

# Jil Delözdə Fəlsəfə və Kino Münasibəti

written by Orkhan Imanov Orxan İmanov

XX əsrin ciddi hadisələrindən biri də şübhəsiz ki, kinodur. Elmi kəşflərin sürətlənməsi, xüsusilə də texnologiyanın inkişafı, yeni kino nəzəriyyələrinin meydana gəlməsi, kameranın hərəkəti və bir çox başqa təsirlər kinonun özünəxas bir disiplin olmasına əsas verdi. Bütün bu olanlara baxmayaraq, yenə də kino fəlsəfi bir akt kimi görünmədi. Bu iki disiplinlə paralelliyi əslində tarix baxımından çox yaxın bir dövrə təsadüf edir. Bu paralelliyi ilk görən isə fransız filosof Jil Delöz (1925-1995) olmuşdur.

Kino və fəlsəfə dediyimiz zaman ağılımıza ilk olaraq bir yerə gətirilməsi mümkün olmayan, tamamilə ayrı iki disiplin gəlir. Amma Delözdən sonra kino fəlsəfi bir fəaliyyətə çevrildi. Bəs niyə Delöz kinoya fəlsəfi bir fəaliyyət kimi yanaşdı? Əgər kino bizə sadəcə imiclər təqdim edirsə və fəlsəfə bizə məfhumlar verirsə, onda nəyə görə Delöz bu iki disiplinlə paralelliyindən danışdı? Və ya nəyə görə Delöz kino haqqında *Cinema 1: The Movement Image/ Cinéma 1: L`image mouvement* və *Cinema 2: The Time Image/ Cinéma 2: L`image temps* adlı 2 cildlik kitab yazdı?

Əvvəlcə onu qeyd etmək lazımdır ki, kino fəlsəfəsi demək bir film təhlili və ya bir film haqqında şərh yazmaq demək deyil. Hətta filmin mövzusu fəlsəfi bir mövzu ola bilər, amma bu yenə o demək deyil ki, filmi təhlil etmək bir kino fəlsəfəsidir. Bir film izlədikdən sonra hamının o film haqqında bir fikri ola bilər, hətta o film haqqında çox yaxşı şərh də yazıla bilər. Amma bütün bunlar bir film izləmək, film haqqında bir fikrə sahib olmaq, film haqqında şərh yazmaq kino fəlsəfəsi ilə məşğul olmaq demək deyil. Bəs onda tam olaraq kino fəlsəfəsi nədir? Niyə kino və fəlsəfə? Kino fəlsəfəsi deyə biləcəyimiz bir disiplin ancaq Delözdən sonra ortaya çıxdı.

*Kino düşüncəni hərəkət və zaman imicləri (images) ilə əlaqələndirən fəlsəfi bir fəaliyyətdir.* Yəni kino fəlsəfəsi bir növ imicin düşüncə ilə əlaqəsinin təhlilidir. Delözün kinoya fəlsəfi fəaliyyət deməsi o deməkdir ki, kino özündə bir sənətdir, amma fəlsəfi yaradıcılığı olan bir sənət. Başqa cür ifadə etsək, kinodakı fəaliyyət fəlsəfi bir fəaliyyətdir. Çünki Delözə görə fəlsəfə məfhumlarla, kino isə imiclərlə düşüncəni hərəkətə keçirir. Amma kino eyni zamanda fəlsəfə kimi imiclərlə məfhumlar istehsal edir. Bu o deməkdir ki, Delözə görə kino fəlsəfə kimi bizə məfhumlar təqdim edir, düşüncəni fəaliyyətə keçirir və zehni aktiv bir pozisiyaya salır, bir növ düşüncəyə şəkil verir və ona görə də fəlsəfi bir fəaliyyətdir. Qısaca belə deyə bilərik ki, kinonun fəlsəfə ilə paralelliyi, kinonun fəlsəfə kimi məfhum icad edə bilməsindən irəli gəlir.

Delözə qədər kino həmişə estetikə, ya da Ferdinand de Sossür və Lakana bağlı olan semiotik və psixanalitik kino kontekstində təhlil edilmişdir. Delözdən sonra isə artıq kinonun yaradıcılığı fəlsəfi bir yaradıcılıq olaraq görüldü. Ona görə də Delöz ilk kino-filosof hesab edilir. İlk kino üzərinə düşünən və yazan bir çox ad çəkə bilərik, xüsusilə də Sovet kinematograflarından Lev Kuleşov, Sergey Eizenşteyn, Dziqa Vertov, Vsevolod Pudovkin və s. kimi adları çəkmək olar. Demək olar ki, bu kinematograflar kinonun düşüncə ilə əlaqəsini ilk kəşf edənlərdir. Təbii ki, bu əlaqə montaj (*montage*) idi. Bu adı çəkilən Sovet kinematografları arasında montajın necə olacağı haqqında çox ciddi mübahisə vardı ki, bu mübahisə eyni zamanda düşüncə ilə montajın münasibətini də müəyyən edirdi.

Kuleşov və Pudovkin kino çəkməyi kərpicləri üst-üstə yığmaq kimi görürdü, yəni onlara görə montaj çəkiliş parçalarının bir-birinin üstünə əlavə edilməsi idi. Eizenşteyn isə bunun tam tərsini deyərək, bu zəncirvari montaj anlayışına qarşı çıxır. Ona görə, montaj çəkiliş parçalarının bir-birilə toqquşdurulmasıdır. Bu isə Eizenşteynin marksist dialektikanı montajın təməli olaraq görməsindən qaynaqlanırdı. Çünki

Eyzenşteynə görə, hər sənətin təməlinə bir ziddiyyət vardır. Dolayısıyla kino montaj vasitəsilə bu ziddiyyətləri toqquşduraraq yeni məfhumlar təqdim etməkdədir. Vertovun özünəməxsus dialektikası isə insani olmayanla, yəni maşınla insanüstü dediyi göz arasındakı münasibətdədir. Bu dialektik anlayış isə kameranın bir növ arxeoloji tərifidir. Daha aydın ifadə etsək, Vertovun dialektikası kameranın mahiyyətini izah etməkdədir. Məqalənin Vertov bölümündə Vertovun kinoya yanaşması daha geniş təsvir edilmişdir. Burada sadəcə kinonun ilkin illərində kinonun düşüncə ilə əlaqəsinə dair yazanlar qısaca təsvir edildi. Əks-halda Sovet montaj nəzəriyyəsi (*Soviet montage theory*) öz-özlüyündə ayrı bir mövzudur. Burada toxunulmasının səbəbi isə kino və fəlsəfə kontekstində Delözün bu kinematograflardan, xüsusilə də Vertovdan ilhamlanmasıdır.

Yazı üç bölümdən ibarətdir. İlk bölüm kino və fəlsəfə münasibətinin özəyi haqqındadır, yəni imic və məfhum ortaqlığı təhlil olunmuşdur. İkinci bölüm (Zəhin-Kamera) Delözün subyekt və kamera arasındakı oxşarlığı və bu oxşarlığı fəlsəfi bir tonda formalaşdırmağa ilham olan Vertov haqqındadır və Vertov bu bölümə Delöz prizmasından ələ alınmışdır. Üçüncü bölümə isə qısa bir şəkildə Delözün kinonun özəyi dediyi hərəkət-imic və zaman-imic məfhumları təsvir edilmişdir. Delözün kino fəlsəfəsində xüsusilə imiclər mövzusu çox geniş olduğu üçün, bu yazıda imiclərə sadəcə qısaca toxunulmuşdur.

## **İmicdən Məfhumə**

Ən bəsit dil ilə ifadə etsək kino bir sənətdir. Kino sənətin digər növləri kimi gücünü təbiətdən alır. Yəni kino bir sənət nümunəsi olduğuna görə dolayısı ilə bir "mimesis"dir, təbiəti təqlid edir. Kino sözü yunan dilində "hərəkət" mənasına gələn "kinesis" sözündən törəmişdir. Onu digər sənət növlərindən fərqləndirən məhz bu hərəkətdir. Kino reallığın mexaniki məhsuludur. Şübhəsiz ki, kino ilkin vaxtlarında bütün sahələrdən təsirlənmişdi. Amma bu, onun orijinallığına mane olmadı. Sənətlərarası təsir onsuz da qaçınılmazdır. Məsələn, saf kino (pure cinema) nəzəriyyəsi kinonu ədəbiyyat və

teatrdan ayırmaq üçün meydana çıxmış bir anlayış idi. Çünki kino ilk ortaya çıxdığı vaxtlar bir çox mənada başqa sənətlərin nəticəsində var ola bildi. Sonra kinonun özünəxas adamları ortaya çıxdıqca, artıq kino bütün sənətlərdən özünü uzaqlaşdırmağa başlamış və saf kinoya qayıdış devizləri formalaşmışdır.

Bu nəzəriyyə Sovet rejissoru Dziqa Vertov (1896-1954) kimi ilk böyük kino nəzəriyyəçiləri və rejissorları tərəfindən yaradılmışdır. Vertovun şah əsəri kimi tanınan *Kameralı adam* (*The Man with The Movie Camera/ Человек с киноаппаратом* – 1929) filminin giriş sözləri saf kino axtarışı ilə başlayır. Saf kino Vertova görə dramatik qurğudan (*fiction*) uzaq olmalıdır, yəni teatr və ədəbiyyat təsirləri kinematografiyadan uzaqlaşdırılmalıdır. Vertova görə saf gözlə gündəlik həyatda görünməyən həyatın həqiqi üzünü heç bir müdaxilə olmadan olduğu kimi göstərilməlidir. Vertovun saf kino ilə əlaqəli şüarı belə idi: Həyat, necədirsə elə (*ЖИЗНЬ, КАК ОНА ЕСТЬ*).

Amma bu cür cəhdlər kinonun gücünü görməzdən gəlmişdi. Əksinə, çağdaş fransız filosofu Alen Badyonun +1 (Plus-one) \_kimi adlandırdığı kino, bütün sənətləri özündə ehtiva etmə gücünə sahibdir. Bu, filmin özünəməxsusluğudur. Yəni filmin müasir gücü və özünəməxsusluğu “bütün qarışıq fikirləri bir fikrə çevirə bilməsindən irəli gəlir.”

Kino dünyasında da bir çox mübahisələr olmuşdur. Bunlardan ən qızgın olanı “gerçəklik” mübahisəsidir. Eyni fəlsəfədə olduğu kimi kinoda da zahiri dünyanın, fiziki olanın, yəni gerçəkliyin təsvir edilməsi mübahisə mövzusu olmuşdu. Təbii ki, zahiri dünya ilə bağlı mübahisələr eynilə fəlsəfədəki gerçəkliklə bağlı mübahisələr kimi olmasa da onlar bir çox yerdə fəlsəfənin də diqqətini çəkmişdir. Kino tarixində ilk film olaraq bilinən Lümyer qardaşlarının çəkdiyi *Qatarın La-Syotaya gəlişi* (*The Arrival of a Train/ L'arrivée d'un train à La Ciotat* – 1895) filmi xalqa ilk dəfə nümayiş etdirildiyi zaman, salonda oturan insanlar özlərinə tərəf bir qatarın

gəldiyini görmüşdülər. Amma əslində isə qatar onu çəkən kameraya doğru hərəkət edirdi. Bu lent xalqa göstərildiyi zaman, xalq kameraya doğru hərəkət edən qatarın gəlib onları əzəcəyini zənn etmişdi. Bu gün bizə nə qədər gülməli gəlsə də, oradakı insanlar qatarın pərdədən çölə çıxaraq onları əzəcəyini düşünmüşdü. Çünki xalq pərdədə baş verən, reallaşan işığın nələr edə biləcəyindən və nə olduğundan xəbərsiz idi. Bu vizuallığın qarşısında tamaşaçıların təbii olaraq, heyrətlənərək salonu tərk etdiyi bilinir. Amma ilk film nümayişinin 1895-ci ildə olduğunu bildiyimizə görə bu cür reaksiyaların son dərəcə təbii olduğunu anlayırıq. Tamaşaçılar qatarın pərdədən çölə çıxacağından qorxduqlarına görə salonu tərk etmişdilər. Amma sonradan reallığa, yəni əslindən fərqlənməyən “surət-görüntüyə” öyrəşməyimizdən sonra filmdəki reallığın bu cür təsiri sona çatmışdır. Məhz buna görədir ki, bu gün artıq pərdədə əks etdirilən “hərəkətli işıq” salonu tərk etməyimizə səbəb olmur.

Bəs onda “kino və reallıq” dediyimiz zaman necə bir reallığı nəzərdə tuturuq? Çünki kinodakı reallıq “əşyalar və sabit şəxsiyyətlər deyil, hərəkətdir, uzaq və sorğulana biləcək hadisələr deyil, davamlı bir dəyişiklikdən əldə olunan fiziki və təqlidi ifadələrdir.” Yəni filmdə göstərilən reallıq “jestlərin və hadisələrin reallığıdır.”

Fəlsəfə və kino arasında bundan başqa bir əlaqə daha olmalıdır. Əgər sadəcə gerçəklik kimi mövzularla bağlı müzakirələrin paralelliyinə görə bu iki disiplini bir araya gətirsək, bu, əsassız olacaq. Xüsusi bir münasibət, yəni həm fəlsəfənin, həm də kinonun birlikdə edə biləcəyi bir şey olmalıdır. Məhz bu məqamda bu məsələlərlə bağlı köməyimizə çatan Delöz və onun kinoya yanaşması olacaq. Delöz ilə birlikdə kinonun artıq fəlsəfi bir akta çevrildiyini demişdik. Fəlsəfə və kino arasındakı paralelliyi həm ilk görmək baxımından, həm də kinonu düşüncəni hərəkətə gətirən bir fəaliyyət olaraq xarakterizə etməsi baxımından Delözü ilk kino-filosof hesab etmək olar. Çünki Delöz kinonu məfhum yaradan bir fəaliyyət olaraq qiymətləndirdikdə, deyildiyi

kimi: "...eyni vaxtda fəlsəfəni də kinolaşdırdı." Əvvəlcə onu qeyd etməliyik ki, XX əsrin əvvəllərində baş verən ictimai və elmi dəyişikliklər fəlsəfənin gələcəyi ilə bağlı müzakirəni də özüylə birgə gətirdi. "Fəlsəfə nədir?" ya da "Fəlsəfə nə olmalıdır?" kimi suallarla birlikdə fəlsəfənin nə olduğuna dair bir çox anlayış ortaya çıxdı. Yeni fəlsəfənin vəzifəsinin nə olduğu, nə ilə maraqlanmalı olduğu araşdırılmağa başlandı. Bu cür axtarışları özündə əks etdirən kitabların ən məşhurlarından biri də alman filosof Karl Yaspersin "*Fəlsəfə Nədir?*" adlı kitabıdır. Yaspersə görə, fəlsəfə "insanın düşünərək, öz mövcudiyətini dərk etdiyi hər yerdədir. Çünki düşünən insan doğru-yanlış, dayaz-dərin, qısa və ya uzunmüddətli bir şəkildə fəlsəfə ilə məşğul olmaqdadır." \_Yəni sadə bir dillə ifadə etsək, Yaspersə görə fəlsəfə nəsə haqqında düşünməkdir. Düşünmək də fəlsəfənin işidir. Dolayısı ilə nəsə haqqında düşünmək fəlsəfələməkdir. Delöz Feliks Qvattari ilə birlikdə yazdığı eyniadlı "*Fəlsəfə nədir?*" adlı kitabında fəlsəfəyə yeni bir anlayış gətirir. Delözə görə fəlsəfə nə bir şey üzərinə düşünmə (*reflexion*), nə platonçu mənada tamaşa (*contemplation*), nə də kommunikasiyadır (*communication*). Bəs onda fəlsəfə nədir? Sualı bir az da konkretləşdirsək, belə sual edə bilərik: "Delözə görə fəlsəfə nədir?"

Delözə görə "Fəlsəfəni nəsə haqqında düşünmək, mühakimə yürütmək üçün zəmanət kağızı kimi qəbul etmək, ona daha çox məna yükləmək, amma əslində isə içini boşaltmaq deməkdir." Yəni, əgər fəlsəfəyə "nesə haqqında düşünmək" kimi tərif versək, o zaman fəlsəfəni başqa bir şeyə çevirmiş olarıq. Bu vəziyyətdə isə Delözün dediyi kimi, bütün bunlar sadəcə fəlsəfənin içini boşaltmaqdan başqa bir şey deyil. Yəni "düşünmək" və ya "nesə haqqında düşünmək" fəlsəfənin işi deyil. Delözə görə, bir riyaziyyatçının riyaziyyatla bağlı nəyisə düşünməsi üçün fəlsəfəyə ehtiyacı yoxdur. Belə bir ehtiyacının olduğu düşüncəsi sadəcə cəfəngiyyatdır. Sonra isə Delöz fikrinə belə davam edir: "Fəlsəfə əgər nəyisə düşünməyə yarasaydı, o zaman varlıq səbəbi ortadan qalxardı. Əgər

fəlsəfə varsa, bu, özünə aid bir komponenti olduğu üçündür.” Bəs onda fəlsəfə düşünmək deyilsə, nədir? Delözə görə fəlsəfə məfhum (*concept*) yaratmaq və ya icad etməkdir. Platon “ideyaları tamaşa etmək” haqqında danışanda ilk öncə “ideya” məfhumunu yaratmışdı. Yeni məfhum verilmiş, hazır (*ready-made*) bir şey deyil; yaradılmalıdır. Filosof isə bu vəziyyətdə məfhumu icad edəndir. Delözə görə fəlsəfənin bir disiplin olmasına imkan yaradan şey məfhumlardır. Ancaq məfhumların əsasını anlaya bilməyimiz üçün “məfhum”un nə olduğunu da bilməliyik.

“Bəsit məfhum yoxdur. Hər məfhumun komponentləri var və məfhum bunların vasitəsi ilə izah olunur. Demək hər məfhumun bir şifrəsi var. Hər çoxluq (*multiplicity*) məfhum olmasa da, o, bir çoxluqdur. Tək komponentli məfhum ola bilməz; birinci məfhumun, bir fəlsəfənin “başladığı” ilk məfhumun belə bir çox komponenti var, çünki fəlsəfənin bir başlanğıcının olmasının vacibliyi mütləq deyil və əgər bir başlanğıc müəyyən ediləcəksə, buna bir nöqtəyi nəzər, ya da səbəb əlavə etmək lazımdır. Dekart, Hegel, Feyerbax eyni məfhumla işə başlamadıqları kimi eyni başlanğıc məfhumunu da istifadə etmirlər. Hər məfhum ən azından cütdür, üç komponentlidir. Eyni şəkildə bütün komponentləri özündə cəmləyən məfhum da yoxdur, yoxsa bu tamamilə bir xaos olardı. Dırnaqarası əsas məfhumlar sayılan universallar belə onları izah edən kainatı əhatə edərək (tamaşa, düşünmə, kommunikasiya) xaosdan çıxmalıydılar. Hər məfhumun, komponentlərin sayı ilə müəyyən olunmuş, nizamsız bir əhatəsi var. Buna görə də Platondan Berqsona qədər məfhumun birləşmə, kəsib çıxarma və yenidən kəsmə işi olduğu düşüncəsiylə qarşılaşırıq. Komponentlərini tamamladığı üçün məfhum bir bütündür, amma parçalanmış bir bütündür. Yalnız və yalnız bu şərtlərlə məfhum dayanmadan onu müşahidə edən, onu bir daha özünə çəkmək üçün dayanmadan ona yapışan zehnin xaosundan çıxıb bilər.”

Delöz bu izahı ilə bizə prinsipial olaraq heç bir məfhumun bəsit olmadığını deyir. Məsələn, *Cogito* məfhumunun üç komponenti var; şübhələnmək, düşünmək, olmaq. Bu üç sözün

vasitəsilə *cogito* məfhumu meydana gəlir. Bu məfhumun daha geniş izahı belədir: "...düşünürəm, demək, mövcudam, ya da daha ümumi bir şəkildə ifadə etsək: şübhələnən insan olan mən, düşünürəm, mövcudam, mən düşünən bir varlığam..."

Heç bir məfhum bəsit deyilsə və bu məfhumlar zehnin kaosundan çıxırsa ən bəsit ifadə ilə ilk öncə onlar icad edilməlidir. Çünki bizdən ayrı bir məfhumlar çoxluğu var olmadığı üçün biz onları ordan çəkib çıxara bilmirik. Məfhumların komponentləri isə təcrübə ilə əldə edilir, bu təcrübədən yola çıxan şəxs bir problemə yönəlir və o komponentləri zehin müstəvisində birləşdirərək bir məfhumu icad edir, adlandırır və dolayısıyla Delözə görə o şəxs artıq filosofdu, çünki məfhum icad etmişdir. Ona görə də Delöz yuxarıda məfhumun ancaq zehnin kaosundan çıxma biləcəyini, zehnin isə bir fabrika kimi işlədiyinə işarə edir və zehin bir növ məfhum istehsal edir. Delözün burada fəlsəfəyə yenidən qatdığı şey praktikanın heç bir halda nəzəriyyədən ayrı düşmə bilməyəcəyidir. Delözün Qvattari ilə fəlsəfəyə gətirdiyi bu tərif, fəlsəfəni yenidən kabinetdən aqoraya (meydana, küçəyə) çıxartdı. Qısacası, bu anlayışa görə fəlsəfə həyatın hər yerindədir; siyasətdə, sənətdə, elmdə, işdə, bazarda, küçədə və. s. Çünki subyekt təsir və əks-təsirlərlə (*interaction*) formalaşdığı üçün, başqa cür ifadə etsək, subyekt özü qurucu deyil, qurulan olduğu üçün məcburdur ki, "yaratmaq" prosesinə daxil olsun və bu iştirak ilə aktivləşsin. Çünki Delözə görə, düşüncə təbiəti etibarilə yaratmağı arzulayır və düşüncə bunu üç ifadə forması ilə gerçəkləşdirir; bu üç ifadə forması fəlsəfə, elm və sənətdir. Nəticə olaraq, Delöz fəlsəfənin məfhumlarla, elmin funksiyalarla (*function*) və sənətin isə duyğularla (*sensation*) üzə çıxdığını deyirdi.

Delözə görə, fəlsəfənin işinin artıq məfhum icad etmək və məfhumların da mürəkkəb olduğunu bilirik. Kino isə imiclərlə, obrazlarla var olur. Yəni kino bizə imiclər təqdim edir. Amma bu, kinonun bizə fəlsəfi bir akt/kəşf kimi görünməsi üçün kifayət deyil. Bəs o zaman Delöz niyə kinonu fəlsəfi bir fəaliyyət olaraq gördü?



Çünkü kino özlüyündə məfhumuz olub, məfhum yaradan bir fəaliyyətdir. Burdakı məfhum fəlsəfədəki məfhumla eyni deyil. Yəni kino yaratdığı atmosfer və obrazlarla “düşüncəni hərəkətə keçirdən” bir fəaliyyətdir. Daha aydın bir dillə ifadə etsək, Delözə görə, kino yaradıcı bir fəaliyyətdir. Bu necə olur? Delöz deyir ki, “Bir rejissor kino çəkərkən nə etməkdədir? Buradakı yaradıcılıq nədir?” Cavab olaraq isə bildirir ki, “kimsə hərəkət və zaman blokları (*blocs of movement/duration*) yaradırsa, o artıq kino çəkməkdədir.” Buna misal olaraq, həm kinoda, həm fəlsəfədə hərəkət və zaman məfhumları var. Sadəcə iki disiplin arasındakı hərəkət və zaman anlayışlarının ifadə tərzləri fərqlidir. Fəlsəfə bunu abstrakt bir şəkildə ifadə edərsə, kino bunu konkretləşdirərək edir. Bunu bir qədər aydınlaşdırmaq üçün belə də deyə bilərik: “Kino düşüncəni hərəkət və zaman imicləri ilə konseptual bir formaya salan insani bir aktdır.” Məhz fəlsəfə və kinonun labüd ortaqlığı və ya paralel bir şəkildə irəliləməsi buradan yaranır. Buna görə də, fəlsəfə kimi məfhumlar istehsal etdiyinə görə Delöz kinonu fəlsəfi bir fəaliyyət kimi ələ aldı.

Delözçü baxışla kino tarixinə nəzər salsaq, imic və məfhum ortaqlığını ilk kino nəzəriyyəçilərindən olan Lev Kuleşovun təcrübələrində görmək mümkündür. Kuleşovun Sovet aktyoru olan İvan İliç Mozjuxin ilə birgə etdiyi təcrübələr ayrı və sərbəst üç çəkilişdən ibarətdir. Bu çəkilişlər montaj vasitəsilə bir yerə gətirilir. Montajla birləşdirilən zidd imiclər özlüyündə bəsitdirlər, yəni tək komponentlidirlər, montajla birlikdə olduqda isə yeni bir məna kəsb edir, çünki başqa imiclə toqquşdurulur və ya ard-arda düzülür. Və bu məna səviyyəsi Delözün məfhumuna verdiyi tərif kimi mürəkkəbdir.

Kuleşov effekti (Kuleshov effect) kimi də tanınan bu təcrübə sabit üz ifadəsinə əlavə olunmuş fərqli görüntülərdən yaranan bir təcrübədir. Təcrübədə bir insanın yaxın plandan üzü görünür. Sonrakı səhnədə masanın üzərindəki şorba kasası göstərilir. İkinci çəkilişdə yenə eyni adamın üzü və baxışı göstəriləcək, sonra isə ölü bir qadının yatdığı tabut göstəriləcək; üçüncü çəkilişdə isə yenə eyni adamın üzü və

baxışı, sonra isə oyuncaq ayı ilə oynayan bir qız obrazı əlavə olunmuşdu. Sonunda əldə olunan nəticə çox fərqli idi. Dəyişməz üz ifadəsinin (birinci imic) yanına əlavə olunan imiclər, yeni bir məna yaratmışdı. Üz və şorbanın birləşməsi, yəni iki təsvirin yan-yanı gətirilməsi bizi “ac adam” məfhumuna gətirib çıxartdı. Kino artıq sadəcə imic deyil, həm də düşüncə üstündə ani bir təsirə sahibdir. \_Bu həmçinin kinonun imicdən məfhumu keçidinin başlanğıcı idi.

### **Zehin və Kamera (Delöz-Vertov)**

Vertov özünə kino-göz (кино-глаз) deyə müraciət edirdi. \_Bu ifadəylə kameranı, yəni kino-gözü artıq öz rəmzinə çevirmişdi. Kamera (kino-göz) Vertov ilə artıq “müstəqil bir orqan, daha doğrusu bədənsiz bir orqan oldu.” “Nəyəsə göz atmaq” ifadəsindən yola çıxan Slavoy Jijek bu ifadəylə bağlı belə deyir: “gözü yuvasından çıxarıb bir şeyin üzərinə atdığınızı fərz edin.” Vertov kamera ilə məhz bunu etdi. Jijek fikrinə belə davam edir: “inqilabçı bir kino bunu etməlidir: Kameranı natamam bir nəsne, əsasından qopardılmış və sərbəst şəkildə ətrafa atılmış bir göz olaraq istifadə etmək.” Və Jijek Vertovu kino dünyasında inqilabçıya çevirən şeyin məhz bu şey olduğunu düşünür. Daha açıq ifadə etsək, Vertov kino-göz manifesti ilə insan gözüne, yəni görmə duyğusuna meydan oxudu. İnsan gözüne qarşı mexaniki gözü ön plana çıxartdı. Bu isə sözün əsl mənasında kameranın kəşfi idi.

Materialist və konstruktivist bir rejissor və kino nəzəriyyəçisi olan Vertova görə metafizika əhəmiyyətsiz bir şey idi. Və buna görə əgər uzaqgörmə bacarığı adlı bir şey mövcuddursa, bu ancaq insani və ya mexaniki ola bilərdi ki, Vertov mexaniki olanı ön plana çıxartdı. Çünki insanın görmə duyğusu qüsurlu olduğu üçün Vertov bu bacarığı qüsursuz olana, yəni kameraya aid edirdi. Vertovun kino tarixində ən böyük uğuru kimi tanınan *Kameralı Adam* filmində bu açıq-aydın müşahidə edilir. Vertovun öz sözləriylə desək, “gözlərimizin quruluşunu təkmilləşdirə bilmərik, amma kameranı tamamilə qüsursuz hala gətirə bilərik.”

Vertova görə kino bizə sənət perspektivindən daha çox elmi bir perspektiv qazandırır. Buna görə də hadisələrin obyektivliyini bizə göstərə biləcək şeyin kamera olduğuna inandırırıldı. Vertova görə, obyektivlik “məsafəsiz və hüdudsuz görmək” mənasına gəlirdi. Daha əvvəl qeyd olunduğu kimi, bu “qüsursuz görməni” reallaşdıracaq olan mexaniki gözdür. Buna görə də Vertov üçün kino “dünyanın hissi müstəvidə araşdırılması idi.”

Sovet kinematografiyasının ən önəmli üsürlərindən biri də dialektika idi. Amma Vertovun dialektika anlayışı digərlərindən (Kuleşov, Eyzenşteyn, Pudovkin) fərqlənirdi. Vertov dialektikasını digər Sovet kinematograflarından fərqləndirən şey və həmçinin Delözün Vertov dialektikasının əsası dediyi şey “insani olmayan bir maddə ilə, insanüstü göz arasındakı münasibəti...” formalaşdırmasında idi. Bu dialektika həmçinin kameranın tərifı idi. Hətta belə deyə bilərik ki, Vertovun kameraya yanaşması Julyen Ofre de Lametrinin “maşın insan” (machine man) məfhumunun kinematografikləşmiş halı idi. Bundan əlavə, Vertovun “aralıklar nəzəriyyəsi” kino və fəlsəfə arasındakı münasibətə daha çox istiqamət verdi. Bu nəzəriyyə Vertovun kinematografiyada etdiyi ən böyük inqilab idi. Vertov bu nəzəriyyəni belə tərif edirdi: “Aralar (bir hərəkətin digər hərəkətə keçidi) hərəkət sənətinin tərkibi elementləridir və şübhəsiz ki, hərəkətin özü deyil. Hərəkəti kinetik həll yoluna aparan məhz aralardır.” Delöz isə bu məsələylə bağlı belə bir izah verir: “Vertov kinematografiyasında hərəkətin aralığı qavrayışdır, göz atmaqdır, gözdür. Sadəcə bu göz həddindən artıq hərəkətsiz olan insan gözü deyil, kameranın gözüdür, yəni maddənin içində bir gözdür, maddənin içində olduğu halı ilə bir hərəkətin başladığı nöqtədən reaksiyanın olduğu nöqtəyə qədər genişlənən, bunlar arasındakı aralığı dolduran, kainatı başdan-başa qət edən və aralıkları ölçüsündə nəbz kimi döyünən bir qavrayışdır.”

Burada Delözün “qavrayış” adlandırdığı şey, hərəkət-imicinin üç növündən biri olan “qavrayış-imicləri”dir (*perception-images*). İlk bölmədə qeyd edilən kino və fəlsəfə arasındakı münasibət

imic-məfhum ortaqlığı idi ki, Delöz, kinonu imicdən məfhumə gətirdi. Amma bundan başqa Delözün kinoya yanaşma səbəblərindən biri də elə imiclərin özü idi.

Delözə görə “şey” və “şeyin imici” deyə bir ayrım yoxdu. Görünən hər şey imicdir, imic isə hərəkətdir. Bu o demək deyil ki, imic hərəkətə tabedir və ya hərəkətdən ayrı bir varlığa sahibdir, tam tərsinə imic və hərəkət eyni şeydir, “İmic=Hərəkət”. Belə ki, imic hərəkət olduğu üçün, hərəkət isə maddəyə xas olduğu üçün, imic həmçinin də maddədir. Dolayısıyla kainat davamlı olaraq hərəkət-imiclərdən (movement-images) formalaşır və subyektin ətrafı davamlı imiclərlə doludur.

Subyekt özü də bir imic olduğuna görə və subyektin formalaşması başqa imiclərlə təsir və əks-təsir içində olması ilə baş verir. Beləliklə, ətrafı imiclərlə dolu olan, özü də bir imic olan subyekt, özündən xaricdəki imici qavradığı zaman seçmək mərhələsinə keçir. Məhz Delöz buna “qavrayış-imici” deyir. Subyektin seçimləriylə yaranan qavrayış isə hər zaman natamamdır. Çünki subyekt davamlı olaraq imiclər kainatından sadəcə bəlli sayda imici çəkib çıxara bilir. Məhz buna görədir ki, subyektin qavrayışı ilə, yəni təbii qavrayış vasitəsi ilə davamlı imiclər kainatı tam şəkildə dərk edilə bilməz. Buna görə də Delöz eynən Vertov kimi tam qavrayışı reallaşdıracaq şeyin və yeganə “kinematoqrafik şüurun” kamera olduğunu deyir.

Delözün bu fikri kinematoqrafik qavrayış və şüuru yan-yana gətirir. Yəni Delözə görə, kinematoqrafik qavrayışın iş prinsipi zehinlə eynidir. Subyekt imicləri necə seçirsə, kamera da çəkiliş zamanı eynisini edir. Məhz buna görədir ki, Delöz “aralıklar nəzəriyyəsi”ndən yola çıxaraq Vertovu insan beyninin necə işlədiyini bəlkə də indiyədək ən yaxşı dərk edən biri kimi qiymətləndirir.

Ümumiləşdirsək, belə deyə bilərik ki, Vertov və Delözün prizmasından davamlılığını qavrayan şey sadəcə kameradır. İmicləri isə bir müstəvidə yaradan (mənalandıran) montajdır (montage). Montaj isə Delözün də dediyi kimi həm filmin

əvvəlində, həm çəkilişində, həm də sonrasında var. Bu üç səviyyə isə Vertov kinematografiyasının əsas faktorlarıdır. Vertova görə kamera subyektiv deyil, sadəcə subyektiv kimi görünür. Subyektiv olmamasının səbəbi isə Vertova görə kameranın insan zehninə bənzəməsi deyil, onun üstünə çıxma bilməsidir. Dolayısı ilə Vertova görə, kamera, bizim qavrayış sahəmizi geridə qoya bildiyi üçün obyektiv ola bilməkdədir.

## **Hərəkət və Zaman İmicləri**

Delözə görə, kino iki əsas anlayış vasitəsilə düşüncəni hərəkətə gətirir. Biri hərəkət-imic, digəri isə zaman-imicdir. İmicləri isə klassik və müasir kinonun əsaslarını yaratması baxımından iki hissəyə ayırır. İtalyan neorealizminə qədər olan klassik kinonun əsasını hərəkət-imic, müasir kinonun əsasını isə zaman-imic yaradır. Lakin Delözün bu bölgüsü bir çox yerdə tənqid olunmuşdur. Çağdaş fransız filosofu Jak Ransier Delözün imiclər üzərindən kino tarixini iki yerə ayırmasına qarşı çıxaraq deyir: "Hərəkət-imic və zaman-imic kinonun iki dövrünə qarşılıq gələn iki zidd imic deyil, ümumilikdə imic üzərinə fərqli iki baxışdır." Ransier bu iki imic arasında bir ziddiyyət görmür və əksinə bu iki imicin münasibətini sonsuz bir spirala oxşadır. Delözün kino tarixini radikal bir şəkildə iki imic üzərindən ayırması, Delözün kino fəlsəfəsində ən çox mübahisə edilən mövzulardan biridir. Hərəkət-imicə tabe olan kino şəkillərin yan-yana düzülməsindən, montajlanmasından formalaşırdı. Beləliklə, Delözün kino fəlsəfəsinə qatdığı ilk anlayış hərəkət-imic olur.

Hərəkət-imici ilkin kino illərindəki hərəkət, sürətli kəsmələr, montaj, həmçinin zamanın hərəkətə bağlı olduğu Aristotelçi (Qədim Yunan fəlsəfəsində zaman anlayışı) anlayış ortaya çıxartmışdı. Aristotelçi zaman anlayışında zaman hərəkətin bir miqdarıdır, hərəkətə tabedir, hərəkət nəticəsində var olmaqdadır. Hər bir nəsənin dəyişməsi və hərəkəti ya o nəsənin içindədir, ya da dəyişən-hərəkət edən nəsənin olduğu yerdədir. Zamanın keçməsi (dəyişmə) nəsənin

hərəkətinə görə müəyyən edilir. Zaman bu mənada hərəkət deyil, hərəkətin kəmiyyətini müəyyən edəndir. Qısacası, Aristotela görə hərəkətin olmadığı yerdə zamandan danışa bilmərik. Hərəkət-imicin hakim olduğu kinolar bu köhnə anlayışın bir növ məhsullarıdır. Delözə görə, klassik kinoda axışı, davamlılığı, səbəb-nəticəni yaradan şey montajdır. Çünki o illər üçün kino demək montaj demək idi. Montaj isə həm hərəkəti, həm də kinodakı axışı yaradırdı. Montajla birlikdə kadrlar ya birləşdirilir, ya da bir-birilə toqquşdurularaq saxta hərəkətlər (*movements of false*) və məna yaradırdı. Bunun ən yaxşı nümunələrindən birini Sovet kinematografı Eyzənşteynin "Potyomkin Zirehli Gəmisi" (*Battleship Potemkin/Броненосец Потёмкин-1925*) filmində görmək olar. Eyzənşteyn montajla o filmdə yatan, oyanan və kükrəyən vəziyyətdə göstərilən hərəkətsiz üç şir heykəlini arxa-arkaya göstərməklə saxta hərəkət yaratmışdı. Demək ki, montaj ortaya hərəkət və axış çıxardır, bu hərəkət və axış isə bizə kino haqqında bir fikir verir. Bu səbəblə də Delözdən əvvəl kinoya olan yanaşmalarda semiotiklər kinonun özünü bir dil, montajı isə bir "dil forması" olaraq ələ alırdılar.

Əvvəl onu qeyd edək ki, Delözə görə beyin bir ekrandır. Bu o deməkdir ki, kinoya dair hər şey gündəlik olaraq həyatımızda baş verən hadisələrdir. Kamera imicləri seçir, onları sistematik bir şəkildə ekranda bizə göstərir, subyektin isə beynindəki imic axışı və ya davamlı imiclər axışında imiclərlə iç-içəliyi həm digər imiclərə təsir edir, həm də özü təsirlənir. Bu təsir və əks-təsirlər isə subyektin imic qavrayışına, seçiminə təsir edir. Delöz təsadüfi mərkəz olan subyektlə bir yerdə olduğu zaman məna qazanan hərəkət-imicin üç növündən bəhs edir. Əgər üç imicdən, yəni qavrayış (*perception*), fəaliyyət (*action*) və təsirlənmə (*affection*) imiclərindən danışırıqsa, bu o deməkdir ki, hərəkət-imiclər subyektin qavrayışının təsiri altındadır. Amma bu qavrayış imicləri olduğu kimi deyil, natamam qavrayır. Nəticədə isə hərəkət-imiclər subyektin qavrayışı altında dərk edilərək reallıq qazanır. Subyekt özü də bir imic olduğuna görə

subyekti yaradan da hərəkət-imiclərdir. Beləliklə, Delöz bizim hər birimizin, bu üç imicin yaratdığı bir mexanizmdən, yəni qavrayış-imic (*perception-images*), fəaliyyət-imic (*action-images*) və təsirlənmə-imicinin (*affection-images*) birləşməsindən başqa bir şey olmadığını deyir.

Subyektin imiclər kainatından dərk etdiyi ilk şey qavrayış-imicidir. Delöz bunu subyektivliyin ilk maddi tərəfi adlandırır. Subyekt bunu qavrayış vasitəsilə reallaşdırır, həmçinin subyekt nələrisə qavrayarkən bunu onlar arasında seçim etməklə gerçəkləşdirir. Yəni subyekt şeyləri/imicləri ehtiyaclara uyğun olaraq seçir. Dolayısı ilə "varlıqlar və varlıqların qavranılması qavrayışlardır (prehension); amma varlıqlar bir bütün olaraq obyektiv qavrayışdılsa, varlıqların duyulması natamam, birtərəfli, subyektiv qavrayışlardır."

Əslində təbii qavrayış bizi burada yeni bir problemlə üz-üzə gətirir. Çünki subyekt qavrama vasitəsiylə davamlı imiclər kainatını olduğu kimi dərk edə bilmir. Bizə məhz bu nöqtədə bu problemi aradan qaldırmağımıza kino köməklik edəcək. Çünki filmin qavranılma şəkli təbii və subyektiv deyildir. Səbəbini isə Delöz belə izah edir: "Bunun səbəbi mərkəzlərinin hərəkətliliyi, çərçivələrinin dəyişkənliyi onu hər zaman yenidən mərkəzsiz və çərçivəsizləşdirilmiş ucsuz-bucaqsız sahələr qurmağa aparmasıdır. Bu halda film hərəkət-imicin birinci rejiminə, universal varianta, ümumi obyektiv və yayılmış qavrayışa daxil olmağa meyil göstərir."

Delöz qavrayış-imicdən bəhs edərkən əslində bir yandan da fəaliyyət-imicə keçid edildiyini göstərir. Çünki subyekt nəyisə seçdiyi zaman digərlərini kənarında buraxır. Qavrayışdan sonra subyekt aradakı məsafədə digər şeylərlə də qarşılıqlı əlaqəyə girir. Və bu zaman gecikmiş reaksiya meydana çıxır. Delöz isə bu gecikmiş reaksiyanı fəaliyyət-imici adlandırır. Yəni subyektin nəyisə dərk etməsi və varlıqların subyekt üzərindəki təsirini mümkünə çevirən fəaliyyət-imicidir. Bu imic növü isə subyektivliyin ikinci maddi tərəfidir. Hərəkət-

imicin üçüncü çevrilməsi olan təsirlənmə-imici isə subyekt və predmetin rastlaşması nəticəsində, ya da subyektin özünü dərk etməsi ilə ortaya çıxır. Delözün subyektini formalaşdıran imiclər dediyi hərəkət-imicin üç növü klassik kinonun təməli sayılır. Bu isə Delözün kino fəlsəfəsinin sistemətik bir şəkildə bütün fəlsəfəsinin izlərini daşdığıını göstərir.

Delözün bu üç imicindən, yeni hərəkət-imic növlərinin kino ilə əlaqəsindən belə bir nəticə çıxır: Daha əvvəl də haqqında bəhs etdiyimiz kimi, bu imiclər hərəkətlə mövcuddurlar, lakin hərəkətdən asılı deyillər. Bu o deməkdir ki, hərəkətsiz imic yoxdur. Çünki yuxarıda da qeyd olunduğu kimi: İmic=hərəkət. İmic zehnin bir keyfiyyəti, hərəkət isə zahiri dünyanın kəmiyyətidir. Bir-birinə zidd görünən bu iki şeyin, yeni ideal (zehni-virtual) olanla maddi olanın heç bir böhrana girmədən bir yerdə olmalarını bizə göstərən kinodur. Kinonun bu ehtimalı eyni zamanda müasir dünyada "metafizik dualizmi" geridə qoyması üçün mühüm bir hadisədir. Yəni, ruh-bədən dualizminin yeni həllidir. Hərəkət-imicin üç növünü hərəkətdən ayıraraq imiclərin hərəkətlə əlaqəsini ümumiləşdirsək, qavrayış-imici hərəkəti cisimlərə, fəaliyyət-imici əməllərə, təsirlənmə-imici isə ifadəyə, daha dəqiq desək, üzə əks etdirməkdədir. Delözə görə bu imiclər həmçinin montajın əsasını yaradır. Delöz montajı belə izah edir: "Bir film heç vaxt sadəcə tək bir imiclə çəkilə bilməz. Çünki bu üç cür imicin kombinasiyasına montaj deyirik. Montaj (bir tərəfdən) bir hərəkət-imic mexanizmidir, belə olan halda qavrayış-imiclərin, duyğulanma-imiclərin və hərəkət-imiclərinin öz aralarında nizamlanmasıdır (...) Uzaq plan, xüsusilə bir qavrayış-imici yaratdığı halda, orta plan hərəkət-imic, yaxın plan da duyğulanma-imici yaradır."

Kinonun əsasını yaradan digər ikinci bir imic, xüsusilə Delözçü prizmadan müasir filmi başladan imic kimi təqdim olunan "zaman-imicdir." Delözə görə zaman-imicin kinoya daxil olması, dolayısıyla post-klassik/müasir film, ikinci dünya müharibəsindən sonra Roberto Rosselinin "Müharibə Trilogiyası"nın ilk filmi olan *Roma, Açıq Şəhər* (*Rome, Open*



*City/Roma, Città Aperta* – 1945) filmi ilə başlamışdır. Beləliklə, Delözün kino fəlsəfəsinə qatdığı ikinci təməl məfhum zaman-imicdir. Neorealizmlə başlayan müasir kinolarda artıq zaman anlayışı, zamana yanaşma köklü surətdə dəyişmişdir. Delözə görə kinodakı zaman anlayışının xarakteristikasını göstərən şey, zaman anlayışının Aristoteldən-Kanta doğru dəyişməsidir. Aristotelə görə zaman hərəkətə tabe idi, hərəkətin miqdarı olaraq bilinirdi. Kantla birlikdə isə zaman anlayışı tərsinə çevrildi. Artıq zaman hərəkətə yox, hərəkət zamana tabe idi. Yəni Kanta görə zamanın “a priori” olması məcburidir. Əgər zaman “a priori” deyil, təcrübəyə əsaslanmış olsa idi, nə eyni zamanda olmaq, nə də zamanın ardıcılığı qavrayışda mümkün ola bilərdi. Ona görə də Kant zamanın empirik bir qavram olmadığını deyirdi. Berqson isə Kantın zaman anlayışını “daxili forma” olaraq açıqladı. Bu o deməkdir ki, Berqsona görə, Kantçı zaman anlayışı subyektivdir. Berqson zaman yerinə *müddət* məfhumunu işlədir. Berqsona görə iki müddət anlayışı var. Birinci müddət anlayışı Kantın “a priori” dediyi zamandır və Berqsona görə subyektin çölə yönəlməsi ilə daxili səbəb-nəticə zənciri bizə bu zamanı təqdim edir və bu, Berqsonun birinci zaman anlayışıdır. Amma bir də bizə bağlı olmayan, subyektiv olmayan zaman anlayışı var ki, Delözün kinoya yanaşmasındakı zaman anlayışı məhz Berqsoncu bu zaman anlayışıdır. Delözə görə məhz kino bizə subyektiv olmayan zamandan fraqmentlər təqdim edə bilər, çünki tam qavrayışı gerçəkləşdirən kameradır.

Kino zaman-imiclə keçmiş, hər hansısa bir xatirəni indiki zaman kimi təqdim edə bilər, burada kinoda baş verən şey isə aktual olanla virtual olanın bir yerdə olmasıdır. Delözün aktual-virtual bölgüsü yenə Berqsondan aldığı məfhumlardır ki, virtual (hal-hazırda öz gerçəkliyini itirən şey) keçmiş, aktual (hal-hazırda gerçəkliyi olan şey) isə indiki zamanı təmsil edir, bu iki şeyi isə bir yerdə saxlayan yaddaşdır. Bu o deməkdir ki, ümumilikdə yaddaş, nəyisə xatırlama o an etibarlı ilə virtualdır (zehni) çünki, olub-bitmişdir, hal-hazırda gerçək deyildir. Amma Delözə görə, bu gerçəkliyin bir

ölçüsüdür. Delöz ruh/zehin və bədənə böhrana girmədən bir yerdə olmasının kino ilə mümkün olacağını deyir. İmici zehni bir məhsul, hərəkəti isə maddəyə xas olaraq dəyərləndirir və nəticə olaraq, imic (zehin) və hərəkəti (bədən) böhrana girmədən bir yerdə tuta biləcək şeyin kino olduğu düşünür. Burada artıq yavaş-yavaş kinonun mahiyyəti demək olar ki ortaya çıxır. Kino həm hərəkət-imic, həm də zaman-imic ilə zehni olanla maddi olanı bir pərdədə birləşdirir.

Zaman-imicdə Delözün nəzərdə tutduğu zaman məfhumu eyni anda keçmiş də özündə qoruyur. Ona görə də zaman-imicin mümkün iki görünüşü vardır, biri keçmişdir, biri isə indiki zamandır. Həmçinin deyə bilərik ki, “zaman-imic bizi həyatın mövcudluğu və dinamikliyi ilə üzləşməyə vadar edən zamanın özünün bir təqdimatıdır.” Hərəkət-imicə bağlı olan film bizə bilavasitə bir zaman-imici göstərirdi, zaman-imicinin kinoda kəşfindən sonra artıq vasitəsiz bir zaman-imic anlayışı kinematografiyaya daxil oldu. Beləliklə, zaman-imiclə birlikdə artıq kino qavrayışı hərəkətlə deyil, düşüncə ilə əlaqələndirir.

Delöz dəyişikliyin, hərəkətin məkanla deyil, həqiqi zamanla, Berqsonun da dediyi kimi, *müddətlə* əlaqəsində özünü göstərdiyini düşünür. Kino Delöz üçün bizə bu *müddəti* vasitəsiz göstərə biləcək bir disiplindir. Necə ki Delöz rejissorların hərəkət-zaman blokları yaradaraq kino çəkdiyini deyirdi. Delöz bunu deyərkən əslində kino və fəlsəfə arasındakı əlaqənin dərinliyini göstərirdi. Belə ki, avstraliyalı kulturoloq Kler Kolbruk “Delözün kino kitabları zaman fəlsəfəsini izah edir” deyərkən zaman məfhumunun yeni qavrayış şəklindən bəhs edirdi. Delöz prizmasından artıq fəlsəfənin qədim mövzuları olan hərəkət və zaman bu gün kinonun ayrılmaz halına çevrilmişdir.

## **Nəticə**

Jil Delöz və Feliks Qvattarinin birlikdə yazdığı son əsərlərdən olan “Fəlsəfə Nədir?” kitabının nəticə bölümü bu

cümlə ilə başlayır: "İstədiyimiz yeganə şey özümüzü xaosdan qorumaq üçün kiçik bir nizamdır." Subyekt bu xaos içində bir düşüncə tərzini formalaşdırır və bu düşüncə tərzini subyektlə təmin edən fəlsəfə, elm və sənətdir. Fəlsəfə məfhumlarla, elm funksiyalarla, sənət isə duyğularla bizə perspektiv qazandırır. Bu üç disiplin arasında isə bir iyerarxiya yoxdur. Bu üç disiplinin xaosa qarşı müqavimətindəki ortağ xüsusiyyəti "yaratmaq"dır. Hər biri ayrı-ayrılıqda bir yaradıcılığa sahibdir. Delözə görə düşüncəni hərəkətə keçirdən qüvvə düşüncənin "həqiqət arzusu" deyil, düşüncənin təbiətindəki "yaratmaq arzusu"dur. Bu mənada Delözün fəlsəfəyə yanaşması özündə bir sənət fəlsəfəsidir. Kinonun yaradıcılığı isə Delözə görə, fəlsəfi bir yaradıcılıqdır.

Delözə görə, kinonun önəmi məhz burada ortaya çıxır. Kino bir disiplin kimi sənətdir; yaratma gücü vardır, amma bu yaradıcılıq həmçinin fəlsəfi bir yaradıcılıqdır. Çünki film hərəkət-zaman blokları yaradılaraq çəkilir. Bu hərəkət-zaman blokları bizə imiclər göstərir/yaradır, imiclərin kombinasiyasından isə həmçinin məfhumlar yaranır. Dolayısı ilə kino bizim düşüncəmizdə ani təsirlər yaratma iqtidarındadır. Bizim düşüncələrimizi isə hərəkətə gətirən iki təməl imic vardır: hərəkət-imic və zaman-imic. Delöz bu iki imicdən yola çıxaraq subyektivarlığı qurur və subyektiv olmayan zamanı qavramağımızla bağlı fəlsəfi problemi isə kino ilə aradan qaldırır. Yeni subyektin natamam qavrayışı probleminin həllini Delöz kinoda görmüşdür. Bununla bərabər Delöz əsrlərdə mübahisə olunan Kartezian dualizmin mümkün həllini də kinoda görür.

Delözün ilk kino-filosof olmağı isə ona görədir ki, fəlsəfənin qədim mövzuları və məfhumları olan hərəkət və zaman birlikdə kinonu ortaya çıxardır və Delöz bu iki məfhumla kinonu/imiclər çoxluğunu təhlil edir. Kinonu/imiclər çoxluğunu fəlsəfi məfhumlarla təhlil etdiyi vaxt, eyni zamanda fəlsəfəni də kinolaşdırır. Ümumiləşdirsək belə deyə bilərik ki, Delözə görə, fəlsəfə və kino bir-birindən ayrılmaz, amma bir-biri ilə də identik olmayan düşüncənin fərqli ifadə şəkilləridir.

## Ədəbiyyat siyahısı

- Anne Sauvagnargues, Deleuze ve Sanat, De Ki yayınları, Ankara, 2010.
- Alain Badiou, Handbook of Inaesthetics, Stanford University Press, 2005.
- Aristoteles/Augustinus/Heidegger, Zaman Kavramı, İmge Kitabevi yayınları, Ankara, 1996
- Claire Colebrook, Gilles Deleuze, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2009.
- Dziga Vertov, Sine-Göz, Agora Kitaplığı Yayınları, İstanbul 2007.
- Gilles Deleuze, What Is Philosophy?, Columbia University Press, New York, 1994. Gilles
- Gilles Deleuze, Cinema 1: The Movement-Image, The University of Minnesota, 1986.
- Gilles Deleuze, Cinema 2: Time-Image, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Gilles Deleuze, Two Regimes of Madness, Texts and Interviews (1975-1995), Published by Semiotext(e), Columbia University, New York, 2006.
- Gilles Deleuze, Fark ve Tekrar, Burcu Yalım-Emre Koyuncu tərç., Norgunk yayınları, İstanbul, 2017
- Gregory Flaxman (ed.), Deleuze and philosophy of cinema: The Brain Is The Screen, University of Minnesota Press, London, 2000.
- Immanuel Kant, Critique of Pure Reason, F. Max Müller tərç., The Macmillan Company, London, second edition, 1922.
- Kudret Aras, "Modern Sinemanın Olanacağı Olarak 'Sinema'", Felsefe Dünyası Dergisi 66, 2017.
- Karl Jaspers, Felsefe Nedir?, Say Yayınları, İstanbul
- Mario Pezella, Sinemada Estetik, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006.
- Peter Wollen, Sinemada Göstergeler ve Anlam, Metis yayınları, İstanbul, 2014.
- Özcan Yılmaz Sütçü, Gilles Deleuze'de İmge Hareketi

Olarak Sinemanın Felsefesi, Sentez Yayınları, İstanbul 2015.

- Robert Stam, Sinema Teorisine Giriş, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- Ulus Baker, Beyin Ekran, Birikim Yayınları, İstanbul 2015.
- Jacques Ranciere, Sinematografik Masal, Küre yayınları, İstanbul, 2016.
- Vsevolod Pudovkin, Sinemanın Temel İlkeleri, Bilgi Yayınevi, Ankara 1995.
- Slavoj Žižek, Sanat, Encore Yayınları, İstanbul 2014.