GILLES DELEUZE

SİNEMA II

Zaman-İmge



Norgunk

GILLES DELEUZE

Sinema II - Zaman-İmge

Norgunk

© Norgunk Yayıncılık 2004
Sertifika No: 46249
ISBN 978 625-7917-04-9

Deleuze & Guattari Kitaplığı

Cinéma II. L'image-temps
© 1985 by Les Editions de Minuit

Birinci Baskı
Ocak 2021

Çeviri
Burcu Yalım - Emre Koyuncu

Kapak Görseli
Ordet (Carl Th. Dreyer)

Baskı ve Cilt
Mas Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.
Hamidiye Mahallesi Soğuksu Caddesi 3
Kağıthane 34408 İstanbul
T. (212) 294 10 00 / F. (212) 294 90 80
kitap@masmat.com.tr
Sertifika No: 44686

Norgunk Yayıncılık
Şehit Erdoğan İban Sokak 20
Akal Sitesi C/8 Akatlar 34335 Beşiktaş İstanbul
T. (212) 351 48 38
info@norgunk.com / www.norgunk.com

GILLES DELEUZE

SİNEMA II

Zaman-İmge

Norgunk

İÇİNDEKİLER

I. HAREKET-İMGENİN ÖTESİNDE

1. Yeni Gerçekçilik nasıl tanımlanır? – Duyu-motor durumlarına karşıt olarak optik ve sessel durumlar: Rossellini, De Sica – Optik göstergeler ve ses göstergeleri: nesnelcilik-öznelcilik, gerçek-hayali – Yeni Dalga: Godard ve Rivette – Dokunsal göstergeler (Bresson) 9

2. Ozu, saf optik ve sessel imgelerin mucidi – Gündelik sıradanlık – Boş alanlar ve ölü doğalar – Değişmez biçim olarak zaman 24

3. Tahammül edilemez olan ve durugörü – Klişelerden imgeye – Hareketin ötesinde: yalnızca optik göstergeler ve ses göstergeleri değil, bunun yanı sıra zaman göstergeleri, okuma göstergeleri, düşünme göstergeleri – Antonioni örneği 29

II. İMGELERİN VE GÖSTERGELERİN ÖZETİ

1. Sinema, semiyoloji ve dil – Nesneler ve imgeler 38

2. Saf semiyotik: Peirce ve imgeler ve göstergeler sistemi – Hareket-imge, sinyalleyici madde ve dilsel olmayan ifade özellikleri (iç monolog) 45

3. Zaman-imge ve zaman-imgenin hareket-imgeye tabiiyeti – Zamanın dolaylı temsili olarak montaj – Hareketin sapmaları – Zaman-imgenin özgürleşmesi: zaman-imgenin dolaysız sunumu – Klasik ve modern arasındaki göreli fark 50

III. HATIRADAN RÜYALARA
(BERGSON HAKKINDA ÜÇÜNCÜ YORUM)

1. Bergson'a göre tanımanın iki biçimi – Optik ve sessel imgenin devreleri – Rossellini'nin karakterleri 60

2. Optik ve sessel imgeden hatıra-imgeye – Flash-back'ler ve devreler – Flash-back'in iki kutbu: Carné, Mankiewicz – Mankiewicz'e göre çatallanan zaman – Hatıra-imgenin yetersizliği 64

3. Giderek büyüyen devreler – Optik ve sessel imgeden rüya-imgeye – Açık rüya ve yasası – İki kutbu: René Clair ve Buñuel – Rüya-imgenin yetersizliği – "Örtük rüya": dünya hareketleri – Büyünün halleri ve müzikal komedi – Donen ve Minnelli'den Jerry Lewis'e – Burleskin dört çağı – Lewis ve Tati 72

IV. ZAMAN KRİSTALLERİ

1. Aktüel ve virtüel: en küçük devre – Kristal-imge – Ayırt edilemez ayrımlar – Kristal devrenin üç yönü (çeşitli örnekler) – Muğlak bir soru olarak film içinde film: para ve zaman, endüstriyel sanat 87

2. Bergson'a göre aktüel ve virtüel – Bergson'un zaman üzerine tezleri: zamanın kuruluşu 100

3. Kristalin ve zamanın dört hali – Ophüls ve kusursuz kristal – Renoir ve çatlak kristal – Fellini ve kristalin oluşumu – Film müziği problemi: ses kristali, galop ve ritornello (Nino Rota) – Visconti ve bozunan kristal: Visconti'nin unsurları 105

V. ŞİMDİNİN UÇ NOKTALARI VE GEÇMİŞ TABAKALARI (BERGSON HAKKINDA DÖRDÜNCÜ YORUM)

1. İki dolaysız zaman-imge: geçmiş tabakalarının birlikte varoluşu (veçheler), şimdinin uç noktalarının eşzamanlılığı (vurgular) – İkinci zaman-imge: Robbe-Grillet, Buñuel – Açıklanamaz farklar – Gerçek ile hayali, gerçek ile sahte 122

2. Birinci zaman-imge: Orson Welles'e göre geçmiş tabakaları – Alan derinliğine ilişkin sorular – Belleğin metafiziği: işe yaramaz çağrılabilir hatıralar (hatıra-imgeler), çağrılamaz hatıralar (sanrılar) – Welles filmlerinin ilerleyişi – Bellek, zaman ve toprak 130

3. Resnais'ye göre geçmiş tabakaları – Bellek, dünya ve dünyanın çağları: filmlerin ilerleyişi – Tabakaların dönüşümünün yasaları, karar verilemez alternatifler – Uzak plan ve kısa montaj – Haritalar, diyagram ve zihinsel işlevler – Topoloji ve kronolojik olmayan zaman – Hislerden düşünceye: hipnoz 143

VI. SAHTENİN KUVVETLERİ

1. İmgenin iki rejimi: tasvirler açısından (organik tasvir ve kristal tasvir) – Anlatılar açısından (sahici anlatı ve sahteci anlatı) – İmgede sahtenin kuvveti ve zaman – Sahtekâr karakteri: çokluğu, başkalaşım gücü 156

2. Orson Welles ve hakikat meselesi – Yargı sisteminin eleştirisi: Lang'dan Welles'e – Welles ve Nietzsche: yaşam, oluş ve sahtenin kuvveti – Welles'te merkezin dönüşümü – Kısa montaj ile plan-sekansın birbirini tamamlayışı – Büyük sahtekâr serileri – Her şey neden aynı değerde değildir 169

3. Hikâye açısından (doğrucu hikâye ve simüle eden hikâye) – Gerçekte ve kurmacada hakikat modeli: Ben = Ben – Gerçek ile kurmacanın ikili dönüşümü – "Ben bir başkasıdır": simülasyon, masallama – Perrault, Rouch ve *"cinéma-vérité"*nin anlamı – Önce, sonra veya üçüncü zaman-imge olarak oluş 182

VII. DÜŞÜNCE VE SİNEMA

1. Birinci sinemanın hırsları: kitle sanatı ve yeni düşünce, tinsel otomat – Ayzenştayn modeli – Birinci yön: imgeden düşünceye, beyin şoku – İkinci yön: düşünceden imgeye, figürler ve iç monolog – Metafor meselesi: sinemanın en güzel metaforu – Üçüncü yön: imge ile düşüncenin eşitliği, insanın dünya ile bağı – Düşünce, kuvvet ve bilme, Bütün 192

2. Sinemanın krizi, kopuş – Öncü Artaud: düşünme acizliği – Tinsel otomatın evrimi – Sinemayı temelde ilgilendiren şey – Sinema ve Katoliklik: bilmenin yerine inanç – bu dünyaya inanmak için nedenler (Dreyer, Rossellini, Godard, Garrel) 201

3. Teoremsel yapı: teoremden probleme (Astruc, Pasolini) – Dışarı düşüncesi: plan-sekans – Problem, seçim ve otomat (Dreyer, Bresson, Rohmer) – bütünün yeni statüsü – Küçük aralık ve irrasyonel kesme (Godard) – İç monoloğun kaydırılması ve metaforun reddi – Problemden teoreme dönüş: Godard'ın yöntemi ve kategoriler 213

VIII. SİNEMA, BEDEN VE BEYİN, DÜŞÜNCE

1. "Bir beden versenize bana" – İki kutup: gündelik olan ve tören – Deneysel sinemanın birinci yönü – Bedenin sineması: Tavırlardan *gestus*a (Cassavetes, Godard ve Rivette) – Yeni Dalga'dan sonra – Garrel ve bedenlerin sinematografik yaratımı sorusu – Tiyatro ve sinema – Doillon ve bedenlerin mekânı sorusu: seçimsizlik 231

2. Bir beyin verin bana – Beynin sineması ve ölüm meselesi (Kubrick, Resnais) – Beyin açısından iki temel değişim – Siyah veya beyaz ekran, irrasyonel kesmeler ve yeniden zincirlenmeler – Deneysel sinemanın ikinci yönü 249

3. Sinema ve politika – Halk noksan... – Trans – Mitin eleştirisi – Masallama işlevi ve kolektif sözce üretimi 264

IX. İMGENİN BİLEŞENLERİ

1. "Sessiz" film: görülen ve okunan – Görsel imgenin boyutu olarak sesli film – Söz edimi ve etkileşim: konuşma/sohbet – Amerikan komedisi – Sesli film gösterir, görsel imge de okunur hale gelir 274

2. Ses süremi, birliği – Çerçeve dışının iki yönü uyarınca farklılaşması – Dış ses ile söz ediminin ikinci türü: dönüşlülük – Sinema müziğinin Hegelci veya Nietzscheci kavranışı – Müzik ve zamanın sunumu 284

3. Söz ediminin üçüncü türü, masallama edimi – Görsel imgenin yeni okunabilirliği: stratigrafik imge – Görsel-işitselin doğuşu – Ses imgesi ile görsel imgenin karşılıklı özerklikleri – İki kadraj ve irrasyonel kesme – Straub, Marguerite Duras – İki özerk imgenin ilişkisi, müziğin yeni anlamı 294

X. SONUÇLAR

1. Otomatların evrimi – İmge ve enformasyon – Syberberg'in problemi 319

2. Dolaysız zaman-imge – Optik göstergeler ve ses göstergelerinden kristal göstergelere – Zaman göstergelerinin farklı türleri – Düşünme göstergeleri – Okuma göstergeleri – Flash-back'in, çerçeve dışının ve dış sesin kaybolması 330

3. Sinemada kuramın faydaları 340

YÖNETMEN DİZİNİ 341

BİRİNCİ BÖLÜM

HAREKET-İMGENİN ÖTESİNDE

1

Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni toplumsal içeriğiyle tanımlayanların aksine, biçimsel estetik kriterlerin zorunluluğunu ileri sürüyordu. Bazin'e göre mesele dağınık, eliptik, başıboş veya sarsak olduğu varsayılan, bloklarla işleyen, kasten zayıf olan bağlantıları ve yüzer olaylarıyla yeni bir gerçeklik biçimiydi. Gerçek artık temsil edilen veya yeniden üretilen bir şey olmayıp "hedef alınan" bir şeydi. Önceden deşifre edilmiş bir gerçeği temsil etmek yerine, Yeni Gerçekçilik daima muğlak, deşifre edilmesi gereken bir gerçeği hedef alıyordu; işte bu yüzden plan-sekans, temsiller montajının yerini alma eğilimindeydi. Yeni Gerçekçilik böylece Bazin'in "olgu-imge" demeyi önerdiği yeni bir imge türü icat ediyordu.[1] Bazin'in bu tezi, savaştığı tezden sonsuzca daha zengindi ve Yeni Gerçekçiliğin, ilk dışavurumlarının içeriğiyle sınırlı olmadığını gösteriyordu. Fakat bu iki tezin ortak yönü problemi gerçeklik düzeyinde ortaya koymasıydı: Yeni Gerçekçilik biçimsel veya maddi bir "gerçeklik fazlası" üretiyordu. Bununla beraber, biz problemin gerek biçim gerek içerik olarak gerçek düzeyinde ortaya konabileceğinden emin değiliz. Daha ziyade, düşünce bakımından, "zihinsel" düzeyde ortaya konması gerekmez mi? Bütün hareket-imgeler, algılanımlar, eylemler ve duygulanımlar böylesine altüst oluyorsa, bunun nedeni öncelikle algılanımın eyleme uzanmasını engelleyerek onu düşünceyle ilişkiye sokacak ve, adım adım, imgeyi onu hareketin ötesine taşıyacak yeni göstergelerin gerekliliklerine tabi kılacak yeni bir unsurun sahneye çıkması değil miydi?

---

1 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, s. 282 [Türkçesi: *Sinema Nedir?*, İbrahim Şener (çev.), Doruk Yayınları, 2011] (ve yeni gerçeklik hakkındaki bölümlerin tümü). Bazin'in tezini ele alıp geliştiren Amédée Ayfre ona vurgulu bir fenomenolojik ifade kazandırır: "Du premier au second néo-réalisme", *Le néo-réalisme italien, Etudes cinématographiques*.

Zavattini Yeni Gerçekçiliği bir karşılaşma sanatı olarak, parçalı, gelip geçici, bölük pörçük ve ıskalanmış karşılaşmalar sanatı olarak tanımladığında, ne demek istemektedir? Rossellini'nin *Hemşehri*'si [*Paisà*] [2] veya De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'ndaki [*Ladri di biciclette*] karşılaşmalar için bu durum geçerlidir. De Sica'nın *Umberto D*'de oluşturduğu meşhur sekansı daha sonra Bazin örnek olarak verecektir: sabah mutfağa giren genç hizmetçi kız mekanik ve bıkkın hareketlerle önce biraz etrafı temizler, musluktan karıncaları kovar, kahve değirmenini alırken ayağının ucuyla kapıyı kapatır. Gözleri bebeğini taşıdığı karnına takılır, sanki dünyanın bütün sefaletine gebeymiş gibi. İşte böyle günlük ve sıradan bir durumda, önemsiz görünen ama basit duyu-motor şemalara itaat eden jestler boyunca birden bire ortaya çıkan şey, küçük hizmetçi kızın yanıt veya tepki veremediği bir *saf optik durum*dur. Gözler, karın, işte karşılaşma budur... Elbette, karşılaşmalar çok çeşitli biçimler alabilir, olağanüstü bir düzeye varabilir ama aynı formülü muhafaza ederler; yani Yeni Gerçekçiliği terk etmek şöyle dursun, aksine onu kusursuzluğa taşıyan Rossellini'nin müthiş dörtlemesi. *Almanya, Sıfır Yılı* [*Germania Anno Zero*], yabancı bir ülkeyi ziyaret eden bir çocuğu anlatır (bu yüzden bu film Yeni Gerçekçiliğin bir koşulu kabul edilmiş olan toplumsal angajmana sahip olmamakla eleştirilmiştir); çocuk gördüklerinden dolayı ölecektir. *Stromboli*'de adaya yabancı olan kadının adada yaşadığı aydınlanma öylesine derindir ki, gördüklerinin şiddetini, tuna avının şiddetini ve muazzamlığını ("korkunçtu..."), püsküren yanardağın korkunç gücünü ("ölüyorum, korkuyorum, bu ne gizem, bu ne güzellik, aman Tanrım...") hafifletebilecek veya telafi edebilecek hiçbir tepkide bulunamaz. *Avrupa '51*'de [*Europa '51*] burjuva bir kadın çocuğu öldükten sonra türlü türlü mekânlardan geçer ve gecekondu mahallelerini, fabrikayı görür ("mahkûmları görür gibi oldum"). Bakışları ev hanımının eşyaları ve insanları düzene sokmaya yönelik pratik işlevini terk ederek bir iç görüşün tüm farklı aşamalarından geçer – keder, merhamet, aşk, mutluluk, kabullenme – ta ki yeni bir Jeanne d'Arc duruşması sonucunda bir psikiyatri hastanesine kapatılana kadar: görmektedir, görmeyi öğrenmiştir. *İtalya'da Yolculuk*'ta [*Viaggio in Italia*] turist bir kadın imgelerin ve görsel klişelerin basitçe birbirini izleyişinde, kişisel olarak dayanabileceği sınırın ötesinde,

2 Kitapta geçen Türkçeleşmemiş film adlarını orijinal dilinde bıraktık. *(ç.n.)*

dayanılmaz bir şeyler keşfetmesiyle derinden sarsılır.[3] Bu artık bir eylem sineması değil, durugörü sinemasıdır.

Yeni Gerçekçiliği tanımlayan, işte bu saf optik durumların (ve ses durumlarının, her ne kadar senkronik ses Yeni Gerçekçiliğin başlarında söz konusu değilse de) yükselişidir ve bu optik durumlar eski gerçekçilikteki eylem-imgenin duyu-motor durumlarından temel olarak ayrılır. Bu belki de izlenimcilikle birlikte resimde saf optik bir mekânın fethedilmesi kadar önemlidir. Buna itiraz olarak izleyicinin kendini daima "tasvirler" önünde, sadece ve sadece optik ve sessel imgeler önünde bulageldiği söylenir. Fakat mesele bu değildir. Zira karakterler durumlara tepki veriyorlardı; eylemin gidişatına göre içlerinden biri güçsüz kaldığında, eli kolu bağlandığında ve ağzı kapatıldığında bile. O halde izleyicinin gördüğü, karakterlerle özdeşleşme yoluyla az çok katıldığı, duyu-motor imgeydi. İzleyiciyi filme katarak bu bakış açısını ilk tersine çeviren Hitchcock olmuştu. Fakat özdeşleşme işte şimdi gerçek anlamıyla tersyüz oluyordu: karakter bir tür izleyiciye dönüşmüştü. İstediği kadar hareket etsin, koşsun, kıpırdasın, içinde bulunduğu durum onun motor kapasitesini dört bir yandan aşmakta ve artık bir yanıtın veya eylemin kuralları uyarınca değerlendirilemeyecek bir şeyi görmesini ve duymasını sağlamaktaydı. Tepki vermekten ziyade kaydetmekteydi. Bir eyleme katılmaktan ziyade, kendisini izleyen veya bizzat izlediği bir görüye teslim olmuştu. Visconti'nin *Tutku*'su [*Ossessione*] haklı olarak Yeni Gerçekçiliğin öncüsü kabul edilir ve burada izleyiciyi ilk çarpan, siyahlar içindeki kadın kahramanın neredeyse sanrısal olan bir bedensel haz tarafından ele geçirilişidir. Kadın bir baştan çıkarıcı veya bir aşıktan ziyade bir vizyonere, bir uyurgezere daha yakındır (daha sonra *Günahkâr Gönüller*'deki [*Senso*] kontes için de aynısı geçerlidir).

İşte bundan dolayı, birinci kitapta eylem-imgenin krizini tanımlarken kullandığımız özellikler, yani gezinti/balad [*bal(l)ade*] biçimi, klişelerin çoğalışı, başına geldiği kimseleri neredeyse ilgilendirmeyen olaylar, kısaca duyu-motor bağların çözülmesi, tüm bu özellikler önemliydi ama ancak ön

3 Bu filmler hakkında bkz. Jean-Claude Bonnet, "Rossellini ou le parti pris des choses", *Cinématographe*, Sayı: 43, Ocak 1979. Bu dergi iki özel sayıyı, 42. ve 43. sayıları, "Le regard néo-réaliste" [Yeni Gerçekçi Bakış] gibi yerinde bir başlık altında Yeni Gerçekçiliğe ayırmıştır.

koşul olarak önemliydiler. Yeni imgeyi olanaklı kılıyor ama henüz onu oluşturmuyorlardı. Yeni imgeyi oluşturan ise çöken duyu-motor durumlarının yerine geçen saf optik ve sessel durumdur. Yeni Gerçekçilik'te, bilhassa da De Sica'nın yapıtlarında (daha sonra Fransa'da Truffaut'nun yapıtlarında) çocuğun rolüne dikkat çekilmiştir: yetişkinlerin dünyasında çocuk belli bir motor güçsüzlükten mustariptir ama bu güçsüzlük onu görmeye ve duymaya daha yatkın kılar. Aynı şekilde, gündelik sıradanlık bu denli önemliyse, bunun nedeni otomatik ve önceden kurulu duyu-motor şemalarına tabi olması itibarıyla, uyarım ve yanıt dengesindeki en ufak bir bozulma durumunda (*Umberto D*'deki hizmetçi kız sahnesi), bu şematizmin yasalarından ansızın kaçmaya ve bu sıradanlığı dayanılmaz hale getiren, ona bir rüya ya da kâbus havası veren görsel ve sessel bir çıplaklıkta, bir hamlıkta, bir gaddarlıkta kendini açığa çıkarmaya çok daha yatkın olmasıdır. O halde eylem-imgenin krizinden saf optik-sessel imgeye zorunlu bir geçiş vardır. Kâh bu bir yönden diğerine geçiş sağlayan bir evrimdir: çözülmüş duyu-motor bağlantıları içeren gezinti/balad filmleriyle başlar, saf optik ve sessel durumlara varırız. Kâh bu ikisi, ilkinin diğeri için yalnızca melodi çizgisi görevi gördüğü iki düzey halinde aynı filmde birlikte bulunurlar.

İşte bu anlamdadır ki Visconti, Antonioni, Fellini, bütün farklarına rağmen, bütünüyle Yeni Gerçekçiliğe dahildir. Bunların öncüsü olan *Tutku* yalnızca meşhur bir Amerikan kara romanı uyarlaması olmadığı gibi, bu romanın Po ovasına tercümesi de değildir.[4] Visconti'nin filminde çok incelikli bir değişime, genel anlamda durum mefhumuna ilişkin bir mutasyonun başlangıç anlarına tanıklık ederiz. Eski gerçekçilikte veya eylem-imge uyarınca, nesne ve ortamların zaten kendilerine has bir gerçekliği vardı ama bu, durumun gerekliliklerivle –bunlar dramatik olduğu kadar şiirsel olduğunda bile– sıkı sıkıya belirlenmiş, işlevsel bir gerçeklikti (söz gelimi, Kazan'ın filmlerinde nesnelerin duygusal değeri). Dolayısıyla durum doğrudan eyleme ve tutkuya uzanıyordu. *Tutku*'dan itibaren ise, aksine, Visconti'nin

4 James Cain'in romanı *Postacı Kapıyı İki Defa Çalar* [*The Postman Always Rings Twice*] dört sinematografik yapıta kaynaklık etmiştir: Pierre Chenal (*Le Dernier Tournant*, 1939), Visconti (1942), Garnett (1946) ve Rafelson (1981). Birincisi Fransız şiirsel gerçekçiliğine, son ikisi de Amerikan eylem-imge gerçekçiliğine yakındır. Jacques Fieschi bu dört filmin çok ilginç bir karşılaştırmalı analizini yapar: *Cinématographe*, Sayı: 70, Eylül 1981, s. 8-9 (ayrıca bkz. 42. sayıdaki *Tutku* üzerine yazısı).

sürekli geliştireceği bir şey ortaya çıkar: nesneler ve ortamlar onları kendi başlarına değerli kılan özerk bir maddi gerçeklik kazanırlar. O halde eylemin ve tutkunun halihazırda varolan bir günlük yaşamdan fışkırıp doğabilmesi için yalnızca izleyicinin değil, kahramanların da ortamlara ve nesnelere bakışlarıyla yatırım yapması, şeyleri ve insanları görmesi ve duyması gerekir. *Tutku*'da pansiyonu bir şekilde görsel olarak ele geçiren kahramanın sahneye çıkışı da böyledir; ya da aynı şekilde, *Rocco ve Kardeşleri*'nde [*Rocco e i suoi fratelli*] şehre varan ailenin tüm gözleri ve kulaklarıyla devasa garı ve o bilmedikleri şehri hazmetmeye çalışması: bu ortamın, nesnelerin, eşyaların ve gereçlerin "dökümü" Visconti'nin yapıtında bir sabit olacaktır. Öyle ki durum doğrudan eyleme uzanmaz: durum artık gerçekçilikte olduğu gibi duyu-motor değil, eylem onda oluşmadan ve onun unsurlarıyla karşılaşıp onları kullanmadan önce, duyularla yüklenmiş olarak, öncelikle optik ve sesseldir. Bu Yeni Gerçekçilik'te her şey gerçek olarak kalır (ister dekor olsun ister dış mekân) ama ortamın gerçekliği ile eylemin gerçekliği arasında kurulan şey artık motor bir uzanım değil, daha ziyade özgürleşmiş duyu organları aracılığıyla oluşan rüyavari bir ilişkidir.[5] Eylem adeta durumu tamamına erdirmekten veya pekiştirmekten ziyade, durumda yüzer gibidir. Visconti'nin vizyoner estetizminin kaynağı budur. *Yer Sarsılıyor* [*La Terra Trema*] bu yeni verileri çok özel bir biçimde teyit eder. Elbette balıkçıların durumu, giriştikleri mücadele, bir sınıf bilincinin doğuşu Visconti'nin tamamlamış olduğu tek bölüm olan bu ilk bölümde gözler önüne serilir. Ancak buradaki embriyo halindeki bu "komünist bilinç" doğaya karşı ve insanlar arasındaki bir mücadeleden ziyade insanlığa ve doğaya dair büyük bir vizyona, "zenginler"in dışarıda bırakıldığı ve yüzer eylemin çuvallamalarının ötesinde devrim umudunu teşkil eden, doğayla insanın duyumsal ve duyusal birliğine bağlıdır: Marksçı bir romantizm.[6]

---

5 *Etudes cinématographiques* içinde, bilhassa Bernard Dort ve René Duloquin'in makalelerinde bu temalar analiz edilmiştir: bkz. Duloquin, *Rocco ve Kardeşleri* hakkında, s. 86: "Milano'nun anıtsal merdivenlerinden boş arazilere kadar, karakterler sınırlarına ulaşamadıkları bir dekorda yüzerler. Karakterler gerçektir, dekor da öyle ama aralarındaki ilişki gerçek değildir ve bir rüya ilişkisine daha yakındır."

6 *Yer Sarsılıyor*'daki bu "komünizm" hakkında bkz. Yves Guillaume, *Visconti*, Ed. Universitaires, s. 17 vd.

Antonioni'nin daha ilk büyük yapıtı olan *Bir Aşkın Güncesi*'nden [*Cronaca di Un Amore*] itibaren, polis soruşturması flash-back'lerle ilerlemek yerine eylemleri optik ve sessel tasvirlere dönüştürürken, hikâyenin [*récit*] kendisi de zamanda birbirinden kopuk eylemlere dönüşür (geçmiş jestlerini tekrarlayarak konuşan hizmetçi kadın ya da meşhur asansör sahnesi).[7] Antonioni'nin sanatı da sürekli iki doğrultuda gelişmeye devam eder: gündelik sıradanlığın ölü zamanlarının şaşırtıcı bir kullanımı; sonra, *Batan Güneş*'ten [*L'Eclisse*] itibaren sınır-durumlar daha da itilerek insani olmaktan çıkmış manzaralar olarak, karakterlerden ve eylemlerden geriye yalnızca jeofiziksel bir tasvir ve soyut bir envanter bırakacak şekilde onları adeta yutmuş gibi olan boş mekânlar olarak ele alınır. Fellini'ye gelince, ilk filmlerinden itibaren, gösteri gerçekten taşmakla kalmaz, gündelik olan da kendini sürekli seyyar bir gösteri olarak düzenler ve duyu-motor zincirlenmeler de yerini kendi geçiş yasalarına tabi bir çeşitleme silsilesine bırakır. Barthélemy Amengual bize bu yapıtın ilk yarısı için geçerli olan bir formül verebilir: "Gerçek, gösteri olur ya da gösterişli hale gelir ve hakikaten büyüler. (...) Gündelik olan gösterişle özdeşleştirilmiştir. (...) Fellini gerçek ve gösterinin arzulanan o karışımını gerçekleştirir" ve bunu iki dünyanın heterojenliğini yadsıyarak, yalnızca izleyiciyle gösteri arasındaki mesafeyi değil, ayrımı da silerek yapar.[8]

Yeni Gerçekçiliğin optik ve sessel durumları geleneksel gerçekçiliğin güçlü duyu-motor durumlarına karşıttır. Duyu-motor durumun mekânı, nitelikleri iyice belirlenmiş bir ortam olup onu açığa çıkaran, ona uyum sağlayan ya da onu değiştiren bir tepkiye yol açan bir eylemi varsayar. Fakat saf bir optik veya sessel durum "herhangi mekân" dediğimiz yerde kurulur; bu bazen bağlantısız, bazen boşalmış bir mekân olur (bunların birinden diğerine geçişini, kadın kahramanın yaşadığı mekânın birbirinden kopuk parçalarının, yani Borsa'nın, Afrika'nın ve hava terminalinin, sonunda beyaz yüzeyle karışan bir boş mekânda bir araya geldiği *Batan Güneş*'te buluruz). Yeni Gerçekçilik'te duyu-motor bağlantılar artık yalnızca onları etkileyen, gevşeten, dengelerini veya odaklarını bozan arızalara karşılık gelir: eylem-imgenin krizi. Artık bir eylemle tetiklenmediği gibi, eyleme de uzanmadığı için optik ve sessel durum

---

7 Bkz. Noël Burch'ün yorumu, *Praxis du cinéma*, Gallimard, s. 112-118.

8 Barthélemy Amengual, "Du spectacle au spectaculaire", *Fellini I, Etudes cinématographiques*.

böylece ne bir belirti ne de bir çoğul göstergedir [*synsigne*]. Yeni bir gösterge ırkından bahsetmek gerekecektir: *optik göstergeler* ve *ses göstergeleri*. Kuşkusuz, bu yeni göstergeler çok çeşitli imgelere gönderirler; kâh gündelik sıradanlığa kâh istisnai veya sınır koşullara. Kimi zaman da bilhassa öznel imgelere, çocukluk hatıralarına, karakterin –Fellini'de olduğu gibi– ancak eylerken kendini görmesi koşuluyla eylediği ve kendi oynadığı role iştirak eden bir izleyici olduğu işitsel veya görsel rüyalara veya fantazmalara gönderir. Kimi zaman da, Antonioni'de olduğu gibi, *rapor* tarzında nesnel imgelerdir, bu bir kaza raporu şeklinde de olsa. Bunlar, barındırdığı unsurlar, karakterler ve nesneler arasında ölçü ve mesafe ilişkilerinden başka bir şey bırakmayan geometrik bir çerçeveyle tanımlanır ve bu kez eylemi figürlerin mekânda yer değiştirmesine dönüştürür (söz gelimi, *Serüven*'de [*L'avventura*] kaybolan kadının aranışı).[9] Antonioni'nin eleştirel nesnelciliği işte bu anlamda Fellini'nin işbirlikçi öznelciliğinin karşısına konulabilir. O halde iki tür optik gösterge vardır: raporlar [*constats*] ve "*instat*"lar.[10] Bunların ilki soyutlamaya meyleden uzak ve derin bir görü verirken, ikincisi katılımı teşvik eden yakın ve düzlemesine bir görü verir. Bu karşıtlık bazı bakımlardan Worringer'in tanımladığı alternatife karşılık gelir: soyutlama ya da *Einfühlung*. Antonioni'nin estetik görüleri nesnel bir eleştiriden ayrılamazken (Eros hastalığından mustaribiz çünkü Eros'un kendi de nesnel olarak hastadır: aşk ne hale gelmiş olmalıdır ki bir adamı veya kadını bu denli kötürüm, bu denli acınası ve bu denli ıstırap içinde bırakabiliyor ve onların, çürümüş bir toplumda, sonda olduğu gibi başta da bu kadar kötü bir şekilde eylemelerine ve tepki vermelerine yol açabiliyor olsun?), Fellini'nin görüleri ise bir "empati"den, öznel bir sempatiden ayrılamaz (yalnızca rüyalarda veya hatıralarda sevmeye yol açan o dekadansı dahi kucaklamak, o aşklara yakınlık duymak, dekadansın işbirlikçisi olmak ve hatta, belki de mümkün olduğunca bir şeyleri kurtarmak için, onu çağırmak).[11] Bunlar, her yönden, yalnızlık ve iletişimsizlik üzerine basmakalıp fikirlerden daha büyük, daha önemli problemlerdir.

---

9 Pierre Leprohon, Antonioni'nin yapıtlarındaki bu rapor mefhumu üzerinde durmuştur: *Antonioni*, Seghers.

10 Deleuze'ün türettiği bir sözcük. *(ç.n.)*

11 Fellini dekadans sempatisini sık sık dile getirmiştir (söz gelimi, "bu davayı bir yargıç değil, işbirlikçi yürütür", Amengual tarafından alıntılanmıştır, s. 9). Buna karşın Antonioni

Bir yanda sıradan ile aşırı, diğer yanda öznel ile nesnel arasındaki ayrımların yalnızca göreli bir değeri vardır. Bu ayrımlar bir imge veya sekans için geçerli olup, bütün için geçerli değildir. Yine, sorguladıkları eylem-imgeye ilişkin olarak geçerliyken, artık doğmakta olan yeni imgeye ilişkin olarak bütünüyle geçerli değildirler. Sürekli karşılıklı geçişlerin olduğu iki kutbu işaret ederler. Esasında, en sıradan veya en gündelik durumlar bir sınır-durumun yaşam gücüne eşit, birikmiş "ölüm kuvvetleri" ortaya çıkarırlar (söz gelimi, De Sica'nın *Umberto D*'sinde, kendini muayene eden ve ateşinin çıktığını düşünen yaşlı adam). Üstelik, Antonioni'nin ölü zamanları yalnızca gündelik yaşamın sıradanlıklarını göstermekle kalmaz, açıklamaksızın *rapor etmekle* kaldığı istisnai bir olayın sonuçlarını veya etkisini barındırır (bir çiftin ayrılığı, bir kadının ansızın kayboluşu...). Antonioni'nin yapıtlarında rapor yönteminin daima ölü zamanlar ile boş mekânları birleştirmek gibi bir işlevi vardır: geçmişteki önemli bir deneyim olup bittikten ve üzerine söylenecek her şey söylendikten sonra ondan çıkarılacak bütün sonuçları çıkarmak. "Söylenebilecek her şey söylendikten sonra, en önemli sahne bitmiş gibi görünürken, ondan sonra gelen bir şey vardır..." [12]

Öznel ile nesnel arasındaki ayrıma gelince, o da motor eylemin yerini optik durum veya görsel tasvirin alması ölçüsünde önemini yitirmeye yüz tutar. Esasında bir belirlenemezlik ya da ayırt edilemezlik ilkesiyle karşı karşıya geliriz: artık durumda neyin hayali ya da gerçek, fiziksel ya da zihinsel olduğunu bilemeyiz; bunlar birbirine karışmış olduklarından değil, artık bilmek zorunda olmadığımızdan ve sormaya bile gerek olmadığından. Sanki gerçek ve hayal birbirlerinin peşinden koşturuyormuş, bir ayırt edilemezlik noktası etrafında birbiri içinde yansıyormuş gibidir. Bu noktaya ileride döneceğiz,

---

dünyaya ve dünyada beliren karakterlere ve hislere ilişkin olarak, neredeyse Marx'tan esinlendiği görülebilecek eleştirel bir nesnelliği muhafaza eder: bkz. Gérard Gozlan'ın analizi, *Positif*, Sayı: 35, Temmuz 1960. Gozlan, Antonioni'nin güzel bir metnine dikkat çeker: Nasıl olur da insanlar bilimsel ve teknik kavramların yetersiz veya elverişsiz oldukları görüldüğünde bunlardan kolaylıkla kurtulurken artık mutsuzluktan başka bir şey getirmeyen "ahlaki" inançlara ve hislere bağlı kalmaya devam edebilirler; üstelik daha hastalıklı bir ahlak tanımazlık icat ettiklerinde dahi? (Leprohon, Antonioni'nin metnini bütünüyle alıntılar, s. 104-106).

12 Antonioni, *Cinéma 58*, Eylül 1958 ve Leprohon'un formülü, s. 76: "Hikâye ancak filigran olarak, artık eylem değil sonuç teşkil eden imgeler yoluyla okunur."

ancak şimdiden şunu söyleyebiliriz ki Robbe-Grillet o müthiş tasvir teorisini ortaya koyarken, geleneksel "gerçekçi" tasviri tanımlamakla işe koyulur: bu tasvir, nesnesinin bağımsız olduğunu varsayar ve böylece gerçek ile hayali olanın birbirinden ayırt edilebilir olduğunu ileri sürer (bu ikisi birbiriyle karıştırılabilir ama yine de prensipte ayrı olmaya devam ederler). Yeni romandaki Yeni Gerçekçi tasvir ise bambaşkadır: kendi nesnesinin *yerini aldığı* için, bir yandan onun gerçekliğini siler veya *yok eder* –ki böylece gerçeklik hayali olana geçer, diğer yandan ise hayali veya zihinsel olanın söz ve görü ile *yarattığı* bütün gerçekliğin kuvvetli bir şekilde ortaya çıkmasına yol açar.[13] İmgesel ve gerçek birbirinden ayırt edilemez olur. Robbe-Grillet yeni roman ve sinema üzerine düşüncelerinde bunu gitgide daha çok dikkate alır: en nesnelci belirlenimler dahi "bütünsel bir öznelliğin" elde edilmesine mani olmaz. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin daha başlarında tohum halinde bulunan ve Labarthe'a "*Geçen Yıl Marienbad'da* [*L'Année Dernière à Marienbad*] büyük Yeni Gerçekçi filmlerin sonuncusudur" dedirten de işte budur.[14]

Zaten Fellini'nin yapıtlarında da şu veya bu imge elbette öznel veya zihinsel, hatıra veya fantazmadır ama bu imgenin gösteri şeklinde düzenlenmesi için nesnel hale gelmesi, sahne arkasına, "gösterinin, onu yapanların, onu yaşayanların, ona kapılmış olanların gerçekliğine" geçmesi gerekir: bir karakterin zihinsel dünyası çoğalan diğer karakterlerle o denli doludur ki bu dünya zihinler-arası hale gelir ve perspektiflerin düzleşmesiyle "nötr, kişisel olmayan bir görüye, (...) hepimizin dünyası" olmaya ulaşır (*8 ½*'taki telepatiğin önemi de buradan ileri gelir).[15] Buna karşın, Antonioni'nin yapıtlarında en nesnel imgeler adeta zihinsel hale gelmeksizin, tuhaf, görünmez bir öznelliğe geçmeksizin oluşmazlar. Rapor yöntemini bir toplumda bulundukları haliyle hislere uygulamanın ve hislerden karakterlerin içerisinde geliştikleri haliyle sonuçlar çıkarmanın gerekliliğinden ibaret değildir mesele: Hasta Eros nesnelden öznele giden ve herkesin içerisine giren hislerin hikâyesidir. Bu anlamda, Antonioni Marx'tan çok daha ziyade Nietzsche'ye yakındır; Nietzsche'nin projesi olan gerçek bir ahlak eleştirisine ilk girişen

---

13 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, "Temps et description", Ed. de Minuit, s. 127. Sık sık Robbe-Grillet'nin bu metnindeki tasvir kuramına başvurmamız gerekecek.

14 André Labarthe, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 123, Eylül 1961.

15 Amengual, s. 22.

çağdaş yönetmendir ve bunu da bir "semptomatoloji" yöntemi sayesinde yapar. Fakat yine bir diğer bakış açısından, Antonioni'nin kişisel olmayan bir oluşu, yani bir hikâyedeki sonuçların gelişimini izleyen nesnel imgelerinin yine de süratli kopuşlara, iç içe geçmelere, "sonsuz küçüklükte zamansızlıkların araya sokuşturulması"na tabi olduklarını görürüz. Örneğin *Bir Aşkın Güncesi*'ndeki asansör sahnesi. Bir kez daha, herhangi mekânın ilk biçimine gönderiliriz: bağlantısız mekân. Mekân parçaları arasındaki bağlantı verili değildir çünkü ancak esasında orada olmayan ve hatta yok olmuş olan, yalnızca çerçeve dışında kalmayıp boşluğa geçmiş olan bir karakterin öznel bakış açısından kurulabilir. *Çığlık*'ta [*Il Grido*] Irma unutmak için kaçan kahramanın takıntılı öznel düşüncesi olmakla kalmayıp aynı zamanda bu kaçışı meydana getiren ve kaçışın segmentlerini birbirine bağlayan hayali bakıştır: ölüm anında yeniden gerçek olan bakış. Bilhassa *Serüven*'de, kaybolan kadının belirsiz bakışının ağırlığı çiftin üzerine çökerken bu ağırlık onlarda sürekli gözetlendikleri hissini uyandırır ve kadını arama bahanesiyle kaçarlarken sergiledikleri nesnel hareketlerin koordinasyonsuzluğunu açıklar. Yine *Bir Kadının Tanımlanması*'nda [*Identificazione di una donna*] bütün kovalamaca ya da soruşturma gitmiş olan kadının varsayılan bakışının ağırlığı altında gerçekleşir; filmin sonundaki muhteşem imgelerde kadının asansör boşluğunda kıvrılmış halde duran kahramanı görüp görmediğini bilmeyiz. Hayali bakış, gerçeği hayali bir şey haline getirirken aynı zamanda bu hayali olan şey de gerçek hale gelir ve bize belli bir gerçekliği geri verir. Bu, değiş tokuş yapan, düzelten, seçen ve bizi tekrar fırlatan bir devre gibidir. *Batan Güneş*'ten itibaren, kuşkusuz, herhangi mekân ikinci bir biçim kazanmıştı: boş ya da terk edilmiş mekân. Zira, bir sonuçtan diğerine, karakterlerin içi nesnel olarak boşalmıştır: başka bir şeyin yokluğundan ziyade, kendi kendilerinin yokluklarından mustariptirler (örneğin *Yolcu* [*Professione: reporter*]). Bu andan itibaren, bu mekân yine kendinde olmadığı kadar dünyada da olmayan varlığın kayıp bakışına gönderir ve Ollier'nin Antonioni'nin bütün yapıtı için geçerli olan formülünde dediği gibi, geleneksel dramın yerine "karakterin yaşadığı bir tür *optik dramı*" [16] koyar.

---

16 Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 86. Ollier, Antonioni'nin imgelerindeki kopuşlar ve araya sıkıştırmalar ile mekân parçalarını birbirine bağlayan hayali bakışın rolünü inceler. Ayrıca Marie-Claire Ropars-Wuilleumier'nin müthiş

Kısaca, saf optik ve sessel durumların iki kutbu olabilir: nesnel ile öznel, gerçek ile hayali, fiziksel ile zihinsel. Fakat bunlar bu kutupları sürekli iletişime sokan ve bir (karışma noktasına değil) ayırt edilemezlik noktasına doğru, şu veya bu yönde geçişleri ve dönüşümleri sağlayan optik göstergelere ve ses göstergelerine yol açarlar. İmgesel ve gerçek arasındaki böyle bir değiş tokuş rejimi Visconti'nin *Beyaz Geceler* [*Le notti bianche*] filminde bütün açıklığıyla görülür.[17]

Fransız Yeni Dalgası, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin açtığı yolu kendi amaçları için nasıl kullandığını görmeye çalışmaksızın tanımlanamaz; nihayetinde bambaşka yönlere sapmış olsa bile. Esasında Yeni Dalga, bir ilk yaklaşım uyarınca, önceki yolu benimser: duyu-motor bağların gevşemesinden (gezi veya başıboşluk, gezinti, kimseyi ilgilendirmeyen olaylar, vs.) optik ve sessel durumların yükselişine gider. Yine burada da, bir görü sineması eylemin yerini alır. Tati Yeni Dalga'ya dahilse, bunun nedeni iki gezinti filminden sonra bunlarda şekillenen bir şeyi, saf optik ve bilhassa sessel durumlarla ilerleyen bir burleski bütünüyle ortaya koymasıdır. Godard da *Serseri Aşıklar*'dan [*À Bout de souffle*] *Çılgın Pierrot*'ya [*Pierrot le fou*] değin, olağanüstü gezintilerle yola koyulur ve bunlardan daha şimdiden yeni imgeyi teşkil eden bütün bir dünya, optik göstergeler ile ses göstergelerinin dünyasını çıkarır (*Çılgın Pierrot*'da duyu-motorun gevşemesinden – "ne yapacağımı bilemiyorum" – şarkı gibi söylenen ve dans edilen saf şiire – "kalçalarının çizgisi" – geçiş). Bu tesirli veya dehşet verici imgeler de *Amerikan Malı*'ndan [*Made in U.S.A.*] itibaren gitgide daha fazla özerklik kazanırlar. Bunu şöyle özetleyebiliriz: "Bize gerçek anlamda etkili tepkilerden yoksun (...), bir sonucu ya da mantıksal bağlantıları olmayan bir dizi rapor veren bir tanık."[18] Claude Ollier'nin dediği gibi, *Amerikan Malı* ile birlikte, Godard'ın

---

analizine bakabiliriz: Antonioni'nin nasıl yalnızca bağlantısız bir mekândan boş bir mekâna geçmekle kalmayıp, aynı zamanda bir başkasının yokluğundan mustarip bir kişiden, bundan çok daha beter bir biçimde kendi kendinin yokluğundan ve dünyadaki yokluğundan mustarip bir kişiye geçtiğini gösterir ("L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni", *Antonioni, Etudes cinématographiques*, s. 22, 27-28; bu metin *L'écran de la mémoire*'da (Seuil) yeniden basılmıştır).

17 Bkz. Michel Estève, "Les nuits blanches ou le jeu du réel et de l'irréel", *Visconti, Etudes cinématographiques*.

18 Georges Sadoul, *Chroniques du cinéma français*, I, 10-18, s. 370.

yapıtlarının mizacı olan şiddetli sanrılar, daima baştan alınan ve nesnesinin yerini alan bir tasvir sanatı kapsamında kendi için olumlanır.[19] Bu betimsel nesnelcilik aynı zamanda eleştirel ve didaktiktir ve düşüncenin yalnızca imgenin içeriğine değil imgenin biçimine, araçlarına ve işlevlerine, sahtecilliklerine ve yaratıcılıklarına, sessel olan ile optik olanın imge dahilindeki ilişkilerine de yoğunlaştığı *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*'den [*2 ou 3 choses que je sais d'elle*] *Herkes Başının Çaresine Baksın*'a [*Sauve qui peut (la vie)*] kadar bir dizi filme hayat verir. Godard fantazmalara pek yüz vermez ve sempati duymaz: *Herkes Başının Çaresine Baksın*'da cinsel fantazmanın görsel, sonra da sessel nesnel unsurlarına ayrı ayrı parçalanmasına tanıklık ederiz. Fakat bu nesnelcilik estetik gücünü asla kaybetmez. Önce bir imge siyasetine hizmet eden bu estetik güç *Çile*'de [*Passion*] kendi adına ortaya çıkar: bir yanda resimsel ve müzikal imgeler canlı tablolar şeklinde serbestçe yükselirken, diğer yanda duyu-motor zincirlenmeler engellemelere maruz kalır (işçi kadının kekelemesi ve patronun öksürmesi). *Çile*, bu anlamda, geleneksel dramdaki çiftin duyu-motor bakımından çöküşüne tanıklık ederken, aynı zamanda Ulysses'in dramının optik temsili ile tanrıların bakışının Fritz Lang'ın arabuluculuğuyla göğe yükseldiği *Nefret*'te [*Le Mépris*] halihazırda şekillenmekte olan şeyi en üst derecesine çıkartır. Bütün bu filmler boyunca söz konusu olan, vizyoner Godard'a ait yaratıcı evrimdir.

Rivette, *Le Pont du Nord*'da iğreti bir özet çıkarma konusunda kuşkusuz Godard'ın *Çile*'siyle aynı kusursuzluğa ulaşır. Bu film, birlikte dolaşan iki tuhaf kadının gezintisidir; Paris'in taştan aslanları bir nevi yılan ve merdiven oyunu gibi saf optik ve sessel durumları onlara pay ederken onlar da Don Kişot'un sanrısal dramını tekrar canlandırırlar. Ancak, aynı temelde, Rivette ve Godard birbirine karşıt iki tarafa ait gibidir. Zira Rivette'in yapıtlarında duyu-motor durumların koparak yerlerini optik ve sessel durumlara bırakışı, çoğunlukla, fantazmalar, hatıralar veya sahte hatıralarla işleyen işbirlikçi bir öznelciliğe, bir empatiye bağlıdır ve bunlarda eşsiz bir neşeye ve hafifliğe kavuşur (Kuşkusuz, *Céline et Julie vont en bateau*, Tati'nin filmleriyle birlikte, en önemli Fransız komedi filmlerinden biridir). Godard en gaddar ve keskin haliyle çizgi romandan esinlenirken, Rivette değişmeyen o uluslararası komplo temasını bir masal ve çocuk oyunu atmosferine

19 Ollier, s. 23-24 (*Amerikan Malı*'ndaki mekân üzerine).

büründürür. Daha *Paris Bizimdir*'de [*Paris Nous Appartient*] tanıklık ettiğimiz gezi, şehir mekânlarının artık rüyalarımızın onlara verdiğinin dışında bir gerçekliğinin veya bağlantısının kalmadığı alacakaranlık bir fantazmada doruğa ulaşır. *Céline et Julie vont en bateau*'da, ikizi olan genç kadının gezi-kovalamacasından sonra, onun fantazmasının saf gösterisine tanıklık ederiz: bir aile romanında yaşamı tehdit altında olan küçük kız. İkiz ya da daha ziyade ikiz kadın da sihirli şekerlerin yardımıyla buna katılır; sonra da bir iksir sayesinde artık izleyicisi kalmamış bir gösteriye dahil olur ama yalnızca sahne arkasında ve nihayetinde küçük bir kayıkta uzaklara sürüklenen çocuğu kaderinden kurtarmak için: bundan daha neşeli bir peri masalı görülmemiştir. *Duelle*'in bizi artık gösteriye katması bile gerekmez; gösterinin kadın kahramanları, güneş kadın ve ay kadın çoktan gerçeğe geçmişlerdir ve büyülü taşın güdümünde hâlâ tanıklık yapabilecek mevcut karakterlerin peşine düşüp onları ortadan kaldırır veya öldürürler.

Yeni Dalga yönetmenleri arasında en Fransız olanın Rivette olduğu söylenebilir. Fakat burada "Fransız"ın artık Fransızlık denen şeyle bir alakası kalmamıştır. Bu daha ziyade, savaş öncesi Fransız ekolü anlamındadır. Bu ekol, ressam Delaunay'in izinde, ışık ve gölge arasında bir mücadele olmadığını (dışavurumculuk), güneş ile ay arasında bir almaş ve düello olduğunu keşfetmiştir; bunların her ikisi de ışık olup biri tamamlayıcı renklerin dairesel ve sürekli hareketini, diğeri yanar döner uyumsuz renklerin daha hızlı ve kesintili hareketini teşkil eder ve birlikte ebedi bir serap oluşturarak bunu dünyaya yansıtırlar.[20] *Duelle*'de olan budur. Işık ve renklerle yapılan tasvirin sürekli baştan alınarak nesnesini sildiği *Merry-go-round*'da da olan budur. Rivette ışık sanatında bunu en üst noktaya taşır. Bütün bu

20 Işığın savaş öncesi Fransız ekolünde ve bilhassa da Grémillon'daki bu özel anlamını daha önce görmüştük. Ancak Rivette, Delaunay'in en derinlikli kavrayışlarını alıp daha üst bir düzeye taşır: "Delaunay, kübistlerin aksine, yeniliğin sırlarını nesnelerin, daha doğrusu, nesneler düzeyindeki ışığın sunumunda aramaz. Işığın maddedeki yansımalarından bağımsız olarak, biçimleri tek başına yarattığını savunur. (...) Işık nesnel biçimleri yok ediyorsa, buna karşın onun düzenini ve hareketini beraberinde getirir. (...) Delaunay işte o zaman ışığa hayat veren hareketlerin, söz konusu olanın Güneş'in mi yoksa Ay'ın mı ışığı olduğuna bağlı olarak farklılaştığını keşfeder. (...) Hareket halindeki ışığın iki temel gösterisini ebedi serapların yuvası olarak sunulan yerküre biçimindeki evren imgesiyle ilişkilendirir" (Pierre Francastel, *Du cubisme à l'art abstrait, Robert Delaunay*, Bibliothèque de l'Ecole pratique des hautes études, s. 19-29).

kadın kahramanlar Ateşin Kızları olup bütün yapıtı bu sancağın altındadır. Son olarak, Rivette eğer bütün sinemacıların en Fransızıysa, bu Gérard de Nerval'in Fransız şairlerinin en iyi örneği olması anlamındadır; ve hatta Rivette'e nasıl Paris'in ve rustik sokaklarının ozanı denebiliyorsa, Gérard de Nerval'e de Île de France'ın ozanı olarak "iyi Gérard" denebilir. Proust, Nerval'e yakıştırılan bütün bu isimlerin arkasında ne yattığını kendi kendine sorduğunda, yanıtı Nerval'in şiirinin dünyanın gelmiş geçmiş en müthiş şiirlerinden biri olması ve Nerval'in teslim olduğu serabın veya deliliğin ta kendisidir. Zira Nerval'in görmeye ve Valois'da gezinmeye ihtiyacı varsa, o buna sanrısal vizyonunu "doğrulayacak" gerçekliğe ihtiyaç duyduğu gibi ihtiyaç duyar; öyle ki artık hiçbir şekilde neyin şimdi veya geçmiş, neyin zihinsel veya fiziksel olduğunu bilemeyiz. Île de France'a sözünün ve görüsünün yarattığı gerçek olarak, saf öznelliğinin nesneli olarak ihtiyaç duyar: bir "rüyavari aydınlatma", "mavimsi ve morumsu bir atmosfer", güneş ve ay.[21] Rivette ve onun Paris'e duyduğu ihtiyaç için de aynısı geçerlidir. Öyle ki, yine burada da, nesnel ile öznel arasındaki farkın optik-sessel imge açısından yalnızca geçici ve göreli bir değeri olduğu sonucuna varmamız gerekir. Rivette'in en öznel, işbirlikçi öznelciliği, görsel tasvirin gücüyle gerçeği yarattığı için bütünüyle nesneldir. Buna karşın, Godard'ın en nesnel, eleştirel nesnelciliği ise gerçek nesnenin yerine görsel tasviri koyduğu ve onu kişinin veya nesnenin "içerisine" soktuğu için zaten bütünüyle özneldir (*Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*).[22] Her iki tarafta da tasvir, gerçek ile hayali olanın ayırt edilemediği noktaya doğru gider.

Son bir soru soralım: Eski gerçekçilikte veya eylem-imgede olduğu haliyle geleneksel duyu-motor durumlarının çöküşü neden yalnızca saf optik

---

21 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, "Gérard de Nerval" [Türkçesi: *Sainte-Beuve'e Karşı*, Roza Hakmen (çev.), Doğu-Batı Yayınları]. Proust analizinin sonunda vasat bir hayalperestin rüyasında geçtiği yerleri tekrar görmeyeceğini söyler zira bu sadece bir rüyadır, oysaki gerçek bir hayalperest oraya tam da rüya olduğu için gidecektir.

22 Godard "şeylerin dış tarafı"nın bir "içeri hissi" vermeyi mümkün kılması gerektiğini *Hayatını Yaşamak*'a [*Vivre sa vie*] ilişkin olarak zaten söylemişti: "İçeri hissi nasıl verilir? İşte tam da dikkatli bir şekilde dışarıda kalarak", ressam gibi. Godard *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*'in de bir "bütün hissi" yaratmak için "nesnel tasvir"e "öznel bir tasvir" eklediğini söyler (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Belfond, s. 309, 394-395 [Türkçesi: *Godard Godard'ı Anlatıyor*, Aykut Derman (çev.), Metis Yayınları]).

ve sessel durumların, optik göstergelerin ve ses göstergelerinin ortaya çıkmasına olanak verir? Robbe-Grillet'nin, en azından başlardaki düşüncelerinde, çok daha katı olduğu görülecektir: yalnızca dokunsal olanı değil, sesleri ve renkleri bile rapor için elverişsiz oldukları, duygulara ve tepkilere fazlasıyla bağlı kaldıkları için reddeder ve yalnızca çizgiler, yüzeyler ve ölçülerle işleyen görsel tasvirleri korur.[23] Sinema onun gelişiminin nedenlerinden biriydi; nesnenin kendisini değiştirdikleri, sildikleri ve yeniden yarattıkları oranda renklerin ve seslerin betimsel gücünü keşfetmesini sağlamıştı. Fakat bunun da ötesinde, elin kavrayıcı ve motor işlevlerinden vazgeçerek saf dokunma duyusuyla yetinmesi şartıyla, saf bir duyu imgesi oluşturabilecek olan, dokunsaldır. Herzog'un yapıtlarında "savunmasız" varlıkların durumunu karakterize eden ve sanrılardan mustarip olanların büyük görüleriyle buluşan bütünüyle dokunsal imgeleri görme duyusuna sunma çabasına tanıklık ederiz.[24] Fakat dokunmayı, bambaşka bir tarzda, kendi başına görmenin nesnesi yapan Bresson'dur. Aslında Bresson'un görsel mekânı parçalı ve kopuktur ama bu parçalar el yordamıyla adım adım birbirine bağlanır. Öyleyse el, imgede, eylemin duyu-motor gerekliliklerinden sonsuzca taşan, duygular bakımından yüzün bile yerini alan ve algılanım bakımından da ruhun kararlarına uygun düşen bir mekânın inşa edilme tarzına dönüşen bir rol üstlenir. Aynı şekilde, *Yankesici*'de [*Pickpocket*] üç ortağın elleri Lyon garının mekân parçalarını birbirine bağlar ama bunu tam olarak bir nesneyi tutarak değil, ona değip geçerek, hareketini durdurarak, ona başka bir yön vererek, onu paslayarak ve bu mekân içinde dolaşıma sokarak yapar. El, (nesneyi) kavrama işlevini (mekânı) bağlama işleviyle ikiler ama bundan böyle gözün kendisi de optik işlevini, Riegl'in bakışa has bir dokunma duyusu tayin eden formülü uyarınca, tam anlamıyla "dokunsal" bir işlevle ikiler. Bresson'un yapıtlarında optik göstergeler ve ses göstergeleri bunların belki de ilişkilerini düzenleyen hakiki dokunma göstergelerinden ayrılamazlar (bu da Bresson'un herhangi mekânlarının orijinalliğini teşkil eder).

---

23 Robbe-Grillet, s. 66.

24 Emmanuel Carrère bu "dokunsal duyumsamalara yaklaşma denemesi"ni açıkça ortaya koymuştur (*Werner Herzog*, Edilig, s. 25): Yalnızca kör-sağırları sahneye koyan *Suskunluğun ve Karanlığın Ülkesi*'nde [*Land des Schweigens und der Dunkelheit*] değil, aynı zamanda büyük rüyavari görüler ile küçük dokunsal jestleri bir araya getiren *Kaspar Hauser*'de (söz gelimi, Kaspar'ın düşünmeye çalışırken baş parmağı ve parmaklarıyla basınç uygulaması).

Ozu, başından itibaren bazı Amerikalı yönetmenlerin etkisinde kalmış olsa da, Japonya bağlamında saf optik ve sessel durumların ilk kez geliştirildiği bir yapıt ortaya koyar (bununla beraber sesli filme oldukça geç, 1936'da ulaşır). Avrupalılar onu taklit etmez ama daha sonra kendi yöntemleriyle ona katılırlar. Ozu yine de optik göstergelerin ve ses göstergelerinin mucidi olarak kalır. Yapıtı bir balad-gezinti, tren yolculuğu, taksi gezintisi, otobüs seferi, bisiklet turu veya yürüyüş biçimini alır: dede ve ninenin köyden Tokyo'ya gelişleri, kızın annesiyle son tatili, yaşlı adamın kaçamağı... Fakat söz konusu olan, bir Japon evindeki aile hayatı olarak kavranan sıradan gündelik hayattır. Kamera hareketleri giderek seyrekleşir: kaydırmalı çekimler yavaş ve alçak "hareket blokları" olur; daima alçak olan kamera genellikle sabittir, cepheden veya sabit bir açıdan çeker, açılma-kararmalar yerine basitçe *kesmeler* kullanılır. "İlkel sinema"ya dönüş gibi görünebilecek olan şey, aynı zamanda şaşırtıcı bir biçimde ölçülü olan modern bir tarzın geliştirilmesidir: Modern sinemaya egemen olacak olan kesme-montaj, imgeler arasında saf optik bir geçiş veya noktalamadır ve dolaysızca çalışarak bütün sentetik efektleri feda eder. Burada ses de bir o kadar önemlidir zira kesme-montajın Amerikan sinemasından alınan "bir plan, bir replik" yönteminde doruğa ulaştığı söylenebilir. Fakat bu durumda, örneğin Lubitsch'te, belirti işlevi gören bir eylem-imge söz konusuydu. Halbuki Ozu'yla birlikte anlamı değişen yöntem şimdi artık entrikanın yokluğunu gösterir: eylem-imge kaybolarak yerini karakterin ne *olduğuna* ilişkin saf görsel imgeye ve ne *söylediğine* ilişkin sessel imgeye bırakır; senaryonun esasını oluşturan tamamıyla sıradan doğa ve karşılıklı konuşmadır (bundan dolayı önemli olan yalnızca aktörlerin fiziksel ve manevi görünüşleri uyarınca seçilmeleri ve görünürde belirli bir konusu olmayan herhangi bir diyaloğun belirlenmesidir).[25]

Bu yöntemin en başından itibaren ölü zamanları ortaya koyduğu ve bunları filmin akışı boyunca çoğalttığı açıktır. Kuşkusuz, film ilerledikçe,

25 Donald Richie, *Ozu*, Ed. Lettre du blanc: "Senaryoyu yazmaya koyulduğunda, temalarından emin bir biçimde, hikâyenin ne olacağını nadiren kendine sorardı. Daha ziyade filminde ne tür insanlar olacağını düşünürdü. (...) Her karaktere bir isim verdiği gibi, karakterin ailevi durumuna, babasına, kızına, teyzesine uygun olan çeşitli genel karakteristik

ölü zamanların artık yalnızca kendi başlarına önemli olmayıp önemli bir şeyin etkisini de topladığı düşünülebilir: plan veya replik böylece yeterli uzunlukta bir sessizlik veya boşlukla uzatılır. Bununla beraber, Ozu'nun yapıtlarında kesinlikle istisnai *ile* sıradan, sınır-durumlar *ile* sıradan durumlar söz konusu olmayıp birinciler ikincileri etkiler veya ikincilere sızarlar. Paul Schrader'in bir tarafta "gündelik" olan ile diğer tarafta gündelik sıradanlığa açıklanamaz bir kopuş veya duygu katan "karar anı" veya "ayrılığı" iki ayrı aşama olarak birbiriyle karşıtlaştırmasına katılmıyoruz.[26] Bu ayrım son kertede Yeni Gerçekçilik için daha geçerli gibi görünür. Ozu'nun yapıtlarında her şey sıradan veya aleladedir; doğal bir unutuşun nesnesi olan ölüm ve ölüler bile. O meşhur ansızın boşalan gözyaşı sahneleri (*Bir Güz Öğleden Sonrası*'nda [*Sanma No Aji*], kızı evlendikten sonra sessizce ağlamaya başlayan babanın sahnesi, *Geç Gelen Bahar*'da [*Banshun*] uyuyan babasını yarım bir gülümsemeyle seyrederken birden gözleri yaşla dolan kızın sahnesi, *Kohayagawa-ke No Aki*'de babası hakkında acı bir şey söyledikten sonra göz yaşlarına boğulan kızın sahnesi) yaşamın akışındaki zayıf dönemlerle karşıtlaştırılabilecek güçlü bir dönemi ayırt etmez ve "karar eylemi" olarak bastırılmış bir duygunun ortaya çıktığını ileri sürmek için hiçbir sebep yoktur.

Filozof Leibniz (ki Çinli filozoflardan haberdardı) dünyanın sıradan yasalar uyarınca, çok düzenli bir şekilde oluşan ve yakınsayan serilerden oluştuğunu gösteriyordu. Fakat seriler ve sekanslar bize yalnızca küçük parçalar halinde ve altüst olmuş veya birbirine karışmış bir düzen dahilinde görünür; öyle ki kopuşlara, ayrılıklara ve uyumsuzluklara olağanüstü şeylere

---

özellikler verir ama çok az belirleyici özellik tayin ederdi. Bu karakter ya da daha ziyade ona hayat veren diyalog, (...) entrikaya veya hikâyeye hiçbir atıfta bulunmaksızın büyür, gelişirdi. (...) Her ne kadar açılış sahneleri daima diyalogla dolu olsa da, görünürde diyaloğun etrafında döndüğü belirli hiçbir konu yoktu. (...) Karakter bu şekilde neredeyse yalnızca katıldığı konuşmalar aracılığıyla inşa edilip modellenirdi" (s. 15-26). "Bir plan, bir replik" ilkesi üzerine, bkz. s. 143-145.

26 Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* [Türkçesi: *Sinemada Aşkın Üslup*, Kemal Çelik (çev.), İnsan Yayınları] (Bu çalışmadan parçalar *Cahiers du cinéma*'da yayımlanmıştır, Sayı: 286, Mart 1978). Kant'ın aksine, Amerikalılar aşkınsal ile aşkın arasında ayrım yapmazlar: bu yüzden Schrader, Ozu'nun "aşkın"ı sevdiğini düşünür, Bresson'da, hatta Dreyer'de de benzer bir eğilimi tespit eder. Schrader, Ozu'nun "aşkınsal tarzının aşamaları" olarak üç aşama ortaya koyar: gündelik, karar ve bizzat aşkının ifadesi olarak "staz".

inanıyormuşçasına inanırız. Maurice Leblanc bir Zen bilgeliğine yaklaşan güzel bir roman dizisi kaleme almıştır: Romanın "gündelik felsefe profesörü" olan kahramanı Balthazar hayatta istisnai veya tekil olan hiçbir şey olmadığını, en tuhaf maceraların kolayca açıklanabildiğini ve her şeyin sıradan şeylerden oluştuğunu öğretir.[27] Basitçe demek gerekir ki serilerin terimleri birbirlerine doğal olarak zayıf bir şekilde zincirlendiği için bunlar durmaksızın altüst olur ve düzensiz görünürler. Sıradan bir terim, sekansından ayrılarak, sıradan şeylere ait başka bir sekansın ortasında ortaya çıkar ve bu sekansa kıyasla güçlü bir an, istisnai veya karmaşık bir nokta görüntüsüne bürünür. Serilerin düzenliliğini, evrenin günlük sürekliliğini bozanlar, insanlardır. Yaşamak için bir zaman, ölmek için bir zaman, anne için bir zaman, kız için bir zaman vardır ama insanlar bunları karıştırır, bunları düzensizliğe sokar, birbirine düşürür. Ozu'nun düşüncesi de budur: yaşam basittir, insansa "durgun suları dalgalandırarak" onu karmaşıklaştırıp durur (*Akibiyori*'deki üç arkadaş gibi). Savaş sonrasında Ozu'nun yapıtı bazen ileri sürüldüğü gibi bir düşüşe kesinlikle geçmediyse, bunun nedeni savaş sonrası dönemin bu düşünceyi haklı çıkarması ama bunu onu yenileyerek, nesil çatışması temasını pekiştirerek ve ondan taşarak yapmasıdır: Amerikan sıradanlığı Japon sıradanlığını parçalar, bu iki gündeliklik biçiminin çatışması renklerde dahi ifade bulur: Coca-Cola kırmızısı veya sarı plastik, Japon yaşamının soluk, tekdüze tonları serisinde ansızın patlar.[28] *Ochazuke No Aji*'de bir karakterin söylediği gibi: ya bunun tersi olsaydı, sake, şamisen ve geyşa perukları Amerikalıların sıradan gündelik hayatlarına ansızın girseydi...? Bu noktada bize öyle görünüyor ki Doğa, Schrader'in düşündüğü gibi bir karar anında ya da gündelik insanla açık bir kopuşla duruma müdahil olmaz. Doğa'nın, karlı bir dağın ihtişamı bize tek bir şey söyler: Her Şey sıradan ve düzenli, Her Şey gündeliktir! Doğa insanın kopardığını birleştirmekle, insanın kırdığını onarmakla yetinir. Bir karakter aile içi bir çatışmadan veya taziye buluşmasından bir anlığına sıyrılarak karlı dağı seyretmeye koyulduğunda, bu sanki evde bozulan serilerin düzenini yeniden tesis etmek içindir ama bunlar görünürdeki kopuşların, Leibniz'in dediği gibi "gidişlerin

27 Maurice Leblanc, *La vie extravagante de Balthazar*, Le livre de poche.

28 Ozu'nun yapıtlarında renk hakkında bkz. Renaud Bezombes'un yorumları, *Cinématographe*, Sayı: 41, Kasım 1978, s. 47 ve Sayı: 52, Kasım 1979, s. 58.

ve dönüşlerin, yükseklerin ve alçakların" nedenini açıklayan bir denklemde olduğu gibi, değişmeyen düzenli bir Doğa tarafından tekrar düzene sokulur.

Gündelik yaşam yalnızca zayıf duyu-motor bağlantıların varlığını sürdürmesine izin verir ve eylem-imgenin yerine saf optik ve sessel imgeler, optik göstergeler ile ses göstergeleri koyar. Ozu'nun yapıtlarında Mizoguçi'de olduğu gibi karar anlarını ve ölüler ile yaşayanları birleştiren bir evren çizgisi yoktur; Kurosava'da olduğu gibi derin bir soruyu içeren nefes-mekân veya kapsayıcı da yoktur. Ozu'nun mekânları, gerek bağlantısızlıkla gerekse de boşlukla, herhangi mekânlar düzeyine yükselmiştir (Ozu yine bunun da ilk mucitlerinden biri kabul edilebilir). Bakış, yön, hatta nesnelerin konumuyla ilgili devamlılık hataları [*faux raccord*] sürekli ve sistematiktir. Bir kamera hareketi bağlantısızlığın güzel bir örneğini sunar: *Erken Gelen Yaz*'da [*Bakushû*] kadın kahraman oradaki birine görünmemek için parmaklarının ucuna basarak restorana girer; kamera onu kadrajın ortasında tutarak geri çekilir; sonra kamera bir koridorda ilerler ama bu koridor artık restoranın koridoru değildir; evine dönmüş olan kadının evindeki koridordur. Karakterlerin ve hareketin bulunmadığı boş mekânlara gelince, bunlar sakinlerinden arınmış iç mekânlar, ıssız dış mekânlar veya Doğa manzaralarıdır. Ozu'nun yapıtlarında bunlar Yeni Gerçekçilik'te dahi doğrudan sahip olmadıkları bir özerklik kazanırlar ve bu özerklik onlara belirgin, (hikâyeye oranla) göreli veya (eylem sona erdikten sonra) nihai bir değer bahşeder. Bunlar saf temaşa anları olarak mutlağa ulaşır ve doğrudan doğruya zihinsel ile fizikselin, gerçek ile hayalin, özne ile nesnenin, dünya ile benliğin özdeşliğini temin ederler. Kısmen Schrader'in "staz", Noël Burch'ün "pillow-shot" [yastık plan], Richie'nin de "ölü doğa" dediği şeye karşılık gelirler. Fakat mesele bu kategorinin orta yerinde bir ayrıma gitmenin gerekip gerekmediğidir.[29]

Boş bir mekân veya manzara ile ölü doğa arasında kuşkusuz pek çok benzerlik, paylaşılan işlev ve duyumsanamaz geçiş vardır. Fakat bunlar aynı

29 Noël Burch'ün "pillow-shot" [yastık plan] ve işlevlerine ilişkin güzel analizini not edelim: İnsan varlığının askıya alınışı, cansız olana geçiş ama aynı zamanda aksi yönde bir geçiş, eksen, amblem, imgenin düzlüğüne katkı, resimsel kompozisyon (*Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 175-186). Fakat bu "pillow-shot"larda iki farklı şey arasında bir ayrıma gidilebilir mi diye sorabiliriz. Richie'nin "ölü doğa" dediği şeyler için de aynı soru geçerlidir, s. 164-170.

şey değildir; ölü doğa manzaradan farklıdır. Boş bir mekân önemini, her şeyden önce, olası bir içeriğin yokluğuna borçludur; ölü doğa ise kendi kendilerine sarmalanan veya kendi kendilerinin kabı haline gelen nesnelerin varlığı ve kompozisyonuyla tanımlanır: *Geç Gelen Bahar*'ın sonlarındaki vazo uzak planı böyledir. Bu gibi nesneler illa ki boşlukla sarmalanmaz ama karakterlerin belli bir fluluk içerisinde yaşamalarına ve konuşmalarına imkân tanırlar; tıpkı *Tokyo No Onna*'daki vazo ve meyveli ölü doğa ya da *Shukujo Wa Nani O Wasureta Ka*'daki meyveli veya golf sopalı ölü doğa gibi. Cézanne'da olduğu gibi, boş veya boşluklu manzaralar dolu ölü doğalarla aynı kompozisyon ilkelerine sahip değildir. Bazen işlevler o denli birbiriyle çakışır ve aralarındaki geçiş o denli incedir ki ikisi arasında tereddüt ederiz: söz gelimi, Ozu'da *Ukigusa Monogatari*'nin başındaki o hayranlık verici şişeli ve fenerli kompozisyon. Ayrım bir o kadar da, temaşanın iki yönü olarak, Çin ve Japon düşüncesindeki tüm nüansları veya ilişkileri devreye sokan boş ile dolu arasındadır. Gerek iç gerek dış boş mekânlar saf optik (ve sessel) durumlar teşkil ediyorsa, ölü doğalar bunun öbür yüzü, eşleniğidir.

Geç Gelen Bahar'da vazo, kızın yarım gülümsemesi ile gözlerinin yaşla dolması arasına yerleşir. Burada bir oluş, değişim, geçiş vardır. Fakat değişenin biçimi değişmez, geçmez. Bu zamandır; zamanın ta kendisidir, "saf haldeki biraz zaman": değişen şeye değişimin meydana geldiği değişmez biçimi veren, dolaysız bir zaman-imge. Gündüze dönen gece ya da geceye dönen gündüz ışığın azalarak veya çoğalarak üzerine düştüğü bir ölü doğaya gönderir (*Sono Yo No Tsuma, Dekigokoro*). Ölü doğa zamandır, zira değişen her şey zamandadır ama zamanın kendisi değişmez; ancak başka bir zamanda, sonsuzca değişebilir. Sinematografik imge fotoğrafla en dolaysız olarak karşılaştığı noktada, ondan bir o kadar radikal bir biçimde ayrılır. Ozu'nun ölü doğaları sürerler, bir süreye sahiptirler; örneğin vazonun on saniyesi: vazonun bu süresi tam da, değişen durumların birbirini izlemesi yoluyla, sürmekte olan şeyin temsilidir. Bir bisiklet de sürebilir, yani duvara yaslanmış halde durması ve hareketsiz kalması koşuluyla, hareket edenin değişmeyen biçimini temsil edebilir (*Ukigusa Monogatari*). Bisiklet, vazo, ölü doğalar, zamanın saf ve dolaysız imgeleridir. Her biri, zamanda değişen şeyin farklı koşulları altında, her seferinde, zamandır. Zaman, dolu olandır; yani değişimin doldurduğu değişmez biçimdir. Zaman, "yerindelikleri dahilinde

olayların görsel rezervi"dir.[30] Antonioni "olayların ufku"ndan bahsediyor ama Batı'da bu kelimenin ikili bir anlamı olduğunu söylüyordu: insanın sıradan ufku ile ulaşılamaz olup daima geri çekilen kozmolojik ufuk. Batı sinemasının Avrupa hümanizmi ile Amerikan bilim-kurgusu şeklinde ikiye ayrılması da buradan ileri gelir.[31] Fakat Antonioni bilim-kurguyla pek ilgilenmeyen Japonlar için durumun farklı olduğunu söylüyordu: kozmik ile gündeliği, süren ile değişeni birbirine bağlayan tek bir ufuk, değişenin değişmeyen biçimi olarak tek ve aynı bir zaman söz konusudur. Schrader işte bu bakımdan, doğayı veya stazı tanımlarken, bunun gündelik olanı "birleşmiş ve kalıcı bir şey"in içine bağlayan biçim olduğunu söyler. Burada bir aşkınlığa başvurmaya hiç gerek yoktur. Gündeliğin sıradanlığı içinde, eylem-imge ve hatta hareket-imge yerini saf optik durumlara bırakarak kaybolmaya meyleder ama bunlar da artık duyu-motor türünden olmayan ve özgürleşmiş duyuları zaman ve düşünceyle dolaysız bir ilişkiye sokan yeni türden bağlantılar keşfederler. Bu, optik göstergelerin çok özel bir uzantısıdır: zamanı, düşünceyi duyumsal kılmak, bunları görünür ve sesli hale getirmek.

3

Saf bir optik ve sessel durum bir eylem tarafından tetiklenmediği gibi, eyleme uzanmaz da. Tahammül edilemez, dayanılmaz bir şeyi yakalamamızı sağlar veya sağlaması beklenir. Bu, sinirsel agresyon gibi bir vahşet, eylem-imgede duyu-motor ilişkilerden daima çekip çıkarılabilecek abartılı bir şiddet değildir. Söz konusu olan, bazen cesetler ve kan olsa bile, dehşet sahneleri de değildir. Mesele, aşırı güçlü veya aşırı adaletsiz ama bazen de aşırı güzel olan ve o andan itibaren duyu-motor kapasitelerimizi aşan bir şeydir. Söz gelimi, *Stromboli:* aşırı yoğun bir acı gibi, bize fazlasıyla büyük gelen bir güzellik. Bu, bir sınır-durum, yanardağın püskürmesi olabilir ama

30 Dôgen, *Shôbôgenzo*, Ed. de la Différence.

31 Bkz. Antonioni, "L'horizon des événements"da (*Cahiers du cinéma*, Sayı: 290, Temmuz 1978, s. 11) Avrupa'nın ikiciliği üzerinde durur ve daha sonraki bir röportajında bu temaya kısaca tekrar değinerek Japonların bu sorunu farklı bir şekilde ele aldığını söyler (Sayı: 342, Aralık 1982).

aynı zamanda en sıradan şey, basit bir fabrika veya boş bir arazi de olabilir. Godard'ın *Jandarmalar* [*Les Carabiniers*] filminde militan kız klişelerden ibaret birkaç devrimci slogan atar ama kız çok güzeldir, işkenceciler için dayanılmaz bir güzellikte olup kızın yüzünü bezle örtmeleri gerekecektir. Nefes alıp verişlerle ve fısıltılarla ("kardeşlerim, kardeşlerim, kardeşlerim...") havalanan bez de biz izleyiciler için dayanılmaz olur. Her halükârda imgede bir şey aşırı güçlü hale gelmiştir. Romantizm de zaten bunu hedeflemişti: tahammül edilemez veya dayanılmaz olanı, sefalet imparatorluğunu ele geçirmek ve böylece vizyoner olmak, saf görüden bir bilgi ve eylem aracı üretmek.[32]

Halbuki gördüğümüzü sandığımız şeyde nesnel kavrayış kadar fantazma ve düş de yok mudur? Ayrıca tahammül edilemez olana karşı öznel bir sempatimiz, gördüğümüz şeye nüfuz eden bir empatimiz yok mudur? Fakat bu, tahammül edilemez olanın, üçüncü bir gözden olduğu gibi bir vahiyden veya bir aydınlanmadan ayrılamayacağı anlamına gelir. Fellini'nin dekadansa duyduğu yakınlık yalnızca onu uzatması, kapsamını "dayanılamaz olana kadar" genişletmesi ve hareketlerin, yüzlerin ve jestlerin altında bir yeraltı dünyası veya dünya dışı bir dünya keşfetmesi koşuluyla geçerlidir; "kaydırmalı çekim bir havalanma aracı, hareketin gerçek dışılığının kanıtı haline gelir" ve sinema da artık bir tanıma teşebbüsü olmaktan çıkarak bir bilme teşebbüsü, "bizi kendi mantığımızı ve retinal alışkanlıklarımızı unutmaya zorlayan, görsel izlenimler bilimi"[33] halini alır. Ozu da geleneksel veya tutucu değerlerin muhafızı değil, gündelik yaşamın en büyük eleştirmenidir. Bizzat önemsiz olandan tahammül edilemez olanı çıkarır ama bunu sempati veya acımayla dolu bir temaşanın gücünü gündelik yaşama yaymak koşuluyla yapar. Önemli olan daima karakterin ya da izleyicinin ve ikisinin birden vizyoner hale gelmesidir. Saf optik ve sessel durum aynı anda hem fantazma hem rapor, hem eleştiri hem merhamet teşkil eden bir durugörü işlevini uyandırırken, duyu-motor durumları da, ne denli şiddetli olursa olsunlar, bir eylemler ve tepkiler sistemine dahil olduğu andan itibaren neredeyse her şeye "tahammül eden" veya "dayanan" pragmatik bir görsel işleve yönelir.

---

32 Paul Rozenberg burada İngiliz romantizminin esasını görür: *Le romantisme anglais*, Larousse.

33 J.-M. G. Le Clézio, "L'extra-terrestre", *Fellini* içinde, *l'Arc*, Sayı: 45, s. 28.

Avrupa'da olduğu gibi Japonya'da da Marksçı eleştirmenler bu filmleri ve karakterleri fazla edilgin ve olumsuz, kâh burjuva kâh nevrotik veya marjinal oldukları ve dönüştürücü eylemin yerine "karışık" bir vizyonu koydukları için eleştirmiştir.[34] Sinemada gezinti karakterlerinin kendi başlarına gelenlerle bile pek ilgilenmediği doğrudur: bu, Rossellini tarzında adayı keşfeden yabancı ya da fabrikayı keşfeden burjuva kadın olabileceği gibi, Godard tarzında bir *Çılgın Pierrot* nesli de olabilir. Fakat motor zincirlenmelerin zayıflığı, zayıf bağlantılar, büyük parçalanma kuvvetleri açığa çıkarmaya yatkındırlar. Bunlar Rossellini'de tuhaf bir canlılığı olan, Godard ve Rivette'te ise olan bitenden tuhaf şekilde haberdar karakterlerdir. Japonya'da olduğu gibi Batı'da da bunlar bir mutasyona kapılmışlardır, bizzat mutantlardır. *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey* hakkında Godard *tasvir etmenin* mutasyonları gözlemlemek olduğunu söyler.[35] Savaş sonrasında Avrupa'nın mutasyonu, Amerikanlaşmış bir Japonya'nın mutasyonu, 68'de Fransa'nın mutasyonu: sinemanın siyasete sırtını dönmesi söz konusu değildir; tamamıyla siyasi hale gelir ama bütünüyle farklı bir biçimde. Rivette'in *Pont du Nord* filmindeki iki gezgin kadın öngörülemez bir mutantın tüm özelliklerine sahiptir: öncelikle dünyayı köleleştirme örgütünün üyeleri olan Max'ları saptama yeteneğiyle öne çıkar, sonra da bir kozada başkalaşım geçirerek onların saflarına sürüklenirler. *Küçük Asker*'in [*Le Petit Soldat*] muğlaklığı için de aynısı geçerlidir. Yeni bir sinema için yeni türde bir karakter. Zira başlarına gelen şey onlara ait değildir, onları ancak kısmen ilgilendirir, zira olaydan olan bitene indirgenemeyecek bir parçayı çekip çıkarmayı bilirler: dayanılmaz, tahammül edilemez olanı, vizyoner parçayı teşkil eden o bitip tükenmez olasılık. Yeni türde bir aktör gerekiyordu: yalnızca Yeni Gerçekçiliğin başlarda yeniden hayat verdiği profesyonel olmayan aktörler değil, profesyonel bir biçimde aktör olmayanlar veya daha ziyade, eylemekten ziyade görmeye ve yapmaya, yanıt vermekten ve bir diyaloğu takip etmekten ziyade kâh sessiz kalmaya kâh herhangi bir konuşmayı

---

34 Yeni Gerçekçiliğin ve karakterlerinin evriminin Marksçı eleştirisi üzerine bkz. *Le néoréalisme, Etudes cinématographiques*, s. 102. Japonya'daki Marksçı eleştiri, bilhassa da Ozu eleştirisi üzerine bkz. Noël Burch, s. 283. Fransa'da Yeni Dalga, vizyoner yönüyle, Sadoul tarafından çok iyi anlaşılmıştı.

35 Bkz. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, s. 392.

sonsuzca sürdürmeye muktedir "medyum-aktörler" (Fransa'da Bulle Ogier veya Jean-Pierre Léaud gibi).[36]

Gündelik durumlar ve hatta sınır-durumlar dahi kendilerini herhangi ender veya sıradışı bir şeyle belli etmezler. Söz konusu olan, yalnızca yoksul balıkçıların yaşadığı volkanik bir adadır. Yalnızca bir fabrika, bir okuldur... Bütün bunlarla, ölümle bile, kazalarla bile, günlük yaşamımızda veya tatildeyken karşılaşırız. Güçlü bir sefalet ve baskı organizasyonunu az çok görür, ona maruz kalırız. Bu gibi şeyleri tanımaya, onlara katlanmaya veya onları kabullenmeye, durumumuzu, kapasitelerimizi ve zevklerimizi göz önünde bulundurarak buna göre tutum almaya yarayacak duyu-motor şemalardan yoksun değilizdir. İşler çok nahoş bir hale geldiğinde yolumuzu değiştirmek, korkunçlaştığında vazgeçmek, aşırı güzel olduğunda hazmetmek için de şemalarımız hazır bulunur. Bu anlamda metaforların dahi duyu-motor kaçış araçları olduklarını ve artık ne yapacağımızı bilmediğimizde bize söyleyecek bir şey verdiklerini söyleyebiliriz: bunlar duygusal nitelikte özel şemalardır. Fakat işte klişe de budur. Klişe, şeyin duyu-motor bir imgesidir. Bergson'un dediği gibi, şeyin veya imgenin bütününü algılamayız; daima daha azını, yalnızca algılamak istediğimizi algılarız veya daha ziyade ekonomik çıkarlarımız, ideolojik inançlarımız ve psikolojik gereksinimlerimize göre işimize geleni algılarız. O halde normalde klişelerden başka bir şey algılamayız. Ancak duyu-motor şemalarımız tıkandığında veya bozulduğunda, başka türde bir imge ortaya çıkar: saf bir optik-sessel imge, şeyi kendi içinde, olduğu gibi, aşırı dehşeti veya güzelliğiyle, radikal veya gerekçelendirilemez karakteriyle –zira artık, iyi ya da kötü, gerekçelendirilecek bir yanı yoktur– ortaya çıkaran bütün haldeki ve metaforsuz imge. Fabrikanın yaratığı ayaklanır, ve artık "tabii ki insanlar çalışmalı" diyemeyiz. *Mahkûmları görür gibi oldum:* fabrika bir hapishanedir, okul bir hapishanedir, metafor olarak değil, düz anlamıyla böyledir. Bir okul imgesinin ardından bir hapishane imgesi getirilmez: bu yalnızca bir benzerliğe, iki açık imge arasındaki karışık bir ilişkiye işaret etmek olurdu. Aksine, muğlak bir imgenin ortasında bizden kaçan seçik unsurları ve ilişkileri keşfetmek

36 Marc Chevrie, Jean-Pierre Léaud'nun oyunculuğuna ilişkin analizinde onu Blanchot'ya yakın terimlerle "medyum" olarak nitelendirmiştir (*Cahiers du cinéma*, Sayı: 51, Eylül 1983, s. 31-33).

gerekir: *nasıl ve ne bakımdan* okulun hapishane olduğunu, büyük toplu konutların fuhuşun bir örneği, bankacıların katil, fotoğrafçıların sahtekâr olduklarını metaforsuz, düz anlamıyla göstermek.[37] Godard'ın *Nasıl Gidiyor* [*Comment ça va*] filmindeki yöntemi budur: iki fotoğraf arasında şeylerin "iyi olduğunu" veya "iyi olmadığını" sorgulamakla yetinmez, her biri için ve ikisi için birden şeylerin "nasıl olduğunu" sorgular. Önceki çalışmamız da bu problemle bitiyordu: klişelerden gerçek bir imge çekip çıkarmak.

Bir yandan imge klişe durumuna düşüp durur: çünkü duyu-motor zincirlenmelere katılır, çünkü bu zincirlenmeleri bizzat düzenler veya tetikler, çünkü asla imgedeki her şeyi görmeyiz, çünkü bunun için yapılmıştır (her şeyi görmeyelim, klişe imgeyi bizden saklasın diye...). İmgenin medeniyeti diyebilir miyiz? Esasında, söz konusu olan, bütün güçlerin imgeleri bizden saklamakta bir çıkarının olduğu, bizden illa ki aynı şeyi saklamakta değil, imgede bulunan bir şeyi saklamakta bir çıkarının olduğu bir klişe medeniyetidir. Öbür yandan, aynı zamanda, imge durmaksızın klişeyi delmeye, klişeden çıkmaya çalışır. Gerçek bir imgenin bizi nereye kadar götüreceğini bilemeyiz: durugörü sahibi ya da vizyoner olmanın önemi burada yatar. Bilinçlenmek veya fikir değiştirmek yeterli değildir (her ne kadar kısmen söz konusu olsa da, *Avrupa '51*'de kadın kahramanın fikrinin değişmesi gibi, ama başka hiçbir şey olmasaydı da, her şey hızla klişe durumuna geri düşerdi; buna yalnızca başka klişeler eklemiş olmakla kalırdık). Bazen kayıp parçaları yerine koymak, imgede görmediğimiz her şeyi, onu "ilginç" kılmak için ondan çıkarılmış her şeyi yeniden bulmak gerekir. Fakat bazen de, aksine, delikler açmak, boşluklar ve boş alanlar açmak, imgeyi seyreltmek, her şeyi gördüğümüzü zannetmemiz için eklenmiş pek çok şeyi imgeden çıkarmak gerekir. Bütünü yeniden bulmak için bölmek veya boşluğu yaratmak gerekir.

Zor olan, optik ve sessel bir imgenin ne bakımdan bir klişe veya olsa olsa bir fotoğraf teşkil etmediğini bilmektir. Yalnızca, bu imgelerin

---

37 Metaforun eleştirisi Robbe-Grillet'nin yeni romanında (*Pour un nouveau roman*) olduğu kadar, Godard'ın yapıtlarıyla, Yeni Dalga'da da mevcuttur. Godard'ın daha yakın zamanda örneğin *Çile*'ye ilişkin olarak metaforlu bir biçimi savunduğu doğrudur: "Şövalye patronun metaforudur..." (*Le Monde*, 27 Mayıs 1982). Fakat, göreceğimiz üzere, bu biçim imgelerin sentezinden veya karşılaştırmasından ziyade imgenin genetik ve kronolojik bir analizine gönderir.

yönetmenler tarafından formül gibi kullanıldığında nasıl yeni klişeler yarattığını kastetmiyoruz. Fakat bizzat yönetmenler bazen sorunun üstesinden daha iyi bir biçimde gelmek için yeni imgenin klişeyle kendi sahasında rekabet etmesi, kartpostaldan daha iddialı olması, ona bir şeyler katması ve parodisini yapması gerektiği fikrini savunmazlar mı (Robbe-Grillet, Daniel Schmid)? Yönetmenler takıntılı kadrajlar, boş veya bağlantısız mekânlar, hatta ölü doğalar yaratırlar: bir bakıma hareketi durdurur, sabit planın gücünü tekrar keşfederler ama bu, savaşmak istedikleri klişeyi yeniden canlandırmak olmaz mı? Kuşkusuz klişeyi yenmek için onun parodisini yapmak, hatta onda delikler açıp içini boşaltmak dahi yeterli değildir. Duyu-motor bağlantıları bozmak yetmez. Optik-sessel imgeye basitçe entelektüel ya da toplumsal bir bilincin değil, derin bir yaşamsal sezginin muazzam güçlerini *eklemek* gerekir.[38]

Saf optik ve sessel imgeler, sabit plan ve kesme-montaj, hareketin bir ötesini tanımlar ve işaret ederler. Fakat onu ne karakterlerde ne de kamerada tam olarak durdururlar. Hareketin duyu-motor bir imgede algılanmaması gerektiği, başka türde bir imgede kavranıp düşünülmesi gerektiği anlamına gelirler. Hareket-imge kaybolmamıştır ama artık yalnızca boyutları sürekli artan bir imgenin ilk boyutu olarak varolur. İmge düz, derinliksiz olabileceğine ve mekânı aşan onlarca boyut veya güç kazanabileceğine göre, burada mekânın boyutlarından bahsetmiyoruz. Bu artan güçlerin üçüne kısaca değinebiliriz. Öncelikle, eylem-imge ile duyu-motor göstergeleri yalnızca zamana *dair* dolaylı (montaja dayanan) bir imgeyle ilişkiliyken, saf optik ve sessel imge ile onun optik ve ses göstergeleri hareketi kendine tabi kılmış bir zaman-imgeye doğrudan bağlanır. Bu tersyüz oluş, zamanın artık hareketin ölçüsü olmayıp daha ziyade hareketin zamanın perspektifi olduğu anlamına gelir: yeni bir montaj kavrayışı ve yeni montaj biçimleriyle birlikte, bütün bir zaman sineması oluşturur (Welles, Resnais). İkinci olarak, gözün durugörü işlevi üstlenmesiyle aynı anda,

38 D. H. Lawrence, Cézanne hakkında imgenin yanında ve klişenin karşısında duran müthiş bir metin kaleme almıştır: Parodinin neden bir çözüm olmadığını, hatta boşlukları ve bağlantısızlıklarıyla saf optik imgenin de bir çözüm olmadığını gösterir. Lawrence'a göre, Cézanne klişelerle savaşını portre ve manzaralardan ziyade, ölü doğalarla kazanır ("Introduction à ces peintures", *Eros et les chiens*, Bourgois, s. 253-264). Aynı yorumların Ozu için de geçerli olduğunu görmüştük.

imgenin gerek görsel gerek sessel unsurları bütün imgenin göründüğü kadar "okunması" gerektiği, görünür olduğu kadar okunur olması gerektiği anlamına gelen içsel ilişkilere girerler. Müneccimin olduğu kadar durugörü sahibinin gözünde de duyumsal dünyayı kitap olarak kuran şey, onun "düz anlamlılığı"dır. Burada da imgenin veya tasvirin bağımsız olduğu varsayılan bir nesneye atıfta bulunması sona ermez ama artık nesnenin yerini alma ve nesneyi sürekli yerinden ederek onu belirdiği her yerde silme eğilimindeki içsel unsurlara ve ilişkilere tabi olur. Godard'ın "kan değil bu, kırmızı" şeklindeki formülü sırf resime dair olmayı bırakıp sinemaya özgü bir anlam kazanır. Sinema bir imge analitiği oluşturacak, yeni bir dekupaj kavrayışı, farklı şekillerde işleyecek bütün bir "pedagoji" gerektirecektir; Ozu'nun yapıtlarında, Rossellini'nin son döneminde, Godard'ın orta döneminde, Straub'ların yapıtlarında olduğu gibi. Son olarak, kameranın sabitliği hareketin yegâne alternatifini temsil etmez. Kamera, hareketli olduğunda dahi, artık kâh karakterlerin hareketlerini izlemekle kâh bizzat karakterlerin nesnesi olacağı hareketleri gerçekleştirmekle yetinmeyip her durumda mekânın tasvirini düşüncenin işlevlerine tabi kılar. Burada söz konusu olan basitçe öznel ile nesnelin, gerçek ile hayalin ayrımı değildir; aksine, bunların ayırt edilemezliği kameraya bir işlev zenginliği bahşedecek ve yeni bir çerçeve ve kadraj kavrayışı getirecektir. Hitchcock'un önsezisi gerçekleşmiş olacaktır: artık kameranın takip edebildiği veya yapabildiği hareketlerle değil, girebildiği zihinsel bağlantılarla tanımlanan bir kamera-bilinç. Bu kamera-bilinç açık bir mantıksal bağlaç listesi uyarınca ("veya", "o halde", "eğer", "zira", "esasında", "her ne kadar"...) veya Rouch'un dediği gibi daha ziyade sinemanın hakikati [*vérité du cinéma*] anlamına gelecek bir *cinéma-vérité* dahilinde düşüncenin işlevleri uyarınca, sorgulayan, yanıtlayan, itiraz eden, kışkırtan, teoremleştiren, hipotez kuran, deneyleyen bir şey olacaktır.

Hareketin ötesini tanımlayan üçlü ters dönüş böyledir. İmgenin kendini duyu-motor bağlarından kurtarması, eylem-imge olmayı bırakarak saf optik, sessel (ve dokunsal) bir imge haline gelmesi gerekiyordu. Fakat bu da yeterli değildi: imgenin klişeler dünyasından kaçabilmek için daha da başka kuvvetlerle ilişkiye girmesi gerekiyordu. Güçlü ve dolaysız esinlere, zaman-imgenin, okunur imgenin ve düşünen imgenin esinlerine açılması gerekiyordu. Optik göstergeler ile ses göstergeleri de

bu şekilde "zaman göstergeleri"ne, "okuma göstergeleri"ne ve "düşünme göstergeleri"ne gönderirler.[39]

Çığlık'a ilişkin olarak Yeni Gerçekçiliğin evrimini sorgulayan Antonioni, bisikletten vazgeçebileceğini söylüyordu – tabii ki De Sica'nın bisikleti. Bu bisikletsiz Yeni Gerçekçilik, harekete ilişkin en son soruşturmanın (gezinti) yerine karakterlerin içerisinde işleyerek onları içeriden oyan zamanın kendine özgü ağırlığını koyar (kronik).[40] Antonioni'nin sanatı çerçeve dışındaki olayların yol açtığı zamansal sonuçların, devamlılıkların ve etkilerin birbirine bağlanması gibidir. Daha *Bir Aşkın Güncesi*'nde soruşturmanın sonucu, bir ilk aşkın devamında olacakların tetiklenmesi ve etkisi de iki cinayet yemininin geçmişte ve gelecekte birlikte tınlamasıdır. Bu dünya bütünüyle zaman göstergelerinin dünyasıdır ve sinematografik imgenin zorunlu olarak şimdide olmasını gerektiren sahte delile şüphe düşürmek için yeterlidir. Eğer Eros'tan mustaripsek, der Antonioni, bunun nedeni bizzat Eros'un hasta olmasıdır; ve eğer hastaysa bu yalnızca yaşlı veya geçkin olduğu için değil, zaten bitmiş bir geçmiş ile çıkmaz bir gelecek arasında yırtılan zamanın saf biçiminde yakalandığı içindir. Antonioni için kronik hastalıktan başka hastalık yoktur; Kronos bizzat hastalığın kendisidir. İşte bu yüzden zaman göstergeleri bizi imgede onlarca semptom okumaya, yani optik ve sessel imgeyi de okunabilir bir şey olarak ele almaya zorlayan okuma göstergelerinden ayrılamaz. Yalnızca optik ile sessel olan değil, aynı zamanda şimdi ile geçmiş, buralar ile oralar da şifresi çözülmesi gereken ve yalnızca okumanın ilerleyişine benzer bir ilerleme dahilinde anlaşılabilecek içsel unsurlar ve ilişkiler teşkil ederler: daha *Bir Aşkın Güncesi*'nden itibaren, belirsiz mekânlar ölçeklerini ancak daha sonra, Burch'ün "aksak kavrama

---

39 "Okuma göstergesi" [*lectosigne*] Yunanca *lekton* veya Latince *dictum*'a gönderir ve bir önermenin ifade edilenini, önermenin nesnesiyle olan ilişkisinden bağımsız olarak belirtir. Dışarıda olduğu varsayılan bir nesneyle ilişkisinden bağımsız olarak içeriden yakalanan imge için de aynısı geçerlidir.

40 Antonioni'nin metni Leprohon tarafından alıntılanmıştır, s. 103: "Bugün artık bisiklet sorununu saf dışı bıraktığımıza göre (metafor anlamında söylüyorum, söylediklerimin ötesini görmeye çalışın), bisikleti çalınan bu adamın zihninden ve kalbinden geçenleri, nasıl uyum sağladığını, geçmiş savaş deneyimlerinden, savaş sonrası deneyimlerinden, ülkemizde olup biten her şeyden onda geriye kalanları görmek gerekir." (Ayrıca bkz. hasta Eros üzerine metni, s. 104-106.)

yoluyla devamlılık" dediği, algılanımdan ziyade okumaya yakın olan şey dahilinde kazanırlar.[41] Daha sonra, renkçi Antonioni renk varyasyonlarını semptomlar olarak, siyah-beyazı da kasti değişikliklerin oyunu sayesinde bir dünya kazanan kronik gösterge olarak ele alacaktır. Fakat *Bir Aşkın Güncesi* dahi, kamera karakterlerin hareketini izlemeyi veya kendi hareketini onlara doğrultmayı bırakıp düşünce işlevleri olarak, devamlılık, sonuç ve hatta niyete dair mantıksal bağlaçları ifade eden düşünme göstergeleri olarak sürekli yeni kadrajlar kurmaya başladığında "özerk bir kamera" ortaya koyar.

41 Noël Burch sinematografik imgenin görülüp duyulduğu kadar okunması da gerektiğini ortaya koyan ilk eleştirmenlerdendir ve bunu Ozu'ya ilişkin olarak söylemiştir (*Pour un observateur lointain*, s. 175). Fakat Burch daha *Praxis du cinéma*'da *Bir Aşkın Güncesi*'nin nasıl hikâye ile eylem arasında yeni bir ilişki kurduğunu ve kameraya okumaya oldukça yakın bir "özerklik" bahşettiğini göstermişti (s. 112-118 ve "aksak kavrama yoluyla devamlılık" hakkında bkz. s. 47).

İKİNCİ BÖLÜM

İMGELERİN VE GÖSTERGELERİN ÖZETİ

1

Bu noktada sinemadaki imge ve göstergeleri yeniden özetlemek gerekiyor. Bu yalnızca hareket-imge ile bir diğer türdeki imge arasında bir duraksama olmayıp aynı zamanda en ciddi problemi, sinema ile dil arasındaki ilişkiyi ele alma fırsatıdır. Bu ilişkiler esasında bir sinema semiyolojisi imkânının koşulunu teşkil ediyor gibi görünmektedir. Christian Metz bu noktada aldığı tedbirleri çoğaltmıştı: "Sinema hangi bakımdan bir dildir (insanlığın meşhur evrensel dil sistemi [*langue*])?" diye sormak yerine, "hangi koşullar altında sinemanın bir dil [*langage*] olarak değerlendirilmesi gerekir?" sorusunu sorar. Buna verdiği yanıt ikilidir, zira önce bir olguya sonra da bir yaklaşıma [*approximation*] başvurur. Tarihsel olgu, sinemanın, anlatısal hale gelerek, bir hikâye anlatarak ve gidebileceği diğer yönleri reddederek mevcut halini almış olduğudur. Bunu takip eden yaklaşım ise, bu noktadan itibaren, imge dizilişlerinin ve hatta her bir imgenin, tek bir planın önermelere veya daha ziyade sözlü sözcelere asimile edilmesidir: plan, en küçük anlatısal sözce olarak değerlendirilecektir. Metz bizzat bu asimilasyonun hipotetik karakteri üzerinde durmuştur. Yine de tedbirleri yalnızca kendine çok daha kritik bir ihtiyatsızlık imkânı tanımak için arttırdığı söylenebilir. Metz prensibe ilişkin çok oturaklı bir soru soruyor (*quid juris?*) ve bunu bir olgu ve bir yaklaşımla yanıtlıyordu. İmgenin yerine sözceyi koyması itibarıyla, yalnızca dil sistemine ait olmayan ve dil sözel olmayıp bir dil sisteminden bağımsız işlediğinde bile onun sözcelerini koşullayan bazı belirlenimleri imgeye uygulayabiliyordu ve uygulaması gerekiyordu. Dilbilimin semiyolojinin yalnızca bir parçası olduğunu söyleyen ilke böylece jest, giyim ve müzik dilini olduğu gibi sinemayı da kapsayan dil sisteminden yoksun dillerin [*langages sans langue*] (anlambirimciklerin) tanımlanmasında gerçekleşir. Bu yüzden sinemada yalnızca dile ait olan özelliklerin, söz gelimi çift eklemliliğin aranmasının gereği yoktur. Buna karşılık, sinemada, dil sistemi içinde veya dışında, kullanım kuralları gibi,

sözceler için zorunlu olarak geçerli olan dilsel özellikler bulunacaktır: sentagma (mevcut bağıntılı birimlerin bağlaşımı) ve paradigma (mevcut birimler ile mevcut olmayan benzer birimlerin ayrışımı). Sinemanın semiyolojisi, imgelere, onların en temel "kod"larından birini oluşturan şey olarak dilbilimsel modelleri, özellikle sentagmatik modelleri uygulayan disiplin olacaktır. Burada tuhaf bir çember içinde seyrediyoruz zira sentagma bilimi imgenin pratikte bir sözceye asimile edilebilir olduğunu varsayarken aynı zamanda imgeyi prensipte sözceye asimile edilebilir kılar. Bu tipik olarak Kantçı bir kısır döngüdür: sentagma bilimi imgenin bir sözce olması itibarıyla geçerlidir, ama aynı zamanda imge sentagma bilimine tabi olduğu için bir sözcedir. Sözce ve "büyük sentagma bilimi" ikilisinin yerini imgeler ve göstergeler alır, öyle ki gösterge mefhumunun kendisi bu semiyolojide kaybolmaya yüz tutar. Kaybolması açıktır ki gösterenin yararına olur. Film, Julia Kristeva'nın ayrımına benzer bir şekilde, görünürdeki sözcelerin *"pheno-text"*i[1] ile yapılandırıcı, kurucu veya üretici sentagma ve paradigmaların *"geno-text"*i arasında yapılan bir ayrımla, bir metin olarak ortaya çıkar.[2]

İlk zorluk anlatıya ilişkindir: bu genel olarak sinematografik imgede, tarihsel olarak sağlama alınmış olduğunda bile, bariz bir biçimde verili değildir. Elbette Metz'in bir anlatı sineması olarak kurulmuş olan Amerikan modelini bir tarihsel olgu olarak incelediği bölümlerde tartışılacak bir şey yoktur.[3] Bizzat anlatının dolaylı olarak montajı varsaydığını da kabul eder:

---

1 Kristeva'nın kullandığı şekliyle *pheno-text*, metni göründüğü, materyal şekliyle ve iletişim işlevi açısından, *geno-text* ise metni gösterme sisteminin üretilişi açısından ele alır. *Pheno-text* de böylece mümkün bütün gösterme süreçlerini kapsayan *geno-text*'in içinde konumlanır. *(ç.n.)*

2 Bu hususlara ilişkin olarak, bkz. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck (özellikle 1. Cilt, "Langue ou Langage?" ve sentagma biliminin sekiz türünü inceleyen "Problèmes de dénotation") [Türkçesi: *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Oğuz Adanır (çev.), Hayalperest Yayınevi]. Raymond Bellour'un kitabı da çok temeldir, bkz. *L'analyse du film*, Albatros. Basılmamış bir çalışmasında André Parente anlatısallık postülasının üzerinde durarak bu semiyolojinin eleştirisini yapmıştır: *Narrativité et non-narrativité filmiques*.

3 Metz, 1. Cilt, s. 96-99, ve 51: Metz, Edgar Morin'deki "sinematograf"ın anlatısal bir yola baş koyarak "sinema" haline gelmesi temasını ele alır. Bkz. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Ed. de Minuit, 3. bölüm.

anlatısal kodla veya sentagma bilimi ile iç içe geçmiş çok sayıda dilsel kod vardır (yalnızca montajlar değil, aynı zamanda noktalamalar, görsel-işitsel ilişkiler, kamera hareketleri...) Aynı şekilde, anlatının modern sinemada kasten aksatılmasını izah etmekte aşılamayacak güçlükler yaşamaz: sentagmatik yapı değişimlerine işaret etmek kafidir.[4] O halde zorluk başka yerde yatar: Metz'e göre zorluk anlatının altta yatan dilbilimsel belirlenimler olarak bir ya da çok sayıda koda göndermesidir zira anlatı bu belirlenimleri takiben imge içinde bariz biçimde verili bir unsur olarak belirecektir. Bunun aksine, bize öyle geliyor ki anlatı yalnızca bizzat görünürdeki imgelerin ve bunların dolaysız bağlantılarının bir sonucu olup asla verili değildir. Klasik denen anlatı doğrudan hareket-imgelerin organik kompozisyonundan (montaj) ya da bunların bir duyu-motor şemasının yasaları uyarınca algılanım-imge, duygulanım-imge ve eylem-imge olarak belirlenmelerinden gelir. Anlatının modern biçimlerinin zaman-imgenin türlerinden ve kompozisyonlarından türediğini göreceğiz: "okunabilirliğin" bile. Anlatı asla imgelerde bariz bir biçimde verili olan bir unsur ya da bunların altında yatan bir yapının etkisi değildir; anlatı, bizzat görünür imgelerin, öncelikle kendi için tanımlandığı haliyle ve kendi içinde duyusal imgelerin bir sonucudur.

Zorluğun kaynağı sinematografik imgenin sözceye asimile edilmesidir. Bu noktadan itibaren, bu anlatısal sözce zorunlu olarak benzerlik veya analoji yoluyla işler ve göstergelerle ilerlese bile, bunlar "analojik göstergeler" olur. Semiyoloji bu yüzden ikili bir dönüşüme ihtiyaç duyar: bir yanda imgenin sözceye ait analojik bir göstergeye indirgenmesi, öbür yanda bu göstergelerin sözcelerin altında yatan (analojik olmayan) dilsel yapıyı keşfetmek üzere kodlanması. Her şey analojik olarak sözce ile sözcenin dijital ya da dijitalleşmiş yapısı arasında geçecektir.[5]

---

4 Metz sinemanın anlatısal kodunda paradigmatik zayıflığın ve sentagmatik egemenliğin altını çizerek işe başlar (*Essais*, 1. Cilt, s. 73, 102). Ancak takipçileri, paradigma tam anlamıyla sinematografik bir önem (ve ayrıca diğer bazı yapısal etmenler) kazanıyorsa, buradan yeni anlatı biçimleri, "bozuk anlatı" [*dysnarratif*] biçimleri çıkacağını göstermeye koyulurlar. Metz bu soruyu *Le signifiant imaginaire*'de yeniden ele alır, s. 10-18. Göreceğimiz üzere, tüm bunlara rağmen semiyolojinin postülalarında hiçbir şey değişmemiştir.

5 Bu bakış açısından, öncelikle benzerlik veya analoji yargısının zaten kodlara tabi olduğunu göstermek gerekir. Ne var ki bu kodlar tam anlamıyla sinematografik olmayıp genel

Ne var ki tam da imgenin yerine sözcenin konduğu andan itibaren, imgeye sahte bir görünüş verilir ve onun görünür en otantik özelliği olan hareket, ondan alınır.[6] Zira hareket-imge benzerlik anlamında analojik değildir: temsil edeceği nesneye benzemez. Bergson'un *Madde ve Bellek*'in [*Matière et mémoire*] ilk bölümünden itibaren gösterdiği buydu: hareket hareketli olandan çekip çıkarıldığında imge ile nesne arasında herhangi bir ayrım kalmaz, çünkü bu ayrımın nesne hareketsizleştirilmeksizin hiçbir değeri yoktur. Hareket-imge nesnedir, sürekli fonksiyon olarak harekette yakalanmış şeyin kendisidir. Hareket-imge bizzat nesnenin modülasyonudur. Burada "analojik" ile yeniden karşılaşırız ancak artık benzerlikle hiçbir ilgisi olmayan ve analojik denen makinelerde olduğu gibi modülasyonu işaret eden bir anlamda. Modülasyonun bir yandan yalnızca bir süremdeki dereceleri değerlendirmek için bile olsa benzerliğe, öbür yandan analojiyi dijitalleştirmeye muktedir bir koda gönderdiği şeklinde bir itiraz yapılabilir. Ancak burada da bu yalnızca hareket hareketsizleştirildiği takdirde geçerlidir. Benzer ve dijital, benzerlik ve kod en azından *kalıp* teşkil etmekte ortaktırlar: biri duyusal biçim bakımından, diğeri kavranabilir yapı bakımından böyledir ve birbirleriyle bu denli iyi iletişim kurabilmelerinin nedeni budur.[7] Ancak modülasyon bambaşka bir şeydir; kalıbın varyasyona sokulmasıdır; kalıbın, işleyişinin her bir anında dönüşmesidir. Eğer bir ya da çok sayıda koda gönderiyorsa, (elektronik imgede olduğu gibi) onun gücünü katlayan nakildir, kod naklidir. Benzerlikler ve kodlamalar kendi

---

olarak sosyokültüreldir. Bu yüzden, ek olarak, bizzat analojik sözcelerin, her bir alanda, artık benzerliği değil, içsel yapıyı belirleyen kodlara gönderdiğinin de gösterilmesi gerekir: "Dil sisteminin kısmen görsel mesaja yatırım yapması yalnızca dışarıdan değil, ... aynı oranda içeriden ve yapıları kısmen görsel olmadığı için yalnızca kavranabilir olan görselliği dahilindedir. ... İkondaki her şey ikonik değildir. ..." Benzerlik yoluyla analoji bir kez kabul edildiğinde zorunlu olarak "analojinin ötesi"ne geçilir. Bkz. Christian Metz, *Essais*, 2. Cilt, s. 157-159 ve Umberto Eco, "Sémiologie des messages visuels", *Communications*, Sayı: 15, 1970.

6 Metz'in sinematografik imgeyi fotoğraftan ayırmak için harekete değil, anlatısallığa başvurması ilginçtir. (1. Cilt, s. 53: bir imgeden iki imgeye geçmek, imgeden dile geçmek demektir.) Üstelik semiyologlar kendi ifadeleriyle "sinefil bakış"ın tersine, açıkça hareketin askıya alınmasını savunurlar.

7 Bu "analog-dijital" döngüsellik hakkında bkz. Roland Barthes, *Eléments de sémiologie*, Médiations, s. 124-126 (II.4.3)

başlarına zayıf yöntemlerdir; kodlarla pek bir şey yapılamaz, semiyolojinin çabaladığı üzere bu kodlar çoğaltılmış da olsa. Bu iki kalıbı besleyen ve onlardan yeni bir güç çıkarmak için dahi olsa onları tabiiyet altına alınmış araçlar haline getiren, modülasyondur. Zira modülasyon imgenin ve nesnenin özdeşliğini kurduğu ve bu özdeşliği yeniden kurmayı bırakmadığı ölçüde Gerçek'in işlemidir.[8]

Bu anlamda Pasolini'nin son derece karmaşık tezi yanlış anlaşılma riskiyle karşı karşıyadır. Umberto Eco "semiyolojik naifliği" gerekçesiyle onu eleştirmişti. Bu, Pasolini'yi çileden çıkarmıştı. Çok bilgili naiflere naif görünmek numaracılığın kaderidir. Pasolini semiyologlardan da ileri gitmek istiyor gibidir: sinemanın bir dil sistemi olmasını, çift eklemlilikle donatılmasını istemektedir (plan, biçimbirime denk gelir, kadrajda görünen nesneler de sesbirimlere denk "sinebirim"lerdir). Adeta evrensel dil sistemi temasına geri dönmek ister gibidir, ancak ekler: bu gerçekliğin dil sistemidir. Semiyotiğin, ister sözlü ister başka türlü olsun, "varolan diller"in ötesindeki yanlış anlaşılmış niteliği budur: "gerçekliğin betimsel bilimi." Pasolini'nin demek istediği şu değil miydi: hareket-imge (plan) hareketin ifade ettiği bir değişime veya oluşa ilişkin birinci bir eklemlenmeden ama aynı zamanda imgenin de temel bir parçası halini alan nesneler arasında kurulan ikinci bir eklemlenmeden oluşur (sinebirimler)? Bu yüzden Pasolini'ye nesnenin yalnızca bir gönderge ve imgenin de gösterilenin bir parçası olduğu gerekçesiyle itiraz etmek nafiledir: gerçekliğin nesneleri imgenin birimleri halini alırken hareket-imge de nesneleri aracılığıyla "konuşan" bir gerçeklik halini almıştır.[9] Bu anlamda sinema, çok farklı tarzlarda, bir nesne diline ulaşmayı asla bırakmamıştır: Kazan'ın yapıtlarında nesne davranışsal fonksiyondur, Resnais'nin yapıtlarında zihinsel fonksiyondur, Ozu'nun yapıtlarında biçimsel fonksiyon ya da ölü doğadır ve önce Dovçenko'nun daha

---

8 Bresson'un aktör probleminden hareketle üzerine eğildiği ama bu problemin çok ötesine giden "model" (modelleme) mefhumunun modülasyona yakın olduğunu göreceğiz. Aynısı, Ayzenştayn'daki "tip" ya da "tipleme" için de geçerlidir. Bu mefhumlar kalıbın işleyişiyle karşıtlaştırılmadığı takdirde anlaşılamazlar.

9 Pasolini'nin kitabının ikinci bölümünün tamamı bununla ilgilidir, bkz. *L'expérience hérétique*, Payot. Pasolini *hangi koşullarda* gerçek nesnelerin imgeyi ve imgenin gerçekliği oluşturduğu değerlendirmesinin yapılması gerektiğini gösterir. Sinemanın verdiği bir

sonra Paradjanov'un yapıtlarında ise maddi fonksiyon, ruhun kaldırdığı ağır maddedir (*Sayat Nova*, kuşkusuz, nesnenin maddi dili açısından bir başyapıttır).

Esasında bu gerçekliğin dil sistemi hiçbir surette bir dil değildir. Birinci ciltte gördüğümüz üzere, hareket-imge, paradigma ve sentagma ile hiçbir ilgisi olmayıp iki "süreç" teşkil eden yatay ve düşey eksenlerle tanımlanır. Hareket-imge, bir yanda, değişen ve nesneler arasında kurulan bir bütünü ifade eder: bu, *farklılaşma* sürecidir. O halde hareket-imgenin (plan) ifade ettiği bütüne ve aralarında gerçekleştiği nesnelere bağlı olarak iki yüzü bulunur. Bütün nesnelere bağlı olarak durmaksızın bölünür ve nesneleri bir bütünde yeniden birleştirir: birinden diğerine "bütünüyle" değişir. Öbür yanda, hareket-imge aralıklar barındırır: bir aralıkla ilişkilendiğinde, farklı imge türleri, her biri kendi içinde ve beraberce, kendilerini oluşturan göstergeleriyle birlikte ortaya çıkar (bu yüzden algılanım-imge aralığın bir ucundayken eylem-imge öbür ucundadır ve duygulanım-imge ise bizzat aralıktadır). Bu bir *spesifikleşme* sürecidir. Hareket-imgenin bu bileşenleri, spesifikleşme ve farklılaşmanın ikili bakış açısından, duyumsal (görsel ve sessel), kinezik, yeğinsel, duygusal, ritmik, tonal veya hatta sözel (sözlü ve yazılı) tüm modülasyon özelliklerini barındıran bir *sinyal malzemesi* meydana getirir. Ayzenştayn bunları önce ideogramlarla, sonra da daha derinlikli bir biçimde, proto-dil veya ilkel dil sistemi olarak iç monologla kıyaslıyordu. Ancak, sözel unsurlarına

---

"gerçeklik izlenimi"nden bahsetmeyi reddeder: sinema baştan sona gerçekliktir (s. 170), "sinema gerçekliği gerçeklikle temsil eder", sembolik veya dilsel bir sistem gereğince gerçekliği sekteye uğratmaksızın "daima gerçeklik çerçevesinde kalıyorum" (s. 199). Pasolini'nin eleştirmenlerinin anlamadığı başlangıç koşullarıydı: bunlar her ne kadar sinema şu ya da bu film dışında varolmasa da, "sinema"yı kuran prensip kabilinden koşullardır. Bu yüzden gerçekten de nesne yalnızca imgedeki bir gönderge olup imge de bizzat kodlara gönderen analojik bir imge olabilir. Ancak filmi pratikten prensibe doğru, bütün dilsel sistemlerden bağımsız olarak gerçek nesneleri imgenin sesbirimleri, imgeyi de gerçekliğin biçimbirimleri yapan "Kök-kod" [*Ur-code*] olarak sinemaya doğru gitmekten hiçbir şey alıkoyamaz. Pasolini'nin bütün tezi bu prensipteki koşulların analizi ihmal edildiği noktadan itibaren anlamını tamamen yitirir. Eğer felsefi bir karşılaştırma yapmak gerekirse, Pasolini'nin post-Kantçı olduğunu söyleyebiliriz (prensipteki koşullar aynı zamanda gerçekliğin koşullarıdır), Metz ve takipçileri ise Kantçı olarak kalırlar (prensibin olgunun üzerine kapatılması).

rağmen, bu ne bir dil sistemi ne de bir dildir. Bu, her ne kadar biçimsiz olmayıp semiyotik, estetik ve pragmatik olarak biçimlenmiş olsa dahi, plastik bir kütledir, gösterme ve sözdizimiyle işlemeyen bir madde, dilsel bir şekilde biçimlenmiş olmayan bir maddedir.[10] Bu bir koşuldur, prensip olarak koşulladığı şeyden önce gelir. Bunlar bir sözcelem ya da sözceler değildir. Bu bir *söylenebilir*dir. Demek istediğimiz dil bu maddeyi ele geçirdiğinde (bunu zorunlu olarak yapar), imgelere ve göstergelere hükmeden veya hatta onların yerini alan sözcelere yol açtığıdır. Bu sözceler de kendi hesaplarına, yola çıktığımız şeylerden bütünüyle farklı olarak, dil sisteminin ilgili özelliklerine, sentagmalar ve paradigmalara gönderirler. Öyleyse genel olarak dilden bağımsız imgeler ve göstergeler sistemi gibi bir tanımı, semiyoloji için değil, "semiyotik" için yapmamız gerekir. Dilbilimin semiyotiğin yalnızca bir kısmı olduğunu hatırlattığımızda, artık semiyoloji açısından olduğu üzere dil sistemi olmayan dillerin bulunduğunu değil, dil sisteminin yalnızca dönüştürdüğü bir *dil dışı maddeye* verdiği tepki dahilinde varolduğunu kastediyoruz. İşte bu yüzden sözceler

---

10 Ayzenştayn sinemanın edebiyattan çok daha büyük bir kapsam sunduğunu düşündüğü içsel monolog adına ideogram kuramını çabucak terk eder: "La forme du film, nouveaux problèmes", *Le film: sa forme, son sens*, Bourgois, s. 148-159. Başta, Marr okulunun bazı dilbilimcileri gibi, içsel monoloğu ilkel bir dil sistemi ya da proto-dil olarak eleştirir (bkz. Eichenbaum'un 1927'de sinema üzerine yazdığı metin, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 220-221, Haziran 1970). Ancak içsel monolog daha ziyade çeşitli ifade özellikleriyle yüklü bir görsel veya sessel tarza yakındır: *Genel Çizgi*'deki [*Staroye i novoye*] müthiş sekans, krema makinesinin başarısından sonra, örnek bir durum olacaktı. Pasolini de ilkel bir dil sistemi fikrinden içsel bir monolog oluşturan madde fikrine geçmiştir: "Sinemanın yazılı-sözlü dil sistemlerinden farklı bir gösterge sistemine dayandığını, yani sinemanın başka bir dil sistemi olduğunu söylemek", "ama Bantu'nun İtalyancadan farklı olduğu anlamda farklı bir dil sistemidir" demek öylesine değildir (s. 161-162). Dilbilimci Hjelmslev, tam da, dilsel olarak biçimlenmediği halde diğer açılardan kusursuzca biçimlenmiş olan bu unsura "madde" diyordu. O "semiyotik olarak biçimlenmemiş" diyordu çünkü semiyotik fonksiyonu dilsel fonksiyonla özdeşleştiriyordu. Metz'in Hjelmslev incelemesinde bu maddeyi dışarıda bırakmaya meyletmesinin nedeni budur (bkz. *Langage et Cinéma*, Albatros, 10. Bölüm). Ancak bunun sinyal maddesi olarak spesifikliği yine de dil tarafından varsayılır: dilbilimcilerin ve dilbilimden esinlenen sinema eleştirmenlerinin çoğunun aksine, Jakobson Ayzenştayn'daki içsel monolog mefhumuna büyük bir önem verir ("Entretien sur le cinéma", *Cinéma, théorie, lectures* içinde, Klincksieck).

ve anlatılar, görünür imgelerdeki verili bir unsur olmayıp bu tepkiden doğan bir sonuçtur. Anlatı bizzat imgede kurulur ancak verili bir unsur değildir. Sessiz sinemada yazılı, sesli sinemada sözlü olmak üzere, tam anlamıyla sinematografik, içsel olarak sinematografik sözceler olup olmadığı meselesine gelince, bu bambaşka bir meseledir. Bu mesele, sözcelerin spesifikliğine, imgeler ve göstergeler sistemine ait olma koşullarıyla, kısaca, ters tepkiyle ilişkilidir.

2

Semiyotiği icat ettiğinde Peirce'ün gücü, göstergeleri halihazırda dilsel olan belirlenimlerin fonksiyonu olarak değil, imgelerden ve imge kombinasyonlarından yola çıkarak kavramış olmasıydı. Bu, onu yalnızca kısa bir özetini sunacağımız sıradışı bir imge ve gösterge sınıflandırması yapmaya götürdü. Peirce imgeden, fenomenden veya belirenden başlar. Ona göre imgenin üç türü vardır, daha fazla değil: birincilik (yalnızca kendine gönderen bir şey, nitelik veya kuvvet, saf olanak; söz gelimi, "Kırmızı elbiseni giyinmemişsin" veya "Kırmızılar içindesin" önermelerinde kendine özdeş olarak bulduğumuz kırmızı); ikincilik (kendine yalnızca bir başka şey aracılığıyla gönderen şey, varoluş, etki-tepki, çaba-direnç); üçüncülük (kendine yalnızca bir şeyi bir diğeriyle ilişkilendirerek gönderen şey, ilişki, yasa, zorunlu olan). Bu üç tür imgenin yalnızca sırasal (birinci, ikinci, üçüncü) değil, sayısal olduğunu söyleyebiliriz: ikincide iki vardır öyle ki ikincilikte bir birincilik de bulunur ve üçüncüde de üç vardır. Eğer üçüncü tamamlanma anlamına geliyorsa, bunun nedeni onu ikililerle oluşturmanın mümkün olmaması ve aynı zamanda üçlü kombinasyonların kendi başlarına ve diğer tarzlarla herhangi bir çokluğu oluşturabilmesidir. Bununla beraber, Peirce'teki gösterge açıkça üç imge türünü birleştirir, ama bu herhangi bir biçimde olmaz: gösterge başka bir imgeye (nesnesine) karşılık gelirken bunu kendisinin "yorumlayıcısı" olan üçüncü bir imge ile ilişkisi yoluyla yapar ve bu yorumlayıcının kendisi de bir gösterge olup bu sonsuza değin gider. Böylece Peirce, imgenin üç tarzını göstergenin üç boyutuyla birleştirerek dokuz gösterge unsuru ve buna karşılık gelen on gösterge çıkarır (zira bu unsurların bütün kombinasyonları

mantıksal olarak olanaklı değildir).[11] Göstergenin imgeye ilişkin fonksiyonunun ne olduğunu soracak olursak, bu bilişsel bir fonksiyon gibi görünür: gösterge nesnesini bilinir kılıyor değildir, tersine, nesnesinin bilgisinin bir başka göstergede olduğunu varsayar ama aynı zamanda yorumlayıcıya bağlı olarak ona yeni bilgiler katar. Bu sonsuza giden iki süreç gibidir. Ya da daha ziyade, bununla aynı anlama gelecek bir biçimde, göstergenin fonksiyonunun "ilişkileri etkin kılmak" olduğunu söyleyebiliriz: ilişkiler ve yasalar imgeler *olarak* aktüellikten yoksun değillerdir, ancak yine de onları "gerektiğinde" eyleme geçirecek ve yalnızca bilginin onlara verebileceği etkinlikten yoksundurlar.[12] Ancak bu nedenle Peirce kendini bazen semiyologlar kadar bir dilbilimci olarak bulabilir. Zira, eğer gösterge unsurları dil için hâlâ hiçbir ayrıcalık barındırmıyorsa da, bu artık göstergeler için geçerli değildir ve belki de saf bir bilgi oluşturan, yani imgenin bütün içeriğini bir bilinç ya da görünüş olarak tekrar tekrar masseden yalnızca dilsel göstergelerdir. Bunlar sözceye indirgenemeyen herhangi bir maddenin varlığını sürdürmesine izin vermez ve böylece semiyotiğin dil sistemine tabi kılınışını yeniden sahneye koyarlar. Bu yüzden Peirce başlangıçtaki konumunu çok korumayacak, semiyotiği "gerçekliğin betimsel bilimi" (mantık) yapmaktan vazgeçecekti.

11 Peirce, *Ecrits sur le signe*, Seuil, Gérard Deledalle'in yorumuyla. Deledalle'in yaptığı tabloyu burada yeniden veriyoruz (s. 240):

	BİRİNCİ	İKİNCİ	ÜÇÜNCÜ
Gösterge	*Qualisign* [Nitel Gösterge] (1.1)	*Sinsign* [Tekil Gösterge] (1.2)	*Legisign* [Kural Gösterge] (1.3)
Nesne	İkon (2.1)	Belirti [*Indice*] (2.2)	Sembol (2.3)
Yorumlayıcı	*Rheme* [Sözcebirim] (3.1)	*Dicisign* [Önerme] (3.2)	Argüman (3.3)

12 Peirce, s. 30.

Bunun nedeni fenomenolojisinde üç tür imgeyi türetmekten ziyade bir olgu olarak ortaya koymasıdır. Birinci ciltte birinciliğin, ikinciliğin ve üçüncülüğün duygulanım-imge, eylem-imge ve ilişki-imgeye karşılık geldiğini görmüştük. Ancak bunların üçü de, hareket aralığıyla ilişkili olduğu andan itibaren, madde olarak hareket-imgeden türerler. Bu türeme ancak ve ancak öncelikle bir algılanım-imge ortaya koyarsak mümkün olur. Algılanım elbette bütün imgelerin birbirleri üzerinde, bütün yüzleri üzerinde ve bütün parçalarıyla eylemde bulunması ve tepki vermesi ölçüsünde imgeyle bütünüyle özdeştir. Ancak onları, *bir* imge dahilinde, alımlanmış bir hareketi gerçekleştirilen bir hareketten ayıran hareket aralığıyla ilişkilendirdiğimiz zaman, artık yalnızca ve yalnızca bir yüzünde alımlanmış hareketi "algıladığı", başka bir yüzünde veya parçalarında da gerçekleştirilen hareketi "yaptığı" söylenecek olan bu imgeyle ilişkili olarak çeşitlilik gösterirler. Bu şekilde artık basitçe hareketi değil, hareket ile hareket aralığı arasındaki ilişkiyi ifade eden özel bir algılanım-imge oluşur. Hareket-imge zaten algılanımsa, algılanım-imge algılanımın algılanımı olacak ve algılanım, hareketle ya da hareketin aralığıyla özdeşleşmesi itibarıyla, iki kutba sahip olacaktır (bütün imgelerin birbirleriyle ilişkileri bakımından varyasyonu *ya da* bütün imgelerin imgelerden biri bakımından varyasyonu). Algılanım, hareket-imgede, eğer varsa diğer imge türlerine uzanmaksızın birinci türde bir imge oluşturmayacaktır: eylemin algılanımı, duygulanımın algılanımı, ilişkinin algılanımı vs. Böylece algılanım-imge hareket-imgenin bir fonksiyonu olarak işleyen bir tümdengelimin sıfır derecesi gibi olacaktır: Peirce'ün birinciliğinden önce bir "sıfırlık" olacaktır. Hareket-imgede algılanım-imgeden başka türde imgeler var mıdır sorusuna gelirsek, bu, aralığın çeşitli boyutları tarafından çözülür: algılanım-imge bir tarafta hareketi alımlar, ancak duygulanım-imge aralığı işgal edendir (birincilik), eylem-imge öbür tarafta hareketi yapandır (ikincilik) ve ilişki-imge de aralığın bütün yüzleriyle beraber hareketin bütününü yeniden kurandır (tümdengelimin sonlanışı işlevi gören üçüncülük). Hareket-imge, böylece, imgede anlatıyı kuran bir duyu-motor bütününü meydana getirir.

Algılanım-imge ile diğerleri arasında bir aracı bulunmaz zira algılanım kendiliğinden diğer imgelere uzanır. Ancak diğer durumlarda bir geçiş

olarak uzanımı belirten bir aracı zorunlu olarak vardır.[13] İşte bu yüzdendir ki en nihayetinde kendimizi üç değil, altı duyusal imgeyle karşı karşıya buluruz: *algılanım-imge*, *duygulanım-imge*, *itki-imge* (duygulanım ve eylem arasında aracılık yapar), *eylem-imge*, *yansıma-imge* (eylem ve ilişki arasında aracılık yapar), *ilişki-imge*. Bir yandan çıkarım türlerin doğuşunu teşkil ederken öte yandan onun sıfır derecesi olarak algılanım-imge de diğer imgelere her bir duruma uygun iki kutuplu bir kompozisyon verdiğinden karşımızda her imge türü için en az iki kompozisyon göstergesi, her imge türü için en az bir doğuş göstergesi bulabiliriz. Bu yüzden gösterge kavramını Peirce'ten bambaşka bir anlamda alıyoruz: gösterge, gerek iki kutuplu kompozisyonu açısından gerek doğuşu açısından, bir imge türüne gönderen özel bir imgedir. Bütün bunların birinci ciltteki tartışmayı içerdiği açıktır: göstergelere ilişkin daha önce ortaya koyduğumuz ve Peirce'ten anlamlarını değiştirmek suretiyle birtakım terimleri ödünç aldığımız özeti hatırladığı takdirde okuyucu isterse bunları geçebilir. Algılanım-imgenin kompozisyon göstergeleri *dicisign* [önerme] ve *rheme*'dir [sözcebirim]. *Dicisign* algılanımın algılanmasına gönderir ve sinemada genellikle, kamera, gören bir karekteri "gördüğünde" belirir; katı bir çerçeve içerir ve bu yüzden algılanımın bir nevi katı halini oluşturur. *Rheme* ise çerçevenin içinden geçen akışkan ya da sıvı bir algılanıma gönderir. Son olarak *engram*, bu iki algılanımın varsaydığı, doğuş göstergesidir, algılamanın gaz halidir, moleküler algılanımdır. Duygulanım-imgenin kompozisyon göstergesi, niteliğe ya da kuvvete ilişkin olması mümkün olan *ikon*dur; bu, yalnızca aktüelleşmeksizin ifade edilen (dolayısıyla bir yüz tarafından) bir nitelik veya kuvvettir. Ancak doğuş unsuru oluşturan *nitel gösterge* veya *potansiyel gösterge*dir [*potisign*] zira bunlar niteliği veya kuvveti bir herhangi mekânda, yani henüz gerçek bir ortam olarak belirmemiş bir mekânda inşa ederler. Duygulanım ve eylem arasında aracılık yapan itki-imge *fetişler*den, İyilik veya Kötülük fetişlerinden oluşur: bunlar türemiş bir ortamdan yırtılmış ancak genetik olarak bu ortamın altında işleyen kökensel bir dünyanın *semptom*larına gönderen fragmanlardır. Eylem-imge yeterli bir hale gelmiş, aktüelleşmiş gerçek bir ortamı içerir, öyle ki genel bir durum bir eylemi kışkırtır ya da bir eylem durumun bir

13 Peirce'te aracılar yoktur, yalnızca yozlaşmış veya biriken türler vardır: bkz. Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, Payot, s. 55-64.

kısmını açığa çıkarır: öyleyse kompozisyonun iki göstergesi *çoğul gösterge* ve *belirti*dir. Durum ve eylem arasındaki içsel bağ her halükârda doğuşa ilişkin unsuru ya da *damgayı* [*imprint*] oluşturur. Eylemden ilişkiye giden yansıma-imge, eylem ile durum dolaylı ilişkilere girdiğinde oluşur: o halde göstergeler çekim veya ters dönme *figürleri*dir. Doğuş göstergesi ise söylemseldir, yani sorudan bağımsız olarak, bir söylem durumu veya eylemidir: söylemin kendisi dilde mi gerçekleşir? Son olarak, ilişki-imge hareketi ifade ettiği bütünle ilişkilendirir ve bütünü hareketin dağılımına göre değiştirir: iki kompozisyon göstergesi, iki imgenin bir alışkanlık ("doğal" ilişki) uyarınca birleştiği koşul olan *marke* [*marque*] ile imgenin doğal ilişkisinden ya da serisinden yırtılmış olarak bulunduğu koşul olan *demarke*dir [*demarque*]; doğuş göstergesi, rastgele birleşmiş bile olsa ("soyut" ilişki) bizi iki imgeyi kıyaslamaya götüren koşul olan *sembol*dür.

Hareket-imge, Bergson'un gösterdiği gibi, maddenin kendisidir. Her ne kadar semiyotik olarak biçimlenmişse ve semiyotiğin ilk boyutunu teşkil etse de, dilsel olmayan bir şekilde biçimlenmiştir. Esasında hareket-imgeden zorunlu olarak türeyen farklı imge türleri, altı imge türü, bu maddeyi bir sinyal maddesine dönüştüren unsurlardır. Göstergelerin kendisi de bu imgeleri oluşturup birleştiren ve durmaksızın yeniden yaratan, hareket halindeki maddenin taşıdığı ya da naklettiği ifade özellikleridir.

Bu noktada son bir problem ortaya çıkar: Peirce neden her şeyin üçüncülükte ve ilişki-imgede bittiğini ve bunun ötesinde hiçbir şey olmadığını düşünür? Bu, hareket-imgenin açısından elbette doğrudur: hareket-imge, ifade ettiği bütünle kendisini ilişkilendiren ilişkilerle çerçevelenmiştir, öyle ki bir ilişkiler mantığı, hareket-imgenin dönüşümlerini, bütünde bu dönüşüme karşılık gelen değişimleri belirlemek suretiyle, kapatır gibi görünür. Bu anlamda, ilişkiyi aleni nesnesi olarak alan Hitchcock'unki gibi bir sinemanın hareket-imgenin devresini tamamladığını ve klasik diyebileceğimiz sinemayı mantıksal kusursuzluk noktasına taşıdığını görmüştük. Ancak eylem-imgeyi kemiren, kendi sonuçlarını ileriye ve geriye doğru, algılanıma ve ilişkiye uygulayan ve bir bütün olarak hareket-imgenin geçerliliğini yeniden sorgulayan göstergelerle karşılaştık: bunlar optik göstergeler ve ses göstergeleridir. Hareket aralığı artık hareket-imgenin, bir ucunda algılanım-imge diğer ucunda eylem-imge bulunacak şekilde, bir duyu-motor bütünü olarak belirlenmesini sağlayan şey olmaktan çıkacaktır. Tersine, duyu-motor

bağı kopacak ve hareket aralığı bizzat *hareket-imgeden başka bir imge*nin belirmesini sağlayacaktır. Böylece gösterge ile imge arasındaki ilişki tersine dönecek zira gösterge artık hareket-imgeyi belirli biçimleriyle temsil ettiği madde olarak varsaymayıp göstergeden göstergeye maddesini bizzat belirleyeceği ve biçimini oluşturacağı başka bir imgeyi sunmaya koyulacaktır. Bu dilsel olmayan, saf bir semiyotiğin ikinci boyutu olacaktır. Buradan, şeffaf bir maddeyi veya hareket-imge ile belirlenebilir bazı ilişkilere sahip olsa da ona indirgenemeyecek olan bir zaman-imgeyi oluşturacak bütün bir yeni göstergeler serisi belirecektir. Artık Peirce'ün üçüncülüğünü imgeler ve göstergeler sisteminin limiti olarak alamayacaktık, zira optik gösterge (ya da ses göstergesi) her şeyi içeriden tekrar ateşleyecekti.

3

Hareket-imgenin, biri göreli konumunu çeşitlendirdiği nesnelere ilişkin, diğeri mutlak bir değişimini ifade ettiği bir bütüne ilişkin olmak üzere iki yüzü vardır. Bu konumlar mekândadır, ancak değişen bütün, zamandadır. Hareket-imgeyi plana asimile edersek, hareket-imgenin nesnelere dönük birinci yüzüne kadraj, bütüne dönük diğer yüzüne de montaj diyebiliriz. Böylece ilk tez ortaya çıkar: bütünü oluşturan ve bize zamana *ait* imgeyi veren bizzat montajdır. Bu yüzden sinemanın asli edimidir. Zaman zorunlu olarak dolaylı bir temsildir, zira bir hareket-imgeyi bir diğerine bağlayan montajdan türer. Bağlantının basitçe yan yana koymaktan ibaret olmaması bu yüzdendir: zamanın şimdilerin ardışıklığı olmaması gibi bütün de bir eklenti değildir. Ayzenştayn'ın tekrar tekrar söylediği gibi, montaj zamana gerçek boyutunu, bütüne de tutarlılığını vermek için değişiklikler, çatışmalar, çözümler ve tınlamalarla, yani kısaca bir seçim ve koordinasyon etkinliği olarak seyretmelidir. Prensipteki bu konum hareket-imgenin bizzat şimdide olup başka bir şey olmadığı anlamına gelir. Şimdinin sinematografik imgenin yegâne zamanı olduğu neredeyse aşikâr bir durum gibi görünür. Pasolini çok klasik bir montaj mefhumunu desteklemek için yine sırtını ona dayayacaktır: tam da "önemli anları" seçip koordine ettiği için montajın "şimdiyi geçmiş kılmak", istikrarsız belirsiz şimdimizi "açık, istikrarlı ve betimlenebilir bir geçmiş"e dönüştürmek, kısacası zamanı elde etmek gibi bir özelliği vardır. Bunun ölümün işleyişine karşılık geldiğini, olmuş bitmiş bir ölüm değil,

yaşam dahilindeki bir ölüm ya da bir ölüm-için-olmak olduğunu eklemesine gerek yoktur (ölüm hayatımızın baş döndürücü bir montajını yapar).[14] Bu karanlık not, o klasik, ihtişamlı montaj-kral kavrayışını pekiştirir: imgelerin sentezinden türeyen, dolaylı temsil olarak sinema.

Ancak bu tezin ilkiyle çelişiyor gibi görünen ikinci bir boyutu daha vardır: hareket-imgelerin sentezi bunların her birinin içsel özelliklerine dayanmak zorundadır. Her hareket-imge, arasında hareket tesis edilen nesnelere bağlı olarak, değişen bütünü ifade eder. Bu yüzden plan zaten potansiyel bir montaj ve hareket-imge de bir zaman matrisi ya da hücresi olmalıdır. Bu bakış açısından, zaman hareketin kendisine bağlıdır ve ona aittir: antik filozofların yaptığı gibi, hareketin sayısı olarak tanımlanabilir. O halde montaj, her bir imgede, her bir planda ele alınan hareketlerin içsel doğasına göre değişiklik gösteren bir sayı ilişkisi olacaktır. Plandaki tekbiçimli bir hareket basit bir ölçüye, ancak değişen ve diferansiyel farklar bir ritme müracaat ederken tam anlamıyla yeğinsel olan hareketler (ışık ve sıcaklık gibi) bir tonaliteye, bir planın bütün potansiyellikleri de bir armoniye müracaat eder. Ayzenştayn'ın metrik, ritmik, tonal ve armonik montaj arasında yaptığı ayrım buradan gelir. Ayzenştayn'ın kendisi de zamanın montajdan türediği sentetik bakış açısı ile inşa edilen zamanın bir hareket-imgeye bağımlı olduğu analitik bakış açısı arasında belli bir karşıtlık görüyordu.[15] Pasolini'ye göre, montaj sayesinde "şimdi geçmişe dönüşür" ancak bu geçmiş imgenin doğası sayesinde "daima bir şimdi olarak belirmeye" devam eder. Felsefe

---

14 Pasolini, s. 211-212. Daha öncesinde, sinema ve ölüm üzerine aynı bakış açısından güzel bir pasaj Epstein'da bulunur: "Ölüm bize sinematograf yoluyla vaatlerde bulunur..." (*Ecrits sur cinéma*, Seghers, I, s. 199).

15 Ayzenştayn'ın bazen montaja ya da koordine edilen parçalarla ilişkili olarak koordinasyona ve bunların "analitik olarak derinleştirilmesine" aşırı ayrıcalık tanıdığı gerekçesiyle kendi kendini eleştirdiği olur: "Montage 1938" metninde durum böyledir, *Le film: sa forme, son sens*. Ancak göreceğimiz üzere Ayzenştayn'ın metinlerinde neyin samimi neyin Stalinci eleştirmenlere yönelik bir vitrin olduğunu ayırt etmek zordur. Esasında, daha en başından, Ayzenştayn imgeyi veya planı kayıtsız bir unsur değil, organik bir "hücre" olarak ele alma gereğini vurguluyordu. 1929 yılına ait bir metin olan "Méthodes de montage"da, ritmik, tonal ve armonik yöntemler, imgenin bütün "potansiyelliklerini" gitgide artan bir biçimde hesaba katan derinleşmeye uygun olarak, her planın içsel içeriğini zaten göz önünde bulundurmaktadır. İki bakış açısının, montajın bakış açısı ile imgenin yahut planın bakış açısının, "diyalektik olarak" çözülecek olsa bile bir karşıtlık ilişkisine girdiği yine de doğrudur.

buna benzer bir karşıtlıkla "hareketin sayısı" mefhumunda zaten karşılaşmıştı, çünkü sayı bazen bağımsız bir merci olarak bazen de ölçtüğü şeye basit bir bağlılık içinde beliriyordu. Ancak bu iki bakış açısını zamanın dolaylı temsilinin iki kutbu olarak tutmak gerekmez mi: zaman harekete bağlıdır ama bu, montajın aracılığıyla olur; zaman montajdan türer, ancak harekete tabi kılınmış olarak türer? Klasik düşünce bu türden bir ikilem içinde döner: montaj *ya da* plan.

Yine de hareketin normal olması gerekir: hareketin zamanı tabiiyet altına alması, onu kendisini dolaylı olarak ölçecek bir sayıya dönüştürmesi ancak normallik koşullarını sağlamasıyla olur. Normallikten kastettiğimiz merkezlerin varlığıdır: bizzat hareketin devriminin, kuvvetler dengesinin, hareket eden bedenlerin ağırlığının, izleyicinin hareket eden bedeni tanıyıp algılayabileceği ve hareket tayin edebileceği bir gözlemin merkezleri. Şu ya da bu şekilde merkezleştirmekten kaçınan hareket başlı başına anormal ve sapkındır. Antik Çağ'da astronomiyi dahi etkileyen ancak insana ait ay-altı dünyaya girildiğinde çok daha vurgulu bir hale gelen hareket sapmalarıyla karşılaşılmıştı (Aristoteles): sapkın hareket zamanın dolaylı temsil veya hareketin sayısı olarak statüsünün geçerliliğini sorgular, çünkü sayı ilişkilerinden kaçar. Ancak zamanın sarsılması şöyle dursun, zaman burada daha ziyade dolaysızca belirmenin, harekete olan tabiiyetinden kurtulmanın ve bu hiyerarşiyi tersine çevirmenin fırsatını bulur. Öyleyse, buna karşılık, zamanın dolaysız bir sunumu hareketin durdurulması değil, sapkın hareketin teşvik edilmesi anlamına gelir. Bu problemi felsefi olduğu kadar sinematografik yapan şey, hareket-imgenin kendi içinde temel bir biçimde sapkın ve anormal bir hareket olmasıdır. Epstein izleyicilerin sinemada pratik olarak deneyimledikleri bu hususu teorik olarak ele alan belki de ilk kişiydi: yalnızca hızlandırılmış, yavaşlatılmış ve ters çevrilmiş sekansları değil, aynı zamanda hareketli unsurla olan mesafenin ortadan kalkmasını ("bir firari olanca hızıyla kaçıyor ancak yine de bizimle yüz yüze kalıyordu"), ölçek ve oranlardaki sürekli değişimleri ("olası hiçbir ortak payda olmaksızın") ve hareketteki devamlılık hatalarını (Ayzenştayn'ın deyimiyle "imkânsız devamlılıkları") da ele alıyordu.[16]

---

16 Epstein, *Ecrits*, Seghers, s. 184, 199 ("hareketli mekânlar", "yüzer zamanlar" ve "gevşek nedenler" için bkz. s. 364-379). "İmkânsız devamlılıklar" için bkz. Ayzenştayn, s. 59. Noël

Daha yakın bir zamanda, Jean-Louis Schefer, kuramın müthiş bir şiir oluşturduğu kitabında, sıradan sinema izleyicisinin, niteliksiz insanın kendi eşleniğini sıradışı hareket olarak hareket-imgede bulduğunu gösteriyordu. Hareket-imge bir dünyayı yeniden üretmez, kopmalardan ve oransızlıklardan oluşan, bütün merkezlerden yoksun, artık bizzat kendi algılanımının merkezi olmayan bir izleyiciye hitap eden özerk bir dünya oluşturur. *Percipiens* ve *percipi* ağırlık merkezlerini kaybetmiştir. Schefer buradan en güçlü sonucu çıkarır: sinematografik imgeye özgü olan hareketin sapması zamanı bütün zincirlerinden kurtarır; zamanın normal harekete olan tabiiyetini tersine çevirerek zamanın dolaysız bir sunumunu işleme koyar; "sinema zamanın bana algılanım olarak verildiği yegâne deneyimdir". Schefer kuşkusuz sinemanın bu koşuluyla temel bir bağı olan bir ilksel suça başvurur, tıpkı Pasolini'nin öteki durum için bir ilksel ölüme başvurması gibi. Bu, sinemaya yalnızca tek bir nesne, tek bir terane, yani ilkel olduğu söylenen sahneyi vermiş olan psikanalize bir saygı duruşudur. Ancak zamanın kendisinden başka suç yoktur. Sapkın hareketin ortaya çıkardığı, her şey olarak, "sonsuz açıklık" olarak, motor özelliğiyle tanımlanan bütün hareketlerin öncesi olarak zamandır: zaman bütün hareketlerin kontrollü serilişinden önce gelmelidir, "tamamen motor yeteneğimizin deneyimiyle sınırlı olmayan bir dünyanın doğuşu" söz konusu olmalıdır ve "imgenin en uzak hatırası bedenlerin bütün hareketlerinden ayrılmalıdır".[17] Eğer normal hareket zamanı tabiiyet altına alıp bize dolaylı bir temsilini veriyorsa, sapkın hareket de zamanın önce gelişine tanıklık eder ve bize zamanı, ölçeklerin oransızlığı, merkezlerin dağılması ve bizzat imgelerdeki devamlılık hataları temelinde dolaysızca sunar.

Burada mesele sinematografik imgenin şimdide, zorunlu olarak şimdide oluşunun aşikârlığıdır. Eğer öyleyse, zaman şimdideki bir hareket-imge temelinde ve montajın aracılığıyla yalnızca dolaylı olarak temsil edilebilir. Ancak bu en az iki anlamda en yanlış aşikârlık değil midir? Öncelikle, bir geçmişin ve bir geleceğin, eski bir şimdiye indirgenemeyen bir geçmişin ve gelecekteki bir şimdiden oluşmayan bir geleceğin musallat olmadığı bir şimdi yoktur. Basit ardışıklık geçmekte olan şimdileri etkiler, ancak her şimdi,

---

Burch *Korkunç İvan*'da [*Ivan Grozniy*] papaz sahnesindeki devamlılık hatalarının bir incelemesini yapmıştır, bkz. *Praxis du cinéma*, Gallimard, s. 61-63.

17 Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma-Gallimard.

yokluklarında asla geçemeyeceği bir geçmiş ve bir gelecekle birlikte varolur. Şimdiki imgeyle birlikte varolan bu geçmişi ve bu geleceği yakalamak sinemaya özgüdür. *Önceyi* ve *sonrayı* filme çekmek... Belki de şimdilerin zincirinden kurtulmak için filmden öncesini ve sonrasını filmin içine sokmak gerekir. Örneğin karakterler: Godard karakterler resme yerleştirilmeden önce onların ne olduklarının ve sonra ne olacaklarının bilinmesi gerektiğini söyler. "Sinema budur, onda şimdi asla yoktur, kötü filmler hariç." [18] Bu çok zordur çünkü kurmacayı saf dışı bırakıp yerine ham bir gerçekliği koymak yetmez, zira bu bizi, fazlasıyla, geçmekte olan şimdilere geri götürecektir. Tersine, bir limite meyletmek, film öncesinin ve film sonrasının limitinin filme girmesini sağlamak ve karakterde onun filme girmek ve filmden çıkmak için geçtiği limiti yakalamak ve öncesi ile sonrasından ayrılamayan bir şimdiye girer gibi kurmacaya girmek gerekir (Rouch, Perrault). *Cinéma-vérité*'nin veya dolaysız sinemanın amacının tam da bu olduğunu göreceğiz: imgeden bağımsız olarak varolacak bir gerçeklik yakalamak değil, imgeyle birlikte varolacak, ondan ayrılamaz olacak bir önce ve bir sonrayı yakalamak. Dolaysız sinemanın anlamı, bütün sinemanın bir bileşeni olma noktasına varıncaya değin, bu olacaktı: zamanın dolaysız sunumuna ulaşmak.

Söz konusu olan yalnızca imgenin ona ait olan ve ondan önce veya sonra gelen imgelerle karıştırılmaması gereken bir önceden ve bir sonradan ayrılamaz olması değildir, aynı zamanda imge, asla verili olmayan şimdinin yalnızca uç bir limitini oluşturduğu bir geçmiş ve bir geleceğe devrilir. Söz gelimi Welles'teki alan derinliğini ele alalım: Kane daha önce yollarını ayırdığı gazeteci arkadaşıyla yeniden buluşmak üzere gittiğinde, hareket edişi zamanda olur, mekânda yer değiştirmek yerine, zamanda bir yer işgal eder. *Ölüm Raporu*'nun [*Mr. Arkadin*] başında dedektif büyük avluda belirdiğinde, başka bir yerden gelmekten ziyade tam anlamıyla zamandan gelir. Visconti'nin kaydırmalı çekimlerini ele alalım: *Sandra*'nın başında kadın kahraman doğduğu eve geri döndüğünde, başına örteceği siyah atkıyı ve sihirli bir yiyecekmiş gibi yiyeceği keki almak için durduğunda, mekânda yol almaz, zamana batar. Birkaç dakikalık bir film olan *Appunti su un Fatto di Cronaca*'da yavaş bir kaydırmalı plan, tecavüz edilip öldürülmüş kız öğrencinin gittiği boş yolu takip eder ve imgeden bütün şimdiyi geri çekerek ona

18 Godard, *Çile* hakkında, *Le Monde*, 27 Mayıs 1982.

taşlaşmış bir di'li geçmiş zaman ve kaçınılmaz bir gelecekte bitmiş zaman yükler.[19] Resnais'de de battığımız zamandır, bize yalnızca dolaylı bir temsil verebilecek olan psikolojik belleğin insafıyla ya da bizi önceki bir şimdiye geri gönderecek olan bir hatıra-imgenin insafıyla değil, çok daha derindeki bir hatırayı, zamanı dolaysızca keşfeden bir dünyanın hatırasını takip ederek geçmişte olup hatıradan kaçan o şeye ulaşırız. Bu denli güçlü zaman keşiflerinin yanında, söz gelimi *Geçen Yıl Marienbad'da*'daki her seferinde imgeyi geçmişe koyan, kalın otel halısı üzerindeki o yürüyüşün yanında, flash-back ne kadar da gülünç görünür. Resnais'nin ve Visconti'nin kaydırmalı çekimleri ile Welles'in alan derinliği, imgeyi zamansallaştırarak veya dolaysız bir zaman-imge oluşturarak sinematografik imgenin yalnızca kötü filmlerde şimdide olduğunu söyleyen ilkeyi hayata geçirirler. "Mesele fiziksel bir hareketten ziyade, bilhassa, zamandaki bir yer değişimiyle ilgilidir."[20] Kuşkusuz yöntemler birden çoktur: Dreyer ve bazı diğer yönetmenlerde imgeyi dördüncü boyut olarak zamana dolaysızca açacak olan, aksine, derinliğin ezilmesi ve imgenin düzlüğüdür. Bunun nedeni, göreceğimiz üzere, hareket-imge gibi zaman-imgenin de çeşitlerinin olmasıdır. Ancak dolaysız zaman-imge bize daima insanların ve şeylerin zamanda mekândaki yerleriyle kıyaslanamaz bir yer işgal ettiği o Proustçu boyutu verir. Proust böylece sinemanın terimleriyle konuşur; Zaman büyülü fenerini bedenlerin üstüne tutar ve planların derinlikte birlikte varolmasını sağlar.[21] İmkânsız devamlılığın ve sapkın hareketin egemenliğini sağlayan, zamanın bu yükselişi, bu özgürleşmesidir. "Şimdideki imge" postülası bütün sinema anlayışı için en yıkıcı fikirlerden biridir.

Ama bu özellikler sinemanın erken dönemlerinde belirgin değil miydi (Ayzenştayn, Epstein)? Schefer'in teması bütün sinema için geçerli değil midir? "Klasik" sinemadan veya zamanın dolaylı temsilinden ayrılacak bir modern sinemayı nasıl tanımlayabiliriz? Bir kez daha düşünceyle bir analoji kurabiliriz: eğer hareketin sapmaları çok erken bir dönemde tespit edildiyse, bunlar bir anlamda telafi edilmiş, normalleştirilmiş, "monte edilmiş", hareketi kurtaran, dünyanın uzamsal hareketi veya ruhun yeğinsel hareketini

---

19 Bkz. Claude Beylie'nin analizi, *Visconti, Etudes cinématographiques* içinde.

20 René Prédal, *Alain Resnais, Etudes cinématographiques*, s. 120.

21 Proust, *A la recherche du temps perdu*, Pléiade, III, s. 924 [Türkçesi: *Kayıp Zamanın İzinde*, Roza Hakmen (çev.), YKY, 2016].

kurtaran ve zamanın tabiiyetini idame ettiren yasalarla uyumlu kılınmıştır. Esasında büyük tersyüz oluş için Kant'ı beklemek gerekecektir: sapkın hareket en gündelik hareket haline gelecek, gündelikliğin kendisi olacaktır ve artık harekete bağlı olan zaman değil, zamana bağlı olan harekettir... Benzer bir hikâye sinemada ortaya çıkar. Uzun bir zaman hareketin sapmaları tanınmış fakat savuşturulmuştu. Hareketin iletimini ilkin sorunsallaştıran ve alımlanan bir hareket ile gerçekleştirilen bir hareket arasında bir oransızlık ya da açıklık yaratan, hareketin aralıklarıdır. Yine de, böyle bir aralıkla ilişki içinde olan hareket-imge, algılanım-imge (alımlanan hareket) ve eylem-imge (gerçekleştirilen hareket) olarak farklılaşmasının prensibini onda bulur. Hareket-imgeye göre sapma olan şey, bu iki imgeye göre sapma olmaktan çıkar: aralığın kendisi merkez rolünü oynar ve duyu-motor şeması kaybedilmiş oranı geri getirir ve onu algılanım ile eylem arasında, yeni bir tarzda yeniden tesis eder. Duyu-motorun şeması, seçim ve koordinasyon ile ilerler. Algılanım geçilecek engeller ve mesafeler olarak düzenlenir, eylem de kâh bir "kapsayıcı" kâh bir "evren çizgisi" oluşturan bir mekânda bunları geçmenin ve aşmanın araçlarını icat eder: hareket görelileşerek kurtulur. Bu statü, elbette, hareket-imgeyi tüketmez. Hareket-imge duyu-motor merkezi olarak bir aralıkla ilişkilenmeyi bıraktığı anda, hareket de mutlaklığına yeniden kavuşur ve bütün imgeler, bütün yüzleri üzerinde ve bütün parçalarıyla, birbirleri üzerinde etkide bulunur. Bu, duyu-motor şemasının insani limitlerini aşıp hareketin maddeyle eşit olduğu veya daha ziyade yeni bir ruha tanıklık eden insanüstü bir dünyaya doğru giden evrensel varyasyon rejimidir. Hareket-imgenin, hareketin mutlak koşulu olarak yüceye ulaşması, ister Vertov'un maddesel yücesi ister Gance'ın matematiksel yücesi ister Murnau veya Lang'ın dinamik yücesi olsun, bu noktada olur. Ancak her durumda hareket-imge birincil olarak kalır ve zamanın temsilini, göreli hareketin organik kompozisyonu ya da mutlak hareketin organik-üstü yeniden kompozisyonu olarak montajın aracılığıyla, yalnızca dolaylı olarak meydana getirir. Vertov dahi, algılanımı maddeye eylemi de evrensel etkileşime taşıyarak evreni mikro-aralıklarla doldurduğunda, montaj aracılığıyla hareket-imgenin nihai ürünü olarak "zamanın negatifi"ne müracaat eder.[22]

---

22 Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18, s. 129-132. "Negatif" açıktır ki olumsuzlama anlamında değil, dolaylı veya türemiş anlamında anlaşılmalıdır: hareketin "görsel

İlk örneklerinden itibaren modern denen sinemada başka bir şey gerçekleşir: daha güzel, daha derin ya da daha doğru olan bir şey değil, ama başka bir şey. Duyu-motor şema artık işlemez ancak bununla beraber geride bırakılmış ya da aşılmış da değildir. İçeriden parçalanmıştır. Yani algılanımlar ve eylemler birbirlerine zincirlenmeyi bırakırlar ve mekânlar da artık ne koordine edilir ne de doldurulur. Saf optik ve sessel durumlarda yakalanmış karakterler kendilerini başıboş dolaşmaya ve gezmeye mahkûm bulurlar. Bunlar, artık hareketin aralığından başka hiçbir yerde varolmayan ve onları maddeyle buluşturacak veya ruhu ele geçirecek yücenin avuntusuna dahi sahip olmayan saf durugörücülerdir. Daha ziyade tahammül edilemez bir şeye, bizzat onların gündelikliği olan şeye yoğunlaşmışlardır. İşte tersyüz olma burada meydana gelir: hareket yalnızca sapkın değildir, sapma artık kendi içinde değerlidir ve zamanı dolaysız nedeni olarak tayin eder. "Zaman zıvanasından çıkmıştır": dünyadaki davranışların ama aynı zamanda dünyanın hareketlerinin ona tayin ettiği zıvanalardan çıkmıştır. Artık zaman harekete bağlı değil, sapkın hareket zamana bağlıdır. *Duyu-motor durum → zamanın dolaylı imgesi* ilişkisinin yerini *saf optik ve sessel durum → dolaysız zaman-imge* şeklindeki konumlandırılamaz bir ilişki almıştır. Optik göstergeler ve ses göstergeleri zamanın dolaysız sunumlarıdır. Devamlılık hataları bizzat konumlandırılamaz ilişkidir: karakterler onların üzerinden zıplamaz ona batarlar. Gertrud nereye gitti? Devamlılık hatalarına...[23] Elbette bunlar daima orada, sinemadaydılar, tıpkı sapkın hareketler gibi. Ancak bunların özel olarak yeni bir değer almalarını sağlayan, *Gertrud*'un o dönemde anlaşılmamasına rağmen algılanımı şoka uğratmasını sağlayan nedir? Bütün olarak sinemanın sürekliliği üzerinde durmayı ya da klasik ve modern sinema arasındaki farkı vurgulamayı seçebiliriz. Sinemayı zaten sapkın hareketlerden ve sahte devamlılıklardan oluşmuş bir şey olarak yeniden okumak için modern sinemayı beklemek gerekecektir. Dolaysız zaman-imge sinemaya hep musallat olmuş olan bir hayalettir ancak bu hayalete bir beden vermek için modern sinemayı beklemek

---

denkleminin" türevidir ve aynı zamanda bu ilkel denklemin çözülmesine imkân tanır. Çözüm "gerçekliğin şifrelerinin komünistçe çözülmesi" olacaktır.

23 Bkz. Jean Narboni, Sylvie Pierre ve Jacques Rivette, "Montage", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 210, Mart 1969.

gerekecektir. Bu imge, hareket-imgenin aktüelliğinin aksine virtüeldir. Ancak virtüel, aktüele zıtsa da gerçeğe zıt değildir. Yine bu zaman-imgenin de montajı dolaylı temsil kadar varsaydığı söylenecektir. Halbuki montajın anlamı değişmiş, yeni bir fonksiyon üstlenmiştir: artık içinden zamanın dolaylı bir imgesini çıkaracağı hareket-imgelerdense, zaman-imgeyle ilişkilidir ve buradan sapkın hareketlerin artık olsa olsa tabi olacağı zaman ilişkilerini çıkarır. Lapoujade'ın tabiriyle, montaj "montraj" [gösterim] halini alır.[24]

Kopmuş gibi görünen şey, bizi plandan montaja ve montajdan plana götüren ve böylece bir yanda hareket-imgeyi, diğer yanda zamanın dolaylı imgesini oluşturan bu çemberdir. Bütün çabalarına (özellikle de Ayzenştayn'ınkilere) rağmen, klasik sinema, montajın hareket-imgeler üzerinde faaliyet göstermesini sağlayacak iki yönde giden dikey bir güzergah inşa etme fikrinden kendini kurtarmakta zorlandı. Modern sinemada montajın zaten imgede bulunduğu, bir imgenin bileşenlerinin zaten montajı içerdiği sıklıkla söylenmiştir. Artık montaj ile planın birbirinin alternatifi olması söz konusu değildir (Welles, Resnais ve Godard'da). Montaj kâh imgenin derinliklerine iner kâh yatay olarak yerleşir: artık imgelerin birbirine nasıl zincirlendiğini değil, "imge ne *gösteriyor*?" [*montrer*] sorusunu sorar.[25] Montajın imgeyle özdeşliği yalnızca dolaysız zaman-imgenin koşulları altında ortaya çıkabilir. Önemli bir yazısında Tarkovski temel olanın zamanın planda serimlenişi, gerilimi ve seyrekleşmesi, "zamanın plana baskısı" olduğunu söyler. Böylelikle ya montajı *ya da* planı seçmeyi gerektiren klasik yaklaşımı benimsiyor ve güçlü bir şekilde planı seçiyor gibi görünür ("sinematografik figür yalnızca planda varolur"). Ancak bu yalnızca görünüşten ibarettir zira zamanın kuvveti veya baskısı planın sınırları dışına çıkar ve montajın kendisi de zamanda çalışır ve yaşar. Tarkovski'nin reddettiği şey sinemanın birimlerle çalışan (bu birimler farklı düzeylerle ilişkili bile olsa) bir dile benzediğidir: montaj plan-birimlere uygulanan ve böylece hareket-imgelere yeni bir nitelik olarak zamanı bahşeden daha üst bir düzeye

---

24 Robert Lapoujade, "Du montage au montrage", *Fellini* içinde, l'Arc.

25 Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 130 [Türkçesi: *Kör Alan ve Dekadrajlar*, İzzet Yasar (çev.), Metis]: "Montaj yeniden gündeme girer ancak Ayzenştayn'ın ona asla vermediği bir soru formunda."

ait bir birim değildir.[26] Hareket-imge kusursuz olabilir, ancak içine nüfuz ederek ona montajı takdim eden ve böylece hareketi dönüştüren zaman enjeksiyonları olmadığı müddetçe şekilsiz, kayıtsız ve durağan kalır. "Planda zaman bağımsız bir şekilde ve deyim yerindeyse kendi inisiyatifiyle akmalıdır": planın hareket-imgenin ötesine, montajın da zamanın dolaylı temsilinin ötesine geçerek ilkinin imgede zamanın formunu veya daha ziyade kuvvetini, diğerinin ise birbirini takip eden imgelerde zaman ve kuvvet ilişkilerini (imge harekete indirgenemediği gibi, bu ilişkiler de ardışıklığa indirgenemez) belirleyeceği bir zaman-imgede buluşmaları yalnızca bu koşulda olur. Tarkovski yazısına "Sinematografik figür üzerine" başlığını koymuştur çünkü "tipik olan"ı ifade eden ama bunu saf bir tekillik içinde, eşsiz bir biçimde yapan şeye figür der. Gösterge işte budur; göstergenin fonksiyonu tam da budur. Ne var ki göstergeler maddelerini hareket-imgede buldukları ve tekil ifade özelliklerini hareket halindeki bir maddeden oluşturdukları sürece dille karışmalarına neden olacak bir genelliğe davetiye çıkarma tehlikesiyle karşı karşıyadırlar. Zamanın temsili bundan yalnızca çağrışım veya genelleme yoluyla ya da kavram olarak çıkarılabilir (Ayzenştayn'ın montajla kavramı yakınlaştırması bundan ileri gelir). Duyu-motor şemanın, soyutlamanın failinin muğlaklığı böyledir. Yalnızca gösterge dolaysızca zamana açıldığında ve sinyalin maddesini zaman bizzat sağladığında, tip zamansal hale gelerek motor çağrışımlarından ayrılmış tekillik özelliğiyle buluşabilir. Tarkovski'nin dileği işte burada gerçekleşir: "sinematograf zamanı duyular yoluyla algılanabilir olan belirtileriyle [göstergeleriyle] sabitlemeyi başarır." Bir anlamda sinema bunu hep yapmıştır ama başka bir anlamda ancak evrimi dahilinde, hareket-imgenin kriziyle birlikte bunun farkına varabilmiştir. Nietzsche'ye ait bir formülü kullanacak olursak, yeni bir şey, yeni bir sanat özünü asla en baştan ortaya koyamaz; en başından beri ne olduğunu yalnızca evriminin dolambaçlarından geçerek ortaya koyabilir.

---

26 Andrey Tarkovski, "De la figure cinématographique", *Positif*, Sayı: 249, Aralık 1981: "Sinemada zaman zeminlerin zemini haline gelir, tıpkı müzikte ses, resimde renk gibi. (...) Montaj yeni bir nitelik üretmekten uzaktır..." Michel Chion'un Tarkovski'nin bu metni üzerine yaptığı yorumlar için bkz. *Cahiers du cinéma*, Sayı: 358, Nisan 1984, s. 41: "Sinemayı, plan, imge ve ses gibi birimleri bir araya getiren bir dile indirgemeyi reddettiğinde sinemanın özüne ilişkin o derin sezgisi."

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HATIRADAN RÜYALARA

Bergson hakkında üçüncü yorum

1

Bergson iki tür "tanıma" ayırt eder. *Otomatik veya alışkanlığa dayalı tanıma* (inek otu tanır, ben arkadaşım Pierre'i tanırım) uzanma yoluyla çalışır: algılanım alışıldık hareketlere uzanır, hareketler faydalı etkiler çıkarmak üzere algılanımı uzatır. Bu bilhassa hareketler yoluyla oluşan duyu-motor bir tanımadır: nesneyi görmenin tetiklemeye yettiği motor mekanizmalar oluşur ve birikir. Bir anlamda kendimizi durmaksızın ilk nesneden uzaklaştırırız: yatay bir hareketi ya da imge çağrışımlarını takiben bir nesneden *bir diğer* nesneye geçeriz ancak tek ve aynı bir planda kalırız (inek bir tutam ottan diğerine geçer ve ben de arkadaşım Pierre'le bir sohbet konusundan diğerine geçerim). Tanımanın ikinci kipi, *dikkatli tanıma* ise çok farklıdır. Burada algılanımımı uzatmayı bir kenara bırakırım, onu artık uzatamam. Hareketlerim artık daha inceliklidir, doğa bakımından farklıdır, nesneye dönerek bazı konturları vurgular ve nesneden "birkaç karakteristik özellik" çıkarır. Farklı özellikleri ve konturları çıkarmak için tekrar tekrar başlarız ancak her seferinde sıfırdan başlamak zorundayızdır. Burada aynı düzleme ayrı nesnelerin eklenmesinin yerine, nesnenin *aynı* kaldığını ancak *farklı planlar*dan geçtiğini görürüz.[1] İlk durumda şeyden duyu-motor bir imge edinir, algılarız. Diğer durumda ise şeyin saf optik (ve sessel) bir imgesini oluştururuz, bir tasvir yaparız.

Bu iki imge türü birbirinden nasıl ayrılır? Öncelikle duyu-motor imge daha zengin görünecektir, çünkü şeyin kendisidir, en azından

1 Bergson, *Matière et mémoire*, s. 249-251 (114-116) ve *L'énergie spirituelle*, "L'effort intellectuel", s. 940-941 (166-167). Burada Bergson'un Centenaire tarafından yayımlanan çalışmalarından alıntı yapıyoruz. Güncel versiyonlardaki sayfa numaraları parantez içinde belirtilmiştir. *MM*'nin birinci bölümünü önceki ciltte incelemiştik. Burada çok farklı bir bakış açısı sunan ikinci bölümü ele alıyoruz. Temel olarak zamanı konu edinen üçüncü bölüme ise daha sonra değineceğiz.

kullanımımıza sunulduğu hareketlere uzandığı ölçüde o şeydir. Oysa saf optik imge zorunlu olarak daha yoksul ve seyrekleşmiş görünür: Robbe-Grillet'nin dediği gibi, şey değildir, şeyin yerini almaya meyleden, somut nesneyi "silen", onun yalnızca bazı özelliklerini seçen bir tasvirdir; başka hatları ya da özellikleri seçecek farklı tasvirler için yer açsa da, bu tasvirler hep geçici, şüpheli, yerinden edilmiş veya ikame edilmiştir. Sinematografik bir imgenin, duyu-motor bir imge olsa dahi, zorunlu olarak bir tasvir olduğu itirazı yapılabilir. Ancak bu noktada birbirine zıt iki tasvir türünü ayırt etmek gerekir: biri organiktir (sandalye üzerine oturmak içindir ya da ot yenmek içindir dediğimizde olduğu gibi), diğeri ise fiziksel-geometrik, inorganiktir. Rossellini'nin *Avrupa '51*'inde burjuva bir kadının gördüğü fabrikanın görsel ve sessel bir soyutlama olduğunu, pek az "somut olarak gösterildiğini" ve birkaç özelliğe indirgendiğini daha önce söylemiştik. *Jandarmalar*'da Godard her bir planı nesnenin yerini alan bir tasvir haline getirmiştir; bu tasvir de bir başka tasvirin önünü açacak ve böylece bir nesneyi organik olarak tasvir etmek yerine, ana hatları çizilirken bir yandan da silinen saf tasvirler sunacaktır.[2] Eğer yeni roman gibi yeni sinema da mantıksal ve felsefi açıdan büyük bir önem arz ediyorsa, bu barındırdığı ve öncülüğünü Robbe-Grillet'nin yaptığı tasvir kuramı sayesindedir.[3]

Bu noktada her şey tersine döner. Duyu-motor imge pratikte şeyden geriye yalnızca bizi ilgilendiren veya bir karakterin tepkisine uzanan şeyi bırakır. Bu yüzden zenginliği yüzeyseldir ve kaynağını şeyi onunla aynı düzlemdeki ve aynı hareketleri tetikleyen pek çok farklı şeyle

---

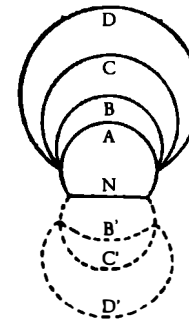
2 Kendi de yeni romancı olan Claude Ollier *Jandarmalar* için şu yorumu yapar: Godard "her planın betimsel ve anlamsal virtüelliklerini hızlıca gözden geçirip bunlardan birine yoğunlaşır, daha sonra onu belirginleştirdiği anda terk eder ve yapıtının tamamını yenilenen bir yaklaşımlar silsilesinden oluşturur; kurduğu anda yıkar, şayet kasten yok etmiyorsa, ona olan ilgisini bütünüyle kaybettiği izlenimini verir" (*Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 129).

3 Tasvir kuramı Russell'la birlikte modern mantığın temellerinden biri haline gelir. Ancak Bergson *Madde ve Bellek*'te [*Matière et Mémoire*] tanımanın psikolojisini sunmakla kalmaz aynı zamanda Russell'ınkinden tamamıyla farklı bir tasvir mantığı ileri sürer. Robbe-Grillet'nin mantıksal olarak çok güçlü olan kavrayışı da Bergson'un mantığıyla ilişkili olup çoğu zaman ona eklemlenir. Bkz. *Pour un nouveau roman*, "Temps et description" ("çifte bir yaratım ve silme hareketi...").

ilişkilendirmesinden alır: otçulu ilgilendiren şey, genel olarak ottur. Duyu-motor şemanın bir soyutlamanın faili olması bu anlamdadır. Tersine, saf optik imge ise altı üstü bir tasvirdir ve duruma nasıl tepki vereceğini artık bilmeyen veya tepki veremeyen bir karakterle ilgilidir; bu imgenin ayıklığı, koruduğu şeyin seyrekliği, çizgi ya da basitçe nokta, "önem taşımayan küçük fragman", şeyi her defasında bir tekilliğe taşır ve durmaksızın başka tasvirlere gönderme yapıp tüketilemez olanı tasvir eder. Öyleyse, gerçekten zengin veya "tipik" olan, optik imgedir.

En azından neye yaradığını bilseydik öyle olurdu. Algılanım-imgeyi eylem-imgeye zincirlediği ve ilkini ikinci üstüne modelleyip bunları birbiri içinde uzattığı için duyu-motor imgenin ne işe yaradığını kolayca söyleyebiliyorduk. Ancak saf optik imge bütünüyle başka bir durumdur, yalnızca başka türde bir imge ve başka türde bir algılanım olduğu için değil, aynı zamanda zincirlenme tarzı da aynı olmadığı için. Bunun basit, geçici bir yanıtı vardır ve Bergson'un da başta yaptığı buydu: dikkatli tanımada optik (ve sessel) imge harekete uzanmaz, ancak çağırdığı bir "hatıra-imge" ile ilişkiye girer. Belki buna az çok yakın, bunla az çok ilişkili olası başka yanıtları da düşünmeliyiz: denebilir ki ilişkiye giren gerçek ile hayalidir, fiziksel ile zihinseldir, nesnel ile özneldir, tasvir ile anlatıdır, *aktüel ile virtüeldir*... Her halükârda burada temel nokta ilişkiye giren bu iki terimin doğa bakımından birbirlerinden farklı olmalarına rağmen "birbirleri ardında koşmaları", hangisinin ilk olduğunu söylemeye imkân tanımayacak bir şekilde birbirlerine göndermeleri, birbirlerini yansıtmaları ve aynı ayırt edilemezlik noktasına düşüp birbirlerine karışacakları *limite* meyletmeleridir. Şeyin şu ya da bu yüzü, bir hatıralar, rüyalar ya da düşünceler bölgesine karşılık gelir: bu, her defasında, bir plan ya da bir devredir, öyle ki şey kendi "katmanlarına" veya kendi yüzlerine karşılık gelen sonsuz sayıda plandan veya devreden geçer. Başka bir tasvire başka bir virtüel zihinsel imge karşılık gelir: başka bir devre. *Avrupa '51*'deki kadın kahraman fabrikanın bazı özelliklerini görür ve mahkûmları gördüğünü sanır: "Mahkûmları görür gibi oldum..." (Kadının basit bir hatırayı çağırmadığını belirtmek gerekir; fabrika ona hapishaneyi hatırlatmaz, kadın kahraman zihinsel bir görüyü, neredeyse bir sanrıyı çağırır.) Başka özellikleri yakalayıp başka bir görüye de sahip olabilirdi: işçilerin girişi, sirenin çalışı, hayatta kalanları karanlık sığınaklara koşarken görür gibi oldum...

Her seferinde tasvir nesneyi yok ediyorsa ve aynı zamanda zihinsel imge başka bir nesne yaratıyorsa, nasıl oluyor da farklı devrelerden geçen şeyin aynı nesne (fabrika) olduğunu söyleyebiliyoruz? Her devre bir nesneyi yok eder ve yaratır. Ancak birbirini takip eden planların ve bağımsız devrelerin, birbirlerini iptal ederek, birbirleriyle çelişerek, birbirlerini baştan alıp çatallanarak, aynı zamanda aynı bir fiziksel gerçekliğin katmanlarını, aynı bir zihinsel gerçekliğin, belleğin veya ruhun seviyelerini oluşturması tam da bu "ikili yaratma ve silme hareketi" dahilinde olur. Bergson'un söylediği gibi, "dikkatin ilerleyişinin yalnızca algılanan nesneyi değil, aynı zamanda onun bağlanabileceği gitgide büyüyen sistemleri de yeniden yaratmakla sonuçlandığı görülecektir, öyle ki B, C, D çemberlerinin belleğin daha yüksek derecede yayılımını temsil etmesi ölçüsünde, bunların yansımaları da B', C', D' düzeylerinde daha derindeki gerçeklik katmanlarına ulaşır".[4] Öyleyse Rossellini'de Stromboli adası gitgide derinleşen tasvirlerden, yaklaşmalardan, balık tutmadan, fırtınadan, püskürmeden geçerken, yabancı kadın da aynı zamanda adada gitgide daha yükseklere çıkar ta ki tasvir derinlerde mahvolana ve ruh da çok güçlü bir gerilimle parçalanana kadar. Zincirlerinden boşalmış volkanın yamaçlarından köy çok aşağılarda siyah dalgaların üstünde parıldarken görüldüğünde, ruh fısıldar: "Ölüyorum, korkuyorum, bu ne gizem, bu ne güzellik, aman Tanrım..." Artık uzanımlarıyla duyu-motor imgeler değil, bir tarafta saf optik ve sessel imgeler arasında çok daha karmaşık dairesel bağlar, öbür tarafta da prensipte birlikte varolan ve adanın ruhunu ve bedenini oluşturan planlar üzerinde düşünceden ve zamandan gelen imgeler söz konusudur.



4 Bu Bergson'un ilk büyük şemasıdır, *MM*, s. 250 (115): Bu şemanın görünürdeki zorluğu, "yalnızca nesne N ile onu örtmek üzere geri dönen ardışık imgeyi içerdiği için" (algılanımı hemen izleyen hatıra) AA' biçiminde değil, AN biçiminde sunulmuş olan "en dar" devreyle ilgilidir. Daha sonra zorunlu olarak içsel limit rolünü oynayan minimum devre gibi bir şeyin neden söz konusu olduğunu göreceğiz.

2

Saf optik ve sessel durum (tasvir) aktüel bir imgedir, ancak harekete uzanmak yerine, virtüel bir imgeye zincirlenir ve onunla bir devre oluşturur. Mesele neyin virtüel imge rolünü oynamaya muktedir olduğunu daha net bir biçimde bilmeye ilişkindir. Bergson'un "hatıra-imge" dediği şey ilk bakışta gerekli nitelikleri taşır gibi görünür. Elbette hatıra-imgeler otomatik tanımaya müdahil olurlar: uyarım ile yanıt arasına girerler ve motor mekanizmayı psikolojik bir nedensellikle takviye ederek onun daha iyi uyum sağlamasına katkıda bulunurlar. Ancak, bu anlamda, otomatik tanımaya yalnızca ilineksel ve ikincil olarak müdahil olurlar, halbuki dikkatli tanıma için esastırlar: dikkatli tanıma onlar *yoluyla* oluşur. Başka bir deyişle, hatıra-imgelerle birlikte öznelliğin bütünüyle yeni bir anlamı belirir. Öznelliğin hareket-imgede zaten ortaya çıktığını görmüştük: alımlanan bir hareket ile gerçekleştirilen bir hareket, bir etki ile bir tepki, uyarım ile yanıt, bir algılanım-imge ile bir eylem-imge arasında bir mesafe söz konusu olduğu anda öznellik ortaya çıkar. Eğer duygulanım bizzat bu ilk öznelliğin bir boyutuysa, bunun nedeni mesafeye ait olması, "içeri"yi oluşturması, onu kaplamaksızın veya doldurmaksızın bir anlamda onu işgal etmesidir. Ancak şimdi, tersine, hatıra-imge gelip bu mesafeyi kaplar, etkin bir biçimde doldurur, öyle ki hatıra-imge algılanımı genel olarak harekete uzatmak yerine bizi bireysel olarak algılanıma geri götürür. Mesafeden faydalanır, onu üstlenir zira oraya yerleşir ama doğası başkadır. Öyleyse öznellik artık motor ve maddi olmayıp zamansal ve ruhsal olan yeni bir anlam kazanır: maddeye "eklenen" şeydir, onu geren şey değil; hatıra-imgedir, hareket-imge değil.[5]

Aktüel imgenin hatıra-imgeyle ilişkisi flash-back'te belirir. Bu, şimdiden geçmişe giden, oradan bizi tekrar şimdiye getiren tamamıyla kapalı bir devredir. Ya da daha ziyade, Carné'nin *Gün Ağarıyor*'unda [*Le jour se lève*] olduğu gibi, her biri bir hatıralar bölgesinden geçerek çok daha derin, çok daha amansız bir şimdiki zaman durumuna geri dönen bir devreler çokluğudur. Carné'nin kahramanı her devrenin sonunda kendini otel odasında polis tarafından etrafı çevrilmiş olarak bulur, her defasında ölümcül sona gitgide yaklaşır (parçalanmış pencereler, duvardaki kurşun delikleri, birbirini

5 *MM*, s. 213-220 (68-87).

izleyen sigaralar...). Ancak flash-back'in geleneksel ve dışarıdan gelen bir yöntem olduğunu gayet iyi biliyoruz: genellikle zincirleme açılma-kararmalarla kendini belli eder ve sunduğu imgeler sıklıkla üst üste bindirilmiş ya da birbirine girmiştir. Uyarı levhası gibidir: "Dikkat! Hatıra!" Öyleyse geleneksel bir biçimde psikolojik fakat yine de duyu-motor belirlenimciliğin bir analogu olan bir nedensellik belirtebilir ve devrelerine rağmen doğrusal anlatının ilerleyişini güvence altına almaktan başka bir şey yapmaz. Flash-back'in meselesi şudur: kendine ait zorunluluğu başka bir yerden almalıdır, tıpkı hatıra-imgelerin geçmişin içsel işaretini başka yerden alması gerektiği gibi. Hikâye şimdiki zamanda anlatılamayacak gibi olmalıdır. Öyleyse flash-back'i başka bir şey gerekçelendirmeli veya dayatmalı, hatıra-imgeyi başka bir şey işaretlemeli ve tasdik etmelidir. Carné'nin yanıtı bu açıdan çok açıktır: belirlenimciliğin ve nedenselliğin ötesine giden kaderdir; aşırı doğrusallığın ana hatlarını çizen odur; flash-back'e zorunluluğunu ve hatıra-imgeye geçmişe ait bir işareti veren odur. Bu şekilde, *Gün Ağarıyor*'da deli eden ritornellonun sesi zamanın derinliklerinden gelerek flash-back'i gerekçelendirir ve "öfke" de trajik kahramanı zamanın derinliklerine dek taşıyarak onu geçmişe teslim eder.[6] Ancak eğer flash-back ve hatıra-imge temellerini kaderde buluyorsa, bu yalnızca göreli veya koşullu bir tarzda olur. Zira kader başka şekillerde doğrudan açığa çıkabilir ve zamanın her bellekten taşan saf bir kuvvetini, bütün hatıraları aşan bir çoktan-geçmişi olumlayabilir: yalnızca Carné'nin yapıtına serpiştirdiği dışavurumcu kör veya sarhoş figürlerini düşünmüyoruz, aynı zamanda *Akşam Ziyaretçileri*'ndeki [*Visiteurs du soir*] hareketsizleşmeleri ve donakalışları, *Cennetin Çocukları*'ndaki [*Les enfants du paradis*] mim kullanımını ve daha genel olarak Carné'nin Fransız tarzında kullandığı ışığı da (bütün atmosferik nüanslardan geçerek büyük ay ile güneş devresini oluşturan aydınlık gri) düşünüyoruz.

Mankiewicz kuşkusuz flash-back'in en büyük yönetmenidir. Ancak flash-back'i kullanma biçimi öylesine özeldir ki onunla Carné'yi hatıra-imgenin iki uç kutbu olarak karşıtlaştırabiliriz. Söz konusu olan artık asla kaderde aşılacak bir açıklama, nedensellik ya da doğrusallık değildir. Tersine, açıklanamaz bir sır, tüm doğrusallığın parçalanması ve nedensellikte onlarca

---

6 Bkz. André Bazin'in *Gün Ağarıyor* analizi, *Le cinéma français de la Libération à la nouvelle vague*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, s. 53-75.

kopukluk teşkil eden daimi çatallanmalar vardır. Mankiewicz'te zaman tıpkı Borges'in *Yolları Çatallanan Bahçe*'sinde tasvir ettiği zaman gibidir: çatallanan mekân değil, zamandır, "yaklaşan, çatallanan, kesilen ve asırlarca görmezden gelinen, her olasılığı kucaklayan zamanın ağı". Flash-back nedenini işte burada bulur: zamanın çatallandığı her bir noktada. Devrelerin çokluğu böylece yeni bir anlam kazanır. Söz konusu olan basitçe her biri flash-back yaşayan birçok kişinin olması değil, flash-back'in birçok kişiye ait olmasıdır (*Çıplak Ayaklı Kontes*'te [*The Barefoot Contessa*] üç, *Üç Eşe Bir Mektup*'ta [*A Letter to Three Wives*] üç, *Perde Açılıyor*'da [*All About Eve*] iki). Devreler yalnızca kendi aralarında çatallanmazlar, her bir devre, kırık bir saç gibi, kendi içinde çatallanır. *Üç Eşe Bir Mektup*'taki üç devrede, kadınların her biri kendi tarzında evliliğinin ne zaman ve nasıl bozulmaya başladığını, yolun çatallandığını sorar. Gururlu ve muhteşem bir mahluktaki çamur sevgisi gibi tek bir çatallanma olduğunda dahi (*Çıplak Ayaklı Kontes*), bunun tekrarları birikme teşkil etmez, ortaya çıkışları doğrusallaştırmaya veya bir kader oluşturmaya imkân vermez ve her denge durumunu parçalara bölerek her defasında nedenselliğe yeni bir "dirsek", yeni bir kopukluk dayattıkları gibi kendileri de bir doğrusal olmayan ilişkiler kümesi dahilinde çatallanırlar.[7] Mankiewicz'teki en güzel çatallanmalardan biri, babaya kızının hamile olduğunu söylemeye gelen doktorun bir rüya manzarasında kendini kızla aşktan konuşurken bulduğu ve ona evlenme teklif ettiği *Dedikodu* [*People Will Talk*] filmindedir. İki karakter bir otomatlar evreninde ebedi düşmanlardır, ancak bunlardan birinin diğerine kötü muamele ettiği ve zorla palyaço kıyafeti giydirdiği bir dünya vardır, bir de diğerinin müfettiş kılığına bürünüp hükmettiği bir dünya vardır ta ki zincirlerinden kurtulmuş otomatlar bütün olasılıkları, bütün dünyaları ve bütün zamanları yeniden karıştırana kadar (*Kanlı Şaka* [*Sleuth*]). Mankiewicz'in karakterleri asla doğrusal bir evrim dahilinde gelişmezler: Eve'in geçtiği evreler, aktrisin yerini alması, sevgilisini çalması, arkadaşının kocasını baştan çıkarması, arkadaşına şantaj yapması bir ilerleme göstermeyip her seferinde devre oluşturan bir sapma teşkil eder ve yeni Eve'in filmin sonunda devralacağı bir sırrın bütünde korunmasına izin verir ki bu da başka çatallanmaların başlangıç noktası olacaktır.

---

7 Bu çatallanma mefhumu üzerine bkz. Ilya Prigogine ve Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance*, Gallimard, s. 190.

Gerçekte, tamamlanan bir düz çizgi ya da çember yoktur. *Perde Açılıyor* [*All About Eve*] tam olarak Eve hakkında her şey değildir, daha ziyade filmdeki karakterin söylediği gibi "bir parça"dır: "Size bu konu hakkında 'bir parça' bir şey anlatabilir..." *Geçen Yaz Birden Bire*'de [*Suddenly, Last Summer*] yalnızca bir defa, kızın en sonunda onu yiyip bitiren korkunç hatırayla tekrar karşılaştığı anda bir flash-back varsa, bunun nedeni diğer flash-back'lerin engellenip hikâyeler ve hipotezlerle ikame edilmiş olmasıdır, ancak bu, açıklanamaz bir sırrın sonsuza dek varolmasına imkân tanıyacak çatallanmaları yok etmeksizin yapılmıştır. Esasında çocuğun eşcinselliği hiçbir şeyi açıklamaz. Genç kız annenin yerini aldığında annenin kıskançlığı bir ilk çatallanma oluşturur; oğlu genç kızı annesini kullandığı gibi erkekler için yem olarak kullandığında, eşcinsellik ikinci bir çatallanmadır, ancak bir çatallanma daha, başka bir devre daha vardır; bunda etobur çiçeklerin tasviri ile mideye indirilen küçük kaplumbağaların korkunç kaderini anlatan hikâye baştan alınırken flash-back de çocuğun eşcinselliğinin altında orjisel bir gizem ve çocuğun genç sefil aşıkları tarafından varoşların barbar müziği eşliğinde kesilip parçalara ayrılmasıyla aynı zamanda bizzat kurbanı olduğu yamyam zevkler keşfeder. Burada da en sonda her şey yeniden başlıyor gibidir ve anne çocuğu sandığı genç doktoru "mideye indirecektir". Mankiewicz'te flash-back varlık nedenini daima nedenselliği parçalayan ve gizemi dağıtmak yerine çok daha derin başka gizemlere gönderen bu dirsekli hikâyelerde bulur. Chabrol flash-back'in bu gücünü ve kullanımını, kadın kahramanının karşılaştığı sürekli çatallanmaları, yüzünün farklı farklı hallerini, hipotezlerin indirgenemez çeşitliliğini belirtmek isteyeceği *Violette Nozière*'de yeniden keşfedecektir (annesini bağışlamak istiyor muydu istemiyor muydu?).[8]

Zamanın çatallanmaları öyleyse flash-back'e bir zorunluluk, hatıra-imgelere ise bir sahihlik, geleneksel kalmalarına mani olacak geçmişe ait bir ağırlık verir. Ama neden ve nasıl? Yanıt basittir: çatallanma noktaları

---

8 Philippe Carcassonne, Mankiewicz'in yapıtında doğrusallığı parçalayan ve nedenselliği çürüten bir unsur olarak flash-back'in şahane bir analizini yapmıştır: "Flash-back zamanlar arasında zamansal boyutun ötesine giden bir tamamlayıcılık ileri sürer: geçmiş basitçe şimdinin öncesi değildir, aynı zamanda eksik parça, bilinçdışı ve sıklıkla eksiltidir." Carcassonne, Chabrol'le kıyaslamaya gider: "Gizemi dağıtmak şöyle dursun, geri dönüş çoğu zaman gizemi vurgular ve hatta onu önceleyen bitmemiş gizemler zincirine işaret ederek onu çok daha opak kılar" ("Coupez!", *Cinématographe*, Sayı: 51, Ekim 1979).

çoğunlukla o denli algılanamazdır ki ancak olup bittikten sonra dikkatli bir bellekte açığa çıkabilirler. Bu ancak geçmişte anlatılabilen bir hikâyedir. Mankiewicz'e çok yakın olan Fitzgerald'ın değişmeyen sorusu da zaten buydu: Ne oldu? Bu noktaya nasıl vardık?[9] *Üç Eşe Bir Mektup*'ta kadınların üç flash-back'ini ve *Çıplak Ayaklı Kontes*'te Harry'nin hatıralarını yönlendiren budur. Bu belki de bütün soruların sorusudur.

Mankiewicz'in yapıtının teatral niteliğinden sıklıkla bahsedilir, fakat bir de romansı bir unsur vardır (ya da daha ziyade, novella tarzı bir unsur, zira ne oldu sorusunu soran novelladır). Ancak yeterince incelenmemiş olan, bu ikisi arasındaki ilişki, Mankiewicz'in eksiksiz bir sinematografik özgüllüğü yeniden yarattığını ortaya koyan orijinal füzyonlarıdır. Bir yanda, romansı unsur, hikâye, bellekte belirir. Janet'nin formülünü takip edecek olursak, bellek gerçekte hikâyenin bir davranışıdır. Bellek özünde konuşan, kendi kendine konuşan veya fısıldayan, olanları anlatan sestir. Flash-back'e eşlik eden dış ses de böyledir. Mankiewicz'te belleğin bu manevi yönü sıklıkla yerini öteyle az çok bağlı bir varlığa bırakır: *The Ghost and Mrs. Muir*'deki hayalet, *Dedikodu*'daki ruh, *Kanlı Şaka*'daki otomatlar. *Üç Eşe Bir Mektup*'ta asla görünmeyecek olan, bir anlığına görür gibi olduğumuz ve diğer üçüne kocalarından biriyle (ama hangisiyle?) gideceğini bildirmiş olan dördüncü bir kadın arkadaş vardır: diğer üç flash-back üzerinde duyulan dış ses ona aittir. Her halükârda ses olarak bellek flash-back'i çerçeveler. Ancak başka bir anlamda flash-back'in "gösterdiği" ve belleğin "bildirdiği" yine seslerdir: aslında görülmek üzere sunulmuş fakat esasında konuşan ve sesli karakterler ve dekorlar. Bu teatral unsurdur: sunulan karakterler arasındaki diyalog ve hatta bazen sunulan karakterlerin kendisi bir hikâye ortaya koyar (*Perde Açılıyor*). *Üç Eşe Bir Mektup*'taki flash-back'lerden birinde öğretmen koca ve reklamcı kadın kadının patronunu ağırlarlar: karakterlerin ve kameranın bütün hareketleri diyaloglarının gittikçe yükselen şiddeti ile birbirine karşıt iki ses kaynağının, radyo yayını ve öğretmenin bununla zıtlaştırdığı klasik müziğin dağılımları tarafından belirlenir. Öyleyse temel nokta hikâye davranışı olarak bellekteki romansı unsur ile karakterlerin davranışları olarak diyalogların, konuşmaların ve seslerin teatral unsuru arasındaki ilişkinin yakınlığıdır.

---

9 Jean Narboni iki yönetmen arasında başka kıyas noktalarına işaret etmiştir: "Mankiewicz à la troisième personne", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 153, Mart 1964.

Bu içsel ilişki Mankiewicz'in yapıtında çok özgün bir biçimde belirlenmiştir. Sunulan şey daima bir kayma, bir dolanma, bir çatallanmadır. Ancak çatallanmanın prensipte yalnızca olaydan sonra flash-back ile keşfedilebiliyor olmasına rağmen, bunu daha sonra iyi ya da kötü amaçlar için kullanacak bile olsa önceden sezmiş ya da olay esnasında kavramış bir karakter vardır. Mankiewicz bu sahnelerde muhteşemdir. Bu yalnızca *Çıplak Ayaklı Kontes*'te Harry'nin rolünde yoktur, aynı zamanda *Perde Açılıyor*'da iki önemli sahnede daha söz konusudur. Öncelikle aktrisin kostümcü-sekreteri Eve'in sahtekârlığını, onun bölünmüş kişiliğini hemen anlar: tam Eve'in yalan hikâyesini anlattığı anda, çerçeve dışındayken, yan odadan onun anlattığı her şeyi duymuştur ve çerçeveye girerek Eve'e yoğun bir biçimde bakar ve kısaca duyduğu şüpheyi ortaya koyar. Daha sonra şeytani tiyatro eleştirmeni, Eve'in aktrisin sevgilisini baştan çıkarmaya çabalamasında, Eve'in çatallanmalarından başka birine tanıklık edecektir. Aralanmış kapıdan, adeta iki çerçeve arasında, olanları duyar ve belki de fark eder. Bunu nasıl kullanacağını daha sonra bilecektir ama olay anında anlamıştır (ve yeni bir çatallanma sebebiyle her bir karakterin anlaması farklı anlarda olur). Bütün bu durumlarda belleği terk etmeyiz. Ancak bir hikâye aktaran geçmişin fonksiyonu olarak kurulu bir bellekten ziyade, olan biteni başka bir belleğin gelecekteki nesnesi yapmak için koruyan geleceğin fonksiyonu olarak belleğin doğumuna şahit oluruz. Bu Mankiewicz'in derinlemesine anladığı şeydi: bellek geçmişin hâlâ şimdi olduğu anda, yani gelecek bir amaç için zaten kurulmuş değilse, geçmişi asla çağırıp anlatamaz. Onun bir güdüm teşkil etmesi esasında işte bu nedenledir: belleği, şimdi gelecekte geçmiş olunca kullanmak üzere oluşturmamız şimdi dahilinde olur.[10] İki unsuru, anlatan hikâyede göründüğü haliyle romansı bellek ile anlatılan diyaloglarda göründüğü haliyle teatral şimdiyi, içeriden iletişime sokan şimdinin belleğidir. Bütüne tamamıyla sinematografik bir değer veren de dolaşımdaki bu üçüncü unsurdur. Mankiewicz'in sinemasına bütün gücünü veren bu ajan rolü, istemsiz şahit rolüdür: belleğin görsel ve işitsel doğumu. Onun yapıtında çerçeve dışının

10 Janet belleği hikâyenin güdümü olarak tanımladığında onu bu anlamda anlamaktadır: hatırlarım, bir hikâye anlatabilmek üzere kendim için bir bellek oluştururum. Ancak Nietzsche zaten belleği bir vaat davranışı olarak tanımlamıştı: vaat edebilmek üzere, vaatlerimi yerine getirebilmek üzere kendim için bir bellek oluştururum.

iki ayrı yönünü bulmamız da bu şekilde olur: çatallanmaya şahit olan karaktere gönderen bir civar ve onu geçmiş zamanda anlatan karaktere (bazen aynı bazen farklı bir karaktere) gönderen bir öte.

Ancak flash-back'in ve hatıra-imgenin nedenlerini zamanın bu çatallanmalarında bulduğu doğruysa, bu neden, Carné'nin çok farklı olan durumunda gördüğümüz üzere, flash-back'ten geçmeksizin, belleğin bütünüyle dışında, doğrudan faaliyet gösterebilir. Bu özellikle iki müthiş teatral Shakespeareci film için, *Jül Sezar* [*Julius Caesar*] ve *Kleopatra* [*Cleopatra*] için geçerlidir. Bu filmlerin tarihsel karakterinin zaten belleğin yerini aldığı doğrudur (*Kleopatra*'da da hayat bulan fresk tekniği). Yine bunlarda da zamanın çatallanmaları flash-back'e mani olan dolaysız bir anlam kazanırlar. Mankiewicz'in Shakespeare'in *Jül Sezar*'ına getirdiği yorum Brütüs ile Marcus Antonius arasındaki psikolojik karşıtlığı vurgular. Brütüs mutlak bir biçimde doğrusal bir karakter gibi görünür: elbette Sezar'a olan sevgisi onu tereddütte bırakır, elbette yetenekli bir hatip ve siyasetçidir, ancak cumhuriyet aşkı onun için dümdüz bir yol çizer. Mankiewicz'in yapıtında doğrusal bir şekilde gelişen bir karakter olmadığını söylemiştik. Ama yine de Brütüs vardır. Ancak insanlara hitap ettikten sonra, bizzat beklemeksizin ya da bir *gözlemci* bırakmaksızın Marcus Antonius'un konuşmasına izin verir: daha olan bitene dair hiçbir şey anlayamadan kendini hakları elinden alınmış, yenilgi vaat edilmiş, yalnız ve intihara itilmiş, düzlüğe hapsedilmiş bir şekilde bulur. Tersine, Marcus Antonius ise çatallı bir varlığın en iyi örneğidir: kendini asker olarak sunarak ve kısık sesi, belirsiz telaffuzu ve avam aksanıyla konuşmasının kötülüğünden faydalanarak, çatallanmalarla dolu ve Roma halkını geri döndürecek olağanüstü bir konuşma yapar (Mankiewicz'in sanatı ve Brando'nun sesi burada tiyatro-sinemanın en iyi sahnelerinden birinde buluşur). Son olarak, *Kleopatra*'da, ebediyen çatallanan, ayrık, salınımlı bir hale gelen Kleopatra'dır, (bu sefer Burton'ın oynadığı) Antonius ise yalnızca kendini deli aşkına vermiş, Sezar'ın hatırası ile Octavius'un yakınlığı arasında kalmıştır. Bir kolonun arkasında saklanmışken, Kleopatra'nın Octavius karşısındaki çatallanmalarından birine tanıklık edecek, kendini fona gömecek ama daima ona geri dönecektir. Kleopatra'nın son bir çatallanmasında aşkını keşfediyor olsa da, o da gerçekte ne olduğunu anlayamadan ölecektir. Yükselip altına dönen tüm pembeler Kleopatra'nın evrensel salınımına tanıklık eder. Mankiewicz bu filmi reddetmiştir, ama bu onu daha az

muhteşem yapmaz; ana nedenlerinden biri belki de kraliçenin çatallanmaları için ona çok sayıda rasyonel, külfetli gerekçenin dayatılmış olmasıdır.

Aynı sonuca yeniden geliyoruz: flash-back ya basit ve geleneksel bir uyarı levhasıdır ya da gerekçesini başka yerden alır: Carné'nin kaderi, Mankiewicz'in çatallanan zamanı. Ancak bu son durumlarda flash-back'e bir zorunluluk boyutu katan şey bunu yalnızca göreli, koşullu bir biçimde yapar, ve bu başka türlü de ifade edilebilir. Zira flash-back'te hatıra-imgeye kıyasla basitçe bir yetersizlik söz konusu değildir; *daha derinde hatıra-imgenin geçmişe ilişkin bir yetersizliği vardır.* Bergson hatıra-imgenin, geçmişin işaretini, yani temsil ettiği, vücuda getirdiği ve onu diğer imge türlerinden ayıran "virtüelliğin" işaretini muhafaza etmesinin onun kendi çabalarıyla olmadığını sürekli hatırlatıyordu. İmge hatıra-imge haline geliyorsa, bu, yalnızca, "saf bir hatırayı" daha önce bulunduğu yerde araması, geçmişin gizli bölgelerinde bulunan saf virtüelliği kişinin kendinde arıyor gibi araması ölçüsündedir... "Bellek'in derinliklerinden çağrılmış saf hatıralar hatıra-imgelere dönüşürler"; "Hayal etmek hatırlamak değildir. Aktüelleştiği, bir imgede yaşamaya meylettiği ölçüde elbette bir hatıradır, ancak bunun tersi doğru değildir; saf ve basit imge ancak onu aradığım geçmişteyse, yani onu karanlıktan aydınlığa çıkaracak kesintisiz ilerleyişi takip etmişsem beni geçmişe geri götürür."[11] Öyleyse ilk hipotezimizin aksine öznelliğin yeni boyutunu tanımlamak için yeterli olan hatıra-imge değildir. Şunu sormuştuk: Şimdideki, aktüel bir imge motor uzanımını kaybettiğinde, hangi virtüel imgeyle ilişkiye girerek birbirlerini izleyip yansıtacakları bir devre oluşturur? Hatıra-imge virtüel değildir, kendi hesabına bir virtüelliği (Bergson'un "saf hatıra" dediği şeyi) aktüelleştirir. Hatıra-imgenin bize geçmişi vermemesinin, yalnızca geçmişin "olmuş olduğu" eski şimdiyi temsil etmesinin nedeni budur. Hatıra-imge aktüelleşmiş ya da aktüelleşmekte olan fakat aktüel ve şimdideki imgeyle bir ayırt edilemezlik devresi oluşturmayan bir imgedir. Bu, devrenin fazla geniş olmasından mı yoksa yeterince geniş olmamasından mı kaynaklanır? Her halükârda, *Avrupa '51*'in kadın kahramanı yine de bir hatıra-imgeyi çağırmaz. Bir yönetmen flash-back'lerle ilerlediğinde, flash-back'i onu temellendiren başka bir sürece, hatıra-imgeyi de daha derindeki zaman-imgelere tabi kılar (yalnızca Mankiewicz değil, aynı zamanda Welles, Resnais vb.).

---

11 *MM*, s. 270 (140) ve s. 278 (150).

Dikkatli tanıma, başarılı olduğu zaman, kesinlikle hatıra-imgeler *yoluyla* oluşur: geçen hafta falanca mekânda karşılaştığım adam bu... Ancak duyu-motor akışın geçici olarak kesintiye uğramış olan seyrine yeniden başlamasına imkân veren tam da bu başarıdır. Öyle ki Bergson sinemanın da yakasını bırakmayacak olan şu sonucun etrafında dolanıp durur: dikkatli tanıma başarılı olduğu zamana kıyasla başarısız olduğunda bizi daha çok bilgilendirir. Hatırlayamadığımızda, duyu-motor uzanımı askıda kalır ve aktüel imge, şimdideki optik algılanım, bir motor imgeyle veya teması yeniden kuracak bir hatıra-imgeyle zincirlenmez. Daha ziyade gerçek anlamda virtüel olan unsurlarla, dejavu hissiyle veya "genel olarak" geçmişle (Bu adamı daha önce bir yerlerde görmüş olmalıyım), rüya imgeleriyle (Bu adamı rüyamda görmüşüm gibime geliyor), fantazmalarla veya tiyatro sahneleriyle (Aşina olduğum bir rolü oynuyor havası var...) ilişkiye girer. Kısaca, bize optik-sessel imgenin asıl eşleniğini veren hatıra-imge ya da dikkatli tanıma değil, daha ziyade belleğin aksamaları ve tanıma başarısızlıklarıdır.

3

Avrupa sinemasının erkenden bir grup olguyla karşılaşmasının nedeni budur: amnezi, hipnoz, sanrı, delilik, ölenlerin durugörüsü ve bilhassa kâbus ile rüya. Bu, Sovyet sinemasının ve onun fütürizm, konstrüktivizm ve biçimcilik ile olan çeşitli ittifaklarının; Alman dışavurumculuğunun ve onun psikyatri ve psikanaliz ile olan çeşitli ittifaklarının; Fransız ekolünün ve onun gerçeküstücülükle olan çeşitli ittifaklarının önemli bir boyutuydu. Avrupa sineması bunda eylem-imgenin "Amerika'daki" sınırlılıklarını geride bırakmanın ve Amerikalıların aşırı nesnelci kavrayışının aksine, imgeyi, düşünceyi ve kamerayı tek bir "otomatik öznellikte" birleştirmenin sırrını görüyordu.[12]

---

12 Epstein bütün yazılı çalışmalarında, ona göre Avrupa sinemasının, bilhassa Fransız sinemasının ayırt edici özelliği olan öznel ve rüyavari hallerin üzerinde durmuştur: *Ecrits*, II, s. 64 vd. Sovyet sineması rüya hallerini (Ayzenştayn, Dovçenko...) ama aynı zamanda amnezik türde patolojik halleri hatıra parçalarının yeniden birleştirilişiyle birlikte ele almıştır: Fridrikh Ermler, *L'homme qui a perdu la mémoire*. Dışavurumculuğun psikanalizle karşılaşması 1927'e doğru, Freud'un çekincelerine rağmen, Abraham ve Sachs'ın üzerinde birlikte çalıştıkları Pabst'ın filminde doğrudan gerçekleşmişti: karısını bıçakla öldürmeyi hayal eden bir adamın takıntılı hallerini konu alan *Les mystères d'une âme*.

Esasında tüm bu durumlarda ortak olan ilk etmen, bir karakterin kendini motor uzanımını yitirmiş görsel ve sessel duyumların (derisel ya da sinestezik olan dokunsal duyumların) ağında bulmasıdır. Bu bir sınır-durum, bir kazanın kaçınılmazlığı ya da sonucu ve ölümün yakınlığı olabileceği gibi uyku, rüya ya da dikkat dağılması gibi en sıradan haller de olabilir. İkinci olarak bu aktüel duyumlar ve algılanımlar motor tanımadan olduğu kadar bellekse tanımadan da kopmuştur: onlara karşılık gelen ve optik ve sessel duruma uyan herhangi bir belirli hatıra grubu yoktur. Ancak zaman sanki esaslı bir özgürlüğe kavuşuyormuş gibi baş döndürücü bir hızda geçen *genel* bir geçmişin imgeleri, bütün bir zamansal "panorama", istikrarsız bir yüzer hatıralar kümesi çok farklıdır. Geçmişin bütünüyle ve anarşik bir biçimde harekete geçirilmesi artık karakterin motor güçsüzlüğüne karşılık geliyor gibidir. Açılma-kararma ve bindirme efektleri zincirlerinden kurtulurlar. Dışavurumculuğun hayati tehlike yaşayanların ya da kaybolmuş hissedenlerin "panoramik durugörüsünü" yeniden tesis etmeye çabalaması bu şekilde olmuştur: Alfred Abel'in *Narcosis*'inde ameliyat edilen bir kadının bilinçdışından, Metzner'in *Attack*'ında saldırıya uğrayan adamın bilinçdışından, Fejoș'un *The Last moment*'ında boğulmakta olan bir adamın bilinçdışından fırlayan imgeler (*Gün Ağarıyor*'da kahraman kaçınılmaz bir ölüme yaklaştığında bu limite meyleder). Rüya halleri ve duyu-motordaki aşırı gevşeme halleri için de aynı şey söylenebilir: artık bağlantısız bir geçmişle bağı olmayan el çekilmiş bir şimdinin saf optik ve sessel perspektifleri, yüzen çocukluk hatıraları, fantazmalar veya dejavu izlenimleri. Fellini'nin *8 ½*'unun en dolaysız ya da görünür içeriği yine budur: kahramanın sürmenaj olup tansiyonunun düşmesinden, yeraltı geçidi kâbusu ve filmin açılışı olarak kullanılan geyik-adam kâbusuna ve en sondaki panoramik durugörüye değin söz konusu olan budur.

Bergsoncu rüya kuramı uyuyanların dışsal ve içsel dünyanın duyumlarına hiç de kapalı olmadığını gösterir. Ne var ki bunları artık belirli hatıra-imgelerle değil, çok geniş ya da yüzer bir ayarlamayla yetinen akışkan ve şekillendirilebilir geçmiş tabakalarıyla ilişkilendirir. Bergson'un önceki şemasına gidecek olursak, *rüya en büyük görünür devreyi veya bütün devrelerin "en dıştaki zarfını" temsil eder.*[13] Bu, artık alışkanlığa dayalı tanımadaki eylem-imgenin

13 *MM*, s. 251 (116). *Madde ve Bellek*'in 2. ve 3. bölümlerinde ve *Ruhsal Enerji*'nin 3., 4. ve 5. bölümlerinde Bergson bellek olgularına, rüya ve amneziye, aynı zamanda dejavu ve "panoramik durugörü"ye (ölenin durugörüsü, "boğulan ve asılan") olan sürekli ilgisini gösterir.

duyu-motor bağı olmadığı gibi, dikkatli tanımada onu takviye eden çeşitli algılanım-hatıra devreleri de değildir; daha ziyade, optik (veya sessel) duyum ile panoramik bir durugörü arasındaki, herhangi bir duyumsal imge ile tüm bir rüya-imge arasındaki zayıf ve bozunan bağlantıdır.

Hatıra-imge ile rüya-imge arasındaki fark tam olarak nedir? Doğasında aktüel olmak olan bir algılanım-imgeden yola çıkarız. Hatıra, Bergson'un "saf hatıra" dediği şey ise, tersine, zorunlu olarak virtüel bir imgedir. Ancak ilk durumda algılanım-imge tarafından çağrıldığı ölçüde aktüelleşir. Algılanım-imgeye karşılık gelen bir hatıra-imgede aktüelleşir. Rüya durumu iki önemli farkı gün ışığına çıkarır. Bir yanda, uyuyan kişinin algılanımları devam eder, ancak bunlar kendi içinde kavranmayan ve bilinçten kaçan dışsal veya içsel duyumlarının oluşturduğu dağınık bir toz bulutu halindedir. Öbür yanda, aktüelleşen virtüel imge de dolaysızca değil, üçüncü bir imgede aktüelleşen virtüel imge rolü oynayan farklı bir imgede aktüelleşir ve bu sonsuza dek gider: rüya bir metafor değil, çok büyük bir devre çizen bir anamorfozlar serisidir. Bu iki özellik birbiriyle bağlantılıdır. Uyuyan kişiye beyaz lekelerin serpiştirildiği yeşil aydınlık bir yüzeyin aktüel duyumu sağlandığında, uyuyan kişinin içinde yaşayan rüya gören, beyaz çiçeklerin benek benek dağıldığı bir çayır imgesini çağırabilir, ancak bu imge yalnızca üzerinde toplar olan bir bilardo masası imgesi haline, kendisi de başka bir şey haline gelmeden aktüelleşmeyecek bir bilardo masası imgesi haline gelerek aktüelleşir. Bunlar metafor değil, prensipte sonsuza dek sürebilecek bir oluştur. René Clair'in *Entr'acte*'ında dansçının alttan görülen tütüsü "bir çiçek gibi açar" ve "bu çiçek yapraklarını açıp kapar, taç yapraklarını büyütür ve stamenlerini uzatır" ve dansçının açılan bacaklarına geri döner; şehir ışıkları satranç oynayan bir adamın saçlarında yakılmış bir sigara demeti haline gelir ve sigaralar da daha sonra "önce bir Yunan tapınağının sonra da bir hangarın kolonları haline gelirken, satranç tahtası da şeffaflaşarak Concorde Meydanı'na ait bir görüntüyü verir".[14] Buñuel'in *Bir Endülüs Köpeği*'nde [*Un Chien Andalou*] ayı kesen seyrek bulut imgesi aktüelleşir, ancak bunu gözü kesen bir jilet imgesine geçerek ve böylece bir sonrakine göre oynadığı virtüel imge rolünü koruyarak yapar. Bir tutam kıl bir deniz kestanesi haline gelir, bu da dairesel bir saç haline geldikten sonra yerini halka oluşturmuş izleyicilere bırakır. Amerikan

14 Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, s. 96.

sineması bu rüya-imge halini en az bir kez kavramışsa, bu gerçeküstücülüğe veya daha ziyade dadacılığa yakınlığı dolayısıyla Buster Keaton'ın burleski koşullarında olmuştur. *Sherlock Junior*'daki rüyada bahçedeki dengesiz sandalye imgesi yerini sokaktaki parendeye, sonra kahramanın aslında aslanın ağzındayken kenarından eğildiği bir uçuruma, daha sonra çöle ve üzerinde oturduğu kaktüse, daha sonra dalgaların dövdüğü bir adayı ortaya çıkaran ve kahramanın üstünden kar kaplı bir yere daldığı tepeye ve kendini yeniden bulduğu bahçeye bırakır. Bazen rüya-imgelerin yeniden bir bütün haline getirilebilecek şekilde film boyunca serpiştirildiği de olur. Gerçek rüyanın abartılı Dalivari sekansta belirmeyip birbirinden iyice ayrı unsurlar arasında dağıtıldığı Hitchcock'un *Öldüren Hatıralar*'ında [*Spellbound*] durum böyledir: örtü üzerindeki bir çatal, pijamanın çizgilerine dönüşür, buradan beyaz bir örtüdeki şeritlere sıçrar, bu da lavabonun giderek genişleyen alanını geçtikten sonra büyütülmüş bir bardak süte dönüşür, bu süt de yerini paralel kayak hatlarının işaretlediği karlı bir alana bırakır. Büyük bir devre oluşturan serpiştirilmiş bir imgeler serisinde her bir imge kendisini aktüelleştirecek bir sonraki imgenin virtüelliği gibidir ve en sonunda bunlar hep beraberce kahramanın bilinçdışında her zaman aktüel olarak bulunan gizli bir duyuma, ölümcül kar kızağı duyumuna geri döner.

Rüya-imgelerin de teknik üretimleri açısından birbirinden ayrılabilecek iki kutbu var gibi görünür. Biri zengin ve aşırı yüklü araçlarla doğrudan soyuta doğru, soyutlama yönünde gider: açılma-kararma ve bindirme efektleri, bozuk kadrajlar, karmaşık kamera hareketleri, özel efektler, laboratuvar manipülasyonları. Diğeri ise, tersine, çok ayıktır; açık kesmelerle veya montaj-kesmelerle işler ve yalnızca, rüya "gibi görünen" sürekli bir ayrılmayla ilerler ama bunu somut kalmaya devam eden nesneler arasında yapar. İmgenin teknikleri daima bir imgelem metafiziğine gönderir: bu bir imgeden diğerine geçişi anlamanın iki yolu gibidir. Bu anlamda gerçeğe kıyasla rüya hallerinin durumu biraz, güncel dile kıyasla bir dilin "kural dışı" hallerine benzer: bazen aşırı yükleme, kompleksleştirme ve aşırı doygunluk, bazen de tersine, saf dışı bırakma, eksilti, kopma, kesme, ayırma söz konusudur. İkinci kutup *Sherlock Junior*'da açık bir şekilde ortaya çıkıyorsa, ilk kutup da *Son Adam*'da [*Der Letzte Mann*], devasa kapı kanatlarının açılma ve bindirme efektleriyle verildiği ve sonsuzca hareketli soyut üçgenlere meylettiği büyük rüyaya hayat verir. Bu karşıtlık *Entr'acte* ile *Bir Endülüs Köpeği*

arasında bilhassa belirgindir: René Clair'in filmi bütün yöntemleri çoğaltarak çılgın son yarışın kinetik soyutlamasına yöneltir, halbuki Buñuel'in filmi daha ayık araçlarla ilerler ve belirgin kesitlerle birbiri ardına sıraladığı daima somut olan nesnelerin baskın dairesel biçimini korur.[15] Ancak, hangi kutup seçilirse seçilsin, rüya-imge aynı yasaya riayet eder: her imgenin bir öncekini aktüelleştirip bir sonrakinde aktüelleştiği ve en sonunda onu başlatan duruma geri döndüğü büyük bir devre. Öyleyse hatıra-imge gibi rüya-imge de gerçek ile hayali olanın birbirlerinden ayırt edilememesinin garantisi değildir. Rüya-imge, rüyanın bir rüya görene, rüya bilincinin (gerçek) de izleyiciye atfedilmesi koşuluna tabidir. Buster Keaton, kahramanın odanın yarı karanlığından ekranın bütünüyle aydınlık dünyasına geçeceği şekilde ekrana benzeyen bir çerçeve oluşturmak suretiyle bu bölünmeyi kasten vurgular...

Belki de rüya halleri, gündüz düşleri, tuhaflık veya büyü halleri yoluyla büyük devredeki bu bölünmenin ötesine geçmenin bir yolu vardır. Michel Devillers açık rüyalardan farklı olan bütün bu durumlar için çok ilginç bir mefhumu, "örtük rüya"yı önermiştir.[16] Optik ve sessel imge motor uzanımından oldukça kopuktur, ancak artık bu kaybı bariz hatıra-imgelerle veya rüya-imgelerle ilişkiye girerek telafi etmez. Biz de benzer bir şekilde bu örtük rüya halini tanımlamaya çalışacak olursak, optik ve sessel imgenin *dünya hareketine* uzandığını söyleriz. Burada kesinlikle harekete dönüş söz konusudur (yine yetersiz olması buradan gelir). Ancak optik-sessel duruma tepki veren artık karakter değildir; karakterin yalpalayan hareketini destekleyen bir dünya hareketi söz konusudur. Burada bir tür dünyalaştırma ve

---

15 Maurice Drouzy (*Luis Buñuel architecte du rêve*, Lherminier, s. 40-43) iki film arasındaki karşıtlığı inceleyerek *Endülüs Köpeği*'nin bilhassa statik çekimlerle ilerleyip yalnızca birkaç tane plonje, açılma-kararma ve ileri veya geri giden kaydırmalı çekim, tek bir kontrplonje, tek bir panoramik, tek bir yavaşlatılmış çekim barındırdığını tespit eder. Buñuel'in bizzat bu filmi dönemin avangard filmlerine verilmiş bir tepki olarak görmesinin nedeni budur (Yalnızca *Entr'acte*'ı değil, aynı zamanda Germaine Dulac'ın *Deniz Kabuğu ve Rahip*'i [*La coquille et le clergyman*]. Artaud'nun fikrin mucidi ve senaristiyken filme sırtını dönmesinin nedenlerinden biri filmin imkânlarının çokluğuydu). Ne var ki ölçülü bir yaklaşımın kendisi de başka türde teknik cesaret içerir: *Sherlock Junior*'da (ters projeksiyonun henüz olmaması itibarıyla) Keaton'ın karşı karşıya kaldığı problemler üstüne bkz. David Robinson, *Buster Keaton*, Image et son, s. 53-54.

16 Michel Devillers, *Rêves informulés*, *Cinématographe*, Sayı: 35, Şubat 1978. Yazar özellikle Louis Malle'i alıntılar: "*Aşıklar*'daki [*Les Amants*] o şahane gecenin dayandığı rüyamsı atmosferin anlamı kişisel olmaktan çıkışla ilişkilidir."

"dünyevileştirme", kayıp ya da engellenmiş hareketin kişisel olmaktan çıkması ve zamirleşmesi gerçekleşir.[17] Yol kendi üzerinde kaymaksızın kaygan değildir. Korkmuş çocuk tehlikeden kaçamaz ancak dünya onun için bir firar başlatır ve taşıma bandı gibi onu kendiyle beraber taşır. Karakterler hareket etmezler, ancak bir animasyonda olduğu gibi kamera, üzerinde karakterlerin "büyük adımlarla, hareketsiz" ilerledikleri yolun hareket etmesini sağlar. Dünya öznenin yapamadığı veya artık yapamadığı hareketi üstlenir. Bu virtüel bir harekettir, ancak mekânın bütününün genişlemesi ve zamanın gerilmesi karşılığında aktüelleşir. Dolayısıyla o en büyük devrenin limitidir. Elbette bu olgular zaten rüyada belirir: Buñuel'in *Unutulmuşlar*'ında [*Los Olvidados*] elinde et tutan Bakire Meryem rüyasında çocuk ileri atılmaktan ziyade ete doğru çekilir; Murnau'nun *Hayalet*'inde [*Phantom*] kâbus gören kişi at arabasını kovalar ancak onu iten kendisini kovalayan evlerin gölgesidir. Oysa bize öyle geliyor ki açık rüyaların zapt ettiği veya muhafaza ettiği bu dünya hareketleri örtük rüyalarda, tersine, özgürleşir.

Bu yöndeki en önemli çalışmalardan biri Epstein'ın *Usher Evi'nin Çöküşü*'ydü [*La chute de la maison Usher*]: şeylerin, manzaraların, mobilyaların optik algılanımı hareketi kişisel olmaktan çıkaran sonsuzca gerilmiş jestlere uzanır. Yavaş çekim hareketi hareketli unsurdan kurtararak dünyanın kaymasına, zeminin kaymasına ve nihayetinde evin yıkılmasına yol açar. Hathaway'in, çığ gibi yığılan kayalarla ve bulutlardan yapılmış şatonun çöküşüyle doruğa çıkan filmi *Peter Ibbetson,* bir Amerikan rüya filmi olmaktan çok bir örtük rüya filmidir. Laughton'un tek filmi olan *Caniler Avcısı* [*The Night of the Hunter*], vaizin çocukları kovalayışını gösterir ancak vaiz takip hareketini kaybetmiş ve gölge oyunundaki gibi bir siluet kazanmıştır. Bütün doğa çocukların kaçışını üstlenir; çocukların sığındığı kayığın kendisi de yüzen bir ada veya bir taşıma şeridi üzerindeki hareketsiz bir sığınak gibidir. Louis Malle filmlerinin çoğunda dünya hareketini az çok açık bir biçimde kullanmıştır; çalışmalarının büyülü olması da buradan gelir: *Aşıklar*'ın yıldırım aşkı kayık gezisi esnasında parkın ve ayın uzanımlarıyla karışır; bedenin halleri de dünya hareketlerine zincirlenir. *İdam Sehpası*'ndan [*Ascenseur pour l'échafaud*] itibaren, katilin hareketine engel olup bunun yerine diğer karakterleri içeren

17 Bu mefhum ("dünyanın kişiyi kendi içine çekmesi") Binswanger'in psikiyatrik çalışmalarından gelir.

dünya hareketlerini koyan şey, asansörün durmasıdır. Bunun doruk noktası, kişisel olmaktan çıkmış hareketlerin tek boynuzlu at üzerindeki kadın kahramanı alıp bir dünyadan diğerine, oradan bir diğerine götürdüğü *Kara Ay*'dır [*Black Moon*]. Sartre'ın her rüyanın ve hatta rüyanın her basamağının ve imgesinin bir dünya olduğunu söylediği anlamda, kadın kahramanın bir dünyadan diğerine hareket etmesi başlangıçtaki şiddet imgelerinden kaçmakla olur.[18] Rüyaların her biri hayvanlarla işaretli ve ters döndürmelerle doludur (konuşmanın sessel olarak ters dönüşleri, yaşlı kadının farelerle konuşup genç kızın memesini emmesi gibi hareket sapmaları). Malle'de karakteri enseste, fuhuşa, kötü şöhrete sürükleyen ve uzun hikâyeler anlatan yaşlı adamın düşlediği gibi bir suça muktedir kılan daima dünyanın hareketidir (*Atlantik Şehri* [*Atlantic City*]). Büyülü sinemanın bütününde, yavaşlamaları ve hızlanmalarıyla, ters dönmeleriyle bu dünyevileşmiş, kişisel olmaktan çıkmış, zamirleşmiş hareketler yapay ve imal edilmiş nesnelerden olduğu kadar doğadan da geçerler. L'Herbier'nin görünürde uyuyan birinin çeşitli hallerini uzatmak üzere *La nuit fantastique*'te sergilediği, tam olarak, yapaylığın ve tersine dönüşün bütün bir büyüsüdür. Yeni Gerçekçilik optik ve sessel durumları karakterleri içeren yapay fakat kozmik hareketlere uzattığında geri adım atmış olmaz, tersine, hedeflerine bağlı kalır: yalnızca De Sica'nın *Milano'da Mucize*'deki [*Miracolo a Milano*] büyücülüğü değil, aynı zamanda dönme dolapları, kızakları, tünelleri, merdivenleri, roketleri ve treniyle "ziyaretçi-izleyiciyi belli bir zaman-mekândan benzer bir diğer özerk zaman-mekâna götüren" Fellini'nin bütün eğlence parkları (özellikle *Kadınlar Kenti* [*La città delle donne*]).[19]

Müzikal komedi, kişisel olmaktan çıkmış ve zamirleşmiş hareketin en iyi örneği, icra edilirken rüya gibi bir dünyayı çizen danstır. Berkeley'nin eserlerinde, sayıları artan ve yansıtılan kızlar, bedenleri, bacakları ve yüzleri büyük bir dönüşüm makinesinin parçaları olan büyülü bir proletarya oluşturur: dikey eksenin etrafında dönerek birbirlerine dönüşen ve en sonunda saf soyutlamalar oluşturan "figürler" topraklı ya da sulu bir mekânda büzülüp genleşen kaleydoskopik görüş gibidir.[20] Elbette genel olarak müzikal komedide

---

18 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, s. 324-325.

19 Amengual, *Fellini II, Etudes cinématographiques*, s. 90.

20 Busby Berkeley'de dikeylik ve kaleydoskopik görüş için bkz. Mitry, *Histoire du cinéma*, Delarge, IV, s. 185-188 ve V, s. 582-583.

ve hatta Berkeley'de bile dansçı ya da çift, hareketin yaratıcı kaynağı olarak bir bireyselliği korur. Ancak önemli olan dansçının bireysel dehasının, öznelliğinin kişisel motor yeteneklerden kişisel üstü bir unsura, dansın çizdiği bir dünya hareketine geçişidir. Bu dansçının yürümeye devam ettiği, ancak onu adeta çağıran hareket tarafından ele geçirilecek olan bir uyurgezer olarak devam ettiği hakikat anıdır: bu Fred Astaire'de algılanamaz bir şekilde dans halini alan yürüyüşte (Minnelli'nin *Asri Aşıklar*'ı [*The Band Wagon*]) olduğu gibi Kelly'nin yolun engebelerinden kaynaklanmış gibi görünen dansında da görülebilir (Donen'in *Yağmur Altında*'sı [*Singin' in the Rain*]). Motor adımla dans adımı arasında bazen Alain Masson'un "sıfır derece" adını verdiği, bir tereddüt, aralık, gecikme, hazırlığa özgü hatalar (Sandrich'in *Denizciler Geliyor*'u [*Follow the Fleet*]) ya da ani doğuşlar (*Silindir Şapka* [*Top Hat*]) bulunur. Astaire'in tarzı sıklıkla Kelly'nin tarzıyla karşıtlaştırılmıştır. İlkinde ağırlık merkezinin kişinin zayıf bedeninin dışına çıktığı, onun dışında yüzdüğü, dikeyliği reddettiği, yuvarlandığı, kişiyle dans eden şeyin kendi gölgeleri olması itibarıyla onun artık yalnızca siluetine, gölgesine veya gölgelerine ait bir çizgiyi izlediği doğrudur (Stevens'ın *Dans Vakti* [*Swing Time*]). Halbuki ikincisinde ağırlık merkezi yoğun bir bedende dikey olarak kurulur ve mankeni yani dansçıyı serbest bırakarak içeriden ayağa kaldırır. "Güçlü akrobat hareketleri sıklıkla Kelly'nin şevkini ve gücünü takviye eder; Kelly'nin bir sıçramayla kendine yaylanma sağlayışı bazen kolayca görülür. Astaire'in jestleri ise, tersine, asla hareketi bedene terk etmeksizin, anlığın berrak bir iradesiyle birbirlerine bağlanır ve "birbirlerini izleyen kusursuz gölgeler" tanımlar.[21] Bu Kleist'ın tanımladığı haliyle zarafetin iki ucu gibidir: "bilinçten bütünüyle yoksun bir insanın bedeninde ve sonsuz bir bilince sahip insanın bedeninde", Kelly ile Astaire. Ancak her iki durumda da müzikal komedi bizi dansa kaldırmakla yetinmez ya da bununla aynı yere çıkacak bir biçimde, bize rüya gördürmez. Sinematografik edim şundan ibarettir: kişinin rüya görmeye başlaması gibi, dansçının kendisi de dans etmeye başlar. Eğer müzikal komedi bize çeşitli başkalaşımlar (*Yağmur Altında*, *Asri Aşıklar*, ve özellikle de Minnelli'nin *Paris'te Bir Amerikalı*'sı [*An American in Paris*]) barındıran rüyalar veya sahte-rüyalar gibi işleyen onlarca sahneyi açık bir şekilde sunuyorsa,

21 Alain Masson, *La comédie musicale*, Stock, s. 49-50 (Masson'un "sıfır derece" veya "dansa kalkmak" dediği şey için bkz. s. 112-114, 122, 220).

bunun nedeni onun tamamıyla muazzam bir rüya olması, fakat rüya içinde varsayılan bir gerçekliğin geçişine işaret eden örtük bir rüya olmasıdır.

Ancak varsayılıyor bile olsa bu gerçeklik oldukça muğlaktır. Bu durumu iki şekilde sunabiliriz. Birincisi, müzikal komedinin öncelikle bize karakterlerin kendilerini eylemleriyle yanıt verecekleri durumlarda buldukları en sıradan duyu-motor imgeleri verdiği, ama aynı zamanda kişisel eylemlerin ve hareketlerin dans vasıtasıyla gitgide motor durumun ötesine geçen, ancak yine ona geri dönecek olan dünya hareketine dönüştüğü düşünülebilir. Veyahut tersine, çıkış noktasının yalnızca görünürde bir duyu-motor olduğu düşünülebilir: bu daha derin bir düzeyde motor uzanımını zaten kaybetmiş olan saf optik ve sessel durumdur; nesnesinin, saf ve basit bir dekorun yerini almış olan saf tasvirdir. Bu durumda dünya hareketi optik ve sessel göstergelerin çağrısına doğrudan yanıt verir (ve "sıfır derece" artık ilerlemeli bir dönüşüme değil, duyu-motor bağlarının iptaline işaret eder). Birinci durumda, Masson'un tabiriyle, anlatısal olandan gösterisel olana geçeriz ve örtük rüyaya erişiriz; diğerinde ise yürüyüşü de sarmalayan bir örtük rüyanın bütünlüğünde dekordan dansa geçtiğimiz gibi, gösterisel olandan gösteriye geçeriz. Bu iki bakış açısı müzikal komedide üst üste bindirilmiştir, ancak ikincinin daha kapsayıcı olduğu açıktır. Stanley Donen'in filmlerinde duyu-motor durum "düz görüş"lerin, kartpostalların veya manzara fotoğraflarının, kasabaların ve siluetlerin belirmesine olanak tanır. Rengin temel bir önem kazandığı, eylemin kendisinin de düzleştiği ve artık renkli dekorun hareketli bir unsurundan ayırt edilemez olduğu saf optik ve sessel durumlara yol açar. Öyleyse dans doğrudan bu düz görüşlere hayat ve derinlik veren, dekorda ve ötesinde mekânın bütününü kullanan, imgeye bir dünya veren ve onu bir dünya atmosferiyle çevreleyen rüya gücü olarak ortaya çıkar (*Pijamalı Güzeller* [*The Pajama Game*], *Yağmur Altında*, yalnızca sokaktaki dans değil, aynı zamanda Broadway finali). "Dans böylece düz görüş ile mekânın açılışı arasındaki geçişi temin edecektir."[22] Rüyada optik ve sessel imgeye karşılık gelecek olan, dünya hareketi olacaktır.

Dansın basitçe akışkan bir imge dünyası vermediğini, ne kadar imge varsa o kadar dünya olduğunu keşfetmek Minnelli'nin payına düşmüştür: "Her bir imge" diyordu Sartre, "bir dünya atmosferiyle çevrelenmiştir". Dünyaların

22 Bkz. Alain Masson'un şahane Donen analizi, s. 99-103.

çoğulluğu Minnelli'nin ilk keşfi, sinemadaki astronomik konumudur. Peki ama bir dünyadan diğerine nasıl geçeriz? İkinci keşif budur: dans yalnızca dünya hareketi değil, aynı zamanda bir dünyadan diğerine geçmek, başka bir dünyaya girmek, zorla içeri girmek ve keşfetmektir. Söz konusu olan artık genel olarak gerçek bir dünyadan tikel rüya-dünyalara gitmek değildir, zira ölümsüz ve yalıtılmış köyün bizi kopardığı gerçekliğin yalnızca geniş bir plonje ile görünür olduğu *Eğlenceler Beldesi*'ndeki [*Brigadoon*] tersine döndürmede olduğu gibi, gerçek dünya rüyaların dünyasının bize yasaklıyor gibi göründüğü geçişleri varsayar. Minnelli'de her dünya ve her rüya kendi üzerine kapanmıştır, rüyayı gören de dahil olmak üzere içerdiği her şeyin üzerine kapanmıştır. Minnelli'nin uyurgezer mahkûmları, kadın panterleri, kadın gardiyanları ve sirenleri vardır. Her dekor nihai gücüne ulaşarak durumun yerini alan saf dünya tasviri halini alır.[23] Renk rüyadır, rüya renkli olduğu için değil, Minnelli'de renklere yüksek düzeyde emici, neredeyse yutucu bir değer verildiği için. Bu, kendimizi kaybetmeksizin, ele geçmeksizin nüfuz etmemiz, içine çekilmeye izin vermemiz anlamına gelir. Dans artık bir dünya çizen rüya hareketi değildir; derinlik kazanır, başka bir dünyaya, yani başka birinin dünyasına, başka birinin rüyasına veya geçmişine girmenin yegâne aracı haline geldikçe güçlenir. *Yolanda* (*Yolanda ve Hırsız* [*Yolanda and the Thief*]) ve *Korsan* [*The Pirate*], önce Astaire sonra Kelly'nin bir kızın rüyasına girdikleri ve bunu ölümcül bir tehlikeye yol açmadan yapmadıkları iki büyük başarı olacaktır.[24] Müzikal komedi olmayıp yalnızca dram veya komedi olan tüm eserlerinde Minnelli'nin, daima, bir karakteri diğerinin rüyasına sokacak dansa ve şarkıya denk bir şeye sahip olması gerekecektir. *Undercurrent*'ta genç kadın meçhul erkek kardeşinin rüyasına ve aşkına ulaşmak üzere, bir Brahms melodisiyle kocasının kâbusunun dibine değin gidecek, bir dünyadan diğerine geçecektir. *The Clock*'ta genç kızın ayakkabısının topuğunu kıran ve onu

---

23 Tristan Renaud, "Minnelli", *Dossier du cinéma:* "Dekor mizansene onun bileşenlerinden biri olmak için katılmamıştır, onun motorudur" öyle ki Minnelli'nin filmlerinin dinamiği, hikâyeden daha önemli olarak, "karakterin evriminin çok kesin bir ölçüsünü verecek belli bir sayıdaki dekor boyunca yapılan yolculuğa indirgenebilir".

24 Jacques Fieschi, Minnelli'nin yapıtında rüyanın bu "karanlık payı"nı incelemiştir: *Yolanda*'da saldırgan çamaşırcı kadınlar adamı çarşaflarla yakalamaya çalışır ve *Korsan*'da da adam yalnızca kızın rüyası içine massedilmiş değildir; ayrıca kız, büyücünün küresinin etkisi altında şiddetli bir transa girer (*Cinématographe*, Sayı: 34, Ocak 1978, s. 16-18).

izindeki askeri göreceği gündüz düşüne sürükleyen, bir dünya hareketi olarak yürüyen merdivendir. O müthiş *Mahşerin Dört Atlısı*'nda [*The Four Horsemen of the Apocalypse*] esteti kendi rüyasından koparıp savaşın genel kâbusuna götürmek için şövalyelerin doludizgin at koşturmaları ve afallamış babanın korkunç hatırası gerekecektir. Gerçeklik bu noktadan sonra zorunlu olarak kâh kahraman Başkasının rüyasının tutsağı olarak öldüğünde kâh bir kâbusun en dibi olarak (yalnızca *Mahşerin Dört Atlısı* değil, aynı zamanda *Eğlenceler Beldesi*'nde kaçmak isteyen adamın ölümü) kâh herkesin kendini yeniden karşıtının içine çekilirken bulacağı bir mutlu sonda rüyaların birbirleriyle uyumu olarak anlaşılacaktır (*Aşk Arzuları*'nda [*Designing Woman*] birbiriyle savaşan iki dünyayı uzlaştıran dansçı). Dekor-tasvir ile hareket-dans arasındaki ilişki artık Donen'de olduğu gibi düz görüş ile mekân kullanımı arasındaki ilişki değil, içine çeken bir dünya ile dünyalar arası bir geçiş arasındaki ilişkidir, bunun sonuçları daha iyi ya da daha kötü de olsa. Gerçek ile hayali olanın ayırt edilemezlik noktası olarak müzikal komedi hiçbir zaman belleğe, rüyaya ve zamana ilişkin bir gizeme, Minnelli'de olduğu kadar yaklaşmamıştır. Rüyanın başka birinin rüyasına göndermesi ya da başyapıt *Madame Bovary*'de olduğu gibi gerçek nesnesi için kendini yutucu, acımasız bir güç olarak kurması itibarıyla çok daha örtük olduğu, tuhaf, büyüleyici bir rüya anlayışı.

Jerry Lewis'in burleski yenilemesi birçok unsurunu belki de müzikal komediye borçludur. Burleskin birbirini izleyen devirlerini kısaca şu şekilde özetleyebiliriz: her şey duyu-motor durumlarının muazzam bir şekilde coşmasıyla başlar; her bir duyu-motor durumun bağları büyütülür, hızlandırılır ve sonsuzca uzatılır ve böylece bunların bağımsız nedensel serileri arasındaki kesişmeler ve çarpışmalar artarak hızla tomurcuklanan bir küme oluştururlar. İkinci devirde bu element zenginleşerek ve saflaşarak varlığını sürdürecektir (Keaton'ın güzergahları, Lloyd'un yükselen serileri, Laurel ve Hardy'nin çözünmüş serileri). Ancak bu ikinci devri ayırt eden şey, duyu-motor şemasına çok güçlü bir hissin, duygusal unsurun sokulmasıdır: bu, eylem-imgenin iki kutbu uyarınca, örneğin, Buster Keaton'ın durgun, düşünceli yüzü ile Chaplin'in yoğun ve değişken yüzünde vücuda gelir; ancak ister Chaplin'in "küçük formu"nu açsın ister Keaton'ın "büyük formu"nu doldursun ve dönüştürsün her iki durumda da eylem formuna girer ve yayılır. Bu duygusal unsur burleskin deli palyaçolarında [*Pierrots lunaires*] bulunur: Laurel delidir, ancak karşı konulmaz uykuları ve gündüz düşleriyle

Langdon ile itkilerinin şiddeti ve arpının huzuruyla dilsiz Harpo Marx karakteri de öyledir. Ancak Langdon'da bile, duygusal unsur, nedensel serilerin karşılaşma ve çarpışmalarına ilk devirde olmayan yeni bir boyut verse de daima duyu-motor şemanın veya hareket-imgenin labirentlerine yakalanmış olarak kalır. Burleskin üçüncü devri sesli filmi içerir ancak sesli film yalnızca yeni bir imgenin desteği veya koşulu olarak müdahil olur: duyu-motor dokusunu limitine taşıyan zihinsel imgedir ve bu sefer bunu dolanmaları, karşılaşmaları ve çarpışmaları, absürt ve kışkırtıcı olduğu kadar çürütülemez olan bir mantıksal ilişki zinciri ile düzenleyerek yapar. Bu zihinsel imge Chaplin'in sesli filmlerindeki büyük nutuklarında görüldüğü üzere söylemsel imgedir; aynı zamanda Groucho Marx ve Fields'ın anlamsızlıklarındaki argüman-imgedir. Bu kısa inceleme bizi dördüncü bir etabın ya da devrin nasıl ortaya çıkacağını öngörmeye götürebilir: duyu-motor bağların kopması, harekete uzanmak yerine kendi üzerlerine geri dönen bir devreye giren ve sonra da başka devreler başlatan saf optik ve sessel durumların ortaya çıkması. Jerry Lewis'te gördüğümüz budur. *Kızların Sevgilisi*'nde [*The Ladies Man*] bütün kesitiyle görülen meşhur kızlar evinde olduğu gibi, dekor kendi başına önem kazanırken nesne saf tasvirin yerine geçer, eylem de Mideye İndiren Kadın'la dansçıya dönüşmüş kahramanın büyük balesiyle oluşur. Jerry Lewis'in burleskinin kaynağını müzikal komedide bulması bu anlamdadır.[25] Yürüyüşü bile kusursuz dansın doğumu öncesindeki onlarca başarısız dans gibi, olanaklı her varyasyonuyla uzatılan ve yeniden başlatılan bir "sıfır derece" gibi görünür (*Artist Bozuntusu* [*The Patsy*]).

Dekorlar biçimlerin, renklerin ve seslerin bir yoğunlaşmasını sunar. Jerry Lewis'in her şeyin kafasında ve ruhunda tınlamasını sağlayacak, çocuksudan ziyade içe kıvrık bir karakteri vardır; ancak öte yandan taslak halindeki veya aksayan en ufak jesti ve çıkardığı anlaşılmaz sesler de tınlar, çünkü bunlar felakete değin giden (*Artist Bozuntusu*'nda müzik öğretmeninin evinde dekorun yok edilmesi) ya da renklerin ufalanması, biçimlerin başkalaşımı veya seslerin mutasyonu dahilinde bir dünyadan ötekine geçen (*Aşk Hocası* [*The Nutty Professor*]) bir dünya hareketi başlatırlar. Lewis'in Amerikan sinemasının klasik bir figürü olan *loser*'ı, doğuştan kaybedeni ele alır. Bu figürün tanımı şudur: "çok ileri gidiyor." Ancak bu "çok ileri"nin

25 Bkz. Robert Benayoun, *Bonjour monsieur Lewis*, Losfeld.

onu kurtaran ve galip kılacak olan dünya hareketi halini alması tam da bu burlesk boyut kapsamında olur. Bedeni, zar atacağı zamanki gibi, kasılmalarla, çeşitli akımlarla, birbiri ardına dalgalarla sarsılır (*Hollywood Yolcuları* [*Hollywood or Bust*]). Bu artık önceki aşamalardaki, bilhassa Keaton'ın tasvir ettiğimiz makinelerinde görünen aracın ya da makinenin devri değildir. Bu yeni devir, elektroniğin, duyu-motor göstergelerin yerine optik ve sessel göstergeleri koyan uzaktan kumandalı nesnenin devridir. *Modern Zamanlar*'daki [*Modern Times*] besleme makinesi gibi, yanlış işleyen ya da deliren artık makine değildir; duruma tepki veren ve dekoru mahveden, özerk teknik nesnenin soğuk rasyonelliğidir: yalnızca *Double Dynamite*'taki elektronik ev ve çim biçiciler değil, aynı zamanda açık büfeyi darmadağın eden araba (*Gönüllü Doktor* [*The Disorderly Orderly*]) ile dükkandaki her şeyi, eşyaları, kıyafetleri, müşterileri ve duvar kağıdını yutan Elektrikli Süpürge (*Aptal Tezgahtar* [*Who's Minding the Store?*]).[26] Yeni burlesk artık önceden olduğu gibi yayılan ve büyüyen karakterin enerji üretiminden kaynaklanmaz. Karakterin kendisini taşıyacak olan ve bir dünya hareketi, yeni bir dans etme ve şekillendirme biçimi teşkil eden bir enerji ışınının üzerine (istemsizce) yerleşmesiyle ortaya çıkar: "ağır iş mekaniğinin ve jestlerin büyüklüğünün yerini düşük frekanslı dalgalanmalar alır."[27] Bu kez Bergson'un aşılmış olduğunu söyleyebiliriz: komik artık yaşayan bir şeye yapışmış mekanik bir şey değil, yaşayanı sürükleyen ve içine çeken dünya hareketidir. Jerry Lewis'in modern teknikleri en uçlara taşıdığı kullanımı (bilhassa icat ettiği elektronik devre) yalnızca bu yeni burlesk imgesinin biçimine ve içeriğine karşılık gelmesi itibarıyla önemlidir. Artık eyleme uzanmayıp yeniden bir dalgaya gönderen saf optik ve sessel durumlar. O çok özel rüyasallık veya örtük rüya hallerinde Jerry Lewis'in en iyi temalarını ortaya çıkaracak olan, karakterin bir yörüngeye konar gibi konduğu bu dalga, bu dünya

---

26 Sözü geçen üç film Tashlin'e aittir. Ancak bu iki adam arasındaki işbirliği her birinin payını ayırt etmeyi zorlaştırır ve nesnenin etkin özerkliği Lewis'in filmlerinin değişmez unsuru olarak kalır. Gérard Recasens (*Jerry Lewis*, Seghers) Lewis'teki komik niteliğin temellerini önceki burleskin araçlarından ve makinelerinden ayırdığı ve "nesnenin kişileşmesi" adını verdiği şeyde görür: bu ayrım elektroniğin yanı sıra yeni hareket ve jest türlerine müracaat eder.

27 Gérard Rabinovitch elektronik çağa karşılık gelen jestlerin ve hareketlerin bu mutasyonunu, yeni sporları, dansları ve jimnastiği incelemiştir (*Le Monde*, 27 Temmuz 1980, s. 13). Yeni "break" veya "smurf" danslarını öngören her türlü hareket Jerry Lewis'te bulunur.

hareketidir: burlesk karakterin diğerlerini bir araya üşüştürdüğü (*Yedi Yüzlü Adam*'daki [*The Family Jewels*] altı amca) veya içine çekip kapsadığı (*Bir Koltukta Üç Kişi*'deki [*Three on a Couch*] üçlü) "çoğalmalar"; yüzlerin, bedenlerin veya kalabalıkların "kendiliğinden meydana gelme" durumları; karşılaşan, kaynaşan ve ayrılan karakterlerin "kümeleşme"leri (*Geveze Hafiye* [*The Big Mouth*]).[28]

Tati burleskin bu yeni devrini kendi tarzında icat eder; bu iki yönetmen arasında bir benzerlik değil, birçok mütekabiliyet söz konusudur. Tati'de, pencere, "vitrin" en üst optik ve sessel durum halini alır. *Oyun Vakti*'ndeki [*Playtime*] bekleme odası, *Trafik*'teki [*Trafic*] (Fellini'deki eğlence parkı kadar temel olan) sergi parkı, burleskin yeni malzemesini oluşturan onlarca tasvir, optik ve sessel göstergelerdir.[29] Göreceğimiz üzere ses görsel ile son derece yaratıcı ilişkilere girer, zira her ikisi de artık basit duyu-motor şemalarla bütünleşmeyi bırakır. Bay Hulot'nun her adımında yeniden alıp başlatacağı bir dansçıya hayat veren yürüyüşüyle belirmesi yetecektir: *Bay Hulot'nun Tatili*'nde [*Vacances de M. Hulot*] küçük sahil otelindeki rüzgâr ve fırtına gibi, kozmik bir dalga içeri girer; *Amcam*'daki [*Mon Oncle*] elektronik ev kişisel olmaktan çıkmış, zamirleşmiş bir hareket kapsamında çöker; *Oyun Vakti*'ndeki restoran yeni bir tasvirin doğmasını sağlamak üzere başka bir tasviri bastıran bir enerjiyle yıkılır. Bay Hulot daima ortaya çıkardığı veya doğmak için onu bekleyen dünya hareketleriyle sürüklenmeye hazırdır. Tati'nin bütün dehası düşük frekanslı bir dalgadır, ama bu dalga, *Amcam*'da bahçedeki küçük taşların dansında veya *Trafik*'te tamircilerin ağırlıkları yokmuşçasına hareket ettikleri sahnede olduğu üzere, bir nevi modern bale dahilinde Bay Hulot'yu her yerde çoğaltır, gruplar oluşturur ve bozar, karakterleri kaynaştırır ve ayırır. *Bay Hulot'nun Tatili*'nde beklenen havai fişekler, Daney'in *Parade* için söylediği gibi, elektronik bir manzarada renklerin bıraktığı ışıklı izlerdir zaten.

---

28 Bkz. Lewis'teki rüyasallık üzerine André Labarthe (*Cahiers du cinéma*, Sayı: 132, Haziran 1962) ve Jean-Louis Comolli'nin (Sayı: 197, Şubat 1968) uzun analizleri. Comolli "yayılan dalgaların aynı anda her yerde bulunması"ndan söz eder.

29 Bkz. Jean-Louis Schefer, "La vitrine" ve Serge Daney, "Eloge de Tati", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 303, Eylül 1979. *Bay Hulot'nun Tatili*'nden itibaren Bazin durumların nasıl bir zaman-imgeye açıldığını göstermişti ("M. Hulot et le temps", *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf).

Tati yeni bir op-art, yeni bir ses-sanat oluşturabilecek görsel ve sessel figürler adına kendi rüyalarını serbest bırakıp onlardan çıkabilecek her türlü müzikal komedi hareketinden uzak duruyordu. Bunu yeniden ele alan, ancak bunu müzikal komediyle değil, kendi tabiriyle, bir şarkılı operayla, popüler operayla yapan Jacques Démy'dir. Belki de René Clair'deki en orijinal şeyle buluşur: durum kendisi için geçerli olan saf dekor halini alırken, eylemin yerini grupların ve karakterlerin birbirlerini kovaladığı, birbirleriyle karşılaştığı, gelincik ve dört köşe oynadıkları popüler bir şarkılı bale alır. Démy'de renkli tasvir-dekorlarla gerçekleştirilen ve artık eylemlere değil şarkılara uzanarak eylemin bir anlamda "ayrılma"sına veya "kayma"sına yol açan optik ve sessel durumlara tanık oluruz. Şu iki düzeyle de yeniden karşılaşırız: bir yanda, şehirle, insanlarıyla, sınıflarıyla, karakterlerin eylemleri, tutkuları ve ilişkileriyle tanımlanan duyu-motor durumlar vardır. Ancak, başka bir şekilde ve daha derin bir düzeyde, şehir onda dekoru oluşturan şeyle, Pommeraye Pasajı'yla iç içe geçer; şarkılı eylem de bir şehir ya da sınıf hareketi halini alır; eylemin etrafına örtük bir rüya, "büyülü bir çember" veya gerçek bir "büyü" çizen saf optik ve sessel bir durumda, karakterler de birbirlerini tanımaksızın rastlaşır veya, aksine, buluşur, karşı karşıya gelir, birleşir, birbirlerine karışır ve birbirlerinden ayrılırlar.[30] Lewis ve Tati'nin filmlerinde olduğu gibi, durumun yerini dekor, eylemin yerini gel-git alır.

30 Claude Ollier (Démy'nin şarkılı komedi olarak gördüğü) *Lola*'dan itibaren karakterlerin bu karşılaşma veya çakışmalarına ve eylemin bu "kayma"larına işaret eder: *Souvenirs écran*, s. 42. Aynı şekilde, Jacques Fieschi *Şehirde Bir Oda*'da [*Une chambre en ville*] karakterleri, adeta anlatıdan taşan "büyülü bir çember" gibi, albayın evinde bir araya getiren sahnelere işaret eder; Dominique Rinieri de dekorun resimsel özerkliği ile müzikte "eylemin ayrılması" üzerinde durur (bkz. *Cinématographe*, Sayı: 82, Ekim 1982).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ZAMAN KRİSTALLERİ

1

Sinema yalnızca imgeler sunmakla kalmaz, onların etrafında bir dünya kurar. Bundan dolayıdır ki daha en başta aktüel bir imgeyi hatıra-imgelerle, rüya-imgelerle, dünya-imgelerle birleştirecek gitgide büyüyen devrelerin arayışına girmiştir. Godard'ın da *Herkes Başının Çaresine Baksın*'da ölmekte olanların durugörüsünü eleştirirken sorguladığı bu uzanım değil midir ("ölmedim çünkü hayatım film şeridi gibi gözlerimin önünden geçmedi")? Aksi istikameti benimsemek, imgeyi şişirip genişletmek yerine onu büzmek gerekmiyor muydu? Yani diğer bütün devrelerin içsel limiti görevi gören ve aktüel imgeyi bir nevi dolaysız, simetrik, ardışık ve hatta eşzamanlı bir ikizle yan yana getiren en küçük devreyi aramak. Hatıranın veya rüyanın daha büyük devreleri bu dar zemini, bu uç noktayı gerektirir; tersi değildir geçerli olan. Bu eğilim daha flash-back'le kurulan bağlantılarda dahi kendini gösterir: Mankiewicz'in yapıtlarında "geçmiş zamanda" bir şeyler anlatan karakter ile bir şeyi anlatabilmek için onu hazırlıksız yakaladığı ölçüde bu aynı karakter arasında bir kısa devre meydana gelir; Carné'nin *Gün Ağarıyor* filminde bizi her defasında otel odasına geri getiren bütün hatıra devreleri küçük bir devreye, tam da az önce aynı odada meydana gelmiş olan cinayetin taze hatırasına dayanır. Bu eğilimin sonuna kadar gidersek, bizzat aktüel imgenin virtüel bir imgeye, kendisine ikizi veya yansıması gibi karşılık gelen virtüel bir imgeye sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bergsoncu terimlerle söylersek, gerçek nesne aynadaki bir imgede yansırken bunu kendi hesabına ve aynı zamanda gerçeği sarmalayan veya yansıtan virtüel nesnedeymişçesine yansıyarak yapar: ikisi arasında bir "kaynaşma" vardır.[1] Aktüel *ve* virtüel

1 Bergson, *Matière et Mémoire*, s. 274 (145); *L'énergie spirituelle*, s. 917 (136). Önceki bölümde "en dar", "dolaysız algılanıma en yakın" daireyi ele alırken devrelere ilişkin Bergsoncu şemanın nasıl bir anomali görüntüsü ortaya koyduğunu görmüştük, *MM*, s. 250 (114).

şeklinde iki yüzü olan bir imgenin oluşumu söz konusudur. Bu sanki aynadaki bir imgenin, bir fotoğrafın, bir kartpostalın canlanması, bağımsızlığını kazanması ve aktüele geçmesi gibidir; aktüel imge nihayetinde ikili bir özgürleşme ve yakalama hareketiyle aynaya geri girecek, kartpostaldaki veya fotoğraftaki yerini geri alacak olsa da.

Burada ayrı olduğu varsayılan bir nesneyle ilişkilenmek yerine, Robbe-Grillet'nin istediği gibi, aynı anda sürekli kendi nesnesini masseden ve yaratan çok özel türde bir *tasviri* görürüz.[2] Gerçeğin giderek derinleşen katmanlarına ve belleğin ya da düşüncenin giderek yükselen düzeylerine karşılık gelen ve gitgide daha uçsuz bucaksız hale gelen devreler gelişebilecektir. Fakat bütünü taşıyan ve içsel limit görevini gören işte bu aktüel imgenin ve *onun* virtüel imgesinin en sıkışık devresidir. Daha geniş parkurlarda, algılanım ile hatıranın, gerçek ile imgeselin, fiziksel ile zihinselin veya daha ziyade bunların imgelerinin nasıl durmaksızın birbirlerini kovaladıklarını, birbirlerinin peşi sıra koştuklarını ve bir ayırt edilemezlik noktası etrafında birbirlerine gönderdiklerini görmüştük. Fakat bu ayırt edilemezlik noktası tam da onu oluşturan en küçük devre, yani aktüel imge ile virtüel imgenin, aynı anda aktüel ve virtüel olan iki yüzlü imgenin kaynaşmasıdır. Motor uzantısından kopmuş aktüel imgeye optik gösterge (ve ses göstergesi) diyorduk: bu imge böylece büyük devreler oluşturuyor, hatıra-imgeler, rüya-imgeler, dünya-imgeler olarak belirebilecek şeylerle iletişime giriyordu. Fakat işte optik imge *kendi* virtüel imgesiyle birlikte küçük iç devrede kristalleştiğindedir ki optik gösterge de hakiki genetik unsurunu bulur. Bu bize optik göstergelerin ve bunların kompozisyonlarının nedenini veya daha ziyade "kalbini" veren kristal-imgedir. Optik göstergeler artık kristal-imgenin ışıltılarından başka bir şey değildir.

Kristal-imge veya kristal tasvirin birbiriyle karışmayan iki yüzü vardır. Mesele şu ki gerçek ile hayali olanın birbirine karıştırılması basit bir olgusal hatadır ve bu hata onların ayırt edilebilirliğini etkilemez: karışıklık yalnızca birinin "kafasında" meydana gelir. Oysaki ayırt edilemezlik nesnel

---

2 Jean Ricardou tasvir kuramını bu iki yönde, "yakalama" ve "özgürleşme" yönünde geliştirmiştir: kâh gerçek olduğu varsayılan karakterler ve olaylar bir "temsil"de donup kalırlar kâh tersi olur: *Le nouveau roman*, Seuil, s. 112-121. Bu yöntemler Robbe-Grillet'nin filmlerinde sıkça görülür.

bir yanılsama teşkil eder; iki yüz arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayıp bu ayrımı tayin edilemez hale getirir zira her yüz, karşılıklı varsayım veya tersinirlik olarak nitelenmesi gereken bir ilişkide diğer yüzün rolünü üstlenir.[3] Esasında, aktüele oranla aktüel hale gelmeyen virtüel olmadığı gibi, aktüel de bu aynı ilişki dahilinde, virtüel hale gelir: bunlar tamamıyla tersine çevrilebilen yüz ve öbür yüzü teşkil ederler. Bunlar bir değiş tokuşun gerçekleştiği, Bachelard'ın tabiriyle "karşılıklı imgeler"dir.[4] O halde gerçek ile hayalinin veya şimdi ile geçmişin, aktüel ile virtüelin birbirinden ayırt edilemezliği hiçbir şekilde kafada veya zihinde gerçekleşmeyip doğası itibarıyla ikili olan bazı mevcut imgelerin nesnel karakteridir. Öyleyse biri yapıya, diğeri doğuşa ilişkin olmak üzere iki türde problem ortaya çıkar: Öncelikle, kristal bir yapıyı tanımlayan aktüel ile virtüel birleşimleri nelerdir (bilimsel anlamdan ziyade genel estetik anlamda)? Daha sonra da, bu yapılarda ortaya çıkan genetik işlem nedir?

Bunun en bilinen örneği, aynadır. Açılı aynalar, içbükey ve dışbükey aynalar, Venedik işi aynalar, Ophüls'ün tüm yapıtında ve Losey'nin yapıtlarında, bilhassa *Eva*'da ve *Genç Hizmetkârlar*'da [*The Servant*] gördüğümüz gibi, bir devreden ayrılamazlar.[5] Bu devrenin kendisi de bir değiş tokuştur: aynadaki imge aynada yakalanan aktüel karaktere oranla virtüel, karaktere basit bir virtüellikten başka bir şey bırakmayan ve onu çerçeve dışına iten aynada ise aktüeldir. Değiş tokuş da kenarlarının sayısı artan bir çokgene gönderdiği ölçüde daha etkin bir değiş tokuştur: bir yüzüğün yüzeylerinde yansıyan bir yüz gibi, sonsuz sayıda dürbünden görülen bir aktör. Virtüel imgeler bu şekilde çoğaldıklarında, hepsi birlikte karakterin bütün aktüelliğini massederken, karakter de artık diğerleri gibi bir virtüellikten ibaret olur. Welles'in *Yurttaş Kane*'inde [*Citizen Kane*], Kane karşı karşıya duran

---

3 Bkz. Hjelmslev'in "içerik" ve "ifade" hakkında söyledikleri: "Bu büyüklüklerden birine ifade diğerine içerik deyip bunun öteki türlü olamayacağının meşru olduğunu savunmak imkânsızdır; bunlar ancak birbirlerine bağlı olarak tanımlanır ve bunların ikisini de bundan daha kesinlikli olarak tanımlamak mümkün değildir. Bunlar ayrı ayrı alındığında, ancak karşıtlık içerisinde ve göreli olarak, aynı bir fonksiyonun birbirine karşıt iki fonktifi [fonksiyon öğesi] olarak tanımlanabilirler" (*Prolégomènes à une théorie du langage*, Ed. de Minuit, s. 85).

4 Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti, s. 290 (kristal üzerine).

5 "Birden çok aynayla 360°lik kamera hareketi" üzerine bkz. Michel Ciment, *Le livre de Losey*, Stock, s. 261-262, 274.

iki aynanın arasından geçtiğinde bu durumun ilk emareleri görülüyordu fakat saf halde ortaya çıkması *Şangaylı Kadın*'da [*The Lady from Shanghai*] ayırt edilemezlik ilkesinin doruk noktasına ulaştığı o meşhur aynalı sahnede olmuştur: çoğalan aynaların iki karakterin aktüelliğini ele geçirdiği ve iki karakterin ancak bütün aynaları kırmak suretiyle, yan yana gelerek ve birbirlerini öldürerek aktüelliklerini geri kazanabildikleri o kusursuz kristal-imge.

O halde aktüel imge ile *onun* virtüel imgesi en küçük iç devreyi, neredeyse bir uç noktayı veya sadece bir noktayı ama (biraz Epikürcü atom gibi) ayrı unsurlara sahip fiziksel bir noktayı oluştururlar. Ayrı ama ayırt edilemez: işte sürekli değiş tokuş içindeki aktüel ile virtüel böyledir. Virtüel imge aktüel hale geldiğinde, aynada olduğu gibi veya tamamlanmış kristalin katılığı gibi görünür ve berrak hale gelir. Fakat aktüel imge de virtüel hale gelerek, topraktan henüz çıkartılmış bir kristal gibi görünmez, opak ve karanlık bir halde, başka bir yere gönderilir. Böylece aktüel-virtüel ikilisi, doğrudan doğruya, değiş tokuşlarını ifade eden opak-berrağa uzanır. Fakat koşulların (bilhassa sıcaklık koşullarının) değişmesi berrak olan yüzün kararması, opak olan yüzün de berraklık kazanması veya berraklığa kavuşması için yeterlidir. Değiş tokuş yeniden başlar. İki yüz arasında bir ayrım olduğu doğrudur ama koşullar belirtilmedikçe bu yüzler ayırt edilemezler. Bu durum bizi bilime yaklaştırır gibidir. Bunun Zanussi'nin yapıtlarında bilimsel bir esine bağlı olarak geliştirilmesi de bundandır. Fakat Zanussi'yi ilgilendiren, bilimin "gücü", onun yaşamla ilişkisi ve öncelikle de bizzat bilim insanlarının yaşamındaki yansımasıdır.[6] *Kristalin Yapısı*'nda [*Struktura kryształu*] tam da biri resmi bilimin, saf bilimin bütün ışığına şimdiden sahip olduğu için ışıldayan, diğeri ise opak bir yaşamda ve müphem işlerle kendi üzerine kapanmış olan iki bilim insanı anlatılır. Fakat başka bir açıdan da saf bilimin temsilcileri fevkalade opaklaşarak açığa vurulamayacak bir güç istencinin söz konusu olduğu girişimlerin peşinden giderken karanlık

6 Serge Daney Doğu Avrupa sinemalarında bilimin gücünün büyük bir kapsam kazandığını çünkü yalnızca onun gösterilebildiğini ve eleştiriye tabi tutulabildiğini söylüyordu (siyasi güç dokunulmaz bir statüye sahipti): bu sinemalarda gündelik bir yaşantı ile bilimsel bir (dış) söylemin birlikte bulunmaları da buradan ileri gelir. Bkz. *La rampe*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 99 (Zanussi ve Makavejev hakkında).

yüz ışıklara bürünmez mi, her ne kadar bu ışık artık bilimin ışığı olmayıp Augustinusçu anlamda bir "aydınlanma" gibi imana yaklaşsa da (*Kamuflaj* [*Barwy ochronne*], *Imperativ*)? Zanussi, Dreyer sonrasında, diyaloğu dinsel, metafiziksel veya bilimsel bir içerikle beslerken onu en gündelik, en sıradan belirlenim olarak korumayı bilmiş yönetmenlerden biridir. Bu başarısı tam da bir ayırt edilemezlik ilkesinden ileri gelir. Nedir ışıklı olan, bir beyin kesitinin açık bilimsel şeması mı yoksa dua eden bir keşişin opak kafatası mı (*Aydınlanma* [*Iluminacja*])? İki ayrı yüz arasında daima bir kuşku baki kalacak ve bu, verili koşullar altında, hangisinin berrak hangisinin karanlık olduğunu bilmemize engel olacaktır. *Sabit Sayı*'da [*Bilans kwartalny*] filmin iki kahramanı "mücadelelerinin tam ortasında, donmuş ve çamura bulanmış halde kalakalırlarken, güneş doğmaktadır".[7] Zira koşullar, Zanussi'nin yapıtlarında daima bulduğumuz meteorolojik koşullar gibi, ortama [*milieu*] gönderir. Kristal artık karşı karşıya duran iki aynanın dışsal konumuna indirgenmeyip bir tohumun ortamla ilişkili içsel temayülüne gönderir. Ortamı, Zanussi'nin filmlerinde ortaya konan bu çorak ve karlı araziyi hangi tohum döllemeyi başaracaktır? Yahut insanların tüm çabasına rağmen ortam amorf kalırken aynı zamanda kristal kendi içselliğinden boşalacak ve tohum da yalnızca bir ölüm tohumu, ölümcül bir hastalık veya intihar olarak mı kalacaktır (*Spirala*)? O halde değiş tokuş veya ayırt edilemezlik kristal devrede üç şekilde birbirini takip eder: aktüel ile virtüel (veya karşı karşıya bulunan iki ayna); berrak ile opak; tohum ile ortam. Zanussi bütün sinemayı bir belirsizlik ilkesinin bu çeşitli yönlerine tabi tutar.

Zanussi bilim insanını aktör haline, yani kusursuz bir dramatik varlık haline getirmiştir. Fakat bizzat aktörün içinde bulunduğu durum zaten buydu: kristal, bir amfitiyatro teşkil etmeden önce, bir sahne, hatta daha ziyade bir pist alanı teşkil eder. Aktör, kamusal rolüne bitişiktir: rolün virtüel imgesini aktüel hale getirirken rol de görünür ve ışıklı hale gelir. Aktör bir "canavar"dır veya daha ziyade canavarlar doğuştan aktördür; siyam ikizleri veya kolsuz bacaksız insanlardır çünkü sillesini yedikleri aşırılık veya eksiklik dahilinde bir rol bulurlar. Fakat rolün virtüel imgesi ne kadar aktüel ve berrak hale gelirse, aktörün aktüel imgesi de o kadar karanlıklara dalarak

7 Peter Cowie, "La chute d'un corps", *Cinématographe*, Sayı: 87, Mart 1983, s. 6. Bu makalede Zanussi'nin bütün yapıtının mükemmel bir analizi yer alır.

opak hale gelir: aktörün özel bir girişimi, karanlık bir intikamı, müthiş gizli kapaklı bir suçu veya adaleti sağlama faaliyeti olacaktır. Kesintiye uğrayan rol tekrar opaklaştıkça bu yeraltı faaliyeti de ortaya çıkacak, görünür hale gelecektir. Daha sessiz sinema döneminde Tod Browning'in yapıtına hakim olan temadır bu. Kolsuz bacaksız taklidi yapan bir adam kendini rolüne kaptırarak erkeklerin ellerine tahammül edemeyen kıza olan aşkından dolayı kollarını gerçekten kestirir ama sapasağlam bir rakibinin cinayetini planlayarak da kendi varlığına yeniden sahip olmaya çalışır (*The Unknown*). *The Unholy Three*'de vantrilok Echo artık yalnızca kuklası vasıtasıyla konuşabilmektedir ama yaşlı bir kadın kılığında giriştiği suç faaliyetiyle, haksız yere suçlanan adamın dilinden suçunu itiraf etmek pahasına da olsa, kendi varlığına yeniden sahip olur. *Hilkat Garibeleri*'ndeki [*Freaks*] canavarlar yalnızca görünürdeki rollerine bürünmeye zorlandıkları için canavardır ve ancak karanlık bir intikam vasıtasıyla kendilerini yeniden bulur, şimşekler altında rollerini kesintiye uğratan tuhaf bir aydınlığı geri kazanırlar.[8] *The Black Bird* ile birlikte "aktör", bir dönüşümün akışı dahilinde, piskopos rolünü bir suç işlemek için kullanacağı sırada felce uğrar: canavarca gerçekleşen değiş tokuş sanki bir anda donup kalır. Genellikle Browning'in karakterlerine kristalin içinde, anormal, boğucu bir yavaşlık nüfuz eder. Browning'in yapıtlarında ortaya çıkan, kesinlikle başka yönetmenlerde göreceğimiz gibi tiyatro veya sirk üzerine bir düşünüm değil, kendi devresini oluşturmak suretiyle ancak ve ancak sinemanın yakalayabileceği, aktörün iki yüzüdür. Kamusal rolün virtüel imgesi aktüel hale gelir ama bunu özel bir suçun virtüel imgesiyle ilişkili olarak yapar, ki bu virtüel imgenin kendisi de aktüel hale gelip birincisinin yerini alır. Artık rolün nerede, suçun nerede olduğunu bilemeyiz. Belki de aktör ile yönetmen arasında sıradışı bir anlaşmanın meydana gelmiş olması gerekir: Browning ile Lon Chaney arasında. Aktörün bu kristal devresi, aktörün saydam yüzü ile opak yüzü,

---

8 Bkz. Jean-Marie Sabatier'nin Browning analizi, *Les classiques du cinéma fantastique*, Balland, s. 83-85: "Browning'in bütün yapıtı gösteri-gerçeklik diyalektiğine dayanır. (...) Aktörün gerçek insanı hayal edilen insana dönüştürme kabiliyetiyle birlikte bunun varsaydığı güç artışı, Alman romantiklerinde veya Jekyll ile Hyde mitinde bulduğumuz ikizlenme temasından kaynaklanmaz aslında. Söz konusu olan ikizden ziyade bir yansıma, yalnızca ötekinin bakışına bağlı olarak varolan bir yansımayken, maskenin altında yatan yüz karanlıkta kalmaya devam eder."

travesti halidir. Browning böylelikle tayin edilemez olanın şiirine eriştiyse, en büyük travesti filmlerinden ikisi ondan esinlenmiş gibidir: Hitchcock'un *Murder!* filmi ile muhteşem siyah arka planlarıyla Ichikawa'nın *Bir Aktörün İntikamı* [*Yukinojô henge*] filmi.

Birbirinden bu denli farklı unsurlar barındıran bu listeye gemiyi de eklememiz gerekir. Gemi de bir pisttir, bir devredir. Turner'ın tablolarında olduğu gibi, yarılmak adeta bir kaza değil, gemiye özgü bir güçtür. Herman Melville, romanlarında bu yapıyı sonsuza dek sabitlemiştir. Denizi dölleyen tohum olan gemi iki kristal yüzü arasında kalmıştır: berrak bir yüz geminin yukarıdan görülen yüzünü oluşturur ki burada her şeyin düzen uyarınca görünür olması gerekir ve suyun altında gerçekleşen opak bir yüz, kazancıların kapkara yüzü, geminin aşağıdan görülen yüzünü oluşturur. Fakat, adeta, berrak yüz bizzat yolcuları ele geçiren bir nevi tiyatroyu veya dramaturjiyi aktüelleştirirken virtüel de opak yüze geçerek makinistler arasındaki hesaplaşmalarda, mürettebat şefinin şeytani kötülüğünde, bir kaptanın monomanisinde, isyancı Siyahların gizli intikamında aktüelleşir.[9] Sürekli birbirlerine göre aktüelleşip duran ve birbirlerini sürekli baştan başlatan iki virtüel imgenin devresidir bu. Geminin sinematografik versiyonunu veren Huston'ın *Moby Dick*'inden ziyade, Welles'in *Şangaylı Kadın*'ıdır. Welles'in yapıtlarında kristal-imgenin çoğu figürünü açıkça buluruz: "Kirke" adlı yat, görünür bir yüz ile görünmez bir yüze, naif kahramanın bir anlığına inandığı berrak bir yüz ile diğer, opak yüze delalet eder; berrak yüz yok olup flulaştıkça, opak yüz, canavar balıkların olduğu o tuhaf akvaryum sahnesi, sessizce yükselerek büyür. Fellini de farklı bir tarzda, sirkin gösteri pistinin ötesinde, nihai yazgı olarak bir gemi devresini keşfeder. Daha *Amarcord*'da dahi yolcu gemisi plastik denizin üzerinde devasa bir ölüm veya yaşam tohumu gibi duruyordu. Fakat *Ve Gemi Gidiyor*'daki [*E la nave va*] gemi, büyüyen bir çokgenin yüzlerini çoğaltır. Önce aşağı ve yukarı şeklinde ikiye bölünür: geminin ve gemicilerin bütün görünür düzeni şarkıcı-yolcuların müthiş dramaturjik girişimlerinin hizmetindedir ama yukarıdaki yolcular aşağıdaki proleterleri görmeye indiğinde, bu sefer proletarya izleyiciye

9 Melville'in yapıtında gemi, görü, görünür ve görünmez, saydam ve opak hakkında bkz. Régis Durand, *Melville*, L'Age d'homme; ve Philippe Jaworski, *Le désert et l'empire*, tez Paris VII.

dönüşür ve yukarıdakilere dayattıkları şarkı yarışmasının veya mutfaklardaki müzik yarışmasının dinleyicisi haline gelir. Daha sonra bu bölünmenin yönü değişir; bu sefer güvertede şarkıcı-yolcuları ve proleter-kazazedeleri böler: burada da değiş tokuş, Bartok tarzında müzikal bir kombinasyon içerisinde, aktüel ile virtüel, berrak ile opak arasında meydana gelir. Yine daha sonra, bölünme artık neredeyse bir yarılma halini almıştır: saydam gemi cenaze dramaturjisini tamamladığı ölçüde kör ve kapalı bir halde, tüm korkunçluğuyla kaçakları almaya gelen karanlık savaş gemisi de aktüelleşir ve birlikte, giderek hızlanan müthiş bir imge devridaimi içinde oradan oraya savrularak nihayetinde batarken, denizin olanı, ebediyen amorf bir ortamı, Moby Dick yerine geçen melankolik bir gergedanı denize geri verirler. Bu, karşılıklı imgedir; resimsel ve müzikal bir dünyanın sonundaki kristal-geminin döngüsüdür ve son jestlerden biri de karanlık gemiden içeri son bir bomba atmaktan kendini alamayan genç ve deli teröristtir.

Gemi, ölülerin gemisi de olabilir, bir değiş tokuşun mahalli olarak basit bir şapelin koridoru [10] [*nef*] da olabilir. Ölülerin virtüel bekası aktüelleşebilir ama bunun karşılığında kendi varoluşumuz da vakti gelince virtüelleşmez mi? Ölüler mi bize aittir yoksa biz mi ölülere aitiz? Yaşayanlara karşı mı severiz ölüleri yoksa yaşam için ve yaşamla birlikte mi? Truffaut'nun güzel filmi *Yeşil Oda* [*La Chambre verte*] tuhaf yeşil bir kristal, bir zümrüt oluşturan dört yüz tertip eder. Filmin kahramanı, bir noktada, buzlu camı yeşil yansımalar oluşturan bir ardiyede saklanırken yaşayanlara mı ölülere mi ait olduğu tayin edilemeyen kasvetli bir varlığa bürünür gibidir. Şapelin kristalinde ise binlerce adak mumunu, "kusursuz figürü" oluşturması için bir dalı daima eksik olan yanan çalıyı görürüz. Kristali sonsuz kılan indirgenemez bir yaşam azmi dahilinde, son mum, ancak sondan bir önceki mumu yakabilmiş olanın son mumu daima eksik kalacaktır.

Kristal, ifadedir. İfade, aynadan tohuma gider. Üç figürün içinden, aktüel ile virtüel, berrak ile opak, tohum ile ortam figürlerinden hep aynı devre geçer. Aslında tohum, bir yandan, halihazırda amorf olan bir ortamı kristalleştirecek olan virtüel imgedir ama öte yandan bu ortamın da artık

---

10 *Nef* kelimesi aynı anda hem katedral, kilise gibi yapılardaki koridor bölümüne verilen isimdir hem de özel anlamıyla eski bir tür gemi anlamına, genel anlamda da tekne anlamına gelir. *(ç.n.)*

tohumun aktüel imge rolünü oynamasına imkân verecek şekilde, virtüel olarak kristalleşebilir bir yapısı olmalıdır. Yine burada da aktüel ile virtüel, her defasında ayrımın baki kalmasını mümkün kılan bir ayırt edilemezlik dahilinde değiş tokuş edilirler. *Yurttaş Kane*'in meşhur bir sekansında küçük cam küre ölmekte olan adamın ellerinden düşerek kırılır ama içindeki karlar sanki keşfedeceğimiz ortamların tohumlarını atıyormuşçasına bize doğru savrulur. Virtüel tohumun ("Rosebud") aktüelleşip aktüelleşmeyeceğini önceden bilmeyiz çünkü aktüel ortamın kendine karşılık gelen virtüelliğe sahip olup olmadığını da önceden bilmeyiz. Belki Herzog'un *Camdan Kalp*'indeki [*Herz aus Glas*] imgelerin görkemini ve filmin ikili yönünü de bu şekilde anlamak gerekir. Kalbin, simyanın sırlarının ve kırmızı kristalin aranışı, ruhun en üst gerilimi ile gerçekliğin en derin seviyesi olarak kozmik sınırların aranışından ayrılamaz. Fakat dünyanın bir uçurumun kenarında duran düzleşmiş amorf bir ortam olmayı bırakarak sonsuz kristal potansiyellikleri kendinde ortaya çıkarması için, kristalin ateşinin bütün fabrikaya yayılması gerekecektir ("suların içinden yeryüzü yükseliyor, yeni bir dünya görüyorum..." [11]). Herzog bu filmde sinema tarihinin en müthiş kristal-imgelerini ortaya koymuştur. Tarkovski'nin yapıtlarında, her filmde tekrar ele alınan ama daima geri kapanan benzer bir çaba vardır: ayna, dönen bir kristal teşkil eder; bu, görünmez yetişkin karakterle (annesi, karısı) ilişkilendirirsek iki yüzü, görünür iki çiftle (annesi ile kendi çocukluğu, karısı ile sahip olduğu çocuk) ilişkilendirirsek dört yüzü olan bir kristaldir. Kristal de kendi üzerine döner, opak bir ortamı tarayan yön tayin cihazı gibi: Rusya nedir, Rusya nedir...? Tohum, kâh mavimsi kâh esmer yüzleriyle bu sırılsıklam, yıkanmış, fena halde buzlu imgelerde adeta donup kalırken yeşil ortam da, yağmurun altında, sırrını vermeyen likit bir kristal halini aşamaz gibidir. Yumuşak Solaris gezegeninin bir yanıt verdiğine ve aynı anda kristalin saydam yüzü (tekrar kavuştuğu karısı) ile evrenin kristalleşebilir biçimini (tekrar kavuşulan mesken) tayin ederek okyanus ile düşünceyi, ortam ile tohumu uzlaştıracağına inanmak mı gerekir? *Solaris* böyle bir iyimserliğe kapı açmaz. *İz Sürücü* [*Stalker*] de ortamı belirsiz bir bölgenin opaklığına, tohumu ise başarısızlığa uğrayanın maraziliğine,

---

11 Herzog'daki pasajların Friedrich'in kristal ve vizyoner resmiyle yakınlığı üzerine bkz. Alain Masson, "La toile et l'écran", *Positif*, Sayı: 159.

kapalı bir kapıya geri götürür. Tarkovski'deki yıkanışlar (*Ayna*'da [*Zerkalo*] ıslak bir duvara karşı saçlarını yıkayan kadın), her filme ritmini veren, Antonioni'nin veya Kurosava'nın yapıtlarındaki kadar şiddetli ama farklı işlevlere sahip yağmurlar sürekli aynı soruyu tekrar doğurur: hangi yanan çalı, hangi ateş, hangi ruh, hangi sünger bu dünyanın akan kanını durduracaktır? Serge Daney, Dovçenko'nun ardından kimi Sovyet (veya Zanussi gibi Doğu Avrupalı) yönetmenlerin ağır maddelere, yoğun ölü doğalara olan ilgilerini koruduğunu, oysaki bunların Batı sinemasında hareket-imgeyle birlikte yok olduğunu söylüyordu.[12] Kristal-imgede ruh ile maddenin birbirlerini gözü kapalı ve el yordamıyla araması söz konusudur: "hâlâ sadık olduğumuz" hareket-imgenin ötesi.

Tohum ve ayna, biri yapımı devam eden yapıtta, diğeri yapıtta yansıyan yapıtın içinde, yeniden baştan alınırlar. Diğer bütün sanatları da katetmiş olan bu iki tema sinemayı da etkilemeliydi. Bazen film bir tiyatro oyununda, bir gösteride, bir tabloda, hatta daha iyisi, filmin içindeki bir filmde yansır; bazen film, oluşum veya oluşmayı başaramama sürecinde kendi kendini nesne olarak alır. Bazen de bu iki tema arasındaki ayrım oldukça belirgindir: Ayzenştayn'ın yapıtlarında atraksiyon montajı aynadaki imgeleri veriyordu; Resnais ve Robbe-Grillet'nin *Geçen Yıl Marienbad'da* filminde iki büyük tiyatro sahnesi aynadaki imgelerdir (bütün Marienbad Oteli, saydam yüzü ve opak yüzüyle ve bunların değiş tokuşuyla, saf bir kristaldir).[13] Buna karşın, Fellini'nin *8 ½* filmi oluşmakta olan ve başarısızlıklardan beslenen, tohum halindeki bir imgedir (belki aynadaki bir

---

12 Serge Daney, *Libération*, 29 Ocak 1982: "Amerikalılar sürekli hareketin (...), imgeyi ağırlığından, maddesinden kurtaran bir hareketin etüdünü çok ileri düzeye taşımışlardır. (...) Avrupa'da, özellikle SSCB'de, kimi yönetmenler hareketin diğer yönünü, ağır çekimi ve süreksiz hareketi sorgulama lüksünü kendine tanımıştır. Paradjanov ve Tarkovski (ama aynı zamanda Ayzenştayn, Dovçenko veya Barnet) maddenin ağır çekimde birikerek doygunlaşmasına, elementlerin, çöplerin ve hazinelerin bir jeolojisinin oluşumuna bakmışlardır. Sovyet tampon bölgesinin, bu hareketsiz imparatorluğun sinemasını yaparlar; imparatorluğun hoşuna gitsin ya da gitmesin."

13 Daniel Rocher *Geçen Yıl Marienbad'da* filminde siyah ile beyazın, berrak ile opağın, bunların dağılımının ve değiş tokuşlarının ayrıntılı bir analizini yapmıştır: bkz. *Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, Etudes cinématographiques*. Robert Benayoun da karo zeminlerin, beyaz çiğin ve siyah taşların üzerinde durur: Marienbad "kâhinin kristal küresi gibidir" (*Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Stock, s. 97).

imgeyi gösteren telepatiğin sahnesi haricinde). Wenders'in *Der Stand der Dinge*'si de tam da başarısızlığa uğradığı, dağıldığı ve ancak kendisine engel olan nedenlerde yansıyabildiği ölçüde, tohum halindeki bir imgedir. Bazen düşünmeyen/yansıtmayan deha olarak sunulan Buster Keaton ise belki de Vertov'la birlikte ilk kez film içinde filmi ortaya koyandır. Bunu bir sefer *Sherlock Junior*'da daha ziyade aynadaki bir imge biçiminde; bir başka sefer de *Kameraman*'da [*The Cameraman*] bir maymun veya gazeteci tarafından yapılsa da doğrudan sinemadan geçen ve çekilen filmi oluşturan bir tohum biçiminde görürüz. Bazen de tam aksine, Gide'in *Kalpazanlar*'ında olduğu gibi, iki tema veya iki durum birbiriyle çakışıp birleşerek ayırt edilemez hale gelir.[14] Godard'ın *Çile*'sinde resimsel ve müzikal canlı tablolar yapım sürecindedir ama kadın işçi, kadın ve patron yine de onları yansıtan aynadaki imgelerdir. Rivette'in yapıtlarında teatral temsil aynadaki bir imgedir ama işte tam da başarısızlığa uğrayıp durduğu için, meydana gelmeyi ve yansımayı beceremeyen tohumu teşkil eder: *Paris Bizimdir*'de Perikles'in provalarının veya *Çılgın Aşk*'ta [*L'Amour fou*] Phèdre'in provalarının tuhaf rolü de buradan ileri gelir. Welles'in *Ölümsüz Hikâye*'sinde [*The Immortal Story*] bunun bir diğer formülü bulunur: bütün film yaşlı adam tarafından yeniden sahneye konan bir efsanenin aynadaki imgesidir ama aynı zamanda da bizzat efsanenin filizlenmesini sağlayacak ve onu denize iade edecek ilk sefer yerine de geçer.[15]

Sinemanın, eylem-imgenin krizi sırasında, kendi ölümü üzerine melankolik Hegelci düşüncelerden geçmesi kaçınılmazdı: artık anlatacak hikâyesi kalmayan sinema kendi kendisini nesne olarak alacak ve artık kendi hikâyesinden başka bir şey anlatamayacaktı (Wenders). Fakat esasında ayna halindeki yapıt ile tohum halindeki yapıt sanatı asla tüketmeksizin daima ona eşlik ettiyse, bunun sebebi sanatın burada bazı özel imgeler oluşturmanın aracını bulmuş olmasıydı. Aynı şekilde, film içinde film de Tarih'in bir sonunu işaretlemediği gibi, kendi kendine yetmek açısından

---

14 Raymond Bellour ve Alain Virmaux, Fellini'nin *8 ½* filmi ile Gide'in romanını çok genel bir biçimde karşılaştırmıştır: *Fellini I, Etudes cinématographiques*.

15 Frédéric Vitoux eve giren denizci imgelerinin kristalliğinin altını çizer: "Denizcinin üzerine çok parlak sarı bir ışık çemberi düşerken bütün oda ve Mr. Clay mavi-gri aydınlatmaların soğuk loş ışığında kalır" (*Positif*, Sayı: 167, Mart 1975, s. 57).

flash-back veya rüyanın gerisinde değildir: zorunluluğunu başka yerde bulması gereken bir yöntemden ibarettir. Aslında kristal-imgenin kompozisyon tarzlarından biridir. Bu tarz kullanılırsa, onu daha üst düzeyde gerekçelendirebilecek fikirlere dayandırılması gerekir. Bütün sanatlarda, yapıt içinde yapıtın sıklıkla bir gözetleme, bir soruşturma, bir intikam, bir tezgâh veya komplo fikrine bağlı olduğu görülecektir. Bu Hamlet'in tiyatro içindeki tiyatrosu için olduğu kadar Gide'in romanı için de geçerlidir. Sinemada eylem-imgenin kriziyle birlikte bu komplo temasının kazandığı önemi görmüştük. Yalnızca Rivette'in yapıtlarında değil *Geçen Yıl Marienbad'da* filminde de dayanılmaz bir komplo atmosferi her yanı sarar. Bununla beraber, sinemanın ona yeni ve belirli bir derinlik katmak için çok güçlü sebepleri olmasaydı, komplo da fevkalade tali bir bakış açısı olarak kalırdı. Sanat olarak sinemanın kendisi de onu en yakınındaki, en zaruri düşmanı gibi içeriden koşullayan uluslararası bir tezgâhla, sürekli bir komployla dolaysız bir ilişki içinde yaşar. Bu komplo, paranın komplosudur; endüstriyel sanatı tanımlayan şey mekanik yeniden üretim değil, parayla olan içselleşmiş ilişkisidir. Sinemanın acımasız yasasına, bir dakikalık imgenin bütün bir ekibin bir gün çalışmasına mal olmasına verilebilecek tek yanıt, Fellini'nin yanıtıdır: "Gün gelip de para kalmadığında, sinema da bitecek." Sinemanın doğru yüzünü gösterdiği ve birleştirdiği tüm imgelerin öbür yüzü paradır; öyle ki para hakkındaki filmler, üstü kapalı bir biçimde de olsa, zaten film içinde veya film üzerine filmlerdir.[16] "İşlerin durumu" [*Der Stand der Dinge*] aslında budur: bu, Wenders'in dediği gibi, sinemanın sonunda değil, daha ziyade gösterdiği gibi, yapılmakta olan film ile filmin tamamı olarak para arasındaki kurucu ilişkide yatar. Wenders, *Der Stand der Dinge*'de, ıssız ve harap oteli ve film ekibini gösterir; ekibin her üyesi, anahtarı başka bir yerde olan bir komplonun kurbanı olarak kendi yalnızlığına geri döner; bu anahtarın da, filmin ikinci yarısında, kaçan yapımcının öbür yüzü, karavanı olduğu ortaya çıkar.

16 *Cinématographe* dergisi "sinemada para" konusuna iki özel sayı ayırmıştır: Sayı: 26 ve 27, Nisan ve Mayıs 1977. Paranın büyük bir rol oynadığı filmlerin analizinde, çok doğalmış gibi, film içinde film temasıyla karşılaşırız. Mireille Latil'in adeta geleceği gördüğü "Bresson et l'argent" başlıklı makalesine dikkat çekiyoruz: burada Bresson aynı isimli (*Para* [*L'Argent*]) filmini çekmeden çok önce, paranın Bresson'un yapıtındaki rolünü ve önemini analiz eder.

Kamera ile paranın değiş tokuşunda asla denklik veya eşitlik olmayacağını gösteren bir şekilde, kaçan yapımcı öldürülecek, yönetmenin ölümüne sebep olacaktır.

Sinemanın altını oyan eski lanettir bu: vakit, nakittir. Hareketin değişmez nicelik olarak bir dizi değiş tokuşu veya bir denkliği, bir simetriyi desteklediği doğruysa, zaman da doğası itibarıyla eşitsiz değiş tokuşun veya denkliğin imkânsızlığının komplosudur. İşte bu anlamda vaktin nakit olduğu söylenebilir: Marx'ın iki formülünden M-P-M denkliğin formülüdür ama P-M-P' imkânsız denkliğin veya hileli alışverişin formülüdür. Godard *Çile*'nin işte tam da bu değiş tokuş sorusunu sorduğunu söylüyordu. Wenders de, ilk filmlerine ilişkin olarak gördüğümüz gibi, kamerayı her türlü tercüme hareketinin genel olarak dengi gibi ele alıyorsa, *Der Stand der Dinge*'de bir kamera-zaman denkliğinin imkânsızlığını keşfeder, zira zaman paradır veya paranın dolaşımıdır. L'Herbier şaşırtıcı ve alaycı bir konuşmasında, söylenebilecek her şeyi söylemişti: mekân ve zaman modern dünyada giderek daha pahalı hale gelirken, sanat da "beşeri sermayenin hayali ürünleri olarak" mekân ve zaman *satın almak* için uluslararası endüstriyel sanat, yani sinema haline gelmek zorunda kalmıştı.[17] Bu bir başyapıt olan *Para*'nın açık teması olmasa da örtük temasıydı (Tolstoy'dan esinlenen aynı isimli bir filminde Bresson da paranın, zamanın düzenine ait olduğu için her türlü kötülüğün onarımını, her türlü denkliği veya adilane karşılığı imkânsız hale getirdiğini gösterir; fakat elbette Tanrı'nın inayeti olasılığı dışında). Kısaca, *sinemanın en derinindeki varsayımı olan parayla karşılaşması ile hareket-imgenin yerini zaman-imgeye bırakması aynı işlem dahilinde olur*. Film içinde film de imge ile paranın oluşturduğu bu şeytani devreyi, zamanın değiş tokuşa kattığı bu enflasyonu, bu "altüst edici artışı" ifade eder. Film, harekettir ama film içinde film paradır, zamandır. Kristal-imge böylelikle onu kuran ilkeyi bulmuş olur: asimetrik, eşitsiz ve denksiz değiş tokuşu sürekli baştan başlatmak, para karşılığında imge vermek, zaman karşılığında imge almak, ucunda dönen bir topaç gibi, zamanı, saydam yüzü ve parayı, opak yüzü çevirmek. Artık para kalmadığında ise film de bitmiş olacaktır...

---

17 Marcel L'Herbier, "Le cinématographe et l'espace, chronique financière", Noël Burch'ün *Marcel L'Herbier* (Seghers, s. 97-104) kitabında yayımlanmıştır.

Kristal-imgenin pek çok ayrı unsuru olabilir ama onun indirgenemezliği aktüel bir imge ile "onun" virtüel imgesinin bölünmez birliğinden ibarettir. Fakat aktüel imgeyle kaynaşan bu virtüel imge nedir? Karşılıklı imge ne demektir? Bergson hep bu soruyu sormuş, zamanın dipsizliğinde hep bu sorunun yanıtını aramıştır. Aktüel olan, daima bir şimdidir. Fakat o halde şimdi tam da değişen, gelip geçendir. Elbette, artık olmadığında, onun yerini yeni bir şimdi aldığında geçmiş olduğu söylenebilir ama bu hiçbir şey demek değildir.[18] Yeni şimdinin gelmesi için şimdinin geçmesi gerektiği, şimdinin mevcut olduğu anda ve şimdinin o olduğu zamanda geçmesi gerektiği doğrudur. O halde imgenin aynı anda ve aynı zamanda şimdi ve geçmiş, hâlâ şimdide ve zaten geçmiş olması gerekir. Şimdideyken zaten geçmiş olmasaydı, şimdi asla geçmezdi. Geçmiş, artık olmadığı şimdinin ardından gelmez; olmuş olduğu şimdiyle birlikte varolur. Şimdi, aktüel imgedir ve *onun* kendisiyle aynı andaki geçmişi de virtüel imge, aynadaki imgedir. Bergson'a göre, "paramnezi" (dejavu/önceden görmüş, önceden yaşamış olma yanılsaması) bu aşikâr gerçeğin duyumsanır hale gelmesinden ibarettir: şimdinin kendisiyle aynı anda varolan bir hatırası vardır ve aktörün rolüne bitişik olduğu gibi hatıra da ona bitişiktir. "Aktüel varoluşumuz, zamanda sürdükçe, virtüel bir varoluşla, aynadaki bir imgeyle ikilenir. Yaşamımızın her hareketi böylece iki yön ortaya koyar: aktüel ve virtüeldir; bir tarafta algılanım, diğer tarafta hatıradır. (...) Şimdisinin sürekli algılanım ve hatırayla ikilendiğinin bilincine varan kişi (...) rolünü otomatik olarak oynayan, kendini oynarken dinleyen ve izleyen aktöre benzer."[19]

Bergson virtüel imgeye "saf hatıra" diyorsa, bu onu karıştırılabileceği zihinsel imgelerden, hatıra-imgelerden, rüyalardan veya düşlerden daha iyi ayırmak içindir. Esasında bunlar da virtüel imgelerdir ama bilinçlerde veya psikolojik hallerde aktüelleşmişlerdir veya aktüelleşme yolundadırlar. Ayrıca zorunlu olarak yeni bir şimdiyle ilişkili olarak, olmuş olduklarından farklı

---

18 *ES*, s. 914 (131): "Hatıra nasıl olur da ancak her şey bittiğinde doğabilir?" Bergson'un kristalden bahsetmediği görülecektir: bahsettiği yegâne imgeler optik, akustik veya manyetik imgelerdir.

19 *ES*, s. 917-919 (136-139).

bir şimdiyle ilişkili olarak aktüelleşirler: eskisinin ardılı olarak tanımlanan ve eskisini de kronolojik bir ardışıklık yasası uyarınca önce gelen olarak tanımlayan yeni şimdinin gerekleri uyarınca zihinsel imgeler çağıran büyüklü küçüklü devreler de buradan ileri gelir (hatıra-imge böylece tarihlenmiştir). Saf haldeki virtüel imge ise, aksine, kendisine oranla (nispeten) geçmiş olacağı yeni bir şimdiye bağlı olarak değil, geçmişini *teşkil ettiği* hem de mutlak ve eşzamanlı olarak teşkil ettiği aktüel şimdiye bağlı olarak tanımlanır: spesifik de olsa, henüz bir tarihi olmaması anlamında "genel olarak geçmiş"e aittir.[20] Saf virtüellik olarak aktüelleşecek hali yoktur zira birlikte bütün diğer devrelerin temeli veya uç noktası görevi gören en küçük devreyi oluşturduğu aktüel imgeyle kati surette bağıntılıdır. Aktüelleşmek yerine, *başka* bir aktüel imgede aktüelleşmek durumunda olmak yerine, şu veya bu aktüel imgeye karşılık gelen virtüel imgedir. Yerinden kıpırdamayan aktüel-virtüel bir devre olup yer değiştirmekte olan bir aktüelle ilişkili olarak virtüelin aktüelleşmesi değildir. Organik bir imge değil, bir kristal-imgedir.

Virtüel imge (saf hatıra) psikolojik bir hal veya bir bilinç değildir: bilincin dışında, zamanda varolur ve algılanmayan nesnelerin mekândaki aktüel varlığını nasıl kabul ediyorsak, saf hatıraların zamandaki virtüel diretmesini de öyle kabul etmemiz gerekir. Bizi yanıltan şey, hatıra-imgelerin ve hatta rüya veya düş-imgelerin de onlara zorunlu olarak kaprisli veya dalgalı bir tempo veren bir bilince musallat olmasıdır zira bunlar bu bilincin anlık ihtiyaçları uyarınca aktüelleşirler. Fakat bilincin, kendi çeşitli halleri uyarınca çağırdığı bu hatıra-imgeleri, bu rüya veya düş-imgeleri *nerede* arayacağını sorarsak, bu imgelerin yalnızca aktüelleşme tarzlarını veya derecelerini teşkil ettiği saf virtüel imgelere geri geliriz. Şeyleri oldukları yerde algıladığımız ve algılamak için şeylerin içine yerleşmemiz gerektiği gibi, hatırayı da olduğu yerde aramamız, bir sıçrayışla genel olarak geçmişin içine, zaman boyunca sürekli korunmuş bu saf virtüel imgelerin içine yerleşmemiz gerekir. Rüyalarımızı ve hatıralarımızı, kendinde olduğu haliyle, kendini kendinde koruduğu haliyle geçmişte aramamız gerekir, geçmişi hatıra veya rüyalarımızda aramak değil.[21] Hatıra-imge onu başka bir imgeden veya rüya-imgeden ayıran geçmişin göstergesini, zamansal bir perspektifin ayırt

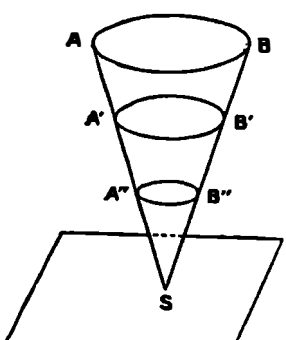
20 *ES*, s. 918 (137).

21 Bütün bu temalar *MM*'de işlenir, III. bölüm.

edici göstergesini ancak bu koşulla taşıyacaktır: bunlar göstergeyi "kökensel bir virtüellik"ten çekip çıkarırlar. İşte bu yüzden daha önce virtüel imgeleri zihinsel imgelere, hatıra, rüya veya düş-imgelere asimile edebiliyorduk: bunlar yetersiz çözümler ama doğru çözüme giden çözümlerdi. Şimdi ile geçmiş arasındaki büyüklü küçüklü ve daima göreli olan devreler, bir yandan, bir şimdi ile *onun kendi* geçmişi arasında, aktüel bir imge ile *onun* virtüel imgesi arasındaki küçük bir iç devreye gönderirken diğer yandan da bizzat virtüel olup giderek derinleşen devrelere gönderir; bu virtüel devreler her seferinde bütün geçmişi seferber eder ama göreli devreler de bunların içlerine dalarak veya batarak aktüel olarak çizilir ve geçici hasatlarını toplarlar.[22] Kristal-imgenin iki yönü vardır: bir yönüyle tüm göreli devrelerin içsel limitidir ama aynı zamanda dünyanın hudutlarında, dünyanın hareketlerinin dahi ötesindeki nihai, değişken, deforme edilebilir zarftır. Küçük kristal tohum ve kristalleşebilir muazzam evren: her şey tohum ile evrenin oluşturduğu bütünün büyüme kapasitesine dahildir. Hatıralar, rüyalar, hatta dünyalar bile bu Bütün'ün varyasyonlarına bağlı olan belirgin göreli devrelerden ibarettir. Bunlar aktüelleşme dereceleri veya tarzları olup aktüel ile virtüelin bu iki ucu arasında yayılırlar: küçük devrede aktüel ile *onun* virtüeli, derin devrelerde ise genişleyen virtüellikler. Küçük iç devrenin de derinliklerle, doğrudan doğruya, yalnızca göreli olan devreler yoluyla iletişim kurması içeriden gerçekleşir.

---

22 Bergson'un ikinci büyük şeması, *MM*'nin meşhur konisi buradan gelir, s. 302 (181):

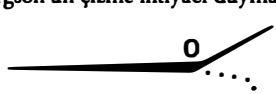


Kuşkusuz, S noktası aktüel şimdidir ama bu tam anlamıyla bir nokta değildir zira halihazırda bu şimdinin geçmişini, aktüel imgeyi ikileyen virtüel imgeyi içerir. Koninin AB, A' B' ... gibi kesitlerine gelince, bunlar hatıra-imgelerin karşılık geleceği psikolojik devreler değil, saf virtüel devrelerdir ve her biri kendinde korunduğu haliyle bütün geçmişimizi içerir (saf hatıralar). Bergson bu noktada hiçbir kuşkuya yer bırakmaz. Hatıra-imge veya rüya-imgelerin psikolojik devreleri yalnızca S'den bu kesitlerden birine "sıçradığımızda" oluşarak söz konusu kesitin şu veya bu virtüelliğini aktüelleştirir ve bu andan itibaren bu virtüelliğin de S' şeklindeki yeni bir şimdiye inmesi gerekir.

Kristal-imgeyi oluşturan, zamanın en temel işlemidir: geçmiş, olmuş olduğu şimdiden sonra değil, onunla aynı anda oluştuğu için, zamanın da her an birbirinden nitelik olarak farklı olan şimdi ve geçmiş olarak ikiye ayrılması; diğer bir deyişle, şimdiyi, biri geleceğe doğru fırlarken diğeri geçmişe düşen iki heterojen istikamette ikiye ayırması gerekir.[23] Zaman, ortaya çıkışı veya meydana gelişiyle aynı anda ikiye ayrılmalıdır: biri bütün şimdinin geçmesini sağlayan, diğeri bütün geçmişi koruyan iki asimetrik akışa ayrılır. Zaman bu ayrımdan oluşur ve *kristalde görülen* de odur. Kristal-imge zaman değildir ama kristalde zamanı görürüz. Kristalde zamanın, kronolojik olmayan zamanın, Kronus'un daimi kuruluşunu görürüz, Kronos'un değil. Bu, dünyayı sıkı sıkı saran o organik olmayan, güçlü Yaşamdır. Durugören veya kâhin kristalde görür; gördüğü de ikiye ayrılma olarak, yarılma olarak zamanın püskürmesidir. Fakat, der Bergson, bu ayrılma asla sonuna kadar gitmez. Aslında kristal onu oluşturan iki ayrı imgeyi, geçen şimdinin aktüel imgesi ile korunan geçmişin virtüel imgesini değiş tokuş edip durur: bunlar ayrı ama ayırt edilemez, ayrı oldukları oranda ayırt edilemezdir zira hangisinin hangisi olduğunu bilemeyiz. Bu, eşitsiz değiş tokuş veya ayırt edilemezlik noktasıdır; karşılıklı imgedir. Kristal daima sınırda yaşar, bizzat "artık varolmayan yakın geçmiş ile henüz varolmayan yakın gelecek arasındaki kaçamak limit (...), algılanımı sürekli hatıra olarak yansıtan hareketli ayna"dır. O halde kristalde gördüğümüz, bizzat kristalin sürekli kendi üzerine döndürdüğü, tamamlanmasını engellediği bir ikiye ayrılmadır zira bu daimi bir *kendini-ayırmadır;* ayrı terimleri sürekli kendinde tekrar ele alarak onları durmadan yeniden fırlatan, yapım sürecindeki bir ayrımdır. "Sonsuz yarılma [*mise en abyme*], dışsal bir yansıma gibi bir olanı ikilemez; içsel bir parıldama olarak, tek yapabileceği onu ikiye ayırmak" ve onu "sonsuzca baştan alınan her daim yeni yarılmalara" mahkûm etmektir.[24] Kristal-imge gerçekten de iki ayrı imgenin, aktüel ile virtüelin ayırt edilemezlik

---

23 *ES*, s. 914 (132). Bu, Bergson'un çizme ihtiyacı duymadığı üçüncü şemadır:



24 Jean Ricardou, s. 73. Aynı şekilde Browning'in yapıtı hakkında Sabatier de şöyle diyordu: bu ikiz değil, bir yansımadır.

noktasıyken kristalde gördüğümüz şey bizatihi zaman, saf halde biraz zaman, iki imge arasında biteviye yeniden kurulan ayrımın kendisidir. Ayrıca kristalin oluşumunun aşamalarına ve onda gördüğümüz figürlere bağlı olarak, kristalin farklı halleri olacaktır. Daha önce kristalin unsurlarını görmüştük ama kristal halleri değil. Bu hallerden her birine artık *zaman kristali* diyebiliriz.[25]

Bergson'un zaman hakkındaki büyük tezleri şu şekilde ortaya konur: geçmiş, olmuş olduğu şimdiyle birlikte varolur; geçmiş, (kronolojik olmayan) genel bir geçmiş şeklinde kendinde korunur; zaman her an şimdi ve geçmiş olarak, geçen şimdi ve korunan geçmiş olarak ikiye ayrılır. Bergsonculuk genellikle şu fikre indirgenmiştir: süre özneldir ve içsel yaşantımızı teşkil eder. Tabii ki Bergson'un, en azından başlangıçta, kendini bu şekilde ifade etmesi gerekiyordu. Fakat gitgide bambaşka bir şey söyleyecektir: yegâne öznellik zamandır, kuruluşuyla kavranan kronolojik olmayan zamandır; zaman bize içsel değil, biz zamana içselizdir. Zamanda olduğumuzu söylemek basmakalıp bir fikir gibi görünür ama bu en büyük paradokstur. Zaman, bize içsel olan değil, tam aksine, içinde bulunduğumuz, hareket ettiğimiz, yaşadığımız ve değiştiğimiz içselliktir. Bergson Kant'a sandığından çok daha fazla yakındır: Kant zamanı, zamana içsel olmamız anlamında, içsellik biçimi olarak tanımlıyordu (yalnız Bergson'un bu biçimi kavrayışı Kant'tan çok farklıdır). Romanda ise zamanın bize içsel olmadığını, bizlerin zamana, ikiye ayrılan, kendi kendini kaybeden ve kendini kendinde bulan, şimdinin geçmesini ve geçmişin korunmasını sağlayan zamana içsel olduğumuzu söylemeyi başaracak olan Proust'tur. Sinemada nasıl zamanda yaşadığımızı, bizi taşıyan, bizi toplayan ve genişleten bu biçimin içinde nasıl hareket ettiğimizi gösteren belki de üç film olacaktır: Dovçenko'nun *Zvenigora*'sı, Hitchcock'un *Yükseklik Korkusu* filmi [*Vertigo*], Resnais'nin *Seni seviyorum, seni seviyorum* [*Je t'aime, je t'aime*] filmi. Resnais'nin filminde opak hiperküre en güzel kristal-imgelerden birini teşkil ederken kristalde gördüğümüz zamanın kendisi, zamanın püskürmesidir. Öznellik asla bize ait değildir; zamandır o, yani ruh veya zihindir, virtüeldir. Aktüel daima nesneldir ama virtüel öznel olandır: zamanda

25 Bu "zaman kristali" mefhumunu geliştiren Félix Guattari'dir: *L'inconscient machinique*, Ed. Recherches.

deneyimlediğimiz önce duyguydu [*affect*], daha sonra bu, zamanın kendisi, etkileyen [*affectant*] ve etkilenen [*affecté*] olarak ikiye ayrılan saf virtüellik, zamanın tanımı olarak "kendi kendini etkileme" [*affection*] olur.

3

İdeal bir hal varsayalım; kusursuz, tamamlanmış kristal hali. Ophüls'ün imgeleri kusursuz kristallerdir. Yüzeyleri, *Madame de...* filminde olduğu gibi, açılı aynalardır. Aynalar da aktüel imgeyi yansıtmakla yetinmez, ikiye ayrılan imgenin kendi kendine yetişmek için kendi kendini kovalayıp durduğu prizmayı, lensi teşkil eder; *Lola Montes'in Günahları*'nda [*Lola Montès*] sirkin gösteri pistinde olduğu gibi. Pistin üzerinde veya kristalin içinde hapis olan karakterler kımıldanıp durur; biraz Raymond Roussel'in pırlantanın veya camdan bir kafesin içinde, yanardöner bir ışığın altında marifetlerini sergileyen kahramanları gibi, etkiler ve etkilenirler (*Tatlı Düşman* [*La Tendre ennemie*]). Kristalin içinde dönüp durmaktan fazlasını yapmak pek mümkün değildir: birbirini izleyen bölümlerin ama aynı zamanda renklerin (*Lola Montes'in Günahları*), valslerin ama aynı zamanda küpelerin (*Madame de...*), *Aşk Zinciri*'nde [*La ronde*] oyunu yönetenin dairesel vizyonunun dairesel hareketi de böyledir. Kristalin kusursuzluğu dışarı diye bir şey kalmasına izin vermez: aynanın veya dekorun dışarısı yoktur; yalnızca, yok olan veya ölen, ve yeniden dekora sızacak olan yaşam tarafından terk edilmiş karakterlerin geçeceği bir öbür yüz vardır. *Le Plaisir*'de dansçı ihtiyarın maskesinin çıkarılması hiçbir dışarıyı göstermez; telaşlı doktoru baloya gönderen ve ona yolu gösteren bir öbür yüzü gösterir.[26] *Lola Montes'in Günahları*'ndaki acımasız Mösyö Loyal, kendi kendine söylediği şefkatli ve senli benli sözlerinde dahi, düşen kadın kahramanı sahneye

---

26 Michel Devillers, "Ophuls ou la traversée du décor", *Cinématographe*, Sayı: 33, Aralık 1977. Aynı sayıda, Louis Audibert ("Max Ophuls et la mise en scène") Ophüls'ün yapıtlarında kristal-imgenin çifte gerilimini analiz eder: bir yanda, kristalin kendisinin saydam yüzü ve opak yüzü (maskeler, parmaklıklar, ipler, jaluziler); diğer yanda ise kristalde görülenin hareketsizliği ve hareketi. "Her karakterin izlediği yol takip edilir, ta ki genellikle sabit bir figür veya dekora karşılık gelen bir hareketsizlik noktasına, kısa bir tereddüt anına varana kadar. (...) Hareket muhteşem eksiltiler yardımıyla zamanı sefil mekân boyutundan kurtarır." *Madame de...* filminde birbirini izleyen valsler buna örnektir.

yeniden sokmaktan vazgeçmez. Genel olarak tiyatronun ve sinemanın ilişkilerini düşünürsek, artık bu iki sanatın aynı bir virtüel imgeyi aktüelleştirmenin iki farklı aracı olduğu klasik durumda bulmayız kendimizi; fakat filme alınan bir tiyatro (veya sirk) gösterisinin bizzat aktüel imgeleri –bir sekans sırasında bir anlığına artlarından gelerek– uzatacak virtüel imge rolünü oynadığı bir "atraksiyon montajı" da söz konusu değildir. Bambaşka bir durum söz konusudur: aktüel imge ile virtüel imge birlikte varolur ve kristalleşir, bizi sürekli birinden diğerine götüren bir devreye dahil olur, karakterlerin gerçeğe ait oldukları ama yine de rol yaptıkları tek ve aynı bir "sahne"yi oluştururlar. Kısaca, bütün gerçeklik, bütün yaşam, saf bir optik ve sessel algılanımın gerekliliklerine uygun olarak, gösteri haline gelir. Bu durumda sahne de bir sekans vermekle kalmayıp planın yerini alan veya bizzat plan-sekansı oluşturan sinematografik birlik haline gelir. İşte bu gerçek anlamda sinematografik bir teatralliktir, Bazin'in bahsettiği ve yalnızca sinemanın tiyatroya verebileceği "teatrallik fazlası"dır.

Bunun kökeni belki de Tod Browning'in başyapıtlarındadır. Bununla beraber, Ophüls'ün canavarlarının artık canavar gibi görünmeye dahi ihtiyacı yoktur. Donmuş, buz tutmuş imgelerde rollerini oynarlar. Peki ne görürüz kusursuz kristalde? Zamanı ama bu zaman, ikiye ayrılırken aynı anda zaten sarılmış, bizzat yuvarlanmış zamandır. *Lola Montes'in Günahları*'nda flash-back'ler olabilir: tek başına bu film, gerekirse, flash-back'in nasıl da ikincil bir yöntem teşkil ettiğini ve yalnızca daha derin bir işleyişe hizmet etmek suretiyle bir değeri olduğunu göstermeye yeter. Zira önemli olan, aktüel ve sefil şimdinin (sirk) daha önceki muhteşem şimdilere dair hatıra-imgeyle olan bağı değildir. Bu çağrışım gayet mevcuttur ama daha derinde ortaya çıkardığı şey, zamanın ikiye ayrılmasıdır: bütün şimdilerin geçmesini sağlarken onları geleceklerine yönlendirir gibi sirke yönlendirir ama aynı zamanda da bütün geçmişleri koruyarak onları onlarca virtüel imge veya saf hatıra olarak sirke dahil eder. Lola Montes'in kendisi de, sarhoş ve ateşler içerisinde, çatının tepesinden aşağıda onu bekleyen minicik fileye kendini atmak üzereyken bu ikiye ayrılmanın vertigosuna kapılır: bütün bu sahne Raymond Roussel'in çok sevdiği kalemliğinin lensinden görülüyormuş gibi görülür. İkiye ayrılma, aktüel ile virtüel iki imgenin farklılaşması sonuna kadar gitmez zira bunun sonucunda ortaya çıkan devre bizi sürekli birinden diğerine gönderip durur. Bu yalnızca bir vertigo, bir salınımdır.

Renoir'ın yapıtlarında da, henüz Noel ağacının kristallerle donatılmış halde göründüğü *Küçük Kibritçi Kız*'dan [*La petite marchande d'allumettes*] itibaren, otomatlar, canlılar, nesneler ve yansımalar "saf halde bir teatrallik" teşkil eden bir birlikte varoluş ve değiş tokuş devresine dahil olurlar. Bu birlikte varoluş ve değiş tokuş *Altın Araba*'da [*Le carrosse d'or*], kameranın veya imgenin iki yanıyla, aktüel imge ve virtüel imgeyle, en üst noktasına taşınacaktır. Fakat imge düz veya iki yüzlü olmayı bırakıp alan derinliği de buna bir üçüncü yön eklediğinde ne dememiz gerekir? Söz gelimi *Oyunun Kuralı*'nda [*La règle du jeu*] çerçevelerin iç içe yuvalanmasını temin eden; aynalardan bir şelale yaparken efendiler ile uşaklar, canlılar ile otomatlar, tiyatro ile gerçek, aktüel ile virtüel arasında bir kafiye sistemi oluşturmayı sağlayan, alan derinliğidir. Planın yerine sahneyi koyan da alan derinliğidir. Ona Bazin'in vermek istediği rolü, yani saf bir gerçeklik işlevi vermekten de bir o kadar kaçınacağız. Derinliğin işlevi daha ziyade kristalde imgeyi oluşturmak ve böylece aktüele olduğu kadar virtüele de geçen gerçeği massetmektir.[27] Bununla beraber, Renoir ile Ophüls'ün kristalleri arasında büyük bir fark vardır. Renoir'ın yapıtlarında kristal asla saf ve kusursuz değildir; bir zaafı, bir kaçış noktası, bir "kusuru" vardır. Daima çatlaktır. Alan derinliğinin gösterdiği de budur: kristalde yalnızca bir dairenin yuvarlanması yoktur; aynı zamanda üçüncü yandan veya üçüncü boyuttan, çatlağın içinden geçerek arka planda, derinlikte bir şey kaçacaktır. Bu *Altın Araba*'da olduğu gibi zaten düz imge için geçerliydi ama o kadar görünür değildi; oysaki derinlik, kristalin bir şey ondan kaçsın diye, arka planda ve arka plan yoluyla ondan kaçsın diye orada olduğunu açıkça gösterir. *Oyunun Kuralı* insanların aktüel imgesi ile hayvanların virtüel imgesinin, canlıların aktüel imgesi ile otomatların virtüel imgesinin, karakterlerin aktüel imgesi ile parti esnasındaki rollerinin virtüel imgesinin, efendilerin aktüel imgesi ile onların

27 Bazin, alan derinliğinin oluşturduğu şekliyle, planın sahneyle ikame edilmesine dikkat çekmiştir: *Jean Renoir*, Champ libre, s. 80-84 (ve *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, s. 74-76). Ancak Bazin için, alan derinliğinin bir gerçeklik işlevi vardır; gerçekliğin muğlaklığının altını çizdiğinde dahi ve hatta bilhassa altını çizdiğinde. Oysa bize öyle geliyor ki alan derinliğinin yönetmenlere ve hatta filmlere göre değişen pek çok farklı işlevi vardır. Mihail Romm burada bir teatrallik işlevi görüyordu (Pierre Lherminier, *L'art du cinéma*, Seghers, s. 227-229). Renoir için de bu sıklıkla geçerlidir, plan-sekans boyunca söz konusu işlev değişse veya gelişse bile.

hizmetçilerdeki virtüel imgelerinin birlikte varolmalarını sağlar. Her şey aynadaki imgelerdir ve derinlikte dağılmışlardır. Fakat alan derinliği devrede daima bir şeyin kaçabileceği bir arka plan düzenler: çatlak. Oyunu kuralına göre oynamayanın kim olduğu sorusuna çeşitli yanıtların verilmiş olması ve söz gelimi Truffaut'nun bunun havacı olduğunu söylemesi ilginçtir. Fakat havacı kristal içinde kapalı, rolüne mahkûm olarak kalır ve kadın birlikte kaçmayı teklif ettiğinde de gidip saklanır. Bamberger'nin dediği gibi, kural dışı kalan, şatoya girmesi yasak olsa da şatoya ait olan, dışarıda ya da içeride değil daima arka planda olan tek karakter av bekçisidir; ikizi veya yansıması olmayan yegâne kişidir. İzinsiz avlanan valenin peşinde, yasağa rağmen içeriye dalarak havacıyı yanlışlıkla öldürür, yani devreyi bozan, tüfeğini ateşleyerek çatlak kristali patlatan ve içindekilerin kaçmasına yol açan odur.

Oyunun Kuralı, Renoir'ın en güzel filmlerinden biridir ama bize diğer filmlerin anahtarını vermez zira kötümserdir ve şiddete dayanır. Öncelikle de Renoir'ın bütünlüklü fikrine şiddet uygular. Bu bütünlüklü fikir, kristalin veya sahnenin aktüel imge ile virtüel imgeyi devreye sokmakla ve gerçeği genel bir teatrallikte massetmekle yetinmediğidir. Şiddete gerek olmaksızın ve bir deneyin gelişimiyle, kristalden yeni bir şey, aktüel ile virtüelin ötesinde yeni bir Gerçek çıkacaktır. Her şey öyle bir biçimde olup biter ki sanki devrenin görevi çeşitli rollerin denenmesine hizmet etmek gibidir, sanki doğru rol bulunana kadar, kaçarak açıklığa kavuşmuş bir gerçekliğe girmeyi sağlayacak rol bulunana kadar bütün roller deneniyormuş gibidir. Kısaca, devre veya daire kapalı değildir çünkü seçicidir ve her seferinde bir kazanan olmasını sağlar. Renoir bazen mizansende olduğu kadar oyuncu yönetiminde de brikolaj ve doğaçlamaya olan düşkünlüğünden dolayı eleştirilmiştir. Oysa bu daha ziyade yaratıcı bir erdemdir ve planın yerini sahnenin almasıyla ilişkilidir. Renoir'a göre, aynı anda hem karakterler hem de oyuncular için tiyatro, rolleri deneyleme ve seçme girişiminden ayrılamaz; ta ki tiyatrodan taşarak yaşama giren rol bulunana kadar.[28]

---

28 Renoir'ın "görünürdeki gelişigüzelliği" hakkında bkz. Bazin, s. 69-71. Mesele şu ki Renoir'ın yapıtlarında aktör genellikle kendi de bir rol oynayan bir karakter rolünü oynar: örneğin Boudu kitapçıda birbiri ardına çeşitli roller dener; *Oyunun Kuralı*'nda kaçak avcı uşak rolünü denerken marki de marki rolünün bütün yönlerini dener. Rohmer bu anlamda Renoir'ın yapıtlarında bir tür savurganlıktan bahseder ve buradan çıkan seçilim işlevine

Renoir, kötümser dönemlerinde, kimsenin kazanabileceğine inanmaz: işte o zaman *Oyunun Kuralı*'nda olduğu gibi bekçinin kurşunları kristali patlatır veya *Bir Kır Eğlencesi*'nde [*Une partie de campagne*] fırtınada kabaran ve yağmurla diken diken olan nehir çalkalanır. Fakat Renoir, ruh hali uygun olduğunda, bir kazanca oynar: kristalin içerisinde, çatlaktan çıkmayı ve serbestçe yayılmayı başaracak bir şey oluşur. Pek çok rol denediği kitapçının küçük ve kapalı tiyatrosundan çıkarken suyun akışına tekrar kavuşan Boudu'nün durumu da zaten buydu. Renoir'ın görkemli filmi *Rüya Gibi Geçti*'de [*Le Fleuve*] Harriet'in durumu da bu olacaktır: bir tür kristalde veya Hindu köşkünde korunan çocuklar çeşitli roller dener, trajediyle bitenlerden birinde küçük erkek kardeş ölür ama genç kız buradan ders alacak ve dışarıda nehre karışarak ona katılan güçlü yaşama istencini bulacaktır. Lawrence'a tuhaf bir yakınlığı olan bir filmdir bu. Renoir için tiyatro birincildir ama bunun nedeni ondan yaşamın çıkması gerekmesidir. Tiyatronun yalnızca bir yaşama sanatının arayışı olarak değeri vardır; *Le Petit Théatre de Jean Renoir*'da birbirine hiç benzemeyen çiftin öğrendiği budur. "Peki tiyatro nerede biter, yaşam nerede başlar?" sorusu Renoir'ın sürekli sorduğu sorudur. Bir kristalin içinde doğarız ama kristal ölümden başka bir şeyi tutmaz ve yaşamın da, kendini denedikten sonra, onun içinden çıkması gerekir. *Le Déjeuner sur l'Herbe*'deki profesör, yetişkin olarak dahi, bu serüvenden geçecektir. *French Cancan*'ın sonundaki çılgın dans, Ophüls'ün yapıtlarında olduğu gibi dairesel bir dans değil, devrenin, tiyatro sahnesinin tekrar yaşamla dolması değil, aksine dörtnala bir gidiş, tiyatronun bir yaşama açılma, yaşama taşma tarzıdır ve Nini'yi de çalkantılı bir akarsuda sürükler. *Altın Araba*'nın sonunda üç karakter canlı rollerini bulurken Camilla kristalde kalacak ama bunu belki de içlerinden biri onun gerçek Camilla'yı keşfetmesini sağlayacak yine başka rolleri denemek için yapacaktır.[29]

---

işaret eder: "Bu savurganlıkta nefes aralıkları vardır, sanki numara yapmaktan yorgun düşen aktör nefes nefese kaldıktan sonra normal nefes almaya dönüyormuş gibi ama tekrar kendisi (aktör) olarak değil de karakterle özdeşleşerek. Öyle ki inandırıcılık pekişir: karakterini oynayan karakter, oynamadığında karakter olmaya dönerken karakteri oynayan aktör yalnızca aktör olmaya döner" (*Le goût de la beauté*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, s. 208).

29 Bkz. Truffaut, *Bazin* içinde, s. 260-262. Renoir'ın o sorusuyla da *Altın Araba*'da karşılaşırız: "Peki tiyatro nerede biter, yaşam nerede başlar?"

İşte bu sebeple Renoir Fransız ekolünün suya olan ilgisini paylaşmakla beraber, suyu fevkalade özel bir biçimde kullanır. Renoir'a göre suyun iki hali vardır: pencere camının, düz aynanın veya derin kristalin donmuş suyu ile hareketli ve akar su (veya *Le Déjeuner sur l'Herbe*'de aynı rolü oynayan rüzgâr). Bu, natüralizmden ziyade, genellikle şeylerin nehirde akıp gidişlerini izlemeden önce onları bir pencereden gören Maupassant'a yakındır. *Bir Kır Eğlencesi*'nde iki adam yeni gelen aileyi pencereden izlerlerken ikisi de kendi rolünü oynamaktadır; biri siniği diğeri de vicdanlı duygusalı. Fakat eylem nehirde meydana geldiğinde, verilen yaşam sınavı rollerin terk edilmesine yol açarak siniğin içindeki iyi çocuğu dışarı çıkarırken, duygusalın da vicdansız bir baştan çıkarıcı olduğu anlaşılır.

Pencereden veya kristalin içinde gördüğümüz, zamandır: şimdilerin geçmesini sağlayan, geleceğe giderken bir şimdinin yerine bir diğerini koyan ama aynı zamanda bütün geçmişi koruyan ve onu karanlık bir derinliğe düşüren çifte hareketiyle zaman. Bu ikiye ayrılma, bu farklılaşma Ophüls'ün yapıtlarında sonuna kadar gitmiyordu çünkü zaman yuvarlanıyor ve zamanın iki yönü de devrede birbirini yeniden başlatıyor, geleceği tıkayarak devrenin kutuplarını tekrar yüklüyordu. Şimdiyse, aksine, ikiye ayrılma tamamına erebilecektir ama tam da iki eğilimden birinin kaçış noktasını bularak kristalden çıkması kaydıyla. Aktüel ile virtüelin ayırt edilemezliğinden yeni bir ayrımın ortaya çıkması gerekir; daha önceden varolmayan bir gerçeklik gibi. Geçmiş olan her şey kristale geri döner ve orada kalır: bunlar karakterlerin sırasıyla denemiş oldukları bütün o donmuş, sabitlenmiş, hazır, fazlasıyla uygun olan rollerdir; ölü roller veya ölüm rolleridir; Bergson'un bahsettiği hatıraların ölüm dansıdır; *Oyunun Kuralı*'ndaki şato veya *Büyük Yanılsama*'daki [*La grande illusion*] kale gibi. Bu rollerden bazıları kahramanca roller olabilir, zamanı geçmiş ritüelleri izleyen iki düşman subay gibi; veya alımlı roller olabilir, ilk aşkın sınavı gibi: fakat bu onları kurtarmaya yetmez çünkü zaten hatıra olmaya mahkûmdurlar. Yine de rollerin denenmesi kaçınılmazdır. Kaçınılmazdır çünkü diğer eğilimin, geçen ve birbirinin yerini alan şimdilere ait eğilimin sahneden çıkarak geleceğe doğru fırlaması, yaşamın fışkırması olarak bu geleceği yaratması gerekir. İki firari ötekinin fedakârlığıyla kurtulacaktır. Harriet da ilk aşkının rolünden vazgeçmeyi başaracağı için kurtulacaktır. Sulardan kurtarılan Boudu de kitapçı ile karısının fazlasıyla mahrem

rüyalarının ona sunduğu birbirini takip eden rolleri terk edecek, yine sular tarafından kurtulacaktır. Tiyatrodan çıkarak yaşama ulaşılır ama bu çıkış duyumsanmaksızın gerçekleşir; akan suyun, yani zamanın akışı içinde gerçekleşir. Zamanın kendine bir gelecek bahşetmesi buradan çıkması yoluyla olur. "Yaşam nerede başlar?" sorusunun önemi de buradan gelir. Kristaldeki zaman iki hareket olarak farklılaşmıştır ama bunlardan bir tanesi, o da kristalden çıkmak kaydıyla, geleceği ve özgürlüğü yüklenecektir. Böylelikle gerçek yaratılırken aynı zamanda aktüel ile virtüelin, şimdi ile geçmişin ebedi geri gönderişinden de kaçar. Sartre, Welles'i (ve *Yurttaş Kane*'i) zamanı geleceğin bir boyutu olarak anlamak yerine geçmişe dayanarak oluşturmakla eleştirdiğinde belki de aklındakine en yakın yönetmenin Renoir olduğunun farkında değildi. Özgürlüğün kolektif veya bireysel bir gelecekle, geleceğe doğru bir atılımla, geleceğin açılmasıyla özdeş olduğunun tamamen bilincinde olan yönetmen, Renoir'dı. Bu hatta Renoir'ın siyasi bilinci, onun Fransız Devrimi'ni veya Halk Cephesi'ni anlama tarzıydı.

Belki bir üçüncü halden daha söz etmek gerekir: oluşumu ve büyüyüşü içinde yakalanan ve onu oluşturan "tohumlar"la ilişkilendirilen kristal. Esasında asla tamamlanmış kristal diye bir şey yoktur; her kristal prensipte sonsuzdur, meydana geliş halindedir ve ortamı cisimleştiren ve onu kristalleşmeye zorlayan bir tohumla oluşur. Mesele artık kristalden neyin nasıl çıktığı değil, aksine, kristale nasıl girileceğidir. Zira her girişin kendisi de kristal bir tohumdur, bir bileşendir. Burada, gitgide Fellini'nin yöntemi haline gelecek bir yöntemi görebiliriz. Fellini başıboş gezinti filmleriyle başlamıştı; bunlar duyu-motor bağları gevşetiyor, saf optik ve sessel imgeler ortaya çıkarıyordu: foto-roman, soruşturma-fotoğraf, müzikhol, parti... Fakat meselesi hâlâ kaçmak, terk etmek, başını alıp gitmekti. Sonrasında ise meselesi gitgide yeni bir unsurun içine girmek ve bu girişleri çoğaltmak olacaktı. Coğrafi, psişik, tarihsel, arkeolojik vs. girişler vardır: Roma'ya bütün girişler veya palyaçoların dünyasına girişler. Bir giriş bazen bilhassa çifte bir giriştir; örneğin *Roma*'da Rubicon'un geçilmesi tarihsel bir göndermedir ama bir okul hatırasının aracılığıyla, aynı zamanda komiktir de. Söz gelimi *8 ½* için bu girişler onlarca imge türü olarak sayılıp dökülebilir: çocukluk hatırası, kâbus, eğlence, düşler, fantazma, önceden yaşamış olma

yanılsaması.[30] *Satyricon*'a, *Ruhların Giulietta'sı* [*Giulietta degli spiriti*] veya *Kadınlar Kenti*'ne damgasını vuran petekli sunum, bölümlemeli imgeler, kulübeler, oyuklar, kabinler ve pencereler de buradan ileri gelir. Aynı anda iki şey meydana gelir. Bir yanda, saf optik ve sessel imgeler kristalleşir: içeriklerini kendilerine çeker, onları kristalleştirir, aktüel bir imge ile onun virtüel imgesinden veya aynadaki imgesinden bu içerikleri oluştururlar. Bunlar onlarca tohum veya giriş teşkil eder: Fellini'nin yapıtlarında numaralar ve atraksiyonlar sahnenin yerini almış, alan derinliğini işlevsiz kılmışlardır. Fakat diğer yanda, bu imgeler kaynaşmak suretiyle sonsuz büyüme yolundaki tek ve aynı bir kristali oluştururlar. Zira bütün olarak kristal, tohumlarının sıralı kümesinden veya bütün girişlerinden geçen çapraz çizgiden başka bir şey değildir.

Fellini yalnızca girişlerin kâr getirdiğini söyleyen ekonomik ilkeyi bütünüyle kavramıştır. Roma'nın, bütün girişlerini birleştiren gösterinin birliğinden başka birliği yoktur. Gösterinin evrensel hale gelmesinin ve sürekli büyümesinin sebebi tam da gösteriye girişlerden başka nesnesi olmamasıdır ve bu bakımdan girişler birer tohum teşkil eder. Amengual, Fellini'nin yapıtlarında gösterinin bu orijinalliğine derinlikli bir tanım getirmiştir: bakan-bakılan ayrımının bulunmadığı, seyircisiz, çıkışsız, kulissiz ve sahnesiz bir gösteri. Bu, bir tiyatro olmaktan ziyade, dünya hareketi haline gelmiş hareketin bölümlemeler vasıtasıyla bizi bir vitrinden diğerine, bir girişten başka bir girişe taşıdığı dev bir lunaparktır.[31] Böylece Fellini ile Renoir veya

---

30 Bu, yalnızca Fellini için geçerli değildir. *Geçen Yıl Marienbad'da* filmine ilişkin olarak, Ollier imge türlerinin tamamını sayıp döküyordu: hatıra-imge, arzu, sahte hatıra, fantazma, hipotez, akıl yürütme... ("Ce soir à Marienbad", *La Nouvelle Revue française*, Ekim ve Kasım 1961).

31 Barthélemy Amengual, Fellini'nin yapıtlarında gösteri fikri ile gösterinin evrimine iki makale ayırmıştır: *Fellini I* ve *II*. İlk filmlerde nasıl meselenin hâlâ gitmek ve bir çıkış bulmak olduğunu gösterir ama *Cabiria'nın Geceleri*'nden [*Le Notti di Cabiria*] itibaren geri dönülür; sonrasında ise mesele artık çıkmak dahi değildir: *I*, s. 15-16. Amengual dev lunaparkın veya Fellini'nin filmden filme oluşturduğu "evrensel sergi"nin peteksi ve bölümlenmiş biçimini analiz eder: *II*, s. 89-93. Onu haklı olarak Renoir'ın karşısına koyar ama bunu Renoir'a ağır bir eleştiri yönelterek yapar (*I*, s. 26). Ne var ki biz Renoir'ın yapıtlarındaki "yaşam-tiyatro" temasının hangi bakımdan Fellini'nin gösteri kavrayışından daha az derin olduğunu göremiyoruz, elbette her iki düşünceyi de sinematografik bağlamına yerleştirmek kaydıyla: bu bağlam dışında her iki düşüncenin de bir değeri yoktur.

Ophüls arasındaki fark açıklığa kavuşur: Fellini'nin kristali yaşama ulaşmak için içinden geçebileceğimiz ya da geçmemiz gerekecek hiçbir çatlak içermez ama yaşamı dondurmak için onu kendinde tutacak hazır kesilmiş bir kristalin kusursuzluğuna da sahip değildir. Bu daima oluşum ve genişleme halindeki bir kristaldir; dokunduğu her şeyi kristalleştirir ve tohumları ona sınırsız bir büyüme gücü bahşeder. Gösteri olarak yaşamdır ama kendiliğindenliği dahilinde.

Bu bütün girişlerin birbirine denk olduğu anlamına mı gelir? Evet, kuşkusuz, birer tohum olarak öyledirler. Tabii ki tohumlar kristalleştirdikleri optik ve sessel imge türleri, yani algılanımlar, hatıralar, rüyalar, fantazmalar arasındaki ayrımı korurlar. Fakat bu ayrımlar ayırt edilemez hale gelir çünkü tohum ile kristal homojendir ve bütün olarak kristal de büyümekte olan daha büyük bir tohumdan başka bir şey değildir. Yalnız, kristalin sıralı bir küme olması itibarıyla başka farklar oluşur: bazı tohumlar gelişemeden kalırken bazı tohumlar gelişir, bazı girişler açılırken başka girişler kapanır; bakınca silinerek opak hale gelen Roma'nın freskleri gibi. Bazı önseziler olsa da, bunu önceden bilmenin yolu yoktur. Yine de bir seçilim meydana gelir (bu Renoir'ın yapıtlarında olduğundan bambaşka bir tarzda bile olsa). Söz gelimi Fellini'nin başyapıtlarından biri olan *Palyaçolar*'da [*I clowns*] birbirini izleyen girişleri veya tohumları ele alalım. Bunların ilki, Fellini'nin yapıtlarında sık sık söz konusu olan çocukluk hatırasıdır fakat bu, kâbus ve sefalet izlenimleriyle kristalleşecektir (ahmak palyaço). İkinci giriş, tarihsel ve sosyolojik soruşturmadır ve palyaçolarla görüşmeleri içerir: palyaçolar ile filme alınan yerler, filmi çekmekte olan film ekibiyle birlikte tınlamaya başlar ve yeni bir çıkmaz oluştururlar. Üçüncü ve en beter giriş ise daha ziyade arkeolojiktir ve televizyon arşivlerindedir. Bizi en azından, sınıflandırmamızın bu noktasında, imgesel olanın arşivden daha önemli olduğuna ikna eder (tohumu yalnızca imgesel geliştirebilir). O halde dördüncü giriş de kineziktir: fakat bu bir sirk gösterisini temsil edecek bir hareket-imge değil, bir dünya hareketini, kişiselliği kalmamış bir hareketi temsil eden ve sirkin ölümünü palyaçonun ölümünde yansıtan bir ayna imgesidir. Bu, palyaçonun ölümüne ilişkin o sanrısal algılanımdır, cenaze arabasının, içinden palyaçonun fırlayacağı bir şampanya şişesine dönüştüğü kasvetli dörtnal koşusudur ("daha hızlı, daha hızlı"). Yine bu dördüncü giriş de, partilerin sonunda olduğu gibi, boşluk ve sessizlikle tıkanır. Fakat dördüncü girişte

tek başına kalmış yaşlı bir palyaço (nefes nefese kalmıştır, hareket aşırı hızlı gerçekleşmiştir) saf sessel ve müzikal olan beşinci bir giriş açacaktır: trompetiyle kayıp arkadaşını çağırır, diğer trompet de ona yanıt verir. Ölümü katedişiyle bu adeta bir "dünyanın başlangıcı", sessel bir kristaldir; trompetlerin her ikisi de yalnız ama her ikisi de aynadır, her ikisi de yankıdır...[32]

Kristalin düzenlenişi çift kutupludur ya da, daha ziyade, iki yüzlüdür. Tohumun etrafını sarmak suretiyle kâh onu hızlandırır, onda bir telaşa, bazen bir sıçrayışa ve bir fragmanlaşmaya yol açar (bunlar kristalin opak yüzünü oluşturacaktır); kâh ona ebedilik sınavı gibi bir berraklık bahşeder. *Satyricon*'daki çöl gibi bir kıyamet manzarasında, bir yüzünde "Kurtuldun!", diğer yüzünde "Kaybettin!" yazacaktır.[33] Fakat bunu önceden bilemeyiz; opak bir yüz fark edilemeyen bir dönüşümle berraklaşabilir ve berrak bir yüz de, *8 ½* filmindeki Claudia gibi, aldatıcı olduğu ortaya çıkarak karanlıklara gömülebilir. Bütün tohumları beyaz çocuğun etrafında toplayan *8 ½* filmindeki son rauntta inanmamızın istenildiği gibi her şey kurtulacak mıdır? Yoksa, *Kazanova*'daki [*Il Casanova di Federico Fellini*] otomat kadına yol açan mekanik sıçramalarda ve kasvetli fragmanlaşmalarda olduğu gibi, her şey kayıp mı edilecektir? Asla ya tamamen biri ya da tamamen diğeri söz konusu değildir; kristalin opak yüzü de – örneğin *Amarcord*'da plastik denizin üzerindeki ölüm gemisi – serbest kalan ve ölmeyen öteki yüze işaret ederken, berrak yüz de – *8 ½*'ta geleceğin füzesi gibi– tohumları alıp götürmek için tohumların peteklerinden veya kasvetli telaşlarından çıkmalarını bekler. Esasında seçilim öylesine karmaşık, bunların oluşturduğu düğüm öylesine sıkıdır ki Fellini çöküşün [*décadance*] amansız seyri ile ona zorunlu olarak eşlik eden yaratımın tazeliğini aynı anda ifade etmek için "prokadans"[34] diye bir kelime uydurmuştur (kendisinin çöküşün ve çürümenin tam bir "işbirlikçisi" olduğunu söylemesi de işte bu anlamdadır).

Kristalde gördüğümüz, daima ikiye ayrılan veya farklılaşan yaşamın fışkırmasıdır. Bununla beraber, Renoir'a karşıt olarak, artık kristalden hiçbir şey çıkmamakla kalmaz (zira kristal sürekli büyüyüp durur), seçilimin

---

32 Bkz. Mireille Latil-Le Dantec'in *Palyaçolar* analizi, *Fellini II* içinde.

33 Bkz. Henry Miller'ın Varèse'le bir opera projesi için yazdığı sayfalar: *Le cauchemar climatisé*, Gallimard, s. 195-199.

34 İt. *procadenza. (ç.n.)*

göstergeleri de adeta tersine dönmüş gibidir. Fellini'nin yapıtlarında ölüm dansını oluşturan şimdidir, geçmekte olan şimdilerin sıralanışıdır. Bunlar koşarlar evet, ama geleceğe değil, mezara koşarlar. Fellini, en olağanüstü canavarlar galerisini yaratmayı başarmış yönetmendir: bunlar kâh birinin kâh diğerinin üzerinde duraksayan bir kaydırmalı çekimle izlenir ama daima şimdide yakalanırlar; kameranın rahatsız ettiği yırtıcı kuşlar bir anlığına kameraya dalış yapar. Kurtuluş ancak öbür tarafta olabilir; korunan geçmişlerin tarafında: orada bir sabit plan, bir karakteri yalıtır, onu dizildiği yerden çıkarır ve ona, bir anlığına bile olsa, kendi içinde ebedi bir şans, aktüelleşmese dahi sonsuza dek yaşayacak bir virtüellik verir. Bunun sebebi Fellini'nin belleğe ve hatıra-imgelere düşkün olması değildir: onun filmlerinde eski şimdilere övgü düzülmez. Bu daha ziyade Péguy'nin yapıtlarındakine benzer bir durumdur: geçmekte olan şimdilerin yatay ardışıklığı ölüme doğru gidişin yolunu çizerken her bir şimdiye karşılık gelen dikey bir çizgi de onu kendi geçmişiyle olduğu gibi diğer şimdilerin geçmişiyle de derinden birleştirerek kendi aralarında tek ve aynı bir birlikte varoluşu, tek ve aynı bir zamandaşlığı, ebediden [*éternel*] ziyade "*internel*"i oluşturur. Müminin kendini İsa'nın zamandaşı hissetmesi gibi kendi çocukluğumuzla zamandaş olmamız hatıra-imgede değil, saf hatırada olur. İçimizdeki çocuk, der Fellini, yetişkinle, ihtiyarla ve ergenle zamandaştır. İşte böylece, korunan geçmiş başlamanın ve yeniden başlamanın bütün erdemlerini toplar: derinlerinde veya yanlarında yeni gerçekliğin atılımını, yaşamın fışkırışını barındıran odur. *Amarcord*'un en güzel imgelerinden birinde sezon sona erdiğinde büyük otelin önünde toplaşan liseli grubunu görürüz: çekingen çocuk, muzip çocuk, hayalperest çocuk, iyi öğrenci vs., ve kar kristalleri düşerken çocuklar hem her biri kendi başına hem de hep birlikte bazen beceriksizce bir dans adımını tekrarlar gibi, bazen de bir müzik enstrümanını taklit eder gibi olurlar; biri düz bir çizgide ilerler, diğeri daireler çizer, bir diğeri kendi etrafında döner... Bu imgede çocukları birbirinden ayıran ama aynı zamanda onları birleştiren düzeni oluşturan mesafeyi tam olarak hesaplayan bir bilim söz konusudur. Çocuklar artık belleğin derinliğine değil, onlarla zamandaş olduğumuz ve onların da geçmiş ve gelecek tüm "sezonlar"la zamandaş oldukları bir birlikte varoluşun derinliğine dalarlar. Bu iki yön, geçmekte olan ve ölüme giden şimdi ile korunan ve yaşam tohumunu içinde barındıran geçmiş sürekli birbiri içine

geçer ve birbirine karışır. Bu *8 ½* filminde, bir kâbus halinde, şifalı su bekleyenlerin sırasıdır ama ışıklar içindeki genç kızın, bardakları dağıtan beyaz hemşirenin rüya imgesiyle kesintiye uğrar. Ne kadar yavaş veya ne kadar hızlı olursa olsun, sıra ya da kaydırmalı çekim bir yarış, bir süvari alayı, bir dörtnal koşusudur [*galop*]. Fakat kurtuluş, bir yüzün etrafına konan veya sarınan ve onu sıradan koparan bir ritornellodan gelir. *Sonsuz Sokaklar* [*La strada*] da başıboş ritornellonun en sonunda huzura kavuşmuş olan adamın üzerine konacağı o anın arayışıydı. Peki ritornello kimin üzerine konarak *8 ½* filmindeki huzursuzluğu dindirecekti? Claudia'nın mı üzerine, eşin mi, hatta sevgilinin mi üzerine yoksa yalnızca beyaz çocuğun, tüm geçmişlerin zamansızı veya zamandaşı olan ve kurtarılabilecek her şeyi kurtaran çocuğun mu üzerine?

Kristal imge optik olduğu kadar sesseldir ve Félix Guattari zaman kristalini kusursuz bir "ritornello" olarak tanımlamakta haklıydı.[35] Yahut belki de melodik ritornello müzikal bir bileşenden başka bir şey olmayıp başka bir bileşenle, ritmik bileşenle karşıtlık oluşturarak onunla karışır: galop. At ile kuş belli başlı iki figürü teşkil edecektir; biri diğerini taşıyıp hızlandırırken, diğeri de son parçasına veya soyu tükenene kadar kendi kendinden yeniden doğar (pek çok dansta, hızlandırılmış bir galop daire halinde yapılan figürleri sona erdirir). Galop ile ritornello müzikal zamanın iki boyutu olarak kristalde işittiklerimizdir; biri geçmekte olan şimdilerin hızlanışı, diğeri korunan geçmişlerin yükselişi veya düşüşüdür. Fakat sinema müziğinin özgüllüğü problemini ele alacak olursak, bize öyle geliyor ki bu özgüllük basitçe yeni bir senteze girmesi icap eden sessel ile optiğin diyalektiğiyle tanımlanamaz (Ayzenştayn, Adorno). Sinema müziğinin kendi başına yapmaya meylettiği şey, iki saf ve yeterli unsur olarak ritornelloyu ve galopu açığa çıkarmaktır; oysaki genel olarak müziğe, Bolero gibi istisnalar haricinde, zorunlu olarak başka pek çok unsur dahil olur. Bu, küçük melodik cümlenin dörtnala ritimleri kesintiye uğrattığı Western için dahi geçerlidir

35 Guattari "zaman kristali" analizini bilhassa ritornello veya Proust'un "cümlecik"i bakımından geliştirir: s. 239 vd. Ayrıca bkz. Clément Rousset'nin ritornello ve bilhassa da Ravel'in *Bolero*'su hakkındaki metni: "Archives", *La Nouvelle Revue française*, Sayı: 373, Şubat 1984. Çok farklı kültürleri katederek tanımlanan müzikal şema olarak galop hakkında da bkz. François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature*, Klincksieck, s. 26.

(Zinnemann ile Tiomkin'in *Kahraman Şerif*'i [*High Noon*]); bazen kızlar için bile askeri havada olan ritmik adım ve yürüyüşlerin melodik şarkıyla karşılaştığı müzikal komedide bu durum daha da aşikârdır. Fakat Carné ile Jaubert'in *Gün Ağarıyor*'unda olduğu gibi iki unsurun birbirine karıştığı da olur: baslar ve vurmalılar ritmi verirken küçük flüt de melodiyi çalar. En müzisyen yönetmenlerden biri olan Grémillon'un yapıtlarında farandolların dörtnala gidişi ritornelloların geri dönüşüne gönderir, ayrı ayrı veya birleşmiş olarak (Roland-Manuel). Sinematografik imge kristal-imgeye dönüştüğünde bu eğilimler de kusursuz bir ifadeye ulaşır. Ophüls'ün yapıtlarında dairesel dans ile galopun özdeşleşmesinde bu iki unsur birbirine karışırken Renoir'ın ve Fellini'nin filmlerinde bunlar birbirinden ayrılır ve biri yaşam gücünü, diğeri ölüm gücünü üstlenir. Fakat Renoir için yaşam gücü geleceğe doğru atılan şimdilerin tarafında, galopun tarafındadır; bu ister Fransız kankanının galopu olsun ister La Marseillaise'in. Oysaki ritornelloda şimdiden geçmişe geri düşen şeyin melankolisi vardır. Fellini içinse bunun aksi geçerlidir: galop kendi sonuna koşan dünyaya, depreme, korkunç entropiye, cenaze arabasına eşlik eder; halbuki ritornello bir dünya başlangıcını ebedileştirir ve onu geçen zamandan eksiltir. Sirk palyaçolarının dörtnala gidişi ile beyaz palyaçoların ritornellosu. Yine hiçbir şey o kadar basit değildir ve ritornello ile galop arasındaki ayrımda tayin edilemez olarak kalan bir şey vardır. Fellini ile müzisyen Nino Rota'nın ortaklığını olağanüstü kılan da budur. *Orkestra Provası*'nın [*Prova d'orchestra*] sonunda önce kemanların en saf galopunu duyarız ama bir ritornello belli belirsiz yükselerek onu takip eder, ta ki ikisi giderek daha fazla bir şekilde birbirinin içine geçene ve birer güreşçi gibi birbirlerini kucaklayana kadar: kaybettin-kurtuldun, kaybettin-kurtuldun... Bu iki müzikal hareket filmin nesnesine dönüşür ve zamanın kendisi de sessel hale gelir.

Ele almak gereken son hal de bozunma halindeki kristaldir. Bunu Visconti'nin yapıtında görürüz. Visconti kendisini hep meşgul etmiş olan dört unsuru aynı anda ayırt etmeyi ve çeşitli ilişkiler uyarınca oyuna sokmayı başardığında yapıtı da kusursuzluğa ulaşmıştır. Bunların ilki zenginlerin aristokratik dünyası, eski-zengin aristokratlardır: bu dünya kristal ama adeta sentetik bir kristaldir çünkü Tarih'in ve Doğa'nın dışında, tanrısal yaratımın dışındadır. *Leopar*'daki [*Il gattopardo*] başrahip bunu açıklayacaktır: bu zenginleri anlayamayız çünkü onlar yasalarını

kavrayamadığımız, bize ikincil ve hatta yersiz gelen şeylerin sıra dışı bir aciliyet ve önem kazandığı, kendilerine ait bir dünya yaratmışlardır ve bu dünyanın örüntüleri de hangi dine ait olduğunu bilmediğimiz ayinler gibi bizden daima kaçar (söz gelimi kır evine geri dönen ve piknik yapılmasını salık veren yaşlı prens). Bu dünya yaratıcı-sanatçının dünyası değildir; *Venedik'te Ölüm* [*Morte a Venezia*] filminde bir müzisyen sahneye konmuş olsa bile onun da yapıtı zaten fazlasıyla entelektüel, fazlasıyla beyinseldir. Bu dünya basit sanat meraklılarının dünyası da değildir. Bunların daha ziyade etrafı sanatla çevrilidir, sanatı aynı anda hem yapıt hem yaşam olarak derinlemesine "bilen" tiplerdir ama onları hem yaşamdan hem yaratımdan ayıran da yine bu bilgileridir; söz gelimi *Aile Toplantısı*'ndaki [*Gruppo di famiglia in un interno*] öğretmen. Özgürlük talep ederler ama öyle bir özgürlük ki ondan duydukları haz kendilerine dışarıdan verilecek, atalarından ve etraflarını saran sanattan gelecek boş bir ayrıcalığın hazzı gibidir. II. Ludwig "özgürlüğünü kanıtlamak" isterken hakiki yaratıcı Wagner gerçekte çok daha alelade ve daha az soyut olan başka bir ırka aittir. II. Ludwig hep daha fazla rol ister, tükenmiş aktörden koparıp aldığı roller gibi. Sanattan ve yaşamdan her türlü içselliği boşaltan bir hareket dahilinde, prensin piknik yapılmasını istemesi gibi kral da ıssız şatolarını ister. Visconti'nin dehası genellikle kırmızı ve altın renklerdeki bu büyük sahnelerde veya "kompozisyonlar"da doruğa ulaşır; *Günahkâr Gönüller*'de opera, *Leopar*'da salonlar, *Ludwig*'de Münih şatosu, Venedik'teki büyük otelin odaları, *Masumlar*'da [*L'innocente*] müzik odası: aristokratik bir dünyanın kristal imgeleri. Fakat ikinci olarak, bu kristal ortamlar onları içeriden oyarak karartan ve opaklaştıran bir bozunma sürecinden ayrılamazlar: II. Ludwig'in çürüyen dişleri, *Aile Toplantısı*'nda öğretmenin hayatını işgal eden ailenin çürümüşlüğü, *Günahkâr Gönüller*'de kontesin aşkının sefilliği, II. Ludwig'in aşklarının sefilliği. Ayrıca Bavyeralı ailede *Sandra*'nın dönüşünde, *Lanetliler*'in [*La caduta degli dei*] iğrençliğinde olduğu üzere her yerde ensest, her yerde cinayete ve intihara susamışlık ya da yaşlı prensin bütün Sicilya için dediği gibi, unutma ve ölme ihtiyacı vardır. Mesele sadece bu aristokratların çöküşün eşiğinde olmaları değildir; yaklaşan bu çöküş yalnızca bir sonuçtan ibarettir. Mesele kaybolup gitmiş ama yapay kristalde süregiden bir geçmişin onları beklemesi, içine çekmesi, onları vurması, onlar içine battıkça da onların bütün güçlerini almasıdır. Söz

gelimi *Sandra*'nın başındaki kaydırmalı çekim: mekânda yer değiştirme değil, çıkışsız bir zamana batış. Visconti'nin büyük kompozisyonları ne derece kararacaklarını belirleyen bir doygunluğa sahiptir. Her şey birbirine karışır, *Masumlar*'daki iki kadının birbirlerinden ayırt edilemeyeceği noktaya değin. *Ludwig*'de veya *Lanetliler*'de olduğu gibi, kristal, tanrıların alacakaranlığı veya kahramanların son krallığı olarak ayın tonlarının, mavimsi, mor ve kasvetli tonların artık galip kılındığı bir opaklaştırma sürecinden ayrılamaz (öyleyse ay-güneş hareketinin Alman dışavurumculuğunda ve bilhassa Fransız ekolünde olduğundan bambaşka bir değeri vardır).

Visconti'nin üçüncü unsuru Tarih'tir. Zira Tarih, tabii ki, bozunmayı ikiler, hızlandırır ve hatta açıklar: savaşlar, yeni güçlerin iktidarı ele geçirmesi, eski dünyanın gizli yasalarına nüfuz etmeyi değil onu ortadan kaldırmayı isteyen yeni zenginlerin yükselişi. Bununla beraber, Tarih kristalin içsel bozunumuyla karışmaz; kendi başına duran özerk bir etmendir ve Visconti ona kâh muhteşem imgeler ayırır kâh eksiltili ve çerçeve dışı olduğu oranda daha yoğun olan bir mevcudiyet verir. *Ludwig*'de çok az Tarih görürüz; savaşın dehşetini ve Prusya'nın iktidarı ele geçirmesini ancak dolaylı olarak biliriz, belki de II. Ludwig de bunları hiçbir şekilde görmek istemediği için: Tarih kapıda homurdanmaktadır. *Günahkâr Gönüller*'de ise, aksine, İtalyan hareketi, meşhur muharebe ve Garibaldicilerin ortadan kaldırılışıyla; *Lanetliler*'de de Hitler'in çıkışıyla, SS organizasyonu ve SA'ların katliamlarıyla, Tarih oradadır. Fakat ister mevcut olsun ister çerçeve dışında, Tarih asla dekor değildir. Eğik bir perspektifte, doğan veya batan bir ışın altında, yanlamasına yakalanmıştır; Venedik'teki veba gibi veya SS'lerin şafakta sessizce gelişi gibi, dışarıdan geldiği oranda daha da kuvvetli olan bir basınçla kristali kesip maddi organizasyonunu bozan, kararışını hızlandıran, yüzlerini dağıtan bir nevi lazer gibi.

Bir de dördüncü unsur vardır ki bu Visconti'nin yapıtındaki en önemli unsurdur çünkü diğerlerinin birliğini ve dolaşımını sağlar. Bu, *bir şeylerin* çok geç geldiği fikri veya daha ziyade bunun farkına varılmasıdır. Zamanında yakalanmış olsa, belki de kristal-imgenin doğal bozunumunu ve tarihsel parçalanışını önlemesi mümkün olabilecekti. Ne var ki bunun zamanında meydana gelmesini engelleyen Tarih ve bizzat Doğadır, kristalin yapısıdır. Daha *Günahkâr Gönüller*'de dahi "çok geç, çok geç", diye bağırır iğrenilen sevgili: bizi bölen Tarih bakımından çok geçtir evet ama aynı

zamanda seninki de benimki kadar çürümüş olan doğalarımız bakımından çok geçtir. *Leopar*'daki prens bütün Sicilya'ya yayılan çok-geç'i işitir: Visconti'nin asla denizini göstermediği ada, doğasının ve tarihinin geçmişine öylesine gömülmüştür ki yeni rejimin bile onun için yapabileceği hiçbir şey yoktur. "Çok-geç" yine *Ludwig*'in imgelerine de sürekli ritim verecektir, ne de olsa onun kaderidir bu. Çok geç gelen bu şey, daima Doğa ile İnsan arasındaki bir birliğin duyumsal ve tensel olarak farkına varılmasıdır. Bu yüzden bu basitçe bir eksiklik değil, bu görkemli fark edişin varlık kipidir. Çok-geç, zamanda meydana gelen bir kaza değil, bizzat zamanın bir boyutudur. Zamanın boyutu olarak da, kristal yoluyla, kristalin içerisinde süregeldiği ve etki ettiği haliyle geçmişin statik boyutuna karşı gelir. Bu opağa karşıt olan müthiş bir açıklıktır ama dinamik açıdan onun özelliği çok-geç gelmektir. Duyumsal olarak farkına varıldığı haliyle çok-geç, doğa ile insanın –dünya veya ortam olarak– birliğine ilişkindir. Fakat tensel olarak farkına varıldığı haliyle, birlik kişisel hale gelir. *Venedik'te Ölüm*'de müzisyenin genç çocuk vasıtasıyla yapıtında eksik olan şeyi görüp onu altüst eden bir aydınlanma yaşaması böyledir: tensel güzellik. Bu, *Aile Toplantısı*'ndaki öğretmenin dayanılmaz bir şekilde durumun farkına varışıdır; genç delikanlıda bir alçağı, doğal sevgilisini ve kültürel olarak oğlunu görür. Visconti'nin ilk filmi olan *Tutku*'da dahi, eşcinsellik ihtimali boğucu bir geçmişten kurtulma fırsatı –ama çok geç gelen bir fırsat– olarak ortaya çıkıyordu. Fakat Visconti'nin eşcinselliğe takıntısı olduğu düşünülmemelidir. *Leopar*'ın en güzel sahnelerinden biri kurtarılabilecek ne varsa kurtarmak için yeğeni ile yeni zenginin kızının evliliğini onayladıktan sonra, yaşlı prensin bir dans esnasında kızın farkına vardığı sahnedir: bakışlar buluşur, birbirleri için yaratılmışlardır, birbirlerine aitlerdir; yeğen de bu çiftin ihtişamıyla büyülenmiş ve hükmünü yitirmiş bir şekilde arka plana itilir, ne var ki hem yaşlı adam hem de genç kız için çok geçtir.

Visconti'nin bu dört unsura en başından itibaren hakim olduğu söylenemez: başta bunlar genellikle birbirinden çok net biçimde ayrılmaz veya üst üste binerler. Fakat Visconti aramaya devam eder, sezer. *Yer Sarsılıyor*'daki balıkçıların, yeni zenginlerin aksine, doğal bir aristokratlığa işaret eden bir yavaşlık, bir vakar sergiledikleri söylenmiştir sıklıkla; balıkçıların çabası başarısızlıkla sonuçlanıyorsa da bu yalnız balık toptancıları yüzünden değil girişimlerinin zaten çok geç kalmış olduğu anlamına gelen

arkaik bir geçmişin ağırlığı yüzündendir.[36] Rocco da yalnızca bir "aziz" değil, yoksul köylü ailesine karşın doğası itibarıyla aristokrattır: ne var ki köye geri dönmek için çok geçtir çünkü şehir çoktan yozlaşmıştır, çünkü her şey opaklaşmıştır, çünkü Tarih köyü değiştirmiştir bile... Fakat yine de bize öyle geliyor ki Visconti'nin bu dört unsura hakim olması, bunların adeta ahengine ulaşması da *Leopar* ile olmuştur. Zonklayan bu çok-geç, Edgar Allan Poe'nun "bir daha asla"sının [*Nevermore*] yoğunluğuna ulaşır ve Visconti'nin Proust'u hangi istikamette tercüme edebileceğini de açıklar.[37] Visconti'nin şikayeti aristokrasiye dair görünürdeki kötümserliğine de indirgenemez: sanat yapıtı bu şikayetten meydana gelecektir; içinden bir heykel çıkardığımız acı ve ıstıraplarda olduğu gibi. Çok-geç, sanat yapıtını koşullandırdığı gibi başarısını da koşullandırır zira Doğa ile insanın duyumsal ve tensel birliği gerçek anlamıyla sanatın özüdür, çok-geç gelmenin, tek bir istisnayla, her bakımdan onun özelliği olması ölçüsünde. Bu istisna yeniden yakalanan zamandır. Baroncelli'nin dediği gibi, Güzel, Visconti'nin yapıtlarında gerçekten bir boyut haline gelerek "dördüncü boyut rolünü oynamaktadır".[38]

---

36 Philippe de Lara, *Cinématographe*, Sayı: 30, Eylül 1977, s. 20: "*Yer Sarsılıyor* karakterlerle ilgili bir film olsaydı, en önemli karakter zaman olurdu: ritimleri ve dekupajı filmin içeriğini oluşturur, anlatının kurgusu içinde balıkçıların başarısızlığının en önemli sebebini teşkil eden odur."

37 Visconti'yle Proust'u birleştiren temaların listesi yapılabilir: aristokratların kristal dünyası; bu dünyanın içsel bozunumu; yanlamasına görülen Tarih (Dreyfus Olayı, 1914 Savaşı); kayıp zamana ait – ama aynı zamanda sanatın birliğini veya yeniden yakalanan zamanı da veren – çok-geç; toplumsal gruplardan ziyade ruh aileleri olarak tanımlanan sınıflar... Bruno Villien, Visconti'nin projesi ile Losey'nin projesinin (Harold Pinter'ın senaryosuyla) çok ilginç bir karşılaştırmalı analizini yapmıştır: *Cinématographe*, Sayı: 42, Aralık 1978, s. 25-29. Bununla beraber, bu analize katılamıyoruz çünkü bu analiz Losey ve Pinter'a Visconti'de olmadığı söylenen bir zaman bilinci atfeder ki bu durumda Visconti, Proust'un neredeyse natüralist bir versiyonu olacaktır. Halbuki bunun daha ziyade aksi söz konusudur: Visconti baştan aşağı zamanın yönetmenidir, oysaki Losey'nin "natüralizmi" onun zamanı kökensel dünyalara ve bunlara ait itkilere tabi kılmasına yol açar (daha önce bunu göstermeye çalışmıştık). Bu, Proust'ta da olan bir bakış açısıdır.

38 Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 18 Haziran 1963.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ŞİMDİNİN UÇ NOKTALARI VE GEÇMİŞ TABAKALARI

Bergson hakkında dördüncü yorum

1

Kristal, artık zamanın hareket kaynaklı dolaylı bir imgesini değil, dolaysız bir zaman-imge açığa çıkarır. Zamanı soyutlamaz, daha iyisini yapar: harekete olan tabiiyetini tersine çevirir. Kristal, zamanın bir *ratio cognoscendi*'si gibidir ve buna karşılık zaman da *ratio essendi*'dir. Kristalin açığa çıkardığı veya gösterdiği şey, zamanın saklı temeli, yani zamanın iki akış halinde, geçmekte olan şimdilerin akışı ile korunan geçmişlerin akışı olarak farklılaşmasıdır. Zaman aynı anda şimdinin geçmesini sağlar ve geçmişi kendinde korur. O halde şimdiden iki olası zaman-imge vardır; birinin temeli geçmiş, diğerininki şimdidir. İkisi de karmaşıktır ve zamanın tümü için geçerlidir.

Bergson'un bunların ilkine çok kesin bir statü verdiğini görmüştük. Bu ters dönmüş koni şemasıdır. Geçmiş, onu bizde aktüelleştiren hatıra-imgelerin zihinsel varlığıyla karışmaz. Korunduğu yer, zamandır: bir "hatıra-imge"de aktüelleşecek olan "saf hatıra"yı aramak için nüfuz ettiğimiz virtüel unsurdur. Hatıra-imgenin de, tohumunu aramak için geçmişe gitmeseydik, geçmişe ilişkin hiçbir işareti olmazdı. Bu, algılanımda söz konusu olan duruma benzer: şeyleri mevcut oldukları yerde, yani mekânda algıladığımız gibi, onları geçtikleri yerde, yani zamanda hatırlarız ve her iki durumda da bunu aynı oranda kendimizin dışına çıkarak yaparız. Bellek bizde değildir; bizizdir bir Varlık-bellekte, bir dünya-bellekte hareket eden. Kısaca geçmiş, hatıralarımızın –hatta bir ilk hatıramız olsaydı onun bile– varsaydığı ve algılanımlarımızın –ilkinin bile– kullandığı bir zaten-oradanın en genel formu gibi belirir. Bu açıdan, şimdinin kendisi de zaten-oradanın en uç noktasında oluşan sonsuzca büzülmüş bir geçmiş olarak varolur ancak. Bu koşul olmaksızın şimdi geçmezdi. Şimdi geçmişin en büzülmüş derecesi olmasaydı geçemezdi. Esasında ardılın geçmiş değil, geçmekte olan şimdi olması ilginçtir. Geçmiş ise, aksine, az çok gevşemiş, az çok büzülmüş çemberlerin birlikte varoluşu olarak belirir; bunların her biri her şeyi aynı

anda içerir ve uç limitlerini oluşturan da şimdidir (bütün geçmişi içeren en küçük devre). O halde genel olarak önceden varoluş olarak geçmiş ile sonsuzca büzülmüş geçmiş olarak şimdi arasında, genişlemiş veya küçülmüş, onlarca *bölge*, *yatak* ve *tabaka* oluşturan geçmişin tüm o çemberleri vardır: her bölgenin kendi özellikleri, kendi "ton"ları, kendi "veçhe"leri, kendi "tekillik"leri, kendi "parlak nokta"ları, kendi "baskın unsur"ları bulunur. Aradığımız hatıranın doğasına bağlı olarak, şu veya bu çembere sıçramamız gerekir. Elbette bu bölgeler (çocukluğum, ergenliğim, olgunluğum, vs.) birbirini izler gibidir. Fakat birbirlerini izlemeleri yalnızca her birinin limitini belirleyen eski şimdilerin bakış açısından mümkündür. Her defasında ortak limiti veya onlar arasında en büzülmüş olanı temsil eden aktüel şimdinin bakış açısından ise, aksine, birlikte varolurlar. Fellini şunu söylerken Bergsoncudur: "Bellekte kuruluruz, *aynı anda* çocukluk, ergenlik, yaşlılık ve olgunluğuz." Bir hatırayı aradığımızda ne olur? Genel olarak geçmişe yerleşmemiz, sonra bölgelerden birini seçmemiz gerekir: hatıranın kıvrılmış halde bizi bekleyerek ve bizden kaçarak hangi bölgede saklandığını düşünüyoruz? (Çocukluk ya da gençlik arkadaşımız mı, okuldan mı, askerden mi...?) Seçtiğimiz bir bölgeye sıçramamız gerekir, hatıra bize yanıt vermez ve bir hatıra-imgede cisimleşmezse şimdiye geri dönüp bir başka sıçrama yapmamız gerekecek olsa da. Bunlar kronolojik olmayan bir zamanın paradoksal özellikleridir: genel olarak geçmişin önceden varolması, bütün geçmiş tabakalarının birlikte varolması, en büzüşmüş bir derecenin varolması.[1] Bu kavrayış, bir zaman sinemasının ilk büyük filmi olan Welles'in *Yurttaş Kane*'inde görülecektir.

Bergson'da ise bu zaman-imge doğal olarak bir dil-imgeye ve bir düşünce-imgeye uzanır. Zaman için geçmiş neyse, dil [*langage*] için anlam, düşünce için de idea odur. Dilin geçmişi olarak anlam, onun önceden varoluşunun biçimidir; işittiğimiz cümle imgelerini anlamak, kelime ve hatta sesbirim imgelerini ayırt etmek için doğrudan doğruya içine yerleştiğimiz şeydir. O birlikte varolan çemberler, tabakalar veya bölgeler olarak düzenlenir ve biz de karışık bir biçimde yakalanan aktüel işitsel göstergeler uyarınca bunlar arasından seçim yaparız. Aynı şekilde, doğrudan

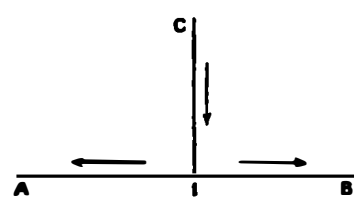
1 Bu daha önce gördüğümüz şekliyle *Madde ve Bellek*'in III. bölümündeki temaların geliştirilmesidir (zamanın ikinci şeması, koni): s. 302-309 (181-190).

doğruya ideanın içerisine yerleşir, aktüel arayışa karşılık gelen imgeleri oluşturmak için şu veya bu çembere zıplarız. Böylelikle zaman göstergeleri daima okuma göstergelerine, düşünme göstergelerine uzanır.

Fakat başka bir yolu izlersek, şimdi de zamanın bütününe karşılık gelemez mi? Evet, belki, eğer onu kendi aktüelliğinden ayırmayı başarırsak, tıpkı geçmişi onu aktüelleştiren hatıra-imgeden ayırt ettiğimiz gibi. Şimdi eğer gelecek ve geçmişten aktüel olarak ayrılıyorsa, bunun sebebi yerini *başka bir şey* aldığında şimdi olmayı bırakan bir şeyin mevcudiyeti/şimdiliği olmasıdır. Bir şey için geçmiş veya gelecek dememiz, başka bir şeyin şimdisine göre olur. Bu durumda çeşitli şeylerin birbiri ardına şimdiyi işgal etmesini sağlayan aşikâr bir zaman veya bir ardışıklık biçimi uyarınca, farklı olaylar boyunca yol alırız. Fakat tek ve aynı bir olayın içerisine yerleşir; hazırlanan, meydana gelen ve yok olan olayın içine batar; uzunlamasına, pragmatik bir görüşün [*vue*] yerine saf optik, dikey, hatta daha ziyade derinlemesine bir görüyü [*vision*] koyarsak her şey bambaşka olur. Olay artık onun için mahal görevi gören mekânla karışmadığı gibi, geçmekte olan aktüel şimdiyle de karışmaz: "olayın zamanı olaydan önce sona erer, böylece olay başka bir zaman baştan başlayacaktır (...); bütün olay deyim yerindeyse hiçbir şeyin olup bitmediği zamandadır" ve hatırayı beklememiz, aktüel olanı parçalamamız ve oluşan hatıranın yerini saptamamız da boş zamanda olur.[2] Bu kez artık ayırt edebildiğimiz şimdilerin aşikâr geçişi gereği birbirini izleyen bir gelecek, bir şimdi ve bir geçmiş yoktur. Aziz Augustinus'un o güzel formülüne göre *geleceğin bir şimdisi, şimdinin bir şimdisi, geçmişin bir şimdisi* vardır ve hepsi de olayda içerilmiş, olayda sarılmış halde, dolayısıyla eşzamanlı ve

---

2 Groethuysen'in bu güzel metni ("De quelques aspects du temps", *Recherches philosophiques*, V, 1935-1936) Péguy ve Bergson'u yankılar niteliktedir. *Clio*'da (s. 230) Péguy tarih ile belleği birbirinden ayırıyordu: "Tarih esas olarak boylamsal, bellek esas olarak dikeydir. Tarih esas olarak olay boyunca geçmekten ibarettir. Bellek esas olarak, olayın içerisinde olduğumuz için, her şeyden önce ondan çıkmamak, orada kalmak ve onu içeriden tekrar oluşturmaktan ibarettir." Bergson, olay boyunca geçen mekânsal görü ile olaya batan zamansal görüyü birbirinden ayırmak için zamanın dördüncü şeması olduğunu söyleyebileceğimiz bir şema önermişti: *MM*, s. 285 (159).



açıklanamazdır. Duygudan zamana: içerilen bu üç şimdinin, aktüel olmaktan çıkmış olan *şimdinin uç noktalarının* eşzamanlılığından oluşan, olaya içsel bir zaman keşfederiz. Bu da dünyayı, yaşamı veya yalnızca bir yaşamı, bir dönemi, şimdilerin içerilişini temellendiren tek ve aynı bir olay olarak düşünmenin olanağıdır. Bir kaza olacak, oluyor, oldu; ama kazanın meydana gelecek olması, zaten meydana gelmiş olması ve meydana gelmekte olması da aynı zamanda olur, öyle ki meydana gelmesi gerektiği halde meydana gelmemiştir ve meydana geldiği halde de meydana gelmeyecektir, vs. Bu Kafka'daki fare Josephine'in paradoksudur: şarkı söylüyor mu, söyledi mi, söyleyecek mi yoksa bunların hiçbiri mi, her ne kadar tüm bunlar farelerin kolektif şimdisinde açıklanamaz farklar üretse de?[3] Kişinin anahtarı kaybetmiş olması (yani önce anahtarı vardır), anahtarın hâlâ elinde olması (anahtarı kaybetmemiştir) ve anahtarı bulması (yani anahtarı olacaktır ve öncesinde anahtarı yoktur) aynı anda olur. İki kişi birbirini tanıyordur ama daha önceden tanışıyorlardır ve henüz tanışmıyorlardır. İhanet olur, asla olmamıştır, halbuki olmuştur ve olacaktır, kâh biri diğerine ihanet edecek kâh o diğeri birine ihanet edecektir, hep aynı anda. Burada kendimizi öncekinden farklı nitelikte bir dolaysız zaman-imgede buluruz: bu imge artık geçmiş tabakalarının birlikte varoluşu değil, şimdinin uç noktalarının eşzamanlılığıdır. O halde iki tür zaman göstergemiz bulunur: ilki *veçheler* [*aspects*] (bölgeler, yataklar), ikincisi de *vurgulardır* [*accents*] (uç görüş noktaları).

Bu ikinci türde zaman-imgeyi Robbe-Grillet'nin yapıtlarında, bir tür Augustinusçulukta buluruz. Robbe-Grillet'nin filmlerinde asla geçmekte olan şimdilerin birbirini izlemesi diye bir şey olmayıp geçmişe ait bir şimdinin, şimdiye ait bir şimdinin, geleceğe ait bir şimdinin eşzamanlılığı söz konusudur ve bu da zamanı dehşet verici, açıklanamaz bir hale getirir. *Geçen Yıl Marienbad'da* filmindeki karşılaşma, *Ölümsüz Kadın*'daki [*L'Immortelle*] kaza, *Avrupa Ekspresi*'ndeki [*Trans-Europ-Express*] anahtar, *Yalan Söyleyen Adam*'daki [*L'homme qui ment*] ihanet: içerilen üç şimdi sürekli baştan alınır, birbirini yalanlar, birbirini siler, birbirinin yerini alır, yeniden yaratılır, çatallanır ve geri gelir. Bu güçlü bir zaman-imgedir. Fakat bu, anlatıyı ortadan kaldırdığı anlamına gelmez. Fakat, çok daha önemlisi, anlatıya yeni bir değer bahşeder zira hareket-imgenin yerine hakiki bir zaman-imge koyması

3 Franz Kafka, *Un champion de jeûne*, IV.

itibarıyla, onu her türlü ardışık eylemden soyutlar. Böylece anlatı farklı şimdilerin çeşitli karakterlere dağıtılmasından ibaret olacaktır, öyle ki bunların her biri olası, kendi içinde olanaklı bir kombinasyon oluşturacak ama hepsi birden "bir arada olanaksız" olacak ve açıklanamaz olan da böylelikle korunacak, tahrik edilecektir. *Geçen Yıl Marienbad'da* filminde A'yı tanımış olan X'tir (o halde A hatırlamamakta ya da yalan söylemektedir) ve X'i tanımayan da A'dır (o halde X yanılmakta ya da yanıltmaktadır). Son olarak, bu üç karakter üç farklı şimdiye karşılık gelir ama açıklanamaz olanı açıklığa kavuşturmak yerine onu "karmaşıklaştıracak", onu ortadan kaldırmak yerine varolmasını sağlayacak şekilde: X'in geçmişe ait bir şimdide yaşadığını A geleceğe ait bir şimdide yaşar, öyle ki söz konusu fark şimdiye ait bir şimdiyi (üçüncüyü, yani kadının kocasını) sızdırır veya varsayar ve hepsi de birbirinde içerilir. Tekrar, çeşitlemelerini üç şimdiye dağıtır. *Yalan Söyleyen Adam*'da iki karakter basitçe birbirinin aynısı değildir: aralarındaki fark ancak ihaneti açıklanamaz kılmak suretiyle ortaya çıkar zira bu fark, diğerinin aynısı olan bu karakterlerin her birine farklı bir biçimde ama eşzamanlı olarak atfedilir. *Ateşle Oyun*'da [*Le Jeu avec le Feu*] kızın kaçırılması kaçırılmayı engellemenin yolu olmalıdır ama aynı zamanda kaçırılmayı engellemenin yolunun da bizzat kaçırma olması gerekir, öyle ki kız kaçırıldığı ve kaçırılacağı zaman hiç kaçırılmamıştır ve kaçırılmamış olduğu zaman da kendi kendini kaçırır. Bununla beraber, bu yeni anlatı tarzı, ulvi bir anlamsızlık biçimi teşkil etse de hâlâ insani kalır. Bize henüz esas olanı söylemez. Esas olan daha ziyade farklı gezegenlere aktarıldığı varsayılacak dünyevi bir olayı göz önüne aldığımızda belirir; buna göre bu gezegenlerden biri onu aynı zamanda alımlarken (ışık hızında), diğeri daha hızlı, yine bir başkası daha yavaş, dolayısıyla olay meydana gelmeden önce ve geldikten sonra alımlayacaktır. Aynı evrende içerilen üç eşzamanlı şimdi uyarınca bir tanesi onu henüz alımlamamış, diğeri zaten alımlamış, bir diğeri de alımlayacak olacaktır. Bu, evreni oluşturan bir dünyalar çoğulluğunda karakterlerin insani olmaktan ziyade gezegen olacağı, vurguların öznelden ziyade astronomik olacağı bir yıldız zamanı, bir görelilik sistemi olacaktır.[4] Çeşitli dünyaların (Minnelli'de olduğu gibi)

4 Daniel Rocher *Marienbad* ile Mallarmé'nin zar atımını ("sayı yıldız dölü", "oluşmakta olan toplam hesap") karşılaştırmıştır: *Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, Etudes cinématographiques.*

yalnızca varolmakla kalmayıp tek ve aynı bir olayın bu farklı dünyalarda ve birbiriyle uyumsuz versiyonlarla meydana geldiği çoğulcu bir kozmoloji.

İmgeyi bir çeşitleme-tekrarlama kuvvetine tabi kılmak zaten Buñuel'in sinemaya katkısıydı ve zamanı özgürleştirmenin, onun harekete olan tabiiyetini tersine çevirmenin bir yoluydu. Yalnız, Buñuel'in yapıtlarının çoğunda zamanın döngüsel bir zaman olarak kaldığını görmüştük; burada kâh unutuş (*Susana*) kâh birebir tekrar (*Yokedici Melek* [*El ángel exterminador*]) hâlâ biricik olan bir kozmosta bir döngünün sonu ile başka bir döngünün başını işaretleyecektir. Bu etki Buñuel'in son döneminde belki de tersine dönmüştür; zira bu dönemde Buñuel, Robbe-Grillet'den gelen bir esini kendi amaçlarına göre uyarlayacaktır. Buñuel'de rüya veya fantazma rejiminin bu son dönemde değiştiği söylenmiştir.[5] Fakat söz konusu olan, hayali olanın nasıl bir halde olduğundan ziyade zaman probleminin derinleştirilmesidir. *Gündüz Güzeli*'nde [*Belle de jour*] kadının kocası sonunda felç olmuştur ve olmamıştır (karısıyla tatilden konuşmak için ansızın ayağa kalkar); *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nde [*Le charme discret de la bourgeoisie*] bölünen yemeklerin döngüsünden ziyade aynı yemeğin birbirine indirgenemez kiplerde ve dünyalardaki çeşitli versiyonları gösterilir. *Özgürlük Hayaleti*'nde [*Le fantôme de la liberté*] kartpostallar hiçbir muğlaklık barındırmayan anıtlardan başka bir şey temsil etmemelerine rağmen gerçekten pornografiktir; küçük kız da oradan hiç ayrılmamasına ve orada bulunacak olmasına rağmen kaybolmuştur. *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nde [*Cet obscur objet du désir*] ise Buñuel'in en güzel icatlarından biri filizlenir: aynı karaktere farklı roller oynatmaktansa, iki karakteri ve iki oyuncuyu aynı kişi yerine koymak. Buñuel'in döngüye ve döngülerin birbirini izlemesine dayanan natüralist kozmolojisi yerini eşzamanlı dünyaların çoğulluğuna, şimdilerin farklı dünyalardaki eşzamanlılığına bırakır adeta. Söz konusu olan, aynı bir dünyaya ait öznel (hayali) bakış açıları değil, tek ve aynı bir olayın farklı nesnel dünyalarda meydana gelmesi, bunların hepsinin de aynı bir olayda, açıklanamaz evrende içerilmesidir. Böylece Buñuel daha önce natüralist ve döngüsel bakış açısı yüzünden ulaşamadığı dolaysız bir zaman-imgeye ulaşmış olur.

---

5 Bkz. Jean-Claude Bonnet, "L'innocence du rêve", *Cinématographe*, Sayı: 92, Eylül 1983, s. 16.

Bundan daha da aydınlatıcı olan, *Geçen Yıl Marienbad'da* filminde Robbe-Grillet ile Resnais'nin karşılaşmasıdır. Bu işbirliğinde olağanüstü gibi görünen şey, iki yönetmenin (zira Robbe-Grillet yalnızca senarist değildi) filmi bambaşka, hatta neredeyse karşıt biçimlerde kavramalarına rağmen, bu kadar tutarlı bir yapıt üretmeyi başarabilmiş olmalarıdır. Belki de bu suretle her gerçek işbirliğinin hakikatini açığa çıkarırlar: yapıt birbirinden çok farklı yaratım yöntemleri uyarınca görülmekle kalmayıp üretilir. Bu süreçler tekrarlanabilir olmakla beraber her seferinde eşsiz olan bir başarıda birleşirler. Resnais ile Robbe-Grillet arasındaki, birbirleri için sarf ettikleri son derece dostane ifadelerle bulanıklaşmış olan bu karmaşık karşılaşmayı üç düzeyde değerlendirmek mümkündür. Öncelikle, eylem-imgenin krizinin damga vurduğu "modern" sinema düzeyi söz konusudur. Hatta *Geçen Yıl Marienbad'da* bu krizin önemli bir anını teşkil eder: duyu-motor şemaların çöküşü, karakterlerin başıboşluğu, klişe ve kartpostalların yükselişi Robbe-Grillet'nin yapıtı için her daim ilham kaynağı olmuştur. Robbe-Grillet'nin filmlerinde tutsak kadını bağlayan ipler yalnızca erotik ve sadistik bir değere sahip olmakla kalmayıp hareketi durdurmanın en basit yolunu teşkil eder.[6] Fakat Resnais'nin filmlerinde de başıboşluklar, hareketsizlikler, donup kalmalar, tekrarlar sürekli olarak eylem-imgenin genel olarak çözülmesine tanıklık edeceklerdir. İkinci düzey ise gerçek ile hayali olanın düzeyidir: Resnais'de daima varlığını alttan alta sürdüren bir gerçek olduğu söylenmiştir; bilhassa da gerçekliklerini koruyan zaman-mekânsal koordinatlar vardır, her ne kadar bunlar hayali olanla çatışmaya girse de. Bu sebepledir ki Resnais "geçen yıl..." gerçekten de bir şeyin vuku bulduğunu savunur ve sonraki filmlerinde de vuku bulan şeylerin hayali veya zihinsel olması oranında daha kesinlikli olan bir topografya ve kronoloji oluşturur.[7] Robbe-Grillet'nin filmlerinde ise her şey karakterlerin, hatta daha doğrusu,

---

6 "Romanlarımdaki sadist karakterler daima şöyle bir özelliğe sahiptir: hareket eden bir şeyi hareketsizleştirmeye çalışırlar"; *Avrupa Ekspresi*'nde genç kadın sürekli dört bir yana hareket edip durur: "Adamsa oradadır ve izlemektedir ve bana öyle geliyor ki onda bu hareketi durdurma arzusunun doğuşunu hissederiz." O halde bu bir motor durumun saf optik bir duruma dönüşmesidir. Metni alıntılayan: André Gardies, *Alain Robbe-Grillet*, Seghers, s. 74.

7 Mireille Latil-Le Dantec, "Notes sur la fiction et l'imaginaire chez Resnais et Robbe-Grillet", *Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet*, s. 126. Bir Marienbad kronolojisi için bkz. *Cahiers du cinéma*, Sayı: 123 ve 125.

bizzat seyircinin "kafasında" olup biter. Yine de Robbe-Grillet'nin ortaya koyduğu bu fark değildir önemli olan. İzleyicinin kafasından geçen hiçbir şey yoktur ki imgenin karakterinden ileri geliyor olmasın. İmgede ayrımın daima gerçek ile hayali, nesnel ile öznel, fiziksel ile zihinsel, aktüel ile virtüel arasında olduğunu ama bu ayrımın ters çevrilebilir ve bu anlamda ayırt edilemez hale geldiğini görmüştük. *Ayrı ama ayırt edilemez:* işte her iki yönetmende de hayali ile gerçeğin niteliği budur. Öyle ki ikisi arasındaki farkı ancak başka yollarla anlayabiliriz. Bu fark daha ziyade Mireille Latil'in belirttiği şekilde kendini gösterir: Robbe-Grillet'nin süreksiz blokları veya "şok"larına karşı Resnais'nin büyük gerçek ve hayali süremleri. Fakat bu yeni kriter de hayali-gerçek ikilisi düzeyinde gelişebilmekten aciz gibidir ve bir üçüncü düzeyi, yani zamanı zorunlu kılar.[8]

Robbe-Grillet'nin kendisi de Resnais ile arasındaki farkın son kertede zaman düzeyinde aranması gerektiğini ileri sürer. Eylem-imgenin çözülmesi ile bunu izleyen ayırt edilemezlik kâh bir "zaman mimarisi"ne (Resnais) kâh zamansallığından koparılmış bir "daimi şimdi", yani zamandan arındırılmış bir yapıya (Robbe-Grillet) yol açar.[9] Buna karşın, yine burada da, daimi bir şimdinin ebedi bir geçmişten daha az zaman-imge anlamına geldiğinden emin değiliz. Saf geçmiş ne kadar zamana aitse, saf şimdi de o kadar zamana aittir. O halde söz konusu fark zaman-imgenin bir durumda plastik, diğerinde mimari olan doğasında yatar. Zira Resnais *Geçen Yıl Marienbad'da* filmini, diğer filmlerini olduğu gibi, geçmiş tabakaları veya geçmişin bölgeleri biçiminde tasarlarken, Robbe-Grillet zamanı şimdinin uç noktaları biçiminde görür. *Geçen Yıl Marienbad'da* bölünebilseydi eğer, erkek X'in daha ziyade Resnais'ye, kadın A'nın da daha ziyade Robbe-Grillet'ye yakın olduğu söylenebilirdi. Adam, esasında, kadını bir dalganın ilerleyişi gibi

---

8 Pek çok yorumcu bu gerçek ile imgesel düzeyini aşmak gerektiğini teslim eder: en başta da dil temelli bir semiyolojinin taraftarları Robbe-Grillet'yi bu konuda ayrıcalıklı bir örnek olarak ele alır (bkz. Chateau ve Jost, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Ed. de Minuit ve Gardies, *Le cinéma de Robbe-Grillet*, Albatros). Fakat onlar için üçüncü düzey "gösteren"in düzeyiyken, bizim soruşturmamız zaman-imge ile onun gösterme-me gücüne ilişkindir.

9 Bu, Robbe-Grillet'nin Proust ile Faulkner arasında olduğunu söylediği farktır (*Pour un nouveau roman*, s. 32). "Temps et description" bölümünde de yeni roman ile modern sinemanın zamanla çok az ilgilendiklerini söyleyecek, Resnais'yi fazlasıyla bellek ve unutuşa yoğunlaşmış olmakla eleştirecektir.

sürekli tabakalarla sarmalamaya çalışırken (ki şimdi bu tabakaların en sıkı olanından ibarettir), kadın kâh kuşkulu, kâh katı, kâh neredeyse emin bir şekilde bir bloktan diğerine sıçrar, sürekli iki uç nokta veya iki eşzamanlı şimdi arasındaki bir uçurumu aşıp durur. Her halükârda her iki yönetmen de artık gerçek ile hayali olanın alanında değil, zamandadır; göreceğimiz gibi, çok daha korkunç olan gerçek ile sahtenin alanındadır. Kuşkusuz, gerçek ile hayali olan devresini sürdürür ama yalnızca daha yüksek bir figürün temeli olarak. Bu artık ayrı imgelerin *ayırt edilemez oluşu* değil veya artık yalnızca o değil, geçmiş çemberleri arasında *karar verilemez alternatifler*, şimdinin uç noktaları arasında *birbirinden ayrılamaz farklardır*. Resnais ve Robbe-Grillet ile birlikte, zamanın birbiriyle çarpışan iki karşıt kavrayışına dayanması itibarıyla daha da güçlü olan bir anlayış doğmuştur. Virtüel geçmiş tabakalarının birlikte varoluşu, aktüel olmaktan çıkmış şimdinin uç noktalarının eşzamanlılığı bizzat Zaman'ın iki dolaysız göstergesidir.

Piotr Kamler, animasyon filmi *Chronopolis*'te zamanı iki unsurla *modelliyordu:* sivri uçlarla hareket ettirilen küçük toplar ile topları sarmalayan hamursu levhalar. Bu iki unsur anları teşkil ediyor, pürüzsüz ve kristal küreler oluşturuyordu ama bunlar da hızla kararıyordu, eğer ki... (bu anime hikâyenin devamını ileride göreceğiz).

2

Sinematografik imgeyi doğası itibarıyla şimdideymiş gibi düşünmek yanlıştır. Ne var ki Robbe-Grillet'nin bu fikri benimsediği olur ama bunu kurnazlıkla ya da dalga geçmek için yapar, zira bu eğer imgede verili olsaydı, neden şimdi-imgeler elde etmek için bu kadar uğraşsındı? Sinemada dolaysız bir zaman-imgenin ilk kez görünmesi de şimdinin (içerilen şimdinin bile) veçhelerinden biriyle değil, aksine, Welles'in *Yurttaş Kane*'iyle birlikte, geçmiş tabakaları biçiminde olmuştur. Bu filmde zaman zıvanasından çıkıyor, harekete olan bağımlılığını tersyüz ediyor, zamansallık da kendisini ne ise o olarak ilk kez gösteriyor ama bunu keşfedilecek büyük bölgelerin birlikte varoluşu biçiminde yapıyordu. *Yurttaş Kane*'in şeması basit görünebilir: Kane öldükten sonra tanıklar sorgulanır ve bunlar bir dizi öznel flash-back'lerle kendi hatıra-imgelerini çağırırlar. Fakat mesele bundan daha karmaşıktır. Soruşturma "Rosebud"a yoğunlaşmıştır (Rosebud nedir?

Yahut bu ismin anlamı nedir?). Soruşturmayı yürüten de sondaj yaparak ilerler; sorgulanan tanıklardan her biri Kane'in yaşamından bir kesite, virtüel geçmiş çemberine veya tabakasına, bir süreme denk olacaktır. Soru her seferinde şudur: Rosebud denilen şey (veya varlık) bu süremde mi, bu tabakada mı yatıyor? Kuşkusuz, bu geçmiş bölgeleri, gönderdikleri eski şimdilerin akışından oluşan kronolojik bir akışa sahiptir. Fakat bu akış kolaylıkla altüst olabiliyorsa, bunun sebebi işte hem kendi içlerinde hem de araştırmanın çıkış noktasını oluşturan aktüel şimdiye (ölmüş Kane) göre hepsinin birlikte varolması, her birinin şu veya bu yönüyle Kane'in bütün yaşamını içermesidir. Her bölge Bergson'un "parlak noktalar" dediği şeylere, yani tekilliklere sahiptir ama her biri bu noktaların etrafında Kane'in bütününü veya bütün yaşamını toplar, "belirsiz bir bulutsuluk"[10] gibi. Elbette tanıklar da hatıra-imgeleri çağırmak, yani eski şimdileri yeniden oluşturmak için bu tabakalara dalacaklardır. Fakat saf geçmiş, olmuş olduğu eski şimdiden ne kadar farklıysa, bu tabakalar da onları aktüelleştiren hatıra-imgelerden o kadar farklıdır. Her tanık genel olarak geçmişe sıçrayıp birlikte varolan şu veya bu bölgeye doğrudan doğruya yerleştikten sonra söz konusu bölgenin kimi noktalarını bir hatıra-imgede cisimleştirir.

Birliğin hatıra-imgede olmadığını gösteren şey hatıra-imgenin iki yönde birden püskürmesidir. Hatıra-imge birbirinden son derece ayrı iki tür imgeye yol açar ve *Yurttaş Kane*'in meşhur montajı da bu ikisi arasındaki ilişkilerin bütününü (ritim) belirleyecektir. Bunlardan ilki eski şimdilerden oluşan motor seriler, "gelişmeler" [*actualités*], hatta alışkanlıklar oluşturur. Bunlar açı ve karşı açılar olup bunların birbirlerini izlemesi Kane'in evlilik alışkanlıklarını, karanlık günlerini ve boş zamanlarını ifade eder. Bu kısa süreli uzak planlar üst üste bindirildiklerinde Kane'in bir isteğinin (Susan'ı şarkıcı yapmak) toplu etkisini gösterir. Sartre bununla İngilizce dilbilgisindeki tekrarlama [*fréquentative*] biçimi, alışkanlığın zamanı veya geçmekte olan şimdinin zamanı arasında bir denklik kuruyordu. Fakat Susan'ın birikmiş çabaları tek plan çekim ve alan derinlikli bir sahneye açıldığında, yani Susan'ın intihar teşebbüsünde ne olur? İmge bu kez bir geçmiş tabakasını gerçek anlamda keşfetmeye başlar. Derinlere inen imgeler, kendi vurguları veya kendi potansiyelleriyle geçmişin bölgelerini her ne iseler o olarak

10 Bkz. *MM*, s. 310 (190).

ifade eder ve Kane'in güç istencine ilişkin kritik anları belirtirler. Kahraman eyler, yürür ve kımıldar ama içine daldığı ve hareket ettiği yer geçmiştir: zaman artık harekete tabi değil, hareket zamana tabidir. Böylelikle Kane'in yollarının ayrılacağı arkadaşıyla derinlerde buluştuğu o müthiş sahnede, bizzat Kane'in de hareket ettiği yer geçmiştir; arkadaşından kopuşunu getiren de bu hareket*tir*. *Ölüm Raporu*'nun başında ise büyük avluda ilerleyen maceraperest içinden çıktığı geçmişin bölgelerini keşfetmemizi sağlayacaktır.[11] Kısaca, bu ikinci örnekte, hatıra-imge artık yeniden oluşturduğu eski şimdilerin ardışıklığına dahil olmayıp kendini aşar ve geçmişin onu olanaklı kılan ve onunla birlikte varolan bölgelerine gider. Alan derinliğinin işlevi budur: her defasında geçmişin bir bölgesini, bir süremi keşfetmek.

Bazin'in "plan-sekans" mefhumunu icat ederek ortaya koymayı ve çözmeyi başardığı alan derinliği problemlerine geri dönmek gerekir mi? İlk problem yöntemin yeniliğiyle ilgiliydi. Bu anlamda sinemanın en başından itibaren, ne montaj ne dekupaj ne de kamera hareketliliği varken ve farklı mekânsal planlar illa ki hep bir arada veriliyken, imgede derinliğin egemen olduğu doğru gibidir. Planlar gerçek anlamda birbirinden ayrılıp yine de bunların her birini kendi kendiyle ilişkilendiren yeni bir bütünde tekrar birleştirilebilir hale geldiğinde de bu durum devam eder. Burada resimde olduğu gibi sinemada da karıştırılması mümkün olmayan iki türde derinlik söz konusudur şimdiden. Fakat bunların ortak noktası imgede veya alanda bir derinlik oluşturabilirken henüz bir *alan derinliği* ve bir *imge derinliği* oluşturamamalarıdır. 16. yüzyıl resmini ele alırsak, katı bir ayrımın söz konusu olduğunu görürüz ama bu ayrım her biri özerk olup yan yana karakterlerle veya unsurlarla tanımlanan paralel ve ardışık planlara tatbik edilir ve bu planlar hep birlikte bütün için çalışırlar. Fakat her plan, bilhassa da ilki, kendi işini yürütür ve tüm planları bir ahenk içerisinde birleştiren tablonun büyük işleyişinde yalnızca kendi adına değer kazanır. 17. yüzyılda yeni ve çok önemli bir değişim meydana gelir: diyagonali izleyen bir tablo organizasyonu kapsamında veya artık arka plana öncelik veren ve onu doğrudan doğruya ön planla iletişime sokan bir boşluk yoluyla, belli bir planın belli bir unsuru doğrudan başka bir planın belli bir unsuruna göndermeye,

11 Petr Král, "Le film comme labyrinthe", *Positif*, Sayı: 256, Haziran 1982: "Aynı anda hem bahçeden hem de akıp gitmiş yıllardan geçeriz."

karakterler de birbirlerini doğrudan bir plandan diğerine çağırmaya başlar. Tablo "için için oyulur". Böylece derinlik, *alan derinliğine* dönüşür ve yakınla uzağı daha fazla birleştiren sert bir perspektif dahilinde ön planın boyutları anormal bir büyüklüğe ulaşırken arka planın boyutları da küçülür.[12]

Aynı hikâye sinemayı da kateder. Derinlik uzunca bir süre birbirinden bağımsız planların basitçe yan yana konmasıyla, paralel planların imgede birbirini izlemesiyle üretiliyordu: söz gelimi Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* [*Intolerance*] filminde Babil'in fethi derinlikte, ön plandan arka plana doğru, kuşatma altındakilerin savunma hatlarını gösterir: her bir hattın kendi değeri vardır ve yan yana duran unsurları ahenkli bir bütünde bir araya getirir. Welles ise bambaşka bir şekilde, bütün planları kateden bir diyagonali veya boşluğu takip eden, her planın unsurlarını diğerleriyle etkileşime sokan ve özellikle de arka planı doğrudan ön planla iletişime sokan bir alan derinliği icat eder (örneğin Kane arkadaki küçücük kapıdan içeri dalarken orta planda gölgeler içinde Susan'ın öldüğü ve yakın planda da devasa bardağın göründüğü intihar sahnesi). Bu gibi diyagonaller Wyler'ın filmlerinde de görülecektir; örneğin *Hayatımızın En Güzel Yılları*'nda [*The Best Years of Our Lives*] bir karakter ön planda ikincil ama tablomsu bir sahnede bir şeylerle meşgulken başka bir karakter de arka planda önemli bir telefon konuşması yapar: arkayı öne bağlayan ve her iki karakterin tepki vermesini sağlayan bir diyagonali takiben birinci karakter ikinciyi izler. Bu alan derinliğinin Welles'ten evvelki yegâne öncüleri *Oyunun Kuralı* ile Renoir ve *Tutku* [*Greed*] ile Stroheim olmuş gibidir. Welles, derinliği geniş açılarla arttırmak suretiyle, ön planda arka plandaki küçülmelere eklemlenen ve böylelikle daha da güçlenen orantısız büyüklükler elde eder; ışık merkezi arkada yer alırken ön planı muazzam gölgeler işgal edebilir ve bütün de şiddetli kontrastlarla şerit şerit bölünebilir; tavanlar zorunlu olarak görünür hale gelir, gerek kendi de orantısız olan bir yüksekliğin kullanılmasıyla, gerekse, aksine, perspektif içerisinde bir ezilme yaratarak. Her bedenin hacmi gölgelere dalarak veya gölgelerden sıyrılarak şu veya bu plandan taşar ve

12 16. ve 17. yüzyıllarda bu iki derinlik kavrayışı arasındaki karşıtlık üzerine bkz. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, II. bölüm. Wölfflin 17. yüzyılın "barok" mekânlarını Tintoretto'nun diyagonalleri, Vermeer'deki boyut anormallikleri, Rubens'in boşlukları vs. uyarınca analiz eder.

söz konusu bedenin önde veya arkada bulunan diğer bedenlerle ilişkisini ifade eder: bir kitle sanatı. "Barok" terimi veya yeni dışavurumculuk da işte bu noktada gerçekten uygun düşer. Derinliğin bu şekilde özgürleşerek artık bütün diğer boyutları kendine tabi kılmasında yalnızca bir süremin ele geçirilişini değil, bu süremin zamansal karakterini görmek gerekir: dizginlerinden kurtulmuş derinliğin artık mekâna değil zamana ait olması anlamına gelen, sürenin sürekliliğidir bu.[13] Mekânın boyutlarına indirgenemez. Derinlik, salt paralel planların birbirini izlemesiyle elde edildiği sürece zaten zamanı temsil ediyor ama bunu zamanı hâlâ mekâna ve harekete tabi kılan dolaylı bir biçimde yapıyordu. Yeni derinlik ise, aksine, doğrudan doğruya bir zaman bölgesi meydana getirir; etkileşim halindeki farklı planlardan alınan *optik* veçhelerle veya unsurlarla tanımlanan bir geçmiş bölgesi oluşturur.[14] Geçmişin bölgesini veya sürenin süremini oluşturan da daima bir plandan diğerine giden, konumlandırılamaz bir bağlantılar bütünüdür.

İkinci problem bu alan derinliğinin işleviyle ilgilidir. Bazin'in ona bir gerçeklik işlevi tayin ettiği bilinir, zira Bazin'e göre seyircinin imgeyi hazır bir biçimde alımlamak yerine, imgede algılanımını bizzat organize etmesi gerekir. Mitry bunu reddediyordu çünkü ona göre alan derinliğinde seyirciyi diyagonali veya boşluğu takip etmeye zorlayan bir o kadar kısıtlayıcı bir organizasyon söz konusuydu. Fakat Bazin'in konumu yine de karmaşıktı: o bu gerçekliğin bir "teatrallik fazlası"yla kazanılabileceğini gösteriyordu, *Oyunun Kuralı*'nda gördüğümüz gibi.[15] Fakat bize öyle geliyor ki teatrallik veya gerçeklik işlevi bu karmaşık problemi tümüyle katedemez.

---

13 Claudel derinliğin, söz gelimi Rembrandt'ın yapıtlarında, "hatırlamaya davet" olduğunu söylüyordu ("duyumsama, hatırayı uyandırmıştır, hatıra da kendi hesabına gelip belleğin birbiri üstüne binmiş katmanlarını ardı ardına parçalar", *L'œil écoute*, *Œuvres en prose*, Pléiade, s. 195). Bergson "mesafe"nin (*MM*, I. bölüm), Merleau-Ponty de "derinliğin" (*Phénoménologie de la perception*) nasıl zamansal bir mefhum olduğunu göstermişti.

14 Bkz. Wölfflin, s. 99, 185.

15 Bazin ile Mitry'nin tartışması iki probleme ilişkindir. Fakat görünüşe göre Mitry Bazin'e sandığından çok daha fazla yakındır. İlk olarak, Welles'in filmlerinde alan derinliğine ilişkin bir yenilik olmuş mudur, yoksa, Mitry'nin dediği gibi, bu daha ziyade eski sinemanın ayrılmaz bir parçası olan eski bir yönteme dönüşten mi ibarettir? Bununla beraber, *Hoşgörüsüzlük*'te paralel planların yalnızca yan yana konmakla kaldığını ve Renoir ile Welles'te olduğu gibi (geniş açılarla) bir etkileşim içinde olmadığını gösteren de Mitry'nin

Bizce alan derinliğinin pek çok işlevi vardır ve bunların hepsi dolaysız bir zaman-imgede birleşirler. Alan derinliğinin özelliği şudur: zamanın harekete tabiiyetini tersyüz etmek, zamanı kendi için sergilemek. Elbette zaman-imgenin alan derinliğine mahsus olduğunu söylemiyoruz. Zira daha pek çok dolaysız zaman-imge vardır. Derinliğin (alan derinliğinin olduğu kadar alanda derinliğin de) ortadan kaldırılmasıyla yaratılan zaman-imgeler vardır ve imgenin düzlüğünün de değişik türleri vardır; bu farklı çeşitlere sahip bir zaman kavrayışıdır, zira Dreyer, Robbe-Grillet, Syberberg ve diğerlerinin çalışma tarzları hep farklıdır. Demek istediğimiz, alan derinliğinin bellek, geçmişin virtüel bölgeleri ve her bir bölgenin veçheleri ile tanımlanabilecek belli bir dolaysız zaman-imge yarattığıdır. Bu, gerçekliğin bir işlevinden ziyade, hatırlamanın, zamansallaştırmanın bir işlevi olacaktır: tam anlamıyla bir hatırlama değil, "hatırlamaya davet...".

Olguyu açıklamaya kalkışmadan önce onu saptamak gerekir: alan derinliğinin bütünüyle zorunlu göründüğü çoğu durum bellekle ilişkilidir. Yine burada da sinema Bergsoncudur: söz konusu olan, hatıra-imgelerden oluşan ve geleneksel olarak flash-back ile temsil edilebilecek bir psikolojik bellek değildir. Söz konusu olan, kronolojik zaman uyarınca geçen şimdilerin birbirini izlemesi de değildir. Mesele, *ya* aktüel bir şimdide üretilen ve hatıra-imgelerin oluşumundan önce gelen bir çağrıştırma çabası *ya da* bu hatıra-imgelerin daha sonra içinden çıkabilecekleri bir geçmiş tabakasının keşfidir. Bu, psikolojik belleğin berisi ile ötesidir: bir bellek metafiziğinin iki kutbu. Belleğin bu iki uç noktasını Bergson şu şekilde sunar: geçmiş

---

kendisidir: o halde bu çok temel noktada Bazin'e hak vermektedir. Bkz. *Esthétique et psychologie du cinéma*, Ed. Universitaires, II, s. 40. İkinci olarak, bu yeni derinliğin işlevi daha özgür bir gerçeklik işlevi midir, yoksa o da, Mitry'nin düşündüğü gibi, herhangi bir diğer derinlik kadar kısıtlayıcı mıdır? Bununla beraber Bazin, Renoir'ın olduğu kadar Wyler'ın filmlerinde de, alan derinliğinin teatral karakterini teslim ediyordu. Bazin, Wyler'ın *Küçük Tilkiler*'inde [*The Little Foxes*] sabit kameranın, tiyatroda olduğu gibi, bir sahnenin bütününü derinlemesine kayda aldığı bir planı analiz eder. Fakat işte tam da sinematografik unsur sayesinde salondaki karakter çerçeveden iki kere çıkabilir: önce ön planda sağ taraftan çıkar, sonra arkada sol taraftan çıkarak merdivenlerde yuvarlanır: çerçeve-dışı kulislerden çok farklı bir biçimde işler ("William Wyler ou le janséniste de la mise en scène", *Revue du cinéma*, Sayı: 10 ve 11, Şubat ve Mart 1948). Burada sinema nihayetinde gerçeklik izlenimini pekiştirecek bir "teatrallik fazlası" üretir. O halde denebilir ki Bazin, alan derinliğinin işlevlerinin çoğulluğunu teslim etmekle beraber, gerçeklik işlevine öncelik veriyordu.

tabakalarının genişlemesi ile aktüel şimdinin büzülmesi.[16] Bu ikisi birbiriyle bağlantılıdır zira hatırayı çağırmak, onun virtüel olarak gömülü olduğunu varsaydığımız bir geçmiş bölgesine sıçramaktır, ki bütün tabakalar veya bölgeler çağrışımın meydana geldiği aktüel şimdi açısından birlikte varolurlar (fakat bunlar olmuş oldukları şimdiler açısından psikolojik anlamda birbirlerini izlerler). Mesele, alan derinliğinin bize kâh meydana gelmekte olan çağrışımı kâh aradığımız hatırayı bulmak için keşfe çıktığımız virtüel geçmiş tabakalarını göstermesidir. Birinci durum, yani büzüşme *Yurttaş Kane*'de sık sık karşımıza çıkar: söz gelimi kamera üst açıdan klübün büyük salonunda kaybolmuş olan alkolik Susan'a yöneldiğinde onu anımsamaya zorlamaktadır. Yahut *Muhteşem Ambersonlar*'da [*The Magnificient Ambersons*] derinlikte sabitlenmiş bütün bir sahnenin gerekçesi delikanlının kendisi için çok önemli bir hatırayı çaktırmadan teyzesine anımsatmaya çalışmasıdır.[17] *Dava*'da da [*Le Procès*] filmin başındaki alt açı çekim adaletin ondan ne istediğini anlamak için çırpınan kahramanın çabalarının başlangıcını işaretler. İkinci durum *Yurttaş Kane*'de çapraz derinlikli sahnelerin pek çoğunda belirir: bu sahnelerden her biri bize "O virtüel sır, Rosebud burada mı yatıyor?" sorusunu sordurtan bir geçmiş tabakasına karşılık gelir. *Ölüm Raporu*'nda ise birbirini izleyen karakterler yine başka geçmiş tabakalarına geçiş teşkil eden geçmiş tabakalarıdır ve hepsi birlikte büzülmüş haldeki ilk çaba açısından birlikte varolurlar. Şurası açıktır ki hatıra-imgenin kendi başına pek bir önemi yoktur fakat kendisini aşan iki şeyi varsayar: bulunabileceği saf geçmiş tabakalarının varyasyonu ile her daim baştan alınan arayışın çıkış noktasını oluşturan aktüel şimdinin büzülmesi. Alan derinliği birinden diğerine, yani aşırı büzülmeden büyük tabakalara ve büyük tabakalardan da

16 *MM*, s. 184 (31): Belleğin iki biçimi "hatıra tabakaları" ile şimdinin "büzüşme"sidir.

17 Bazin pek çok kez bu mutfak sahnesini analiz etmiştir ama onu burada söz konusu olan (veya olmaya çalışan) hatırlama işlevine tabi kılmadan. Fakat bu genellikle, derinliğin iki karakterin birbirine kavuşmasına bağlı olduğu Wyler'ın filmleri için de geçerlidir: söz gelimi Bazin'in Wyler üzerine bir makalesinde analiz ettiği *Hayatımızın En Güzel Yılları* filminden bir plan-sekans ama aynı zamanda Mitry'nin analiz ettiği ve iki karakterin buluşarak bir nevi bellek savaşında karşı karşıya geldiği (kadın kahraman yine kırmızı elbisesini giymiştir...) *Jezebel* de böyledir. Bu son örnekte alan derinliği, açı-karşı açının gerçekleştiremeyeceği maksimum bir büzüşme gerçekleştirir: kamera, karakterlerden birinin arkasında alt açıdadır ve aynı anda hem kasılmış eli hem de diğerinin titreyen yüzünü yakalar (Mitry).

aşırı büzülmeye doğru gidecektir. Welles "aynı anda hem mekânı hem de zamanı deforme eder, onları bir genişletir bir küçültür, bir durumu yönetir veya durumun içine batar".[18] Üst açı ve alt açı çekimler büzülmeleri oluştururken, eğik ve yanal kaydırmalı çekimler tabakaları oluşturur. Alan derinliği belleğin bu iki kaynağından beslenir. Hatıra-imge (veya flash-back) değil, onu tetiklemeye yönelik aktüel anımsama çabası ve onu bulmaya, seçmeye ve geri getirmeye yönelik virtüel geçmiş bölgelerinin keşfi.

Bugün pek çok eleştirmen alan derinliğini Welles'in getirdiği daha önemli katkıların üzerini örtme riski taşıyan teknik bir yöntem olarak görmektedir. Bu katkıların varlığı şüphe götürmez. Fakat derinlik konusu da onu hatırlamanın bir fonksiyonu, yani zamansallaştırmaya ilişkin bir figür olarak alırsak, tekniğin ötesinde, bütün önemini korur. Belleğin pek çok serüveni buradan çıkar: psikolojik kazalar olmaktan çok zamanın dönüşümlerini, zamanın oluşumundaki arızaları teşkil eden serüvenler. Welles'in filmleri titizlikle tasarlanmış aşamaları izleyerek bu arızaları geliştirir. Bergson belli başlı iki durumu birbirinden ayırıyordu: geçmiş hatıra hâlâ bir imgede çağrılabilir ama bu imge artık bir işe yaramaz çünkü çağrışımın yola çıktığı şimdi imgeyi kullanılır kılacak motor uzantısını kaybetmiştir yahut hatıra artık imgede çağrılamaz bile, çünkü geçmişin bir bölgesinde varlığını sürdürmesine rağmen, aktüel şimdi ona artık ulaşamaz. Kâh "hatıralar hâlâ çağrılır ama artık kendilerine karşılık gelen algılanımlara uygulanamazlar", kâh "bizzat hatıraların çağrılması engellenmiştir".[19] Bu durumların dramatik karşılığını zamansallaştırmanın bellekle işlediği Welles filmlerinde görürüz.

Her şey *Yurttaş Kane* ile başlar. Pek çok kez sahnede derinliğin montajı mizansene içselleştirdiği söylenmiştir ama bu ancak kısmen doğrudur. Kuşkusuz plan-sekans, hatıra-imgeyi besleyecek ve onun eski şimdinin nelerini koruyacağını belirleyecek olan sis bulutu ve parlak noktalarıyla, bir geçmiş tabakası teşkil eder. Fakat montaj başka üç bakımdan daha kendi özgül varlığını sürdürür: plan-sekansların veya geçmiş tabakalarının geçmekte

---

18 Jean Collet, "La soif du mal, ou Orson Welles et la soif d'une transcendance", *Orson Welles, Etudes cinématographiques*, s. 115 (bu metne tek bir hususta katılamıyoruz; o da, ileride göreceğimiz gibi, bir aşkınlığa müracaat edilmesidir).

19 *MM*, s. 253 (118-119): Bunlar Bergson'a göre belleğin başlıca iki tür hastalığıdır.

olan şimdilere ait kısa planlarla ilişkisi; tabakaların kendi aralarındaki, birbirleriyle ilişkileri (Burch'ün dediği gibi, bir plan ne kadar uzunsa onu nerede ve nasıl bitireceğini bilmek o kadar önemlidir); tabakaların onları çağıran büzülmüş aktüel şimdiyle ilişkileri. Bu bakımdan *Yurttaş Kane*'deki her tanık bağlı olduğu geçmiş tabakasına karşılık gelen bir çağırma çabasında bulunur. Fakat tüm bu çabalar başlangıçtan beri verili olan bir nevi sabit nokta teşkil eden "Kane şimdi öldü, Kane ölmüş"ün aktüelliğinde kesişir (*Ölüm Raporu* ve *Othello* için de aynısı geçerlidir). Çocukluk, gençlik, yetişkinlik, ihtiyarlık, bütün bu geçmiş tabakalarının birlikte varolmaları da sabit nokta olarak ölüm açısındandır. Montaj, Welles'in yapıtlarında en mükemmel sinematografik edim olarak kalsa da, anlamı değişmiştir: hareketten yola çıkarak zamanın dolaylı bir imgesini üretmek yerine, dolaysız zaman-imgede kronolojik olmayan birlikte varoluşların ve ilişkilerin düzenini organize edecektir. Çeşitli geçmiş tabakaları çağrılacak ve bunlar çeşitli veçhelerini hatıra-imgelerde cisimleştirecektir. Bu da her seferinde "saf 'Rosebud' hatırası acaba burada mı yatıyor?" teması üzerinden olacaktır. Rosebud keşfedilen bölgelerin hiçbirinde bulunamayacaktır her ne kadar onlardan birinde, çocukluk bölgesinde yatıyor olsa da, zira öylesine derinlere gömülmüştür ki sürekli gözden kaçar. Üstüne üstlük, Rosebud kendi hareketiyle bir imgede cisimleştiğinde, atılmış kızağın yandığı ateşte, bu kesinlikle *hiç kimse içindir.* Mesele yalnızca Rosebud'ın herhangi bir şey olabilecek olması değildir ama bir şey olduğu oranda da kendi kendine yanan bir imgeye iner ve hiçbir işe yaramaz, hiç kimseyi ilgilendirmez.[20] Bu suretle, ilgili olanlar da dahil bütün karakterler tarafından anımsanmış olan bütün geçmiş tabakalarının üzerine şüphe düşürür: tabakalardan türeyen imgeler de belki aslında boştur zira artık onları karşılayacak bir şimdi kalmamış, Kane bütün hayatının boş ve bütün tabakalarının kısır olduğunun bilinciyle bir başına ölmüştür.

Muhteşem Ambersonlar'da ise artık "Rosebud" gibi bir tekilliğin tahrik ettiği bir şüphe değil, bir kesinliktir bütüne var gücüyle çarpan. Geçmiş tabakaları hâlâ çağrılabilir ve çağrılırlar: Isabelle'in kibir yüzünden evliliği, George'un çocukluğu, gençliği, Amberson ailesi... Fakat onlardan çekip

20 Amengual, gelişigüzel yapılan benzetmelere karşı, Rosebud (veya cam küre) ile Proust'un madlenini birebir karşıtlaştırmakta haklıdır: Welles'te hiçbir suretle kayıp zamanın arayışı yoktur. Bkz. *Etudes cinématographiques*, s. 64-65.

çıkarılan imgeler şimdi bir işe yaramaz olur çünkü onları eyleme uzatacak bir şimdiye girmeyi artık başaramazlar: şehir öylesine bir dönüşüm geçirmiş, at arabalarının yerini otomobillerin hareketi almış, şimdi o denli değişmiştir ki hatıralar artık kullanılamaz haldedir. Bu sebeple film de bir ölümle değil, her imgeyi önceleyen bir yorumla başlar ki bu yorum ailenin düşüşü gerçekleştiğinde sonuçlanacaktır: "Olanlar oldu ama orada olmak isteyenler ölmüştü ve yaşayanlar da adamı ve ne istediklerini unutmuşlardı." Hatıralar bütün uzanımını kaybetmiş ve artık peygamberleri, düşmanlık besleyenleri veya intikamcıları dahi memnun edememektedir. Ölüm her yere öylesine nüfuz etmiştir ki başlangıçta bir ölüme gerek bile yoktur. Tüm anımsamalar ölümlerle ve tüm ölümler de filmin akışı dahilinde binbaşının görkemli ölümüyle kesişir: "Bir Amberson olduğunu anlayacaklarından dahi emin olmadığı, bilinmeyen bir bölgeye girmeye hazırlanması gerektiğini biliyordu." Hatıralar boşluğa düşer çünkü şimdi saklanmış olup başka bir yere koşmaktadır ve her türlü araya girme imkânını hatıraların elinden alır. Fakat Welles'in basitçe geçmişin beyhudeliğini göstermeyi istemiş olduğu şüphelidir. Welles'in bir nihilizmi varsa, bu o değildir. Sabit nokta olarak ölümün anlamı başkadır. Gösterdiği, daha *Yurttaş Kane*'de bile, şudur: geçmiş tabakalarına ulaşır ulaşmaz, sanki büyük bir dalganın devinimiyle sürüklenmiş gibiyizdir. Zaman zıvanasından çıkar ve biz *daimi kriz* hali olarak zamansallığa gireriz.[21]

Şangaylı Kadın'la üçüncü bir adım atılır. Zira daha önce geçmiş tabakaları hatıra-imgenin her yanından taşıyor ama bu tabakaların çağrılması onların bu gibi imgeler üretmesine yol açıyordu, her ne kadar bu imgeler yüzer imgeler olsalar ve ölümden başka bir şeye uygulanamasalar da. Şimdiyse durum çok farklıdır: geçmiş tabakaları veya bölgeleri hâlâ oradadır ve yine birbirlerinden ayrıdırlar ama artık bu tabakaların çağrılması mümkün değildir ve onlara hiçbir hatıra-imge eşlik etmez. Peki ama hiçbir hatıra-imge onlara kefillik etmediğine ve onlardan belirleyici bir işaret kapmadığına göre, kendilerini nasıl belli ederler? Geçmiş adeta kendi içinde

21 "Varoluşun temeli dahi trajiktir. İnsan, bize tekrarlayıp durdukları gibi, geçici bir kriz yaşıyor değildir. Ezelden beri her şey zaten krizdir" (Michel Estève tarafından alıntılanmıştır, "Notes sur les fonctions de la mort dans l'univers de Welles", *Etudes cinématographiques*, s. 41).

ortaya çıkar gibidir ama bağımsız, yabancılaşmış, dengesiz, bir nevi larva halinde; ortaya çıktıkları şimdide tuhaf biçimde aktif, radyoaktif ve açıklanamaz fosiller olarak ve bu sebeple bir o kadar zehirli ve özerk olan karakterler biçiminde. Artık hatıralar değil, sanrılar söz konusudur. Geçmişe tanıklık eden şimdi artık deliliktir; ikiye bölünmüş kişiliktir. *Şangaylı Kadın*'ın hikâyesi başkalarının geçmişinde yakalanmış, ele geçirilmiş, başlangıçta naif olan kahramanın hikâyesidir (burada Minnelli'nin temalarıyla bir benzerlik söz konusudur ama bir etkiden bahsetmiyoruz zira bu Welles'in hoşuna gitmezdi). Burada üç dengesiz karakter vardır; gelip de kahramanı batıran üç geçmiş tabakası gibi ama kahraman, tabakalardan hiçbir şey çağıramadığı gibi aralarında bir seçim de yapamaz. Karakterlerden biri Grisby'dir: yaylı bir şeytan gibi ansızın ortaya çıkan adam; bu tabaka üzerinde cinayet sebebiyle kahramanın peşine düşülecektir, ona esasında görünürde sahte bir cinayetten bahsetmelerine rağmen. Karakterlerden diğeri avukat Bannister'dır: bastonuyla, felciyle, korkunç topallamasıyla, kahramana çok sağlam bir savunma yapacağını söylemesine rağmen, onu mahkûm ettirmeye çalışır. Üçüncüsü, kadın karakterdir: Çin mahallesinin deli kraliçesi; kahraman ona çılgınca âşık olmasına rağmen o, Doğu'dan gelen gizemli bir geçmişin derinliklerinde, bu aşkı kullanır. Kahraman yabancılaşmış karakterlerde cisimleşen ve belki de kendi geçmişinin bağımsız hale gelmiş projeksiyonları olan bu geçmişlere ilişkin hiçbir şeyi tanıyamadıkça iyice deliye döner.[22] *Şangaylı Kadın*'da yine Başkaları vardır; bunların bir gerçekliği vardır ve oyunu yönetirler. *Ölüm Raporu*'nda dördüncü bir adım atılacaktır: insan ***kendi*** geçmişini nasıl çağrılamaz hale getirir? Kahramanın bu geçmişin bölgelerinden doğan, artık zamanın keşfine giden aşamalardan ibaret olan birtakım yerlerde hayalet gibi dolaşan, larva halindeki kişilikleri bulması gereken bir dedektif görevlendirmek için hafızasını kaybetmiş gibi yapması gerekecektir. Arkadin soruşturmanın izlerini takip ederek bu tanıkları bir bir öldürecektir. Bütün bu bölünmeleri, artık belleksiz bir

22 Kahraman sıradan ama "deliliğinin" bilincinde bir adamdır. Ne bildiği ne de tanıdığı bu geçmişler karşısında, "Kendimi bir hezeyanın pençesinde hissediyordum, sonra aklıma kavuştuğumda ise, işte o zaman delirdim sandım", diyecektir. Gérard Legrand, iki düzeyden bahsedebileceğimizi gösterir: sanrılar gören başıboş bir uyurgezer olarak O'Hara karakterini oynayan aktör Welles ile sanrılar gören üç karaktere kendini yansıtan yönetmen Welles.

şimdiden başka bir şeyi tanımayan müthiş bir paranoyak birlik içerisinde kendinde toplamak ister: sonunda gerçek amnezi. Welles'in nihilizmi böylece Nietzsche'den gelen formülüne kavuşur: ya hatıralarınızı ortadan kaldırın ya da kendinizi... Her şeyin *Yurttaş Kane*'de olduğu gibi, Arkadin'in ortadan kaybolmasıyla başlaması, bir filmden diğerine gerçekleşen önüne geçilmez ilerleyişi engellemez: Welles artık zamanın daimi kriz hali içerisinde, geçmişin çağrılmasının beyhudeliğini göstermekle yetinmez; zamanın daha da temel bir hali dahilinde, her türlü anımsamanın ya da çağırmanın olanaksızlığını, çağırmanın olanaksız-oluşunu gösterir. Geçmişin bölgeleri sırlarını saklamaya devam edecek, hatıraya yapılan çağrı hep boş kalacaktır. Dedektif bildiklerini bile söylemeyecektir ama, zaman baskısı altında, kıza bunu ona söylemiş olduğunu söylemesi için yalvaracaktır yalnızca.

Dava, Ölüm Raporu'na eklemlenir. Kahraman işlediği suçu hangi geçmiş tabakasında arayacaktır? Burada artık hiçbir şey çağrılabilir değildir, ancak her şey sanrısaldır. Karakterler donmuş, heykelin üzeri örtülüdür. Kadınların bölgesi vardır; kitapların bölgesi vardır; çocukların ve küçük kız çocuklarının bölgesi, sanatın bölgesi, dinin bölgesi vardır. Şimdi, artık geçmişi içeri çağırmanın mümkün olmadığı boş bir kapıdan başka bir şey değildir, zira o kapıda beklenirken çoktan çıkıp gitmiştir. Welles'in sırrını elinde tuttuğu o uzun planlarda geçmişin her bir bölgesi keşfedilecektir: söz gelimi kahraman çığlık çığlığa bir grup kız çocuğu tarafından kovalandığı sırada, kafesli koridordaki o uzun koşu sahnesi (*Şangaylı Kadın*'da da sahte katilin kafesli bir mekânda geçen benzer bir koşu sahnesini görmüştük). Fakat geçmişin bölgeleri artık hatıra-imgelere yol açmayıp birtakım sanrısal mevcudiyetler doğurur: kadınlar, kitaplar, küçük kızlar, eşcinsellik, tablolar. Yalnız, bütün bunlar arasında, bazı tabakalar adeta çökmüş diğerleri de yükselmiş gibidir; öyle ki arkeolojide olduğu gibi, iki ayrı çağ şu veya bu noktada yan yana gelir. *Artık hiçbir şey karar verilebilir değildir:* birlikte varolan tabakalar segmentlerini yan yana getirirler artık. En ciddi kitap aynı zamanda pornografik bir kitaptır; en tehditkâr yetişkinler aynı zamanda dövülen çocuklardır; kadınlar adaletin hizmetindedir ama adalet belki de küçük kızlar tarafından yönetilmektedir; ya avukatın sekreteri, perdeli parmaklarıyla, bir kadın mıdır, küçük bir kız mı, karıştırılan bir dosya mı? Geçmişin bölgeleri, bozulmak ve dengesizleşmek suretiyle, (Sokrates öncesine ait bir formül uyarınca) varoluşların birbirlerine adaletsizliklerinin bedelini ödedikleri

genel bir geçmişten çıkıp onları karıştıran daha yüksek bir adaletin ortamına girmiş gibidirler. Welles'in Kafka'ya ilişkin başarısı birbirinden mekânsal olarak uzak ve kronolojik olarak ayrı bölgelerin, onları bitiştiren sınırsız bir zamanın dibinde, nasıl kendi aralarında iletişim kurduklarını gösterebilmiş olmasıdır: alan derinliği de işte bu işe yarar, birbirinden en uzak bölümler arka planda dolaysızca iletişim kurar.[23] Fakat bütün tabakaların çıktığı ve bozularak tekrar içine düştüğü ve hepsinin paylaştığı bu arka plan nedir? Kendisine kıyasla bütün bölgelerin ikincil olduğu bu yüksek adalet nedir?

Geçmiş tabakaları vardır; bunlar hatıra-imgelerimizi içinden çıkardığımız katmanlardır. Fakat bunlar ya daimi şimdi ve en büzülmüş bölge olarak ölüm yüzünden kullanılamaz haldedir ya da bozulup ayrıldıkları, katmanlaşmamış bir tözde dağıldıkları için artık çağrılamaz durumdadır. Belki de bu ikisi birleşir, belki de evrensel tözü ancak büzülmüş ölüm noktasında bulabiliriz. Fakat burada bir karışıklık yoktur; söz konusu olan daha ziyade zamanın iki farklı halidir: daimi kriz olarak zaman ile daha da derindeki dehşet verici ve muazzam birincil madde olarak, evrensel oluş olarak zaman. Herman Melville'in özellikle Welles için yazılmış gibi duran bir metni vardır: korkunç bir çabayı göze alıp piramidin kalbinde sargıdan sargıya, katmandan katmana gider ve bütün bunların sonunda ölü odasında hiç kimse olmadığını görürüz – tabii eğer "katmanlaşmamış töz"ün[24] başladığı yer burası değilse. Bu kuşkusuz aşkın bir unsur değil, içkin bir adalet olarak Toprak ve herkesin anne babadan değil, doğrudan ondan doğmuş olması itibarıyla, Toprak'ın kronolojik olmayan zamanıdır: otoktoni. Toprakta ölür, doğumumuzun kefaretini orada öderiz. Welles'in filmlerinde genellikle yüz üstü ölünür; toprağa düşmüş beden emekler ve sürünür. Birlikte varolan bütün katmanlar çamurlu bir yaşam ortamında birbiriyle iletişir ve yan yana gelirler. Otoktonların ilksel zamanı olarak toprak. Welles'in büyük karakterlerinin de gördüğü budur: ıslak ve karanlık toprakta ölen *Bitmeyen Balayı*'nın [*Touch of*

---

23 *Dava*'nın (ve *Şato*'nun) topografyası bir alan derinliğine başvurur: ön planda birbirinden çok uzak, hatta birbirine karşıt olan yerler arka planda bitişiktir. Öyle ki mekân, Michel Ciment'ın dediği gibi, sürekli kaybolma halindedir: "Film ilerledikçe, seyirci bütün mekân mefhumunu yitirir; ressamın evi, mahkeme ve kilise bundan böyle kendi aralarında iletişim kurarlar" (*Les conquérants d'un nouveau monde*, Gallimard, s. 219).

24 Herman Melville, *Pierre ou les ambiguïtés*, Gallimard.

Evil] kahramanı, bir çukurda ölen *Dava*'nın kahramanı, hatta acılar içinde zorlukla konuşan binbaşı Amberson: "Biz, bizler topraktan çıktık... o zaman her halükârda toprakta olmamız gerekir..." Toprak, ilkel canavarlarını yaşatmak için sular altına gömülebilir, *Şangaylı Kadın*'daki akvaryum sahnesi ve köpekbalıklarının hikâyesi gibi. Bir de Macbeth, özellikle *Macbeth*. Bazin burada Welles'in karakterlerinin ait olduğu elementi görmeyi başarmıştır: "Katranlı kartondan dekoruyla, hayvan derileri giyinmiş ve eğri büğrü tahtadan bir nevi haç-mızraklar savuran barbar İskoçlarıyla, yıldızlı olabileceğine ihtimal veremediğimiz bir gökyüzünü ucundan bile görmeyi engelleyen sislerle kaplı, her yanından suların aktığı tuhaf mekânlarıyla, tam anlamıyla bir tarih öncesi evren oluşturur; Galyalı atalarımızın veya Keltlerin evrenini değil, zamanın ve günahın doğuşuna tanıklık eden, gökyüzü ile yeryüzünün, su ile ateşin, iyi ile kötünün birbirinden henüz açık seçik bir şekilde ayrılmamış olduğu, bilincin tarih öncesinin evreni."[25]

3

Belki de Welles'e en yakın yönetmen, onun en bağımsız, en yaratıcı öğrencisi olan ve bütün problemi dönüşüme uğratan Resnais'dir. Zira Welles'in yapıtlarında, her ne kadar toprakla iletişim halinde (alt açı çekim) bile olsa sabit bir nokta kalır. Bu, bakışa sunulan bir şimdi, birilerinin ölümüdür; kâh daha baştan verilir kâh işaret edilir. Bu aynı zamanda sessel bir şimdidir; Welles'in filmlerinde temel bir rol oynayan radyofonik bir merkez teşkil eden anlatıcının sesi, dış sestir.[26] Bütün geçmiş katmanları veya

---

25 Bazin, *Orson Welles*, Ed. du Cerf, s. 90. Michel Chion daha önce *Yurttaş Kane*'in açılış sahnesinde de aynı örüntüyü bulur: "Arkaik bir mağara müziği duyulurken elementlerin, toprağın ve suyun henüz birbirinden ayrılmamış olduğu ilkel bir kaos, bir curcuna ortamında birbirinden farklı manzaralar birbirini izler. Yaşama dair yegâne izler, insan öncesi bir geçmişe gönderme yapan maymunlardır..." (*La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, s. 78).

26 Michel Chion, radyonun Welles üzerindeki daimi etkisini hatırlatarak, "sesin merkezi hareketsizliği"nden bahseder; bu, hareket halindeki karakterlerin sesi olduğunda bile. Buna paralel olarak, bizzat hareketli bedenler de sabit ses noktasını cisimleştirecek müthiş bir atalete meyledeler. Bkz. "Notes sur la voix chez Orson Welles", *Orson Welles*, Cahiers du cinéma, s. 93.

tabakaları da işte bu sabit noktaya göre birlikte varolur ve karşı karşıya gelir. Resnais'nin getirdiği ilk yenilik ise merkezin veya sabit noktanın kayboluşudur. Geçmiş tabakalarında hayalet gibi dolaşan ölümler o kadar çoktur ki ölüm aktüel bir şimdiyi sabitlemez ("bu manzarada 9 milyon ölü dolaşıyor", "9 saniyede 200.000 ölü..."). Dış ses de artık ya görsel imgeyle uyumsuz ilişkilere girdiğinden ya da bölünüp çoğaldığından (*Amerikalı Amcam*'da [*Mon oncle d'Amérique*] "doğdum..." diyen farklı sesler), merkeziliğini kaybeder. Genel kural olarak, belirsizliğe düşen, karakterlerin git-gellerinde dağılan veya geçmişin içine çekilen şimdi, yüzmeye başlar.[27] Zamanda geri gitme makinesinde dahi (*Seni seviyorum, seni seviyorum*) basıncı düşürmek için gereken dört dakikayla tanımlanan şimdi, sabitlenecek ve sayılacak zamanı bulamayacak, kobay faresini her seferinde farklı düzeylere gönderecektir. *Acı Hatıralar*'da [*Muriel*] yeni Boulogne'un merkezi yoktur, iğreti mobilyalarıyla evin de merkezinin olmaması gibi: hiçbir karakterin şimdisi yoktur, belki boşluktan başka bir şey bulamayan son karakter hariç. Kısaca, geçmiş tabakalarının birbiriyle karşılaşması doğrudan doğruya olur ve her biri diğerine göre şimdi görevi görür: Hiroşima kadın için Nevers'in şimdisi ama Nevers de adam için Hiroşima'nın şimdisi olacaktır. Resnais kolektif bir bellekle, Nazi toplama kamplarının, Guernica'nın, Bibliothèque Nationale'in belleğiyle işe başlamıştı. Fakat iki kişilik, çok kişilik bir belleğin paradoksunu keşfeder: farklı geçmiş düzeyleri artık aynı bir karaktere, aynı bir aileye veya aynı bir gruba göndermeyip bir dünya belleği oluşturan birbiriyle iletişimsiz yerlermişçesine birbirinden bambaşka karakterlere gönderir. Genelleşmiş bir göreliliğe ulaşır ve Welles'te bir istikametten ibaret olan şeyin sonuna kadar gider: geçmiş tabakaları arasında *karar verilemez alternatifler* yaratmak. Robbe-Grillet ile arasındaki uzlaşmazlığı ve

---

27 *Hiroşima Sevgilim*'de [*Hiroshima mon amour*] şimdi zaten kendiyle ilişkilenen bir unutuşun mahalliyken, Japon karakter de adeta bulanıktır. *Geçen Yıl Marienbad'da* filminde, Marie-Claire Ropars bütünü şu şekilde özetler: "Marienbad'da ilk karşılaşmanın – hayali veya gerçek– hikâyesinin ikinci karşılaşmayla birleşmeyi ve onda değişikliklerde bulunmayı bitirdiği anda, işte tam o anda bu ikinci karşılaşmanın güncel hikâyesi de geçmişe devrilir ve anlatıcının sesi onu şimdiki zamanın hikâyesinde yeniden anlatmaya başlar; sanki şimdiden, daha yeni sonlanan karşılaşmayı gölgede bırakan üçüncü bir karşılaşmanın tohumları atılıyormuş gibi, sanki daha ziyade bütün bu hikâye geçmişte olmayı hiç bırakmamış gibi..." (*L'écran de la mémoire*, Seuil, s. 115).

iki yönetmenin işbirliğinin ortaya çıkardığı verimli muğlaklığı da bu suretle daha iyi anlarız: artık eşzamanlı şimdileri barındıran uç noktaların sanatı değil, birlikte varolan geçmiş düzeylerini açıklayan ya da geliştiren belleğin mimarisi söz konusudur. Her iki durumda da merkezi veya sabit noktanın yok oluşu söz konusudur ama birbirine karşıt biçimlerde.[28]

Resnais'nin kimi filmlerinde, diyalektik ve karşıtlıklar yerine, bir ilerleme düzenini belirtecek teknik fişler oluşturmaya çalışalım. *Seni seviyorum, seni seviyorum:* bilim-kurgu teçhizatına rağmen, burada söz konusu olan zamanın en basit figürüdür çünkü burada bellek tek bir karakteri ilgilendirir. Kuşkusuz, bellek-makine hatırlamaya ilişkin değil, geçmişin belirli bir anını yeniden yaşamaya ilişkindir. Ne var ki hayvan ya da fare için mümkün olan şey insan için mümkün değildir. İnsan için geçmiş an, bir tabakaya ait olup ondan koparılamaz parlak bir nokta gibidir. Muğlak bir an iki tabakaya birden katılır: Catrine'e duyulan aşk ile bu aşkın çöküşü,[29] öyle ki kahraman bu anı ancak bu tabakaları yeniden katetmek ve o andan itibaren pek çok tabakayı daha (Catrine'i tanımadan önce, Catrine'in ölümünden sonra...) katetmek suretiyle yeniden yaşayabilecektir. Böylece bir bölgeden diğerine sıçrayan adamın belleğinde her türden bölge birbirine karışarak birbiri ardına kökensel bir bataklıktan, Catrine'in ebedi doğasında cisimleşen evrensel katlanmanın içinden çıkar gibi görünür ("durgunsun, bataklıksın, geceye, çamura aitsin... cezir kokuyorsun..."). *Geçen Yıl Marienbad'da* daha karmaşık bir figür teşkil eder çünkü burada bellek iki karakter içindir. Fakat yine de ortak bir bellektir bu, zira biri tarafından olumlanan, diğeri tarafındansa reddedilen veya inkâr edilen aynı verilerle ilişkilidir. Esasında X karakteri parlak nokta olarak, "veçhe" olarak A'yı içeren bir geçmiş devresinde dönerken, A da X'i içermeyen veya yalnızca bulutsu bir biçimde içeren bölgelerdedir. A, X'in tabakasına çekilebilecek midir yoksa bu tabaka

---

28 Resnais'nin yapıtında (Welles'in aksine), daha *Hiroşima Sevgilim*'den itibaren sabit noktanın ortadan kaybolması üzerinde en çok duran Bernard Pignaud'dur: bkz. *Premier plan*, Sayı: 18, Ekim 1961.

29 Makinenin kahramanı götürmesi gereken o belirli andan bahsediyoruz; kumsalda tam denizden çıktığı ve bütün film boyunca sürekli baştan alınarak değişecek o an. Gaston Bounoure şöyle der: "Claude bütün yaşamını çepeçevre saran bu anın etrafında yüzmüştür, yüzer ve yüzecektir. Bozulmaz ve erişilmez olan bu an zamanın labirentinde bir elmas gibi ışıldar" (*Alain Resnais*, Seghers, s. 86).

kendi tabakalarıyla sarınmış A'nın direnişleriyle yırtılacak, parçalanacak mıdır? *Hiroşima Sevgilim* [*Hiroshima mon amour*] bu durumu iyice karmaşıklaştırır. İki karakter söz konusudur ama ikisinin de birbirlerine yabancı bir belleği vardır. Artık ortak olan hiçbir şey yoktur. Bunlar birbiriyle kıyaslanamaz iki geçmiş bölgesi gibidir: Hiroşima ve Nevers. Japon karakter kadının kendi bölgesine girmesini reddederken ("Her şeyi gördüm... her şeyi... –Hiroşima'da hiçbir şey görmedin, hiçbir şey...."), kadın ise kabullenen ve izin veren Japon'u belli bir noktaya kadar kendi bölgesine çeker. Bu her ikisi için kendi belleğini unutmanın ve sanki bellek şimdi artık dünya haline geliyor ve şahıslardan ayrılıyormuşçasına kendi için iki kişilik bir bellek yaratmanın bir yolu değil midir? *Acı Hatıralar*'da da her biri bir savaşla, biri Boulogne diğeri Cezayir savaşıyla damgalanmış, yine iki bellek vardır. Fakat bu sefer her biri farklı karakterlere gönderen birden çok geçmiş tabakası veya bölgesi içerir: Boulogne'dan gelen mektuba ilişkin üç düzey (mektubu yazmış olan adam, onu göndermiş veya göndermemiş olan adam, onu almamış olan kadın), Cezayir savaşına ilişkin de iki düzey (genç asker ile otel müdürü) söz konusudur. Bu karşılıklı olarak birbirini yalanlayan, birbirini suçlayan veya birbirini yakalayan birden çok kişiye ait ve birden çok düzeye sahip bir dünya-bellektir. *Savaş Bitti* de [*La guerre est finie*] bizce bir mutasyonu veya şimdiye dönüşü değil, aynı problemin derinleşmesini işaretlemektedir. Zira kahramanın şimdisi de yalnızca bir "çağ"dan ibarettir, İspanya'nın asla şimdi olarak verilmiş olmayan belli bir çağından. Örneğin sürgündeki komitenin sabitlendiği iç savaş çağı vardır. Sonra genç radikal teröristlerin yeni çağı vardır. Örgütün "memur"u olan kahramanın şimdisi de bizzat İspanya'nın bir çağından ibarettir; bu ise iç savaşın düzeyinden olduğu kadar savaşı görmemiş yeni nesilden de ayrı bir düzey teşkil eder. Geçmiş, şimdi ve gelecek olarak beliren şey bir o kadar İspanya'nın üç çağıdır, öyle ki ya bunlar arasında bir karar vermek ya da karar verilemezliğin kıyısında kalmak suretiyle yeni bir şey üretilecektir. Çağ fikri diğerleri arasından ayrılmaya, özerk bir siyasi, tarihsel, hatta arkeolojik kapsam kazanmaya meyleder. *Amerikalı Amcam* çağları keşfetmeye devam edecektir: her biri birden çok düzeye, birden çok çağa sahip üç karakter. Birtakım sabitler söz konusudur: her çağ, her tabaka bir bölgeyle, kaçış çizgileriyle, bu çizgilerin tıkanmalarıyla tanımlanacaktır; bunlar Laborit'nin önerdiği topolojik, kartografik belirlenimlerdir. Fakat bunların dağılımı bir çağdan diğerine ve bir karakterden diğerine değişir.

Çağlar, çeşitlenmeleri dahilinde, dünyanın çağlarına dönüşür çünkü bizzat hayvanlarla ilgilidirler (*Seni seviyorum, seni seviyorum*'da olanların aksine, insan ile fare ortak bir yazgıda buluşur) ama aynı zamanda da insanüstü bir kozmosla, ada ile adadaki hazineyle ilgilidirler. Bergson da işte bu anlamda insandan aşağı ve insandan üstün olan ve hepsi birlikte varolan sürelerden bahsediyordu. Nihayet *Hayat Bir Romandır* da [*La Vie est un roman*] kendi hesabına dünyanın üç çağı, şatonun üç çağı fikrini geliştirir: birlikte varolan ama hepsi birden verili kişilere göndermekten ziyade her biri kendi karakterlerine sahip ve kendi karakterlerini masseden insanla ilişkili üç çağ: Eski çağ ile ütopya; Modern çağ ile konferans, tekno-demokratik organizasyon; Çocukluk çağı ile efsane. Resnais'nin yapıtının başından sonuna kadar psikolojinin koşullarını aşan bir belleğe, iki kişilik bir belleğe, çok kişilik bir belleğe, dünya-belleğe, dünyanın bellek-çağlarına dalış yaparız.

Fakat soruyu henüz yanıtlamadık: Resnais sinemasında, gerek aynı bir belleğin düzeyleri gerek birden çok belleğin bölgeleri gerek bir dünya-belleğin kuruluşu gerekse de dünyanın çağlarının serimlenişi olsun, geçmiş tabakaları nelerdir? İşte bu noktada farklı veçheleri birbirinden ayırmak gerekir. Birincisi, her geçmiş tabakası bir süremdir. Resnais'nin kaydırmalı çekimleri meşhursa, bunun sebebi bunların Bibliothèque Nationale'in kitap raflarını izlemek ve Van Gogh'un şu veya bu dönemine ait tablolara dalmak suretiyle farklı süremler, değişken hızlarda devreler tanımlamaları veya daha ziyade oluşturmalarıdır. Fakat öyle görünüyor ki belli bir türdeki her süremin özelliği yoğrulabilir olmasıdır. Bu matematikçilerin "fırıncı haritası" dedikleri şeydir: bir kare çekiştirilerek, iki yarısı yeni bir kare oluşturacak şekilde dikdörtgen haline getirilebilir, öyle ki her dönüştürme ile toplam yüzey yeniden dağıtılmış olur. Bu yüzeyin mümkün olduğunca küçük bir bölgesini ele alırsak, birbirine sonsuzca yakın olan iki nokta belli sayıda dönüşüm sonrasında birbirinden ayrılacak, her biri bir yarıda yeniden dağılacaktır.[30] Her dönüşüm "içsel bir çağ"a sahiptir ve farklı çağların tabakalarının veya süremlerinin birlikte varoluşundan bahsetmek mümkündür. Bu birlikte varoluş veya bu dönüşümler bir topoloji oluşturur. Söz gelimi *Amerikalı*

30 Prigogine ve Stengers, *La nouvelle alliance* adlı kitaplarında fırıncı haritasının ve buradaki dönüşümlere karşılık gelen çağ mefhumunun bir analizini yapmışlardır (s. 245-257). Yazarlar buradan yola çıkarak Bergson'la ilişkili orijinal sonuçlara varırlar. Aslında

Amcam'daki her bir karaktere karşılık gelen farklı kesitler veya *Van Gogh*'un farklı dönemleri onlarca katman oluşturur. *Geçen Yıl Marienbad'da* filminde iki karakterin, A ve X'in söz konusu olduğu bir durumda buluruz kendimizi: X, A'ya çok yakın olduğu bir tabakaya konarken A da, aksine, X'ten uzak ve ayrı olduğu başka bir çağın tabakasında bulunur. Yalnızca vurgulanmış geometrik karakterler değil, üçüncü karakter M de burada aynı bir süremin dönüşümüne tanıklık eder. Her biri bir "orta çağ"a sahip olan farklı türden bu iki süremin de yeri gelince tek birinin dönüşümüne asimile edilip edilemeyeceği sorusu, biri bütün bölgeleriyle diğerinin modifikasyonunu oluşturacak şekilde *Hiroşima Sevgilim*'le ortaya çıkar: Hiroşima-Nevers (veya *Amerikalı Amcam*'da bir karakterden diğerine). İşte bu suretle çağ mefhumu, dünyanın çağları, belleğin çağları mefhumu Resnais'nin sinemasında derin temellere oturur: olaylar birbirini takip etmekle, yalnızca kronolojik bir akışa sahip olmakla kalmaz, hepsi de birlikte varolan şu veya bu geçmiş tabakasına, şu veya bu çağın süremine ait olmalarına göre sürekli yeniden düzenlenirler. X, A'yı tanıyor mudur tanımıyor mudur? *Seni seviyorum, seni seviyorum*'da Ridder, Catrine'i öldürmüş müdür yoksa kaza mı olmuştur? *Acı Hatıralar*'daki mektup alınmasa da gönderilmiş midir ve mektubu kim yazmıştır? Bunlar geçmiş tabakaları arasında karar verilemeyen alternatiflerdir çünkü bunların dönüşümleri çağların birlikte varoluşu açısından kati suretle olasılıksaldır. Her şey, üzerine yerleşilen geçmiş tabakasına bağlıdır. Bu her daim Resnais ile Robbe-Grillet arasında bulduğumuz farktır: birinin şimdinin uç noktalarının süreksizliğiyle (sıçramalarla) elde ettiğini, diğeri sürekli geçmiş tabakalarının dönüşümüyle elde eder. Resnais'nin filmlerinde, Robbe-Grillet'nin filmlerindeki "kuantum" türü belirlenmezcilikten çok farklı bir istatistiksel olasılıkçılık vardır.

Bununla beraber, Robbe-Grillet'nin sürekliliği fethetmesi gibi Resnais de süreksizliği fetheder. Bu Resnais'nin filmlerinde söz konusu olan birinci

---

Prigogine'in dönüşümleri ile Bergson'un konisinin kesitleri arasında yakın bir ilişki vardır. Tüm bunlardan bizim için önemli olan, bu analizin en basit, en az bilimsel olan yönleridir. Esasında burada mesele Resnais'nin bilimsel verileri sinemaya uygulamadığını, matematik ve fizikte (ama *Amerikalı Amcam*'da açıkça söylendiği gibi bir o kadar biyolojide de) karşılığını bulan bir şeyi kendi sinematografik imkânlarıyla yarattığını göstermektir. Godard ve René Thom arasında nasıl örtük bir ilişkiden bahsedebiliyorsak, Resnais ve Prigogine arasında da örtük bir ilişkiden bahsedebiliriz.

veçhenin sonucu olarak ortaya çıkan ikinci veçhedir. Esasında bir süremin dönüşümleri veya yeni dağılımları daima ve zorunlu olarak bir parçalanmayla, fragmanlara ayrılmayla son bulacaktır: ne kadar küçük olursa olsun her bölge fragmanlara ayrılırken, aynı zamanda ondaki birbirine en yakın noktaların da her biri bir yarıya dağılacaktır; bir süremin her bölgesi "sürekli bir biçimde deforme olmakla işe başlayabilir ama sonunda ikiye bölünecek ve sırası gelince onun da parçaları fragmanlara ayrılacaktır" (Stengers). *Acı Hatıralar* ve bilhassa *Seni seviyorum, seni seviyorum*, geçmiş tabakalarının kaçınılmaz bir biçimde fragmanlara ayrılışını en üst düzeyde gözler önüne serer. Fakat ondan da önce, daha *Van Gogh*'ta farklı dönemlerin birlikte varoluşuna tanıklık ederiz: Provence'ta geçen son dönemde tuvaller boyunca kayan çekimler hızlanırken, aynı zamanda kesmeli planların çoğaldığı ve ekran kararmalarının uzadığı "kesikli montaj" [*montage hâché*] da derin bir siyahlıkla sona erer.[31] Kısaca, süremler veya katmanlar durmaksızın fragmanlara ayrılırken, aynı zamanda bir çağdan diğerine yeniden düzenlenip dururlar. *Seni seviyorum, seni seviyorum*'da daimi bir karışma hali uzak olanı yakınlaştıracak, yakın olanı uzaklaştıracaktır. Sürem sürekli fragmanlara ayrılarak başka bir süreme yol açacak, o süremin kendisi de yine tekrar fragmanlara ayrılacaktır. Fragmanlar bir süremin topolojisinden yani dönüşümünden ayrılamaz. Burada sinema için temel öneme sahip teknik bir vurgu söz konusudur. Göreceğimiz üzere, tıpkı Welles'in filmlerinde kısa montajın panoramik ve kaydırmalı çekimlere karşıt olmaması gibi: montaj bunlarla sıkı sıkıya ilişkilidir ve bunların dönüşümlerinin çağını işaretler. Godard'ın dediği gibi, Resnais'nin bazen iki sabit planla bir kaydırmalı çekim yaptığı olur ama aynı zamanda bazen de kaydırmalı çekimle bir fragmanlaşma üretir, örneğin Japonya'daki nehirden Loire kıyılarına.[32] Kesme ile süremin en büyük birliğe ulaşması belki de *Tedbir* [*Providence*] filminde olur: biri beden hallerini (organik çıtırtılar), dünya hallerini (fırtına ve gök gürültüsü) ve tarihin hallerini (makineli tüfek atışları, patlayan bombalar) birleştirirken, diğeri bu hallerin yeniden dağıtılmasını ve dönüştürülmesini sağlar.

---

31 Bkz. René Prédal, *Alain Resnais, Etudes cinématographiques*, s. 23.

32 Resnais hakkındaki en güzel kitaplardan biri, gücü ve yoğunluğuyla, Gaston Bounoure'un kitabıdır. Bounoure kısa metrajlarla uzun metrajları ilk kez birbirlerini aydınlatacakları şekilde ilişkiye sokan kişi olmuştur. Resnais'nin yapıtlarındaki belleği hatıradan

Matematikte olduğu gibi, kesmeler artık sürekliliğin kesintiye uğrayışlarını değil, süremin noktaları arasındaki değişken dağılımları ifade eder.

Üçüncü olarak, Resnais karakterlerin eksiksiz bir biyografisini çıkarmak, onların gittiği yerlerin ve çizdiği yolların ayrıntılı bir kartografisini üretmek ve gerçek diyagramlar oluşturmak için yaptığı hazırlık çalışmalarından aldığı hazzı asla saklama gereği duymamıştır: *Geçen Yıl Marienbad'da* dahi Resnais'nin bu gereksinimine yanıt vermek durumunda olacaktır. Zira biyografiler halihazırda her karakterin farklı "çağlar"ını belirlemeyi mümkün kılar. Fakat dahası, her çağa, yani bir süreme veya geçmiş tabakasına bir harita karşılık gelir. Diyagram da süremin dönüşümlerinin bütünü, katmanların yığılması veya birlikte varolan tabakaların üst üste konmasıdır. Haritalar ve diyagramlar o halde filmin vazgeçilmez parçaları olarak kalırlar. Haritalar önce nesne, yer ve manzara tasvirleri olarak belirirler: *Van Gogh*'tan itibaren, sonra *Acı Hatıralar*'da ve *Amerikalı Amcam*'da nesne serileri tanık görevi görür.[33] Fakat bu nesneler her şeyden önce işlevseldir ve işlev de Resnais'nin yapıtında basitçe nesnenin nasıl kullanıldığı değil, ona karşılık gelen zihinsel işlev veya düşünce düzeyidir: "Resnais sinemayı gerçekliğin temsili için bir araç olarak değil, psişik işleyişe yaklaşmanın en iyi yolu olarak düşünür."[34] *Van Gogh* da resmedilmiş şeyleri, işlevleri sanatçının "iç dünyası"nı teşkil edecek gerçek birer nesne olarak ele alıyordu. *Gece ve Sis*'i [*Nuit et brouillard*] bu denli dokunaklı kılan da Resnais'nin nesneler ve kurbanlar vasıtasıyla yalnızca kampın işleyişini değil, kampın organizasyonuna hükmeden

---

sonsuzca taşan ve bütün yetileri seferber eden bir dünya-bellek şeklinde anlar (söz gelimi s. 72). Bilhassa sürekli çekim ile kesikli montajı birbirinin eşleniği olarak analiz eder: bkz. *Acı Hatıralar* hakkındaki yorumları ve onun "sezonlar" dediği (ve bizim "çağlar" dediğimiz) şeye, kesinti ile süremin ve kesme ile kaymanın özdeşliğine ilişkin yorumları (s. 62-65). *Acı Hatıralar*'daki fragmanlaşma hakkında ayrıca bkz. Didier Goldschmidt, "Boulogne mon amour", *Cinématographe*, Sayı: 88, Nisan 1983.

33 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, s. 69: "[*Acı Hatıralar*'da] her şeyin gündelik nesnelerin, mesela bir kapı topuzu ile bir çaydanlığın birbirini izleyen yakın planlarıyla başlaması ve hareketsiz güllerin ansızın yapay göründüğü boş bir dairede sona ermesi boşuna değildir." Robert Benayoun da şöyle der: "Resnais, *Amerikalı Amcam*'ın açılış sahnesinde bir örnek nesneler kataloğunu manzara veya portrelerle yan yana gösterirken bunlar arasında hiyerarşi kurmaz" (*Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Stock, s. 185). Bkz. René Prédal'in yazdığı bölüm: "Des objets plus parlants que les êtres."

34 Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre*, Médiations, s. 182.

soğuk, şeytani, neredeyse anlaşılmaz zihinsel işlevleri göstermeyi başarmasıdır. Bibliothèque Nationale'de kitaplar, taşıma arabaları, raflar, merdivenler, asansörler ve koridorlar insanların bizzat yalnızca zihinsel işlevlerden veya "elçi nöronlar"dan [35] ibaret olduğu muazzam bir belleğin unsurlarını ve düzeylerini teşkil eder. Bu işlevselcilik sayesinde kartografi esas olarak zihinsel ve beyinseldir; Resnais de daima onu ilgilendiren şeyin beyin olduğunu, dünya olarak beyin, bellek olarak, "dünyanın belleği" olarak beyin olduğunu söylemiştir. Resnais'nin artık tek bir karakteri bulunan ve o karakterin de Düşünce olduğu bir sinemaya erişmesi, böyle bir sinemayı yaratması işte bu en somut biçimiyle olur. Bu anlamda her harita zihinsel bir sürem, yani bir nesne dağılımına bir işlev dağılımını karşılık getiren bir geçmiş tabakasıdır. Resnais'nin yapıtındaki kartografik yöntem ve haritaların birlikte varoluşu Robbe-Grillet'nin yapıtındaki fotografik yöntemden ve enstantanelerin eşzamanlılığından farklıdır, iki yöntem sonucunda ortaya ortak bir ürün çıktığında dahi. Resnais'deki diyagram, işlevlerin yeniden dağıtılması ve nesnelerin fragmanlaşmasıyla, bir tabakadan diğerine bir dönüşümler bütünü tanımlayan haritaların üst üste bindirilmesinden ibaret olacaktır: Auschwitz'in üst üste binmiş çağları. *Amerikalı Amcam*, aynı bir karakter dahilinde ve bir karakterden diğerine, haritaların üst üste binerek dönüşüme uğradığı büyük bir diyagramatik zihinsel kartografi yaratma girişimi olacaktır.

Fakat, dördüncü olarak, bellek üzerindeki bu vurgunun kendisi bir problem teşkil eder gibidir. Bellek hatıra-imgeye ve flash-back'e indirgendiğinde, Resnais'nin ona hiçbir ayrıcalık tanımadığı ve onunla çok az ilgilendiği açıktır: rüya ve kâbusların, fantazmaların, hipotez ve beklentilerin, yani imgeselin bütün biçimlerinin flash-back'lerden daha önemli olduğu kolaylıkla gösterilebilir.[36] Kuşkusuz *Hiroşima Sevgilim*'de bunun meşhur

35 Bounoure, s. 67.

36 Söz gelimi Robert Benayoun, Resnais hakkında bellek ve hatta zaman üzerinden yapılacak her türlü yorumu baştan reddeder (s. 163, 177). Fakat kendi bakış açısını gerekçelendirmediği gibi, onun için bellek ve zaman flash-back'e indirgenir gibidir. Resnais'nin yaklaşımı ise daha nüanslı, hatta daha Bergsoncudur: "Bellek sözcüğüne daima itiraz ettim ama imgesel sözcüğüne veya bilinç sözcüğüne değil. (...) Sinema özel olarak zamanla oynamanın bir yolu değilse eğer, her halükârda bunun için en uygun olan yoldur. (...) Bu kasten yaptığım bir şey değil. Her ne zaman bir metin yazılırsa veya bir resim yapılırsa, bellek temasının orada olduğunu düşünüyorum. (...) Ben bellekten ziyade bilinç ve imgesel sözcüklerini tercih ediyorum ama bilinç kesinlikle bellektir" (s. 212-213).

örnekleri bulunur ama *Geçen Yıl Marienbad'da* filminde artık neyin flash-back olduğunu neyin olmadığını bilmeyiz; *Acı Hatıralar*'da da, tıpkı *Seni seviyorum, seni seviyorum*'da olduğu gibi, flash-back yoktur ("kesinlikle flash-back ya da ona benzer bir şey yok", der Resnais). Hatta *Gece ve Sis* flash-back'ten ve hatıra-imgenin sahte saflığından kaçmanın bütün yollarının toplamı olarak düşünülebilir. Fakat bu suretle zamanın bütün büyük yönetmenleri için geçerli olan bir gözlemi geride bırakmış olmayız: flash-back, kullanıldığı vakit zorunluluğunu daima dışarıdan alması gereken kullanışlı bir alışkanlıktan başka bir şey değildir. Resnais'nin durumunda, flash-back'in bu yetersizliği bütün yapıtının yine de geçmiş tabakalarının birlikte varoluşuna dayanmasını engellemez –artık şimdi, çağırma veya anımsama merkezi olarak dahi, meseleye dahil olmaz. *Seni seviyorum, seni seviyorum*'daki makine, karakterin bütünüyle yakalanmış olduğu ve içinde yeniden yaşadığı geçmiş tabakalarını karıştırarak fragmanlara ayırır. *Gece ve Sis*, artık hatıra-imgeden geçmeyeceği ölçüde çok daha canlı olan bir bellek icat etmeyi amaçlar. Görünürde paradoksal olan böyle bir durum nasıl açıklanabilir?

Bergson'un daima virtüel olan "saf hatıra" ile onu bir şimdiyle ilişkili olarak aktüelleştirmekten başka bir şey yapmayan "hatıra-imge" arasında yaptığı ayrıma dönmek gerekir. Bergson, temel bir metinde, saf hatıranın ondan kaynaklanan hatıra-imgeyle bilhassa karıştırılmaması gerektiğini, telkin ettiği sanrıların ardında bir "manyetizmacı" olarak kaldığını söyler.[37] Saf hatıra her seferinde zamanda korunan bir tabaka veya bir süremdir. Her geçmiş tabakası kendi dağılımına, kendi fragmanlaşmasına, kendi parlak noktalarına, kendi sis bulutuna, kısacası bir çağa sahiptir. Böyle bir tabakaya yerleştiğimde iki şey olabilir: ya orada aradığım noktayı bulurum –ki böylece bu nokta bir hatıra-imgede aktüelleşecektir ama hatıra-imgenin de kendi başına miras almaktan başka bir şey yapmadığı geçmişin işaretine sahip olmadığı açıktır– ya da o noktayı bulamam çünkü benim erişemediğim, başka bir çağa ait bir geçmiş tabakasında bulunmaktadır. *Geçen Yıl Marienbad'da* tam da bir manyetizma veya hipnotizma hikâyesidir: burada X'in hatıra-imgelere sahip olduğunu, A'nınsa sahip olmadığını veya çok belli belirsiz sahip olduğunu düşünebiliriz çünkü ikisi aynı tabakada

37 *ES*, s. 915 (133) ve *MM*, s. 276-277 (147-148).

bulunmamaktadır.[38] Fakat üçüncü bir durum ortaya çıkabilir: farklı çağlardan fragmanlarla bir sürem oluştururuz; bir *dönüşüm tabakası* oluşturmak için iki tabaka arasında meydana gelen dönüşümlerden faydalanırız. Söz gelimi, bir rüyada artık şu veya bu tabakanın belirli bir noktasını cisimleştiren bir hatıra-imge yoktur, birbirleri içerisinde cisimleşen ve her biri tabakanın farklı bir noktasına gönderen imgeler vardır. Bir kitap okurken, bir gösteri seyrederken veya bir tabloya bakarken, bilhassa eğer yazan veya çizen bizzat kendimizsek, buna benzer bir süreç tetiklenebilir: birden çok tabaka arasında bir nevi çapraz süreklilik veya iletişim icat eden ve aralarında konumlandırılamayan bir ilişkiler bütünü dokuyan bir dönüşüm tabakası oluştururuz. Böylelikle kronolojik olmayan zamanı serbest bırakırız. Bütün diğer tabakalardan geçerek noktaların güzergahını, bölgelerin evrimini yakalayan ve uzatan bir tabakayı çekip çıkarırız. Bu elbette başarısızlığa uğrayabilecek bir iştir: kâh elde ettiğimiz tek şey yan yana konmuş alıntılardan oluşan tutarsız bir toz bulutudur; kâh oluşturduğumuz tek şey benzerliklerden başka bir şeyi korumayan genelliklerdir. Bu kendi kendimizi aldatmak veya başkalarını aldatmaya çalışmak için kullandığımız sahte hatıraların alanıdır (*Acı Hatıralar*). Fakat sanat yapıtının bazen hem geçmişe ait ama hem de daima gelmekte olan bu paradoksal, hipnotik, sanrısal tabakaları icat etmeyi başardığı olur. Bu, *Marienbad* için önerilmiş üçüncü bir olasılıktır: X ve A, oyun yazarı-romancı M'nin karakterlerinden, hatta daha ziyade M'nin aralarında çapraz bir geçiş çizeceği iki tabakadan ibarettir. Sürekli bir tabakadan diğerine geçen ama bunu hepsini sürükleyen, hayvana kadar geri gidip dünyanın sınırlarına kadar uzanan yeni bir tabaka yaratmak için yapan bu dağılımlara, fragmanlaşmalara, dönüşümlere bilhassa Resnais'nin en güzel filmlerinden biri olan *Tedbir*'de tanıklık ederiz. Bu yaşlı sarhoş yazarın yaptığı işte pek çok zorluk, pek çok başarısızlık vardır: söz gelimi, üç çağdan ödünç alınmış üç teras; peki ya futbolcu, o hangi tabakadan çıkıp gelmiştir, onu tutmak gerekir mi? Benayoun işin özünü keşfeder: "Resnais'de çocukluk, ergenlik ve yetişkinlik çağının birbirini izlememesi (...) belki de onu yaratıcı düzlemde yaşam döngüsünün bir sentezini yeniden oluşturmaya

38 Bkz. Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*, Ed. de Minuit, s. 13 [Türkçesi: *Geçen Yıl Marienbad'da*, Norgunk, yayına hazırlanıyor]: "Bütün film bir inandırmanın öyküsüdür." Resnais de hipnozdan bahseder; *Cahiers du cinéma*, Sayı: 123, Eylül 1961.

iter: doğumdan ve belki de rahim içi dönemden başlayarak ölüme ve onun öncesindeki ölüm deneyimlerine kadar, bazen bunların hepsini aynı karakterde eritse bile."[39] Sanat yapıtı birlikte varolan çağları kateder, tabii önüne bir engel çıkmadıkça veya tükenmiş bir tabakada, kangrenleşmiş bir fragmanlaşmada sabitlenip kalmadıkça (*Heykeller de Ölür* [*Les statues meurent aussi*]). Sanatçı, Van Gogh gibi, belleğin veya dünyanın çağlarını dönüşüme uğratan bu fazlalığa ulaştığında başarı ortaya çıkar: "manyetik" bir işlem. Bu işlemse "montaj"la açıklanmaktan ziyade montajı açıklar.

Geçmişe daha az gömülmüş bir yönetmen yoktur. Bu sinema, şimdiyi atlatmak suretiyle, geçmişin bozularak hatıraya dönüşmesini engeller. Her geçmiş tabakası, her çağ aynı anda bütün zihinsel işlevleri tahrik eder: hatıra ama aynı zamanda unutuş, sahte hatıra, imgelem, proje, yargı... Her seferinde, bütün bu işlevlerle yüklü olan ise histir. *Hayat Bir Romandır* "aşk, aşk" diye başlar. Bir tabakaya yayılan ve fragmanlara ayrılışı uyarınca nüanslar kazanan, histir. Resnais pek çok kez onu ilgilendirenin karakterler değil, bulundukları geçmiş bölgeleri uyarınca adeta kendi gölgeleriymişçesine onlardan çekip çıkarabildikleri hisler olduğunu söylemiştir. Karakterler şimdiye aittir ama hisler geçmişe dalar. Hisler karakterlere dönüşür, tıpkı güneşsiz parkta beliren gölgeler gibi (*Geçen Yıl Marienbad'da*). Müzik burada bütün önemini kazanır. Böylece Resnais, karakterlerin psikolojisinden mi yoksa saf hislerin psikolojisinden mi bahsettiğimize göre, bazen psikolojinin ötesine geçtiğini, bazen de orada kaldığını düşünebilir. His ise, meydana gelen dönüşümler boyunca, iki tabaka arasında sürekli değiş tokuş edilen, dolaşıp duran şeydir. Fakat dönüşümlerin kendileri diğer bütün tabakaları kateden bir tabaka oluşturduğunda, bu sanki his de yüklü olduğu bilinci veya düşünceyi serbest bırakıyormuşçasına olur: gölgelerin zihinsel bir tiyatronun yaşayan gerçekliklerini, hislerin de son derece somut bir "beyin oyunu"nun hakiki figürlerini teşkil ettiği bir bilinçlenme. Düşünceyi kendi kendisi için açığa çıkaran, hipnozdur. Resnais, aynı bir hareketle, karakterleri aşarak hislere, hisleri aşarak da (karakterlerini hislerin teşkil ettiği) düşünceye ulaşır. İşte bu yüzdendir ki Resnais yalnızca beyinde olan bitenlerle, beyinsel mekanizmalarla, canavarsı, kaotik veya yaratıcı mekanizmalarla ilgilendiğini

39 Benayoun, s. 205.

söyler.[40] Hisler eğer dünyanın çağlarıysa, düşünce de onlara karşılık gelen kronolojik olmayan zamandır. Hisler eğer geçmiş tabakalarıysa, düşünce veya beyin de bütün bu tabakalar arasındaki konumlandırılamaz ilişkiler bütünü, onları onlarca lob gibi sarıp açan, durmalarını ve bir ölüm pozisyonunda donup kalmalarını engelleyen sürekliliktir. Romancı Belıy'ın dediği gibi, "esrarlı güçlerin en ufak eylemine tabi bir sinematografik film rulosunun açılışıyız biz: film duracak olsa yapay bir dehşet pozunda ilelebet donakalırız".[41] Sinemada, der Resnais, "imgenin etrafında, imgenin ardında ve hatta imgenin içinde" bir şeyin olup bitmesi gerekir. İmge, zaman-imgeye dönüştüğünde olan budur. Dünya belleğe, beyne, çağların veya lobların üst üste binişine dönüşmüş ama beynin kendisi de bilince, çağların devamlılığına, her daim yeni lobların yaratılması veya geliştirilmesine, stirende olduğu gibi maddenin yeniden yaratılmasına dönüşmüştür. Ekranın kendisi ise geçmiş ile geleceğin, içeri ile dışarının tayin edilebilir bir mesafe olmaksızın, her türlü sabit noktadan bağımsız olarak, dolaysızca, doğrudan doğruya karşılaştığı beyin zarını teşkil eder (belki *Stavisky*'nin tuhaflığı da buradan ileri gelir). İmgenin artık birincil karakteristik özellikleri mekân ile hareket değil, topoloji ile zamandır.

---

40 Resnais verdiği röportajlarda sıklıkla aynı iki temaya döner: karakterlerin ötesindeki hisler ile bunun sonucunda ortaya çıkan bilinçlenme veya eleştirel düşünce. Bu Brecht'in yöntemlerinden ziyade Dali'nin eleştirel paranoya yöntemi dediği şeye yakın olan bir *eleştirel hipnoz* yöntemidir. René Prédal bu yönü iyi bir biçimde ortaya koymuştur: "Brecht tiyatroda bu sonucu mesafelendirme yöntemiyle elde ettiyse, Resnais de, aksine, gerçek bir büyülenmeye yol açar. Saf estetik kökenlerden gelen böylesi bir hipnoz anekdottan dramı çıkarır, karakterlerle özdeşleşmeyi engeller ve seyircinin dikkatini yalnızca kahramana can veren hislere yöneltir" (s. 163).

41 *Seni seviyorum, seni seviyorum* bu formüle tam karşılık gelir. Bize göre Resnais'nin yapıtı ile Andrey Belıy'ın müthiş romanı *Petersburg* arasında gerçek bir yakınlık vardır ve bu yakınlık Belıy'ın "gölgeler biyolojisi" ve "beyin oyunu" dediği şeye dayanır. Belıy'ın yapıtında şehir ve beyin birbiriyle topolojik olarak temas halindedir; "gözlerinin önünden geçen her şey, tablolar, piyano, aynalar, sedefler, masaların kakmaları, her şey, beyincikteki bir kusurdan kaynaklanmıyorsa eğer, beyin zarının uyarılmasından başka bir şey değildi"; bir sürem de sürekli iç organların organik halleri, toplumun siyasi halleri, dünyanın meteorolojik halleri arasında oluşup durur. *Tedbir* işte bu anlamda Belıy'ın romanına bilhassa yakındır. İki sanatçıda da eleştirel hipnoz yöntemi söz konusudur. Bkz. Biély, *Pétersbourg*, L'Age d'homme [Türkçesi: *Petersburg*, Sabri Gürses (çev.), Everest, 2006].

ALTINCI BÖLÜM

SAHTENİN KUVVETLERİ[1]

1

İmgenin iki rejimini, organik bir rejim ile kristal bir rejimi veya daha genel olarak, kinetik bir rejim ile kronik bir rejimi birbiriyle nokta nokta karşıtlaştırmak mümkündür. İlk nokta tasvirlere ilişkindir. Nesnesinin bağımsız olduğunu varsayan tasvire "organik" diyeceğiz. Burada mesele nesnenin gerçekten bağımsız olup olmadığı değildir; mesele bunların dış mekânlar mı yoksa dekor mu teşkil ettiği de değildir. Önemli olan, ister dekor ister dış mekân olsun, betimlenen ortamın kameranın ona ilişkin yaptığı tasvirden bağımsız olarak ortaya konması ve önceden varolduğu varsayılan bir gerçekliğe karşılık gelmesidir. Bunun aksine, nesnesine karşılık gelen, onun yerini alan, Robbe-Grillet'nin dediği gibi onu aynı anda hem yaratan hem silen ve sürekli önceki tasvirlerle çelişen, onları yerinden eden veya değiştiren başka tasvirlere yer açan tasvire ise "kristal" diyoruz. Şimdi artık bozunmuş, çoğalmış yegâne nesneyi oluşturan da tasvirin kendisidir. Bunu çok farklı alanlarda görürüz: müzikal komedinin düz görüntülerinde ve düz renk tonlarında, Syberberg'in filmlerinde "perspektife aykırı cephesel saydamlıklar"da. Bazen bir rejimden diğerine geçildiği olur; sarı bir sisin flulaşarak boyalı bir tuvale geçtiği *Bir Aktörün İntikamı*'nda (Ichikawa) olduğu gibi. Fakat söz konusu fark, dekorlar ile dış mekânlar arasında değildir. Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga'da hem yaratıcı hem yıkıcı bir işlev geliştiren bu saf tasvirleri elde etmek için hep dış mekân çekimleri yapılmıştır. Gerçekten de, nitelikli bir ortamın bağımsızlığını varsayan organik tasvirler

---

1 *Faux* ifadesi aynı zamanda hem sahteliği hem devamlılık hatası diye çevirdiğimiz *faux raccord* teriminde olduğu üzere bir tür kusuru hem de doğruluk değeri açısından yanlışlığı imler. Yine bu kelimenin zıt anlamlısı olarak *vrai* hem doğruya hem hakikate gönderme yapar, *vérité* ise aynı zamanda hem doğruluğu hem hakikati hem de gerçekliği karşılayabilir. Bağlama göre bu karşılıkları tek başına ya da birlikte kullanma yoluna gittik. *(ç.n.)*

duyu-motor durumlar tanımlaya hizmet ederken kendi kendilerinin nesnelerini teşkil eden kristal tasvirler motor uzantılarından ayrılmış saf optik ve işitsel durumlara gönderirler: artık eyleyenin değil, görenin sineması.

İkinci nokta birincisinin sonucudur ve gerçek ile imgesel arasındaki ilişkiyi ilgilendirir. Organik bir tasvirde, varsayılan gerçek – kesintiye uğramış bile olsa– sürekliliğiyle, onu yeniden tesis eden devamlılıklarla, ardışıklıkları, eşzamanlılıkları ve kalıcılıkları belirleyen yasalarla kendini gösterir: bu yeri saptanabilir ilişkilerin, aktüel zincirlenmelerin, yasal, nedensel ve mantıksal bağlantıların rejimidir. Bu rejimin gerçekdışını, hatırayı, rüyayı, imgeseli içerdiği kesindir ama bunu karşıtlıkla yapar. İmgesel de aslında kapris ve süreksizlik biçiminde belirir, zira her imge, içinde dönüşüm geçirdiği bir diğer imgeden bir ayrılma içerisindedir. Bu artık yasal bağlantılarla değil, bilince saf olarak belirme ile tanımlanacak ikinci bir varoluş kutbu olacaktır. Bu türden imgeler aktüel şimdinin veya gerçeğin krizlerinin ihtiyaçları uyarınca bilinçte aktüelleşecektir. Bir film baştan sona rüya-imgelerden oluşabilir; bu rüya-imgeler onları gerçek-imgelerin karşısına koyan sürekli ayrılma ve başkalaşma kapasitelerini koruyacaktır. O halde organik rejim birbiriyle karşıtlık içerisindeki iki kutup olarak bu iki varoluş kipini içerecektir: gerçeğin bakış açısından aktüellerin zincirlenmeleri ile imgeselin bakış açısından bilinçteki aktüelleşmeler. Kristal rejim ise bambaşkadır: aktüel, motor zincirlenmelerinden ya da gerçek, yasal bağlantılarından kopmuştur; virtüel ise aktüelleşmelerinden kurtulur ve kendi başına varolmaya başlar. İki varoluş kipi şimdi artık gerçek ile imgeselin, aktüel ile virtüelin birbirini kovaladığı, rollerini değiş tokuş ederek ayırt edilemez hale geldiği bir devrede bir araya gelir.[2] İşte tam bu noktada kristal-imgeden en kesinlikli biçimde bahsedebiliriz: aktüel bir imge ile *onun* virtüel imgesinin kaynaşması, iki seçik imgenin ayırt edilemezliği. Bir rejimden diğerine, organik rejim ile kristal rejim arasında fark edilemeyecek geçişler meydana gelebilir veya bunlar sürekli üst üste binebilir (örneğin Mankiewicz). Yine de birbirinden doğa bakımından farklı iki rejim söz konusudur.

---

2 Bergson, *MM*'nin III. bölümünün başında öncelikle sağduyunun nasıl varoluşun iki kutbunu – bir süreklilik belirleyen bağlantılar ile bilince süreksiz belirişleri – birbiriyle karşıtlaştırdığını gösterir. Fakat, daha derin bir bakış açısından, bunlar artık birbirinden ayrılmaya gelmeyen ve farklı derecelerde birbirine karışan iki unsurdur: s. 288-289 (163-164).

Üçüncü nokta artık tasvire değil, anlatıya ilişkindir. Organik anlatı duyu-motor şemaların geliştirilmesinden ibarettir: bu şemalar uyarınca karakterler durumlara yanıt verir veya durumu ortaya çıkaracak şekilde hareket ederler. Bu, kurmacada dahi gerçeklik iddiasında bulunması itibarıyla sahici bir anlatıdır. Bu karmaşık bir rejimdir çünkü işin içine kopuşlar (eksiltiler) sokabilir ya da araya hatıralar veya rüyalar ekleyebilir ama bunun nedeni öncelikle gelişim etmeni olarak sözün belirli bir biçimde kullanılmasını gerektirmesidir. Ancak şimdilik bu etmenin özgüllüğünden bahsetmiyoruz. Yalnızca duyu-motor şemanın bir kuvvetler alanıyla, bu kuvvetler arasındaki karşıtlıklar ve gerilimlerle ve bu gerilimlerin de amaçlar, engeller, araçlar ve sapmalar uyarınca çözülmeleriyle tanımlanan bir "hodolojik mekân"da (Kurt Lewin) konuşlandırıldığına işaret etmekle yetiniyoruz. Buna karşılık gelen soyut biçim Öklid uzayıdır çünkü Öklid uzayı gerilimlerin bir ekonomi ilkesi uyarınca, uç değer (minimum ve maksimum) yasaları denen yasalara uygun olarak çözüldüğü ortamdır: örneğin en basit yol, en uygun sapak, en etkili söz, minimum araçlarla maksimum etki. Öyleyse bu anlatı ekonomisi hem somut eylem-imge figürü ile hodolojik mekânda hem de soyut hareket-imge figürü ile Öklid uzayında ortaya çıkar. Hareketler ve eylemler görünürde pek çok anomali, kopma, araya girme, üst üste binme ve parçalanma sunabilir ama yine de ***kuvvet merkezlerinin*** mekânda dağılımına gönderen yasalara tabidirler. Genel olarak diyebiliriz ki zaman, eylemin sonucu olduğu, harekete tabi olduğu ve mekândan çıkarsandığı sürece dolaylı bir temsilin nesnesidir. Ayrıca ne kadar altüst olursa olsun, prensipte kronolojik bir zaman olarak kalır.

Kristal anlatı ise bundan çok farklıdır zira duyu-motor şemaların çöküşü anlamına gelir. Duyu-motor durumlar yerlerini saf optik ve sessel durumlara bırakmıştır: artık birer kâhin olmuş karakterler, durum içinde ne olduğunu "görebilmeye" o kadar ihtiyaç duyarlar ki artık bu durumlara tepki gösteremez veya göstermek istemezler. Bu, Kurosava'nın işlediği haliyle Dostoyevskici koşulu teşkil eder: en acil durumlarda, *Budala* [*Hakuchi*] durumdan daha derin ve daha da acil bir problemin verilerini görme ihtiyacını hisseder (bu durum Kurosava'nın çoğu filmi için de geçerlidir). Fakat Ozu'nun filmlerinde, Yeni Gerçekçilik'te ve Yeni Dalga'da söz konusu görü artık eyleme eklenen bir varsayım, koşul olarak ortaya çıkan bir hazırlık aşaması dahi değildir; her yeri doldurur ve eylemin yerini tutar. Böylelikle

hareket sıfıra doğru gider, karakter veya planın kendisi de sabit kalır: sabit planın yeniden keşfi. Fakat önemli olan bu değildir, zira hareketin abartılı ve sürekli bir hale gelerek bir dünya hareketi, bir Brown hareketi, bir tepinme, bir gidiş-geliş, farklı ölçeklerde pek çok farklı hareket haline gelmesi de mümkündür. Önemli olan, hareketin anomalilerinin ilineksel veya olumsal olmayıp, esas hale gelmesidir. Bu da Dreyer'in kurduğu şekliyle devamlılık hatasının egemenliğidir.[3] Diğer bir deyişle, kristal anlatı deneyimlenen bir hodolojik mekân ile temsil edilen bir Öklidci uzayın birbirini tamamlayıcı niteliğini bozacaktır. Duyu-motor bağlantılarını yitirmiş mekân, gerilimler ile gerilimlerin çözülüşlerine göre; amaçlar, engeller, araçlar ve hatta sapmalara göre düzenlenmez artık. Sinemayı ilgilendirmeyen ama doğruluğu sinemada ortaya çıkan bir bakış açısından şöyle söylenmişti: "Hodolojik mekân öncesinde, perspektiflerin belirli bir engeli yakalamaya olanak vermeyecek şekilde birbiriyle çakışması söz konusudur, çünkü biricik bir kümenin düzenlenmesini mümkün kılacak boyutlar yoktur. Kararlı eylemden önce gelen *fluctuatio animi* birden çok nesne, hatta birden çok yol arasında bir tereddüt anı değil, birbiriyle uyumsuz, neredeyse benzer ama birbirinden farklı kümelerin hareketli bir biçimde örtülmesidir."[4] İşte bu noktada kristal bir anlatı eylemin krizini kullanarak kristal tasvirleri, bunların tekrar ve varyasyonlarını uzatır. Fakat somut mekân hodolojik olmayı bırakırken soyut mekân da Öklidci olmayı bırakarak ona hükmeden kurallı bağlantıları ve uç değer yasalarını kaybeder. Elbette bilimsel belirlenimleri ait oldukları alanın dışında kullanmanın tehlikelerini biliyoruz. Bu rastgele bir metaforda veya zorlama bir uygulamada söz konusu olan tehlikenin aynısıdır. Fakat bilimsel işlevlerden, bilimsel olmayan alanlara gönderen ve bilimi bir uygulama veya metafor konusu yapmaksızın ona yakınsayan şu veya bu kavramsallaştırılabilir karakteri çekip çıkarmakla yetinirsek, belki de bu tehlikeler savuşturulmuş olur. İşte bu anlamdadır ki Bresson filmlerinde,

---

3 *Geçen Yıl Marienbad'da* hakkında Sylvette Baudrot şöyle der: Film "bütünüyle devamlılık hatalarından oluşur (...), yegâne devamlılık hislerin devamlılığıdır". Aynısı *Acı Hatıralar* veya *Savaş Bitti* için de geçerlidir: Bir karakter belli bir planda sağdan sola geçiyorsa, bir şok etkisi ya da bir tezat yaratmak için bir sonraki planda onun soldan sağa geçmesi veya önden gelmesi gerekiyordu" (*Alain Resnais, l'Arc*, Sayı: 31, s. 50).

4 Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, P.U.F., s. 233.

Yeni Gerçekçilik'te, Yeni Dalga'da, New York ekolünde Riemannci uzaylardan, Robbe-Grillet filmlerinde kuantum uzaylarından, Resnais filmlerinde olasılık uzayından ve topolojik uzaylardan, Herzog ve Tarkovski filmlerinde de kristalleşmiş uzaylardan bahsedilebilir. Söz gelimi parçaların birleştirilmesinin önceden belirlenmiş olmayıp birden çok şekilde yapılabildiği durumlarda Riemannci bir uzaydan söz ederiz: bu bağlantısız, saf optik, sessel, hatta (Bresson tarzında) dokunsal bir uzaydır. Ayrıca Ozu veya Antonioni tarzında, Öklidci koordinatlarını kaybeden boş ve amorf uzaylar vardır. Manzaralar, artık kristal tohumlardan ve kristalleşebilir maddelerden başka bir şeyin tutunamadığı bir ortamda sanrısal hale geldiklerinde ise kristalleşmiş uzaylar söz konusudur.

Bu mekânların belirleyici özelliği, karakteristik özelliklerinin salt mekânsal olarak açıklanamamasıdır. Bunlar konumlandırılamaz ilişkiler içerirler. Bunlar zamanın dolaysız sunumlarıdırlar. Artık hareketten kaynaklanan zamanın dolaylı bir imgesi değil, hareketin kaynaklandığı dolaysız bir zaman-imge söz konusudur. Artık olası anormal hareketlerle altüst olabilecek kronolojik bir zaman değil, zorunlu olarak "anormal", esas itibarıyla "yanlış" [*faux*] hareketler üreten kronolojik olmayan, kronik bir zaman söz konusudur. Ayrıca montajın da yerini, derinlikli veya derinliksiz olsun, plan-sekansa bırakmaya yüz tuttuğu söylenebilir. Fakat bu, prensipte doğru değildir ve montaj da çoğu zaman temel sinematografik edim olarak kalır. Sadece anlamı değişmiştir: içinden zamanın dolaylı bir imgesi çıkacak şekilde hareket-imgeler oluşturmak yerine, içinden olası tüm hareketler çıkacak şekilde, dolaysız bir zaman-imgedeki ilişkileri bozar. Bu kronik ilişkileri belirleyen ne hatıralar ne rüyalardır. Hatıra-imge veya rüya-imgeler duyu-motor şemalarda aktüelleşmeye doğru giderler ve bu ilişkilerin koparak yerlerini başka bir şeye bırakmalarını değil, genişlemelerini veya zayıflamalarını varsayarlar. Zaman dolaysız olarak beliriyorsa, bu belirme şimdinin gayri-aktüelleşmiş uç noktalarında, *virtüel geçmiş tabakalarında* olur. Organik rejimde duyu-motor durumlar uyarınca zamanın dolaylı imgesi oluşur ama kristal rejimde saf optik ve sessel durumlar uyarınca iki dolaysız zaman-imge meydana gelir.

Buradan hareketle, daha karmaşık veya daha genel olan dördüncü noktaya varırız. Düşünce tarihini ele alırsak, zamanın daima hakikat mefhumunun krizi anlamına gelmiş olduğunu görürüz. Bunun sebebi hakikatin

dönemlere göre değişmesi değildir. Hakikati krize sokan, zamanın salt ampirik içeriği değil, zamanın biçimi veya daha ziyade saf gücüdür. Bu kriz antikiteden itibaren "olumsal gelecekler" paradoksunda patlak verir. Yarın bir deniz savaşının çıka*bileceği doğruysa*, şu iki sonuçtan birinden nasıl kaçınılabilir: ya olanaksız olan olanaklı olandan çıkar (zira savaş çıkarsa, artık çıkmaması mümkün değildir) ya da geçmiş zorunlu olarak doğru değildir (zira savaş çıkmayabilirdi).[5] Bu paradoksu bir sofizm olarak düşünmek kolaydır. Bu yine de hakikat ile zamanın biçimi arasında dolaysız bir ilişki düşünmenin zorluğunu gösterir ve bizi doğruyu varolanın uzağına, ebediye veya ebediyi taklit eden şeye doğru sürmeye mecbur bırakır. Bu paradoksun en dahiyane ama aynı zamanda en tuhaf ve en dolambaçlı çözümüne ulaşmak için Leibniz'i beklemek gerekecektir. Leibniz deniz savaşının çıkabileceğini veya çıkmayabileceğini ama bunların aynı dünyada olmadığını söyler: deniz savaşı bir dünyada çıkar, başka bir dünyada çıkmaz ve bu dünyaların her ikisi de olanaklıdır ama kendi aralarında "bir arada olanaklı" değildirler.[6] O halde paradoksu hakikati kurtararak çözmek için (çelişkiden çok farklı olan) o güzel *bir arada olanaksızlık* mefhumunu uydurması gerekir: Leibniz'e göre, olanaklıdan çıkan olanaksız değil, yalnızca bir arada olanaksız olandır; geçmiş de zorunlu olarak doğru olmaksızın doğru olabilir. Fakat hakikatin krizi böylelikle bir çözüme kavuşmaktan ziyade bir mola almış olur. Zira hiçbir şey bizi bir arada olanaksızların aynı dünyaya ait olduğunu, bir arada olanaksız dünyaların aynı evrene ait olduğunu olumlamaktan alıkoyamayacaktır: "Söz gelimi Fang bir sır tutmaktadır; bir yabancı kapısını

---

5 Bkz. P. -M. Schuhl, *Le dominateur et les possibles*, P.U.F. (bu paradoksun Yunan felsefesindeki yeri hakkında). Jules Vuillemin *Nécessité ou contingence*'ta (Ed. de Minuit) bu soruyu tamamıyla baştan ele almıştır.

6 Bkz. Leibniz, *Théodicée*, 414-416. kısımlar: Bütün modern edebiyatın kaynağı olduğunu düşündüğümüz bu hayret verici metinde Leibniz "olumsal gelecekleri" kristal bir piramit oluşturan onlarca bölme olarak düşünür. Bir bölmede Sextus Roma'ya gitmez ve Korint'te bahçesini ekip biçer; bir diğerinde Trakya'da kral olur ama yine bir diğerinde de Roma'ya giderek iktidarı ele geçirir... Bu metnin çok karmaşık ve girift bir anlatıyla sunulduğu görülecektir, her ne kadar Doğruluk'u/Hakikat'i kurtarmaya yeltense de: söz konusu olan önce Valla ile Antonius arasındaki bir diyalogdur ki buna Sextus ile Apollon'un kâhini arasındaki bir diyalog katılır, onu da Sextus ile Jüpiter arasındaki üçüncü bir diyalog ve sonrasında Theodoros ile Pallas'ın buluşması izler ve en sonda Theodoros'un uyanması yer alır.

çalar... Fang davetsiz misafiri öldürebilir; davetsiz misafir Fang'ı öldürebilir; her ikisi de kaçabilir; her ikisi de ölebilir vs. Evime gelirsiniz ama olanaklı geçmişlerden birinde benim düşmanım, bir diğerinde dostumsunuzdur..."[7] Bu, Borges'in Leibniz'e yanıtıdır: zamanın gücü olarak, zamanın labirenti olarak düz çizgi, aynı zamanda, çatallanan ve *bir arada olanaksız şimdilerden* geçerek, *zorunlu olarak doğru olmayan geçmişlere* geri dönerek çatallanmayı hep sürdüren çizgidir.

Buradan hareketle yeni bir anlatı statüsü ortaya çıkar: anlatı sahici olmayı, yani doğru olduğunu iddia etmeyi bırakarak, esas itibarıyla sahteci hale gelir. Bu hiçbir şekilde "herkesin hakikati kendine" durumu veya içeriği ilgilendiren bir değişkenlik değildir. Bu, doğrunun biçiminin yerini alan ve onu tahtından eden sahtenin bir kuvvetidir çünkü bir arada olanaksız şimdilerin eşzamanlılığını veya zorunlu olarak doğru olmayan geçmişlerin birlikte varoluşunu ortaya koyar. Kristal tasvir zaten gerçek ile imgeselin ayırt edilemezliği noktasına ulaşıyordu ama ona karşılık gelen sahteci anlatı bir adım daha ileri giderek, şimdiye gerçek [*vrai*] ile sahte [*faux*] arasında açıklanamaz farklar, geçmişe de aralarında karar verilemez doğru [*vrai*] -yanlış [*faux*] alternatifleri dayatır. Doğrucu insan ölür; bütün hakikat modelleri çöker ve yerini yeni anlatıya bırakır. Bu bakımdan en temel olan yazardan henüz bahsetmedik: bu, "güç istenci" adı altında, doğrunun biçimi yerine sahtenin kuvvetini koyarak hakikatin krizini çözüme kavuşturan ve bu krizi kati olarak sona erdirmek ama bunu, Leibniz'in aksine, sahtenin ve onun sanatsal, yaratıcı kuvveti lehine yapmak isteyen Nietzsche'dir.

Romandan sinemaya, Robbe-Grillet'nin yapıtları imgelerin üretim ilkesi olarak sahtenin kuvvetine tanıklık eder. Bu basitçe bir düşünüm veya bilinçlenme ilkesi değildir: "Dikkat! bu sinema." Bu bir ilham kaynağıdır. İmgeler öyle bir şekilde üretilmelidir ki geçmiş zorunlu olarak doğru olmasın veya olanaksız olan olanaklıdan çıksın. Robbe-Grillet imgede sahteleştiren detayı savunduğunda (söz gelimi *Yalan Söyleyen Adam*, birkaç yıl sonra aynı takım elbise ve kravatla görünmemelidir), sahtenin kuvvetinin aynı zamanda dolaysız zaman-imgedeki ilişkilerin bütününü belirleyen en genel ilke olduğunu anlarız. Dünyanın birinde iki karakter tanışıyordur; başka bir dünyada tanışmıyorlardır; yine bir başkasında biri diğerini tanıyordur;

7 Jorge Luis Borges, *Fictions*, "Le jardin aux sentiers qui bifurquent", Gallimard, s. 130.

yine bir diğerinde ise diğeridir berikini tanıyan. Yahut iki karakter birbirine ihanet eder; yalnızca biri diğerine ihanet eder; hiçbiri ihanet etmez; biri ve diğeri iki farklı isim altında birbirine ihanet eden aynı kişidir: Leibniz'in düşündüğünün aksine, bütün bu dünyalar aynı evrene aittir ve aynı hikâyenin modifikasyonlarını oluşturur. Anlatı artık gerçek (duyu-motor) tasvirlerle zincirlenen sahici bir anlatı değildir. Tasvirin kendi nesnesi haline gelmesi ile anlatının zamansal *ve* sahteci hale gelmesi aynı anda olur. Kristalin oluşumu, zamanın gücü ve sahtenin kuvveti birbirini kati surette tamamlayıcı niteliktedir ve imgenin yeni koordinatları olarak sürekli birbirlerini gerektirirler. Burada hiçbir değer yargısı söz konusu değildir zira bu yeni rejim de, en az eskisi kadar, bize başyapıt gibi sunulan kendi hazır formüllerine, kendi reçetelerine, kendi zahmetli ve boş uygulamalarına, kendi başarısızlıklarına, kendi gelişigüzelliklerine ve kendi "ikinci el"lerine sahiptir. İlginç olan, imgenin yeni statüsüdür, başlarda birbirinden çok farklı birtakım büyük yönetmenlere esin kaynağı olan bu yeni anlatı-tasvir türüdür.[8] Sahtekârın bizzat sinemanın karakteri haline geldiğini söyleyerek tüm bunları özetleyebiliriz: artık eylem-imgede olduğu gibi suçlu, kovboy, psiko-toplumsal insan, tarihsel kahraman, muktedir, vs. değil, tüm eyleme mal olan, saf ve basitçe sahtekâr. Sahtekâr daha önce belirli bir biçimde, yalancı ya da hain olarak varolabiliyordu ama şimdi artık bütün filme yayılan sınırsız bir figüre kavuşur. Aynı anda saf tasvirlerin insanıdır ve kristal-imgeyi, gerçek ile imgeselin ayırt edilemezliğini üretir; kristale geçer ve dolaysız zaman-imgeyi gösterir; doğru ile yanlış/gerçek ile sahte arasındaki karar verilemez alternatifleri, açıklanamaz farkları tetikler ve bu suretle zamanı disiplin altına alacak her türlü doğru/gerçek biçiminin aksine, zamana uygun düşecek sahteye has bir kuvvet dayatır. *Yalan Söyleyen Adam*, Robbe-Grillet'nin en güzel filmlerinden biridir: bu, konumlandırılmış bir yalancı değil, paradoksal

---

8 Bkz. Alain Bergala, "Le vrai, le faux, le factice", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 351, Eylül 1983. Bergala imgenin bu yeni rejiminden çıkan hazır formülleri eleştirir (ve elbette her imge rejiminin çok hızlı çıkagelen taklitleri vardır). Bergala bir kriter önerir: dekorun cansız olmaması, kıymeti kendinden menkulmüş gibi davranmaması gerekir; bunun yerine, kendi hesabına rastlantısal olmayıp bir zorunluluğu olması gereken sahteci bir anlatıya zincirlenmelidir. Bergala halihazırda Welles'e ilişkin olarak bir grup imgeye "Sahtenin kuvvetleri" adını vermişti (*Orson Welles, Cahiers du cinéma*, s. 69). Pascal Bonitzer'in önemli bir makalesini hatırlatıyoruz: "L'art du faux: métamorphoses" (*Raúl Ruiz, Cahiers du cinéma*).

mekânlarda, konumlandırılamaz ve kronik bir sahtekârdır. Resnais'nin yapıtında *Stavisky*'nin de diğer filmlerinden farklı olduğunu söyleyeceğiz: en önemlisi olmasa da içinde diğerlerinin sırrını barındırır; biraz Henry James'in "The Figure in the Carpet" hikâyesi gibi. Yine Godard'ın da daha da az bilinen ama temel bir filmini buna örnek olarak verebiliriz çünkü bu film, sistematik ve özlü bir biçimde, Godard'ın bütün yapıtına her daim esin kaynağı olan şeyi, Godard'ın yeni bir tarz olarak dayatmayı başardığı ve dolaysız bir zaman-imge ilişkisinde saf tasvirlerden sahteci anlatıya giden sahtenin kuvvetini sunar: bu, Herman Melville'in müthiş romanından bir bölümün serbest bir yorumu olan *Le grand escroc* filmidir.[9] *Yalan Söyleyen Adam* ve *Stavisky* de *Le grand escroc* gibidir; bu filmler hep birlikte yeni sinemanın basitleştirilmiş, şişirilmiş, kışkırtıcı, hoş karşılanmayan, "kötü görülen kötü söylenir" [*mal vu mal dit*] manifestosunu oluşturur.

Sahici anlatı mekânda yasal bağlantılar, zamanda da kronolojik ilişkiler izleyerek, organik olarak gelişir. Elbette başka yerler burayla, eski de şimdiyle komşu olabilir ama yerlerin ve anların bu değişkenliği ilişkilerin ve bağlantıların üzerine şüphe düşürmeyip daha ziyade bunların terimlerini veya unsurlarını belirler; öyle ki anlatı bir soruşturma veya onu doğruyla ilişkilendiren tanıklıklar içerir. Soruşturmacı ve tanıklar, gerçek anlamda "adli" filmlerde olduğu gibi, özerk ve açık bir figüre bürünebilirler. Fakat, açık olsun ya da olmasın, anlatı daima bir *yargı sistemiyle* ilişkilenir: aklanma hüsn-i zan ile olduğunda veya suçlu yalnızca kader mahkûmu olduğunda dahi. Sahteci anlatı ise, aksine, bu sistemden kaçar, yargı sistemini paramparça eder çünkü sahtenin kuvveti (hata veya kuşku değil) suçlu olduğu varsayılan kişiyi olduğu kadar soruşturmacıyı ve tanığı da etkiler. "*Stavisky*'de tanıklıklar onları reddeden karakterin bizzat sağlığında belirir. Daha sonra, bu tanıklıklar içinde, şimdiden ölü bir adamdan bahseden başka tanıklar ortaya çıkar."[10] Unsurların kendisi içine girdikleri zaman ilişkileriyle, terimler

---

9 Melville'in romanı *The Confidence Man*, Henri Thomas tarafından [Fransızcaya] *Le grand escroc* [Büyük Düzenbaz] (Ed. de Minuit) başlığıyla çevrilmiştir (bu ifade Melville'in kitabında geçmektedir). Godard'ın bu kısa filmi (1964) *Les Plus Belles Escroqueries du Monde*'u oluşturan bir serinin parçasıydı. Filmin çekim senaryosu *l'Avant-scène du cinéma*'da (Sayı: 46) yayımlanmıştır.

10 Ishaghpour, *D'une image à l'autre*, Médiations, s. 206.

de bağlantılarıyla birlikte sürekli değişip durur. Anlatı, bölümlerinden her birinde, öznel varyasyonlar uyarınca değil, bağlantısız yerler ve kronolojik olmaktan çıkmış anlar uyarınca, sürekli olarak bütünüyle değişikliğe uğrar. Bu yeni durumun derin bir nedeni vardır: birleştirici olup bir karakterin kimliğinin belirlenmesine (keşfine veya basitçe tutarlığına) meyleden doğrunun biçiminin aksine, sahtenin kuvvetinin indirgenemez bir çokluktan ayrılması mümkün değildir. Ben = Ben'in yerini "Ben bir başkasıdır" almıştır.

Sahtenin kuvveti yalnızca bir kuvvetler serisi bakımından vardır ve bunlar daima birbirlerine gönderir ve birbirlerine geçerler. Öyle ki soruşturmacılar, tanıklar, masum veya suçlu kahramanlar, anlatının aşamalarının her birinde farklı derecelerini cisimleştirecekleri sahtenin aynı kuvvetine katılacaklardır. "Doğrucu insan [dahi] yalan söylemeyi hiç bırakmadığını anlayacak", diyordu Nietzsche. O halde sahtekâr da içinde başkalaşıma uğradığı bir sahtekârlar zincirinden ayrılamaz olacaktır. Biricik bir sahtekâr yoktur ve eğer sahtekârın açığa çıkardığı bir şey varsa, bu onun arkasında başka bir sahtekârın olduğudur; bu *Stavisky*'nin veya *Le grand escroc*'nun mali işlemlerinde olduğu gibi Devlet dahi olsa. Doğrucu insan zincirin bir ucunda sanatçı olarak, diğer ucunda sahtenin n'inci kuvveti olarak zincirin parçası olacaktır. Anlatının da bu sahtekârların serimlenmesinden, birinin diğerine kaymasından ve başkalaşmasından başka içeriği olmayacaktır. Edebiyat ve felsefede bu gibi sahtekâr zincirleri ve bu gibi kuvvet serileri geliştirmiş en büyük iki metin Nietzsche'nin *Zerdüşt*'ünün son kitabı ile Melville'in romanı *The Confidence-Man*'dir. Biri, hepsi de birer sahtekâr olan kâhinden, iki kraldan, sülüklü adamdan, büyücüden, son papadan, insanların en çirkininden, gönüllü dilenciden ve gölgeden geçen Üstinsanın "çoklu çığlığı"nı serimler. Diğeri ise dilsiz bir albinoyu, bacaksız bir zenciyi, yas tutan bir adamı, griler içindeki bir adamı, kasketli bir adamı, kayıt tutan bir adamı, şifalı bitkileriyle bir doktoru, hatta alacalı kıyafetleriyle büyük bir hipnotizmacı veya "metafiziksel düzenbaz" olan Kozmopolit'i de içeren ve her birinin başkalaşarak diğerine dönüştüğü ve hepsinin de kendileri kadar sahte olan "doğrucu adamlarla" karşılaştığı bir sahtekârlar serisi serimler.[11] Godard, karakterleri *cinéma-vérité*'nin temsilcileri olacak buna benzer

11 Melville'in anlatı yöntemlerini özetleyen Régis Durand'ın dediği gibi, "biri başka bir karakterden aldığı bir hikâyeyi yineler; bu diğer karakter kendini haklı çıkarmak için başka

bir seri çizer: polis, büyük düzenbazın kendisi, son olarak da yönetmen, sanatçının fesli portresi. *Geçen Yıl Marienbad'da* hipnotize olan kadını (doğrucu kadın?) hipnotize eden adamla, ancak onun arkasında yine başka bir hipnotizmacı keşfederek ilişkilendiriyordu. Ya da *Acı Hatıralar*'daki seri ki hepsi bir bakıma birer sahtekârdır. Robbe-Grillet'nin serileri *Avrupa Ekspresi* tarzında gelişir: Sahteliklerin adamı Elias, bir örgütü varsayan gangster Frank'la ilişkili olarak, ikili ajan Eva'ya gönderir; Frank'ın varsaydığı örgüt de Jean ve Marc'a, yani yönetmen ve eleştirmenine gönderir ama bunlar da yine komiser Lorentz'e bağlanırlar... Böyle bir yapı çok farklı filmlerin, son derece bağımsız yönetmenlerin ortak noktasını oluşturur gibidir. Bu noktada Borges ve Casares'in de katkıda bulunduğu Hugo Santiago filmi *Les autres*'dan bahsedebiliriz. Burada kitapçı, oğlunun ölümünden sonra, başkalaşımlara uğrayarak bir sahtekârlar serisine dönüşür: müneccim, değnekli adam, aynalı adam ve oğulun kendisi. Bunlar bütün anlatıyı oluştururken, kamera da bir noktadan diğerine sıçrayarak saf tasvirler yapar (boş gözlemevi). Her yerde, doğrunun biçiminin yerini sahtenin başkalaşımları alır.

Esas olan budur; yeni imge rejiminin (dolaysız zaman-imge) saf optik ve sessel, kristal tasvirlerle ve sahteci, saf kronik anlatılarla nasıl işlediğidir. Tasvir bir gerçekliği varsaymayı bırakırken aynı anda anlatı da doğrunun bir biçimine göndermeyi bırakır: Agnès Varda'nın *Yalancı Belgesel*'i [*Documenteur*] buna örnektir. Belgesel artık doğrunun çöküşünü çağrıştırmaktan, kadın kahramanın bağlantısız jestlerini izlemekten başka bir şey yapmayan bir hikâyeyi anlatmak için artık salt optik ve sessel olan durumlar betimler (duvarlar, şehir). Kuşkusuz her büyük yönetmen, tasviri, anlatıyı ve bunlar arasındaki ilişkileri kendi tarzında kavrar.[12] Her seferinde görsel ile sözlü olan da yeni ilişkilere girer. Zira göreceğimiz gibi, yine üçüncü bir unsur işe dahil olur: bu, tasvirden ve anlatıdan ayrı olan hikâyedir. Fakat

---

karakterlerin tanıklığına başvurur ama bu başka karakterler de çeşitli kılıklara bürünmüş olan ilkinden başkası değildir. (...) Kasketli adam kendisine anlatılan sözde facialarının üzerine şüphe düşürür; işte bu facialar da yine ondan başkası olmayan fakat başka bir kılıktaki bir adamın başına gelmiş facialardır ve hikâyesi de yine onun bir başka versiyonu olan diğer bir kişi tarafından aktarılmıştır" (*Melville, signes et métaphores*, L'Age d'homme, s. 129-130).

12 Söz gelimi, Robbe-Grillet'nin filmlerinde tasvir rolünü oynayan, erotik sahneler olup bunlar hareketsizleşmeye meyledenler (kadını bağlamak); öte yandan anlatı da sahte hareket kaynağı olarak bütün nakil araçlarından geçer.

bu iki hususta kalacak olursak, bunların Yeni Dalga'dan sonra artık kaçınılmaz olan şeyin temelini oluşturduğunu söylemek gerekir. Yeni Gerçekçiliğin devrimi hâlâ doğrunun bir biçimini referans olarak koruyordu; her ne kadar onu derinlemesine yenilese de ve bazı yönetmenler kendi gelişimleri dahilinde ondan kurtulsa da (Fellini ve hatta Visconti). Fakat Yeni Dalga doğrunun biçiminden kasten kopuyor ve yerine yaşamın kuvvetlerini, daha derin olduğu kabul edilen sinematografik kuvvetleri koyuyordu. Bazı yakın dönem filmlerde Yeni Dalga'nın veya Godard'ın etkisini ararsak, bunun en belirgin yönünü belirlemek için yeterli olan özellikleri hemen görürüz. Bergala ve Limosin'in *Faux-fuyants* filmi arabalı bir adamın kazara bir başkasını ezerek kaçmasını, sonra soruşturmaya girişerek, biz onun ne istediğini bilmeksizin, kurbanının kızıyla gitgide daha yakın ilişkilere girmesini anlatır. Fakat anlatı organik bir biçimde gelişmez; daha ziyade kaçma suçu bir zincir boyunca kayıyormuş, sahtekâr olan onlarca karakteri (kendi adımıza toplam sekiz tane saydık) izleyerek her seferinde başkalaşıma uğruyormuş gibidir; bu karakterlerden her biri de kendi hesabına bir bahane [*faux-fuyant*] uydurur, ta ki suç tersine dönene ve ilk tanık suçlu haline gelene kadar; o da son bir kaçış sonucunda karda ölürken bu ölümü birinci karaktere bildiren bir telefonla devre tamamlanır. Böylesi sahteci bir anlatı, saf tasvirden başka bir işlevi olmayan tuhaf sahnelerle bölünür: adam, sırf bulunduğu daireyi tasvir etsin diye, çocuk bakan kıza telefon eder; sonra sebepsiz yere kızdan gelip ona bakmasını ister, hem de ortada görülecek hiçbir şey yokken, dahası bir kız arkadaşıyla sinemaya girmeye hazırlanırken. Kız da bu "nezaket"in karşılığını verecek, o da bir arkadaşıyla öylesine gezerken adamdan orada olmasını isteyecektir. Doillon'un *La Pirate*'ı da aynı temelde ama bambaşka bir şekilde ilerler: film bize "yargılanmak" isteyen ama bir çocuğun salt betimleyici bakışına takılan ve bundan nasıl bir hikâye çıkarabileceğine kafa yoran bir dedektifin entrikası içine düşen üç karakter arasındaki tutkuyu anlatır. Tutku, sinemanın esas unsuru haline gelir çünkü eylemin tersine, saf tasvirleri sahteci anlatılara bağlar.

Yeni Alman sinemasında, Wenders, Fassbinder, Schmid, Schroeter veya Schlöndorff'un filmlerinde bir birlik varsa, bu birlik aynı zamanda, savaşın sonucu olarak, bu unsurlar arasındaki her daim değişken olan bağdadır: kendi tasvirlerine indirgenmiş mekânlar (çöl-şehirler veya sürekli yıkıma uğrayan yerler); ağır, faydasız ve çağrılamaz bir zamanın karakterlere musallat

olan dolaysız sunumları ve "sahte hareketlerde" gerçekleştikleri ölçüde, bir kutuptan diğerine bir anlatıyı dokuyan sahtenin kuvvetleri. Alman tutkusu korkuya dönüşmüştür ama korku da aynı şekilde insanın nihai nedeni, yeni bir şeyi müjdeleyen asaleti ve asil bir tutku olarak korkudan çıkan yaratımdır. Buna diğer hepsini özetlemek için değil ama diğerlerinin yanı sıra bir örnek vermek gerekirse, bu tam da Schlöndorff'un *Die Fälschung*'u olurdu: harap ve bölünmüş Beyrut'ta, başka bir geçmişten gelen, bir sahtekârlar zincirine kapılmış ve boş bakışlarla bir cam sileceğini izleyen adam.

İlhamını dilbilimden alan bir semiyoloji olarak semiyokritik, "kopuk anlatı"[13] [*dysnarratif*] hakkındaki zengin ve karmaşık çalışmalar kapsamında sahteci anlatılar problemiyle karşılaşmıştır. Ne var ki semiyokritik sinematografik imgeyi bir sözceyle ve her türlü sekansı da genel bir anlatıyla özdeşleştirdiğinden, anlatılar arasındaki farklar ancak imgelerin altında yatan entelektüel bir yapının kurucu dilsel süreçlerinden gelebiliyordu. Bu yapıyı kuran ise sentagma ile paradigmaydı: her ikisi de birbirini tamamlayıcı nitelikteydi ama bunlar öylesine koşullara tabiydi ki ikincisi zayıf ve az belirlenmiş olarak kalacak ve geleneksel anlatıda yalnızca birincisi belirleyici olacaktı (Christian Metz). Bu andan itibaren, anlatının sentagmanın önceliğine borçlu olduğu birikimsel, homojen ve tanımlanabilir karakterini kaybetmesi için paradigmanın yapısal düzen açısından esas bir nitelik kazanması ya da yapının "serisel" hale gelmesi yeterliydi. "Büyük sentagma bilimi" taşmış, Büyük Genç Kız ölmüş, devrilmiş, mikro unsurlar da onu kemirmekte veya çoğaltmaktadır. Bundan böyle yeni sentagmalar ortaya çıkabilir (örneğin Chateau ve Jost'un "yansıtmalı sentagmaları") ama bunlar baskınlıkta değişime tanıklık eder. Sinema hâlâ anlatısal ve giderek hep daha anlatısaldır ama anlatının yeni yapının detaylarıyla ortaya koyduğu tekrarlardan, permütasyonlardan ve dönüşümlerden etkilenmesi oranında da, kopuk-anlatısaldır. Bununla beraber, saf bir semiyotik bu semiyolojinin geçtiği yollardan geçemez çünkü imgelerde "verili" olarak bulunacak bir anlatı (veya tasvir) yoktur. Anlatıların

13 Christian Metz'in takipçileri de işte bu noktaya ilişkin olarak, "modern sinema"yı ilgilendiren önemli semiyolojik değişiklikler ortaya koymuşlardır: kopuk anlatının (kelimenin yaratıcısı olan) Robbe-Grillet'nin yapıtlarındaki yeri üzerine bkz. Chateau ve Jost, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, ve Gardies, *Le cinéma de Robbe-Grillet*. Ayrıca Resnais'ye ilişkin olarak bkz. *Acı Hatıralar*'ı konu alan kolektif kitap, Galilée (M. Marie, M. C. Ropars ve C. Baiblé).

çeşitliliği, gösterenin tecessümleriyle, genel olarak imgelerin altında yattığı varsayılan dilsel bir yapının halleriyle açıklanamaz. Bu çeşitlilik yalnızca duyumsal imge biçimleri ile bunlara karşılık gelen ve hiçbir anlatıyı varsaymayıp şu anlatıdan ziyade bu anlatının ortaya çıkmasına yol açan duyusal göstergelere gönderir. Duyumsal türlerin yerine dil süreçleri konulamaz. İşte bu anlamdadır ki sahteci anlatı doğrudan doğruya zaman-imgeye, optik göstergelere ve zaman göstergelerine bağlıyken geleneksel anlatı da hareket-imgenin biçimlerine ve duyu-motor göstergelere gönderir.

2

Orson Welles bir ilktir: dolaysız bir zaman-imge ortaya çıkarır ve imgeyi sahtenin kuvvetine devreder. Kuşkusuz, bu iki yön birbirine yakından bağlıdır ama yeni eleştirmenler *It's All True*'da doruğa ulaşan ikinciye giderek daha çok önem atfetmiştir. Welles'in bir Nietzscheciliği vardır, sanki Welles Nietzsche'nin hakikat eleştirisinin belli başlı noktalarının tekrar üzerinden geçiyormuş gibidir: "gerçek dünya" yoktur ve eğer olsaydı, erişilemez, bahsedilemez olurdu ve eğer bahsedilebilseydi, işe yaramaz, gereksiz olurdu. Gerçek dünya "doğrucu bir insan", hakikati isteyen bir insan varsayar ama böyle bir insanın tuhaf saikleri vardır, sanki kendinde başka birini, bir intikamı saklıyormuş gibi: Othello hakikati ister ama bunu kıskançlık yüzünden veya daha da beteri, siyah olmasının intikamını almak için ister; doğrucu insanın en mükemmel örneği olan Vargas da, düşmana karşı kanıt biriktirmek için arşivlere gömülmüş bir biçimde, uzun zaman boyunca karısının kaderine kayıtsız görünür. Doğrucu insanın sonuçta tek istediği yaşamı yargılamaktır; onun adına yargılayabilmek için üstün bir değerle, iyilikle çıkagelir; yargılamaya susamıştır; yaşamda bir kötülük, kefaret edilmesi gereken bir kusur görür: hakikat mefhumunun ahlaki kökeni budur. Welles, Nietzscheci bir tarzda, yargı sistemiyle savaşmaktan asla vazgeçmemiştir: yaşamdan üstün bir değer yoktur, yaşam yargılanamaz ve gerekçelendirilemez, masumdur, "oluşun masumiyeti"ne sahiptir, iyiliğin ve kötülüğün ötesindedir...[14]

14 Welles'in çoğu röportajında hakikat/doğruluk mefhumunun eleştirisi insanı ve yaşamı yargılamanın imkânsızlığıyla birleşir. Bkz. Jean Gili, "Orson Welles ou le refus du juger", *Orson Welles, Etudes cinématographiques*.

Bu yargı meselesi sinemayı da tiyatroyu olduğu kadar meşgul etmiş ve karmaşık bir evrimden geçmiştir. Dışavurumculuktan itibaren, hakikatin metafiziğini teşkil eden şey, iyilik ile kötülüğün olduğu kadar ışık ile karanlığın da savaşıdır (hakikati ışıkta bulmak ve kefaret). Fakat burada Lang'ın yeri ayrıdır çünkü kötülüğü artık Faustçu değil, insani bir boyut haline getirir; bu ister hipnotik bir dahi (Mabuse) biçiminde olsun ister dayanılmaz bir dürtü biçiminde (*M – Bir Şehir Katilini Arıyor* [*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*]). Böylelikle hakikat sorusu, yani mahkeme ve yargı sorusu bütün muğlaklığıyla açığa çıkacaktır: M, amacı hiç de hakikati ortaya çıkarmak olmayan yeraltı suçlularından oluşan bir mahkemede yargılanacaktır. Lang, Amerika'ya giderek orada bir tür olarak gerçek anlamda hukuki filmleri keşfederek bu türün verili unsurlarını yenilediğinde, bu evrim de hız kazanır. Mesele sadece soruşturmanın ve yargılayanların yetersizliklerini hesaba katmak suretiyle, doğruya ulaşmanın zorluğuna işaret etmek değildir (bu yine Lumet'in *12 Öfkeli Adam* [*12 Angry Men*] filminde söz konusu olacaktır). Lang'ın filmlerinde olduğu gibi Preminger'in filmlerinde de sorgulanan, bizzat yargılamanın olanağıdır. Lang için, denebilir ki artık hakikat yoktur; yalnızca görünüşler vardır. Amerikalı Lang, görünüşlerin, sahte imgelerin en büyük yönetmeni haline gelir (Mabuse'nin geçirdiği evrimin kaynağı budur). Her şey görünüşten ibarettir ama yine de bu yeni durum yargı sistemini ortadan kaldırmak yerine, onu dönüştürür. Esasında, görünüş kendi kendine ihanet edendir; Lang'ın yapıtındaki önemli anlar karakterin kendi kendine ihanet ettiği anlardır. Görünüşler kendi kendilerine ihanet ederler ama daha derin bir hakikate yer açmak için değil, yalnızca kendi kendilerinin doğru olmadıklarını açığa çıkardıkları için yaparlar bunu: karakter bir gaf yapar; kurbanın adını biliyordur (*Büyük Şüphe* [*Beyond A Reasonable Doubt*]) veya Almanca konuşuyordur (*Cellatlar da Ölür* [*Hangmen Also Die!*]). Bu koşullarda, ilk görünüşlerin yargılanabilir olmasına veya yargılanmasına imkân tanıyacak yeni görünüşlerin ortaya çıkmasını sağlamak mümkündür. Söz gelimi, direnişçiler Almanca bilen hainin Gestapo tarafından mahkûm edilmesine yol açacak yalancı şahitleri ortaya çıkaracaktır. Yargı sistemi böylece büyük bir dönüşüme uğrar çünkü görünüşlerin bağlı olduğu ilişkileri belirleyen koşullara geçer: Lang, Protagoras tarzı bir görelilik icat eder; burada yargı "en iyi" bakış açısını, diğer bir deyişle, görünüşlerin daha üstün değerde bir birey

veya insanlık lehine dönme şansının olduğu ilişkiyi ifade eder ("intikam" olarak yargı veya görünüşlerin yerinden olması). Sonuçta Lang ile Brecht'in karşılaşmasını ve bu karşılaşmadaki yanlış anlaşılmaları anlayabiliriz. Zira Brecht'in yapıtlarında olduğu gibi, Lang'ın yapıtlarında da yargı artık doğrudan doğruya imgede tatbik edilemez ve imgenin kendisini yargılama imkânının koşullarının bahşedildiği seyircinin tarafına geçer. Brecht'in filmlerinde çelişkilerin gerçekliğine dayanan şey, Lang'ın filmlerinde, aksine, görünüşlerin göreliliğine dayanır.[15] Her ikisinde de yargı sistemi her ne kadar krize de girse, sonunda kurtulur ve dönüşüme uğrar. Welles'in yapıtlarında ise bambaşka bir şey söz konusudur (karakterin kendi kendine ihanet ettiği, "Langcı" ama sonradan reddettiği *Yabancı* [*The Stranger*] diye bir film yapmış olmasına rağmen). Welles'in filmlerinde yargı sistemi kesinlikle olanaksız hale gelir; seyirci için bile, hatta özellikle seyirci için. *Şangaylı Kadın*'da yargıcın odasının altının üstüne getirilmesi ve bilhassa *Dava*'daki sonsuz yargı düzmecesi bu yeni imkânsızlığa tanıklık edecektir. Welles yargılanamaz olan, yargılanacak hali olmayan ve olası her yargıdan kaçan karakterler yaratır sürekli. Hakikat ideali çöküyorsa eğer, görünüş ilişkileri yargının olanaklılığını korumaya artık yetmeyecektir. Nietzsche'nin dediği gibi, "gerçek dünyayla birlikte görünüşler dünyasını da yok ettik...".

Geriye ne kalıyor? Bedenler kalıyor; kuvvet [*force*] teşkil eden, kuvvetlerden başka bir şey olmayan bedenler. Fakat kuvvet de artık bir merkeze göndermediği gibi, bir ortamla veya birtakım engellerle de karşılaşmaz. Yalnızca başka kuvvetlerle karşılaşır; etkilediği veya etkilendiği başka

---

15 Lang ile Brecht arasındaki işbirliği *Cellatlar da Ölür* filminde gerçekleşmiş ama oldukça muğlak kalmıştır. Örneğin, filmin başında, direnişçilerin kendi yurttaşlarını riske atmaya hakkı olup olmadığı sorusu sorulur, zira Naziler masum rehineleri tutup öldürmektedir: genç kız, rehin alınan babasını kurtarmak amacıyla, direnişçiye teslim olması için yalvarır. Fakat bir süre sonra ve yine babasını kurtarmak için, onu ihbar etmeyi reddeden bir kadın satıcının fedakârlığını tereddütsüz kabul eder. Burada tam anlamıyla Brechtçi bir süreç söz konusudur: seyircinin bir problemin veya bir çelişkinin farkına varması sağlanır ve bunları kendine göre çözmeye sevk edilir (mesafe koyma). Lang'da söz konusu olan ise bambaşka bir süreçtir: kişinin kendi kendine ihanet etmesi ama bu öyle bir biçimde olur ki görünüşlerin karşısına farklı bir açıdan başka görünüşler konulur (yalnızca yanlışlıkla "kendini ele veren" muhbir değil, bir aşk sahnesi yaşandığına inandırmak için kendi üzerine – bu kez fazla kusursuz – ruj izleri süren direnişçi de). Bu iki süreç birbirine karışabilir ve aynı etkiye katkıda bulunabilir ama birbirlerinden çok uzaktırlar.

kuvvetlere gönderir. Güç anlamındaki kuvvet [*puissance*] (Nietzsche'nin "güç istenci", Welles'in de "karakter" dediği şey) de işte bu etkileyebilme ve etkilenebilme gücü, bir kuvvet olarak bedenin başka kuvvetlerle ilişkisidir. Bu güç daima ifa edilmiş, bu ilişki zorunlu olarak gerçekleşmiştir; her ne kadar mevcut kuvvetlere göre değişen bir biçimde de olsa.[16] Kısa, kesikli veya parçalı montaj ile uzun plan-sekansın aynı davaya hizmet ettiğini şimdiden seziyoruz. Biri, birbiri ardına, her biri kendi kuvvetini uygulayan veya bir diğerinin kuvvetine maruz kalan bedenleri sunar: "Her plan bir darbeyi, bir karşı-darbeyi, alınan bir darbeyi, vurulan bir darbeyi gösterir."[17] Diğeri, eşzamanlı olarak, değişkenliğiyle, kararsızlığıyla, merkezlerin ve vektörlerin çoğalmasıyla, kuvvetler arasında bir ilişkiyi sunar (*Bitmeyen Balayı*'ndaki sorgu sahnesi).[18] Her ikisinde de kuvvetlerin çarpışması söz konusudur, imge içinde ya da imgeler arasında. Bazen kısa montajla, *Geceyarısı Çanları*'ndaki [*Chimes at Midnight*] savaşta olduğu gibi, dekupaj yoluyla, bir plan-sekans üretilir; bazen de plan-sekansla, *Bitmeyen Balayı*'nda olduğu gibi, sürekli bir yeniden kadrajlama yoluyla, bir kısa montaj üretilir. Resnais'nin de nasıl başka yollarla bu tamamlayıcı ilişkiyi yeniden keşfettiğini görmüştük.

Bu o zaman, yaşamda her şeyin kuvvet meselesi olduğu anlamına mı gelir? Evet, tabii eğer kuvvetler arasındaki ilişkinin nicel olmadığını ve zorunlu olarak bazı "nitelikleri" içereceğini kabul ediyorsak. Bazı kuvvetler vardır ki diğer kuvvetlere artık ancak tek bir şekilde, tek tipte ve değişmez bir

---

16 Kuvvet-bedenler hakkında, bkz. Petr Král, "Le film comme labyrinthe", *Positif*, Sayı: 256, Haziran 1982, ve Jean Narboni, "Un cinéma en plongée", *Orson Welles, Cahiers du cinéma* (Narboni, Welles'in "karakter" anlayışı ile Nietzscheci güç istenci arasında yakınlık kurar).

17 Welles'le röportaj, *Cahiers du cinéma*, s. 42: *Geceyarısı Çanları*'ndaki [*Chimes at Midnight*] savaş hakkında. Aynı şekilde, *Şangaylı Kadın*'da karakterlerin kesikli montajı Didier Goldschmidt'e şöyle dedirtir: Planlar birbirine bağlanmaz, "birbirleri üzerine üşüşürler; bilhassa O'Hara ve Grisby'de çok yakın plandaki açı-karşı açı serisi imgenin ağırlığını soldan sağa kaydırır; hareketler sertçe kesilir; her şey filmin neredeyse salt plastik bir şekilde algılanmasını gerektiren bir *enerjiyi* serbest bırakmaya meyleder" (*Cinématographe*, Sayı: 75, Şubat 1982, s. 64).

18 Bkz. Robin Wood'un *Bitmeyen Balayı* hakkındaki ayrıntılı analizleri (*Positif*, Sayı: 167, Mart 1975): Vargas ve Quinlan, "iki karakter sırayla kadraja hükmeder veya geçici ve hassas bir denge içerisinde, beraberce imgeyi doldururlar".

yanıt verebilir: *Ölüm Raporu*'ndaki akrep sadece sokmayı bilir; onu suda taşıyan kurbağayı, sonunda boğularak ölmek pahasına da olsa, sokar. Öyleyse değişkenlik kuvvetler arasındaki ilişkide devam eder, zira akrebin sokması, bu durumda kurbağayı hedef alsa da, kendine karşı döner. Yine de akrep, etkileyebileceği ve onu etkileyebilecek şeylerdeki değişimler uyarınca kendi kendisini başkalaştırmayı bilemeyen türden bir kuvvettir. Bannister artık sokmaktan başka bir şey bilmeyen dev bir akreptir. Arkadin öldürmekten, Quinlan da kanıtlarla oynamaktan başka bir şey yapamaz artık. Tükenmiş bir kuvvettir bu, niceliksel olarak çok büyük olmayı sürdürdüğünde dahi; fakat artık tek yapabildiği yıkıp yok etmek ve öldürmek ve nihayetinde kendini de yıkıp yok etmektir; hatta belki de başından beri kendini öldürmekten başka amacı olmamıştır. Tam da o noktada yine bir merkez bulur, ama bu merkez ölümle örtüşür. Ne kadar büyük olursa olsun tükenmiştir çünkü kendi kendini dönüştüremez olmuştur. Dolayısıyla da alçalan, çöküş halindeki ve yozlaşmış bir kuvvettir: bedenlerdeki acizliği [*impotence*] temsil eder, diğer bir deyişle, çok belirli bir noktayı; tam da o noktada "güç istenci" artık bir hükmetmek-istemekten, ölüm için varolmaktan başka bir şey değildir ve kendi ölümüne susamıştır, tabii başkalarının ölümünden geçebildiği sürece. Welles bu çok kuvvetli acizliklerin listesini çoğaltır: Bannister ile protezleri; Quinlan ile bastonu; Arkadin ile uçaksız kaldığındaki çaresizliği; Iago, zaten acizliğin ta kendisi.[19] Bunlar intikamcıdır: gelgelelim, üstün değerler adına yaşamı yargılamak isteyen doğrucular gibi değil; tam tersine, bunlar kendilerini *üstün insan* görür, yaşamı kendi kendilerine, kendi kafalarına göre yargılamak isteyen üstün insanlardır. Fakat aynı intikam ruhunun iki farklı biçimi değil midir bu? Yargılamak için yasalara başvuran doğrucu Vargas ile onun ikizi, yasa olmadan yargılama hakkını kendine veren Quinlan; erdemli görev adamı Othello ile onun ikizi, doğası gereği ve sapkınca intikam alan Iago. Nietzsche'nin nihilizmin aşamaları dediği şeydir bu; farklı biçimleri kateden intikam ruhu. Yaşamı daha üstün varsayılan

19 Welles'in karakterlerinin "acizliği" üzerine, "sesin ve yazılı metnin gücünü kullanmak için ödenmesi gereken bedel olarak", bkz. Michel Chion, *Cahiers du cinéma*, s. 92. Aynı şekilde, Iago'nun sözde cinsel yetersizliği bir sebep veya açıklama değildir ve daha derinde, belli bir yaşam durumuna veya belli nitelikteki bir yaşama gönderir (Marienstras, "Orson Welles, interprète et continuateur de Shakespeare", *Positif*, Sayı: 167).

değerlerin bakış açısından yargılayan doğrucu insanın arkasında, hasta insan vardır, "kendi kendisini hasta eden", yaşamı kendi hastalığının, yozlaşmışlığının ve tükenmişliğinin bakış açısından yargılayan insan. Doğrucu insandan belki daha iyidir bu, zira hasta yaşam yine de yaşamdır ve "üstün değerler"dense ölümü koyar yaşamın karşısına... Nietzsche ne diyordu: Yaşamı yargılayan doğrucu insanın arkasında, hasta insan vardır, yaşamın kendisinden hastalanmış insan. Welles de ekler: doğrucu hayvanların şahı olan kurbağanın arkasında, kendi kendisini hasta eden akrep vardır. Biri budaladır, diğeri alçak.[20] Bunlar yine de nihilizmin iki biçimi ve güç istencinin iki şekli olarak birbirini tamamlayıcı niteliktedir.

Bir yargı sistemini yeniden kurmak değil midir bu? Quinlan, Arkadin, vs. hakkında onlardan "ahlaken nefret ettiği"ni söyleyip durur Welles (her ne kadar onlardan "insan olarak", yani kendilerinde korudukları bir *yaşam* bakımından nefret etmese de).[21] Fakat söz konusu olan, üstün bir merci adına, iyi veya doğru adına yaşamı yargılamak değildir; aksine, her varlığı, her eylemi ve her tutkuyu, hatta her değeri, içerdiği yaşamla ilişkili olarak değerlendirmektir. Aşkın değer anlamında yargı değil, içkin değerlendirme anlamında duygu: "yargılıyorum" değil, "seviyorum veya nefret ediyorum". Nietzsche de çok önceden yargının yerine duyguyu koyarken, okurlarını şöyle uyarıyordu: İyiliğin ve kötülüğün ötesinde demek, hiçbir şekilde *iyinin ve kötünün ötesinde* demek değildir. Bu "kötü", tükenmiş ve yozlaşmış yaşamdır, bu yüzden de korkunç ve yayılmaya meyillidir. "İyi" ise fışkıran, yükselen, karşılaştığı kuvvetlere göre kendi kendini dönüştürebilen ve kendi kendini başkalaştırabilen yaşamdır ve bu kuvvetlerle hep daha büyük bir kuvvet oluşturur, hep yaşama kuvvetini arttırır ve hep yeni "olanaklar" açar. Elbette bunlardan birinde diğerinden daha çok hakikat yoktur; her şey

---

20 Bkz. Röportaj, Bazin, *Orson Welles* içinde, Ed. du Cerf, s. 178. Kurbağa doğrucu hayvandır, çünkü paktlara ve sözleşmelere inanır. Fakat, gerçekte, yanar döner "ortaklar"dan başka bir şey yoktur ("Aramızda bir sözleşme varmış gibi konuşuyorsunuz, ama yok, ortağız burada", *Bitmeyen Balayı*). Tabii ki Welles, başta "kendi kafasına göre" (s. 154) değil, üstün değerler adına yargıda bulunmanın daha iyi olduğunu söyler. Fakat, biraz ileride, her ikisinin de aynı derecede korkunç olduğunu belirtir (s. 160).

21 Bazin röportajı da bu probleme yoğunlaşır. Welles, konumunun "muğlak" olduğunu kabul etmeye hazırdır: Onun için mesele Nietzsche için olduğu kadar açık değildir, her ne kadar Welles de aynı temanın, "aristokratik ahlak" temasının etrafında dönse de.

oluştan ibarettir ve oluş da yaşama ait sahtenin kuvveti, güç istencidir. Ama iyi ve kötü diye, yani asil ve bayağı diye bir şey de vardır. Fizikçilere bakarsak, asil enerji kendini dönüştürebilen enerji, bayağı enerji ise artık kendini dönüştüremeyen enerjidir. Her iki tarafta da güç istenci vardır, ama ikinci durumda güç istenci yaşamın bitip tükenmiş oluşundaki hükmetme isteğinden başka bir şey değildir artık; oysa yaşamın fışkırmasındaki güç istenci sanatsal istençtir ya da "armağan veren erdem"dir, yeni olanakların yaratılmasıdır. Üstün denen insanlar bayağı veya kötüdür. Fakat iyinin tek bir adı vardır, o da "cömertlik"tir; Welles de en sevdiği karakteri Falstaff'ı bu özelliğiyle tanımlar ve Don Kişot'un ebedi tasarısında da baskın olan özellik budur. Oluş sahtenin kuvvetiyse eğer, iyi, cömert ve asil olan da sahteyi n'inci kuvvetine, diğer bir deyişle, güç istencini sanatçı oluşa (değin) yükseltir. Falstaff ve Don Kişot, palavracı veya acınacak halde gibi görünebilir, Tarih'in onları ezip geçtiği düşünülebilir. Oysa onlar yaşamın başkalaşımları konusunda ehil olmuştur, Tarih'in karşısına oluşu koyarlar. Hiçbir yargıyla ölçülemezler ve oluşun masumiyeti vardır onlarda.[22] Kuşkusuz, oluş her zaman masumdur, suçta bile, tükenmiş yaşamda bile – bu yaşam bir oluş olmayı sürdürdüğü ölçüde. Ne var ki yalnızca iyi olan, yaşamı tüketmekten ziyade, yaşamın onu tüketmesine izin verir, zira kendini yaşamdan yeniden doğan şeyin, başkalaşan ve yaratan şeyin hizmetine sokar hep. Oluştan bir Varlık yapar – hem de ne çok şekle girebilen bir Varlık! – onu tekdüze ve donmuş bir varlığın tepesinden olmamanın uçurumuna itmek yerine. Demek ki içkin bir oluşun kalbinde birbirine karşı duran iki hali vardır yaşamın; oluştan – ister yaşamı yargılamak için isterse de yaşamı sahiplenmek için olsun, ama her halükârda yaşamı tüketmek için– üstün olma iddiasında olan tek bir merci değil. Welles'in Falstaff'ta ve Don Kişot'ta gördüğü şey, yaşamın kendi içinde "iyi" olmasıdır, canlıyı yaratıma taşıyan tuhaf bir iyi olma hali. Bu anlamdadır ki Welles'te otantik veya kendiliğinden bir Nietzschecilikten bahsedilebilir.

Bununla beraber, oluşta, yeryüzü yalnızca kendi içinde olası her merkezi kaybetmekle kalmaz, çevresinde dönebileceği bir merkez de kalmamıştır. Bedenlerin de merkezi yoktur artık – tükenip de toprağa dönmeleri ve

22 *Falstaff*'taki dirimsel iyi hakkında Welles lirik açıklamalarda bulunmuştur: "İyinin ta kendisidir o, en çok inandığım karakterdir (...); ondaki iyi ekmek ve şarap gibi" (Röportaj, *Cahiers du cinéma*, s. 41; ve ayrıca Marienstras, s. 43).

orada dağılmaları anlamına gelen ölüm hariç. Kuvvetin de merkezi kalmamıştır, tam da başka kuvvetlerle olan ilişkisinden ayrılamaz olduğu için: işte o zaman, Didier Goldschmidt'in de dediği gibi, kısa planlar durmaksızın bir sağa bir sola devrilirken, plan-sekans da çılgınca bir merkez üretimine yol açar – belirdiği gibi kaybolan merkezler (*Bitmeyen Balayı*'nın başı). Ağırlıklar, etrafında dağıldıkları denge merkezlerini; kütleler, etrafında düzene girdikleri ağırlık merkezlerini; kuvvetler, etrafında mekânı düzenledikleri dinamik merkezleri; hatta hareketler de etrafında geliştikleri dönme merkezlerini kaybetmiştir. Bu noktada, Welles'te, metafiziksel olduğu kadar sinematografik de olan bir mutasyon söz konusudur. Zira hakikat idealinin karşısında duran şey, hareket değildir: hareket – birtakım değişmezler, hareketli cismin ağırlık noktası, hareketli cismin geçtiği ayrıcalıklı noktalar ve hareketi için referans teşkil eden sabitlik noktası sunmaya devam ettiği sürece – doğru/hakiki ile bütünüyle uyumlu olmayı sürdürür. Bu yüzden hareket-imge, bizzat özü itibarıyla, hareketin merkezleri korunduğu sürece müracaat etmeye devam ettiği hakikat etkisine cevap vermek durumundadır. Bu çalışmanın başından beri bizim de demeye çalıştığımız şey budur: hareketteki sapmalar bağımsızlıklarına kavuştuğunda, diğer bir deyişle, hareketli cisimler ve hareketler değişmezlerini kaybettiğinde, sinematografik bir mutasyon gerçekleşir. O zaman hareketin doğruyu/hakikiyi talep etmeyi bıraktığı ve zamanın da harekete tabi olmaktan çıktığı – her ikisinin aynı anda gerçekleştiği – bir altüst oluş meydana gelir. *Temelli merkezsizleşmiş hareket yanlış/sahte hareket, temelli özgürleşmiş hareket de –şimdi artık yanlış/sahte harekette gerçekleşen– yanlışın/sahtenin kuvveti haline gelir* (zaten hep orada olan Arkadin). Daha sonra Yeni Gerçekçiliğin ve Yeni Dalga'nın bambaşka araçlarla gelip yerleşeceği bu gediği ilk Welles açmış gibidir. Welles, bedenleri/cisimleri, kuvvetleri ve hareketi kavrama tarzıyla, bütün motor merkezlerini veya "biçimlenim" merkezlerini kaybetmiş bir dünya inşa eder: Toprak.

Gelgelelim, Welles sinemasının çok temel bazı merkezleri korumaya devam ettiğini gördük (hatta Resnais'nin de Welles'ten ayrıldığı yer burasıdır). Fakat bu noktada değerlendirmemiz gereken şey Welles'in bizzat merkez mefhumunu nasıl kökten bir değişime tabi kıldığıdır. Alan derinliği meselesi resmin 17. yüzyılda geçirdiği bir dönüşümü yeni bir şekilde ele alıyordu zaten. Belki de Welles'in sineması, ilk kez bizden uzak o yüzyılda

meydana gelmiş düşüncedeki bir dönüşümü, modern dünyamızın kullanımına sunacak şekilde yeniden yaratmayı bilmiştir. Michel Serres'in güzel bir analizini izleyecek olursak, 17. yüzyıl doğru/hakiki idealinin "klasik" çağı değil, klasik denilen şeyden ayrılamaz olan ve hakikatin kesin bir krizden geçtiği, en âlâ barok çağ idi. Mesele merkezin, güneşin veya dünyanın nerede olduğunu bilmek değildi artık, çünkü "herhangi bir merkez var mı, yoksa merkez diye bir şey yok mu?" sorusu birincil hale geliyordu. Bütün merkezler –ağırlık merkezleri, denge merkezleri, kuvvet merkezleri, dönme merkezleri, kısacası biçimlenim merkezleri– çöküyordu. Merkezlerin geri getirilmesi kuşkusuz o zaman oldu, fakat köklü bir değişim, bilimde ve sanatta büyük bir evrilme pahasına oldu bu. Bir yanda, merkez *salt optik* hale gelirken, nokta da bakış açısına dönüşüyordu. Bu "perspektivizm", değişmez addedilen bir nesne üzerindeki dışsal bakış açılarının değişmesiyle tanımlanmıyordu kesinlikle (bu durumda doğru/hakiki ideali korunmuş olurdu). Burada, aksine, bakış açısı sabit kalıyor, fakat bundan böyle oluş halindeki bir ve aynı şeyin başkalaşımı olarak sunulan farklı nesnelere daima içsel oluyordu. *İzdüşümsel geometri* idi bu: gözü koninin en üst noktasına yerleştiriyor; kesit düzlemler, daire, elips, hiperbol, parabol, nokta, doğru gibi çok farklı "izdüşümleri" sunuyordu bize; nesnenin kendisi ise, son kertede, kendi izdüşümlerinin birbirine bağlanmasından, kendi başkalaşımlarından oluşan bir derleme veya seriden ibaret oluyordu. Ne hakikat ne de görünüş olanlar işte bunlardır: perspektifler veya izdüşümleri/yansıtmalar.

Bununla beraber, bu yeni perspektivizm, bu şekilde betimlenen şekiller içinde gerçek bir ilerleme tesis etmemize veya hacimleri düzenli bir şekilde düz kesitlere yaymamıza imkân vermez henüz. Dolayısıyla, diğer yanda, buna *gölgeler kuramını* da eklememiz gerekiyor, ki o da izdüşümselliğin tersi gibidir: koninin tepe noktasında şimdi ışık kaynağı durur, yansıtılan cisim opaktır ve izdüşümleri de kabartmalarla veya gölge alanlarla üretilir.[23] Bu iki boyut bir "görü mimarisi" oluşturur. Bunları Welles'in sanatında üst düzeyde görürüz ve bunlar bize kısa montaj ile plan-sekans arasındaki tamamlayıcılığın nihai nedenini verirler. Kısa montaj, düz ve düzleştirilmiş

23 Bu temalar üzerine, bkz. Michel Serres, *Le système de Leibniz*, P.U.F., I, s. 151-174; II, s. 648-667.

imgeler sunar: güçlü anlamıyla onlarca perspektif ve izdüşümü/yansıtmadır bunlar ve içkin bir şeyin veya içkin bir varlığın başkalaşımlarını ifade ederler. Çoğu zaman Welles'in filmlerine damga vuran bir "numara" sırası olduğu intibası da buradan gelir: söz gelimi, *Ölüm Raporu*'nda geçmişin farklı tanıkları Arkadin'in kendisinin izdüşümlerinden oluşan bir seri olarak düşünülebilir; Arkadin burada hem her planın üzerine yansıyan hem de bir izdüşümünden diğerine geçmemizi sağlayan kuvvetli bakış açısıdır; *Dava*'da da yine, bütün karakterler, polisler, iş arkadaşları, öğrenci, kapı görevlisi, avukat, küçük kızlar, ressam ve rahip, başkalaşımlarının dışında varolmayan aynı bir ana ait bir izdüşümler serisi teşkil eder. Fakat, diğer boyut uyarınca, alan derinliği olan plan-sekans da hacimleri ve kabartmaları, cisimlerin içinden çıkıp içine geri döndüğü gölge alanları, ışık-karanlık karşıtlıklarını ve kombinasyonlarını, göz göz ışık alan mekânlardan geçtiklerinde bedenlerde oluşan sert ışık şeritlerini kuvvetle vurgular (*Şangaylı Kadın*, *Dava:* hakiki/doğru idealinden olduğu kadar ahlaki varsayımlarından da kurtulmuş bütün bir yeni dışavurumculuk).[24] Denebilir ki Welles merkez mefhumunu ikili bir dönüşüme uğratarak yeni sinemayı kuruyordu: merkez, duyu-motor olmaktan çıkıyor ve bir yandan optik hale gelerek yeni bir betimleme rejimi belirliyor, diğer yandan, aynı anda, ışıklı hale gelerek anlatıda yeni bir ilerleme belirliyordu. Betimsel ya da izdüşümsel ve anlatısal ya da kasvetli...

Yanlışın/sahtenin kuvvetini almak suretiyle, yaşam, doğruluktan/hakikatten olduğu kadar görünüşlerden de kurtuluyordu: söz konusu olan, doğru/hakiki-yanlış/sahte arasında bir seçim, karar verilemez bu alternatifler değil; yanlışın/sahtenin kuvveti, yani karar istencidir. Welles, *Şangaylı Kadın*'dan itibaren, tek ve benzersiz bir karakteri dayatır: sahtekâr. Fakat sahtekâr sadece onun başkalaşımlarını oluşturan bir sahtekârlar serisiyle varolabilir, çünkü kuvvetin kendisi de ancak onun üsleri olan bir kuvvetler serisi biçiminde varolabilir. Bir karakter daima diğerine ihanet etmeye hazırdır (Welles ısrarla der ki prens, Falstaff'a ihanet *etmelidir;* Menzies,

24 Charles Tesson (*Cahiers du cinéma*), alan derinliğini bir dengesizlik etmeni, "tuhaflık" olarak analiz eder: bir akrebi önden çekmeye benzer bu, "önemli olan önde değil, geridedir", öyle ki imge "saf bir durugörüye doğru devrilmelidir". Kısa montajda olduğu kadar plan-sekansta da bir devrilme efekti söz konusudur.

Quinlan'a ihanet etmelidir), çünkü diğeri de zaten haindir ve ihanet, bütün seri boyunca sahtekârların kendi aralarındaki bağdır. Welles güçlü bir kişilik olduğu için, değişmeyen teması –tam da bu kişiliğinden ötürü– bir kişi olmamaktır artık, tıpkı Virginia Woolf'un Mrs Dalloway'i gibi.[25] Bir oluş, indirgenemez bir çokluktur; karakter veya biçimlerin artık sadece birbirlerine dönüşmeleri açısından değeri vardır. Söz gelimi *Şangaylı Kadın*'daki korkunç üçlü, *Ölüm Raporu*'nun tuhaf karakter değişimleri, *Bitmeyen Balayı*'nda karakterleri birbirine bağlayan zincir, *Dava*'nın karakterlerindeki sınırsız dönüşüm, yanlışın/sahtenin yolunun sürekli –her üçü de sahtekâr, bir anlamda gaspçı olan– kraldan, oğlundan ve Falstaff'tan geçmesi ve rollerin değiştiği sahnede son noktaya varması. Son olarak da söz gelimi, Welles'in bütün yapıtının manifestosu ve sinema düşüncesinin kendisi gibi olan müthiş *It's All True* serisi. Falstaff'ın F'si, ama özellikle de "*fake*"in [sahte] F'si (*Gerçek ve Yalan* [*F for Fake*]). Welles'in Herman Melville'le bilinçli bir yakınlığı olduğu muhakkaktır –Nietzsche'yle olan daha az bilinçli yakınlığından da daha önemli bir yakınlık. *It's All True*'da Welles, Melville'in *The Confidence Man*'inde olduğu kadar geniş ve bir o kadar kusursuz bir sahtekârlar serisi oluşturur ve Welles tam da hipnozcu Kozmopolit rolünü oynar. Welles'in bu müthiş serisi, sürekli değişikliğe uğrayan bu hikâye, şu şekilde özetlenebilir: 1) "Yolda bütün erkeklerin dönüp baktığı Oja Kodar'ın sunuluşu"; 2) "Welles'in sihirbaz olarak sunuluşu"; 3) Gazetecinin sunuluşu: ünlü resimlerin sahtelerini yapan bir ressam hakkındaki bir kitabın, aynı zamanda da Hughes'un –bir sürü ikizi olan ve gazeteciyi aldatanın kendisi olup olmadığını bilmediğimiz sahtekâr milyonerin– sahte hatıralarının yazarı olan gazeteci; 4) Sahtekâr gazeteci ile sahtekâr ressam arasında geçen konuşma veya alışveriş; 5) Welles'in araya

25 Welles'in projelerinden bir tanesi, Isak Dinesen'den esinlenen *The Dreamers* idi: acı bir aşk hikâyesinden sonra sesini kaybeden bir şarkıcı, bir köy korosunda kendininkiyle tıpatıp aynı sese sahip bir çocuk bulur; ona ders vermeye başlar, böylece bütün dünya üç yıl daha onun sesini duyacaktır; ikisi arasında son derece erotik bir ilişki gelişir, bu da çocuğu sonunda intikam almaya iter... Welles usulü, hainlerin ve sahtekârların hikâyesidir bu, fakat bir o kadar kaçınılmaz olarak da kişinin yitişinin hikâyesidir. Isak Dinesen baş kahramanına, neredeyse Virginia Woolf'un sözleriyle, "Bir daha asla bir kişi olamayacağım, Marcus, şu andan itibaren hep birkaç kişi olacağım" dedirtir. Welles bu sahneyi filmin varlık sebeplerinden biri olarak çektiğini söyler (Röportaj, *Cahiers du cinéma*, s. 49 ve 58).

girerek seyirciye, bir saat boyunca, bir daha asılsız [*faux*] hiçbir şey duymayacağını ve görmeyeceğini temin etmesi; 6) Welles'in hayatını anlatması ve Chartres Katedrali'nin önünde insanlık üzerine düşünmesi; 7) Oja Kodar'ın Picasso'yla kaçamağı ve sonunda Welles'in gelip zamanın dolduğunu ve bu maceranın da tamamen uydurma olduğunu söylemesi.[26]

Bununla beraber, her şey aynı değerde değildir ve bütün sahtekârlar aynı derecede ya da aynı kuvvette sahtekâr değildir. Doğrucu da onların bir parçasını oluşturur, kurbağa gibi, Vargas veya Othello gibi, Chartres Katedrali önündeki Welles gibi; zira doğrucu doğru/hakiki bir dünya ileri sürer ama bu doğru/hakiki dünyanın kendisi de doğrucu insanı varsayar. Kendi içinde, *erişilmez ve işe yaramaz* bir dünyadır bu. Tıpkı katedral gibi, insanlar tarafından yapılmış olmaktan başka bir vasfı yoktur. Görünüşlerin ardına da gizlenmemiştir; aksine, kendisi görünüşleri gizler ve onlar için mazeret görevi görür. Doğrucunun ardında sahtekâr –akrep– vardır; sürekli olarak biri diğerine gönderir. Bilirkişi aslında Van Megeeren'in sahte Vermeer'lerini tasdik ediyorsa, tam da sahtekâr onları bilirkişinin kendi kriterleri uyarınca yapmış olduğu içindir bu. Kısacası, sahtekâr basit bir kopyacıya ya da bir yalancıya indirgenemez, çünkü yanlış/sahte olan sadece kopya değil, zaten modeldir. O zaman sanatçının bile, Vermeer'in bile, Picasso'nun bile bir sahtekâr olduğunu söylemek gerekmez mi, çünkü ne de olsa görünüşlerle bir model yaparlar, ta ki sonraki sanatçı o modeli de görünüşlerin arasına geri gönderip yeni bir model yapana kadar. Sahtekâr Elmer ile Picasso arasındaki "kötü" ilişki nerede biter ve Picasso ile Velázquez arasındaki "iyi" ilişki nerede başlar? Doğrucudan sanatçıya, sahtekârlar zinciri uzundur. Sahtekârın kendisini tanımlamak kuşkusuz bu yüzden bu kadar zordur, çünkü onun çoğulluğu, onun aynı anda her yerde olması hesaba katılmaz, çünkü tarihsel ve nihayetinde kronolojik bir zamana müracaat etmekle yetinilir. Fakat oluş olarak zamanın bakış açısından her şey değişir. Sahtekârlara olduğu kadar doğrucu insana da yöneltilebilecek eleştiri, *biçimi* çok fazla sevmeleridir: ne başkalaşımlardan

---

26 Burada üç aşağı beş yukarı Gérard Legrand'ın *It's All True* hakkındaki makalesini izliyoruz (*Positif*, Sayı: 167). Fakat Legrand "güç istenci" ile "yanılsama tespiti" arasında bir çelişki görür. Biz hiçbir çelişki göremiyoruz; güç istenci, yanlışın/sahtenin kuvveti olarak yaşamdır.

anlarlar ne de başkalaşımın kuvvetine sahiptirler; yaşamsal atılımlarında bir yoksulluğu, zaten tükenmiş bir yaşamı ortaya koyarlar. Sahtekâr, ehil ve Vermeer arasındaki fark, ilk ikisinin değişmeyi neredeyse hiç bilmemesidir. Sadece yaratıcı sanatçı yanlışın/sahtenin kuvvetini – artık biçimde değil biçimin dönüşümünde– gerçekleşen bir dereceye yükseltebilir. Ne doğruluk/hakikat vardır artık ne de görünüş. Değişmez biçim ve bir biçime dair değişen bakış açısı da yoktur artık. Bir bakış açısı vardır ve bu bakış açısı şeye o kadar aittir ki şey de bakış açısıyla özdeş oluş içinde dönüşüp durur. Doğruluğun/hakikatin başkalaşımı. Sanatçı, *doğruluk/hakikat yaratandır*, zira doğruluk/hakikat erişilebilecek, bulunabilecek ya da yeniden üretilebilecek bir şey değildir; yaratılması gerekir. Yeni'nin yaratımından başka doğruluk/hakikat yoktur: yaratıcılık, ortaya çıkma, yani Melville'in –"*form*"a [biçim] karşıt olarak– "*shape*" [şekil] dediği şey. Sanat durmaksızın *şekiller*, kabartmalar ve izdüşümleri/yansıtmalar üretmektir. Doğrucu insan ile sahtekâr, aynı zincirin parçalarıdır, fakat, nihayetinde, yansıtılan, yükseltilen veya oyulan onlar değil, doğrunun/hakikinin yaratıcısı olan sanatçıdır; tam da yanlışın/sahtenin nihai kuvvetine eriştiği noktada: iyide ve cömertlikte. Nietzsche "güç istenci" için bir liste çıkarmıştı: doğrucu insan, ondan sonra doğrucuyu varsayan ve doğrucunun varsaydığı bütün sahtekârlar, geniş ve eksiksiz bir "üstün insanlar" takımı, fakat, yine onun da arkasında, yeni insan, Zerdüşt, sanatçı veya fışkıran yaşam.[27] Çok küçük bir şansı vardır bunun, çünkü o denli büyüktür ki nihilizmle alt edilme ihtimali, tükenmiş yaşamın Yeni'yi doğduğu andan itibaren ele

27 Nietzsche'nin büyük sahtekârlar kuramı *Zerdüşt*'ün dördüncü kitabında ortaya çıkar: Devletçi, dinci, ahlakçı, bilimci, vs. tiplerini buluruz orada. Her birine yanlışın/sahtenin bir kuvveti karşılık gelir, dolayısıyla da birbirlerinden ayrılamazlar. "Doğrucu"nun kendisi de yanlışın/sahtenin ilk kuvvetidir ve diğerlerinden geçerek gelişir. Sanatçının kendisi de bir sahtekârdır, fakat yanlışın/sahtenin nihai kuvvetidir bu, çünkü bir biçim "almak" yerine (Doğru'nun/Hakiki'nin, İyilik'in biçimi), başkalaşımı ister. Güç istenci olarak istencin öyleyse iki uç derecesi, iki yaşamsal kutbu vardır: bir yanda, almak-isteme veya hükmetmek-isteme; diğer yanda ise, oluşla ve başkalaşımla özdeş olan isteme, "armağan veren erdem". Nietzsche, ikinci bakış açısından, kendisinin doğruluk/hakikat yaratıcısı olduğunu söylerken, aynı anda Doğru/Hakiki eleştirisini de bütünüyle koruyabilecektir. Melville'de de biçim ile başkalaşım, "form" ile "shape" arasında bir o kadar güçlü bir karşıtlık bulunacaktır (bilhassa *Pierre ya da Belirsizlikler*'de; bkz. Jaworski'nin yorumu, *Le désert et l'empire*, Paris VII'de verilmiş tez, s. 566-568).

geçirme ve hazır biçimlerin başkalaşımı dondurup yine modeller ve kopyalar oluşturma ihtimali. Yanlışın/sahtenin kuvveti kırılgandır, kurbağalar ve akrepler yeniden kapabilir onu. Fakat sanatın ya da yaşamın tek şansıdır bu, Nietzscheci, Melvilleci, Bergsoncu, Wellesci şansı... Kamler'in *Chronopolis*'i şunu gösterir: zamanın unsurlarının, yeni bir şey üretmek için, insanla olağanüstü bir karşılaşmaya ihtiyacı vardır.

3

Tasvirin ve anlatının ötesinde üçüncü bir durum daha söz konusudur: hikâye. Öncekilerde yaptığımız gibi, yine sesli film faktörünün özel önemini hesaba katmadan geçici bir tanım yapmaya çalışırsak, hikâyenin genel olarak özne-nesne ilişkisiyle ve bu ilişkinin gelişimiyle ilgili olduğunu düşünüyoruz (halbuki anlatı duyu-motor şemanın gelişimiyle ilgiliydi). Bu durumda doğruluk/hakikat modelinin tam ifadesini bulduğu yer artık duyu-motor bağlantı değil, özne ile nesnenin birbirine "uygunluğudur". Gelgelelim sinema koşullarında nesne ile öznenin ne olduğunu açıklığa kavuşturmak gerekiyor. Kameranın "gördüğüne" nesnel, karakterin gördüğüne öznel denilegelmiştir. Böyle bir teamül sadece sinema için geçerlidir, tiyatro için değil. Bu durumda, kamera karakterin kendisini görmelidir: kâh gören kâh görülen, aynı karakterdir. Fakat aynı şekilde hem görülen karakteri hem de karakterin gördüğünü veren de aynı kameradır. Öyleyse hikâyeyi, nesnel ve öznel olmak üzere bu iki türdeki imgenin gelişimi ve bunların arasındaki karmaşık ilişki olarak düşünebiliriz; bu ilişki antagonizme kadar gidebilir, ancak Ben=Ben türünde bir özdeşlikte çözüme kavuşması gerekir: gören karakter ile görülen karakterin özdeşliği, ama aynı zamanda da karakteri gören ve karakterin gördüğü kamera-sinemacının özdeşliği. Bu özdeşlik tam da sahteyi/yanlışı temsil eden pek çok badireden geçer (söz gelimi Hitchcock'ta, görülen iki karakter arasındaki karışıklık, ya da söz gelimi Ford'da, karakterin gördüğü şeydeki karışıklık), fakat sonunda Hakiki/Doğru'yu oluşturarak kendisi adına kendi kendisini olumlar, karakterin bu yüzden ölmesi gerekse bile. Denebilir ki film iki tür imgenin birbirinden ayrılmasıyla başlayıp ne oldukları anlaşıldığında özdeşleşmeleriyle son bulur. Bunun varyasyonları sonsuzdur, çünkü sentetik özdeşlik de ayrım da türlü türlü biçimlerde tesis edilebilir. Fakat

sinemanın, olası her hikâyenin *doğruculuğu* [*véracité*] bakımından, en temel koşulları burada yatar.[28]

Nesnel ile öznel arasındaki bu ayrımın yanı sıra bunların özdeşlikleri de bir diğer hikâye tarzında sorgulanmaya başlar. Yine burada da hikâyede doğruculuk eleştirisinin en büyük öncülerinden biri Amerikalı Lang olmuştur.[29] Bu eleştiri *Yurttaş Kane*'den itibaren Welles tarafından da alınıp genişletilecektir. *Yurttaş Kane*'de iki tür imge arasındaki ayrım tanıkların gördüklerinde silikleşmeye başlar, öyle ki ne karakterin kim olduğuyla ilgili bir sonuca varılabilir ("*no trespassing*") [girmek yasaktır] ne de Welles'in daima şüpheyle yaklaşmış olduğu sinemacının kimliğiyle ilgili bir çözüme ulaşılabilir. Bu şüphe *It's All True*'da son noktasına kadar götürülecektir. Pasolini bu yeni durumun sonuçlarını, bir nesir sinemasının karşısında duran "şiir sineması" dediği şeyde irdelemiştir. Şiir sinemasında, karakterin öznel olarak gördükleri ile kameranın nesnel olarak gördükleri arasındaki ayrım ortadan kayboluyordu, fakat biri yerini diğerine bırakıyor değildi; kamera öznel bir varlığa bürünüyor, içsel bir görüş kazanıyor ve o da karakterin görme biçimiyle bir *simülasyon* ("*mimesis*") [taklit] ilişkisine giriyordu. Yukarıdaki tartışmamıza istinaden, işte bu noktada Pasolini geleneksel hikâyenin iki unsurunun –kameranın bakış açısından nesnel dolaylı hikâye ile karakterin bakış açısından öznel dolaysız hikâye– nasıl aşılacağını keşfediyor ve çok özel bir "serbest dolaylı söylem", bir "serbest dolaylı öznel" biçimine

---

28 Kimi yönetmenlerde bu temel koşullar son derece açık olarak ortaya konur; bu yönetmenlerin koşulları aşma iddiası onlara daha da açıklık kazandırır. Söz gelimi Beckett, *Film* üzerine konuşurken, Œ kamerasının gördüğü ile O karakterinin gördüğünü, "Œ'nin odada algıladığı ile O'nun odayı algılaması"nı birbirinden ayırmak gerektiğini söyler: ikili plandan, üst üste bindirmeden kaçınmalı ve iki tür imgenin nitel ayrımına işaret etmeli, ta ki sonunda Œ ile O özdeşleşene kadar (*Comédies et actes divers*, Ed. de Minuit, s. 130). Godard da *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*'den bahsederken, kameranın gördüğüne nesne, karakterin gördüğüne özne deyip ikisini toplayarak, 1 + 2 = 3, nihai özdeşliğe varır, 1 + 2 + 3 = 4, yani yaşama (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, s. 393-396). Pasolini de aynı şekilde sinemanın ikili olan doğasından bahseder, gerek karakterin bakış açısından gerekse de sinemacının: Sinema "aynı anda fevkalade öznel ve fevkalade nesnel"dir ve bu iki unsur özdeşleşmeye varıncaya değin birbirinden ayrılmaz olarak kalır (*L'expérience hérétique*, Payot, s. 142).

29 Bu hususta, bkz. Reynold Humphries'in detaylı analizleri, *Fritz Lang américain*, Albatros, özellikle III. ve IV. bölümler: Nesnelin ve öznelin aşılması ile özdeşliğin krizi üzerine ("görüşün ve bakışın merkeziliği ve bulanık özdeşlikler", s. 99).

ulaşıyordu. İki tür imge böylelikle birbirine karışıyordu; öyle ki kameranın acayip görüşü (objektif değişimi, zum, olağandışı açılar, anormal hareketler, duraksamalar...) karakterin müstesna görüşünü ifade ediyor, karakterin görüşü de kameranın görüşünde ifade buluyordu, ama tüm bunlar bütünü sahtenin kuvvetine yükselterek oluyordu. Bu durumda hikâye, doğruculuğunu teşkil eden bir doğru idealiyle ilişkilenmez artık, bir "sahte-hikâye"ye, bir şiire, simüle eden bir hikâyeye ya da daha ziyade bir hikâye simülasyonuna dönüşür.[30] Nesnel imgeler ile öznel imgeler arasındaki ayrımla birlikte özdeşlik de kaybolarak bu imgelerin yerini toptan başka bir şeyin aldığı veya birbirine karıştıkları veya dağılarak yeniden düzenlendikleri yeni bir çevrim çıkar ortaya. Pasolini, analizini Antonioni, Bertolucci ve Godard ile ilişkilendirir, fakat hikâyedeki bu dönüşümün kaynağı Lang'da ve Welles'tedir belki de (*Ölümsüz Hikâye*'nin incelenmesi bu noktada önemlidir).

Bu yeni türde hikâyenin, bambaşka bir alanda belirdiği haliyle, bir özelliğini ele almak istiyoruz. Uzun süredir kurmacaya meydan okuyan biçimlere bakacak olursak, gerçeklik sinemasının bazen nesnel olarak gerçek ortamları, durumları ve karakterleri gösterme, bazen de öznel olarak bizzat bu karakterlerin görme biçimlerini, bizzat kendi durumlarını, ortamlarını ve sorunlarını görme biçimlerini gösterme iddiasında olduğunu görürüz. Özetle, bir yanda belgesel veya etnografi kutbu, diğer yanda soruşturma ve röportaj kutbu vardı. Bu iki kutup başyapıtlara ilham kaynağı oldu ve her halükârda birbirine karıştı (bir yanda Flaherty, diğer yanda Grierson ve Leacock). Fakat bu sinema, kurmacaya kafa tutarken yeni yollar keşfettiyse de *sinematografik kurmacanın ta kendisine bağlı* bir hakikat/doğruluk idealini de koruyor ve yüceltiyordu: kameranın gördüğü, karakterin gördüğü ve bu ikisi arasındaki olası antagonizm ve zoraki çözüm, hepsi mevcuttu. Karakterin kendisi de gördüğü ve görüldüğü ölçüde bir tür özdeşliği koruyor veya kazanıyordu. Kamera-sinemacının da etnolog veya muhabir olarak kendi kimliği vardı. Sinemanın yakalayabileceği veya keşfedebileceği bir

30 Pasolini, *L'expérience hérétique*, s. 147-154: "Şiir dilinde yazılmış sahte-hikâyeler." Bu yeni şiir sinemasının (Pasolini'ye göre, 1960 civarı) "kamerayı hissettirmesi" gerekir; eski nesir sineması içerikte en büyük şiire ulaşabildiği halde, yine de kameranın kendini tamamen unutturabildiği klasik bir hikâyeye bağlı kalıyordu (bu kriterin her şeye rağmen yeterli olup olmadığını merak ediyoruz ve Pasolini acaba Ayzenştayn veya Gance gibi yönetmenleri acaba nereye koyardı?).

gerçeklik adına yerleşik kurmacalara meydan okumak son derece önemliydi. Fakat gerçek adına kurmaca terk edilirken, kurmacayı varsayan ve kurmacadan gelen bir hakikat/doğruluk modeli muhafaza ediliyordu. Nietzsche'nin gösterdiği şeyi, yani hakikat/doğru idealinin, gerçeğin kalbinde, kurmacaların en derini olduğunu sinema henüz bulamamıştı. Hikâyenin doğruculuğu kurmacada temellenmeyi sürdürüyordu. Hakikat/doğru idealinin veya modelinin gerçeğe uygulanması çok şeyi değiştiriyordu, zira kamera önceden varolan bir gerçeğe yöneliyordu, ama başka bir anlamda da hikâyenin koşullarında değişen hiçbir şey olmamıştı: nesnel ile öznel yer değiştirmiş ama dönüşüme uğramamıştı; özdeşlikler başka türlü tanımlanıyor ama tanımlı olmayı sürdürüyordu; hikâye yine doğrucuydu, ama kurgusal-olarak-doğrucu değil, gerçek-olarak-doğrucu. Gelgelelim, hikâyenin doğruculuğu bir kurmaca olmaktan çıkmamıştı.

Kırılma, kurmaca ile gerçeklik arasında değil, her ikisini de etkileyen yeni hikâye tarzındaki kırılmadır. 1960'lara doğru, birbirinden oldukça bağımsız noktalarda, bir değişim yaşandı: Cassavetes ve Shirley Clarke'ın dolaysız sinemasında, Pierre Perrault'nun "deneyim sineması"nda, Jean Rouch'un "*cinéma-vérité*"sinde. Dolayısıyla, Perrault bütün kurmacayı eleştirdiğinde, kurmacadan anladığı yerleşik bir hakikat/doğru modeli oluşturması ve bu modelin – modeli yaratan filmin yönetmeni olduğunda dahi– zorunlu olarak egemen fikirleri veya sömürgecinin bakış açısını ifade etmesidir. Kurmaca – dinde, toplumda, sinemada, imge sistemlerinde– onu doğru/hakiki gibi sunan bir "hürmet"ten ayrılamaz. Nietzsche'nin "hürmetkârlığınızdan kurtulun" sözünü kimse Perrault'dan daha iyi anlamamıştır. Perrault filminde gerçek Québecli karakterlerle çalışırken, sadece kurmacayı ortadan kaldırmak için değil, onu içine nüfuz eden hakikat modelinden kurtarmak ve tersine, bu modelin karşısında duran katıksız *masallama işlevini* [*fonction de fabulation*] keşfetmek için yapar bunu. Kurmacanın karşısında duran şey gerçek değildir; her zaman efendinin veya sömürgecinin hakikati/doğrusu olan hakikat/doğru değildir; sahteye/yanlışa ondan bir bellek, bir efsane, bir canavar yaratacak kuvveti verdiği ölçüde yoksulların masallama işlevidir. *Pour la suite du monde*'daki beyaz yunus, *Pays de la terre sans arbre*'daki ren geyiği ve özellikle *La bête lumineuse*'deki ışıklı hayvan, Dionysos, bu nevi canavarlardır. Sinemanın yakalaması gereken, bir karakterin nesnel ve öznel yönleri yoluyla onun gerçek *ya da*

kurmaca özdeşliği/kimliği değil, gerçek karakterin, bizzat "kurma"ya koyulduğunda, "meşhut efsaneleştirme suçu"nu işlediğinde ve böylece halkının icadına katkıda bulunduğunda girdiği oluştur. Karakter bir önceden ve bir sonradan ayrılamaz, bir durumdan diğerine geçerken bunları birleştirir. Kurmaca haline gelmeksizin masallamaya soyunduğunda, bizzat kendisi bir başkası olur. Sinemacı da kendisine ait kurmacaların yerine gerçek karakterlerin masallamalarını topyekun koyarak "kendi kendisine aracılık" ettiğinde bir başkasına dönüşür. Her iki taraf da bir halkın icadında birbirine açılır. Kim olduğumu bulmak için, Alexis'e (*Le règne du jour*) ve bütün Québec'e aracılık ettim, "kendime bir şey söylemek için sözü onlara bırakmamın yeterli olacağı bir şekilde".[31] Bir hikâye simülasyonudur bu: efsane ve başkalaşımları, Québec'in serbest dolaylı söylemi, "azar azar", iki başlı, bin başlı bir söylem. O zaman sinema da bütün hakikat/doğruluk modellerini yıkarak hakikat/doğruluk yaratıcılığına, üreticiliğine eriştiği için kendine *cinéma-vérité* diyebilir artık: Hakikat/doğruluk sineması değil, sinemanın hakikati/doğruluğu olacaktır bu.

Jean Rouch da "*cinéma-vérité*"den bahsederken onu böyle anlıyordu. Tıpkı Perrault ve röportaj-soruşturmaları gibi, Rouch da etnografik filmlerle çıkmıştı yola. İki yönetmenin geçirdiği evrimi anlamak için ham bir gerçeğe ulaşmanın imkânsızlığından dem vurmak, kameranın durumlar üzerinde bir etkisi olduğunu ve karakterlerin de kameranın varlığına tepki verdiğini söylemek yeterli olmaz; bunlar herkesin zaten hep bildiği şeylerdir ve bunları sahte/yanlış problemlerden ibaret gören Flaherty'yi ve Leacock'u kesinlikle rahatsız etmemiştir. Gerek Rouch gerekse de Perrault'da yeniliğin kaynakları başkadır. Bu yenilik, Perrault durumunda, *Les maîtres fous*'da açıkça kendini göstermeye başlar: ayinde kendinden geçmiş, sarhoş, köpüren, trans halinde görülen karakterler önce günlük hayatlarında, kafede garson olarak, ağır işçi veya gündelikçi olarak –törenden sonra geri dönecekleri halleriyle– gösterilirler. Önceden oldukları şey... Buna karşılık, *Moi, un noir*'daysa

31 Hakikatin/doğruluğun ve hürmetin eleştirisi üzerine, masallama işlevi ile bunun gerçeği ve kurmacayı nasıl aştığı üzerine, "aracılar"ın rolü ve zorunluluğu üzerine en önemli metin Perrault'nun René Allio ile mülakatıdır, *Ecritures de Pierre Perrault* içinde, Edilig, s. 54-56. Aynı derlemede Jean-Daniel Lafond'un Perrault sinemasını "yapmacıklık" sanatı olarak sunan bütün analizi, "L'ombre d'un doute" da buna eklenebilir: Karakterler "kurgusal olsa da kurmaca varlıklar değildir" (s. 72-73).

masallamalarının rolleri üzerinden gösterilen gerçek karakterler söz konusudur: küçük fahişe Dorothy Lamour, Treichville'den gelmiş işsiz Lemmy Caution –her ne kadar başlattıkları işlevi sonunda yine kendileri izah edip düzeltecek olsalar da.[32] *Le Jaguar*'da, üç karakter, özellikle de "cesur yürek", kendi aralarında yaptıkları rol dağılımı sayesinde seyahatlerinin gerçekliklerini birer efsanevi güçmüş gibi yaşarlar: büyücülerle karşılaşmaları, iş organizasyonu, hiçbir işe yaramayan altın külçeler yapıp kilit altında tutmaları, uçarak pazar yerini gezmeleri ve nihayet küçük işlerini isimlendirirken hazır bir formülü alıp onun yerine efsaneleşmeye uygun bir figür koymaları: "kuş azar azar yapar yuvasını" yerine "kuş azar azar yapar... bonesini".[33] Memleketlerine geri döndüklerindeyse, ataların geri dönüşü gibi, en ufak olayın bile bir güce dönüştüğü kahramanlık öyküleri ve yalanlarla geri döneceklerdir. Karakterin tam merkezinde sürekli olarak bir halden diğerine geçiş bulunur; söz gelimi avcının bir aslana "Amerikalı" ismini vermesi, ya da *Cocorico Monsieur Poulet*'de yolcuların dişi şeytanla karşılaşmaları. Bu başyapıtlar özelinde konuşursak, her şeyden önce karakterin, artık nesnel olarak görülmediği veya öznel olarak görmediği ölçüde, gerçek veya kurgusal olmaktan çıktığını görürüz: geçitler ve sınırlar aşan bir karakterdir bu çünkü gerçek bir karakter olarak icat eder ve ne kadar iyi icat ederse o kadar gerçek olur. *Dionysos*, Rouch'un büyük sentezlerinden biridir: Macar bir tamirci, Fildişi Sahilli bir perçinci, Karayipli bir dökümcü, Türk bir marangoz ve Alman bir tamirci kadının bir araya geldiği sanayi toplumunun imgesi, üç maenadın –beyaz, siyah ve sarı– dadandığı Dionysosçu bir önceye dalar, ama bu önce aynı zamanda bir sonradır: işçilerden birinin flütçüye, bir diğerinin zilli tefçiye, viyolonselciye, sopranoya dönüşüp Dionysosçu bir tören alayı halinde Meudon ormanına ulaştığı sanayi-sonrası ufuklar gibi. "Ciné-trans" ve müziği, asla şimdide kalmayan, sürekli her iki yönde de limiti aşan imgenin zamansallaşmasıdır ve her şeyin bu noktaya gelmesine yol açan itici güç de sonunda bir sahtekâr olduğu, sahtekârdan başka

---

32 Bkz. Jean-André Fieschi'nin analizi. Fieschi, *Les maîtres fous*'dan itibaren, Rouch'un nasıl "filmin olayı gibi görünen halihazırda rahatsız edici kaymayı ikinci bir kaymaya" tabi kıldığını gösterir. Ve gitgide, "Rouch'un filme çektiği şey artık davranışlar veya rüyalar ya da öznel söylemler değil, bunları birbirine bağlayan birbirinden ayrılması mümkün olmayan karışımdır" (*Cinéma, théorie, lectures* içinde, s. 259-261).

33 Azimle çalışmanın önemini ifade eden Fransızca bir deyim. *(ç.n.)*

bir şey olmadığı anlaşılan bir öğretmendir: bizzat Dionysos'a ait sahtenin kuvveti. Kurmaca-gerçek ikiliği böylece büsbütün aşılıyorsa, bunun sebebi kameranın, kurmaca ya da gerçek olan bir şimdiyi kesip çıkarmak yerine, dolaysız bir zaman-imge teşkil eden o önceye ve sonraya karakteri sürekli olarak yeniden bağlamasıdır. Karakter, kurmacayı bir model olarak değil de bir kuvvet olarak olumlayabilmek için, önce gerçek olmalıdır: kendi kendisini kurmaca olarak değil, gerçek olarak ileri sürebilmek için, masallamaya koyulmalıdır. Karakter sürekli bir başkasına dönüşüp durur ve bir halktan ayırt edilemeyen bu oluştan artık ayrı tutulamaz.

Fakat karakter hakkında söylediklerimiz ikinci etapta ve bilhassa sinemacının kendisi için geçerlidir. Sinemacı da gerçek karakterleri aracı olarak almasıyla ve kendi kurmacasının yerine onların masallamalarını koymasıyla, buna karşılık olarak da bu masallamaları efsane figürüne büründürerek "efsaneleştirme"siyle bir başkasına dönüşür. Rouch kendi serbest dolaylı söylemini icra ederken öbür yandan karakterleri de Afrika'nın serbest dolaylı söylemini oluşturur. Perrault kendi serbest dolaylı söylemini icra ederken öbür yandan karakterleri de Québec'inkini oluşturur. Tabii ki Perrault ile Rouch'un durumları birbirinden çok farklıdır ve bu fark sadece kişisel değil, sinematografik ve biçimseldir. Perrault için mesele, boyunduruk altındaki halkına ait olmak ve bastırılmış, kayıp bir kolektif kimliği tekrar keşfetmektir. Rouch içinse mesele, egemen medeniyetinden çıkıp başka bir kimliğin öncüllerine varmaktır. İki yönetmen arasındaki olası yanlış anlaşılmalar buradan çıkar. Bununla beraber, sinemacı olarak, ikisi de aynı hafif gereçlerle, omuzda bir kamera ve senkronize ses kayıt cihazıyla yola çıkarlar; karakterleri yoluyla, başkalarına dönüşmelidirler ve karakterleri de aynı anda başkalarına dönüşmelidir. Şu meşhur "belgesel yaparken kim olduğunu ve kimi çektiğini bileceksin" sözü geçerliliğini yitirir. Ben = Ben (veya yozlaşmış biçimiyle onlar = onlar) şeklindeki özdeşlik biçimi karakterler ve sinemacı için, kurmacada olduğu kadar gerçekte de geçerli olmaktan çıkar. Onun yerine, yoğun bir şekilde, Rimbaud'nun "Ben bir başkasıdır" formülü hissedilir. Godard da Rouch hakkında aynısını söylüyordu; sadece karakterlerin kendileri için değil, şunu diyen sinemacı için de: "Aynı Rimbaud gibi beyaz da olsa, Ben bir başkasıdır", yani, *ben, bir siyah.*[34] Rimbaud,

34 *Jean-Luc Godard*, s. 220.

"Ezelden beri aşağı ırktan oldum... bir hayvanım, bir zenci..." diye haykırdığında, bütün bir sahtekârlar serisinden geçer, "Tacir, zencisin sen; yargıç, zencisin; general, zencisin; imparator bozuntusu, zencisin sen...", ta ki bir siyahinin kendisinin de, beyaz rollerinden geçerek siyaha dönüşmesini gerektiren ve beyazın da siyaha dönüşmek için bir şansının olduğu ("kurtulabilirim ama") sahtenin şu en yüksek kuvvetine varana değin. Perrault'ya gelince, onun da kendi halkına kavuşmak için bir o kadar başkası olması gerekir. Bu "Bir Ulusun Doğuşu" değildir artık; bir halkın oluşturulması veya yeniden oluşturulmasıdır. Burada sinemacı ile karakterleri birlikte ve birbirlerinden geçerek başkaları olurlar; adım adım, mıntıkadan mıntıkaya, kişiden kişiye, aracıdan aracıya geçerek büyüyen bir topluluk oluştururlar. Bir ren geyiğiyim ben, orijinal ren geyiği... "Ben bir başkasıdır", doğrucu hikâye biçimini tahtından eden simüle edici bir hikâyenin, bir hikâye simülasyonunun veya bir simülasyon hikâyesinin oluşumudur. Pasolini'nin nesir karşısında savunduğu ama onun aramadığı bir yerde, dolaysız olarak sunulan bir sinemada bulunan şiirdir bu.[35]

Shirley Clarke veya Cassavetes'in durumunda, yine pek çok farklılıkla beraber, benzer bir fenomen ortaya çıkar. Sanki üç ana tema dönüp kombinasyonlar oluşturur: karakter sürekli olarak gerçek ile kurmaca arasındaki sınırı aşıp durur (sahtenin kuvveti, masallama işlevi); sinemacı, karakterin "öncesinde" olduğu ve "sonrasında" olacağı şeye ulaşmalı, durmaksızın bir halden diğerine geçişte önceyi ve sonrayı birleştirmelidir (dolaysız zaman-imge); sinemacının ve karakterinin oluşu zaten bir halka, bir cemaate, bir azınlığa aittir ve yaptıkları şey de ait oldukları bu unsurun ifadesini gerçekleştirmek ve serbest bırakmaktır (serbest dolaylı söylem). Shirley Clarke'ın *The Connection*'ıyla birlikte, organizasyon düzeyleri birbirine karışır, çünkü uyuşturucu müptelası rolleri önceden varolan karakterlere gönderirken karakterler de *dönüşümlü olarak* rollerine gönderir. *Portrait of Jason*'da ise,

35 Pasolini, serbest dolaylı hikâyenin, edebiyatta, karakterlerin toplumsal aidiyetlerine bağlı olarak farklı "diller" gerektirdiğini hararetle savunuyordu. Fakat, enteresan bir şekilde, bu koşulun sinemada gerçekleştirilebileceğini düşünmüyordu, zira sinemada görsel veriler daima bir tektipleşme getiriyordu: Karakterler "başka bir toplumsal dünyaya aitlerse, anomali, nevroz veya hiper-duyarlılık kategorilerinde mitleştirilir ve asimile edilirler" (s. 146-147, 155). Öyle görünüyor ki Pasolini dolaysız sinemanın bu hikâye problemine nasıl bambaşka bir yanıt verdiğini görmemişti.

geçişin kendisi, karaktere ve karakterin rollerine olan tüm olası "mesafeler"de yakalanması gerekendir, fakat bu mesafeler daima iç mesafelerdir, sanki beyaz kamera o büyük kara kalpazana kapılmışçasına: Shirley Clarke tarzı "Ben bir Başkasıdır", Clarke'ın kendi kendisi hakkında yapmak istediği filmin Jason hakkında yaptığı filme dönüşmesi anlamına gelir. Filme çekilmesi gereken şey sınırdır, fakat bir doğrultuda gerçek karakterle aşılırken aynı zamanda aksi doğrultuda sinemacıyla aşılması kaydıyla: burada zaman gereklidir; filmin ayrılmaz bir parçasını oluşturan belli bir zaman gereklidir.[36] Cassavetes de *Gölgeler*'de [*Shadows*], sonra *Yüzler*'de [*Faces*], bunu diyordu: İnsanlar kameranın tarafına geçerken kameranın da insanların tarafına geçebilmesi için filmden çok insanlarla, "mizansen problemleri"nden ziyade "insani problemler"le ilgilenmek, filmin parçasıdır. *Gölgeler*'de, sınırı oluşturan unsur iki beyaz-zencidir ve artık filmden ayrılmaz olan da ikili bir gerçeklikte sınırın sürekli olarak geçilmesidir. Sınır ancak kaçan bir şey olarak yakalanabilir, nereden geçtiğini artık bilmediğimizde, Siyah ile Beyaz arasında, ama aynı zamanda da film ile film dışı arasında: her zaman işaretlendiği alanın dışında olmak, "doğru uzaklığı" bozmak, mekânda ve zamanda tutulmak istendiği ona "ayrılmış bölge"den hep dışarı taşmak filmin özelliğidir.[37]

Godard'ın buradan genelleştirilmiş bir imge yöntemine nasıl ulaştığını göreceğiz: bir şeyin bittiği yerde, başka bir şeyin başladığı yerde, sınırın tanımında ve onu görme biçiminde, fakat durmaksızın sınırı aşarak ve sınırın yerini sürekli değiştirerek. *Erkek Dişi*'de [*Masculin féminin*], karakterlerle yapılan kurmaca mülakat ile aktörlerle yapılan gerçek mülakat birbirine karışır, öyle ki sinemacıyla konuşmak suretiyle birbirleriyle ve kendileri adına konuşur gibidirler.[38] Bu yöntem ancak şu noktada gelişebilir: kameranın, sürekli olarak, karakterlerde gerçeği teşkil eden bir önceye veya sonraya

---

36 Bkz. Shirley Clarke, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 205, Ekim 1968 ("karakterin beklentinizi yakalayabilmesi için belli bir zaman gerekir...", s. 25).

37 *Yüzler* üzerine, bkz. Jean-Louis Comolli, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 205, s. 38: Sınır üzerine, sınırı belirlemenin ve bir "ayrılmış bölge"yi korumanın imkânsızlığı üzerine.

38 Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, s. 168 (ve s. 262: "Her zaman, belgesel dedikleri şeyin ve kurmaca dedikleri şeyin benim için aynı bir hareketin iki farklı yönü olması için çalıştım; hakiki hareketi ortaya çıkaran da bunların arasındaki bağlantıdır").

ulaştığı, tam da masallamanın harekete geçtiği noktada. "Karakterlerin tabloya yerleştirilmeden önce ve yerleştirildikten sonra da ne olduklarını bilmek..." [39] Daha *Dere Tepe Fransa/İki Çocuk*'ta [*France/tour/détour/deux/enfants*], bir ilke görevi görür bu; "Önce o, sonra hikâye, veya sonra o, önce hikâye". Rouch'a borçlu olduğunu sık sık dile getirmiş olan Godard, şu noktayı giderek daha çok vurgular: İmge, "kötü filmlerde olduğu gibi" şimdiki zamanda olmak yerine, önce ile sonrayı içermeli ve dolayısıyla yeni bir dolaysız zaman-imgenin koşullarını kendinde toplamalıdır. Kurmaca sineması ile gerçeklik sinemasının aynı bir dönüşümden geçerek aralarındaki farkların bulanıklaşması zaman-imgenin bu koşulları altında olur: aynı hareket dahilinde, tasvirler saflaşıp saf optik ve sessel hale gelirken anlatılar sahteci, hikâyelerse simülasyon olur. Bütün sinema, gerçeklikte faaliyet gösteren bir serbest dolaylı söyleme dönüşür. Sahtekâr ile kuvveti, sinemacı ile karakteri ya da bunun tersi, zira onlar sadece "bizler, hakikati/doğruluğu yaratanlar" demelerine imkân veren bu cemaat sayesinde vardırlar. Bir önceki bölümde gördüklerimizden ayrılan üçüncü bir zaman-imgedir bu. Önceki ikisi esasen *zamanın düzeniyle* ilgiliydi, yani zamana içsel unsurların eşzamanlılığıyla veya ilişkilerin birlikte varoluşuyla. *Zamanın serisiyle* ilgili olan üçüncüsü, önce ile sonrayı ayırmak yerine, bir oluşta birleştirir: buradaki paradoks, anın kendisinde süren bir aralığın ortaya çıkmasıdır.[40] Bu üç zaman-imgenin üçü de dolaylı temsilden kopar, fakat aynı zamanda da zamanın ampirik akışını veya sürekliliğini, kronolojik sıralanışını, önce ile sonranın ayrılığını bozar. Dolayısıyla bu üç imge birbirine açılır, birbiri içine geçer (Welles, Resnais, Godard, Robbe-Grillet), ama aynı bir eserde göstergeleri arasındaki ayrımın sürmesine de izin verir.

---

39 Godard, *Le Monde*, 27 Mayıs 1982, *Çile* üzerine. *Adı Carmen* [*Prénom Carmen*] konusunda ise adın tam da önce olan şey olduğunu söyler: Karakter, mitle veya efsaneyle ele geçirilmeden önce ulaşmalıdır ona; İsa içinse, "Yusuf ve Meryem, çocukları olmadan önce, ne dediler birbirlerine?".

40 Güzel bir kısa romanda (*Der Baron Bagge*, Ed. du Sorbier), Lernet-Holenia ölümün bir anda değil, "bizzat anın arasında" yer alan – ve birkaç gün sürebilecek – bir uzay-zamanda meydana geldiğini düşünür. Godard'ın filmlerinde de buna oldukça benzer bir ölüm kavrayışı buluruz.

YEDİNCİ BÖLÜM

DÜŞÜNCE VE SİNEMA

1

İlk sinema yapanlar ve sinemayı ilk düşünenler basit bir fikirden yola çıkıyordu: endüstriyel sanat olarak sinema kendi kendine harekete, otomatik harekete erişir; hareketi imgenin dolaysız verisi haline getirir. Böyle bir hareket artık ne hareketli bir cisme ya da hareketi gerçekleştiren bir nesneye ne de hareketi yeniden oluşturan bir zihne bağlıdır. İmgedir kendinde ve kendi kendine hareket eden. Dolayısıyla bu anlamda ne mecazi ne de soyuttur. Durumun tüm sanatsal imgeler için de zaten hep böyle olduğu söylenecektir; Ayzenştayn da Da Vinci'nin ve El Greco'nun tablolarını hep birer sinematografik imgeymiş gibi inceler (tıpkı Elie Faure'un Tintoretto'yu incelediği gibi). Ne var ki resimsel imgeler yine de kendi içinde hareketsizdir, öyle ki hareketi "yapması" gereken zihindir. Koreografik ya da dramatik imgeler ise hareketli bir unsura bağlı kalır. Yalnızca hareket otomatik hale geldiğinde imgenin sanatsal özü gerçekleşir: *düşünce için bir şok üretmek, titreşimleri kortekse iletmek, doğrudan sinir ve beyin sistemine temas etmek.* Sinematografik imge hareketi kendisi "yaptığı" için, diğer sanatların talep etmekle (ya da dile getirmekle) yetindiği şeyi yaptığı için, o sanatların özünü derler, onların varisi olur, diğer imgeler için kullanım talimatı gibi olur, bir olanaktan ibaret olanı potansiyele dönüştürür. *Otomatik hareket* içimizde *tinsel bir otomatı* uyandırır; tinsel otomat da harekete etki eder.[1] Tinsel otomat artık klasik felsefede olduğu gibi düşüncelerin mantıksal ya da soyut bir

1 Elie Faure, *Fonction du cinéma*, Médiations, s. 56: "Gerçekte, bizzat onun maddi otomatizmi bu imgelerin içerisinden bu yeni evreni ortaya çıkararak onu peyderpey düşünsel otomatizmimize dayatır. Böylece göz kamaştırıcı bir ışıkta insan ruhunun kendi yarattığı araçlara ve araçların da insana tabiiyeti belirir. Tekniğin ve duygusallığın daima birbirine çevrilebilir olduğu görülür." Epstein için de, aynı şekilde, imgenin otomatizmi ya da kameranın mekanizması gerçeği dönüştürerek onun ötesine geçebilen "otomatik bir öznelliğe" denk düşer: *Ecrits sur le cinéma*, Seghers, II, s. 63.

işlemle birbirinden biçimsel olarak çıkarsanabilmesini değil, düşüncelerin hareket-imgeyle girdikleri çevrimi, düşünmeye zorlayan şey ile şok halinde düşünen şeyin ortak gücünü ifade eder: bir *nooşok*. Heidegger diyecektir ki: "İnsan düşünme olanağına sahip olduğu ölçüde düşünebilir, fakat tek başına bu olanak henüz düşünebildiğimizin garantisi değildir."[2] Sinemanın şoku iletirken bize verme iddiasında olduğu şey de basitçe mantıksal bir olanak değil, bu kapasite, bu güçtür. Sinema bize adeta şunu söyler: benimle, hareket-imgeyle, içinizdeki düşünürü uyandıran şoktan kaçamazsınız. Otomatik bir hareket için öznel ve kolektif bir otomat: "kitle" sanatı.

Herkes bilir ki sanat zorunlu olarak bir şok ya da titreşim verebiliyor olsaydı, dünya çoktan değişmiş, insanlar da çoktan düşünüyor olurdu. Bu yüzden sinemanın en azından sinemanın öncüleri arasında geçerli olan bu iddiası bugün tebessüme yol açar. Onlar sinemanın bir şok verebileceğini ve bu şoku kitlelere, halka geçirebileceğine inanmışlardı (Vertov, Ayzenştayn, Gance, Elie Faure...). Ne var ki sinemanın diğer sanatların muğlaklıklarıyla karşılaşabileceğini ve halihazırda da karşılaşmakta olduğunu, sinemanın deneysel soyutlamalarla, "biçimci maskaralıklar"la, cinselliği ve kanı öne çıkaran ticari temsillerle dolacağını sezmişlerdi. Kötü sinemada şok temsil edilenin grafik şiddetiyle karışacak, titreşimlerini içimize nüfuz eden hareketli bir sekansta geliştiren bir hareket-imgeye ait şu diğer şiddete erişemeyecekti. Daha da kötüsü, tinsel otomat her türlü propaganda için bir manken olma tehlikesiyle karşı karşıyaydı: kitle sanatı korkutucu yüzünü şimdiden gösteriyordu.[3] İşte böylece sinemanın gücünün ya da kapasitesinin de salt mantıksal bir olanaktan başka bir şey olmadığı ortaya çıkıyordu. En azından olanaklı olan burada yeni bir biçim alıyordu, her ne kadar halk henüz hâlâ varolmasa da, düşünce henüz hâlâ gelmekte olsa da. Bu *yüce* sinema kavrayışında önemli bir şeyler olup bitiyordu. Esasında, yüceyi oluşturan şey imgelemin onu sınırlarına değin itecek bir şoka maruz kalması ve

---

2 Bkz. Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, PUF, s. 21.

3 Elie Faure yine de bizzat otomatizme dayanan bir ümit beslemeye devam eder: "Sinemanın gerçek dostları sinemada hayranlık verici bir propaganda aracından başka bir şey görmemiştir. Olabilir. Siyasetin, sanatın, edebiyatın, hatta bilimlerin çıkarcıları sinemada hizmetkârların en sadığını bulacaktır, ta ki roller mekanik bir şekilde tersine dönüp sinema onları kendine esir edene kadar" (s. 51, 1934 tarihli metin).

düşünceyi bütünü imgelemin ötesine geçen düşünsel bir bütünlük olarak düşünmeye zorlamasıdır. Yüce, gördüğümüz üzere, Gance'ta olduğu gibi matematiksel, Murnau ve Lang'da olduğu gibi dinamik ve Ayzenştayn'da olduğu gibi diyalektik olabilir. Burada Ayzenştayn örneğini ele alacağız, zira diyalektik yöntem Ayzenştayn'ın *nooşok*'u iyice belirlenmiş anlara ayırmasına imkân verir (fakat analizin bütünü genel olarak klasik sinema için, hareket-imge sineması için geçerlidir).

Ayzenştayn'a göre ilk an imgeden düşünceye, algıdan kavrama gider. Hareket-imge (hücre) esas olarak çokludur ve –arasında oluştuğu ve kendisinin ayrılmaz parçaları olan nesneler uyarınca– bölünebilir. İmgeler arasında baskın imge uyarınca oluşan bir şok vardır; imgenin kendisinde imgenin bileşenleri uyarınca oluşan bir şok ve bir de imgelerde imgelerin bütün bileşenleri uyarınca oluşan bir şok vardır: şok imgede hareketin iletilme biçiminin kendisidir. Ayzenştayn da Pudovkin'i sadece şokun en basit halini tutmakla suçlar. Genel formülü tanımlayan sadece ***karşıtlıktır*** ya da imgenin şiddeti. Ayzenştayn'ın *Potemkin Zırhlısı* [*Bronenosets Potyomkin*] ve *Genel Çizgi* [*Staroye i novoye*] hakkındaki somut analizlerini ve ortaya çıkan soyut şemayı görmüştük: şokun zihin üzerinde bir etkisi vardır; onu düşünmeye ve Bütün'ü düşünmeye zorlar. Bütün ancak düşünülebilen bir şeydir çünkü hareketten türeyen zamanın dolaylı temsilidir. Mantıksal bir sonuç gibi analitik olarak değil, imgelerin "bütün korteks üzerindeki" dinamik etkisi gibi sentetik olarak türer ondan. Ayrıca imgeden türese de montaja bağlıdır: bir toplam değil, bir "ürün"dür; daha üst türden bir birliktir. Bütün, kendi parçalarına karşı gelip onları aşarak kendini sunan ve diyalektiğin yasaları uyarınca büyük Sarmal gibi şekillenen organik bütünlüktür. Bütün, kavramdır. Bu yüzdendir ki sinemaya "düşünsel sinema", montaja da "düşünce-montaj" denir. Montaj, düşüncede "düşünsel süreç"in kendisidir ya da şokun etkisi altında şoku düşünendir. Görsel ya da sessel imgenin dahi, duyumsanan baskın imgeye eşlik eden ve kendi hesabına duyular-üstü ilişkilere giren bir harmoniği vardır (söz gelimi *Genel Çizgi*'deki tören alayında ısının doygunluğa ulaşması): şok dalgası ya da sinirsel titreşim işte budur, öyle ki artık "görüyorum, duyuyorum" diyemez olur, HİSSEDİYORUM deriz, "büsbütün fizyolojik duyum". Düşünceyi doğuran da kortekse etki eden bu harmoniğin bütünüdür; sinematografik DÜŞÜNÜYORUM'dur: özne olarak bütün. Ayzenştayn diyalektikçiyse eğer, bunun nedeni şokun

şiddetini karşıtlık şeklinde, bütünün düşüncesini de karşıtlığın aşılması ya da karşıtların dönüşümü şeklinde kavramasıdır: "İki faktör arasındaki şoktan bir kavram doğar."[4] Bu bir *yumruk* sinemasıdır; "Sovyet sineması kafaları kırmalıdır". Fakat böylelikle hareket-imgenin en genel verisini diyalektikleştirir; diğer her anlayışın şoku zayıflattığını ve düşünceyi de seçime bağlı bir şey olarak bıraktığını düşünür. Sinematografik imge düşünce üzerinde bir şok etkisi yaratmalı ve düşünceyi bütünü olduğu gibi kendi kendisini de düşünmeye zorlamalıdır. Yücenin tanımı da tam olarak budur.

Fakat ikinci bir an vardır ki kavramdan duyguya gider ya da düşünceden imgeye döner. Mesele burada düşünsel sürece "duygusal tamlığı"nı ya da "tutku"sunu geri vermektir. Bu ikinci an birincisinden ayrılmaz olmakla kalmaz sadece, hangisinin birinci olduğunu da bilemeyiz. Hangisi birincidir, montaj mı hareket-imge mi? Bütün, parçalardan üretilir, fakat tersi de doğrudur: diyalektik bir çember ya da sarmal, bir "tekçilik" söz konusudur (Ayzenştayn bunu Griffithçi ikiciliğin karşısına koyar). Dinamik etki olarak bütün, aynı zamanda nedeninin, yani sarmalın varsaydığı şeydir. Bu nedenledir ki Ayzenştayn sürekli olarak "düşünsel sinema"nın "duyusal düşünce"ye ya da "duygusal zekâ"ya denk geldiğini ve başka bir anlamı olmadığını hatırlatır. Organiğin eşi, patetiktir. Sanat yapıtında, "ikili bir süreç"e ya da birlikte varolan iki ana uygun olarak, en yüksek bilinç en derin bilinçdışına denk düşer. Bu ikinci anda hareket-imgeden yola çıkarak ifade ettiği bütüne ilişkin açık bir düşünceye ulaşmak yerine, varsayılan muğlak bir bütün düşüncesinden yola çıkarak onu ifade eden çalkantılı ve birbirine girmiş imgelere ulaşırız. Bütün, parçaları birleştiren logos değildir artık; onları kaplayan ve içlerinde yayılan sarhoşluk ya da pathostur. Bu bakımdandır ki imgeler plastik bir yığın oluşturur: senkronize olan ya da olmayan görsel ve sessel ifade özellikleriyle; biçimler, eylem unsurları, jestler ve siluetler arasında zigzaglar çizen sentaks-dışı sekanslarla yüklü bir sinyalleyici madde. Bu ilkel bir dil ya da ilkel bir düşüncedir; ya da daha ziyade mecazla, metonimiyle, kapsamlamayla, metaforla, devrikleştirmeyle, atraksiyonlarla çalışan bir iç

4 Bütün bu temalar *Le film: sa forme, son sens*'ın (Bourgois) bilhassa "Sinemanın ilkesi ve Japon kültürü", "Sinemanın dördüncü boyutu", "Montaj Yöntemleri 1929" ve özellikle de 1935 tarihli konuşmasından oluşan "Film biçimi: yeni problemler" bölümlerinde incelenmiştir.

monolog, sarhoş bir monologdur. Ayzenştayn başından itibaren iç monoloğun karşılığını ve önemini edebiyattan ziyade sinemada bulduğunu düşünüyor ama bunu henüz "bir insanın düşünce akışı"yla sınırlı tutuyordu. 1935 tarihli konuşmasında onun tinsel otomata, yani bütün olarak filme uygun düştüğünü keşfeder. İç monolog fazlasıyla bireysel olan rüyanın ötesine geçer ve gerçek anlamda kolektif bir düşüncenin segmentlerini ya da halkalarını oluşturur. Evrenin sınırlarına kadar dayanan patetik bir hayal gücü, "duyusal temsiller uçarılığı", *Genel Çizgi*'deki meşhur sekansta olduğu gibi fışkıran kremalar, ışık saçan su fıskiyeleri, püsküren ateşler ve sayı çizen zigzaglarla bir yığın oluşturan görsel bir müzik geliştirir. Az önce şok-imgeden çıkarak biçimsel ve bilinçli kavrama gidiyorduk ama şimdi bilinçsiz kavramdan çıkarak onu cisimleştiren ve kendi de şok yaratan bir madde-imgeye, bir figür-imgeye gidiyoruz. Figür, imgeye duyusal şoku katlayan bir duygu yükü verir. *Genel Çizgi*'de sayı zigzaglarının yeniden bilinçli kavramı verdiği o yükselişte olduğu gibi, iki an birbirine karışıp iç içe geçer.[5]

Yine burada da Ayzenştayn'ın hareket-imgenin ve montajın çok genel bir yönünü diyalektikleştirdiği görülecektir. Sinematografik imgenin figürlerle ilerlediği ve bir nevi ilkel bir düşünceyi yeniden oluşturduğu fikrini pek çok yönetmende, bilhassa da Epstein'da görürüz: Avrupa sineması rüyayla, fanteziyle ya da hayallerle yetindiğinde dahi, *bilinçdışı düşünce mekanizmalarını* bilince taşımak ister.[6] Sinemanın metaforik kabiliyetinin sorgulanmış olduğu doğrudur. Jakobson sinemanın daha ziyade metonimik olduğunu çünkü esas olarak yan yana koymak ve bitiştirmek suretiyle çalıştığını söylüyordu: sinemanın metafora özgü bir güç olan bir "özne"ye başka bir öznenin fiilini ya da eylemini verme gücüne sahip olmayıp iki özneyi yan yana koyması ve dolayısıyla metaforu bir metonimiye tabi kılması gerekiyordu.[7] Sinema, şairin dediği gibi "eller hışırdıyor" diyemez; önce hareket eden elleri, sonra da rüzgârda

---

5 Bkz. Eisenstein, "La centrifuguese et le Graal", *La non-indifférente nature*, 10-18, I.

6 Epstein, muhtelif yerlerde. Sıklıkla metafor üzerinde durur (biz de izleyen örnekte Epstein'ın Apollinaire'den verdiği "eller hışırdıyor" [I, s. 68] örneğini kullanıyoruz).

7 Bkz. Bu hususta birçok ince ayrımı gündeme getiren Jakobson röportajı, *Cinéma, théories, lectures*. Jean Mitry ise karmaşık bir mefhum önerir: sinema metaforlarla değil, "metonimiye dayanan metaforik bir anlatım"la çalışır (*Cinématographe*, Sayı: 83, Kasım 1982, s. 71).

salınan yaprakları göstermesi gerekir. Fakat bu kısıtlılık yalnızca kısmen doğrudur. Sinematografik imgeyi sözceye benzetirsek, doğrudur. Sinematografik imgeyi neyse o olarak, yani hareketi arasında kurulduğu nesnelerle ilişkilendirmek suretiyle böldüğü kadar (imgeleri ayıran metonimi), ifade ettiği bütünle ilişkilendirmek suretiyle onu *eritebilen* (imgeleri birleştiren metafor) hareket-imge olarak alırsak, yanlıştır. Bu durumda Griffith montajının metonimik, Ayzenştayn montajının ise metaforik olduğunu söylemek doğru görünüyor.[8] Burada füzyon derken sadece teknik bir imkân olarak üst üste bindirmeden değil, Ayzenştayn'ın terimleriyle, iki ayrı imgenin aynı harmoniğe sahip olarak metaforu oluşturabilmesiyle açığa çıkan duygusal bir füzyondan bahsediyoruz. Metafor tam da imgenin harmoniğiyle tanımlanır. Sinemaya özgü bir metaforu Ayzenştayn'ın *Grev* [*Stachka*] filminde bulmak mümkündür: patronun muhbiri önce baş aşağı gösterilir; iki boru gibi uzanan dev bacakları ekranın üst kısmında bir su birikintisinde son bulur; sonra bulutlara dalıyormuş gibi duran iki fabrika bacası görürüz. Bu metafor çifte bir devrikleştirme içerir, zira muhbir önce gösterilir ve baş aşağı gösterilir. Su birikintisi ve bulut, bacaklar ve bacalar aynı harmoniğe sahiptir: bu, montaj yoluyla metafordur. Ancak sinema metaforlara imge dahilinde ve montaj olmaksızın da ulaşır. Bu bakımdan, sinema tarihinin en güzel metaforunu bir Amerikan filminde buluruz: Keaton'ın *The Navigator*'ı. Filmde can yeleği içinde boğulmakta, batmakta, ölmekte olan kahramanı genç kız güç bela kurtarır. Kız kahramanı sıkıca tutmak için bacakları arasına alır ve bir bıçak hamlesiyle can yeleğini yırtarak açmayı başarır. Bunun üzerine yeleğin içinden sular boşalır. Sezaryen kesisi ve amniyotik kesenin patlayışıyla, şiddetli bir doğum metaforunu bu denli iyi veren bir imge görülmemiştir.

Ayzenştayn da benzer bir fikirle duygusal kompozisyon durumlarını ayırt ediyordu: bir durumda Doğa kahramanın içinde bulunduğu hali yansıtırken, iki imge aynı harmoniğe sahiptir (söz gelimi kederli bir kahraman için kederli bir Doğa); daha zor olan diğerinde, tek bir imge verili olmayan bir diğerinin harmoniğini yakalar (söz gelimi "suç" olarak zina durumunda

8 Pascal Bonitzer, "Voici", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 273, Ocak 1977. Metaforik montaj Gance ve L'Herbier için de aynı şekilde geçerlidir: *Napolyon*'da [*Napoléon*] Konvansiyon ve fırtına sahnesi, *Para*'da Borsa ve gökyüzü sahnesi. Gance'ta algılanımsal olanakların ötesine geçen üst üste bindirme tekniği imgenin harmoniğini oluşturmaya hizmet eder.

sevgililerin jestleri bir cinayet kurbanının ve manyak bir katilin jestleridir).[9] Metafor kâh dış kâh iç kaynaklıdır. Fakat her iki durumda da kompozisyon yalnızca karakterin kendini nasıl hissettiğini değil, aynı zamanda yönetmenin ve izleyicilerin de onu nasıl yargıladığını ifade eder ve düşünceyi imgeyle bütünleştirir: Ayzenştayn buna "yeni bir film retoriği alanı, soyut bir toplumsal yargıda bulunma olanağı" diyordu. Böylece yönetmeni, filmi ve izleyiciyi aynı anda içeren bir devre oluşur. Tamamlanan devre, böylelikle bizi imgelerden alarak bilinçli düşünceye yükselten duyusal şoku ve ayrıca bizi imgelere geri götürüp yeniden duygusal bir şok yaratan figürlerle düşünmeyi içerir. Bu ikisinin birlikte varolmasını sağlamak, en derin bilinçsizlik düzeyinde en yüksek bilinç derecesine kavuşmak: diyalektik otomat. Bütün daima *açıktır* (sarmal) ama bunun amacı birbirini izleyen imgeleri içselleştirmek olduğu kadar, bu diziliş dahilinde dışsallaşmaktır. Bunların tümü imgeyi ve kavramı her biri diğerine doğru giden iki hareket şeklinde birleştiren Hegelci tarzda bir Bilgi oluşturur.

Önceki iki anda da bir o kadar mevcut olan üçüncü bir an daha vardır. Bu artık imgeden kavrama ve kavramdan imgeye giden bir hareket olmayıp kavramın ve imgenin özdeşliğidir: kavram kendi içinde imgededir; imge de kendi için kavramdadır. Bu artık organik ve patetik değil, dramatik, pragmatik, praksis ya da eylem-düşüncedir. Bu eylem-düşünce *insan ile* dünyanın ilişkisini, insan ile Doğa'nın ilişkisini, duyu-motor birliğini ifade eder ama ederken de bu birliği en üst kuvvetine yükseltir ("tekçilik"). Sinemanın bu anlamda gerçek bir misyonu var gibidir. Bazin'in de diyeceği gibi, sinematografik imge dışarıdan içeriye, dekordan karaktere, Doğa'dan insana gitmesiyle teatral imgenin karşısında durur (insan eyleminden yola çıkıyorsa

---

9 Ayzenştayn, Tolstoy'a (ve Zola'ya) hayranlık besler, zira hem karakterlerin kendi kendilerini hissetme ve düşünme tarzlarını hem de yazarın onları düşünme tarzını imgeye katacak bir biçimde imgeyi oluşturabilmişlerdir: Anna Karenina'nın ve Vronski'nin "suçlu" kucaklaşmaları böyledir. Bu kez, "kompozisyon ilkesi" artık bir imgede yankılanarak (kederli bir kahraman için kederli bir Doğa, kederli bir ışık, kederli bir müzik) değil, doğrudan doğruya imgede ifade edilir: *Le film: sa forme, son sens*, s. 182-189. Bununla beraber Ayzenştayn'ın kendisi bu türden imgeler elde etmemiş gibidir. Ayzenştayn daha ziyade ilk yolla, çınlama ve yankı yoluyla çalışır. *Hayvanlaşan İnsan* [*La bête humaine*] ya da *Bir Kır Eğlencesi*'nde Renoir için de durum budur. L'Herbier ise, aksine, *L'homme du large*'da şaşırtıcı tecavüz imgeleriyle içsel bir kompozisyona ulaşır: cinayet olarak tecavüz.

da, bunu dışarıdan yola çıkıyormuşçasına; insan yüzünden yola çıkıyorsa da, bunu bir Doğa'dan ya da manzaradan yola çıkıyormuşçasına yapar).[10] Dolayısıyla insanın Doğa üzerindeki etkisini ya da insanın dışsallaşmasını göstermeye de bir o kadar uygundur. Yücede Doğa ile İnsan'ın duyu-motor bir birliği vardır, öyle ki Doğa'ya *kayıtsız olmayan* demek gerekir. Duygusal ya da metaforik kompozisyonun ortaya koyduğu da zaten budur: söz gelimi *Potemkin Zırhlısı*'nda su, toprak ve havadan oluşan üç element, ahenk içinde, öldürülen insanın etrafında yas tutan dışsal bir Doğa'yı gösterirken insanın tepkisi dördüncü element olan ve Doğa'yı devrimci bir hararetle yeni bir niteliğe büründüren ateşin gelişiminde dışsallaşacaktır.[11] Fakat insan da bir o kadar yeni bir niteliğe bürünerek kendi tepkisinin kolektif öznesi haline gelirken Doğa nesnel insan ilişkisine dönüşür. Eylem-düşünce hem Doğa ile İnsan'ın hem de birey ile kitlenin birliğini ortaya koyar: kitle sanatı olarak sinema. Hatta Ayzenştayn da montajın neden öncelikli olduğunu böyle izah eder: sinemanın öznesi birey olmadığı gibi, nesnesi de bir entrika ya da hikâye değildir; nesnesi Doğa, öznesi de kitlelerdir: bir kişinin değil, kitlenin bireyleşmesi. Tiyatronun ve bilhassa operanın kalkışıp da başaramadığını sinema başarır (*Potemkin Zırhlısı*, *Ekim* [*Oktyabr*]): Dividüel'e ulaşır, yani kitleyi nitel bir homojenlikte bırakmaktan ya da onu nicel bir bölünebilirliğe indirgemektense, kitle olarak bireyleştirir.[12]

Ayzenştayn'ın Stalincilerin eleştirilerine nasıl yanıt verdiğini görmek de bir o kadar ilginçtir. Ayzenştayn eylem-düşüncenin gerçekten dramatik olan unsurunu anlayamamakla, duyu-motor bağlantıyı dışsal olarak ve çok

---

10 Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, s. 156-163.

11 Eisenstein, *La non-indifférente nature*, II, s. 67-69.

12 Tiyatro ve opera şu problemle karşılaşıyordu: kalabalığın anonim bir kompakt kitleye ama aynı zamanda da münferit atomlardan oluşan bir kümeye indirgenmesi nasıl önlenir? Tiyatroda Piscator, kalabalıkları daha sonra dışavurumcu sinemanın ve bilhassa Fritz Lang'ın da benimseyeceği mimari veya geometrik bir muameleye tabi tutuyordu: *Metropolis*'teki dikdörtgen, üçgen ve piramit organizasyonlar böyledir, ancak bu bir köle kalabalığıdır. Bkz. Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, s. 119-124. Debussy opera için bundan da fazlasını talep ediyordu: kalabalığın fiziksel ve hareketli bireyleşmeler için –öğelerinin bireyleşmelerine indirgenemeyen– bir odak noktası olmasını istiyordu (Barraqué, *Debussy*, Seuil, s. 159). Ayzenştayn'ın da sinemada gerçekleştirdiği budur: koşul, kitlelerin özne haline gelmesidir.

genel bir biçimde, karakterde nasıl düğümlendiğini göstermeden sunmakla suçlanır. Bu eleştiri aynı anda ideolojik, teknik ve siyasidir: Ayzenştayn "tarih"in yerine geçen idealist bir Doğa anlayışına, imgeyi ya da planı ezen baskın bir montaj anlayışına ve bilinçli kişisel kahramanı karanlıkta bırakan soyut bir kitle anlayışına bağlı kalır. Ayzenştayn burada söz konusu olanı gayet iyi anlar ve temkinli olduğu kadar ironik de olan bir öz eleştiriye teslim olur. 1935 tarihli meşhur konuşmasıdır bu. Evet, kahramanın, yani Partinin ve parti liderlerinin rolünü ıskalamıştır çünkü kahraman olayların fazlasıyla dışında, basit bir gözlemciden ya da yol arkadaşından ibarettir. Gelgelelim bu kişisel ve bilinçli kahramanları doğuran "kitlelerin Bolşevikleşmesi"nden önce, Sovyet sinemasının ilk dönemidir. Sonraki dönemi mümkün kılan bu ilk dönemde her şey de kötü değildir. Sonraki dönemin montajı koruması gerekecekti, bunun bedeli montajı imgeyle ve aktörün oyunuyla daha iyi bütünleştirmek bile olsa. Ayzenştayn da *Korkunç İvan* [*Ivan Grozniy*], *Aleksandr Nevski* gibi gerçekten dramatik karakterlerle meşgul olurken önceki kazanımları, yani kayıtsız olmayan Doğa'yı ve kitlelerin bireyleşmesini koruyacaktı. Yapabildiği en fazla ikinci dönemin o ana değin vasat eserler üretmekle kaldığını ve dikkat edilmezse, Sovyet sinemasının özgüllüğünü kaybetme riski taşıdığını göstermek olmuştu. Sovyet sinemasının, kişisel kahramanları ve dramatik eylemleri alametifarikası haline getirmiş Amerikan sinemasıyla birleşmesi engellenmeliydi.

Sinema ile düşünce arasındaki üç ilişkinin hareket-imge sinemasında her yerde bulunduğu gerçekten de doğrudur: *ancak daha üst düzeyde bir bilinçlenmeyle düşünülebilen bir bütünle olan ilişki, ancak imgelerin bilinçdışı serimlenişiyle şekillenebilen bir düşünceyle olan ilişki ve dünya ile insan, Doğa ile düşünce arasındaki duyu-motor ilişki.* Eleştirel düşünce, hipnotik düşünce ve eylem-düşünce. Ayzenştayn'ın diğerlerine, özellikle de Griffith'e yönelttiği eleştiri, kurucu karşıtlıklara ulaşmaksızın imgelerin çeşitliliğiyle yetindikleri için bütünü yanlış anlamış olmaları; gerçek metaforlara veya harmoniğe ulaşamadıkları için figürleri kötü bir şekilde oluşturmuş olmaları ve kendini toplumsaldan ziyade psikolojik bir durumda bulan kişisel bir kahramanla yetindikleri için de eylemi bir melodrama indirgemiş olmalarıdır.[13]

13 Eisenstein, "Dickens, Griffith et nous" (*Le film: sa forme, son sens*). Ayzenştayn, Griffith'i gerçek bir diyalektik "tekçilik"e ulaşamadığı için eleştirir.

Kısacası, onlarda diyalektik pratiği ve kuramı yoktur. Yine de Amerikan sineması bu üç temel ilişkiyi, kendi tarzında da olsa, kullanıyordu. Eylem-imge, durumdan eyleme ya da, tersine, eylemden duruma gidebiliyordu ve kahramanın problemde ya da durumda verili olanları tartmasını mümkün kılan kavrama edimlerinden ya da kahramanın verili olmayanı kestirebilmesini mümkün kılan çıkarsama edimlerinden ayrı düşünülemezdi (gördüğümüz gibi, Lubitsch'in şimşek gibi çakan muhakeme-imgeleri de böyleydi). İmgedeki bu düşünce edimleri de iki yönde uzanıyordu: imgelerin düşünülen bir bütünle ve düşünce figürleriyle ilişkisi. Uç bir örneğe geri dönelim: Hitchcock sinemasını eylem-imgenin bizzat tamamlanması gibi görüyorsak, bunun sebebi eylem-imgenin ötesine geçerek onu çerçeveleyen ve bağlantı noktalarını oluşturan "zihinsel ilişkiler"e yönelmesi ama aynı zamanda bir çerçeve oluşturan "doğal ilişkiler" uyarınca imgeye dönmesidir. İmgeden ilişkiye, ilişkiden de imgeye: düşüncenin bütün işlevleri bu devreye dahildir. İngiliz dehasına yakışır şekilde, bu kesinlikle bir diyalektik değil, ilişki mantığıdır (bilhassa "şok"un yerini "gerilim"in nasıl aldığını açıklayan budur).[14] Öyleyse sinema düşünceyle olan ilişkilerini pek çok şekilde gerçekleştirebilir. Fakat bu üç ilişki hareket-imge düzeyinde iyi tanımlanmış görünür.

2

Ayzenştayn'ın ve Gance'ın bu iddialı söylemleri bugün kulağa ne kadar da tuhaf geliyor: kitle sanatı ve yeni düşünce olarak sinemaya dair bütün umutlar, müzelik söylemler gibi, bir kenara koyuluyor. Sinemanın kendi ürettiklerinin boşluğunda boğulduğunu söylemek daima mümkündür. Hitchcock'un gerilimi, Ayzenştayn'ın şoku, Gance'ın yücesi vasat yönetmenlerce ele alındığında ne hale gelir? Şiddet imgenin ve imgenin titreşimlerinin şiddeti olmaktan çıkıp temsil edilenin şiddeti halini aldığında, kana boyanmış bir keyfiliğe düşülür; ihtişam kompozisyonun ihtişamı olmaktan çıkıp basitçe temsil edilenin şişirilmesinden ibaret olduğunda, artık beynin uyarılması ya da düşüncenin doğması diye bir şey söz konusu olamaz. Bu,

14 Bonitzer bilhassa yakın plana ilişkin olarak genel bir Hitchcock-Ayzenştayn karşılaştırması yapar: *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard.

yönetmen ve seyircilerde daha ziyade genel bir kusurdur. Yine de bu yaygın vasatlık hiçbir zaman resmin büyüklüğüne mani olmamıştır fakat korkunç yapıtların çokluğunun en temel amaçların ve kabiliyetlerin üzerine şaibe düşürdüğü endüstriyel bir sanatın koşulları altında durum farklıdır. Öyleyse sinema nicel vasatlığından ölür. Fakat bunun daha önemli bir nedeni daha vardır: kitlelerin gerçek bir özne unvanına erişmesinden ayrı düşünülmemesi gereken kitle sanatı ya da kitlelerin ele alınışı propagandaya ve Devlet manipülasyonuna, Hitler'i Hollywood'la, Hollywood'u da Hitler'le birleştiren bir nevi faşizme evrilmiştir. Tinsel otomat faşist adama dönüşmüştür. Serge Daney'in dediği gibi, hareket-imge sinemasının bütününün sorgulanmasına yol açan şey, "büyük siyasi mizansenler, canlı tabloya dönüşmüş Devlet propagandası, insanların ilk kez olarak kitle halinde idaresi" ve bunların arka planı olan kamplardır.[15] "Eski sinema"nın ihtiraslarının ölüm fermanını imzalayan da bu olmuştur: güncel üretimlerin vasatlığı ya da aleladeliği değil ya da yalnızca bu değil, daha ziyade, vasat olmayan bir Leni Riefenstahl'dır. Virilio'nun tezini izleyecek olursak, durum bundan da vahimdir: önce hareket-imgenin kurmuş olduğu bir kitle sanatında sonradan bir sapma ya da bir yabancılaşma olmuş değildir; aksine, hareket-imge en başından itibaren savaş organizasyonuna, Devlet propagandasına, sıradan faşizme tarihsel olarak ve temelden bağlıdır.[16] Bu iki neden, üretilenlerin vasatlığı ile üretim faşizmi bir araya geldiğinde, pek çok şeyi açıklayabilir. Artaud, kısa bir an için, sinemaya "inanır" ve Ayzenştayn'ın ya da Gance'ın söyledikleriyle (yeni sanat, yeni düşünce) örtüşüyor gibi görünen pek çok

---

15 Serge Daney, *La rampe*, s. 172.

16 Paul Virilio savaş sisteminin silah ve eylemleri olduğu kadar algılanımı da nasıl seferber ettiğini gösterir: fotoğraf ve sinema da savaştan geçer ve silahlarla eşleştirilirler (söz gelimi mitralyöz). Gitgide artan bir şekilde savaş alanı da bir *mizansene* konu olacaktır ve düşman bu mizansene artık kamuflajla değil, bir karşı-mizansenle karşılık verir (hava savunmasına ait simülasyonlar, hileler veya devasa ışıklandırmalar). Fakat faşist rejimde mizansene dönüşen artık bütün sivil hayatın kendisidir: "Gerçek güç bundan böyle silahların lojistiği ile imge ve seslerin lojistiği arasında bölüştürülür" ve Goebbels de, sonuna kadar, antik tiyatro şehrinin karşısında modern sinema şehrini teşkil eden Hollywood'u geçmenin hayalini kuracaktır. Sinema da kendini aşarak, askeri-endüstriyel bir komplekste, askeri olduğu kadar sivil de olan elektronik imgeye yönelecektir. Bkz. *Guerre et cinéma I, Logistique de la perception*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile.

söylemde bulunur. Ancak sinemadan çok çabuk vazgeçer. "Onlarca retinaya adeta tutkalla yapışan bu embesil imgeler dünyası onun gözümüzdeki olası imgesini asla kusursuzlaştıramayacaktır. Bütün bunlardan çıkabilecek olan şiir sadece olanaklı bir şiir, olabilecek olanın şiiridir; insanın Mitlerini ve bugünün yaşamını bize geri verecek olan da sinema değildir."[17]

Belki de sinemada sinema yoluyla düşünme olanağına dair umudu geri verme yeteneğine tuhaf bir şekilde sahip olan üçüncü bir neden daha vardır. Kritik bir önemi olabilecek Artaud'nun durumunu daha yakından incelemek gerekir. Zira (sinemaya) inandığı kısa dönemde, Artaud ilk bakışta büyük hareket-imge temalarını düşünceyle olan ilişkileriyle ele alır gibidir. Söylediği tam olarak sinemanın iki tuzaktan kaçması gerektiğidir: o dönemde gelişmekte olan soyut deneysel sinema ve Hollywood'un dayattığı ticari figüratif sinema. Sinemanın bir nöro-fizyolojik titreşimler meselesi olduğunu ve imgenin düşünceyi doğuracak bir şok, bir sinir dalgası üretmesi gerektiğini söyler, "zira düşünce hep varolmuş olmayan bir anadır". Kendi doğuşundan başka bir işlevi olmayan düşünce daima kendi doğuşunun saklı ve derin tekrarıdır. Artaud imgenin nesnesinin düşüncenin işleyişi olduğunu ve düşüncenin işleyişinin de bizi imgelere geri taşıyan gerçek özne olduğunu söyler. Gerçeküstücülükten esinlenen Avrupa sinemasında olduğu haliyle rüyanın bu amaca ilginç bir şekilde yaklaştığını ama yetersiz kaldığını ekler: rüya düşünce "problemi" için fazlasıyla kolay bir çözümdür. Artaud ayrıca sinema ile otomatik yazının birbirine uygun düştüğünü düşünür ancak bunun koşulu otomatik yazının hiç de bir kompozisyon yokluğu olmayıp eleştirel ve bilinçli düşünceyi düşüncenin bilinçdışıyla birleştiren daha üst düzey bir kontrol olduğunu anlamaktır: tinsel otomat (bu, rüyadan çok farklı olup sansürü ya da baskılamayı itkilerin bilinçdışıyla birleştirir). Artaud, bu bakış açısının zamanının oldukça ilerisinde olduğunu ve gerçeküstücüler tarafından dahi yanlış anlaşılma riskiyle karşı karşıya bulunduğunu ekler; kendisinin soyut bir sinema ile bir rüya-sinema arasında gidip gelen Germaine Dulac'la olan ilişkisi de buna tanıklık eder.[18]

---

17 Antonin Artaud, "La vieillesse précoce du cinéma", *Œuvres complètes*, Gallimard, III, s. 99 (Artaud'nun sinemadan kopuşunun metni, 1933).

18 Bu temaların hepsi Artaud'nun bütün eserlerinin III. cildinde geliştirilmiştir. Filmleştirilen (Germaine Dulac) yegâne senaryosu olan *Deniz Kabuğu ve Rahip* [*La coquille*

İlk bakışta, Artaud ile Ayzenştayn'ın söylemleri arasında bir ihtilaf yoktur: imgeden düşünceye doğru giden bir şok ya da titreşim düşüncede düşünceyi doğurmalıdır; düşünceden imgeye doğru ise, (rüyadan ziyade) bir nevi iç monologda somutlaşması gereken ve bize yeniden bir şok verebilecek olan figür vardır. Bununla beraber Artaud'da bambaşka bir şey söz konusudur: henüz sinemayı ırgalamayan ama aksine sinemanın gerçek özne-nesnesini tanımlayan bir güçsüzlüğün [*impuissance*] tespiti. Sinemanın öne çıkardığı şey düşüncenin gücü değil, onun "kifayetsizliğidir" [*impouvoir*] ve düşüncenin de bundan başka problemi olmamıştır. İşte tam da bu, rüyadan çok daha önemlidir: varolmanın güçlüğü, düşüncenin tam kalbindeki bu güçsüzlük. Sinema düşmanlarının sinemaya yönelttiği eleştiriyi (örneğin Georges Duhamel: "Artık istediğim gibi düşünemiyorum; hareketli imgeler kendi düşüncelerimin yerine geçiyor") işte Artaud sinemanın karanlık zaferine ve derinliğine dönüştürür. Esasında, Artaud için mesele sinemanın bize dışarıdan dayatacağı bir engelleme değil, düşüncenin durmaksızın hem kurbanı hem faili olduğu o merkezi engellemedir; o içsel yıkım ve afallama, o "düşünce hırsızlığı"dır. Artaud sinemanın olayı ıskaladığını ve sadece soyutu, figüratifi ve rüya olanı üretebildiğine kanaat getirdiğinde sinemaya inanmayı bırakacaktır. Fakat sinemanın esasen düşüncenin tam kalbindeki bu düşünememeyi ortaya çıkarmaya uygun olduğunu düşündüğü müddetçe sinemaya inanır. Artaud'nun kendi yazdığı senaryoları ele aldığımızda, kahraman "kendi düşüncelerine erişemez hale gelmiştir"; "içinde imgelerin resmigeçidinden, çoğalıp duran çelişik imgelerden başka bir şey göremez"; "zihnini çalmışlardır": *32*'deki vampir, *La révolte du boucher*'deki deli ve bilhassa *Dix-huit secondes*'daki intihar vakası. Tinsel veya zihinsel otomat, fikirlerin biçimsel olarak birbirinden çıkarsandığı

---

et le clergyman] hakkında Artaud şöyle der (s. 77): Sinemanın özgüllüğü "düşüncenin gizli doğuşu" olarak titreşimdir; sinema "kendisi bir rüya olmasa da bir rüya mekanizmasına benzeyebilir ya da yaklaşabilir"; sinema "saf düşünce işidir". Artaud'nun Germaine Dulac'ın filmine ilişkin tutumu pek çok soru doğurur; bunlar O. ve A. Virmaux'nun *Les surréalistes et le cinéma* (Seghers) kitabında analiz edilmiştir. Artaud sürekli bunun ilk gerçeküstücü film olduğunu yineleyecek ve Buñuel ile Cocteau'yu rüyaların keyfiliğiyle yetinmekle eleştirecektir (s. 270-272). Görünüşe göre, Germaine Dulac'ı da aynı şekilde *Deniz Kabuğu ve Rahip*'i basit bir rüya olarak çekmiş olmakla eleştirir.

mantıksal bir düşünce olanağı olarak tanımlanmaz artık.[19] Fakat otomatik imgeyle aynı devreye dahil olduğu ortaya konacak bir düşüncenin fiziksel gücüyle de tanımlanamaz. Tinsel otomat Mumya olmuştur; "düşüncenin ta kendisi olan düşünmenin imkânsızlığı"na tanıklık eden o dağılmış, felç olmuş, afallamış, donakalmış şeydir.[20] Dışavurumculuğun bizi bütün bunlara –düşüncelerin çalınması, kişilik bölünmesi, hipnotik afallama, halüsinasyon, ileri şizofreni– zaten alıştırdığı söylenecektir. Fakat, yine burada da, Artaud'nun orijinalliğini gözden kaçırma riskiyle karşı karşıya kalırız: dışavurumculukta (ve gerçeküstücülükte) olduğu gibi, baskılama, bilinçdışı, rüya, cinsellik ya da ölümün düşüncenin karşısına çıkması değil, bütün bu belirlenimlerin daha önemli bir "problem" olarak düşüncenin karşısına çıkması ya da belirlenemez, dile getirilemez olanla ilişkiye girmesi söz konusudur.[21] Göbek deliği ya da mumya düşüncenin tosladığı indirgenemez rüya nüvesi değildir artık; aksine, bizzat rüyalar düşünce nüvesine, "düşüncelerin öbür yüzü"ne çarpıp sekerek parçalanırlar. Dışavurumculuk uyanıklığı gececil bir muameleye tabi tutarken, Artaud *rüyayı gündüzcül bir muameleye tabi tutar*. Uyurgezer dışavurumcunun karşısında Artaud'nun uyanıkgezeri vardır: *Les dix-secondes* ya da *Deniz Kabuğu ve Rahip* [*La coquille et le clergyman*].

O halde, kelimeler arasındaki yüzeysel benzerliğe rağmen, Artaud'nun projesi ile Ayzenştayn'ınki gibi bir anlayış arasında mutlak bir karşıtlık vardır. Mesele, Artaud'nun söylediği gibi, "sinemayı beynin en derin gerçekliğiyle kavuşturmaktır", fakat bu en derin gerçeklik Bütün değildir, aksine

---

19 Felsefi geleneğin (Spinoza, Leibniz) yanı sıra Valéry de *Monsieur Teste*'te tinsel otomatı bu anlamda ele alır. Jacques Rivière, Artaud'yu Valéry'yle yakınlaştırır, fakat bu onun meşhur mektuplaşmalardaki (I. Cilt) pek çok gafından bir tanesidir. Kuniichi Uno tinsel otomata ilişkin olarak radikal Valéry-Artaud karşıtlığını göstermiştir: *Artaud et l'espace des forces*, s. 15-26 (tez, Paris VIII).

20 Véronique Taquin, Dreyer sinemasına ilişkin derin analizinde Mumya dediği şeyden bahseder (*Pour une théorie du pathétique cinématographique*, Paris VIII). Taquin Artaud'yu değil ama ona yakın olan Maurice Blanchot'yu referans gösterir. Artaud *Bilboquet*'deki (I) bazı pasajlarda Mumya'yı zaten gündeme getirmişti. Véronique Taquin'in analizleri Mumya temasının bütün bir sinematografik gelişimini başlatır.

21 "Cinsellik, baskılama, bilinçdışı bana asla esin ya da zihin için yeterli bir açıklama gibi gelmedi..." (III, s. 47).

bir yarık, bir çatlaktır.[22] Artaud sinemaya inandığı müddetçe ona bütünü düşündürebildiği için değil, tersine, bir "hiçlik figürü", "görünüşlerde bir gedik" açacak "ayırıcı bir güç" olduğu için itibar eder. Sinemaya inandığı müddetçe, ona imgelere geri dönebildiği ve imgeleri bir iç monoloğun gerekleri ve metaforların ritmi uyarınca birbirine bağlayabildiği için değil, imgeleri daima bir sesin içinde başka bir sesin olduğu çok sesli iç diyaloglar uyarınca "birbirinden ayırdığı" için itibar eder. Kısacası, Artaud sinema-düşünce ilişkilerinin hepsini alaşağı eder: ne bir yanda montaj yoluyla düşünülebilecek bir bütün, ne de diğer yanda imge yoluyla dile getirilebilecek bir iç monolog vardır artık. Artaud adeta Ayzenştayn'ın argümanını tersine çevirir: düşüncenin onu doğuran bir şoka dayandığı doğruysa (sinir, ilik) eğer, ancak bir tek şeyi düşünebilir; o da henüz düşünmüyor olduğumuz, bütünü ve kendi kendimizi düşünemeyişimizdir: daima taşlaşmış, yerinden olmuş, yığılıp kalmış bir düşünce. Daima gelmekte olan bir düşüncenin varlığı, Heidegger'in evrensel bir biçim altında keşfettiği ama Artaud'nun da en müstesna problem olarak, kendi problemi olarak yaşadığı şeydir.[23] Heidegger ve Artaud arasında, Maurice Blanchot bizi neyin düşündürdüğü, neyin düşünmeye zorladığına ilişkin o temel soruyu Artaud'ya teslim eder: düşünmeye zorlayan şey "düşüncenin kifayetsizliği"dir; hiçliğin figürüdür, düşünebilecek bir bütünün olmayışıdır. Blanchot'nun edebiyatın her yerinde teşhis ettiği şey sinemada ayan beyan bulunur: bir yanda, düşüncede düşüncenin hem kaynağı hem engeli olacak düşünülemez bir şeyin varlığı; öbür yanda, düşünürde düşünen bir benin bütün monoloğunu paramparça eden başka bir düşünürün sonsuz varlığı.

Fakat soru şudur: Bütün bunlar ne bakımdan sinemayla esas olarak ilgilidir? Bu belki de edebiyatın ya da felsefenin, hatta psikiyatrinin sorusudur. Fakat ne bakımdan sinemanın sorusu, yani bütün özgüllüğüyle, diğer

---

22 Maurice Blanchot, "Artaud", *Le livre à venir*, Gallimard, s. 59: Artaud "hareketin terimlerini" tersine çevirir; ilk sıraya koyduğu "kaybı başta basit bir eksiklik gibi görünen bütün değil, kaybın kendisidir [*dépossession*]. Önce gelen, varlığın tamlığı değil... yarıktır ve çatlaktır".

23 Bkz. Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, s. 22-24. "En düşündürücü olan da henüz düşünmediğimizdir; dünyanın hali sürekli daha da düşündürücü bir hale gelse de daha hâlâ düşünmediğimizdir. (...) Düşündürücü çağımızın en çok düşündürdüğü henüz düşünmüyor olduğumuzdur."

disiplinlerden farkıyla sinemaya temas eden bir sorudur? Sinema gerçekte bu soruyu diğerleriyle aynı şekilde ele almaz, bununla beraber, onu başka imkânlarla, başka bir yerde bulur. Sinemanın bu düşünce sorusunu, düşüncenin temel güçsüzlüğü sorusunu ve bunun sonuçlarını ele almak için hangi yolları kullandığını soruyoruz. Kötü sinemanın (bazen iyi sinemanın da) seyircide bir rüya hali uyandırmakla ya da, sıklıkla incelendiği üzere, hayali bir katılıma yol açmakla yetindiği doğrudur. Fakat sinemanın özü, ki bu genel olarak filmler demek değildir, en üstün amacı olarak düşünceyi, yalnızca düşünceyi ve düşüncenin işleyişini hedef alır. Bu açıdan, Jean-Louis Schefer'in kitabının gücü şu soruya verdiği yanıtta yatar: sinema, özü henüz olmamak olan bir düşünceyi ne bakımdan ve nasıl ilgilendirir? Schefer sinematografik imgenin, hareketten ayrılığını ilan ettiği anda, *dünyayı askıya aldığını* ya da görünür olanda bir *bozukluk* yarattığını söyler: bu bozukluk, Ayzenştayn'ın arzuladığı gibi düşünceyi görünür kılmak şöyle dursun, aksine, düşüncede düşünülemeyene ve görmede görülemeyene yönelir. Bu belki de Schefer'in düşündüğü gibi "suç" değil, sahtenin gücüdür. Schefer düşüncenin, sinemada, kendi imkânsızlığıyla yüz yüze geldiğini ama bunun sonucunda daha üstün bir şekilde doğduğunu ve daha üstün bir güce ulaştığını söyler. Ona göre sinema halinin tek bir dengi vardır: hayali bir katılım değil, salondan çıktığımızda yağan yağmur; rüya değil, karanlık ve uykusuzluk. Schefer Artaud'ya yakındır. Schefer'in sinema anlayışı Garrel'in yapıtında tam karşılığını bulur: görülmek için yaratılmış olmayan şu zerrecikler, bedenlere dair ipucu teşkil etmeyen şu ışıklı tozlar, şu kar taneleri ve is örtüsü[24] –tabii bu gibi yapıtların, sıkıcı ve soyut olmak şöyle dursun, sinemada yapılabilecek en eğlenceli, en canlı ve en rahatsız edici şeyi temsil ettiğini ikna edici bir şekilde göstermek kaydıyla. Schefer, Dreyer'in *Vampir*'inin [*Vampyr–Der Traum des Allan Grey*] sonundaki o güzel değirmen ve beyaz unların birikme sahnesinin dışında, Kurosava'nın *Örümcek Şatosu* (Macbeth) filminin başını örnek gösterir: grilikler, buhar ve sis "imgenin bütün bir bu tarafı"nı oluşturur; bu, şeylerin önüne çekilmiş bulanık bir örtü değil, "cisimsiz ve imgesiz bir düşünce"dir. Welles'in *Macbeth*'inde de bu durum söz konusuydu; burada toprağın ve suyun,

24 Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 113-123.

göğün ve yerin, iyiliğin ve kötülüğün birbirinden ayırt edilemezliği, düşünceyi kendi imkânsızlığından doğuran "bilince ait bir tarihöncesi"ni (Bazin) teşkil ediyordu. Ayzenştayn'ın başka niyetlerine rağmen, Odessa'nın sisleri de böyle değil miydi? Schefer'e göre düşünceye görünür olanı veren hareket değil, dünyanın askıya alınışıdır ama onu düşünceye nesne olarak değil, düşüncede sürekli doğan ve sürekli kaçan bir eylem olarak verir: "Burada düşüncenin görünür hale gelmesi değildir söz konusu olan; düşüncenin ilk tutarsızlığı, başlangıçtaki niteliği görünür olana bulaşarak onu onulmaz bir şekilde etkisi altına alır." *Sinemada* sıradan insan böyle betimlenir: tinsel otomat, "mekanik insan", "deneysel manken", içimizdeki Kartezyen dalgıç, sadece kafamızın ardında bulunan ve çağı bizim çağımız ya da çocukluğumuzun çağı olmayıp saf halde biraz zaman olan meçhul cisim.

Bu düşünce deneyimi modern sinemayı (münhasır olarak değilse de) esas olarak ilgilendiriyorsa, bu öncelikle imgeyi etkileyen değişimle alakalıdır: imge duyu-motor olmaktan çıkmıştır. Artaud özel olarak sinematografik bir bakış açısından öncüyse eğer, bunun sebebi "kapana kısılmış düşüncenin, aralarından küçük bir çıkış yolu aradığı gerçek psişik durumlar"a müracaat etmesidir: "gözleri hedef alan ve bütün dramı bizzat bakışın tözünden, deyim yerindeyse, derinliklerinden çıkarılan bir şoktan ileri gelen *salt görsel durumlar.*"[25] Bu duyu-motor kopuş koşulunu daha geride bulur ve insanla dünya arasındaki bağın kopuşuna uzanır. Duyu-motor kopuş, kendisini dünyada katlanılamaz bir şeyin darbesini yemiş olarak ve düşüncede düşünülemez bir şeyle karşı karşıya bulan insanı durugörene dönüştürür. Bu ikisi arasında, düşünce tuhaf bir taşlaşma yaşar; bu adeta onun işleyememesi, olamaması, kendini ve dünyayı kaybetmesidir. Zira düşünce bu dünyada katlanılmaz olanı daha iyi bir dünya ya da daha gerçek bir dünya adına yakalamaz, aksine, bu dünya katlanılamaz olduğu içindir ki düşünce artık ne bir dünyayı ne de kendini düşünebilir. Katlanılamaz olan artık büyük bir adaletsizlik değil, sürekli hale gelmiş gündelik bir banalliktir. İnsanın *kendisi* katlanılamaz olanı deneyimlediği ve kendini içine sıkışmış hissettiği dünyadan başka bir dünya değildir. Tinsel otomat tepki gösterebildiğinden, yani düşünebildiğinden daha iyi ve daha uzağı gören durugörenin psişik durumunda bulunur. Peki o zaman bu küçük çıkış

25 Artaud, III, s. 22, 76.

yolu nedir? Başka bir dünyaya değil, insanın dünyayla olan bağına, aşka ya da yaşama inanmak; buna imkânsız olana inanır gibi inanmak, düşünmekten başka yol olmayan düşünülmez olana inanmak: "Bir olanak bulun bana, yoksa boğulacağım." Bu inanç düşünülmeyeni, absürtten geçerek, absürt sayesinde, düşüncenin kendine özgü gücü haline getirir. Artaud düşünememeyi düşünceyle ilişkili olarak kendimizde bulacağımız basit bir eksiklik gibi anlamamıştır kesinlikle. Düşünememe düşünceye aittir, öyle ki her şeye gücü yeten bir düşünceyi geri getirdiğimizi iddia etmeksizin, onu düşünme tarzımız haline getirmemiz gerekir. Bu güçsüzlüğü yaşama inanmak ve yaşamla düşüncenin özdeşliğini keşfetmek için kullanmalıyız: "Yaşamı düşünüyorum; tertip edebileceğim tüm sistemler, yaşamını yeniden kurmakla uğraşan bir adamın çığlıklarına erişemez asla...." Artaud ile Dreyer arasında bir yakınlık var mıydı? Dreyer, aklın yine absürt sayesinde "geri getirildiği" bir Artaud muydu? Drouzy, Dreyer'in büyük psişik krizinden, şizofrenik yolculuğundan bahsetmiştir.[26] Dahası, Véronique Taquin, Dreyer'in son filmlerinde Mumya'nın (tinsel otomat) nasıl hortladığını göstermiştir. Mumyanın hem dünyanın şeytani gücü olarak, bizzat vampir olarak hem de ne düşüneceğini bilmeyen ve taşlaştığını hayal eden tekinsiz kahraman olarak belirdiği *Vampir*'de bu zaten vardı. *Ordet*'te mumya bizzat düşünceye dönüşür; ölmüş, kataleptik genç kadına: onu yaşama ve aşka döndüren ailenin delisidir, tam da artık deli olmadığı, yani *kendi kendisinin* başka bir dünya olduğuna inanmayı bıraktığı ve şimdi artık inanmanın ne demek olduğunu bildiği için... Nihayet, *Gertrud* bütün sonuçlarıyla birlikte bu durumu ve sinema ile düşünce arasındaki yeni ilişkiyi geliştirir: her duyu-motor durumun yerine geçen "psişik" durum; dünyayla olan bağın sürekli kopması, görünüşlerdeki daimi gediğin devamlılık hatalarında cisimleşmesi; katlanılamaz olanın gündelik ya da önemsiz olanda yakalanması (Gertrud'un dayanamayacağı o uzun kaydırmalı çekim sahnesi: otomatlar gibi tempolu bir yürüyüşle gelerek şairi onlara aşkı ve özgürlüğü öğrettiği için kutlayan liseliler); dile getirilmesi bile mümkün olmayıp ancak şarkı gibi söylenebilen ve Gertrud'un kendinden geçmesine kadar varan o düşünülemez olanla karşılaşma; düşünülemez

26 Drouzy, Dreyer'in sorunlarına doğrudan doğruya psikanalitik bir yorum getirir: *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Ed. du Cerf, s. 266-271.

olanın düşüncesi olarak inancın bilincine varan kahramanın taşlaşması, "mumyalaşması" ("Hiç genç oldum mu ben? Hayır ama sevdim. Güzel miydim? Hayır ama sevdim. Yaşadım mı? Hayır ama sevdim"). Bütün bu anlamlarda, *Gertrud* yeni bir sinemayı başlatır; Rossellini'nin *Avrupa '51*'i bunu devam ettirecektir. Rossellini bu konudaki konumunu şöyle ifade eder: dünya insani olmaktan ne kadar uzaksa, insan ile dünya arasında bir ilişkiye inanmak ve inandırmak da o ölçüde sanatçının yükümlülüğü olur, zira dünyayı yaratan insanlardır.[27] *Avrupa '51*'in kahramanı, şefkat yayan bir mumya.

Kuşkusuz, sinemanın en baştan beri inançla özel bir ilişkisi olmuştur. Sinemanın Katolik bir yanı vardır (Amerika'da bile, açık bir şekilde Katolik olan yönetmenler bulunur ve öyle olmayanların da Katoliklikle karmaşık ilişkileri vardır). Katoliklikte büyük bir mizansen ve sinemada da, Elie Faure'un dediği gibi, katedrallerden nöbeti devralan bir kült yok mudur?[28] Sinema bütünüyle Nietzsche'nin formülüne uyar gibi görünür: "Dindar olmayı hangi bakımdan sürdürdüğümüz." Ya da, en baştan beri, Hristiyanlık ve devrim, Hristiyan inancı ve devrimci inanç kitle sanatını cezbeden iki kutup olmuştur. Sinematografik imge, tiyatrodan farklı olarak, insanın dünyayla bağını gösteriyordu. Sonrasında kâh dünyanın insan tarafından dönüştürülmesi anlamında kâh bizzat insanın kendisi olan daha üstün bir iç dünyanın keşfiyle gelişmeye devam etti... Bugün artık sinemanın bu iki kutbunun zayıfladığını söyleyemeyiz: çok sayıda yönetmen belli bir Katoliklikten esinlenmeyi sürdürmüş ve devrimci tutku üçüncü dünya sinemasına geçmiştir. Halbuki özde bir değişiklik meydana gelmiştir ve Rossellini ya da Bresson'un Katolikliği ile Ford'un Katolikliği arasında ne kadar fark varsa, Rocha ya da Güney'in devrimciliği ile Ayzenştayn'ın devrimciliği arasında da o kadar fark vardır.

Modern olgu şu ki artık bu dünyaya inanmıyoruz. Artık başımıza gelen olaylara bile, aşka, ölüme, sanki bizi kısmen ilgilendiriyorlarmış gibi, inanmıyoruz. Sinema yapan biz değiliz; dünyadır bize kötü bir film gibi

---

27 Rossellini, röportaj, *La politique des auteurs* içinde, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, s. 65-68.

28 Bkz. Henri Agel ve Amédée Ayfre, *Le cinéma et le sacré*, Ed. du Cerf ve *La Passion du Christ comme thème cinématographique* (*Etudes cinématographiques*) üzerine çalışmalar.

görünen. Godard *Çete* hakkında şunu söylüyordu: "Gerçek olan, insanlar; çete olan, dünyadır. Kendi kendine sinema yapan, dünyadır. Senkronize olmayan, dünyadır; onlar doğrudurlar, gerçektirler; onlar yaşamı temsil ederler. Onlar basit bir hikâyeyi yaşarlar; kötü bir senaryoyu yaşayan onları çevreleyen dünyadır."[29] İnsan ile dünyanın bağı kopmuştur. Bu noktadan itibaren inancın nesnesi olması gereken, bu bağdır: ancak bir iman dahilinde geri getirilebilecek olan, imkânsızdır. İnanç artık dönüşmüş olan ya da farklı bir dünyaya yönelmez. İnsan dünyada saf optik ve sessel bir durumdaki gibidir. İnsanın kaybettiği tepkisinin yerini ancak inanç alabilir. Sadece dünyaya inanmak insanı gördüğüne ve duyduğuna yeniden bağlayabilir. Sinema dünyayı değil, bu dünyaya olan inancı, bu yegâne bağımızı çekmelidir. Sinematografik yanılsamanın doğası sıklıkla sorgulanmıştır. Bizi yeniden dünyaya inandırmak; modern sinemanın gücü (kötü olmadığı zamanlarda) budur. İster Hristiyan ister ateist olalım, evrensel şizofrenimizde *bu dünyaya inanmak için nedenlere ihtiyacımız var.* Burada inancın bütün bir dönüşümü söz konusudur. Bu zaten, Pascal'den Nietzsche'ye, felsefe için büyük bir dönüm noktasıydı: bilgi modelinin yerine inancı koymak.[30] Fakat inanç ancak bu dünyaya, olduğu haliyle, inanmak demek olduğunda bilginin yerini alır. Sinemada bu dönüm noktası Dreyer'le ve daha sonra Rossellini'yle gerçekleşir. Rossellini son eserlerinde sanata olan ilgisini kaybeder ve sanatı çocuksu ve mızmız olmakla, dünyanın kaybedilmesinden hoşnut olmakla eleştirir: onun yerine yaşamı sürdürmeye muktedir bir inancı geri verecek bir ahlak koymak ister. Kuşkusuz Rossellini yine de bilgi idealini korumayı sürdürür; bu Sokratik ideali asla terk etmeyecektir. Fakat işte onu bir imana oturtmaya, insana ve dünyaya olan basit bir inanca dayandırmaya ihtiyaç duyar. *Direkteki Jan Dark*'ın [*Giovanna d'Arco al rogo*] yanlış anlaşılmasına yol açan neydi? Lime lime olmuş bu dünyanın parçalarına inanmak için Jeanne d'Arc'ın

---

29 Bkz. Jean Collet, *Jean-Luc Godard*, Seghers, s. 26-27.

30 Felsefe tarihinde, bazıları hâlâ inançlı, bazılarıysa ateist bir dönüşüm gerçekleştiren yazarlarda, inanç bilginin yerini alır. Pascal-Hume, Kant-Fichte, Kierkegaard-Nietzsche, Lequier-Renouvier gibi gerçek çiftler de buradan çıkar. Fakat, inançlı olanlarda dahi, inanç artık başka bir dünyaya dönmeyip bu dünyaya yönelir: Kierkegaard'a, hatta Pascal'e göre de, iman bize insanı ve dünyayı geri verir.

göklerde olması gerekir.[31] Ancak ebediyetin tepesinden bu dünyaya inanabilir. Rossellini'de Hristiyan inancının geri dönüşü vardır, ki bu en büyük paradokstur. İnanç, kutsal karakterleriyle –Meryem, Yusuf ve Çocuk– dahi, ateistin tarafına geçmeye dünden hazırdır. Rossellini'de hâlâ mevcut olan bilgi ideali, Sokratik ideal, Godard'da çöker: militanın, devrimcinin, feministin, filozofun, sinemacının vs. "iyi" söylemi kötüden daha iyi bir muamele görmez.[32] Mesele, sözcüklerin ötesinde ya da berisinde, dünyaya olan inancı bulmak ve geri getirmektir. İnanmak için nedenler bulmak üzere göklere yerleşmek, söz konusu olan sanatın ve resmin göğü bile olsa, yeterli midir (*Çile*)? Yer ile gök arasında "orta bir düzey" bulmak gerekmez mi (*Adı Carmen* [*Prénom Carmen*])?[33] Kesin olan bir şey varsa, inanmanın artık başka bir dünyaya ya da dönüşmüş olan bir dünyaya inanmak demek olmadığıdır. İnanmak yalnızca ve basitçe bedene inanmaktır. Bedene söylemi geri vermek, bunun için de söylemlerden önceki, sözcüklerden önceki, şeylerin adı konmadan önceki bedene ulaşmaktır: "ön ada" [*prénom*], onun bile öncesine.[34] Artaud da bundan farklı bir şey söylemiyordu; *ete* inanmak, "yaşamını kaybetmiş ve onu yerine geri koymak için her yola başvuran bir insanım ben". Godard *Bakire Meryem*'in [*Je vous salue, Marie*] gelişini haber verir: Yusuf ile Meryem birbirine ne demişti? Öncesinde birbirlerine ne demişlerdi? Sözcükleri bedene, ete geri vermek. Bu açıdan, Godard ve Garrel

---

31 Bkz. Claude Beylie'nin kusursuz analizi; *Procès de Jeanne d'Arc* içinde, *Etudes cinématographiques*.

32 Serge Daney, s. 80: "Başkasının söylediklerine, ileri sürdüklerine, beyan ettiklerine, vaaz ettiklerine Godard daima *başka* bir başkasının söyledikleriyle yanıt verir. Godard'ın pedagojisinde daima büyük bir bilinmezlik vardır; zira iyi söylemleriyle (savunduklarıyla, örneğin Maocu söylemle) kurduğu ilişkinin doğasına karar verilemez."

33 Alain Bergala, "Les ailes d'Icare", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 355, Ocak 1984, s. 8.

34 Daney, Godard'da söylemlerin statüsünden dolayı, yegâne "iyi" söylemin bedenlere geri verilebilecek ya da iade edilebilecek söylem olduğunu gösterir: *Ici et ailleurs*'ün bütün hikâyesi budur. Şeylere ve varlıklara "onları çağırmadan önce", kendi söylemlerini üretebilsinler diye bütün söylemlerden önce ulaşma gereği buradan ileri gelir. Bkz. *Adı Carmen* üzerine Venedik basın konferansı, *Cinématographe* içinde, Sayı: 95, Aralık 1983 (ve ayrıca Louis Audibert'in açıklamaları, s. 10, "bu filmde inançla ilgili büyük bir özgürlük var (...). Filmin tuvalinde yakalanan dünyanın izleri, başka bir söz gibi, İncil'den bir söz gibi sunulur (...) Dünyaya kavuşmak kodların bu yanına geri dönmeyi gerektirir...").

arasındaki etkileşim yer değiştirir ya da tersine döner. Garrel'in yapıtının yegâne amacı Meryem'i, Yusuf'u ve Çocuk'u kullanarak dünyaya inanmaktır. Garrel'i Artaud'yla ya da Rimbaud'yla karşılaştırdığımızda, basit bir genelliğin ötesine geçen bir gerçekle karşılaşırız. İnancımızın "et"ten başka nesnesi olamaz; bizi bedene inandıracak çok özel nedenlere ihtiyaç duyarız ("Melekler bilmez, zira bütün gerçek bilgiler müphemdir..."). Bedene inanmak gerekir, fakat yaşam filizine inanır gibi; kaldırımı çatlatan tohuma, varlığını kutsal kefende ya da mumyanın bandajlarında sürdüren ve mevcut haliyle bu dünyada yaşama tanıklık eden tohuma inanır gibi inanmak gerekir. Bir etiğe ya da bir imana ihtiyacımız var; aptallar gülecektir buna; bu başka bir şeye inanma ihtiyacı değil, bu dünyaya, aptalların da parçası olduğu bu dünyaya inanma ihtiyacıdır.

3

Yeni sinemanın ilk yönü budur: duyu-motor bağlantının (eylem-imge) ve daha derinde, insanın dünyayla bağının (büyük organik kompozisyon) kopuşu. Yeni sinemanın ikinci yönü, figürlerin, metaforun olduğu kadar metoniminin ve daha derinde, sinemanın sinyal malzemesi olarak iç monoloğun yerinden oynamasıdır. Söz gelimi, Renoir ve Welles'in getirdiği alan derinliği hakkında, bunun sinema için metaforik, hatta metonimik olarak bile figüratif olmayan, daha zor ve daha kısıtlayıcı, bir anlamda *teorematik* yeni bir yol açtığı söylenebilir. Astruc'ün dediği buydu: alan derinliğinin kar süpürücü gibi fiziksel bir etkisi vardır; karakterlerin artık iki yandan değil, kameranın altından ya da geriden sahneye girip çıkmalarını sağlar ama aynı zamanda bir teoremin zihinsel etkisine sahiptir; filmin serimlenişini imgelerin birbiriyle ilişkilendirilmesinden ziyade bir teorem haline getirir; düşünceyi imgeye içkin kılar.[35] Astruc'ün kendisi de Welles'in dersini öğrenmiştir: kalem-kamera montajın metaforunu ve metonimisini terk ederek yazısını kamera hareketleriyle, üst açı çekimlerle, alt açı çekimlerle, arkadan çekimlerle yazar; bir inşaat yürütür (*Le rideau cramoisi*). Artık metafora yer yoktur, hatta artık metonimi bile yoktur çünkü imge dahilindeki

35 Alexandre Astruc, *L'art du cinéma*, Pierre Lherminier, Seghers, s. 589: "Düşüncenin ifadesi sinemanın temel problemidir."

düşünce ilişkilerine özgü zorunluluk imge ilişkilerinin bitişikliğinin yerini almıştır (açı-karşı açı). Alan derinliğinden bile bağımsız olarak, bu teorematik yolu en çok kim kullanmıştır diye soracak olursak, yanıt Pasolini'dir: bütün eserlerinde ama bilhassa eyleme dökülmüş geometrik tanıtlamalar olarak sunulan *Teorema*'da ve *Salo*'da (*Salo ya da Sodom'un 120 Günü* [*Salò o le 120 giornate di Sodoma*]) (*Salo*'daki Sade esintisi, halihazırda Sade'ın eserlerinde de katlanılamaz cisimsel figürlerin tanıtlamanın ilerleyişine sıkı sıkıya tabi kılınmış olmasından gelir). *Teorema* ya da *Salo* kendi *zorunluluğunun* yollarının düşünceden çıkmasını sağlamak, imgeyi tümdengelimsel ve otomatik hale geldiği noktaya taşımak ve temsili veya figüratif duyu-motor zincirlemelerin yerine düşüncenin biçimsel zincirlenmelerini koymak ister. Sinemanın böylece artık (imgeyi metrik veya harmonik ilişkilere tabi kılan eski sinemada olduğu gibi) sadece imgeyi değil, imge düşüncesini, imgedeki düşünceyi de ilgilendiren gerçek bir matematiksel kesinliğe eriştiği söylenebilir mi? Artaud'nun "bir hikâye anlatmaz; tıpkı düşüncenin düşünceden çıkarsanması gibi birbirinden çıkarsanan bir dizi ruh halini ortaya çıkarır"[36] dediği vahşet sineması.

Halbuki bu Artaud'nun özellikle reddettiği yol, tinsel otomatın birbirine zincirlenen düşünceler üzerinde bir bilgi modeli uyarınca biçimsel güce sahip olduğu anlayışı değil midir? Belki Artaud'nun projelerinde olduğu gibi Pasolini'nin eserlerinden de başka bir şeyi anlamak gerekiyor. Esasında, sürekli birbirine gönderen, biri diğerini sarmalayan, diğeri ilkinin içine kayan ama bu birliklerine rağmen birbirlerinden çok farklı olan iki matematiksel an vardır: teorem ve problem. Teoremde bir problem yatar ve –onu gücünden yoksun bıraktığında dahi– teoreme hayat verir. Problematik, teorematikten (ya da inşacılık, aksiyomatikten) şu bakımdan ayrılır: teorem ilkeden sonuçlara giden ilişkiler geliştirirken, problem kendi koşullarını oluşturan ve "durum"u [*cas*] ya da durumları belirleyen –koparma, ekleme, kesme gibi– dışarıdan bir olayı duruma dahil eder: elips, hiperbol, parabol, doğrular ve nokta, bir koninin tepe noktasına göre, dairenin kesme düzlemleri üzerine yansıma durumlarıdır. Problemin bu dışarısı ne fiziksel dünyanın dışsallığına ne de düşünen bir benin psikolojik içselliğine indirgenebilir. Astruc, daha *Le rideau cramoisi*'de, bir teoremden ziyade içinden çıkılmaz

36 Artaud, III, s. 76.

bir problemi işin içine katar: genç kızın durumu nedir? Sessiz genç kızın kendini feda etmesine yol açacak ve ölümüne sebep olan aşk acısının bile açıklayamadığı ne olmuştur? Her şeyin bağlı olduğu ve yapılabilecek tüm açıklamalardan daha derin bir karar vardır. (Godard'daki hain-kadın da böyledir: kadının kararında basitçe aşık olmadığını kendine kanıtlama arzusunun ötesine geçen bir şey vardır.) Kierkegaard'ın dediği gibi, "ruhun en derin hareketleri psikolojiyi çaresiz bırakır", tam da içeriden gelmedikleri için. Bir yönetmenin gücü, tesadüfi olmasına rağmen keyfi olmayan bu problematik noktayı –lütuf ya da şans– nasıl dayatabildiğiyle ölçülür. *Teorema*'da Pasolini'nin çıkarımı bu anlamda anlaşılmalıdır: teorematikten ziyade problematik bir çıkarım. Dışarıdan gelen adam, ailenin her bireyinin kritik bir olay ya da duygu yaşamasına yol açan ve problemin bir durumunu ya da hiper-uzaysal bir figürün kesitini oluşturan unsurdur. Her durum, her kesit bir mumya olarak ele alınacaktır: felçli kız; erotik arayışında saplanıp kalmış anne; ressamın tualine işeyen, gözleri bağlı çocuk; en sonunda mistik bir şekilde havalanan hizmetçi; hayvanlaşarak doğaya karışan baba. Bu karakterlere hayat veren, bunları birer konik projeksiyon ya da metamorfoz gibi iç içe geçiren bir dışarının projeksiyonları olmalarıdır. *Salo*'da ise, aksine, artık problem yoktur çünkü bir dışarı yoktur: Pasolini'nin sahneye koyduğu faşizm *in vivo* dahi değil, Sade'ın tanıtlamalarının gerçekleştiği kapalılık koşullarıyla örtüşen bir şekilde, küçük bir kasabayla sınırlandırılmış ve saf bir içselliğe indirgenmiş, köşeye sıkışmış faşizmdir. *Salo* ölü saf teoremdir, Pasolini'nin istediği şekilde, bir ölüm teoremidir; oysa *Teorema* yaşayan bir problemdir. Bu yüzden Pasolini *Teorema*'da, ısrarla, her şeyin düşüncenin hep dışında olan noktasına, tesadüfi noktaya, filmin leitmotifine doğru yakınsadığı bir problemi gündeme getirir: "Yanıtını bilmediğim bir soru yakamı bırakmıyor." Problematik çıkarsama, düşünceye bilgiyi ya da yoksun olduğu içsel kesinliği geri vermek şöyle dursun, düşünceye düşünülmeyeni sokar çünkü onu tüm içselliğinden koparark orada bir dışarı kazar, onun tözünü yiyip bitiren indirgenemez bir öbür yüz meydana getirir.[37] Düşünce "inanç"ın dışsallığına kapılarak bilginin bütün içselliğinin dışına sürüklenir. Bu, Pasolini'nin Katolik olmayı sürdürme tarzı mıydı?

37 Dışarı ve dışarının düşünceyle olan ilişkisi teması Blanchot'nun sürekli üzerinde durduğu konulardan biridir (özellikle *L'entretien infini*). Blanchot'ya ithafen, Michel Foucault

Yoksa, aksine, radikal bir ateist olma tarzı mı? Nietzsche gibi, inancı bütün imanlardan koparak onu güçlü bir düşünceye geri vermiyor muydu?

Problem dışarıdan bir noktayla tanımlanırsa, plan-sekansın alabileceği iki değer daha iyi anlaşılır: derinlik (Welles, Mizoguçi) ya da düzlük (Dreyer ve çoğu zaman Kurosava). Koninin tepe noktası böyledir: göz oraya yerleştiğinde, kendimizi ışığı kendine tabi kılan düz projeksiyonların ya da net konturların karşısında buluruz; fakat bizzat ışık kaynağı oraya yerleştiğinde, bir üst açı veya alt açı çekimde bakış açısını kendine tabi kılan hacimlerin, kabartıların, ışık gölgelerin, içbükeyliklerin ve dışbükeyliklerin alanındayızdır. Bu anlamdadır ki Welles'in gölge yaylaları ile Dreyer'in cephe perspektifi birbirine karşıttır (*Gertrud*'da Dreyer ya da *Perceval*'de [*Perceval le Gallois*] Rohmer düz mekâna bir kavis vermeyi başarsa da). Ancak her ikisinde de ortak olan, problemi yaratan unsur olarak dışarının konumudur: imgenin derinliği Welles'te saf optik hale gelirken, Dreyer'de düz imgenin merkezi saf bakış açısına geçmiştir. Her iki durumda da "odaklanma" imgenin dışına sıçramıştır. Kendi odakları olan ve bunlar arasında yollar ve engeller çizen duyu-motor uzam bozulmuştur.[38] Problem bir engel değildir. Kurosava Dostoyevski'nin yöntemini kullandığında, kendilerini içinde buldukları durumdan daha da derin bir "problem"de nelerin verili olduğunu arayan karakterleri gösterir: böylece yalnızca bilginin sınırlarının değil, eylemin koşullarının da ötesine geçer. Meselenin durugören ya da tam bir "Budala" olmak olduğu saf optik bir dünyaya ulaşır. Welles'teki derinlik

---

bu "Dışarının düşüncesi"ni alarak, ona her içsel temelden ya da ilkeden daha derin bir statü verir: bkz. *Critique*, Haziran 1966. *Les mots et les choses*'da da [*Kelimeler ve Şeyler*] düşünce ile düşünce için temel önemdeki bir "düşünülmeyen"in ilişkisini inceler: s. 333-339.

38 Genette'teki edebi "odaklanma" anlayışından esinlenen François Jost olası üç tür *gözleştirme* ayırt eder: iç, yani kameranın bir karakterin gözüyle aynı yerde gibi göründüğü durumlar; dış, yani kameranın dışarıdan geliyormuş gibi olduğu ya da otonom gibi olduğu durumlar ve "sıfır", yani kameranın gösterdiği şey adına kendini sildiği durumlar (*Communications*, Sayı: 38). Aynı soruyu ele alan Véronique Taquin sıfır gözleştirmeye büyük bir önem atfeder: onu Dreyer'in son filmlerinin – Nötr'ü cisimleştirdikleri ölçüde – ayırt edici özelliği kılar. Bize göreyse, iç odaklanma sadece bir karakterle ilgili olmayıp imgede varolan bütün merkezleri ilgilendirir; bu aynı zamanda genel olarak eylem-imgenin de durumudur. Diğer iki durum tam olarak dış ve sıfır olarak tanımlanmaz, bunlar daha ziyade merkez –ya ışık kaynağına geçtiği için (Welles'teki derinlik) ya da bakış açısına geçtiği için (Dreyer'deki düzlük) – saf optik hale geldiğinde geçerli olur.

de aynı türden olup birtakım engellerle ya da gizli şeylerle değil, varlıkları ve nesneleri kendi opaklıkları uyarınca gösteren bir ışıkla ortaya çıkar. Nasıl ki durugörü görmenin yerini alıyorsa, "lüks" de "lümen"in yerini alır. Hem Dreyer'deki düz imgeye hem de Welles'teki derinliğe ilişkin olarak bir metinde Daney şöyle yazar: "Bu senografi artık 'ardında görülecek ne var?' diye sormaz, 'bakışımı her halükârda gördüğüm ve tek planda gerçekleşen şeyin üzerinde tutabilir miyim?' diye sorar."[39] Her halükârda gördüğüm şey, katlanılamaz olanın formülüdür; düşünceyi hep kendi dışına, bilgi dışına ve eylem dışına koyan görme ya da ışık kaynağı ile düşünce arasında yeni bir ilişkiyi ifade eder.

Problemin özelliği bir seçimden ayrılamaz olmasıdır. Matematikte düz bir çizgiyi iki eşit parçaya bölmek bir problemdir çünkü çizgi eşit olmayan iki parçaya da bölünebilir; dairenin içine bir ikizkenar üçgen yerleştirmek bir problemdir; oysa yarım dairenin içine bir dik açı çizmek bir teoremdir, zira yarım dairede her açı dik açıdır. Problem matematiksel nesnelerle değil varoluşsal belirlenimlerle ilişkilendiğinde, seçimin de gitgide yaşayan bir düşünceyle, akıl sır ermez bir kararla özdeşleştiğini görürüz. Seçim artık şu veya bu terimle değil, seçimde bulunanın varoluş kipiyle ilgilidir. Pascal'in bahsi de bu demekti: problem, Tanrı'nın varlığı ya da yokluğu arasında seçim yapmaya değil, Tanrı'ya inananın varoluş kipiyle inanmayanın varoluş kipi arasında seçim yapmaya ilişkindi. Ayrıca, daha fazla sayıda varoluş kipi söz konusuydu: Tanrı'nın varlığını bir teorem gibi düşünenler vardı (dindar); seçim yapmayı bilmeyen ya da seçemeyenler vardı (kararsız, şüpheci)... Kısacası seçim, seçimsizlikten seçime gittiği ve bizzat seçme ile seçmeme arasında gerçekleştiği için, düşünce kadar geniş bir alan kaplıyordu. Kierkegaard bunun bütün sonuçlarını düşünecektir: seçim ile seçimsizlik (ve bütün varyantları) arasında gerçekleşen seçim bizi –içsel psikolojik bilincin olduğu kadar göreli dış dünyanın da ötesinde yatan– dışarıyla mutlak bir ilişkiye gönderir ve bize hem dünyayı hem beni geri verebilecek yegâne şey olarak ortaya çıkar. Hristiyanlıktan esinlenen bir sinemanın, Dreyer,

---

39 Daney, s. 174. Serge Daney'in kitabı, sinemaya ilişkin ilk düşüncelerde sıklıkla ele alınan ama sonra sıkılıp terk edilen sinema ile düşünce arasındaki ilişkiler sorusunu ele alan ender kitaplardan biri olmasıyla önemlidir. Daney bu soruya çağdaş sinemayla ilişkili olarak tüm ağırlığını geri verir. Jean-Louis Schefer de aynısını yapar.

Bresson ya da Rohmer gibi yönetmenlerde, bu anlayışları uygulamakla yetinmeyip onları filmin en üstün teması olarak ortaya koyduğunu görmüştük: belirlenemez olanın belirlenmesi olarak seçimle düşüncenin özdeşliği. Gertrud da, hayatta seçimler yapmadığımızı söyleyen babasıyla seçim üzerine bir kitap yazan arkadaşı arasında, bütün bu durumlardan geçer. Heybetli iyilik insanı ya da dindar (seçecek bir şeyi olmayan kişi), kararsız ya da kayıtsız insan (seçmeyi bilmeyen ya da seçemeyen kişi), dehşet verici kötülük insanı (ilk kez seçim yapan ama ondan sonra bir daha seçim yapamayan, kendi seçimini tekrarlayamayan kişi), son olarak da seçim ya da inanç insanı (seçimi seçen ya da onu yineleyen kişi): varoluş kiplerinin, bu kipler arasındaki çarpışmaların ve bunların aynı anda hem dünyanın hem de benin bağlı olduğu bir dışarıyla olan ilişkilerinin sinemasıdır bu. Dışarıdaki bu nokta lütuf mudur, şans mı? Rohmer de Kierkegaard'ın "hayat yolundaki" aşamalarını işler: Söz gelimi *Koleksiyoncu Kadın*'da [*La collectionneuse*] estetik aşamayı, *Güzel Evlilik*'te [*Le beau mariage*] etik aşamayı, *Maud'daki Gecem* [*Ma nuit chez Maud*] ve özellikle de *Perceval*'de dinsel aşamayı.[40] Dreyer de dindarın aşırı eminliği, mistiğin çılgın eminliği ve estetin kararsızlığından seçmeyi seçenin (ve dünya ile yaşamı geri getirenin) basit inancına kadar bütün farklı aşamaları katetmişti. Bresson iyilik insanını, kötülük insanını, kararsızı, fakat aynı zamanda da lütuf insanını ya da seçim bilincini sergilemek için Pascal'in vurgularını yeniden keşfedecekti (dışarıyla ilişki, "rüzgâr nereye isterse oraya eser"). Her üç durumda da mesele yalnızca filmin içeriği değildir: bu yönetmenlere göre, mesele düşüncenin, seçimin, dünyayla olan her bağdan daha derin olan bu noktanın en üst belirlenimini göstermeye

---

40 Rohmer'de her yerde, tıpkı Kierkegaard'da olduğu gibi, seçim, etik aşamayı tanımlayan "evlilik"e ilişkin olarak ortaya konur (*Ahlak Hikâyeleri*). Fakat onun berisinde estetik aşama, ötesinde de dinsel aşama vardır. Dinsel aşama bir lütfu ortaya koyar ama tesadüfi nokta olarak hep şansa kayan bir lütuftur bu. Bu Bresson'da da vardı. *Cinématographe*'ın Rohmer sayısında (44, Şubat 1979) şansın ve lütfun bu iç içe geçişi çok iyi incelenmiştir: bkz. Carcassone, Jacques Fieschi, Hélène Bokanovski ve özellikle de Devillers'in makaleleri ("*Maud'daki Gecem*'in gizli konusu da belki şanstır: filmde metafiziksel şans Pascal'in bahsi etrafında anlatı boyunca gizemli bir ağ dokur; bu tema, öncesinde, matematiksel olasılık hakkındaki bir kitabın gösterilmesiyle duyurulmuştur. (...) Şansın oyununu, yani gerçek seçim oyununu oynayan ama daha üstün bir şanssızlıkla yalnız kalan sadece Maud'dur"). Tamamlanmış olan *Ahlak Hikâyeleri* serisiyle *Comédies et proverbes* serisi arasındaki farkla ilgili olarak, bize öyle geliyor ki Hikâyeler'in yapısı hâlâ kısa teoremlerden oluşurken Özlü Sözler gitgide daha çok problemlere benzer.

uygun olan sinema-biçimidir. Böylelikle Dreyer düz ve dünyadan ayrılmış imgeyi, Bresson bağlantısız ve parçalı, Rohmer kristal ve minyatür imgeyi sadece dördüncü ya da beşinci boyuta, Zihne, nereye isterse orada esen şeye erişmek için hakim kılar. Bu, Dreyer'de, Bresson'da ve Rohmer'de, üç farklı tarzda, tüm diğerlerinden daha somut, daha büyüleyici ve daha eğlenceli olmayı başarabilen bir zihin sinemasıdır (bkz. Dreyer'deki komiklik).

Tiyatrodan farklı olarak, sinemaya bu yatkınlığı veren onun otomatik karakteridir. Otomatik imge rolün ya da aktörün olduğu gibi, bizzat düşüncenin de yeni bir şekilde kavranmasını gerektirir. Ancak seçilen kişi iyi seçebilir ya da gerçekten seçebilir: bu Rohmer'de özlü bir söz olabileceği gibi, Bresson'da bir alt başlık, Dreyer'de bir epigraf da olabilir. Bütünü oluşturan, otomatizm, düşünülmeyen ve düşünce arasındaki ilişkidir. Dreyer'in mumyası kaskatı, çok ağır ya da çok yüzeysel bir dış dünyadan kesip alınmıştı, fakat bu yine de onun duygu dolu olmasına, dışarıda ifade edemediği ve etmemesi gereken ama en derindeki dışarıya bağlı olarak açığa çıkacak duygularla aşırı yüklü olmasına engel değildi.[41] Rohmer'de mumya yerini kuklaya bırakırken duygular da kuklaya dışarıdan esin verecek saplantılı bir "fikre" yerini bırakır, bu fikir sonunda onu terk edip yeniden boşluğa bırakacak olsa da. Bresson'la birlikte üçüncü bir durum ortaya çıkar; burada otomat saftır, duygudan olduğu kadar fikirden de yoksundur, segmentlere bölünmüş olsa da otonom olan gündelik jestlerin otomatizmine indirgenmiştir: bu Bresson'un sinemaya özgü "model" dediği şeydir; tiyatro oyuncusuna tezat teşkil eden otantik Uyanıkgezerdir. Düşüncenin dışarıdan, düşüncedeki düşünülemeyen olarak ele geçirdiği şey tam da bu şekilde saflaşmış otomattır.[42] "Mesafe koyma"dan çok farklı bir meseledir bu;

---

41 Bkz. Rohmer'in Dreyer'in *Ordet*'i hakkında söyledikleri: *Cahiers du cinéma*, Sayı: 55, Ocak 1956. Véronique Taquin şöyle yazar: "Dreyer rolde içsel olarak yaşananın dışsal tezahürlerini bastırır... Karakterlerin en yoğun bedensel duygulanımlarında dahi ne bir baş dönmesi ne de bir kriz görülür (...); darbe aldığı halde onu göstermeyen karakter ansızın dağılarak çuval gibi yığılır."

42 Düşünceyi, niyeti ve duyguyu dışarıda bırakan "gerçek yaşamın otomatizmi" Bresson'un *Notes sur le cinématographe*'ın tekrarlayan temalarından biridir (Gallimard, s. 22, 29, 70, 114). Bu otomatizmin bir dışarıyla nasıl temel bir ilişkisi olduğunu görmek için, bkz. s. 30 ("otomatik olarak esinlenen, yaratıcı modeller"), s. 64 ("nedenler modellerde değildir"), s. 69 ("bir mekanizma bilinmeyeni ortaya çıkarır").

sinematografiye özgü otomatizm ve bunun sonuçları meselesidir. İmgelerin maddi otomatizmi, dışarıdan, dışarının dayattığı bir düşünceyi oluşturur: düşünsel otomatizmimiz için düşünülemez olanı.

Otomat dış dünyadan kesilip alınmıştır, fakat ona hayat veren daha derin bir dışarı vardır. Bunun ilk sonucu modern sinemada Bütün'ün yeni bir statü kazanmasıdır. Ne var ki, şu anda söylediğimiz şeyle, *bütün dışarıdır*, daha önce klasik sinema hakkında söylediğimiz şey arasında, *bütün açık olandır*, pek fark yok gibi görünür. Fakat açık olan, orada zamanın dolaylı temsiliyle karışıyordu: hareketin olduğu her yerde, zamanda bir yerlerde açık duran, değişen bir bütün vardı. Bu yüzden sinematografik imgenin, temelde, bir yanda başka imgelerde aktüelleştirilebilir bir dış dünyaya, öbür yanda da ilişkili imgeler kümesinde ifade bulan değişen bir bütüne gönderen bir çerçeve-dışı vardı. Modern sinemanın habercisi olacak şekilde devamlılık hatasının kullanıldığı bile oluyordu; fakat bu, kümenin parçaları üzerinde bütünün dolaylı eylemini gösteren bir hareket anomalisinden ya da ilişkilenmede bir bozukluktan ibaret gibiydi. Meselenin bu yönlerini görmüştük. Demek ki bütün, sinemada, ikili bir çekim gücü uyarınca, sürekli olarak imgeleri içselleştirerek ve kendini de imgelerde dışsallaştırarak oluşuyordu. Montajı ya da düşüncenin gücünü tanımlayan, daima açık bir bütünleşme süreciydi. "Bütün dışarıdır" dediğimizde ise bu bambaşkadır. Zira, öncelikle, mesele artık imgelerin birbiriyle ilişkilenmesi ya da birbirini çekmesi değildir. Önemli olan, aksine, imgeler arasındaki, iki imge arasındaki *küçük aralıktır:* her imgenin boşluktan koparak oraya geri düşmesi anlamına gelen bir aralanmadır.[43] Godard'ın gücü sadece bu inşa tarzını bütün yapıtlarında kullanmasında değil (inşacılık), ondan sinemanın kullanırken aynı zamanda sorgulaması gereken bir yöntem çıkarmasında yatar. İlk doruk noktasını *Burada ve Başka Yerde*'nin [*Ici et ailleurs*] temsil ettiği bu düşünce,

---

43 Yeni Dalga'dan önce, bu yeni tarzı kusursuzluğa ulaştıran Bresson olmuştu. Marie-Claire Ropars onun en uç ifadesini *Rastgele Balthazar*'da [*Au hasard Balthazar*] görür: "Şansın imgesi olarak seçilmiş olan pikaresk izlek, yine de hikâyenin aşırı parçalanmışlığını temellendirmeye yetmez; Balthazar'ın farklı bir sahibin yanında kaldığı bölümlerden her biri bizzat fragmanlara ayrılırken, her bir fragman da, kendine ait o kısa süre içerisinde, boşluktan koparak anında oraya geri döner gibidir (...). [Parçalı tarzın] işlevi seyirciyle dünya arasına algılanımları koyan ama arka planı eleyen bir set çekmektir." Bu, modern sinemaya özgü dünyadan kopuştur. Bkz. *L'écran de la mémoire*, Seuil, s. 178-180.

daha sonra *Altı Kere İki* [*Six fois deux*] ile televizyona aktarılacaktır. Elbette, ancak ilişkili imgeler arasında küçük bir aralık olabileceği söylenebilir. Bu bakış açısından, *Burada ve Başka Yerde*'de Golda Meir'i Hitler'e yaklaştıran imgeler katlanılmaz olacaktı. Fakat bu belki de görsel imgeyi gerçek anlamda "okuyabilecek" olgunluğa henüz ulaşmamış olduğumuzun kanıtıdır. Zira Godard'ın yönteminde ilişkilenme söz konusu değildir. Elimizde bir imge varken, gelip onunla *arasına* küçük bir aralık sokacak ikinci bir imgenin seçilmesi söz konusudur. Bu bir ilişkilendirme işlemi değil, matematikçilerin dediği gibi diferansiyel, fizikçilerin dediği gibi disparasyondur: halihazırda bir potansiyel varken, başka bir potansiyel seçilmeli, fakat herhangi bir potansiyel değil, kendisiyle ilki arasında bir üçüncüyü ya da yeni bir şeyi üretecek bir potansiyel farkı oluşturacak bir potansiyel seçilmelidir. *Burada ve Başka Yerde,* Filistinli militan grubuyla benzemezlik içindeki Fransız çifti seçer. Diğer bir deyişle, ilişkilenmeye kıyasla birincil olan küçük aralıktır ya da benzerlikleri derecelendirmeyi mümkün kılan, indirgenemez farktır. Yarık birincil hale gelerek büyür. Mesele artık, boşluklar üzerinden bile olsa, bir imge zincirini izlemek değil, zincirden ya da ilişkilenmeden çıkmaktır. Film "zincirleme imgeler...", bizim de kölesi olduğumuz "birbirlerine köle olmuş imgelerden oluşan kesintisiz bir zincir" olmaktan çıkar (*Burada ve Başka Yerde*). Bu, ARADA yöntemidir, tüm o Bir sinemasını defeden bir "iki imge arasında"dır. Bu VE yöntemidir, tüm o Olmak = Vardır sinemasını defeden bir "bu ve sonra şu"dur. İki eylem arasında, iki duygulanım arasında, iki algılanım arasında, iki görsel imge arasında, iki sessel imge arasında, sessel ve görsel arasında: ayırt edilemez olanı, yani sınırı göstermek (*Altı Kere İki*). Bütün bir mutasyona uğrar çünkü Bir-Varlık olmaktan çıkarak, şeylerin kurucu "ve"si, imgelerin kurucu "ikisi-arasında"sı haline gelmiştir. O zaman bütün de Blanchot'nun "Dışarı'nın saçılımı"nın gücü ya da "aralamanın vertigosu" dediği şeyle karışır: artık imgenin motor parçası olmayan ve imgenin devam etmek için katetmesi gerekecek ama aynı zamanda imgenin radikal bir sorgulanışı anlamına gelen şu boşluk (tıpkı artık konuşmanın motor parçası ya da teneffüsü olmayıp onun radikal sorgulanışı anlamına gelen bir sessizliğin söz konusu olması gibi).[44] O noktada devamlılık hatası da yeni bir anlam kazanarak aynı zamanda yasa halini alır.

---

44 Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, s. 65, 107-109.

Nasıl ki imge dış dünyadan kopuyorsa, çerçeve-dışı da bir mutasyona uğrar. Sinema sesli hale geldiğinde, çerçeve-dışı öncelikle iki yönüyle doğrulanmış gibi olur: bir yandan, gürültü ve ses görsel imgenin dışındaki bir kaynağa sahip olabiliyordu; diğer yandan da bir ses ya da müzik, görsel imgenin ardında ya da ötesinde, değişen bütünü gösterebiliyordu. Çerçeve-dışının sessel ifadesi olarak "dış ses" mefhumu da buradan gelir. Fakat, sinemanın hangi koşullarda sesli sinemanın sonuçlarını idrak ederek gerçekten sesli hale geldiğini sorduğumuzda, her şey tersine döner: bu noktada sessel olan bizzat özel bir kadrajın nesnesi haline gelip bu kadraj da görsel kadrajla kendi arasına *küçük bir aralık sokar*. Dış ses görülen ile duyulan arasındaki bir farkın ortaya çıkacağı şekilde kaybolmaya meyleder ve bu fark da imgeyi kurar. Artık çerçeve-dışı diye bir şey kalmaz. İmgenin dışı yerini imgedeki iki kadraj arasındaki aralığa bırakır (yine burada da Bresson öncülük etmiştir).[45] Godard, sadece farklı ses unsurlarının dağılımını değil, bunların görsel unsurlarla olan diferansiyel ilişkilerinin tayinini içeren bir miksaj anlayışının montajı tahtından ettiğini söylediğinde, bunun tüm sonuçlarını ortaya koymuş olur. Böylece küçük aralıklar görsel imgede, sessel imgede ve sessel imge ile görsel imge arasında, her yerde çoğalır. Süreksizliğin sürekliliğe galip geldiği anlamına gelmez bu. Aksine, sinemada, kesmeler ve kopukluklar daima süreklinin gücünü oluşturmuştur. Fakat burada sinema da matematik gibidir: kâh rasyonel denilen kesme ayırdığı iki kümeden birinin parçasıdır (birinin sonu ya da diğerinin başı) ve bu "klasik" sinemanın durumudur. Kâh modern sinemada olduğu gibi, kesme küçük aralık haline gelmiştir; *irrasyoneldir: kesme kısımlardan birinin ya da diğerinin parçası değildir ve bu kısımlardan birinin sonu olmadığı gibi diğerinin de başı yoktur*. Devamlılık hatası böyle bir irrasyonel kesmedir.[46]

---

45 "Dış ses" mefhumunun eleştirisi için bkz. Chateau ve Jost, *Nouveau cinéma, nouvelle Sémiologie*, s. 31 vd. "Sessel kadraj" mefhumu üzerine bkz. Dominique Villain, *L'œil à la caméra*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, IV. bölüm.

46 Albert Spaier süreklilik kuramında iki tür aritmetik kesinti ortaya koymuştur: "Aritmetik kesintinin ayırt edici özelliği rasyonel sayılar kümesinin bir alt sınıfa ve bir üst sınıfa, yani birincisindeki her terim ikincisindeki her terimden daha küçük olacak şekilde iki gruba ayrılmasıdır. Fakat her sayı aynı şekilde böyle bir dağılımı belirler. Tek fark, *rasyonel sayının* daima ya kesintinin alt sınıfında ya da üst sınıfında bulunmak zorunda olmasıdır, oysaki *irrasyonel sayı* ayırdığı sınıfların ikisinin de parçası değildir" (*La pensée et la quantité*, Alcan, s. 158).

Godard'da da, aynı şekilde, iki imgenin etkileşimi ne birine ne diğerine ait olan bir sınır oluşturur ya da çizer.

Epstein sinemada süreklilik ile süreksizliğin asla birbirine karşıt olmadığını zaten göstermişti. Birbirine karşıt olan ya da birbirinden ayrılan, daha ziyade bunların Bütün'ün mutasyonu uyarıca bir araya getirilme tarzıdır. İşte bu noktada montaj da hakkı olanı geri alır. Bütün, zamanın dolaylı temsili olduğu müddetçe, süreklilik, rasyonel noktalar biçiminde ve oranlanabilir ilişkiler uyarınca, süreksizlikle uzlaşır (Ayzenştayn bunun matematiksel kuramını açık bir şekilde altın oranda buluyordu). Fakat bütün, küçük aralığa geçiş yapan dışarının gücü halini aldığında, zamanın dolaysız temsilidir ya da kronolojik olmayan zamansal ilişkiler uyarınca irrasyonel noktalarla uzlaşan sürekliliktir. Bu anlamdadır ki daha Welles'te, sonra Resnais'de ama aynı zamanda Godard'da da montaj yeni bir anlam kazanarak dolaysız zaman-imge dahilindeki ilişkileri belirler ve kesilen parçaları plan-sekansla uzlaştırır. Düşüncenin gücünün yerini böylece düşünce içindeki bir düşünülmeyene, düşünceye özgü bir irrasyonele, dış dünyanın ötesinde yatan ama dünyaya olan inancı bize geri vermeye muktedir bir dış noktaya bıraktığını görmüştük. Sorumuz artık "sinema bize dünya yanılsaması veriyor mu?" değil, "sinema dünyaya olan inancı bize nasıl geri verir?" sorusudur. Bu irrasyonel nokta Welles'teki *dile getirilemez*, Robbe-Grillet'deki *açıklanamaz*, Resnais'deki *karar verilemez*, Marguerite Duras'taki *imkânsız*, hatta Godard'daki (iki şey arasında) *oranlanamaz* diyebileceğimiz şeydir.

Bunun bütünün statü değiştirmesine karşılık gelen bir sonucu daha vardır. Bununla bağlantılı olarak, iç monolog yerinden oynar. Ayzenştayn'ın müzikal anlayışında iç monolog birbiriyle ilişkilenen ya da birbirine bağlanan görsel ve sessel ifade özellikleriyle yüklü bir sinyal materyali teşkil ediyordu: her imgenin baskın bir tonalitesi ama aynı zamanda da akor ve metafor olasılıklarını tanımlayan bir harmoniği vardı (iki imge aynı harmoniğe sahip olduğunda metafor oluyordu). Böylece filmin, aralarında ne gibi farklar ya da karşıtlıklar olursa olsun, yönetmeni, dünyayı ve karakterleri kuşatan bir bütünü vardı. Yönetmenin ve karakterlerin görme biçimleri ile dünyanın görülme biçimi yine kendileri de anlamlı olan figürlerle işleyen gösterici bir birlik oluşturuyordu. İç monolog kişisel ve kolektif birliğini kaybederek anonim bir enkaza dönüştüğünde bu anlayış ilk darbesini aldı: stereotipler, klişeler, hazır görü ve formüller dağılıp giderken dış dünyayı ve

karakterlerin içselliğini de beraberinde sürüklüyordu. *Evli Bir Kadın* [*Une femme mariée*] karıştırdığı derginin ve "yedek parça" kataloğunun sayfalarıyla kaynaşıyordu. İç monolog içerideki ve dışarıdaki aynı sefaletin ağırlığı altında paramparça oluyordu: Dos Passos'un halihazırda sinematografik yöntemlere başvurarak romanda gerçekleştirmiş olduğu, Godard'ın da *Evli Bir Kadın*'da tamamına erdireceği dönüşüm buydu. Fakat bu sadece daha derinde yatan ve daha önemli müspet bir dönüşümün menfi ya da eleştirel yönüydü. Bu diğer bakış açısından, iç monolog yerini imge dizilişlerine bırakır; her diziliş bağımsız olup bir dizilişteki her imge de önceki ve sonraki imgeye göre kendi değerine sahip olur: bir diğer sinyal materyali. Artık kusursuz ve "çözülmüş" akorlar yerine, sadece uyumsuz akorlar ya da irrasyonel kesmeler vardır çünkü artık imgenin harmoniği diye bir şey söz konusu olmayıp yalnızca seriyi oluşturan "birbirinden kopuk" tonlar vardır. Yok olan şey metafor ya da figürdür. *Haftasonu*'nun [*Week-end*] formülü olan "bu kan değil, kırmızı", kanın kırmızının bir harmoniği olmaktan çıkması ve bu kırmızının kanın yegâne tonu olması anlamına gelir. Düz anlamıyla konuşmalı ve düz anlamıyla göstermeli ya da hiç konuşmamalı, hiç göstermemelidir. Hazır formülleri izleyecek olursak, devrimciler kapımıza dayanmış ve yamyamlar gibi etrafımızı sarmışlarsa, onları Seine-et-Oise makilerinde, insan eti yerlerken göstermek gerekir. Bankacılar katil, öğrenciler mahkûm, fotoğrafçılar akbabaysa, patron da işçileri düzüyorsa, bunu "metaforlaştırmak" değil, göstermek gerekir; dolayısıyla da seri oluşturmak. Bir derginin reklam sayfaları olmaksızın "ayakta duramayacağı" söylenecekse, bunu, düz anlamıyla, derginin artık ayakta duramadığını gösterecek şekilde sayfaları yırtarak göstermelidir: bu artık bir metafor değil, göstermedir (*Altı Kere İki*).

Godard'la birlikte, (Artaud'nun tabiriyle) "birbirinden kopuk" imgeler tam anlamıyla serisel ve atonal hale gelir.[47] İmgeler arasındaki ilişki problemi artık harmoniğin ya da çözülmüş akorların gerektirdiği gibi oluyor mu olmuyor mu [*si ça va ou si ça ne va pas*] bilmek değil, "Nasıl Gidiyor"

47 Chateau ve Jost bizim önerdiklerimizden farklı kriterlerle Robbe-Grillet sinemasını *serisel* olarak incelemişlerdir: VII. bölüm. Robbe-Grillet, roman açısından, insanla Doğa'nın ya da insanla dünyanın sahte birliğini ifşa eden bütün bir metafor eleştirisi ortaya koymuştu: "Nature, humanisme, tragédie", *Pour un nouveau roman*.

[*Comment ça va*] onu bilmektir. Şöyle mi böyle mi, "nasıl gidiyor"; serilerin, onların irrasyonel bir şekilde kesilişlerinin, uyumsuz akorlarının ve birbirinden kopuk terimlerinin oluşturulması demektir. Her seri de bir görme ya da söyleme tarzına gönderir; bu tarz sloganlarla çalışan yaygın kanaatin tarzı olabileceği gibi, bir sınıfın, bir grubun ya da tipik bir karakterin tezlerle, hipotezlerle, paradokslarla, hatta dalaverelerle, konudan konuya atlamalarla çalışan tarzı da olabilir. Her seri, yönetmenin kendisini, dolaylı olarak, bir diğer seriye atfedilebilecek bir imgeler dizilişinde ifade etme tarzı ya da tersine, bir şeyin ya da bir kimsenin kendisini, dolaylı olarak, başkası gibi düşünülen yönetmenin görüsünde ifade etme tarzıdır. Her halükârda, yönetmen, karakterler ve dünya arasında daha önce iç monoloğun garanti ettiği birlik kalmamıştır. Birinden diğerine giden bir "serbest dolaylı söylem", *serbest dolaylı görü* ortaya çıkar; öyle ki ya yönetmen kendisinden ya da kendi belirlediği her rolden farklı, bağımsız ve otonom bir karakterin aracılığıyla kendisini ifade eder ya da karakter kendi jestleri ve kendi sözleri zaten bir üçüncü şahıs tarafından aktarılıyormuşçasına eyler ve konuşur. Birincisi, Rouch ve Perrault'nun yanlış bir şekilde "dolaysız" olduğu söylenen sinemasıdır; ikicisi ise Bresson'un ve Rohmer'in atonal sinemasıdır.[48] Kısacası, Pasolini modern sinemayı iç monoloğun tekdüzeliğini yıkarak yerine çeşitliliği, deformasyonu, serbest dolaylı söylemin başkalığını koyan bir zemin kaymasıyla tanımlarken modern sinemaya dair derin bir feraset sergiliyordu.[49]

Godard serbest dolaylı görüye dair tüm yöntemleri kullanmıştır. Alıntılamakla ve yenilemekle yetinmemiştir; aksine, yeni bir sentez yapmasını ve böylece modern sinemayla özdeşleşmesini mümkün kılan orijinal

---

48 Bresson'a göre otomatlar ya da "modeller" kesinlikle yönetmenin yarattığı şeyler değildir: aktöre karşıt olarak, yönetmen üzerinde etki eden bir "doğa", bir "ben" sahibidirler ("onlar senin onlarda eylemene izin verirken sen de onların sende eylemesine izin verirsin", s. 23). Bresson sineması ya da, başka bir tarzda, Rohmer sineması kuşkusuz dolaysız sinemanın tersidir ama dolaysız sinemanın bir *alternatifi*dir.

49 *L'expérience hérétique*'in o iki önemli sayfasında (146-147), Pasolini oldukça temkinli bir şekilde, iç monolog fikrinden serbest dolaylı söylem fikrine geçer. Önceki ciltte gördüğümüz gibi, serbest dolaylı söylem Pasolini'nin edebiyata ilişkin düşüncelerinde olduğu kadar sinemaya ilişkin düşüncelerinde de sürekli bir tema teşkil ediyordu: o buna "serbest dolaylı öznel" diyordu.

bir yöntem geliştirmiştir. Godard'da serinin en genel formülünü bulmak istersek, *bir janrda yansıdığı haliyle* her imge dizilişine seri diyeceğiz. Bir film bütünüyle baskın bir janra tekabül edebilir; söz gelimi *Kadın Kadındır* [*Une femme est une femme*], müzikal komediye ya da *Amerikan Malı*, çizgi romana. Fakat bu durumda bile, film alt-janrlardan geçer ve genel kural birden çok janr ve dolayısıyla birden çok serinin olmasıdır. Bir janrdan diğerine dosdoğru süreksiz bir geçişle olduğu gibi, "araya sokulan" janrlarla belli belirsiz ve sürekli bir geçişle, bazen de elektronik yöntemler kullanarak tekrar ve *feed-back* ile geçilebilir (her yerde montaj için yeni olasılıklar açılır). Janrın bu yansımalı statüsünün önemli sonuçları vardır: janr, doğaları itibarıyla kendisine ait olan imgeleri kapsamak yerine, ona ait olmayıp onda yansıyan imgelerin limitini oluşturur.[50] Amengual *Kadın Kadındır*'da bu durumu göstermiştir: klasik bir müzikal komedide bütün imgeleri, dansın öncesindeki ve araya giren imgeleri bile, dans şekillendirirken, burada dans, aksine, kahramanların davranışlarında bir "an" gibi, bir imge dizilişinin yaklaştığı limit gibi çalışır; bu limit de ancak diğer bir limite yaklaşan diğer bir dizilişi oluşturacak şekilde ortaya çıkar.[51] Sadece *Kadın Kadındır*'daki dans değil, *Çete*'deki kafe sahnesindeki ya da *Çılgın Pierrot*'da çamların altındaki, gezintiden [*balade*] dansa [*ballade*] geçiş sahnesindeki dans da böyledir. Bunlar Godard'ın yapıtındaki üç büyük andır. Denebilir ki kapsama ya da kurma kapasitesini kaybederek serbest bir yansıtma gücü kazanan janr, mevcut imgelerin karakterinden ziyade önceki imgelerin yönelimini göstermesi itibarıyla bir o kadar saftır (Amengual *Kadın Kadındır*'daki dekorun, odanın tam ortasındaki büyük kare sütunun ve iki kapı arasındaki beyaz duvarın "dansla sahneye konulanı" yok ettiği ölçüde dansa hizmet

---

50 Bu bizzat sinema janrı için de geçerlidir. *İki Numara* [*Numéro deux*] için Serge Daney şunları söyler: "Sinemanın yegâne özgüllüğü artık kendisi için yaratılmış olmayan imgeleri almasıdır", bunlar ister fotoğraf ister televizyon imgesi olsun (s. 83).

51 Barthélemy Amengual, *Jean-Luc Godard, Etudes cinématographiques*, s. 117-118: "Burada, dans sadece bir ilinektir ya da kahramanların davranışında bir andan ibarettir. (...) *Üç Dünya Güzeli* [*Les Girls*] (Cukor) seyirci için dans ederler. Angelo, Emile ve Alfred kendileri için, çevirdikleri dolaplar için gerekli olduğu sürece dans ederler. (...) Dansın ritmi sahnede hayali bir zamansallık yaratmayı amaçlarken, Godard'ın dekupajı karakterleri bir an olsun somut zamandan koparmaz. Karakterlerinin huzursuzluğunun daima gülünç olması da bundandır.

ettiğini gösterir; dekor, saf ve boş bir nevi yansımayla, virtüele kendine ait bir gerçeklik verir: kahramanın virtüellikleri).

Godard'ın yansımalı janrları, bu anlamda, filmin içinden geçtiği gerçek *kategorilerdir*. Montaj masası da bir kategori tablosu olarak anlaşılır. Godard'da Aristotelesçi bir şeyler vardır. Godard'ın filmleri aynı anda olabilirlik dereceleri ve mantıksal paradokslar içeren tasımlardır. Burada söz konusu olan bir kataloglama hatta Aragon'un dediği gibi "kolaj" prosedürü bile değil, her biri bir kategoriyle işaretlenmiş seriler oluşturma yöntemidir (çok çeşitli türlerde seriler vardır). Godard adeta az önce izlediğimiz yolun tersini izler ve "problemler"in sınırında "teoremler" bulur. Matematikçi Bouligand, birbirinden ayrılamaz iki an olarak, bir yanda problemleri, diğer yanda teoremleri ya da global sentezi ayırt ediyordu: problemler bilinmeyen unsurlara seri koşullarını dayatırken, global sentez bu unsurların içinden çekilip alındığı kategoriler tespit eder (noktalar, doğrular, eğriler, düzlemler, küreler, vs.).[52] Godard sürekli kategoriler yaratır: pek çok filminde konuşmanın bu çok özel rolü buradan gelir ve Daney'in de dediği gibi, belli bir türden konuşma daima başka türden bir konuşmaya gönderir. Godard problemlerde kategorilere gider; sonunda kategoriler ona yine bir problem verecek olsa da. Söz gelimi *Herkes Başının Çaresine Baksın*'ın yapısı: dört büyük kategori olan "Hayali", "Korku", "İş" ve "Müzik" bir sonraki filmin konusu olacak yeni bir probleme gönderir: "tutku nedir?", "tutku, bu değil...".

Mesele şu ki, Godard'a göre, kategoriler kati olarak sabit değildir. Kategoriler her film için yeniden dağıtılır, yeniden şekillendirilir ve yeniden icat edilirler. Serilerin dekupajına her seferinde yeni bir kategori montajı karşılık gelir. Her seferinde kategorilerin bizi şaşırtması ama keyfi olmaması, iyi temellenmiş olması ve kendi aralarında güçlü dolaylı ilişkilere sahip olmaları gerekir: gerçekte, bunların birbirlerinden türemeleri mümkün olmamalıdır, öyle ki aralarındaki ilişki "Ve..." türünde olmalı fakat bu "ve" zorunluluk kazanmalıdır. Yazılı kelime genellikle kategoriyi belirtirken görsel imge serileri oluşturur: kelimenin imgeye olan çok özel önceliği ve ekranın kara tahta olarak sunulması da buradan gelir. Yazılı cümlede de "ve" bağlacı

52 Georges Bouligand, *Le déclin des absolus mathématico-logiques*, Ed. de l'Enseignement supérieur.

yalıtık ve büyütülmüş bir değer alabilir (*Burada ve Başka Yerde*). Bu şekilde yeniden küçük aralıklar yaratılması illaki imge serileri arasında bir süreksizlik olduğu anlamına gelmez: sürekli olarak bir seriden diğerine geçilebilir ama aynı zamanda bir kategorinin diğeriyle ilişkisi konumlandırılamaz bir hal alır; tıpkı *Çılgın Pierrot*'da gezintiden dansa, *Kadın Kadındır*'da gündelik hayattan tiyatroya ya da *Nefret*'te ev sahnesinden destana geçiş gibi. Yine yazılı kelime, mutasyonu, tekrarı ve geriye dönük işleyişi beraberinde getiren elektronik bir işlemin konusu olabilir (*Çılgın Pierrot*'nun defterindeki *la ...rt*'ın *la mort*'a [ölüm] dönüşmesi gibi).[53] Öyleyse kategoriler asla nihai yanıtlar olmayıp, imgenin kendisine yansımayı katan problem kategorileridir. Bunlar problematik ya da önermesel fonksiyonlardır. Bu noktadan itibaren, Godard'ın her filminin sorusu şudur: kategori ya da yansımalı janr fonksiyonunu yerine getiren nedir? En basitinden, bu estetik bir janr, epik, tiyatro, roman, dans ya da sinemanın kendisi olabilir. Sinemanın özelliği kendi kendisini yansıtmak ve başka janrları yansıtmaktır. Bunu yaparken görsel imgeler yerleşik bir dansa, bir romana, tiyatroya ya da filme göndermeyip bizzat kendileri, bir seri boyunca ya da bir epizot için, sinema "yapma"ya, dans yapmaya, roman yapmaya ve tiyatro yapmaya koyulurlar.[54] Kategoriler veya janrlar aynı zamanda psişik yetiler de olabilir (hayal gücü, bellek, unutuş...). Fakat bazen kategori ya da janr çok daha tuhaf özellikler kazanır, söz gelimi yansıtıcı tiplerin, yani belli bir görsel imge serisinin yaklaştığı ya da yaklaşacağı limiti kendi için ve bütün tekilliğiyle gösteren orijinal bireylerin filme dahil olduğu meşhur durumlar: bunlar *Serseri Aşıklar*'da Jean-Pierre Melville, *Hayatını Yaşamak*'ta Brice Parain ve *Çinli Kız*'da [*La Chinoise*] Jeanson gibi düşünür; *Çılgın Pierrot*'da Devos ve Lübnan kraliçesi gibi fantezi bir karakter, *Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey*'de figüranlar gibi

---

53 Godard'daki grafik formlar üzerine bkz. Jacques Fieschi, "Mots en images", *Cinématographe*, Sayı: 21, Ekim 1976: "Şu büyük sessiz film gizeminde, ara başlıktaki sözler anlamı garantiye almaya yarıyordu. Godard'da bu yazılı anlam sorgulanabilir olur ve yeni bir kargaşaya açılır."

54 Bkz. Jean-Claude Bonnet, "Le petit théâtre de Jean-Luc Godard", *Cinématographe*, Sayı: 41, Kasım 1978. Godard için mesele filme bir tiyatro oyunu ya da provalar sokmak (Rivette) değildir; tiyatro Godard için doğaçlamadan, "spontan bir mizansen"den ya da "gündelik yaşamın teatralleştirilmesi"nden ayrı düşünülemez. Aynı şekilde, dans için, bkz. Amengual'in yukarıda söyledikleri.

numunelik (adım şu, şunu yaparım, şunu severim...) olabilir. Bunların hepsi kategoriye tastamam bir bireyleşme sunmak suretiyle kategori işlevi gören birer aracıdır: belki de bunun en etkileyici örneği dil kategorisini, kahramanın, imge serileri boyunca, bütün gücüyle yaklaştığı limit olarak sergileyen ve bireyleştiren Brice Parain'dir (Nana problemi).

Kısacası, kategoriler kelime, şey, edim ya da kişi olabilir. *Jandarmalar* savaş üzerine (onu yücelten ya da eleştiren) bir diğer film değildir. Burada çok farklı olan, savaşın kategorilerinin çekilmesidir. Bu, Godard'ın dediği gibi, deniz, kara ya da hava orduları gibi çok belirli şeyler ya da işgal, harekat, direniş gibi "belli fikirler" ya da şiddet, bozgun, tutku yokluğu, alay, şaşkınlık, boşluk gibi "belli duygular" ya da gürültü ve sessizlik gibi "belli olgular" olabilir.[55] Renklerin kendisinin de kategori işlevi üstlenebileceği görülecektir. Renkler, sadece şeyleri ve kişileri, hatta yazılı kelimeleri etkilemekle kalmaz, aynı zamanda kendi başlarına da kategori oluşturur: *Haftasonu*'nda kırmızı bunlardan biridir. Godard büyük bir renkçiyse eğer, bunun sebebi renkleri imgenin içinde yansıdığı büyük bireyleşmiş janrlar gibi kullanmasıdır. Bu Godard'ın renkli filmlerde sürekli uyguladığı bir yöntemidir (yansımanın daha ziyade müzikte ya da her ikisinde birden olduğu durumlar haricinde). *Lettre à Freddy Buache*'da kromatik yöntem saf haliyle ortaya çıkar: yukarısı ve aşağısı; gök mavisi Lozan ile toprak ve su yeşili Lozan. İki kavis ya da çeper ve ikisi arasında gri, merkez, düz çizgiler. Renkler, şehrin kendi imgelerini yansıttığı ve onlardan bir problem yarattığı neredeyse matematiksel kategorilere dönüşmüştür. Üç seri, maddenin üç hali, Lozan problemi. Filmin bütün tekniği, üst açı ve alt açı çekimleri, imge üzerinde duruşları bu yansımanın hizmetindedir. Godard Lozan "üzerine" bir film yapma siparişini yerine getirmemekle eleştirilecektir: mesele şu ki Godard Lozan ile renkler arasındaki ilişkiyi tersine çevirmiş, Lozan'ı aslında sadece Lozan için geçerli olan bir kategori tablosu üzerindeymiş gibi renklere geçirmiştir. Bu tam anlamıyla inşacılıktır: Lozan'ı renklerle, Lozan söylemiyle, dolaylı Lozan görüsüyle yeniden inşa etmiştir.

Sinema anlatısal olmaktan çıkar, fakat sinemanın en "romanesk" haline bürünmesi Godard'la olur. *Çılgın Pierrot*'nun dediği gibi, "Bir sonraki bölüm. Ümitsizlik. Bir sonraki bölüm. Özgürlük. Burukluk". Bahtin romanı,

55 Godard, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 146, Ağustos 1963.

epiğe ya da trajediye karşıt olarak, karakterlerin bir ve aynı dili konuşmasını sağlayan kolektif ve dağılımsal birliğe artık sahip olmayışıyla tanımlıyordu. Aksine, roman zorunlu olarak kâh anonim gündelik dili, kâh bir sınıfın, bir grubun ya da bir mesleğin dilini, kâh bir karakterin kendine özgü dilini alır. Öyle ki karakterler, sınıflar ve janrlar yazarın serbest dolaylı söylemini oluştururken, yazar da onların serbest dolaylı görüsünü (gördüklerini, bildiklerini ya da bilmediklerini) oluşturur. Hatta daha ziyade, karakterler kendilerini yazarın görü-söyleminde serbestçe ifade ederken, yazar da, dolaylı olarak, karakterlerinkinde kendini ifade eder.[56] Godard romanın kendine has güçlerini sinemaya verir. BEN'in hep bir başkası olmasını sağlayan onlarca aracı gibi olan yansıtıcı tipler edinir. Yönetmeni, karakterleri ve dünyayı birleştirerek aralarından geçen şey kırık bir çizgi ya da zikzaktır. Üç açıdan modern sinema böylece düşünceyle yeni ilişkiler geliştirir: bütünün ya da imgelerin bütünleştirilmesinin silinerek bunların yerini imgelerin arasına giren bir dışarının alması; filmin bütünü olarak iç monoloğun silinerek bunun yerini serbest dolaylı bir söylemin ve bir görünün alması; insan ile dünyanın birliğinin silinerek bunun yerini bize bu dünyaya olan inançtan başkasını bırakmayan bir kopuşun alması.

56 Bahtin, Pasolini'den de önce, serbest dolaylı söylemin en iyi kuramcısıdır: *Le marxisme et la philosophie du langage*, Ed. de Minuit. Romanda "çokdillilik" ve janrların rolü üzerine bkz. *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, s. 122 vd.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

SİNEMA, BEDEN VE BEYİN, DÜŞÜNCE

1

"Bir beden versenize bana": felsefenin altüst oluşunun formülüdür bu. Beden, düşünceyi kendi kendisinden ayıran engel, düşüncenin düşünmeyi başarabilmek için üstesinden gelmesi gereken şey değildir artık; tersine, düşünülmeyene, yani yaşama erişmek için içine daldığı ya da dalması gereken şeydir. Bedenin düşünüyor olması değildir mesele, fakat beden inatla düşünmeye zorlar, düşünceden kaçan şeyi, yani yaşamı. Artık yaşam düşünce kategorilerinin huzuruna çıkarılmayacak, düşünce yaşam kategorilerinin içine fırlatılacaktır. Yaşamın kategorileri tam da bedenin tavırları, duruşlarıdır. "Bir bedenin ne yapabileceğini bilmiyoruz bile": uykusunda, sarhoşluğunda, çabalarında ve dirençlerinde. Düşünmek, düşünmeyen bir bedenin ne yapabileceğini, kapasitesini, tavırlarını ya da duruşlarını öğrenmektir. Sinema zihinle, düşünceyle olan bağlarını (artık bedenin aracılığıyla değil) bedenle kurar. "Bir beden versenize bize", öncelikle kamerayı gündelik bir bedene takmak demektir. Beden asla şimdiki zamanda değildir; önceyi ve sonrayı, yorgunluğu, bekleyişi içerir. Yorgunluk, bekleyiş ve hatta umutsuzluk bedenin tavırlarıdır. Bu anlamda en ileri giden Antonioni olmuştur. Antonioni'nin yöntemi şudur: davranış *yoluyla* içeriye varmak, deneyim değil artık, fakat "geçmiş deneyimlerden kalanlar", "sonradan, her şey söylenip bittikten sonra gelenler"; böyle bir yöntem kaçınılmaz olarak bedenin tavırlarından veya duruşlarından geçer.[1] Bu bir zaman-imgedir, zaman serisidir. Gündelik tavır, önceyi ve sonrayı, yani zamanı bedene koyandır –zaman sınırını açığa çıkaran şey olarak beden. Bedenin tavrı düşünceyi zamanla –dış dünyadan sonsuz daha uzak olan şu dışarıyla ilişkilendirir gibi– ilişkilendirir. Yorgunluk belki de ilk ve son tavırdır, çünkü hem önceyi hem

1 Antonioni'nin keşfettiği "bisikletsiz" Yeni Gerçekçilik'tir bu: bkz. Leprohon'un alıntıladığı metinler, *Antonioni*, Seghers, s. 103, 105, 110. Blanchot'nun yorgunluk ve bekleyiş hakkında söylediği her şey Antonioni'ye özellikle uyar (*L'entretien infini*, önsöz).

sonrayı içerir: Blanchot'nun söylediği şey aynı zamanda Antonioni'nin gösterdiği şeydir; katiyen iletişim dramı değil, bedenin muazzam yorgunluğu; *Çığlık*'ın altında bulunan ve düşünceye "iletilmeyecek bir şeyi", "düşünülmeyeni", yani yaşamı telkin eden yorgunluk.

Gelgelelim bedenin başka bir kutbu daha vardır, başka bir sinema-beden-düşünce bağı. Bir beden "vermek", bedene bir kamera takmak böylece başka bir anlam kazanır: artık söz konusu olan gündelik bedeni takip edip izini sürmek değil, onu bir törenden geçirmek, onu bir cam kafese ya da bir kristale sokmak, ona bir karnaval –onu grotesk bir beden haline getiren ama aynı zamanda ondan zarif veya görkemli bir beden çıkaran bir maskeli balo– dayatmak ve sonunda görünür bedenin yok oluşuna ulaşmaktır. Carmelo Bene kristal-imgenin en büyük yaratıcılarından biridir: *Nostra Signora dei Turchi*'deki saray imgede yüzer, daha doğrusu bütün imge kımıldar veya titrer, yansımalar şiddetle renklenir, renklerin kendileri kristalleşir –söz gelimi *Don Juan*'da, söz gelimi kumaşların dans eden kadın ile kamera arasına girdiği *Capricci*'de, örtülerin dansında. Tıpkı kutsal ekmek kabındaki göz gibi, kristalde gözlerin hayaleti dolanır, fakat ilk görmemiz istenenler *Nostra Signora*'daki iskeletler, *Capricci*'deki ihtiyarlar, *Salomé*'deki ihtiyar ermiştir ve bunlar sürekli tekrarlanan beyhude jestlerle, sürekli engellenen ve baştan alınan tavırlarla kendilerini tüketirler –imkânsız duruşa varıncaya değin (*Salomé*'de tek başına kendi kendini çarmıha geremeyen İsa: kalan son el kendisini çarmıha nasıl çiviler?). Bene'de tören, jestler kadar sesleri de etkileyen parodiyle başlar, zira jestler aynı zamanda seslidir ve işlev yitimi ile söz yitimi aynı duruşun iki yüzüdür. Fakat groteskten çıkan, ondan kopup ayrılan şey, kadının üstün mekanik olarak anlaşılan zarif bedenidir: gerek ihtiyarların arasında dans ettiğinde gerek gizli bir isteğin stilize tavırlarından geçtiğinde, gerekse de bir kendinden geçme pozunda donup kaldığında. Nihayet üçüncü bedeni, bütün öteki bedenlerden geçen "başkahraman"ın ya da teşrifatçının bedenini salıvermek için değil midir bu? Öncesinde gözü kristalin içine kayan da zaten odur, kristal ortamla iletişim kuran da odur yine, söz gelimi *Nostra Signora*'da sarayın tarihi başkahramanın biyografisi haline geldiğinde. Engellenmiş, başarıya ulaşamamış jestleri tekrarlayan da odur, söz gelimi sürekli kendi ölümünü ıskaladığı *Nostra Signora*'da: artık kendine iğne yapamayan bandajlara sarılı mumya, imkânsız duruş. Yine odur sonunda yok olabilme gücüne ulaşmak için zarif bedeni kirletmesi

ya da bir şekilde kullanması gereken – söz gelimi *Capricci*'de ölmek için en iyi pozisyonu arayan şair. Sırtı dönük bir şekilde, aya doğru uzaklaşırken, Salomé'nin de karanlık isteği zaten yok olmaktı. Fakat başkahraman bu şekilde her şeyi tekrarladığında, bunun nedeni şimdi patetiği tanımlayan o istememe noktasına, Schopenhauercı noktaya, *Bir Eksik Hamlet*'teki [*Un Amleto di meno*] Hamlet'in noktasına, görünür bedenin yok olduğu o noktaya erişmiş olmasıdır. İstememede serbest kalan şey müzik ile konuşma ve bunların artık sadece sesten ibaret olan bir bedende, yeni bir opera bedeninde, iç içe geçmesidir. O zaman söz yitimi bile asil ve müzikal dile dönüşür. Karakterler değildir artık bir sesi olan; başkahramanın sesleri, daha doğrusu ses tarzlarıdır (mırıltı, nefes, çığlık, böğürtü...) törenin yegâne ve hakiki karakterlerine dönüşen – müzik olmuş bir ortamda: *Salomé*'de, Herod Antipa'nın cüzzamla kaplı bedeninden yükselerek sinemanın sessel kuvvetlerini [*puissance*] hayata geçiren olağanüstü monologlar gibi.[2] Kuşkusuz, bu girişimiyle Carmelo Bene Artaud'ya en yakın yönetmendir. O da aynı macerayı yaşar: sinemaya "inanır", sinemanın bizzat tiyatrodan daha derin bir teatralleştirme gerçekleştirebileceğine inanır, ama sadece bir anlığına. Çok geçmeden, tiyatronun kendi kendini yenilemeye ve – fazla görsel olan sinemanın hâlâ dizginlemekte olduğu – sessel kuvvetleri açığa çıkarmaya daha yatkın olduğunu düşünür, bu kez teatralleştirme sürecinde sinematografik gereçler yerine elektronik gereçlerin kullanılması gerekecek olsa da. Yine de bir anlığına – çok çabuk yarıda kesilen, bile isteye yarıda bırakılan bir yapıt süresince de olsa– buna inanmıştır: sinemanın bir beden *verme*, yani bedeni yapma, bir törenle, bir ayinle bedeni doğurtup yok etme kapasitesi olduğuna. Sinema-tiyatro ilişkisinde mevzubahis olan bir şeyi belki bu noktada kavrayabiliriz.

Bu iki kutbu – gündelik beden ve törensel beden– deneysel sinemada (yeniden) buluruz. Deneysel sinema ille de önden gitmez, hatta arkadan geldiği bile olur. Deneysel sinema ile diğer sinema arasındaki fark, ilkinin deneylemesi, diğerinin ise, film sürecinin gerektirdiğinden *başka* bir zorunluluk gereği, bulmasıdır. Deneysel sinemada kâh süreç kamerayı gündelik bedenin üzerine yerleştirir; bunlar Warhol'un meşhur denemeleridir: sabit planda uyuyan adam üzerinde altı buçuk saat, mantar yiyen adam üzerinde

2 Bene sinemasının bütün bu yönleri hakkında, bkz. Jean-Paul Manganaro'nun genel analizi, *Lumière du cinéma*, Sayı: 9, Kasım 1977.

üç buçuk saat (*Uyku* [*Sleep*], *Eat*).[3] Kâh, tersine, bu beden sineması bir tören kurgular, kabul töreni ve ayin gibi bir boyut kazanır ve kutsal bir bedenin tüm madeni ve akışkan kuvvetlerini çağırmaya çalışır, (Viyana Okulu'nun, Brus'un, Müehl'in ve Nitsch'in denemelerinde olduğu gibi) dehşete ve tiksintiye varıncaya değin.[4] Peki ama, uç örnekler dışında, ki bunlar en iyileri de olmayabilir, zıt kutuplardan bahsedilebilir mi? En iyi örneklerde, gündelik bedenin belki de asla gelmeyecek, belki de beklemekten ibaret olacak bir törene hazırlandığı söylenebilir daha ziyade: söz gelimi Maas ve Moore'un *Mechanics of Love*'ında sevgililerin uzun uzun hazırlanması ya da Morrissey ve Warhol'un *Flesh*'inde fahişenin yaptığı hazırlıklar. Underground sinema, marjinal tipleri kendi karakterleri haline getirmek suretiyle, basmakalıp bir törenin hazırlıklarında, uyuşturucuda, fahişelikte, travestilikte, sızıp duran bir gündelikliğin yöntemlerini devşiriyordu. Söz gelimi, yorgunlukları ve bekleyişleriyle olduğu kadar, gevşeme anı ve üç temel bedenin –erkek, kadın ve çocuk– oyunuyla da bu filmlerin en güzellerinden biri olan *Flesh*'te, tavırlar ve duruşlar, bedenin bu yavaş ve gündelik teatralleştirilmesi sürecine geçer.

Önemli olan, kutupların farklılığından ziyade, birinden diğerine geçiş, tavırlardan veya duruşlardan –belli belirsiz bir şekilde– "*gestus*"a geçiştir. Olay örgüsüne veya "konuya" indirgenemeyen *gestus* mefhumunu yaratıp onu tiyatronun özü haline getiren Brecht'tir. Başka *gestus* türleri olduğunu kabul etse de Brecht'e göre *gestus* toplumsal olmalıdır.[5] Genel olarak *gestus*

---

3 Dominique Noguez gerçek zaman ile anlatısallığın saf dışı bırakılması üzerinde durur ("zamanın aynası... zamanla ilişkinin hikâyeyi aşması"): *Le cinéma en l'an 2000, Revue esthétique*, Privat, s. 15.

4 Deneysel sinemanın törensel kutbu hakkında, bkz. Paolo Bertetto, "L'éidétique et le cérémonial", *Le cinéma en l'an 2000, Revue esthétique*, Privat, s. 59-61.

5 Bertolt Brecht, "Musique et gestus", *Ecrits sur le théâtre*, Arche. Roland Barthes bu metne kusursuz bir yorum getirmiştir ("Diderot, Brecht, Eisenstein", *L'obvie et l'obtus*, Seuil): *Cesaret Ana*'nın konusu Otuz Yıl Savaşı olabilir, hatta genel olarak savaşın eleştirisi de olabilir, fakat *gestus*u orada değil, "savaştan geçindiğini sanırken savaştan ölen satıcı kadının körlüğündedir", "jestin eleştirel olarak gösterilmesinde" ya da "jestlerin koordinasyonunda" yatar. Bu bir tören (boş *gestus*) değil, diyordu Brecht, daha ziyade "en yaygın, en amiyane, en banal" tavırların törensel hale getirilmesidir. Barthes bunu şöyle örnekler: "Brecht'te, kantinci kadının parayı kontrol ederkenki abartılı jesti ya da Ayzenştayn'da, *Genel Çizgi*'deki bürokratın önündeki kâğıtları imzalarkenki abartılı yazma hareketleri."

dediğimiz şey, tavırların kendi aralarındaki bağı ya da düğümü, birbirleriyle olan koordinasyonudur, fakat bu koordinasyonun önceden mevcut bir hikâyeye, önceden varolan bir olay örgüsüne ya da bir eylem-imgeye bağlı olmaması kaydıyla. Zira *gestus* bizzat tavırların gelişimidir ve bu niteliğiyle, bedenleri, çoğu zaman son derece belli belirsiz bir şekilde (zira bütün rollerden bağımsız olarak gerçekleşir), doğrudan doğruya teatralleştirir. Cassavetes'in yapıtının büyüklüğü de buradadır, zira zamanı bedene soktuğu kadar düşünceyi de yaşama sokan kategoriler olarak anlaşılan tavırlara ulaşmak için hikâyeyi, olay örgüsünü ya da eylemi, hatta mekânı da bozmuştur. Cassavetes, karakterlerin hikâyeden ya da olay örgüsünden gelmeyip daha ziyade hikâyenin karakterler tarafından salgılanması gerektiğini söylediğinde, bedenler sinemasının gereğini de özetlemiş olur: karakter kendi bedensel tavırlarına indirgenir ve bundan çıkması gereken de bir *gestus*tur, diğer bir deyişle, bütün olay örgüleri için geçerli olan bir "gösteri", bir teatralleşme ya da bir dramalaşma. *Yüzler* –bekleyişi, yorgunluğu, baş dönmesini, bunalımı ifade eden yüz buruşturmaya varıncaya değin– yüzler biçiminde sunulan bedensel tavırların üzerine inşa edilir. *Gölgeler* ise, Siyahların tavırlarından ve Beyazların tavırlarından yola çıkarak, seçim yapmanın imkânsızlığıyla baş başa bırakılmış, yalnız başına, yok olmanın eşiğinde duran beyaz-zencinin tavrı etrafında düğümlenen toplumsal *gestus*u ortaya çıkarıyordu. Comolli, yegâne kısıtın bedenlerin kısıtı, yegâne mantığın da tavırların birbirine zincirlenmesinin mantığı olduğu bir *açığa çıkarma* sinemasından bahseder: Karakterler, "film ilerledikçe, jest jest ve kelime kelime, oluşurlar; kendi kendilerini inşa ederler; çekim süreci karakterler üzerinde bir vahiy gibi etki eder; filmdeki her ilerleme karakterlerin davranışlarında yeni bir gelişme olmasına izin verirken, kendi süreleri de filmin süresiyle tam tamına örtüşür".[6] Aşağıda anacağımız filmlerde, gösteri bir senaryodan geçebilir: böyle bir senaryo bir hikâye anlatmaktan ziyade, bedensel tavırları geliştirir ve dönüştürür, söz gelimi *Etki Altında Bir Kadın*'da [*A Woman Under the Influence*], ya da terk edilen çocuğun başta ondan

6 Comolli, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 205, Ekim 1968 (bkz. ayrıca Sylvie Pierre'in yorumu). Cassavetes'in kendisi de yaşamın yeterli olmadığını söyler: Bir "gösteri" gerekmektedir, zira sadece gösteri yaratımdır; fakat gösteri yaşayan karakterlerden gelmelidir, karakterler gösteriden değil.

kurtulmaya çalışan kadının eteğine yapıştığı *Gloria*'da. *Aşk Irmakları*'nda [*Love Streams*] iki kardeş vardır: erkek olan, ancak kadın bedenlerini yığarak varolduğunu hisseder, kız kardeş ise valizlerin veya kardeşine hediye ettiği hayvanların yığılmasıyla. İnsan tek başına varolamıyorsa, şahsen, nasıl varolabilir? Hem engel hem de araç olan bu beden paketleri arasından bir şey geçirmek nasıl mümkün olur? Mekân her defasında bu yumrularla – bedenler, kızlar, valizler, hayvanlar– inşa edilir, bir bedenden diğerine geçecek bir "akım" arayışıyla. Fakat yalnız kız kardeş bir düşün peşinden gidecek, erkek kardeş ise bir sanrının etkisinden kurtulamayacaktır: umutsuz bir hikâye. Cassavetes, genel kural olarak, mekânda sadece bedenlere bağlı olan şeyleri tutar, birbiriyle bağlantısız parçalarla oluşturduğu mekânı sadece bir *gestus* birbirine bağlar. Bir araya getirilen imgelerin yerini biçimsel olarak birbirine zincirlenen tavırlar alır.

Yeni Dalga Fransa'da bu tavırlar ve duruşlar sinemasını çok ileri götürmüştür (örnek aktörü Jean-Pierre Léaud'dur). Dekorlar, çoğu zaman, talep ettikleri bedenin tavırlarına ve bu tavırlara bıraktıkları serbestlik derecelerine göre oluşturulur; söz gelimi Godard'da, *Nefret*'teki apartman dairesi ya da *Hayatını Yaşamak*'taki oda. Kucaklaşan ya da dövüşen, sarılan ya da çarpışan bedenler büyük sahnelere hayat verir; söz gelimi iki sevgilinin kapılarda ya da pencerelerde birbirini yakalamaya çalıştığı *Adı Carmen*'de yine.[7] Bedenler çarpışmaz sadece, kamera da bedenlere çarpar. Her bedenin sadece kendi mekânı değil, kendi ışığı da vardır, söz gelimi *Çile*'de. Beden görünür olduğu kadar seslidir. İmgenin bütün bileşenleri bedenin üzerinde toplanır. Daney'in *Burada ve Başka Yerde*'yi tanımlarken kullandığı formül, yani imgelerin üzerinden alındıkları bedenlere geri verilmesi, bütün Godard sineması ve Yeni Dalga için geçerlidir. *Burada ve Başka Yerde* bunu politik olarak yapar, fakat diğer filmlerin de en azından bir imge politikası vardır: imgeyi bedenin tavırlarına ve duruşlarına iade etmek. Karakteristik imgelerden biri, duvara yaslanmış bir bedenin

---

7 Yann Lardeau, Yeni Dalga'nın burleskle ilişkisini çok güzel ortaya koymuştur: "Bedenin sahnede etrafını saran nesnelerle olan ilişkisi, aktörün yolu üzerinde birbiri ardına tosladığı bir dizi engel *üretir*" ve "sinematografik dilin hammaddesi haline gelir". *Adı Carmen* ile ilgili olarak da şöyle der: "Birbirine doğru itilen iki asenkron bedenin, yarış arabaları gibi, tekrar tekrar çarpışmaları" (*Cahiers du cinéma*, Sayı: 355, Ocak 1984).

kendini bırakarak –kayan duruşlarla– yere oturmasıdır. Rivette, bütün yapıtında, sinemanın, tiyatronun ve sinemaya özgü teatralliğin karşı karşıya geldiği bir formül geliştirir: *Yeryüzünde Aşk* [*L'Amour par terre*] bunun en kusursuz anlatımıdır; kuramsal olarak açıklandığı anda ağırlaşır, oysa en kıvrak kombinasyonlara can verir. Karakterler bir oyunu prova etmektedir; fakat bu prova tam da rollerine ve oyunun kendilerini aşan olay örgüsüne tekabül eden teatral tavırlara henüz ulaşmadıkları anlamına gelir; buna karşılık, oyunla, rolleriyle ve birbirleriyle ilişkili olarak takındıkları birtakım tiyatro-ötesi tavırlara dönerler ve bu ikincil tavırlar, önceden varolan bir olay örgüsünden bağımsız oldukları için de (zira olay örgüsü sadece oyunda vardır) bir o kadar saf ve bağımsızdırlar. Dolayısıyla bu tavırlardan salgılanan *gestus* ne gerçek ne hayali ne gündelik ne törensel olacak, ikisinin sınırında durup gerçek anlamda durugörülü ya da gerçek anlamda sanrılı bir duyumun iş başında olduğuna işaret edecektir (*Céline et Julie* [*vont*] *en bateau*'daki sihirli şeker, *Yeryüzünde Aşk*'ta hokkabazın manipülasyonları). Karakterler adeta tiyatronun duvarından sekerek hem teatral rollerinden hem de gerçek eylemlerden bağımsız, ama ikisiyle de birlikte tınlayan saf tavırlar keşfederler. Bunun en güzel örneklerinden biri, Rivette'te, odaya kapanmış çiftin bütün duruşları –tımarhanelik duruş, saldırgan duruş, âşık duruş vs.– takınıp katettikleri *Çılgın Aşk*'tır. Duruşların muhteşem bir gösterisidir bu. Bu anlamda Rivette, tiyatronun teatralliğinden (sinema onu referans aldığında bile) apayrı bir şey olan sinemanın teatralliğini icat eder.

Godard'ın çözümü farklıdır ve ilk bakışta daha basit görünür: karakterler, daha önce gördüğümüz gibi, gündelik tavırlarının doğrudan doğruya uzantısı olarak gerçekleşen bir teatralleşmeyle, kendileri adına oynamaya, kendileri adına dans etmeye, taklit etmeye koyulurlar: karakter kendi kendine bir tiyatro yapar. *Çılgın Pierrot*'da, sürekli olarak, bedenin tavrından –tavırları birbirine bağlayıp yenilerini üreten ve sonunda hepsini yutacak intiharda biten– teatral *gestus*a geçilir. Godard'da, bedensel tavırlar bizzat zihnin kategorileridir ve *gestus* da bir kategoriden diğerine giden iptir. *Jandarmalar*, savaşın Jestidir. *Gestus*, Brecht'in getirdiği şart doğrultusunda, zorunlu olarak toplumsal ve politiktir, fakat (Godard için olduğu kadar Rivette için de) zorunlu olarak başka bir şeydir aynı zamanda. Biyo-yaşamsal, metafiziksel ve

estetiktir.[8] Godard'da, *Çile*'de, patronun, otel sahibinin ve işçi kadının duruşları resimsel ya da resim-ötesi bir *gestus*a gönderir. *Adı Carmen*'de, bedensel tavırlar, onları olay örgüsünden bağımsız olarak koordine eden, baştan alan, bir üst zincirlenmeye tabi tutan, ama aynı zamanda da tüm potansiyellerini serbest bırakan bir müzikal *gestus*a gönderir hiç durmadan: Kuartetin provaları sadece imgenin sessel niteliklerini geliştirip yönetmekle kalmaz; viyolonistin kıvrılan kolunun sarılan bedenlerin hareketini düzeltmesi anlamında, görsel nitelikleri dahi geliştirip yönetir. Zira Godard'da sesler ve renkler bedenin tavırlarıdır, yani kategorilerdir: dolayısıyla onlara yön veren de dayandıkları toplumsal ve politik organizasyon olduğu kadar, onları kateden estetik kompozisyondur. *Adı Carmen,* başından itibaren, sesleri, şeylere çarpan ve kendisiyle çarpışan, kendi kafasına vuran bir bedene bağlı kılar. Godard sineması, bedenin görsel ve sessel tavırlarından yola çıkarak, tavırların törenini, ayinini, estetik düzenini teşkil eden çok boyutlu, resimsel ve müzikal *gestus*a gider. Müziğin –virtüel kılavuz olarak– bir tavırdan bir diğerine gitmek suretiyle ("bu müzik de ne?) filmin sonunda kendi adına ortaya çıktığı *Herkes Başının Çaresine Baksın* için dahi geçerliydi bu. Bedenin tavrı önceyi ve sonrayı, zamanın serisini bedene koyan bir zaman-imge gibidir; fakat *gestus* şimdiden başka bir zaman-imgedir; zamanın düzeni ya da düzenlenişi, uç noktalarının eşzamanlılığı, tabakalarının bir arada varoluşudur. Birinden diğerine geçişte, Godard böylelikle büyük bir karmaşıklığa ulaşır. Zira, tersinden giderek, başlangıçta verilen sürekli bir *gestus*tan yola çıkıp onu tavırlara ya da kategorilere ayrıştırabilir: *Herkes Başının Çaresine Baksın*'da, imge üzerindeki duraklamalar gibi (Okşama nerede biter, tokat nerede başlar? Kucaklama nerede biter, kavga nerede başlar?).[9] Varolan iki

---

8 Brecht'in metninin başlığı dahi, "Müzik ve gestus", *gestus*un sadece toplumsal olmaması gerektiğinin yeterli göstergesidir: teatralleştirmenin başlıca unsuru olarak, bütün estetik – bilhassa da müzikal bileşenleri – içerir.

9 Bkz. Jean-Pierre Bamberger'nin iki önemli makalesi, biri *Herkes Başının Çaresine Baksın*, diğeri *Adı Carmen* hakkında (*Libération*, 7 ve 8 Kasım 1980, 19 Ocak 1984). İlkinde, Bamberger hem hareketin nasıl tavırlara göre ayrıştırıldığını hem de nasıl karakterlere uygun olarak melodik çizgiler oluşturulduğunu ve müziğin buradaki rolünü analiz eder. İkincisinde ise hem beden ile sesin hem de müzikal jest ile bedensel tavrın ilişkisini analiz eder: "Keman telinin parmakla çekilmesiyle birbirine sarılan bedenlerin birbirini kendine çekmesi arasındaki, tele uzanan arşenin kıvrımlı hareketiyle bir boyna sarılan kolun hareketi arasındaki ilişki nasıl var edilir?"

tavır "arasındaki" *gestus* değildir sadece; aynı zamanda tavırlardaki ve *gestus*taki, ve tavırlar ile *gestus*un kendisi "arasındaki" sesli unsur ve görsel unsur da vardır (ve tersi): pornografik duruşların görsel ve sessel olarak bozunması da yine böyledir.

Yeni Dalga-sonrası sinema da sürekli bu yönlerde çalışacak ve icat edecektir: bedenin tavırları ve duruşları, yerde ya da yatarken olup bitenlerin değerlenmesi, koordinasyonun hızı ve şiddeti, tören veya ondan çıkan sinema tiyatrosu (zaten Chéreau'nun *La chair de l'orchidée*'si, sonra da özellikle *L'homme blessé*, bu bakımdan çok kuvvetlidir). Elbette bedenler sinemasının tehlikeleri de yok değildir: günlük hayatlarını yavan bir törene çeviren marjinal karakterlerin yüceltilmesi; duruşların birbirine zincirlenişinde anlamsız bir şiddet kültü; Godard'ın *Adı Carmen*'in başında bir tür parodisini yaptığı katatonik, histerik ya da basitçe tımarhanelik tavırlar kültürü. Böylece duvar boyunca kayıp yere çömelen bütün bu bedenlerden usanırız sonunda. Fakat Yeni Dalga'dan itibaren, ne zaman güzel ve güçlü bir film çekilse, orada bedene dair yeni bir keşif vardır. Chantal Akerman, *Jeanne Dielman* ile birlikte, "jestleri tamlıklarıyla" göstermek ister. *Ben, Sen, O*'nun [*Je, tu, il, elle*] kahramanı, yatak odasına kapanmış, günleri sayarken, tımarhanelik duruşu ve çocuksu duruşu, bütün bu içe kıvrılmaları bir bekleyiş kipinde birbirine bağlar: bir anoreksi töreni. Chantal Akerman'ın getirdiği yenilik, bedensel tavırları böylece kadın karaktere özgü beden hallerinin göstergesi olarak göstermektir; oysa erkekler topluma, çevreye, kendilerine düşen paylarına, beraberlerinde sürüklediklerı tarih parçasına tanıklık ederler (*Anna'nın Buluşmaları* [*Les rendez-vous d'Anna*]). Gelgelelim kadın bedeninin halleri kapalı bir zincir değildir: anneden aşağı inen ya da anneye geri dönen bu zincir artık kendini anlatmaktan başka bir şey yapmayan erkekleri ve daha derinde, artık bir odanın penceresinden veya bir trenin camından görülmekle ya da duyulmakla kalan bir çevreyi açığa vurma görevi görür – başlı başına bir ses sanatı. Bir kadının bedeni, olduğu yerde ya da mekânda, ona çağları, durumları ve yerleri katettiren tuhaf bir göçebelik kazanır (edebiyatta Virginia Woolf'un sırrı buydu). Bedenin halleri kendilerine karşılık gelen tavırları birbirine bağlayan o yavaş töreni salgılar, erkeklerin tarihini ve dünyanın buhranını yakalayan bir dişi *gestus* geliştirir. Bedene sert bir teatralleşme, daha doğrusu bir "biçemleme" gibi törensel bir ciddiyet vermek suretiyle onun

üzerinde etkiyen de bu *gestus*tur. Filmi ve karakteri nihayetinde kuşatmaya meyleden aşırı biçemlemeden kaçınmanın mümkün olup olmadığı sorusu, Chantal Akerman'ın da problemidir.[10] *Gestus*, hiçbir şeyden vazgeçmeden, daha ziyade burleskleşerek filme bir hafiflik, karşı konulmaz bir neşe verebilir: *Tüm Bir Gece* [*Toute une nuit*] filminde, ama özellikle sırf adı bile Akerman'ın bütün yapıtını kateden *Paris vu par... 20 ans après* filmindeki "Acıktım, üşüyorum" bölümünde, bedenin halleri burleskleşmiş ve bir baladın itici güçlerine dönüşmüştür.

Kadın *auteur*'ler, kadın yönetmenler, önemlerini militan bir feminizme borçlu değildir. Daha önemli olan, bu beden sinemasını nasıl yenilediklerdir; adeta kadınların kendi tavırlarının kaynağını ve bunlara – bireysel ya da ortak *gestus* olarak – tekabül eden zamansallığı fethetmeleri gerekmiştir. (Agnès Varda, *Cléo Beşten Yediye* [*Cléo de 5 à 7*], *Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor* [*L'une chante, l'autre pas*], Michèle Rosier, *Yüreğim Kırmızı* [*Mon cœur est rouge*]). Varda, *Fısıldayan Duvarlar* [*Mur murs*] ve *Yalancı Belgesel* ile bir diptik inşa eder; ikinci kısımda Los Angeles'da kaybolmuş bir kadının gündelik tavırları ve jestleri sunulurken, ilkinde, aynı şehirde dolaşan bir başka kadının gözünden, bir azınlık cemaatinin tarihsel ve siyasi *gestus*u gösterilir: Chicanoların şiddetli biçimlerle ve renklerle bezeli duvar resimleri.

Eustache'ın filmlerinde, beden veya tavır sineması da yeni yollara giriyordu. *Le cochon*'dan ve *La rosière de Pessac*'tan itibaren, Eustache kolektif tavırlar içeren ve toplumsal bir *gestus* oluşturan döngüsel kutlamaları filme alıyordu. Bu törenlerin etrafında, bu törenlerin kendilerinde, kuşkusuz bütün bir bağlam, bir iktidar örgütlenmesi, siyasi erekler, bütün bir hikâye söz konusuydu. Fakat *cinéma-vérité*'nin bize öğrettiğine uygun olarak, bu hikâye anlatılmayacaktı: ne kadar az gösterilirse o kadar çok açığa çıkarılacak, bedenin tavırlarının törende – gösterilmeye gelmeyen şeyi açığa

10 Daha doğrusu, bu soruyu Akerman'a soran Alain Philippon'dur: bedenleri ve duruşları nereye kadar biçemlediği sorusunu. Akerman'ın yanıtı başından beri fazlasıyla kusursuz bir tekniğe, bilhassa da kadrajlama tekniğine sahip olduğudur. Fakat bu ustalık her zaman iyi bir şey olmayabilir: Biçemlemenin "ağırlığı"ndan nasıl kurtulunur? Philippon, *Tüm Bir Gece*'de Akerman'ın geçirdiği evrimi analiz eder: bkz. *Cahiers du cinéma*, Sayı: 341, Kasım 1982, s. 19-26.

çıkaracak şekilde– nasıl koordine olduğu gösterilecekti sadece.[11] Eustache'ın sineması o andan itibaren birden fazla yönde gelişecekti: Sinemanın başlıca amaçlarından biri, Philippon'un dediği gibi, *konuşmayı filme çekmek* olduğundan, bedenin tavrı jestle ilgili olduğu kadar sesle de ilgiliydi; tavırlar ve duruşlar *gestus*larını sahtenin gücüyle oluştururken, bedenler kâh bu gücün elinden kaçıyor kâh kendilerini bütünüyle ona bırakıyor ama daima, bu şekilde, saf sinema edimiyle karşılaşıyorlardı; tavır görülmek ve duyulmak için yaratılmışsa, kaçınılmaz olarak bir izleyene [*voyeur*] ve bir dinleyene gönderiyordu ve onlar da bedenin birer duruşu, onlar da birer tavır olduğu için, *gestus* da tavırdan ve tavrı izleyenden oluşuyordu –ve aynısı konuşma için de geçerliydi; son olarak da diptik, çok çeşitli şekillerde ama her defasında bedenlere zamanı sokma etkisine sahip olarak, sinemanın temel biçimi haline geliyordu. Eustache, on yıl sonra, ikinci bir *La rosière de Pessac* çekerek ikisini karşılaştıracak ve ikinciden yola çıkarak koordine edecekti: "Beni ilgilendiren şey, zaman fikri." *"Benim küçük âşık kızlarım"* diptik olarak organize ediliyordu. Birinci kanat, kırsalda, çocuksu beden tavırlarını gösteriyordu, fakat ikincisi "yapmacık" ergen tavırlarını (çocuğun, şehirde, tek yapabildiği bunları izlemek ve dinlemekti, ta ki bu yeni bilgiyle büyümüş olarak köye geri dönene kadar). *Une sale histoire* tavır ile konuşmanın, dinleyen ile izleyenin her iki taraftan birbirine bağlandığı iki dereceyi oluşturuyordu. Tüm bu hususlar *Anne ve Fahişe*'de [*La maman et la putain*], bedenlerin –bedenlerin jestle ve sesle ilişkili tavırlarının– sinemasında zaten bir başyapıt ortaya çıkarmıştı.

Eğer modern sinema duyu-motor şema ya da eylem-imgenin yıkıntıları üzerine inşa edildiyse, "duruş-dikizcilik" [*posture-voyeurisme*] ikilisinde de duruşlar masum olduğu için daha da iyi işleyen yeni bir unsur bulur. Böyle bir sinemanın zenginliği, bir *auteur* ile –Akerman veya Eustache– tüketilebilecek gibi değildir. İçinde ancak çeşitli biçemlerin tespit edilebileceği ve bir kategori olarak birliğini çok farklı yönetmenleri katederek

11 Serge Daney, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 306, Aralık 1979, s. 40: "Salt eleştirel, gizemden arındırıcı bir yaklaşımın, kutlamaların ne ifade ettiğine ya da kimlerin işini gördüğüne, yani anlamına ya da işlevine indirgemek suretiyle neleri ıskalayacağını açıkça görüyoruz (...). Kutlamayı, bütün olarak, bütün opaklığıyla göstermekten vazgeçmeden eleştirmek [gerekiyordu]." Ayrıca bkz. Eustache'ın kendi metni, "*La rosière*'i neden tekrar çektim".

("Yeni Dalga-sonrası") kuran bir bolluktur bu. Bergala ve Limosin'in tuhaf bir tören kurgulayan *Faux-fuyants*'ından bahsedebiliriz burada; bu tören, bir yetişkin için (kamerayı tutan kişi?), izlediği/dikizlediği gençlerde sadece ve sadece birtakım bedensel tavırlar esinlemek ve koordine etmekten ibarettir ve bütün beklenmedik firar suçlarını birbirine bağlayan ve bir suçtan diğerine geçerken anlatının yerini alan bir *gestus* oluşturur.[12] Jacques Doillon da *La drôlesse* ile, duruşların filmi denebilecek büyük bir film yapıyordu: akranları tarafından dışlanmış sorunlu bir genç, bir gün asi küçük bir kızı kaçırır ve onu acemice kotarılmış sahte bir izleme aygıtıyla izlenen bir tavan arası dekorunun dayattığı masum tavırlara tabi kılar: yatmak, oturmak, yemek yemek, uyumak gibi (buna inanmayıp gerçek olmayan bir hikâye, içinde çocuk kaçırma ve tecavüzün olduğu bir aksiyon filmi uydurmaksa polisin işi olacaktır). Doillon, (*Anne ve Fahişe*'ye yakın bir temayı işleyen) *Les doigts dans la tête*'ten (bedensel tavırları sert bir küçük kızın bakışları altında çılgınlığa iten) *Korsan*'a kadar, filmlerinin çoğunda, bedenin arasında salındığı duruş kutuplarını göstermeyi başaran son derece esnek bir diptik biçimi kullanır. Tavırların biçemlenmesi, her defasında, tiyatrodan çok farklı bir şekilde sinemayı teatralleştirir. Fakat bu doğrultuda en ileri giden Philippe Garrel olmuştur, çünkü bedenlerden gerçek bir ayin yapar, çünkü yegâne karakterleri Meryem, Yusuf ve Çocuk, ya da bunların muadilleri olan gizli bir törene kavuşturur bedenleri (*Le lit de la vierge, Marie pour mémoire, Le révélateur, L'enfant secret*). Dindar bir sinema olduğu söylenemez bunun, her ne kadar bir vahiy (açığa çıkma) sineması olsa da. Tören gizliyse eğer, tam da Garrel bu üç karakteri efsaneden "önce", efsane olmalarından veya kutsal bir hikâye oluşturmalarından önce ele aldığı için gizlidir: Godard'ın "Yusuf ile Meryem çocukları olmadan önce ne söylediler birbirlerine?" sorusu onun bir projesini müjdelemekle kalmaz, Garrel'in kazanımlarını da özetler. Garrel'in ilk filmlerinde

12 Jean Narboni, *Faux-fuyants*'ı Gombrowicz'in *Pornografi* romanıyla karşılaştırır (*Cahiers du cinéma*, Sayı: 353, s. 53). Zira romanda, filmde de olduğu gibi, gençlerin tavırlarını izleyen yetişkin bir kahraman sunulur; bu tavırlar hem masum hem zorlama, o yüzden de bir o kadar "pornografik"tir ve felaket getirir: "Başlarının üzerindeki elleri istemeden birbirine değdi. Değer değmez, aşağı indiler, şiddetle. Bir süre, ikisi birlikte birleşmiş ellerini seyre daldılar dikkatle. Sonra ansızın düştüler; hangisi hangisini düşürmüştü belli değildi, sanki elleri devirmişti onları" (*La pornographie*, Julliard, s. 157).

hissedilen karakterlerdeki o teatral ciddiyet, gitgide bir temel bedenler fiziğine yoğunlaşır. Garrel'in sinemada ifade ettiği şey üç beden problemidir: erkek, kadın ve çocuk. Jest olarak anlaşılan kutsal tarih. *Le révélateur*'ün o güzel başlangıcında, önce karanlıkta dolabın tepesine bir çocuğun tünemiş olduğunu fark ederiz, sonra kapı açılarak babanın aşırı aydınlık silueti görülür ve nihayet, babanın önünde, diz çökmüş anne çıkar meydana. Yerdeki bir buluta benzeyen büyük bir yatakta, her biri diğer ikisine sarılacaktır, üç farklı kombinasyonda. Bazen, sürekli bahsi geçen çocuk orada değildir *(Marie pour mémoire)* ya da gördüğümüzden başka bir çocuktur *(L'enfant secret)*: üç beden probleminin fiziksel olarak olduğu kadar sinematografik olarak da çözümsüz kaldığının işaretidir bu. Çocuğun kendisi problematik noktadır. *Gestus* da onun etrafında oluşur, söz gelimi *Paris vu par... 20 ans après*'nin *Rue Fontaine* bölümünde: ilk tavır, "bir çocuk istiyorum" derken ortadan kaybolan bir kadının hikâyesini anlatmakta olan adamın tavrıdır; ikincisi, aynı adamın bir kadının evinde oturup beklerkenki tavrıdır; üçüncüsünde, ikisi sevgili olup tavırlara ve duruşlara dönüşürler; dördüncüsünde, ayrılmışlardır, adam kadını tekrar görmek ister ama kadın ona bir çocuğu olduğunu ve çocuğun öldüğünü söyler; beşincisinde, adam kadının da ölü bulunduğunu öğrenir ve kendini öldürür, artık iyice karlanmış bir imgede ağır ağır devrilir bedeni, sanki bitmek bilmeyen bir duruştaymış gibi. Çocuk böylece bir erkek ve bir kadının tavırlarının nasıl dağıldığını şekillendiren karar verilemez nokta olarak belirir. O halde diptik biçimi, Garrel'de de erişilemez sınır ya da irrasyonel kesme olarak anlaşılan boş bir birleşme noktasının etrafında çıkar ortaya. Sadece tavırları dağıtmakla da kalmaz, tavırların bağlı olduğu koşullar ya da bedenleri oluşturan unsurlar olarak anlaşılan siyah ile beyazı, sıcak ile soğuğu da dağıtır. Bunlar, *La concentration*'da, yatağın her iki yanındaki renkli iki odadır, sıcak oda ve soğuk oda. Bunlar, *Le lit de la vierge*'de görülen iki büyük manzaradır: beyaz Arap köyü ile karanlık Bretonya kalesi, İsa'nın gizemi ile Kutsal Kâse arayışı. Bunlar, *Liberté la nuit*'nin birbirinden ayrı iki bölümüdür: iki sevgilinin –erkeğin kadını aldattığı– siyah imgesi (terk edilen kadın karanlık ve boş salonda örgü örerken ağlar), iki sevgilinin –kadının erkeği aldattığı– beyaz imgesi (iki karakter çamaşırların kuruduğu bir tarlada birbirine sarılırken rüzgârda uçuşan bir çarşaf gelip hem onları hem ekranı örter). Bunlar, sıcak ile soğuğun almaşıklığıdır: geceleyin bir ateşin

ya da bir ışığın sıcaklığı, ama aynı zamanda da aynada yakalanan beyaz uyuşturucunun soğukluğu (söz gelimi *L'enfant secret*'de, kafede camekânın arkasından gördüğümüz sırtı dönük adam ile cama yansıyan görüntüde, uyuşturucu satıcısıyla buluşmak için karşıdan karşıya geçen, yine sırtı dönük olarak gördüğümüz kadın). Garrel'de, aşırı ışık ile yetersiz ışık, beyaz ile siyah, soğuk ile sıcak, bedenin bileşenlerine ve duruşlarının unsurlarına dönüşür.[13] Bir beden "veren" kategorilerdir bunlar.

"İmge yokluğu", siyah ekran ya da beyaz ekran, çağdaş sinemada belirleyici bir önem taşır. Zira, Noël Burch'ün de gösterdiği gibi, görüntü geçişlerindeki gibi basit bir noktalama işlevi yoktur artık; imge ve imgenin yokluğu ile diyalektik bir ilişkiye girerek gerçek anlamda yapısal bir değer kazanır (söz gelimi deneysel sinemada, Brakhage'ın *Reflexions on black*'i).[14] Siyah ya da beyaz ekranın kazandığı bu yeni değer, daha önce analiz ettiğimiz karakteristik özelliklere karşılık geliyor gibi: bir yandan, önemli olan imgelerin bir aradalığı, bir araya gelme şekilleri değildir artık, iki imge arasındaki küçük aralıktır; diğer yandan, imgeler dizilişinde söz konusu olan kesme artık birinin sonunu *veya* diğerinin başını işaretleyen rasyonel bir kesme değil, ne birine ne diğerine ait olup kendi başına değeri olan irrasyonel bir kesmedir. Garrel bu irrasyonel kesmelere olağanüstü bir yoğunluk kazandırmayı bilmiştir, öyle ki ne önceki imgeler serisinin bir sonu ne de sonraki imgeler serisinin bir başı vardır; iki seri ortak sınırları olan beyaz ya da siyah ekrana yakınsarlar. Dahası, bu şekilde kullanılan ekran, varyasyonların gerçekleştirilebildiği ortama dönüşür: siyah ekran ile yetersiz aydınlatılan imge, oluşum sürecindeki koyu renkli hacimleri seçebildiğimiz yoğun karanlık, ya da sabit veya hareketli bir ışık noktasının damgasını vurduğu karanlık ve karanlık ile ateşin bütün kombinasyonları; beyaz ekran ile aşırı aydınlatılmış imge, süt gibi beyaz imge ya da dans eden zerrelerin şekilleneceği karlı imge... *L'enfant secret*'de, imgeleri doğuran ve siyah ile beyazın

---

13 Jean Douchet ("Le cinéma autographique de Philippe Garrel", *Garrel composé par Gérard Courant*, Studio 43) şöyle der: "Yalnızlık iki duyumsamayla gösterir kendini, soğukluk ve yakıcılık. *Athanor*, söz gelimi, ateş hakkında bir filmdir. *La cicatrice intérieure* ise ateş ve buz hakkında. (...) Sıcaklık, yakıcılık, ateşlilik, yoğunluk fikri buz tutmuş bir evrenin temel karakterini pekiştirir."

14 Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, s. 85-86.

güçlerini bir araya getiren de çoğu zaman flaş kullanımıdır. Garrel'in tüm filmlerinde, siyah ya da beyaz ekran artık sadece yapısal değil, genetik bir değere sahiptir: varyasyonları veya tonlamaları ile, bir "bedenler oluşturma gücü" (dolayısıyla ilksel bedenler olan, Erkek, Kadın ve Çocuk bedenlerini), bir "duruşlar türetme gücü" kazanır.[15] Belki de bir oluşturma sinemasının, gerçek anlamda oluşturucu bir sinemanın ilk örneğidir bu: bedenleri oluşturan ve bu yolla dünyaya inancımızı geri veren, aklımızı geri veren... Sinemanın buna yeterli olup olmayacağı şüpheli; fakat dünya artık inanmadığımız kötü bir sinema haline geldiyse, hakiki bir sinema dünyaya ve yitip gitmiş bedenlere inanmak için yeni nedenler bulmamıza katkıda bulunamaz mı? Başka yerlerde olduğu gibi sinemada da ödenecek bedel her zaman delilikle bir karşılaşma olmuştur.[16]

Sinemayı henüz pek bilinmeyen kuvvetlerle donattığı için yapıtının etkileri ne yazık ki ancak uzun vadede gelişebilecek olan Garrel, hangi anlamda en büyük modern *auteur*'lerden biridir? Tiyatro ile sinemayı daha o zamandan karşıtlaştıran çok eski bir probleme geri dönmek gerekiyor. Tiyatroyu derinden sevenlerin itirazı, sinemada daima bir şeyin eksik olacağı, o şeyin de mevcudiyet – tiyatronun imtiyazı olmaya devam eden bedenlerin mevcudiyeti – olduğuydu: sinema bize sadece dalgalar ve dans eden parçacıklar gösteriyor, bunlarla bedenleri simüle ediyordu. André Bazin bu problemi ele aldığında, bunun hangi anlamda başka bir mevcudiyet kipi,

---

15 Bkz. Alain Philippon (*Garrel*, Studio 43 içinde): "*La cicatrice intérieure*'de söz konusu olan doğuş ve yaratım değilse nedir? Orada dünyadan önceki dünyadayız, tarihi konmamış bir geçmişte ya da gelecekte, hangisi olduğu önemsiz. (...) Şimdi tanık olduğumuz şey gerçekten de bir doğum ve Çocuk da daha sonra, farklı kılıklarda, filmin kurmacasının taşıyıcısı olacaktır. (...) *La cicatrice intérieure*'de ateş, toprak ve su evrenin ilk zamanlarında olduğu gibi bir araya geliyorsa, sözün hayat vereceği, doğacak bir dünyanın ilk elementleri sıfatıyla bir araya gelirler." Philippe Carcassonne da daha çekimser bir makalede (*Cinématographe*, Sayı: 87, Mart 1983) (siyah-beyaz) *Le bleu des origines*'den bahseder: "Türeyişin rengidir, tarihten önce gelir ve şüphesiz ondan sonra da yaşamaya devam edecektir; sadece sinemanın değil, karakterlere kaynaklık eden her temsilin de eskatolojik kılıfıdır."

16 Garrel, kimi zaman, yapıtıyla iç içe geçen kendi kişisel geçmişinden bahseder: "*Berceau de cristal*'in sonunda intihar eden kız var ve bir noktada, *Marie pour mémoire*'da da söylediğim gibi, mesele şu ki, çabuk gelsin delilik (...), bir gün ben delirinceye kadar. Sinemayla aklıma kavuşuncaya kadar" (*Cahiers du cinéma*, Sayı: 287, Nisan 1978).

tiyatronun mevcudiyet kipine rakip, hatta başka yollarla onu geçmesi de mümkün olan sinematografik bir mevcudiyet kipi olduğunu sorar.[17] Fakat sinema bize bedenin mevcudiyetini vermiyorsa ve veremiyorsa eğer, bunun bir nedeni de belki başka bir hedefi olmasıdır: "deneysel bir gece" ya da beyaz bir mekân yayar üzerimize, "dans eden zerrelerle" ve "ışıklı bir tozla" çalışır; görünür olanda temel bir rahatsızlık, dünyada da endişeli bir bekleyiş uyandırır ve bunlar bütün doğal algılanımla çelişir. Bu şekilde ürettiği şey, kafamızın arkasındaki "meçhul bir bedenin" –düşüncedeki düşünülmeyen olarak– türeyişi, görüşten yine de kaçan o görünür olanın doğuşudur. Problemi değiştiren bu yanıtlar, Jean-Louis Schefer'in *L'homme ordinaire du cinéma*'da verdiği yanıtlardır. Bu yanıtlar şunu demeye gelir: sinemanın amacı algılanımda ya da eylemde bedenler için yeni baştan bir mevcudiyet oluşturmak değil, bir beyazla, bir siyahla ya da bir griyle (hatta renklerle) ilişkili olarak, "görünür olan için –henüz bir figür olmayan, henüz bir eylem de olmayan– bir başlangıç" ile ilişkili olarak, bedenlerin ilksel bir türeyişini gerçekleştirmektir. Bresson'un projesi *Genèse* de böyle midir? Her halükârda, Schefer'in sinema tarihinde, Dreyer'de, Kurosava'da tek tük örneklerini aradığı şeyden sistemli bir özet değil ama sinemanın kendi özüyle, en azından özlerinden biriyle örtüşmesi demek olan canlandırıcı bir esin çekip çıkaranın Garrel olduğunu düşünüyoruz: bir yöntem; bir süreç –nötr, beyaz ya da siyah, karlı ya da flaşlı bir imgeden yola çıkarak bedenler oluşturma süreci. Mesele hiç kuşkusuz bedenlerin varlığı meselesi değil, bedenlerin yokluğu anlamına gelen şeyden yola çıkarak dünyayı ve bedeni bize geri verebilecek bir inanç meselesidir. Kamera, bedenlerin türeyişine tekabül eden ve ilksel duruşları arasında biçimsel bağlantılar kuran hareketleri ya da pozisyonları keşfetmelidir. Garrel'in bedenler sinemasında oynadığı bu özel rolü, bu kez dünyayı noktalarla, dairelerle ve yarım dairelerle oluşturan bir geometride bulabiliriz. Biraz Cézanne'da olduğu gibi, dünyanın tan vakti, soyut şekiller olarak değil ama türeyiş ve doğuş olarak anlaşılan noktayla, düzlemle, hacimle ve kesitle bağlantılıdır. *Le révélateur*'de, kadın çoğu zaman sabit, hareketsiz ve olumsuzlayıcıyken, çocuk –kadının etrafında, yatağın etrafında, ağaçların etrafında– döner ve erkek de kadınla ve çocukla ilişkisini sürdüren yarım daireler çizer. *Les*

17 Bazin, "Théâtre et cinéma II", *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, s. 150 vd.

enfants désaccordés'de, önce dansa sabitlenen kamera, iki dansçının etrafında dönmeye koyularak ritimlerine göre ve değişen ışıkla birlikte yaklaşıp uzaklaşır; *La cicatrice intérieure*'ün başında, dairesel kaydırmalı çekim, kamera karakterin üzerinde sabit kaldığı halde onun tam bir tur atmasına izin verir –sanki yanlamasına hareket ediyor, fakat sonunda yine konuştuğu aynı kişiye dönüşüyormuş gibi; ve *Marie pour mémoire*'da, Marie klinikte hapis olduğu halde, Joseph kameraya bakarak dönerken kamera da bir kavşakta birbirini izleyen farklı arabalardaymışçasına konum değiştirir. Her defasında, bedenlere bağlı kaldığı ölçüde mekânın yeni bir inşası söz konusudur. Üç temel beden için geçerli olan şey, karakterler, yönetmen ve kameradan oluşan diğer üçleme için de geçerlidir: onları "olabilecek en iyi duruşa yerleştirmek –bir yıldız kümesinin astrolojik olarak uygun konumda olduğunu söylediğimiz anlamda".[18]

Doillon'a özel olan şey, iki küme arasında kalan, aynı anda iki ayrı kümede kalan bedenin durumudur. Bu yolu Truffaut açmıştı (*Jules ve Jim* [*Jules et Jim*], *Les deux Anglaises*); Eustache da *Anne ve Fahişe*'de seçimsizliğe özgü mekânı oluşturmayı başarmıştı. Fakat Doillon bu muğlak mekânı yeniler ve keşfe çıkar. Beden-karakter, *Les doigts dans la tête*'teki fırıncı çırağı, *La femme qui pleure*'ün kocası, *Korsan*'daki genç kadın, hepsi de iki kadın arasında ya da bir kadın ile bir erkek arasında, ama bilhassa iki grup, iki yaşam tarzı, farklı tavırlar gerektiren iki küme arasında gidip gelir. Daima iki kümeden birinin ağır bastığı söylenebilir: geçici olan kız fırıncıyı daimi nişanlısına geri gönderir; neşeli kadın, kendisinin de bir mazeret ya da bir bahaneden başka bir şey olmadığını anlar anlamaz, adamı ağlayan kadına geri gönderir. *Korsan*'da, bu baskınlık önceden belirlenmemiş gibi dursa da, Doillon'un kendi söylediğine göre, kahramanın hayatına ya da hayatının bedeline karar verecek şekilde bir el yükseltmeden ibarettir. Fakat burada başka bir şey vardır. Karakterin kararsız olması da değildir mesele. Daha ziyade, iki küme gerçekten ayrıymış da karakterin, daha doğrusu karakterdeki bedenin bu iki kümeden birini seçebilmesinin hiçbir imkânı yokmuş gibidir. İmkânsız bir duruştadır. Doillon'da karakter, ayrı

18 Philippon, "L'enfant-cinéma", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 344, Şubat 1983, s. 29. Garrel'de hareket ve beden hakkında, bkz. Jean Narboni, "Le lieu dit", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 204, Eylül 1968.

olanı ayırt edemeyecek durumdadır: psikolojik anlamda kararsız değildir, hatta bu durumda tam tersidir. Fakat iki kümeden birinin ağır basması işine yaramaz, çünkü kendi bedeninde bedeni bir ayırt edilemezlik bölgesiymiş gibi ikamet eder. Anne kimdir, fahişe kim? Biri onun adına karar verse bile, bu bir şey değiştirmez. Bedeni –geçmekte olan yaşamdan başka bir şey olmayan– bir kararsızlığın izini taşıyacaktır hep. Bedenin sineması belki de esasen bu noktada eylem sinemasına karşıdır. Eylem-imge ereklerin, engellerin, imkânların, bağlılıkların, birincilin ve ikincilin, baskınlıkların ve iğrenmelerin dağıtıldığı bir mekânı varsayar: hodolojik denebilecek bütün bir mekân. Gelgelelim beden, en başta, bambaşka bir mekânda, birbirine benzemez kümelerin, duyu-motor şemalarına göre organize olabilmeleri söz konusu olmaksızın, üst üste bindikleri ve birbiriyle rekabet ettikleri bir mekânda kısılmıştır. Birbirlerinden ayrı, hatta birbirleriyle bağdaşmaz olmalarına rağmen ayırt edilmelerine imkân vermeyecek şekilde üst üste binen perspektifler halinde birbirlerini kaplarlar. Daima bir çocuğun ya da bir soytarının ya da ikisinin birden hayaletinin dolaştığı eylem öncesi mekândır bu. Zihindeki bir kararsızlığa değil, bedendeki bir karar verilemezliğe gönderen bir *fluctuatio animi* olarak anlaşılabilecek hodoloji öncesi bir mekân. Engel, eylem-imgede söz konusu olanın aksine, kümeyi birleştirecek amaç ya da imkânlara göre belirlenemez, daha ziyade, "dünyada mevcut olma tarzlarının çoğulluğunda", hiçbiri birbiriyle bağdaşmayan ama yine de tümü birlikte varolan kümelere ait olma tarzlarının çoğulluğunda dağılır.[19] Doillon'un gücü, bu hodoloji öncesi mekânı, bu üst üste binmeler mekânını bir bedenler sinemasının özel nesnesi haline getirmiş olmasındadır. Karakterlerini oraya taşır, gerilemenin keşfetmeye dönüştüğü o mekânı yaratır (*Mirasyedi Kız* [*La fille prodigue*]). Bu şekilde klasik sinemanın eylem-imgesini bozmakla kalmaz, zihinsel/tinsel seçimin düşünülmeyeni, öbür yüzü ya da tersyüz oluşu anlamında bedenin bir seçimsizliğini keşfeder. *Herkes Başının Çaresine Baksın*'daki diyalog gibi: "Seçiyorsun... Hayır seçmiyorum... Seçiyorsun... Seçmiyorum..."

---

19 Bu hodoloji öncesi mekân, eylemden önceki mekân, perspektiflerin üst üste binmesi ve ruhtaki dalgalanma hakkında, bkz. Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, P.U.F., s. 233-234.

2

"Bir beyin verin bana" modern sinemanın diğer figürü olacaktır. Fiziksel sinemadan farklı olarak, düşünsel bir sinemadır bu. Deneysel sinema şu iki alan arasında bölüştürülür: gündelik veya törensel bedenin fiziği ile zihnin –biçimsel olan ya da olmayan– "eidetiği" (Bertetto'nun formülü). Fakat deneysel sinema bu ayrımı biri somutlayıcı diğeri soyutlayıcı olan iki süreç uyarınca geliştirir. Deneylemekten çok yaratan bir sinemada, soyut ile somut doğru ölçüt değildir aslında. Ayzenştayn'ın da çoktan düşünsel bir sinema ya da beyin sineması iddiasında olduğunu, bunun Pudovkin'deki bedenler fiziğinden ya da Vertov'daki fiziksel biçimcilikten daha somut olduğunu düşündüğünü görmüştük. Bir yanda diğer yanda olduğundan daha az bir somutluk ya da soyutluk yoktur: bir beyin sinemasında da bir beden sinemasında olduğu kadar duygu veya yoğunluk, tutku vardır. Godard bedenin bir sinemasını kurar, Resnais ise beynin bir sinemasını, fakat bunların biri diğerinden daha soyut veya daha somut değildir. Beden ya da beyin, sinemanın kendine verilmesini istediği şeydir; aynı anda hem soyut hem somut olan iki ayrı yönde eserini inşa etmek üzere kendi kendine verdiği, bizzat icat ettiği şeydir. Dolayısıyla somut ile soyut arasında değildir ayrım (deneysel durumlar hariç, ki orada bile sıklıkla ikisi birbirine karışır). Düşünsel beyin sineması ile fiziksel beden sineması, aralarındaki ayrımın –son derece değişken olan– kaynağını başka yerde bulacaktır: kâh bu iki kutuptan birinin çekimine kapılan *auteur*'lerde kâh yapıtını her ikisiyle birlikte oluşturanlarda.

İkili kompozisyonun kusursuz örneği Antonioni'dir. Antonioni'nin yapıtının birliği, modern dünyanın sefaletinin karakteristik özellikleri olarak anlaşılan yalnızlık ve iletişimsizlik gibi hazır temalarda aranmıştır çoğu zaman. Halbuki, Antonioni'ye göre, birbirinden çok farklı iki yürüyüşümüz vardır; biri bedenin, biri beynin olmak üzere. Güzel bir yazısında, Antonioni bilgimizin kendi kendisini yenilemekte tereddüt etmediğini, müthiş mutasyonlara göğüs gerdiğini, oysa ahlakımızın ve hislerimizin bu yeniliklere uyum sağlamamış değerlerin, artık hiç kimsenin inanmadığı mitlerin esiri olarak kaldığını ve kendini kurtarmak için de –sinik, erotik veya nevrotik– zavallı çarelerden başka bir şey bulamadığını anlatır. Antonioni, imkânlarına derinden "inandığı" modern dünyayı eleştirmez: modern bir beyin ile yorgun,

yıpranmış, nevrozlu bir bedenin dünyada birlikte bulunuşunu eleştirir. Öyle ki yapıtı, temel olarak, zaman-imgenin iki yönüne tekabül eden bir ikicilikten geçer: geçmişin bütün yükünü, dünyanın bütün yorgunluklarını ve modern nevrozu bedene yerleştiren bir beden sineması; fakat aynı zamanda da dünyanın yaratıcılığını, yeni bir zaman-mekânın ortaya çıkardığı renklerini ve yapay beyinlerle çoğalan kuvvetlerini keşfeden bir beyin sineması.[20] Antonioni bir renk ustasıysa eğer, bunun nedeni dünyanın renklerine, o renkleri yaratmanın ve bütün beyinsel bilgimizi yenilemenin olanaklılığına daima inanmış olmasıdır. Dünyada iletişim kurmanın imkânsızlığından yakınan bir yönetmen değildir Antonioni. Sadece, dünya göz kamaştırıcı renklerle boyanmışken dünyayı dolduran bedenler hâlâ yavan ve renksizdir. Dünya –hâlâ nevrozda kayıp olan– sakinlerini beklemektedir. Fakat bedenin yorgunluklarını ve nevrozlarını irdelemek, bedenden birtakım renk tonları çekip çıkarmak, bedene dikkat etmek için fazladan bir nedendir bu. Antonioni'nin yapıtının birliği, karakter-bedenin takatsizliğiyle ve geçmişiyle, renk-beynin ise bütün gelecek potansiyelleriyle yüzleşmesindedir –ama ikisi bir ve aynı dünyayı, bizim dünyamızı, onun umutlarını ve umutsuzluğunu oluşturur.

Antonioni'nin formülü sadece onun için geçerlidir, onun icadıdır. Bedenlerin yıpranmaya mahkûm olmaması gibi beyin de illaki yenilik demek değildir. Fakat önemli olan, önceden beden sinemasının da yaptığı gibi, bütün kuvvetleri bir araya getiren bir beyin sinemasının olanaklılığıdır. Öyleyse iki farklı biçemdir bunlar ve bu farklılığın kendisi de sürekli değişir: Godard'da bedenin sineması ile Resnais'de beynin sineması, Cassavetes'te bedenin sineması ile Kubrick'te beynin sineması. Beyinde ne kadar şok ve şiddet varsa bedende de bir o kadar düşünce vardır. Birinde ne kadar duygu varsa diğerinde de o kadar duygu vardır. Beyin, bir uzantısından başka bir

20 O halde nevroz modern dünyanın sonucu değil, daha ziyade bu dünyadan ayrılmamızın, bu dünyaya uyum sağlayamamamızın sonucudur (bkz. Leprohon, Seghers, s. 104-106). Beyin ise, tersine, elektronik veya kimyasal beyinlerin yayılma imkânlarıyla birlikte, modern dünyaya uygundur: beyin ile renk arasında bir karşılaşma meydana gelir, fakat dünyayı boyamak yeterli olduğu için değil, renk çalışması "yeni dünyanın" bilinçlenmesinde önemli bir unsur olduğu için (renk düzeltici, elektronik imge...). Bütün bu bakımlardan, Antonioni *Kızıl Çöl*'ü [*Deserto rosso*] yapıtında bir dönüm noktası olarak işaretler: bkz. "Entretien avec Antonioni par Jean-Luc Godard", *La politique des auteurs*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile. Antonioni'nin "Techniquement douce" adlı bir projesinde, bitkin bir adam, sırtüstü uzanmış, "gitgide mavileşen, mavisi de gitgide pembeleşen gökyüzüne" bakarken ölür (Albatros).

şey olmayan bedene kumanda eder, fakat beden de bir parçasından başka bir şey olmayan beyne kumanda eder: bu iki durumda ne aynı bedensel tavırlar ne de aynı beyinsel *gestus* olacaktır. Bedenlerin sinemasıyla karşılaştırıldığında, beynin sinemasının özgüllüğü buradan gelir. Kubrick'in yapıtını düşünürsek, asıl sahneye konulanın beyin olduğunu görürüz. Bedensel tavırlar maksimum bir şiddete ulaşır ama beyne bağlıdırlar. Zira Kubrick'te dünyanın kendisi bir beyindir; beyin ile dünya özdeştir; söz gelimi *Dr. Garipaşk*'taki [*Dr. Strangelove*] büyük ve yuvarlak ışıklı masa, *2001: Bir Uzay Destanı*'ndaki [*2001: A Space Odyssey*] dev bilgisayar, *Cinnet*'teki [*Shining*] Overlook Oteli. *2001*'deki siyah taş, kozmik halleri olduğu kadar beynin evrelerini de yönetir: üç cismin, dünyanın, güneşin ve ayın ruhudur, ama aynı zamanda üç beynin, hayvan, insan ve makine beyninin tohumudur. Kubrick "ilk yolculuk" temasını yeniliyorsa eğer, bunun nedeni dünyadaki her yolculuğun beynin bir keşfi olmasıdır. Beyin-dünya *Otomatik Portakal*'dır [*A Clockwork Orange*] veya generalin öldürülen askerler ile ele geçirilen mevzilerin oranına göre terfi olasılığını hesaplamasına yarayan küresel satranç oyunudur (*Zafer Yolları* [*Paths of Glory*]). Fakat hesap tutmuyor, bilgisayar bozuluyorsa eğer, bunun nedeni, dünyanın rasyonel bir sistem olmaması gibi, beynin de düşünen bir sistem olmamasıdır. Dünya ile beynin özdeşliği, otomat, bir bütün oluşturmayıp daha ziyade bir dışarı ile bir içeriyi temasa sokan, onları birbiri için mevcut kılan, birbirinin karşısına çıkaran ya da birbiriyle yüzleştiren bir sınır, bir zardır. İçerisi, psikolojidir, geçmiştir, içe kıvrılmadır [*involution*], beyni oyan bütün bir derinlikler psikolojisidir. Dışarısı, galaksilerin kozmolojisidir, gelecektir, evrimdir [*évolution*], dünyayı patlatan bütün bir doğaüstülüktür. İki kuvvet birbirine sarılan, birbirinin yerini alan ve son kertede ayırt edilemez hale gelen ölüm kuvvetleridir. *Otomatik Portakal*'da, Alex'in çılgın şiddeti, bunamış bir iç düzenin buyruğuna girmeden önceki haliyle dışarının kuvvetidir. *Bir Uzay Destanı*'nda, otomat önce içeriden bozulur, sonra ona dışarıdan nüfuz eden astronot tarafından lobotomiye maruz bırakılır. *Cinnet*'te ise, neyin içeriden, neyin dışarıdan geldiğine nasıl karar verilebilir, duyu dışı algılanımlar mı yoksa sanrılı yansıtmacalar mı? [21] Beyin-dünya, zarı her iki yönde delen

21 Bkz. Michel Ciment'ın *Kubrick* başlıklı kitabındaki başlıca analizleri, özellikle de *Bir Uzay Destanı* ve *Cinnet* üzerine, Calmann-Lévy.

ölüm kuvvetlerinden kesinlikle ayrılamaz – tabii eğer başka bir boyutta bir uzlaşma gerçekleşmez, zar içeri ile dışarıyı barıştıracak şekilde yeniden oluşturulmaz ve kürelerin ahenginde yeniden bir bütün olarak bir beyin-dünya yaratılmazsa. *Bir Uzay Destanı*'nın sonunda, dördüncü bir boyut iledir ki fetüsün küresi ile yeryüzü küresi, ölümü yeni bir yaşama dönüştürecek olan yeni bir ilişkiye, ölçüsüz ve meçhul bir ilişkiye girme şansına kavuşur.

Fransa'da Yeni Dalga bütün düşünceyi seferber eden bir bedenler sinemasına girişirken Resnais de bedenleri kuşatan bir beyin sineması yaratıyordu. Dünyanın ve beynin hallerinin *Amerikalı Amcam*'daki biyo-psişik evrelerde (üç beyin) ya da *Hayat Bir Romandır*'daki tarihsel çağlarda (üç çağ) nasıl ortak bir ifade bulduklarını görmüştük. Manzaralar birer zihinsel hal olduğu gibi, zihinsel haller de birer kartografyadır ve her ikisi de birbirleri içinde kristalleşmiş, geometrikleşmiş, mineralleşmiştir (*Ölümde Aşk*'taki [*L'Amour à mort*] sel). Beyin ile dünyanın özdeşliği *Seni seviyorum, seni seviyorum*'daki noosferdir; bu özdeşlik imha kamplarının şeytani düzeni de olabilir, Bibliothèque Nationale'in kozmo-tinsel yapısı da.[22] Bu özdeşlik şimdiden Resnais'de bir bütün dahilinde değil, göreli dışarı ve içerileri durmadan birbirlerine açan veya birbirlerinin yerine koyan, birbirleriyle temasa sokan, onları birbirlerine uzatan ve birbirlerine gönderen kutuplaşmış bir zar düzeyinde ortaya çıkar. Bir bütün değildir bu, daha ziyade, simetrik ve senkronik olmayı bıraktığı ölçüde birbirine daha da açılan ya da birbiriyle daha da temas halinde olan iki bölge gibidir, tıpkı "Stavisky"nin beyninin yarıları gibi.[23] *Tedbir*'de bomba, her yanı çıtırdayan alkolik ihtiyar romancının bedensel halindedir, ama şimşek ve gök gürültüleriyle kozmik halde, makineli tüfek ve silah patlamalarıyla da toplumsal haldedir aynı zamanda. Dışarı ile içeriyi birbiri için mevcut kılan bu zarın adı Bellektir. Bellek Resnais'nin yapıtının görünen temasıysa eğer, anlaşılması daha zor olacak örtük bir içerik

---

22 Bounoure, *Alain Resnais,* Seghers, s. 67 (*Toute la mémoire du monde* hakkında): "Resnais, beynimizin suretinde bir evreni etkinleştirir. Objektifinin önünde olanlar ansızın başka bir şeye dönüşür ve belgesel gerçekliğinden belli belirsizce başka bir gerçekliğe kayarız (...); bize kendi imgemizi geri gönderen ters dönmüş bir dekor. Böylece kütüphaneci (...) sinirli ve sinirsel bir ulak çehresine bürünür."

23 Bkz. Röportaj, alıntılayan Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Stock, s. 177.

aramaya gerek yoktur; Resnais'nin bellek mefhumunu uğrattığı dönüşümü (Proust'un ya da Bergson'un gerçekleştirdikleri kadar önemli bir dönüşüm) değerlendirmek daha yerinde olur. Zira, kuşkusuz, bellek hatıralara sahip olma yetisi değildir artık: zaten hep orada olan bir içeriden yayılan geçmişin tabakalarını hep gelmekte olan bir dışarıdan gelen gerçekliğin katmanlarına karşılık getiren (ve bunu da süreklilik, ama aynı zamanda süreksizlik, sarmala(n)ma, vs. gibi çok çeşitli kiplerde yapan) zardır, ve bu tabakalar ile katmanlar artık karşılaşmalarından ibaret olan şimdiki zamanı kemirir. Bu temaları daha önce analiz etmiştik ve şayet bedenler sineması dolaysız zaman-imgenin bilhassa bir yüzüne, zamanın önce ve sonra uyarınca dizilişine gönderiyorduysa, beynin sineması da diğer yüzü, zamanın kendi ilişkilerinin bir arada varoluşu uyarınca düzenlenişini geliştirir.

Fakat bellek, göreli içeri ve dışarıları iç (mekânlar) ve dış (mekânlar) olarak birbirine açıyorsa, mutlak bir içeri ile mutlak bir dışarının karşı karşıya gelmesi ve aynı anda mevcut olması gerekir. René Prédal, Auschwitz ile Hiroşima'nın nasıl Resnais'nin bütün yapıtının ufku olarak kaldığını, Resnais'de kahramanın – Cayrol'un, imha kamplarıyla temel bir ilişki içinde, yeni romanın ruhu haline getirdiği – "Lazarus tarzı kahramana" ne kadar yakın olduğunu göstermiştir.[24] Resnais'nin sinemasında karakter tam da Lazarus gibidir, çünkü ölümden geri gelir, ölüler ülkesinden döner; ölümden geçmiştir, ölümden doğar ve ondan kalma duyu-motor rahatsızlıklarını muhafaza etmektedir – şahsen Auschwitz'de bulunmamışsa da, şahsen Hiroşima'da bulunmamışsa da... Klinik bir ölümden geçmiş, bariz bir ölümden doğmuştur, ve ölüler arasından döner: Auschwitz veya Hiroşima, Guernica veya Cezayir Savaşı. *Seni seviyorum, seni seviyorum*'un kahramanı intihar etmemiştir sadece, sevdiği kadın Catrine'den bir bataklık gibi, alçalmış bir deniz gibi, gece veya çamur gibi bahseder; demek ki hep boğularak ölmüştür ölüler. *Stavisky*'deki karakterlerden birinin sözüdür bu. Şunu anlamak gerekiyor ki belleğin bütün tabakalarının ötesinde, tabakaları karıştıran şu çalkantı, bir mutlak teşkil eden şu içeriden ölüm vardır; ondan kaçıp kurtulabilenler işte oradan yeniden doğacaktır. Kaçıp kurtulabilen, yeniden doğmayı başarabilenler de – mutlağın öbür yüzü olarak başlarına

24 René Prédal, *Alain Resnais, Etudes cinématographiques*, VIII. bölüm. Bkz. Jean Cayrol, "Pour un romanesque lazaréen", *Corps étrangers*, 10-18.

gelen– dışarıdan ölüme doğru gider kaçınılmaz olarak. *Seni seviyorum, seni seviyorum* bu iki ölümü, içeriden ölüm (karakter bu ölümden geri gelir) ile dışarıdan ölümü (karakterin başına gelen ölüm) çakıştıracaktır. Sinema tarihinin en iddialı filmlerinden biri olduğunu düşündüğümüz *Ölümde Aşk*, kahramanın sonrasında dirildiği klinik ölümüyle başlayarak sonunda kaçamadığı kesin ölümüne gider; bir ölümü diğerinden ayıran "sığ bir dere"dir (doktorun ilk seferinde yanılmadığı açıktır; bir yanılsama değildir bu, bariz ya da klinik ölüm, yani beyin ölümü gerçekleşmiştir). Bir ölümden diğerine, mutlak içeri ile mutlak dışarı birbiriyle temas eder: bütün geçmiş tabakalarından daha derin bir içeri ve bütün dış gerçeklik katmanlarından daha uzak bir dışarı. İkisinin arasında, o aralıkta, bir anlığına sanki zombilerle dolmuştur dünya-beyin: Resnais "gösterdiği varlıkların hortlaksı karakterini muhafaza etmeye ve bu varlıkları bir anlığına zihinsel evrenimize dolması kaçınılmaz olan hayaletlerin yarı-dünyasında tutmaya özen gösterir; bu üşümüş kahramanlar (...) daha ziyade sıcak ve modası geçmiş giysiler giyerler".[25] Resnais'nin karakterleri Auschwitz'den veya Hiroşima'dan geri gelmezler sadece; bir başka yönden de filozofturlar, düşünürdürler, düşünce varlıklarıdırlar. Zira filozoflar, bir ölümden geçmiş, o ölümden doğmuş ve bir diğer ölüme, belki de aynısına doğru giden varlıklardır. Pauline Harvey, çok neşeli bir hikâyesinde felsefeden hiçbir şey anlamadığını ama filozofları çok sevdiğini, çünkü filozofların onda ikili bir izlenim bıraktıklarını söyler: Bizzat kendileri öldüklerine, ölümden geçtiklerine inanırlar; ama ölü olmalarına rağmen yaşamaya –ama üşüyerek, yorgunlukla ve ihtiyatla yaşamaya– devam ettiklerine de inanırlar.[26] Pauline Harvey'e göre çifte bir yanılgıdır bu ve onu güldürür. Bize göreyse, çifte bir hakikattir, her ne kadar o da güldürse de: filozof ölülerin arasından geri geldiğine –haklı veya haksız– inanan ve bütün bilinciyle ölülerin arasına dönen biridir. Filozof

---

25 Jean-Claude Bonnet, *Ölümde Aşk* üzerine, *Cinémathographe*, Sayı: 103, Ekim 1984, s. 40. Bonnet, erkeğin ve kadının mesleği üzerinde ısrarla durur: geçmişin arkeoloğu, geleceğin botanikçisi; erkek içeriden olan ölümden geçmişse, dışarıdan ölüm de kadını çağırır. Ishaghpour, *Stavisky* hakkında şöyle diyordu: "Bir karakteri kapan bir geçmiş ile karakterinin oluşumu ve onu yok eden kumpas olarak tasarlanmış bir gelecek teleskop gibi iç içe geçer" (*D'une image à l'autre*, Médiations, s. 205).

26 Pauline Harvey, "La danse des atomes et des nébuleuses", *Dix nouvelles humoristiques par dix auteurs québécois*, Ed. Quinze.

ölümlerden dönmüştür ve oraya geri döner. Platon'dan beri felsefenin yaşayan formülü olmuştur bu. Resnais'nin karakterlerinin filozof olduğunu söylediğimizde, tabii ki bu karakterlerin felsefeden bahsettiğini ya da Resnais'nin birtakım felsefi fikirleri sinemaya "uyguladığını" söylemiyoruz; Resnais'nin sinema tarihi için yepyeni, felsefe tarihi içinse capcanlı bir felsefe sineması, bir düşünce sineması icat ettiğini ve eşsiz çalışma arkadaşlarıyla beraber felsefe ile sinema arasında ender görülen bir birliktelik kurduğunu söylüyoruz. Düşüncenin Auschwitz'le, Hiroşima'yla bir ilgisi olduğunu savaş sonrasının büyük filozofları ve büyük yazarları göstermişti, zaten Welles'ten Resnais'ye kadar büyük yönetmenlerin de gösterdiği buydu, bu kez çok büyük bir ciddiyetle.

İşte ölüm kültünün tersidir bu. Mutlağın iki yüzünün arasında, iki ölüm –içeriden ölüm veya geçmiş ile dışarıdan ölüm veya gelecek– arasında iç bellek tabakaları ile dış gerçeklik katmanları karışacak, uzayacak, kısa devre yapacak, hem kozmosa hem beyne ait olan ve bir kutuptan diğerine şimşekler gönderen devingen bir yaşam oluşturacaktır. İşte o zaman bir şarkı söyler zombiler, ama yaşamın şarkısını. Resnais'nin *Van Gogh*'u bir başyapıttır çünkü bariz olan içeriden ölüm –delilik krizi– ile kesin olan dışarıdan ölüm –intihar– arasında, iç yaşam tabakaları ve dış yaşam katmanları gitgide artan hızlarda birbiri üzerine düşer, birbirini uzatır ve birbirini keser, ta ki sonunda ekran kararana kadar.[27] Fakat ikisi arasında hangi şimşekler çakmış olacaktır hayatın ta kendisi olan? Bir kutuptan diğerine, bir yaratım inşa olacaktır; hakiki yaratım olması bu iki ölüm arasında, görünürdeki ölüm ile gerçek ölüm arasında gerçekleşecek olmasındandır sadece ve o aralığı aydınlattığı için daha da şiddetlidir. Birer yaşam şimşeği olan sarılmalarla birbirine sarıla sarıla, geçmiş tabakaları aşağı iner, gerçeklik katmanları yukarı çıkar: Resnais'nin zihinsel işlev anlamında "his" ya da "aşk" dediği budur.

Resnais her zaman onu ilgilendirenin beyin mekanizması, zihinsel işleyiş, düşünce süreci olduğunu ve sinemanın gerçek unsurunun da orada yattığını söylemiştir. Beyin sineması veya düşünsel bir sinema, ama soyut değil, zira dünya-beyinde baş karakterlerin nasıl da his, duygu veya tutku olduğu açıktır. Mesele "klasik" düşünsel sinema –örneğin Ayzenştayn'ın

27 Prédal, s. 22-23.

sineması– ile modern sinema –örneğin Resnais'nin sineması– arasında ne fark olduğunu bilmektir daha ziyade. Zira Ayzenştayn da zaten sinemayı, zorunlu olarak beyinde geliştiği ve zorunlu olarak hissi veya tutkuyu sarmaladığı şekliyle düşünce süreciyle özdeşleştiriyordu. Düşünsel sinema zaten pathos ile organiği bir araya getiren beyinsel bütündü. Resnais'nin söylediklerini Ayzenştayn'ın söylediklerine yaklaştırmak mümkündür: sinemanın nesnesi ve itici gücü olarak anlaşılan bir beyinsel süreç.[28] Gelgelelim, değişen bir şey vardır; mutlaka beyin hakkındaki bilimsel bilgiyle, ama daha da önemlisi, beyinle olan kişisel ilişkimizle ilgili bir şey. Denebilir ki düşünsel sinema değişmişse nedeni daha somut hale gelmesi değil (başından beri somuttu), aynı anda hem beyne ilişkin anlayışımızın hem de beyinle olan ilişkimizin değişmesidir. "Klasik" anlayış iki eksende gelişiyordu: bir yanda bütünleşme ve farklılaşma, diğer yanda komşuluk veya benzerlik yoluyla ilişkilenme. İlk eksen kavramın yasasıdır: hareketi oluştururken, durmaksızın –değişimini ifade ettiği– bir bütünle bütünleşen ve aralarında kurulduğu nesnelere bağlı olarak durmaksızın farklılaşan şey olarak oluşturur. Dolayısıyla bu bütünleşme-farklılaşma, hareketi kavramın hareketi olarak tanımlar. İkinci eksen ise imgenin yasasıdır: benzerlik ve komşuluk bir imgeden bir diğerine nasıl geçildiğini belirler. Bu iki eksen, bir çekim ilkesi uyarınca birbirinin üzerine kapanarak, imgeyle kavramın özdeşliğine ulaşır: nitekim, bütün olarak anlaşılan kavram, bir araya gelen bir imgeler dizilişinde dışsallaşmaksızın farklılaşmaz ve imgeler de onları bütünleştiren bütün olarak anlaşılan bir kavramda içselleştirilmeksizin bir araya gelmez. Bu klasik temsile can veren, ahenkli bütünlük olarak anlaşılan Bilgi ideali de buradan gelir. Bütünün esas olarak açık olması bile bu modeli tehlikeye atmaz; hatta tam tersi denebilir, zira çerçeve dışı, verili imgeleri uzatan ve aşan bir ilişkilenme imkânının göstergesidir, ama aynı zamanda da uzatılabilir imge dizilişlerini bütünleştiren değişmekte olan bütünü ifade eder (çerçeve dışının iki yönü). Ayzenştayn'ın, adeta sinemanın Hegel'iymiş gibi, nasıl bu anlayışın büyük sentezini sunduğunu görmüştük: eşölçülebilirlik ve çekim özellikleriyle açık sarmal. Ayzenştayn'ın kendisi, bütün sentezi harekete geçiren ve sinemayı en üstün beyin sanatı, dünya-beynin iç monoloğu yapan beyin modelini gizlemiyordu: "Montajın biçimi, düşünce sürecinin yasalarının yerine

28 Bkz. Ishaghpour'a göre Resnais ile Ayzenştayn'ın yakınlığı, s. 190-191.

gelmesidir; o da cereyan etmekte olan devingen gerçekliği yerine getirir." Demektir ki beyin hem farklılaşma-bütünleşmenin dikey örgütlenmesiydi hem de ilişkilenmenin yatay örgütlenmesi. Beyinle ilişkimiz uzun süre bu iki ekseni izlemiştir. Kuşkusuz, Bergson (Schopenhauer ile birlikte yeni bir beyin anlayışı öneren nadir filozoflardandır) dönüşüm yolunda derin bir unsur ileri sürüyordu: Beyin bir uyarılma ile bir yanıt arasındaki mesafeden, bir boşluktan, sadece bir boşluktan ibaretti artık. Fakat bu ne kadar önemli bir keşif olsa da bu mesafe, orada cisimleşen bütünleştirici bir bütüne olduğu kadar, onun sınırlarını aşan ilişkilenmelere de tabi olmayı sürdürüyordu.[29] Yine bir diğer alanda, söz gelimi dilbilimin, metafor ve metonimi (benzerlik-komşuluk) açısından olduğu kadar sentagma ve paradigma (bütünleşme-farklılaşma) açısından da klasik beyin modelini koruduğu söylenebilir.[30]

Beyinle ilgili bilimsel bilgi evrim geçirmiş ve genel anlamda bir yeniden dağılım gerçekleştirmiştir. Bu o kadar karmaşık bir durumdur ki klasik imgeden bir kopuştan bahsedilemez, daha ziyade, en kötü ihtimalle bir kopuş "etkisi" üreten yeni yönelimlerden bahsedilebilir. Fakat belki de aynı zamanda beyinle olan ilişkimiz değişiyor ve kendi adına, bütün bilimlerden bağımsız olarak, eski ilişkiden kopuşu tamamlıyordu. Bir yandan, organik bütünleşme ve farklılaşma süreci, gitgide daha fazla, göreli içsellik ve dışsallık düzeylerine ve onların aracılığıyla, topolojik olarak temas halinde olan mutlak bir dışarıya ve mutlak bir içeriye gönderiyordu: topolojik bir beyinsel mekânın keşfiydi bu; göreli ortamlardan geçerek her iç ortamdan daha derin bir içeri ile her dış ortamdan daha uzak bir dışarının birlikte mevcudiyetine erişen bir mekân.[31] Diğer yandan da ilişkilenme süreci,

---

29 Bergson, *MM*, III. bölüm.

30 Bunu, ilişkilenme eksenine öncelik verirken iki ekseni de tanıyan Jakobson'da açıkça görürüz (*Langage enfantin et aphasie*, Ed. de Minuit). Chomsky'de de beyin modelinin neden sürdürüldüğünü incelemek gerekir. Sinemayı anlamak bakımından, soru elbette dilbilimden esinlenen bir göstergebilimin içerisinden sorulabilir: Sinema-dil ilişkisinin dayandığı örtük beyin modeli nedir, söz gelimi Christian Metz'de? Bu göstergebilimin gelişiminde, meselenin en çok farkında olan François Jost gibi görünüyor. Jost'un analizleri, bu sorunu –bildiğimiz kadarıyla– doğrudan doğruya işlememiş olsa da, *başka* bir beyin modeli olması gerektiğini düşündürüyor.

31 Gilbert Simondon bu farklı noktaları analiz etmiştir: Bütünleşme-farklılaşma sürecinin nasıl organik iç ve dış ortamların göreli bir dağılımına gönderdiği; bu ortamların da nasıl

beynin kesintisiz ağında gitgide daha fazla kesintiyle karşılaşıyordu; her yerde birtakım mikro-çatlaklar, aşılacak boşluklar oluşturmanın yanı sıra, bir ilişkilenme mesajının gönderilmesi ile alınması sırasında her an araya giren rastlantısal mekanizmalar teşkil ediyorlardı: olasılıksal ya da yarı-rastlantısal bir beyin mekânı, "an uncertain system" [belirsiz bir sistem] keşfediliyordu.[32] Beyin, belki de bu iki yönü bakımından merkezsiz sistem olarak tanımlanabilir.[33] Beyinle ilişkimiz elbette bilimin etkisiyle değişmiyordu, belki de tersi söz konusuydu ve önce beyinle ilişkimiz değişerek belli belirsiz bir şekilde bilime rehberlik etmişti. Psikoloji, bedenle olan, yaşanmış bir bedenle olan yaşanmış ilişkiden çokça bahseder ama yaşanmış bir beyin ile ilgili söyleyeceği daha az şey vardır. Beyinle olan yaşanmış ilişkimiz gitgide daha kırılgan, daha az "Öklidyen" bir hal alır ve küçük beyin ölümlerinden geçer. Beyin, bizim hakimiyetimiz, çözümümüz ya da kararımız olmaktan ziyade, meselemiz ya da hastalığımız, tutkumuz haline gelir. Artaud'ya öykünmüyoruz, fakat Artaud beyinle ilgili olarak hepimizi ilgilendiren bir şey yaşamış ve söylemiştir: "görünmeyene doğru dönük antenler", "ölümden bir dirilişi yeniden başlatmaya" olan yatkınlığı.

Düşüncenin içselliği olarak anlaşılan bir bütüne –açık bir bütün bile olsa– inanmıyoruz artık; çukur gibi açılan, bizi kapıp içeriyi kendine çeken dışarıdan bir güce inanıyoruz. İmgelerin ilişkilenmesine –boşlukları aşan bir ilişkilenme de olsa– inanmıyoruz artık; mutlak bir değer kazanan ve

---

beynin topolojik yapısında kendisini gösteren "mutlak bir içsellik ile mutlak bir dışsallığa" gönderdiği (s. 260-265: "Korteks, Öklidci şekilde tam olarak temsil edilemez").

32 Sinapslar problemidir bu, bir nörondan diğerine bir elektriksel –veya kimyasal– iletim problemi: bkz. Jean-Pierre Changeux, *L'homme neuronal*, Fayard, s. 108 vd. Sinapsların keşfinin kendisi, indirgenemez noktalar ve kesintiler dayatmasıyla, zaten kesintisiz bir beyinsel ağ fikrini paramparça etmeye yetiyordu. Fakat, elektriksel iletimli sinapslar durumunda, bize öyle geliyor ki kesinti veya nokta için –matematiksel analojiyi izleyerek– "rasyonel" denebilir. Oysa kimyasal sinapslar durumunda, nokta "irrasyonel"dir, kesinti kendi başına bir şeydir ve ayırdığı kümelerden hiçbirine ait değildir artık (nitekim, sinaptik aralıkta, veziküller süreksiz miktarlardaki kimyasal aracıyı [nörotransmitter] –veya "kuanta"yı– sinaptik aralığa salacaktır). Sinirsel iletimde rastlantısal, daha doğrusu yarı-rastlantısal bir etmenin giderek artan önemi de buradan gelir. Steven Rose problemin bu yönünü vurgulamıştır: *Le cerveau conscient*, Seuil, s. 84-89.

33 Bkz. Pierre Rosenstiehl ve Jean Petitot, "Automate asocial et systèmes acentrés", *Communications*, Sayı: 22, 1974.

bütün ilişkilenmeleri kendine tabi kılan kopuşlara inanıyoruz. Yeni "entelektüel" (düşünsel) sinema soyutlamayla değil, bu iki yönden tanımlanır. Örneklerini özellikle Téchiné'de ve Benoît Jacquot'da buluruz. Her ikisi de modern sinemanın üzerine inşa edildiği duyu-motor çöküşünü kazanım olarak görmeyi bilir. Fakat bedenler sinemasından ayrılırlar, çünkü (Resnais için olduğu gibi) onlar için de tavırlara kumanda eden önce beyindir. Beyin tüm iç ilişkilenmeleri keser ya da uzaklaştırır, her dış dünyanın ötesindeki bir dışarıyı çağırır. Téchiné'de, ilişkilenen imgeler, karakterin onu çağıran ama belki de kavuşamayacağı bir dışarıya uzanmak için karşı gelmesi gereken akıntıları izleyerek camların üzerinde kayıp giderler (*Şebeke*'deki [*Barocco*] gemi, daha sonra *L'hôtel des Amériques*).[34] Jacquot'da ise, tersine, imgedeki bir düzanlamlılaştırma işlevi (düzleştirme, fazlalıklar ve totolojiler) ilişkilenmeleri paramparça ederek, yerine –yegâne sınırı mutlak bir dışarısı olan– yorumlamadaki bir sonsuzluğu koyacaktır (*L'assassin musicien, Les enfants du placard*).[35] Her iki durumda da yeni-psikanalizden esinlenmiş bir sinemadır bu: bir dil sürçmesi, parapraksis verin bana, beyni yeniden inşa edeyim. Topolojik bir dışarı-içeri yapısı ve birbirine zincirlenmelerin veya dolayımlanmaların her etabındaki bir rastlantısallık yeni beyinsel imgeyi tanımlar.

Bunun edebiyattaki karşılığı Andrey Belıy'ın müthiş romanı *Petersburg*'tur. Bu başyapıt, kozmik boşlukla iletişim kurmak için beynin içerisinde bir geçidin açıldığı bir noosferde geçer. Bütünselleştirerek ilerlemez artık, bir zarın iki tarafından içerinin dışarıya uygulanmasıyla

---

34 İlişkilenmelerin uzaklaştırılması, cam ve saydamlık efektleri ve baş karakterin akıntıya karşı ilerlemeye çalışması hakkında, bkz. Téchiné, Sainderichin ve Tesson ile röportajlar, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 333, Mart 1981: Bizzat bu bakış açısından, dekorun fizikselden ziyade beyinsel bir işlevi vardır.

35 Bkz. Jacques Fieschi ile röportaj, *Cinématographe*, Sayı: 31, Ekim 1977: "Sinemanın bir edebiyat sanatı olduğunu düşünüyorum (...). Niyetim filmde metaforik bir yazgısı olan her şeyi düzanlamlılaştırmaktı", *Les enfants du placard*'da elden ele dolaşan baston gibi. Demektir ki "sonsuz yorumlama" metaforla, hatta ilişkilenme zinciriyle de değil, göreceğimiz gibi, ilişkilenmenin kopması ve düzanlamlı imgenin etrafında yeniden zincirlenmeyle elde edilir. Jacquot'yu Kafka'ya yaklaştıran ve *Amerika*'nın bir bölümünün güzel bir uyarlamasını yapmasını sağlayan da bu yöntemdir. Sinema tarihinde psikanalizden esinlenen ilk filmler ise, tersine, metafor ve ilişkilenmeyle çalışıyordu.

ilerler (içerideki ve dışarıdaki bomba, karındaki ve evdeki). Artık imgelerin birbirine zincirlenmesiyle değil, ayrık parçaların sürekli yeniden zincirlenmesiyle çalışır (kırmızı pelerinli adamın şeytanca belirişleri). "Beyin oyunu" olarak inşacı romandır bu.[36] Resnais'nin Belıy'e yakın olduğunu düşündüysek, bunun nedeni sinemayı en âlâsından beyin oyunu haline getirmesidir: söz gelimi *Tedbir*'deki organik-kozmik bomba, söz gelimi *Seni seviyorum, seni seviyorum*'da tabakaların dönüşüme uğramasıyla fragmanlara ayrılma. Kahraman geçmişindeki bir ana döner, fakat bu an, ardı ardına çekilişlerle, değişen dizilişlerde sürekli olarak yeniden zincirlenir. Ya da –dünya olarak ve beyin olarak anlaşılan– hayalet şehir, Petersburg veya Boulogne. Bu hem topolojik hem de olasılıksal bir mekândır. Şimdi bu açıdan bakarak, klasik sinema ile modern sinema arasındaki büyük farka dönelim. Klasik denen sinema, her şeyden önce imgelerin birbirine zincirlenmesiyle çalışır ve kesmeleri bu zincirlenmeye tabi kılar. Matematiksel analojiyi izlersek, imgeleri iki seriye bölüştüren kesmeler, kâh ilk serinin son imgesini kâh ikinci serinin ilk imgesini oluşturmaları anlamında, rasyoneldirler. Çeşitli biçimleriyle "açılma-kararma" böyle bir durumdur. Fakat saf bir optik kesinti durumunda bile, devamlılık hatası durumunda bile, optik kesinti ve devamlılık hatası basit atlamalar olarak, yani zincirlenen imgelerin aşması gereken –ve hâlâ motor niteliğinde olan– boşluklar olarak işler. Kısacası, rasyonel kesmeler imge serileri arasında hep eşölçülebilir olan ilişkiler belirler ve bu yolla klasik sinemanın bütün ritmik sistemini ve ahengini verirken, aynı zamanda da bir araya

---

36 Andrey Belıy, *Petersburg* (ve Belıy'de "beyin oyunu"nun nasıl kavrandığını analiz eden Georges Nivat'nın sonsözü). "Ayrık parçaların yeniden zincirlenmesi" ifadesini ünlü *Markov zincirlerini* betimlemek için kullanan Raymond Ruyer'den alıyoruz: *Markov zincirleri* hem belirli zincirlenmelerden hem de rastgele dağılımlardan ayrılır ve yarı rastlantısal fenomenleri veya bağımlılık-rastlantısallık karışımlarını ilgilendirir (*La genèse des formes vivantes*, Flammarion, VII. bölüm). Ruyer yaşamda, dilde, toplumda, tarihte ve edebiyatta nasıl birtakım Markov zincirlerinin söz konusu olduğunu gösterir. Belıy örneği bu bakımdan ayrıcalıklı bir örnek olacaktır. Daha genel olarak, yukarıda tanımladığımız şekliyle nöronal zincirler, sinapsları ve irrasyonel noktalarıyla, Markov şemasına tekabül eder: bunlar "kısmen bağımlı" olan ardışık çekilmeler, yarı rastlantısal zincirlenmeler, yani yeniden zincirlenmelerdir. Bize kalırsa, beyin Markovcu bir yoruma bilhassa iyi cevap verir (verici nöron ile alıcı nöron arasında ardışık ama bağımsız olmayan çekme ve çekilmeler vardır).

gelen imgeleri hep açık olan bir bütünde bütünleştirirler. Dolayısıyla burada zaman, hareket-imgelerin dizilişini veya zincirlenişini organize eden eşölçülebilir ilişkiler ve rasyonel kesmeler uyarınca, esas olarak dolaylı bir temsilin nesnesidir. Bu görkemli anlayış, Ayzenştayn'ın pratiğinde ve teorisinde doruk noktasına ulaşır.[37] Modern sinema eskisiyle iletişim kurabilir ve ikisi arasındaki ayrım son derece göreli olabilir. Yine de modern sinema ideal olarak imgenin zincirden ayrıldığı ve kesmenin de kendi içinde bir önem taşımaya başladığı bir tersyüz oluşla tanımlanacaktır. İki imge serisi arasındaki kesme, ya da küçük aralık, artık iki serinin de bir parçası değildir: imgeler arasındaki eşölçülemez ilişkileri belirleyen irrasyonel kesmeye karşılık gelir. Bu yüzden kesme, ilişkilenen imgelerin geçtiği varsayılan bir boşluk değildir artık; imgeler asla şansa bırakılmış değillerdir, daha ziyade, zincirlenmeye tabi olan kesmeler yerine kesmeye tabi olan yeniden zincirlenmeler söz konusudur. *Seni seviyorum, seni seviyorum*'da olduğu üzere, aynı fakat yeni bir seriye dahil olmuş imgeye geri dönüş vardır. Nihayetinde, artık rasyonel kesmeler yoktur, yalnızca irrasyonel kesmeler vardır. Artık metafor ya da metonomi yoluyla ilişkilenme yoktur, düzanlamlı imge üzerinde yeniden zincirlenmeler vardır; artık ilişkilendirilen imgelerin zincirlenmesi değil, bağımsız imgelerin yeniden zincirlenmesi söz konusudur. Birbirini izleyen imgeler yerine, birbirine *eklenen* imgeler vardır ve her çekim onu izleyen çekimin

---

37 Ayzenştayn'ın *Potemkin Zırhlısı*'nı incelediği muhteşem yazısı teorinin uygulamaya dökülmesi değil, daha ziyade, teori ve pratiğin birbirini yeniden canlandırdığı ve somut birliklerini buldukları noktadır: *La Non-indifférente nature*, cilt I, "Organik ve Patetik", s. 54-72. Bu metin iki husus üzerinde durur: bütün ile parçalar arasındaki eşölçülebilir ilişkilerin gerekliliği, yani spiralin formülü olarak

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} \cdots = n$$

dağılım noktalarının "rasyonel" olması ve birleşik bir altın kesit formülüne uyması gerekliliği. Burada kesinti ya da durak, "filmin bu sonundan mı yoksa diğerinden mi" başlanmış olmasına göre, bir bölümün sonu ya da diğer bölümün başıdır (n = 0,618). Burada Ayzenştayn'ın yorumunun en soyut yönüyle ilgileniyoruz, ancak bu yön *Potemkin Zırhlısı*'ndaki imgeleri somut bir biçimde ilgilendirdiği için önemlidir. Daha sonraki filmlerindeki, örneğin *Korkunç İvan*'daki devamlılık hatası uygulamaları bu yapıyı sorguya açmaz.

kadrajıyla ilişkili olarak kendi kadrajını yitirir.[38] Bu detayı Godard'ın küçük aralık yönteminde ve daha genel olarak Bresson, Resnais, Jacquot ve Téchiné'deki yeniden zincirlenmiş parçalarda görmüştük. Bu bütünüyle yeni bir ritim sistemidir, serisel ya da atonal sinemadır, yeni bir montaj kavrayışıdır. Kesme artık uzatılıp siyah ekran, beyaz ekran ya da bunların türev ve kombinasyonları olarak kendi başına belirebilir: Resnais'nin *Ölümde Aşk*'ında tekrar tekrar karşımıza çıkan, küçük tüylerin ve zerreciklerin çeşitli hız ve dağılımlarda uçuştuğu, geceye ait o görkemli mavi imge böyledir. Bir yandan, sinematografik imge, eşölçülemez ilişkiler ve irrasyonel kesmeler uyarınca, zamanın dolaysız bir sunumu halini alır. Öbür yandan, bu zaman-imge düşünceyi bir düşünülmeyenle, çağrılamayanla, açıklanamayanla, karar verilemez olanla, eşölçülemez olanla temasa sokar. İmgelerin dışarısı ya da öbür yüzü bütünün yerini alırken küçük aralık ya da kesme de ilişkilenmenin yerini alır.

Soyut yahut "eidetik" sinema dahi benzer bir evrim geçirir. Kaba bir dönemleştirmeye göre, ilk dönem iki eksenin kesişiminde ele alınan geometrik figürlerin dönemidir: figürlerin bütünleşmesi ve farklılaşmasıyla ilgili olan dikey eksen ve figürlerin bir hareket-maddede zincirlenmeleri ve dönüşmeleri ile ilgili olan yatay eksen. Dolayısıyla güçlü bir organik yaşam bir eksenden diğerine figürü ayakta tutar ve ona bazen Kandinsky'dekine benzer doğrusal bir "gerilim" verirken (Eggeling'in *La symphonie diagonale*'i) bazen de Paul Klee'ninkine (Richter'in *Rhythmus 23*'ü) benzer bir noktasal genişleme getirir. İkinci bir dönemde, doğru ve nokta figürden bağımsızlaşırken yaşam da organik temsilin eksenlerinden bağımsızlaşır: güç artık organik olmayan bir yaşama geçmiştir ve bu yaşam bazen imgeleri içinden nokta-kesmeler aracılığıyla çıkaracağı film üzerine doğrudan kesintisiz bir arabesk çizerken bazen de noktayı karanlık filmin boşluğunda kırpıştırmak suretiyle imgeyi oluşturur. Bu, sesle yeni bir ilişkiyi ifade eden McLaren'in kamerasız sinemasıdır, gerek *Begone Dull Care*'de, gerek *Workshop Experiment in Animated Sound*'da,

38 Jean-Pierre Bamberger, Godard'ın *Herkes Başının Çaresine Baksın*'ı üzerine: "Kadrajda farklı çekim anları bulunur; bir planın çekilmesi kadrajdır, başka bir planın çekimi ise bir planın onu izleyenle ilişkili olarak kadraj dışı kalmasıdır; montaj da en sonda yeniden kadraja almaktır... Kadraj artık bir mekânı *tanımlamak* değil, daha ziyade, bir zamanın damgasını basmak demektir" (*Libération*, 8 Kasım 1980).

gerekse *Blinkity Blank*'te. Fakat her ne kadar bu unsurların zaten önemli bir rolü vardıysa da, siyah ya da beyaz ekran bütün imgelerin dışarısı anlamına geldiğinde, kırpışmalar küçük aralıkları irrasyonel kesmeler gibi çoğaltttığında (Tony Conrad'ın *The Flicker*'ı), döngülerle ilerleme yeniden zincirlenmeleri meydana getirdiğinde (George Landow'un *The Film That Rises to the Surface of Clarified Butter*'ı) üçüncü bir dönem ortaya çıkar. Böylece film, film sürecini bir beyin süreci yansıtmaksızın kaydetmez. Yeniden zincirleyen ya da döngüler yaratan, kırpışan bir beyin: sinema budur. Harfçilik [*Lettrisme*] bu yönde zaten uzun bir mesafe almıştı ve geometrik dönem ile "yontma" dönemi sonrasında kamerasız, aynı zamanda da ekransız ve pelikülsüz bir genişleme sineması ilan etmişti. Her şey ekran olarak kullanılabilir: bir kahramanın bedeni ya da hatta izleyicilerin bedeni; her şey artık yalnızca kafada, göz bebeklerinin ardında, oditoryumdan gerektiğince alınmış ses kaynaklarıyla işleyen virtüel bir film olarak pelikülün yerini alabilir. Çalkantılı bir beyin-ölümü ya da aynı anda hem ekranda hem pelikülde hem de kamerada olan ve her durumda dışarının ve içerinin zarı olan yeni bir beyin mi?[39]

Kısacası, beynin üç unsuru nokta-kesme, yeniden zincirlenme ve siyah ya da beyaz ekrandır. Eğer kesme artık belirlediği iki imge serisinden herhangi birinin bir parçası değilse, her iki tarafta da yeniden zincirlenmelerden başka bir şey yoktur. Ve eğer büyür de bütün imgeleri massederse, o zaman mesafeden bağımsız temas olarak ekran halini alır; siyah ile beyazın, negatif ile pozitifin, ön yüz ile arka yüzün, dolu ile boşun, geçmiş ile geleceğin, beyin ile kozmosun, içeri ile dışarının bir arada mevcudiyeti yahut uygulanışı halini alır. Yeni düşünce imgesini oluşturan bu üç yöndür: topolojik, olasılıksal ve irrasyonel. Her biri diğerlerinden çıkarsanabilir ve diğerleriyle bir devre oluşturur: noosfer.

---

39 İncelememiz özet niteliğinde olduğu için ancak birkaç referans verebiliriz: 1) İlk iki dönem hakkında, bkz. Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, 5. ve 9. bölümler; 2) Daha yakın dönem için, bkz. Dominique Noguez, *Eloge du cinéma expérimental*, Centre Georges-Pompidou (burada öncü McLaren'e ve Amerikan yeraltı sinemasına ilişkin çalışmalar bulunabilir), *Trente ans de cinéma expérimental en France*, Arcef (bilhassa Harfçilik, "genişletilmiş sinema" ve Maurice Lemaître konularında), Klincksieck'in *Une renaissance du cinéma*'sı ve ayrıca Bertetto'nun daha önce alıntılamış olduğum makalesi, "L'éidétique et le cérémonial". Amerikan yeraltı sinemasında kırpışma ve döngü yöntemleri üzerine, bkz. P. A. Sitney, "Le film structure", *Cinéma, théorie, lectures.*

3

Resnais ve Straub'lar muhtemelen Batı'nın, modern sinemanın en büyük politik yönetmenleridir. Yine de, tuhaf bir şekilde, halkın varlığı sayesinde olmaz bu. Aksine, bunun nedeni onların noksan olan, orada olmayan şeyin halk olduğunu nasıl göstereceklerini bilmeleridir. Resnais'nin *Savaş Bitti*'si görülmeyecek olan bir İspanya'yla ilişkili olarak böyledir: eski merkez komitedeki halk genç teröristlerle mi yorgun militanlarla mı saf tutmaktadır? Ya da Straub'ların *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht* filminde Alman halkı böyledir: devrimlerini eline yüzüne bulaştırmış olan, Bismark ve Hitler hakimiyetinde kurulmuş ve yeniden ayrılacak olan bir ülkede, Alman halkı diye bir şey olmuş mudur hiç? Klasik ve modern sinema arasındaki ilk büyük fark budur. Zira klasik sinemada halk oradadır, ezilmiş, kandırılmış, tabiiyet altına alınmış olsalar bile, kör ya da bilinçsiz olsalar bile. Sovyet sineması bunun bir örneğidir: Ayzenştayn'da halk zaten ordadır. Ayzenştayn *Genel Çizgi*'de halkı nitel bir sıçrama yaparken gösterir ya da *Korkunç İvan*'da halkı çarın elinde tuttuğu en ileri nokta haline getirir veyahut Pudovkin'de de her durumda söz konusu olan belli bir farkındalığın giderek artmasıdır ki bu da halkın halihazırda aktüelleşme sürecinde olan virtüel bir varlığı olduğu anlamına gelir. Vertov ve Dovçenko'da, iki farklı şekilde, farklı halkları geleceği doğuracak olan tek bir potada buluşmaya çağıran bir fikir birliği vardır. Fakat fikir birliği savaş öncesinde ve esnasında Amerikan sinemasının da politik özelliğidir: bu sefer söz konusu olan sınıf mücadelesinin saptığı yollar ya da ideolojilerin karşı karşıya gelişi değil, ekonomik krizlerdir, ahlaki önyargıya, fırsatçılara ve demagoglara karşı verilen savaştır ve bu da, kâh bahtsızlıklarının en dip noktasında kâh umutlarının zirvesinde, bir halkın farkındalığının işaretidir (King Vidor, Capra ya da Ford'da fikir birliği öne çıkar, zira problem Western'leri olduğu kadar toplumsal dramları da kateder ve her ikisi de gerek zorluk içindeki gerekse iyileşen ve kendini yeniden keşfetme yolundaki bir halkın farkındalığına işaret eder).[40] Amerikan ve Sovyet sinemasında, halk zaten oradadır, aktüel olmadan gerçek, soyut olmaksızın ideal bir

40 Örneğin, King Vidor'un çalışmalarında demokrasi, toplum ve "lider"in gerekliliği için bkz. *Positif*, Sayı: 163, Kasım 1974 (Michel Ciment ve Michael Henry'nin makaleleri).

şekilde. Sinemanın kitlelerin sanatı olarak kitleleri gerçek bir özne haline getiren en üstün devrimci ya da demokratik sanat olabileceği fikri buradan ileri gelir. Fakat çok sayıda etmen bu kanaati zayıflatacaktır: sinemaya amaç olarak kitlelerin özneleşmesini değil, kitlelerin tabiiyet altına alınmasını tayin eden Hitler'in yükselişi; halkların fikir birliği yerine partinin zorba birliğini koyan Stalinizm; Amerikan halkının parçalanarak artık kendilerinin geçmiş halkların erime potası ya da gelmekte olan bir halkın tohumu olduklarına inanmaması (bu parçalanmayı ilk gösteren yeni-Western'ler olmuştur). Kısacası, eğer bir modern politik sinema varsa, şu temelde olacaktır: halk artık yok ya da henüz yok... *halk noksan.*

Kuşkusuz bu hakikat Batı için de geçerliydi fakat iktidar mekanizmaları ve çoğunluk sistemleri tarafından gizlendiği için çok az yazar bunu keşfedebildi. Buna karşın, ezilen ve sömürülen ulusların daimi bir azınlık durumunda, kolektif bir kimlik krizinde kaldığı üçüncü dünyada bu hakikat apaçıktı. Üçüncü dünya ve azınlıklar kendi uluslarına ve o ulus içinde kendi durumlarına ilişkin olarak şunu söyleme konumunda olan yazarları ortaya çıkardı: noksan olan halktır. Bunu açıkça ilk söyleyen Kafka ve Klee olmuştur. Kafka "küçük uluslarda" minör edebiyatların "sıklıkla eylemsiz ve daima parçalanma sürecinde olan bir ulusal bilinci" desteklemesi ve kolektif vazifeleri bir halkın yokluğunda yerine getirmesi gerektiğini söylerken Klee de resmin "büyük yapıtının" tüm parçalarını bir araya getirmek için "son bir kuvvete", henüz noksan olan bir halka ihtiyaç duyduğunu söylemişti.[41] Bu, kitle sanatı olarak sinema için çok daha geçerliydi. Kimi zaman üçüncü dünyalı yönetmen kendini okur yazar olmayan ve üzerlerine Amerikan, Mısır ya da Hint dizileri ya da karate filmleri boca edilmiş bir halkın huzurunda bulur ve onun buralardan geçmesi gerekir, henüz noksan olan bir halkın elementlerini çıkarmak üzere üzerinde çalışması gereken malzeme budur (Lino Brocka). Kimi zaman bir azınlığa mensup yönetmen kendini Kafka'nın tasvir ettiği açmazda bulur: "yazmamanın" olanaksızlığı, baskın

41 Bkz. Kafka, *Journal*, 25 Aralık 1911 (ve Brod'a Temmuz 1921 tarihinde yazılmış mektup); Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Méditations, s. 33 ("Parçaları bulduk ama bütünü bulamadık. En üstün güçten hâlâ mahrumuz. Çünkü bizimle birlikte olan bir halk yok. Bu halk desteğini arıyoruz. Bauhaus'ta herkesin elindekini verdiği bir toplulukla yola çıktık. Daha fazlasını yapamayız"). Carmelo Bene de şöyle demişti: "Ben halk tiyatrosu yapıyorum. Etnik. Ne var ki noksan olan halk" (*Dramaturgie*, s. 113).

dilde yazmanın olanaksızlığı, başka türlü yazmanın olanaksızlığı (Pierre Perrault *Un pays sans bon sens*'ta bu durumla karşılaşır: konuşmamanın imkânsızlığı, İngilizce dışında bir dili konuşmanın imkânsızlığı, İngilizce konuşmanın imkânsızlığı ve Fransızca konuşmak için Fransa'ya yerleşmenin imkânsızlığı...). Onun bu kriz halinden geçmesi gerekmektedir; çözülmesi gereken budur. Noksan olan bir halkın bu şekilde kabul edilmesi politik sinemanın yadsınması anlamına gelmez, aksine, politik sinemanın, üçüncü dünyada ve azınlıklar için, üzerine kurulduğu yeni temeldir bu. Sanatın, bilhassa sinematografi sanatının, bu işte rol alması gerekir: zaten orada olduğu varsayılan bir halka hitap etme işinde değil, bir halkın icat edilişine katkıda bulunma işinde. Efendinin yahut sömürgecinin "Burada hiç halk olmadı" dediği anda, noksan olan halk bir oluştur; gecekondu mahallesi ve kamplarda ya da gettolarda, zorunlu olarak politik olan bir sanatın katkıda bulunması gereken yeni mücadele koşullarında kendi kendini icat eder halk.

Klasik ve modern politik sinema arasında ikinci bir büyük fark daha vardır ve bu fark politik olan ile özel olan arasındaki ilişkiye dairdir. Kafka "majör" edebiyatların politik ile özel arasında, ne kadar hareketli olsa da, bir sınırı daima koruduğunu ifade etmişti, halbuki minör edebiyatta ise özel yaşantı dolayımsız bir şekilde politik olup "yaşam ya da ölüm hükmüne" götürür. Büyük uluslarda, aile, çift ve bireyin kendi meselelerine baktığı doğrudur, her ne kadar bu meseleler zorunlu olarak toplumsal çelişkileri ve problemleri ifade etse ya da onların sonuçlarından etkilense bile. Öyleyse özel unsur bir farkında oluşun yeri halini alabilir, bu unsur kökendeki sebeplere geri gittiği ya da ifade ettiği "nesneyi" açığa vurduğu ölçüde. Bu anlamda, klasik sinema, politik ile özel arasındaki bağlılaşımın işareti olan ve bir farkındalık aracılığıyla bir toplumsal kuvvetten diğerine, bir politik konumdan diğerine geçmeye imkân tanıyan bu sınırı sürekli olarak korumuştur: Pudovkin'in *Ana*'sı [*Mat*] oğlun kavgadaki gerçek amacını keşfeder ve onu devralır; Ford'un *Gazap Üzümleri*'nde [*The Grapes of Wrath*] belli bir noktaya kadar meseleyi net gören ve koşullar değiştiğinde bayrağı oğluna devreden, annedir. Asgari bir mesafeyi ya da evrimi sağlayacak hiçbir sınırın varlığını sürdüremediği modern politik sinemada ise durum artık böyle değildir: özel meseleler politik ya da dolaysızca toplumsal olan ile birbirine karışır. Güney'in *Yol*'unda aile zümreleri bir ittifak ağı, bir ilişkiler

dokusu teşkil eder ve bu kumaş öylesine sıkı dokunmuştur ki bir karakterin ölmüş olan erkek kardeşinin karısıyla evlenmesi gerekirken diğerinin suçlu karısını bulup uygun şekilde cezalandırmak üzere bir kar çölünden geçerek uzaklara gitmesi gerekir; *Yol*'da olduğu gibi *Sürü*'de de en ilerici kahraman daha başından ölüme mahkûm edilmiştir. Burada söz konusu olanın arkaik pastoral aileler olduğu söylenebilir. Halbuki aslında önemli olan artık "genel bir çizgi"nin, yani Eski'den Yeni'ye bir evrim çizgisinin ya da birinden diğerine sıçramayı meydana getiren devrim çizgisinin söz konusu olmamasıdır. Varolan daha ziyade, Güney Afrika sinemasında olduğu üzere, eski ile yeninin yan yana konması ya da iç içe geçmesi olup bu "bir absürtlük oluşturur" ve "sapma formunu" benimser.[42] Politik ile özelin bağlılaşımının yerini alan, çok farklı toplumsal aşamaların, absürtlük noktasına ulaşacak denli, bir arada bulunmasıdır. Glauber Rocha'nın yapıtında halkın mitlerinin, peygamberliğin ve haydutluğun, kapitalist şiddetin öbür yüzü olması böyledir; insanlar adeta tapınma ihtiyacı ile başka bir yerden maruz kaldıkları şiddeti kendilerine çevirir ve arttırırlar (*Siyah Tanrı, Beyaz Şeytan* [*Deus e o Diabo na Terra do Sol*]). Farkındalık kazanmak devre dışı kalır zira ya entelektüelde olduğu üzere havada kalır ya da Antonio das Mortes'te olduğu üzere, yalnızca iki şiddetin yan yana gelişini ve birinin diğeri tarafından sürdürülmesini kavramaya yarayacak bir çukura sıkıştırılmıştır.

Öyleyse geriye kalan nedir? Henüz yapılmamış olan o en büyük "propaganda" sineması: ajitasyon artık bir şeyin bilincine varmanın bir sonucu olmayıp halkı ve efendilerini ve de kameranın kendisini gerek şiddetleri iletmek için gerekse kişisel meseleleri politik olana, politik meseleleri de kişisel olana katmak için her şeyi bir sapma durumuna iterek *transa sokmaktan* ibarettir (*Terra em Transe*). Rocha'da mit eleştirisinin üstlendiği son derece spesifik özellik de buradan ileri gelir: mesele miti inceleyerek arkaik anlamını ya da yapısını keşfetmek değil, arkaik miti tamamıyla bugüne ait olan bir toplumda dürtülerin durumuna, açlığa, susuzluğa, cinselliğe, iktidara, ölüme ve tapınmaya bağlamaktır. Asya'da, Brocka'nın yapıtında, mitin altında aynı zamanda ham dürtünün ve toplumsal şiddetin

42 Roberto Schwarz ve "tropikalizm" tanımı için, bkz. *Les temps modernes*, Sayı: 218, Temmuz 1970.

dolayımsızlığını buluruz, zira bunların ilki ne kadar "doğal" ise diğeri de o kadar "kültüreldir".[43] Yaşanan bir aktüelliği, aynı zamanda yaşamanın imkânsızlığını belirten bir aktüelliği mitten başka şekillerde çıkarmak mümkündür fakat bunlar da politik sinemanın yeni konusunu oluşturmayı sürdürür: transa sokmak, krize sokmak. Pierre Perrault'da söz konusu olan trans durumu değil, kriz durumudur. Şiddetli dürtülerden ziyade inatçı maceralardır. Ne var ki Fransız ataların absürt bir şekilde aranması (*Le règne du jour*, *Un pays sans bon sens*, *C'était un Québécois en Bretagne, Madame!*), köken mitinin altında, kendine özgü bir şekilde, kişisel ile politik arasında herhangi bir sınırın olmayışına ama aynı zamanda da hangi yöne giderse gitsin bir açmazla karşılaşan sömürülenler açısından bu koşullarda yaşamanın imkânsızlığına tanıklık eder.[44] Artık modern politik sinema, klasik sinema gibi, evrimin ve devrimin imkânı üzerine kurulmamış, daha ziyade, Kafka'nın tarzında, imkânsızlıklar üzerine kurulmuş gibidir: *katlanılamaz olan*. Batılı yönetmenler kartondan bir halka ve kâğıttan devrimcilere razı olmadıkları sürece bu açmazdan kendilerini kurtaramazlar: bu, ikili bir imkânsızlığı, yani bir grup oluşturmanın *ve* oluşturmamanın imkânsızlığını, "gruptan kaçmanın imkânsızlığını ve gruptan hoşnut olmanın imkânsızlığını" konu edindiğinde, Comolli'yi gerçek bir politik yönetmen yapan bir durumdur (*L'ombre rouge*).[45]

Eğer halk noksansa, eğer artık bilinç, evrim ya da devrim yoksa, imkânsız hale gelen tersyüz etme şemasının kendisidir. Artık proletaryanın ya da birleşmiş veyahut birlik olmuş bir halkın iktidarı ele geçirmesi söz konusu olmayacaktır. Üçüncü dünyanın en iyi yönetmenleri belli bir zaman buna inanmışlardı: Rocha'nın Guevaracılığı, Şahin'in Nasırcılığı, siyahi Amerikan sinemasının siyah iktidarı savunusu. Fakat bu adı geçen yönetmenlerin çok yavaş, algılanamaz ve net olarak konumlandırılamaz bir

---

43 Lino Brocka ve Brocka'nın mit kullanımı ve dürtüler sineması üzerine, bkz. *Cinématographe*, Sayı: 77, Nisan 1982 (Bilhassa Jacques Fieschi'nin makalesi, "Violences").

44 Perrault'da mit eleştirisi üzerine, bkz. Guy Gauthier, "Une écriture du réel", ve Suzanne Trudel, "La quête du royaume, trois hommes, trois paroles, un langage", *Ecritures de Pierre Perrault* içinde, Edilig. Suzanne Trudel üç açmaz türü ayırt eder: soybilimsel, etnik ve politik (s. 63).

45 Jean-Louis Comolli, röportaj, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 333, Mart 1982.

şekilde klasik anlayışa dahil olmayı sürdürmesini getiren perspektifti. Bilinç kazanma için ölüm çanını çalan, tam da halkın olmadığının, daha ziyade, daima çok sayıda halkın, problemin değişmesi için birleşmeyi bekleyen veyahut birleşmemesi gereken sonsuzca halkların söz konusu olduğunun bilincine varılmasıydı. Üçüncü dünya sinemasının bir azınlıklar sineması olması bu nedenledir; halkın yalnızca azınlık durumunda varolması mümkündür ve bu yüzden de noksandırlar. Kişisel meselelerin dolaysız bir şekilde politik olması azınlıklarda olur. Zorba birliği yeniden yaratmayan ve halkın aleyhine dönmeyen birleşimlerin ve birlik olmaların başarısızlığını gören modern politik sinema bu parçalanma, bu dağılma üzerinde kurulmuştur. Bu onun üçüncü farkıdır. 1970'lerden sonra, siyahi Amerikan sineması gettolara bir dönüş yapar, bilinçlenmenin beri yanına döner ve olumsuz bir Siyahi imgesi yerine olumlusunu koymaktansa tipleri ve "karakterleri" çoğaltarak her durumda artık eylemlerin zincirlenişine değil, daha ziyade, saf görüntü ve seslerde ifade bulabilen parçalanmış his ve dürtü durumlarına tekabül eden imgenin yalnızca küçük bir parçasını yaratır ya da yeniden yaratır: siyahi sinemasının spesifikliği artık yeni bir biçimle, "aracın kendisi için de geçerli olan mücadele" ile tanımlanır (Charles Burnett, Robert Gardner, Haile Gerima, Charles Lane).[46] Bu, başka bir üslupla, Şahin'in Arap sinemasındaki kompozisyon tarzıdır: *İskenderiye, Neden?* [*Iskanderija... lih?*] daha en başından hazırlanmış olan bir çizgi çokluğunu açığa çıkarır; bu çizgilerden biri asıl çizgidir (çocuğun hikâyesi), diğerlerininse asıl çizgiye erişinceye dek itilmeleri gerekir. *Haddüta maşriyya* asıl çizgi için hiç yer bırakmaz ve bir tür *"Moi pourquoi?"* [Niçin ben?] çerçevesinde içsel dava ve hüküm olarak anlaşılan yönetmenin kalp kriziyle son bulan çoklu hatları takip eder, fakat burada içerinin damarları dışarının doğrularıyla dolaysız bir temas halindedir. Şahin'in yapıtında, "niçin" tam anlamıyla sinematografik bir değer kazanır, tam da Godard'daki "nasıl" sorusu gibi. "Niçin" içerinin sorusudur, Ben'in sorusudur: zira eğer halk noksansa, eğer parçalanarak azınlık oluyorlarsa, öncelikle bir halk olan, benim: Carmelo Bene'nin dediği gibi atomlarımın halkı, Şahin'in söylediği gibi damarlarımın halkı (Gerima da kendi payına şunu söyler: eğer siyahi "hareketlerinin" çokluğu söz konusuysa, her

46 Yann Lardeau, "Cinéma des racines, histoires du ghetto", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 340, Ekim 1982.

yönetmen kendi içinde bir harekettir). "Ama niçin" aynı zamanda dışarıdan gelen sorudur, dünya sorusudur, noksan olup kendi kendilerini icat eden, Ben'in onlara sorduğu soruyu Ben'e sorarak kendi kendilerini icat etme şansına sahip olan halkın sorusudur: İskenderiye-Ben, Ben-İskenderiye. Pek çok üçüncü dünya filmi bazen örtük olarak bazen adlarında belleği gündeme getirirler: Perrault'nun *Pour la suite du monde*'u, Şahin'in *Haddüta maşriyya*'sı, Khleifi'nin *La mémoire fertile*'i. Hatıraları çağırma yetisi olarak psikolojik bir bellek değildir bu. Bu, gördüğümüz üzere, dışarı ile içeriyi, halkın meseleleri ile kişisel meseleleri, noksan olan halk ile mevcut olmayan beni temasa sokan tuhaf bir yeti, bir zar, ikili bir oluştur. Kafka küçük uluslarda belleğin üstlendiği bu güçten bahsetmişti. "Küçük bir ulusun belleği büyüğünkinden daha kısa süreli değildir, zira o mevcut malzeme üzerinde daha derin bir düzeyde çalışır." Uzanımda sahip olmadığını derinlikte ve mesafede kazanır. Bundan böyle psikolojik ya da kolektif değildir, zira "küçük bir ülkedeki" herkes yalnızca kendisine düşen kısmı miras alır ve bu kısmı tanımasa ya da korumasa dahi bu kısımdan başka bir hedefi yoktur. Birbiriyle durmadan alışveriş halinde olan parçalanmış bir dünya ile parçalanmış bir Ben'de, dünyanın ve Ben'in iletişimi. Adeta dünyanın bütün belleği her bir ezilen halk üzerine konumlanmış ve Ben'in bütün belleği de organik bir krizde işliyor gibidir. Mensup olduğum halkın damarları ya da damarlarımın halkı.

Fakat bu Ben, diğer pek çoğu gibi Rocha ve Şahin'in de portresini çizdiği üçüncü dünya entelektüelinin, sömürüldüğü koşuldan kopması gereken fakat bunu ancak, sanatsal etkiler yoluyla, sırf estetik açıdan bile olsa sömürenin tarafına geçerek yapması mümkün olan entelektüelin Ben'i değil midir? Kafka başka bir patikaya, iki tehlikenin arasından giden dar bir patikaya işaret etmişti: tam da minör edebiyatlarda "büyük yetenekler" ya da üstün bireysellikler ender olduğu için, yazar birer uydurulmuş hikâye gibi olacak bireysel sözceler üreteceği bir durumda değildir, ama aynı zamanda da halk noksan olduğu için, yazar politik etkisi dolaysız ve kaçınılmaz olan müstakbel bir halkın tohumları gibi olacak, halihazırda kolektif olan sözceler üretmek durumundadır. Yazar bir hayli marjinalleşmiş ve büyük ölçüde okuryazar olmayan toplumundan kopmuş olabilir; bu durum onu, bir o kadar, potansiyel kuvvetleri ifade edeceği ve olanca yalnızlığı içinde gerçek bir kolektif fail, kolektif bir maya, bir katalizör olacağı bir konuma

taşır. Kafka'nın edebiyat için söylediği sinema için çok daha geçerlidir çünkü sinema kolektif koşulları kendi üzerinden bir araya getirir. Aslında bu da modern politik sinemanın sonuncu özelliğidir. Yönetmen kendisini kültür açısından iki kez sömürgeleştirilmiş bir halkın önünde bulur: başka yerlerden gelmiş hikâyeler yoluyla ama aynı zamanda da sömürgecilere hizmet eden gayrişahsi varlıklar haline gelmiş olan kendi mitleri tarafından sömürgeleştirilirler. Öyleyse yazar kendini kendi halkının etnoloğu yerine koymamalı, kişisel hikâyelere bir yenisini katacak bir kurmaca yaratmamalıdır: her kişisel kurmaca tıpkı her gayrişahsi mit gibi "efendilerin" tarafındadır. Rocha'nın mitleri içeriden yıkması, Perrault'nun bir yönetmenin üretebileceği her kurmacayı reddetmesi bununla ilgilidir. Yazar için geriye kalan, kendi kendisine "aracılar" sağlama imkânıdır, yani kurmaca değil gerçek karakterleri alıp tam da bu karakterleri "kurmaca yapma", "efsane yapma", "masallama" durumuna sokmasıdır. Yazar karakterlerine doğru bir adım atar fakat karakterler de yazara doğru bir adım atar: ikili-oluş. Masallama gayrişahsi bir mit değildir, ama artık kişisel bir kurmaca da değildir: eylem halindeki sözdür, karakterin kendi özel meselelerini politikadan ayıran sınırı sürekli geçmesini sağlayan ve *bizzat kolektif sözceler üreten* bir söz edimidir.

Daney Afrika sinemasının (fakat bu bütün üçüncü dünya için geçerlidir), Batı'nın istediği üzere, dans eden bir sinema olmadığını, konuşan bir sinema olduğunu, söz edimi sineması olduğunu ifade etmişti. Kurmacadan ve etnolojiden kaçınması bu yüzdendir. *Ceddo*'da Ousmane Sembène yaşayan sözün temeli olan, onun özgürlüğünü ve dolaşımını temin eden, ona kolektif sözce değerini veren masallamayı İslami sömürgecilerin mitleriyle karşıtlaştırmak üzere ortaya çıkarır.[47] Rocha'nın Brezilya'nın mitleri üzerindeki işlemi de zaten bu değil miydi? Rocha'nın içsel eleştirisi öncelikle mitin altında, katlanılmaz olana, inanılmaz olana, şimdi "bu" toplumda yaşamanın imkânsızlığına karşılık gelebilecek yaşanan bir şimdiyi yalıtacaktı (*Siyah Tanrı, Beyaz Şeytan*, *Terra em Transe*); daha sonra, yaşamayandan, sessizliğe zorlanamayacak bir söz edimini, mite geri dönüş yapmaktan ziyade sefaleti tuhaf bir olumluluğa, bir halkın icadına yükseltmeye muktedir kolektif

47 Bkz. Serge Daney, *La rampe*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 118-123 (bilhassa masallamacının karakteri).

sözcelerin üretimi anlamına gelen bir masallama edimini koparıp çıkarması gerekecektir (*Antonio das Mortes*, *Der Leone Have Sept Cabeças*, *Cabezas cortadas*).[48] Trans, translara sokma, bir intikal, bir geçiş, bir oluştur; sömürgecinin ideolojisi, sömürülenin mitleri ve entelektüelin söylemini katederek söz edimini olanaklı kılan, transtır. Yönetmen bütünü oluşturacak yegâne unsur olan halkının icadına katkıda bulunmak üzere tarafları transa sokar. Rocha'da taraflar yine tam olarak gerçek olmayıp yeniden inşa edilmiştir (Sembène'de taraflar 17. yüzyıla uzanan bir hikâyenin içinde yeniden kurulurlar). Her tür kurmacayı önlemek ve aynı zamanda mitin eleştirisini yapmak adına gerçek karakterlere, "aracılarına" hitap eden, Amerika'nın öbür ucundaki Perrault'dur. Krize sokarak çalışan Perrault masallayıcı söz edimini, kâh eylemin üreticisi olarak (*Pour la suite du monde*'da musur avlamanın yeniden icat edilişi) kâh nesne olarak kendi kendisini alarak (*Le règne du jour*'da ataların peşine düşülmesi) kâh yaratıcı bir simülasyon ortaya koyarak (*La bête lumineuse*'deki Kanada geyiği avı) yalıtacak, ama her seferinde bunu masallamanın kendisi bellek, bellek de bir halkın icadı olacak şekilde yapacaktır. Belki de her şey tüm yolları bir araya getiren *Le pays de la terre sans arbres*'da ya da aksine her şeyi asgariye indiren *Un pays sans bon sens*'ta doruk noktasına ulaşır (çünkü burada en büyük yalnızlığın sahibi gerçek karakter olup Québec'e dahi değil, İngiliz bir ülkedeki küçücük bir Fransız azınlığına aittir ve Québec'e olan aidiyetini daha iyi icat etmek ve bunun için bir kolektif sözce üretmek üzere Winnipeg'den Paris'e sıçrar).[49] Geçmişteki bir halkın miti değil, gelmekte olan halkın masallaması. Söz ediminin hakim bir dilde kendini yabancı bir dil olarak yaratması gereklidir, tam da tahakküm altında yaşamanın imkânsızlığını ifade etmek için. Yönetmen kendi soyut durumunu terk ederken kendi kişisel durumunu terk eden gerçek karakterdir ve yönetmen de bu şekilde her ikisi için, pek

---

48 Rocha'nın mit eleştirisi ve yapıtının evrimi için, bkz. Barthélemy Amengual, *Le cinéma nôvo brésilien, Etudes cinématographiques*, II (s. 57: "Karşı-ateş dendiği gibi, karşı-mit").

49 *Ecritures de Pierre Perrault:* gerçek karakterler, masallama işlevi olarak söz edimi ve "suçüstü efsane yaratma" üzerine, bkz. René Allio ile röportaj (*La bête lumineuse* hakkında Perrault şöyle der: "Yakın zamanda beklenmedik bir ülkeyle karşılaştım... Bu görünüşte sessiz olan ülkedeki her şey herhangi biri o şeyden bahsetme cüretini gösterdiği anda efsane haline gelir.").

çokları için, Québec'in sözcelerini, Québec hakkında, Amerika hakkında, Bretonya ve Paris hakkında sözceleri (serbest dolaylı söylem) oluşturabilir. Jean Rouch'ta, Afrika'da geçen *Les maîtres fous*'daki trans gerçek karakterlerin masallama yoluyla bir başkası olmalarını, yazarın da kendine edindiği gerçek karakterlerle bir başkası olmasını sağlayan bir ikili-oluşa uzanır. Jean Rouch'un üçüncü dünya yönetmeni sayılmasının zor olacağı yönünde bir itiraz yapılabilir, ancak Batı'yı kaçışa sevk etmek için, kendi kendinden kaçmak için, siyahilerin Amerikan dizilerinde ya da Paris'teki deneysel dizilerde çeşitli rolleri oynadığı bir zamanda, etnoloji sinemasından koparak *Moi, un noir* demek için onun kadar emek veren olmamıştır. Söz ediminin çok sayıda başı vardır ve gelmekte olan halkın elementlerini Afrika'nın kendi hakkındaki, Amerika hakkındaki ya da Paris hakkındaki serbest dolaylı söylemi olarak peyderpey eker. Genel bir kural olarak, üçüncü dünya sinemasının amacı şudur: trans ya da kriz yoluyla, gerçek tarafları bir araya getiren bir düzenleme oluşturmak ve böylece onların, noksan halkın habercisi olarak, kolektif sözceler üretmesini sağlamak (ve Klee'nin söylediği gibi, "Daha fazlasını yapamayız").

DOKUZUNCU BÖLÜM

İMGENİN BİLEŞENLERİ

1

Sesli filmin sessiz filmden kopuşu ve bunun yol açtığı direnişler sıklıkla vurgulanmıştır. Fakat sessiz filmin sesli filmi nasıl çağırdığı, onu nasıl zaten içermekte olduğu da bir o kadar haklılıkla gösterilmiştir: sessiz film dilsiz değildi, Mitry'nin söylediği gibi sadece "sessiz" veya Michel Chion'un söylediği gibi sadece "sağırdı". Sesli filmin yitiriyor gibi göründüğü şey, evrensel dil ve montajın sınırsız gücüdür; kazanıyor gibi göründüğü şey Mitry'ye göre, bir yerden diğerine, bir andan diğerine geçişteki bir süreklilikti. Gelgelelim sessiz imgenin bileşenleriyle sesli imgenin bileşenleri karşılaştırıldığında belki de bir başka farklılık ortaya çıkar. Sessiz imge görülen imgeden ve okunan arabaşlıktan (gözün ikinci işlevi) oluşur. Arabaşlık diğer öğelerin yanı sıra söz edimlerini içerir. Bunlar yazıya ilişkin olduklarından dolaylı söyleme geçiyor ("seni öldüreceğim" arabaşlığı "onu öldüreceğini söylüyor" biçiminde okunurdu), soyut bir evrensellik kazanıyor ve bazı bakımlardan bir yasayı ifade ediyordu. Görülen imge doğal bir şeyi koruyup geliştirirken şeylerin ve varlıkların doğal yönünü yükleniyordu. Louis Audibert, Murnau'nun *Tabu*'sunu (1931) çözümlerken bu filmin sadece sesli film döneminde sessiz bırakılmış bir film olmadığını, sessiz filmin kalıcılığını gerekçelendirmenin bir yolu olduğunu fark eder: zira en derin teması gereğince, görsel imge masum bir fiziksel doğaya, dile ihtiyaç duymayan dolaysız bir yaşama gönderir oysa arabaşlık ya da yazı, Rousseau'da olduğu gibi, aktarılarak bu masumiyeti bozan yasayı, yasağı, buyruğu gösterir.[1]

Bu dağılımın egzotik *Tabu* konusuna sıkı sıkıya bağlı olduğu itirazı yükselecektir. Ne var ki bu kesin değildir. Sessiz sinema uygarlığı, şehri, evi,

1 Louis Audibert, "L'ombre du son", *Cinématographe*, Sayı: 48, Temmuz 1979, s. 5-6. Bu dergi sessiz ve sesli sinemanın sorunlarına iki önemli sayı (47 ve 48) ayırmıştır.

gündelik nesneleri, sanat ya da kült nesnelerini, insan yapımı olası tüm nesneleri göstermeyi bırakmamıştır. Bununla birlikte onlara adeta sessiz imgenin gizemini ve güzelliğini oluşturan bir tür doğallık verir.[2] Büyük dekorlar bile, oldukları halleriyle kendilerine özgü bir doğallığa sahiptir. Bazin'in *Jeanne d'Arc'ın Çilesi* [*La passion de Jeanne d'Arc*] hakkındaki bir notuna göre, yüzler bile doğal fenomen görünümü kazanırlar. Görsel imge bir toplumun yapısını, durumunu, yerlerini ve işlevlerini, bireylerin tutum ve rollerini, etki ve tepkilerini, kısacası biçimi ve içerikleri gösterir. Ve kuşkusuz söz edimlerini o kadar yakından kuşatır ki yoksulların yakarışlarını veya isyankârların çığlığını görmemizi sağlayabilir. Bir söz ediminin koşulunu, dolaysız sonuçlarını ve hatta seslemesini gösterir. Gelgelelim bu şekilde eriştiği şey bir toplumun doğası, etki ve tepkilerin toplumsal fiziği, bizzat sözün fiziğidir. Ayzenştayn, Griffith'te yoksullar ile zenginlerin doğaları gereği öyle olduklarını söylüyordu. Ne var ki Ayzenştayn'ın kendisi toplumun veya tarihin Doğa ile özdeşliğini muhafaza eder, tek çekince özdeşliğin artık diyalektik olması ve insanın doğal varlığı ile Doğanın insani varlığının dönüşümünden geçmesidir: kayıtsız olmayan Doğa (gördüğümüz gibi, bundan başka bir montaj kavrayışı çıkar).[3] Kısacası genel olarak sessiz sinemada görsel imge, bize tarihte ya da toplumda insanın doğal varlığını verdiği ölçüde doğallaştırılmış gibidir, oysa Tarih'ten olduğu kadar Doğa'dan da ayrı olan diğer öğe, diğer düzlem, zorunlu olarak yazılı olan, yani okunan ve dolaylı tarzdaki bir "söyleme" geçer.[4] O andan itibaren sessiz sinema gerek Vertov ya da Ayzenştayn'ın yaptığı gibi arabaşlıkla gerçek bloklar oluşturarak gerek özellikle önemli olan yazılı öğeleri görselin içine geçirerek (*Tabu*'daki

---

2 Bkz. Sylvie Trosa, *Cinématographe*, Sayı: 47, s. 14-15: Sessiz imge, onu anlamla dolduran özerk bir "maddeselliğe" sahipti. Trosa'ya göre, L'Herbier edebi zevkine rağmen sesli filmle birlikte en büyük kaybı yaşayan sessiz film yönetmenlerinden biridir: L'Herbier'nin sırrına mazhar olduğu ve "madde ile ifade", doğa ile kültür arasındaki tam uygunluğu sağlayan "görsel inşalar" işlevlerinden çok şey yitirirler.

3 1935 Sovyetler Kongresi ile ilgili olarak gördüğümüz gibi, Stalinciler Ayzenştayn'ı Tarih ile Doğa'yı birbirine karıştırdığı için eleştirdiklerinde bunu diğer gerekçelerin yanı sıra sesli film adına yaparlar.

4 Bkz. Emile Benveniste'in olayları aktaran "hikâye" düzlemi ile sözleri sözceleyen ya da yeniden üreten "söylem" düzlemi arasında yaptığı ayrım: *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, s. 241-242 (ve söylemin nasıl dolaylı tarza geçtiği).

yazılı emir ve mesajlar gibi ya da Keaton'ın *Konukseverliğimiz*'inde [*Our Hospitality*] intikamcı babanın kızının başının üzerinden çerçeve içindeki "Yakınını kendini sevdiğin gibi sev" sözünü görmesi gibi) gerekse her durumda yazılı metin hakkında grafik araştırmalar yaparak (örneğin *Potemkin Zırhlısı*'nda harfleri büyüyen "Kardeşler" sözcüğünün yinelenmesi) görülen imge ile okunan imgeyi azami ölçüde birbirine geçirmek zorundadır.

Sesli sinemayla birlikte ne olur? Söz edimi artık gözün ikinci işlevine göndermez, okunur olmaktan çıkarak duyulur olur. Dolaysız bir hale gelir ve sessiz olanda veya yazılı olanda değişikliğe uğramış halde bulunan "söylemin" ayırt edici özelliklerini geri alır (Benveniste'e göre söylemin ayırt edici özelliği kişiler arası Ben-Sen ilişkisidir). Sinemanın bu nedenle görsel-işitsel bir hal almadığı fark edilecektir. Görsel imgeden başka bir imge olan arabaşlıktan farklı olarak sesli film duyulur, ama *görsel imgenin yeni bir boyutu, yeni bir bileşeni* olarak. Hatta işte bu sıfatla imgedirler.[5] Bu tiyatronunkinden tamamen farklı bir durumdur. Bu nedenle o andan itibaren sesli filmin görsel imgeyi değişikliğe uğratması muhtemeldir: duyulan imge olarak, kendisinde bulunan ve sessiz filmde özgürce ortaya çıkmayan bir şeyi *gösterir*. Görsel imge adeta doğallıktan çıkmıştır. Hem önceki yapılardan hem de sonraki etki veya tepkilerden ayrılan *insan etkileşimleri* olarak adlandırılabilecek bütün bir alanı yüklenir aslında. Hiç kuşku yok ki etkileşimler yapılara, etkilere ve tepkilere iyice karışır. Ne var ki bunlar söz ediminin koşulları ya da sonuçlarıdır, oysa etkileşimler edimin eşleniğidir ve Ben-Sen ilişkisinde perspektifin karşılıklılıkları ve iletişime karşılık gelen parazitler olarak, kendisini ancak onda, onun üzerinden gösterir. Bu temel üzerine bir iletişim sosyolojisi kurulmuştur: önceden varolan toplumsal yapılardan kaynaklanmadıkları ve psişik etki ve tepkilerle karışmadıkları noktada kavranan, ama toplumsal olanı doğallığından çıkararak, dengeden uzak sistemler kurarak ya da kendi dengelerini icat ederek (toplumsallaşma-toplumsallıktan uzaklaşma), kenarlara ya da kavşaklara yerleşerek, bütün bir gündelik hayat mizanseni ya da dramaturjisi oluşturarak (etkileşimdeki

5 Béla Balázs, sesin "imgesi yok" diyordu: Sinema onu "temsil etmez", onu "geri koyar" (*L'esprit du cinéma*, Payot, s. 244). Bununla birlikte ses görsel "imgenin merkezinden çıkar" ve öğeleri bu imgeye göre dağılır: bkz. Michel Chion, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, s. 13-14. Bu anlamda ses görsel imgenin bir bileşenidir.

huzursuzluklar, aldatmalar ve çatışmalar), özel bir algılanım, spesifik bir görünürlük alanı açarak ve bir "göz hipertrofisine" sebep olarak söz ya da sessizlik edimlerinin eşleniği olan etkileşimler.[6] Etkileşimler söz edimlerinde *kendilerini gösterirler*. Tam da bir yapıdan kaynaklanmadıkları gibi bireylerle de açıklanmadıkları için etkileşimler sadece bir söz ediminin taraflarını ilgilendirmez; daha ziyade, birbirlerine uzak, dağınık, birbirine kayıtsız birey veya gruplar arasındaki etkileşimi yaratacak olan, özerk dolaşımı, yayılımı ve gelişimiyle söz edimidir. Yerleri, mekânları ve kişileri kateden bir şarkı gibi (bunun ilk örneklerinden biri Mamoulian'ın *Love Me Tonight*'ı olmuştu). Sesli sinemanın edim halindeki etkileşimci bir sosyoloji veya daha ziyade tersi, yani etkileşimciliğin bir sesli sinema olduğu doğruysa, dedikodunun ayrıcalıklı bir sinema konusu olmasına şaşırmamak gerekir: Ford'un *The Whole Town's Talking*'i, Mankiewicz'in *Dedikodu*'su ve çok daha önce Lang'ın *M – Bir Şehir Katilini Arıyor*'u.

Noël Burch'ün özetlediği haliyle, *M – Bir Şehir Katilini Arıyor*'un ilk sekanslarından biri şöyledir: "Bir adam, önünde bir kalabalığın toplandığı bir polis ilanını yüksek sesle okur; aynı metin önce bir radyo anonsu biçiminde sonra da kadraj görevi gören bir kafede bir gazetenin yüksek sesle okunması biçiminde devam eder... kafedeki müşteriler galeyana gelip sonunda yumruk yumruğa kavga ederler ve kadın, kendisine saldıran adamı *adını lekelemekle* suçlar. Sahneyi kesen bu söz, polisin anonim bir mektuba dayanarak evini aradığı bir adamın '*İftiracı!*' diye haykırmasıyla uyumludur; sonunda, haksız yere kuşkulanılan bu adam katilin sokaktaki herhangi biri olabileceğini ileri sürdüğünde, bu replik serinin dördüncü bölümünü başlatır: trajik bir yanlış anlaşılmaya kurban giden adam kalabalık tarafından

---

6 Bu etkileşimci iletişim sosyolojisi ABD'de Park'ta, Goffman'da kentsel olgular ve enformasyon, enformasyonun dolaşımı sorunlarıyla ilişkili olarak ortaya çıkar. Habercileri Almanya'da Georg Simmel ve Fransa'da, daha az tanınan Gabriel Tarde'dır. Dedikodu, gazete, konuşma tipi olgular; sosyal, gezgin, göçmen, marjinal, maceracı tipte karakterler burada büyük bir yer kaplar çünkü toplum sorunundan ziyade toplumsallık sorununu ortaya koyarlar. Bu sosyolojinin Fransa'da ortaya atılmasına büyük katkı yapan Isaac Joseph, özellikle "etkileşim sorunlarını" incelediği güzel bir kitap yazmıştır: *Le passant considérable* (Librairie des Méridiens). Bize öyle geliyor ki bu akım bizzat modernliğiyle, sosyolojide, Amerikan komedisinin sesli sinemadaki açıkça çok önemli olan yerine benzer bir yere sahiptir.

hırpalanmaktadır."[7] Elbette ki bir durum, etkiler ve tepkiler vardır; fakat buna, indirgenemez bir başka boyut da karışır. Başka birçok örnekte olduğu gibi Lang örneğinde de fark edileceği üzere, yazı (afiş, gazete) sese iade edilmek, her sahneyi kafiyelendiren belirli söz edimleriyle yinelenmek için oradadır. Öyle ki aslında bağımsız kişiler ve ayrı yerler arasındaki canlı etkileşimleri göstererek dolaşıp yayılan aynı bir belirsiz söz edimidir (dedikodu). Ve söz edimi belirli kişileri aşıp ne kadar özerk hale gelirse açtığı görsel algılanım alanı o kadar problematik olarak ve birbirine geçmiş etkileşim çizgilerinin sınırındaki problematik bir noktaya yönelmiş olarak ortaya çıkar: kadrajın kenarında "sırtını dayayıp oturmuş" ve zar zor görülen katil gibi (veya Ford'un ikizleri, Mankiewicz'in filmindeki çatallanmalar). Yapı ile durum, etki ve tepki için de yaptıkları gibi etkileşimleri koşullandırmayı sürdürür fakat bunlar artık kurucu koşullar değil düzenleyici koşullardır. "Etkileşimin yapısı bu koşullara bağlı kalır fakat etkileşim *eylem boyunca problematik olarak kalır.*"[8]

Tüm bunlara dayanarak daha şimdiden sesli sinemanın tiyatroyla hiçbir ortak noktasının olmadığı ve bu ikisinin sadece kötü filmler düzeyinde birbirine karışabileceği sonucuna varılabilir. "Sesli sinema sessiz sinemaya göre ne gibi bir yenilik getiriyordu?" sorusu o zaman muğlaklığını yitirir ve basitçe ele alınabilir. Polis-yeraltı dünyası işbirliği gibi bir tema olsun: Ayzenştayn'ın *Grev*'inde fıçılardaki işçileri patronun hizmetine sokan bu işbirliği, yeraltı dünyasının doğal bağımlılığını düzenleyen ve kapitalist bir toplumun yapısından ileri gelen bir etki-tepki oyununa dahil edilmiştir; *M – Bir Şehir Katilini Arıyor*'da, işbirliği ilgili iki taraftan da bağımsız hale gelen bir söz ediminden geçer çünkü iki farklı yerde, komiserin başladığı bir cümle yeraltı dünyasının lideri tarafından sürdürülecek, uzatılacak ya da dönüştürülecek ve "koşullara göre" (koşullara bağlı durumlar sosyolojisi), kendileri de bağımsız olan taraflar arasındaki problematik bir etkileşimi gösterecektir. Veyahut bir başka tema, alçalma teması olsun: Murnau'nun *Son Adam*'ında otel görevlisinin aşağılanması müdürün odasındaki tören

---

7 Noël Burch, "De Mabuse à M: le travail de Fritz Lang", *Cinéma, théorie, lectures* içinde, s. 235.

8 Aaron Cicourel, *La sociologie cognitive*, P.U.F., alıntılayan Isaac Joseph (bu "problematik" mefhumu üzerine yorumları, s. 54).

protokolünden ve (sessiz de olsa) bir sesleme sahnesinden geçebilir, başlangıçtaki döner kapı, kapı rüyası ve adamın sonunda gittiği tuvaletin kapısı arasında görsel kafiyeler içerebilir; filmin ihtişamı "doğal" ya da kurucu bir role sahip büyük bir otelin yapısı içinde bir bireyin konum ve görev bakımından alçaldığı bir toplumsal alçalma fiziğinden ibarettir. Sternberg'in *Mavi Melek*'inde ise [*Der blaue Engel*] tersine öğretmenin horoz gibi ötmesi, bu kez sadece aynı birey tarafından yayılan fakat yine de özerklik kazanan sesli bir dram, bir söz edimidir ve iki bağımsız yer arasındaki, yani öğretmenin çekingen bir horoz ötüşüyle kendinden geçerek kabareye gitmek üzere terk ettiği lise ile maruz kaldığı aşağılanmanın ve dışlanmanın son kertesine işaret eden bir başka ötüşten sonra liseye geri dönüp orada ölmek üzere terk ettiği kabare arasındaki etkileşimi gösterir. Burada sessiz sinemanın almaşık montajla bile ve özellikle de onunla başaramayacağı bir şey vardır.[9] Sternberg'in filminin sesli sinema için önemli bir yapıt olmasının nedeni ayrı iki yerin, lise ile kabarenin sırasıyla sessizliğin ile sesliliğin testinden geçmesi ve horoz ötüşünün, bizzat öğretmenin iç etkileşimlerine bağlı olarak, iki farklı anda, önce birinden diğerine sonra diğerinden öncekine gitmesiyle daha fazla etkileşime girmesidir.

Sessiz film görünür imge ile okunur söz arasında yeni bir dağılım gerçekleştiriyordu. Ne var ki söz duyulduğunda adeta yeni bir şeyin görülmesini sağlar ve doğallıktan çıkmış olan görünür imge, görünür ya da görsel *olarak*, kendi adına okunur olmaya başlar ve o andan itibaren sessiz film de sahip olmadığı problematik değerler ya da belli bir eşseslilik kazanır. Söz ediminin gösterdiği şey olan etkileşim, bazen yanlış anlaşılmış, yanlış okunmuş, yanlış görülmüş olabilir: görsel imgede yalanın, aldatmanın sonunun olmaması bu yüzdendir. Jean Douchet, Mankiewicz'i "dilin sinematografik gücü"ne atıfla tanımlıyordu.[10] Ve kuşkusuz hiçbir

---

9 Sinemanın etkileşim olgularına kendi imkânlarıyla ulaşıp ulaşamayacağı sorulacaktır. Fakat bu, arabaşlıkları bırakıp sapkın hareketlerle işleyen sessiz filmlerde olur. Aralığın hareketlerin diferansiyeli gibi iş gördüğü, Vertov'un *Kameralı Adam*'ında [*Chelovek s Kinoapparatom*] gördüğümüz gibi. Hatta *Son Adam*'da bazı etkileşimleri gösteren, "zincirinden boşanmış" kameradır.

10 Jean Douchet, "Cinéma américain", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 150, Aralık 1963, s. 146-147.

yönetmen, söz edimini, aslında tiyatroya hiçbir şey borçlu olmayan bu şekliyle kullanmamıştır. Demek ki Mankiewicz'te söz edimi etkileşimleri görmeyi sağlar fakat bu etkileşimler o anda çoğu katılımcı için algılanamazdır ya da yanlış görülüp sadece bir göz hipertrofisi olan ayrıcalıklı karakterler tarafından fark edilebilirler. Öyle ki sözden gelen bu etkileşimler (çatallanmalar) söze dönecektir: fazla güçlü, fazla inanılmaz ya da fazla korkunç olduğu için başta gözden kaçan şeyi ancak sonradan gösterebilen ikincil söz ya da dış ses.[11] Mankiewicz'te bir çifte söz ediminin, bir kez dış ses olarak, bir kez edim halindeki ses olarak, görsel eşleniği halini alan çatallanmadır bu.

Sesli filmin ayrıcalıklı konu olarak en yüzeysel, en eğreti, en az "doğal" ya da en az yapılanmış toplumsal biçimleri seçmesi kaçınılmazdı: başkayla, başka cinsle, başka sınıfla, başka bölgeyle, başka ulusla, başka uygarlıkla karşılaşmalar. Önceden varolan toplumsal yapı ne kadar az olursa, doğal bir sessiz yaşam değil ama ister istemez *karşılıklı konuşmadan* geçen saf toplumsallık biçimleri daha iyi ortaya çıkacaktır. Ve kuşkusuz konuşma, dışında kalan yapılardan, mevkilerden, çıkarlardan ve itici güçlerden, etki ve tepkilerden ayrılmazdır. Ne var ki tüm bu belirlenimlere yapay olarak tabi olma, onları bir bahis konusu etme veya daha ziyade kendisine karşılık gelen bir etkileşimin değişkenleri haline getirme gücüne de sahiptir. Konuşmayı belirleyen artık çıkarlar değildir, his veya aşk da değildir; asıl onlar konuşma içindeki heyecanın dağılımına bağlıdır; konuşma kendisine özgü kuvvet ilişkilerini ve yapılanmaları belirler. Bu nedenledir ki kendi adına dikkate alınan bir konuşmada (özü itibarıyla bir bar sohbetinde, aşk sohbetinde, parayla ilgili veya gündelik bir sohbette) her zaman deli, şizofrenik bir şey vardır. Psikiyatrlar şizofrenlerin konuşmalarını –yapmacıklıklarıyla, etkileşimdeki konumlanmaları ve mesafeleriyle birlikte– incelemişlerdir fakat bütün konuşmalar şizofreniktir, sohbet şizofreni için bir modeldir, şizofreni sohbet için değil. Berthet'nin çok güzel ifade ettiği gibi, "Konuşmayı söylenebilenlerin bütünü olarak görmek, bu bütünü ağza alabilmek için nasıl

11 Gérard Genette'in edebi hikâye hakkındaki teorisi "kim konuşuyor?" ve "kim görüyor?" soruları arasındaki farkın altını çizer (*Figures*, III, s. 203 ve *Nouveau discours du récit*, Seuil). François Jost da buradan ilham alarak düşünür, bkz. *Communications*, Sayı: 38, 1983. Mankiewicz bizce bunun en iyi sinematografik örneğidir.

bir çokbaşlı ve neredeyse yarı-deli özne hayal edilecek?" [12] Konuşmayı zaten bir araya gelmiş ya da aralarında bir bağ olan taraflarla ilişkili olarak düşünmek yanlış olur. Bu durumda bile, sohbetin özelliği bahisleri yeniden dağıtmak ve tesadüfen sahneden geçen, dağınık ve bağımsız olduğu varsayılan insanlar arasındaki etkileşimleri kurmaktır: öyle ki sohbet büzülmüş bir dedikodu, dedikoduysa genleşmiş bir sohbettir ve her ikisi de iletişimin veya dolaşımın özerkliğini ortaya çıkarır. Bu kez etkileşim için model görevi gören sohbet değil, sohbet için model görevi gören ayrı insanlar arasındaki veya tek bir kişi içindeki etkileşimdir. Sosyallik veya çok genel bir anlamda "gündeliklik" olarak adlandırılabilecek şey asla toplumla karışmaz: söz konusu olan söz edimleriyle çakışan etkileşimlerdir, peşinen varolan bir yapıya göre söz edimlerinden geçen etkiler ve tepkiler değil. Gündelikliğin özünün, toplumdan ayrı olarak, sohbette olması öncelikle Proust'un ama aynı zamanda sosyolog Simmel'in keşfettiği şeydi. Tiyatronun ve hatta romanın sohbeti sohbet olarak kavramaktan ne kadar aciz olduğunu görmek ilginçtir: sinemanın çağdaşı yazarlar (Proust, James) ve hatta sinemadan doğrudan etkilenmiş yazarlar (tiyatroda Wilson, romanda Dos Passos, Nathalie Sarraute) hariç. [13] Gerçekte sesli sinemanın, en alt düzeyi haricinde, tiyatroyla ya da filme çekilmiş romanla karıştırılma gibi bir riski yoktu. Sinemanın icat ettiği şey, o zamana kadar romandan olduğu gibi tiyatrodan da kaçan sesli konuşmalar ve bu konuşmalara tekabül eden görsel ya da okunur etkileşimlerdi. En alt düzey, sinemayı bir çıkmaza sokma, diyalogdan ibaret filmlere dönüştürme riskini taşımaya devam ediyordu. Öyle ki konuşmanın, etkileşimin yeniden keşfedilmesi için Yeni Gerçekçiliğin ve özellikle de Yeni Dalga'nın çıkması gerekecekti. Konuşma, etkileşim, Truffaut'da, Godard'da, Chabrol'de olumlu, parodik ya da eleştirel bir tarzda büyük bir canlanma yaşar. Gelgelelim konuşma ve etkileşim yine de sesli sinemanın başlangıcından beri bir şekilde sinemanın fethi olmuştur, çünkü sinema bunları özel bir janr, tam anlamıyla sinematografik "komedi",

---

12 Frédéric Berthet, "La conversation", *Communications*, Sayı: 30, 1979, s. 150.

13 Alejo Carpentier, alıntılayan Mitry (*Esthétique et psychologie du cinéma*, Ed. Universitaires, II, s. 102): "Konuşmanın bir ritmi, bir hareketi, fikirlerde bir kopukluğu, buna karşın tuhaf çağrışımları, ilginç anımsamaları vardır, bunlar normalde [romanları ve tiyatro oyunlarını] dolduran diyaloglara hiç benzemezler."

özellikle Amerikan komedisi (ama aynı zamanda Pagnol'da ve Guitry'de olduğu gibi, daha muğlak olsa da Fransız komedisi) haline getirmiştir.

Konuşma, bireyler arasındaki bağları sıkılaştıran ya da gevşeten, onları galip ya da mağlup olmaya, bakış açılarını değiştirmeye ve hatta tersine çevirmeye zorlayan etkileşimleri, kendi içeriklerinden veya konularından bağımsız olarak üretecektir.[14] Örneğin, ihtiyar kadın şirkete para verecek mi ya da genç kız adamı baştan çıkaracak mı? Ekonomik veya aşka ilişkin içeriklere karar veren, etkileşim oyununun tahrik edilmesidir, tersi değil. Amerikan komedisinin başından beri potansiyelini gerçekleştirdiği sinematografik sesli film, söz edimlerinin, gitgide çoğalan ve hassaslaşan ve konuşma hızını gösterilen mekânla birleştirerek her defasında "doğru biçimi" oluşturan koşullarda mekânı doldurma biçimleriyle tanımlanır. Herkes aynı anda konuşur veyahut birinin sözü mekânı o kadar iyi doldurur ki diğerini nafile denemelere, kekelemelere, söz kesme çabalarına indirger. Amerikan ailesinin olağan çılgınlığı ve kendileri de dengeden uzak sistemlerdeki bir dengesizlik hali olarak yabancının ya da anormalin davetsiz gelişleri komedi klasiklerini oluşturacaktır (Capra'nın *Arsenik Kurbanları* [*Arsenic and Old Lace*]). Katharine Hepburn gibi bir aktris hazırcevaplılıktaki hızıyla, muhatabını afallatıp onu kendi kazdığı kuyuya düşürme tarzıyla, içeriklere olan kayıtsızlığıyla, değişen ya da tersine dönen bakış açılarıyla, sosyallik bahislerinde ustalığını ortaya koyar. Cukor, McCarey ve Hawks, *konuşmayı*, konuşmanın deliliğini Amerikan komedisinin özü haline getirir, Hawks ise ona görülmemiş bir hız verecektir. Lubitsch (az çok Nathalie Sarraute'un tanımladığı gibi) bütün bir *alt-konuşma* alanını fetheder. Capra komedinin öğesi olarak *söyleve* –tam da söylevin kendisinde kitleyle bir etkileşimi gösterdiği için– ulaşır. McCarey, *Ruggles of Red Gap*'te İngiliz ketumluğuyla vecizliğini daha o zaman Lincoln'ün bildirgesine dayanan Amerikan tarzı serbest söylemle karşıtlaştırır. Sinematografinin nesnesi olarak söylev sayesinde Capra'nın komediden nasıl *Savaşa Giriş* [*Why We Fight*] serisine geçebildiğini anlarız böylece: sosyalliğin bizzat biçiminin, içindeki kuvvet ilişkilerine ve orda söz konusu olan asli acımasızlığına rağmen, bireylerin kendi aralarında saf bir etkileşim üretmek üzere durumlarının nesnel yönlerinden ya da etkinliklerinin

14 Georg Simmel, "Sociologie de la sociabilité", *Urbi*, III, 1980 içinde. (Bkz. Simmel'in bundan bir demokrasi tanımı çıkarma şekli.)

kişisel yönlerinden vazgeçtikleri bir "yapay dünya" olarak anlaşılan demokrasi içinde ortaya çıkması ölçüsünde olur bu. Amerikan komedisi, ulusları (Amerika'nın İngiltere'yle, Fransa'yla, SSCB'yle, vs. çatışması) ama aynı zamanda bölgeleri (Texaslı adam), sınıfları ve hatta sınıfların dışında kalanları (göçmen, ayyaş, maceracı, etkileşimci sosyolojinin o çok sevdiği karakterler) harekete geçirerek etkileşimleri, etkileşimdeki sorunları, etkileşimdeki tersine dönüşleri gösterir. Ve eğer nesnel toplumsal içerikler bulanıklaşarak sosyallik biçimlerini ortaya çıkarıyorsa, özneler – ülkelere veya sınıflara özgü aksan ve tonlamalarıyla, söz edimlerinin özneleri olarak veya özneler arası bir bütün olarak alınan söz ediminin değişkenleri olarak– varlığını sürdürür. Belki başka bir sinematografik janrda, kimi macera filmlerinde özneler de kaybolur. O zaman hızla akan sesler ton ve aksanını kaybeder, en kısa yolun peşinde yataylaşırlar, silahlar için dendiği anlamıyla şimdiden kurusıkı seslere, her biri pekâlâ diğeri tarafından da söylenebilecek repliklere dönüşürler; artık "söylenebilenlerin" özerk bütünüyle karıştığı ölçüde konuşmanın deliliği iyiden iyiye ortaya çıkarken etkileşim de tuhaf bir şekilde nötrleşmiş olduğundan daha da saf bir şekilde ortaya çıkar: Hawks'ın *Malik Olmak ya da Olmamak* [*To Have and Have Not*] veya *Derin Uyku* [*The Big Sleep*] gibi kimi filmlerindeki Bogart-Lauren Bacall çifti gibi.[15]

Duyulan ses edimi görsel imgenin bileşeni olarak bu imgede bir şeyi görünür kılar. Comolli'nin hipotezini belki de bu şekilde anlamak gerekir: alan derinliğinin terk edilmesinin, imgenin belli bir düzlük kazanmasının başlıca nedenlerinden biri, görsel imgenin üçüncü boyutunu tümleyen bir dördüncü boyutu oluşturan sesli sinema olacaktır.[16] Gelgelelim böyle olunca söz edimi göstermekle yetinmez, kendisi de görebilir (Michel Chion, Lang'ın *Dr. Mabuse'nin Vasiyeti*'ndeki [*Das Testament des Dr. Mabuse*] ses ya da Kubrick'in *2001*'indeki bilgisayarın sesi gibi, ki bunlara Mankiewicz'teki insan sesleri de eklenebilir, "bir gözü seste olan" bu "gören sesler"in özel durumunu çözümlemiştir).[17] Daha genel olarak, duyulan söz ediminin kendisi de, bir şekilde, görülür. Görülebilir olan (veya olmayan) sadece onun

15 Claire Parnet, yayımlanmamış bir metinde, Amerikan sinemasında, komedi ve gerilim filmlerindeki insan sesini çözümler.

16 Bkz. Comolli, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 230 ve 231, Haziran-Temmuz 1972.

17 Chion, *La voix au cinéma*, s. 36, 44.

kaynağı değildir. Duyulduğu haliyle bizzat görülür, adeta kendi kendisi görsel imgede bir yol çizer. Kuşkusuz, sessiz sinema duyulmayan bir söz ediminin katettiği mekânı zaten gösterip tümleyebiliyordu: Ayzenştayn'da bir parolanın iletilmesi, Murnau'nun *Şafak*'ında [*Sunrise*] adamı yerinden sıçratan o baştan çıkarıcı ıslık, Murnau'nun *Tabu*'sunda gitgide yakınlaşan yakın planlarda görülen nöbetçinin seslenmesi, Lang'ın *Metropolis*'inde ışık hüzmelerinin arasında duyulan siren sesleri ve makinelerin gürültüsü. Sessiz sinemanın önemli anlarıdır bunlar. Ne var ki sessiz edimin bu şekilde yeniden oluşturulmasına izin veren, katedilen mekândı. Oysa şimdi görsel mekâna yayılarak ya da onu doldurarak engellerin ve dolambaçların arasından hedefine ulaşmaya çalışan, duyulan sestir. Duyulan ses, mekânı kazar. Bogart'ın mikrofondaki sesi kalabalığın içinde acil olarak haber verilmesi gereken kadına ulaşmaya çabalayan güdümlü füze gibidir (Walsh ile Windust'ın *İnfazcı*'sı [*The Enforcer*]); annenin şarkısı önce merdivenleri çıkıp odalardan geçmelidir ki sonunda nakaratı hapsedilmiş çocuğa ulaşsın (Hitchcock'un *Çok Şey Bilen Adam*'ı [*The Man Who Knew Too Much*]. Whale'in *Görünmez Adam*'ı [*The Invisible Man*] sesli sinemanın başyapıtlarından biri olmuştur çünkü söz orada daha da görünür hale gelmiştir. Philippon'un, Alaouie'nin *Beyrouth, El Lika*'sı hakkında söylediği, tiyatrodan temel farklılığıyla ismine layık olan bütün sesli sinema için geçerlidir: "Sözün harabelerin içinden kendisine çetin bir yol açtığı gerçekten görülür (...). [Yönetmen] sözü görünür bir şey gibi, hareket halindeki bir madde gibi çekmiştir." [18] Böylece sessiz sinemadan ziyade sesli sinemada meydana gelme eğiliminde olan bu tersine dönüş ortaya çıkar: görülen bir imge *ile* okunan bir sözün yerine, söz edimi aynı anda hem görünür olur hem de kendisini duyurur ama görsel imge de görsel imge olarak, söz ediminin bir bileşen olarak içine katıldığı görsel imge olarak okunur hale gelir.

2

Kimi zaman tek bir ses bandı olmadığı, en az üç grup ses olduğu söylenecektir: sözler, gürültüler, müzikler. Hatta belki de daha fazla sayıda sesel bileşen ayırt etmek gerekir: (bir nesneyi soyutlayan ve birbirlerinden

18 Alain Philippon, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 347, Mayıs 1983, s. 67.

soyutlanan) gürültüler, (ilişkileri belirten ve bizzat karşılıklı ilişki içinde olan) sesler, (bu ilişkileri kesen, çığlık olabileceği gibi Chaplin'in ya da Jerry Lewis'in sesli burleskinde olduğu gibi gerçek birer "jargon" da olabilen) seslemeler, sözler, müzik. Bu farklı öğelerin birbirleriyle rekabete girebildiği, savaşabildiği, birbirini tümleyebildiği, birbirini örtebildiği, dönüştürebildiği açıktır: sesli sinemanın başından beri René Clair'in derinlikli araştırmalarının konusu buydu; seslerin içsel ilişkilerinin sistematik olarak bozulduğu ama aynı zamanda belli başlı gürültülerin karakterlere dönüştüğü (*Bay Hulot'nun Tatili*'ndeki pinpon topu, otomobil) ve buna karşılık karakterlerin de bu gürültüler vasıtasıyla konuştuğu (*Oyun Vakti*'nde pıflayarak konuşma) Tati'nin yapıtlarının en önemli yönlerinden de biri olacaktır bu.[19] Tüm bunlar, Fano'nun temel bir tezine göre, tek bir *ses süremi* olduğunun ve onun öğelerinin de bir "gösteren"e göre değil, sadece nihai bir göndergeye ya da gösterilene göre ayrıldığının belirtisidir daha ziyade.[20] İnsan sesi, onu kimi zaman duyulmaz kılan gürültülerden, seslerden ayrılamaz: bu hatta sinematografik ile teatral söz edimleri arasındaki ikinci büyük farktır. Fano, Mizoguçi'nin *Lanetlenmiş Aşıklar*'ını [*Chikamatsu Monogatari*] örnek gösterir: "Filmde Japonca sesbirimler, ses efektleri ve araya giren vurmalıların dokuduğu süremin ilmekleri o kadar sıkıdır ki argacını bulmak mümkün değilmiş gibi görünür." Mizoguçi'nin bütün sesli yapıtları bu yönde ilerler. Godard'da, *Haftasonu*'nun başında olduğu gibi, müzik sadece insan sesini örtebilir hale gelmekle kalmaz, *Adı Carmen* de müzikal hareketleri, söz edimlerini, kapı gürültülerini, denizin ya da metronun seslerini, martı çığlıklarını, enstrümanın tellerinin üzerinde kayan parmakları ve tabanca patlamalarını, yayın telde kayışlarını ve mitralyöz ateşlerini, müzik "atağı"nı ve banka "saldırı"sını, bu öğeler arasındaki uyuşumları –özellikle de birbirlerinin yerine geçmeleri ve uğradıkları

---

19 Chion, *La voix au cinéma*, s. 72. Bazin ses ilişkilerinin bozulması hakkında güzel bir pasaj yazmıştır: "Açık seçik olmayan sessel öğeler nadirdir (...); tersine, Tati'nin bütün hüneri netliği netlikle ortadan kaldırmaktan ibarettir" (*Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, s. 46). Ve Tati ile ses üzerine röportaj, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 303, Eylül 1979.

20 Michel Fano, *Encyclopaedia Universalis*, "Sinema (sinemada müzik)". Fano'nun kavrayışı elbette ki müzisyenin montaj masasındaki etkin varlığı, tüm sessel öğelere katılımı, müzikal olmayan seslerin müzikal olarak alınması anlamına gelir. Bu tezin bütün anlamına yeni bir imge kavrayışında kavuştuğunu göreceğiz.

kesintiler yoluyla, tek bir ses süreminin gücünü oluşturacak şekilde– kullanır. Burada gösteren ile gösterileni ileri sürmek yerine, denebilir ki sessel bileşenler ancak salt işitilişlerinin soyutlanmasıyla birbirlerinden ayrılır. Ne var ki kendine özgü bir boyut, görsel imgenin dördüncü bir boyutu olmaları dolayısıyla (bu bir gönderge ya da bir gösterilenle karışmaları anlamına gelmez) hep birlikte tek bir bileşen, bir sürem oluştururlar. Birbirleriyle rekabete girdikleri, birbirlerini örttükleri, birbirlerinin içinden geçtikleri, birbirlerini kestikleri ölçüde görsel mekânda kendilerine engellerle dolu bir yol çizerler ve kendileri de kaynaklarından bağımsız olarak kendi adlarına ancak görülerek duyulabilirler ve aynı zamanda imgeyi biraz da bir partisyon şeklinde okunur hale getirirler.

Süremin (ya da sessel bileşenin) ayrılabilir öğeleri yoksa da sürem, her an, görsel imgeyle olan ilişkisini ifade eden iki ıraksayan yöne doğru farklılaşır. Bu çifte ilişki, çerçeve dışından geçer; bununla birlikte çerçeve dışı tamamıyla sinematografik görsel imgeye aittir. Kuşkusuz çerçeve dışını icat eden ses değildir fakat ona yerleşen ve görsel olan görülmeyeni spesifik bir mevcudiyetle dolduran odur. Başından beri sesli filmin sorunu şuydu: Ses ile sözün görülen şeyin gereksiz bir tekrarı olmasının önüne nasıl geçilir? Bu sorun sesin ve sözün görsel imgenin birer bileşeni olduğunu yadsımıyordu, tam tersine, görsel olanın spesifik bir bileşeni olma sıfatıyla sesin görsel olanda görülen şeyin gereksiz bir tekrarı olması gerekmiyordu. Ünlü Sovyet manifestosu daha o zaman sesin çerçeve dışındaki bir kaynağa gönderdiğini ve böylelikle görülen bir noktanın ikizi değil, görsel bir kontrpuan olduğunu öne sürüyordu: botların sesi botlar görülmediği zaman daha enteresan oluyordu.[21] René Clair'in bu alandaki büyük başarılarını hatırlayacak olursak, söz gelimi *Paris Damları Altında* [*Sous les toits de Paris*] filminde genç adamla genç kız bütün ışıklar söndükten sonra, karanlıkta yatarak konuşmaya devam ederler. Bresson bu gereksiz tekrardan ve örtüşmeden kaçınma ilkesine sıkı sıkıya bağlı kalır: "Bir ses bir imgeyi bastırabildiği zaman, imgeyi ortadan kaldırın ya da

21 Bkz. Ayzenştayn, Pudovkin ve Alexandroff, 1928 tarihli Manifesto, Eisenstein, *Le film: sa forme, son sens*, Bourgois içinde, s. 19-21. Sylvie Trosa manifestodaki fikirleri Pudovkin'e atfetmekte haklıdır: Ayzenştayn kendi adına çerçeve dışının ve dış sesin meziyetlerinden çok "iç sesin" görsel imgeyi yeni bir senteze yükseltme imkânına inanır.

nötrleştirin."[22] Bu tiyatroyla olan üçüncü farktır. Kısacası ses tüm biçimleriyle görsel imgeye ait çerçeve dışını doldurur ve tam da bu anlamda o imgenin bileşeni olarak gerçekleşir: insan sesi düzeyinde bu, kaynağı görülmeyen, dış ses adı verilen şeydir.

Önceki kitapta çerçeve dışının iki yönünü ele almıştık: yanı başındaki ile başka yerdeki, göreli olan ile mutlak olan. Kâh çerçeve dışı, prensipte, imgede görülen mekânı doğal olarak genişleten görsel bir mekâna gönderir: bu durumda dış ses, geldiği yeri, yakında veya sonraki bir imgede görülebilecek olan bir şeyi çağırır. Örneğin henüz görmediğimiz bir kamyonun sesi veya taraflarından sadece birini gördüğümüz bir konuşmanın sesleri. Bu ilk ilişki, verili bir küme ile onu genişleten ya da kapsayan, ama aynı nitelikteki daha büyük bir küme arasındaki ilişkidir. Kâh, tersine, çerçeve dışı bütün mekânları ve bütün kümeleri aşarak başka türden bir gücü gösterir: bu kez kümelerde ifade bulan Bütüne, harekette ifade bulan değişime, mekânda ifade bulan süreye, imge içinde ifade bulan canlı kavrama, madde içinde ifade bulan tine gönderir. Bu ikinci durumda, dış ses daha ziyade müziktir ve artık etkileşimsel olmaktan çıkıp dönüşlü olan çok özel söz edimleri haline gelir (anımsatan, yorumlayan, bilen, imge dizilişleri üzerinde sınırsız bir güce ya da büyük bir kuvvete sahip olan insan sesi). Çerçeve dışının iki ilişkisi, başka kümelerle olan aktüelleştirilebilen ilişki ile bütünle olan virtüel ilişki birbiriyle ters orantılıdır; fakat her ikisi de görsel imgeden kesinlikle ayrılamazlar ve zaten sessiz sinemada ortaya çıkmışlardır (örneğin Dreyer'in filmi *Jeanne d'Arc'ın Çilesi*). Dolayısıyla sinema sesli hale geldiğinde, ses çerçeve dışını doldurduğunda, bunu bu iki yönde, bunlar arasındaki tümleme ve ters orantı ilişkileri uyarınca yapar –sonunda yeni efektler üretecek olsa da. Pascal Bonitzer, sonra da Michel Chion dış sesin nasıl bu iki ilişki uyarınca zorunlu olarak bölündüğünü göstermek suretiyle dış sesin birliğini sorgulamışlardır.[23]

---

22 Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, s. 60-62 [Türkçesi: *Sinematograf Üzerine Notlar*, Nilüfer Güngörmüş (çev.), Nisan Yayınları, 2000]. Bresson'un aklında sadece dış ses olmadığı açıktır: iç ses bizzat imgeden "daha ağır basabilir" ve dolayısıyla görsel imge "nötrleşebilir". Bresson'da sessel mekân hakkında, bkz. Henri Agel, *L'espace cinématographique*, Delarge, VII. bölüm.

23 Bonitzer'in çok önemli bir metnine göre, "en az iki tür çerçeve dışına gönderen, en az iki tür dış ses vardır": biri çerçeveyle homojendir, diğeriyse heterojendir ve indirgenemez bir

Aslında ses süremi adeta iki yönde farklılaşıp duruyor gibidir: biri daha çok gürültüleri ve etkileşimsel söz edimlerini taşırken diğeri dönüşlü söz edimleriyle müziği taşır. Godard şöyle der: iki ses bandı gerekir çünkü iki elimiz vardır ve çünkü sinema da manüel ve dokunsal bir sanattır. Sesin dokunmayla ayrıcalıklı bir ilişkisi olduğu da doğrudur: *Adı Carmen*'in başında olduğu gibi, şeylere vurur, cisimlere, bedenlere vurur. Ne var ki bir çolak için bile ses süremi görsel imgenin iki ilişkisi uyarınca –olası diğer imgelerle aktüelleştirilebilir olan gerçekleşmiş ya da gerçekleşmemiş ilişkisi ve bir imgeler bütünüyle olan gerçekleştirilemez virtüel ilişkisi– farklılaşmaya devam edecektir.

Ses süremindeki yönlerin farklılaşması bir ayrılma değil, süremi durmadan yeniden kuran bir iletişim, bir dolaşımdır. Örneğin Michel Chion'un fevkalade bir analizini yaptığı *Dr. Mabuse'nin Vasiyeti:* çerçeve dışının ilk yönüne uygun olarak, korkunç ses hep yanı başınızda gibidir fakat o yana geçildiğinde, ikinci yönüne uygun olarak, çoktan bütün gücüyle başka yerdedir, ta ki görülen imgede yeri belirlenip ne olduğu anlaşılıncaya dek (iç ses). Fakat bu yönlerden hiçbiri diğer yönleri ortadan kaldırmaz ya da indirgemez ve her biri diğerlerinde varlığını sürdürür: son söz diye bir şey yoktur. Aynısı müzik için de doğrudur: Antonioni'nin *Batan Güneş*'inde önce parkta aşıkları çevreleyen müziğin ilk başta görülmeyen ama yanı başlarında duran bir piyanistten geldiği ortaya çıkar; dış ses böylece statü değiştirir ve bir çerçeve dışından diğerine ve –parktan uzakta, sokaktaki aşıkları takip ederken duyulmayı sürdürdüğünde– diğerinden ilkine geçer.[24] Ne var ki çerçeve dışı görsel imgeye ait olduğu için, devre aynı şekilde görülen imgede yer alan iç seslerden de geçer (müziğin kaynağının görüldüğü tüm durumlar böyledir, Fransız ekolünde pek sevilen balolarda olduğu gibi). Gürültüleri, sesleri, dönüşlü ya da etkileşimsel söz edimlerini, müziği taşıyarak içeriden ve dışarıdan görsel imgeye nüfuz eden ve onu daha da "okunur" kılan bir

---

güce sahiptir ("mutlak suretle başka ve mutlak suretle belirsiz"). Bkz. *Le regard et la voix*, 10-18, s. 31-33. Michel Chion kaynağı görülmeyen insan sesini belirtmek için "*akusmetre*" mefhumunu önerir ve göreli akusmetre ile her yerde olan, kadiri mutlak ve her şeyi gören "bütünleşik" akusmetreyi birbirinden ayırt eder. Bununla birlikte Bonitzer'in ayrımını görelileştirir çünkü iki yönün nasıl birçok şekilde iletişime geçtiklerini ve doğa farklılıklarını yine de ortadan kaldırmayan bir devreye girdiklerini göstermek ister.

24 Bkz. Fusco'nun *Batan Güneş*'teki müziğinin analizi, Emmanuel Decaux, *Cinématographe*, Sayı: 62, Kasım 1980 (film müziği sayısı).

sesli iletişim ve permütasyon ağıdır bu. Böyle bir sinematografik ağın en iyi örneği Mankiewicz ve özellikle *Dedikodu*'dur: burada tüm söz edimleri iletişime girdiği gibi, bu söz edimlerinin gönderdiği görsel imge ile onları uyumlulaştırıp aşan müzik de birbirine açılır ve kendisiyle birlikte imgeyi de alıp götürür. Bu andan itibaren artık sadece ses öğelerinin görsel imge temelinde iletişimini değil, görsel imgenin tüm ait olma biçimleriyle, onu aşan fakat vazgeçemediği, vazgeçmeyi asla başaramadığı bir şeyle olan iletişimini ilgilendiren bir probleme varırız. Devre, sadece, müzik öğeleri de dahil olmak kaydıyla ses öğelerinin (müzikal öğeler de dahil) görsel imgeyle oluşturduğu devre değil, bizzat görsel imgenin her yere kayabilen müzikal öğenin ta kendisiyle olan ilişkisidir (iç, dış, gürültüler, sesler, sözler).

Mekândaki hareket değişen bir bütünü ifade eder, kuşların göçünün bir mevsim değişimini ifade etmesi gibi biraz. Şeylerle kişiler arasında bir hareketin kurulduğu her yerde, zamanda da, yani onları içeren ve içine daldıkları açık bir bütünde de bir değişim veya bir değişiklik olur. Daha önce gördüğümüz gibi, hareket-imge zorunlu olarak bir bütünün ifadesidir, bu anlamda zamanın dolaylı bir temsilini oluşturur. Hatta bu yüzden hareket-imgeye ait iki çerçeve dışı vardır: bunlardan göreli olanına göre, bir imgenin bütününü (kümesini) ilgilendiren hareket ondan daha büyük ve onla aynı nitelikte bir kümede sürer ya da sürebilir; bunlardan mutlak olanına göre ise, hareket, hangi kümenin içinde düşünülürse düşünülsün, ifade ettiği değişen bir bütüne gönderir. İlk boyuta göre görsel imge başka imgelerle zincirlenir. Diğer boyuta göre, zincirlenmiş imgeler bütünde içselleşirken bütün de imgelerde dışsallaşır; imgeler hareket edip birbirlerine zincirlenirken bütünün kendisi de değişir. Kuşkusuz hareket-imgenin sadece uzamsal hareketleri (mekân) yoktur, yeğin hareketleri (ışık) ve duygusal hareketleri de (ruh) vardır. Açık ve değişen bütün olarak zaman, yine de tüm hareketleri, hatta ruhun kişisel değişimlerini veya duygusal hareketlerini – onlardan vazgeçemese bile – aşar. Dolayısıyla dolaylı bir temsilde kavranır çünkü onu ifade eden hareket-imgelerden vazgeçemez, fakat bizi bedenlerin hareketinde bir mutlaklığı, ışığın hareketinde bir sonsuzluğu, ruhların hareketinde bir dipsizliği, yani yüceyi düşünmeye zorlayarak göreli tüm hareketleri yine de aşar. Hareket-imgeden canlı kavrama doğru ve geriye... Oysa tüm bunlar zaten sessiz sinemada da geçerliydi. Şimdi sinemaya müziğin ne getirdiği sorulduğunda bir yanıtın öğeleri belirmeye başlar. Sessiz sinema, kuşkusuz,

doğaçlama veya programlı bir müzik içeriyordu. Gelgelelim bu müzik, bir tür arabaşlık görevi görüyordu ve görsel imgeye *karşılık gelmek* ya da betimsel, açıklayıcı, anlatısal amaçlara hizmet etmek gibi belli bir zorunluluğa tabiydi. Sinema sesli ve sözlü hale geldiğinde müzik adeta özgürleşir ve artık uçmaya hazır hale gelir.[25] Fakat bu atılım, bu özgürleşme nedir? Ayzenştayn, Prokofiev'in *Aleksandr Nevski* için yaptığı müziğe ilişkin analizlerinde buna bir ilk yanıt verir: İmge ile müzik bir bütün oluşturup hem görsel olana hem sessel olana ait bir öğe ortaya çıkaracak, bu da hareket hatta titreşim olacaktı. Müziğin duyulmasına karşılık gelen, görsel imgeyi belli bir *okuma* şekli olacaktı. Ne var ki bu tez, miksajı ya da "görsel-işitsel montajı" sessiz montajla bir tutup sadece onun özel bir durumu kılma niyetini saklamaz; karşılık gelme fikrini bütünüyle muhafaza eder ve dışsal ya da açıklayıcı bir karşılık gelmenin yerine içsel bir karşılık gelmeyi koyar; bütünün, görsel ile sessel olanın aşıldığı daha üst bir birlikte oluşturulması gerektiğini düşünür.[26] Gelgelelim sessiz görsel imge zaten bir bütün ifade

---

25 Balázs, *Le cinéma*, Payot, s. 224: "Sesli film programlı müziği bastırır."

26 Ayzenştayn, özellikle s. 257-263, 317-343. Ayzenştayn içsel tekabülün hareketsiz görsel imge için bile geçerli olabileceğini düşünür: O zaman müzikal harekete tekabül eden hareketi oluşturan gözün izlediği yoldur (hücum öncesindeki bekleyiş sekansında olduğu gibi). Ayzenştayn bundan çok önemli bir sonuç çıkarır: Görsel imge, görsel imge olarak "soldan sağa", hatta bazen daha karmaşık şekillerde okunur hale gelir: "plastik okuma" (s. 330-334). Dolayısıyla okunur imge mefhumunun mucidi Ayzenştayn'dır. Jean Mitry sorunu yeniden ele alarak görsel imge ile müzik arasındaki tekabüliyet ilişkisini derinlemesine inceler: Özellikle *Le cinéma expérimental*, Seghers, V., IX. ve X. bölümler. Mitry, gerek imge müziğin sadece illüstrasyonu olacak mekânsal bir içeriği koruduğu için, gerekse imge yalnızca, biçimsel ya da soyut bir hal alarak, müzikal ilişkilere tam anlamıyla tekabül etmeyen gelişigüzel ve tersine çevrilebilir, dekor niteliğinde ilişkiler sunduğu için (McLaren'de bile), tüm dışsal tekabüliyetleri baştan reddeder. Aynı şekilde Ayzenştayn'ın okunur imgesini de reddeder ve dışsal tekabüliyet düzeyinde kaldığını düşündüğü bekleme sekansını eleştirir (s. 207-208). Buna karşılık, buz üzerinde savaş sekansının daha iyi olduğunu düşünür çünkü hem görsele hem de müzikal olana ait bir hareket ortaya çıkarmaya yakındır. Honegger'in aradığı türden bir içsel tekabüliyetin koşuludur bu. Ne var ki, Mitry'ye göre, ortak harekete ancak görsel imge cisim/bedenlerden koptuğunda fakat bunu soyut veya geometrik bir hale gelmeden yaptığında erişilebilir: Görsel imgenin bir maddeyi, titreşimler ve yansımalar üretebilen bir maddeselliği harekete geçirmesi gerekir. O zaman aynı bir "teksesli bütünün" birbirine tekabül eden iki ifadesi söz konusu olacaktır (s. 212-218). Ayzenştayn buz üstündeki savaşta bunu ancak kısmen başarır fakat Mitry kendi denemelerinde, *Images pour Debussy*'nin kimi kısımlarında bunu neredeyse başardığını düşünür. Bununla birlikte, bu çalışmanın sadece deneysel film koşullarında yapıldığını kabul eder.

ettiğinden, sessel ile görsel olanın oluşturduğu bütünün aynı bütün olmaması, ya da aynıysa bile birbirini tekrar eden iki ifadeye yol açmaması nasıl sağlanabilir? Ayzenştayn'a göre mesele ortak ölçüsü bulunması gereken iki ifadeyle bir bütün oluşturmaktır (yine eşölçülebilirlik). Oysa sessel olanın yeniliği daha ziyade bütünü eşölçülebilir olmayan, birbirine karşılık gelmeyen iki şekilde ifade etmekti.

Film müziği problemi gerçekten de bu doğrultuda, Ayzenştayn tarzı Hegelci bir çözümden ziyade, Nietzscheci bir çözüme kavuşur. Nietzsche'ye göre ya da en azından *Trajedinin Doğuşu*'nun hâlâ Schopenhauercı olan Nietzsche'sine göre, görsel imge onu bir ölçüye göre harekete geçiren ve lirik şiir veya dram aracılığıyla bütünü dolaylı, dolayımlı bir şekilde temsil etmesini sağlayan Apollon'dan gelir. Ne var ki bütün, bu kez müzikal, diyonizyak olan ve önceki imgeyle kıyaslanamayacak "dolayımsız bir imge", doğrudan bir sunum da ortaya koyabilir: bu imge bir hareketten çok, bitimsiz bir İstence yakındır.[27] Trajedide, dolayımsız müzikal imge, Apolloncu görsel imgelerin kuşattığı ateşten bir çekirdek gibidir ve imgelerin bu geçişi olmadan yapamaz. Her şeyden önce görsel sanat olan sinemada ise, daha ziyade, müziğin bütünü dolaylı olarak temsil eden dolayımlı imgelere dolayımsız imgeyi eklediği düşünülecektir. Fakat temel olan, yani dolaylı temsil ile doğrudan sunum arasındaki doğa farkı, özünde değişmemiştir. Pierre Jansen veya daha az bir ölçüde Philippe Arthuys gibi müzisyenlere göre, sinema müziği soyut ve özerk, görsel imgede, biraz göze kaçan toz gibi, gerçek bir "yabancı cisim" olmalı ve "filmde olup da gösterilmeyen, hatta ima bile edilmeyen bir şeye" eşlik etmelidir.[28] Bir ilişki pekâlâ vardır fakat bizi bir taklide gönderecek bir dış tekabüliyet *hatta bir iç* tekabüliyet bile değildir bu, müzikal yabancı cismin ondan tamamen farklı görsel imgelerle tepkimeye girmesi ya da daha ziyade her türlü ortak yapıdan bağımsız bir etkileşimdir. İç tekabüliyet dış tekabüliyetten daha değerli değildir ve gondolcunun şarkısı için ışığın ve suların hareketi Venedikli bir çiftin sarılmasından daha iyi bir karşılık değildir. Hans Eisler, Ayzenştayn'ı eleştirirken bunu gösteriyordu: Görsel olan ile sessel olana ortak bir hareket yoktur; müzik de hareket olarak değil, "hareketi ikilemeden onu uyaran" şey olarak

27 Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, 5, 16 ve 17. bölümler.

28 Bkz. "Table ronde sur la musique du film", *Cinématographe*, Sayı: 62.

etki eder (yani istenç olarak).[29] Demek ki hareket-imgeler, hareket halindeki görsel imgeler değişmekte olan bir bütünü ifade ederler ama onu dolaylı olarak ifade ederler, öyle ki bütünün özelliği olarak değişim kişilerin ya da şeylerin göreli hareketine, hatta bir karakterin ya da bir grubun içindeki duygusal harekete bile düzenli olarak karşılık gelmez: doğrudan doğruya müzikte fakat görsel imgelerin hareketiyle tezat, hatta çatışma içinde ve ondan farklı bir şekilde kendini ifade eder. Pudovkin buna öğretici bir örnek teşkil ediyordu: bir proletarya gösterisinin başarısızlığına melankolik bir müzik, hatta şiddetli bir müzik bile eşlik etmemelidir; başarısızlık müzikle, proletaryanın büyüyen istenci olarak bütündeki değişimle etkileşim halindeki dramı teşkil eder sadece. Eisler müzik ile imge arasındaki bu "patetik mesafeye" ilişkin örnekleri çoğaltır: pasif veya kasvetli bir imge için delici ve hızlı bir müzik, olan biten şeylerin şiddetine karşılık mekânın ruhu olarak gondolcunun şarkısının dokunaklılığı ve dinginliği, zulüm imgelerine karşılık bir dayanışma şarkısı... Kısacası değişmekte olan bütün olarak zamanın dolaylı temsiline, sesli sinema, *müzikal olan, ama sadece müzikal olan, ve görsele tekabül etmeyen dolaysız bir sunum* ekler. Görsel imgeden vazgeçmeksizin onu aşan canlı kavramdır bu.

Nietzsche'nin dediği gibi, dolaysız sunumun sunduğu şeyle, değişmekte olan bütünle ya da zamanla karışmadığı görülecektir. Bu nedenle dolaysız sunum oldukça süreksiz ve hatta seyrekleşmiş bir varlık gösterebilir. Dahası, başka sessel öğeler de müziğinkine benzer bir işlev görebilir: örneğin mutlak boyutuyla, her şeye kadir ve her şeyi bilen ses olarak dış ses (*Muhteşem Ambersonlar*'da Welles'in sesindeki değişimler). Hatta iç ses: şayet Greta Garbo'nun sesi sesli sinemada kendini dayattıysa bunun nedeni, sadece her filminde belli bir anda kadın kahramanın kişisel iç değişimini duygusal hareket olarak ifade edebilmesi değil, geçmişi, şimdiyi ve geleceği, şimdideki kaba tonlamaları, cilveli aşk sözcüklerini, soğuk kararları, belleğin hatırladıklarını, hayal gücünün sıçramalarını (ilk sesli filmi *Anna*

---

29 Adorno ve Eisler, *Musique de cinéma*, Arche, s. 87. Ayzenştayn'a karşı olduğu kadar Mitry'ye karşı da geçerli olabilecek gondolcu şarkısı örneği hakkında, bkz. s. 75. Eisler Brecht ile sık sık işbirliği yapmıştır (aynı zamanda Resnais'nin *Gece ve Sis*'inin müziklerinin bestecisidir). Marksist bir bağlamda bile olsa farklı müzik kavrayışlarının çok farklı esin kaynaklarına gönderdiği aşikârdır.

Christie'den itibaren) bir bütün halinde bir araya getirebilmesiydi.[30] Belki Delphine Seyrig de Resnais'nin *Acı Hatıralar*'ında, bir savaştan diğerine, bir Boulogne'dan diğerine değişmekte olan bütünü sesinde toplayarak benzer bir etkiye ulaşır. Genel kural olarak, müzik, gücünü kaybetmemek koşuluyla görsel imgede kaynağı görülür olduğunda bizzat "iç" olur. Art arda bahsettiğimiz bu iki kavrayış, Fano'nun "ses süremi" ve Jansen'in "yabancı cisim" kavrayışları arasındaki görünürdeki çelişki giderilebilirse bu permütasyonlar da daha iyi anlaşılır. Her ikisinin de tekabüliyet ilkesine karşı olması yetmez. Gerçekte müzik dahil, sessizlik dahil tüm sessel öğeler görsel imgeye ait olan bir sürem oluşturur. Ki bu durum, bu süremin, çerçeve dışının aynı zamanda görsel imgeye de ait olan, biri göreli, diğeri mutlak iki yönü uyarınca durmadan farklılaşmasını engellemez. Müzik, mutlağı sunduğu ya da doldurduğu ölçüde yabancı bir cisim gibi etkileşime girer. Ne var ki mutlak ya da değişmekte olan bütün, dolaysız sunumuyla karışmaz: bu nedenle ses süremini dış ve iç olarak yeniden oluşturmaya ve onu dolaylı olarak ifade eden görsel imgelerle ilişkilendirmeye de devam eder. Bu ikinci an diğerini ortadan kaldırmaz ve müziğin kendine özgü özerk gücünü korur.[31] Bulunduğumuz noktada, sinema, ses süreminin iki yön, iki heterojen akış halinde farklılaştığı ama aynı zamanda kendini yeniden oluşturduğu, kendine yeniden şekil verdiği temel olarak görsel bir sanattır hâlâ. Bu güçlü hareketledir ki sessiz sinemada bile, imgeler değişmekte olan bir bütün içinde içselleşir, ama değişmekte olan bütün de görsel imgelerde dışsallaşır. Ses, söz ve müzikle birlikte hareket-imgenin devresi başka bir şekil, başka boyutlar veya başka bileşenler kazanır; fakat gitgide zenginleşen ve karmaşıklaşan bir bütünün imgeyle olan iletişimini sürdürür. Sesli

---

30 Balázs, Greta Garbo'nun çok güzel bir sinematografik portresini çizmiştir (*Le cinéma*, s. 276): Ona göre Greta Garbo'nun güzelliğinin spesifik özelliği her çevreden koparak "kendi içine kapanmış birinin saflığını, içsel soyluluğunu, *noli me tangere*'nin tüyler ürperten duygusallığını" ifade etmesidir. Balázs, Garbo'nun sesinden bahsetmez fakat bu ses, yaptığı analizi doğrular, zira oyuncunun hareketlerinin kendi çevresindeyken hâlâ yeterince dolaysız bir şekilde ifade edemediği, psikolojinin ötesinde bir içsel bütünün varyasyonlarını kendinde toplar.

31 Michel Fano, son derece incelikli bir metninde (*Cinématographe*, s. 9), kendisinin ve Jansen'in kavrayışlarının aynı oranda meşru olduğunu bizzat söyler. Fakat bizce ikisi arasında bir tercih söz konusu değildir; iki farklı düzeyde biri diğerine gönderir.

sinema işte bu anlamda sessiz sinemayı tamamlar. Gördüğümüz gibi, gerek sessiz gerek sesli sinema sürekli içselleşen ve sürekli dışsallaşan muazzam bir "iç monolog" oluşturur: bir dil değil, dilin söylenebiliri olan (dilbilimci Gustave Guillaume onun kuvvetli "gösterileni" diyecektir) ve bir durumda dolaylı sözcelere (arabaşlıklar) diğerinde dolaysız sözcelemlere (söz ve müzik edimleri) gönderen görsel bir madde.

3

Şu ana kadar kimi hususlara ilişkin olarak bazı "modern" yönetmenlerden bahsettik. Gelgelelim bu yönetmenlerin modernliği bunlardan ileri gelmiyordu. Klasik denilen sinema ile modern denilen sinema arasındaki fark sessiz sinema ile sesli sinema arasındaki farka karşılık gelmez. Modern sinema, sözün, sesin ve müziğin yeni bir kullanımını içerir. İlk etapta söz edimi görsel imgeye olan bağımlılıklarından kurtulmaya meyledip tek başına bir değer, bir özerklik, fakat teatral olmayan bir özerklik kazanır gibidir. Sessiz sinema söz edimini dolaylı tarza taşımıştı çünkü onu arabaşlık olarak okutuyordu; buna karşılık sesli sinemanın özü, söz ediminin dolaysız tarza varmasını ve onun görsel imgeyle etkileşime girmesini, bunu da dış ses durumu da dahil olmak üzere o imgeye ait olmayı sürdürerek yapmasını sağlamaktı. Gelgelelim işte bu noktada, modern sinemayla birlikte, serbest dolaylı tarz olarak adlandırılabilecek ve dolaysız-dolaylı karşıtlığını aşan, sesin çok özel bir kullanımı ortaya çıkar. Bu, dolaylı ile dolaysızın bir karışımını değil, çeşitli biçimlerde, özgün ve indirgenemez bir boyut teşkil eder.[32] Bu boyutla, önceki bölümlerde, gerek yanlış bir şekilde dolaysız denilen bir sinema düzeyinde gerekse de dolaysız demenin yanlış olacağı bir kompozisyon sineması düzeyinde birçok kez karşılaştık. İkinci durumla ilgili olarak, serbest dolaylı söylem, dolaylıdan dolaysıza veya aksi yönde bir geçiş olarak sunulabilir, fakat bu bir karışım değildir. Örneğin Rohmer, yaptığı işi açıklarken *Ahlak Hikâyeleri*'nin [*Les contes moraux*] önce dolaylı tarzla

32 Serbest dolaylı söylemi, kendisi de başka bir sözcelem öznesine bağlı bir sözcenin parçası olan bir sözcelem olarak tanımladık, örneğin: "Enerjisini topladı, bekaretini kaybetmektense işkencenin ıstırabına katlanırdı daha iyi." Burada karma bir biçimin söz konusu olmadığını gösteren Bahtin'dir (*Le marxisme et la philosophie du langage*, 3. kısım).

yazılan sonra diyalog haline geçen metinlerin mizansenleri olduğunu sık sık belirtmiştir: dış ses silinir, anlatıcı bile bir diğeriyle dolaysız bir ilişkiye girer (örneğin *Claire'in Dizi*'ndeki [*Genou de Claire*] kadın yazar), fakat bu öyle koşullarda olur ki dolaysız tarz dolaylı bir kaynağın izlerini korur ve birinci şahısta sabitlenemez. *Hikâyeler* [*Contes*] ve *Atasözleri* [*Proverbes*] serilerinin dışında, iki önemli film, *La marquise d'O* ile *Perceval* sinemaya, tıpkı Kleist'ın yazılarında ya da kişilerin kendilerinden üçüncü şahıs olarak bahsedebildiği Ortaçağ romanlarında görüldüğü haliyle, serbest dolaylının gücünü vermeyi başarır ("Ağlıyor" şarkısında Blanchefleur).[33] Rohmer, daha önce zaten iki kez Dostoyevski'yi, bir kez de Ortaçağ romanını kullanmış olan Bresson'un gittiği yolun aksi yönünü seçmiş gibidir. Zira Bresson dolaylı söyleme dolaysız muamelesi yapmaz, aksine dolaysız söylem, diyalog sanki bir başkası tarafından aktarılıyormuş gibi ele alınır: Bresson'daki o meşhur ses, tiyatro oyuncusunun sesinin karşıtı olan "modelin" sesi buradan gelir; karakter adeta kendi sözlerini başkasından dinliyormuş gibi konuşur ve böylece sesin *düzanlamlılığına* ulaşarak onu her türlü dolaysız rezonanstan koparır ve onun bir serbest dolaylı söylem meydana getirmesini sağlar.[34]

Modern sinemanın duyu-motor şemasının çöküşü anlamına geldiği doğruysa, söz edimi artık etki ve tepkiler zincirine eklenmez ve bir etkileşimler örgüsü de ortaya çıkarmaz. Kendi üstüne kıvrılır, artık görsel imgeye bağlı ya da ona ait bir şey değildir, başlı başına sessel bir imgedir, sinematografik bir özerklik kazanır ve sinema gerçekten görsel-işitsel hale gelir. Söz edimi bu serbest dolaylı rejime geçtiğinde onun aldığı tüm yeni

---

33 Bkz. Eric Rohmer, *Le goût de la beauté*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, "Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect", s. 96-99.

34 Chion, *La voix au cinéma*, s. 73: "Bresson'un modeli, dinliyormuş gibi konuşur: Demin söylediği şeyi kendi içinde yavaş yavaş toparlar, öyle ki konuşmasını sürdürdükçe bitirir gibidir, karşısındakinde ya da izleyicide yankılanma fırsatını bırakmaz ona. (...) *Muhtemelen Şeytan*'da [*Le diable probablement*] artık hiçbir ses yankılanmaz" (bkz. Serge Daney, *La rampe*, s. 135-143). *Düş Avcısı*'nda [*Quatre nuits d'un rêveur*], flash-back özel bir anlam kazanır çünkü kişilerin kendi sözlerini aktarıyormuş gibi konuşmasına daha fazla olanak tanır. Dostoyevski'nin de kahramanına tuhaf bir ses verdiği görülecektir ("bir kitaptan okuyormuş gibi başladım...", "konuşurken sanki bir kitaptan okuyor gibisiniz...").

biçimlerin birliğini oluşturan da budur: sesli sinemayı sonunda özerk hale getiren bu edim. Dolayısıyla artık ne etki-tepki ne etkileşim ne de hatta yansıma söz konusudur. Söz edimi statü değiştirmiştir. "Dolaysız" sinemaya baktığımızda, söze bir serbest dolaylının değerini veren bu yeni statüyü bolca buluruz: masallama. Söz edimi, Rouch'ta veya Perrault'da, Perrault'nun "efsaneleştirme suçu" adını verdiği ve bir halkın inşası gibi siyasal bir erim kazanan *masallama* edimi haline gelir (dolaysız ya da yaşanmış olarak sunulan bir sinema sadece bu yolla tanımlanabilir). Bresson veya Rohmer'deki gibi bir kompozisyon sinemasında, farklı düzeylerde, farklı yollarla benzer bir sonuca varılacaktır. Rohmer'e göre, sözün olayı yaratan, "gerçeğe taşıyan kıssadan hisse" olarak ortaya çıkmasına imkân veren şey kriz halindeki bir toplumun örf ve adetlerinin analizidir.[35] Buna karşın, Bresson'la birlikte söz olaya içeriden ulaşarak ondaki o ebediyen çağdaşı olduğumuz maneviyatı çekip çıkarmalıdır: belleği veya efsaneyi, Péguy'nin *internel*'ini yaratan şeyi. Söz edimi serbest dolaylı olduğunda siyasal edim olarak masallama, ahlaki edim olarak hikâye [*conte*], tarihüstü edim olarak efsane haline gelir.[36] Robbe-Grillet gibi bazen Rohmer de tiyatronun aksine sinemanın becerebildiği basit bir yalan söyleme ediminden yola çıkar; fakat şu açıktır ki her iki yönetmende yalan, bu noktada, alışılageldik kavramını çok özel bir biçimde aşar.

Duyu-motor bağın kopuşu, kendine dönen, kendi içini oyan ve sesin artık sadece kendi kendisine ve başka seslere gönderdiği söz edimini etkilemez sadece. Şimdi herhangi mekânları, modern sinemanın ayırt edici

---

35 Marion Vidal, *Les contes moraux d'Eric Rohmer*, Lherminier, s. 126-128: *Claire'in Dizi*'nde anlatıcı roman yazarı kadına seslenir: "Jérôme'un hikâyesini kabul ederse Jérôme kazanacak, en azından Valmont ve Julien Sorel'le kıyaslanabilecek bir roman karakteri haline gelecektir. Bu, elle tutulamaz ve pratikte varolmayan bir gerçeğe, sözün sihriyle, vücut kazandırmayı mümkün kılan, gerçeğe taşıyan kıssadan hisse ilkesidir." Rohmer'in sinematografik ilke olarak "yalan" dediği şey hakkında, bkz. *Le goût de la beauté*, s. 39-40.

36 Pasolini burada bilhassa önemlidir zira gördüğümüz gibi sinemaya "serbest dolaylı"yı ilk getiren odur. Pasolini'de gerek masal edimi gerekse mit edimi olarak söz ediminin bir analizi için, bkz. *Pasolini, Etudes cinématographiques* (*Matta'ya Göre İncil* [*Il Vangelo secondo Matteo*], *Kral Oidipus* [*Oedipus Rex*], *Teorema, Medea*'da mit ve kutsal hakkında, 1. Cilt, Maakaroun ile Amengual'in makaleleri; *Dekameron* [*Decameron*], *Aşk Bahçesi* [*I racconti di Canterbury*], *Binbir Gece Masalları*'nda [*Il Fiore Delle Mille e Una Notte*] masal ve hikâye hakkında, 2. Cilt, Sémoulé ile Amengual'in makaleleri).

özelliği olan boş ya da bağlantısız mekânları ortaya çıkaran görsel imgeyi de etkiler. Söz, kendini imgeden çekerek kurucu edime dönüştüğünde, imge de kendi payına mekânın temellerini, söz öncesi ya da sonrasının, insan öncesi veya sonrasının şu sessiz güçlerini, "katmanlarını" yükseltir adeta. Görsel imge *arkeolojik, stratigrafik, tektonik* hale gelir. Tarih öncesine gönderilmemiz değildir söz konusu olan (şimdinin de bir arkeolojisi vardır); kendi hayaletlerimizi gömen zamanımızın ıssız katmanlarına, değişken yönelimler ve bağlantılar uyarınca yan yana gelen gedikli katmanlara gönderiliriz. Bunlar Alman şehirlerindeki çöllerdir. Tarih öncesini soyut şiirsel unsura, tarihimizle aynı zamanda aynı yerde mevcut olan "öz"e, kendi tarihimizin altından sonu gelmez bir tarihi açığa çıkaran arkeen zemin haline getiren Pasolini'nin çölleridir bunlar. Ya da en iyi ihtimalle sadece soyut güzergahları muhafaza eden ve başlangıçtaki bir çiftin çoğalarak birbirine eklenen parçalarının üzerini örten Antonioni'nin çölleridir. Her biri kendi adına kapanan mekân parçalarını birbirine bağlayan ya da yeniden zincirleyen Bresson'daki parçalanmalardır bunlar. Rohmer'de, kuşkusuz fetiş olarak ama aynı zamanda bir vazonun ya da denizden çıkmış parıldayan bir çanağın parçaları gibi parçalara ayrılan şey kadın bedenidir: *Hikâyeler* günümüze dair arkeolojik bir koleksiyondur. Ve deniz ya da özellikle *Perceval*'deki mekân, neredeyse soyut olan güzergahlara kendini dayatan bir kavis kazanmıştır. Perrault, *Un royaume vous attend*'da gün ağarırken yavaş yavaş prefabrik evleri taşıyan ve böylelikle boşluğu manzaraya geri veren traktörleri gösterir: İnsanları buraya getirmiştik, şimdi buradan götürüyoruz. *Le pays de la terre sans arbre* neredeyse yok olmuş olan Ren geyiğinin soyutlaşmış güzergahı üzerinde coğrafi, kartografik, arkeolojik imgelerin yan yana geldiği başyapıttır. Resnais, imgeyi, dünyanın – bizzat karakterleri kateden – çağlarına ve sıralaması değişen katmanlara daldırarak örneğin *Ölümde Aşk*'ta ölüler arasından geri dönen botanikçiyle arkeoloğu bir araya getirir. Fakat yine hâlâ esas olarak Straub'un, kamera hareketlerinin (varsa eğer özellikle panoramiklerin) olan bitenin soyut eğrisini çizdiği ve toprağın onda gömülü olanın yerine geçtiği boş ve gediklerle dolu stratigrafik manzaralardır bunlar: *Othon*'da direnişçilerin silahlarını sakladıkları mağara, *Fortini/Cani*'de sivil halkın katledildiği mermer ocakları ve İtalyan kırsalı, *Della nube alla resistenza*'da kurbanlıkların kanıyla beslenen buğday tarlası (ya da çimen ve akasya çekimleri), *Trop tôt, trop tard*'da Fransa

kırsalı ve Mısır kırsalı.[37] Straub usulü çekim nedir diye sorulduğunda, bir stratigrafi el kitabında olduğu gibi, yok olmuş *fasiyeslerin* noktalı çizgilerini ve hâlâ dokunabildiklerimizin dolu çizgilerini içeren bir kesittir yanıtı verilebilir. Straub'da görsel imge kayadır.

"Boş", "bağlantısız" bunun için en iyi sözcükler değil. İçinde hiçbir karakterin olmadığı boş (ya da içindeki karakterlerin bile boşluğu gösterdiği) bir mekân hiçbir eksiği olmayan bir doluluğa sahiptir. Birbiriyle bağlantısız, kopuk mekân parçaları, aralığın üzerinden geçerek kendine özgü bir şekilde yeniden zincirlenirler: uyumun yokluğu sonsuz şekilde kurulabilen bir bağlantının görüntüsünden başka bir şey değildir. Bu anlamda, arkeolojik ya da stratigrafik imge görüldüğü gibi aynı zamanda *okunur*. Noël Burch'ün çok güzel ifade ettiği gibi, imgeler "doğallıkla" birbirlerine zincirlenmeyi bıraktığında, devamlılık hatasının ya da 180 derece bağlantının sistematik bir kullanımına gönderdiklerinde, sanki çekimlerin kendileri de döner veya "geri dönerler" ve onları anlamak için "hatırı sayılır bir bellek çabası, hayal gücü, diğer bir deyişle, *bir okuma* gerekir". Straub'da olan budur: Daney'e göre, *Musa ve Harun* [*Moses und Aron*] beyaz ya da boş imgenin iki yanından çizilen şekiller gibidir, aynı bir parçanın tersi ve yüzü, "önce birleşik olup sonra her iki yön aynı anda görülecek şekilde tekrar ayrılan bir şey" gibi; muğlak manzaraların kendilerinde de algılanan ile hatırlanan, imgelenen ve bilinen arasında bütün bir "kaynaşma" meydana

---

37 Straub ve Huillet sinemasının geneli hakkında olduğu gibi bu noktada da Narboni'nin ve Daney'in başlıca iki temel metni vardır (*Cahiers du cinéma*, Sayı: 275, Nisan 1977 ve Sayı: 305, Kasım 1979). Jean Narboni gömülmeler, gedikler ve aralıklar, "kaya" olarak görsel imge ve "bellek yerleri" dediği şey üzerinde durur. Serge Daney metnine "Straub usulü çekim" başlığını verir ve soruyu şöyle yanıtlar: "Mezar olarak çekim" ("çekimin içeriği o halde *stricto sensu*, orada saklı olandır, toprağın altındaki cesetlerdir"). Söz konusu olan kuşkusuz eski bir mezar değil, zamanımızın bir arkeolojisidir. Daney bu konuyu daha önce "Göz için bir mezar" adını verdiği bir başka metinde ele almıştı (*La rampe*, s. 70-77). Burada, laf arasında, Straub'da bedenlerin onları toprakla ilişkilendiren bir parçalanmasının söz konusu olduğundan bahseder, "bedenin en nötr, en az görülmeye değer kısımlarının ayrı ayrı işlenmesi, şurada bir ayak bileği, burada bir diz". Bresson'la, Rohmer'le olan benzerliği doğrulamanın küçük de olsa bir diğer gerekçesi olur bu. Narboni ve Daney'in metinlerine, *Trop tôt, trop tard*'daki stratigrafik manzaraları ve panoramiklerin rolünü inceleyen Jean-Claude Biette'in metnini de ekleyebiliriz (*Cahiers du cinéma*, Sayı: 332, Şubat 1982).

gelir.[38] Eskiden dedikleri gibi "algılamak *zaten* bilmektir, tahayyül etmektir, hatırlamaktır" anlamında değil, okumanın gözün bir işlevi, bir algılanımın algılanması olması anlamında, yani algılanımı kavrarken onun öbür yüzünü, yani imgelemi, belleği ya da bilgiyi de yakalayan bir algılanım. Kısacası görsel imgenin okunması dediğimiz şey stratigrafik durumdur, imgenin tersine dönmesidir, buna karşılık gelen – boşu doluya, yüzü tersine çeviren – algılanım edimidir. Okumak, zincirlemek yerine yeniden zincirlemektir, düzünden takip etmek yerine çevirmek, döndürmektir: yeni bir İmge Analitiği. Kuşkusuz sesli sinemanın başından itibaren görsel imge görsel imge olarak okunur olmaya başlamıştı. Ancak bunun nedeni sesli sinemanın, parçası ya da bağımlı olduğu şey bakımından bu imgede bir şey göstermesi ve kendisinin de görülmesiydi. Ayzenştayn, müzikal olanla ilişkili olarak *okunan imge* mefhumunu yaratıyordu fakat orada da bunun nedeni müziğin göze geri dönülmez bir yön dayatmak suretiyle görmeyi sağlamasıydı. Sesli sinemanın bu ikinci evresinde artık aynı şey geçerli değildir. Tersidir söz konusu olan çünkü duyulan söz artık göstermeyi ve görülmeyi bırakır, çünkü görsel imgeden bağımsız hale gelir, görsel imge de şeylerle ilgili yeni bir okunurluk kazanır ve okunması gereken arkeolojik ya da daha ziyade stratigrafik bir kesite dönüşür: "Kayaya sözle dokunulmaz", denir *Dalla nube*'de. Ve *Fortini/Cani*'de Jean-Claude Bonnet "büyük merkezi yarığı", "manzaranın, savaşların işlendiği yer, harekatların boş tiyatrosu olarak okunmak üzere sunulduğu", metinsiz, "tellürik, jeolojik, jeofizik" sekansı inceler.[39] Görsel imge için "okunur"luğun yeni bir anlamı ortaya çıkarken söz edimi de kendi adına özerk sessel imgeye dönüşür.

Modern sinemanın, bir anlamda, sesli sinemanın ilk evresindense sessiz sinemaya daha yakın olduğu sıklıkla söylenmiştir: yer yer arabaşlıklar yeniden kullanıldığı için değil sadece, aynı zamanda sessiz sinemanın diğer imkânından yani görsel imgeye yazılı öğelerin zerkinden de (defterler, mektuplar ve Straub'da mütemadiyen görüldüğü üzere, taşa oyulmuş ya da taşlaşmış yazılar, "anı plaketleri, savaş anıtları, sokak isimleri...") faydalanıldığı

---

38 Bkz. Daney, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 305, s. 6. *Musa ve Harun* hakkındaysa, Bontemps, Bonitzer ve Daney'in Straub ve Huillet ile röportajı, Sayı: 258, Temmuz 1975, s. 17.

39 Jean-Claude Bonnet, "Trois cinéastes du texte", *Cinématographe*, Sayı: 31, Ekim 1977, s. 3 (Straub'un kendisi tellürik sekanstan ve merkezi yarıktan bahsediyordu).

için.[40] Bununla birlikte modern sinemayı sesli sinemanın ilk evresinden ziyade sessiz sinemaya yaklaştırmanın gereği yoktur. Zira sessiz sinemada biri görülen diğeri okunan (arabaşlık) iki tür imge ya da imgenin iki öğesi (yazıların zerki) ile karşı karşıyaydık. Oysa şimdi baştan sona okunması gereken şey görsel imge olup arabaşlıklar ile zerkedilen yazılar da artık stratigrafik bir katmanın noktalı çizgilerinden ya da bir katmandan diğerine değişen bağlantılardan, bir katmandan diğerine geçişlerden ibarettir (örneğin Godard'da yazıdaki elektronik dönüşümler bundan kaynaklanır).[41] Kısacası modern sinemada görsel imgenin okunurluğu, imgeyi okuma "görevi", sessiz sinemada olduğu gibi spesifik bir öğeye ya da sesli sinemanın ilk evresinde olduğu gibi söz ediminin görülen imge üzerindeki global bir etkisine göndermez. Söz edimi başka bir yere geçip özerkliğini kazandığı içindir ki görsel imge kendi adına bir arkeoloji ya da bir stratigrafi, yani bütünüyle onu ama sadece onu ilgilendiren bir okuma keşfeder. Dolayısıyla görsel imgenin estetiği yeni bir karakter kazanır: görsel imgenin resim ya da heykelsi nitelikleri, Cézanne'ın kayalarında olduğu gibi, jeolojik, tektonik bir güce bağlıdır. Bu olay Straub'da en üst noktasına ulaşır.[42] Görsel imge jeolojik

---

40 Narboni, Sayı: 275, s. 9. Pascal Bonitzer "taşlaşmış ve taşlaştıran yazılardan" bahsetmişti: "İşimiz bloklarla, der Straub ile Huillet (...), örneğin *Musa ve Harun*'da epigraf olarak bir blok plan üzerine duvar yazısı halinde yazılmış *Für Holger Meins* ithafı sonunda Straub'lar için filmdeki en önemli şey halini almıştır" (*Le regard et la voix*, s. 67).

41 Elbette ki imgedeki yazılara (mektuplar, gazete manşetleri) sesli sinemanın ilk evresinde sık rastlanıyordu fakat çoğu zaman yerini insan sesi (örneğin gazete satıcısının sesi) alıyordu. Oysa yazılar ve arabaşlıklar sessiz sinemada olduğu gibi modern sinemada da kendi başına değer taşır fakat farklı şekillerde: modern sinema ile sessiz sinemayı karşılaştıran iki makalesinde bu konuyu ele alan Jacques Fieschi'nin gösterdiği gibi, modern sinema yazılı anlamı "karıştırır": "Mots en images" ve "Cartons, chiffres et lettres", *Cinématographe*, Sayı: 21 ve 32, Ekim 1976 ve Kasım 1977.

42 Cézanne'da resim imgesinin tektonik ya da jeolojik gücü diğerlerine eklenen bir özellik olmayıp sadece manzaralarda –bir kaya ya da bir dağ çizgisi– değil, aynı zamanda natürmortlarda da bütünü dönüştüren global bir karakteristiktir. Yeni bir görsel duyum rejimidir bu, izlenimcilikteki maddesel olmaktan çıkmış duyumun olduğu kadar dışavurumculuğun yansıtılmış, sanrılı duyumunun da karşısında durur. Straub'un Cézanne'a atıfla bahsettiği "maddeselleşmiş duyumdur": Bir filmin izleyiciye bir duyum aktarması veya duyum üretmesi değil, "duyumu maddeselleştirmesi", bir duyum tektoniğine ulaşması beklenir. Bkz. "Entretien", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 305, s. 19.

katmanlarını ya da temellerini ortaya çıkarırken söz edimi ve hatta müzik edimi kendi açısından kurucu, havai hale gelir. Böylece Ozu'nun muazzam paradoksu belki de açıklığa kavuşur: zira Ozu daha sessiz sinemada görsel imgenin katmanlarını ortaya çıkarmış ve görsel imgeyi görsel imge olarak stratigrafik bir okumaya tabi tutan boş ve bağlantısız mekânlar ve hatta natürmortlar icat etmişti; bu yönüyle modern sinemanın o kadar önündeydi ki sesli sinemaya hiç ihtiyacı yoktu ve çok geç bir dönemde ama yine de öncü olarak sesli sinema yapmaya başladığında sesli sinemayı doğrudan doğruya ikinci evresinde ele alarak, iki gücü de pekiştirecek bir şekilde güçlerin birbirinden "ayrıştırılması" dahilinde, "sunan imge ile temsil eden ses arasında yapılacak bir iş bölümü" dahilinde yapacaktır.[43] Modern sinemada görsel imge yeni bir estetik kazanır: görsel imge kendi adına okunur hale gelerek normalde sessiz sinemada varolmayan bir güç kazanırken söz edimi de başka bir yere geçerek sesli sinemanın ilk evresinde varolmayan bir güç kazanır. Havai söz edimi olayı yaratır ama olay hep tektonik görsel katmanların üzerine çaprazlamasına yerleştirilmiştir: birbirini kesen iki hattır onlar. Olayı yaratır ama olaysız bir mekânda. Modern sinemayı tanımlayan şey "söz ile imge arasındaki bir gelgittir" ve bu gelgitin ikisi arasındaki yeni ilişkiyi bulması gerekecektir (sadece Ozu ve Straub değil, Rohmer, Resnais ve Robbe-Grillet vd. de).[44]

En basit durumda, görsel olanla sessel olanın bu yeni dağılımı aynı imge içinde meydana gelir fakat bu imge o andan itibaren artık görsel-işitseldir. Burada bütün bir pedagoji gereklidir çünkü hem görseli yeni bir şekilde

---

43 Bildiğimiz kadarıyla, görsel imgeye Ayzenştayn'ınkinden bambaşka, özgün bir anlam vererek görsel imgenin "okunması" kavramını yeniden icat eden Noël Burch olmuştur. Okumayı önceki alıntıda gördüğümüz şekilde tanımlar ve özellikle de Ozu'ya uygular: *Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 175, 179 ve özellikle 185. Ozu'nun 1936'da sesli sinemaya başlarken (*Le fils unique*) "konuşulan olay" ile "olaysız" donmuş imge arasında nasıl bir "iş bölümü" gerçekleştirdiğini veya onları nasıl ayırdığını gösterir: s. 186-189.

44 Marion Vidal, Rohmer'in *Claire'in Dizi* adlı filminde neredeyse hareketsiz, heykelsi ve resimsi bir imgeyle başlayıp anlatıya geçtikten sonra donmuş imgeye geri dönen bir sekansı inceler: "söz ile imge arasındaki gelgit" (s. 128). Vidal sıklıkla Rohmer'de sözün nasıl olayı yarattığını gösterir. Aynı şekilde Resnais ile Robbe-Grillet'nin *Geçen Yıl Marienbad'da*'da, olayı yaratan anlatıcı söz ile beyaz, gri, siyah bölgeleriyle mineral ya da tektonik bir değer kazanan donmuş haldeki otel bahçesi arasında bir gelgit oluşur.

okumalı hem de söz edimini yeni bir şekilde duymalıyızdır. Serge Daney bu nedenle bir "Godard pedagojisi"nden, bir "Straub pedagojisi"nden bahseder. Büyük pedagojinin ilk ortaya çıktığı yer, bunun en basit ve daha o zamandan belirleyici olan örneğiyle, Rossellini'nin son yapıtlarıdır. Adeta Rossellini şeyler ve kelimeler hakkındaki dersleriyle, konuşma grameriyle ve nesneleri ele alışıyla olmazsa olmaz bir ilk okulu yeniden kurmayı bilmiştir. Bir belgesel ya da bir soruşturmayla karışmayan bu pedagoji özellikle *La prise de pouvoir de Louis XIV* filminde belirir: XIV. Louis, soyluların ellerini meşgul etsin diye, prototip saray kostümüne kurdeleler ve fırfırlar ilave ettirmek suretiyle terziye bir hayat bilgisi dersi verirken, bir yandan da kralın sözcelemin yegâne öznesi haline gelip şeylerin de kralın istediği şekilde gerçekleştiğine dair yeni bir gramer dersi verir. Rossellini'nin pedagojisi, daha ziyade "didaktiği", konuşmaları aktarmaktan ve şeyleri göstermekten değil, konuşmanın basit yapısını, söz edimini ve gündelik nesne üretimini (küçük ya da büyük işler, zanaat ya da endüstri) açığa çıkarmaktan ibarettir. *Mesih* [*Il Messia*] İsa'nın söz edimi olarak meseller ile el işi nesne imalatını birleştirir; *Augustinus* [*Agostino di Ippona*] iman edimi ile yeni heykeli bitiştirir (aynı şekilde *Pascal*'deki nesneler, *Socrates*'teki pazar yeri...). İki hat birleşir. Rossellini'yi ilgilendiren yeninin ortaya çıkışı olarak "mücadeleyi" anlatmaktır: iki hat arasındaki bir mücadeleyi değil, gelgitleri sayesinde ancak her ikisinden de geçerek açığa çıkabilecek bir mücadeleyi. Konuşmaların ardında, her defasında eskisiyle bir dil mücadelesi içinde ortaya çıkan yeni söz edimi biçimini, şeylerin ardındaysa, eskisiyle tektonik karşıtlık içinde oluşan yeni mekânı bulmak gerekir. XIV. Louis'nin mekânı Versailles'dır, Mazarin'in üst üste yığmalarına karşıt olarak düzenlenmiş mekân ama aynı zamanda şeylerin seri halde üretileceği endüstriyel mekân. Socrates'e, İsa'ya, Augustinus'a, XIV. Louis'ye, Pascal'e ya da Descartes'a da ait olsa, söz edimi eski tarzdan koparken mekân da eskisini örtme eğilimindeki yeni bir katman oluşturur; her yerde bir tarihsel andan çıkıp bir diğerine giren bir dünyanın yolunu çizen bir mücadele; kelimelerin ve şeylerin, söz ediminin ve katmanlı mekânın çifte kıskacında yeni bir dünyanın zorlu doğumu. Bu, hem komik olan ile dramatik olanı hem de sıra dışı olan ile gündelik olanı çağıran bir tarih kavrayışıdır: yeni tip söz edimleri ve yeni mekân yapılanmaları. Neredeyse Michel Foucault'nun kullandığı anlamda "arkeolojik" bir kavrayış. Bu, Godard'ın miras alıp kendi pedagojisinin, kendi didaktizminin temeli haline getireceği bir yöntemdir: *Altı*

Kere İki'deki eşyayla ve kelimelerle ilgili derslerinden, *Herkes Başının Çaresine Baksın*'da eşyayla ilgili dersin müşterinin fahişeye dayattığı duruşlara, kelimelerle ilgili dersin ise ona söylettiği ses birimlere – bu iki ders birbirinden son derece ayrı olmak üzere – dayandığı ünlü sekansa kadar.

Yeni imge rejimi bu pedagojik temel üzerine kurulur. Bu yeni rejimin şunlardan oluştuğunu gördük: imgeler, sekanslar artık ilkini sonlandıran ya da ikincisini başlatan rasyonel kesmelerle birbirlerine bağlanmaz, artık ikisine de ait olmayıp kendi başına değeri olan irrasyonel kesmelerle (küçük aralıklar) yeniden bağlanırlar. Dolayısıyla irrasyonel kesmelerin artık bağlayıcı değil, ayrıştırıcı bir değeri vardır.[45] Şu anda ele almakta olduğumuz karmaşık durumda soru şudur: Bu kesmeler nereden geçerler ve bir özerkliğe sahip olduklarına göre neden ibarettirler? Sesli sinemanın ilk evresinde olduğu gibi, sessel ve sözlü bileşenleri olan bir ilk görsel imgeler dizilişiyle karşı karşıyayız fakat bu imgeler ikinci dizilişe ait olmadığı gibi artık kendilerine de ait olmayan bir limite doğru yönelirler. Bu limit, bu irrasyonel kesme, çok çeşitli görsel biçimlerde ortaya çıkabilir: gerek iki dizilişin normal zincirlenişini kesintiye uğratan alışılmadık, "anormal" bir imgeler dizilişindeki gibi durağan bir biçimde, gerekse siyah ekran, beyaz ekran ya da türevlerindeki gibi genişletilmiş biçimde. *Ancak her defasında irrasyonel kesme sözlü olanın yeni evresini, sessel olanın yeni şeklini içerir.* Bir sessizlik edimi olabilir bu, sessizliği icat edenin sesli film ve müzikal olması anlamında. Bir söz edimi olabilir bu, fakat "klasik" yönlerinden farklı olarak burada edindiği masallamacı ya da kurucu yönüyle. Yeni Dalga'da bunun örnekleri çoktur: örneğin, Truffaut'nun *Piyanisti Vurun*'unda [*Tirez sur le pianiste*] tuhaf bir söz edimi kovalamacayı kesintiye uğratır; bunu asıl tuhaf yapan bu söz ediminin basit bir tesadüfi konuşma görünümünü korumasıdır. Bununla birlikte, yöntem bütün kuvvetini Godard'da kazanır çünkü normal bir dizilişin meylettiği irrasyonel kesme tam da söz edimini kurucu olarak (*Hayatını Yaşamak*'ta Brice Parain'in araya girmesi), masallamacı olarak (*Çılgın Pierrot*'da Devos'un araya girmesi) gerektiren tür ya da kişileştirilmiş kategoridir. Bir müzik edimi de olabilir bu, müziğin doğal yerini imge dizilişlerini kesen karlı siyah

45 Burch, *Pour un observateur lointain*, s. 174: Devamlılık hatası, "plan değişiminin – montaj kuralları belirlenirken ebediyen saf dışı kalmış olan – ayrıştırıcı niteliğini vurgulayan bir yarık etkisi doğurur".

ekranda bulacak olması ve bu aralığı doldurarak imgeleri hep yeniden düzenlenen iki seri halinde dağıtacak olması anlamında: Resnais'nin *Ölümde Aşk*'ında Henze'nin müziği sadece aralıklarda duyularak ölümden yaşama ve yaşamdan ölüme giden iki seri arasında hareketli bir ayrıştırıcı işlev kazanır. Durum daha da karmaşık olabilir: imge serisi kesme ya da kategori olarak bir müzikal limite yakınsamakla kalmayıp (Godard'ın *Herkes Başının Çaresine Baksın*'ında "Bu müzik de ne?" sorusunun yankılanması gibi), bu kesmenin, bu limitin kendisi ilkinin üstüne binen bir seri oluşturduğunda (*Adı Carmen*'in dikey yapısında kuartetin imgelerinin bir seri halinde gelişerek kesmelerini oluşturduğu serilerin üzerine bindirilebilen bir seri oluşturması). Godard hiç kuşkusuz görsel-sessel ilişkileri üzerine en çok düşünmüş yönetmenlerden biridir. Ancak Godard'ın görseldeki sessele yeniden yüklenmesi ve bunu yaparken (Daney'in dediği gibi) her ikisini alındıkları bedene "geri vermeyi" gözetmesi dört bir yana saçılan bir kopmalar ya da mikrokesmeler sistemine yol açar: kesmeler yayılır ve sessel olan ile görsel olan arasından değil, görsel olanın içinden, sessel olanın içinden ve bunlar arasındaki çoğalmış bağlantıların içinden geçer.[46] Bunun aksine, irrasyonel kesme, küçük aralık veya aralık, saflaştırılmış, ayrıştırılmış, birbirinden kurtarılmış bir görsel öğe ile bir sessel öğe arasından geçtiğinde ne olur?

Sergileyici bir pedagojiye dönmek gerekirse, Eustache'ın *Les photos d'Alix* filmi görsel olanı fotoğraflara, sesi de bir yoruma indirger fakat yorum ile fotoğraf arasında gitgide açılan bir mesafe vardır fakat tanık bu büyüyen heterojenliğe yine de şaşırmaz. Robbe-Grillet *Geçen Yıl Marienbad'da*'dan itibaren tüm yapıtlarında, sözlü olan ile görsel olanın artık birbirine iyi oturmadığı, birbirine tekabül etmediği ve herhangi birine "doğru" denemeyecek şekilde birbirini yalanladığı ve birbirinin aksini söylediği yeni bir senkronsuzluk sahneye koymuştur: ikisi arasında kararsız kalınan bir şey (Gardies'in belirttiği gibi, görsel olanın ayrıcalıklı hiçbir otantikliği yoktur ve en az söz kadar inandırıcılıktan yoksun olabilir). Çelişkiler ise bizim duyulan ile görüleni yavaş yavaş ya da tek tek pedagojik olarak karşılaştırmamıza artık izin

46 Marie-Claire Ropars, Godard'ın yapıtlarında sık rastlanan bir hareketi bu bakımdan inceler: İmgenin "soyut bileşenlerinin" ayrılmasıyla bunların tüm görsel-işitsel kaynakları "bir anda, mutlak olanda" yeniden birleşecektir, ta ki bileşenler yeniden ayrılana dek (*Jean-Luc Godard, Etudes cinématographiques*, s. 20-27).

vermez olur: onların rolü dolaysız bir zaman-imge içinde, öngörme ya da gerileme yoluyla farklı şimdiki zamanları belirleyen ya da sahtenin etkisi altında gerilemesi ya da ilerlemesi mümkün olan bir kuvvet serisini düzenleyen bir ayrılma ve iç içe geçme sistemi ortaya koymaktır.[47] Görsel olan ile sözlü olan, gerçek ve imgesel ayrımını, kâh birini kâh diğerini ya da doğru yanlış alternatiflerini her durumda üstlenebilir; fakat bir görsel-işitsel imgeler dizilişi, kaçınılmaz olarak ayrımı ayırt edilemez, alternatifleri de karar verilemez kılar. Bu yeni imgenin ilk ayırt edici özelliği, "senkronsuzluğun" kesinlikle Sovyet manifestosunun, özellikle de Pudovkin'in ileri sürdüğü senkronsuzluk olmamasıdır: artık söz konusu olan, kaynağı görece çerçeve dışında olan sözleri ve sesleri duyurmak değildir ve verilerini basitçe ikilemekten kaçındıkları görsel imgeyle bu şekilde ilişki kurarlar. Söz konusu olan, mutlak bir çerçeve dışı ya da bütünle hâlâ görsel imgeye ait olan bir ilişki kuran dış ses de değildir. Görsel imgelerle rekabete ya da heterojenliğe giren dış ses, ancak görsel imgelerin sınırlarına göre tanımlanarak onları aşabilen güce artık sahip değildir: dış ses, sesli sinemanın ilk evresinde onu karakterize eden sınırsız gücünü yitirmiştir. Her şeyi görmeyi bırakmıştır, Robbe-Grillet'nin *Yalan Söyleyen Adam*'ında ya da Marguerite Duras'ın *India Song*'unda olduğu gibi kuşkulu, kararsız, muğlak bir hale gelmiştir çünkü onu kendilerinde olmayan sınırsız güçle donatan görsel imgeler ile arasındaki halatları koparmıştır. Dış ses sınırsız gücünü yitirir fakat diğer yandan özerklik kazanır. Michel Chion'un derinlemesine çözümlediği ve Bonitzer'i "dış dış ses" mefhumunu önermeye iten, işte bu dönüşümdür.[48]

---

47 Sessel-görsel çelişkileri *Yalan Söyleyen Adam*'da sayısızdır: Han insanla dolu gösterilir oysa insan sesi onu boş gibi sunar; Boris'in sesi "orada ne kadar süre kaldığımı bilmiyorum" der oysa imge onu uzaklaşırken gösterir. Gelgelelim asıl önemli olan çelişkiler değildir: Gardies'e göre daha çok çelişkilerin izin verdiği, görsel olan ve sessel olanı harekete geçiren bir "paradigmatik" üzerine kurulu tekrarlar ve permütasyonlardır (*Le cinéma de Robbe-Grillet*, VIII. bölüm ve sonuç bölümü). Chateau ile Jost paradigma mefhumunu, öngörme ve gerileme işlevlerine sahip parametreleri de kapsayacak şekilde genişletir: "Tele-strüktürü" ve ona bağlı bir görsel-işitsel kodu keşfetmeleri bunun sonucunda mümkün olmuştur (*Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, VI. bölüm).

48 Michel Chion mutlak dış sesin, sınırsız güçten vazgeçerek her şeyi bilmeyi ve görmeyi bıraktığı ölçüde ne kadar bağımsızlık kazandığını gösterir: Marguerite Duras ile Bertolucci'yi anar fakat dikkat çekici örneğini Sternberg'in *Anatahan*'ında [*The Saga of Anatahan*] bulur (s. 30-32). Görsel olan ile sessel olan arasında bir kırık oluştuğunda "dış dış insan sesi"

Diğer yenilik (ya da ilkinin gelişimi) belki de hiçbir anlamda çerçeve dışı ya da dış ses olmamasıdır. Bir yandan sesli sinema ve sessel öğelerin bütünü özerklik kazanmıştır: Balázs'ın lanetinden kurtulmuşlardır (sessel imge yoktur...), ilk evredeki gibi görsel imgenin bir bileşeni olmayı bırakmışlardır, başlı başına imge haline gelmişlerdir. Sessel imge bizzat kopuşu içinde, görsel imgeden kopuşundan doğmuştur. Artık Rossellini'de olduğu gibi aynı görsel-işitsel imgenin iki özerk bileşeni bile değildirler, aralarında bir kırık, küçük bir aralık, irrasyonel bir kesme bulunan biri görsel, diğeri sessel iki "hotonom" imgedir.[49] Marguerite Duras *La femme du Gange* hakkında şöyle der: "İki filmdir bu, imgenin filmi ve insan seslerinin filmi. (...) İki film tam bir özerklik içinde oradadır (...). [Sesler] sözcüğün alışılagelmiş anlamıyla dış sesler de değildir: Filmin akışını kolaylaştırmazlar, tersine ona köstek olurlar, onu rahatsız ederler. Onlar imgenin filmine bağlanmamalıdır."[50] Diğer yandan ve aynı zamanda Balázs'ın ikinci laneti de kalkar: o, sesli yakın çekimlerin, açılma-kararmaların vs. varlığını kabul ediyordu ama sessel bir çerçeve imkânını yadırgıyordu çünkü sesin kenarları olmadığını söylüyordu.[51] Bununla birlikte, görsel kadraj bugün artık görünür nesnenin önceden varolan bir kenarının seçimiyle olduğundan çok kenarları ayıran ya da nesnelerin içinde verili olan mekândan saf bir mekân, herhangi bir mekân çıkaracak şekilde kenarların arasında bir boşluk oluşturan bir bakış açısının icadıyla tanımlanır. Sessel bir kadraj kendi adına gürültülerin, seslerin, sözlerin ve müziklerin içinde verili olan duyulabilir süremden çıkarılması gereken saf bir söz, müzik ve hatta sessizlik ediminin icadıyla tanımlanacaktır. Dolayısıyla artık ne çerçeve dışı ne de onu dolduracak dış sesler vardır çünkü iki çerçeve dışı biçimi ve onlara tekabül eden ses dağılımları hâlâ görsel imgeye aittir.

---

hakkında, bkz. Bonitzer, s. 69. Daha genel olarak, "konuşanın ekranda olduğu ama ağzından hiçbir söz çıkmadığı" durumu "iç dış ses" olarak adlandırdığı zaman olduğu gibi, Percheron'un kattığı ayrımlara göre (*Ça*, Sayı: 2, Ekim 1973) ve özellikle de Daney'in önerdiği yeni topoloji açısından (*La rampe*, s. 144-147) dış sesin geçirdiği değişimler izlenecektir.

49 "Özerklik-hotonomi" ayrımını başka bir bağlamda yaratan Kant'tır (bkz. *Critique du jugement*, giriş, § V).

50 Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, sonrasında *La femme du Gange*, Gallimard, s. 103-104.

51 Balázs, *Le cinéma*, XVI. bölüm.

Gelgelelim görsel imge artık dışsallığından vazgeçmiştir, kendini dünyadan koparmış ve diğer yüzünü fethetmiştir, kendisine bağımlı olandan azat olmuştur. Paralel olarak, sessel imge kendi bağımlılığından silkinmiş, özerk hale gelip kadrajını fethetmiştir. Tek kadrajlanan olarak görsel imgenin dışsallığının (çerçeve dışı) yerini *iki kadrajın, görsel olan ile sessel olan arasındaki küçük aralık*, iki imgenin, görsel olan ile sessel olanın arasındaki irrasyonel kesme almıştır. Bize göre sesli sinemanın ikinci evresini tanımlayan buydu (ve bu ikinci evre hiç kuşkusuz televizyon olmadan asla doğmayacaktı, onu mümkün kılan televizyondu; fakat televizyon kendi yaratıcı imkânlarının çoğundan vazgeçtiği ve hatta onları anlamadığı için, sinemanın ona vereceği pedagojik bir derse ihtiyaç duyuyordu, neye muktedir olduğunu, neye muktedir olabileceğini göstermek için sinemanın büyük yönetmenleri gerekiyordu; televizyonun sinemayı öldürdüğü doğruysa da sinema buna karşılık televizyonu sürekli olarak diriltir, sadece onu filmleriyle beslediği için değil, sinemanın büyük yönetmenleri, Rossellini'nin son eserlerinde, Godard'ın müdahalelerinde, Straub'un değişmez amaçlarında veya Renoir'da, Antonioni'de, vs. görüldüğü gibi, eğer televizyon onlara bu fırsatı verirse, televizyona "iade etmeye" hazır oldukları görsel-işitsel imgeyi icat ettikleri için...).

O halde iki büyük sorunla karşı karşıyayız. İlkine göre, sinemanın yaratıcı koşulları içinde, sessel kadrajın saf bir söz veya müzik edimini ortaya çıkarmaktan ibaret olduğu doğruysa, bu edim neden ibarettir? "Tam anlamıyla sinematografik sözce ya da sözcelem" olarak adlandırılabilecek şey odur. Ne var ki aynı zamanda, sorun elbette ki sinemayı aşar. Toplumsal dilbilim söz edimleriyle ve sınıflandırılma imkânlarıyla çok ilgilenmiştir. Sesli sinema, tarihinde, başka yerden fışkırıp felsefi bir öneme sahip olabilecek bir sınıflandırmayı istemeden de olsa ortaya koymaz mı? Sinema daha çok göreli iç ses ve dış ses kapsamında etkileşimli söz edimlerini ayırt etmeye çağırıyordu bizi; mutlak dış sesteki dönüşlü söz edimlerini ve son olarak da özerk oldukları ve artık görsel imgeye ait olmadıkları ölçüde saf olacak gizemli söz edimlerini, masallama edimlerini, "suçüstü efsane yaratmaları."[52] Dolayısıyla ilk mesele bu saf sinematografik edimlerin doğasının ne olduğudur. İkinci meseleyse şu olacaktır: söz edimleri saf

52 Dilbilim alanında, Austin ile ardıllarına göre söz ediminin boyutlarının çözümlemesine değil, dilin "işlevleri" ya da "güçleri" olarak bu edimlerin sınıflandırılmasına (Malinowski,

sayıldıklarında, yani artık görsel imgenin bir bileşeni ya da boyutu olmadıklarında, imgenin statüsü değişir çünkü görsel olan ile sessel olan gerçek anlamda görsel-işitsel olan tek bir imgenin iki özerk bileşeni haline gelmiştir (örneğin Rossellini). Gelgelelim bu hareket durdurulamaz: görsel olan ile sessel olan, biri işitsel imge diğeriyse optik imge olan iki hotonom imgeye yol açacaktır ve bu imgeler aralarındaki irrasyonel kesmeyle sürekli olarak ayrılmış ya da ayrışmış olacaktır (Robbe-Grillet, Straub, Marguerite Duras). Bununla birlikte, görsel-işitsel hale gelmiş olan imge parçalara ayrılmaz, tersine görsel imge *ile* sessel imge arasında daha karmaşık bir ilişkiye dayanan yeni bir tutarlılık kazanır. Öyle ki Marguerite Duras'ın *La femme du Gange* hakkında söylediklerine inanılmayacaktır: İki imge ancak "maddesel bir birliktelikle" birbirine bağlı olacaktır, her ikisi de aynı film rulosuna yazılmıştır ve aynı zamanda görülür. İnkâr ettiğini iddia ettiği şeyi bir de beyan eden bir mizah ya da kışkırtma bildirisidir çünkü iki imgenin her birine diğerinin gücünü verir. Aksi takdirde, sanat yapıtına has hiçbir zorunluluk olmayacaktır; kötü sanat filmleri yığınında olduğu gibi ya da Mitry'nin Marguerite Duras'a sitemini ettiği gibi, herhangi bir şey hakkında herhangi bir şey, sadece olumsallık ve nedensizlik olacaktır. İki imgenin hotonomisi imgenin görsel-işitsel doğasını ortadan kaldırmaz, güçlendirir. Dolayısıyla ikinci mesele iki heterojen, birbirine tekabül etmeyen, uyumsuz imge arasındaki karmaşık bağla ilgilidir: şu yeni iç içelik, spesifik bir yeniden zincirlenme.

Saf söz edimini, tam anlamıyla sinematografik sözceyi ya da sessel imgeyi ortaya çıkarmak Jean-Marie Straub ile Danièle Huillet'nin yapıtlarının ilk yönüdür: bu edim, yazılı dayanağından, metin, kitap, mektuplardan veya belgelerden koparılıp alınmak zorundadır. Bu koparma ne öfkeyle ne de tutkuyla yapılır; metnin göstereceği belli bir direnci ve dahası metne duyulan bir saygıyı, ama her defasında metinden söz edimini çekip almak için gösterilecek özel bir çabayı varsayar. *Anna Magdalena Bach'in Güncesi*'nde [*Chronik der Anna Magdalena Bach*] Anna Magdalena'nın olduğu varsayılan

---

Firth, Marcel Cohen) başvuruyoruz. Bu sorunun son durumu Ducrot ve Todorov'da bulunabilir, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, s. 87-91. Etkileşimli olan, dönüşlü olan ve hikâye anlatımı arasında önerdiğimiz üçlü ayrım bize göre sinemaya dayanmaktadır fakat daha genel bir anlam genişlemesi mümkündür.

ses bizzat Bach'ın mektuplarını ve bir oğlun tanıklıklarını nakleder, öyle ki Bach nasıl yazıyor ve konuşuyorsa öyle konuşur ve bu şekilde bir tür serbest dolaylı söyleme ulaşır. *Fortini/Cani*'de, kitap görülür, sayfalar, onları çeviren eller, kendi seçmediği pasajları okuyan yazar Fortini görülür fakat bu on yıl sonrasıdır, "konuştuğunu dinlemeye" zorlanmış, yorgun düşmüştür, sesinde hayret, şaşkınlık veya onay, tanıyamama ya da daha önce duymuşluk okunur. Kuşkusuz *Othon* ne metni ne de tiyatro temsilini gösterir fakat aktörlerin çoğu dile hakim olmadığı için (İtalyan, İngiliz, Arjantin aksanları) onları çok daha fazla içerir: temsilden koparıp aldıkları sinematografik bir edimdir, metinden koparıp aldıkları bir ritim ya da tempodur, dilden koparıp aldıkları bir "söz yitimidir".[53] *Dalla nube alla resistenza*'da söz edimi mitlerden çıkarılır ("hayır, istemiyorum...") ve belki de sadece ikinci, modern kısımda metnin, tanrıların yerleşik dilinin direncini kırmayı başarır. Saf söz edimini ortaya çıkaracak ya da Marguerite Duras'ın deyişiyle "çerçeveleyecek" tuhaflık koşulları hep vardır.[54] Bizzat Musa, eski tanrıların direnişini kıran ve kendi tabletlerine bile kazınmasına izin vermeyen, görünmez bir Tanrı'nın elçisi ya da saf Sözdür. Ve belki de Straub'ların Kafka ile karşılaşmasını açıklayan şey, Kafka'nın da egemen metinlerin, yerleşik kuralların, karara bağlanmış hükümlerin direncini kırmak için elimizdekinin yalnızca söz edimi olduğunu düşünmesidir. *Musa ve Harun*'da, *Sınıf İlişkileri*'nde [*Amerika, rapports de classes*] durum böyleyse de, söz ediminin ona direnç gösterenden koparılıp alınması gerektiğini söylemek de yeterli değildir: direnen söz ediminin kendisidir, *direniş edimi kendisidir*. Söz edimi, onu tehdit eden şey karşısında kendisi direnç göstermeden ona direnen şeyden kurtarılamaz. "Şiddetin hüküm sürdüğü yerde", yardım eden şiddet odur: Bach'ın *Hinaus!*'u. Söz edimi bu şekilde Musa'nın "sprech-gesang"ında, ama aynı zamanda Anna Magdalena'nın mektuplardan ve belgelerden

---

53 Dile "sahip olmama" ve "söz yitimine dönüş" hakkında, bkz. Straub ve Huillet, *Othon* üzerine röportaj, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 224, Ekim 1970, ve Jean Narboni'nin yorumları, tiyatro sahnesinin nasıl sinematografik dönüşümünün "içinde" kaldığını gösteren "La vicariance du pouvoir", s. 45. Narboni, *Fortini/Cani* hakkında "okunurken kendisine karşı dönen bir metin fikrini" ileri sürüyordu (Sayı: 275, s. 13).

54 "Burada kadraj sözün kadrajıdır" (*Les films de J.-M. Straub et D. Huillet*, Goethe Institut, Paris, s. 55).

koparılıp alınan sesinden çok daha fazla, Bach'ın partisyonlardan koparılıp alınan müziğinin icrasında zaten müzik edimi değil midir? Söz ya da müzik edimi bir mücadeledir: ona direnene kendini kabul ettirmek için tutumlu ve nadir, son derece sabırlı, ama bizzat bir direniş, bir direniş edimi olmak için son derece şiddetli olmalıdır.[55] Direnç gösterilemez şekilde, yükselir.

Nicht versöhnt'te söz edimi bu kez yaşlı kadının söz edimi olup söz yitimi yansıtmaktan çok şizofreniktir ve sondaki tabanca sesinin sessel imgesine kadar yükselir: "Zamanın nasıl geçtiğini gözlüyordum; fokurduyordu, mücadele ediyordu, bir şeker için bir milyon ödeyip biraz ekmek için üç kuruş bulamıyordu." Söz edimi, katettiği ve kendi adlarına kırıklara ve boşluklara göre değişen bir düzende birer jeolojik kesit, arkeolojik katman olarak düzenlenen tüm görsel imgelerin üzerine çaprazlama konmuş gibidir: Hindenburg, Hitler, Adenauer, 1910, 1914, 1942, 1945... Straub'larda sessel imge ile görsel imgenin karşılaştırmalı statüsü pekâlâ böyledir: insanlar boş bir mekânda konuşurlar ve söz yükselirken mekân yerin dibine batar ve arkeolojik gömülerinin, stratigrafik kalınlıklarının görünmesine değil ama okunmasına izin verir, bir tarlayı verimlileştirmek için gerekli olan çalışmalara ve feda edilen kurbanlara, geçen mücadelelere ve atılan cesetlere tanıklık eder (*Della nube, Fortini/Cani*). Tarih topraktan ayrılmazdır, sınıf mücadelesi toprağın altındadır ve bir olay kavranmak istendiğinde onu göstermemek gerekir; olayın yanından geçmek değil, içine dalmak, onun içsel tarihi olan (basitçe az ya da çok uzak bir geçmiş teşkil etmeyen) tüm jeolojik katmanlardan geçmek gerekir. Büyük gürültü uyandıran olaylara inanmam diyordu Nietzsche. Bir olayı kavramak, onu, gerçek sürekliliğini oluşturan ve sınıf mücadelesine kaydeden sessiz toprak katmanlarına yeniden bağlamaktır. Tarihin köylü bir yanı vardır. Dolayısıyla sırası gelince söz edimine direnen ve ona sessiz bir yığınla karşı koyan, görsel imge, stratigrafik manzaradır şimdi. Söz ediminin koparılıp alındığı mektuplar, kitaplar ve belgeler bile anıtlarla,

55 Straub ve Huillet: "Sabır ile şiddet arasındaki diyalektik bizzat Bach'ın sanatında gizlidir." Ve "müzik yapmakta olan insanları" gösterme gerekliliği konusunda ısrarcıdırlar: "Göstereceğimiz her müzik parçası gerçekten kamera karşısında icra edilecek, doğrudan ses kaydı alınacak ve tek plan olarak filme çekilecektir. Bir müzik parçası sırasında gösterilecek olanın özü her defasında bu müziğin nasıl yapıldığıdır. Bu bir partisyon, bir elyazması ya da bir özgün baskı tarafından tanıtılıyor olabilir..." (Goethe Institut, s. 12-14).

kemik yığınlarıyla, taşa kazınmış yazılarla manzaraya geçmiştir. "Direniş" sözcüğünün Straub'lardaki anlamı çoktur ve şimdi de topraktır, söz edimine, Musa'ya direnen ağaç ve kayadır. Musa söz edimi ya da sessel imgedir fakat Harun görsel imgedir, "görünür kılar" ve görünür kıldığı da toprağın sürekliliğidir. Musa yeni göçebedir, Tanrı'nın her daim gezinen sözünden başka toprak istemeyendir fakat Harun bir yurt ister ve onu şimdiden hareketin amacı olarak "okur". İkisi arasında çöl vardır ama "hâlâ noksan olan" ve yine de zaten orada olan halk da vardır. Harun Musa'ya direnir, halk Musa'ya direnir. Halk neyi seçecektir, görsel imgeyi mi sessel imgeyi mi, söz edimini mi toprağı mı?[56] Musa Harun'u toprağa saplar ama Harun olmadan Musa'nın halkla, toprakla ilişkisi yoktur. Musa ile Harun'un İdea'nın iki kısmı olduğu söylenebilir; bununla birlikte bu kısımlar bundan sonra asla bir bütün oluşturmayacaktır, aksine sözün despotik olmasını, toprağınsa son katmanına ait olmasını, tabi olmasını, onun tarafından sahiplenilmesini engellemesi gereken, direnişe has bir ayrılık oluşturacaktır. Straub'ların hocası Cézanne'da olduğu gibi: bir yanda derine batan ve "jeolojik katmanları" okutan görsel imgenin "inatçı geometrisi" (çizim), diğer yanda şu bulut yığını, şu "havai mantık" (renk ve ışık, diyordu Cézanne) ama aynı ölçüde topraktan güneşe doğru yükselen söz edimi.[57] İki yörünge: "Ses imgenin diğer tarafından gelir." Biri diğerine direnir, fakat toprak altındaki tarih ancak bu hep yeniden yaratılan ayrılış içinde duygusal bir estetik değer kazanır ve güneşe doğru yükselen söz edimi de yoğun bir siyasal değer kazanır. Göçebenin (*Musa*), piçin (*Della nube...*),

---

56 Bkz. Musa ile Harun'un rollerinin ayrıntılı çözümlemesi, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 258 içindeki röportaj.

57 Cézanne'da bu iki an, bu anların alışverişleri ve dolaşımları hakkında, bkz. Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, L'Age d'homme, s. 184-192. Kimi yorumcular, bizi yine Cézanne'a götüren farklı bakış açılarından, Straub'lardaki bu iki anın zenginliğini pekâlâ göstermiştir: "iki tutku, siyaset ve estetik arasındaki etkin karışım" (Biette, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 332); ya da her planın ve planların ilişkisinin çifte kompozisyonu, "eksen ve hava" (Manfred Blank, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 305). Bu son metin *Dalla nube*'deki "sistemin" bir çözümlemesini sunar: "Tüm bunlar filme çekilirken güneş doğudan batıya doğru hareket etti ve insanları aydınlattı; insanlar hep aynı yerde, her planda başka bir açıdan görülüyordu. (...) İşte bu güneş ateştir, toprağa düşüp toprağı uyandıran ateş, bir gün batımıdır ve tarlanın planına paralel bir plandır." Straub'lar sık sık Cézanne'ın bir cümlesini anarlar: "Şu dağa bakın, eskiden ateşti."

sürgünün (*Amerika...*) söz edimleri siyasal edimlerdir ve bu nedenle başından beri direniş edimleriydiler. Straub'ların Kafka'dan esinlenilen filme *Amerika, Sınıf İlişkileri* adını vermesinin nedeni başından beri kahramanın yeraltı insanını, aşağıdaki çarkçıbaşını savunması, sonra onu amcasından ayıran üst sınıfın entrikasına (mektubun teslim edilmesi) meydan okumak zorunda kalmasıdır: söz edimi, sessel imge, kutsal olan ile olmayan ayrımını altüst eden Bach'ta olduğu kadar, papazlarla halk arasındaki ayrımı dönüştüren Musa'da da direniş edimidir. Gelgelelim, buna karşın, görsel imge, tellürik manzara, üzerine kurulduğu tarih ve siyasal mücadele katmanlarını ortaya koyan tam bir estetik güç geliştirir. *Toute révolution est un coup de dés*'de kişiler, komün üyelerinin cesetlerinin gömülü olduğu mezarlığın tepesinde Mallarmé'nin şiirini okurlar: Şiirin öğelerini, topraktan çıkarılmış birer nesne gibi, tipografik karakterlerine göre yeniden paylaştırırlar. Hem sözün olayı yarattığını, onu yükselttiğini hem de sessiz olayın toprakla örtülü olduğunu söylemek gerekir. Olay, her zaman, söz ediminin koparıp aldığıyla toprağın gömdüğü arasındaki direniştir. Olay, yer ile göğün, dışsal ışık ile yeraltı ateşinin ve dahası asla yeniden bir bütün oluşturmayan ama her defasında iki imgenin ayrılığını, aynı zamanda da ikisi arasında ilişkisizliği değil, yeni türde bir ilişkiyi, çok kesin bir eşölçülemezlik ilişkisini tesis eden sessel olan ile görsel olanın döngüsüdür.

Görsel-işitsel imgeyi oluşturan şey her biri hotonom olan görsel ile sessel arasında bir ayrılma, bir ayrışma ama aynı zamanda bir bütün oluşturmaksızın, en ufak bir bütün takdim etmeksizin bu ikisini birbirlerine bağlayan eşölçülemez ya da "irrasyonel" bir ilişkidir. Duyu-motor şemanın yıkılmasından kaynaklanan ve görsel imgeyle sessel imgeyi ayıran ama onları bütünselleştirilemez bir ilişkiye sokan bir direniştir. Marguerite Duras bu anlamda giderek daha ileri gidecektir: bir üçlemenin merkezi olan *India Song* bize (iç ve dış, göreli ve mutlak, atfedilebilen ve atfedilemeyen, hiçbiri sınırsız güce ya da son söze sahip olmadan hepsi rekabet eden ve komplo kuran, birbirini bilmeyen, birbirini unutan) bütün sesleri duyuran bir sessel imge ile bize sessiz bir stratigrafiyi (diğer taraftan konuştukları zaman bile ağızlarını kapalı tutan kişiler, öyle ki söyledikleri şimdiden geçmiş zamandadır, oysa yer ve olay, elçilikteki balo, yanan eski bir katmanı örten ölü tabakadır, başka bir yerdeki başka bir balodur) okutan bir görsel imge arasında

yarı dengeli sıra dışı bir denge kurar.[58] Nasıl ki sessel imgeden tiyatrodan ayrılan ve yazıdan kopan, saf ama çoksesli bir söz edimi çıkarılıp alınıyorsa görsel imgede de küllerin altındaki ya da aynaların ardındaki hayat keşfedilir. "Zamansız" sesler, görsel unsurla karşı karşıya gelen sessel bir unsurun dört kenarı gibidir: görsel olan ile sessel olan, aynı ama yine de farklı olan sonsuz bir aşk hikâyesindeki perspektiflerdir. *India Song*'dan çok önce *La femme du Gange* iki zamansız ses üzerinde sessel imgenin hotonomisini kurmuş ve sessel olanla görsel olan, karşılıklı kenarlarını yitirerek perspektifleri oldukları sonsuzluktaki noktaya "dokunduklarında" filmin sonunu tanımlamıştır.[59] Sonrasında *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, harabeye döndürülmüş bir görsel imgenin hotonomisi üzerinde durarak evlilik soyadının altındaki bir bekarlık soyadı gibi daha da eski bir katmanı ortaya çıkarır ama kadın iki imgenin sonsuzluktaki ortak noktasına dokunduğunda hep bir sona yönelir (görsel olanla sessel olan adeta dokunsal olanla, "birleşmeyle" son bulur). *Le camion* arkadaki insan seslerine yeniden bir beden verebilir ama bunu ancak görünür olan bedensizleşip kendini boşalttığı ölçüde yapar (sürücü kabini, yol, hayalet kamyonun görünmeleri): "Artık sadece bir hikâyenin yerleri vardır ve geçtiği yeri olmayan hikâye vardır."[60]

Marguerite Duras'ın ilk filmleri evin ya da ev-park bütününün tüm güçlerinin damgasını taşır: korku ve arzu, konuşmak ve susmak, çıkmak ve dönmek, olayı yaratmak ve gömmek, vs. Marguerite Duras büyük bir ev yönetmeniydi; bu, sinemada çok önemli bir temadır, basitçe kadınlar

---

58 *India Song* görsel-sessel ilişkisi konusunda çok sayıda yoruma yol açmış filmlerdendir: özellikle Pascal Bonitzer (*Le regard et la voix*, s. 148-153); Dominique Noguez (*Eloge du cinéma expérimental*, Centre Georges-Pompidou, s. 141-149); Dionys Mascolo (*Marguerite Duras*, Albatros, s. 143-156). Bu son derleme *La femme du Gange* üzerine Joël Farges, Jean-Louis Libois ve Catherine Weinzaepflen'e ait en önemli makaleleri de içerir.

59 Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, sonrasında *La femme du Gange:* "İmgenin filmi" ile "insan seslerinin filmi" yeniden ahenkleştirilmeden, "birleşmelerini" oluşturan sonsuz noktada biri kendi adına diğerine temas ettiğinde, ikisi de "ölür", aynı zamanda karşılıklı kenarları da ezilir (Marguerite Duras bu noktayı *La femme du Gange*'da tespit eder, s. 183-184; film adeta, kendi de ikili olacak bir sonraki filme yeniden yatırılacak bir "fazlalık" ya da bir artakalan varmış gibi devam eder).

60 Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre*, Médiations, s. 285 (bu formül Duras'ın yapıtlarının ayrıntılı bir çözümlemesinden alınmıştır, s. 225-298).

evlerde "yaşadığı" için değil, tutkular da kadınlarda "yaşadığı" için: *Yıkmak Diyor Kadın* [*Détruire dit-elle*] ve özellikle *Nathalie Granger*, daha sonra da *Vera Baxter*. Peki neden Duras, *Vera Baxter*'i yapıtında bir gerileme olarak, *Nathalie Granger*'yi ise devamı gelecek olan bir üçlemeye hazırlık olarak görür? Bu, bir sanatçının tam anlamıyla başardığı şeyin daha derin bir amaca göre sadece öne ya da geriye doğru bir adım olduğunu ilk sanışı değildir. Marguerite Duras örneğinde, ev onu artık tatmin etmez çünkü tek bir görsel-işitsel imge için görsel ve sessel bileşenlerin ancak bir özerkliğini sağlayabilir (ev hâlâ bir yer, hem söz hem mekân anlamında bir mahaldir). Gelgelelim daha ileri gitmek, sessel bir imgeyle görsel bir imgenin hotonomisine erişmek, iki imgeyi sonsuzlukta yer alan ortak bir noktanın perspektifleri haline getirmek: irrasyonel kesmeye dair bu yeni kavrayışın gerçekleşmesi evde ya da hatta evle mümkün değildir. Hiç kuşkusuz ev-park herhangi bir mekâna ait özelliklerin çoğuna, boşluklara ve bağlantısızlıklara zaten sahipti. Ne var ki herhangi bir mekânın sadece kaçış içinde inşa edilebilmesi için evi terk etmek, evi yerle bir etmek gerekiyordu, aynı zamanda söz edimi de "çıkıp kaçmalıydı". Karakterler sadece kaçış içinde bir araya gelmeli ve birbirini yanıtlamalıydı. Barınılamaz olanın geri getirilmesi, mekânın barınılamaz hale getirilmesi gerekiyordu ki atfedilemez hale gelmiş olan söz edimininki gibi bir hotonomi kazanabilsin: hikâyesi artık olmayan yerler için (görsel imge) yeri olmayan bir hikâye (sessel imge).[61] Ve görsel-işitsel ilişkiyi oluşturacak olan, irrasyonel kesmenin yeniden tasarlanması, bu yeni kavrayış biçimi olacaktır.

Saf söz edimi haline gelmiş olan sessel imge ile okunur ya da stratigrafik hale gelmiş olan görsel imgenin ayrılışı söz konusu olduğunda, Marguerite Duras'ın yapıtlarını Straub'larınkilerden ne ayırır? Bir ilk fark Marguerite Duras için ulaşılması gereken söz ediminin eksiksiz aşk ya da mutlak arzu olmasıdır. Bu, sessizlik veya şarkı ya da *India Song*'da konsolos yardımcısının çığlığı gibi bir çığlık olabilir.[62] Belleğe ya da unutuşa, ıstıraba ya da umuda komuta eden odur. Özellikle de kopup geldiği metnin

---

61 Marguerite Duras *India Song*'da "mekânın tenhalaşmasından" ve *Son nom de Venise*'de özellikle "oturulmayan yerlerden" bahseder: *Marguerite Duras*, s. 24, s. 94. Ishaghpour *La femme du Gange*'dan itibaren "habitatın bu terk edilişini" çözümler, s. 239-240.

62 Viviane Forrester, "Territoires du cri", *Marguerite Duras*, s. 171-173.

bütünüyle eş kapsamlı olan ve yazıdan daha derin sonsuz bir yazı, okumadan daha derin sınırsız bir okuma oluşturan yaratıcı masallama odur. İkinci fark, Marguerite Duras'ta görsel imgeye gitgide daha çok damgasını vuran bir akışkanlıktan ibarettir: bu, nehirden yükselen ama aynı zamanda kumsala ve denize düşen Hindistan'ın tropikal nemidir; *Le camion*'u La Beauce'dan denize kadar çeken Normandiya nemidir, *Agatha*'daki [*Agatha et les lectures illimitées*] kullanılmayan odaysa bir evden çok söz edimi olup söz edimi serimlenirken kumsala doğru ilerleyen ağır bir hayalet gemidir (doğal sonuç olarak *L'homme atlantique* ortaya çıkacaktır). Marguerite Duras'ın bu şekilde deniz manzaraları oluşturmasının önemli sonuçları vardır: Fransız ekolünde en önemli olan şeylere, gündüzün grisine, ışığın spesifik hareketine, güneşe dair olanla aya dair olanın birbirini izlemesine, suyun içinde batan güneşe, akışkan algılanıma ilgisi olduğu için değil sadece. Aynı zamanda Straub'lardan farklı olarak görsel imge, stratigrafik veya "arkeolojik" değerlerini aşıp sonsuzluğu temsil eden, katmanları karıştırıp heykelleri sürükleyen, nehir ve denize has sakin bir güce doğru ilerlediği için. Toprağa değil denize iade ediliriz. Şeyler, kuru toprağa gömülmekten çok gelgitle silinirler. *Aurélia Steiner*'in başı *Della nube*'nin başıyla benzerlik taşır sanki: mitten söz edimini, masaldan masallama edimini koparıp almak söz konusudur; fakat heykeller önce bir arabanın önünden yapılan kaydırmalı çekime, sonra nehir mavnasına, sonra da sabit dalga çekimlerine yer verir.[63] Kısacası görsel imgeye has okunurluk tellürik ve stratigrafik olmaktan ziyade oşinografik hale gelir. *Agatha et les lectures illimitées* okumayı şeylerin algılanımından daha derin olan bu deniz algılanımına gönderirken yazı da bir metinden daha derin olan bu söz edimine gönderir. Sinematografik olarak Marguerite Duras şunu söyleyebilecek büyük bir ressama benzetilebilir: Keşke bir dalgayı, sadece bir dalgayı, hatta biraz ıslak kumu yakalamayı başarabilseydim... Kuşkusuz önceki iki farka bağlı üçüncü bir fark daha olacaktır. Straub'larda sınıf mücadelesi eşölçülemez iki imge, görsel imge ile sessel imge arasında durmadan dolaşan ilişkidir, sessel imge "kendi sınıfının haini" olarak nitelendirilebilecek birinin aracılığı olmadan söz edimini tanrıların ya da patronların söyleminden koparıp almaz

63 Bkz. söz-nehir tümleyiciliği hakkında Nathalie Heinich'in çözümlemesi, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 307, s. 45-47.

(Fortini'de ama aynı zamanda Bach'ta, Mallarmé'de, Kafka'da olduğu gibi), görsel imgeyse toprak işçisi ve özellikle de köylü mücadelelerinden, tüm büyük direnişlerden beslenmeden stratigrafik değerlerini kazanamaz.[64] Bu nedenle Straub'lar, (*Amerika*'ya hayat veren son derece saf sınıf ilişkileri de dahil olmak üzere) piç veya sürgün örnekleri bile hesaba katıldığında, yapıtlarını son derece Marksist olarak sunabildiler. Gelgelelim Marksizmden uzaklaşan Marguerite Duras kendi sınıflarına ihanet eden kişilerle yetinmez, bir "şiddet sınıfı" oluşturmak üzere sınıf dışındakileri, dilenci kadın ile cüzzamlıları, konsolos yardımcısı ile çocuğu, satış temsilcileri ile kedileri göreve çağırır. *Nathalie Granger*'den itibaren görülen bu şiddet sınıfının işlevi sert imgelerde görülmek değildir; iki tür imge arasında, sessel imgedeki arzu-sözün mutlak edimi ile görsel imgedeki okyanus-nehrin sınırsız gücü arasında dolaşma ve onları iletişime sokma işlevini gerçekleştiren odur: nehir ile şarkının kesişim noktasındaki Ganj'ın dilenci kadını.[65]

Dolayısıyla ikinci evrede, sözlü ve sessel olan, görsel imgenin bir bileşeni olmaktan çıkar: artık görsel olanla sessel olan görsel-işitsel bir imgenin iki özerk bileşeni, dahası iki hotonom imge haline gelir. Bu durumda Blanchot ile birlikte şunu söyleyebiliriz: "Konuşmak, görmek değildir." Burada konuşma görmeyi, göstermeyi ve hatta görülmeyi bırakmış gibidir. Sadece bir ilk gözlem gereklidir: konuşmak ancak kendi alışıldık ya da ampirik icrasından vazgeçtiğinde, hem söylenemez hem de yine de sadece konuşulabilecek olan ("oraya buraya taşıyan ve kendisi de konuşmaktan farklı olan farklı söz") bir limite dönmeyi başardığında görsel bağlantılarını koparır. Eğer limit saf söz edimiyse, söz edimi bir çığlık, müzikal olan ya da olmayan ses biçimini alabilir; serinin bütünü bağımsız öğelerden oluşur ve bunların her biri kesme, tersine dönme, geriye gitme, öngörme imkânlarıyla ilişkili olarak şurada ya da burada bir limit oluşturabilir. Dolayısıyla sessel sürem

---

64 "Fortini'nin metni otoriter değil mi?" sorusuna Straub şöyle yanıt verir: "Bu dil iktidardaki bir sınıfın dilidir, bununla birlikte, bu sınıfa olabildiğince ihanet etmiş birinin dilidir..." (*Conférence de presse*, Pesars, 1976; ve ayrıca "köylü savaşlarının tüm karakterlerinin bu kır manzaralarıyla ortak bir yanı vardır").

65 Marguerite Duras bu mefhumu, daha ziyade "bir şiddet sınıfına ait o firari hissi" *Nathalie Granger*'de önerir, s. 76, 95 (ve seyahat eden satış temsilcisinin çok özel durumu hakkında, s. 52). Bonitzer, *India Song*'da "cüzzamlıları, dilencileri ve konsolos yardımcılarını" bir araya getiren bu şiddet sınıfını yorumlar: s. 152-153.

görsel imgenin aidiyetlerine ya da çerçeve dışının boyutlarına göre farklılaşmayı bırakır ve müzik de artık varsayılan bir bütünün dolaysız bir sunumunu temin etmez. Bu sürem artık Maurice Fano'nun Robbe-Grillet'nin filmlerinde (özellikle *Yalan Söyleyen Adam*'da) olduğunu iddia ettiği yenilik değerini kazanır: sessel imgelerin hotonomisini sağlar ve hem (ille de dar anlamda bir sözden ibaret olmayan) limit olarak söz edimini hem de (ille de müzikal öğelerden ibaret olmayan) serinin müzikal organizasyonunu elde etmek zorundadır (aynı şekilde Marguerite Duras'ta, müzik insan seslerinin organizasyonu ve mutlak arzu edimiyle, *La femme du Gange*'da konsolos yardımcısının çığlığıyla veya yanmış sesle ya da Straub'larda Anna Magdalena'nın sözlerinin organizasyonu müziğin icrasıyla ve Bach'ın çığlığıyla harmanlanacaktır...). Ne var ki modern sinemada sessel olanın hüküm sürdüğü sonucuna varmak hata olacaktır. Aynı gözlem aslında görsel imge için de geçerlidir: görmek ancak ampirik icrasından koparıldığında bir hotonomi kazanır ve hem görünmez hem de yine de sadece görülebilir olan bir limite taşınır (görmekten farklı ve boş ya da bağlantısız herhangi mekânlardan geçen bir tür durugörü).[66] Söz nasıl söz yitiminden ya da hafıza yitiminden mustarip birinin sözüyse, bu da bir körün, Teiresias'ın görmesidir. Bundan böyle *iki yetinin hiçbiri kendisini diğerinden ayıran ama ayırarak da diğerine bağlayan limite ulaşmadan bir üst düzeyde icraya yükselmez.* Sözün söylediği aynı zamanda görüşün ancak durugörüyle gördüğü görünmezdir ve görüşün gördüğü, sözün söylediği dile getirilemez şeylerdir. Marguerite Duras "durugörür insanların seslerine" başvurarak onlara sık sık "görüyorum", "görmeden görüyorum, evet öyle" dedirtebilecektir. Philippon'un genel formülü, sözü görünür bir şey olarak filme almak hâlâ geçerlidir fakat görmek ve konuşmak böylece yeni bir anlam kazandığı için çok daha geçerlidir. O halde sessel imge ile görsel imge hotonom hale geldiğinde, birbirlerine tekabül etmemelerinin belirlediği biçimlerden doğdukları ölçüde çok daha saf olan bir görsel-işitsel imgeden daha azını oluşturmazlar: her birini diğerine bağlayan, her birinin limitidir. Bu gelişigüzel değil, *La femme du Gange*'daki gibi çok özenli bir inşadır: birbirlerine

66 Blanchot, *L'entretien infini*, "Parler ce n'est pas voir", s. 35-46. Bu Blanchot'nun değişmez temasıdır ama alıntıladığımız metin kuşkusuz en yoğun olanıdır. Blanchot'nun görmeye ayırdığı rol diğer taraftan daha iyi fark edilecektir, ama muğlak ya da ikincil bir şekilde.

dokunduklarında ölürler fakat sadece, onları ayrı tutan, "bu nedenle aşılmaz olan ama yine de aşılmaz olduğu için hep aşılan" limitte birbirlerine dokunurlar. Görsel imge ile sessel imge özel bir ilişki, bir serbest dolaylı ilişki içindedir. Gerçekten de bir bütünün imgeleri içselleştirdiği ve imgelerin içinde dışsallaştığı, zamanın dolaylı bir temsilini oluşturan ve dolaysız bir sunumu müzikten alabilen klasik rejimde değilizdir artık. Şimdi dolaysız hale gelmiş olan kendi için bir zaman-imgedir ve bu zaman-imgenin asimetrik, bütünselleştirilemeyen, birbirine dokunduğunda ölümcül olan iki yüzü vardır: her dıştan daha uzak olan bir dışarının yüzü, her içten daha derin olan bir içerinin yüzü; müzikal bir sözün yükseldiği ve koparıldığı burası, görünür olanın örtüldüğü ya da gömüldüğü orası.[67]

---

67 Fano'da pratik sessel "sürem" kavrayışı ve yeniliğinin yönleri hakkında, bkz. özellikle Gardies, *Le cinéma de Robbe-Grillet*, s. 85-88. Godard'ın *Adı Carmen*'inde bir sessel süremin ele alınışı konusunda, bkz. "Les mouettes du pont d'Austerlitz", François Musy'nin röportajı, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 355, Ocak 1984. Bu yönetmenler sessel kadraj meselemizle doğrudan ilgilenmedikleri halde çözümde belirleyici bir şekilde ilerleme kaydetmişlerdir. Daha genel olarak, bu bakımdan teknik çözümlemeler gecikmiş gibidir (sorunu doğrudan ortaya koyan Dominique Villain haricinde, *L'œil à la caméra*, IV. bölüm). Sessel bir kadrajın teknolojik olarak şunlarla tanımlanabileceğini düşünüyoruz: 1) Mikrofonların çokluğu ve nitel çeşitlilikleri, 2) Düzeltici ya da kesici filtreler, 3) Ekolu ya da hızlandırılmış zaman modülatörleri (armonizör dahil), 4) Mekânda bir konumlanma olmayı bırakıp sessel bir yoğunluğun ya da zaman hacminin keşfi haline geldiği ölçüde stereofoni. Kuşkusuz endüstriyel olmayan yollarla bir ses kadrajı elde edilebilir fakat sadece modern teknolojik yolların ürettiği etkilere benzer etkiler üretilebileceği için. Önemli olan bu yolların sadece miksajda ya da montajda değil ses kaydından itibaren mevzuya dahil olmasıdır; üstelik fark daha da görelidir. Glenn Gould, sadece sessel montajda değil, radyoda gerçekleştirdiği kadrajda da en ileri olandır (bkz. *Radio as music* filmi). Fano'nun kavrayışını Gould'unkiyle karşılaştırmak gerekir. Bu iki kavrayış, Fano'nun Berg'den, Gould'un da Schönberg'den aldığı yeni bir müzik kavrayışını içerir. Gould için de, Cage için de söz konusu olan, pekâlâ, bizi işitsel olarak çevreleyen her şey için, çevrenin emrimize sunduğu her şey için etkin bir sessel kadrajı bir çerçeveye oturtmak, icat etmektir. Bkz. *The Glenn Gould Reader*, Knopf, New York ve sırf ses montajı işlemlerine kadraj işlemleri aleyhine ayrıcalık tanıması bakımından analizlerinde hatalı olan Geoffrey Payzant, *Glenn Gould, un homme du futur*, IX. bölüm.

ONUNCU BÖLÜM

SONUÇLAR

1

Sinema evrensel veya ilkel bir dil sistemi [*langue*] olmadığı gibi, dil [*langage*] de değildir. Dilin kendi "nesneleri"ni yaratmasını sağlayan bir varsayım, bir koşul, zorunlu bir eşlenik gibi olan anlaşılabilir bir içeriği gün yüzüne çıkarır (gösterici birimler ve işlemler). Fakat bu eşlenik, ayrılmaz bile olsa, spesifiktir: düşünce hareketleri ve süreçlerinden (dil öncesi imgeler) ve bu hareketler ile süreçlere ilişkin bakış açılarından (gösterme öncesi göstergeler) oluşur. Bütün bir "psikomekaniği", ruhsal otomatı veya kendi mantığı olan bir dilin söylenebilirini teşkil eder. Dil sistemi buradan, gösterici birimler ve işlemlerle, dilin sözcelerini alır ama söylenebilir olanın kendisi, imgeleri ve göstergeleriyle, başka bir niteliktedir. Bu, Hjelmslev'in dilsel olmayan bir biçimde oluşmuş "madde" dediği şeydir; dil sistemi ise biçim ve töz ile çalışır. Yahut daha ziyade, Gustave Guillaume'un dilbilimin koşulu haline getirdiği, her göstermenin öncesindeki ilk gösterilebilir olandır.[1] Bu noktadan itibaren semiyotiği ve semiyolojiyi kateden muğlaklığı anlayabiliriz: dilbilimden esinlenen semiyoloji "gösteren"i kendi üzerine kapatmaya ve dili hammaddesini oluşturan imgelerden ve göstergelerden koparmaya meyleder.[2] Aksine, dili yalnızca bu belirli içerik, imge ve göstergelerle ilişkili olarak ele alan disipline ise semiyotik denir. Elbette dil maddeyi veya söylenebilir olanı ele geçirdiğinde, bunları artık imge veya göstergelerle ifade edilmeyen gerçek anlamda dilsel sözceler haline getirir. Fakat sözceler dahi kendilerini tekrar imge ve gösterge olarak ortaya koyar ve söylenebilir

---

1 Bu bağlamda Alain Rey'in *Théories du signe et du sens* kitabında (Klincksieck, II, s. 262-264) Guillaume'un yapıtının genel hatlarıyla harika bir sunumu bulunur. Edmond Ortigues, *Le discours et le symbole*'de (Aubier) daha ayrıntılı bir analiz sunar.

2 Gösterge mefhumunu ortadan kaldırma eğilimine ilişkin olarak bkz. Ducrot ve Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, s. 438-453. Christian Metz de bu eğilimi paylaşır (*Langage et cinéma*, Albatros, s. 146).

olanı tekrar verirler. Bize öyle geliyor ki sinema, tam da otomatik veya psikomekanik nitelikleri sayesinde, dil öncesi imgeler ve göstergeler sistemidir ve sözceleri bu sisteme özgü imge ve göstergelerde yeniden ele alır (sessiz sinemanın okunan imgesi, sesli sinemanın ilk aşamasında görsel imgenin sessel bileşeni, sesli sinemanın ikinci aşamasında ses imgesinin kendisi). Bundan dolayıdır ki sessiz filmden sesli filme geçiş sinemanın evriminde bize göre asla temel bir yere sahip olmamıştır. Buna karşın, bu imge ve göstergeler sisteminde bize temel gibi görünen şey, iki imge türü arasındaki, ilgili göstergeleriyle hareket-imgeler ile zaman-imgeler arasındaki ayrımdır. Kino-yapılar ile krono-doğuşlar saf semiyotiğin kitabında birbirini izleyen iki bölümdür.

Psikomekanik veya ruhsal otomat olarak düşünülen sinema kendi içeriğinde, temalarında, durumlarında ve karakterlerinde yansır. Fakat bu ilişki basit bir ilişki değildir çünkü bu yansıma karşıtlıklara, ters dönmelere olduğu gibi, çözümlere veya uzlaşılara da yol açar. Otomatın daima birlikte varolan ve birbirini tamamlayan iki anlamı olmuştur, bunlar birbiriyle çatıştığında dahi. Bir yanda, büyük ruhsal otomat düşüncenin en üstün uygulanışını, müthiş bir özerklik çabası dahilinde düşüncenin düşünme ve kendini düşünme tarzını işaretler; işte bu anlamdadır ki Jean-Louis Schefer sinemanın başlarımızın arkasındaki dev, kartezyen dalgıç, manken veya makine, dünyayı askıya alan ve doğumu olmayan mekanik insan olduğunu söyleyebilir.[3] Ancak, öbür yanda, otomat aynı zamanda psikolojik otomattır ve artık dışarıya bağlı değildir ama özerk olduğu için değil, kendi düşüncesinden yoksun kaldığı ve yalnızca birtakım görüler veya ham eylemler olarak gelişen içsel bir izlenime tabi olduğu için (hayalperestten uyurgezere ve hipnoz, telkin, sanrı, takıntı, vs. aracılığıyla da uyurgezerden hayalpereste).[4] Burada sinemaya özgü olup tiyatroyla hiçbir ilgisi olmayan bir şey vardır. Sinema eğer ruhsal sanat haline gelmiş otomatizm ise, yani öncelikle hareket-imge ise, otomatlarla kazara değil özsel olarak karşılaşır. Fransız ekolü sarkaç otomatlara ve saat gibi çalışan karakterlere düşkünlüğünü asla yitirmeyecek ama aynı zamanda da Amerikan veya Sovyet ekolleri gibi hareketli

3 Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma-Gallimard.

4 Bunlar düşüncenin iki uç halidir; Spinoza ve Leibniz'in bahsettiği mantığın ruhsal otomatı ile Janet'nin çalıştığı psikiyatrinin psikolojik otomatı.

parçalara sahip makinelerle karşılaşacaktır. Makine-insan düzenlemesi durumdan duruma değişecek ama bunu daima gelecek sorusunu sormak için yapacaktır. Makineler insanın kalbinde o denli büyük bir yer edinir ki en eski güçleri uyandırması ve hareketli makinenin de korkutucu yeni bir düzenin hizmetinde artık saf ve basit bir psikolojik otomatla bir olması mümkün olur: bu, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nden [*Das Cabinett des Dr. Caligari*] *Metropolis*'e ve robotuna ve *Dr. Mabuse'nin Vasiyeti*'ne kadar, dışavurumculuktaki uyurgezerlerin, sanrılara kapılanların, büyülenenlerin-büyüleyenlerin resmigeçididir. Alman sineması ilkel güçleri davet ediyor ama belki de sinemayı değiştirecek, onu korkunç bir biçimde "gerçekleştirecek" ve aynı zamanda verilerini değiştirecek bir şeyi ilan etmek için en elverişli noktada duruyordu.

Kracauer'in *De Caligari à Hitler* kitabının önemi dışavurumcu sinemanın Hitlerci otomatın Alman ruhunda nasıl yükseldiğini yansıttığını göstermiş olmaktır. Fakat yine hâlâ dışsal kalan bir bakış açısı söz konusudur. Oysaki Walter Benjamin'in makalesi otomatik hareket sanatının (veya muğlak bir biçimde dediği gibi, yeniden üretim sanatının) bizzat kitlelerin otomatikleşmesiyle, Devlet mizanseniyle, siyasetin "sanat" haline gelmesiyle –sinemacı Hitler– çakıştığını göstermek üzere sinemanın tam kalbine yerleşiyordu. Ayrıca Nazizmin sonuna kadar kendini Hollywood'la rekabet içerisinde gördüğü de doğrudur. Hareket-imgenin özne haline gelmiş kitleler sanatıyla devrimci izdivacı çökerek yerini psikolojik otomat olarak tabi kılınmış kitlelere ve büyük ruhsal otomat olarak da onların liderine bırakıyordu. Syberberg de bu sebeple şöyle der: Hareket-imgenin nihai ürünü Leni Riefenstahl'dır ve Hitler'in davası sinema tarafından görülecekse, bunun sinemanın içinden, sinemacı Hitler'e karşı, "onu kendi silahlarıyla, sinematografik olarak yenmek"[5] üzere yapılması gerekmektedir. Sanki Syberberg Kracauer'in kitabına ikinci bir cilt ekleme ihtiyacı duyuyordu,

---

5 Bkz. Serge Daney, *La rampe*, "l'Etat-Syberberg", s. 111 (ve s. 172). Daney'in analizi burada Syberberg'in bizzat yaptığı pek çok açıklamaya dayanır. Syberberg, Benjamin'den esinlenir ama daha da ileri giderek "sinemacı Hitler" temasını ortaya atar. Benjamin sanat alanında "seri üretim"in ayrıcalıklı nesnesini "kitlelerin yeniden üretimi"nde, büyük resmigeçitlerde, mitinglerde, spor karşılaşmalarında ve son olarak da savaşta bulduğunu söylemekle yetiniyordu ("L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", *Poésie et révolution*, Denoël, II.

ancak bu ikinci cilt bir film olacaktı: artık Caligari'den (ya da bir Almanya filminden) Hitler'e değil, Hitler'den *Hitler, ein Film aus Deutschland*'a gidilirken bu değişim sinemanın içerisinde, Hitler'e karşı ama aynı zamanda Hollywood'a da karşı, temsil edilen şiddete, pornografiye, ticarete karşı da gerçekleşiyordu... Fakat ne pahasına? Gerçek bir psikomekanik ancak *yeni çağrışımlara* dayandığı, Hitler'in yerini aldığı büyük zihinsel otomatı tekrar oluşturduğu, onun köleleştirdiği psikolojik otomatları yeniden canlandırdığı zaman kurulabilir. Hareket-imgenin, yani sinemanın daha en başta hareket ve imge arasında kurduğu bağın terk edilmesi ve kontrol altında tuttuğu, etkilerini geliştirecek yeterli zamanı bulamamış başka güçlerin –düz projeksiyon ve ters projeksiyon– serbest bırakılması gerekecektir.[6] Hatta mesele daha genel bir problemdir: zira düz projeksiyon ve ters projeksiyon doğrudan zaman-imgeyi taşıyan, hareket-imgenin yerine zaman-imgeyi koyan teknik araçlardan ibarettir. Dekor dönüşüme uğrar ama "burada mekân zamandan doğar" (*Parsifal*) anlamında. İmgenin olduğu kadar otomatizmin de yeni bir rejimi diyebilir miyiz?

Elbette, burada dışsal bir bakış açısına geri dönmek gerekir: otomatların teknolojik ve toplumsal evrimi. Saat otomatları ama aynı zamanda motor otomatlar da, kısaca hareket otomatları yerini yeni bir ırka, bilişim ve sibernetiğe, hesap ve düşünce otomatlarına, kontrol ve geri besleme otomatlarına bırakıyordu. İktidar figürü de tersine dönüyor ve rüyalara esin veren, eylemlerin kumandanı, biricik ve esrarengiz bir liderde birleşmek yerine, kontrolünü, işleyişini ve içeriğini insomnia ile kehanetin kavşak noktasında duran "karar vericiler"in yönettiği bir bilgi ağında seyreliyordu (söz gelimi, Rivette'te veya Godard'ın *Alphaville*'inde gördüğümüz küresel komplo, Lumet'deki dinleme ve gözetleme sistemi ama bilhassa da Lang'ın

---

6 Syberberg, Benjamin gibi yeniden üretime dayalı sanat fikrinden değil, hareket-imge sanatı olarak sinema fikrinden yola çıkar: "Uzun süre boyunca sinemadan bahsetmenin hareketten bahsetmek anlamına geldiği varsayımından yola çıkılmıştır"; hareket, yani hareketli imge, hareketli kamera ve montaj. Bu sistemin doruk noktasının Leni Riefenstahl ile "arkalarda bir yerde saklanan hocası" olduğunu düşünür. "Fakat sinemanın beşiğinde başka bir şeyin daha olduğunu unutuyordu: düz projeksiyon, ters projeksiyon"; yani "yavaş ve kontrol edilebilir hareketler" içeren, hareket sistemini veya sinemacı Hitler'in sistemini çelişkiye düşürmeye muktedir başka türde bir imge. Bkz. Syberberg, *Cahiers du cinéma* özel sayısı, Şubat 1980, s. 86.

üç Mabuse'nin evrimi, üçüncü Mabuse, savaştan sonra Almanya'ya dönüş döneminin Mabuse'si).[7] Ayrıca yeni otomatlar, genellikle açık biçimler altında –iyi ya da kötü sonuçlarla– sinemayı dolduracaklar (en iyisi Kubrick'in *2001*'deki dev bilgisayarı olacaktı) ve ona hareket-imgenin açmazının bir süreliğine saf dışı bıraktığı muazzam mizansen olanaklarını, bilhassa bilim-kurguyla, geri vereceklerdi. Ancak yeni bir otomatizm, biçimi bir mutasyona uğratmaksızın yeni otomatlar da içeriği doldurmazlar. Modern otomat figürü elektronik bir otomatizmin eşleniğidir. Elektronik imge, yani televizyon veya video imgesinin, doğmakta olan dijital imgenin sinemayı ya dönüştürmesi ya da onun yerini alması, ölümünü ilan etmesi gerekiyordu. Burada yeni imgeleri analiz ettiğimizi iddia etmiyoruz; bu zaten projemizin kapsamı dışında bulunuyor; yalnızca sinematografik imgeyle olan ilişkisinin belirlenmesinin gerektiği bazı etkilere dikkat çekmek istiyoruz.[8] Yeni imgelerin artık herhangi bir dışarısı (çerçeve dışı) kalmadığı gibi, bir bütünde de içselleşmiş değildirler: daha ziyade, kendi üzerlerine geri dönmeye yönelik bir güç olarak, ters çevrilebilir ve üst üste bindirilemez bir yüze ve bir öbür yüze sahiptirler. Yeni imgenin önceki imgenin herhangi bir noktasından doğabileceği sürekli yenilenen bir organizasyonun nesneleridir. Burada mekânın organizasyonu ayrıcalıklı istikametlerini, bilhassa da ekranın konumunun yansıtmaya devam ettiği, dikeye tanınan ayrıcalığı kaybederek yerini açı ve koordinatlarını sürekli değiştiren ve dikey ile yatayı birbirinin yerine geçiren çok yönlü bir mekâna bırakır. Ekranın kendisi de, sırf alışkanlıktan dikey konumu korusa da, artık bir pencere ya da tablo gibi insan duruşuna göndermeyip daha ziyade üzerine "veriler"in işlendiği opak bir yüzey, bir enformasyon tablosu oluşturur ve burada enformasyon Doğa'nın, şehir-beyin ya da üçüncü göz de Doğa'nın gözlerinin

---

7 Bkz. Pascal Kané, "Mabuse et le pouvoir", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 309, Mart 1980.

8 İmge türleri arasındaki teknik farkların yanı sıra fenomenolojik farklara ilişkin olarak, bilhassa bkz. Jean-Paul Fargier'nin *Cahiers du cinéma*'daki ve Dominique Belloir'ın "Video art explorations" özel sayısındaki çalışmaları. *Revue d'esthétique*'te yayımlanan makalesinde ("Image puissance image", Sayı: 7, 1984), Edmond Couchot dijital imgelerin "*immedia*" dediği kimi özelliklerini tanımlar, zira artık gerçek anlamda medya diye bir şey kalmamıştır. Temel fikir, zaten televizyonda da mekânın, hatta imgenin bile varolmadığı, yalnızca elektronik çizgilerin bulunduğudur: "Televizyonda temel kavram, zamandır" (Nam June Paik, Fargier ile mülakat, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 299, Nisan 1979).

yerini alır. Son olarak, sessel olan da gitgide daha çok imge statüsü edinecek şekilde bir özerklik kazanırken sessel ve görsel imge ne tabiiyet ne de kıyaslanabilirlik barındıran karmaşık ilişkilere girer ve her birinin kendi limitine ulaşması ölçüsünde ortak bir limite ulaşırlar. Bütün bu anlamlarda, yeni ruhsal otomatizm de yeni psikolojik otomatlara gönderir.

Fakat durmadan sorunun etrafında dönüyoruz: beyinsel yaratım mı, beyinciğin yetersizliği mi? Yeni otomatizm istem dışı hareketlerle işleyen ama onu bu yüzden sınırlandırmayan karanlık, yoğun ve güçlü bir sanat istencinin hizmetine sunulmadıkça kendi başına hiçbir şeydir. Orijinal bir sanat istencini daha önce bizzat sinemanın anlaşılabilir içeriğini etkileyen değişim dahilinde tanımlamıştık: zaman-imgenin hareket-imgenin yerini alması. Öyle ki elektronik imgelerin daha da başka bir sanat istencine veya zaman-imgenin henüz bilinmeyen yönlerine dayanması gerekecektir. Sanatçı daima şunları aynı anda söylemek durumundadır: yeni araçlar ileri sürüyorum ve bu araçların bütün sanat istencini geçersiz kılmasından veya onu bir ticarete, pornografiye, Hitlerciliğe dönüştürmesinden korkuyorum.[9] Önemli olan, sinematografik imgenin halihazırda elektronik imgeninkilere benzemeyen ama sanat istenci olarak zaman-imgede özerk öngörme işlevlerine sahip etkiler elde etmiş olmasıdır. Bu yüzden Bresson sinemasının enformatik veya sibernetik makinelere ihtiyacı yoktur; fakat "model", modern bir psikolojik otomattır çünkü eskiden olduğu gibi motor eylemle değil, söz edimiyle tanımlanır (Bresson sürekli otomatizm üzerine düşünürdü). Aynı şekilde, Rohmer'in kukla karakterleri, Robbe-Grillet'nin büyülenmiş karakterleri, Resnais'nin zombileri artık enerji veya motor becerilere değil, söz veya enformasyona ilişkin olarak tanımlanır. Resnais'nin yapıtında artık flash-back'ler değil, daha ziyade geri bildirimler ve başarısız geri bildirimler vardır ama bunlar özel makinelere ihtiyaç duymazlar (kasten geliştirilmeden bırakılmış *Seni seviyorum, seni seviyorum* örneği hariç). Ozu'nun 180°'lik devamlılıklarının cüreti imgeyi "tersiyle uç uca" birleştirmek ve

9 Bazen belirli bir araçta sanat istencinin ölümünün farkına varan sanatçının, söz konusu "zorluğa" bu aracın, kendisini görünürde yıkacak bir kullanımıyla yanıt verdiği olur: bu durumda sanatın olumsuz amaçları olduğu düşünülebilir ama söz konusu olan, daha ziyade bir gecikmeyi telafi etmek, düşman bir alanı gerekirse şiddetle sanata dönüştürmek ve aracı aracın kendisine karşı çevirmektir. Bkz. televizyon hakkında, Fargier'nin analiz ettiği haliyle Wolf Vostell'in yaklaşımı ("Le grand Trauma", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 332, Şubat 1982).

"planı döndürmek" için yeterlidir.[10] Mekân kendi yönlerini, yönelimlerini birbirine katar ve Snow'un *La Région Centrale*'inde olduğu gibi, yalnızca bir kamera ve elektronik seslere yanıt veren döner makine aracılığıyla, bu yönleri ve yönelimleri belirleyebilecek dikey eksen önceliğini yitirir. Ekranın dikeyliği de hareket halindeki bir dünyayı göstermeyi bıraktığında, düzenli veya düzensiz enformasyonları alımlayan ve karakterlerin, nesnelerin ve sözlerin üzerine "veriler" gibi işlendiği opak bir yüzeye dönüştüğünde, artık yalnızca sırf alışkanlık itibarıyla korunur. İmgenin okunurluğu onu, gazete gibi, dikey insan duruşundan azat eder. Bazin'in sunduğu alternatif, ekranın ya bir tablo çerçevesi olarak ya da maske (pencere) olarak davranması, asla yeterli değildi; zira bir de Ophüls'ün tarzında ayna-çerçeve, Hitchcock tarzında halı çerçevesi vardı. Fakat çerçeve veya ekran, araç paneli, baskı masası veya enformasyon tablosu görevi gördüğünde, imge sürekli başka bir imgede kesilir, görünür bir ızgaranın içinden geçerek basılır, "sürekli bir mesaj akışı" içinde başka imgelerin üzerine kayar ve planın kendisi de bir gözden ziyade durmaksızın enformasyon emen aşırı yüklü bir beyine benzer: bu enformasyon-beyin, şehir-beyin ikilisi Doğa-gözün yerini alır.[11] Godard da videonun imkânlarından yararlanmadan önce dahi, bu yönde gidecekti (*Evli Bir Kadın, Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*). Straub'larda, Marguerite Duras'ta, Syberberg'de de ses kadrajı, sessel imge ile görsel imgenin ayrışımı, yeni teknolojilere başvurmak yerine, sinematografik araçlarla ve basit video araçlarıyla yapılır. Bunun nedenleri basitçe ekonomik değildir. Zira yeni ruhsal otomatizm ve yeni psikolojik otomatlar teknolojiden önce, bir

---

10 Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 185.

11 Leo Steinberg ("Other criteria", New York Modern Sanat Müzesi'nde konferans, 1968) zaten modern resmi saf bir optik mekânın fethiyle tanımlamayı reddediyor, ona göre birbirini tamamlayıcı nitelikte iki özelliği öne çıkarıyordu: dikey insan duruşuna referansın kaybolu şu ve tablonun enformasyon yüzeyi olarak ele alınması; örneğin denizi ve gökyüzünü az çok göstergelere dönüştüren Mondrian; ama her şeyin ötesinde bunu Rauschenberg'e referansla ortaya koyuyordu: "Boyalı yüzey artık doğal bir görsel deneyimle analoji teşkil etmeyip işlemsel süreçlere benzer. (...) Rauschenberg'in tablosunun planı şehrin beynine dalmış bilince karşılık gelir." Sinema örneğinde, "vahşi haldeki bir doğa fragmanı" öneren Snow için dahi, Doğa ve makine "birbirlerini karşılıklı temsil ederler", öyle ki görsel belirlenimler "makinenin işlemlerinde ve geçişinde yakalanmış" enformasyon verileridir: "Bu, gözün görmemeyi başardığı nokta olan kavram olarak filmdir" (Marie-Christine Questerbert, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 296, Ocak 1979, s. 36-37).

estetiğe bağlıdırlar. Elektronik gelip onu bozmadan veya aksine tekrar dolaşıma sokmadan önce, zaman-imge orijinal bir imge ve gösterge rejimi getiriyordu. Jean-Louis Schefer sinemanın ilkesi olarak büyük ruhsal otomatı veya başımızın arkasındaki mankeni ileri sürdüğünde, bunu bedenlerin bütün motor becerilerinden önce gelen, doğrudan bir zaman deneyimine sahip bir beyinle tanımlamakta haklıdır (başvurduğu aygıt, yani Dreyer'in *Vampir*'indeki değirmen hâlâ bir saat otomatına gönderse de).

Straub'lar, Marguerite Duras ve Syberberg, aralarındaki bütün farklara rağmen, bütün bir görsel-işitsel rejim oluşturma projesi altında haklı olarak aynı gruba dahil edilir.[12] Esasında Syberberg'in yapıtlarında diğer örneklerde ortaya koymaya çalıştığımız iki büyük özelliği buluruz. Öncelikle, sesselin ve görselin ayrışımı *Le Cuisinier du Roi*'da aşçının sözlerinin akışı ile ıssız mekânlar, şatolar, barakalar, bazen de bir gravür arasında açıkça görülür. Yahut *Hitler*'de şansölyenin ofisinin görsel mekânı boşalmıştır ve bu esnada bir köşedeki çocuklar Hitler'in bir konuşmasının kaydını dinlerler. Bu ayrışım Syberberg'in tarzına özgü özellikler kazanır. Bu bazen söylenenlerin ve görülenlerin nesnel olarak birbirinden ayrılması şeklinde olur: düz projeksiyon ile diapozitiflerin sık kullanımı yalnızca bizzat aktörün, söylediklerine ve birkaç aksesuara indirgenmiş olan aktörün, görmemekle kalmayıp aynı zamanda asla parçası olmaksızın ilişkilendiği bir görsel mekân temin eder (örneğin, *Hitler*'de dev mobilyalar, dev telefon görünürken, cüce hizmetkâr efendisinin iç çamaşırları hakkında konuşur). Bazen de ses ile bedenin öznel olarak birbirinden ayrılması söz konusudur: bu durumda bedenin yerini, aktörün veya anlatıcının sesine karşılık gelen bir kukla alır veya *Parsifal*'de olduğu gibi, play-back'in senkronizasyonu kusursuzdur ama kendine verdiği sese yabancı kalan bir bedenle, canlı kuklayla, gerek bir erkek sesine karşılık bir kız bedeniyle, gerekse de aynı bir ses için iki rakip bedenle senkronizasyon söz konusudur.[13] Bu demektir ki bütün diye

---

12 Bkz. bilhassa Jean-Claude Bonnet, "Trois cinéastes du texte", *Cinématographe*, Sayı: 31, Ekim 1977.

13 Bu ayrılma veya ayrışım hakkında bkz. Lardeau ile Comolli ve Géré'nin "Hitler" hakkındaki makaleleri, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 292, Eylül 1978. Düz projeksiyonun tanımı ile kukla kullanımı için bkz. Syberberg'in kendi metinleri, Syberberg, s. 52-65. Bonitzer, *Le champ aveugle*'de Syberberg'den bütün bir karmaşık plan kavrayışı çekip çıkarır.

bir şey yoktur: bedene ve sese bölünmenin "tek bir birey tarafından temsil edilemez", "kendi içinde ve psikolojik olmayan bir biçimde bölünmüş görünüş"[14] olarak imgenin doğuşunu oluşturduğu "yırtılma" rejimi. Kukla ile anlatıcı, beden ile ses bir bütün veya birey değil, otomatı oluşturur. Bu, psikenin derinden bölünmüş bir özü anlamında psikolojik otomattır, her ne kadar bu bölünmenin makine olmayan bireyin bir hali olarak yorumlanacağı anlamda psikolojik bir yanı olmasa da. Kleist'ta veya Japon tiyatrosunda olduğu gibi, ruh bir "iç ses"le birleştiği ölçüde kuklanın "mekanik hareketi"nden meydana gelir. Fakat böylelikle bölünme kendi içinde bir değeri varsa da kendi için bir değeri yoktur. Zira, ikinci olarak, yaratıcı masallama veya efsaneleştirme olarak saf bir söz ediminin kendini bütün sözlü enformasyonlardan kurtarması gerekir (bunun en çarpıcı örneği yalanlarıyla ve bu yalanların açığa çıkmasıyla efsaneleşmesi icap eden *Karl May*'dir) ama aynı zamanda da görsel verilerin de değişken biçimlerde yüzeye çıkmalarla, geriye dönük ilişkilerle, yükselmelerle, batmalarla, çökmelerle, içinden söz ediminin çıkıp öteki tarafta yükseleceği enkazlaştırmalarla, durmaksızın karıştırılan üst üste binmiş katmanlar halinde organize olması gerekir (bunlar Almanya tarihinin üç katmanı olup Ludwig, Karl May ve Hitler üçlemesine karşılık gelir; her filmde diapozitifler katmanlar olarak üst üste bindirilir ve bu katmanların sonuncusu dünyanın sonu, "donmuş ve katledilmiş bir manzara"dır). Sanki söz ediminin yükselmesi için dünyanın parçalanması ve gömülmesi gerekiyormuş gibi. Syberberg'in yapıtlarında Straub'da ve Duras'ta gördüğümüz şeyin bir benzeri söz konusudur: görsel ile sessel bir bütün oluşturmayıp iki asimetrik güzergahı takiben "irrasyonel" bir ilişkiye girerler. Görsel-işitsel imge bir bütün değil, "yırtılmanın *füzyonu*"dur.

Fakat Syberberg'in orijinal yönlerinden biri uçsuz bucaksız bir enformasyon mekânını önemsiz ile kültürelin, kamusal ile özelin, tarihsel ile anekdotun, hayal ile gerçeğin yan yana bulunduğu karmaşık, heterojen, anarşik bir mekâna dönüştürmektir ve bunu kâh sözün tarafında söylemler, yorumlar, yakın veya yardımcı tanıklıklarla, kâh görme duyusunun tarafında varolan veya artık varolmayan ortamlar, gravürler, plan ve projeler, durugörülerle bir aradaki bakışlarla yapar ve bunların hepsi eşit önemde

14 Bkz. Syberberg'in *Parsifal*'de yer alan önemli bir pasajı, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 46-47.

olup asla nedensellik türünden olmayan ilişkiler içinde bir ağ oluştururlar. Modern dünyada Doğa'nın yerini enformasyon alır. Bu Jean-Pierre Oudart'ın Syberberg'deki "medya-etkisi" dediği şeydir.[15] Bu da Syberberg'in yapıtının önemli bir yönüdür çünkü görsel ile sesselin ayrışımı veya bölünmesi tam da bu enformasyon mekânının *karmaşıklığını* ifade etmekle yükümlü olacaktır. Yine bir bütünü olanaksız kıldığı gibi psikolojik bireyi aşan da bu karmaşıklıktır: temsilini yalnızca otomatta bulan, bütün haline getirilemez, "tek bir bireyle temsil edilemez" bir karmaşıklık. Syberberg birey olarak Hitler'i –ki yoktur– veya onu nedensellik ilişkileri uyarınca üretecek bir bütünlüğü değil, Hitler imgesini kendisine düşman beller. "İçimizdeki Hitler", yalnızca onun bizi yarattığı kadar bizim de Hitler'i yarattığımız veya hepimizin potansiyel olarak faşist unsurlar barındırdığımız anlamına gelmez, aynı zamanda Hitler'in, yalnızca, kendi içimizde imgesini oluşturan enformasyonlarla varolduğu anlamına gelir.[16] Nazi rejiminin, savaşın, toplama kamplarının birer imge olmadığı ve Syberberg'in konumunun muğlaklıklarının olduğu söylenecektir. Fakat Syberberg'in güçlü fikri *hiçbir enformasyonun, ne olursa olsun, Hitler'i yenmeye yetmeyeceğidir.*[17] Bütün belgeleri gösterebilir, bütün tanıklıkları dinleyebilirsiniz ama enformasyonu bu kadar güçlü kılan (gazete, sonra radyo, sonra da televizyon), onun hiç olması, radikal etkisizliğidir. Enformasyon, gücünü tesis etmek için kendi etkisizliğine oynar, bizzat gücünü teşkil eden ve böylece onu çok daha tehlikeli yapan şey, etkisiz olmaktır. Bundan dolayıdır ki Hitler'i

---

15 Jean-Pierre Oudart, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 294, Kasım 1978, s. 7-9. Syberberg kendi "belge" anlayışı ile evrensel bir video-konservatuvar oluşturmanın zorunluluğu üzerinde sıklıkla durmuştur (Syberberg, s. 34); sinemanın orijinalliğinin Doğa'dan ziyade enformasyona oranla tanımlandığını ileri sürer (*Parsifal*, s. 160). Sylvie Trosa ve Alain Ménil de Syberberg'e göre enformasyon ağının hiyerarşik olmayan ve nedensel olmayan karakteri üzerinde durmuşlardır (*Cinématographe*, Sayı: 40, Ekim 1978, s. 74 ile Sayı: 78, Mayıs 1982, s. 20).

16 Bu bağlamda bkz. Daney'in yorumları, *La rampe*, s. 110-111.

17 Bu Syberberg'in irrasyonalizm üzerine yazdığı önemli metninin değişmeyen bir temasıdır, "L'art qui sauve de la misère allemande", *Change*, Sayı: 37. Syberberg'in Hitler'e ilişkin olarak bir muğlaklığı yine de varsa, bunu en iyi ifade eden Jean-Claude Biette'tir: seçilen "enformasyon miktarı" itibarıyla Syberberg'in "yaşayanlara yapılan zulümden çok ölülere yapılan zulme", "Schönberg'in dışlanması"ndan ziyade "Mahler'in dışlanması"na öncelik verdiğini söylüyordu (*Cahiers du cinéma*, Sayı: 305, Kasım 1979, s. 47).

yenmek veya imgeyi tersine çevirmek için enformasyonu aşmak gerekir. Fakat enformasyonun aşılması, aynı anda iki soruya doğru yönelerek, iki taraftan birden gerçekleştirilir: *kaynağı nedir; muhatabı nedir veya kimdir?* Bunlar aynı zamanda Godard'ın pedagojisinin de iki sorusudur. Enformatik ne birine ne diğerine yanıt verir çünkü enformasyonun kaynağı bir enformasyon olmadığı gibi enformasyonu alan da değildir. Enformasyonun bozulması diye bir şey yoksa, bunun sebebi bizzat enformasyonun bir bozulma olmasıdır. O halde bütün sözlü enformasyonları aşmak, ondan saf bir söz edimi, adeta egemen mitlerin, güncel sözlerin ve onları konuşanların öbür yüzü gibi olan yaratıcı masallamayı, mitten fayda sağlamak veya onu sömürmek yerine onu yaratmaya muktedir bir edimi çekip çıkarmak gerekir.[18] Aynı zamanda bütün görsel katmanları da aşmak, enkazdan kurtulmaya ve dünyanın sonundan sağ çıkmaya ve böylece görünür bedeninde saf söz edimini alımlayabilecek saf bir enformasyon alıcısı yaratmak gerekir. *Parsifal*'de bu ilk husus, Wagner'in dev kafasına gönderir: Wagner'in kafası şarkı olarak söz edimine yaratıcı işlevini, bir mitin gücünü verir, öyle ki Ludwig, Karl May ve Hitler bu gücün gülünç veya sapkın kullanımından veya onun bozulmasından başka bir şey değildir. Diğer husus ise, kafanın kendisi bölündüğünde ve kız olan Parsifal arındırıcı sesi yaymayıp bütün varlığıyla alımladığında, yine dev kafadan çıkan bütün görsel mekânları kateden ve dünyanın sonunun nihai mekânından ikiye bölünmüş olarak çıkan Parsifal'e gönderir.[19] Görsel ile sesselin irrasyonel döngüsü Syberberg tarafından enformasyon ve enformasyonun aşılması ile ilişkilendirilir.

---

18 İrrasyonel masallama işlevi ve bir halkla tesis edilen kurucu ilişki olarak mit üzerine bkz. "L'art qui sauve....": Syberberg'in Hitler'i eleştirdiği nokta, Alman irrasyonelini çalmış olmasıdır.

19 Michel Chion, *Parsifal*'de işlediği şekliyle play-back paradoksunu analiz eder: senkronizasyonun amacı artık *inandırmak* değildir zira hareket eden beden, ya bir erkek sesine bindirilmiş bir kız suratı olduğundan ya da bu sesi sahiplenen iki kişi bulunduğundan dolayı "görünüşe göre kendine verdiği sese yabancı kalır". O halde duyulan ses ile görülen bedenin birbirinden ayrılması aşılmamış, tersine, pekiştirilmiş, vurgulanmıştır. Öyleyse senkronizasyon neye yarar, diye sorar Michel Chion. Mitin yaratıcı işlevinin parçası haline gelir. Görünür bedeni artık sesin yayılımını taklit eden değil, mutlak bir *alıcı* veya muhatap teşkil eden bir şey haline getirir. "Onunla imge, sese der ki: dört bir yanda yüzmeyi bırak ve gelip bende yaşa; beden kendini açarak sesi karşılar." Bkz. "L'aveu", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 338, Temmuz 1982.

Arınma, bilginin ötesindeki sanat aynı zamanda enformasyonun ötesindeki yaratımdır. Arınma çok geç gelir (bu Syberberg'in Visconti'yle ortak noktasıdır), enformasyon söz edimlerini çoktan ele geçirdikten sonra ve Hitler Alman mitini veya irrasyonelini çoktan ele geçirdikten sonra ortaya çıkar.[20] Fakat bu çok-geç yalnızca olumsuz değildir; zamanın mekânın stratigrafisini gösterdiği ve söz ediminin masallamasını duyurduğu yerde, zaman-imgenin göstergesidir. Sinemanın hayatı veya hayatta kalması onun enformatikle olan iç mücadelesine bağlıdır. Buna karşı, onu aşan soruyu, kaynağına ve muhatabına, ruhsal otomat olarak Wagner'in kafasına ve psişik otomat olarak Parsifal ikilisine ilişkin soruyu sormak gerekir.[21]

2

Şimdi artık modern sinemada zaman-imgenin oluşumunu ve bunun içerdiği veya tesis ettiği yeni göstergeleri özetlemek kalıyor geriye. Hareket-imge ile zaman-imge arasında çok sayıda mümkün dönüşüm, neredeyse algılanamaz geçişler, hatta karışımlar vardır. Birinin diğerinden üstün, daha güzel veya daha derin olduğu da söylenemez. Bütün söyleyebileceğimiz, hareket-imgenin bize bir zaman-imge vermediğidir. Yine de bize onunla bağlantılı pek çok şey verir. Bir yanda, hareket-imge ampirik biçimiyle zamanı, zamanın akışını kurar: önce ve sonra ile dışsal bir bağlantı uyarınca ardışık bir şimdi ki böylece geçmiş eski bir şimdi, gelecek de gelecek bir şimdidir. Yetersiz bir düşünce buradan yola çıkarak sinematografik imgenin zorunlu olarak şimdide olduğu sonucunu çıkaracaktır. Fakat herhangi bir sinema anlayışı için felaket anlamına gelen bu hazır fikir, hareket-imgeden ziyade, çok aceleci bir düşüncenin hatasıdır. Zira, öte yanda, hareket-imge zaten

---

20 Arınma sorusu Syberberg'in *Parsifal* üzerine kitabını iki eksende kateder: kaynak ile muhatap (Wagner'in dev kafası ve Parsifal ikilisi), görsel ile sessel ("sefalik manzaralar" ile ruhsal söz edimi). Ancak Parsifal ikilisi geri kalanlardan daha fazla bir bütünlük teşkil etmez: arınma çok geç gelir, "dünya öldü, geriye yalnızca donmuş ve katledilmiş bir manzara kaldı" (*Cinématographe*'taki röportaj, Sayı: 78, s. 13-15).

21 Bu, felsefi anlamda, Raymond Ruyer'in *La cybernétique et l'origine de l'information*'da (Flammarion) yaptığı şeydir. Ruyer otomatın evrimini göz önünde bulundurarak enformasyonun kaynağı ve muhatabı sorusunu sorar ve sinematografik kadrajın sorunlarıyla da ilişkili olan bir "çerçeveleyen" mefhumu oluşturur.

kendisinden bir fazlalıkla veya eksiklikle ayrılan ve ampirik akış olarak şimdinin üzerinde veya altında olan bir imgeye, zamana *ait* imgeye yol açar: bu durumda zaman artık hareketle ölçülmez, kendisi bizzat hareketin sayısı veya ölçüsüdür (metafiziksel temsil). Bu sayının da ilk kitapta gördüğümüz iki yönü vardır: hareket aralığı olarak minimum zaman birimi veya evrendeki maksimum hareket olarak zamanın bütünlüğüdür. İncelikli ile yüce. Fakat, her iki yönden de, zaman böylece hareketten yalnızca dolaylı temsil olarak ayrılır. Akış olarak zaman hareket-imgeden veya ardışık planlardan türer. Fakat birim veya bütünlük olarak zaman onu yine hareketle veya planların ardışıklığıyla ilişkilendiren montaja bağlıdır. Bundan dolayı hareket-imge temel olarak zamanın dolaylı temsiline bağlıdır ve bize onun dolaysız sunumunu, yani bir zaman-imge vermez. Öyleyse yegâne dolaysız sunum müzikte açığa çıkar gibidir. Fakat modern sinemada, aksine, zaman-imge artık ampirik veya metafiziksel değil, Kant'ın verdiği anlamıyla "aşkınsal"dır: zaman zıvanasından çıkmıştır ve kendini saf halde sunar.[22] Zaman-imge hareketin yokluğu anlamına gelmez (her ne kadar onun seyrelmesi anlamına gelse de); hiyerarşinin tersyüz olması anlamına gelir, artık harekete tabi olan zaman değil, zamana tabi olan harekettir. Artık hareketten, hareketin normundan ve sapmalarından türeyen zaman değildir, *sahte hareket* olarak, sapkın hareket olarak harekettir zamana bağlı olan. Zaman-imge dolaysız hale gelirken, zaman da yeni boyutlar keşfetmiş, hareket ilineksel olarak değil özü itibarıyla sapkın hale gelmiş, montaj yeni bir anlam kazanmış ve modern denen sinema da savaş sonrasında kurulmuştur. Klasik sinemayla ilişkileri ne denli yakın olursa olsun, modern sinema şu soruyu sorar: İmgede iş başında olan yeni kuvvetler ve ekranı dolduran yeni göstergeler nelerdir?

İlk etmen, duyu-motor bağın kopmasıdır. Zira hareket-imge, kendi aralığıyla ilişkilendiği andan itibaren, eylem-imgeyi oluşturuyordu: eylem-imge, en geniş anlamıyla, alımlanan hareketi (algılanım, durum), izi (duygulanım, aralığın kendisi), ifa edilen hareketi (gerçek anlamıyla eylem veya

22 Paul Schrader kimi sinema yönetmenleri için "aşkınsal bir tarz"dan bahseder. Fakat bu kelimeyi Ozu'da, Dreyer veya Bresson'da bulduğunu düşündüğü haliyle, aşkının ansızın çıkagelişini belirtmek için kullanır (*Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, bu çalışmadan bölümler *Cahiers du cinéma*'da yayımlanmıştır, Sayı: 286, Mart 1978). Bu yüzden bu kullanım, aksine, aşkınsal ile metafizikseli veya aşkını karşıtlaştıran Kantçı anlamda değildir.

tepki) içeriyordu. O halde duyu-motor zincirlenme, hareket ile aralığının birliği, hareket-imgenin türünün belirlenmesi veya tam anlamıyla eylem-imgeydi. Bu ilk ana karşılık gelecek anlatısal bir sinemadan bahsetmenin gereği yoktur zira duyu-motor şema anlatıdan değil, anlatı duyu-motor şemadan kaynaklanır. Fakat işte bu savaş sonrası eylem sinemasını sorgulamaya açan şey, bizzat duyu-motor şemanın çökmesidir: artık tepki verilemeyen durumların, artık yalnızca tesadüfi ilişkilerle ilişkilenilen ortamların, nitelikli uzamların yerini alan boş veya bağlantısız herhangi mekânların yükselişi. İşte bu noktada durumlar artık hareket-imgenin gereklilikleri uyarınca eyleme veya tepkiye uzanmaz olurlar. Bunlar karakterin nasıl yanıt vereceğini bilmediği saf optik ve sessel durumlardır; hissetmeyi ve eylemeyi bırakarak kaçışa geçtiği, gezintiye çıktığı, gelip gittiği, başına gelenlere belli belirsiz kayıtsız kaldığı, ne yapmak gerektiğine ilişkin karar veremediği terk edilmiş mekânlardır. Fakat eylemde veya tepki bakımından kaybettiğini kehanet becerisi bakımından kazanmıştır: GÖRÜR, öyle ki izleyicinin meselesi ("sonraki imgede ne göreceğiz?" sorusu olmaktan çıkarak) "imgede görülecek olan nedir?" haline gelir. Durum artık duygulanımlar aracılığıyla eyleme uzanmaz. Bütün uzantılarından koparak, tüm duygusal yeğinliklerini, tüm etkin uzanımlarını massetmiş olarak, artık yalnızca kendi başına bir değer kazanır. Bu artık duyu-motor bir durum değil, eyleyicinin yerine durugörenin geçtiği saf optik ve sessel bir durumdur: bir "tasvir"dir. Savaştan sonra, tayin edebileceğimiz tüm dışsal sebeplerle (eylemin sorgulanması; görme ve duyma zorunluluğu; boş, bağlantısız ve terk edilmiş mekânların çoğalması) ama aynı zamanda yeniden doğan, koşullarını baştan yaratan bir sinemanın – Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, yeni Amerikan sineması – bütün bir içsel atılımıyla ortaya çıkan bu yeni türdeki imgelere optik göstergeler ve ses göstergeleri diyoruz. Fakat duyu-motor durumun hareket-imgenin sonucu olarak zamanın dolaylı temsiline hükmettiği doğruysa, saf optik veya sessel durum da dolaysız bir zaman-imgeye açılır. Zaman-imge optik gösterge ile ses göstergesinin eşleniğidir. Bu, asla daha savaştan önce ve sessiz sinema koşullarında modern sinemayı öngören yönetmen olan Ozu'nun yapıtlarında olduğundan daha açık seçik görülmemiştir: optik göstergeler, boş veya bağlantısız mekânlar zamanın saf biçimi olarak ölü doğalara açılır. "Zamanın dolaylı temsili olan motor durum" yerine "zamanın dolaysız temsili olan optik gösterge veya ses göstergesi" söz konusudur.

Fakat saf optik ve sessel imgeler, artık eyleme uzanmadıklarına göre, neye zincirleneceklerdir? İçimizden şu yanıtı vermek gelebilir: hatıra-imgelere veya rüya-imgelere. Halbuki bunların ilki hâlâ, aralığı uzatıp genişleterek onu doldurmakla yetindiği duyu-motor duruma aittir; bunlar geçmişte eski bir şimdiyi yakalar ve böylelikle zamanın ampirik akışına yerel gerilemeler sokuştursalar da ona riayet ederler (psikolojik bellek olarak flash-back). Bunların ikincisi, rüya-imgeler, daha ziyade bütünü etkiler: bunlar kâh durumun sürekli başkalaşmasını sağlayarak kâh karakterlerin eylemi yerine bir dünya hareketi koyarak duyu-motor durumu sonsuza yansıtırlar. Fakat böylece dolaysız bir temsilden çıkmış olmayız, her ne kadar zaten modern sinemaya dahil olan bazı istisnai durumlarda zamanın kapılarına yaklaşsak da (örneğin Mankiewicz'in yapıtlarında çatallanan ve özgürleşen bir zamanın açığa çıkması olarak flash-back veya Amerikan müzikal komedisinde saf tasvir ile dansın eşleşmesi olarak dünya hareketi). Bununla beraber, tam da bu durumlarda, hatıra-imge veya rüya-imge, bellek göstergesi veya rüya göstergesi aşılır: zira bu imgeler kendi içlerinde aktüel optik veya sessel imgeye zincirlenen (tasvir) ama kendi hesaplarına veya birbirleri içinde sonsuza kadar durmadan aktüelleşen virtüel imgelerdir. Zaman-imgenin doğması içinse, aksine, aktüel imgenin olduğu haliyle *kendi* virtüel imgesiyle ilişkilenmesi gerekir; saf tasvirin baştan itibaren ikiye bölünmesi, "tekrarlanması, baştan alınması, çatallanması, kendiyle çelişmesi" gerekir. İki yüzlü, karşılıklı, aynı anda aktüel ve virtüel bir imgenin oluşması gerekir. Artık aktüel imgenin daha sonra aktüelleşecek olan başka virtüel imgelerle, hatıralarla veya rüyalarla ilişkilenmesi söz konusu değildir: bunların aktüelleşmesi de hâlâ bir zincirlenme tarzıdır. Aktüel bir imge *ile* onun kendi virtüel imgesinin söz konusu olduğu durumdayız, zira artık gerçek ile imgeselin birbirine zincirlenmesi değil, sürekli bir alışveriş dahilinde ***bu ikisinin birbirinden ayırt edilemezliği*** söz konusudur. Bu, optik göstergeye kıyasla bir ilerlemedir: kristalin (cam gösterge [*hyalosigne*]) tasvirin nasıl ikiye ayrılmasını sağladığını ve karşılıklı hale gelmiş imgede aktüel ile virtüelin, berrak ile opağın, tohum ile ortamın nasıl bir alışveriş içerisinde olduğunu gördük.[23] Kristal göstergeler, gerçeğin ve imgeselin ayırt edilemezliği noktasına

23 Daha doğrusu, kristal-imgeler kristalin hallerine gönderirken (ayırdığımız dört hali), kristal göstergeler veya cam göstergeler özelliklere gönderir (değiş tokuşun üç yönü).

yükselerek, her tür hatıra ve rüya psikolojisini ve her tür eylem fiziğini aşarlar. Kristalde gördüğümüz şey artık şimdilerin ardışıklığı olarak zamanın ampirik akışı ya da aralık veya bütün olarak dolaylı temsili değil, zamanın dolaysız sunumu, zamanın temel bir biçimde geçmekte olan şimdi ile korunan geçmişe ayrılmasıdır; şimdinin olacağı geçmiş ile ve geçmişin de varmış olduğu şimdi ile birebir eşzamanlılığıdır. Kristalin içinde ortaya çıkan ve sonu gelmeyen ikiye ayrılışını baştan alıp duran da zamanın kendisidir, zira ayırt edilemez alışveriş daima yenilenir ve yeniden üretilir. Dolaysız zaman-imge veya zamanın aşkınsal biçimi, kristalde gördüğümüzdür; aynı şekilde cam göstergelerin, kristal göstergelerin de zamanın aynaları ya da tohumları olduğunu söylemek gerekir.

Dolaysız zaman-imgenin çeşitli sunuluş biçimlerini işaretleyecek olan zaman göstergeleri de buradan ileri gelir. Birincisi *zamanın düzenidir:* bu düzen ardışıklıktan ibaret olmadığı gibi, dolaylı temsilin aralığı veya bütününden de farklıdır. Topolojik veya kuantik biçim altında, zamanın içsel ilişkilerini ilgilendirir. Ayrıca ilk zaman göstergesinin iki figürü vardır: kâh tüm geçmiş tabakalarının birlikte varoluşu ile bu tabakaların topolojik dönüşümü ve psikolojik belleğin aşılarak bir dünya-belleğe varılması (bu göstergeye tabaka, yüz veya *fasiyes* denebilir). Kâh şimdinin uç noktalarının eşzamanlılığı ile bu noktaların bütün dışsal ardışıklığı geride bırakarak geçmişle, gelecekle ve şimdinin kendisiyle ikilenen kuantum sıçramaları gerçekleştirmesi (bu göstergeye uç nokta veya vurgu denebilir). Söz konusu olan artık kristal-imgenin özelliği olan gerçek ile hayali arasındaki ayırt edilemez ayrım değil, dolaysız zaman-imgeyi ilgilendiren alternatif geçmiş tabakaları arasındaki karar verilemezlik veya şimdi noktaları arasındaki "açıklanamaz" farklardır. Burada bahis konusu olan, artık gerçek ile hayali değil, gerçek ile sahtedir. Gerçek ile hayalinin imgenin çok belirli koşulları altında ayırt edilemez hale gelmesi gibi, gerçek ile sahte de şimdi karar verilemez veya birbirinden ayrılamaz hale gelir: olanaksız, olanaklıdan yola çıkar ve geçmiş de illa ki gerçek değildir. Daha önce yeni bir psikoloji icat etmek gerektiği gibi, burada da yeni bir mantık icat etmek gerekir. Bize öyle geliyor ki birlikte varolan geçmiş tabakalarına ilişkin olarak en uzağa giden Resnais, şimdinin eşzamanlı uç noktaları konusunda en ileri giden de Robbe-Grillet olmuştur: bu ikili sistemin bir parçası olan *Geçen Yıl Marienbad'da* filminin paradoksu da

buradan ileri gelir. Fakat, her halükârda, zaman-imge dolaysız veya aşkınsal sunum yoluyla savaş sonrası sinemanın yeni unsuru olarak, Welles de zaman-imgenin ustası olarak ortaya çıkmıştır...

Zamanı seri olarak oluşturan bir zaman göstergesi türü daha vardır: önce ile sonra artık dışsal ampirik ardışıklığı değil, zamanın içerisinde oluş halinde olanın iç kaynaklı niteliğini ilgilendirir. Oluş esasında ampirik bir dizilişi seriye dönüştüren şey olarak tanımlanabilir: bir seri patlaması. Seri, bir imgeler dizilişidir ama bunlar kendi içlerinde ilk dizilişi (önce) yönlendiren ve esinleyen bir limite doğru meylederken, bu limit de yine başka bir limite doğru meyleden seri olarak düzenlenmiş başka bir dizilişe yol açar (sonra). O halde önce ile sonra artık zamanın akışının ardışık belirlenimleri değil, kuvvetin iki yüzü veya kuvvetin daha üst başka bir kuvvete geçişidir. Dolaysız zaman-imge burada birlikte varoluşların veya eşzamanlılıkların düzeninde değil, potansiyelleşme olarak oluş dahilinde, kuvvet serileri olarak belirir. Bu ikinci türde zaman göstergesi veya genetik gösterge de o halde hakikat mefhumunu sorgulama özelliğine sahiptir; zira sahtelik, basit bir görünüş, hatta bir yalan olmaktan çıkarak limitleri aşan, başkalaşımlar gerçekleştiren ve tüm güzergahı boyunca bir efsaneleştirme ve masallama edimi geliştiren seriler veya dereceler oluşturan oluşun kuvvetine ulaşır. Gerçek ile sahtenin ötesinde, sahtenin kuvveti olarak oluş. Genetik göstergelerin bu anlamda birden çok figürü vardır. Kâh, Welles'in yapıtlarında olduğu gibi, karakterler dünyayı masal haline getiren bir "güç istenci"nin onlarca derecesi olarak serileri oluşturur. Kâh karakterin kendisi limiti aşarak, onu geçmiş veya gelecek bir halkla ilişkilendiren bir masallama edimi kapsamında bir başkası olur: sinemaya nasıl da bir paradoksla, gerçeğe ilişkin tüm modelleri sorguladığı noktada *"cinéma-vérité"* dendiğini görmüştük. Bunun üstüne bindirilmiş ikinci bir oluş söz konusudur zira yönetmen de karakteri gibi bir başkası olur (karakteri "arabulucu" olarak alan Perrault'nun ya da kendi Siyah olurken, karakteri Siyah'ın da bambaşka, asimetrik bir biçimde Beyaz olmaya meylettiği Rouch'un yapıtlarında olduğu gibi). Belki de burada yönetmen ve yönetmenin oluşu, yönetmenin başka-oluşu sorusu en keskin şekilde daha Welles'in yapıtlarında sorulmuştur. Yine bazen, üçüncü olarak, karakterler kendiliğinden çözülür ve yönetmen de silinir: artık seriler oluşturan bedenin tavırlarından, bedensel duruşlardan ve bunları limit olarak birbirine bağlayan bir jestten başka bir

şey yoktur. Beden sineması duyu-motor şemadan koptuğu kadar, eylemin yerini tavır, gerçek olduğu varsayılan zincirlenmenin yerini de efsane veya masallama üreten jest almıştır. Son olarak, bazen de seriler, bu serilerin limitleri ve dönüşümleri, kuvvet dereceleri imgenin herhangi bir ilişkisine dair olabilir: karakterler, bir karakterin halleri, yönetmenin konumları, bedenin tavırları ama aynı zamanda renkler, estetik türler, psikolojik yetiler, siyasi güçler, mantıksal veya metafiziksel kategoriler. Her imgeler dizilişi kendisini yansıtacak bir kategoriye meyletmesi itibarıyla bir seri oluşturur; bir kategorinin diğerine geçişi de kuvvette bir değişim belirler. Boulez'in müziğine ilişkin olarak çok basitçe söyleyebileceğimiz şeyi, Godard'ın sineması için de söyleyebiliriz: her şeyi serilere koymuş olmak, genelleşmiş bir seriselcilik oluşturmuş olmak. Hatta iki parçaya bölünmüş iki seri arasında limit işlevi gören her şeye kategori diyebiliriz; burada önce ile sonra da limitin iki yüzünü teşkil ederler (bir karakter, bir jest, bir kelime, bir renk yansımanın koşullarını sağladıkları andan itibaren, tür olabildikleri gibi kategori de olabilirler). Serilerin organizasyonu *Herkes Başının Çaresine Baksın*'daki hayal, korku, ticaret, müzik serilerinde olduğu gibi genellikle yatay olarak gerçekleşiyorsa, bir serinin yansıdığı limit veya kategori de bizzat daha üst bir kuvvet serisi oluşturarak böylelikle ilkinin üstüne binebilir: *Çile*'deki resim kategorisi veya *Adı Carmen*'deki müzik kategorisinde olduğu gibi. Bu durumda serilerin dikey oluşumu birlikte varoluşa veya eşzamanlılığa katılarak, zaman göstergesinin iki türünü birleştirmeye meyleder.

Klasik denilen imgenin iki eksende ele alınması gerekiyordu. Bu iki eksen, beynin koordinatlarıydı: bir yanda, imgeler çağrışım, bitişiklik, benzerlik, tezat veya karşıtlık yasaları uyarınca birbirine zincirleniyor veya uzanıyordu; diğer yanda, ilişkilenmiş imgeler bir bütünde kavram olarak içselleşiyorlar (bütünleşme), kavram da ilişkilenebilir veya uzatılabilir imgelerde dışsallaşıyordu (farklılaşma). Böylelikle bütün açık ve değişken kalırken belli bir imge kümesi de daima daha büyük bir kümeden elde ediliyordu. Bu, hareket-imgenin ikili yönü olup çerçeve dışını tanımlıyordu: bir yanda, bir dışarıyla iletişim kurarken, diğer yanda, değişen bir bütünü ifade ediyordu. Uzanımı içerisindeki hareket dolaysız veriyi ve değişen bütün, yani zaman da dolaylı veya dolayımlı temsili teşkil ediyordu. Fakat bunların ikisi arasında sürekli bir dolaşım, bütün dahilinde içselleşme, imgede dışsallaşma, felsefe için olduğu kadar sinema için de bütünleştirme olarak

Gerçek'in modelini teşkil eden çember veya spiral söz konusuydu. Bu model klasik imgenin düşünme göstergelerine esin veriyordu ve zorunlu olarak iki tür düşünme göstergesi bulunuyordu. Birinci türde, imgeler rasyonel kesmelerle zincirleniyor, bu koşulda uzatılabilir bir dünya oluşturuyorlardı: iki imge veya iki imgeler dizilişi arasında, birinin sonu *veya* diğerinin başı, birinci dizilişin son imgesi veya ikinci dizilişin ilk imgesi olarak aralık olan limit bulunuyordu. Diğer türdeki düşünme göstergesi ise dizilişlerin bir bütünde bütünleşmesini (içsel temsil olarak kendi bilinci) ama aynı zamanda da bütünün uzamış dizilişlerdeki farklılaşmasını (dış dünyaya inanç) işaretliyordu. Birinden diğerine, bütün sürekli değişirken imgeler de hareket ediyordu. Hareketin ölçüsü olarak zaman, bu ikili aralık ve bütün biçimi altında, genel bir karşılaştırılabilirlik sistemi temin ediyordu. Klasik imgenin muhteşemliği de burada yatıyordu.

Modern imge "karşılaştırılamazlar"ın veya irrasyonel kesmelerin egemenliğini tesis eder: yani kesme artık birbirinden ayırdığı ve böldüğü imgelerin ya da dizilişlerin birinin veya diğerinin parçasını teşkil etmez. Diziliş veya sekans, incelediğimiz anlamda seriye işte bu koşullar altında dönüşür. Aralık özgürleşir, aradaki boşluk indirgenemez hale gelir ve kendi başına değer kazanır. Bunun ilk sonucu, imgelerin artık rasyonel kesmelerle birbirine zincirlenmeyi bırakıp irrasyonel kesmelerle yeniden zincirlenmeleridir. Buna örnek olarak Godard'ın serilerini verdik ama bunları her yerde, özellikle de Resnais'de bulabiliriz (*Seni seviyorum, seni seviyorum*'da etrafında her şeyin döndüğü ve tekrar tekrar dolaştığı an, tipik bir irrasyonel kesmedir). Yeniden zincirlenmeyi gelip de bir öncekine eklenecek ikinci bir zincirlenme olarak değil, orijinal ve belirli bir zincirlenme tarzı veya daha ziyade, zincirden kopmuş imgeler arasında belirli bir bağlantı olarak anlamak gerekir. Artık dış bir dünya oluşturmaya muktedir gerçek veya olanaklı bir uzanımdan bahsetmeye gerek yoktur: buna inanmayı bıraktığımız gibi, imge de dış dünyadan kopmuştur. Fakat kendi bilinci olarak bir bütünde içselleşme veya bütünleşme de bir o kadar kaybolmuştur: yeniden zincirlenme, ister Godard'ın yapıtlarında serilerin oluşturulmasında isterse de Resnais'nin yapıtlarında katmanların dönüştürülmesinde olsun, parçalara ayırma yöntemiyle gerçekleşir (yeniden zincirlenmiş parçalar). Bundan dolayı hep varolmuş olmayan bir kuvvet olarak düşünce, her dış dünyadan daha uzak bir dışarıdan doğar ve henüz varolmayan bir irrasyoneldir. Beyin,

Öklidci koordinatlarını yitirmiş, şimdi artık başka göstergeler kuvvet olarak da her iç dünyadan daha derin, düşünülemez veya düşünülmemiş bir içeriyle karşılaşır. İkinci olarak, o halde artık bir içselleştirme veya dışsallaştırma, bütünleşme veya farklılaşma hareketi değil, mesafeden bağımsız olarak bir dışarının bir içeriyle karşılaşması, kendi dışındaki bir düşünce ile düşünce içindeki bu düşünülmemiş olanın karşılaşması söz konusudur. Bu, Welles'in yapıtlarındaki çağrılamaz, Resnais'nin yapıtlarındaki karar verilemez, Robbe-Grillet'nin yapıtlarındaki açıklanamaz, Godard'ın yapıtlarındaki karşılaştırılamaz, Straub'ların yapıtlarındaki uzlaştırılamaz, Marguerite Duras'ın yapıtlarındaki olanaksız, Syberberg'in yapıtlarındaki irrasyoneldir. Beyin, Öklidci koordinatlarını yitirmiş, artık başka göstergeler yaymaktadır. Esasında dolaysız zaman-imgenin düşünme göstergeleri, zincirlenmemiş (ama daima yeniden zincirlenmiş) imgeler arasındaki irrasyonel kesme ile bütünleştirilemez, asimetrik içeri ile dışarı arasındaki mutlak temastır. Birinden diğerine kolaylıkla geçilir zira içeri ile dışarı irrasyonel kesme olarak limitin iki yüzüdür ve artık herhangi bir dizilişin parçası olmayan irrasyonel kesme de kendine zorunlu olarak bir içeri veren özerk bir dışarı olarak belirir.

Limit veya küçük aralık, irrasyonel kesme, öncelikli olarak görsel imge ile sessel imge arasından geçer. Bu durum birçok yenilik veya değişiklik getirir. Sesselin, görsel imgenin bir bileşeni olmak yerine, bizzat imge haline gelmesi gerekir; o halde kesmenin iki kadraj arasından, sessel kadraj ile görsel kadraj arasından geçeceği şekilde sessel bir kadrajın yaratılması gerekir; o andan itibaren, çerçeve dışı pratikte kalsa da, prensipte tüm gücünü kaybetmesi gerekir zira görsel imge kendi çerçevesinin ötesine uzanmayı bırakarak, kendi de çerçevelenmiş olan sessel imgeyle belirli bir ilişkiye girer (iki kadraj arasındaki küçük aralık çerçeve dışının yerini alır); dış sesin de kaybolması gerekir zira artık doldurmak gereken bir çerçeve dışı kalmamıştır ve söz konusu olan, karşılaşması gereken iki hotonom imge, her biri kendi içinde, her biri kendi için ve kendi çerçevesinde olmak üzere seslerin imgesi ile görüşlerin imgesidir. İki imge türü birbirine değebilir veya birleşebilir, ancak bu elbette az çok dış ses gibi olan bir ses görsel imgenin bize vereceği şeyden bahsediyormuşçasına, flash-back'lerle olmaz: modern sinema dış sesi ve çerçeve dışını olduğu gibi, flash-back'i de öldürmüştür. Sessel imgeyi yalnızca onunla görsel imge arasına bir kopuş, aşılamayacak

bir ayrışım, ikisi arasında irrasyonel bir kesme dayatarak ele geçirebilmiştir. Bununla beraber, ikisi arasında bir ilişki, serbest dolaylı bir ilişki veya karşılaştırılamaz bir ilişki bulunur zira karşılaştırılamazlık bir yokluğu değil, yeni bir ilişkiyi ifade eder. Böylece sessel imgenin çerçevelediği bir kütle veya süreklilikten saf söz edimi, yani olayı yaratan, olayı havada yükselten ve kendi de ruhsal bir yükselişle yükselen bir mit veya masallama edimi çekip çıkarılacaktır. Görsel imge de herhangi bir mekânı, yeni bir değer kazanan boş veya bağlantısız mekânı çerçeveler çünkü çerçeve olayı stratigrafik katmanlar altına gömecek ve onu daima üzerine örtülen bir yeraltı ateşi gibi aşağı itecektir. O halde görsel imge asla sessel imgenin söylediği şeyi göstermeyecektir. Söz gelimi, Marguerite Duras'ın yapıtlarında, ilk dans asla flash-back'lerle iki imge türünü bütünleştirmek üzere yeniden ortaya çıkmayacaktır. İkisi arasında yine de bir ilişki, bir buluşma veya bir temas olacaktır. Bu temas, söz ediminin yükseldiği bir dışarı ile olayın yere gömüldüğü içeri arasında, mesafeden bağımsız bir temas olacaktır: sessel imge, yaratıcı masallama olarak söz edimi ile görsel imge, stratigrafik veya arkeolojik gömme arasındaki tamamlayıcılık. İkisi arasındaki irrasyonel ama bütünleştirilemez ilişkiyi teşkil eden kesme de buluşmalarının kırık çemberi, temaslarının asimetrik yüzleri olacaktır. Bu, daimi bir yeniden zincirlenmedir. Söz, onu görselden ayıran kendi limitine ulaşır ama görsel de onu sesselden ayıran kendi limitine ulaşır. Her biri, onu diğerinden ayıran kendi limitine ulaşır ve böylelikle onları irrasyonel bir kesmenin karşılaştırılamaz ilişkisiyle birbirine bağlayan ortak limiti keşfeder: yüz ile öbür yüz, dışarı ile içeri. Bu yeni göstergeler dolaysız zaman-imgenin son yönüne, ortak limite delalet eden okuma göstergeleridir: stratigrafik hale gelmiş görsel imge, söz ediminin özerk bir yaratıcı haline gelmiş olması itibarıyla, daha da okunur bir imgedir. Klasik sinemada da okuma imgeleri mevcuttu ama bu ancak söz ediminin sessiz sinemada veya sesli filmin ilk etabında yalnızca bir bileşenini oluşturduğu görsel imgeyi okumayı olanaklı kıldığı ölçüde söz konusuydu. Bir rejimden diğerine geçişleri çoğaltmanın ve aralarındaki indirgenemez farkları vurgulamanın daima olanaklı olduğunu düşünürsek, klasik sinemadan modern sinemaya, hareket-imgeden zaman-imgeye değişen şey, yalnızca zaman göstergeleri değil, aynı zamanda düşünme ve okuma göstergeleridir.

3

Sinema hakkındaki kuramsal kitapların faydasından şüphe edildiği olur (bilhassa da günümüzde, çünkü çağımız bunun için iyi bir zaman değil). Godard Yeni Dalga'nın müstakbel yönetmenlerinin yazdıkları dönemde, sinema hakkında yazmadıklarını, bir sinema kuramı yapmadıklarını, bunun zaten onların film yapma tarzı olduğunu söylemeyi sever. Bununla beraber, bu yorum kuram denilen şeye ilişkin büyük bir kavrayış yansıtmaz. Zira kuram da, nesnesi kadar, yapılan bir şeydir. Pek çok kişi için, felsefe "yapılan" bir şey değil, hazır bir gökyüzünde halihazırda yapılmış olarak bulunan bir şeydir. Ne var ki felsefi kuramın kendisi de, nesnesi kadar bir pratiktir. Nesnesinden daha soyut değildir. Bir kavramlar pratiğidir ve onu iç içe geçtiği diğer pratiklerin ışığında yargılamak gerekir. Bir sinema kuramı sinema "üzerine" değil, sinemanın yol açtığı ve kendileri de başka pratiklere karşılık gelen başka kavramlarla ilişki içerisinde olan kavramlar üzerinedir ve bir nesnenin diğer nesnelere göre bir önceliği olmadığı gibi, genel olarak kavram pratiğinin de diğer pratiklere göre hiçbir önceliği yoktur. Varlıklar, imgeler, kavramlar, her türde olaylar, her şey, pek çok pratiğin bu iç içeliği düzeyinde meydana gelir. Sinema kuramı sinemayla değil, sinema kadar pratik, etkin veya bir o kadar varolan sinema kavramlarıyla ilişkilenir. Büyük sinema yönetmenleri büyük ressamlar veya büyük müzisyenler gibidir: kendi yaptıkları hakkında en iyi konuşacak olan onlardır. Fakat konuşurken başka bir şey haline gelirler; filozof veya kuramcı olurlar; kuramlarla işi olmayan Hawks için dahi, kuramları küçümser gibi yapan Godard için dahi bu geçerlidir. Sinemanın kavramları sinemada verili değildir. Yine de bunlar sinemanın kavramlarıdır, sinema üzerine kuramlar değil. Öyle olur ki, daima günün öyle bir saati gelir ki, gece yarısında veya gün ortasında artık "sinema nedir?" diye değil, "felsefe nedir?" diye sormak gerekir. Sinemanın kendisi yeni bir imgeler ve göstergeler pratiğidir ve felsefenin de sinema kuramını kavramsal pratik olarak üretmesi gerekir. Zira ister uygulamalı (psikanaliz, dilbilim) ister düşünümsel olsun hiçbir teknik belirlenim bizzat sinemanın kavramlarını oluşturmaya yetmez.

YÖNETMEN DİZİNİ
(Sinema I ve II)

Bu kitap bir sinema tarihi kitabı olmadığından, en büyükleri de dahil olmak üzere pek çok yönetmene burada değinilmemiştir. Adı anılanların çoğu ise sıklıkla sadece kısmi bir inceleme, hatta, bağlam açısından zorunlu olması, göndermeler içermesi veya kolayca geliştirilebilir olması koşuluyla, basit bir değinme amacıyladır. Diğer yandan, bir eserin bütününün ya da önemli bir bölümünün incelendiği her durumda bu eseri italik ile belirtiyoruz.

AKERMAN (Chantal): II, 239-240.
ALTMAN (Robert): I, 261-265.
ANTONIONI (Michelangelo): I, 24-25, 103, 157-158; II, *14-19*, 29, 36-37, 231, 249-250, 288, 297.
ARTAUD (Antonin): II, *202-206*, 208, 214.
ASTAIRE (Fred): I, 17; II, 79.
ASTRUC (Alexandre): II, 213-214.
AYZENŞTAYN (Sergey): I, 16-17, *50-56*, 60, 98, 120-124, 129, 193-194, 196, 199, *228-231;* II, 43-44, 50-52, *194-200*, 261, 290.

BAVA (Mario): I, 169.
BECKETT (Samuel): I, *93-96;* II, 183.
BENE (Carmelo): II, *232-233*.
BERGALA (Alain) ve LIMOSIN (Jean-Pierre): II, 167, 242.
BERGMAN (Ingmar): I, 133-134, 139-140, 157.
BOETTICHER (Bud): I, 214.
BRESSON (Robert): I, 28, *143-145*, *149-155;* II, 23, 218-220, 286-287, 295-297.
BROCKA (Lino): II, 267-268.
BROWNING (Tod): II, 92-93.
BUÑUEL (Luis): I, *165-171;* II, 74-77, 127.

CAPRA (Frank): II, 282.
CARNÉ (Marcel): II, 64-65, 87.
CASSAVETES (John): I, 160, 261; II, 190, *235-236*.
CHABROL (Claude): I, 268; II, 67.
CHAPLIN (Charles): I, 17, 197, 206-207, *216-223*.
CHÉREAU (Patrice): II, 239.
CLAIR (René): I, 62, 64, 70, 113; II, 74-76, 286.
CLARKE (Shirley): II, 189-190.
COMOLLI (Jean-Louis): II, 268.

DAVES (Delmer): I, 216.
DELLUC (Louis): I, 64, 259.
DeMILLE (Cecil B.): I, 192-195, 199.
DEMY (Jacques): II, 86.
DE SICA (Vittorio): I, 267; II, 10, 12, 78.
DMYTRYK (Edward): I, 205.
DOILLON (Jacques): II, 242, *247-248*.
DONEN (Stanley): II, 79, 82.
DOVÇENKO (Aleksandr): I, 58-59, 246.
DREYER (Carl): I, 28, 31, 43, 98, *141-144*, 150-155; II, 209-211, 216-217, 219.
DULAC (Germaine): I, 64, 259; II, 76, 203-204.
DUPONT (Ewald): I, 70, 106.
DURAS (Marguerite): I, 161; II, 305-306, *312-316*, 339.

EGGELING (Viking): II, 262.
EPSTEIN (Jean): I, 38-39, 61, 63, 66, 106-107, 129; II, 52-53, 72, 77, 196.
EUSTACHE (Jean): I, 269; II, 240-241, 304.

FELLINI (Federico): I, 99, 267; II, 14, 15-17, 30, 78, 93, *111-117*.
FERRERI (Marco): I, 168.
FISHER (Terence): I, 148, 169.
FLAHERTY (Robert): I, 186, 210.
FORD (John): I, *188-192*, 199, 211, 227.
FULLER (Samuel): I, 175, 201-202.

GANCE (Abel): I, 63, 66, 68-69.
GARREL (Philippe): II, 212-213, *242-247*.
GERIMA (Hailé): II, 269.
GODARD (Jean-Luc): I, 25, 103, 159, 268-269; II, 18-19, 22, 30, 31-33, 61, 97, 164, 183, 190, 211-213, 220-223, *224-230*, 236-239, 285, 300, 302, 304, 336.
GRÉMILLON (Jean): I, 60-61, 63, 65, *106-108*.
GRIERSON (John): I, 210.
GRIFFITH (David): I, 25-26, 40, 46-51, 120-124, 192-194, 196.
GÜNEY (Yılmaz): II, 266-267.

HATHAWAY (Henry): II, 77.
HAWKS (Howard): I, 187-188, *211-214;* II, 282-283.
HERZOG (Werner): I, *233-236;* II, 23, 95.
HITCHCOCK (Alfred): I, 24, 29, 33-36, 43, *252-259*, 270; II, 75, 93, 201.
HUSTON (John): I, 188, 211.

ICHIKAWA (Kon): II, 93.
IVENS (Joris): I, 146.

JACQUOT (Benoît): II, 259.

KAMLER (Piotr): II, 130.
KAZAN (Elia): I, *200-205*.
KEATON (Buster): I, *221-226;* II, 75, 97, 197.
KELLY (Gene): II, 79-81.
KUBRICK (Stanley): II, 250-251.
KUROSAVA (Akira): I, 35, *238-244*, 248; II, 158, 207, 216.

LANDOW (George): I, 116-117; II, 263.
LANG (Fritz): I, 26, 71-74, 97, 124, 196-198, 211, 264; II, 170-171, 183, 199, 277.
LANGDON (Harry): I, 251.
LAUGHTON (Charles): II, 77.
LAUREL (Stan) ve HARDY (Oliver): I, 251.
LEWIS (Jerry): II, *82-84*.
L'HERBIER (Marcel): I, 60-61, 65, 100, 106, 260; II, 99, 197-198, 275.
LOSEY (Joseph): I, *178-182;* II, 89, 121.
LUBITSCH (Ernst): I, 28, 97, 206-208; II, 282.
LUMET (Sidney): I, 159, 261-265.

McCAREY (Leo): II, 282.
McLAREN (Norman): II, 262-263, 290.
MALLE (Louis): II, 76-78.
MANKIEWICZ (Joseph): II, *65-71*, 279-280.
MANN (Anthony): I, 98, 214-216.
MARX BİRADERLER: I, 251-252.
MINNELLI (Vincente): I, *156-157;* II, *79-82*.
MITRY (Jean): I, 63, 107; II, 290.
MİZOGUÇİ (Kenci): I, *243-248;* II, 285.
MORRISSEY (Paul): II, 234.
MURNAU (Friedrich): 1, 27, 35, 37, *70-78*, 100, 125, 148; II, 77, 274, 278.

OPHÜLS (Max): II, *105-107*.
OZU (Yasujiro): I, 28; II, *24-29*, 301, 324.

PABST (Georg): I, 71-72, 121-123, 136, 139; II, 72.
PARADJANOV (Sergey): II, 43, 96.
PASOLINI (Pier Paolo): I, 44, 101-105, 164, 169; II, 42-43, 50-55, 183-184, 214-215, 225, 296-297.
PECKINPAH (Sam): I, 214-215.
PENN (Arthur): I, 201, 214.

PERRAULT (Pierre): II, *185-186*, 188, 266, 268, 270-271, 296-297, 335.
PICK (Lupu): I, 71.
PUDOVKİN (Vsevolod): I, 36-37, 56-58, 228-229; II, 286.

RAY (Nicholas): I, *176-177*.
RENOIR (Jean): I, 29, 38, 42-43, 175; II, *107-111*.
RESNAIS (Alain): II, 55, 96, 128-130, *143-155*, 159, 164, *252-255*, 259, 260, 297, 301, 304, 324, 334.
RICHTER (Hans): I, 71, 78; II, 262.
RIVETTE (Jacques): I, 268; II, *20-22*, 98, 237.
ROBBE-GRILLET (Alain): I, 268; II, 17, 23, 96, *125-126*, 127-130, 144, 153, 162-163, 166, 305-306, 334-335.
ROBISON (Arthur): I, 148.
ROCHA (Glauber): II, 267, 271.
ROHMER (Eric): I, 104, 153, 268; II, 218-220, 294-296, 301.
ROMM (Mihail): I, 228-230.
ROSI (Francisco): I, 267.
ROSIER (Michèle): II, 240.
ROSSELLINI (Roberto): I, 159, 266-267; II, 10, 61, 63, 211, 302.
ROSSEN (Robert): I, 187.
ROUCH (Jean): II, *186-188*, 273, 296, 335.
RUTTMANN (Walter): I, 71.

SANDRICH (Mark): II, 79.
SANTIAGO (Hugo): II, 166.
SCHLÖNDORFF (Volker): II, 167-168.
SCHMID (Daniel): I, 159-160, 269.
SCORSESE (Martin): I, 261-263.
SEMBENE (Ousmane): II, 271-272.
SJÖSTRÖM (Victor): I, 185.
SNOW (Michael): I, 115, 160; II, 325.
STERNBERG (Josef von): I, 120, *125-128*, 149, 152, 157; II, 279.
STEVENS (George): II, 79.
STRAUB (Jean-Marie) ve HUILLET (Danièle): I, 159; II, 298-301, *308-312*, 315-316.
STROHEIM (Eric von): I, 42-43, 72, 75, *165-171*.
SYBERBERG (Hans Jürgen): II, 321-322, *326-330*.

ŞAHİN (Yusuf): II, 268-270.

TARKOVSKİ (Andrey): II, 58-59, 95-96.
TATI (Jacques): II, 19, 85, 285.
TÉCHINÉ (André): II, 259.
TURİN (Viktor): I, 62.
TOURNEUR (Jacques): I, 148-149.
TRUFFAUT (François): I, 268; II, 94, 247.

VARDA (Agnès): I, 155; II, 166, 240.
VERTOV (Dziga): I, 58-60, 64, 87, 98, *110-115;* II, 56.
VIDOR (King): I, 37, 176, 186, 261.
VIGO (Jean): I, 61, *108-110*.
VISCONTI (Luchino): II, 11-13, 19, 54-55, *117-121*.

WARHOL (Andy): II, 233-234.
WEGENER (Paul): I, 74, 76, 125.
WELLES (Orson): I, 35, 42-43; II, 54, 89-90, 93, 97, *130-144*, *169-182*, 207-208, 216-217, 255.
WENDERS (Wim): I, 37, 134-135; II, 97-98.
WHALE (James): I, 74.
WIENE (Robert): I, 72.
WYLER (William): II, 133, 136.

ZANUSSI (Christophe): II, 90-91.
ZINNEMANN (Fred): II, 117.

Pek çok kişi için, felsefe "yapılan" bir şey değil, hazır bir gökyüzünde halihazırda yapılmış olarak bulunan bir şeydir. Ne var ki felsefi kuramın kendisi de, nesnesi kadar bir pratiktir. Nesnesinden daha soyut değildir. Bir kavramlar pratiğidir ve onu iç içe geçtiği diğer pratiklerin ışığında yargılamak gerekir. Bir sinema kuramı sinema "üzerine" değil, sinemanın yol açtığı ve kendileri de başka pratiklere karşılık gelen başka kavramlarla ilişki içerisinde olan kavramlar üzerinedir ve bir nesnenin diğer nesnelere göre bir önceliği olmadığı gibi, genel olarak kavram pratiğinin de diğer pratiklere göre hiçbir önceliği yoktur. (...) Büyük sinema yönetmenleri büyük ressamlar veya büyük müzisyenler gibidir: kendi yaptıkları hakkında en iyi konuşacak olan onlardır. Fakat konuşurken başka bir şey haline gelirler; filozof veya kuramcı olurlar; kuramlarla işi olmayan Hawks için dahi, kuramları küçümser gibi yapan Godard için dahi bu geçerlidir. Sinemanın kavramları sinemada verili değildir. Yine de bunlar sinemanın kavramlarıdır, sinema üzerine kuramlar değil. Öyle olur ki, daima günün öyle bir saati gelir ki, gece yarısında veya gün ortasında artık "sinema nedir?" diye değil, "felsefe nedir?" diye sormak gerekir.

G. D.

THG
0731821
SNF

9 786257 917049