaları olarak var olabilirler. Ancak serilerin ayrıldığı yerde, tekillikler bir arada olamaz veya süresiz olurlar ve iki farklı olası dünya arasında bir bölünmeye işaret ederler. Sonuç, bir dünyanın yapısını, onu ifade etmeye gelen bireylerin oluşumundan önce belirleyen bir analogik uyumsuzluklar (bkz,Deleuze,Difference et Repetition .p196) teorisidir. Hatta Deleuze, bu uyumsuzluğun mantıksal çelişkiden farklı olduğunu vurgulamak için farklı bir yöntemle başvurmuştur, bu yöntemle özel bir isim, *yardımcı diksiyon* adını vermektedir.

Leibniz için eninde sonunda, herşey bir tür ilahi oyuna bırakılmıştır. Olası dünyalardan hangisinin olacağına karar vermek için Tanrı'nın zihni gerçek dünyanın var olmasına karar vermiştir. Bu, dünyanın kökeninde bir kez ve herkes için gerçekleşen bir oyundur. Tanrı, tekilliklerin veya *olay*ların en iyi dağılımını seçerek mümkün olan en iyi dünyayı seçmiştir. Daha sonra ve bu dağılımın temelinde, bireysel monadlar bu dünya hakkında mümkün olan her bakış açısını işgal etmeye başlarlar. Tanrı'nın mümkün olan en iyi dünyayı gerçekleştirme kararından dolayı, her *olay* ve birey dünyanın yeterli nedeni olmak görevini üstlenmektedir. Her *olay* ve her birey, nihai olarak, Tanrı'nın ilahi seçiminin zorunlu olarak belirsiz hesabına atıfta bulunur.

---

<sup>55</sup> Leibniz et les plis

Deleuze, *Fark ve Tekrar* ve *Anlam Mantığı*'nda ilk olarak, Leibniz'in sürekliliğinin sonsuz derinliklerinde, farklılığın kimlik üzerindeki üretken önceliğini ifade etmektedir. İkinci olarak, Deleuze, Tanrı'nın mümkün olan en iyi dünyayı seçmesinden sonra gelen monadların üretimini vurgulayarak, birey-öncesi olan ve yalnızca tekilliklerin veya *olayların* belirli bir dağılımını içeren bir yapı tanımlamaktadır. Üçüncüsü, tekilliklerin çeşitli dağılımlarını yöneten kurallar ya da süreçler, bireysel kavramlar arasındaki karşıtlık ya da çelişki ilişkilerine dayanan mantıksal kuralların işlevine ihtiyaç duymamaktır. Bunun yerine, tekillikler arasındaki ayrım veya süreklilik ilişkilerine dayanan topolojik süreçler olgusu önem kazanmaktadır. Böylece, bireyler, öznellik -öncesi, yapısal varlıklar olarak tanımlanmaktadırlar.

Deleuze'ün felsefesinin daha geniş bağlamında, *süreç* içinde bireyleri üreten yapı *aktüelleşme* olarak adlandırılır. Aktüelleşme, ifade merkezleri olarak monadların oluşumunda gerçekleşecektir. Ancak ilahi oyuna gelinceye kadar çok önemli bir ayrışma söz konusudur, Deleuze'ün Leibniz'in dünyasına ilişkin imgesi ile bu dünyanın kendisi arasındaki var olan aşkın yapı teorisi bu noktada birbirinden ayrılmaktadırlar. Dolayısıyla, *Fark ve Tekrar* ve *Anlam Mantığı*'nda da bulduğumuz Leibnizci *yapı* birçok bakımdan Deleuze'ün kendi inşası olmasına rağmen, yine de daha radikal unsurlarını kısıtlayan teolojik taahhütleri beraberinde getirir ve Deleuze'ün tamamen farklı taahhütleriyle uyumsuzluğuna işaret eder. Deleuze'ün felsefesi, diğer yandan Leibnizci kavramları reddetmesi veya dönüştürmesi, kendi eserinin özgünlüğünü ve felsefe tarihindeki diğer eğilimlerden farklılığını daha iyi ifade etmemizi sağlamaktadır. Deleuze ve Leibniz arasındaki ayrışma, birbiriyle ilişkili iki şekilde ortaya çıkmaktadır. Tanrı'nın mümkün olan en iyi seçimi olan dünya, her sonlu belirlenimi temellendiren yeterli nedendir<sup>56</sup>. Deleuze, leibniz tarafından Tanrı'ya olan bu güveni teolojik bir zorunluluk olarak açıklamakta ısrar etmektedir. Bununla birlikte, daha yakından baktığımızda, Deleuze'ün Leibniz'den uzaklaşmasının, yalnızca ilahi veya aşkın etkiye karşı bir isteksizlikten daha fazlası tarafından motive edildiğini göreceğiz. Bu, Deleuze'ün çok daha geniş temsil eleştirisi'nin bir parçasıdır.

---

<sup>56</sup> Sufficient Reason

Deleuze'ün *Fark ve Tekrar* 'ın ilk bölümlerindeki temel kaygısı, temsil yapısının felsefe tarihi üzerinde nasıl güçlü bir etki yarattığını göstermektir. Birinci bölümde, özellikle *farklılık* kavramının, temsilin gereklerine tabi kılınarak pasifleştirildiği çeşitli yolları okur için detaylandırıyor. Bu bağlamda Leibniz, bir sonsuz temsiller düşünürü olarak tanıtılır. Bu haliyle o da, temsil yapısını sorgulanamaz bir çıkış noktası olarak kabul eden tüm felsefelerde ki gibi Deleuze'ün yaptığı aynı eleştiriye tabidir.

Spesifik olarak Deleuze, *yardımcı diksiyon* hareketini ve onun kurduğu birleştirilebilirlik ve birleşmezlik ilişkilerini temsilin kısıtlamalarına tabi kılmakla eleştirir. Bu tabi kılınmanın ana belirtisi, Leibniz için bir arada olanaksızlığın oynadığı münhasır roldür, bu bağlamda Tissandier şöyle yazar:

Olası dünyalar arasında aşılamaz bir sınırı veya süreksizliği işaret eder. Yardımcı diksiyonun hareketi her ortaya çıktığında, ikisi bir arada imkansız veya farklı tekillik, iki farklı olası dünya tarafından dağıtılmaktadır. Ve bu nedenle böyle bir sistem, ayakta duran harici, aşkın bir zemine dayanmalıdır. (Tissandier 57)

Leibniz'e göre, Tanrı bu farklı dünyaların üstünde yer alır ve aralarında seçim yapar. Buna karşın Deleuze, bir arada olanaksızlığın ayrıcalıklı doğasını reddedecektir. Bunun yerine, bir araya getirilemez tekillikler ve bu bir arada olanaksızlığın bağlı olduğu serilerin temeldeki ayrılığı, *bir* ve *aynı* dünyanın parçası olarak bir arada var olur ve bunların ayrılığının olumlanması, üretken rezonans ve eşleşme ilişkilerini üretmektedir.

Ancak tesadüfe bağlı ya da sonsuz tekrar ve fark oyunu (zar atma), bir kereliğine oynanmaz. O halde, bir yandan Deleuze, *Fark ve Tekrar*'da tanımladığı Leibnizci *yapı* vasıtasıyla kendi felsefesinin temel özelliklerinden bazılarını ortaya koyacaktır. Bu, farklılık, süreklilik, özne-öncesi tekillikler, *olaylar* teorisi ve serilerin diverjansına dayanan analogik uyumsuzluklar teorisidir. Öte yandan Deleuze, Leibniz'in temsilin gereklilikleriyle sınırlı kaldığında ısrar etmiştir.

Eğer Deleuze'ün Leibnizciliğinden onun Leibniz'in felsefesinin çeşitli öğelerinden inşa ettiği yapısal alanı kasetediyorsak, o zaman belki de temsilin ön varsayımlarından ve tüm ilahi etkilerden arındırılmış bu benzer yapıya Deleuze'ün neo-Leibnizciliği demeliyiz. (Widder 97)

Deleuze'ün Leibnizci bir yapıyı neo-Leibnizan bir yapıyla değiştirme sürecini tanımlamak, bizi Deleuze'ün felsefesinin en zor ve temel yönlerinden bazılarıyla yüzleşmeye zorlayacaktır. En azından açık olan şey, Deleuze'ün temsil eleştirisinin Leibniz okumasını anlamada çok önemli olacaktır. Yukarıda özetlenen ilk üç temel özellik, aynı zamanda Leibniz'in bir arada imkansızlık veya sapmanın bir *bütüne* işaret etmesi gerektiği varsayımı, süreksiz olasılığı öteki dünyalara dışlamaktadır. Bu yüzden eğer Deleuze'ün temsil eleştirisini daha ayrıntılı bir şekilde tanıtmak, *Fark ve Tekrar*'ın ilk bölümünde sunulduğu gibi, Leibniz'in bir sonsuz düşünürü olarak tanıtılması ile ilişkilendirirsek ancak ilk olarak, Deleuze'ün temsil eleştirisini daha geniş bir şekilde karakterize etmemiz gerekecektir. Böylece, felsefenin saflığımızın yapısından soyutladığı ya da ödünç aldığı şey görünüşte masum bir sürece dönecektir, bu fikrin ortaya çıkmasının temeli, dünyanın temsili yapının ta kendisi olma fikrine dayanmaktadır.

Bu argümanın biçimi, Deleuze'ün kendi eserindeki - antropoloji eleştirisinde- Hyppolite'in *Mantık ve Varlığının gözden geçirilmesinde* ortaya çıkmıştır. Bu inceleme, Deleuze'ün en genel felsefi kaygılarından bazılarını örneklendirecek ve onun daha sonraki belirli konulara olan ilgisini anlamamıza yardımcı olacaktır.

Deleuze'ün 1954 tarihli *Mantık ve Varoluş incelemesi*, kısa olmasına rağmen, temel bir felsefi sorun ve çözüm olarak da olgun felsefesinin bir taslağını sunar. (Tissandier 68)

Bunları şu şekilde özetleye biliriz:

- 1) Felsefe, ontolojidir, felsefe antropoloji olamaz.
- 2) Felsefe, özün metafiziğinden ziyade bir anlamın ontolojisi olmalıdır.
- 3) Hegel'in böyle bir ontolojiyi bir çelişki mantığı üzerine temellendirme girişimi yetersizdir.

Deleuze'ün temsil eleştirisi onun felsefi projesinin arkasında önemli bir motivasyon olmaya devam etmektedir. (Widder 88)

*Anlam Mantığı*'nda ,Deleuze ... felsefe ontoloji olmalıdır diye yazar. Bu, her şeyden önce antropoloji olmadığı anlamına gelir. (Deleuze 191). Antropoloji, Yunanca

*antropostan* türetilmiştir, *antropos* insan demektir, ama bu kelimenin birçok anlamı daha vardır mesela *konuşma*, *söylevi içeren logos*, *hesap* ve *sebeup*. Ancak bu bağlamda en iyi tercüme '*söylem*' olarak geçmektedir.

Böylece, antropoloji, en azından terimin yaygın olarak kullanıldığı şekliyle kabul edilen, insanlığın bilimsel veya felsefi bir söylemin nesnesi olarak alındığı bir 'insan üzerine söylem' (Deleuze , ile déserte, p192) adını vermektedir.

Bu anlamda antropoloji, pek çok söylemden yalnızca biridir. Antropoloji, biyoloji, psikoloji ve sosyolojinin tümü söylemlerdir ve her birinin kendi özel nesnesi vardır. Ancak Deleuze, antropoloji terimini, yukarda adı geçen tüm söylemlerin ortak noktası olan temel yapıya atıfta bulunmak için çok daha geniş bir anlamda kullanmaktadır. Bu temel yapıyı Deleuze, insanın ampirik söylemi olarak adlandırır. Bu ampirik söylemin en temel özelliği, konuşan ve konuşulananın ayrı olma iddiasıdır. (bkz. Deleuze, Difference et Repetition , p192).

Bu özellik, doğal olarak, gerçek olandan kaynaklanıyor gibi görünüyor, yani deneyimleyen öznelere olarak, onlara ilişkin deneyimlerimize indirgenemez nesnelerle alakalı olan gerçeklik. Böylece, her söylemin öznesi ya da konuşan kişi, kendi ilgili nesnesi (konuşulan) üzerinde düşünür ve ondan ayrı kalır. Bu temel özellik, ampirik bir söylemin öznesi ve nesnesi hakkında nasıl düşündüğümüz konusunda görünüşte kaçınılmaz olan iki çıkarımı beraberinde taşımaktadır. Birincisi, her söylemin öznesi daima insan ya da insanlıktır: Söylem insanın söylemidir. İkincisi, her söylemin nesnesi bir anlamda önceden verilidir: Her ampirik deneyimde bize göre dışarda kalan ve yabancı olan nesnelerle karşılaşmaktayız.

Antropolojinin sınırlı, sağduyulu bir tanımıyla başladık, *antropos*'u logos'un nesnesi olarak belirleyen disiplin yani antropoloji, insan üzerine bir söylemdir. Ancak şimdi, *antropos*'u logos'un öznesi yaptık, öyle ki tüm bu ampirik insan söylemini ve onun iki temel konumunu antropoloji olarak adlandırmaya başlayabiliriz. Ancak, bu önvarsayımlara yol açan *ödünc alma* eylemini gözden kaçırmamalıyız.

Söylemin yapısı bir anlamda ampirik ya da fenomenal deneyimimizin temel yapısından soyutlanmış ya da ödünc alınmıştır. Felsefe, bu yapıyı başlangıç noktası

olarak aldığında antropolojiktir. Buna ek olarak, felsefenin gerçek ontoloji olabilmesi için, bu gayrimeşru soyutlamadan ve ön-varsayımlardan vazgeçmesi gerekecektir. Bu vazgeçme argümanı, Deleuze'ün antropoloji eleştirisinin merkezinde yer alır ve aşağıda göreceğimiz gibi, onun temsil eleştirisinin kalbini oluşturmaktadır. Kerslake bu konuyu işe yarar bir şekilde özetliyor:

Hem Hegel hem de Deleuze, temsil üzerine kurulan felsefeye karşıdırlar, çünkü bu tür felsefeler, gerçekten evrensel olması gerekeni, öznel temsili deneyimde (yani yalnızca antropolojik olarak gerekçelendirilmiş olan) görelî kılan bir çerçeve içinde ifade etme iddiasındadırlar ve düşüncenin varlığına erişimini engelliyorlar. (Kerslake 11)

*Hyppolit'in incelemesinin* ikinci paragrafında Deleuze kısaca üç tür felsefeden söz edip, eleştirel-öncesi felsefeyle başlar ve yukarıda tanıttığımız *naif ampirik* söylemin yapısına bağlılığından kaynaklanan konumları ve sorunları ana hatlarıyla belirtir. Ardından, bir öznenin yansıttığı nesnelerin doğasını kökten ve yeniden düşünen Kantçı eleştirel felsefeyi tanıtmaktadır. Son olarak, en azından ilk bakışta antropolojinin tüm tuzaklarından kaçınıyormuş gibi görünen ve böylece ontolojiyi mümkün kılan Hegelci Mutlak felsefesine geri döner. Deleuze, bu üç felsefe türünü farklı biçimler olarak ifade etmektedir, söylem veya bilginin değil, aynı zamanda farklı bilinç biçimleri olarak tanımlamaktadır: ampirik bilinç, eleştirel bilinç ve Mutlak bilinç yani Hegelci dil ve üslup.

Yine de inceleme, Deleuze'ün sonraki yazılarında mevcut olan, Hegel'e karşı olağan düşmanca bir tondan yoksun olduğu için dikkate değerdir. Deleuze, incelemenin sonunda çelişki kavramını reddederek, Hegel'den ayrıldığına işaret eder. Deleuze şöyle yazar:

Hyppolite'i izleyerek, eğer bir anlamı varsa, felsefenin yalnızca bir ontoloji ve bir anlam ontolojisi olabileceğini kabul edebiliriz. (Deleuze 94)

Elbette Deleuze, gerçekte Hegel'in kendisinden ziyade Hyppolite ile aynı fikirdedir ve şüphesiz bu inceleme boyunca bulduğumuz Hegel, Hyppolite'in anlam kavramını yoğun bir şekilde vurgulayan okumasıyla seyreltilmiş ve değiştirilmiştir. Hatta Deleuze, Hyppolite'in Hegel'in Fenomenolojisi üzerine kitabının bir yorum olmasına

rağmen, *Mantık ve Varoluşun* çok farklı' bir niyeti olduğunu belirterek, Hyppolite ve Hegel arasındaki mesafeyi genişletmeye hevesli görünüyor. Ancak burada bizi asıl ilgilendiren, Deleuze'ün bu üç felsefi söylem biçimi arasında nasıl geçiş yaptığıdır.

Ampirik bilinç, her aşamada karşılaştığı sürdürülemez çelişkiler tarafından *Mutlak* bilince doğru itilmektedir. Eğer Deleuze'ün tam da bu hareketi eleştirmeye devam ettiği düşünülürse çelişki konusunda, kendi argümanını yönlendirmek için aynı anda ona güvenmeyi tutarsız kılacaktır. Gerçekten de, Deleuze'ün kendi açıklaması, motive edici bir güç olarak çelişkinin varlığını bastırmaya çalışıyor.

Deleuze'e göre Hegel'in *Mutlak felsefesi*, karara vardıktan sonra, antropolojik kalıyor. Deleuze'ün açıklaması bu nedenle, çeşitli çelişkilerin içsel açılımından ziyade antropolojiden kaçma arzusu tarafından yönlendirilmektedir. Farklı şekilde ifade edilen aynı istek, yani çelişkiyi reddetmek arzusu *Fark ve Tekrar*'ın çoğu bölümlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Üzerinde düşündüğümüz varlıkları, onlar üzerinde düşünme eylemimizden ayıran bir felsefe, nesneler üzerindeki yansımadan kaynaklanan bilgi nesnesinin kendisinden esasen farklıdır, bilgi demyeimlenen nesnenin dışındadır ve yalnızca özne tarafında vardır. Başka bir deyişle, düşünce ile varlık arasında temel bir özdeşlik yoktur. Düşünceyi canlandıran süreçler ve sınırlayan kurallar ilerlemesi, yalnızca düşünceyi ilgilendirir, nesneler de iş başında olan, farklı süreçlerle ilişkilidirler ve düşüncenin üzerine düşünebileceği varlıklar veya şeylerdirler.

Eğer bilgi gerçekten nesnelerinden tamamen ayrı bir şey ise, ve doğası, *Doğa'nın* doğasından tür olarak farklıysa o zaman, varlıkları temsil eden soyutlama, onların belirli yönlerine kendi şartlarını veya kendi yapısını uygulayan bir kuvvet olmalıdır. Bilginin bu temsili doğasının bir sonucu olarak, temsil, yabancı bir içerik üzerinde taşıdığımız biçimsel bir yapı olarak anlaşılmalıdır. Başka bir deyişle, nesneler üzerinde düşünme gücümüz ya da onları düşüncede ağırlama gücümüz, zorunlu olarak, deneyimizin verilerine aracılık eden biçimlerden ziyade kavramsal kurallar ve ilişkiler yapısına bağlı olmalıdır.

Bu nedenle, felsefe ampirik bilincin yapısı üzerine kurulduğu sürece, düşünce doğası gereği temsili olacaktır ve varlıklar hakkındaki bilgimiz aşılmaz bir şekilde dolayimli olacaktır. Ama bu, felsefenin bilgi iddiaları için ne anlama geliyor? Eleştirel-öncesi felsefe eşyayı araştırma, onların gerçeğini bilmeyi amaçlar, nesnelerde ya da *varlıkları-kendinde-oldukları* gibi bilmeye uğraşır.

Bununla birlikte, bilginin temsili olduğu ve varlıkların her zaman dolayimli olduğu gerçeği, *kendinde-olan* bilgisine ulaşmaya yönelik her girişimi zayıflatıyor gibi görünmektedir: Ampirik özne, şeyin ne olduğunu söyler, beyaz, lezzetli, ağır, ama bu yükleme onun<sup>57</sup> kendi- içindeki varlığına işaret edemez. (Hyppolite 143).

Böylece, eleştirel felsefe-öncesindeki felsefe, ortaya çıkar çıkmaz problemlerle bu şekilde karşılaşır ve nesneleri hakkında rahatlıkla herhangi bir bilgi iddiasında bulunacaktır. Sorun, varsaydığı antropolojik yapıdan kaynaklanmaktadır: çünkü bu varsayım bir nesnenin bilgisinin nesnenin kendisinden temelde farklı olduğunu kabul etmektedir. Başka bir deyişle, ikisi tamamen heterojendir: bir yanda düşünce ve bilgisi, bir yanda *varlık* ve var-olanlar. Ama o zaman şu soru ortaya çıkıyor: ikisi heterojen ise, birbirleriyle nasıl temasa geçebilirler? Başka bir deyişle, düşünce ile varlık arasında, düşüncenin nesnesinin hakikatini bildiğini iddia edebileceği bir ilişki nasıl kuruluyor? Bu krizle karşı karşıya kalan eleştiri öncesi felsefe, iki tutumdan birine geri çekilir: *Dogmatizm* veya *şüphelilik*. Ya düşünce ile varlık arasında kanıtlayamadığı bir ilişkiyi ileri sürmeye devam eder ya da bilginin olanağını tümüyle reddeder. Deleuze için , eleştiri öncesi felsefenin, ontolojinin ya da varlığın kendisi üzerine bir söylemin mümkün olmadığı sürece neden olanaksızdır? Çünkü bu söylem antropolojik bir yapıya sahiptir.

Varlıkların bilgisi, yalnızca kendi dışında kalan nesneleri temsil edebilen bir insan öznesinde bulunduğu sürece imkansızdır. Deleuze'ün özetlediği gibi, ampirik bilinç önceden var olan varlığa yönelen ve temsil'i kendi öznelliğine havale eden bir bilinçtir. (bkz. Deleuze, *Difference et Repetition*, p 192)

---

<sup>57</sup> Otomatik kelimesi benim tarafımdan eklenmiştir

Kant ile felsefi söylemin öznesi ve nesnesi arasındaki ilişki kökten değişir. Ampirik bilinç ve bu bilincin yapısına temel kabul eden düşünce tarzı, nesnelerin bizim onlar hakkında sahip olduğumuz bilgiden temelde farklı olduğunu varsayar. Nesnenin bizim zihnimize ait temsilin bir yönü olduğu dışında başka bir yönü keşfedildiğinde, bunu görmezden gelmeye çalışmamaktadır.

Kant'ın eleştirel felsefesinin açığa çıkardığı şey şudur: Nesnenin gerçek doğasını gizlemek yerine bilişimiz kendisi sürece müdahil olmalı ve nesnesini oluşturmaktadır. Bununla felsefenin antropolojik varsayımlarından biri değişmektedir. Nesneler artık tür olarak farklı değildirler ve onları tanıyan özneye yabancı değildirler. Düşüncenin ve bilginin *a priori* yapısı aynı zamanda nesnenin kendisinin de *a priori* yapısı haline gelecektir. Başka bir deyişle, düşüncenin ve nesnesinin bir özdeşliği varsayılmaktadır. Böylece Kant, eleştiri-öncesi felsefeyi dogmatizme veya şüphecilğe zorlayan bilgi açmazlarının üstesinden gelmiş görünüyor. Ama bunun bir bedeli var: Eleştirel felsefede söylem'in mümkün olmasından dolayı, artık ontolojik olduğunu iddia edemeyiz. Eleştirel felsefenin nesneleri sadece sunulan olandır (Deleuze, *Difference et Repetition*, p 192). Başka bir deyişle, eleştirel felsefe, düşünce ve varlık arasındaki aşılma ayrımla karşı karşıya kaldığında, bilgi nesnelerini düşüncenin tarafına kaydırır. Bununla birlikte, nesnenin orada olduğunu ve düşünceden temelde ayrı kaldığını asla inkar etmez. Deleuze eleştirel felsefeye ait bu varsayımlarla şu sonuca varmaktadır: Kant'ta düşünce ve şey özdeştir, ama düşünceyle özdeş olan şey yalnızca göreceli bir şeydir, *kendinde varlık* olarak şey hep muğlaktır. (bkz. Deleuze, *Difference et Repetition*, p 192). Düşüncenin nesnesinin zorunlu olmadığını gösteren tür olarak farklı olan şey, hala antropolojik bir problem olarak ele alınacaktır, çünkü Kant varlığın ya da *kendinde şeyin* ara sıra ortaya çıktığı konusunda ısrar etmeye devam etmiştir.

Son olarak Deleuze, Hegel'in felsefesini incelemekle uğraşmıştır. Başlangıçta, Hyppolite ile hemfikirdir, Hegelci Mutlak bilinçle, düşünce ile varlık arasındaki aşılma ayrımların ortadan kalktığını kabul eder. Ama eleştirel felsefenin nesneleri düşüncenin yanına getirmesi gibi, Mutlak felsefe de varlığın kendisini düşüncenin tarafına getirmiştir. Bilincin nesnesi ve varsayılanın hakiki özdeşliği, temsil ile varlık arasındaki dışsal farkın, başka bir görüşte *Varlığın* kendisinin içsel farkı olduğu anlamına gelmektedir. *Kendinde*

şey artık düşüncenin dışında ve ona yabancı değildir; her ikisi de Hegel'in izini sürdüğü *Varlığın* içsel açılımındaki uğraklardır. Deleuze'un açıklaması kısa ama bizim için kilit bir noktadır, Hegelci Mutlak bilginin kaynağı yabancı olan bir bilgi hipotezini ortadan kaldırılmasındadır. ( Deleuze, *Difference et Repetition*, p 192). Bununla birlikte, düşünce ve varlığın tür olarak farklı olduğunu varsayan antropolojik yapı da dışa itelenmektedir. Düşünce nesnesinin bilgisi artık yalnızca mümkün olmakla kalmaz, aynı zamanda nihayet uygun bir şekilde ontoloji veya varlığın kendisi üzerine bir söylem olarak adlandırılabilir. Ama antropolojinin ikinci bir özelliği vardı . Yukarıda antropolojinin felsefi söylemin öznesi olan konuşan'ın insan ya da insanlık olduğunu varsaydığını söylemiştik. Eğer *Mutlak* söylemde özne ve nesne, düşünce ve varlık özdeşleşti ise, burada, konuşan varlık artık insan değil, varlığın kendisi olmalıdır. Dolayısıyla ontoloji kelimesini antropolojide yaptığımız gibi tersine çevirmeye tabi tutabiliriz: varlık üzerine söylem olarak ontoloji, aynı zamanda ontoloji varlığın ta kendisidir , başka deyişle varlığın söylemidir diye iddia edebiliriz.

*Mutlak* felsefe söylemi, bu nedenle, varlığın varlık üzerine kendi söylemidir. Deleuze, felsefenin yalnızca antropolojiden ontolojiye değil, aynı zamanda bir öz metafiziğinden de geçtiğini tartışmaya devam etmiştir. Bununla birlikte, bu özelliklerin, düşünce için görünüşünün dışında veya arkasında duran nesnenin gerçek özü tarafından temellendirildiği varsayılmaktadır. Eleştirel-öncesi felsefe böylece bir öz metafiziği olarak karakterize edilir, çünkü bir nesnenin görünüşünün ötesine, onun hakkındaki bilgimizi temellendiren öze ulaşmaya çalışmıştır. Hegel bilginin nesnesini, yani *kendinde-varlığı*, ikinci bir dünyayla, görünüşler dünyasını aşan ve temellendiren bir özler dünyası ile sınırlandırmaktadır. Aslında felsefe bu varsayımı reddederek antropolojiden kaçır ve düşüncenin, bilginin ve yansımanın yalnızca varlığın kendisinden farklı olmadığının kanısına varıp ve kaynağı yabancı olan bir bilgi hipotezini reddedecektir. Bu reddetmeyle birlikte, ikincil özler dünyasını ortaya koyma zorunluluğu ortaya çıkacaktır. Deleuze'un Hyppolite okuması, hiçbir şeyin dünyayı aşmadığı fikrini vurgular: *Perdenin arkasında görülecek hiçbir şey yoktur.* (Deleuze 193). Böylece

felsefe, kayıtsız, aşkın özden değil, özden söz ettiğinde antropoloji yerine ontoloji haline gelecektir. Deleuze bu konuyla ilgili şöyle yazmaktadır:

Söylediğim şeyin anlamını söylediğimde ve bu şekilde *Varlık* kendini söylediğinde benim söylemim mantıklı ya da tam anlamıyla felsefidir. (Deleuze, *Logique de Sens*, p193)

### 2.1.2 Güç ve Düşünce

Hegel ile Nietzsche arasında olası bir uzlaşma görülmemektedir. Nietzsche'nin felsefesi, Mutlak diyalektik karşıtı bir sistem oluşturup ve diyalektikte nihai bir sığınak bulan tüm mistifikasyonları teşhir etmeye girişmektedir (Deleuze 195).

Deleuze'ün diyalektik eleştirisinde gerçek bir karmaşıklık ile karşılaşsak bile, onun açık muhalefet dilinin altında kurulan ince ve henüz karmaşık olan bir ilişkinin ortaya çıktığı iddia edilebilir. (Houle ve Vernon 28)

Zaten bu muhalefeti açıklamak için, Deleuze *Tin Fenomenolojisi*'nin üç ilk bölümlerindeki güç, bilinç, özbilinç ve arzu tartışmalarını tekrardan ele almıştır. Bundan dolayı bu terimleri, önce *Nietzsche ve Felsefe*'de sunulan kuvvetler teorisinde, sonra da *Anlamın Mantığı*'nin eklerinde bulunan arzu açıklamasında göründükleri şekliyle incelememiz gerekecektir. Bu girişimden ortaya çıkanın, ne Hegel'i ihmal eden ne de onu kötü okuyan bir Deleuze olduğunu sağlamaya çalışmakla uğraşmak bu bölümün ilk amacı olacaktır. Deleuze'ün daha geniş külliyatına aşına olan okuyucular, onun belirli bir Hegel okumasına ve bu okumalardan ortaya çıkan bir eleştiri dizisine borçlu olduğunu bilirler. *Anlam* nosyonu, Deleuze'ün Hegel'le fikri ilişkisine dair tartışmalarımızda, konu edeceğimiz ilk nosyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda anlam-duyu, yalnızca fiziksel varlığa (koku duyusu gibi) ve anlamlı olan ile (bir kelimenin veya fikrin duyusuna) değil, aynı zamanda yöne de (örneğin, hareket ettiği yön olan tarih duygusu) atıfta bulunur.

Hyppolite anlamın herhangi bir insan formuna indirgenemeyeceğini, ancak *Varlığın* bu şekilde ifadesine atıfta bulunması gerektiğini göstermektedir. Spinoza ve diğer felsefeciler hakkındaki okumalarının kanıtladığı gibi, Deleuze de bu konumu

benimsemektedir. Deleuze için mesele, anlamın diyalektik bir sentez nosyonu aracılığıyla mı yoksa başka bir form aracılığıyla mı güvence altına alındığıdır<sup>58</sup>.

Hyppolite'in metni, Hegel'in, Kojève'de de olduğu gibi insan kolektif ruhunu *Mutlak Özne* olarak ele alan hümanist veya antropomorfik okumalarına karşı meydan okur. (Houle 136)

Hyppolite, Hegel'in *Tin Fenomenolojisi*nde, insan öz-bilincinin ve tarihinin, insanlığın ötesindeki bir Mutlak'ın somut olarak edimselleştirildiği odak noktaları olduğunu, bu odak noktalarının da kendilerini olumsuzlayarak bu Mutlak'a geri döndüğünü tartışarak anlam meselesini insan öznelliği alanından dışarı çıkarmaya çalışıyor. Bu şekilde, *Mutlak*, ampirik olana içkin olmalıdır ve onlardan farklı kalsa bile, Hyppolite bu ampirik deneyimlerin üstünde veya arkasında duran bir öze dönüşmeden insana ve tarihe anlam ve yön sağladığını iddia etmemize izin verecektir. Böylece, Hyppolite bi nevi Fenomenolojinin antropolojik koşullarını incelemektedir. Ancak antropolojik yorumdan uzaklaşarak, Hyppolite, ilk başta tespit etmediği temel bir zorlukla karşılaşır - yani, tarihi Mutlak'a döndüren içsel bir olumsuzlama olamdığı fikri:

Tarih gerçekten bu pasajın uzamıdır, ancak bu pasajın kendisi tarihsel bir gerçektir. (Deleuze 189)

Böylece, insanlık tarihinin ardışık zamanı ile Mutlak'ın ebedi doğası arasında bir kopukluk ortaya çıkar, ikinciyi birinciye karşı opak bırakır ve diyalektiğin yıkmayı amaçladığı aşkınlığı yeniden tesis edecektir. En azından Hyppolite için bu ikilem, Mutlak'ın ilk ortaya çıkışında ortaya çıkmaz; Fenomenoloji'nin üçüncü bölümünün sonunda, kendini nesnesinde bulan bilincin öz-bilinc'e geçmesiyle ortaya çıkar.

Bu, bilincin artık yabancı bir öteki tarafından yüklenmediği noktadır, Hegel'in Giriş'te vaat ettiği gibi, "mutlak bilginin kendisinin doğasını ifade edeceği noktadır. (Hegel 89)

---

71 Ayrıntılı bilgi için bkz. Nathan Widder, *Reflection on Time*, 2004 .S 34-48

Deleuze, *Hyppolite incelemesinde*, Mutlak'ın ilk görünümünde çözülen ontoloji ile ampirik insan arasındaki ilişkinin mükemmel bir şekilde belirlendiğine rağmen, ontoloji ile tarihsel insan arasındaki ilişkiden farklı olduğunu söylemektedir.

Tarihten Mutlak'a, doğru düzgün bir diyalektik geçişin olmaması, Fenomenoloji'nin uğrakları ile Mantığın uğraklarının aynı anlamda olmadığını göstermektedir (bkz Deleuze, *Desert Island*, p 195)

Deleuze için, *farklılık, kendi içinde şey*'in bulunabileceği diyalektik çelişkiden farklıdır. Hyppolite'in tanımladığı Hegel, *anlam* olarak Mutlak'ı oluşturmaktadır. Bu konuda haklıysa, Deleuze'ün ileri sürdüğü gibi, oluş, çelişkinin farktan daha az olacağı bir farklılık olarak *Varlık* nosyonunda temellendirilmelidir. *Hyppolite incelemesinde*'de Deleuze'a göre, Hegel'in farklılık ve çelişki arasındaki ayrımı, daha sonraki tüm çalışmaları için geçerli olmaya devam etmektedir.

Gerçekten de Mutlak'ın ilk ortaya çıkışında bir kopukluk ortaya çıkar. Bu aynı Hyppolite'in tanımladığı şey kadar sorunludur, belki de Hegel'in antropomorfik okumalarını çürütme göreviyle ilgili olmasa da, Deleuze'ün izlediği eleştirel yol için önemlidir.

Mutlak, hiçbir zaman tamamlanmayan *Bilim Sistemi* için zemin sağlar ve bu itibarla, Hegel'in aynı zamanda bir doğa ve psikoloji felsefesi olarak sunmayı amaçladığı bir sistemin bütününe eklemleyen bir temel taşı görevi yapmaktadır. ( Pearson 98)

Sistemin temeli ve eksiksiz bir açıklaması olarak Tin Fenomenolojisi, Hegel'in daha sonra izlediği yolun minyatür bir versiyonunu bizlere sunmaktadır; burada, *Kavram*'ın ontolojik bir türevi -Taylor'un *katı diyalektik* dediği- ampirik veya tarihsel bir diyalektik'in izini sürmekteir .

*Bu, Kavramın nasıl gerçekleştiğini ve kendisine nasıl döndüğünü ima eder.* (Taylor.C5)

Fenomenoloji'de, bilincin diyalektiğini oluşturan ilk üç bölümünde, Mutlak, ontolojik diyalektiği kendisinde içeriyor, ancak Mutlak'ı ampirik bir başlangıç noktasından türetme konusunda Mantık'tan farklı olsalar da - bilincin katı bir şey olandan

tarihsel diyalektiğe geçiş yapması, kusursuz bir şekilde ortaya çıkacaktır - ve gerçekten de, ampirik insan ile Mutlak arasındaki ilişkinin herhangi bir zamansal boyuta sahip olması için bunu yapılması gerekecektir. Aksi takdirde, diyalektik hareketindeki bilinç momentumları arasındaki ilişki, bilincin soyut deneyimi tarafından nvarsayılan soyut ve salt biçimsel bir *Kavram*'ın ilişkisinden başka bir şey değildir. Kısacası, Mutlak'ın görünüşü bu geçişi hemen etkilemelidir, yoksa kendisi soyut kalacaktır. Bu nedenle, bilincin kendi gerçeğini öz-bilinçte bulmak için izlediği diyalektik yolun doruk noktası olarak, iki temel sonucu sunmalıdır. Bilinç temelini *Mutlak*'ta bulmalı ve aynı zamanda zbilin olarak daha somut bir kavrayışa ulaşmalıdır. Bu, z-bilincin diyalektiğinin, bilincin diyalektiği ile aynı yolu izlemesine, ancak daha somut bir düzeyde, akıl olarak anlaşılan daha somut *Kavram*'a ulaşmasına izin verecektir. Soyuttan somuta doğru benzer geçişler yoluyla diyalektik, Akıl, Tin, Din ve nihayet Mutlak Bilgi yoluyla ilerleyebilir. Bununla birlikte, görüleceği gibi, *Mutlak*, özbilincin tarihsel zaman içindeki gelişimiyle ilişkisini değil, aynı zamanda kendi dünyasıyla karşılaşan ampirik bilinçle ilişkisini de etkileyen ikilemlerin ortaya çıkması tam da ilk ikili harekette ortaya çıkmaktadır.

Deleuze daha sonra *Nietzsche ve Felsefe*'de Hegel'i başka mefhumları tartışarak eleştirecektir. Ama bunları anlamamız için Hyppolite incelemesindeki tartışmaların ana hatlarını çizmemiz gerekiyordu. Deleuze, *Nietzsche ve Felsefe*'deki Hegel saldırılarını bu ampirik düzeyde başlatmaktadır. Metnin başlarında Deleuze, anlam felsefesini kuvvete sarilh bir biçimde bağlamaktadır:

Bir şeyin tanımını ve anlamını asla bulamayacağız. . . Eğer ki şeyi sahiplenene, onu smrene, ona sahip olan veya onda ifade edilen gücü bilmiyorsak. (Deleuze 3)

Bu ifade ,Nietzscheci kuvvet anlayışının Hegel'inkinden kesin olarak ayrılması gerektiğini, Nietzsche'nin Hegelcilik karşıtlığının kuvvetler teorisinde (bkz.Deleuze,Nietzsche et la Philosophie, p8) zaten açık olduğuna işaret ediyor. Böylece, bir kuvvetin diğeriyle esas ilişkisinin asla kavranmadığı fikri, özünde olumsuz bir unsur olarak algılanabilir. Ötekiyle olan ilişkisinde, kendisine boyun eğdiren g ötekinin var

olduğunu inkar etmez, kendi farklılığını olumlar ve bu farklılığın tadını çıkarır. (bkz, Deleuze, Nietzsche et la Philosophie, p 8-9)

Hegel, güçlerin ilişkisel hareketinin, önce algı nesnesinin altında yatan gerçeği sağlayarak ve ardından bilincin kendini öz bilinçte ortadan kaldırdığı iç mekanizmayı sağlayarak, nihayetinde bilincin deneyimine anlam kazandırdığını ileri sürmektedir. Bu, Deleuze'ün kendisinin Hegelci ve Nietzscheci güçler arasındaki ayrımı vurguladıktan sonra atıfta bulunduğu *Efendi* ve *Köle* diyalektiğinin arka planını oluşturmaktadır. Deleuze'a göre Hegel, güçleri soyut ilişki biçimlerine karşı somut ilişki biçimleri olarak kullanmaktadır. Hegel bu güçleri karşıtlığın (opposition) soyut ürünleri olarak diyalektik olgulara uygun kılan güçlerin doğasını bilmediğinden dolayı duyuyu yanlış yorumlamıştır. Deleuze, Hegelci güç kavramını soyut bir kavram olarak kabul ederken, merkezi bileşenin yeterliliğine meydan okumuştur. Hegel Mutlak'ın ampirik olanla ilişkisini güya mükemmel olarak belirlenmiş olduğu noktada, düşünmeği aktüelden virtüel'e bir hareket olarak göstermektedir. Böylece bir bütün olarak diyalektik hareket, aktüelden virtüel'e ve geriye doğru bir hareket olarak görülebilir.

Bu terimlerle, Hegel'in metni, *duyusal- kesinlik*'e ilişkin dolaysız şeyin fiili (soyut olsa da) deneyiminden, bir dolayımlayıcı kuvvet ilişkileri ağındaki virtüel önkoşullarına doğru hareket eder ve sonra bu virtüel Mutlak'ın aktüelleşmesini bir dizi geçiş yoluyla açıklamaya çalışmaktadır: Öz-bilinçten başlayarak, Mutlak'a bir kez daha ulaşıncaya kadar, insan ruhunun ve onun tarihteki açılımının gitgide daha somut anlatımlarına doğru ilerleyecektir. (bkz, Deleuze, Nietzsche et la Philosophie, p18)

Analizi virtüel'den geriye çeviren dayanak noktası olan , *köle* ve *efendi* diyalektiğinden önce öz-bilincin diyalektiğini tanıtan sayfalar sıklıkla gözden kaçan sayfalar olacaktır. İşte tam da bu sayfalarda kopukluk baş belası Mutlak'ın ilk görünümü, hemen analizin bir sonraki aşamasına geçmek yerine, bir dizi diyalektik olmayan entrikadan geçmek yerine, Mutlak olarak ortaya çıkmaktadır. Ampirik, ontolojik ve tarihsel olan, burada dolayimsız bırakılır ve diyalektik çelişkinin yetersizliği teşhir edilir. (Warminski 118-41)

Öz-bilinç harekettir. Ama onun kendisinden ayırdığı şey yalnızca kendisi olduğu için, bir başkalık olarak *farklılık* dolaysızca ortadan kalkacaktır. Deleuze'e göre bu farklılık kendi-içindeki *fark* değildir, [özbilinç] yalnızca **Ben** *ben'imdir* ifadesinin hareketsiz totolojisidir; ama farklılık varlık biçimine sahip olmadığı için öz-bilinç değildir. Dolayısıyla başkalık onun için bir varlık biçimi ya da ayrı bir uğraktır; ama aynı zamanda bilinç için, ikinci bir belirgin uğrak olarak bu farkla beraber kendisinin birliği de ortaya çıkmaktadır.

Bu ilk anla birlikte, özbilinç şuur biçimindedir ve duyuşal dünyanın tüm genişliği onun için korunmaktadır, ama aynı zamanda yalnızca ikinci anla beraber, öz-bilincin kendisiyle birliği ile bağlantılı olarak; duyuşal dünya onun için kalıcı bir varoluştur, ancak yalnızca görünüş olarak ya da kendi-içinde *fark* olmayan bir farklılık olarak kalacaktır. (Hegel 167)

Bu cümleler ile ilk bakışta, Hegel'in diyalektiği Deleuze'un yukardaki eleştirisinden kaçınıyor gibi görünüyor, çünkü diyalektik gerçek olan tüm karmaşıklığı içinde aşamalı olarak açıklayan bir iç hareket olarak yapılandırılmıştır. Gerçekliğin en soyut ve tek yanlı tasvirinden başlayarak, diyalektik, nasıl bu soyut gerçekliğin kendi kendisiyle çeliştiğini ve karşıtını doğurduğunu göstermiştir; bu karşıtların sonraki sentezi, bilince iki taraflı bir imge sunmaktadır. Böylece diyalektik ilerledikçe somut bir Mutlak'ın zenginliğini aşamalı olarak kuşatır, bu sayede rasyonel olan *Kavram* gerçek' olacaktır ve gerçek rasyonel olandır. Tek zorunluluk, diyalektiğin hareketinin içkin kalması ve asla sentezlenemeyecek bir öteye gönderme yapmaması için çelişki ve karşıtlığın içsel olmalarını ispatlamaktır. Gerçekten de, bir *bütünün* ötesi imkânsızdır, çünkü ötesinde herhangi bir şey, Mutlak ile olumsuz bir ilişkiye sahip olacak ve dolayısıyla arabuluculuğa tabi olacaktır. Bununla birlikte, Deleuze bu ilerlemenin başarısız olduğunu ileri sürer, çünkü *gerçek*, soyutlamaların bir sentezi yoluyla inşa edilemez. Diyalektik, gerçek bir nesneyi, mümkün olan tüm açılardan çekilmiş iki boyutlu fotoğrafları birbirine yapıştıran bir mekanizma gibi davranarak yeniden oluşturmaya çalışmaktan daha fazla somuta götüremez. Basitçe Deleuze şunu demeye çelişiyor: soyut olan diyalektik'ten somut ve pekin bilgi elde edilemez.

Bize *Benliğin* bir (tez) ve çoklu (antitez) olduğu söylenir, o zaman *Benlik* çokluğun birliği (sentez) haline gelecektir. Ya da bize *Bir*'in zaten çoklu olduğu, *Mantık Bilimin*'de *Varlık*'ın *Yokluğa* geçtiği ve oluşu ürettiği olgu olarak söyleniyor. Nietzsche'ye göre, bu tür diyalektik yöntem olarak, bol giysiler gibi, fazlasıyla belirsiz kavramlarla başlanmaktadır.

Genel (universal) olarak *Bir*, genel olarak *çokluk*, ve yine genel olarak *yokluk*. Bu gibi durumlarda gerçek, soyutlarla yeniden oluşturulur; ama çok geniş ya da çok genel bir kavramın yetersizliğini, daha az geniş ve genel olmayan *karşıt* kavramını kullanarak telafi ederken, gerçeğe yeniden birleştiğine inanan bir diyalektik ne işe yarar? Bir kavramın yetersizliğini karşıtının yetersizliğiyle birleştirerek somuta asla ulaşamaz. (bkz, Deleuze ,Nietzsche et la Philosophie, p 44)

Deleuze, farklılıkların gerçekten somut bir sentezinin, heterojenlikleri birbirine bağlayan bir ayrılma sentezi olması gerektiğini ileri sürmektedir. Diyalektik, farklılıklar arasında bir ayrılığın devamını sürdürür, ancak Deleuze, farklılıkları karşıtlar olarak ele almanın, onların yalnızca birbirleriyle iletişim kurmalarına izin verdiğine inanmaktadır. Böylece, onları özdeşlik ilkelerine teslim edecektir. Buna karşılık, meydan okuma şöyle ifade edilir:

*Farklılaşma* yaratmaktır. . . artık bir dışlama ilkesi değildir ve ayrılma artık bir ayırma aracı değildir. . . bütün sorun haklı olarak, bu ayrımın hangi koşullar altında gerçek bir sentez olduğunu bilmekten kaynaklanmıştır. (Deleuze 174)

Bu, her şeyin zıtların özdeşliği yoluyla değil, *farklılığın* yankılanması, perspektifin yer değiştirmesi, *farklılığın farklılaşması* yoluyla gerçekleşmesini gerektirir. (Deleuze, Difference et Repetition, p 175)

Ayırıcı bir sentez, *öteki* ile bir ilişki içerir, ancak bu ilişki *öteki*'nin kendisinden bir özdeşlik kurmak için geri dönüşün mümkün olmadığı bir ilişkidir. Bu koşullar altında rasyonel ve gerçek birbirine bağlı kalacaktır. Ancak, hiçbir şekilde birbirine benzemeyeceklerdir. Genel anlamda, Deleuze kuvvet kavramının, Nietzsche ise, kendinde-şeyin soyut olduğu iddiasını Hegel'e atfederler, çünkü herhangi bir şey kendi somutluğu içinde kendi dışına gönderme yapabilecektir.

Ne fiziksel atomculuk ne de psikolojik *Ego*, nesnelerinin zorunlu çoğulluğunu ve farklılığını açıklayamaz. Ancak, bunlar kuvvet terminolojisine tercüme edildiklerinde tutarlı hale gelirler. (Deleuze 6-7)

İlk bakışta, Deleuze'ün Nietzscheci güç açıklaması, herhangi bir tözsel bağlantıya sahip olamayacak kadar metaforik ve dirimsel görünüyor. *Her güç, bir gerçekliğin niceliğini sahiplenme, tahakküm ve sömürüdür.* (Deleuze, Nietzsche et la Philosophie, p3)

Yeni bir güç, her şeyden önce güçlerin maskesine bağlanarak ortaya çıkabilir, bir nesneye sahip olabilir. Üstün bir gücün kendi farklılığını onaylaması, Fenomenoloji'deki veya diğer herhangi bir uygun felsefi incelemedeki dilden tamamen uzak görünüyor.

Bununla birlikte, kuvvetler'in bu kişileştirilmesindeki bariz felsefi özensizliğe rağmen, Deleuze'a göre, gerekli kesinlikten yoksun olanın Hegel'in karşıtlık, çelişki ve olumsuzlama nosyonlarıdır. Kuvvetler yalnızca karşılıklı muhalefet yoluyla belirlendiklerinde soyut kalırlar. Deleuze için Hegel'in açıklaması tek taraflı ve eksik kalıyor çünkü güçleri oldukları gibi yapan gücü ortadan kaldırıyor: Hegel aslında kuvvet yerine soyut olan kavramlar hareketi önermektedir. Hegel, Mutlak İde'deki tekil ve evrenselin gerçek ilişkisinin yerine, tikelin genel olarak kavramla olan soyut ilişkisini öne sürmektedir.

Buna karşılık Deleuze, Nietzsche'nin yaklaşımının soyut kuvvet temsillerinin ötesine geçen titiz bir dramatizasyon yöntemini yansıttığını öne sürmektedir. (bkz, Deleuze, Nietzsche et La Philosophie, p 79)

*Aktif, reaktif, egemen ve itaatkâr* gibi terimler, gücün doğasını somut olarak ifade ederler. Deleuze için bu terimler şeylerin, kavramların ve olayların anlamını destekleyen ve onları dolayımamaya karşı inatla dirençli kılan bir asimetri ve karşıtlığı ifade ederler. Deleuze ayrıca bu asimetrinin, yığınlık (Miktar) ve niteliğin yeniden düşünülmesini aramaktadır. Miktar, sayı olarak ele alındığında ve sayma birimleriyle ilişkilendirildiğinde, kendi içinde birimlere sahip olmadığı için soyut kalacaktır. Daha somut bir düzeyde birliklerin ya da ilişkilerinin önceden var olduğu, ancak yalnızca

uyumsuz güç ilişkilerinin bulunduğu düzey ele alındığında, nicelik bir sayı olamak yerine, yalnızca bir ilişki olabilir: kendinde nicelik yoktur. Deleuze'e göre, nicelik farkı, çelişkiden farklı olan ve gücün özünü belirleyen içsel bir farklılıktır. Yığınlık farkı, niceliğin özü olduğundan, soyutlama dışında niceliklerin eşitlenmesi de mümkün değildir:

Nicelikteki farklılık, kuvvetin ve kuvvetin kuvvetle ilişkisinin özüdür. Zıt anlamlara sahip oldukları söylene bile iki eşit kuvvet rüyası görmek, kaba bir rüyadır, canlıların içine battığı ama kimyanın ortadan kaldırdığı istatistiksel bir rüyadır. (Deleuze, *Difference et Repetition*, p 43)

Böylece kuvvetler, diğer kuvvetlerle olan ilişkiler tarafından oluşturulur ve sadece dışsal olarak kalmayacaklardır. Niteliğin nicelik olmak için kendini olumsuzladığı ve her ikisinin de ölçü olarak sentezlendiği, tüm niteliklerin nicelleştirilebilmesini ve dolayısıyla ölçülebilmesini sağlayan Hegel mantığının diyalektik ilerlemesine karşı, Deleuze, somut ilişkilerde ayrıştırıcı bir sentezi etkileyen nicelik farkını ortaya koymaktadır.

Deleuze'e göre yoğun nicelik, kendini biçimde gösterecektir. Kuvvet alanında, mesele bir güç ve zayıflık ilişkisidir: eşit olmayan güç ilişkilerinde, boyun eğen bir diğerine tahakküm etmelidir, ancak ilişkinin uyumsuzluğu, bu hiyerarşinin asla direnişsiz olmadığını göstermektedir. Böylece bu güç ilişkileri akış veya dengesizlikteki eşitsizlik ilişkileridir. Bununla birlikte, nicelikteki farklılık, zorunlu olarak, niteliğin eşitlenemeyen, nicelikler arasındaki farkta eşitlenemeyen yönü olan kaliteyi ortaya çıkaracaktır. (bkz, Deleuze, *Difference et Repetition*, p 43-44)

Dolayısıyla zayıflık, etkin ve tepkisel arasında olana indirgenemez, bu bir niteliksel farklılıktır: egemen kuvvetler etkindir, yani komuta ederler, yaratırlar, dönüştürürler ve üstesinden gelirler; hükmedilen güçler reaktiftir ve uyum, uzlaşma ve fayda düşüncesiyle çalışmaktadırlar. (Deleuze, *Difference et Repetition*, p 40-44)

Böylece, kuvvetin aktif veya reaktif niteliği, sürekli gerilim ve dönüşüm ilişkilerinde gücünü uyguladığı araçlardan ibarettir. (Deleuze 54)

Son olarak, güçlerin yapılandırılması, Deleuze tarafından şu şekilde ileri sürülüyor: Nietzsche gücün niteliğinin ilkesi ve ilgili güçlerin anlamının anlamı olarak *güç istencini* ortaya koymaktadır. (bkz Deleuze, Nietzsche et la Philosophie, p 83- 85)

*Güç istenci*, aktif ve reaktif kavramların yapılandırılmasıdır. Kuvvetler ifade ederle ve bu ifade ya olumlu ya da olumsuzdur, bir çekişmeyi onaylama ya da reddetme isteğidir: Bir iradenin istediği, niteliğine bağlı olarak, farklılığını onaylamak ya da farklı olanı yadsımaktır. (Deleuze, Nietzsche et la Philosophie, p78)

Olumlu ve olumsuz güç iradeyi yakından ilişkilendirir. Ancak bu aktif ve reaktif güçlerle aynı şey oldukları anlamına gelmemektedir. Olumlama, etkin güçlerin baskın hale gelmesini ifade ederken, olumsuzlama onların tepkisel hale gelmelerindeki güçleri ifade edecektir. Bu düşünce, elbette, Nietzsche'nin *efendi* ve *köle* olarak adlandırdığı mefhumu ve *güç istemini* birbirinden ayıracaktır. İlki, çekişmeyi, çatışmayı ve kimliğini güvence altına almak için değil, sınırlarını aşmak ve kendini aşmak için bir irade ifade eder ve onaylar; ikincisi, çekişmeyi ve çatışmayı kötü olarak kınar ve karşıtlık yoluyla kimliğini doğru-olan olarak onaylar. Nietzsche , diyalektiği dünyanın kölece bir kavrayışına bağlamıştır:

Tüm efendi/köle diyalektiği, kölenin anlayışdır, hınç insanının iktidara sahip olduğu imgedir. Hegelci efendi imgesinin altında her zaman köleyi buluruz. (Nietzsche10).

Nietzsche'nin karşıt değerler hakkında söylediği gibi,

... bunlar sadece ön plandaki tahminlerdir, geçici perspektiflerdir, hatta belki bir kuytudan, belki de aşağıdan, sanki kurbağa perspektiflerindendirler. (Nietzsche, Gay Science, p 2)

## **2.2 Zaman ve Olay**

### **2.2.1 Aktüelleşmek**

Eğer anlam ve *olay* mefhumlarını temsil'e dayalı felsefelerden farklı olarak tanımlayacaksak o zaman değişim ve süreç meselesini başka bir zaman tanımını üzerine kurmamız gerekecektir. Alışlagelmiş zaman, Hegel'de gördüğümüz gibi üç parçadan

yani, şimdi, geçmiş ve gelecekte oluşmuştur. *Fark ve Tekrar*'da Gilles Deleuze, zamanı, üç sentez etrafında inşa etmektedir. Bu üç sentez önümüzdeki kısımlarda geniş biçimde tartışılacaktır.

*Şimdiki* zaman, alışkanlık olarak anlaşılan birinci sentezin alanındadır. Geçmiş ve gelecek diğer iki sentezle açıklanmıştır.

Bu kısımda tartışacağımız nosyon şu olacaktır: *Zaman değişmenin değişmez olan yapısıdır* yani tüm değişmelere izin veren değişmez olan şey zaman'dır. Süreç, zamanın sentezlerinde, herhangi bir ilişkisizlik nosyonunun geçersiz kılınacağı şekilde tüm parçalardaki dönüşümden ibarettir. Böylece, makinenin özü onun işleyinden ayrı kalmayacaktır. Zamanın sentezleri, bir şeyin süreçleri değil, bir şeyin *kendi-içinde* yer almaktadır. Örneğin, süreç alışığa gelmiş bir dizi olayı alışılmış olaylara dönüştürdüğünde, aslında geçmişi ve geleceği yaşayan *şimdiki* zamana dönüştürmektedir.

Zaman sentezleri hangi işlemin öncelikli olarak alındığına bağlı olarak, birbirinden farklı belirlenim biçimlerine sahip, karşılıklı bağımlı sentezlerdir. Deleuze, belirlenimler ve süreçler arasında, iç içe girmiş bir ağ kurmak için zaman sentezlerini öne sürmektedir. Bu karşılıklı ilişkiler ağı, önceliğin veya geçmişin tekrardan şimdiki zamana dönmesinden kaynaklanmaktadır.

Sentezler bir hiyerarşiye göre düzenlenemez, çünkü her birinin diğerlerinden önce geldiği bir an vardır ve aralarında bir öncelik ilişkisi olsa bile bu öncelik, diğer türden ilişkilere bağlıdır. (Williams 2008, Giriş,b)

Bu nedenle Deleuze bize, üçüncü zaman sentezinde aynı yeninin olumlanmasında olduğu gibi, spekülative hareketlere bağlı olan belirlenim ilişkilerinin aşkın çıkarımları etrafında inşa edilmiş bir zaman anlayışını sunmaktadır.

*Ebedi dönüş*'e ilişkin, zaman'a yeni yaklaşımın zorluğu aynı zamanda Deleuze'ün tüm yazılarında karşımıza çıkmaktadır. Nietzsche'nin son derece yaratıcı yorumları, *Fark ve Tekrar*'daki yaygınlığı ve önemi nedeniyle Deleuze'deki kritik sorunları ortaya çıkarmayı başarmıştır. Dönüş fikri, özellikle II, IV ve V. bölümlerin kapanış pasajlarında ve sonuç kısmında, kitabın en özgün ve zor argümanlarının bir araya

geldiği birçok noktada karşımıza çıkmaktadır. Bu ifade, kitabın ana ilkelerini yansıtan bir üslup tekrarı biçimine göre, ifade edilecek veya çeşitli şekillerde yeniden ifade edilecek en son ve en önemli ilkelerden biri olarak belirler:

*Aynı* geri gelmez, benzer geri dönmez, ama *Aynı*, dönenin, yani *Farklının* dönüşüdür; *Benzer*, dönenin, yani *Farklının* dönüşüdür. (Deleuze 384)

*Aynı*<sup>69</sup>, *Farklı* ve *Benzersiz* üzerindeki büyük harfler, belirli durumlara veya örneklere tekabül etmekten ziyade her birinin evrensel fikir oldukların göstermektedir. Böylece *Aynı* olan herhangi bir şey, tanımlanmış herhangi bir farklılıktan ziyade saf farkın geri dönüşüdür. Herhangi bir benzerlik, saf farkın geri dönüşüdür.

*Ebedi dönüş*, bu nedenle, yalnızca saf farklılık ya da farklılık'ın kendi-içinde geri dönmesi demektir. Hiç bir benzer iki şey asla *Aynı* olmaz; farklılığın kendi içinde bir farklılık kavramına tekabül ettiği yerde kimlik veya olumsuzlamaya olan herhangi bir bağımlılıktan arınmıştır.

*Aynı* olanın geri dönenin dönüşü olduğu ifadesi, Deleuze'ün *ebedi dönüş*le ilişkili olarak geliştirilen içkinlik felsefesinin temel ifadesidir: hiçbir şey farklılığın dönüşünden kaçamaz ve aynıının aşkın bir alanı yoktur. *Fark ve Tekrar*'ın I. bölümünde incelendiği ve tanımlandığı gibi, kendi içinde farklılık, iki kimlik arasındaki bir fark veya bir kimliğin olumsuzlanması değildir. Bu şekilde tanımlansaydı, *Aynı* şey farkla geri döneceğinden, yukarıda bahsi geçen ilke totolojik olurdu. İlke bu şekilde totolojik değildir ve bunu ifade etmenin başka bir yolu, *Aynı* olarak karşılaştığımız her şeyin *Aynı*'nın geri gelemeyeceğini ve *Aynı* aracılığıyla belirlenemeyen bir farkın geri döndüğünü varsaymaktadır. Kitapdaki ( *Fark ve Tekrar*), Fransa İhtilalını açıklama tarzı çok ufk açıcıdır, buna benzer olan olaylar farklı ülkelerde de vardır, Çanakkale zaferini Türk milleti her sene kutlamıyor, Çanakkale zaferi her sene kendini tekrar etmektedir. Tekrar olan şey aslında bir olgudur. ( Event)

Tanımlanmış veya karşılaştırılabilir herhangi bir '*bu*' veya '*o*' asla geri gelmeyecek ve yalnızca tanımlayamadığımız farklılıklar sayesinde ortaya çıkacaklar. Bu

---

<sup>59</sup> Same

aslında bir süreci tanımlayan ilkedir. Bu ilke, atıf referansı olarak veya temsil edilebilen bir kimlik sayesinde *Aynı* olarak tanımlanan hiçbir şeyin asla geri dönmemesi anlamına gelmektedir. *Aynı*, zamanda, *başka* bir *şeye benzeyen-olarak* tanımlanabilecek hiçbir şeyin geri dönmeyeceği anlamına gelmektedir. *Aynı* kalan tek şey farklılığın dönüşüdür yani benzer kalan tek şey farklılığın dönüşüdür. Bu yüzden Deleuze'un *ebedi dönüş* açıklaması, zamanı bir döngü veya daha önce olanın tekrar olduğu yerde bir geri dönüş veya aynı biçimde geri dönen, daha önce olana benzer şekilde tekrar eden herhangi bir versiyondan ayırt edilmelidir.

Aslında yeniden doğuş, reenkarnasyon, özdeş döngüler, aynı olayların anımsanması ve olayların, fikirlerin ve hatta kalıpların tekrarı gibi herhangi bir ebedi dönüş kavramına doğrudan karşıdır. Saf fark, yani temsil edilmeyen ve önceki olaylarda özdeşliği yutan her şey, onları yeniden yutmak için bir kez daha yeni kimlikler ve temsiller içinde geri döner.

Kendi-içinde **fark** dışında hiçbir şey geri gelmez. Bu saf farkın işleyişi üzerine yapılan tartışma, *Fark ve Tekrar*'da daha önce iki kez karşımıza çıkmaktadır. Alışkanlığın ilk sentezi. Alışkanlık aynı olayların ve şeylerin tekrarı değil, daha ziyade onların pasif dönüşümü veya başkalaşımıdır. Zorunlu süreç olarak bu başkalaşımın koşulu, farklılığın *ebedi dönüşünden* kaynaklanıyor.

Saf geçmişteki ilişkilerin sürekli bir varyasyonunun olduğu fark her *şimdi*'yi kendinden ve diğer tüm *şimdilerden* farklı olarak geriye doğru çekmektedir. Yine de, *şimdilerin* bu geçişi için gerekli koşul olarak farklılığın ebedi dönüşün karşımıza çıkmaktadır. Üçüncü sentez olmadan, Deleuze'un birinci ve ikinci sentezleri, bir dizi soruyu cevapsız ve kötü açıklanmış bırakacaktır. Bunun nedeni, her ikisinin de kimliğe ve etkinliğe bağlı olması ve her ikisinin de olasılıkların kademeli olarak medydan çıkmaları veya aynı süreçlerin sürekli geri dönüşü açısından açıklamaya açık olmasıdır. Yaşayan *şimdinin* ilk sentezi, şimdiki zamanda bir etkinliğe bağlıdır, ancak buna indirgenemez. Bu tür faaliyetler neden tüketilemez veya belirli bir dizi olasılıkla sınırlı değildir? Bunun nedeni, bu tür her bir faaliyetin ve tanımlanmış herhangi bir olasılığın, yalnızca farkın geri dönüşü yoluyla gerçekleşmesinin bir kader olmasıdır.

Tanımlanmış herhangi bir olasılık benzersizdir. Yeniliğin saf farklılık yoluyla belirlenimi içinde, olasılığın gelecekteki bir belirlenimi üzerinde nihai bir etkisi yoktur. Neden saf geçmişin sentezi devam eden bir süreçtir ve belirli bir noktada durmayan veya gerçekten daha az sayıda yeni *şimdi* ortaya çıktıkça, saf geçmişten geçmek zorunda kaldıkça yavaş yavaş yavaşlamayan bir süreçtir? Çünkü saf geçmiş, yaşayan her *şimdide* yeni ve farklı bir gelecek olarak ebediyen geri döner.

Ebedi dönüş, saf geçmişi yeniden yığınlaştırır ve yaşayan *şimdiyi* yeniden alevlendirir. Farklılığın ebedi dönüşü, özdeşliğin gerekliliğini tekrar edilemez olarak açıklarken, aynı zamanda Deleuze'ün sisteminin açıklığının altını çizmektedir. (Grosz 141)

William James'in bu konuyu anlamamız için güzel bir örneği vardır:

Bir çekiç, bir örsün üzerinde sıcak bir metal çubuğunu döver. Her darbe aynı sesi çıkarıyor, moleküler yapıyı aynı şekilde değiştiriyor, bin yıl önce bir kenarda ve bin mil ötede bir örs üzerinde elde edilene benzer değişiklikler elde edilebilir diye düşünebiliriz. (William 181)

*Eğer bir Çocuk elini sobaya yaklaşıncı cildi yanıyorsa bin sene sonra bile dünyanın herhangi bir yerinde başka bir çocuk aynı deneyimi yaşayacaktır* ifadesinde, gerçekten de *Aynılık* ve *Benzerlik* vardır.

Ancak her darbenin, her örsün, daha önce ve sonra gelecek olanlardan farklı olma biçiminden kaynaklanıyorlar (Şu an ve buradaki çocuk ve odadaki soba, bin sene önce Romadaki bir çocuk ve soba benzeseler bile, ellerinin yanması bin sene önce ve şimdiki zamanda olanların farklı oluş biçimlerinden dolayı vuku bulmaktadır). Çünkü her birisi yeni farklılıklara sebep olacaklardır. Bu yeni farklılıklar *saf farkın* dönüşüleridirler. Bunlar sadece çekicinin her yeni darbesindeki farklılıklar değil, daha ziyade her *şimdiki* zamana ve her geçmiş darbeye doğru giden sentezlerdeki farklılıklardan ibaretlerdir.

Geçmişteki her darbeye, geçmişin tamamında saf geçmiş ya da geçmiş farklılıkların deposu olarak ortaya çıkan farklılıklar arasındaki ilişkilerden ve sentezlerdeki farklılıklardan ibaretlerdir. Herhangi bir yeni darbe, yeni bir yankılanan

çınlama gelecekte farklı bir şekilde geri dönecek olan sentezlerdirler. Bu tür darbeleri, hatta bir darbe ve yankılanmanın dayanılmaz bir migrenin dönüşünü tetiklediğindeki devrilme noktasını karşılaştıramayacağımız anlamına gelmez. Söylenmek istenen şey şudur: farkın geri dönüşünü de hesaba katmadıkça tüm süreci kaçırmış oluruz.

Düzenliliği, kalıpları, istatistiksel kuralları veya olasılıkları terk etmemiz gerekmiyor. Bunlar, gerçek süreçlerin yalnızca kısmi bir temsilidir ve gelecekteki olaylarla ilişki kurmanın en iyi veya tek yolu olarak algılanabilirler. Fakat geleceğin her tür olaya açık olduğu özelliğnin yanlış anlaşılmasına yol açabilirler.

*Aynı ve Benzer*, yalnızca her seferinde daha önce ve daha sonra gelecek olan her şeyi kapsayan gerekli araçlardır. Ama bunlardan hangisinden biri tutarlı ve geçerli sayılabilir? Ve diğer zaman felsefeleriyle hatta diğer *ebedi dönüş* açıklamalarıyla karşılaştırıldığında hangisi doğru sayılabilir? Sadece dönüşte olan *fark* var mı? Deleuze'ün felsefesinde *ebedi dönüş* önemli midir? Yoksa *Farklılığın* dönüşüne ilişkin bu iddiaları, daha anlamlı olan çağdaş bilimin yanında tutarlı bir şekilde ilerlediği noktalardan basitçe ayırabilir miyiz?

Ebedi dönüşü ortadan kaldırırsak, o zaman Deleuze'ün alışkanlık ve hafıza açıklamalarını *tekrar* olarak ele almalıyız. Böylece bu açıklamaları etkisiz hale getirmiş oluruz. Aslında, onun yeni *tekrar* tanımını, bir dizi gözlem üzerine haritalanmış hafif bir varsayıma dönüştürüyoruz. *Farkın* geri dönüşüne ilişkin son açıklamalarından hemen önce, Deleuze bizlere Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüş't*ünün dramatik ve yaratıcı bir okumasını sunmaktadır.

İşte Nietzsche'nin kitabından *ebedi dönüşü* ifade etmenin yollarından biri: Geri dönüp önümüzde uzanan o uzun, korkunç şeritten aşağı koşmamalı mıyız? Bu, Nietzsche'nin *ebedi dönüş* doktrinini belirttiği metinlerden biridir, ancak bu okumanın ayrıntılarına girmeyeceğim; çünkü başka yerlerde iyi ve kapsamlı bir şekilde incelenmiştir. (Pearson147)

*Ebedi dönüş* ilkesi, yalnızca yeni ve olumlanacak bir farklılıkla ilgili değildir; şiddeti, ölümü ve canlılara yapılan en zor imtihanları konu almıştır. Ebedi dönüş ve zaman sentezleriyle olan ilişkisini bir kenara bırakırsak şeritten aşağı koşma cesaretimiz yok

demektir. Bu cesaretsizlik Deleuze'ü tutarsız ve anlamsız mefhumlara tutunan bir filozof haline getirecektir.

*Böyle Buyurdu Zerdüşt* tarafından ortaya atılan Zerdüşt'ün ruh halleri ve ebedi dönüş etrafındaki eylemleri hakkında bize üç önemli sorunun tartışması sunulmaktadır.

*Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ün bitmemiş olduğunu, Zerdüşt'ün ölümünü ima ederek bir sonucu olması gerektiğini yalnızca biliyoruz. (Deleuze 380)

Zamanın üçüncü sentezi üzerine tartışmasında gördüğümüz gibi, ölüm ve kriz Deleuze'ün bu sentez anlayışının merkezinde yer alır, ancak bu tam olarak *ebedi dönüş* fikrinde anlaşılabilir hale gelecektir. *Aynının* ebedi dönüşmesinin fikri, aynı zamanda, aynı kötülüğün ve aynı zahmetin ebedi dönüşünde, dünyadaki tüm kötülük ve zahmetten kaçma çabalarının başarısız olmaya mahkûm olduğunun kavranmasıyla umutsuzluğa ve ıstıraba yol açmaya mahkûm bir görüştür. Deleuze, *Aynının* yok olmasında ve yalnızca saf farklılığın geri dönüşünde ısrar ediyorsa nedeni budur.

*Aynının* ebedi dönüşü Zerdüşt için büyük bir tehdittir. Başka sorunları gündeme getirmesinin nedeni de budur: ne *Her şeyin* ne de *Aynı'nın* geri dönmediğinin ifşası, farklı bir ıstırap olsa da, *Aynı'nın* ve *Her Şeyin* dönüşüne olan inanç kadar ıstırapı ima etmez. (Nietzsche, Thus Spoken Zarathustra, p381)

Bu cümle, ölümle ilgili iki tür ıstırap arasında bir geçişe işaret etmektedir. Bir zamanlar tekrar görmek istemeyeceğimiz şeylerin geri dönüşüyle ilgili ıstırapın olduğu yerde, şimdi sevdiğimiz şeylerin gidişinin ıstırapı vardır. Sonsuz bir monotonluğun yerini, şiddetli bir yeniliğin geri dönüşüyle sürülen sonsuz bir ölüm alacaktır.

Şiddet dereceleri, özdeşleşmiş her şeyi, aynı olan her şeyi bir daha geri dönmek üzere yok edecektir. (Klossowski 69)

*Ebedi dönüşteki* zaman sentezi *şimdi-geçmiş* ve *gelecek* ile farklı şekilde ilişki kuran değişmez bir yapıya dayanmaktadır. Zaman aslında bu yapının ta kendisidir. Her gün tekrar olan olaylarla karşılıyoruz, bu durumda, yeni veyahut aynı olaylar şimdiki ana geçmiş ve yarın olacaklarla birlikte tekrardan gelecekler, diye söylenebiliriz. Fakat *şimdi*

denen şeyin varolmadığını varsayabiliriz. Çünkü, eğer zaman bir çizgi üzerinde algılanır ise, *şimdiki* zaman sürekli elimizden kayıp gidecektir.

Deleuze'a göre geçmiş denen zaman veya olaylar aslında şimdidir, *şimdi* geçmişin dönüşüdür. Geçmiş bir yığınlık halinde geri gelir ama bu dönüş *Aynıların* dönüşü değildir. *Farkın* saf halindeki dönüşümüdür. Gelecek aslında şimdiki anda katlanmış bir şekilde var olabilecektir, gelecek *şimdinin şimdisi* olacaktır. Bu yapı, artık zamanı *şimdi-geçmiş-gelecek* ile bize sunmaz. *Ebedi dönüş*ten kaynaklanan değişim, bize acı verecek çizgisel zamanın değişimine izin veren yapıdır. ( GoodChild 96)

Bu fikirleri net anlamamız için Deleuze'un üç zaman sentezini tartışmamız gerekecektir. Bu sentezler onun *Sinema I ve 2*, *Anlam Mantıp*'ı adlı eserlerinde bile bizi bırakmıyacaktır.

### 2.2.2 Zamanın Sentezleri

Tartışmaya devam etmeden önce sentez kelimesine bir açıklık getirmek gerekiyor. Bu kısımda bahsi geçen zaman sentezlerinin nedeni ebedi dönüştür. Aslında zaman ebedi dönüşün kendisidir. Bizim zamanla olan tüm ilişkilerimiz ve dış dünyadaki değişimlerin sebebi ebedi dönüştür. Aslında zaman sentezleri ebedi dönüşün sonuçlarıdır. Bu karşılaştırma ne kadar tehlikeli olsa da okurun daha rahat devam etmesi için gerekli görünüyor: Hegel için diyalektik neyse Deleuze için ebedi dönüş odur. Fakat bu karşılaştırmaya içkinlik noktasından bakmalıyız. Diyalektik bir metod değildir. Aynı zamanda diyalektik aşkın bir zamanın işleyiş şekli de değildir. Diyalektik bilinc'in zorunlu hareketidir. Deleuze için zaman, aşkın bir öznenin koşulu olmamasıyla birlikte var olan bir yapıdır. Değişim ve harekete içkin olan zaman *ebedi dönüştür*. Ebedi dönüş gündelik hayatımızdaki farklı deneyimlerimizde farklı sentezlerle karşımıza çıkmaktadır. Sentez denildiği zaman maksat bir öznenin veyahut hareket neticesinde soyutlanan zamanın farklı deneyim biçimleri veya kompozisyonları değildir. Değişim ve zamanı farklı deneyimlememize sebep olan şey *ebedi dönüştür*. Eğer zamanın sentezleri var ise bunun nedeni ebedi dönüştür. Vürüel olan hakiki zaman ebedi dönüştür.

Kant aşkın deneyim koşulları olarak zaman ve mekan'a bir görev vermektedir. Bizim tanımımızdan kaçan zaman dış dünyadaki şeyleri bir *tasarım* olarak zihinimize

sunmaktadır. Bu soyut ve genel bir *tasarımdır*. Aksine, Deleuze canlıların gösterdiği veya deneyimlediği somut durumlarla ilgilenmiştir.

Bir deneyim söz konusu olduğunda, beklenen bir şeyin olmadığı yerde tökezlemek, yerini başka bir şeye verecektedir (Sevgilisinin eski eşini yakından gördü ve orada hemen ayrılık kararı aldı). Bu deneyim zamanla bir bağlantı içindedir. Farz edelim ki kişi sevgilisinin eski eşinin fotoğrafını çirkin bulmuştu ama onu yakından yakışıklı buldu, sonra kızkandı ve sonra ayrılık kararı aldı. Burada bir beklenti söz konusu olabilir.

Deleuze özellikle beklenti örneğine dikkat çekmektedir: filozoflar daha önce zaten bunu çalışmışlardı: Elimi sobaya yaklaşıtıyorum elim yanıyor ve hemen elimi sobanın yakınından çekiyorum. Elimi sobaya yaklaştırmam ve yanması arka arkaya gelen iki deneyim ve aksiyondur bu olay çiftlerinin tekrarı ile beklentinin olasılığına ikna oluruz. Nerede ve ne zaman elim sobaya değerse, elim yanacak ve acı çekeceğim. Demek elim sobaya yaklaştığında yanma deneyimi tekrar olacaktır. Bu olay serisinin farklı üyeleri arasında nedensel bir ilişki olmadığını varsayarsak *tekrar*, nesnel bir özellik olmaktan çıkacaktır. Böylece, *tekrar* deneyimleyende var olan bir olgu haline gelecektir.

Cildimdeki acıyı hiss etmek için, benim acıyı bir beklenti olarak anlamam için cildimin ısıya duyarlı olması gerekecektir. Bir masanın yapıldığı ahşap veyahut bir köpeğin tüğlerinden alerji kapalı cildimin rengi değişecektir çünkü passiftir. Bu nedenle, beklentiye yalnızca insan deneyimleriyle ilişkilendirmek yanlış olacaktır. Beklenti daha ziyade, *şimdiye* ait insanın gelecekle pasif olarak bilinçsiz bir ilişki edinme özelliğidir (bir ördek civcivinin ilk defa suya atlamasını haya edin). Deleuze, yaşanan *şimdiki* zamanın koşulunu, geçmişin sentezlendiği zamanın pasif bir sentezi olduğu sonucuna varmaktadır. Buna, *şimdiki* zamanda var olan geleceğe yönelik bir davranış olarak sentez alışkanlığı <sup>60</sup> diyor - *şimdiki* zamanın bir yöne sahip olma sebebi bu sentezdir. Örneğin *şimdiki* zaman gelecek zamana göre geride ve geçmiş zamana göre önde kalır yani bir çizgi üzerinde geriye veya ileriye doğru bir yöne sahip olabilir. Eğer birisi başından geçeni geçmişten anlatmaya başlıyorsa *şimdiki* zaman ilerleyici bir yönde hareket etmektedir.

---

<sup>60</sup> Habitus

Geçmişten geleceğe: Pasif sentez veya kasılma esasen simetrik olarak : şimdiki zamanda geçmişten geleceğe doğru gidecektir. (Deleuze 71)

Geçmişteki bir eylemi tekrarladığımızda, bir basamak yukarı çıkarak, *tekrar* dizisi *şimdiki* zamanda sentezlenecektir. James'in dediği gibi, bizler sarhoşken bile, önceki *tekrarların* bir kaydızıdır. ( bkz. James. Logic of Sense, p 84). Bu kayıt, ileriye dönük bir hareket olarak, geleceğe dair bir beklenti içinde olmamıza izin vermektedir. Deleuze'a göre zamanın edilgen sentezi, X anında belirli bir olayın olması anlamında beklentinin nedeni ( Y anında belirli bir olayın nedeni) olmaktan daha ziyade, zamanın pasif bir sentezi olduğu için mümkün olmuştur. *Geçmiş, şimdi* aracılığıyla *geleceğe* yansıtılır. Yani, önceden tasarlanan bir beklenti vardır. Beklentinin oluşması için böyle bir sentez zorunlu olarak var olmalıdır. ( bkz, James, Logic of Sense, p 87)

Beklentiye dayanan herhangi bir sürecin kendisi, bu edilgen senteze dayanmalıdır; beklentinin ortaya çıkma anını ısrarla ipe çekiyorsak, önceki anla ilişkisini anlamadan sonraki süreci tam olarak anlamadığımız anlamına gelecektir. Bu argümanlar dizisi bizi hızlı bir şekilde şu kapsamlı sonuca götürmektedir:

Başka bir deyişle, hafızanın ve anlamamanın aktif sentezleri, hayal gücünün pasif sentezlerinin üzerine bindirilmiştir. (bkz,Deleuze, Difference et Repetition, 71- 97)

Çünkü, alışkanlık olarak tanımlanan zamanın pasif sentezi sebebiyle, yalnızca *şimdiki* zamanı beklenti olarak algılayıp ve geçmişle geleceğe bağlayabiliyoruz. Sadece geçmişten geleceğe giden doğrultusuna sahibizdir.

Doğru koşullar göz önüne alındığında, beklentiye yol açan herhangi bir geçmiş kayıttan bağımsız olarak aynı şeyin olacağını nereden biliyoruz? Bir beklenti bir deneyimdir ama zamanın yönünü anlamak için gerekli mi? Bu, bir bilgiden soyutlamayla elde edilemez mi? Mesela fizik yasaları (bu neden, bu etkiden önce gelmelidir) veya biyolojide, A bitkisi belli bir çevresel değişime X şekilde tepki verecek mi? Deleuze'un cevabı şöyle olacaktır: Bir şey başka bir şeyle herhangi bir etkileşime girdiği zaman, o şey belli bir ölçüde tutarlılığı olan beklentiyle eşlik edecektir. *Tekrar* - bir şey tekrarlanmış olarak algılanmadıkça algılanmaz. Beklenti ve *tekrar* yalnızca *şimdiki* zamanın durumları değildir. *Tekrar* ve beklentinin gerçek bir şeyle ilişki içinde

oldukları önceden varsayılır ise o zaman *tekrar* ve beklenti şeyin *şimdiki* haliyle gelecekte olan olayın arasındaki tutarlılığı oluşturmak için koşul görevini üstlenecektir. Deleuze, gerekli koşullardan *şimdiki* zamanın genel biçimini çıkarrarak, herhangi bir deneyimin *tekrara* bağlı kılmıştır. Böylece, beklenti bir alışkanlık olarak pasif senteze bağlıdır ve ona ihtiyaç duyacaktır.

Deleuze, farklı pasif sentez türlerini ayırt etmeye devam edip ve bunları, temsil gibi aktif olan sentezlerden ayırt etmekle uğraşmıştır. Böylece, sentezler, başkaları tarafından varsayıldığı anlamda öncelik açısından sıralanabilecektir.

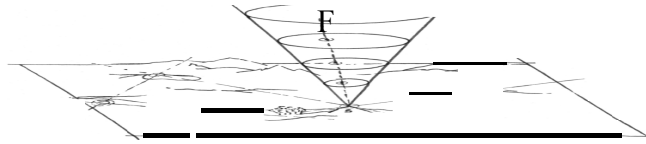
Birinci sentez, koşul olarak zamanın pasif sentezidir. Tekrarlama yoluyla herhangi bir pasif daralma, zaman içindeki bir serinin *şimdiki* zamana yerleşebileceğini varsaymaktadır. İkincisi, duyumların tekrarlarının edilgen sentezidir. Bir duyu, birçok farklı duyumun üzerine atılan bir şemsiyedir. Bunlar anlam oluşturmak için tekrarlandıkça sentezleneceklerdir. Örneğin, şu kafede eşimi ilk gördüğümde yasemin kokuyordu, artık bu cümlemin öznesi için yasemin kokusu başka zamanlarda eşini, o kafeyi ve içtiği kahvenin tadını bir araya getirecektir. Üçüncüsü, farklı duyumların edilgen sentezidir. Bir şeyle ilişkili farklı duyumlar, o şeyi bir bütün olarak algılayabilmemiz için bir araya getirilir. Son olarak, bilinçli olarak yürüttüğümüz aktif sentez vardır. Örneğin, dikkatimi masaya çevirdiğimizde, *masa* kavramının yüklemelerine göre yargıladığımız bir masa hissini farz edin. Bu süreç aktif düşünceye aittir ama yine de, pasif sentezi de gerektirmektedir. Zaman, hareketin nesnel ölçüsü olarak mı yoksa ruhun öznel sayımı olarak mı görüldüğünden bağımsız olarak, benlik bu sentezin gerçekleştiği yerdir.

Dahası, bu çizgi gerçekten de, kelimenin tam anlamıyla aşağılara inen sayısız kasılmayı bir arada örmektedir: Sonradan sentezlenen kendi içlerinde anlar yoktur; daha ziyade, anlar farklılıkları vardır. (Widder 89)

Böylece, zamanın boyutlarının iç içe girmesi tekrar edecektir. Bu kasılma diğer kasımlara dayanmaktadır. Hafızanın ve aklın aktif sentezleri ancak bu zaman çizgisinin kurulmasıyla mümkün oluyorlar. İlk pasif sentez, zamanın ampirik temelidir. *Şimdi*’nin geçmesini sağlayarak zamanın aşkın zeminini sağlayan belleğin ikinci edilgen sentezi ilk

sentezdir: *Şimdi*'nin özelliği tam olarak *geçmiş*'e dönüşmesidir. Ancak, *şimdi*'nin ve alışkanlığın yapısı olan şey, *şimdinin* geçmesine neden olan şey, zamanın temeli olarak kabul edilmelidir. Bu zamanı temellendiren bellektir. (Deleuze 79)

Bu, Bergsonian bir anı'dır. Bergsoncu süreç, geçmişin *şimdiki* zamana geri akışıdır, geçmişin öyle bir şekilde şimdide bırakan etkisi var ki, hiçbir mekanik nedensellik anlayışı ve hiçbir doğrusal zaman anlayışı yaşamın canlılığını yakalayamaz. Bergson'a göre geçmiş, virtüel bir zamansallık olarak kalacaktır. Geçmiş, *doğrusal*, kronolojik zamanın geçmişine, bugününe ve geleceğine sürekli olarak eklenmektedir. *Şimdiden sonra* oluşturulamaz -şimdiki *şimdi* geçip *geçmiş* olurken onun yerine bir başkası gelecektir. *Şimdiki* ile aynı anda *geçmiş* olmasaydı hiçbir *şimdi* asla *geçmiş* olamazdı; hiçbir geçmiş, ilk olarak *şimdiki* haliyle aynı zamanda oluşturulmadıkça kurulamaz. (Deleuze 81). Her daim virtüel *geçmişle* bağlantılı olan her *şimdi* benzersizdir,, sonraki *şimdiler* de bir virtüel geçmiş katmanı olarak doğacaktırlar. Bu şekilde, virtüel geçmiş yalnızca *geçmiş* bir *şimdi* değil, aynı zamanda *geçmiş şimdilere* odaklandığımız alandır. Ancak, saf *geçmiş* ve onun *şimdiki* zamanla bir arada var olması aynı zamanda şimdiiyi ve onun geçişini de oluşturmaktadır. Bu nedenle *geçmiş*, zamanın bir boyutu olmaktan çok uzaktır. *Geçmiş*, *şimdi* ve *geleceğin* yalnızca boyutları olduğu tüm zamanların sentezidir. İlk sentezin aksine geçmiş, şimdinin bir boyutu değildir. Aksine, *şimdi*, geçmişin bir boyutudur: virtüel geçmişin sayısız katmanlarını (dolayısıyla hafızanın bir sentezidir) gerçekliğe dönüştürür ve *şimdiiyi* yaratıcılığı ve özgürlüğü içinde *geçmişin* patlaması haline getirir -Bergson'un sözleriyle, '*zaman yaratmaktır ya da hiçbir şey değildir*'. (Bergson 341)



**Figür II.** Ayrıcalıklı Zamanın Zamansal Ağı

Alışkanlığın edilgen sentezi gibi, belleğin edilgen sentezi de, geçmişin farklı düzeylerinin birbirini özümlediği ve birbirini tekrarladığı, sonuna kadar geçip giden zaman kasılmalarından ya da sentezlerden oluşturulmaktadır.

Figür II’de görüldüğü gibi, geçmiş F alanından farklı şiddetlerle konik’in ucuna doğru sürekli hareket etmektedir. Fakat konik’in ucuna doğru F dilimindeki olay etkisini kayb etmeye başlar ama hiçbir zaman sıfır olmaz. Bergsonun *süreç* dediği şey aslında F alanından konik’in ucuna doğru kesintisiz harektir. Deleuze bu zaman anlayışını geçmiş için açıklamak için kullanmaktadır. Fakat zamanın bu yapısı Deleuze için geçmişin edilgen sentezidir. *Sinema I* ve *Sinema II* isimli eserlerinde tartışmanın başlangıç noktası zamanın bu ikinci edilgen sentezidir. Deleuze için zamanın şu sentezi *ebedi dönüş*den kaynaklanmaktadır. Bu noktada, *ebedi dönüş* noktasında, Deleuze Bergson’dan yolunu ayırmaktadır.

Deleuze’ün Bergson’dan kopuşu içkinliğin iki temel düşüncesiyle ilgilidir. İlk olarak, Bergson *farkı* zamanın içine yerleştirerek, *tekrar*’dan farklılığı çıkararak, zaman içinde özdeş *tekrarların* imkansızlığını ortaya koysa da, sürecin sürekliliği üzerindeki ısrarı ile, *ego* ’nun tutarlılığını korumaya çalışmıştır. Yukarıda Figür II’de görüldüğü gibi F alanı konik’in ucuna doğru daralıp veya kasılmaktadır demek ki aynı olay tekrar olmuyordur ama yine de zaman yapısı bir özne ertafında ve onun etkileşimi çevresinde kurulmuştur, başka bir deyişle zaman hala aşkın olmaktan kurtulmamakla beraber ifade edilmek için bir özneye ihtiyaç duyacaktır bunun için zaman sentezi hala edilgendir. Bergson’un açıkça amaçladığı ve Deleuze’ün bağlantı kurduğunda kabul ettiği konu ikinci sentezde bir *egoun* oluşumudur .(bkz.Deleuze, *Difference et Repetition* ,p 108-9)

Bergson’un tanımladığı ego bir töz değil de bir süreç olsa da, en azından bu açıdan, bilincin zamansallığını açıklanabilir. Bergson, süreç ve bilinç arasında bariz bağlantılar kurar: Somut gerçeklik, inorganik maddede çerçevelenen canlı, bilinçli varlıkları tartışmaktadır.

Yaşayan ve bilinçli olanı diyorum, çünkü yaşayanın bilinçli olduğuna inanıyorum; aslında bilinçsiz hale gelecektir. Bilincin uykuya daldığı yerde, ancak bilincin uyku halinde olduğu bölgelerde bile, örneğin bitkiler aleminde, düzenlenmiş evrim, kesin

ilerleme ve yaşlanma vardır; aslında bu ilerleme, bilinci karakterize eden sürecin tüm dışsal işaretleridir. (bkz.Bergson, Henri, Matière et Mémoire, p 92)

Bergson için süreç böyle bir zamansallığın temeli olarak kalmıştır. Deleuze, içkinliğin gereklerine uygun olarak, iptal edilen cogito'nun (Deleuze 110) içinde olduğu zamanını aramaktadır, bu da zamana temel bir süreksizliğin eklenmesini talep edecektir.

Deleuze, Bergson'da, entelektüel kavramsallaştırmayı aşan virtüel geçmişin, temsil için gizemli ve edilgen bir zemin olarak kaldığı *süreç* mefhumuyla bir aşkınlığı ima etmektedir. Deleuze bu eleştiriyi dolaylı olarak yapmaktadır: saf geçmişin anımsama yoluyla nüfuz edildiğini ve yaşandığını belirttikten sonra, başka bir yerde, *Sinema I* kitabında, Bergsoncu belleğe<sup>61</sup> bağladığı Platoncu anımsamaya ve ikircikliğe itiraz etmiştir. Zamanın birinci sentezinde zaten örtük olan, ikincisi için de hala gizemliliğini korumaktadır. Ancak yine de zihine dayandırdığı temsile karşı tutumunda sabit kalmaktadır.

F alanında farklı olaylar olabilir fakat bu olaylar şiddet derecesi olarak değişmede öznedeki kurduğu tasarım değişmeyecektir. Buda, temsil ilkelerini, yani kimlik ve benzerlik mefhumlarını krouma altına alması anlamına gelmektedir. Bergson, *Aynı* ve *Benzer*'i mevcut bir imge olarak koruyacaktır.

...*şimdiki* zamana indirgenemez ve temsil'den üstündür, ancak sadece var olanlar'ın temsilini dairesel veya sonsuz kılmaya hizmet edecektir. (Deleuze 88)

*Geçmişin* aşkın olma özelliği, Bergson'un doğrusal, kronolojik bir zamanı altüst etmediğini, onu basitçe karmaşıktırdığını, zamana süreksizliği dahil etmesi ve süreksizliği temsil ve bilgi uğruna çevrelediğini, göstermektedir. Fakat, Bergson'un sezgiye göreli bilgi yerine mutlak bilgi konumunu sağlamak için, bilimin maddi dünyaya ilişkin kavrayışına gösterdiği saygı gözden kaçırılmamalıdır. Virtüel geçmiş ve gerçek *şimdi* zamanın farklı boyutları olduğu ölçüde, sentezlenmeden geçmişin aşkın bir statü kazanmasına izin verirler.

---

<sup>61</sup> Bergson'un metinlerinde Mémoire kelimesi yerine bellek terimini kullanıyorum. Bunun nedeni ilk olarak Kant İdealizmindeki zne üzerine kurulu düöüncede ki hafızayla karışmaması için. İkincisi Bergsonun hafıza ve onu oluşturan madde arasında aşkın bir vasıta yoktur.

Süreç, somut egonun somut zamanıdır, ancak yine de ego'yu ve daha genel olarak kimliği bir simülasyon olarak ele alan bir ontolojiye göre soyuttur. *Geçmişin* ve *şimdinin* bir arada varoluşu, zamanın aşkın zemini olarak üçüncü sentezde zamanın temelsizleşmesini oluştururlar. Her üç sentezin de paradoksu, benliğin zamanı tekrarlama yoluyla oluşması ama aynı zamanda zaman içinde ikamet etmesidir.

*Benlik* böylece zamanla parçalanacaktır. Kant'ın Descartes eleştirisi, Deleuze'a şu sonuçları ortaya koyması için yardımcı olmuştur: Descartes'ın, *Düşünüyorum, öyleyse varım* cümlesinde ; *Ben* düşünen bir şeydir. Buna karşı Kant, belirlenmemiş olanın belirli olan tarafından doğrudan belirlenemez olduğunu iddia etmiştir. Belirli *Düşünüyorum*, belirlenmemiş bir *Benim*'i ima eder, ancak bu tek başına olan *Ben* böylece *düşünen bir şey*'im olarak belirlenmektedir. Bu, Kant'a göre, belirlenimin değişim biçimi olarak zamanın tanıtılmasını gerektirir: *Ben* zaman içinde düşünen bir şey olacaktır.

Sonuç olarak, kendiliğindenliğinin bilincinde olduğum "*Ben*" ve *Düşünmek*" tözsel bir nitelik olarak anlaşılamaz. Ancak yalnızca edilgen bir benliğin uygulanımı olarak kendi düşüncesini - kendi zekasını deneyimleyebilmektedir. *Ben* şunu diyebilir: Zamanın içinde ve onun üzerinde uygulanıyorum ama onun tarafından ortaya çıkmamışımdır.

Bununla birlikte, aktif ve sentezleyen aşkın *Ben* ile pasif ve alıcı ampirik *Ben* arasındaki ayrım bir kez reddedilip sürdürülemediğinde, *Ben*, eklem dışı bir zamanda parçalanmış bir özne olacaktır. Bu kopuk zamanın yapısı, Nietzsche'nin ebedi dönüşünün yapısıdır. Doğrusal terimlerle sunulduğunda, ebedi dönüş, geri dönüş anlamına gelmektedir. *Kendi içinde farklılık*'ın - her zaman kendisinden farklı olan esrarengiz farklılaştırıcının sürekli *tekrarı*'ının geri dönüşü haline gelecektir.

Özellikle de ebedi dönüş'e sonsuz bir zaman olma sıfatı verildiğinde yani aynı olayların sonsuza kadar tekrarlanacağı fikri olarak ele alındığında, Deleuze buna itiraz edecektir. (bkz. Deleuze, *Difference et Repetition*, p 297–301)

Bununla birlikte, *farklılaştırıcı* heterojen farklılıkları birbirine bağladığından, ebedi dönüş için ne doğrusal ne de dairesel bir model yeterli olmayacaktır. Ayrıca, zamanın biçimi olarak, ebedi dönüş, zamanda tekrar eden bir asimetriden daha fazlası

olmalıdır. Deleuze bu asimetrik yapının, zamanın ardışık olmayan ama bir arada var olan ve aralarında dolaşan bir duraklama, *farklılaştırıcı* veya belirsiz bir öncü aracılığıyla bir araya gelen en az iki zamansal diziyi içerdiğini ileri sürmektedir. Başka bir deyişle Deleuze *kendi içinde fark ve kendi için tekrar*'ı ebedi dönüş olarak tanımlamaktadır. Ebedi dönüşün iki zamansal çizgiyi içermeye yeteneği, Deleuz'a *fark* ve *tekrar*'ı aynı düzlemde değerlendirmesi için büyük bir imkan sağlamaktadır. (İki farklı zaman çizgisini içermeye özelliği önümüzdeki bölümde, olay mefhumunu tartıştığımızda anahtar bir rol üstlenecektir)

İlk iki sentez bize bir zamansallık modeli verirken, iki sentezden birinin ayrıcalıklı görüldüğü bir konumdayız. Görünüşe göre ikinci senteze, hafıza ve *şimdinin* hizmetinde olan *geçmişin* unsurlarının devreye girmesine izin vererek alışkanlık ve beklentiye hizmet etmektedir. Deleuze bu nedenle, son sentezde her iki sentezin de onları temellendiren ya da daha doğrusu temelsizleştiren üçüncü bir senteze bağlı olduğunu iddia edecektir. Artık kopukluk içinde bir süreklilik de mevcut olacaktır. Fakat, bu süreklilik *şimdi-geçmiş-gelecek* olmadan şekillenecektir.

Pasif sentez açıklamamıza dönersek, üçüncü sentezin doğrudan bir öznenin kurucusu olmadığını, daha çok öznenin önce kurucu ya da oluşturulmuş olarak zamanın bir sentezi olduğunu not edebiliriz. Hal böyle olunca üçüncü sentezin aslında ne aktif ne de pasif olduğunu ve Deleuze'ün pasif bir sentezden bahsetmediğini söylemek mantıklı olacaktır. Bununla birlikte, önceki iki sentezde olduğu gibi, Deleuze'ün üçüncü sentezi bizi neden dünyamızın kuruluşundan temsili bir aktif sentezin sorumlu olduğu yanılsamasına götürdüğünü göstermesi gerekmektedir.

Bunu yapabilme stratejisi önceki sentezlerden biraz daha karmaşıktır. Deleuze, Kant'tan tözsel bir özne önermesinin bir paralogizm, yani mantıksal olarak yanlış bir argüman olma sonucundan faydalanmaktadır. Ayrıca Kant'ın paralogizm çözümünün, algının aşkın bir birliğini (aşkınsal tümdengelimdeki *Ben*) önermesini, tüm sentezin bir özne gerektirdiği şeklindeki yanlış inancına dayandığını öne sürecektir. Deleuze, kendi aşkınsal çıkarımının, zamanın kendisi olduğunu iddia edecektir.

Deleuze üçüncü sentez üzerine açıklamalarını üç farklı kavramla ilgili yapmaktadır : *zamanın boş bir biçim olması*, *üçüncü sentez* ve *eklem dışı zaman*. Eklem, zamanın, ölçtüğü periyodik hareketlerin içinden geçtiği uygun ana ve noktalara tabi olmasını sağlayan şeydir.

Buna karşılık, eklem dışı zaman,..., aşırı basit dairesel figüründen kurtulmuş, içeriğini oluşturan olaylardan kurtulmuş, hareketle ilişkisi altüst olmuş, çılgın zaman veya eğrinin dışındaki zaman anlamına gelir; kısacası zamanın kendisini boş ve saf bir form olarak sunmaktadır. (bkz,Deleuze , Difference et Repetition, p88-111)

Eklem dışı kalma süresinin ne anlama gelebileceğini netleştirmek için, birlikte geçirilen zamanın ne anlama geldiği fikriyle başlamak faydalı olacaktır. Deleuze burada Platon'un Timaeus'unda zamanın doğasına ilişkin verilen açıklamaya atıfta bulunuyor.

Görünür olan her şeyi, dinlenme halinde değil, uyumsuz ve düzensiz hareket halinde- devraldı ve onu bir düzensizlik durumundan bir düzen durumuna getirdi. (Plato.Timaeus: 30a)

Yaratıcının kendisi mükemmel olduğu için, evreni mümkün olduğunca kendisinin bir görüntüsü olarak yaratmayı arzular. Yaratıcının kendisi ebedidir, ancak dünyanın doğası şu şekilde sunulmuştur: Zaten hareket halindeyken, dünyayı ancak sonsuzluğa benzeterek yaratabilir. Artık ebedi olmak canlı'nın tabiatıydı, ama yaratılan herhangi bir şeye sonsuzluğu tam olarak bahşetmek mümkün değil ve böylece sonsuzluğun hareketli bir görüntüsünü yapmayı düşünmeye başladı:

evrene düzen getirirken aynı zamanda sayıya göre hareket eden, birlik içinde kalan sonsuzluğun sonsuz bir görüntüsünü yapacaktı. Bu sayı, elbette, *şimdi* ki zaman dediğimiz şeydir. (Platon ,Timaeus: 37d-e)

Peki bu anlatıdaki zaman nasıl oluşur? Dikkat edilmesi gereken ilk şey şu olmalıdır: Evren zamana göre düzenlenmeden önce, düzensiz olsa da, hala hareket halindedir. Böylece hareket, sonradan ortaya çıkan zamana bağlı değildir. Aslında Timaeus, zamanın evrende en mükemmel olan elementlerde, gök cisimlerinde

temellendiğine inanır. Gök cisimleri ne şekilde zamanın zeminini oluşturur? Gezegenler düzenli bir şekilde hareket ederler, bu da zamanın ölçümle ilişkilendirilmesini sağlar.

Bu şekilde ve bu nedenlerle gece gündüz tek bir çemberleme dönemi ve en rasyoneli olarak ortaya çıktılar. Ay kendi döngüsünü tamamlayıp Güneş'i geçtiğinde bir ay geçmiştir; Güneş'in kendi döngüsünü tamamladığında bir yıl olmuştur. (Platon : 39c)

Burada zaman basitçe hareketin ölçüsüdür. Bu açıklamanın merkezinde ne vardır? Zamanın başka bir şeyin (bu durumda, sayı veya hareket ölçüsünün) kendini gösterdiği bir yol olduğu için boş bir zaman biçimine sahip olamayacağı fikri bu açıklamanın merkezinde yer almaktadır. Zaman, dünyanın sonsuz kalıplarının kendilerini sunduğu kusurlu bir yoldur. Zaman sadece başka bir düzen biçiminin ifadesi olduğu için, bu temel düzeni bir kez ortadan kaldırdığımızda, zamanın kendisi de yok olacaktır. Dolayısıyla zaman birincil ise, o vakit herhangi bir belirli içerikten önce saf bir zaman biçiminin olasılığını açıklamamız gerekecektir.

Bu itibarla, zaman gerçekten de ardılığın temel yapısının bize görüldüğü bir tarzdır. Dolayısıyla bu durumda da zaman rasyonel, kavramsal ve temsili bir şekilde ikincildir. Çünkü bu tarz bir anlayışta, zaman, önceki bir temsili yapıya dayanmaktadır. Dolayısıyla 'ortak' olmak, menteşeli olmak, kardinal sayılara bağlı olmakla önceki bir temsil düzenine bağlıdır. O halde Kant hangi anlamda zamanı "eklem dışı" yapar? İlk soruya şematik bir cevap verebiliriz. Kantçı sezgi teorisinin bir sonucu olarak, ardıllık, zamanın bize görüldüğü bir moddur. Aslında Kant'a göre ardıllık basitçe zamanı organize ettiğimiz bir yoldur.<sup>62</sup> Deleuze bu noktayı şu şekilde öne sürer:

Zaman ardışıklıkla tanımlanamaz çünkü ardışıklık sadece bir zaman kipidir, birlikte varolmanın kendisi de başka bir zaman kipidir. Basit dağılımı yapmak için bazı şeyleri düzenlediğini görebilirsiniz: Uzamın bir arada varolması ve zaman-ardıllığı. (Deleuze14)

Üçüncü sentezin yansıması olarak zaman, geçmişle gelecek aracılığıyla bugün arasında ilişki kurarken, doğrusal dizideki momentumlarla yani *geçmiş – şimdi – gelecek*

---

<sup>62</sup> Bkz.Bu çalışma,1.4

ile ilişkisinde, yalnızca üçüncü momentum ile ilgilenir ve ilgilenemektedir. Fakat bu gelecek virtüel olarak var olacaktır. Üçüncü sentezdeki zamanın bu boyutu her anı gelecek olarak içermektedir. Böylece hem doğrusal olaylar dizisini hem de Bergsonun ayrıcalıklardan oluşan olaylar dizisini içermektedir. Böylece hiçbir olayın başlangıç ve sonu olmayacaktır. Artık varlıkları örneğin bir bardağı belli bir zaman bölümü içinde dondurp tanımlamamız pek sağlıklı olmayacaktır.

## 2.3 Bütün

### 2.3.1 Çokluk<sup>63</sup>veya Tüm-ilşkiler

1988'de *Bergsonism* adlı çalışmasında yazdığı son-sözde Deleuze, Bergson'un çalışmasının üç temasına dikkat çekmektedir: *sezgi, bilim ve metafizik ilişkisi* ve *çokluklar* teorisi. (bkz, Deleuze, Bergsonism, P 94)

Bu üç temadan biri olan *çokluk* teması, Deleuze'ün ontolojisinin yapısı üzerine bu bölümün ana odak noktası olacaktır. Temaları tersten alırsak, Deleuze'ün metafiziği yenileme projesinin en temel ögesi Bergson'un düşüncesindeki iki *çokluk*'un temasıdır. Deleuze, bu ayrımı yaparken şunu iddia etmektedir:

Bergson, biri kesintili veya süresiz, diğeri sürekli, biri uzamsal ve diğeri zamansal, biri aktüel, diğeri virtüel olmak üzere iki ana çokluk türü arasında bir ayrım yapmaya doğru ilerlemiştir. (Deleuze 117)

Bu çokluklardan ilki Aristoteles ve Hegel'in düşünceleriden ortaya çıkmışlardır; özdeşlik, olumsuzlama ve karşıtlık mantığıyla çalışırlar. Bergson'un sisteminde sürece tekabül eden ikincisi ise bunun yerine farklılık ilkelerini kullanmaktadır. Deleuze, bu iki çokluğun karşılıklı ilişkilerini araştırırken, Bergson'un çokluklar mantığını kurduğunu vurgulamaktadır. (bkz.Deleuze, Bergsonism, p111)

Bu mantığı genişletmek ve netleştirmek, Deleuze'ün kendi projesinin temel taşı olacaktır. Bergson düşüncesinin Deleuze tarafından ele alınan ikinci yönü, bilim ile metafizik arasında yeni bir ilişkinin kurulmasıdır.

---

<sup>63</sup> Multiplicity

Bergson, bilimi uzamdan, katıdan, hareketsizden öteye gitmiyormuş gibi eleştirmekle kalmadı. Aksine, Mutlak'ın, bilim ve metafiziğin tekabül ettiği iki "yarısı" olduğu bir düşünceyi ortaya koymuştur. (Deleuze 116)

Bu nedenle, Deleuze için Bergson'un içgörülerini doğru bir şekilde ele almak, bilimi basitçe dünyayı anlamanın indirgemeci bir tarzı olarak düşünmek değil, felsefe olmadan bilimin soyut ve anlamsız kaldığını kabul etmek demektir.

Böylece, modern felsefe, modern bilimin başarılarını anlamanın yanı sıra kendisini bu ilerlemeler üzerine inşa etmeyi mümkün kılmalıdır. (Somers 95)

İki çokluk sorununa dönersek, Deleuze'ün projesi, Bergson'un çokluklara, bilimsel uygulama yapılması gerektirdiği fikrini içerecektir. Çağdaş bilim göz önüne alındığında, özellikle kaos alanları ve karmaşıklık teorisi, sistemlerin davranışını anlamada hayati bir araç olarak klasik olmayan geometrik uzam fikrini benimsemiştir. Deleuze çoklukların bilimsel (ve özellikle matematiksel) açıklamasına sık sık başvuracaktır. Bununla birlikte, Deleuze'ün kendisinin bilimsel bir girişimde bulunmadığını, matematiğin onun projesini anlamanın belki de en kolay yolunu sağladığını söylememiz gerekiyor. Matematik , aktüel olmak, virtüel ile aktüel olanın ilişkileri gibi terimleri anlamak için paradigma durumunu sağlamaktadır. Her birey ve tüm tikkeller tekrar olan çoklu'nun difrensiyelleşmesidir ve bu tekrarın neticesinde var olanların arasında çoklu farklar ortaya çıkmaktadır.

Diferansiyel hesap, en kesin anlamda, yalnızca matematiksel bir araçtır, kendi alanında bile, mutlaka sorunların en eksiksiz ifadesini ve çözümlerinin oluşturulmasını temsil etmeyen bir araçtır. (Deleuze 181)

Bununla birlikte, diferansiyel hesabın, tüm alanlara uygulanacak bir fark hesabı olarak daha geniş bir anlamı vardır. Dolayısıyla Deleuze'ün felsefesi ne bilimin metafiziğe indirgenmesini ne de metafiziğin bilime indirgenmesini saplamaya çalışmaktadır. Deleuze'ün Bergson'dan alacağı üçüncü yön ise yöntem olarak *sezgi* olacaktır.

Deleuze, sezginin iki işlevini şu şekilde tanımlamaktadır: birincisi belirli bir alanda gerçekliğin farklı nitelikteki çizgilere göre bölünmesini sağlar ve ikinci işlev olarak çeşitli alanlardan sunulan ve yakınsayan çizgilerin kesişimine neden olur.

Gördüğümüz üzere, Bergson için iki *çokluk* bir sistemin iki eğilimini temsil etmektedirler. Deleuze bu iddia üzerine şöyle yazar; şeyler, ürünler, sonuçlar her zaman bileşiktir... doğada herhangi bir farklılık yaratmanın imkansızdır. (Deleuze 35). Bu, çokluklar mantığının iki eğilim arasında var olanla ya da Deleuze'ün terimleriyle, *farkın* farklılaşmasının sonucu olanla başa çıkabilmesi gerektiği anlamına gelmektedir.

Deleuze'ün kendi mantığında, küme teorisi tarafından sağlanan yapı biçiminde ilgilendiği çokluklardan birine daha önce göz atmıştık. Bu yapı olumsuzlama kategorisine dayanıyordu ve belirli bir geometrik uzam kavramıyla analogi yapmak yoluyla çalışıyordu. Deleuze'ün dikkate aldığı ikinci çokluk biçiminin de kökenleri, her ne kadar standart Euclide geometrisinin reddedilmesiyle ortaya çıkmış olsa da, geometrik bir uzam anlayışına bağlıdır. (Somers 94)

Çokluk terimi aslında matematikçi Riemann'ın çalışmasından kaynaklanmıştır. Deleuze, Bergson'un terimin bilimsel kökeninden yola çıkarak bu terimin yeni metafiziksel kullanımına (bkz. Deleuze, Bergsonism ,p 117) kadar ileri gidecektir.

Klein, Euclidean olmayan geometrinin dünyadaki önemi diye şöyle yazar: Kopernik'in güneş merkezli teorisi, Newton'un yerçekimi yasası ve Darwin'in evrim teorisi gibi, Euclide-dışı geometri de bilimi, felsefeyi ve dini kökten etkilemiştir. Tüm düşünce tarihinde bundan daha büyük bir felaket olayının yaşanmadığını söylemek doğru olacaktır. (Klein 478)

Euclidean olmayan geometri, matematiğin kendisinin dışında yeni düşünce biçimlerinin olasılığına yol açmaktadır. Deleuze'a göre Euclidean geometrisi, sezgilerimizin matematiksel modelini sağlamaktadır. Bu geometri uzamın yapısı hakkındadır ve Euclide'in beş aksiyomuna dayanmaktadır.

İlk dördü nispeten tartışmasızken, beşincisi daha fazla zorluk içeriyor. Bu zorluk şu şekilde ifade edilebilir: Belirli bir doğru üzerinde olmayan bir noktadan, verilen doğruyla hiçbir zaman uyuşmayan bir ve sadece bir doğru çizilebilir. (Klein 487)

Yunanlılardan başlayarak, bu aksiyom sorunlu olarak görüldü, zira uzaysal sezgimizin dışında kalan bir sonsuzluk kavramına dayanmaktadır (iki çizginin asla kesişmediğini göstermemiz gerektiği gibi). Ayrıca, tekrarlanan çabalara rağmen, bu aksiyom diğer aksiyomlardan türetilmedi. Beşinci postülatın ve dolayısıyla Euclide geometrisinin doğruluğunu kanıtlamak için alternatif bir yaklaşım, on dokuzuncu yüzyılda matematikçiler Lobatchevsky ve Bolyai tarafından bağımsız olarak geliştirildi. Yaklaşımları bunun yerine aksiyomu *reductio ad absurdum* yöntemiyle kanıtlamaya çalışmaktı. Yani, eğer biri Euclide'in beşinci önermesini reddederse, ortaya çıkan geometri tutarsızlıklar içerecektir. Beşinci varsayımın reddedilmesi tutarsızlığa yol açmadı ve bunun yerine yeni bir geometri biçiminin gelişmesine yol açtı. İşlerine odaklanmak yerine, matematikçi Riemann'ın Euclide geometrisinin bazı temel aksiyomlarını reddederek kendi geometrisini nasıl geliştirdiğini gayri resmi olarak göstermeye çalışacağız.<sup>64</sup>

Riemann geometrisi Euclide'in bir başka varsayımıdır. İki paralel çizginin asla kesişmediği varsayımını formüle etmek için, düz bir çizgiyi sonsuza kadar uzatmanın mümkün olduğu varsayımına ihtiyacımız olduğu iddiasını ortaya koymaktadır.

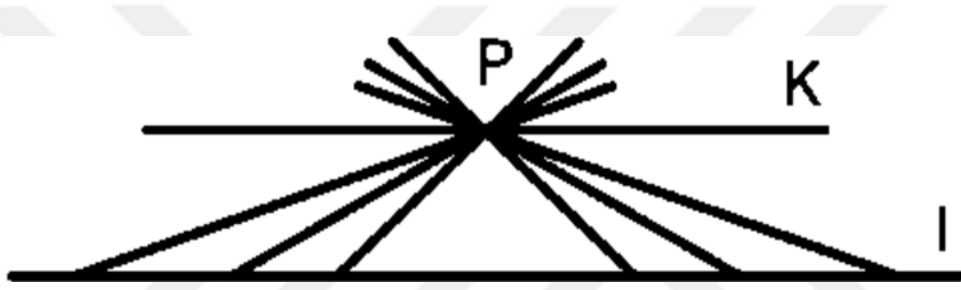
Ancak Reimann, bunların arasında ayrım yapabileceğini kabul etti, bir yanda sonsuz ile diğer yanda sonsuz olmayan arasında. Böylece, örneğin, bir daire sonlu ve sınırlı olduğu kadar sonsuz ya da sınırsız olarak görülebilir, öyle ki, bir dairenin anahattı sonsuza kadar izlenebilir, ama hiçbir zaman bir bitiş noktasına gelmeden, ancak herhangi bir dairenin çevresinin uzunluğu kadar değildir. Çünkü bu sonlu bir büyüklüktür. Dolayısıyla sonsuzluk, yalnızca sonsuz büyüklükteki doğruların bir özelliği değildir. Bu ayrımı şu varsayımla geometriye uyguladı: Euclide'in aksine, tüm düz çizgiler sonlu,

---

<sup>64</sup> Bu bölümde Reimann geometrisi üzerine örnekler ve tartışmalar Micheal Spivak'ın eserinden alınmaktadır.

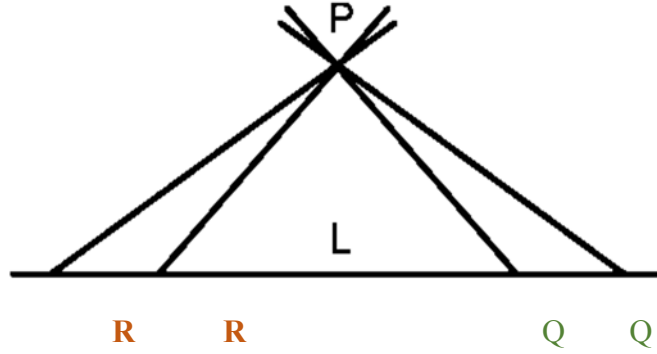
ancak sonsuzdur. Bunu yaparken, Riemann'ın geometrisi, sezgisel uzay anlayışımızdan ayrılarak, fiziksel ve matematiksel geometri arasında önemli bir farka yol açmaktadır.

Euclide geometrisine dayanan bakış açısından, bizim için hemen mevcut olan aksiyomların (fiziksel uzay) sezgisel bir yorumu varken, tüm çizgilerin hem sonlu hem de sonsuz olduğu bir geometrik uzayın anlamı hemen açık değildir. Bununla birlikte, Riemann'ın inovasyonunun bazı çıkarımlarının ana hatlarını çizdikten sonra göreceğimiz gibi, böyle bir uzayın fiziksel bir yorumu mümkündür. Buna ,Euclide'in geometrisindeki paralel doğru sorununa dönerek başlayacağız.



**Figür III.** Euclide'in Paralel Çizgileri

Az önce gördüğümüz gibi, Euclide'in aksiyomu "*belirli bir doğru üzerinde olmayan bir noktadan, verilen doğruyla asla uyuşmayıp kesişmeyen bir ve sadece bir doğru çizilebilir*" şeklinde ifade edilebilir. Figür II de görüldüğü gibi I çizgisine paralel olan sadece ve sadece tek noktadan , yani p noktasından bir tek doğru yani k doğrusu vardır. Bu aksiyom p noktasına önemli bir özellik vermektedir p noktasının sahip olduğu bu özellik diğer noktalarda yoktur. Ayrıca, bu geometri deneyinde, herhangi bir üçgendeki açılar toplamı şimdi iki dik açının toplamıyla eşit olacaktır. Riemann'ın geometri denemesi birçok yönden Euclide'inkinden farklıdır, ancak daha önce şu konuyu söylememiz gerekiyor : geometri tarihi, Euclide'in paralel önermesini diğer varsayımlarından kanıtlamak için çok sayıda girişimde bulunmuştur. Açıkcası Reimann'ın deneyimleri bu girişimlerden birisidir. Böylece Riemann'ın nosyonları , Euclide terimleriyle yorumlanabilirler.

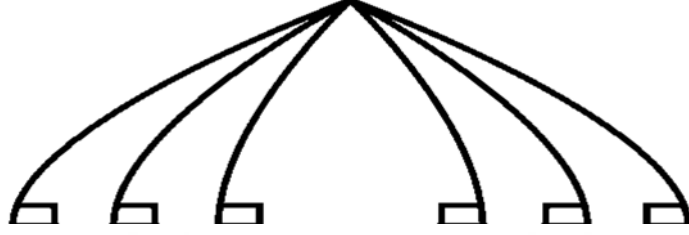


**Figür IV.** Riemann'ın Paralel Aksiyomu için Euclide olan Temel

Eğer R noktası L çizgisi üzerinde sola doğru hareket ederse, harekitten ortaya çıkan yol Figür II de gördüğümüz K doğrusuyla eşdeğer olacaktır. Aynı zamanda eğer Q noktası sağa doğru aynı hareketi yani L doğrusu izasında yaparsak sonuç K çizgisine eşdeğer bir doğru olacaktır. Asıl fark şu sorunun cevabında ortaya çıkabilir; Riemann'ın alternatif geometrisi sonsuzlupa mı? Yoksa sonu olmayana mı? Dayanmaktadır. Figür IV bu meseleyi anlamamız için yardımcı olacaktır.

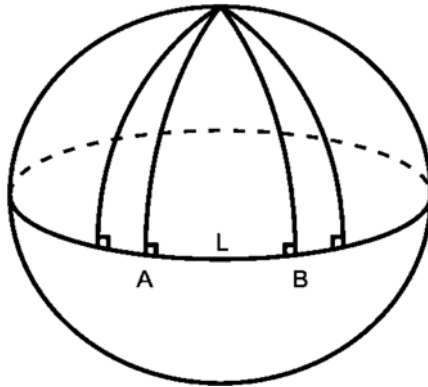
Ne zamana kadar ki L çizgisi sonsuz olmayıp aynı zamanda sonu gelmeyen bir doğruyu temsil ediyorsa L çizgisi , sonsuzluğa doğru genişletilemez. Bu ön-varsayım(*exhypothesis*) aynı zamanda şu demektir ki: Q noktası L boyunca P'den sonsuz uzağa taşınamayacaktır. Bunun yerine, L sonlu uzunlukta ancak sınırsız olduğundan( bu bir ön-varsayımdır), Q yeterince sağa hareket ettirildiğinde bunun yerine R ile çakışacaktır. Bu şuna benzer : bir dairenin çevresinde yeterince uzun bir yol izlersek, başladığımız noktaya geri dönmüş olmuştur. Bu ön varsayımlar aynı zamanda Euclide'in aksiyomlarına tabi kalmıştır ve bize bir kürenin yüzeyinin geometrik bir yorumunu sunmaktadır. Paralel çizgi, Riemann geometrisinde Q'nun P'den sonsuz mesafesinin sınır durumuysa, demek ki paralel çizgiler yoktur, çünkü Q'yu L çizgisi üzerinde kalırken P'den sonsuz bir mesafeye hareket ettiremeyiz. Riemann ayrıca Euclide'in yaklaşımıyla çelişen üçüncü bir aksiyom seçmektedir. Euclide için iki nokta, bu noktalar arasındaki en kısa mesafe olan tek bir düz çizgiyi benzersiz bir şekilde belirlemektedir. Bunun yerine Riemann, kendi geometri deneyimi için iki noktanın birden fazla doğruyu belirleyebileceğini varsaydı. Bu ek varsayım, düz bir çizgiye dik olan tüm doğruların bir noktada buluşması gibi (burada ispatlarını vermeyeceğiz) bir dizi teorem

üretilebilir. Bu sonuçlardan en önemlisi şudur: iki düz çizgi bir alanı çevreler ve aşağıdaki (Figür V) diyagramdan da görülebileceği gibi, herhangi bir üçgendeki açılarının toplamı artık iki dik açıdan daha fazladır.



**Figür V.** Bir doğru çizgiyle dik açılar oluşturan çizgiler aynı noktada kesişiyorlar

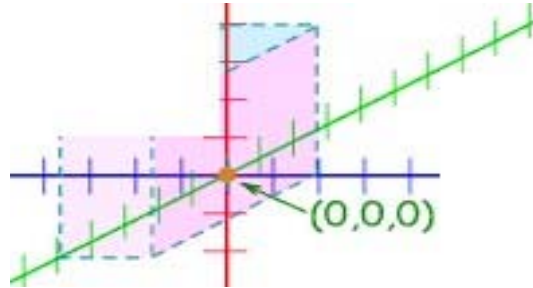
Eğer Riemann geometrisinde hala Euclide aksiyomlarının izi olduğunu söylersek, çeşitli aksiyomların anlamı daha netleşir. Düz bir çizgi iki nokta arasındaki en kısa mesafedir, ve bir kürenin yüzeyindeki iki nokta arasındaki en kısa mesafe, iki noktadan geçen çevre veya büyük dairedir. Bu nedenle, düz bir çizgi kavramı büyük bir daire olarak yorumlanmalıdır. Riemann geometrisinde tüm büyük çemberler kesiştiği gibi, tüm düz çizgiler de kesişir, yani paralel doğru yoktur. Bunu akılda tutarak, bir üçgendeki açılarının toplamının iki dik açıdan fazla olmasının nasıl olabileceğini ve dik doğruların bir noktada nasıl birleştiğini açıkça ortaya koyabiliriz.



**Figür VI.** Reiemann geometrisini re-presente eden görsel

Buradan birkaç önemli sonuç ortaya çıkmaktadır. Bir  $f(a)$ 'nın geometrisi iki boyutlu Riemann düzlemi, üç boyutlu Euclide uzayı türünden tanımlanabilir, Riemann

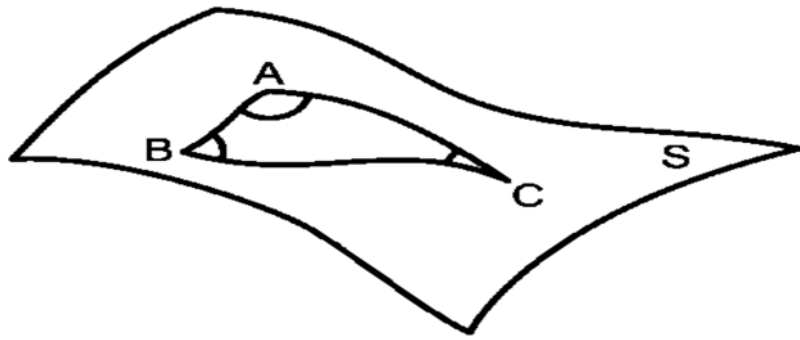
geometrisinin tutarlı veya en azından Euclide geometrisi kadar tutarlı olduğu gösterilebilir. Yani, bir kürenin yüzeyi Euclide uzayında temsil edilebildiği için, bunun için üç boyuta ihtiyacımız olmasına rağmen, bir kürenin yüzeyini de tanımlayan Riemann geometrisi, bunu yapmak için sadece iki boyuta ihtiyaç duysa da, Euclide'inki kadar tutarlı olacaktır. Ayrıca, artık farklı geometri biçimleri mümkün olduğundan, matematiksel uzay ile gerçek uzay arasında önemli bir ayrım yapılmaktadır. Belki de en önemlisi, Riemann geometrisinin, uçağın topolojisini kendi terimleriyle tanımlamaya izin vermesindedir. Yani, Riemann uzayının iki boyutlu düzlemi, kendi eğriliğinin bir tanımını içerir. Bu eğrilik gerçekten de bir Euclide uzayında temsil edilebilir, ancak yalnızca yüzeydeki eğimler ve yükselmeler hakkında bilgi ekleyebileceğimiz fazladan bir boyut ekleyerek temsil edilebilir. Bu durumda, bu ekstra boyut, iki boyutlu düzlemin üç boyutlu bir kürenin yüzeyi olarak yorumlanabilmesi gerçeğinde belirgindir. Gördüğümüz gibi, Riemann geometrisi yüzeyin belirli özelliklerini, örneğin eğriliği ve Euclide geometrisinin yüzeyini başka bir boyut açısından anlamaktadır. Böylece, düzlemi üç boyutlu uzayda bir cismin yüzeyi olarak ele alması gerekiyor. Şimdiye kadar incelediğimiz geometride, temsil edilen uzay sabit eğrilik, bir kürenin yüzeyidir. Klasik düşüncede, Cartesian kordinatlarıyla, örneğin bir küpü, bu küpü üreten fonksiyonu analiz ederek, küpün hareketini analiz edebiliriz. Bu küpün yerine bir üçgen koyarsak nasıl olacaktır? Bu konu burada asıl temadan uzaklaşmamak için tartışılmayacaktır. Amaç Cartesian koordinasyonu ve hareket analizi üzerine bir örnek verilmesiydi. Üçgen başka uzam anlayışında analiz için tekrar çrneklenecektir. (bkz, Fgür VI)



Figür V. F(a) Fonksiyonunun ürettiği Küp

Yukarıda özetlenen küresel geometriden, diferansiyel geometri olarak bilinen, uzayın bunun yerine değişken bir eğriliğe sahip olduğu durumlara genelleme yapabiliriz. Bunu başarmak için Gauss, sadece bir çizginin eğriliğini değil, aynı zamanda o eğriliğin değişim oranını da dikkate almaya izin veren diferansiyel hesabın gücünden yararlandı. Sadece bir kürenin sabit eğriliğini değil, herhangi bir eğriyi tanımlamak için diferansiyel hesabı kullanabileceğimiz için, bu geometriye dahil edildiğinde, karmaşık bir yüzeyi eklemek zorunda kalmadan geometri yoluyla ekstra, dışsal, boyut gibi mefhuları açıklayabiliriz. Böyle bir yüzey, bir kürenin yüzeyinin sabit eğriliğine sahip olmayacak, bunun yerine, bir haritada bulacağınız topolojiye daha çok benzeyen tepeler ve eğimler içerecektir. Bununla birlikte, küresel geometri durumunda olduğu gibi, bu uzay, eğrilikteki bu değişiklikleri yakalamak için ekstra bir boyut gerektirmeden, özünde tanımlanabilir.

Bu anlamda, ilk olarak bir harita üzerindeki konturlar, bunların çizilmesine veya haritanın üçüncü bir boyuta yayılmasına gerek kalmadan doğrudan kağıtta mevcutmuş gibidir. İkincisi, matematiksel geometri ile uğraştığımız için, geometrinin boyutsallığını üç boyutla sınırlamak için hiçbir neden yoktur. Bunun yerine,  $n$ 'nin herhangi bir tam sayı olduğu  $n$ -boyutlu uzayları tanımlamak için Riemann geometrisini kullanabiliriz. Üçüncüsü ve belki en önemlisi, Riemann, sabit eğriliği olmayan bir uzayı içeren bir geometriye geçsek, mutlak metriklerin artık geçerli olmadığını göstermektedir.



**Figür VI.** Riemann uzamında A, B ve C jeoeziklerden oluşan ABC üçgeni

Üçgen üç düz çizgiden oluşur. İki nokta arasındaki en kısa mesafe düz çizgiyi belirlediğinden ve Euclidean geometrisi esasen 'düz' olduğundan, bu çizgiler düzlemdeki konumlarına bakılmaksızın aynı kalacaktır. Aynısı, en kısa mesafenin her zaman büyük

bir dairenin yolunu izleyeceği kürenin yüzeyinde de geçerlidir. Bu iki durumda da uzayın sabit bir eğriliği vardır: Euclide uzayı bu durumda eğriliğinin 0 olmasıyla bir sınır durumu sağlamaktadır. Ancak eğrilik sabit değilse, o zaman en kısa mesafe Gauss'un jeodezik olarak adlandırdığı iki nokta arasındaki boşluk, uzaydaki farklı noktalarda farklı olacaktır, tıpkı bir haritadaki iki nokta arasındaki en kısa mesafenin her zaman düz bir çizgi olmaması gibi, onları ayıran herhangi bir tepe ve vadiyi hesaba kattığımız zaman tabiki de , düz çizginin doğası da farklı noktalarda değişecektir. Boşluğa bir üçgen eklersek, bu nedenle, üçgenin boyutu ve şekli, boşluk içindeki konumuna bağlı olarak değişecektir. Benzer bir şekilde, Riemann geometrisi, fiziksel uzayın doğasına herhangi bir referans yapılmadan bir model sağlamak için kullanılabilir.

Deleuze için en önemli olan şey, bu geometrinin Einstein'da olduğu gibi fiziksel uzaya uygulanması değil, daha ziyade dinamik sistemler teorisinde sistemlerin davranışını modellemek için kullanılmasıdır, pazarlar, popülasyonlar veya organizmalar zamanla değişmektedir. (Somers102)

Dinamik sistemler teorisi bağlamında, bu ikinci uzay kavramı, dünyanın geometrisini değiştirmek için değil, daha sonra sistemin kendisinde gerçekleşen sistemin dinamikleri için bir model sağlamamıza yardımcı olurlar. Sistemin dinamik bir karakterizasyonuna yönelik bu hareketin, bazı niteliklerle birlikte, Deleuzecü bir sistem için temel oluşturacağını göreceğiz. Deleuze, Klasik sistemlerde özün rolüne benzer bir şeyi yerine getirecek olan virtüel kavramını sunmaktadır.

Böylece, antik çağlardan, fizik ile ayrıcalıklı konumlar ve anlar arasındaki hareketi ilişkilendirdiği gibi, metafizik de bu konumların türediği ebedi biçimleri oluşturdu. Ama modern bilim, tersine, hareket *herhangi bir an* ile ilişkili olduğunda başlar: *içkin* ve sürekli değişen *süreçleri* hesaba katan yeni bir metafizik'i talep eder. (Deleuze 116)

Sistem teorisinin amacı, bir sistemin dinamiğinin modelini veya başka bir deyişle, belirli bir sistemin farklı durumlarını ve bu durumlar arasındaki ilişkiyi, yani sistemlerin aralarında hareket etme şeklinin anlaniz imkanını sağlamaktır. Bu tür bir teori tarafından ele alınan sistemler, öncelikle dinamikleriyle ilgilendiğimiz için çok geniştir

ve sarkaçlar gibi basit fiziksel sistemlerin yanı sıra, bir kümedeki yırtıcı ve av sayısı arasındaki ilişkiler gibi daha karmaşık sistemleri de içermektedir.

Sistemin durumunu tanımlayacak değişkenleri seçerek sistemi modellemeye başlıyoruz. Bir sarkacın hareket durumunda, sistemin her durumu, açısal hız ve sarkacın kendisinin açısı olmak üzere iki değişkenle tanımlanabilir. Bir avcı-av sistemi için seçeceğimiz değişkenler, yırtıcıların sayısı ve avların sayısı olacaktır. Her durumda, bu değişkenler sistemin serbestlik derecelerini temsil etmektedirler. Önceki örneklerin her birini ele alırsak, sistemin herhangi bir durumunun (amaçlarımız için) iki değerle temsil edilebileceğini söyleyebiliriz. Bu iki değer, birlikte, iki değişkenden birini temsil eden iki boyutlu bir düzlemdeki noktaları tanımlamak için kullanılabilir.

Bu nedenle, sistemin tüm olası durumlarını, başka bir deyişle, farklı değişkenlerin durumlarının her olası kombinasyonunu içermektedir.

Başka bir örnek ile bu konuyu açıklamaya çalışalım; sahil’de dondurma satan bir kişiyi varsayalım buna dondurmacı I diyelim, dondurmacının sahilin belli bir alanında gezip dondurma sattığını farz edin bu bir değişken, ikinci değişken müşterilerin sahilde gezerken belli noktalarda dondurmacıyla karşılaşp dondurma almaları olsun. Dondurmacının bir akşama kadar satış noktasından hareketle sahili gezerken müşteri bulmaktadır. Her satışa çıktığında farklı imkanlar doğuyordur, Aristoteles’in diliyle farklı potansiyeller ortaya çıkmaktadır. Topografi ve sistemler teorisi tüm bu değişen noktalardaki ortaya çıkan yolları analiz etme imkanını bize vermektedir. Şimdi aynı yere başka bir etken dahil oluyor, ikinci bir dondurmacı, buna DondurmacıII diğelim. Şimdi Dondurmacı I’in satışı azalır mı? Bu soruya bi kaç satır sonra cevap vereceğiz.

Deleuze’ün Kant’a atıfta bulunduğu İdea’dan bahsederken, bize "şüphesiz, eğer ısrar edilirse, öz kelimesinin korunabileceğini (Deleuze 191) söylemektedir. Ama bu sadece onun anlamını çarpıtmak pahasına mümkün olabilir. Göreceğimiz gibi, İdea, Deleuze’ün Aristoteles’teki sorunlu öz kavramının yerini almaktadır ve ona aynı zamanda somut bir tümel denilecektir. N-boyutlu İdea, birlikte sistemin kendisini oluşturan çeşitli dinamikleri temsil eder, tıpkı topolojik uzamda sistemin dinamiklerini temsil etmesi gibi.

Deleuze, süreklilik, uğraştığımız uzamın metrik olmadığı gerçeğini ifade eder. Deleuze, belirlenmi ile n-boyutlu uzayın farklı boyutlar arasındaki karşılıklı ilişkiler tarafından yönetildiğini etmektedir. ( Rodowick 78)

Topolojinin türediği uzam biöiminde, topolojiyi mümkün kılan bu ilişkilerdir. Bu üç özellik, *bütünün* yapısını tanımlar, ancak Deleuze ayrıca, bu ilişkilerin, dünyaya uygulandığının gösterildiği üç kriterden bahs etmektedir. İlk olarak, "çokluğun öğeleri ne duyulur bir biçime, ne kavramsal bir anlama ne de bu nedenle atanabilir bir işleve sahip olmalıdır. (Somers 103)

Gördüğümüz gibi, aşkın alan ampirik alandan tür olarak farklı kavranacaksa, yalnızca koşullayıcı bir rolden daha fazlasına sahip olacaktır. Bergson'un bir takipçisi olarak Deleuze de Aristoteles ve Hegel'in mantıksal sistemleri tarafından ortaya atılan sorunların kökeninde gördüğümüz ikiliği yeniden ortaya koymak olacağından, uzamın doğuşunu nesnenin kendisinin doğuşundan ayırmakta arayacaktır.

Deleuze'ün dediği gibi, *bütün* aktüel gerçekte var bile değildir, ancak belirli bir virtüellik ya da potansiyelden ayrılamaz. (Deleuze 183)

*Bütün* ve *çokluk* ile aktüel uzam-zamansal dünya arasında bir tür farkı öne sürerken, Deleuzecü model ile olasılık olarak edimsel olanla *bütünün* ilişkisinin klasik modeli arasında başka bir fark olduğuna dikkat etmemiz gerekiyor. Örneğin Kant'ın yapıtında, olanaklı olanın gerçek fikriyle yapısal olarak özdeş olduğu görülüyordu, olasılık ve gerçeklik arasındaki fark salt varoluş terimleriyle tanımlanmaktadır.

Şimdi yukarda sorulan sorumuza cevap verebiliriz; Dondurmacı I'nın satışı ne azalır ne de çoğalır, çünkü bir sistem sürekli kaostan düzene ve düzenden kaosa sıçramayı talep eder fakat eninde sonunda sistemde her şey yani tüm değişkenler sabit kalacaktır. Fakat bu sabitleşme bir an için gerçekleşip sonra kaosa doğru gidecektir. Önceki kısımda üçüncü zaman sentezini göz önünde tutarsak aslında Dondurmacı I aynı noktalardan geçip aynı sayıda müşteri bulacaktır.

Virtüel'de sayısızca imkan vardır ve bunlar sürekli aktüel olurlar ama aktüel olanlar hep varlardı. Mesela örnekdeki sahile bir kız gele bilir bu kız sistemimize

girecektir ve sistem artık aynı sistem değildir. Ama diyelim ki birkaç erkek DondumacıII'nin dolaştığı yoldan sırf bu güzel kızı görmek için çıkıp ve ilk dondurmacıya rastlayabilirler. Ama gel gör ki esasen Dondurmacı II de aynı bu yolları çizmiş olabilir. Sayısızca imkan sürekli değişen bir sistemdir ama aynı zamanda buna değişmeyen bir sistemde diyebiliriz. *Bütün* Deleuze için Hegel'den farklı olarak ilişkilerin sabit iken değişimleri demektir. Deleuze, *Benzer* ve öz yerine İdea'yı koymaktadır ama *Anlam Mantığı* 'nda *idea* aynı zamanda bir olay haline bürünecektir.

### 2.3.2 Düşüncenin Yeni İmajı

Descartes, felsefeye skolastik yaklaşımı reddeder, çünkü o, akla verilmeyen bütün terimler bağıni varsaymaktadır. İnsanın ne olduğunu belirlemek için, yalnızca bize duyular tarafından verilen belirlenimlere güvenmek zorunda değiliz, aynı zamanda *insan* terimini analiz etmeye devam ederken, araştırmamızı, insan terimini analiz etmek yerine, daha bilinmeyen terimleri, düşünceye dahil etmemiz gerekecektir. Bu nedenle Descartes, Eudoxus lehine Epistemon'un yaklaşımını reddedecektir. Descartes ilk olarak, akla *doğal bir ıstık*<sup>65</sup> atfeder ve bu sayede akıl, doğruluk ve yanlışlığın hakemi olarak tanımlanacaktır. İkincisi, bunun bir sonucu olarak, kendi üzerindeki diğer yetilerin etkilerini dışlayarak, akılla içsel olarak çalışır, çünkü bunları yanıltıcı olarak kabul etmektedir. Üçüncüsü, aklın kendisinden başka hiçbir şeyi varsaymama kuralıdır. Deleuze'ün belirttiği gibi,

Descartes dünyadaki her şeyin içine en eşit biçimde dağıtılan *sağduyu* olduğuna inandığını öne sürerek, şüphe yöntemini uygulattığını da not edebiliriz. (Deleuze 131)

*Herkes*<sup>66</sup>'i felsefi araştırmasının başlangıç noktası olarak alan Descartes, Aristoteles tarafından geliştirilen özcü yaklaşıma bir alternatif geliştirmiş görünüyor. Akıl, dünya hakkında nesnel gerçekleri varsaymak yerine, kendi doğasının saflığına göre hareket ettiğinde araştırma yapabilecektir. *Düşünen tarafında bir iyi niyet ve düşünce tarafında doğru bir doğa* olduğuna dair bu nosyon, düşünce imgesinin ilk postülasıdır. (bkz, Descartes 136)

---

<sup>65</sup> Natura lumen

<sup>66</sup> Tribulis

Deleuze, bu bağlamda düşüncenin, temsil açısından anlaşıldığına el koyup, düşüncenin iyi (doğruyu bulmakla mükelleftir) doğasına olan bu inancın aslında felsefi sorgulamayı engellediğini savunmuştur. Bu nedenle, Descartes'inki gibi bir araştırma, meşru olmayan bir varsayıma, yani aklın kendi doğasına dayanmaktadır.

Böylece bir *varlık*'ın görüşlerinden biri veya birkaçı ile eşitlenir ve içsel karakteri basit dış ölçütlere bağlı olacaktır. (Deleuze 179).

Deleuze buna nesnelcilik adını verir, çünkü o zaman *nesnenin kendisinin yaydığı işaretlerin sırlarına sahip olduğunu düşünüyoruz*. (Deleuze 28). Yine de şeylerin tezahürlerini ve ilişkilerini varlıklarıyla eleştirmeden eşitlemek sorununı yaratır: şeylerin tüm ilişkisel yönleri veya işaretleri tek bir varlığa atanamaz (Deleuze 100-1). *Peter, Paul'den daha uzundur* ifadesinde, daha uzun olmak asla iki konudan sadece birine atıfta bulunamaz. Dahası dünyamız, anlamsız ve güvenilmez işaretlerle doldurulur. (bkz. Deleuze, *Difference et Repetition*, p 23)

Aynı varlıklar, farklı anlarda, hatta farklı gözlemciler için aynı anda karşıt niteliklere sahiptirler. Fakat, bazı niteliklerin gereksiz olduğunu kolayca kabul ediyoruz. Arnavut kaldırımlı taşların pitoresk bir sokağın parçası olması gerekmez. Yine de çoğu zaman işaretler (ilgili varlıklar olarak diğer varlıklar tarafından) iki çeşittir: Bariz ama önemsiz olanlar ve tespit edilmesi biraz daha zor olan işaretler vardır. Henüz daha uygun olan, daha az derin işaretlere kişisel duyarlı olma girişimi olarak adlandırmaktadır. (Deleuze 35)

Bu bizi *eidos*'u arayan katı fenomenologlara dönüştürp dolaysız özelliklerinin altında saklanan en mahrem benliklere sahip bireyler olma çabasına sokacaktır. (bkz. Husserl, *Lectures*, p 7)

Yine de Deleuze için hiçbir şey hayal kırıklığını engelleyemez. (bkz. Deleuze, *Logique du Sens*, p35).

Bunun nedeni, bir varlığı bir görüntü, temsil veya kaliteye eşitlemenin her zaman indirgemeci, içsel ve ilişkisel olmasında gizlidir. *Öznel telafi*, hakkında doğal

ancak yanlış yönlendirilmiş bir düşünme biçimi olan düşünce imgesi, Deleuze'a göre üç tür imgeye dayanmaktadır (bkz ,Deleuze, Proust et Les Signs, p103)

İlkinde, bu düşünce doğal olarak gerçeği şeylerin özünde olan bir hakikat olarak düşünüp, *doğru olan* olarak kavramaktadır. Bu aynı zamanda şeylerin *kendi-içinde* istikrarlı tezahürlerine tam olarak karşı geliyor halbuki onlar ilişkilerdeki deneyimlenmekten yalnızca yığınlık derecesi olarak farklıdır, yani nitelikler aynı şeyin farklı yığınlıdır, öznel telafinin ikinci problemi, tutkular ve tesadüfler tarafından hakikatten saptırılabilir olmalarıdır bu fikir ise temsillerin iki çeşit olduğu fikrinden kaynaklanmaktadır: özneye ait olmayanlar ve güvenilir olanlar. Üçüncüsü, *hangisinin hangisi olduğunu ayırt etmek için bir yöntem vardır*, iddiasıdır. Bu, tüm insan uygulamalarının bir doğruluk ölçeğinde sıralanabileceği anlamına gelir. Deleuze, *Fark ve Tekrar*'da bu düşünce imgesini iki temel özelliğini vurgulayarak tanımlamaktadır: *sağduyu* ve *ortak-duyu*.

*Ortak-duyu*, bir şeyin özellikleri aracılığıyla tanımlanması anlamına gelmektedir, bunlar bizim deneyimlerimizden bağımsızlardır, aslında bu bir *tanıma*<sup>67</sup> ilkesidir. Örneğin, bir arkadaşımı farklı yerlerde, ruh hallerinde ve kıyafetlerde tanıyabilirim çünkü onunla ilgili bazı özellikler, varyasyonlar boyunca aynı kalacaktır. Aynı şekilde, evlerle, kedilerle ve daha önce deneyimlediğim gizemlerle ortak özelliklerden dolayı bir şeyi ev, kedi veya gizem olarak tanıyabilirim. Varoluşsal olarak, *sağduyulu* eylemlerde yanlış bir şey yoktur: Tanıma eylemlerinin var oldukları ve günlük yaşamımızın büyük bir bölümünü işgal ettiği açıktır:

Bu bir masa, bu bir elma, bu mum parçası, günaydın Theaetetus. Ama bu eylemlerde düşüncenin kaderinin tehlikede olduğunun farkına vardığımızda düşündüğümüze kim inanabilir? (Deleuze 135)

*Sağ-duyunun* bize şeylerin gerçeğini verdiği düşünüldüğünde, işler sorunlu hale gelecektir. *Sağduyu*, başka şeyler ile ilişkili olan bir şeyin, varlığına ve hakikatine ilişkin olduğu fikri haline gelecektir. Ayrıca, bir nesne ile onu gözlemleyen arasında bir ilişki

---

<sup>67</sup> Definition

olacaktır. Gözlemci zihinindeki birçok olası ve fiili temsilinden birini seçer ve şeyi kendisinin gerçek bir düşüncesi olan şeyin imgesiyle eşit tutar. A'nın kendisi önemli değil, ona ait değişmez özelliklerini de barındıran benim zihnimdeki imgesi A'ya dair gerçeği anlamam için yeterlidir. Artık A şeyi onun imgesi olur ve imge düşünüldüğünden, şey ve düşünce mükemmel bir şekilde hizalanacaktır. Sağduyu, *ilişkiler terimler dışındadır* kuralının istisnası olarak en az bir tane temsil seçecektir. Bu seçilen görüntü iki anlamda ortak'tır. Bir varlığın varlığını içerdiği için, tüm tezahürlerinde ortak olacaktır ve bu varlık düşünüldüğünden, prensipte herkes onu tanıyabilir.

Çünkü sağduyu, A'yı herkesin gerçekten düşünebileceğini ve A'nın imgesinin gerçekten de düşünmenin ve varlıkların varlığını oluşturan düşünceyi, düşünmek olduğunu varsaymaktadır. (Kant 21)

Sağduyu daha sonra en genel temsil biçimi haline gelmiştir, çünkü bir şeyin nasıl deneyimlendiğine ilişkin denklemi meşrulaştırır ve varlıkların varlığını, bizim için, onların varlığına indirger.

Nesnelerin özneler tarafından en azından potansiyel olarak algılanabilecek biçimsel tanımları bile sağduyuludur. (Deleuze 131)

Her durumda her şey, genel olarak *Aynı*'nin biçimine dayanmak için çeşitliliği getiren tek bir ilişki etrafında örgütlenir. (Deleuze 178). Dışsallık, varlıkların kesinlikle hiçbir ontolojik topluluğa sahip olmamalarını talep eder. Tanıma ve özdeşleşmeyle ilgili her şey fiziksel, epistemolojik, varoluşsal, pragmatik, olumsal, öznel veya üretilmiş olabilir; ama ontolojik olamaz. Descartes'ın yazdığı gibi, sağduyu, iyi yargılama ve doğruyu yanlıştan ayırma gücüdür ve doğal olarak tüm insanlarda eşit bir güç anlamına gelecektir. (Descartes, 1994a:111)

Deleuze, gündelik kullanımında sağduyu'ya değil, ontolojik konuşlandırmasına itiraz eder. Çünkü sağduyu, tüm ürünlerin onları ürettiğini ve koruduğu tezi haline gelmiştir. Bir varlığı bir tek kaynakla olan ilişkilerine indirger: Etkiler, nedenler, bütünler parçalara, şimdikiler ve önceki durumlar gibi fikirlere indirgenmiştir.

Bu nedenle sağduyu, her şeyi (mereolojik olarak, uzamsal olarak ve hepsinden önce zamansal olarak) en farklı olandan en az farklı olana doğru giden tek bir doğrultu ile akla sunmaktadır. (Deleuze 75)

Varlıkların çoğu özelliği sadece dekorasyon haline gelecek ve sağduyu, bir bütünün bir yapı olduğunu ve bir şimdinin bir sonuç olduğunu ayırt etmemize izin veren yeti olacaktır. Dolayısıyla onun içselciliği ve indirgemeciliği bu imkanı sağlamaktadır. Aslında Deleuze şunu demek istiyor : bir elmayı gördüğümde arkamı çevirip ve elmayı bu elmanın bende olan imgesiyle tanımlayabilirim, elmanın bende imgesi gördüğüm ilk elmaya ait olabilir sağduyu bu zaman açığını, iki elmanın arasındaki farkı kapatmaktadır, aynı anda elmanın bir an öncesi ve sonrasında önemli değil, zaman sağduyuyla ezeli bir işbirliği içindedir. (Arjen 84)

Sağduyu bir tahmin ilkesidir. Çünkü geleceğin şimdiye indirgenebileceğini kabul eder. Farklı bir şekilde ifade edersek sağduyu, her şeyin, bir yere ait olduğunu düşünür, bu yüzden Deleuze şakacı bir şekilde tarımsal otlakların, orta sınıf değerlerinin, özel mülkiyetin ve sınıf bölünmelerinin bunun sonuçları arasında sayıldığını öne sürmektedir.

*Ortak-duyu* ve *sağduyunun* birleşik gayrimeşru kullanımları, düşüncenin kaynağına, ilkeye, varlık ve şeylerin gerçeğine iner; bu gerçek veya varlık tanınan ve tahmin edilen olabilir, yani düşünce ve varlık arasında bir içsel ilişkiyi istismar eder. Dolayısıyla düşüncenin imgesi, şeylerin düşüncedeki temsilleri, bizimle ilgili şeylere indirgenmiş şeylerden daha fazlası değildirler. Dışsallığın, *kendi-içinde farklılığın* ve *kendisi-için tekrarın* bir istisnası olduğu fikridir ve bu istisnanın kendisi, düşünülecek olandan ibarettir. ( Smith 145)

Bu aslında, *Varlığın* tamamen ilişkisel olduğu ve gerçeğe ulaşmanın her durumda yalnızca hatadan kaçınma alıştırması olduğu fikrinden ibarettir. (Deleuze 167). Böylece, sağduyu yanlış *derinlik*, *yükseklik* ve kötü niyetli farklılık ve tekrar gibi, düşünce imgesinin başka bir dağılımını varsaydığı gerçeğini görmezden gelir. (Deleuze, Difference et Repetition, p76)

Deleuze, bu genel düşünce imgesine, Anti-Oedipus'ta saldırıya uğrayan ailesel drama olan Oedipus'a saldırmakla kalmayıp, aynı zamanda felsefi Oedipus'a da saldıracaktır.

Bu, makineye kaymış görüntü veya temsildir [ . . . ] uzlaşmadır, ancak uzlaşma her iki tarafı da aynı şekilde çarpıtır. Uzlaşmada, iki taraf, diğer tarafta kalan arzusun aksine, uzlaşmanın ötesinde aynı tarafa geçmiştirler. (Deleuze ve Guattari, L'Anti Oedip, p 117-135)

Oedipal düşünmek, *düşüncenin imgesine* göre düşündürmektir. Varlıkların ve aralarındaki ilişkilerinin kendilerine indirgenebileceğini düşündürmektir, bizimle olan ilişkileri ya da en azından bir şeyle olan ilişkileri kadar bizimle de bir ilgisi olan varlıkları düşünmek demektir. Her iki durumda da, her şey sadece bir temsil'den ibarettir. (Deleuze ve Guattari, L'Anti Oedip70)

*Geriye dönük baskı* basitçe tek bir varlıkla ilgili herhangi bir şeydir. Bunun nedeni, dışsallığın bir makinenin kendinde olanın tüm olası ilişkilerde bastırılmasını talep etmesidir. İkinci taraf, devrimci arzu , Deleuze'ün bir varlığın şekillendirilebilir, üretilmiş, ancak tamamen özel ve indirgenemez gerçekliğine verdiği isimdir. Oedipal düşünce her iki tarafı da çarpıtır ve parçalar, çünkü tüm ilişkiler yerine yalnızca bazılarının baskılayıcı olduğunu ve ayrıca varlıkların hakikatinin veya arzusunun hiçbir ilişkinin olmaması yerine tek bir uzam içinde bulunduğunu kabul eder. Bu nedenle, bir varlığın tezahürleri ve özü ilişkisel hale gelir, öyle ki onların özel gerçekliği tamamen göz ardı edilmiştir.

Ne de olsa, bir araya getirilemeyen öğelere ulaşmadığımız veya öğeleri artık olmadıkları bir ilişkilendirilebilir biçimde kavramadığımız sürece hala hiçbir şey başarmış değiliz. (Deleuze ve Guattari, L'Anti Oedip, p125)

Dışsalcılık, içinde her şeyi bulduğumuz bir ontoloji talep eder, mineral, sebze, hayvan ve çocuk aslında, sosyal-makine'yi her seferinde paramparça eden Oedipus'un gülünç figürleridirler. Deleuze *tüm ilişkilerin* olduğu bir sisteme ihtiyacımız olduğuna dair ısrar eder. (bkz.Deleuze,Difference et Repetition, p224)

Her makinenin kendisi için tekil bir gerçeklik haline gelmesine izin vermek, onu ayırmaktır, varlığını bir temsil'e indirgeyecek her bir *ben*'den, bir görüntü veya an, felsefeye gerçek bir başlangıç noktası sunacaktır. (Deleuze132)

## 2.4. *Olay*<sup>68</sup> ve Dil

### 2.4.1. Olay ve Gerçeklik

Deleuze 1969 yılında yayımladığı *Anlam Mantiğı*'nda anlam problemini dil, felsefe ve psikanaliz perspektiflerinden ele almıştır. Bu kitap alışılmış dışındaki biçimiyle, bölümler yerine konuların iç içe geçtiği 34 dizi'den (serie) oluşmaktadır. Dil, felsefe ve psikanaliz ile ilgili dizileri birbirinden net olarak ayırmak pek mümkün olmasa da ilk 12 dizi'nin daha çok dil ile ilgili konulara konsantre olduğunu iddia edebiliriz. İlk oniki dizi'de Deleuze, dilsel kuramların, *anlam* konusunda yeterli araçlar olmadıklarına dair argümanlarını okuruna sunmaktadır. Deleuze'a göre dilsel tartışmalar *anlamın* kendinde ne olduğunu açığa çıkaramazlar.

Dil ve olaylar arasındaki ilişkiyi açıklamak için dil nasıl inşa edilmelidir? Bu soru Anlam Mantiğı'nın açılış serisinin temelini oluşturmaktadır. Alginın, iki önemli sonucu ve belirleyici bir varsayımı vardır: ***Olaylar***, *dil konusunda yenilikçi bir yaklaşımı gerektirmektedirler*. Bu sonuç, Deleuze'ün dil üzerine çalışmasının çok kesin bir şekilde kritik olmasının nedenidir. (James 156)

Carroll, *Alice Harikalar Diyarında*, geleneksel yaklaşımlarının, *olayları* açıklama konusunda yeterli olmadıklarını göstererek, *olayların* dile yayılmalarını sağlamaya çalışmıştır. Alice'in birinci bölümde açıklanan boyut ve şekildeki dizisel değişiklikleri, Deleuze'e bu tür değişikliğin diğerlerini nasıl kapsadığını açıklama fırsatını sağlamaktadır. *Alice aynı anda küçülmeden büyümeyi*, başka bir iddianın açıklaması bu garip iddiayı anlamamızı sağlayacaktır: *Alice, kendisinden uzaklaşan daha büyük Alice'e göre küçülmemektedir; ama uzaklaşmakta olduğu Alice'e göre büyümektedir*. Bir yönde büyüdüğünüzü varsayarsak zaman çizelgesi boyunca geriye bakın ve büyüdükçe

---

<sup>68</sup> Eventsement

gerilemenizi ve küçülmenizi izleyin; *şimdi ileriye bak ve küçüldükçe büyüdüğünü fark et.* Deleuze'e göre, zaman içinde şu ya da bu yönün seçimi ve dolayısıyla şu ya da bu değişim, olumsuz ve yanlış bir soyutlamadır. Bunu onun ebedi *dönüş* fikrinden aldığı zamanın üçüncü sentezinde tartışmışdık. *Olaylar* çizgisel zaman içinde kısıtlanıp koparılmazlar. *Şimdiki* zamanı referans noktası olarak kabul eden arüman, dakik bir Alice'den, başka bir noktada daha büyük bir Alice'e göndermeye dayanmaktadır. Bunun yerine, Alice, örneğin şimdiki Alice olarak adlandırılan bir anda bile esneme halindedir, sürekli büyüyüp küçülmektedir.

Diğerlerinin yanı sıra, ebeveynler, Deleuze'ün argümanlarını, küçük bir çocuğun büyümesinden kaynaklanan sevinç duygusu ile çocuğun eski versiyonundaki tatlılığını kayb etmesinden kaynaklanan hüzn duygusu arasındaki gerilimi his ederek, fark etmektedirler. Eski fotoğraf klasörünü açarken duyduğumuz korku ve sevinç bundan kaynaklanmaktadır.

Bu, hiçbir koşulda, Deleuze'ün felsefesinde, dilin bir iletişim aracı veya anlama desteği olarak kullanılmasına karşı olduğu anlamına gelmemektedir.(James 31)

Daha ziyade, bu tür işlevlerin dilin tek uygun rolü, amacı veya olaylarla ilişkisini açıklamak için yeterli bir temel olarak görülmemesi gerektiği anlamına gelmektedir.

Deleuze'ün *Olayı*, sınırlı bir mekan ve zamanda olan gerçek bir şeyden çok daha fazlasıdır. Bir *olay*'ın, bu standart anlamı, bir yerde ve bir şeyde meydana gelen süreç benzeri bir *olay*'ı, ayırmak için ulaç ile tanımlanmıştır.( Sauvagnargues 146)

Bunun yerine, onun için bir *olay*, gerçek değişikliklerin çok farklı bir anlam alemindeki sonucudur. Bu *sonuç* ilke olarak sınırsızdır ve herhangi bir gerçek uzam ve zamanda konumlanmamıştır ( *Fark ve Tekrar*'da geliştirildiği şekliyle çokluk kavramıyla ilişkilendirilmelidir).

Olay- sonuç<sup>69</sup>, duyu alanının ötesine geçip ve gerçek olaylara geri dönmektedir. Bu tamamen şaşırtıcı ve gereksiz yere karmaşık görünebilir. Ancak gerçek bir olayın ne olduğu ile önemi arasında yapılan ayrım, uzamsal-zamansal konumla ilişkili fiil'in

---

<sup>69</sup> Event-effect

ulaçları arasındaki bir ayırmadan kaynaklanmaktadır. Örneğin, karakterinize çok özgü bir öfkeyle, sadece eşiniz tarafından gelen bir telfonla başka birisinin arabasından çıkan sese kızsarsınız. Oyuncak bir ayının her tarafına dökülmüş sular-cam kırıntıları ve aynadaki gözyaşları. Gerçek olay bir dizi olgudur ve *dökülmek* filinin aralıklarında meydana gelip ve onları da içeriyor gibi görünüyor: eşi kadını ararken karşısındaki dükkanda bir ayıcık vardır ve üzerinde **Ayı** kelimesi yazılmıştır bu *Büyük Ayı* yıldızlar takımını da hemen çağırıştırmış olabilir. Artık Saussure'ün özgür seçim ilkesi dışlanmaktadır, onun yerine özgür çağırışım ilkesi işin içine girmektedir. Arabanın fren sesi sizi tedirgin edip ve gülümseyen çocuğunuzun yüzüne vuran güneş sizi rahatsız etmiştir, fakat güneşin yüzdeki ışığı size istemeden Bergmanın *Utanç* adlı filmindeki kadının yüzünü hazırlamıştır. *Olaylar zinciri, Ayı yıldız takımı-İngrid von Rosen'in yüzü-tarlalara vuran güneş* ve bir eylem, telefonu yere fırlatmak. Telefonu yere fırlatmak tüm bunları birbirine bağlar mı? Belki de bir arabanın aniden durması bunların bağıntısıdır. Gerçek olgular ve aralarında değişen şeyler, başka nedenler ve sonuçlar zincirlerinde de görülebilir: örneğin, **neden** 0 zamanındaki öfkem veya nöronal kalıplardaki değişiklik, **sonuç** ise telefonun parçalara ayrılması olabilir.

*Olaya* ilişkin tanım, gerçek olaylardaki değişikliklerin farklı ve hatta daha az somut olan sonuçlara yönelmektedir. Analitik felsefe, olaylar dediği şeyin ideal etkilerini aramaktadır. Başka bir deyişle, olayları, *yükseklik* ve *derinlik*, ideal olay (yüksek) ve olaylar ile ilişkili değişiklikler hakkındaki gerçeklere (derinlik) çevirebilmek ile uğraşmaktadır. (James 33)

#### 2.4.2 İfadenin Üçüncü Düzlemi veya Yüzey

Deleuze, *Anlam Mantiği*'nin ikinci dizisine Stoacılar'ın ontolojik ayrımıyla başlamıştır. Bir anlamda, *Anlam Mantiği*'nin başlangıç noktası, Anti-Oedipus'taki başlangıç noktasıyla aynıdır: *yeni doğan bebek*.

Özellikle Anti- Oedipus'da, Deleuze ve Guattari , bebeğin bedeninin gürültülü derinliğiyle tartışmalarına başlamışlardır: ağlamaları ve çığlıkları, öksürmeleri ve hapsirmeleri, geğirmeleri, şişkinlikleri ve dış gıcırdatmaları vb. Gürültünün bu boyutu, birinci tip anlamsızlığı ve birinci tip sesli sistemi oluşturmaktadır. Bu düzeyde, *her şey*

*tutku ve eylemdir, her şey cisimlerin derinlemesine olan iletişiminden ibarettir. (Deleuze ve Guattari, L'Anti Oedipe, p 192)*

Stoacılar göre bir cisim , aktif ya da etki altında olman bir şeydir, her cismi iki onları cisim olarak kabul karakterize eden iki ebedi ilkedен kaynaklanmaktadır. Pasif madde veya niteliksiz madde, içinde hareket eden tanrı veya akıl, bu iki ilke tutarlı bir bütünü oluştururlar: *dünya* veya *kozmos*. Çok farklı tiplerden cisimlerin bir araya gemesi kozmosu oluşturmaktadır. Ruh bir cisimdir, örneğin, etkileşimde bulunduğu vücutta etkiler meydana getirecektir. Bilgelik veya erdem gibi nitelikler, cisimlerler veya fiziksel olan karmaşık durumlardır, çünkü bunlara sahip olmak belirli bir etki yaratacaktır. Tüm bu çeşitli cisimler ve bunlara tekabül eden "varlık tarzları" gelişip ve birleşirler. Bireysellik, tüm evreni kaplayan ilahi bir gerilme hareketi ile ortaya çıkmaktadır. Bu şekilde Stoacılar için *kader* veya *kozmetik şimdiki zaman* – içinde **tanrı** her bir bireysel bedenın destekleyici nedeni olarak tanımlanmıştır. Bu bedenler doğaları ve gerginliklerine göre , hem birbirinin hem de olup biten her şeyin nedenidirler (Deleuze, *Logique du Sens*, p4). Alexander'ın dediğı gibi:

Onlar [Stoacılar], dünyanın kendi içinde var olan, her şeyi kapsayan, canlı ve zeki bir *tabiat* tarafından yönetilen, bir bütün olduğunu iddia etmektedirler. Önceden var olan şeyler, kendilerinden sonra olanlara-ın omasına sebep olurlar. Bu şekilde her şey birbirine bağlıdır ve dünyada hiçbir şey olmaz bir şey ondan bağımsız olarak ortaya çıkmaz, aynı zamanda ona nedensel olarak bağlanmaz. Stoacılar, her şeyin kendisine göre yönetildiğı *kaderin*, *tabiatın* ve *mantığın* **tanrı** olduğunu söylerler. **Tanrı** , var olan her şeyde mevcuttur ve bu şekilde, var olan her şeyin uygun doğasını *bütünün* yönetimi için kullanmaktadır.( Alexander 191-2)

Cisimlerin aksine, dört cisimsiz varlık türü, ne hareket eder ne de harekete sebep ourlar. Platonik idelerin aksine, Stoacı cisimsizlerin nedensel bir etkisi yoktur ve fiziksel varlıklar değillerdirler, ancak yine de nesnel olarak, düşüncemizle bağlantılı bir şekilde varlıklarını sürdürmektedirler.

*Boşluk* cisimsiz varlık olarak , Goldschmidt'in yorumuna göre, *ateş*'in müdahale etmesinden önce kozmos düşünme sorununa yanıt vermektedir. *Boşluk*, dünyanın

gelişimini tasavvur etmenin, bu yeri dünya var olmadan önce tasavvur edebilmek anlamına gelmektedir.( bkz.Victor Goldschmidt, Le système stoïcien et l'idée du temps , p 28). *Mekan*, tersine, varolanın fiilen işgal ettiği veya kendisi bir cisim olmasa da belirli bir cisime göre kısmen işgal edilebilen ve edilemeyen yer olarak tanımlanır. Jean Brun'un belirttiği gibi, *mekan* bir tiyatro gibidir, sonsuza kadar doludur, burada cisimler birbiri ardından gelip ve birbirinin içine geçmektedirler.(bkz. Brun, Jean. Le Stoïcisme,p 58) Kısacası, *boşluk* ve *mekan* ebedilerdir, var olan her şeyin mekansal değişimleri ve ilişkileri üzerine düşünme yetimizin bakış açısından nesnelerdir.

Stoacılar için zaman, hız ve yavaşlığın ölçüsünün kendisine göre konuşulduğu hareket aralığıdır; veya kozmosun hareketine eşlik eden aralıktır. Chrysippus *zaman*'ı fiziksel dünyanın veya *şimdiki* zamanın toplam hareketiyle özdeşleştirmek için kullanmaktadır. *Şimdi*, olup biten her şeyin, birbirinin nedeni olan tüm bireysel cisimlerin sürdürme nedeni olan Zeus'un etkinliğine eşdeğerdir. Bununla birlikte Chrysippus, yalnızca *şimdi*'nin var olduğunu, oysa geçmişin ve geleceğin hiçbir şekilde var olmadığını söylemektedir.( bkz. Arius Didymus 26 , Brad Inwood and L.P. Gerson,eds, **Hellenistic Philosophy: Introductory Readings**, Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing Company, second edition, 1997, 167)

Deleuze, iki tür *şimdiki* zaman arasında ayırım yapmamız gerektiğinde ısrar etmektedir; fiilen var olan *şimdiki* zaman ve saf bir akıl varlığı olarak *şimdiki* zaman. Başka bir deyişle, toplam hareket arasında ayırım yapmalıyız. (bkz. Deleuze, Logique du Sens,p 164)

Böylece, Stoacılar Platonizm'e bir tepki olarak anlamında yeni bir ontolojik kök veya varlıklar hiyerarşisini savunmaktadırlar. Maddi cisim onların üstün türüdür. Sadece cisimler vardılar. Stoacı sistemin en kışkırtıcı ve Deleuze'ü en çok ilgilendiren özelliği, en yüksek ontolojik tür olan *bir şey*'in (to ti) hem var olan hem de var olmayan türlere ayrılmasıdır.

Stoacı ontolojik tablo, yalnızca *boşluk*, *zaman*, *mekan* ve *anlamlı* hakkındaki düşüncelerin baskısı altında, cismani olmayan şeyleri barındırmak için düzeltilti. (Caston 151,n.10). Platon, cisimlerin kavranabilirliğinin ve hatta varlığının nedensel olarak etkili

olan üstünve cisimsiz varlıkların, (Formlar veya İde'ler) varlığına bağlı olduğunu savunmuştur. Stoacılar ise tam tersine, *bir-şey olan her şey*'in, zorunlu olarak var olmadığını savundular

Stoacı kozmos iki ilkeden oluşmaktadır: aktif (poion'a) ve pasif (paskhon'a). Stoacılar, üretilmemiş aktif ilkeyi, rasyonel bir düzen olan *logos* ile özdeşleştirmektedirler . (Deleuze 134-5)

Aktif *logos*'un *işleme ateşi* olarak nitelendirilmesi, Stoacılar için kozmosu, her düzeyde bu iki ilkenin organik bir karışımı haline getirmektedir. Ancak bu karışımlar hilomorfik değildir. *Biçim* ile *maddeyi* aktif ve pasif cisimler ilkesiyle özdeşleştirdikleri için Aristoteles'in aksine, Stoacı kozmosta her iki ilke de cisimdir. ( langer 76 )

Belki de bu muğlaklık nedeniyle, Stoacılar ilahi failliği cismani bir nefes ile özdeşleştirmişler. (Lapidge167)

Deleuze batı dünyasındaki ilk büyük *olay* mantığı'nı Stoacılar atfetmektedir. Bunun nedeni, Stoacılar'ın nedenselliğin tartışılması bağlamında, olaylar'dan (gignomena) cisimsiz varlıklar olarak söz etmelerinde gizli olabilir. Stoacılar, *Nedenselliği*, tahmin edilebileceği gibi, cisimler ve cisimsiz varlıkların ontolojik ayrışması açısından anlarlar: Zenon, bir neden'nin *neden olan şey* olduğunu söyler; böylece *neden*'in ve neden olduğu şeyin cisim olduğu fikrine varmaktadır. Bir neden *o ne yüzünden*'nin yüklemidir. Neden'in bir varlık yada bir cisim olduğu hâlde, sebep olduğu şey ne bir varlık ne de bir cisimdir. (Stobaeus,Eclogae 1. 138)

Stoacılar nedenleri cisimler olarak tanımlarlar, ama aynı zamanda cisimsiz bir yüklem olarak tanımladıkları başka bir şeyden de söz etmektedirler, *neden'e neden olan şey*, *cisimsiz olan nedendir*. Stoacılar, her neden'in cisimsiz bir şeyin nedeni haline gelen bir cisim olduğunu söylerler. Örneğin, iki cisim olan neşter ve et'i , yüklem yani *kesilmesk*, bir araya getirmektedir. (Guthrie 249)

Stoacı'ların belirli olayları (genellikle anlaşılmaz) nedenlerin etkileri olarak anladıklarından dolayı, onlar için ontolojilerinde önermesel öğeler'e yer açmak mantıklı görünmekteydi. (Frede 233)

Aslında, Frede, dilbilgisi açısından, Stoacı nedenselliğin, bir cismani ve bir cisimsiz varlık arasındaki ilişkiden ortaya çıkmadığını belirtmektedir. Deleuze, Stoacı teorinin özelliğinin farkındadır: onun için, *cisimler arasında sebep ve sonuç ilişkisi yoktur*. Tersine, tüm cisimler nedendir ve etkiler cisim değildirlerdir. Başka değişle, sebepler cismani olmayan varlıklardır. Ancak, *olay-sonuç* 'lar arasındaki yarı-nedensellik'ten söz ederek, Stoacı nedenselliğın standart açıklamasından ayrılmıştır:

Cisimsiz *sonuçmlar* asla birbirleriyle ilişkili *nedenler* değildirler; her durumda gerçek nedenlerin'e bağlı oldukları için cisimlerin görelı birliğini veya karışımını ifade eden yasaları izleyen yarı-nedenlerden ibarettirler. (Deleuze 6 )

Örneğın, *kesmek* uygulamasının sonucu olan *kesilme* (o cismin bir yüklemının gerçekleşmesi) olayında, bir cismin (bir neşterin) diğerine (bir miktar et'e) dokunması, başka etkilere (diğer yüklemilerin gerçekleşmesine) neden olmaz, ancak diğer etkilerin oluşmasına bir şekilde katkıda bulunacaktır. Deleuze bu *neden*'e *Quasi-cause* ismini vermektedir. Sonraki yıllarda Guattari ile birlikte yaptığı çalışmalarda bu mefhum *Organız Beden* olarak karşımıza çıkacaktır. *Quasi-cause*, cisimler arasındaki nedensel ilişkilerin ve türettikleri olaylar arasındaki bir ilişki anlamına gelmektedir. Dahası, olaylar arasındaki ilişkiler, kavramlar ve gösterilen şeyler (bedenler) arasındaki ilişkileri üretmektedir. İki etki arasındaki *yarı-nedensel* ilişki, bir ismin dünyada neyi ifade ettiğini değiştirecektir. Yarı-nedensellik, sıradan nedensellik için gerekli ve aşkınsal koşuldur.

*Aristoteles Platon'un öğrencisidir* cümlesindeki hiçbir şey kavramsal olarak *Aristoteles İskender'in öğretmenidir* anlamına gelmez, çünkü bu önermeleri kuşatan hiçbir olası doğruluk koşulu oluşturulmamıştır. Bununla birlikte, iki önerme arasında temelde tarihin bir rastlantısı olan anlaşılır bir ilişki vardır. Deleuze'ün dediğı gibi, bu iki önerme paradoksal ya da rastlantısal bir unsur aracılığıyla ilişkilidirler. Olayların meydana gelmesi için gerekli olan "koşulsuz" *ön-koşulu*, onların tarihte meydana gelmeleri demektir. Eğer olayların önkoşulu olumsal olmasaydı, örneğın önkoşul, önkoşulu olduğı şeye benziyor olsaydı, o zaman olayın önkoşulunda bir ön-biçimlendirme ya da ön-oluşturma gibi bir şey'in meydana çıkması gerekecektir. Böylece

*Tarihsel olumsuzluğun yokluğunda olayın "nasıl olacağına" dair, önceden var olan bir garantinin var olmasını varsaymamız gerekecektir.*

Örneğin, *Zuhal hoca Bager ile konuşuyor* ifadesinde, iki cisim vardır, *Zuhal* ve *Bager* gerçek ve bağımsız varlıklardır. *Zuhal*'i *Bager* ile aynı öneriye sokan varlık türü bağlayıcı varlıktır, bu öneride bağlayıcı varlık *konuşmak*'tır, *Zuhal* ve *Bager*'i aynı olay dizisine sokan temel neden konuşmaktır, bu varlık türü Deleuze'ün olay felsefesindeki paradokslardan birisine tekabül eder. Farz edelim *Zuhal*, *Bager* ile konuşurken odaya güzel bir kız giriyor, *Bager kızdan hoşlanıyor*, iki seriyi birbirine bağlayan ilk başta *konuşmaktı*, *konuşmak* ikinci olay dizisinin nedeninin (olay-sonuc'un) nedenidir. Aynı zamanda *konuşmak* *Zuhal*'in bedenindeki cismani faaliyetlerden meydana çıkmıştır fakat *kouşmak* kendi başına cismani değildir, demek ki maddi olmayan varlıklar olay'ın nedeni olabiliyorlar.

## 2.5. Anlam ve Olay

### 2.5.1. Anlam Çıkmazı

Anlam Mantığı'nın üçüncü ve dördüncü dizisinde, Deleuze'ün iddiasına göre, *doğru iletişim* açısından dilin nasıl çalıştığını açıklamak için kullandığımız süreçler bir döngü oluşturur. Basitçe söylemek gerekirse, bu döngü, ne dilin göndermesinin, ne bir konuşmacı veya yazı referansına göre ne de sözcüklerin birbirine göre konumu aracılığıyla çözülebilir olmadığı anlamına gelmektedir.

*Ayı* kelimesini görürken aklınıza zorunlu olarak ormandaki ayı gelmez, aklınıza bir ayı kuklası gelebilir veya **Ayı yıldız** takımı aklınıza gelebilir. Kelime ile kurulan bu ilişki türü düzanlamdır<sup>70</sup>. *Ben ayıdan korkarım* ifadesinde, *gösteren* ve gerçek dünya ile ilişkide olan bir tek ayı vardır, bu ifade bir *manifest*'dir, yani iç dünyamla ilgili size bir şey gösterdim, ayıdan korkmamı veya korkak olduğumu **Ben** ile başlayan cümle aracılığıyla ifade etmiş olmalıyım. *Şimdi geyik'in vücudundan kan akıyor öyleyse onu öldürebiliriz*, veya *bu dünyayı bir tanrı yaratmıştır*, denildiği zaman, her iki öneride de

---

<sup>70</sup> Donation

kavramlar arasında bir teorik bağ kurmaktasınız, Deleuze bu tür önerileri, *anlamli olan*<sup>71</sup> diye tanımlamaktadır. Fakat anlam üretmemiz için, her üç *gösterge*'ye ihtiyaç duyarız, bu nedenden dolayı dil ve dış dünya arasındaki ilişkiyi kavrarken kısır bir döngüye<sup>72</sup> mahkûm bırakılmaktayız. Bir önermenin dünyadaki bir şeye nasıl atıfta bulunduğu, birisi tarafından yazıldığı veya söylendiği anda, önermenin nitelendirilme şekline bağlı kalacaktır. Deleuze'ün dildeki bir daireden bahsetmesinin nedeni, bu üç göstergenin arasındaki bağlantıya mahkûm bırakılmaktan kaynaklanmaktadır.

Paradoksal ve üretken olan döngüyü içine almak, farklı dilsel işlevlerin daire üzerinde doğru konumlandırılması değil, dilin temel sürecidir. (James 33)

Deleuze'ün *düz-anlam*, *tezahür* ve *anlamlandırma* yoluyla işleyen çember'i nasıl kurguladığını bir örnek üzerinden tartışabilmek bu mefhumu anlamamız için yardımcı olabilir. Örneğin, iki kişi arasındaki bir tartışmadan yola çıkarak, *yaptığın şeyden nefret ediyorum* önermesi zor bir duraklamaya neden olabilir: önerme önemlidir ama aynı zamanda kafa karıştırıcıdır. *Gönderge*'nin (o şeyin) analizi, potansiyel olarak, *peki, bu yaptığım şey nedir?* tartışmasından bir çıkış yolu sağlıyormuş gibi görünebilir. Önerme gerçekten bir şeye atıfta bulunabilir, ancak ondan çıkarsanan kanaatler ve arzuları incelemeyen çok daha ileri gitmek zor olacaktır. Deleuze, bu problemi çözmek için ifade'nin olası herhangi bir düzanlam için öncelikli bir ilke olduğu sonucuna varmaktadır:

Gösterim veya düzanlam, olayların tek tek durumlarını, belirli görüntüleri ve tekil belirteçlerini kapsar; ancak "*Ben*" ile başlayan ifade, tüm olası düzanlam ilkesi olarak işlev gören kişisel alanı oluşturmaktadır. (Deleuze 24)

Başka bir deyişle, bir ifade olmadan, bir referans olamaz çünkü *düz anlam* ile ilişkili kanaatler ve arzular dizisi, *tezahür*'ü gerektirecektir. Bu noktada, duygusal ve öznel olmaması anlamında, farklı türden bir önerme alırsak (*Olasılık 0,5'tir* gibi) o zaman *tezahür* bir anlam ifade etmemektedir.

---

<sup>71</sup> Significant

<sup>72</sup> Circle

Deleuze'ün amacı, sadece öznel duygular ile *tezahürün* önceliğini ispat etmek değildir. Onun amacı, bir önermeden diğerine (inançlara ve arzulara) yapılan çıkarımların *tezahür* ile ilgili durumlara bağlı olduğunu göstermektir. Üstelik bu tür çıkarımlar, yalnızca *Yalan söyledin!* gibi öznel kanaatlere yol açtığına değil, aynı zamanda daha olgusal arzulara da yol açmaktadır. Argümanın bir sonraki adımı, Deleuze'ün bir sözcük ile evrensel ya da genel kavramlar arasındaki bağlantı olarak tanımladığı *anlamlandırma*'nın, *tezahür* için bir ön koşul olduğu iddiasıdır.

Dilin yazıdaki kullanımına döndüğümüzde, *anlamlandırma* öncelikli olmalıdır, çünkü önermelerin çıkarımlara ve sonuçlara izin vermesi için, onları *tezahür* ettiren kişinin kaprisine göre değişmesine izin verilemez. Dilde, gerçek şeyler zorunlu olarak, tezahürden ve ifadeden önce var olmalıdırlar. Bunun nedeni, *düz-anlamın* yanlış atfedilmesinin, anlamın değişmezliğine bağlı olmasından kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte, konuşma dışında, bu öncelik sırasını savunan Deleuze, *düzanlam*'ın önceliği üzerine sunduğu bir argümanla anlam çemberi kapatmaktadır.

Anlam zincirinden, bir önermeyi, zincirin gerçek sonucu olarak aldığımızda, işaret ettiği duruma, doğru durum olarak atıfta bulunabiliriz. Örneğin, dedektifler bir dizi ipucu ve çıkarımlardan bir suçun faillerini tahmin edip ve ardından bu ipuçlarını varsayılan suçlulara atfedebilirler.

İşaretten *tezahür*'e, sonra imlemeye, aynı zamanda imlemeden tezahüre ve *düzanlama* kadar, bir çember boyunca taşınırız. Önermenin bu üç boyutuyla yetinmeli miyiz, yoksa bir dördüncüsünü mü eklemeliyiz? (Deleuze, *Logique du Sens*, p27)

Bu sonuç, Deleuze'ün yaklaşımı hakkında bir dizi kritik soruyu ortaya çıkaracaktır. Bu bağlamda, James'in sorduğu soruların yanıtları, Deleuze'ün dil felsefesinin nasıl yorumlanacağı ve anlaşılacağı konusunda önemli bir rehber etkisi sağlamaktadır:

1. Felsefi tartışmalarda bu konularda fazlasıyla mevcut olan çok miktarda malzeme göz önüne alındığında, Deleuze'ün *düz-anlam*, *tezahür* ve *anlamlandırma* konusundaki çok kısa çalışmasını ne kadar ciddiye almalıyız?

2. Böyle bir sonucun onu destekleyen çalışmayla çeliştiğ, göz önüne alındığında, önermenin çemberi üzerindeki sonucunun durumu nedir?

3. Dille ilgili bir soru nasıl ekonomik ve stratejik olabilir? Bilgi meselesi yerine? Mesela, *anlam*'ı ( Sens) tercih etmek ya da tartmak yerine bilip anlamamız gerekmiyor mu?

4. *Önermenin dairesi*, daha kesin bir ifade için, bir metafor mudur? Eğer öyleyse, hangi rolü üstlenmektedir? Metafor hangi özelliğe işaret etmektedir? (James 41)

Aslında çemberin oluşumunda temsil baş rölüdür. *Ali Hasan'dan daha uzundur* (Nicelik kategorisine bağlı bir önerme) ve *Ali Hasan'dan daha uzun dğildir* 2- *Ben seni çok seviyorum* (Nitelik) ve *Ben seni çok sevmiyorum* 3-*Ali Ahmedin oğludur* (İlişki) ve *Ali Ahmedin oğlu değildir* 4-*Tanrı zorunlu olarak vardır* (Modalite) ve **Tanrı muhtemelen vardır** ve *Tanrı kesinlikle yoktur*, önermelerini göz önünde tutarak dil ve gerçek dünya arasındaki ilişkiyi, Deleuz'un önerme daire dediği mefhum üzerinden tartışabiliriz. Bu dört önermeden *Daha, çok, mümkün , kesin, -dır, -tur* kelime ve ekleri çıkarırsak anlam ve dil ile alakalı geriye ne kalacaktır? Örneğin birinci öneride *Ali* ve *Hasan* birbirine kıyasen uzun ve kısa değiller veyahut dördüncü öneride elimizde sadece *Tanrı* mefhumu kalacaktır. *Ali, Hasan* ve *Ahmet* dış dünyadaki bir gerçeklerdir, *Tanrı* bile soyut ama zihne bağlı olan bir varlıktır. Fakat çıkarılan ekler ve kelimeler bu varlıkları dille temsil etme imkanını sağlayan araçlardır. *Dır* eki ve *Yoktur* kelimesini *Tanrı vardır* ve *Tanrı yoktur* ifadelerinden kaldırırsak , her iki öneri aynı şeyi ifade edecekler.

Deleuze'un *Anlam Mantiğı* 'nda bulunan yapı kavramı, büyük bir ölçüde iki yıl önce 1967 tarihli *Yapısalcılığı Nasıl Tanıyacağız?* başlıklı makalesinde detaylandırılmıştır. Gerçek dünyadaki olaylar ve dili bir temsil aracı olarak kullanmanın eleştirmesine bu metin ile birlikte başlamıştır.

Jacobson bir yapının ilk kriteri sembolik veya daha doğrusu gerçek olanın düzenlerine indirgenemez bir simgesel düzenin koyulması hayalini kurmaktadır. (Deleuze171-3)

Deleuze'ün açıkladığı gibi, yapı bir alana ait olanın *biçim*, *anlam* ya da ne temsil, ne içerik, ne verili ampirik gerçeklik, ne varsayımsal işlevsel model, ne de görünüşlerin ardındaki anlaşılabilirlikten ibaret değildir. (Deleuze, Desert Island, p173)

*Yapı*, geleneksel gerçeklikler ve imgeler kategorilerine indirgenemeyen, ancak görüleceği gibi, onlarda enkarne olan bir üçüncü sıra, simgeselliği işgal etmektedir. Örneğin, Deleuze'ün yazdığı gibi, İnsanların ve fikirler tarihinin ötesinde, düşünce arkeolojisinin nesnesini oluşturan daha derin, yeraltı bir zemin keşf etmektedir.

Louis Althusser, gerçek insanların ve onların gerçek ilişkilerinin, ideolojilerin ve onların hayali ilişkilerinin arkasında, bilimin ve felsefenin nesnesi olarak daha derin bir alan keşf etmektedir. (Bowden 82)

İki düzenin aksine Lacan, hayali olanı, benzerlik ve homomorfizm gibi faktörlerin belirleyici rol oynadığı bir endişe türü olarak tanımlanmıştır. Bu, örneğin, bir terim ile bir nesne arasında kendi gerçekliği içinde bir yansıtma ilişkisi koyulduğu zaman, söz konusu terimin sembolik ilişkiler sisteminden ayrılamaz olduğu gerçeğine bakılmaksızın ortaya çıkacaktır. Bu bakımdan sembolik yapı, *yüzey*'e benzetilebilir. Çünkü her ikisi de cisimlerin gerçek *derinliklerin*'e olduğu kadar temsili dilin *yüksekliklerin*'e de açıkça karşıdırlar. Gerçekten de, bu sonuncusu, doğru bir önerme ile ona tekabül eden olgusal durum arasında kopyalama ya da resimleme türünden bir ilişki ortaya koyduğu ölçüde, önermenin doğru olması için olasılığın tam koşulu olan oluşum, kurucu dilsel sembolik ilişkiler olacaktır.

Deleuze'ün yazdığı gibi, gerçek ve hayali olandan farklı olduğu için, simgesel, ne atıfta bulunacağı, işaret edeceği önceden var olan gerçekliklerle, ne de ima edeceği hayali veya kavramsal içerikler ile tanımlanamaz ve bu da ona bir anlam vermektedir. Bir yapının öğelerinin ne dışsal bir tanımı ne de içsel bir anlamı vardır. (Deleuze 173)

Bununla birlikte, bir yapının öğelerinin sahip olduğu şey, *zorunlu ve benzersiz bir şekilde, konumsal olan anlamdır* (Deleuze, Logique de Sens, p 174), yani, *yapı*'nın öğeleri ona bağlı oldukları konuma göre anlamlandırılan, bir anlamdırlar. (bkz. Straus, Structural Anthropology, p 637)

Deleuze'ün belirttiği gibi, her terim ancak diğer tüm terimlere göre konumu sayesinde anlam kazanmaktadır. O halde bu, bir yapının ikinci kriteridir: *konum* kavramı elbette uzamsal olarak değil, daha çok ilişkisel olarak anlaşılmalıdır. Başka bir deyişle, bir elemanın bir yapıdaki yeri veya konumu, bu ilişki ne olursa olsun, yapıdaki diğer tüm elemanlarla olan ilişkisi ile tanımlanacaktır. Örneğin, yapısal antropolog Lévi-Strauss, akrabalık terimlerinin anlamın'ı, bir sisteme entegre edilmiş bir dizi karşıt ilişkiler olarak tanımlamaktadır. Böyle bir sistem veya yapı birkaç unsurdan oluşur ve bunların hiçbirisi diğer tüm unsurlarda değişiklik yapmadan değişikliğe uğrayamayacaktır.(bkz.Strauss, *Structual Anthropology*, p 34)

Aslında bu noktada *yapı* kavramının *problem* kavramıyla örtüştüğü netlik kazanmaya başlayacaktır. Çünkü tam olarak hem yapılar hem de problemler "öğelerden" oluşur ve bir diferansiyel ilişki içinde tutulmaktadırlar. Başka bir deyişle, yapı, kendileri belirli bir değere sahip olmamakla birlikte, ilişki içinde birbirini karşılıklı olarak belirleyen öğelerden oluşmaktadır (Deleuze 176). Ayrıca, bu diferansiyel ilişkilerin belirlenmesine -yani onların değerlerine tekabül eden tekillikler ya da tekil noktaların dağılımlarıda göz önüne alınmalıdırlar. Deleuze'ün yazının devamında anlattığı gibi, simgesel öğelerin karşılıklı belirlenimi bundan böyle bu öğelere karşılık gelen, uzamı oluşturan tekil noktaların eksiksiz belirlenmesine kadar devam etmektedir. Bir yapının üçüncü ölçütü, böylece Deleuze tarafından *Diferansiyel* ve *Tekil* olarak adlandırılmaktadır.

Yapısalcı dilbilimci Roman Jakobson tarafından tanımlandığı şekliyle fonoloji, nesnesi olarak fizyolojik, fiziksel veya psiko-akustik gerçekliği açısından anlaşılan kelimeye veya kendi bakış açısından alınan kelimeye sahip değildir. Hayali' anlamsal veya kavramsal çağrışımlara kapalıdır, ancak sözcük yapısal olarak 'fonem' adı verilen diferansiyel öğelerle ilişkili olarak anlaşılmaktadır. Örneğin, /d/ ve /r/ sözcüklerde kullanılan iki ses birimidir. 'Dur' ve 'Durdur' kelimelerini ayırt etmek için Türkçe dili ortaya girmelidir. Başka bir deyişle, fonemler, anlam ayrımlarına göre 'ses farklılıklarıdır. Bununla birlikte, her ses farkı, farklı anlamlara sahip sözcükleri birbirinden ayırmadığı için, söylenen her ses farkının, farklı bir ses birimi oluşturmadığına dikkat edilmelidir. Örneğin, 'ç' standart Türkçe modası /ç/ ile telaffuz edilirse veya yuvarlanırsa, bir kişi

diğerinin '**taç**' değil de '**saç**' dediğini anlarsa, o zaman kullanıldığı söylenecek olan şey farklı bir ses birimidir. Dolayısıyla, Deleuze'ün yazdığı gibi,

karşıtlık birimi olarak fonem kendi içinde pozitif bir değere sahip değildir. Daha ziyade, onu diğer fonemlerle birleştiren fonemik ilişkiden ayıramaz. (Deleuze, *Logique du Sens* 176), yani her fonemi diğer ilgili farklılıklara göre "*ilgili bir fark*" olarak belirleyen şey aralarındaki ilişki türü olacaktır. Bu ilişki hakkında daha ne söyleyebiliriz? Jakobson'dan sonra, belirli bir dilin fonemik ilişkisi, başlangıçta, belirli bir sesbiriminde o dilin bir dizi ayırt edici özelliğinin varlığı veya yokluğu ile ilişkili olarak anlaşılmalıdır. Dahası, belirli bir dil sisteminin ayırt edici özellikleri, öğeleri diğer karşıtlıkların öğeleriyle uyumlu veya uyumsuz olan, yani birleştirilebilen veya birleştirilemeyen bir dizi "*ikili karşıtlık*" oluşturacaktır.

Deleuze bir fonemik sistemin ayırt edici özelliklerinin, fonemler arasındaki ayrımsal ilişkileri oluşturduğunu iddia etmektedir. Yani fonemler en küçük dilsel diferansiyel öğeler olarak, belirli bir dil sistemi içindeki uygun ses farklılıkları olarak birbirlerini karşılıklı olarak belirledikleri ilişkililerdir. Daha sonra, çok kararlı sesbirimlerin, sesbirim yapısını tamamen belirleyen tekil noktaların değerini aldıklarını öne sürmeye devam edecektir. (Zourabichvili 104)

Ancak burada, tam *belirleme* ile, Deleuze'ün sadece fonemlerin kendi kurucu ve ayırt edici özelliklerini ifade etme tarzlarına atıfta bulunmadığını, daha özel olarak fonemlerin aynı zamanda kendi özelliklerine sahip ikinci elementler sistemiyle ilişkili olarak nasıl ifade edildiklerine atıfta bulunduğu konusunu vurgulamak gerekecektir. İkinci sistem ilkinden farklı olarak kendi özel diferansiyel ilişkilerine sahiptir. Kısacası, tekillikler olarak anlaşılan sesbirimler, zorunlu olarak bir *biçimbirimler* sistemine, yani dilbilgisel ve anlamsal ilişkileri açısından bakıldığında belirli bir dilin en küçük, anlamlı birimlerinin sistemine bağlıdırlar. Deleuze'ün *Fark ve Tekrar*'da belirttiği gibi, *şu ya da bu dilde ilgili değere sahip ses birimlerinin seçimi, dilbilgisel yapıların öğeleri olarak biçim birimlerin seçiminden ayrılamaz.* (Deleuze 205)

Deleuze'ün *Anlamın Mantığı*'nda belirttiği gibi, bir yapı ancak birbirleriyle kurdukları ilişkiler aracılığıyla var olan terimlerden oluşmaktadır. Bu ilişkilere, daha

doğrusu bu ilişkilerin değerlerine çok özel olaylar, yani yapı içinde atanabilen tekillikler karşılık vermektedirler.

Ancak dikkatli olmalıyız, yapı ile gerçek durumu ve yapının vücut bulduğu şeyleri birbirine karıştırmamalıyız. Gerçekten de, yukarıdaki örnekte somut diller açısından konuşmuş olsak da, dilsel yapı, kesin olarak söylemek gerekirse, belirli dillerin belirlenmiş sesbirimleri ve biçimbirimleriyle karıştırılmamalıdır. Aslında, dilsel yapı, gerçek olan'a karşıt olarak virtüel olandır. Virtüel, yalnızca fonem adı verilen öğelerden oluşur ve diferansiyel ilişkiler yoluyla karşılıklı olarak birbirlerini belirlerler. Deleuze'e göre, bu virtüel yapı, herhangi bir belirli ses, ayırt edici özellik, biçimbirim, anlam birimi, vb. herhangi bir olumlu içerik verilebilmeden önce var olur ve tamamen soyut, kurucu ilişkileri tarafından belirlenmektedir. O halde, belirli bir zamanda belirli bir dilin fonemik ve morfolojik sisteminin, bu virtüel yapının bir gerçekleşmesi veya farklılaştırılması olduğu söylenecektir. O halde bu, bir yapının dördüncü kriteridir: *Farklılaşma*, Deleuze'ün yazdığı gibi:

[Virtüel] yapıda bir arada var olan nedir? Ele alınan alana uygun tüm öğeler, ilişkiler ve ilişkisel değerler, tüm tekillikler virtüel demektir. Böyle bir *birlikte-varoluş*, herhangi bir karışıklık ya da herhangi bir belirsizliği ima etmez, çünkü ilişkiler ve diferansiyel unsurlar, mükemmel bir şekilde belirlenmiş bir bütün içinde bir arada var olurlar. Bunun dışında *bütün* bu şekilde gerçekleşmez. *Burada* ve *şimdi* gerçekleşen şey, belirli ilişkiler, ilişkisel değerler ve tekilliklerin dağılımlarıdır; diğerleri başka bir yerde veya başka zamanlarda gerçekleşecektir. Tüm olası [yani gerçek] fonemleri ve fonemik ilişkileri içeren tam bir dil [langue] yoktur. Ancak dil sisteminin [dil] virtüel bütünlüğü aktüel olmaktadır(gerçekleşir).(Deleuze 179)

Virtüel olarak *yapıdan*, tamamen ve tamamen farklılaşmış olmasına rağmen, hala farklılaşmadığını söylemeliyiz. Belirli bir aktüel formda (şimdiki veya geçmişte) cisimleşen yapıların farklılaştığını ve onların aktüelleşmelerinin kesinlikle *farklılaşmak* olduğunu söylemeliyiz. Deleuze'ün özetlediği gibi:

Tüm farklılaşma, tüm gerçekleştirme iki yol boyunca gerçekleştirilir: türler ve parçalar. Diferansiyel ilişkiler, niteliksel olarak farklı şekillerde vücut

bulur...Gerçekleşme süreci her zaman içsel bir geçiciliktir. . . buna göre virtüel ile bir arada varolan unsurlar çeşitli ritimlerde 'etkili' olarak gerçekleşmektedirler. (Deleuze, Difference et Repetition, p 179-80)

Başka bir deyişle, yapıların tam belirlenime değil, aynı zamanda sorunlu İdeler gibi, aynı anda yapının aktüelleşmesi olan bir *ilerici belirlenime* de tabi oldukları görülmektedir. Sorunlu İde'nın bir dizi ögesinin karşılıklı olarak belirlenmesi (diferansiyel ilişkileri aracılığıyla), bu ögelerin aynı problemin karşılıklı olarak belirlenmiş ögelerinin ikinci bir dizisine göre tam bir belirlenimi içinde uzarsa (sırasıyla tamamen üçüncü bir diziye göre belirlenir, vb.), o zaman sorunun ögelerinin belirlenmesi hem İde'nın tamamen içinde yer almaktadır. Ya da , Deleuze'ün *Fark ve Tekrar*'da açıkça yapı kavramıyla ilgili olarak ortaya koyduğu gibi: yeterli nedenin temel yönleri - belirlenebilirlik, karşılıklı belirleme, tam belirleme - sistematik birliğini ilerleyici belirlemede bulmaktadır. Aslında, karşılıklı terimlerin adım adım güvence altına alınması ve aralarındaki ilişkilerin kurulması gereken gerçek bir ilerlemeye işaret etmektedir.

Belirlemenin eksiksizliği aynı zamanda ek alanların aşamalılığını da ima edecektir. A'dan B'ye ve sonra B'den A'ya giderken, hareket noktasına geri dönmeyiz. Aksine, A ve B , B ve A arasındaki tekrar, sorunlu bir alanın bütünü'nün aşamalı turu veya açıklanmasıdır. Bu anlamda, bu ilerlemecilik sayesinde her *yapı*, salt mantıksal, ideal ya da diyalektik bir zamana sahip olacaktır. Aynı zamanda , bu virtüel zamanın kendisi, yapının ilişkilerine ve tekilliklerine tekabül eden bir *farklılaşma* zamanını, ritimleri veya farklı gerçekleşme zamanlarını belirler ve kendi paylarına göre, virtüel'den gerçeğe geçişi ölçecektir.

Böylece, *Anlam Mantiği*'nda Deleuze'ün, ögeler arasında ilişkide aktüelleşme ya da ilerleyici belirlenimden söz etmeliyiz.

Bu, bir yandan, tekilliklerin dağıtıldığı (Topos) bir göçebe dağılım alanını ima edip; öte yandan, bu uzamın alt-uzamlara bölündüğü bir ayrışma zamanını ima etmektedir. Bu alt uzamların her biri, incelenen alanın (Aion) ilerleyici ve eksiksiz belirlenmesini sağlayan yeni noktaların eklenmesiyle art arda tanımlanmaktadır. Uygun

bir süreçle, problem uzamda ve zamanda belirlenir ve belirlendiği gibi devam ettiği çözümleri de belirlenecektir.

Buradan şu sonuca varabiliriz ki, felsefi *yapı* kavramını *Fark ve Tekrar*' da yaptığı gibi tam olarak aynı şekilde açıklamaz, yine de bu daha önceki çalışmalarda bulunan aynı *yapı* kavramını korumaya devam edecektir. Her ikisi de karşılıklı ve ilerleyici belirlemeye (gerçekleştirme veya farklılaşma) tabi olan yalnızca belirlenebilir unsurlardan oluştuğu sürece, problemin yapısıyla aynı şey olacaktırlar. *Anlam Mantığı*'nda, daha önce tanımladığımız simgesel öğeler, diferansiyel ilişkilerinde ele alındığında, diziler halinde organize edilecektir. Ama öyle örgütlenmişler ki, başka simgesel öğelerden ve başka ilişkilerden oluşan başka bir diziyle ilişki kurmaktadırlar:

Tekilliklerin birincinin terimlerinden ve ilişkilerinden türediği, ancak yalnızca onları yeniden üretmek ya da yansıtmakla sınırlı olmadığıdır. Böylece kendilerini özerk bir gelişmeye muktedir ikinci bir dizi halinde örgütlerler.(Deleuze 182)

Artık, *dizi* kavramı, tüm niyet ve amaçlar için, Deleuze'ün *problem* kavramının inşasında diferansiyel hesabı kullanımı ile ilgili olarak *olay- sonuç* kısmında incelediği dizi kavramıyla aynı anlamı kazmıştır. Her iki dizi'nin terimlerine ait değerlerin eşzamanlı olarak belirlenmesine karşılık gelen bir tekillik olacaktır, ancak yalnızca her terim dizisinin çok farklı türde diferansiyel ilişkiler tarafından karşılıklı olarak belirlendiği anlaşıldığı sürece. Bu nedenle genel olarak konuşmak ve kendi diferansiyel ilişkilerinde alınan yapısal öğelerin zorunlu olarak diziler halinde örgütlendiğini söylemek, basitçe, yapının her bir teriminin, her şeyden önce, belirlenen bir değere ('konum') sahip olduğunu söylemektir. Deleuze'ün *Anlamın Mantığı*'nda belirttiği gibi, dizisel biçim en az iki dizinin eşzamanlılığında gerçekleşecektir. Her biri aynı tür veya derecedeki terimlerden oluşsa da bu terimler, diğer dizilerin terimlerinden nitelik olarak farklı olacaktır (elbette derece olarak da farklılık gösterebilirler). Dizi biçimi bu nedenle esasen *çok-serili* olacaktır.

Bir noktanın yakınında, yalnızca başka bir noktanın etrafında inşa edilmiş ve ilkiyle yakınsayan ya da ondan ayrılan başka bir diziyle ilişkili olarak anlamlı olacaktır. (Deleuze 36–7)

Bununla birlikte, henüz diziler arasındaki "anlam" ilişkilerini tam olarak değerlendirebilecek bir konumda değiliz , diziler arasındaki anlam ilişkilerini belirleyen faktör paradokslar olacaktır. Bu nedenden dolayı, Deleuze, *Anlam Mantığının* da sürekli olarak dizileri bir paradoksla açıklamaya çalışmaktadır.

İletişimde, gösterge dizilerin'nin, gösterilen dizilerin terimleri, yapıdaki göreceli konumları açısından belirleyici bir role sahip olduğu söylenebilir. Ya da, gösteren diziler gösterilen dizilerin diferansiyel koşullarını temsil ederken, gösterilen diziler, bir kez paradoksal öge aracılığıyla gösteren dizilerle iletişime geçtiğinde, bu koşulların farklılaşmasını ya da bunların edimselleşmesini sağlamaktadır (ikisi arasında ayırım yaparız).

Bir önermenin anlamı sadece *düzanlam*dan ibret olamaz, çünkü bir göndergeye yapılan bu başvuru, önermenin doğruluğunun veya yanlışlığının değerini belirlemektedir. Oysa, önermeler bağımsız bir anlam taşırlar. Yani doğru ya da yanlış olmalarından bağımsız bir etkiye sahip olabilirler. Örneğin, şiirsel biçimindeki bir paradoks etkisi ya da esprili ve saçma bir önermenin etkisiyle bunu yaparlar. (bkz, Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, p175). Ayrıca önermenin sözlükleri referansla tam olarak uyuşmuyor olabilir. Bir önermenin *tezahürü*, onun anlamına tekabül edemez, çünkü anlam veya *anlam* olmadan *tezahür* boş olacaktır, yani önermenin öznesi bir anlam taşımak, bir dizi değeri değiştirmek veya herhangi bir şeyi *tezahür* ettirmek için gereken kimliğini kaybetmiştir. Örneğin, bir hapishanede yan hücreden gelen sesleri çıkaran özne, 'ben' olmadığını ima eden anlamsız sesler ile bir şeyi ifade etmeye başladığı an diğeri ile arasındaki farkı kaybedecektir.

Sesleri anlam ve önemle ilişkilendirdiğimizde, olası bir komşu inşa edebiliriz: sanki dev bir pençe, güçlü bir diş veya taşlara saldıran bir demir alet tarafından yapılmış gibi.(Dumas B15)

*Anlam*, önermenin *anlamı* olamaz, çünkü *anlamlandırma* 'yı gerçek olma olasılığı olarak tanımlarız, yani, eğer bir önermenin ancak anlamı varsa doğru olabileceğini söylersek ve bu anlamın hangi biçimi alması gerektiğini tanımlarsak, o zaman önermede onun doğru ya da yanlış olduğunun gösterilmesine izin veren bir şeylerin olduğunu iddia

edebiliriz. Böylece, *anlamlandırma* ile ilişkilendirilen, çıkarsanan gerçek ile *düzanlam*daki yazışmalarla kurulan doğru ve yanlış değerleri arasında üçüncü bir terime ihtiyacımız olacaktır. Basitçe söylemek gerekirse, önermelerin bir şeyi doğru şekilde ifade edebilmeleri için almaları gereken biçimi sabitlesek, onların bir şeyi adlandırdıklarında doğru olmama ve biri tarafından *tezahür* ettirildiğinde farklı kanaat ve arzuları ima etme kapasitelerini kısıtlamış oluruz.

Yine de tüm bu anlatılanlar, duyu'ya yalnızca olumsuz yaklaşıyor gibi görünüyor zira duyu, belirli bir önermede tanınmasına izin veren açık bir tanım olan bir şeyden daha fazlasıdır. Anlam, mekanik olarak bir formüle göre veya bir düzanlamda dikkatli bir şekilde belirlenmesi gibi bir teknik ile kavranmasına izin verecek şekilde tanımlanırsa, anlam öğelerine göre sabit hale gelecektir. Bundan kaçınmak için ampirik bir yaklaşım gereklidir, yani anlamın çeşitli çalışmalarda ortaya çıkmasına izin verilmelidir, bunların hiçbirini onu nihai bir referans, niyetler veya anlamlar dizisi olarak belirlemeyecektir.

Deneyssel koşullar altında aynı sonucu yeniden üretmeyi veya bir teoriyi yanlışlayan sonuç üretmeyi, aynılık veya istatistiksel öneme sahip kalıplar bulmak yerine Deleuze, olaylara, varyasyonlara ve hareketlere karşı farklı karşıtlıkların yaratılması olan daha yüksek bir ampirizm'den söz etmektedir. Bunlar yeni farklılıkları ortaya çıkarır ve dizileri tek ve aynı çizgiye indirgenemeyecek ayırıcı sentezlere çevirip; tekrarlanan kimlikler etrafında bir araya gelmek yerine bölerek bağlantılar oluşturmaktadır.

Deleuzecü ampirizm bu nedenle olaylara karşı açık uçlu pasiflik açısından ampiriktir, dolayısıyla standart ampirizmin şüpheli ve geçici yönünü paylaşır, ancak aynı zamanda deneyler kurarak değil, olaylara yaratıcı bir şekilde yanıt vererek deneyssel olmaya çalışacaktır.

*Anlam* ayrılmaz bir şekilde önermenin ifade edilebilir durumların ya da ifade edilenin niteliğidir. Bir tarafını şeylere, diğer tarafını önermelere doğru çevirmektedir. Ama o, onu ifade eden önermeyle, önermenin işaret ettiği durum ya da nitelikten daha fazla karmaşık olmaz. Bu tam olarak önermeler ve şeyler arasındaki sınırdır [. . .] Bu anlamda: olay'ın bir iç durumundaki uzamsal-zamansal gerçekleşmesiyle karıştırılmaması şartıyla, önerme *olay'dır*. (Deleuze 34)

Duyu, daha önce, ulaç dizilerinin ilişkilerine tanımlandığı gibi sesin yoğunluğundaki değişiklik olarak tanımlanmıştır. Örneğin, '*O yeşildir*' yargısı belirli bir yeni üye hakkında söylendiğinde yeşil'e atfedilenin ve hata yapma imkanı arasındaki ilişkiden oluşmaktadır. Ancak, Deleuze'ün duyuyu bir durumdaki değişiklikle ilişkilendirdiği zaman yeşillik, önermede atıfta bulunulan acemiye içeren bir durum için ortaya çıkan yeni bir nitelik olarak tanımlanmaktadır. Örnekteki anlatılan süreç *adlandırılmalıdır*, çünkü bu mekansal-zamansal olarak konumlandırılmış acemideki tanımlanmış yeşil özelliği değil, daha ziyade acemiye bir dizi karşıtlık ve ortak özellik içinde tekil ve tanımlanamaz kılan şeydir. Buradaki tekillik, radikal bir kıyaslanamazlığa işaret etmektedir. İfade edilen ve öznitelik farklıdır, çünkü ilki, ifadeleriyle değişmeyen bileşenleri içerirken, ikincisi, yalnızca durum içinde değişen nitelikleri içermektedir.

Yeşil olmak değişmezdir ve yalnızca diğer ulaçlarla olan ilişkilerinin yoğunluğundaki değişiklikler yoluyla değişir, halbuki yeşilliğin niteliği, durumuna göre tekildir (bu aceminin ortaya çıkan tekil yeşilliğidir). Bu nedenle, duyu yeni bir tekil yeşillikle ilgili olduğunda, bazılarını daha güçlü ve bazılarını daha zayıf hale getirerek ulaçlar arasındaki ilişkileri de değiştirecektir.

Nitelik ve ifade edilen arasındaki ayrımın gücü, nitelik ve ifade edilen önemli ölçüde değiştiğinde mastarın aynı kalabilmesinden kaynaklanmaktadır. Bunun nedeni, yeni niteliklerin ortaya çıkmasının, mastarların terimlerini değil, ilişkilerini değiştirmesidir.

Deleuze için, felsefesinin olumsuz ve çelişkili bir felsefi düalizm biçimine düşmesini önlemek için *anlamın* nitelik ve önerme ikiliğinin her iki tarafında yer alması büyük önem taşımaktadır. Eğer bu ikisi farklılar ise o zaman , ifade edilebilir ve tekil durum nasıl birbiriyle ilişkili olmaktadır? Aslında , *anlamın* hiçbirisiyle karıştırılmaması da aynı derecede önemlidir, çünkü eğer *anlam* yalnızca ifade edilmiş olan olsaydı, Deleuze'ün felsefesi yeni bir Platonik idealizm olurdu (sonsuzlukların sonsuzluğuyla), oysa yalnızca ortaya durum tekil olsaydı, onun düşüncesi yeni bir materyalizm (ortaya çıkan tekil özelliklerden biri) olacaktır. Buna karşılık, *Anlam Mantiği* 'nın okuyucuları, kitaptaki ikili terimlerin (Aiôn ve Chronos, ifade edilen ve durum, dizi ve yapı) sıklığını

hemen fark edeceklerdir. Bu ikilikler Deleuze'ün tüm çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır. (Örneğin, *Fark ve Tekrar*'da Aktüel ve virtüel ya da *Bin Yayla*'da yeniden yeryurtlulaşma ve yersizyurtsuzlaşma)

İmkansız nesneler için kullanılan sözcüklerin göndergesi olmayabilir; bu nedenle hiçbir anlama sahip olmadıklarını veya alternatif olarak, bir çelişki içerdikleri için aynı zamanda hem bir anlam'a sahip olmadıklarını hem de bir anlam'a sahip olduklarını iddia edebiliriz. Dolayısıyla *yuvarlak kare*, maddi olmayan madde veya *vadisiz dağ'ın* bir anlamı vardır. Deleuze'ün anlam tanımına alıştığımızda bu terimlerin tümü, önemli ve değişen bir olayı ifade eden bir önermede görünebilir hale gelmektedirler.

Çelişmezlik ilkesi olanaklı ve gerçek için geçerlidir, ama olanaksız için geçerli değildir: olanaksızlar fazladan var olanlardır, minimuma indirgenirler ve bu haliyle önermede bulunmaya ısrar ederler. (Deleuze 49)

Deleuze'e göre, saçma ya da imkansız ve dolayısıyla vazgeçilebilir ya da kınanmaya değer bulmamız gereken şey, herhangi bir önemli gerekli'nin kaynağı olarak ortaya çıkar, çünkü *anlam*, anlamsız önermelerde üretilebilmesine rağmen, paradoksların kaynağıdır. Anlam, çelişmezlik ilkelerine uyduğumuzu kabul ettiğimiz her şeyin tam açıklamasının bir parçasıdır. Ortodoks yapısalcılıkta *gösterge*, gösterilen'i olan bir gösterendir, ancak ne olduklarına göre değil, işlevlerine göre tanımlanırlar ve bir gösterenin kendisi gösterilebilir olarak tanımlanabilecektir. (Örneğin, otostopçunun başparmağı' onun sözcükleri anlamına gelmektedir)

Bu üç yönün her biri diğerlerine bağlıdır: *düz anlam*, *tezahürü* ifade eder, çünkü kelimelerin bir durumu belirtmek için kullanılmadan önce bir konuşmacının niyetlerini ifade etmesi gerekecektir; yine de hem *tezahür* hem de *düzanlam*, yalnızca gösterilen kavramların sabitliği ile işlevlerini yerine getirecekler; ancak bir dizi önerme, ima edilen bir kavramdan diğerine geçebilse de, *anlamlandırma*yı gönderime bağlı hale getirerek nihayetinde bir durumu doğru veya yanlış olarak doğrulamalıdır. (Deleuze 12-16)

Ancak *anlam* bu ilişkiler altında toplanamaz: tutarsız bir kavramı gösteren bir önerme (örneğin, kare-daire) yine de bir anlama sahiptir ve karşıt durumları ifade eden önermeler (Tanrı vardır ve Tanrı yoktur ve "Tanrı mümkün değildir") yine de aynı anlama

sahip olabilirler. Anlamanın tümelini ve tikelini, tezahürün öznesini ve düzenlamanın nesnesini aşan *anlam*, bu özdeşlik düzenlerinden kaçan bir fark olmalıdır. Kare-daire bir anlam'a sahiptir dediğimde, bir afekt'ten bahs ediyorum, kare-daire terimini duyduğunuz anda sizde bir şeyler değişecektir. *Olay*, kendi başına tikellikler serisidir ama aynı zamanda başka bir olay serisine bağlıdır. Kare-Daire olumlu ve gerçek varlıklar arasındaki boşluklar veya aralıkları doldurarak *anlam*'ın mümkün olmasına neden olmaktadır.

Örneğin, İngilizce'de *Dog* kelimeini duyduğumuzda gerçek bir hayvan anlam'ı hemen aklınıza gelecektir. Ayrıca D, O ve G harfleri tek başlarına bir ses olarak farklı olaylar zincirinde farklı anlamlar kazanabilirler.

Önceki kısımda *Ali Ahmedin babasıdır ve Ali ahmedin babası değildir* örneğinde *dır* ve *babayı* çıkarın, yani *yüzeye* gelin, artık öneri dış dünyanın temsilleriyle çalışmayacaktır. *Shark* kelimesinde , kelimenin İngilizce'de bir karşılığı vardır ve *Ejderha* anlamına gelmektedir . Fakat *ejderha* hem vardır hem de yoktur, olaylar zincirindeki bağlayıcı rolü bu türden varlıklar üstlenmektedirler. *Ejderha* zihinsel olarak vardır ama dış dünyada bir gerçek varlığa tekabül etmemektedir. Aynı zamanda *Ejderha* kelimesini duyduğunuzda farklı sürüngenlerin her birinden bir parça alıp zihninizde birleştirirsiniz, rengi bile vardır, mesela birisi pembe renginde olan çizgi bir *Ejderha* hayal edebilecektir.

### 2.5.2. Anlam

Dilin birincil düzeni (beden, saf gürültü, yoğunluklar) ile dilin üçüncül düzenlemesi (önerme) arasında bulunan dil unsuru, dinamik oluşun üçüncü yönünü oluşturmaktadır. Bu, Deleuze'un ikinci anlam alanı veya dilin ikincil organizasyonu dediği şeydir. ( Bawden 68)

Buradaki *anlam* artık önermelerin kısır bir etkisi (bir tümcenin aşkın anlamı ya da semantik içeriği) eğildir, *anlam*'ın kaynağı önermelerin doğuşunda yatmaktadır.

(*Kedim minderin üzerindedir*) önremesi, doğru veya yanlış olabilir, fakat (*Benim zatum da üzerindedir*) önerisi , manası olmadığı için ne doğru ne de yanlıştır. Anlamı

olmayan bir önerme ne doğru ne de yanlıştır, yalnızca anlamsızdır. Bu ikinci anlam kaydı, tüm boyutlarıyla önermenin kendisinin olasılık biçimidir."Konuşmaya başlar başlamaz her zaman anlam'ı önceden varsaymaktayız. (Deleuze 28)

Ne zaman *düz anlam*'a sahip bir öneri ifade edersek kendimizi hemen anlam içinde konumlandırmış oluyoruz. O halde, önermenin tüm yapısını temellendiren anlamdır ve bu nedenle, Deleuze, *Anlam Mantığının*'da (önermeyi değil) anlam'ı analizlerinin temel nesnesi yapmaktadır.

Bununla birlikte, *anlam*'ı, doğru olmanın koşulu olarak kabul edersek bile, yine de hata olasılığını açıklamak için *anlam*'a gerçekten daha büyük bir önem atf edilecektir: Yanlış veya hatalı bir önerme, *anlam* ile donatılmış bir önerme olarak tanımlanacaktır. Ancak bu şekilde, *anlam*-anlamsızlık ilişkisi, doğruluk-yanlışlık ilişkisinden önce gelse de, *anlam*, yalnızca temellendirdiği şeye kayıtsız kalarak bir önermenin doğruluğunu temellendirecektir. Böylece hakikat hala bir referans veya işaret meselesi olmaya devam edecektir. *Anlam*'ın ifade olarak belirlenmesi bu nedenle yetersiz kalacaktır.

Basitçe söylemek gerekirse, hakikat, olaylara uygunluktan (koşullanma yöntemi) ziyade, *anlam* içinde bir üretim meselesi (oluş yöntemi) olarak görülmelidir. Bu, Deleuze'ün *Genel Sorun* olarak tanımladığı mefmuhiun açıklamasıdır.

Önermelerin nötr ve steril yüzey etkisi (ifade veya anlam) onu verimli bir üretim ilkesi olarak kavramak... (Deleuze 168)

*Anlam*'ın bu ikinci yönü, artık önermelerin etkisi olarak değil, önermelerin doğuşunun ögesi olduğu anlamına gelecektir. O halde *anlam*, zaten verili bir önermenin "*ifade edilmiş*" *anlam*'ı ya da etkisi olmaktan ziyade, önermelerin doğuşunun bir ögesi olarak nasıl bir işlev üstlenmektedir?

Çocuk, dilin üçüncül düzeninden gelen Sesin sürekli akışından, henüz dilsel olmayan bir işlev vermek üzere onları serbest bırakarak farklı düzeylerdeki yoğun öğeleri çıkarmaya başlayacaktır. Bunu Deleuze'ün akışlar teorisinin erken bir formülasyonu olarak görebiliriz: ses, anlamlı olmayan öğelerin çıkarılıp birleştirildiği bir akıştır. Bebeğin ilk sözcükleri oluşturulmuş dilbilimsel birimler değildir, yalnızca biçimlendirici

öğelerden ibarettir: sesbirimler, biçimbirimler ve semantemler. Anlam mantığının temel tezi, "*anlam*'ın her zaman kendileri anlam ifade etmeyen öğelerin birleşiminden kaynaklandığı"dır (Deleuze, *Logique du Sens* , p175).

Deleuze, *anlam* 'ın yüzeysel organizasyonunu üç tür seri veya sentezle tanımlanan üç uğrak açısından analiz etmektedir: birleştirici , bağlayıcı ve ayırıcı sentezler. Bunlar, *Fark ve Tekrar* ile *Anti-Oedipus*'ta bulunan aynı üç sentezlerdir.

1- Birleştirici. İlk anda (bağlantı), çocuk yüksek sesin akışından saf fonemler oluşturur ve onları *ma ma*, *ba ba* veya *bay bee* gibi, ardışık varlıkların bir sıralanması içinde birbirine bağlamaktadır. ( bkz. Deleuze ve Guattari.ö L' Anti Oedip, p 231)

2- Bağlaç. Bu fonemlerden ilk ezoterik kelimelerin inşasını *bağlaç* yapacaktır. Bunu, önceki fonemlerin basit bir şekilde eklenmesiyle değil, fonemlerin yakınsak seslere entegrasyonu yoluyla yapmaktadır. Lewis Carroll'dan alınan Deleuze örneğindeki gibi. (bkz.Deleuze, *Logique du Sens*, p 43)

Alfabeyi okurken *k* ve *p* harfleri arasında yalnızca bir harf olduğunu düşünen çocuk, bu harfin *elemeno* harfi olduğunu düşünebilir. Böyle bir kısaltma, genellikle onu tek bir sözcükle adlandırmak için, bütün bir önermenin genel anlamının çıkarılmasını amaçlamaktadır.

3- Ayırıcı. Çocuk, ezoterik kelimeleri diğer farklı ve bağımsız dizilerle ilişkilendirmeye başlayacaktır. *Anlam Mantığı* kendisini kısmen Lewis Carroll'un çalışmasının okunması olarak gösteriyorsa, bunun nedeni, Carroll'un *anlam*'ın yüzeysel boyutunun en büyük kaşiflerinden biri olmasıdır. Ünlü portmanto sözcükleri iki heterojen dizi (snark =yılan + köpekbalığı; slithy =sümüksü + kıvrak; mimsy =dayanıksız + sefil) arasında birleştirici sentezler kuruyor gibi görünse de, Deleuze bunların daha derindeki işlevinin *anlam* yüzeyinde dallanmalar yaratmak olduğunu öne sürmektedir.

Nihayetinde, *Portmanto* kelimesinin gerçek tanımı, Deleuze'ün dediğine göre, dallanma işlevinde (veya ayırıcı sentezde) bulunmalıdır. (bkz Deleuze, *Logique du Sens*, p 47).

Bu üç sentez Sesin *anlam-yüzeyinin* üretimini oluşturur. Anlam henüz dilde ifade olmuyor, önermenin üçüncül düzenlemesi olarak tanımlanabilir. Bebek konuşmanın bileşenlerini (yoğunluklar, fonemler) alır ve bazen anlamlı olan bazen de anlamsız bir fonem yüzeyi oluşturmak için bunları çeşitli şekillerde - bağlantılar, bağlaçlar, ayrışmalar ile sentezler. (Deleuze 50)

Aşağıdaki tablo, Deleuze'ün *genel sorun* olarak adlandırdığı mefhumu açıklamamız için yardımcı olacaktır. Önermelerin nötr ve steril *yüzey* etkisi (ifade veya anlam) onu verimli bir üretim ilkesi olarak kavramamıza neden olacaktır. *Anlam*, zaten verili bir önermenin "ifade edilmiş" anlamı ya da etkisi olmaktan ziyade, önermelerin doğuşunun bir ögesi olarak ele alınmalıdır. *Anlam*, gerçek dünya veya *olaylar* arasında bir temel'e dayanmamalıdır, önerme temsili tasarımlara dayanarak anlamın *yükseklik* veya *derinlikte* oluşmasına sebep olacaktır. Halbuki anlam temelsiz ve öznel olmayan *yüzey* etkisinde oluşacaktır.

| Üçüncül<br>Düzenleme    | Yüksek | Temel    | Önerme:<br>Temsili Tasarı,<br>Tezahür,<br>Anlamlandırma,<br>İfade |
|-------------------------|--------|----------|-------------------------------------------------------------------|
| İkincil<br>Organizasyon | Yüzey  | Zemin    | <i>Anlam</i>                                                      |
| İlk<br>Organizasyon     | Derin  | Zeminsiz | Yığılık                                                           |

*Yüzeydeki* oluşan algı, erişilmesi zor bir alana işaret etmektedir, bir yandan, her birimizin *anlam* alanını işgal etmesine rağmen, yetişkinlerin uzun zaman önce "*unuttuğu*" bir konuşma boyutunu ima edecektir. Bir muhatabın önermelerini anlayabiliyorsanız, bunun nedeni onların altında yatan *anlam* yapısında ikamet etmeniz ve bunu sürdürmenizdir.

*Anlam*'ın yüzey organizasyonunun işlevini şu şekilde açıklayabiliriz: sesleri vücuttan ayırır ve onları konuşmanın öğelerine dönüştürmeye başlar. *Anlamın* (anlamsız unsurlardan) yaratılması, kişinin ağzından çıkan seslerin ortak bir dilsel dünyaya tam olarak katılmasını sağlayan şeyden ibarettir. Ancak bunun tersi de doğrudur. Bir çocuk yalnızca ailevi bir ses uğultusu olarak kavradığı bir dile geldiğinde, yetişkinlerin artık kendi dillerinde kavrayamadıklarını, yani dilin biçimlendirici öğeleri arasındaki ayrımsal ilişkileri kavrayabilmektedir. Çocuklar sesin akışından farklı sıralardaki öğeleri çıkarırlar, ancak onlara hâlâ dil öncesi olan bir işlev vermektedirler.

Çocuk için, biçimli dilsel birimlerin herhangi bir şekilde anlaşılmasından önce biçimlendirici unsurların *çıraklığı* söz konusudur (Deleuze 230), ki bu *çıraklık* süreci şeyleri ifade edebilir, kişileri tezahür ettirebilir veya kavramları belirtebilir hale getirecektir. Deleuze'ün dil hakkında söylediği şey, canlı organizmalar için de aynı derecede doğrudur:

Embriyoloji, yalnızca embriyonun sürdürebileceği sistematik yaşamsal hareketlerin, burulmaların ve sürüklenmelerin olduğu gerçeğini zaten gösteriyor: Bir yetişkin bunlar tarafından parçalanmaktadır. (Deleuze ve Guattari, L'Anti Oedip, p118)

Gördüğümüz gibi, çıkarım geniş kapsamlıdır: biyolojide tam biçimli bireylere veya dilbilimde tam biçimli önermelere odaklandığımızda yanlış yönlendiriliriz. Böylece, Deleuze'ün çalışmasında ve aslında kendi hayatımızda *anlam* kavramının önemini abartmak yanlış olacaktır. Eğer bir metni anlayabiliyorsanız, bunun nedeni altında yatan *anlam* unsurudur. *Anlam* bu *yüzeydir*, sınırdır, kişinin vücudunun çıkardığı sesler (birincil düzen) ile dilin tümceleri (üçüncül düzen) arasında var olan sınırdan ibarettir. *Anlam*, kişinin

ağızdan çıkan seslerin paylaştığımız dilsel dünyaya tam olarak katılmasını sağlayan şeydir. Başka bir deyişle, aynı anlam sentezleri bebeğin vücudunda iş başındadır. Deleuze'ün Mantık'ının ikinci yarısının tamamını ve psikanaliz tartışmasını kısmen açıklayan "*anlam, saçmalık* ve bunların yüzeysel örgütlenmesini taklit eden bir ortak cinsellik sistemi vardır" (bkz, Deleuze, *Logique du Sens*, p 243).

Deleuze aslında iki tür anlamsızlık arasında ayrım yapar, henüz ifade edilmemiş kelimelerin anlamsızlığı (yüzey) ve bedenin anlamsızlığı (derinlik).

İkincisi, birincisinden daha derindir: "Önemli olan, derinliğin diğer tüm boyutlarda olmaya başlaması tehdididir. (Deleuze, *Logique du Sens*, p 244)

Anlamsızlıkların birinci türü, dilin biçimlendirici unsurlarını alıp aralarında yeni sentezler kuran Lewis Carroll'un kullandığı anlamsızlık türündendir. Carroll'ın ünlü şiiri Jabberwocky - "*jabber*" (geveze, hareketli veya geveze bir tartışma) ile "*wocer*" (yavru veya meyve) kelimesini birleştiren ve aynı anlama gelen *portmanteau* kelimesidir. Bu kelimenin işlevini yaptığı yer, ünlü bir açılış cümlesiyle başlar: "*Harikaydı ve sallandı / dalgada döndü ve sallandı: / tüm taklitler borogrove idi, / ve mome rats üstün geldi. Alice'in bu şiire olan yanıtı gibi; bir şekilde kafamı fikirlerle dolduruyor gibi görünüyor - ama ben onların tam olarak ne olduklarını bilmiyorum!*" (Carroll, *Alice in Wonderland*, 153-5).

Şiir Alice'e mantıklı geliyor ama ne hakkında olduğu konusunda hiçbir fikri yoktur. "*Anlamlı*" görünüyor çünkü Carroll, dilin biçimlendirici öğelerini Alice'te bir *anlam* duygusu üretecek şekilde birleştiriyor, öğelerin birleşimi dilin üçüncül yapısının dışında kalsa bile, Alice'te anlam duygusunu ortaya çıkarmaktadır. *Slithey*, "*sümüksü*" ve "*kıvrak*" kelimelerinin bir birleşimidir ve bu nedenle, öğelerin anlamsız bir kombinasyonu olmasına rağmen, bir anlamı var gibi görünmektedir. Ancak ikinci bir tür *anlamsızlık* daha vardır ki, bunun örneğini Antonin Artaud'nun şizofren yazılarında bulabiliriz. Artaud, Lewis'e hayran değildi ve Carroll'ın yazısını tanımlamak için oldukça teknik bir

terim kullandı: *domuz pisliği* (Artaud 38–40). Artaud "*varlığın kakasından*" bahseder ve Carroll, küçük kombinatorial oyununu oynamaktadır, "*köpekbalığı*" ve "*yılan*"ı "*snark*"ta birleştiriyor ve bundan bir şiir çıkarıyor. Ama bu tür bir *saçmalık*, Artaud'nun 'çığlık-nefeslerinde', ifade ettiği ve üstelik bağlı olduğu, saf yoğunlukları ve gürültüleriyle vücudun anlamsızlığıyla karşılaştırıldığında, *hiçbir şey*, şizofrenik bir patolojiye ve olağanüstü yaşanmış bir deneyimi ifade etmeye çalışacaktır. Artaud, bebeğin sesle kurduğu ilişki sürecinin ters yönünü izlemektedir, ancak "*gerileme*" bu süreç için pek de yeterli bir kavram olmayacaktır. Bebek, bedenin birincil düzeninde başlar ve ikincil *anlam* örgütlenmesinden geçerek dilin üçüncül düzenine ulaşmaktadır.

Yine de Artaud'nun bildiği gibi, "*hiçbir şey* yüzeyden daha kırılgan değildir. (Deleuze 82)

Ancak bu bizi incelemek istediğim son bir soruya yönlendirecektir. Deleuze sık sık dilin "*yoğun*" kullanımından söz eder, bu terim tam olarak ne anlama gelmektedir? Deleuze'ün kendi kavramlarının, örneğin *köksap* veya *Organsız Beden* metafor değildir, tersine tam anlamıyla alınmalıdır. Bunun nedeni, gerçek ve mecazi anlam arasındaki ayrımının, tamamen *anlam* alanı içinde olmasından kaynaklanmıştır. Bu analiz düzeyinde, "*bilinçdışı bir fabrikadır*" ifadesinde, bir fabrika tam anlamıyla bir üretim ortamıdır; bilinçdışının bir fabrika olduğunu söylemek, (bir fabrikada) gerçek anlamıyla "üretim"i mecazi bir tarzda yeni bir ortama (bir fabrikada) aktarmaktır. Bir kavramın bileşenleri uzam-zamansal koordinatlar demek (uzantılar) değildir. Aslında herhangi bir koordinatın dışında kalan, yığınlık koordinatları demektir (saf olaylar). Yığınlık koordinatlar, aralarında '*ayırt edilemezlik bölgeleri*' kurularak kavramda bir araya getirilen 'saf ve basit' tekilliklerdir. (Deleuze 25)

Örneğin, Cartesian *cogito* kavramı, yığınlık düzenlemeleri olarak *şüphe*, *düşünme* ve *varlık* kavramlarını içermektedir. Bir kavram yaratmak, dizileri titreştirmek, sözcüğü beklenmedik içsel yoğunluklara açmak demektir. (Deleuze ve Guattari 22)

Dolayısıyla Deleuze, "*bilinçdışı bir fabrikadır*" derken, bu, *anlamın* bir terimden diğerine aktarımı olarak görülmemelidir. Aksine, yoğun düzeye ulaştığımızda, iki kelime arasındaki ilişki tam olarak bir oluş ilişkisi haline gelecektir.

*Bilinçdışı* ve *fabrika* kelimeleri arasında bir ayırt edilemezlik alanı kurulmaktadır, öyle ki bilinçdışının kelimenin tam anlamıyla bir fabrika olduğunu, daha doğrusu bir fabrika haline geldiğini söyleyebiliriz.

Uğultulu Tepeler'de Emily Brontë, Catherine'e *Ben Heathcliff'im* dedirttiğinde veya *Moby Dick*'te Herman Melville, *Kaptan Ahab*'ın Moby Dick olduğunu söylediğinde çalışan olgu, yığınlık ilişkisinden kaynaklanmaktadır. *Ahab* gerçekten bir balina olmadığı gibi, *Catherine* de gerçekten *Heathcliff* olmaz.

Bir **oluşt**a, bir terim basitçe diğerine benzemez; daha ziyade her terim diğeriyle karşılaşır, **oluş** her ikisinin dışında, ikisinin arasından geçen bir olgudan ibarettir. Felsefe ve sinemada da, tam da bu aralık ya da bu **oluşların** olduğu söylenebilir. Deleuze için bu, düşüncenin ve hareketinin ta kendisidir.

Deleuze'ün *Anlam Mantiği*'nda sunduğu dilin üç boyutunu göz önünde tutarsak, aslında dil, *anlam* olarak yeniden bölgeselleşen gürültünün yersizyurtsuzlaşması demektir. Bedendeki gürültülerin dilsel öğeler haline gelmesine izin veren şey dildir. Ancak ters bir "*küçük*" hareket, yersizyurtsuzlaştırıcı veya yoğun bir hareket vardır; bu dilsel değişkeni, sesbilgisel, anlamsal, sözdizimsel ya da dilbilgiseldir ve onu varyasyona yerleştirerek, düşüncenin kendi içinde yeni olasılıklar yaratmak için dili "uçlarına ya da sınırlarına doğru hareket etmek için temsili olmayı bıraktığı" bir noktaya itecektir. (bkz,Deleuze ve Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* p 23). Sinema ve felsefe, *Sinema I* ve *Sinema II* kitaplarında, yukardaki anlatılan olgudan dolayı bir araya gelmektedirler.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

### BİR OLAY OLARAK FİLM

#### 3.1 *Bütün* Olarak Film ve Parçalar- Arası Değişimler

##### 3.1.1 Bağlyıcı Montaj

*Bütün* ve set'ler arasındaki ilişki hangi türden bir ilişkidir? Setler, *bütün* 'ün katı ve homojen bir şekilde sinematografik yanılması yaratan alt bölümlerdir. ( Bouge 28)

Ancak bu setler otomatik olarak algıladığımız, ortadan kaldıramadığımız illüzyonlardan ibarettir. Dolayısıyla, filmdeki hareketi kapalı bir plan içinde ele alırsak, değişmeyen cisimlerin uzam kabı içinde konumlarını değiştirdiğini görme eğilimindeyiz, demektir. Öyleyse, filmik sürecin nasıl davrandığını nasıl düşünebiliriz? Bu soruyu yanıtlamak için Deleuze, tam anlamıyla Bergsoncu olmayan iki kavramı ortaya koyarak Bergson'un düşüncesini genişletmiştir ve hareketi *durée* ve *durée*'nin ifadesi olarak tanımlamıştır. Deleuze, ilişkiler sorununun açıkça Bergson tarafından geliştirilmediğini kabul eder, ancak *bütün* 'ün “ilişkilerin bütünü” olarak tanımlanabileceğini savunur. (bkz.Deleuze, Cinema I,p 21). Deleuze'ün sık sık öne sürdüğü gibi, kadrajdaki ilişkiler, kapalı nesneler kümesiyle karıştırılmadığı sürece bedenlere değil, *bütüne* aittirler. (bkz. Deleuze,CinemaI, p10).

Kapalı bir kümede, nesneler ilgili konumlarını değiştirir. Ancak, *bütün* kendini ilişkiler yolu ile dönüştürüp, nitelik değiştirecektir. Nesnelerin uzamda hareket ettiğini gördüğümüzde, nesneler arasındaki ilişkilerde de değişiklikler görürüz ve bu değişiklikler, ele alınan belirli nesnelerin ötesinde bir *bütüne* yayılmaktadır.

Cisimlerin hareketi, bir anlamda, kapalı kümeler ile *açık-bütün* arasında aracı görevi görmektedir, çünkü hareket aynı anda cisimlerin konum değiştirmesi ve cisimler arasındaki ilişkilerin dönüşümü olarak görülebilir. Bu bağlamda cisimlerin hareketinin *durée* 'yi ifade etmesi veya bedenler arasında niteliksel olarak değişen belirli ilişkiler dizisi yoluyla *bütün* 'ü ortaya koyduğu söylenebilir.

Dolayısıyla hareketin bir bakıma iki yüzü vardır" der. "Bir yandan nesneler veya parçalar arasında olup bitenler; öte yandan, *durée*'yi veya bütünü ifade eden şeydir (Deleuze, Cinema I, p 22 ).

Deleuze'ün ifade kavramı *Spinoza'da İfade Sorunu* (1969) isimli çalışmasında önemli bir rol oynamaktadır. *İfade* kavramının kökeni ortaçağ Yeni Platonculuğundadır ve Deleuze, bunun Spinoza'nın *Bir* ve *Çok* arasındaki ilişki anlayışındaki denetleyici model olduğunu öne sürmektedir. *Bir* veya *Tanrı*, kendisini yaratılmış dünya biçiminde ifade etmektedir. İfade, *Bir*'in kendisini *Çoklu*'da açtığı bir açılım sürecidir. Ancak, *Bir* de *Çoklu*'nun her biçimdeki varlığına sarılıp, dahil edilmiştir. *Açıklama* ve *işaret*, nihayet sentetik bir karmaşıklık veya *Çok*'un *Bir*'de ve *Bir*'in *Çok*'ta eşzamanlı mevcudiyetini ima eder. *Açıklama*, *işaret* ve *karmaşıklık* üçlüsü, *ifade* kavramının çekirdeğini oluşturmaktadır. *Açıklama*, *Bir*'in kendisini *Çok*'ta ifade ettiği bir gelişme sürecidir. *İfade edilen*, Çoğul'un farklı biçimdeki varlığı tarafından kuşatılmış olarak kalacaktır. Sarılmış *Bir* bir işarettir, kendisinin ötesine işaret eden bir hiyerogliftir. Sarılmış olan açıklanabilir veya açılabilir, ancak bu noktada sarılmış *Bir*'in gizli boyutları açığa çıkarılabilir. Bununla alakalı olarak, Deleuze, birincil nitelikler arasında temel bir ilişkiden bahs etmektedir. *Birincil-özelikler*, duygulanımlar olarak, algının algısal bir uyaran olduğundan dolayı, bir tür içsel duyum olmalıdır.

Bergson, duyumların ve genel olarak bedensel duyguların veya "duygulanımların" algılardan niteliksel olarak farklı olduğunu, ancak duyum/duygulanımın algıyla zorunlu bir ilişki taşıdığını, aslında her zaman ona eşlik ettiğini iddia etmektedir. ( bkz. Bergson, *Matière et Mémoire*, p 46)

Bir amibin yüzeyine harici bir hareket çarptığında, tüm organizma bu harekete tepki verecektir. Amibin yüzeyi bir *bütün* olarak bir algı organı, bir duyu organı ve bir motor organdır. İnsanlarda, gözler ve kulaklar dış hareketin nispeten hareketsiz alıcılarıdır, oysa bacaklar hareket organlarıdır. Bir ışık yığını gözü ya da bir ses patlaması kulağı incittiğinde, göz ya da kulak, bir dış hareketle karşılaştığı için acı duyacaktır. Algı her zaman nesnede gerçekleşir, ancak bir ışık kör edici derecede yoğun olursa artık ışık değildir çünkü kör olduktan sonra göz için ıııktan bahs edemeyiz. Bu noktada, algı ve

duygu bir araya gelecektir. Genelde algı dediğimiz şey, aslında dış algı ile iç duygulanımın bir karışımıdır ve bu karışım, maddi varlığımızın gereğidir. Bizler seçici olarak imgeleri yansıtan ve böylelikle algıları var eden "belirsizlik merkezleriyiz" ama aynı zamanda etkileşimli olan *güçler* ve hareketler alanındaki uzamış bedenlerden ibaretizdir.

Algılarımız, nesnelerin bizim üzerimizdeki potansiyel etkilerini ve bizim onlar üzerindeki olası eylemlerimizi uzaktan değerlendirmemizi sağlar. Eşyalar ve bedenlerimiz arasındaki mesafe azaldıkça, hareket etme olasılıklarımız da azalır, ta ki belli bir noktada bedenlerimiz tepki vermeleri gereken dış hareketler ile doğrudan karşılaşana kadar. Yaklaşan dış hareketleri ve olası tepkileri hesaplamamız, dünyadaki bedensel durumumuzun farkındalığına bağlı olduğundan, algımız zorunlu olarak bedensel duygularımıza bağlı olacaktır. Ancak algı ve duygulanım niteliksel olarak ayrı kalacaklar. Bergson'a göre, *algı* nesnede, duygu ise bedende gerçekleşmektedir. Bununla birlikte, bedenlenmiş algılayıcılar olduğumuz için, duygusallık olmadan algı sahibi olmamayız.

Böylece sevgi, bedenimizin içinden, dış bedenlerin imgesine karıştırdığımız şeydir. (Bergson, *Matière et mémoire*, p 60)

O halde gözün, dış hareketleri belli bir mesafeden yansıtan ve filtreleyen bir algı organı ve dış hareketlerle doğrudan temastan etkilenen vücudun dokunsal bir yüzeyi olması bakımından ikili bir işlevi olduğunu söyleyebiliriz. Deleuze'ün bu tartışmalardan çıkardığı şey, duygulanım imgesinin, saf bir nitelikte özne ile nesnenin çakışmasını işaretlemek, olmuştur. ( bkz, Deleuze, *Cinema I*, 69 )

Algı ve duygulanımı birbirine bağlayan şey, özne ve algı nesnesinin birlikte hissedilmesiyle, nesne ve bedensel hisle örtüşmektedir. Algı, dış hareketleri yansıtır, ancak her algı, bazı hareketler de vücut tarafından emilir ve bu hareket "*yaşanmış hal olarak bir nitelik*" ile ilişkilidir. ( Deleuze, *Cinema I*, p 65)

Canlı görüntü, madde-hareket arasındaki etkileşimlerde bir kesintidir ve bu nedenle, alınan hareketler (algılar) ile uygulanan hareketler (eylemler) arasında bir süreksizlik yaratır, öyle ki, iki tür hareket "bir anlamda kıyaslanamaz" hale getirilir.

(Deleuze, Cinema I, p 66). Duygulanım, üçüncü bir *çeviri hareketi* ya da mekandaki gerçek hareket yoluyla değil, ifade hareketi, yani hareketsiz bir unsuru harekete geçiren nitelik, basit eğilim aracılığıyla, iki hareket arasındaki ilişkiyi yeniden kuracaktır.( bkz, Deleuze, Cinema I, p 66)

O halde, evrensel olarak etkileşen *hareket-imgelerin* akışının ortasında bir belirsizlik merkezi ortaya çıktığında, üç tür hareket-imge otomatik olarak ortaya çıkacaktır. Bu üç *hareket-imge*, canlı görüntünün *duyusal-motor* faaliyetlerine doğrudan bağlıdır. *Algı-imge*, canlı görüntünün ilgi ve amaçlarına göre seçici olarak çerçevelediği dünyanın bir parçasıdır. *Aksiyon-imge*, potansiyel karşılaşmaların ve olası tepkilerin merkezi olarak canlı görüntünün etrafında kıvrılan bir ortamdır. *Duygulanım-imesi*, alıcı bir yüzey üzerinde kaydedilen *motor* bir eğilimdir, yani, canlı görüntünün kendisinin bir kısmının görüntüsüdür, çünkü dış hareketi soğurup ve saf bir niteliği ifade etmektedir. Diğer iki *hareket-imge* gibi, *duygulanım-imge* de canlı imgenin çevresiyle bedensel ilişkisini açığa vurur; duygusal nitelik, duyumun merkezi olarak öznenin, algının merkezi olarak nesnenin, çakışmasını ifade etmektedir.

*Hareket-imge*, canlı görüntünün aralığı veya belirsizlik merkezi ile ilişkili olduğunda üç tür hareketli-imge oluşturduğundan, yatay eksenli bir spesifikasyondur. *Dikey* ve *yatay* eksenlerin bileşenleri, *plastik bir kütle*, sözdizimsel olmayan ve dilbilimsel olarak biçimlenmemiş bir maddedirler, ancak şekilsiz değildirler, semiyotik, estetik ve pragmatik olarak oluşturulmuş bir maddeyi içermektedirler( Deleuze, Cinema II, p 29). Bu plastik kütle, aktüel bölünmelerinden ziyade virtüel bölünmeleri açısından ele alındığında, bir *görüntü/hareket/madde/durée* tutarlılık düzlemi haline gelecektir.

Deleuze, Sinema I'de bu *görüntü/hareket/maddeyi* ışıkla özdeşleştirir, burada kavramını tüm *madde/akış* biçimlerini kapsayacak şekilde genişletir; plastik kütle, "*her türden modülasyonun, duyusal* (görsel ve görsel ve sonik), *kinetik, yoğun, duygusal, ritmik, tonal ve hatta sözlü bir madde hline bürünecektir.* ( Deleuze, Cinema II,P 29)

Bu plastik kütle, filmlerin ve bizim de ondan yapıldığımız *malzeme'*dir, çünkü *her birimiz, özel görüntü ya da olumsal merkez olarak , üç görüntünün yani, algı-*

*imgelerin, aksiyon- imgelerin ve duygulanım-imgelerin bir araya gelmesinden, başka bir şey değildir. ( Deleuze, Cinema II, p 66)*

O halde *plan*, bölünemez bir niteliksel *çokluk* olarak bir araya getirdiği öğelerin sayısına göre kapsamı değişen, her filmin temel hareket birimidir. *Planda*, hareketin ikili doğasını, parçaların çerçevesi ve *bütünün* ifadesini görmekteyiz.

*Bütünün* ifadesi olarak *plan*, *durée*'nin hareketli bir kesitidir, her hareketli kesit zamansal bir perspektif ya da zamanın sürekli modülasyonu ve bir kamera bilinci olarak işlev yapmaktadır. *Hareket-ime* olarak *plan*, çerçeve ile montaj arasında, çerçeve tarafından sınırlanan kapalı öğeler dizisi ile montajda örtük olan *açık-bütün* arasındaki, aracıdır. Yine de, bu üç unsur yalnızca görece olarak farklıdır, çünkü tüm *planlar* her zaman çerçevelenmiştir. Örneğin, kameranın iki taraftan sürekli hareketinin olduğu Welles'in *Müazzam Abresonlar* isimli filminde genişletilmiş izleme çekimlerinde olduğu gibi montaj genellikle *planın* içinde yer almıştır. Deleuze'ün tanımlarını daha geleneksel terimlere çevirmek istiyorsak, *bütünü* filmin birleştirici kavramı (olay örgüsü, tema, tez vb.) olarak ele almalıyız. Ancak, dolaylı bir tarzda, *planı*, herhangi bir kadrada değil, iki kadrada arasında sunulabilen birleştirici *bütün* olarak tanımlayabiliriz. *Planları* birleştiren başka bir unsur ise montaj eylemidir. Deleuze, *Sinema I* de üç montaj eğiliminden bahsetmektedir. *Organik* eğilim, *bütünü* "bir organizasyon, bir organizma, organik birlik olarak kavrayan, D.W.Griffith'in filmlerinde tam olarak karşılanmaktadır. Griffith'in temel montaj uygulamaları bu temel organik anlayıştan yola çıkarak ortaya çıkmıştır.

Bir organizma, zengin/fakir, erkek/dişi, Kuzey/Güney gibi ikili çiftlerin münavebesiyle sunulabilen farklı parçalardan oluşur; bu nedenle Griffith, dönüşümlü montajı kullanmıştır. Bununla birlikte, parçalar *bütün* ile ilişkili olmalıdır. Bu nedenden dolayı, Griffith'in *yakın planı* eklenmiş bir temsil olarak geliştirmesi gerekiyordu. Parçalar nihayet birbirleriyle etkileşime girmelidir ve Griffith'in filmlerinde bu etkileşim sıklıkla paralel eylemlerin tek bir amaca doğru birleşmesi biçimini alır; Griffith'in *Birth of a Nation* isimli filminde Klan'ın kurtarılması sahnesinde olduğu gibi *eşzamanlı* veya *yakınsak montajın* kullanımı ile karşılaşabiliriz.

O halde, üç ritmik dönüşüm biçimi, Griffith'in kurgusunun özelliklerini ortaya koymaktadır: *farklı parçaların, görelî boyutların, yakınsak eylemlerin birbirini izlemesi* ( Deleuze, Cinema I,p31), Griffith'den itibaren ana akım Amerikan filmlerinde izlenen temel biçimlerdir.

Deleuze'ün filmlerde bulduğu diyalektik eğilim, Sovyet yönetmenlerinden Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alexander Dovzhenko, Dziga Vertov'un filmleri ve montaj üzerine kapsamlı teorik yazılarında görülmektedir.

*Film Biçimin*'de Eisenstein, Griffith'in montajdaki yeniliklerini övüyor, ancak Griffith'in paralel olay örgüsü arasındaki biçimsel değişimlerinin, toplumsal bölünmelerin verili ve değiştirilemez olduğu şeklindeki burjuva kabulüne ihanet ettiğine işaret etmektedir. Montaj düşüncesi "*bir bütün olarak düşünmenin genel içeriğinden ayırlamaz* ( Eisenstein 234) ve *paralel montajın ustası* (Eisenstein, Film Forms, p 234) Griffith, paralel olay örgüsünden çekimleri aynı eleştirel olmayan tarzda yan yana getirirken, aynı eleştirel olmayan tavırla, olaylar arasındaki mücadeleleri tematik olarak sunmaktadır. Eisenstein bunun yerine film formunun dualistik değil, monistik ve diyalektik olan organik bir şekilde ele alınmasını ister. Aslında, Deleuze, hem Griffith hem de Eisenstein'ın montaj'a organik bir yaklaşım benimsediklerini öne sürmektedir. Ancak, Griffith *bütünü* zaten inşa edilmiş bir organizma olarak düşünürken, Eisenstein onu organik büyümenin üretken bir süreci olarak tanımlamıştır. Eisenstein'a göre çekim bir "*montaj hücresidir*" ve "*bölünen hücrelerin başka bir düzene, organizmaya veya embriyoya ait bir fenomen oluşturmaları gibi, plandan diyalektik sıçramanın diğer tarafında da montaj vardır.* ( bkz. Eisenstein, Film Form, p 37)

Yine de filmin büyümesi tek tek hücrelerin bölünmesiyle değil, hücrelerin yan yana gelmesiyle ilerler, çünkü Eisenstein'ın film için temel olarak gördüğü şey çatışma ya da çarpışmadır. Montaj "*çatışmadır* ve plan içindeki çatışma "potansiyeldir. (bkz.Eisenstein, Film Form, p 38)

Zıtlıkların çarpışmasıyla daha yüksek bir sentez ortaya çıkacaktır. Her filmin yapısı, daha büyük sentetik birimler oluşturan çelişkili parçaların montajı yoluyla oluşturulur; birimlerin boyutu, birleşik çalışmanın bütünlüğünü oluşturana kadar

artacaktır. Eisenstein'a göre bu eğilim, montajın özüdür - bir *zirve anı*, *devrimci bir patlama* (bkz, Eisenstein, p35), bir durumdan diğerine geçiştir.

Bu pasaj iki an arasında basitçe organik bir bağlantı değil, ikinci anın yeni bir güç kazandığı, ç birinci anın içine geçtiği için acıklı bir sıçramasını garanti edecektir. (Deleuze 35). O halde Eisenstein'ın diyalektik biçiminde bir organik süreklilik vardır. Büyüme aynı zamanda karşıtların her çarpışmasında niteliksel olarak yeni bir şey üreten üretici gücün süreksizliğidir. Bu süreksizlik, Griffith'in üç montaj veya ritmik dönüşüm biçiminin farklılaşmış kısımlar, görelî boyutlar ve yakınsak eylemlerden oluşan, her birine karşıt olarak düzenlenebilen montaj pratiklerinde kendini göstermektedir.

Griffith'in organik montajında, tüm *durée*'nin hareketleri ve değişken *şimdiki* an, bir kuşun uçuşunun açık sarmalı ve kanat çırpışları arasındaki bireysel aralıklar gibi birbiriyle ilişkilidir. Eisenstein'ın diyalektik montajında *bütün* açık bir sarmal olarak kalır, ama motaj sadece birlikte işlev gören parçaların bir araya gelmesi değildir. Bunun yerine, sarmal, her biri Altın Kesit oranına göre yapılandırılmış, daha büyük ve daha büyük birimlerde çatışan parçaların sentezi yoluyla büyüyen üretken bir organik form haline gelmektedir.

Aşağıdaki *Potemkin Svası* filminden kesitler, Griffith ve Eisenstein'ın farklı montaj anlayışını daha net ortaya çıkarabilir. Geniş bir planda *Odesa* merdivenlerinin savaşını görmekteyiz. Diğer iki yakın plan, kadın ve erkeğin yakın görüntüleri, *bütünün* parçalarını göstermek ile beraber halk ve askerlerin çatışmasını barındırmaktadır. Griffith filmlerinde montaj sadece kadrajları yan yana kullanmak amacı ile ortaya çıkıyorsa burada montajın entelektüel bir amacı vardır. Eisenstein filminde montaj üretken bir makine işlevine sahiptir. Buradaki değişim *bütün*deki aksiyonların bağlacı olarak kullanılmamaktadır. Örneğin, askerlerin ayakları ve kadının korkusu, aksiyon ve reaksiyon ikilisini ifade etmemektedir. Bu iki plan yan yana gelerek sahnenin sonunda askerlerin bu öfkeye yenilm fikrini barındırmaktadır.



Griffith'in montajında olduğu gibi, *bütün*, değişen *şimdiki* anın asgari aralığı içinde büzülmeye devam eder, ancak Eisenstein'da aralık, niteliksel bir sıçrama işlevi görmek yerine bir münavebe alanından daha fazlası haline gelmektedir. O halde Eisenstein'da, "zaman, hareket-imgelerin organik bileşiminden doğan dolaylı bir imge olarak kalır, ama hem **aralık** hem de **bütün** yeni bir anlam kazanmaktadır ( Deleuze, Cinema I, P37), **aralık** niteliksel bir sıçrama haline gelip ve diyalektik gerçeğin durmaksızın kendini ürettiği ve büyüdüğü **bütünün** üretici bir sarmalı haline gelmektedir. ( Deleuze, Cinema I, p 39)

Deleuze, Eisenstein'ı montajdaki diyalektik eğilimin baş teorisyeni ve uygulayıcısı olarak görüp, bu eğilimi bir dizi erken Sovyet filmde, özellikle de

Eisenstein'ın çağdaşları Pudovkin ve Dovzhenko'nun filmlerinde tespit etmiştir. Kurgu tarzlarındaki açık farklılıklara rağmen (örneğin, Eisenstein'ın ani "çarpması" kurgusu, genellikle Pudovkin'in göze batmayan "bağlantı" montajıyla tezat oluşturur), üçü de *bütüne*, karşıtlıkların sentezi yoluyla üretilmiş organik bir biçim olarak yaklaşır.

Vertov'a göre, maddede -makinelere, manzaralarda, binalarda, insanlarda- onları etkileşime sokan bir yaşam vardır ve niteliksel sıçramanın aralığı, yalnızca insan bilincinin değil, kamera bilincinin, maddede insanüstü bir algının aralığıdır. ( bkz. Vertov, *Eye- Kino*, p 75). *Kameralı Adam* filminde Vertov, diyalektiği insanın ötesine taşır, öyle ki *bütün*, maddenin sonsuz kümesi [topluluğu] ile birleşir ve *aralık*, maddedeki bir gözle, yani Kamera ile birleşir. ( Deleuze, *Cinema I*, p 40)

### 3.1.2 MONTAJ: Yığınlık Değişimi

Deleuze'e göre, iki diğer montaj eğilimi, Fransız izlenimcileri ile Alman dışavurumcuları olarak karşılaştırılsa da, harekete bir yığınlık olarak yaklaşım yerine nicelik açısından çerçevelelendirmeyi tercih etmişlerdir. Fransız yaklaşımında, mevcut değişken sayısal bir birlik olarak, Almanca'da bir yığınlık derecesi olarak ele alınır ve *açık-bütün* düzeyinde, Fransız ve Alman eğilimlerinde Kant'ın matematiksel ve dinamik yücresi, sayı ve güç olarak karşılaştırılır. Deleuze, montajdaki Fransız ekolundaki eğilimini, *hareket niceliğine ve kişinin onu tanımlamasına izin veren ölçülü ilişkilere* (Deleuze, *Cinema I*, P 41). Epstein'in *Coeur fidèle*'deki gezici fuarı, L'Herbier'in *El Dorado*'daki balosu ve Grémillon'ın *Maldone*'daki gibi sahneler, erken dönem Fransız sinema stilini tanımlayan imgeler olarak sık sık alıntılanır. Deleuze, harekete yönelik bu mekanik yaklaşımın, Fransız filmlerindeki makine imgelerinde açıkça gösterildiğini öne sürmektedir: *motoru hareket boyunca dolaşan otomatik bir bale üreten otomatlar* ( *Cinema I*, p 42), *buhar veya yanmalı motorla, başka bir şeyden hareket üreten ve mekanik kuvvet gibi terimlerini birbirine bağladığı bir heterojenliği durmaksızın olumlayan güçlü enerjik makineler*. (Deleuze, *Cinema I*, p 42)

Alman dışavurumcu filmlerinin otomatlarından farklı olarak, ürkütücü ve inorganik yaşamı tehdit eden Fransız otomataları, diğer otomatlarla mekanik etkileşim içindeki yalnızca geometrik konfigürasyonlar olarak sunulma eğilimindedir. ( Bouge 67)

Örneğin, Marcel Carne'nin *Les Ports de La Nuit* isimli filmdeki, erkek karakterin payaniri gezme sahnesinde, kuklaların olduğu bir kabinde oturduğunda, kuklaların yakın planı Griffith ve Eisensteininkinden farklı işlev yapmaktadır. Kuklaların mekanik hareketleri, ürpertici eylem olarak tanımlanabilir.

Fransızlar arasında motor ve mühendis tek bir kinetik sistemin ayrı bileşenleri olarak kalır, motor bir hareket miktarını belirler, mühendis ise makinenin eklenmiş ruhunda bir hareket yönünü belirlemektedir. Burada Deleuze'un aklında özellikle, lokomotifin hızlanan hareketlerinin mühendis *Sisif* 'in karmaşık tutkularıyla birleşerek insan ruhlu trajik bir makine oluşturduğu, Gance'in *Çark*'ındaki tren kazası imgeleri vardır. ( Bouge 69)

Deleuze'e göre Fransız ekolü ve Alman dışavurumculuğu, karşıttır ( Bkz. Deleuze, Cinema I,p 49), ancak onun birincil kaygısı, hareketin ışıkla bağlantısına ilişkin anlayışları aracılığıyla ikisini birbirinden ayırmaktır. Deleuze, genel olarak Alman dışavurumcu sinemasını karakterize ettiği söylenen özellikleri verili olarak kabul eder. Işık ve gölgenin keskin kontrastları, dramatik ışık-gölge efektleri, köşegenlerin kararsız kompozisyonları, eğik açılar ve çarpık yüzeyler, ayrıca delilik, halüsinasyon, şiddet, ele geçirme temaları, Alman dışavurumculuğun önemli özellikleridir. ( Bouge 69)

Bu özellikler, yığınlığın, duygulanımın biçimleridirler. Fransız ekolünün yönetmenleri gibi, Alman ekspresyonistleri de tamamen olmasa da, organik kompozisyon anlayışından kopmaya çalışmışlar. Aslında Deleuze, Alman dışavurumcu sinemasında hareketin organik olmayan hayati bir *güç* olduğu anlayışını göstermeye çalışmaktadır.

Eğer Fransız ekolü bir *ölçü geometrisi* ve metrik nicelik aracılığıyla çalışıyor ise, Alman ekolü, imgelerini uzatma ve biriktirme, hareketleri sabit sınırların ötesine uzatan ve aynı zamanda vektörleri kesişen kavşaklarda bir araya getiren kinetik çizgiler, yüzeyler ve hacimler geometrisi aracılığıyla şekillendirerek çalışmaktadır. (Deleuze, Cinema I, p48)

Fransız ekolü, insanı ve etkileşim halindeki hareket düzeneklerinde insan dışı, düzenli niceliklerin mekanik geometrisi, belirli bir dizi öğenin ölçüsünü ve ritmini belirlerken, Almanca'da yoğun *güç*lerin dinamik geometrisi, öğeleri değişen ve gelişen

ilişkiler ağı içinde birbirine bağlar. Bu hayati, organik olmayan *gücün* hareketi hiçbir yerde bu kadar belirgin değildir.

Deleuze'ün Bergson okumasında, imge = hareket = madde = ışık olduğunu hatırlıyoruz ve dolayısıyla her *hareket-imge* bir ışık-*imgesidir*, ancak ışığın hareketle ilişkilendirilebileceği çeşitli yollar vardır. ( Bouge 71)

Fransız ekolünde, ışık hareketin bir işlevi olarak tasarlanan, homojen bir mekanda durmaksızın dolaşan ve hareket eden nesnelerle karşılaşmasından ziyade kendi hareketliliği sayesinde parlak formlar yaratan bir unsurdur. ( Deleuze 44).

Işık ve gölge, parlak bir maddenin ritmik değişimlerinden başka bir şey değildir; Fransız ekolünün meşhur "*parlak grisi*", ışığın düzenli salınımının orta noktasıdır. Delaunay'ın eşzamanlılığında olduğu gibi ışık, uzamda yayılırken "ısıltılı biçimlerini yaratan", "saf bir hareketlilik"tir. Buna karşın, Alman dışavurumculuğunda ışık, "güçlü bir yoğunluk hareketi" olarak ele alınmıştır. ( Deleuze, Cinema I, p 49)

Alman ekolünde, Goetheci bir ışık anlayışı hakimdir, ışık ve gölge birbirinden ayrı olarak sürekli çatışma halinde olan sonsuz güçlerdirler.

Goethe, ışığın kendisinin görünmez olduğunu ve görünenin ancak ışığın gölgelerle karşılaşmasıyla var olduğunu savunur. Görünür dünyanın tüm renkleri, değişen opaklık dereceleridir, "az ve çok ilişkisine göre ışıktaki gölge dereceleri"dir (Escoubas 234).

Işığın nesnelerle temasında, nesnelerin gölgeli konturları ışığı "yoğunlaştırır" ve nesneleri görünür kılar. Alman dışavurumcu filminde ışık ve gölge, sürekli çatışan iki ayrı varlık gibidir. Işığın her tonu, ışıkla ilişkili olarak bir yoğunluk derecesidir.

Ancak her konfigürasyon aynı zamanda sürenin *bütünü*nü ifade etmektedir. Alman dışavurumculuğunda *bütün*, daha yüksek bir *güce* yükseltilebilir yoğunluk derecesidir. *Durée* 'nin işaretleri, tahmin edilebileceği gibi, ışığın belirli etkilerinde bulunabilir. Deleuze, Goethe'nin renk teorisinde beyaz ve siyahın, görünmez ışığın görünür hale geldiği minimum ve maksimum opaklığı temsil ettiğini, sarı ve mavinin yoğunlaşma

hareketleri olduğunu, sarının beyaza kademeli olarak gölge eklenmesinden, mavinin kademeli olarak çıkarılmasından kaynaklandığını not etmektedir.

Beyaz ve siyah bir sürekliliğin sol ve sağ uç noktalarıysa, sarı soldan sağa siyaha doğru hareketle, mavi sağdan sola beyaza doğru hareketle oluşturulur; ve eğer iki yoğunlaştırma hareketi devam ettirilirse, merkezde maksimum yoğunluk noktasında buluşurlar - Goethe bunun kırmızımsı-mor olduğunu söyler. Goethe ayrıca sarı ve mavinin daha yoğun hale geldikçe, kırmızımsı bir yansıma veya ışıltı ile aşılandığını gözlemlemiştir. ( Bouge 70)

Bu nedenle parlaklığın etkileri, parıldama, ışıltı, flüoresans, kırmızı-mor ışığın korkunç, yanan ateş etkileri Alman dışavurumcu filmlerinde bulunmaktadır. Bu yanan ışık, *Golem* ve *Faust*'taki büyülü alev çemberi, *Golem* 'deki fosforlu iblis başı, *Mabuse* ve *Mephisto*'nun alevli başı, *Nosferatu*'nun derinliksiz bir derinlikten çıkarken silueti gibi görüntülerde de doğrudan görünmektedir. Deleuze, bu görüntülerde görülenin *dünyayı ve yaratıklarını yakan korkunç bir ışığın saf akkorluğu veya alevlenmesi*” olduğunu söylüyor. *Sanki sonlu yığınlık şimdi, kendi yoğunlaşmasının zirvesinde, ayrıldığı sonsuzluğun parıltısını yeniden kazanmıştır.* ( Deleuze, Cinema I, p 35 ve 53)

Sonsuz bir yığınllık derecesine yükseltilen gölge ve ışık güçleri, yanan ateş ve doğaüstü ışık haline gelir, yoğun ateş/ışık gücünün bu sonsuzluğunda Alman dışavurumculuğunun *açık- bütün durée*'sini buluruz. Fransız ekolünün *açık-bütününde*, öğelerin bireysel konfigürasyonlarının tüm mekanik hareketleri, eşzamanlı birlikte-mevcut hareketleri, tek ve sonsuz bir boyut içinde toplanmıştır. Bununla birlikte, Alman *açık-bütününde* bireysel hareketlerin zamanı, sonsuz bir bütünlük içinde kapsanmaktan çok tamamen paramparça olmuştur. Işık ve gölge dinamik güçler olarak, sonsuza yükseltildiğinde, patlayıcı güce, bir tür yıkıcı ateşin *Büyük Patlaması* ya da zamansal koordinatlara sahip olmayı bırakan yaratıcı ışık haline gelecektir.

Böylece, Amerikan ve Sovyet ekollerinin *bütünü*, bir ucu sonsuz *geçmişe*, diğer ucu sonsuz bir *geleceğe* açılan zaman sarmalıdır. Fransız *bütünü* eşzamanlı zamanın sonsuz sarmalıysa, Alman bütünü *bir dünyanın ideal zirvesidir, durmadan yükselirken tabanını iten piramit gibidir.* ( Deleuze, Cinema I, p 54)

*Bütün*, gücün sonsuz bir yoğunlaşması, zamanı tek bir büzülme noktasına çeken, durmaksızın büzülen yoğun bir güç yeridir. Ama *bütün*, basitçe nesnelerin organal olmayan hayatından değil, aynı zamanda *tinin* psikolojik olmayan hayatından da oluşmaktadır. Sonsuz yoğunlaşmasında *bütün*, tüm bağlarından kurtulmuştur.

*Bütün*, kendisini geçmişin tüm durumlarından kopararak, geleceğin soyut ruhsal biçimi olarak keşfedilebilir. ( Deleuze, Cinema I, p 54–55)

Böylece, Alman dışavurumculuğu montaj'ın sadece kopuk planları bir araya getirmek eylemi olmadıpını ortaya koymaktadır. En azından Deleuze için montaj mekanik bir olgudan ziyade *bütün* ve parçaları bir araya getiren üretken makinedir.



### 3.1.3 Nazım Hikmet'in Saman Sarısı ve Francois Ozon'un 5 x 2'si

Deleuze nezdindeki montaj'ın işeyliş tarzını anlamak için Baster Keaton'un *Bill Jr* isimli filminden, kasırğa sahnesini incelememiz bir hayli yardımcı olacaktır. Bu sahnede kasırğa görüntüsünden ta Bill'in kasırgadan kurtulmak için bir binaya tutunma çabasına gelene kadar 27 kesit vardır. İlk 9 planda şiddetli bir kasırganın etkilerini görmekteyiz, örneğin binaların yıkımı veya insanların kaçması gibi, arka arkaya gelen bu planlar, 5 saniyeden fazla perdede akıyorlardır. *Kasırganın gelişi* bu 8 planı birbirine bağlayan olaydır. Deleuze'un *Anlam Mantığı*nda anlattığı gibi söylersek *Fırtına kopması* bir fiil olarak olaylar zincirini birbirine baplamaktadır. Deleuze'un Sinema I 'de anlattığı organik montaj aslında bu görevi üstlenmektedir. Dokuzuncu planda Bill'i ilk defa görüyoruzdur. O da kasırgaya maruz kalmış diğer insanlar gibidir, fakat Griffith'in montaj'ında olduğu gibi, yakın plan Bill karakterini hikayenin içine dahil etmektedir. Onuncu plan Bill'in yakın planıdır. Artık *gelecekteki zamanın* kahramanını tanıyoruz. *Gelecek* Bill ve kasırğa arasındaki çekişme ile geçecektir. Aynı zamanda bu yakın plan organik montajın alameti farikası olarak ortaya çıkmıştır.



Filmin devamında Bill'in kasırgaya karşı beklenen reaksoynlarını izlemekte olacağız. Burada aksiyon-imge ile karşılaşıyoruz. Fakat 28. planda başka bir montaj ile karşılaşmaktayız, planlar hızlı akıyor, Bill yakındaki bir binaya tutunmak için binaya doğru hareket ediyor ama kasırganın gücü ona karşı çıkmaktadır. Bu plan 30 saniyeden fazla sürmektedir. Kamera sabit açıdan Bill'in kasırganın gücüne karşı direnişini göstermektedir. Organik montajda, Amerikan ana akım sinemasında alışık olduğumuz reaksiyon planları yoktur. Bu plan'da Bill'in elleri ve vücudunun hareketleri onun yüzü haline gelmektedir. Bill'in yüzünü bir *close-up* kompozisyonunda görmüyoruz, ama yüzündeki değişimleri bir olay olarak determine edebiliyoruz. Montaj, mekanik olarak

ortada yoktur. Fakat *olay* zincirlerini birbirine bağlayan üretici bir makine işlevi yapmaktadır. Burada *şimdiki* zaman, seyicini hafızası ve gelecek ile aynı düzlemde oturmaktadır. Montaj zamanın peşinden gitmek yerine zamanın imgesini oluşturmaktadır. Fakat şunu bilmemiz gerek ki, bu bölümde sadece filmin tek bir sahnesi ele alınmıştır. Yani, Bill Jr filmi değil, kasırğa sahnesi bir *bütün* olarak ele alınmıştır. Bu konu göz ardı edilirse Deleuze'ün Sinema I'deki söylemleriyle çelişkiye düşebiliriz.





Samuel Beckett'in *Dudak* isimli T.V'ye yazılmış oyununu izleyen, bu oyunu Buster Keaton'un *Bill Jr* filmindeki kasırga sahnesinin son planı ile karşılaştırsa, Beckett'in neden Keaton'a hayranlık duyduğuna dair bazı ipuçları elde decektir. *Dudaklar*'da tüm oyun boyunca sadece bir ağızı görüp, ağızdan çıkan kelimeleri duyuyoruz.



**Beckett'in *Dudaklar* İsimli Oyunundan Bir Kesit**

Beckett ve Keaton birbirlerini tanımış, hatta beraber çalışmışlardır. Fakat, bir şair olan Nazım ile sinemacı olan Ozon arasında ciddi zamansal ve mekansal mesafe vardır. Bu ikisinin ayrılmak temasını taşıyan iki eserini karşılaştırmak, *bütün* ve onun değişimi ile *olay* arasındaki ilişkiyi anlamamız için yardımcı olacaktır.

Nazım Hikmet *Saman Sarısı* isimli şiirinin bir kesitinde ayrılıktan bahs eder;

...ayrılık masanın üstündeydi cıgara paketinde  
gözlüklü garson getirdi onu ama sen ısmarladın  
kıvrılan bir dumandı gözlerinin içinde senin  
cıgaranın ucunda senin  
ve hoşça kal demeğe hazır olan avucunda  
ayrılık masanın üstünde dirseğini dayadığın yerdeydi  
aklından geçenlerdeydi ayrılık  
benden gizlediklerinde gizlemediklerinde  
ayrılık rahatlığındaydı senin  
senin güvenindeydi bana  
büyük korkundaydı ayrılık  
...

Deleuze *Anlam Mantığı* 'nın dördüncü serisini, Carol'a ait bir şiirin kaç kıtası (mısra) ile bitirmeden önce şöyle yazar:

Kıtaların (mısra) birleşimi iki heterojen dizinin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Dizilerin birisi, hayvanlar, varlıklar veya objelerdir, bunlar ne tüketir ne de tüketilmiştirler. Bunlar hisedilebilir veya hisedilemez fiziksel niteliklerdir. Diğer dizi ise, objeler veya objelerin sembolik özelliklerinden oluşmaktadır. Mantıksal sıfatlar veya olayların, mesajların ve haberlerin taşıyıcısı olarak tanımlanırlar. ( Deleuze 37)

Böylece, *Ayrılık*'ı bir mefhum veya deneyimlenebilir bir duygu olarak ele almadan Nazım'ın şiiriyle farklı bir yaklaşım ile karşılaşabiliriz. İlk önce fizksel objeleri hissedilebilmez niteliklerden ayırarak başlamalıyız.

|               |                  |
|---------------|------------------|
| Masanın üstü  | Getirmek         |
| Cigara Paketi | İsmarlamak       |
| Avuç          | Kıvrılmak        |
| Dirsek        | Hoşçakal         |
| Gözlük        | Demek            |
| Garson        | Hazır olmak      |
| Duman         | Akıldan geçirmek |

Bu mısralarda, hissedilebilir duygularda vardır, *korkmak* ve *Güvenmek*, gibi. Deleuze, Stocai ontolojiden bahs ettiğinde bağlayıcı varlıklardan söz etmiştir. *Masa*, *Avuç*, *Garson* ve diğer fiziksel objeleri birbirine bağlayan bu varlıklar aslında fiillerdir, *Gizlemek*, *Getirmek* ve *Demek* gibi. Aynı zamanda objelerin bu şiire özel, nitelikleri vardır. Örneğin kıvrılmış cigara dumanı, bu ayrılma sahnesi için seçilmiştir, sigara dumanına çember şeklinde de diyebilirdi. Aslında şiirsellik dediğimiz şey bu seçimlerden ortaya çıkar. Fakat kıvrımlı duman yerine başka kelimelerde kullanabilirdi. Deleuze'ün anlatmaya çalıştığı problem bu seçimler değildir. Bağlayıcı varlıklar bir dizi hadiseyi birbirine bağlayarak bir olay zinciri kurarlar. Örneğin, *dirsek* ve *masa*, *Dyamak* fiili ile birbirine bağlanmıştır. Fakat, *Dayamak*, araba ve duvarı birbirine bağlaya bilir, *Ali arabasını duvara dayadı* cümlesindeki gibi. Peki bu bağlaçları birbirine bağlayan *olay* nedir? Şimdilik buna *ayrılıktır* diye cevap verebiliriz. Fakat Fancois Ozon'un **5 x 2** isimli filmini ele aldıktan sonra bu soruya daha net bir cevap verebiliriz.

**5 x 2** filminin hikayesi, boşanan bir çiftin ayrılma evresine gelene kadarki başlarından geçen havadisi anlatmaktadır. Film 5 farklı bölümden oluşmuştur. Her bölümün odak noktası, Gilles ve Morina isimli bu çiftin ilişkileridir. İlk bölümde Gilles ve Marion mahkemeden çıkdıktan sonra son kez konuşmak için bir pansiyona giderler,

Gilles işleri düzeltmek için çabalar, Morina ona sarılıp yatak odasında sevişirler. Gilles umutlu görünsede Morina kıyafetlerini giyip odayı terk eder. Gilles pencere arkasından Morina'yı izlerken, dördüncü bölüm başlar, Gilles ve Morina aynı evde misafirlerini ağırlamaktadırlar. Birkaç sahne sonra bu olayların geçmişe ait olduklarını anlarız. Gilles'in eşcinsel kardeşi sevgilisiyle beraber, Gille ve Morina'nın evine misafirlğe gelmişlerdir. Yemekten sonra bir masa etrafında toplanıp geçmişlerine dair itirafta bulunurlar. Gilles'in eşcinsel kardeşi bir swinger partisine gittiklerini anlatıktan sonra Gilles ve Morina'dan böyle bir deneyimlerinin olup, olmadığını sorar. Morina utanarak yok diye cevap verir. Fakat Gilles Morina'nın ısrarlarıyla bir swinger partisine katıldıklarını söyler, orada Gilles Morina'nın ısrarıyla yabancı bir kadın ile beraber olmuştur. Gilles bu deneyimini anlatırken Morina umursamadığını göstermeye çalışsada yüzündeki rahatsızlık gayet net görünebilir.



İkinci bölümdeki Morina'nın close-up'ı organik montajdaki olduğu gibi, o andaki Morina'nın ayrılmakta olan bir kadın olduğunu ifade etmeye çalışmaktadır. Fakat seyirci onların ayrılacağını bildiği için, close-up, Griffith filmlerinin tersine şaşırtma unsuruna yardım etmemektedir. İkinci bölüm Gilles'in oğulunun odasına gidip, oğlunun yanında yatmasıyla biter. Üçüncü bölüm Morina'nın doğum kontrolü yapmasıyla başlar, o esnada Gilles'i arayıp onu beklediğini söyler. Fakat Gilles geç kalarak çocuğunun doğumunu kaçırmış olacaktır. Gilles'in babasıyla konuştuklarından onun çocuk sahibi olmadığını anlıyoruz. Üçüncü bölüm Morina ve Gilles'in telfon sohbetleriyle bitiyor. Gilles Morina'ya seni *seviyorum* deyip telefonu kapatıyor. Dördüncü bölümde Gilles ve Morina'nın evlenme merasimini konu etmiştir. Nikah partisinden sonra, Gilles ve Morina önceden kiradladıkları otel odasına gidiyorlar, Morina çok hevesli görünsede Gilles uyumuştur. Morina ağlayarak odadan çıkıp otelin bahçesine gidiyor. Bahçede küçük bir

nehirin kıyısında oturmuşken, genç ve komik bir adam ile tanışıyor. Morina nikah gecesini bu adamla Gilles'i aldatıyor. Sabah erkenden odalarına koşup Gilles'e sarılarak ona seni seviyorum deyip, Gilles'in yanında uyuyor. Beşinci ve son bölüm Gilles ve Morina'nın flört ve tanışma dönemini konu etmiştir. Gilles ve Morina aynı yerde tatil yaparken, bir akşam yemeğinde yüz yüze geliyorlar. Fakat, o esnada Gilles sevgilisiyle tartışmaktadır. Sabah kahvaltıdan sonra Morina sahile gidiyor, sonradan Gilles'de deniz giriyor, her ikiside yüzerken birbirini tanıyorlar, Marion Gilles ile aynı iş yerine çalışıyorlarmış. Gilles Marion'un Senegal'e gittiğini sanıyormuş, fakat Marion son anda arkadaşıyla beraber güneye tatil yapmaya gelmişlerdir. Gilles Marion'u öğlen yemeğine davet eder, yemekte Gilles ve sevgilisi tekrar tartışır. Akşam otellerde olan sıradan gösterilerden birisinde Gilles ve Marion takım arkadaşı olup beraber güzel ve eğlenceli zaman geçiriyorlar. Herkes dağıldıktan sonra, Gilles'in sevgilisi uyumak için odaya dönüyor, Gilles ve Marion gece boyu eğlenmeye devam ediyorlar. Gilles daha erkenden ayrılıp kendi odasına gider. Ertesi gün Gilles Marion'u sahilde görüp yanına gidip onunla flört etmeye başlar, Marion Gilles'e beraber denize girmelerini söyler. Gilles ve Marion beraber denize doğru yürüyüp kameradan uzaklaşırlar.

**5 x 2** filminin olaylarını doğrusal zamanda özetlemek istersek şu şekilde bir olaylar zinciri elde edebiliriz:

- 1- Gilles sevgilisiyle tatilde, iş yerinden tanıdığı Marion ile karşılaşır, sevgilisini aldatır
- 2- Marion nikah gecesini Gilles'i aldatır ve Gilles geceyi habersiz bir şekilde uyuyarak geçirmiştir. Marion sabah odaya dönerken Gilles'e *seni seviyorum* demiştir.
- 3- Gilles baba olmaktan korktuğu için, Marion'a ameliyat odasında eşlik etmemiştir. Marion buna üzlmüş olsada, telfondaki konuşmalarında, Gilles'e *seni seviyorum* demiştir.
- 4- Gilles bir swinger partisinde Marion'un gözü önünde yabancı bir kadınla beraber olmuştur. Bu olayı kardeşine anladıktan sonra, gece mutfaktayken Marion'a *seni seviyorum* demiştir.
- 5- Boşanma davasından sonra, çift beraber bir otel odasına gelip ve sevişiyorlar. Ama yine de Marion Gilles'i terk ediyor. Çift ayrılmışlar.

Eğer bu filmin teması ayrılık ise veyahut aşkın acıları, yukardaki olayların hangisi ayrılık veya aşk acısına neden olabilir? Deleuze *Anlam Mantiğı*'nda Stoacılardan etkilenecek bir mefhum ortaya koymuştur. Quasi- Causa, bir şeyin nedeni olmasa da nedenin nedenidir. Ozon'un filminde karşılaştığımız olay ayrılmak değildir. Nazım'ın şiirindeki *Ayrılık hep oradaydı* ifadesi bu filmde geçerlidir. Ayrılık bir fiil olarak olayları birbirine bağlayabilir ama ayrılığa neden olamaz. Gilles ve Marion hep ayrıydı. *ayrılık* filmin başından beri Gilles ve Marion'un arasındaydı. Gilles sevgilisini aldatır ve ayrılık acısı çeken Marion ile beraber olur. Nikah gecesi Marion başka bir erkekle sevişir ve Gilles yalnız uyur. Filmdeki sahneler anlam verme nedenimiz budur. Ayrılık fikri merkeze alır sonra onun üzerine filmi yorumlarız, başka bir deyişle anlam yaratmaya başlarız. Bu filmi feminist bakış açısıyla ele alabiliriz, böylece *kadınlar mağdur kalmışlar* fiili ile tüm olaylar zincirini birbirine bağlarız. Fakat eğer **5 x 2** filminin ide'si ayrılık, ayrılığın sebepleri veya ayrılığın bıraktığı duygusal izler ise o zaman Nazım hikmet'in şiiriyle farkı nerededir? Deleuze *ayrılmak* yerine *ayrılış* koyarak bu soruya cevap verecektir. Deleuze'nün ontolojisindeki *Varlık* ve *Oluş* arasındaki fark, anlam ve olay ilişkisini çözmesinde tekrar kendini göstermektedir.

Ayrılmak eşittir: *masa, sigara, garson* diyemeyiz. Bunları birbirine bağlayan bağlaçlar yani *söylemek, gizlemek ve korkmak* gibi fiiller konusunda da aynı şeyi söyleyebiliriz.

Quasi- Causa nedenselliğin nedenidir ve hep vardır, aynı tanrı gibi. Örneğin *korkmak, Ahmet köpekten korkar* önerisinde, *Ahmet* ve *köpeği* birbirine bağlayabilir. Fakat Nazım'ın şiirinde başka objeler ve duyguları birbirine bağlamaktadır. Aynı zamanda Nazım'ın şiirindeki diğer bağlayıcı fiilleri yan yana getiren *olay* ayrılmaktır. Fakat bu Nazım'ın şiirinde böyledir, başka bir şiirde farklı bir fiil aynı işleve sahip olabilir. Fiil yerine, mastar veya ulaştır koyarsak o zaman tüm sürecin nedenini anlayabiliriz. Gilles ve Marion *ayrılış* içindelerdi, bu bir süreçtir başlangıç ve sonu yoktur, aynı iş yerinde çalışan iki insan aniden bir tatil beldesinde karşılaşır, birbirine aşık olmuşlar ise o zaman bu başı ve sonu

olmayan bir *olay*dır. Olayları anlamlandırma yeteneğimin burdan kaynaklanabilir, bir olay dizisini sabitlenmiş bir ide etrafında birleştirebiliriz.

Francois Ozon'un filmindeki tüm unsurlar önceden var olan olaylar içindeki bir değişimdir. Ayrılmanın nedenini Quasi- Causa diye kabul edersek o zaman hiçbir olayın başı ve sonu olmayacaktır. Ozon'un filmi sondan başlamamış, çünkü Gilles ve Marion çoktan ayrılış'ın içine girmişlerdi. Filmin son sahnesinde Marion ve Gilles el ele denize girip ve suda kayboluyorlar. Bu bir sembol veyahut gösterge değildir, Marion ve Gilles, Empedokles'in bazı takipçilerinin suyunda kaybolmuşlar. Deleuze'un yaklaşımıyla şöyle söyleyebiliriz: Nazım Hikmetin dediği gibi, ayrılık hep oradaydı. Nazım ve Ozon'un yapmak istedikleri şey bu oluş sürecini deneyimlemektir. Bu deneyim alışık anlamda bilinçli bir deneyim değildir, iki sanatçının aynı Organsız Beden'e veya aynı makineye, bağlanmalarından ibarettir. Aslında bu deneyim, bütünün parçaları arasındaki bir değişimdir. Çünkü, *bütün, çokluk veya her-şeyin ilişkisinden* ibarettir. Deneyim bu ilişkilerin yığılılığındaki bir değişimdir.

Nazım Hikmet ve Francois Ozon, yaşam deneyimine dair etik bir kural bulmuşlardır: *İki kişi birbirlerinin bedeninde bir haz kaynağı bulmuş ise, bu ilişki ta başından ayrılığı kendi içinde barındırmaktadır. Aslında bu iki kişi hep yanlızlardır.*

### 3.2 Film, Zaman ve Yaratıcı Olay

#### 3.2.1 Zaman- İmge

Ekrandaki zamana yaklaşmanın birkaç farklı yolu vardır. Zamansal perspektifler ve modülasyonlardaki farklılıkları hesaba katmak için Deleuze, zamanı *organik* ve *organik olmayan* veya kristallize olmuş zaman olarak ikiye ayırmaktadır. ( bkz, Deleuze, Cinema II, p 40 )

Bu kategorilerle Deleuze'un sistemi, film kuramı ve film felsefesi için iki ayrı odak noktasını kendi alanına almaktadır: filmleri işleyişindeki topolojik süreç ve film apparatusunun devreye girdiği değer sistemleri.

Deleuze, zamanın süreçsel bir olgu olduğunu, bir sentez olmadığını, bir alışkanlık değil, henüz ortaya çıkmış olabilecek bir olgu olduğunu savunmaktadır. Bu *oluş* sürecinde, zaman bir *potansiyelleştirmedir*. *Zaman-imge*, henüz ekranda görünebilecek sosyal/politik/kültürel artzamanlı ve eşzamanlı inşa edilmiş, hem olumlu hem de olumsuz anlamlarında düşünülebilecek bir *güç* dizisi sunmaktadır.

Yine de Deleuze'ün *zaman* gibi soyut bir kavramın tartışılmasına yaklaşma biçimleri, *zamannın* maddi bir ürünü olarak film için başka olası eleştirel yörüngelerin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Bir tür vizyoner arayış sergileyerek, bir imgenin sınırına ilişkin tartışmasının, zamanın *aşkın* sunumuna ilişkin kendi kavrayışının Kantçı sınırına da bağlı olduğunu kabul etmektedir (Deleuze, Cinema II, p 52). Bu *aşkın* (ya da "yüce") zaman henüz gösterilemeyen bir şeydir: belki "çok güçlü ya da çok adaletsiz" ama bazen "çok güzel" (Cinema II, p 52). Bu doğrultuda, Deleuze, Godard'ın *aydınlanması öncesi* filmlerinden biri olan *Les carbiniers*'de (Askerler, 1963) bir kız militanın dayanılmaz güzelliği örneğini vermektedir. Ekranda yaratılan zaman-imgeler, yeni ifade biçimlerine, yeni kompozisyon türlerine yol açar ve "hakikat" olarak filmsel stil etolojilerine ortaya çıkma imkanını sağlamaktadır. Bunlar, Deleuze'ün sinema kitaplarının ikincisi olan *Zaman-İmge* için bir çağrı olacaktır. Deleuze, Sinema II 'de şöyle yazar: Daha önce yeni bir psikolojinin olması gerektiği gibi, yeni bir mantığın da icat edilmesi gerekmektedir. (Deleuze, Cinema II, p74)

Zaman, ekrandaki ifade yoluyla düşünmeye, varlığın doğasına, aldığı ve alabileceği biçimlere erişim sağlar. Sinemayı tartışan farklı teorisyenler, oldukça farklı konuları ele alarak Deleuzecü zaman-imgesinden çeşitli şekillerde yararlanmışlardır. Bu konuda üç örnek olarak, Anna Powell'ın "korku zamanı" tartışması; Colin Gardner'in, yönetmen Joseph Losey'in işinde sınıf ve cinsel zaman türlerini açıkladığı çalışması; ya da Patricia Pisters'in betimlediği gibi, filmin şekillendirdiği beynin bir işlevi olarak zamansallık sorununa, bakabilirsiniz.

Deleuze, sanal ve aynalanmış bir varoluş olarak hayatın iki yönünün eleştirel bir değerlendirmesini sağlayıp, bizi "karşılıklı imgeler" (karşılıklı imgeler) arasındaki,

mübadele ilişkisinin ele alınmasından doğan "iki problem düzenine" odaklanmaya yönlendirir. Bu *karşılıklılık*, zamansallık tartışmalarında sanal ve gerçek ya da gerçek meselelerinin çağrılmasına ve ekranda oluşan görüntünün iki katına çıkmasına neden olur.

Bu tohumlamanın açtığı görüntünün yeni bileşenlerinin aralığını hesaba katmak için Deleuze, görüntünün topolojik işlevlerini ve kiplerini tartışır. İmgenin "temel" noktası, imgenin "doğru" ya da "yanlış" doğasına ilişkin bir yargıyla ortaya çıkmaz (bkz, Deleuze, Cinema II, p128). İmge asla bilinemez, yalnızca zamansal bir "kırılma" ya da mekanın yer değiştirmesi yoluyla ifade edilir ve anlatım yanlış harekete dönüşür (Deleuze, Cinema II, p136).

Deleuze, zamana *hareket-imge* üzerinden kurduğu terimlerle yaklaşır ve ardından zamanın 'özünü' ve zamana dayalı bir araç olarak sinemayı ortaya çıkarmak için bir 'dolambaçlı yol' kullanmaktadır ( Colman 138 ).

Deleuze, zamanın görüntüdeki görünümünü *geçmiş, şimdiki zaman, gelecek* olarak değil, doğrudan ve dolaylı zaman olarak işaretleyecektir. Fellini'nin ortaya attığı öznellik veya varlıkla ilgili soru, Deleuze'ün temsil felsefesinden ziyade bir farklılık felsefesi önerisinin merkezinde yer almaktadır ( bkz, Deleuze, Cinema II, p 99).

*Sinema II*, filmin virtüell durumlarını (düşünce ve rüyalar gibi) nasıl gerçekleştirdiğini tartışırken, kendi bilinç felsefesini, Bergsoncu *yaratma* şeması, sinema ürünleri, Artaud gibi düşünürler, Welles, Resnais ve Fellini gibi film sanatçılarının, tartışmasıyla genişletmeye çalışıyor. Deleuzecü terimlerle, şeylerin "gerçekleştirilmesi" (örneğin, Donnie'nin rüyalarının veya *Donnie Darko*'daki bir ders kitabının sayfalarından zaman teorilerinin gerçekleştirilmesi gibi), gerçek *yaratım* eylemi veya sürecidir ( bkz. Deleuze, Cinema II, p 212).

Deleuze, Bergson'un zamanın çok-düzlemli boyutlarına ilişkin tanımlarını, bu gerçekleştirmenin meydana gelebileceği çeşitli yolları ayırt etmenin yöntemi olarak önermektedir. *Zaman-imgesi*, zamanın kristalize görüntüsü için anahtar işaret terimlerinden biri, sinema kitaplarında *zaman kristali*, *kristal-imge*, "*zamanın tohumları*, *zamanın aynaları* gibi çeşitli adlarla anılmıştır.

*Hyalosign*, zaman ifadesinin birleştği yerde ortaya çıkar ve görüntü, farklı zaman katmanlarının ve farklı zaman belirtilerinin veya kristalin zaman devrelerinin bileşik zaman görüntüsünü hem ifade eder hem de üretir (bkz. Deleuze, Cinema II: Bölüm 4, *Zamanın Kristalleri*).

Rüyalar, amnezi, *déjà-vu* ve fantazi, halüsinasyon ve ölüm kavramları; rüya görüntüleri, *bellek-imgeleri* (mnemosigns), *düşünce-imgeleri* (noosigns), *düzen* veya *ilişki-imgeleri* (kronosigns), *hakikat-imgeleri* (genesigns) ve *ses-imgeleri* (lectosigns) gibi. Deleuze, görüntünün yer değiştirebilen göstergelerde biri olmadığını, daha ziyade zamanın tüm bileşimi haline geldiğini açıkladığından, kristalize zamanın görüntüsü kendi durumunu tanımlamaya başlamıştır: *Rosebud* (Welles 1941) veya *Les Trois couronnes du'nun* hayalet gemisi, farklı göstergeler ile yer değiştirebilen işaretler değildir. ( bkz. Deleuze, Cinema II, p 126).

Bu itibarla, *zaman-imgeler*, Deleuze'ün betimleme, anlatı ve *hakikat* sorularıyla ilişkili olarak *yanlışın güçleri* açısından tanımladığı *açık-imgeler* sisteminin değerlerini etkilemeye başlayacaktır ( Colman 140 ).

Deleuze, Sinema I'in *hareket-imge*, çerçeve, plan ve montajına ilişkin tartışmaya devam ederek, montajın bir *bütün* üretme etkinliği aracılığıyla bir *zaman- imgesi* üretebileceğini tartışacaktır ( Deleuze, Cinema I, p 34-35). Bu, montajın zamanın anlarını seçtiği ve koordine ettiği sabit bir zaman biçimidir. Deleuze, bu dolaylı zaman imgesinin, algı ve eylem imgeleri arasında duygusal bir bağlantı yokmuş gibi görüldüğünde çeliştiğine dikkat çekmektedir;

*Hareket-imgenin duyusal-motor* şeması'nda bir kopukluk olduğunda ve zaman- imgelerinin doğrudan görüntüler olarak belirlediği; *saf optik* ve *ses pozisyonları*, *karşılıklı görüntünün* ifadesi olarak ortaya çıkan zaman kristallerinin örnekleridir ( Deleuze, Cinema II, P 69).

*Aktüel* ve *virtüel* görüntülerin bu alışverişi sayesinde, görüntü otonom ve hareketten bağımsız hale gelir ve her türlü ortamda bulunan, her türlü ekran koşulunda ifade edilen bir zaman tohumudur. Deleuze, *kristal-imge* tartışmasıyla, *Madde* ve

*Hafıza*'dan dört farklı zamansal şema türü için Bergson'un diyagramlarına atıfta bulunmuştur : 1. Devre (veya dahili limit)

2. Ters konik

3. Asimetrik jetler

4. *Olay*

Bu dört diyagramın her biri, Deleuze'ün *zaman-imgesinin* belirli yönlerine ilişkin tartışmasının yönünü etkilemiştir.

İlk diyagram, Bergson'un iç limit devresi olarak ilk zaman şemasını göstermektedir (diyagram gösterimi Cinema II, p 289). Deleuze, aktüel ve virtüel olanın *devresini*, algının ardışık olması betimlemesine göre tartışmaktadır.

Deleuze, *zaman-ime* üzerindeki bu işlevi, psikolojik algı, *tanıma* ya da *yansıma*, hatırlama, rüya ya da düşünceler bölgesi, *yaratma* ve *silme* olarak tanımlayıp, çeşitli şekillerde tanımlamıştır. ( Bogue112 ). Bu devre, zaman kristalini tanımlar (Deleuze buna hyalosigns olarak da atıfta bulunur); *hareket-imgenin* ötesi, *op-işaretleri* ve *ses-işaretleri* aracılığıyla yaratılır - bunlar doğrudan zamanın noktaları veya vektörleridirler. Bu, geçmişin var olduğu, ancak aslında *şimdiki* durum tarafından değiştirildiği bir devredir. Geçmişin gerçekleşmesi devresidir. Ayrıca bu diyagram, ekranda diğer *zaman-ime* türleri aracılığıyla *opsigns* ve *sonsigns* ile farklı türde ara bağlantılar yapmaktadır. Bu zaman diyagramı, Bergson'un *sürekli yaratma* veya *yeniden inşa etme*, ilişkisel devresini tanımlamaktadır. (bkz. Bergson 103, Deleuze 34, Bogue 108).

Gerçek görüntü ile sanal görüntü arasındaki 'mücadele' devresi, yeni zaman-imgeleri ve farklı türde anlatı stratejileri yaratacaktır ( Deleuze, Cinema II, p 71). Bu, Deleuze'ün tanımladığı şekliyle zamanın kristalidir, maddi ifadenin ve filmil zaman-sürecinin bir araya gelmesinin ta kendisidir.

İkinci diyagram, Deleuze'ün *Fark ve Tekrar*'da *devasa bir an* olarak tanımladığı, Bergson'un *Madde* and *Hafıza*'daki ters çevrilmiş konikdir. Konik, Virtüel görüntünün devresi aracılığıyla neyin yaratıldığını gösterir; *hatıra-imgeleri* aracılığıyla *şimdi* ve

*geçmiş* arasında, küçük *kristal tohum*dur ( Deleuze, Cinema II, p 81). Deleuze burada topolojik bir hareket gerçekleştirerek sanal aktüelin çeşitli devreleriyle ilişki kurmamızı ve onların tohumdan dışarıya doğru genişlediğini hayal etmemizi ister. Deleuze, koniğin, kristal görüntünün iki yönünü gösterdiğini söyler; birincisi, *iç sınırını* tanımlayan devredir, ikincisi, en dıştaki değişken ve yeniden şekillendirilebilir uçsuz bucaksız kristalleşebilir devredir. ( Deleuze, Cinema II, p81).

Bergson'un zamansal şemalarının üçüncüsü, asimetrik jetlere bölünmektedir. Bu diyagram, cebirsel ve kuantum olmak üzere iki tür işlemsel işleve sahip bir topoloji olarak zaman-imgenin işlemlerini göstermektedir.

Bu, zamanın *kendini ortaya koyarken veya açarken* aynı zamanda ikiye ayrıldığı andır; ayrıca, bu yarık kristalize imgelerde gördüğümüz zamandır. ( Deleuze, Cinema II, p 81). Bu kırılmanın ekranda nasıl tasvir edildiği, film analizi için geniş bir alan sağlamaktadır.

Dördüncü diyagram *olayı* göstermektedir. Bu Bergson'un *dördüncü zaman şeması*dır, burada *olaya* tarihle kesişen grafiksel bir bellek yöntemiyle yaklaşılmıştır. Bu diyagramda, tarih *boylamsal* olarak resmedilir: tarih *olay boyunca ilerleyen*, bellekle kesişen, dikey bölge olarak gösterilen bir olgudur. (Cinema II, p 297).

Bu diyagramda, tarih, dilin örgütlenmesiyle oluşur ve zamanın *olay* haline geldiği fikirler ile ifade edilmektedir.

*Şimdiki* şeylerin *şimdiki* zamanını, *geçmiş* şeylerin *şimdiki* zamanını ve *gelecekteki* şeylerin *şimdiki* zamanını içeren bir *üç katlı şimdiki zaman* mantığı (bkz, Deleuze, Cinema II, P 99–110 ), anlatıya yeni bir değer verecektir. *Hareket-imgeyi* gerçek bir *zaman-imge* ile değiştirdiğimiz sürece, onu tüm ardışık eylemlerden soyutlamışız demektir. Dolayısıyla, Deleuzecü film kuramı ya da film felsefesinin zamansal durumunu tanımlamak için, analiz önce terimlerini (ya da koşullu bölgesel değerleri, bağıntıları, vb.) *devre* üzerinde belirli bir nokta olarak nitelendirmek gerekecektir. Ekranda geçirilen zaman, geçmiş *şimdiki* zamanın ve geleceğin her türden zamansal derecesinin tasvirini elde edecek şekilde düzenlenebilir. Bir *şimdi*, bir dizi üslup ve anlatım yöntemi

kullanılarak tasvir edilebilir. Böylece, zamanın dördüncü şeması olan *şimdi* yerine *olayın* değerine ve ekranda nasıl yaratıldığına dair bir eleştiri sağlanabilir.

Zaman-imgesinde, olgun film bilincine uygun olarak, Deleuze *ilişki-imgeyi* yeni bir düşünme biçimine doğru bir adım daha yakına götürmektedir. O halde, bir ilişki-imge olarak, Peirce'in sembolik edimleri, soyut ilişkilerle, en önemlisi de yorumlama ve muhakeme ile ilgiliydi. Farklı görüntü türleri, maddeyi hareketin işaret malzemesi haline getirmek, görüntüleri birleştirmek ve görüntüleri yeniden yaratmanın ifade edici yoludur. (Shaw 156)

### 3.2.2 Bir *Şimdiki* Anın Kristalize Olma İmkânı : Bollywood

Muzikal sekanslar, Hint ana-akımı filmlerinin en belirgin unsurlarından biridir. Bu muzikal sekansların, Hollywood muzikal filmlerinden ayıran olgu, Deleuze'ün *olay-sonuç* diye adlandırdığı olgudur. Aynı zamanda bu muzikal sekanslar, *olay* ve anlam arasındaki ilişkiyi ve zaman sentezlerinin çalışma tarzlarını anlamamız için yardımcı olacaktır. Bu sekanslar, üçüncü zaman sentezinin *zaman-imgelerini* ürettiği süreci anlamamız için yardımcı olacaktır. Bollywood filmlerine ait muzikal sekanslar, genellikle hikâyeye dair seyirciye data vermezler, halbuki Hollywood muzikallerinde, muzikal sekanslar genellikle *digesticler*dir.

*Dil to Pgal Hai* ( Kalbim sana Delirmiş ) filminin hikayesi, çoğu Bollywood eserlerinde olduğu gibi imkansız bir aşkı konu etmektedir. Rahul bir tiyatro yönetmenidir, yeni oyunu için başka bir kadın oyuncu ararken Pooja ile tanışır. Pooja ve Rahul zaman gittikçe birbirlerinden hoşlanmaya başlıyorlar. Fakat, Pooja küzenine vaad edildiği için bu imkansız aşkı inkar edecektir. Filmin bir bölümünde, Pooja tek başına prova yaparken Rahul'un taklidini yapmaktadır. Rahul ise gizili bir köşeden Pooja'yı izlemektedir. Pooja Rahul'u görür, Rahul ona doğru hareket eder. Rahul'un gözünden Pooja'yı görürüz. Pooja utanarak kadrajdan çıkar ve müzik sesi Pooja'nın sahneden çıkması ile başlar. Bollywood filmlerinde alışık olduğumuz muzikal sekan başlamıştır. Bu muzikal sekansların hemen hemen tamamında olduğu gibi, zaman mantıksal olarak akmamaktadır. Sahnenin başladığı mekan, muzikal sekansın sonuna kadar defalarca depişecektir. Oyuncuların kostumları, ışık değişip ve hikayeden bağımsız olan dansçılar filmin

planlarına dahil olacaklardır. Sahne bir prova salonunda başlar, Pooja utancından dolayı prova salonundan kaçar, ve Rahul gözleriyle onu takip eder. Artık hikayeden bağımsız bir video-klip ile karşı karşıyayız. Rahul ve Pooja tarafından seslendirilen şarkının *Are are* isimli bir şarkıdır. *Are are* Hindi ve Farsçada *evet evet* anlamına gelir. Muzikal sekans Pooja'nın bir spor salonunda diğer dansçılarla şarkı söylemesiyle başlar. 5 dakikaya yakın bir video- klip izlemekteyiz. Peki bu muzikal sahne hikayeden tamamen bağımsızken filmde de mi ayrıdır? Hayır, tüm planlar aynı filme aittirler. Prova ve spor salonundan sonraki mekan ciddi şekilde ffinin mekanlarından ayrık durmaktadır. İkinci sahne doğanın içinde Rahul ve Pooja'nın birbirine sarılarak şarkı söyleyip dans etmeleriyle devam eder.



Bu mekan tekrardan değişip Rahul ve Pooja'yı, beraber yaşayan bir çift olarak aynı evde gösterir. Siyah kıyafetler değişmiş ve yerini başka kıyafetler almıştır.



Aynı planda, kadraj ikiye ayırmıştır, Birinde Rahul ve Pooja beraber yaşayan iki çifta gibi yemek yaparlar, uyur, kavga ederler vs. Kadrajın diğer yarısında Pooja hala Rahul ile beraber yaşamada, samimi pozlar ile Rahul ile dans etmektedir. Bu muzikal sekansına tamamen rüya mantığı hakimdir. Aslında *şimdiki zaman* sentezi bu sekansın sağduyu algısının dışındaki alakasız planları bir araya getirmektedir. Ama bu muzikal sekans bittikten sonra, tekrar hikaye bıraktığı yerden devam edecektir. Rahul ve Pooja tekrar imkansız aşkları için mücadele edeceklerdir. Tekrar sağduyuya uygun, organik montaj işin içine girecektir. Fakat bu sekans filmin içindedir. Şarkı sözleri ve görüntüler, Pooja'nın prangalarından kurtulup ve Rahul'a *evet evet* demektedir. Burada zaman bir planlar dizisiyle, Rahul ve Pooja'nın hayallerini veyahut birbirlerine olan duygularını gösteren görüntüleri bir araya getirmektedir. Sekans başlamadan önce, Pooja Rahul'dan kaçıyor, ama onu sevdiğini biliyoruz. Pooja'nın Rahul'a evet demesi, bu evet demenin sonucundaki mümkün olan bazı görüntüleri görmekteyiz.

İlk olarak, bu sahnenin bir olay- sonuç olduğunu vurguladıktan sonra, *bir şimdi* kavramını bu sekans bağlamında tartışmamız gerekecektir. Bu sekans bir evet demenin, bir gizli aşkın dile getirilmesinin yarattığı hisler ve hayalleri sunmaktır. Fakat, aynı hisleri ve duyguları farklı görüntüler dizileriyede üretebilirizdir. Aynı filmde buna benzer başka muzikal sekanslar vardır.

Buna rağmen, bu sekansı tekil olay yapan bir olgu vardır. Pooja Rahul'a *evet* deseydi, bu *evet*, *şimdiki zaman* içinde varolacaktı. Aslında *Anlam Mantığındaki olay* ve *anlam* tanımlarından yola çıkarsak, muzikal sekans bu *evet demenin* nasıl alakasız planları bir araya getirmek olgusu ile karşı karşıya kalmaktayız. Zamanın ikinci sentezi, zaman *konikinin* içersindeki imgeleri, *konikin* alt kısmından ucuna kadar hareket ettirmektedir. Üçüncü sentez veya *ebedi dönüş* bağlamında ise, bir *evet demenin*, *şimdiki* zamanda belki bir saniye süren bir olgu, dört dakikalık görüntüler akışına dönebilmektedir. Fakat, burada *olayın* tekilliğini koruması zor olacaktır. Çünkü *Dil To Pgal Hai* filmi diğer Bollywood klişeleri gibi, imajların denkliliğine inanmaktadır, yani bir *evet* şarkısına eşlik eden imgeler ile, denklemini korumaya çalışmaktadır. Fakat, bu tarz Bollywood muzikalleri, klasik Hollywood muzikallerinin tersine, organik montaj ve sağduyuya tabi olan zamanın yerine konik zaman diyagramını kullanmaktadırlar.

Bollywood filmlerindeki muzikal sekanslar, *olay-sonuç*, zaman ve *anlam* ilişkisi için önemli örneklerdir.

### 3.2.3 Yaratıcı Olay

*Estetik* sorunu, Yunan etimolojisinin de ifade ettiği gibi, tüm yönleriyle *duyu* ya da *afekt* ile ilgilidir. *Duyum*, estetik aracılığıyla ele alındığında dünyadaki insan varlığının sonluluğuyla, bu sonluluğun yanında var olduğu varsayılan sonsuz olgularla kurduğu ilişki sorunuyla ilgilenmektedir. Felsefenin, tekil örneklemeler aksini kanıtlaya bile, tarihselliği açısından, istikrarlı bilgi, politika ve etik yapılarını yalıtma ve bunun sonucunda bir sanat ideali işaretlemek eğiliminde olduğu doğrudur. Bugün sözde beşeri bilimler ve felsefe alanında tanık olabileceğimiz şey, bahsettiğimiz sonsuz olguların inşasında işleyen estetiğin izlerini eleştirel bir şekilde takip etme girişimidir. Böyle bir faaliyetin gerekliliği sorulsa, saf eleştiri diye bir şey yoktur diye cevap verilirdi. Bir eleştirinin etkinliği ve gücü, öngörülemezliğiyle birlikte tartışılabilir. Olumlu bir eleştiriyi en ileri götüren ve ona en canlı biçimlerini veren, birkaç başka isimle birlikte Gilles Deleuze'dür. Benzer bir görevi, düşünme olarak kurulan şeyde düşünülmemiş olana azami dikkat gerektiren bir düşünme faaliyeti olan Klasik düşüncenin parçalanma dönemlerinde gerçekleştiren de Baruch Spinoza'ydı. Deleuze, Spinoza'ya olan sevgisini kabul etmekten asla vazgeçmez, onu mutlak filozof olarak adlandırır, çünkü o, onu paradoksal bir şekilde, tüm filozoflar arasında en az felsefe yapan felsefenin felsefi olmayan koşulunu yerine getirmesine inanmıştır.

Deleuze tüm çalışmasında doğrudan Spinoza'ya atıfta bulunsa da, Deleuzecü eleştirmenler bu yolu ayrıntılı olarak ele almamışlardır. Deleuze'ün Spinoza okuması bir *yorum* olarak görülemez. Tam tersine, her iki filozof da yorumlayıcı etkinliği baltalamışlardır.

İde'nın Spinozacı kavrayışı, çok önemli iki kavramı da ortaya çıkaracaktır. İçkinlik ve voluntarizm<sup>73</sup>, bu kavramları yürütmedeki farklılık, farklı filozofların aşkınlık lehinde ve aleyhindeki konumlarının düzenleyici olarak görülebilir. Filozofun nihai

---

<sup>73</sup> Voluntarism

özelliği olarak, içkinlikten önceki davranış farklılığına ilişkin bu tema, Deleuze'un tüm çalışmasına musallat olmuştur. Deleuze, Platonik ideler doktrininin motivasyonunu, görünüşte çelişkili iki talep tarafından şartlandırılmış olarak sunar: *Kozmosa* içkin bir düzenin çağrılması ve barbar aşkınlığının reddedilmesi. Yunan filozofu, bilgeliğe resmen kafa tutan doğu'lu bilge değil, artık özgür görülen rakipleriyle yüzleşen bilgeliğin dostu haline gelip ve söz konusu bilgelik için eşit talep mesafesinde konumlanmıştır. Bu nedenle filozof, kavramın içine zamanı yerleştirir, ancak bu, *anterior* olması gereken bir zamandır. Kavramı, bir nesnelliğin [nesnelliğin] önceden var olduğunu kanıtlayan bir şey olarak, farklılık biçiminde inşa edecektir. Böylece Platoncu düzlemde hakikat, zaten oradaymış gibi bir ön varsayım olarak kabul edilmektedir. Bu hakikat *ide*'dir. (Deleuze ve Guattari 29)

Modern felsefe bu konuda Platon'u takip etmeye devam edecek, içkinliğin kalbinde bir aşkınlıkla karşılaşacaktır. Platonculuğun zehirli armağanı, aşkınlığı felsefenin içine yerleştirerek, aşkınlığa makul bir anlam vermektir (Tanrı'nın yargısının zaferi). Dolayısıyla Platoncu İde'nin son formülasyonu şudur: İdeler teorisi, doğru iddialar (yargılama) arasında bir seçim aygıtı olarak işleyen ve işleyişi aşkınlığın getirilmesiyle mümkün kılınan bir rekabet diyalektiği olarak düzenlenmektedir. Bu koordinatlar içinde İde bir yükseklik olgusudur. Deleuze, Platonizme ve onun aşkınlığına bir tepkinin, Platonik seçilimi terk edip etmediği veya farklı seçme yöntemleri inşa edip etmediği sorusunu gündeme getirmiştir. Deleuze bu olasılığı Spinoza ve Nietzsche'de buldu.

Etika'daki ide'nin tanımı, ilk bakışta hiçbir özgünlük taşımaz veya anlaşılmasında herhangi bir zorluk ortaya koymaz gibi görünebilir: *İde derken, düşünen bir şey olarak zihnin şekillendirdiği zihinsel kavramı kastediyorum* (Spinoza, Ethics, PII, Def3). Ancak aynı sayfanın hemen üst kısmındaki cismin tanımı ve bir sonraki sayfanın üçüncü aksiyomu ile birlikte okunduğunda, incelikli olmaya ihtiyacımız olduğu anlaşılır. Çünkü, karmaşık terminolojik ayrımlara ihtiyac duyuyoruz:

*Beden derken, Tanrı'nın özünü belirli bir biçimde ifade eden bir kipi kastediyorum; Tanrının uzamda yayılan şey olarak dikkate aldığım mütedce (Spinoza, Ethics, PII, Def.1)*

*Aşk, arzu veya diğer tutkular gibi düşünme biçimleri, aynı kişide o şeyin fikri olmadıkça gerçekleşmez. Sevilir, arzulanır, vb. Ancak fikir, başka herhangi bir düşünme kipi olmaksızın var olabilir. (Spinoza, Ethics, PII, Axiom3)*

İlk belirlemede ide, diğer düşünme biçimleriyle ilişkili olarak birincil olan bir düşünme biçimidir. Bu önceliğin ide üzerinde herhangi bir ayrıcalık bahsetmekten kaynaklanmadığı, beden ve zihnin paralelliği açıklamasından netleşecektir. Ama ondan önce, tanımda yer alan "*ifade*" ifadesine gözetilmelidir. Tanrı'nın özünü belirli bir biçimde ifade etmesi, çünkü o uzamlı bir şey olduğu sürece, zaten bir beden ve zihin kesişimine işaret edecektir. Bu iç içe geçmenin doğasını açıklamak için gerekli açıklamalarda bulunacaktır. Madde, Sıfatlar ve rnode. Töz, Doğa ya da Tanrı, Spinoza'da tek bir özgür nedeni resmîyete tınıştır, çünkü o kendi kendisinin nedenidir, özü zorunlu olarak *varoluşu* içermektedir.

*Sıfatlar, Tözün sonsuz özünü oluşturur ve töz, ezeli ve sonsuz özünde ifade edilen sonsuz sıfatlardan oluşur (Spinoza, Ethics, P I, Def4 ).*

Niteliklerin sayısı sonsuz olsa da, yalnızca bizim bir soyutlamamızdır, bildiğimiz tek nitelikler uzam ve düşüncedir. Niteliği: *Zihnin tözün özünü oluşturduğunu algıladığı şey*, olarak tanımlamıştır (Spinoza, Ethics, PI, Def 4). Sonsuz akıl ve Tanrı fikri bu nedenle Spinozacı düşüncenin açıklanmasında önemli bir rol oynayacaktır. İde, tözün veya kendisinden başka bir şeyde var olan ve onun aracılığıyla kavranan şeyin modifikasyonları (duygulanımları)'dır. Sadece kutuda kendini açan gerekli bir nedensellik zinciri olmak, sonsuzluğa işaret eder.

Beden ve aklın özerkliği, daha doğrusu iki farklı sığata ait olmaları nedeniyle özerk olarak varlıkta yararlandıkları zorunlu nedensellik zincirinin sözde eksik kalacağı gerçeğine göre, kipler sıfatlarda bulunan tek ve tek bir töze aittirler. Bu nedenle, ifade edici asla mutlakın gereklerini yerine getirecek şekilde her an, kipler düzeyinde de, kiplik düzeyinde de cisimlerin karşılaşmasına ilişkin yetersizlikten, saptanabilir. Söz konusu

*mutlak*, bütünlüğü olmayan bir mutlaktır; ve kipler sonsuzca sonlu olanlardır. Deleuze bu yöne şöyle işaret eder:

Spinoza, kiplerin yalnızca kurgulara ya da rasyonel varlıklara indirgenemezliğinin altını defalarca çizer. Bunun nedeni, kiplerin orijinal ilkeleri gerektiren bir özgüllüğe sahip olmasıdır (örneğin, kipteki çeşitliliğin birliği, Oldenburg'a Mektup XXXII). Kipin özgüllüğü, sonluluğundan çok ona karşılık gelen sonsuzun tipiyle ilgilidir (Deleuze 92).

O halde *fikir* nedir? Spinoza bunu sonradan açıklayacağını önceden varsayarak, şu denklik zincirini ortaya çıkarmıştır : bir dış cismi var olarak algıladığımı onayladığımda bir şey hakkında bir fikre sahibim. Sadece bu nedenle *insan zihnini oluşturan fikrin nesnesi bedendir, başka bir deyişle zihin, fiilen var olan belirli bir uzam kipidir, başka bir şey değildir* (Spinoza, Ethics, PII, Prop.13). Haddi zatında; fikir etkilenen bedenin doğasını içerir ve etkileyen bedenin varlığını gösterir (elbette *ifade* boyutuyla içerir ve gösterir); şimdi bu iki bedenin karşılaşmasından oluşan yeni bir kompozisyon altında ortaya çıkan beden ya da kip ya da birey'in kendisi bir töz duygulanımı ve maddenin bir parçasıdır. Çünkü tözün özünü oluşturan sıfatlarda bulunur, bu da duygulanımların kendilerinin kipler olduğu anlamına gelir. Töz bir ve bölünmez olduğundan, beden ve zihin *bir* ve *aynı* şeydlerir, kâh düşünce sıfatıyla, kâh uzam sıfatıyla görülmektedir. *Her şey aynı anda beden ve zihindir, şey ve fikir; Bu anlamda tüm bireyler canlıdır* (Deleuze 86).

Platon'un temel hareketinin aşkınlığı içkinliğe sokmak olduğunu söylemiştik. Ancak bu hamlenin adımlarını hatırlamak gerekiyor: Zamanın işlevi , kavramı ikiye katlayan ve ide'nın dikey düşüşünü, geri çekilmesini mümkün kılıp, önceliğin biçimi haline getirmektir. Örneğin söz konusu kavram *erdem* ise, neyin erdemli olduğunu anlamak yerine, her zaman yargılayan ikinci bakış açısına göre tanımlanırsa, başkasına göre erdemli eylem hale gelecektir. Yargılanan'ın kaderi içkinliğin kaderi ile aynıdır. Deleuze ve Guattari bu gerçekliğe dokunmuş görünüyorlar.

*Bir-Bütünü* oluşturan içkinlik düzlemi yerine, aşkın olan bir başka *Bir*'in atfedildiği zaman, aşkın olan bir başka *Bir*'in bindirildiğini düzlemine girmiş olmuşuzdur. (Deleuze ve Guattari 44)

Spinoza'nın afekt'ler veya duygulanımlar anlayışı çok yönlü ve karmaşıktır. Etkilenimleri tüm boyutlarıyla yakalama girişiminden doğacak aşırı karmaşıklıktan kaçınmak için, mevcut analizi, zihinler ve bedenler duygulanımları, yani tekil bireylerle, sınırlamıştır. Örneğin Spinoza, kipleri kendilerini varolan tek tözün duygulanımları olarak tanımlar. Spinoza'nın *Etik*'i, insan davranışını bu duygulanımlar temelinde tanımlama görevini üstlenmektedir. Böyle bir açıklamaya şu şekilde bir tanımla başlamıştır:

Etkilenmekle, bedenin eyleme gücünü arttıran ya da azaltan, destekleyen ya da kısıtlayan beden duygulanımlarını anlıyorum ve aynı zamanda bu duygulanımların fikirlerinşde kavrayabiliyorum. (Spinoza, *Ethics*, P3, Def 3)

Bu tanımın ilk maddesi, vücudun içsel veya dışsal modifikasyonlarına atıfta bulunmaktadır. Tanımın ikinci maddesi modifikasyonun fikirlerine atıfta bulunmaktadır. Burada, Spinoza'nın paralellik doktrini nedeniyle, bedensel değişikliklerin *fikir* duygulanımlarının nedeni olamayacağına dikkat edin. Aslında fikirler, biçimsel varlıkların düşünce alanında, diğer fikirler ve zihinler tarafından üretilmelidir. Deleuze, bu çok önemli Spinozacı kavramın analizinde büyük özen göstermiştir. Deleuze, Spinoza'nın tanımına içsel olan daha önemli bir ayrıma dikkat etmektedir:

Genel bir kural olarak duygulanımın (*affectio*) doğrudan beden için söylendiği, afekt'in (*affectus*) ise zihne gönderme yaptığı belirtilmiştir. Ama asıl fark orada değil. Bu, dış cismin doğasını içeren bedenin duygulanımı ve fikri ile hem beden hem de zihin için hareket etme gücünün artmasını veya azalmasını içeren duygu *aralığı*ndadır. (Deleuze 49)

Deleuze, Spinoza'nın duygulanımlar teorisindeki can alıcı ayrımın, bir kipin diğer kiplerle etkileşiminin "iç" ve "dış" boyutlarını ayıran, ayrım olduğunu vurgulamıştır. Spinoza duygulanımları, eylem ve tutkulara yönelik muhakemeleri için nihai zemini sağlayan *güç* kavramı yoluyla yeniden yönlendirir. Bu felsefi mekanizma

sayesinde, duygulanımların oluşumunu metafiziksel düalizme tabi kılmadan açıklamayı başarmıştır. Spinoza'nın duygulanımları, aynı zamanda duygulanımın öznesi olan öznenin nedensel alanına ait olmalarına dayanarak eylemler ve tutkular olarak ayırmasına olanak tanımıştır.

Etkinlik ve edilgenlik arasındaki ayrım, duygulanımın ontolojik yapısına içkindir ve öznenin eyleme gücünün artma veya azalma olasılığıyla ortogonal olarak kesişir. Deleuze'ün ifade ettiği gibi, *afectio*, etkilenen bedenin bir durumuna atıfta bulunur ve etkileyen bedenin mevcudiyetini ima eder, oysa *afectus*, etkileyen bedenlerin bağıntılı varyasyonunu hesaba katarak bir durumdan diğerine geçme eylemini ifade etmektedir. Bu nedenle, duygu duygulanımları belirli bir fikir veya duygulanım türü olarak sunulabilse de, imge-duygulanımları veya fikirleri ile duygu duygulanımları arasında doğal bir farkı vardır. (bkz, Deleuze, Spinoza et Expressionis, p149)

Görüldüğü gibi, Deleuze için Spinoza'nın *afectus* tanımlamasının doğasında var olan can alıcı ayrım, duygulanımların hissedilme boyutudur; bu kavram - bildiğimiz gibi - Deleuze'ün kendi duygulanım anlayışı içinde de çok önemlidir. *Organsız Beden* olarak vücut, Deleuze'ün işaret ettiği gibi, basitlik uğruna, ide'ler veya duygulanımlar'ın tikellemesine karşı, genellikle *afectus*'u yani hissedilen varyasyonu çöktürmemiz gerekecektir. Yine de her ikisi, Spinoza için olduğu kadar Deleuze için de farklı düzen ve ilişki zincirlerine aittirler.

Bu karşılaştırma sayesinde, hem Deleuze'ün beden ve zihnin (eşit ama ayrık) duygulanım kapasitesi anlayışında iş başında olan temel açıklayıcı kavramı sağlanmıştır. *Organsız Beden*, Deleuze'ün organizasyondan ziyade bir deney düzlemi, her şeyin başka bir şeye dönüşmenin bitmek bilmeyen bir sürecine dahil edilmiş olarak kavranmalıdır. (Gatens 61). Deleuze, OB<sup>74</sup>'yi şeylerin ideal veya biçimsel düzenini temsil etmeyen, hissedilen deneyimlerin bir düzenlemesi olarak tanımlar. Aynı zamanda Deleuze, OB'nin iç dinamizmi, fikirlerin resmi düzeni ve bağlantısı tarafından yönetilmeden varyasyonları gerçekleştirme kapasitesini garanti etmektedir.

---

<sup>74</sup> Organsız Bedenin kısaltılması

Spinoza'yı okurken, bir beden her şey olabilir; dilsel bir külliyat, toplumsal cisim, hatta bir kolektivite olabilir. (Deleuze 127)

OB'nin gerçek gücü bu nedenle dinamik kapasitesinde yatmaktadır. OB kendi kendini uyararak bir dönüşüm geçirirken olası organların oluşumudur. OB, bir bedenin yaşamındaki *benlik* ve dışarısı arasında hiçbir ayrımın hissedilmediği, paylaşılan bir dünya lehine bir *anı* karakterize eden olgudur. (bkz,Smith, **Essays on Deleuze** ,p147).

OB'yi monad kavramının fiziksel bir eğilimi, her bir özelliğini geliştirme potansiyelini içeren bir *bütün* (Leibnizci "ayrıntı") olarak temsil etmek (nihayetinde savunulamaz olsa da) caziptir. Yine de Deleuze için, hem OB'yi hem de ruhsal otomat kavramını haklı çıkaran paradoksal gerilimi oluşturan şey olarak *Öteki* 'nin önemini kabul etmek hayati önem taşımaktadır. Bunu, Deleuze'ün onayladığını *Anlamın Mantığı* 'nda gözlemleyebiliriz:

Sırayla ve kendi payıma *Öteki*'nin ifade ettiği şeyin gerçekliğini kavradığımda, karşılık gelen olası dünyayı geliştirip gerçekleştirirken *Öteki*'ni açıklamaktan başka bir şey yapmıyorum. *Öteki* 'nin - özellikle konuşarak - kuşattığı olasılıklara zaten belirli bir gerçeklik bahsettiğim doğrudur. *Diğeri*, kuşatılmış olanın varlığıdır. Dil, *Ötekinin* mümkün olanın gerçekliğidir. *Benlik*, mümkün olanın gelişimi ve açıklanması, fiili olanda gerçekleşme sürecidir. (Deleuze, Logique du Sens, p 107)

Gerçeklik ve olasılık arasındaki gerilim Spinoza'nın fark etmediği bir gerilimdir. Bununla birlikte, Spinoza'nın saf gerçeklik olarak gördüğü olgu, Deleuze'ün virtüellik alanına yazabileceği *güç* kavramını, OB aracılığıyla Deleuze'ün içselleştirme biçimini temsil etmektedir. (bkz. Shields, p 206).

Her şeyden önce, kipler tözün duygulanımları olduğu sürece, duygulanımların (*affectio*) kendileri kiplerdir. Töz'ün tek özgür neden olduğu ve kiplerin doğasını açıkladığı sürece, bu duygulanımlar zorunlu olarak etkin olacaklardır. Kipler arasında cereyan eden bu olgu, Spinozacı bir kavramla adlandırılabilir: *Rastlantı*.

Bir beden başka bir bedenle karşılaşır. Bir insan bedeninin bir dış bedene karşı olan sevgisi, hem insan bedeninin etkilenmiş doğasını, hem de dış cismin duygulanım

olarak doğasını içermektedir. Beden bu şekilde duygulanıncaya kadar dış bedeni mevcut olarak temsil edecektir. Bunu, söz konusu olan dış cismin varlığını dışlayacak şekilde yapacaktır. İnsan zihni için mevcudiyet, duygulanıma sıkı sıkıya bağlıdır böylece zihinde fikrin dışında hiçbir olumsuzlama yoktur. Bu duygulanımlar, imgeler, bedensel izler veya göstergelerden ibarettirler. O halde insan canlı olduğu sürece hayal gücünü durduramaz, çünkü dış cisimlerle karşılaşmasını engelleyemez, bu da insanın özünde duygulanımlara açık olduğu anlamına gelmektedir.

Bu olgu, insanların nihayetinde yetersiz fikirlerin avı olduğuna, birinin diğerinden daha mükemmel olduğunun söylenemeyeceğine yol açacaktır. Böylece insanlara, bir fikrin diğerinden daha mükemmel olmadığı şeklinde yorumlamak cazip gelecektir. Ancak durum böyle kalmayacak; ve yukarıdaki argümandan da anlaşılacağı gibi, eş-anlamlı terimler olarak alınan *mükemmellik* veya *gerçeklik*, hayal gücünün kesin olarak iptal edilmesinden oluşmaz ve imkansız olan yetersizlik; doğada ve gerçek olan *güçte* bir değişiklik talep edecektir. Aslında, duygulanımlar kuramı bu amaca hizmet etmektedir. Şimdi, imge duygulanımlar ya da fikirler, etkilenen beden ve zihnin bir durumunu oluşturur; eylemlerin mükemmelliği, gerçekliği veya kapasitesi, deneyimlendikleri süreden ayrılamaz. *Bu geçişler sayesinde vücudun güç etkinliği azalır ya da artar* (Spinoza, Ethics, P III, Def. 3)

Duygulanımlarla ilgili en önemli husus, duygularla aralarındaki farkın doğasıdır. Duygulanımlar ve duygular, imge-duygulanımlardan türeseler de, duygulanımlar temsili değildir; temsil edilen bir durumdan diğerine geçiş, etkileyen cisimlerin bağıntılı değişimi açısından belirtilmektedir. Tamamı duygulanımların türetilmesine ve tanımlarına ayrılmış olan *Ethics*'in üçüncü kitabında Spinoza, arzunun eklenmesiyle birlikte tüm duygulanımların dahil olduğu yalnızca üç duygu olduğunu ileri sürer; *haz*, *acı* ve *arzu*. Arzunun doğası, *conatus* ilkesinden kaynaklanmıştır. *Conatus*, her varlığın kendi varoluşunda sebat etme çabasıdır; böylece *Conatus* bir şeyin gerçek özünü oluşturup; belirsiz bir zamanı kapsar, çünkü kipsel öz, ancak *bu öz* olarak, var olduğunda *Conatus* olarak belirlenebilir. Bu nedenle varoluş, başlangıcı olan ama belirli bir sonu olmayan belirsiz bir süre olarak sonsuzluk içindeki süre tarafından belirlenecektir. İster yeterli ister yetersiz fikirlere sahip olsun, zihin bu çabanın

bilincindedir . *Arzu*, bu bilincin temel nedenidir, çünkü zihin *Conatus* ilkesine göre hiçbir durumda hiçbir şey için çabalamaz, arzulamaz, özlemez. Biz bir şeyin iyi olduğunu düşünürüz, ama aslında, bir şeyi onun için çabaladığımız, dilediğimiz, özlediğimiz veya arzuladığımız için iyi talep ederiz.

*Haz*, zihnin daha büyük bir mükemmelliğe geçtiği pasif bir durumu, hareket etme kapasitesinde bir artışı tanımlar; *acı* ise bunun karşıtını, daha az mükemmelliğe geçişi, aynı kapasitede bir düşüşü tanımlar. Aynı nota, *haz* söz konusu olduğunda uyarılma (*titillatio*) veya neşelendirme (*hilaritas*) olarak bedene ilişkin *haz* ve *acı*ı tanımlar. Ancak bir çekince ile; uyarılma ve ıstırap, vücudun geri kalanından daha fazla etkilenen bölümleri için geçerliyken, neşe ve melankoli, vücudun tüm parçalarını aynı şekilde etkilendiğinde geçerlidir. İki beden arasında iyi bir karşılaşma olduğu zaman eyleme gücünde bir artış olur, çünkü iki bedeni tek bir kompozisyon altında bir bütün olarak ifade eden bir ilişki kurulmuştur. *Haz* duygusu, kendisini takip eden fikre geri döndüğünde, acının etkisi ise nefrete dönüşür. Spinoza, sevgi ve nefreti bu nedenle dış bir neden fikrinin eşlik ettiği *haz* veya *acı* olarak tanımlamıştır. *Haz* bir tutku olsa da sevdiğim şeyin bende olduğu fikri, bu fikrin sebebini, duygunun içerdiği fikrin yeterliliğini kontrol eden bir dış sebebin olması gerekecektir. Bu tür aktif sevinçler, uygun fikirlerden doğar ve biçimsel bize bir düşünme gücü verecektir.

*Anlamak* eylemi, varlığın olumlanmasında bir dönüş ve aşamaya işaret etmektedir. Bu fikirler içsel neşeli duygulara yol açar ve Spinoza'nın kutsama sözcüğünü ayırdığı üçüncü tür bilgi veya sezgi bu duyguların sonucunda ortaya çıkacaklar. Hayal gücünün gerçek kapsamı sonsuzdur ve sonsuzluk tarafından gerilim altında tutulacaktır. Spinoza, *Etik*'in Üçüncü kitabında, *Duyguların Tanımları* başlıklı ekte, duygulanımların özet (yeniden) açıklamalarına ve adlandırmalarına geri döndüğü yerde, duyguların onları tanımladığı şekilde değil, tanımladığı şekilde anlaşılması gerektiğini vurgulamaktadır.

*Haz* fikri, eylem kapasitesinde bir artışı gösteren herhangi bir içeriği içerebilir. Bu duygulanımın söz konusu kişinin asıl özünü oluşturma, zorunlu olarak bir mükemmelliği tanımlar ki bu da ne hazzın, ne arzunun, ne de iyi görülen şeyin onda bulunmadığı anlamına gelmektedir. *Nefret-acı-kötü* bileşiminin tam tersi durumda bile

duygulanımın öz olarak oluşturduğu durum *mükemmellik* olacaktır. Aradaki fark, daha azdan daha büyük bir mükemmelliğe veya daha büyükten daha azı olana geçişte yatmaktadır. Bu geçiş inanılmaz hız ve kombinasyonlara sahip olabilir, öyle ki tekil hareket ve durağanlık ilişkilerinden başka duygu yoktur, bu nedenle ahlaki bir öznenin oluşumu için hiçbir hesaplama mümkün değildir. Aslında bu, ahlaki bir öznenin oluşumunu olumsuz bir şekilde açıklar: kişinin başına gelenler için çok sınırlı sayıda isim kullanması gerekecek ve bu da aslında sonsuz filtrelemeyi gerektirecektir. Bir örnek olarak *gaddarlığın* etkisini ele alalım. Spinoza'ya göre *şeylerin doğası* zalimlik olarak adlandırılan bu duygunun altında şekillenecektir. Birisi, nefret ettiği bir başkasının onu sevdiğini anladığında, nefret ve sevginin çatışan duygularına kapılır. Nefret galip gelirse, aşık olduğu âşığı yaralamaya çalışacaktır.

Aşkta karşılıklılık, sevginin bir çıkar beklentisi olmadan kutsanması bir yana, intikam almaya daha meyilli bir tabiata işaret ediyorsa, bu durum aşk için daha açıklayıcıdır. Zalim bir insan, bedeninin kapasitesi ve gücü olarak tasavvur edilen faaliyetinde *kötü* değildir, ancak faaliyeti, bir varlık imgesi ile ilişkilendirildiğinde kötü görünecektir.

Nefret edilen bir şeyin, kendi içinde iyi olduğu varsayılırsa, o zaman sadece sevenin değil, zalim-sevilenin de aşk yoluyla (sevildiği tasavvuruyla) hareket ettiği söylenmelidir. Nietzsche'nin anlattığı gibi, *yaralanma, çekilen acıyla ödenebilir denkleminde*, suçlu cezalandırılmayı hak eder çünkü başka türlü davranabilirdi. Ancak bu tuhaf denklik kişinin insanla ilk tanışması ve kendini insanla karşılaştırması sayesinde ortaya çıkabilir. (Nietzsche 39)

Bu, insanın önce *tesadüfle olan* ile *kasıtlı olan* arasında ayrım yapmayı, nedensel düşünmeyi, geleceği görmeyi öğrenmiş olması gerektiğini, varsaymaktır. Bir eylemi, *şimdiki* zaman olarak önceden tahmin etmek, amacın ne olduğunu ve ne anlama geldiğini kesinlikle kavramak, hesaplayabilmek, insanın kendisinin, kendi imajında bile gerçekten güvenilir, düzenli, otomatik olmasını gerektirecektir, böylece sorumluluk sahibi olan birisi olarak kendi geleceğinden sorumlu olacaktır. (Nietzsche, Gay Science, p 39)

Borçlu ve alacaklı ilişkisini örnek olarak kullanan Nietzsche, eşsiz bir berraklık ve ustalıklı şunu formüle etti: *Sorumluluk*, güven telkin etmek için vardır. *Geri ödeme* vaadi yerine getirmek, vaadinin ciddiyetini teminat altına almak ve geri ödeme ödevi ve yükümlülüğünü vicdanına kazımak için, alacaklıya sözleşme yaparak bir şeyini rehin verecektir. Hala sahip olduğu ve kontrol ettiği bir şey için ödeme yapmamak, örneğin bedeni ya da özgürlüğü, doğrudan bir avantaj yerine, bir nevi zevk vermektedir. Geri ödeme ve tazminat olarak alacaklı, güçsüz üzerinde hiç düşünmeden güç kullanma hakkına sahip olmanın hazzı peşindedir . (Nietzsche, Gay Science, p32)

İnsanlık tarihinin büyük bir bölümünde, zavallı birisi, eyleminden sorumlu tutulduğu için cezalandırılmadı. Bu nedenle, yalnızca suçlunun cezalandırılması gerektiği varsayılmadı. Faile yöneltilen, maruz kalınan bir haksızlığa yönelik öfke, kontrol altında tutuldu ve her yaralanmanın, yalnızca onu yapan kişinin acısıyla da olsa, tazminat olarak ödenebilecek bir eşdeğeri olduğu fikriyle değiştirildi.(Nietzsche, Gay Science, p 43)

Sanki alacaklı, borçlunun hafızasına zaten sahiptir; ama taraflar arasında kesinlikle bir duygu alışverişi yoktur. Aksine alacaklı, duyguyu hesaplamak için bir ölçü peşkeş çeker. Ama bu ölçü nedir? *Haz*; adaletin meydan okuması kabul edildiğinde ona acı çektirme hakkına sahip olmanın hazzı. Bu da, hatırlanması ve benzerliği kaçınılması gerekeni kodlayan bir acı üzerinde hareket etmekten doğan zevk olarak anlaşılmalıdır. Duygulanımlar sistemi bu şekilde çalışmaktadır.

*Anlam* olmadığı gibi burada da bir yargı yoktur. Bu anlamsız bir zulümdür. Anlam sorunu acı ve ıstırapın içselleştirilmesiyle ortaya çıkacaktır. Spinoza'nın sözcüklerin anlamıyla ilgilenmediğini söylemesinin nedeni budur. Böylece duygu-duygulanım bir ruh haline devredilir; suçluluk, görev, aşk ahlaklaştırılır ve idealize edilir. Bu yüzden "sevdiğimiz" insandır; her yerde olan ama hiçbir yerde bulunmayan. Böylece isimler gösterge olarak aslında hiçbir şey ifade etmezler. İşaretlerde bir şeyin ifadesini aramak, aşık olduğumuzda bir insanı sevip sonra gerçek bir insan aradığımızdaki olguya benzer bir olgudur.

Göstergebilimin, gösterenin cehaleti, bastırılması veya haciziyle işlev gördüğü düşünülmemelidir. (Deleuze ve Guattari 118)

*Haz* ve sevgiden akla giden doğrudan bir yol yoktur. Spinoza sadece kişinin seçmesi gerektiğini vurgulamak ister; çünkü kişi her zaman zaten seçmiş ve seçilmiştir: güçten güce, duygudan duyguya, kişiden kişiye sürekli bir geçiş halindedir. Duyguların seçimi, sadece sağlıklı kalmak içindir; tıpkı Spinoza için hazzın mükemmellik için olmaması olmaması gibi.

Spinoza'nın sözleri bu konuda hiçbir şüpheye yer bırakmaz. *Haz* ve acının bir geçişten ibaret olduğunu belirttikten sonra, şöyle yazıyor:

Geçiş diyorum: çünkü *haz* mükemmelliğin kendisi değildir. Çünkü insan, ulaştığı mükemmellikle doğsaydı, hazzın fışkırması olmaksızın aynı mükemmelliğe sahip olurdu. Bu, karşıt duygu olan acı düşünüldüğünde daha açık bir şekilde ortaya çıkar. Acının daha az mükemmelliğe geçişten oluştuğunu, daha az mükemmelliğin kendisinde olmadığını kimse inkar edemez: çünkü bir insan, herhangi bir derecede mükemmellikten pay aldığı sürece acı çekemez. Acının daha büyük bir mükemmelliğin yokluğundan ibaret olduğunu da söyleyemeyiz. Çünkü *yokluk* hiçbir şeydir, halbuki acının ortaya çıkışı bir etkinliktir. Başka bir deyişle, bir insanın eylem gücünün azaltıldığı veya kısıtlandığı bir aktivitedir. (Spinoza, Ethics, P III, Prop 2 & 3)

Tuhaf bir dünya, Spinoza'nınki; tıpkı Blanchot'nun *La Folie du jour*'undaki anlatıcı gibi, tamamen kötü saatlerde bile her zaman son derece mutlu olduğunu fark ederken, kendisinin iyi olduğuna inandığında tamamen mutsuzdur. (Blanchot II)

Spinoza , *İnsan vücudu, faaliyet gücünün arttığı veya azaldığı birçok yoldan etkilenebilir. Ayrıca, faaliyet gücünü ne daha fazla ne de daha az kılmayan başka şekillerde etkilenebilir* (Spinoza,Ethics,P III,Post. 1), cümlesini yazdığında, *kayıtsızlığın*, duyguların talep ettiği sürekli güç değişimiyle çelişiyor gibi görünebilir. Spinoza'nın sert, yumuşak ve sıvı olarak sunduğu cisim sınıflandırması, burada anımsatılabilir. Spinoza sert, yumuşak ve sıvı cisimleri daha büyük veya daha küçük cisimlerle temaslarına göre tanımlamaktadır. Sıvı cisimler, parçaları birbirleri arasında hareket halinde olan cisimler olarak tanımlanır. Böylece cisimler de sıvı halden çıkmadan sert ve yumuşak cisimlerin özelliklerini alabilirler. Çünkü sıvının yüzeyle teması açısından sert (hatta en sert), parçaların birbirleri arasındaki hareketi açısından sıvı olduğu söylenebilir.

Pek çok yönden, doğanın korunması olarak görülen kayıtsızlık, sürekli farklılaşma ile bağdaşmaz değildir. Başka bir açıdan, tanımlandığı ölçüde, güç çeşitliliğinin olmamasından dolayı, kayıtsızlık sevgisizliktir. Ama pozitifliği içinde sevgisizlik, sevginin bir yasasının ya da ölçütünün yokluğunu tanımlar, bu da kişinin sevginin hareketlerine, yani duygulanım hareketlerine karşı her zaman tetikte olması anlamına gelmektedir. Bu tarzda kayıtsız olan kişi, herhangi bir amaç için veya özellikle insanların iyiliği için hareket etmez. Bu nedenle *kayıtsızlığın*, bedeninin doğasının, gerçek varlığının korunmasından çok, diğer fikirlerden farklı olarak, onlara zıt olan bir fikrin mevcudiyetine sıkı sıkıya bağlı olmasıyla ilgili olduğunu söyleyebiliriz. O halde *kayıtsızlık*, duygulanımların iki mekanizmasını tamamlar; yani anti-psikolojik ve zihinsel olmayan doğalar ve geçişsel aktivite kaliteleri.

Gilles Deleuze'ün sanatsal yaratımın doğasına ilişkin temel tartışmaları, sanat sorunlarına ve ele aldığı sanatçılara karşı son derece seçici yaklaşımı; genel bir güzel sanatlar sistemini reddetmesi; sanatsal uygulamaları, sanatı bir sağlık arayışı olarak ortaya koyan bedensel canlılığın dürtülerinde gerekliliklerini bulan şekilde değerlendirme girişimleri; sanatçıyı oluşun aktörü ve sanatı oluşların envanteri olarak algılaması; seyirciyi ve alımlamayı kendi duyum kuramından kategoriler olarak çıkarması; hem edebiyatta hem de sinemada dilbilimsel bir semiyolojiye karşıtlığının ana hatlarını çizmeye çalıştığı koordinatlar boyunca Spinoza-Nietzscheci duygulanımlar sistemine dayandığını vurgulamıştır.

Deleuze'e göre, *yüzey* etkisi ve gösterge olarak fikir; gücün değişimine göre vektörel işaretleri etkiler; onları Conatus-arzu figürleri olarak ortaya koyan duygulanımların seçici bir etkinliği olarak; *oluşun* bağıntısı olarak geçişli doğalarına tanıklık eden duygulanımların anti-psikolojik ve anti-teleolojik akışından ibarettir.

*Çoğunluk* mefhumu ile Deleuze'ün estetiğinin radikalleştiğine tanık oluyoruz. Sanat eseri, varoluş tarzı hayatın bir tezahürü olan duyulur olanın kendini ifade eden hareketleri olarak tanımlanır. Romantizm geleneğini geri kazanan Deleuze, estetiği bir Doğa felsefesi, doğal biçimlerin kendini ifade etme özelliklerinin bir felsefesi olarak düşünür. Sanat bölgesel işaretlerle başlar. Bunlar ne bir özneye, ne onları yakalayan ve

işaretler olarak sunan bir duyuma, ne de işaretlerin ifadesinden başka bir şey olmayan bir nesneye gönderme yapmaz. Deleuzecü sanat kuramı, ifade edici niteliklerin kendi kendine hareketinin olumlanmasıdır. Bu doğa felsefesi açısından sanat, doğal biçimlerin ilksel olayıdır. O halde sanat, karasal hayvanlar tarafından yaratılan işaretler olarak düşünülmelidir.

Sanat temelde afiştir, pankarttır. Lorenz'in dediği gibi, mercan balıkları posterlerdir. Bu işaretler sanatsal olaylardır, çünkü anlamlıdırlar, çünkü onları yaratan hayvanlara ait yeni alanlar çizerler. Bu alanlar tam da sanatsaldır, çünkü başlangıçta ifadeler, imzalıdır. Ancak daha sonra belirlenimler, onları üreten hayvanın nitelikleri haline gelirler (Lorenzo 348).

İlgili mesele, sanatın bu şekilde doğallaştırılmasının Deleuze'ü nörolojik bir estetik anlayışına götürmesidir. Deleuze, Sinema üzerine kitaplarında perdede somutlaşan bir beyin olarak sinematografik imgeyi düşünürken, beyni duyumsama yetisi olarak düşünmüştür. Bu, esas olarak *Felsefe Nedir?* isimli kitabında ortaya çıkar, (Felsefe, Bilim ve Sanat başlıklı) burada sanata son bakışı sayılabilecek şeyi ortaya koymaktadır. Düşünce beyinde duyum olarak maddeleşir. Duyumda üç düzlemi ayırt edilebiliriz, uygulanımlar düzlemi, algılar düzlemi ve kavramlar düzlemi. Duygular, algılar ve kavramlar üç temel düşünce biçimine eşdeğer olarak tanımlanır. Sanat artık tek bir düzlemde, serebral düzlemde ve yeni bir ontolojik boyutta yoğunlaşmıştır. Beyin tekil bir tin gibidir, aynı zamanda yarattığı virtüeller ve kavramlarıyla ortadan kaldırdığı kaos kadar gerçektir. Beyin, ruh ya da güç gibi, mikro beyinler ya da nesnelerin inorganik yaşamı gibi içsel bir duyumun, tefekkür eden tek bir Doğanın en süptil boyutudur. *Felsefe Nedir?*'de Deleuze, sanatı var olduğu ölçüde kendi içinde muhafaza edilen duyumların bir bileşimi olarak ve duyumları da gerçek varlıklar, gerçek varoluşlar olarak sunmaktadır. *Sanat korur ve dünyada korunan tek şeydir.* (Deleuze ve Guattari 349). Duygular, ifadelerinde kendi kendine yeterli bir varoluş biçimi bulurlar. Sanat, çeşitli malzemelerde, kendi ifadesinin gücü ile doğrudan orantılı gerçekliğe sahip, varlıklar üretir. Sanat bir bileşiktir, sanat eserleri kendilerini haklı çıkaracak veya destekleyecek başka bir şeye ihtiyaç duymadan kendilerini kendilerinde koruyan varlıklardır.

Kendi içinde muhafaza edilen algı veya duygulanımdır. Malzeme birkaç saniye sürse bile duyuma kendi içinde var olma ve korunma gücü verecektir (...). Malzeme tamamen duyuma, algıya veya duygulanıma geçmeden malzemede duyum gerçekleşmez. Tüm malzeme anlamlı hale gelir. Metalik, kristal, taş gibi malzemeler duygulanımdır; Cézanne'ın dediği gibi duyum renklidir. (Deleuze 166-67)

Malzeme ile duyum arasında bir birliktelik vardır. Her ikisi de maddenin ötesinde kalan bir sonsuzluk yaratır, çünkü kendi içlerinde var olmaktadır. Bu sonsuz varoluş, bir duyu varlığı, özerk bir bileşik, bir duygulanım ve bir algı haline gelir. Duygu renkli, metal ya da taş gibi olur; her şeyi bir *renk-oluşa* ya da bir *ses-oluşa*, bir *duygu-oluşa* bağlar. Deleuze ve Guattari de sanatta duyumun bu kendini korumasını otonom bir duyum bloğu olarak gösterirler. Sanat eseri bir duyum varlığıdır. Duyular, algılar ve duygular, geçerliliği kendilerinde olan ve yaşanmışları aşan varlıklardır. İnsanın yokluğunda var oldukları söylenebilir çünkü insan, taş, tuvale ya da sözcüklere yakalanmış haliyle, kendisi de algılar bileşimidir. Sanat eseri *kendi içinde* varolur. Duyumun bu özerkliği, aynı zamanda hem duyum nesnesinin hem de duyum öznesinin çifte kurban edilmesiyle sağlanır. Başından beri, yaratılan şey modelinden, izleyiciden ve onu yaratan sanatçıdan bağımsızdır. Duyular, algılar ve duygulanımlar, kendilerine bir tutarlılık veya haklılık kazandıracak bir özne olarak insana ihtiyaç duymazlar. İnsanın yanında ve önünde var olurlar. Deleuze ve Guattari'ye göre duyum, her şeyden önce, hem yaşananı (*vécu*) aşma hem de nesnenin ifade edici nitelikleri olma sürecidir.

Sanatçı da bu anlamda bir esrimeye, bir duyum fazlalığına girer. Herhangi bir malzemede mevcut olduğu için, sanatçının kendisi bir duygulanım, algıların ya da duygulanımların bir bileşimi haline gelecektir: Mavi *olan* ressamdır. (Deleuze ve Guattari, *Ce-est que la Philosophie?* p 118)

Otonom duyum, Deleuze ve Guattari'nin duyguları duygulanımlardan dışarı çekmek olarak tanımladıkları şeyin etkisidir. Malzeme yoluyla sanatın amacı, algıyı nesnelerin algılarından ve algılayan öznenin durumlarından çekip çıkarmak, duygulanımı bir durumdan diğerine geçiş olarak duygulanımlardan çekip çıkarmaktır: sanatın amacı bir duyum bloğunu ortaya çıkarmaktır. Estetik böylelikle bir saf estezi teorisine dönüşür,

duygulanımlardan çekip alınmış saf duygulanımların antropolojisine, hatta saf algıların psikolojisine değil, saf duyumların ontolojisine dönüşür. O halde sanatın amacı, duyumun tüm öznel özelliklerinin çıkarılmasına tekabül ettiğinden, anti-hümanist olarak tanımlanabilir. Sanatın amacı saf duyuma ulaşmaktır.

Sanat eserinde, insani bir duygu olmayan *duyum*, duygulanım olmayan saf duygulanım, öznel bir algı olmayan saf algı oluşacaktır. BU durumda, estetik deneyim kuramının ana sorunu, duygulanım ya da algıyı *gerginleştirmenin*, duyu bloğunu *çıkarmanın* doğası sorunu haline gelecektir. Bu güreşme eylemi, başlangıçta, deneyimin (fazlasıyla) insani koşullarının yıkılması süreciyle ilgilidir. Sanat, algılardan oluşan bir anıtın yerine geçmek için algıların, duygulanımların ve fikirlerin üçlü organizasyonunu bozacaktır.

Dilin yerini alan duygulanımlar ve duyum blokları oluşturmak için, yazar sözcükleri kullanır, ama onları standart dili kekeleyen, titreten, ağlatan ve hatta şarkı söyleyen bir duyuma dönüştüren bir sözdizimi yaratarak bunu yapacaktır. Bu, *tarz*, ton ve *duyumların* dilidir. (Deleuze ve Guattari 176).

Sanat, tüm öznel alandan saf duygu ve algının kökünden sökülmeştir. Bu süreçte başarılı olmak için her içerik oluşturucu belirli prosedürler kullanır. Ama hepsi aynı noktada yoğunlaşırlar: *İnsan-olmayan-oluş*, *renk-oluş*, insanın feryadı ya da saf *sesi-oluş*. Sanat eseri kendi başına duran bir bileşiktir, bir anıttır. Anıt bir *vécu* ya da geçmişin hatırası gibi anlaşılmamalıdır. Aksine, *şimdiki* zamana ait duyumların bir bileşimi, kendi kendine yeten bir bileşiktir. Anıt, geçmişin bir hatırası değil, ağırlık merkezi olarak her zaman *şimdiki* zamana sahip olan çoğul bir zamanın bileşimidir. Deleuze ve Guattari, kişisel içsellik her hangi bir izini (hayaller, fantazmalar, hayal gücü veya hafıza sürüklenmeleri gibi) ortadan kaldırmak için sanat anıtını bir fabülasyon eylemi olarak tanımlamışlar. İlk kez Deleuze'ün sinema ile ilgili çalışmasında ortaya çıkan *fabulation* kavramı, zihinsel etkinliği ifade etmektedir. Bu, öznel alandan en uzak olanıdır. *Konfabülasyon* yapmak kişisel olmayan bir yaratma eylemidir; doğrudan bir topluluğa bağlanmaktır. Sanat eserinde, tarafsız ve kolektif vizyonlar ve işitmeler sanat eseri biçiminde ortaya çıkan kolajı bir araya çağırma eylemidir. Dolayısıyla fabülasyon, öznel

bir mesele değildir; bu daha ziyade bir *oluş* ve *vizyon* meselesidir. İçkin ve öznel bağlarından kurtulmuş bir yaşamın, kişisel yaşanandan çekip alınmış bir yaşamın görüldüğü, duygular ve saf algılar dünyasına aittir. *Fabülasyon*, duyguların ve algıların dünyasıdır. Deleuze ve Guattari'nin açıkladığı gibi, *algı*, insanın yokluğunda, insanın önündeki manzaradır. Duygular tam olarak insanın bu insan olmayan oluşumlarıdır, sadece algılar, insan olmayan doğa manzaralarıdır.

*Fabülasyon*, insanın insan olmayan oluşumu, duygulanımların ve algıların insanın yokluğunda saf oluşlar olarak kendi içlerinde var olan, doğanın insansız manzarasıdır. ( Bogue 78 )

Duyguları algılardan çekip alan sanat anıtının merkezci etkisi, sanatçıyı kendisinden koparır. Sanatçı *olandır*, yani tefekkür ediminde dünyayla bütünleşen, doğayla karışan, evrenle bir görünmezlik kuşağına girendir. Van Gogh ayçiçeği olur, Kafka hayvan olur, Messiaen ritim ve melodi olur. Bize verdikleri algılar veya vizyonlarla ilgili olarak, tüm sanatlar için söylenmelidir ki, sanatçılar duyguların sunucularıdır, duyguların mucitleri ve yaratıcılarıdır. İşlerinde yaratmakla kalmıyorlar, bize veriyorlar ve onlarla beraber olmamızı sağlıyorlar, bizi yerleşkeye çekiyorlar. Sözcüklerle, renklerle, seslerle ya da taşlarla bunu yapmaktadırlar. Sanat duyuların dilidir (Deleuze ve Guattari, *Ce-est Que la Philosophie*, p 169).

Sanatçı, duyguyu yaşayan, duyguyla çalışan ve duyguda yaşayan, insan yada hayvan ile, tüm dünya arasındaki belirsizliğin noktası, sözcüklerle şeylerin ayırt edilemezlik bölgesidir. Sanatçı, örneğin Melville'de olduğu gibi, *okyanus-oluş* (Moby Dick) ya da *mineral-oluş* (Katip Bartleby) olan kişidir.

Duygu, "bir belirsizlik, ayırt edilemezlik bölgesidir, sanki şeyler, hayvanlar ve kişiler (Ahab ve Moby Dick, Penthesilea ve orospu, Balthazar ve Marie, Stalker ve Mintika) doğal farklılaşmalarından hemen önceki o noktaya sonsuza dek ulaşıyorlar. Duygu, oluşturulmuş varlıklar arasındaki doğal farklılaşmadan önce gelen bir yaşam durumudur, tüm biçimlerin çözüldüğü durumdur. İnsanın hayvandan ya da bitkiden ayırt edilmediği, tüm varlıkların öznel olmadığı bir *birey-öncesi* duruma aittir. Duygu,

dünyanın sıfır derecesinin yaratılmasıdır. Ancak bu, yaşamın ilkel durumuna bir dönüş değildir. Daha çok onun yeniden yaratılması, dünyanın yeniden başlatılmasıdır:

Yalnızca yaşam öyle bölgeler yaratır ki, canlı varlıklar dönüp dururlar ve birlikte yaratma girişiminde onlara ancak sanat ulaşır, nüfuz edebilir. Bunun nedeni, malzemenin içine geçtiği andan itibaren duyum, bir Rodin heykelinde olduğu gibi, sanatın kendisi de bu belirsizlik bölgelerinde yaşar. Bu sadece kendimizin, *burada* ve *şimdi* meselesidir. Fakat bizde, hayvan, bitki, mineral ve insan, artık belirsizdirler.(Deleuze ve Guattari, *Ce-est Que la Philosophie*, p 173-4)

Sinema perdesi, beynin arkasında bir beyin değil, her şeyden önce, mesafesiz, yer seviyesinde bir araştırma durumu, hiçbir uçurumun, kıvrımın veya boşluğun kaçmadığı kendi kendine bir araştırmadır. *Ruyer*'in tanımladığı şekliyle birincil, gerçek bir biçimdir: ne bir *Gestalt* ne de algılanan bir biçimi, herhangi bir dış bakış açısına gönderme yapmayan kendi içinde bir biçimdir. Kendini herhangi bir tamamlayıcı boyuttan bağımsız olarak inceleyen, bu nedenle herhangi bir ilgiye hitap etmeyen mutlak tutarlı bir biçimdir.(Deleuze ve Guattari, *Ce-est Que la Philosophie*, p 210)

Sinema perdesi aynı beynin yaptığı gibi hem kavramların yaratıcısı hem de kaosu kurgusu olarak tekil bir *tindir*. Tin ya da güç olarak, mikro beyinler ya da nesnelerin inorganik yaşamı olarak içsel bir duyguyu düşünen bir Doğanın en incelikli boyutudur. Beyni düşünme anında, Deleuze ve Guattari anti-hümanizmlerinin en radikal iddialarını öne sürmektedirler: ekran, düşünen insan değil, beyindir. Deleuze, Cézanne'ın manzaradan bahsettiği gibi beyinden bahsetmektedir:

İnsan beyinde yok ama tamamen içinde. Felsefe, sanat ve bilim, nesnelleştirilmiş bir beynin zihinsel nesneleri değil, beynin özne, Düşünce-beyin haline geldiği üç yöndür.(Deleuze ve Guattari, *Ce-est Que la Philosophie*, p 210)

*Ekran- beyin, düşünce* olduğunda özne olacaktır. Deleuze, bölgesel bir sanat biçimi -ev, duruşlar, renkler, şarkılar- yapmak ile bir *Düşünce-beynin kendi içinde*

olmak arasındaki yankılanmaya dikkat çekmiştir. Sadece kendisine dönen form olduğu sürece, *ekran- beyin* tek bir *Ben* olarak bilinebilir.

*Beyin* bir *Ben*'dir, felsefi bir *dmüşünüyorum*, bilimsel bir *gönderiyorum* veya sanatsal bir hissediyorumdan ibarettir.(Deleuze ve Guattari, *Ce-est Que la Philosophie*, p 211)

*Tekrar*, gerçeğin aynısı olarak, imgesi ya da farklılaşmadan çok çözüm olarak ... Gerçeği arayan kişi, hayatı zamansız, sistematik ve aşkın bir düşünce imgesine uydurarak düzeltmek isteyecektir.( Rodwick 134-35)

Zaman-imgesinde göreceğimiz gibi, içeri olanın üçüncü bir terim olarak dışıdır. Olgun film bilincine uygun olarak, Deleuze ilişki-imgeyi yeni bir düşünme biçimine doğru bir adım daha yakın olarak görür. O halde, bir ilişki-imge olarak, Peirce'in Üçüncülüğü sembolik edimler ve soyut ilişkilerle ve en önemlisi de yorumlama ve muhakeme ile ilgiliydi. Farklı görüntü türleri, maddeyi hareketin işaret malzemesi haline getirir ve işaretler, görüntüleri birleştirmenin ve görüntüleri yeniden yaratmanın ifade edici yollarıdır. (Shaw 156)

İşe gitmek gibi alışılmış bir eylemi gerçekleştirirken aklımıza gelebilir. Özel bir şeyi gerçekten fark etmeden veya dikkate almadan ve dolayısıyla kayda değer bir biliş gerçekleştirmeden gideceğimiz yere varabiliriz. ( Blanchot 85)

Ancak bu koşullar altında bile devreler, elektronik devrelerdeki gibi doğrudan sürekli değildir. Sinyallerin kimyasal olarak iletildiği sinaptik boşluklar olan "mikro çatlaklar" veya "kesikler" vardır ve Deleuze bunları zihindeki çağrışımsal olmayan düşünceyle ilişkilendirirDeleuze, ölümünden önce yazdığı son deneme olan *İçkinlik: Bir Yaşam'da* -belirsiz, gayri şahsi ama yine de tekil- yaşam kavramını bir bireyin belirli yaşamının karşısına koyar. Bir yaşam'ın tekilliği, Spinoza'nın kutsanmışlığına şu şekilde benzer: Bir yaşam, içkinliğin içkinliğidir, mutlak içkinliktir: tam güçtür, tam mutluluktur. Dahası, göreceğimiz gibi, tıpkı Spinoza'nın sonsuzluğu ve sürecinin birlikte verilmesi gibi, tam içkinliğin mutluluğu bireysel bir yaşamın tikelliğiyle birlikte mevcuttur:

Tekillikler, bir hayatı oluşturan olaylar, hayatın ona tekabül eden kazalarıyla bir arada bulunurlar, fakat aynı şekilde ne gruplandırılır ne de bölünürler. Deleuze'de tekillik, içkin alanın (Doğa veya Fark) alternatif bir sentezi'nin ve belirli öznel kalıcı olarak ortadan kaldırılması olarak duran ideal bir anti-özne'nin modelidir. Spinoza'nın bilinçli oluşlarının aksine Deleuze, Spinoza'nın kutsanmışlığıyla tutarlı olan, saf bir içkinlik, bireyleşme, içe-dönüş, saf geçiş veya oluş'u (güçte artış veya azalma) alanı öne sürer. Ancak Deleuze'e göre, Spinoza'nın gücün bu geçişi veya niceliği kavramı hâlâ bilince hitap ederken, Deleuze'ün öne sürdüğü şey öznel olmayan bilincin saf akışı, öndüşünümlü gayrişahsi bilinç, niteliksel bir süreç'tir. Öznenin öz kimliğini paramparça eden bir oluşlar -kadın-oluş, hayvan-oluş, çocuk-oluş, elin-yüz oluşu, yürüyen olma veya ayak-oluş- akışı tarafından oluşturulan bensiz bilinç. Burada her oluş bir benzeme değil, bir yaratılış, yeni bir varlıktır. Deleuze özdeşim yaptığı gibi taklit fikrini de reddeder. Oluş, özneyi bir bireysellikten diğerine basitçe geçirmek şöyle dursun, özneyi, hem tekil hem de kişisel olmayan, varolan olduğunda kişilerin türediği tamamen başka bir tür bireyleşmeye dahil eder, yapabileceklerinden ayrılmışlardır çünkü oluş benzeme değildir. Deleuze, bir olay düzeninin bu kişisel olmayan bireyselleşmesine *haecceity* adını verir. Etkileşmenin bir *haecceity*'si, kapalı biçimler ve özne sistemlerine karşıt olarak tanımlanan bir bireyleşme kipidir. Bize, Spinozacı bir etolojiye dayanan, güçlerin ve ilişkilerin birliğine göre tanımlanan bireylerle alternatif bir kimlik modeli verir: burada kişisel bir kimlik yoktur, yalnızca bir sürecin bireyselleşmesi vardır: bireyselleşmesi bir forma geçmeyen ve bir öznenin etkilenmeyen olaylar'dır: sırrı askerler ve meteorologlar tutar, özel isimler, onları stratejik bir operasyona veya bir kasırgaya vermek gerekiyor. Özel ad [.. ] bir boylamı ve bir enlemi işaret eder. Göstergeler olayın serilerindeki tekilerdir demek ki göstergebilimi düşüncenin ilk imajına uygun olabilir, yani temsil üzerine kurulan imaj. Bizler mecburen yaşam gereği bir olayın tekileriye, aralıklardaki cisimsiz bedenler olmadan pasif ve katotonikler olacağız. Jacques Tati'nin neredeyse diyalogdan yoksun *Playtime*'i, modern mimarının unutulmaz bir imgeler dizisinden oluşuyor. Havaalanının iç kısmının, modern cihazların sergi odasının, dış dünyaya çıplak olan yüksek apartman içlerinin ve naif, perdesiz (şeffaf) giydirme duvarın ardından kişisel olmayan şehrin kaba gözetiminin geniş bir açılış çekimi var. Tati'nin kibar hicvi ve basit

bir modernist düzenin ilk görüntü dizisi, son restoran sahnesinde sona erer, tavanın yıkılmasıyla, birkaç patlamayla ve cam girişin kırılmasıyla (Hulot'un kafasına) ulaşan sürekli bir kargaşa.urada, filmin başından beri, diğerlerini geride bırakan saf bir efekt-imge ile modernitenin acımasız görüntüleri ile onun kibar ekstralarını oluşturan öznelere arasında, bir anda sessizce ilerleyen bir savaş ortaya çıkıyor. hiç dokunmadan süzülerek geçtiklerim yüzey dünyası. Playtime, modern mimarinin estetiği hakkında bir hiciv değil, imgeler ve onların içkin özne üretimi savaşıdır. Görüntü fotoğraf değil, üretim olarak bu etkilere dayalı görüntü modeli, savaş sonrası mimari görüntünün epistemolojisini reddettikleri için, güncel mimari tartışmalarda ortaya çıkan etki tartışmalarına odaklanıyor. Yine de, efekt-imge kendisini çağdaş sinemada kalıcı iki görüntü tipolojisinden ayırır: fotoğraf olarak görüntü ve işaret olarak görüntü. Bu iki modelin, sinemanın malzeme üretimi ve medya aracılığıyla yayılmasıyla ilgili sırasıyla Walter Benjamin'e ve yeniden üretim ve temsil sorunlarına kadar uzanan daha geniş bir sinema tartışmaları dizisinden ortaya çıktığı görülebilir.Benjamin'e göre fotoğrafik (kamera) yakın planın gücü, öznenin yeni kiplerini ortaya çıkarmaktır; ama (buradaki projedeki gerçekçi yöntemin tersine) özgünlük kavramlarına kök salmış anlatımında, bir fotoğraf her zaman değerini yitirir; ve tehlikeye atılan, nesnenin otoritesidir. Sinemanın etki-imesi: formüle edildiği şekliyle medyatik görüntüden yüz çeviriyor. Bununla birlikte, burada geliştirilen etki-imgenin durumu, yeniden üretim ve temsil devresine (kültür ve anlam dünyası) dönüştürülmeden önce, Deleuze ve Guattari tarafından korunan Lacancı *Gerçek* durumuna eşdeğer olarak anlaşılmalıdır. Bu nedenle fotoğrafın gücü, kendine özgü fenomenolojisi ve üretici gücüyle, kesinlikle herhangi bir oluşturulmuş görüntüden veya izleyiciden önce gelen birincil sinema görüntüsü nedeniyle mümkündür. Andre Bazin sinemanın gücünü fotoğraf temelli olduğunda görer halbuki fotoğraf filmin içinde ve dışındaki güçler arası reksyonlardan dolayı fotoğraf-imgeler sinematoğrafik imajlara dönüşürler. Deleuze'cü gerçek, tüm birleşmelerden sağ kurtulur. Bu, gerçek olmayan medyatik çalışma için de geçerlidir, çünkü çizimler, imgeler, modeller ve benzerleri zaten onları ayakta tutan bir ortamda yaşarlar. Sözde avangard, sinema hayatının bu nahoş gerçeğini henüz öğrenmedi ve neo-avant-garde, tüm beyhudeliği bir artı duygu (herhangi bir potansiyelin kaybı karşısında boyun eğmiş bir konum) olarak derin-yukarı olarak

özümsemi. Medya imajı olarak sinema herhangi bir somut etkiye sahip olmayacaktır. Ama yine de şunu söylemem gerek: bu çalışma medya ve iletişim teorilerini, film eleştirisi ve analiz kuramlarını, bilimsel verilere dayalı formalist yaklaşımları, hiç birini ney etmek için yazılmadı. Sonuç olarak, çelişkinin yerine Deleuze farkı koyar. Bilinç kendisiyle çelişerek değil, kendisinden farklılaşarak gelişir. Oluş bir kurala tabi değildir.

### 3.2.4 Başkası- Oluş

Michel Foucault'nun 1966 tarihli *Dışarıdan Düşünmek* başlıklı makalesi, teorik veya programatik bir bakış açısıyla, Foucault'nun çalışmaları arasında tartışmasız en önemlilerinden biridir.

Foucault'nun zamanının ortodoksluğundan uzaklaşmak için, *mutlak bilinç* temasına odaklanan, fenomenoloji ve varoluşçulukla dolu bir Hegelcilik, öznenin merkezden uzaklaştırılmasına yönelik bir hareket gerektiriyordu. Foucault, Önce öznenin kategorisini, üstünlüğünü, temel işlevini sorgulamaya davet eip, böyle bir operasyonun spekülasyonla sınırlı kalması durumunda anlamsız olacağı fikrini ortaya koymaktadır. Böylece, *Özneyi önerinin konusu* olarak adlandırmak, kişinin gerçek yıkımına, bozulmasına, yol açan bir şeyi deneyimlemesi gerektiği anlamına gelecektir.

Deleuze bu makaleyi Foucault'nun çalışmasının tamamını bir arada tutan temel taş olarak görerek çok büyük bir saygıyla karşılamıştır:

Aslında, Foucault'nun aklından çıkmayan bir şey var: *düşünce*. Düşünmek ne anlama gelimektedir? Düşünme eylemini nasıl açıklayabiliriz ? Bu soru, önce Heidegger'in, sonra da Foucault'nun attığı bir oktur. Foucault bu soru ile bir tarih, bir düşünce tarihi yazmaktadır. ( Deleuze 116)

Deleuze'ün Foucault ile metinsel ilişkisi, Foucault'nun 1969 tarihli *Bilginin Arkeolojisi* metni aracılığıyla başlamıştır. Foucault'nun denemesinin merkezinde, dilin varlığının düşünmeye alan açtığı fikri yer almaktadır. Denemenin ilk bölümünün başlığı *Yalan Söylerim, Konuşurumdur ve Ben'in* merkeziliği, hareket noktası olarak Cartesian öznenin merkezliliğini göstermektedir. Konuşmada kullandığımız ifadeler, görünüşte

sorunsuz ifadelerdir. İddiamda muhtemelen yanılabilceğim hiçbir içerik veya nesne yok; *Ben*'in öznesi, yalnızca konuşma eylemi için bir yer tutucu görevi yapmaktadır, dolayısıyla konuşmacı konusunda da yanılmış olamam. Konuştuğumu söylemek kendi hakikatini gerektirir. Dolayısıyla, konuştuğumu söylediğimde konuştuğum , inkar edilemez bir şekilde doğrudur. ( Foucault 148)

Cartesian özne düşüncenin içselliğine dayanırken, Foucaultcu öznenin ifadesi bizzat dilin dışsallaştırılmasına dayanmaktadır.

Ancak bu iki öznelik karşılaştırılamaz, birbirinin yerine geçemezler. *Konuştuğum* öznesinin kurduğu cümle eklemlenmesinde ima edilen bir alıcı, ima edilen bir gönderge veya nesne vardır. Örneğin, *size x hakkında konuşuyorum... ancak* ifadesinde, Foucault'nun belirttiği gibi, bizim olarak, bizim kullandığımız ifadeye hizmet edecek olan *söylem-nesne* yoktur. İddianın kendisi, temel özüne, yani konuşmaya izole edilmiştir. Ama sonuç olarak, dilin varlığı merkez sahneyi alır ve konuşmanın söylemini kristalleştirdiğimiz tekil nokta, her seferinde olasılık ve göndergeselliğin sonsuz yayılmasına doğru açılacaktır. Bu bağlamda Foucault şöyle yazar: *Konuşuyorum* savı aslında bir göndergeye işaret eder, ancak onun yokluğunda bu göndergesellik, *konusuyorum*'un sonsuz açıklığını gerektirecektir. Böylece, konuyu ne olduğunu bilmediğim bir şeye yönlendirecektir. ( Foucault, Essential Work of Foucault, Vol2, p 148 )

Dolayısıyla bu iddianın *düşüncesi*, dilin varlığının bir boyutunu vurgular; burada söylem hakkında konuşma çıplak bırakılır ve dil saf haliyle, saf dışsallığın açılımı olarak anlaşılacaktır. ( Foucault, Essential Work of Foucault, Vol2, p 148 )

Dilin iletişimsel işlevinin askıya alındığı bu dil anlayışı, öznenin artık anlamın iletişimsel olarak canlandırılmasından sorumlu olan egemen taşıyıcı olmadığı, daha çok bu sonsuzun içinden geçtiği hiçlik ya da boşluk olduğu bir özne düşüncesine dönüşecektir. Böylece Cartesian özne, hakikatin yeri ve garantörü olarak duran kendi kendine yeten, kendisiyle özdeş bir Cogito iken, Foucaultcu özne kendi yok oluşundan başka bir şey olarak açığa çıkmaz: konuşuyorum'a karşı çıkacaktır. *Düşünüyorum*, *Ben*'in

ve onun varlığının şüphe götürmez kesinliğine yol açtı; öte yandan, *konusuyorum*, bu varoluşu, dağıtır, siler ve yalnızca onun boş yerleşiminin görünmesine izin verecektir.

Ampirizm ve çoğulculuğun eşdeğerliğini öne süren Deleuze'ün, geliştirdiği şekliyle ampirizm tanımı iki özelliğe dayanmaktadır: Birincisi, soyutun açıklanması gerekir, ancak kendisi açıklamaz ve ikincisi, felsefi amacın ebedi olana geri dönmek değil, daha çok keşfetmek ve yaratmak olmasıdır. Deleuze için bu, yeni kavramların yaratılmasının kaçınılmaz olduğu anlamına gelir: kavramlar, epistemolojik olarak yaratılmalı ve felsefi esrlerin konumu, onlardan yeni, önceden var olmayan kavramlar çıkarmak için etik olarak değerlendirilmelidir.

Dilin varlığının içerdiği fikirlerin gösterilmesine, ancak öznenin ölümüyle izin verilecektir. Ancak bu, yeni bir düşünce tarzı gerektirir. Yani, *Öznelliğin* dışında duran, sınırlarını dışarıdanmış gibi belirleyen, sonunu dile getiren, dağılışını öne çıkaran, yalnızca yenilmez yokluğunu içine alan bir düşünce tarzı gerekecektir

Bu tarz düşünce, felsefi düşüncemizin içselliği ve bilgimizin olumluluğuyla bağlantılı olarak, tek kelimeyle *dışarıdan düşünmek* diyebileceğimiz olguyu oluşturan düşünce tarzı olacaktır.

Dışarısı, öznenin içselliğine ve onunla birlikte herhangi bir içselliğe kökten dışsal olan mutlak bir dışarısı olarak kavranır. Egemen bir öznenin kendi öznelliği alanında hakim olmayı ya da sahip olmayı umabileceği içsel bir özü ya da pozitif mevcudiyeti yoktur; bu, öznelliğimizin içinde taşıdığı ve kendi kendine yeten bir içselliğe sahip olamsı anlamına gelecektir. Çünkü, *Ben*' ile *bütünün* dışına çıkmak, dışarının düşüncesi tarafından yasaklanan iki içselliği gerektirir: (1) *Şimdi* muhtemelen içine geçmiş olacağım, dışarının kendisinin içsel doğası; (2) Dışarıya geçişte bütünlüğünü görünüşte korumuş olan *Ben*'in içselliği.

*Ben* her zaman çaresizce *dışarının* dışında kalacaktır. Kişi dışarıyı ancak *başkası*-olarak deneyimleyebilir. Ama kişi - boşlukta ve yoksunlukta - dışarının mevcudiyetinde ve onun çaresi olmayan dışsallığında acı çektiği ölçüde, dışarı, en azından belirli bir anlamda, *Ben*'in içinde olmalıdır.

Ama bu *Ben*, saf içsellikle karakterize edilen Cartesian veya fenomenolojik özne olamaz. Daha ziyade, dışarının deneyimi tam olarak, özneyi, Deleuze'ün dediği gibi, *saf düşünce içinde dışarıyı 'nı oluşturan güç ilişkilerine açan, sürekli olarak kendi ölümünün deneyimi anlamına gelmektedir.*( Deleuze, Foucault, p 49)

Foucault'ya göre, *dışarıyı düşüncesinin*, ölüm ve kökenin iki yönlü olan, sonsuz salınımını ortaya çıkarmasındaki neden budur:

Kökenin saf dışı, asla nüfuz edilebilir bir alan değildir. *Salt dış*, hareketsiz pozitiflik ve ölümün dışında sürekli olarak yeniden başlayıp, dilin temel unutulmasıyla ışığa doğru taşınsa da, gerçeğin nihayet şekillenmeye başlayacağı sınırı asla belirlemeyecektir. Kişinin kendi öznelliğini oluşturan düşünme güçleriyle açık ilişkisi, kendinin sürekli ölümünü ve yeniden doğuşunu mümkün kılmak, hatta memnuniyetle karşılamak ve kendi ölümünü *başkası-oluş* vaadiyle karşılamaktır. İnsan dil, kökenin ve ölümün karşılıklı şeffaflığı ortaya çıktığında, basit *konusuyorum* iddiasıyla, kendi yok oluşunun, vaadini almış olacaktır. ( Deleuze 147)

Deleuze için, bu salınımın ikinci kutbu yani *yeniden doğuş*, önemli olacak olan tek şeydir. Bu *yeni doğuş*, kişinin olduğu gibi pozitif gücünü bulduğu süreçten ibarettir.

*Fark ve Tekrar* da olduğu gib Deleuze'ü her zaman rahatsız eden tema, ikiz temasıdır. *İkiz* düşüncesi asla *bütünün* içkinliğine ait bir yansıması değildir; tersine, dışarının içselleştirilmesidir. Bu, *Bir*'in ikiye katlanması değil, *Öteki*'nin iki katına çıkarılmasıdır. *Aynı*'nin yeniden üretimi değil, *Farklı*'nın *Tekrarı*dır. Bu tema, bir *Ben*'in yayılımı değil, içkinliğe her zaman bir başkasını ya da bir *Ben- Olmayan*'ı yerleştiren olgudur. İkiye katlanma sürecinde asla öteki değildir, *Ben* 'i ötekinin ikizi olarak yaşayan bir benliktir. (bkz. Deleuze, Difference et Repetition, p 258)

Deleuze'a göre *güç*, tamamen ilişkiseldir. *Güç*, kuvvetler arasındaki ilişkilerden başka bir şey değildir; bu haliyle *güç* asla tekil değildir ve her zaman özünde çoğul olacaktır. Dahası, kuvvetler arasındaki her ilişki bir *güç ilişkisi*dir. ( bkz. Deleuze, Foucault, p 70). Bu nedenle, gücün tanımlanabileceği hiçbir özseliği veya tözü yoktur. *Güç*, bazılarının sahip olduğu ve diğerlerinin sahip olmadığı bir otorite rozeti değildir. Güç kendi hakikatlerini, kendi kendini haklı çıkaran söylemlerini, katmanlarını ya da

tarihsel oluşumlarını, olumluluklarını ya da ampirikliklerini üretecektir. Kişinin kendi özneliliği (dolayısıyla, kendisine aşıl原因 herkesin bildiği külliyat), her zaman bu katmanlı oluşumların bağlantı noktasında oluşturulmuş bir öge olarak başlar. Bu nedenle düşünce, ne kadar yıkıcı veya devrimci görünürse görünsün, her zaman bu katmanlar bağlamında kendini haklı çıkarmaya çalışacaktır. Deleuze'e göre, köhne özgür irade kavramının her zaman sadece gerici bir soyutlama olmasının nedeni budur.

Oluşturulmuş sistem içinde, kişi istediğini yapmakta elbette özgür olabilir, ancak Deleuze için özgürlükle ilgili olarak ilginç soru (özgürlük tartışmalarında neredeyse her zaman göz ardı edilir), kişinin neyi neden istediği? Sorusudur. Deleuze'a göre, kişi istediğini tam olarak sistem onu böyle yapmak için oluşturmuş olduğu için ister ve arzularımız bize ait değildirler. Fakat *dışarı* güç ile ilgilidir:

Eğer güç her zaman diğer kuvvetlerle ilişki içindeyse, kişi zorunlu olarak bir başkası tarafından etkilenmiştir. Böylece güçlerin etkileşimi, herhangi bir biçimi olmayan, bir kuvvetin diğerine etki ettiği, parçalanamayan mesafelerden oluşan, indirgenemez bir dışarıya atıfta bulunacaktır. ( Deleuze, Foucault, p 97) Aslında diferansiyel, güç ilişkilerinin tortulaşmış ifadeleridir. Serbest bırakıldığında düşünmenin kendisi bir güçtür. Ancak kuvvetler yalnızca diğer kuvvetler üzerinde etkide bulunabilir; bu nedenle, kişi kendini veya dünyayı değiştirmek istiyorsa, önce düşünmeye başlamalıdır. *Düşünmek*, biçimi olmayan bir dışarıya hitap edecektir. Düşünmek, tabakalaşmamış olana ulaşmaktır. (Deleuze, Foucault, p 41)

Ama düşünce *düşünülmemiş olana* doğru ilerlediğinde, *düşünülmemiş olana* düşüncenin dışında olmadığını, tam da düşüncenin dışını ikiye katlayan ya da içini boşaltan, *düşünmek* imkansızlığı olan olgunun tam kalbinde yattığını görecektir. Çünkü *düşünmek*, düşünülemez olanıdır ve dolayısıyla düşünülmeyi talep eden olgu düşünmenin kendisidir. Bu nedenle, düşüncenin dışarıya geçişinin gerekliliğinin kabulü, bireyselliğin kendisinin dalgalanan ve akışkan karakterini açığa vurup, gerçek bir özgürlük alanı açmak olacaktır.( bkz. Deleuze, *Difference et Repetition*, p 41)

Eleştirmenlerinin genellikle gözden kaçırdığı şey, Deleuze'un zamanın üçüncü sentezi, yani ebedi dönüş dediği temayı göz ardı etmektir. *Dönüş*, *Aynı*'nin dönüşüdür,

ancak *Farklı* olarak *Aynı*'dir. *Ebedi dönüş*, varlığın basitçe farklılaşmamış kaotik bir uçurum, bir kaostan ziyade bir kozmos olmamasının nedenidir.

*Ebedi dönüş* konusunda, yalnızca, *güç istencinin* başkalaşimleri, maskelerinin teatral dünyası ve güce yönelik iradenin saf yoğunluklarından söz edilir. Böylece konu o birey, şu ya da bu *Öz* etrafında kapanacaktır. ( bkz. Deleuze, *Difference et Repetition*, p 41). Aslında, *güce yönelik irade* kendini ister, fakat kendini dönüştürmeye muktedir bir biçimde ister, çünkü bu en yüksek güç derecesinin işaretidir. Böylece *güç istenci*, devam eden, içe dönük bir bireyselleşme sürecinden başka bir şey olmayan bir diferansiyel *Benliğini* talep eder:

Nietzsche'nin Schopenhauer'dan kopuşunu işaret eden ve *güç istenci* ya da Dionysosçu dünya adı altında ortaya çıkan felsefesinin büyük keşfi şudur: Hiç şüphesiz *Ben* ve *Ben*'in yerini farklılaşmamış bir uçurum almalıdır, ama bu uçurum bireyleşmenin ötesinde ne kişisel olmayan ne de soyut bir Evrensel bir *Ben* olmalıdır. Tersine, *Ben* ve *Beni* soyut tümelden ibarettirler. Bunlar, onları tüketen ve Dionysos'un akışkan dünyasını oluşturan bireyselleştirici etkenler doğrultusunda, ancak bireyleşme içinde değiştirilmelidirler. Değiştirilemeyecek olan, bireyselleşmenin kendisidir. Benliğin ve *Ben*'in ötesinde, gayrişahsi olanı değil, bireyi ve onun etkenlerini, bireyleşme alanlarını, bireyselliği ve onun birey-öncesi tekilliklerini, buluruz. ( Deleuze, *Difference et Repetition*, p 258)

Bu nedenle düşünmek, Deleuzecü anlamda gerçekten bir özne oluşturabilecek tek olgudur.

O halde düşünmek, virtüel, aktüelin genetik zemininin yeniden yapılandırılmasına tekabül edecektir. Deleuze için, düşüncedeki bir değişiklik bedendeki bir değişiklikle birleşecektir. Düşünce yalnızca düşünmeye zorlandığında düşünür; bu, düşünmenin yalnızca bir dışarının ısrarıyla ortaya çıktığını söylemenin başka bir ifadesidir. ( bkz. Deleuze, Spinoza et L'Expressionism, p 109)

O halde felsefi ve sanatsal düşünme, bu imkansızlıkları düşünmek için bazı *İdeler* formüle etmek zorrunda kalacaktır. Bunu yapmakla, *yaratma* eyleminin eli vardır; bir benlik olur ve benlik olurken dünyayı değiştirir. Bizi parçalanmış *Ben*'den çözülmüş

*Ben'e* götüren olgu *İdeler*dir. Başka bir deyişle *İdeler*, diferansiyel ilişkilerden ve ilişkilerin çeşitlemelerinden oluşan çokluklar biçimindedir. (bkz. Thomas Nail, **Returning to Revolution: Deleuze, Guattari, and Zapatismo** , Edinburgh, 2012, p 115)

Son olarak, bu özgürlük anlayışı ışığında ortaya çıkan soru, şu anda imkansızlıklarımız nelerdir? Bugünkü dilimiz, yani gerçeğimiz nedir? Hangi güçlerin karşısına çıkmamız gerekiyor ve direnme kapasitemiz nedir? Belki de her şeyden önce yeni bir öznenin üretimi'ne tanıklık etmiyor ve hatta buna katılmıyoruz. Kapitalizmdeki değişimler, yeni bir *Ben*'in bir direniş merkezi olarak yavaş yavaş ortaya çıkışında beklenmedik bir karşılaşma ile karşıkarşıya kalması gerekecektir. Ne zaman bir toplumsal değişim olsa, muğlaklıklarıyla ve potansiyeliyle bir özne yeniden dönüş hareketine dahil olacaktır. Kafka'nın *Davasında* olduğu gibi, *Bay K* Avusturya Macaristan İmparatoruğunun bürokrasi makinesine bağlanır ve *olaylar dizisi*, *Bay K*'nin farklı güç dereceleri arasında geçişi, *başkası-oluşlar* olarak aktüelleşmektedir.

Her sanatçı bir dizi imkansızlığı miras alır ve bu imkansızlıkları düşünmek için *İdeler* formüle etmeye çalışır. Bu *İdeler bütünün* dışarısından düşünmek ile yaratılabilirler. *Bütünün* dışarısına çıkmak ancak ölüm ile mümkün olacaktır. Söz konusu olan bu ölüm, sürekli *başkası-oluştan* ibarettir. *Katip Bartelby* isimli romanın kahramanı bir ölü olarak yeni iş yerine gelir, Deleuze'ün anlattığı şekilde, *Mineral- oluş* biçiminde yeni iş yerinde tercih etmemeye başlar. Fakat ancak bir ölü, tercih etme şansının var olma ihtimaline inanabilir. Acaba, Bartelby'yi mineral'e dönüştüren sosyal makineye bizimde bağlanma ihtimalimiz varmıdır?

## SONUÇ

Film, yüzlerce görüntünün, eylemin ve sesin ekrandaki akışıdır. Bu tanım yeterli bir tanım olmasa da film ve ifade problemi üzerine tartışmak için güvenilir bir nokta olacaktır. Çekim esnasında tüm eylemler gerçekten kameranın önünde vuku bulmuştur. Öyleyse, bu bağlamda filmleri tarihe benzetebiliriz. Aslında, sinema salonunda, akan *şimdiki* zaman dışında, geçmiş zamanda kameranın önünde vuku bulmuş görseller ve sesler ile karşıkarşıya kalıyoruz.

Fakat, bu görseller dizisine montaj ve mise-en- scene müdahale etmiştir. Tarihi olayları veyahut romanları okuduğumuz zaman bile yazarın hayal gücü müdahil olmuştur.

Halüsinasyon ve rüya da filmlerin tanımı için olumlu bir izlenim uyandırabilir. Rüyalarımızda, gerçek hayattan tanıdık olduğumuz parçalar mantıklı veya mantıksız olarak yan yana gelmektedirler.

Deleuze'ün en önemli iddialarından birisi, bilinçli bir öznenin, filmlerin yaratımında sanıldığı kadar etkili olmamasıdır. Deleuze için filmler gerçekten de tarih ve halüsinasyonlara benzerler. Fakat, ona göre, bir olay olduklarından dolayı, görseller ve sesler dizisine bir *yaratıcı olay*ın müdahale etmesi gerekecektir. Fakat, bu *yaratıcı olay* aslında filmin dışından uygulanamaz. Filmin kendisi gündelik hayatımızın içinde bir olay dizisidir. Film *bütün* veya *tüm-ilişkilerin* çoklu parçalarından birisidir. Bu *bütün*ün kendisine Deleuze'ün tanımı ile *Oluş* diyebiliriz.

Eğer gerçekten de, filmler *oluş*la bir ise ve eğer *oluş*, Chronos'un karşıtıysa? Kronolojiyi ortadan kaldıran ya da kronolojik anlatımı zamansızlığın dalgalanan zamanının patlamasına tabi kılan nedir? Deleuze'ün cevabı *anlam* olacaktır. Fakat anlamın kendisi bile bir olay dizisidir. Deleuze için, *anlam* belli şifreler aracılığıyla iki özne arasında olup biten bir olgu değildir. Deleuze, filmlerin şifreler ile okumasını, onların dondurulmasına neden olduklarını iddia etmektedir. Bu iddia, Deleuze'ün zaman anlayışından kaynaklanmaktadır.

Görünüşe göre, sinemacıları sağduyulu zamanın biçimlerini alt üst eden insanlar olarak kabul ederseke, o zaman yalnızca sıradan öykü anlatıcılığının zamansal geleneklerini sorunsallaştırdıkları anlarda sanatsal girişimde bulunduklarını kabul etmiş oluyoruz. Eğer durum buysa, o zaman masal, yalnızca deneysel modernizmin bir biçimi olur ve onun tarihle ilişkisi yıkıcı olacaktır. Böylece, filmlerin yalnızca alışık hayatı yok ettiklerinde masal uydurabildikleri sonucuna varmış olmaktadır. Bununla birlikte, fabülasyonun bu tarz nitelendirmesi gereksiz yere kısıtlayıcı ve potansiyel olarak yanıltıcı olacaktır.

En azından kurgu filmlerde, yönetmenlerinin öyküsel akışı kesintiye uğratacak şekilde farklı olay örgüsünü sıklıkla yan yana getirerek onları iç içe geçirerek az ya da çok ölçüde modernist anlatı tekniklerini kullanırken, birincil çabaları öykü anlatmaktır. Bu öyküler, büyük ölçüde zamansal olayların tarihleriyle koordine edilebilen tek bir kronolojik zaman içinde anlatılmış olabilmektedirler. Bununla birlikte, hepsinin uydurma sanatının örnekleri olduğuna inanmamız gerekecektir. Aslında, yönetmenlerin uydurma güçlerinin büyük bir kısmı, zamansal hikayeler ile ilişki kurma yeteneklerinde kaynaklanmaktadır. Bu yetenekleri kullanmak için, bazı modern teknolojileri kullanmaktadırlar. Örneğin, montaj uydurma yeteneği için bir aracı olacaktır.

Belki de bu noktada en basit strateji, Deleuze'den ayrılmak ve onun uydurma, kendi kendine tutarlı bir kronolojik zaman içinde hikaye anlatıcılığına değer verecek şekilde değiştirmek olacaktır. Neyse ki, bu tür umutsuz önlemlere başvurmamıza gerek yok çünkü Deleuze'ün düşüncesinde bizi bu bariz çıkmazın ötesine götürebilecek unsurlar vardır.

Sinema II 'de Deleuze, klasik sinema ile modern sinemayı karşılaştırarak, iki görüntü rejimi açısından sinemayı, organik ve kristalize zaman rejimine ayırmıştır. *Anlatı*, zamanı düzenlenmiş harekete tabi kılarak sağduyu dünyasının uzam-zamansal yapılarını güçlendirirken, hikaye bu yapıları sorunsallaştırmaktadır. *Anlatı*, organik rejimin doğruyu yanlıştan ayırmasını pekiştiren araçlardan biridir. Sinemasal terimlerle, klasik sinemanın organik rejimi, ister rüya sekansı, halüsinasyonlu görüntü, çelişkili hafıza ya da ne dersiniz deyin, bir filmin sunabileceği sıradan gerçeklikten bariz bir

sapma, ne olursa olsun, eninde sonunda tek bir uzamsal-zamansal çerçeveye getirileceğini garanti edecektir. Bu rejimde, neyin doğru neyin yanlış olduğuna insan karar verebilecektir. Hikâye [recit], aksine, kristal rejimin iki temel zaman imgesinden birini temsil etmektedir: *yanlışın güçlerini* devreye sokarak hakikati sorgulayacaktır. Birinci tür, *zamanın düzenini*, yani ilişkilerin bir arada varoluşunu veya zamana içsel öğelerin eşzamanlılığını içermektedir. Zamanın düzenini kuran filmlerde, birden fazla geçmişe ait farklı görüntüler görülebilmektedir. Tek bir alanda (geçmişin sayfaları) veya görüntülerde bir arada var olan olaylar, aynı anda meydana gelen *çoklu*, çelişkili ve mevcut *olaylar* tek bir düzlemde yani *şimdiki* zamanda ötrüşmektedirler. İkinci tür zaman imgesi, tersine, öncesini ve geçmişini bir araya getiren zaman dizisiyle ilgilidir. *Sonrasını*, *şimdiki* ve *geçmiş* zamandan ayırmak yerine bir oluş içinde; anın kendisinde kalıcı bir aralık getirecektir. Bu noktada, Montaj eylemi, mekanik seçme ve yapıştırma eyleminden çıkıp, üretici bir makine haline gelecektir. Hikâye bu ikinci kategoriye aittir. Zaman dizisini açığa vuran imgelerde, imgelerin ardışıklığı, birbirinin dışındaki ayırık, ampirik anlardan, uyumlu ve sürekli dizilerden oluşan bir *önce* ve *sonra* ile ilgili değildir. Önemli olan, kronolojik olanın, zamanın okunu takip eden olaylar olarak en gevşek yorumunda, kategorik olarak şüpheli olmaması ve hikaye anlatımının, en azından belirli kisvelerde, yaratıcı bir güç olarak değerlendirilebilmesidir. *Anlam Mantiğında*, *anlamın* kendisinin bir *olay* olmasına dair sunulan önemli nedenlerden birisi paradokslardır. Ardışık zaman ve tek bir şimdide kristalize olan zaman paradoksu, sadece montaj'ın bir *olay* olması değil, aynı zamanda filmlerdeki anlamın da bir *olay* olmasının kanıtıdır. Bu, *Chronos* ve *Aion* karşıtlığının ilk bakışta görüldüğü kadar basit olmayabileceğini de düşündürür. Deleuze yalnızca *Chronos/Aion* ayrımını ilk sunumunda ( *Anlam Mantiğindeki* 23. Dizide), zamanın her iki biçimine de eşit derecede önem atf edip ve daha sonra öncelikle Stoacı düşünce sistemi içindeki ayrımın arkasındaki mantığı açıklamıştır. *Anlam Mantiğında*, *Chronos*'ta bulunabilecek karmaşıklıklara ilişkin ipuçları verilmektedir. *Chronos* basitçe *Aion*'dan farklı olarak sunulur ve tartışma neredeyse tamamen *Aion*'un özelliklerine odaklanmaktadır. *Chronos* burada yalnızca sorunsuz, sağduyulu zamanı ifade etmeye hizmet edecektir. *Durée*'nin *şimdiki* zamanına dönüşmesi ve bir sayı doğrusu üzerinde ayırık bir nokta olarak *şimdiki* zamanın kronometrik kavrayışında içkin olan

zamanın yanıltıcı uzamsallaşması, zaman analizinde *durée*'ye önemli bir rol vermektedir. Bu nedenle, *SinemaI*'in başlangıç konusunun, montajı zaman rejimlerini üretmek için bir makine olarak tanımlaması, Deleuze'ün *Anlam Mantiğ*ındaki *olay* ve *zaman* ilişkisinden kaynaklanmaktadır. *Aion* ve *Chronos*'un geniş tasvirini nitelendirmemiz, filmlere değer biçmenin, Deleuzecü bir sinema anlayışı içinde uzlaştırmanın bir yolunu bulmamızı sağlayacak olan, *Anlam Mantiğ*ındaki zaman üzerine yapılan incelikli ve kapsamlı açıklamalardan kaynaklanmıştır. Deleuze, birbirine atıfta bulunan işaretleri, alışkanlıklar veya kasılmalar olarak tanımlar, ve bu nedenle, işaretlerin *her zaman şimdiye* ait olduğunu savunmuştur. Aslında, göstergebilimi imajları önceden soyutlanmış söylemler ile geçmiş zamana haps etmektedir. Bu zaman rejimi, sadece *Aion*'a haykırı değildir, aynı zamanda *Chronos* 'a da aittir. Eğer analiz için önceden hazır bir söylem veya metodumuz var ise zorunlu olarak imgeleri canlı ve *şimdiki* zaman içinde akan olgular olarak değil de başka bir şeyin ifadesi olarak ele almış oluruz. Bunun yanlış olma nedeni, zamanın yanlış tanımından kaynaklanmaktadır. Deleuze için, *zaman* değişimin değişmez alanıdır. Değişim ise her şeyin ilişkili olduğu bir *bütün* içinde gerçekleşmektedir. Böylece, *şu film kendi içinde tutarlıdır* ifadesi, ya *bütünü* hesaba katmamak yada *bütünü* ayakta tutan, önceden var olan aşkın kurallara inamamktan, kaynaklanacaktır. Örneğin, *Tür* metodu, ilk basamakta filmleri geçmiş zamana ait tarihsel kugular olarak varsayıp ikinci basamakta ise bu filmlerin, değişmez ve değişebilen göstergelerden oluşuklarını varsaymaktadır. Örneğin, Western türünde, bazı değişmez göstergeler vardır, *çöl*, *at*, *pistol* ve *küçük kasabalar* gibi. Aynı zamanda değişebilir göstergeleri de vardır, mesela: erkek kahraman klişesi yerini kadın kahraman alabilir, Nicholas Ray'ın *Johnny Giutar* isimli filminde olduğu gibi. Başka bir aşamada, *Feminist* söylemi ile eleştiri yapan birisi, *Johnny Giutar filmi harikadır* yargısında bulunabilir. Deleuze bunların hiçbirisini inkar etmez. Fakat bu metod veyahut söylemlerin zamanın yanlış tanımı üzerine kurulduklarını iddia etmektedir.

Deleuze, yara izinin geçmişteki bir yaranın değil, şu anki yaralanmış olmanın işareti olduğunu savunmaktadır. *Anlam Mantiğ*ında, Stoacıların halefi olarak : bizi yaradan ayıran olguyu, tüm anları yaşayan *bir şimdiye* dönüştürmektedir.

Dinamik, gelip geçen *bir şimdinin* kendi içinde bir geçmiş-şimdi-gelecek birimini kapsadığı anların basit kasılmasında, *geçmiş anı* basitçe hareket eden *şimdinin* bir bileşeni haline gelecektir. Ama *gösterge* ile, ayrı bir *an* olarak *geçmiş* (kişinin yaralandığı an) *şimdinin* bir parçası haline gelecektir (geçmiş olayın şimdiki olgusu olarak yara izi). O halde yara izinin işaretinde *şimdiki* zaman iki zamanı içermektedir. İşaret, *geçmiş* bir olaydan (bizi ondan ayıran tüm anlar) uzaklığımızı ortaya koyar ve bu mesafenin üstesinden gelir (işaret, anları yaşayan *bir şimdiki* zamana dönüşür ). Ayrı bir *geçmişin* bir *şimdiki* zamana dahil edilmesinde, ilk sentezin tüm zamansal fenomenleri açıklamaktaki yetersizliği ortaya çıkmaya başlayacaktır.

Her filmde, oluşumda kışkırtıcı bir güç görevi gören bir montaj olgusu vardır. Bu olgu sürekli olarak, virtüel olanı çıkartma girişiminde bulunmaktadır. Montaj, anın içinde içkindir ve üretme potansiyelini harekete geçirmektedir. Buster Keaton’u örneğinde gördüğümüz gibi, montaj sadece, bir kurgucunun veya yönetmenin belli birkaç ide etrafında örmüş olduğu kesme ve biçme olgusu değildir. Keaton’un filmi örneğinde tüm sahneyi tek bir açıdan izliyoruz ama montaj hala iş başındadır. Filmlerde, *Anlam Mantığındaki* olay dizilerini, sonuç- olay olmaktan çıkartan ulaçların oynadığı rolünü üstlenmektedir. Böylece montaj tek başına bir *olay*dır ve sinema tarihi boyunca aktüelleşme sürecinde bulunan montaj, zamanı kristalize etmek ile uğraşmak demektir. Sinemada *yaratıcı olay* montaj’ın aktüelleşme sürecinin etrafındaki imkanlardan ibarettir. Deleuze için, bu bir *oluş* sürecidir, her film bir *başka-oluşun* aktülleşmesidir.

*Şimdinin* işaretleri, bireylerin içinde kasılan dış unsurlar olarak, geçmiş bir eylemin mevcut işaretlerini içermektedir, ama aynı zamanda kendi içinde alışkanlık haline gelen ve devam eden bir *oluş* sürecinin işaretleridir. İkinci sentezde geçmiş *anların* bir arada var olması, *şimdinin* sınırlayıcı alışkanlıklarını pekiştirir. Bu bağlamda geçmiş, farklı çağlardan gelen hayaletlerin boğucu bir sisi olarak yaşanır. Bu baskıcı atmosferde, sürdürülen hatalara ait geleneklerin tekrarı, hafızayı mitolojileştirme işlevinin kısıtlayıcı eğilimi içinde yok olan bir düzeni anma ve bu düzeni nostaljik bir şekilde gelecekteki eylemin tek meşru amacı olarak yansıtma işlevini, teşvik edecektir.

Üçüncü sentez işbirliğinden yoksun görünebilir, ancak kısıtlama burada da mümkündür. Bu nedenle, her filmde *yaratıcı süreç* ve üç zaman sentezinin bir **tarih** emeği gerektirecektir. Çünkü, montaj öznenin mudahilesinden kurtulmaya çalışmaktadır.

*Şimdiki* zamanın tarihsel görevi, ilk sentezin çok-zamanlı nitelikleri – çok sayıda kasılma ritminin uyumunu askıya almak; işaretleri alışlagelmiş göndergelerinden ayırmak ve yeni yapılandırmalarda yeniden bağlamak; ve ardışık kasılmaların kekemeliklerini güçlendirmek olacaktır. İkinci sentezin işi, Vütu  l **an**ları gerçek temsillerinden ayırmak ve böylece *geçmişin* gerçekleşmemiş yönlerini ortaya çıkarmaktır. Filmlerin planlarını *olay*lar haline getirip sonra birbirine ba  lamak olacaktır.

    nc   sentezdeki fab  lasyonun önemli görevi araştırmak, tarihsel alanın unsurlarını sorgulamak ve bunlara yanıt vermek; kullanım için belirli yarı kararlı bölgelerin seçilmesi; ve onları gerçekleştirmek için yeni ve daha iyi bir şeyin sonuçlanabileceği umuduyla eyleme geçmesidir.

Uydurmanın tarih emeğinin ayrı ayrı zihinsel veya dilsel bir eylem değil, *gerçek üzerinde bir deney* olduğunu vurgulamamız gerekecektir. *Kafka*'da Deleuze ve Guattari, Kafka'nın *Dava* gibi eserlerini makineler olarak ele alır ve bu edebi eserlerin işlevlerinden çok *anlam* taşımadıklarını savunurlar. Yargılama makinesi prize takılır ve tüm olaylar dizisi akt  lle  ir. Priz, daha geniş sosyal yapının yeni işleyen bir bileşeni olarak sosyal makineden ibarettir.

Film, her zaman yeni bağlamlarda izlenip, farklı sosyal makinelerde yeniden işlev görecektir. Filmin sosyal bir makine içindeki makine olarak bu imgesinin amacı, Sinemanın pragmatik, işlevsel doğasını ve ayrıca tüm sanatın fiziksel, biyolojik, toplumsal ve teknolojik bir dünya içindeki maddi g  m  l  l    n   vurgulamaktır. Dil de dahil olmak üzere semiyotik sistemlerin göstergeleri, insan etkileşimine nüfuz eden kurumlardan, pratiklerden ve g    ilişkilerinden, insanların inşa ettiği ve yaşadığı binalardan, ürettikleri ve yedikleri yiyeceklerden, bedenlerinin maddi varoluşundan ayrılamaz. Yeni bedenlerin üremesi veya tüm işaretleri, pratikleri, bedenleri ve güçleri dinamik, açık uçlu bir *sistemler sistemi* veya *bütün* içinde birbirine ba  layan ekolojik ilişkilerin birbirine bağlı a  ları, zamanın üçüncü sentezinin   retimleridirler. Sinemacılar

fabülasyona giriştiklerinde, *şimdiki* zamanın açmazlarını ve bunların tarihsel nedenlerini teşhis ettiklerinde, ardından yıkıcı *başka-oluşları* ve *gelecek* insanlara doğru kaçış hatlarını kışkırttıklarında, gerçek makineler üzerinde deneyler yapıyorlardır.

Bollywood sinemasından verilen örnekten yola çıkarak, filmin *anlamının* bir *olay* olduğunu anlayabiliriz. Eğer belli göstergeler belli duygular ve anlamları içerseydi, o zaman bollywood'da bu kadar farklı ve çeşitli muzikal sekansları mümkün olamazdı. Aynı zamanda filmin *anlamının*, filme ait görüntüler ve seslerden ayrı olmadığını anlayabiliriz. Böylece, film-dışı gösterenler anlam arayışı için sadece Deleuze'un anlam dairesi diye adlandırdığı çemberden kurtulmamıza yardımcı olmayacaktır. Metin dışı denilen anlam üretme referansları aslında *şimdiki* anın olay dizilerine dahil edilmek için yararlı olabilecektirler. Bir planın bir tek unsuru, örneğin bir ağaç kendisiyle beraber binlerce görüntü ve sesi çağrıştıracaktır. Öyleyse, filmin anlamı film dışına çıkacaktır. Bu bir çelişkimidir? Deleuze, zamanın aktif üçüncü sentezi, Aion'u, açıklarken, buun çelişkinin nedenini temsil'de aramıştır. Eğer örnekteki ağaç gerçek hayattaki bir ağacın temsili olarak görülür ise, o zaman çelişki ortaya çıkacaktır. Fakat, *Fark ve Tekrardan* öğrendiğimiz üzre, *temsil tekrar* olan şeyi açıklasa bile **farkı** tanımlamaktan aciz kalacaktır. Ekrandaki bir ağaç, kendisinden ibarettir ve bu **farkın** tanımıdır. Temsil'i bir prensip olarak resmiyete tanımayan Deleuze'un düşünce sistemi, aynı zamanda söz konusu ağacın *bütüne* ait olduğu fikrini savunacaktır. Fakat, ağacın *bütünün* bir parçası olmak için, bir kompozisyona girmesi gerekecektir. Farklı kompozisyonlar, eylem ile birlikte *olay-sonuç*'a dönüşecektir. Olay-sonuç ise ulaçlarla aktülleşmenin sürecine dahil olacaklardır. Bir film karesindeki aynı ağacı başka bir filme taşırsak, anlam değişecektir, Deleuze bu anlam değişmesini, tekilliklerin bir kompozisyon olduklarından kaynaklandığını savunmaktadır. Bir filmde, aynı parçalar, farklı montaj veya mise-en-scene ile farklı anlamlar üretecektir. Bu olgu, Deleuzen ekran-göz kavramıyla açıklanabilir. Perde veya ekran bir bireydir ve biz farklı süreçler içinde bu birey ile karşılaşabiliriz. Bu nedenden dolayı, her film bir *başka-oluştan* ibarettir. Bergman'nın *Utanç* adlı filminde, aynı oyuncunun yakın-planının, nasıl geçmiş ve geleceği *bir şimdi* etrafında yoğunlaştırdı konusundan, tekilliklerin bir kompozisyon olma zorunluluğu ortaya çıkabilir. Aynı zamanda, film ve insan ilişkisi zaman sentezlerinin işbirliğile

sürekli farklı *olay*lar üretebilmektedir. Fraklı olaylar dizisine dahil olmak, farklı birey olmak demektir.

Aktülleşmenin, başka değişle farklı *olay* dizileri arasında geçiş yapmanın, sonsuz olduğundan dolayı, *olay*lar bize anlam üretme imkanı sunamktadırlar. Fakat, Deleuze'ün *Anlam Mantığı* ve *Sinema I,II* isimli eserlerinden, bir film eleştiri ve yahut analiz kuramı çıkarmak pek mümkün görülmemektedir. Deleuze'cü film eleştiri yöntemi veyhaut bir film analiz kuramı devşirmek pek gerçekçi olmayacaktır. Montaj, zaman sentezleriyle işbirliği yaparken, öznenin mudahilesinden kurtulmak eğilimindedir. *Sinema I* ve *II* de bu ektülleşme sürecine dahil olabilen sinemacılar tanıtılmıştır. Fakat onların yaptıkları, ürettikleri yeni *olay*lar, genellikle orta seviye otorlar tarafından kullanılabilir. Deleuze'ün sinemaya yaklaşımıyla sürekli filmleri deneyimlemek ve yeni *başka-oluş*lara dahil olma fırsatını mümkün kılınabilir.

Film üzerine yapılan bir deneyin ilk aşaması, bir *başkası-oluş* geçmektedir. Böyle bir *başka-oluş*, zaman sentezlerinin tarihsel güçler kompleksinden doğan ve onunla birlikte gelen belirli bir duruma uygulanan bir müdahaleden ibarettir. Filmler, belirli bir kültürün olumsuzluklarını ele alır ve külfetli bir miras olarak tarihin sorunlarını, hem güç hem de direnişin bir aracı olarak film yapımını tematikleştirecektir.

## KAYNAKÇA

- A.Cooock, David. *A History of Narrative Film*. 2003. Norton Company.
- Aristotle. *Aristotle's Collected Works*. Ed. David Ross. Trans. David Ross.
- Baily, Lionel. Lacan. 2009. Oneworld Publicitions.
- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. 1967. New York.
- Bazin, Andre. *What Is Cinema*, Tran, Gray, Hugh. 1971, California University
- Bergson, Henri. *Révolution Créative*. The Modern Universal Library. Internet Archive. org .
- Bergson, Henri. *Matière et Mémoire*. Goetenberg online Archive.
- Bergson, Henri. *Time and Free Will: An essay on the Immadiate Data of Consciousness(1888)*. Online. Google.
- Blanchot, maurice. *The unavowable community*.Trans.Pierre Joris.1988.Station Hill Press.
- Blanchot, maurice. *Thomas the Obscure*.Trans. Robert Lmberton. 1995. Station Hill Press.
- Bogue, Ronald. *Deleuze on Cinema*. 2003. Routledge.
- Bowden, Sean. *The Priority of Events Deleuze's Logic of the Sense*. 2011. Edinburg University Press.
- Brook,Andrew. *Kant Self-Reference and Self- Awareness in Kant Self-Reference anf Self Awareness*, Ed. A. Brook and R. De Vidi.
- Caroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. 2020.
- Caston, Victor. *Oxford Studies in Ancient Philosophy, Volume 58*. ED. Victor Caston.2018.
- Chemama, Roland. *Dictionnaire de la Psycanalyse*. 1995. Larousse.
- Cottingham,J. *Cartesian Reflections*. 2008. Oxford University Press.
- Dehaene, Stanislas. *Consciousness and the Brain: How the Brain Codes Our Thoughts*. 2014. Penguin .
- Deleuze, Gilles. *Bergsonnism*.Trans. Hugh Tomilson and Barbara Habberjam. 1991. Urzone.

- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: Mouvement- L'Image*. 1983. Online Archive
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: Temps- L'Image*. 1986
- Deleuze, Gilles. *Desert Island and Other Text*. Trans. Michael Taomina. 2004. Semiotext.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton. 1994. Colombia University.
- Deleuze, Gilles. *Difference et Repetition*. 1968. Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles. *Empiricism and Subjectivity*. Trans. Constantin V. Boundas. 1989. Colombia University.
- Deleuze, Gilles. *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Trans. Martin Joughin. 1990. Urzone.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Trans. Daniel W. Smith. 2003. Continuum.
- Deleuze, Gilles. *Kant's Critical Philosophy*. Trans. Hugh Tomilson and Barbara Habberjam. 1983. Athlone Press.
- Deleuze, Gilles. *Logique du Sens*. 1969.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche and Philosophy*. Trans. Hugh Tomilson. 1986. Continuum.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la Philosophie*. 1962. Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles. *Proust et Signs*. Trans. Richard Howard. 2000. Athlone Press.
- Deleuze, Gilles. *Pure Immanence*. Trans. Ann Boyeman. 2001. Urzone.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza Practical Philosophy*. Trans. Robert Hurley. 1988.
- Deleuze, Gilles. *The Fold: Leibniz and Baroque*. Trans. Tom Conley. 1993. Athlone.
- Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. Trans. Constantin V. Bounds. 1990. Colombia University.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Capitalism and schizophrenia: A Thousand Plateaus*. Trans. Brian Massumi. 1987. Minnesota University.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Capitalism and Schizophrenia: Anti-Oedipus*. Trans. Robert Hurley and Mark Seem. 1983. University of Minnesota.
- Descartes, Rene. *Discourse on Method*.
- Descartes, Rene. *Meditation on First Philosophy*. Trans. John Cottingham. 1996. Cambridge University Press.

- Dumas, Alexandre. *The Count of Monte Cristo*. 2003. Penguin Classics.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form*. Trans. Jay Leyda. 1987. HBI.
- Epstein, Jean. *The Intelligence of A Machine*. 2014. Univocal Publishing.
- Fink, Bruce. *The Lacanian Subject*. 1995. Princeton University Press.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Trans. James Strachey. 1990. Norton
- Freud, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. Trans. Christopher Hitchens. Ed James Strachey. 2010. Norton.
- Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dream*. Trans. Joyce Crick. Ed. Ritchie Robertson. 1999. Oxford University Press.
- Gatens, Moria. *Collective Imaginings Spinoza Past and Present*. 1999. Routledge.
- Goodchild, Philip. *Chaos and Eternity; Gilles Deleuze and The Question of Philosophy*. April 1993. Religious Studies Department of Lancaster.
- Goodchild, Philip. *Deleuze and Guattari An Introduction to the Politics of Desire*. 1996. SAGE Publications.
- Graham, Daniel W. *Text of Early Greek Philosophy: The Complete Fragments and Selected Testimonies of the Major Presocratics*. 2012. Cambridge University Press.
- Guthrie, W.K.C. *A History of Greek Philosophy. Part III*. 1971. Cambridge University.
- Hegel, G.W. Friedrich. *Hegel's Aesthetics: Lecture on Fine Arts. I & II*. Trans. T.M. Knox. 1975. Oxford.
- Hegel, G.W. Friedrich. *Phenomenology of Spirit*. Trans Terry Pinkard. 2018. Cambridge University.
- Hegel, G.W. Friedrich. *Phenomenology of Spirit*. Trans. A.V. Miller, with Analysis of the Text by J.N Findlay. 1977. Oxford University .
- Hegel, G.W. Friedrich. *Science of Logic*. Trans. A.V. Miller, and George Allen. 2001 Blackmask Online.
- Heidmann, Dietmar. *Kant and Non-Conceptual Content*. 2013. Routledge.
- Houlgate, Stephen. *Hegel's Phenomenology of Spirit- A Reader's Guide*. 2013. Bloomsbury.

- Hyppolite, Jean. *Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit*. Trans. Samuel Cherniak, and John Heckman. 1974. Northwestern University Press.
- Hyppolite, Jean. *Studies on Marx and Hegel*. Trans. John O'Neill. 1969. Harper TorchBooks.
- Hyward, Susan. *Cinema Studies; The Key Concepts*. 1996. Routledge.
- Inwood, Michael, *A Hegel Dictionary*. 1992. Blackwell Publishing.
- Jacobson, Roman. *Language in Literature*. Ed. Stephen Rudy. 1990. Belknap Press.
- James, William. *Gilles Deleuze's Logic of Sense. A Critical Introduction and Guide*. 2008. Edinburg Univesity.
- James, Williams. *Gilles Deleuze's Difference and Repetition. A Critical Introduction and Guide*. 2003. Edinburg University.
- Joël, Dor. *Introduction a la lecture de Lacan*. 1984. Paris, Denoel.
- Kant, Emanuel. *Critique of Pure Reason*. Trans. Paul Guyer. 1998. Cambridge University Press.
- Kant, Emanuel. *Critique of the Power of Judgment*. Trans. Paul Guyer. Ed. Paul Guyer. 2002. Cambridge University Press.
- Klein, Felix. *Elementary Mathematics from an Advanced Standpoint: Geometry Felix Klein*. 2004. Dovern. Print.
- Kleinherenbrink, Arjen. *Against Continuity Gilles Deleuze's Speculative Realism*. 2019. Edinburg University press.
- Kojev, Alexandre. *Introduction to the Reading of Hegel. Lectures on th Phenomenolog of Spirit*. Assembeled by Raymond Queneau. Ed. Allan Bloom. Trans. James H. Nicholas'jr. 1969. Cornell University Press.
- Lacan, Jacques. *...or Worse, Book XIX*. Ed. A. Miller. Trans. A.R. Price. 2018. Polity Press.
- Lacan, Jacques. *Anxiety, Book X*. Ed. A. Miller. Trans. A.R. Price. 2014. Polity
- Lacan, Jacques. *Desire and its Interpretation, Book VI*. Ed. Alain Miller. Trans Bruce Fink. 2019. Polity Press .
- Lacan, Jacques. *Ecrits*. Trans. Bruce Frink. 1971. W.W.W Norton Company.
- Lacan, Jacques. *Freud's Papers on Technique, Book I*. Trans. John Forrester. 1993. Norton.

- Lacan, Jacques. *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. Book XX. Encore (1972-1973)*. Trans. Bruce Fink. 1999. Norton.
- Lacan, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis. The Semina of Jacques Lacan Book VII (1959-1960)*. Ed A. Miller. Trans. Denis Porter. 1997. Norton.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Cocepts of Psychoanalysis. The Seminar Of Jacques Lacan. Book XI*. Ed A. Miller. Trans. Alan Sheridan. 1998. Norton.
- Lacan, Jacques. *The Seminars of Jacques Lacan Book IX Indification*. Ed. Jacques- Alain Miller. Trans. Bruce Finsk. 1961-62.
- Lacan, Jacques. *Transference, Book VIII*. Ed. Alain Miler. Trans. Bruce Fink. 2015. Polity Press.
- Lacan, Jacques. *Une Reerence du Livre IX Du Seminair de Jaqcques Lcan l'indification*. Ed. Rene Fiori. 2018.
- Lacan, Jacques. *Formation of Unconsciousness: The Seminar of Jacques Lacan, Book V*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Russell Grigg. 2020. Polity Press.
- Langer, Susanne. *The Logic of Signs and Symbols, in Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. 1951. Cambridge.
- Lapidge, Michael. *A Free Will: Origins of the Notion in Ancient Thought (Volum 68)*. Ed. David Sedley. 2012. University of California Press.
- Lehman, Robert.S. *Kant: The Metaphysics of Morals*. 2013. Cambridge University.
- Leibniz, Gottfield Wilhelm. *Leibniz's Monadology: A new Translation and Guide*. Trans. Lloyd Strickland. 2014. Edinburg University.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Theodicy*. The Project Gutenberg eBook.
- Litwam, M David. *Hermetica II: The Excerpts of Stobaeus, Papyrus Fregments , And Ancient Testimonies*. 2020. Cambridge University Press.
- Long, Eugene Thomas. *Self and Others: Essays in Continential Philosophy of Religion*. 2007. Springer.
- Lorenzo, Chiesa. *Subjectivity and Otherness; A philosophical Reading of Lacan*. 2007. Massachusetts Institute Technology Press.
- Nail, Thomas. *Returning to Revolution: Deleuze, Guattari, and Zapatismo*, 2012, Edinburgh University

- Nietzsche, Friedrich. *Gay Science*. Trans. Josefine Nauckhoff. Ed. Bernard Williams. 2001. Cambridge University.
- Nietzsche, Friedrich. *Thus Spoke Zarathustra: A book for All and None*. Trans. Walter Kaufmann. 1995.
- Pearson, Keith Ansell. *Nietzsche and Modern German Philosophy*. Ed. Keith Ansell Pearson. 2002. Routledge.
- Pippin, Robert.B. *Hegel's Idealism The Satisfaction of Self- Consciousness*. 1989. Cambridge University.
- Pippin, Robert.B. *Nietzsche, Psychology and First Philosophy*.
- Pippin, Robert.B. *The Persistence of Subjectivity on the Kantian Aftermath*. Cambridge University Press.
- Plato. *The Collected Dialogues of Plato*. Ed. Edith Hamilton., and Huntington Cairns., and Lane Cooper. 2005. Princeton University Press.
- Rodowick, D.N. *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. 2010. University of Minnesota Press.
- Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*. Trans. Wladimir Baskin. 1980. Columbia University Press.
- Savignargues, Anne. *ArtMachine. Deleuze and Arts 2012*. Edinburgh University.
- Shaw, Spencer. *Film Consciousness from Phenomenology to Deleuze*. 2008. McFarland
- Siep, Ludwig. *Hegel's Phenomenology of Spirit*. Trans. Daniel, Smyth. 2014. Cambridge University Press.
- Somers-Hall, Henry. *Deleuze's Difference and Repetition*. 2013.
- Somers-Hall, Henry. *Hegel. Deleuze. A The Critique of Representation*. 2009. University of New York Press.
- Spinoza. *Ethics*. Trans. George Eliot.
- Spivak, Michael. *A Modern Approach to Classical Theorems of Advanced Calculus*. 1965 Wesley Publishing Company.
- Stern, Robert. *Routledge Philosophy Guide to Hegel and Phenomenology of Spirit*. 2002. Routledge.

- Verene, Donald Philipp. *Hegel's Recollection: A study of Image in the "Phenomenology of Spirit"*. 1985. University of New York Press
- Vertov, Dziga. *Kino-Eyes, Writings of Dziga Vertov*. Ed. Annette Michelson. Trans. Kevin O'Brien. 1984. University of California Press.
- W. Smith, Daniel. *Gilles Deleuze: Image and Text*, ed. Eugene W. Holland, Daniel W. Smith and Charles J. Stivale. 2009. Continuum.
- Wang, Youru. *The Strategic Linguistics in Daoist Zhuangzi and Chan Buddhism*. 2003. Routledge.
- Widder, Nathan. *Reflections on Time and Politics*. 2008.
- Wollen, Peter. *Readings and Writings: Semiotic Counter-strategies*. 1985. Verso.
- Zizek, Slavoj. *How to Read Lacan*. 2006. Norton. New York.
- Zizek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. 2009. Verso. London.
- Zourabichvili, Francios, *A Philosophy of Event*. Trans. Kieran Arons. Ed. Gregg, Lambert and Daniel W. Smith. 2012. Edinburgh University Press.

## TEŞEKKÜR

Bu çalışmayı Homa Azeri, Mohammad ve Neghar Molaei'ye, hafızamda bir tek görüntü bırakmadan çekip giden sinema dolu yıllara, Refik ve Barış Çabuk'a. Soyadını hiçbir zaman aklımda tutamadığım Zeynel ve Ankara- Bahçelievler caddesindeki yaşadığım arkadaşlarıma takdim ediyorum. Prof.Dr. Zuhale Özel Sağlamtimur danışman hocama; bana yol gösterip sabırlı bir arkadaş gibi yanımda olduğu için. Prof.Dr.Lale Kabadayı ve Müjde Ker Dinçer'e tüm içdenliğimle teşekkür ediyorum.

Atahan Çelik için.



## **ÖZGEÇMİŞ**

### **Doktora**

Tahran Araştırma ve Teknoloji Merkezi Üniversitesi Sanat Felsefesi ,  
2010- 2012- ( Tez Dönemi Bıraktım)

Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Kalam ABD- 2015

Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema ABD -2012-2023

### **Yüksek Lisans**

Tahran Sanat Üniversitesi, Dramatik Sanatlar, Sinema

Tez Başlığı: Postcolonialism ve Ortadoğu Sineması

Tahran Sanat Üniversitesi, Sanat Felsefesi, Yandal

Tez Başlığı: Edward Said'in Roman İnceleme metodolojisi ve Hegel'den Aldığı  
Nosyonlar

### **Üniversite**

Tebriz Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, İnşaat Bölümü

## Sinema ve Tiyatro Eğitim ve Faaliyetler

**İran Tv2, Birinci Yönetmen Asistanlığı**, Ayçiçek Oteli مهمان پذیر آفتابگردان, Çocuklar için yapılan iki sezon dizi, yönetmen ve yapımcı Mohsen Aghalar **2007**

**Birinci Yönetmen Asistanlığı**, Fidanlar جوانه ها, İran Tv2 yönetmen ve yapımcı Mohsen Aghalar, **2008**

**Üçüncü Yönetmen Yardımcısı** Gelin İçin Bir Demet Çiçek شاخه گلی برای عروس, Sinema Filmi- Romantik Komedi, **2008**

**Senaryo ve Yönetmen Danışmanı** Bir Meleğin Parmak Uçları سرانگشتان فرشته, İtalya “Günümüzde Din” Roma Film Festivali’ ne katılmış yönetmen ve yapımcı Mohsen Aghalar

## Sinema Alanında Pratik Faaliyetler

### 5 Kısa metraj film

Karikatür **2002**

Yedi Tapınak هفت معبد

Yaşamak **2007**

Acele **2008**

Tüm İhtiyarlar İyi Değiller همه پیر مرد ها خوب نیستند **2009**

### 1 Belgesel

Kökler ریشه ها (İran’da antik çağdan günümüze kadar uyuşturucunun kullanım ve taşıdığı anlam değişimleri üzerine)

- İran televizyonu için hazırlanan “Rișeha” isimli belgeselin bir bölümünü yönetip, üç bölümü için senaryo hazırlığı ve görüntü yönetmenliği
- **1 Amar Müzik Video Klip** “Madde” Grubu, Ölüler Dünyası Parçası **2014**

## **SERTİFİKALAR**

Genç Sinema Kurumu- Yönetmenlik ve Görüntü Yönetmenliği Sertifikası **2006**

### **Yabancı Dil:**

**İngilizce: IELTS 7,5**

**Fransızca: Delf B2**

**Arapça: Pek iyi**

**Farsça: Ana Dil**

**Türkçe: Eğitim Dili**

**Eski Türkçe**

**Azerice: Ana Dil**

**Latin: Reading Proficeny- Upper İntermediate**

**Attic Greek: Reading Proficeny- Upper İntermediate**

