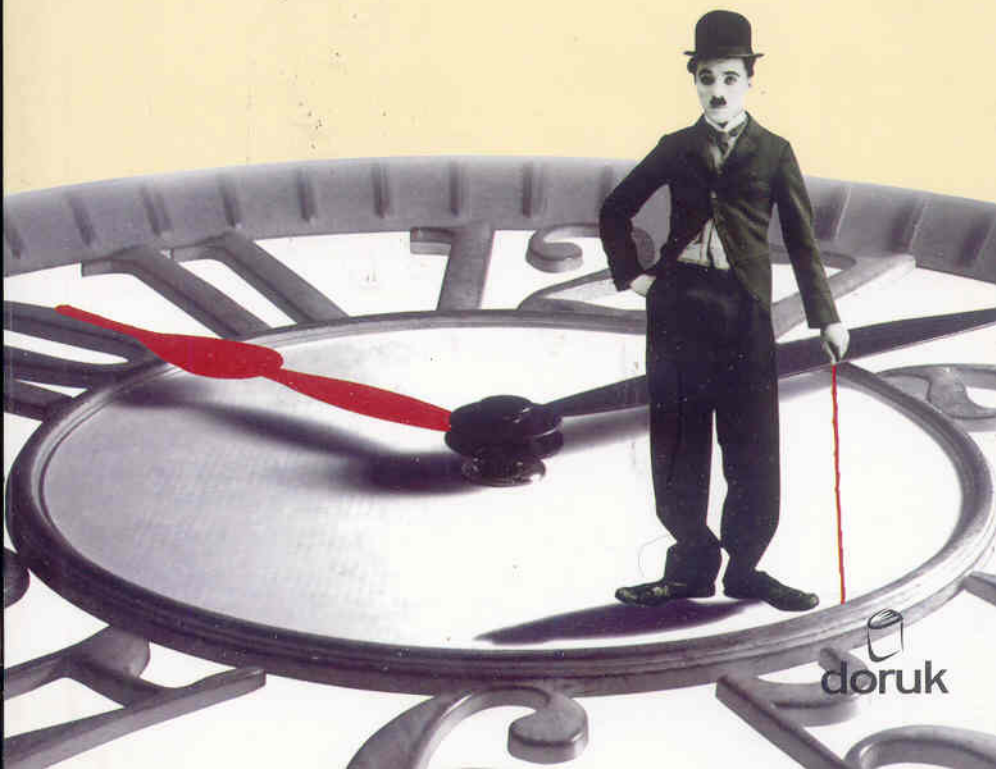
Sinemada Zaman

Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış

Yvette BÍRO



doruk

SİNEMADA ZAMAN

Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış

Yvette Biro

DORUK YAYIMCILIK / Sinema
Sinemada Zaman / Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış

İngilizce Edisyon:
Turbulence and Flow in Film / The Rhythmic Design

Yazarı:
Yvette Biro

Çeviren:
Anıl Ceren Altunkanat

Yayına Hazırlayan:
Zeynep Özen Barkot

Sayfa ve Kapak Tasarımı:
Cafer Çakmak

Yvette Biro © Doruk Yayıncılık 2011
Tüm hakları saklıdır. İzinsiz alıntı yapılamaz.

ISBN: 978-975-553-540-1

Baskı: Mayıs 2011

Baskı Cilt:
Barış Matbaa-Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi
C. Blok. No: 291 Topkapı / İstanbul
Tel: (0212) 674 85 28

doruk

Himaye-i Etfal Sokak No: 6/2 Çağaloğlu / İSTANBUL
Tel: (0212) 514 61 57 - (0212) 514 61 58
e-posta: izdusumyay@gmail.com
www.dorukyayimcilik.com

SİNEMADA ZAMAN

Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış

Yvette Biro

İngilizceden Çeviren

Anıl Ceren Altunkanat

doruk

Yvette Biro, Denemeci, senaryo yazarı ve New York Üniversitesi, Sinema Bölümü'nde emekli profesör olan Yvette Biro vatanı Macaristan'da çok sayıda ünlü yönetmenle ödüllü birçok filmde çalışmıştır. Sinema üzerine on kadar kitabı olan yazarın sayısız denemesi ve birçok çevirisi de okuruyla buluşmuştur. Sinema üzerine olan başlıca yapıtları *Sinemada Zaman*, *The Metamorphosis of the Image*, *The Seventh Art* ve *Profane Mythology*'dir.

Geçmiş zaman ve gelecek zaman
Olmuş olabilecek ve olmuş olan
İşaret eder her zaman şimdi/burada bulunan sona.

T. S. Eliot

İÇİNDEKİLER

Önsöz 11
Teşekkürler 15

1. Uçarı Zaman 17
2. Tempoyu Ayarlamak 45
3. Karışık (Genişletilmiş) Öykü Yapıları 67
4. Konudan Sapmak 87
5. Zamanda Görmek: *Quasi una pausa* 119
6. Yinelemeler ya da Yenileme 147
7. Odiseuslar 169
8. Günlük Ritüeller 199
9. Sonlanışlar 221
10. Zamanın Stratejileri 249

Kaynakça 259
Filmografi 263
Dizin 269

Önsöz

Bu kitap provoke edici "Yavaşlığa Övgü / In Praise of Slowness" alt başlığını taşıyan, 90'ların ortasında yazılan denemelerden biri olan "Yavaş Yavaş Acele Et / Hurry up Slowly (*Festina Lente*)"in daha da ayrıntılandırılması olarak doğmuştu (Macarcadan çeviri: "Siessunk lassan" [Budapeşte: Uj Vilag, 1971]). O sırada önce modern sinemada zaman sorunlarına, özellikle de şüphe uyandıran ve fazlasıyla ayrıcalık kazanmış hızlı tempo kullanma modasına eğildim. Niyetim ayrıntılandırmaya yönelik dikkatin ihmal edilmiş değerini ve daha sabırlı ve sakin bir öykü anlatıcılığının gücünü tartışmaktı. Tartışmamın güncelliği yerini korumuş görünüyor. Bununla birlikte, sinemada ritim ve temponun rolünü daha dikkatli incelemeye çalıştıkça, hız ve yavaşlık arasındaki ilişkinin daha karmaşık bir şekilde görülmesi gerektiğini daha iyi anladım: Zamanın ele alınışı daha girift bir ayrıntılandırma gerektirir. Filmde koşuşturan ve akan hareketlerin karşıtlığını salt algılamak yerine, ikisinin karşılıklı bağını, bağımlılığını ve işlevlerinin ve uygulamalarının zorunlulukla ayrılamaz olduğunu anlamam gerektiğini fark ettim.

"Türbülans" ve "akış" terimleri, bu birbirine geçmenin içinde yer aldığı kimi temel düzenleri, kalıpları ve kipleri aydınlatmayı amaçlayarak, esas konum için kusursuz adlandırmalar haline geldi. Gerçekten de, basit bir hızlı ya da yavaş bir tem-

podan daha fazla etkene dayanan ritmik tasarım, sıra dışı bir çok katmanlı fenomen olarak ortaya çıktı. Olayların ve duyguların değişen ritmik vuruşunun, yalnızca bir filmin atmosferini ve fiziksel izlenimlerini değil, yapıtın genel tonu ve doğasını da etkileyerek anlamı nasıl değiştirdiğini haz ve heyecanla fark ettim.

Bu iç görü beni zaman kavramının daha derin bir analizine itti. Modern yaşam ve modern sinemacılık karmaşık, çok-katmanlı yapıların kaçınılmaz deneyimini beraberinde getirir ve onlara alışmak durumundayız. Seyreltilmiş, esnetilmiş ve eşzamanlı olarak var olan şimdinin kavrayışı ufuk açar ve rafine bir ifadeyi talep eder. Susanne K. Langer, farklılıkların, karşıtların, hatta antinomilerin birliğini olanaklı kılan engin bir toprağın kapsamlı enerjisini anlattığı "*edebi şimdi*"de sinemanın özgüllüğünü fark etmiştir.

Bu nabız gibi atan bileşenleri dikkate almaya çalıştıkça harita daha da dinamik; durmaksızın değişen ve öngörülemez hale geldi – yalnızca bu özellik bile sinemanın uzlaştırıcı gücüne uygundur. Argümanlarımın yapısını kurarken bu durumlara, saf neden-sonuç mantığının basit kurallarını yıkmaya cesaret eden dışavurum tutkusunun potansiyellerine ve zorunluluklarına odaklanma niyeti ile hareket ettim. Konudan sapmalar, kesmeler ve yinelemeler, görünürde yabancı topraklara (düşler, anılar, fantezilere) atılırken, yalnızca kabul görmüş değil, aynı zamanda gerçekten sürekli bir bütünün yaratımında kaçınılmazdırlar. Hayret, sürpriz, bilinmeyen ve hatta olaysız durumlar, en az hızlı ardışıklıklar kadar anlatının içeriğidir. Böylelikle bu bileşenlerin katılımını değerlendirmenin çekici görevine sürüklendim.

Ayrıca yeni Asya sinemasının sevindirici keşifleri olan Tsai Ming-liang, Wong Kar-wai'nin ya da "ihtiyar" Ozu'yu da atlamayarak İranlı Abbas Kiarostami'nin yapıtlarının akışı, yadsınmaz değerlerine yönelik farklı bir bakış açısı sunarak klasik Amerikan ve Avrupa sinemasının en iyi geleneklerini daha da

vurguladı. Onları bir arada ele alarak, sinema sanatının en iyi ve kalıcı özelliklerinin altını çizmek istedim: Bu yazarların dikkat çekici çabalarında dalgalı bir sürekliliği korumak. Yöntemler, süreçler ve oranlar değişebilir, kökenler ve öncüller adlandırılsa da, yeni olan özgünlüğünü yitirmez. Karşıt şekilde: Bu kökenleri adlandırmak, özel bakış açılarının ve seçkin çözümlerin derin köklerine dikkat çeker.

Zamansallık, sinema ve müzik kompozisyonu arasındaki benzerlik, belki de sessiz filmin altın çağındaki yazılar dışında, görsel ve anlatısal yönden çok daha az araştırılmıştır. Güçlü duygusal etki, dikkatli yapısal kompozisyon ya da öykünün yaşamsal kalp atışını sağlayan "yükseliş" ve "düşüşler"in anlamlı ifadesi olmaksızın yaratılamayacağından, bu benzerliğin üzerinde daha fazla düşünülmeyi hak ettiğine inanıyorum. Bu kitapta sıklıkla ihmal edilmiş ilkeleri ve etkili uygulama yollarını merkeze almak istememin nedeni budur. Eski ya da yeni örneklere göndermede bulunurken, ritmik tasarımın ne denli anlamlı ve hassas olabileceğini "müzikal" dilin neyi görüp anlatamayacağını öne sürerek anlamaya başladım.

Paul Klee gibi büyük ressamlar mekânsal ve zamansal olanın ayrılamaz olduğunu her zaman biliyordu. Biçim de hareket gerektirir ya da Klee'nin söylediği gibi, verili bir ölçü "iki yapısal yöntemle sonuçlanabilir: Geniş yatay katmanların inşasında ya da tersi biçimde bir yükseklikler yapısında; dikey bir yönde sistematik montajla."[1] Yine de aydınlatıcı tanımlamalar için fazla uzağa gitmeye gerek yoktur, çünkü sinemanın özel yeteneği hakkında en fazla söz söyleyenin ve onu geliştirenin, en kavrayışlı sinema dâhilerinden biri olan Sergei Eisenstein'a ait olduğunu unutmamamız yeterlidir. Eisenstein montaj, özellikle de (sıklıkla kendi başarılarına dayanan) dikey montaj analizlerinde ayrıntıların görünür "düzensizliği"nin birçok

(1) Paul Klee, *Théorie de l'art moderne* (Paris: Folio / Essays, 1964), s. 27.

gizli örneğini bulmuştur. Son olarak, Ingmar Bergman da şunu ifade etmiştir: "Sinema esas olarak ritimdir; süren sekansta soluk alış ve veriştir. Müzik çalışmaları da aynı tarzdadır: Sinemayla müzik kadar çok ortaklığı olan bir sanat biçiminin olmadığını söyleyebilirim." [2]

Böylece sinemada devamlılık, sadece filmin minik parçaların birleştirilmesiyle oluştuğu yolundaki teknik anlamda değil, daha da önemli, daha da derin bir anlamda gerçek bir paradoks haline gelir. Anlatı asla düzenli akan bir nehir değildir. Nehrin yatağındaki kıvrımlar ve dönüşler, çatallanmalar, yinelemeler ve öngörülemez engeller çok önemlidir. Tüm çatlaklar, kesilmeler, vuruşlar ve duraklamalar anlatının doluluğunun, doygunluğunun kanıtı ve izidir. Amaçsızca dolanım ve patlamalar en özgün düzenlemeleri (konfigürasyon) taşır: Zengin ve duygusal olarak otantik deneyimin içinde yaşam bulduğu özel/tikel düzenlemeler.

Bu nedenle parçalanmanın / fragmanlaşmanın modernistlerin ars poetica'sının fekelinde olmadığını akıldan çıkarmamalıyız. Öykü anlatıcılığı, ilke gereği türbülans ve akışın akımına dayanır. Parçalar / fragmanlar, kendilerinden fazlasını temsil etiklerinden, gerçek bir bütüne yönelmeli ve yöneltebilme yetisindedirler.

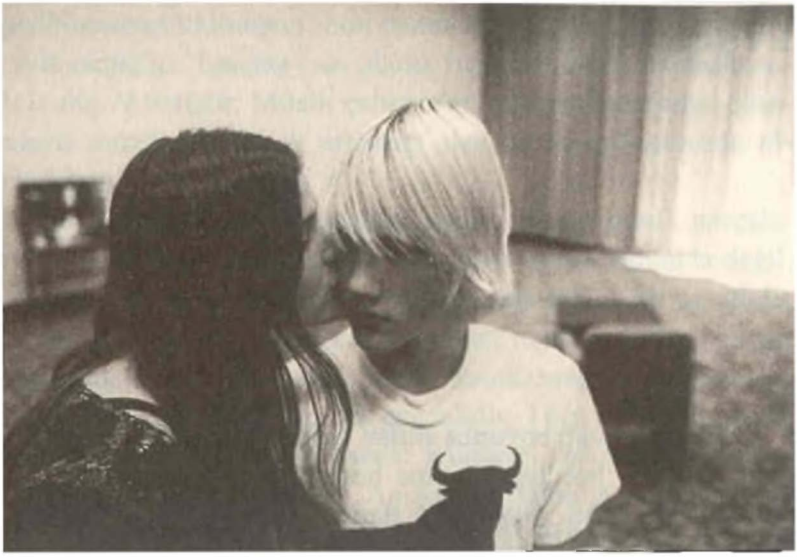
Hem gündeliğin yavanlığında hem sıra dışının beklenmedik skandalında oyalanırken ilgim, ihtiyaç duyulan ve olası huzurlu ortak-varoluşlara yöneliktir. Cesur Odiseusları ve kasıtlı alıkoymaları, coşkun maceraları ve kurnaz geciktirmeyi izlerken, içtenlik taşıyan bir öykü anlatıcılığının günahkâr girişimini kabul etmeye ve kucaklamaya daha açık olacağımızı umuyorum.

Paris – New York, 2003 – 2004

(2) Ingmar Bergman, *Film: Montage of Theories*'den alıntı, ed. Richard Dyer McCann (New York: Dutton Paperback, 1966), s. 144.

Teşekkürler

Kuşkusuz kitap boyunca anılan çeşitli yazarlara ve belgeselcilere çok şey borçluyum, ama burada filmleri incelenen yönetmenlere derin minnetimi ifade etmek isterim. Yalnızca filmlerinden kimi fotoğraflar kullanmama izin vermekle kalmadılar; yaklaşımımda ele aldığım ilgili sorunları benimle tartışacak denli cömerttiler. Chris Marker, Agnés Varda, Theo Angelopoulos, Alain Cavalier, Gus Van Sant, merhum Krystof Kieslowski, arkadaşım ve meslektaşım Miklos Jancso, Jiri Menzel ve Bela Tarr tüm yapıtlarının daha iyi anlaşılması ve değerlendirilmesi için büyük katkıda bulundular.



Gus Van Sant, *Elephant*, 2003

1 Uçarı Zaman

Şimdi'nin Katmanları
Kronos ve Tempus
Karmaşıklık
Karakterlerin Değişken Tutarlılıkları
İlham Verici (Ödünç Alınmış) Kavramlar

Zamana hükmeden tek bir tanrı yoktur. Yunan ve Roma mitolojisinde değişim ve süreklilik düşüncesi, hız ve ölçü yalnızca Kronos'la değil, ikincil tanrılarla (ve tanrıçalarla) da belirtilir. Hermes, Satürn, Uranüs, Vulkan ve Jüpiter doğa ve insan arasında bölüştürülmüş zamanın özünün farklı niteliklerini temsil eder. Gerçekten de kanatlanmış bir hızı ve ağırlaşan bir sabitliği; ateşin aritmini ve ışıltılı dengesini düşünürsek, tüm bu niteliklerin tek bir kategoriye sıkıştırılabileceğini nasıl varsayabiliriz? Zamanın, yaparken yavaş yıkarken hızlı olan gücü, zaman kavramının içerdiği birçok antinomiden (zıtlıktan) yalnızca biridir. Tanrılar ve dünya, insan ve doğa arasındaki fırtınalı ilişkileri anlamlandıran mitler, oluş ve devinimin huzursuz yasaları ile akıp giden zaman hakkında hikâyeler anlatır.

Ebedi zaman, döngüsel zaman, şansa bağlı zaman... Fransız bir filozof, zamanın formları üzerine yazdığı kitapta, zamana ilişkin elli sekiz farklı tasavvurdan söz eder.[1] Bunların hepsini burada tartışacak değilim, lakin koşuşturan, sürat kazanmış zamanın yaşamlarımız ve kültürümüz üzerindeki etkileri incelenmeye değerdir, hele ki şimdi bu fenomen, önümüze yeni ve yanıtlanmamış sorular seriyorsa...

(1) Henri Bergson, *Creative Evolution* (New York: Continuum, 2002), s.172-73.

Zaman hakkında düşünmek, düşünmenin kendisi kadar eskidir. Doğası çözülmez ve çatışık, hakkındaki çeşitli yorumlar kolay anlaşılır olmadığı için filozoflar zaman çıkmazından söz eder. Modern bilimin başarılarının ve çağdaş kültürdeki değişimlerin geniş kapsamlı etkileri ile birlikte, harekete dayalı sistemler hakkındaki bilgimiz dikkat çekecek şekilde genişlemiştir. Uzay ve zamandaki yönelimimiz[2], karmaşıklığı içinde esnek hale gelmiştir; bu, farklı katmanların, bütünlemelerin ve hatta antinomilerin çeşitliliğini uyumlu kılmaktadır. Olayların inanılmaz derecede ince işlenmiş analizleri, mikro ve makro dünyalar üzerinde yapılan çalışmalar aracılığıyla modern bakış açımız evrimleştikçe, zamanın doğasını anlamak daha da güç hale gelmektedir. Karmaşa kavramının kendisi, gündelik varoluşumuzun her aşamasında etkin ve aşikâr bir rol kazanmaktadır. Bu da, sırasıyla kültürümüzün doğrudan algısını, düşünmesini ve ayrıca sanatsal temsilini etkilemektedir.

Sonuçta, anlatısal olanı da içeren herhangi dinamik bir sistemde, öncelikli olan hızın tekelinde değilse –yavaş bir temponun neredeyse anakronik aşırılığına karşıt olarak– artık tek başına büyük bir ideal olamaz. Daha gerilim dolu bir yapılanmanın olanaklarını akılda tuttukça, daha çeşitli ritim modellerine alışır hale geldik.

Bununla birlikte, en büyük ve yaratıcı sanatçıların dünyayı ve zamanı görme kabiliyetlerinin çok yönlü olduğunu eklemeliyiz. Bu, Shakespeare, Rabelais, Mozart, Beethoven, Dostoyevski, Proust, Beckett, Joyce, Borges, Kandinsky, Schoenberg ve daha birçokları için geçerlidir. Bu sanatçıların alt üst edici, aydınlatıcı duyarlılığı hala emsalsizdir. Çalışmalarında sezinledikleri ve ifade ettikleri şeyler, daha sonra matematiğin ve karmaşık teknik cihazların yardımıyla, bilim tarafından soruşturulmuş ve kuramsal olarak kanıtlanmıştır. Ama Einstein'ın or-

(2) Orientation ifadesi yönelim ile birlikte zaman ve mekânda kendimizi tanımlama ve konumlandırma biçimimizi de ima eder. (ed.n.)

taya koyduğu gibi, sorun kozmosu bir bütün olarak henüz anlayamamış olmamız değildir, aksine kozmosun bir parçasını anlayabiliyor ve bu uğraşta düzenli bir ilerleme gösteriyor olmamız bile bir mucizedir. Ancak her şeye rağmen, insan kozmosun bir parçasıdır. Bergson'un söylediği gibi, "Bütün özle aynı doğaya sahiptir ve bütünü kendi özümüz hakkındaki derinlikli bilgimize dayanarak anlarız."[3] Karşılıklı bağlantıların karmaşık yasalarını tam olarak çözemesek de, onların farkına varabiliriz.

Yakın zamanda kaybettiğimiz Nobel ödüllü I. Prirogine ve yazar Isabelle Strengers, *Order out of Chaos* adlı çalışmalarında[4] şunları kaydetmektedir: "Bununla birlikte, son zamanlara dek keskin bir karşıtlık vardı. Dış evren, deneyimlediğimiz kendiliğinden etkinlik ve tersine çevrinmezliğin aksine, belirlenimci nedensellik yasalarını izleyen bir otomat gibi görünüyordu. Bu iki dünya şimdi birbirine yaklaşıyor".

Bu ünlü kitap, yalnızca mikro ve makro dünyaları karşılaştırmak yerine, "yeniden kazanılan zaman[5]"ın karmaşıklığından, zamanın yasalarından, belirli bir yeni dengeden, istikrar ve istikrarsızlık arasındaki ilişkisel bağdan söz eder. Bu alışılmadık bulgunun özü nedir?

Yazarların öncelikli kaygısı süreklilik ve değişim, tersine çevrilmez ve çevrilebilir süreçler arasındaki ilişkidir. Başka bir deyişle, ayrıcalıklı tek bir zaman kavramının yerine çok yönlü bir zaman kavramı geçirilmektedir. Bergson daha önce bize, saat tarafından ölçülen zamanın dışında, örneğin içsel süreçleri veya kapsamları ölçen başka zamanlar olduğundan söz etmiştir. Yine de tüm bu farklı zamanlar eşzamanlı ilerler ve evrensel değişimi tanımlarlar. Bütünlemecilik düşüncesini –yalnızca bu bağlamla sınırlı olmayarak– kabul etmemiz gerekmektedir.

---

(3) I. Prigogine ve Isabelle Strengers, *Order out of Chaos* (New York: Bantam, 1984), s. 311.
(4) A.g.e., s. 312.
(5) Yazar burada "zaman kazanma" anlamında da kullanılan recovered time ile bir çift anlamlılık yaratıyor. (ed.n.)

Bu, doğa ve doğayı inceleyen bilim için doğruysa, neden yaşam çevremizi ve insan doğasını araştıran sanatlar için de geçerli olmasın? Disiplinler arası araştırmalar çağında yaşıyoruz. Doğa bilimlerinin ve beşeri bilimlerin kuramları karşılıklı esinlenmenin yarattığı heyecan verici bir atmosferde ilerlemekte. Yeni paradigmalar yeni yorumlara yol açmakta. Bu gelişmelerin ışığında, şu soruyu sormak oldukça doğal hale gelmiştir: Bu "durmaksızın hareket eden zaman"ın yeni, karmaşık yasaları sanatsal temsile nasıl uygulanacak?

Önceleri bir anormallik ve sapma olarak değerlendirilen, katlanarak büyüyen bu olaylar yığını, şimdilerde ilişkilerin karmaşa durumunun paradigmasıdır. Artık bu, sıra dışı, sapkın ya da saçma olarak görülmemekte; çevremiz gerçekten canlı ve bu nedenle sürekli yenilenmeye, yapı bozuma ve yeniden yapılanmaya tabi olduğu için, yaşam alanımızın yasası olarak kabul edilmekte ve onaylanmaktadır. Kasırga, ısı dalgaları, sel gibi havanın "kaprisleri" ve depremler, ancak karmaşık sistemler olarak anlaşılabilecek doğal fenomenlerdir. Aynı zamanda toplumsal, ekonomik ve bireysel sistemleri de değerlendirmemiz gerekmektedir. Bu değerlendirmelerin sonucunda kaos kavramı hâlâ tartışılmasına karşın, daha fazla kabul görmekte, olumsuz çağrışımlarından sıyrıldıkça daha fazla alanda uygulanmaktadır.

Yeni ortaya çıkan bir düşünceye göre, hayatımızda inişler çıkışlar yaratan, nabız gibi ritmik atım gösteren farklı olaylar, tek bir zamanın türdeş basitliğine indirgenmeye meydan okuyan, engin, dolambaçlı bir sistemle bağlantılı birçok zaman türüyle hareket kazanmaktadır. Yine de bu, kozmik-doğal sistemin işlevsel yapısının, uçsuz bucaksız evrenin değişim gösteren "yayılımının", hatta mikro-fiziksel öğelerin dinamik istikrarsızlığının, aynı şekilde insanın içsel mikro evreninin düzensiz durumuyla uyumlu olup olamayacağı sorusunu ortada bırakır. Fizikçe tanımlanan yapıların temposuyla insani değişim-

lerin belirlenemeyen atışı özdeş olabilir mi? Bu ikisi temas halinde midir?

Şayet yeni bilimsel keşifler zaman kavrayışımızı değiştirdiyse, bu yeni gelişmelerin sonuçları dâhil edilmeden temsilin zamansallığı üzerine düşünmek zor olacaktır.

> Zamanda var olan, tersine çevrinmez olan ile zamanın dışında kalan, sonsuz olan arasındaki ayrımın insanın simgesel etkinliğinin kökeninde olduğu izleniminden kaçınmak zordur. Belki de bu, özellikle sanatsal etkinlikte böyledir. Gerçekten de doğal bir nesnenin, bir taşın, sanat nesnesine dönüşümü bir yönüyle madde üzerindeki etkimize ilişkindir. Sanatsal etkinlik nesnenin zamansal simetrisini bozar. Zamansal asimetrimizi nesnenin zamansal asimetrisine çeviren bir etki yaratır.[6]

Daha basit bir şekilde anlatırsak; insani yaratıcı süreç, nesnenin ve genel olarak dünyanın üzerinde izini bırakır ve sonuç olarak, meydana gelen şey daha önce olan şeyden farklıdır: *Önce* ve *sonra* farklıdır. Zaman her biçimlendirici sürecin içsel bir parçasıdır.

Öte yandan Ruskin şöyle der: Zamanda hareket biçim haline gelir ve mekânsal biçimler zamansal süreçlerin belirimleridir. Bu güzel sanatlar için doğruysa, neden zamansalı mekânsala bağlayan bu kavrayış, hareket halindeki bir kişiyi gösteren dramatik temsil için de geçerli olmasın? Işıkla resmedilen hareketli görüntüye, kısacası bir filme neden uygulanmasın?

Sisteme güçlü bir zamansal ve tarihsel boyut veren çok katmanlı, istikrarsız süreçlerin dünyasında yaşıyoruz. Geçmiş olayların izleri ve anıları süre giden şimdiyi ve onun gelecekteki olanaklarını etkiler. Sonuçta er ya da geç, dış ve iç güçlerin kaçınılmaz birikimi, ani değişimler ortaya çıkaracak karmaşıklığı ve gerilimi yaratarak etkisini gösterir. Bu apansız ivme ve patlama, yeni karmaşıklık seviyelerine yol açan türbülanstır.

---

(6) A.g.e.

Bu düzensizliğin / sarsımın (perturbasyonun) bir sonucu olarak, hiçbir fenomen daha önce olduğunun tam aynısı kalamayacaktır. Birçok olasılıktan birini "seçerek" ve gerçekleştirerek, düzen ve düzensizliğin farklı bir karışımını bulduğumuz yeni bir seviyeye varırız. Eğer açık sistemlerle uğraşıyorsak, istikrarlı ve devinimsiz bir denge hali, değişim ve çalkantı halindeki süreç tarafından değiştirilecektir. Bunu kendi kısıtlı alanımıza uyarlarsak, açıktır ki insan yaşamı, tam da doğası nedeniyle, belirli bir istikrarla, köken koşullarını koruma ya da yineleme çabasıyla karakterize edilir, ama aynı zamanda değişimle, ön görülemeyen türbülansların oluşumuyla işaretlenir. Değişim ve başkalaşımın, sürekliliğin bir parçasını ve temelini oluşturması ilginçtir. Yaşamımız durdurulamaz ve çelişkili bir süreçtir. Bu, görünüşte düzgün bir sürekliliği neden ani bir karışıklığın izlediğini, kaçınılmaz yeniden düzenleme ve gruplamanın hepimizin neden gündelik listesi olduğunu açıklayabilir. Uzun tarihi boyunca –bu sürecin ağırlığıyla; bir dizi dış ve iç zorunlulukla sıkıştırılmış– insan, varoluşunun koşullarını gün be gün yeniden yaratmaktan, onlara egemen olmaktan ve onları yaymaktan fazla bir şey yapmamış görünür.

İnsan etkinliğinin gizli güdüsel geri planında saklı ve açık olanın, bastırılmış ve bilinçli olanın kendine özgü yollarla işlem gördüğü ve beklenmedik tezahürlerinin olabileceği Freud'den önce de biliniyordu. Yine de düzensizlik ve çeşitliliği kabul etmeye çalışıp, bunları sanat çalışmalarında ifade etmeye uğraşırız. Sinemanın başkalığı, diğer şeylerin yanı sıra, belirli bir karmaşıklık yaratma; böylece heterojenlik sağlama yolundaki karakteristik çabasından dolayıdır; film basit bir çizgisel sıralanmanın yerine eşzamanlılığı canlandırabilir.

Şimdi'nin Katmanları

Etkileyici bir örnek olarak Gus Van Sant'ın 2003 tarihli filmi *Elephant*'ı alalım. Burada, korkunç Columbine Lise'si katliamı, şaşırtıcı derecede apaçık, ilgisizmiş gibi görünerek, ne-

redeyse belgeselvari bir tarzda gösterilmektedir. Filmde sıradan bir günün gözler önüne serilişini izleriz. Adsız ana kahramanların edimleri, pek çok olay ve vaka birbirine paralel ilerler. Gençler koridorda dolanır; kafeteryada yemek yer; bulimya hastası genç kızlar az önce öğle yemeğinde yediklerini çıkartmaya uğraşırken banyoda dedikodu yapar; çocuklar sınıfta sıkılmış bir şekilde oturur ve diğerleri teneffüs süresince futbol oynar. Sıra dışı hiçbir şey yoktur, her şey en olağan haliyle gerçekleşmektedir. Bir grubun yalın varoluşunun sabırlı kaydını inceleriz. Boş, sonsuz, labirentvari koridorlar boyunca süren uzun yürüyüşlerinde kahramanlarımıza eşlik ederiz. Kamera bu figürleri, hareketlerinin sabit ritmini göstererek, genellikle arkadan izler.

Yönetmenin bakışı alışılmadık şekilde durağandır. Sarsıntıya uğramaz. Bu karakterlerin olaysız hayatlarının en önemsiz anını bile kaçırmaz, çünkü karakterler aslında esnetilmiş bir zamanda cisimleşen hiçlikle yüzleşiyorlardır. Bitecek, sonuçlanacak bir şey yoktur. Bu nedenle, sonraki karakterin eylemlerine hızlı kesmeler dahi yumuşak bir geçiş yapar. Karakterler –kütüphaneye, fotoğraf laboratuarına ya da spor salonuna giderken– altyazı isimlerini gösterir ve kamera yorulmak bilmeden onlarla birlikte yürürken, her zaman saygılı bir mesafe içinde kalır. Kamera karakterlerle sanki aynı zamanda varlık kazanıyormuşçasına, paralel bir gidişata sahiptir.

Elbette bu kasıtlı durağanlık, ritimde ya da olayların temposunda algılanabilir bir değişiklik olmasa da, gerilim yaratır. Sıradan eylemler, saniye saniye içimizi artan bir şüpheyle doldurran telaşsız bir hızla sahnelenir ve öyle gösterilir. Bu hissi anlatmak zordur. Etrafımızı kuşatan, giderek mesafesi artan bu atmosferin kaynağı nedir? Elbette öyküyü biliriz. Neyin yaklaştığını ayırt ederiz. Hınç, hüzün ve çocukların kıskançlığının serpiştirilmiş belirgin göstergelerini, ardından Nazi belgeselinin, internet üzerinden silah edinmenin çarpıcı çekimleri gibi daha açık işaretleri ve en yumuşak yüzlü gencin gelecekte kul-

lanılmak üzere bakışlarıyla kafeteryayı ölçüp notlar aldığı o daha meşum anları yakalayabilmemizin nedeni budur. Elbette tüm bunlar birikimin gizemli doğasını gösterir: Bir şekilde onu duyumsasak ve deneyimlesek de, tehlikenin (türbülansın) yaklaştığını zorlukla algılamamız oldukça tuhaftır. Beklentinin beslenebileceği işaretleri toplarız. Bunların hiçbiri katliama doğrudan bir açıklama sağlayacak denli güçlü değildir. Yukarıda anılan dağınık anlar, diğer zaman-öldürme projelerinin meçhul zamanına karışır.

Ardından, "patlama" gerçekleştiğinde, katliam sistemli bir şekilde infaz edildiğinde, bu bile acelesiz, sanki yüzeysel olarak (çoğu zaman kameranın alış alanı dışında), gerginlik ya da sinirleri yıpratan abartılar olmaksızın meydana gelir.

Filmin mesajının anlayışı, hiçbir "açıklamanın", kesin nedenin ve tek bir açık, akılcı, elle tutulur güdünün olmamasıdır. Bir nedenler, etkenler ve koşullar çokluğu etrafta dönmekte ve kaotik bir zamansallıkta eğilimlere ve ağırlığı artan baskılara karışmaktadır. Bu nedenle yönetmen, anlatı boyunca çizgisel diziye karşıt olarak eşzamanlılığı vurgular. Verili herhangi bir gün, önce ve sonranın bilinçli olarak karanlıkta bırakıldığı tek bir zaman akışının salınımında var olan yekpare bir zaman birimidir. Kendi labirentleri içinde ne zaman ve nerede durduklarını takip ettiğimiz çocuklar bunlara pek de aldırır görünmez. Bununla birlikte, bu sıradan gün, aslında çok da sıradan değildir. Şeyler, çizgisel gelişim hatları boyunca ilerlemekten ziyade, gizli bir yerçekimi merkezi (bir kara delik) etrafında dönmeye başlar. Ancak daha sonra, öyküye derinlemesine girdiğimizde, belli sahnelerin kendilerini yinelediğini fark ederiz, karakterler farklı açılardan ve perspektiflerden temsil edilmektedir. Örneğin filmin ilk karakteri John, arkadaşı koridorda fotoğraflarını çekerken iki, hatta üç kere aynı durumda karşımıza çıkar. Ama şimdi, okula geç geldiğinde John'un askeri kıyafetler giymiş iki silahlı çocukla karşılaştığını ve onlara belli belirsiz dikkat ettiğini aniden anımsarız; ardından so-

na doğru, çocuklar bir kez daha girişe yönelmişken onlarla yeniden karşılaşır ve şaşırtıcı şekilde içeride neler olduğunu *artık* biliyordur, orada kötü bir şey olacağı için dışarıdakileri içeri girmemeleri konusunda uyarır. Bu, askeri kıyafetleri ve uğursuz çantaları olan iki acımasız karakterle karşılaştıktan sonraya denk düşer. Hangi zamandayız? Ne, ne zaman oldu? Ne bekliyorduk ve aklımızda yalnızca ne kaldı?

Şimdiki zaman böylelikle tamamen bulandırılır ve karıştırılmış bir halde eşzamanlı olarak hem geçmişin (masum görünüşlü "hazırlık"ın) hem de geleceğin (bilgisine sahip olduğumuz yaklaşan korkunç olayın) yükünü yüklenmiştir. Ve bütün bunlar, temsilin teşvik edici, zekice gizemine katkıda bulunur.

Yine de filmin ritmik çizgisi usulca, abartılı jestlere başvurmadan, bir bütün olarak akış ve türbülans arasındaki yakın bağın işaretini verir. "Boğucu" bir sakinliği geride bırakarak, ani değişimlerin, zamansal ve uzamsal kısa çekimlerin, çarpıcı sahnelerin sırayı devraldığı bir sona doğru hızla ilerleriz. Tutarlı bir şekilde oluşturulmuş yavaş temponun ardından şimdiye dek bastırılan güçlerin serbest kalışını görürüz ama Van Sant bu noktada bile olayı uzun uzadıya işlemekten kaçınır. Yönetmenin övgüye değer özgünlüğü tam olarak bu akıl almaz gerçeklik parçasını ele alırken kullandığı denetimli dengede yatar. Böylece hem didaktizmden hem de ucuz ve abartılı bir drama düşmekten eşit derecede uzak kalır. Mesajı, türbülansın asla tek bir nedeni olmadığıdır; işin aslı indirgemeci bir ilkede değil, ancak minik beklenmedik olayların çakışmalarında ve karşılıklı etkileşimlerinde bulunabilir.

Olayların nedensel bağlantılarını anlamaya çalışırken, süreklilik ve değişim, *fark edilmemiş* birikimler ve bunların sonuçları, zamanın simetrisi ve asimetrisi arasındaki ilişkiler üzerine düşünürüz. Ve böylece sıkı, zorunlu, doğrudan bağlantılar ya da katı farklılıklar, aynı şekilde apayrı ilkeler keşfedemediğimiz bu kavramlar içinde tersine çevrilebilirlik ile çevrinmezlik arasındaki belirlenimsiz ilişkinin sarsıcı etkisi kaçı-

nılmaz olarak hissedilir. Patlama bir kaza mıydı? Besbelli ki hayır. Öyleyse zorunluluk mu? Yine, açıkça hayır. *Önce*'nin kaynakları etrafında ilerlerken, bu ikisi arasında bir yerde geziniyoruzdur ve belki de burası tam da karmaşıklık dememiz gereken bölgedir.

Benzer şekilde, *sonra*'nın koşulları da son derece karmaşık ve dolambaçlıdır. Doğrudur, ölümcül olay [anlatı] dahilindeki herkesi sarsar, hiçbir şeyin önceki gibi olamayacağını biliriz, ama sonra travmanın izleri solar, hatta görünmez hale gelir ve her zaman söylenegeldiği gibi, sonunda işler normale döner. Büyük olasılıkla okula, öldürülen müdürün yerine bir yenisi atanacak ve çocuklar hiçbir coşku vaat etmeyen o koridorlarda dolanmaya devam edeceklerdir. Dolanmaları aynı, ama *yine de farklı* olacaktır.

Öyleyse çoklu (paralel, kesişen) katmanların varoluşunu ve kendinden ötesini işaret eden bir geleceği içinde barındırdığı için, şimdi "genişlemiştir". Başka bir deyişle, şimdi artık sabit değildir; duraksız bir değişim boyutudur.

Kronos ve Tempus

Bu değişim boyutunun bu denli sıra dışı ve eşsiz olması, mikro ve makro dünyaların kendine has karışımının, değişimlerin birey üzerindeki etkisini hesaplamayı çok zor hale getirmesinden kaynaklanır. Gündelik varoluşun fiziksel gerçekliği, normal makro dünya, yalın bir şekilde doğrudan deneyimlerimize aittir. Bizden güçlüdür ve geri dönüşsüz işler. Saat; fiziksel zaman kavramını belirtmek için kullandığımız haliyle *Kronos*, kendi katı yasaları uyarınca ilerler: Zaman geçer; Pazartesi'yi Salı izler, geceyi gündüz. Ama izlenimlerin ve deneyimlerin işleyişi, *Tempus* dediğimiz bu insani zaman, büyük olanla karşılaştırıldığında bir mikro aşama olan bu gerçeklik, öngörülemezdir. Kabulleniş-reddediş alanında rol oynayan çok [sayıda] nedenin karşılıklı bağıntısı, Tempus'un Kronos karşısında

ağır basacağı (basabildiği) bu tür karmaşık, şişkin bir kütleyle sonuçlanmaktadır.

Sanatlar bu salınımın durmaksızın yer değiştiren kırılmalarını yakalayabilecek yetide midir? Her durumda, sanatların karmaşıklığı, en ufak hilenin zamanı ayrıcalıklı bir yöne yönlendirdiği dinamik bir temelde yatar. Öyküsel temsil, zaman okunun ilkesi üzerinde, yani çizgisel ilerleyen hareketlerin yasasına göre işler. Olaylar ve onlara verilen tepkiler daima zamanın geçişini varsayan bir canlılığı anlatır.

Bu, bir sanat eserinin bağımsız ya da kalıcı bir anlama sahip olmamasının neden doğal olduğunu açıklar. Eser sayısız olası yorum barındırır ve bu yalnızca yorumların çeşitli bağlamlara dayanmasından değil, aynı zamanda sanat çalışmasının çok değerlilikli doğasından kaynaklanır. Yalnızca Proust, Joyce, Borges v.b. gibi modernitenin alt üst edici nitelikteki büyük sanatçılarını düşünsek bile, öykülerinin nasıl da zaman birimlerinin değişken titreşimleri, entrikanın zorunlu "geri dönüşü" ve yeni konsültasyonların yaratımı aracılığıyla geliştiğini görebiliriz. Açıkça tanımlanmış bir hedefe doğru olmasa da, yine de, bulanık olandan belirgin olana, olanak dışından doğrulanabilir olana ilerlerler.

Borges'in bir kapıya değil de baş dönmesine götüren, (açık) uzayda sonlanan merdiven eğretilemesi, olanakların şaşırtıcı çeşitliliğinin, modern bilimin hakkında çok şey söyleyecek olduğu öngörülemez olanın karmaşıklığının kusursuz bir gösterimidir. "Beklenen bir kapıya götürmese de, [merdiven] kimi zaman daha önce bilinmemiş ve kurulmamış bir bölgeye açılan bir yola dönüşebilir" der N. Katherine Hayles[7] ve dinamik ilkelerin mekanik olarak sınırlandırılamayacağına işaret eder. İleri hareket yalnızca fiziksel uzayın ufkuna sıkıştırılamaz, derinlemesine, bilinmezi kavramanın "dikey" boyutuna da uzanır.

(7) N. Katherine Hayles, *Chaos Bound* (Ithaca, N. Y. Cornell University Press, 1990), s. 60

Her sanat yaratımının özü, kendi özgünlüğünü ve eşsiz, taklit edilemez bir bakış açısını yansıtmasıdır. İşte bu yüzden soruna, beklenmedik türbülansa ya da kaosa yol açabilecek olanın belirimine her zaman yer açılmalıdır. Fakat bugün bilim adamlarının iki farklı kaos türünden söz ettiklerini hatırlamalıyız: Biri düzene "yönelim"le karakterize edilirken, diğeri artan düzensizliğe ve düşük seviyede bir denge durumuna eğilim göstermektedir. Bununla birlikte, hareket durumunun tam olarak anlamı rahatça "uyum"a doğru ilerleme olmadığından, söz konusu ikili karşılıklı olarak birbirini dışlamaz. Düzensizlik şokları olmadan, yalın olarak dinamizm yoktur. Bu nedenle, sanat, eğer idealist ya da mekanist indirgemeden kaçınmak istiyorsa, iki tür kaosu da içermek zorundadır. Bir Fransız filozof-psikolog olan Félix Guattari öznenin son derece karmaşık iç dünyasını anlatmak için *kaosmos* (*chaosmose*) terimini üretmiştir. Guattari'nin denemesinin, özellikle psikoz ve estetik anlatımın benzerliği / özdeşliği konusunda tam olarak açıklayıcı olduğunu düşünmüyorum, ama dünyadaki öznel varoluş sürecinin bir dizi basit, aşamalı kabulden fazlasını içerdiğini söylerken büyük olasılıkla haklıydı. "Akın", geçmişin istilası, kaçınılmazdır ve arasözlerle fantezilerin karışarak birbirine geçişi aracılığıyla düzensizliğe, yani karmaşıklığa dönüşür.

Belki iç dünyamızın mikro ve makro yasalarının eşit bir etkiye sahip olduğunu kabul etmeliyiz. Unutulmamalıdır ki, dış dünyada yaşıyoruz ve kendimizi onun belirleyici etkenlerinden kopartamayız. Etrafta dolanıp günlük işlerimizi halletme tarzımız "normal" dünyadaki işlemlerin bir parçasıdır. Ama öznel deneyimlerimiz, algılarımız ve saklanıp yeniden çıkarılan anılarımız, tamamen farklı bir boyuta aittir. Kişisel yazgı ve karakter tarafından biçimlenen özelliklerin tümü farklı türde bir işleme neden olur.

İnsanın zaman deneyimi, zamanın duygusal niteliğine gerçekten duyarlıdır. Algımız özsel olarak duygusal ağırlıktan ve harici oluşumların içeriğinden etkilenir. Bu deneyim ayrıca fi-

ziksel zamanın yalın ölçülebilirliğini kavrama yetisi tarafından da karakterize edilir. Tikel olay ve durumlara biçilen değerler, herkes için her zaman aynı değildir. Dünyada ve içimizde, eşzamanlı olarak birçok olası yorum, sonuçta birçok olası tepki var olmaktadır. İnsanların bağımsız bireyler olarak ayrı yaşamaları kadar her biri ayrı (ve sıklıkla değişen) yasalar tarafından yönetildiği için, birbirine paralel ilerleyen birçok bağımsız zaman hattının olması kaçınılmazdır. Einstein'ın fiziği bile uzaya ve özel durumlara bağlı farklı zaman türlerinden söz eder; bu, bireysel ve öznel boyuta da uygulanmalıdır. Doğal olarak, sonuca yalnızca fiziksel ve psikolojik zaman kategorilerinin arasındaki farklar ve bütünleyicilik değil, aynı zamanda bireyin, geçmiş kadar şimdiki zaman ve verili an tarafından biçimlenen zaman deneyiminin biricikliği de götürür. En yalın çizgisel boyut bile sayısız zaman katmanı içerir, öyleyse çizgisel olmayan boyutun böylesi kaç katman içereceğini tahmin edebiliriz! Bunun anlamı, ilk aşamada önce ve sonra açıkça ayrılsa da, her etkinliğin bilinmez değişkenlerle dolu olduğudur.

Aziz Augustine'in bu konu üzerine söylediklerinden sonra, zaman paradoksunu en iyi şekilde betimleyecek başka bir alıntı yapamayız: Üç tür şimdiki zamanın çelişik doğası.[8] Geçmiş gittiği için artık yoktur; gelecek yalnızca kendi gelişini vaat ettiği için henüz olmamıştır; şimdi zaman ise başladığı anda, hızla geçmiş haline gelmiş, var oluşunu bitirmiştir. Öyleyse, bütünleyici kısımlarının hiçbiri var olmazken, zaman bağımsız bir varoluşa sahip olabilir mi? Zamansal bir atom olarak sunulan anın iki hiçlik arasında asılı olduğunu mu söylemeliyiz? Ama o zaman anın zamana sahip olmadığını söylemek durumunda kalırız. Bu bir kısır döngüdür; zaman kendisini, yalnızca kendisini yadsıyarak göstermektedir. Varlık oluştur; ardı-

(8) Aziz Agustine şimdiki zaman kategorisini bilindik anlamıyla birlikte, geçmiş ve geleceği de kapsayacak şekilde genişletir. Yazar burada şimdiki zamanın üç türü olarak "geçmiş olarak şimdiki zaman, şimdiki zaman ve gelecek olarak şimdiki zaman" kiplerinden bahsetmektedir. (ed.n.)

şıklık ve eşzamanlılık karşılıklı olarak birbirini dışlamayan kavramlardır.

Tartışmamın amaçları için en önemlisi, hareketsizlikten harekete ve aksi şekilde hareketten hareketsizliğe olan dönüşümleri sorgulamaktır. Ayrıca ritim ve tempodaki değişimler de sorgulanmalıdır, çünkü bu karakteristikler, yeni bileşenlere ışık tutabilecek daha ileri karmaşıklıkların temelini biçimlendirir ve böylece başlangıçta verilen durum ile yeni ilişki kümelerini birbirine bağlar. Bu, yeni karmaşıklıkların varoluşunu hız değişimlerinin nasıl açığa çıkarabildiğini gösterir. Whitehead'in yeni durumların ortaya çıkışıyla ilgili, "birçok bir haline gelir ve bir tarafından çoğaltılır" ifadesi bu noktaya tekabül eder. Başka bir deyişle, yeni durum, büyüyüşü ve çoğalmasıyla niceliksel değişimi göstermez; bilakis verili durumun görüntüsüne zenginlik katarak, fenomenlerin çok katmanlı doğasına işaret eder.[9]

Eğer her zengin anlatım, içsel dinamizmiyle birlikte yüzeyin altındaki yaşamı gösterme becerisine dayanıyorsa, her verili durumun katmanlaşması da eylemlerin altında yatan güdüler, bilincin geçmişle gelecek arasındaki devinimleri, anı ve düşlerin yorumu, çağrışımların sayısı ve doğası tarafından belirlenir. İşte bu şekilde "düzensizliğe", değişime neden olan dengesizliğe ulaşırız. Çünkü etkiler yalnızca kimi farklılık, hareket duyumlarındaki bazı uyuşmazlık durumlarında ortaya çıkar ve sırası geldiğinde bu etkiler farklılık haline gelir.

İnsani ve doğal sistemler bir dizi istikrarsızlık, gücü artırılmış salınım ve kriz aracılığıyla gelişir. Bu tasarım, dramada açımlanan olay örgüsüdür ve öykü, çizgisel olsun ya da olmasın, tüm anlatının temel ritmini biçimlendirir. Eğer denge eksikliğinin kaynağı olan dönüşüm sürecinin doğasını hesaba katmak istiyorsak, hem serimlenen öyküyü –olay örgüsünü–

(9) Alfred North Whitehead, *Science and the Modern World* (New York: Free Press, 1967), s. 243.

takip etmeli, hem de belirli *karakterlerin* eşsiz davranışlarını anlamalıyız. Anlatısal öyküleme ve dramada bunun önem arz etmesinin nedeni, denge yokluğunun tüm çatışmaların kökeni, öykümüzü devam ettiren motor olmasıdır. *Webster's Seventh New Collegiate Dictionary*'de "akıştaki güçlü ve zayıf öğelerin düzenli ve tekrarlı değişimi" olarak tanımlanan ritmi yaratan da tam olarak bu "inişli çıkışlı" işleyiştir.

Karmaşık ve etkin süreçler, ancak bu süreçleri dengesiz kılan dürtülerin durmaksızın vasıl olması ile olanaklı hale gelir. Etkilerini birçok yönde / yönden kullanan güçler, kendilerini hızlanan ve yavaşlayan bir silsile aracılığıyla ortaya koyarlar. Bu kaçınılmaz olmakla birlikte nedensiz değildir.

Karmaşıklık Duygusu

Bugün basmakalıp bir retoriğin parçası olmaktan çok, birçok çeşitli tanımlamanın öznesi olan bir kavrama, karmaşıklık kavramına duyulan vazgeçilmez gereksinmeye geldik. Karmaşıklık, karşılıklı etkileşimin *saklı* olanaklarının arasında çeşitlilik kadar düzensiz davranış, tesadüfi kargaşalar ve atlamaları üretmeye muktedir bir ilişkiler sistemidir. Modern bilimin kavrayışına göre, doğada yalınlık var olmaz, yalnızca insanların pratik amaçlar için indirgemeci bir ayrım ve temel fenomenlerin bölünmesi yoluyla yarattıkları yalınlaştırma vardır. Bu görüşü desteklemek için Wittgenstein aktarılır. Wittgenstein'a göre, yalın nesne zaten karmaşık bir doğaya, ancak farklı bir düzeyde gömülüdür; şayet bunu daha ileri götürürsek, bireysel bileşenlerin davranış örgüleri arasındaki iç ilişkileri kavrayabilecek yetiye ulaşabiliriz. Bu ilişkiler öbeğinde, belirsiz ve hatta karşıt olan, aynı zamanda bütünleyici ve uzlaşmazdır.

Ünlü nörolog Antonio Damasio bunu "yuvalanma ilkesi" olarak adlandırır, ki bu ilke daha karışık tepkimelerin bileşenlerini kapsayan daha yalın tepkime parçalarını içerir. "Bu, çok katlı büyük bina metaforunun biyolojik gerçekliğin neden yal-

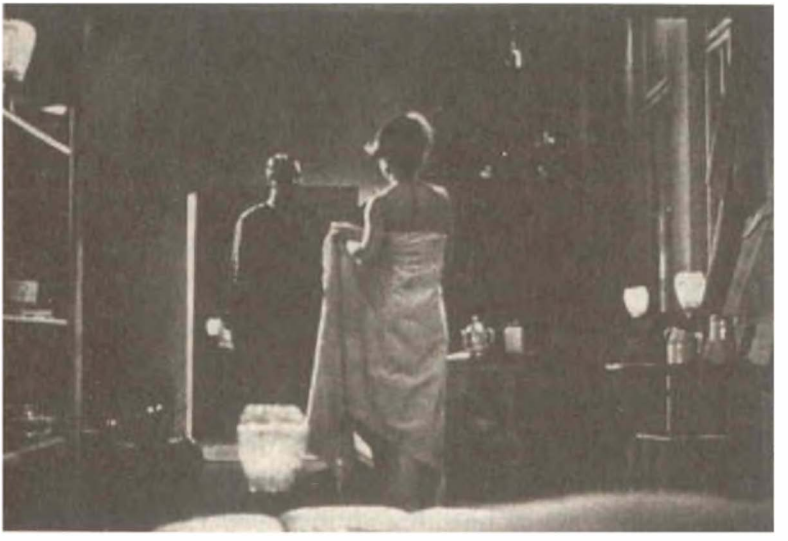
nızca bir kısmını açıklayabildiğinin nedenini sunar... Bunun için daha iyi bir imge, gittikçe yükselen ve karmaşık hale gelen ana gövdeden çıkmış dalların böylelikle kökleriyle karşılıklı bir etkileşim içinde olduğu büyük ve dağınık bir ağaç olacaktır." [10]

Aşırı genellemeci bilimsel soyutlama, tekilliği, bireysel yerelliği ve zamansallığı ihmal ettiyse, bunu düşünmenin ve temsillerimizi bu koşulları hesaba katarak yaratmanın zamanı gelmiş de geçiyor demektir. Sanatın işlevinin kendi *raison d'etre*'sini (varoluş sebebi) bulacağı yer tam da burasıdır. Bununla birlikte, Fransız filozofu Edgar Morin'in dediği gibi, biricik şeyler ve varlıklar üreten, *özel* bir çevrede yaşayan ve gelişen her canlı varlık *biriciktir* ve tekillik hassas bir incelemeyi hak eder. Çeşitliliği yalnızca özel, bireysel fenomenler aracılığıyla derinlemesine anlayabiliriz. Öte yandan, elde edilen çokluk ille de umutsuz, baş edilmez bir dağınıklık anlamına gelmeyecektir; o belirli bir birliği de anlatır. Her ne kadar heterojenlik bütünüyle birliği kucaklıyorsa da, sanat dünyasında tekilliğe ve biricikliğe yönelik bu bakıştan daha özsel bir gereksinim olmayabilir. Değişim ve özdeşliğin ikircikliliğini açığa çıkaran yalnızca tikel yaşam durumları değildir, bu esnek dualite insan karakteri için de geçerlidir. İşte bu yüzden bir karakterin kariyerini tamamen belirlemese bile, şekillendirdiği için karakter kaderden başka bir şey değildir diyebiliyoruz. Bir insanın karakterinde ya da kaderinde neyin kalıcı, tersinmez olduğu için de neyin değişken olduğunu birbirinden bağımsız düşünmeliyiz.

Karakterlerin Değişken Tutarlılıkları

Maria Braun'un Evliliği'nde (*The Marriage of Maria Braun* / 1979), Maria Braun, Fassbinder'in kavrayışına göre sadakatin paradoksal simgesidir. Bir hava saldırısı sırasında, bomba yağmurunun altında gerçekleşen grotesk düğünden son kavuşma-

(10) *Les Théories de la Complexité* içerisinde, editörler Françoise Fogelman-Soulié, Véronique Havelange ve Maurice Milgram (Paris: Seuil, 1991), s. 295



Rainer Werner Fassbinder, *The Marriage of Maria Braun*, 1979. Criterion / Photofest'in izniyle kullanılmıştır.

ya dek, Maria Braun, kendi tarzında en tutarlı ruhtur: Sevdiği erkeğe sadık kalır. Ancak tuttuğu yol düz ya da yalın olmaktan çok uzaktır. Tersine, yol boyunca ani ve ölümcül dönüşler vardır, böylece yolculuğunda hem türbülans hem akış mevcuttur. Dahası bir taşkınlık ya da patlama gerçekleştiğinde, nedeni tek bir güdüye bağlanamaz.

Önce, başlangıçta, tüm eylemleri uysal olmasa da, "normal" görünür. Kaderini itaatle kabullenir. Açığa çıkacağı gibi, gereksiz yere tutulan matem dönemi boyunca bir Amerikan askeriyle ilişkiye girer ve yeni türde bir hayata hazırdır. Ama ölü zannedilen koca, yeni aşığıyla yaşadığı yakın ve mutlu bir anın ortasında beklenmedik şekilde ortaya çıkınca, kasıtsız bir cinayete karışır. Sahne şiddet yüklüdür; Maria şaşkınlığın ve korkunun ateşli dürtüsü altında hareket eder. Feveranı anlaşılabilirdir, özgün mizacından doğmamaktadır. Bu türbülans bölümünün ardından, Maria güçlü karakterini yeniden geri kazanır. Sevgili kocası tarafından önerilen fedakârlığı, görünür bir

kışkırtma olmadan kabul eder ve başarısına ihanet pahasına bile olsa, katı bir kararlılıkla devam eder. Ardından, aldatıldığı ve özgürlüğünün satın alınmış bir bağımsızlık olduğu ortaya çıktığında, (şans eseri mi? ya da kasıtlı olarak ani bir aldırışsızlık?) tüm oyuna bir son verir, daha doğrusu "kaderin oyununun" her ikisinin de yaşamını erken sonlandırmasına izin verir. Parlak başarı öyküsü, vahşi ve eksiksiz bir yıkımla sonlanır.

O halde, Maria'nın karakterinde kalıcı olan nedir? Tersinmez olduğu için değişken olan nedir? Sertliği, başarıya duyduğu açlığı açıkça sabit bir öğedir. Ama aynı zamanda, kendine yüklediği görevin altında çökmez mi? Gittikçe daha savunmasız ve kafası karışmış hale gelmez mi? Hedef gözden kaybolurken, zekice hesaplanmış yaşam enerjisi kargaşa içerisinde yolunu kaybeder. Ailede birbirine girmiş ilişkiler; kocasının hapishaneden kaybolması; patronuyla aşk ilişkisi; patronunun ani ölümü; tüm bunlar onu sarsmaya yetmekte ama olaylara doğrudan tepki vermesi için yetersiz kalmaktadır. Olanlara karşı tepkisini bastırsa bile, önemli olayların Maria üzerinde az ya da çok iz bıraktığı yadsınamaz. Tüm bu etkilerin toplamı istikrarsız iç süreçlerde saklanmıştır. İşte burada mikro duruma ulaşırız. Ama bunun dinamiği aritmik değil, ritmiktir. Neden ve sonuç, algı ve tepki arasında büyük zamansal uyuşmazlıklar olabilir, ama bu mesafe önemlerini tahrif etmez. Ek olarak, zamansal mesafe daha fazlasını ifade eder: Küçük ölçekli değişimler farklı bir aşamaya; vahşi, kademeli olaylara yol açan büyük ölçekli istikrarsızlıklara ve yeniden düzenlemelere kayar.

Tepkilerin tekil doğası tam olarak zamansallıkta belirir: Tıpkı tikel bireysel eğilimlerin, olaylara nasıl, ne zaman ve ne şekilde karşılık verileceğini belirlemesi gibi, temsil içinde de yavaş ve hızlı tepkiler aynı zamanda eklemlenir.

Sözgelimi Maria Braun'un durumunda, hep baskın olan hedef-bilinçliliği, soğuk kararlılık ile ardından yükselen öfke dalgası ve öç-alma açlığı, bastırılmış duyguların gelişimini ayrı tempolarda sunmaktadır. Bu noktada Maria'nın eylemlerinin

boyutu genişler, baştaki belirleyiciliği ile kıyaslanamayacak hale gelir. Belirleyici nedenlerin kökleri aynıdır, ama biriken doğaları nedeniyle başka, daha ağır etkilere yol açar. Öte yandan koşullarla birlikte itaati kabul eden kocanın açık ve acı kayıtsızlığı fazla değişim göstermez. Her zaman ödevlerini duygusal ihtiyaçlarının önüne koyan koca, şoklara ve felaketlere karşın kendine yüklediği görevi sadakatle yerine getiren tek kişidir. Ondaki değişim karısındakinden daha az görünürdür, ama onun da soğuk bir karakter özelliği taşıyan fazlasıyla gizli bir tarihi vardır.

Erkek karakter ve dünya arasındaki diyalog kesintisizdir ve küçük bir olayın ne zaman ölümcül hale geleceğini ya da çok sonra bir şeyleri harekete geçirecek uzun erimli etkilerinin olacağını bilmek zordur. Kocanın ani belirişi; Maria'nın olaya heyecanlı, aşırı neşeli tepkisi; şapkalı adam futbol maçı yayınını son ses dinlerken Maria'nın kışkırtıcı çıplaklığı; banyodan mutfağa, evin içinde telaşlı, şaşkın koşuşturması ve kocanın denetimli sessizliği; tüm bu olaylar, tehditkâr bir şey ima eden dengesiz, uğursuz atmosferi açığa çıkarır. Yine de kapıda neyin beklediğini öngörmek olanaksızdır. Her durumda, bilinçli ve özellikle de bilinçsiz, kesinlikle tersinmez özelliklere sahiptir. Burada olumsal ve zorunlu, istikrarlı ve istikrarsız birbirine dolanmıştır. Elbette biz, en çok yakın nedenlerin kaynaklarıyla, güdünün kökleriyle ilgiliyiz. Nasıl ve neden şu an olduğumuz yerde sonlandık? Ancak bu soruların asla tek bir yanıtı yoktur.

Çoklu, sayısız ve heterojen etkenlerin rastlantısal ya da kaçınılmaz etkileşimini araştırmak bu yüzden çok önemlidir. Onlar her değişimin özünü biçimlendirir. Nedenselliğin mekanik uygulaması olayları yalınlaştırır. Mikro dünya yalnızca inanılmaz derecede çok yönlü değildir, ayrıca neredeyse bilinemez, sayısız salınımların, bağlantıların ve aksamaların içinde var olur. Deneyimlenen içerik, kalıcı ya da sabit değildir, duraksız bir biçimlendirme sürecinin öznesidir. Aniden ortaya çıkan güçlere yaşam veren olay dizilerinin inişli çıkışlı basıncı

altında yaşıyoruz ve bu, müzmin denge yokluğunu açıklıyor. Bununla birlikte, daha ileri hareketlerin tetikleyici nedeni olarak hizmet eden, tam da bu sonuncusudur. Huzursuzluğumuz, bu denge yoksunluğuyla baş etme, bu rahatsız edici "düzensizliği" dengeleme ve ortadan kaldırma çabamızdan kaynaklanmaktadır. Düzensizliği azaltmak, daha mutlu, görece daha az gergin, uyumlu bir varoluş durumu elde etmek için harekete geçeriz. Ancak bunu, genellikle "izinli, töresel" eşiğini aştığımızda, etkiler verili yapının kendisinden daha karmaşık hale geldiğinde, ihlaller pahasına elde ederiz.

Yukarıda söz edilen Fassbinder filmindeki durumda, kocanın, kendisini aldatmasına rağmen, suçlu olan karısının yerine hapse giderek gösterdiği fedakârlık, kahramanın özgün kapasitesini "aşan", istisnai bir özveridir. Bununla birlikte, bu aşırı jest yoluyla, altta yatan saklı güçler hakkında bir sezgiye sahip olabiliriz. Başka bir deyişle, tüm çözümler, güçlü kararlar ve davranışlar, ilke gereği yine geçici olacak ve doğal olarak başka sorunlar doğuracak yeni istikrar durumlarına götürecektir.

Diğer soru, neredeyse inatçı, belirli bir verili kalıcılığın mevcudiyeti ile ilgilidir. Adam katı tepki kalıpları ve tekrarlanan saplantılarla karakterize edilmiştir. Bir yanda her şey tersinmezdir: Olan olmamış olamaz, yani felaketi, ıstırabı ve hazzı geride bırakır ve devam ederiz. Ancak diğer yanda, kökensel olarak verili özellikler, izlerin yok edilmezliği ve anıların dönüşü, doğduğumuz kişiden ya da dönüştüğümüz katı insan tipinden tamamen farklı hale gelemeyeceğimizi işaret eder. Süreksiz öğeye karşın, temel yapı şimdidir ve o başkalaşsa da, özgün "kopya" silinerek değişmemiştir.

Hangisi daha güçlüdür? Bu, öngörülemeyen ve ayrıca istikrarsız bir değişkendir. Bir kez daha vurgulamalıyız, karmaşıklık hassas bir dengedir, ki bu dengede yalnızca düzen ve düzensizliğin karşılaşmasına değil, ayrıca verili her durumun önemli nitel değişimler, çürüme ve tektürleşme olasılığına açık olduğunu söylemek de doğru olur.

Maria Braun'un Evliliği'nde her iki karakter de alışılmadık ölçüde güçlü, etkili kişilik kategorilerine aittir, bu da içsel eğilimlerini ve eylemlerini yöneten katı temeli ortaya koymaktadır. Yine de kendilerini, yaşamlarını tanımlayan zorlayıcı, güçlü dış koşullardan uzaklaştıramazlar.

İlham Verici (Ödünç Alınmış) Kavramlar

Uzun bir zaman için, kaosa yapışmış olumsuz çağrışımlar vardı. Eğer düzen iyi bir şeyse, o halde kaos kötüydü, çünkü düzen üretmek ya da sürdürmek yetisinden yoksundu. Fenomenin kendisi yeni sayılmasa da, giderek çok boyutlu hale gelen küreselleşmiş kültürümüzde genel olarak kabul görmektedir. Dünya çapındaki internet ağının şemsiyesi altında dönen karşılaştırmalı toplumsal, teknolojik, bilimsel ve görsel bilgi birikimi bizi durmaksızın rastlantısal olanla, çizgisel olmayan kavramlarla ve kaotik düzensizlikle yüzleştirmektedir. Gündelik deneyimimiz bizi, kayda değer, güvenilir ve sabit düzene ait herhangi bir kanıttan çok, bilgi bolluğuyla yüz yüze getirme eğilimindedir. Öngörülemez ve kestirilemez olan, algımızın ve dahası planlamamızın ayrılmaz bileşenleri haline gelmiştir. Düzensiz fenomenler kural dışı durumlar değildir, yaşamımızın organik bir yanını biçimlendirirler ve bu yüzden, modern sanatsal uğraş onları hesaba katmalı ve anlamlarını kavramalıdır.

Karmaşıklık yalnızca tüm bunları onaylamamızı değil, ayrıca onları yaratıcı bir şekilde uygulayabilmemizi gerektirir. Modern sanatta bolca örneği bulunan parçalanma (fragmentation), kesinti (interruption) ve asimetrinin ötesinde, küçük ve büyük boyutların yukarıda sözü edilen etkileşimi, etki-tepki ilişkilerindeki saydamlıktan yoksunluk yeni bir önem kazanacaktır.

Bunlar, şaşırtıcı şekilde modern sanat çalışmalarında da bulunabilen, modern bilimdeki keşif ve kavramlardır. Her şeyden önce, tahrik karşısında takınılan yüksek duyarlılığın aynı za-

manda dramın da başlangıç noktası olduğunu anımsayalım. Yaşam alanına doğru hızlı ve beklenmedik bir tutumu olanaklı kılan, böylece ilginç bir öykünün çekirdeği haline gelen bu özel türdeki "açılım"dan söz ediyorum. Bu "yüksek duyarlılık" Ozu'nun *There Was a Father* (1942) filminde, öğretmenin, kendi önderliğindeki gezide bir öğrencinin boğulmasıyla sonuçlanan talihsiz bir kazanın ardından mesleğini ve konumunu bırakmasıyla açığa çıkar. Bu, yadsınmaz biçimde çok üzücü bir olaydır, ama öğretmenin tepkisi malum durumun ötesinde "abartılı" görünür ve tikel durumların ya da "nedenlerin" insanların normal dengelerini bozabileceği gerçeğine ışık tutar.

Meşum eylemi "garip çekici"[11] olarak adlandırmak daha uygun gözükmektedir, çünkü zorunluluktan uzak ve tesadüf eseri gelişseler de, sonuçları kahramanın tüm yolunu değiştiren bir öneme sahiptir. Benzer şekilde, öykülerde "katalizör"ün rolü çok sık tekrarlanır ve varlıklarının sürekliliğinden anlayacağımız gibi, eylemlerinin niceliği sahip olacakları etkiyle orantılı değildir. Burada önemli olan durumun çekimi ve gösterdiği tikel niteliktir.

Çoğunlukla modern bilimden türetilmiş olsalar da, çok da yeni olmayan bu fenomenlerin tümü, öykülerin kuruluşunda da rol oynadıklarından, karmaşık sanat çalışmalarıyla ilgilenirken yararlı rehberler haline gelmiştir.

Gerçekten de kendine özgü bir başlangıç durumu, tahrik karşısında gelişen yüksek duyarlılık, bunlara kuvvetle tepki veren görüntüler kümesi ve oyuncular olmaksızın nasıl heyecan verici, uyarıcı bir öykü düşünülebilir? Filmdeki küçük engeller ya da biraz daha büyük sınavlar, görünüşte durgun bir varoluşa sahip olabilir, yalnızca aniden orantısız biçimde büyük etkilere yol açana kadar. Bu yeni gelişmelerin dramatik doğası birkaç on yıl önce fizikçiler "garip çekiciler" terimini

(11) Kaos teorisinde geçen ve orijinali "strange attractor" olan bu kavram, ülkemizde geliştirilen fizik terminolojisinde "garip çekici" olarak çevrilmiştir. (ed.n.)

türettiğinde açıklık kazanmıştır; garip çekiciler, bir sistemin "yoldan çıkmasına", öğelerin duraksız ve düzensiz halde davrandığı bir sürecin farklı aşamalarına geçmesine neden olan etkenlerdir.

Dramda türbülans, dengeden çıkmaya hazır şeylerin değişiminin başlaması için genellikle ufak bir "itme" beklediği gündelik çevre yaşamındakinden daha fazla belirgindir. Garip çekiciler, tam da devinimin temelini biçimlendirecek engelde görünürlük kazanır. Ama burada iki farklı etkenin etkileşiminden söz ediyoruz. Yukarıda sözü edilen yüksek duyarlılık olmadan, herhangi birinin çarpıcı bir oyuncu olabileceğini düşünmek zordur. Etkilenme, yalnızca ona karşılık verebilme yetisinde olanlar için etkileyicidir. Bu, tam da sonucunda kahramanın ister istemez eylemek zorunda kalacağı, filmde verili bir durumu sahnelemek için tasarımlanan dramatik serimin bilinen aracı olan "tahrik edici olayların" rolü değil midir? Bu, ani bir felaket; âşık olma ya da ayrılık; dış koşulların baskısı ya da iftira olabilir. Burada esas nokta, alışılmış düzenin altüst olması ve eylem için yalvarmasıdır. "Çığrından çıkmış bir zaman bu" der Hamlet, "Ey kör talihim benim! Bana düşmez olaydı dünyayı düzeltmek."

Jean-Luc Godard'ın *Serseri Âşıklar* (*Breathless* / 1960) filminde Belmondo'nun canlandırdığı meteliksiz bir sinik olan Laszlo Kovacs, rastlantı eseri yalnızca hız heyecanı yaşamak için güzel bir araba çalar. Yolda, yine rastlantısal olarak, tam anlamıyla beklenmedik bir durum yüzünden bir polisle tartışır ve daha iyi bir çözüm olmadığı için onu vurur. Özgürlüğe kavuşmanın pek de akıllıca yolu olmayan bu cinayet, geriye kalan öykünün (kaçış, kovalama ve umutsuz para avı) değişim ve sürprizlerinde, kahramanın kendi tarzında karşılık verdiği beklenmedik bir garip çekici olur. Bu olay, onu kalben istediği gidişattan (o tatlı kadınla ilişkisinin tadını çıkarmaktan) açıkça alıkoyar. Değişken ve kararsız biri olur; kimi zaman çıkarına aykırı işler yapar, kimi zaman da tam tersi açıkça öz çı-

karına hizmet eden işlere girişir. Belmondo'nun karakterinin tepetaklak olmayı "hazır bekleyen" biri olduğunu söylemek uygun olur ve bu aynı zamanda "yüksek duyarlılık durumu" olarak da yorumlanmalıdır. Öykünün sonuna doğru, daha büyük ve ivmelenmiş bir türbülansa yol almamız anlaşılabilirdir. İşler kahraman için sarpa sarar ve genç kadın kendi şüpheleriyle şiddetli olaylar dizisine neden olan bir seçim yapar. Sonuç bölümünde, kahramanın dışsal "tesadüfî" koşullarla birleşen istenci, uzun süren ve sonu belirsiz olan cezayı üretir.

Krizler, düzen bozuklukları ve öncüller kadar ilerideki sonuçlar da, ne tek bir olay ya da tepkiyle, ne de açıkça betimlenmiş fenomenlerle; yalnızca kaotik davranış gösteren bir olaylar kümesinin bütünüyle açıklanabilir. Eğer tahrik başlangıçta her durumun dikkate değer özünü de oluşturan yüksek duyarlılık ile yüklüyse, bunlara verilen karşılıklar yalın, hızlı ve tamamen doyurucu olamaz.

Büyük çalkantılar ve şaşırtıcı karmaşıklıklara kaçınılmaz olarak varacağımız başlangıç noktası ya da tahrik edici olay, genelde [filmin] açılış sahnesinde verilir. Fritz Lang'ın *The Big Heat* (1953) filminin başlangıcı, en izlenesi ve sade tahrik edici olaylardan birisidir. Bir silah ateşlenir, birisi kendisini başından vurur ve bu noktadan itibaren soruşturmalar, entrikalar, yalanlar, yanlış imalar, suçlamalar ve öykünün tüm hatlarının gidişatını oluşturan intikamla bir labirent yaratılır. Yalın olarak neden'i sormayız, tüm bu karakterlerin eylemlerinin ardındaki güdüleri merak ederiz; öte yandan, tüm gerilim filmlerinde olduğu gibi, soruşturma bütün kentin yozlaşmış koşullarına ışık tutar. Birbirini izleyen bölümler, aşama aşama bir sonuca ya da nihai açıklığa yönelmedikleri için, kaotik görünebilir. Lang'ın imzası, filmlerinde durumların kendilerini en beklenmedik yollarla tersyüz edebilmesidir; bir eylem aniden –bir değişimin sonucu olarak, asla keyfi bir oyun nedeniyle değil– failin aleyhine dönebilir.

Nedenlerin çokluğu, burada da gösterimin öznesidir. Bu, geri planda saklı duran, şeyleri etkinleştiren ve daha önce de sözünü ettiğim beklenmedik dönüşler öbeği haline gelen dışsal ve içsel olaylardır. Buna göre, modern öncesi klasik filmlerde dahi, olayın hızlı ya da yavaş akışıyla "genişleyen öykü", birçok farklı bileşenin tanınmasını gerektirir.

Anlaşılır şekilde, bütün bunlar zaman deneyimimizle, farklı zaman yapılarını daha iyi kavrama ihtiyacımızla derinden ilişkilidir. Eğer bu, çekim bölgeleri olarak davranan, hareketi olası düzenli yörüngesinden "kaçıran" çeşitli tahrik unsurlarıysa, o halde bir diğer ödünç alınmış fizik kavramı da çekicilerden daha fazla bilinen bir kategori olan katalizörler olacaktır. Bunlar, tepkime boyunca kendilerini değiştirmeksizin tepkimenin hızını belirleyen ve böylece değişimlere tesir eden etkenlerin varlığına işaret eder. İnsan ilişkilerinde (ve elbette bunları temsil eden sanat çalışmalarında), etken-edilgen etkinin istisnai öneminden söz eden kendine özgü işleve son derece aşinayız.

Örneğin Fellini, Bergman ve Antonioni'de, kendilerinde bilinçli bir niyet olmasa da, konumlarının doğasından ötürü ana kahramanın yaşamında marjinal bir role sahip olacak, temsil ve akıbeti belirleyecek, geçici olarak beliren karakterlere sıkça rastlarız. Yalnızca *Tatlı Hayat*'taki (*La Dolce Vita*) gazetecinin (Alain Cuny) intiharının travmasını ya da tamamen farklı bir tarzda *Yaban Çilekleri*'nde (*Wild Strawberries*) gençlerin zararsız, geçici saldırganlığını hatırladığımızda; kahramanda yalnızca anılar uyandıran değil, ayrıca yaşlı bilim adamı üzerinde fikir değiştirici bir etkisi olan "model"i düşünmemiz yeterlidir. *Gece* (*La Notte*) filmi de, başlangıç sahnelerinde görünen, acı çeken arkadaşın (Bernhard Wicki) etkisi olmadan düşünülemez. Onunla çok zaman geçirmesek ve hakkında çok şey öğrenmesek de, onun ölümü öykünün devamında çiftin başına gelenlerin çoğundan daha ağır basmaktadır.

Lotman, "yaşamda fazla dizgesel olan ne varsa, sanatta çoklu-dizgesel olarak gösterilir" [12] derken, bir sanat çalışmasındaki tahrip edici öğenin yeni bir içerik elde ettiğinden ve dünyaya ek bir anlam kattığından daha azını söylememektedir. Karmaşıklık farklı tür ve aşamadaki öğelerin cesur bir bileşimiyle inşa edilir: Tek bir mantığı, yöntembilimi ya da ilişkiler sistemini kabul etmek yerine, birçok bakış açısını ve diğer alternatif yapısal ilkeleri kabul etmek yalnızca olanaklı değil, yapıcıdır.

Bu ilkeyi filmin zamansallığına uygulamak, devinimin düzenini ya da öykü ve görsel mantığın tamamını kaba belirlenimci gelişimin sürekliliğine oturtmanın artık mümkün olmadığı anlamına gelir. Neden-sonuç ilişkisi, yalnızca sabit katı kuralları bilir. Oysa zaman, sapma, kesinti, hatta durma derecesinde bir duraklama ve çeşitlemelerin tekrarı için bırakılmalıdır ki, canlılığı hakiki olsun. Bunlar, düzgün akışı bozarak, türbülansın meydana geldiği anlardır.

İlerleyen bölümlerde bu fenomenleri, daha çeşitlenmiş, karmaşık, hatta neşe dolu ve imgesel öykü anlatım stratejilerinin yalnızca film tarihinde olağanüstü modelleri olmasıyla değil, aynı zamanda izleyiciyi büyüleyecek güce sahip olabileceği umuduyla inceleyeceğim.

Burada, Barthes'ın öyküsel yapıları inşa eden iki farklı koda ilişkin çeyrek yüzyıllık ünlü tanımını alıntılamadan yapamayacağım. Barthes'ın anlatımıyla, bunlar proairetik ve hermenötik kodlardır: "(Bu kodlar) eylemlerin –Ampirik olanın Sesi–; gizemlerin ve yanıtların –Hakikatin Sesi– kodlarıdır. Birincisi eylemlerin mantığıyla, tamamlanışlarının başlangıçlarından nasıl türetilebileceğiyle, dizilimleri nasıl biçimlendirdikleriyle ilgilidir. ...Diğeri, 'erteleten uzam"; askıya alınmışın (suspense) uzamı ile birlikte, geçici bir blokaj olarak görülebilir." Bu, Barthes'in vargısal ve ardışık düzen ilkesi arasındaki ayrımıdır. Fark, temsil ettikleri işlevlerin gücünde yatar. Birincisi asal

(12) Antonio Damasio, *Looking for Spinoza* (Orlando, Fla.: Harcourt, 2003), s. 38.

olan ise, ikincisi daha "hafif, tek yönlü ve gereksiz"dir. Barthes onları dinlenme anları olarak adlandırır; bunlar "lüks" olmakla birlikte, söyleme taze itici güç verdikleri ve gerilimi yeniledikleri için yararsız değillerdir. Ama " 'aks noktalarının' arası" doldurulmaksızın, "hiçbir sezgisel beklenti, gizem ve canlı atmosfer yaratılamaz." [13]

Kesintiler, gereksiz görünen sapmalar, hiyerarşik dikotomiyi aşar. Mantıksal gelişmeler ve gizemli kazalar arasındaki ilişki akışın özüne aittir. Kodlar nitelik ve işlevlerine göre farklılaşabilir, ama bu tam da çok yönlü değişkenlik koşulunu biçimlendiren şeydir. İki kod birlikte ilerler ve anlamın yükünü eşit derecede taşırlar. Zamanın esnekliğini ve zengin katmanlı doğasını kabul etmeden değişimin özünü kavrayamayız. Görüşüme göre bu, mekanik, hızlı akan nedensellik ve hıza yönelik bir seçime karşıt olarak, karmaşık sistemlerin –ve bu sistemlerin içinde çoğu zaman bir aksama gibi görünen ağır temponun– rolünü anlamanın çok önemli olmasının nedenidir. Karşıtlar arasındaki gerilim, şeylere dışarıdan yamanan bir karakteristik değil, içsel bir gerçekliktir.

Ignis mutat res (ateş şeyleri dönüştürür), eski deyişin aktardığı gibi: Uyuşmazlıklarla kıvılcımlanan ateş, şeyleri hareketlendirir.

(13) Roland Barthes, *Image, Music, Text* (New York: Hill and Wang, 1977), s. 92-93.



Buster Keaton, *The General*, 1927

2 Tempoyu Ayarlamak

Her Zaman Daha Hızlı?
Zamanda Yaşamak
Hücum Eden Hız
Akış

Her Zaman Daha Hızlı?

Hız kazanmış zaman deneyimi ve onun alışıldık takibi, ortak değer haline gelmiştir. Zaman ve uzay arasındaki sınırların ihlaline ve yıkımına alışmış durumdayız. Öyle görünüyor ki hıza, yalnızca gündelik etkinliklerimiz açısından değil, entelektüel yaşamlarımız için de bir erdem olarak tapılmaktadır. Zamanın coşkusunu ve onun üzerindeki gücümüzü hissedebilmek için, hıza ve ivmenin sürekliliğine ihtiyacımız var. Bir yerden bir yere aceleyle koşturdukça, edinimimizin başarısı öncelikle her göreve adanan zamanın kısalığıyla ölçülmektedir. Sanki yolculuklarımızın özsel amacı, bir anda oraya ulaşmakmış gibi görünmektedir.

Hızın şahlandığı dünyamızda, sinemanın bu maratona katılması hiç de şaşırtıcı değil. Çağdaş film yapımının çeşitli deneyleri ve tercihleri arasında, bir öğe açıkça diğerlerine baskın gelmektedir: Temponun açık ivmesi. Sürat, yaşamın her yönünü saldırganca istila etmektedir. Hareketin temsili erken dönem sinema için nasıl heyecan verici bir noktaysa, sinemada hızın temsili de bütünüyle kapsayıcı hale gelmektedir. Elbette ki, bu münferit bir durum değildir. Anlatısal alışkanlıklardaki değişiklik, kültürümüzün yeni gerçeklikleri ve talepleriyle, postmodern varoluşumuzla yakından ilişkilidir.

Uzay ve zamanın fethinin başta yarattığı heyecanın ardından, zaferin bedeliyle yüzleşilmelidir. Tüm bu mucizeler neye mal olmaktadır? Bu ani baş dönmesi için ödeyeceğimiz bedel nedir? Bunun beraberinde gelecek hasarın doğası ve kapsamı nedir?

Alvin Toffler konu hakkındaki ünlü kitabında ***gelecek şoku*** kavramını ve bunu izleyen kıyametimsi görüyü tanımlar, bu terim güncel kullanımda artık bir kalıp olmuştur.[1] Toffler'ın ana tezi iki fenomen arasındaki rahatsız edici bağa dayanmaktadır: "Kalıcılığın ölümü", yani çok fazla değişim ve "geçicilik"in son derece kısa ömürlü doğası.

Toffler'a göre, olayların olağan dışı ivmesi ve kontrol edilemez akışı, henüz olgunlaşmamış bir geleceği temsil etmektedir, ki orada geçmişin değerlerini bastıran yeni kültür kendisini eskinin içine taşımaktadır. Bu darbe benzeri "devir-teslim", hayal kırıklığına, kafa karışıklığına ve kopan iletişim hatlarına yol açar. Şeylerin fani doğası, değişimin en ürkütücü yanıdır. Fenomenlerin ortaya çıkışı ve kayboluşu neredeyse eşzamanlıdır; bu çevreyle ilişkimizi temel olarak tanımlar.

İvme yadsınamaz bir toplumsal güçtür, ancak sonuçları yıkıcı olabilir. Eğer bir keşfin ya da başarının yaşam döngüsü, sürekli olarak yeni kazanımlar kuşağının ortaya çıkışıyla ikiye bölünüyorsa, o halde, doğum ve ölüm, kutlama ve unutma çakışma eğiliminde olacaktır. Dünün zaferi buradadır ve saatler içinde kaybolmuştur.

Elbette, zaman içinde bu risklerle yaşamayı öğrenmiş olduğumuzu söyleyebiliriz. Ve tehlikelerinin farkında olmakla birlikte, onları ivmenin yenilmez gücü olarak kabul ettiğimizi de ekleyebiliriz. Bununla birlikte, daha sıradan bir temponun huzuru popüler olmaktan uzaktır. Bu tempodan etkilenen az sayıdaki tutkun ise, zevksiz bir müşkülpesentlikle suçlanmaktadır.

* * *

(1) Alvin Toffler, *Future Shock* (New York: Bantam, 1970).

Görsel iletişimin ve özellikle de film yapımının güncel durumuna baktığımızda, hız kültünün karşı konmaz ilerleyişi fazlasıyla açıktır. Popüler filmlerin yüzde doksanı izleyicilerini hızlı arabaların ve silahların saldırısıyla, vahşi seks ve şiddet sahneleriyle ele geçirmektedir. Video ve dijital kamera gibi yeni teknolojiler, modern, modaya uygun filmleri, onları performans artırıcı ilaçların etkisi gibi güçlendirerek, yetkilendirmektedir.

Bu güçlü akımın birçok yönde çok etkili olduğu kanıtlandığı gibi, hız kültünün bir şekilde artan ve kontrol edilemez vahşete yol açtığı da açıktır. İki ya da üç yıl önce, popüler bir gazeteci olan James Gleick, alt başlığı *The Acceleration of Just about Everything* olan *Faster* başlıklı bir kitap yazdı. Kitap kapağındaki tanıtım yazısı şöyle diyor:

> Acele ediyoruz... Nanosaniyenin çağına ulaştık...acele tepki veren, çok görevli, kanaldan kanala kayan, hızlı ilerleyen bir tür haline geldik, bunu tam olarak anlamıyoruz ve bu bizi tam olarak mutlu da etmiyor.[2]

Bu mutsuzluğun düşünülmeyi hak ettiğine inanıyorum. Kuşkusuz sinemanın kitlesel üretimi içinde, hız arayışı, şimdiden momentuma içkin olan keyfi ve amaçlı ilerlemeyi yok ettiği bir aşamaya ulaşmıştır. Çünkü unutmamalıyız ki, zamanın kontrolsüz daralmasına uzayın "yutuculuğu" eşlik eder. Sonuçta hız bizi, soyutlamalara, cansız aktarmalara ve alıntılara tutsak eder. Hepimiz haber özetlerinde verilenden fazlası olmayan mesajların bağımlı kurbanları haline geldik.

Hızlı bir tempoya bu kadar büyük değer verirken, hızın değerinin kendisinde ve kendisinden anlaşılamayacağını anımsamak gerekir. Hızı, her zaman farklı bir değerde hareket eden başka bir şeyle ilişkisi içinde deneyimleriz. Kanıksanan bir süratte, değişim duygusuna ancak vites değiştirildiğinde ulaşıl-

(2) James Gleick, *Faster* (New York: Pantheon, 1999).

ması bilindik bir durum değil midir? Hakikat şudur ki, hız, sınırlama ve yavaş hareketin gücüyle dengelenmeden, salt olarak deneyimlenemez.

Bu nedenle, zamansallığın önemini daha sofistike ve eksiksiz bir şekilde kavramaya ihtiyacımız vardır. Zamanda yaşamak, belirgin niteliklere ve eylemlerin ağırlığının ayırtına varmak için bizi keskin gözlemlere daha duyarlı yapar; hem hızlı hem de yavaş oluşumlardaki değerleri fark ederiz: Türbülansa ve akışa açılarak...

Zamanda Yaşamak

Zaman, özellikle de insansal zaman basit bir çizgiselliğin ötesindedir. Zamanın kapsamı içsel olarak çok boyutlu bir yapıdır; derinliği ve katmanlaşması ölçümlenemezken, salt yatay düzenle çok az ortaklığı vardır. Günlerimizin geçişi, yalnızca hareket, hareketsizlik, akış ve kesintinin dikotomisiyle kontrol edilemez; bu "soluklanma" sürekli olumsallıklar ve sapmaların değişen gerilimiyle, dönüşlerin ve türbülansın değişen akımlarıyla düzenlenir. Ricoeur gizil anlatı stratejilerini, zamanın düzenlenişi, olay birimlerin uzunluğu ve yinelenmelerin sıklığı noktasından hareketle inceler. Calvino'nun dediği gibi, eğer "öykü içerilen zamanın uzunluğu üzerinde uygulanan bir işlem, onu daraltsa ya da genişletse de zamanın geçişine etki eden bir büyü"[3] ise, o halde zamanın ivmelenmesi denilen bu tek yönlü çaba, tılsımın kendi sihriyle kuşatılmış doğayla sınırlı kalır.

Umberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods* adlı kitabında öykü anlatımındaki zengin olanaklar üzerine düşünür. Borges'in ayak izlerini takip ederek, hayal gücünü talep eden patikalara yaklaşmak, anlatının sırlarını incelemek için orman metaforunu kullanır. Okuyucuya başıboş dolaşmanın hazlarını

(3) Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millenium* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), s. 35.

anımsatır. Çünkü ormanda yürümeyi, yol boyunca çeşitli keşifler yapma, beklenmedik seçimlerde bulunma olasılığı nedeniyle severiz. Aslında doyuma ormanın sisli derinliğinde kaybolarak ulaşırız. Hedefimiz sadece, büyükannenin evine çabucak ulaşmak için aceleyle ormanı geçmek değildir. Gayesiz dolanmak, halinden memnun avarelikle de ilgilidir. "Bir ormandan geçmenin iki yolu vardır" diye yazar Eco. "Birincisi (olabildiğince hızlı ormandan çıkmak için) bir ya da birkaç güzergâh denemek... İkincisi, ormanın neye benzediğini ve neden kimi patikaların girilebilir, kimilerinin ise girilemez olduğunu keşfetmek için yürümektir."[4] Başka bir şekilde söylersek, "orman"ın kendisi (olaylar ve çevre ile ilişkimiz) dikkate değerdir ve pusuya yatmış "canavar" deneyimi ya da başarısızlık kazanımlardan yoksun değildir.

Eco incelemelerinde cinsel zevkin paradoksal yapısını ihmal etmez. Hedefe ulaşmanın zevkinin, aşkın tamamlanışının, ondan önce gelen ver-ve-al'ın uzun tarihinden ayrılamayacağı evrenseldir. Eros'un oku sevgiliyle aradaki mesafeyi kapatmak için olağanüstü etkili bir araçken, aynı zamanda fethe giden patikadaki ilk adımdır. Hakiki yüzleşme ve nihai memnuniyetten –orgazm– önce, alıkoyma ve geriye çekilmenin bitimsiz gerilimi yoluyla daha fazla mesafe kat edilmelidir. Erteleme olmadan zevk olmaz. Yavaş ilerlemek, kişinin hünerini ve tekniğini yaşam boyu tekrar tekrar öğreneceği ve uygulayacağı bir sanattır. Ve eğer sevişmek cenkleşmenin ilksel biçimiyse, dramatik ilerleyiş[5] de anlatının doğal modelidir. Yine burada da huzursuz zaman, arınmayı (katharsisi) önceleyen sapmadan, nihai kapanışı engelleme yönündeki girişimden başka bir şey değildir.

---

(4) Umberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994).

(5) Yazarın "dramatic arc" olarak bahsettiği kavram için en uygun çeviri dramatik ilerleme olarak görülmektedir. Dramatik ilerleme derken, çizgisel bir anlatı modelindeki ilerleme hareketi; başka bir deyişle anlatının giriş-gelişme-dönüm noktası-sonuç

Eskilerin söylediği gibi, delectatio morosa (hırçın haz). Kişi memnuniyete ulaşmalıdır ve oraya ulaşmak için kat ettiğimiz yolun sonuçları vardır. Jiri Mendel'in *Closely Watched Trains* (1966) filminde zavallı genç kahramanına çok acı çektiren "erken boşalma"dan kaçınmak istiyorsanız, acele edemezsiniz.

Bir sanat çalışmasında da, hazzın kaynağı sabırdır. Schiller'in bize anımsattığı gibi, hedef orada ve en başından beri bekler durumda olsa da, ona ulaşmakta sabırsız davranmaz, her dönüşte oyalanmanın ve yol boyunca ayrıntılara girmenin tadını çıkarırız. Ve Walter Benjamin'in sözcükleriyle: "Her iki yön de... eş derecede özseldir: gerçekliği oyuncul bir şekilde minyatürleştirme ve düşüncenin mütefekkir sonsuzluğundan kutsal olmayan bir kaderin sonlu uzayına giriş."[6]

Ormanda yürüyüş benzetmesiyle devam edersek, sık orman ve açıklık alan izleyici için çok sayıda mucize barındırır. Her adım yeni bir şey vaat eder; ağaçlar ve ışığın yapraklardaki oyununu gözlemlemeye, saklı yaşamı dakikalık ayrıntılarda fark etmeye değerdir. Yalnızca işlek patikayı izlemek yerine, önümüzdeki seçenekler üzerinde düşünebiliriz. Yavaş ilerlemek, bir zaman kaybı değildir; serüven ve risk doludur. Bachelard'a göre, kuşkusuz bu durum araştırma, yoklama ve hatta başarısız olma hakkını koruyan kararsızlığın bir biçimidir. Bu kararsızlık, anın zorluklarını, olumsallıklarını ve kararın ağırlığını değerlendirmek için önemli bir adım atmadan önce bir duraklama talep eder. Mütalaa etme, her zaman başka bir şey

---

eğrisinde ilerlediği anlaşılmalıdır. Bu çizgisel harekette anlatı bir bölümden diğerine dramatik kırılmalar vasıtası ile geçer. Bu nedenle dramatik ilerleme derken, çizgisel bir anlatıdan ziyade dizisel-sıralı olarak gerçekleşen ve dramanın formülüne uygun olarak işleyen bu kırılmalar hatırlanmalıdır. Bu kırılmalar, Biro'nun da bahsettiği sıçramalarla, zamansal gel-gitlerle, en ufak ayrıntının fırtınaya dönüşmesiyle gerçekleşmektedir. Katharsis, kırılmalarla yol alan anlatının sonucunda bir arınma ve rahatlama olarak çıkar. Yani izleyiciyi nihai olarak hazza davet eden anlatı, ancak bu kırılmaların varlığı ile ilerleyebilir. (ed.n.)

(6) Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (New York: New Left Books, 1977), s. 83.

haline gelme çabasıdır, mevcut sınırların ve bize ayrılan zamanın ötesine geçme girişimidir.

Anlatı bu esneklik olmadan yapamaz. Burada izleyicinin katılımı ve sorumluluğu da risk altındadır. Sinema söz konusu olduğunda, alımlamanın doğası da karmaşık bir zamansallığa dayalıdır. Kurmaca filmde anlatı ve olayların gelişiminin zamanı ile alımlamanın zamanı, deneyimin kendisinde birbirlerine sıkıca kaynaşmış olsalar da, her zaman ayrı bir süreci temsil ederler. Altta yatan olayların zamansal süreğenliği hemen hemen hiçbir zaman anlatısal zamanın süreğenliğiyle örtüşmez. Ve sinemanın sunumunda bu yapı derinlemesine farklı bir ritim ve düzen kazanır. Özgün tanımın öne sürdüğü gibi, hareketli görüntü serisi, olay parçalarının birbirinden farklı görüntülere dağılmasıyla bağımsız bir sistem yaratır. Sonuç olarak, alımlama zamanı ve anlatı otomatik olarak örtüşmez, çünkü zamanın daralması ve genişlemesi aracılığıyla yoğunluk anları farklı duygusal etkiler yaratır.

Bununla birlikte günümüz sinema izleyicisinin deneyimi, olayların tadını *başka bir yerden* ve *farklı bir çağdan* sunan uylaşımsal farklılığın ötesine geçmektedir. Geçmiş, anılar ve çağrışımlar arasında bağlantılar yaratmanın, yabancı dünyalarla bağlantı kurma yanılsamasının yanı sıra, benzeri görülmemiş bir hareketlilik özgürlüğü de sunar. Aynı zamanda televizyonda kanal değiştirme (kanal sörfü), videoda yeniden oynatma, durdurma, ilerletme ve hızlı ilerletme kapasiteleri ile bugünün izleyicisi giderek evinde, sınırsız bir *her yerde* ve *her zamanda* dünyasındadır. Hayal gücü şimdiden o gerçeklik için koşullanmıştır. Yeni karşılıklı ilişkiler zamansallık kurallarının altını oydukça, izleyici tesadüfî hareketliliğin ayartmalarına teslim olur. Deneyimimiz sanal gerçekliğe dalmaya bir tür keyfi izin verir; kalıcılık vaadi olmaksızın, geçici, kısa ömürlü bir flört. Anlatının içine neşeyle dalma yanılsaması sık sık parçalanmaktadır.

Hareket dolu sahnelerin sayısı ve nabız hızlandıran ardışıklıkları sıklıkla canlılık ve beklenti üretir. Durmak bilmez acele, eskiden esas olarak burlesk ve hızlı tempolu komedide görülen heyecan verici bir hava yaratmaktadır. Yine de üzerinde düşünürseniz, gösterinin bu biçimleri zamanlamanın da eşsiz bir yöntemini kullanıma sokmuştur.

Hücum Eden Hız

İvme ve yavaşlamanın ya da türbülans ve akışın birbirini izleyen dizimi olmaksızın, ritme içkin anlamı asla kavrayamayız. Tutarlılıktan ve ilerlemenin birçok yöntemini tanımlayan bir görünün içsel çatışkılarından söz ediyoruz. Ve anlatımsal bir kompozisyona yaşam verecek olan da kesinlikle bu bileşimdir. Öykünün gelişimi, çeşitli bileşenleri daha kısa ya da uzun birimlere uyarlayarak sentezlerken, ritmik tasarım açıkça anlamla yüklüdür. Bölümlerin tonu, soluğunun yavaşlığı ya da hızlılığı konu dışı olmaktan uzaktır; bu, çalışmanın zihinsel ve duygusal kurulumunu sunan ifadenin temelidir. Birbirlerini etkisizleştirmekten öte, çarpışan ve birleşen oyunlarıyla, iki aşırı uç, sonuçta oluşan gerilimden çok etkili biçimde yararlanır.

Müziğe benzer olarak, sinema da temalarını zamanda oluşturur ve öykünün kendi içeriği kadar, bu ritimlerin yavaş ya da hızlı akışı da fikirlerin serimine katkıda bulunur. Bundan dolayı, ritmin anlatımsal gücü diğer herhangi bir bileşen kadar karmaşıklık talep eder; bileşen parçaların çeşitliliği, tamamlayıcı ve değişen zamansal yapıların hepsi hesaba katılmalıdır.

Eğer zamansal katmanlaşma, pasajın çoklu gerçekliği ve zaman deneyimi çok önemliyse, tüm çalışmanın kompozisyonuna ve yapısal tasarımına yayılmış olmalıdır. Hızın iyi, dinamik ve büyüleyici; yavaşlığın kötü, sıkıcı ve dikkat dağıtıcı olduğunu söyleyen kaba dikotomiler kabul edilemez. Bu kitapta bu görüşlerin yanıltıcılıklarını aydınlatmak istiyorum. Elbette, kendi içlerinde her iki yaklaşım da değer yargılarından bağım-

sızdır. Soru her zaman aynıdır: Çalışmanın hangi yönleri, nasıl ve neden, yaklaşımlardan birinin ya da diğerinin uygulanmasını yalnızca olanaklı değil, aynı zamanda zorunlu kılar?

Burleskin ölümsüz keyfini ele alalım. Sinemanın ilk / cesur çağında yönetmenler hızlı tempolu aksiyonda bitimsiz bir tat bulurken, çalışmalarında büyük bir sıkışıklık da yarattılar. Bu süreç bir paradoksa yol açtı. Hızın en temel tanımı bile, onun belirli bir birim zamanda kat edilen uzaklık olduğunu ortaya koyar. Başka bir deyişle, eğer aynı zaman toplamında daha geniş bir alan kat edilir ve sonuç olarak daha fazla olayla yüz yüze gelinirse, mekânsal daralma, zamansal deneyimde bir genişlemeye yol açar. Modern teknolojinin edinimleri uzaklığı ortadan kaldırır gibi görünmektedir. Bununla birlikte sinema, hızlanan otomobilleri, trenleri ve hatta uçakları geride bırakmıştır. Hareketli görüntünün ana karakterleri, efsanevi kahramanların büyüsüyle mekânı ele geçirmektedir. Fizik kurallarını tamamen yok sayarak, dünyayı yıldırım hızıyla dolaşırlar. Kurnaz başkahramanların sürekli koştuğu, düşmanlarını kurnazlıkla ve çevik ortadan kaybolma hareketleriyle alt ettiği, nefes kesen akrobasi hareketleri yaptığı ve en beklenmedik yerlerde ortaya fırladığı sessiz film çağından burlesklerin bitimsiz kovalama sahnelerini düşünün. Teknik bir dahi olan Buster Keaton, filmlerinde izleyiciyi durdurulamaz bir sürpriz seliyle şaşkına çevirir. Yine de tüm bu telaş, bir hedefe ulaşmak için bir şeyi delice kovalamaktan fazlası değildir. Keaton'ın *Seven Chances* adlı filminde kahraman mirasını alabilmek için yirmi dört saat içinde bir gelin bulmalıdır. Bununla birlikte akış tersine döner ve kısa zamanda avcı av haline gelir, dolayısıyla birbirine rakip bir aday sürüsü tarafından kovalanır. Kent sokakları boyunca çılgın koşuşturma ve (kimi bayanlardan kaçıp kimilerini kovalarken) değişen kır sahneleri, sokaklar boyunca bitimsiz "ileri" hareket, zamanın aralıksız dürtüsü altındaki insanlar, aniden soyut bir kavramın fiziksel anlatımına dönüştü-

rülür: İvme. Buna karşın eğer bu cehennemsi hız, sık sık iyi yerleştirilmiş vurgularla bölünmeseydi, bu denli etkili olamazdı. Ve bu da ani bir duraklama gerektirir! Ana karakter sahnenin tam ortasında, iyi tanımlanmış figürünü açığa çıkaran donuk bir duruşta, duraklamaya mahkûm kalabalıkla yüzleşmektedir. Burada koreografi şiirsel bir araçtır. Keaton'ın filmlerinde bu zekice çözüm, rasgele bir kaçışı –neşeli, komik ve heyecanlı potansiyelini tam anlamıyla gerçekleştirerek– klasik bir paradigmaya dönüştürür.

Bir kompozisyonun ilerleyişi ve yapısı yalın bir birikim olmaktan uzaktır çünkü ivme, azalma, gittikçe kısalan hızlı kesmeler yığınıyla üretilir. Devinimsel güç, parçalara ayrılmış görüntüler, mekânsal öğelerin anlık çarpıcı çekimleri aracılığıyla açığa çıkar. Tempo ve sıklık, bir diyalogun ilişkisini biçimlendirir. Ya da daha ziyade, dikey ve yatay eksenler arasındaki eşsiz söyleme işaret eder. İleri hareketle öykü git gide daha fazla ağırlık kazanır. Çünkü eksiltmelerle birlikte zekice yapılmış özet, cesur çağrışımlar aracılığıyla elde edilen yoğunlaşmayı gerektirir. Yoğunlaştırma nedeniyle kaybolan zaman ve mekân başka bir boyutta geri kazanılır. İndirgenmiş zaman / mekân, yoğunlaştırılmış zengin bir madde yatağı içerir. Dahası, sıçramalarla üretilen enerji sayesinde "negatif mekân" yenilenmiş gerginlik yaratır. Sonuçta izleyici açık olarak kârlı çıkar: Kesmeyle (cut) yaratılmış sahne, yavaş yavaş gelişim gösteren bir sahneden kaçınılmaz olarak daha canlıdır.

Hızlı tempolu bir sunum, ölü ağırlığındaki bir anlatımdan kurtulmuş zarif bir anlatısal akışa imkân vererek, canlılık yaratır. "Il discorrere e come il correre [söylem yol kat etmeye benzer], Calvino bize Galileo'nin ifadesini anımsatmaktadır. Hücum eden düşüncelerden, yalnızca usa vurmanın (stratejiyle oyna ve harika bir atış yap) hünerini ve göz alıcı etkililiğini kanıtladığı için değil, ayrıca hayal gücünü ateşlediği için de hoşlanırız. Kaynakların tasarruflu kullanımının yanı sıra, izleyiciye ve yönetmene yeni bir enerji veren beklenmedik çağrı-

şımlar keşfedilir. Anlatısal zaman, "aylakça ve tarafsızca harcanacak bir zenginlik biçimidir" der Calvino.[7]

Calvino'nun neredeyse havai ifadesini çok yerinde buluyorum: Voltaire'in *Candide*'ini bugün de seviyoruz, çünkü türü önceleyen bir örnekmişçesine başarılı bir aksiyon filmi gibi işliyor. Doğrudur, her sayfada okuyucu, bitimsiz çeşitlemelerle tırmanan ve artan bir trajedi, işkence ve toplu katliam seliyle bombardımana tutulur, ama olaylar öylesine bir zarafet ve hızla ortaya serilir ki çalışmanın büyüleyici temposu okuyucuyu korku yerine neşeli bir canlılıkla doldurur. Voltaire'in eşsiz keşfi yadsınmaz bir biçimde, yüksek voltajlı deşarjların ve nöbete uzanan bitmez tükenmez patlamaların çılgın birikiminde yatar. Mübalağa ile felsefi bir masal için en uygun zemini hazırlayarak, baş aşağı duran saçma bir dünyanın resmini eksiksiz bir şekilde çizmeyi başarır.

Antikçağda hızın başka bir anlamı daha olduğunu anımsamak gerekir: Hız, bolluk ve talih; ilerlemek ve hedefe ulaşmak için ilahi takdire bir yakarı anlamına geliyordu. Sinemada ışığı sabitleme becerisini tanımlayan "hız" kavramının bazı uyuşturucular için genel bir ad olması yalnızca bir rastlantı mıdır?[8] Öyle olsa bile, terimin diğer anlamları bir heyecan durumuna ve sıra dışı bir enerji birikimine işaret eder.

Çünkü iyi (uygun, düzenlenmiş ve dakik) hız (speed), sadece hızlı tempolu hareketi değil, başka binlerce anlamı belirtir. Momentum, güç kullanmadan süzülüş, heyecan ya da esriklikle uyarılmış gerginlik, bunların hepsi farklı içerikler anlatır ve bu nedenle farklı yapıları vardır. Dahası, bu eylemler ve zihinsel durumlar karışıklığı karmaşık bir eşzamanlılık içerisinde, birbirlerini tamamlayarak ya da birbirlerine çelişik –birbirleriyle çatışan dürtüler– olarak bir arada var olabilirler.

(7) Calvino, *Six Memos*, s 35.

(8) Yazar burada hız için "speed" kavramını kullanmaktadır ki, bu sözcük sokak dilinde düşüncelerin hızlanması ve enerji patlaması gibi yan etkileri olan bazı uyuşturucu türlerini tanımlamak için de kullanılmaktadır. (ed. n.)

Tempo telaşsızca (geniş aralıklarla) ilerlerken, zaman bir duraklamaya doğru yavaşlar. Bununla birlikte, algılanamayan bir geçiş (azaltılmış aralık), bir sıçrama olarak görünür, yani sıkça tekrarlanan yeni bir bölüm ve değişim ileri sürer.

Sessiz sinema kuramcısı ve yönetmeni olan Jean Epstein'a göre yüksek hız, hareketin ve ivmelenmiş uygarlığın ideallerini anlatan seçkin, soylu bir biçim, onun aristokratik sembolüdür. Bu ilişkinin tanıtımını hiçbir şey fütüristlerin "hızın yeni ahlaki dini"ni ileri süren o soluk soluğa manifestoları kadar yapamaz. Marinetti hızlı bir arabada deneyimlenen sarhoşluğun tanrısallıkla özdeşleşmenin verdiği sarhoşluğa benzer olduğunu belirtmiştir. Bunlar pek ayık sözcükler değil! Aına kişi, insanların en son geliştirilen iletişim araçlarına her şeyden üstün değer verdiği ve neredeyse elden alınamaz idoller olarak taptığı günümüzün büyülü dünyasında aynı çılgınlıkla karşılaşmaz mı? Son model bir araba, gittikçe ayrıntı kazanan bir bilgisayar ve çevirim içi internet bağlantısı birçokları için, zavallı eski anlam ve içerikten daha ilginç olamaz mı?

Anlatıya gelince, kuşkusuz hızın canlılığı, sürprizler yaratma becerisi, ani kısaltmalar aracılığıyla usta ve cüretkâr sıçramalar son derece etkilidir ve anlatıya hak edilmiş bir nitelik verir. Öte yandan, sakinlik hakkında "kötü eleştiriler" mevcuttur. En iyi şekilde ve biraz da küçümsemeyle, terimi, tanımca iyiyle eşleşmiş hızlı bir enerjiye karşıt olarak, fazlasıyla güzel olduğu düşünülmüş bir şeyi betimlemek için kullanırız. Aşırı zarif olmak, istemsiz olarak şüpheyle karşılanır; ortalama izleyici onu "fazla yavaş" bularak bertaraf eder. Sıklıkla kullanılan bu edebi kelamlar, yalnızca sıkıntıyı ifade etmeye hizmet eder. Oysa çok da uzak olmayan bir zamana kadar yavaş tempo, içsel zamanın, sabrın ve derinleşen bir algının kanıtı olarak el üzerinde tutuluyordu.

Burada niyetim hızın önemini yadsımak değil; tam tersine. Hızı, anlamlı ifade için bir potansiyel olarak savunuyorum.

Allegro furioso'nun[9] birçok etkili uygulanışını örneklemek için bir grup başyapıt hatırlanabilir.

Yaklaşık otuz yıl önce *Kızgın Boğa* (*Raging Bull* / 1980) bilinçaltına yönelik efektleri kullanmak ve şiddet ile şok ifadeleri uyandırmak adına heyecan verici bir girişim yaptı. Burada tam anlamıyla aşırı hız düzenindeki görüntü hızından söz ediyoruz. Yalnızca sessiz filmin saniyede on sekiz karelik projeksiyonuna karşılık saniyede yirmi dört karenin yarattığı hareketi değil, ayrıca Scorsese'in başkahramanının duygusal karakterini çizmek için dâhice uyguladığı 50-60 karelik anlık kısa çekimleri görüyoruz. Scorsese filmin kendi dokusu içinde vahşi gücün temsilini arıyordu.

Kızgın Boğa orta sıklet bir boks şampiyonu olan La Motta'nın örnek niteliğindeki "yükseliş ve düşüş" öyküsünü anlatır. Filmdeki hızın sınırlarını belirginleştiren yan yana gelişler, Motta'nın kariyerini çağrıştırır niteliktedir. Bize uç karşıtlıklar sunulur. Boksun saldırganlığı ve oyunun vahşi şiddeti, hareketin neredeyse nazik lirizmiyle karşı karşıya gelir. Film ağırlıksızlığın yavaş dansıyla açılır; bu bizi süzülen, kontrollü hareketin karşıtının yaklaştığı yolunda uyaran yapay bir biçemsel yöntemdir. Bir boksörün ringde –sanki havada yüzer gibi– ağır, koreografik dansını görürüz. Böylece özel bir zaman dilimine gireriz; sıkıştırılmış şiirsel bir zaman, ana karakterin iç dünyasını çizmektedir. Çünkü boks şampiyonu figürü salt işlevselliğe indirgenemez. Jake La Motta karmaşık bir karakterdir; değişimleri ve karşıtlıkları izleriz. Burada fiziksel meydan okumanın en saldırgan biçimini oluşturan bir spor, dansa dönüşmüştür. De Niro'nun bedeni, rüzgârdaki çimler gibi nazikçe eğilip bükülür. Mascagni'nin büyük operası duyulur – temanın tam özüne yönlendiren etkili bir karşı-sürüm.

Scorsese'nin filminde ivme fiziksel bir gerçeklik değil, retorik bir araçtır. Gergin biçimde değişen perspektifler, aniden

(9) Müzikal olarak öfke ve coşkunluğu ifade için kullanılan çok hızlı ritim. (ed. n.)

kaybolan, ortaya çıkan ve yakınlaşan kamera hareketleri ve ışık ayrıntıları şeytani bir hız duygusuyla irtibatlıdır. Geri planda kısa temaların ve davulun usta solosuyla caz, neredeyse dayanılmaz bir gerilim yaratır. Bir uçtan öteki ne atılırız. Bir an aksiyona yakınlaşmamız için baskı altındayızdır, ardından, yerini yine kulak tırmalayıcı bir gürültüye bırakacak olan ruhani bir sessizliğin içinde uzağa atılırız. Film bize sürekli hücum ederek merak etmemizi sağlar: İnsanların yalnızca bir tür zafer kazanmak için birbirlerine vurduğu, birbirlerini yaraladığı ve lapa haline getirdiği bu delice oyun da nedir? Tüm bunların ardında nasıl bir kırılganlık ve yalnızlık gizlidir? Sonunda, sabit kameranın araştıran gözü, yüzünde buruk bir gülümsemeyle, harap olmuş hayatının son edimini gerçekleştirmeye hazır deforme olmuş bir figürün acısını kaydeder.

Yapı yavaş ve hızlının değerlerini yan yana getirir, siyah ve beyazın karşıtlığına benzer olarak, yakıcı tutkuların ve iç dürtülerin lirik, gerçekdışı doğasının altını çizer. Scorsese'nin izleyicinin, zamanın görünürde şüphe götürmez güvenilirliğine / katılığına ilişkin yanılsamasını parçalayış tarzı, zamanın göreliliğinin bir kanıtını sunar. "Film aracılığıyla doğaya yönelen, (tıpkı Epstein'ın umut ettiği gibi) zamanın tek biçimli ya da süreklilik arz etmediği bu bakış, soyutlamaya ve genelleştirmeye alışkın ritimlerimizden daha verimlidir".[10] Bu yüzden filmin özgünlüğü ve ayrıcalığı tam olarak özgürce biçimlenmiş ritmik tasarımdır: Eklemlemede artan ve eksilen hareket ile tempo.

Ama diğer uygulamalara da bakılabilir. Belirli durumlar ya da dramatik figürler ani değişimler ve yan yana gelişlerin güçlü karşıtlığını gerektirir. *Ladybird, Ladybird* (1994) adlı filminde Ken Loach, benzer çekicilikteki bir etkiyi, bu tikel tekniğin aracılığı olmadan gerçekleştirir. Filmdeki olağandışı gerilim,

(10) Jean Epstein, *L'Esprit du cinéma* (Paris: Jeheber, 1955).

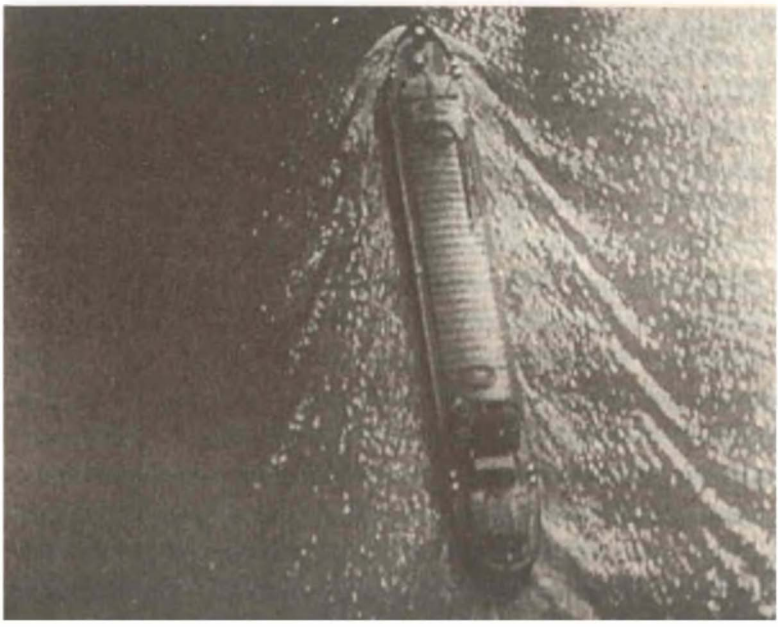
kontrolsüz duygusal durumların ağırlığıyla korunur. Fazlasıyla sıradan olduğu için akıl almaz hale gelen bu öyküde, ana karakterin çocukları yetersiz bir vesayet sistemi nedeniyle zorla elinden alınır ve kadın duygularını yalnızca vahşi, öfkeli patlamalarla ifade edebilmektedir. Acının, öfkenin ve güçsüzlüğün volkanik akıntısı imge-olayı (image-event) sürdürür. Çevrimsel soluklanma anları patlama tehdidi yüklüdür. Her anın temeli sarsılmıştır. Yıkıcı patikasında bir kördüğüme doğru aceleyle ilerleyen film bu ritimden oluşur.

Burada karşı-sürüm (kontrpuan) de işbaşındadır, ancak farklı bir düzlemde. Film, öyküyü, iki ana karakterin marjinal bir karşıtlık içindeki karakterleri; hareket tarzı ve jestleri aracılığıyla anlatır. Acılarının ve duygularının yoğunluğu benzer olsa da, temel fark acılarını ve utançlarını deneyimleme biçimlerinde yatar. Adam zincire vurulmuş gibidir, kadınsa evcilleştirilemez. Dramatik gerilimi, bu hep-mevcut ritmik çeşitlilik, riayet ve kabarma duyguları arasındaki çatışma besler. Gergin tempo burada pervasız bir aceleyle değil, karşıt karakterlerin davranışı ve sonuç olarak performanslarının biçimiyle üretilir. Filmin ritmi temel olarak gerilimin değişken dereceleri, patlamalar ve yatıştırma çabalarıyla tanımlanır ve bu her zaman hareketin yalın hızından fazlasıdır.

Akış

Temel olarak hücum eden hız ve türbülans sorunuyla uğraşan yukarıdaki örnekler düşünüldüğünde, akış olmadan türbülansın olmadığı açık hale gelmiş olmalıdır. Hareket ve ivme, yalnızca birikim ve ani dönüşüm aracılığıyla oluşur. Bu, biteviye süren duyarlılık meselesinin büyüleyici ve özsel olmasının nedenidir: İki karşıt kutbun eşzamanlı olarak uygun olduğu, dengeli ve etkileyici bir kompozisyonun bileşenleri nedir?

Sapık (*Psycho* / 1960) ve *Kuşlar* (*The Birds* / 1963) filmlerinde Hitchcock, bilinçli olarak devinimin başlıca dönüm noktalarına kendisini yavaş yavaş açan bir serimle ilerler. Filmler



Jean Vigo, *L'Atalante*, 1934

tüm etkisini ritmik bir kreşendo[11] ve sonuçtaki karşıtlık aracılığıyla gösterir. Bununla birlikte, filmlerinin başından sonuna dek, sanki *andante cantabile*'nin[12] sesiymiş gibi yavaş ilerleyen bir anlatının büyüsünü korumayı yeğleyen sinemacılar da vardır. Bunun son örneği büyük olasılıkla Wong Kar-wai'nin, sallantılı yavaşlığı, durgun olayların yumuşak dizilimiyle bizi saran *Aşk Zamanı* (*In the Mood For Love* / 2000) filmidir.

Aşk Zamanı, sezilmez dalgalarla ve sonsuz sabırla kabaran zamanın gizli gücünü yeniden sunar. Elbette ileri aşamalarda bizi yakalayan umutsuzluk ve durgun kuşkudur, çünkü film özgüvensizlik erotizminin bir gösterimidir. Başlangıçta iki ana

(11) Müzikte gittikçe hızını artırma, ritmik olarak hızlanma ya da şiddetini artıran yumuşak bir geçiş. (ed. n.)
(12) Müzikte bir enstrümanın bütünlüklü değişken temposu, akış. (ed. n.)

karakterin manyetik çekimi, küçük, kalabalık bir pansiyonu paylaşan karakterlerin gündelik yaşamının betimlenmesiyle ortaya çıkar. Ardından yavaş yavaş ana tema berraklaşır ve öykü, ana karakterlerin yavaşça değişen ama yine de neredeyse özdeş koşullar altındaki hareketlerine yoğunlaştıkça güçlenir.

Sıkışık mekân, son derece dar koridorlar eşzamanlı olarak sürekli baskı kaynağı olarak rol oynar. [Mekân] hem dedikoduya aç kurnaz kiracıların tiksindirici hapishanesi hem de uğursuz karşılaşmalar için uygun zemindir. Merdivenlerde ve koridorların loş köşelerinde iki karakter tekrar ve tekrar birbirlerine sürtünürler. En ufak hareket anlamla dolu hale gelir; aynı çevredeki en ufak hareket görünürde dramatik bir etki yaratır. Ardından, kadının akşam yemeği için çıktığı sokakta başka bir merdiven grubu vardır. Adam aşağıya inmekteyken kadın yukarı çıkmaktadır. Tutkularının verdiği utancı ve heyecanı güçlükle saklarlarken, neredeyse birbirlerine dokunurlar. Kadını renkli ipekten yapılmış çiçek desenli güzel elbiseler içinde görürüz; yalnızca bunlar geçen zamana yapılan göndermelerdir. Diğer ayrıntılar değişmeden kalır: Duruş, sallanan kalçanın ve belin hattı, boynun kıvrımı. Zamanın yumuşak akışıyla kuşatılmışızdır ve bir mikro çevreye, neredeyse büyüleyici bir hava yayan duygusal yayılımın atom altı boyutlarına ayak uydurur hale geliriz.

Eliptik yapısıyla birlikte cılız olayörgüsü içinde, coşkulu ve genişletilmiş ayrıntılar benzersiz bir doku yaratır. Parçalanmış anların sessizliği, sıkıntılı sözcüklerin sıradanlığı ve kesintili vücut hareketleri; kısa duraklama işaretleri ve gerginlik, sıçrama ve geriye dönüşler birbirini izler. Betimlemeci bir anlatı yoktur. Tüm öykü birkaç tanımlayıcı anın ve ikilinin inceden inceye değişen yapıları üzerine inşa edilmiştir. Sahnelerin başlangıcı ya da sonu yoktur, dramatik ilerlemeden yoksundur; yalnızca zamansal bir süreç söz konusudur. Dizisel kompozisyon, mikro yapıların çizgisel dizilimiyle işler.

Bu derin melankoli dünyasında mutluluk anları da vardır, ancak bunlar sanki hayali bir olaymış gibi sessiz, belli bir uzaklıkta gerçekleşir. Belirsizlik hissimiz asla kaybolmaz; belki ana karakterler yalnızca düş görüyorlardı ve biz de yalın olarak tutkularının izdüşümüne tanık olduk. Gerçekten "bunu yapıp yapmadıklarını" ve eğer yaptılarsa, ne kadar ileri gittiklerini asla öğrenemeyiz.

Aşk Zamanı'nın sarsıcı etkisi, neredeyse-olan-olayların açıklığının yarattığı histen gelir. Her karşılaşma tamamlanmanın ağırlığı olmaksızın, tereddütlü ve rastlantısaldır. Ana karakterleri ve izleyiciyi benzer şekilde uyarır, ama gerçekleşme aracılığıyla yaşanacak bir rahatlama sunmaz. Bu senkoplu ritmin oyununu aşar; duygusal bir üst ton yaratır. Kaçınılmaz belirsizlik ve kederli uzaklık, gerçekliği hayal gücünden ayırır. Bu ayrıca, aynı motifleri uyandıran, en yüksek seste yeniden ve yeniden tekrarlanan, edepsizce duygular uyandıran müziğin, filmin elinden kaçabilmesinin de nedenidir. Bir dizi bölüm içerisinde olan ya da olmayan her şey, kendine özgü, kırılan bir ışıkta sıradanlığı açığa çıkarır. Bir hattat elinden çıkmış görüntüler, ağır ritimlerin ipeksi düşselliği özenli kompozisyonla birlikte ikircikli kılınmıştır: Hüzünlü ve saçma, başarısızlığa yazgılı bir öykünün unutulmaz performansında olduğu gibi, ancak bir mesafeden algılanabilir.

Sinema tarihinin klasiklerini taradığımızda, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin aurası anımsanabilir. Örneğin Ermanno Olmi'nin az bilinen filmi *The Betrothed* (*I fidanzati* / 1963) bu kusursuz stilistik yaklaşımı hareketli bir tarzda gösterir.

The Betrothed her takdirde yumuşak ve durgun hareketlerin eşlik ettiği iyi seçilmiş bir ortamla eklemlenerek, bir dizi atmosferik sahneyle ilerler. Kasaba iticidir: Zaman geçirmenin daha eğlenceli yollarını bulmak için umutsuz bir girişim olan pazar dansı biçimsizdir. Kör piyanist unutulmaz melodiler çalsa da, sahne klişeden uzaktır, çünkü temsil tüm karikatürize

girişimlerinden yoksundur. Ruh hali esas olarak derin bir hüzün duygusu, usulca suçlayan gözler ve iletişimin umutsuzluğuyla tanımlanır.

Mütevazı öykü huzurla akar. Âşıkların ayrılığının dramı bile güçlü bir vurgudan yoksundur. Öz, ayrıntılarda yatar: Bir otel odasının kasvetinde, telefonun çalışıyla aniden titreşen umutta, ana karakterin siyah takım elbisesine ve gömleğine sızan tüm bezginlikte ve yapacak daha iyi bir şey olmadığından garsonun bütün yaşam öyküsünü anlattığı restorandaki akşam yemeğinde.

Filmin açılış sahnesi tonu ayarlar: Geniş ve boş dans salonunun kaydırma hareketi ile çekimi, süssüz odanın beceriksiz bir ritimde vals yapan sevimsiz çiftlerle yavaşça doluşu. Uzun bir zaman boyunca yalnızca yabancıları görürüz ve ardından sonunda suskun çiftle, dimdik oturan nişanlılarla karşılaşır ve yaklaşan ayrılığın yükselen gerilimini hissetmeye başlarız.

Yaşam sınırlanmıştır ve bu olgu, konum ve yer değişimleriyle hafiflemez. Her günkü olayların ağır dalgalanışıyla anlatılan kasıtlı bir tarafsızlık filmin ana mesajıdır. Her şey aynı düzeye indirgendiğinde, bu, yaşamın çalınmış özüne, asla telafi edilemeyecek bir yokluğa işaret eder. Bu melankoli gerçek biçimini tam olarak ritimde bulur: Dalgalanım alçakgönüllüdür, izleyen sahneler herhangi bir olağandışılıktan övünç duymaz.

Günümüz sinematografisinde, karmaşık zamansal akışın eklemlenmesinin yanıltıcı bir yöntemiyle baş etmeye ilişkin en cesur örneklerden biri Takeshi Kitano'ya aittir. Köken olarak televizyon programcılığından ve oyunculuktan gelen bu çok yönlü yönetmen, temel olarak bir jonglörün çevikliği ve şaşmaz dokunuşuyla iş görür. Son derece şiddet yüklü gangster filmleri aracılığıyla narin yalınlığın sunumunda, yalnızca yepyeni yaklaşımlarla deney yapmakla kalmaz, ayrıca sıklıkla temposuna ayak uydurmakta zorlandığımız çok şaşırtıcı dokuların karışımı ve bileşimiyle oynar. Vahşi silahlı çatışmalar ve neşe

dolu lirizm, birikim ve boşluk birbirini izler, sonunda Kitano'nun deadpan komedi[13] tarzını anlamaya başlarız. Her zaman sürpriz bir dönüş ekleyip diğer yanda klişelere yaslanarak beklentilerimizi geri çevirir ve onlarla dalga geçer.

1993'te çekilen *Sonatine* adlı filmi belki de en açıklayıcı sentezdir. Her dönüşte bizi bir dünyadan diğerine çeker. Silahların durmaksızın ateşlendiği (Kitano'nun yüzünde anlaşılmaz bir gülümsemeyle önemsiz bir karakteri canlandırdığı) çılgın bir kovalamada, bir sonraki ölümcül atış yapılana dek, çocuksu bir vazgeçmişlik, eğlence ve oyun sahnesi yaratılır. Kendi deyişiyle, "sanki film durmuştur":

> Bir tür zamansızlığa batmıştır... Zamanın öyküsünün ve tasvirin daima eşzamanlı göz önüne serildiği filmde, tüm senkronizm işlevsiz kaldığında, zamanın dışında kalan anlar vardır... Zaman ve görüntü arasındaki, görünürde kopmaz bağın kırıldığı bir noktaya ulaşmak isterim... Evrensel zaman yoktur ve ulaşmak istediğim şey, karakterlerimce deneyimlenen zamanın göreliliğidir. Aynı şey görüntüler için de geçerlidir. Eğer üç işi konuşuyorsa, her öznelliğin eşsizliğini kanıtlamak için her birini yakın çekimden alırım. Algının göreliliğine dikkat çekmek isterim.[14]

Kitano bu ilkeyi izlerken, alışılmadık şekilde dalgalanan bir yapı yaratır ki bu aynı zamanda değişimi, türbülans ve yavaş akışın birliğini en uca taşıdığı anlamına gelir. Filmin ilk otuz dakikası öyle bir cinayet cümbüşüdür ki, izleyici kimin kim olduğunu, kimin, hangi nedenle öldürüldüğünü anlamak konu-

(13) Deadpan komedi, komedyenin ya da komedi filminde karakterin herhangi bir mimik, jest ya da ifadesindeki bir değişimle ilgili şakayı belirtmediği, dramatik akışta kesinti yaratmayan, ayırt edici bir komik unsurun belirtisel olarak izleyiciye duyurulmadığı, duyguların açığa vurulmadığı, yapay bir donukluk ve soğukluk taşıyan, kimi zaman şiddet yüklü, izleyicinin sahne içindeki saçmalığı "hissederek" gülebildiği bir sarkastizm türüdür. Çoğu zaman kara komedinin sınırlarındadır. Bu türün en iyi örnekleri Monty Python skeçlerinde, Arrested Development gibi TV yapımlarında bulunabilir. En iyi şekilde "ifadesiz ifade" olarak çevrilebilir. (ed. n.)

(14) Takeshi Kitano, *Positif*'te röportaj, 19 Nisan 2003, s. 19.

sunda şaşkınlığa düşer. Her şey çılgın bir gangster filmi parodisine dönüşür; yalnız Kitano değil, karakterlerin tümü filmin tek tekrarlanan edimini sahnelerler – çok açık bir kayıtsızlıkla nişan alma ve ateş etme. Süreç en ufak endişe gölgesine yer vermez, gündelik kayıtsızlık hüküm sürer. Film, alaysılık ve oyunculluğa kusursuz bir geçiş yapıp gangsterleri yerde yatmış oyalanırken gösterdiğinde, yönetmenin bıyık altından gülüşü hissedilebilir. Kitano, karakterlerinin bir sonraki cinayete dek, (öldürecek başka biri kalmadığında) zaman öldürmekten keyif aldıklarını göstermek için özenle düzenlenmiş bir olay gelişimi kullanır.

Bu, "algı"nın göreliliğine dikkat çekebilmenin yoludur. Başka bir deyişle, izleyicinin duyumları zamanın akışında, öykünün serimlenmesi sırasında değişmelidir.



Robert Altman, *Short Cuts*, 1993

3 Karışık (Genişletilmiş) Öykü Yapıları

Paralellikler
Birleşme Noktaları
Mozaikler
Epik Anlatı
Orkestrasyon

Paralellikler

İyi düzenlenmiş bir öykünün bölümlerine baktığımızda, gerilim yaratmak için kullanılan farklı yöntemleri ayırt edebiliriz. Birçok film ana karakterlerin ussal davranışının amaçlılığına ek olarak, temanın kapsamını zenginleştiren bir dizi başat karakter ve bütünleyici olay sunar.

Filmler çoğunlukla bir olay örgüsü dizisiyle örülmüş paralel öykülerden oluşur, bunlar dinamik sonuçlara yol açarken, aynı zamanda "uzunluğu" da sürdüren bir etkiye sahiptir. [Bu konuda] Robert Altman'ın eserleri en yol gösterici örneği oluşturur. Altman özel olarak çok-sesli, çok-anlatılı olay örgülerine düşkündür ve filmlerinin çoğunu müziğin koraya ait kuralları içerisinde düzenler.

Tercih ettiği yapısal teknikleri uygulayıp damgasını vurduğu tüm çalışmalar içerisinde Altman'ın *Short Cuts* (1993) adlı filmi, zamana paradoksal yaklaşımın en iyi örneğini sunar gibi görünür. Bu gayet karışık, sekiz çiftin etrafında dönen çok sayıda olay ve karakterle yaklaşık üç saat süren filmde neler olmaktadır? Yöntem, birbirine meydan okumayla sonuçlanan, çarpışan süreçler üzerine kurulmuştur. Başlığın işaret ettiği gibi, film anlatıyı ayrıntı çekimleriyle işler ve gelişime görece az bir zaman bırakır. Bir yanda sahnelere çok az zaman verilmiş-

tir ve sahneler sıklıkla "zamanından erken" biter. Ve yine de –ki bu filmin özgünlüğünün yattığı noktadır– her bölümün içindeki anlatısal akış alışılmadık derecede yavaş ve tutuktur. Çatışmaları yansıtan bir ortamdan başlayarak, zamansal ayrışma asla aceleye getirilmez. Art arda gelen bölümlerdeki ritim asla klasik "yükseliş ve düşüş" modelini izlemez. Akut dramın bu kronik yönü şaşırtıcı bir yalınlıkla sunulur. Bu, Altman'ın muazzam bir duyarlılıkla uyguladığı, Raymond Carver sanatının en karakteristik *stylistic principium*'udur (stilistik ilke). Son izlenim, daha kontrollü ve dengeli küçük bileşenler üzerine kurulmuş bir yapının değişimini, telaşını ve heyecanını içerir. Sahnelerin vahşi, çılgın acelesi, kalıplaşmış modelleri geride bırakan durgun bir işleyişle eşlenir ve önemsiz olaylarla oyalanır.

Böylece ritim tüm alışıldık modellerden uzak durur ve tek bir ilke izler: Seçeneklerin çokluğunu ortaya koyan karşıtlıklar aracılığıyla gerilim yaratır ve aynı zamanda bütünün genel etkisi aracılığıyla daha fazla gerilim sağlar. Her bölümün sonucu kasten hayal gücüne bırakıldığında, sanki daha fazla tehlike potansiyelini öne çıkarır.

Gördüğümüz gibi, Altman izleyici üzerinde karmaşık bir izlenim yaratmaya çalışır ve çok katmanlı olay örgüsünün sağladığı zengin karakterizasyon bu amaca hizmet eder. Eğer, *Webster's Seventh New Collegiate Dictionary*'nin tanımı uyarınca çok-seslilik, açıkça "birçok ton ya da sese sahip olmak"la kalmayıp, aynı zamanda "içinde bağımsız ama organik olarak ilintili ses parçalarının birbirlerine karşı yükseldiği bir (müziksel) kompozisyon" ise, çoğu karakterin fiziksel ve psikolojik ilişkilerinin yer aldıkları bölümlerin toplamından fazla anlam taşıması şaşırtıcı olmaz.

Peter Bogdanovich'in *Son Gösteri* (*The Last Picture Show* / 1971) adlı filmi, tüm yeni kuşağı sarmalayan geniş ve doygun bir olay örgüsüyle, artık "rüştünü ispat etmiş" filmler kategorisinde bir klasik olarak kabul edilmektedir. Bu paralel karak-

terin yaşantılarından duygusal olarak mahrum olan can sıkıntısı öyküsü, nostaljik olarak betimlenmiş o hiçbiryerdeki küçük kasabayı gözler önüne sererek, 1950'lerden gelen saf bir Amerikan öyküsü sunar. Bununla birlikte öykü, ergenliğe özgü cinsel uyanıştan, ilk aşk ve hayal kırıklıklarından, kıskançlıklar ve trajedilerden, ebeveynlerin mutsuz yetişkinliklerinden, daha iyisi için duyulan arzuya karşılık kötünün iyisi bir uzlaşma önerisinden daha fazlasını sunar. Bu, tüm bireysel karakterlere neredeyse eş düzeyde dikkat yönelten zengin bir araştırmadır. Karakterler açık olarak bağlantılıdır ve tüm resmin genişliği olmaksızın hüzünlü tonun yoğunluğunu asla kavrayamayız. Film, merkeze sıradanlığı ve acınası bayağılığıyla kaderi belirlenmiş bir yaşamın yürek parçalayıcı ve önüne geçilmez sonunu öne süren tek bir öykü almak yerine, bir genişletilmiş dramlar çokluğunu sergiler.

John Cassavetes'in *Husbands* (1970) adlı filminde hayallerine kavuşamamış adamlar, evliliğin baskıcı tutsaklığından kurtulma ve Londra'da içki âlemi yaparak harika zaman geçirme isteğinin dayanılmazlığıyla harekete geçerler. Dört ana karakterin ve ailelerinin yazgısının tasviri, her durumda en etkileyici özelliği vurgulamak için zamanı ve hayal gücünü işe koşar. Cassavetes, özelde kuvvetli bir oyunculuk aracılığıyla dışavurulan karakterin canlılığını ve gücünü çok iyi kavramıştır.

Elbette, karakterlerin tüm planları geri teper ve acı-tatlı yeni düzenlemelerle eve dönüş, yalnızca kocaların yaşamının umutsuzluğunu (çok da trajik olmayan bir biçimde) vurgulamaya yarar. Film gücünü, benzer ama yine de farklı strateji oyunlarını ironik olarak izleyen, sonradan ayrılmış patikalarda kesişen paraleller aracılığıyla kazanır. Drama, katı bir serimleme yerine, bir dizi gevşek yapılandırılmış ve değişken fikir üzerine kuruludur. Bu, zayıf olay örgüsünün yoğunluğu içerisinde eşzamanlı olarak akışkan, farklı ve aynı zamanda son derece inandırıcı olmasının nedenidir. Burada da tüm kaçamaklara ek olarak, ritim anlatımın özsel araçlarından biridir. Akış

can sıkıntısı, sarhoşluk, duygusal patlamalar ve bitkin boyun eğme aracılığıyla ilerler. Bu yolla, gerginliği paralel öykülere yerleştirerek, kader olarak "kocalık durumu" daha evrensel bir anlam kazanır ve evlilik çatışmalarının biraz acı ve alaycı bir örneklemesi haline gelir. Yönetmenin görüşü, net olarak tanımlanmış dramatik bir merkez olmadan, benzerlikleri; ortak, toplu eylemleri; ve filmin öyküsünü derinleştiren yan yana dizilimleri sergiler.

Ayrıca senaryosu John Berger tarafından yazılan, neşeli ve ironik bir Alain Tanner filmi *Jonah Who Will Be 25 in the Year 2000*'i (1976) de anımsayabiliriz. Filmin akıcı, zekice işlenmiş anlatı hattı dünyadaki yerlerini arayan yarım düzine karakterin kaderini izler. Film gelişigüzel olayların sıcaklığıyla sarmalanmıştır. Anlatının soğukkanlı bir ölçüsü vardır; alımlamanın atmosferi içinde gelişmeleri ayrıntıya yönelen anlık bir dikkat izler. Sakin işleyiş, izleyicinin yalnızca her ana karakterle özdeşleşmesine değil, aynı zamanda filmin dünyasının ve bakış açısının kendine özgü doğasını deneyimlemesine izin verir. Bu, filmin çeşitli ikincil olay örgüleri arasındaki alışılmış hiyerarşi olmaksızın ilerlemesinin nedenidir. Her sahne "açık" bırakılmıştır, kendinde ve kendinden var olur; iç enerjisi izin verdiği ölçüde esner. Mutfak tezgâhında bir arada soğan doğramak, beklenmedik bir konuğun gelişi, çocukların oyunu ya da sabah saatlerinde kasabada bir bisiklet turu eşdeğer olaylardır ve hepsi, berraklığın gücü ve sakin sevecenlikle başarı kazanır. Şiirsel melankoli, karşılıklı ve zengin işlenmiş bir dokuda ortaya çıkar.

Birleşme Noktaları

Yukarıdaki örnekler karakter gruplarının paralel, kesişen maceralarını yakın ilişkiler oluşturarak işler. Başka durumlarda, karşılaşmaların önceden kararlaştırılmış olmaktan uzak, rastlantısal olduğu ve öykünün öneminin yoldan ayrılan her

sapağın karakteristik yapısında ve varabileceği yerde olduğu yapıları görürüz.

Tsai Ming-liang'ın filmlerinde tüm karakterler doğal olarak yalnızdır. Şeylere ya da başka kişilere duydukları ilgi ve bağlılık güçlü ancak duygudan ve temas kurma arzusundan yoksundur. *Vive L'Amour* (1994) adlı filminde üç gencin neredeyse amaçsız dolanışını izleriz. Etkin katılımcılar olmak yerine daha çok röntgenci gibi davranırlar. Aralarında hiçbir ilişki yoktur. Elde ettikleri en büyük bağlantı, yatağın altına saklanarak diğer ikisinin sevişmesine gizlice katılan, kulak misafiri olduğu sesler ve yukarıdaki heyecanla galeyana gelen ve bu yolla kendi tatminini arayan delikanlı örneklemesiyle kurulur. Ya da beceriksizce bir intihar girişiminin ardından çocuk ürkekçe, uyuyan adama eğilip onu uyandırmamaya çalışarak üzerine yatabilir. Burada yine "karşılaşmamalar", bu genç insanların kaçınılmaz yalnızlığı, rastlantısal ama tamamlanmamış buluşmaları –birbirleriyle beyhude karşılaşmalarının tek yolu– aracılığıyla belirgin hale gelir. Öykünün karakterlerin herhangi bir ilişki ya da gerçek temas olmaksızın birbirlerine bir an dokunabileceği kavşakların gösterilmesiyle anlatılan özü kent yalnızlığıdır.

Vive L'Amour'daki gevşek yapı, çağdaş gerçekliğin küresel resmine tikel bireylerin kesişen ya da paylaşılan herhangi bir tür etkinliğinden çok daha fazla gönderme yaparak, paralel ancak asla kesişmeyen yaşamları sunmak için çok uygundur. Bununla birlikte derin tutarlılık yaratan başka bir kapsayıcı etkeni asla göz ardı etmemeliyiz: Çevre hissi ve görüntüsü aracılığıyla kurulan genel hava.

Farklı kaderlerin karışımından bahsetmeye devam ediyorsak, Takeshi Kitano'nun son derece başarılı olan *Bebekler* (*Dolls* / 2002) filmi, en alışılmadık yapıya sahiptir. Burada yönetmen sözcüğün tam anlamıyla sepete üç kısa öykü atar. (Bir tanesi Tanizaki'nin kısa öyküsüne dayanır.) Bağlantılar günlük karşılaşmalar ve coğrafi rastlantılarla sınırlanmıştır. Bununla birlik-

te özsel olan, âşıkların –korkunç yalnızlıkları içinde mevsimler boyu, tılsımlı, olağanüstü bir mekânın boş arka sokaklarında, yavaşça, tamamen sessizlik içinde ölümlerine doğru yol alırken– görsel metaforudur. Bir leitmotif olarak, kaderleri ölümün melankolik güzelliğini, gizemini ve us dışılığını anımsatmaktır. Stilizasyonun ana yolunda dolaşırız. Kitano, ipuçlarını kuklanın ve kukla oynatıcısının eşzamanlı sahnede olduğu Japon kukla tiyatrosundan alır. Kukla ve oynatıcı (insan) arasındaki fark bilinçli olarak bulanıktır, tıpkı Kitano'nun kuklalarında olduğu gibi. Yaşamın hazları ve tutkuları efsanenin gizemli ışığıyla canlandırılır; dünyanın seyredilen güzelliği, sonluluğuna göre artar: Kaçınılmaz geçişiyle zaman, yaşamın seçeneklerine işaret eder. Varoluşun şiirselliği sonuyla lekelenemez. Aslında bu tam da ona sonsuz boyut verendir. Hiçbir şey filmdeki çiftin zarif kostümleri içinde, zorunlu bir kırmızı kordonla sonsuza dek birbirlerine bağlanmış ağır ilerleyişini izlemek denli durgun olamaz. Diğer iki öykünün karakterleri onların dünya dışı görünüşüne huşuyla bakar. Çift, yaklaşan ölümle karşılaşma konusunda bir örnek sunar.

Buradaki etkileşim hem gerçek hem de düşseldir. Gevşek bağların yarattığı bu his, hüzünlü öyküye kendine özgü bir hava katar. Film, bu konuda bilinçli bir zamansızlığa sahip olsa da, bugünün kent yalnızlığının doğasını da gösteren yitirilmiş fırsatın hüznünü hissettirir.

Mozaikler

Gayet iyi bilinir ki, öykü anlatıcılığının tek aracı yalnızca ussal amaçların gerçekleştirimi, neden ve sonuç ilişkileri ve basmakalıp sistemler değildir – uygulamada bu yöntemler çok değerli bulunmuş ve senaryo yazarlığına ilişkin kutsanmış el kitaplarında vaaz edilmiş olsa da.

Bununla birlikte, hafızalara kazınan filmlerde filmin zamansallıkla ilişkisi düşünüldüğünde, "sapmalar"a dikkat yöneltmek zorundayız. Gerçekten bilmek istediğim, öyküleştir-

menin mantığı bir yana, "duyguların mantığı" aracılığıyla şiirsel bir etki yaratmak için başka yaklaşımların nasıl uygulanabileceğidir. Öykü her zaman, olgular değil, deneyimle ilgilidir. Çok-seslilik kavramı burada iş başındadır: Öyküyü çoklu anlamların talepleri ve güçleriyle biçimlendirir.

Parçalanmış anlatı her zaman iç endişeyi ve süren gerilimi yansıtır. Bu huzursuzluk durumu ortaya çıkınca, süreksizlik, duraksama, yadsıma ve şüphe; hepsi öyküye girer. Örneğin, Bellocchio'nun üzüntü verici şekilde unutulmuş başyapıtı, *Fist in the Pocket*'ta (1965) annesini öldürmeye çalışan çocuk, suçu işlemek için birkaç girişimde bulunur. Delikanlıyı uçurumun ve (yalnızca ima edilen) nihai edimin baştan çıkarıcılığını eşelediği anayoldaki kararsız "giysi provası"na varmadan önce, yalnızca zaman geçirdiği ve ailesinin çeşitli üyelerine işkence ettiği sayısız sahne boyunca izleriz. Sonsuza uzanan bu edimler gerçekten ürpertici hale gelir ve yönetmen bitimsiz kararsızlığın doğurduğu gerilimi gösterirken hiçbir ayrıntıdan kaçınmaz.

Jean-Luc Godard, Agnés Varda, Eric Rohmer ve daha sonra Maurice Pialat gibi birçok Yeni Dalga yönetmenin çalışmalarında olduğu gibi, devamlılık burada da "nedensiz"in, önemsiz ayrıntıların belirtilmesiyle doğar. Biçim ve içerikte bu vurgular, hem tuhaf hem de şok edicidir. Paralel olayların eşzamanlılığı, önemsiz ayrıntının davetsizce araya girmesi ve gelişigüzel oluşumların neden olduğu düzensizlik; kodlanmış anlatı mantığını ihlal eder.

Varda'nın en iyi bilinen filmi *Cleo from 5 to 7*'daki (1961) yaklaşımı, ana karakterin yaşamının sınırlarını çizen iki saatlik bir zaman dilimini içerir. Yönetmen böylesi bir olumsal zamansallık kullanımıyla hangi gerçekliği kavrar? Serimlenen görüntülerde nasıl bir düzen, nasıl bir geçici istek yakalar?

Yöntemi bizi mesajın kalbine götürür: Varda'nın filmlerinin asıl başkahramanı zamanın kendisidir – yalnızca zamanın geçişi, verimli yapımı-yıkımı değil, ayrıca zamanın birçok görü-



Agnès Varda, *Cleo from 5 to7*, 1961

nümü, başkalaşımı. Güçlü bir yoğunluk anı olarak zaman, kimi zaman yaşamın sürpriz dönüşleriyle askıya alınır.

Varda, gündelik olaylar çokluğuyla, bizi kent yaşamının enerjisi ve doğanın canlılığıyla kuşatır. Ancak bu hala bir katalizördür, sıradan ayrıntıları geride bırakırken bize eşlik eden ve bizi önemli bir şeyin varlığına yönlendiren özel bir filtredir.

Paris sokaklarının keşmekeşi, genç kadının doğal ortamıdır; yaşadığı, dolaştığı, işlerini hallettiği yerdir. Nerede onunla karşılaşsak, tarihinin her ayrıntısı bir bütünün parçası gibi görünür. Bistroda hastalandığında günlük olaylar çevresinde serimlenir; taksiye bindiğinde radyodaki spiker genç kadının kaderini bir an için gölgede bırakan başka bir tarihi olayı, Ceza-

yir Savaşı'nı bildirir. Bu karışıklık aracılığıyla Varda eşzamanlı olayların akıl almaz zenginliğini, şeylerin baş döndürücü heterojenliğini ortaya koymayı başarır. Devamlılık, yalnızca farklı derecelerdeki yaşam parçalarının toplamıdır. Öyleyse karakter yalnızca son anı belirlenmiş, beklenilmeyenle döşeli bir patikada yol alır. Gerçek anlamıyla ayrıcalıklı bir an yoktur; deneyimlerimizin tümü dünyayla ilişkimizi gösteren bir anlam taşır. Bu, tüm yapıyı zamansal kavrayışın modern zorunluluklarına uygun hale getirendir: Baudelaire'e göre zaman, "Parçalara ayrılarak tasfiye edilen bir yılandır."

Baudelaire'in düşüncelerini alıntılamaya devam etmek uygun görünüyor. "Düz yazıda küçük şiirler"de, bölümler "korkuncu komikle ve hatta sevecenliği öfkeyle" ilişkilendirir. Ve gerçekten de bir dizi atmosferik sahneye, grotesk ya da melankolik anlara tanık olduğumuzu hissederiz, tıpkı *moments musicaux*'un (müziksel an) oyunculluğunda olduğu gibi...

60'lı yılların sonlarındaki görece erken bir örnek olan Ken Loach'un belgesel-doğaçlama öykü-mozaiği tarzındaki ilk filmi *Kerkenez* (*Kes* / 1969), aile yaşamını, okulu ve sonunda ani bir tutkuyu –vahşi bir şahinin eğitilmesi ve intikamla güdülenen yok oluşu– telaşsızca gösterir. Yine de bu alışılmadık işleyişe karşın, sıska, zamanından önce ergenleşmiş bir çocuk olan ana karakterin içsel gerilimi öyküye yayılır. Sahnenin dokunaklı tasvirinin yanı sıra, anlık gözlemin fiziksel ayrıntıları ve beden dilinin sinirli enerjisi öyküyü sezilmez biçimde körükler. Ayrık ve kısa sahne dizileri, beklenmedik şekilde değişen gergin hareketlere odaklanan bir gösterim aracılığıyla töz kazanır. Çocuğun kıyafetleri ve davranışı, yüz buruşturmaları ve tek arkadaşına duyduğu derin bağlılık, tüm bir yaşam tarzının – 1960'ların İngiltere'sinde küçük ve iç karartıcı bir maden kasabasının çoraklığının yöntemsel ve yavaş anlatımına çevrilir.

Film iki asimetrik ritmik ilke uygular: Bıkkınlığın tekrarlanan soğuk rutini ve her günün tekdüzeliği (okul, dediğim de-

dik öğretmenler, kasıtlı zalimlik içeren saçma bir futbol oyunu, sevgiden yoksun bir ev) ve ana karakterin kendisine işkence eden takipçilerinden bitimsiz kaçışı. Ritim, içsel tutkuların ve dış baskıların nabız atışını ileten durmak bilmez bir el kamerası aracılığıyla kurulmuştur.

Loach'un yönetmenlik stili, özerkliği ve ayrıntıların doğaçlamaya da zaman bırakan belgelenmesine yönelik sabırlı dikkati ile övgü toplar. Gözlemleri yoğundur ve yeniliğin gücüne sahiptir. Bir davranışın ister biçimine ister içeriğine bakalım, asla rutin bir hareket ya da öngörülebilir bir tepki göremeyiz. Mozaik benzeri yapıya karşın, yapay çözümlerin olmayışı güçlü bir momentum ve değişen bir gelgit akımı ve akış yaratır. İnsanlar kameranın önünde grotesk bozukluklarını göz önüne sererler ve bu eğlence için değildir; her bir bireyin giyinişinin, mimiklerinin ve ses tonunun eşsiz ve kendine özgü doğası yönetmenin soğuk bakışı altında açığa çıkar. Loach'un berrak ve kavrayışlı yaklaşımı, aşırı duygusallıktan tamamen uzak bir trajedi yaratır ve delikanlının kaderini izledikçe bu karanlık uçuruma yöneliriz.

Amerikan dehası olan Harmony Korine'in *Gummo* (1997) ve *Julien Donkey Boy* (1999) filmleri bu yöntemin en son örnekleridir. *Gummo*, doğaçlamanın kusursuz bir örneği olarak ele alınabilir. Film etrafta bisiklete binen, kedilere rastgele atışlar yapan ve Tennesse'de bir yerde başıboş büyürken plastik torbalardan tutkal koklayan Solomon ve Tummler adındaki iki beceriksiz çocuk hakkında bir deftere çiziktirilmiş bir dizi karalamayı andırır. Yıkıcı bir kasırganın ardından, her yerde tam bir kaos vardır ve kimse çocuklarla ilgilenmez. Kedi öldürmenin yanında, zaman öldürmek en önemli görevleridir. Solomon'un annesi eski kocasının gıcırdayan rugan ayakkabılarıyla bitimsiz bir step dans rutini tutturunca ve Solomon gülümseyene dek ona yönelttiği bir silahla oğlunu ölümle tehdit edince, burada neyin tehlikede olduğunu anlamaya başlarız.

Yine de görüntü çok güçlüdür: Tarumar olmuş bir enkazın baş döndürücü sahnesi olmaksızın bir an ya da gag yoktur. Burada işaret edilen nedir? Şeylerin köleliğinde yaşayan bir tüketim toplumunda, her geçen gün artan nesnelerden daha korkutucu bir şey yoktur – ve şimdi görürüz ki bu, su katılmadık bir yararsızlık yığını içinde gözlerimizin önündedir. Ama bu, artık, edinim ve biriktirme karşısında salt bir küçümseme değildir; kaosa hiçbir mantıksal anlam eklenemeyen oyun-sonrası aşamadır. Böylece öykünün kendisi, hepsi de tuhaflık damgası taşıyan –kimi iyi, kimi vasat– ilintisiz bölümler akışı haline gelir: Tavşan şapkası takmış küçük, titrek bir oğlanın geçişi; bir cüce; obez kadınlar; göğüslerini büyütmek için bant yapıştırıp çeken genç ve güzel kadınlar; Mongol fahişeler; albino bıçkınlar. Bu, kayıt halindeki kameranın lenslerine maruz kalan saf varoluş malzemesine, gayrı iradi varlığa neredeyse şiirsel bir anlatının eşlik etmesidir.

"Bir film yapmakla ilgilenmiyordum" diyor Korine. "Bunun yerine, bir tür davranışı belgeleyen bir nesne yaratmak istedim. Bir tür kapsamlı görüntüdense imgeler göstermek istedim."[1] O halde yönetmenin, karakterleri çılgın durumlara ve vahşi sahnelere yerleştiren –mide bulandırıcı değilse de– şok edici ve çarpık düzenlemeleri tercih etmesi şaşırtıcı değildir. Bu, Korine'in bir öykü yokluğuna "yanıtı" ve olay örgüsünün alışıldık işleyişi yerine kendi tarzında ham bir kütleyle çalışma yoludur.

İster *Chungking Express* (1994) ister *Fallen Angels*'a (1995) bakalım, Hong Kong kökenli sinemacı Wong Kar-wai filmleri yalın olarak zaman öldüren ya da mutsuzluğun peşi sıra ilerleyen yalnız karakterlerin tuhaf deneyimlerini öyküler. Film büyük bir kentin yalnız sakinlerinin kasvetli yaşamlarını izlerken, etrafta boş dolanma, parçalanma ve serimlenen bir öykünün yokluğu kasten seçilmiştir. Burada gözlem, herhangi bir

(1) Harmony Korine'le röportaj, Richard Kelly, *The Name of This Book Is Dogme 95* (London: Faber and Faber, 2000), s. 197.

mantıklı olay örgüsünde olduğundan çok daha temel bir rol oynar. Karakterler hedefsiz bir akıntıya kapılmıştır ve eylemleri kimi zaman önemli kimi zaman önemsiz sonuçlar doğuran rastlantısal olayların kontrol ettiği bir ipin ucundadır.

Wong Kar-wai dramatik sahnelerine özel bir yorum katar. Karakterlerini ortaya koyduğunda, doruk noktasına yükselen düzenli bir gelişimle ve beklenen sonuçların vaat ettiği bir denge durumuyla ilgilenmez. Yönetmen patlamaya hazır yaşam koşullarını sunar; yoğunluk ve algının çeşitliliğiyle öngörülemez dalgalanımlarının yarattığı gerilimin izini sürer. Her an, tümüne eş konum verilmiş yeni bir nitelik, bir yağma, yapımda bir patlama temsil eder. Yapayalnız mutluluk arayışlarında, hayal gücüne sahip oldukları pek de söylenemeyecek bu karakterler, tam da kendi varoluşlarının doğasıyla (sıradan) acıya mahkûmdurlar.

Bu yaklaşım temel olarak öykünün yapı taşlarını tanımlar: İçgüdüsel edimlerin dizilimi, müzmin nüksetmelerin mantığınca yönetilir. Roller hükmedicidir. Durumlar pek sonuç doğurmaz; ister kıyameti koparsınlar isterse bitkinlik içinde yorgun düşsünler, karakterler kendilerini hedefsiz düş kırıklığı içinde bulurlar.

Days of Being Wild (1987) filminde delikanlılar günlerini tembellik ederek, içerek, hovardalıkta ya da kavga ederek geçirirler. Tutku patlamaları gizli kalır. *Chunking Express* ve *Fallen Angels*'ta da tüm karakterler kendilerine özgü saplantılarıyla uğraşır; kiralık katil cinayet işler, budala delikanlı yoluna çıkan ilk kişiyi tatmin etmeyi umar, terk edilmiş kıdemsiz polis memuru (durmaksızın ve başarısızca) genç kızlara telefon eder, sarı bir peruk takan genç kadın durmadan isterik çığlıklar atar çünkü peruğuna karşın kimse ona dikkat etmemektedir. Bu karakterlerin yaşamları, tuhaf ya da sıradan saplantılarının zorunlu icrası tarafından yönetilir. Akışın alışıldık deneyimi yerine, burada, sürekli değişimleri ve ayrık bölümlerin özyeterliliğini kabul etmek zorundayız.

Days of Being Wild'da büfedeki satıcı kızla ilk gerçek karşılaşma, sessizlik ve daimi bir mesafenin sihriyle gösterilen şiirsel bir içtenliğe sahiptir. Sahne uzun durağan çekimler ve yakın ayrıntı çekimleriyle oluşturulur. Yönetmen yalnızca birkaç hususu vurgular. Işıl ışıl saçlı, kıvrak vücutlu kız ve özel olarak hep arkadan gördüğümüz delikanlı hakkında ne öğreniriz? Pek fazla bir şey değil. Yalnızca bir tür manyetik alanda hareket ettiklerini; görüntülerin her biri sonsuz bir sabırla düzenlenmiştir. Bir saatin yüzünü görürüz ve kadranın her hareketiyle geçen dakikaların akla kazınan eşsizliğine tanık oluruz. Çünkü bu, zamanda yalıtılmış bir andır; yalnızca onlara ait olan, askıya alınmış, bitimsiz bir an. Özel bir ağırlığı olan bir zirvedir ve yalnızca ana karakterlerin yaşamında değildir; saat durmaksızın geri gelir, beklenmedik şekilde, anlatının yol ağızlarında ara sıra ortaya çıkar ve izleyicinin, sonsuza dek yitirilmesi gereken gebe bir anın acısını hissetmesine olanak verir.

Bununla birlikte, Wong Kar-wai söz konusu olduğunda, nostaljik bir atmosferin çağrışımı bu denli basit değildir. Temsilde cesur "aşırılık"lar, arsız bir vurgu vardır. Geçmişin yaşanmamış melankolik anlarını en açık şekilde geri getiren müziğin "cüretkâr" duygusallığını düşünüyorum (Bir barda, müzik kutusunda Zappa'nın şarkıları çalar; "I Have Been in You" ya da "You Are Always in My Heart"). Yumuşak tonlar ve sakinleştirici melodiler karakterlerin en mahrem duygularını acı verici şekilde iletir, ama yoğun benzerlik neredeyse kendi aleyhine döner. Açık şekilde müzik iki ana karakter için derin anlamını korurken, hafif bir atıf, yumuşak ve ironik bir yorum haline gelir. Ancak yönetmen bu aydınlatıcı göndermeyi bir adım öteye taşır: En coşkulu anda müziği keser ve hem ana karakterleri hem de izleyiciyi gerçekliğe ve gerçekliğin sıradanlığına geri sürükler.

Epik Anlatı

Genellikle epik anlatı, bağımsız episodik gelişim biçimlerinin kullanımını gerektirir, ki bu kullanımda hayati önem taşıyan olaylar, yardımcı bölümler olarak sıkıştırılmış bir yapı aracılığıyla işler. Şayet dönem filmlerinin gerekçesi özgün bir yorumlamanın gücünde yatıyorsa, o zaman bu biçimsel çözümlerde de kanıtlanmalıdır.

Stanley Kubrick'in *Barry Lyndon* (1975) filminin cesareti, Thackeray'ın klasik romanına dayalı tarihi bir destanın monoton bir versiyonunu yaratmış olmasından kaynaklanır. Öyküsünü dokurken Kubrick, yaşam yerine boş ritüelleri, uzlaşılmış alışkanlıkların mekanik eylemlerini koyar. Sıkı bir olay örgüsünü sürdürmek yerine bir bölüm diğerini izler; öykü devam eden bir dramanın gelişiminden çok, kendi içinde bütünlüklü birçok öykücük içerir.

Filmdeki çarpıcı bir sahne, yöntemin gücünü ortaya koyar. Bu, genç ve yakışıklı *Barry Lyndon* ile pek de güzel olmayan yeğeninin ilk yakınlaşmasını gösteren aşk sahnesidir. Yeğen açıkça delikanlıdan hoşlanmaktadır ve meydan okuyan bir edayla, Barry'nin, kendi göğüs dekoltesinin içine gizlemiş kadife bir kurdeleyi bulmasını gerektiren bir oyun başlatır. Genç adam gönülsüz değilse bile ürkektir ama genç kız ısrar eder ve onu oynamaya zorlar. Titreyen eller ve sürekli kaçınmayla, delikanlı sonunda kıza dokunmak zorunda kalır, bu da kaçınılmaz olarak öpüşmeyle sonlanır. Kubrick tüm jestleri, oyunculukları ve bu belirsiz yakınlaşmanın ruh hallerini uzun, anlık ayrıntılarda betimler. Sahne bitimsizce yavaş ve bitkindir, erotik atmosferin tüm görünmez içsel bileşenlerini izlemek zorunda kalırız. Ama Lyndon'un karakterini, tam da görünüşte gereksiz bu süreç aracılığıyla, bize düellolar ve gerçek savaş alanında çarpışmalar gösterilmiş olmasından çok daha iyi kavrarız.

Gerçekten gösterişsiz olan bu olayın yavaşlığı, aslında orantısızdır. Bununla birlikte Kubrick'in görüşünce bu sahne, çok önemli bir rol oynar ve dikkatimizi hak eder. Ayrıca teknik açıdan zoom out ve zoom in'in yavaş ve peşi sıra kullanımı görüş alanını genişletir, bizi karakterlerin deneyimine daha da yakın kılar.

Anlatı da filmde önemli bir rol oynar. Birinci kişiden üçüncüye değişir; yazar-anlatıcı ana karakterin öyküsünü anlatırken, sarsılmaz ve bilinçli bir stratejiyle, tarafsızlık yaratan ironik bir tutum geliştirir. Yorum, asla belirsiz bir retoriğin çarpıklığından yoksun kalmayarak, olayları ölümcül yazgının sınırları içerisine yerleştirir.

Klasik, popüler, "yumuşak" romantik müzik zengin olaylara eşlik eder. Schubert ve Handel'in temsil ettikleri, gerçek anlamıyla ele alınamaz. İşte bir paradoks daha; yorumun alaycı tonu işe karışır.

Bu öykü sürprize dayanmadığından dolayı, ilgimizi ayakta tutan "ne" değil, "nasıl" sorusudur. Film, sürprizden vazgeçerken askıda kalma durumu yaratır, başka bir deyimle, uzatılmış zaman ve ritim kasten alıkonur.

Orkestrasyon

Hızlı ya da yavaş anlatının artı ve eksilerini tartarken, çeşitli çözümlerin kullanımı aracılığıyla mutlu bir dengeye ulaşılıp ulaşılmadığını, bunların gerçekten anlatımsal bir akış yaratmayı başarıp başaramadığını görmek isteriz. Sorun, sinemanın anlatım dilinde hareketin eklemlenmesinin birçok aşamada gerçekleşmesidir. Ekranda yaşam bulan, temel olarak, insan eylemi ve karakterlerin günlük varoluşudur. Ama doğal çevrenin ve nesnelerin değişen görünümleri, ışığın ve gölgenin dinamiği, rengin önemi, müzik ve diğer öğeler daha karmaşık bir bileşimin oluşmasını sağlar.

Burada yalnızca Fassbinder'ın iddialı çalışması *Berlin Alexanderplatz*'a (1980) gönderme yapacağım. Bir röportajda yö-

netmen eski bir teslimatçı, pezevenk, katil ve hırsız olan ana karakteri Biberkopf'tan şöyle söz eder: "Şaşırtıcı bir hayal gücüyle eşleşmiş bir bilinçaltı ve onu dünya edebiyatındaki en dikkat çeken karakterlerin üzerine yükselten bir acı çekme becerisi." Yönetmen, "trenlerin gürültüsünden, büyük bir kentin sesinden...kendine özgü ritimlerinden ve durmaksızın ileri geri koşuşturmadan" derinden etkilenmiş olan romanın yapısını ve esinini izleyerek, öyküyü, "görünüşte gizemli bir mitolojinin yalnızca bir parçası olarak" anlatmaya çalışmıştır.[2] Sonunda, kolaj uygulamasıyla film özgün biçimini bulmuştur. Fassbinder esasta, kent varoluşunun "psikoz"unun izdüşümü olarak sunduğu görünümlerin altında hiddetli bir iç dünya ile meşguldür. "Kentte yaşamak" der Fassbinder, "sesleri, imgeleri ve hareketleri ayırt ettikçe, dikkatinizin sürekli olarak odak değiştirmesi anlamına gelir. Ve böylece, kent sakininin dikkatine benzer olarak, seçilmiş anlatı parçalarının araçları da değişir, ancak kent sakini de anlatı da bir odak noktası olarak konumunu yitirmez."[3]

Film bağlantısız dizilerle, rapsodik duygusal ve ruhsal değişimlerle, iç ve dış dünyalar, gerçeklik ve görünüş arasındaki yarılmayla karakterize olur. "Kolaj" burada uygun bir betimleyici terimdir, çünkü parçalanmaya ek olarak, bir düzenleyici ilkeye gönderme yapar: Ayrık parçaların, seslerin, imgelerin ve hareketlerin bileşen parçaları bir yığına bir arada atılmıştır ve sonunda yapılandırılmış bir bütünde şekillenirler. Birçok açıdan bu, Fassbinder "bulvar gazetelerine yakışan kanlı cinayet başlıklarını" ve ucuz romanların bayağılığını "uyandırılmış zihnin" titiz hassasiyetiyle birlikte betimlerken, cesur bir şiirsel nitelikle işleyen, olanaksız bir filmdir. Fassbinder, yaşamın iğrenç ve verimli girdabını yavaş ve planlı bir dikkatle inceler.

(2) Fassbinder'la röportaj, Rainer Werner Fassbinder, *Irasok, beszélgetesek* (Budapeşte: Osiris, 1996), s. 238. İlk basım "Die Stadte des Menschen und seine Seele", *Die Zeit* içinde, 14 Mart 1980.
(3) A.g.e., s. 246.



Rainer Werner Fassbinder, *Berlin Alexanderplatz*, 1980

* * *

Zaman ve süreç, nitelik ve niceliğin asimetrik titreşimi olarak tanımlanabilir. Duraksama ussal nedenlerle açıklanamaz. Bitkinlik ve toparlanma, atalet, durgunlaşma ve galeyan; bunların tümü "süreç"in uygun temposunu oluşturmak için her zaman el altında olan dürtülerdir. Bu, Japon sinemacı Kitano'nun, apayrı yaşamların eşzamanlılığını göstermenin yanında karakterlerinin ayrık soluklanmasına (breathing) ve ritmine dikkat çekerken ve zamanın göreliliğinden söz ederken işaret ettiği şeydir. Tıpkı müzikteki gibi, der Kitano, bir andan di-

gerine geçiş en özsel olandır; bu, çalışmanın tinini tanımlayan şeydir.[4]

Görmüş olduğumuz gibi, bu çok katmanlı yapıda ritmi görsel güç, hareketin koreografisi ve müziğin "düz" ya da kasten "parantez içinde" eş ölçüde kullanımı tanımlar. (Kubrick, Kaurismaki ya da Wong Kar-wai tarafından yönetilen) daha yeni filmlerde sıklıkla, çalışmayı belirsizliğin kendine özgü ışığı altında şekillendiren müziksel yorumun kışkırtıcı varlığını ve paradoksal evrilişini tadarız. Sözünü ettiğimiz, icranın ve enstrümanların varlığının, uyum ya da uyum yokluğu –vazgeçilmez bir uyumsuzluk biçimi– yarattığı bir orkestradır.

Birlik, doluluk ve psikolojik olarak algılanan içerik arasında devrik bir ilişki vardır. İçerik yoğunlaştıkça görünen süreç kısalır, bir sahne içerikten arındırıldığında sonsuza dek sürecek gibi gelir. Bu ayrıntılar, aşırı bir özen durumunda dahi bizi hem oyalar hem de büyülemeyi başarır. Bu, beyazperde önünde mikroskobik katmanların gizli oyununa boğulduğumuz uzun saatleri unutmamızı sağlar.

(4) *Positif*, (Nisan 2003): 19.





Tsai Ming-liang, *The Hole*, 1998

4 Konudan Sapmak

Olumsal ve "Rastlantısal"
Hayal Gücü Çalışmaları: Fantezi
Sinsi Anılar
Rüyalar ve Gündüz Düşleri
İleri Atlama (Flashforward)

Eklenti; "yabancı" madde girişi olmadan algılanabilir gelişme olmaz. Anlatısal akış bileşen kısımların çokluğunu öngörür: Mevcut durum, açık olarak başka bir zamansal boyutta var olan yeni bir nitelik tarafından bozulur. Başka bir deyişle, hız kendi ritmini, sapmalar ve yavaşlık aracılığıyla vurgular. Engeller ussal, mantıksal ya da duygusal sürekliliğin düzgün akışına atılır, hızın artışı yeni fırsatların bolluğunu ve başlangıcını sağlar.

Olumsal ve "Rastlantısal"

Yukarıda tartışıldığı üzere, çok-seslilik bileşenlerin çokluğu değilse nedir? Şimdinin yatay ilerleyişi, esnek bir uzaklaşmaya boşluk açan, konu dışı ayrıntılara gömülerek bir strateji yaratan beklenmedik olaylar, yabancı dokular ve yeni bir yoğunlukla dikey olarak ikiye bölünür. Bachelard'ın söylediği gibi: Yalnızca çokluk zamansal süreklilik yaratma yetisindedir; homojen gelişim asla ilerleme vaadi taşımaz.[1] Çokluğun evrimi bir melodinin ayrıntılandırılması denli çok biçimlidir. Nedenselliğin kendisi, yalnızca süreksizlik aracılığıyla doğar. Neden

(1) Gaston Bachelard, *La Dialectique de la Durée* (Paris: Quadrille / PUF, 1950, 1993), s. 123.

ve sonuç farklı nitelikte dokulara sahiptir ve ayrıca nedenler ağı çoğunlukla karışıktır, düğümlenmiştir.

Ünlü modernist yönetmenlerin sık sık konu dışına çıktığı iyi bilinir. Michelangelo Antonioni'nin incelikli sinemasında hoşumuza giden tam da bu anlatısal yapı ve stil değil midir? Antonioni'nin *Macera* (*L'Avventura*) filmi, dramatik bir bölümün gündelik yaşam içinde patlak vermesiyle (ana karakterlerden birinin ortadan kaybolmasıyla) değil; bir dizi olumsal, önemsiz, saçma, çılgın sapmalarla ilgilidir. Latincedeki *Ad-venire*, modern İtalyancada "*avventura*"nın köküdür: Başa gelecek olan bilinmeyen. Antonioni çoğu filminde izleyiciyi, öykü anlatımının takdis edilmiş kurallarını göz ardı eden, özsel olmayan, ikincil olayları tarafsız bir bakışla gözlemleyen ve belgeleyen çabasız bir algı özgürlüğüyle kuşatır. *Gece*'de (*La Notte*) kamera Jeanne Moreau'nun parmaklarını duvarın çatlaklarında gezdirirken de dışavurduğu dalgın merakına benzer bir merakla onu izler ya da kestanefişeklerini ateşleyen heyecanlı delikanlıların yarışını gösterirken, *Kızıl Çöl*'de (*Red Desert*) Monica Vitti'nin grev yapan işçlerle karşılaşmasını, bir adamın sandviçinden iştahla ısırık almasını ve sonra deniz kıyısındaki bir kabinin yanından geçen bota şaşırmasını izler. Bu gösterenlerin tümü, ana sahneler kadar *önemli* anlamlar taşıyan konu dışı parçalardır. Benzer şekilde, Fellini'nin *Amarcord* filminin en büyülü bölümlerinden biri, mitik bir sis içerisinde, kapüşonuna sarmalanmış korku dolu çocuğun, hiçliğin ortasında görünmez olup bir anda ortaya çıkan bir öküzle umulmadık karşılaşmasıdır. Gördüğümüz, yararsız, filmin konusuyla bağlantısı olmayan "konu dışı durum"dur, ama anlam dolu, zengin bir atmosfer yaratan da tam olarak, daha merkezi olaylardan yüz çeviren bu bakıştır (*Amarcord*'da büyükbabanın kendi evinin önünde kaybolması gibi). Sanki hayranlığı, askıya alınmış beklentiyi ve hatta endişeyi deneyimlemek için zamana izin vermiş gibi yavaşlar, neredeyse durur.

Daha güncel bir örneğe, Coen Kardeşler'in *Fargo*'suna bakmak yararlı olabilir. Filmde görecelilik taşıyan ironi, iç görü ve daha geleneksel korku öyküsünün bir karışımını yaratan bir dizi kasıtlı ve kurnaz konudan ayrılma görürüz. Film en kanlı, en düşündürücü sahnelerden önce "bir an durma", durakla-ma ihtiyacı duyar; birkaç saniye içinde geçecek korkunç sahnelerden önce zamanı askıya almak için daima zaman vardır. Ana karakter, ailenin suç önderi her kavgada kaybedecek bir kalın kafalıdır. Ya da işlerini son derece acelesiz bir tempoyla yapan kiralık suikastçıları düşünün. Birkaç fahişe bulduklarında hiç de acele etmezler ve mekanik bir uyuşuklukla hareket ederler. Böylelikle karakterlerin yalnızca barlarda oturduğu ya da televizyona baktığı bu "ikincil" sahneler deadpan komedinin en ürpertici kaynağı haline gelirler. Bu kapsamda, kanun uygulayıcı organların araştırmalarını sabırla ve pek heyecan belirtisi göstermeksizin yürüttükleri çok açıktır. Kadın kahramanımız olan hamile kadın polisin hareketleri şişkin karnı tarafından yavaşlatılır. Suç mahalline yaptığı ziyaret süresince eski sınıf arkadaşıyla konuşmaya, adamın acıklı öyküleri tekrar tekrar anlatışını dinlemeye zamanı varsa da, tüm araştırmaları ve jestleri hedefi on ikiden vurarak saygı uyandıran zihinsel bir başarı sergiler. Başka sahnelerde de hava durumu, aile öyküleri, çocuklar v.b. hakkında tartışmaya enerjisi ve merakı vardır. Kimse acele içinde değildir. Tam tersine, yavaşlık bir stil ilkesi ve böylelikle komedi için harika bir araç haline gelir. Klişelerin tersine dönmesi alaycı bir mesaj aktarır. Sunulan dehşet ve buna karışanların davranışları arasındaki boşluk büyüdükçe, tüm bunların saçmalığı daha çarpıcı hale gelir. Temponun kasıtlı ve acelesiz alıkonması, bu işleyişin anahtarıdır.

Konudan ayrılmalar ve sapmaların farklı doğaları olabilir. Olayların akışında beklenmedik bir dağılma olarak, öyküye "zorla giriş" tarzları açısından az ya da çok organik olabilirler. Elbette bu, değişken bir isteğe ya da geçici bir hevese bağlı olmayabilir. Standart zaman / mekân ilişkisinden aniden ayrıl-

mak ya da bu ilişkiyi döndürmek, özel içsel ve dışsal esinlerce desteklenmelidir. Sürmekte olan eylemlerin sunduğu doğrudan meydan okuma ve kendi anlatımını talep eden kişisel dürtü – yani bir kesinti. Her iki güdü de zamanda kendi sürekliliğine ihtiyaç duyan dikkatin yeni bir ritmini yaratır.

Söylemek gereksiz ki, iki fenomen dogmatik olarak birbirleriyle kıyaslanamazlar. Çoğu durumda bir karakterin ilerleyişi, kökensel, "standart" patikasından sapar ve yüzeye çıkan (bir nesne, bir kişinin beklenmedik ortaya çıkışı, doğal çevrede bir değişim gibi) yeni, hissedilebilir bir etkenle yabancı topraklara sürüklenir. Ya da bu etkilerden tamamen bağışık olmayarak, ana karakter içe dönmeye zorlanır. Örneğin, aniden dalgalanan anıların ve çağrışımların baskısıyla, öykü beklenmedik bir dönüş yapabilir ve karakter, yönü hızla açığa çıkmayan bir eylem yoluna yönelir. Sonuç olarak değişen olay dizisi ve dallanması tüm olay örgüsünün sürekliliğini yeniden yapılandırır.

Ayrılmanın ilk aşamasında karakterlerin zihinlerin iç durumunun işleyişi özsel değildir. Bize garipliğin, bir yaşam durumunun alışılmadık niteliğinin gösterilmesi yeterlidir ve gizlense bile böylesi bir tuhaflığın potansiyel sonuçlarını hızla algılarız.

Ingmar Bergman'ın *Sessizlik* (*Silence* / 1963) filminde, otelin koridorlarında dolanan bir çocuk bir cüceyle karşılaşırız. Çocuğun meraka kapılmış bir şekilde cüceyi takip ettiğini gördüğümüzde şaşırmayız. Ardından, çocuk uzak bir otel süitinde bir sirk kumpanyasının üyesi olan bir düzine cüceyle tanışır. Çocukla birlikte onları izleyip topluluklarında biraz zaman geçirince eğlencelerinden, oyunlarından ve renkli dünyalarından zevk alırız. Öykünün mantığı açısından bu sapma gerekli midir? Açık ki hayır. Bu figürlerin alışılmadık görünüşleri ve soytarılıkları filmin serimlendiği kasvetli ve gergin atmosferle tam bir karşıtlık içindedir. Yine de Bergman çok uzun, eylemlerini betimleyen kendi içinde bütünlüklü ayrıntılar konusun-

da eli sıkı davranmaz. Sahne bağımsız bir birim olarak kalmış gibidir, sanki öyküden ayrılmıştır ve Bergman kamerasını çocuğun bakış açısını korumak konusunda zorlamaz. Bu bölüm bir kontrpuan, bir metafor ya da basit bir hiperbol müdür? Bu birçok şekilde yorumlanabilir. Bununla birlikte kesin olan bir şey vardır: Konudan ayrılma bizi farklı bir düzleme götürür ve Bergman, filmin aksi durumda sıkıca yapılandırılmış olacak zaman çerçevesinde bir yarık açmak konusunda isteksiz değildir.

Bölümün keyfiliği yadsınamaz olsa da, gizli bir bağlantı hissettiğimiz gerçektir. Çünkü dallanmalar, genellikle, kritik ve gerilim yüklü kesişim noktaları bir geçiş, yeni bir düzen yaratmak için açık bir alan talep ettiğinde ortaya çıkar. İncelediğimiz örnekte, bu, çocuğun dayanılmaz yalnızlığı ve bir tür mucize için yalvaran can sıkıntısıdır. Her şey dikkatini çekebilir. Örneğin, ihtiyar garson yemeğini yerken, kendisini mest olmuş bir vaziyette onu izlemekten alamaz. Bununla birlikte cüce sahnesi bunun ötesine geçer ve tam bir bölüm oluşturur; Bergman'ın öykülemedeki serbest stili, duygusal bir "anlatım tarzı"nı kaldırır. Kameranın, çocuk koridorlar boyunca gezinirken adeta uyurgezer gibi kayarak onu izleyişi, izleyen sahnelerin meşruluğunu duyusal olarak kurar. Bu bağlamda cüce sahnesi çocukla da ilgilidir (ama özel olarak ve saldırganca değil) ve bu belirsizlikte, ara parçanın anlamı kuvvet kazanır. Tüm filmin kâbusvari tonalitesinin altını çizen başka bir katman haline gelir.

Aki Kaurismaki'nin, görünürde daha düzenli bir yapı izleyen alaycı filmlerinde akış, genellikle sessizce geliştirilen anlatıyı da vahşice parçalayan beklenmedik bir şiddetle bölünür. Bu konudan ayrılmalar daha çok, patikayı başka bir yöne çeviren *sapaklar* gibidir. *Ariel*'deki (1988) başlangıç sahnelerinden birinde, ana karakter kendisini soyan çetenin elemanlarından biriyle çarpışır ve doğal olarak başı derde geren kendisi olur; hapse atılır, bu da öyküyü başka bir yöne çevirir. Dallanma istikrarsızlığın doruğundayken, her şey ona karşı işler ya da iş-

lerin iyiye gideceğine dair bir umut ışığından başka bir şey yokken gerçekleşir. Sonuç olarak, tesadüfî karşılaşmanın neden olduğu sert değişimle birlikte ana karakterin kaderinin aldığı yeni yön radikallik taşır. Ve yine de öykünün akışı hızlanmak yerine, ölçülü, durgun ancak dolambaçlı ilerleyişini korur.

Geçmişi Olmayan Adam'da (*Man Without a Past* / 2002), aniden ortaya çıkan şiddetin sonuçları benzer bir dönüşüm yaratır. Hafızasını kaybeden ana karakter banka hesabı açmaya çalışırken, istemeden bir banka soygununun tanığı haline gelir. Bu deneyim bir dizi olay başlatır: Rehin alınır, tehdit edilir, polis merkezine düşer, sayısız komik karışıklıkla mahkemelerde uzun bir çile çeker, ardından ona tuhaf bir iş sunan başka bir rastlantısal karşılaşma yaşar. Tüm bu karışık gelişmelerin art arda dizilişi gelişigüzel maceraların işleviyle ilgilidir. Bunların ana karakterin gündelik yaşamıyla organik bir bağı yoktur, ama kahramanımızın soğukkanlılığını ve aldırışsızlığını daha fazla açığa çıkarır – bu durum, gerçek karakterini yalnızca rastlantı aracılığıyla, edilgenliği aracılığıyla ortaya koyar. Böylece, belirsiz bir yerde ortaya çıkan ve dakikalarca, isteksizce yeni karakterler sunan konudan ayrılma, tüm özerkliği ile öykünün bütünleyici bir bölümü haline gelir.

Sapma ya da duraklamanın bir başka biçimi olarak tanımlanabilecek *ara görüntünün* (insert) en büyük ustası, kuşkusuz Japon yönetmen Yasujiro Ozu'dur. Filmleri, ana temaya doğrudan gönderme yapmaksızın –ama yine de organik bir bütün izlenimi yaratan– gizemli durumları ve nesneleri işleyen çözümlerle doludur. İster sabit ister kaydırma halindeki bir kamerayla çalışsın, Ozu şaşmaz biçimde birlik duygusu veren araştırmacı ve düşündürücü bir atmosfer yaratır. *Early Spring* (1956) ve *End of Summer* (1961) filmlerinde, metaforun ağır yüküyle ayrıntılar yüklemeden sanki bu filmler için bir müzikal tonlama sunmak istermişçesine, izleyicisine sabit kameranın yardımıyla bir evin basit yerleşimini ve yaşam alanlarını ya da bir plaj atmosferini gösterir.

Ama en şık ve çekici hareketi, *An Autumn Afternoon* (1962) filminde ortaya koyar. Dul bir babanın kızını evlendirme çabalarını aktaran iddiasız öykü, sürekli ara görüntülerle bölünür: İç ve dış mekânsal göstergeler, Tokyo'nun dar sokakları, yeni konutlar, son dönemde Amerikanlaşmış barların yanıp sönen neon ışıkları ya da titreyerek açılıp kapanan kapıların ritmi. Bu eklentiler sahne düzenlemenin yalın amacına yönelik değildir; alışıldık karakterleri sunma amacına hizmet etmez. Bu görüntüler, fenomenleri kimi zaman sınırsız, kimi zaman tarihi bir perspektife yerleştirerek, daha geniş bir ironik görünün anlatımı haline gelirler. Ozu, son modanın lezzetine ve onun emirlerine uyarlanan, eski geleneklerin "modernlik" tarafından sinsice ve fark edilmez biçimde aşındırıldığı bu zamanda "yaşam tarzımız bu mudur" diye merak eder. Parlak renklere boyanmış fabrika bacaları, yavaş yavaş sakenin yerine geçen viski, tüm düşlerimizin simgesi olan elektrik süpürgesi ve buzdolabı, Amerikan barındaki müziğin ritmine uyan yüksek topukların tıkırtısı; öykünün dokusunu sık ve ısrarlı kesintilerle dokuyan binlerce ayrıntı ve nesne. Hepsi de, her fragmana eş derecede yöneltilen ince bir dikkatle sunulur.

Finaldeki yaşlı adamın evli kızının odasına yaptığı gerçek ya da hayali ziyaret de, aynı şiirsel bilgeliği ortaya koyar; kamera çok fazla tutkuyla dolu bir yaşam tarzından ayrılırken, adeta her nesneye veda etmeyi dilemektedir. Bununla birlikte, bu görüntüler kendi özerkliklerini kurar ve kendilerini özgün öyküden muaf tutarlar. Bu, onlara derin bir melankoli hissi veren şeydir. Bu konu dışı sahnelerin "güdülenmiş olmamasına", yani varlıklarının herhangi bir nedensel zorunlulukla gerekçelendirilmemiş olmasına karşın, keyfi olmaktan çok uzak olması alışılmadık biçimde bizi sarsar. Bu, insan mevcudiyetinden kasıtlı biçimde kaçınan kavrayışlı tanımlamalar, zamanı ve onun insafsız geçişini ölçmekten başka bir amaca hizmet etmez görünür. Kısa ömürlülüğün simgeleri haline gelen bu sahnelerde düşünceye dalmanın / meditasyonun durgunluğunu

deneyimleriz. "Boşluk"lar mesajdır, derin düşünme, yoklayan, yumuşak bir dinginlikle hiçliğin kendisini inceler.

Bu konuyu, tartışmasız tüm sinemacılık tarihinin en zarif eksiltilerinden (ellipses) birine, filmdeki gerçek eksikliğe (omission) değinmeden ele alamayız. Ozu yalın biçimde öykünün merkezi figürünü, müstakbel kocayı ekrana taşımayı başaramaz. Anlarız ki ailelerce düzenlenen evlilikler sonunda gerçekleşir ve damat olan kişi bu durumda en az ilgili çeken kişidir, bu ayrıntı bize verilmez. Göz alıcı kimonosu ve başlığıyla. iki tuhaf görünümlü bavulla birlikte ailesinin evini sonsuza dek terk etmek için hazırlanmış, üç kadının eşlik ettiği gelin gibi geleneksel ritüelleri izlememiz çok daha uygundur. Bu şaşırtıcı boşluk, böylesi zengin ayrıntılarla anlatılmış bir öykünün ortasındaki açık eksiklik, özsel ve arızi olan arasında bir denge bulan, ne zaman sahneyi uzatacağına, ne zaman bir gerilim öğesi koyacağına karar veren Ozu'nun büyüleyici ve cesur duyarlılığının sergiler.

Çok ilginç olarak, eksilti tazelik ve şaşkınlık sağlayarak, izleyicinin hoş sürprizlere duyduğu açlığı doyurarak, yeni ya da şaşırtıcı patikalara "atlamak" için görkemli bir tetikleyici olabilir.

Hayal Gücü Çalışmaları: Fantezi

Tsai Ming-liang'ın beğeni toplamış ve keskin biçimlendirilmiş filmi *The Hole* (1998) sık sık tekrarlanan sapmaların ürettiği engin ve ürpertici bir nitelik uyandırır. Filmin öyküsü duraksız ve apokaliptik bir su akının ortasında serimlenir. İncil'in destansı tufanlarından daha inatçı olsa da bu durdurulamaz su baskınına katlanılmalıdır; yeni, bütünü kapsayıcı bir varoluş biçimi doğurarak yaşamın tüm diğer yönlerine baskın hale gelir. Göz alıcı bir esinle, Ming-liang kadın kahramanının acıklı fiziksel durumu karşısındaki isyanını, zevksiz düş ülkesiyle büyük bir karşıtlıkla anlatır. Eski olsa da klasik müzik numaraları ve bangır bangır çalan hit şarkılarla, hayal gücünün ve

düşlerin, basmakalıp ama yine de, görkemli ve etkili dünyası aracılığıyla boşluğun felaketli duvarını yıkar. Soyulan ve çürümüş duvar kâğıtlarının ortasında, açılıp kapanan asansör kapıları, çeşitli kablolar ve kirli koridorlar dekorunda içinde, narin ve sarhoş kadın kahramanımız aniden hareketlenir ve aldatıcı müziğin büyüsüne kapılarak, kabare kıyafetlerinin zengin gösterişine bürünür. İdollerini taklit ederek şarkıya kendini bırakır, pullu bir gece elbisesi içinde dans ediyorken, bacaklarını ve kalçalarını sallar ve sonunda birkaç saniye için kendini bırakır. Açıktır ki bu muhteşem performans hayal ürünü alanında kalır, çünkü gerçeklikte tuvaletteyken ıslanmış bedenini koruyabilmek için başının üzerinde yeşil bir plastik leğen tutması gerekmektedir. Bununla birlikte bu hayal âlemindeki son sahne yeni doruklara uzanır. Üst katta yaşayan delikanlı, kızı iki daire arasındaki şaşırtıcı *delikten* yukarı çeker –insani temas için son fırsat– ve kız, muhteşem kırmızı elbisesi içinde, beyaz bir smokin giyen prensinin kollarında son derece zarifçe dans eder.

İki yaşam niteliği arasındaki karşıtlık daha fazla olamazdı. Gürültülü ve neşeli müzikal aralar (interlude), kör edici büyü altındaymışçasına arzuyu kışkırtmak için, ironik bir "yavaşlama" olarak bulunur.

Elbette hayal gücü her zaman arzu alanına sürüklenmez. Sıradan günlerin kasveti, yalnızca hayal kurmanın kusursuz kaçışıyla hafiflemez. Ana karakterler terörle yüz yüze geldiğinde ve gerçek ya da yanlış yorumlanmış işaretleri okuyup dengelerini kaybettiğinde, kâbusların, fobilerin ve paranoyakça sanrıların patolojisi olasılıkla daha yaygındır.

Roman Polanski, karakterleri tıpkı *Tiksinti* (*Repulsion* / 1965) de oldu gibi, sanrısal sesler ve görülerden mustaripken, bu korkunç, kâbusvari malzemeyle iş görme alışkanlığındadır. Bununla birlikte kusursuz filmi *Kiracı* (*The Tenant* / 1976), korku ve alaycılıkla oynamanın en etkileyici örneğidir. Polanski'nin kendisinin canlandırdığı, toplumdan dışlanmış, becerik-

siz küçük bir memur, daha önceki kiracının camdan atlayarak intihar ettiği bir daire kiralar. Kuşatıcı korku hissinin yanı sıra, ürpertici öykü ve öykünün geçtiği yer, yavaş yavaş memura hâkim olur; kendisini tuhaf bir sürecin sonunda tanımadığı eski kiracıyla özdeşleşmiş bulur. Yavaş yavaş eski kiracıdan kalanlar dayanılmaz bir çekim uygulamaya başlar. Memur yalnızca eski kiracının yerine geçtiğini hayal etmez, ayrıca kişiliğini de değiştirmek zorunda kalır: Tırnaklarını boyamaya başlar, kadının giysilerini giyer ve sonunda bir peruk edinir ve kadının rolünü devralmak için makyaj yapar. Hayal gücünün baş döndürücü sarmalına kapılır; bir ölüm isteği ve nihai eylemi tekrarlama arzusuyla gittikçe daha derine çekilir. Kaderiyle karşılaşır: Aynı camdan dışarı adımını atar ve binanın yakın zamanda yeniden inşa edilmiş cam çatısının üzerinde ölür.

Ancak, bu apaçık olay örgüsüyle tatmin olsaydı, Polanski kendisi olmazdı. Absürd şekilde grotesk olan bu sahne ve altında yatan anlamlar, en az serimlenen olaylar denli özseldir. Olmayacak bir sonuçtan önce, işaret ve kasıtlı olarak bulanık bırakılmış bir göstergeler dizisi biriktirilir. Ama bunlar iğneleyici mizaha duyduğu gereksinimi tatmin etmeyecektir. İlk atlayış talihsizce başarısız olduğunda, sahne, bükülmüş öyküye marazi mizah duygusunu vererek tekrarlanır. Türün tüm zorunlu klişeleri, sanki parantezler içine yerleştirilmiş gibi, kasıtlı ve yöntemli olarak sıralanmıştır: Kapının çalması, korkunç karanlık, kime ait olduğu bilinmeyen ayak sesleri, ölüme doğru ilerleyen "rastlantısal" kazalar ve deneyler... İster hayal ürünü ister gerçek olsun, karakterin içinde bulunduğu çevre son derece biçimlendirilmiş bir karikatür içinde aktarılır. Kötü görünüşlü komşular düşmancadır, onu gözetler ve gizemli imalarda bulunurlar. Paranoyak korku ve kafa karışıklığı onu bir "femme fatale"e (ölümcül kadın) dönüştürür: Yeni rolünün verdiği keyif ve pencerenin eşzamanlı görüntüsü memuru en vahşi sanrılara atar. Hayaletlerle boğuşur, yaralanır ve tehdit altında hisseder. Bununla birlikte, sonunda ilk intihar girişimi-

ni gerçekleştirdiğinde, hayal gücü nihai edimi için uygun bir yer olan, dev bir antik tiyatro imgesiyle doludur. Burada –bir elbise giyip peruk takmış minik hasta adamın "trajik" ölüm atlayışı ve daha önce düşmanca davranıp şimdi onu, hayatında ilk defa övgü alkışlarına boğan çevre arasındaki– karşıtlık daha da çarpıcıdır. Ama bu da yalnızca bir fantazidir, çünkü kendini öldürmeyi başaramaz. Sonunda Polanski, en tuhaf çözüme başvurarak, ikinci girişimde yaşamını en saçma biçimde sonlandırmak için, son derece estetik şekilde filme alınmış bir merdivenden zemine atlar.

Belirsizlikle uğraşan çağdaş sinemacılar arasında en seçkin ve anlaşılmaz olan yönetmen David Lynch'tir. *Mullholland Çıkmazı*'nda (*Mullholland Drive* / 2001) kasıtlı olarak yanlış yönlendirici ipuçlarıyla kâbusvari, neşeli ve rahatsız edici öğeler öyle tuhaf bir yolla harmanlanmıştır ki, finalde bile filmin gerçek çekirdeğinin ne olduğundan emin olamayız. Aslında on iki bölümlük bir televizyon dizisi olarak planlanmış filmin son bölümü, ortaya konan fragmanların olası potansiyel versiyonlarından biridir. Müzmin bir spekülatör olan Lynch, her bölümün bilmecemsi yanlarını korumayı seçmiştir: Bunlar gerçek mi yoksa fantazi sahneleri mi, rüya mı yoksa hayal gücü müdür? Yoksa hepimiz kadın kahramanın hafıza kaybının kurbanları mıyız ve / veya kayıp parçalar nedeniyle bilinmeyen bir boşluğa mı düştük? Hangi "kart"ın entrikanın bir parçası olduğunu ve düzensizliğin oyun için ne derece özsel olduğunu asla bilemeyiz. Bakış açısındaki (kimin bakışı, hangi açıyı izliyoruz?) sürekli değişim kaçınılmaz olarak, içinde yalnızca ıstıraplı korkunun kalıcı olduğu, yarı ciddi, ironik ve tepe taklak olmuş bir melodrama yol açar. Lynch'e göre bu korku, fazlasıyla rasyonel bir evrenin parçalara ayrılmasının kötücül (ya da yalnızca neşeli) macerasıdır. Çelişkiler kendileri için vardır; naifin narinle, kötünün saçmayla korkunç karşılaşmaları. Bu nedenle her şeye yer vardır: Pornografiden patolojiğe, taklitçi ucuz sanattan olağanüstü teatral olana dek. Lynch'in öykü an-

latıcılığı bir çocuk oyunu gibidir: Usta bir şekilde zalimce, canavarca ve harikulade.

Los Angeles'taki *Mullholland Çıkmazı*, her şeyin olabileceği, suç ve şiddetin doğal olaylar haline geldiği gerçek bir mekândır. Gizemli karanlık ve en az onun kadar gizemli ışıklar, hızla ilerleyen arabalar korkunç sırlar saklayabilir. Baş döndürücü hızdan usandırıcı yavaşa doğru ani ritmik uçlarca itilerek, aşırı büyümüş metropolisin tehditkâr atmosferini deneyimlemek için bu sarsıntılı sürüşe karışırız.

Sinsi Anılar

"Sinema gizli oyunlar, hatıralar ve düşlerdir" der Bergman. "Aydınlık bir yüz, aniden öfkelenir – jest yüklü bir el, alacakaranlıkta bir meydan ve oturmuş elmalı pay yiyen insanlar... Bu aydınlık yüz, bir büyü yayarmışçasına bir jestle uzanan bu el, mekânlarındaki yaşlı kadın ve anlamsız birkaç sözcük: Işıltılı balıklar gibi ağıma yakalanır."[2] Zihni esir alan ve kendilerine özgü, ilintisiz bir yaşam alanı yaratan anılar ve tuhaf ayrıntılar, filmin ritmini ve yönünü allak bullak etseler de, özgün bir öykülemenin kaçınılmaz bileşenleri haline gelebilirler.

"Yavaşlık ve hafıza, telaş ve unutma arasında gizemli bağlantılar vardır" der Kundera. "Varoluşsal matematikte bu ilişki bir dizi yalın denklemde ifade bulur: Ağır işleyiş anımsamanın, hız da değeri unutmanın yoğunluğuyla doğru orantılıdır. İçeriğe belirli bir biçim vermek salt estetikle değil, bellekle de ilgilidir. Çünkü biçimde eksik olan bellek için de erişilmez olandır."[3]

Büyük bir filmi anarak bu düşünceleri destekleyecek etkileyici örnekler bulabiliriz. Chris Marker *La Jetée*'i anlatırken

(2) Ingmar Bergman, *Films and Dreams* içinde, ed. Vlada Petric (New York: Redgrave, 1981), s. 51.
(3) Milan Kundera, *La Lenteur* (Paris: Gallimard, 1995), s. 45.

(1962) şöyle der:[4] "Hiçbir şey anıları diğer anlardan farklı kılmaz, ancak sonradan, açtıkları yaralarla fark edilir hale gelirler."

Yukarıdaki alıntılar tartışmamın kalkış noktalarıdır: Şayet gerçek yaralar ya da yara izleri bulunmuyorsa, geçmiş hakkında bir şey söyleyebilecek olan yalnızca kalıntılar ve izlenim parçalarıdır. İzini bırakan deneyim, tanımı gereği parça parça ve tamamlanmamıştır; tahrif edilmiş bir biçimde zihinde bulunur ve genel duygusal durumumuzdan etkilenir. Ve yine de geçmişe biçim ve anlam veren tam da bu parçalanmış ve değişim geçirmiş bellektir.

Geçmişi anımsamak söz konusu olduğunda, sinema tarihinin iki klasik örneğine yakından bakmak yararlı olabilir; Alain Resnais'in *Hiroşima, Sevgilim* (*Hiroshima, mon amour* / 1959) ile Chris Marker'ın *La Jetée*'si (1962). Bu iyi bilinen filmler, çözümsel denemelerde genellikle çizgisel-olmayan öykü anlatıcılığının örnekleri olarak alıntılanırken, benim konumun merkezi olan yanları nadiren ele alınır. Her iki filmin de anımsamanın karmaşık ve işkenceli işleyişi hakkında söyleyecek çok sözü vardır. Ama hepsi bu değildir. Bu filmler ayrıca sürecin girift doğasının, değişimin uyaranları (hafızanın nerede ve ne zaman uyandığı), dış zorluklar (somut bir nesneye ya da olaya bağlanmış çağrışımlar) ve sonuçta birbirinin üstüne binen kişisel travmatik yaralar ağıyla nasıl açığa çıktığını sergilerler. Yeniden belirtmeliyim ki, burada ruh çağırmaktan değil, tüm *sürece* ilişkin bir yaklaşımdan söz ediyoruz. Ve her iki filmi de örnek haline getiren budur.

Anılara ait görüntülerin belirgin nedensizliği, gizemli ortaya çıkışları ve genellikle aşamalı olan ertelenmiş açıklamaları *Hiroşima*'nın en şaşırtıcı yanıdır. Bu bağlamda, işleyiş eliptik bir biçim almalıdır. Kişi şimdinin hüzünlü ruh halini bozan

(4) Deneysel sinemanın en önemli isimlerinden biri olan Chris Marker, *La Jetée* isimli kısa filmini bir foto-roman şeklinde kurgulamıştır. Bir dizi fotoğrafın üstüne şiirsel bir sözlü anlatı oturtulmuştur. Bu film daha sonra Terry Gilliam tarafından yeniden çevrilen *12 Monkeys*'e ilham verecektir. (ed. n.)

benzer imgelerin ilk çağrışımını unutamaz: İki farklı adamın birleşmiş elleri. Bu, yatakta yatan Japon adamın eli ile çok sonra bir Alman askeri olduğunu anladığımız adamın eli arasında takas edilen – yıldırım bir yanıttır. İçten bir hassasiyetle Resnais anıların yalnızca uygun koşullar, tekil bir takım-görüntüler altında geri döndüğünü açıklar. Ortaya çıkışlarına anlam ve süreç veren de bu ayrık andır.

İki âşık arasındaki yakınlık, nezaket ve lirizmle aktarılmıştır. Emanuelle Riva kalkar, yüzünde aniden bir gölge titreşir ve balkon kapısından uyuyan adama bakar. Ardından kısa bir anlığına yabancı bir görüntü parçası sahneyi böler. Bu görüntü, yatakta yatan adamın ayası görünen ters elini gösteren görüntüyle yer değiştirir. Savaştaki bir anıya gönderme yapan kısa diyalog, ancak yirmi dakika sonra gelir. "Savaş boyunca sevgilin olan adam Fransız mıydı?", opak pencere camında bir asker silueti belirirken, "Hayır, Fransız değildi" diye yanıtlar kadın. Riva devam ederken iki sahne müzikle bağlanır. "Evet, Nevers'teydi."

Bunu daha ayrıntılı ama kronolojik olmaktan çok uzak olan, parlak güneşin altında bisiklet süren bir genç kızı, alacakaranlıkta ağaçlar arasındaki bir orman patikasını gösteren bir dizi görüntü izler. [Kadının] Alman askeriyle olan randevusu kaydırma çekimleriyle izlenir, kısa bir kararmadan sonra, karşılıklı konuşmalardaki ilintili olgularla devam eden şimdiki zamandaki öyküye dönmeden önce, geniş bir alanın uzak görüntüsünü görürüz.

Film baştanbaşa bu iyi ayarlanmış yapıyla işler: Şimdide serimlenen öykü, keşfin acısını ve öz yansımayı daha da görünür kılarak, bir salyangoz hızıyla ilerlerken, bir dizi kesinti, sapma, karşı-sürüm, öngörülen ifşa ve alıkonan bilgi birbirine katışır. Yöntem izleyiciye seçim özgürlüğü sunar ve duygusal özdeşleşme arayışında bir aygıt olarak işlev görür. Resnais'in söylediği gibi, "Hayal gücünün özgür oyununa yer açmak için, be-

yazperde... izleyicide bir perspektif değişimi, hafif bir değişim uyandırarak... kendi büyüsünü sarf edebilir."[5]

Savaşa ait anının verdiği korku, açık yaralar ve onu izleyen şiddet, içtenlik ve katlanmış ilişkilerin yavaş gelişimi tarafından dramatik bir etki yaratır. Nehrin sakin akışı, ışıkların gizemli oyunu ve müziğin lirizmi karşıtlığın gücüyle işler; dikkatlice kafenin penceresinden baktığımızda tümünün ilgisizliğine tanık oluruz. Geçmişin varlığı o denli ezicidir ki, Japon adamın ve Fransız kadının hayal gücünü bütüncül bir kişisel özdeşleşmeye hazırlar. Hiroşima ile Nevers'in, yakında sessizce dalgalanan suyun yüzeyi ile (Japonya'da bir nehir) uzaktaki Loire'un tekil, ayrılmaz bir birlik içinde kaynaşmasını sağlayan budur.

Şimdi / geçmiş / gelecek arasındaki, bu lirik birleşime karşıt olarak Resnais'in başka, daha az tanınan çalışması *Muriel* (1963), kaynağına dönen hafızanın başka bir yönünü aktarır. Beklenmedik şekilde vuran ve günün sıradanlığını işgal eden kışkırtılmış, parçalanmış ve tamamlanmamış anlık çarpıcı çekimlerle karşılaşırız. Bununla birlikte bu işlenmemiş anı parçaları yok olmaya ve yadsınmaya yazgılıdır. Canlı canlı gömülen geçmiş, şimdinin dokusunu yırtarak sürekli mayalanırken, her karakter ezici ve bastırılmış anıların ağırlığı altında "normal" bir yaşam sürmeye çalışır. Film bir dizi kesintiden oluşur; tanımlanmamış zamansal bir mekânda yorgun ana karakterlerin el yordamıyla ilerlemesini izler: İki savaşın kahredici yükü, yaşlı karakterler için II. Dünya Savaşı'nın travması, genç adam için ise Cezayir Savaşı'nda cinayete suç ortaklığı yapmış olmanın akıldan çıkmaz anısı – bunların tümü şiddetli bir bilinç krizine yol açar. Filmin gerilimini öykünün nörotik ritmi, genellikle anlaşılmayan göndermeler, beklenmedik ruhsal patlamalar ve parçalara ayrılmış hayali ya da gerçek olayların telaşı korur.

(5) Alain Resnais, *Esprit* içinde (Paris, 1960), s. 936.

Marker'ın ünlü filmi de bizi parçalanmanın heyecan verici deneyimiyle sarsar. *La Jetée*'de (1961) neden ve sonuç ilişkilerini kanıtlayan bir mantık yoktur. Gömülü bir geçmişin keşfi, erken ödül vaadinde bulunmayan, göz korkutucu bir görevdir.

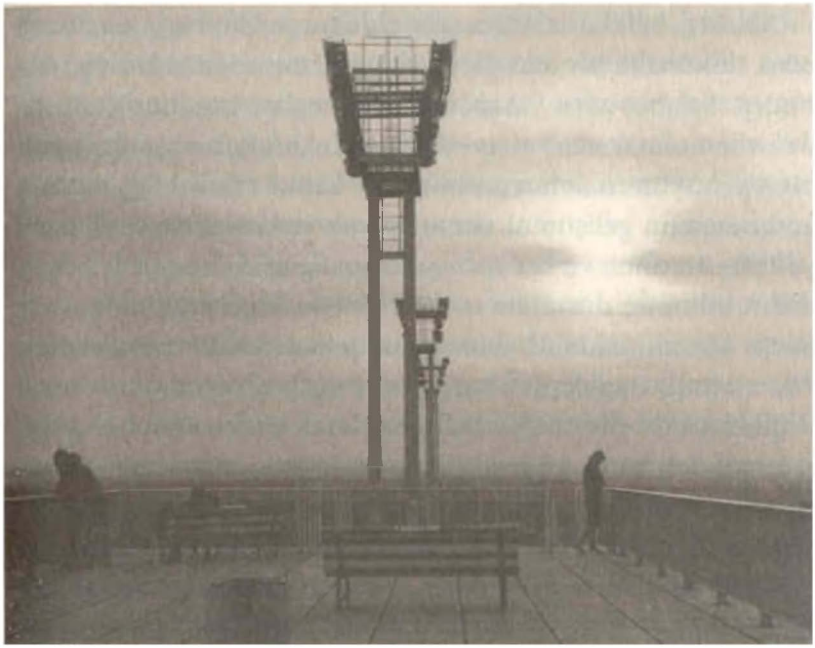
Ve burada bir dipnot düşmeliyiz. Eşzamanlı olarak hatırlama (recollecting) ile anımsama edimi (act of remembering) arasında birçok fark vardır. Eğer birincisi kasıtsız ve neredeyse saldırgan bir bilinçdışının işlevlerine bağlıysa, diğeri –yine de anımsanan imgenin doğruluğunu garanti etmekten uzak– geçmişi yeniden ele geçirmek için kasıtlı bir girişimdir. Bastırma, parçalanmaya, kısmi hakikatlere ve kaçınılmaz çarpıtmalara yol açarak, her iki durumda da işlev görmüş ve görmeye devam etmektedir.

Kısacası, *La Jetée*, hatırlamanın saplantılı doğasıyla ilgilidir. "Film çocukluk anılarıyla imlenmiş bir adamın öyküsüdür. Şok edici deneyim, saldırganca etkisi altına alır ve bunun anlamı ancak çok sonra, Üçüncü Dünya Savaşı Orly Havaalanı'nın geniş pistinde başlamadan birkaç yıl önce açığa çıkar."[6] Yaklaşan kaçınılmaz macerayı ima eden büyük bir epik yapıtın girizgâhı olarak, film gidişatını bu sözcüklerle ortaya döker. Gizeme bir anahtar sunmaksızın ıstırap dolu sorunlara işaret eder.

La Jetée'in öyküsü hiç kuşkusuz Zaman hakkındadır: Bilim kurgunun işleyişine göre, uzay / mekân sınırlandırılmıştır ve hedef zaman aracılığıyla bir ajan göndererek geçmişi ve geleceği, şimdiyi kurtarmak için harekete geçirmektir.

Geçmişe yolculuk, arzulu bir aşkın lirizmiyle yavaşça ve bocalayarak gözler önüne serilir. Kahramanımız "öteki"yle, "arzusunun bulanık nesnesi"yle bir karşılaşma hayal etmek için çok büyük bir çaba sarf etmelidir. Yinelenen girişimler eşzamanlı olarak, hafızanın izlerini yeniden ele geçirebilmek için anımsama edimini gösterir, bununla birlikte doğrudan insan yakınlaşmasının dramını ve temas kurma girişimlerini tanım-

(6) Chris Marker, notes sur Vertigo, *Positif* içinde (1982).



Chris Marker, *La Jetée*, 1962

lar. Başka bir çaba daha perde üzerinde belirirken, izleyici bunların hafızanın izleri mi yoksa yalnızca yanılsamalar mı olduğunu merak eder.

Film, mücadelenin, zamanın ve mekânın sınırlarından kurtulma girişiminin bir hayatta kalma savaşı olduğunu öne sürer. İnsanın öz-bağımsızlığı, zamana karşı savaş, zamanın hapishanesinden –denenmiş– bir kaçış anlamına gelir ve hayal gücünün, aşkın ya da öğrenmenin her aşkınsal zaferi, doğası gereği kısa ömürlüdür. Bilinçliliğin, birikmiş bilgi ve deneyim müzesinde yığılmış imgeleri zaman karşısındaki paradoksal zaferin tanıkları gibi dursa da, zamanın ölüme doğru ilerleyişinden kaçamayız. Önce bir farkındalık ve etken bir süreç olan bu kabulleniş, sonsuz sınırlara sonuna dek saldırmaya yönelik bitmez bir çabadır. *La Jetée* mücadelenin her iki yönünü de kapsar.

Marker, belki de tartışmakta olduğumuz konuyla en ilintili olan, dokunaklı bir otantik yolculuğu (zamanda yolculuk) betimler. Yol boyunca yaşanan duraklamalar, görünür güdü ya da neden olmaksızın rotayı değiştirir. Anımsama işinin kasıtlı bir operasyonun sonucu olduğunu kabul etsek bile, insanın anımsamanın gelişimini tanımlayacak ya da etkileyecek gücü yoktur. Arzunun ve ket vurmanın gizli güçleri burada iş başındadır. Bilinmez dürtülere uyan engeller, rasgele ayrıntılara yer talep ederek, sürekli anımsama potansiyelini zayıflatırlar. Anımsanmış imgelerin ortaya çıkışı ya da ani yok oluşu ussal değildir ya da en azından belirgin olarak neden-sonuç ilişkileri tarafından harekete geçirilmez. Böylelikle, anımsama serüveni içinde, çağrılmış anıların yalnızca "ne zaman" olduğu değil, "ne" olduğu da tamamen keyfi görünür. Öykü açısından bu, kararsız bir düzen izleyen bir kırılmalar dalgalanmasına, çekingen uğraşlara ve sürdürülen çabalara yol açar.

Hayali yolculuğunda, ana karakter kendisini geçmiş zamanların büyüleyici anları içinde bulur. Kişi bu arkeolojik keşifte aşamalı bir ilerleme bulur. İlk imge, otlayan hayvanlarla neredeyse cennetimsi bir kır manzarasıdır, ardından, aniden savaş öncesi yıllardan kalma, pencereden süzülen ışık ve toplanmamış yatakla, "gerçek", alçakgönüllü bir yatak odasındayızdır. Ve dahası: "Gerçek" çocuklar, "gerçek" güvercinler, "gerçek" kediler ve "gerçek" mezar taşlarıyla bir mezarlık belirir. Ardından gizemli havaalanı, Jetee görünür, ama farklı olarak – bu kez tamamen boştur. Daha sonra, aniden takip edilen kadından farklı, başka bir genç kadın ortaya çıkar. Ve ardından biraz daha manzara ve yıkıntılar, adamın o zamanlarda görmüş olduğu, tüm girişimin odak noktası olan gerçek kadının bulunduğu etkili hatırası. Yine de kadının varlığına tutunmaya yönelik tüm çabalar, çeşitli durumlarda (bir arabada, ilgisizlikle) onu izlemek boşunadır; figür bir daha teslim olmayacaktır. Alışılmadık, önemsiz görüntü parçaları devam eder: Heykeller, tıpkı bir müzedeki gibi gövde heykelleri. Ne müzesi? Adamın

anılarının taş koleksiyonu olabilir mi? Hatıralarla ilgili bu filmin görüntüleri, hayal gücü dinamiğinin olağanüstü bir temsilidir. Kuralları "deneme-yanılma"da tekrarlanan girişimlerde açığa çıkar. Hedefteki odak noktasına isabet ettirmek için kaç deneye gereksinim vardır? Araştırma ve başarısızlık olmadan belirli ve doğrudan bir vuruş yoktur.

Temel olarak kişisel arzularca değil, dış isteklerce güdülenen yolculuğu anımsayalım. Kahramanımız, "olağanüstü duyarlılıkla kutsanmış" ve silinmez anılarla imlenmiş bir adam, zamanın ajanı haline gelmeye yazgılıdır. Bilim adamları onu zamana fırlatır, sanki yaratıcı bir zihin yetisiyle donanmış adamımız bir ödülle geri gelebilirmiş gibi.

Bununla birlikte, yolculuğa başlamak için tekrarlanan, acılı ve son derece yoğunlaşma gerektiren girişimler asla başarılı bir sonucu garantilemez. Yol aldatıcı konudan ayrılmalarla (digressions) doludur. Vardığı yabancı dünyada akıl almaz bir bolluk nedeniyle kendini kaybeder; görüşü nesneler gösterisinin, cam ve plastik harikaların saldırısına uğrar. Farklı bir zaman bölgesine gireriz. Deneyim hoş bir geziye dönüşür. Zaman zaman yıkılır, devam edemez. Farklı bir zaman dalgası tarafından alaşağı edilmişçesine, yarışa devam edebilmek için enerjiye ihtiyaç duyar.

Marker zamanın gerçek girift liğini gösterir. Film, özünde sessiz olan geçmiş imgelerinin başka bir zamanın, edimsel şimdinin sesleriyle karışmasına izin vererek zamansal algının karmaşıklığını kanıtlar: Deney yapanların bölük pörçük, fısıltılı talimatları ve emirleri şimdi ve o zaman duyulabilir. Eşzamanlı olarak iki ayrık zaman bölgesinde dolanırız. Tüm bunlar son derece önemli hale gelir, çünkü anımsama ediminin temelde gerçeküstü olduğunu öne sürer: Asla maddesel töz kazanmaz, asla somut gerçeklik haline gelmez ve sonuçları karakter tarafından ödenen kaçınılmaz acıya yol açar. Çünkü bu durumda, anımsama, yalnızca girişimin tehlikesini arttıran baskı altında gerçekleşir. Ve işte bu, Marker'ın yukarıda gönderme yapılan

çoklu katmanları yarattığı yerdir: Travmatik biçimde kişisel olanın kısa ömürlü doğası (kendi özgün biçiminde ve yerinde yeniden ele geçirilmiş yakınlık) ve sonra dıştan güdümlenen dönüş / yeniden yaşayış (ardından ayrılış). Dış müdahale şiddetlidir; onu izleyen kayıp ve nihai ölüm kaçınılmazdır.

Film, yapısı ve trajik maceraya ışık tutan temposu içinde incelikli bir zeka ile işlenmiştir. Aşkın duygusal gerilimini ritimde hisseder, arttırılmış parçalanmayı ve aşamalı olarak kısalan görüntülerin parlamalarını paylaşırız (unutmamalıyız ki Marker eşsiz bir biçim, bu eşsiz fotoromanının içinde "dondurulmuş kareleri" ve durgun anların sürekli akışını kullanır). Ama tersi şekilde, çifti acelesizce doğal tarih müzesini gezerken, ilişkilerinin son anlarında, güçsüzce zaman kazanmaya çalışırken izler, fazlasıyla yavaşlatılmış bir devinim gösterdiklerine tanık oluruz. Müzenin koridorları boyuca, eserler arasında dolanmaları acı verici biçimde uzatılmıştır. Ancak bunun iyi bir nedeni vardır: Mutlulukları ve gayri-iradi olan olası ayrılıklarının ıstırabı farklı bir yavaşlamayı talep eder.

Akla Borges'in ünlü metafiziksel kısa öyküsü *The Circular Ruins* geliyor. Öykü bir düşün boğucu gücünden söz eder: Yaratıklarımız üzerinde tam kontrole sahip olmaksızın bütünlüklü bir dünya yaratmak. Hayal gücü oyununda olduğu gibi, insan figürleri ve eylemler, düşlerin ya da anıların çocuklarıdır – var olurlar ya da olmazlar. Ama bir kez ete-kana bürünüp elden kaçtıklarında –şişeden kaçan cin gibi– kendi yaşamlarını yaşamaya başlarlar ve gelecekleri üzerinde pek de denetimimiz kalmaz. Gizemin bu yanındaki güçsüzlüğümüz tek katı, inatçı hakikattir. Kısır döngü bilgimizin ölümcül sınırını ve özgürlüğün göreliliğini betimler: Düş gören düşlenene, izleyen izlenene dönüşür. Borges'in klasik kapanışında ifade ettiği gibi: "Rahatlama, utanç ve dehşet içinde fark eder ki, kendisi de görünüşten başka bir şey değildir, başka bir adam onu düşlemektedir."[7]

(7) Jorge Luis Borges, *Labyrinth* (New York: New Directions, 1962), s. 45-50

Marker ayrıca zamanın eşzamanlı sınırlarından ve esnekliğinden söz eder. Zaman ölümlüler için sınırlı olsa da uzatılabilir ve yeniden biçimlendirilebilir; onun sınırlarından becerikli-ce kaçılabilir. Hayal gücü ve hafıza, önce ve sonranın, geçmiş ve geleceğin ilkelerinin mutlak kavrayışını etkisiz hale getirerek, zamanın çizgisel geçişinin yasalarını oyuna getirebilir. Bununla birlikte bu oyunun kendi sıkıntıları da vardır. *La Jetée*'deki metafor uyarınca, hayal gücü uçuşa geçebilir[8] ama derin bilincin oyuklarında biriktirmeyi başardığı şey, gittikçe müzelerde gösterilen eserlere benzemektedir: İzlenimler, gövde heykelleri ve parçalar. Fark ederiz ki yıkıntılar, bu çevrilmiş mekândan çıkış olmayacak biçimde, duvarlarca kuşatılmıştır.

Hafıza zıtlıkların alanıdır, der Marker. Zamanda asılı kalan anımsanmış imge dizileri, sanki imgeler eşzamanlı olarak ilerleyişine devam ediyormuşçasına, derhal sabit ve hareketli hale gelir. Filmin başlığında sunulan birincil metafora ek olarak, *La Jetée* başka bir imgenin anlatımsal gücüne de dayanır: Yıkıntıların, gövde heykellerinin ve bir müzenin donmuş, cansız koleksiyonunun yinelenen görüntüsü. Birincisi İkarus'un macerasını –zaman ve mekânı fethetme girişimi– canlandırıyorsa, yıkıntılar zamanın insan yaratımları üzerindeki zaferini kanıtlar, kendi yıkım yollarını açığa çıkarır. İki ana temanın zıtlığı ve çözülmemiş çatışması filmin özünü oluşturur. Bize ayrılan zamanı genişletebilir, sınırlarını belleğin ve hayal gücünün yardımıyla aşabiliriz. Ve zamana insani boyutunu veren de tam olarak bu biçimlendirilebilir mekânda yapılan yolculuktur.

Hafızanın, fantazinin ve düşlerin homojen bir bütünde karıştığı bir film varsa, o da Tarkovsky'nin *Ayna* (*Mirror*) filmidir. Elbette film, yazar-karakterin yarı düş kurar, yarı ayık durumdaki çocukluk travmalarını, gizemli hafıza parçalarını ve zihninde saklanan güçlü anımsama anlarını çağrıştıran kabul

(8) *La Jetée* bir havalimanında başlar ve orada son bulur. Yazar uçuş pistinden havalanmanın, hayal gücü için bir metafor yaratılığından söz ediyor (ed. n.)

edilmiş otobiyografik esinlerle açıklanmıştır. Yinelenen ve bulanık anıların nostaljik nehri, zihnin şiirsel-resimsi dönüşlerinden parçalar, doğal fenomenler ve gerçek eylemler gözlerimizin önünde akar. İzler ve yalnızlık, akıl almaz bir terkin hüznü, rüzgâr ve yağmurun gelişini önceden hissederek, koyu kahverengi karanlık bir renk sunan görüntüleri çarpıtır. Hep kırık olan bir şey yuvarlanır, ateş onu tahrip eder ve aniden kül oluverir. Merkezdeki genç anne sanki kavranmaz bir güçte avuntu ararcasına durmaksızın koşmakta, kaçmaktadır; pişmanlıktan perişan olmuş, yaralı ve gergindir. İki farklı yaşta –üç ve yaklaşık dokuz– ortaya çıkan çocuk görünüşte annesiyle tam olarak özdeşleşmiştir.

İlerleyiş herhangi bir düzen tanımaz. Zaman bölünemez. Uzak ve yakın geçmişteki olaylar, siyah beyaz savaş görüntüleri ile art arda dizilir. Ayrılıklar ve tutarlı olsun ya da olmasın karşılaşmalar arasında, fark edilir şekilde rasyonel veyahut çağrışımsal bir bağ yoktur. Akışın yoğunluğu yalnızca bir tür müzikal gelişim çağrıştırır. Aslında bu gelişim büyük ölçüde rüyaların doğasını karakterize eder: Farklı yerler ve zamanlar arasındaki düzensiz değişimlerin birbirini izlemesi, gizemli konumlardan bilinmeyen yüzlere atlamalar, labirentvari koridorlar ve yağmurda ıslanmış mistik ormanlar. Zıt ya da uyaklı ayrıntıları bir araya getirmenin bir yolu –ve elbette böyle bir amaç da– yoktur: Onlar daha çok acı verici bir zihin durumunun çok katmanlı aydınlanması, Deleuze'un anlatımını kullanarak, hafıza-zamanın kristal doğasının oyunudur.

Chris Marker ve Alain Renais anımsamanın acı dolu işleyişine vurgu yapıp sürecin değişken ve tedrici uygulanışına imada bulunmuşlarsa da, Tarkovsky için "düşlerin yorumuna"na yönelik herhangi bir analitik yaklaşım bulunmaz. Kalp çarpıntısından ayrılmayan bilinçdışı engel, yas ve melankolinin ikiliğini korur, çünkü bu ikisi Tarkovsky'e göre ayrışamaz. Her an aynı şeyi anlatır: Yatıştırılamaz yakınma tonuyla yasın acısı ve yok olmanın melankolisi, deneyimi şaşırtıcı bir sanatsal bi-

çim içerisinde görkemli bir şekilde çerçeveler. Zamanın boyutları birleşir, uzun ya da daha geçici olaylar heyecan verici biçimde karışır: Düşmüş bir çantanın içindekilerin toplanması ya da bir çocuğun kaderi hakkındaki önemli tartışma hiçbir biçimde –ağırlık ya da süre olarak– farklılık göstermez. Bilinmeyen bir kadının ziyareti; aynayla sık sık yaşanan diyalog; ya da kadın karakterin güzel saçlarını –bir tören edasıyla– yıkayıp toplaması, acımasız hassasiyet ve hafızaya ait imgelerin kesinliğiyle karakterize olarak filmin vurgularını oluşturur. Ve yine de baskın duygu filmin birliğidir, çünkü alışılmadık zenginlikte bir dokuya, atmosfere ve sonsuz bölünmeleriyle doygunluğa sahiptir. Bach ve Pergolesi'nin müzikleri dinsel olmaktan çok, filmin hassas, duygu dolu atmosferinin birer parçasıdır.

Tarkovsky çalışmasını dikey olarak inşa eder. Katmanlar zamanın içine değil, tekil bir anın derinliğine doğru yayılır. Kimi zaman uygulanan ağır çekim de aynı gizemi vurgular: Bu, ıstıraplı bilinmeyenin, birden başlayan ve dinen yağmurun, neredeyse bitimsiz bir koşunun ani kesilişinin zamanıdır.

Ayna her şeyi yansıtmayı derhal kabul eden basit bir metafordan fazlasıdır. Ayna da gerçekliktir; çoğunlukla diyolaglara bir ortak, gömülmüş geçmişe yaşam vermek için belki de tam olarak kapanmamış yaraları yeniden yaşamaya zorlayan bir tanık olarak.

Rüyalar ve Gündüz Düşleri[9]

Etkileşimleri ve benzerlikleri en az farklılıkları denli önemli olsa da elbette anılar ve düşler iki farklı alana aittir. Çünkü her ikisi de gerçek uyaranlarca beslenir ve ayrık karakteristikler gösteren yalnızca üretilen imgelerin niteliği ve dizisel zinciridir.

Henri Bergson'un, Susanne Langer'ın ve Jean Epstein'in kla-

(9) Yazarın "daydreaming" ifadesi "hayale dalmak" olarak da çevrilebilir, ancak söz konusu Bergman'ın *Yaban Çilekleri* olunca, hayal ve gerçeğin bulanıklaştığı, psikanalize özgü "gündüz düşü" ifadesinin anlamı daha iyi yansıtacağını düşünüyoruz. (ed. n.)

sik incelemelerinden bu yana, sinema ve düşler arasındaki ilişki hakkında çok şey söylenmiştir. Tüm analizciler her iki durumda da imgelerin dönüştürüldüğünü ve simgesel anlam yaratmaya eğilimli olduğunu fark etmişlerdir. Dahası filmler ve düşler, benzer olarak, anlamlı bozulmalar (distortion) ve alışılmadık seviyede bir yoğunluk yaratan büyük duyusal güçle karakterize olur. Langer der ki, "düş gören her zaman düşün merkezindedir... hep oradadır, öyle ki her olaya eşit uzaklıkta durur."[10] Öykünün dolaysızlığına doğrudan otantikliğin gücünü verdiği sürece, bu gözlem sinema için de uygundur.

Tartışmasız klasiklere dönersek, Bergman ve Fellini sahnenin merkezindeki yerlerini almalıdırlar. *Yaban Çilekleri* (*Wild Strawberries* / 1957), *Persona* (1966) ve *Çığlıklar ve Fısıltılar*'dan (*Cries and Whispers* / 1973) öz-itiraflarla oluşturulmuş *8½*'a değin, açıktır ki bu filmler Freud'ün rüya çalışmalarının zekice işlenmiş ve eksiksiz temsilleridir.

Bu çalışmalarda, ıstıraptan, bastırılmış hafıza temelli imgelem tarafından uyandırılan acıdan farklı olan düşlerin endişe verici gerçekliğiyle tanışırız. Deneyim acı verse ve öyküleri yararsızlık ve utanç duygusuna gömülse bile, sanki karakterler kendine özgü bir gerçek dışılık biçimiyle boğuşuyormuşçasına trajediden uzak kalırlar.

Yaban Çilekleri'nde, yaşlı adamın düşleri dramatik iç çatışmalar sunularak şimdiki zamana güçlü gönderimlerle, Fruedyen anksiyete rüyalarının klasik bir örneğini verir. Öykü yalnızca gençliğinde öğretmenlerinden birince azarlanmış (mesleğinde göze çarpan ve bir ödül almak üzere olan) bir yaşlı adam hakkında değil, daha çok insafsız bir hafıza patlamasıyla taksim edilen görünürdeki keyfi, ölümcül ve utandırıcı cezaya ilişkindir. Bergman'ın yaratıcı görüsünde tüm ayrıntılar ölümü ve korkunç bir sonun havasını canlandırır: Yelkovan ve akrepsiz bir saat, tekerleksiz bir at arabası, tabut, ışık ve gölge, yan-

(10) Susanne K. Langer, *A Note on the Film and Form* (New York: Scribner, 1953), s. 441.

kısız bir sessizlik. Bunların biriken etkisi görünürde apayrı olan parçalar arasında bir uyum yaratır. Eline çivi battığında, vahşi edim umulan ya da hak edilen korkunç bir cezanın açık işareti olarak yorumlanır. Simge yalnızca tematik düzeyde ortaya çıkmaz, aynı zamanda akışkan bir telaş içindeki yapının parçası, düşsel ve şiddetli geçişlerin bitimleri olarak da belirir.

Yaban Çilekleri'nin geçmişi canlandırmaya yönelik en çok alıntılanan başka bir tasviri de, yaşlı adamın, geçmiş ve şimdi arasında kopmaz bir bağ kurarak, daha erken travmalarının ve günahlarının mekânına geri dönüş yapmasıdır. On yedi yaşındaki oyuncu Sjostrom, bir aile toplantısından görünmez biçimde ortaya çıkınca ve [şimdiki zamandaki] olgunlaşmış bilinciyle karısının sadakatsizliğine tanık olunca, bastırmanın rahatsız edici ve az bilinen yasaları hakkında herhangi bir sözel itiraf ya da alışıldık bir geçmişe dönüş (flashback) sahnesinde öğrenebileceğimizden daha fazlasını öğreniriz. İki zaman düzleminin organik birleşimi, kendi yalınlığı içinde çok açıklayıcıdır.

8½'ta ana karakter olan yönetmenin kendi hayaletleri ve iblisleriyle boğuştuğu açılış sahnesi de çok gizemli ve etkileyici bir düşsel sahnedir. Tüyler ürpertici, öfkeli bir karakterler, ölümcül kadınlar ve öfkeli adamlar –tehditkâr, nefes nefese kaçmaya çalıştığı zorba karakterler– ordusuyla çevrilmiş ana karakter, talihsizce, sıkışık trafikte karanlık bir tünelden kurtulmaya çalışmaktadır. Görüntülerdeki sessiz telaş ile daha da tüyler ürpertici hale gelen bu sahne kasvetli ve bitimsizce uzundur, sessizlik yalnızca ara sıra ana karakterin umutsuzca pencere camına vurmasıyla bölünür. Ama Fellini'nin fantezisi burada son bulmaz. Ani bir zıplamayla bizi bu bunaltıcı karanlıktan gökyüzüne çeker. Karakter anlaşılmaz ve eğlenceli biçimde uçmaya başlar ve aşağıda bisiklet süren, kendisini kızgınca yere indiren yapımcısını görür. Geniş siyah şapkası ve yüzen siyah paltosuyla havada süzülürken onu izleriz.

Ani değişim neredeyse inanılmazdır. Ana karakterin otel

odasında yastığı terden sırılsıklam olmuş, yardım için elini uzatırken soluk soluğa kalışı, bu yersiz ayrıntının, bölük pörçük düşlerin kurallarına uyarak, bir önceki sahnenin içsel bir parçası olduğunu düşündürür. Uykuyla uyanıklığın sınırında, görünüşte her günkü kaygılarına ve endişelerine yaklaşmaktadır.

Düşlerin sinemada kullanımı bağlamında, en az iki geleneksel yaklaşıma değinmeliyiz: Ara görüntü (insert) açık bir işaret içersin ya da içermesin, vurgulu bir noktalamadır. Sinema tarihinin erken dönemlerinde uyarı işaretlerini ihmal etmek düşünülemezdi: Müzik, yakın çekimle sonlanan evreler, altyazılar ve bir değişim tabelası olarak işlev gören benzerleri. Bugün bu yöntemler zaman aşımına uğramış görünmektedir. Bununla birlikte bunların eksikliği, gerçekliğin ve düşlerin dünyaları arasındaki çizgiyi silerek, taze ve heyecan verici nitelik yaratacak yeni öğeler ortaya çıkartır. Düşsel malzemenin özü günlük ampirizmden ayrılırken, soru tam olarak, psikolojik olarak bu yabancı yapının, alışılmadık ve aldatıcı biçimine karşın, nasıl açığa çıkarılabileceğidir.

Yönetmenin olasılıkla ölmüş ebeveynlerinin ürkütücü, uzun, beyaz bir mezarlık duvarının önünde belirdiği görüntüyü; suçlamalar ve uyarılar seli ortasında ana karakterin peçeli bir şapkayla sahneye giren annesi tarafından öpüldüğü şaşırtıcı düş parçasını anımsayın. Bu Ödipal bir simgeleme mi, çocukluk anısı mı yoksa uyanan bilinci kaba fizikselliğiyle rahatsız eden bir arzu mu? Fenomen çok katmanlıdır ve ana karakterin öyküsünü imleyen de tam olarak onun anlaşılmazlığıdır.

Böylece tüm film gerçekliğin ve hayalin birbirine karışığı yamalı bir çalışma (patchwork) haline gelir. Tahripkâr bilinç, burada-ve-şimdi ile birlikte fantazi, gündüz düşü ve berrak bir bilinçlilik arasında ileri geri sürüklenir. Tüm tahrip edici, neşeli, düşsel ve grotesk seçenekler, beyazperdede somut bir fiziksel gerçeklik gibi işlenir. Filme eşsiz karakterini bu alışılmadık homojenlik verir. Fellini, *8½*'un "karışık bir psikiyatr ziyaretiyle, çarpık bir vicdanın ve Araf olarak bir film setinin

incelenmesinin arasında bir şey olduğunu" söyler.[11] Geçişlerin kusursuzluğu, kameranın yüzercesine, zaman ve mekân arasında kolaylıkla ilerleyişi, siyah ve beyazın uç karşıtlığı kameranın kendine özgü karşı hareketine benzerdir ve karakterlerin hepsi filmin baş döndürücü, düşsel yanını güçlendirecek şekilde rol yapar. Kaplıca sahnesi, beyaz şapkalı muhteşem bir kadının bitimsizce, uçar gibi merdivenden inişi, kardinalle görüşme hazırlıkları ve görüşmede olanlar – görüntüler periler ülkesinin ağırlıksız uzayında süzülür gibidir. Farklı etkiler yaratsalar da, Wagner'in müziği ve fısıldayan gizemli sesler filmi aynı yüce seviyeye yükseltir. Ete ve kana bürünmüş bir dizi mucizeye tanık oluruz. Ve bu yalnızca sıkça atıfta bulunulan kapanış sahnesi (ana karakterin bir çocuk olarak yönettiği şenlikte, bir çember içinde dans eden beyaz kıyafetli figürler) için değil, filmin tümü için geçerlidir. Çocukluk ve baştan çıkarıcı kadınlarıyla harem sahnesinin hızla akan görüntülerindeki koreografi, uzlaştırıcı bir mizah ve cazibe ile sonsuz olanaklardan yararlanır. Bununla birlikte bu, içsel dinginlikle zamanın ritmine ilişkin derin bir bilgi gerektirir – özgürce dalgalanan bir öykünün müzikal özü.

Eğer düşsel fantezinin tükenmez kaynağı konusunu ele alıyorsak, Fellini'nin baştan sona bu eşsiz, özgürce ilerleyen teknikle işleyen *Amarcord*'unu anmadan geçemeyiz. Büyülü gemi REX için esrik, kendinden geçmiş bekleyiş, delikanlıların yumuşak yağan kar taneleri altında sallanarak dansı, yaşlı büyükbabanın ani kayboluşu gibi genişleyen sahneler aracılığıyla film, bütünselliğin neşeli geçişlerini ve dalgalanan zamanı takip eder. Uygulama açısından tüm sahneler konudan ayrılma olarak işlev görür. Kimi sahneler çok komiktir, delikanlıların sallanan arabada günah dolu "kendini tatmin"leri ya da koca göğüslü öğretmeni utandırmak için yapılan eşek şakası; Gra-

(11) *Les Cahiers du cinéma* 165 (1965).

disca'nın kırmızı şapkasına ve sallanan kalçalarına dikilen büyülenmiş gözler de olduğu gibi kimileri erotiktir; diğer sahneler ise –babanın hintyağı ile rezil olması gibi– hüzünlü şekilde utanç vericidir. Her bölüm –ancak bir büyücünün ayrıcalığı olabilecek– içsel zamanı fark eden bir ayrılmayla farklı ve ayrık bir yöne ilerler.

"İnsana daha cömert bir yelpaze sunan her şey beni derinden etkiliyor; daha gizemli ve ıstıraplı olan her şey; her halükarda ne yatıştırıcı ne de rahatlatıcı olan bir şey. Sınırları sisler içinde yitmiş engin uzayı, koca duvarlar arasında tutsak edilmiş küçük, iyi aydınlatılmış yapılara yeğlerim." [12]

Fellini büyülenmiş özgürlüğün şiirsel uzanımıyla kendi mitsel anılarını, hayaletleri canlandırır. Dizginsiz hayal gücü düşlerin baş döndürücü derinliklerine yelken açar. *And the Ship Sails On* (*Ve Gemi Yelken Açar*) filmlerinden birinin başlığıdır. Ve gerçekten de hepsi ateşli ve grotesk, trajik ve narin, doğal ayrılık ve riskin, yükseliş ve düşüşün kutlu kabulüyle bir arada yüzer.

İleri Atlama (Flashforward)

Konu dışına sapma / konudan ayrılmanın daha az uygulanan başka bir biçimi vardır: İzdüşüm, çok sonra biçimlenecek ikincil ayrıntıların iması. Geriye dönüşle karşılaştırıldığında, çok dikkat çekici sonuçlar verebilse de, ileri atlama nadiren kullanılır. Francis Ford Coppola'nın *The Conversation* (1974) adlı filminde, Gene Hackman tarafından canlandırılan paranoyak özel dedektif kasvetli dairesinde çevresini birkaç tuhaf nesneyle doldurmuştur. Bunların arasında bir saksafon da bulunmaktadır ki, bunun rolü filmin sonlarına doğru, kıyıcılığı ve bu konudaki çaresizliği arasında isterik bir bağlantı kurduktan sonra, gerçek dünyaya dönüp tamamen mahvolmuş daire-

(12) Federico Fellini, *Cahiers du cinéma*'da röportaj, 165 (1965).

sinin ortasında enstrümanı çalmaya başladığında açığa çıkar. Bu noktaya dek ara sıra görünen önemsiz nesne, yararsız bir donatım olarak görmezden gelinmiştir ama ana karakterin başkaldırısının, öfkeli ve yalnız protestosunun bir simgesi olarak ortaya çıktığındaki temsili, kendisini izleyen dramatik "yükseliş" için zorunlu olmuştur.

Jane Campion'un *Sweetie* filmi gizemli bir bahçe çekimiyle, bir ağaç gövdesine ve düşen yapraklara yakın çekim yapılarak başlar. Sekansın anlamını tam olarak kavrayamayız ve bunun yerine kendimizi öyküye teslim ederek sekanstan duygusal olarak etkileniriz, ki başka türlü de etkili bir stil oluşturulamazdı. Simgesel gücü azalsa da, bahçe ve ağaç filmde birkaç kere görünür. Yine, önemlerini filmin sonlarına doğru, ana karakterin yıkımına tanık ve aracı olduklarında anlarız. Gösterim ussal bir amaca hizmet etmez, aksine uygun duygusal tonlama sağlamak için kullanılır.

Wong Kar-wai izdüşümün neredeyse hipnotize edici bir aracını, çok daha gizemli bir kullanımını uygular. *Days of Being Wild*'da (1991), mucizevî bir yaradılışa (bilinmeyen anne) yönelik umutsuz araştırmada, kaçma ve barbarca yıkma arzuları ortasında kalan akıntıya kapılmış ana karakterin çılgınlığını izleriz. Ama önce filmin başlangıç sahnesine göz atalım. Kamera acelesizce bir çalılığın etrafında ve üzerinde, yeşil-mavi orman sahnesinde gezinir – büyüleyici ve gizemli görüntülerin sekansı. Tüm sahnenin yüce, duyarlı ve aynı şekilde gerçeküstü bir niteliği vardır. Güçlü bir düş-benzeri etkiyle işler. Acı dolu lirizmi ile nostaljik müzik bize yol göstereceği yerde, yolumuzu yitirmemize neden olan sahneyi güçlendirir. Neredeyiz? Hangi mekânda ve kimin zaman gönderiminde? Tüm bunlar, aklın erişiminin ötesindedir. Bu görüntü, ancak filmin sonlarına doğru zarif ve şiirsel metafora bir tür ipucu sağlayarak, olasılıkla ölmekte olan kahramanın son bakışı şeklinde geri döner. Bununla birlikte sahne kısa bir an içinde geçer ve sırra yalnızca gerilimin hafifçe serbest kalışı temas eder. Ana

karakterin ötesine uzanan öykünün boyutları dokunulmadan kalmıştır.

Bu anlamda sekansın standart döngüleme (looping) ya da çerçeveleme yapısı pek önemli değildir, çünkü Wong Kar-wai'nin yaklaşımında öz, çeşitli iç / dış zamansal / mekânsal bölgelerin aktarımsal diziliminde, iki ayrı zamansal düzenin üst üste binmesi ve çatışmasında yatar. Çünkü ilk sekans, çizgiselliğin ilkeleri uyarınca, yaklaşan şeyi sezmez, daha çok çağrıştırır ya da izleyiciyi somut bir gerçeklik duygusuna hazırlamak için başka bir şimdi'yi ve gelecek'i anımsatır. Film geleceği yansıtırken, kavranabilir doğrudanlığını ortaya koyarak, eşzamanlı olasılıklar alanına odaklanır.

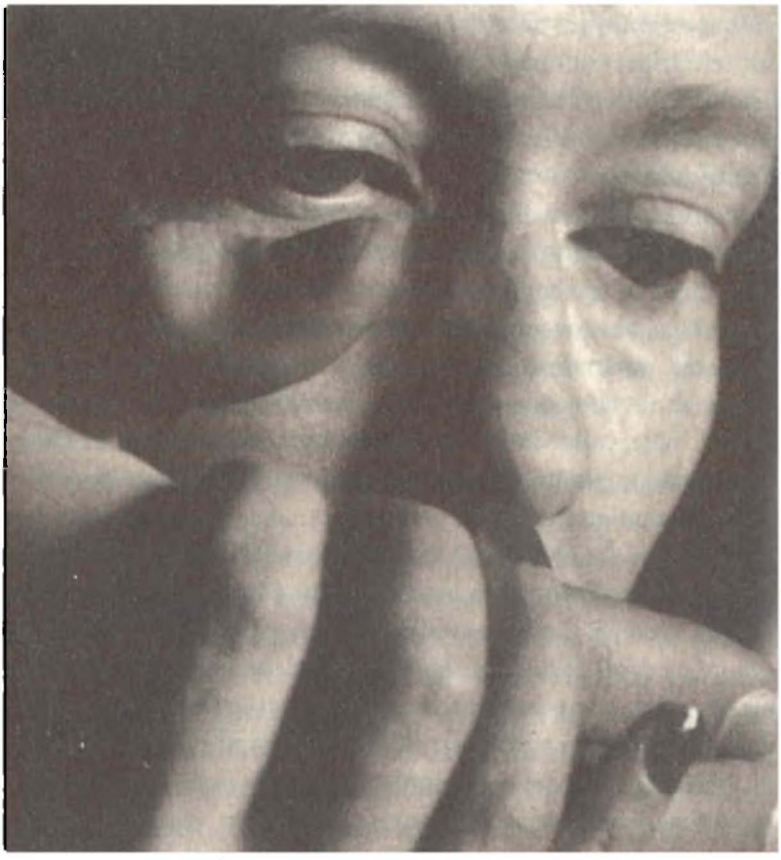
Wong Kar-wai bu gizemli ileri atlayışı ayrıca, daha stilize edilmiş biçimde *Happy Together*'da (1997) uygular. Boş bir odada siyah beyaz başlayan sahnede aniden düşsel, ışıl ışıl bir manzaranın tamamen renkli görüntüsü yansır: Sahne, bir parça bile ilişkisel bağlam oturtmaya çalışmadan, dev bir şelale görüntüsüyle bölünür. İzleyici şaşırmışır, bilgiden yoksundur; sırf henüz izlenmemiş müteakip olayları yönlendirmek için kendi başına bir garip çekici olarak orada durmaktadır. Dökülen su, tüm mantıksal zaman ve mekân ilişkilerini bozarak, kükremekte ve hipnotize etmektedir. Kuşkusuz, daha sonra olacak kesintiler için beklenti üreterek dikkat çekmekte ve kişiyi meraka sürüklemektedir. Elbette sahnenin, ana karakterler için belirsiz arzuları olduğundan dolayı anlamlı olduğunu sezeriz; yine de görüntü geri dönüp somut bir anlam kazandığında, ana karakterlerden biri bu doğa harikasına ulaşmayı başardığında, hiçbir şey artık aynı olmayacaktır.

Arzunun simgesel nesnesi olarak bu mutlu manzara artık ayrık, gizemli bir cazibe değildir. Üst açıdan çekilmiş bu ilk düşsel görünüm, artık daha yavan bir görüntü sunar. Arzulanan karşılaşmanın gerçekleşmesine karşın, ziyaret umutsuz bir olay olarak sonlanır. Ana motif, sonunda anladığımız üzere, ironik bir sırıtışla olsa ve tüm öykü boyunca sürse de, dene-

yim, gerçekleşme ve yitirme duygusuna bürünmüştür. Artık sık tekrarların adındaki zalim alayı fark ederiz. Görüntü, paylaştıkları tüm alanlarda onları izleyen, abajur üzerindeki aşırı süslü şelale resmi biçiminde, buluşmaları boyunca ucuz sanat olarak tekrarlanır.

Görüntülerin dizilimi olayların mantığınca idare edilmez ya da doğrudan duygularca harekete geçirilmez. Öykü parçacıkları, duyusal, gizemli ve çağrıştırıcı enerjilerince sürdürülen bir askıya alınma durumu içinde yüzer. Wong Kar-wai bir açıklama sunmaz; öykünün ana gidişatından uzaklaşmaktan korkmaz ve izleyiciye bağlantıyı kavraması için zaman veren ikincil materyaller kullanma alışkanlığındadır. Derin, özgürce dalgalanan çağrışımlarla çalışır. Dünyası, çeşitliliğin ve öngörünün gizemleriyle döner.

Yukarıda incelenen iki kafa karıştırıcı örnek rasyonelliğin ve derinlik psikolojisinin açıkça ötesindedir. Bu örneklerin aşkınlığı, insanın geniş çevresine varoluşsal kök salışından; insan ve bireysel varlıkların ötesine genişleyen dünya arasındaki bir ilişkiden söz eder. Ana karakterler acı çeker ya da sevişirken, film, onların varoluşlarından habersiz, doğası gereği önemi herhangi bir özel deneyimden çok daha fazla olan, gerçekten özerk bir dünyanın olduğunu gösterir. Bu, yönetmenin, filmin kompozisyonunun tamamında zaman ya da mekân konusunda tutumlu davranmayarak, tekrarlar aracılığıyla konudan sapmaları böylesi serbestçe uygulayabilecek cesarete sahip olmasının nedenidir. Yeşil-mavi orman ve Igauzu Şelalesi kendi başlarında, kendilerinde ve kendileri için var olurlar. Onlar oradadır, eşzamanlı olarak, kimse onları düşünmese bile; ortak bir evren içinde egemen ve görkemli kendilikler. Ve bu aynı zamanda, böyle etraflıca ele alınmayı hak etmelerinin nedenidir.



Alain Cavalier, *Libera me*, 1993

5 Zamanda Görmek: *Quasi una pausa*[1]

İnsan Yüzü
Şeylerin Yüzü
Manzara
Sessizlik

Paul Klee beğenilen kitabı *Creative Confession*'da, "sanat görünür olanı yeniden üretmez, şeyleri görünür kılar" der. Hayal gücü, yoğunlaşma ve yorum, yaratıcıdan ve benzer olarak, izleyiciden aşırı titizlik bekler. Filmde, kişi anlamlı yoğunlaşma ve organik anlatım yetisinde olan bu perspektifin farkında olmalıdır. Nesneler ve doğal biçimler büyük bir bütünlük taşırken, "her gelişme harekete dayalıdır...çünkü uzay da zamansal bir kavramdır" demektedir Klee.[2]

Klee, rasyonalite geleneği tarafından üzeri örtülmüş birçok gizli, "zamansal" hakikatten söz eder. Yalnızca biçimlerle ilgilenmeyip ayrıca hakikatlerin işlevlerini de anlama niyetinde olduğumuzdan, sanatın bu hakikatleri canlandırma ve karmaşık işlevlerini ortaya çıkarma sorumluluğu vardır. Özsel olan soru, insanın yaratıcı bakışı altında canlanan zorlayıcı nesneler dünyasının nasıl temsil edileceğidir.

Dolaysız çevremiz açısından, bu yaklaşım sinemada uygulandığında çok verimlidir. Beyazperdede insan ve fiziksel çevreye; manzaranın, nesnelerin ve yüzlerin önemine ilişkin ilginç bir karşılıklılık vardır. Klee bu birliği, "potansiyellerin ve bağlanma noktalarının üslup sonsuzluğu içinde, çoklu biçim-

(1) Neredeyse bir mola.
(2) Paul Klee, "Schöpferische Konfession", 1922; *Paul Klee*'de alıntılanmıştır, çev. Paul Gohman (New York: Harry N. Abrams), s. 97.

ler orkestrasının zenginliği" olarak adlandırır.[3] Serimlenen dramanın özüyle ilgili sıklıkla ihmal edilen hususlara dikkat etmeliyiz: Süren varoluş ve şeylerin değişimi. Bu içkin zamansallık öykünün dalgalanmasını etkiler. Hızlı gelişim ve molalar birbirini izler; anlık ayrıntılarda daha fazla oyalanmak istedikçe yavaşlatmak, durdurmak ya da duraklatmak daha anlamlı ve gerekli hale gelir.

Bu nedenle öykü anlatıcılığı açısından, ölçülü beğenilerimizin hepsi-çok-sıradan olan rutinlerimizi nasıl şekillendirdiği ve yalnızca görünüşün çekiciliğinin ötesinde "şeylerin yüzü"nün bize neler anlatabileceği incelenmeye değerdir. Çünkü her şey –canlı ya da cansız– eşzamanlı olarak geçmişte ve gelecekte yaşar.

Burada önemli olan konu, zamanın bilinçli ifadesi, onun bağımsız ve etkin bir oyuncu konumuna yükselişidir. Süreç aracılığıyla "ne" gördüğümüz, ona "ne kadar uzun" odaklandığımızla vurgulanır. Deleuze gibi modernizmin kimi büyük düşünürleri bu soruna özel önem vermişlerdir. Ünlü çalışması *Time Image*'da Deleuze, algının öyküyü dönüştüren eliptik, sürüklenen ve temelde zayıf ilişkilere nasıl bağlı olduğunu inceler ve yoğunluğun ana karakterin bakışında yattığı sonucuna varır. Ana karakterler –ve onlar aracılığıyla izleyiciler– anlam, duygusal içerik ve önlerinde açılan dünyayı anlama ihtiyacıyla nesneleri inceler.

Kısa ömürlü ilgiler, anılar ve duygular günlük algıyı canlandırır. Ölü anlar ve boş mekânlar bile coşkulu hale gelip anlamla dolabilir. O halde filmde sonuç, bir baladın acelesiz temposuyla ilerlese bile, karakterler hakkında çok şey söyler. Adı kötüye çıkmış bir dolaşma ya da amaçsız bir yavaş yürüyüş, olmayan bir olayın metaforları olmaktan çok uzaktır; zamanı, tüm çıplaklığı içinde görünür hale getirirler. Nesneler aracılığıyla anlam kazanır ve boyutsallığa algılanabilir bir şekil verir-

(3) A.g.e

ler. Deleuze tarafından bir imgenin zamansal karmaşıklığı, pürüzlü imgenin dikotomisi, , "zaman kristalleri" olarak tanımlanır, bu geçmişin görsel bölümlerinin de korunduğu geçici bir şimdi ve buradayı (tam da önümüzde olanı) anlatır. Tüm somut nesneler ve işaretler geçmişle yüklüdür. Deleuze, imgelerin kabuk bağlamış klişelerden temizlenmesini görsel kültür tarafından talep edildiğine inanır. Görünen boşluğa meydan okunmalı, basmakalıp şişkinliğinden arındırılmalı ve onunla tüm genişliği içinde yüzleşilmelidir. Zaman imgesi bizimle doğrudan konuşur, diye sürdürür Deleuze, çünkü hareket –us tarafından güdülenmek yerine– iç dürtülerce itilir. Bu, Deleuze'un "bakışın yoğunluğu" olarak ifade ettiği şeydir. Hareket zaman tarafından ölçülmez; tersine, zaman hareketle ölçülür sonucuna varır.

İlk akla gelen büyük isimler olan Welles, Cassavetes, Bresson ve Bergman, kameranın ilgisini eldeki nesneye odaklayarak, tüm dekoratif stilistik öğeleri atmaya ve dramatik gerilimin özünü korumaya bilinçli bir çaba göstermişlerdir. Bununla birlikte, bu, müzikte olduğu gibi, ancak süre gerektiren bir içeriğin dikkatli gelişimi aracılığıyla işleyebilir. Dizilimin düzeni asla mekanik değildir. Canlı salınımlar veren, tam olarak çok-sesli doğa, "ikincil" öğelerin cesur ve anlamlı birleşimidir. Serimleme, zamanın yükünü algılanabilir kılmak için, amansız zamanı (içinde, söylenegeldiği gibi, şeylerin "başka bir şey ve fazlasını temsil ettiği") yer değiştirmeler aracılığıyla görünür kılar. Duyarlı sanatçılar duyguları, hissedilenleri, neşeyi ve acıyı, ruh halini ve atmosferi –her şeyden önce insan yüzünü sahnenin ortasına alarak– zamansal olarak vurgulanmış görünün gücüyle ifade ederler.

İnsan Yüzü

Bergman'ın *Persona* (1966) filmi, Liv Ullmann'ın tüm ekranı kaplayacak kadar genişletilmiş ve gizemli biçimde odaktan süzülen dev yakın çekimiyle başlar; bir yandan da ön planda

duran genç bir delikanlı kolunu uzatmış, görüntüye dokunmaya çalışmaktadır. (Delikanlıdan büyük) yüz ile okşama arzusundaki figürün bu ürkütücü derecedeki orantısız ilişkisinde, sinematik temsilin tüm gizemleri ve kaçınılmaz tuzakları sunulur. Aslında izleyici olarak delikanlının yaptığından farklı bir şey yapmayız: Uzak ve ele geçmez –sonsuza dek var olan ve aynı zamanda olmayan– ötekiyi duyumsamak ve hissetmek isteriz. Çünkü tüm fiziksel gerçekliğiyle, ama yine de bedensellikten tamamen yoksun, gözlerimizin önünde duran bu figürde kavranamaz ve kabul edilemez bir şey vardır. Bu silüete dokunursak, titreşen ışıktan, perdeye yansımış solan gölgelerden başka bir şey geride bırakmamak üzere yok olacaktır.

Gerçekten de genişletilmiş insan yüzü sinemanın mucizelerinden biridir ve üzerimizdeki etkisini bugüne dek yitirmemiştir. Dreyer'ın *Jeanne d'Arc*'ındaki (1928) Falconetti gibi, bedenden ayrılmış ve tüm içeriklerden yalıtılmış olarak yüz, insan acısının derinliğini özetler. Godard'ın *Hayatını Yaşamak* (*Vivre sa vie* / 1962) filminde, Anna Karina'nın ağlayan yüzüne yapılan yakın çekimle bir simge, şaşkınlık verici dramatik bir sahne canlanır. Onun kederini, başka bir bedenin karşı konmaz yakınlığına gösterdiği içgüdüsel tepkiyi paylaşırız. Bu, yalnızca betimlemenin ya da karakter analizinin ötesine geçer; tüm ayrıntılarıyla sergilenen yüz ve güçlü temsili aşkınsal, ironik bir anlam taşır. Yüz ruhun aynası mıdır? Ya da yüz insani acının ve kaygının metafiziksel özeti midir?

Cassavetes'in, olasılıkla, en dramatik filminin adı *Yüzler*'dir (*Faces* / 1968). İlk andan başlayarak filmin özünün bu kendine özgü yoğunlaşmada yattığı açık hale gelir. Bir dizi karakter içeren karışık öykü, temel olarak yüz ifadesi ve benzetmenin gücüne dayanır. Kadın karakteri canlandıran Gena Rowlands'ın yalnızlığını gösteren, zorlanmış bir neşe ifadesi taşıyan ve sürekli değişen baştan çıkartıcı gizemli yüzünün yanı sıra, film çekici olmaktan uzak Seymour Cassel ya da iç gerilimin ve şiddete gömülmüş vahşetin özel bir karışımını canlandıran

yaşlı adamların öfkeli yüzlerinin geçidi gibi, yalnızca birkaç saniye için beliren birçok farklı karakteri alışılmadık bir biçimde yakına getirir. Bu davetsiz yüzler ne bir durgunluk belirtisi ne de bir rahatlama anı sunar. Kamera katı bir kararlılıkla yüzlerin düellosunu, yenilgisini ve geri çekilişini izler. Doğrudan ya da açığa çıkarıcı bir açıdan yaklaşan kamera, neredeyse hayvani içgüdü aşamasına nüfuz eder. Takma kirpikler, kasıtlı olarak kabartılmış saçlar, beceriksiz böbürlenmeler ya da küstah utanç, duyarlığın bu uç noktaları aracılığıyla ortaya serilir. İçten gözyaşları ve öfkeli patlamalar bu karakterlerin yanılabilirliğini ve aciz çıplaklığını açıklar. Acı ve hatta işkenceden kaçınmayan bir teşhirin çekilmiş filmini izleseydik, *Yüzler* filmi kameranın acımasız hakikat arayışının en savunmasız kurbanının ruhun kırık aynası olan yüz olduğunu kanıtlardı.

Cassavetes'in yaşamı boyunca pek fazla destekçisi ve takipçisi olmaması şaşırtıcı değildir. İnatçılığı kabul edilebilirin ötesine geçmiş ve endişeye neden olmuştur; "güzel"i aramak yerine işkence görmüş, parçalanmış ve hatta mücadelenin ağırlığı altında dağılmış çirkin yüzleri kaydetmiştir. Kamerası, stresle çarpılmış yüzlerin kahramanlarını, kabul edilebilir, *comme il faut* (olması gerektiği gibi) görünüşün maskesinden özgür bırakmıştır.

Ama şimdi başka bir filmi, Barbara Loden'in mükemmel ama hak etmediği halde unutulmuş filmi *Wanda*'yı (1970) inceleyelim. Bu yanıltıcı biçimde sade olan filmde, yapacak hiçbir işi olmayan kadın karakter akıntıya kapılmıştır; aldırışsızlığı içinde neredeyse küstahtır. Ama görünürdeki tüm önemsizliğine karşın, kaderi, ifadesinin gücü ve canlılığı izleyiciyi çeker ve film boyunca karakterin (filmin yazarı başrolü oynar) eşsiz niteliklerinin keşfine olanak tanır. Kocasına ve çocuklarına pek ilgi göstermediği ve onları kaybetmeye fazla aldırmadığı doğrudur. Coşkusuzca bir maceraya atılır. Bununla birlikte boş varoluşunun onu bir kaçamaktan diğerine sürükleyen rastlantısal olayları, isteyeceğinden ya da beklenebilecekten

daha fazla onu savurur. Kötü bir suçun tek suç ortağı ve müttefiki haline gelebilse de, alışılmadık bir direnci korur, daha doğrusu kendisini böylesi bir direnç içinde bulur. Bu dünyada anlamsız çemberler çizen bir hiçliğe mahkûmdur; ta ki tehlikeli bir operasyon onun üzerinden yürüyüp geçene dek. Yalnızca açık utancının ötesine geçen şiddetli talepleri karşılamak için ilerlemez; aynı zamanda beklenmedik, yıkıcı kayba uzanan tüm yol boyunca bir suç ortağını oynar. Olaylar acımasızca kötüden betere döner, yine de bu karakterin iç dünyasında bir alçalmaya neden olmaz. Tam tersine, karakter daha karmaşık hale gelir ve paradoksal olarak, çocuksu aldırışsızlıktan sorumluluğa doğru yol alır ve sonunda travma deneyimi kazanabilecek yetiye ulaşır. Drama, çeşitli maceraların yıkıcı gücünce karşın, kriz yüzünden derinden etkilenebileceğini gösterir. Suça giden yol ile insanın öyküsü özdeş değildir ve anlatısal ilerlemede çakışmazlar.

Barbara Loden'in yüzünün karmaşıklığı bir çoklu katmanlar dizisi inşa eder: Yüzü dikkatlice izler, kavrar, itiraz eder, umar, talep eder ve acı çekme yetisindedir. Başta yapış yapış firketelerle görünen ana karakterin hüzünlü yüzü filmin sonunda derinden ilerleyen ve yürek parçalayan uzun aktüel çekimlerle yeniden ortaya çıkar. Walter Benjamin'in sözleri buraya çok uygundur: "İmge, bir aydınlanma ve eşsiz takım görüntüler içinde, Zamandaki bir Noktanın Şimdiyle karşılaştığı yerdir. Başka bir deyişle, imge durmanın diyalektiğidir."[4]

Büyük yıldızların duyusal ve erotik çekimlerinin yanı sıra, amatör oyunculardan da etkilenmemiz rastlantısal değildir. Elia Kazan'ın *America, America* (1963) filmindeki (profesyonel olmayan genç bir oyuncu tarafından canlandırılan) Stavros, gizemli, umutlu, yine de her zaman belirsizliğini koruyan bir gülümsemeyle Yeni Dünya'ya uyum sağlamaya çabalar. Yakın ayrıntı çekimlerinin sarsıcı gücü karakterizasyondan fazlasıdır;

(4) Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge, Mass.: Belknap, 1999), s. 462.

ayrıntı çekimleri, sinemacının ifadeleri cesur kullanımını haklı çıkaran bir kaderin özetidir. Delikanlının gülümsemesi etkindir, aslında özel bir stratejinin hizmetindeki tepkinin tipik bir biçimidir. Gülümseyişin değişken tutarlılığı dikkat çekicidir – her yeni yaşam durumu için bir simgesel gösterge biçimi. Kazan Anadolu kökenine, özellikle özyaşam öyküsünde ifade ettiği şekilde, göçebeliğin uyum kapasitesini anlamaya duyduğu arzuya çok bağlıdır. Bu fenomeni, babasında (ya da belki kendisinde de) gördüğü ve hoşuna gitmeyen, "gücenikliği saklayan gülümseme" olarak "Anadolu gülümsemesi" şeklinde tanımlar.

Profesyonel olmayan oyuncuları düşünürsek; Vittorio De Sica'nın perişan şapkası kafasında, pejmürde, tıraşsız, poster asan bisiklet hırsızıyla; yaşlarla dolu gözlerini saklayamayan yaramaz delikanlıyla; saralı hırsızın çiçek bozuğu yüzüyle; ya da *8½*'ta, Fellini'nin şehvetli Saraghina'sı küstahça potansiyel müşterilerine bakarken yüzündeki ayartıcı gülümsemeyle neredeyse kişisel bir bağımız varmış gibi hissederiz. *Through the Olive Trees*'de Kiarostami'nin köylü âşıkların bakışı, boş yere arkadaşının evini arayan, aklı başından gitmiş küçük oğlanın endişeli çabalaması...tüm bu hafızaya kazınan ayrıntı çekimleri, derin insan kaderinin en etkileyici fiziksel izleri haline gelir. Tek biçimli eğlence sektörünün ya da ucuz seksapelin emirlerine cevap veren yüzler yerine, eşsiz, olağanüstü yüzler görürüz.

Thérese (1986) ve özellikle *Libera me* (1993) filmlerinde Alain Cavalier, sessiz dönemde geliştirilen sofu feragat geleneklerine neredeyse geri döner. Cavalier'in amatör karakterleri, doğrudan ve içgüdüsel yüz ifadelerini, biricikliklerinin "kusursuzluğunu", mimik hareketlerini, kendinden geçme ve zorlanmanın bıraktığı benzersiz kişisel işaretleri kullanırlar. Güzellik hakkındaki tüm sıradan düşünceler, soyut nosyonlar ve moda kavramlar yok olmuştur. Bunun yerine, tuhaf özellikler, biçimler, seğiren kaslar, bir burun silüeti ve ağzın yanındaki

bir tik taklit edilemez düzensizliği simgeler. Bu mitolojilerde yüzün minimalizmin aracısı haline gelmesinin nedeni de budur. Her şey burada gerçekleşir. Bu sınırlı ama yine de bitimsizce genişletilmiş paradoksal alanda yoğunluğun olağanüstü ve acı verici derinliklerine ulaşırız.

Elbette ayrıntı çekimdeki yüzün gizemi, sinematografinin bu eşsiz buluşunun gücünü ortaya koyarak, sayısız kere incelendi. Bunun, benim buradaki amacımla ilgisi, anlatısalı şekillendirecek duruma gelmesi ve onun fazlaca büyük bir bileşeni haline gelmesi ölçüsünde gerçekleşir. Başka bir deyişle, yüz, feveran biçiminde ya da duygudaş olarak, bastırılmış bir gerilim kipi olarak türbülansın sahnesi haline gelmiştir.

Balazs ünlü kitabı *Visible Man*'de, yüzün canlı varlığının görünmez olanı nasıl içsel bir içerik haline getirdiğini yazar. Hareketliliği çok-seslilik ya da Balazs'ın söylediği gibi, duyguların "uyum"u yaratır ve yazının çizgiselliğine tabi olmadığı için duyguların karşıt katmanlarını eşzamanlı olarak açığa çıkarır. Olağanüstü hareketlilik (zamansal ifade) yakın çekimin (mekânsal ifade) etkililiğiyle eşleşir. Yüz, yoğunluğun ve mahremiyetin mucizesine ve fiziksel yakınlığın duygusallığına ek olarak, perdeye psikolojik özdeşleşmenin yeni bir aracını sunarak büyülü bir atmosferin açığa çıkmasına neden olur. Tüm perdeyi kaplayan geniş bir yüz, yalnızca bir yüz olmaktan fazlasıdır; her şeyi kapsar. Böylece yüz, dramanın sahnesi –böylelikle de büyüsü– haline gelir.

Balazs filmin estetiğini, sözcüğün tam anlamıyla eşsiz duyusallığı ile "bağlantılı" görür ve yakın çekimin benzersiz bir sanatsal ilke sunduğunu düşünen tek kişi değildir. Eisenstein "sinemaya ilişkin ilk bilinçli anım yakın çekimdi" der. Jean Epstein, Murnau ve Sternberg'den Bunuel ve Godard'a değin benzer alıntılarla devam edebiliriz.[5]

(5) Bela Balazs, *Theory of the Film* (New York: Dover Publications, 1970) içerisinde alıntılanmıştır.

Bununla birlikte, gayet açıktır ki (en tinsel sinemacıların bazılarını anarsak) Dreyer, Bresson, Bergson, Tarkovsky ve Cavalier için insan yüzü fiziksel gerçekliğinin yanı sıra, derinden hissedilen kutsal bir kavrayışı temsil eder. Burada, Levinas'ın yüzün çıplaklığının, savunmasızlığının ve güzelliğinin ardına saklanmış değerleri belirten aydınlatıcı tanımını aktaracağım.

> Yüz sözcükten önce gelen bir dildir, tüm engellerden arınmış, samimi bir dil... (bir) yanıt bekleyen bir dil... duyulamayanın, konuşulamayanın dili. Açık bir kitap, bir yazılı çalışma! İnsanın bireyselliğine... tekilliğine ve aşkınlığına hitap eden bir düzen. Yüzün kavranışı etiktir... anlatımın aşkınlığını üstlenir.[6]

Cavalier şöyle der: "Yüz ile ilgilendiğimde gerisi önemini kaybeder. Başka bir yerden gelenlerin tamamı, sürekli olarak yüz tarafından üretilen ve doldurulan filmin sıra dışı enerjilerini emmekten fazlasını yapmaz."[7] Dikkat ve sessizlikle, hareketsiz kamera, ayrıntı çekimiyle gösterilen insan yüzünde dile gelmez olanı araştırır. Aktörün ticarileştirilmiş tipolojisini reddeden Bresson, "kendisini olduğu haliyle dâhil eden gizemli bir görünüşün çevrelediği bu model" adına konuşur ve şöyle devam eder: "O [görünüş] buradadır, bu alnın ve yüzün gerisinde."[8]

İnsan yüzü daimi değişime tabi oluyorsa, o halde bu zamanda demlenmiş bir etkileşimin sonucudur. "Bir yüz, tasarım için yakaran boş bir levhadır" der Amerikalı sanat psikologu James Elkins:

> Bir yüze baktığımda, onu olabildiğince yoğunluklu görerek, bir şekilde onu tamamlama yönünde arzu da hissederim... bir yüz tamamlanmamış bir şeydir; sürekli görülme, dokunulma ya da üze-

(6) Emmanuel Levinas, *Totalité et infini* (Paris: Livre de Poche, 1971), s. 203 ve 211.
(7) Rene Prédal, "Alain Cavalier" içinde, *L'Avant Scene du Cinéma*, no. 440 (1995), s. 136.
(8) Robert Bresson, *Notes on Cinematographer* (New York: Urizen Books, 1977).

> rine yazılma ihtiyacında olan, ilerleyen bir çalışma. Ve belki yüzlerin bizi bu denli cezp etmesinin temel nedeni budur; ifade ettikleri kişilikler ve ilettikleri düşünceler gibi, yüzler de kullanılmaya ihtiyaç duyar, çünkü bitmiş imgeler değillerdir.[9]

Bu bağlamda, Ingmar Bergman'ın, (*Bir Evlilikten Manzaralar / Scenes from a Marriage* filminde fark edilen) eski saplantılarını ve temalarını sadece tekrarlamaktan ya da izlemekten öte, gerçekten özgün yapısı aracılığıyla ana karakterlerin yüz ifadelerini diğer filmlerinde olduğundan çok daha fazla merkeze alan son filmi *Saraband*'ı (2003) anmadan geçemeyiz.

Sarabandın müziksel biçimi ritim ve tonun özel bir işleyişidir; teknik anlatımı kullanırsak, "ağır ölçülü bir işleyiş"tir. Ana tema olan Bach'ın Çello Sarabanı bile, içinde "çoklu duraklar tarafından zaman çalan ve... harekete yerçekimi katan"[10] girift karşı-sürümsel hatlar içerir. Filmde on ayrı hareketle taşınan melodik hat, vahşi ve acı dolu sahneler yaratarak, sıklıkla akortsuz bir iki yönlü uyuma yol açar. Öfke, zalimlik ve bencillik dokusundan şefkat, incelik ve hatta mizah bile dışlanmış değildir. Bu tam olarak, Bergman'ın insanın kırılganlığını, vahşi tutkuları ve aniden değişen karşıt duyguların çıplaklığını gizlemeye cesaret ettiği, gözü pek bir yorumdur. Ve tüm bu karmaşık dürtülerin hepsi insan yüzünde oluşan sahnede belirir.

Erland Josephson tarafından canlandırılan başrolün kemikli yüzü, kendine güvenin emniyetinden yoksun kalmış ümitsizliği ve narsisizmi ortaya koyar. Karakterin tüm duyguları esas olarak yüzünde açığa çıkar: Kibirli ağırbaşlılığı, küçük düşürücü sağırlığı ve sonunda, eski karısı (Liv Ullmann) Marianne'in yatağına girmek için yalvardığı sırada korkunç zayıflığı ve inleyen kaygısı. Yaşlı adamın karakterinin öfke, kayıtsızlık, kötücül inatçılık ve adilikle ne derece lanetlendiğini görürüz.

---

(9) James Elkins, *The Objects Stare Back* (New York: Harcourt, 1977), s. 45.
(10) Bresson, *Notes on Cinematographer*.

Bergman'ın karakterlerinin yüzüne aşırı yoğunlaşan yöntemi olmaksızın, bu girift duygular başka hangi yolla ön plana çıkabilirdi?

Zihnin serimlenen durumlarının işkence görmüş ritmiyle ilerleyerek, bu aşırılıklarca itilerek yaşarız. Hiçbir şey tam olarak tamamlanmış olmadığı için, benliklerimizin içinde daha önceden birikmiş deneyimi taşırız. Tamamlanmamışlık, zamanda nabız atışı yaratma serüvenine gönderim yapar; şeylere anıların, düşlerin ve yanılsamalarını harekete geçirici enerjisiyle bakar, görünür dünyayla sohbet eder ve nesnelerin gerçekten içe işleyen bakışına yanıt veririz.

Şeylerin Yüzü

Doğal olarak klasik filmler yalnızca insan görünüşünün gücünü kullanmaz. Sinemacılar, nesnelere yaşamsallık ve duygusal bir yük biçerek, Epstein'ın da dediği gibi nesnelerin "müstehcen duyarlığı"nda benzer nitelikler ve eşsiz sinematografik hazineler keşfetmişlerdir. İzleyici bu büyülü etkileri, boyutlardaki sınırsız genişleme aracılığıyla deneyimler.

Elbette ayrıntı çekiminin kullanımı anlatısal akışta kendine özgü bir olay ortaya koyar: Bir durak (caesura), bir genişleme ve tekil bir dikkat anı yaratır. Görüntülerin hızında kısa bir duraklama. Temponun, yüzleşmek, büyülemek, duruma ya da anın psikolojik ihtiyacına bağlı olarak endişe üretmek için belirgin bir biçimde azaltılması.

Quasi una pausa. Bu, bestecilerin cümle sonuna ulaştığında, müziksel gelişim yerine, duygusal içeriğe, anı "deneyimleme"nin önemine dikkat çektiklerinde söyledikleri şeydir.

En klasik örneklere atıfta bulunursak: Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı*'nda yokuş aşağı inen bebek arabası ya da kelebek gözlüğün *pars pro toto*'su (bir bütünü açıklayan, bütünün parçası); *Büyük Diktatör*'de (*Great Dictator*) Chaplin'in dünya küresi, *Bir Kır Eğlencesi*'nde (*Parti de Campagne*) Renoir'in ağaca kurulu salıncağı ve bir ağıt yakar gibi süzülen botu; *Asi Genç-*



Luis Bunuel, *Viridiana*, 1961

lik'in (*Rebel without a Cause*) girişinde James Dean'ın oyuncak figürü; Hitchcock'un *Sapık*'taki mumyalanmış anne figürü ve kabusvari oteli ve Bresson'un her bir olayın özel olarak seçilmiş bir ayrıntıyla sınırlandırdığı indirgemeci disiplini. Bu çalışmalarda yüz ve nesne, dramatik sahnelerle benzer bir işlevi görür. Kamera Bresson'un *Yankesici* (*Pickpocket*) filminde yankesicinin profesyonel becerilerini, uğraştığı cüzdan ve çantaların çeşitli özelliklerini göstererek kaydederken; *Bir Idam Mahkümu Kaçtı* (*A Man Escaped*) filminde mahpusun bitimsiz mücadelesini tek bir metal kaşıkla gösterir.

Bu nesneler ana karakterlere aittir ve kalıcı (sadeleştirilmiş) ama bir o kadar da güçlü katkılar sunarak, çoğunlukla karakterlerin eylemlerine ve jestlerine iştirak ederler. Daha yakın zamana ait bir örneğe bakalım: Hal Hartley'in *Trust* (1991) filminde asi, sert kahraman tüm film boyunca bir el bombasıyla oynar. Nesne, öfkesini ve kararlılığını sembolize eder. Filmin

atmosferik bir final sunan son sahnesinde, el bombası kolaylıkla öngörülen fiziksel yöneliminden dolayı değil, tehditkâr varlığıyla bir patlamaya yol açar.

Agnes Varda'nın çok başarılı filmi *The Gleaners and I* (2000) neredeyse yalnızca nesnelerin istisnai rolüne yoğunlaşır. Kurnaz çöp toplayıcılar ya da atık kazıcılar ümit verici bir serüven içinde reddedilmiş, kullanılmayan ya da unutulmuş atık eşyaları avlar ve ararlar. Neyse ki şaşırtıcı bir korku ya da gizemle karşılaşmayız. Yönetmenin manzarası, yalnızca matemli bir mezarlıktır. Karşıt şekilde; bu, tüm görüntülerde hayatta kalımın kanıtı olarak işlev kazanır. Varda'nın görüşüne göre, nesneler başarıyla geri dönüştürülmüş şeylerin gücü adına söz alırlar. Bozuk buzdolapları tamir edilebilir ya da vitrine bile dönüştürülebilir! Kırık bacaklı ve yırtık minderli sandalyeler, sanki plastikten daha iyi bir malzemeden yapılmış gibi görünecek şekilde tamir edilebilir. Ayrıca Varda, kendini, duraksamaksızın toplayıcıların ailelerinin içine yerleştirir. Sanatçı olarak Varda'nın, bir Van der Weyden tablosu, leylak rengi lahanalar ya da geçip gittikçe çocukluğuna ait mutlu anıları uyandıran dev kamyonlara bakarken duyduğu o hazzı paylaşmamız gerekmektedir. Naif bir tablo ya da iki porselen kedinin üzerine kurulmuş, akrep ve yelkovansız işe yaramaz bir saat bulduğunda duyduğu neşeye tanık oluruz. Bu büyüleyici, berrak ve komik nesneler, yalnızca toplayıcılar değil, ayrıca "toplayıcılık" hakkında da bir portre yaratarak, sinemacının ve bizim gözlerimiz için bir festivaldir.

Hiçbir şey, Vittorio De Sica'nın, bir gecekondu mahallesinde yaşayanların, Toto'nun büyülü güçlerini fark etmeleri üzerine, ondan arzularının "müstehcen" nesnelerini üretmesini istedikleri *Milano'da Mucize* (*Miracle in Milan* / 1951) filmindeki baş döndürücü sahneler denli insan arzusunun doğasını kusursuz ve esir alıcı bir temsille gösteremez. Ve bereket boynuzunda ne buluruz? Zenginlik işaretleri sergileyen bir kucak dolusu işe yaramaz ve parıltılı şey: Kürk mantolar ve silindir

şapkalar, göz alıcı gece elbiseleri, şıngırtılı cam avizeler. Ardından paranın kendisine duyulan daha az mantıklı talep gelir; milyonlar, yüzlerce milyonlar, milyarlar ve sayılamaz trilyonlar. Düşler bağlandıkları yerden kaçar ve nesneler seli tüm zavallı mahalleyi boğar. Lüks nesneleri yoksulluğun ve mahrumiyetin karşıtı olarak görünür. İstiflenmiş nesneler cümbüşü, yararsızlıklarıyla eşzamanlı olarak insan doğasının gözü doymaz açlığına işaret eder.

Başka örneklerde de, belirli sahnelerdeki nesnelerin gizli, dolaylı simgeselliğini hissederiz. Söz gelimi, Tsai Ming-liang'ın her filminde tekrarlanan akvaryumları ele alalım. Yinelenen muson yağmurları ve her yönden fışkıran su sahneleriyle bu akvaryumların her an her yerde mevcudiyeti tuhaf ve gereksiz görünür. Işıklandırılmış camdan hapishanelerinde çeşitli cins ve boyda balık sessizce ve görünürde bir amaç olmaksızın yüzer. Ne çekici ne de itiicidirler; birbirlerinden kaçınır ve kendi yollarında ilerlerler. Gayri iradi durumları asla fırtınalar ya da karışıklıklarla bozulmaz; açıklanamaz bir kolaylıkla, güç harcamadan yön değiştirirler; sözün tam anlamıyla sudaki balık gibi solur ve yaşarlar. Görünürde, yaşamdan zevk alır ve kendi evrenleri içinde rahatsız edilmeden var olurlar. Akvaryum, küçük ya da büyük olsun, her zaman –tıpkı sürekli açık duran ama asla izlenmeyen televizyonun bir köşede göz kırpması gibi– dairenin aynı gözden kaçmış yerini işgal eder. Hareketi çerçeveleyen iki tuhaf bütünleyici damar; her evin zorunlu ama yine de ihmal edilmiş iki aksesuarı. Oraya yerleştirilmiş olarak, bir boşluk içinde var olurlar; gerçekleştirecekleri özsel bir işlev olmaksızın. Bunun yerine, ürkütücü bir tekbiçimliliğin ek nesneleri, düzeyleme araçlarıdır. Biriciklikleri aynı boşluk ve ana karakterlerin koreografisini biçimlendiren, her an her yerde bulunan delik tarafından emilmiş ve vurgulanmıştır. Onların, akışın vurgulanış öğeleri; karakterlerinin yaşamlarının akışını ortaya koymak için yönetmenin temel anlatı ilkesinin somutlanması olduğunu söyleyebiliriz.

Alain Cavalier'in son filmlerinden biri olan *La rencontre*'de (1996), köktenci indirgeme insan karakterleri olmaksızın işler. İzleyiciye yalnızca, namevcut insanlara yakın olan nesnelerin yaşamını sunar. Ve gerçekten de bu yakın çekimler, en gizli yüzlerini daha önce hiç fark edilmemiş açılardan gösterir: İki "sarılan" gözlük, büyüteç altında bir çift ayakkabı, pencere kenarındaki bir sineğin yaşamı. Tüm gündelik önemsiz nesneler, onlara tuhaf bir parıltı veren stratejik bir noktadan görünür. *Libera me*'de (1993) parçalanmış bir kitap kapağının görüntüsü zalimliği imler; yırtılmış bir fotoğrafın yakın çekimi bir jestin neden olduğu "yara"yı anlatır. Ayrıntılar, baskının şiddeti hakkında, patlamaların kendi temsillerinden daha fazlasını söyler. Gardiyanların ellerinde ya da yerde sürünen hırpalanmış pasaportlar, kimliğin son kalıntıları, simgesel işaretler haline gelir. Genişletilmiş fragmanların kabul edilmiş simgesel enerjisi, nehirdeki bariyer gibi, hızla akan şimdiye karşı durur; dikkat talep eder, bağıntıya işaret eder ve biriktirilmiş zamana gönderme yapar.

Parçalara ayırma, (fragmanlaştırma) özü soymanın ana aracıdır; "eğer temsilin günahlarından kaçınmak istiyorsak kaçınılmazdır" diye yazar Bresson *Notes on the Cinematographer* adlı çalışmasında. "Şeyler ve insanlar kendi ayrık parçaları / fragmanları içinde görülmelidir. Ayrıntılar izole edilmelidir... anlam eklemeler yerine, indirgeme (redüksiyon) yoluyla yaratılır."[11]

Walter Benjamin aynı konu hakkında şöyle yazmıştır:

> Sinema, tanıdık nesnelerin saklı ayrıntılarına odaklanarak, kameranın dâhiyane rehberliği ışığında olağan çevreyi keşfederek, bir yandan yaşamlarımıza hükmeden zorunluluklara yönelik kavrayışımızı genişletir; öte yandan, bize, engin ve beklenmedik bir eylem alanının garantisini vermeyi başarır; ayrıntı çekimiyle

(11) Bresson, *Notes on Cinematographer*.

uzay genişler, ağır çekimle ise hareket. ...Bilinçsizce nüfuz edilmiş bir uzay, insan tarafından bilinçli olarak keşfedilmiş bir uzayın yerini alır.[12]

Manzara

Son olarak, manzara ve doğal çevrenin oynadığı rol üzerine birkaç şey söylemeliyiz. Bu alandaki istismarın (gereksiz bir güzellikteki doğal manzara, ucuz-kalitesiz kartpostallar) uzun tarihine karşın, çok sayıdaki olağanüstü örnek, manzara seçimi ve onu temsil yolunun anlatıya nasıl da etkin biçimde hizmet ettiğini gösterir. Kimi durumlarda bu tasvirler karakterlerin seviyesine ulaşabilir. Çok açıktır ki Kiarostami'nin *Life and Nothing More* (1991) filminde, büyük depremden sonraki sahnenin sessiz sunumu, yıkıntı kümelerinin şaşırtıcı yalınlığı ve etrafı çevreleyen manzara, insan davranışı hakkında temelde yeni ve düşündürücü bir şeyler söyler. Ana karakter arabasıyla etrafta dolanırken, yıkılmış ve yaralanmış toprak tüm kırılganlığı ve çıplaklığı ile gözler önüne serilir. Anlamamız gerekeni yalnızca bu dağınık ve sakin sunum aracılığıyla [bile] anlayabiliriz: Hayatta kalım acısının ve içsel yaşamsallığın, vişne tadındaki günlük deneyimlerin birlikte varoluşu.

Yaklaşık kırk yıl önce, Japon yönetmen Hiroshi Teshigahara'nın, Kobo Abe'in romanından uyarladığı *Woman of the Dunes* (1964) filmini şaşkınlıkla karşılaşmıştık. Üstesinden gelme umudu olmadan, durmaksızın direnilmesi gereken o her şeyi yutan kum, açıkça –bizi en içsel gerçekliğiyle etkilerken– simgesel bir değer kazanmaya başlar. Saldırırken, boğarken, nefes kesip biteviye sürüklerken binlerce yüz ortaya çıkarır. Rüzgâr esmeye başladığında yalnızca her köşeye nüfuz etmez, yaşayan yaratıkların tenlerinin altına da sızar. Kuşkusuz, siyah beyaz

(12) Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Technical Reproduction", *Illuminations* içinde (New York: Schocken Books, 1969).

filmin uğursuz gücünü temsil eden bu acımasız doğal fenomen, öykünün gerçek ana kahramanıdır. Kum denizi tüm ışığı ve çevresindeki yaşamı emen bir kara delik gibi görünür. Ve filmin sonunda kahramanı pes etmeye zorladığında, doğadaki doğaüstünü anlamış ve duyulamış oluruz. Bu, insanın ve bireysel varoluşların evrenin anlaşılmaz yasalarınca tutsak edildiği dış dünyanın mücadelesidir. Pasolini'nin, işlenmemiş doğrudanlığına uygun düşen deyişini kullanırsak, "barbarca metafor", kendisine eklenmiş anlamı verebilmek için tenimizin altına işler.

Takeshi Kitano son filmlerinden biri olan *Bebekler*'de *(Dolls)* realist olmayan şiirsel bir ton yaratmak için, periler ülkesini andıran görüntüler ve ilkbaharın, yazın, sonbaharın ve kışın değişen renkleriyle birlikte mevsimlerin tasarlanmış ilerleyişini kullanır. "Japon manzara temsilinde benim için en çekici olan" der bir röportajda, "güzellik ve ölüm arasındaki ilişkidir. Japonların vişne ağacının çiçeklenmesine duydukları hayranlık, yakın ölümleri, fani varoluşları düşüncesiyle bağlantılıdır. Aslında, akçaağaç yapraklarının yoğun kırmızısı da yaklaşan ölümün bir işaretidir. Ve kar, yaşamın üstünü örten bir kefen olarak görülür." Aşkınlık duygusunun böylesi bir anlamı, daha fazla açıklamaya yer bırakmıyor. Güzellik kendinde ve kendinden değildir; kesinlikle dekoratif değildir; güzellik insanın nihai macerasındaki, ölümdeki yol arkadaşıdır. Bu nedenle ölümün renkleri, tüm doğal niteliği geride bırakarak, uçlara kayma eğilimindedir. Ya da büyük övgü toplayan filmi *Havai Fişekler*'in (*Hanabi* / Fireworks) başlığının anlamını düşünebiliriz. "*Hana* 'çiçek' ve onun gibi narin ve kısa ömürlü şeyleri, 'bi' ise şiddeti ve ölümü temsil ederek 'ateş' anlamına gelir" der.[13]

Tsai Ming-liang çoğu filminde, deliğin simgesel anlamını belirtmek için yağmur ve su motifini kullanır. Tuhaf bir para-

(13) *Pozitif* (2003).

doks içinde, bu dökülen yağmur, bu cehennemi sonu gelmez sel, ana karakterleri çevreleyen boşluğun temsili haline gelir. Dökülen su, sağanak halinde acımasızca yağan yağmur, durmadan akan muslukların isyanı ve sızdıran borular, deneyimi bütünüyle kucaklamak adına daha geniş bir anlam [alanına] işaret eder. Arka planda su köpürür, damlalar yerleri döver ve girdaplar olur ya da gözler önünde her şeyi sel basar. Yukarıdan gelen ya da lavabolardan sızan, kanalizasyonlardan taşan su, "insanlık durumu"nun patolojik tözü haline gelir.

Tsai Ming-liang, yağmur ve su baskını temalarına, bunların ana karakterlerin yaşamlarındaki önemi üzerine düşünmek için, tekrar ve tekrar dönmekte ısrar eder. Uygulayışında doğal bir "ölçü" yoktur. Bu temanın ürkütücü varlığı ezicidir; yalnızca korkunç derecede duyusal değil, aynı zamanda uzun ve bitimsizdir. *Vive L'Amour*'da, *The River*'da ve son olarak *The Hole*'da akan su, kıyametvari bir yıkım, durdurulamaz bir tufan sergileyerek, dökülmeye ve tuvaletleri, küvetleri basmaya devam eder. Bu yolla, orantısız seçimleriyle çok-sesli aracın orkestrasyonu, filmin her şeyi kuşatan görüsünü en etkileyici biçimde açığa çıkarır.

Büyük yönetmenler doğal manzarayı yeniden boyar ve yeniden çizer. Görülerinin ve stillerinin materyaline ve tinsel gereklerine uyacak şekilde dış dünyayı yeniden biçimlendirme yetisine sahiptirler. Marcel Carne'ın sisle kaplı rıhtımları, Yeni Dalga yönetmenlerinin Paris'i, Fellini'nin Roma'sı, Tanner ve Wenders'ın Lizbon'u; manzaranın yalnızca kendi yaşamı yoktur, belirgin biçimde eşsiz ve bu yönetmenlerce dokunulduğu hemen anlaşılan bir ruhu ve karakteri de vardır. Ve bu filmlerin bu denli çok zaman talep etmesinin nedeni budur. İşlevleri açıkça salt coğrafik yönelimin, olumsallığın ya da eksiksiz betimlemenin çok ötesindedir; kendilerine yeterli atmosferleri ve süreçleri öykünün özüne aittir.

Angelopoulos'un Yunanistan'ı; bu yağmurlu, kasvetli ve taşlık alan manzarasının, sıradan bir yolcunun deneyimiyle

pek alakası yoktur. Sabit görüşü çok az değişir; Mastroianni'nin canlandırdığı karakterin ıssız arayışı içinde ülkeyi kuzeyden güneye doğru kat ettiği *Arıcı* (*Beekeeper*) gibi çok az bilinen filmlerinde bile, soğuk bölgelerden sıcak olanlara ilerlediğimiz süre boyunca manzaranın tonu ve atmosferi neredeyse hiç değişmez. İç dünyanın bir yansıması olarak, çevre ışık ve sıcaklık sunmaz; çorak çalılıkların ve kurumuş ormanların ortasında, terk edilmiş, itici ve tepkisiz bir ortamda, karakter tek başına ölmek zorundadır.

Kararlı bir felsefi ve resimsel duyarlılık, Kim Ki-duk'un *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve Yine İlkbahar* (*Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring*) filmini son derece tinsel ve ciddi anlamda indirgenmiş bir çalışma seviyesine yükseltir. İnsan kaderinin gizilleri, mevsimlerin "ebedi" döngüsünde esaslı bir biçimde ortaya konmuştur. [Mekânın] son derece seçkinlik ve biriciklik taşıyan sanatsal sahnelenmesi, en küçük ve gizli nüanslar aracılığıyla doğadaki değişimleri harekete geçirirken, su ve kar, yaprakların rengi, gökyüzü ve ağaçlar yaşamın başkalaşımlarını takip eder: Öfke ve şiddeti, bağlılık ve dostluk [izler]. Kim Ki-duk'un özel yeteneği, maddesel-doğal olanı ve Zen deneyimini eşit derecede yaklaştırır. Geleneksel doğal güzelliğe burada yer yoktur: Kompozisyonun değişmezliği, izleyicide daha kutsal ve soyut bir içerik uyandırır.

Benzer olarak Macar yönetmen Miklos Jancso'nun *Puszta*'sı da bitimsiz boşluğu ve çoraklığıyla yönetmenin iç deneyimini ve vermek istediği mesajı yansıtır. *Round Up* (1965) ve zamanında çok ilgi gören *The Reds and Whites* (1967) filmlerinde, rüzgârlı ve kasvetli bir manzarayı betimlerken araştıran, etrafta sinsice dolaşan kamerası görkemli görüntüler kaydeder. Daha sonra çektiği *Red Psalm*'da görüş daha kalabalık ve huzursuz hale gelmiş olsa da, bu, yönetmenin uzayın sonsuz genişlikteki boyutlarını işleyişini çok az etkiler. Geniş ölçekleme ve düzlem, ritmi açıklıkla fark edilen duygusal bir yükle tanımlar.

Tüm filmlerde plan-sekansların *temps mort*'[14]u, yavaşça ilerleyen ve tehditkâr zamanı vurgular. Sahneler birbirine eklenen görsel ve zamansal güçlerce anlatılan tarihin yükünü taşır.

Bu filmler alışılmadık oranlama yöntemleri açısından ilgi çekicidirler: Güçlü ve kayıtsız bir gerçek mekânda kişinin önemi azaltılmıştır. Ölçekleri ve süreçleri içinde geniş çekime yönelik eğilim, aynı bağıntıyı temsil eder. Bu, yalnız kahramanın engin, açık ve korumasız mekân boyunca çetin kaderini izlediği klasik Westernlerden farklı bir etkiye sahiptir. Görkemli manzara ya da kötücül önsezi daha fazla huşu verip daha bitimsiz hale geldikçe, karakterin mekâna doğru kovalanan ya da kovalayan hareketi daha etkili hale gelir. Daha geniş bir format yönündeki tercih, filme daha büyük bir özgürlük verir.

Aynı zamanda kent manzaralarının temsilinin önemine de değinmek gerekmektedir. Elbette sinema adına bir metropolü –özellikle de dar arnavutkaldırımı sokakları, büyük bulvarları ve aniden patlak veren araba trafiği ile Paris'i– ilk keşfedenler, Fransız Yeni Dalga yönetmenleri değildi. İtalyan Yeni Gerçekçiliği savaş sonrasında Roma'nın, Milano'nun ve başka bir dizi büyüleyici İtalyan kentinin dayanılmaz güzelliğini ve issizliğini yansıtmıştır. Savaş sonrası temsilin orijinalitesi, yapay ve üstün körü stüdyo işlemleri çağının ardından kenti doğrudan belgeselvari bir stille gösterme cesaretinde yatar.

Benim konum açısından, ziyadesiyle kent ve sokağa verilen rol çok önemlidir, buradaki kritik mesele, öykünün ana karakterlerine eş konum vermeyi değil, yokluğunda dramanın güvenilirlik kaybettiği çok güçlü, özgün çevre deneyimini talep eder. Ve yine burada, önemli olan güzellik değil, bilakis birçok yitik yaşamın geri planı ve içeriği olarak görev yapan vurgulu bir çirkinliğin, issizlığın, harcanmışlığın, haraplığın ve terk edilmişliğin birleşimidir. Altmışların sonlarında ve yetmişlerin başlarındaki kent uzmanlarının çok ünlü "manifestolar"ını dü-

(14) Ölü zamanlar.

şünelim. Söz gelimi, sanayi sonrası toplumun "sevimsiz" biçimlerinin meta fetişizmine karşı bir tür direnç oluşturduğunu, bu nedenle onları sergilemenin gerçekliğin sıradan ayrıntılarının ötesine geçtiğini iddia eden Ettore Sottsass, onların, "iyeliğe ilişkin psikolojik-erotik vurdumduymazlığın" örtüsünü açtığını söylemiştir.[15] Tekrar tekrar çağdaş yaşamın bu yönlerine odaklanan bu büyük örneklerden biri de Fassbinder olabilir.

Ve son olarak, Avrupa'nın daha tanıdık kent ve manzaralarının ardından, son birkaç on yıl içerisinde Hong Kong'un, Tokyo'nun, Taipei'nin ya da Mumbai / Bombay'ın pek de "egzotik" olmayan bölgelerine dair ayrıntılı bilgi edindik. Üzücü şekilde, artık gökdelenlerin ve gecekondu mahallelerinin tekbiçimliliğinde, otoyolların ve üst geçitlerin vasat özelliklerinde ya da hızlı banliyö trenlerinin atmosferinde tanımlayıcı ya da özgün pek az şey bulunmakta. Sosyal konutlar ve varoşlar, süpermarketler ve çığlık çığlığa ambulanslar; hangi ülkede olduğumuzu kesin olarak bilen var mı? Hakikat şu ki, çoğunlukla yitik durumdayız.

Öyle görünüyor ki çeşitlilik yerine, sıklıkla görsel alanın eşitlenmesine tanık oluyoruz. Ve bu da, gittikçe tekbiçimli hale gelen görsel işleyiş bağlamında özgün ve eksiksiz olanın araştırılmasını daha esas kılıyor. Anlatımsal zamansallık duyumuz açısından, özellikle önümüzde uzanan yirmi birinci yüzyıl uyarlaması içinde ayrık bir ortamın özenli betimi ve çağrışımı kaçınılmazdır.

Bu nedenle, Tsai Ming-liang, Wong Kar-wai ve Agnès Varda –ya da Japon tarzı yaşamı yalın ve eksiksiz biçimde sahneleme ustası olan Ozu– gibi, eşsiz biçimde içe işleyen ayrıntıları bize sunan birkaç ileri görüşlü ve duyarlı yaratıcı tüm saygımızı hak etmektedir. Japon sinema kuramcısı Tadao Sato'ya göre: "Ozu'nun kendi aile dramalarındaki değişmez sorgusu,

(15) Emilio Ambasz, *Italy: The New Domestic Landscape*'den alıntılanmıştır; s. 68.

Japon insanının tatami (geleneksel Japon yer örtüsü) etrafında oturuşu gibi, gündelik yaşam tarzının güzelliğini incelemekti. Ozu karakterlerin konumlanmasını mutlak bir öncelik haline getirmişti, böylelikle karakterler birbirlerine yansıyacak, sakin ve uzlaşılabilir bir iletişim temposu kuracaklardı. Japonların tatami zeminde oturma kostümlerine göre... onları resmetti... Bu nedenle kamerasını yalnızca ikinci dereceye koymakla yetinmedi, içerisinde karakterlerin hareketsiz kaldığı çerçevenin güzelliğini yükseltmenin yollarını deneyimledi.... asla öyküsünü aceleye getirmeden."[16] Tüm bunlar kulağa çok basit geliyor, ama yine de iç görünün eksiksizliği aydınlatıcıdır. İçerik, günlük alışkanlıklar ve uzay-zaman algısı Ozu'nun benzersiz tarzını inşa etmek için birbirine yaklaşmıştır.

Hou Hsiao-hsien'in yeni filmi *Café Lumière*'de, birkaç on yılın ardından Ozu'ya hissedilir hürmetini görmek özel bir deneyimdir. Ozu'nun sinemasında yönetmenin nostaljik-ironik bakışını özümseyerek geleneksel Japon yaşam tarzının yavaş değişimini keşfederken, Hou'nun filmleri bugünün Tokyo'sunun kırma yüzünü, en doğal kanıt olarak ortaya koyar. Tüm kenti kat eden girift tren raylarının tasarımı, milyonlarca kayıtsız insanla tıka basa dolu metro istasyonları çerçeveyi doldurur. Geçmişin izleri –küçük evlerin dizildiği dar eski sokaklar gibi– hâlâ mevcut olsa da, duygu olmaksızın neredeyse cansızca resmedilirler. Eski binalar kimi zaman yüksek yapıların arasında durur ama büyülerini ve mahremiyetlerini kaybetmişlerdir. Çıplak, hantal kablolar ve iri teller, elektriğe duyulan kaçınılmaz gereksinimi ve elektriğin varlığını ortaya koyar; 21. yüzyılın teknolojik zaferini telaşlı ve eşitsiz bir şekilde yakalama koşusunu saklama girişiminde bulunulmaz. Küçük ve büyüğün, taşralı ve büyük kentlinin bu öğeleri, biçim ve tutumlarında yan yana var olurlar.

(16) Tadao Sato, New York Ozu Kolokyumu'nda konferans, Kasım 2001.

Bir açıklayıcı gözlem daha: Kimi Japon çağdaşlarına benzer olarak Hou Hsiao-hsien, insan yüzünü vurgulamaktan kasıtlı olarak kaçınır. Bu, içine kapalı, ihtiyatlı sunumunun sonucudur. Plan-sekanslara güvenerek, büyük dramatik etkiler yaratmak ilgi alanından uzaklaşmıştır. Uzamın tahammül içeren dolayımlı görünümü, zaman algısının ölçülü soğukkanlılığıyla uyum içindedir: Yeni gündelik yaşam tarzı, sessiz ve alçakgönüllü bir biçimde gösterilir.

Düşünceme göre, manzaranın özel dokusu anlatısalın ne kadar içsel parçası haline gelirse, izleyiciye gerçekten de o denli çeşitlenmiş canlı bir ritim verir. Ve bu hayat dolu ritim, bu yolla yapıtın kendine yeten evrenini yaratmasına katkıda bulunarak sabrı ve anlatılana dikkat vermeyi gerektirir.

Sessizlik

Ricoeur "kurmaca öykülerimizde biçimsiz ve özsel olarak *sessiz* [italik vurgu bana ait] zamansal deneyimimizi şekillendirmenin ayrıcalıklı fırsatını görüyorum" [17] demektedir. Duyguların mantığı çoğunlukla sözel ifade aşamasına erişemez. Yine de sessizlik düş kırıklığının ve boşluğun eşsiz bir özelliği değildir.

Yavaş bir temponun ağırbaşlılığı ile sessizlik arasında doğal bir bağıntı vardır. Tinsel dikkat yüksek sesi hoş görmez. Yine, derin sessizlik kayda değer bir yoğunluk gücü doğurur. Bergman, Bresson, Tarkovsky ve Angelopoulos bunun en etkileyici örneklerini verir. Yalnızca az diyalog olmasından söz etmiyoruz, sessizlik bu yönetmenlerin filmlerinde merkezi bir yer kaplar. Bu kategoride, Alain Cavalier'in kendini tümden sessizliğe mahkûm eden *Libera me* filminde eşsiz ve etkileyici bir örnek buluruz.

Yüzyılın, işkenceyi ve direnç çabalarını dizginsiz bırakan zalim baskı uygulamaları hakkındaki bu filmde tek bir sözcük

(17) Paul Ricceur, *Temps et Récit* (Paris: Seuil, 1989), s. 13.

dillendirilmez. Cavalier'in meseli, dramı evrensel bir fenomen seviyesine yükseltir. Birçok tüyler ürpertici ve kinik istismarın ardından aşağılama ve işkence skandalı yönetmeni dilinden yoksun bırakır. Söylenemeyeni önemsizleştirmeyi reddetmiştir. "Konuşma eksikliği neye işaret eder?" diye yerinde olarak sorar Cavalier film üzerine notlarında. "Kişi yapmacıklığın tuzağından nasıl kaçınabilir? Kişi ancak dil içermeyen anları filmleştirebilir. Bu etik ve estetik tutumla ilgilidir." Sessizlik hakkındaki görüşü uyarınca, bilinçli olarak özel bir zamansal kompozisyon yaratarak, tinsel ve fiziksel temsilin arılığını ve çıplak özünü arar. Karakterlerinin kaderleri boyunca –"yalnız insanın konuşmayı reddederek enerji ürettiği"[18]– bir tür *largo desolato* (*Buruk Ezgi*, Vaclav Havel'in oyunu) biçimi içerisinde doğrudan deneyimin değişimlerini izler. Ve işte böylece perde sessizlikçe askıya alınmış zamanın konumu haline gelir. Sessiz bir çığlık. Yüzeyde boşluk, altta patlama. Jest ve ses anlamın birçok nüansını dile getirirken, en yaygın marazlardan kaçınırlar – zeki yorumlar, retorik bildiriler. Sunum daha eksiksiz ve ayrıntılı hale geldikçe sözsüz, acımasız eylem daha akılda kalıcı olur. Ve izleyici de bundan esirgenmez. Büyük bir yoğunlaşma içinde, oturup dayanılmaz olanı izlemek zorundadır.

Cavalier'in örneği kuraldışı ve uçtur; sessizlik kavramı ille de filmin karakterlerce dillendirilmiş tek bir sözcükten dahi yoksun olduğu anlamına gelmez. Bunun yerine, genellikle sessizlik, izleyicinin derin sessizliğin en uygun anlatım biçimi ve aynı zamanda geçici olduğu durumları izlemesi gerektiği anlamına gelir, çünkü sözsel tanıma izin vermeyen ve gerek duymayan yalnızca belirlenmiş andır.

Büyük Yanılsama (*La grande illusion* / 1937) ile ilgili olarak, Jean Renoir filmin sonu için, ikisi birlikte karın içinde yollarını ayırırken, Jean Gabin ve Dalio arasında geçen dramatik bir

(18) Alain Cavalier, *Carnet de travail, Les Rencontres Culturelles de la Fnac* (Paris: 1989).

ayrılık sahnesi yazdığını belirtir.[19] Bununla birlikte oyuncular bu parlak diyalogla birlikte sahneyi canlandırmayı başaramamıştır. Görünüşe göre, aşırı duygu yüklü bu "büyük" sahne, filmin stilistik atmosferine uymamıştır. Tam da bu noktada, yetersizlik ve parçalanma hissi vererek ayrılığın acılı ıstıraplarının sessizlik ve saçma küçük bir şarkının nağmeleriyle -"Il était un petit navire"- anlatılması gerektiği düşüncesi doğmuştur. Üzüntülü bir sıcaklığın yerini, sessiz bir biçimde canlandırılan neredeyse buruk bir suç ortaklığı almıştır.

8½'ta Claudia (Cardinale) ışıltılı beyazlığı ve yumuşak gülümsemesiyle birçok kez perdede görünür. Tek sözcük etmez, Guido ile uçucu varlığı ve cesaretlendirici gülümsemesi konuşur. Her geri dönüşünde sevecenliğin ve görkemin ta kendisidir; tek sözcük sarf etmeden geleceğe ilişkin vaatler ima eder. Filmin sonunda, Mastroianni onu bir kez daha düşlerinde, imgeleminde ya da olasılıkla belirsiz planlarında "çağırınca", Claudia uyaran bir tarzda, bir nihai hüküm olarak, kısa bir cümle söyler ve birkaç kez tekrarlar: "Sevemezsin, çünkü nasıl seveceğini bilmiyorsun." Uzun bir bekleyiş ve sessizlik dönemini izleyen bu sade açıklama, son derece güçlendirilmiştir; sessizliğe gizlenmiş olarak, kadın hâlihazırda üstadı kor halinde ve duru bir ışık içinde yalnızlığa mahkûm etmiştir.

Lirik sessizliğin işlevi açık olarak çok derindir. Yalnızlık, hüzünlü acı ya da umutsuzluk ile tanımlanan filmleri düşündüğümüzde, sessizliğin daha yumuşak ve şiirsel bir hava yaratacağı çok açıktır. Başka bir uç örneği alıntılayalım: Kitano'nun *Bir Deniz Hikâyesi*'nde (*Scene at the Sea* / 1991) sessizlik fiziksel engellerin basit bir işlevi olmasa da, film sağır ve dilsiz iki gencin öyküsünü anlatır. Uzun bir süre, diyalog eksikliğinin bu olguyla ilgili olabileceğini fark etmeyiz. Bunun yerine, iki karakterin birbirine basit ve temel bağlılığına tanıklık eder, fiziksel yakınlıklarına bağlı olarak birbirlerine duydukları güve-

(19) Jean Renoir, *Faire des films* (Paris: Editions Séguier, 1999), s. 20.

ni, gösterdikleri özeni ve karşılıklı özveriyi fark ederiz, tıpkı bir yanlış anlama kıskançlık krizine yol açtığında olduğu gibi. Jestler, mimik hareketleri, gözyaşları ya da diğer eğlenceli iletişim araçları; hiçbirinde yapaylığa ya da sapmaya ilişkin bir işaret açığa çıkmaz. Birbirlerini ussal konuşmanın ötesinde ve o olmaksızın anlarlar. Ve böylece, aşkları derin duygular aracılığıyla trajik sona doğru ağırbaşlı bir tempoda ilerler.

Ayrıca insan konuşmasının yokluğunda tüm seslerin ve gürültülerin alışılmış olandan daha belirgin hale geldiği de açıktır. Ana tema, sağırlığın yükü yerine, almaşık bir gerçekliğin boyutunu uyandırmak için yürüme, hareketler ve doğal çevrenin bütünleyici işitsellerinin tamamınca ele geçirilir.

Bu bağlamda korku ve polisiye gibi tamamen farklı türlerin ısrarlı ve karakteristik suskunluğu çok ilgi çekicidir; en gergin anlarda gammaz konuşma yasaklanmalıdır. Orada, doruğuna varan heyecan, eylemin ağır, boğuk sessizliği içinde her minik anın başarılı bir sonuca yönelmek için hesaplandığını imler. Gerçek askıda kalış / bekleyiş hiçbir takasa, özellikle de açıklayıcı yoruma katlanmaz. Ve bu istekli yoğunlaşma içerisinde yalnızca uzatılmış zaman ve sabırlı izleyiş güçlü bir etki yaratabilir.

Fred Zinnermann'ın *Kahraman Şerif* (*High Noon* / 1952) adlı filmi, yalnız şerifin (Gary Cooper) haydutlar ve pek de işbirlikçi olmayan küçük bir topluma karşı verdiği gergin ve kahramanca mücadeleyi anlatır. Şerifin asil yalınlığı ve ahlaki duruşu tüm açıklayıcı kalıpları dışlar. Cesareti eylem ve içerdiği tüm risklerle birlikte yüzleşmeyle tanımlanır. Western'in kimi kuralları hızlı tempolu aksiyon talep ederken, Zinnemann sessizlik dünyasıyla temsil edilen ilgisizliğin ve disiplinin daha fazla ağırbaşlılık katacağını fark edecek sağduyuya sahiptir. Bu nedenle film yalnızca kaynaklarıyla değil, ayrıca aslında yaşam ya da ölüm söz konusu olduğunda, uzun, sinirleri geren sessizlik anlarıyla da dikkate değer bir çalışmadır ve yönetmen bir rahatlama sunmadan önce, neredeyse sonsuza dek izleyiciyi tutacak cesarete sahiptir. Sessizlik ve alıkonmuş hareket her

ayrıntıya dikkat çeker; piyano ve dekreşendo, yalnızca ritmi değil, filmin tüm dokusunu da zenginleştirerek bir arada ilerler.

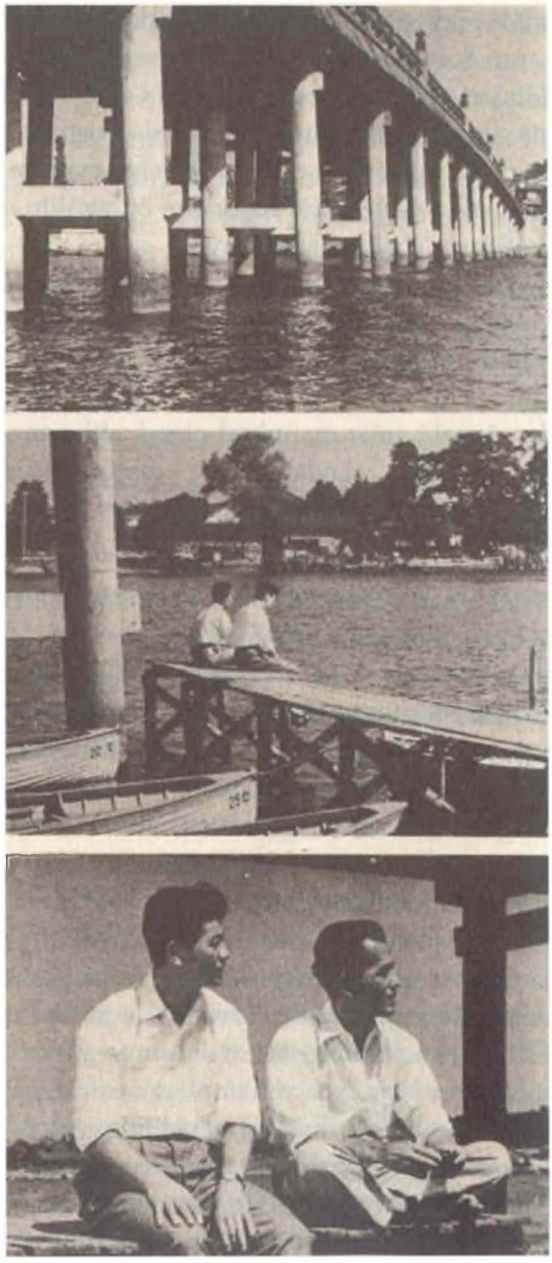
Savaş filmleri, aksiyona ihtiyaç duyulan ve beklentinin başka her şeyin üzerine yükseldiği durumlarda –sağır edici sesler, top patlamaları ve mermi sesleri izleyiciyi oyunun zararsız korkusunun çok ötesine götürdüğünde– bu gerilim inşa eden stratejiyi kullanma alışkanlığındadır.

Ritme gelince, stakkato ve glisando arasında sürekli geliş gidiş ilgi çekicidir; bu olasılıkla yaşam ve ölüm arasındaki dengeleme ediminin ağırlığını, öngörülemez güçlerin tehdidini göstermenin tek yoludur. Aynı şekilde kaçma, sıvışma ve çarpışmalardan önceki anlar mantıksal olarak alıkoyma (retention) ile ilerler; çünkü rahatlama zapt edildikçe izleyicide ve benzer olarak karakterde daha fazla adrenalin birikir.

* * *

Son olarak, insan yüzü ya da manzaranın özellikleri, nesneler ya da sessizliğin kendisi hakkında verdiğim örneklerin hepsi, görsel güç ile süreç, uzay ile zamanın algılanan uzunluğu arasındaki ilginç bağıntıyı gösterir. Evet, salt iletişimin ya da tutarlılığa duyulan temel gereksinimin ötesinde, daha fazlasını başarma; çalışmanın odaklanmış dikkat aracılığıyla gerçek bir macera duygusuna aracı olmasına izin verme arzusu sağlam bir strateji gerektirir. Seçkin yapımlarda manzara, yüzler, iyi seçilmiş dekorlar, karakterin gücüyle, en az anlatısalın mücadele eden, etten kemikten karakterleri denli filmde rol alır. Onlarla ve onlar için "oynar"lar. Sessizlik anlarının da aynı etkisi vardır; gerilimin yüksek zirvelerini ve çeşitlilik içinde birlik elde edebilmek için dinlenme aralarını yaratırlar.

Zamanda görmek, uzayda ve eşit olarak zamanda bir bütün yaratmaktan başka bir şey değildir; genellikle gözlemlenmemiş olan fenomene yoğun bir dikkat ve zaman vermektir. Ritme yönelik ilgimin her iki yönünü de kapsamaktadır: Büyük duruş anları, patlama ya da gizli ve bastırılmış duygular için bir mola sağlar.



Yasujiro Ozu, *Early Spring*, 1956

6 Yinelemeler ya da Yenileme

Devamlılığın Ağırlığı
Mekanizm Komedisi
Aynı ama Farklı
"Eğer..." ve "Sanki"
Tema con variozione[1]

Devamlılığın Ağırlığı

Yineleme (repetition), bir filmin aksiyonunu azaltarak, konudan ayrılma aracılığıyla kesintinin başka bir aracıdır. Yenileme (reprise) ise daha önce görülmüş bir şeyi yeniden göstermenin yalnızca gereksiz bir fazlalık olduğu iddia edilerek, kolayca ve üzerinde düşünülmeksizin gözden çıkarılabilir. Yine de bu vurgulama biçimi, eksilti (ellipsis) ve gönderme (allusion) gibi özsel bir anlatım öğesi sunduğundan amaca çok uygundur. Yineleme izleyiciye –noksanlığın olumsuz gücü ile– karşı yönden katılım yolu açar.

Ozu'nun görüntü akışında belirli öğelerin sık sık araya giren görüntüleri en ilgi çekici örneklerden biridir. Yönetmen bu yöntemi öylesi bir tutarlılıkla uygulamıştır ki, arındırılmış oyununa, tekbiçimliliğin ve çeşitliliğin gizli önemine dikkat etmek gerekir. Aslında, yinelemenin yerine yenileme (Kierkegaard'a göre, sözcüğün Danimarkaca'daki özgün anlamı, ki bu Fransızcada da açıktır, "yeni bir şey eklendiğinde" olduğu için) daha çok Kierkegaard'ın kullandığı anlamda "yeniden çekim" (retake) ile ilgilidir.[2] Gördüğümüz, her günkü yaşamın

(1) (Müzikte) tema ve çeşitlemeler.
(2) Soren Kierkegaard, "Repetition", *The Essential Kierkegaard* içinde (Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1995), s. 103.

sıradanlıklarının yeniden yaşanmasıdır; aile ziyaretlerinin, erkek erkeğe içmelerin ve hafiften argo şakaların bitimsiz rutini. Ve bu imgeler daha az bilgi taşıdıkça, bu törenlerin zorunlu, katı doğası daha da açık hale gelir. Ama çok açık biçimde önemsiz olduklarında hangi amaca hizmet ederler? Kierkegaard yeniden ele almayı bir paradoks olarak tanımlar, "Yinelemenin diyalektiği kolaydır, çünkü tekrarlanan olmuştur –aksi durumda tekrarlanamazdı– ama tam da onun olmuş olduğu olgusu yinelemeyi yeni bir şeye dönüştürür."[3] Bu nedenle tekrarlanmış uyarlamalar eşzamanlı olarak aynı, ama yine de başka bir şey olanın deneyimini sunar. Kierkegaard yaratıcı yeniden ele almadan, yeniden uygulamanın gücüne en uygun anlatımla "yenilenme" olarak söz eder. Kazanılmış yoğunluk sadece bir tür mekânsal harekete değil, zamansal harekete de işaret eder. Gerçekleşmeye yönelen verimli bir öngörüdür, bir "başkalaşım"dır; "zaman görevini yerine getirmiş" ve böylelikle "güçlenmiştir." Kierkegaard devam eder:

> Birey sanatta da yeterince ciddi olamaz; zaman zaman bir tür ilksel duruma dönmesi... ve buna duyuşsal bir tonlama ile yaklaşması gerekir... Yenilemeyi yeğleyen canlı olandır. Kelebek peşinde bir yeniyetme gibi etrafta dolanmaz, parmak uçlarında dünyanın harikalarına bakakalmaz... ve yaşlı bir kadın gibi kendini anının çıkrığına zincirlemez. Yolunda ilerlemekten memnundur; yenileme sayesinde.[4]

Yenilemenin oynadığı rol, müzikte *tema con variazione*'un oynadığından farklı değildir. Varyasyon sabit bir dikotominin sunduğu hazzı temsil eder: Neşe dolu bir tanımanın (bilinenin verdiği güvenlik duygusu) ve önemsiz bir değişkenin (bilinmeyen) yeniliğinin eşzamanlı oyunu. Ozu'nun filmlerinde olduğu gibi: Karakterlerinin geleneksel toplanmalarını, masum eğlencelerini ve oyunlarını, makul ya da aşırıya kaçan sake iç-

(3) A.g.e.
(4) Fransızca versiyonunda önerildiği biçimde, *La Reprise* (Paris: Flammarion, 1990), s. 67.

me yarışmalarını gösteren sahnelerin hepsi tanıdık, yine de her zaman bir parça farklıdır. İkinci karşılaşmada ya da daha sonra, önceden görülen çekimler fark edilir. Ancak değişimde (aşkınlıkta) doğan bir yükselme biçiminin yanı sıra, kesilmenin ve zaman aşımının da bilincine varır hale geliriz.

Ozu hakkındaki Japon eleştiriler –özellikle yönetmenin çalışmaları üzerine yaptığı yaratıcı incelemesinde Shiguehiko Hasumi– onun filmlerinin otantik atmosferinin yaratımında yemek, giyinme ve üstünü değiştirme sahnelerine, yaşam alanlarının gösterimine ve havaya büyük önem atfederler. Söz gelimi Hasumi, aile toplantılarında akşam yemeği sofrası etrafındaki zorunlu ve özenli rutinleri tüm ayrıntılarıyla betimler. Hasumi yanılmaz bir hassasiyetle Ozu'nun filmlerinde Japon yeme alışkanlıklarının aşamalı dönüşümünü, tofu ve klasik Japon mutfağının geçmişteki kutsanmış yiyeceklerinin geleneksel köklerinden kopup Avrupa'dan edinilmiş et ve meyve sunumlarına kayması ile izler. Hasumi'nin ifadesinde bu, savaş sonrası dönemin tarihsel ve toplumsal değişimlerini anlatan bir metafor haline gelir; tıpkı modern giyimde, Batı etkisinin yarattığı baskı altında eski geleneklerden dikkatli bir biçimde uzaklaşıldığını algılaması gibi. Açıklamanın gerçekçiliğinin yanı sıra, bu [ifade] Ozu'nun öykü anlatıcılığına eşsiz bir karakter veren, sürekli tekrarlanan sembollerin tanıtımını yapar. Açık ki moda, kostümler, saç modelleri, adetler ve -arabalar, ev içi dekorları ya da mobilyalar, aletler v.b. gibi- günlük yaşamın başka aksesuarları her filme karakteristik damgalarını vururlar. Bununla birlikte Ozu görünür bir aşk ve bağlılıkla bu ayrıntılara eksiksiz biçimde dönmeyi sürdürür, çünkü onun için yaşamın gerçek dokusu ve tonal nitelikleri olay örgüsündeki herhangi bir gelişmeden daha önemlidir. Ayrıca bu, filmlerinin adlarında bile niye devamlılığa ve dizilimlere gönderme yaptığını açıklar: *Late Spring* (*Geç Gelen Bahar*), *An Autumn Afternoon* (*Bir Güz Öğleden Sonrası*), *Early Summer* (*Erken Gelen Yaz*) ve hepsi de güçlü atmosferler canlandıran diğerleri; *The Flavor of*

Green Tea over Rice'ı düşünün; ya da ses benzerlikleri içeren film adları olarak, *An Inn in Tokyo, Tokyo Story, Tokyo Twilight* ve *Woman of Tokyo*. Çağrışımlar bize gizli çeşitlemeleri anımsatır; *tema con variazione* değişmez bir estetik ilke olarak uygulanmıştır.

İzleyici belirli nesnelerin ya da çevresel işaretlerin geri dönüşüyle yüz yüze kaldığında, anlatının askıya alınmasıyla yönetmen karşı konulmaz bir kalıcılık duygusu yaratır. Kurutması için balkona asılmış bir giysi, alçakgönüllü bir edayla modern yaşamın heyecanına işaret eden tuhaf, küçük bir neon lambası ya da sıradan evlerin mütevazı mobilyaları yalnızca ana karakterlerin yaşam koşullarını göstermez. Ekseriyetle ortaya çıkışları, birikim (accretion) işlevine hizmet eder: Sessiz kalıcılıklarıyla şeyler geri gelmeye ve varoluşlarının sınırlarını çizmek için mevcut olmaya devam ederler. Tümünden bağımsız olarak, yaşam "var olur ve devam etmekte ısrarlıdır." Öykünün ucunu kaçırmış gibi görünürüz ama pek sayılmaz; açılış jesti kaderlerin önündeki ufku genişletir. Ana karakterlerin sorunlarının faniliği ve acıya karşın hayatta kalımları izleyicinin dikkatini talep etmeye başlar. Yukarıda söz edilen ara görüntülere, ana konudan düzenli olarak sapmalara ve alışılmadık derecede düşük kamera açılarına başvurulmasıyla, yönetmen kişisel trajediyi en aza indirger ve bunun yerine tefekküre dalma özgürlüğü sunar. Ozu yoğun duygusal sahneleri ve gösterişli çatışmaları reddederek, nesneler ve insanlar arasındaki gizemli eşitliği vurgular. Birçok eleştirmen Ozu'nun tarzını aşkın olarak tanımlar, çünkü duyguların değişkenliği yerine fenomenlerin kalıcı doğasına ve kendi kültüründe ebedi olarak deneyimlenen durumlara enstanslara yoğunlaşır.

Bu hepsinden çok daha ilginçtir, çünkü eş derecedeki diğer kavrayışlı eleştirmenler tam tersini vurgular. Söz gelimi İran doğumlu Yousef Isaghpour, Ozu hakkında *Les formes de l'impermanence* (*Geçiciliğin Biçimleri*) adında uzun bir deneme yazdı. Adından da anlaşılacağı gibi, çalışmadan çıkan sonuçla-

rın tümü kalıcılık yokluğuna işaret eder. Isaghpour'un görüşüne göre Ozu'nun bilgeliği zamanın süreksiz bir patika izlediğini keşfetmesinde yatar: Birey, mutluluğu ve anıları, hepsi istikrar olmaksızın gelip geçicidir, çünkü varoluş fedakârlığa dayanır. Isaghpour, başka her şeyin üzerinde olan, kaderi aşikâr biçimde kabullenmeyle yaşayan bir Doğu ahlakından söz eder. Aile yaşamının günlük rutinleri, evlilik, doğum ve ölüm, Hegel terminolojisini kullanırsak, yas kategorisine ait temellerdir. Bunlar, en basit ve sıradan dışavurumlarında dahi faniliğe ait ritüellerdir.

Ishaghpour'un vardığı sonuç çok tartışmalı gözükmektedir, çünkü yinelemenin cesareti ve sabrı, gelenek ve şeylerin kalıcılığı tarafından şekillendirilmiş düzenin sunumundan başka bir şey hedeflemez. Sıradan insanların gündelik yaşamlarının kaydı, ölçülü kullanılan tempo ve ritimle vurgulanan alışkanlıkların kalıcılığını kanıtlamak için değilse ne içindir? Ozu her tür abartıdan, dramatizasyondan kaçınır. Sahnelerini inşa ederken, karakterlerinden ve onların çevresinden eş uzaklıkta durur; ne çok uzak ne çok yakın. Yönetmenin geriye dönük bakışı, kameranın görüşünün sabit taraflsızlığı, törenin ağırbaşlı ciddiyetini vurgular.

Oysa paradoks, kimsenin Ozu kadar sadelikle olaylara bakamaması ve bir öyküyü şekillendirememesi, böylesine bir saydamlık ve hemen fark edilebilir bir tarzla kendinden emin filmler yapan başka bir yönetmenle karşılaşmamamız olgusundan kaynaklanır. Çünkü keskin ve ani aşırılıklardan kaçınırken, Ozu'nun karmaşıklığı tefekkür için tam olarak olgunlaşmıştır. Bir yönetmen zamanın geçişinin en hafif kıpırdanışlarına zaman ayırdığında, cepheden tasvirin (frontality) mahremiyetini aradığında; sabırla uzun sahneler ve araları (interlude) takip eder ve herhangi bir aksiyon dolu sekansta bulunabilecek kadar içerik keşfeder; doğası gereği karmaşıklık yaratır – anlık gözlemlerin hepsi varoluşun organik mikro-dinamizmini aktarır.

Ayrılık, yalnızlık, ölüm ve rıza birbirini izleyen ritimlerinin kaçınılmazlığı içinde izleyicinin tam kalbine dokunur. Onlar, sanatçının çalışmalarının tümüne yayılan ya da daha doğru bir deyişle tümünün içine işleyen bir atmosfer yaratır. Çünkü alan derinliği ve loş aydınlatmanın belirgin tanımlamalarıyla, ısrarla kullanılan 50 mm.lik bir objektifin hassaslığıyla zaman, mekânda ve hatta boş bir mekânda canlanır. Daha güçlü olan hangisi: Melankoli mi yoksa ağırbaşlı bir mutluluk mu? Ozu iki durum arasında ayrım gözetmez, izleyiciyi yumuşak ilerleyişi ile büyülerken sessiz bilgeliğini bir armağan olarak sunar.

Açıktır ki Ozu ritmik atım gösteren yineleme yöntemini kullanan tek yönetmen değildir. Hazır Japonya'dayken, aynı kuşaktan gelen Kaneto Shindo'yu ve uluslararası arenada beğenilen filmi *Island*'ı (1960) unutamayız. Eşsiz indirgeme ve yineleme yönünde bitmez bir inatçılık sergileyen film, "çıplak ada"da sert bir yaşam kavgasının ağır disiplini ile ilgilidir. Diyalog olmaksızın film, yalnızca Hikaru Hayashi'nin müziğinin gizli çeşitlemelerine dayanarak sersemletici bir dramatik etki yaratmayı başarır. Azmin, zorlanmanın ve çabalamanın tüm çilesi ile birlikte yineleme ve yenileme içindeki yüksek konsantrasyon, olağanüstü bir insani sıcaklık ve duygusal derinlik ortaya çıkarır. Böylece tek bir ses için yapılan keşif, birikim aracılığıyla çok sesli hale gelir, ki bu müzikte de bilinen, yinelemenin daha önce birikmiş olan her şeyi taşıdığı bir biçimdir. (Ravel'in "Bolero'sunu düşünün).

Yoğunluğun, indirgeme (redüksiyon) üzerine yapılan bilinçli bir vurguyla arttığı açıktır. Söz gelimi aşırı püritenliğiyle tanınan Bresson, daha sonra oldukça sık olarak uygulayacağı ve üzerine bastıracağı birkaç temayla çalışmayı yeğler. Yalnızca fiziksel jestlere büyük bir önem atfetmekle kalmaz, somut olan aracılığıyla metafiziğe de yaklaşmayı yeğler. *The Pickpocket* (1959) ve *Le Procés de Jeanne d'Arc* (1962) kaderin acımasız doğasını, sayısız tanıtım çekimi, sahne ve durumların yinelenmesi aracılığıyla yansıtır. Ritmik yürüyüş, sesli adımlar ve açı-

lan / kapanan kapıların sabit tanıtım çekimlerinin (identical shots)[5] aralıksız geri dönüşü; hepsi koyu bir sofuluğun sunumundaki araçlardır. Yalnızca bunlarla [bile] Bresson, evrenin gizlerinden sıyrılmasını ve görkemden yoksun olmayan insani savunmasızlığı yansıtan kalıcı bir imge yaratmayı başarır. Yine, *Au hasard, Balthazar*'da (1966) yaşamın iyi ve kötü arasında daimi gidip gelişini, küçük bir eşeğin yaşadığı değişimler aracılığıyla, cesur bir doğrudanlıkla canlandırır. Aşk ve aşağılama, kıskançlık ve intikam, duyguların ani ve keyfi değişimleri bir davul sesinin aralıksız yinelenmesiyle vurgulanır. Dram genişletilmiş ayrıntılar, tekrarlanan jestler ve dilin / konuşmanın son derece azaltılması üzerine kuruludur. Bitimsiz yinelemeler aracılığıyla izleyicinin bir dizi yasayı anlaması sağlanır. İzleyici başka bir konumda ve farklı zamanlarda geçen olayları izlerken, geri dönmeye ve yeni bir gelişme bağlamında neyin sabit ve neyin eşzamanlı olduğunu anımsamaya zorlanır. "Filmini beyazın, sessizliğin ve değişmez olanın üzerine inşa et" diye yazar Bresson *Notes*'da[6] ve devam eder, "Şiirsel olanın peşinde koşma, [şiirsellik] yardım olmaksızın eklemeler (eksiltiler) aracılığıyla içe işler."[7] Klişeleri eleyen ve özsel olanı taşıyabilen belleğe kazınmış vurgulara (hayal gücü farkındalık ile canlanır) yer verilebilir, aslında verilmelidir; Bresson tüm bunların tarzla ilgili olduğuna inanır.

Daha çağdaş filmlerde yinelemeci bir tarz içinde kasten uygulanmış anlatının durdurulmasına (interruption) sıklıkla rast-

(5) Robert Bresson, *The Pickpocket* filminde tanıtım çekimlerinden (identical shots) sıklıkla yararlanır. Bu çekim hem karakteri hem de sahne içindeki eylemi tanımlamak aracılığıyla, kameranın belirli bir mesafeden nesneler üzerine sabitlendiği ve genellikle orta ölçekli bir açıdan yapılan çekimdir. Örneğin bunun filmdeki en güzel örneği açılış sahnesindedir. Bir tren garında gerçekleşen sahnede, gelip geçen yolcuların ayak sesleri duyulurken, kamera bilet kuyruğundaki bir erkek yolcunun cüzdanında sabitlenir. Orta ölçekli bir çekimle sunulan sahnede kamera hiç hareket etmez, yalnızca cüzdana uzanan ve büyük bir el çabukluğu ile içindeki parayı alan yankesicinin elinin görünür. Bresson nesnenin tanıtıcı çekimi ile hem eylemi, hem karakterleri, hem de mekânı tanımlamış olur. (ed. n.)

(6) Robert Bresson, *Notes on the Cinematographer* (New York: Urizen Books, 1977), s. 67.

(7) A.g.e.

larız – bunlar bize, biçimsel olarak fablın derin anlamını vurgulayarak daha genel bir fikri, öykünün kendisinin ötesindeki gizli bağlantıları anımsatmak adına Brechtvari bir yol denerler.

Fatih Akın'ın Türk-Alman yapımı başarılı filmi *Duvara Karşı* (Uluslararası ismi *Head-On* / 2004), rock ve punk'ın gücüne, uyuşturucu ve şiddete bolca dayansa da, *gastarbeiter*'ın (göçmen işçilerin) yeni kuşağının öyküsünü çok özgün bir yapı içerisinde anlatır. Huzursuz, ümitsiz film aniden şaşırtıcı bir biçimde yinelemeci bir yolla tonunu ve ruh durumunu değiştirmeye cesaret eder: Smokin takımlar içerisindeki müzisyenlerden oluşan geniş bir orkestranın eşlik ettiği, yaşlıca, biraz tıknaz şarkıcının melodisi duygusal şarkılar söylediği eski tarz bir gösteri yansıtır. Yedi kere, tam tamına yedi kere, hızla ilerleyen öyküyü durdurmak ve aynı tuhaf dekora geri dönmek zorunda kalırız: Kırmızı bir halı, kartpostalvari bir dekor ve geri planda ışıltılı mavisi ile İstanbul Boğazı. Aynı nostaljik, yürek parçalayıcı Türk ezgilerini dinlemekteyiz. Bunların buradaki rolü nedir? Elbette ne genç ana karakterlerle ne de yazarın kendisiyle herhangi bir duygusal özdeşleşme ileri sürülebilir. Yine de bastırılamaz biçimde buradalar, saçma sapan eski bir düş gibi: İstekli –ya da gayri ihtiyari– geri dönerler, duyguları etkileyen bir biçimde geçmişin izleri olarak, sanki kendilerini renklendiren tüm kuşkulu nitelikleri ve referans işaretlerini hak eder gibi mevcutturlar. Böylelikle ikisinin, eski ve yeni kültürlerin çarpışmasında, benimsenmiş Almanlık ve yarı unutulmuş kökler, belirsiz, tuhaf bir gurura da dikkat çekerek karşılaşır. Yalnızca barbar[8] değil, Batılı köklerden de geliyoruz; her iki yerde de artık kullanılmıyor olsa da, zarif kostümler Alman kent soylularının kullana geldiği tarzdan çok da farklı değildir.

Yönetmenin Brecht'in ünlü oyunlarında sık sık yaptığı gibi, anlatıdan ayrılarak bu tamamen yersiz "ara görüntüleri" inatçı biçimde yenilemesi, ciddi ve acı yorumunu dışavurur. Bunla-

(8) Yazar burada "barbarian" ifadesini tercih etmekte. (ed. n.)

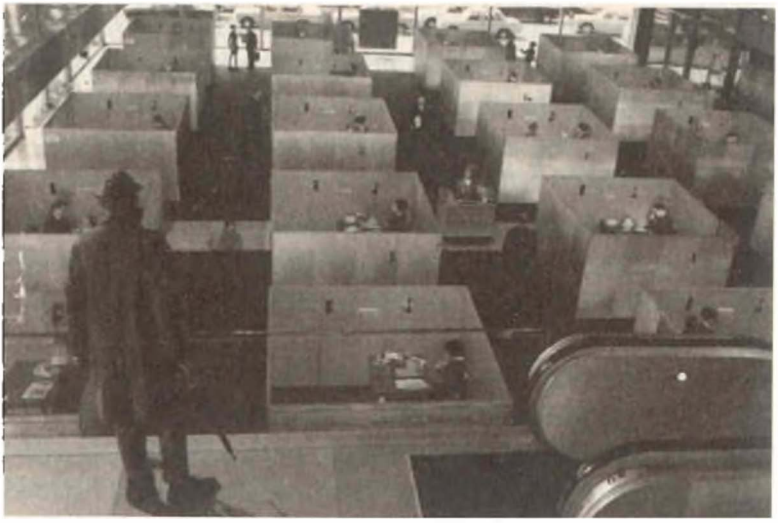
rın konu dışı mizaçları yalnızca yabancı değildir, ayrıca göçmen varoluşunun belirsizliğinin alaycı ve keskin bir kabulü haline de gelirler.

Mekanizmin Komedisi

Yenilemenin en başarılı ve son zamanlarda yeniden keşfedilmiş ustalarından biri, tüm çalışmalarında komik dilinin temeli olarak bu yöntemi eksiksiz biçimde uygulamış olan Jacques Tati'dir.

Başlangıçta Tati, kendi Donkişotvari görünüşüne dayanan, kendine özgü hal ve tavırlarını canlandıran hazır ve nazır bir karakter yarattı. İster tatilde, dalgın amca rolünde ister *Oyun Zamanı*'nın (*Play Time*) seçkin fütüristik ofislerindeki beceriksiz müşteri olarak Bay Hulot, her zaman kendisini anımsatır; Bay Tati-Hulot. Şapkası, başı ve sırtının eğikliğiyle dengelenmiş standart jestleri, uzun boyu ve bir deri bir kemik yürüyüşü, komedi için hazır bir repertuar sunar. Kendisini mi tekrarlamıştır? İnatçı bir kararlılıkla. Kendinden mi çalmıştır? Tekrar tekrar. Kahramanını aynı yola mı sürüklemiştir? Kesinlikle evet. Görünüşe göre Tati anlatısal akışla pek de ilgili değildir. Aslında, özel bir sahneye yalnızca bir şakanın son damlasına dek suyunu sıkmak için üç ya da dört kez yaklaşırken, özel tarzda bir alıkoyma / tekrar (retention) ile daha alakalıdır.

Bu tarz yinelemenin tüm komedi biçimleri –hatta burlesk– için, karakteristik olduğu söylenebilir; çünkü Bergson'dan bu yana gülmenin temel olarak, durumların sakarca davranışlar üzerindeki gücünü fark ettiğimizde mekanik tepkilerin ısrarlı uyanışından doğduğunu biliyoruz. Buster Keaton'ın Tati'den daha iyi bir takipçisi yoktur. Bitimsizce yinelenen kalıplar ve çekingen, yenilikçi vurgular karşı konulmaz bir mizahın kaynağı haline gelir. Öncellerinin filmlerinde olduğu gibi, her jest özgündür (sui generis; kendine özgü) ve istenç ya da genel uygulamanın gerektirdiğinden farklıdır. Hem Keaton hem de Tati, bu jestlerin topyekün başarısızlıklar oldukları izlenimini ve-



Jacques Tati, *Play Time*, 1967

rir, ama ikinci seferde zorlukların üstesinden gelirler. Geçici bozgunları, karakterlerin soğukkanlı ısrarı sayesinde, yenilgilerinin bir zafer olarak da görülebileceğini ortaya koyar. Karakter olağanüstü yeteneğini kararlılığıyla kanıtlar.

Örneğin Tati, düzenli olarak bedenin esnemezliği ve alışılmadık esnekliği arasındaki karşıtlıktan yararlanır. Havel'den alıntılarsak, gagları "bir mantık dizisi ile diğeri arasındaki karşıtlığı, saçmalık derecesine genişletir. Bunun geleneği yadsımayla ilgisi yoktur, tam tersine: Gagları enerjisini bundan alırken, [gelenek] tam olarak kullanılmaktadır."[9] Zamanının ilerisinde olan Tati, (1967 de çekilen!) *Oyun Zamanı*'nda modern kent yaşamının temposu ve fiziksel koşullarındaki paradoksları fark eder. Yaşam tüm ihtiyaçların ötesinde hızlanmış, rahatlık ve çevrenin kelimenin tam anlamıyla şeffaflığı (her şey camdan yapılmıştır) tek ideal haline gelmişken, sonuçlar tamamen aksi yöndedir: İlerleme keşmekeşe, trafik sıkışıklığına

(9) Vaclav Havel, *L'Anatomie du gag* (Paris: Editions de l'Aube, 1992), s. 28.

ve kalıcı bir yönelimsizliğe yol açar. Kolay erişim yerine kahramanımız sürekli duvarlar, kapılar, camlar ve mobilyalar arasında koşuşturur. *Mösyö Hulot Tatilde* (*Monsieur Hulot Goes on Vacation*) filminde, Bay Tati-Hulot her zaman geç kalır. Eski külüstür arabasıyla yola koyulmak, göz alıcı bir başarıyla pinpon ya da tenis oynamak ya da yemek salonuna nasıl gidildiğini bulmak için tekrarlanmış girişimler yapmak zorunda kalmasının nedeni budur. Hedefine ulaşmak için birçok girişimde bulunmalıdır: Kapılarla ve görgü kurallarıyla boğuşur. *Mon Oncle*'da, film boyu, radyo sunucusu ve raftaki şapka da dâhil olmak üzere, insanlarla en az altmış kez karşılaşır. Açıktır ki, "gereksiz" jest dizileri karakter betimini sağlar. Kibar davranış uyumlu olma ihtiyacı tarafından güdülenir; bununla birlikle, aşırılık aracılığıyla bu çaba intibak sorunu yaşayan karaktere ilişkin komik bir yoruma dönüşür.

Oyun Zamanı'na dönersek, burada yineleme yalnızca insan eylemini içermez. Kişi her yerde aynılıkla karşılaşırken, tüm binalar ve çevresel işaretler tanıdık hale gelir. Öyle ki, Paris Havaalanı'na varan turistler, geride bıraktıkları aynı havaalanını bulmak için yönlerini kaybederler. Ve otel, çevresindeki binalardan zorlukla ayırt edilir.

Tati, *Cahiers du Cinéma*'ya verdiği bir röportajda "*Oyun Zamanı*'nda hiç devinim yok mu?" diye sorar. "İnsanlar vardır; mimarlarca sonsuza dek düz çizgiler boyuca hareket etmeye mahkûm edilmiş, modern mimarinin mahpusları... asla bir daire ya da yarı-daire boyunca hareket etmezler... Her şey, içinde herkesin köşeyi dönüp aynı patikayı izlemeye zorlandığı ofis binalarının dolambaçlı açılarının mantığı uyarınca inşa edilir... Bu mağazalar ve sergi salonlarında az da olsa yoldan sapmanıza izin verilmez... Dans ederken bile insanlar düz çizgiler boyunca hareket eder. Ve sonunda bir atlıkarıncayla karşılaşıyorsak, bu asla bitmek bilmez. Sonuç olarak insanlar, bu koşullar ve nesneler arasında yaşamayı kabullenirler."[10]

(10) *Cahiers du cinéma* (1979): 303.

Tekbiçimliliğin Tati tarafından eleştirisi, sık yinelemeler yoluyla modern yaşamın kısıtlı seçeneklerinin ve çevresel koşullarının hastalıklı hale geldiğini anlatır. Bu nedenle öykü yavaş bir tempoda ilerler, böylelikle absürd olanın ifadesine dönüşür; sürü mantığı, bireylerin sürekli olarak diğerlerini taklit ettiği ve her şeye yeni baştan başladığı buruk-eğlenceli öykünün ahlakı haline gelir.

Tati, kamerasıyla modern varoluşun dışsal işaretlerini alaya alırken, Kanadalı-Ermeni yönetmen Atom Egoyan *Calendar* (1993) filminde, neşeli-ironik tarzıyla tekil bir duygusal durumun analizine girişir.

Olay örgüsü kasıtlı olarak aralıklı ilerler: Dairesinde oturan bir fotoğrafçı (Egoyan tarafından canlandırılmıştır) bir takvim için tarihi anıtların fotoğrafını çekmek amacıyla, karısı ve bir rehberle dolaştığı Ermenistan'a yaptığı ziyarette geçen olayları anımsar. Ancak karısı uzak ülkede kalır ve fotoğrafçı karısının rehberle yakın bir ilişki kurmuş olduğundan şüphe duyar. Erkek ana karakter, cazibeli yol arkadaşını ararken bütün durakları kat eder. Kıskançlık ve anılarla dolmuş olarak, büyük eğlencesi için son derece donanımlı iletişim araçları kullanırken, eylem alanı kasıtlı olarak sınırlıdır.

Bu sıradan / dramatik durum analize uygundur. Bir yanda, belleğin güçlükle algılanan seçici doğası, özlem, hayal gücünün girişimleri ve ikame vardır. Aynı zamanda yönetmen, aşırı duygusallık uyandıran niteliklerin ortaya çıkmasından kaçınmaya çalışır. Böylece karakterin uğraşısı ziyaretçi akını tarafından sürekli bölünürken, serimlenen olaylar kasıtlı olarak tuhaf ve garip biçimde groteskdir. Karakter on iki kadın davet eder ve hepsiyle de hep aynı koşullar altında, bir parça tatlı yiyip bir kadeh şarap içerek görüşür. Aynı masayı, şarap şişesinin aynı çekimini ve aynı beceriksiz sahnenin tekrarını görürüz: Aniden misafirler zoraki sohbeti, sevgililerini aramak için –hep farklı dillerde– bölerler. Tutkulu / alevli konuşmalarını Almanca, Rusça, Arapça, Yunanca, İbranice ve kim bilir başka

hangi dillerde sürdürürler. Son konuşma bittiğinde, istek üzerine canlandırılmış performanslar izlediğimizi anlarız.

Açıklamak gereksizdir ki simetriyle oyun, komik yinelemeler ve yılın on iki ayını izleyen on iki sayısının büyüsü anlatışın güçlü ilkesi olarak görev yapar. Kentlerin simgesi on iki kilise, on iki telefon konuşması ve on iki misafir içerik bakımından zengin, çok yoğun bir yapı dokur. Elbette yapı, tüm olayları varsayım aşamasına yükselterek, öykünün tamamını parantezler içine yerleştirir.

Bu, anlatısal gelenekle dalga geçen, cüretkâr bir yaklaşımdır. Aşikâr fazlalıklar ve kasıtlı yanlış yönlendirmeler ile anlatı, bu başyapıt olmaktan uzak ama çok lezzetli ve eğlendirici çalışmaya yenilenmiş bir enerji katmak adına absürd bir aşamaya ulaşır. Egoyan ilişkilerin son derece ikircikli durumunun çoklu katmanlarını yansıtabilmek için bitimsiz yinelemeler ve çeşitlemeler kullanır. Ve böylelikle cesaretle sinemanın geleneksel olarak artan ritmine meydan okur.

Aynı ama Farklı

Kurosawa'nın sinema tarihinin eşsiz başyapıtı olan *Rashômon*'u (1959) sinemasal anlatının karmaşıklığına radikal bir biçimde yeni bir iç görü sunmuştur. Öykü, hakikatin göreli doğası üzerine yalın bir düşünceden çok daha fazlasını yüklenen dört farklı perspektiften anlatılmıştır. Film nesnel hakikatlerin ilişkisini ve ister istemez her katılımcı ve tanığın olayları farklı biçimde yorumladığı gerçeğini vurgular; belirtilen, tek bir doğru uyarlamanın inşa edilemeyeceğidir.

Fenomenlere ilişkin görümüz ve yorumumuz her zaman çarpıtıcı bir ortamdan geçer; filmde birbiri ardına açığa çıkan olgular birbirine çarpıp yansıyan ve gerçekliği bozan birçok prizmanın izdüşümüdür. Evrensel bir zaman kavramını reddeden Kurosawa'nın büyüklüğü, zamanda üst üste binen anları ve tekil bir olayın her yeni bakış açısıyla değişen iç hakikatini inceliyor olmasında yatar. Gizem yalnızca çeşitliliğin başı ve

sonu değil, ayrıca parçalanmış gerçekliğin yeniden bütünleşmesinin her zaman yeni bir gerçeklik algısında sonuçlandığının farkına varılmasıdır. Böylelikle karmaşıklık daha derin bir önem kazanır: Belirsizlik ve seçeneklerin aşırılığı daha ileri aşamada bir açıklık sunar ve tutarlı bir kapanış ele geçirilmeden kalır.

Şu anki tartışmamla en bağlantılı olan, stilistik gerçekleştirimin eksiksiz ve aydınlatıcı hassasiyetidir. İfadesinin bilgeliği bir yana, eşsiz dokuların ve gizli ikilemlerinin yaratımı, akıldan çıkmaz anlamlılığa duyusal bir sunum katar. Kompozisyon karşı-sürümseldir; anımsanmış gerçekliklerin sorunsal doğasının vurguladığı gibi, benzersiz bütünlüklerini de derinleştirir. Tanıklıklardaki gizli ama önemli uyuşmazlıklarda, film, yoğunluk kazanmanın yanı sıra anlatısal akışta bir gevşemeyi kabul eder.

Devasa kapı ve dökülen yağmur, soruşturmanın gerçekleştiği hapishane avlusu[11] ve orman birbirinden dünyalar kadar ayrıdır. İlk ikisi, katılıklarıyla, ormanın yaşam dolu canlılığıyla katı bir karşıtlık içindedir. Öte yandan ışık ve karanlık başka bir düzen yaratır. Yağmurla yıkanmış kapının üzerindeki "dua" kasvetli biçimde uğursuzken, güneşte kavrulan avlu da o denli iç karartıcıdır. Ve ışıklı, içerisinde vahşi kımıldanmaların ve zaman zaman sinirleri yıpratan hareketsizliğin derin gölgeler yarattığı orman, gizemli bir cangıla dönüşür. Sonunda, kameranın hareketi başka bir yorum katmanı sunar: Oduncunun neredeyse seken adımlarını izlerken, mücadelenin hiddetini ve acımasızlığını kaydetmek için aşamalı bir şekilde anileşen şaşırtıcı bir mola verir.

Bu sahnelerde kamera döndüğü, birden bire inip yükseldiği, kaydığı ve işaret ettiği karmaşık bir koreografi içinde hare-

(11) Yazar bu avlunun hapishaneye ait (prison yard) olduğunu söylese de, aslında filmde burarın neresi olduğu bilinmemektedir. Rashomon'un uyarlandığı Ryūnosuke Akutagawa'ya ait öyküde bu yer, polis merkezi olarak geçmektedir. Filmde ise açık bir ibare bulunmamaktadır. (ed. n.)

ket ederken, merkezdeki avluda hâkimin göz seviyesine yerleşir ve alan derinliğiyle sunulan sinir bozucu bir görüntü açığa çıkarır.

Böylece ritim sanatsal bir anlamı olanaklı kılar: Yükselen ya da düşen, yavaş ve hızlı, aydınlık ve karanlık, senkopun uyumsuzluğu ve aniden patlak veren uyumlar içsel gerçeklikleri canlandırır; bunlar, duyguları devinime dönüştürmenin araçlarıdır. Müzikal ve tonal üstünlükleriyle, insan deneyiminin tekilliğine ses vererek, çeşitli tanıklıklar arasındaki şaşırtıcı uçurumu vurgularlar. Açıktır ki, hareketsizlik ve yavaş hareket olmaksızın, çılgın telaşın böylesi güçlü yankısı olmazdı; iki uç durum birbirini varsayar ve tamamlar.

Daha sonra, final çeşitlemeleri üzerinde düşünme olanağı bulduğumuzda, kapanış sahnelerinin analizine geri döneceğiz.

"Eğer..." ve "Sanki"

Polonyalı yönetmen Kieslowski için ayartıcı, büyülü bir oyuna davet eden yenileme bir saplantıdır. Burada yalnızca iki filmini ele alacağım; *Kör Talih* (*Blind Chance* / 1981) ve *Veronique'in Çifte Yaşamı* (*The Double Life of Véronique* / 1991).

Şansın rolü üzerine düşünmek, açıkça tüm deneysel sanatçılar için karşı koyulmaz bir dürtüdür. Sıklıkla merak ederiz, "Eğer...?" İkincil, önemsiz bir etken olayların gidişatını nasıl etkiler ve değiştirir? Nihai sonucu belirlemiş olan nedir ve diğer alternatifler de uygun olabilir mi?

Kör Talih'te bir tema dizisi üzerinde, çok ilgi çekici bir çerçevede üç çeşitleme görürüz: Birincisi –buna ana öykü diyelim– altmış dakika sürer, ikinci otuz, üçüncüsü ise yirmi. Bu dramatik ilerleme dengeli bir oranlama verirken, ritim de altta yatan anlamı sunar.

Kişi, bu giderek kısalan çeşitlemelerin mantığının ne olduğunu merak edebilir. Kieslowski Polonya'da, demokrasi yokluğunun değişmez bir belirsizlik yarattığı ve dış güçlerin gelgeç

arzuları nedeniyle kimsenin kendi kaderini kontrol edemediği 1970'lerin tarihsel çalkantıları içerisinde genç bir adamın kaderindeki olası dönüşleri inceler. Kimsenin şimdi ya da gelecek üzerinde egemenliği yoktur.

Biçimsel bir bakış açısından, Kieslowski çeşitlemeleri için minimal bir tema seçer: Genç karakter trene yetişecek mi yoksa treni kaçıracak mı; her iki olasılığın sonuçları nelerdir?

Filmin ana karakteri, kendi kuşağının diğer üyelerinden daha iyi ya da daha kötü olmayan, ortalama bir kişidir. Haşin sosyo-politik güçlere tabi, her yana yayılmış mutlakıyetin bir kurbanı olarak, hareket özgürlüğü son derece kısıtlanmıştır. Kaderi aslında önceden belirlenmiştir – O tasarlar, yetkililer kontrol eder.

Yaşamının olguları üzücü biçimde kaygı vericidir. Erken yaşta ebeveynlerini kaybetmek onu savunmasız bırakmıştır; - uydurma suçlar yüzünden hapishanede geçen yılların ardından alkolü tek çözüm olarak gören – bir vekil babaya bağlılığı geleceğe ilişkin pek bir şey vaat etmemektedir. Genç adam politik arenaya atılır atılmaz, eylemleri talihsiz bir dönüm noktasına gelir; ahlaki ve duygusal yıkımın acısını çekmeye yazgılıdır. Olgusal çeşitleme: Trene binmek, ilk "hareket"te topyekûn başarısızlıkla sonuçlanır.

İkinci çeşitleme alternatif bir patikanın incelemesi olabilirdi; burada, treni kaçırmak, olayları daha da trajik bir dönemece getirir. Bu kez cesurca politik direnişi yeğlerken, gündelik yaşamı daha da perişan hale gelir. Hapishane ve arkadaşlık gerçek kurtuluşu sağlayamaz ve genç adam umutsuzca yalnız kalır.

Nihayet, son senaryo en iyi umudu sunar gibi görünür. Bu kez "normal" bir duygusal ve profesyonel duruma kavuşmaya yakın gibidir. Ancak ilk yurt dışı yolculuğu için huzurlu ailesine veda etmesinin ardından uçakta patlama olur ve yaşamı saçma bir kazada son bulur.

Gerçekten acı bir ders, ama Kieslowski'nin, insan ile toplumsal çevresi arasındaki ilişkiyi vurgulamak için bu alterna-

tifleri değerlendirmesi gerekiyordu. Ve vardığı sonuç –özellikle tarihin belirli bir anında– eski çeşitlemelerinden daha az kasvetli değildi. Acemi şansından ziyade, rastlantısallığın adaletsiz toplumsal düzenin içkin bir özelliği olduğunun farkına varılmasını önerir. "Toplumsal alanda" der yönetmen, "olumsallıklarca yönetiliyoruz. Sinema politik güçlerin kişisel kaderi nasıl şekillendirdiğini gösteriyor ve şu ya da bu yolla nefret uyandırıcı hale gelen güçleri betimliyor."[12]

Kieslowski'nin yapısal yöntemi bilinçli olarak müzikal bir model izler. Filmin dokusu, geri dönen temalarla ve yoğun olarak kullanılan motiflerle dokunur. Film günlük rutinlerin angaryalarını yansıtır ve rastlantıların ardındaki mantık, tekrarlanan olaylar aracılığıyla yavaş yavaş açığa çıkarken, sunulan kısa yaşam dilimi töz kazanır. Ve öykü hayal kırıklığının gölgesinde kaldığı zaman bile, yönetmen ayrıntılar üzerinde durmaktan keyif aldığını ortaya koyan canlı bir duyarlılığı korur. "Yaşam parçalarını incelemekten hoşlanırım ve küçük yaşam dilimlerini, işlerin nasıl başladığını ya da biteceğini açıklamaksızın gözler önüne seren filmleri severim."[13] Başka bir deyişle, rastlantı onun için, derin sorular arayan ve üstlenen bir gizemdir.

Véronique'in Çifte Yaşamı yineleme kullanımında alışılmadık ve yekpare bir deneydir. Elbette Polonyalı Weronika ve Fransız Véronique arasında birçok benzerlik vardır, ama yönetmen temel olarak sezginin doğasıyla ilgilidir: İster bir konum ister bir insanla ilgili olsun, déja vu'nun o tanıdıklık duygusu, geçmişte olmuş bir şeyin duygusunu uyandıran neredeyse büyülü niteliği nedir? Véronique ve Weronika çifte kişiliklerdir ve kendi kaderlerini izleyen paralel yaşamlar yaşadıklarında bile, bir anlamda sanki birbirlerinin çeşitlemeleriymiş gibi ilintililerdir.

---

(12) Danusia Stok, ed., *Kieslowski on Kieslowski* (London: Faber and Faber, 1993), s. 113.
(13) "Télérama, hors série", *La passion de Kieslowski* (Eylül, 1993): 5.

Kieslowski izleyiciye tam bir yorum özgürlüğü sunar. İzleyiciye özel çözümler sunsa da, bunlar asla bir şifre görevi görmez. Gizem öykünün içsel bir parçasıdır. Bütünleyici doğaları, (örneğin müziğe duydukları) benzer ya da özdeş ilgi, iki genç kadın arasında bir bağ yaratır. Aslında, tuhaf bir biçimde birbirlerine çekildikleri duygusuna kapılırız.

Ama bu da gizemin bir parçasıdır ve kendine özgü maceranın hiçbir gerekçelendirmeye ihtiyacı yoktur: Yönetmen aynı öyküyü –ilginç bir belirsizliği koruyarak, sanki iki kaderin benzerlikleri eşzamanlı olarak önemli olabilir ve olmayabilirmiş gibi– iki kez, farklı biçimde anlatır.

Filmin başlangıcı yaklaşmakta olan gizemin ipucunu verir: Yıldızlı gökyüzünü ve göğe bakan küçük kızı görürüz. Lehçe konuşan bir ses "bu sis değil; bunlar yıldızlar, milyonlarca yıldız" der. Ardından aynı kızı elinde bir yaprakla görür –bu kez Fransızca– sesini duyarız: "Bahar geldi."

Hiçbir ifade gerçek bilgi taşımaz: Aslında duygusal bir ton kurarlar. Perdeye yansıyan öyküden önce olan, bilinmeyen olaylara gönderme yaparlar ve iki kızın gerçekten de aynı kişi olduğunu öne sürerler. Bununla birlikte, benzer ve/veya özdeş doğalar daha sonra yalnızca gizli göndermeler ve parçalanmış, bulanık anımsatıcılar yoluyla geri döner. Yine de Kieslowski'nin koşullu kipte (conditional mode) çalışma tutkusu son derece ilgi çekicidir. Bir "sanki", "belki", "kim bilir" duygusu, başından sonuna dek, öykünün yüzeyinin hemen altına gizlenir. Bu "sanki" niteliği öyküye ağırlıksız, özgürleştirilmiş bir nitelik verir. Neden ve etki ilişkilerini umursamaksızın, ussal öz daha şiirsel ve telaşsız bir oyunca değiştirilir.

Kieslowski'nin çeşitlemelere duyduğu ilgi son derece istikrarlı görünür. *Dekaloglar*'da (*Decalogue*) iki, üç ve hatta on alternatifle çalışarak, tekil bir seçenek karşısındaki huzursuzluğunu ve açgözlülüğünü açıkça ortaya koyar. Keyfi ve yüzeysel olanı temsil etmekten uzak olan çeşitlemeleri, hukuku, özgürlüğü ve bir gerçeklik yorumunu tanımlamak için çeşitli seçenekler sunar. Çeşitlemeler yalnızca içerik olarak değil, biçim-

sel bir anlamda da her zaman aynı başlangıç noktasına döner ve farklı yollara sapar, ufak dönüşümlerin ayrılan patikalarında ilerler. Öngörülebilir ve kapalı durumları görmezden gelen Kieslowski, her zaman yavaş yavaş yayılan gelişmeleri yeğler ve böylelikle gizil olarak aşırı basitleşmiş formüllerin tuzağından kaçınır. Bir ifadesinde, zıtlıklar, karşılaşmalar ve konudan sapmalardaki bitimsiz potansiyelin son derece farkında olduğunu, *Véronique'in Çifte Yaşamı*'nın yapımı boyunca on yedi (!) final uyarlaması planladığını söylemiştir. Değişmez tekrarlarına verilen ağırlık, seçkinlikle ele alınmış temalar da bu hissin altını çizer. Kimi karakterler farklı bağlamlarda belirir ve bir filmden diğerine uzanır, böylelikle sürpriz ve tanımanın verdiği hazzın yanı sıra izleyici daha karmaşık bir süreklilik duygusunu deneyimleme şansı da yakalar.

Elbette Kieslowski diziler ya da alternatif seçenekler üzerine düşünen tek yönetmen değildir. Farklı dönüm noktaları ve sonuçlar denemek çok baştan çıkarıcı görünmektedir.

Tema con variazione

Alman yönetmen Tom Tykwer, başarılı filmi *Koş Lola Koş*'ta (*Run Lola Run* / 1998), kasıtlı seçilmiş üç çeşitleme içinde bir *jönglör* becerisiyle iş görür. Yalnızca karma medyanın yeni keşiflerinin –animasyon, video, siyah-beyaz geri-dönüşler, renklendirilmiş hızlı aksiyon, özel efektler ve anlatı– aşikâr hazzını özümsemekle kalmamış, "eğer..." fikriyle oynamak da kendisini baştan çıkartmıştır. Sanki kaos kuramının baş dönmesini canlandırmak istemiş gibidir: Her çeşitleme, tesadüfi dış oluşumların neden olduğu rasgele şansın farklı bir sonucunu sunar. Lola, arkadaşını / suç ortağını kurtarmak için çok geç kalırsa ölebilir; sevgilisi kurban haline gelebilir; eğer...eğer hesaplanamaz engeller, araba kazaları, aile dramları ya da kumarhanedeki son-dakika vurgunu süregiden koşuya katılmazsa, sonunda yeniden uyuşturucu alışverişleri sayesinde bulunan "mangır"la ikisi de kaçabilir.

İnanılmaz derecede yaratıcı ve yorulmak bilmez kadın karakterin telaşı, asla durmayan fırtınalı koşusu aracılığıyla yönetmen her adımın önceden kestirilemez olduğunu ve varoluşumuzdaki tek baskın etkenin şans olduğunu kanıtlar görünür. Fedakârlık konusundaki az bulunur kararlılığı boşunadır, çünkü özgün hedefle çarpışabilecek olan insan istenci ya da kararı değil, gelişigüzel rastlantısal olaylardır. Popüler video oyunlarının, sayısız potansiyel olanağın etkisinin bu öykü-deneyinin esini olduğu açıktır; sanki yönetmen "kelebek etkisi"nin gizemli sonuçlarını canlandırmak istemiştir. Her ne kadar akış anı olmaksızın sabit türbülansa ilişkin örneklere sahipsek de, bu film türbülansın alışılmadık etkisini düşünmek için harika bir model olabilir.

Dizilerin ve sayıların büyülü gücüne gelirsek, Rohmer ve Greenaway yadsınmaz olarak ön plandadır. Rohmer, film serisi *Six Contes Moraux* ve *Comédies et Proverbes*'te ya da Greenaway, *Sayılarda Boğulmak*'ta (*Drowning by Numbers*), Monet ve Matisse gibi niteliğin aşikâr ayrımının yanı sıra niceliğin neşesini de ortaya koyan kimi modern ressamlara benzer şekilde,, vurgulanmış biçimsel (sayısal) söylemi kuşatmanın keyfini çıkarırlar. Kimi durumlarda (ancak elbette bir kural olarak değil) çoğul, tekilden daha fazlasını temsil eder. Çoğulun empatik, gösterilen yinelenmesinden, zamanın yaratıcı değişebilirliğine ve etkinliğine son derece duyarlı yeni bir anlam yükselir.

Gizli çeşitlemelerde ayrıca, en ufak değişimin önemini, yeni bir perspektifin, farklı bir vurgunun yüzeye çıkışını yoğun bir dikkatle ararken, sürekliliğin tadını da çıkarırız.

Bergson haklı olarak "zaman ne yapar?" ("que fait le temps?") diye sormuştur. Bizi değişmez ritimleriyle, dönüşümleriyle ve aktarmalarıyla yüzleştirirken zamanın ritmik atışları neyi imler? Anıların ve anı izlerinin yolculuğundan, yineleme yoluyla yeni düzenlemeler yaratarak bizimle dolaşma tarzlarından söz eden Freud'un keşfini görmezden gelemeyiz. Algı ve bilinç arasında doğrudan bir bağlantı vardır: Anı, çağ-

rışım ve arzunun güncel olaylar üzerinde doğrudan bir etkisi bulunmaktadır. Anı geçmişin yinelenmesini ve yeniden yorumlanmasını talep eder. Lacan'ın da dikkat çektiği gibi, öykümüz yalın biçimde geçmişte yaşamaz. "Öykü, şimdiki zamanda tarih olduğu kadar geçmişe de aittir – ve onu geçmişte deneyimlediğimiz için şimdiki zamanda tarih haline gelir."[14]

Yaşamın dinamizmi arzuyla açıklanır ve onunla sürdürülür. Arzu, üç zamansal coşkunluğun (şimdiden çıkışlar, yani geçmiş ve gelecek) ve geleceğe yönelik durgun bir durumdan ayrılmanın kesiştiği yerde etkinlik üretir. Herhangi bir şeyin yönünde, yeni bir ufka doğru bir hareket vardır. Aynı ve farklı arasındaki nihai eşitsizlik insani zamana gerçek, ritmik atımlı boyutunu verir.

Ve bu bağlamda *zamanların* ağırlığı, ayrık zamanların toplamı yeniden algılanabilir hale gelir. Aşırı doygunluğu sağlayan yalnızca anıların ve anı izlerinin eşzamanlılığı değil, ayrıca birbirini izleyen olayların paradoksal yankılarıdır. Yaşantımıza, benzer ancak her zaman bir parça farklı yöntemleri izleyerek yeniden ve yeniden yön veririz. Zaman bizden bağımsız geçip gitmez, *geçiş* sürekli değişime, yoğunlaşmaya, dönüşüme, baskılamaya ve geri dönüşe tabidir. Anılar bize yetişip yeni biçimlere büründükçe şimdi, geçmiş ve geleceğin arasında ilerleriz.

Tam da doğası nedeniyle algının kendisinin her şeyi kapsayıcı olmadığına dikkat etmek de önemlidir: [Algı] bir katılım biçimidir ama yine de tam olarak deneyimlenmiş bir izlenim değildir. İşte bu nedenle unutulmuş ve gömülmüş anıları yeniden kazanmalı ve yineleme / anımsama yoluyla gizli anlamlarını tekrar canlandırmalıyız. Karşılaşma / tesadüf (encounter) anı izlerini harekete geçirir ve bizi yeni deneyime iter.

Anlatısal bir yapı inşa ederken, insan varoluşunun dinamiklerine otantiklik vererek, yenileme ve yeniden çekimin oyuna zengin potansiyellerini katmalarına izin verilmelidir.

---

(14) Jacques Lacan, *Le séminaire*, cilt 1 (Paris: Seuil, 1975), s. 19.



Theo Angelopoulos, *The Weeping Meadow*, 1985

7 Odiseuslar

Issız Uzam
Bölgenin Labirentinde
Tarih Dolambacı
Sonsuz Zaman
Tutkuların İlerleyişi

Issız Uzam

Sinemada, yapıtların gerçekçilik ya da gerçeğe benzeme çabalarının ötesinde, daha geniş bir çerçeveye kavuştuğu türler ve yaklaşımlar vardır. Bu filmler yerimizi ve geleceğimizi kozmik boyutlarda bir dünyada ölçer. Stanley Kubrick'in *2001: Bir Uzay Macerası* (*2001: A Space Odyssey* / 1968) filmi bu kategoriye aittir ve bugüne dek yapılmış en başarılı filmlerden biridir.

Film engin ve gizemli bir konuyu ele alır: Yaşamın kökenleri ve amacı hakkında felsefi sorular doğuran kozmik bir macera. İnsan uygarlığının uzay-zaman boyutları "standart" insan zekâsının ötesinde başka bir varoluşça tehdit edilir ve karşılaşma kaçınılmaz olarak çözülemez gizemlere yol açar. Çünkü siyah bir monolit biçiminde temsil edilen dünya dışı varlık ya da kozmik güç, hem bir tehdit hem de insanlık için bir umut işareti olarak görünür. Kubrick öyküyü, herhangi bir içsel değer önermeksizin, robotların güçlerinin insanlara üstün geldiği bir gelecek dünyası felaketinin ötesinde kurar. Böylelikle her yere nüfuz eden melankoli yaşamın şafağında yeniden başlangıcını yansıtarak, yalnızca yolculuğun sonuyla değil, romantik müziğin değişik eserleriyle de vurgulanır. Kubrick "böylesi bir kozmik zekâ... bizim karıncalardan uzak olduğumuz denli insan-

dan uzaktır" der bir röportajında. "Tüm evrene baştan sona yayılan anlık telepatik iletişimleri olabilir; maddeye tamamen hükmetmeyi başarmış olabilirler; nihai biçimleri içinde, bedensiz, ölümsüz bir bilinç olarak var olabilirler." [1]

Kubrick, kuşku dolu mitsel eğilimleri de dâhil olmak üzere, kişiselliğine ses vermek ve biçim kazandırmak için (senaryo üzerinde birlikte çalışmalarına karşın) daha karmaşık bir görüyle Arthur Clarke'ın ünlü romanından ayrılır. Filmin adının Homeros'un Odiseus'una yaptığı gönderme, Kubrick'in düşünce alanının karakteristik ikililiğini anlatır: Mitolojinin ebedi, şiirsel değerleri ve büyük bir yolculuğun ironik, belirsiz sonucu. The Dawn of Man (İnsanlığın Şafağı) başlıklı ilk bölümde kullanılan Richard Strauss'un *Thus Spake Zarathustra*'sı (*Böyle Buyurdu Zerdüşt*), Nietzsche'yi çağrıştırarak ebedi dönüş düşüncesini öne sürer, ama bu groteskten ve ürkütücü tuhaflıktan arınmış bulunmayabilir.

Bu zengin ve kuraldışı filmin tam bir analizine girişmek istemiyorum. Burada önemli olan Kubrick'in filmindeki zaman algısıdır, uzay ve görüntüyü eşsiz biçimde ele alışının ötesinde, zamanın mevcudiyetini özel bir şekilde işleyişidir.

2001 paradoksu tam da, her şeyin en sıradan, en yalın haliyle ortaya çıkması olgusunda yatar. Gizemli siyah monolit –bir tehdit ya da belki de milyonlarca yıl süren tüm insan evriminin özgürleşmesinin bir sembolü olarak– her şeyi kuşatan bir zekânın cismanileşmesi haline gelirken, filmin ana karakterleri normal, sıradan varlıklar olarak yaşamlarına devam eder. Uzay yolculuğunun kendisi gerçekten sıkıcı, rutin etkinliklerin ortasında gerçekleşir: Jımnastik, vücut geliştirme, plastik tabaklardan yemek yeme. Konuşmalar, herhangi bir oteldekine benzer olarak, soğuk, kimliksiz bir ortamda geçer. Kusursuz biçimde detaylandırılmış makineler, sorunsuz işleyen ağır-

(1) Joseph Gelmis, *Film Director as Superstar* (New Yok: Doubleday, 1970), s. 293.

lıksız tuvaletler, denetleyici bilgisayarlar teknolojinin göz alıcı gelişiminin sonuçları hakkında çok şey söyler, ancak duygusal gelişimin zenginliğine dair en ufak bir bulgu yoktur. Maymundan insana ve daha sonra "üstün insan"a, insan varlıklarıyla makine ve ayrıca bilim adamlarının kendilerinin arasındaki ölümcül düşmanlığa uzanan bitimsiz yol bizi başlangıca, yolculuğa başladığımız yere geri götürür. Orada bilinmeyenin gizemini, sessiz uzayın sırlarını buluruz. Bununla birlikte macera hala çok dramatik değildir; daha epik bir tarzda adım adım ilerler. Ve döngü durmaz. Yaşlı insanlık sona geldiğinde, ölüm aniden mucizevî bir yeniden doğuş haline gelir. Ölümün hayata getirdiği, dünyaya devri daim yapan yeni bir gezegen gözüyle bakan bir embriyodur.

Kubrick şaşırtıcı efektlerle, istisnai bir misyonu harekete geçirme konusunda çok başarılıdır. Yöntemi son derece ağır bir tempoyu sürdürmek ve mekanik hareketin hipnotik gücünü kullanmakta yatar. Bitimsiz bir sabırla çalışır. Bu inceleme izleyiciyi yakın gözlemler yapmaya zorlayarak adım adım ilerler. Her görsel ayrıntı ve keşif, acı verici derecede yavaş bir farkındalık ve nefes kesici bir ilerlemeyle elde edilir. Yaşamın monotonluğunda ya da gizem makinesindeki her müteakip iç görü, sinir bozucu, pürüzsüz akışın tarafsızlığıyla kazanılır. Sıradanın dışında bir şey gerçekleştiğinde (yerçekiminden kurtulma ya da baş aşağı yürüme gibi) ya da yavan, soğuk bir minimalizm taşıyan mekanize olmuş iç mekân biraz tuhaf bir görüntü sergilediğinde, etki her zaman aynıdır: İzleyici, yönünü bulmaya çalışırken, nefesini tutarak bekler. Ancak rahatlama vaadi verilmez, çünkü Kubrick şaşırtmak ve dehşete düşürmek için durmaksızın yeni düzenlemeler ve görsel efektler arar.

Dahası bize uzamsal yönelim hakkında yeterince bilgi verilmez, çünkü normal koordinatlar uygulanmaz. Bilim kurguda görsel yanın becerisi hiçbir şeyin, burada, yeryüzünde olduğu gibi görünmemesidir; kapılar, yüzeyler, renkler ya da uzaklıklar. Kubrick sonsuza uzanan bitimsiz koridorları sever, ayrıca

düz bir ufkun endişe verici deneyimini de betimler. Etki baş döndürücüdür, çünkü tehlikelerin bu bitimsiz dehlizlerde gizlendiğinden şüpheleniriz. Uzay çok kırılgandır. Yer değiştirdiğinde ve kendi içine döndüğünde neşe ve sürprizin başka bir öğesi sunulur. Unutulmamalı ki dört milyon yılı aşan bir süreye işaret eden bu dört bölüm –kapanmanın dönüşünü öngörmeksizin nihai sonucu tahmin etmemize izin vererek– evrenin tüm tarihini sunmaya çabalar.

Uzay gemileri ve içindekiler tuhaf ve gerçeküstüdür. Becerikli işlevselliklerinin yanı sıra, kimi şaşırtıcı tasarım öğeleri, dünya dışı ilişkileriyle ilgili durmaksızın uyarıda bulunur. Gizli potansiyellerini ve dehalarının doğasını kolaylıkla kavrayamayız. Hepsi, kılı kırk yaran sergileme aracılığıyla, ancak aşamalı olarak açık hale gelir.

Başka bir deyişle, Kubrick bilinçli olarak çok az aksiyon ve anlatısal dönüm noktası kullanarak, öyküsünü anlatmada neredeyse utanmazca yavaştır; betimlemeyi ve açığa çıkarmayı uzun süren aralıklarla erteleyerek bilgi konusunda eli sıkı davranır; ve en önemlisi, ağır fiziksel hareketin kendisinin doğasını kullanarak izleyicinin güvensizlik hissini kaçınılmaz olarak arttırır. Sonuçta film heyecansal ya da güçlü vurgular olmaksızın, yumuşak, rüya benzeri bir imkânsız düşünce olarak serimlenir.

Kubrick'in yaklaşımı gerçekten beklenmedik ve uygunsuz bir öğeyle de bağlantılıdır: Müziğin dünyası. John Strauss'un "Mavi Tuna" valsının filmdeki "yersizliği" hakkında çok şey yazıldı, ama daha sonra Khachaturian'ın ya da Ligeti'nin romantik melodilerini dinlediğimizde Kubrick'in niyetini daha iyi anlarız: Eski moda duygusallık ve kusursuz otomasyon, tuhaf bir karşılaşma için birleştirilmiştir. Bu birbirine benzemez öğeler, tüm macerayı günlük deneyimlerin çok ötesinde bir belirsizlik alanına fırlatan alaycı bir bileşen oluştururlar.

Belirsizlik, Kubrick'in gerçek sesidir. Haşin, hayvani bir barbarlıkla başlayıp, daha gelişmiş, teknolojiye bulanmış bir

barbarlığa varan Kubrick, evrimin anlamını sorgular ve evrimde pek de zafer denecek bir şey bulamaz. Yine de Kubrick'in ölüm duygusu basite indirgenmiş bir son içermez, aksine, gerçeküstü, fantastik sunumuyla, salt insan perspektifini aşan bir tür ebedi döngü canlandırır.

Bu, Avrupalı / Kuzey Amerikalı / İngiliz yazarın, kendisini alıntı işaretleri arasına yerleştiren, kendinden şüpheli ve kendisiyle dalga geçen –ama yine de kaderine teslim olmuş– kültürel mirasıdır. Kubrick uzay macerasını, yalnızca üstün insanlar ve girişimciliğin grotesk özellikleriyle dalga geçmek için görkemli bir yüksekliğe yerleştirir; bir yandan da maceraya eşsiz bir ihtişam verir.

Kubrick alaycıdır, romantik-ironik bir inanandır. Filmin gizemli sonuna yaklaşırken, izleyiciyi vurgulanmış, çekici güzelliğin armağanıyla rahatlatır. Evrenin insanın hayal gücünü aşan sınırsız zenginliği ve renklerin göz alıcı girdabı, bizi tüm kavranılmaz nitelikleriyle gölgelerin, şekillerin, oylumların ve biçimlerin parıltılı çeşitliliği ile yüz yüze getirir – şimdiye dek süren yavaş devinim, çalkantılı bir gösteriye dönüşür. Burada yönetmenin şiirselliği, var olan ve kalıcı bir değer uyandırarak, kuşkucu mesajından ayrılır; galaksi insan ölçütüne baskın gelse de, doğa ve kozmos sonsuz bir uzay ve zaman içinde hayatını sürdürür.

Kubrick'in *2001* filmi, onu izleyen yıllarda büyük popülerlik kazanmış bir türün erken örneklerinden biridir. Ancak uzaylıyı ve atılımın (enterprise) metafizik özünü böylesine derinlikli kavrayan ve filmin istisnai ritmini görsel dilinin temeli yapan başka bir sinemacı yoktur.

Kubrick'in *Cinnet* (*The Shining* / 1980) filmi kökten biçimde farklı bir yaklaşım sergiler. Ve yalıtılmışlıkta kendini kaybetme ve labirent metaforu, bu filmde de göze çarpan, alışılmadık bir biçim kazanır. Taklit edilemez tarzı içinde, film uzun bir yolculuğu anlatır. Ancak belirlenmiş bir varış noktası yerine, yolculuk gizlice sızan deliliğin ve kontrol kaybının içine

yönelir. Sonun beliren esrarengizliği, sıradan insan standartlarının ölümüne işaret eder, yine de uygun biçimde tasarlanmış dramatik ilerleme, tüyler ürpertici ve insanın kanını dondurucu hale gelen karanlık bir hayali biçimlendirir.

Cinnet korku filmi türünün en paradoksal biçimini yaratır: Başlangıçta, kötüye alamet bir kehanetin dışında, filmin ilk yarısında neredeyse önemli hiçbir şey olmaz. Ardından ölümcül kovalamanın uzatılmış sahneleriyle doruğa ulaşan final bölümünde deliliğe doğru yavaş, aşamalı bir düşüşün duraklarını izleriz.

Filmin özü, alışılmadık ama yine de Kubrick tarzında bir uzam değerlendirilmesidir. Burada yönetmen, gizemli ve bitimsiz bir labirentte ele geçmez bir çıkış arayarak dolanırken, sözcüğün tam anlamıyla sonsuzla oynarken, adeta sapkın yeteneğini dizginsiz bırakır. Bu aşikâr motif filmin başında ve sonunda görülür ama esas nokta, gerilimi –acımaksızın ama her zaman üstün bir oranı duygusuyla– koruyan ve arttıran tüyler ürpertici kaydırma çekimlerinin hipnotik ve bitimsiz birleşimidir.

Kuşkusuz Kubrick ritmik çeşitlemenin en bilinçli usta-kurgucusudur. Aniden patlayan tehditkâr ve bastırılmış tutkular, ana karakteri özyıkıma neden olan eyleme savurur. Tüm bağları koparan Jack Nicholson vahşi bir öfke içinde, devasa boş mekânlar ve bitimsiz koridorlar boyunca koşuşturarak, içeridekı –duvarlar ve kapılar gibi– tüm engelleri yıkarak ve ardından dışarıda, karlar altındaki bakımsız bahçede koşmaya devam ederek kurbanlarının ardından gider. Bir delilik krizine düşmüş olarak, ölümcül silahlarla labirente koşar. *Cinnet*'te her görüntü ve sahne son derece genişletilmiş boyutların ezici gücüyle işler. Mağara benzeri odalarda dolanan karakterler ve bitimsiz çemberler boyunca bisikletini süren çocuk, dehşetli bir endişe uyandırır. Ölçülü hareketlerle –kadının tereddütlü yatıştırma girişimleri ya da koridorlar labirentinde dolaşan çocuğun arkadan, tekrarlanan çekimleri– olsun ya da olmasın,

Kubrick tempo ve ritmi, aşırı yavaşlığın ve onun karşıtına ani geçişin sanatsal zıtlığını son damlasına dek kullanır. İki ayrık zaman boyutu, art arda konmaları aracılığıyla, kusursuz biçimde gerilimli bir atmosfer yaratır. Soğuk terler döker, titrer ve daha fazla korkunun yaklaştığını düşünerek dinmez bir dehşet duygusunu deneyimleriz.

Standarttan daha geniş olan oranlama, izleyiciden uyanık bir dikkat talep eder. Göz, anlatısal bir noktadan kasıtlı olarak, "gereğinden fazla", lüzumsuz ve zaman kaybı gibi görünen alanları sarmalamalıdır. Ve yine de [film] doğal / temel bir güçle işler: Heyecan yüklü görüntü öyküyü aşar.

O halde [oteli] uzun süren incelemeye gelelim, kinetik enerjinin istikrarlı yayılımı, aynı zamanda saklanılanın yönelimine rehberlik eder. İzleyici karakterleri engin ve eziyet verici derecede uzun mekân boyunca izlemeli, bisikletini süren çocuğa ait tekrarlanan temayı algılamalıdır. Çerçeve burada temel niteliğindedir. Hareketinin soyuta yakın niteliği vurgulanmış çocuğu daima arkadan görürüz: Önemli olan insan varlığının kendisi değil, yolculuğu, şaşırtıcı kıvrımları ve dönüşleriyle kesintisiz yoludur. Bu, uzam ve zaman aracılığıyla bizi herhangi bir bilgiye ihtiyaç duymaktan uzaklaştırır.

Ve son olarak üçüncü bileşen, kameranın mekanik hareketinin özel ritminin katılımıdır. Korku ve endişe yaratan kaydırma çekimleri daima yavaştır. Uğursuz önseziler doğuran bir emekleme içinde ilerleriz. Etki meşum ve ürkütücüdür, yavaşça artan korku neredeyse somuttur.

Zıtlıklar ses efektleriyle daha da vurgulanır. Görkemli mekânla içindeki hareket arasındaki karmaşık karşı-sürüm, açıkça, vahşi haykırışlarla aniden kırılan derin bir sessizlik gerektirir. Eğer korku filminin bir şablonu varsa, Kubrick tam anlamıyla türün en uygun kurallarını kullanmaktadır. Ertelenmiş bir askıda kalış yaratma tekniği genel olarak bilinir ama Kubrick bu tekniği hürmet etmeksizin aşırı bir biçimde uygular.

Yalnızlık ve yalıtılmışlığın yıkıcı ve öngörülemez sonuçlarına işaret ettiğinden, dilerseniz, yöntem psikolojik güdülenimde temellendirilebilir. Bununla birlikte, film hız tarafından üretilen canlılığı tamamen kullanırken, sonuçta, derin özgünlüğü bilinçli tekrarda yatar. İzleyici uzun bekleyişlerle sınanmakta ve duygusal olarak bağlanmaktadır.

Bölgenin Labirentinde

Sükûnet sahibi tüm büyük yaratıcı yönetmenler (auteurler) içinde Tarkovsky, kuşkusuz en seçkinlerinden biridir. Büyüleyici ketumluğu ve dingin tutumu *majeatuoso* (ihtişamlı) bir ağırbaşlılık yaratır. Ana karakterlerinin tam anlamıyla ağırlıksız hareketleri ve yönetmenin sabırlı kamerası, zamanın kendisini yontmak, kendisinin söylediği gibi, "sonsuzluğu, zamanın akışını durdurarak anlatmak" demektir. Başarısının paradoksu, zamanın geçişini zamansızlığın içinde, daha eksiksiz söylersek, zamanın iç zamanında yakalamasında, yani bakışının öykünün bayağılığından metafiziksel bir gerçekliğe yöneltmesinde yatar. Filmleri *Andrey Rublev* (*Andrey Rublyov*), *Ayna* (*The Mirror*) ve özellikle *İzsürücü* (*Stalker*), ritimleri yalnızca duraklar (caesura) tarafından değil, ayrıca bitimsiz bir dinginlik ve canlı bir dikkatle şekillendirilmiş olan tekil, homojen akımlar olarak da işler. Çünkü zaman arı biçimde fiziksel eylemin olumsuzlanması ve varoluşun ağırlığının bir yeniden yorumlanması olarak rol oynar ve böylelikle kendi algılanabilirliğinin gecikmesi bir içsel yolculuğa işaret eder. Olaylar sadece dışsal dünyada değil, derinden deneyimlenmiş tinsellikte gerçekleşir. "Geleceğin şimdinin devamı olduğu bir zaman vardı. Değişim ufkun ucunda belirdi. Bugün, şimdi ve gelecek kaynaşmıştır... daha fazla zaman yok, daha fazla gelecek yok" diye belirtir *İzsürücü*'deki yazar karakteri.

Tarkovsky'le, tüm zaman deneyimi zamanın sonuna göre ölçülür; bu da tüm yapıtlarının alışılmadık açık görüşlülüğünü

açıklar. Onun eskatolojisi sonsuzluğun kendisini çağırmaktan daha azı değildir.

Biçimsel ideale gelince, ilk bakışta şaşırtıcı gelse de Tarkovsky Eisenstein'ın örneğini izler ve haikudan (haiku; Klasik Japon şiirinde bir tür) esinlenir. Geleneksel Japon şiiri temel olarak özlülüğüyle karakterize olur, Tarkovsky de vaktini hiç uzunlukla harcamaz. Bununla birlikte, onun hayal gücünü ateşleyen, yoğun görsel dili ve umulmadık art arda dizilimleridir, tıpkı haiku'da yaptıkları gibi. Şiirsel dili "yerinde ve titiz gözlem" ve şaşırtıcı geçişler üzerine kuruludur; sıradan fiziksel boyutun ötesindeki deneyimin özü.

Tarkovsky "haiku'da beni etkileyen - saf, gizli ve kendi öznesiyle birlikte - yaşamı gözlemleyişidir" demektedir.

Geçip giderken
Ay
Dokunur zorlukla
Dalgalardaki oltalara

Çiğ düşmüş
Karaçalının dallarına
Damlalar
Asılı kalmış orada

"Bu saf gözlemdir" der Tarkovsky. "Zamanın içinden geçen bir fenomenin gözlemi."[2]

Tarkovsky zamanın yasalarının gösterimi ve "zaman aracılığıyla değişen olguların estetik yapısı"yla derinden ilgilidir. Böylece yönteminin merkezinde olan kavrama ulaşır: "Çerçeve içinde zamanın geçişini anlatan" ritim hareketli görüntünün en etkili ve baskın bileşenidir. Vurgu "çerçeve içinde"dir. Zamanın soluğu ve kalp atışı ne görülür imgedir ne de aslında tam olarak var olmuşlardır. Kurgu, görsel efektler, ses ve oyuncuların performansı gibi, diğer bileşenlerin hepsi ikincildir – yaşayan her şey görüntünün ritmiyle ortaya konur ki, ritim;

> zamanla dolmuştur, filme içkin olan birleştirilmiş, canlı yapıyı düzenler: Ve filmin kan damarlarında zonklayan, onu canlı kılan zaman ritmik sunumun çeşitlemelerinden oluşur... Çerçevede

(2) Andrej Tarkovsky, *Sculpting in Time* (Austin: University of Texas Press, 1986), s. 66.

> gördüğünüz görsel betimlemeyle sınırlı değildir, çerçevenin ötesine, sonsuzluğa uzanan bir şeyin işaretçisidir... Çerçevenin sınırlarının ötesinde, zaman içinde yaşayan ve zamanın içinde yaşadığı [bir şey]; bu iki yönlü süreç sinemanın belirleyici bir etkenidir.[3]

Bu modellemeye "zamanı yontmak" der: "farklı zaman baskılarını elde etmek için; [onu] metaforik olarak dere, sel, nehir, şelale ve okyanus olarak tasvir edilebilir ve yazarın zaman duygusu da olan eşsiz ritmik tasarımı doğurmak için bir araya getirebiliriz."[4]

Her iki istek de çok önemlidir: Çeşitlilik ve çok sık gönderme yaptığı ebedilik arayışı. Tarkovsky'nin zaman kavrayışı, iki ucun eşzamanlı kullanımıyla eşsiz hale gelir. Ritmik atışa içkin olan değişkenliğe ve zamanın akışının tamamlanmamış (tamamlanamaz) doğasına biçim vermeye çabalar.

Tarkovsky'nin tüm ars poetica'sını (şiir sanatını) özetlemek için *Andrey Rublev*'in unutulmaz açılış sahnesini anımsamak yeterlidir. Paçavradan yapılmış balonun kaçıp yükseldiği ve söndüğü sahne, mistik imanın ve karanlık bir kehanetin -insanın ve sanatsal hayal gücünün trajik yükselişinin- metaforu haline gelir. Yönetmenin hayalperest karakteri, çan kulesinin tepesinden atlamaya ve uzun bir süre havada süzülmeye hazırlanırken aslında imkânsızı denemektedir. Tehlikeyi, yaklaşan başarısızlığı sezeriz, yine de olasılık dışı girişimin başarısı için endişeli bir umut duyarız. Ancak İkarus'un macerası başarısızlıkla sonuçlanmak zorundadır. Kahramanın büyülü aleti yaratmak için [yeterli] hayal gücü ve becerisi; büyük riskle yüzleşecek cesareti vardır – boşu boşuna. Birkaç kısa saf saadet anı boyunca zaferi tadar: "Uçuyorum! Uçuyorum!" diye coşkuyla haykırır, yere çakılıp ölmeden önce...

Filmin tamamı gibi, açılış sekansı da izleyiciyi esir alır; acı dolu hezimete karşın tüm girişimin görkemiyle sürükleniriz.

(3) A.g.e., s. 69.
(4) A.g.e., s. 121.

Burada Tarkovsky'nin eşsiz biçimde hassas ve dengeli yaklaşımını yeniden alıntılamalıyız: "Tüm bölümün üzerine kurulduğu plastik simgeyi nasıl yok edeceğimizi uzun zaman düşündük" der, "ve sorunun kaynağının kanatlarda olduğu sonucuna vardık. Ve İkarus göndermelerini defetmek için bir hava balonunda karar kıldık. Bu, lastiklerden, ipler ve paçavralardan bir araya getirilmiş hantal bir nesneydi; ve onun tüm bölümü suni retorikten temizlediğini ve eşsiz bir olaya dönüştürdüğünü hissettik."[5]

Bu az bulunan cesaret örneği tüm saygımızı hak eder. Basmakalıp simgeselliğin tehlikelerinden kaçınmak, sinemanın "ahenksiz" doğasını fark etmek (Tarkovsky'nin en sevdiği ifadelerinden biri) – bu, sanatsal hayal gücünün özgünlüğünün kaynağıdır. Tıpkı filmde sonraları, Rublev'in saplantının, kederin ve kanlı mücadelenin tüm tuhaf biçimleriyle karşılaştığı sürpriz kırılmalar ve dönüşlerle ilerleyen paradoksal kariyerinde kendi hakikatini ve vakur yetkisini bulması gibi. Tarkovsky de benzer olarak, devasa ölçülerle çalışarak yalın ama her şeyi kapsayıcı anlatısal tempo ve ritim ile kendi dilini ve gramerini yaratır.

On yıldan uzun bir süre sonra çekilmiş olan *İzsürücü*, tonu açısından daha az trajik değildir. 'Zone'un (bölgenin) labirenti bu dünyaya ait olmadığından ve ana karakterler sıradan yaşamlarını bazı ifade edilemez, çok gizli sırları aramak için terk ettiklerinden İzsürücü bir bilim kurgu filmi olarak görülebilir. Nitekim bilinmeyenin keşfine yönelik maceraları, filmi türün standartlarının çok üzerine çıkararak ve izleyiciyi bu perspektiften, (Rublev'e benzer olarak) zamanın alışılmadık kavranışını yorumlamaya cesaretlendirerek felsefi bir boyut kazanır.

İzsürücü yaklaşık üç saat sürer ve 142 çekimden oluşur. Elbette, bunlar plan sekanslardır, ki bu görüntülerdeki tüm hareket iyice kırpılmış, simgesel mekâna ve debelenen karakter-

(5) A.g.e., s. 80.

lerin kırılgan varoluşuna yoğunlaşmıştır. Bölge'deki yaşamda hiçbir rasyonel süreç yoktur, belirsizin karşısında yalnızca bitmek bilmez uğraş, yorgunluk ve endişe vardır. Bu, neredeyse acı verici ritmik bölümleri ve temponun bilinçli tekrarını açıklar. Tinselliğin havası ağırdır ve aralıksız dikkat talep eder – bir tür daha geniş bütünselliğin içine konumlanmış bir uzaklıktan, son ayrıntıya dek gelişmelerin izlenmesi. Karakterler terk edilmiş, her yanı ot bürümüş ve yağmurla ıslanmış arazi ya da çürüyen yeraltı mağaraları boyunca ulaşılamaz olana doğru ilerler. Ancak yolculuk güvenli bir sığınağa yönelmez. Sıradan varoluşa döndüğümüz zaman efsanevi "sır" aşkınlığın diğer anlarının seviyesine indirilir. Camın gizemi görünür, bir neden olmaksızın yer değiştirmeye başlar, geleceği temsil eden genç kızın büyülü gücü ürpertici bir yavaşlıkla serimlenir. Aydınlanmaya ve (kutsal) kavrayışa sürekli gönderme yapılırken, yönetmen "bir süreç olarak arayış"a yoğunlaşmayı sürdürür. Salt açığa çıkış ve boş metafor yerine, Tarkovsky zamanı biçimlendirir ve Valery'i anımsatır: "Tarih hâlâ Tarih ya da onun evrimi değil... Zaman bir durumdur: içinde insan ruhunun salamanderinin[6] yaşadığı alevdir."[7]

Tarih Dolambacı

Angelopoulos görkemli epik şiirin mitsel dünyasını canlandıran, böylelikle ele almaya değer özel bir ritim yaratan büyük yönetmenlerden biridir. Yapıtlarının tutarlı kumaşı geniş biçimlerde dokunur. Yanılmaz tarzı, perspektif ve yöntem konusundaki dik başlılığı zamanı ele alışındaki özgünlükte açığa çıkar. Filmleri klasik bir öykünün açığa çıkarıcı gücüyle hassas, iyi eklemlenmiş bir müzikal yapı ortaya koyar – ki klasik öykü ve müzikal yapı birbirinden ayrılamaz iki varlıktır.

---

(6) Ateşte yanmayan efsanevi yaratık, genelde ateş elementi için bir metafor olarak kullanılır. (ed. n.)
(7) A.g.e., s. 57.

Her zaman insanlara umutlu ve yılgın inançları, arzuları ve acıyı deneyimlemeleri için zaman vererek bir dizi Odiseus'un, sorunlu gezginlerin tartışmalarının, tarih ya da güç nedeniyle talihsiz ruhların filmini çekmeye girişmiştir., Yaşamın yasaları uyarınca yuvaları bir daha asla eskisi gibi olmayacaksa da, debelenmelerin tümü eve dönüş çabalarıdır. Zaman yalnızca karakteri yeniden şekillendirmekle kalmaz, kökeninin dünyasını da yeniden yontar. *Kumpanya* (*Travelling Players*), *Kietra'ya Yolculuk* (*Voyage to Cythera*) ve *Puslu Manzaralar*'da (*Landscape in the Mist*) olduğu gibi, filmleri kaderin, yolun kendisi, zamanın pençesinde zorunlu bir yolculuk olduğunu öne sürer. Angelopoulos "soy köklerine sahip olmak sadece öyküyü uyarlamak ya da geliştirmekle anlatılmaz; bunun yerine bir tür yeraltı gücü, saklı ve derin bir akın olarak çalışır" demektedir. Bu Odiseus'un basit bir yeniden yorumlanması değil, ancak "başlangıç noktası olarak Ulysses'in dönüş mitini" almaktır.[8]

Angelopoulos, üç-dört saatlik filmlerini yaparken geleneksel kuralları terk etmiştir. Cesur biçimde uzatılmış bu süre içinde ana karakterlerinin başkalaşmış kaderini, sanki her adım bir soru ya da tehditmişçesine, görkemli bir atmosfere yükseltilir: Kaçınılmaz darbe karşısındaki tefekkür ve sessiz bir feragat. Baskı altında ilerler görünürüz, olaylar melankoli ve deneyimin ıstırabıyla renklendirilir. Bu filmler, bir ağıt, umuda veda merasimi olarak ilerler.

"Başlangıçta yolculuk vardı" der modern Yunan şairi George Seferis ve bunun neden Angelopoulos'un en sevdiği alıntı haline geldiğini anlarız. Büyük beğeni toplayan *Kumpanya*'nın (1975) ardından, durmaksızın yenilenen yolculuk hissiyatı filmlerini doldurur ve biçimlendirir – bu asla salt mekânsal yer değişimi ya da coğrafik değişim değildir. Angelopoulos'un gezginleri, amacın, tutkunun ve algının trajik ritmini izleyerek, zamanın geçişi dramını incelerler. Yolculuk, geçmişi ve şimdi-

(8) Michel Ciment, "Entretiens avec Angelopoulos", *Positif* 174 (1975): 11.

yi, düşleri ve hayal gücünü aşarak daha derin bir anlam kazanır. Yolculuk sahneleri karakterlerin içsel dünyası haline gelir; aynı anda hem içine kapanır hem de dışsalı özümsemek için kırılganlıkla açılır.

Denetimli ve fazlasıyla zarif bir ritme sahip olan filmleri katmanlı yapılarla karakterlerinin arayışının girift doğasını anlatır. Bu tarz bir anlatısal ilerleme, kaçınılmaz kuşkuları, düşünce sıçrayışlarını, Angelopoulos'un ifade ettiği gibi nesnelerin "tutarsızlığı"nı içererek, kasıtlı olarak parçalanmıştır. Müzikte adlandırıldığı gibi *ricercar*[9] ya da bir tür anımsama, yolcuların huzursuz gerilimini yakalamaya çalışan bir formu ifade eder.

Yönetmenin usta işi sunumlarının yapısı baş döndürücü bir görüntü sergiler. Karakterlerinin öyküsünü izler ve bizi büyülü biçimde onlarla yolculuk etmeye kışkırtırken, türbülans ve akış dönüşlerle çeşitlenir. Kesinliğin gizli tehlikelerini ve kuşkularını açığa çıkarır ve bizi dolambaçlı maceranın tümünü yaşamaya çağırır. *Kitera'ya Yolculuk*'taki karakteriyle birlikte, "ritmi kaybetmemeyi" ve başlangıçlara, umutların ve hem fiziksel hem duygusal gücün neredeyse kavranamaz köklerine geri dönmeyi kabul etmemiz için bizi uyarır.

Son zamanlarda çekilen *Ağlayan Çayır* (*The Weeping Meadow*) da dâhil olmak üzere, filmlerinin duygusal yolculuğu ıstırabın kaçınılmaz ilerleyişi ile ilgilidir. Bu durum karakteri istikrar ve huzurlu kesinliğe değil, kaybın daha da karanlık bölgelerine yakınlaştırır.

Angelopoulos'un tüm yapıtlarında alışılageldiği gibi, ritmik vurgu kasıtlı itidal ile tanımlanır. Gerilim ve ıstırap, hızlı bir temponun doğuşuna yol açmaz, tersine. Bununla birlikte, tüm tarihi ve duygusal değişimler ani ve acımasızdır. Zanaatkârlığını ayrıntılandırmak için süresi uzatılmış anlarda oyalanırken,

(9) İtalyanca "arayış" anlamına gelen bu müzik terimi, fûglerde kullanılan bir kompozisyon biçimidir. (ed. n.)

ani zalimlik darbeleri vahşi bir enerji ile davetsizce anlatıya dâhil olur.

Ağlayan Çayır Angelopoulos'un, ülkesinin yirminci yüzyıl mitolojik tarihini özetlemeyi amaçladığı planlı bir üçlemenin ilk bölümüdür. Başlangıçtaki toplu göçten giriş yaparsak; halkının kaderi köksüzlük ve yas içerir. Bu epik yolculuk, filmlerinde her zaman olduğu gibi, simgesel, şiirsel bölümler aracılığıyla canlandırılır: Akordeon melodilerinin acı dolu seslerinin eşliğinde yağmurlu, taş sokaklarda dolanma; ağaçlara asılmış kanlı hayvanlar; tüm köyü sele boğan kirli nehirler ve terk edilmiş tren istasyonları, eziyet dolu yolculuğun aşamalarını işaret eder.

Yüzyılın büyük karmaşalarını izleyerek tarihin yaklaşık otuz yılını kapsayan öykü elem yüklüdür, ama aynı zamanda derin biçimde kişisel ve duygu merkezlidir. Aslında tutkulu ve "yasaklanmış" gizli aşk ilişkisinin verdiği trajik acı, serimlenen –erken gençlik yaşlarında başlayıp savaşın nihai sonuna neden olduğu– olayları biçimlendirir. Firarlar, evsizlik tehdidi ve savunmasızlık görkemli freskleri doldurur: Tutkular sanatsal bir kompozisyon içinde biçimlerini bulur; acı ve neşe eş değerde, görsel olarak üzücü, etkileyici bir güzellik seviyesine yükseltilir. Antigone'un ve Odiseus'un Angelopoulos'a en kişisel ve geleneklerden doğal olarak benimsenmiş olarak verdikleri ilham mahkûm kaderleri renklendirir.

Söz gelimi, etrafı bir grup siyah kıyafetli adamla dolu gelinin süzülen duvağı içinde deniz kenarındaki gizemli dansını gösteren sahneyi düşünün; süzülen botta bir katafalk[10], daima hareket halinde olan insanların elinde zorunlulukla eskimiş bavullar, en güzel pazar kıyafetlerini giymiş –cenazelere ya da uzaklara– gitmeye hazırlar. İç ya dış mekânlarda olsun, üzücü bir anlama ve kompozisyona sahip olmayan tek bir sahne yok-

(10) Ölmüş kişiye saygıyı belirtmek için tabutun konulduğu yüksekçe platform. (ed. n.)

tur. Hepsi, ana karakterlerin haşin kaderini yansıtarak, içsel manzaralar haline gelir. Kimi sahnelerde akordeonun daha neşeli ya da şeytani ezgileri küçük toplulukların yaşamının acısına bir parça canlılık katar, ama temel olarak tarihsel, mitolojik çatışmalar bağlantıların günlük düzenini biçimlendirir ve onları sekteye uğratır.

Ebedi yolculuğun temel motifi filmin havasını ve ritmini belirler. Angelopoulos filmin akışıyla ilgili, "denize koşan nehirler gibi, yolculukla, sürgünle ilintilidir" demektedir. Plansekanslar kesinlikle Angelopoulos'un ana stilistik özelliğidir, ama burada biraz farklı bir işlev üstlenirler: Öncelikle şiirsel görüntüler ve nesnel olaylar arasındaki sınırları bulanıklaştırırlar. Çerçevenin geometrik düzenlenişi de çok katı değildir. Karakterleri çevreleriyle birlikte soluduğundan nadiren yakın çekim kullanır, yine de kamera burada daha kişisel, daha kıvrakıtır ve kompozisyon yumuşak bir katılık sergiler (bu iki terim bir arada kullanılabilirse).

Filmin akıcılığı son derece karışık bir yolda yaratılır. Angelopoulos'un bu filme uygulamak istediği, Kurosawa tarafından kullanılan özel bir çekim tarzıdır. Abartılı bir yakınlaştırma (zoom) tekniği kullanmak isteyerek, 25 mm.lik lenslerden 250 mm.lik lenslere geçer, böylece çekimin kendisine dikkat çeker. Filmin sonuna doğru, Eleni'nin sevdiklerinin kaybı karşısındaki matemi dayanılmaz zirvesine ulaştığında, duruşta / jestte duygusal içeriği işaret eden açık bir "hareketlenme" vardır. Bunu kuşkusuz sinemasal bir tarzda "türbülans" olarak ele alabiliriz. Uzun çekimler, büyülü aletler gibi, içerisinde güzelliğin ve melankolinin uyum yarattığı uzak mekânları ve zamanları bir araya getirirler.

Bu, Angelopoulos'un kendi itirafından daha etkileyici bir şekilde anlatılamaz:

> Bir filmin ritmi, içsel bir ritimdir, dolayısıyla kişisel bir zaman duygusudur. Benim filmlerimde ritim zaman genişlemesini (time dilation) andırır, ama aslında öyle değildir. Filmsel zamanın ger-

çek zamana oranı 1:1'dir. Öyle görünüyor ki müzik terimleriyle ritenuto ya lento diyebileceğimiz türde bir zaman genişlemesi izleyicinin –eğer kendilerini bırakırlarsa– zamanın tadına varmasına ya da zamanı solumasına izin verir.

Aksine, bugünün film yapımlarında en sık karşılaştığım şey, zamanı sıkıştıran ve gerçek zaman duygusunu ortadan kaldıran bir ivme olması.... Bu, izleyicinin filmle diyaloga girmesine izin vermemektir. "Ölü zaman" deneni ortadan kaldırmak, müzikte var oldukları biçimiyle durakları ortadan kaldırmaktır. Durakları ortadan kaldırmak bir filmin içsel müziğini saf dışı bırakmaktır. Filmler gizli müzikleriyle yol alırlar.[11]

Eleni'nin "yeniden yapılanması"nda, "Ulis'in bakışı" hayali bir göç ve içinde "kumpanya"nın tıpkı daha iyi bir yaşam arayan oyuncularının gölgeleri gibi, "puslu manzaralar"dan geçtiği "Kitara'ya yolculuk"u çiziyor.[12]

Sonsuz Zaman

Üstünlükleri bilinen bu ustaların yanı sıra, son birkaç yılda Macar yönetmen Bela Tarr'ın filmleri de dikkat çekmektedir. Yaklaşık sekiz saat süren *Satan's Tango* (1994) ve çok daha kısa ve son derece yoğun filmi *Karanlık Armoniler* (*Werkmeister Harmonies* / 2000) olağanüstü ölçülü sunumun yakın zamana ait örneklerini sunar.

Satan's Tango, tekil bir temanın, zamanda tekil bir anın ve özellikle yoğun bir atmosferin aşırı bir itidalle canlandırılmasıdır. Öykü, simgeselliğini yadsımaya çalışmaksızın, fiziksel gerçekliğini neredeyse dayanılmaz bir yakınlığa getirerek, köhne bir çiftlikte geçer. Korkutucu bir titizlikle çamur, çiftleşen hayvanlar, yıkım güllesine hazır çürümüş evler, kötü kokan mutfaklar ve duman dolu barlardan oluşan bir dünya canlandırır.

(11) Yönetmen tarafından Yvette Biro'ya gönderilmiş kişisel bir mektuptan parçalar.

(12) Angelopoulos'un tanınmış film adlarına gönderme. (Ancak Türkçeleştirme bu göndermeleri ve kaçınılmazlıkla cümlenin anlamını bulanık kılmaktadır –ç.n.)



Bela Tarr, *Satan's Tango*, 1994

Bu umutsuz çevredeki anlatının ağır gelişimi kapana kısılmış insan ruhlarına işaret eder. Onlara neredeyse hiçbir şey olmaz, yine de kişi her şeyin yukarıdan, uzaktan (yüzü olmayan otoritelerce) belirlendiğini sezer – çaresizlik, değersiz nefret ve karşılıklı güvensizlik, korku ve düzenbazlık törenlerini, belirsiz kaçma girişimlerini yönetir.

Ancak toplumsal çalkantı karmaşık ve girift dokuludur. Az ya da çok baskın karakterlerin güçsüzlüğünü ve umutsuzluğunu anlamak zaman ister. Sanki şeytani bir lanet tarafından tutsak edilmiş gibi, ümitsiz, kasvetli ve çamur dolu bir varoluşa batmış haldedirler. Yıkıcı bir hastalık gibi çiftlik onları canlı canlı yer. En az düzeyde bilinçliliğe ulaşmak için gereken tepkiye ve savunmaya ek olarak, tek bir hareket [bile] uzun zaman alır. Tarr'ın ana karakterleri onların durumunu kavrama duygusu vermez. Körlemesine bir sonraki duruma sürüklenirler – yeniden çamura düşüp batmak için.

Hiçbir şeyin olmadığı yerde ölümcül sessizlik hüküm sürer. Yalnızca alkol bir parça hayat verir; bilinç kaybı ve şiddet.

Bundan başka, yalnızca gayri iradi bir varoluşun rutinleri ve gitmek için duyulan kahredici arzu vardır. Nasıl, nereye, kiminle gidileceği önemli değildir. Önemli olan tek şey olabildiğince uzağa kaçmaktır. İnsanlık dışı yaşamı yansıtan uzun, yavaş sahneler boyunca herhangi bir değişim umudu kalmaz. Bir tango ya da zeka geriliği olan kızın bir kediye işkence edip öldürürken onunla oynadığı oyun –rahatlama olmaksızın, topyekûn bir tükeniş ortaya çıkana kadar– sonsuza dek sürer. Bu, istençle yapılan bir şey değil, bastırılmış içgüdü ve bilinçdışının işidir.

Kaderin gücü kaçınılmazlığında yatar; sonuca bağlanma zorunluluğu, şeylerin belirgin ölümlülüğü. Karakterler hareket halindeyken, onları –sıkça söz edilen (simgesel) bir kavşağa uzanan uzun ve aralıksız bir yolda– yağmurla ıslanmış çakıllı patikada izleriz. Çünkü normal dünyayı uzun zaman önce geride bırakmışlardır ve sahipsiz topraklarda, hiçliğin ortasında yaşarlar. Şimdi olmadığından dolayı, sona ilişkin farkındalık bile işe yaramaz, yalnızca varoluşun dayanılmaz sürekliliği vardır. Açılış çekiminin metaforu ayrıca filmin en ezici özetidir. Karanlıktır, şafağa dakikalar vardır. Böğüren sığırlar uzakta amaçsızca dolanır, birbirlerinin üzerine çıkar ve ardından çamurda yuvarlanır. Yavaşça pan yapan kamera çember çizer ve onları çerçeveler. Neredeyse hiç değişmeyen sahne sabit görünür, tekdüzeliği ve sessizliği içinde tehditkârdır. Ardından bir adamın karanlık siluetini çerçeveleyen bir pencere ve perdenin kirli desenlerini görürüz. Kamera biraz ani bir hareketle geriye doğru hareket ettiğinde leğen taşıyan bir kadın belirir ve tahminen tamamlanmış bir cinsel ilişkinin ardından kendisini temizlemek için leğenin üzerine çömelir. Eylemi normal zamanın ötesinde uzun sürer. Ve tam da bu "orantısızlık", uzunluğun ve keskin eksiltilerin birliği, sanki tüm kaderin yolunu yansıtır gibi tekinsiz bir atmosfer yaratır. İşte bu kadar – başka bir şey yok.

Karakterler bu açık hapishanede, parmaklıkları olmayan bir kafeste, hareketsizliğin ve son derece yavaşlatılmış zamanın baskısına maruz, mekânın topyekün tekdüzeliğinde var olur. Zamanın niteliği –kaçış umudu bırakmayan– inatçı bir yoğunlukla, durmaksızın yağan yağmur tarafından belirgin kılınır.

Ve yine de sert hava koşulları doğanın bir cezalandırması değildir. [Doğa] bitki örtüsünün kendisi denli umursamazdır. İnsan kendisini bıraksa, toprağı döven karanlık yağmurun gücüne set çekecek bir şey yoktur. Ve sonuç, dokunun tam bir homojenliğidir: Rüzgârda çıplak dallar, çelimsiz ve titreyen hayvanlar, fırtına yemiş trençkotlar, eski püskü deri yelekler, tıraşsız yüzler ve çukura kaçmış gözlerin üzerine çekilen iğrenç örgü bereler.

Neredeyiz ve tüm bunlar hangi zamanda gerçekleşiyor? Yüz yıl mı, on gün mü önce, yoksa bugün mü? Yılgın okul yöneticisi ve sürekli sarhoş doktor bize ölümcül bir zaman yanılgısını anımsatır: Her zaman olduğumuz yerde kalırız – zamanın başlangıcından gizemli sonuna dek. Amansız saplantılarıyla birçok benzer karakter ve tutarsız anlatı zincirinin kalabalığı gittikçe sıkılaşan bir ağ örer. Şeytan'ın Tangosu mu? Hayır. Tamamen tüyler ürpertici bir sıradanlıkta ve talihsiz, ama cehennemvari değil. Tadının, renginin ve gücünün tamamını kaybetse bile bu, cennetselin karşıtı olmaktan uzaktır. Acının ve acı çekmenin görkeminden bile yoksundur. Bu, yalnızca içinde canlı formlarının yer aldığı, elden çıkarılmış, boş ve bu ıssız yaşam boşluğunda yalnızca yavaşça solarak azalan bir bitkisel hayattır.

Tarr'ın betimleyici stili iki aşırılık kullanır: Geniş açılar ve yakın çekimler, ancak her ikisi de uzun süreç ile karakterize edilir. Yavaş hareket eden, fazla öne çıkmayan kameranın varlığı zorlukla algılanabilir. Yöntem böylece tüm betimleyici göndermeleri tasfiye eder.

Tarr zamanın geçişini ya da zamanın acı dolu yavaş-tempolu hareketini filminin özü yapma konusunda, yavaş filmin us-

taları arasında bile eşsizdir: Bu, kendisine ayrılan zamanda eylem ve olaylardan mahrum olan insanoğlunun varoluşudur. Böylelikle, insan değil, zamanın kendisi ana karakter olur. Ve bu da, neden zamanın belirgin bir rol oynaması gerektiğini açıklar.

Eğer Tarkovsky kutsal olana düşkünse, Tarr tam tersidir: Duygu olarak natüralist ve fiziki olarak da doğrudandır. Kaçışı olmayan bir labirent hissi uyandırsa da, her şey kapalı bir zaman ve mekânda hareket eder – eğer sürünme hareket olarak tanımlanabilirse. Burada da indirgeme (redüksiyon), yeniden başlangıçlara ve –hepsi, açık bir metafiziksel beklenti olmadan toprağa bağlı– şeylerin kökenine yönelik aralıksız girişimlere yol açar. İnsan ölü bir geçmiş ve ölü bir gelecek tarafından kuşatılmıştır. Sonsuzluğa uzanan yalnızca şimdidir, zihin söndüğünde anı ya da hırs kalmaz. Ereğin yerine aşırı bir şişkinlik (distention) geçer: Zamanın uzaması ve durdurulamaz genişlemesi.

Kutsal olanın eksikliği ağır bir tonun yokluğu anlamına gelmez: Ezici ve amansız umutsuzluk, insanların ve benzer olarak kameranın hareketlerine nüfuz eder, ışığın ve gölgenin oyununu tanımlar. Böylece tehdit ve gerilim duygusundan doğan tüm hareketler uğursuzdur.

Karanlık Armoniler'de yönetmen nesnelerin ve çevrenin gizemli ve tüyler ürpertici havasını benzer biçimde kullanır. Açılış sahnesinde (duygusal bir görünümü vaat edecek balinayı taşıyan) devasa, metal levhalı bir römorkun yolunu izleriz. Gecenin karanlığında sokaklarda gürleyerek ilerleyen araç, izlediğimiz sürece görevi daha bilinmez hale geldikçe daha da tehditkâr hale gelir. Gürültüsü gecenin sükûnetini parçalarken, gölgesi römorkun hantal ve iri gövdesinden daha sinir bozucudur.

Karanlık Armoniler de tekil bir temanın gelişimidir, yani, biriktirmeler aracılığıyla ulaşılmış daha üst düzey bir yoğunluk aşamasındaki bir yeniden- başlangıçtır. Böylece ritim, bir yandan kasıtlı olarak monotonken, bir kreşendo izlenimi yara-

tır. Zaman yalnızca dikey yönde, daima derinleşen bir gerilim yönünde, aşağı doğru ilerler. Ya da görünüşte yukarı, ussal ciddiyetin uzun zaman önce zeminini kaybettiği duyumsuz bir deliliğe doğru ilerler. Bunlar, içlerinde ana karakterlerin, vahşi çocukların ve sarhoş yetişkinlerin artık herhangi bir sınır tanımadığı sahnelerdir. Sözcüğün tam anlamıyla yıkılana dek denetimsiz güdülerine kapılırlar. Yine de filmin genel doğası, izleyiciye etkisi, tesadüfi patlamalara karşın dengeli bir kasvet şeklindedir

Sersem karakter Valuska, bu girdaplı evrendeki en küçük birimdir. Her şeyi gözlemleyebilir ve hatta kimi düzenleri uygulayabilir ama hiçbir şey büyük acizliğini azaltmaz. Mesajların taşıyıcısı olabilir; yörüngesine oturmuş küçük bir gezegen gibi müşterilerinin etrafında gelişi güzel zıplayabilir. Daha büyük göksel cisimlerin etrafında dönen küçük bir meteor gibi diğer insanların arasında gidip gelir. Bu, düşsel bir sekansta, içki arkadaşlarının hayali gezegenler olarak dans ettiği açılış sahnesinin metaforunda belirtilir. Güçlü olanların patlayıcı enerjisi tükendiğinde yörüngelerinden kaçar ve aniden düşmeye, boşluğa yuvarlanmaya başlar.

Bu görünmez spiral filmin ana teması ve ritmik temelidir. Valuska, egemen rüzgârlara ve dışsal dürtülere teslim olarak, ağır ağır kendi patikasında ilerler. Patikası, içsel güdülenim yerine sürtüşme ve zıplamayla tanımlanır. Çünkü içerisinde eylemesine izin verilen mekân aynı zamanda kavruk varoluşunun sınırlarını da tanımlar. Kaderiyle karşılaştığında daha masum, büyük ve ağırlıksız hale gelir. Böylelikle hareketli bir tempo yerine, yalın olarak ağrı bir tempoda hareket eder.

Hırçın çember metaforunun tam anlamıyla muhteşem hale geldiği olağanüstü bir sahne vardır. Valuska ve "patron"u, düzeni yeniden kurmak için yetkililerle buluşmak durumundadır. Yan yana, gittikçe artan hırçınlıkta bir ritim ve gerilim içinde yürürken, kamera çok yakından yüzlerinin profiline odaklanır ve yalnızca bir süre sonra anlarız ki dönmekte, san-

ki bir büyü altındaymış gibi çember çizmektedirler. Artan hız bunu kötü bir sezgi, bir kaygı haline getirir: Mahkûm oldukları sonu hissetmek zorunda kalırız.

Türbülansın şiddetli biçimde ortaya çıktığı birkaç sekans dışında filmin ritmi tekrar ilkesi üzerine kuruludur. Durdurulamayan şey ivmelendirilemez de: En acımasız şiddet ve köpüren öfke de dâhil olmak üzere, her şey kendi hızında ve temposunda hareket eder. İçsel dürtülerin zamanı, açıklamanın ya da ölçmenin ötesindedir (işçilerin ayaklanması ve yıkıcı tutkuları, taptığı silahtan gelen gücün tadını çıkaran memurun çılgınlığı). Ayaklanma istikrarlı bir şekilde artarken, her şey tamamen tükenene dek sürer. İçmek, kapanış zamanı ya da ocakta titreyen ve sönen alev; hepsi doğal fenomenlerdir, tıpkı insanın enerjisinin azalmasının kendini aşağılamaya yol açması gibi.

Tarr'ın siyah beyaz filmleri, stilistik ve tonal birliğin kesafetini cesurca uygular. Böylece gösterdikleri dünyalar, yalnızca birkaç "enstrüman"la oynarken bile bütün ve homojendir. Ama biliyoruz ki yoğunluk asla niceliğin bir işlevi değildir.

Tutkuların İlerleyişi[13]

Metafiziksel sırların, temelden farklı başka bir ustası daha vardır, video-haiku'nun filozof şairi: Bill Viola. Hiçbir şey, Kubrick'in alaycılığı, Tarkovsky'nin kâhince kötümserliği, Angelopoulos'un tarih tutkusu ya da Tarr'ın natüralist dışa vurumculuğu denli Viola'dan uzak değildir. Doğu felsefesine gömülmüş olan Viola, su katılmadık yalınlığın ciddiyetiyle birlikte, Zen'den, Taoculuktan ve Budizm'den esinlenmiş olarak bize seslenir. "Eğer soruyu uygun bir ciddiyetle ortaya koyarsak", diye yazar, "evren yanıtlayacaktır." Otuz yıla yakın sanat

(13) The Arc of the Passions; yazar buradaki "arc" sözcüğü ile okuyucuyu hem Viola'nın filmine göndererek hem de kitabın bağlamı içinde dramatik ilerlemeye (dramatic arc) atıfta bulunarak bir çift anlamlılık yaratıyor. (ed. n.)



Bill Viola, *Dolorosa*, 2000

hayatında, katı, yoğunlaşmış ve coşkulu ciddiyetinin "kendini klişelerden kurtarmak için....retinayı yakan ve beynin yüzeyine ulaşabilecek...bir yoğunluk yaratma"yı başarabileceğini kanıtlamıştır.[14]

Viola video enstelasyonları üretir. *Fire, Water, Breath* (1997) ve *The Messenger* (1997) görsel doğrudanlıkları içinde belki de en şeffaf ve metaforik çalışmalarıdır. İlki tam anlamıyla insanın ateş ve su içinde –son nefesine dek, suyun ve ateşin gücünü eşzamanlı olarak kullanarak ve bu güce direnerek– kaderini izlediği kozmik bir macerayı yansıtır. *Crossings* (*Kavşaklar*) adını verdiği iki paralel öykü izleriz: Bir insan figürü can sıkacak denli ağır bir tempoda iki dev projeksiyon ekranının derinliklerinden bize doğru yaklaşır. Ağır çekim, görünüşte önemi olmayan bu yürüyüşün dramını vurgular. Ardından figür durur ve ortalama insan ölçeğinin iki katı genişlemiş olarak belirir.

(14) Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), s. 78.

Bir yanda yukarından figürün üzerine, yavaş yavaş, figür tamamen batana dek, sele dönüşen su dökülür. Diğer yanda insan figürü eşzamanlı olarak, sonunda figürü içine çekecek olan kıvılcımlar fırlatan bir meşaleden yükselen alevlerle sarılmıştır. Ardından aniden fırtına yatışır ve tüm "tutkular" söner. Mekân karanlığa gömülür. Yalnızca sessizlik ve boşluk. Ve tüm döngü, ürkütücü bir bitkinlikle yeniden başlar. Bu dizilerin ardından Viola videolarını Tutkuların İlerleyişi ("The Arc of Passions") olarak adlandırmıştır.[15]

Metafor hem basit hem de derindir. Ateşin ve suyun üzerinden geçmek; herhangi bir insan çabası daha dünyevi ya da arzusu daha doğrudan olabilir mi? En fiziksel doğrudanlığı içinde, bu uygulama çabanın metafiziksel özüne gönderme yapar. Enstelasyonun paradoksal zaman çerçevesi de bir düşüncenin etkili özetidir. Hızla akıp giden birkaç dakika içinde insanın tüm kaderi gözlerimizin önüne serilir: Doğum, öğelerle karşılaşma, üzerimizdeki mutlak güçlerini deneyimleme, nihai ölüm ve ardından anlaşılmaz öte. Süreklilik, uyuşmazlığın tartışmasız olgusu. Daimi geri dönüş yasası. Olayın, en aza indirgenmiş mutlak anlığı dehşet vericidir. Son, kör edici bir hızla gelirken, doğum, olgunluk ve [sona] varış yavaştır. Yine de bu sarsıcı ritim beklenmedik bir uyum saklar. Çünkü döngüsel yineleme olaya farklı bir vurgu verir.

Sürenin belirgin uzunluğunun yanı sıra görsel efekt de eş derecede dikkat çekicidir. İnsan ve öğeler arasındaki ilişki ağırbaşlı yorumlar aracılığıyla sırtlanılmaz. Bir karşılaşmaya tanık oluruz, çarpışmaya değil. İnsan, birçok sığ sunumda gösterildiği gibi, küçük ve çelimsiz değildir, öğeler de doğanın, yalın olarak yıkıcı ve amansız güçleri olmaktan fazlasıdır. İkisi birlikte, birbirine bağlı, yüz yüze var olur ya da verili zamanlarını doldurmak için birbirlerine sarılmıştır. Çünkü *Crossings*'de

(15) John Walsh ve Bill Viola, *The Passions* içinde alıntılanmıştır (Los Angeles: Getty Museum, 1995), s. 30, 57, 36.

yok olan yalnızca insan figürü değildir, ateş kaybolur ve su geri çekilir. Onların varoluşları da ebedi değildir. Artma ve nihai azalma onların da doğal nasipleridir. Viola'nın tavrı değer biçici antinomilerden kaçınır. İyi ve kötü karşıtlığını vurgulamak yerine Viola, onların dengelerini, eş güzelliklerini ve gizemli düzenlerini sunar.

Video enstelasyonu olan *Messenger* da benzer temalarla işler. Yalnızca birkaç dakika süren kısa bir mesel içinde, çıplak bir adam çalkanan bir su kütlesinden yavaşça ortaya çıkar. Sonunda yüzeye ulaştığında gözlerini açar ve derin bir nefes alır. Eşlik eden ses, soluk alışını boğulma ve ulumaya yakın bir şeye yükseltir. Ardından adam, nefessiz kalana dek tüm sürece yeniden başlamak için, derinliklere geri dalar. Adamın ve öğelerin birliği –hem ölümlülüğü hem de doğadaki yeniden doğuşunu öne süren ilişki– varoluşun kesintisiz düzenini vurgular. İnsan eşzamanlı olarak eylem arzusunu ve kendi bitimli doğasını, sürecin tekili aşan döngüsel yasasını deneyimlemelidir.

Yavaş hareket ve tempoda meydana gelen ani değişimler, Viola'nın çalışma yönteminin bütünleyicileridir. Kozmolojik düzen zamansal simetri tanımaz. "Gerçeklik mantıksal değildir" der Viola, "ve algılarımız da mantıksal değildir, ancak onlar hakkındaki kavramlarımız öyleymiş gibi görünmelerini sağlar." [16]

Sanatçının yorumunda, süreç ve insan kaderi hakiki geçişlerdir, cansız maddenin varoluşundan farklı olmayan temel doğal fenomenlerdir. Yoğun olarak doldurulmuş zamanın görece uzun sürecinde, şeylerin önemini tenimizde, gözlerimiz ve kulaklarımızla deneyimlemeliyiz. Viola "Algı zamanla düşünceyle eş hale gelir" diye açıklar. Ve izlenim derin kavrayışa dönüşür.

---

(16) A.g.e., s. 19.

Son birkaç yıl içerisinde Viola zamanın yaratıcı yorumlamasında daha da ileri gitmiştir. 1995 tarihli "yapıbozum" örneği olan ünlü *Greeting*'inde, bir on altıncı yüzyıl Rönesans tablosunun konusunu tam olarak on dakika içinde ortaya serer. Tablonun kendisi iki kadının karşılaşmasını ve birbirlerini selamlarken bir sırrın (belki de annelik heyecanının paylaşımının) esrik aktarımını canlandırır. Bununla birlikte özgün dinsel gizemin modern bir içeriğe dönüşümü ve uyarlamanın doğal olmayan uzatılışı, Viola'nın çalışmasında bir tür törensel düşüncelerin anlatımına evrilir. Jestler ve gizli duygusal tepkiler, psikolojik bir durumun gizemli karakterine aracılık etmek için, yavaş hareketle kasıtlı olarak yapay kılınır.

Yüksek çözünürlüklü video teknolojisi ve dijital düzenleme sayesinde, yakın zamanda düzenlenen iki New York sergisinde, Guggenheim'da sergilenen *Passions* (2000) ve *Going Forth by the Day* (2002) isimli görüntü dizileri eşzamanlı olarak hem açığa çıkartıcıdır hem de belki bir parça narsistik bir sanatsallığa sahiptir. Bu videolarda sözcüğün tam anlamıyla algımızı sınayan, yani deneyimin kendisini değiştiren bir yavaş hareket düzeyine erişiriz. Normal ve anormal arasındaki geçiş ve alışılmadık bir hareket-boyutunun yaratımı neredeyse ürpertici dir.

Passions'da 15, 20, 30 ve 80 dakikadan uzun süren –bir örnekte, gizemli şekilde sergilenen ve alıkonmuş bir biçim içinde, son derece ağır hızda 120 dakikaya uzatılmış– görüntü düzenlemeleri, ikiye ve üçe bölünmüş çerçeveler görürüz.

Yüzler, yakınlıkları ve titiz dikkatle açığa çıkan ayrıntılar aracılığıyla "hayat" kazanırken (çünkü *Passions*'da sıradan insan portrelerinden söz ediyoruz), bir dizi değişimi, duygusal / fizyonomik / psikolojik dönüşümü izlemeye zorlanırız. Bir yüzdeki en ufak bir seğirme, zonklayan bir damar ve bakış, hepsi daha önce asla algılanmamış bir biçimde gözler önündedir; sorgulanabilir ve kavranılabilirler. Değişimler tam olarak zorlukla algılanabildiğinden, değişen [yüz] ifadelerinin daha

önce hiç görülmemiş mikro-boyutlarına alışmak zorunda kalırız; ve dikkatimiz gittikçe keskinleşir ve titiz hale gelir.

Going Forth by the Day'in (2002) sinemasal freskler olarak tanımlanabilecek beş devasa görüntüsü Guggenheim'da tamamen karanlık, geniş bir odada bulunur ve bu kez, "tutarlı bir öykü" anlatırlar, ancak geleneksel biçimden çok uzak bir yolla. Yaşamın farklı durakları, birbiriyle doğrudan ilişkisi olmayan "öyküler", hareket halinde tutularak dört duvarın ve bir eşiğe üzerine yansıtılır. Yine, *Greetings*'de olduğu gibi, ilham resim üstatlarından gelir; bu kez Giotto'nun Padua'daki on dördüncü yüzyıl freski ve Signorelli'nin Orvieto Katedrali'ndeki on beşinci yüzyıla ait fresk tavan süslemeleri. Yansıtma yine gerçek zamanın bitimsiz uzatılışı yoluyla bir araştırma içerir. Ve biter bitmez, süreç yeniden, daima zamanın farklı bir anında, baştan başlar. Birincisi insan şekli olmaksızın doğumun kırmızı sarmalını izler; ikincisi ağaçlar arasında bir yürüyüşü anlatan bir metafordur – amaçsız dolanmanın canlandırımı. Sıradan insanlar yürüyüşü sürdürür; kısa ve uzun, genç ve yaşlı, her türde giyinmiş, birlikte ya da yalnız, her zaman soldan sağa doğru hareket ederler. Orman patikasının ne başını ne sonunu görürüz, gördüğümüz yolun dört-beş metrelik bir kısmıdır. Önemli olan hareketler ve geçen figürlerin homojenliğidir. Her şey kesinliği içinde doğaya uygundur: ağaçlar, ışık ve insanların normal hareketleri. Video "yaşamın gidişatı"nın saf, fiziksel olgusunu sıradanın seviyesine yükseltir.

Başka bir görüntü (üçüncüsü), toparlanma ve bota binmeyle sonlanan, simgesellikleri zorlukla yadsınan adımları ve eylemleri, ölüm için yalın, pratik hazırlık duraklarını anlatır. Kimi nehrin (bilinmeyen birini gerçekten öldüğü bir yer) yanındaki küçük bir evdeki boş odayı terk ederek ayrılır, diğerleri pek az eşya ile bir kayığa binerek karşıya geçmeye karar verir ya da zorlanır. Suyun diğer yanına geçmeye koyulurlar ve diğer taraftaki figürleri ya da varış anını görme şansımız olmaz.

Tüm enstelasyon doksan dakika sürer; kişi ortada yere oturup herhangi bir öyküyü izleyebilir, sabır ve merak elverdiği ölçüde diğerlerini de.

Bu parçalar, sunumun karakterleri ya da yönteminin birlik işaretleri sergilediği, klasik anlamdaki bir tutarlı anlatıyı oluşturmazlar. Sahne tanıdık olmayan, yine de açıkça betimlenmiş konumlar ve mekânsal kompozisyonlarla ve gerçekçi, stilize edilmemiş, günlük yaşamdan alınan insan figürleriyle doldurulur. Bölümün sonunda, tüm döngü yeniden başladığında, hepsi kaybolur. Söylemek gereksizdir ki, biz ormanda bir yürüyüşün, kent sokağında bir şelalenin ya da terk edilmiş bir evin boş sessizliğini gözetlemenin anlamını kavramaya çalışırken, basit olaylar yine mistik zirvelere yükselir. Ama bu seri zamanın yorumlanmasıyla daha ilgili hale geldikçe, sağda solda beliren, yaygın bir tekdüzeliğin ötesindeki ritmik değişimleri görürüz. Akış sabit görünürken ara sıra türbülans tarafından bölünür –iki farklı yaşam formu arasındaki bağıntıyı ve onların karşılıklı bağımlılıklarını canlandırmak için etkili bir yol. Ve yine de, ara sıra yoğunlukta oluşan yarıkları ve düşüncenin yıkıcı yapmacıklığını görmezden gelmek çoğunlukla zordur.

Viola'nın çalışmalarında yavaş hareket, izleyiciye görünmezin her dönüşünde, fark edilmez kalanı ve atlanan ayrıntıyı anımsatma görevi görür. Başka bir deyişle, izleyiciyi görsel bir mevcudiyetten ve yakınlıktan keyif almaya yönlendirmeye çalışır. Algı eşiğini yerinden oynatmanın yollarını arar. Doğrudan algılanabilir olanın hemen arkasında ve aşağısında gizli kalmış bir şeyi izler ve bekleriz.



Aki Kaurismaki, *Man without a Past*, 2002

8 Günlük Ritüeller

Tekdüzeliğin Ritmi
Deadpan'ın Tarafsızlığı
Sıkıntı Ne Saklar?
İronik Dinginlik
Varoluş Kanıtı

Tekdüzeliğin Ritmi

Gündelik yaşamın rutinlerinin, hazlarının ya da başarısızlıklarının temsili görevini yüklenen film anlatısının biçimi tamamen paradoksaldır. Sıradanı geliştirme eğilimi, dar kafalılık ve sıkıcı tekdüzelik seline yer açarak, talihsiz şekilde fazlalıklar için bir yatak haline gelmiştir. Kimi "kuraldışı" sinemacıların alaycılığı ve eleştirel eşiği, bizi yavan varoluşun bölücü güçlerine geri dönmek zorunda bırakmıştır.

İstinai şekilde geleneklere karşı olan çok dikkat çekici bir filmin, Michael Haneke'nin *Yedinci Kıta* (*The Seventh Continent* / 1989) filminin yapısında gündelik varoluş ile karmaşa (disruption) arasındaki ilişki hemen açık edilmektense, çarpıcı bir şekilde sergilenir. Güçlü biçimde vurgulanmış, önemsizce sıradan kısa ayrıntı çekimi serisiyle bugünün büyük kentlerinden birinde yaşayan normal bir ailenin gündelik banliyö yaşamını izlemeye başlarız. Kahvaltı, yataktan zorlukla çıkma, diş fırçalama, araba yıkama, okul, öğle ve akşam yemekleri seremonisine ait en sıradan bölümler salt işaretler mesafesinde tutulur; görüntüler hızla birbiri ardına, ama bir dizi inatçı yineleme içinde belirir. Kısa süren sahneler, devamlılık ve dönüşümün belirmesinden dahi kaçınarak her zaman bir kararmanın (fade out) araya girmesiyle bölünür. Yavaş mı hızlı mı ilerliyo-

ruz? Dikkat çekici hiçbir şey gerçekleşmediğinden herhangi bir gelişme algılayamayız.

Filmin üçte ikisi, olağanlaşma yönüne işaret ederek, bu boğucu sıradanlıkla, bu olaysız bayağı an dizileriyle geçer. Yaşama, ara sıra (tam olarak üç kere) bastırılamaz duygu krizleriyle –ağlama ve çökme– kırılan dramatik-olmayan, mekanik bir varoluş egemendir; ama bu patlamaların nedenleri gizlidir. Krizler nedensiz gelir ve normal yaşama dönmek üzere aniden biter.

Böylece yapı, neredeyse vurmalı bir ritim ve sakin bir tempoyla tanımlanan tekil bir düzlemde dikkat çekici biçimde işler. Kapanış sahnesi aniden tamamen faklı bir ritimde düzenlenir ama ardından tüm düzenek çöker. Bununla birlikte, bu da açıklanmamış kalır: Saygı değer, çalışkan baba, iyi koca ve başarılı personel çemberin dışına adım atar. Çılgınca bir kararlılık ve inatla, etrafındaki her şeyi yıkar; eşyalarını, parasını, tüm evini ve sonunda tüm ailesini kendisiyle birlikte bu intihar girdabına sürekler. Ana karakter "Ich glaube, wir schaffen es nur, wenn wie systematisch vorgehen" (Bunu, ancak yöntemsel olarak ele alırsak yapabileceğimize inanıyorum) der. Şeylerin ve ana karakterin ölümü tam ve geri dönüşsüzdür.

Bu konunun kasvetli iletisinin yanı sıra, filmin ritmik karakterindeki kasıtlı yavaşlık ve temponun hızlanışı gerçekten ilgi çekicidir. Bu kümelenen fragmanlar, ki Haneke'nin alışıldık kullanımıdır (bir sonraki filmi *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası / 71 Fragments of a Chronology of Chance*, 1994, başlığını taşır). 1989'da Cannes'da bir basın toplantısında konuşan yönetmenin sözleriyle, "ülkesinin duygusal buzlanması"nı gösterir. Rutin bir varoluşun sakin kaydı, vahşi, çalkantılı ve sistematik bir şiddete dönüşür. Tema cehennemi bir uçuruma yönelse de, yavaşlayan ritme ani bir hızlanış eşlik eder. Tekdüzeliğin boşluğu, acı son getiren öz-yıkım dolu, ölüm saçan bir sekansla yer değiştirir.

Elbette bu örnek, tam da uç doğası nedeniyle etkileyicidir. Bu, bize, imalı bir biçimde, ölümcül bir yabancılaşma öyküsünün tam olarak alışılmadık bir ritim ve tempo örgüsüne dayanarak anlatılabileceğini gösterir. Geçen sürenin üçte ikisinden daha fazlasının tekdüzeliği, kısa, ritmik atımlı aksiyonla değişir. Üçüncü bölüm, filmin toplam seksen beş sahnesi dışında elli dört sahne içerir, ama dramatizasyonu azaltma ilkesi, filmin sert mesajını daha da vurgulayarak sabit kalır.

Pasolini'nin *Accatone* (1961) filminde, aynı zamanda bir kadın tüccarı ve hırsız olan aylağın öyküsü zarif ve epik yalınlıkla anlatılır. "Sefil karakterler vardır, tarihsel bilinçliliğin dışındaki karakterler" der Pasolini. "Bir zavallının, yakasını yoksulluktan kurtaramayan bir garibanın, bir lümpen-proleterin psikolojisinde rol oynayan bu öğeler her zaman belirli bir ölçüde 'saf'tır, çünkü bilinçlilikten ve böylelikle 'esas"tan yoksundurlar." [1] Ana karakterin yaşamı psikolojik ya da tarihsel bilinçliliğin dramatik ifadesince belirlenmediğinden, saflık ve esas onun için değer olarak eşittir.

Bu, Pasolini'nin düşünce silsilesine bu hassasiyetle devam edebilmesinin nedenidir: "Sinemanın nesnel yalınlığını en üst düzeye çıkarttım. Ve sonuç bir kutsallık olmalıydı – kısmen öyle de oldu: Sahnenin düzenlenişini ve karakterleri derinden etkileyen bir kutsallık tekniği; teknik olarak *ağır* bir panoramik çekimden daha kutsal bir şey yoktur." [2] (Düşünceme göre burada "kutsal"ı düz anlamıyla almamaya hakkımız var. Ne de olsa bununla iddiasız bir kaydırmayla alçakgönüllü ve etkileyici bir not almayı ilişkilendirdiği için, Pasolini'nin bunu teknik bir anlamda kullandığı açıktır.)

Vurgu burada ısrarcı bir ritim ve çok uzun bir sergileme üzerinedir. Pasolini'nin yazma tekniği ve ritmik düzeni bilinçli olarak –yaygın uygulamaya karşıt olarak gerçekten de nedensel, dramatik olayların sürekliliğini hedeflemeyen bir bi-

(1) "Lo scandolo Pasolini", *Bianco e Nero*, no. 37: 1-4.
(2) A.g.e.

çimde– görünürde yansız plan-sekans üzerine kuruludur. Makalelerinden birinde, "son derece uzun ya da sonsuz küçük olabilecek fragmanlardan oluşur... [bunlar] olanaklı sonsuz nesnel çekimler olarak anlaşılır" diyerek, bu yöntemi yinelemesi rastlantı değildir. Bu nesnel çekimlerde kamera hareketleri sürüklenme şeklinde fiziksel bir yavaşlık duygusu ve çevreye yönelik organik bir aidiyet hissi yaratır. Duygusal değerler de eş derecede huzursuz kılınır.

Gerçekten de Pasolini'yle karakterler suç işleyerek, çalarak, aldatarak ve bu dapdaracık dünyada iyi zaman geçirerek özgürce dolanır. Bu şeyleri "masumca" yaparlar, çünkü bunlar vurgusuz yapılmıştır. Çok sayıda yardımcı karakter, çevrenin fiziksel gerçekliği ve geri plan sabit olarak mevcuttur. Ve işte bu şekilde, son sahnedeki kaçınılmaz ölüm, şiirsel bir havası olmasına karşın, ağdalı feveranın her izinden uzak kalmayı başarır. Bizi, aynı zamanda enfes bir jestle kaderin geniş kapsamlı doğal gücünü açığa çıkarırken, özel bir tür varoluş kanıtına yaklaştırır. Yorumunu, dokusunun içine "uyumsuz" bir dokumayla, eksiksiz hale getirir; Bach, "Matta'nın Azabı". Bunu yaparak, öykünün uğursuz trajedisini eşzamanlı olarak yüceltir ve [ona] söver.

Bu, filmin sonundaki amansız ölümün herhangi bir tür aşırı dramatik, vahşi patlama olmaksızın meydana gelebilmesinin nedenidir. İçinde bir fışkırma, doğal bir devamlılık, sıradanlığın kesintiye uğramamış akışı, yaşamın bir parçası fark edilir. Hız yerine, özel, dengeli bir ritmin gerçekçi / sakin betimi verilir. Ölüm, çoğu zaman filmlerin sonunda olduğu gibi, "dehşetli bir patlama" değildir; oluşumu ve kabullenilişi düzensiz çatlaklar boyunca yükselir.

Deadpan'ın Tarafsızlığı

Drama-karşıtı bir yaklaşımın neşesini benzer şekilde uygulayan kimi "yıkıcı" genç yönetmenler söz konusu olduğunda, farklı tür bir görüş ön plana çıkar.

Jarmusch ve Kaurismaki gibi yönetmenler, açıkça soğuk bir yönlendirmeyle bize saydam bir mekânda, atalet ve uyuşuk bir cansızlık içinde debelenen ana karakterlerini gösterme riskine girerler. Elektrikli süpürgenin grotesk etkinliğinde (*Stranger Than Paradise*), Japon turistlerin Elvis Presley Müzesi'ndeki talihsizliğinde (*Mystery Train*), beş sözcüğe indirgenmiş söz dağarcıklarıyla, gizli alayın ve arsız iğnelemenin tadını çıkarırız. İnsan arzusunun ve etkinliğinin temsili mekanikleştikçe, bunların anlamsızlığı daha da açığa çıkar. Ritüelin mekanik niteliğiyle, insanların tuhaf, kukla benzeri, komik-hastalıklı davranışlarıyla yüz yüze geliriz. Dış görünüşteki yapay artış, ağır ilerleyen zamanın saçmalığını düşündürerek, dikkatimizin merkezine yerleşir. Hedefin büyüklüğü ile ona ulaşmak için harcanan enerji arasında esneyen boşluğu incelemek, sabırlı biçimde her atalet anını keşfetmek; bu etkinlikler beklenmedik neşe kaynaklarıdır. Bu iğneleyici oyun, izleyiciyi içebakışın komik sınırlarından kurtarmaz.

Jarmusch'un son filmlerinden biri olan *Ölü Adam*'da (*Dead Man* / 1995) ağır hareket, bu tarzın bir parodisi haline gelir. Westernlerin zorlama hızına karşıt olarak, burada tüm aksiyon / eylem baş aşağı gelmiştir. Film karakterlerinin grotesk maceraları –ara sıra çıkan silahlı kavgalar ve uçan mermiler karşısında istifini bozmayan karakterler uykulu bir bitkinlikle etrafta dolanırken– kahramanlığın karşıtıdır. Sarsak temposuyla aksiyonun isteksiz ilerleyişi, komedi için harika fırsatlar sunar.

Filmin açılış sekansı bile şaşırtır ve merakımızı uyandırır: Tren yolculuğunu birçok yabancıya odaklanarak, an an belgelemenin anlamı nedir? Tüm bu huzur ve sessizlik ne zaman patlayacaktır? Ardından, ilk zorunlu atışlar yapıldığında, yaklaşanın ne olduğundan kuşkulanmaya başlarız. Genç adam, binalar arasında ilgisiz dolanışıyla ve fahişeyle biraz sıkılmış ama yine de son derece keyifli sevişmesi sırasında / sonrasında senaryonun yönergeleri uyarınca oynamaya başlar: Diğerleri ateş etmeye başlarsa karşılık vermek ve elinden gelen en iyi şekilde

kendisini savunmak zorundadır. Oyunun kurallarınca buyrulan rolü oynadıkça, karakterini canlandırışı da daha neşeli hale gelir. Belirlenmiş rolü deneyimlemesi ve taşıması için zaman verilmiştir.

Jarmusch'un stilistik yaklaşımı iyi prova edilmiş tekniklere bir dönüştür. Altta yatan rutini ve sefil nitelikleri ortaya çıkartmak için, görkemli ve dramatik olanı değersizleştirir. Taklit komedi (parodi) izleyiciyle suç ortaklığını – eğlencenin kaynağını, neşeli tanımanın hazzını derinleştirir.

Kaurismaki'nin karakterlerinde de, artık beklentilerin olmadığı, hiçbir şeyin kendilerini şaşırtmadığı bir tür bitkinlik ve alaycı bezginlik vardır. Sanki hüzünlü bir küçümsemeyle daha fazla üzüntüden, ateşli duygulardan kurtarılmış gibidirler. "Sakin ol, heyecanlanmak için bir neden yok" derler ve bu çağdaş varoluşun en kökten reddini oluşturur. Erken dönem filmleri olan *Shadow in Paradise* (1986), *Ariel* (1988) ve *The Match Factory Girl*'de (1989) de, her filme farklı bir üst ton verirken, aynı dramatizasyonu azaltma dürtüsüyle iş görür. Bir yandan da, yönetmen kasıtlı gayri ciddilik ve yinelemenin amansız ritmini, olayların aralıksız olarak üst üste eklenişini cesurca vurgular. Bölümler en önemsiz yaşam durumlarına dayanır: Çöpçülerin yinelenen angaryalarına ilişkin görüntüler (*Shadow in Paradise*), işten çıkarmalar, fabrika kapanışları, işsizliğin doğal miskinliğiyle barda pineklemeler (*Ariel*). Süre giden görüntüler, aynı düşük enerjiyle devam eden bir zorunlulukla canlandırılır. Öte yandan, aldığı darbe sonucu yığılıp ölen karakter ya da bir restorandaki intihar genel olay akışının bir parçası olarak gösterildiğinde ve apaçık olarak ele alındığında, dramatik ilerleme kasıtlı olarak günlük işlerin ve adi suçların bayağılığı ortasında göz ardı edilir. Hiçbir şey olmamış gibi ilerlemeye devam ederiz. Olaylar "hayatın akışı"ndaki belirsiz mevcut üzerine eşit bir kayıtsızlıkla kayda geçer.

The Match Factory Girl'deki genç kadının yaşamında kırmızı bir elbise almak, zehri hazırladığı ve ebeveynlerle misafirle-

rini zehirlediğini gösteren (ya da kasıtlı olarak göstermeyen) o ölümcül sondan daha önemlidir. Kız bilimsel bir titizlikle fare zehrini bardaklara paylaştırırken, çok uzun süren ayrıntılı sunum dayanılmaz ölçüde ürkütücü hale gelir, tasarısının sonuçları hayal gücümüze kalmıştır. Belki biraz daha kışkırtmak için Kaurismaki şöyle der: "[Kız] hiçbir suç işlemedi; o kadar az miktarda zehirden kimse ölmez ve filmin sonunda izleyicinin polis memurları, ama ayrıca bir yeğen ve amca olarak da görebileceği adamlar kıza bebeklik fotoğraflarını gösteriyor; onu kırda pikniğe de çağırabilirlerdi. Görsel kanıtlara dayanarak hiçbir mahkeme bu kızın dört kişiyi öldürdüğünü kanıtlayamaz; bu 70 dakikalık filmde dört cinayet işleyen ve kızı hapishaneye yollayan izleyicinin kendisidir."[3]

Açıklayıcı yorumlar, aslında onları görünen değerlerine göre ele almasak bile, yaklaşımda bir köktenciliği ortaya koyar ve alışılmadık bir eksiltme cesareti göstererek, bir grup basmakalıp düşünceyi reddetmenin yıkıcı ironisine göz atmaya olanak verirler.

Yaklaşım, açık biçimde görünen biçimsel çözümlerle vurgulanır. Birkaç yıl önce Jarmusch'un *Cennetten de Garip* filminde gördüğümüz gibi, Kaurismaki eksiltme kullanma alışkanlığında yalnız değildir, bununla birlikte Kaurismaki de belirli bölümlerin arasına kararma efekti atar. Süreklilik yaratmak yerine, yapay kesmelerle olayların keyfi birikimini ve yaşamın kör tekdüzeliğini anlatır. Bu uyuşuk, kasvetli iş ve eş derecede kasvetli işsizlik günleri, davul sesinin eşlik ettiği bir süreğenlik içinde geçip gider, kimi durumlarda beklenmedik bir mutlu sona (*Ariel*, *Geçmişi Olmayan Adam*), diğer durumlarda ise cezalandırma olmaksızın zalim, neredeyse görülmez suça yönelir. Kaurismaki'nin jesti, ironinin taraflsızlığını gizler. Ana karakterlerini suçlamak yerine, koşulların cüretkâr gücünü mahkûm eder. Çünkü ister insan disiplininin saf gücüyle, ister

(3) A.g.e.

meşguliyetin zorlamasıyla devam ededursunlar, nihai sonuç denetimlerinin ötesindedir. Sonuç acemi şansında yatar; böylelikle yönetmen ritmik değişkenleri göz ardı etmeyi başarabilir, daha doğrusu yeğleyebilir. Kader arzularımız ya da ne hak ettiğimizle ilgilenmez, diye öne sürer. Yol acele ederek kat edilmez ve başarının ivedilikle ilgisi yoktur. Büyük bir kentin tamamen aldırışsız nüfusu karşısında tüm çabalar boşunadır. Kimi zaman kader bazılarını alt eder ve adaletsiz cezalar verir; kimi zaman sıkı çalışanları –ama asla iyiyi ya da kötüyü değil– ödüllendirir. [Karakterler] kaprisli ve usdışı kadercilik tarafından yönetilirler. Bu Kaurismaki'nin zamanı, onu stilistik ilkesinin temeli yaparak eşsiz dillendirişini açıklar: Dengede tutulan sakin ilerleyiş. Ne olursa olsun talihin güçleri her şeye egemendir. Özgünlüğü olayların kusursuz seriminde, nedenselliğin duraksız sürecinde ve yenilginin ya da kimi zaman ani, beklenmedik, mucizevî başarının kaçınılmaz gelişiminde hayat bulur.

Kalkış noktası her zaman meşum bir toplumsal koşulun tanımıdır. Kişisel olana gelince, tamamen rastlantısaldır. Örneğin Ariel, şaşırtıcı bir lütuf, bir hediye ile başlar. İşsiz bir meslektaşının muhteşem üstü açılan arabasında bir gezintinin tadını çıkartmak için arabasının anahtarlarına alır ancak adamın az önce restoranda kendini öldürdüğünü anlar. Ve bu fantastik hediye hızla daha da kötü felaketler getirir. *The Match Factory Girl*'de ana karakterin umutsuz, neredeyse kölece işi onu duygusuz bir isyana sürükler. Kaurismaki, izleyicisine, bize onların kökenleri hakkında tikel bir şey anlatma derdine girmeden, şaşırtıcı sürpriz gelişmeler ortaya çıkarmaktan hoşlanır.

Kaurismaki'nin yaklaşımında psikoloji bulunmadığından, yalnızca neden- sonuç ilişkilerine abartılı vurgular olduğundan, kolaylıkla yanılır, kaçınılmaz zorunluluklarla alay eder. Bu nedenle filmlerinde duygusal tepkilerin indirgenişi yoluyla kasıtlı bir soyutlama vardır. Ana karakterin yaşamında olan biten her şey, mümkün olan en kısa çarpıcı çekimle yalnızca ima

edilir. Tüm "önemli", "dramatik" olaylar, gerçekten muzip, çekici bir etki yaratarak, eksilti içinde gerçekleşir. Kısaltılmış ifade komedinin ana kaynağı haline gelir.

Karakterleri kusursuz oyunculardır. Aşkları bile "duygusuz", aslında komik, görünür. Sözcükler olmaksızın oynarlar, her şeyi çok derinden bilirler. Bu, akışa karşı çalışan harika bir stilistik hiledir. Kaurismaki tüm klasik anlatı kalıplarını kullanarak onları tersine çevirir; alt üst oluşları sadeliği içinde, kararlı biçimde hiçbir ahlaksallık içerilmeyen doğal eylemler gibi gösterir. Bu azaltılmış dramatizasyon komik bir huzur yaratır. Tüm sekanslara eş ağırlık ve aynı (kısa) süreç verilir. Deadpan mizah yalnızca etkiyi arttırır. Olayların miktarı klasik aksiyon filmlerindekinden az olması şart değilken, sıralamaları özel bir karşı-sürüm yaratır. Düz işleyiş ağır ilerleyiş hissi verir ve içe işlemiş otomatizmimiz sayesinde olayların kendi tempolarına göre ortaya çıkamayacağı izlenimini yaratır. Heyhat, şeyleri hızlandırmanın yolu yoktur; her şey sırasını beklemelidir.

Tempo kendi başına / kendinde çok önemli değildir; önemli olan şeylerin, saygımızı hak eden, iç düzenleridir. Ve bu sabırlı yaklaşım, beklentinin bastırılmış gücünü açığa çıkaran gerilimi yaratır. Çünkü önemli bir aşamaya ulaşmadan önce, bir uçağın yere inmeden ya da asansörün durmadan önce yaptığı gibi hızı azaltırız. Tempodan daha önemli olan sabit bir dalgalanma, özsel bir bileşen haline gelen –neredeyse özel yapıtaşlarının içsel temposundan bağımsız– her adımla güç toplayan bir akıştır. Israrlı disiplin ile Kaurismaki, bu ironik ve bilgece ritmin egemen olmasına izin verir.

Benzer olarak, Cannes'de büyük ödül kazanan *Geçmişi Olmayan Adam*'da (2002) da tüm yapıtaşları eş derecede değer temsil eder. Anlatının geri planda tutulan yavaş galeyanı bile ara sıra alevlenir (vahşi banka soygunu sahnesinde olduğu gibi), işleyişin esas atmosferi öykünün sade temelleriyle, basit köken ve sonuçlarının aksiyomlarıyla tanımlanır. Her şey, sı-

radan bir sahne düzenlemesinde kasıtlı bir ittidalle işlenir, örneğin skandal (soygun ve polis müdahalesi) bar tezgâhında içilen bir bardak bira ile çözülür.

Korkunç fiziksel darbelerin kurbanı olmasına karşın, karakter herkes gibi yaşamını sürdürür. Varoluşunu parça parça inşa eder. Küçük nesneler toplayarak kendisi için bir yuva yaratır, çekici olmayan, yalnız bir Kurtuluş Ordusu mensubunun yanında aşkı bulur (kadının yanağından çalınmış yumuşak bir öpücükle, nazikçe), iş arar, iyi şeyler yapar, yeniden başı derde girer ve sonunda hak ettiğini alır: kız ve yaptıkları tekil, kesintisiz bir ilerleyişle yol alan ürkütücü plan.

Aslında vurdumduymazlık gibi görünen, tutkuları gerçekleştirme girişimi yerine, yaşanası bir hayata ve hayatta kalmaya yönelik açık bir arayıştır. "Modern" müzik yönünde Kurtuluş Ordusu müzisyenlerini yönetir ve partiler düzenler. Sessiz ve tutkusuz davranır, niyetini bütün mevcudiyeti aracılığıyla entropiyle sonuçlanan sahneye aşılar. Geçmişi olmayan adam yapıcıdır, ileriye bakar ve sessiz, iddiasız biçimde çalışkan tutumuyla eylem üretir. Bütünlüğe gömülmüş, hedefini bulmuş, ağır akan bir nehir gibidir. Yemek pişirmesi, malzemeden çalınmış bir rosto yemek için oturması ya da eski püskü koltukta amaçsızca zaman geçirmesi merkezi olaylar iken, gerçekleştirilmemiş potansiyelin neşesiyle bir atmosfer yaratan gülünç ve yoğun (yine de geliştirilmemiş) fırsatlarla dolu gayri iradi bir duruma varırız. Böylece yokluk havanın kendisi, yavaş yavaş ilerleyen canlılığın sürükleyici simgesi haline gelir.

Adam eski karısına geri döndüğünde yeni sevgiliyle olaysız, onu yüz üstü bıraktığı tartışma sahneyi doldurur. Durur, talihsizce birbirlerine bakarlar. "Öyleyse hepsi bu?" diye sorar umutsuz âşık. Ve adam sessizce kafasını sallar. "Evet, hepsi bu." Tartışma yok, kavga yok. Sessiz tarzlarından ötürü, arkadaşça bir el sıkışma ve (ani bir aksiyon ivmesi olmaksızın) ayrılış, gürültülü bir sahnenin olabileceğinden çok daha uygun ve etkileyicidir.

Kare omuzlu, iri yarı karakterimiz bir ağır hareket adamıdır. İster çalışıyor, ister hapishanede, isterse görevde olsun, sakinlikle aynı duygu niteliğini anlatır. Yoluna ne çıkarsa sessizce dayanmalıdır; elindeki iş her ne olursa onu yerine getirmelidir –sonuna dek, aşka uzanan yol boyunca. Ve bu bile sıcak, sade bir jestle anlatılır– nazikçe kolunu kadının beline dolar.

Kaurismaki'nin diğer oyuncuları aynı atmosferi hareketsiz insan yüzünün gücünü ve dirençli bir tavrı kullanarak yaratır. Sonuç olarak, kaba saba olan bir kadın olan ana karakter, sert hareketlerinin ve korkunç giysilerinin şaşaası içinde dönüştürülür. Kompozisyon tüm olumsallığın tam elenmesiyle hassasça biçimlendirilir. Görünürde kayıtsız performans sessiz, alıkonmuş ve alıkoyucu temposuyla eşsiz bir dramatik gerilim yaratır. Uygun biçimde bitkin, göz alıcı sahne içinde birçok ayrıntı incelenebilir.

Kaurismaki bir röportajında "dünyada çok fazla ses, görüntü ve sözcük olduğuna inanıyorum" der.[4] Bugünün gerçekliği, bayağılığı nedeniyle ne güzel arabalar ne de büyüleyici manzaralarla temsil edilebilir, demektedir Kaurismaki. Bu, yönetmenin, örneğin orta sınıf evliliği gibi basmakalıp sahnelerden kaçınarak, geçmiş çağların atmosferine geri dönmesinin nedenlerinden birisidir. İş, iş yerindeki yersiz-yurtsuz ve aşırı uçlardaki insanlar daha fazla canlılık taşır ve daha fazla dikkati hak eder. Özlü sunumunda grotesk seviyesine yükselmiş olan anlamsızlık, övünçlü bir şekilde yol filmlerinin ve melodramın özellikleriyle harmanlanır. Bu, yönetmenin neden çok istekli bir şekilde tükenmiş ölümsüz şarkılarla dalga geçerek, "kötü" müziğe ya da eski tarz bir otantik blues müziğinin taklidine yöneldiğinin sebebini sunar. Eşzamanlı olarak alaycı ve içten bir tutum içinde, cazı, rock müziğini, tangoyu, Carlos Gardel'i –karışık bir kültürün çok-fonksiyonlu öğelerini– içeren geniş bir biçim çeşitliliğini bir araya getirmeyi başarır.

(4) Contrebande, 1999, Paris, no. 5.

Kaurismaki sanki şeyler arasındaki sıralı dizimleri yalnızca fark etmiş gibi, kompozisyonunda dizilerden hoşlanır. Yine de aynı zamanda bir minimalisttir, sessiz hakaret ve sıcak duygular aynı seviyede tutulur; bu duygular pek bir şey içermezler. İvme yerine indirgemeyi yeğler.

Sıkıntı Ne Saklar?

Elbette bu minimalist, görünürde kuru anlatı zengin bir tarihsel damara sahiptir. Can sıkıntısı ve yabancılaşmanın en kışkırtıcı temsili olan, Marco Ferreri'nin *Dillinger Is Dead*'ini (1969) anımsayalım. İşi gaz maskeleri tasarımlamak olan karakter, iş gününün ardından eve döner ve zaman öldürmeye çalışır. Hava sıcaktır, kişinin yalnızca bir parça hava alabilmek için debelendiği tatil sezonunun ortasıdır. Pratik kullanıma uygun döşenmiş, gösterişsiz orta sınıf evi, karakteri dar bir zarf gibi çevreler. Lükse kaçmaksızın ev, porselen heykeller, baharat kapları, elektronik aletler ve mekânın her yerini kaplayan sanat çalışmalarıyla, rahat gözetilerek zekice döşenmiştir. Ferreri nesnelerin yarasızlığını abartmaya çalışmaz: Nesnelerin tıkış tıkışlığı, bu neredeyse terk edilmiş evde işlevlerinin ne olacağını merak etmemize yeter. Yalnızca bir hile uygular: Sahnenin renksel düzenlenmesi. Ev pembe / morun yumuşak gölgelerini bürünmüştür ve ağdalı atmosfer sanki balla kaplanmışlar gibi, her şeyi yapışkan kılar. Daha sonra, Piccoli'nin hizmetçiyi okşadığı sahnede Ferreri balı yine keskin bir metafor olarak kullanacaktır.

Anlatı birbirini yükselen öfkeyle tamamlayan iki paralel hat boyunca gelişir. Ana karakter Michel Piccoli doksan dakika boyunca üst düzeyde bir yoğunlaşma ve hassasiyetle iki ana görev için hazırlanmaktan başka bir şey yapmaz: Tüketim ve yıkım. Önce akşam yemeği gelir; (ortamın sunması gereken tüm harikaları etrafa yayarak) eğlencenin başka biçimlerinin çeşitliliğiyle tamamlanması gereken damak hazları için yapılmış estetik ve boğazına düşkün bir hazırlık. Diğeri ise ateş et-

meye / cinayete hazırlanmak için bir silahın bulunması, parçalara ayrılması ve bir araya getirilmesidir. Bu iki görev, ayrıntılandırmak ve kendini vermek için aynı ilgiyle takip edilir; bu iki eylem çakışır ve tamamlanmaya eşzamanlı olarak yaklaşır.

Ana karakter tarafından yaratılan her şey yıkıma yazgılıdır. İçinden yensin ya da yenmesin, güzelce düzenlenmiş tabak fani değerleri temsil eder; er ya da geç atılmak üzere olan çöpe dönüşecek... Cinayet için kullanılacak silah, uzun ömürlü ve işe yarar tek nesnedir. Bu harcanan bitimsiz dikkati açıklar: Karakter silahı parçalara ayırır, temizler, yağa batırır ve yeniden bir araya getirdikten sonra süsler. Onu daha da çekici kılmak için üzerine benekler yapar.

Ferreri'nin stilizasyondan aldığı keyif bitip tükenmezdir. Sonsuz bir sabırla, bizi tüm hazların her aşamasından geçirir. Hiçbir şey dikkatinden kaçmaz. Nesnelerin, kullanılmayı talep ederken gösterdikleri saldırganlığı ortaya koyar. Elektronik gereçlerin kullanışlılığı basit bir davete değil, etkin bir baştan çıkarıcılığa sahiptir. Her biri, peşpeşe denenmelidir. Tüm olasılıkları teker teker elediği o slayt filmi sekansında karşı konulmaz bir şey vardır, karakteri daha fazla memnuniyet umuduna sürükleyen anın hazzını hızla bulantı izler. Çünkü ana karaktere göre, nesneler ancak Tanrı'nın cismanileşmesi olan nesneleştirme yoluyla deneyimlenebilir. İnce porselen ve kap kacak, modern bir mutfağın kutsal nesneleri üst üste yığılmıştır, egzotik baharatlar ve renkli kapları, minik, çevik bir kertenkele uyuyan eşi gıdıklamak ve korkutmak içi birebirdir – bunlar eş derecede çevrenin uyaran görünümleri, zaman ve mekâna egemen olan yönleridir. Aslında nesnelere ait başka bir kategoride ev içi eğlence sisteminin harikaları tamamen yüksek bir duyarlılık üretmeyi hedefler. Bu, başka bir zaman ve yerde herhangi birinin de başına gelmiş olan olaylar, yalnızca filme kaydedilen bir olayın herhangi bir kişisel anıdan daha ağır olduğunu değil, ayrıca dünyayla iletişim kurma biçimimizin özellikle bu nesnelerin kullanımı ve uygulanımı aracılığıyla ger-

çekleştiğini öne sürer. Bu, bugünün insanının "kendisini deneyimlemesi" için tek şanstır.

Yukarıda betimlenen sahnenin bir ilerleyişi ve güdüsü varsa, bu yıkımın yöntemsel uygulamasından başka bir şey nedeniyle değildir. Unutmayalım ki ana karakter bir gaz maskesi mühendisi / tasarımcısıdır. Mesleği bu kaba nesneleri daha estetik ve takılmaya uygun kılmaktır. Silah da, iyi bir sunum ihtiyacı içinde bir güzellik nesnesidir. Piccoli tarafından tüm gece boyunca icra edilen tuhaf, tek kişilik gösteri son, gerçekten önemli edimine –cinayete– varmadan önce bir ikame edimine dönüşür. Bu, sabır ve ısrarla izlenen eylem zinciri Ferreri'nin hicvinin en güçlü serimi haline gelir.

Birkaç yıl sonra çekilen (1976) Chantal Ackermann'ın *Jeanne Dielmann* adlı filmi, iki buçuk saat süren aksiyonsuz senaryosuyla, modern, minimalist senaryo yazarlığı açısından gerçekten bir referans çalışmadır. Delphine Seyrig bıktırıcı ev işlerine gömülmüş bir ev kadınını canlandırır, şaşmaz rutini en sonunda kendisini benzer bir bağlantısız cinayete götürür. Tüyler ürpertici etki, esaslı bir indirgemeden ve mekanik, robotsu yinelemenin zalimliğinden ayrılamaz. Geniş çekimler ve nadiren hareket eden kamera yalnızca ilk bakışta doğal gözüken, sahneyi katı bir çerçeveye yerleştiren biçemlendirilmiş zamanı ifade eder. Bunlar akışkanlık yaratan değil, süreci vurgulayan araçlardır.

Mike Leigh'ın ödüllü *Naked* (1993) filminin en köktenci duyarsızlık ve hedefsizlik eleştirisi olduğuna inanıyorum. Filmin filozofça davranan ve ot gibi yaşayan ana karakteri, umutsuz olumsal tartışma oyununu uzatmaya ve sonsuza dek zaman öldürmeye hazırdır. Dikkatimizi çeken yalnızca çeşitli bölümlerin akışının yapısı değildir. Bunun yerine, benim temama yanıt olarak, tamamen yeni bir yaklaşım izleyiciye eski kuralları yadsıma ve yeni çözümler keşfetme seçeneği sunar. Genç ana karakterin beş parasız Londra sokaklarını arşınladığı, bir bardan atıldığı, devasa bir ofis binasının girişinde sığınak aradığı son derece uzun gece sahnesini düşünüyorum. Elbette gü-

venlik görevlisi onu durdurur ve girişini engeller. Ve orada, karakterin açık biçimde istenmediği dev, iyi aydınlatılmış mekânda bitimsiz bir tartışmaya ve hatta güvenlikle kuramsal usa vurumdan kişisel takasa uzanan bir diyaloga, "yasaklanmış" bir konuşmaya girişir. Yineliyorum, tartışma tüm "usa uygun" ölçüleri aşar. Karşı koyma ve uzlaşmayı, çatışma ve anlayışı, düelloyu tamamen renklendiren ayrılış izler. Bununla birlikte sahnenin bir anlamı vardır, fakat bu duyduklarımızla pek de ilgili değildir. Doğrudur, ana karakterin işkence verici düşünüşüne ve sorunlu zihnine göz atarız, tıpkı güvenlik görevlisinin yalnız bekârlığına, iman arayışına ve hayal kırıklığına tanık olduğumuz gibi; ancak sahnenin özü uzunluğu ve süresinde yatar. Her ikisi de boş zamanlarını öldürmek, az yaşanan bir macera olarak sözcük selinin akıp gitme şansını deneyimlemek zorundadır. Şaşırtıcı olmayarak, sahnenin bir sonucu yoktur, herhangi bir yere varmaz: Ne güvenlik görevlisi ne de genç adam yaşamlarının anlamına yönelik "arayış"larında bir ipucu elde eder. Onların ihtiyaçlarını "gerçek zaman" içinde, [zamanın] biçimsiz üslubunda deneyimleriz. Ve bu orantısızlık duygusu, istikrarsız sonlanan sahnenin beklenmeyen özü haline gelir; psikolojik ve toplumsal çekirdek / öz tüm özel ve doğrudan içeriği aşar.

Böylelikle genişleme ve uzaklık, sözcüklerle, dalgalı tartışmaların "gereksiz" akışıyla doldurulabilir; yine de ya da bu yüzden, bunlar, izleyiciyi alışılmadık tekniğe ve ritme karşın gergin tutarak, açığa çıkarma gücüne sahiptirler. Bildiğimiz gibi, sıkıcı olma suçunu işlemeden duyarsızlığın can sıkıntısını, yalnızlığı ve terk edilmişliği ancak çok az sayıda film başarıyla temsil edebilir.

İronik Dinginlik

Ozu ve Yeni Gerçekçilik'in diğer ustaları gibi sıradan varoluşun klasik yorumcuları bize, nazik ve içten bir temsille, temponun acelesiz sükûnetini kabul etmeyi öğretti. Karakterleri

seçerken ve sahneleri yorumlarlarken, gösterdikleri kararlı alçakgönüllülük etkileyicidir, çünkü bu yönetmenler tüm süslü anlatım biçimlerinden kaçınırlar. Bu çalışmalarda bir dinginlik duygusu ve sıradan insanlara yönelik düşünceli bir dikkat ediniriz. Aile ilişkilerinin karmaşık ağı, yalnızlığın hassas melankolisi ve yaşlanma belki yalnızca böylesi ağır ilerleyen bir tempo aracılığıyla yüzeye çıkabilir. Sessiz serimin neredeyse rahatlatıcı nazikliği çalışmalarının tam da dokusu haline gelmiştir. Aşırı yüklü, gürültülü feveranların gerilimi, buna eşlik eden hızlı tempolu aksiyon sekanslarının endişesi ve çarpışmalar olmaksızın çalışırlar. Dramatik etkiye her zaman ince bir dikkat ve kabullenme aracılığıyla ulaşılır; olaydan sonra, her şey olacağına vardıktan sonra. Umberto D.'nin yıpranmış gezinti kıyafetleri içinde köpeğini dolaştıran emeklisi ya da Ozu'nun yaz sonu yahut sonbahar başı güneşi altında mevsimlerin geçişini izleyen, sakenin, pirincin ya da yeşil çayın ince lezzetinin tadını çıkaran karakterleri, kendilerine ait bir dünyada küçük hazların ve sessiz acıların ortasında yaşar. Dul babalar ve evde kalmaya yüz tutmuş kızları ya da ülkelerinden ziyarete gelen ebeveynler, yaşamı sebatkâr bir kahramanlıkla, sınırlarına ilişkin nerdeyse neşeli bir kabullenmişlikle kat eden bu hissedilmez şiirsellik duygusunu yayar.

Yine, görünürdeki yalınlık yanıltıcıdır. Çünkü eğer öykü gizli ironi ve yüzeyin hemen altında gizlenen gerçeküstüyle tatlandırılmasaydı, kısa sürede aşırı bir duygusallığa batardık. Ve ucuz duygulardan daha zevksiz bir şey yoktur. Ama bu çalışmalarda sürekli olarak beklenmeyenle, günlük varoluşun rutinlerince maskelenenle karşılaşırız. İşte bu yüzden yavaş açıklama ifşanın gücüne sahiptir: Aninin doludizgin saçmalığını, öngörülemez gelişmeleri ya da özel uygulamaların çarpıklığını ancak tüm şamatadan arınmış olarak deneyimleriz. Sakinliğe, mesafe koymanın neden olduğu daha geniş bir algının eşsiz zamansallığı eşlik eder. Böylece bireysel kaderler, nazik bir alaycılığa karşı izleyicinin daha hoşgörülü ve kabullenici olmasına imkân vererek, daha geniş bir bağlam içine yerleştirilir.



Jiri Menzel, *Closely Watched*, 1966

Yukarıda da belirttiğim gibi, burada en iyi yapıtların yine can sıkıntısının gizlerini çözmeye çalışan girişimler olduğunu yadsımak gereksizdir. Fenomenler karşısında güçsüzlüğün bildirimi, mücadelenin canlandırılması, (daha iyisinin yokluğu nedeniyle) mekanik tepkiler verme, absürd üzerine düşünen sanatçı için tatmin edici konulara dönüşür.

Türün tüm kurallarını ihlal ederek sebatla öyküler geliştiren, "sıkıcı"yı yaratma cesaretine sahip Jiri Menzel'in ve Milos Forman'ın komedilerini düşünün. *Sıkı Denetlenen Trenler*'den (*Closely Watched Trains*) *The Loves of a Blonde*'a, *Black Peter*'in budala şaşkınından *Capricious Summer*'ın emeklilerinin muazzam sıradanlığına; cüretkârlık gösteren bu yavaş devinim, merkezi konuma yükseltilmiş bir önemsizlik ve şekil bozan bir aynanın tuhaf yansımalarıyla şekillendirilir. Geçen zamanın bebeksi, neredeyse bunamış hazları arasında *Capricious Summer*'ın karakterleri yalnızca (virtüöz olarak Menzel'in canlan-

dırdığı) ip cambazının hünerlerini izleyecek sabra sahip olmakla kalmazlar, kendi basit tarzlarıyla onu "coşturmaya" da hazırdırlar. İzleyicilerin coşkulu tezahüratları arasında ipteki korkusuz cambazı uyarmak için ipi çekiştirip ahşap direği sallamaları saçma (absurd) komedinin klasik bir örneği değil midir? Burada, niyetlerin en iyisi ile öngörü arasında bir yarık bulunmaktadır.

Ivan Passer'in erken dönem kısa başyapıtı *A Boring Afternoon*'da (1964) ana karakterlerin etkin ve yoğun sıkıntısı dışında sözün tam anlamıyla bir şey olmaz. Göbekli, bitkin ortalama vatandaşlar bar benzeri bir odada bir masanın etrafında oturur. İçkilerini yudumlar, belki bir iki el kâğıt oynayabilirler, yapacak daha iyi bir şey olmadığından ve bir tartışmaya girişmek için en ufak istek duymadıklarından kendi kendilerini hafifçe şarkı söylerler. Dünyada, bize böylesi "samimi ışık" altında sunulan bu denli boğuk bir atmosfer az görmüşüzdür. Zaman durma noktasına gelmiş gibidir, belli belirsiz sürüklenmektedir; ve yalnızca vurgulu biçimde korunmuş tempo ve sakin duyarsızlık, ölçülü kalp atışları ve sessiz düzenlilikleri ile yaşam belirtisi gösterir.

İngiliz yönetmen Mike Leigh'in komedileri *High Hopes* (1988) ve *Life Is Sweet* (1990) alaycı samimiyet ve hafiften zalim hicvin sınırında dolanır. Görsel kaydın ve sesin bu yenilikçi tuhaf karışımı, çoğunlukla disipline edilmiş doğaçlama üzerine inşa edilen filmlerine canlılık verir. Böylece jestler gözlerimizin önünde, organik doğrudanlıklarıyla sakarlığı, iyi istenci ya da dizginlenemez egoizmin ve kibrin ani patlamalarını açığa çıkararak doğarlar. Yaşlı bir annenin bakımı hem günlük bir iştir hem de acımasız bir görevdir; doğum günü partileri kaçınılmaz olarak fiyaskoya döner, sahneler gündelik varoluşun önemsizlikleri ve aile yaşamının ayrılmaz bileşenleri gibi gelir. Leigh bu sahneleri ve ana karakterlerinin "ağır" durumlarda beceriksiz ve kesin yenilgisini parlak bir ışık altında açı-

ğa çıkarttığından dolayı güler ve sempati duyarız, hatta uğradıkları zararlar bile bizi eğlendirir ama asla hak ettikleri yakınlığı onlardan tamamen esirgemeyiz.

Uzun boylu ve dağınık kadın, kendisini uysal, sıcak kalpli, motosikletle kuryelik yapan ve kendisinden iki baş kısa olan kocasıyla yakın bir mahremiyet içinde bulunca sonunda gönlünün arzusunu açığa çıkarma şansı bulur. Şu zamanda bakamayacakları ve lüks içinde yetiştiremeyecekleri bir çocuk hakkında konuşurlar, ama bu kendi özlemleri ve sıklıkla elde kaçan yakınlık arayışları üzerinde pek etkisi olmaz. Yukarıda değinilen ailevi yükümlülükleri içeren günler bir iz olmaksızın, mekanik biçimde geçer; bu nedenle bir kez kadının yatağa gitmeden önce kocasının ayaklarına çömelmesi, ayaklarını okşaması ve gerçek bir erotik arzunun anlatımını veren bir yumuşaklıkla her iki topuğu da ısıtması çok dokunaklıdır. Elbette sonunda birbirlerinin kollarına atılırlar ve bu bitimsiz fısıltılı yakınlık girişimi akla kazınarak tüm yaşama biçiminin aurasını canlandırır.

Eğer daha sonra Marx'ın kabrinin bulunduğu mezarlığa dönersek, büyük, gerçekten de grotesk bir sakallı heykelin önünde duran iki yalnız figürün görüntüsü yalnızca sahnenin saçmalığını güçlendirir: Daha önce hiç görülmedik ürkütücü bir sahne düzeni içinde küçük yaşamların büyüklük iddiasını deneyimleriz. Böylece serimlenen öykünün kasıtlı olarak katmanlaştırılmış ritmi solgun bir dikkat eksikliği anlamına gelmez, aksine, yalnızca bir yaşam tarzını değil yazarın duygu yüklü bakışını da bize son derece yakınlaştırır.

Bununla birlikte son birkaç yılın en beklenmedik başarısı, ısrarlı bir yıkıcılık gösteren Amerikalı yönetmen David Lynch'in, olaysız bir yol filmini saygısızca tersine çeviren bir örnek olan *Straight'in Hikâyesi*'dir (*The Straight Story* / 1999).

Yaşamın alacakaranlığında hasta ve bitkin Bay Straight, nedeni uzun zaman önce unutulmuş bir tartışmanın ardından on yıllardır görmediği kardeşiyle son bir dramatik görüşme yap-

maya karar verir. Kardeşinin son demlerini yaşadığına dair gelen haberler, kardeşini ziyaret etme ve sonunda barışma konusunda onu ikna eder. Romatizma ve görme bozukluğu çekerken, uygun ulaşım aracı yokluğunda Laurens, Iowa ve Mountli Zion ile Wiskonsin arasındaki yolu, acı verici derecede yavaş ilerleyerek, 1966 model bir biçme aracıyla kat etmek zorunda kalır.

Hiçbir şey tüm bileşen öğeleri, koşulların, karakterlerin ve stilistik kalıpların birbirine karşı işlediği bu uzun yolculuğa girişmek denli akıl almaz, hareketli ve ikircikli olamazdı. İhtiyar adamın soylu ve acıklı görevi ve bu görevin grotesk, gülünç / azimli, yine de yalın uygulanışı tepe taklak olur. Ve yine de sonunda, her şey büyüleyici biçimde çözülür. Çeşitli görünmez tehlikeler ve ana karakterin kurnaz bilgeliğini ve bitmez iyimserliğini kanıtlayan bir dizi dost ve düşmanca karşılaşma aracılığı ile adım adım ilerleriz. Temsili olarak, sıradan adam ve kadınların cömertliği ve dar kafalılığı ile birlikte neredeyse bitmek bilmez ve bitkin düşüren yolculuk süreci aracılığıyla "yaşamın mensuresi"nin doğasını deneyimleriz.

Ve kardeşlerin nihai karşılaşmasını ihtiyar adamın ağırbaşlılığıyla kabullenmemiz gerekir: Vuku bulacak ve çok yakında bitecek olan önceden kadere yazılmış gibi görünür; sanki kaderleri bir son çizer. Hızlı çekimler yerine, Lynch'in anlatısı kararlı eylem ve ironinin gizlenen varlığı ile "kayganlaşmıştır". Öykünün dinginliğine teslim olmamız gerekir.

Son bir not: Lynch'de alışıldık olduğumuz üzere, sunulan ağırbaşlılığın ne kadarının dermansız adama, ne kadarının saçmalık alanına ait olduğundan kesin biçimde emin olamayız. Sıklıkla gökyüzünün neden fazla mavi, manzaranın neden fazla yeşil ya da besbelli ilk yabancı karşılaşmada yapılan savaş itirafının neden [konuyla] çok ilgili olmadığını merak etmek durumunda kalırız. Bana göre bu belirsizlik, "lezzet katma"nın temel bir bileşenidir. Abartma karşı sürümünü talep eder ve ba-

yağılık başka bir güce yükseltilmelidir; sıklıkla tanımlanamayan tatların birleşimi çalışmanın ihtişamını güvence altına alır.

Varoluş Kanıtı

Dinginlik üzerine ünlü kısa yazısında Plutark, en sıradan doğal fenomenlerde ilahi takdir aramanın aslında yalnızca Stoacılar'a uygun bir tinsel alıştırma olduğunu ileri sürer. Sık alıntılanan meseli çok açıklayıcıdır: "Derler ki bir gün bir parça ekmek kabuğu çiğneyen ve [kabuğun] minik yarıklarını inceleyen Marcus Aurelius, bu pişirilmiş ve iyi kabuk tutmuş hamur parçasının salt görüntüsünün kendisine bir haz kaynağı (vekili) olarak etki ettiğini fark etmiş. Bu örnekte, fazla yemenin bu beliriminde ilahi doğayı fark etmiş."[5]

Lynch'in filminde ve Bay Straight'in yolculuğunda benzer karşılaşmalar ve teşhis / tanıma anları, onu haz maskesi altında sık sık ziyaret eden özel aşırılık içinde, adamın neşe ve bir parça düş kırıklığı, kimi şaşırtıcı eğlence ve güç bulma fırsatlarını temsil eder.

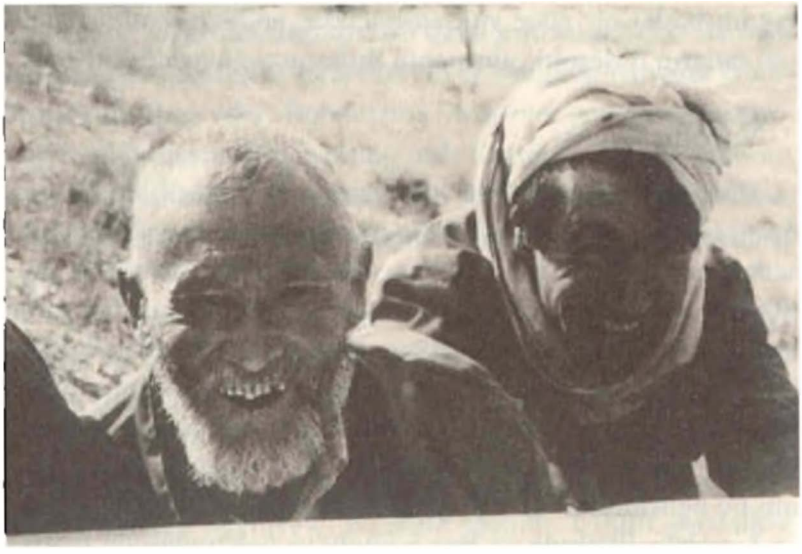
Bununla birlikte "takdiri ilahi" terimine daha düz bir yorum getirebiliriz. Sıradan ölümlüleri bir tür tinsel armağanla kutsayan mucizevî, insanüstü bir ihsan yerine, insanların çoğunluğunca paylaşılan, eşliğinde insanların günlük varoluşun angaryasına katlandığı sağduyu, pratik ölçülülük düşünülebilir.

Bu filmin önemini anlatmak için merhum Hollis Frampton'un kuşkucu bilgeliğini aktarmaktan daha iyi bir yol bulamıyorum: "Sinemaya bir hayalet dadandı: Anlatı hayaleti. Eğer bu (görüntü) bir Melekse onu kucaklamalıyız; ve eğer bir Şeytansa onu kovmalıyız. Ancak ne olduğunu onunla yüz yüze gelmeden bilemeyiz."[6]

---

(5) Plutarque, *La sérénité intérieure* (Paris: Rivage / Poche, 2001), s. 15.

(6) Hollis Frampton, *Circles of Confusion* (Rochester, N. Y.: Visual Studies Workshop Press), s. 59.



Abbas Klarostami, *The Taste of Cherry*, 1997

9 Sonlanışlar

Açık Son
Geciktirim ya da Erteleme
Beklenmedik Tecelli
Gizemli Sınır Çizgisi
Duygusal Geri Dönüşler
Son Perde
Ritornello
Askıya Alma ve Sürpriz

Sonu hazırlamak, sanatçının aceleci bir çözümden –ki bu acelecilik kısa devre gibi iş görüp tüm çalışmayı "söndürebilir"– kaçınmak isteyeceği ya da bunu başarabilmesi koşuluyla, her zaman etkili bir ritim tasarımı için ciddi bir sınav olmuştur. Sanatçı türbülansa yol açan ivmeli bir kreşendoyu seçebilir ya da tersine, şiirsel bir akış ve kapanış sunmak için geciktirim veya ihtiyatlı bir yavaşlık uygulamaya cesaret edebilir.

Girişlerin kendi karmaşık stratejileri vardır, ama sonuçların ya da çözümlerin ritmi ve yöntembilimi de benzer şekilde çeşitli ve girifttir. Aristoteles'i izleyerek, Fabl'da ya da Olayörgüsü'nde sonlanışın ve trajedinin amacını ararız; "ve sonlanış en önemli meseledir."[1] Ya da Kermode'un sözcükleriyle, "(sonun) yolculuğunda olaylar içsel olana değgindir; hepsi sonun gölgesi altında var olur."[2]

Bu "gölge"nin işleyiş tarzını daha da iyi betimlemek için Peter Brooks şöyle der: [Bu gölge] "başlangıcı yazar ve gelişme

(1) Aristotles, *Poetics* (New York: Hill and Wang, 1961).
(2) Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (New York: Oxford University Press, 1966), s. 5.

bölümünü şekillendirir... ancak sonlanış anlamı nihai olarak belirleyebilir, anlamlı bir bütünsellik olarak cümleyi kapatabilir."[3]

Sanatçının bu kapanışa yaklaşım tarzı onun dünya deneyiminin ve görüşünün en samimi itirafıdır. Ricœur'un bize anımsattığı gibi, olayörgüsünü tamamlamak tam olarak "düşünümsel yargı" ailesine aittir ve böylelikle çeşitli deney biçimlerine ve zamanla oynamaya izin verir. Sonun, anlatının bütününü toparlama yükümlülüğü olduğundan, öykünün bütünsel olarak anlamı serimleyebilmesini garantiye almak için zaman katmanları –geçmişin, şimdinin ya da geleceğin olayları– arasında fark yaratmalıdır. Öte taraftan bu, zaman akışının genişlemesi ister gerçek isterse de hayali olsun, karakterin ve hatta sanatçının finaldeki zafer ya da başarısızlığın yorumunu gün ışığına çıkarabilmesini sağlayan son fırsatı da ayırt eder.

Açık Son

Bir öyküyü çözümlenmemiş bırakmak bir tür cesaret ister, ki bu uzun bir zaman boyunca kabul edilemez bir cüretkarlık olarak görüldü. Çünkü daha önce tartışıldığı gibi, anlatı temel olarak arka plandaki karmaşalara ilişkin yanıt(lar) getirebilme yetisiyle katharsis, şok ve rahatlama yaratır. Sonlanış sakinleştirse veyahut kızdırsa da, gerçek hayatta nadiren bulunan bir şey sağlar: Macerayı bitirir.

Yine de meşum, açık sonlu final, daha modern ve karmaşık filmlerde git gide popüler hale gelmiştir, çünkü bu, zekice ya da zorlama mutlu sondan kurtulma anlamına gelmektedir. François Truffaut'un Fransız Yeni Dalgası'nın en ünlü ürünü olan ve o zamandan bu yana en çok atıfta bulunulan örnek filmi *400 Darbe*'yi (*The 400 Blows* / 1959) düşünelim. Islahevine benzer okulundan mütemadiyen kaçan ve denize yönelen bir

(3) Peter Brooks, *Reading for the Plot* (New York: First Vintage Books, 1985), s. 22.

delikanlının uzun koşusunu izleriz. Hareket soldan sağa doğrudur, bize yaklaştığı ya da ağır ağır daha iyi bir sona ilerlediği izlenimine kapılırız. Yine de endişe ve belirsizlik hissinden sıyrılamayız. Tüm bu kalpsizliğin ve duygusuzluğun ortasında başarabilmesi olanaklı mıdır? Yeryüzünde, bu özünde masum olan talihsiz çocuğu kötülükten korumaya yetecek denli adalet var mıdır? Truffaut'nun çözümü yalınlığı içinde karmaşıktır. Delikanlı denize ulaşır, suyun içinde yürür. Şimdi onu yalnızca arkadan görürüz; bir an için ölüm, boğulma düşüncesi doğar, ardından delikanlı kamerayla yüzleşmek üzere geri döner ve bize bakar. Uzun, sabit bir bakış. Sayısız duygu tonu yüzünü gölgeler: Bitkinlik, korku, umut... Ardından yakın çekimde beliren yüzü perde üzerinde donar ve –kaçınılmaz olarak polisin çektiği vesikalık fotoğrafını anımsatırcasına– uğursuz bir donuk görüntü olarak bizimle kalır.

Başka bir deyişle delikanlıya ne olacağını, önünde nasıl bir yaşamın uzandığını bilmemekteyiz, ama görüntünün iması ardından gideceği bir "sabıkası" olduğudur, çünkü kaçmak bir suçtur. Saçma ve çocukça bir suç ortaklığı ediminde tutuklanmış olması ilk etapta önemli değildir. Bu görüntüden sonra artık mimli bir adam olduğunu sezebiliyor ve bunun kayıtsızlıkla, katı bürokrasiyle ve hoşgörüsüz ceza hukukuyla yönetilen bir toplumda ne anlama geldiğini biliyoruz. İşaret etmeliyim ki bu açık son, eğer en ufak ayrıntıya dek böylesi bir sabırla ve son derece alışılmadık bir uzunlukta çekilmeseydi, bu denli etkileyici olamazdı. Kahramanın yüzü, belirsiz kaderi bu bulanıklık içinde uzun bir zaman bizimle kalır. Onu endişeli, düşünceli biçimde izleriz ve zamanda donmuş bu durgun görüntüyü tutarken, umut vaat etmeyen alternatifleri tartarız. Hiçbir kapanış bu açık sondan daha etkili olamazdı. Geleceğin ne getirebileceğini bilmemekteyiz.

Wim Wenders *Berlin Üzerinde Gökyüzü* (*Sky over Berlin* / 1987) adlı filminde karakterlerin girift oyununu ve dahası âşıkların öyküsünü kasıtlı olarak açık bırakır. Wenders'in ilgi-

sini çeken, her şeyin hükme bağlandığı final jestinden çok, kentin kendisidir, bu dokudur. Filmin sonunda gökyüzünde alışılmadık bir yazı belirir, "DEVAM EDECEK." Wenders yazıyı eklediğini itiraf eder, "çünkü bana alçakgönüllülükle başlayıp sadece sonunda bitişi olan bir film yapmak tuhaf geldi... yalnızca bu öyküyü anlatmaya devam etmek istedim... Eğer "DEVAM EDECEK"e yeri olmayan kentler hayal ediliyorsa... bunun Berlin üzerindeki gökyüzünde görünmesi uygundur. Çünkü Berlin devamlılık için yalvaran bir kenttir."[4]

Açık sona ilişkin yorumun geniş kapsamıyla, Wenders'in argümanı heyecan verici ve düşünceleri kışkırtıcıdır. Bunu yalnızca filmin sonuna uygulamak yerine, tüm-çok-kapalı öyküler geleneğine bir başkaldırı olarak kullanır. "Kimi filmler kapalı mekânlar gibi" demiştir bir röportajında. "Görüntüler arasında, filmin göstermek istediğinden farklı bir şey görmemize izin verecek tek bir çatlak bile yoktur. Gözlerin ya da düşüncelerin etrafta dolanma şansı yoktur. Kişi kendinden bir şey veremez, kendi duygularını ya da deneyimlerini onunla paylaşamaz."[5] Ferahlık, daha fazla genişlik, daha rahat bir yapı biraz düş kurma olanağı sağlar. Aslında bu, ayrıca izleyiciye, sunulan karakterlerin kaderiyle özdeşleşme konusunda yardımcı olur. Daha derin, daha kişisel bir ilişki için açık olanaklar bırakır.

Michelangelo Antonioni'nin *The Eclipse* (1962) filminin ünlü kapanış sahnelerinde, bir tür açıklık için çabalayan son, farklı bir esin sergiler ve doğal olarak farklı bir atmosfer yaratır. Parlak, zarif ve ürkütücü biçimde gizemli görüntüler neredeyse bitmek bilmez görünür. Bu görüntülerle Antonioni izleyiciye de meydan okur, ama yaklaşımı ve yöntembilimi Wenders'inkilerden ayrılır.

---

(4) Wim Wenders, Röportajlar, Osiris (Macarca): "Find myself in a city to live in", *Quaderns* 176 (1987).

(5) A.g.e. kaynak: The Urban Landscape, Tokyo'da Konferans, 1991, 12 Ekim, Osiris, Budapeşte'de, 305 ve 387.

İlk göze çarpan fark, ana karakterin son yedi dakikalık sahnedeki belirgin yokluğudur. İçine girmiş olduğumuz, genişletilmiş ve boşaltılmış dünya onları şimdiden geride bırakmıştır. Nesneler ve ayrıntılar paylaşılmış bir geçmişin anımsatıcıları olarak belirirler, çünkü onlarla daha önce burada birlikte bulunmuşuzdur. Ahşap bir sundurma; içinde gizemli biçimde yüzen bir dal parçası ve atılmış kibrit kutusuyla bir varil; uzaktaki bir inşaatın boş yapı iskelesi; geniş, boş yolların kesişimleri – tüm bunlar şimdi bizimle farklı biçimde konuşur. Özellikle ışığın giderek azalması –güneş tutulması– sözün tam anlamıyla her şeyi farklı bir ışık altında gösterir. Gerçekten de ışığın endişe verici biçimde kayboluşuyla ilgili olduğundan tutulma somut, maddesel bir metafordur ve biliriz ki kaybolma asla edimsel bir yok olmadan, ölümden, bu nedenle onun kasvetli gücünden uzak değildir.

Böylece son, Antonioni'nin bakış açısı sayesinde gerçekten de kozmik bir boyut kazanır. Sonlanış, karakterlerin kaderinin ötesine geçerek daha evrensel bir şeye işaret eder; şiirsel bir üstü kapalı anlatımın gücü ile soğuk, yabancı ve meşum bir gelecek görüntüsü yansıtır. Tanıdık ayrıntıların yanı sıra, zaman zaman çok daha olumsal görsel kompozisyonlar belirir: Gazetesini okuyan bir adamın yakın çekimi ve rüzgârda sallanan yapraklar. Bunlar da, gittikçe artan gölgenin görüntüsü daha etkili olabilsin diye görüşü genişletmeye yarar. Bireysel bir sonlanış fikrini ardımızda bırakarak, kişisel olanın bölgesini aşmış ve tanıdık olmayan, soyut bir zaman boyutuna girmiş oluruz.

Son olarak Theo Angelopoulos'un *Puslu Manzaralar* (1988) filminde açık sonun başka bir şiirsel çeşidiyle karşılaşırız. Babalarını arayan iki çocuğun yolculuğu sisli belirsizlik içinde son bulur. Birçok maceradan, yolculuğun artan acılarından, başarısızlıklarından ve umutlarından geçerek, çağımızda –ve Angelopoulos'un düşüncesinde– savunmasızlığın, tehdit edici hiçbir yere ait olmama deneyiminin mekânı ve bedenlenmesi

olan gerçek bir coğrafi sınıra varırlar. Karanlıktır ve saklandıkları bu sahipsiz topraklarda silah sesleri duyulmakta, uzun gözcü kulelerinin tepesindeki ışıldaklar alttaki mekânı taramaktadır. Karakterler bir portatif botun dibinde saklanmaktadır. Neler olduğunu ya da onlara şimdiye dek ne olduğunu bilmeyiz. Ardından, her şey tamamen kararduktan sonra, aniden onları yeni bir dekor içinde görürüz; mutluluk içinde boş bir arazi boyunca harikulade, görkemli bir ağaca doğru koşmaktadırlar.

Ağaç açık olarak bir simge ve aynı zamanda somut bir nesnedir, gerçek bir seraptır: Babanın vaadini simgeler ve daha genel olarak, daha masalsı bir yaşam olasılığını öne sürer. Ve yine aynı zamanda tam bir belirsizliğe, somut gerçekliğinden ziyade güzelliğiyle haz veren çocuksu bir düşsel ideale işaret eder. Ağaç Angelopoulos'un sinemasında yinelenen bir temadır. Burada, [ağaç] izleyiciye olduğu gibi karakterlere de yanılsamalı bir tatmin hissiyle sunulan, duraksamalı ama yine de neşelendirici bir varışın özgürleştirici simgesidir.

Geciktirim ya da Erteleme

Sanatçının pratik olarak tüm filme egemen olan bir şimdiki zamanı genişletme ve böylece hızlı bir sondan vazgeçme niyeti olduğunda, çoğunlukla son bölümü oldukça esnetmiş bir yavaşlamayı uygulayan bambaşka bir çözümle karşı karşıya kalırız.

Arthur Penn'in *Bonnie ve Clyde* (*Bonnie and Clyde* / 1967) ya da Terence Malick'in *Kanlı Toprak* (*Badlands* / 1973) gibi filmlerinde sonu erteleyen uzun sonlanıştan hoşlanırız ama bu süre boyunca endişe, korku ve nedensiz bir umutla doları. Bunlar istismar durumları, sinirlerimizin kurnazca uyarılması mı, yoksa yönetmenin istediği etkiyi yaratabilmesi için zorunlu, kasıtlı zaman genişlemeleri midir? *Bonnie ve Clyde*'da ünlü son, türün bütününün zekice yeniden tanımlanmasıyla ya da modern terminolojiyi kullanırsak "melezleşmesi"yle açıklanır. Yavaş hareketin amaçlı biçimde romantikleştirilmesiyle Penn,

iki suçlu ana karakterin ölümünü mitsel bir zirveye yükseltir. Dört kamera ile gerçekleştirilmiş bu dansvari sahne, efsanenin oyuncul ve peri masalına benzer bir şekilde ayakta kalacağını ima eder. Bu, son anın ertelenmesine, ölümün kendisine ve onun koreografik ve şiirsel biçimine neden bu denli çok vurgu yapıldığının nedenini verir. Gerçekten de ağır çekim, karmaşık duygusal etkiyi, "acıma ve korku"nun paradoksal deneyimini kesinleştirmek için, kurşunlarla delik deşik olmuş atlet ve giysi gibi kapanış ayrıntılarının gösterimini ve güzel ana karakterlerin ışığının ve hareketlerinin estetik niteliğini vurgular.

Badlands'da bu hız kaybı daha yalındır. Delikanlının ele geçmesinin ardından, bir kez daha, bir süre için onunla kalma şansı vardır. Bu, polislerle çevrilmiş katil-kurbana uçaktan çekilen ve sonrasındaki sahnelerde farklı bir ışık altında ortaya çıkma fırsatı verir. Büyüleyici ve neşelidir. James Dean'e benzemesi sebepsiz değildir, onun takipçileri de bunun büyüsüne kapılır. Sahnede bir yakın suç ortaklığı havası, titrek bir farkındalık vardır ve bir şekilde biz de büyüyü deneyimleriz. Böylelikle *Bonnie ve Clyde*'da öyküye duyulan sempatiden çok da farklı olmayarak, arkadaşça– mantıksal ama belki de gereksiz– olan sohbet, bitişin etrafında daha neşeli bir estetik hava çizer.

Daha yakın zamana ait başarılı filmler arasında Abbas Kiaostami'nin *Through the Olive Trees* (1994) filmi şimdiden başyapıt unvanını kazanmış durumdadır. Olasılıkla, Ozu'nun filmleri gibi, bu filmin de köklerini geleneksel Doğu kültüründen alması rastlantı değildir. Film şimdiki zamanda geçen bir öykünün alışılmadık derecede sabırlı sunumu açısından dikkat çekicidir. Katışıksız uzunluğu ve tutarlılığıyla tüm alışılmış beklentilerin üzerine çıkar.

Kiarostami ayrıntılandırılmış anlatı konusunda asla cimrilik yapmaz. *Through the Olive Trees*'de bize deprem tarafından yıkılmış bir alanda gerçekleştirilen bir film çekiminin öyküsünü anlatır. Bu film içinde film ile o bölgenin gençlerinden, felaketin asıl kurbanlarından kendilerini canlandırmaları bek-

lenmektedir. Bu karışıklıklar ağında, genç kocayı oynayan delikanlı yeni karısını oynayan genç kıza duyduğu özlemle gerçekten tutkulu hale gelir. Yeniden ve yeniden çekilen sahneler onun beklentileri, yalvarışları, umutları, kalp kırıklıkları ve acılarıyla dolar. Her şeye rağmen kız, onun isteklerine karşı sağırdır. Bakışına karşılık vermek bir yana, gözlerini kaldırmaz bile. Çekim bittiğinde, her ikisi de dalgalanan tepeler, seyrek ağaçlar ve zeytin bahçeleri arasından eve dönmek üzere yola koyulurlar. Bu, delikanlının yolları sonsuza dek ayrılmadan önce kızın kalbini yumuşatmak için son şansı, son girişimidir. Sinema tarihinin en güzel ve akılda kalıcı sonlarından birine tanık oluruz; mutsuz, bir parça kaba delikanlıyı, ellerinde iki konserve kutusu, kızın fikrini değiştirmek için ısrarla kalbinin sesini dinlerken izleriz. Ama kız yalvarışa kulak vermez. Tüm alanı baştan sona kat ederler. Kamera onları belli bir mesafeden izler – karışmak istemez. Sekans bize koreografiyi, çiftin "dans"ını göstermesi açısından önemlidir: Engin bir doğal mekânda zorlukla görülen iki figür. Kız ara sıra yürüyüş temposunu hızlandırdığından delikanlı bir an yaklaşır, bir an geri çekilir ya da utancıyla boğuşurken ani bir kararlılıkla yanaşır. Ama kız ardına bakmayacak, en ufak bir cesaret ya da umut fırsatı vermeyecektir.

Yönetmenin hassas becerisi sayesinde, çift dalgalanan duyguların, insani niyetlerin ve gerilimli dramın farklı aşamalarına tahammül ederlerken, onlarla derin bir özdeşleşme kurmaya başlarız. Bu eşlik sahnesi sürer gider; açıklığı o denli kalbe hitap eder ki asla bitmemesini dileriz. Biz de çok endişeli ve beklentili hale gelir, tüm kalbimizle delikanlının yakarısının duyulmasını arzularız. Yürüyüş devam ettiği sürece umut vardır. İşte bu yüzden on dakikadan fazla devam eden, cüretkâr biçimde uzun sahne bizi büyülemeyi sürdürmeyi başarır. Yürümeye devam ederler; *yavaş* tempoya aldırmadan onları izleriz. Her jest, her yaprak, gölge ve ışık daha geniş bir boyut kazanır. Ve elbette, en sonunda bizi bekleyen belirgin bir yanıt

yoktur. Kiarostami [sonu] tamamen açık bırakır. Uzaktan baktığımız için yalnızca bir noktada delikanlının döndüğünü ve geriye doğru yürümeye başladığını görürüz. Bir şey mi oldu? Cesaret buldu mu? Yoksa bu faydasız yalvarmadan ya da kızın saldırgan kayıtsızlığından yorulduğu için mi geri döndü? En azından müzik başka bir ruh haline kayar: Daha canlı ve umutlu hale gelmiştir. Tam olarak neler yaşandığını bilmesek de onların kaderlerini önemseriz. Delikanlının kederi aracılığıyla aşkın anlamını tüm ıstırabı, neşesi ve belirsiz sonuçlarıyla birlikte deneyimleriz. Geleceğe ilişkin soluk bir ima vardır: Henüz hiçbir şey bitmedi. Ama buraya ulaşabilmek için bir tür sabır ve yalnızca büyük müzik çalışmalarının iyi işlenmiş ritenutosuyla ilişkilendirilebilecek çok duyarlı bir duraksama / oyalanma zorunluydu. Burada tüm yapıtın duygusal içeriği ve özü, bilinçli olarak esirgenmiş bir sonucun geriliminde, askıya alınmış zamanın anlarında özetlenir.

Hitchcock'un veya Woody Allen'ın filmlerindeki sonlanışlar, izleyicide oldukça farklı tür bir sabır ya da sabırsızlık yaratır. Bu filmlerde nihai sona varmadan önce bir karmaşıklıklar ağının serimlenmesi, umulmadık sorunların çözümlenmesi için beklemek zorundayızdır. Bu, kendi içinde kasıtlı öngörülemezlik, şans eseri olaylar ve görünüşte açıklanamaz eylemler olarak etkili olan ve finali uzatmaya katkıda bulunan ağır tempo yöntemiyle çok da ilgili değildir, burada esas rol oynayan amaçsız ve gizli olumsallıklardır. Fakat bununla birlikte, hak edilmiş rahatlama duygusunu kat kat arttıran bir hareket olarak buradaki vurgu da kapanışı geciktirme üzerinedir.

Marco Bellocchio'nun *Fist in the Pocket* (1965) filminin acı verici derecede uzun sonu, aşırılığı içinde gerçekten de eziyet edicidir. Geciktirim burada alışılmadık bir anlam kazanır: Duyumsal bir rahatsız ediciliğe sahip olarak, ilahi adaletin duygusal uygulanışı haline gelir. Yöntemi tüyler ürperten bir *tour de force*'dur (gövde gösterisi). Eğer cinayet işleyen delikanlının deliliğinin ölümcüllüğünü ve trajik doğasını anlatmak istediyse,

bu duygu karışıklığının rahatsız edici deneyimini betimlemek için tüm anlık ayrıntılara ihtiyacı vardı. Bu kapanışın uzunluğu tüm beklentileri aşar. *La Traviata*'nın romantik müziğinin gücü altında delikanlı önce bir tür özgürleşme ortaya koyar: Sevgili kız kardeşiyle evde yalnız bırakılmışlardır, ev boştur, kendi kullanımlarına açıktır. Ama ardından, sarhoşluk oldukça hızlı bir şekilde başına vurur; kontrolünü kaybeder ve bedenine söz geçiremez olur: Sara krizini durdurmanın yolu yoktur. Plakçalardaki inleyen sesle desteklenen acı sonu izleriz. Ölümünün gelişi yavaştır, müzik bitimsizce haykırırken korkunç kasılmalarla çarpılmış bedenine işkence eder. Bellocchio ne kahramanına ne izleyiciye acır. Cezalandırıcı ama yine de aydınlatıcı bir sondur. Yönetmen delikanlının trajedisinin paradoksal karakterinin ancak bu uç yolla bulunabileceğini imler.

Hitchcock *Gizli Teşkilat* (*North by Northwest* / 1959) filminde, "sürat kaybı" stratejisini iki farklı yolla kullanır. Biri duygusaldır; iki ana karakterin, Cary Grant ile Eva Marie Saint'in arasındaki, başlangıçta kavranamaz ilişkinin aşamalı olarak açığa çıkmasıyla ilgilidir. Ayartıcı bir ajan rolü oynayan kadının, baştan çıkartıcılığını aslında iyi bir neden için kullandığını ancak filmin en sonunda anladığımızdan dolayı, bu beklenmedik anlarla kurulmuş bir süreçtir. Sonunda, bir şekilde belirsiz mutlu sonlarına ulaşmayı başarırlar. Ama Hitchcock'un başka bir gerilim yaratma yolu daha vardır ve bu, karakterlerini fiziksel tehlikeye atar. Burada da onları sona uzanan tüm yol boyunca desteklemek zorundayız; yine de zafer duygusu bize bahşedilmeden önce başka bir sürpriz dönüş (twist); takipçilerinden kaçışlarının neredeyse ölümcül başka bir anı zamanı doldurur.

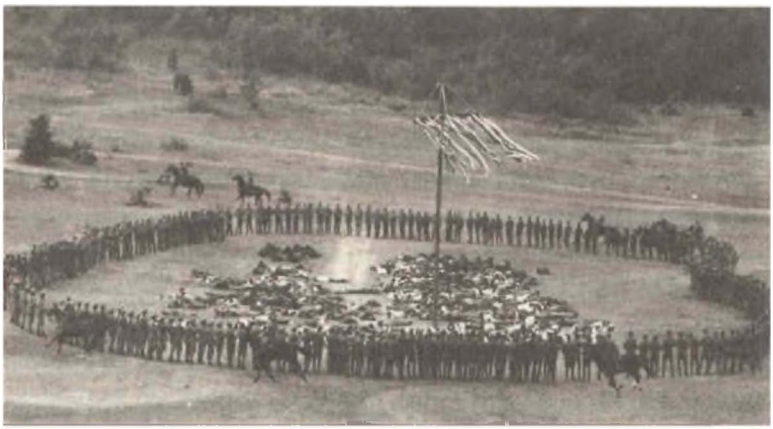
Woody Allen'ın filmlerinde, özellikle de *Annie Hall*'da (1977) zorluklar şaşırtıcı ve çetindir, ancak bu dış olaylardan çok karakterin içsel belirsizliklerinin, hatalarının, vicdan azabının ve düşlerinin bir sonucudur. Sonuç olarak, kapanış jesti

uzatmak ve hemen kendisini belli etmemek için çelişkilerin, isteklerin ve hataların karışımından bağımsız olamaz. Ritenuto hızlı çözümler sunmak yerine, birçok yöne çeken bir güçler alanını ortaya koymaya yoğunlaşır.

Beklenmedik Tecelli

Thelma ve Louise (*Thelma and Louise* / 1991) filmi boyunca Ridley Scott hızın ve kovalamacanın klasik kalıplarını kullanır, ancak sonda ilgi çekici bir çözüm ortaya koyar. Kovalamacayı, gerekli bir ayrıntılandırmayla eklemler, böylelikle neredeyse gerçek zaman içinde gerçekleşir görünür. Manzaranın güzelliği ve iki karakterin uzun, neredeyse sözcüksüz, ölçülü sessizliği bunun altını çizerken; zaman ayrılan uzun "duraklama", vedanın ağırbaşlılığını, dokunaklı dostluk bağını ve tasarımlanan ölümü öne sürecek güce sahiptir. Ve bunu, olanaksız bir uzunluğa yayılan bir sonla taçlandırır. Uçuruma koşan arabanın görüntüsü zamanda donar; yeryüzü ile gökyüzü arasında sonsuza dek süzülmeyi sürdürür. Yıkım gizlenmiştir, görülemez. Hayal gücümüzde düşler için, trajik sondan kurtarabileceğimiz umut için pek yer kalmamıştır. Elbette görüntü metaforiktir; bizi doğrudan fiziksel gerçekliğin dışına yerleştirir: Bir dileği anlamaya yardım eder, ama bunu öylesi canlı bir tutumla yapar ki bu, öykünün tümüne farklı, daha şiirsel bir ton verir ve izleyicinin farklı bir duygusal tatmin yaşamasına olanak sağlar.

Bidonville'in boşaltılmasının ve yerleşik halkın öfkeli vagonlarla tasfiyesinin bir tür meleksi müdahale ile engellendiği *Milano'da Mucize*'nin harikulade kapanış sahnesini anımsamadan geçemeyiz. Milano'da Dome Katedrali önüne varan karakterler, ahşaptan yapılma külüstür cezaevi arabalarından kurtulup kaptıkları süpürgelerle açık gökyüzüne, "günaydın'ın gerçekten aydınlık bir gün anlamına geldiği bir dünyaya doğru" uçarlar. Bu, etkileyici, eğlenceli, neşeli ve yürek ısıtan muzip



Miklos Jancso, *Red Psalm*, 1972

bir fikirdir. Kahramanlarımızın sevinçli ve hak edilmiş kurtuluşu bizi peri masallarının cennetine sürükler.

Ve şimdi "beklenmedik tecelli" olarak adlandırabileceğim tamamen farklı bir sonlanış-çözümleri grubuna geldik. Bunun en eğlenceli ve neşeli ilk örneği John Cassavetes'in *Minnie and Moskovitz*'i (1971) ve Marco Ferreri'nin *Dillenger is Dead* (1969) filmidir.

Alışıldığı üzere Cassavetes son derece tez canlı ve taşkındır; bu çalışmada da duraksızca karakterlerini onlar için inşa etmiş olduğu hız treninde bir aşağı bir yukarı sürükler. Tüm komedinin konusunu biçimlendiren erkek ve kadın arasındaki uyumsuzluğa karşın, öyküyü olağanüstü bir mutlu sonla bitirir. Elbette bunu yalnızca bu tuhaf olumsallığı abartılı bir şekilde genişletmek ve ardından onu alaycılıkla aşırı bir görüntü kümesi içine fırlatmak için yapar. Sayısız çocukla, soytarılık yapan ebeveynlerle ve tatlı büyükannelerin kutlamasıyla bir epilog olarak işlev gören bu masalsı son, küstah bir yapmacık gülümseyiştir. Bu cüretkâr maskaralığın açık abartısı olanaksızlığın boyutudur –ve bu aynı zamanda büyüleyicidir. İnanmak istemediğimiz ya da inanmayacağımız şey– iyi bir aileden

gelen güzel ve narin Gena Rowlands ile yaşlı, pasaklı hippi Seymour Cassel'in mutlu birlikteliği – işe bakın ki görkemli bir peri masalından daha harikadır. Bu olanaksız karşılaşmanın bir sonucu olarak dünyanın en mutlu ve uyumlu ailesi doğar.

Kuşkusuz çözüm ironiktir, şüpheyle yaklaşılması gerekir; bununla birlikte yönetmenin yapmacık gülümseyişi birçok şeye ışık tutar. Cassavetes açık şekilde bir put kırandır. Genel değer gören şeylerle ilgilenmez. Her *a priori* değer yargısını yadsır. Bu nedenle Cassavetes karakterlerinin eksantrik doğalarına karşın, ortalama insanlar olduğunu vurgulamaya cesaret eder, her ne kadar onları eş derecede savunmasız kılan histeri ve çılgınlık karışmış bu olağanlıkla birlikte vurgulamış olsa da ... Epilogun stilize bitişi, Cassavetes'in hakikat ve düzen hakkında izan sahibi kanılar üretmeye niyeti olmadığını ortaya koyar. Bunun yerine, açıklanamaz karmaşıklıkların bulanık sularına dalmak ve onların saçma salınımlarını izlemek ister.

Çoğu sıra dışı filmde olduğu gibi, Ferreri'nin *Dillinger'ına* da yalnızca sonundan yaklaşılabilir. Bu küstahça "sıkıcı", kuru drama-karşıtı çalışma, sonunda, ucuz romantizm sularına (sözcüğün tam anlamıyla!) yelken açmak için aniden tonunu ve tarzını değiştirir. İnsafsızca tutkusuz bir katil olan ana karakter –derin mavi sulara açılmak üzere olan bir yatın genç ve göz alıcı kadın sahibi sayesinde– pupa yelken açılıp, devasa kırmızı bir güneşin gölgesi altında Tahiti cennetine yönelerek tüm sefil hayatını ardında bırakmayı başarır.

Değişim öyle şiddetlidir ki sonun belirsizliği üzerine düşünmek için duraklamamız gerekir. Filmin son on dakikasını müstakil bir epilog, sonun ardından gelen bir koda olarak izleyebiliriz. İnançsızlıkla sorarız: Düşsel hissiyatı ile bu mucize gerçekten olmuş mudur? Sakin ve kayıtsız katil-kahramanımıza sunulan bu her şeyi bağışlayıcı yüceltme gerçekten olanaklı mıdır? Görüntülerin rengini, egzotik, erotik, baştan çıkarıcı biçimde gülümseyen genç kızı ve edebi bir gün batımının gölgeleri altında açık denizlere koşan, rüzgârla savrulan yatı izle-

riz. Romantik yanılsama öyle yoğun, ucuz edebiyat öyle mükemmeldir ki haklı olarak gerçekliğinden kuşku duyabiliriz.

Ama tüm bunların bir düş, hayal gücünün gerçekliğe meydan okuyan bir oyunu ya da rastlantısal bir olay olup olmadığını bilmek gerçekten önemli midir? Ne olursa olsun, kurgu tüm öyküyü ibretlik bir masalın simgeselliğine yükseltmiştir. Tam olarak anlatısal stil en kuru nesnellikle karakterize edildiği ve yine tam olarak Ferreri enerjisini ölü anları ayrıntılandırmaya yoğunlaştırdığı için çelişik stil gün gibi ortadadır. Hedefi eğlendirmek değil, sarsmaktır, bu farkındalıkla bizi şok etmektir.

Eğer özgürleşme bir fantaziyse, kaçış güzergâhının nereye yöneldiği önemlidir: Klasik ucuz edebiyatın yönetiminde, resimli kartpostalların şehvetli göz alıcılığına ya da başka bir yere. Her durumda, burada iki dokunun birleşimi etkili bir uyumsuzluk sağlar. Her ikisinin de kendine ait durumu ve aletleri açık bir şekilde karşıt olsa da tetikledikleri gündelik sıkıntının ve fantazilerin ortak bir kaynağı vardır: Aynı zevksiz yaşamın iki yanını biçimlendirirler.

Bununla birlikte ucuz sanatın (kitsch) temel belirsizliği daha başka yorumları da olanaklı kılar. Çünkü eğer onun hakkında düşünmeye son verirsek, özgürleşme kaçışı gerçek de olabilir. Cesur yeni dünyamızda bu kaçışın yolunu kim kesebilir? Diğer lüks yatların benzer bir suçluyu kaderin açıklanamaz lütfüyle belki de başka bir suç edimine doğru taşımak üzere mutlu biçimde yelken açmış olması olanaksız değildir. Ferreri bu ahlaki skandalın olabilirliğinin çok yüksek olabileceğini öne sürer.

Beklenmedik tecellinin iki karşıt örneği Martin Scorsese'in *Taksi Şoförü*'nün (*Taxi Driver*) (1976) sonlanışı ve son bölümü ile Jean-Luc Godard'ın ünlü *Hafta Sonu* (*Weekend* / 1967) filminin vahşi biçimde gerçek dışı, simgesel oyunudur.

İlk okumada, *Taksi Şoförü* normalliğe dönüşün ve normalliğin üst düzeyde kavranışının öyküsüdür. Açılış görüntüleri-

nin coşkulu ve huzursuz anlarına ve özellikle uzun, korkunç, kanlı katliam sahnesine karşıt olarak, De Niro taksi sürmeye devam eder ama şimdi masum bir kızın hayatını kurtarmış olan ünlü bir kahramana dönüşür. Ayrıca onu bağışlamayı reddederek eski utancının acısını çıkarttığı güzel sarışın kadınla yeniden karşılaşmayı başarır. Mutlu son? Her şey yerli yerine oturmuş mudur? Belki de, ama başka bir olası yorum açık kalır ve bu tamamen beklenmedik sona eşsiz bir şüphe ve belirsizlik anlamı verir. Çekimin son aşaması ve polis eylemi / aksiyonu özel olarak vurgulu bir notla biter: De Niro iki parmağını kanla kaplı alnına kaldırır; bu, jestin sonuçlarını açık bırakarak, öldürücü ya da intihara niyetli bir atışı ima eden bir işarettir. Öldürüldü mü? Kendini mi öldürdü? Görmüş olduklarının ardından dünyaya veda mı etti? Bir şey söyleyemeyiz. Bu nedenle perde üzerindeki kararmayı izleyen epilog gerçekten de belirsiz hale gelir. Yalnızca her şeyin aniden normale dönmesiyle değil, ayrıca geride haklı bir soru bırakarak da bizi şaşırtır: Bu gerçek mi yoksa yalnızca bir fantezi mi? Son anın dileklerin gerçek olduğu düşü mü? Ölümden önceki sakinlikte üretilen stilize edilmiş bir görüntü mü? Yönetmen rahatsız edici düşünceleri besleyerek, karar vermeyi ve olasılıklar üzerine düşünmeyi biz izleyicilere bırakır.

Godard'ın en popüler filmlerinden biri olan *Hafta Sonu*, son hareketinde şiddetli bir değişiklikle ilerler. İlk bölümlerin neredeyse gerçekçiliğinin ardından Godard'ın serbest kalmış en cüretkâr fantezi görüntüleri önümüze serilir: Kostümlü devrimciler ve yamyam asiler ile toplumdan itilmişlerin haz dolu festivali. Godard olası bir geleceğin tehditkâr tehlikesini yalnızca metaforik olarak canlandırmaz, aynı zamanda siyasal içeriği de sözel olarak aktardığından emin olur. Zalim ve grotesk gerçeklikten saf oyun aşamasına adım atarız: Davulların çalışı herkesi katılmaya davet eder; örneğin et yemenin tiksindirici hazzında belirtilen aksiyonun fiziksel gerçekliği görünürde korkunç (ya da neşeli biçimde abartılmış) etkiden kaçınmaz.

Karakterlerin her eylemiyle uzun zaman geçirmek zorunda kalırız.

Pedro Almodovar'ın *Annem Hakkında Her Şey* (*Everything about My Mother* / 1999) filminin yürek ısıtıcı olduğu söylenen sonuna gelince, sonunda bulunan babanın bir kadın olduğunun anlaşıldığı bu sonu daha çok alaycı ve zarif biçimde yıkıcı bir dönüş olarak adlandırmayı yeğlerim. Bu açık biçimde kurnaz ve tuhaf keşif, uygun bir tepkiyi talep eder. Almodovar'ın en katı karşıtlığı seçmesinin nedeni budur. Karakterler gözyaşlarına boğulur; bu gerçek gözyaşı fırtınasının etkisi eş derecede olanaksız dönüm noktasına ve duygusal ayrıntıların doz aşımına dayanır.

Gizemli Sınır Çizgisi

Bununla birlikte, Kiarostami'nin *Kirazın Tadı* (*The Taste of Cherry* / 1997) ve Wong Kar-wai'nin *Aşk Zamanı* (2000) filmlerinin beklenmedik sonu mahcubiyeti açık kılar. Kiarostami'nin kapanışı ilk bakışta oldukça anlaşılmaz gelir, ama düşündürücü bir sürprize dayanır. Ödül sahibi *Kirazın Tadı* filminin, kendisini birçok farklı yoruma açan çok belirsiz bir çözümü vardır, öyle ki gerçek niyetin ilhamını tahmin etmek zordur. Üstüne üstlük organik birlik düşüncesini korumaya bile girişmeyen bir "sıçrama" da içerir. Olayörgüsünün dışından, her şeyi tamamen yeni bir bağlama yerleştiren farklı bir perspektiften bakıldığında, sarsıcı olmaktan çok kafa karıştırıcıdır, ama her durumda düşünceye zengin bir kaynak sunar.

Kiarostami'nin filmlerinde yinelenen uğraşı, gerçekten de ölüme dostça yaklaşmaktır: Acıma duygusundan, gösterişten, trajik kederlerden ve kasvetten yoksun bu karakteristik, ölümün yaşamlarımızdaki yerini arar. Aslında bu kez, intihara meyilli Bay Badi'nin kararı için üç tanık bulmaya giriştiği ve üç durumda da başarısız olduğu anlatının doğası tuhaftır.

Filmde, üçüncü karşılaşmada ortaya çıkan karakter ana karaktere dünyanın güzelliğini gösterir, ona vişnelerin tadından

söz eder ama işe yaramaz, çünkü karakteri esas niyetinden caydırmaz. Yine de Kiarostami'nin kavrayışının canlılığı bireysel olanın kaderini aşar. Film Bay Badi'nin mezarının görüntüsüyle sonlanmaz. Epilog kesinlikle farklı bir sonuç içerir. Mezar görüntüsü perdede karanlığa karıştıktan sonra, aniden ve çok şaşırtıcı olarak hiçlikten gelen renkli bir görüntü belirir. İlk önce neye bakmakta olduğumuzu gerçekten anlamayız, ardından bir film yapım sürecinin gizlerini paylaştığımız anlaşılır: Antrenman yapan askerlerin (ya da figüranların?) sahnesi bizi metafizikten sıradan gerçekliğe geri getirir. Karakterler arasında Bay Badi'nin kendisini de fark ederiz. O halde bir masal gördük, bir tür gizemli oyun; performans biter ve sonunda aktörler seyirciyi selamlar. Ancak bu kez bize bir oyunu anımsatan, perde yerine, film kamerasının görünen mevcudiyetidir.

Film yapımının Kiarostami'nin filmlerindeki vurgulu mevcudiyeti ve rolü, sanki varoluş kendisini ancak bu kuşkuyla yansıtan aynalar aracılığıyla gösterebilirmiş gibi, her zaman çarpıcı ve ilgi çekicidir. Şeylerin soluğu ve gücü, kaydeden kameranın yeteneğinin kullanımıyla yüzeyi yarıp geçebilir. Yaşamın yeteneği aniden kameranın yeteneği haline gelir, ikisi birbirine karışır.

Burada da bu sona göre, devam eden yaşam deneyimine tutunmak için bir yaşam kaydetme uygulaması (ve salt bir teknik değil!) olarak, bu bir film işidir (ya da yalnızca film potansiyeli?). Eğer yaşam devam ediyorsa, bu kısmen film kamerasının yeteneği sayesindedir. Gelecekte de orada kalacak ve olacak olan, filmde gerçektir.

Sonun öyküyle "inorganik" bağlantısı keyfi olamaz. Yönetmen, fazla hazırlık olmaksızın, sonu amaçlı olarak görünürde uygunsuz bir yere koymuştur: Yaşamın, önemli kabul ettiği bir fikrine ya da olgusuna dikkat çekmek istemiştir. Öyleyse filmin bu dünyada oynadığı rol, kendine özgü bakış açısından, her şeye karşın temel ya da organik bir roldür. Bu izdivaçta hakiki ve yapay karşılaşır, bu tuhaf eşleşmeyi kusursuz biçimde

doğal kabul ederek, bize eşzamanlı olarak arkaik olanı ve ileri teknolojik moderni sergiler.

Bu yolla, sonlanış salt eleştiriden daha fazlasıdır. Çağdaş gerçekliğe ilişkin itirafı yeni ve daha geniş bir boyuta yerleştirir.

Wong Kar-wai'nin son-çözümleri tamamen farklı bir perspektifi yansıtır. Burada fark edilebilen kalıp, ebedi süreklilik ilkesi, kapanışın yadsınmasıdır. Sanki yönetmen herhangi bir zamanda, herhangi bir yönde akabilecek bitimsiz bir süreci anlatmak istemiştir. Bu en çok, doğal sonunun ardından bile, filmin özgün karakterleri üzerindeki yoğunlaşmasını kaybederek, asıl öykünün farklı çağların ve bölgelerin topraklarında dolandığı *Aşk Zamanı*'nda fark edilir. Hatta tarihsel zamanın ilerleyişi duygusunu verebilmek için aktüel haber filmlerinden kareler kullanmaya (örneğin bir kalabalığa seslenen de Gaulle) cesaret eder. Bu süreklilik, çoğu kişiye sözcüğün tam anlamıyla inorganik gelebilir, ama her durumda altta yatan niyet, bu acı verici [ama] yine de sıradan öyküyü daha geniş bir boyutta görme ve başkalarının görmesini sağlama sonucuna ulaşır. Kişisel kader ve onu çevreleyen toplumsal ve siyasal koşullar, zamanın geçişiyle, özgün oranlarını değiştirerek daha geniş bütüne katılacaktır. Bunu başarmak için film, sesini ve tarzını bile değiştirir. Bu, filmin dokusunun lirik yumuşaklığını daha serinkanlı, daha nesnel bir tona dönüştürür.

Duygusal Geri Dönüşler

Şimdiye dek sözü edilen sonlanışların özgünlüğü, çoğunlukla geleceğe yönelik izdüşümler ya da sıçramalar olarak değerlendirilebilmelerinden ileri gelir. Onlarca yıl önce, henüz geleneksel sinema anlatısı çağında ve özellikle Freud'un doğrudan etkisi altında, geçmişin ya da onun parçasal öğelerinin köklü bir psikolojik travmaya ışık tutmak için ara sıra gizemli bir sis içinde yüzeye çıkması yoluyla [oluşturulan] stratejiler kullanmak daha yaygındı (söz gelimi Hitchcock'un *Öldüren Hatıralar / Spellbound* filmi). Genel olarak, çizgisel olmayan

öyküler, şimdinin sürekliliğinden dışarı çıkan ayrıntılar kullanmayı yeğler, daha kapsamlı bir kapanış için geçmişin anılarına dönerler. Beklenilenin aksine, bu anlatılarda canlandırılan geçmişin, ani bir çağrışımla gelen ya da duygularca talep edilen bir parçası, öyküye bir anahtar ya da sanki bulmacaya bir çözüm olarak hizmet etmek amacıyla, finale dâhil olmak için feryat eder.

Max Ophuls'un *Meçhul Bir Kadının Mektupları* (*Letter from an Unknown Woman* / 1948) filmi, tüm öyküsünü bir mektup okuyan dış ses aracılığıyla anlatır. Ancak okumanın sonunda, bu mutsuz aşkın trajik sonunda adam mektubun kime ait olduğunu ve bu hüzünlü öykünün neden söz ettiğini anlamaya başlar. Bu noktada unutulmuş aşkının eski anılarının parçaları olan ve kadının mektubundan (elbette mektubun ayrıntılarının görsel temsilinden) tanıdığımız görüntüler kafasında canlanmaya başlar. Filmin gerçek sonuna yönlendirdiği için, bu yavaşlama duygusal bir bakış açısından çok önemlidir: Adamın çekişmeli mücadeleyi kabul etmesinde yardımcı olur.

Ophuls çeşitli yapısal bileşenler kullanır. Açılışın ve kapanışın paralelliği için, ilk sahnenin kahramanı düello için hazırlanırken, ilkinin devamı olarak son sahnede – adamı şafaktaki düello sahnesine taşıyan arabayı göstermesi yoluyla geri dönen ve ilerleyen çerçeve yöntemini kullanır. Tüm öykü, ara sıra mektubun okunmasıyla ve kadının dış okumasına eşlik eden sahnelerle kesilerek, bu iki "an" arasında geçer. Ama bu mesafe gizemlidir, çünkü son dakikaya dek düellonun nedeni ya da olası ölümle yüzleşmeye yönelik nihai karar hakkında hiçbir kavrayışımız yoktur. Sırrı sona saklamak, [sırrın] açığa çıkışını ertelemek, duygusal bir etki yaratmanın yanı sıra kesinlikle bir beklenti ve heyecan durumunu korumayı başaran girift bir oyunun parçasıdır. Yukarıda değindiğim son geri dönüşler, karakterin dramatik kararının olası nedeni olarak psikolojik bir göstergedir. Saf bir çizgisel akışı aşarak, geçmişe ait öğelerin gelenek-dışı bu iştiraki, filmin sonunda, karmaşık, duygusal

açıdan zengin olsa da, nihayetinde dokunaklı olamayan bir olay zinciri ile sonuçlanır.

Geçmişin şimdinin olaylarına müdahalesi her zaman özsel ve hakiki olduğundan, soru, aşırı yalınlaştırılmış ve didaktik açıklamalardan nasıl kaçınılacağıdır. Yalınlığıyla unutulmaz olan modernist bir örnek akla gelmekte. *Gece*'de (1961) Michelangelo Antonioni melankolik, yılgın çiftin gölgelenmiş uzlaşması için geçmişten özsel bir anı çağırır. Ancak tarzı ona doğrudan geri dönüş içermeyi yasaklar. Sürpriz Jeanne Moreau'nun uzun, endişeyle saklanmış, aralarında daha önce var olan tutku ve uyumu anımsatan bir mektup okumasıyla üretilir. Burada kışkırtıcı araç ölü bir nesne, karşılıklı suçlamaların hızı ve kuvveti[6] yerine geçen bir andaçtır. Marcello Mastroianni'nin canlandırdığı yazar koca karakterinin, kendi yazdığı metni tanımamasına gerçekten de şaşırmaz ve bunu etkileyici buluruz; anıyı içinde o kadar derine gömmüştür ki bu itirafın sahibinin kim olduğunu bilmez. O halde, anımsanan geçmiş aslında, aynı zamanda cansız bir cesettir. Öte yandan bir şekilde diriltilebilse de (çünkü çiftin gerçekten birbirlerinin kollarına atılmasına yol açar) yine de, büyük bir yabancılaşmayı sürdürerek şaşırtıcı biçimde dolaylı kalır.

Ya da Federico Fellini'nin *Sonsuz Sokaklar*'ında (*La Strada*) kalitesiz eski bir trompetle çalınan melodinin yarım akıllı ve değeri asla tam anlaşılmamış Gelsomina'yı anımsatmasıyla Zampano'nun yaşadığı dramatik kırılmaya ne demeli. Bu anı, onun kaybı ve yalnızlığı yüzünden ağlamasına neden olur. Melodiyle boşa gitmiş geçmişin tümü, artık olmayana, bir daha asla olmayacak olana işaret ederek usandırıcı biçimde geri gelir.

Alain Resnais'in *Hiroşima, Sevgilim* (1959) filminin neredeyse opaklaştırılmış şiirsel nihai çözümü bizi, içinde ayrılan

(6) Orijinal metinde yazar, burada "fortissimo" kavramına başvurmaktadır. Fortissimo, müzikte kimi bölümlerin çok güçlü ve hızlı çalınması gerektiğini bildirir. Ancak çeviride "karşılıklı suçlamaların fortissimosu" denemeyeceği için yukarıdaki şekliyle kullanmayı doğru bulduk. (ed. n.)

sevgililerin eşzamanlı olarak güzelliği ve vedanın acısını deneyimlemek durumunda kaldıkları mekânın yaratıcı yorumuyla etkiler. Burada Resnais en alışılmadık [ama] yine de en yalın senaryoyu yeğler: Kamerasının yumuşakça kayan hareketi sayesinde Hiroshima ve Nevers tekil bir mekânın devamlılığı ile, olanaksız bir coğrafi birliğin gerçekliğinin parçası olarak canlanır. Yalnızca hayal gücünün hareket edebileceği bir tarzda, titremeksizin birinden ötekine savruluruz: Ancak derinimizde deneyimlenebilecek bir akıcılıkla zaman-mekânın sınırlamalarını fethederek...

Son Perde

Bu tarz kapanışı tiyatrodan ve özellikle operadan tanıyoruz. Bu, tüm gevşek sonları "bağlamanın", her motifi son noktasına taşımanın zorunlu olduğu bir tarzdır. Bu yüzden ikincil olayörgülerindeki karakterlerin, bir yandan sonuca kesin bir tamamlanmışlık, öte yandan [sonuca] yadsınamaz bir geciktirici karakter vererek, kendi kaderlerini ve öykülerini belli bir düzen uyarınca tayin ettiği geniş kadrolu filmlerde bu doğaldır.

Bir çoklu-anlatılar ustası olan Altman bu zekice karışıklıklar oyununu kullanmaktan her zaman keyif alır. Birçok filminde görebildiğimiz gibi, olay zincirini düzenlemek ve birbirine bağlamak, kullanıma hazır ve basit bir iş değildir.

Fransız eleştirmen Yanick Mouren, Altman'ın senaryosunu koro-benzeri olarak adlandırırken, filmlerinin biçimsel teknik yenilikleri ne kadar çok gerektirdiğini ve içerdiğini vurgular: Örneğin aktörlerin giysilerinin ardına saklanmış mikrofonlar kullanarak sekiz eşzamanlı ses kaydı; ayrıntılandırılmış kamera hareketleri; özel zoom tekniği de dâhil çeşitli kamera pozisyonları kullanarak uzun sahnelemeler... Elbette sıra dışı genişlikte bir kadroya dayanan bu anlatı tekniği, sonuç olarak çok basmakalıp karakterler doğuracaktır, ama bu asla klişeler ya da içi boş anlatı kalıpları demek değildir.

Sonu bağlamak için Altman her zaman kamuoyunun ilgisini çekecek bazı güçlü olaylar ya da aksiyonlar eklemeyi gerekli bulur. *Nashville*'de bu, kadın şarkıcının ölümüdür, *A Wedding*'de çiftin ölümü ve *Short Cuts*'da depremin yarattığı dramdır. Tüm bunlar renkli öykülerine daha koyu bir ton ekler.

Bununla birlikte böylesi kapanış jestleri, "bütün parçalarının toplamından fazlasıdır" ilkesinin ötesine geçer. Bu filmlerde kapanış mesajının gücü, bireysel eylemlerle ya da somut olaylarla gerçekleşmezken, daha varoluşsal bir topyekünluk sunmaya çalışır. Félix Guattari bu nihai bağlantıyı, öznelliğin ya da bireysel karakterlerin eşiğinden adım atarak deneyimlediğimiz katharsis'in gerçekleştiği "ortak varoluşsal bölgeler" olarak adlandırır.

Ritornello[7]

Daha tanıdık bir müziksel anlatım kullanırsak, ritornello, bir yandan bazı kasti geri dönüşlerin somut fiziksel gerçekleşmesidir; bir yandan da, görmüş olduğumuz üzere, kullanımı çoğunlukla içinde yeni ek bir öğenin keşfedilebilmesine göre gerekçelendirilen yadsınamazdır.

Yapısal inşanın kendisiyle ilgili olarak, çoğu zaman bu, bir tür çerçeve olarak hizmet gören tekrarlama biçiminde ortaya çıkar. Bu fazlasıyla bir "esneme", daha da yayılmadır ki –aynı zamanda, başlangıç ve sonun kaderimsi karakterini çok etkileyici biçimde birleştirebilen– bir yavaşlamada sonlanır.

Olasılıkla buna dair en klasik kapanış örneği Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*) filmindeki kapanıştır. Ana karakterin çoğunlukla atıfta bulunulmuş son sözü "Rosebud" ve onunla ilintilendirilen cam kürenin içerdiği ani vurgu ve duraklama, gizemli sırrın simgesel anlatımı olagelmiştir (ve elbette her zaman karakterin saklı özü kabul edilmiştir). Birçok

(7) Özellikle Barok müziğinde birbirine karşıt öğeler içeren farklı bölümlerin dönüşümlü olarak seslendirilmesiyle oluşan tekrar bölümü. (ed. n.)

girişimin ardından sır hâlâ aydınlanmaz. Ama yersiz büyüklükteki malikâne ile yüzleşilen ve ayrıntılı olarak yeniden değerlendirilen son sahnede, kamera aniden, kapsamlı simgesel gücünü bir kez daha vurgulayarak, daha önce cam kürede görünen kızağa zoom yapar. Böylece çember kapanır ve her tür bayağılık izinden kaçınarak, Kane'in azametinin bir parçası olan o kızağı, yaşanmış bir çeşit hayal kırıklığını gerekçelendirmek için kullanır. Nesneye geri dönmek, onu ateşe atan araştırmacılar için bir kanıt sağlamamıştır, ama Welles böylelikle izleyicilere insan yaşamının sırrını çözmenin kolay olduğu inancının yanıltıcı doğasını iki kez vurgulayarak bir açıklama sunar. İzleyicisinin deneyimini daha da zenginleştirerek bize paradoksal bir başarının görünüşünü sağlar.

Kapanış yapısının başka bir klasik örneği Akira Kurosawa'nın *Rashômon* (1950) filmidir. Kapanış sahnesinde yağmur altında kulemsi, devasa bir taş kapıyı gösteren açılış görüntüsü geri döner ve tanıklık etmiş olduğumuz tüm dramı daha geniş bir bağlama ve boyuta yerleştirir. Şimdi görüntü ve tutum farklı bir hava yaymaktadır. Yağan yağmurun yerini sakinlik alır. Huzur duygusu ve trajik karşıtlıkların bilgece kabulü, şefkatin ve Budacı görüşün dengesini kanıtlar. Bu kapanış, bu noktaya dek tam da kayıtsızca terk edişin simgesi olmuş olan bebeğin sorumluluğunun kabulüyle umut bile verir. Böylece dört öyküye, geri kalanı tamamlayan ve bu zengin dokunmuş dramaya daha geniş, felsefi bir perspektif veren başka bir öykü daha katılmış gibidir.

Ritornello biçimlerin, malzemelerin ve sıradan anlamların öğelerine değil, çok-katlı ve hassas bir bütünün içine gömülmüş varoluşsal bir motife dayanır. Guattari'nin gözlemlediği gibi, "Bu ritornello, kesin biçimde tanımlanmış mekân-zaman sınırlamalarının ötesine geçer. Onunla zaman dışsal olmayı bırakır öyle ki [ritornello] *zamansallaştırmanın* yoğun merkezi haline gelebilir."[8]

(8) Félix Guattari, *Chaosmose* (Paris: Galilée, 1992), s. 84.

Yok Edici Melek'te (*The Exterminating Angel* / 1962) Luis Bunuel de yeni bir başlangıç için en derindeki mesajına güvenir. Açıklanamaz lanet ve lanetin daha da açıklanamaz olan kalkışı, gizemli çemberin kapanışıyla nihai anlamlarına kavuşur. Her iki durumda da insanlar öncesinde neler olduğunu kavramadan kalır; bu karakterler kilitli kalmanın laneti yüzünden acı çekenin neden kendileri olmak zorunda olduğunu, neden diğerleri olmadığını anlamaz. Ama eğer Bunuel insanların körlemesine ve ikiyüzlüce yaşadığını, dahası tam da bu nedenle kendi yaşamlarını yönetmekten aciz olduklarını öne sürmek istiyorsa, o halde lanetin yinelenmesini hak ettikleri açıktır. İçlerinde hiçbir şey değişmediğinden her şey yeniden başlar ya da başlayabilir. Riyakâr bir yaşam ve onun olası cezaları, hak edilmiş ve erdemli değişimlerin taşıyıcısı olamaz.

Karakteristik sert Püriten tutumu içinde Bresson, *Mouchette*'de (1967) Mouchette'in kaderi için bir taslak hazırlar. Kaçınılmaz son, açılış görüntülerinin geri dönen tasviri ve Monteverdi'nin müziğinin dönüşü aracılığıyla özetlenir ve işaret edilir. Bu yaşam, iflah olmaz biçimde kapalıdır, yine de film determinizmi vurgulamaz. Ima edilen intiharı anlayabilmemizden ve yaşayabilmemizden önce, karakter mekanik olmayan bir deneyimler ve tepkiler silsilesinden geçmek zorundadır. Psikoloji Bresson'un söz dağarcığından çıkarıldığı için, görünürdeki yalın yüzey, ancak karmaşık dokusu ile önümüzde durur. İşte bu yüzden kızın kararı önceden tasarlanmış değil, toplumsal ve fiziksel koşullarca kabul ettirilmiştir. Kızı sona iten, koşullara bağlı, anlık tanımlanan ve değişen gerçekliktir. Dağın yamacından uzun yuvarlanışı neredeyse bir oyuna benzer; ama bu ölüme yol açan bir oyundur. Öyleyse kızın bugünü ve geleceği, bu kısa ve eksiltili anlatılmış yaşam öyküsünün en başından beri bir döngü içindedir. Ritornello'nun yoğunluğu Mouchette'in yaşamının sınırlarını canlı biçimde vurgular.

David Lynch'in *Mavi Kadife*'si (*Blue Velvet* / 1986) sonda kuru bir ironiyle açılış görüntülerine döner. Sakin aile yaşamı,

kırmızı lalelerle göz alıcı bahçe ve her şeyi düzelten huzur; tümü eski haline dönmüştür. Film [şunu] sorar: Daha önce bulunduğumuz yere mi döndük? Yanıt, görünüşlere yönelik sıkı bir alaydır: Kesinlikle hayır. Her şey farklıdır, masumiyet zamanı bitmiştir. Dahası, ağaçta cıvıldayan kuş bile gerçek değildir; "sahte"dir, diğer gülümsemeler ve incelikler de; bu yüzden yalanlar artık rahatsız edici biçimde şeffaftır. Ama bu kavrayış *neredeyse özdeşlik* deneyimini ve en ufak ayrıntıya dek her şeyin uzun uzun tekrarlanmasını gerektirir. Böylelikle, sonda aldatma ve yargının mantığı hakkında bir iç görü ediniriz.

Yenilikçi filmlerin ritonelloları arasında ters dönüşüyle Theo Angelopoulos'un *Kumpanya* (1974) filmi belki de en düşündürücü olanıdır.

Filmin öyküsü ve son görüntüleri başladıkları yerde biter: Küçük kasabanın tren istasyonunun önünde, ancak şimdi yıl 1952 değil, 1939'dur! Bu zamanda şaşırtıcı bir atlayıştır. Ölenler ve öykünün gelişim süreci boyunca ayrılanlar da dâhil, tüm karakterler oradadır. Yönetmen "geleceğin onları şimdiden işaretlemiş olduğu geniş bir aile fotoğrafındaki gibi" demektedir. "Tüm film (Tarih, Zaman) bu son görüntüde özetlendi." Zaman ve hafıza bu yolla görünür ve izlenir bir şekilde birlikte erirler, katışıksız bir geçmiş olarak değil, ama Angelopoulos'un söylediği gibi, "sanki her şey şimdide olmuş gibi." Çünkü anılar, tıpkı mitler, efsaneler ve şiir gibi, herkese aittir. "Geriye dönüş (flashback) tüm kumpanyanın ortak anısıdır" der Angelopoulos.[9] Geleneğin görkemli biçimleri, folklor ve trajedinin karşıtlığı ve karşılaşması onun için yalnızca büyük bir yapı (film dört saat sürer) anlamına gelmez, bu aynı zamanda zanaatkârlığın oyunculuğu ve öykünün sınırlarının ötesine geçme özgürlüğü de demektir. Kronolojinin kaybı ve kendi vurgulu karşıtlığı, ayrıca yönetmenin bilinçli yanılsamaları yıkma çaba-

(9) Michel Ciment, "Theo Angelopoulos'la Röportaj", *Positif* 174 (1975); Michel Ciment, "Theo Angelopoulos'la Röportaj", *Positif* 194 (1977).

sıyla da açıklanabilir. Odise bizi başladığımız yere geri getirir. Saklı anlam, yolculuğun özünün varış değil, yolculuğun kendisi olduğudur.

Geçmişe karışan geleceğin bu paradoksu, Angelopoulos'un başka bir filminde, *Kitara'ya Yolculuk*'taki (1984) bir karakterin T. S. Eliot'tan alıntılayarak ortaya koyduğu eski bilgeliğe geri döner: "Benim sonum başlangıçtır."

Askıya Alma ve Sürpriz

Çeşitli sonlanış yöntemlerini incelediğimizde, elimizde iki temel yöntem olduğu anlaşılır. Kapanış tarzı ister geçmişin parçasal keşfiyle şimdiyi esnetme, isterse açık geleceğin iması olsun, yapısal ilke askıya alma ve sürpriz olarak sınıflandırılabilir. Hitchcock her ne kadar sürprizin değerini düşürmeye çalışmışsa da, onlar nitelik ya da değer olarak fark göstermezler. Çünkü deus ex machina[10]'da kötü bir yan yoktur; her teatral gelenek bunu kullanmıştır. Elbette soru öyküye işlediğimiz beklenmedik ve riskli öğelerin ne kadar zorlanmış ya da duygusal olarak yersiz olduğudur.

Eğer Aristoteles'in dediği gibi sonlanış gerçekten de bir "esas mesele" ise, o halde her yapıtın tam anlamını kapanış paradigmalarından alacağı görülebilir, bunlar çok çeşitli olmalarına rağmen her zaman bir tür döngüsel bütünlük vaadi taşırlar. Ek bir vaat de askıya alma olmadan sürpriz olmayacağıdır; çünkü sürprizden önce gelen gergin bekleyişin yokluğunda –sakinliğin ya da dengenin görünümüyle yatışmış olarak– aniden açığa çıkan değişim, gereken etkiye sahip olamaz. Ve bu diyalektiğin tersi, bu karşılıklılığın varsayımı da doğrudur: Tüm askıya alma stratejisi, beklenmedik dönüşlerin oluşumu,

(10) Doruk noktasına ulaşmış öykünün sanki Tanrı'nın eli değmişçesine, her türlü çelişki ve soruyu ardında bırakarak yapay bir çözüme kavuşmasını sağlayan olay, durum ya da karakter. Örneğin, beklenmedik son an kurtuluşları ya da olması neredeyse imkânsız mutlu sonlar. (ed. n.)

zekice çağrışımlar ve alışılmadık ayrıntılar olmaksızın etkisiz kalabilir. Çünkü erteleme ve bekleme manevraları, ancak kasten vurgulanmış zarif, girift ve dikkate değer öğeler tarafından başarılı şekilde kullanılabilir.

Bu birleşim dikkate değerdir, çünkü askıya alma olmaksızın en beklenmedik dönüş bile açıkça zorlama olabilir. Ve tersi de mümkündür: En zeki mantıkla "paylaştırılan" gerilim bile, er ya da geç beklenmedik bir zorlama sona dönüşebilir.

Hitchcock'un *Arka Pencere* (*Rear Window* / 1954) filmi olağanüstü etkisini, sırrın gizeminin çözülmesini izlerken sabrımızı bitimsizce gererek elde eder. Burada hipotez ve "yanlış yönlendiren" kanıtlar topluluğu, kasten farklı anlamlar yaratır. Bu kez izleyici karakterin ya da filmdeki diğer karakterlerin bildiğinden fazlasını bilmez. Birçok korku filminde ne bekleyeceğimizi biliriz. Bu filmde ise karakterle birlikte soruştururuz, bilgisizliğini ve yanlış kanılarını, ona eşlik eden şüpheyi ve çok farklı bir tarzda heyecan sağlayan belirsizliği paylaşırız. Yalnızca tamamen farklı tarzda bir tehlike ve açığa çıkışla karşılaştığımız için değil, aynı zamanda sinirlerimiz üzerinde oynanan, –neredeyse tüm film boyunca süren, adım adım yoğunlaşan askıya alma aracılığıyla– bizi başka bir şeye hazırlayan usta işi oyun nedeniyle de sürpriz bir sonla karşılaşırız. Beklenmedik bir dönüş etkisine sahip olduğundan sürpriz yine de güçlü kalır.

O halde askıya alma ve sürprizi birbirine bağlamak için bir reçete yoktur. Bununla birlikte karşılıklı olarak birbirlerini gerektirdikleri açıktır. Birçok şey ikisinin arasındaki orana dayanır; eğer askıya alma yoksa, sürpriz kendi içinde kaçınılmaz olarak ucuz görünecektir. Bunun tersi de doğrudur: Eğer askıya alma sonda tuhaf ve zarif bir dönüş getirmeyi başaramazsa, hayal kırıklığına uğratır.

Sinemada dramanın özü bir tür mekanist yapının değil, karmaşık, heterojen, değişen, insan deneyiminin karmaşıklıklarının izini sürmeye çalışan bir yapının işidir.



Andrej Tarkovsky, *Mirror*, 1975

10 Zamanın Stratejileri

Ritim ve Tempo
İç İçe Karşıtlıklar
Festine Lente – Yavaş Yavaş Acele Et

Ritim ve Tempo

[Burada] ritim ve temponun karmaşık ilişkisini, hızlı ve yavaş temponun özel etkileşimini incelemeyi amaçladım. Zamansallık sorununa yakından eğilmenin özsel algılara götürdüğü ortaya çıktı. Zamanın ele alınışı, tonu, tarzı ve yöntemi belirler. Bunu başka bir şekilde ortaya koyarsak, sanat yapıtının zaman yapısı tam da çalışmanın doğasına bağımlıdır. Bu geniş kapsamlı görüş, zamanın ifade ediliş tarzında bulunur.

Eğer temel müzik sözlüğünün ritim tanımı güvenle sinemaya uygulanabilirse, o halde bu kavramın daha geniş ve genel bir anlamı olduğuna işaret edilebilir. Yorumlayıcı rolü ve duyusal-psikolojik etkileri diğer sanat dallarında da geçerlidir. *American Heritage Dictionary*'nin maddesi amacıma en uygun görünen: "(Ritim), ses (ya da konuşmadaki) birbirine zıt öğelerin sıralı değişimini yineleyen kalıptır", ama ardından hemen şöyle devam eder, "resimde, heykelde ve diğer görsel sanatlarda çizgiler, biçimler ve renklerle yaratılan düzenli bir kalıp (olarak da uygulanabilir)". Bir kompozisyonun yapısı, ardışık vuruşların ya da vurguların dağılımıyla karakterize olur. Film analizinde her zaman aramış olduğum, bu çok ihmal edilmiş ilişkidir.

O halde ritim, katılımcı tüm öğeleri etkileyici bir bütünde düzenleyen temel bir formdur. Yalnızca süreyi / süreci gösteren zamansal bir oluşum değildir, alıntıya devam edersek,

"malzemelerin çeşitli yönleri arasındaki etkileşimin de bir sonucu"dur. Başka bir deyişle, melodi (bizim durumumuzda olayların dizilimi), yoğunluk, tonun rengi, doku ve elbette uyum, ritimcle rol oynar. Temel nokta, ayırt edilebilir bir kalıp sisteminin düzenlilik varsaymasına karşın, bunun karşıt öğelerden oluşmasıdır. Bu düşünceye bağlılık ve onun aydınlatıcılığı kitabımın çıkış noktasıydı. Daha öte bir tutkum ise, ışık ve gölgenin sıralı değişimi ile birlikte, filmdeki oyuncunun fiziksel hareketleri, kameranın hareketliliği ve dahası sesin ve sessizliğin öğeleri, vurgular ve vuruşlar da dâhil, her dramatik aygıtın anlamı ve duyguyu aktardığını ve bu aygıtların birbirleriyle karmaşık, diyalektik bir ilişki içinde olduğunu göstermek olmuştur. Herhangi bir zenginliğin yegâne temeli, bu dinamik etkenler topluluğu içindeki gerilimdir.

Öte yandan, tempo ritme bağlıdır, çünkü içsel ve tözsel ihtiyaçlara yanıt olarak biçimlendirici bir etkisi olan öncelikle ritimdir. Ritim, bizim alanımızda uygulandığı biçimiyle, dramatik tasarımın kendisidir. Bu eşsiz, karakteristik kalıbın icrasının hızlı mı yavaş mı olacağı ikincil sorundur. Müzisyenler şu görüştedir: "Tempodaki değişiklikler müziğin karakterini başkalaştıracak ve belki temel vuruşun ne olduğuna dair izlenimimizi etkileyecekken, ...tempo bir ilişki değildir. Düzenleyici bir güç değildir.... temponun hız ya da yavaşlığının ritmik düzenlemeyi başkalaştıracak bir gücü yoktur."[1]

Diğer yandan Schoenberg, ilerleme / devamlılık olgusunun, basit bir ardışıklığa karşıt olarak, her zaman elle tutulur bir hedefe işaret ettiğini ve ritmi yaratanın bu olduğunu söyler. "İlerleyişin bir tonalite kurma ya da tonaliteyle çelişme işlevi vardır" der.[2] Elbette bir kez daha tonalitenin geniş müzikolojik anlamını uyarlamak zorundayım. Yine de bir şey doğru kalır:

(1) Grosvenor Cooper ve Leonard B. Meyer, *The Rhytmic Structure of Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1960), s. 3.
(2) Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony* (New York: W. W. North, 1969), s. 1.

İlerleyiş asla salt bir öz "kurma" anlamında gerçekleşmez; ayrıca bir "çelişki" biçimi içinde de gelişebilir.

Gelişmenin ilerleyişi dramatik anlatıda son derece önemlidir, çünkü yapısal olasılıklarını önceden görerek, gelişmenin tutumunu belirler. Açılış sahnelerinin tonlaması, gelişen olay örgüsünün dürtüsü ve motoru olarak işlev görecek bu karakteristik niteliğe, gelecekteki biçime işaret edecektir. Sonuca yönlendirerek olayların anlamını belirler ve sezer. Yalnızca bir benzerliği dillendirirsek: Burada da tempo biçimlenimini etkileyecek şekilde azalan ve artan ilerleyişleri görebiliriz. Ve uyumlar birleşiminin serimi, modülasyon, karşıtlık ya da yeniden doğrulama vaat ettiği kadar, öncülün doğasına ve derin anlamına da bağlıdır. Her şeye karşın, daha önce belirttiğim gibi, burada yalın, nedensel, ussal bir mantıktan söz etmiyoruz; [ele aldığımız] dikkat çeken ve izleyiciyi sürprizlerle büyüleyen zekice bir oyun. Aristoteles bütün bunları *peripeteia* (dönüm noktası) ile ifade etmez mi? Çünkü bu da, tesadüfî zorluklar aracılığıyla öykünün gizemini açığa çıkaracak karışıklıklar için koşul olarak modülasyonları, karşıtlıkları ve yeniden doğrulamaları varsayar.

Her durumda, zorlukları çözmek ve beklenmedik olasılıklar için açık kapı bırakmak askıda kalma ve karmaşıklık yaratacak ve sıradan mantığı es geçerek özgün birleşimler doğuracaktır. İşte bu yüzden ritim ve tempo arasındaki karışık ve bağımlı ilişkinin ve onların dışavurumlarının her şeyi kucaklayan bütüne bağlı olduğunu söyleyebiliyoruz. Türbülans ve akışın dağılımında, aslında, hızlı ve yavaş temponun özel etkileşiminin keyfini de alıyoruz.

İç İçe Karşıtlıklar

Türbülansın oluşumu, iyi bilindiği gibi, asla öngörülemez. Bir iç ya da dış gerilim kaynama noktasına ulaştığında, ardından gelen farklı bir dinamizme geçiş asla bir mekanik ilişki, özellikle de artışa bağlı saf gelişim ilkesi üzerine kurulmuş bir

ilişki olamaz. Bununla birlikte daha da önemli olan, doğanın çeşitli olasılıkları ve patlamanın sürecidir. Uzak bir benzetmeye başvurursak: Bir depremin ya da volkanik patlamanın zamanını önceden söylemek olanaksızdır. Elbette bugün jeologlar Pompei'yi yıkan ünlü Vezuv patlamasının uygun bir tanımını verebiliyorken, zaten olmuş ve bize kimi yararlı dersler veren bir şeyi kaydediyorlar. Araştırmalar sürecin iyi bilinen belirli aşamalar izlediğini ve volkanın, kızgın magma basıncının kabuğun direncini alt etmek yoluyla, volkanın ağzını tıkayan kayanın gücünü aştığı zaman patladığını gösteriyor.

İşte volkan böyle patladı. Ama bu şekilde ve bu tikel zamanda gerçekleşmesi zorunlu muydu? Çünkü artan iç basıncın patlamaya yol açmasına karşın, olayın salt olasılığı, başka bir deyişle genel olarak alternatif olasılıklara açık oluşu da önem taşır. "Birçok insan bir volkanın iç kısımlarını, bir krater boyunca zorunlulukla köpürdeyen balkon benzeri bir magma kuyusundan bir pipet gibi magma çeken, düşey bir tüp olarak resmeder...[ancak süreç çok daha karmaşıktır: Aynı magma, aynı volkanda büyük bir patlama ya da taşkın bir volkanik patlama olarak da adlandırılan dışarıya doğru bir sızıntı yaratabilir... ya da düzensiz çatlaklarla yükselebilir."[3]

Her birikme patlamaya yol açmaz. İşte bu yüzden sürecin doğasına aşina olsak da, tüm patlamalar öngörülemez. Kimi zaman ölümcül patlama gerçekleşmeyi başaramaz. Magmanın yeterince yavaş yükseldiği durumlarda, kabarcıklar –baldaki hava gibi– genişlemeye, bir araya gelmeye zaman bulur ve topraktaki çatlaklardan sızar. Bu, gündelik sıradan varoluşta nasıl olduğunu gösterir: Şeyler sönebilir, akışın dışına itilebilir ya da küçük patlamalarla çözülebilir.

Drama bu süreçleri büyütülmüş bir ölçekte inceler ve genellikle patlamanın kaçınılmazlığını izler. Sessiz bir akışın daha derinlikli bir anlama sahip olduğu "duraksız akıp gitme"yi

(3) *New York Times*, Bilim Bölümü, 18 Kasım 2003.

mesele yapmış yapılara ilişkin tartışmamda vurgulamaya çalıştığım gibi; "taşkın patlamaların" rolünü ve yerini belirlemek için, yarık ve gediklerdeki ikincil, yeniden düzenlenmiş fenomenleri açığa çıkaran daha yavaş tepkimeler de önemlidir. Çünkü bu süreç, tam da doğal ve içsel insani süreçlerin sinsice tehdit eden karakterine yönelik daha iyi bir kavrayış sunabilir.

Calvino, *Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri*[4] adlı denemesinde "Yaratıcının çalışması birçok ritmi göz önünde tutmalıdır" der. "Vulkan'ın sabırlı ve titiz ayarlamaların oymasıyla oluşturulmuş acil mesajı ve Merkür'ün formüle edildiğinde başka türlü asla olamayacak bir şeyin nihailiğini sağlayan anlık sezgisi." "Vulkan, göklerde boş boş dolaşmayan, kraterlere gizlenen, usanmaksızın zarafetin en mükemmel hali olan nesneleri şekillendirdiği demirhanesine kapanan bir tanrıdır. Merkür'ün havada süzülüşünü Vulkan topal ayağı ve çekicinin ritmik vuruşuyla yanıtlar." Böylelikle biz her iki uygulamayla birlikte yaşarız, "ama duyguların ve düşüncelerin yerleşmesini, olgunlaşmasını ve tüm sabırsızlığı ya da gelgeç olumsallığı üzerinden atmasını sağlamaktan başka bir amacı olmaksızın geçen de zamanın ritmidir."[5]

Festine lente – Yavaş Yavaş Acele Et

Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri'nin hızlılık üzerine olan bölümünde Calvino, bir Rönesans dönemi yayıncının ambleminde bulduğu en sevdiği Latin özdeyişe göndermede bulunur; *Festina Lente*. Tasvir şu gizemli tasarımı resmeder: Bir çapa etrafında kendisini bükümlü bir kavisle döndüren bir yunus gösterilir. "Bu zarif grafik, entelektüel çalışmanın yoğunluğunu ve

(4) Orijinal adı *Six Memos for the Next Millenium* olan kitap, *Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri* adıyla Kemal Atakay tarafından çevrilmiş ve YKY tarafından basılmıştır. (ed. n.)

(5) Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), s. 48.

kararlılığını temsil eder... bir yapbozda olduğu gibi, uyumsuz ve gizemli figürleri bir araya getiren amblemleri her zaman sevmişimdir" der Calvino. "Benzer bir amblem de Paolo Givio'nun on altıncı yüzyıl amblem koleksiyonunda *Festine Lente*'yi anlatan, bir kelebek ve bir yengeci gösteren illüstrasyondur. Kelebek de yengeç de tuhaf, simetrik bir biçime sahiptir ama aralarında beklenmedik bir uyum vardır."

Yavaş yavaş acele et anlamına gelen *Festina lente* paradoksal bir anlatımdır; ikililiğin yasasını, karşıtların gerilimini anlamaya çalışmayı önerir. Eğer ivedilik, düşündüğümüz hız ne olursa olsun koşuşturmaksa, o halde pek heyecan veremez. Ama ivediliğin ağır bir tempoyla desteklenmesi, ikisinin eşleştirilmesi ve karşıtlanması, bir meydan okuma, bizi tanıdık olmayanla yüz yüze getiren "tuhaf bir uyum" yaratacaktır. Diğer deneyimler gibi, hızın da, sabırla doğasını, iç sırlarını keşfederek, üzerinde yavaş yavaş çalışılması gerekir. Eğer bunu hızlı yaparsak yalnızca yüzeyselliğe düşme suçunu işlemekle kalmaz, ayrıca derin bir deneyim olasılığını da yitiririz. Şiirsel yaratım, normalde yalnızca tanıdık olmayan için saklanan titiz inceleme dürtüsüyle tanıdık olana yaklaşmak ve bu "alışkanlığı kırma"[6] süreci aracılığıyla diğerlerinin onu fark etmesini sağlamak değilse, sonuçta nedir?

Doruğa ulaşmış hızlı vuran ritmin zamanı vardır, ama daha sakince sonlanan sabrın da zamanı vardır. Dinamizmden ve yüksek hızdan keyif alabiliriz, ama onlara ayrıcalıklı değerler olarak tapınamayız. Geride kalmak, geçmişi incelemek, alternatif olasılıkları kavramak da güzeldir. Şimdinin gizemlerini yakından inceleyebilir ya da geriye dönüp şimdiye dek kat edilmiş yola bakabiliriz. Dahası geleceğin bize ne hazırladığı hakkında düş kurabiliriz.

---

(6) Defamiliarization: sanatta bilindik nesneleri ya da uzlaşılmış kavramları farklı bağlamlarda kullanarak izleyicinin algısında farklılık oluşturma yöntemi. (ed. n.)

Bakhtin'in en sevdiği kavramı kullanırsak, karnaval bir zaman gevşemesi, taslakların dışına çıkış ve ritmin şiddetlenmesidir. Ama bu, yaşamın kendisini bir bütün olarak kaplamaz. Bakhtin, ünlü denemesi "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel"da karnavalı ayrıca "serüven zamanının yabancı dünyası" olarak adlandırır.[7] Eylemin yıkıcı hızı, olayların girdabı ve sanat çalışmalarının dinamizmi zaman üzerinde bir zafer anlamına gelmez. Ve Virillo'nun değindiği nokta, biraz abartılmış olsa da, yine de yerindedir: "Eğer zaman öyküyse (öykünün kendisiyse) o halde hız yalnızca, onun sanrısı; sadece duyusal olanın yararına, anlatının zamanını ve eylemini yıkan algısal sanrısıdır."[8] Şunu eklemeliyiz: Bu en azından çok sık karşılaştığımız bir tehlikedir.

Elbette, gündelik yaşamın önemsiz dokusuna titizlikle dikkat eden ve ısrarla odaklanan her şeyin, bu nedenle iyi (iyi çünkü yavaş) olduğunu iddia etmek istemiyorum. Çünkü eğer dikkatimiz yalnızca var olanın çıplak betimine uzanırsa bayağılık bayağı kalır. Sıradan yaşamın yinelenmesi ya da ukala bir iddialılık taşıyan kendine düşkünlük, tüm gösterişiyle birlikte, diğer tarafta birikmiş olduğunu gördüğümüz ucuz akrobatik yapımlar denli cesaret kırıcıdır. Ama kabul edilmeli ki, çağımızda aşırı itidalin içindeki büyük tehlikeyi görmekten çok uzağız.

* * *

Bir öykü anlatıcısı, yalnızca zamanda yaşayan ve düşünen değil, aynı zamanda kaçınılmaz olarak daima zamandan söz eden bir zaman oyuncusu ve heykeltıraşıdır. Zamanın genişliğine ve derinliğine saldırarak onu yorumlar ve inceler. Ricœur'un cazip formülü ile aktarırsak, zaman anlatı tarafından insanileştirilir. Çünkü kendimizi bize verilmiş zamanın

(7) M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1982), s. 89.
(8) Paul Virilio, *Un paysage de l'événement* (Paris: Galilée, 1996), s. 123.

bilinmez ölçüsüyle karşılaştırırız; deneyimimizin derslerini toplayarak ve aktararak, öyküler yardımıyla zamanımızın sonluluğuyla yüzleşiriz. İşte bu, Lukacs'ın anlatımıyla "aşkınsal evimizi" yaratmamızı olanaklı kılandır.

Ancak ister öykülerimizi geçmiş şeylerin izleri üzerine kuralım, isterse hayali bir geleceğe yönelelim, tek oyun alanımız şimdiki zamandır. "Burada ve şimdi", on yılı aşkın bir süredir çok büyük dönüşümler geçirmektedir. Bilgiyi yansıtma ve kaydetme, deneyimleri hatırlatma ve bilgiyle, arzuyla ve diğer duygularla ilişkilendirme yollarımızın hepsi ürkütücü biçimde mekanik hale gelmiştir. Doğrudanlık taşıyan gerçek iletişimin yerine temsili kopyalar ve simulakr geçmiştir. Venedik'i ya da Himalayalar'ı görmek istiyorsak, artık yolculuk etmek zorunda değiliz; artık eskinin bilge adamlarınca yazılmış kitaplara danışmak için kütüphanelere gitmeye ihtiyacımız yoktur; ve ünlü bir cerrahın binlerce kilometre ötedeki bir hastaya operasyon yapmak için interneti kullanacağı gün yakındır. Teknolojinin yeni muhteşem gadget'leri daha da artmakta, neredeyse sınırsız bir hareketlilik olanağı yaratmaktadır. Ama bu gerçekten de sonsuz hareketlilik mi? Hapsoluşun, hareketsizliğin ve burada içerilen aracılara bağımlılığın uygun bir ölçüsü yok mu? Ve her şey bir yana, bu duyusal doygunluk durumu felç edici değil mi? Doğru, her şey kapımıza geliyor, her şey mevcut, ama özümseme kapasitemiz bilgi akışına bir sınır çeker. Eğer düşüncelerimizin hareketi ve tepkime zamanımızın hızı elektromanyetik dalgaların hızından düşükse ve görüntüler aracılığıyla yüzleştiğimiz dünya her şeyi içine almaya çalışan zihnimizden daha hızlı hareket ediyorsa, o halde özlerini anlamak yerine, şeylerin ve olayların gerisinde kalıyoruz demektir.

"Artık varışı / varmasını beklemek zorunda kalmadığımızda neyi bekliyor olacağız?" diye sorar Virilio. "Kendimiz film, uzaktaki arkadaşlarımız için televizyon yayınları olduğumuzda... Aktarmasız canlı yayının gerçek zamanı gerçek mekânı kapsayıp fiili olarak onun üzerinde avantaj sahibi olduğunda;

sonuç olarak görüntü şeyin ve fiziksel olarak mevcut insanın kendisinden daha önemli olduğu yerde, böylesi bir dünyada artık tatil için, gün ve gecenin düzenli takibinin özü için yer yoktur. Telekomünikasyonun elektronik günü, artık fanilerin astronomik günüyle özdeş değildir."[9]

Bilgi otoyollarının şaşkın yolcuları haline gelerek, bu aniden ortaya çıkan ebedi simülasyon ve aşırı doygunluk dünyasınca alt üst edilmiş olarak, belki baştan çıkarıcı orman patikalarında nostaljik bir yürüyüş yapmaya, sessiz köy yollarında gezinmeye, mekânın ve zamanın kendi tempolarını ölçtüğü ve şeylerin hâlâ kendi yanılmaz seçikliklerini besledikleri yerde durmaya ve dinlenmeye izin vardır. İnanıyorum ki her gün aldığımız daha da küreselleşmiş öneriler arasında bazı ayıklamalar ve yadsımalar yapmaya başlamamız gereken bir zamana geldik. Büyük bir cümbüşün ardından, biraz diyetle daha iyi ve bir parça perhizle daha da iyi olabiliriz.

Çokluğa saygı, sinoptik bir görü ihtiyacı ve karşıtlığa açıklık, tümü nitelik üzerine yoğunlaşır. Derin aşamaları hedefler, yüzeydeki havai fişekleri değil. Bu ortak ihtiyaç karmaşıklık tutkusu için çabalar. Bir kez daha zamanı ayrıştırabilecek, çeşitliliği ve karmaşıklığı geri getirebilecek ve baskılaması ile birlikte zihnimizi ve kalbimizi, sonsuz olduğu için doğası gereği ölçüsüz olandan etkilenir ve onu kabul eder kılacak bu tedbirli, daima hassas dikkat için ne kadar bekleyeceğiz?

(9) A.g.e., s. 133.

Kaynakça

Adorno, Theodor W. 1963. *Philosophy of Modern Music*. New York: Seabory.

Agel, Henri. 1978. *L'espace cinematographique*. Paris: Pierre Delargue.

Angelopoulos, Theo. 1985. *Etudes Cine'matographiques*. Paris: Minard.

Aristotle. *Poetics*. 1961. New York: Hill and Wang.

Attali, Jacques. 1982. *Histoires du temps*. Paris: Fayard.

Aumont, Jacques. 1992. *Du visage au cinema*. Paris: Cahiers du Cinema.

Bachelard, Gaston. 1931. *L'intuition de l'instant*, Paris: Editions Stock.

____. 1950. *La dialectique de la dure'e*. Paris: PUF.

Bakhtin, M. M. 1982. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.

Balazs, Bela. 1970. *Theory of the Film*. New York: Dover Books.

Barthes, Roland. 1977. *Image, Music*, Text. New York: Hill and Wang.

____. S/Z. 1970. Paris: Editions du Seuil.

Benjamin, Walter. 1960. *Illuminations*. New York: Schocken Books.

____. 1973. *Reflections, Essays, Aphorisms*. New York: Harcourt.

____. 1999. *The Arcades Project*. Cambridge, Mass.: Belknap Press.

Berger, John. 1985. *The Sense of Sight*. New York: Pantheon.

Bergson, Henri. 2002. *Creative Evolution*. New York: Continuum.

Blanchot, Maurice. 1981. *The Gaze of Orpheus*. Barrytown, N.Y: Station Hill Press

Bollas, Christopher. 1982. *Being a Character*. New York: Hill and Wang.

Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Borges, Jorge Luis. 1962. *Labyrinth*. New York: New Directions.

Bresson, Robert. 1977. *Notes on the Cinematographer*. New York: Urizen Books.

Brooks, Peter. 1985. *Reading for the Plot*. New York: First Vintage Book.

Burch, Noel. 1969. *Theory of Film Practice*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Calvino, Italo. 1988. *Six Memos for the Next Millennium*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Cavalier, Alain. 1996. *Etudes Cinematographiques*. Paris: Minard.

Cooper, Grosvenor, and Leonard B. Meyer. 1960. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Damasio, Antonio. 2003. *Looking for Spinoza*. Orlando, Fla.: Harcourt.

Debord, Guy. 1967. *Commentaires sur la societe du spectacle*. Paris: Gallimard.

Deleuze, Gilles. 1989. *The Time Image. Minneapolis*: University of Minnesota Press.

Eco, Umberto. 1965. *L'oeuvre ouverte*. Paris: Editions du Seuil.

____. 1994. *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Eisenstein, Sergei. 1969. *The Film Sense*. New York: Harcourt.

Elkins, James. 1995. *The Objects Stare Back*. New York: Harcourt.

Epstein, Jean. 1955. *L'Esprit du cinema*. Paris: Jeheber.

Fassbinder, Rainer Werner. 1996. *Irasok, beszélgetesek*. Budapest: Osiris.

Fogelman-Soulie, Francoise, Veronique Havelange, and Maurice Milgram, eds. 1991. *Les Théories de la Complexité*. Paris: Seuil, 295.

Fraser, J. T. 1990. *Of Time, Passion and Knowledge*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Frampton, Hollis. 1983. *Circles of Confusion*. Rochester, N.Y.: Visual Studies Workshop Press.

Gleick, James. 1999. *Faster*. New York: Pantheon.

Godard, Jean-Luc. 1972. *Godard on Godard*. New York: Da Capo.

Goffman, Erving. 1967. *Interaction Ritual*. New York: Pantheon Books.

Gregory, R. L. 1970. *The Intelligent Eye*. New York: McGraw Hill.

Guattari, Felix. 1992. *Chaosmose*. Paris: Galilée.

Hall, Edward. 1966. *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday.

Hasumi, Shiguehiko. 1988. "Ozu." *Cahiers du cinéma*.

Havel, Vaclav. 1992. *L'Anatomie du gag*. Paris: Editions de l'Aube.

Hawking, Stephen. 1988. *A Brief History of Time*. New York: Bantam Books.

Hayles, N. Katherine. 1990. *Chaos Bound*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

____. 1991. *Chaos and Order*. Chicago: University of Chicago Press.

Horton, Andrew, ed. 1997. *The Last Modernist*. Westport, Conn.: Greenwood.

Ishagpur, Yousef. 1994. *Les formes de l'impermanence*. Tours: Farrago.

____. 2000. *Le réel, face et pile*. Tours: Farrago.

Kelly, Richard. 2000. *The Name of This Book Is Dogme 95*. London: Faber and Faber.

Kermode, Frank. 1967. *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press.

Kiarostami, Abbas, and Laurent Roth. 1997. *Abbas Kiarostami*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Kierkegaard, SOren. 1995. "Repetition." In *The Essential Kierkegaard*. ed. Howard Vincent Hong ve Edna Hatlestad Hong. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Klee, Paul. 1964. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Folio, Essays.

Lacan, Jacques. 1977. *Ecrits*. New York: W. W. Norton.

Langer, Susanne K. 1953. *Philosophy in a New Key*. New York: Scribner.

Lotman, Jurij. 1977. *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan.
Lukacs, Georg. 1972. *Soul and Form*. Cambridge, Mass.: MIT University Press.
Luria, A. R [1932] 1960. *The Nature of Human Conflicts*. New York: Liveright.
Levinas, Emmanuel. 1971. *Totalité et infini*. Paris: Livre de poche.
____. 1991. *La mort et le temps*. Paris: L'Herne.
Lyotard, Jean-Francois. 1995. *Moralités postmodernes*. Paris: Galilee.
McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media*. New York: Signet Books.
Marker, Chris. 1967. *Commentaires*. Paris: Seuil.
Menil, Alan. 1991. *L'écran du temps*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménoiogie de la perception*. Paris: Gallimard.
Moholy-Nagy, Laszlo. 1947. *Vision in Motion*. Chicago: University of Chicago Press.
Onfray, Michel. 1966. *Les formes du temps*. Paris: Editions Mollat.
Pasolini, Pier Paolo. 1988. *Heretical Empiricism*. Bloomington: Indiana University Press.
Perez, Gilberto. 1998. *The Material Ghost*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.
Prigogine, I., and Isabelle Stengers. 1984. *Order out of Chaos*. New York: Bantam.
____. 1998. *Entre le temps et l'éternité*. Paris: Fayard.
Ricceur, Paul. 1983. *Temps et recit*. Paris: Seuil.
____. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
Rorty, Richard. 1989. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
Schoenberg, Arnold. 1969. *Structural Functions of Harmony*. New York: W. W. Norton.
Sklovski, Viktor. 1990. *Theory of Prose*. Elmwood Park, III.: Dalkey Archive Press.
Solomon, Maynard. 1995. *Mozart*. New York: Harper Perennial.
Sontag, Susan. 1966. *Against Interpretation*. New York: Farrar, Strauss, and Giroux.
Stam, Robert. 1989. *Subversive Pleasures*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.
____. 1992. *Reflexivity in Film and Literature*. New York: Columbia University Press.
Stok, Danusia, ed. 1993. *Kiesiowski on Kieslowski*. London: Faber and Faber.
Szondi, Peter. 1969. *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt: Suhrkamp.
Tarkovsky, Andrej. 1986. *Sculpting in Time*. Austin: University of Texas Press.
Toffler, Alvin. 1970. *Future Shock*. New York: Bantam.

Virilio, Paul. 1995. *La vitesse de la libération.* Paris: Galilee, 1995.
____. 1996. *Un paysage de l'événement.* Paris: Galilee.
Viola, Bill. 1995. *Reasons for Knocking at an Empty House.* Cambridge, Mass.: MIT University Press.
____. bak. *The Passions*, Peter Sellars, John Walsh ve Hans Belting ile birlikte. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, National Gallery ile birlikte, London.
Vogel, Amos. 1974. *Film as a Subversive Art.* New York: Random House.
Whitehead, Alfred North. 1967. *Science and the Modern World.* New York: Free Press.

Filmografi

8½ (Federico Fellini, 1963)
10 (Abbas Kiarostami, 2002)
The 400 Blows (*Les 400 coups*) (Francois Truffaut, 1959)

A nos amours (*To Our Loves*) (Maurice Pialat, 1983)
Accatone (Pier Paolo Pasolini, 1961)
Amarcord (Federico Fellini, 1973)
America, America (Elia Kazan, 1963)
Andrey Rublyov (Andrej Tarkovsky, 1969)
And the Ship Sails On (*E la nave va*) (Federico Fellini, 1983)
Annie Hall (Woody Allen, 1977)
Ariel (Aki Kaurismaki, 1988)
L'Atalante (Jean Vigo, 1934)
An Autumn Afternoon (*Samma no aji*) (Yasujiro Ozu, 1962)
L'Avventura (Michelangelo Antonioni, 1960)

Badlands (Terrence Malick, 1973)
Balthazar (*Au hasard, Balthazar*) (Robert Bresson, 1966)
Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975)
Battleship Potemkin (*Bronenosets Potyomkin*) (Sergei Eisenstein, 1925)
The Beekeeper (*O Melissokomos*) (Theo Angelopoulos, 1986)
Berlin Alexanderplatz (Rainer Werner Fassbinder, 1980)
The Bicycle Thief (Vittorio De Sica, 1948)
The Big Heat (Fritz Lang, 1953)
The Birds (Alfred Hitchcock, 1963)
Black Peter (Cerny Petr) (Milos Forman, 1964)
Blind Chance (Kryzstof Kieslowski, 1987)
Blue Velvet (David Lynch, 1986)
Bonnie and Clyde (Arthur Penn, 1967)
Breathless (*A bout de souffle*) (Jean-Luc Godard, 1960)

Café Lumiere (*Kōhī jikō*) (Hou Hsiao-Hsien, 2003)
Calendar (Atom Egoyan, 1993)
Capricious Summer (*Rozmarné léto*) (Jiri Menzel, 1968)
Citizen Kane (Orson Welles, 1941)
Cleo from 5 to 7 (*Cléo de 5 a 7*) (Agnes Varda, 1961)

Closely Watched Trains (Ostre sledované vlaky) (Jiri Menzel, 1966)
Chunking Express (Chung hing sam lam) (Wong Kar-wai, 1994)
Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean (Robert Altman, 1982)
Comédies et proverbes (Eric Rohmer, 1980-1987)
The Conversation (Francis Ford Coppola, 1974)
Cries and Whispers (Viskningar och rop) (Ingmar Bergman, 1972)

Damnation (Karhozat) (Bela Tarr, 1988)
Days of Being Wild (Wong Kar-wai, 1991)
Dead Man (Jim Jarmusch, 1995)
Dekalog (Krysztof Kieslowski, 1989)
Dillinger Is Dead (Dillinger é morto) (Marco Ferreri, 1969)
Diner (Barry Levinson, 1982)
Dogville (Lars von Trier, 2003)
La Dolce Vita (Federico Fellini, 1960)
Dolls (Takeshi Kitano, 2002)
Dolorosa (Bill Viola, 2000)
The Double Life of Véronique (La double vie de Véronique) (Kryzstof Kieslowski, 1991)
Drowning by Numbers (Peter Greenaway, 1988)

The Eclipse (L'eclisse) (Michelangelo Antonioni, 1962)
Early Spring (Yasujiro Ozu, 1956) Elephant (Gus Van Sant, 2003)
Everything about My Mother (Pedro Almodovar, 1999)
The Exterminating Angel (El Angel exterminador) (Luis Bunuel, 1962)

Faces (John Cassavetes, 1968)
Fallen Angels (Wong Kar-wai, 1995)
Fargo (Ethan and Joel Coen, 1996)
The Fiances (I Findanzati) (Ermanno Olmi, 1963)
The Fire Within (Le feu follet) (Louis Malle, 1963)
Fireworks (Hana-bi) (Takeshi Kitano, 1997)
Fist in the Pocket (I pugni in tasca) (Marco Bellocchio, 1965)

Gerry (Gus Van Sant, 2002)
The General (Buster Keaton, 1927)
The Gleaners and I (Les glaneurs et la glaneuse) (Agnes Varda, 2000)
Going Forth by the Day (video installation) (Bill Viola)
Goodbye, Dragon Inn (Bu San) (Tsai Ming-liang, 2003)
Goya (Carlos Saura, 1999)
La Grande illusion (Jean Renoir, 1937)
The Great Dictator (Charlie Chaplin, 1940)
Greeting (video installation) (Bill Viola)
Gummo (Harmony Korine, 1997)

Happy Together (*Chun gwong cha sit*) (Wong Kar-wai, 1997)
Head-On (*Gegen die Wand*) (Fatih Akın, 2004)
High Hopes (Mike Leigh, 1988)
High Noon (Fred Zinnemann, 1952)
Hiroshima, mon amour (Alain Resnais, 1959)
The Hole (*Dong*) (Tsai Ming-liang, 1998)
Husbands (John Cassavetes, 1970)

In the Mood for Love (*Fa yeung nin wa*) (Wong Kar-wai, 2000)
The Island (*L'île nu*) (Kaneto Shindô, 1960)

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1976)
La Jetée (Chris Marker, 1962)
Jonah Who Will Be 25 in the Year 2000 (*Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*) (Alain Tanner, 1976)
Julien Donkey Boy (1990)

Kes (Ken Loach, 1969)

The Lacemaker (*La dentellière*) (Claude Goretta, 1977)
Ladybird, Ladybird (Ken Loach, 1994)
Landscape in the Mist (Topio stin omichli) (Theo Angelopoulos, 1988)
The Last Picture Show (Peter Bogdanovich, 1971)
La Strada (Federico Fellini, 1954)
Letter from an Unknown Woman (Max Ophuls, 1948)
Libera me (Alain Cavalier, 1993)
Life and Nothing More (Abbas Kiarostami, 1991)
Life Is Sweet (Mike Leigh, 1990)
Loves of a Blonde (*Lasky jedné plavovlasky*) (Milos Forman, 1965)

Mamma Roma (Pier Paolo Pasolini, 1962)
Man without a Past (Mies vailla mennelsyytta) (Aki Kaurismaki, 2002)
The Marriage of Maria Braun (*Die Ehe der Maria Braun*) (Rainer Werner Fassbinder, 1979)
The Matchfactory Girl (*Tulitikkutehtaan tyttö*) (Aki Kaurismaki, 1990)
Minnie and Moskovitz (John Cassavetes, 1971)
Miracle in Milan (*Miracolo a Mllano*) (Vittorio De Sica, 1951)
Mirror (*Zerkalo*) (Andrej Tarkovsky, 1975)
Mon Oncle (Jacques Tati, 1958)
Mouchette (Robert Bresson, 1967)
Mullholland Drive (David Lynch, 2001)
Muriel (*Muriel, ou le temps d'un retour*) (Alain Resnais, 1963)

Naked (Mike Leigh, 1993)
Nashville (Robert Altman, 1975)
North by Northwest (Alfred Hitchcock, 1959)
La notte (Michelangelo Antonioni, 1961)

One Flew over the Cuckoo's Nest (Milos Forman, 1975)

Padre, padrone (Paolo Taviani and Vittorio Taviani, 1977)
La Passion de Jeanne d'Arc (Carl Theodor Dreyer, 1928)
Passions (video installation) (Bill Viola, 1991)
Peeping Tom (Michael Powell, 1960)
Persona (Ingmar Bergman, 1966)
Pickpocket (Robert Bresson, 1959)
Pickpocket (Xiao Wu) (Jia Zhang-Ke, 1997)
Platform (Zhantai) (Jia Zhang-Ke, 2000)
Play Time (Jacques Tati, 1967)
Le Procés de Jeanne d'Arc (Robert Bresson, 1962)
Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)

Raging Bull (Martin Scorsese, 1980)
Rashômon (Akira Kurosawa, 1950)
Rear Window (Alfred Hitchcock, 1954)
Rebel without a Cause (Nicholas Ray, 1955)
Red Desert (*Il deserto rosso*) (Michelangelo Antonioni, 1964)
The Red and the White (Csillagosok, katonak) (Miklós Jancso, 1967)
Red Psalm (*Még kér a nép*) (Miklos Jancso, 1972)
La rencontre (Alain Cavalier, 1996)
Repulsion (Roman Polanski, 1965)
The River (He liu) (Tsai Ming-liang, 1997)
The Round Up (Szegénylegények) (Miklos Jancso, 1965)
Run Lola Run (Lola rennt) (Tom Tykwer, 1998)

Saraband (Ingmar Bergman, 2003)
Satan's Tango (Satantango) (Bela Tarr, 1994)
Scene at the Sea (Takeshi Kitano, 1991)
Scenes from a Marriage (Ingmar Bergman, 1973)
Seisaku's Wife (*Seisaku no tsuma*) (Yosujo Masamura, 1965)
Seven Chances (Buster Keaton, 1925)
The Seventh Continent (*Der siebente Kontinent*) (Michael Haneke, 1989)
The Shining (Stanley Kubrick, 1980)
Short Cuts (Robert Altman, 1993)
The Silence (Ingmar Bergman, 1963)
Silence and Cry (*Csend és Kialtas*) (Miklos Jancso, 1967)

Sky over Berlin (Wim Wenders, 1987)
Sonatine (Takeshi Kitano, 1993)
Spring, Summer, Autumn, Winter . . . and Spring (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurlgo bom*) (Kim Ki-duk, 2003)
Stalker (Andrej Tarkovsky, 1979)
The Straight Story (David Lynch, 1999)
Stranger Than Paradise (Jim Jarmusch, 1984)
Stromboli (Roberto Rossellini, 1950)
Sweetie (Jane Campion, 1989)

The Taste of Cherry (Abbas Kiarostami, 1997)
Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)
The Tenant (*Le locataire*) (Roman Polanski, 1976)
Thelma and Louise (Ridley Scott, 1991)
Thérese (Alain Cavalier, 1986)
Through the Olive Trees (*Zire darakhatan zeyton*) (Abbas Kiarostami, 1994)
Tokyo Story (*Tokyo monogatari*) (Yasujiro Ozu, 1953)
The Travelling Players (*O Thiasos*) (Theo Angelopoulos, 1975)

The Ultimate Woman (*La Derniere femme*) (Marco Ferreri, 1976)
Umberto D. (Vittorio de Sica, 1952)

Viridlana (Luis Bunuel, 1961)
Vive L'Amour (*Aiqing wansui*) (Tsai Ming Liang, 1994)
Vivre sa vie (Jean-Luc Godard, 1962)
Voyage to Cythera (*Taxidista Kithira*) (Theo Angelopoulos, 1984)

Wanda (Barbara Loden, 1970)
We Won't Crow Old Together (*Nous ne vieillirons pas ensemble*) (Maurice Pialat, 1972)
Weekend (Jean-Luc Godard, 1967)
The Weeping Meadow (*Eleni*) (Theo Angelopoulos, 1985)
Werckmeister Harmonies (*Werckmeister harmoniak*) (Bela Tarr, 2000)
Wild Strawberries (*Smuttronstallet*) (Ingmar Bergman, 1957)
Where Is My Friend's Home? (*Khane-ye doust kodjast?*) (Abbas Kia-rostami, 1987)
Wings of Desire (Der Himmel über Berlin) (Wim Wenders, 1987)
Woman of the Dunes (Hiroshi Teshigahara, 1964)
The World (*Shijie*) (Jia Zhang-Ke, 2004)

Yi yi (Edward Yang, 2000)

Dizin

8½ (1963), 111,112, 125, 143
2001: A Space Odyssey (1968), 169

A Man Escaped, 130
A Man Without a Past (2002), 92
A Wedding, 242
Abe, Kobo 134
Accatone (1961), 201
Ackermann, Chantal, 212
Akın, Fatih, 154
Allen, Woody, 229, 230
Almodovar, Pedro, 236
Altman, Robert, 66, 67, 68, 241, 242
Amarcord (1973), 88, 113
America, America (1963), 124
American Heritage Dictionary, 249
An Autumn Afternoon (1962), 93, 149
And the Ship Sails On (1983), 114
Andrey Rublyov (1969), 176
Angelopoulos, Theo, 136, 141, 168, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 191, 225, 226, 245, 246
Annie Hall (1977), 230
Antonioni, Michelangelo, 41, 88, 224, 225, 240
Ariel 91, 204, 205, 206
Aristoteles 221, 246, 251
Au hasard, Balthazar (1966), 153
Aurelius, Marcus, 219
Aziz Augustine, 29

Bach, Johann Sebastian, 109, 128, 202
Bachelard, Gaston, 50, 87
Badlands (1973), 226, 227
Bakhtin, M. M., 255
Balazs, Bela, 126
Barry Lyndon (1975), 80
Barthes, Roland, 42, 43
Beethoven, Ludwig van, 18
Bellocchio, Marco, 73, 229, 230
Benjamin, Walter, 50, 124, 133, 134
Berger, John, 70
Bergman, Ingmar, 41, 90, 91, 98, 109, 110, 121, 128, 129, 141
Bergson, Henri, 17, 19, 110, 127, 155, 166
Berlin Alexanderplatz (1980), 81, 83
Black Peter (1964), 215
Blind Chance (1981), 161, 263
Blue Velvet (1986), 244
Bogdanovich, Peter, 68
Bolero (müzik) (Ravel), 152
Bonnie and Clyde (1967), 226
Borges, Jorge L., 18, 27, 48, 106
Boring Afternoon (1964), 216
Breathless (1960), 39
Bresson, Robert, 121, 127, 128, 130, 133, 141, 152, 153, 244
Brooks, Peter, 221, 222
Bunuel, Luis, 126, 130, 244

Calendar (1993), 158
Calvino, Italo, 48, 54, 55, 253, 254
Campion, Jane, 115
Candide (Voltaire), 55
Capricious Summer (1968), 215
Carne, Marcel, 136
Carver, Raymond, 68
Cassavetes, John, 69, 121, 122, 123, 232, 233
Cassel, Seymour, 122, 233
Cavalier, Alain, 125, 127, 133, 141, 142
Chaplin, Charlie, 129
Chungking Express (1994), 77
Citizen Kane (1941), 242
Clarke, Arthur, 170
Cleo from 5 to 7 (1961), 73
Closely Watched Trains (1966), 50, 215, 264
Coen, Ethan, 89
Coen, Joel, 89
Cooper, Gary, 144
Cooper, Grosvenor, 250
Coppola, Francis Ford, 114
Creative Confession (Klee),119
Cries and Whispers (1973), 110
Cuny, Alain, 41

Dalio, Marcel, 142
Damasio, Antonio, 31, 42
Days of Being Wild (1987), 78, 79, 115
De Niro, Robert, 57, 235
De Sica, Vittorio, 125, 131
Dead Man (1995), 203
Decalogue (1989), 164
Deleuze, Gilles, 108, 120, 121
Dillinger Is Dead (1969), 210
Dolls (2000), 71, 135
Dolorosa (2000), 192, 215, 232
Dostoyevski, Fyodor, 18
Dreyer, Carl T., 122, 127
Drowning by Numbers (1988), 166

Early Spring (1956), 92, 146
Early Summer (1951), 149
Eco, Umberto, 48, 49
Egoyan, Atom, 158, 159
Eisenstein, Sergei, 126, 129, 177
Elephant (2003), 22
Eliot, T. S., 246
Elkins, James, 127, 128
End of Summer (1961), 92
Epstein, Jean, 56, 58, 110, 126, 129
Everything about My Mother (1962), 236

Faces (1968), 122
Fallen Angels (1995), 77, 78
Fargo (1996), 89
Fassbinder, Rainer Werner, 32, 36, 81, 82, 83, 139
Faster (Gleick), 47
Fellini, Federico, 41, 88, 110, 111, 112, 113, 114, 125, 136, 240
Ferreri, Marco, 210, 211, 212, 232, 233, 234
Fire, Water, Breath (1997), 192
Fireworks (1997), 135
Fist in the Pocket (1965), 73, 229
Forman, Milos, 215
Forms of Time and of the Chronotope in the Novel (Bakhtin), 255
Fragments of a Chronology of Chance (1994), 200
Frampton, Hollis, 219

Gabin, Jean, 142
Gleick, James, 47

Godard, Jean-Luc, 39, 73, 122, 126, 234, 235
Going Forth by the Day (2002), 196
Grant, Cary, 230
Great Dictator (1940), 129
Greenaway, Peter, 166
Greeting (1995), 195
Guattari, Félix, 28, 242, 243
Gummo (1997), 76

Hackman, Gene, 114
Hamlet (Shakespeare), 39
Haneke, Michael, 199, 200
Happy Together (1997), 116
Hartley, Hal, 130
Hasumi Shiguehiko, 149
Hayashi Hikaru, 152
Hayles, N. Katherine, 27
Head-On (2004), 154
High Hopes (1988), 216
High Noon (1952), 144
Hiroshima, mon amour (1959), 99
Hitchcock, Alfred, 59, 130, 229, 230, 238, 246, 247
Hou Hsiao-hsien, 140, 141
Husbands (1970), 69

In the Mood For Love (2000), 60
Ishaghpour, Yousef, 151
Island (1960), 152

Jancso, Miklos, 137
Jarmusch, Jim, 203, 204, 205
Jeanne Dielmann (1976), 212
Jonah Who Will Be 25 in the Year 2000 (1976),70
Josephson, Erland, 128
Joyce, James, 18, 27
Julien Donkey Boy (1999), 76

Kandinsky, Vasiliy Wassilyevich, 18
Kaurismaki Aki, 84, 91, 198, 204, 203, 205, 206, 207, 209, 210
Kazan, Elia, 124
Keaton, Buster, 44, 53, 54, 118, 155
Kermode, Frank, 221
Kes (1969), 75
Kiarostami, Abbas, 125, 134, 227, 229, 236, 237
Kierkegaard, Soren 147, 148
Kieslowski, Krysztof, 161, 162, 163, 164, 165
Kim Ki-duk 137
Kitano Takeshi, 63, 64, 65, 71, 72, 83, 135, 143
Klee, Paul, 119
Korine, Harmony, 76, 77
Kubrick, Stanley, 80, 81, 84, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 191
Kundera, Milan, 98
Kurosawa, Akira, 159, 184, 243

L'Atalante (1934), 60, 156
L'Avventura (1960), 88
La Dolce Vita (1960), 41
La grande illusion (1937), 142
La Jetée (1962), 98, 99, 102, 103, 107
La Motta, Jake, 57
La Notte, 41, 88
La rencontre (1996), 133
La Strada, 240
Lacan, Jacques, 167
Ladybird, Ladybird (1994), 58
Landscape in the Mist (1988), 181
Lang, Fritz, 40
Langer, Susanne K., 110
Late Spring, 149

Le Procés de Jeanne d'Arc (1962), 152
Leigh, Miken, 212, 216
Les formes de l'impermanence (Ishaghpour), 150
Letter from an Unknown Woman (1948), 239
Levinas, Emmanuel, 127
Libera me (1993), 125, 133, 141
Life and Nothing More (1991), 134
Life Is Sweet (1990), 216
Loach, Ken, 58, 75, 76
Loden, Barbara, 123, 124
Lotman, Jurij, 42, 261
Lynch, David, 97, 217, 218, 219, 244

Malick, Terrence, 226
Marker, Chris, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108
Mastroianni, Marcello, 137, 143, 240
Matta'nın Azabı (Müzik), 202
Mavi Tuna (Müzik), 172
Mendel, 50
Menzel, Jiri, 215
Meyer, Leonard, 250, 259
Minnie and Moskovitz (1971), 232
Miracle in Milan (1951), 131
Mirror (1975), 107, 176, 248
Mon Oncle (1958), 157
Monsieur Hulot Goes on Vacation (1958), 157
Morin, Edgar, 32
Mouchette (1967), 244
Mouren, Yanick, 241
Mozart, Wolfgang Amadeus, 18
Mullholland Drive (2001), 97
Muriel (1963), 101
Mystery Train, 203

Naked (1993), 212
Nashville (1975), 242
Nicholson, Jack, 174
North by Northwest (1959), 230
Notes on the Cinematographer (Bresson), 133, 153

Olmi, Ermanno, 62
Ophuls, Max, 239
Order out of Chaos (Prirogine, Strengers), 19, 261
Ozu, Yasujiro, 92, 146

Parti de Campagne, 129
Pasolini, Pier Paolo, 135, 201, 202
Passer, Ivan, 216
Passions (2000), 195
Penn, Arthur, 226
Persona (1966), 110, 121
Piccoli, Michel, 210, 212
Play Time (1967), 155'
Polanski, Roman, 95, 96, 97
Potemkin Zırhlısı, 129
Prirogine, I., 19
Proust, Marcel, 18, 27
Psycho (1960), 59

Rabelais, François, 18
Raging Bull (1970), 57
Rashomon (1950), 159, 243
Ravel, Joseph-Maurice, 152
Rear Window (1954), 247
Rebel without a Cause (1955), 130
Red Desert (1964), 88
Red Psalm (1972), 137
Renoir, Jean, 129, 142, 143
Repulsion (1965), 95
Resnais, Alain, 99, 100, 101, 240, 241
Ricceur, Paul, 141
Rohmer, Eric, 73, 166

Round Up (1965), 137
Rowlands, Gena, 122, 233
Run Lola Run (1998), 165

Saint, Eva Marie, 230
Saraband (2003), 128
Satan's Tango (1994), 185, 186
Sato Tadao, 139, 140
Scene at the Sea (1991), 143
Scenes from a Marriage (1973), 128
Schoenberg, Arnold, 18, 250
Scorsese, Martin, 57, 58, 234
Scott, Ridley, 231
Seferis, George, 181
Seven Chances (1925), 53
Seyrig, Delphine, 212
Shadow in Paradise (1986), 204
Shakespeare, William, 18
Shindo Kaneto, 152
Short Cuts (1993), 66, 67, 242
Silence (1963), 90
Six Memos for the Next Millennium (Calvino), 253
Six Walks in the Fictional Woods (Eco), 48, 49
Sky over Berlin (1987), 223
Sonatine (1993), 64
Sottsass, Ettore, 139
Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring (2003), 137
Stalker (1979), 176
Stranger Than Paradise (1984), 203
Strauss, John, 172
Strauss, Richard, 170
Strengers, Isabelle, 19
Sweetie (1989), 115

Tanner, Alain, 70, 136
Tarkovsky, Andrej, 107, 108, 109, 127, 141, 176, 177, 178, 179, 180, 189, 191, 248
Tarr, Bela, 185, 186, 188, 189, 191
Tati, Jacques, 155
Taxi Driver (1976), 234
Teshigahara, Hiroshi, 134
The 400 Blows (1959), 222
The Arc of Passions (Bill Viola), 193
The Betrothed (1963), 62
The Big Heat (1953), 40
The Birds (1963), 59
The Circular Ruins (Borges), 106
The Conversation (1974), 114
The Double Life of Véronique (1991), 161
The Eclipse (1962), 224
The Exterminating Angel (1962), 244
The Flavor of Green Tea over Rice 149
The General (1927), 44, 118
The Gleaners and I (2000), 131
The Hole (1998), 86, 94, 136
The Last Picture Show (1971), 68
The Loves of a Blonde (1965), 215
The Marriage of Maria Braun (1979), 32
The Match Factory Girl (1989), 204, 206
The Messenger (1997), 192, 194
The Pickpocket (1959), 152, 153
The Reds and Whites (1967), 137
The River (1997), 136
The Seventh Continent (1989), 199
The Shining (1980), 173
The Straight Story (1999), 217
The Taste of Cherry (1997), 220, 236
The Tenant (1976), 95
The Weeping Meadow (1985), 168, 182
Thelma and Louise (1991), 231

There Was a Father (1942), 38
Thérese (1986), 125
Through the Olive Trees (1994), 125, 227
Thus Spake Zarathustra (Strauss), 170
Time Image (Deleuze), 120
Toffler, Alvin, 46
Tokyo Story (1953), 150
Travelling Players (1975), 181
Truffaut, François, 222, 223
Trust (1991), 130
Tsai Ming-liang 71, 86, 94, 132, 135, 136, 139
Tutkuların Kavisi, 193
Tykwer, Tom, 165

Ullmann, Liv, 121, 128
Umberto D. (1952), 214

Van Sant, Gus, 22, 25
Varda, Agnés, 73, 74, 75, 131, 139
Vigo, Jean, 60, 156
Viola, Bill, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 215, 232
Viridiana (1961), 130
Virilio, Paul, 255, 256
Visible Man (Balazs), 126
Vitti, Monica, 88
Vive L'Amour (1994), 71, 136
Vivre sa vie (1962), 122
Voltaire, 55
Voyage to Cythera (1984), 181

Zinnemann, Fred, 144

Wanda (1970), 123
Webster's Seventh New Collegiate Dictionary, 31, 68
Weekend, 234
Welles, Orson, 121, 242, 243
Wenders, Wim, 136, 223, 224
Werkmeister Harmonies (2000), 185
Whitehead, Alfred North, 30
Wild Strawberries (1957), 41, 110
Woman of the Dunes (1964), 134
Wong Kar-wai, 60, 77, 78, 79, 84, 115, 116, 117, 139, 236, 238



DORUK YAYIMCILIK

Himaye-i Etfal Sokak No: 6/2 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 514 61 57 - (0212) 514 61 58
e-posta: izdusumyay@gmail.com
www.dorukyayinlari.com

Sinemada Zaman

Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış

Yvette BÍRO

"Yvette Bíro'nun yeni kitabı *Sinemada Zaman*, film kuramcılığı hakkında mükemmel bir zamanlamayla yazılmış, titiz bir çalışmadır. New York Üniversitesi, Sinema Bölümü'nde saygın bir profesör, senaryo yazarı ve denemeci olan Bíro, bu kitapla, modern sinema estetiğine ve kuramına son derece kapsamlı ve paha biçilmez bir katkıda bulunmuştur. Dahası, *Sinemada Zaman*, yazarın modern sinemada zaman sorununa hem bir senaryo yazarı hem de derinlikli bir incelemeci olarak yaklaşımıyla zenginleşmiş bir çalışmadır.

...

Çarpıcı sonucunda Bíro, görsel ve televizyon kaynaklı bilginin günlük, küresel rejimiyle altüst olmuşken, yavaşlamanın estetik, kültürel ve varoluşsal yararlarını kavramanın tam zamanı olduğunu öne sürer."

John Conomos, *Sidney Üniversitesi, Sanat Okulu*

Doruk Sinema

ISBN 978-975-553-540-1