

Sinemada Estetik

Mario Pezzella

sanat Estetik

DOST KİTABEVİ YAYINLARI





Questo libro è stato tradotto con il contributo del Ministero degli Affari Esteri Italiano e dell'Istituto Italiano di Cultura di Ankara.

Bu kitap Türkçe'ye İtalya Dışişleri Bakanlığı'nın ve Ankara İtalyan Kültür Merkezi'nin desteğiyle çevrilmiştir.

Sinemada Estetik

Mario Pezzella
(1951)

Napoli'de doğan Pezzella, Pisa'da ve Viterbo'daki Tuscia Üniversitesi'nde estetik üzerine dersler vermektedir. Özellikle sinema kuramı ve tarihi konusunda yaptığı araştırmalarla tanınan Pezzella'nın şimdiye dek yayımlanan eserleri arasında *La concezione tragica di Hölderlin* (1993), *Narcisismo e società dello spettacolo* (1996) ve *Il volto di Marilyn* (1999) sayılabilir.

D

ISBN 975-298-215-8

Estetica del cinema
MARIO PEZZELLA

© Società editrice Il Mulino, Bologna, 1996.
Yeniden basım, 2001.

Bu kitabın tüm yayın hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Mart 2006, Ankara

İtalyancadan çeviren, Fisun Demir

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican - Dost ITB

Baskı ve cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti.
Meşrutiyet Cad. No: 62/4
Yenişehir 06420, Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad. No: 37/4 Yenişehir 06420, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com
bilgi@dostyayinevi.com

***Fisun Demir** Trabzon'da doğdu. ODTÜ Ürün Tasarımı Bölümü'nden 1989'da mezun oldu. İngilizce'den çevirisini yaptığı üç kitabı yayınlandı. 1998 yılından bu yana Dost Kitabevi Yayınları'nda gezi rehberleri editörü olarak çalışıyor. Dost Kitabevi Yayınları'nda daha önce yayınlanan çevirisi: Trompet; Jackie Kay, 2000.*

Sinemada Estetik

Mario Pezzella

DOST
kitabevi

İÇİNDEKİLER

Giriş 11

İkinci Baskıya Not 12

I. Modernitenin Sanatı 13

Sinema ve Modern Teknik 13

Dikkat Dağınıklığı ve Çabuk Kavrayış 18

Tekniğin Yeniden Üretilebilirliği ve Geleneksel Sanatın Gerilemesi 23

Fantazmagori ve Mit 26

Simülasyon Teknikleri 28

Politikanın Estetikleştirilmesi 30

Televizyon ve Fantazmagori 32

Televizyonculuk Sonrası Sinema 35

II. Mimetik Görüntü 39

Mimesis ve Büyü 39

Şeylerin Dilsiz Kaosu 43

Gerçekçiliğin Ötesi 47

Mimesis ve Görünüş 49

Bakışın Üstünlüğü 53

III. Öyküleme ve Görünür Olan 57

İlk Sinemadan Öykülemenin Üstünlüğüne 57

Seyircinin Narsisizmi 60

Röntgencilik ve Gösteri Üretiminin Fetişizmi 63

Sembolik Görüntü ve Öyküleme 66

Öykülemeci Türler 71
Sinematografik Uzam 73
Zihinsel Görüntü 76
Şiirsel Sinema ve Sembolik Sinema 78
Saf Görünürcü Sinema ve Diyalektik Görüntü 81

IV. Jest ve Montaj 85
Örtük Anlam 85
Montaj ve Bilinmeyen 88
Anlatımcı Mimesis 91
Fizyonomik İfade ve Sinematografik Zaman 93
Anlatımcı Jest 95
Montaj Tasarıları 100
Montajın Dionysosçu İlkesi 105
Düşünce ve Mimetik Anlatım 108
Uyumsuzluk ve Biçim 110

V. İncelenen Örnekler 113
"İradenin Zaferi"; Leni Riefenstahl 113
"Fitzcarraldo"; Werner Herzog 118

İsim Dizini 127

Carlo Alberto Trevisan'a

Giriş

Bu kitapta sinemanın estetiğini birbirini bütünleyen iki bakış açısından ele almaya çalıştım: ilkinde, sinema sanatı ile onun doğuşunu ve gelişimini belirleyen ekonomik, toplumsal ve teknik etkenler arasındaki ilişkiyi ortaya koydum; daha sonra, sinemanın biçimlerini ve görüntülerini belirleyen genel nitelikleri göstermeye çalıştım.

İlk bölümde, sinemanın geçtiğimiz yüzyılın sonundan başlayıp 1900'lerin yarısına kadar, haklı bir biçimde, modernitenin sembolik sanatı olarak tanımlanmasının sebeplerine yer verildi. Sinema, zaman içinde, kitleyi temsil etmedeki hâkim rolünü yitirdi, televizyon gibi gösterinin daha yeni biçimleri ve elektronik gibi iletişimin yeni teknikleri onun yerini aldı. Sinematografik görüntü daha incelikli teknolojiler karşısında neredeyse modası geçmiş gibi görünmeyi göze aldı; bununla birlikte, bütün politik ve estetik sonuçlarıyla, gösteri toplumunun ortaya çıkmasına olanak tanıdı. Bizi sinemanın en büyük ticari zafer çağından ayıran görece uzaklık, bir yandan, onun daha olgun ve daha sakin biçimi üzerine geliştirilen düşünüşle uyum içindedir.

İkinci bölümde, sinematografik sanat tarihini belirleyen içsel çatışmaları göstermeye çalıştım. Eğer sinema, daha doğrusu "gösteri", edilgen özdeşleşmeyi ve kısmen seyircinin büyülü hayranlığını yaratıyorsa, "eleştirel-anlatımcı" sinema onun bakışının önünden geçen görüntülerin akışını eleştirel biçimde derinleştirmeye ve geliştirmeye çalışacaktır. Montaj sanatı birbirine karşıt iki yolda ilerleyebilir; ya –sözcük anlamıyla– seyirciyi derinden ele geçiren gösteri yanılsamasının yaratılmasıyla ya da neredeyse

bitmek tükenmek bilmez bir yorumlama çalışması gerektiren, karmaşık, çok-katlı görüntülerin düzenlenmesiyle. Sinemada –ve belki bu ada layık her filmde– bu iki eğilim birlikte varlığını sürdürür ve iç içe geçer.

Üçüncü bölümde, bir filmin yapısal anlarını bağlayan, genellikle çatışkılı, dinamik ilişkiyi ele aldım: gösterime sıkıştırılmış zamanda gelişen "öykü"nün anlatılması ve görüntülerin sembolik ve metaforik bağı. Görüntüler, en çok da ticari sinemada, öykülenen olayın gelişimine eşlik etmekten ve onu göstermekten başka bir şey yapmaz; oysa, eleştirel-anlatımcı sinemada, görüntüler, özerk bir anlamla ve anlamın anlatılan olaydan görece bağımsız derinliğiyle birleşir.

Dördüncü bölümde, sinematografik dilin yapısını ortaya koyan iki şeyi gösterdim: montaj –filmin bilinçli yapısını belirleyen ve parçalarını bir araya getiren reji düşüncesi– ve her bir görüntüde ve her çerçevede beliren jest. Sinematografik sanatın başat teorisyenleri tarafından en başından bu yana belirtildiği gibi, jest, filme çekilmiş zamanda gelişen hareketin temel hücresidir ve neredeyse onun fizyolojik ve fizyonomik temelini oluşturur.

Kitap, sinematografik dile ait farklı unsurların nasıl düzenlenip çatıştığını somut bir biçimde göstermek için iki filmin (Leni Riefenstahl'ın *İrade'nin Zaferi* ile Werner Herzog'un *Fitzcarraldo* filmleri) kısa incelemesiyle sona eriyor.

İkinci Baskıya Not

İkinci baskıda, aralarında özellikle Sandro Bernardi'ye ve Enrico Livraghi'ye teşekkür etmek istediğim bazı arkadaşlardan aldığım eleştirileri dikkate alarak, bazı önerilere ve düşüncelere yer verdim.

İlk bölümün içeriğini bazı vurgularla genişleterek, Leni Riefenstahl'ın *İrade'nin Zaferi*'ne ayrılmış ikinci bir film incelemesini ekledim. Birinci bölüme eklenen sayfalar, sinema ve gösteri toplumu arasındaki ilişki üzerinedir.

I.

Modernitenin Sanatı

Sinema ve Modern Teknik

Sinema, tekniğin deneyini ve onun algı üzerindeki etkilerini tamı tamına ifade etme gücüne sahip tek sanattır. Walter Benjamin, *19. Yüzyılın Başkenti Paris*'in bir fragmanında, sinemayı, "o, modern aygıtlarca temsil edilen zamanın ve ritmin bütün görselleştirme biçimlerinin ifadesidir, öyle ki, çağdaş sanatın bütün sorunları, temel çözümünü sadece sinema alanında bulur,"[1] diyerek tanımladı. Sinema, –teknik ve üretken doğasıyla– "modern aygıtlar"ın gündelik yaşamın her alanına getirdiği süreksizlik deneyimini ifade eder. Bu tanımlamayı anlayabilmek için tekniğin –geçen yüzyılın sonunda ve 1900'lerin ilk onyıllarında– insanın doğayla ve kendi fizyolojisiyle arasındaki ilişkiye getirdiği teknik değişimleri sunabilmek gerekli.

İnsanın işi, düzenli biçimde ilerleyen ve belirsiz malzemeden nesnenin biçimine ulaşan el sanatı modelini artık terk ediyordu. Otomasyon, çalışma etkinliğini, son ürünün görsel bilinciyle bütünleşememiş, farklı ritimlerde kendini tekrarlayan, parçalı bir dizi jest olarak belirliyordu. Bunlar, etkinliğin ritimlerini, ölçülerini ve bölümlerini belirleyen, dışarıdan bir akıl tarafından *a posteriori* düzenlenmiş gibi ortaya çıktı. İnsan bedeni, aygıtın ritmine bağlı ve onunla uyumlu hale geldi; insanın hareketleri de montaj zincirinin ve bağlantısının cansız hareketleri gibi bir dizi kopuk işleyişe dönüştü. Ne ki, sadece endüstriyel etkinlik benzeri bir dönüşümü gerektirmedi; algı evreni, 1800'lerin sonunda büyük kentlerde geleneksel deneyime hiç uymayan bir dizi şok ve işaretle çarpıştı. Süreksizlik olma, görme

1) W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, İt. çev. Torino, Einaudi, 1986, s. 516. [*Pasajlar* içinde, çev.: A. Cemal, İstanbul, YKY, 1993.]

ve ötekiyle ilişkide olma biçimine dönüştü. Deneyim, genel olarak söylenecek olursa, bütünüyle farklı olanın montajı gibi biçimlendi. Bunun anlamı, hep ikincil olarak düşünüldü ve algıların birbirinden kopuk dizisine çeşitli biçimlerde yapay olarak eklendi.

Panofsky'nin Rönesans, Riegl ile Wickhoff'un Geç Klasizm için gösterdikleri gibi, temsil biçimlerinin çalışılması, bir çağa "özgü algılama biçimi"nin anlaşılmasına olanak tanır; bu anlamda, sinema, modernliğin ve onun dünyada ortaya çıkışının algısal kipliğini ifade eder. Bu bakış açısından, kitlenin içindeki insanın duyumsal deneyimi, sinematografik temsilin dolaysız atasıdır. Edgar Allan Poe'nun öyküsünde olduğu gibi, o, evrenin unsurlarını bütüncül ve düzenli bir birliğe ulaştıramadan, anlamlı bir fikir edinemeden, her adımda kalabalığın etkisine ve baştan çıkarmasına maruz kalarak, kentin sokaklarında bitap düşene dek dolaşır. İnsanlar, nesneler ve doğa, öznenin anlamaya çalıştığı, kendi ele geçmez geçicilikleriyle çarpışan, hızlı bir kaçış halindeki film kareleri olarak ortaya çıkarlar. Bakışımızın ikinci çakışının uzanımında ve daha sonra bir çizgi ya da şekilsiz bir leke gibi kalabalıkta kaybolan bir yüzü ya da nesnenin biçimini fark edebilmek zordur. Şokun heyecanı, ona zihninin kategorilerinin işe koyulmasına fırsat vermeden özneyi şaşırtır.

Baudelaire'in şiirlerinde ortaya koymaya çalıştığı "hayali perde"de olduğu gibi, büyük kent insanı da şokların ve itkilerin yarattığı kaostan sadece *a posteriori* bir anlam çıkarmaya çalışır: "Baudelaire, böylece, şokun deneyimini sanatsal etkinliğinin merkezine koydu [...] entelektüel ve bedensel varlığıyla, nereden gelirse gelsin, şoku süsleme görevini üstlendi. Perde bu savunmanın görüntüsünü sağladı."[2] Ama bu, yine de edinilmiş ve tepkili, paylaşılan bir geleneğin ortak dünyasına, kendi hızında ve kendiliğinden dönüşümüyle kurulmamış bir anlam olacaktı. Bazı bakımlardan, parçayı sonsuzluktan ve değişebilir anlık izlenimlerden ayırıp düzenleyen bir "montaj" söz konusu olacaktı. Baudelaire'in bütünlüklü bir alegoride kurmaya çalıştığı *tableaux parisiens*, deneyimin hiçbir organik devinimine, ortak bilgisine gönderme yapmaz. Onları birleştirmek zorunda olan anlam,

2) W. Benjamin, *Angelus Novus*, İt. çev. Torino, Einaudi, 1976, s. 95. Bundan sonra AN olarak belirtilecektir.

önerilerin ve etkenlerin süreğen akışını çeşitli bakımlardan yakalamanın ve anlamlı kılmanın aşırı öznel çabasından doğar. "Kalabalığın içinde hareket etmek bireyde bir dizi şok ve çarpışma yaratır. Tehlikeli kavşaklar, hızla birbiri ardına gelen kasılmalardır [...] Baudelaire, bir elektrik deposuymuşçasına kalabalığa kapılan insandan söz eder."[3]

Sinema, Baudelaire'ci *flâneur*'ün[4] bakışıyla bütünüyle örtüşür ve onunla aynı belirsizliği paylaşır. O, kendi tekniğiyle, sürekli akıştaki ve çerçevelerin süreksizliğindeki bir anlam birliğine "binmeye" çalışır. O, bir açıdan, görsel deneyimin süreğen geçiciliğini yansıtır; bir yandan da, bütün olanaklarıyla, izlenimlerin hızlı akışından bir anlam çıkarmaya ve kendi araçlarıyla onlara çözüm bulmaya çalışır. Her film, bir an sonra görünmezliğe düşen çerçevenin hareketinden oluşur; montaj, çeşitli yollardan onların geçici niteliğini dengeleyen bir ilişkiler, geri dönüşler, kesmeler ve anlatılar dizgesiyle iç içe geçirerek onları korumaya çalışır: "Filmin yeni ve acil bir uyaran ihtiyacını karşılayacağı gün geldi. Dağınık algı, filmde yapısal bir ilke olarak ortaya çıkar. Seri üretimin ritmini belirleyen şey, filmde alımlamanın ritmini koşullar."[5]

Rol yapma tekniği bile, sinemada deneyimin fragmanlara ayrıştırılması üzerinde düşünmeye benziyordu. Tiyatro oyuncusu kendi karakteriyle özdeşleşebiliyor ve bunu halka tekrar edilemez bir havada sunabiliyordu; ortaya çıkan şey, onun yorumunun anlarına ve sahnedeki varlığının biricikliğine bağlıydı. Oysa, sinema oyuncusunun rol yapması fragmanlar halinde parçalara ayrılmaya mahkûmdu: "Onun etkinliği artık asla bütünlüklü değildir, hatta çok sayıda tek tek etkinlikten oluşmuştur. Çalışmaların kirası, rol arkadaşlarının bulunabilmesi ve senaryo vs. düşünüldüğünde, gösterinin bir dizi montajlanabilir episoddan oluşması, mekanizmanın temel zorunluluklarıdır."[6] Sinematografik rol yapma yabancılaşma-

3) AN, s. 107.

4) *Flâneur*, geç modernitede, kalabalığın içindeki insanın edilgen deneyimini değerlendirmeyen ve bundan duygusuzca kaçınmaya çalışan şairin ve entelektüelin karşı-figürüdür.

5) AN, s. 107.

6) W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, İt. çev. Torino, Einaudi, 1966, s. 33. Bundan sonra OA olarak belirtilecektir. [*Pasajlar* içinde, çev.: A. Cemal, İstanbul, YKY, 1993.]

nın doğal bir etkisine aittir; oysa tiyatroda bu, Brecht'in dramalarında olduğu gibi, sadece bilinçli bir estetik amaçtan elde edilebilir.

Genel olarak, sinematografik görüntü üretimi, teknik ekipmanın yol açtığı süreksizlikle süreğen bir başa çıkışı gerektirir. Figüratif görüntüyle arasındaki temel fark budur. Resimsel görüntü bir bütünlük olarak ortaya çıkar, sinematografik görüntü ise, ona bütünlük özelliğini daha sonraki montaj çalışmasının verdiği, dağınık parçaların yapay bir bileşimi olarak. "Ressamınki tamdır, operatörünki çok-biçimli olarak parçalanmıştır ve onun parçaları yeni bir ikinci okumadan oluşur."[7]

Resimsel görüntü –hatta modern anlatımlarında da– hayranlık dolu bakışın geleneksel özellikleriyle bazı ilişkilerini korur: bakışın çığır açıcı araştırılmasında içsel anlam onun her parçasına nüfuz eder ve yavaş yavaş ortaya çıkar. Oysa, sinematografik görüntü daha çok alegori gibidir ve anlamın dışarıdan ve ikinci bir istekle birleştiği süreksizliğin bir montajından elde edilir.

Sinemanın "modern aygıtlar"ın doğasını "görselleştirme"yi hangi yolla başardığını anlayabilmek için onun birbiriyle tamamen uyuşmaz iki eğilimi arasında kalan karmaşık doğasını kavramak gereklidir. "Birincil teknik" –Benjamin'in terminolojisinde– insanın doğa karşısındaki temel güçsüzlüğünden ve onun tehdidini zayıflatma çabasından kaynaklanır. Bu anlamda, o, aracı aklı ve evrenin yabancılığına üstün gelme gücünü önceleyen arkaik büyü ile sürekli bir bağı korur. Bununla birlikte, insanın oyun ve estetik gücünü artırarak doğayla arasındaki uyumsuzluğu azaltmaya çalışan bir "ikincil teknik" de vardır. Eğer ilk teknik biçimi, "gerçekten doğanın boyun eğdirilmesini amaçlıyorsa, ikincisi daha çok doğayla insanlık arasında bir uyum kurulmasından yanadır."[8]

Bu ikinci bakış açısından, sinema, teknikte gizli yaşamın yeni biçimleri üzerine insani *sensorium*'u* eğitir. Bir filmin bütün üretim ve dağıtım aşamalarında, teknik aygıtın her daim varlığı, görüntülerin üretilme ve algılanma

7) OA, s. 38.
8) W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* içinde. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980, cilt I/2, s. 717.
* *Sensorium* (Lat.): İnsanda ve diğer hayvanlarda duyum ile algının beyinde gerçekleştiği yer. (ç.n.)

biçimleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Modern insan, sinematografik temsil sayesinde, ele geçmez ve anlaşılmaz bir iktidar gibi ona maruz kalmak yerine, tekniği günlük yaşamına ve gündelik alışkanlığına dahil eder. "Sinemanın toplumsal işlevleri arasında en önemlisi, insan ile teknik aygıt arasındaki dengeyi kurmasıdır."[9] İnsan, sürekli algısal eğitimle, şokun ve mekanik atılımın aniliğiyle kendisine sunulan perdedeki görüntüleri süsleyerek, modern aygıtları tanıyabilir ve onlara hükmedebilir.

İnsanlık, yavaş yavaş doğanın tehlikelerine ve tuzaklarına karşı durmayı öğrendi; aynı biçimde –sinemanın hayali protezi sayesinde– teknik aygıtla da yakınlık kurabilir. Öte yandan, sinema, onu gündelik yaşamının her durumunda filme alıp etkin biçimde üretim sürecindeki faaliyetlere dahil ederek, her seyirciyi aktöre dönüştürebilir. "Her çağdaş insan filme çekilmek yönünde istemde bulunabilir."[10]

Hiç kuşku yok ki, bu sonuç beklenmiyordu. "Birincil teknik"e bağlı bir güç istemi, modernlik deneyimi için yeterli değildi; buna karşın, onun mitik ve arkaik itkisi yaşamın her alanına egemen olmayı sürdürdü. "Aygıtlar" onun biyolojik dengelerini tehdit ederek, gezegen ölçeğinde genişleyen üstünlük tasarısının bir protezine dönüştü. Teknik, en iyi özellikleri dizginlenip çarpıtılırken, aynı biçimde ilkel insanlığı tehdit etmekte olan özelliklere kayıtsız kalarak ikinci bir doğanın niteliklerini üstleniyordu. "Teknik, nehirleri düzenleyecek yerde, insan selini siperlere yöneltiyor, uçaklarla tohum serpmek yerine, onlarla kentlere yangın bombaları yağdırıyor."[11]

"Birincil teknik" olması gerektiğince ayrışmadı. Aygıtlar hâlâ büyünün arkaik amacına hizmet ediyor, ve onun daha derin eğilimleriyle aynı anda onu aşıyor. Onlar, yine de basit bir adımla, kendini kurtarma olasılığına da sahip olduğu tarihöncesinin taşlarından miras kalmış bir ruhun ete kemiğe bürünmesidir.

Eğer sinemanın öncelikle benzer bir ruhun ifadesi olduğu doğruysa, önce

9) *A.g.e.*, s. 460.
10) OA, s. 35.
11) OA, s. 48.

onu belirleyen muğlaklığı bulmamız gerekir. Göz boyamaya ve körleştirmeye yönelik büyülü istek, insanlığın ruhsallık ve algı gücünü yoğunlaştıran ve özgürleştiren anlatımcı isteğe karşı çıkacaktır. Sinemanın tarihi, başlangıcından bu yana, gösterinin savunulması eğilimi ile anlatımın eleştirisi arasında bölünmüştür.

Dikkat Dağınıklığı ve Çabuk Kavrayış

Dadacılar ve Sürrealistler, şok, sürpriz ve fragmanlara dayanan bir sanat kavrayışına sahiplerdi; sinema onların bu beklentilerini sona erdirdi. Eğer çerçeveler seyirciye bir şokun hızıyla çarpıyorsa, bu onun ruhsal yapısında önemli sonuçlar doğurur.

Perdeye yöneltilmiş her bakış, küçük ölçekli bir travmaya dönüşür. Travmatik şok, Freud'un gösterdiği gibi, gerçekten de, bilincin dönüştürücü gücünden kurtulur ve bilinçaltının gizliliğine yerleşir. Eğer bütün görsel deneyim benzer bir travmatik özelliği üstleniyorsa, bilinç onda göz ardı edilebilir bir yere sahip olacaktır. Bu biçimde görülen ve temsil edilen bütüncül dünya, halüsinasyonun ve rüyanın ele geçmez, mistik özelliğini üstlenir. Ben iktidarsızlık durumuna indirgenir ve bu da algılanan her unsurun rüyalardakine benzer bir yolla üst üste yığılmasına ve yapılanmasına olanak tanır: "Görünür dünyanın maruz kaldığı pek çok dönüşüme ve yıkıma, onun pek çok başkalaşımına ve kalıplaşmış örneğine bir filmde rastlanabilir; film, gerçekten, psikozlarda, halüsinasyonlarda ve rüyalarda karşılığını bulur. Kameranın çarpıtmaları, kolektif algının çarpıtmaları sayesinde, tıpkı ruh hastasının ve düşçünün algı biçimleri gibi işler."[12] Bu bakış açısından, sinema, "kolektif düşler"e, modernliğin "çılgın görüntülerine ve sadist hayalleri"ne daha uygun bir anlatımdır; ve onun bu tekniği düşsel sahneleri izleyerek deneyimin dünyasındaki dönüşümleri çoğaltır ve sergiler.

Bununla birlikte, Baudelaire'in şokun denetlenemez niteliğiyle "karşılaşma"sında örtük olduğu gibi, sinema buna karşıt olan görüşü de sergiler.

12) W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* içinde, alıntı. s. 731.

Sinemada bakışın geçiciliği, yeni bir dikkat algısının gelişmesi, daha kapsamlı bir "çabuk kavrayış"la dengelenir. Gösteri sineması, her şeyden önce temsilin büyüleyici çekiciliğini mükemmelleştiriyorsa, eleştirel-anlatımcı sinema da sinematografik dilin bir tür temel malzemesini oluşturan *düşün görüntülerini geliştirmeye* çalışır. O, uyanık tinle iç içe geçebilen, bilinçlilikten daha üstün ve düşünülmüş bir biçimi amaçlar. Eleştirel sinema –kaçınılmaz bir kutuplulukla– görüntülerin düşü ile onlardan uyanış arasında asılıdır. Temsilin –seyircinin payına düşen– bu kutupluluğu, "dikkat dağınıklığı" ile "çabuk kavrayış" arasındaki farka denk gelir.

Sanat eserinin dağınık alımlanması mutlak bir yenilik değil. Ortaçağ'dan bu yana, mimarinin algılanışında olduğu gibi, bunun öncülleri vardı. Bu, yoğun bir dikkat yerine, sıradan ve farkında olunmayan bir algının nesnesi olan uzamda işleyen bir dile getiriliş alışkanlığını gerektirir. Bunun benzeri, sinemanın görüntüleri ve onların hızlı kaçışları için de geçerlidir: "Halk sorgulayıcıdır, ama dikkati dağınık bir sorgulayıcı."[13] Tıpkı mimaride uzanın ifade edilmesi gibi, burada da zamanda dönüşüm vardır ya da –dilerseniz– onun alışkanlığı aşan ve deneyimin evrensel biçimine dönüşen tehlikeli geçiciliği. Sinematografik alımlamada, her nesne, her yüz ve her jest bir an belirir ve kaybolur; bu sırada, tam da kendi ölüm anındadır. Sinema, varlığı algının her nesnesinin ölümüne alıştırır ve bu biçimde modernliğin temel bir özelliği açıklar. Çünkü geçicilik, süreğen yenilik, dağınık alımlama, bütün üstünlüğü –belirtildiği gibi– sinemanın doğuşuna tanıklık eden çağda ortaya çıkan meta formundaki her nesneyi etkiler. "Dünyevi sergiler, malların değişim değerinin görüntüsünü değiştirir [...] İnsanın dikkatini dağıtan bir fantazmagori yaratır."[14]

Bu süreç şimdi daha da gelişti; McLuhan'a göre, algının ön planı ile arka planı arasındaki farkın neredeyse tamamen ortadan kalkmasına tanık oluyoruz. Onun tanımıyla, "alfabetik" eski insan, üzerinde dikkatini yoğunlaştırdığı, hatta düşünceye daldığı ön planda bir figürü seçerdi ve kendini diğer bütün düzenlenişlerin arka planındaki gizliliğe bırakırdı. Bir figürün

13) OA, s. 46.
14) AN, s. 145.

biricikliğine yönelik dikkat –aşağı yukarı belli bir süre– onun dışında kalanları *yadsıma*yı gerektirirdi.

Buna karşılık, algının güncel biçimleri, bakışı aynı anda hem ön plana hem de arka plana yöneltir; olanaklı bütün düzenlenişleri aynı anda ele alarak, tek tek her bir figürün kesinliğinde ve belirginliğinde yitecek karşılıklı ilişkilerin ve bağlantıların uzanımlarını kazanırım. Böylece, sinemada, bir görüntüyü anlarken, o anda edinmekte olduğum deneyimin, (ve artık figürü değil) *olay örgüsü*nü kuran genel bağlantılara ek olarak, öncülünün anısıyla ve ardılının gelişiyle sarılırım.

Daha aşırı biçimde, elektronik "sörf"te, dikkatin bütün ağırlığı, tek bir bağlantıdansa, olası bağlantılara ve yer değiştirmelere kayar. Bir sayfanın ya da sitenin içeriğindense, benim gerçekten anlam edinme yolumun izini sürmeyi başarabilen şey *olay örgüsü*dür ve bu, bir kitaba ya da kataloğa başvurmakla karşılaştırıldığında, gerçek *surplus* algıdır. Şimdi gözlerimin önünde bulunan yeni olasılığın kısmi algısında, edimsel olanın aciliyetini ve baskısını uyaran bir başka bağlantıyla ilgilenmeye zorlanırım. Var olan figür sürekli olarak benim dikkatimi dağıtır ve gizli figürlerce kuşatılırım.

Benjamin, dağınık alımlama biçimlerini ikili bir perspektifte düşünmüştü. Bir yandan o, sadece malların fantazmagorilerini anlama biçimidir; bunda –deyim yerindeyse– algı daha çok arka planın geçici ve çok-biçimli ışıltılarına dalar. Ancak, öte yandan, dağınık algıyı eleştirel bakımdan altüst etmek ve en çok da gösteri toplumunun kapıldığı yanılsatıcı dalgalanma yerine, onu olasılıkları zenginleştirmenin bir aracı kılmak olanaklıdır.

Bu anlamda, dağınıklığın alımlanması, öteki kutupla, "çabuk kavrayış"ınkiyle bütünleşmiş olmalı; oysa bunun eski düşünme biçimleriyle hiçbir ilişkisi kalmadı. Çabuk kavrayış, ön planla arka planın birlikte varoluşunu ve bunların olanaklı düzenlenişlerinin çokluğunu yadsımaz; ne de onların belirsizlik denizinde kaybolur. Aslında, bu, seçici algıdan farklı ve yeni bir biçimi hayata geçirir; olanaklı bağlantılar denizinde, farkında olduğum çatışkılara, beni saran tehlikelere ve beni kurtaran olasılıklara bire bir karşılık geleni güncelleştirir. Bu, benim dikkatimi ön plandaki

figürden alan ve arka planda gizli diğer düzenlenişlere odaklanmaya zorlayan bir kurtuluş *fırsatı** arayışıdır; bunlar beni ezen tarihi ve siyasi mücadelede bana yardım edebilenlerdir.

Eğer metanın fantazmagorisi ayrımsızsa ve aynı anda olasılıkları tüketiyorsa, çabuk kavrayış, onların çevresinde bir çatışkının bütünlüğünü ve onları yıkılmış bırakmama *fırsatını* ortaya koyanları yakalar. O, beni *şimdi* kurtarabilecek olanı incelikle seçmek için, arka planın küçük algıları ve pek çok olasılığın çoğulcu varlığı üzerinde durmaksızın çalışır.

Çabuk kavrayış, dağınık algının gerekli bütünleyicisidir. Bu biçimde ortaya çıkan olasılık, düşünmenin yavaşlığıyla beliren antik auraya sahip değildir; ne de metanın simülakr'larının değerini yitirmiş aurasında çözünür, ama yaşanmışlığın sıkıcı tekrarını bozabilecek, fark edilmemiş bir bağlantıyı yakalar. Eleştirel düşünüş, içine alışkanlıkla daldığımız, tekrarlanan arka planda bunu anlama sanatıdır.

Çabuk kavrayış, hızla önümüze çıkan şeylere, bilinçli dikkatini yeniden odaklayarak, deneyimin çözünmüş, fragmanlara ayrılmış, dağınık özelliğine müdahale eder. Bunun ilk etkisi, bitmek bilmez akışta, anlık bir tutulum yaratmaktır. Çabuk kavrayış, fragmanların belirgin bir bağ olmadan çakıştığı anlamdan yoksun sürekliliği böler, onun bir özelliğini yalıtır, ön plana çeker ve onu mikro-mantıkla düşünür, –deyim yerindeyse– dikkatin kıskaçları arasında tutar. Sinema, dağınıklık unsurunu –kendi içinde– destekleyen bu gücü yakından tanır: "Bir zindana benzeyen bu dünyayı, saniyenin onda biri ölçüsündeki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; böylece, artık her yere dağılmış yıkıntıların arasında, sakin sakin serüvenli yolculuklara çıkabiliriz. Yakın çekimde uzamı genişletirken, ağır çekimle devinimi genişletiyor."[15] Sinema, anlatımcı semptomdur ve onunla modern deneyimin oluştuğu dikkat dağınıklığının olası panzehiridir. Yavaşlatılmış ve hızlandırılmış yakın çekim teknikleriyle, alışılmış algının bilinçaltında kalanları ortaya koyar. Böylece, en basit jestleri yayıp bölerek ve bu yolla bunları tine göstererek doğru ve tam bir "bilinçaltı

* *Chance*: metinde İngilizce. (ç.n.)
15) OA, s. 41.

optik" yaratır. Jest, eleştirel-anlatımcı sinemadan doğan asıl hücredir ve gösteri sinemasının dağınık alımlanmasını ele geçirir:

> Eğer bir çakmağa ya da kaşığa uzanma jestine alışmışsak, bu arada, elimizle metal arasında aslında nelerin olup bittiğini, üstelik bu olup bitenlerin içinde bulunduğumuz ruhsal durumlardan nasıl etkilendiğini hiç bilmeyiz. Kamera, bu noktada yardımcı araçlarıyla, iniş çıkışlarıyla, kesişleri ve yalıtmalarıyla, akışı ağırlaştırıp hızlandırmasıyla, büyütüp küçültmesiyle araya girer.[16]

"Çabuk kavrayış", görünüşün belirsizliğinde yönünü saptamanın, bir bakıma onu tanımanın ve doğruluk içeriğini ve onun etkilerini ölçmenin edinilmiş gücüyle karşılaştırılabilir. Düş görüntülerinin ortaya çıkmasına olanak tanıyan bu teknikler, onlardan uyanmayı, kimliksizleşmeyi ve en sonunda da onların yorumlanmasını gerektirir. Böylece, benzer bir diyalektiğin aşılmaz örneği olarak kalan Eisenstein'ın sinemasında montajın gösterişçi sunumu, görüntülerin tanınmasıyla ve onların yapay özelliklerinin farkındalığı arasında ikinci dereceden bir şok yaratır. Üretim teknikleri alımlama ediminin kendisinde görünür olur ve seyircinin tam da düş gördüğünü anlamasını sağlar. Ancak, bilincin bir değişimini ve daha istekli bir biçime ulaşmasını gerektiren şey, uyanık yaşamı da görüntülerin büyüleyici gücüyle bütünleştirebilir.

Eisenstein'ın sinemasının belirleyici gücü, onun ideolojik kavramlarının geçiciliğinde varlığını sürdürür ve biçim düzleminde edimselliği de elden bırakmaz. Montaj –onun filmlerindeki bütün belirginliğiyle– onları çarpıştırarak, birini neredeyse ötekinin üzerinde patlatarak görüntülerin mekanik ve doğal algısını engeller. Seyirci, artık, gösterinin büyüsüne ve onun biçimini üstlenen çerçevenin düzensiz ve sürekli akışına kapılmaktan kendini alamaz. Eisenstein'ın montajının şiddeti, "gerçeklik izleniminin [...] beslendiği süreklilik eğiliminin her anıyla çelişen bir süreksizlik dizgesine"[17] karşı çıkmak yerine, onu bu biçimde düzenler.

16) OA, s. 42.
17) J. L. Comolli, *Tecnica e ideologia*, İt. çev. Parma, Pratiche 1982, s. 95.

Eleştirel-anlatımcı sinemada, modernliğin çılgın düşlerinin ve hayallerinin ortaya çıkışı, onların anlaşılmasına ve bütünleşmesine olanak tanıyan sembolik bir biçimle birleşir. Bu, insanlığın, deneyimin travmatik niteliğini dönüştürmeye ve anlamaya çalıştığı bir tür kolektif terapiyle karşılaştırılabilir.

Aksine, gösteri sineması tam bir tahliye vanası, modernitenin psikotik hayal gücüne karşı fizyolojik bir "aşılama" olarak davranır; onunla bütünleşmek ya da onun üzerine düşünmek yerine, patolojiyi normallik olarak dillendirerek bizi ona alıştırır. Böylece, "çirkinliğin ve şiddetin samimi bir coşkuyla" kabul edilmesine olanak tanır.

Tekniğin Yeniden Üretilebilirliği ve Geleneksel Sanatın Gerilemesi

Sinema, estetik alanda, yeniden üretilebilirliğin modern tekniklerinden ortaya çıkan temsil biçimlerini sona erdirdi. Genel olarak düşünüldüğünde, bu, bir dizi halinde üretilen ve artık özel ve tek bir niteliğiyle ya da özelliğiyle tanınabilir olmayan sanat eseri dünyasını belirler: "Yeniden üretim tekniği [...] ürünü geleneğin alanından koparır." Yiten şey, "sanat eserinin aurasıdır."[18] Aura, geleneksel sanatın "teolojik temeli"ni, insan ile ilahi arasındaki çelişkili ilişkinin aşırı yankılaşımını oluşturuyordu. Bu, "bir uzaklığın biricik belirişi" olarak tanımlanabilir; "bir yaz günü öğleden sonra, ufuktaki sıradağ çizgisini ya da gölgesini, orada dinlenmekte olan birine vuran bir dalı izlemek, bu dağların ya da bu dalın aurasını solumak demektir."[19] Mistik çelişkide, ilahinin belirişi, onun uçsuz bucaksız farklılığının ve ulaşılmazlığının kavranmasıyla örtüşür. Kutsal, dünyanın bir biçiminde belirirken, aynı anda özel bir başka biçimde temsil edilemeyen, ele geçmez bir derinlik olarak aşkındır.

Mistik sembol, varlığın ve yokluğun, sınırlılığın ve sınırsızlığın, tek bir anda örtüşen uzaklığın ve birlikteliğin eşzamanlılığını ileri sürer. Bu teolojik çelişki, sinema bu olanağı yerle bir ederken, figüratif sanatlarda uzun

18) OA, s. 23.
19) OA, s. 25.

bir zamandır varlığını sürdürüyordu. O, benzer bir deneyim ve onun her gösterisini belirleyen tekrarlanamazlık için gerekli olan düşünceye dalmış durağanlıkta çözünür.

Benjamin, auranın yitimini, her zaman haklı nedenlerle olmasa da, memnuniyetle karşıladı. Gerçekten de, auraya ilişkin deneyimin aldatıcı bir yanılsamaya indirgenmesi olanakdışıdır; bu biçimde, sadece onun değersiz varlığı, batıl bir kurnazlık gibi var olduğu düşünülür; oysa aura, tek sonucu bilinçlerin büyüleyici üstünlüğü olan "teknikleştirilmiş" mittir. Ancak, auranın gerçek deneyimi bu simülakr'a dönüşebilir değildi. Aksine, o, kendinden geçiş anında doğayla ve zamanın kronolojik ve araçsal akışıyla üstünlük ilişkilerini askıya alıyordu. Auranın mistik deneyiminde büyünün araçsal özelliği üstün gelmişti ve kutsallığın benzer bir görüntüsü olarak doğa da saygıya layıktı. Bu bakış açısında, Benjamin'in örnek verdiği "dal"a ve "sıradağlar"a bakış öne sürülmektedir.

Auranın değerini yitirmesi, daha çok, onun ilk deneyiminin çürümüşlüğüyle örtüşür. Modernlik yarışmasında, auranın estetikleştirilmiş uyanışı –Georg'un çevrelerinde ya da Klages'in eserlerinde hayran kalındığı gibi– gerçekdışı bir mizansende çözünür. Geleneksel çelişkinin neredeyse acı verici gerilimi kaybolurken, aura, arkaik mitik güçlerle birleşen genel bir büyüleyicilik olarak kavramlaştırılır. Bu, artık akıl almaz bir farklılığın anlatımı değil, belli belirsiz paniğin esrikliğidir. Bu estetikleştirici karşılık, deneyimin gerçek yoksulluğunu ve onun parçalanmışlığını gizler.

Modern özne kendi temel davranışında onu üstünlük maddesine dönüştürerek evrenle her türlü kutsal ilişkisini ayrıştırırken, auradan geriye yapay bir simülakr kalır. Daimonlar, hayaller ve kahramanlar içrek bir derinlik öne sürerek, yüzyıl sonunun sanatını doldurdular, ama onlar artık kendinden başka bir şeye göndermede bulunmayan hep daha açık bir biçimde öznenin kendi temsilleri ve imleriydi. Sanat, kendi kendini sağaltmanın ün kazandıran fantazmagorisi oldu, ama auraya özgü görüntü –böyle kavramlaştırıldı– geleneksel auranın sadece bir karikatürüdür. "Art pour l'art"*, süpermencilik ve "kahramanın yaşamları" modernliğin onun giderek zayıf-

* *Art pour l'art* (Fr.): sanat için sanat. (ç.n.)

layan izini ortadan kaldırdığı düşünceye dalışın sessiz ve yoğun deneyimini artık koruyamaz.

Aura 19. yüzyılın estetik kuramlarında yapıtın biricikliğinin ve orijinalliğinin bir fetişine, onun özgünlüğü kültüne indirgenmişti. Auranın gerçekten dönüştüğü dönemlerde bu açgözlü kavramlar bilinmiyordu; bunlar, daha çok, burjuva bireyin ve onun maddi mülkiyeti kültünden doğmuştur. Rönesans döneminin pazarlarında yapıtın biricikliği sorunu çok önemli değildi. Modernler, "bir Leonardo'nun" özgünlüğü sorununu endişeyle ele alıyor olsalar da, Leonardo'nun kendisi, aslında, eserlerinin yeniden değerlendirilmesini ve kopyalanmasını önlemeyi hiç dert edinmemişti.

Sinema, orijinalliğin fetişleşmiş miti karşısında, edimselliği belirleyen güçleri tanımayı engelleyen sahte içreklik karşısında, arındırıcı ve ayrıştırıcı bir görev üstlendi. Görüntülerin yeniden üretilebilirliği –en azından belli bir dönem için– modernliğin yıkıcılığını düzmece bir utanmazlıkla ortaya koyan ayrıcalıklı tekniğe dönüştü.

"Aura" kavramı iki farklı anlam taşıyabilir: geleneksel, kült aura –"bir uzaklığın biricik belirişi"– ile meta fetişinin ruhtan yoksun ürünlerde kendini gösterdiği değersiz, takma aura. İçinde yaşadığımız gösteri toplumu, bir yandan geleneksel auranın çöküşünü hızlandırır, öte yandan, her nesne, malzeme özellikleri ya da kullanım değeri bakımından olmasa da, pazarda çekiciliğini ve koşullarını belirleyen fantazmagorik bir iktidara sahiptir. Eğer gösteri toplumunun şu anki halini düşünecek olursak, diyebiliriz ki, her şey kendi biricikliğine ve kendi özgünlüğüne (geleneksel aura) sahiptir ve aynı anda büyüleyici önerilerin yoğun bir simülakr'ına dönüşmüştür. Biz, bizim için, salt bizim için olan gerçekliklerinin ve biricikliklerinin görünüşüyle bizi baştan çıkaran nesnelerle ve görüntülerle uğraşır dururuz; aslında bunlar hep aynı olan bir matrisin farklı değişkeleridir. Meta, kendisini önceleyenlerle ve ardından gelenlerle karşılaştırılabildiği dizinin bir parçasıdır; bununla birlikte bunlar, tekrarlanamazın görünüşüne ve çekiciliğine atfedilir. Üretim, ancak bu biçimde kendi hızlı ritmini sürdürebilir, dolaşımın ve tüketimin çevrimi sonsuza değin ilerleyebilir. Nesne, her şeyden önce arzuyu uyandırdığı fantazmagorik biçimiyle değerlidir. Bu üretken süreç, seyirci-tüketiciden gizlenmiştir; çünkü onun için biri-

ciklik, orijinallik ve çekicilik, arzulanan nesneye gerçekten bağlıdır. Dünya ona altüst olmuş görünür; oysa, simülakr, kendisini gerçekmiş, büyülüymüş ve tekrarlanamazmış gibi öne sürerek onu baştan çıkarır: "... hayaller, kendilerini nesne olarak sunan biçimlerden başka bir şey değildirler."[20]

Benjamin'in tanımladığı gibi, mutlak yeniliğin görünüşü ve hep aynı olanın dönüşü, öte yandan metanın iki kutbudur. Ancak, tam da olağandışının görünüşü olarak sunulan yenilik, bir auranın simülakr'ıdır. Basit bir biçimde, auranın teknikleşmiş dünyamızdan kaybolduğu öne sürülemez, bunun yerine, onun simülakr'ıyla sürekli ilişkide olduğumuzu söylememiz gerekir. Eğer bu *Sanat Eseri*'nde Benjamin'in geliştirdiği fikirleri doğruluyorsa, bir başka açıdan da, sorunu farklı bir perspektiften ele almamız gerektiğini düşündürür: eleştirel sinema, simülakr'ın sahte-auraya özgü gücüyle karşılaşmak, onu etkilemek ve kullanmak için onun hâkim dilini tanımak zorundadır. Bu bakış açısından, bizi olağanüstü ve narsisist büyüleyiciliğine çeken ve daha sonra onu düş kırıklığına uğratan ve yıkan Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'i gibi bir film belirleyici olur.

Fantazmagori ve Mit

Benjamin, eleştirel-anlatımcı filmin gerileyeceğini, gösteri filminin genelleşerek yayılacağını öngörmemişti. Gösteri sineması, temsilin yeni tekniklerinin yabancılaştırıcı yeniliğini sergilemek yerine, büyülemenin arkaik biçimlerini büyük ölçekte yeniden öne sürer. Bu olanak, sinema tarihinin başlangıcından bu yana vardı. Yeni sanatın kuramı üzerinde çalışan ilk yazarlar, hem onun yeniden üretilmiş nesneye olan mimetik sadakatini hem de gerçekliği fantazmagorik dönüşüme bağlı kılma gücünü öne çıkardılar; yani, büyünün ilkel pratiğini anımsatan özelliklerini. Bu bakış açısından, sinema, bir tür büyüleyici bir kendinden geçiş yaratarak, Wagner'in anısına "toptan sanat eseri"ne kitle ölçeğinde bir son verdi. Daha farklı mitlerin, daha uzak çağların ve daha egzotik giysilerin fragmanları, projektörün parıltılı ışığında yeniden canlanabilirdi. Abel Gance, "Bütün mitolojiler ve mitler, bütün din kurucuları, hatta bütün dinler [...] filmde kendi

20) G. Anders, *L'uomo è antiquato*. cilt I, Milano, Il Saggiatore, 1963.

kurtuluşlarını bekliyor ve kahramanlar kapılara üşüşüyor," derken ya da Ricciotto Canudo sinemayı, "tapınaklarda, tiyatrolarda ve her neslin panayırlarında gerçekleşen antik Şölenin son evrimi, Şölenin görkemli vaadi, bilinçdışı bekleyişi"[21] diye tanımlarken, Benjamin'in özetler bir biçimde doğruladığı yeni sanatın doğasını anlamaya gücü yetmeyen, eskimiş estetiklerin konumlarını açıklamakla kalmıyordu, bu açıklamalarda gerçekten ona ait olan ve hafife alma hatasına düşülen büyülü fantazmagorik özellik de ortaya çıkıyordu.

Burada sözü edilen kahramanların ve şölenlerin gösterişli simülakr'lardan başka bir şey olmadıkları doğrudur. Sessiz sinemanın ilk örneklerinde, mitolojik dünyaya, klasik çağa ve uzaktaki Doğu uygarlıklarına sık sık göndermede bulunulurdu. Ancak, Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*ü gibi bir başyapıtta bile, "tarihsel" görüntüler, yitik bir dünyayı canlandırmak yerine, Evrensel Sergiler'deki afişleri çağrıştıran basit alegorilerden çok da farklı değildi. Bunlar yeni sanatın göz alıcı aşırılığına, ölüleri bile diriltebileceğini varsayan yaratıcı öznenin kendinden hoşnut estetiğine ihanet ediyordu. Ama aslında ne bu görüntülerin kahramanları ve mükemmel şövalyeleri, ne de bütün dünyada var olan ve var olmuş olan Şölen, geçmişin sembolik deneyimlerine ait olan bir şeyi koruyarak onu baş döndürücü bir biçimde görselleştirebilir. Bunlar, baştan çıkarıcı görünüşler, harikulade özdeşleşme nesneleri, hayalinden hoşnut, onları zora koşmayan bir arzunun hayalleri olarak varlıklarını sürdürürler.

Belki de ilk kez, sinema sayesinde, tarih ve geçmiş bu denli kökten ve bütüncül bir biçimde gösteride iç içe geçiyor. Bu, Nietzsche'nin gösterdiği gibi, anıtsal tarihin yapaylığını artırmaktadır: çünkü geçmişin büyük bölümü, "yalnızca birkaç süslü adacık gibi ortaya çıkarken, unutulur, horgörülür, sürekli akan sıkıcı bir sel gibi akıp gitmeye bırakılır; içlerinde, genellikle, öne çıkan ender kişilerde doğadışı, olağanüstü bir şey dikkati çeker, tilmizlerinin Pythagoras'ta görmek istedikleri altın kalça gibi."[22]

21) A. Gance'ın metni OA s. 24'ten alıntı. Canudo'dan yapılan alıntı için bkz. R. Canudo, *La nascita di una sesta arte*, A. Barbera ile R. Turigliatto'nun hazırladıkları *Leggere il cinema* içinde, Milano, Mondadori, 1978, s. 17.
22) F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, İt. çev. Torino, Einaudi, s. 96.

Abel Gance'ın *Napoléon*'unda, devrimin tarihi, kesinkes belirsizlikten yoksun kahramanın yaşamını aşar ve görüntüleri perde üzerinde çoğaltan çığır açıcı teknik, kişiliklerin mitik yüceltilmesine –bu çokluktan– dahil olur (filmde fantazmagoriler doğrudan aktör figürüyle karşılaştırıldığında daha ticaridir). Film, senaryonun ideolojisinden, içeriğinden ve bunun da ötesinde olay örgüsünün her türlü amacından bağımsız olarak, seyircinin öznelliğini ortadan kaldırıp onu ödüllendiren, baştan çıkarıcı bir hayal üretir. Gerçeklikte çözünen kahramanlık deneyimi sanal görüntüsünün yerini alır ve deyim yerindeyse, düşsel bir olay gibi yeniden canlandırılır.

Anlatımcı sinema, özdeşleşmenin büyüsünü yarıda kesen temsil biçimini geliştirerek, bu çekici özelliğinden ayrılmak zorundadır.

Simülasyon Teknikleri

Benjamin, Eisenstein, Pudovkin ve Balázs çalışmalarını sürdürürken, gösteri toplumu henüz bütün gücüyle ortaya çıkmamıştı. Son onyıllarda, o, sinematografik tekniğin eleştirel gücünün geniş ölçekte yayılmasını engelledi. Gerçekte, gösteri filmi, Benjamin'in ortaya koyduğu yenilikçi özelliklerin sistemli bir yadsınmasını sunarak, II. Dünya Savaşı'ndan hemen önce son bulmuştu. "İnsanın teknik aygıtlar tarafından temsilinde, temsilin yabancılaşması, son derece üretken bir kullanımı deneyimlemiştir,"[23] biçimindeki diyalektik çelişki, neredeyse bütünüyle dikkatlerden kaçmıştır. Montaj, artık –Benjamin'in umduğu gibi– dolaysız birliğe indirgenemez farklılığa ait değildir, tam tersi olmuştur; yani, bir görüntüden diğerine geçişi gizleyen, rol yapmayı homojenleştiren, seyircinin aktörle (artık onun tek gölgesiyle) antik özdeşleşme süreçlerini yeniden canlandıran incelikli bir tekniğe. Teknik aygıt, kuşkusuz, çekim anının tamamında varlığını sürdürür, ama seyircinin bilincini yapımcınınkinden kökten ayırarak üründe fark edilmez olur.

Görüntüler, artık kendi yapaylıklarını açıkça ortaya koymaz, onun yerine çıplak gerçeğin bir yansıması olarak belirir; aktörlerin maceralarında anla-

23) Benjamin, *Gesammelte Schriften*, alıntı, s. 451.

tılan yansılanmış dünya, gündelik varoluşta meydana gelenlerden farksızdır. Montaj, görüntülerin yapaylığını bütünüyle gizlemek yerine onları tanınabilir kılmak ve göstermek için belirsiz biçimde şeyleri birleştirir.

Eleştirel-anlatımcı sinemada, montaj işlemi, seyirci tarafından algılanabilirdir ve fantazmagorinin edilgen heyecanını uyararak onu görüntünün etkin bir yorumuna ve okumasına dahil eder. Gösteri sinemasında ise, montaj, süreksizlik deneyimini engeller ve onun belirleyici gücünü etkisizleştirir:

> Bakış açılarına göre sahneyi bölmez, ama onu parçalara ayırır, "gerçek" ya da "doğal" olarak önerme birliğinde onları korur [...] değişmemesine ve sürekliliğini bozmamaya özen göstererek onu değiştirir, böylece sahneyi döndürür [...] *Découpage** birleştirme, kaynaştırma ve uzlaştırma işlevini üstlenmiştir [...]. Kaçınılmaz olarak, bir plandan başkasına ya da bir açıdan diğerine, *atlayışın izini bırakmadan* geçmek için *kesmek* ve aynı anda kesmeyi *silmek* zorunludur.[24]

Sinemanın yeniden üretim tekniği, köktenci eleştirinin anlatım olanağını da içinde barındırır, ama aynı zamanda düzmecenin aşırı bir sanatınınkini de. Bu, yeniden üretilebilirliğin özündeki üstü kapalılıktır. Eğer "gerçek" ve "biricik" artık iktidara sahip değilse, orijinali kopyadan ayırmak olanaksızlaşır.

Orson Welles *Aldatmacanın A'sı*'nda, sahte bir yönetmen (Welles'in kendisi) bir dizi sahtelikler üzerine sahte bir belgesel çekerken, sahte bir özgeçmişte anlatılan sahte yaşamdaki sahte ressamın ironik savunusunu yapar ve böylece, sinematografik yeniden üretilebilirliğin çelişkisini temsil eder. Eğer artık hiç kimse "gerçek"i yeniden üretilmişten ayırt edemiyorsa, birinin bir görüntüyü var olmayan orijinalin "kopyası" olarak sunabileceği kolaylıkla düşünülebilir.

Yeniden üretilebilir nesnenin bütüncül malzemesinde –onun temel cisimsizliğinde demek belki daha doğru– nitelik, ağırlık, zamanın izi ve "iyi" kopyayı "kötü" kopyadan ayırmaya olanak tanıyan ambiyans yoktur.

* *Découpage* (Fr.): kesme, ayırma. (ç.n.)
24) J. L. Comolli, *Tecnica e ideologia*, alıntı, s. 104.

Yeniden üretilebilirlik alanında, gerçeği sahteden ayırma olasılığı yatar. Öte yandan, yeniden üretilebilir her nesne, "sanki" bir başkasının, hiç değilse bir başka kopyanın sadık bir kopyasını temsil ediyor "muş gibi" ortaya çıkar. "Kopya" olmak onu kendi doğasının ve –aslında– her durumda, onun kopya olduğunu anlamanın olanaksızlığının daha fazla parçası yapar. Sinematografik teknik, simülasyonun bu üstün gücünü miras almıştır ve bunu aşırıya taşır; çünkü burada –kopyanın gönderme yaptığını gösteren– örnek, "gerçeklik"in kendisidir. Bununla birlikte, tiyatrodan farklı olarak sinemada gerçeklik kesinlikle yoktur ve seyircinin algısı temsili sürdürmeye yönelik herhangi bir fiziksel ya da bedensel destek olmaksızın harekete geçirilir. "Böylece, sinema bazı sanatlardan 'daha fazla algısal'dır, eğer onun duyumsal kayıt listesini düşünürsek, aynı biçimde diğer sanatlardan 'daha az algısal'dır, sayıları ve çeşitleri değil de, özellikle algılarının durumu düşünüldüğünde, çünkü bir anlamda onun algıları tamamen sahtedir. Ya da, daha çok, algı etkinliği gerçektir de [...]algılanan şey gerçek bir nesne değil, onun gölgesi, hayali, kopyasıdır."[25]

Eleştirel-anlatımcı sinema, seyircinin belirleyici katılımını talep ederek görüntüyü görüntü gibi, görünüşü görünüş gibi gösterir, ama gösteri sineması "sahte" ile "gerçek" arasındaki farkı olabildiğince azaltarak görünüşü "gerçeklik" gibi aktarır.

Politikanın Estetikleştirilmesi

"Büyük tören alaylarında, dev toplantılarda, spor türündeki kitle gösterilerinde ve savaşta, bugün çekim aygıtlarıyla kaydedilen bütün şeylerde, kitle kendi yüzünü görmektedir."[26]

Sinematografik dilin bu özelliği, bu bölümde birçok defalar ortaya çıktığını gördüğümüz eleştirel-anlatımcı bakış açısı ile gösterininki arasındaki belirsizliği anlatır. Böylece, Eisenstein'ın sinemasının amaçladığı "kendi kendisini gören" kitle, kendi bilincinde niteliksel bir sıçrayış yapmak ve bunun

25) C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, İt. çev. Venedik, Marsilio, 1980, s. 48.
26) OA, s. 56.

sonucunda koşullanabilir nesnenin bakış açısından kendi yazgısına hâkim öznenin bakışına geçmek zorundadır. Oysa gösteri sinemasında, siyasi eylemi öncelemeyen ama onun yerini alan, kendi kendisini gören bir bakış doğrulanır; o, varlığın yansımasının olumlanması, yaşanmış deneyimin görsel bir benzeridir. Otuzlu yılların totaliter rejimlerinin haber filmlerinde olduğu gibi, Leni Riefenstahl'm *Olympia*'sında, kitle kendi hakkının tanınmasını değil, görsel anlatımı alımlar: "Kitleler, mülkiyet ilişkilerini değiştirme hakkına sahiptir; faşizm bu ilişkileri değiştirmeden korumaya çalışarak onları anlamlandırmaya çalışır. O, siyasi yaşamın estetikleştirilmesinin bir sonucu olarak ilerler."[27] Gösteri toplumunun yapısı, Benjamin'in bu sözleri yazdığı dönemden sonra büyük ölçüde değişti. Deneyimin estetikleştirilmesi, onun dünyaya gelmesinin yanında, olgusal doğumunu da barındırdı ve kendi kendini temsil etme olanağı, yaşamın kendisini düzenleme hakkının yerini aldı. Kitle, bu anlatımcı üstünlük onun gerçek koşullarında bir değişime yol açmadan, baskın görüntü gibi sürekli olarak yeniden ortaya sürüldü. Hayali iktidarının takıntılı bir biçimde sahnelenmesi, onun gerçek iktidardan yoksun oluşunu tazmin etmektedir.

Benzer bir görsel her yerdelik, sinematografik teknik olmaksızın düşünülemezdi. Bir anlamda, insan gözü yerine kamera objektifinin önünde, kitle gerçekten de buna dönüşür: "Yüzbinlerce insanı çekmek için en iyi bakış açısı kuşbakışı perspektiftir. Her ne kadar bu perspektif, insan gözüne de aygıta olduğu kadar açıksa da, böylesi bir büyütme, çekim için geçerli olanın aksine, gözün yakaladığı görüntüde olanaklı değildir."[28]

Leni Riefenstahl'ın *Olympia* filminde, kuşbakışı perspektif, iktidarı neredeyse metafizik bir boyutta temsil eder; kameranın hâkim gözü pek çok görüntüde, gökyüzünün ve ışığın Apolloncu yüksekliğine yakın, kısaltmaya doğru diyagonal düşey planla, önce alabildiğine geniş çokluğu, daha sonra bazı bakımlardan üstün bakışa karşılık gelen ve onu selamlayan yüzleri ve ayrıntılı jestleri çerçeveye alır. Kameranın bir bedenden, bir yüzden diğerine hızla geçişi, hep birden dolaysız bir iletişimi, kitleyi oluşturan bireyler arasında –neredeyse Dionysosçu– şenlikli bir paylaşımı vurgular.

27) W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, alıntı, s. 467.
28) OA, s. 56.

Onlar, daha sonra yakın ve uzak, dokunulmaz ve razı gelen, iyiliksever ve üstün bakışı yükseklikte birleştiren görünmez ruhların dolaysızlığıyla bütünleşir. En gerilimli anlarda, üst-insan ile insan arasında arabulucu olarak Hitler figürü belirir. Habercinin üç-ayaktaki ateşi yaktığı sekansta, kuşbakışı perspektif kitleyi gösterir ve aynı anda seyircilerin bakışını onun üzerinde çakıştırır. Seyirciler, hiyerarşik ve zamandışı bir emir almışlar gibi, görünmez bir piramidin zirvesine doğru çekilirler. Üç-ayağın alevi, temel bir kutsallığın belirimi gibi parlar ve hemen ardından, liderin Nazi kol bandına eliyle şöyle bir dokunduğunu görürüz.

Riefenstahl, bu biçimde gösteri temsilinin bir tür örneğini yarattı. Aynı teknik, iktidar ile kitle arasındaki ilişkiyi göstermek amacıyla çağın haber filmlerinde de benimsendi ve diyalektik montaj ütopyası artık sona erdiğinde Sovyet sinemasında ortaya çıktı. Eisenstein, *Korkunç İvan*da, İvan kendi ordusuna bakarken Riefenstahl'ın sıkça kullandığı kuşbakışı perspektifi kullanmadı. Tek bir farkla ki, üstün bakış açısı burada onun kendi bakış açısıyla özdeşleşmişti: İvan bir arabulucu değil, bizzat tarihin ruhunun içkin cisimleşmesiydi.

Televizyon ve Fantazmagori

Otuzlu yıllardan bugüne değin, gösterinin kurallar bütününün, hem alımlamanın bakış açısından hem de çekilen görüntülerin doğası bakımından temelden değiştiği düşünülebilir. Sinemanın kitle sanatı olarak gerilemesi, çok farklı bir üretim kipini öngören televizyonun elde ettiği üstünlükle çakışır. G. Anders'in gözlemlediği gibi, kitle pek çok bakımdan temsilin nesnesi olarak önemini yitirdi ve alımlama anından kayboldu. Televizyon artık *participation mistique** ya da toplu coşkunluk deneyimine bağlı olmayan, bireylerin çokluğu haline gelmektedir. "Kitleleştirme ve geçerli kılma gibi bir amacı olan bugünün ihtiyaçlarının karşılanması, kitlenin kitle olarak 'yemlenmesi' yoluyla değil [...], bireylere, doğaldır ki çok sayıda birey söz konusu olsa bile, birey olarak hizmet edilmesiyle elde edilir. Kitleleştirme, 'tekillik' üzerinden gerçekleşir."[29]

* *Participation mistique* (Fr.): Gizemli katılım. (ç.n.)

29) G. Anders, *L'uomo e antiquato. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, İt. çev. Torino, Boringhieri, 1992, s. 166.

Öte yandan, televizyon, sinemanın temelden yoksun olduğu bir büyüleme tekniğiyle hazırlanır: temsil edilen olay ile görüntü arasındaki "doğrudan çekim" ve eşzamanlılık. Sinemanın, şimdiye değin bildiğimiz diğer sanat biçimlerinden daha üstün bir "gerçeklik etkisi" yaratma olanağına sahip olduğunu gördük. Bununla birlikte, onun yeniden üretim tekniğinde, görünüşe göre aşılamaz bir sınır vardı; yani, çekim anıyla izleme anı arasındaki zamansal mesafe. Seyircide, temsil edilen olayın, ona gösterilen şimdiki zamandan bütünüyle farklı bir geçmişte meydana geldiğini ona anlatan böyle bir "düzmece bilinç" varlığını sürdürüyordu. Bununla birlikte, bu zamansal mesafe, görüntünün geleneksel özelliğinin bir kalıntısıydı. "Aslında, insanın görüntüler yaratmaya başlamasından bu yana, görüntü ile temsil ettiği nesne arasında doğuştan gelen, ilkesel bir zaman farkı, söze dökülmemiş olmasına karşın, 'zamansal bir düzey farkı' vardı."[30]

Oysa televizyon, seyircinin ve olayın tam bir eşzamanlılığında, varoluşun anlık görüntüsünü üretebilir. Eğer televizyon haberinde, canlı yayında bana bir çarpışma gösteriliyorsa, basitçe yeniden üretilmiş bir görüntüden fazlasını izlerim, çünkü gerçekten de o anda bir asker el bombasıyla ölmek üzeredir, ama yine de, bu gerçeklikten daha azdır, çünkü çerçeve pek çok olasılık arasından önceden seçilmiştir, çünkü –duygusal ve deneyimden oluşmuş bir özne olarak– ben hiçbir biçimde olaya dahil değilimdir. "Yayının yarattığı durumun tekilliği," diye belirtir Anders, "onun varlıkbilimsel belirsizliğinde yatar, çünkü yayınlanan olaylar aynı anda hem vardır hem yoktur, aynı anda gerçek ve görünüştür, vardır ve aynı zamanda yoktur; çünkü onlar hayallerdir."[31]

Canlı belgesel çekim televizyon temsilinin tipik bir kipi olarak düşünüldüğünde, onun etkisi olayın her türüne yayılır; eğlence, spor, erotizm, reklamlar, hep daha yaygın bir biçimde bu tarzı benimser.

Gösterinin bütün dünyası eşzamanlılık özelliği üstlenir ve güçlendirilmiş bir "gerçeklik etkisi" yaratır; bu arada bir yandan da, fizyolojik ya da ruhsal deneyim temsilin cisimsiz evrenine bir artık olmadan kapatılır. Artık

30) G. Anders, *L'uomo è antiquato*. cilt I, alıntı, s. 133.
31) *A.g.e.*, s. 133.

montajın televizyonculuk sanatı, olayın gelişmesiyle aynı anda işlenen, görünür ile görünür olmayan arasındaki seçimi ve seçeneği fark edilmez kılmaktan oluşacaktır. Ben, olanaklı bakış açılarının radikal demokrasisinde, onun bana sadece bir bölümünün değil, bütününün gösterildiği yanılsamasına her zaman sahip olmak zorundayım. "Kesme" hâlâ vardır: sadece büyük ölçekte montajın "ikinci anında" değil, doğrudan doğruya çerçevenin seçimindedir.

Öte yandan, ben, televizyon yoluyla tanık olduğum olayın gerçek deneyimine –geleneksel anlamda– artık sahip değilimdir. Siyasi bir idare gözlerimin önünde yıkılabilir, bir şampiyon olağanüstü bir rekor kırabilir; her durumda, diğer insanların zaferi ya da kıyıya oturmuş bir gemi enkazı üzerinde düşüncelere dalarken, edilgen ve estetikleştirilmiş bir tutumu asla elden bırakmam. Hiç kuşkusuz, onların başlarına gelenler karşısında hayranlık ya da korku gibi duygular hissetmeye çalışabilirim, ama bu yalnızca içsel ve özel olarak, bir filmi izlerkenkinden farklı olmaz.

Gerçek deneyimde, benim bedenselliğim, benim duygularım, benim sağduyum, en azından gözlemlediğim olayla potansiyel olarak etkileşme ve –küçük ölçüde de olsa– onu değiştirme olanağına sahiptir. "Gerçek" bir şimdi karşısında, kaçış, saldırı ya da savunma –ve basit bir biçimde ellerimle gözlerimi kapatsam bile– eyleminde bulunan ben, pasif bir gözlemciden farklı bir davranış sergileyemem. Oysa televizyon, beni durumda risk almanın, oyunun ve duruma dahil olmanın her türlü kaynağını ortadan kaldıran, kısmi bir şimdinin karşısına yerleştirir.

Bu görme ve görülme biçimi, sadece siyasetin ve sporun "önemli olayları"nda değil, gündelik hayatın bütün küçük ölçekli olgularında da üstünlüğünü yitirdi. Bana sunulan yiyecekten evim için önerilen dekorasyona kadar, bütün dünya –temel olarak– onun bütünüyle göz alıcı ve sanal versiyonunda belirir. Gerçek, deyim yerindeyse, sahteyle aynı tada sahiptir, çünkü onun gibi tadılamaz, algılanamaz, kokusuz ve lezzetsizdir.

Bu temsil türünde, bana şimdi gibi gösterilen olay, aynı zamanda benden sınırsızca uzaktır. O, benden çok uzak olmayan bir yerde de meydana gelebilir, ama kameranın tarafsız ve nesnel biçimi, yönetmenin dahil etme-

diği durumu her koşulda dışlar ve ben, kısa da sürse, ona fiziksel olarak dahil olabilirim. Beni doğrudan ilgilendiren ve gerçekten korkutan şey, deyim yerindeyse, camın altındadır; montajın kesmesi, olayı sadece o an benim kişisel dokunulmazlığımla bağdaşabildiği ölçüde görünür kılar, yorumcunun güven veren "normal" sesi beni durumun düşünceli ve kopuk yorumuyla doldurur. Canlı yayın, belgeselin tekniklerini ve biçimlerini kullanır.

Aynı zamanda, bunun tersi bir durum da olanaklıdır; görüntü, anlık bir tehlike ve acil bir durum duygusu da yaratabilir. Böyle bir amaçla televizyon haberciliği rejisinin alışıldık parametreleri kendiliğinden ve sistematik olarak değiştirilmek zorundadır. Spiker, duygusallığın kırık sesine, paniğin korkulu yüz ifadesine sahip olacak, kamera tamamen kendinden geçerek* bir andan diğerine görevini yapamıyormuş izlenimini verecek şekilde kontrolsüzce sallanacaktır, bir stüdyonun figüranları aceleyle kaçışmaya zorlanmış olacaklardır. Bu durumda, ben, planlanmamış, toplu bir uyaran karşısında, kişisel dünyamın işgal edildiğine inanırım. Sonuçta, gösterilen olayın az ya da çok gerçeklikten meydana gelmesi önemli değildir. Sahte, gerçeğin ikna edici ara değerleri olarak görülebilir; yeter ki, onları ayırt etmenin bazı olanaklarına sahip olayım. Bir olay kısmen ya da tamamen sahte olsa bile –örneğin Marslılar'ın dünyaya inmeleri ya da var olmayan bir atom bombasının patlaması– canlı yayının ciddi ve özenli tarzıyla gösterilebilir, o, kitlenin davranışını kışkırtarak yarattığı etkilerle gerçek olabilir.

İlk durumda, gösterinin basit bir estetik görüntüsüymüş gibi olan gerçek olaya reaksiyon gösteririm; ikincisinde, sanki gerçekten varmış gibi olan göz alıcı –ve sonuçta gerçekdışı– görüntüye. İki durumda da önemli olan, gerçeklik rejisinin etkisi ile simülasyonu arasındaki farkı ayırmanın olanaksızlaşmasıdır. Bu iki kutup arasında televizyonun her türlü temsili yer alır.

Televizyonculuk Sonrası Sinema

Televizyondan işletilen "gerçeklik etkisi"nin incelik kazanması, zaten sinemada var olan deneyimin estetikleştirilmesi eğilimine son verdi; gerçeğin

* *Black out:* metinde İngilizce. (ç.n.)

sınırı, görünürünkiyle ve görünüşünkiyle örtüşmeye başladı. Böylece, sinematografik gösteri modası geçmişi cilalamayı üstlendi. Televizyon görüntüsünün doğruluk etkisiyle yapılan bir karşılaştırma, sinematografik görüntününki zayıflatır ve kendi yapaylığının farkındalığını uyandırmaya daha fazla eğilimlidir. Eşzamanlılık yanılsamasından yoksun olan görüntüleri, bize hep yakın ya da uzak geçmişin olaylarını gösterir; televizyonla karşılaştırıldığında, onlar, şimdi ile düzey farklılığını hep daha fazla sergiler ve böylece kendi doğasının yapay ve kurgusal olduğunu açığa vurur.

Algı duyumumuzdaki değişim –televizyona özgü "zamanlamaya" giderek daha fazla alışan– henüz tamamlanmış olmaktan uzaktır ve belki de, giderek, bugün sessiz sinemanın başyapıtları karşısında hissettiğimiz modası geçmişlik deneyimine dönüşecektir. "Belki de insanlığın tarihöncesini sinemanın ilk otuz yılından daha iyi biliyoruz. Plastik değerini ve orijinal kopyaların ışıltısını yitirmiş, birbirinin negatifinden kopyalanmış hasarlı ve eksik kopyalar artık bir şey sunamazlar. Bu koşullar altında, onların ilk projeksiyonlarındaki gerçek fizyonomilerini hayal etmek nasıl mümkün olabilir?"[32]

Aynı şekilde, bugün bile filmi, deyim yerindeyse, televizyon öncesi çağda görüldüğü gibi "göremiyoruz". Bunun kesinkes olumsuz bir olgu olduğu söylenemez: bir anlamda, bu, eleştirel-anlatımcı sinemaya büyük bir yer açmıştır. Bugün sinematografik görüntüden tanıdığımız giderek artan yapaylık, onu, örneğin, özellikle televizyona ilişkin düzmecenin mekanizmalarını yapıbozuma uğratmaya yakınlaştırır. Bir anlamda, televizyonda gösterilen ve daha sonra bir filmde yeniden üretilen aynı görüntü, kendi bağlamından çıkarılır ve çözünür; büyük bir dikkate boyun eğerek kendi düzmece doğasına ihanet eder.

Sinema, televizyon görüntüsü ile sinematografik görüntü arasındaki düzey farklılığını eleştirel biçimde sergileyerek, yeni bir yorumlama gücüne erişebilir. Televizyon *dizileri**, örneğin, sürekli tekrarlanış, montajın bir dizi çekim-karşıçekime indirgenmesi, aynı temel durumların kesişimi ve sürekli

32)) L. Eisner, *Lo schermo demoniaco*, Roma, Editori Riuniti, 1991, s. 17.
* *Serials:* metinde İngilizce. (ç.n.)

geri dönüşü, yaşamın kendisinin hücresel ve sonsuz değişimini yeniden üretmeyi amaçlayan bir simülakr üretir. Bir canlı yayın, daha az rafine beğeniler için doğumlar ve aşklar, hastalıklar ve ölümler, karşı komşuda (ya da aynı kentin lüks semtlerinde) oluyormuşçasına meydana gelir. Her gün aynı sırayla benim başımdan geçenler, film yıldızları sayesinde bir kader gibi soylulaşarak hiçbir kaçış yolu ve engel olmadan, kusturana kadar bana sunulur. Televizyon *dizisi*, geleneksel sinemanın gösteri biçimlerinin artığıyla, çekimin kişisellikten uzak tekniklerinin ölçülü bir *miksajı*ndan elde edilir. Benim sıradan gündelik edimlerim, burada, film yıldızı tarafından yeniden kopyalanıp görünüşü değiştirilecek yerde bir tür tartışılmaz değiştirilemezlik elde eder.

Eleştirel-anlatımcı sinema normalliğin bitmez tükenmez doğrulamasını yansılayabilir ve altüst edebilir. Altman'ın *Amerika Bugün*'ünde, televizyon *dizileri*nin tekrarlamacı büyüleyiciliği, bir hezeyanın fragmanlarında parçalarına ayrılana dek, sürekli olarak başlatılmış ve yarıda bırakılmıştır. *Dizi*nin sıradan ve güven verici durumu, bir cinayete ya da tecavüze iten –final sahnesinde olduğu gibi– duyarsız ve gizli bir delilik itkisiyle kendi içine çöker. Televizyona özgü kodların stereotipleri, yola çıkılan dilin tümünde eksik olan sembolik ve dolaylı bir anlamı üstlenerek parçalarına ayrılıp yeniden düzenlenir. Aynı biçimde, David Lynch *İkiz Tepeler* dizisini yeniden düzenleyerek uyarladığı bir film –*Ateş Benimle Yürüyor*– çekti ve bir bakıma, kendi hayali takımyıldızını açıkça ortaya koydu. Kişiler ve oyuncular bir kâbustan fırlamış şifrelere dönüşürken, gerçekçiliğin belirsiz bir cilasını koruyan –televizyondaki orijinalinde– olaylar, filmde, anlaşılması güç bir patolojinin sonucu olarak belirir.

Hayal, ön planda, hayal gibi gelişir. Sinema, yaratmaya katkıda bulunduğu görüntülerin muğlak doğası üzerine hep daha fazla düşünen bir sanat ve bir meditasyon haline gelir.

II.

Mimetik Görüntü

Mimesis ve Büyü

Kendi örneğinden artık ayırt edilemeyen kopya-görüntü boşlukları olmayan bir mimesis ütopyası, Batı kültürünün çok eski ve direşken bir rüyasıdır. Lumière kardeşler ilk filmlerini halka gösterdiklerinde, bunun gerçekleşmesine ramak kalmıştı. Kameranın bakışına doğru hızla yaklaşan lokomotif görüntüsünün karşısında, seyircilerin onun perdeden dışarı fırlayacağından korkarak dehşet içinde kaçıştıkları anlatılır. Gerçekliğin bu denli vahşi bir etkisi, sinematografik gösteriye alışılmasıyla doğal olarak son buldu. Ortalama seyirci, etkileyici her türlü iktidara sahip olmasına karşın, kendi bedensel ve fiziksel deneyiminden kopuk gölgenin kurgu dünyasıyla ne yapabileceğinin hemen farkına vardı. Bununla birlikte, bu "ilkel" reaksiyon, sinemanın, daha sonraki hiçbir kuşkuculuğun bunu bütünüyle ortadan kaldıramayacağı bir yönünü ortaya koyar.

Kuşkusuz, perdedeki görüntü bedenden yoksundur, ışık ve gölgeden oluşmuş bir simülakr'dan ibarettir, ama yine de, seyirci, kameranın az ya da çok geçmiş bir zamanda, gerçek yaşamdan çektiği bedenleri, jestleri ve nesneleri ayırt edecek hiçbir şey olmasa da, gerçekliğin bazı değerlerini onlara atfetmeye ikna edilir.

Gerçekliğin bu izlenimi, sadece belgesel film ya da haber filmi söz konusu olduğunda doğrulanmaz: *fiction* filmlerde de, görüntü, temsil edilen nesnenin orijinal bedenselliğini ve fizikselliğini yeniden üretiyor gibidir. Çok sayıda filmde, üretimin yapaylığını akla getiren her şey, karmaşık aygıtlar ve montaj, temsilin belirgin doğallığı ve yansızlığı yararına unutulur. Seyirci yadsınamaz bir eğilime sahiptir: "Onun nasıl olduğunu düşünmeden geçer

ve temsil edeni (temsilin teknolojik malzemesini) değil de, temsil edileni gerçek gibi algılar [...]. Eğer bir film doludizgin koşan bir atı temsil ediyorsa, biz doludizgin koşan atı gördüğümüz izlenimini ediniriz, doludizgin koşan bir atı yansılayan ışığın hareketli lekelerini gördüğümüzü değil."[33]

Kuşkusuz, ben sadece lokomotifin filme alınmış görüntüsünü görürüm, ama en azından bunun gerçek lokomotife sadık bir yeniden üretim olduğunu düşünmeye zorlanırım. Gerçeğin kendisi, tıpkı rengin resimde, dilin şiirde olduğu gibi, filmin hammaddesiymiş gibi görünür. Sinema, böylece, dolaysız yaşam ile işaretler dünyası arasındaki yırtığı yamama gücüne sahip bir dilin antik ütopyasına karşılık geliyor gibi görünür.

İlk günlerinden bu yana sinema üzerine düşünme, kendi "modern" tekniklerinin derinliklerinden yüzeye çıkan ilksel bir kaya kütlesi olarak, kendi temsil biçimlerinin içindeki büyülü-mimetik bir gücün varlığını ortaya koymuştur. Yaşayandan mükemmel bir kopya –ya da hatta ondan daha güçlü bir "benzer"– yaratma arzusu, bir ölçüde bütün Batı sanat tarihinde süregelmiştir. Bunda, en eski büyü uygulamalarının anısı varlığını sürdürür: ölümünün ve geçiciliğinin ötesine geçerek bunu uzatmak isteyen doğal bir olgunun ya da canlı bir varlığın –kılık değiştirme, jest ya da dans yoluyla– taklidi onların içkin gücünde kendini gösterir ve onlara hâkim olur. Mısırlılar'ın ölüm kültlerinde ve arkaik betimlerinde, yaşamın kendisinin zaman-ötesi bir "kopyası"nı yaratma rüyası sezilebiliyordu: "Plastik sanatların bir ruh çözümlemesiyle, mumyalama uygulamasının onların yaradılışlarının temel bir gerçeği olduğu düşünülebilir [...]. Ölüm zamanın galibi değildir. Varlığın bedensel görünüşlerini yapay olarak sabitlemek, onu zamanın akışından koparıp almak demektir [...]. Heykelin dinsel kökenlerinde ve ilksel işlevinde bu kendini gösterir: varlığı görünüşü üzerinden kurtarmak."[34] Bir yaşamın daimi ve sonsuz "olması", onun bedensiz ruhunda ya da çözülüşünün ötesinde varlığını sürdürdüğü düşüncesinde değil, fiziksel görünüşünün mümkün olduğunca korunmasında aranmıştır. Bu görünüş, belleklerden silinene değin, basit bir madde parçası değil, ölülerin dünyasıyla doğrudan haberleşebilen etkili bir gücün ve

33) C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, alıntı, s. 106.
34) A. Bazin, *Che cosa è il cinema*, İt. çev. Milano, Garzanti, 1973, s. 3. [*Sinema Nedir?* çev.: İ. Şener, İstanbul, İzdüşüm, 2000.]

daimoncu bir yoğunluğun barınağıydı. Onu korumak, aynı zamanda, onların korumasını ve yardımseverliğini elde etmek anlamına geliyordu.

Fotoğraf, zamandan çıkarılmış bir yüze ya da bir jeste sonsuz bir zaman bağışlamayı amaçlayan arkaik arzudan ve aynı anda, artık uzak geçmişte kalan gölgeleri mumyalama isteğinden ortaya çıktı. Fotografik görüntüler, "yaşamların kendi zamanlarına kapatılmış telaşlı varoluşlardır."[35] Fotoğraf zamana ve ölüme karşı savaşır ve –böylece– onların yenilmezliğini doğrular. Bir anın görüntüsü, elbette yakalanabilir ve bir yüzeye sabitlenebilirdir, ama hemen ardından bu çekim belleğin bir nesnesine dönüşür. Sartre'ın dediği gibi, görüntü, sevmiş olduğum yüzün yokluğunu, onun yitmiş olduğunu anlatır.

Figüratif sanat geleneğinde –ve bazı bakımlardan hâlâ fotoğraf sanatında– görüntünün belirsizliği ve geçiciliği gizli değildi, ama açıkça sergilendi ve bizzat düşünüşün nesnesine dönüştü. Sanat eseri, konu aldığı örneğin yokluğunu göstererek, doğumuna katkıda bulunan büyülü amacından zaferle ayrılıyor ve varlığı görünüşten, düşünceyi zamandan, arzu nesnesini onun şu andaki varoluşundan ayıran uzaklığı gösteriyordu. Bunun sonsuzlukta yaşamı anlamaya ve hiçlikte ortaya çıkıp yeniden düştükleri anı saran benzersiz kısa ömürlülüklerini ve geçiciliklerini yüceltip anımsatarak onu bir simülakr'da saklamaya çalışan olgulara bir faydası yoktu. Görüntü kendi sınırlılığında ortaya çıkar; o, yaşamın yerine geçmeye çalışmayan ve tam da bu biçimde duygulu anıları uyandırmayı başaran bir görüntüdür *sadece*. Her sanatçı bu çelişkiyi kendi tarzında anlatmıştır. Örneğin, Rembrandt, karanlığın içinden ortaya çıkacakmış ya da kaybolacakmış gibi görünen, kararsız andaki bir yüzü betimlemiştir.

Oysa biçim bir simülakr'a, sanat da büyü uygulamasına gerilerse, bunlarda canlı varlığın büyü yoluyla bir "benzeri"ni yapma ilkel amacı yeniden ortaya çıkar; yapaylıktan yaratılan görünüş artık ona benzemekle kalmamalı, kendi örneğinden de ayırt edilemez olmalıdır. Bir varlığın simülasyonu, sevilmiş olmanın ve yokluğun özleminin yerini alır. Sanat tarihinin bazı dönemlerinde bu eğilim öne çıkmıştı. En azından Rönesans'tan bu yana, "resim sanatı iki eğilim arasında bölündü."[36] Bir yandan, o, betim-

35) *A.g.e.*, s. 9.
36) *A.g.e.*, s. 4.

lenen nesneyi karmaşık bir tinsel takımyıldıza yerleştiren sembolik biçimleri geliştirmeye çalıştı, öte yandan, yaşamın yanılsamalı bir çiftini yaratmanın arkaik arzusuna yenik düştü.

Sanatın büyülü unsuru, "Barok sanatın kıvrandırdığı durağanlıkta", biçimden doğan süsleme yerine, "yanılsama ihtiyacı"nın estetik alanında yeniden ortaya çıkarak güçlü bir yeniden canlanış buldu. Bu ihtiyaç bütünüyle estetik değildi, daha çok büyülü düşünme biçiminin kendini beğenmişliğine yakındı.

Sinemada, bu, modernlikle yeniden ortaya çıktı. Buna karşın fotoğraf hâlâ yeniden üretimin durağanlığına bağlıydı ve ölümle arasındaki bağı tamamen gizleyemiyordu: "Yine de, mesele, ölüm maskının kalıbı gibi, daha küçük plastik türlerin psikolojisini çalışmak olabilir. [...] Bu anlamda, fotoğraf ışık vasıtasıyla bir kalıp gibi nesnenin izini alma yolu olarak düşünülebilir."[37] Fotoğraf ışığa tutarak, deyim yerindeyse, bir doğa tarihi nesnesi gibi sergileyerek modelini dondurur: "güzelliği bitkisel ya da yerkabuksal kökeninden ayrılamaz bir kar tanesi ya da bir çiçek gibi."

Şeylerin ve bedenlerin devinimini yeniden üretme gücüne sahip olan sinema fotoğrafın sınırlarını aşar, onda eksik kalan bir boyutu –zamandaki devinimi– fotoğrafın nesnel durağanlığına ekler. Her zaman büyülü-mimetik çekim için aşılamaz bir sınır yaratmış olan değişim, simülakr'a eklemlenir ve onun temeline yerleşir: "Film, kehribarın içindeki geçmiş çağın böceklerinin bozulmamış vücudu gibi, kendi anına sarılmış nesneyi korumaktan artık hoşnut değildir; o, Barok sanatı hezeyanlı duygu yitiminden kurtarır. İlk kez olarak, şeylerin görüntüsü, aynı zamanda kendi zamanlarının ve neredeyse değişimin mumyasıdır."[38] Sinema, cenazeye özgü modern bir sembolizm gibi, yaşamsal devinimde var olan görüntüsüyle zamanın ele geçmez akışına karşı koyar.

Bu büyüsel-mimetik temelle kurulan farklı ilişki, gösteri sinemasıyla eleştirel-anlatımcı sinemanın yollarını ayırır. İlki, bütünüyle simülakr'ların üretilmesine ve onların büyüleyici iktidarına kapılmıştır. Temsilin belirgin doğalcılığı yaşanmış deneyimle kurgu arasındaki farkı azaltırken, yeniden üretilmiş

37) *A.g.e.*, s. 6-7.
38) *A.g.e.*, s. 9.

nesnenin yokluğu ve görüntünün yapaylığı olabildiğince gizlenir. Eleştirel-anlatımcı sinema ise tam aksine, görüntülerin doğal olmayan yapısını öne çıkarmaya ve onların apaçıklıklarını belirtmeye çalışır. O da, sinematografik görüntünün özüne ait olan mimetik güçten ayrılmamayı başaramaz, ancak "gerçeklik etkisi"nin temsilin en son sonucu değil, sadece başlangıcı olduğu bir biçimi düşünmeye ve geliştirmeye çalışır. Gösteri sineması gerçekliğin bir simülakr'ıyla dogmatik bir özdeşleşme yaratmaya, anlatımcı sinema ise görüntünün gerçekliğini ve uzaklığını vurgulamaya çalışır.

Kubrick'in *Shining* filmi, başka pek çok şeyin yanı sıra, fotografik ve sinematografik görüntünün doğası üzerine derin bir araştırmadır da. Kahraman, film boyunca, geçmişin görüntülerinin yakınlığına ve gerçek anlamda varoluşuna delilik derecesinde çekilmiştir; onun kaldığı otelde, yıllar önce meydana gelmiş trajik bir olayın kahramanları olan ölüler, onun gözlerinin önünde yeniden uyanmakta ve dirilmektedir. Filmin kahramanı Jack Torrance için bu simülakr'lar ve hayaller halüsinatif varoluşlardır, deyim yerindeyse, gerçeğin kendisinden daha gerçektirler. Final sekanslarından birinde, şimdi onun peşine düşmüş olan ölülerin yaşamış oldukları dönemde çekilmiş bir fotoğrafta, kahramanın yüzünü görürüz. Bakanın da bir simülakr'a dönüştüğü, fotoğrafta donduğu görüntülerle özdeşleşme bu denli tam, onların gerçekliğinin değerlerine duyulan inanç bu denli sınırsızdır. Ancak, görüntülerin ilksel büyüsünü bu terk ediş, Kubrick'in yaptığı ve bizi de yapmaya davet ettiği yorumla kırılır ve burada ikiye ayrılır; biz, Torrance'ın görüntüsünü hep aynı ve dehşet dolu bir sabitlikte yinelenmiş olarak görürüz. Bu *déjà vu*'nün altüst edici etkisi bizde gerçek bir bilişsel şok yaratır: perdeden bize saldıran ve bizim de kaçmak istediğimiz hayallerin labirentinde bir karşılaşmayı [duello], bir yüzleşmeyi tamamladığımızı biliriz. Bu arzu, çocuğun kendisini kovalayan babasından son kaçışında ifadesini bulur; ki burada gölgeler ve benzerler ona çocuğu öldürmesi emrini vermişlerdir. Biz de, onun gibi, kendimizi büyünün etkisinden kurtarmaya çalışırız.

Şeylerin Dilsiz Kaosu

Sinemanın mimetik gücü, kendi dilinin "gerçekçi" bir anlayışını doğrulama isteğiyle kendini kabul ettirmeye çalışıyormuş gibidir; Pasolini'nin ortaya

koyduğu gibi: "O halde, sinema gerçekliğin yazılı dilinden başka bir şey değildir [...] bu onun ne öznel ne de sembolik olduğunu gösterir; dolayısıyla, o, gerçekliği gerçeklik üzerinden temsil eder."[39] Görüntü, bir anlamda, nesnenin kendisinin kameranın önündeki varlığı sayesinde elde edilir, ki bu, aynı anda filmi oluşturan unsurun yerini alır. Oysa, her dil, onlar sayesinde temsil edilen gerçeklik ile kendi sistemi arasındaki kaçınılmaz mesafe tarafından belirlenir. Sinemada, bu, en azından, kendi sınırlarına indirgenmiş gibi görünür. Ancak, Pasolini'nin düşüncesinde, görünüşte mimetik olan bu kavram, mitik ve sembolik olarak tanımlayabileceğimiz bir başka anla sürekli olarak yer değiştirir: sonuçta, gerçeklik düşüncesinin kendisi belirsiz ve sıkıntılı bir anlamı üstleniyor gibi görünür.

Öncelikle, sinemanın ele aldığı "gerçeklik" hangisidir? Şeyler ve durağan kimlikleri değil, "hareket"tir, uzak ve sorgulanabilir "olaylar" değil, sürekli bir değişimden elde edilen fizyognomik ve mimik ifadelerdir. Sinema için "gerçeklik", jestlerin ve olayların gerçekliğidir. Jest, bir anlamda, sinemadan doğmuş bir olgudur. "İnsanların ilk dili, bana göre, onların davranışlarıdır. Yazılıp konuşulan dil, benzer bir davranışın aracı ve bütünleyicisi değildir."[40]

Öte yandan, fizyognomik mimik ifadesi, düşünce öncesi, hatta düşsel dille belli bir yakınlığı olan gramer öncesi alanda yaşar. Düşlerin "gerçekliği" de, tek-değerli ve kalıcı bir anlamla donatılan "olaylar"dan ya da "şeyler"den değil, sembolik değerler içeren jestlerden, olaylardan ve fizyonomilerden yapılandırılır. Sinemanın hammaddesi ve onun üstlendiği ilksel biçimler, düşsel görüntülerle ve onların sayesinde biçim kazandığı anlatımcı süreçlerle karşılaştırılabilir: "Sinema, arketiplerinin basitliği (ki yeniden listeliyoruz: alışıldık ve dolayısıyla çevrenin bilinçsiz, yüz ifadeleri, belleğe ve düşlere özgü gözlemleri) ve görsel dilin sembolleri olarak nesnelerin gramer öncesine özgü temel üstünlüğü bakımından düşseldir."[41] Sinemanın dayandığı gerçeklik, ruhsal ve fiziksel dünyanın doğrudan bir iç içe geçişte var olduğu, öznel olduğu kadar nesnel, içsel olduğu kadar dışsal, varlığın derin ve enigmatik bir katmanına aittir; bu şekilde, acıyı ve zamanın

39) P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, s. 228.
40) *A.g.e.*, s. 205.
41) *A.g.e.*, s. 171-172.

geçişini ortaya koyan çizgi, aynı anda, hem içsel hem de bedensel bir işarettir ve bir fizyonomide yoğunlaşabilmeyi gösterir.

Alışkanlıktan ve kavramdan ortaya çıkmayan bu katman, olasılığı ortaya koysa ve öncelese de, diyor Pasolini, "şeylerin dilsiz kaosu"ndan açığa çıkar ve sinemanın en derin göndermesidir. Bu, alışkanlıkların ve tarzların güven verici dünyasında, anlatımcı kurallara bağlı, yüzeydeki filmi altüstedip bozan, ikinci ve gizli bir film inşa eder. Ama böylece, alışıldık algıların dayanak noktalarından kaçan ve uyanık bilincin gerçekliğiyle dünyayla ilişki kurduğumuz kurallara ve düzenlemelere aldırmayan bir bakış belirir. Sinematografik gerçeklik, üzerine saflık derecesinde doğal bir kuramın inşa edilmek istendiği sağlam bir toprak değildir. Düşsel yeraltı filmi, mitik ve sembolik bakışıyla ticari, anlatımcı ve gösteri nitelikli filmi tehdit eder.

Böylelikle, apaçık bir çelişkiye ulaştık. Sinemanın "gerçekliğin yazılı dili" olduğunu öne süren Pasolini'nin tasarısından yola çıkmıştık, ancak "gerçeklik" teriminin, onun için de, gündüzün dünyasının değil, düş yasalarının geçerli olduğu, ruhsal-fiziksel yaşamı altüst eden bir yeraltı katmanına gönderme yaptığını keşfettik. *Empirismo eretico*'yu okumayı sürdürürken, düşünüşün şiire ve filme özgü başlangıçtaki endişelerini sınırlamadığını, bir başka düzeye taşındığını, başka sorular yönelttiğini fark ederiz: düşsel dünyanın sinema üzerinden (gelenekçi filmle bir tür "uzlaşma yoluyla" olsa bile) ortaya çıkan arketipleri, baskın unsurları nelerdir? Pasolini'nin sözünü ettiği düşsellik, annelik figürünün simgesel olarak baskın olduğu rüyalarla ve her şeyin ona büründüğü ölümün mutlaklığıyla belirlenir. Düşsel dünyanın tanrıları, her şeyden önce kötücül tanrılardır. Montajın kendisi, teknik ilerleme olarak, ölümün sonuçlandırıcı işleviyle ve bunun zamanda yol açtığı dönüşümlerle karşılaştırılabilir. "Daha yukarıda, ölümün geçmiş yaşamın hızlı bir bileşimini yaptığını ve böyle bir yaşama gönderme yapan, onun temel noktalarını seçen, zamandışında kalan ahlaki ve mitik edimlerini yürüten geriye dönük bir ışık olduğunu söylüyordum. [...] O halde, kesinlikle ölmek gereklidir, çünkü yaşadığımız sürece anlamdan yoksun kalırız. [...] Ölüm, yaşamlarımızın bir şimşek gibi montajını yapar."[42] Sinematografik montaj, geçmişin sabitliğinde bulunan oluşu sü-

42) *A.g.e.*, s. 241

rekli olarak dönüştürür; ölüm de, montaj gibi, oluşu anlamdan koparan ve varlığı bir tür alegorik manzarada, doğa tarihinde donduran bir *cut*, *coupe*, "kesme"dir. Ölümün bakış açısından, tıpkı *Binbir Gece*'deki Şehrazad'ın bakışında olduğu gibi, masal biter ve belirleyici biçimlere dönüşür. Sinema düşsel bir doğaya sahip olmakla kalmaz, onun her olayı ve her jesti, aynı zamanda Pasolini'nin bakış açısındaki ölümün kutsal boyutunu sınırlamak için zamanda varoluşu ortadan kaldıran anatanrıçaların, yeryüzünün ve yeraltının arketiplerine çeşitli yollardan bağlı, sonsuzca tekrarlanabilir mitik bir unsura dönüşür.

Bu bağlamda, filme çekilmiş görüntü Walter Benjamin'in ona atfettiği ikinci tanımıyla, alegorik görüntüye benzer. Alegori, ayrı ayrı çekilmiş görüntülerde hiçbir zaman bütünüyle içerilmeyen, yabancı ve aşkın bir anlama göndermne yaparak ifade kazanır. Barok sahneyi oluşturan "resimler"de, örneğin, anlam, "özel efektler"in ve sınırlı durumların bir artışında bir sahneden diğerine geçerek izlenir; bununla birlikte, hep gözden kaçar ve açığa vurduğu şey tanımlanamaz biçimde eserin bütünlüklü "montajı"nın bizim de izlediğimiz, birbirine karşıt, kanlı olayların ardında yatan sebebi anlamaya izin vereceği umuduna gönderme yapar. Yine de, bu hiçbir zaman bütünüyle meydana gelmez. Her sahne, bir anlamın ya da, hatta çözülemeden ve anlaşılmaz kalan kutsal bir amacın alegorik şifresidir. Bu şekilde, her bir alegorik düzenleme hüzün kaynağıdır, çünkü her şeyden önce görüntünün yüreğinde olma özlemini ve kişilerinin ve olaylarının ölümden bağışık olmadığını ortaya koyar. Öykü, şiddetli nabız atışlarıyla bir karşılaşmaya dönüşür. Bu anlamda, Benjamin, her olayın, sonunun ve başlangıcının görünmez olduğu, bir tür "en güzel çağında donmuş manzarada" kıskıvrak yakalandığını ileri sürüyordu.

Pasolini'nin bakış açısında, sinematografik montaj, hep bir alegorik hüzne sahiptir; canlı bir varlığı yeniden üretmenin yanılsamasından doğan montaj temsile döşenmiş bir işaret olduğunda değil, geri döndürülemez bir biçimde geçmişe ait olduğunda onu gösterir. Dolaysız yaşam sürekli olarak aranır ve yoktur. Barok alegori zaten temel ve olumsuz bir değere sahipti; en iyi sonuçları arasında –*Hamlet*'te ya da Calderón'da olduğu gibi– tanrıların ve tiranların görkemli görüntülerinin karşısına boşluğu koyuyor ve iktidarın ve büyülemenin araçları olarak kullanılmalarını engelliyordu. O, böylece,

her türlü özgün kutsallıktan yoksun ve güç istemiyle yönetilen bir dünyada, her türlü sahte mitleştirmeyi yıkıyordu.

Bunun bir benzeri, eleştirel-anlatımcı sinema için de öne sürülebilir. Gösteri sineması, montajın "ölümlü kesme"sini gizlemek ve yaşamın anlık dolaysızlığını yakalayabilen yanılsamayı kayırmak için elinden geleni yaparken, eleştirel-anlatımcı sinema, yapısal amaçlarından biri olarak ölümün nabzını sergilemekten çekinmez. Pasolini'nin *Salò-Sade* filminde olduğu gibi, neredeyse her görüntü onun yaşamdan kışkırtıcı derecede uzak oluşunu sergiler; onlar şiddeten arındırılmış manzaradan başka ne bir şeyi yansılar ne de yeniden üretirler. *Decameron* ya da *Binbir Gece Masalları* gibi sakin olmaktan çok, esinleyici filmlerde de, bir süslemenin arabeskleri gibi stilize bedenler ve jestler gösterilir. Görüntüler, tinin "alt ve ilkel katmanları"nın, hatta yabanıllığının, neredeyse özentili bir tarzda, büyük ölçüde bilinçli ve farklılaşmış bir tasarının nesnesine dönüştüğü, açıkça sembolik ve yeniden üretimci olmayan bir işlevle ortaya çıkar. Bedenlerin temel fizikselliği üzerindeki ısrar –mimetik ve ilksel unsur– ve görüntüleri birleştiren montaj –yansıtımcı ve akılcı unsur– hepsi birlikte bu tür sinemada belirleyici ve sergileyicidir. Uzlaşmaz unsurların bu eş-belirimi, ne sahte bir uyumda, ne de deneyimin çatışkılarının ve acısının fantazmagorik bir kılık değiştirmesinde çözünür.

Bu biçimde, sinemada, tinin aşırı uçları arasında arabulucu bir ortam, her sembolik görüntüye ait olan derin anlam ortaya çıkar. "Kendi aralarında birbiriyle çatışan katmanların bu ortaklığının basit bir biçimde olanaklı olması için bunların tamamen karşıtlık içinde, bilinçli olarak birlikte varlıklarını sürdürmeleri zorunludur."[43] Eleştirel sinema, –Panofsky'ye ait bir terimdir[44] *eş-anlatımcılık* ya da görüntünün her sahte dolaysızlığı ortadan kaldıran tasarı ile bilinçdışı, dil-öncesi, düşsel temel arasındaki eş-olanaklılık ilkesine göre doğar.

Gerçekçiliğin Ötesi

Kracauer, filmin en küçük hücresinden, bir fotoğrafa benzetilebilen çerçeveden yola çıkarak "gerçekçi" anlayışı haklı kılmaya çalıştı. "Fotoğrafçı,

43) C. G. Jung, *Tipi psicologici*, İt. çev. Torino, Boringhieri, 1969, s. 530-531.
44) E. Panofsky, *Stile e mezzo nel cinema*, "Cinema & Cinema" içinde, sayı 5-6, 1968.

ne olursa olsun objektifinin karşısına konan bütün nesneleri yeniden üretmek zorundadır ve sanatçının var olan biçimleri ve onların karşılıklı uzamsal ilişkilerini kendi mahrem bakışına göre düzenleme ayrıcalığından ve özgürlüğünden tamamen yoksundur."[45]

Aslında fotoğraf Barthes'ın da gösterdiği gibi, basit bir *studium*'a dönüşebilir; o zaman nesnel "olaylar"ın edilgen yeniden üretimiyle sınırlanmış gibi görünür. Ancak fotoğraf, yine Barthes'ın sözünü ettiği belgesel her anlamı aşan ve görüntünün unsurları arasındaki sembolik ilişkilerin netleştiği bir nokta olan *punctum* gibi, anlatımcı bir anı da elinde tutar. Benjamin hemen anlaşılmayan bu arka plana "bilinçdışı optik" adını vermişti: "Bir ayrıntı bütün yazılarımı altüst ediyor; ilgimin canlı değişimi, bir çakış. *Bir şey*in izi olduğundan dolayı, fotoğraf artık *herhangi bir şey*in fotoğrafı değildir."[46]

Punctum için kayıtsız bir gözlemciye nasıl göründüğü değil, onu aşan gizemli ilişkiler, arka planda gizlenmiş sembolik ağ, onu saran ve ona hâkim olan olanaklar halesi önemlidir: "Bir fotoğraf dikkatimi çekti. Gerçekten sıradışı bir yanı yok: Nikaragua'daki devrimin (fotografik) bir sıradanlığı: yıkıntılar içindeki bir yolda devriye gezen miğferli iki asker; ikinci planda oradan geçmekte olan iki rahibe. [...] Fotoğrafın gerekçesinin [...] aynı dünyaya ait olmasa da, süreksiz ve farklı yapıdaki iki unsurun eş-varlığı olduğunu hemen anladım. [...] Askerler ve rahibeler."[47] Bu ikilik, gerçeklik ilkesi oyununu kısmen dışlar. Artık bir gerçeği değil, bilinçdışında durmakla bilinçte var olmak arasındaki eşikte, oluş anında çekilmiş olayı görmekteyim: bundan sonra olacak olan, bütün olabilecek olanlarla hâlâ birliktedir ve kader çizgisi henüz belli değildir. Görüntü, zamanın ve tinin aslında uyumsuz boyutlarını eş-belirimli ve eş-olanaklı kılarak büyük ölçüde sembolikleşir. Onun karmaşıklığı, beni bitmek tükenmez bir düşünceye dalmaya zorlar.

Bunun benzeri, daha anlaşılır bir biçimde sinematografik tekniklerle de meydana gelir; ağır çekim, ivmelenme, yakın plan olarak.

45) S. Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, İt. çev. Milano, Il Saggiatore, 1962, s. 56.
46) R. Barthes, *La camera chiara*, İt. çev. Torino, Einaudi, 1980, s. 50. [*Camera Lucida - Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev.: R. Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş, 1992.]
47) *A.g.e.*, s. 23.

Fantastik sinemaya ve gerçekçi sinemaya üstünkörü karşı çıktıktan sonra, –Lumière ve Méliès, bu bakımdan, "Hegelci anlamda bir antitezi" temsil ederler– aynı Kracauer, gerçekliğin sadece fotografik objektife göre belirmediğini, daha önce görünmeyen anlam katmanlarını ortaya koyana dek yer değiştirerek altüst olduğunu bilmek zorundadır. Gerçekliğin muğlak bir arka planda "belirmesi", burada onun "yeniden üretimi"yle çakışmasına benzer.

> Herhangi bir çok-yakın plan, maddenin yeni ve beklenmedik düzenlenişlerini ortaya koyar; derinin yapısı fotoğrafın havadan çekildiğini düşündürür, gözler göllere ya da yanardağın kraterlerine dönüşür. Bu görüntüler, çevremizi iki anlamda yıkar; sözcük anlamıyla genişletir ve bu biçimde geleneksel gerçekliğin zindanını yıkar ve önümüzde, daha önce ancak düşlerimizde araştırabildiğimiz, bilinmez ufuklar açar.[48]

Üstünkörü düşünüldüğünde, yakın plana saf gerçekliğin bir fragmanı olarak yaklaşırız, ancak bir yüzü ya da nesneyi ne kadar yakından incelersek o ölçüde çözünmüş ve anlaşılabilir olmayan bir maddeyle karşılaşırız. Yüz, düşlerinin ve arzularının gizliliğine gömülen tinin anlatımcı bir manzarası haline gelir.

Gerçekçiliği izleyen sinematografik kuramlarda, –Bazin'de, Kracauer'de, Pasolini'de– böylece üstesinden gelinemez bir nitelik öne çıkar: "gerçeklik" nosyonu ne kadar yakından incelenirse, mimesis nosyonu da dolaysız anlamını o denli yitirir. Sinematografik görüntü, tinin altüst edici, düşünce öncesi, mitik bir temeline dayanır gibi görünür.

Mimesis ve Görünüş

Sinematografik görüntü algısının gerçeklikte yeniden üretilmiş nesneyi görme biçimimizle ilgisi olmadığını belirtmek için titiz bir inceleme yapıldı. Hatta Arnheim bu farklı algıların bir kataloğunu hazırlamıştı. Çerçeveye alınmış nesne, sadece belli ve zorunlu bir bakış açısından gösterilebilir

48) S. Kracauer, *Film*, alıntı, s. 112.

ve bu yansız bir yeniden üretim düşüncesini çürütür. Normal algının perspektifi sinematografik görüntününkinden farklıdır, çünkü onda bakışın kendiliğinden alışkın olduğu düzeltmeler yoktur: "Bir masanın yüzeyi, özellikle kameraya yakın olduğunda, önü büyük, arkası küçük görünür. [...] Bunun sonucu, boyutların ve biçimlerin perdede doğru oranlarında görünmemesi, aksine bakış açısına göre çarpılmasıdır."[49]

Sinematografik çerçeve her şeyden önce görüntünün sınırları tarafından belirlenirken, bizim bakışımız doğal bir sınırsızlık duygusu yaratır. "İnsanın görüşünün gerçek alanında sınır yoktur. Görüş alanımız uygulamada sınırsız ve sonsuzdur." Oysa sinemada, "görüntünün sınırları doğrudan hissedilir. Görüntülenen alan bir yere kadar görünürdür; ama sonra, onun ötesinde onları kesen sınır vardır."[50] Sinema –nesnel bir gözleme göre– her yerde kesmeyi ve süreksizliği kullanırken, gerçek deneyimde, biz sürekliliğin güven verici kumaşını yeniden dokuruz. Sonuç olarak, normal algılamada görme duygusu bütünüyle yalıtılmamıştır ve her olay dokunma ve işitme gibi yardımcı duyguların işe koyulmasıyla algılanır; oysa sinematografik görüntüde görsel amacın üstünlüğü vardır.

Sinematografik görüntü, kendisinde gerçekliğe sadık bir varsayımı yeniden üretmekle kalmaz, masada olduğu gibi, alışılandan farklı bir algı biçimini de belirler: "Sanat eseri, gerçekliğin basit bir imitasyonu ya da özel kopyası değil, verilmiş bir aracın biçimlerinde gözlemlenen niteliklerin dönüşümüdür."[51] Bununla birlikte, ne kadar iyi temellendirilmiş olursa olsun, bu inceleme gerçeklik etkisi yanılsamasını ve onu ayırt eden çelişkiyi açıklamaz; yapaylığı bu denli belirgin bir görüntü –sessiz sinemada sözün ve rengin olmadığını anımsayalım– gerçekliğin bu denli inanılır bir simülakr'ını nasıl üretebilir?

Bu soru, Platon'un *Sofist*'i için de temel önemdedir ve o, bir örneği bire bir "kopyası"na indirgeyeninkinden daha karmaşık olan *mimesis* kavramıyla karşılık verir.

49) R. Arnheim, *Film come arte*, İt. çev. Milano, Feltrinelli, 1989, s. 25. [*Sanat Olarak Sinema*, çev.: R. Ünal, Ankara, Öteki, 2002.]
50) *A.g.e.*, s. 27.
51) *A.g.e.*, s. 14.

Platon taklitçi sanatın iki türünü belirler: ilki "temsiller" üretir, "ölçülerini izleyerek, bir taklit eser yaratır" ve dolayısıyla, gerçeğine olabildiğince sadık bir kopya yapmaya çalışır. Bununla birlikte, bu, taklitçi sanatta en sık rastlanan yol olmadığı gibi en belirleyici olan da değildir. Platon, yükseltilmiş bir yere konan büyük bir heykel örneğini verir. Sanatçı modelin özelliklerini, ölçülerini, renklerini layıkıyla yeniden üretse bile, arzulanan amacın tam aksini elde edecektir. Bozulmuş bakış açısı nedeniyle, "üst kısımlar bize daha küçük görünürken, alt kısımlar daha büyük görünecektir,"[52] dolayısıyla bizim algımız, örnekle –benzerlik kurmaktansa– bariz bir farklılık yakalayacaktır.

Böylece heykeltıraş, "gerçekçi" olmak istediği ölçüde, gerçeklik etkisini elde *edemez* ve onun yerine çarpık bir görüntü üretir. Buna karşılık, örnekle benzerliğin bir tasvirini elde edebilmek için orijinalin ölçülerini değiştirmesi, düzeltmesi, malzemeyi daha titiz bir yapaylıkta düzenlemesi gerekir. Platon, bu ikinci taklitçi sanat türünü "görünüşün sanatı" olarak tanımlar, çünkü onun ürünü "görünür, ama benzer değildir." Dolayısıyla, gerçeklik etkisi örneğin olduğu gibiliğinden az ya da çok farklı bir görünüş, bir simülasyondur. Bu nedenle, sanatçının yarattığı görüntü, gerçekliğin bir *illüzyonu*nu yaratır, *tasvir*ini değil. "İyi bir ressamsa, marangoz resmi yapıp bunu çocuklara ya da akılsız kişilere uzaktan göstererek onları kanlı canlı bir marangoz yaptığına ikna edebilir."[53]

Platon bu biçimde her taklitçi sanatın temelindeki çelişkiyi ortaya koyar. Sanatçı, gerçekliğin inanılabilir bir görüntüsünü sunabilmek için, bir hayal yaratmak ve onun görünüşünün doğasını fark edilmez kılmak durumundadır. Ama taklit, bu yolla, her fırsatta kendi karşıtına, yani fantazmagoriye dönüşür.

Bu düşüncelerin bir bölümü sinema için de geçerlidir. Diyelim ki, kentte bir sokağın belgesel bir *tasvir*ini, yani gerçekliğin fragmanıyla uyumlu bir

52) Platon, *Il Sofista*, 236 a, *Tutti gli scritti* içinde, G. Reale (yay. haz.), Milano, Rusconi, 1991. [*Sofist*, çev.: C. Karakaya, İstanbul, Sosyal, 2000.]
53) *A.g.y.*, *La Repubblica*, 598 c, *Tutti gli scritti* içinde, alıntı. [*Devlet*, çev.: H. Demirhan, İstanbul, Sosyal, 2002.]

kopyasını üretmek istiyorum. Bu bir dereceye kadar yapılabilir: kamerayı belli bir çerçeveye ayarlayarak sokağın ortasına koyar ve gerçek zamanda gelip geçenleri çekerim. Bunun sonucunun "saf nesnelliğin" sadık bir yeniden üretimi olması gerekirken tam tersi meydana gelir. Yaşamın bozulmamış birkaç saatine bakış, normal bir seyirciye dayanılmaz gelmekle kalmaz, daha çok elde etmek istediğim "gerçeklik etkisi" bütünüyle yıkılır. Seyirci, çerçeveye girip çıkan insanların ve nesnelerin karmaşasını, sadece kısa ömürlü fragmanlardan oluşmuş parçalanmış eylemleri, gizemli ve ulaşılamaz kalan çerçevenin dışındaki bir yaşama yönelik jestleri görür. Oysa, "gerçeklik"te dünyanın gündelik yanını anlaşılır kılan, karşılıklı algısal ve duygusal bağlantılardan yoksun, belirsiz bir akış algılayacaktı.

Gerçeklik etkisi yaratmak istiyorsam, rastgele seçilmiş bir çerçeve beni memnun etmeyecektir. Baskın algının kipine, ideolojik motivasyonlarına, hayali ve mitik arketiplerine karşılık gelen bakış biçimlerininkini ve unsurlarınınkini seçmem gerekir. Başka bir deyişle, ne kadar temel ve minimal olursa olsun, görüntüyü gerçeğin sonsuz belirsizliğinden çekip alarak bir montaj yapmam gerekir; yine de, size görüntü ile gerçek arasında dikkate değer bir fark yokmuş gibi gelir, bu seçme edimi gözden kaçar. Gerçeklik etkisi, dış dünyanın basit ve saf bir yeniden üretiminden değil, kendimi içinde yaşar bulduğum tarihsel çağda, bakışın baskın ve alışıldık *formlar*ıyla en iyi örtüşen bir temsil biçiminden elde edilir. Ancak Platon'un terminolojisine yeniden dönersek, ben gerçekliğin bir "tasviri"ni değil, "görünüşü"nü elde ederim. Eğer benim kullandığım teknikler yeterince incelikli olursa, görüntüyü doğru ve tam bir simülakr'a, yaşamdan büyülü bir biçimde ayırt edilemez bir "kopya"ya dönüştürebilir.

Gerçeklik ile görüntü arasındaki ayırt edilemezliği amaçlayan fantazmagori olasılığı, sinematografik dile derin bir biçimde kazınmıştır. O, Méliès'inkiler gibi, sergilenen ya da açıkça ortaya konan teknik makyajlardan değil, onun tekniğinin çok "dolaylı" ve yapay biçimde, görünüşte yaşamın saf dolaysızlığının yeniden üretilmesi gerçeğinden elde edilir. Benjamin'in inandığının aksine, fantazmagori, süreksizliğin ve üretken tekniğin eleştirel biçimde sergilenmesinden daha fazla sinemaya aittir. Ve bu ikili olasılıktan sinema tarihinin içsel gerilimi, eleştirel-anlatımcı ve gösteri biçimleri arasındaki karşıtlık doğar.

Gösteri sinemasının montajında, dolaysızlık yanılsaması, görüntünün yapaylığının her türlü izini ortadan kaldırmaya yönelik simülasyonun incelikli bir tekniğinin ürünüdür. "Sessiz görüntünün çekilebildiği bir dizi (yadsımanın) körleştirmesinin bedeli, 'yaşamın kendisi'nin çifte amacını, düşüncesini çekmektir: rengin yadsınması, dokunun yadsınması, sesin yadsınması. [...] Filme çekilmiş temsil [...]etkilerini azaltmaya çalışarak, onları gerçekliğin kendisinde maskelemeyi başaramaz."[54] Sesin gelişi, gizlemeyi düzenleyen teknikleri mükemmelleştirmekten başka bir şeye yaramadı. Montajın seçimleri ve görüntüler arasındaki bağıntı, kaba kopukluklar ve duraklamalar olmaksızın, sözlü diyaloğun yapısına bağlandı. Aynı amaç, sessiz sinema döneminde de varlığını sürdürüyordu: seyircinin alışkın olduğu dünyaya bakış kipiyle karşılaştırıldığında uyumsuz bulacağı ne varsa gizlenmesi gereği. Bu, onun doğasında olmaktan ya da doğallıktan çok uzaktır ve –en azından sinema tarihinin ilk onyıllarında– perdeye yansıtılan görüntüyü daha geleneksel ve tanıdık gelen görsel kodlara işlemeye yatkındır. Sinema, " 'gerçek'ten görsele, görselden filme çekilmiş görüntüye, aynı gerçeği çarpıtmadan ve hiçbir kayıp olmadan sonsuzca yansıttığını koyutluyordu. Sık sık, 'anladım' yerine 'gördüm' diyen bir dünyada böyle bir düşün tesadüfle hiçbir ilgisi yoktur, hele de –gerçek=görünür bilgisini yerleştiren– baskın ideolojinin onu yüreklendirmek için her şeyi yaptığı düşünülürse."

Bu anlayışa göre: "Görünüre duyulan kör bir inançla, göz diğer duyular, toplumun kullanımındaki gereksinimler, beğeniler vs. üzerinde yavaş yavaş üstünlük kazanır. [...]. Sinema, görüntüsel dile getirişi sağlayan Batı'nın metafizik geleneğine, görmenin ve bakışın geleneğine sıkı sıkıya bağlıdır."[55]

Bakışın benzeri bir üstünlüğü, Batılı'nın doğayla arasındaki ilişkiyi kavradığı hayali ve mitik takımyıldızlardan da elde edilir. Algı da, dünyayla ilişkinin diğer olasılıkları daraltarak, onun üstün bakışına ve bilince

54) J. L. Comolli, *Tecnica e ideologia*, alıntı, s. 89-90.
55) S. Daney, Comolli'den alıntı, *Tecnica e ideologia*, alıntı, s. 25-26.

indirgenebilir ve yabancı gibi görünse de zaferin ve çatışkının kahramanlık arketipine göre belirlenir. "Gerçek" bu amacın sınırları dahilinde görünür olarak kalan şeydir; onun dışındaki her şey fantezinin, düşün, halüsinasyonun ve kâbusun belirsiz alanına girer. Gösteri sineması, kendi varsaydığı "gerçekçilik"le, kendi ilk sahnesini sonsuzca tekrarlayan, önvarsayımlarına dayanan uzamı dillendiren dünyanın bu tek yönlü bakışının aşırı bir onayıdır. Tartışılmaz ve üstesinden gelinemez gibi görünecek denli güçlü temsil etme gücü, özneye, ona dünyayı ve kendisini şimdi gördüğü gibi gösteren uzun mücadelenin bir sonucudur. Bakışın dışsal bir gerçekliğin kayıtsız yansıması olması düşüncesi doğal ve doğuştan olmasa da, Batı bilincinin kendi yaşamsal dünyasını tanımlama ve sınırlandırma biçiminden elde edilir. Oysa doğanın her yönünü ilerlemeci biçimde zorlayan –ve onun iktidarının işlevsel genişlemesine yarayan– akılcı ve uzgörülü düzenlemeler, gerçekliğin nesnel yapısına atfedilir.

Bu anlamda, Adorno'nun düşüncesi geçerliliğini korur; ona göre, gösteri sineması, "olduğu şeyin belirgin ve sistematik duyurusuna dönüşür,"[56] görünürden elde edilen sahneyi yapılandıran ve düzenleyen arketipler ve hayaller gibi, dolaysız anlamda "olduğu şeyin" daha fazlasına değil. Bunlar –felsefi gelenekte– "şeye" atfedilen "doğallığın" kendisini ya da öne çıkan "otorite"yi üstlenir. Gösteri simülakr'ından doğan *görüntü*, aslında varoluşa sadık bir *tasvir*e ait olan gölgeye, acıya ve çelişkiye kayıtsızdır; o, ikircikli, olumsuz ve çözümsüz olguları dışlamak zorundadır. Gerçeklik etkisi, deneyimin karmaşıklığı üzerinden –ve genellikle bilinçdışı olan– bir seçimin ürünüdür. Saf gerçekçilik, arı *eylem*in yeniden üretimine dönüştüğü ölçüde, *olay*da somutlaşan deneyimden, kendi yüzeyinin altında kıpırdanan gizli ve çözülmemiş güçlerden uzaklaşır.

Bu yolla, o, bizim algı kodlarımızı koşullayan "bilinçdışı ideoloji"yi doğrulamaktan başka bir şey yapamaz:

> Kameranın ürettiği görüntü, temsil sisteminin merkezindeki insan gözünde olduğu ve "Rönesans insancıllığında tanımlandığı gibi, görsel düşünme kodlarını" çoğaltmaktan ve doğrulamaktan başka bir şey ya-

56) T. W. Adorno, *La dialettica dell'illuminismo*, İt. çev. Torino, Einaudi, 1966, s. 158. [*Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev.: O. Özügül, İstanbul, Kabalcı, 1995.]

pamaz [...] bu merkezcilik, aynı zamanda, diğer bütün temsil sistemlerini engeller, diğer bütün duyu organlarına göre, Tanrı'nınkinin yerine (Öznenin) gözünü koyarak, insan gözünün üstünlüğünü güvenceye alır."[57]

Işığa ve görünür olana duyulan gerçek ve tam bir tutku, sinemanın gelişmesine giden yoldaki araştırmacıları ve mucitleri yüreklendirmiştir: Atların koşu pistini bilimsel biçimde görüntülemek için yirmi dört kamera kullanan Muybridge ya da "fotografik tüfeği"yle hareketin gizini yakalamaya çalışan Marey gibi. Yüzyıllar boyunca, algının yoğunluğuna ve belirsizliğine gömülmüş olarak kalan şey, yüzeye çıkarılmak ve gören gözün geniş bakışına ulaşmak durumundaydı. Yaşanmış anın belirsizliği ortadan kaldırma isteği, neredeyse Lumière kardeşlerin eserini önceleyen bilimsel araştırmalardan doğan bir nabız gibidir. Sürekli güneşe bakmaktan dolayı görme duyusunu yitiren, retina üzerine yılmak bilmez araştırmalar yapan, *phénakistiskop*'un mucidi Plateau'da olduğu gibi, neredeyse şehitlik mertebesine de ulaşabilir.

57) J. L. Comolli, *Tecnica e ideologia*, alıntı, s. 26. Krş. R. Genovese, *Dell'ideologia inconsapevole*, Napoli, Liguori, 1979.

III.

Öyküleme ve Görünür Olan

İlk Sinemadan Öykülemenin Üstünlüğüne

İlk bakışta, *fiction* filmindeki en önemli unsur gözlerimizin önünde cereyan ettiğini gördüğümüz "öykü"ymüş gibi görünür. Amerikan sineması, kısmen Griffith'in yarattığı "organik" montaj tasarısına göndermede bulunan bir dizi öykülemeci tür belirledi ve yirmili ve otuzlu yılların "klasik" sinemasını sona erdirdi. Öykülemeci şema, genellikle, dengeli bir başlangıcı öngörür, daha sonra bir çatışkı ya da çatışkılar dizisine dönüşür ve en sonunda uyumlu bir duruma gelir. "Amerikan sineması, bir karşılaşma* [duello] ya da eylemlerin birleşmesi yoluyla, birliktelik durumundan saptanmış ya da dönüşmüş olma durumuna geçerek, daha sağlam bir biçim edinecektir."[58] Griffith *Bir Milletin Doğuşu*'nda, iç içe geçen ve birbirinden uzak iki durumu yansıtan çerçevenin sıralı montajında bunları birlikte dokumuştur: tehlike altındaki ailenin bakış açısından ve onları kurtarmaya gelen atlıların bakışından. Karşıt iki dizi, belirleyici karşılaşmada iç içe geçer. Bu teknik, yirmili ve otuzlu yılların kara filmleri ve western'leri gibi türlerde sık sık kullanıldı ve daha sonra öykülemeci sinemanın tam ve gerçek bir stereotipine dönüştü.

Sinema, tam bir öykülemeci sürekliliğe ve onu izleyen gerçeklik etkisine ulaşabilmek için uzun ve tutarlı olmayan bir yol izledi. Hugo Münsterberg,

* "Duello": Metne bağlı olarak çoğunlukla "karşılaşma" olarak karşıladım. (ç.n.)

58) G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, İt. çev. Milano, Ubulibri, 1986. Deleuze'ün İtalyanca çevirmeni Fransızca "duel" [ikil] sözcüğünü daha çok "duale" [iki yanlı] olarak çevirmiştir. Düello, özellikle, edimin kutupsal yapısına ilişkin bir durumu temsil eder. Göndermede bulunduğum –ve Fransızca'daki ikircimi korumanın olanaksız olduğu– bazı özel durumlarda, "duello" [karşılaşma] olarak çevirmeyi tercih ettim.

1915 yılında, mimetik etkinin gücüne karşın sinematografik bir perdede "algılanan uzanım gerçekdışılığı"nı bütünüyle unutmak olanaksızdı, diye yazabiliyordu. Méliès'in 1900'lerin başındaki filmlerinde, görüntü, bugün bizim alışkın olduğumuz perspektifin derinliği duyumunu iletmiyordu; onun tek-boyutlu düzlüğü, sinematografik bakışa yeni alışmaya başlamış olan seyircinin, anlatılan öyküyle tamamen bütünleşmesini engelliyordu. Noël Burch'un gösterdiği gibi, filmlerin büyük çoğunluğunda, aydınlatma düşey ve eşdağılımlıydı; objektif de, çekilen sahneye bağlı olarak yatay veya önden, statik bir pozisyonda duruyordu. Arka plan resimlerinin kullanılması, yakın plan çekimlerin azlığı ve aktörlerin kamerayla aralarındaki büyük mesafe, istenen gerçeğe benzerlik etkisini azaltıyordu. Görüntü, etrafında ayrıntılar yığınının oluştuğu kesin bir merkezi perspektiften yoksundu ve daha çok, sürekli bir merkezkaç dağılımı duyumunu koruyordu. Sadece sıralı montaj, kameranın hareketleri ve daha incelikli öykülemeci anlatımın kullanılması, sonunda "seyirciyi elde etmek için bakışı çerçevenin merkezine yönlendirmeye"[59] olanak tanıyacaktı. Örneğin, uzamı kuran ve onun derinliğini vurgulayan kaydırmalı çekim olmaksızın, daha sonra gösteri sinemasının temel bir kuralını oluşturacak olan "seyircinin bakışını yakalamak" olanaksızdı. Kamerada yan açının kullanılması –aynı anlamda– perspektif etkilerini çoğaltmaya ve bakışın "iç içe geçen çizgiler çokluğu"na[60] yöneltilmesine olanak tanıyacaktı.

1902 yılında bile Griffith'in öykülemeci montaj uygulaması o zamanlar düşünülemezdi. Porter'ın filmi *Amerikalı Bir İtfaiyecinin Yaşamı*'nın iki versiyonu vardır; ilkinde henüz sıralı montajdan eser yoktur. Böylece, ardışık olarak, önce –kadınla çocuğun evlerindeki alevlerin arasında hapis kaldıkları– iç mekân sahnesini, sonra da itfaiyecilerin gelişi ve kurtarma çalışmalarıyla sadece dış çekimi görürüz. Film ancak yıllar sonra, bizim alışkın olduğumuz biçimde, yani iki sahnenin çerçeveleri birbiri ardına gelecek şekilde montajlandı. O halde, kameranın, zamanın ve uzanım farklı nesnelerine aynı anda bakabilen ve seyirciyi kendi bakış açısının gücüyle özdeşleştirme gücüne sahip "her yerde olan gözü"nden söz edilebilir. Eğer ilk versiyonda sinematografik zamanın gerçekdışılığı adamakıllı vurgula-

59) N. Burch, *Il lucernario dell'infinito*, İt. çev. Parma, Nuova Pratiche, 1994, s. 49.
60) *A.g.e.*, s. 191.

nıyorsa, ikincisinde vurgulanan ritim, bizi hipnotize olmuşçasına anlatılan olaya dahil eden bir gerçeğe benzerlik etkisi yaratır. Yapay üretkenlik olağandışı ölçüde arttı, ama bununla birlikte görüntünün göz boyama iktidarı da arttı. Griffith, *Hoşgörüsüzlük*'te, tarihin farklı çağlarında gelişen ardışık olayları seçip onları paradoksal bir aynı andalıkta kurarak, kameranın "heryerdeliğini" aşırılığa vardırdı: Babil'in Çöküşü, İsa'nın Çilesi, Aziz Bartolomeus Gecesi ve modern bir dram: *Anne ve Kanun.*

Kaydırma, kameranın hareketleri, kameranın bakış açısındaki varyasyonlar, sinemanın uzamının kurulmasını düzenlediği için bugün bunu bu şekilde algılamaya alıştık, ardışık montaj ve onun birleştirme kesimleri de onun dünyeviliğinin düzenlenmesi için vargücüyle çalışır.

Amerikan gösteri sineması, büyük ölçüde kahramanın öykülemeci yolculuğunda açımlanan bir dizi çarpışma ve karşıtlık olarak kendini gösterir. *Karşılaşma* altüst olmuş dengeyi ve düzeni geri getirebilmek için kahramanın üstesinden gelmek zorunda olduğu sınav, arketipik andır. Dürüst sığır yetiştiricilerinin yaşadıkları bir Batı kasabası ya da bir grup suçlunun ortalığı kasıp kavurduğu, yirmili yılların bir büyük kenti söz konusu olabilir; kahraman, sonunda kendi anlaşılır kararsızlıklarını yener ve zorlu güçlerle çarpışmayı kabul eder; böylelikle, toplumu tehdit eden farklılığa ya da olumsuzluğa boyun eğdirmeyi, bu sırada kendisi de olgun ve üstün bir kimlik kazanmayı başarır. "Eylem kendi içinde, kuvvetlerin bir *karşılaşması*, bir dizi *karşılaşma*dır; çevreyle, ötekilerle ve kendisiyle *karşılaşma*. En sonunda, eylemin sonucu olarak ortaya çıkan yeni durum, yola çıkılan durumla bir çift oluşturur."[61] Bu örnek bir bakıma belli bir süre kendini ispat etmek ve temsilin alternatif biçimlerini dışlamakla da uğraşmıştır. Stroheim'ın sineması, örneğin, farklı bir yönde ilerliyordu ve üretim koşulları ticaretin gerekleriyle zorlu bir biçimde çarpıştı. *Karşılaşma Hırs*'ın finalinde olduğu gibi ortaya çıktığında– aynı biçimde yok olmanın eşiğine gelmiş iki gücün ya da iki kişiliğin boşuna mücadelesiydi. Stroheim, ardışık montajın Griffith'teki olumlu anlamına neredeyse asla izin vermemiştir: dinamik bir biçimde açıklanan iyinin ve kötünün insancıl karşıtlığı ona yapıntılı ve düzmece gelmiştir. Onunki, daha çok, kimi zaman bunaltıcı

61) G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, alıntı, s. 168.

ve inanılmazlıkla dolu, kontrolsüz atımlarla yönetilen tekboyutlu bir dünyayı açıklamaya çalışan, kefaretten ve aşkınlıktan yoksun çerçevelerin bir sinemasıdır. Onun filmlerindeki eylemler, hiçliğe yönelir ve daha çok ona *in extremis** kavuşabilmek için anlamdan uzaklaşır.

Modernliğin bu statik ve katı bakışı hiç şanslı değildi ve gösteri endüstrisini avutan insancıllıkla doğrudan karşılaşmaya çalıştı. Griffith, kendi amaçlarının ötesinde ve alabildiğine geniş teknik olanaklarına karşın, benzer gereksinimleri karşılamaya gerçekten çok yakındı. Gösteri sinemasının prototiplerinden biri olan *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin aslında *Bir Milletin Doğuşu*'nun zayıf bir yeniden yapımı** olması tesadüf değildir. Belki de, Amerikan sinemasının temel farklılıklarını düşünerek, bir "Griffith tarzı" ile "Stroheim tarzı"ndan söz etmek gayet yerindedir. İlki daha yaygın anlatımcı türlerin klasik prototiplerini düzenleyerek ticari bağlamda öne çıkmış, ikincisi ise eleştirel-anlatımcı sinemanın örneklerinde yeniden doğmaya hazır bir yeraltı yaşamı sürmüştür.

Seyircinin Narsisizmi

Geleneksel konuların ve olayların, savaşa ilişkin yeni tekniklerin ve kent yaşamının travmatik deneyiminde parçalandığı çağda, gösteri sineması, benkahramanın her şeye karşın ve her zaman olanaklılığını doğrulamak ister gibiydi. Avangard resim, on iki ton müziği ve 1900'lerin romanı öznenin antik görüntüsünün fragmanlara ayrıldığını, parçalandığını gösterirken, Hollywood sineması kahramanın macerasının, cesur kişiliğin, insancıl etiğin hâlâ olanaklı olduğu son kale gibiydi. Öznenin gelişiminin öyküsü gerçeklikte olanaksızlaştıkça, gösteri sineması tanıdık ve modası geçmiş ideolojisini yeniden öne çıkardı ve yitik deneyimin hayali bir tazminatını sundu.

Gösteri estetiği, diğerlerinden farklı olan kişiliğin ve bireyin –giderek azalma eğiliminde olan– özerkliğinin yerini almak üzere doğdu. Gösteri filminde, seyirci, hiçbir biçimde üstesinden gelemeyeceği, ve yine de bütünüyle doğal bir yoldan, Ben idealine ya da –daha doğrusu– baba idealine denk

* *In extremis* (Lat.): son anda, ölüm döşeğinde. (ç.n.)
** *Remake*: metinde İngilizce. (ç.n.)

gelen görüntüyü bulur. Kahramansı çatışkının ve onun sahneye koyduğu öykülemenin ayırt edici şeması, olanaklı deneyimin tanımı olması gereken –ki artık öyle değil– dolaysız bir empatiyle kabul edildi.

Bu, gösteri sinemasının belirsizlik niteliğidir. Öykü –tümüyle bir yapmacıktır– ve onun daha yaygın stereotipleri –yaşanmış deneyimle örtüşmez– "gerçekçi" ve "doğal" olarak algılanır. Filmin görselliğine daha uygun olan dünya ve görüntüleri buna boyun eğer ve onun ölçülerine eşlik etmekle sınırlanmak zorunda kalır. Bu dikkate değer çelişki, öykülemenin hayali olaylarının seyircide uyandırdığı özdeşleşmelerden ve onun eleştirel bilincinin gerilemesinden kaynaklanır. Oynatılan "öykü"nün uyandırdığı ruhsal sahne ona hayli tanıdık gelir; sadece bilinçli deneyiminden alışkın olduğu koşullara değil, gösteri sinemasının büyülü bir yolla harekete geçirdiği, unutulmuş ve derin bir gizliliğe de aittir. Perdede oynayan "öykü", onun üretimini olanaklı kılan teknik aygıt ve montajın kurnazlıkları, hep bir önceki anda ve belirsiz bir yerde meydana gelen olayları düşünüyormuş gibidir.

Aslında, hiç öyle değil; herkesin sinema salonuna girmeden önce –ve çıktıktan sonra da– bildiği gibi, öykü tümüyle düzmecedir, ancak filmin gösterimi boyunca, seyirci –deyim yerindeyse– anlatılanların yapaylığını unutur ve öğretici bir dış ses onun gördüklerinin gerçekliğini onaylamış gibi, kendi "bir varmış bir yokmuş"una gözü kapalı inanır. Bachelard'ın *rêverie** kavramında olduğu gibi, sinematografik bakış, beni masalların hayali figürlerinin günlük gerçeklikten çok da uzak olmadığı, çocukluğun derin bir katmanına taşır. Sinema, hayali deneyimle gerçek olanın arasındaki çocuksu belirsizliği kısmen yeniden harekete geçirir: "Bu *önceki varoluş etkisi* –temel bir çocukluğun "daha önce olmuştu ki"sinin bu dilsiz uğultusu– olmasa, her yapmacığın (büyük ölçüde bilinçdışı) gösterişli çekiciliklerinden biri de olmazdı."[62] Ancak hayal bizi hangi önsel varoluşa, hangi temel çocukluğa taşır?

Bu arkaik sahne, bizim izlediğimiz belli bir filmde doğrudan verilmez. Kuşkusuz, ben, kendimi *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin, belki kabaca Oidipusçu

* *Rêverie* (Fr.): düş kurma. (ç.n.)
62) C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, alıntı, s. 44-45.

duruma dahil olarak, bir ya da birden fazla kişiliğiyle özdeşleştirebilirim; perdede gördüğüm durumlara duygusal reaksiyon gösterebilir, şu ya da bu aktöre karşı sevgi ya da nefret besleyebilirim. Ancak, bu özdeşleşmeler, seyircinin, aktörlerin gölge doğalarının her zaman farkında olmalarından dolayı, her şeye karşın ikincildir; aksi halde, onların bende uyandırdıkları duygulara herhangi bir gerçeklik veremeyeceğimin hep bilincinde olmazdım. Sözünü ettiğimiz temel özdeşleşme, belli bir filmin belli bir kişiliğiyle değil, projeksiyonu kimin izlediğiyle ve onun algısal koşullarını kimin kabul ettiğiyle ilgilidir.

Film boyunca süren yaşam aralığında, yapmacığın hayalleriyle ilişki, bir anlamda, gerçek arzu nesnelerinin yerini alır: ben gerçek temelinin ve zevk temelinin –kısacası, nesnel her türlü ilişkinin–geçici olarak askıya alındığı bir durumda bulunurum. Seyirci, aslında, tamamlanmış bir narsisizme itilir, burada ilişkide bulunduğu biricik gerçek, temelde kendi kendisidir. Bu bakış açısından, oynatılan hayal, onu, gerçekliğin, nesnel atımların ve ondan istenen karmaşık düşüncelerin yükünü ortadan kaldıran elverişli durumla donatır. Temel çocukluk, öznenin olağanüstü biçimde kendi kendisiyle ve görüntüyle ilişkide olduğu durumdur. "Burada, seyircinin filmin kişileriyle değil [...] filmin kendisinin özne olarak (görünmeyen) bakışının isteğiyle ilk özdeşleşmesi söz konusudur."[63] Seyirci, gerçekliğin askıya alınmış deneyimiyle rahatsız edilmeden, bakışın özne-merkezinin narsisistik "mutlak iktidarına" yükselir. Temel çocuklukta olduğu gibi, –burada temsil edilen öykünün görüntülerine indirgenmiş olan– bütün dünya onun bakışının etrafında dönenir. Bu durumda, o, kendisini, her şeyin ayağına geldiği –kudretli ve çocuksu– Ben idealiyle özdeşleştirir; her olay, onun için ve onun sayesinde meydana gelir, yeter ki, doğası gereği teknik olanakların inceliğiyle, tamamen hayali olan olaylarla aralarındaki ilişkiyi geçici olarak ona unutturabilsin.

Sinematografik alımlamanın koşulları gerilemeyi destekler. Sinema salonunun karanlığına giriş, –yanımdakinin sessiz varlığına karşın– edimin meydana geldiği yalnızlık, burada uyanık bilincin örtüsünü kaldırdığımızı ima eder gibidir:

63) *A.g.e.*, s. 89.

> Sinematografik kurum, hareketsiz ve sessiz bir seyirci, *ele geçmemiş* bir seyirci, sürekli çekim altında, algılarüstü durumda bir seyirci, aklını yitirmiş ve mutlu bir seyirci, bakışın görünmez uzun ipine kendiliğinden asılmış bir seyirci, saf bakışta bitkin düşen kişiliğinin paradoksal özdeşleşmesi yoluyla, son ana kadar özne olarak iyileşmeyen bir seyirci öngörür.[64]

Gösteri sinemasının yarattığı ilk büyüleme, onun, seyirciye mutlak narsisistliğinde yolculuk yapmak için verdiği "izin"den kaynaklanır. Gösteri sineması, bildik öyküsüyle, olabildiğince görünmez olan ve minimize edilen montajıyla, starların güven veren ve tanıdık yüzleriyle ideal boşluğu doldurur ve öznenin ayrılmış bilincin eşiğinden geçebildiği zorlanımlardan yoksundur.

Röntgencilik ve Gösteri Üretiminin Fetişizmi

Bir başka büyüleyici güç, bakışın koşullarından ya da, daha doğrusu, seyirci ile öykü, gören ile görülen arasında kurulan özel ilişkiden doğar. Filmde, tiyatrodan farklı olarak algı nesnesi herhangi bir elle tutulur fiziksellikten yoksundur. "Sinema, onu, sadece resimlerde, dolaysız ulaşılmazda, ilksel bir *başka yerde*, sonsuzca istenir (ama hiçbir zaman elde edilemez), yokluğa ait, en küçük ayrıntıların yokluğuna karşın temsil eden bir başka sahne üzerinde verecektir."[65] Bu arada, tiyatro, bir "gerçekdışını uyandırmaya yönelik gerçek davranışların bütünü, [...] sinematografik yapmacıksa, bu gerçekdışının neredeyse gerçek bir varoluş olarak hissedilmesi"[66] olarak belirir. Tiyatro sahnesi, hiç kuşkusuz, aktörlerin gayretli çalışmalarıyla ve provalarla hazırlanır, ama bu, fiziksel olarak şimdi, benim önümde meydana gelir. Tiyatroya özgü temsile hükmeden zaman şimdidir. Oysa, sinema oyuncularının provası ve çekimi, sonuçta, benim sadece yansımasını gördüğüm bir geçmişe aittir. Kuramsal olarak, –avangard tiyatro, gerçekten, bu türden bir şeyi gerçekleştirdi– ben, yine de, tiyatro oyuncusuna ne zaman istersem dokunabilirim, o sahneden inebilir ya da ben sahneye çıkabilirim. Sinemada bütün bunlar, hiç kuşkusuz, düşünülemez.

64) *A.g.e.*
65) *A.g.e.*, s. 65.
66) *A.g.e.*, s. 70.

Sinematografik temsil, seyirciyi bir tür mutlak röntgenciliğe davet eder. Görene ve görülene ilişkin karşılıklılığın eksikliği, aktörlerin rolleri –hâlâ üzerinde konuşulabilen sınırlarda– öykünün hayali göndermelerinden, saf simülakr'lardan yapıldığı için tamamlanır. Onların rolleri dokunulamaz olmakla kalmaz, onun kesin ve değiştirilemez bir "ilk"te duran gerçek üretimi, her şeye karşın, telafi edilemez bir geçmişe aittir.

Seyircinin röntgenciliği, böylece, kendi nesnesiyle ilişkisinin mutlak yokluğundan doğar. Bu kökten yokluk, onun durumunu –deyim yerindeyse elle tutulur bir biçimde *voyeur*'ünkinden*, kendi zevkini ötekinin bedeninin sergilenmesiyle sınırlayan hastalıktan ayırır. Patolojik davranışta, ben yine de sınırlayan ötekinin bakışıyla –en azından potansiyel olarak– tehdit edilirim, ki, ben onu seyrederken en azından o da beni seyredebilir. Benzer bir ilişkide, *voyeur*'ün "mutlak gücü" durumun tersine dönme olasılığıyla sürekli olarak tehdit altındadır. "Tanık olan bakışın altında [...] arzulanan nesne ile ilişki bütünüyle değişir; araya görünmez bir engel girmişçesine uzaklık ve etki farklılaşır."[67] Nesnesini gözlemleyen ve ona hâkim olan özne olarak her an gözlemlenen nesne durumuna dönmüş, kendimi ötekinin bakışının iktidarıyla aşağılanıp boyun eğdirilmiş bulabilirim.

Görüntülerin seyircisi bu durumun büyük avantajlarından yararlanır. Eğer nesne saf bir hayal ve simülakr ise, ben de, deyim yerindeyse, bakışın gerçek karşılıklılığından hiç çekinmeden, her şeyi gören durumunda ölümsüzleşmiş olurum. "Pygmalion önce bedensiz bir görüntüye âşık olmuştu; sadece onun için kendi Ben'inden ortaya çıkan bu ilk görüntüye hâlâ hayrandı."[68] Sonuç, sapkın zevkinden vazgeçmeden kendini kaptırabilme olanağına sahip, suçluluk duygusundan bağımsız bir röntgenci bakıştır: görülmeden seyretmek, bütünüyle yararlanılabilir bir nesneye bakışın öznesi olarak üstün gelmek, son tahlilde, ötekiliğin her türlü narsisistik artığını ortadan kaldırmak. Daha mutlak bir biçimde, patolojik röntgencilikte, seyircinin Ben'i, bütünüyle kişisiz ve bilinçsiz atımların hâkim olduğu saf bir görme eylemine indirgenir: o, gözlerinin önünden geçen görsel evrenin karşısında kimlikten yoksun, yıkılmış ve yutulmuş gibidir. Eleştirel ve

* *Voyeur* (Fr.): röntgenci. (ç.n.)
67) J. Starobinski, *L'occhio vivente*, İt. çev. Torino, Einaudi, 1975, s. 76.
68) *A.g.e.*, s. 101.

bireysel bir bilince hiçbir yer bırakmadan, "kendini gösteren öykü, hükmeden öyküdür" (Metz). Gösterinin büyüleyici gücü, tinin en arkaik bölgelerine, Ben'in herhangi bir oluşumundan önceki her şeye kadir Kendi'nin görüntüsüne çeker beni.

Bu fantazmatik nitelik, deyim yerindeyse, sinemanın ilk dönemlerinden bu yana, saf bir biçimde kendini gösterir. Erotik sinemayı önceleyen *coucher de la mariée** türü, 1900'lerin ilk yıllarında önemli bir gelişme gösterdi ve sayısız varyasyonla yeniden üretildi. Hatta sinematografik çekim tekniğinin başlıca ilerlemesi, az ya da çok bilinçsizce, seyircinin tinsel yalnızlığını rahatsız etmeme isteğine atfedilebilir. Zaman içinde, aktörlerin bakışlarını kameraya çevirme yasağı giderek daha fazla yayıldı. Tek başına röntgenci etkinliğindeki "seyircinin kırılganlığı", yabancı bir göz tarafından kendisine gözdağı verildiğini ya da rahatsız edildiğini hissetmemelidir. "O halde, seyircinin gözetlediği aktörler bakışlarını asla değiştirmemeli, asla onların salondaki varlıklarının farkına varmış gibi görünmemelidirler."[69]

Benzeri bir durumun avantajları gerçek olmaktan çok belirgindir. Eğer ötekinin bakışıyla tehdit edilmediğim doğruysa, bu korunmuş durum, onun yokluğundan çok daha köktenci bir deneyimi varsayar. Patolojik röntgencilikte, onun sapkın varlığı, tek başına da olanaklı olan dikkati, durumun tersine dönmesinden duyulan korku, daha derin bir uçurumun açılmasını engeller ve dolayısıyla, benim boşluğa yönelmiş arzumun çekimi, gerçekte –uzak olmaktan öte– var olmayan, benim hayal gücümün saf yansıması olan nesneye yönelir. Gösteri filmini izleyen kişi, bakışların karşılıklı olma tehlikesinden uzaktır, ama hayallerle her türlü ilişkide geçerli olan düş kırıklığı tehlikesine hâlâ açıktır. Her şeyi görmenin, yüz gözlü öznenin coşkusu, arzusunun yalnızlığını algılamanın hüznüyle yer değiştirir. Ben görülen nesneyi serbestçe kontrol edebilir ve düzenleyebilirim, ama ruhumun derinliklerinde onun hiç olduğunu bilmekten bütünüyle kaçınamam. Aslında, hiçliğe bayılırım. Bir bakıma ben de simülakr'ın doğasına katılmayı, bakışımın önünden geçen "öykü"dekinin bir benzerine, bir kopyaya dönüşmeyi arzularım.

* *Coucher de la mariée* (Fr.): Eugène Pirou'nun, pornografik filmlerin yolunu açan bir striptiz sahnesiyle dikkatleri çeken 1896 tarihli filmi. (ç.n.)
69) N. Burch, *Il lucernario dell'infinito*, alıntı, s. 223.

Gösterinin büyüleyiciliğinin üçüncü anı, seyircinin kimliğinin içinde kaybolduğu boşluğun algılanmasını engellemeye çalışır: beni arzulanan görüntülere taşıyan perdenin aynasını hiçbir şey kırmamalıdır. Her şeyden önce, görmüş olduğumuz gibi, "öykü", evet, gerçekdışıdır, ama varlığının karanlık yanı diğer sanat biçimlerin ulaşamayacağı, sıradışı bir gerçeklik etkisi yaratır. Neredeyse gerçek olan görüntü, benim bakışımın içinde yitme tehlikesi altında bulunduğu boşluğu örten ve kapatan fetiştir. "Fetiş, sinema, teknik etkinlik olarak, gözüpeklik olarak, *yükümlülük* olarak: (kendi yansımasıyla yer değiştiren nesnenin yokluğu) bütün düzeneğin üzerinde temellendiği yokluğu vurgulayan ve suçlayan gösteri, aynı zamanda bu yokluğu unutturmaktan ibaret gösteri."[70] Bir anlamda, *gerçek olmaktan çok*, bir görkeme, bir mükemmeliyete ve bir çekiciliğe sahip olan görüntü, bir canlı varlığın kabul edeceğinden üstündür. Arzu, görüntünün gerçekdışılığı ve cisimsizliği üzerine kuruldukça, hayal gücünün boş uzanımı tepeleme dolduran, baştan çıkarıcı ve rengârenk niteliklere bürünür. Yaşanmış deneyimin yoğunluğu azaldıkça, gösterinin cilalanmış kusursuzluğu –kısa ömürlü bir ödünlemede– artar. Star'ın ulaşılamazlığı onun mitik dönüşümüne paraleldir ve bu sayede, o, düşsel bir yaşamın yuvası haline gelir. Gösteri sineması, ilk narsisizmde arzuyu uyandırır ve aynı anda onunla baştan çıkardığı hayalin gerçekdışılığını saklar. Yapaylığın her izini sistematik bir biçimde gizleyerek, gerçekliği ve bedenlerin varlığını taklit eder. Bütün gösteri üretimi, yaratılmasına bizzat katkıda bulunduğu nesnel ilişkilerin yokluğunu sürekli olarak fetiş-görüntüleriyle doldurmaya yönelir. Filme çekilmiş "öykü"nün çatlaksız "doluluğu", böylece, yaşanmış deneyimin boşluğunu gizler.

Sembolik Görüntü ve Öyküleme

Eleştirel-anlatımcı sinema, göz alıcı öykülemenin büyüleyici gücüne karşı durmaya çalışır. Buna karşın, bu, öykülemeci destekten bütünüyle bir vazgeçiş anlamına da gelmez. Deneysel birkaç film, birbirinden kopuk görüntülerin –gerçekten de– bir montajını yapmış ve aynı zamanda karanlık perdeyi de dakikalarca göstermiştir, ancak mimetik güce ve gerçeklik etki-

70) C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, alıntı, s. 76.

sine yönelik bu "saldırılar" sinematografik dilin ilksel unsurlarını da yıkmıştır. Pasolini'nin belirttiği gibi, sinemada, kaçınılmaz olarak, düşsel ve mitik bir temel ve dolayısıyla çekici bir unsur ortaya çıkar. Eleştirel sinema, kendisini, bunu reddetmekle sınırlayamaz, onu kendi biçimine dahil etmek ve geliştirmek zorundadır. O, yine de, bir "öykü"den doğan özdeşleşmelerden ve görünüşlerden, edilgen biçimde boyun eğmeden ve doğasını gizlemeden yola çıkacaktır. Eleştirel sinema da hemen hemen her zaman bir özneden, bir sahnelemeden, bir yapmacıktan yola çıkar, ama bu sadece başlangıç malzemesini oluşturur. İkinci bir bakış açısından, filmin hayali ve görsel evreni, öykülemenin stereotiplerine fazla güvenmez. "Sinematografik figür, algılanabilir görünüş ile anlam arasındaki gerilimi yükseltir ve sinemaya görsel olanla anlamlı olan iki durum arasında güçlü bir çatışkı yükler."[71]

Sinematografik dilde öykülemeci ve görünür arasındaki gerilim, yazınsal estetikten gelen gerçek [reale] içerikle hakikat [verità] içerimi arasındaki farkla karşılaştırılabilir. Goethe'nin *Gönül Yakınlıkları* üzerine çalışmasında benzer bir ayrımı ortaya koyan da Benjamin'di.[72] Romanda gerçek içerik olay örgüsünün düzenini, söze dökülen ideolojik amaçları ve yazarın felsefi düşüncesini de kapsar; bu durumda evlilikte ahlaki bir sorun ele alınır. Basit bir yorum, bütün bu malzemeleri ya da bileşik tuğlaları göstermeye ve açıklamaya çalışmakla ilgilenecektir; oysa, eleştiri, "öykünün kıssadan hissesi"ni ve ideolojisini aşan biçimlerde ve figürlerde, gerçek içeriğinin amaçlarını aşan bir hakikat içerimiyle ilgilenmek zorundadır.

Gönül Yakınlıkları'nda, yıkıcı bir alınyazısı, tutkularının çevreninden çıkmayı başaramayan dört kişiyi sürükler. Buna karşılık, kendi aile düzenlerini bozmaktan ve aşklarını herkese göstermekten çekinmeyen öykünün iki âşığı ana romana yerleşir. Edoardo ile Ottilia'nın –ana olayların kahramanları– kuşkuları ve kararsızlıkları, iki âşığın aşklarının kanıtı olan "karar"la çelişir. Hakikat içerimi, romanın anlatımcı olay örgüsünden ya da ideolojik açıklamalarından değil, deyim yerindeyse, öykü ile romanın figürleri arasındaki uyumsuzluktan doğar. Bu, karar vermekle kendini yazgıya bırakma

71) S. Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Parma, Nuova Pratiche, 1990, s. 170.
72) AN, s. 155-232.

arasındaki karşıtlığı gösterir; öykünün âşıklarının gösterdikleri aşka sadakat, kör tutkuları ile evlilik kurumu arasındaki mengeneden kaçmayı başaramayan Edoardo ile Ottilia'nın davranışlarına karşı durur. Biçimin çok daha incelikle dillendirilmesi, burada, aynı zamanda, içeriğin çok daha üst karmaşalarını açıklar.

Öte yandan, hakikat içerimi, gerçek içeriğin yapısı ve desteği olmadan açıklanamaz. Onların ilişkisi, yanan odunla ondan yayılan alev arasındaki ilişkiye benzer. Alev odunu tüketir, ama odun olmadan da var olamaz:

> Eğer öyküde alev yumağı gibi gelişen olay bir metaforla anlaşılmak istenirse, yorumcu bunun karşısında kimyacı olarak, eleştirmen ise simyacı olarak durur. Eğer ilkinin çözümlemesi gereken nesneler ağaç ve kül ise, diğeri için sadece alev bir gizi saklar: yaşamın gizini. Böylece, eleştirmen, yaşanmışlığın hafif küllerinin ve geçmişin ağır kütüklerinin üzerinde yanmayı sürdüren hakikatin canlı alevini araştırır.[73]

Şimdi, benzer bir ilişkiyi sinematografik dil için hayal etmeye çalışalım. Gerçek içerik filmin öykülemeci, ideolojik ve büyüleyici olay örgüsüyle örtüşme eğiliminde olacak, hakikat içerimi ise öykülemeden neredeyse eşzamanlı olarak ortaya çıkan bir görüntüler takımyıldızında açıklanacaktır. Bunlar, her şeye karşın, kendi dokusunu korusa da, anlamın farklı yolunu izleyerek, daha üstün bir sembolik bakış açısından öyküyü yeniden okumaya davet eder. Hakikat içerimi tam ve kesin bir karşıtlık yaratmadan gerçek içeriği basitçe aşabilir ya da ondan derin bir biçimde ayrılabilir.

İlk duruma bir örnek, Murnau'nun *Tabù*'sudur. Filmin gerçek içeriği, yönetmenin kültüründen ve psikolojisinden kaynaklanan bir dizi derin karşıtlığı bize sunar: kanun ile aşk, Avrupalılaşmış dünya ile kabileye ait dünya, "iyi vahşi"nin kirlenmemiş doğası ile kendi yasaklarıyla uygarlığın ortaya çıkışı. Çok karmaşık olan bu bağlantılar, senaryoda ve konuda *in nuce** sunulur ve kişilerarası ilişkileri ve anlatım sürecini destekler. Yine de, bu durumda bile, hakikat içerimi bizi anlamın daha derin bir katmanına taşır.

73) *A.g.e.*, s. 158.
* *In nuce* (Lat.): özet olarak. (ç.n.)

Bu, öyküden değil, bir görüntüler ağının özerk yoğunluğundan ortaya çıkar. Sadece bunlardan birini anacağım. Filmin sonunda, kabilenin bilgesi, sevdiği kadını bulacağı tekneye ulaşmayı başarmak üzere olan filmin kahramanı Matahi'nin bağlandığı halatı keser. Onu, geniş ve tekinsiz, karanlık okyanusta insanüstü bir çabayla yüzerken görürüz. Girdaplarıyla ve devasa dalgalarıyla, su sekansa hâkimdir. Bilgenin yüzü taşlaşmış, ilksel bir figür olarak (denizin ve aynı zamanda Matahi'ye duyduğu tutkulu arzunun) devinimine direnir. Bilge, basit ve soğukkanlı, son jesti yapar, korkutucu emir verilir ve Matahi sularda kaybolur.

Bu görüntülerde "öykü"de olmayan ne var? Çok şey, ama biz burada tek bir gözlemle yetineceğiz. Senaryoda, suyun genişliğiyle ifade edilen doğal yaşamın mutluluğu ile onun masumiyetini cezasız bırakamayan yargılayıcı ilk emrin ölümcül kesimi arasındaki çarpışma vardır. Ancak, görüntü bu Rousseau'cu ideolojinin ötesine geçen bir şeyler söyler ve daha karmaşık bir belirsizliği ortaya koyar.

Bilgenin ifadesinde öznel bir acımasızlığın izi yoktur. Bir anlamda, ifadeden bile söz edilemeyebilir, onun yüzünün özellikleri, iyi ve kötü, iyicil ve kötücül arasındaki ayrımın öncesine ait, ilksel bir ifadesizlik taşır. Onun jesti, suyun baş döndürücü hareketinin kaçınılmazlığı gibi, kişiliksiz bir zorunluluğun yargısı gibi serttir. Burada ortaya çıkan, bağdaşmaz ve trajik bir biçimde ayrılmış, iki mitik emrin eş ölçüdeki saygınlığıdır. Kendimizi, aşk ile yasa arasındaki karşıtlığın değil, sessiz bir trajedinin karşısında buluruz: ki bunda, şu ya da bu norma değil de, var olabilmek için kendi etrafında yaşayanları cezalandırmak zorunda olmanın ilk emrine mahkûm olmuş bir adam vardır. Görüntülerin bu sembolik anlamı, öykünün akışıyla açıkça çelişmese bile, bir biçimde onu daha üstün ve düşünülmüş bir yoğunluğa yerleştirir. Görüntü, senaryonun öngördüğü eyleme eşlik etmekle kalmaz, aynı zamanda önemli bir sembolik olayı da açıklar.

Bu, Fritz Lang'in *Metropolis*'i gibi bir filmde daha farklı gelişir. Filmin anlatımcı olay örgüsü ve ideolojisi üzerinde biraz duralım. Film, işçilerle fabrika sahipleri arasındaki –aynı zamanda kentin mimari yapısında da gösterilen– şiddetli toplumsal karşıtlığı göstermesine karşın, iki sınıfın temsilcilerinin el sıkışmasıyla sona erer. Avutucu ve basit bir ideolojinin

ifadesi olarak filmin gerçek içeriğini yorumlamadan, öykülemenin anlaşmazlıktan bağdaşmaya doğru yöneldiğine hiç kuşku yoktur: var olan düzen kusurlarla ve hatalarla doludur, ama kendi görece hatalarını görebilen iyi niyetli insanlar tarafından düzeltilebilir de.

Oysa bütün film, anlatılan öykünün "eylemi"ni şiddetle ve yoğunlukla aşan görüntülerin eşzamanlı bir anlatımıdır; benzer biçimde, –Benjamin'in yeniden okuduğu *Gönül Yakınlıkları*'ndaki roman ile öykü arasındaki biçimsel karşıtlık ön planda yer alan olaya üstün gelir. Tam anlamıyla öykülemeci olay örgüsü, Lang'in filminin görüntülerinin aktardığı yıkıcı gücü barındırmak için fazla kırılgan bir vazodur. Sadece iki örnek üzerinde duralım.

İşçiler, toprağın derinliklerinden onları çalıştıkları yere götüren asansörlere robot sürüleri olarak girerler. Onların, şeytani bir vurgu gibi, mekanik titremlerle ve jestlerle hareket eden omuzlarını görürüz. Yüzleri silinmiştir ve –sinematografik dilde önemlidir bu– onlar ifadeden ve kişisel fizyonomiden bütünüyle yoksunlardır. Ruhları yitmiştir. Jestleri artık eskisi gibi değildir, bir makinenin input-output'larına* dönmüştür.

İkinci örnek: filmin kahramanı, babasına sevgi gösteren Maria'yı görür. Aslında, burada, gerçek Maria değil, bir robot söz konusudur, ama o bunu bilmez. Bu noktada, öykü kişilerinin ve gerçekliğin kendi içlerine dönerek bağlantısız fragmanlara ayrıştığı bir dönüş hareketi başlar. Baş döndürücü hareket, dibe doğru, sonu gelmez bir derinliğe iner. Eğer patronların dünyası ilk başta bize gösterilen kentin aydınlık zirvelerindeki Olymposçu ve dingin yer ise, burada bütün düzen ilksel bir manyetik çekimle onu hiçliğe geri götüren sismik gücün sarsıntısıyla bir simülakr gibi gelişir.

Bu tür görüntülerden oluşan takımyıldız, bize, ışığın görünümü altındaki bir alt dünyayı gösterir ve bu, öykülemenin bütününde onarılmaz bir çatlak gibi belirir. En sondaki el sıkışması bir dünyanın bu mahrem yıkıntısını gizleyebilir mi gerçekten? *Metropolis*'in "görünür"ünden gösterilen baş dönmesi, sonunda anlatılan mutluluğun verdiği rahatlıkla karşılaştırıldığında aşırıdır. Aslında, bu artık bize gösterilen kötülüğün sonsuzluğundan kurta-

* *Input-output* (İng.): girdi-çıktı. (ç.n.)

rıyormuş gibi görünmez, ama her etiğin olanaksızlığının gösterildiği yerde bize etik bir çözüm önerir. Bu durumda, görüntülerden anlatılan hakikat içerimi, öykülemenin nesnel gerçek içeriğiyle açıkça çelişir. Anlatımcı sinema, "gerçek etkisini, anlatılabilirin sınırlarını, görünür olan diğer büyük bilinmez alanın eşiğine kadar değiştirmek için kullanır. Anlatılan ve görünen bu iki dünyayı birbirlerine karşın birleştirmek, birini ötekinin üzerinde patlatmak için de."[74]

Bu patlamanın sonucu hiçlik değildir, ne de aynı biçimde boş olan iki gösterenin saf bir postmodern oyunudur; daha önce derin ve gizli olan bir konunun doğuşudur. Eserin kendisi, kendi gizli temellerini, yapısal mitlerini ve keşfedilmemiş ruhsal derinliğini görünür kılar. Hakikat içerimi açıklama yoluyla "açıklığa kavuşturulmaz; hatta, bir benzetmeyle anlatılacak olursa, biçiminin en çok ışığa ulaşabilmesi için eserin yanması, düşünceler krallığına giren kabuğun aşka gelmesi gibi tanımlanabilecek uzun bir süreçte doğrulanır."[75]

Öykülemeci Türler

"Türler" –özellikle Amerikan sinemasında üretilenler– bütünüyle öyküleme üzerine kurulmuş bir sinemayı ortaya koyar gibidir. Truffaut'nun da belirtmiş olduğu gibi, "tür sineması" ile "auteur sineması" arasındaki fark bu kadar basit değildir. Bir western ya da *noir* film, yolaçıkılan stereotipi büyük ölçüde aşan görüntülerin bir takımyıldızına daha özenli bir dikkatli incelemeyi ortaya koyabilir; öte yandan, auteur denilen filmler, yazınsal bir modelin sıkıcı bir taklidine dönüşebilir ve görsel içerikten bütünüyle yoksun olabilir.

Tam da western ya da kara film başyapıtlarında, görünür ile öyküleme arasındaki diyalektik, aşırı ve özellikle öne çıkarılmış olabilir; öykülemeci şemayla ilk baştaki güçlü bağ, ona oranla görüntülerin fazlalığını ve artığını daha fazla göstermekten başka bir şey yapmaz.

74) S. Bernardi, *Kubrick*, alıntı, s. 176.
75) W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, İt. çev. Torino, Einaudi, 1970, s. 12.

Büyük bir "tür" filmi öykülemeci kodu altüst eder, eylemin düzenli ilerleyişini bozar ve deyim yerindeyse, onun boşa dönüşünü sergiler. Bazı durumlarda, bu gizli yansıtımcılık bir "tür"ün kendisinin sonunu belirleyecek denli şiddetli olabilir, en azından şimdiye kadar bu şekilde düşünülüyordu:

> Bu türden bir yerleştirme, seyircinin, güven veren ve bilinen malzemeleri tanımaya hazır olur olmaz gerçekleştirdiği beklentiler sisteminin sapkınlığının ve filme çekilmiş öykülemeyi kuran mantıklı ilerleme ve nedensellik ilkelerinin yıkılması yoluyla, bunları sahneye koyan dünyanın bakışını altüst ederek, kendi kodlarının işleyişiyle çalışır.[76]

Huston'ın *Malta Şahini*'nde, "kötü" ile *detective*-kahraman arasındaki *karşılaşma* ve para kavgasının öykülemeci stereotipi, boş bir simülakr'ın etrafında dönerek son bulur: değersiz bir şahin heykeli. Bütün öykülemeci işleyiş, cinayetler ve arzular, kör bir noktanın etrafında dönenir; öyküleme kendi hızında ilerlerken, filmin "görünür" dünyası bir gölgeye dönüşen arzunun bu körlüğünü azdırır.

Welles'in *Bitmeyen Balayı*'sının olay örgüsünü anımsamak bile zordur. Bir sınır bölgesinde, onlar için de iyi ile kötü arasındaki belirsiz ayrımın olanaksızı doğurduğu kişilerle karşılaşırlar. Öykü neredeyse kışkırtıcı bir biçimde kopukken, bu belirsizliğin anlatıldığı görüntüler çok baskındır. Bu, *Bay Arkadin*'de daha da anlaşılmaz olarak belirir: burada, aynı sekansta, şiddetli bir keskinlikle onları hayal kırıklığına uğratan her çerçeve, "tür"ün geleneksel beklentilerine değer veriyor gibi görünür. Doğru ve yanlış, kahramanı çözümlenemez bir belirsizliğe sokan maskeli balonun görüntülerinde olduğu gibi, içinden çıkılmaz bir hal alır. Bu koşullarda, gerçekliğin dolaysız etkisi ve büyüleyiciliğin akışı, yerini, askıda kalmış bir belirsizliğe, seyirciyi çarpan bir ikileme bırakır. Her iyi tür filminde olduğu gibi, tuzağa düşerim ve başına gelen tersliklerle uğraşan kahramanın bildik yüzüyle özdeşleşirim, ama daha sonra kendimi ilk baştaki ayartıcılığı çelişkili ve karmaşık kılan beklenmedik bir şeyle karşılaşmış bulurum. Daha soyut biçimde söylemek gerekirse: film, beni kendi görünüşüne özgü sorunlarla karşılaştırır.

76) A. Barbera ve U. Mosca, *François Truffaut*, Floransa, La Nuova Italia, 1978, s. 36.

Karşılaşma arketipi –öykülemeci sinemanın temel bir figürüdür– sakin bir otomobil sürücüsüyle kurtulmanın olanaksız gibi göründüğü kör bir güçle, hayali bir kamyon arasındaki saçma bir meydan okumada ortaya dökülebilir (Spielberg'in *Duel*'i) ya da hasımların sebeplerini ve başlangıcını unuttukları, kendilerini feda ettikleri takıntılı bir ritüele dönüşebilir (Ridley Scott'un *Düellocular*'ı); ya da en sonunda, geri dönüşsüz bir felaket yaratarak hayatını kurtaran kötücül, sakat kahraman sayesinde sapkın bir olay haline gelebilir (Kubrick'in *Barry Lyndon*'ı). Aslında, Stanley Kubrick'in neredeyse her filmi bir "tür"ün mezar taşı ve şenliğidir. Mitolojik tür, savaş filmi, bilimkurgu ve korku filmi, onun diğer filmleri gibi, bir başlangıç noktası ve öykülemeci demir atma yeri oluşturur. Ancak, görüntülerin takımyıldızı, her seferinde hakikat içeriminin doğrulanmasına, stereotipin altüst olmasına yol açar. Kubrick'te "gösterenin yapısında filizlenen, ama aynı zamanda, onu ulaşılabilir ve geliştirilebilir kılmaktan çok, bozma ve karıştırma işlevini üstlenen diyalektik görüntülerin"[77] ortaya çıkması önemlidir.

Sinematografik Uzam

Bazı filmlerde, uzamın sinematografik dillendirilmesi, görsel uzamın yoğunluğunu çoğaltır ve öykülemeci desteği ikinci plana iter gibi görünür. Murnau'nun *Faust*'unda tek bir çerçevenin kompozisyonu bile, sembolik bir değer taşır. Uzam, sadece üzerinde eylemin geliştiği basit bir sahne değildir, aynı zamanda, hakikat içerimini ortaya çıkaran güçlerin dinamizmini ve gerilimini de açıklar. "Plastik anlatımın gücü, olay örgüsü üzerinde açık bir üstünlüğe sahiptir," film bize "sahnelemenin partisyon görevini üstlendiği bir tür görsel melodram olarak"[78] görünür. Görüntülerin tek tek karelerdeki resimsel yoğunluğu, dikkati çekmek ve onu eylemlerin oluşundan uzaklaştırmak için ilişkilerin bir tür karmaşıklığını sunar. Tam anlamıyla filme çekilmiş uzamda, jest, etrafında uzamsal bakışın mekânın karmaşık hareketliliğinin gizlendiği ve yayıldığı bir çekirdek haline gelir. Filmin uzamı, resmin uzamından farklı olarak, hareketin eylemi ve yoludur, ama o, yapıtın sembolik takımyıldızına olduğu kadar anlatılan eylemlere gönder-

77) S. Bernardi, *Kubrick*, alıntı, s. 14.
78) E. Rohmer, *L'organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*, İt. çev. Venedik, Marsilio, 1984, s. 17.

mede bulunmaz. Uzam, filmin her hücresini belirleyen derin dualizmden ve film kişilerinin jestleriyle ifade edilen duygulardan eklemlenir, yaratılır ve oynatılır. "Hakkında konuştuğumuz 'doğum' ya da bağlantılı olarak her çerçevede kendine yer bulan yıkım, [...] başlangıçtaki dengeyi bozan ve oynak da olsa ona farklı bir denge veren bir kasılma ya da genleşme biçiminde ortaya çıkar."[79]

Daha genel bir bakış açısından, Murnau'nun filmi, uzamın "zamanında olma"yı, onun her anda oluşunu ve yıkılışını, onun değişimde sürekli olarak yer değiştiren kalıcılığını gösterir: zamanda dönüşen uzamı. Epstein'ın dediği gibi, "perdenin üzerindeki projeksiyon, otomatik olarak, uzam-zamanda hazır olan bir bireşim verecektir, ki bunda, uzamsal değerler, gerçeklikte olduğu gibi, çözülmez bir biçimde onların zamansal değerine bağlıdır."[80] Soyut bir uzam, güçlü bir duygunun etkisi altında ve zamanın akmasıyla değişmez sadece. Can sıkıcı bir durum geniş bir salonu boğucu kılabilir, ki bu, bir başka anda, bana uçsuz bucaksız gelecek denli genişleyebilir; ve bir çocuğun gözünden görülen yerler, yitik zamanları aramak için geri dönen yetişkine küçülmüş gibi görünebilir. Anlatımcı sinema, uzamın zamandaki bu göreceliğine hep yer vermiştir.

Gösteri sinemasının gerçeklik etkisinde ise, tam tersi meydana gelir. Uzam, belirgin bir biçimde değişime çarpılmaz, ama içinde eylemlerin açımlandığı, olabildiğince statik ve güven verici saf bir gönderim karesi olarak belirir. Film karelerinin zamandaki süreksizliği öykülemenin süreğen akışında çözünürken, uzanın dönüşümü ve onun ilişkilerinin karmaşıklığı gizlenmiş ve azaltılmış olur. Oysa Murnau'nun ***Faust***'u gibi bir film, soyut uzamın durağanlığını patlatır ve onu sürenin algısıyla doldurur. Ne ki, bu biçimde, değişimin ritmi ve doğası artık hiçbir yansız nesnelliğe sahip değildir, artık matematiksel olarak hesaplanamaz: derin ve ilksel ruhsal duygularla sarsılmış insan bedeni, dönüşümün motoru olur. Uzanın biçimi, montajda ve onun yapısal tasarısında öngörülen senaryodansa, onları aşan jestlere bağlı hale gelir. O, içinde yazgısını yerine getirdiğini hisseden bir insanda kişileşen fizyonomiye denk geliyor gibidir. Uzanın geometrileri

79) *A.g.e.*, s. 96.
80) J. Epstein, *Le cinema du diable*, Paris, Melot, 1947, s. 118.

ve figürleri, onun kendini içinde bulduğu durumun ve evrensel kavramlara ya da alışkanlığa dönüşen bütün referanslarını yitiren, biricik, benzersiz bir nitelik olduğunu varsayarak ruhunda uyandırdığı duyguların saf ifadesine dönüşürler. Sinemanın "zaman"ının kronolojik ya da sayısal bir zaman olmaması gibi, uzam da kavramsal bilincin nesnel ve soyut uzamı değildir, ama jestin öznel duygusuyla dokunur. Murnau, "insan bedenine can veren hareketlerin zenginliğini ve duygunun kışkırttığı altüst oluşu" göstermekle ilgilenmiştir. "Ve bütün bu hareketlerin arasında, toplumsal aygıt tarafından henüz evcilleştirilmeyenlerle, kendi önemleri ve kendiliğindenlikleri açısından özellikle ilgilenecektir."[81]

Murnau'nun *Faust*'unda, "Margherita'nın dolaştığı" sekansta, çekimin açısı ve çerçeveye alınmış uzamı geometrik olarak bölen çizgiler, onun ruhundaki duyguların değişimine ve ifade ettiği jestlere dayanır. Böylece, "başın dirseğin içine doğru hareketi," uzamı bir üçgene ve kırık bir çizgiye böler ve kendi içine dönmenin anlamlı bir devimini sunar; Margherita yardım ister gibi kollarını açtığında, çerçevenin uzamsal anlamını belirleyen, "öncekine göre güçlü bir dikey çizgi tanımlar." "Murnau'yu ilgilendiren şey, eylemleri değil duyguları, [...] biçimin ve bir yalıtılmışlığın yapısının dönüşümlerini, onu besleyen ve onun varlığını boşaltan duygunun etkisi altında resmetmektir."[82]

Orson Welles'in *Othello*'sunda, senaryo Shakespeare'in dramasından alınmıştır ve dramatik eylem, orijinalinde, o gece meydana gelen olayları ortaya koyar. Ama burada filmin anlamını aramakla ilgilenmiyoruz, ne de Welles'i yola çıktığı metni güzel yazılarla betimleyeme kapasitesine sahip olan Zeffirelli'ye indirgiyoruz. Her şeyden önce, filmin kişilerini ve özellikle asıl kahramanını, yani Iago'yu fizyolojik olarak ezip geçen aşırılığı, *hybris*'i* ve tutkulu yükseliş arzusunu açıklayan, aşağıdan yukarıya doğru çıkan baş döndürücü çerçevenin şaşırtıcılığında duralım. Othello ve Iago, Barok azizlerin durumunda olduğu gibi, işkence eden bir güce asılmış gibidirler, ama üzerlerindeki gökyüzü, yeryüzünün ve onları tüketmekle tehdit eden tutkularının gücüne karşı boştur. Tutkuyla ulaşmak istedikleri yükseklik-

81) E. Rohmer, *L'organizzazione dello spazio*, alıntı, s. 93
82) *A.g.e.*, s. 114.
* *Hybris*: Eski Yunan düşüncesinde, insanın eylemlerini belirleyen sınırların göz ardı edilmesinden kaynaklanan ölçüsüz kibir ve hırs. (ç.n.)

lerin aşkın bir yanı yoktur ve dünyayı kaplayan gücün kurşuni göğünden başka bir şey değildir bu. Kendi varlıklarının derinlerinden gelen nabız atımlarına uyar, onları seçim yapabilecekleri yanılsamasına iten yazgılarını izlerler. Birbiri ardına, boşuna olduğu ortaya çıkan görünüşlerin ardından koşarlar. Othello, ne zaman tutkusunun zirvelerine ulaştığına inansa, kendisini kaptırdığı bir aşka boyun eğer, ne zaman salt kendi amaçları ya da kendi zaferi için hareket ettiğine inansa, adsız bir takımyıldızın oyuncağı olur; yıkım, tanrısallığın haksız bir nezaketsizliği gibi üstüne çöker. Welles'in *Othello*'sunda, kişilikler, ilkdoğan hakkından yoksun bırakılmış gözdeler ve ergen tanrılardır. Neredeyse her çerçevede alçak ile yükseğin baş döndürücü ve sürekli altüst oluşu, filmin görsel şifresi, hatta Shakespeare'in draması çılgınlığın sınırına kadar itilen görüntülerin basit bir dayanağı haline gelir. Fizyolojik itkilere kadar kök salmış ölçüsüzlüğe ve aşırılığa aktarılan, içinde uzamı tasarlayan ve jestlerin şiddeti altında yıkılan tarz, filmin sembolik hakikatine yaklaştırır bizi.

Zihinsel Görüntü

"Görünür"ün "öyküleme"ye üstün gelişi, son onyılların anlatımcı sinemasında açıkça ortaya konmuştur. Hâlâ bazı bakımlardan "klasik" sinema tarzını izleyen Hitchcock'un filmlerinde görüntü, montajın dokusuyla karşılaştırıldığında, her bir çerçevenin özgül ağırlığını artıran, sıradışı bir yoğunluğa sahiptir. "Hitchcock sinemaya zihinsel görüntüleri sokmuştur. [...] Hitchcock'la birlikte düşüncenin figürleri olan yeni bir "figür" türü ortaya çıkar."[83] Öykülemeci sinemada önemli olan bir görüntü ile diğeri arasında gelişen ve daha sonra bunların ardıllarını belirleyen ilişkilerdir, oysa zihinsel görüntü, tek bir çerçeveye yüklenen ilişkileri yoğunlaştırmaya ve sonuçta, esas olarak bunları eylemin sürekliliğinde yakalamaya çalışır. Bu görüntülerin konusu, film kişisi, onun öyküsü ve sahnenin resimsel ya da dekoratif güzelliği değil, görünürlük ve anlam özerkliğine sahip sembolik karakterin içsel ilişkileridir. "Düşünsel duyguları, sembolik eylemleri, ilişkileri konu edinen bir görüntüdür."[84]

83) G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, alıntı, s. 231-232.
84) *A.g.e.*, s. 268.

Anlamsal ilişkiler –Eisenstein'da hâlâ birbirinden uzak çerçevelerin çakışması söz konusudur– gittikçe daha fazla tek bir görüntünün içinde bozunur. Böylece, çerçevenin anını belirleyen, askıda kalan diyalektiği kayırmak için, onunla eylemlerin arasında kalan ardışık geçicilikten uzaklık, aşırı ve belirgin bir yolla vurgulanmış olur. "Basit ardışıklık, geçmekte olan şimdiyle ilgilenir, ama her şimdi, geçmeyenlerin dışında bir geçmişle ve gelecekle aynı anda var olur. Sinemaya düşen, şimdiki görüntüde birlikte var olan bu geçmişi ve geleceği yakalamaktır."[85]

Bu bakış açısından Eisenstein'ın "parçalanmış" montajından dışavurumcuların "dualistik" montajına kadar bütün teknikleri özengen biçimde kullanan Orson Welles'in sineması ayrı bir öneme sahiptir. Zihinsel görüntü, onun diğer reji teknikleriyle birlikte başarılı bir kontrpuan olarak kullandığı bir boyuttur.

Yurttaş Kane'de pek çok çerçeve, uzama büyük bir derinlik kazandıran, dikkati hem görüntünün ön planında hem de arka planında, ikisi arasında aşırı ölçüde genişleyen bir uzaklıkta korumaya olanak tanıyan geniş açıyla çekilmiştir. Uzamsal ilişkilerin karmaşıklığına önemli bir değer kazandıran şey, tek bir görüntüye sıkışmıştır. Onda tuhaf ve farklı hareketler, çelişkili unsurlarla iç içe geçer. Biz burada basit bir tarz yeniliği ya da teknik bir icat karşısında değiliz: Welles, öznenin merkeziliği ve öykülemeci sinemayı belirleyen klasik perspektifin derinliği sorununu açıklamak istemektedir. Çerçeveler, uzamı alışılmadık ve kuşkulu kaçış noktalarına doğru eğen çarpıtmaları gösterir. Mekân derinliğinin bu kullanımı, bakışın bütün boyutlarını ve unsurlarını kontrol etmeye çalışan öznenin –yönetmen, seyirci, başkişi-kahraman– zayıflığını belirtir: uzanın sıkışmak yerine labirentimsi bir biçimde genişlediği Barok, çoğul ve katlı bir perspektif belirir. Görüntüdeki unsurlar arasında bu biçimde kurulan ilişkiler, eylemin her türlü kişilikten uzak öznesine üstün gelir: bunlar artık onun bir işlevi olarak varolmazlar, hatta onun bakışından bile kaçarlar.

Bazin böyle bir "gerçeğin belirsizliği"ni keşfetme amacından söz eder; Welles'de öznenin zayıf narsisistliği ve belirsizliği aynı anda ortaya çıkar;

85) *A.g.y., L'immagine-tempo*, İt. çev. Milano, Ubulibri, 1989, s. 151.

ki bu, klasik kahramanların jestlerini ve duruşlarını özengen biçimde tekrarlar, ama gerçekte onu saran çözümlenemez ilişkileri baskılar.

Welles, bu gerileyici öznelliği açıklamak için, içinde kar yağdığını gördüğümüz, kıvrımlı ve gerçekdışılaşmış alanından geçtiğimiz ilk baştaki cam top gibi sembolik ve çokmerkezli görüntüler kullanır. Bu görüntü, Kane'in yaşamında varlığını sürdürdüğü gibi, ölüm anına da üstün gelen, çocukluğuyla, annesiyle ve başlangıçla ilgili çözülemez bağa gönderme yapar. Öykülemeci ilerleyiş, daha sonra geçici düzlemlerin kesişmesiyle altüst edilir. Kane'in yaşamı, düzensiz zaman ölçeklerinde inip çıkarak, birbirinden farklı fragmanları anlatan çeşitli anlatıcılardan yeniden kurulur. İkinci bir bağla örülen görüntüler, artık kronolojik düzende ne görüleceğiyle ilgili değildir, yine de öykülemenin düzenlediği nesnellikte çözünür. Kane'in görüntüsünün bir dizi aynada çoğaldığı ünlü çerçevede, klasik ilkelere göre öznenin temsil edilemezliği ve ele geçmezliği görünür hale gelir. Uzam, yansımaların sonsuz oyunuyla kendi içine çöker; hiçbir gazeteci-*detective*, Kane'in "hikâyesi"ni açık ve belli bir anlam birliğinde yeniden oluşturamaz. Bu görüntünün önemi, montajın diyalektik tasarısını ifade eden tek bir görüntüde açımlanan *Potemkin Zırhlısı*'nın o ünlü saplı gözlük görüntüsüyle, öznelliğin belirsizliğine ve onun gerçeklikle arasındaki muğlak ilişkiye üstün gelen sembolik sinemayı başlatan Welles'inkilerle karşılaştırılabilir. Tıpkı Barok'ta olduğu gibi, "bir yandan merkez *saf optik*, nokta bakış noktası haline gelirken [...] yerçekiminin, dengenin, gücün, yeniliğin, özetle değişimin bütün merkezleri yıkılıyordu."[86]

Şiirsel Sinema ve Sembolik Sinema

Pasolini, savaş sonrası Italyan sinemasına göndermede bulunarak görsel unsurun temsilde belirleyici bir rol üstlendiği "şiirsel sinema" ile "öykülemeci sinema" arasında bir ayrım yapılmasını önermişti. Eğer ilkinde nesnel gerçekliğin yansız bir yeniden üretimi yanılsaması hâkimse, ikincisinde görüntülerin kompozisyonunda öznel bakış açısının belirgin bir saldırısına tanık oluruz. "Dolaylı serbest öznellik" yolları sayesinde, yönetmen, kendi

86) *A.g.e.*, s. 187.

zihinsel ve ruhsal evrenini açıkça gösterir: Antonioni'nin, Bertolucci'nin ve Godard'ın filmlerinde, Pasolini'nin de etkisiyle, film kişisi yönetmenin arzularını, tutkularını ve takıntılarını görünür kılan düşsel bir örtü haline gelir. Önemli olan, her görüntünün, bakış açısını ve kahramanın tinsel perspektifini açıklayabildiği kipliktir (onun arkasında yönetmenin maskelemediği biçim saklanır); ton, çarpıtma, görünürün onun bakışında belirdiği sembolik takımyıldız, öykülemeci eylemden daha önemlidir. Her çerçeve, zihinsel bir görüntüye hep daha fazla açıktır. Antonioni nihayet *Kızıl Çöl*de, "*bir nevrotiğin dünyaya bakışını ölçüsüz bir estetizme sahip kendi bakışıyla tamamen değiştirdiği için kendi* gözlerinden gördüğü dünyayı temsil edebilmişti."[87] Zamanın ve uzanın, film kişisinin hastalıklı ruhuna sembolik olarak eklemlendirilmesi belirleyici değilken, öykülemenin ilerleyişi ve onun gerçeklik etkisi filmin en önemli meselesi değildir. "Öykü" bütün psikolojik ve mitik örtük anlamlarıyla, "yeraltı" filmine olanak tanıyan belirgin bir bahanedir. "Böyle bir filmin altında, yönetmenin, kahramanın *görünür mimesis* bahanesi olmadan yaptığı bir başka film akar: bütünüyle ve açıkça anlatımcı-dışavurumcu niteliği olan bir film. Yapılmamış böyle bir yeraltı filminin varlığı [...] takıntılı montajın çerçevelerinden ve ritimlerinden anlaşılır."[88] Bu tür sinemada, deyim yerindeyse, "kamera hissedilir." Öykülemeci sinemada montaj seçimleri farkına varılmadan geçiyorsa, şiirsel sinemada, bunlar, yönetmenin öznelliğinin "imza"sı, alameti farikası, temsilin bir unsuru haline gelir.

Godard'da, örneğin, izlemekte olduğumuz yapaylığın ve dolaysız olmamanın her anını algılarız. Uzun uzun gösterilen sabit çerçeve, ritmin çılgınca hızlanıp yavaşlaması, aynı sekansın kronolojiden bağımsız biçimde tekrarlanması, gerçeklik etkisindense, "görüntünün bilincini" öne çıkarır. Eisenstein'ın montajı da temelde benzer bir hedefe ulaşmayı amaçlar; sadece şiirsel sinemada özne, onlarla diğerleri arasındaki fragmanlar arası ilişkiyi neredeyse matematiksel bir kesinlikle düzenleme gücüne sahip, aşkın bir hakikatin sahibi olarak görünmez. Görüntüler bakış açılarının neredeyse patolojik bir dağınıklığında, daha üstün bir fikirle artık yeniden düzenlenmesi olanaksız olan planların ve perspektiflerin karmaşasında ilerleyerek kırılır. Şiirsel sinema, klasik öykülemeci ritmini terk ederek,

87) P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, alıntı, s. 181.
88) *A.g.e.*, s. 183.

görüntülerini 1900'lerin romanının özelliği olan çağrışımsal "benzerlik"i ya da "iç monolog"u anımsatır bir tarzla düzenler.

Yeni gerçekçi İtalyan sineması –bazı kuramcıların tanımlamalarına göre– özelliklerini taşımasına karşın, bu tür bir tarzdan olabildiğince uzak gibi görünür: "Eylemin durumu tamamladığı ya da zorladığı değil de, durumda dalgalandığı söylenebilir."[89] Gerçeklik öykülemeci sinemanın tipik şemaları için arka perdeden ya da sahneden kullanılmaz, ama onu yürüten film kişilerinin ruhsal ve zihinsel hallerine doğrudan doğruya bağlıdır. Film, kahramansı çarpışma ya da *karşılaşma* stereotiplerini izlemek yerine, bir dizi "safoptik durum"dan oluşuyor gibi görünür. "Film kişisi bir tür seyirciye dönüşür. Güzel hareket eder, iyi koşar, davranır, motor kapasitelerini her anlamda aşacağı, bir yanıtında ya da hareketinde haklı bulunacağı durumda onu gösterir ve duyurur."[90]

Son onyılların bazı filmlerinde, filmlerin hayali unsuru, Pasolini'nin sözünü ettiği "mitik ve çocuksu alt-film", "şiirsel film"le olduğundan çok daha fazla öne çıkar. Öykülemeci sinema, öykünün nesnel ritmine ayrıcalık tanırdı. Şiirsel sinemadaysa, özne kahramanın bakış açısı üstün geliyor gibidir. Bu "üçüncü" biçimde, görüntü, bir düşte gördüklerimiz gibi yorumlanmak ve çözümlenmek için kişilerüstü bir sembolik takımyıldıza gönderme yapar gibidir. Bu, öznenin içinde olabilecek olanı belirler, onun bilincinin ve duygusallığının ufkunu düzenler. Yeni Alman sinemasının pek çok filminde –özellikle Herzog'da ve Wenders'de– görüntüler sembolik bir sahne tanımlar; özne onlarla anlaşılır ve onlar üzerinde onun "bakış açısı" çok az iktidara sahiptir; o, önceden belirlenmiş rolleri arasında hareket eder, ki bunlar, onun bilincini ve eylemlerini belirler. Kendi tutarlılığından yalıtılabilir her görüntü, hem kahramanların bilincini hem de "öykü"nün şemalarını aşan, sembolik ve hayali bir nesnellik tanımlar.

Bu özel nesnellik biçimi, düşsel ve görüntüsel nesnelliği akla getirir ve Pasolini'nin sezgilerini doğrular gibi görünür: "Ve böylece her düş sinematografik sekansların bütün özelliklerine sahip olan 'imsegni'nin* bir sonucu-

89) G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, alıntı, s. 15.
90) *A.g.e.*, s. 13.
* Resimişaret: (image-sign). (ç.n.)

dur: yakın planların, uzun çekimlerin ve ayrıntıların çerçevesi."[91] Herzog'un, Schröter'in ve Syberberg'in "hayali" sineması, sinematografik dilin bu potansiyelini geliştirmeye çok kararlıdır. Öykülemeci şema –var olduğu zaman– düşsel iniş çıkışların sembolik güzergâhına dönüşür ve çerçevelerin nesnelliği tinin bir tür belgesel izini sürer. Geleneksel sinemanın montaj ve çekim teknikleri hâlâ vardır, ama kendi işlevlerinden ve ilk örneklerinden uzaklaşmıştır; bunlar, deyim yerindeyse, şimdi bir düşün akla yatkın yorumuna ve düzenlenmesine uygulanmıştır.

Aguirre'in Eldorado'sunun Herzog'un filminde aslında olup olmaması çok da önemli değildir; o, tinin nesnel coğrafyasına aittir, filmin amacı, uzak ve bilinmeyen ruhsal toprakların haritasını dolaşmaktır.

Saf Görünürcü Sinema ve Diyalektik Görüntü

Öykülemeci gösteri sinemasına karşıt olarak, saf bir geometrik ve görsel ritimden oluşmuş bir film, film kişilerinden yoksun bir "görüntüler senfonisi" hayal etmek de olanaklıdır. "Tiyatroyla da yazınla da ilgisi olmayan, ama salt hareketli görüntülere dayanarak bir sinema yaratmak gereklidir."[92] Yirmili ve otuzlu yılların "avangard tarihçiler"ine bağlı kimi eleştirmenler ve yönetmenler, gerçekten bu ikinci amacı akılda tutarak filmler çektiler. Hareketli çizgilerin ritmi, çiçek dürbünündekiler gibi birleşip çözülen biçimler ve öngörülemez biçimde daralıp genişleyen ışık, bu tür sinemanın ayırt edici özellikleridir. Ancak bu yolla, öykülemenin ilksel çekiciliği –daha derin ve geniş bakışa dahil olmak yerine– basitçe göz ardı edilir, onunla filmin evrensel bakışı arasındaki her türlü gerilim yitirilir. Öte yandan, örnek olarak verdiğimiz filmlerde, öykülemeci çekicilik, aynı zamanda, onun yapay doğasını öne çıkaran montaj tarafından hazırlanır, eleştirilir ve gözler önüne serilir. Seyirci, kendi özdeşleşmesinin gösteriyle iç içe geçip aşkınlaştığı bir tür bilişsel şoka maruz kalır.

Belki de sinema, "öykülemeci" ile "görünür" arasındaki zıtlığın uyandırdığı düşünceyi terk edemez ve sadece bu sayede, seyirci, bakışını koşullayan

91) P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, alıntı, s. 68.
92) L. Delluc, J. Mitry içinde, *Esthetique et psychologie du cinéma* içinde, Paris, Editions Universitaires, 1990, s. 165.

ve onu baştan çıkaran narsisistik ve arkaik temelden yeniden doğabilen gerileyici güçten kendini kurtarmayı öğrenir. "Saf görünürcü" sinema, karşıtlığı onları çözmeden ortadan kaldırır. Eğer eleştirel sinemanın kendi düşüncesini ortaya koyabildiği hammaddesi ortadan kaldırılırsa, o, bu kez gerilimden yoksun görüntülerin bir oyunuyla, soyut bir yolla ilerleyecektir.

Eğer gösteri sineması düşünceyi dışlıyorsa, "saf görünürcü"nünki hareketi temel bir dağınıklıkta gerçekleştirerek onu saf bir durumda uygulamak ister, oysa eleştirel sinema temsili oluşturan iki an arasındaki artığı sorgular. O, yapmacıkla büyülü bir özdeşleşme yaratarak seyirciyi kendi tekyanlılığından ayıran bir "görüntünün bilinci" arasındaki gerilimden doğar. Değiştirilemez bir sahnede hayalleri çoğaltmak yerine, yorum yapmaya olanak tanır, seyirciyi öykülemeci örneklerin tekrarının baskısından kurtarır.

Gösteri sinemasının görüntüleri –fetişler gibi– temsilin boşluğunu ve bakışın büyüleyici özdeşleşmesinin çözüldüğü hiçliği gizlemek eğilimindeydi. Bunlar, aslında, kendi içinde bir şey ifade etmiyordu ve değerli değildi, sadece kendisiyle birlikte dikkati de sürükleyen öykülemeci ölçüleri destekliyordu. Oysa eleştirel-anlatımcı sinema, kendi görüntülerine has özerk tutarlılığı ve ağırlığı onlara geri verme eğilimindedir. Şu anda gelişmekte olan "öykü" gözlemcinin edilgenliğini engelleyerek –anlaşılmak için– canlı bilinci gerektiren, görsel ve görünür bir takımyıldızın dayanağı olur. Öykü –Barthes'ın da belirtmiş olduğu gibi– görüntünün görsel değeri karşısında ikinci plana düşer, onun anlatımcı gücünün arka planında kaçınılmaz ama boyun eğen bir "yoldaş"[93] olur. Görüntüler, seyircinin her şeyi gören merkezcil özne rolünü onaylamaz, ama onu tam anlamıyla kendi içinden, Ben'in beklentileriyle zorunlu olarak örtüşmesi gerekmeyen bir merkeze doğru dışarı çıkmaya çağırır. Aynı şekilde, Gotik bir katedralden içeri giren kişi, dekoratif cam penceredeki figürlere can veren aydınlık derinliğe doğru çekilir ve kaçış noktasına hâkim olmayan bir bakışa doğru sürüklenir.

Eleştirel sinemanın görüntüsü, gösterinin simülakr'ından farklı olarak, görünüşün kendi doğasını ve yaşamın dolaysızlığından uzaklığını açıkça gös-

93) R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, İt. çev. Torino, Einaudi, 1985, s. 58.

terir. Seyirci, gerileyici bir özdeşleşmeye teslim olmaktansa, kendi anlamını sorgulamaya zorlanır. Bir düşün ya da sanat eserinin görüntüsü üzerine düşünceye dalınabilir, yeter ki, bir düşün ya da sanat eserinin, yani benden ve benim Ben'imden farklı, değiştirilemez denli öteki olan ve ruhu altüst eden sembolik bir takımyıldızın önünde olunduğu bilinsin. Oysa gösterinin simülakr'ının yanılsamacı doluluğu –bir anlamda– gerçekle sahteyi ayırmanın zor olduğu halüsinasyona benzer. "Öykü"nün hayalleri, ben onlara herhangi bir karşılık veremeden beni "ele geçirir."

Eleştirel-anlatımcı sinema, görüntülerin ardışıklığını ve özerkliğini vurgulayarak, benim çabuk kavrayışımı yeniden uyandırmak ister; onlar öykülemenin mekanik düzenini seyreltmemek ve yadsımamak zorundadır, ama onun arka planıyla uyumlu olmaları da gerekir. Bu kutupluluk, sinemadan doğan bir olguya aittir. "Denildiği gibi ve görüntüler arasında bir tür karşıtlık doğar ve büyür. [...] Film ile sinema, anlam (ki öyküdür) ile görüntü (ki algıdır) arasında bir karşıtlık. Bu karşıtlık, belki, tam da sinemanın kendi gücü, onun enerjisidir *(energheia)*."[94]

Filme çekilmiş görüntü, büyüleme ile düşünme, öykülemeci film ile onu aşarak doğan sembolik takımyıldız arasındaki gerilimi eylemde göstererek, "diyalektik görüntü" haline gelir. Yani: o, teksesli bir anlamı iletmez, değiştirilemez ve basit bir gerçeği aktarmaz, aptal ve doyurucu bir özdeşleşmeye yol açmaz, ama hep biri diğerinden farklı olan çatışkı halindeki güçler alanını gösterir; bununla birlikte, geçici olarak onun betiminden yeniden kurulur. Benjamin ve Adorno, bu terimi, kendi tarihsel ve estetik bağlamlarında kullanıyor, böylece hiçbir olayın tek bir gücün ya da isteğin sonucu olmadığını, ama her zaman uyuşmaz güçlerin bölünmesinden ve uyumsuzluğundan doğduğunu göstermek istiyorlardı. Diyalektik görüntü, onları sahte bir uyumda karıştırmadan, birini diğerinin yararına kayırmadan, onların eşzamanlı varlıklarını görünür kılmayı başarır. Bu biçimde, örneğin Adorno aynı anda klasik bir uyum arzusunu ve onun bütünüyle gerçekleştirmesini engelleyen temel ve yabanıl güçleri dile getiren Beethoven'ın son sonatlarını, bu diyalektikten doğan ve o olmadan da var olamayacak olan sonatları yorumlamıştır.

94) S. Bernardi, *Kubrick*, alıntı, s. 25.

Filmin "öyküleme" ile "görünür" arasındaki kutupluluğundan başka, özellikle eleştirel-anlatımcı sinemayı ilgilendiren bir şey daha var. Bu, gösteri filminin simülakr'larına ve mitlerine karşı eleştirel, yapıbozumcu ve düşünen bir güçten doğmuş gibi görünür, ama birçok defa bu görüntülerin, Pasolini'nin söz ettiği gramer öncesi, fizyolojik ve mitik temelden doğduğunu da gördük. Hitchcock'un zihinsel görüntüleri, Antonioni'nin şiirsel sineması, Herzog'un sembolik figürleri, yönetmenin uyguladığı montaj tasarısından elde edilen ve bir bakıma onun biçimsel zekâsı tarafından kontrol edilen düzlemde kalan soyut ilişkilerin yoğunluğunu ortaya koyar. Bu, "gramer-öncesi" jestin ve fizyolojinin doğuşuyla nasıl bağdaşır ve kavramsal bir dile nasıl dönüştürülür?

Murnau'da olduğu gibi uzamın kompozisyonunun jestlerin ilksel hareketleriyle nasıl kesiştiğini, Welles'de olduğu gibi çerçevenin sağlam bir çalışmasının görüntünün kontrol edilemez bir tür merkezkaçını engellemediğini, Herzog'da olduğu gibi alegorik ve bilinçli bir çerçeve anlayışının neredeyse düşlerin ele geçmez niteliğine sahip sekanslara dönüştüğünü, bir başka deyişle, eleştirel ve tepkisel isteğin, filmin yeraltındaki ve akıldışı temelinin anlatımıyla nasıl bir arada var olabildiğini gördük.

Eleştirel-anlatımcı sinema, montajın akılcı çalışmasıyla bütünüyle özdeşleşemez, ne de düşlerin kontrol edilemez işleyişine indirgenebilir. Sürrealistlerin varsaymış oldukları gibi, bir düş *olamaz*, ne de saf bir düşünüş ve kendiliğindenliktir. Gösteri sineması gerçeklik yanılsaması ve böyle olmanın bilinçsiz bir düşselliğini dayatan hayallerin bir geçit alayıyken, eleştirel-anlatımcı sinema görüntülerin uyanık bilinçle karşılaştıkları bir düşün düzenlenmesine ve yorumlanmasına benzer. Gösteri sinemasının seyircisi, kendini kaptırdığı fantazmagorinin bilincinde değildir, eleştirel sinema seyircisiyse, varoluşu yadsımak için değil, ama onun derin anlamını kavrayabilmek için kendi düşünden yeniden uyanır. Sadece görüntü üzerine derin bir düşünüş, onun gizli gücünü ışığa kavuşturur.

IV.

Jest ve Montaj

Ortük Anlam

Eisenstein, *Korkunç İvan*'ın bir çerçevesinde, İvan'ın başından aşağı altın para döken ve bu şekilde onun taç giymesini kutlayan iki saraylıyı gösterir bize. Filmin yapıtaşlarından biri olan bu jestte, Roland Barthes'a[95] göre, anlamın en azından üç düzeyini ayırt etmek mümkündür.

Bunların ilki "bilgilendirici" düzeydir ve fotoğrafın *studium*'una çok benzer. Benim ilgimi çeken ve içinde görüntünün tamı tamına kendi yerini bulduğu düşünülen anlatımcı bir olay örgüsü vardır; "tarihsel" bir film söz konusu olduğuna göre, senaryo ve kostümler inandırıcılık vermek için gereklidir, öykülemenin gelişiminde öyle veya böyle önemli kişilikler vardır. Bu unsurlar, belli bir görüntüye ulaşmak için gerekli olan bütünsel malzemeyi oluşturur. Yine de, bunlar ona has olan özelliği belirliyor gibi görünmez. Aynı bilgilendirici malzemeyi bulabileceğimiz, bir başka yönetmen tarafından çekilmiş, çok daha az anlamlı bir *Korkunç İvan* da hayal edebiliriz.

Anlamın ikinci düzeyi Barthes'ın terminolojisinde "sembolik" olandır ve bilinçli bir ideolojiye ya da kavrama gönderme yapar. Bu, İvan'ın başından aşağı dökülen altın para ayrıntısında ortaya çıkar. Bu alan, yönetmenin "düşüncesi"ne, onun bilinçli ideolojisine aittir, bu nedenle kimi zaman filmin "mesajı" olarak tanımlanır. Bu durumda, paranın kokuşmuş gücü, hâkim sınıfların şiddeti ve düşkünlüğü vs. söz konusudur. Bu bakış açısından, çerçevede betimlenen jest, yönetmen tarafından bilinçli bir amaçla onun gözlerimizin önünde meydana gelen olaya ilişkin (İvan'ın taç giymesi)

95) R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, alıntı.

temel bakışı açıklanır. Biz, artık filmin konusuna ve "öyküsü"ne ait olmayan, ama onun açıkça görsel olan alanındayızdır. Bir bakıma, görüntünün sembolik montajı, öykülemeninkiyle karşılaştırıldığında, anlamın ikinci bir gücünü ifade eder. Öte yandan, Eisenstein, burada kendi bakış açısını ifade etmek için alt-başlığı değil, filmin önemli bir anına bağlanmış, anlamlı bir çerçeveyi dile getirmektedir. Onun figüratif dili, bütünüyle bir başka biçime, örneğin senaryonun kavramsal diline dönüştürülebilir değildir. Ne de bu, aynı zamanda, görüntünün bütün önemini kavramamıza olanak tanır. Alegorik ya da ideolojik anlam, özerk bir anlamdan yoksun, saf bir kavram-yazı gibi soyut ve cansız kalabilir. "Altın" temasına yer verse bile, Sovyet yönetmenlerin Eisenstein'ın filminden daha az derinlikli filmlerinde de böyle olmuştur.

Son olarak, Barthes'ın "apaçık, hatalı, direşken" diye tanımladığı, anlamın üçüncü bir katmanı vardır. Bu, "saraylıların baskın, vurgulanmış ya da düz, uzak makyajlarının yoğunluğunda" ve diğer özelliklerinde açıkça ifade edilir: "birinin 'aptal' burnu, ötekinin kaşlarındaki süsleme, Slav sarışınlığı, beyaz ve soluk teni, saçlarının özenli düzlüğü."[96] Bu özellikler, "örtük anlam"a gönderme yapar. Barthes böyle adlandırır, "çünkü bunlar, sağduyunun ve ölçülebilirin dışında", "ölçünün dışında"dır, çünkü "bilgilendirici" ve "sembolik" anlamlara göre "aşırı ve fazlalık"tır.[97] Örtük anlam, bir bakıma, fotografik görüntüde açımlanan *punctum*'un rolünü üstlenir. Onun sayesinde, çerçevenin bazı unsurları onların dolaysız ve düz anlamlarına göndermede bulunan bir önem kazanır; yeter ki, bu göndermenin anlamı hemen anlaşılmasın ve ortaya çıkmasın, hatta bir ölçüde yakalanamaz, ele geçmez olsun. O halde, beni endişelendiren, "sorgulayan bir okumaya yönlendiren", bir yorum yapmaya zorlayan görüntü, konusu ve ideolojisi *Korkunç İvan*'ınkine çok benzese bile, normal bir tarihsel-macera filminin karşısında meydana gelmeyebilir.

Örtük anlamdan –anlamın ilk iki düzeyi arasındaki fark– Pasolini'nin söz etmiş olduğu o düşsel ve yeraltı "ikinci film"e benzeyen, ne yazarın bilincinin ne de seyircininkinin sahiplendiği bir şeyin ortaya çıktığı düşü-

96) *A.g.e.*, s. 43.
97) F. Casetti, *Teorie del cinema, 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993, s. 228.

nülebilir. Bunu, neredeyse belirleyici bir semptom ya da açınlayıcı bir lapsus gibi, temsilin içeriğinden öngörülemez biçimde ortaya çıkan mantıkdışının, akıldışının bir unsuru olarak tanımlayabiliriz.

Yine de biz, onun için "anlamın bütün uygulaması"nın bir yıkımını, temsilin bir *mise en abîme*'ini* kuran "örtük anlam"ı, eleştirel ve olumsuz yanına indirgeyen Barthes'ın yorumunu izlemeyeceğiz. Bu, her filmde ve her durumda, anlamın diğer katmanlarının yadsınması olarak kendini gösterecek ve bu görevini sonuna kadar yerine getirecektir. Barthes, ayrıca, *Korkunç İvan* incelemesinde, örtük anlamı "neyin sevileceğini, neyin savunulacağını belirleyen bir duyguyla, bir değer saptama, bir duygu-değer"[98] ile ilişkilendirir. Dahası, "örtük anlama özgü bir erotizm"den bahsetmek yerine, onun tersinlemesini, "huzursuzluğunu ve belki de sadizmini" anlamak gerekir. Barthes, Korkunç Ivan'ın üvey annesinin fizyonomisine gönderme yaparak, "Efrosinia'nın kişiliğinin [...] ya da Cadı Anne'nin yüzünün değil, bu yüzde çizgilerin, siyah tülün, ağır ve kokuşmuş havanın nasıl verildiğini izlemeyi"[99] önerir. Buna karşın, tam da bu son özellikler, Efrosinia'ya açgözlü annenin fizyonomisini kazandırır; onlar olmadan bir karikatürden başka bir şey göremezdik. Aslında anlamın hesabına eklenmiş bir belirsizlikten, bütün bu özelliklerden, montajın bilinçli yapısında beliren *physis*'in** ve ruhun karanlık derinliği ortaya çıkar. Üstelik heyecan, yargı, erotizm –Barthes'a göre bunlar örtük anlamın ifadeleridir– temsilin kör noktalarına ya da boş uzamlarına indirgenebilir değildir. Bunlar, daha çok, bir fizyonominin ya da jestin arkaik ve mitik matrislerine, tinin unutulmuş ya da belirsiz bir olasılığına gönderme yapar, farkındalıkla karşılaştırıldığında "aşırı", kısmen adsız bir kaynağı oluşturur.

Görüntü, bu biçimde, montajın bilgilendirici değeriyle ve bilinçli yapısıyla –bir gölge gibi– çakışan fizyolojik ve duygusal bir derinlik kazanır. Kasıtlı olmayan (ya da kastı aşan) bu unsur, görür görmez tanınabilir anlamların

* *Mise en abîme* (Fr.): Batı sanatında, imgenin kendisinin küçük bir kopyasını bünyesinde barındırmasına dayanan bir teknik; sinemada ise rüyasından uyananan bir kahramanın daha sonra hâlâ rüya gördüğünün farkına varması gibi "rüya içinde rüya" düşüncesi olarak tanımlanabilir. (ç.n.)

98) R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, alıntı, s. 50-51.

99) *A.g.e.*, s. 57.

** *Physis* (Yun.): İlkçağ Yunan felsefesinde doğa anlamına gelen terim, özellikle canlı bir varlığın doğuştan gelen özüne gönderme yapar. (ç.n.)

içini boşaltmakla sınırlı değildir: Bu, Benjamin'in tanımıyla, filmin gerçek içeriğinden farklı olarak hakikat içerimi dediğimiz şeye aittir. Bundan söz etmekten kaçınılamaz ve tam da burada yorumlama başlar. Kuşkusuz, o, görüntünün derin ve ele geçmez anlamını tüketemez, bütünüyle kendi diline dönüştüremez; onun belirginliğini ortadan kaldıramayacağının ve onu bütünüyle özümseyemeyeceğinin bilincinde olsa da, görüntünün hakikat içerimi üzerinde düşünmeye, onu geliştirmeye çalışır. "Filme çekilmiş olan filmin içindedir, bu nedenle tanımlanamaz,"[100] diye öne süren Barthes, onu örtük anlamla tanımlar; oysa etrafında filmin (ve sonuç olarak dikkatli bakışın da) yorumunun döndüğü, tek bir seferde hepsi birden tanımlanamayan, mimetik, fizyolojik ve düşsel gücün parçası olsa da, sonsuzca tanımlanmak zorunda olan şey budur. Tam anlamıyla "filme çekilmiş" olan görüntü (İvan'ın başından aşağı altın döken saraylılar), fizyonominin ya da jestin kasıtlı olmayan ifadesi ile montajın bilinçli tasarısının birbirine geçtiği görüntülerdir. Fazla anlam, bu iki aşırılığın kutupluluğundan ve dinamik geriliminden elde edilir, bunların herhangi birinin ayrı ayrı alımlanmasından değil. Bölünmüş olduğu için bir soyutlamadan başka bir şey değildir.

Montaj ve Bilinmeyen

Korkunç İvan'ın akıldışı mantıksız bir anlamı ile biçimsel yapısı arasındaki dolaysız karşıtlık, Eisenstein'ın montaj tasarısını haklı kılamaz.

Her şeyden önce, saraylıların ruhunun fizyognomik açımlanması –eğer bu biçimde tanımlayabilirsek– İvan'ın idealize edilmiş, zahit yüzüyle karşıtlık oluşturduğu ölçüde anlaşılabilir. Artık bu tek bir çerçeveyi Eisenstein'ın filme kattığı bir dizi karşıtlıktan ayırmak olanaklı değildir. Saraylıların fizyonomisi, bize anlatılan öyküyü de, montaj düşüncesini de aşan fizyolojik bir hakikati gösterir, ancak adsız bir uzamdaki bu açıklık, onlar olmadan anlaşılamaz. Eisenstein'ın düzenlediği biçim, yüzlerin ifadesini ele geçiren ilksel bir duyguya kadar ulaşır; buna karşın yönetmenin ve seyircinin bilincine bütünüyle gömülen akıldışı bir güç söz konusu değildir.

100) *A.g.e.*, s. 58.

Üstelik, filmin tasarısı ve biçimi, bilincin bilinen içeriklerini aşan ruhsal ve fizyolojik bir boyuta açılan, kendi kendisinin ötesine geçen bir yoldan ilerler. Gösterinin montajı, güven verici, sürekli bir öykülemeyi taklit etmeye çalışırken, eleştirel montaj süreksizliğin, duraklamanın, kesintiye uğratmanın sınırında bir biçimi gerektirir. Eisenstein'ın yapısal ve akılcı amaçları –ve saraylıların fizyognomik ifadesi– bizim üzerinde düşündüğümüz çerçevede çözülemeyecek denli iç içe geçer. Eleştirel an ve dışavurumcu an arasındaki kutupluluk ona kendi değerini ve bütün yaşamını verir.

Öte yandan, bütün bir incelemeyi durağan bir çerçevenin üzerinden kurmak olanaklı değil, Barthes'ın yaptığı gibi: "Anlamdaki filme çekilme (oluşun filme çekilmesi) kesinlikle harekette değil, üçüncü bir anlamda, söze dökülemezde olanınkidir."[101] Yakın dönem sinemasının "zihinsel görüntüleri"nde tek bir çerçevenin öneminin büyük ölçüde vurgulandığı doğrudur, ama aynı zamanda hareketin belirgin tutulumu, filmde, değişimin kaçınılmazlığına karşı ve onun varlığında meydana gelir ve bu karşıtlıkta onun tam anlamı bulunur. Zamanın anlatımını filme çekilmiş jestten çıkararak onun yapıcı bir boyutundan yoksun kalırız.

Eisenstein'ın filminde (İvan'ın başından dökülen paraların olduğu) çerçeve, jestin oluşunu gözler önüne seren sekansa aittir; fizyonomilerin duygusal yoğunluğu, gerilim yüklü bir geçiciliğe yayılır. Yüzlerin ve bedenlerin yoğun ve sıkıştırılmış uzanında –film karesinde donmuş– kendi potansiyel enerjisini oluşta yayıyormuş gibidir. *Dynamis** yüklü fizyognomik duygu, zaman ve uzam arasında, onların ortak matrisinde görünür olur. Bu geçicilik, anlatılan öykünün "kronoloji"siyle örtüşmez. "Üçüncü anlam"ı kavrayabilmek için birbirinden uzak sekansları bağlayarak filmin yeni bir okumasını yapmak gerekecektir. Eğer dolaysız bir bakış hâlâ görüntülerin dolaysız ardıllığına bağlıysa, anlamlarını çağrıştıran benzerliği ve yakınlığı yakalar, eleştirel bakış ise bunların metaforik görünüşlerine daha fazla dikkat eder ve bunları yakınlık ve benzerlik ilişkilerine göre yeniden değerlendirir.

Eleştirel bir seyirci olarak, filmin "üçüncü anlamı"nın yörüngesinde dönen görüntülerin bir takımyıldızını ya da ağını tanırım. Eleştirel-anlatımcı

101) *A.g.e.*, s. 60.

* *Dynamis* (Yun.). İlkçağ Yunan felsefesinde gizilgüç, olanak durumunda olan anlamında. (ç.n.)

sinema, görüntülerin dolaysız akışının ötesinde, onların yorumlanabilirliğini ve sorunsallığını sergileyen bir "çifte" filme can verir. O, yapısal tasarı (montaj) ile ifadenin fizyolojik ve düşsel temeli arasında bilinçli bir ilişki kurar. Öte yandan, bir filmin anlamının yönetmenin bilinçli amacını aşabildiği de doğrudur; bir esere özgü akıl yürütme her zaman yaratıcısınınkiyle örtüşmeyebilir. Böylece, örneğin, İvan'ın yüzü ile saraylıların fizyonomileri arasındaki karşıtlığı sadece siyasi sebeplerden kaynaklanmayan bir tiksinti, bir tuhaflık ifadesi olarak da okumak mümkündür. Ancak, boğucu ve kokuşmuş bedenselliklerinin durağanlığıyla onu destekleyen saraylılarınkinden farklı, kendisinin ve toplu geçmişin ağırlığına ve cansızlığına dair anımsadıklarıyla acı çeken, canlı ve gözüpek bir ruh da vardır. Benzer bir yorumu derinleştirmek için tek bir çerçevede durmayacağım, ne de öykünün doğal akışını izleyeceğim. Bunu söyleyebilmek için öykülemeci olmaktan çok sembolik olan bir bağı yeniden inşa etmek, onun içinde eşzamanlı bir kesmeyi izlemek gerekirdi. Oysa ben filmin üzerinde düşündüğümüz çerçevesini daha iyi anlamamıza olanak tanıyan bir sonraki görüntüsüne bakacağım.

Tatar kentine yapılacak saldırıdan önceki sahnede, İvan'ın jestleri ve fizyonomisi üzerinde biraz duralım: aydınlık ve gün ışığı gibi bir kahraman, bir tepede düzenlenen ayinden kopmuş, esin dolu ve ruhani bir havada düzlüğe bakmaktadır. Vücudu zahit bir duruşu ve insanüstü bir enerjinin titreşimini açığa vurur. Bunların tamamı, İvan'ın kendisini mutlak hissedecek denli saf, soyut ve ruhani bir üstünlükle özdeşleşmiş olduğunu sezdirir. İzlemiş olduğumuz –ve daha da geliştirebileceğimiz– simgesel ağ, bizi, bozguna uğramış ve ağır bir bedenselliğe (saraylılar, geçmiş, açgözlü bir anne tarafından yönlendirilen Prens Aleksey) ve saf ve önemli, ama aynı zamanda hoşgörüsüz ve totaliter bir ruha karşı çıkmaya zorlar.

Bu kutupluluğun yüzyılımızın otuzlu yıllarının başat siyasi ideolojilerinde ne denli etkili olduğunu araştırmanın yeri burası değil. Üstelik, bunun Eisenstein'ın bilinçli ideolojisine bütünüyle karşılık geldiği de kuşkuludur. Her koşulda, neredeyse bedensiz kahraman ile onun düşmanlarının fizyolojik donukluğu arasındaki mitik ve arketipik karşıtlık, çağın kolektif ruhunun gizli bir sembolik takımyıldızını belirtir. Eisenstein'ın filmi derin bir simgesel içeriği düzenlemiş ve görselliğe taşımış olsa da, bunun kav-

ramsal ve kuramsal terimlerle açıklanması hâlâ zor. O, aynı zamanda, sevimsiz de olabilir (tinin hiçlikte dinmeyen kahramansı mutlaklığı, saraylıların kokuşmuş geriliği karşısında yıkıcıdır).

Eisenstein bunun altüst edici ve tehditkâr niteliğini bütünüyle sezmiş olmayabilir; ancak onun montaj tasarısı –gösterininkinden farklı olarak– öngörülmeyen, "yanlış bir anlam"ı ortaya çıkarmaya hazırdı. Eleştirel-anlatımcı film, düşünce ile anlatım, biçim ile simgesel görüntü ve montaj ile fizyognomik jest arasındaki belirgin kutupluluktan doğar.

"Üçüncü anlam"ı ortaya koyan görüntü bütünüyle, ne akıldışına, ne mite, ne dile gelmeyenin bedenleşmesine, ne de montajın maksatlı ve yapıcı ussallaştırmasına aittir. O, kendi sınırlarının ötesinde, görünürün eşiğinde ortaya çıkan mantıksızlığa, bilinmeyene uzanan biçime izin veren anların diyalektiğini tanımlayan bir eşikte durur. Bu anlamda, temsilin simgesel bir figürü ve zirve anıdır.

Anlatımcı Mimesis

Eleştirel-anlatımcı sinemada, *mimesis* terimi, dışsal gerçekliğin basit ve saf bir yeniden üretiminden bütünüyle farklı olmak zorundadır. Fizyognomik anlatıma göndermede bulunarak, terimin Platoncu tanımını önceleyen, daha eski anlamını yeniden gündeme getiriyor gibi görünür. *Mimesis* terimi sonunda şöyle bir anlam kazanmıştır: "Gerçekliğin sanat üzerinden temsili [...] Yunan kültürünün şafağında dansa gönderme yapıyordu ve tamamen farklı bir anlama sahipti, yani duyguların *anlatımını* ve hareket, ses ve sözcükler aracılığıyla deneyimin aktarılmasını ifade ediyordu."[102]

Buna sadece, muhtemelen bu bağlamın dışında kalan, modern ve içselleştirilmiş çağrışımlarıyla "duygu" sözcüğü eklenebilir: dans her şeyden önce insanla evren arasında yeniden keşfedilen yakınlıktan doğan *duygulanımı* anlatır. Duygudan farklı olarak, duygulanım, anında yaşamsal ve bedensel bir etkinliğe ve dolayısıyla jestlerin ve fizyonomilerin bir hareketine, bir

102) W. Tatarkiewitz, *Storia dell'estetica*, İt. çev. Torino, Einaudi, 1979, s. 30 (italikler bana ait).

değişimine dönüşen bilişsel bir şoktur. Bedenin duruşunun dışsallığı, burada, Dionysosçu gizemlerin vaatleri gibi mistik bir bakıştan gelse bile, kendi içsel duygusuna bağlanır ve yoğunlaşır.

Hareket, eylem ve jest, bir nesnenin sabit kararlılığındansa, yaşayan bir öznenin dönüşümlerini, sözel aktarımlarını ve bağıntılarını yeniden üretmeye çalışan taklitçi sanatın temel verileridir. Yaşayan özne kategorisi, her şeye karşın başlangıçta insan figürünün ifade ettiği mahremiyetle ya da içsellikle zorunlu olarak örtüşmeyen ve onu alışkanlıkla sınırladığımızdan çok daha geniş bir alanı kaplıyordu. *Mimesis*'in bu ilk kavramlarındaki yansımanın duyulduğu Olympos öncesi doğal dinlerde, yaşayan özneler, aynı zamanda doğal güçlerdi, hatta yıldızlı kozmos ve cansız taşlardı. Bu bakış açısından, taklit, "benzerlik yasalarıyla yönetilen"[103] uçsuz bucaksız evrende, mikrokozmos ile makrokozmos, insani düzenlemeler ile göksel yasalar arasında geçerli olan ilişkilerde açımlanıyordu; o, dışsal bir örneği kopyaladığını değil, deyim yerindeyse, farklı çevrelere ait doğal olguların *vis formativa** ortaklığını kavramayı ve onların benzerliğini gözler önüne sermeyi öneriyordu. Böylece, ritüel dans, aynı zamanda insan bedeniyle göksel olanınki arasında bir benzerlik ilişkisini ortaya koyarak yıldızların hareketini ve ilişkisini yeniden üretmeye çalışıyordu.

O halde o, "şeyler"in değil, günbatımını ve gündoğumunu, oluşun akışındaki değişimleri belirleyen ilişkilerin gerilimin ve gücün taklididir. O halde, taklit, değiştirilemezliğine kapatılmış bir "olay"ı yeniden üretmektense, deviniminde yakalanmış bir olayı anlatmaktadır. Bu noktada, Benjamin, onu çevreleyen kozmos ile insan arasındaki yaşamsal ilişkiyi açıklayan ve taklitte görünür olan bir "özdeksiz benzerlik"ten söz eder.

Bu amaçtan Dionysosçu gizemlerin ritüel mimikler canlandırılmış olmalı. "Antik danslar ve özellikle ritüel danslar, taklitçi değil, *anlatımcı*ydı."[104] Benjamin'in de belirttiği gibi, mimetik iktidar bu son anlamda Batı sanatının gelişiminin temelindedir ve bireyoluş [ontogenetico] açısından çocukluğun davranışlarına ve oyun alanına atfedilebilir. "Çocuğun oyunu

103) AN, s. 68.

* *Vis formativa* (Lat.): Yaratıcı güç. (ç.n.)

104) W. Tatarkiewitz, *Storia dell'estetica*, alıntı, s. 30-31.

bütünüyle mimetik akışla sarılmıştır."[105] Bunlar, modernitenin eşiklerinden yitmek üzere olan Batı uygarlığının gelişimindeki yetişkin yaşamında olduğu gibi yavaş yavaş azalarak son bulmaz. Bu azalma, mimiğin, jestlerin ve fizyognominin iletişim gücünün zayıflamasına tanıklık eder, ama ruhsal iletişimin daha yüksek biçimlerinde gizli bir halde varlığını sürdürür. Benjamin bu dili şöyle düşünüyordu: "Mimetik davranışın üstün evresi ve özdeksiz benzerliğin en mükemmel arşivi; mimetik alımlamanın ve üretimin en antik güçlerinin, büyününkileri tüketene dek hiçbir kalıntı bırakmaksızın aktarılacağı araç."[106]

O halde, bir yandan büyünün taklitçi ritüellerini yöneten güç isteğini serbest bırakarak, öte yandan anısının bir şekilde çocuğun oyununda korunduğu doğa ile ruh arasındaki ilişkiyi ve yakınlığı kabul eden üst anlamını koruyarak antik mimesisle diyalektik bir ilişkiyi muhafaza eden bir dil hayal etmek olanaklıdır.

Bu bakış açısından, eleştirel-anlatımcı sinema, genel olarak gerilemesiyle bilinen bir çağda, mimetik ifadenin gücünü koruma eğilimindedir. O, yitip gitmek, kaybolmak üzere olan bu gücü korumaya ve aynı anda göstermeye çalışır.[107]

Eleştirel-anlatımcı sinemada jestin mimetik iktidarı, olayın apaçık belirsizliği, bedenlerin deviniminde askıda kalmış geçicilik, son kutsallaştırma törenini bulur ve aynı anda, sinematografik montajın yapısal ve tinsel biçimleriyle etkileşime geçer.

Fizyonomik İfade ve Sinematografik Zaman

Montaj ile jest arasındaki kutupluluk sinematografik dilden türemiş bir olgudur. Tıpkı montajın bir anlamda eleştirel-anlatımcı sinemanın *logos*'u olması gibi, jest de onun fizyolojik, düşsel ve bilinçdışı boyutuyla karşılaşan

105) AN, s. 68.
106) AN, s. 71.
107) Jestin bu paradoksal birlikteliği için krş. G. Agamben, *Note sul gesto*, "Derive e approdi" içinde, Mart 1993.

ve onu aşan bir anlatımdır. "Yalıtılmış bir yüzün karşısında kendimizi uzamda hissedemeyiz. İçimizdeki uzam algısı artık kaybolmuştur. Bizim için daha farklı tür bir boyut vardır: fizyonomi. Genellikle, yüzün tek tek parçalarının birinin diğerinin yanında göründüğü gerçeğine atfedilen uzamsal anlam, [...] bir ifade gördüğümüz anda kaybolur."[108] İfade, zamanın oluşumunda yakalanmış bir duygunun yoğunluğunu anlatır. Bir yüzün jestinde ve fizyonomisinde onun bakışından, çizgilerinden, hatlarının kasılmasından ve gevşemesinden ayrılamaz tinin geçmişi billurlaşır; aynı anda yakın geleceğin işaretleri, bu yüzün kaçınılmaz olarak dahil olacağı değişimin başlangıcı ve bekleyişi belirir. Sinematografik dil, jest sayesinde, bir olayın, özellikle şeylerin donmuş bir durumundan ziyade kararsızlığının belirsizliğini ve süresini ifade eder. "Aktör temsil eder, ama onun temsil ettiği şey her zaman hâlâ gelecektedir ve biraz önce geçmiştir [...]. Aktör ummanın ve anımsamanın, gecikmenin ve beklentinin son bulmadığı bir şeyi yorumladığı anda durmaktadır. Onun yorumladığı şey asla bir kişilik değildir, [...] kişilerin ve bireylerin sınırlarından kesin olarak ayrılmış, iletilen olağanüstülükten, olay parçalarından oluşmuş bir temadır."[109]

Sinemanın geçiciliğin sanatı olduğu sık sık söylendi. Bu, sadece onun görüntülerinin doğal olarak birbiri ardına bir kronoloji izlediği değil, onda zamanın iki değerliliğinin de ifade edilebildiği anlamına da gelir. Jestin hareketli ifadesinde, sinema, anın belirsizliğini gösterir; bunda, eylem, geçmişle gelecek arasında askıda, neredeyse durma noktasındadır, ama onun geçiciliği, zamanda ilerleyen öteki hareket tarafından tüketilir. Sinemadan başka hiçbir sanat, Platon'un *Parmenides*'inde belirtilen oluşun derin çelişkisini açıklamayı başaramaz. "Ne zaman [Bir] var olmaktan yok olmaya ya da var olmamaktan doğmaya. O halde, devinimler ve durağanlıklar arasında oluş durumundadır; o halde, ne vardır ne yoktur, ne doğar ne yok olur?"[110]

Sinematografik dil, jesti anın ele geçmez doğası üzerinden açıklama eğilimiyle, Barok resim sanatının diline benzer. Dikkatimi jeste odaklayarak ve –deyim yerindeyse– onun yarattığı ve içinde çözündüğü akıştan onu nere-

108) B. Balázs, *Il film*, İt. çev. Torino, Einaudi, 1987, s. 56.
109) G. Deleuze, *La logica del senso*, İt. çev. Milano, Feltrinelli, 1975, s. 134-135.
110) Platon, *Parmenide*, 157A, *Tutti gli scritti içinde*, alıntı. [*Parmenides*, çev.: S. Babür, Ankara, İmge, 1989.]

deyse soyutlayarak, var olanın ve olmayanın karşılıklı hareketinde bir arayı kavrar, ama onu çoktan geçmişte kalmış gibi görünen ve gelecekte dönüşen anda yakalar. Fotoğraf, jesti, onu geri dönüşsüz bir biçimde geçmiş olarak ileri sürdüğü anda sonsuzlaştırıyorsa, sinema onu, onun sonsuzluğunun kaçınılmaz bir biçimde elden kaçtığı anda şimdi olarak ileri sürmeye çalışır.

Filme çekilmiş jest, paradoksal doğası sayesinde eylemin anlatımcı zirvesidir, asıl anlamının yarıda kalıp kesintiye uğrar gibi göründüğü andır, ama çoktan onu dönüştüren yeni bir eylemi, bir başka şimdiyi öncelemektedir.

Yüzün her bir unsurunun anlamlı bir yoğunluk taşıdığı mikro gerilim, "eylem bakımından zengin bir film, belirleyici anda kırıldığında ve yüz hatlarını 'geciktirerek' ayrıntılandırdığında etkili sonuç veren bir tekniktir. Terazinin kefeleri, birinde ya da diğerinde durmadan önce hâlâ sallanırken, bu *zaman tanecikleri* karar anından çekilip çıkarılır."[111] Belki de hiçbir şey "terazinin hâlâ sallandığı", geçmişin bütün koşullarının olasılıklar çokluğundan birine açık olduğu jestte yoğunlaştığı anı göstermekten daha sinematografik değildir. Bunlardan biri gelecek olacaktır, yine de her şey hâlâ belirsiz, kesin karar hâlâ askıdadır. Anın bu eşiğinde, ölçülemez ve sonsuzca bir anda yakalanan jest, sinemanın geçicilik özünü en derin biçimde anlatır.

Bu bakış açısından, eylemin zirvesinde bulunan bir jest, tragedyada belirleyici dönüm noktasının temsiline damgasını vuran durma noktasına gelmiş anlama müdahale edip onu yoğunlaştırır. "Filmin görevi, eylemi belirleyen (ya da onun yönünü değiştiren) kritik edimi ortaya koyan anı saptamak ve sabitlemektir. [...] Bu zerre, dramatik bir biçimde belirleyici olan bu an; film, bunu bir görüntüde temsil edebilir."[112]

Anlatımcı Jest

Yirmili ve otuzlu yılların sessiz sineması, neredeyse temsilde fizyognominin bu kullanımının bir ölçütü haline gelmişti. Eisenstein'da bir filmin en

111) B. Balázs, *Il film*, alıntı, s. 83.
112) *A.g.e.*, s. 222.

kritik anı, genellikle belirleyici bir jestin duraklamasıyla ortaya konurdu. O, bir anda onun etrafında billurlaşan hâlâ bellilenmemiş olasılıkların halesi, bir eylemin ifadesiydi. Jest, böylece, geçmişin ataletine karşı geleceğin açıklığını, gereksiniminkine karşı olasılığın kategorisini en aşırı biçimde yeniden uyandırmaya, canlandırmaya çalıştığı için yenilikçi Sovyet sinemasında üstünlük kazanmıştı. Ne ki, onu ortaya koyduğu "kararsız" durum daha kötümser yorumlara da yol açabilir.

Dışavurumcu pek çok filmde, anlamın ve kararın verdiği arınmaya hiçbir zaman ulaşamayacağını bilen Kafka'nın kişiliklerinin jestlerinden doğan edimlere benzeyen, neredeyse dayanılmaz, derin bir kaygının karşısında bir kaş çatışı ya da elin hafif bir devinimiyle yüklü eylemin her fragmanının etrafındaki belirsiz olasılıklar kaygı verici bir yoğunluktadır. Dışavurumcu sinemada, mimiklerin gerçek ve doğrudan bir aşırılığı ve temsilin neredeyse her unsurunun fizyognomiye dönüşme eğilimi vardır; hatta *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*'nde olduğu gibi, cansız ve inorganik olan korkutucu bir biçimde göz kırpabilir. Olasılıkların sınırsızlığı altüst edici bir çokluktadır.

Dreyer'in *Jeanne d'Arc*'ında, hemen hemen her çerçevede, iktidarın dindışılığı ve yatay dünyası ile İnayetin dikey ve ilahi dünyası arasındaki karşıtlık tutkuyla vurgulanarak anlatımcı jesti verir. Burada olasılık, günahın, dünyevi gücün ve genel olarak bedenselleşmenin geçmiş cansızlığına karşı, kurtuluş kehanetinin ısrarlı bir yeniden gönderimi olarak daha farklı bir yolla kendini gösterir.

Ancak farklı olsa da, anlam arada sırada jestin "belirsizliği"nde ifade edilmiş bir anlam olabilir ve bu, "dış görünüşte bir olayın var olmadığı *saf durum*"a göndermede bulunur. Jestte, "gümbürdeyen bir savaş alanında, –mikroskoptan bakınca– böylesine zararsız bir damla suya dönüşen, mikro-organizmalar dünyasında meydana gelenlere benzeyen bir çarpışma"[113] açıklanır.

Fotografik görüntüde, fotoğrafla bana gösterilen dünyanın belli bir bakışı biricik kalır. Görünür bir eylem, hepsi için tek bir seferde bir tür aşkın geçmişte hareketsiz kılınmıştır. Biz, onun arka planında birlikte var olan

113) *A.g.e.*, s. 81.

tamamlanışın potansiyellerini sezerek bir devamı olduğunu biliriz, ama bunların bazılarının varolmayıştan gerçek oluşa geçip geçemeyeceklerini hiçbir zaman bilmeyiz. Fotoğraf, hep kendi gizilgücünün yoğunluğunda askıda kalmış bir kararı gösterir. "Gerçek kendi potansiyellerini bir araya getirerek, olanaklı yorumlarını genelleştirerek ve aynı zamanda *yadsıyarak* kendisini bütünüyle ortaya koyar."[114]

Sinematografik görüntü, fotografik görüntünün yoğunluğunu korur, ama aynı zamanda onun gerilimlerini canlandıran hareketin mikro-mantığını da gösterir. Geçmişin "hepsi için tek bir seferi"ne gönderimde bulunmak yerine, oluşumun akışındaki şimdiyi, eylemin kalbinde etkin bir biçimde birbiriyle uyuşmayan olasılıkları görünür kılar. Sinemada, "temsil edilen gerçeklik tamamlanmış değil, temsil ediminin kendisinde tamamlanma aşamasındadır."[115]

Sinematografik görüntüde, şu anda görmekte olduğum görünüş, onun arkasında gizlenen bütün potansiyelleri aynı anda anıştırır; şu anda görünür olanları, olmayanları ve olabilecek olanları aynı anda gösterir. Görüntü, olanaklı ile şu an arasındaki ilişki, –zıt güçlerce uyarılan bir monad'da* olduğu gibi– gizli ya da açık bir çatışkı olduğunda, belli bir gerilimle yüklenir. Böylece, Dreyer'in *Jeanne d'Arc*'ının ikinci yarısında, başkişinin jestleri, mimikleri ve fizyonomisi aynı anda yeryüzüne ve varolmaya bağlılıkla arındırıcı şehit oluşta yitip gitme arzusu arasındaki ikircikli savaşı da anlatır. İtaat ile yaşamını garanti altına alacak olan inkâr edimi arasında durduğunda, yazgısını belirleyecek olan karşı karara geçişini aktarırken Jeanne'ın yüzü acıyla kasılır, gözleri kederle dolar.

Görüntü her şeye karşın içinde oluştuğu şu anki eylemden daha fazladır, çünkü edimselliğinin ötesinde, "temsil edilen gerçeğin bütün potansiyellerinde, bütün 'varoluş potansiyelleri'nde billurlaşır,"[116] "(biricik ve temel olarak şimdide algılanan) şeyin birliğiyle sezmeye olanak tanıyan *analogon*"**

114) J. Mitry, *Esthétique*, alıntı, s. 75.
115) B. Balázs, *Il film*, alıntı, s. 181.
* *Monad:* Leibniz'in çokçu varlık kuramının tekil özlerine, bölünmez bir birlik olan sonsuz sayıdaki tözlerin her birine verilen ad. (ç.n.)
116) J. Mitry, *Esthétique*, alıntı, s. 78.
** *Analogon* (Yun.): benzerlik. (ç.n.)

ve varsaydığı sayısız 'potansiyelleri' arasında sabit bir karşıtlık"[117] titreşimidir.

Jeanne'ın ve onu suçlayanların fizyonomilerinde ve jestlerinde açımlanan karşıt güçler, çerçevelerde uzlaşı içinde birlikte var olacak biçimde düzenlenmek yerine, birbirinden farklı yönlere giden iki vektör gibi kesilirler; varoluş savaşı verircesine, bu karşıtlığa karşı edimsellik iddiasıyla doğrulamak ya da, tam tersine, görünümün düzenini altüst etmek için karşı karşıya gelirler. Dreyer'in görüntüleri, hâlâ oluş halindeki çözümlenmemiş bir çelişkinin düğümleri, aşırılığı arasında askıda kalan bir anda gösterilerek sembolik ya da "diyalektik" görüntülere dönüşür.

Sessiz sinema sona erdikten sonra jestin önemi azalmış gibi görünebilir. Sesli film, aşağı yukarı tatminkâr biçimde sözcüğün ve onun bilgilendirici değerinin basit bir değişkesi olduğu durumlarda mimiği gereksiz buluyordu. Öte yandan, o, sinemanın belirgin anlatımcılığını daha da geliştirdi. Sesin yerini alma işlevinden kurtulduktan sonra, jestler, temsilin diğer bütün unsurlarını geride bırakarak öne çıktı ve bir başka dile etkili bir biçimde aktarılamaz oldu. Onun kullanımı daha seyrek, ama daha derin ve ölçülü bir hale geldi.

Kubrick'in *2001: Uzay Macerası* filminde jestin duygusal yoğunluğu tek bir güçle doğrudan çağrıştırılır. Filmin başında, bir "ağır çekim", maymunun havaya savurup döndürdüğü değneğe yaklaşır, dönüş hareketi baş döndürücü bir geçişle yıldızlararası uzayda dolaşan uzay gemisinin hareketine dönüşür. Anlatım, konu, müzik ve diyaloglar zamandaki iki aşırı an arasında, tarihöncesi ile modern, mit ile teknik, temel doğa ile güç arzusu, farklılık ile tekrar arasında askıda kalan o jestle pek çok bakımdan gösterilmiş olur. Bu, temsilin derin içeriğini sezdiren duraklamanın bütün niteliklerine sahiptir.

Visconti'nin *Leopar* filminin son sahnesinde, büyük balo sırasında Salina Prensi –ölümün bir önsezisiyle– fenalaşarak sandalyeye yığılır, bir süre öyle kalır, bu arada yaşamı, gençliği ve zamanın siyasi olayları da ondan

117) *A.g.e.*, s. 79.

uzaklaşır. Daha sonra, vücudu onu yokluktan ayıran bir irkilmeyle sarsılır, başını kaldırır ve sonunda yerinden doğrulur. Ruhu *physis*'in derinliğinden gelen ölümün nabzında kaybolur, ama tersine bir hareketle, kendi bedeniyle saygınlığını zedelemeyen bir duyguyu iletmeyi başarır. Şimdi, prens başına gelecek yıkımın (ve kendi dünyasının başına gelecek olanın da) bilincindedir; her şeye karşın hiçliğin kıyısındaki "saygınlığı"na başvurur. Besbelli hiçbir işe yaramayan bu jestte, çökmekte olan bir geleneğin son pırıltıları, bunları bir anıda saklama arzusu yanar. Anlatımcı stereotiplerle bütün benzerliğine karşın, *Leopar*'ı *Rüzgâr Gibi Geçti* gibi bir gösteri filminden ayıran şey, fizyognomik görüntülerin bir takımyıldızıdır. Balo müziği ve şatafatlı senaryo, prensin ölümle karşılaştığı bu sessizlik anında zirvesine ulaşır ve donar.

Fizyognomik özellik, manzaraya ve cansız nesnelere de aktarılabilir. Bunlar anlatımcı bir işlev edindikleri anda, bir ölçüde insanlaşırlar. "Manzaranın görüntüsü herhangi bir yerin 'görülen' fizyonomisidir. [...] Bu yer, biz sözcüklere dökemeyecek olsak da, sanki bir yüze sahipmiş, bizim tanıyabildiğimiz bir ifadeyi anlatıyormuş gibi görünür."[118] Murnau'nun *Aurora*'sında ya da Stroheim'ın *Aptal Kadınlar*'ında, anlatımcı duraklama işlevi, öykünün "öncesi"ni "sonra"dan ayıran, arındırıcı kişiliksiz bir jest olarak araya giren fırtınanın hâkim olduğu manzara görüntüsünde kendini gösterir.

Rengin kullanımı, bir yüzü ya da manzarayı yaratan fizyognomik değişimi daha da vurgulayabilir. Bu bakış açısından sinematografik renk resimdekinden bütünüyle farklıdır. "Ressam bir yüzün pembeliğini resmedebilir, ama yüzün solgunluğundan pembeleşmeye geçişini resmedemez, yüzün solgunluğunu gösterebilir, ama etkileyici solma sürecini değil."[119] Anlatımcı bir işlev gören renk, geçiciliğin ve duygusal oluşun saf bir anlatımına dönüşür. Kuşkusuz, ticari filmlerin çoğunda, bu, gerçekçi izlenimin artırılmasına indirgenmiştir ve görüntünün unsurları üzerine durağan ve dekoratif bir biçimde yerleştirilir; onun zamandaki süreğen dönüşümü neredeyse gözlemlenmeden geçip gider. Oysa, bunu anlatmak için kameranın anın oluşu sırasında beni durdurması, –örneğin– karanlıktaki renklerin geçişini

118) B. Balázs, *Il film*, alıntı, s. 94.
119) *A.g.e.*, s. 259.

ortaya koyana kadar bir günbatımını izlemesi gerekir. Ayrıca, onların varlığı ve değişimi sembolik ve anlatımcı bir ifade elde etmeli ve saf mimetik bir amaçla sınırlanmamalıdır. Belki de Goethe'nin renkler kuramından esinlenmiş olan Eisenstein, yavaş yavaş zifiri karanlığa dalan zorba figürünü saran kızıl şeytanlığın anlatıldığı *Korkunç İvan*'ın renkli sahnelerine adanmış yazılarında bunu vurgulamıştır. Burada, her renk, tinin bir tonunu ve deyim yerindeyse, bir olayın gelişmesine eşlik eden sessiz ve ilksel bir duyguyu ifade eder.

Montaj Tasarıları

Eğer jest ve fizyognomi özellikle filmin yeraltı ve toprakaltı derinliğinde ifade ediliyorsa, buradan *physis*'in derin nabızları ve ruhun gizemli duyguları –Pasolini'ye göre düşünce öncesi evresi– ortaya çıkar; montaj gerçekten de, temsilin bilinçli, manevi ve yapısal bir unsurudur. Bu, resmin geometrik unsuruna ya da müziğin armonisine karşılık gelir; yani tinin temsilin malzemesini zorladığı biçime.

Eğer jest kendi yaşanmışlık ve deyim yerindeyse, fizyolojik süresindeki zamanın gizemine gönderme yapıyorsa, montaj onun daha çok bilincin bakış açısından spekülatif ve aşkın bir tasarı olarak ortaya koyar. "Montaj her şeyi, tasarıyı, yani deyim yerindeyse, zamanın görüntüsünü ortaya koymak için hareket-görüntüleri üzerinde yapılan bir işlemdir."[120] Hareket-görüntülerinde, ki bunlar Deleuze'e göre en azından kırklı yıllara kadar sinemaya baskındır, zaman tasarısı dolaylı bir biçimde verilir: bütün film, bir "değişebilir şimdi"de gelişen, ama ona doğru gidilen ve ondan gelinen "geçmişin ve geleceğin yoğunluğunu"[121] varsayan bir eylem olarak yapılandırılır. Sinema salonunda ışıklar yeniden açıldıktan sonra, bu geçmişe ve geleceğe dair hiçbir şey bilmeyebiliriz; film bize kendini hiç göstermeyebilir ya da sadece aralıklı olarak ima edebilir. Bununla birlikte, eylem, geçen zamanın tamamında –en azından potansiyel olarak– müdahilsek bir anlam kazanabilir: onun edimselliğinin az ya da çok uzak bir geçmişten ayrılamazlığını

120) G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, alıntı, s. 44.
121) a.g.e., s. 73.

ve etkilerinin belirsiz bir gelecekte süreceğini düşünürüz. O, bu önvarsayımlar olmadan, soyut ve cansız olurdu.

Yakın dönem sinemasında zamana ilişkin gönderme üzerinde daha derin düşünülmüştür ve bu, daha doğrudandır. Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'inde, Kane ile arkadaşlığının bozulmasına yol açan olayları anlatmayı bitirdiğinde, kameranın bir hareketiyle, onu bakımevinde, yaşlanmış bir halde tekerlekli sandalyede otururken gördüğümüz bir geçmiş sahnesine taşınırız. Geçmiş ve şimdi tek bir çerçevede birlikte var olur ve doğaldışı bir eşzamanlılıkla bize gösterilir.

Zamanın kendisi, temsilin ve montajın bilinçli nesnesi olarak yakın planda ortaya çıkar. Bu tür durumlarda –Deleuze'e göre– eylemin görece olarak geçicilik tasarısı üzerine düşünmenin ona göre daha az önemli olduğu, gerçek ve tam "zaman-görüntüleri"nden söz edilebilir.

Montajın çok değerli ideal ve tasarı doğası, özellikle Eisenstein tarafından anlaşılmıştır. Montaj onun genel bakış açısından, dikkati tek bir olgudan süreksiz iki olgu arasına yerleştiren ilişkiye taşır. Yola çıkılan olgular farklı anlam uzanımlarına ve doğalara sahip olabilir. En basit örnekte, iki çerçeve söz konusu olabilir, ama ilişki iki sekans arasında da geçerli olabilir; ya da, *Potemkin Zırhlısı*'ndaki anlatımın iki farklı parçası arasındaki büyük bağı oluşturan Vakulinciuk'un cenaze töreninde olduğu gibi, filmin iki yarısı arasında da söz konusu olabilir. Önemli olan, ilişkinin anlamının yola çıkılan olgulardan birine ya da onların basit bir toplamına tamamen indirgenemez olmasıdır. O, her zaman bir tür düşünce, bir artık, diğerlerine göre bilinçte bir artış yaratır: onları aşan tasarı onların çatışmasından ya da çarpışmasından doğar. İlişkilerden, onların tek tek unsurlarının içerdiğinden daha yoğun ve karmaşık bir anlam doğar: "Montaj, bağımsız çerçevelerin ya da hatta birinin diğeriyle çarpışmasından doğan bir tasarıdır."[122]

Ekim'de Kerensky'yi kahramansı bir pozda ve savaşla ilgili bir duruşta görürüz; belki de önemli bir adamın karşısındayız? Ardından gelen çer-

122) S. Eisenstein, *La forma cinematografica*, İt. çev. Torino, Einaudi, 1986, s. 53. [*Film Biçimi*, çev.: N. Özön, İstanbul, Payel, 1985.]

çevede Napoléon'un Invalides'deki tezgâhlarda satılan türden bir heykelciğini görürüz. Yeni bakış açısı, varsayımsal kahramanı, kibirli bir gezgin oyuncu olarak gösterir bize. Bu –ironik, düşünceli– anlam, iki görüntünün ilişkisinin bir sonucudur ve bizi, onları, anlık özdeşleşme itkileri olmadan eleştirel bir bakışla izlemeye iter. *Potemkin*'de, doktor, eti saplı gözlüğüyle inceler: görevlerini yerine getiren bir doktor mudur? Belki de saplı gözlük, gemideki hijyen eksikliğini gidermek ve daha iyi görmek içindir. Oysa hayır, o, her şeyin yolunda olduğunu söyler. Ancak biz, deyim yerindeyse, saplı gözlük sayesinde yakın plandaki kurtları görürüz. Bu iki görüntü arasındaki ilişki, bize bu adamın doktor değil, kötü niyetli bir uşak olduğunu ve bilinci –hem kişiliklerin hem de seyircilerin– başkaldırmaya zorladığını anlatır. Eisenstein'ın sinemasında ve kuramında, ilişki, öykünün ve hayatın diyalektik bir bakışını anlatır: bu iki unsurun çarpışması sadece bir anlam artışına yol açmakla kalmaz, temsilde ve seyircinin bilincinde niteliksel bir sıçrayış da yaratır. İlişkiden doğan yeni anlam, yola çıktığımız (Potemkin söz konusu olduğunda: doktorun burjuva ve "insancıl" işlevi ve onun kurtlar karşısındaki körlüğü) iki aşırılığın niteliksel üstünlük sentezidir; şimdi, filmde anlatılan olayları daha farklı, daha üstün bir bakış açısından, son derece farklı bir perspektiften ele alabiliriz. Eisenstein'da karşıt unsurların çarpışması ya da bir çatışkı olarak ortaya çıkan ilişki, görüntülerin ardışıklığını dile getiren ideal biçimdir. Bu, "doğal" bir emre göre ya da kendiliğinden meydana gelmez, öyküde kendini açığa vuran hakikat sayesinde, zirvelerini ve belirleyici anlarını anlamaya çalışır. Hiç kuşkusuz, montajın yapısal tasarısı ve onu kuran ilişkiler sistemi her film için farklıdır. Ancak, ilişki süreksiz iki unsurun çarpışmasından ikinci dereceden türetilmiş bir anlam ürettiği için onların genel anlamı değişmeden kalır. "Iki durağan hücreden hareket doğar."[123] O halde, zaman tasarısı da –Eisenstein'ın sinemasında– derin biçimde diyalektik olarak ortaya çıkacaktır. Eğer çerçeveler arasındaki her yeni şok daha üstün bir sentez, "niteliksel bir sıçrayış" yaratıyorsa, filme alınmış hareketin bütün yönü ileri doğru olacaktır. O, bizi, belirsiz bir geçmişten uzaklaştırıp hakikatin hep daha derin bir anlayışını beklediğimiz, belirlenmemiş, açık bir geleceğe taşır.

123) *A.g.y., Teoria generale del montaggio*, İt. çev. Venedik, Marsilio, s. 177.

Oysa Murnau'nun *Nosferatu*'sunda, yapısal tasarı diyalektikle ilgili değildir, ama aynı zamanda önemli bir karşıtlığı dile getirir. Çerçeveler, ışığın ve gölgenin güçleri arasında onarılmaz bir karşıtlığın saf tasarısını göstererek çarpışır. Onların arasındaki ilişki, yaşamın her unsurunu bozan aşılamaz bir dualizmi belirtir. Bu iki aşırı uç, iyi ile kötü arasında neredeyse metafizik ve bilinirci bir farklılığı dile getirerek, ısrarla bir biriyle bir ötekiyle karşılaşır. Murnau'nun –bu filmdeki– montajını yönlendiren düşünce, gerçekten de, "organizmanın sınırlarını ve sağduyusunu göz ardı eden korkunç bir yaşam"ınkine[124] benzer. Zaman tasarısı döngüsel bir sarmal gibidir, çünkü doğal bir dualizmden, bir kesikten gösterilen yaşam, onun mahrem parçalanmasının üstesinden gelemez; sürekli olarak, ilk ayrılığın ve uyumsuzluğun ortaya çıktığı tanımlanamaz geçmişe geri döner ve yeniden döner. Şimdi onun belirsiz bir tekrarı, gelecek ise üstünlüğünün uzantısı olarak görünür.

Abel Gance'ın *Napoléon*'unda ortaya konan tasarı daha da farklıdır. Burada, süreksiz unsurlar arasındaki ilişki, farklı bakış açılarının birlikteliğini, hatta farklılığını aynı anda gösterir gibi, farklı çerçevelerin perdesi üzerinde eşzamanlı olarak yan yana gerçekleştirilir. Zaman, burada, hareketin farklı çizgilerinin kesiştikleri mutlak bir şimdi tasarısına yönelir. Dikkat, bir tür mutlak şimdinin eşzamanlı ve birbiriyle kesişen unsurlarına yönelmiştir; geçmiş eylemin etkinliğinde dinamik olduğu sürece, gelecek ise güncel olarak onu oluşturan güçlerden doğduğu ölçüde gösterilir.

Sesli sinemanın yayılması –bazı kuramcılara göre– montajın bütünsel sanatını ortadan kaldırmıştır. En azından ilk başlarda, sözlü film, öyküleminin gerçekçi görünüşünü güçlendirip, görüntüler arasındaki özerk bağları zayıflatarak, zamana ilişkin ritme ve film kişileri arasındaki diyalogların çerçevesinin kesmesine bağlı gibi görünüyordu. Müzikal yorum, genellikle, anlatım eyleminin temel *pathos*'unu* vurgulamak, seyircinin eğlence düzeyini ve perdeye yansıtılan olaylarla edilgen biçimde özdeşleşmesini artırmak için kullanılıyordu. "Sinemanın kitle çapında üretimi tipik durumların, sürekli tekrarlanan duygusal anların ve heyecan uyarımlarının oluşturulmasıyla yürütülür. Bu, müziğin klişe etkilerine denk gelir. Bununla birlikte,

124) G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, alıntı, s. 68.
* *Pathos* (Yun.): duygulanım, etkilenim. (ç.n.)

müzik, *Stimmung** ve gerilim yaratmak amacıyla, özellikle karakteristik etki yarattığı yerlerde kullanılır."[125]

Buna karşın, sesli film, görüntüler ile çarpışma ve karşılık ilişkisi kurarak, anlamlı bir işlev üstlenebilir. Ünlü bir örnek, Fritz Lang'ın filmi *M*'dir. Filmin büyük bölümünde katilin yüzünü görmeyiz, ama kurbanlarına yaklaştığında (Grieg'in *Peer Gynt*'ünden) ıslıkla çaldığı bir temayı duyarız; ezgi belirgin, neşeli ve kötücüldür. Katil bu sayede, olay yerinde bulunan kör bir dilenci tarafından tanınacaktır. Müzik, burada, büyük kentin karanlık sokaklarında canavarın varlığını görünmezliğiyle birlikte vurgulayarak, katilin görüntüsünün eksikliğine karşılık gelir. Film, anlatılan durumla belirgin bir özdeşleşmeye zorlamak yerine, seyirciyi gör*me*diği üzerine düşünmeye zorlar; muğlak ve altüst edici patoloji, bilincin ışığına yabancı, görünür dünyanın sınırlarına doğru ilerler.

Bunun bir benzeri, ama daha komik olanı, *Modern Zamanlar*'da Şarlo yerel bir barda sahneye çıkmak zorunda kalıp şarkının gömleğinin yenlerine yazdığı sözlerini bir türlü bulamadığı zaman meydana gelir. O, dansına ve mimiklerine eşlik eden ve onlara dayanan anlaşılmaz ve uyduruk bir dille şarkı söyler. Müzikal melodi, söze dökülen bir dilin ve sözcüklerin yokluğuyla burada –tam tersine– Şarlo'nun ruhunu canlandıran mimetik ve fizyolojik derinliği vurgular.

Godard'da müzik ve sözler görüntülere göre programlı bir karmaşıklıkta kullanılır. Dokunaklı ezgiler ve ciddi sözler beklediğimiz, dramatik olması gereken durumlarda, ironik biçimde marşlar ya da anlaşılmaz diyaloglar duyarız. Film kişileri dünyadaki yazgılarına doğru ilerlerken, kamera ısrarla anlamsızlığı, alegorik belirsizliğe sahip nesneleri ve istemdışı hareketleri çerçeveye alır. Karşıtlık, diyalogların gerçek anlamdan yoksun, boş bir gevezelikten ibaret olduğunu vurgular.

Yurttaş Kane'de, Kane'in karısının grotesk operasının ilk gösterimi, duyumsal ve yoğun armonilerle yüklü bir melodram biçimindedir. Onun için, vokallerden daha ısrarlı biçimde zarafetini sergileyen yeni diva'nın göz

* *Stimmung* (Alm.): ruh hali. (ç.n.)

125) T. W. Adorno ve H. Eisler, *La musica per film*, İt. çev. Roma, Newton Compton, 1975, s. 31.

alıcı zaferini anlatmak için hazırlanmış bir opera denebilir. Buna karşın, halkın üzerindeki çerçeve, seyirciler arasında yayılan horgörüyü ve ironiyi gösterirken, Kane'in karısının yüzü yavaş yavaş daha güvensiz, neredeyse beceriksiz bir ifade kazanır. Böylece, temsil kendi acıklı ve göz alıcı yolunda ilerlerken, Susan'ın sesinin yetersizliği ve kuruluğu, onun içinde gelişmekte olan trajediyi vurgular. Görüntüler, müzikle ifade edilen aşkın ve ölümün örtüşmesine uyumsuzca karşı koyar ve daha ziyade Susan'ın çektiği yapaylığı, yapmacıklığı, bozulmayı anlatır.

Müzik bütün bu durumlarda montajın diğer unsurlarıyla ilişkiye girer ve çarpışır ve onun dinamik temeline dahil olur. Bu, özellikle Michel Chion'un tanımladığı gibi *akusma** söz konusu olduğunda ve bununla özel bir görüntüye ya da bir kişiliğe atfedemediğimiz şüpheli ve ayrıksı bir sesin durumunda belirgindir. Bu yöntem, Marguerite Duras'ınkilerde olduğu gibi, son dönem filmlerinde sıklıkla kullanılmıştır, ama buna, aynı zamanda, Lang'ın *Doktor Mabuse'ün Vasiyeti* ile Hitchcock'un *Sapık*'ı gibi bazı klasiklerde de rastlanır: "Her iki film de, gizli kalmış ve sesiyle gücünü açığa vurup varlığını kanıtlayan kişinin çevresinde döner (Mabuse, Anne)."[126] Bu durumda, ses, filmin görünür olmaktan kaçan kişisine gönderme yapan, kaygılı, hatta tehditkâr iç sesi temsil eder. Bu, temsilin dolaysızlığını ve "doğallığı"nı sorgulayan, muğlak ve sınırsız bir gücü anlatır.

Montajın Dionysosçu İlkesi

Buraya kadar verilen örneklerde, sadece süreksiz ve sabit çerçevelerle eklemlenerek ilerleyen montaj tasarıları üzerine düşündük. Bazin için sadece bu koşullarda kurallara bağlı bir montajdan söz edilebilir. Ancak terime burada verdiğimiz genel anlamda, –farklı iki olgunun ilişkisi ve bir bakıma bunların karşılaşmasından ortaya çıkan bilişsel şok gibi– "kesmeler"den yoksun kameranın hareketleriyle, hatta tek bir çerçevenin kompozisyonuyla bile gayet güzel bir montaj yapılabilir. Montajın azlığından ya da varlığındansa –bu koşullarda– yaratıcı ya da özel yapısal tasarılardan söz etmek gerekir.

* *Acousma*: işitsel halüsinasyon. (ç.n.)
126) M. Chion, *La voce nel cinema*, İt. çev. Parma, Nuova Pratiche, 1991, s. 176.

Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'inde, kameranın hareketi Kane'in karısının çok kötü biçimde şarkı söylediği tiyatro sahnesinden yükselir ve beşinci sahnede, kuliste, ışık görevlileri aşağıda olup bitenleri bir jestle küçümsediklerini gösterene dek, yapmacık bir halde, asılmış elektrik kablolarında dolaşır. İki aşırı olgu, bu durumda sahte sahne ile gösterinin görkemidir – ve onların (çıplak kablolarla ve neredeyse soyut bir kompozisyon gibi görevlinin jestiyle ifade edilen) fantazmagorik görünüşlerinin ardına gizlenen umutsuzluk. İki unsur arasındaki şok ile ilişkinin bilişsel etkisi, kameranın hareketiyle gösterilen gerçekten daha az önemli değildir. Hatta bu montaj tasarısı, deyim yerindeyse, ilk olgunun görünüşünün ötesini, derinlemesine inceleyerek yoğun bir biçimde ilerler. İkinci aşırılık ilkinin temelinde gizli kalır. İki farklı olguyu uzamda ilişkilendirerek vermek yerine, kendi görünüşü üzerinde onu yıkan karşıtlık belirene ve görünür olana kadar tiyatro sahnesindeki gizem araştırılır.

Yurttaş Kane'de, konuşma yapan Kane, onu dinleyen kalabalık ve tiyatronun üst locasına toplanmış, onu alt etmek üzere olan siyasi rakipleri tek bir çerçevede gösterilir. Hatta bir kez aşağıdaki Kane'in kendini beğenmişliği aynaların bir oyunu ya da illüzyon değildir, onun kibrini açıkça gösteren yıkıcılık tam da orada, çerçevenin sol tarafına baskındır. Çarpışmadan doğan tasarı, burada, tek bir görüntünün yoğunluğuna sıkışmıştır.

Montaj çalışması –yapısal tasarısı ne olursa olsun– temsilin bütün malzemesinin parçalanmışlığını önvarsayar. Çekim, senaryo, kostümler, aktörler, konu, olay örgüsü, bunların tamamı, yapı tuğlası gibi, montajın anlık sürekliliğinden çözülmeyi, bütünlüğünden ayrılmayı getirir. Montajın ilk işi, kendi tasarısına uyan durumları seçmektir; bu, her şeyden önce, filme çekilmiş bütün malzemenin ve –dolaylı olarak– onun gerçekleştirilmesine izin verilen fiziksel ve maddi bütün dayanaklarının fragmanlara indirgenmesi ve kesilmesi demektir. Montajı, temsil malzemeleri süreksiz fragmanlara ayrıştıran, ilksel ve anlık çağrışımlarından koparan, hatta onun yapısal amacını izleyerek yeni ilişkiler düzenleyen bir tasarı olarak tanımlayabiliriz. Uzanın dile getirilmesi –filmin geçici ritminde olduğu gibi– önvarsayımlarla bağdaşan ve görünür sınırları belirleyen bu amaçtan elde edilir.

Eleştirel ve yıkıcı unsur –bölünebilen ve parçalanabilen malzemeler sayesinde– aynı şekilde önemli bir yapısal unsurdur ve bu ayrışmanın temelini oluşturur. Eisenstein bu önermeden montajın Dionysosçu ilkesi olarak söz eder: "Montajı tanımlarken [...] bir bitki gibi yeniden doğmak için ayrışmak ve ölmek zorunda olan tohumla bir karşılaştırma yapılabilir."[127] Montaj, Dionysosçu mitolojiyi belirleyen, onu biçimsel ve ideal boyuta taşıyan ayrışmanın ve yeniden doğmanın birbirini takip ettiği düşüncesini akılda tutar.

Orpheusçu mitolojide, Titanların gücünden doğan tanrı, kendi tanrısallığının parlaklığıyla yeni bir yaşama yeniden doğabilmek için ilk varlıkta ölmek zorundadır. Sadece ölümü yenerek kendi gücünü gösterebilir ve başlangıçların ön-tanrısı olabilir. Bunlar, dünyevi yaşamın ve Ben'in geçiciliğini ortaya koyan bir ritüeli gerçekleştirerek Tanrının kat ettiği yolu sembolik olarak yeniden aşarlar. Böylece, ölümsüz ruhları ve varlığın temelindeki gizli kutsallık bilinç kazandıktan sonra tinin üstün katmanı yeniden doğmuş olur. Bu ölmek ve yeniden doğmak miti, ideal ve spekülatif bir düzlemde, Hegel tarafından bilincin işleyişinin temeli olarak düşünülmüştür. *Tinin Fenomenolojisi*'nde bilincin dolaysız her yaşamı, onun yanlılığını ve tekyanlılığını sergileyen "negatif güç"te çözünür; ancak bu kopuş, hakikatin kendi görkemini anlatan sessizlikte açımlandığı ve bütün öykünün haklı ve kurtulmuş olarak belirdiği mutlağa ulaşıncaya kadar Tinin üstün biçimlerinin doğuşunun başlangıcıdır.

Eisenstein montaja ölümün ve yeniden doğuşun ilişkisini atfeder. Filmi oluşturan malzemeler, kameranın önünden geçtiği düzende el değmeden bırakılmış (ve ayrıca saf yaşamın bir seçimi ve "kesme"si olarak varsayılmış) değildir; onlar "ayrıştırma ve yeniden birleştirme sürecine temel olan yeni bir niteliksel düzeyi barındıran" montaj ilkesinin kendi arılığında bırakılması yoluyla, parçalara ayrılmış ve yeniden kurulmuş olmalıdır. Film, kendisinden "en uzakta bulunma ve doğrudan temsil etmeye en yakın olma arasındaki aşırılıkta" salınır.[128] Hegel'in *Fenomenoloji*'nin "Önsöz"ünde tanımladığı Dionysosçu-diyalektik hareketteki gibi, kavram araştırması,

127) S. Eisenstein, *Teoria generale del montaggio*, alıntı, s. 229.
128) *A.g.e.*, s. 231.

Tinde ve düşüncede üstün bir birlik kurmak için malzemenin statik ve doğrudan gerçeğini ayrıştırır ve harekete geçirir.

Doğaldır ki, Eisenstein'ın yenilikçi heyecanını ve inancını paylaşmayan yazarlar için montaj ilkesi farklı bir anlama sahip olacaktır. Bağlayıcı düşüncenin Pasolini için ölümün nabzına indirgendiğini, Orson Welles için her yeniden düzenlemede kararsız gibi görünen temel belirsizlikte çözünmeyi başaramadığını, Stroheim içinse değiştirilemez ve acımasız bir doğanın temeli ve statik bir birlik olduğunu gördük. Öte yandan, Sovyet sineması, ustanın kuramlarına pek bakmadan, genellikle salt propagandaya indirgenmişti.

Yine de, Eisenstein'ın düşüncelerinin temelini oluşturan biçimsel ilke hâlâ geçerlidir: eleştirel-anlatımcı sinemada montaj, filmin unsurlarının süreksizliğini tanımanın yolu olarak kullanılır. Gösteri sinemasındaysa, daha önce söylediğimiz gibi, çatlaklardan yoksun olduğu ve hayali bir gerçekliğin illüzyonunu oluşturarak, çarpmadığı ölçüde başarıya ulaşır.

Düşünce ve Mimetik Anlatım

Montajın yapısal ideali, anlamlı planını, filmin kesin sonuca götüren diğer parçasıyla ilişkide bulunarak elde eder: anlatımcı jest, fizyonominin ilksel ve mimetik temeli, –Barthes'ın terminolojisiyle örtük anlam.

Eisenstein'ın katı yapısal bir ilkeye bağlı kaldığı *Potemkin Zırhlısı*'ndaki montajı iyi bilinir. Eisenstein ölçülebilir, hesaplanabilir bir yolla filmindeki ritimleri ve zamanları ölçen "altın kesit" oranını çözümlemeci bir biçimde bizzat tanımlamıştır. *Potemkin Zırhlısı*, kendisini bu yapısal ilkeyle ve hareketin soyut ritmiyle sınırlamış olsa da, bu, atların hareketini inceleyen Muybridge'in incelemesinden çok da farklı değildir. Montajın katı biçimi, görüntülere can vermeye yetmez; son ağıtlarında görülmeyen farklı şiirsel tonların değişimini ölçmek için Hölderlin'in harcadığı çabalarda olduğu gibi.

Neyse ki, Eisenstein'ın hesaplamaları ölçülemez olanın karşısında durmuştur. Montaj, fizyognomik anın anlatımcı gücü karşısında durmuş ve aynı

zamanda bir sonuca ulaşmıştır. Askerlerin kalabalığın üzerine ateş ederek yavaş yavaş aşağı indikleri merdiven sekansında, basamakların anlatımında, canilerin ilerlemelerinin ağır ritmiyle kaçışanların hızı arasındaki karşıtlıkta, çerçeveye doğru uzanan düzenli geometrik çizgilerde, yapısal tasarı açıkça görülebilir. Kompozisyon akar ve sonunda öldürülen oğlunu kucağında tutan Anne'nin acıyla dolu, canilerin ilerlemeye başladıkları anda donup kalmış gibi görünen yüzüne gelir. Bu acı, ölü çocuğa bağlanmış arkaik sevgi, devrimci öfke ve özgürleşme isteğiyle örtüşür ve bütün arılığıyla biçimin sanatını ve bütünsel ilerleyişi aşar. Yapının içinden biçimdışı bir şiddet unsuru ortaya çıkar ve onun geometrilerini doğrular. Anne, bütün ilksel mitik kahramanlığıyla ortaya çıkar, aynı anda montajın planladığı çarpışmalar, onu başkaldırının canlı bir simgesi kılar. Modern ile arkaik, mit ile *logos*, ilksel *physis* ile ideal akılcılık arasındaki bu kesişme, sadece montaj tasarısından değil, onunla onu geçen fizyognomik anlatımın karşılaşmasından elde edilir. Bu iki boyut arasındaki şok, basitçe –Barthes'ın *Korkunç İvan*'ın görüntülerinde ortaya çıktığını düşündüğü– montaja can veren çarpışmalardan biri değil, temsilin zirve anlarından biri, diyalektik bir görüntüdür. Bu, bir düşüncenin soyut bir biçimde bedenleşmesi değil, mimetik tasarının ve anlatımın kendi farklılıklarıyla iç içe geçtikleri bir sembolün belirişidir.

Eisenstein sinematografik dilin bu temel kutupluluğunu sezmişti:

> Sanat eserlerinin diyalektiği, en tuhaf türünden bir "dualistik birlik" üzerine kurulmuştur. Bir sanat eseri, içinde dualistik bir süreci barındırmasıyla etki yaratır: bilincin daha yüksek katlarının çizgisini izleyen coşkulu bir yükseliş ve aynı anda biçimin yapısı üzerinden duyumsal düşüncenin en derin katlarına sokulma. Bu iki akış çizgisinin birbirine karşıt uçları, gerçek sanat yapıtlarının niteliği olan biçim ve içerik birliğindeki değerli *bölünmez gerilimi* yaratır. [...] Biçim ile içeriğin *gerilim yüklü* gerçek birliği, ancak bu iki eğilimin "dualistik birlik" halinde birbirinin içine geçmesiyle mümkündür. İnsanın en yüksek yaratıcı sanat etkinliği ile bunun karşıt biçimlerinin (çocuksuluk, şizofreni, dinsel esrime, hipnoz vs.) ortaya çıktığı bütün diğer alanlar arasındaki temel ayrım da buradadır.[129]

129) S. Eisenstein, *La forma cinematografica*, alıntı, s. 152-153.

Sanatın sembolik anında, tin, ruhun mitik ve fizyolojik temelinin düzenlenmesine ve bunun üzerinde düşünülmesine dönüşür ve bu nedenle –ilk bakışta– ona yabancı gelir.

Bu çalışmada, mitik büyüleyiciliğin ruhsuz gösteri görüntüleri ve soyutluğu ölçüsünde anlaşılmaz olan, körlemesine birbirini izleyen bir ideoloji yoktur.

Uyumsuzluk ve Biçim

Fizyognomik jest ile montaj tasarısı arasındaki kutupluluk, Adorno'nun *Teoria Estetica*'sında tanımlanan anlam ile yapı arasındaki diyalektiğin özel bir durumudur.

Montaj, sanatsal biçimlerde genellikle olduğu gibi, dolaysız yaşamın olasılıkları arasından özne-yönetmenin amaçlarına göre bir seçim yapar ya da çağın belli bir tarzını izler. Bu şekilde, görünüşte estetik biçimde anlamlı olan temsilin hammaddesini dönüştürür. Buna karşın, onun edimi kaçınılmaz olarak negatif bir güce de sahiptir. Bütünsel tasarının arı ruhu kendi kendini gerçekleştirmeye ve bunun sonucunda gereklerinin önündeki engelleri görünür kılan çevreyi dışlamaya yönelir. Yaşamın mitik temelini anımsayan ve saf biçimde sanatın temelindeki mimetik ve fizyolojik miras ruhun bütünsel tutkusu karşısında solup gider. Montaj tasarısı, sinemada fizyognomik mimesis'in bir başka aşırılığıdır. İdeal ve mimetik olan çatışır ve aralarındaki gerilimden filmin görüntüsü doğar. Salt montajdan ibaret varsayımsal bir film, akış çizgilerinin ritmik tanımına indirgenecek, salt anlatımın varsayımsal filmi ise çıplak yaşamın söze dökülemez bir yansıması olacaktır.

Pasolini ve Bazin, onun görünüşü ortaya koyan olumlu yanını küçümsedikleri halde, ölümün işlevi ile montajın benzerliğini öne çıkarırlarken haksız değillerdi. O, her biçim gibi, onu "bir dile ulaştırabilmek için yaşayanlar arasından kesmeler yapmak ve böylece onu eksiltmek" zorundadır, "[...] her güzelliğin ölümle benzerliği, bir canlının (içinde onu tüketen) çokluğunun sanatıyla kurulan saf biçimin düşüncesinde bulunur [...]. Bu, sanatın

hüznüdür."[130] Bununla birlikte tam da görünürün sonsuzluğunu yaratan montajın ölümcül kesmeleri, mimetik anlatımın görünür olduğu biçimsel uzamı yaratır. Anlatım, montajın düzenlediği bilinçli yapıda kendine yol açarak, tasarının dışlama eğiliminde olduğu bedenselliğin ve tinin "duyumsal düşünce"sini, "derin katmanlar"ını öne çıkarır, ancak o, dolaysız yaşamla ve onun arkaik ve söze dökülmez etkisiyle örtüşmez. Çünkü sadece araya girerek ve duraklayarak biçimin gereksindiği anlamı verir, sadece montajın bütünsel bir uyumuyla jestin ya da yüzün yoğunluğuyla elde ettiği uyumsuzluğu vurgular.

Montaj, bir fizyonominin gücünü ortaya çıkaran noktayı, örneğin saraylıların İvan'ın başından aşağı altın döktüğü anı açıklıkla öngörebilir; buna karşın, anlatım, tinin bütünüyle kontrolünde olmayan bir gerçekliğe göndermede bulunabilir. O, *physis*'in bilinçdışı derinliklerinden gelen yankılaşımı, duruma dalmış bakışı gösterir. Sanat eserleri "öznenin iletmediği, ama canlandırmanın tarihöncesinin, öznelliğin tarihöncesinin titrediği bir anlatıma sahiptir."[131] Bununla beraber, bu titreme, biçimin yansıtımcı alanından oluşmaz, kendi haline bırakılmış, uzak bir haykırış olarak tanımlanamaz kalır.

Filme çekilmiş görüntü, en iyi örneklerinde, tinin güçlerinin görünürün sınırlarına girebilmek için bastırdığı, artık –ya da henüz– anlaşılır olmayan bir yerdir. Bu, Leibniz'in felsefesinde, "monad"a atfedilene benzer bir gerilimle karşılaştırılabilir.

Her canlı varlık, dünyanın doğru bir vizyonunu seçen ve üstün tutan, kendine has bakış açısını inşa eden bir monad'dır. Bu biçimde, yaşamın bütünlüğünün bazı yanları, onun ihtiyaçlarına ve zekâsına daha çok karşılık gelenler öne çıkar. Bununla birlikte, diğerleri de bütünüyle ortadan kaldırılmaz, daha zayıf ve belirsiz olarak ve en sonunda gizli ve yüceltilmiş algı düzeylerinde yaşamlarını sürdürür.

Ancak bilincin sahnesi değişebilir ve yeni bir durumda –ya da yeni bir yaşamsal gereksinim karşısında– ruh, bilincin ve görünürlüğün sahnesinde

130) T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, s. 89 ve 246.
131) *A.g.e.*, s. 191.

ihtiyaç duyulan şeyi belirsizliğin dibinden çekip çıkarır. Daha önce gizli ve bilinçdışı olan şey, görünür ve bilinçli hale gelir ve önceki baskın sahne kendi geçici unutuluş sırasına düşer. Dünyanın düzenlenmesine ilişkin bu ayrışma, bazı bakımlardan, montaj tasarısının temelindeki çerçeve kavramının ve jestin altüst edici duygusal güçleriyle sarsılan sinematografik görüntünün ısrarlı değişimini anımsatır. O, gerilmiş güçlerin görünüşün sahnesine çıkabilmek için çekiştikleri bir monad'a dönüşür.

V.

İncelenen Örnekler

"İradenin Zaferi"; Leni Riefenstahl

Doğrudan doğruya Hitler tarafından Nürnberg'deki Nazi Partisi Kongresi için sipariş verilen *İradenin Zaferi* 1934 yılında çekildi; filmde halkın görüntüsü, hatta Nazizmin dünyada ve Almanya'da kendine vermek istediği mitleştirilmiş ve yüceltilmiş görüntüler vardır. Lotte Eisner'in çokça ünlü kitabının başlığını anlayabilmek için bu film bize Almanya'da otuzlu yılların estetik ve siyasi yaşamının eksiksiz bir "daimoncu"* temsilini sunar. Bu terimin Goethe ile Kierkegaard'dan Benjamin'e dek uzanan ünlü felsefi geleneğe gönderme yapması amaçlanmıştı: daimoncu, kutsallığın, güç istencinin dünyevi alanıyla kirletilmesidir ve basitçe onun yadsınması ya da olumsuzlanması da değildir. Ritüel jestler, semboller, dinsel ikonografi kendi geleneksel bağlamlarından çıkarılmış ve lider ile kitle arasındaki tarihsel ilişkiye aktarılmıştır. Bu, halkın bütün mitik ve dinsel varlığının sapkın bir biçimde etkinleştirildiği tam ve gerçek bir ayindir. Büyüleyicilik ve terörle karıştırılmış kutsal duygusu insana indirgenemez ve kavranamaz bir ötekilikle bağlantıda olmayı anlatıyordu. Ancak bu, onunla kendi sesini duyurduğu biricik, özellikli bir aracıya sahiptir: siyasi lider ve onun tarihi eylemi. Bu "hakikat"in vurgulanması, Nazizmin kendisinde ve –özellikle– Riefenstahl'ın filminde devasa gösteri temsilinin özünü oluşturur.

İlk başta, neredeyse gökyüzünden yeryüzüne modern bir inişi, mitik arketipin modern teknikle birleştiği bir belirimin simülakr'ı gibi, kente yaklaşan havadan çekimle, Hitler'in Nürnberg'e gelişini görürüz. Az sonra, iyilik-

* *Daimon:* Yunan felsefesinde insanın yazgısını etkileme gücüne sahip olduğu düşünülen tinsel varlık. (ç.n.)

sever yarı tanrı Hitler, arabasıyla, kendisini selamlayan iki kanada ayrılmış kalabalığın ortasından kutsal kente giren bir mesih gibi geçer (Nürnberg, aslında, geleneksel Alman İmparatorluğu'nun anılarının en iyi biçimde korunduğu yerdir). Burada, filme hâkim olacak olan temalardan birinin, yani daha sonra yalnızlığına çekilecek olan ön plandaki lider ile onun çekici kimliği ve karşılığı olan kitle arasında bütünleyici bir kendinden geçişin ilan edildiğini görürüz. Halk ve lideri, Almanya'nın (büyük gösterinin temellerini oluşturan heykellerde ve binalarda temsil edilen) modern ve Ortaçağ tarihine ve folkloruna (kadınların ve erkeklerin geleneksel giysileri, halk dansları, efsanelerin ve masalların yeniden gündeme gelmesi) katılması sağlanan bir tür doğrudan toplulukmuş gibi gösterilir.

Toprak işçilerinin organizasyonlarına adanmış sekanslarda, liderin sorduğu ve yanıtın kitle tarafından verildiği bir tür kateşizmin telaffuzunda son bulan sözcüklerin ve jestlerin ritüelleştirilmesini izleriz. Hatip, yeniden dinlediğimizde çok az değişkeyle, film boyunca, siyasi konuşmalarında, sapkın bir dil kullanır. Dili monotondur, hep aynıdır; Hitler'in tekdüze bir lastik damga gibi, herhangi bir kişisel vurgudan ve tonlamadan yoksun, gıcırtılı ve paslı konuşmasının etkili bir taklididir. Ideolojik içerik çok önemli değildir. Dil, adsız ve korkutucu bir güçle birleşen, elektriksel boşalım gibi aracının (Hitler) vücudunu bir spazmla ele geçirir ve sonunda onu havalara uçurup kendinden geçirerek kalabalığın üzerine fırlatır. Dil, iktidarın otoriter jesti, daimoncu enerjinin aracıdır.

Hitler'in duygulu konuşması, filmin politik-gösterisinin zirvesidir. "Yücelik" görüntüsünü çağrıştırması için hep aşağıdan çerçeveye alınan Hitler, kendi kurtarıcı rolünün tam ve doğru bir "yorumu"nu sergiler. Ele geçirilmiş gibi görünen gerçek esrime, derinlerdeki bir vadiden geliyormuş gibi görünen yas ve öfke seslerine, yüz buruşturmalara, göz kırpmalara, kesik kesik jestlere aktarılır. Ama aynı zamanda, uçsuz bucaksız seyircilerin önünde kendini sergilemeyi bilen ve böylece kendinden geçişi başlatan patlayışı yaratan şeyi engellemez. İlksel ve arkaik iktidar, (Wagner'in dekadan retoriğiyle yeniden ortaya çıkan) Ortaçağ Almanlığında yeniden yükselen, geleneksel edebiyata ve ikonografiye göre "bir daimon tarafından ele geçirilmiş insan"ın retorik tarzının ve jestlerinin tümüne aktarılmış olur: bu, saf çılgınlık, Graal şövalyesi, Parsifal ve Sigfried'dir. Mitik antik

figürlerin etkili bir simülakr'ını sunarak bu yüce kişilikleri yorumlayan ve seyircileri deliliğin sınırına sürükleyen yapıntı bir aktördür.

Burada, ele geçmişlik, gösterinin sergilenmesiyle örtüşür; seyircileri ve yorumcuyu donatan etkileri besler. Hitler, insan ile insan-olmayan arasındaki enerji akışının bir aracısı olarak belirir. Ses, dar anlamda "onun" değil, anlamı bütün doğal çağrışımlarından adım adım uzaklaştıran bir medyumun sesidir; arkaik ve gerileyici bir gücün "mana"sını* (aksi halde Riefenstahl için halkın "ilk" sesi olmazdı) açıklar.

Oysa Hitler, kimi zaman, arka plandaki canlandırıcı müziğin eşliğinde sarsılıp sıçrayarak hareket eden, şiddetin ve tehdidin kaba bir tonuna indirgenmiş yüce kişilik olarak, Viyana Tiyatrosu'nun bir kuklası gibi davranır. O, yüce, romantik ve Wagner'ci tarzla kaba bir halk tonunu birleştirir; neredeyse kendi bulunduğu düzeye yaklaştırılmış ve daha sonra erişilmez yükseklerden fırlatılmış gibi isterik bir sıçrayışla kitlenin sözcülüğüne yaklaşır. Bu, kabul ediyormuş, kıyas kabul etmez uzaklığı kapatıyormuş gibi numara yapan bir baştan çıkarış, bir kur yapmadır.

Seyirci kitlesi, yukarıdan çekimde, soyut bir geometrik şekle dönüşerek bütünlüklü bir figür oluşturur. Bu takıntılı temsil, onların yarattıkları figüranlığın kendinden geçmiş, esrik ifadesiyle, sadece görünüşte büyük bir zıtlık yaratır. Film boyunca, temel bir topluluğa katılan herkesin gerileyici kendinden geçişi, boşluğu, mimariyi ve bedenleri şiddetle kesip çıkaran, Apolloncu ve ilgisiz bir soyutlamada yiter ve dönüşür. Estetikleştirme, günlük yaşamın her anını ezer geçer. Filmde anlatılan günde her bir küçük jest (gece toplantısındaki sekansta olduğu gibi) gölge dalgalarına ya da meşalenin ışıltılı karanlığına dönüşür ya da bir dikilitaşın üzerindeki hiyeroglifler gibi taşlaşır, bir dinsel ezginin etkisiyle ritüelleşir. Bu ısrarlı kutupluluğun tamamı, Nazizmin modernliği işletme ve ona üstün gelme olarak düzenlenmiş projesine dönüşür; modern tekniğin süper-insanlığının ve keskin uzaklığının, kanın ve toprağın ktonio** kültüne bağlı olan mitin arkaik ve vahşi nabzıyla birleşmesi gerekir. Nazizm, eşzamanlı olarak, bu

* *Mana*: Eski Ahit'te kutsal yiyecek. (ç.n.)
** *Ktonio* (Yun.): yeraltına ilişkin. (ç.n.)

ilksel enerjiyi harekete geçirmek ve modern teknik tarafından titizlikle kontrol edilen buz gibi ve billur bir emirle yönlendirmek üzere girişimde bulundu; yıkıcı keskinlik ve ilksel pathos, baş-aracının varlığında cisimleşmiş iktidar arzusunda erimeliydi.

Filmin büyük bir bölümünü kaplayan ritüel eylemler bu iradenin ve anlaşmanın ısrarlı alegorisidir. Onlarda geleneksel anlamda yoğun kutsallığın ve buna bağlı olarak zamana ve tarihe göre ulaşılamaz yüksekliğinin ve farklılığının algısının olmadığını anımsamak gereksizdir. Tam aksine, harekete geçirilmiş halk, onun laikleştirilmiş kendini gerçekleştirmesi haline gelir.

Adım adım filmi izlemeyi sürdürdüğümüzde, sekansların *tekrarlamacı* niteliğinin son kerte vurgulandığını görürüz. Topluluklar, geçiş alayları ve söylevler giderek artan bir vurguyla tekrarlanır, bunların arasında gerçekte hiçbir fark yoktur; ne de anlamda bir artış olur, ama kendinden geçişin ve esrikliğe boyun eğen düzenleyici gücün tekrarlanan kendini gerçekleştirmesi ve enerjinin hep daha yüksek bir potansiyele aktarılması kurbanın hizmetine sunulmuştur.

Bir sonuca, bir sona ulaşmış, gelişmiş bir yüz gibi yoğun öykülemeci geçiciliğin algısını tamamen kaybederiz. Filmin zamanında gelişme değil, daha çok döngüsel bir tekrar vardır. Ancak, doğal dinlerin arkaik ritmleri gibi, başka hiçbir kozmik ritme karşılık gelmeyen, artık sesletilmeyen döngüsel zaman hep aynıdır. Burada, döngünün bütün zirveleri, mevsimler, gezegenlerin dönüşü, toprağın yeşermesi değil, şef (otorite ve irade) ile kitle (gizli güç) arasındaki, hep giderek yücelen karşılaşmadır. Nazizmin mitik zamanı, arkaik-büyüsel olanın daimoncu bir taklididir.

İdealizm, kurban durumunda olmak, takıntılı saflık arzusu, Riefenstahl'ın her çerçevesinde kendini gösterir. Buna karşın, vücutların pagan öncesi yücelişi yüce ve dayanılmaz, kahramansı yükselişte (ve dünyadan el etek çekmede) kendini tüketmeye yazgılıdır. Onların erotik ve kahramansı son hedefi kurbanda bulunur. Giderek artan yücelişte tükenip yok olarak, aynı zamanda tekniğin ve kucağında kendini yitirmek istediği Toprak Ana'nın evlatlarına hizmet etme görevini de yerine getirir.

Ordunun ritimli ve ritüelleştirilmiş jestlerini, seri üretim robotlarınkinki gibi art arda gelen yüzlerini, katıldıkları yıkımla büyülenmiş bakışları aşan narsisist, soğuk ve kendine gönderme yapan bir erotizm. Zevk, geometrikleştirilmiş kitlenin mükemmel bir üyesi olarak kendi kendisinin bir temsiline dönüşür.

Şehitlere adanmış sekansta, yüksekten bakan çerçeve, uçsuz bucaksız dikdörtgenler oluşturan ve bu arada merkezden çekimle onları ayıran beyaz ve boş uzamda, Hitler ve –onun biraz arkasında– iki üst rütbelinin ilerlediği, geometrik olarak düzenlenmiş bir kitle tasarlar. Üçlü, zirvesini Hitler'in oluşturduğu hareketsiz bir üçgen oluşturarak altarın arkasında durur. Bu sabit geometri, rüzgârda dalgalanan sunak meşalesinin alevinin hareketiyle zıtlık yaratır. İlksel ve arkaik hareket, burada, düzenli olarak Apolloncu ve biçimci bütünün katılığına eklemlenir. Dönemin öncü sanatına ses veren soyut biçimlendirmeler, burada kitlenin gösterisine canlı olarak uygulanmış olur: geometrik-ideal düzen, halkın mitik gücünü yöneten siyasi düzenin alegorisi olur.

Sekansın her çerçevesi, kitle tarafından kitle için yorumladığı bir kitle gösterisinin yaratılmasına bilinçli olarak ayrılmış ve önceden planlanmıştır. Debord'un "yoğunlaşmış" diyerek tanımladığı gösteri toplumu biçimlerinin daha etkileyici belgelerinden biri söz konusudur: "Görüntü, kendi gösterisinde, resmi olarak var olan bütünlükten en iyisini elde etmeye çalışır ve onun totaliter bütünleşmesini sağlayan tek bir insana yoğunlaşır. Herkes, bu kesin bakış açısıyla büyülü biçimde özdeşleşmek ya da gözden kaybolmak zorundadır."[132] Kitle, sürekli olarak, her bireyin kendinden geçişinde sahneye konur ve daimoncu liderle özdeşleşir. Onun bu takıntılı temsili varlığı, bazı bakımlardan siyasi kararların öznesi olarak onun hiçliğinde *sallantılı*dır. Onun gücü ne denli abartılırsa, estetik ve temsil edici alanı da o kadar sınırlanır.[133]

132) G. Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo*, Milano, SugarCo, 1988, s. 119. [*Gösteri Toplumu*, çev.: A. Emekçi-O. Taşkent, İstanbul, Ayrıntı, 1996.]

133) Benjamin'in dediği gibi: "Kitleler aidiyet ilişkilerini değiştirme hakkına sahiptir; faşizm bu ilişkileri olduğu gibi korumaya çalışarak bunları ifade etmenin yollarını arar. O, siyasi yaşamın estetikleştirilmesiyle ilerler." *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980, s. 467.

Filmin başında vahşi hatları ve endişe verici ışığıyla görünen Amazonlar, "Tanrının yaratma işini henüz bitirmediği" bir yerdir. Daha sonra anlatılan yerlilerin mitolojileri, "ilahi taşıtı üzerinde gelerek" ara verdiği işi tamamlayacak olan tanrıyı çağrıştırır. Geçit vermez doğanın vahşi görüntüsünü, bir Orta Amerika kentindeki opera görüntüsü izler. Fitzcarraldo, Caruso'nun seslendirdiği Verdi'nin bir operasını dinlemek üzere ortaya çıkar, nehir boyunca geldiği için çok yorgundur.

Bu iki sekans temel kutupları ve deyim yerindeyse, film tarafından kurulan düşüncenin ve montajın ürettiği yapısal matrisi oluşturur. Amazonlar'ın manzarası, kentin ileri gelenlerinin elinde olan ve kendi iktidarlarıyla sömürmek istedikleri bilinmez ve ulaşılamaz yükseklikte bir yerdir. İlk başta Fitzcarraldo'nun bakış açısı hem saf ve ilkel doğanın hem de ekonomik kârın aracı ve çıplak gücünden farklıdır. Onun miti, opera –daha doğrusu melodramdır–, fantazmagorik oyunun, mutlak yapmacığın yeridir. Onun arzuladığı sınırsız ideal, aynı anda doğanın ilksel uçurumundan ve modernliğin vahşetinden bu denli farklıymış gibi görünür.

Buna karşın, bu üçlü ilişki film boyunca çözülür ve ortadan kaybolur. Fitzcarraldo'nun ideal düşü, varlığa inanmak gibi safça değildir ve toprak sahiplerinin çıkarları doğrultusunda sömürülemez; öte yandan doğanın ve yerlilerin ötekiliği, onları tehdit eden güçlere direnmez görünen ve direnemeyecek bir güç değildir. Doğa ile kültür arasındaki dolaysız ve mutlak karşıtlık, sadece Batılı öznenin bir mitidir ve burada Fitzcarraldo'nun bakışıyla temsil edilir.

Kaldı ki, onun opera temsilini izlerkenki büyülenmiş bakışı, en başından bu yana eleştirel bakış açısını yansıtıp çoğaltmaktadır: sözcük anlamıyla, Fitzcarraldo bizim gördüğümüzü görmez. Onu sahneden ayıran uzaklıkta, tipik bir teatral bakışta, o, gösterinin fantazmagorisine kör bir sadakatle ortaya çıkar; bu, bir tür *trans* gibi onu ele geçirmiştir. Oysa biz, sahneyi daha yakından, sinematografik bir bakıştan görürüz ve temsil bize her tür "aura"dan yoksun, banal ve gülünç görünür. Fitzcarraldo için melodramatik yapmacık, dolaysız ve yüce bir kendinden geçiştir; bizim içinse onun tumtu-

raklı bir karikatür oluşunu açınlar. Oysa gösterinin dönüştürücü büyüsünde onun gerilemeci sahteliğini keşfederiz. Sinematografik objektif, yakın çekim etkilerinden yararlanarak temsilin büyülü cazibesinde varlığını sürdüren hiçbir şey bırakmaz. Kurnaz bakışıyla, terli, iri yarı ve kötücül Caruso, kaba ve zengin kentlilerin karşısında olduğunun farkında olarak şarkı söyler. Erimek üzereymiş gibi duran ağır makyajının altında, kahramanı oynayan soytarıdan farksızdır. Kadın başkişi ise grotesk, sakat ve sesten yoksun Sarah Bernhardt'tır; sadece dudaklarını oynatarak şarkı söylüyormuş gibi yapar. Gerçekte, halka görünmez olan, çarpık vücutlu bir şarkıcının "kopyası"dır. Sahne, yakından bakınca banliyönün bir barakasına yakışır. Sadece Fitzcarraldo'nun görsel ve umutsuz yüceltmesi böyle acınası bir gösterinin sergilenmesinden esrime umabilir. Sadece *biz* onun idealleştirmesinin bir körleştirme olduğunu ve onun bir hayaller karnavalında kendini yitirdiğini görürüz.

Bakışın bu kopyalanması –Fitzcarraldo'dan (ve aynı zamanda bizden de) farklı gören objektif– filmden ortaya çıkan temel olgudur. Bu iki bakış açısı nereye kadar –ve nasıl– örtüşebilir? Eleştirel ve büyülenmemiş bir "çabuk kavrayış", dünyanın hayali kurtuluşu olarak sanatın mitine karşı çıkar.

Filmin ilk bölümünde, Fitzcarraldo'nun idealizmi toprak sahiplerinin iktidar arzusuyla örtüşüyor gibi görünür. Ruhsal ve ekonomik kâr temelli bakış açısı birbiriyle uzlaşmadan örtüşür.

Masum bir aziz olarak saf ve yoksul Fitzcarraldo, çocukların dikkatini çeker; onun gramofonundan tropik manzaraya yayılan müziği dinleyenler yalnız onlardır. Polis tarafından tutuklandığında da onu kurtarıp özgürlüğüne kavuşturan yine onlar olur. "Saf çılgın"a sadece çocukluğun sessiz sevgisi ve dehası saygı gösterir.

Bu melankolik ve pastoral durum, düş gerçekleşiyormuş, kendini öne çıkarmaya çalışıyormuş gibi olduğunda saf bir şiddetle ikiye bölünecektir.

Fitzcarraldo, ormanın ortasına kendi operasını inşa edebilmek için, sadece kendi kârını düşünen Don Aquilino'dan çok daha fazla yerlilerin emeğini sömürür. İdealist, gerçeklik söz konusu olduğunda, terörü uygulamaya koy-

maktan çekinmez. Öykülenen olayların ötesinde, Fitzcarraldo'nun fizyonomisi, onun dönüşümünün giderek artan bir kanıtı haline gelir; yüz hatlarında değeri bilinmemiş bir şehidin aşkın ve zahit ifadesi tiranın fanatizmiyle ve sertliğiyle ilerleyerek birleşir, amacına ulaşır. O, bir noktadan sonra, neredeyse Herzog'un efsanevi Eldorado'nun arayışına adanmış önceki filmindeki acımasız işgalci Aguirre'nin bir benzerine dönüşür. Bir mitle baştan çıkarılan altın arayıcıları gibi, Fitzcarraldo da bir düşü gerçekleştirmek uğruna dizginsiz bir iktidarı uygulamaya koyar. Böylece, güç ve ideal –ayrıymış gibi görünen iki aşırılık– aynı öznenin benzer yüzlerini gösterir.

Fitzcarraldo'nun Amazonlar'a yaptığı yolculuğun kırılma noktasında, müziğin iki ritmi ve iki formu ortaya çıkıp örtüşür; bir yanda arkaik ve tehditkâr etkileyiciliğiyle ormanda görülemeyen yerlilerin davul sesleri, öte yanda bir Batı kahramanı olan Caruso'nun onlara karşılık olarak tekneden yükselen müziği.

Sonunda, "eğitimli" müziğin dile getirilmiş gücü ilkellerinkini bastırır. Davulların sesi yavaş yavaş hafifler ve kesilir. Yeni Odysseus, Seirenler'in ilksel şarkılarını duyar, ama artık kendisini geminin direğine bağlamasına gerek yoktur; şimdi Logos'un hayal gücünün baştan çıkarışını özümlediği daha güçlü bir şarkı vardır. Bu iki müziğin karşıtlığı, seslerin montajına mükemmel bir örnektir; bunlar "öykü"ye edilgin biçimde eşlik ederek araya girmez, durumun hakikat içeriğini ortaya koyan anlatımcı bir çarpışma yaratır.

Fitzcarraldo bu sekansta belirsiz ve ikili rolünü sergiler. İlk bakış açısından, yerlilerin sembolik takımyıldızında önemli biridir. Söylende belirtildiği ve anlatıldığı gibi, kendiliğinden tanrının sözlerini söyler. Kendi anlamını ve ritüelini kabul eder*mişçesine* konuşur ve eyler. Ona atfedilen hayal hâlâ ilkel düşünme biçimiyle bir iletişim kurabilme, bir yol bulabilme olanağına sahip Batı kültürünün şu ya da bu fragmanıdır. *Tiyatro* sonuç olarak *tören* ile arasındaki uzak ilişkiyi korur. Ancak bunun tersi de geçerlidir; o, bir tören değildir ya da artık bir tören *değildir.*

Fitzcarraldo, mitin sembolik evreninde kendi sezgilerini kullanır, ama onu "teknikleştirir" ve sonuna kadar köleleştirir. Yerlileri kendisi için çalış-

maya zorlar. Kaba bir kapitalist, silahların ya da paranın gücüyle böylesine tam bir başarıya ulaşamazdı. Fitzcarraldo hayali otoriteyi ele geçirir, yani "öteki"nin mitik evrenini anlama ve ona boyun eğdirme gücüne sahip olur. Yerliler, tanrının boş ve örnek yerini dolduran Fitzcarraldo'ya karşı çıkmadan boyun eğmeye razı olurlar.

Fitzcarraldo'nun ruhunda kaçınılmaz bir ikilik oluşur. Tanrı adına "konuşur" ama aslında o olmadığını ve kendi yapmacığını bilmektedir. Bu andan sonra, onun ilk baştaki masumiyeti kaybolur. İdealist şair, doğanın ve kültürün eşiğine ulaşır ve kopya olduğunu bilmekle donanmış bir kahramana dönüşür. Aklı kurnazlığa çalışır ve kendi iradesini ilkellerin dolaysız gücüne dayatır. Düşçü, sanatçı, farklılıkları düzenleyip ehlileştirme gücüne sahip bir düşünce ustası olur.

Filmin ana sekansı, teknenin ormanın içinden çekildiği sahnedir. O ana kadar, doğaya, mite, ilksel olana gönderme yapan çerçeveler, ideali, kültürü ve teatral uzamı gösteren çerçevelerin yerini alıyor, çakışmayı amaçlayan bir montaj dikkat çekiyordu. Oysa şimdi, filmin birbirinden ayrı unsurları tek bir sekansta birleşir. Klasik karşıt montajdan, daha sembolik bir vurguya sahip olan bir dizi "zihinsel görüntüler"e geçilir. Buraya kadar, bildik bir stereotipin peşinden giden bir öykülemenin belirgin izlerini takip ediyorduk; yerlilerin toprağına giren ve onun tehditkâr ötekiliyle karşılaşan beyaz adam.

Şimdi, bu, filmin görsel yapısıyla ve hayali anının yoğunluğuyla karşılaştırıldığında daha önemsizdir. "Tekne sekansı" diye tanımlayabileceğimiz bu sekans, anlamı ve sınırları altüst ederek, biçimin öykülemeci dokusunda bir durak görevi yapar.

Uzun uzun, eğik bir açıdan, yerlilerin insanüstü bir çabayla inşa ettikleri vince asılmış teknenin tepede asılı durduğunu görürüz. Her halükârda, ilksel manzaranın tam kalbine eklenmiş teknik bir fragman, teknenin motorunun çekiş gücü araya girmese, bunların tamamı yetersiz olacaktı.

Kendimizi diyalektik bir görüntünün karşısında buluruz ve burada filmin en belirleyici aşırılıkları, hakikat içeriği billurlaşır. Montaj tasarısı bizi

bu noktaya getirir, ancak çerçevelerin anlatımcı gücü, onu aşan ve yoğunlaştıran temel bir fizikselliği gösterir.

Yabancı bir düşün (Fitzcarraldo'nun teknesi) ağırlığı altında ezilen yerlilerin vücutlarında alabildiğine yorgunluğu, jestlerinde ve fizyonomilerinde kasılmış dile gelmez acıyı görürüz.

Görüntü, vahşi doğada aşırı derecede bir doğadışılık sergiler. Suyun üzerinde yüzmek için yapılmış tekne, ormanın uzamını bozup ihlal ederek toprağın üzerinde ilerlemektedir. Bu ihlal, daha önce yapılan işlerde de sezdirilmiştir: ormanın dinamitle havaya uçurulması, ağaçların kesilmesi, teknenin ezdiği yerlilerin ölümleri. Fitzcarraldo'nun düşünün zaferi bu akıl almaz kefaretlere bağlıdır. Yerliler için altüst oluşu onun doldurması sembolik bir olaydır; Fitzcarraldo içinse bir iş kazasından farklı değildir.

Aslında, tepenin üzerine asılmış tekne, onun çılgınca fantezisinin aşırılığının gerçekleşmesidir. Bu görüntüyü kendi şiddet dolu ve ölümcül bağlamından çıkarmaya çalışalım; o, Magritte'in resimlerindekine benzer, gerçeküstücü, düşsel bir görüntüye benzer. Aynı zamanda Ortaçağ'ın belleğinden deliler gemisini de anımsayın. Buna karşın, düş, işin ve ölümün kurban edilmesini gerektirir. Fitzcarraldo, bütüncül sanat eserini temsil ettiği sürece kendi mutlak imparatorluğunu kurmaktan çekinmeyen bir Wagner'dir. Oysa çocukların onun kulübesinin etrafına toplanarak dinledikleri müziğin masum çekiciliği, şiddetle ve kurnazlıkla bağdaşmaz bir vaadi içeriyordu. Fitzcarraldo ikinciler için ilkine ihanet eder, çünkü düş gerçek olur ve en değerli anı bozar.

Tekne sekansı, "fantezi"nin Batılının deneyimini niteleyen bütün belirsizliği ve sahteliği ortaya koyar. O, mantıklı bir düşünüşle belirlenmeyen kuralsız bir oyun, olasılığın sonsuz dönüşümlerinden biri olabilir, ama aynı zamanda kimsenin geçmediği toprakları aşma gücüne sahip, kendisinden daha bilinçli ve daha büyük bir güç iradesine de yol açabilir. Nietzsche'nin de bildiği gibi, sanatçının iradesi, fatihinkinden çok da uzak değildir. Bir çılgının fantezileri Amerika'yı keşfetmek için belki gerekli olabilir, ama onu yönetmek için değil. Arzu olarak doğan, üstünlük projesi haline gelir. Suyun üzerinde yüzmesi gereken, kanın ve toprağın içinden çekilir.

Teknenin ezdiği adamın ölümünden sonra yerliler işi bırakırlar. Fitzcarraldo ve arkadaşları bunun sebebini anlayamazlar. Gecenin dinginliğinde, dolunaya yakın bir ayın, baskın, gizemli görüntüsü teknenin üzerindeki adamların huzursuzluklarıyla karşıtlık oluşturur. Sabah olunca yerliler tekrar işe koyulurlar. Görünürde önemli bir şey olmamıştır; ne var ki gerçekte o andan itibaren Fitzcarraldo'nun amacı ile yerlilerinki tamamen ayrılmıştır. Fitzcarraldo, miti yarım yamalak anlar ya da belki, muğlak karmaşıklığını görmezden gelmek ister. Kendi amaçları doğrultusunda ilkellerin sembolik evrenini ve efsanesini sömürebildiği sürece mantıklı ve kurnaz biridir, ama onun dışında, rol yapmak zorunda kalmadığı parçasıyla özdeşleştiğinde, tam bir körleşmenin kurbanı olur. O, kendi kandırmacasının kurbanıdır; yerliler onun kişiliğine hayran kalmışlar ve onun için kendilerini kurban ediyorlarmış gibi davranır. Kendisini bir tanrı olarak ortaya koyarak yerlilerin amaçlarını ve davranışlarını anlamaktan geri kalır. Onlar, kahramanın öznel çekiciliğine kayıtsız kalırlar ve Fitzcarraldo'nun nasıl dahil olacağını bildiği sembolik değişimin kurallarını izlerler. Fitzcarraldo, kendi gücünün kaynağının efsanenin vaat ettiği mitik olaydan geldiğini unuttuğu zaman, onun hayali dünyasıyla yerlilerinki birbirinden ayrılmak ve kendi farklılıklarına dönmek zorunda kalır. Batılı, kendi ideal kahramanlığını gerçekleştirmek için her türlü engelin üstesinden gelmeye inanır; yerlilerse kendilerini mitin yazgısal döngüsünün tamamlanmasını beklemekle sınırlandırmışlardı.

Yerliler aylı gecede çalışmayı bırakırlar, çünkü etkinliklerini Fitzcarraldo'nun onları yapmaya zorladığı işten farklı olan ritüel bir zamana yönlendirmişlerdir. Böylece, bakışın yeni bir bölünmesine tanıklık ederiz. Şimdi, her olay, her olgu, uyuşmaz iki sonuca götüren, uzlaşmaz iki bakış açısından görülür. Çalışma bu yanlış anlamanın kayıtsızlığıyla tamamlanır ve sonunda tekne nehrin diğer koluna ulaşır. Ancak Fitzcarraldo, "yaratma işini tamamlayan" tanrıya dönüşemez ve yerliler onun ideal düşüne adanmış köleler olamazlar.

İşin tamamlanmasının ritüel bir şölenle kutlandığı gecenin ertesinde, yerliler tekneyi bağlayan ipleri keserler, tekne ivintilerle dolu, yıkıcı ve arındıran sulara kapılır. Yerliler güvertede durarak, kendilerinden geçmiş bir ifadeyle, kehanetin sonunu beklemeye başlarlar. Sembolik değişim kurallarında, tan-

rının inayetine karşılık verebilmek için tamamen boşa giden bu edimi, bu *potlaç*'ı* tamamlamak zorundadırlar. Böylece, inayet mantığını bütünüyle dışlayan Fitzcarraldo'nun idealist projesini yıkarlar, ama sembolik ve ritüel evrenlerini bütünüyle yıkan bir körleşmenin kurbanı olurlar.

Mitten beklenen "büyük olay", bir aldatmaca ya da kurnazlık değildir. En sonunda, hepsi kâr etme sanatını bilen, "sağlam" kapitalist Don Aquilino'nun odasında toplanırlar. Onun evreninde ne mitik sembolizm ne de hayali ideal varlığını sürdürebilir: Don Aquilino'nun düşük bir fiyata kapattığı tekne gibi onlar da dağılırlar. Büyük maceranın sonu, ne "yaratımın tamamlanması" ne de dünyanın sanatsal kurtuluşudur, ama Fitzcarraldo'nun yolculuğu boyunca keşfettiği toprakların sömürülmesine olanak tanıyacak bir anlaşmadır. İlkellerin mitik dünyası ve kahramanın estetik hayali hep birlikte, arazi sahiplerinin aracı akıllarına hizmet eder.

Fitzcarraldo, en sonunda, ilk baştaki fizyonomisini yeniden kazanır: bir aptalın kendinden geçmiş, kayıp yüz ifadesi. Yerliler –ormanın güçlü ve tehditkâr yaratıkları– Don Aquilino'nun bürosunda, boyun eğmiş vahşinin şaşkınlığını ve basit ifadesini kazanırlar.

Herzog'un eleştirel bakışı "macera" filminin geleneksel iki figürünü de dışlamaz: kudretli, kurtarıcı beyaz kahraman ile Batı kültürüne karşı masumiyeti simgeleyen ilkel figürü. Onlar final sekanslarında, kendi iktidarsızlıklarının düşünceli yüzlerini gösterirler. Bize gösterilen görüntüler sevgiden yoksun değildir. Onların hataları, aynı zamanda, her zaman kazanan düzenin farklılığına karşı çıkmayı göze almış idealin insanı, mitin insanı için bir ağıttır.

Bu aşırı olumsuzluk salt Herzog'un sinemasına özgü değildir. Stroszeck kendi Amerikan "rüyası"nı trajik bir biçimde sonlandırır. Kaspar Hauser, kendi Rousseau'cu masumiyetini canıyla öder. İdealistin ve saflığın aşağılanması sadece bilinçli kırılganlığın ütopik görüntülerinde varlığını sürdürür: çölün aşılması düşü olarak, Kaspar Hauser'in ölümünün bize anlatacak hâlâ çok şeyi var.

* *Potlaç*: toplumsal statü simgesi olarak törensel mal ve armağan dağıtımı. (ç.n.)

Fitzcarraldo da hayali bir karşılığı kabullenir. Teknenin satışından kendisine kalan parayla bir opera temsili düzenler. Bir anlamda, ilk baştaki projesinin karşıtını hayata geçirir. Bu, seçkinleri hoşnut etmek için insan emeğiyle taştan inşa edilmiş gerçek bir opera olmayacak, ama görmek isteyen herkese açık, nehrin üzerindeki tekneyle süzülen geçici bir temsil olacaktır. Final sekansı başlangıçtaki sekansın uyumuna karşıttır. Orada, yıldızları çeken, kaba halka seslenen düzmece tiyatro, burada başka bir amacı olmayan, tam bir şölen oyunu, "hayatın bir pazar günü". Fitzcarraldo geç de olsa kendi fantezisinin sınırları dahilinde, daha önce yapamadığı biçimde lütfun ve *potlaç*'ın mantığıyla uzlaşır.

Final temsili, teatral bir mizansen olmakla kalmaz, ritüeliyle ve biricikliğiyle tam bir şölendir, kendi gününün ötesine geçmek istemeyen, ama görkemli ve geçici bir yoğunlukta katılımcıların kalplerinde yaşamak isteyen bir savurganlıktır. Yolculuk bütünüyle boşa gitmemiştir. Fitzcarraldo'nun hayali, güç istenci sayesinde kendini doğrulamış olur; yaşadığı yenilgiden sonra, kulübesindeki müziği dinleyen çocukları büyülediği için oyun deneyimini yeniden yaşayabilir.

Fitzcarraldo final sahnesinde şöleni başlatırken kendi ideal *pathos*'unun yıkıcı olumsuzluğundan doğan bir ifade takınır ve bize güç istencinden elde edilmiş bir görüntüler sekansı sunar. Dionysosçu bir ışıltı, bütün minnettarlığıyla ve düşmüşlüğüyle, sembolik evreni canlandırır. Bu kendinden geçiş anı, yolculuktan *sonra* görünür olur; onun yola çıktığı bir başlangıç değil, başarısızlığına ve doğanın ve kültürün geçici olarak uzlaşmasına karşın elde edilen fetihtir.

İsim Dizini

Adorno, T. W., 54, 83, 89, 104, 111, 116.
Agamben, G., 93.
Altman, R., 37.
Anders, G., 26, 32-33.
Antonioni, M., 78-79, 84.
Arnheim, R., 49-50.

Bachelard, G., 61.
Balázs, B., 28, 94-95, 97, 99.
Barbera, A., 27, 72.
Barthes, R., 48, 82, 85-89, 108-109.
Baudelaire, C., 14-15, 18.
Bazin, A., 40, 49, 77, 105, 110.
Beethoven, L. von, 83.
Benjamin, W., 13-16, 18, 20, 24, 26-28, 31, 46, 48, 52, 67, 70-71, 83, 88, 92-93, 113, 117.
Bernardi, S., 12, 67, 71, 73, 83.
Bertolucci, B., 78.
Brecht, B., 16.
Burch, N., 58, 65.

Calderón, de la Barca, P., 46.
Canudo, R., 27.
Casetti, F., 86.
Chion, M., 105.
Comolli, J. L., 22, 29, 53, 55.

Daney, S., 53.
Debord, G., 117.
Deleuze, G. 57, 59, 76, 80, 94, 101, 103.
Delluc, L., 81.
Dreyer, C. T., 96-98.
Duras, M., 105.

Eisenstein, S. M., 22, 28, 30, 32, 76-77, 79, 85, 86, 88-91, 95, 100-102, 107-109.
Eisler, H., 104.
Eisner, L., 36, 113.
Epstein, J., 74.

Freud, S., 18.

Gance, A., 27-28, 103.
Genovese, R., 55.
Georg, S., 24.
Godard, J.-L., 78-79, 104.
Goethe, J. W., 67, 100, 113.
Grieg, E., 104.
Griffith, D. W., 27, 57-60.

Hegel, G. W. F., 107.
Herzog, W., 12, 80-81, 84, 118, 120. 124.
Hitchcock, A., 76, 84, 105.
Hitler, A., 32, 113-115, 117.
Hölderlin, F., 108.
Huston, J., 72.

Jung, C. G., 47.

Kafka, F., 96.

Kierkegaard, S. A., 113.
Klages, L., 24.
Kracauer, S., 47-49.
Kubrick, S., 43, 73, 98.

Lang, F., 69, 70, 104-105.
Leibniz, G. W., 97, 111.
Leonardo da Vinci 25.
Lumière kardeşler (L.-J. ve A.) 39, 49, 55.
Lynch, D., 37.

Marey, E.-J., 55.
McLuhan, M. H., 19.
Méliès, G., 49, 52, 58.
Metz, C., 30, 40, 61, 65-66.
Mitry, J., 81, 97.
Mosca, U., 72.
Murnau, F. W., 68, 73-75, 84, 99, 102-103.
Muybridge, E., 55, 108.
Münsterberg, H., 57.

Nietzsche, F. W., 27, 122.

Panofsky, E., 14, 47.
Pasolini, P. P., 43-47, 49, 67, 78-80, 84, 86, 100, 108, 110.
Plateau, J.-A.-F., 55.
Platon 50-52, 91, 94.
Poe, E. Allan, 14.
Porter, E. S., 58.
Pudovkin, V. I., 28.

Reale, G., 51.
Rembrandt, 41.
Riefenstahl, L., 12, 31-32, 113, 115-116.
Riegl, A., 14.
Rohmer, E., 73, 75.

Sartre, J.-P., 41.
Schröter, W., 80.
Scott, R., 73.
Shakespeare, W., 75-76.
Spielberg, S., 73.
Starobinski, J., 64.
Stroheim, E. von, 59, 60, 99, 108.
Syberberg, H. J., 80.

Şarlo (Charlie Chaplin), 104.

Tatarkiewitz, W., 91-92.
Truffaut, F., 71.
Turigliatto, R., 27.

Visconti, L., 98.

Welles, O., 26, 29, 72, 75-78, 84, 101, 106, 108.
Wenders, W., 80.
Wickhoff, F., 14.

Mario Pezzella *SİNEMADA ESTETİK*

Türkçesi: Fisun Demir

Modernitenin başat sanatsal ifade biçimi olarak görülen sinema, kısa tarihi boyunca yarattığı kapsayıcı etkiyle gerçek bir fenomene dönüştü. İzleyeni perdede gördükleriyle özdeşleşmeye çağıran, edilginleştirici bir kitlesel gösteri etkinliğinden eleştirel/katılımcı bir ifade ve izleme pratiğine vardı insanlık. Sinema estetiği ise sinemanın kurucu öğelerini sinematografik bir dile has görsel temsil biçimlerinden montaj ve kurgu tekniklerine uzanan bir bütünlükte yeniden çözümleyen bir araştırma alanı olarak ortaya çıktı. İcadından bir asır sonra, pazar dinamikleri içinde tüketilen seyirlik bir gösteri eyleminden hâlâ bozulmamış kalabilen bir büyünün dayanaklarına ve kaynaklarına dek özellikli bir soruşturma.

ISBN 975-298-215-8

9 789752 982154

sanat Estetik