GILLES DELEUZE

SİNEMA I

Hareket-İmge



Norgunk



© Norgunk Yayıncılık 2004
Sertifika No: 11140
ISBN 978 975 8686-74-2

Deleuze & Guattari Kitapları

Cinéma I. L'image-mouvement
© 1983 by Les Editions de Minuit

Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes d'aide à la publication de l'Institut français/Ministère français des affaires étrangères et européennes.
Cet ouvrage, publié dans le cadre des Programmes d'aide à la publication, bénéficie du soutien du Ministère des affaires étrangères, de l'Ambassade de France en Turquie et de l'Institut Français d'Istanbul.

Çeviriye ve yayma katkı programı çerçevesinde yayımlanan bu yapıt, Fransa Dışişleri Bakanlığı'nın, Türkiye'deki Fransa Büyükelçiliği'nin ve İstanbul Fransız Kültür Merkezi'nin desteğiyle gerçekleştirilmiştir.

Birinci Baskı
Mart 2014

Çeviri
Soner Özdemir

Redaksiyon
Ece Nahum - Burcu Yalım - Emre Koyuncu

Kapak Görseli
The Cameraman (Buster Keaton)

Baskı ve Cilt
Mas Matbaacılık A.Ş.
Hamidiye Mahallesi Soğuksu Caddesi No: 3 Kağıthane 34408 İstanbul
T. 0212 294 10 00 / F. 0212 294 90 80
Sertifika No: 12055

Norgunk Yayıncılık
Şehit Erdoğan İban Sokak Akal C/8 Akatlar 34335 İstanbul
T. 0212 351 48 38 / F. 0212 351 83 24
info@norgunk.com / www.norgunk.com

GILLES DELEUZE

SİNEMA I

Hareket-İmge

Norgunk

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 9

I. HAREKET ÜZERİNE TEZLER (BERGSON'UN BİRİNCİ YORUMU)

1. Birinci tez: hareket ve an 11
2. İkinci tez: ayrıcalıklı anlar ve herhangi anlar 14
3. Üçüncü tez: hareket ve değişim. – Bütün, Açık ya da Süre. 19
– Üç seviye: küme ve parçaları; hareket; bütün ve değişimleri

II. ÇERÇEVE VE PLAN, KADRAJ VE DEKUPAJ

1. Birinci seviye: çerçeve, küme ya da kapalı sistem. 25
– Çerçevenin işlevleri. – Çerçeve-dışı: Çerçeve-dışının iki yönü
2. İkinci seviye: plan ve hareket. – Planın iki yönü: kümeye ve 34
kümenin parçalarına dönük yönü, bütüne ve bütünün değişimlerine dönük yönü. – Hareket-imge. – Hareketli kesit, zamansal perspektif
3. Hareketlilik: montaj ve kamera hareketleri. – Planın birliği 41
sorusu (plan-sekanslar). – Uyuşumsuzluğun önemi

III. MONTAJ

1. Üçüncü seviye: bütün, hareket-imgelerin kompozisyonu ve zamanın 47
dolaylı imgesi. – Amerikan ekolü: Griffith'te montaj ve organik kompozisyon. – Zamanın iki yönü: aralık ve bütün, değişken şimdi ve uçsuz bucaksızlık
2. Sovyet ekolü: diyalektik kompozisyon. – Ayzenştayn'da organik 51
ve patetik: sarmal ve niteliksel sıçrama. – Pudovkin ve Dovçenko.
– Vertov'un materyalist kompozisyonu
3. Savaş öncesi Fransız ekolü: niceliksel kompozisyon. – Ritim ve 61
mekanik. – Hareketin niceliğinin iki yönü: göreli ve mutlak.
– Gance ve matematiksel yüce. – Dışavurumcu Alman ekolü: yeğinsel kompozisyon. – Işık ve gölgeler (Murnau, Lang).
– Dışavurumculuk ve dinamik yüce

IV. HAREKET-İMGE VE HAREKET-İMGENİN ÜÇ ÇEŞİDİ (BERGSON'UN İKİNCİ YORUMU)

1. İmgenin ve hareketin özdeşliği. – Hareket-imge ve ışık-imge 82
2. Hareket-imgeden hareket-imgenin çeşitlerine. – Algılanım-imge, 89
eylem-imge, duygulanım-imge
3. Ters ispat: Bu üç çeşit nasıl silinip gider (Beckett'in *Film*'i). 95
– Çeşitler nasıl oluşturulur

V. ALGILANIM-İMGE

1. İki kutup, Nesnel ve Öznel – "Yarı-öznel" ya da serbest dolaylı imge (Pasolini, Rohmer) 101
2. Algılanımın bir başka haline doğru: sıvı algılanım. – Savaş öncesi Fransız ekolünde suyun rolü. – Grémillon, Vigo 107
3. Bir gaz algılanıma doğru. – Vertov'a göre madde ve aralık. – Engram. – Deneysel sinemanın bir eğilimi (Landow) 113

VI. DUYGULANIM-İMGE: YÜZ VE YAKIN PLAN

1. Yüzün iki kutbu: güç ve nitelik 120
2. Griffith ve Ayzenştayn. – Dışavurumculuk. – Lirik soyutlama: ışık, beyaz ve kırılma (Sternberg) 125
3. Kendilik olarak duygu. – İkon. – Peirce'e göre "birincilik". – Yüzün sınırı ya da hiçlik: Bergman. – Bundan kaçma yolları 130

VII. DUYGULANIM-İMGE: NİTELİKLER, GÜÇLER, HERHANGİ MEKÂNLAR

1. Karmaşık kendilik veya ifade edilen. – Virtüel birleşmeler ve gerçek bağlantılar. –Yakın planın duygulanımsal bileşenleri (Bergman). – Yakın plandan diğer planlara: Dreyer 139
2. Bresson'da mekân ve tinsel duygu. "Herhangi" mekân nedir? 146
3. Herhangi mekânların kurulması. – Dışavurumculukta karşıtlık, mücadele ve gölge. – Lirik soyutlamada dönüşümlü sıralama, seçenek ve beyaz (Sternberg, Dreyer, Bresson). – Renk ve soğurma (Minnelli). – İki tür herhangi mekân ve bunların çağdaş sinemada sıklıkla ortaya çıkması (Snow) 150

VIII. DUYGUDAN EYLEME: İTKİ-İMGE

1. Doğalcılık. – İlk dünyalar ve türemiş ortamlar. – İtkiler ve parçalar, semptomlar ve fetişler. – İki büyük doğalcı: Stroheim ve Buñuel. – Asalaklık itkisi. – Entropi ve döngü 165
2. Buñuel'in yapıtının ayırt edici bir özelliği: imgede tekrarın gücü 174
3. Doğalcı olmanın zorluğu: King Vidor. – Nicolas Ray örneği ve onun evrimi. – Üçüncü büyük doğalcı: Losey. – İtaatkârlık itkisi. – Kendine karşı dönme. – Doğalcılığın koordinatları 178

IX. EYLEM-İMGE: BÜYÜK BİÇİM

1. Durumdan eyleme: "ikincilik". – Kapsayan ve düello. – Amerikan rüyası. – Büyük türler: psiko-sosyal film (King Vidor), Western (Ford), tarihsel film (Griffith, Cecil B. DeMille) 187
2. Organik kompozisyonun yasaları 200
3. Duyu-motor bağ. – Kazan ve Actors Studio. – İz 204

X. EYLEM-İMGE: KÜÇÜK BİÇİM

1. Eylemden duruma. – İki tür belirti. – Töre komedisi (Chaplin, Lubitsch) 210
2. Hawks'ta Western: işlevselcilik. – Yeni-Western ve ona ait mekân türü (Mann, Peckinpah) 215
3. Bürlesk ve küçük biçim yasası. – Chaplin'in evrimi: söylem figürü. – Keaton'ın paradoksu: büyük makinelerin minörleştirici ve tekrarlayan işlevleri 220

XI. FİGÜRLER YA DA BİÇİMLERİN DÖNÜŞÜMÜ

1. Ayzenştayn'da bir biçimden diğerine geçiş. – Atraksiyon montajı. – Farklı figür türleri 232
2. Herzog'da Büyük ve Küçük'ün figürleri 239
3. İki mekân: Kapsayan-nefes ve Evren çizgisi. – Kurosava'da nefes: durumdan soruya. – Mizoguçi'de evren çizgileri: taslaktan engele 242

XII. EYLEM-İMGENİN KRİZİ

1. Peirce'e göre "üçüncülük" ve zihinsel ilişkiler. – Marx Biraderler. – Hitchcock'a göre zihinsel imge. – Markeler ve simgeler. – Hitchcock'un eylem-imgeyi en uç noktasına taşıyarak tamamına erdirme biçimi 254
2. Amerikan sinemasında eylem-imgenin krizi (Lumet, Cassavetes, Altman). – Bu krizin beş özelliği. – Duyu-motor bağın gevşemesi 264
3. Krizin kökeni: İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası. – Eleştirel klişe bilinci. – Yeni bir imge anlayışı sorunu. – Hareket-imgenin ötesine doğru 271

SÖZLÜKÇE 278
FİLM DİZİNİ 281

ÖNSÖZ

Bu inceleme bir sinema tarihi değil. İmgelerin ve göstergelerin taksonomisine, sınıflandırılmasına yönelik bir deneme. Ama bu birinci ciltte bu sınıflandırmanın unsurlarını, hatta sınıflandırmanın da bir kısmının unsurlarını belirlemekle yetiniyoruz.

Sık sık Amerikalı mantıkçı Peirce'e (1839-1914) başvuruyoruz, çünkü Peirce imgelerin ve göstergelerin kuşkusuz en eksiksiz ve en çeşitli genel bir sınıflandırmasını yapmıştı. Bu sınıflandırma, Linnaeus'un doğa tarihinde yaptığı sınıflandırmayla, hatta Mendeleyev'in kimyada yaptığı tabloyla karşılaştırılabilir. Sinema bu problem üzerine yeni bakış açıları dayatıyor.

Başka bir karşılaştırma da en az bunun kadar zorunlu. Bergson *Madde ve Bellek*'i [*Matière et mémoire*] 1896 yılında yazmıştı: Bu kitap psikolojideki bir krizi teşhis ediyordu. Artık dış dünyadaki fiziki bir gerçeklik olarak hareket ve bilinçteki psişik bir gerçeklik olarak imge[1]

1 *İmge* ve *görüntü* terimlerinin ayrımını belirtmek için, karşılıkları oldukları *image* terimini Bergson'un nasıl tanımladığına bakmak yararlı olacaktır. *Madde ve Bellek*'in ikinci cümlesi: "Öyleyse işte imgelerle karşı karşıya bulunmaktayım, bu sözcüğü alabileceğimiz en belirsiz anlamda, duyularımı açtığımda algılanmış imgeler, onları kapadığımda algılanmamış." Bergson'da *imge*, görünürlük düzlemiyle sınırlanmamaktadır. İşte bu anlamda *görüntü* değildir yalnızca. Daha ötede, Bergson "evren adını verdiğim bu imgeler bütününde" diyor. Buna bir örnek, "beyin bir imgedir" demesi. Bergson, "dışsal imgeler" ile "içsel imgeler"i ayırıyor. "Beyinsel sarsılma" dediğine de imge adını veriyor. Onda kendi "beden"im de bir imge ve burada söz konusu olan hiç de bedenimin görüntüsü değil! Kendisi bu deyimle tanımlamasa da, Bergson'da *imge* bir taban: bir ontolojik (varlıksal) taban. Algılanan ve algılanmayanı, görünen ve görünmeyeni kapsayan bütüncül bir varlıksal taban. *(ç.n.)*

birbirinin karşısına konamıyordu. Hareket-imgenin ve daha da derinde zaman-imgenin Bergsoncu keşfi bugün bile öyle bir zenginlik barındırıyor ki, bunlardan çıkarılabilecek bütün sonuçlara ulaşmış olup olmadığımızdan emin olamıyoruz. Bergson'un kısa bir süre sonra sinemaya yönelteceği daha ziyade aceleci eleştiriye rağmen, hiçbir şey onun ele aldığı haliyle hareket-imge ile sinematografik imge arasında bir kesişmeyi engelleyemez.

Bu ilk bölümde çeşitleriyle birlikte hareket-imgeyi ele alıyoruz. İkinci bölüm ise zaman-imgeye ayrılacak. Sinemanın büyük yönetmenlerinin yalnızca ressamlarla, mimarlarla, müzisyenlerle değil, düşünürlerle de karşılaştırılabileceğini düşünüyoruz. Büyük yönetmenler kavramlar yerine hareket-imgelerle, zaman-imgelerle düşünürler. Sinema alanındaki içi boş üretim oranının bunca yüksek olması bunu çürütmez: Kıyas kabul etmeyen ekonomik ve endüstriyel sonuçları olsa da, sinemada durum herhangi başka bir alandan daha kötü değildir. Bu yüzden, sinemanın büyük yönetmenleri sadece biraz daha kırılgandır ve işlerini yapmalarını engellemek çok daha kolaydır. Sinema tarihi uzun bir şehitler menkıbesidir. Yine de sinema, bu yönetmenlerin her şeye rağmen icat etmeyi ve bizlere ulaştırmayı başardığı yeri doldurulamaz özerk biçimler altında, sanat ve düşünce tarihinin bir parçasını oluşturmakta diğer alanlardan geride kalmaz.

Metnimizi destekleyecek hiçbir görsel röprodüksiyon sunmuyoruz, çünkü metnimizin amacı zaten her birimizde az çok bir anı, bir duygu [*émotion*], bir algılanım [*perception*] bırakmış olan o muhteşem filmlerin bir illüstrasyonu olmaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

HAREKET ÜZERİNE TEZLER

Bergson'un birinci yorumu

1

Bergson hareket üzerine tek bir tez değil, üç tez öne sürer. Bunlardan ilki en ünlüleri olup diğerlerini göz ardı etmemize neden olabilir. Oysa sadece diğer ikisine bir giriştir o. Bu birinci teze göre hareket, katedilen mekânla karıştırılmamalıdır. Katedilen mekân geçmiştir; hareket şimdidir, katetmenin edimidir. Katedilen mekân bölünebilirken, hatta sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez, ya da her bölünüşünde doğası değişmiş olacaktır. Bu da şimdiden daha karmaşık bir fikri varsaymaktadır: Katedilen mekânların hepsi bir tek ve aynı homojen mekâna aitken, hareketler heterojendir, birbirlerine indirgenemezler.

Ama bu birinci tez, daha geliştirilmeden önce bile, bir başka sözce daha içermektedir: Hareketi; mekândaki konumları ya da zamandaki anları, yani hareketsiz "kesitleri" [*coupe*] biraraya getirerek yeniden oluşturamazsınız. Böyle bir yeniden oluşturmayı ancak, konumlara ya da anlara soyut bir ardışıklık fikri, mekanik, homojen, evrensel, mekândan kesilip alınmış ve hareketlerin tamamı için aynı olan soyut bir zaman fikri ekleyerek yapabilirsiniz. Ama böylece iki şekilde hareketi elinizden kaçırmış olursunuz. Bir taraftan, iki anı ya da iki konumu istediğiniz kadar sonsuzca birbirine yaklaştırın, hareket hep ikisi arasındaki aralıkta [*intervalle*], yani hep arkanızda oluşacaktır. Öbür taraftan, zamanı istediğiniz kadar bölün ve

böldüğünüzü yeniden bölün, hareket hep somut bir süre içinde oluşacaktır, böylece her hareketin kendi niteliksel süresi olacaktır. Öyleyse birbirine indirgenemez iki formülü karşı karşıya getiriyoruz: "gerçek hareket → somut süre" ve "hareketsiz kesitler + soyut zaman".

1907'de, *Yaratıcı Evrim*'de [*L'évolution créatrice*], Bergson bu kötü formüle bir isim verir: sinematografik yanılsama. Aslında sinema birbirini tamamlayan iki veriyle işler: imgeler adı verilen anlık kesitler; aygıtın "içinde" olan ve bunlar "yoluyla" imgelerin birbirinin peşi sıra akıp gittiği, kişisiz, tek biçimli, soyut, görünmez ya da algılanamaz bir zaman ya da bir hareket.[1] Öyleyse sinema bize sahte bir hareket vermektedir; sahte hareketin tipik bir örneğidir sinema. Gelgelelim Bergson'un yanılsamaların en eskisine bu kadar modern ve yakın zamanlara ait bir isim ("sinematografik") vermesi tuhaftır. Aslında, diyor Bergson, sinema, hareketi hareketsiz kesitler yoluyla yeniden oluşturduğunda, en eski dönemlerde felsefede zaten yapılmış olandan (Zenon paradoksları), ya da doğal algılanımın yaptığından başkaca bir şey yapmaz. Bu açıdan Bergson, sinemayı daha ziyade doğal algılanımın koşullarından kopma olarak gören fenomenolojiden ayrılmaktadır. "Geçip gitmekte olan gerçeklikten deyim yerindeyse anlık imgeler alıyoruz ve bunlar da bu gerçekliğin karakteristik özellikleri olduklarından, bunları bilgi aygıtının zemininde yer alan soyut, tek biçimli, görünmez bir oluş boyunca peş peşe dizmek bizim için yeterli oluyor... *Algılanım, zihinsel işlem, dil genel olarak bu şekilde işlemektedir.* Oluşu düşündüğümüzde ya da onu ifade ettiğimizde ve hatta algıladığımızda, içimizdeki bir çeşit sinematografi çalıştırmaktan başka bir şey yapıyor değiliz." Buradan, Bergson'a göre sinemanın yalnızca, değişmeyen, evrensel bir yanılsamanın perdeye yansıtılması, yeniden üretilmesi olduğunu mu anlamamız gerekir? Sanki farkında olmadan hep sinema yapmışız gibi? Ama bu durumda da, pek çok problem söz konusu olacaktır.

İlk olarak, yanılsamanın yeniden üretilmesi, aynı zamanda onun bir anlamda düzeltilmesi değil midir? Araçların yapay olmasından yola çıkarak elde edilen ürünlerin de yapay olduğu sonucu çıkartılabilir mi? Sinema

---

1 *L'évolution créatrice*, s. 753 (305). Bergson'un metinlerine referanslar *Centenaire* [Yüzüncü yıl] olarak anılan baskıya göre verilmiştir; parantez içinde ise her kitabın mevcut baskısındaki sayfa numaraları gösterilmektedir (PUF).

fotogramlarla, yani hareketsiz kesitlerle, saniyede yirmi dört kare (ya da başlangıçta on sekiz) imgeyle işler. Ama sık sık belirtildiği üzere, bize verdiği fotogram değil, hareket eklenmiş ya da iliştirilmiş olmayan, ortalama bir imgedir; aksine hareket, dolaysızca verilmiş olan olarak ortalama imgeye aittir. Doğal algılanım için de bunun aynısı söylenebilir. Ama burada, yanılsama algılanımın önünde, algılanımı öznede mümkün kılan koşullar tarafından düzeltilmektedir. Oysa sinemada yanılsama, imge koşulların dışında kalan bir seyirciye göründüğü anda düzeltilmiş olur (göreceğimiz üzere bu açıdan fenomenoloji doğal algılanım ile sinematografik algılanım arasında bir nitelik farkı olduğunu varsaymakta haklıdır). Kısaca, sinema bize, hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-imge verir. Bize bir kesit vermektedir elbette, ama bu, hareketsiz bir kesit + soyut hareket değil, hareketli bir kesittir. Burada da yine çok tuhaf olan, Bergson'un hareketli kesitlerin, ya da hareket-imgelerin varlığını önceden eksiksiz bir şekilde keşfetmiş olmasıdır. Bu keşif *Yaratıcı Evrim*'den ve sinemanın resmen doğuşundan önce, *Madde ve Bellek*'te (1896) gerçekleşmişti. Doğal algılanımın koşullarının ötesinde, hareket-imgenin keşfi *Madde ve Bellek*'in birinci bölümünün olağanüstü buluşuydu. Bergson'un on yıl sonra bunu unutmuş olduğuna mı inanacağız?

Yoksa her şeyi başlangıç aşamasında etkisi altına alan bir başka yanılsama içine mi düşmüştü? Bildiğimiz gibi, şeyler ve insanlar başlangıç aşamasında hep kendilerini gizlemeye zorlanırlar, gizlenmek durumundadırlar. Başka ne yapabilirler ki? İçine düştükleri kümeye henüz ait değillerdir ve dışarıda bırakılmamak için, o kümeyle paylaştıkları ortak nitelikleri öne çıkarmak zorundadırlar. Bir şeyin özü asla başlangıç aşamasında belirmez, ortalarda, gelişmesinin akışı içinde, kuvvetleri pekiştiğinde ortaya çıkar. Ebediyet sorusu yerine "yeni" sorusunu (yeni bir şeyin ortaya çıkması ve üretilmesi nasıl mümkün olur?) ortaya atarak felsefeyi dönüştürmüş olan Bergson bunu herkesten daha iyi biliyordu. Örneğin, yaşamın yeniliği daha başlangıcından beliremezdi, çünkü başlangıcında yaşam maddeyi taklide zorlanmaktaydı, demiştir Bergson... Sinema için de aynı şey geçerli değil midir? Başlangıcında sinema da doğal algılanımı taklide zorlanmamış mıdır? Ve dahası, başlangıcında sinemanın içinde bulunduğu durum neydi? Bir yandan, plan sabitti, bu yüzden mekânsaldı ve biçimsel olarak hareketsizdi; öbür yandan soyut tekbiçimli bir zamana sahip projeksiyon

aygıtıyla çekim aygıtı birbirine karışmıştı. Sinemanın evrimi, kendi özünün ya da yeniliğinin zaferi, montajla, hareketli kamerayla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşecektir. Böylece plan mekânsal bir kategori olmaktan çıkıp zamansal bir kategoriye dönüşecektir; kesit de artık hareketsiz olmaktan çıkıp hareketli bir kesit olacaktır. Sinema bizzat *Madde ve Bellek*'in birinci bölümündeki o hareket-imgeyi yeniden keşfedecektir.

Bergson'un hareket üzerine birinci tezinin başta göründüğünden daha karmaşık olduğu sonucuna varmaktayız. Bir yanda, hareketi katedilen mekânla, yani anlık hareketsiz kesitleri ve soyut zamanı birbirine ekleyerek yeniden oluşturma yönündeki tüm girişimlere yönelik bir eleştiri vardır. Diğer yanda, bu yanıltıcı girişimlerden biri olarak, yanılsamayı doruk noktasına çıkaran bir girişim olarak suçlanan sinemanın eleştirisi vardır. Ancak *Madde ve Bellek*'te sinemanın geleceğini ya da özünü çok önceden ortaya koyan hareketli kesitler, zamansal planlar tezi de vardır.

2

Oysa tam bu noktada, *Yaratıcı Evrim* her şeyi harekete ilişkin tek bir yanılsamaya indirgemek yerine, birbirinden çok farklı en az iki yanılsamayı ayırt eden ikinci bir tez öne sürer. Yanılgı aynıdır, hareketi anlar ya da konumlarla yeniden oluşturmak; ama bunu yapmanın iki yolu vardır: antik ve modern. Antik Çağ'da hareket, kavranılır unsurlarla, kendileri de ebedi ve hareketsiz olan Biçimlerle ya da İdealarla ilgilidir. Elbette, hareketi yeniden oluşturmak için bu biçimler, akış halindeki madde içinde aktüel hale gelmelerini mümkün kılan en yakın biçimde kavranılacaktır. Bunlar ancak madde içinde cisimleşerek edime geçen potansiyelliklerdir. Ama bunun tersine, hareket sadece biçimlerin bir "diyalektiğini", ona düzen ve ölçü veren ideal bir sentezi ifade etmektedir. Demek ki, bu şekilde anlaşıldığında hareket, bir biçimden diğerine kurallı bir geçiş, yani tıpkı bir danstaki gibi *pozların* ya da *ayrıcalıklı anların* bir düzeni olacaktır. Biçimlerin ya da İdeaların, "özünü ifade ettikleri bir süreci karakterize ettikleri kabul edilir; bu sürecin tüm geri kalanı, bir biçimden diğer biçime kendi başına değeri olmayan bir geçişle doldurulur... Böylece nihai nokta ya da doruk noktasını (*telos*, *akme*) ön planda tutup temel an olarak kurmuşlardır; ve

dilin olgunun tamamını ifade etmek için elinde tuttuğu bu an, bilimin onu karakterize etmesi için de yeterli olmuştur".[2]

Modern bilimsel devrim, hareketi ayrıcalıklı anlarla değil, herhangi bir anla ilişkilendirmekten ibarettir. Her ne kadar hareket hâlâ yeniden oluşturuluyorsa da *artık aşkın biçimsel öğelerden (pozlar) değil, içkin maddesel öğelerden (kesitler) oluşturulmaktadır.* Hareketin kavranabilir bir sentezini yapmak yerine, ondan duyusal bir analiz türetilmekteydi. Bu şekilde, bir yörünge ile bu yörüngenin çevresinde dolaşmak için gereken zaman arasındaki ilişki belirlenerek modern astronomi (Kepler); düşen bir cismin katettiği mekân ile düşüş zamanının birbiriyle bağlantılandırılmasıyla modern fizik (Galileo); düzlemdeki bir eğrinin denkleminin, yani bir noktanın hareketli bir doğru üzerindeki ilerleyişinin herhangi bir anındaki konumunun formüle edilmesiyle modern geometri (Descartes); ve son olarak, sonsuzca birbirine yaklaştırılabilecek kesitleri ele alma düşüncesinin bulunmasıyla sonsuz küçükler hesabı (Newton ve Leibniz) kurulmuştur. Her alanda, herhangi anların mekanik olarak birbirlerini takip etmesi pozların diyalektik düzeninin yerine geçmiştir: "Modern bilim özellikle, zamanı bağımsız bir değişken olarak alma isteğiyle tanımlanmalıdır."[3]

Sinema, Bergson'un ortaya çıkardığı bu soyağacının en son üyesi gibi görünmektedir. Bir nakil aracı dizisi (tren, otomobil, uçak...) gibi buna paralel olarak bir dizi ifade aracı (grafik, fotoğraf, sinema...) düşünülebilir: Bu durumda kamera bir değiş-tokuşçu, ya da daha çok nakil hareketlerinin genelleştirilmiş bir dengi olarak görünecektir. Wenders'in filmlerinde de böyle görünür zaten. Sinemanın tarih öncesini düşündüğümüzde kafamızın karıştığı olur, çünkü sinemanın özelliklerini belirleyen teknolojik soyağacını nereden başlatacağımızı ya da bunu nasıl tanımlayacağımızı bilemeyiz. Bu durumda, sürekli Çinlilerin gölge oyunlarına ya da en eski yansıtma sistemlerine başvururuz. Ama aslında sinemayı belirleyen koşullar şunlardır: Yalnızca fotoğraf değil, enstantane fotoğraf (poz fotoğrafı başka bir soyağacına aittir); enstantanelerin eşit aralıklı olması; bu eşit aralığın "film"i oluşturacak bir taşıyıcıya aktarılması (pelikülü delenler Edison ve Dickson'dır); imgeleri hareket ettirecek bir mekanizma (Lumière'in

2 *EC*, s. 774 (330).

3 *EC*, s. 779 (335).

tırnakları). İşte bu anlamda sinema, hareketi *herhangi anın*, yani bir süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde seçilmiş eşit aralıklı anların işlevi olarak yeniden oluşturan bir sistemdir. Hareketi, pozlar birbirinin içine geçecek ya da "dönüşecek" şekilde yansıtılmış bir poz düzeniyle yeniden oluşturacak tüm öteki sistemler sinemaya yabancıdır. Animasyon filmini tanımlamaya çalıştığımızda bu açıkça görülür: Animasyonun bütünüyle sinemaya ait olmasının nedeni, artık çizimin, tamamlanmış bir figürün ya da bir pozun değil, çizgilerin ve noktaların izledikleri yol boyunca herhangi anlardaki seçilmiş hareketleri aracılığıyla her zaman oluşmakta ya da bozulmakta olan bir figürün tanımını ortaya koymasıdır. Animasyon filmi öklid geometrisine değil, kartezyen geometriye bağlıdır. Eşsiz bir anda betimlenen bir figürü değil, figürü betimleyen hareketin sürekliliğini sunar bize.

Yine de sinema ayrıcalıklı anlardan besleniyor gibidir. Ayzenştayn'ın hareketlerden ya da evrilmelerden, mükemmel sinema nesneleri haline getirdiği kimi kriz anları çekip çıkarttığı söylenir sıklıkla. Bu tam olarak onun "patetik" dediği şeydir: Uç noktaları ve çığlıkları seçip alır, sahneleri doruk noktalarına kadar taşıyıp birbirleriyle çarpışmaya iter. Ama bu kesinlikle bir itiraz teşkil etmez. Sinemanın tarih öncesine, o ünlü koşan at örneğine dönelim: Bu koşu ancak eşkin giden atın hareketinin organize bütününü herhangi bir noktaya bağlayan Marey'nin grafik kayıtları ve Muybridge'in eşit aralıklı enstantane fotoğraflarıyla tam olarak parçalara ayrılıp çözümlenebilmişti. Eğer eşit aralıklı noktaları iyi seçersek kaçınılmaz olarak dikkate değer anlarla karşılaşırız; yani atın bir ayağının yerde olduğu an, sonra üçünün, ikisinin, üçünün, birinin. Bunları ayrıcalıklı anlar olarak adlandırabiliriz, ama kesinlikle dörtnala koşuyu eskiden olduğu gibi karakterize eden pozlar ya da genel duruşlar anlamında değil. Bu anların pozlarla hiçbir ilgisi yoktur, zaten poz olmalarının biçimsel olarak da imkânı yoktur. Bunların ayrıcalıklı anlar olmalarının nedeni, aşkın bir biçimin aktüel hale gelme anları olmaları değil, harekete dair dikkate değer veya tekil noktalar olmalarıdır. Mefhumun anlamı tamamen değişmiştir. Ayzenştayn'ın, veya tüm öteki yönetmenlerin, ayrıcalıklı anları hâlâ herhangi anlardır; basitçe söylendiğinde, herhangi an düzenli *ya da* tekil, sıradan *ya da* dikkate değer olabilir. Ayzenştayn'ın dikkate değer anları seçip alıyor olması, onun bu anları kesinlikle aşkın bir sentezden değil de,

hareketin içkin bir analizinden çıkarıyor olmasını değiştirmez. Dikkate değer ya da tekil an diğerleri arasında herhangi bir an olmaya devam eder. Bu tam da Ayzenştayn'ın başvurduğu, modern diyalektik ile eski diyalektik arasındaki farktır. Eski diyalektik, bir harekette aktüel hale gelen aşkın biçimlerin düzeniyken, modern diyalektik, harekete içkin tekil noktaların üretilmesi ve karşı karşıya getirilmesidir. Öyle olunca, bu tekillikler üretimi (niteliksel sıçrama) sıradan olanların birikmesiyle (niceliksel süreç) elde edilir, öyle ki tekil olan herhangi olandan çekilip alınır ve bu bizzat basitçe sıradan-olmayan ve düzenli-olmayan herhangi bir şey oluşturur. Bizzat Ayzenştayn "patetik"in, içinden kesmelerin [*coupure*] geçmesi gereken organize bir herhangi anlar kümesi olarak "organik"i varsaydığını açıkça ortaya koymuştu.[4]

Herhangi an, bir diğer herhangi ana eşit mesafede olan andır. O halde sinemayı, hareketi herhangi anla ilişkilendirerek yeniden üreten sistem olarak tanımlıyoruz. Ama bu noktada zorluk yeniden ortaya çıkıyor. Böyle bir sistem ne işe yarayacak? Bilim açısından bakıldığında bu yarar çok küçüktür. Çünkü bilimsel devrim bir analiz devrimiydi. Ve eğer hareketi analiz etmek için onu herhangi ana bağlamamız gerekiyorduysa, aynı ilke üzerine kurulmuş bir sentezin ya da yeniden oluşturmanın, bir doğrulama sağlama şeklindeki belli belirsiz bir yarar dışında bir işe yarayacağını söylemek pek de kolay değildir. İşte bu nedenle ne Marey ne de Lumière sinemanın icadına fazla bel bağladılar. En azından sanatsal bakımdan bir yararı olamaz mıydı? Bu da pek olası görünmüyordu, zira sanat, hareketin daha yüksek seviyedeki bir sentezinin haklarını elinde bulunduruyor ve bilimin reddettiği pozlara ve biçimlere bağlı kalıyor gibiydi. "Endüstriyel sanat" olarak sinemanın muğlak durumunun tam kalbine varmış oluyoruz böylece: Sinema ne bir sanat ne de bir bilimdi.

Bununla beraber, sinemanın çağdaşları, sanatta gelişen ve resimde bile hareketin statüsünü değiştiren bir evrime duyarlı olabilmişlerdi. Hatta dans, bale ve mim, hareketi herhangi anla ilişkilendiren poz oluşturmamış, ölçülmemiş değerleri açığa çıkarmak amacıyla figürleri ve pozları terkediyorlardı. Bu şekilde, dans, bale, mim ortamın ilineksel özelliklerine, yani bir mekân içindeki noktaların ya da bir olay içindeki

4 Organik ve patetik hakkında bkz. Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, I, 10-18.

anların dağılımına karşılık verebilecek eylemler haline geliyordu. Bunların hepsi sinemayla işbirliği halindeydi. Sesli sinemadan itibaren sinema, Fred Astaire'in herhangi bir yerde, sokakta, arabaların arasında, bir kaldırım boyunca cereyan eden "eylem-dans"ıyla birlikte müzikal komediyi en büyük türlerinden biri yapabilecektir.[5] Ama sessiz sinemada da Chaplin çoktandır mimi poz sanatından ayırmış eylem-mim'e dönüştürmüştü. Mitry, Şarlo'nun sinemaya hizmet etmek yerine onu kullandığını söyleyenlere, onun mime yeni bir model, bir zaman ve mekân işlevi, yeniden vücut bulması beklenen evvelki biçimlerle ilişkilenmek yerine kendini sadece dikkate değer içkin unsurlarına ayrıştırılmaya bırakan, her bir anda kurulan bir süreklilik kazandırdığını söyleyerek karşılık veriyordu.[6]

Sinemanın tamamıyla bu modern hareket anlayışına ait olduğunu Bergson güçlü bir şekilde gösterir. Ama o andan itibaren, biri onu birinci tezine geri götürecek, diğeri ise yeni bir soru ortaya koyacak iki yol arasında tereddütte kalmış gibidir. Birinci yola göre, bu iki anlayış bilimin bakış açısından birbirinden çok farklı olabilse de, ortaya koydukları sonuçlar hemen hemen özdeştir. Aslında bu, hareketi *ebedi pozlarla* ya da *hareketsiz kesitlerle* yeniden oluşturmakla aynı kapıya çıkar: Her iki durumda da hareket elden kaçırılmış olur, çünkü bir Bütün yaratılır ve "her şeyin verili olduğu" varsayılır, oysa hareket ancak bütün verili veya verilebilir olmadığında mümkündür. Bütün, biçimlerin ve pozların ebedi düzeninde veya herhangi anlar kümesi içinde verili alındığı andan itibaren, zaman ya ebediyetin imgesinden başka bir şey olmaz ya da bu kümenin bir sonucu olur: Gerçek harekete yer yoktur artık.[7] Yine de Bergson'un önünde başka bir yol açılmış gibidir. Çünkü, antik anlayışın, amacı ebedi olanı düşünmek olan antik felsefeye denk düşmesi gibi, modern anlayış, modern bilim de *başka* bir felsefeyi çağırmaktadır. Hareketi herhangi anlarla ilişkilendirdiğiniz zaman, yeni olanın, yani dikkate değer ve tekil olanın bu anların herhangi birinde üretilişini de düşünebilmeniz gerekir: Bu, felsefenin bütünüyle dönüşmesidir ve Bergson'un sonuçta yapmayı önerdiği

5 Arthur Knight, *Revue du cinéma*, Sayı: 10.

6 Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, s. 49-51.

7 *EC*, s. 794 (353).

şey de budur: Modern bilime, ona karşılık gelen, ama tıpkı öbür yarısından mahrum kalmış bir yarım gibi, eksikliğini çektiği metafiziği teslim etmek.[8] Peki ama bu yola bir kez çıkmışken artık durmak mümkün müdür? Sanatların da bu dönüşümü geçirmesi gerektiğini yadsıyabilir miyiz? Ve sinemanın da bunda temel bir etken olduğunu ve hatta bu yeni düşüncenin, bu yeni düşünme tarzının doğuşunda ve oluşumunda oynayacağı bir rol olduğunu yadsıyabilir miyiz? İşte bu nedenle Bergson hareket üzerine birinci tezini doğrulamakla yetinmeyecektir artık. Yolun yarısında durmuş olmasına rağmen, Bergson'un ikinci tezi sinemaya dair başka bir bakış açısını mümkün kılar: Sinema o en eski yanılsamanın mükemmelleştirilmiş aygıtı değil, aksine yeni gerçekliğin mükemmelleştirilecek organı olacaktır.

3

Ve bu da Bergson'un, yine *Yaratıcı Evrim*'de yer alan, üçüncü tezidir. Bu tezi kabaca bir formülle ifade etmeye çalışırsak şunu söyleyebiliriz: An sadece hareketin hareketsiz bir kesiti olmakla kalmaz, hareket de sürenin, yani Bütünün, ya da bir bütünün hareketli bir kesitidir. Bu da, hareketin daha derin bir şeyi, süredeki ya da bütündeki bir değişimi ifade ettiğini ima etmektedir. Sürenin değişim olması bizzat tanımından gelir: Süre değişir ve değişmeyi hiç bırakmaz. Örneğin madde hareket eder, ama değişmez. Oysa hareket süredeki ya da bütündeki bir değişimi *ifade eder*. Problemi oluşturan şey, bir yanda bu ifade ve diğer yanda bu bütün-süre özdeşliğidir.

Hareket, mekân içindeki bir nakildir. Oysa, ne zaman mekân içinde parçaların nakli söz konusu olsa, bir bütün içinde de nitel bir değişim olmaktadır. Bergson *Madde ve Bellek*'te bunun çok sayıda örneğini vermiştir. Hayvan hareket eder, ama bunu amaçsızca yapmaz, yemek için, göç etmek için vb. yapar. Hareketin bir potansiyel farkı varsaydığı ve bu farkı kapatmayı amaçladığı söylenebilir. Parçaları ya da yerleri soyut olarak, A ve B şeklinde ele alırsam, birinden diğerine giden hareketi anlayamam. Ama A'dayım, açım ve B'de yiyecek var. B'ye ulaştığımda ve

8 *EC*, s. 786 (343).

yiyeceği yediğimde, değişen sadece benim durumum değildir; B'yi, A'yı ve ikisi arasında bulunan her şeyi kapsayan bütünün durumu da değişmiştir. Akhilleus kaplumbağayı yakalayıp geçtiğinde, değişen şey, kaplumbağa, Akhilleus ve ikisi arasındaki mesafeyi kapsayan bütünün durumudur. Hareket daima bir değişimle, göç mevsimsel bir varyasyonla ilişkilidir. Ve bu, cisimler için de aynı oranda geçerlidir: Bir cismin düşüşü onu çeken bir başka cismi varsayar ve her ikisini de kapsayan bütündeki bir değişimi ifade eder. Saf atomları düşünecek olursak, maddenin tüm parçalarının karşılıklı bir eyleminin göstergesi olan hareketleri, zorunlu olarak bütündeki değişiklikleri, karışıklıkları, enerji değişimlerini ifade eder. Bergson'un nakilin ötesinde keşfettiği şey titreşimdir, ışınımdır. Yanılgımız, hareket eden şeyin niteliklere dışsal olan herhangi birtakım unsurlar olduğunu sanmamızdır. Halbuki niteliklerin kendileri, sözde unsurlar hareket ederken değişen saf titreşimlerdir.[9]

Bergson *Yaratıcı Evrim*'de, son derece meşhur olduğundan artık şaşırtıcı yanını göremediğimiz bir örnek verir. Der ki, bir bardak suya şeker koyduğumda, "şekerin erimesini beklemek zorundayım".[10] Bu her şeye rağmen biraz tuhaftır, çünkü Bergson bir kaşığın hareketinin şekerin erimesini hızlandırabileceğini unutmuş görünmektedir. Peki ama asıl söylemek istediği nedir? Şeker parçacıklarını ayrıştıran ve onları suyun içinde yüzer hale getiren nakil hareketinin kendisinin bütünde, yani bardağın içeriğinde bir değişimi, içinde bir parça şeker olan suyun şekerli su haline doğru niteliksel bir geçişini ifade ettiğidir. Eğer bir kaşıkla karıştırırsam, hareketi hızlandırırım, ama aynı zamanda artık kaşığı da içeren bütünü de değiştirmiş olurum ve hızlandırılmış hareket de bütünün değişimini ifade etmeye devam eder. "Kütlelerin ve moleküllerin fiziğin ve kimyanın incelediği tamamen yüzeysel yer değiştirmeleri", "derinlerde gerçekleşen ve artık nakil değil de dönüşüm teşkil eden o hayati hareket için, hareket halindeki bir şeyin konumu o nesnenin mekândaki hareketi için neyse ona" dönüşür.[11] Böylece Bergson, üçüncü tezinde aşağıdaki analojiyi sunar:

---

9 Tüm bu noktalar hakkında bkz. *Matière et mémoire*, IV. bölüm, s. 332-340 (220-230).

10 *EC*, s. 502 (9-10).

11 *EC*, s. 521 (32).

$$\frac{\text{hareketsiz kesitler}}{\text{hareket}} = \frac{\text{hareketli kesit olarak hareket}}{\text{niteliksel değişim}}$$

Aralarında tek bir fark vardır; soldaki ilişki bir yanılsamayı ifade ederken, sağdaki ilişki bir gerçekliği ifade eder.

Bergson'un bardaktaki şekerli suyla söylemek istediği şey, her şeyden önce, benim bekleyişimin, her nasıl olursa olsun, zihinsel, tinsel bir gerçeklik olarak bir süreyi ifade ettiğidir. Peki ama bu tinsel süre neden sadece benim bekleyişimi değil de, değişen bir bütünü göstersin ki? Şöyle söylemektedir Bergson: Bütün ne verilidir ne de verilebilir olandır (ve modern bilimle antik bilimin ortak yanılgısı, iki farklı şekilde, bütünü verili olarak almalarıdır). Daha önce pek çok filozof bütünün ne verili ne de verilebilir olduğunu söylemişlerdi; ama bundan çıkardıkları tek sonuç bütünün anlamdan yoksun bir mefhum olduğuydu. Bergson'un vardığı sonuç çok farklıdır: Eğer bütün verilebilir değilse, bunun nedeni onun Açık olması ve durmaksızın değişmenin ya da yeni bir şeyler ortaya çıkarmanın, kısacası sürmenin tabiatına ait olmasıdır. "Evrenin süresi, onun içinde yer alabilecek yaratım genişliğiyle bir ve aynı olmak zorundadır."[12] Öyle ki, ne zaman bir süre karşısında ya da bir süre içinde bulunsak, bir yerlerde değişen ve açık olan bir bütünün varolduğu sonucuna varabiliriz. Bergson'un önceleri, süreyi bilince özdeş olarak ortaya koyduğu iyi bilinmektedir. Ama bilincin daha derinleştirilmiş bir incelemesi onu, bilincin ancak bir bütün üzerine açılarak, bir bütünün açılmasıyla çakışarak varolduğunu göstermeye götürmüştür. Canlılar için de aynı şey geçerlidir: Bergson canlıyı bir bütünle, ya da evrenin bütünüyle karşılaştırdığında en eski karşılaştırmayı tekrarlıyor görünmektedir.[13] Ne var ki, karşılaştırmanın terimlerini bütünüyle tersyüz etmiştir. Çünkü, canlı bir bütünse ve bu durumda evrenin bütününe benzetilebiliyorsa, bunun nedeni, onun, bütünün varsayıldığı kadar kapalı bir mikrokozmos olması değil, tersine, bir dünya üzerine açılması ve dünyanın da, evrenin de bizzat Açık olmasıdır.

12 *EC*, s. 782 (339).

13 *EC*, s. 507 (15).

"Nerede yaşayan bir şey varsa, bir yerlerde açık duran, zamanın yazıldığı bir hane vardır." [14]

Eğer bütünü tanımlamak gerekseydi, onu İlişki ile tanımlamak gerekirdi. Zira ilişki nesnelerin bir özelliği değildir, daima ilişkilendirdiği terimlere dışsaldır. Ayrıca ilişki açık'tan ayrılmazdır, tinsel veya zihinsel bir varoluş sunar. İlişkiler nesnelere değil, bütüne aittir, bütünü nesnelerden oluşmuş kapalı bir kümeyle karıştırmamak şartıyla.[15] Mekânda hareket etmek suretiyle, bir kümenin nesneleri karşılıklı konumlarını değiştirirler. İlişkilerle ise, bütün dönüşür ya da nitelik değiştirir. Sürenin kendisi için ya da zaman için, ilişkilerin bütünü diyebiliriz.

Bütünü, ya da "bütünler"i *kümeler*le karıştırmamak gerekir. Kümeler kapalıdır ve kapalı olan her şey yapay olarak kapatılmıştır. Kümeler her zaman parçaların kümesidir. Oysa bir bütün kapalı değildir, açıktır; ve parçaları yoktur, yalnızca çok özel bir anlamda parçaları vardır, o da bölünmenin her aşamasında nitelik değiştirmeksizin bölünmemesi anlamındadır. "Gerçek bütün bölünemez bir süreklilik olabilirdi pekâlâ." [16] Bütün, kapalı bir küme değildir, aksine kümenin hiçbir zaman mutlak olarak kapalı olmamasına, hiçbir zaman tamamen korunaklı olmamasına, onun adeta ince bir iple evrenin geri kalanına tutturulmuş gibi bir yerlerde açık kalmasına yol açan şeydir. Bir bardak su elbette parçalardan, sudan, şekerden, ve belki kaşıktan oluşan kapalı bir kümedir; ama bütün orada değildir. Bütün kendini parçaları olmayan başka bir boyutta yaratır ve kendini yaratmayı hiç bırakmaz; tıpkı niteliksel bir durumun kümesini bir başkasına taşıyormuş gibi, tıpkı bu durumlardan geçen durmak bilmez, saf oluş gibi. İşte bu anlamda zihinsel ya da tinseldir. "Suyla dolu bardak, şeker ve şekerin suyun içinde erime süreci hiç şüphesiz soyutlamalardır ve

---

14 *EC*, s. 508 (16). Bergson'la Heidegger arasındaki tek ama kaydadeğer benzerlik tam olarak şudur: Her ikisi de zamanın özgüllüğünü bir 'açık' kavramı üzerine kurarlar.

15 Burada, her ne kadar Bergson tarafından açık olarak ortaya atılmasa da, ilişkiler problemini araya sokuyoruz. İki şey arasındaki ilişkinin şeylerden birinin ya da ötekinin sıfatlarından birine indirgenemediği gibi, kümenin bir sıfatına da indirgenemediğini biliyoruz. Buna karşın, ilişkileri bir bütünle ilişkilendirme imkânı, bu bütün verili bir küme olarak değil de bir "sürem" [*continu*] olarak anlaşılırsa tam anlamıyla korunmuş olur.

16 *EC*, s. 520 (31).

duyularım ve anlama yetim tarafından kesilip alındıkları [*découpé*] Bütün, belki de, bir bilinç tarzında gelişmektedir."[17] Yine de bir kümeden veya kapalı bir sistemden yapılan bu yapay dekupaj salt bir yanılsamadan ibaret değildir. Temeli iyi kurulmuştur, her şeyin bütün ile olan bağını (onu açık'a bağlayan bu paradoksal bağı) koparmak mümkün değilse bile, bu bağ en azından çekilip uzatılabilir, sonsuza kadar gerilebilir, giderek daha inceltilebilir. Şöyle ki, kapalı sistemleri ya da parçalardan oluşan belirli kümeleri mümkün kılan, maddenin organizasyonudur; ve onları zorunlu kılan da mekânın açılıp genişlemesidir. Ama tam olarak, kümeler mekânda, ve bütün, bütünler ise süreededir, hatta değişmeyi bırakmadığı sürece sürenin kendisidir. Öyle ki, Bergson'un birinci tezine karşılık gelen iki formül şimdi çok daha güçlü bir statü kazanır: "Hareketsiz kesitler + soyut zaman", parçaları aslında hareketsiz kesitler olan ve ardışık halleri soyut bir zaman üzerinden hesaplanan kapalı kümeleri ifade ederken; "gerçek hareket → somut süre", sürmekte olan ve hareketleri kapalı sistemleri kateden onlarca hareketli kesit teşkil eden bir bütünün açılmasını ifade eder.

Bu üçüncü tezin sonunda kendimizi üç seviyede birden buluyoruz *aslında*: 1) Ayırt edilebilir nesneler ya da ayrı parçalar tarafından tanımlanan kümeler ya da kapalı sistemler; 2) Bu nesneler arasında kurulan ve onların karşılıklı konumlarını değişikliğe uğratan nakil hareketi; 3) Süre ya da bütün, kendi ilişkileri uyarınca durmaksızın değişen tinsel gerçeklik.

O halde, hareketin bir anlamda iki yüzü vardır. Bir taraftan, nesneler ya da parçalar arasında olup bitendir, diğer taraftan süreyi ya da bütünü ifade eden şeydir. Bu da demektir ki, süre nitelik değiştirmek suretiyle nesneler içinde bölünür ve nesneler de derinlik kazanarak, dış hatlarını kaybederek sürenin içinde birleşirler. Hareketin, kapalı bir sistemin nesnelerini açık süreyle ve süreyi de açılmaya zorladığı sistemin nesneleriyle ilişkilendirdiğini söyleyeceğiz o halde. Hareket, aralarında oluştuğu nesneleri ifade ettiği değişen bütünle, ve ifade ettiği bütünü de aralarında oluştuğu nesnelerle ilişkilendirir. Bütün, hareket vasıtasıyla, nesneler içinde bölünür ve nesneler de bütün içinde biraraya gelirler: Ve tam olarak bu ikisi arasında "bütün" değişir. Bir kümenin nesnelerini ya da parçalarını ***hareketsiz kesitler*** olarak kabul edebiliriz; ama hareket bu kesitler arasında oluşur ve nesneleri ya da

17 *EC*, s. 502-503 (10-11).

parçaları, değişen bir bütünün süresiyle ilişkilendirir, ve o halde, bütünün nesnelere göre değişimini ifade ederken kendisi de sürenin *hareketli bir kesiti*dir. Şimdi artık *Madde ve Bellek*'in birinci bölümünün bu çok derin tezini anlayabilecek konumdayız: 1) Hareketin yalnızca anlık imgeleri, yani hareketsiz kesitleri yoktur; 2) Sürenin hareketli kesitleri olan hareket-imgeler vardır; 3) Son olarak, hareketin de ötesinde, zaman-imgeler, yani süre-imgeler, değişim-imgeler, ilişki-imgeler, hacim-imgeler vardır...

İKİNCİ BÖLÜM

ÇERÇEVE VE PLAN
KADRAJ VE DEKUPAJ

1

Çok basit tanımlarla başlayalım ve bunları düzeltme işini daha sonraya bırakalım. *İmgenin içinde mevcut bulunan her şeyi*, dekorları, kişileri, aksesuarları *kapsayan kapalı, görece kapalı bir sistemin belirlenmesine kadraj* diyoruz. Öyleyse çerçeve [*cadre*], çok sayıda parçası, yani kendileri de alt kümeler oluşturan öğeleri olan bir kümedir. Parçalara ayrılabilir. Hiç kuşkusuz, bu parçaların kendileri de imgedendir. Bu nedenle Jakobson onları "nesneler-göstergeler" [*objet-signe*], Pasolini ise "sinebirimler" [*cinème*] olarak adlandırır. Bununla birlikte, bu terminoloji dil ile pek gerekli gözükmeyen bir yakınlaşma ortaya koyar (sinebirimler sesbirimlere [*phonème*] karşılık gelirken plan da anlambirime [*monème*] karşılık gelecektir).[1] Zira çerçevenin bir benzeri varsa bu, dilbilimsel bir sistemden çok bilgi-işlem sistemlerinde bulunur. Kümenin öğeleri, bazen çok fazla bazen çok az sayıda olabilen verilerdir. O halde çerçeve doygunlaşmaya ya da seyrelmeye yönelen iki eğilimden ayrılamaz. Özellikle büyük ekran ve alan derinliği bağımsız verileri çoğaltma imkânı sağlamıştır, o kadar ki arkada asıl sahne oynarken önde ikincil bir sahne görünebilir (Wyler) veya asıl sahneyle ikincil sahnenin birbirinden ayrımsanamadığı bile olabilir (Altman). Seyreltilmiş imgeler

1 Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot, s. 263-265.

ise, tersine, ya bütün vurgunun tek bir nesne üzerinde toplanmasıyla (Hitchcock'ta, *Şüphe*'de [*Suspicion*][2] içeriden aydınlatılmış süt bardağı, *Arka Pencere*'de [*Rear Window*] pencerenin siyah dikdörtgenindeki sigara alevi) ya da kümenin kimi alt kümelerden arındırılmasıyla (Antonioni'nin ıssız manzaraları, Ozu'nun boş iç mekânları) oluşturulur. Seyrelmenin en uç noktasına, ekranın tamamen siyaha ya da beyaza dönüşmesiyle ulaşılıyor görünmektedir. Hitchcock bunun bir örneğini *Öldüren Hatıralar*'da [*Spellbound*] bir başka süt dolu bardak ekranı boş, beyaz bir imge dışında hiçbir şey kalmayacak şekilde kapladığında verir. Ama, ister seyrelme ister doyma olsun, her iki yönden de çerçeve bize imgenin sadece görülmek için verilmediğini öğretmektedir. İmge, görülebilir olduğu kadar okunabilirdir de. Çerçevenin sadece işitsel değil, görsel bilgileri de kaydetmek gibi gizli bir işlevi vardır. Bir imgede çok az şey görüyor olmamızın nedeni onu nasıl okuyacağımızı bilmememiz, seyrelmelerini de doygunluklarını değerlendirdiğimiz kadar kötü bir şekilde değerlendirmemizdir. Özellikle Godard'la birlikte, bu gizli işlev açık hale getirildiğinde, çerçeve kimi zaman doygunluktan karışıp bulanarak, kimi zaman boş kümeye, yani beyaz ya da siyah ekrana indirgenerek, opak bir bilgi yüzeyi olarak iş görmeye başladığında, bir imge pedagojisi söz konusu olur.[3]

İkinci olarak, çerçeve, kapalı sistemi tercih edilmiş koordinatlara ya da seçilmiş değişkenlere göre kurmasına bağlı olarak, her zaman *ya* geometrik *ya da* fiziksel olmuştur. Böylece çerçeve, kimi zaman paralellerden ve diyagonallerden oluşan bir mekânsal kompozisyon olarak, imgenin kütle ve çizgilerinin bir denge bulacağı ve bunların hareketinin de bir değişmez bulacağı bir haznenin oluşturulması olarak anlaşılır. Dreyer'de çoğunlukla böyledir; Antonioni, içinde yer alacak olanlardan daha önce varolan böyle geometrik bir çerçeve düşüncesini sonuna kadar götürüyor görünmektedir (*Tutulma* [*L'Eclisse*]).[4] Çerçeve kimi zamansa ekrana, imgeye, kişilere ve onu dolduran nesnelere sıkı sıkıya bağlı olan, edim halindeki dinamik bir

---

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

3 Nöel Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, s. 86: Artık yalnızca "noktalama" olarak iş görmeyip "yapısal bir değere" dönüşen, siyah ya da beyaz ekran üzerine.

4 Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 88. Bu, Pasolini'nin Antonioni'deki "saplantılı kadraj" [*cadrage obsédant*] olarak analiz ettiği şeydir (*L'expérience hérétique*, s. 148).

inşa olarak anlaşılır. Griffith'teki, önce bir yüzü ayırıp yalıtan, daha sonra açılıp çevreyi gösteren iris yöntemi; Ayzenştayn'ın Japon estamplarından ilham alan, çerçeveyi konuya uyarlama çalışmaları; Gance'ın "dramaturjik ihtiyaçlara göre", "görsel bir akordeon" gibi açılıp kapanan değişken ekranı: Daha en başından beri çerçevenin dinamik varyasyonlarını deneme yönünde çabalar ortaya konmuştur. Her durumda, çerçeve sınırların çizilmesidir.[5] Ama kavramın kendisine bağlı olarak, sınırlar matematiksel veya dinamik olmak üzere iki farklı biçimde anlaşılabilir: bazen özünü belirledikleri cisimlerin varoluşu için ön hazırlık olarak, bazen de tam olarak, varolan cisimlerin gücünün gittiği yere kadar giderek. Antik felsefede bu, Platoncularla Stoacılar arasındaki karşıtlığın temel yanlarından biriydi.

Çerçeve, başka bir şekilde daha, hem ayırdığı hem de yeniden birleştirdiği bir sistemin parçalarına göre geometrik ya da fizikseldir. Birinci durumda çerçeve, kapalı geometrik ayrımlardan kopamaz. Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'ünde [*Intolerance*] çok güzel bir imge, Babil'in surlarına karşılık gelen dikey bir hat boyunca ekranı keser, sağda kralın daha üstteki bir yatay üzerinde, surların üstündeki bir teftiş yolunda ilerlediği görülürken, solda savaş arabaları daha alttaki bir yatay üzerinde, şehrin kapılarından girip çıkarlar. Ayzenştayn altın oranın sinematografik imge üzerindeki etkilerini araştırır; Dreyer yatayları ve dikeyleri, simetrileri, yukarıyı ve aşağıyı, siyahın ve beyazın dönüşümlerini inceler; dışavurumcular bedenleri, kalabalıkları, yerleri, bu kitlelerin birbirine girmesini kümeleyip yığan, çerçeveyi bütünüyle "satranç tahtasının siyah ve beyaz kareleri gibi görünecek" biçimde döşeyen piramitsel ve üçgensel şekiller, diyagonaller ve karşıdiyagonaller geliştirirler (Lang'ın *Die Nibelungen* ve *Metropolis*'i).[6] Işık bile, dışavurumcu bir eğilimde gerçekleştirildiği üzere, gölgelerle iki yarım şeklinde ya da birbiri ardına sıralanan ışık hüzmeleri olarak düzenlendiğinde, geometrik bir optiğin nesnesidir (Wiene, Lang). Ford'un gökyüzlerinde olduğu gibi, Doğanın büyük unsurlarını birbirinden ayıran çizgiler hiç kuşkusuz çok temel bir rol oynamaktadırlar: göğün ve yerin birbirinden ayrılması, ekranın alt tarafına indirilmiş yer. Ama bu aynı zamanda suyu ve

5 Dominique Villain, kameramanlarla yapılan görüşmelerden derlenen yayımlanmamış bir çalışmada bu iki kadraj anlayışım analiz eder: *Le cadrage cinématographique*.

6 Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, s. 124.

toprağı ayıran, ya da su, derinlerinde bir kaçağı gizlediğinde ya da yüzeyinin hemen sınırında bir kurbanı boğduğunda havayı ve suyu ayıran ince uzun çizgidir (LeRoy'un *Ben Bir Pranga Kaçağıyım*'ı [*I am a Fugitive from a Chain Gang*], Newman'ın *Asla Ödün Verme*'si [*Sometimes a Great Notion*]). Genel bir kural olarak, Doğanın güçleri ile insanlar ve nesneler, tek tek insanlar ile kalabalıklar, alt öğeler ile terimler aynı şekilde çerçevelenmez, ki böylece çerçevenin içinde çok sayıda farklı çerçeve bulunur. Kapılar, pencereler, gişe camları, çatı pencereleri, araba pencereleri, aynalar, hep birer çerçeve içinde çerçevedirler. Büyük yönetmenlerin bu çerçeve içindeki ikinci, üçüncü vb. çerçevelere karşı özel bir ilgileri vardır. Ve kümenin ya da kapalı sistemin parçaları bu çerçevelerin iç içe geçirilmesiyle birbirlerinden ayrılırlar, ama aynı zamanda yeniden yakınlaşıp buluşurlar.

Diğer taraftan, fiziksel ya da dinamik çerçeve anlayışı, artık yalnızca bölgelere ya da bantlara bölünebilen flu kümeler sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Çerçeve artık geometrik bölmelerin değil, fiziksel derecelendirmelerin nesnesidir. Kümenin parçaları artık yeğinsel parçalardır ve kümenin kendisi de tüm parçalarla, gölgenin ve ışığın tüm dereceleriyle ve bütün bir açık-koyu dağılımı [*clair-obscur*] yelpazesiyle aktarılan bir karışımdır (Wegener, Murnau). Bu, dışavurumcu optiğin diğer eğilimidir, her ne kadar dışavurumculuğun içinden veya dışından kimi yönetmenler her iki eğilime de katılsa da. Bir bataklığın ya da bir fırtınanın büyük keşmekeşinde gündoğumunu günbatımından, havayı sudan, suyu topraktan ayırmanın mümkün olmadığı bir saattir bu.[7] Burada, parçalar karışma derecelerine göre, sürekli bir değer dönüşümü içinde birbirlerinden ayrılırlar ve birbirlerine karışırlar. Küme ne zaman parçalarına bölünse doğası da değişir: Ne bölünebilir, ne de bölünemezdir, küme "dividüeldir".[8] Bunun zaten geometrik anlayışta da böyle olduğu doğrudur: Orada çerçevelerin iç içe geçme durumu bir doğa değişimini gösterir. Sinematografik imge her zaman dividüeldir. Bunun nihai nedeni, çerçevelerin çerçevesi olarak ekranın, manzaranın geniş plan çekimleri ile yüzün yakın plan çekimleri, astronomik bir sistem ile tek bir su damlası gibi, mesafe, rölyef ve ışık bakımından ortak paydaya sahip olmayan

7 Bkz. Bouvier ve Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 75-76.

8 Kavramsal olarak bağımsız parçalardan oluşan. *(ç.n.)*

parçalara bir ortak ölçü veriyor olmasıdır. Tüm bu yönlerden çerçeve imgenin yersizyurtsuzlaşmasını sağlar.

Dördüncü olarak, çerçeve bir kadraj açısıyla ilişkilidir. Şöyle ki, kapalı kümenin kendisi, parçalar kümesi üzerine bir bakış açısına işaret eden optik bir sistemdir. Elbette, bakış açısı garip veya aykırı olabilir ya da görünebilir: Sinema sıradışı bakış açıları gösterir; yer seviyesinden, yukarıdan aşağı ya da aşağıdan yukarı vb. Ama bu bakış açıları sadece anlatı sineması için geçerli olmayan pragmatik bir kurala tabi gibidir: Boş bir estetizme düşmemek için, ister ilk kümeyi içeren daha geniş bir kümenin bakış açısından, isterse birinci kümenin başlangıçta farkedilmeyen, verilmemiş bir öğesinin bakış açısından olsun, normal ve alışılagelmiş bir şekilde ortaya konmaları, açıklanmaları gerekir. Jean Mitry'de bu bakımdan örnek teşkil eden bir sekans betimlemesi buluruz (Lubitsch'in *The Man I Killed*'i): Kamera, orta yükseklikte yanlamasına hareket ettiği bir çekimde, arkadan görünen bir izleyici kalabalığını göstermekte ve en ön sıraya geçmeye uğraşmaktadır; derken tek bacaklı bir adamda durur, bacağın olması gereken yerde kalabalığın izlediği şeyi gösteren bir boşluk bulur, ve bir askeri geçit alayını şöyle bir görmeyi başarır. Böylece, sağlam ayağı, koltuk değneğini ve kesik bacağın altından geçit alayını çerçeveler. İşte pek görülmemiş bir kadraj açısı. Ama bir başka plan, ilkinin arkasındaki bir başka sakatı, iki ayağı da kesilmiş bir kötürümü gösterir; o da geçit alayını tam olarak aynı şekilde görmektedir ve bir önceki bakış açısını aktüel hale getirir ya da gerçekleştirir.[9] Böylelikle kadraj açısının gerekçelendirilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Ama yine de, bu pragmatik kural her zaman geçerli değildir ya da geçerli olduğunda bile her şey ondan ibaret değildir. Yamuk bir perspektif ya da paradoksal bir açıyla tam olarak aynı şey olmayan ve imgenin başka bir boyutuna işaret eden bu anormal bakış açılarını göstermek için Bonitzer oldukça ilgi çekici bir "dekadraj" [*décadrage*] kavramı oluşturmuştur.[10] Bunun örneklerini Dreyer'in kesici çerçevelerinde [*cadre coupant*] bulabiliriz; *Jeanne d'Arc'ın Çilesi*'ndeki [*La Passion de Jeanne d'Arc*], ekranın kenarı tarafından kesilmiş yüzler. Ama bundan da çok, Ozu tarzındaki, ölü bir bölgeyi çerçeveleyen boş mekânlarda ya da Bresson tarzındaki, parçaların birbirleriyle bağlanmadığı, bütün anlatısal ya da daha

9 Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, s. 78-79.

10 Pascal Bonitzer, "Décadrages", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 284, Ocak 1978.

genel olarak pragmatik gerekçelendirmelerin ötesine geçen ve belki de görsel imgenin görünür olma işlevinin ötesinde okunur olma işlevi de olduğunu teyit eden bağlantısız mekânlarda görürüz.

Geriye kaldı çerçeve-dışı [*hors-champ*]. Bu bir olumsuzlama değildir; onu, biri görsel diğeri işitsel iki çerçeve arasındaki üst üste gelmeme durumu (örneğin Bresson'da sesin görmediğimiz bir şeyi ima etmesi, görsel olanı yinelemek yerine onun "yerine geçmesi"[11]) olarak tanımlamak da yeterli değildir. Çerçeve-dışı ne görülen ne de duyulana, ama yine de tam olarak mevcut olana işaret eder. Bu mevcudiyetin bir problem oluşturduğu doğrudur ve bu haliyle iki yeni kadraj anlayışına işaret eder. Bazin'in "maskeleme ya da kadraj" alternatifine dönecek olursak, çerçeve kimi zaman, her bir kümeyi temas halinde olduğu daha büyük, homojen bir kümeye doğru genişleten hareketli bir maske [*cache mobile*] gibi, kimi zamansa bir sistemi ayırıp yalıtan ve bu sistemin çevresini etkisiz hale getiren resimsel bir çerçeve gibi çalışır. Bu ikiliğin en açık örnekleri Renoir ve Hitchcock'ta görülmektedir; Renoir'da mekân ve eylem her zaman bir alandan parçalar almanın dışında bir iş görmeyen çerçevenin dışına taşar; Hitchcock'ta ise çerçeve "tüm bileşenleri içine alarak" iş görür ve bir resim çerçevesinden ya da teatral bir çerçeveden ziyade, bir halının çerçevesi gibi iş görür. Ama kısmi bir kümenin kendi çerçeve-dışıyla biçimsel olarak yalnızca çerçeve ve yeniden-kadrajın olumlu özellikleri aracılığıyla iletişim kurduğu doğruysa eğer, kapalı bir sistemin, hatta tamamıyla kapatılmış bir sistemin, çerçeve-dışım yalnızca görünürde ortadan kaldırdığı ve ona kendi tarzında en az o derece belirleyici, hatta daha belirleyici bir önem atfettiği de doğrudur.[12] Her kadraj bir çerçeve-dışı belirler. Yalnızca biri çerçeve-dışıyla ilişkili olan iki çeşit çerçeveden bahsedilemez; daha ziyade, çerçeve-dışının, her biri bir kadraj tarzıyla ilişkili çok farklı iki yönü vardır.

---

11 Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, s. 61-62 [Türkçesi: *Sinematograf Üzerine Notlar*, Nilüfer Güngörmüş (çev.), Nisan Yayınları, 2000]: "Bir ses hiçbir zaman bir imgenin yardımına gelmemeli, bir imge de bir sesin yardımına. (...) İmge ve ses birbirlerini pekiştirmemeli, her biri sırayla, bir çeşit vardiyayla çalışmalıdırlar."

12 Çerçeve-dışının en sistematik incelemesini Noël Burch, tam olarak Renoir'ın *Nana*'sıyla ilişkili olarak gerçekleştirmiştir (*Praxis du cinéma*, s. 30-51). Jean Narboni'nin, Hitchcock ve Renoir'ı birbirlerinin karşıtı olarak değerlendirmesi bu bakış açısına göredir ("Visages d'Hitchcock", *Hitchcock*, Cahiers du cinéma, s. 37). Yine de, Narboni'nin

İçeriğin bölünebilir olması, parçaların, durmaksızın alt kümelerine bölünen ya da kendileri daha büyük bir kümenin alt kümesini oluşturan ve bu şekilde sonsuzca süregiden çeşitli kümelere ait olmaları anlamına gelir. Bu nedenle içerik aynı anda hem kapalı sistemler oluşturma eğilimiyle hem de bu eğilimin asla tamamlanamamasıyla tanımlanır. Bütün kapalı sistemler iletişim halindedir aynı zamanda. Her zaman bardaktaki şekerli suyu güneş sistemine ve herhangi bir kümeyi daha büyük başka bir kümeye bağlayacak bir ip vardır. Çerçeve-dışı diye adlandırılan şeyin birinci anlamı budur: Bir küme çerçevelendiğinde ve böylece görülür olduğunda, orada her zaman daha büyük bir küme ya da birincinin birleşerek daha büyük bir küme oluşturduğu ve yeni bir çerçeve-dışı oluşturmak koşuluyla kendisi de görülür olabilen bir başka küme vardır, ve bu böyle sürüp gider. Bu bütün kümelerin kümesi, homojen bir devamlılık, tam anlamıyla sınırsız bir madde evreni ya da düzlemi oluşturur. Ama her ne kadar bu düzlem ya da bu gittikçe büyüyen kümeler bütünle zorunlu olarak dolaylı bir ilişki içinde olsalar da, bu kesinlikle bir "bütün" değildir. Bütün kümelerin kümesini bir bütün gibi ele almanın sonucunda düşülen çözümsüz çelişkileri biliyoruz. Bunun nedeni, bütün kavramının anlamdan yoksun olması değil, bir küme olmaması ve parçalarının da olmamasıdır. Bütün daha çok, ne kadar büyük olursa olsun her kümenin kendi üzerine kapanmasını engelleyip onu daha büyük bir kümeye doğru genişlemeye zorlayan şeydir. O halde bütün, kümeleri kateden ve her birine, sonsuza gidecek şekilde, bir diğeriyle iletişim kurma imkânını veren bir ip gibidir, ki bu imkân zorunlu olarak gerçekleştirilir. Yani, bütün Açık'tır ve, madde ve mekândan çok zamanla, hatta tinle ilişkilidir. O halde, aralarındaki bağ ne olursa olsun, kümelerin bir diğerine genişlemesiyle, her birinin içinden geçen bütünün açılmasını karıştırmamak gerekmektedir. Kapalı bir sistem hiçbir zaman mutlak olarak kapalı değildir; bir yandan mekân içinde "ince" bir iple diğer sistemlerle az çok bağlanırken, diğer yandan ona bu ip boyunca bir süre aktaran

---

hatırlattığı üzere, sinematografik çerçeve her zaman Bazin'in söylediği anlamda bir maskedir: Bu nedenle Hitchcock'un kapalı kadrajının da kendi çerçeve-dışı vardır – her ne kadar Renoir'ınkinden bütünüyle farklı bir tarzda olsa da (artık "sürekli ve ekranla türdeş bir mekân" değil, virtüellikler tanımlayan "kapalı ve ekranla türdeş olmayan bir dış mekân"dır).

bir bütünle birleşir ya da yeniden onun bir parçası olur.[13] Bu durumda, Burch'la birlikte, somut mekân ile çerçeve-dışındaki tahayyül edilen mekân arasında, tahayyül edilen mekânın çerçeve içine girip böylece çerçeve-dışı olmayı bıraktığında somut hale geldiği fikrine dayanan bir ayrım yapmak yeterli olmayabilir. Kendi içinde ya da başlı başına çerçeve-dışının aralarında doğa farkı olan iki yönü zaten vardır: Bir göreli yönü vardır ki, buna göre kapalı bir sistem mekân içinde görülmeyen ve sırası geldiğinde görülmemiş yeni bir küme ortaya çıkararak olsa da, görülebilecek olan ve bunun da sonsuza kadar sürdürülebileceği bir kümeye bağlanır; bir de mutlak yönü vardır ki, buna göre kapalı sistem, artık bir küme olmadığı gibi görünenin düzenine de ait olmayan, evrenin bütününe içkin bir süreye açılır.[14] *"Pragmatik" olarak gerekçelendirilmeyen dekadrajlar varoluş nedenleri olarak tam da bu ikinci yöne işaret ederler.*

Bir durumda, çerçeve-dışı başka bir yerde, yanda ya da etrafta varolanı ifade eder; diğer durumda, çerçeve-dışı artık varolduğunu bile söyleyemeyeceğimiz, daha çok "ısrar eden" ya da "varkalmayı sürdüren" daha rahatsız edici bir mevcudiyeti, homojen mekânın ve zamanın dışındaki daha radikal bir Başka Yeri ima eder. Hiç kuşkusuz çerçeve-dışının bu iki yönü sürekli birbirine karışmaktadır. Ama eğer çerçevelenmiş bir imgeyi kapalı bir sistem olarak ele alırsak, "ip"in doğasına bağlı olarak, bu iki yönden birinin öbürüne üstün geldiğini söyleyebiliriz. Görünen kümeyi öteki görünmeyen kümelere bağlayan ip ne denli kalın olursa, çerçeve-dışı, mekâna mekân eklemek olan birinci işlevini o denli iyi yerine getirecektir. Ama ip çok ince olduğunda, çerçevenin kapanımını güçlendirmekle ya da dışarıyla olan bağını koparmakla yetinmeyecektir. Görece kapalı sistemin bütünüyle yalıtılmasını

---

13 Bergson bu noktaların tamamını *Yaratıcı Evrim*'de geliştirmiştir, bkz. *EC*, I. bölüm. "İnce ip" hakkında, bkz. s. 503 (10).

14 Bonitzer, Burch'un "çerçeve-dışının çerçeve içi-oluşu [*devenir-champ du hors-champ*]" diye bir şey olmadığı ve bir uyuşumun [*raccord*] etkisiyle aktüel hale getirildiğinde dahi, çerçeve-dışının imgelem düzeyinde kalacağı görüşüne itiraz eder: Bir şey her zaman çerçeve-dışı kalır, ve Bonitzer'e göre imgede yeni bir ikilik ortaya çıkararak da olsa, kendi payına görünür hale gelecek olan kameranın kendisidir (*Le regard et la voix*, 10-18, s. 17). Bonitzer'in bu gözlemlerinin sağlam temellere dayandığını düşünüyoruz. Yine de, çerçeve-dışının kendisinde, sadece kullanılan araçla ilişkili olmayan, içsel bir ikilik olduğuna inanıyoruz.

sağlamayacaktır kesinlikle, bunu yapması imkânsız olacaktır. Ama ip ne denli ince olursa, süre sistemde o denli örümcek gibi aşağıya inecek ve çerçeve-dışı da hiçbir zaman bütünüyle kapalı olmayan sisteme, mekânsallığın ötesini ve tinsel olanı dahil etmek olan diğer işlevini o denli iyi yerine getirecektir. Dreyer bunu çileci bir yöntem haline getirmiştir: İmge mekânsal olarak ne denli kapalı, hatta iki boyuta indirgenmiş olursa, dördüncü bir boyuta, ki o da zamandır, ve beşinci bir boyuta, ki o da Tin'dir, *açılmaya o denli* uygun olacaktır – Jeanne'ın veya Gertrud'un tinsel kararı.[15] Claude Ollier, Antonioni'nin geometrik çerçevesini tanımlarken, beklenen karakterin henüz görünmemiş olmasından söz etmiyordu sadece (çerçeve-dışının birinci işlevi), aynı zamanda onun, anlık olarak bir boşluk bölgesinde, "filme çekilmesi mümkün olmayan beyaz üzerine beyaz"da, tam anlamıyla görünmez kaldığını söylüyordu (ikinci işlev). Ve bir başka biçimde, Hitchcock'un çerçeveleri çevreyi etkisiz hale getirmekle, kapalı sistemi olabilecek en ileri noktaya götürmekle ve imge içine en fazla sayıda bileşeni sığdırmakla yetinmez; aynı zamanda imgeyi, bir bütün oluşturan, düşünce boyutunda kalan ilişkiler oyununa açık (bunu daha sonra göreceğiz), *zihinsel bir imge* haline getirirler. En kapalı imgede bile her zaman bir çerçeve-dışının olduğunu söylememizin nedeni budur. Ve çerçeve-dışının her zaman, aynı anda iki yönü olduğunu: diğer kümelerle kurulan aktüel hale getirilebilir bağ; bütünle kurulan virtüel bağ. Ama bir durumda, daha gizemli olan ikinci bağa, imgelerin peşpeşeliği içinde sonsuza dek giderek, birincinin aracılığı ve genişlemesiyle, dolaylı olarak varılacaktır; diğer durumdaysa, imgenin kendisinde, birincinin etkisizleştirilmesi ve sınırlanmasıyla, daha dolaysız olarak varılacaktır.

Bu çerçeve analizinin sonuçlarını kısaca toparlayalım. Çerçeve bir kümeye girecek her türden parçayı seçme sanatıdır. Bu küme kapalı bir sistemdir, görece ve yapay olarak kapalıdır. Çerçeve tarafından belirlenen kapalı sistem seyircilere ilettiği verilere göre değerlendirilebilir: Enformatiktir ve doygunlaştırılmış ya da seyreltilmiştir. Kendi içinde ve sınırlama olarak değerlendirildiğinde geometriktir ya da fiziksel-dinamiktir. Parçalarının doğası içinde değerlendirildiğinde yine geometrik ya da fiziksel ve dinamiktir. Bakış açısına, kadraj açısına göre değerlendirildiğinde optik bir sistemdir: Öyle olduğunda, ya pragmatik olarak gerekçelendirilmiştir ya da

15 Dreyer'den aktaran Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer né Nilsson,* Ed. du Cerf, s. 353.

daha üst seviyede bir gerekçelendirme gerektirir. Son olarak, kimi zaman onu genişleten daha büyük bir küme biçiminde, kimi zamansa kendisinin katıldığı bir bütün biçiminde bir çerçeve-dışı belirler.

2

Dekupaj planın sınırlarının, plan da kapalı sistem içinde, kümenin öğeleri ya da parçaları arasında ***kurulan hareketin belirlenmesidir.*** Ama daha önce gördüğümüz üzere, hareket aynı zamanda, kümeyle arasında doğa farkı olan bir bütüne ilişkindir. Değişen şey bütündür, açıktır ya da süredir. O halde hareket bütünün bir değişimini ya da bu değişimin bir evresini, bir yönünü, bir süreyi ya da sürenin bir eklemlenişini ifade eder. Öyleyse hareketin iç ve dış, arka ve ön kadar birbirinden ayrılamaz iki yüzü vardır: *Parçalar arasındaki bağdır ve bütünün duygulanımıdır* [*affection*]. Bir yanda, kümenin kesitleri gibi, bir kümenin her biri kendi içinde hareketsiz olan parçalarının karşılıklı konumlarını değiştirir; diğer yanda, hareketin kendisi, değişimini ifade ettiği bir bütünün hareketli kesitidir. Bir yönüyle, göreli olduğu söylenir; diğer yönüyle mutlak olduğu. Eğer söz konusu olan, karakterlerin hareket halinde olduğu sabit bir plansa: Çerçevelenmiş küme içinde kişiler karşılıklı konumlarını değiştirirler; ama bu değiştirme, eğer değişmekte olan bir şeyi de, bu kümeden geçen bütündeki, minicik de olsa, niteliksel bir başkalaşımı da ifade etmeseydi, bütünüyle keyfî olurdu. Eğer söz konusu olan kameranın hareketli olduğu bir plansa: Kamera bir kümeden diğerine gidebilir, kümelerin karşılıklı konumlarını değiştirebilir; ve bunların hepsi ancak, göreli değiştirme, bu kümelerle aktarılan bütündeki mutlak bir değişikliği ifade ediyorsa zorunludur. Örneğin, kamera bir adamla kadının merdivenleri çıkmasını, bir kapıya varmalarını ve adamın kapıyı açmasını izler; sonra kamera onları bırakıp tek bir planla geri gider, dairenin dış duvarı boyunca kayar, tekrar merdivenlere gelir, merdivenleri geri geri inip kaldırıma çıkar ve dışarıda, dairenin ışık geçirmeyen penceresinin dışa bakan yüzü görünene kadar yükselir. Hareketsiz kümelerin karşılıklı konumlarını değişikliğe uğratan bu hareket, ancak meydana gelmekte olan bir şeyleri, kendisi de bu değişimleri geçiren bir bütündeki bir değişimi ifade ediyorsa zorunludur: Kadın cinayete kurban gitmektedir, kendi isteğiyle

içeri girmişti, ama artık hiçbir yardım bekleyemez, cinayet amansızdır. Verdiğimiz bu örneğin (Hitchcock'un *Cinnet*'i [*Frenzy*]) anlatıda bir elips [eksilti] durumu ortaya çıkardığı söylenecektir. Ama şimdilik, elipsin olup olmaması, hatta anlatının olup olmaması önemli değildir. Bu örneklerde önemli olan, planın, ne tür olursa olsun, adeta iki kutbu olmasıdır: Öğeler ya da alt kümeler arasında göreli değişiklikler yaptığı mekân içindeki kümelerle ilgili kutbu; süre içinde mutlak bir değişikliğini ifade ettiği bir bütünle ilgili kutbu. Bu bütün, eksiltili ya da anlatısal olsa da, hiçbir zaman bunlarla yetinmez. Ama plan, ne tür olursa olsun, her zaman bu iki yöne sahiptir: Bir kümedeki ya da kümelerdeki göreli konum değişimlerini sunar, bütündeki ya da bir bütünlükteki mutlak değişiklikleri ifade eder. Planın genel olarak, bir yüzü parçaları arasındaki değişimleri aktardığı kümeye, öbür yüzü de değişimini ya da en azından içinde bir değişikliği ifade ettiği bütüne dönüktür. Kümenin kadrajı ile bütünün montajı arasındaki bir aracı şeklinde soyut bir tanımını yapabileceğimiz planın durumu bununla ilgilidir. Kimi zaman kadraj kutbuna doğru dönüktür, kimi zamansa montaj kutbuna. Plan bu çifte bakış açısıyla ele alman *harekettir: mekânda yayılan bir kümenin parçalarının yer değiştirmesi*; sürede dönüşen bir bütünün değişimi.

Bu yalnızca planın soyut olarak belirlenmesi değildir. Çünkü plan, bir yönden ötekine geçişi, bu iki yönün dağılımını ya da bölüşümünü ve devamlı dönüşümlerini sağlamayı sürdürdüğü ölçüde somut olarak da belirlenecektir. Bergsoncu üç seviyeye dönelim: kümeler ve parçaları; Açık'la kaynaşan bütün ya da süredeki değişim; parçalar ya da kümeler arasında oluşturulan, bir yandan süreyi de ifade eden hareket, yani bütünün değişimi. Plan sürekli bir dönüşüm ve dolaşım temin eden hareket gibidir. Süreyi, kümeyi oluşturan nesnelere göre böler ve bölümleri de tekrar böler, nesneleri ve kümeleri tek bir ve aynı sürede biraraya getirir. Süreyi kendileri de heterojen olan alt sürelere bölmeyi ve bunları tüm evrenin bütününe içkin bir süre içinde biraraya getirmeyi hiç bırakmaz. Ve bu bölmeleri ve biraraya getirmeleri gerçekleştirenin bir bilinç olduğu kabul edildiğine göre, planın bir bilinç gibi hareket ettiği söylenecektir. Ama yegâne sinematografik bilinç, ne biz seyircilerdir, ne de kahramanlardır, kameradır, kimi zaman insani, kimi zaman insani olmayan ya da insanüstü olan kamera. İster suyun hareketi olsun ya da uzaklardaki bir kuşun hareketi veya teknedeki

bir adamın hareketi: Tek bir algılanımda, insanileştirilmiş bir Doğanın sakin bütünlüğünde birleşirler. Ama işte kuş, sıradan bir martı, saldırıp adamı yaralar: Üç akış bölünüp birbirlerine dışsal hale gelirler. Bütün yeniden kurulacaktır, ama değişmiş olacaktır: Sonsuz bir bekleyiş içinde insana sırtını dönmüş, tamamıyla kuşlaştırılmış Doğayı ima eden bir kuşlar bütününün algılanımı ya da biricik bilinci haline gelmiştir. Kuşlar saldırdığında, saldırının tarzına, yerine ve kurbanlarına göre bütün yeniden bölünecektir. İnsani ve insani olmayan belirsiz bir ilişkiye girdiğinde bir ateşkes yaratmak üzere yeniden kurulacaktır (Hitchcock'un *Kuşlar*'ı [*The Birds*]). Bölünmenin iki bütün arasında ya da bütünün iki bölünme arasında olduğunu söyleyebiliriz.[16] Plan, yani bilinç, aralarında ortaya çıktığı (Dividüel) şeylerin durmaksızın bir bütünde biraraya gelmesini ve bütünün durmaksızın şeyler arasında bölünmesini sağlayan bir hareket çizer.

Dağılıp yeniden birleşen, hareketin kendisidir. Bir kümenin içinde, aralarında oynadığı öğelere göre dağılır: değişmeden kalan öğeler, hareket atfedilen öğeler, böyle basit veya bölünebilir bir hareketi oluşturan ya da ona maruz kalan öğeler... Ama hareket aynı zamanda, değişimini ifade ettiği bütüne göre, karmaşık, bölünemez büyük bir harekette yeniden oluşur. Bazı büyük hareketler, bir filmin bütününün, hatta bir yapıtın bütününün ayırt edici özelliğini ortaya koyan, ama imzalanmış belli bir imgenin ya da imgedeki belli bir ayrıntının göreli hareketiyle rezonans içinde olan, bir yönetmenin kendi imzası gibidir. Murnau'nun *Faust*'u üzerine örnek niteliğinde bir çalışmasında Eric Rohmer, genişleme ve daralma hareketlerinin insanlar ve nesneler arasında nasıl "resimsel bir alan" içinde dağıtıldığını, ama aynı zamanda "filmsel alan" içinde hakiki İdeaları da, İyi ve Kötü'yü, Tanrı ve Şeytan'ı da ifade ettiklerini göstermiştir.[17] Orson Welles genellikle, oluşturulan iki hareket betimler, bunlardan biri yol yol, aralıklı, uzayıp giden bir tür kafes içinde yatay, doğrusal bir kaçışa; öbürü ise dikey ekseni yukarıdan aşağı ya da aşağıdan yukarı bir işleyiş halindeki dairesel bir yola benzer. Eğer bu hareketler

16 Akışların ayrılması ve yeniden birleşmesi hakkında bkz. Bergson, *Durée et simultanéité*, III. bölüm (Bergson model olarak üç akış alır: bir bilincin, akan bir suyun ve uçan bir kuşun akışı).

17 Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, 10-18.

zaten Kafka'nın edebi yapıtına can veren hareketlerse, o zaman Welles'in Kafka'yla, *Dava* [*Le Procès*] filmine indirgenemeyecek, ama aynı zamanda Welles'in doğrudan doğruya *Dava*'nın yazarıyla yüzleşmeye neden ihtiyaç duyduğunu da açıklayacak bir yakınlığı olduğu sonucunu çıkarabiliriz; eğer bu hareketler Reed'in *Üçüncü Adam*'ında [*The Third Man*] yeniden ortaya çıkıp derinlikli bir şekilde birleştiriliyorsa, ya Welles'in bu filmde oyuncu olmaktan fazlasını yapıp filmin yapımına da doğrudan katıldığı ya da Reed'in Welles'in, ondan ilham alan bir öğrencisi olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Pek çok filminde, Kurosava'nın uydurma bir Japon harfine benzeyen imzası vardır: Kalın dikey bir fırça darbesi ekranın üstünden altına inerken, daha ince yanlamasına çizgiler bu orta çizgiyi sağdan sola ve soldan sağa katederler; böylesi karmaşık bir hareket filmin bütünüyle ilişki içindedir, ileride göreceğimiz gibi, bu bir filmin bütününü kavrama biçimi olarak tezahür eder. François Regnault, Hitchcock'un bazı filmlerini analiz ederken, her biri için global bir hareket ya da jeneriklerde saf hallerinde görülebilen "temel bir geometrik ya da dinamik biçim" tespit eder: "*Yükseklik Korkusu*'nun [*Vertigo*] sarmalları, *Sapık*'ın [*Psycho*] kırık çizgileri ve siyah-beyaz kontrastları yaratan yapısı, *Gizli Teşkilat*'ın [*North by Northwest*] ok gibi giden Kartezyen koordinat eksenleri..." Ve belki de bu filmlerin büyük hareketleri de, Hitchcock'un yapıtının bütününü ve bu yapıtın nasıl evrimleşip değiştiğini ifade eden daha da büyük bir hareketin bileşenleridirler. En az onun kadar ilgi çekici bir diğer yönse, değişmekte olan bir bütüne doğru dönük büyük bir hareketin göreli hareketlere; bir kümenin parçalarının karşılıklı konumlarına, insanlara ya da nesnelere yapılan atıflara, öğeler arasında dağılmalara yönelmiş bölgesel biçimlere ayrıştırıldığı yöndür. Regnault bu noktaları Hitchcock'ta incelemiştir (böylece, *Yükseklik Korkusu*'nda büyük sarmal, erkek kahramanın baş dönmesine dönüşebildiği gibi, arabasıyla çizdiği çembere veya kadın kahramanın saçındaki bukleye de dönüşebilir[18]). Ama böyle bir analiz her yönetmen için istenen bir şeydir; stilistik diye adlandırılabilecek bu araştırma programı her yönetmen analizi için gereklidir: Bir çerçeve içindeki kümenin parçaları arasında ya da yeniden-kadrajda bir kümeyle

18 François Regnault, "Système formel d'Hitchcock", *Hitchcock*, Cahiers du cinéma. Yapıtın bütününü ifade edecek bir hareketin kompozisyonu üzerine, bkz. s. 27.

diğer bir küme arasında kurulan hareket; bir filmdeki ya da bir yapıttaki bir bütünü ifade eden hareket; ikisi arasındaki karşılıklılık, birbirlerinin içinden geçme, birbirlerini yankılama biçimleri. Zira, söz konusu olan bazen birleşen bazen parçalarına ayrılan aynı harekettir; aynı hareketin iki yönüdür. Ve bu hareket plandır, değişimleri olan bir bütün ile parçaları olan bir küme arasındaki somut aracıdır, ve bu iki yüzü izleyerek durmaksızın birini diğerine dönüştürür.

Plan hareket-imgedir. Hareketi, değişmekte olan bir bütünle ilişkilendirdiği ölçüde bir sürenin hareketli kesitidir. Pudovkin bir sokak gösterisi imgesini betimlerken şöyle söyler: Bu sanki gösteriyi görmek için bir apartmanın damına çıkmak, daha sonra pankartları okumak için birinci katın penceresine inmek ve sonra da kalabalığa karışmak gibidir...[19] Bu yalnızca "sanki"dir; zira sinematografik algılanım, duraklamaları kendinin temel birleşenleri olan ve yalnızca kendi üzerinde bir titreşim teşkil eden tek bir hareketle kesintisiz olarak çalışırken, doğal algılanım araya duraklamalar, demir atmalar, sabit noktalar ya da ayrı bakış açıları, birbirinden ayrı hareketli cisimler hatta araçlar sokmaktadır. Mitry'nin "sessiz sinemanın en güzel kaydırmalı çekimlerinden biri" diye tabir ettiği, King Vidor'un *Kalabalık*'ındaki [*The Crowd*] ünlü planı düşünebiliriz: Kamera kalabalığın içinde, kalabalığın akışının tersi yönde ilerler, bir gökdelene yönelir, yirminci kata kadar tırmanır, pencerelerden birini çerçeveler, masalarla dolu bir ofis katı keşfeder, içeri girer, ilerler ve gerisinde kahramanın bulunduğu masaya ulaşır. Ya da Murnau'nun *Son Adam*'ındaki [*Der Letzte Mann*] en az film kadar ünlü o plan: Önce asansöre konmuş, asansörle aşağı inmiş olan, bisiklet üstündeki kamera, kompozisyonu durmaksızın bozup yeniden kurarak, vitrinler arasından büyük otelin giriş salonunu gösterir, sonra "tek bir eksiksiz kaydırmalı çekimle giriş holünden ve döner kapının kocaman kanatları arasından geçer". Burada kamera iki hareket, iki hareketli cisim ya da araç ile ilerlemektedir: Asansör ve bisiklet. Kamera, bunlardan imgenin içine gireni gösterirken diğerlerini saklayabilir (kimi durumlarda imgenin içinde kameranın kendisi de gösterilebilir). Ama önemli olan bu değildir. Önemli olan, hareketli kameranın, gösterdiği ya da kullandığı nakil araçlarının (uçak, araba, gemi, bisiklet,

19 Pudovkin'den aktaran Lherminier, *L'art du cinéma*, Seghers, s. 192.

yürüyüş, metro...) tamamının *genel bir dengi* gibi olmasıdır. Wenders iki filminin – *Zamanın Akışında* [*Im Lauf der Zeit*] ve *Alis Kentlerde* [*Alice in den Städten*] – ruhunu bu denklik üzerine kuracak ve sinemaya, özellikle somut sinema üzerine bir düşünüm kazandıracaktır. Başka bir deyişle, sinematografik hareket-imgenin özü, araçlardan ya da hareketli cisimlerden, ortak tözleri olan hareketi ya da hareketlerden bunların özü olan hareketliliği çekip çıkarmaktır. Bergson'un dileğiydi bu: Doğal algılanımımızın sanki bir araçmış gibi hareket iliştirdiği cisimden ya da hareketli nesnelerden yola çıkarak, "kendi içinde son derece hızlı salınımlar dizisine indirgenmiş" ve "gerçekte hareketlerin bir hareketinden başkaca bir şey olmayan" basit bir renkli "leke"yi, hareket-imgeyi çekip çıkarmak.[20] Oysa Bergson, yalnızca aygıtın içinde olup bitenleri (imgelerin birbirinin peşi sıra geçişlerinin soyut, homojen hareketini) dikkate aldığından, aygıtın yapmaya en çok muktedir olduğu, hatta öncelikle muktedir olduğu şeyi, sinemanın yapabilmekten uzak olduğuna inanıyordu: Hareket-imge, yani cisimlerden ya da hareketli nesnelerden çekilip çıkarılmış saf hareket. Bu bir soyutlama değil, özgürleştirmedir. Renoir örneğindeki gibi, kameranın kendi hareketini kazanarak bir karakterden ayrılması, hatta ona sırtını dönmesi, sonrasındaysa o kişiyi tekrar bulması sinemada her zaman şahane bir an olmuştur.[21]

Bu şekilde, hareketin hareketli bir kesitini oluşturan plan, değişen bir bütünün süresini ifade etmekle yetinmeyip, imge içinde bir küme oluşturan cisimleri, parçaları, yönleri, boyutları, mesafeleri, cisimlerin karşılıklı konumlarını durmaksızın çeşitlendirir. Biri diğeri tarafından oluşturulur. Bunun nedeni saf hareketin kümenin öğelerini farklı paydalara ayırarak çeşitlendirmesidir, kümeyi dağıtıp yeniden kurmasıdır, ve özü durmaksızın "oluşmak" ya da değişmek, sürmek olan, temelde açık bir

---

20 Bergson, *Matière et mémoire*, s. 331 (219); *La pensée et le mouvant*, s. 1382-1383 (164-165). "Hareketlerin hareketleri" ifadesi Gance'ta da sık sık görülür.

21 Bkz. Bazin'in, Renoir'ın *Mösyö Lange'ın Suçu*'ndaki [*Le crime de M. Lange*] şahane panoramasını meşhur eden analizi: Kamera bir avlunun ucundaki bir karakterden ayrılır, avlunun diğer ucunda işleyeceği cinayete doğru ilerleyen bu karakteri orada beklemek üzere, ters tarafa doğru döner ve sahnenin boş kısmını tarar (*Jean Renoir*, Champ Libre, s. 42: "alıcının bu şaşırtıcı hareketi (...) mizansenin tamamının saf mekânsal ifadesidir").

bütünle ilişkilenmesidir. Ve bunun tam tersi de geçerlidir. Planın bu saf hareket olan doğasını, onu kübist ya da eşzamancı [*simultanéiste*] bir resimle karşılaştırarak, en derinlemesine ve en şiirsel biçimde ortaya koyan Epstein olmuştur: "Tüm yüzeyler bir böceğin binlerce petekli gözünden görünüyormuşçasına bölünür, kesilir, dağılır, parçalanır. Tuvali sınır plan olan tanımlayıcı geometri. Perspektife uymak yerine, ressam onu çatlatır, onun içine girer. (...) Böylece dışarının perspektifinin yerine *içerinin perspektifi*ni, bir nemölçerin içindeki bir kıl gibi değişip kısalabilen, çoklu, titreşen, dalgalı bir perspektifi koyar. Sağa doğru olduğunda, sola doğru olduğuyla aynı değildir, yukarıda olduğunda da aşağıda olduğuyla. Yani, ressamın sunduğu gerçeklik kesirleri ne aynı uzaklık, ne aynı rölyef ne de aynı ışık paydalarına sahiptir." Şöyle ki, sinema, resimden daha da dolaysız bir biçimde zamanda bir rölyef, zamanda bir perspektif verir: Zamanın kendisini perspektif ya da rölyef olarak ifade eder.[22] Bu yüzden zaman özü itibariyle daralma ya da genişleme gücüne sahip olur, tıpkı hareketin yavaşlayıp hızlanma gücüne sahip olduğu gibi. Epstein plan kavramına çok yaklaşmaktadır: Plan hareketli bir kesittir, yani *zamansal bir perspektif ya da bir modülasyondur.* Sinematografik imge ile fotografik imge arasındaki fark buradan ileri gelir. Fotoğraf bir tür "kalıba dökme"dir: Kalıp, şeyin içsel kuvvetlerini belli bir anda denge durumuna ulaşacakları şekilde düzenler (hareketsiz kesit). Oysa modülasyon dengeye ulaşıldığında durmaz ve kalıpta değişiklikler yapmayı, değişiklik gösteren, sürekli, zamansal bir kalıp oluşturmayı bırakmaz.[23] Bu tam da Bazin'in bu bakış açısıyla, fotoğrafın karşısına koyduğu hareket-imgedir: "Fotoğraf, objektif aracılığıyla, kelimenin tam anlamıyla ışıksal bir kalıp çıkarma, bir kalıba dökme tekniği uygular. (...) [Ama] sinema kendini bir kalıp olarak nesnenin zamanına uygulama ve bir yandan da nesnenin süresinin kalıbını çıkarma paradoksunu gerçekleştirmektedir."[24]

---

22 Epstein (*Ecrits*, I, Seghers, s. 115) bu metni, sinemaya en yakın ressam olduğu su götürmeyen Fernard Léger hakkında yazmıştır. Ama daha sonra bu terimleri doğrudan doğruya sinemaya uyarlayacaktır (s. 138, 178).

23 Kalıp ve genel olarak modülasyon arasındaki bu fark hakkında bkz. Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, PUF, s. 40-42.

24 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, s. 151.

3

Peki kameranın sabit olduğu yıllarda neler oluyordu? O yıllarda durumun nasıl olduğu pek çok defa anlatılmıştır. Öncelikle; çerçeve seyircinin, varyasyon göstermeyen bir küme üstündeki, tek ve cepheden bakış noktası tarafından tanımlanmaktadır: Yani, birbirleriyle karşılıklı ilişkiler kuran değişken kümelerin iletişimi yoktur. İkinci olarak yakın plandan genel plana kadar her plan kameradan şu ya da bu uzaklıktaki bir "mekân dilimi"ni gösteren, yalnızca mekânsal bir belirlemedir (hareketsiz kesitler): Yani hareket kendi serbestliğinde olmayıp, ona hareketli cisim ya da araç olarak hizmet eden öğelere, kişilere ve şeylere bağlı kalmaktadır. Son olarak bütün, kümeyle derinlemesine özdeştir, öyle ki her biri bağımsız veya kendi netlemesine sahip hareketli cisimler, bütünü bir mekânsal plandan ötekine, bir paralel dilimden ötekine geçerek kateder: Sürenin, paralel bölgeleri birbirleri üzerine bindirmek yerine onları karıştırıp dağıtan bütünüyle farklı bir derinlik anlayışı ortaya koyması ölçüsünde, burada tam anlamıyla ne değişim ne de süre vardır. O halde sinema için, imgenin hareket-imge olmaktan çok hareket içinde olduğu ilkel bir varoluş hali tanımlayabiliriz; ve Bergsoncu eleştiri de bu ilkel hale yöneltilmiştir.

Ama eğer hareket-imgenin nasıl oluştuğunu ya da hareketin kişilerden ve nesnelerden nasıl çekip çıkarıldığını soracak olursak sadece, bunun iki farklı yolla ve her iki durumda da algılanamaz bir biçimde yapıldığını görürüz: Bir yanda elbette, planın kendisinin de hareketli hale geldiği kameranın hareketliliği yoluyla; ama öbür yanda da montaj yoluyla, yani her biri ya da çoğunluğu, tamamen sabit kalmayı pekâlâ sürdürebilecek planların sürekli birleştirilmesi yoluyla. Bu yolla kamerayı çok az hareket ettirerek, kişilerin hareketlerinden çekip çıkarılmış saf bir hareketliliğe ulaşılabilmektedir: Hatta bu en sık başvurulan yoldu, özellikle de Murnau'nun *Faust*'unda dikkate değer bir biçimde kullanılmıştı; hareketli kamera yalnızca istisna oluşturan sahneler ya da çarpıcı anlar için saklanmıştı. Oysa bu iki yol başlangıçta bir şekilde kendilerini gizlemek zorundaydılar: Algılanmaz olmak zorunda olan sadece montajdaki uyuşumlar [*raccord*] değildi (örneğin eksen boyunca uyuşumlar), sıradan

durumlar ve beylik sahneler söz konusu olduğu sürece kamera hareketleri de gizlenmek durumundaydı (algılanım eşiğine yakın olacak kadar yavaş hareketler[25]). Bu iki biçim ya da yol yalnızca, ilkel sabit imgenin, yani hâlâ insanlara ya da şeylere bağlı olan hareketin içerdiği potansiyeli hayata geçirmek için devreye girmişlerdir. Zaten sinemanın kendine has özelliği bu hareketti ve ilkel koşulların belirlediği sınırlar içinde kalmakla yetinmeyip, bir tür serbestlik istiyordu. Öyle ki, ilkel denilen imge, hareket halindeki imge, içinde bulunduğu halden çok eğilimiyle tanımlanıyordu. Mekânsal ve sabit bir plan saf bir hareket-imge verme eğilimindeydi, kameranın mekân içinde hareketlendirilmesiyle ya da hareketli veya basitçe sabit planların zaman içinde montajlanmasıyla algılanamayacak bir şekilde edim haline getirilen bir eğilim. Bergson'un söylediği gibi, şeyler hiçbir zaman ilkel halleriyle değil, bu hal içindeki gizli eğilimle tanımlanırlar; her ne kadar bunun sinema için nasıl geçerli olduğunu görmemiş olsa da.

"Plan" sözcüğü, sabit mekânsal belirlenimler, kameraya göre mesafeler ya da mekân dilimleri için saklanabilir: Jean Mitry de böyle yapmıştı, sadece anlaşılmaz bulduğu "plan-sekans" ifadesini kullanmayı reddettiğinde değil, aynı zamanda, daha haklı nedenlerle, kaydırmalı çekimi tek bir plan değil de bir planlar dizisi olarak gördüğünde. O halde hareketi ve süreyi miras alan, planlar dizisidir. Ne var ki, planlar dizisi kavramı yeteri derecede belirlenmemiş bir kavram olduğundan, hareketin ve sürenin birliğini ortaya koymak için daha açık ve kesin kavramlar yaratmak gerekecektir. Christian Metz'in "dizimler"inde [*syntagmes*] ve Raymond Bellour'un "segmentler"inde göreceğimiz gibi. Ama bu noktada, bizim bakış açımızdan, plan kavramı, eğer ona izdüşümsel, perspektif ya da zamansal anlamı tamamıyla verilecek olursa, yeterli bir uzanıma ve birliğe sahip olabilecektir. Aslında, bir birlik her zaman, kendi başına, edilgin ya da etkiyen öğeler

---

25 Bu temel noktalar Noël Burch tarafından analiz edilmiştir: 1) Montajdaki uyuşum ile beylik kamera hareketlerinin çok farklı kökenleri vardır; uyuşumların kodunu geliştiren Griffith olmuştur, ama bunu hareketli kameranın sıradışı bir kullanımıyla yapmıştır (*Bir Ulusun Doğuşu* [*The Birth of a Nation*]); kamerayı sıradan bir şekilde kullanan Pastrone olmuştur, ama bunu uyuşumları göz ardı ederek ve kendini "ilkel sinemanın ilk döneminin ayırt edici özelliği olan cepheselliğin göstergesi altında" konumlandırarak yapmıştır (*Cabiria*). 2) Ama Griffith'teki ve Pastrone'deki bu iki yöntem, gönüllü olarak aranan aynı algılanamazlık koşuluna meydan okur (Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, s. 142-145).

çokluğunu içeren bir edimin birliğidir.[26] Hareketsiz mekânsal belirlemeler olarak plan*lar*, bu anlamda, hareketli kesit ya da zamansal perspektif olarak plan*ın* birliğine karşılık gelen çokluk olmaya muktedirdir. Birlik içerdiği çokluğa bağlı olarak çeşitlilik gösterecektir, ama bu bağlılaşık [*corrélatif*] çokluğun da en az onun kadar birliği olacaktır.

Bu bakımdan, pek çok durum birbirinden ayırt edilecektir. Bu durumların ilkinde, ne türden çoklu bakış açıları ya da açı değişiklikleri olursa olsun (örneğin bir kaydırmalı çekim), planı tanımlayacak olan kameranın sürekli hareketidir. İkinci bir durumda, planın birliğini kuracak olan uyuşumun sürekliliğidir, her ne kadar bu birlik "içerik" olarak, ayrıca sabit de olabilen, ardı ardına gelen iki ya da daha çok plana sahip olsa bile. Hareketli planlar da kendi ayrımlarını yalnızca maddi kısıtlamalara borçlu olabilir ve uyuşumlarının doğası sayesinde mükemmel bir birlik oluşturabilirler. Tıpkı Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'inde [*Citizen Kane*], kameranın kimi zaman pencere camına çarpıp camı bulandıran yağmuru, kimi zamansa camı kıran yıldırımı ve fırtınayı kullanarak, kocaman bir pencereden kelimenin gerçek anlamıyla geçip, büyük bir odanın içine girdiği iki üst açı planında olduğu gibi. Üçüncü bir durumda, kendimizi alan derinliğiyle beraber, sabit ya da hareketli uzun süreli bir plan, bir "plan-sekans" karşısında buluruz: Böyle bir plan, yakın plandan uzak plana dek, tüm mekân dilimlerini aynı anda kendinde toplar, ama yine de onu bir plan olarak tanımlamaya izin veren birliğe sahip olmaktan da geri kalmaz. Derinlik artık "ilkel" sinemada olduğu gibi, hepsi tek bir hareketli cisim tarafından yalnızca katedilen, yalnızca kendiyle ilgili olan paralel dilimlerin üst üste konması olarak anlaşılmamaktadır. Tam tersine, Renoir'da ya da Welles'te hareketler kümesi, hiçbir zaman biri diğerinin yanında, tek bir planda gelişmeyen, farklı mesafelerde ve bir plandan diğerine sıralanan bağıntılar, eylem ve tepkiler tesis edecek şekilde, derinlik içinde dağıtılır. Burada planın birliği, artık yalıtılabilir olmayan, üst üste bindirilmiş planların çokluğuna müdahil olmuş öğeler arasındaki dolaysız bağıntı aracılığıyla kurulmaktadır: Birliği kuran yakın ve uzak parçaların ilişkisidir. Aynı evrim 16. ve 17. yüzyıllar arasında resim tarihinde de görülmektedir: Her biri kişilerin birbirleriyle yan yana durduğu belli bir

26 Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, s. 55 (60).

sahne ile doldurulmuş planların üst üste bindirilmesinin yerine, bambaşka bir derinlik anlayışı geçmiştir; burada kişiler birbirlerinin çaprazında durur ve birbirlerine bir plandan diğerine seslenirler, bir planın öğeleri diğer bir planın öğelerini etkiler ve onlarda tepki oluşturur; hiçbir biçim, hiçbir renk tek bir plana kapanıp kalmaz; ön planın boyutları, arka planla dolaysız bir ilişki kurmak için, boyutlarda keskin bir küçülme yoluyla, anormal bir şekilde büyütülebilir.[27] Dördüncü bir durumda, plan-sekans (pek çok çeşidi olduğu için) artık ne herhangi bir derinlik, ne bindirme, ne de geri çekme içerir: Tam tersine, tüm mekânsal planları farklı çerçevelerden geçen tek bir ön plana indirir. Bunu, bağlılaşık çokluk yeniden-kadraja aitken, planın birliği imgenin eksiksiz düzlemselliğine bağlı olacak şekilde yapar. Dreyer'in düz alanlara benzeyen plan-sekanslarında durum buydu; bu plan-sekanslar hareketin, plan değişikliğinin yerine geçen bir dizi yeniden-kadrajdan geçmesini sağlayarak, farklı mekânsal planlar arasındaki tüm ayrımları reddediyordu (*Gertrud*, *Ordet*).[28] Derinlikten yoksun ya da çok az derinliğe sahip imgeler, derin imgelerin hacmine karşı, akan ve kayan bir plan türü oluştururlar.

---

27 Wölfflin 16. ve 17. yüzyıllarda resimdeki bu iki derinlik anlayışım, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*'ın (Gallimard) çok güzel bir bölümünde ("Düzlemler ve derinlik") incelemiştir [Türkçesi: *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Hayrullah Örs (çev.) Remzi Kitabevi]. Bazin'in analiz ettiği alan derinliğinin çok farklı iki yönünde görüleceği üzere, sinema da tam olarak aynı evrimi sunmaktadır ("Pour en finir avec la profondeur de champ", *Cahiers du cinéma,* Sayı: 1, Nisan 1951). Mitry, her ne kadar Bazin'in tezi konusunda temkinli olsa da, temel noktalarda ona katılır: Bir ilksel biçim altında, derinlik, her biri kendi hesabına geçerli, üst üste getirilmiş, birbirinden yalıtılabilir dilimlere kesilip ayrılmıştır (Feuillade ya da Griffith'te olduğu gibi); ama Renoir'da ve Welles'te başka bir biçim, dilimlerin yerine sürekli bir karşılıklı etkileşimi koyar ve ön plan ve arka plana kısa devre yaptırır. Karakterler artık tek bir planda karşılaşmazlar, bir plandan diğerine birbirleriyle ilişki kurup, birbirlerine seslenirler. Bu yeni derinliğin ilk örnekleri belki de Stroheim'ın *Tutku*'sunda [*Greed*] bulunacaktır ve tamamıyla Wölfflin'in analizine karşılık gelecektir: Kocası arka planda kapıdan girdiğinde, bir ışık hüzmesi birinden diğerine giderken, yakın planda irkilerek sıçrayan kadın gibi.

28 Hitchcock'un *Ölüm Kararı*'ndaki [*Rope*] denemesi, (sadece makara değiştirilirken bölünen) bütün film için tek bir plan-sekans, aynı duruma karşılık gelir. Bazin; Renoir, Welles ve Wyler'ın plan-sekans anlayışı geleneksel dekupajı ve planı artık kullanmıyorken, Hitchcock'un "yeniden-kadrajların sürekli bir şekilde arka arkaya dizilmesiyle" yetinmesi itibariyle bu geleneği koruduğu yönünde itirazda bulunuyordu. Rohmer ve Chabrol ise haklı

Tüm bu anlamlarda, planın pekâlâ bir birliği vardır. Bu bir hareket birliğidir ve bu sıfatla onunla çelişmeyen, bağlılaşık bir çokluğu kucaklar.[29] Olsa olsa bu birliğin, film boyunca değişimini ifade ettiği bütünle ve her bir küme içindeki ve bir kümeden diğerine yer değiştirmelerini belirlediği parçalarla ilgili olarak çifte bir gereklilik içinde kurulduğu söylenebilir. Pasolini bu çifte gerekliliği çok açık bir şekilde ifade etmiştir. Bir yanda, sinematografik bütün, teorik olarak sürekli, olması gereken şekliyle sınırsız, tek bir analitik plan-sekans olacaktır; diğer yanda, filmin parçaları oldukları şekliyle süreksiz, dağılmış, saçılmış, tayin edilebilecek herhangi bir bağdan yoksun planlar olacaktır. O halde bütün, ideal olmaktan vazgeçip, parçaların montajıyla gerçekleştirilen filmin sentetik bütünü haline gelmek zorundadır; ve buna karşılık, parçalar da, montaj yoluyla seçilmek, koordine edilmek ve virtüel plan-sekansı ya da sinemanın analitik bütününü oluşturacak uyuşumlar ve bağıntılar içine girmek zorundadırlar.[30]

Ama burada, olan ve olması gereken ayrımı yoktur (ve bu da Pasolini'yi, her zaman virtüel olarak elde edilen plan-sekansa karşı büyük bir tiksinme duymaya götürmüştür). Eşit şekilde hem olana hem de olması gerekene ait olan ve birlik olarak planın gerilimini açığa vuran iki yön vardır. Bir yanda, parçalar ve parçaların kümeleri, algılanamaz uyuşumlar, kamera hareketleri, olanın plan-sekansı yoluyla, alan derinliğiyle beraber ya da alan derinliği olmaksızın göreli süreklilikler içine girerler. Ama daima, bağlantı daha sonra yeniden kurulmuş olsa bile, bütünün bu tarafta olmadığını yeterince

---

olarak bunun tam da, Hitchcock'un getirdiği bir yenilik olduğu şeklinde karşılık verirler: Geleneksel çerçeveyi koruyan Welles'in tersine, Hitchcock onu dönüştürür (*Hitchcock*, Ed. d'Aujourd'hui, s. 98-99).

29 Bonitzer *Le champ aveugle*'de (Cahiers du cinéma-Gallimard), tüm bu plan türlerini, alan derinliğini, derinliksiz planları, "çelişik" diye adlandırdığı modern planlara varıncaya dek (Godard'da, Syberberg'de, Marguerite Duras'ta) analiz etmiştir. Ve hiç kuşkusuz, çağdaş eleştirmenler arasında, plan kavramıyla ve onun evrimiyle en çok ilgilenen Bonitzer olmuştur. Bize göre, çok güçlü ve ince analizlerinin, Bonitzer'i, (benzerleri bilimde bulunabilecek) iyi temellenmiş birlik şeklindeki yeni bir plan kavramına, birliklerin yeni bir kavramına götürmesi gerekirdi. Ne var ki o, "karma, belirsiz ve temel olarak aldatıcı nitelikte" olmakla suçladığı plan kavramının tutarlılığı üzerine kuşkular ortaya koymuştur. Bu, onunla hemfikir olmadığımız tek noktadır.

30 Pasolini, *L'expérience hérétique*, s. 197-212.

açık bir biçimde gösteren kesmeler ve kopukluklar olacaktır. Bütün başka bir yerde ve başka bir düzende devreye girer, kümelerin kendileri ya da birbirleri üzerine kapanmalarını engelleyen şey, sürekliliklere olduğu kadar kopukluklarına da indirgenemeyen bir açıklığı gösteren şey olarak. Değişen ve değişmeyi hiç bırakmayan bir sürenin boyutu içinde görünür o. *Uyuşumsuzluklar* [*faux raccord*] içinde sinemanın temel bir kutbu olarak görünür. Uyuşumsuzluk bir küme içinde (Ayzenştayn) ya da iki plan-sekans arasında, bir kümeden ötekine geçiş içinde (Dreyer) ortaya çıkabilir. Hatta, bu nedenle plan-sekansın montajı çekime içsel kıldığını söylemek yeterli değildir; aksine plan-sekans montaja dair problemler ortaya koymaktadır. Narboni, Sylvie Pierre ve Rivette montaj üzerine bir söyleşilerinde şöyle sorarlar: *Gertrud* nerede geçmiştir, Dreyer onu nerede geçirmiştir? Ve verdikleri yanıt şöyledir: Pelikülün birleşme noktalarında [*collure*] geçmiştir.[31] Uyuşumsuzluk ne bir sürekliliğin uyuşumu ne de uyuşumdaki bir kopukluk ya da süreksizliktir. Kümelerin ve kümelerin parçalarının elinden kaçan uyuşumsuzluk kendi başına, Açık'ın bir boyutudur. Çerçeve-dışının, bu başka yerin ya da bu boş bölgenin, bu "filme çekilmesi mümkün olmayan beyaz üzerine beyaz"ın öteki gücünü gerçekleştirir. *Gertrud,* Dreyer'in dördüncü ya da beşinci boyut dediği her yerde geçmiştir. Uyuşumsuzluklar, bütünü bozmak şöyle dursun, bütünün edimidirler, kümeler ve parçaları üzerine bastıkları damgadırlar, tıpkı gerçek uyuşumların karşıt eğilimi, parçaların ve kümelerin kendilerinden kaçan bütünle birleşme eğilimini ortaya koyması gibi.

31 Narboni, Sylvie Pierre ve Rivette, "Montage", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 210, Mart 1969.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MONTAJ

1

Montaj, uyuşumlarla, kesmelerle ve uyuşumsuzluklarla Bütünün belirlenmesidir (Bergsoncu üçüncü seviye). Ayzenştayn hiç durmadan bizlere montajın filmin bütünü olduğunu, İdea olduğunu hatırlatır. Peki ama, bütünün tam olarak montajın nesnesi olmasının nedeni nedir? Bir filmin başından sonuna kadar bir şey değişir, bir şey değişmiştir. Ne var ki, bu değişen bütün, bu zaman ya da süre, yalnızca dolaylı bir biçimde, onu ifade eden hareket-imgelerle ilişkili olarak kavranabiliyor gibi görünmektedir. Montaj; bütünü, İdeayı, yani zaman*ın* imgesini ortaya çıkarmak için hareket-imgelere dayanan işlemdir. Böyle bir imge zorunlu olarak dolaylıdır, zira hareket-imgelerden ve onların birbirleriyle kurdukları ilişkilerden elde edilmiştir. Bununla birlikte montaj sonradan gelmez. Hatta bütün, bir anlamda önden gelmelidir, baştan varsayılmalıdır. Çünkü, daha önce gördüğümüz üzere, Griffith'in zamanında ve Griffith'ten sonra hareket-imge kendi içinde çok nadiren kameranın hareketliliğiyle ilişkiliydi ve çoğu zaman montajı varsayan sabit planların peş peşe gelmesiyle elde ediliyordu. Eğer üç seviyeyi – kapalı sistemlerin belirlenmesini, sistemin parçaları arasında kurulan hareketin belirlenmesini, hareketin içinde ifade bulan değişen bütünün belirlenmesini – düşünecek olursak, üçü arasında öyle bir dolaşım vardır ki, her biri diğerlerini içerebilmekte ya da diğerlerinin habercisi olabilmektedir. Böylelikle bazı yönetmenler montajı planın, hatta

çerçevenin içine önceden "koyabilecek" ve bu şekilde montajın kendisine pek az önem yükleyeceklerdir. Buna karşın, bu üç işlemin özgüllükleri, ortak içerideliklerine kadar korunmaya devam eder. İster kendi içinde ister başka bir şeyde olsun, montajda söz konusu olan, zamanın, sürenin dolaylı imgesidir. Ama bu, Bergson'un eleştirdiği gibi homojen bir zaman veya mekânsallaştırılmış bir süre olmayıp, Bergson'un önceki metinlerinde ortaya koyduğu gibi, hareket-imgelerin eklemlenmesinden doğan fiili bir süre ve zamandır. Bu dolaylı imgelerden başka, zaman-imgeler olarak adlandırılabilecek dolaysız imgelerin de olup olmadığı, bunların hareket-imgelerden ne derece ayrılabileceği, ya da tam tersine bu imgelerin kimi bilinmeyen yönleriyle ne derece ilişkili olacakları sorularını şimdilik ele alamıyoruz.

Montaj hareket-imgelerin, zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacakları şekilde düzenlenmesi, kompozisyonudur. Oysa, felsefenin başlangıcından beri, zamanın çeşitli kompozisyonlar altında, harekete bağlı olarak, hareketle ilişkili olarak kavranabilmesinin pek çok yolu olmuştur. Bu çeşitlilikle, farklı montaj "ekoller"inde de karşılaşmak muhtemeldir. Eğer Griffith'e montajı icat etme değil de onu spesifik bir boyutun seviyesine taşıma şanını atfedecek olursak, dört büyük eğilim ayırt edebiliriz: Amerikan ekolünün organik eğilimi, Sovyet ekolünün diyalektik eğilimi, savaş öncesi Fransız ekolünün niceliksel eğilimi, Alman dışavurumcu ekolünün yeğinsel eğilimi. Her bir ekol içinde yer alan yönetmenler birbirlerinden çok farklı olabilirler: Yine de ortak temalara, problemlere, kaygılara, kısacası, her alanda olduğu gibi sinemada da, ekol ya da eğilim kavramlarını oluşturmaya yetecek bir fikir ortaklığına sahiptirler. Bu dört montaj ekolünün her birinin ayırt edici özelliklerini çok kısa bir biçimde ele alalım.

Griffith hareket-imgelerin kompozisyonunu bir organizasyon, bir organizma, büyük bir organik birlik olarak kavramıştır. Bu onun keşfi olmuştur. Organizma her şeyden önce çeşitlilik içinde bir birliktir, yani birbirlerinden farklılaşmış parçaların bir kümesidir: Erkekler ve kadınlar, zenginler ve yoksullar, şehir ve köy, Kuzey ve Güney, içeriler ve dışarılar vb. vardır. Bu parçalar, bir parçanın imgesi belli bir ritme göre öbür parçanın imgesini takip edecek şekilde, bir *paralel almaşık montaj* oluşturan ikili ilişkilere tabi tutulurlar. Ama, bizzat parça ve kümenin de ilişki içine girmeleri, göreli boyutlarını değiş tokuş etmeleri gerekmektedir: *Yakın*

planın araya konması bu anlamda yalnızca bir ayrıntının büyütülmesini sağlamakla kalmaz, kümenin minyatürleşmesini, sahnenin küçültülmesini de (örneğin, *The Massacre*'da faciaya tanıklık eden bebeğin yakın planı gibi, sahnenin bir çocuğun ölçeğine indirgenmesini) getirir. Ve daha genel olarak, yakın plan, karakterlerin, parçası oldukları sahneyi nasıl yaşadıklarını göstererek, nesnel kümeyi, ona eşit, hatta onu aşan bir öznellikle donatır (yalnızca savaşın uzak planlarıyla dönüşümlü olarak kullanılan savaşanların yakın planları, ya da *Bir Ulusun Doğuşu*'nda [*The Birth of a Nation*] bir Siyahi tarafından takip edilen korku içindeki genç kızın yakın planları değil, aynı zamanda *Enoch Arden*'de zihnindeki imgelerle özdeşleşen genç kadının yakın planı da böyledir).[1] Son olarak, parçaların, hem birbirleriyle çatışıp organik kümenin birliğini nasıl tehdit ettiklerini, hem de bu çatışmayı nasıl aştıklarını ya da birliği nasıl yeniden kurduklarını göstermek için, birbirleri üzerinde etki ve tepkide bulunmaları gerekmektedir. Bazı parçalardan iyiyle kötüyü karşı karşıya getiren eylemler ortaya çıkar, ama diğer bazı parçalardan da iyinin yardımına gelecek yakınsak eylemler ortaya çıkar: Tüm bu eylemler arasında gelişen ve farklı evrelerden geçen, düellonun biçimidir. Aslında, sürekli tehdit altında olmak organik kümeye ait bir özelliktir; *Bir Ulusun Doğuşu*'nda Siyahilere yöneltilen suçlama, Güney'in yenilgisinden faydalanıp Birleşik Devletler'in henüz kazanılmış birliğini dağıtmayı istemektir... Süvarilerin, kuşatma altındakilerin yardımına gelmeleri ya da eriyen buzların üstündeki kızı yakalayan kurtarıcının yaklaşması gibi (*Fırtına Çocukları* [*Orphans of the Storm*]), aynı noktaya doğru yakınsayan eylemler, durumu tersine çevirmek, masumiyeti kurtarmak ya da tehlikeye girmiş birliği yeniden kurmak için düello yerinde buluşurlar. Sonunda birbirine kavuşacak iki eylemin farklı anlarını dönüşümlü olarak sıralayan şey, montajın üçüncü biçimi olan *kesişen ya da yakınsak montajdır* [*montage concourant ou convergent*]. Ve eylemler yakınsadıkça, birleşme yakınlaştıkça, bu anlar arasındaki dönüşümlü sıralanma da o denli hızlı olur (hızlandırılmış montaj). Griffith'te buluşmanın her zaman gerçekleşmediği

1 Griffith'te yakın plan ve ikili yapı hakkında bkz. Jacques Fieschi, "Griffith le précurseur", *Cinématographe*, Sayı: 24, Şubat 1977. Griffith'te yakın planın yanı sıra, minyatürleştirme ve öznelleştirme süreçleri hakkında bkz. Yann Lardeau, "King David", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 346, Nisan 1983.

doğrudur; masum genç kız sıklıkla, neredeyse sadistçe mahkûm edilir, çünkü ancak anormal, "organik olmayan" bir birleşmede kendine yer bulabilecek, kurtulabilecektir: *Kırık Tomurcuklar*'da [*Broken Blossoms*] Çinli afyonkeş zamanında gelmeyecektir. Bu sefer, yakınsamanın önüne geçen, sapkın bir hızlanmadır.

Bunlar montajın ya da ritmik dönüşümlü sıralamanın üç ayrı biçimidir: Farklılaşmış parçaların dönüşümlü olarak sıralanması, göreli boyutların dönüşümlü olarak sıralanması, yakınsayan eylemlerin dönüşümlü olarak sıralanması. Bu, kümeyi ve parçalarını bu şekilde beraberinde götüren güçlü bir organik temsildir. Amerikan sineması buradan en sağlam biçimini çekip çıkaracaktır: Bir düello aracılığıyla, eylemlerin bir yakınsaması aracılığıyla, genel durumdan yeniden kurulmuş ya da dönüşmüş duruma geçiş. Amerikan montajı organik-aktiftir. Onu anlatıya tabi olmakla suçlamak hata olur; tam tersine anlatısallık bu montaj anlayışından doğar. *Hoşgörüsüzlük*'te Griffith organik temsilin muazzam olabileceğini ve sadece aileleri ve bir toplumu değil, farklı uygarlıkları ve bin yılları da kapsayabileceğini keşfetmiştir. Burada paralel montaj yoluyla harmanlanan parçalar bizzat uygarlıklar olacaktır. Birbirinin yerini alan göreli boyutlar, bir kralın kentinden kapitalistin ofisine uzanacaktır. Ve yakınsayan eylemler yalnızca Babil zamanının at arabası yarışı ve modern zamanın tren ve araba yarışı gibi, her uygarlığa özgü düellolar olmakla kalmayacak, bizzat bu iki yarış, Amerika ve Babil'i üst üste bindiren hızlandırılmış bir montaj içinde çağları katederek yakınsayacaktır. Ritim aracılığıyla böylesine farklı parçalar ve birbirinden böylesine uzak eylemlerden böylesine bir organik birlik daha önce asla kurulmamış olacaktır.

Zamanın harekete göre değerlendirildiği, hareketin ölçüsü olarak tanımlandığı her durumda, zamanın iki yönü olan zaman-göstergeler [*chronosigne*] keşfedilmiştir: Bir yanda, evrendeki hareketin bütününü biraraya getiren, bütün olarak, büyük daire ya da sarmal olarak zaman; diğer yanda, hareketin ya da eylemin en küçük birimini belirten, aralık olarak zaman. Bütün olarak, evrendeki hareketin bütünü olarak zaman, süzülürken durmaksızın çizdiği çemberi genişleten bir kuştur. Oysa hareketin sayısal birliği kanat çırpıştır, hiç durmadan küçülen iki hareket ya da iki eylem arasındaki aralıktır. Aralık olarak zaman hızlandırılmış, değişken şimdiyken, bütün olarak zaman her iki ucu açık sarmaldır, geçmişin ve

geleceğin uçsuz bucaksızlığıdır. Sınırsızca genişlemiş olan şimdi, bütünün kendisine dönüşecektir; sınırsızca daralmış bütün, aralığın içine geçecektir. Hareket-imgelerin montajından ya da kompozisyonundan doğan şey, İdeadır, zamanın dolaylı imgesidir: Parçalar toplamını *Hoşgörüsüzlük*'teki ünlü beşikte saran ve yeniden açan bütün; ve eylemler arasındaki, yarışların hızlandırılmış montajında giderek küçülen aralık.

2

Ayzenştayn, Griffith'e olan bütün borcunu kabul etmekle birlikte iki itirazda bulunur. Öncelikle, kümenin farklılaşmış parçalarının, bağımsız fenomenler olarak, kendilerinden verili olduğu söylenecektir. Yağlı ve etli kısımların dönüşümlü olarak sıralandığı domuz pastırmasında olduğu gibi, yoksullar ve zenginler, iyiler ve kötüler, Siyahlar ve Beyazlar vb. vardır. Böylece bu parçaların temsilcileri birbirleriyle karşı karşıya geldiğinde, bu karşılaşma, ortak gerekçelerin tamamıyla kişisel nedenlerin (örneğin, bir aşk meselesinin, melodram öğesinin) üstünü örttüğü bireysel düellolar biçiminde olmak zorundadır. Tıpkı birbirlerini takip eden paralel doğrular gibi. Elbette bu doğrular sonsuzda buluşacaktır ama, bu dünyada yalnızca bir sekant,[2] doğrulardan biri üzerindeki tikel bir noktayı diğeri üzerindeki tikel bir noktayla biraraya getirirse, birbirleriyle çarpışacaklardır. Griffith zenginler ve yoksulların birbirinden bağımsız fenemonler olarak verili olmayıp aynı genel nedene, toplumsal sömürüye bağlı olduklarını göz ardı etmektedir... Griffith'i "burjuva" anlayışı nedeniyle eleştiren bu itirazlar, yalnızca bir hikâyeyi anlatma ya da Tarihi anlama tarzına yönelik değildir. Doğrudan doğruya paralel (ve yakınsak) montaja yöneliktir.[3] Ayzenştayn'ın Griffith'te eleştirdiği, organizmaya ne doğuş ne de büyüme yasası olan, bütünüyle ampirik bir anlayış getirmiş olmak; organizmanın birliğini, üretim birliği

2 Trigonometrik bir fonksiyon. *(ç.n.)*

3 Ayzenştayn'ın çok parlak analizi, paralel montajın sadece kavramsal olarak değil, uygulamada da, kendini düşünme ve yaşama şekliyle burjuva toplumuna gönderdiğini gösterir: "Dickens, Griffith and the film to-day", *Film Form*, Meridian Books, s. 234 vd. [Türkçesi: *Film Biçimi*, Nijat Özön (çev.), Payel Yayınevi, 1985].

olarak, kendi parçalarını bölünmeyle, farklılaşmayla üreten bir *hücre* olarak değil de, bütünüyle dış kaynaklı olarak, yan yana parçaların biraraya gelmesinin, toplanmasının birliği olarak kavramış olmak; karşıtlığı, bölünmüş birliğin başka bir seviyede yeni bir birlik oluşturmasını sağlayan içsel motor kuvvet olarak değil de, ilineksel bir şekilde anlamış olmaktır. Ayzenştayn'ın, hareket-imgelerin organik kompozisyonu ya da düzenlemesi şeklindeki Griffithçi düşünceyi koruduğu farkedilecektir: karşıtlıkların geliştirilmesi ve aşılması yoluyla genel durumdan değişen duruma geçiş. Gelgelelim, Griffith gerçekten de organizmanın ve kompozisyonunun diyalektik doğasını görmemiştir. Organik olan, pekâlâ büyük bir sarmaldır; ne var ki bu sarmal ampirik bir biçimde değil de "bilimsel" bir biçimde, bir doğma, büyüme ve gelişme yasası uyarınca kavranmalıdır. Ayzenştayn *Potemkin Zırhlısı*'yla [*Bronenosets Potyomkin*] kendi yönteminde ustalığa ulaştığını düşünür ve organiğe ilişkin yeni anlayışını bu filmle ilgili yorumlarında ortaya koyar.[4]

Organik sarmal iç yasasını bir durak-noktası belirten ve kümeyi, birbiriyle karşıtlaştırılabilen ama eşit olmayan iki büyük parçaya bölen altın oranda bulur (bu, gemiden şehre inilen ve hareketin tersine çevrildiği matem anıdır). Ama eşit olmayan ve karşıt iki parçaya bölünen aynı zamanda sarmalın her bir sarımı ya da segmentidir. Ve karşıtlıklar çokludur: niceliksel (bir-çok, bir kişi-çok kişi, tek el ateş-yaylım ateşi, bir gemi-bir filo), niteliksel (sular-kara), yeğinsel (gölgeler-ışık), dinamik (sağdan sola ve soldan sağa, alçalan ve yükselen hareket ve tersi). Dahası, eğer sarmalın başlangıcından değil de sonundan yola çıkılırsa, altın oran başka bölünmeler ve başka karşıtlıklar ortaya çıkaracak bir başka durağı, tersine dönüşün dip değil de tepe noktasını belirleyecektir. O halde sarmalın büyüyerek ilerlemesi karşıtlıklar ya da çelişkiler aracılığıyla olur. Ama bu şekilde ifade edilen, ikiye bölünen ve tekrar yeni bir birlik kuran Bir'in hareketidir. Aslında, eğer karşıtlaştırılabilir parçalar 'O' başlangıç noktasıyla (ya da sonla) ilişkilendirilirse, ortaya çıkışları açısından en küçük parçanın

4 Eisenstein, "L'organique et le pathétique", *La non-indifferente Nature*, I, 10-18. *Potemkin*'i merkeze alan bu bölüm, organik olanı (doğma ve büyüme) analiz eder ve onu tamamlayan patetik olana (gelişim) ulaşır. Bir sonraki bölüm "La centrifugeuse et le Graal", *Genel Hat* [*Generalnaya Liniya*] üzerinde yoğunlaşır ve organik olanla ilişkisi içinde patetik olanın analizini yapar.

en büyük parçaya oranının, en büyük parçanın kümeye oranına eşit olduğu altın orana karşılık gelen bir orantı oluştururlar:

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OD} = \ldots\ldots\ m$$

Karşıtlık, başlangıç durumundan varış durumuna ilerleyişini belirttiği diyalektik birliğe hizmet eder. İşte bu anlamdadır ki küme her bir parçada yansır ve sarmalın her bir sarımı ya da parçası da kümeyi yeniden oluşturur. Ve bu durum sadece sekans için geçerli değildir; kendi duraklarını, karşıtlıklarını, başlangıç noktasını ve sonunu içeren her imge için de durum zaten böyledir: Her imge yalnızca başka öğelerle yan yana konabilen bir öğenin birliğine sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda başka hücrelere bölünebilen bir "hücre"nin genetik birliğine de sahiptir. Ayzenştayn hareket-imgenin basit bir montaj öğesi değil, montajın hücresi olduğunu söyleyecektir. Kısaca, *karşıtlıklar montajı* daha yüksek yeni bir birliği kurmak için bölünen Bir'in diyalektik yasası uyarınca paralel montajın yerini alır.

Burada yalnızca, Ayzenştayn'ın yorumunun, somut imgeleri (örneğin Odessa'nın merdivenleri) yakından takip eden teorik iskeletini ana hatlarıyla ele alıyoruz. Ve bu diyalektik kompozisyonu *Korkunç İvan*'da [*Ivan Grozniy*] bir kez daha göreceğiz: Özellikle İvan'ın iki şüphe anma karşılık gelen iki durakta; ilkinde karısının tabutu başında kendi kendini sorgularken ve ikincisinde keşişe yalvarırken; bunlardan ilki sarmalın birinci sarımının, boyarlara karşı mücadelenin birinci evresinin sonunu gösterirken, diğeri ikinci evrenin başlangıcını göstermektedir ve ikisi arasında Moskova dışına çekilme vardır. Resmi Sovyet eleştirisi Ayzenştayn'ı, ikinci evreyi İvan ve halası arasındaki kişisel bir düello olarak kavramakla suçlayacaktır: Oysa Ayzenştayn, kendini halkla birleştiren bir İvan anakronizmini reddetmektedir. İvan çağın tarihsel koşullarına uygun bir şekilde, halkı baştan sona basit bir araç olarak kullanır; yine de, bu koşullar içinde, boyarlarla arasındaki karşıtlığı ilerletir, ama bu, Griffith tarzında kişisel bir düelloya dönüşmek yerine, politik tavizden fiziksel ve toplumsal imhaya evrilir.

Ayzenştayn bilime, matematiğe ve doğa bilimlerine başvurabilir. Yine de sanat hiçbir şey kaybetmeyecektir, çünkü resim gibi, sinema da temaya uygun sarmalı keşfetmek ve durak noktalarını iyi seçmek zorundadır. Daha şimdiden, doğuş ve büyüme hususları açısından, Ayzenştayn'ın yönteminin temel olarak dikkate değer noktaların ya da ayrıcalıklı anların belirlenmesini içerdiğini görebiliriz; ama bunlar Griffith'te olduğu gibi, ilineksel bir öğeyi ya da bireyin olumsallığını ifade etmezler; aksine, organik sarmalın düzenli inşasına aittirler bütünüyle. Bu, Ayzenştayn'ın kimi zaman organiğin boyutlarına eklenen, kimi zaman onları tamamlayan bir boyut şeklinde sunduğu yeni bir boyut hesaba katıldığında daha iyi görülecektir. Diyalektik kompozisyon, düzenleme sadece organiği, yani doğuşu ve büyümeyi içermez, aynı zamanda *pateti̇ği*, ya da "gelişme"yi de içerir. Patetik organikle karıştırılmamalıdır. Şöyle ki, sarmal üzerindeki bir noktadan diğer bir noktaya, bir yayın ya da bir sarımın kirişi benzeri vektörler çekmek mümkündür. Söz konusu olan, sarımları takip ederek karşıtlıkların kendilerinin oluşumu ve ilerleyişinden ziyade, kirişleri takip ederek bir karşıttan ötekine, ya da daha doğrusu ötekinin içine geçilmesidir: karşıtın içine sıçrama. Sadece toprak ve suyun, çok ve birin karşıtlığı değil, birinden diğerine geçiş ve birinden hareketle diğerinin aniden ortaya çıkışı söz konusudur. Sadece karşıtların organik birliği değil, karşıtın kendi zıttının içine patetik geçişi de vardır. İki an arasında sadece organik bağ değil, birinci anın ikincinin içine geçmesinden dolayı ikincinin yeni bir güç kazandığı patetik sıçrama da vardır. Üzüntüden öfkeye, kuşkudan kesinliğe, boyun eğişten isyana... Patetik olanın da kendi hesabına şu iki yönü vardır: aynı anda hem bir terimden diğerine, bir nitelikten diğerine geçiş, hem de gerçekleştirilen geçişten doğan yeni niteliğin aniden belirmesi. Aynı anda hem "sıkıştırma" hem de "patlama"dır.[5] *Genel Hat* [*Generalnaya Liniya*] sarmalını iki karşıt parçaya böler; "Eski" ve "Yeni", ve bölünüşünü yeniden üretir, karşıtlıklarını her iki tarafta yeniden dağıtır: Bu organiktir. Ama ünlü krema makinesi sahnesinde, bir andan diğerine, güvensizlik ve umuttan zafere, boş borudan ilk damlaya geçişe tanıklık ederiz, bu geçiş, yeni nitelik, görkemli ilk damla yaklaştıkça daha da hızlanır: Bu patetiktir, niteliksel sıçrama ya da atlamadır. Organik olan yaydı, yayların bütünüydü,

5 Eisenstein, *Mémoires*, I, 10-18, s. 283-284.

oysa patetik olan aynı anda hem kiriş hem de oktur, nitelik değişimi ve yeni niteliğin aniden ortaya çıkışı, bunun kendi karesine, ikinci kuvvetine yükselişidir.

Ayrıca patetik olan, imgenin yalnızca içeriğindeki değil, biçimindeki bir değişimi de gösterir. İmge aslında kuvvet değiştirmek, daha üst bir kuvvete geçmek zorundadır. Bu, Ayzenştayn'ın, Griffith'in yalnızca göreli değişimleriyle karşıtlığını vurgulamak için, "mutlak boyut değişimi" diye adlandırdığı şeydir. Mutlak değişimden, niteliksel sıçramanın maddesel olduğu kadar biçimsel de olduğunu anlamamız gerekir. Ayzenştayn'da yakın planın araya sokulması, tam olarak böyle bir biçimsel sıçramayı, mutlak bir değişimi, yani imgenin karesine yükseltilmesini belirtir: Griffith'le karşılaştırıldığında bu, yakın planın tamamen yeni bir işlevidir.[6] Ve eğer bu bir öznellik içeriyorsa, bilincin de yeni bir boyuta geçiş, ikinci kuvvete yükseliş olması anlamındadır (bu bir "büyüyen yakın planlar dizisi" yoluyla elde edilebileceği gibi başka teknikleri de izleyebilir). Her halükârda, bilinç patetik olandır, Doğadan insana geçiş ve gerçekleştirilen bu geçişten doğan niteliktir. Aynı anda hem bilinçlenme hem de erişilen bilinçtir, erişilen devrimci bilinçtir, hiç olmazsa belli bir dereceye kadar, ki bu İvan'daki gibi sınırlı derecede, ya da *Potemkin*'deki gibi yalnızca öngörme derecesinde, ya da *Ekim*'deki [*Oktyabr*] gibi doruk yapmış derecede olabilir. Eğer patetik olan, gelişimse, bunun nedeni bizzat bilincin gelişimi olmasıdır: Patetik olan hem Doğanın ve Doğanın evriminin dışsal bir bilincini, hem de toplumsal organizmanın bir anından diğerine, toplumun ve toplumun tarihinin içsel bilincini üreten organiğin sıçrayışıdır. Ve bilincin sıçrayışlarıyla çeşitli ilişkiler içinde olan başka sıçrayışlar da vardır; bunların hepsi de yeni boyutlar, biçimsel ve mutlak değişimler, daha da yüksek kuvvetlere yükselişleri ifade ederler. Bu, *Potemkin Zırhlısı*'nın kızıl bayrağı ya da İvan'ın kızıl şöleni gibi, renk içine sıçramadır. Sesle ve sesli filmle birlikte, Ayzenştayn durmadan kuvvetin başka başka yükselmelerini keşfedecektir.[7] Ama sessiz sinema içinde kalacak olursak, niteliksel sıçrama halihazırda "n'inci" derece kuvvetler

---

6 Bonitzer *Le champ aveugle*'de Ayzenştayn ve Griffith arasındaki bu farkı (mutlak ya da göreli boyut değişimi) analiz eder (Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 30-32).

7 Örneğin, Ayzenştayn'ın *The Film Sense*'te "dikey montaj" diye adlandırdığı şey (Meridian Books, s. 74 vd) [Türkçesi: *Film Duyumu*, Nijat Özön (çev.), Payel Yayınevi].

oluşturan biçimsel ya da mutlak değişimlere ulaşabilir: *Genel Hat*'taki kabaran sütün yerine, önce su fışkırmaları (parıltıya geçiş), daha sonra havai fişekler (renge geçiş), ve en sonunda rakam zikzakları (görünür olandan okunur olana geçiş) geçecektir. İşte bu bakış açısından, Ayzenştayn'ın hiçbir şekilde ne bir karşılaştırma ne de bir eğretileme oyununa indirgenebilen o pek zor "atraksiyon montajı"[8] kavramı çok daha anlaşılabilir hale gelir.[9] Bize öyle geliyor ki "atraksiyonlar", kâh tiyatro veya sirk temsillerinden (İvan'ın kızıl şöleni), kâh plastik temsillerden (*Potemkin*'deki ve özellikle de *Ekim*'deki heykeller ve büstler) oluşmakta olup, imgeyi uzatır ya da onun yerine geçerler. *Genel Hat*'ta fışkıran su ve havai fişekler de aynı türdendir. Elbette, atraksiyon öncelikle gösteri anlamında alınmalıdır. Daha sonraysa çağrışımsal anlamıyla da düşünülmelidir: Newtoncu çekim [*attraction*] yasası olarak imgelerin birbirini çağırması. Ama dahası, Ayzenştayn'ın "çekimsel hesap" [*calcul attractionnel*] diye adlandırdığı şey, imgenin yeni boyutlar kazanma, yani biçimsel olarak bir kuvvetten ötekine sıçrama yönündeki bu diyalektik isteğini belirtir. Su ve ateş fışkırmaları, süt damlasını tam anlamıyla kozmik bir boyuta yükseltir. Son bir patetik sıçrayışla toprağa, havaya, suya ve ateşe, kendi içinde organiğin bütününe kavuşarak, devrimci olduğu kadar kozmik hale de gelen, bilinçtir. Daha ileride, atraksiyon montajının bu şekilde, nasıl organik ve patetik arasında durmaksızın iki yönlü bir iletişim sağladığını göreceğiz.

Ayzenştayn Griffith'in paralel montajının yerine karşıtlıklar montajını; kesişen ya da yakınsak montajın yerine bir niteliksel sıçramalar montajını ("atlayan montaj") geçirir. Bunlara, sadece pratik işlemler değil aynı zamanda teorik kavramlar hususunda da büyük bir yaratım içinde, montaja ilişkin her türden yeni özellikler katılır, ya da daha doğrusu bunlardan doğar:

---

8 Türkçede "çarpıcı montaj" olarak da geçmektedir. *(ç.n.)*

9 Ayzenştayn, *La non-indifférente Nature*'de şimdiden niteliksel sıçramanın (sadece maddesel değil) biçimsel karakteri üzerinde oldukça ısrar eder. Bu karakteri tanımlayan şey, burada imgenin kuvvetinin yükselmesinin gerekmesidir. "Atraksiyon montajı" zorunlu olarak burada araya girer. Ayzenştayn tarafından *Au-delà des étoiles*'de (10-18) sunulduğu şekliyle "atraksiyon montajı"nın yol açmış olduğu onlarca yorumun, imgenin artan kuvvetleri hesaba katılmadığı takdirde sonu gelmez gibi görünmektedir. Ve bu bakış açısından, Ayzenştayn'ın bu yöntemden vazgeçip geçmediği sorusu söz konusu edilemez: Bu yönteme niteliksel sıçrama anlayışında her zaman ihtiyacı olacaktır.

yeni bir yakın plan anlayışı, yeni bir hızlandırılmış montaj anlayışı, dikey montaj, atraksiyon montajı, entelektüel montaj ya da bilinç montajı... Bu organik-patetik kümenin kendi içinde tutarlı olduğuna inanıyoruz. Ve Ayzenştayn'ın devriminin özü pekâlâ buradadır: Diyalektiğe bütünüyle sinematografik bir anlam verir, ritmi Griffith'te olduğu gibi yalnızca ampirik veya estetik bir değere sahip olmaktan kurtarır, organizmanın temel olarak diyalektik bir anlayışına ulaşır. Zaman, hareket-imgelerin organik kompozisyonundan doğan dolaylı bir imge olarak kalırken, *bütünün yanı sıra aralık da yeni bir anlam kazanır*. Aralık, yani değişken şimdi, anın yükseltilmiş kuvvetine ulaşan niteliksel sıçrama haline gelmiştir. Uçsuz bucaksızlık olarak bütün ise, artık bağımsız parçaları tek bir koşul altında, birilerinin diğerleri için varolması koşulu altında toplayan, ve eğer koşullu kümeye yeni parçalar eklenirse ya da iki bağımsız küme tek bir erek fikriyle ilişkilendirilirse her zaman daha da büyüyebilen bir toplanma bütünlüğü değildir. Bu artık parçaların, kümeleri içinde birbirleri tarafından üretildiği ve kümenin de parçalarda yeniden üretildiği, somut ya da mevcut hale gelmiş bir bütünlüktür, öyle ki bu karşılıklı nedensellik, içsel bir erekliliği izleyerek kümenin *ve* parçalarının nedeni olarak bütüne geri gönderir. Her iki ucu da açık sarmal, artık dışarıdan ampirik bir gerçeklik toplama şekli olmayıp, diyalektik gerçekliğin durmaksızın kendini üretip büyüme şeklidir. O halde şeyler hakikaten de zamanın *içine* dalarlar ve uçsuz bucaksız hale gelirler, çünkü orada parçaların küme içinde ya da kümenin kendi içinde kapladığı yerden sonsuzca daha büyük bir yer kaplarlar. *Potemkin*'in kümesi ve parçaları – kırk sekiz saat – ya da *Ekim*'in kümesi ve parçaları – on gün – zaman içinde, yani bütün içinde, ölçüsüzce uzatılmış bir yer işgal ederler. Ve atraksiyonlar, dışarıdan eklenme ya da karşılaştırılma şöyle dursun, bizzat bütünün içindeki bu uzatma ya da bu içsel varoluştur. Ayzenştayn'da organizmanın ve montajın diyalektik anlayışı, her daim açık sarmal ile sürekli sıçrayan anı birleştirir.

Çok iyi bilindiği gibi, diyalektiği tanımlayan pek çok yasa vardır. Niceliksel süreç ve niteliksel sıçrama yasası vardır: bir nitelikten diğerine geçiş ve yeni niteliğin aniden ortaya çıkışı. Bütünün, kümenin ve parçaların yasası vardır. Ayrıca, diğer iki yasanın bağlı olduğu söylenen, Bir'in ve karşıtlığın yasası vardır: yeni bir birlik kazanmak üzere iki haline gelen Bir. Montajda bir Sovyet ekolünden bahsedebiliyorsak, bunun nedeni

yönetmenlerinin birbirine benzemeleri değil, aksine, ortak diyalektik anlayışları içinde, her birinin kendi esininin yeniden yarattığı yasalardan birine ya da ötekine yakınlık duymasıyla birbirlerinden farklı olmalarıdır. Pudovkin'in her şeyden çok bilincin ilerleyişiyle, bir bilinçlenmenin niteliksel sıçramalarıyla ilgilendiği açıktır: İşte bu açıdan *Ana* [*Mat*], *St. Petersburg'un Sonu* [*Konets Sankt-Peterburga*] ve *Asya Üzerinde Fırtına* [*Potomok Chingis-Khana*] şahane bir üçleme oluştururlar. Doğa bütün görkemi ve dramaturjisiyle oradadır: Buzlarını sürükleyen Neva, Moğolistan'ın düzlükleri; ama bilinçlenme anlarının, annenin, köylünün ya da Moğol'un bilinçlenme anlarının altında yatan doğrusal bir itki olarak oradadır. Ve Pudovkin'in sanatının en derin yanı, bir durumun kümesi üstündeki örtüyü karakterlerden birinin duruma ilişkin bilinçlenmesiyle kaldırmasında ve bunu bilincin salınıp eyleme geçebileceği noktaya kadar uzatmasında yatar (duvar saatinin sarkaçlarını çalmak isteyen babayı gözetleyen anne, ya da *St. Petersburg'un Sonu*'nda, tek bir bakışla durumun öğelerini, polisi, masanın üstündeki çay bardağını, tüten mumu, eve dönen kocasının çizmelerini tartıp biçen kadın[10]). Kafayı parçaların, kümenin ve bütünün üçlü ilişkisine takmış olan Dovçenko bambaşka bir tarzda diyalektikçidir. Kümenin ve parçaların, onlara kendi sınırlarıyla kıyaslanamayacak bir derinlik ve uzam veren bir bütünün içine dalmasını sağlamayı bilen bir yönetmen varsa bu, Ayzenştayn'dan çok Dovçenko'dur. Dovçenko'da fantastik olanın, cinlerin perilerin kaynağı budur. Kimi zaman sahneler, *Arsenal*'in başındaki sefalet imgeleri, bitkin kadın, donakalmış anne, Rus köylüsü, tohum eken kadın, gazla zehirlenerek ölenler (ya da bunun tam tersine *Toprak*'ın [*Zemlya*] mutluluk dolu imgeleri, hareketsiz, oturan, ayakta duran ya da uzanmış çiftler) gibi statik parçalar ya da kesik kesik fragmanlar olabilir. Kimi zaman da dinamik ve sürekli bir küme, belli bir yerde, belli bir anda kurulabilir, örneğin *Uzay Şehri*'nin [*Aerohrad*] taygasında. Şundan emin olabiliriz ki, bir bütün içine dalış her seferinde

10 Bkz. Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, s. 306: "Derken kadın bakar: Bardak, çizmeler, polis memuru; sonra bardağın üzerine atılır ve tüm gücüyle cama fırlatır bardağı; yaşlı adam o anda eğilir, polis memurunu farkeder ve kaçar. Sırayla, basit bir çay bardağı, sonra ihanet öğesi, işaret verme ve kurtarma aracı olan bu nesne (...) art arda bir dikkat, bir ruh hali, bir niyet yansıtır."

imgeleri bin yıllık bir geçmişle, mesela *Zvenigora*'daki Ukrayna dağlarının ve İskitlerin hazinesinin geçmişiyle, ve gezegene ilişkin bir gelecekle, mesela uçakların ufkun her bir noktasından yeni şehrin kurucularını getirdiği *Uzay Şehri*'nin geleceğiyle iletişime sokacaktır. Amengual, küme ya da fragmanlar aracılığıyla yönetmene "gerçek zaman ve mekânın dışından konuşma gücü" veren "montajın soyutlaması"ndan bahsediyordu.[11] Ama bu dışarısı bir yandan da Dünyadır, ya da zamanın hakiki içerideliğidir, yani değişen ve perspektif değiştirerek gerçek varlıklara onların hem en uzaktaki geçmişe hem de en derin geleceğe dokunabilmelerini ve kendi "devriminin" hareketine katılabilmelerini sağlayan bu sonsuz alanı vermeyi hiç bırakmayan bütündür: *Toprak*'ın başında, huzur içinde ölen büyükbaba ya da *Zvenigora*'da, zamanın içerisine musallat olan büyükbaba gibi. Dovçenko'nun "masalsı bir çağın efsanevi varlıkları" olarak köylülerine ve "İskitler"e verdiği şey, Proust'ta insanların zaman içinde büründüğü ve bir kümeyi uzattığı kadar parçaları da ayıran o devlere ait endamdır.

Ayzenştayn, bir bakıma, kendisini Pudovkin ve Dovçenko'ya nazaran ekolün başı olarak görebiliyordu, çünkü diyalektiğin, diğer ikisini de kapsar gibi görünen üçüncü yasasını tam anlamıyla kavramıştı: İki haline gelen ve organik bütünle patetik aralığı biraraya getirerek yeni bir birlik ortaya çıkaran Bir. Aslında, bunlar diyalektik bir montaj anlayışının üç farklı tarzıydı ve hiçbiri Stalinci eleştiriyi memnun edecek gibi değildi. Ama her üçünde ortak olan, materyalizmin her şeyden önce tarihsel ve Doğanın da yalnızca her zaman insani bir bütünlüğe entegre olması nedeniyle diyalektik olduğu fikridir. Ayzenştayn'ın Doğaya verdiği isim de buradan gelir: "Kayıtsız-olmayan" [*la non-indifférente*]. Tam tersine, Vertov'un özgünlüğü kendi içinde maddenin bir diyalektiğinin radikal olumlanmasında yatar. Bu, diğer üçünden kopan dördüncü bir yasa gibidir.[12] Elbette, Vertov'un

---

11 Amengual, *Dovjenko, Dossiers du cinéma:* "Şiirsel özgürlüğü daha dün kopuk kopuk fragmanların organizasyonundan bekleyen Dovçenko, bu özgürlüğe [*Uzay Şehri*'nde] mucizevi bir sürekliliğe sahip bir dekupajla ulaşır."

12 Diyalektiğin sadece insana özgü mü olduğu ya da kendi içinde Doğanın (veya maddenin) bir diyalektiğinden söz edilip edilemeyeceği sorusu Marksizmin kafasını kurcalamayı bırakmaz. Sartre *Critique de la raison dialectique*'te her diyalektiğin insani niteliğini kabul ederek bu soruyu yeniden gündeme getirir.

gösterdiği, Doğa içinde mevcut olan insan, onun eylemleri, tutkuları, yaşamıydı. Gelgelelim, Vertov'un belgesellerle ve aktüalitelerle çalışmasının, Doğanın mizansenini ve eylem senaryosunu şiddetle reddetmesinin derin bir nedeni vardı. Makinelerin, manzaraların, binaların ya da insanların pek önemi yoktu: Her biri, isterse en alımlı köylü kadın ya da en dokunaklı çocuk olsun, sürekli karşılıklı ilişki içindeki maddesel sistemler olarak sunuluyordu. Bunlar maddenin daha az "olası" hallere doğru evrilmesini sağlamak ve kendi boyutlarıyla hiç ortak ölçüsü olmayan değişimler gerçekleştirmek suretiyle, hareketlerin hızlarını, istikametlerini, düzenlerini değiştirecek şekilde alımlayıp geri veren katalizörler, dönüştürücüler, transformatörlerdi. Bu, Vertov'un varlıkları makineler olarak ele almasından kaynaklanmıyordu, daha ziyade, ona göre makinelerin bir "kalbi" vardı, ve tıpkı insanların başka hareketlerle ve başka koşullar altında, ama hep birbirleriyle etkileşim içinde yapabildiği gibi, "yuvarlanıyorlar, titriyorlar, sarsılıyorlar ve ışık saçıyorlardı". Vertov'un aktüalitede keşfettiği şey, mekanizma ya da makine olarak adlandırılan sistemler kadar, moleküler çocuk, moleküler kadın, maddesel kadın ve çocuktu. Önemli olan, bozulan bir düzenden kurulan bir düzene yapılan tüm (komünist) geçişlerdi. Ama, iki sistem ya da iki düzen arasında, iki hareket arasında, zorunlu olarak değişken aralık vardır. Vertov'da hareketin aralığı algılanımdır, göz atmadır, gözdür. Ne var ki bu göz, fazlasıyla hareketsiz olan insan gözü değildir, kameranın gözüdür, yani maddenin içinde bir gözdür, maddenin içinde olduğu haliyle, bir eylemin başladığı noktadan tepkinin vardığı noktaya kadar genişleyen, ikisi arasındaki aralığı dolduran, evreni baştanbaşa kateden ve aralıkları ölçüsünde nabız gibi atan algılanımdır. İnsani olmayan bir maddeyle insanüstü bir göz arasındaki bağlılaşım [*corrélation*] diyalektiğin kendisidir, çünkü bu bağ aynı zamanda bir madde topluluğuyla bir insan komünizminin özdeşliğidir. Ve montajın kendisi de maddesel evrendeki hareketlerin dönüşümlerini kameranın gözündeki hareket aralığına adapte etmeyi hiç bırakmayacaktır: ritim. Montajın önceki iki anda da, ve zaten her yerde olduğunu söylemek gerekir. Filmin çekiminden önce vardır, malzemenin seçimindedir, yani bazen çok uzak ya da mesafeli olan, etkileşime girecek malzeme porsiyonunun seçilmesindedir (olduğu gibi hayat). Filmin çekiminde vardır, kamera-göz tarafından işgal edilen aralıkların içindedir (izleyen, koşan, giren, çıkan kameraman,

kısaca filmdeki hayat). Filmin çekiminden sonra vardır, malzemenin ve çekimin birbirine göre ölçüp biçildiği montaj odasındadır (filmin hayatı), ve filmdeki hayat ile olduğu gibi hayatı karşılaştıran seyircilerdedir. Bunlar, birlikte varoluşları açıkça *Kameralı Adam*'da [*Chelovek s Kinoapparatom*] gösterilen, ama halihazırda Vertov'un bütün önceki filmlerine de ilham vermiş olan üç seviyedir.

Diyalektik, Sovyet sinemacılar için bir sözcükten ibaret değildi. Montajın aynı anda hem pratiği hem de teorisiydi. Ama, diğer üç büyük yönetmen diyalektiği hareket-imgelerin organik kompozisyonunu dönüştürmek için kullanırken, Vertov diyalektikte kompozisyondan kurtulmanın yolunu bulur. Rakiplerini Griffith'in ve Amerikan tarzında bir sinemanın, ya da bir burjuva idealizminin peşine takılıp gitmekle eleştirir. Ona göre diyalektik, hâlâ fazlasıyla organik olan bir Doğadan ve hâlâ fazlasıyla kolayca patetik olan bir insandan kopmalıdır. Yaptığı şey, bütünün, maddenin sonsuz kümesiyle; ve aralığın, maddedeki bir gözle, Kamerayla karışmasını sağlamak olmuştur. Resmi eleştiri tarafından da daha fazla anlaşılması söz konusu olmayacaktır. Ama Vertov, Ayzenştayn'ın polemikle yetinmediği zaman özetlemeyi çok iyi bildiği diyalektiğin içindeki bir tartışmayı en uç noktasına götürmüş olacaktır. "Doğa-insan", "Doğa-yumruk", "Doğa-yumruk darbesi" çiftlerinin (organik-patetik) karşısına "madde-göz" çiftini koyar o.[13]

3

Bazı bakımlardan lideri Gance sayılmış olan savaş öncesi Fransız ekolünde de organik kompozisyon prensibinden bir kopuşa tanıklık edilir. Bununla birlikte, bu kopmada söz konusu olan, ılımlı bile olsa bir Vertovculuk değildir. Alman dışavurumculuğuyla karşıtlığını daha çok vurgulamak için bir izlenimcilikten mi bahsetmemiz gerekmektedir? Fransız

13 Ayzenştayn, Vertov yönteminin, insanın "gelişimini" bütünüyle tamamladığında uygun olabileceğini kabul eder. Ama o zamana kadar, insanın patetik olana ve atraksiyonlara ihtiyacı vardır: "Bize gereken bir sine-göz değil, bir sine-yumruktur. Sovyet sineması" yalnızca "milyonlarca gözü birleştirmekle yetinmeyip kafataslarını çatlatmalıdır". Bkz. *Au-delà des étoiles*, s. 153.

ekolünü bir çeşit Descarteşçılık olarak tanımlamak daha doğru olacaktır: Bu ekolün yönetmenleri her şeyden çok *hareketin niceliği*yle ve onu tanımlamaya olanak veren metrik ilişkilerle ilgilenirler. Griffith'e en az Sovyet yönetmenler kadar borçludurlar ve onlar da Griffith'te ampirik olarak kalmış olanı, sinemanın esinine, hatta sanatların birliğine hizmet etmesi koşuluyla, daha bilimsel bir anlayışa doğru aşmak isterler (aynı "bilim" kaygısı o dönemde resimde de görülür). Oysaki Fransızlar organik kompozisyona sırt çevirir, ve diyalektik kompozisyondan da uzak durarak, hareket-imgelerin muazzam bir mekanik kompozisyonunu oluştururlar. Yine de bu, muğlak bir ifadedir. İsterseniz Fransız sineması antolojilerine dahil edilen bazı sahneleri ele alalım: Epstein'ın panayırı (*Sadık Kalp* [*Cœur fidèle*]), L'Herbier'nin balosu (*El Dorado*), Grémillon'un farandol[14] dansı (*Maldone* ve sonrasında). Hiç şüphesiz, kolektif bir dansta, dansçıların organik bir kompozisyonu ve sadece yavaş ve hızlı değil, düz ve dairesel vb. de olan hareketlerinin diyalektik bir kompozisyonu vardır. Ama tüm bu hareketleri göz ardı etmeksizin bunlardan, "işte o" dansçı olacak tek bir bedeni, tüm bu dansçıların biricik bedenini, ve L'Herbier'nin "işte o" fandangosu[15] olacak tek bir hareketi, olası tüm fandangoların görünür kılınmış hareketini çekip çıkartmak ya da soyutlamak mümkündür.[16] Verili bir mekânda maksimum bir hareket miktarı elde etmek için hareketli cisimlerin ötesine geçilir. Grémillon bu şekilde ilk farandolünü maksimum bir harekete olanak veren kapalı bir mekânda filme alır; ve daha sonraki filmlerindeki diğer farandollere ilişkin olarak da diğer farandoller deyip geçilmemelidir; biraz Monet'nin sürekli *işte o* Nilüferi resmetmesi gibi, bunların her birinin de Grémillon'un, gizemini, yani hareket miktarını çekip çıkarmaktan hiç bıkmadığı "işte o" farandol olduğunu söylememiz gerekir.

---

14 Toplu olarak yapılan bir tür geleneksel Fransız dansı. *(ç.n.)*

15 Çift olarak yapılan bir tür geleneksel İspanyol dansı. *(ç.n.)*

16 Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, II, Seghers, s. 67 (L'Herbier hakkında): "Dansçılar, gittikçe daha çok vurgulanan bir flu ile, ayrı bireyler olarak tanınabilir olmayı bırakarak, giderek kişisel farklılaşmalarını kaybederek ortak bir görsel terimde birbirlerine karışırlar: Böylece dansçı anonim bir öğe haline gelir; onu diğer yirmi ya da elli eşdeğer öğeden ayırmak mümkün değildir, ki bu dansçı kümesi başka bir genellik, başka bir soyutlama ortaya koyacaktır: şu ya da bu fandango değil 'işte o' fandango, yani tüm fandangoların müzikal ritminin yapısının görünür kılınmış hali."

Dans adeta, parçaları dansçılar olan bir makine olacaktır. Aslında, Fransız sineması hareket-imgelerin mekanik kompozisyonunu elde etmek için makineyi iki farklı tarzda kullanır. Makine türlerinden ilki otomattır, basit makine ya da saat mekanizmasıdır, içinden geçtikleri ilişkilere göre, homojen mekândaki hareketleri birleştiren, üst üste koyan ya da dönüştüren parçaların geometrik konfigürasyonudur. Otomat, Alman dışavurumculuğunda olduğu gibi, geceye dalan tehditkâr bir öteki yaşamı değil, şeyleri ve yaşayanları, canlıları ve cansızları homojenleştirerek biraraya getiren bir imgeler kümesi için bir maksimum yasası olarak iş görecek açık bir mekanik hareketi gösterir. Kuklalar, gelip geçenler, kuklaların yansımaları, gelip geçenlerin gölgeleri, mekanik hareketin atfedilmesi gereken kümeyi oluşturan çok incelikli ikizlenme, dönüşümlü sıralanma, periyodik geri dönüş ve zincirleme tepkime ilişkileri içine gireceklerdir. Örneğin Vigo'nun *L'Atalante*'ındaki genç kadının kaçışı böyledir, ama *Küçük Kibritçi Kız*'ın [*La petite marchande d'allumettes*] rüyasından, *Oyunun Kuralı*'nın [*La règle du jeu*] muazzam kompozisyonuna dek Renoir için de aynı şey geçerlidir. Hiç kuşkusuz, bu formüle en yüksek şiirsel genelliği veren ve geometrik soyutlamalara, derinliksiz, ışıklı ve gri, homojen bir mekânda can veren René Clair olmuştur.[17] Somut nesne, arzu nesnesi, büyüyen mekanize bir kümenin parçaları gibi, mekânda sırası gelince ortaya çıkan gittikçe artan sayıda karakterin ittifakıyla yapılan mekanik bir hareketi tetikleyen, zamanın içinde çalışan bir motor ya da zemberek, *primum movens* gibi görünür (*İtalyan Hasır Şapka* [*Un chapeau de paille d'Italie*], *Milyon* [*Le Million*]). Bireycilik her yerde esastır: Birey bizzat kendini nesnesinin gerisinde tutar, ya da daha ziyade, etkilerini zaman içinde geliştiren motor ya da zemberek gibi belirlediği hareket en yüksek noktasına ulaştığında ya da bu noktayı aştığında silinmeye mahkûm hayalet, illüzyonist, şeytan ya da çılgın bilim adamı rolünü üstlenir. O zaman her şey düzene girecektir. Kısacası, bizzat motorun hareket boyunca dolaşımda olduğu otomatik bir bale. Diğer makine türü ise buharlı makine, ateşli makinedir, hareketi başka bir şeyden yola çıkarak üreten ve bir iç rezonans ya da pekiştirici

17 Bkz. Barthélemy Amengual'in *René Clair*'deki analizleri (Seghers). Amengual aynı zamanda Vigo'da otomatın rolünü, bunu dışavurumculukla karşı karşıya koyarak analiz eder: *Jean Vigo, Etudes cinématographiques*, s. 68-72.

bir iletişim sürecinde terimlerini, yani mekanik olanı ve canlıyı, içeriyi ve dışarıyı, mekanisyen ve kuvveti birbirine bağladığı bir heterojenliği hiç durmaksızın olumlayan güçlü enerji makinesidir. Komik ve dramatik öğenin yerine, trajik ya da epik bir öğe geçer. Bu kez Fransız ekolü, büyük enerji makinelerini filme çekmeyi hiç bırakmamış olan Sovyetlerden (sadece Ayzenştayn ve Vertov değil, Tourin'in başyapıtı *Turksib*) daha ziyade ayrılır. Sovyetler için insan ve makine, mekanik iş ve insan işçi karşıtlığının üstesinden gelen etkin bir diyalektik birlik oluşturuyordu. Oysa Fransızlar bir makinenin içindeki hareket niceliği ile bir ruhun içindeki hareket yönünün kinetik birliğini kavrarken, bu birliği ölüme dek gitmesi gereken bir Tutku olarak ortaya koyuyorlardı. Yeni motorun ve mekanik hareketin içinden geçtiği haller kozmos ölçeğine genişler, tıpkı insan ve makine arasındaki bu öteki birleşmede, yeni birey ve insan kümelerinin içinden geçtiği hallerin dünyanın ruhu ölçeğine yükselmesi gibi. İşte bu nedenle Gance'ın *Tekerlek*'inden [*La roue*] şu iki çeşit imgeyi çekip almaya çalışmak boşunadır: güzelliklerini korumuş olacak mekanik hareketin imgeleri ile aptalca ve çocukça addedilen trajedinin imgeleri. Trenin anları, hızı, hızlanması, faciası, buhar içindeki Sisyphos ve ateş içindeki Prometheus'tan kar içindeki Oedipus'a dek, makinistin geçtiği hallerden ayrılamaz. İnsan ve makinenin kinetik birliği, canlanmış bir kukladan çok farklı, yeni bir insani Hayvan tanımlayacaktır ve Renoir da Gance'tan miras aldığı bu hayvanın yeni boyutlarını keşfetmekten geri kalmayacaktır.

Buradan, saf hareketin kâh progresif soyutlama yoluyla biçimi bozulmuş nesnelerden, kâh periyodik olarak dönüşüme uğrayan geometrik öğelerden çıktığı soyut bir sanat, bir mekânın bütününü etkileyen bir dönüştürücü grup ortaya çıkacaktı. Bu, daha sessiz sinemadan itibaren hareket-imgenin renkle ve müzikle olan ilişkisi problemini ortaya koyan, tam anlamıyla görsel sanat olacak bir kinetizm arayışıydı. Ressam Fernand Léger'nin *Mekanik Bale*'si [*Ballet mécanique*] esinini daha ziyade basit makinelerden, Epstein'ın *Photogénie*'leri, Grémillon'un *La photogénie mécanique*'iyse, sanayi makinelerinden alıyordu. Bu Fransız sineması, ileride göreceğimiz üzere, baştan sona daha da derin bir atılımın etkisi altındaydı: suya, denize ya da nehirlere yönelik genel bir ilgi (L'Herbier, Epstein, Renoir, Vigo, Grémillon). Bu hiçbir şekilde mekanikten vazgeçme anlamına gelmiyordu, tam tersine bu, bir katılar mekaniğinden sıvılar

mekaniğine geçişti ve bu geçiş, somut bir bakış açısından, bir dünyayı başka bir dünyayla karşıtlaştıracak, soyut bir bakış açısındansa, sıvı imgede, bütün olarak hareketin niceliğinde yeni bir uzam bulacaktı: somuttan soyuta geçmek için daha iyi koşullar; hareketlere, figüratif karakterlerinden bağımsız olarak, geri dönüşsüz bir süreyi iletme bakımından daha büyük bir imkân; ve hareketi hareket eden şeyden çekip çıkarma bakımından daha güvenilir bir güç.[18] Suyun, Amerikan ve Sovyet sinemalarında, iyicil olduğu kadar yakıp yıkıcı da olabilen canlı bir mevcudiyeti vardı; ama iyi de olsa kötü de olsa, organik ereklerle karşılaştırılıp ilişkilendiriliyordu. Suyu özgür kılan, ona kendine özgü ereklilikler verip bu ereklilikleri, organik tutarlılığı olmayan şeyin biçimi haline getiren, Fransız ekolü olmuştur.

Delluc, Germaine Dulac, Epstein "fotojeni"den bahsettiklerinde, elbette söz konusu olan fotoğrafın niteliği değil, tam tersine sinematografik imgenin fotoğrafla farkı içinde tanımlanmasıydı. Fotojeni, hareket tarafından "değeri abartılmış" [*majorée*] haliyle imgedir.[19] Burada problem tam da bu *değer abartan unsurun* tanımlanmasındadır. Bu, her şeyden önce değişken şimdi olarak zaman aralığı anlamına gelir. René Clair, ilk filmi *Paris Uyuyor*'dan [*Paris qui dort*] itibaren, hareketin durduğu, yeniden başladığı, tersine döndüğü, hız kazandığı ya da kaybettiği noktalar gibi, bu türden aralıklar ortaya koyarak Vertov'u etkilemişti: hareketin bir tür diferansiyeli.[20] Ama bu anlamda aralık, imgede *başka belirlenebilir etkenlere göre* bir maksimum hareket niceliği üreten ve bizzat bu etkenlerin varyasyonlarına bağlı olarak bir imgeden diğerine değişiklik gösteren sayısal bir birim gibi gerçekleşir. Bu etkenler çok farklı türdendir: çerçevelenmiş mekânın doğası ve boyutları, hareketli ve sabit unsurların dağılımı, kadrajın açısı, mercek, planın kronometrik süresi, ışık ve ışık dereceleri, tonaliteleri,

---

18 Bu soyut kinetik sinema ve onun ritim anlayışı hakkında, bkz. Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, IV., V. ve X. bölümler. Mitry müzikal imgeyle aynı ritmik olanaklara sahip olmayan görsel imge problemini ortaya koyar. Bizzat Mitry, kendi girişimlerinde bu problemlerin bir kısmını çözüme ulaştırmak için, katı olandan (*Pacific 231*) sıvı olana geçecektir (*Images pour Debussy*).

19 Epstein, *a.g.e.*, I, s. 137-138.

20 Bkz. Annette Michelson'ın René Clair'in filmi ve Vertov'la ilişkileri hakkındaki analizleri: "L'homme à la caméra", *Cinéma, théorie, lectures* içinde, Klincksieck, s. 305-307.

ama aynı zamanda figüre ve duyguya dair tonaliteler (rengi, konuşanın sesini ve müziği belirtmeye bile gerek yok). Aralık ya da sayısal birim ve etkenleri arasında, "sayılar"ı, ritmi oluşturan ve mümkün olan en büyük göreli hareket niceliğinin "ölçüsü"nü veren bir *metrik ilişkiler* kümesi vardır. Hiç kuşkusuz montaj, bir yanda ampirik ya da sezgisel ama öte yanda belli bir bilimselliğe meyleden bu türden hesapları hep içermişti.[21] Ama Fransız ekolüne özgü görünen, yani bu anlamıyla Kartezyen olan şey, aynı anda hem Gance'ın söylediği gibi, hesabı bir tür "cebir" oluşturmak üzere ampirik koşulunun ötesine yükseltmek, hem de bu yolla, bütün değişkenlerin fonksiyonu ya da organiğin sınırlarından taşan şeyin biçimi olarak, her seferinde mümkün olan en büyük nicelikte hareketi elde etmektir. L'Herbier'nin anıtsal iç mekânları, Léger'nin ya da Barsacq'ın dekorlarında (*İnsanlık Dışı* [*L'inhumaine*], *Para* [*L'argent*]), içinde işleyen kuvvetlerin ya da etkenlerin mümkün olan en büyük hareket niceliğini belirlediği metrik ilişkilere tabi kılınan bir mekânın en güzel örneği olacaklardır.

Alman dışavurumculuğunda olup bitenin tersine, her şey, ışık bile hareket içindir. Hiç kuşkusuz, ışık yalnızca, eşlik ettiği, maruz kaldığı ve hatta koşullandırdığı hareketle değer kazanan bir etken değildir. Büyük kameramanlar (örneğin Perinal) tarafından yaratılmış, ışığın kendi başına bir değer olduğu bir Fransız ışıkçılığı vardır. Oysa, esasında ışık zaten kendiliğinden harekettir, grinin içinde, "grilerin içindeki tüm nüanslarla oynayan monokrom bir imgede" gerçekleşen saf uzam hareketidir.[22] Bu, homojen bir mekân içinde hiç durmaksızın dolaşan ve yer değiştiren nesnelerle karşılaşması itibariyle olduğundan daha ziyade kendi hareketliliği itibariyle ışıklı biçimler yaratan bir ışıktır. Fransız ekolünün ünlü ışıklı grisi zaten bir hareket-renk gibidir. Bu, Ayzenştayn tarzında, siyah ve beyaza bölünen ya da bunlardan yeni bir nitelik şeklinde ortaya çıkan diyalektik

---

21 Bkz. örneğin Ayzenştayn'da ("Methods of montage", *Film Form*) metrik montaj ve bunun sonuçları olan ritmik, tonal, armonik montaj. Ama yine de Ayzenştayn'da, tam olarak metrik ilişkilerden daha çok organik oranlar söz konusudur.

22 Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, s. 139. Ayrıca bkz. Amengual'in René Clair'deki (s. 56) ve özellikle Vigo'daki (s. 72) ışık üzerine değerlendirmeleri: "Dışavurumculuğun karanlıklarının kutsallıktan arındırılması." Ve Grémillon üzerine: Mireille Latil, *Cinématographe*, Sayı: 40, Ekim 1978.

birlik değildir. Ama dışavurumcuların tarzında, ışık ve karanlıklar arasındaki şiddetli bir savaşın ya da ışığın ve gölgenin birbiriyle kucaklaşmasının sonucu hiç değildir. Gri, ya da hareket olarak ışık dönüşümlü harekettir. Hiç kuşkusuz bu, Fransız ekolünün bir özgünlüğüdür: dönüşümlü sıralamayı diyalektik karşıtlığın ve dışavurumcu çatışmanın yerine geçirmek. Bunun doruk noktası Grémillon'da bulunacaktır: *Fener Bekçileri*'nde [*Gardiens de phare*] bizzat deniz fenerinin hareketli kıldığı ışık ve gölgenin düzenli bir şekilde birbirinin yerini alması, ama aynı zamanda *L'étrange Monsieur Victor*'da kentin gündüz görüntüsüyle gece görüntüsünün dönüşümlü olarak sıralanması. Burada çatışma değil, uzamda dönüşümlü sıralanma vardır, zira her iki tarafta da, grinin içinde iletişime geçen ve grinin tüm nüanslarından geçen şey, ışıktır, güneş ışığı ile ay ışığı ve ay ışığı manzarası ile güneş ışığı manzarasıdır. Böyle bir ışık anlayışı, sanılanın aksine, Delaunay'nin renkçiliğine çok şey borçludur.

Açıktır ki, en büyük hareket niceliği, bu noktaya kadar, göreli bir maksimum olarak anlaşılmalıdır, zira bu nicelik aralık olarak seçilmiş sayısal birime, işlevi olduğu değişken etkenlere ve etkenlerle birim arasındaki, harekete biçim veren metrik ilişkilere bağlıdır. Bu nicelik, tüm bu öğeler hesaba katıldığında, elimizdeki "en iyi" hareket niceliğidir. Maksimum olan, her seferinde nitelenir, bizzat kendisi bir niteliktir: Fandango, farandol, bale vb. Şimdinin varyasyonlarına ya da aralığın genişleyip daralmasına bağlı olarak, çok yavaş bir hareketin, mümkün olan en büyük nicelikte hareketi gerçekleştirdiği söylenebilir, diğer durumda çok hızlı bir hareketin gerçekleştireceği kadar büyük bir hareketi: Eğer Gance'ın *Tekerlek*'i, hızlandırılmış montajla, giderek hızlanan bir hareketin modeliyse, Epstein'ın *Usher Konağı'nın Çöküşü* [*La chute de la maison Usher*] sonsuzca çekilip uzatılmış bir biçim içinde, maksimum hareketi bir o kadar veren bir ağır çekimin başyapıtı olarak kalır. Öyleyse, bulunduğumuz noktada, işin diğer yönüne, yani hareket niceliğinin mutlağına, mutlak maksimuma geçmeliyiz. Bu iki yön birbiriyle çelişmek şöyle dursun, kesinlikle birbirinden ayrılmaz ve en baştan birbirlerini içerirler, varsayarlar. Daha Descartes'ta değişken kümeler içindeki hareketin büyük ölçüde göreli bir nicelleşmesi vardır, ama aynı zamanda, evrenin bütünü içindeki hareketin mutlak bir niceliği de vardır. Sinema bu zorunlu bağlılaşımı kendi koşullarının en derinlerinde bulur: Bir yanda plan çerçevelenmiş kümelere

doğru çevrilmiştir ve bu kümelerin öğeleri arasında maksimum bir göreli hareketi başlatır; diğer yanda değişen bir bütüne doğru çevrilmiştir, ki bu bütünün değişmesi mutlak bir maksimum harekette ifade bulur. Fark basitçe, her kendi için imge (kadraj) ile imgeler arasındaki ilişkiler (montaj) arasında değildir. Kameranın hareketi zaten, yeniden-kadrajlarla, çok sayıda imgeyi tek bir imgeye sokar ve tek bir imgenin bütünü ifade edebilmesini sağlar. Bu özellikle, *Napolyon*'da kamerayı bir atın üstüne koymak, bir silah gibi fırlatmak, bir top gibi yuvarlamak, döne döne denizin içine düşürmek üzere, sadece karadaki raylarından değil, onu taşıyan adamla ilişkisinden bile kurtarmakla haklı olarak övünen Abel Gance'ta hissedilir olacaktır.[23] Ama yine de, yukarıda Burch'tan alıntıladığımız değerlendirmeler geçerliliğini sürdürür: Bu bölümde bahsettiğimiz yönetmenlerin çoğunda, saf sıradan hareket daha çok birbirini izleyen sabit planlarla ilişkiliyken, kamera hareketi dikkate değer anlara ayrılmış olarak kalır. Bu nedenle, montaj planın her iki tarafındadır: tek bir imgeyle yetinmeyip, ölçü biriminin değiştiği bir sekanstaki göreli hareketi açığa çıkaran (yeniden-kadraj) çerçevelenmiş küme tarafında; ve birbirini izleyen imgelerle yetinmeyip, ifadesini şimdi doğasını keşfetmemiz gereken mutlak bir hareket içinde bulacak filmin bütünü tarafında.

Kant, (sayısal) ölçü birimi homojen olduğu sürece, kolayca sonsuza kadar gidilebileceğini, ama soyut olarak gidilebileceğini söylüyordu. Ölçü birimi değişken olduğunda ise, tam tersine, imgelem hemen bir sınıra çarpar: Kısa bir sekansın ötesinde, sırayla kavradığı büyüklükler ya da hareketler kümesini artık *anlayamaz* hale gelir. Yine de, Düşünce, Ruh, kendisine özgü bir gerekliliğe göre, Doğadaki ya da Evrendeki hareketler kümesini *bir bütün olarak* anlamak zorundadır. Bu, Kant'ın matematiksel yüce dediği şeydir: İmgelem kendini göreli hareketleri kavramaya verir ve bunu yaparken kuvvetlerini ölçü birimlerini çevirmek için tamamen tüketir, ama düşünce, bütün imgelemin ötesine geçen şeye ulaşmalıdır, yani bütün olarak hareketler kümesine, hareketin mutlak maksimumuna, kendi içinde ölçülemez olanla ya da ölçüsüz olanla, devasayla, muazzamla, uçsuz bucaksız gökkubbeyle ya da denizle karışan mutlak harekete erişmelidir.[24]

---

23 Abel Gance, Pierre Lherminier'nin *L'art du cinéma*'sı içinde, Seghers, s. 163-167.

24 Kant, *Critique du jugement*, § 36.

Bu, zamanın ikinci yönüdür, artık değişken şimdi olarak aralık değil, geçmiş ve geleceğin uçsuz bucaksızlığı olarak temel bir biçimde açık olan bütündür. Artık hareketlerin ve onların birliklerinin ardışıklığı olarak değil, eşzamancılık ve eşzamanlılık olarak zamandır (zira eşzamanlılık, ardışıklık kadar zamana aittir, bütün olarak zamandır). Bu, resmin, müziğin ve hatta edebiyatın ilham kaynağı olduğu kadar, Fransız sinemasının da yakasını bırakmayan eşzamancılık idealidir. Elbette, birinci yönden ikincisine geçmenin mümkün ve kolay olduğuna inanılabilir: Ardışıklık haklı olarak sonsuz değil midir, ve ister giderek hızlansın ister sonsuzca çekilip uzasın, sınır olarak sonsuzca yaklaştığı bir eşzamanlılığı yok mudur? İşte bu anlamda Epstein "imkânsız eşzamancılığın kusursuz çemberine yönelen hızlı ve açısal ardışıklık"tan bahsedecektir.[25] Sadece Vertov değil, fütüristler de bu tarzda konuşabilirdi. Gelgelelim Fransız ekolünde bu iki yön arasında bir düalizm vardır: Göreli hareket maddeye dairdir, ve orada "imgelem" yoluyla birbirinden ayırt edilebilecek ya da birbiriyle iletişim haline geçirilebilecek kümeleri betimler; mutlak hareket ise tine dairdir, ve değişen bütünün psişik niteliğini ifade eder. Öyle ki, birimler ne kadar büyük ya da küçük olursa olsun, birinden diğerine, ölçü birimleriyle oynayarak değil, yalnızca tüm ölçülere göre ölçüsüz, Fazla ya da Aşırı olan ve ancak düşünen bir ruh tarafından kavranabilecek bir şeye ulaşarak geçilir. Noël Burch, L'Herbier'nin *Para*'sında bu zorunlu olarak ölçüsüz olan bir zaman bütünü oluşturmaya ilişkin olarak özellikle ilgi çekici bir durum bulup çıkarır.[26] Her durumda, göreli hareketin hız kazanması ya da kaybetmesi, ölçü biriminin temel göreliliği ve dekorun boyutları olmazsa olmaz bir rol oynar; ama geçişi kendileri sağlamaktan çok, diğer yöne eşlik ederler ya da onu koşullandırırlar. Fransız düalizmi tinsel olanla maddesel olanın farkını korur ve bunu her ikisinin birbirini tamamladığını göstererek yapar: Ve

25 Epstein, *a.g.e.*, I, s. 67.

26 Burch, büyük kamera hareketleri görece az olduğu halde, *Para*'mn nasıl olup da böyle bir hareket izlenimi verebildiğini sorar. Dekorun anıtsal karakteri (örneğin büyük bir salon) hiç kuşkusuz kişilerin bol bol yer değiştirmelerini getirir, ama hareketin mutlak bir maksimumuna dair izlenimimizi açıklamaya yetmez. Burch bunun açıklamasını verili bir sekans için çekilen çok sayıda planla yapar: Bu, ölçüsüzlük etkisi yaratan ve bizim göreli büyüklükler arasındaki ilişkilerin ötesine geçmemizi sağlayan bir "aşırı doygunlaşma"dır (*Marcel L'Herbier*, s. 146-157).

bu sadece Gance için değil, L'Herbier ve bizzat Epstein için de geçerlidir. Sıklıkla, Fransız ekolünün öznel imgeye, farklı bir tarzda da olsa, Alman dışavurumcuları kadar büyük bir önem atfedip, onu geliştirdiğine dikkat çekilmiştir. Bu esasında iki terim arasındaki düalizmi ve tamamlayıcılığı mükemmel bir şekilde özetler: Bir yanda, gören bir bedenin hareketini görülen bedenlerin hareketine bağlayarak hareket niceliğinin olası göreli maksimumunu arttırır; ama öte yanda bu koşullar altında bedenleri "sarıp sarmalayan" ve onlardan "önce gelen" bağımsız bir Ruha göre hareket niceliğinin mutlak maksimumunu oluşturur.[27] Tıpkı *El Dorado*'nun dansındaki o ünlü flu durumunda olduğu gibi.

Fransız sinemasına bu tinselciliği ve düalizmi veren Gance olmuştur. Bu, onun filmlerinde montajın iki farklı yönünde çok açık olarak görülecektir. Gance'ın icat etmiş olma iddiasında bulunmadığı, ama film şeridinin akışını kontrol eden bu yönlerden birincisine göre, göreli hareket yasasını bir "ardışık dikey montaj"da bulur: Bunun ünlü bir örneği *Tekerlek*'te, ve sonra da *Napolyon*'da görmüş olduğumuz hızlandırılmış montajdır. Ama mutlak hareket, Gance'ın "eşzamanlı yatay montaj" diye adlandırdığı ve *Napolyon*'da başlıca iki biçimini bulacak olan, bütünüyle farklı bir figür tarafından tanımlanır: bir yanda bindirmelerin özgün kullanımı, diğer yanda üçlü ekranın ve polivizyonun keşfi. Gance çok fazla sayıda (bazen on altı) bindirmeyi üst üste koymakla, aralarına zamansal küçük farklılıklar sokmakla, bazılarını ekleyip bazılarını çıkarmakla seyircinin nelerin üst üste bindirildiğini görmemesini sağlamayı çok iyi bilmiştir: İmgelem aşılmış, taşmış, süratle sınırına ulaşmış gibidir. Ama Gance, tüm bu bindirmelerin ruhtaki etkisine ve ruha bir ölçüsüzlük ve bir uçsuz bucaksızlık hissi olarak bir bütün fikrini veren, eklenmiş ve çıkarılmış değerlere ait bir ritmin oluşumuna güvenir. Gance üçlü ekranı keşfederek, aynı sahnenin üç farklı yönünün ya da üç farklı sahnenin eşzamanlılığını elde etmiş ve "tersyönsüz" [*non-rétrogradables*] denilen ritimler, yani iki uç için ortak merkezî bir değer taşıyan iki uçtan her birinin diğerinin tersyönlenmesi [*rétrogradation*] olduğu ritimler oluşturmuştur. Bindirmenin eşzamanlılığıyla ters-bindirmenin [*contre-impression*] eşzamanlılığını birleştirerek, Gance imgeyi gerçekten de değişen bütünün mutlak hareketi olarak

27 Bkz. Abel Gance, *a.g.e.*

kurar. Bu artık değişken aralığın, maddedeki kinetik hız kazanma ya da kaybetmenin göreli alanı olmayıp, ışıklı eşzamanlılığın, uzamdaki ışığın, değişen ve Tin olan bütünün mutlak alanıdır (Gance'ta ve L'Herbier'deki, organik sarmaldan çok, kamera hareketinde zaman zaman dolaysız olarak kendini gösteren büyük tinsel helezon). Bu nokta, Delaunay'nin "eşzamancılığı"yla [*simultanéisme*] buluşma noktası olacaktır.[28]

Kısaca bu, Fransız sinemasının Gance'la birlikte icat ettiği, yüce sinemasıdır. Hareket-imgelerin kompozisyonu zamanın imgesini daima bu iki farklı yönü altında, aralık olarak zaman ve bütün olarak zaman, değişken şimdi olarak zaman ve geçmişin ve geleceğin uçsuz bucaksızlığı olarak zaman şeklinde verir. Örneğin, Gance'ın *Napolyon*'unda, halk adamına, Muhafız birliği askerine ve kantinciye yapılan sürekli göndermeler, yansıtılmış bir geleceğin ve geçmişin epik uçsuz bucaksızlığında, dolaysız naif bir tanığın kronik şimdisini duruma dahil eder.[29] Buna karşılık, René Clair'de her zaman, cana yakın ve masalsı bir biçim altında, şimdinin varyasyonlarıyla karşılaşan zamanın bu bütünü bulunacaktır. Böylece Fransız ekolüyle birlikte zamanın iki göstergesini kavramanın yeni bir tarzı ortaya çıkıyordu: Aralık, her durumda madde içinde ve imgelem için, en büyük göreli hareket niceliğini tanımlayarak, diğer etkenlerle metrik ilişkiler içine giren, değişken ve ardışık sayısal birim haline gelir; bütün, tinde tüm tarihini ya da değişimini, evrenini ifade eden bir mutlak hareket niceliğinin saf düşüncesinin doğmasını sağlayarak, imgelemi güçsüzlüğe indirgeyip onu kendi sınırıyla yüzleştiren Eşzamanlı'ya, ölçüsüze, uçsuz bucaksıza dönüşür. Bu tam anlamıyla

---

28 Delaunay, eşzamanlılığı giderek daha hızlı bir kinetik hareketin sınırı olarak gören fütüristlerin karşıtıdır. Delaunay için eşzamanlılığın kinetik hareketle hiçbir ilgisi yoktur; eşzamanlılık, ışıklı ve renkli biçimlerini yaratıp, onları zamanın doğasını barındıran sarmallar ve helezonlar içinde sarmalayan, ışığın saf bir hareketliliğiyle ilgilidir. Fransız sinemacılar Delaunay'nin düşüncelerinden Blaise Cendrars aracılığıyla haberdar olmuşlardır. Bkz. Gance'ın "Le temps de l'image éclatée" yazısı (Sophie Daria, *Abel Gance hier et demain* içinde, La Palatine). Yakın bir hususta, Messiaen'da tam olarak "katma değerli ritimler" ve "tersyönsüz ritimler" ile tanımlanan müzikal bir eşzamancılık vardır (Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Julliard, s. 65 vd).

29 Bkz. Norman King'in, Gance'ın birbirini takip eden projeleri boyunca analiz ettiği şekliyle Fleuri'nin rolü: "Une épopée populiste", *Cinématographe*, Sayı: 83, Kasım 1982.

Kant'ın matematiksel yücesidir. Bu montajın, bu montaj anlayışının, tinsel-matematik, psişik-uzamsal, şiirsel-niceliksel olduğu söylenebilir (Epstein "*lyrosophie*"den[30] bahsediyordu).

Fransız ekolüyle Alman ekolü noktası noktasına karşı karşıya getirilebilir. "Daha çok hareket"e "daha çok ışık!" karşılık verecektir. Dupont'nun *Varyete*'sindeki [*Variété*] büyük müzikhol sahnesinde ya da Murnau'nun *Son Adam*'ındaki rüyada olduğu gibi, hareket zincirlerinden boşalır, ama bunu ışığın hizmetinde, onu ışıldatmak için, yıldızlar yapmak ya da sökmek, yansımaları çoğaltmak, arkasında parıltılı izler bırakmak için yapar. Hiç kuşkusuz, ışık harekettir ve hareket-imge ile ışık-imge aynı belirişin iki farklı yüzüdür. Gelgelelim, ışığın daha önce belirttiğimiz gibi uçsuz bucaksız bir uzam hareketi olması ile dışavurumculukta güçlü bir yeğinlik hareketi, yeğinsel hareketin ta kendisi olarak sunulması aynı şekilde değildir. Soyut kinetik bir sanat pekâlâ vardır (Richter, Ruttman), ama uzamsal nicelik, mekânda yer değiştirme; yeğinsel niceliği ve bu niceliğin yükseliş ve düşüşünü dolaylı olarak ölçen cıva gibidir. Işık ve gölge, uzamda birbirini izleyen bir hareket oluşturmayı bırakır ve artık, çok sayıda evresi olan yoğun bir kavga içine girerler.

Öncelikle ışığın sonsuz kuvveti, yokluğunda kendini gösteremeyeceği, eş derecede sonsuz bir kuvvet olan karanlıklara karşı durur. Karanlıklara, kendini açıkça göstermek için karşı koyar. Öyleyse bu ne bir düalizm ne de bir diyalektiktir; zira burada tüm organik birlik ya da bütünlüklerin dışında bulunuruz. Bu daha önce Goethe'de ve Romantiklerde görüldüğü haliyle sonsuz bir karşıtlıktır: Işık, karşısında durup sayesinde görünür hale geleceği opak olmadan hiçbir şeydir ya da en azından açıkça ortada olan bir şey değildir.[31] O halde görsel imge, ışık vermenin, Valéry'nin

---

30 Bilginin nesnesini oluştururken aklın ve hislerin birbirini dışlamadan aynı anda devrede olduğu bir düşünme tarzı. Bkz. Jean Epstein, *La Lyrosophie*, Sirène, 1922. *(ç.n.)*

31 Işık ve bunun gölgeler ya da opakla ilişkileri üzerine temel metin Goethe'nin *Théorie des couleurs*'üdür (Triades) [Türkçesi: *Renk Öğretisi*, İlknur Aka, Kırmızı Yayınları, 2013]. Eliane Escoubas, konuyla ilgili çok sayıda sinematografik uygulamanın bulunabileceği mükemmel bir analiz sunmuştur: "L'œil du teinturier", *Critique*, Sayı: 418, Mart 1982. Dışavurumcu ışık ne kadar Goetheciyse, Delaunay'ye yakın Fransız ışığı, o kadar Newtoncuydu. Goethe'nin teorisinin daha sonra karşılaşacağımız başka bir yönü olduğu doğrudur: ışığın beyazla olan saf ilişkisi.

deyişiyle, "kasvetli bir yarı olarak gölgeyi varsaymasını sağlayacak" şekilde bir diyagonali ya da çentikli bir çizgiyi takip ederek ikiye bölünür. Bu daha önce Rippert'in *Homunculus*'unda karşılaştığımız ve Lang'da, Pabst'ta tekrar karşılaştığımız gibi, yalnızca imgenin ya da planın bölünmesi değildir. Aynı zamanda, batakhanenin ışık geçirmezliğiyle şık otelin ışıl ışıl halini karşı karşıya getiren Pick'in *Sylvester*'indeki ya da ışıl ışıl şehirle ışık geçirmez bataklığı karşı karşıya getiren Murnau'nun *Şafak*'ındaki [*Sunrise*] montaj matrisidir. İkinci olarak, iki sonsuz kuvvetin karşı karşıya gelmesi, kendisine nispeten bütün ışığın sonlu bir derece teşkil ettiği bir sıfır noktası belirler. Aslında, ışığa ait olan, olumsuzlama = 0 olarak siyahla bir ilişki kurmaktır, ki bu ilişkinin bir fonksiyonu olarak yeğinlik, yeğinsel nicelik olarak tanımlanır. Burada an (uzamsal parça ya da birimin tersine) ışıklı büyüklüğü ya da dereceyi siyahla ilişkili olarak kavrayan şey olarak ortaya çıkar. İşte bu nedenle yeğinsel hareket, yalnızca ışık derecesinin bu sıfıra göre uzaklığını ifade eden bir düşüşten, bu düşüş virtüel bile olsa, ayrılamaz. Yeğinsel niceliğin *çıktığı* dereceyi sadece düşüş fikri ölçer ve Doğanın ışığı, en ihtişamlı olduğu noktada bile, düşer ve düşmeyi hiç bırakmaz. O halde, düşme fikrinin de aktüel hale gelmesi ve tek tek varlıklarda gerçek ya da maddesel bir düşüş haline gelmesi gerekir: Dışavurumculuğun baş döndürücü örneklerini vereceği, kara bir delik tarafından yutulan bireysel ruhun macerası böyledir (Murnau'da *Faust*'taki Marguerite'in düşüşü, *Son Adam*'da büyük otelin kara tuvalet delikleri tarafından yutulan kahramanın düşüşü, ya da Pabst'ın filmi *Pandora'nın Kutusu*'nda [*Die Büchse der Pandora*] Lulu'nun düşüşü).

İşte bu şekilde, derece olarak ışık (beyaz) ve sıfır (siyah), somut kontrast ya da karışım ilişkileri içine girerler. Daha önce gördüğümüz üzere bu, beyaz çizgilerin ve siyah çizgilerin, ışık hüzmelerinin ve gölge hatlarının kontrast oluşturan tüm bir dizisidir: Daha Wiene'de *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nin [*Das Cabinett des Dr. Caligari*] boyalı tuvallerinde görülen, ama tüm ışık değerlerini Lang'ın *Die Nibelungen*'inde bulan (örneğin ormanda ağaçların altındaki ışık ya da pencereden gelen ışık demetleri) şeritli, çizgili bir dünya. Veya bu açık-koyu dağılımının karışmış dizisidir, "durmaksızın birbirini takip eden derecelendirmelerin akışkan bir gamı"nı oluşturan tüm derecelerinin sürekli olarak dönüşmesidir: Wegener ve onun da ötesinde Murnau bu formülün üstatları olacaktır. Büyük

yönetmenlerin her iki taraftan da ilerlemeyi başardıkları doğrudur ve Lang en incelikli açık-koyu dağılımlarını yakalamışsa (*Metropolis*), Murnau da en kontrastlı hüzmelerin izini sürmüştür: *Şafak*'ta suların içinde kaybolmuş kadının arandığı sahne böyledir; bu sahne bütün akışı boyunca tonların yoğunluğunu düşüren bir açık-koyu dağılımının dönüşümlerine aniden yer açmak için, karanlık sular üzerindeki fenerlerden çıkan ışık şeritleriyle başlar. Stroheim'ın tarzı dışavurumculuktan ne kadar farklı olursa olsun (özellikle zaman ve ruhların düşüşü anlayışında), ışığı ele alma biçimini buradan alır ve Lang, hatta Murnau kadar derin bir ışık ressamı olarak ortaya çıkar: Bu kimi zaman, *Budala Eşler*'deki [*Foolish Wives*] yarı kapalı panjurlardan yatağın üstüne, uyuyan kadının yüzüne ve göğsüne düşen ışık şeritleri gibi çizgi çizgidir, kimi zamansa, *Kraliçe Kelly*'nin [*Queen Kelly*] akşam yemeğindeki, ters ışık ve flu oyunlarıyla açık-koyu dağılımının tüm dereceleridir.[32]

Dışavurumculuk tüm bu noktalarda Griffith'in kurduğu ve Sovyet diyalektikçilerinin çoğunun yeniden ele aldığı organik kompozisyon prensibinden ayrılıyordu. Ama bu kopuşu Fransız ekolünden bütünüyle farklı bir tarzda yapıyordu. Dışavurumculuk, katı ya da sıvı içindeki hareket niceliğinin açık bir mekaniğini değil, ister gölgeler tarafından parça parça edilsin, isterse sislere gömülmüş olsun, her şeyin içine daldığı karanlık bir bataklık yaşamını ortaya koyuyordu. *Şeylerin organik olmayan* yaşamı, organizmanın bilgeliğini ve sınırlarını tanımayan korkunç bir yaşam, işte dışavurumculuğun ilk prensibi bu olup, Doğanın bütünü için, yani karanlıklar içinde kaybolmuş, bilincini yitirmiş tin, opak hale gelmiş ışık, *lumen opacatum* için geçerlidir. Doğal maddelerin ve yapay ürünlerin, sokak fenerlerinin ve ağaçların, türbinin ve güneşin, bu bakış açısından artık herhangi bir farkı yoktur. Canlı bir duvar ürkütücüdür; ama bir yandan da, eğilen, sıkışan, pusuya yatan ya da birden kapıveren de kap kacak, mobilyalar, evler ve çatılardır. Evlerin gölgeleri sokakta koşmakta olanı

32 Lotte Eisner, "Notes sur le style de Stroheim", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 67, Ocak 1957. Lotte Eisner *L'écran démoniaque*'ta (Encyclopédie du cinéma) sürekli olarak dışavurumculuğun iki yöntemini, şeritleştirmeleri ve açık-koyu dağılımlarını analiz eder; ve *Murnau*'da (Le Terrain Vague, özellikle s. 88-89 ve 162).

takip eder.[33] Tüm bu durumlarda organiğe karşıt olan mekanik değildir, canlı ile cansızda, yaşama dek yükselen bir madde ile tüm maddeye saçılan bir yaşamda ortak olan, organik-öncesi güçlü tohumsallık olarak yaşamsalın kendisidir. Madde ne kadar hayat kazanmışsa hayvan da o kadar organiği kaybetmiştir. Dışavurumculuk saf bir kinetiği kendine mal edebilir, bu ne organik konturlara ne de yatayın ve düşeyin mekanik belirlemelerine uyan şiddetli bir harekettir; takip ettiği yol, her yön değiştirmenin aynı anda hem bir engelin kuvvetini hem de yeni bir dürtünün gücünü, kısaca, uzamsalın yeğinsele tabi kılınmasını ifade ettiği, durmaksızın kırılan bir çizgidir. "Dışavurumculuk" terimini yaratan ve onu, dekoratif "Gotik ya da Kuzey" çizgisine başvurarak yaşamsal atılımın [*élan vital*] organik temsile karşıtlığı olarak tanımlayan Worringer olmuştur. Bu dekoratif çizgi, biçimin ve zeminin birbirinden ayrılabileceği hiçbir kontur oluşturmayan, ama kâh kendisini de kaybettiği bir zeminsizliğin içine sürdüğü, kâh "düzensiz bir çırpınış"la geri döndüğü bir biçimsizlik içinde fırdöndürdüğü şeylerin arasından zikzaklar yaparak geçen kırık çizgidir.[34] Öyleyse otomatlar, robotlar ve kuklalar artık bir hareket niceliğinin değerini abartan ya da onu geçerli kılan mekanizmalar değil, bu organik olmayan yaşamın yeğinliğini ifade eden uyurgezerler, zombiler ya da golemlerdir: yalnızca Wegener'in *Golem*'i değil, aynı zamanda Whale'in *Frankenstein*'ı ve *Frankenstein'ın Gelini* [*Bride of Frankenstein*] ve Halperin'in *Beyaz Zombi*'siyle [*White Zombie*] birlikte 1930'lara doğru yapılmış gotik korku filmleri.

Geometri haklarını kaybetmiş değildir, ama burada, Fransız ekolündekinden tümüyle farklı bir geometri söz konusudur, çünkü, uzamsal niceliği koşullandıran koordinatlardan ve homojen mekândaki hareketleri düzenleyen metrik ilişkilerden en azından dolaysız olarak kurtulmuştur.

---

33 Hermann Warm, Murnau'nun kaybolan filmi *Hayalet*'in [*Phantom*] dekorlarından birini şöyle anlatır: Dış mekân olarak, sol tarafı gerçekten inşa edilmiş, sağ tarafını ise raylar üzerine monte edilmiş suni iki boyutlu bina yüzeylerinin kapladığı bir sokak. Böylece giderek daha hızlı hareket eden iki boyutlu yüzeyler gölgelerini karşı taraftaki hareketsiz evlerin üzerine düşürürken, sanki genç adamı kovalar gibidirler. Warm aynı filmden alınmış bir başka örnek daha verir: aynı anda hem bir kasırga hareketi, hem de bir kara deliğe düşüş üreten karmaşık bir mekanizma. Bkz. Lotte Eisner, *Murnau*, s. 231-232.

34 Worringer, *L'art gothique*, Gallimard, s. 66-80. Sinemada organik olmayan bir yaşam izleğini geliştiren özellikle Rudolf Kurtz olmuştur: *Expressionnismus und Film*, Berlin, 1926.

Bu, mekânı betimlemek yerine onu inşa eden "gotik" geometridir. Artık metrik ölçümlemeyle değil uzatma ve yığmayla ilerler. Çizgiler, kesişme noktalarına kadar her türlü ölçünün dışında uzatılırken, bunların kopma noktaları da yığılmalar üretir. Yığılma, ışık ya da gölge yığılması olabilir, tıpkı uzamanın gölgelerin ya da ışığın uzaması olabildiği gibi. Lang, bütünün yeğinsel değişimlerini ifade eden ışık uyuşumsuzlukları icat eder. Bu, eğik perspektiflerle birlikte, yansıtmalar ve gölge alanlarıyla işleyen şiddetli bir perspektifçi geometridir. Diyagonaller ve ters diyagonaller yatayın ve düşeyin yerine geçmeye meyleder; koni, çember ve kürenin, dar açılar ve sivri üçgenler de kavisli ya da dik açılı çizgilerin yerine geçer (Caligari'nin kapıları, *Golem*'in çatı araları ve şapkaları). Eğer L'Herbier'deki ve Lang'daki (*Die Nibelungen*, *Metropolis*) anıtsal mimari karşılaştırılacak olursa, Lang'ın artık metrik ilişkilere ancak dolaylı olarak çevirilen yığılma noktalarıyla ve çizgilerin uzatılmasıyla çalıştığı görülecektir.[35] Ve eğer insan bedeni doğrudan bu "geometrik gruplamalar" içine giriyorsa, eğer "bu mimarideki temel bir etken"se, bunun nedeni tam olarak, daha çok Fransız ekolüne uygun olabilecek "stilizasyonun insani olanı mekanik etkene çevirmesi" değil, mekanik ve insani olan arasındaki tüm farkın, bu kez şeylerin güçlü organik olmayan yaşamları lehine olacak şekilde, eriyip çözülmesidir.

Siyah ve beyazın kontrastlarında ya da açık-koyu dağılımının varyasyonlarında beyazın koyulaştığı, siyahın açıldığı söylenebilir. Bu tıpkı anın içinde yakalanmış iki derece, Goethe'nin renkler kuramında rengin ortaya çıkışına karşılık gelen yığılma noktaları gibidir: açılmış siyah olarak mavi, koyulaşmış beyaz olarak sarı. Ve hiç kuşkusuz, Griffith'teki ve Ayzenştayn'daki tekrenklilik ve hatta çokrenklilik girişimlerine rağmen, sinemadaki hakiki bir renkçiliğin öncüsü dışavurumculuk olmuştur. Goethe tam olarak, iki temel rengin, dereceler olarak sarı ve mavinin, iki tarafından kırmızımsı bir yansımanın eşlik ettiği bir *yoğunlaşma hareketi* içinde yakalandığını söylüyordu. Derecenin yoğunlaşması, bu yansıma ile ifade edilen ikinci kuvvete taşınmış an gibidir. Kırmızımsı ya da parlak yansıma, yoğunlaşmanın tüm evrelerinden geçecektir: ışıldama,

35 Lang'daki geometri hakkında bkz. Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, "Architecture et paysage de studio" ve "Le maniement des foules".

harelenme, titreşme, parıldama, hâlelenme, floresanlaşma ve fosforlaşma. Tüm bu özellikler Frankenstein'ın ve nişanlısının yaratımında olduğu gibi, *Metropolis*'teki robotun yaratımında da söz konusudur. Stroheim bunlardan, canlı yaratıkları, sapkınları ya da masum kurbanları teslim ettiği olağanüstü kombinasyonlar çıkarır: Böylelikle, Lotte Eisner'in *Kraliçe Kelly*'nin akşam yemeği için yaptığı analize göre, becerikli genç kız, iki ateş arasında, önündeki masada duran mumların, yüzünde *ışıldayan* alevi ile arkasındaki şöminenin, onu aydınlık bir *hâle*yle saran alevi arasında kalır (böylece kız çok sıcaklayıp üstündeki mantonun çıkarılmasına izin verecektir...). Gelgelelim, şeytanın gelişini ve Tanrı'nın öfkesini haber veren tüm bu evrelerin ve yönlerin ustası Murnau'dur.[36] Goethe, iki özelliğin (sarının ve mavinin) yoğunlaşmasının, bunlara parlaklığın gittikçe artan etkileri olarak eşlik eden kırmızımsı yansımalarla yetinmeyip, dünyayı ve onun yaratıklarını yakıp kavuran korkunç bir ışığın saf akkoru veya alevinde, bağımsız hale gelmiş üçüncü renk olarak parlak bir kırmızıda doruğa vardığını gösteriyordu. Bu tıpkı, sonlu yoğunluğun şimdi, kendi yoğunlaşmasının doruk noktasında, yola çıkış noktasını oluşturan sonsuzun bir patlamasını yeniden bulması gibidir. Sonsuz, onu hâlâ hissedilir olan bu biçim altında geri getiren sonlunun içinde çalışmayı bırakmamıştır. Tin Doğayı bırakmamıştır, tüm organik olmayan yaşama can verir, ama kendini burada ancak bütün Doğayı yakıp kavuran kötülüğün tini olarak keşfeder ve yeniden bulur. Bu, Wegener'in *Golem*'indeki ya da Murnau'nun *Faust*'undaki, şeytana seslenişin alevden çemberidir. Faust'ta, ölülerin yakıldığı odun yığınıdır. Wegener'de "boş ve üzgün bakan şeytanın fosfor gibi parlayan başı"dır. Mabuse'nin ve Mefisto'nun parıl parıl parlayan başlarıdır. Bunlar yücenin anlarıdır, kötülüğün tini içindeki sonsuzun yeniden keşfedilişidir: Özellikle Murnau'da, *Nosferatu* yalnızca açık-koyu dağılımının, ters ışığın ve gölgelerin organik olmayan yaşamının tüm hallerinden geçmekle, kırmızımsı bir yansımanın tüm anlarını üretmekle kalmaz; güçlü bir ışığın (saf bir kırmızı) onu karanlık zemininden ayırıp

36 Bkz. özellikle Rohmer tarafından yapılmış olan parıldama analizi, *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, 10-18, s. 48. (Eliane Escoubas, daha önce değindiğimiz makalesinde, Goethe'nin renkler teorisine göre parlaklığın ve yoğunlaşmanın etkilerini inceler.)

çok daha dolaysız bir zeminsizlik içinden belirivermesini sağladığında ve ona düzleşmiş biçiminin ötesinde adeta olanca bir güç verdiğinde doruk noktasına ulaşır.[37]

Bu yeni yüce, Fransız ekolünün yücesiyle aynı değildir. Kant, matematiksel ve dinamik, uçsuz bucaksız ve güçlü, ölçüsüz ve biçimsiz şeklinde, iki tür Yüce ayırt ediyordu. Her ikisi de organik kompozisyonu bozma özelliğine sahipti, birisi bunu onu taşırarak, diğeri kırıp parçalayarak yapıyordu. Matematiksel yücede, uzamsal ölçü birimi öyle değişir ki, imgelem artık onu anlayamaz hale gelir, kendi sınırına çarpar, yok olup gider, ama bizi uçsuz bucaksızı ya da ölçüsüz olanı bütün olarak kavramaya zorlayan bir düşünme yetisine yol açar. Dinamik yücede, yeğinlik öyle bir güce yükselir ki, organik varlığımızı kamaştırır ya da yok eder, onu dehşet içinde bırakır, ama kendi içimizde şeylerin tüm organik olmayan yaşamını yöneten organik üstü bir tin keşfetmek üzere, kendimizi bizi yok eden şeye üstün hissettiren bir düşünme yetisi ortaya çıkarır: Bu durumda, tinsel "ereğimiz"in tam anlamıyla yenilmez olduğunu bilerek, artık korkmayız.[38] Aynı şekilde, Goethe'ye göre, alev kırmızısı bizi yakıp kavuran korkunç renk olmakla kalmayıp, aynı zamanda tüm diğer renkleri içeren ve kromatik çemberin tamamı olarak daha üstün bir ahenk yaratan, en asil renktir. Ve işte tam da bu, dışavurumculuğun dinamik yücenin bakış açısından bize anlattığı hikâyede olan ya da olma ihtimali olandır: *Şeylerin organik olmayan yaşamı*, kötülüğün ya da karanlıkların tini olarak hareket ederek bizi ve tüm Doğayı yakıp kavuran bir ateşte doruk noktasına ulaşır; ama bu, bizden beklediği o en büyük fedakârlık yoluyla, ruhumuzda,

---

37 Bouvier ve Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 135-136: "Kişilerin arkasında beyaz bir halka çizen spot ışıkları ile birlikte biçimler kendi hareketleriyle tanımlanmaktansa, bir zeminsizlikten ya da bu şekilde aydınlığa boğulmuş arka yüzlerine göre daha asli bir arka plandan kovulmuş, dışlanmış gibi görünürler. (...) Bu kopmayla, bu spot ışığın önünde aktüel hale gelen ve ortaya fırlayan şey, zeminden ayrılan hayalet; *açık-koyu dağılımının ifade ettiği o derin yitip gidiş içinde saklı olarak kalan şey değildir, örneğin.* Bu şekilde aydınlatılan figürlerin çoğunlukla yassılaşması, ve *gölgelerden romantik bir şekilde beslenmeksizin* kendi doğaları gereği gölgenin varisleri oldukları hissi bundan kaynaklanır. (...) *Bu etki, geriden aydınlatmayla elde edilmiş bir etkiye indirgenemez*" (vurgulamalar bize ait).

38 Kant, *Critique du jugement*, §§ 26-28.

artık doğaya ya da organik bireyselliğimize ait olmayan ve içimizdeki ilahi parçayı, ışık olarak Tanrı'yla başbaşa olduğumuz ruhani ilişkiyi oluşturan *tinin psikolojik olmayan yaşamı*nı açığa çıkarır. İşte bu şekilde ruh yeniden ışığa doğru *yükseliyor* gibi görünür; ama bundan ziyade, ruh yalnızca ideal bir düşüşü olan ve dünyada yitip gitmekten çok dünya üzerine düşmüş olan kendi ışıklı parçasıyla yeniden biraraya gelmiştir. Alev parlaklığı doğaüstü ve duyumüstü halini almıştır, tıpkı *Nosferatu*'daki Ellen'in ya da *Faust*'un, hatta *Şafak*'ta Indre'nin fedakârlığı gibi.

Böyle bakıldığında, dışavurumculuk ve romantizm arasında dikkate değer bir farklılık görülecektir, zira artık romantizmde olduğu gibi Doğa ve Tin'in, Doğada yabancılaşmış haliyle Tin'in ve kendi içinde kendini yeniden ele geçirdiği haliyle Tin'in uzlaştırılması söz konusu değildir: Bu anlayış diyalektik gelişim olarak hâlâ organik olan bir bütünselliğe işaret ediyordu. Halbuki dışavurumculuk prensip olarak yalnızca, kendine özgü soyut biçimlerini, kendi ışık varlıklarını, duyulur olanın gözüne uyuşumsuzluk olarak görünen uyuşumlarını oluşturan tinsel bir Evrenin bütününü kavrar. İnsanın ve Doğanın kaosunu ayrı tutar.[39] Ya da daha çok, kaosun ancak sık sık kendinden şüphe eden bu tinsel evrene katılmazsak varolduğunu ve varolacağını söyler. Çoğu zaman kaosun ateşi bu tinsel evrene nazaran üstün konumdadır ya da kaos çok sonraki bir zamana

---

39 Bkz. Worringer'in "art nouveau" olarak dışavurumculuk üzerine yazısı, alıntılayan Bonvier ve Leutrat, s. 175-179. Bazı eleştirmenlerin tüm tereddütlerine rağmen, Worringer'in ortaya koyduğu modernist fikirlerin Kandinsky'ninkilerle çok yakın olduğunu düşünüyoruz *(Du spirituel dans l'art)*. Her ikisi de, Goethe'deki ve romantizmdeki, sanatı bireyselci ve duyumcu bir perspektifte tutan Tin ve Doğanın uzlaştırılması kaygısını reddeder. Tam tersine, kişilerin ötesine geçen, Doğayı arka planda tutan, insan ile Doğayı içinden modern insanın çıkmak durumunda olacağı bir kaosla ilişkilendiren ve Tanrı'yla bir birlik şeklindeki bir "ruhani sanat" anlayışını benimserler. Bu girişimin başarılı olacağından bile emin değildirler, ama başka seçenek yoktur: Worringer'in, "çığlık"ın dışavurumculuğun yegâne ifadesi olduğu, fakat yanıltıcı bir ifade de olabileceği yönündeki açıklamaları buradan kaynaklanır. Bir kaos-dünyayla ilgili bu kötümserlik, fedakârlıktan geçen ruhani bir esenlik fikrinin bile görece nadir görüldüğü dışavurumcu sinemada aniden karşımıza çıkacaktır. Bu durum özellikle, Lang'da olduğundan da daha sık olarak, Murnau'da görülür. Ama bir yandan da, Murnau tüm dışavurumcular arasında romantizme en yakın olandır: *Şafak*'ta ve özellikle *Tabu*'da, Amerikan döneminde kendini giderek daha özgürce açığa çıkaracak olan bir bireyciliği ve bir "duyumculuk"u korur.

dek galip ilan edilmiştir. Kısaca, dışavurumculuk dünyayı, birisi şeylerin **korkunç**, organik olmayan yaşamına, diğeri tinin psikolojik olmayan yüce **yaşa**mına gönderen kırmızı üstüne kırmızıya boyamayı hiç bırakmaz. Dışavurumculuk, tinsel bir evrenin belki de aldatıcı açılımını olduğu kadar, organik olmayan yaşamın korkunçluğunu da gösteren çığlığa, Marguerite'in çığlığına, Lulu'nun çığlığına ulaşır. Ayzenştayn da çığlığa ulaşıyordu, ama bunu bir diyalektikçinin tarzında yapıyordu, yani bütünün evrilmesini sağlayan niteliksel sıçrama olarak. Şimdi, tam tersine, bütün yükseklerdedir ve yükselirken durmaksızın kendi tabanını aşağı iten bir piramidin ideal zirvesiyle karışır. Bütün, tüm derecelerden çekip çıkarılan ve yalnızca maddeyle, organik olanla, insani olanla duyusal bağlarını kırmak, kendini geçmişin tüm evrelerinden koparmak ve böylece geleceğin tinsel soyut Biçimini keşfetmek için ateşin içinden geçmiş olan, tam anlamıyla sonsuz yoğunlaşma haline gelmiştir (Hans Richter'in *Rhythmus*'ları).

Şu halde, dört farklı türde montaj görmüş oluyoruz. Hareket-imgeler her seferinde çok farklı kompozisyonların nesnesi olurlar: Amerikan sinemasının organik-aktif, ampirik veya daha ziyade ampirist montajı; Sovyet sinemasının organik ya da maddesel diyalektik montajı; Fransız ekolünün, organikten kopuşu içindeki, niceliksel-psişik montajı; Alman dışavurumculuğunun, organik olmayan bir yaşamı psikolojik olmayan bir yaşama bağlayan yeğinsel-tinsel montajı. İşte bunlar somut uygulamalarıyla sinemacıların büyük görüleridir. Örneğin, paralel montajın, çok genel bir anlam dışında, her yerde bulunabilecek verili bir unsur olduğunu düşünmekten kaçınmak gerekir, zira Sovyet sineması onun yerine bir karşıtlıklar montajını, dışavurumcu sinema ise kontrast montajını koyar vb. Göstermeye çalıştığımız şey, hareket-imgelerin kompozisyonuna ilişkin anlayışın organik, diyalektik, uzamsal ya da yeğinsel olmasına uygun olarak, montaj türlerinin pratik ve teorik çeşitliliğidir. Bu, sinemanın tekniği olduğu kadar düşüncesi ya da felsefesiydi. Bu teori-pratiklerden birinin diğerinden daha iyi olduğunu veya bir ilerleme temsil ettiğini söylemek aptalca olurdu (teknik ilerlemeler bu yönlerin her birinde gerçekleşmiştir ve onları belirlemek yerine varsayarlar). Montaj hakkındaki tek genellik, onun sinematografik imgeyi bütünle, yani Açık olarak kavranan zamanla ilişki içine koyduğudur. Böylelikle, aynı anda hem tek tek hareket-imgelerde hem de filmin bütününde zamanın dolaylı bir imgesini verir. Bu bir yandan

değişken şimdidir, diğer yandan geleceğin ve geçmişin uçsuz bucaksızlığıdır. Montaj biçimlerinin, bu iki yönü farklı şekillerde belirlediğini düşünüyoruz. Değişken şimdi; aralık, niteliksel sıçrama, sayısal birim ve yeğinsel derece halini alabiliyordu; ve bütün de organik bütün, diyalektik bütünselleştirme, matematiksel yücenin ölçüsüz bütünselliği ve dinamik yücenin yeğinsel bütünselliği halini alabiliyordu. Zamanın dolaylı imgesinin ne olduğunu ve dolaysız bir zaman-imgenin karşılaştırmalı olasılıklarını ancak daha ileride görebileceğiz. Şimdilik, eğer hareket-imgenin, biri kümelere ve kümelerin parçalarına dönük, diğeri bütüne ve bütünün değişimlerine dönük iki yüzü olduğu doğruysa, sorgulanması gereken şudur: tüm türleriyle ve her iki yüzüyle, kendi için hareket-imge.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

HAREKET-İMGE VE HAREKET-İMGENİN ÜÇ ÇEŞİDİ

Bergson'un ikinci yorumu

1

Psikolojinin tarihsel krizi, artık belli bir konuma yerleşmenin mümkün olmadığı anla çakışır: Bu konum, imgeleri bilince ve hareketleri mekâna yerleştirmekten ibaretti. Bilinçte yalnızca niteliksel ve uzamsız imgeler olacaktı. Mekânda yalnızca uzamlı ve niceliksel hareketler olacaktı. Peki ama bir düzenden diğerine nasıl geçeceğiz? Hareketlerin, algılanımda olduğu gibi, birdenbire bir imge üretmelerini ya da imgenin, istemli eylemde olduğu gibi, bir hareket üretmesini nasıl açıklayacağız? Eğer beyne başvurulacaksa onu mucizevi bir güçle donatmamız gerekir. Ve hareketin zaten en azından virtüel imge ve imgenin de zaten en azından mümkün hareket olmasını nasıl engelleyeceğiz? Nihayetinde, bir çıkmaz gibi görünen şey, biri saf maddesel hareketlerle bilincin düzenini, diğeri bilinçteki saf imgelerle evrenin düzenini yeniden kurmak isteyen materyalizmle idealizmin karşı karşıya gelmesiydi.[1] Ne pahasına olursa olsun, imge ve hareket, bilinç ve şey arasındaki düalizmin üstesinden gelmek gerekiyordu. Ve aynı dönemde birbirinden çok farklı iki yazar bu işi çözmeye girişecekti: Bergson ve Husserl. Her biri kendi savaş çığlığını atıyordu: Her bilinç

1 Bu, *Madde ve Bellek*'in birinci bölümünün ve sonuç bölümünün en genel temasıdır.

bir şey*in* bilincidir (Husserl) ya da daha ileri giderek her bilinç bir şey*dir* (Bergson). Elbette, felsefe dışından gelen pek çok etken eski konumun neden artık olanaksız hale geldiğini açıklıyordu. Bunlar bilinçli yaşam içine gittikçe daha çok hareket ve maddesel dünya içine gittikçe daha çok imge yerleştiren toplumsal ve bilimsel etkenlerdi. O zaman, tam da o dönemde gelişmekte olan ve kendine has bir *hareket-imgeyi* açıkça ortaya koyacak olan sinema nasıl olur da hesaba katılmazdı?

Daha önce gördüğümüz gibi, Bergson görünüşe göre sinemada sahte bir müttefikten başka bir şey bulmamıştır. Husserl'e gelince, bildiğimiz kadarıyla sinemadan hiç bahsetmemiştir (çok daha sonraları, Sartre'ın da *L'imaginaire*'de her türden imgenin dökümünü ve analizini yaparken sinematografik imgeden bahsetmediği görülecektir). İkincil bir konu olarak sinemayla fenomenolojiyi karşılaştırmayı deneyen Merleau-Ponty olmuştur, ama o da sinemayı muğlak bir müttefik olarak görmüştür. Ne var ki, fenomenolojinin ve Bergson'un nedenleri öylesine farklıdır ki, bizzat karşıtlıkları bize yol gösterecektir. Fenomenolojinin norm olarak kurduğu, "doğal algılanım" ve onun koşullarıdır. Oysa bu koşullar, algılayan öznenin dünyaya bir "demir atma"sını, bir dünyada olmayı, şu ünlü "her bilinç bir şeyin bilincidir"le ifade bulacak olan, dünyaya bir açılmayı tanımlayan varoluşsal koordinatlardır. Öyleyse, algılanan ya da yapılan hareket, elbette bir maddede aktüel hale gelecek anlaşılır bir biçim (İdea) olarak değil de, algı alanını gerçekte yönelimsel bir bilince göre düzenleyen duyulur bir biçim (*Gestalt*) şeklinde anlaşılmalıdır. O halde sinema, istediği kadar bizi şeylere yaklaştırsın ya da onlardan uzaklaştırsın ve etraflarında dönsün, dünyanın ufkunu olduğu kadar öznenin dünyaya demir atmasını da ortadan kaldırmıştır, öyle ki doğal algılammın koşullarının yerine örtük bir bilgi ve ikinci bir yönelimselliği geçirir.[2] Daha çok dünyanın içinden bir gerçek dışına yönelen öteki sanatlardan farklı olarak sinema, dünyanın kendisini bir gerçek dışı ya da bir anlatı haline getirir: Sinemayla birlikte, bir imge dünyaya dönüşmez, dünyadır kendi imgesine dönüşen. Fenomenolojinin, bazı bakımlardan, bu sıkıntılı tavrını da açıklayan sinema öncesi koşullarda kaldığı farkedilecektir: Doğal algılanıma, hareketi hâlâ (özsel olmak yerine basitçe varoluşsal olan) *pozlarla* ilişkilendiren bir ayrıcalık verir;

2 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, s. 82.

böylelikle, sinematografik hareket, aynı anda hem algılanımın koşullarına sadık kalmamakla suçlanır, hem de algılanana ve algılayana, dünyaya ve algılanıma "yaklaşma" becerisine sahip yeni bir anlatı olarak yüceltilir.[3]

Bergson'un sinemayı muğlak bir müttefik olmakla suçlaması, bütünüyle başka bir tarzdadır. Çünkü eğer sinema hareketi yanlış anlıyorsa da, doğal algılanımla aynı biçimde ve aynı nedenlerden dolayı yanlış anlıyordur: "Geçip gitmekte olan gerçeklikten neredeyse anlık görüşler ediniyoruz, (...) algılanım, anlak, dil genel olarak bu şekilde işlemektedir."[4] Başka bir deyişle, Bergson'a göre, hiçbir ayrıcalığı olmayan doğal algılanım model olarak alınamazdı. Bundan ziyade, şeylerin durmadan değişen bir hali, ne bir demir atma noktasının ne de bir referans merkezinin atfedilebileceği bir madde-akış model olarak alınacaktı. Şeylerin bu halinden yola çıkarak, herhangi noktalarda, anlık sabit görmeler dayatacak olan merkezlerin nasıl kurulabileceğini göstermek gerekiyordu. O halde doğal *ya da* sinematografik, bilinçli algılanımı "çıkarsamak" söz konusu olacaktı.[5] Ama belki de sinema büyük bir avantaj sunmaktadır: Tam da bir demir atma noktası ve ufuktan yoksun olduğu için, kullandığı kesitler doğal algılanımın indiği yoldan geri tırmanmasını engellemeyeceklerdi. Şeylerin merkezsizleşmiş hallerinden merkezî bir algılanıma gitmek yerine, sinema şeylerin merkezsizleşmiş haline doğru tırmanıp, oraya yaklaşabilecekti. Kabaca söylendiğinde bu, fenomenolojinin ileri sürdüğünün tam tersi olacaktı. Bergson sinemayı eleştirirken bile, onunla düşündüğünden çok daha fazla uyum içindeydi. Bunu *Madde ve Bellek*'in o çarpıcı birinci bölümünde göreceğiz.

Aslına bakılırsa, kendimizi İMGE = HAREKET olan bir dünyanın teşhiri karşısında buluyoruz. Görünenler kümesini İmge diye adlandıralım. Bir imgenin bir diğer imge üzerinde etki yaptığını ya da bir diğerine karşı tepki gösterdiğini bile söyleyemeyiz. Gerçekleştirilen hareketten ayrı bir hareket eden yoktur; alımlanan hareketten ayrı bir hareket etmiş olan yoktur. Şeylerin tamamı, yani imgelerin tamamı, kendi eylemleri ve tepkilerine karışır: Bu, evrensel varyasyondur. Her imge "üstünden her

---

3 Bu en azından Albert Laffay'nin fenomenolojiden etkilenmiş, karmaşık teorisinde gördüğümüz şeydir (*Logique du cinéma*, Masson).

4 *L'évolution créatrice*, s. 753 (305).

5 *MM*, s. 182 (28): "Sonuç olarak, diyorum ki bilinçli algılanım oluşmak zorundadır."

yönde, evrenin uçsuz bucaksızlığı içinde yayılan değişikliklerin geçtiği bir yol"dan başkaca bir şey değildir. *Her imge "yüzlerinin hepsinde" ve "temel parçalarının hepsi aracılığıyla", diğerleri üzerinde etkide bulunur ya da diğerlerine tepki gösterir.*[6] "Gerçek şudur ki, hareketler, imgeler olarak çok açıktır ve harekette kendisinde görülenden başka bir şey aramanın gereği yoktur."[7] Bir atom, eylemlerinin ve tepkilerinin gittiği yere kadar giden bir imgedir. Bedenim bir imgedir, öyleyse bir eylemler ve tepkiler kümesidir. Gözüm, beynim imgelerdir, bedenimin parçalarıdır. Kendisi bir diğer imge olduğuna göre, beynim nasıl olur da imgeleri içerebilir? Dışsal imgeler bana etki ederler, bana hareket aktarırlar ve ben hareketle yanıt veririm: Ben kendim bir imge, yani hareket olduğuma göre, nasıl olur da imgeler bilincimde olabilir? Ve dahası, bu aşamada ben'den, gözden, beyinden ve bedenden söz edebilir miyim? Yalnızca kolaylık olsun diye söz edebilirim, çünkü henüz hiçbir şey bu şekilde belirlenmeye olanak vermez. Bu daha çok bir gaz halidir. Ben, bedenim, daha ziyade hiç durmadan yenilenen bir atomlar ve moleküller kümesi olacaktır. Hatta atomlardan bile söz edebilir miyim? Atomlar, dünyalardan ve atomlar arası etkilerden ayırt edilemeyecektir.[8] Bu, içindeki katı cisimlerin ayırt edilebilmesi için maddenin fazlaca sıcak halde bulunduğu bir halidir. Evrensel varyasyonun, evrensel dalgalanmanın, evrensel çalkalanmanın dünyasıdır: Ne eksenler vardır, ne merkez, ne sağ, ne sol, ne üst, ne de alt...

Bütün imgelerin bu sonsuz kümesi bir tür içkinlik düzlemi oluşturur. İmge bu düzlemde, kendinde varolur. İmgenin bu kendindeliği maddedir: İmgenin ardına gizlenmiş bir şey değildir, tam tersine imge ve hareketin mutlak özdeşliğidir. İmge ve hareketin özdeşliği doğrudan doğruya bizi hareket-imge ve maddenin özdeşliği sonucuna götürür. "Bedenimin madde olduğunu ya da imge olduğunu söyleyin..."[9] *Hareket-imge* ve *madde-akış* tam olarak aynı şeydir.[10] Peki bu maddesel evren, mekanikçiliğin evreni

---

6 *MM,* s. 187 (34).

7 *MM,* s. 174 (18).

8 *MM,* s. 188 (36): Bkz. Atomlar ya da kuvvet çizgileri.

9 *MM,* s. 171 (14).

10 *EC,* s. 748 (299).

midir? Hayır, çünkü (*Yaratıcı Evrim*'in göstereceği üzere) mekanizma, kapalı sistemler, temas eylemleri, anlık hareketsiz kesitler içerir. Ama elbette kapalı sistemlerin, sonlu kümelerin yontulması bu evren içinde ya da bu düzlem üzerinde olacaktır; onları parçalarının dışarıdalığıyla olanaklı kılar. Ama kendisi parçalardan biri değildir. Bir kümedir, ama sonsuz bir kümedir: İçkinlik düzlemi, her bir sistemin parçaları arasında ve sistemlerden biriyle diğeri arasında kurulan, onları boydan boya kateden, karıp yoğuran ve mutlak olarak kapalı olmalarına engel olan koşula tabi kılan harekettir (hareketin yüzü). Ayrıca bir kesittir; ama Bergson'un terminolojisinin kimi muğlaklıklarına rağmen, bu hareketsiz ve anlık bir kesit değil, hareketli bir kesittir, zamansal bir kesit ya da perspektiftir. Bir zaman-mekân bloğudur, zira içinde çalışmakta olan hareketin zamanı her seferinde ona aittir. Hatta, evrendeki hareketlerin ardışıklığına karşılık gelen, bu düzlemin adeta çok sayıda sunumunu teşkil edecek, bu gibi blokların veya hareketli kesitlerin sonsuz bir dizisi vardır.[11] Ve düzlem de düzlemlerin bu sunumundan ayrı değildir. Bu mekanikçilik değil makineciliktir. Maddesel evren, içkinlik düzlemi *hareket-imgelerin makinesel düzeneğidir*. Bergson burada çağının çok ilerisindedir: Bu kendinde sinema olarak evrendir, bir meta-sinemadır, ve sinemanın kendisi hakkında Bergson'un açık eleştirisinde öne sürdüğünden bütünüyle farklı bir görüş içermektedir.

Peki ama kimse için olmayan ve kimseye hitap etmeyen kendinde imgelerden nasıl söz edebiliriz? Göz bile yokken bir Görünmek'ten nasıl söz edebiliriz? Bunun en azından iki nedeni vardır. Bu nedenlerden ilki, imgeleri cisim olarak kavranan şeylerden ayırt etmektir. Aslında, algılanımımız ve dilimiz cisimleri (adlar), nitelikleri (sıfatlar) ve eylemleri

11 Böyle bir içkinlik düzlemi kavramıyla ve ona yüklediğimiz özelliklerle Bergson'dan uzaklaşır gibi görünüyoruz. Yine de hâlâ ona sadık olduğumuza inanıyoruz. Bergson'un gerçekten de madde düzlemini oluşun bir "anlık kesiti" şeklinde sunduğu olur *(MM,* s. 223 veya 81*)*. Ama bunu, açıklama kolaylığı nedeniyle yapar. Çünkü, Bergson'un daha önceleri hatırlatmış olduğu ve daha sonraları daha da açık bir şekilde hatırlatacağı gibi (s. 292 veya 169) bu, oluş içindeki değişimleri ifade eden hareketlerin durmaksızın ortaya çıkıp çoğaldığı bir düzlemdir. O halde, zamanı içermektedir. Hareketin değişkeni olarak bir zamana sahiptir. Dahası, Bergson düzlemin kendisinin hareketli olduğunu söyler. Gerçekten de, bir değişim ifade eden her hareket kümesine düzlemin bir sunumu karşılık gelecektir. Öyleyse, zaman-mekân blokları fikri hiçbir şekilde Bergson'un tezine aykırı değildir.

(fiiller) ayırmaktadır. Oysa, tam da bu anlamda, eylemler hareketin yerine, zaten yöneldiği geçici bir yerin ya da elde ettiği bir sonucun fikrini geçirmiştir; nitelik, hareketin yerine, bir başkasının kendi yerine geçmesini beklerken orada kalmaya devam eden bir halin fikrini geçirmiştir; ve cisim de hareketin yerine, onu icra edecek bir öznenin, ona maruz kalacak bir nesnenin ya da onu taşıyacak bir aracın fikrini geçirmiştir.[12] Evrende fiili olarak buna benzer imgelerin oluşturulduğunu göreceğiz (eylem-imgeler [*image-action*], duygulanım-imgeler [*image-affection*], algılanım-imgeler [*image-perception*]). Ama bu imgeler yeni koşullara bağlı olup, kuşkusuz şimdilik görünemezler. Şu an için, onları henüz olmadıkları her şeyden ayırt etmek için imgeler olarak adlandırdığımız hareketlerden başka bir şey yok elimizde. Yine de, bu olumsuz neden yeterli değildir. Olumlu nedense içkinlik düzleminin tamamen Işık olmasıdır. Hareketlerin, eylemlerin ve tepkilerin kümesi, etrafa dağılan, "hiçbir direnç ve hiçbir kayıp olmaksızın" yayılan ışıktır.[13] İmge ve hareketin özdeşliğinin nedeni madde ve ışığın özdeşliğidir. Maddenin ışık olması gibi imge de harekettir. Daha sonraları Bergson, *Durée et simultaneité*'de [*Süre ve Eşzamanlılık*], Görelilik kuramının "ışık çizgileri" ve "katı çizgiler", "ışıklı firgürler" ve "katı ya da geometrik figürler" arasında gerçekleştirdiği tersyüz etmenin önemini gösterecektir: Görelilikle beraber, "katı figüre koşullarını dayatan ışık figürüdür".[14] Bergson'un derin arzusu hatırlanacak olursa – Modern bilimin felsefesi olacak bir felsefe yapmak (bu, bilim üzerine bir düşünüm,

---

12 *EC*, s. 749-751 (300-303).

13 *MM*, s. 188 (36).

14 *Durée et simultanéité*, V. bölüm. Bergson'un, Görelilik kuramıyla hesaplaştığı bu kitabın önemi ve muğlaklığı iyi bilinmektedir. Ama Bergson'un kitabın yeni baskılarını engellemek zorunda kalmasının nedeni, yaptığı hataları farketmiş olması değildir. Kitabın muğlaklığı daha ziyade, Bergson'un başlıbaşına Einstein'ın teorilerini tartıştığına inanan okurlardan kaynaklanmaktadır. Durumun bu olmadığı açıktır (ne var ki, Bergson bu yanlış anlamayı gidererememiştir). Bergson'un ışık ve zaman-mekân bloklarının önceliğini tamamen kabul ettiğini görmüştük. Tartışma başka bir şey hakkındadır: Bu blokların, oluş ya da süre olarak kavranan evrensel bir zamanın varlığını engelleyip engellemediği sorusu. Bergson görelilik kuramının yanlış olduğuna hiçbir zaman inanmamıştı, sadece görelilik kuramının, ona karşılık gelmesi gereken gerçek zaman felsefesini kurmakta başarısız olduğunu düşünüyordu.

yani bir epistemoloji olma anlamında değil, tam tersine, bilimin yeni simgelerine karşılık gelmeye muktedir, özerk kavramların icadı anlamında) – Bergson'un Einstein'la karşılaşmasının kaçınılmaz olduğu anlaşılacaktır. Oysaki, bu karşı karşıya gelmenin ilk özelliği, bütün içkinlik düzlemi üzerine bir ışık saçılmasının ya da yayılmasının olumlanmasıdır. Hareket-imgede henüz cisimler ya da katı çizgiler yoktur, yalnızca ışık çizgileri ya da figürleri vardır. Zaman-mekân blokları böyle figürlerdir. Bunlar kendinde imgelerdir. Birine, yani bir göze görünmemelerinin nedeni ışığın henüz ne yansıtılmış ne de durdurulmuş olması, ve "yayıldığından, hiçbir zaman meydana çıkmamasıdır".[15] Başka bir deyişle, göz şeylerin içindedir, kendilerinden ışıklı imgelerin içindedir. *"Fotoğraf, eğer fotoğraf diye bir şey varsa, şeylerin bizzat içinde ve mekânın tüm noktaları için zaten çekilmiş, çekilip alınmıştır..."*

Burada ışığı daha ziyade tinle aynı tarafa koyan ve bilinci, şeyleri doğuştan gelen karanlıklarından çekip alan bir ışık demeti haline getiren tüm bir felsefe geleneğinden bir kopuş vardır. Fenomenoloji hâlâ tamamıyla bu antik geleneğin bir parçasıydı; basitçe söylenecek olursa, ışığı içerinin bir ışığı yapmak yerine, onu yalnızca dışarıya açıyordu – daha ziyade sanki bilincin yönelimselliği elektrikli bir lambanın ışığıymış gibi ("her bilinç bir şey*in* bilincidir..."). Bergson için durum tam tersidir. Ona göre şeyler, kendilerini aydınlatacak hiçbir şey olmaksızın, kendiliklerinden ışıklıdırlar: Her bilinç bir şey*dir;* şeyden, yani ışığın imgesinden ayrımsanamaz. Gelgelelim burada söz konusu olan, her yere saçıldığı halde kendini göstermeyen, hükmen bilinçtir; söz konusu olan, tam da her şeyin içinde ve tüm noktalar için zaten çekilmiş, çekilip alınmış, ama "yarı saydam" bir fotoğraftır. Evrende en nihayetinde, içkinlik düzlemi üzerindeki şu ya da bu noktada fiili bir bilinç kuruluyorsa, bunun nedeni çok özel imgelerin ışığı durdurmuş ya da yansıtmış, ve levhanın yoksun olduğu "siyah ekran"ı sağlamış olacak olmasındandır.[16] Kısaca, ışık olan bilinç değildir, imgeler kümesi ya da ışıktır, maddeye içkin halde bilinç olan. *Bizim* fiili bilincimize gelince, yalnızca, yokluğunda ışığın "daima

15 *MM,* s. 186 (34).

16 *MM,* s. 188 (36): "Orada bütünün fotoğrafı yarı-saydamdır: Levhanın arkasında, üzerinde imgenin belireceği siyah ekran eksiktir."

yayılıp meydana çıkmayacağı" opaklık olacaktır. Bergson ve fenomenoloji karşıtlığı bu açıdan radikaldir.[17]

Öyleyse, içkinlik düzleminin ya da madde düzleminin bir hareket-imgeler kümesi, ışık çizgileri ya da figürleri topluluğu, zaman-mekân blokları dizisi olduğunu söyleyebiliriz.

2

Her şeyin her şeye tepkide bulunduğu bu merkezsiz evrende neler olup bitmektedir, neler olup bitebilir? Farklı, başka nitelikte bir etkeni devreye sokmamız gerekmez. O halde, olup biten şu olabilir: Düzlemin herhangi birtakım noktalarında bir ***aralık***, etki ve tepki arasında bir mesafe ortaya çıkar. Bergson şundan fazlasını talep etmez: Hareketler ve birimler olarak iş gören hareketlerin arasındaki aralıklar (Dziga Vertov da materyalist sinema anlayışında tam olarak aynı şeyi talep eder[18]). Bu aralık fenomeninin, yalnızca madde düzleminin zaman içerdiği ölçüde mümkün olabildiği açıktır. Bergson'a göre, mesafe, aralık bir diğer imge olan, ama çok özel bir imge türü tanımlamak için yeterli olacaktır: Canlı imgeler ya da maddeler. Diğer imgeler bütün yüzlerinde ve bütün parçaları içinde birbirleri üzerinde etki ve tepki yaparken, burada imgeler yalnızca bir yüzlerinde ya da belli parçalarında etkiler alıp yalnızca öteki parçalarında ve öteki parçalarıyla tepki gösterirler. Bunlar bir anlamda araları açılıp ayrılmış imgelerdir. Ve öncelikle bu imgelerin daha sonra alımlayıcı ya da duyumsal diye adlandıracağımız özelleşmiş yüzü, etkiyen imgeler ya da alımlanan uyarımlar üzerinde tuhaf bir etkiye sahiptir: Sanki bu özelleşmiş yüz,

---

17 Sartre *L'imagination*'da (PUF) Bergsoncu tersyüz etmeyi çok iyi göstermiştir ("Aydınlanmış madde olmaksızın, saf ışık, fosforlaşma vardır; ne var ki, her yere yayılan bu saf ışık yalnızca, aynı zamanda başka ışıklı bölgeler için ekran görevi de gören belli yüzeyler üzerinden yansıyarak hayata geçer. Burada klasik karşılaştırmanın bir tür ters çevrilmesi söz konusudur: Bilinç özneden şeye giden bir ışık olacağına, şeyden özneye giden bir parlaklıktır", s. 44). Ama, Sartre'ın Bergsonculuk karşıtlığı, onu bu tersyüz edilişin menzilini daraltmaya ve Bergsoncu imge anlayışının yeniliğini yadsımaya götürmüştür.

18 Vertov, *Articles, journaux, projets,* 10-18 (Bu, Vertov'un manifestolarının değişmez temasıdır).

evrende birbirleriyle rekabet edip birbirleri üzerinde etkide bulunan tüm imgeler arasından bazılarını yalıtıyor gibidir. Kapalı sistemlerin, "tablolar"ın oluşabilecekleri yer burasıdır. Canlı varlıklar, "deyim yerindeyse kendilerine karşı kayıtsız olan bu dış etkilerin kendi içlerinden geçmesine izin verirler; yalıtılmış olan diğerleriyse, tam da yalıtılmış olmaları itibariyle algılanım haline gelirler".[19] Bu tam anlamıyla bir *kadraja* dayanan bir işlemdir: Maruz kalınan kimi etkiler çerçeve tarafından yalıtılmıştır ve böylece, birazdan göreceğimiz gibi, önlemi alınmış, öngörülmüşlerdir. Ama öte yandan, artık verilen tepkiler maruz kalınan etkiye dolaysız olarak zincirlenmez: Aralık sayesinde bunlar, öğelerini seçecek, onları düzenleyecek ya da alımlanan uyarımın basitçe uzatılmasıyla sonuçlandırılması mümkün olmayan yeni bir hareket içine dahil edecek zamanı olan, gecikmiş tepkilerdir. Yeni ya da önceden kestirilemeyen bir şey sunan böyle tepkiler, tam olarak, "eylem" diye adlandırılacaklardır. Böylelikle canlı imge, "alımlanan harekete göre analiz aracı, icra edilen harekete göre seçme aracı" olacaktır.[20] Canlı imgeler, bu ayrıcalığı yalnızca alımlanan bir hareket ile icra edilen bir hareket arasındaki mesafe ya da aralık fenomenine borçlu olduklarından, hareket-imgelerin merkezsiz evreninde oluşan "belirsizlik merkezleri" olacaklardır.

Ve eğer diğer yüz, yani madde düzleminin ışıklılığı ele alınacak olursa, bu sefer canlı maddelerin ya da imgelerin, levhanın yoksun olduğu ve etkileyen imgenin (fotoğraf) meydana çıkmasını engelleyen siyah ekranı sağladıkları söylenebilir. Bu sefer, ışık çizgisi ya da imgesi "hiçbir direnç ve hiçbir kayıp olmaksızın" bütün yön ve doğrultularda saçılmak ya da yayılmak yerine bir engele, yani onu yansıtacak bir opaklığa çarpacaktır. Algılanım olarak adlandırdığımız şey, tam da canlı bir imge tarafından yansıtılan imgedir. Ve bu iki yüz kesin olarak birbirini tamamlar: Özel imge ya da canlı imge ayrışmaz olarak belirsizlik merkezi ya da siyah ekrandır. Buradan temel bir sonuç ortaya çıkar: *Çifte bir sistemin, imgelerin çifte bir referans rejiminin varlığı.* Öncelikle, her imgenin kendi için değişiklik gösterdiği ve imgelerin tüm yüzleri üzerinde ve tüm parçaları içinde birbirlerinin birer fonksiyonu olarak etki edip tepki verdikleri bir sistem vardır. Ama buna, her şeyin esas olarak, diğer imgelerin etkisini kendi

19 *MM*, s. 186 (33): Bu sayfa Bergson'un tezinin bütününün çok güzel bir özetidir.

20 *MM*, s. 181 (27).

yüzlerinden biri üzerinde alımlayan ve onlara bir başka yüzüyle tepki veren tek biri için değişiklik gösterdiği bir başka sistem daha eklenecektir.[21]

Henüz hareket-madde-imgeden çıkmadık. Bergson hiç durmadan, eğer önce imgeler kümesi verilmezse hiçbir şeyin anlaşılamayacağını söyler. Basit bir hareketler aralığı ancak bu düzlem üzerinde oluşabilir. Ve beyin de bir etki ve tepki arasındaki mesafeden, aralıktan başka bir şey değildir. Hiç kuşkusuz beyin, yola çıkabileceğimiz bir imgeler merkezi değildir, beynin kendisi diğer imgeler arasında özel bir imge, imgelerin merkezsiz evreni içinde bir belirsizlik merkezi oluşturur. Oysa beyin-imgeyle beraber, Bergson, *Madde ve Bellek*'te, neredeyse hemen, çok karmaşık ve organize bir yaşam hali ortaya koyar. Gerçek şu ki, Bergson o sırada yaşamı problem olarak almıyordu (ve *Yaratıcı Evrim*'de, yaşamı pekâlâ ele alacaktır, ama farklı bir bakış açısından). Yine de Bergson'un bilerek bıraktığı boşlukları doldurmak zor değildir. En basit canlılar seviyesinde bile mikro-aralıklar tasarlamak gerekir. Gitgide hızlanan hareketler arasında gitgide küçülen aralıklar. Daha da ötesinde, biyologlar canlıyı mümkün kılmış olan ve dekstrojir [sağa dönen] ve levojir [sola dönen] adı verilen maddelerin temel bir rol oynadığı "prebiyotik bir çorbadan" söz ediyorlar: Merkezsiz evrende, merkezlerin ve eksenlerin, bir sağın ve bir solun, bir yukarının ve bir aşağının taslaklarının ortaya çıktığı yer işte burasıdır. Bu prebiyotik çorbada bile mikro-aralıklar tasarlamak gerekir. Ve biyologlar bu fenomenlerin yeryüzü çok sıcakken ortaya çıkamayacağını söylemektedir. O halde içkinlik düzleminin, ilk opaklıklarla, ışığın yayılmasına engel olan ilk ekranlarla bağlılaşım içindeki bir soğumasını tasarlamak gerekir. Katıların ya da sert ve geometrik cisimlerin ilk taslaklarının ortaya çıktığı yer işte burasıdır. Ve son olarak, Bergson'un söyleyeceği gibi, maddeyi katı cisimler şeklinde organize eden evrimin aynısı, imgeyi, nesneleri katı cisimler olan, giderek daha gelişmiş algılanım şeklinde organize eder.

Şey ve şeyin algılanımı bir ve aynı şeydir, bir ve aynı imgedir, ama iki farklı referans sisteminden biri ya da diğeriyle ilişkilidir. Şey, kendinde olduğu haliyle, bir bütün olarak etkilerine maruz kaldığı ve dolaysız olarak tepkide bulunduğu tüm diğer imgelerle ilişkili olduğu haliyle imgedir. Oysa şeyin algılanımı, onu çerçeveleyen ve ondan yalnızca kısmi bir etkiyi

21 *MM*, s. 176 (20).

tutup ona yalnızca doğrudan tepki veren başka bir özel imgeyle ilişkili, aynı imgedir. Bu şekilde tanımlanmış algılanımda, asla şeyde olduğundan başkası ya da daha fazlası yoktur: Tam tersine "daha az"ı vardır.[22] Şeyi algılarız, ama ondan bizi ihtiyaçlarımız bakımından ilgilendirmeyenleri çıkararak. İhtiyaçtan ya da çıkardan anlaşılması gereken, alımlayıcı yüzümüz uyarınca şeye ait bizde kalan çizgiler ve noktalarla, verebildiğimiz geciktirilmiş tepkiler uyarınca seçtiğimiz etkilerdir. Bu, öznelliğin ilk maddesel anını tanımlamanın bir yoludur: Çıkarmaya dayalıdır, şeyden kendisini ilgilendirmeyeni çıkarır. Ama öbür taraftan, o halde şeyin kendisi kendini kendinde bir algılanım ve tam, dolaysız, yayılmış bir algılanım olarak sunmak zorundadır. Şey imgedir ve bu sıfatla, tüm yüzleri üzerinde ve tüm parçaları dahilinde bütün diğer şeylerin etkilerine maruz kalıp onlara tepki gösterdiği ölçüde kendini ve tüm diğer şeyleri algılar. Örneğin, bir atom bizim algıladığımızın sonsuzca daha fazlasını algılar ve en uç noktada, üstündeki etkilerin başladığı yerden, yaydığı tepkilerin vardığı yere dek, bütün evreni algılar. Kısaca, şeyler ve şeylerin algılanımları *kavrayışlar*dır [*préhensions*]; ama şeyler bütünsel nesnel kavrayışlarken, şeylerin algılanımları kısmi, taraflı ve öznel kavrayışlardır.

Sinemanın modeli hiçbir şekilde öznel doğal algılanım *değilse*, bunun nedeni merkezlerinin hareketliliğinin, çerçevelerinin değişkenliğinin onu her zaman yeniden merkezsiz ve çerçevesizleştirilmiş uçsuz bucaksız alanlar kurmaya götürmesidir: O halde, sinema hareket-imgenin birinci rejimine, evrensel varyasyona, bütünsel nesnel ve yayılmış algılanıma katılma eğilimindedir. Aslında, sinema yolu her iki yönde de kateder. Şu anda meşgul olduğumuz bakış açısından, şeyle karışan bütünsel nesnel algılanımdan, ondan basit eksiltmelerle ya da çıkartmalarla ayrılan öznel bir algılanıma doğru gidiyoruz. Aslında algılanım olarak adlandırılan, bu tekmerkezli öznel algılanımdır. Ve bu da hareket-imgenin ilk büyük dönüşümüdür: Bir belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiğinde, *algılanım-imgeye* dönüşmektedir.

Yine de, bütün işlemin yalnızca bir çıkarma işleminden ibaret olduğunu düşünmeyeceğiz. Başka bir şey daha vardır. Hareket-imgelerin evreni, kendisinde bir merkez oluşturan bu özel imgelerden biriyle ilişkilendiğinde, evren onu kuşatacak şekilde kıvrılır ve organize olur. Dünyadan merkeze

22 *MM*, s. 185 (32).

doğru gidilmeye devam edilir, ama dünya bir kavis kazanmıştır, çepere dönüşmüştür, bir ufuk çizgisi oluşturmuştur.[23] Hâlâ algılanım-imgedeyiz, ama bir yandan da eylem-imgeye girdik bile. Aslında, algılanım bir yanı da eylem olan mesafenin diğer yanından başka bir şey değildir. Tam olarak söylenecek olursa, eylem diye adlandırılan şey, belirsizlik merkezinin gecikmiş tepkisidir. Oysaki bu merkez, bu yönde hareket etme, yani beklenmedik bir yanıtı organize etme becerisine, ancak uyarımları ayrıcalıklı bir yüzden alımlayıp algılarken geri kalanı dışarıda bıraktığı için sahiptir. Bu bize tüm algılanımın öncelikle duyu-motor olduğunu hatırlatır: Algılanım "duyusal merkezlerde motor merkezlerde olduğundan daha çok değildir, ikisi arasındaki ilişkilerin karmaşıklığını ölçer".[24] Eğer dünya algılanımsal merkezin çevresinde kıvrılıyorsa, o halde bu, zaten algılanımdan ayrılmaz olan eylemin bakış açısındandır. Kıvrılmayla, algılanan şeyler bana kullanılabilir yüzlerini sunarlar, aynı anda da eylem haline gelmiş olan gecikmiş tepkim, onları nasıl kullanacağını öğrenir. Mesafe tam olarak çevreden merkeze giden bir doğrudur: Şeyleri oldukları yerde algılayarak, onlara katılmak ya da onlardan kaçmak için, aradaki mesafeyi azaltmak ya da arttırmak yoluyla, onlar üzerinde yaptığım "mümkün eylem"le aynı anda onların benim üzerimdeki "virtüel eylem"ini kavrarım. O halde aynı mesafe fenomeni, kendini eylemimde zaman, algılanımımda ise mekân cinsinden ifade eder: Tepki dolaysız olmayı bırakıp gerçekten mümkün eylem haline geldikçe, algılanım da bir o kadar mesafeli ve beklentisel hale gelir ve şeylerin virtüel eylemini serbest bırakır. "Eylemin zamanı kendi yararına kullanmasıyla algılanımın mekânı kendi yararına kullanması tam tamına aynı orandadır."[25]

Öyleyse, hareket-imgenin ikinci büyük dönüşümü şudur: *Eylem-imge* haline gelir. Algılanımdan eyleme duyumsanamaz bir biçimde geçilir. Ele alınan işlem artık tasfiye, seçme ya da kadraj değil, evrenin kıvrılmasıdır, ki buradan aynı anda hem şeylerin bizim üzerimizdeki virtüel eylemi, hem de bizim şeyler üzerindeki mümkün eylemimiz ortaya çıkar. Bu, öznelliğin ikinci maddesel yanıdır. Ve nasıl ki algılanım, hareketi "cisimlerle"

---

23 *MM*'nin ilk bölümünün değişmeyen teması: Dünyanın belirsizlik merkezi "etrafında" dairesel yörüngeye oturtulması.

24 *MM*, s. 195 (45).

25 *MM*, s. 183 (29).

(adlarla), yani hareketli ya da hareket etmiş vazifesi görecek katı nesnelerle ilişkilendiriyorsa, eylem de hareketi, varsayılan bir sonucun ya da terimin taslağı olacak "edimlerle" (fiiller) ilişkilendirir.[26]

Gelgelelim aralık yalnızca algılanımsal ve etkin şeklindeki iki limit-yüzün özelleşmesiyle tanımlanmaz. Bunların bir arası vardır. Duygulanım, aralığı işgal eden şeydir, aralığı doldurmaksızın, kaplamaksızın işgal eder. Duygulanım, belirsizlik merkezinde, yani öznede bazı bakımlardan rahatsız edici bir algılanım ve tereddüt eden bir eylem arasında birdenbire belirir. Özne ve nesnenin bir rastlaşmasıdır, ya da öznenin kendi kendini algılama ya da daha ziyade, kendini "içeriden" duyumsama veya hissetme biçimidir (öznelliğin üçüncü maddesel yönü[27]). Hareketi yaşanmış hal olarak bir "nitelik"le (sıfat) ilişkilendirir. Aslında, algılanımın mesafe sayesinde, kayıtsız olduğumuz şeyin geçip gitmesine izin verip, bizi ilgilendireni alıkoyduğuna veya yansıttığına inanmak yeterli olmaz. İster istemez dışsal hareketlerin, "massettiğimiz", kırarak yansıttığımız ve algılanım nesnelerine de özne edimlerine de dönüşmeyen bir parçası vardır; bunlar daha çok özne ve nesnenin saf bir nitelik içinde örtüşmesini gösterirler. Hareket-imgenin en son dönüşümüdür bu: *Duygulanım-imge*. Duygulanım-imgeyi, algılanım-eylem sisteminin başarısız olduğu bir durum olarak düşünmek hata olur. Tam tersine bu, mutlak olarak zorunlu olan üçüncü bir veridir. Zira canlı maddeler ya da belirsizlik merkezleri olarak bizler, yüzlerimizden birini ya da noktalarımızdan bazılarını, onları hareketsizliğe mahkûm etmek pahasına ve etkinliğimizi böylelikle serbest bıraktığımız tepki organlarına devrederek, alımlayıcı organlar olarak özelleştiririz. Bu koşullar altında, hareketsizleşmiş alımlayıcı yüzümüz bir hareketi yansıtmak yerine massettiğinde, etkinliğimiz artık ancak o an için ya da lokal olarak imkânsız hale gelmiş eylemin yerine geçen bir "eğilim", bir "çaba" aracılığıyla karşılık verebilir. Bergson'un duygulanım için önerdiği şu çok güzel tanım buradan gelir: "Duyarlı bir sinir üzerindeki bir çeşit motor eğilim", yani hareketsizleşmiş alımlayıcı bir levha üzerindeki motor bir çaba.[28]

---

26 *EC*, s. 751 (302).

27 *MM*, s. 169 (11-12).

28 *MM*, s. 203-205 (56-58).

O halde, genel olarak duygulanımın hareketle şu şekilde ifade edilebilecek bir ilişkisi vardır: Nakil hareketi sadece dolaysız olarak yayılması sırasında – bir yanda alımlanan hareketi, diğer yanda icra edilen hareketi dağıtan ve onları bir anlamda kıyaslanamaz kılan – bir aralık tarafından kesintiye uğratılmamıştır. İkisi arasında, ilişkiyi yeniden kuran duygulanım vardır; ama tam da, duygulanım içinde, hareket nakil hareketi olmayı bırakıp, ifade hareketi, yani nitelik, hareketsiz bir öğeyi kımıldatan basit eğilim haline gelir. Olduğumuz imge içerisinde, büyük çoğunlukla bedenin geri kalanında gömülü kalan bu ifade hareketlerini, göreli hareketsizliği ve alımlayıcı organlarıyla, gün ışığına çıkaranın yüz olması hiç de şaşırtıcı değildir. Sonuçta, *hareket-imgeler, özel bir imgeyle ilişkilendirilir gibi bir belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiklerinde, üç çeşit imgeye ayrılırlar:* algılanım-imgeler, eylem-imgeler, duygulanım-imgeler. Ve özel imge ya da olumsal merkez olarak her birimiz, bu üç imgenin oluşturduğu bir düzenekten, algılanım-imge, eylem-imge ve duygulanım-imgenin bir birleşiminden başkaca bir şey değiliz.

3

Bu üç imge tipinin farklılaşma çizgilerini de yeniden çizebilir ve matrisi ya da hareket-imgeyi kendinde olduğu haliyle, daha hiçbir belirsizlik merkezi onu bulandırmamışken, merkezsiz saflığında, ilk varyasyon rejiminde, kendi sıcaklığında ve ışığında bulmaya çalışabilirdik. Peki ama, kendimizden nasıl kurtulacağız, kendimizi nasıl bozup sökeceğiz? Bu, Beckett'in Buster Keaton'la birlikte gerçekleştirdiği *Film* başlıklı sinematografik yapıtındaki şaşırtıcı girişimidir. Beckett, İrlandalı piskopos Berkeley'nin imge formülünü yeniden ele alarak *esse est percipi,* olmak algılanmaktır, diye ilan eder. Peki ama, algılanımlardan en az birinin, en korkuncunun, kendi kendini algılamanın, yaşadığımız sürece varlığını sürdüreceği kabul edildiğinde, "*percipere*'nin ve *percipi*'nin mutluluğundan" nasıl kurtulacağız? Beckett problemi ortaya koymak ve işlemi yürütmek için basit bir sinematografik mukaveleler sistemi oluşturur. Bununla birlikte, bizzat Beckett'in verdiği bilgi notları ve şemaların, ve kendi filminde öne çıkardığı anların, niyetini yalnızca yarı yarıya açığa çıkardığını

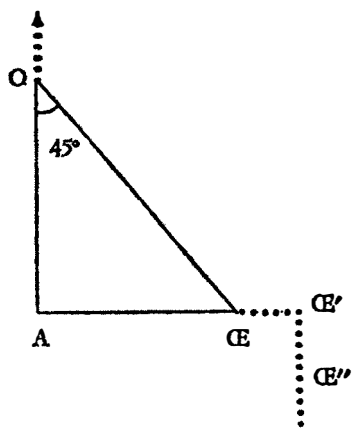
düşünüyoruz.[29] Zira, aslında söz konusu üç an şunlardır: Birinci anda, O ileri atılıp bir duvar boyunca yatay olarak kayıp gider, daha sonra, düşey bir ekseni izleyerek hâlâ duvarın kenarına tutunarak, bir merdivenden çıkmaya uğraşır. "Bir eylemde bulunmaktadır", bu bir eylemin algılanımıdır ya da bir *eylem-imge*dir ve şu mukaveleye tabidir: Œ kamerası onu yalnızca arkadan, kırk beş dereceyi geçmeyen bir açıyla çekecektir; eğer onu izleyen kamera bu dereceyi geçerse, eylem engellenmiş olacaktır, bitecektir, karakter yüzünün tehdit altındaki kısmını saklayacak ve duracaktır. İkinci an: Karakter bir odaya girmiştir ve artık bir duvara karşı olmadığı için kameranın dokunulmazlık açısı ikiye katlanarak, her bir kenardan kırk beş dereceden doksan dereceye ulaşır. Œ (nesnel olarak) bizzat O'yu, odayı ve içindekileri algılarken, O (öznel olarak) odayı, odadaki şeyleri ve hayvanları algılar: Bu, algılanımın algılanımıdır ya da çifte bir rejim altında, çifte bir referans sistemi içinde *algılanım-imge*dir. Kamera, kişinin arkasında kırk beş dereceyi geçmeme koşuluna tabi olmaya devam eder, ama şu şart eklenir: Karakterin hayvanları dışarı atarak, öznel algılanımın silinip yalnızca nesnel algılanım olan Œ'nin kalacağı şekilde, ayna, hatta çerçeve işi görebilecek olan tüm nesneleri örtmesi gerekir. Böylelikle O sallanan sandalyeye yerleşebilir ve gözleri kapalı halde yavaşça sallanabilir. Ama en büyük tehlikenin ortaya çıkışı bu üçüncü ve sonuncu anda olur: Öznel algılanımın silinip gitmesi kamerayı doksan derece sınırlandırmasından kurtarır. Çok tedbirli bir şekilde, kamera öteye, geri kalan iki yüz yetmiş derecenin alanına doğru ilerler, ama her seferinde öznel algılanımın bir parçasını yeniden bulan, saklanan, kıvrılıp büzülen ve kamerayı tekrar geri gelmeye zorlayan karakteri uyandırır. En sonunda Œ, O'nun uyuşukluğundan yararlanarak onun karşısına gelmeyi başaracak ve ona gitgide daha çok yaklaşacaktır. O halde, O karakteri şimdi cepheden görülmektedir ve aynı anda yeni ve en son şart kendini gösterir: Œ kamerası O'nun ikizidir, tek gözü sargıyla kapatılmış (tekgözlü görme) aynı yüzdür, aradaki tek fark O'nun ızdıraplı, Œ'nin dikkat kesilmiş bir ifadesinin olmasıdır: Birinin etkisiz motor çabası ve diğerinin duyarlı yüzeyidir. Artık

29 Beckett, "Film", *Comédie et actes divers* içinde, Minuit, s. 113-134. Beckett'in ayırt ettiği üç an şunlardır: sokak, merdiven, oda (s. 115). Biz farklı bir ayrım öneriyoruz; sokak ve merdiveni biraraya getiren eylem-imge; oda için algılanım-imge; ve son olarak muğlaklaşan oda ve sallanan sandalyedeki karakterin uyuklayışı için duygulanım-imge.

en dehşetli algılanımın, tüm diğerleri bozguna uğramışken hâlâ varlığını sürdüren duygulanımın algılanımının alanındayız: Bu, kendi kendinin algılanımıdır, *duygulamm-imge*dir. İkiz yüz hiçliğe kaydığında bu silinip gidecek midir ve her şey, sallanan sandalyenin sallanması bile duracak mıdır? Sonun telkin ettiği budur: ölüm, hareketsizlik, karanlık.[30]

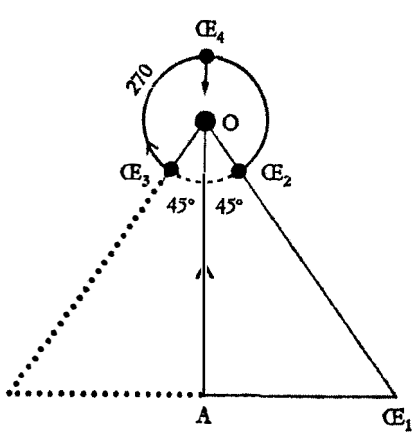
---

30 Beckett, sokaktaki kaçış için, zor olmayan bir ilk şema önerir (bkz. aşağıda tamamlamış olduğumuz şekil 1). Ve merdiveni çıkış yalnızca, figürün düşey bir düzlem üzerinde yer değiştirmesi ve son bir rotasyon anlamına gelir. Ama tüm anların bütününü temsil edecek genel bir şema gerekmektedir. Bu da, Fanny Deleuze'ün önerdiği şekil 2'dir:



Şekil 1

Eğer Œ 45°'yi geçerse (Œ'), yeniden O'yu takip etmeye koyulmadan evvel, geri çekilmekte acele etmesi gerekir (Œ").



Şekil 2

Merkezdeki siyah noktaya sallanan sandalye konduğunda (B):
O A $Œ_1$: Sokaktaki durum.
O $Œ_2$ $Œ_3$: Odadaki durum.
$Œ_4$ O B: Œ, $Œ_2$'yi ve $Œ_3$'ü geçip sallanan sandalyede bulunan O'nun ikizi haline geldiğindeki durum.

Oysa Beckett için, artık sallanması bile durmuş bir sallanan sandalyede yatıldığında, hareketsizlik, ölüm, karanlık, kişisel hareketin ve dikey duruşun kaybolması yalnızca öznel bir ereklilikiktir. Bu yalnızca daha derin amaca nazaran bir araçtır. Söz konusu olan, insandan önceki dünyaya, kendi şafağımız öncesine, hareketin, tam tersine, evrensel varyasyon rejimine tabi olduğu ve ışığın her daim yayılmaya devam edip meydana çıkmaya ihtiyaç duymadığı yere yeniden kavuşmaktır. Böylelikle eylem-imgelerin, algılanım-imgelerin ve duygulanım-imgelerin yokoluşuna doğru ilerleyen Beckett, ışıklı içkinlik düzlemine, madde düzlemine ve bu düzlemdeki hareket-imgelerin kozmik anaforuna doğru yükselir. İmgenin üç çeşidinden ana hareket-imgeye geri gider. Deneysel olarak adlandırılan sinemanın önemli bir eğiliminin, saf hareket-imgelerin bu merkezsiz düzlemini buraya yerleşmek üzere yeniden yaratmak olduğunu ileride göreceğiz: Deneysel sinema burada çoğunlukla karmaşık teknik araçlar kullanır. Oysa Beckett'in özgünlüğü, bu noktada, deneysel sinemanın bu genel eğilimini mümkün kılan koşul olarak, üç imgenin birbiri ardına silinip gitmesine yol açan simgesel bir basit mukaveleler sistemi kurmakla yetinmesidir.

Şimdilik, ters yöne doğru, yani hareket-imgeden hareket-imge çeşitlerine doğru giden yolu izliyoruz. Öyleyse şimdiden dört imge türüne sahibiz: İlk olarak *hareket-imgeler*. Daha sonra, hareket-imgeler bir belirsizlik merkeziyle ilişkiye geçtiklerinde üç çeşide bölünürler: *algılanım-imgeler*, *eylem-imgeler*, *duygulanım-imgeler*. Pek çok başka tür imgenin de varolabileceğine inanmak için her türlü gerekçeye sahibiz. Aslında, hareket-imgeler düzlemi, değişen bir Bütünün, yani bir sürenin ya da bir "evrensel oluş"un hareketli bir kesitidir. Hareket-imge düzlemi, bir zaman-mekân bloğudur, bir zamansal perspektiftir, ama bu sıfatıyla, hiçbir şekilde düzlemle ya da hareketle karışmayan gerçek bir Zaman üzerindeki bir perspektiftir. O halde, kendileri de her türlü çeşide sahip olmaya muktedir zaman-imgeler olduğunu düşünmekte haklıyız. Özellikle, hareket-imgelerin kendi aralarında bir karşılaştırılmasından ya da üç çeşidin, algılanımların, eylemlerin, duygulanımların bir kombinasyonundan ortaya çıkmaları oranında zamanın dolaylı imgeleri olacaktır. Ama bütünü "montaj"a ya da zamanı başka türden imgelerin karşılaşmasına bağlayan bu bakış açısı bize, kendi için bir zaman-imge vermez. Buna karşılık, hareket-imgeler düzlemi üzerinde özel bir durumu olan belirsizlik merkezinin kendisi diğer

taraftan bütünle, süreyle ya da zamanla özel bir ilişkiye sahip olabilir. Belki de burada dolaysız bir zaman-imge imkânı söz konusu olacaktır: Örneğin, Bergson'un "anı-imge" diye adlandırdığı veya başka tip zaman-imgeler, ama her halükârda hareket-imgelerden çok farklı olacak imgeler? Bu şekilde, dökümü yapılması gereken çok sayıda imge çeşidimiz olacaktır.

İmgelerin sistematik sınıflandırmasında en ileri giden filozof C. S. Peirce olmuştur. Göstergebilimin kurucusu olan Peirce, bunu zorunlu olarak bir göstergeler sınıflandırmasıyla birleştiriyordu ki, bu sınıflandırma bugüne dek kurulmuş olanların en zengini ve en genişiydi.[31] Peirce'ün gösterge ve imge arasında nasıl bir ilişki önerdiğini henüz bilmiyoruz. İmgenin göstergelere olanak verdiğine şüphe yoktur. Kendi hesabımıza, bir göstergenin, gerek kompozisyonu açısından, gerek doğuşu ya da oluşumu (ve hatta yok olup gitmesi) açısından, bir imge tipini temsil eden özel bir imge olduğunu düşünüyoruz. O halde her imge tipi için, en az iki tane olmak üzere, birden çok gösterge vardır. Önerdiğimiz imgeler ve göstergeler sınıflandırmasıyla, Peirce'ün muazzam sınıflandırmasını karşılaştırmak durumunda kalacağız: Peki ama neden bu iki sınıflandırma, farklı imgeler seviyesinde bile birbiriyle çakışmamaktadır? Ama ancak daha sonra gerçekleştirebileceğimiz bu analizden önce, şu veya bu göstergeyi belirtmek için, kimi zaman anlamlarını koruyarak, kimi zaman küçük değişiklikler yaparak, hatta (her seferinde nedenlerini açıklamak suretiyle) tamamen değiştirerek, çoğunlukla Peirce'ün yarattığı terimleri kullanacağız.

Burada üç hareket-imge türünün sunumu ve bunlara karşılık gelen göstergelerin araştırılmasıyla başlayacağız. Sinemada, ekranda boy gösteren bu üç imge çeşidini açık kriterlere dahi başvurmaksızın tanımak pratikte pek de zor değildir. Lubitsch'in *The Man I Killed*'indeki, daha önce bahsettiğimiz sahne algılanım-imgenin bir örneğidir: Arkadan, bel hizasından görülen kalabalık, bir sakatın eksik bacağına karşılık gelen bir aralık bırakır; işte bu aralıktan diğer bir sakat, iki ayağı da olmayan bir kötürüm, geçit alayını görebilecektir. Fritz Lang *Dr. Mabuse, Kumarbaz*'da [*Dr. Mabuse, der Spieler*] eylem-imgenin ünlü bir örneğini sunar: Tik-takları trendeki cinayeti vurgulayan senkronize saatlerle,

---

31 Peirce'ün, çoğu ölümünden sonra yayımlanan yapıtları *Collected Papers* başlığıyla Harvard University Press tarafından sekiz cilt olarak yayımlanmıştır. Fransızcada sadece küçük bir dizi metinden oluşan *Ecrits sur le signe* (Seuil) başlıklı bir kitap bulunmaktadır, Gérard Deledalle'in bu kitaptaki sunumu ve yorumları dikkate değerdir.

çalınan evrakı taşıyan arabayla ve Mabuse'yi uyaran telefonla birlikte, mekânda ve zamanda bölünmüş, organize edilmiş bir eylem. Eylem-imge, kara filmde ayrıcalıklı bir ortam ve *hold-up*'ta titizlikle bölünmüş bir eylem idealini bulacak şekilde, bu model ile belirlenmiş olarak kalacaktır. Onunla karşılaştırıldığında, Western yalnızca eylem-imgeler değil, neredeyse saf bir algılanım-imge de sunar: Bu bir eylem destanı olduğu kadar, görünenle görünmeyenin bir dramıdır; kahraman yalnızca ilk gören kendi olduğu için eylemde bulunur ve eyleme, her şeyi görmesini sağlayan aralığı ya da gecikme anını dayatması sayesinde zafer kazanır (Anthony Mann'ın *Winchester 73*'ü). Duygulanım-imgeye gelince, Dreyer'in Jeanne d'Arc'ının yüzünde ve genel olarak yakın plan yüz çekimlerinin çoğunda çok ünlü örnekleri bulunacaktır.

Bir film hiçbir zaman yalnızca bir tek çeşit imgeyle yapılmaz: Zira bu üç çeşit imgenin kombinasyonuna montaj deriz. Montaj (bir yönüyle) bir hareket-imge düzeneğidir, o halde algılanım-imgelerin, duygulanım-imgelerin ve eylem-imgelerin kendi aralarında düzenlenmesidir. Gelgelelim bir film, hiç değilse en basit özellikleri bakımından, daima tek bir imge tipinin baskınlığını ortaya koyar: Baskın tipe bağlı olarak etkin, algılanımsal ya da duygulanımsal bir montajdan söz edilebilecektir. Genellikle Griffith'in montajı, bilhassa eylem montajını yaratarak icat ettiği söylenir. Ama, *Jeanne d'Arc'in Çilesi*'nin neredeyse münhasıran duygulanımsal bir film olması ölçüsünde, Dreyer başka yasalarla, bir duygulanım montajı, hatta bir duygulanım kadrajı icat edecektir. Vertov, belki de, tüm bir deneysel sinemanın geliştireceği, gerçek anlamda algılanımsal bir montajı icat eden kişidir. Bu üç tür çeşide, mekânsal olarak belirlenmiş üç tür plan karşılık gelebilir: Uzak plan özellikle bir algılanım-imge oluştururken, orta plan bir eylem-imge, yakın plan da bir duygulanım-imge olacaktır. Ama aynı zamanda, Ayzenştayn'ın işaret ettiği gibi, bu hareket-imgelerin her biri, filmin bütünü üzerine bir bakış açısı, bu bütünü kavramanın bir yolu olup yakın planda duygulanımsal, orta planda etkin, uzak planda algılanımsal hale gelir ve bu planların her biri de bizzat bütün filmin bir "okuma"sına dönüşmek üzere mekânsal olmayı bırakır.[32]

---

32 Eisenstein, "En gros-plan", *Au-delà des étoiles*, 10-18, s. 263 vd. (metin düz anlamıyla okunduğunda, Ayzenştayn'm yakın planı, filmin bütününe yönelik, tam olarak duygulanımsal değil de "profesyonel" bir bakış açısı olarak kullandığı doğrudur; bu yine de "olup bitenin en derinlerine" işleyen "tutkusal" bir bakış açısıdır).

BEŞİNCİ BÖLÜM

ALGILANIM-İMGE

1

Algılamın çift olduğunu, ya da daha ziyade, çifte bir referansı olduğunu gördük. Algılanım nesnel ya da öznel olabilir. Ama güçlük, sinemada nesnel bir algılanım-imgeyle öznel bir algılanım-imgenin nasıl sunulduğunun bilinmesinde yatar. Onları birbirinden ayıran nedir? Öznel-imgenin, "nitelikli" biri tarafından görülen şey, ya da parçalarından biri tarafından görüldüğü haliyle küme olduğu söylenebilir. İmgenin, onu görene yaptığı bu referansı çeşitli etkenler belirler. Gözleri yaralı kişinin piposunu flu gördüğü, Gance'ın *Tekerlek*'indeki ünlü sahne duyumsal etkenin bir örneğini verir. Epstein'ın ya da L'Herbier'nin filmlerindeki gibi, dans veya şölen, ona katılan biri tarafından görüldüğünde söz konusu olan etkin etkendir. Fellini'nin *Beyaz Şeyh*'inde [*Lo sceicco bianco*], salıncak gerçekte yerin hemen üstünde olduğu halde, kahramanın hayranına devasa bir ağacın yükseklerinde sallanıyormuş gibi görünmesini sağlayan, duygulanımsal etkendir. Ama imgenin öznel karakterini saptamanın kolay olmasının nedeni, onu nesnel olduğu varsayılan, biraz değiştirilmiş, düzeltilmiş imgeyle karşılaştırmamızdır: Beyaz şeyhi grotesk salıncağından inerken göreceğiz; pipoyu ve yaralıyı, yaralının pipoyu görmesinden daha önce görürüz. Oysa güçlük tam da burada başlar.

Aslında, şey ya da küme bu kümenin dışında kalan birinin bakış açısından görüldüğünde, imgenin nesnel olduğunu söyleyebilmemiz

gerekirdi. Böyle bir tanımlama mümkün olmakla birlikte, yalnızca nominal, olumsuz ve geçicidir. Zira, başta kümenin dışında olduğunu düşündüğümüz şeyin aslında kümenin bir parçası olduğunun ortaya çıkmayacağını kim söyleyebilir? Lewin'in *Pandora*'sı [*Pandora and the Flying Dutchman*] insanların gruplar halinde bir noktaya doğru koştuğu bir plajın uzak planıyla başlar: Plaj uzaktan ve yüksekten, bir evin çıkmasına yerleştirilmiş bir dürbünden görülür. Ama hemen ardından, evde oturanların, dürbünü kullananların tamamen söz konusu kümeye dahil insanlar olduğunu öğreniriz: plaj, insanları kendine çeken nokta, orada geçmekte olan olay, olaya karışan insanlar... İmge, Lubitsch örneğinde olduğu gibi, öznel hale gelmemiş midir? Ve sinemadaki algılanım-imgenin hiç değişmeyen yazgısı, bizi bir kutbundan diğerine geçirmek, yani nesnel bir algılanımdan öznel bir algılanıma ve öznel bir algılanımdan nesnel bir algılanıma geçirmek değil midir? O halde, bu iki tanım bizim nominal ve yalnızca nominal olan başlangıç tanımlarımız olacaktır.

Jean Mitry "açı-karşı açı" tamamlayıcılığının işlevlerinden birinin önemine dikkat çekmektedir: diğer tamamlayıcılıkla, yani "bakan-bakılan"la kesiştiği zamanki önemine. Bize önce bakan birisi, sonra da gördüğü şey gösterilir. Gelgelelim, birinci imgenin nesnel ve ikincisinin ise öznel olduğunu bile söyleyemeyiz. Zira ilk imgede, görülen zaten özneldir, bakanın gördüğüdür. Ve ikinci imgede, bakılan en az bakan kişi için olduğu kadar, kendisi için de sunulmuş olabilir. Dahası, L'Herbier'nin, bulanık gören dalgın kadının kendisinin de bulanık göründüğü *El Dorado*'sunda olduğu gibi, açı-karşı açının aşırı bir daralması ortaya çıkabilir. Bu durumda, sinematografik algılanım-imge hiç durmaksızın öznelden nesnele ve nesnelden öznele geçtiğine göre, ona, algılanamaz da kalabilmekle birlikte, zaman zaman kimi çarpıcı durumlarda açığa çıkan, dağınık, esnek, özel bir statü atfetmemiz gerekmez mi? Daha çok başlarda, hareketli kamera karakterlerin önüne geçmiş, onlara yetişip yakalamış, onları bırakmış ya da yeniden yakalamıştır. Yine çok başlarda, dışavurumculukta kamera karakteri arkadan almış ya da takip etmiştir (Murnau'nun *Herr Tartüff*'ü, Dupont'nun *Varyete*'si). Son olarak, zincirlerinden kurtulan kamera, artık karakterleri takip etmekle yetinmeyip, onlar arasında yer değiştirdiği "kapalı devre içinde kaydırmalı çekimler" gerçekleştirmiştir (Murnau'nun *Son Adam*'ı). Bu verilere bakarak Mitry, kameranın bu "birlikte-olma"sını anlatmak için, genelleştirilmiş *yarı-*

öznel imge kavramını önermişti: Kamera karakterle kaynaşmaz, dışarıda da değildir, karakterle birliktedir.[1] Bu tam anlamıyla sinematografik olan bir tür *Mitsein*'dır. Veyahut, Dos Passos'un tam da "kameranın gözü" dediği şeydir, karakterler arasında kimliği bilinmeyen birinin anonim bakış açısıdır.

O halde, algılanım-imgenin yarı-öznel olduğunu varsayalım. Ama işte bu yarı-öznelliğe bir statü bulmak güçtür, çünkü doğal algılanımda bir eşdeğeri yoktur. Bu iş için Pasolini de kendi payına dilbilimsel bir analoji kullanıyordu. Öznel bir algılanım-imgenin dolaysız söylem olduğu; ve daha karmaşık bir tarzda, nesnel bir algılanım-imgenin dolaylı söyleme benzediği (seyirci karakteri, bu karakterin gördüğü kabul edilen şeyleri, er ya da geç, dile getirebilecek şekilde görür) söylenebilir. Oysa Pasolini, sinematografik imgenin özünün dolaysız ya da dolaylı söyleme değil, *serbest dolaylı söyleme* karşılık geldiğini düşünüyordu. Özellikle İtalyanca ve Rusçada belirgin olan bu biçim, dilbilgisi uzmanları ve dilbilimciler için pek çok problem ortaya koymaktadır: Serbest dolaylı söylem, kendisi de başka bir sözcelemeye bağlı olan bir sözce içinde yakalanan bir sözcelemeden oluşur. Fransızcada "Elle rassemble son énergie: *elle souffrira plutôt la torture que de perdre sa virginité*" [2] örneğinde olduğu gibi. Bu örneği ödünç aldığımız dilbilimci Bahtin, problemi iyi bir şekilde ortaya koyar: Söz konusu olan, biri aktaran diğeri aktarılandan oluşan, bütünüyle kurulu iki sözceleme öznesinin basit bir karışımı değildir. Söz konusu olan daha çok, aynı anda biri birinci şahısta bir karakter oluştururken diğeri onun doğuşuna yardım edip onu sahneleyen, birbirinden ayrılmaz iki özneleşme edimi gerçekleştiren bir sözceleme düzeneğidir. Burada her biri bir sisteme ait olacak iki öznenin karışımı ya da ortalaması değil, kendisi de heterojen olan bir sistem içindeki iki bağlılaşık öznenin farklılaşması söz konusudur. Bahtin'in, Pasolini tarafından yeniden ele alındığını düşündüğümüz bu bakış açısı, çok ilginç olduğu kadar çok zordur da.[3] Bu artık sistemi homojenleştirdiği

---

1 Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, s. 61 vd.

2 "Gücünü topluyor: *Bekâretini yitirmektense işkenceye katlanır.*" *(ç.n.)*

3 *L'expérience hérétique*'te (Payot), Pasolini teorisini edebiyat perspektifinden (özellikle s. 39-65) ve sinema perspektifinden (özellikle s. 139-155) ortaya koyar. Serbest dolaylı söylem hakkında Bahtin'in düşüncelerine başvuruyoruz, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Minuit, X. ve XI. bölüm.

oranda, dilin temel edimi olan "metafor" değildir; dengeden uzak, daima heterojen bir sistemin göstergesi olan, serbest dolaylı söylemdir. Ama yine de serbest dolaylı söylem dilbilimsel kategorilere tabi değildir, çünkü bu kategoriler yalnızca homojen ya da homojenleştirilmiş sistemlere ilişkindir. Pasolini bunun bir üslup meselesi, üsluba dair bir mesele olduğunu söyler. Ve değerli bir yorum ekler: Bir dilin lehçeleri ne kadar çoksa, o dil serbest dolaylı söylemin yüzeye çıkmasına o kadar izin verir ya da daha ziyade, kendini bir "ortalama düzey"de kurmak yerine kendini "aşağı dil ve resmi dil" olarak farklılaştırır (sosyolojik koşul). Pasolini kendi payına, serbest dolaylı söylemdeki bu iki dilin ya da iki sözceleme öznesinin işlemine Mimesis adını verir. Bu sözcük belki de biraz talihsizdir, zira söz konusu olan bir taklit değil, dilde iş gören, simetrik olmayan iki süreç arasındaki bağlılaşımdır. Bu tıpkı bileşik kaplar gibidir. Ama yine de, Pasolini işlemin kutsal niteliğinin altını çizmek amacıyla "Mimesis" sözcüğünde ısrar eder.

Öznenin dildeki bu ikiye bölünmesiyle ya da farklılaşmasıyla, düşünce ve sanatta da karşılaşmıyor muyuz? *Cogito*'dur bu: Ampirik bir özne, aynı anda onu düşünen ve içinde kendini düşündüğü aşkınsal bir öznede kendini yansıtmaksızın dünyaya gelemez. Ve sanatın cogitosu: Onu mahrum bıraktığı özgürlüğü kendi üzerine alarak, onun eylemesini seyreden ve onu eylemiş olarak kavrayan bir diğeri olmaksızın eyleyen bir özne yoktur. "Dolayısıyla iki farklı ben'den özgürlüğünün farkında olan, kendini, diğerinin mekanik bir şekilde oynayacağı bir sahnenin bağımsız seyircisi olarak tasarlar. Ama bu ikiye bölünme asla en uç noktaya kadar gitmez. Bu daha çok, kişinin, kendi üzerine iki bakış açısı arasında salınmasıdır, tinin bir gidip bir gelmesidir...", bir birlikte-olmadır.[4]

Tüm bunların sinemayla ne ilgisi var? Neden Pasolini sinemanın, serbest dolaylı söyleme denk bir şeyin, imgede "şiir sineması"nı tanımlamaya olanak sağlayacak kadar konuyla ilişkili olduğunu düşünmektedir? Bir karakter ekran üzerinde bir şeyler yapar ve dünyayı belli bir şekilde gördüğü varsayılır. Ama aynı zamanda kamera da onu görmektedir ve onun dünyasını, karakterin bakış açısını düşünen, yansıtan ve dönüştüren başka bir bakış açısından görmektedir. Pasolini şöyle söyler: Yönetmen "bir nevrotiğin dünya görüşünü, blok halinde, kendi hezeyanlı estetik

4 Bergson, *L'énergie spirituelle*, s. 920 (139).

görüşüyle değiştirmiştir". Gerçekten de, bir öznenin dünyaya doğuşunun zorluğunu daha etkili bir şekilde göstermek için karakterin nevrotik olması daha iyidir. Oysa kamera basitçe karakterin ve onun dünyasının görüşünü vermez, bu ilk görüşün dönüşüp yansıdığı başka bir görüşü dayatır. Bu ikiye bölünme, Pasolini'nin "serbest dolaylı öznel" dediği şeydir. Sinemada bunun her zaman böyle olduğunu söylemeyeceğiz: Sinemada nesnel ya da öznel olmaya öykünen imgeler görebiliriz; oysa burada söz konusu olan başka bir şeydir, öznel olanın ve nesnel olanın, içeriğin özerk bir görüşü olarak ortaya çıkan saf bir Biçime doğru aşılmasıdır. Artık öznel *ya da* nesnel imgeler karşısında değiliz; bir algılanım-imge ve onu dönüştüren bir bilinç-kamera arasındaki bağlılaşım içine alınmış durumdayız (öyleyse soru artık imgenin öznel mi nesnel mi olduğu sorusu değildir). Bu, "kamerayı hissettirmek"ten zevk duyan çok özel bir sinemadır. Ve Pasolini, bu yansıtıcı bilinci ya da bu tam anlamıyla sinematografik cogitoyu gösteren belli sayıda stilistik yöntemi analiz eder: Kameranın bir karakterin çerçeveye girmesini, bir şey yapıp söylemesini ve sonra çıkmasını beklediği ve daha sonra tekrar boşalan mekânı çerçevelemeye devam edip "tabloyu bir kez daha saf ve mutlak anlamıyla tablo olarak bıraktığı" "saplantılı" ya da "ısrarlı kadraj"; bağımsız estetik bir bilincin algılanımını ikileyen "farklı objektiflerin aynı imge üzerinde dönüşümlü olarak sıralanması" ve "zumlamanın aşırı kullanımı"... Kısaca, algılanım-imge, içeriğini özerk hale gelmiş bir bilinç-kamerada yansıttığı anda, serbest dolaylı öznel statüsüne kavuşur ("şiir sineması").

Sinemanın kendisi bilince erişmeden önce yavaş bir evrim geçirmesi gerekmiş olabilir. Pasolini örnek olarak Antonioni'yi ve Godard'ı verir. Ve gerçekten de Antonioni saplantılı kadrajın ustalarından biridir: Bu saplantılı kadrajda nevrotik karakter ya da kimlik kaybı yaşayan kişi, yönetmenin kendini onda, onun aracılığıyla gösterdiği ama bir yandan da ondan ayırdığı şiirsel görüşüyle "serbest dolaylı" bir ilişkiye girecektir. Önceden varolan çerçeve kendi etkinliğini izleyen karakterde tuhaf bir kopma ortaya çıkarır. Böylece, nevrotik adamın ya da kadının imgeleri, kahramanının fantazmları *yoluyla* ilerleyen ve düşünümleyen yönetmenin görüşleri haline gelir. Modern sinemanın, aktüel dünyanın serbest dolaylı söylemini ya da "aşağı dil"ini yakalamak için nevrotik karakterlere bunca ihtiyacı olmasının nedeni bu mudur? Ama eğer, Antonioni'nin şiirsel bilinci ya da görüşü

özünde estetikse, Godard'ınki daha çok "teknikçi"dir (daha az şiirsel olmamakla birlikte). Ayrıca, Pasolini'nin yerinde bir değerlendirmesini izleyecek olursak, Godard da, kuşkusuz hasta, "ciddi biçimde hastalığa tutulmuş", ama tedavi görmeyen, maddi özgürlük düzeylerinden hiçbir şey kaybetmemiş, hayat dolu ve daha çok yeni bir antropolojik tipin doğuşunu temsil eden kişileri sahneye koyar.[5]

Pasolini örnekler listesine kendini ve Rohmer'i de ekleyebilirdi. Çünkü Pasolini sinemasının ayırt edici özelliği, tam anlamıyla, estetikçi ya da teknikçi değil, daha çok mistik ya da "kutsal" olan bir şiirsel bilinçtir. Bu, Pasolini'nin algılanım-imgeyi ya da karakterlerinin nevrozunu en aşağılık konularda bayağı ve vahşi bir seviyeye taşırken onları aynı zamanda mitsel ya da kutsallaştırıcı unsurun hayat verdiği saf şiirsel bir bilinçte yansıtmasına izin veren şeydir. Bayağıyla asilin bu yer değiştirmesi, dışkısal olanla güzelin bu iletişimi, bu mite yansıtma işlemi, Pasolini'nin daha önce serbest dolaylı söylemde edebiyatın özsel biçimi olarak tanıladığı şeydir. Ve Pasolini bundan, dehşet uyandırdığı kadar zarafet de sunan sinematografik bir biçim oluşturmayı başarır.[6] Rohmer'e gelince, belki de o, bu kez tam anlamıyla etik bir bilinç aracılığıyla, serbest dolaylı öznel imgeler oluşturmanın en çarpıcı örneğini verir. Aynı anda hem modern dünyayı ifade etmek hem de bir sinema-edebiyat denkliği kurmak amacıyla, imge için yeni bir statü aramakla en çok uğraşmış olan bu iki yönetmenin, Pasolini ve Rohmer'in birbirlerinden pek haberdar gibi görünmemeleri çok tuhaftır. Rohmer'de söz konusu olan, bir yanda kamerayı, modern nevrotik dünyanın serbest dolaylı imgesini taşıyabilen biçimsel etik bir bilinç haline getirmektir (*Ahlak Hikâyeleri* [*Contes moraux*] dizisi); öte yanda, sinemada ve edebiyatta ortak bir noktaya ulaşmaktır, ki tıpkı Pasolini gibi Rohmer de buna yalnızca tam anlamıyla dolaylı bir söyleme denk olacak, görsel ve işitsel bir imge tipi icat ederek ulaşabilecektir (bu, Rohmer'i iki

---

5 Pasolini, bir yanda Antonioni ve onun "Padua-romen" estetikçiliği ve diğer yanda Godard ve onun liberter teknikçiliği arasında çok parlak bir paralellik çizer: İki yönetmenin "kahramanları" arasındaki fark buradan kaynaklanır. Bkz. *L'expérience hérétique*, s. 150-151.

6 Bkz. Pasolini, *Etudes cinématographiques*, I ve II (özellikle Jean Semolué'nin çalışması, "Après *le Décaméron* et *les Contes de Canterbury*, réflexions sur le récit chez Pasolini").

temel yapıtını, *La marquise d'O*'yu ve *Perceval*'i yaratmaya götürmüştür[7]). Pasolini ve Rohmer, imgenin sözcükle, cümleyle ya da metinle ilişkisi problemini dönüştürürler; yapıtlarında açıklamanın ya da ara planın özel rolü buradan kaynaklanır.

Şimdilik bizi ilgilendiren dille olan ilişki değildir; bunu ancak daha sonra ele alabileceğiz. Pasolini'nin çok önemli tezinden yalnızca şu noktayı elde tutuyoruz: Algılanım-imge, imgenin bir kamera bilinçte, kendi bilincinde yansıtılması gibi olacak, "serbest dolaylı öznel"de özel bir statü bulacaktır. Artık imgenin nesnel mi öznel mi olduğunu bilmenin bir önemi yoktur: İmge yarı-özneldir diyebiliriz, ama bu yarı-öznellik artık değişken ya da belirsiz olan hiçbir şeyi belirtmez. Artık iki kutup arasındaki bir salınımı değil, daha üstün bir estetik biçim uyarınca bir hareketsizleşmeyi gösterir. Algılanım-imge burada kompozisyonunun özel göstergesini bulur. Bu, Peirce'ün bir terimi ödünç alınarak *dicisign* [önerme] diye adlandırılabilir (ama Peirce için bu, genel olarak önermeyken, bizim için söz konusu olan, serbest dolaylı önermenin ya da daha çok, ona karşılık gelen imgenin özel durumudur). Böylelikle, kamera-bilinç son derece biçimsel bir belirlenim kazanır.

2

Bununla birlikte, bu çözüm "öznel" ve "nesnel" olanın yalnızca nominal bir tanımını getirir. Bu, hareket-imgeye güvenmemeyi öğrenmiş sinemanın

---

7 Dolaylı söylem problemi her zaman Eric Rohmer'in kafasını kurcalamış gibidir. Daha *Ahlak Hikâyeleri*'nden itibaren, titizlikle dolaylı tarzda yazılmış diyaloglar bir "yorum"la ilişkilendirilir. Rohmer'in bir makalesine başvuruyoruz: "Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect", *Cahiers Renaud-Barrault*, Sayı: 96, 1977. Ama tuhaf olan, Rohmer'in, bildiğimiz kadarıyla, hiçbir zaman serbest dolaylı söyleme başvurmaması ve Pasolini'nin teorilerinden haberdar değilmiş gibi görünmesidir. Ama yine de aklındaki, tam da dolaylı söylemin bu özel biçimidir: Bkz. Makalesinde *La Marquise d'O* konusunda, Kleist'ın dolaylı üslubu ve *Perceval* hakkında, kendilerinden bahsederken üçüncü şahısta konuşan kişiler üzerine söyledikleri. Ve hepsinden önemlisi, metnin serbest dolaylı söylemde sunulması değil, görsel sahnelerin ya da imgelerin ona karşılık gelen bir tarzda sunulmasıdır: Örneğin, *La Marquise d'O*'nun saplantı uyandıran kadrajları ve özellikle *Perceval*'de imgenin minyatür olarak ele alınması.

evrimleşmiş bir haline işaret eder. Peki eğer tersine, iki kutbun ya da çifte sistemin gerçek bir tanımından yola çıkarsak neler olur? Bergsonculuk bize şöyle bir tanım öneriyordu: *İmgelerin merkezî ve ayrıcalıklı bir imgeye göre değişiklik gösterdiği bir algılanım özneldir; tüm imgelerin, şeylerin içinde olduğu haliyle, yüzlerinin tamamı üzerinde ve parçalarının hepsinde, birbirlerine göre değişiklik gösterdiği bir algılanım nesneldir.* Bu tanımlar yalnızca algılanımın iki kutbu arasındaki farkı değil, öznel kutuptan nesnel kutba geçme imkânını da sağlar. Çünkü ayrıcalıklı merkezin kendisi ne kadar çok harekete geçirilirse, imgelerin birbirlerine göre değişiklik gösterip, saf bir maddenin titreşimlerine ve karşılıklı eylemlerine katılmaya yöneldikleri merkezsiz bir sisteme o kadar çok yönelecektir. Bir hezeyandan, bir düşten, bir sanrıdan daha öznel ne olabilir? Peki ama aynı zamanda ışık dalgaları ve karşılıklı moleküler etkileşimden oluşan bir maddeselliğe daha yakın ne olabilir? Fransız ekolü ve Alman dışavurumculuğu öznel imgeyi keşfediyordu, ama bir yandan da onu evrenin sınırlarına taşıyorlardı. Referans merkezinin kendisini harekete geçirerek, parçaların hareketi kümeye, görelinin hareketi mutlağa, ardışıklığın hareketi eşzamanlılığa yükseltiliyordu. Dupont'nun *Varyete*'sinde bu, trapezde sallanan trapezcinin kalabalığı ve tavanı, biri diğerinin içinde, bir kıvılcım yağmuru ve yüzen lekeler girdabı gibi gördüğü müzikhol sahnesiydi.[8] Ve Epstein'ın *Sadık Kalp*'inde, sabit noktaların baş döndürücü bir hızla yokoluşunda, her şeyin görenin hareketi ve görülen hareketin eşzamanlılığına doğru yöneldiği panayırdı. Ve hiç kuşkusuz, burada algılanım-imge halihazırda estetik bir bilinç tarafından dönüştürülmüş bulunuyordu (bkz. Fransız ekolünün ünlü "fotojeni"si). Ama bu estetik bilinç henüz hareketi aşan biçimsel ve yansıtılmış bilinç değildi, "naif" ya da daha çok, fenomenologların deyişiyle savsal olmayan [*non-thétique*], montajın ve kameranın etkinliğini keşfetmenin tüm sevinciyle birlikte, hareketi güçlendiren ve maddeye takdim eden, edim halindeki bir bilinçti. Bu ne daha iyi ne daha kötü olan başka bir şeydi.

Jean Renoir'ın akan suya duyarlığı sık sık dile getirilmiştir. Ama bu duyarlık, bütün Fransız ekolünün duyarlığıdır (her ne kadar Renoir ona çok özel bir boyut kazandırmış olsa da). Fransız ekolünde bu duyarlık kimi

8 Bkz. Lotte Eisner'in betimlemesi, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, s. 147.

zaman nehir ve onun akışında, kimi zaman kanal ve kanaldaki havuzlar ve mavnalarda, kimi zaman deniz ve onun karayla, limanla ve ışık değeri olarak fenerle olan sınırında kendini gösterir. Eğer Fransız ekolünde bir edilgin kamera fikri ortaya çıkmış olsaydı, onu akan suyun kenarına yerleştirirlerdi. L'Herbier *Şelale*'de [*Le torrent*] suyun başlıca karakter olduğu bir projeye başlamıştı. Ve *L'homme du large*, denizi yalnızca belli bir algılanım nesnesi olarak değil, aynı zamanda karasal algılanımlardan ayrı bir algılanımsal sistem olarak, karanın dilinden farklı bir "dil" olarak ele alıyordu.[9] Epstein'ın ve Grémillon'un yapıtlarının büyük bir bölümü, karakterlerin olmadığı bir dramaya dair sinematografik düşü gerçekleştiren, ya da en azından Doğadan insana giden bir tür Breton ekolü oluşturur. Suyun bu şekilde, Fransız ekolünün tüm gereksinimlerine, soyut estetik gereksinimine, toplumsal belgesel gereksinimine, anlatısal dramatik gereksinimine karşılık geliyor görünmesinin nedeni nedir? Bunun nedeni her şeyden önce suyun, hareketin hareket eden şeyden, ya da hareketliliğin hareketin kendisinden çekip çıkarılabildiği ortamın ta kendisi olmasıdır: Ritim arayışlarında suyun görsel ve işitsel önemi buradan gelir. Gance'ın demirle, demiryoluyla başlattığı şeyi daha sonra bütün yönlere uzatacak, iletecek, yayacak olan akışkan unsurdu. Jean Mitry de, deneysel girişimlerinde, demiryoluyla başlayıp, daha sonra titreşim olarak gerçekliği bize daha derinlemesine yaşatacak imge olarak suya geçiyordu: *Pacific 231*'den *Images pour Debussy*'ye dek.[10] Ve Grémillon'un belgesel yapıtları bu hareketi, katılar mekaniğinden bir sıvılar mekaniğine, sanayiden sanayinin denizsel arka planına kadar, baştanbaşa katediyordu.

Sıvı soyut, karada yaşayanlarla tam olarak aynı şekilde yaşamayan, onlar gibi algılayıp onlar gibi hissetmeyen bir insan türünün, bir insan ırkının somut ortamıdır da: Ouessant ve sonra da Sein adası, Epstein'a, yalnızca yerleşik halkın kendi rollerini oynayabildiği o mükemmel belgeselleri yapma olanağını sunarlar (*Finis Terræ*, *Mor Vran*). Son olarak, karayla suların sınırı, bir yanda karaya bağlı halatların, diğer yanda hareketli ve özgür iplerin, yedekleme halatlarının, palamarların karşı karşıya geldiği

9 Bkz. Henri Langlois'nın yorumları, alıntılayan Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, s. 68.

10 Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, s. 211-217.

bir dramın mekânına dönüşmektedir. Epstein'ın *La belle Nivernaise*'i zaten mavna aracılığıyla karanın katılığı ile gökyüzünün ve suyun akışkanlığının zıtlığını ortaya koyuyordu. Grémillon'un *Maldone*'u kökler, toprak ve aile ocağı organizasyonuyla, kanalın "insan-gemi-at" düzeneğinin zıtlığını ortaya koyuyordu. Dramayı, karanın bağlarından kopma gerekliliği oluşturuyordu; babanın oğluyla, kocanın karısıyla, kadının aşığıyla, çocuğun anne-babasıyla olan bağlarından vazgeçmesi gerekiyordu; insanlar arasındaki dayanışmaya, sınıf dayanışmasına ulaşmak için kendini yalnız bırakmak gerekiyordu. Ve son bir uzlaşma olasılığı dışarıda bırakılmamış olmakla birlikte, fener ya da baraj, karanın çılgınlığı ve suyun üstün adaleti arasındaki ölümüne bir çarpışmanın mekânı oluyordu: *Fener Bekçileri*'nde öfkeli oğlun cinneti, *Yaz Işığı*'nda [*Lumière d'été*] kostümü içindeki şato lordunun büyük düşüşü. Elbette tüm meslekler denizle ilgili değildir; ama Grémillon'un fikri, proleter ya da işçinin, her yerde, toprak üzerinde ve hatta *Le ciel est à vous*'daki hava unsuruna değin, Marksist formülü izleyerek "toplumu toprağa bağlayan göbek bağını kesmek" şartıyla, toplumda söz konusu olan ekonomik ve ticari çıkarların doğasını açığa çıkarmaya ve dönüştürmeye muktedir yüzer bir nüfusun, bir deniz halkının koşullarını yeniden kurduğuydu.[11] Bu anlamda denizle ilgili meslekler adanın bir folkloru ya da bir yadigârı değildir; tüm mesleklerin, hatta *L'amour d'une femme*'daki kadın doktorununkinin bile ufkunu oluştururlar. Bütün mesleklerde bulunan Element'le, İnsan'la olan ilişkiyi serbest bırakırlar; ve hatta mekanik, sanayi ve proleterleşme bile hakikatini bir denizler (ya da havalar) imparatorluğunda bulur. Grémillon tüm gücüyle Vichy'nin aileye ve toprağa dair idealine karşı çıkıyordu. Pek az yönetmen insan emeğini, ama onda denizin bir dengini keşfederek, bu kadar güzel filme çekmiştir: Taşların yuvarlanıp yığılması bile dalgalar gibidir.

Kara insanının algılanımları, duygulanımları ve eylemleriyle su insanının algılanımları, duygulanımları ve eylemleri birbirine karşıt iki sistemdir. Grémillon'un *Çatanalar*'ında [*Remorques*] bu çok iyi görülmektedir; burada karadaki kaptan sabit merkezlere, onlarca bencil öznelleşme noktasına, eş ya da sevgili imgelerine, denize bakan villa

11 Paul Virilio, Grémillon'un sinemasına da pekâlâ uygulanabilecek bir metninde proletaryanın denizsel kökenini ve modelini göstermiştir: *Vitesse et politique*, Galilée, s. 50.

imgesine geri döner, oysaki deniz ona, her zaman için uygunluğu sorgulanan çekme halatlarının sabitleme noktalarının iki hareket arası dışında bir değerinin olmadığı, evrensel bir varyasyon, tüm parçaların dayanışması ve insan ötesindeki adalet olarak bir nesnellik sunmaktadır. Gelgelelim, bu karşıtlığı doruk noktasına taşıyacak olan, Vigo'nun *L'Atalante*'ıdır. J.-P. Bamberger'nin gösterdiği gibi, kara üzerindeki ve su üzerindeki, ya da suyun içindeki aynı hareket rejimi, aynı "zarafet" değildir: Karasal hareket sürekli bir dengesizlik içindedir, çünkü motor kuvvet her zaman ağırlık merkezinin dışındadır (sokak satıcısının bisikleti); oysa sudaki hareket, ağırlık merkezinin basit, düz ya da eliptik bir nesnel yasa uyarınca yer değiştirişiyle birbirine karışır (aynı hareket karada, hatta mavnada bile yapıldığında açıkça ortaya çıkan sarsaklık, yengeç yürüyüşü, sürünme ya da fırdönmenin nedeni budur, ama tüm bunlar başka bir dünyaya ait bir zarafet gibidir). Ayrıca karada hareket bir noktadan diğerine yapılır, hep iki nokta arasındadır, halbuki suda nokta iki hareketin arasında bulunandır: Bu şekilde, bir plonjenin ve bir kontrplonjenin hidrolik ilişkisine bağlı olarak hareketin, bizzat kameranın hareketinde tekrar karşımıza çıkan, dönüşümünü ya da tersine çevrilmesini belirtir (aşıkların birbirlerine sarılmış bedenlerinin nihai düşüşü son bulmak yerine, yükselen harekete dönüşür). Bu da aynı tutku, aynı duygulanım rejimi değildir: Ticaretin baskın olduğu bir durumda, fetiş, giysi, kısmi nesne ve hatıra nesnesi; diğer bir durumda o giysinin altındaki çirkinliği, ama kaba saba bir imgenin altındaki zarafeti de açığa çıkarabilen, bedenlerin "nesnelliği" olarak adlandırabileceğimiz şeye erişir. Toprakla su arasında bir uzlaşı varsa, bu Jules babayla birlikte olmuştur; nedeni de onun kendi kendine toprağa bizzat suyun yasasını dayatmayı bilmesidir: Kamarası en sıradışı fetişleri, kısmi nesneleri, hatıra eşyalarını ve ıskartaları barındırabilir, ama o bunlardan bir hatıra değil, yeniden çalışan eski plağa varıncaya kadar şimdiki hallerin saf bir mozaiğini yapar.[12] Ve son olarak, suda karasal görüşe karşıt bir kehanet işlevi gelişir: Kayıp sevgili suda görünür hale gelir, sanki algılanım karada sahip olmadığı bir menzilin ve bir etkileşimin, bir hakikatin keyfini sürüyormuş gibidir. *Nice*'te bile, burjuvaziyi organik, canavarsı bir beden olarak betimlemeyi

12 Jean-Pierre Bamberger'nin *L'Atalante* üzerine yayımlanmamış bir metnini kullanıyoruz.

sağlayan şey suyun varlığıydı.[13] Şimdi, aşık olunan bedenin yumuşaklığını ve kuvvetini ortaya çıkardığı gibi, giysilerin altında burjuva bedenlerin çirkinliğini ortaya çıkaran da oydu. Burjuvazi; çocukluğun, aşkın, su üzerinde yolculuğun o ayrılmaz bedenlerini karşısına diktikleri bir fetiş-bedenin, hurda bedenin nesnelliğine indirgenir. Karaya ait olmayan bir "nesnellik", bir denge, bir adalet: İşte suyun özü budur.

Son olarak, Fransız ekolünün suda bulduğu, başka bir algılanım halinin vaadi ya da işaretiydi: İnsani olmaktan öte bir algılanım, artık katılara göre yontulmuş olmayan, nesnesi, koşulu, ortamı artık katı olmayan bir algılanım. Çok daha ince ve geniş bir algılanım, bir "sinegöz"e özgü moleküler bir algılanım. Bu tam da algılanımın iki kutbunun gerçek bir tanımından yola çıkmanın getirdiği sonuçtu: Algılanım-imge biçimsel bir bilinçte yansıtılmayıp, biri moleküler diğeri molar, biri sıvı diğeri katı, biri diğerini sürükleyip silen iki hale bölünecekti. O halde algılammın göstergesi bir *dicisign* olmayıp, bir *reume* olacaktı.[14] *Dicisign*, imgeyi yalıtan ve katılaştıran bir çerçeve kurarken, *reume* sıvı hale gelen ve çerçevenin içinden ya da altından geçen bir imgeye gönderiyordu. Bilinç-kamera bir *reume*'e dönüşüyordu, çünkü akıcı bir algılanımda aktüel hale gelip, bu şekilde maddesel bir belirlenime, bir madde-akışa erişiyordu. Bununla birlikte, Fransız ekolü bu diğer hali, diğer algılanımı, bu görünmez olanı üstlenmekten ziyade, ona yalnızca işaret ediyordu: Soyut girişimleri dışında (aralarında Vigo'nun filmi *Taris, Suyun Kralı* [*Taris, roi de l'eau*] da olmak üzere), ondan ortaya çıkardığı, yeni bir imge değil, hâlâ katı bir hikâyenin çerçevesi içinde, hareket-imgelerin, ortalama-imgelerin

---

13 Amengual soruyu çok iyi sormuştur: Neden Vigo tarafından burjuvazi, politik ve ekonomik değil de biyolojik özellikleriyle sunulmuştur? Sorunun cevabını bedenlerin "nesnelliği"ne ve bir sağgörü işlevine başvurarak verir. Bkz. *Vigo, Etudes cinématographiques* (Amengual, Vigo'daki plonje hareketlerini de analiz eder).

14 Peirce, göstergelerin sınıflandırmasında *rheme*'i (sözcük) *dicisign*'dan (önerme) ayırır. Pasolini, Peirce'ün *rheme* terimini kullanmaya devam eder, ama bunu, ona çok genel bir akış fikrini ekleyerek yapar: Sinematografik çekim "akıp gitmelidir", öyleyse bir "*rheme*"dir (*L'expérience hérétique*, s. 271). Ne var ki, Pasolini burada, isteyerek ya da istemeden, etimolojik bir hata yapar. Yunancada akıp giden anlamına gelen *rheume* (ya da *reume*)'dür. Bu nedenle bu terimi, planın genel bir niteliğini değil, algılanım-imgenin özel bir göstergesini anlatmak için kullanıyoruz.

sınırı ya da kaçış noktasıydı. Bu hikâye o denli ritimle doluydu ki, buna kesinlikle bir kusur denemezdi.

3

Vertov'un "Sine-göz"de ulaşmayı ya da katılmayı amaçladığı şey evrensel varyasyonun kendi içindeki sistemiydi. Tüm imgeler, tüm yüzleri üzerinde ve tüm parçalarında, birbirlerine göre değişiklik gösterirler. Bizzat Vertov sine-gözü şöyle tanımlar: Sine-göz "evrenin herhangi bir noktasını, herhangi bir zamansal düzende bir diğerine bağlayan şey"dir.[15] Yavaş çekim, hızlı çekim, bindirme, fragmantasyon, yavaşlatma [*démultiplication*], mikro çekim, hepsi varyasyonun ve etkileşimin hizmetindedir. Bu iyileştirilmiş bir insan gözü değildir. Zira, insan gözü aygıtların ve araçların yardımıyla belli sınırlamaların üstesinden gelebiliyorsa da, imkânının koşulu kendisi olduğundan, üstesinden gelemeyeceği bir sınırlama vardır: Tüm imgelerin ayrıcalıklı tek bir imgeye göre değişiklik göstermeleri anlamına gelen, gözün alımlayıcı organ olarak göreli hareketsizliği. Ve eğer kamera, çekim aygıtı olarak düşünülürse, o da aynı koşullayıcı sınırlamaya tabi olacaktır. Oysa sinema basitçe kamera değildir, montajdır. Ve montaj, insan gözünün bakış açısından kuşkusuz bir inşadır, ne var ki başka bir gözün bakış açısından böyle olmayı bırakır; montaj insani olmayan bir gözün, şeylerin içinde olacak bir gözün saf görüşüdür. Evrensel varyasyon, evrensel etkileşim (modülasyon), Cézanne'ın zaten insan öncesi dünya, "kendimizin şafağı", "parıltılı kaos", "dünyanın bekâreti" olarak adlandırdığı şeydir. Onu inşa etmemizin gerekmesi hiç de şaşırtıcı değildir, zira yalnızca sahip olmadığımız bir göz için verilidir. Mitry'nin bir ressam söz konusu olduğunda ifade etmeye cüret edemeyeceği bir çelişkiyi Vertov'da ifşa etmesi için bir hayli peşin hükümlü olması gerekir: Yaratıcılık (montaja ait) ve bütünlük (gerçekliğe ait) arasındaki sahte-çelişkidir bu.[16] Vertov'a göre, montajın yaptığı, mekânın herhangi bir noktasının, etki ettiği ve kendisine etki eden

15 Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18, s. 126-127.

16 Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, s. 256: "Aynı anda hem montajı savunup hem de gerçekliğin bütünlüğünü koruyamazsınız. Çelişki gün gibi ortadadır."

tüm noktaları, bu etki ve tepkiler ne kadar uzağa yayılırsa yayılsın, kendi kendine algılayacağı şekilde, algılanımı şeylerin içine taşımaktır, algılanımı maddenin içine koymaktır. İşte bu da nesnelliğin tanımıdır: "Sınırlar ya da mesafeler olmaksızın görmek." O halde bu açıdan, tüm yöntemlere izin verilecektir, artık bunlar film hilesi olmayacaktır.[17] Materyalist Vertov'un sinema için gerçekleştirdiği şey, *Madde ve Bellek*'in birinci bölümündeki materyalist programdır: İmgenin kendi-içindesi. Vertov'un sine-gözü, insani olmayan gözü, bir sineğin, bir kartalın ya da başka bir hayvanın gözü değildir. Bu, Epstein'ın tarzında, doğuştan zamansal perspektifle donatılmış, tinsel bütünü yakalayacak, tinin gözü de değildir. Tam tersine bu, zamana tabi olmayan, zamanı "yenilgiye uğratmış", "zamanın olumsuzu"na erişen ve maddi evreni ve onun uzanımından başka bütün tanımayan maddenin gözüdür, maddenin içindeki gözdür (Vertov ve Epstein burada birbirlerinden, aynı bütünün, kamera-montajın iki farklı seviyesi olarak ayrılırlar).

Bu, Vertov'un birinci düzeneğidir. Bu öncelikle hareket-imgelerin makinesel bir düzeneğidir. Daha önce gördüğümüz üzere, iki hareket arasındaki mesafe, aralık, algılanımı kendine mal ettiği ölçüde insan öznesini önceleyen boş bir alan çizer. Ama Vertov için en önemli şey, aralıkları maddeye geri vermektir. Montajın ve hareket teorisinden daha derin bir "aralıklar teorisi"nin anlamı budur. Aralık artık bir tepkiyi maruz kalınan etkiden ayıran, tepkinin ölçülemezliğini ve kestirilemezliğini ölçen şey değil, tersine, evrenin bir noktasında bir etki söz konusu olduğunda, arada ne kadar mesafe olursa olsun, başka herhangi bir noktada, uygun düşen tepkiyi bulan şeydir ("yaşamda ele alınan konuya cevap bulma, bu konuyla ilişkisi olan milyonlarca olgu arasından bunun verdiği sonucu bulma"). Vertovcu aralık teorisinin özgünlüğü, aralığın artık birbirini izleyen iki imge arasında oluşan bir ayrıklığa, bunları birbirinden ayıran bir mesafeye değil de, tersine, iki uzak (ve bizim insani bakış açımızdan ölçülemez) imgenin bir bağlılaşım ilişkisi içine sokulmasına işaret etmesidir. Ayrıca diğer yandan, eğer sinemanın elinin altında tüm parçaları biraraya getirme becerisine sahip

17 Vertov (*a.g.e.*): "Hızlı çekim, mikro-çekim, ters çekim, canlandırma çekimi, hareketli çekim, en beklenmedik kamera açılarından yapılan çekim vb. kamera hilesi olarak değil, bol bol kullanılacak normal yöntemler olarak ele alınır."

bir araç olmasaydı, bu şekilde evrenin bir ucundan diğer ucuna koşamazdı: Vertov'un tinin elinden aldığı şey, yani hiç durmaksızın oluşmakta olan bir bütünün gücü, şimdi artık maddenin bağlılaşığına, onun varyasyonlarına ve etkileşimlerine geçecektir. Aslında kendinde imgelerin, şeylerin makinesel düzeneği, bağlılaşık olarak kolektif sözceleme düzeneğine sahiptir. Vertov sessiz sinemada zaten ara yazıları, sözcüğün imgeyle bir blok, bir tür ideogram oluşturduğu özgün bir şekilde kullanıyordu.[18] Bunlar düzeneğin iki temel yönüdür: İmge makinesi bir sözceler tipinden, tam anlamıyla sinematografik bir sözcelemeden ayrılamaz. Vertov'da devrimci Sovyet bilincinin, "gerçekliğin şifresinin komünist bir tarzda çözülmesinin" söz konusu olduğu apaçık ortadadır. Yarının insanını insan öncesi dünyayla, komünist insanı "topluluk" olarak tanımlanan, etkileşimlerin maddesel evreniyle birleştiren (etkiyen ve maruz kalan arasındaki karşılıklı eylem[19]) odur. *Dünyanın Altıda Biri* [*Shestaya Chast Mira*], S.S.C.B.'nin bağrında, çeşit çeşit halkları, sürüler, sanayiler, kültürler arasındaki uzaktan etkileşimleri, zamanı yenilgiye uğratmakta olan her türden alışverişi gösterir.

Annette Michelson, sanki Vertov bununla daha da eksiksiz bir düzenek anlayışı icat etmiş gibi, *Kameralı Adam*'ın onun bir evrimini temsil ettiğini söylemekte haklıdır. Çünkü önceki anlayış hareket-imgenin, yani fotogramlardan oluşturulan bir imgenin, hareketle donatılmış bir ortalama-imgenin ötesine geçmiyordu. O halde bu, montaj tarafından ne tür bir işleme maruz bırakılırsa bırakılsın, hâlâ insan algılanımına karşılık gelen bir imgeydi. Ama eğer montaj, imgenin bileşenlerine kadar işlerse neler olur? Ya bir köylü kadın imgesinden bu imgenin fotogramlarından oluşan bir diziye doğru çıkılır, ya da bir çocuk fotogramları dizisinden bu çocukların hareket halindeki imgelerine doğru gidilir. Bu işlemi genişleterek, son sürat gitmekte olan bir bisikletlinin imgesiyle aynı imgenin yeniden filme çekilmiş, yansımış ve ekrana yansıtılmış şekli karşı karşıya konur. René Clair'in filmi *Paris Uyuyor* Vertov üzerinde büyük etki bırakmıştı: Çünkü film insani bir dünyayla insanın yokluğunu biraraya getiriyordu. Deli bilgenin (yönetmen) ışını hareketi dondurup eylemi alıkoyarak onu bir tür "elektrik boşalımı" içinde serbest bırakıyordu. Çöl-şehir, kendisinden eksik olan şehir, sanki

18 Bkz. Abramov, *Dziga Vertov*, Premier plan, s. 40-42.

19 Bkz. Kant'ta "topluluk" kategorisinin tanımı, *Critique de la raison pure*.

bir sır barındırıyormuş gibi, sinemaya musallat olmaktan vazgeçmez. Sır, aralık mefhumunun yine yeni bir anlamıdır: Bu yeni anlam şimdi, hareketin durduğu ve durmak suretiyle ters dönebileceği, hızlanabileceği, yavaşlayabileceği vb. noktayı ifade etmektedir. Vertov'un etkileşim adına ölü etten canlı ete doğru yöneldiğinde yaptığı gibi, artık basitçe hareketi tersine çevirmek yeterli değildir. Ters çevirmeyi ya da değişikliği mümkün kılan noktaya ulaşmak gerekir.[20] Çünkü Vertov için, fotogram basitçe fotoğrafa geri dönüş değildir: Fotogram sinemaya aitse, nedeni onun imgenin genetik unsuru ya da hareketin diferansiyel unsuru olmasıdır. Fotogram hareketi "sonlandırmışsa", onun hız kazanmasının ve kaybetmesinin, değişiklik göstermesinin ilkesini de oluşturmuştur. Fotogram, hareketin her anda kurulmasını sağlayan temel istektir, titreşimdir, Epikürcü materyalizmin *clinamen*'idir. Ayrıca fotogram, ondan türeyen hareketle ilişkili olarak, kendisini titreştiren diziden ayrılamaz. Ve eğer sinema, başka bir algılanıma doğru insan algılammının ötesine geçiyorsa, bu onun tüm mümkün algılammın *genetik unsur*una, yani değişen ve algılanımın kendisinin de diferansiyeli olarak algılanımı değiştiren noktaya erişmesi anlamındadır. O halde Vertov, aynı öteye geçmenin birbirinden ayrılmaz üç yanını ortaya koymaktadır: Kameradan montaja, hareketten aralığa, imgeden fotograma.

Vertov, bir Sovyet sinemacı olarak, montajı diyalektik bir anlayış haline getirir. Ne var ki diyalektik montaj, bir birleştirme çizgisi olmaktan çok bir karşı karşıya geliş, bir karşıtlık yeridir. Ayzenştayn'ın Vertov'un "biçimci maskaralıkları"nı reddetmesinin nedeni kuşkusuz iki yönetmenin ne diyalektik anlayışlarının ne de diyalektiği uygulayışlarının aynı olmasıdır. Ayzenştayn için, yalnızca insanın *ve* Doğanın diyalektiği vardır, Doğadaki insan ve insandaki Doğa, "kayıtsız-olmayan Doğa" ve ayrı-düşmemiş İnsan. Vertov için diyalektik maddenin içindedir, maddeye aittir ve yalnızca insani olmayan bir algılanımı geleceğin üst insanıyla, maddesel topluluğu biçimsel komünizmle birleştirebilir. Buradan, çok daha rahatlıkla, bir taraftan Vertov'u, diğer taraftan da Fransız ekolünü ayıran farklılıkları çıkarabiliriz.

---

20 Annette Michelson ("L'homme à la caméra, de la magie à l'épistémologie", *Cinéma, théorie, lectures* içinde, Klincksieck) bu temaların tümünü analiz etmiştir: Vertov'da aralık ve ters çevirme teorisinin derinleştirilmesi, uyuyan şehir teması, fotogramın rolü (ve René Clair'le benzerlikleri).

Eğer her iki tarafın da kullandığı özdeş yöntemleri, niteliksel, hızlandırılmış, yavaşlatılmış montajı, bindirmeyi ve hatta hareketsizleştirmeyi düşünürsek, öyle görünüyor ki bu yöntemler Fransızlarda her şeyden önce sinemanın tinsel bir gücünü, "plan"ın tinsel bir yüzünü gösterir: İnsan, tin aracılığıyla algılanımın sınırlarını aşar ve Gance'ın söylediği gibi, bindirmeler ruhun bedeni "sardığı" ve onun "önüne geçtiği" his ve düşünce imgeleridir. Bindirmenin, aralarında mesafe bulunan maddesel noktaların etkileşimini, hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış çekimin de fiziksel hareketin diferansiyelini ifade ettiği Vertov'da, bunu kullanma şekli tamamıyla farklıdır. Ama radikal farkı henüz bu bakış açısından yakalayamayabiliriz. Bu fark, Fransızların sıvı imgeye ayrıcalık tanıma nedenlerine geri gidildiği anda beliriverir: Zira, insan algılammının kendi sınırlarının ötesine geçtiği ve hareketin de ifade ettiği tinsel bütünlüğü keşfettiği yer orasıydı. Buna karşılık, Vertov için sıvı imge hâlâ yetersizdir, maddenin *zerre*sine ulaşmaz. Hareket kendi ötesine geçmelidir, ama maddesel enerji unsuruna doğru. O halde, sinematografik imgenin göstergesi *"reume"* değil, *"gram"*dır, engramdır, fotogramdır. Bu, onun doğuşunun göstergesidir. Son kertede, artık sıvı değil, bir gaz algılanımdan söz etmek gerekir. Zira, eğer moleküllerin yer değiştirmekte özgür olmadığı katı bir halden yola çıkılıyorsa (molar algılanım ya da insan algılanımı), daha sonra, moleküllerin yer değiştirip birbirleri arasında kaydığı sıvı hale geçilir, ama en sonunda her molekülün özgür parkuruyla tanımlanan gaz hale varılır. Belki de, Vertov'a göre oraya kadar, akışın ötesindeki, maddenin zerresine ya da gaz algılanıma kadar gitmek gerekiyordu.

Her halükârda Amerikan deneysel sineması oraya kadar gidecek ve Fransız ekolünün su lirizminden koparak Vertov'un etkisini tanıyacaktır. Amerikan deneysel sinemasının bütün yönelimi için söz konusu olan şey, şeylerin içindeki ya da maddenin içindeki haliyle, moleküler etkileşimlerin yayıldığı en uzak noktaya kadar, saf bir algılanıma ulaşmaktır. Brakhage, çayırdaki bir bebeğin gördüğü tüm yeşilleri filme çekerek, insan öncesi Cézannecı bir dünyayı, kendimizin bir şafağını keşfetmektedir.[21] Michael Snow kameraya her tür merkezi kaybettirirken, tüm yüzleri üstünde ve tüm parçalarında, birbirlerine göre değişiklik gösteren imgelerin evrensel

21 Bkz. Marcorelles, *Eléments pour un nouveau cinéma*, Unesco: "Yeşilin farkında olmayan, emekleyen bir bebek için bir çayırda kaç renk vardır?"

etkileşimini filme çeker (*La Région centrale*[22]). Belson ve Jacobs renkli biçimleri ve hareketleri, moleküler ya da atomik kuvvetlere yükseltir (*Phenomena*, *Momentum*). Oysa, Amerikan deneysel sinemasında değişmeyen bir şey varsa, o da çeşitli araçlarla, algılanımın bir gaz halini inşa etmektir. Kırpışan montaj: fotogramın ortalama-imgenin ötesine, titreşimin hareketin ötesine geçirilmesi (bindirmeye olanak veren rastlantısal aralıklarla, bir dizi fotogramın tekrarlandığı lup yöntemiyle tanımlanan "fotogram-plan" mefhumu buradan çıkar). Hiper-hızlı montaj: tersine dönme ya da dönüşme noktasının açığa çıkarılması (zira, imgenin hareketsizleştirilmesi aracın aşırı hareketliliğiyle bağlılaşık halindedir ve fotogram, ışıldamaya ve hızlanmaya neden olan diferansiyel unsur olarak hareket eder). Yeniden filme çekme ya da yeniden kaydetme: maddenin zerresinin açığa çıkarılması (mekânın düzleşip Seurat-vari noktacı bir doku kazanmasına yol açarak iki noktanın uzaktan etkileşimini kavramayı sağlayan yeniden çekim).[23] Tüm bu açılardan, fotogram fotoğrafa bir geri dönüş olmayıp, daha ziyade, Bergson'un formülü izlenecek olursa, "şeylerin içinde ve mekânın her noktası için çekilip alınmış" bu fotoğrafın yaratıcı kavranışıdır. Ayrıca, fotogramın yaptığından videoya doğru ilerledikçe giderek daha fazla moleküler parametrelerce tanımlanan bir imgenin oluşumuna katılırız.

Tüm bu yöntemler sinemayı madde-imgelerin makinesel düzeneği olarak kurmak için işbirliği yapar ve çeşitlenirler. Buna karşılık gelen sözceleme düzeneğinin nasıl olacağı sorusu varlığını sürdürür, çünkü Vertov'un cevabı (komünist toplum) anlamını yitirmiştir. Cevap Amerikan toplumu olarak uyuşturucu madde olabilir mi? Ancak, eğer uyuşturucu madde bu bakımdan etkiliyse, bu yalnızca yol açtığı ve bütünüyle farklı

---

22 Snow, hiçbir insani mevcudiyetin olmadığı, "insandan arındırılmış bir peyzaj"ı filme çeker ve kamerayı, hareketlerini ve açılarını sürekli değiştiren otomatik bir aygıtın kontrolüne bırakır. Böyle yaparak gözü, göreli hareketsizlik ve koordinatlara bağlı olma koşulundan kurtarır. Bkz. *Cahiers du cinéma*, Sayı: 296, Ocak 1979 (Marie-Christine Questerbert: "Makineyle eyleme geçirilen, sesle düzenlenen kameranın hedefi artık cepheden, perspektif görüşü merkeze almaz. Tekgözlü kalır, ama söz konusu olan boş, hiper-hareketli bir gözdür").

23 *Cinéma, théorie, lectures* içindeki P. A. Sitney'nin makalesi "Yapısal Film", tüm bu yönleri, Amerikan deneysel sinemasının belli başlı yönetmenlerini izleyerek analiz eder: Özellikle "fotogram-plan"ın oluşturulması ve lup; Markopoulos'ta, Conrad'da, Sharits'te kırpışma; Robert Breer'de hız; Gehr'de, Jacobs'ta, Landow'da grenleşme.

araçlarla da gerçekleştirilebilen algılanımsal deneyimleme yoluyladır. Gerçeği söylemek gerekirse, sözceleme problemini, ancak sesli imgeyi kendi için analiz etmeyi becerdiğimizde ortaya koyabiliriz. Castaneda'nın ilk programını izleyecek olursak, uyuşturucunun *dünyayı stop ettirdiği*, algılanımı "yapmak"tan kopardığı, yani duyu-motor algılanımların yerine saf görsel ve işitsel algılanımlar geçirdiği; seslerdeki, biçimlerdeki ve hatta sudaki delikleri, *moleküler aralıkları gösterdiği;* ama aynı zamanda, bu stop etmiş dünyada ve dünyadaki bu delikler içinden, *hız çizgileri geçirdiği* varsayılır.[24] Bu, imgenin üçüncü halinin programıdır, katı ve sıvı hallerin ötesindeki gaz imgenin programı: her algılanımın aynı şekilde genetik unsuru da olan "başka" bir algılanıma ulaşmak. Kamera-bilinç artık biçimsel ya da maddesel değil, genetik ve diferansiyel olan bir belirlenime yükselir. Algılanımın gerçek bir tanımından genetik bir tanımına geçmiş bulunuyoruz.

Landow'un filmi *Bardo Follies* bu bakımdan sürecin tamamını ve sıvı halden gaz hale geçişi özetler: "Film bir deniz yatağında yüzen bir kadının lup halinde basılmış ve lupun her tekrarlanışında bizi selamlayan imgesiyle başlar. Yaklaşık on dakika sonra (daha kısa bir versiyonu da vardır) aynı lup, siyah fon üstünde iki halkanın içerisinde iki kez belirir. Sonra bir an üç halka görünür. Filmin halkalar içindeki imgesi yanmaya başlayarak, hakim turuncu renkte fokurdayan bir küfün yayılmasına neden olur. Ekranın tamamı yavaş çekimde aşırı derecede grenli bir fluya dönüşen, yanmakta olan fotogramla dolar. Bir başka fotogram daha yanar; bütün ekran eriyen selüloidle nabız gibi atmaktadır. Bu etki büyük olasılıkla ekran üzerinde çok sayıda yeniden çekim dizisiyle elde edilmiştir ve ortaya çıkan sonuç, ekranın kendisinin nabız gibi atıyor ve yanıyor gibi görünmesidir. Senkronizasyonu bozulmuş lupun gerilimi, pelikülün kendisinin ölüyor gibi göründüğü bu fragman boyunca sürdürülür. Uzun bir an sonrasında, ekran, renkli filtreli bir mikroskop aracılığıyla ekranın her kenarına farklı bir renk gelecek şekilde filme çekilmiş olan sudaki hava kabarcıklarına dönüşecek şekilde bölünür. Odak uzaklığında yapılan değişikliklerle, kabarcıklar biçimlerini kaybedip birbirleri içinde çözünürken, dört renkli filtre birbirine karışır. Filmin sonunda, birinci luptan yaklaşık kırk dakika sonra, ekran beyaza dönüşür."[25]

---

24 Bkz. Castaneda, özellikle *Voir*, Gallimard.

25 Sitney, s. 348.

ALTINCI BÖLÜM

DUYGULANIM-İMGE: YÜZ VE YAKIN PLAN

1

Duygulanım-imge yakın plandır ve yakın plan da yüzdür... Ayzenştayn yakın planın sadece diğer imgeler arasında bir imge tipi olmayıp, filmin bütününe duygulanımsal bir okuma kazandırdığını söylüyordu. Bu, duygulanım-imge için doğru bir değerlendirmedir: Duygulanım-imge aynı anda hem bir imge tipi hem de bütün imgelerin bir bileşenidir. Ama bunu söylemekle işimiz bitmez. Yakın plan ne anlamda bütünüyle duygulanım-imgeyle özdeştir? Ve neden yüz yakın planla özdeş olsun ki, sonuçta yakın plan sadece yüz*ün*, ve ayrıca pek çok başka şeyin büyütülmesinden ibaret görünmektedir. Ve büyütülmüş yüzden bize duygulanım-imge analizinde rehberlik edebilecek kutupları nasıl çıkartabiliriz?

Tam da yüz olmayan bir örnekten, bize çoğu kez yakın planla sunulan bir saatten yola çıkalım. Böyle bir imgenin pekâlâ iki kutbu vardır. Bir yanda, bize sadece bir kere ya da uzun aralıklarla birden çok kere gösteriliyor olsa bile, bu saatin mikro hareketlerle işleyen, en azından virtüel kolları vardır: Kollar zorunlu olarak, ...e doğru bir yükselişi işaret eden ya da kritik bir ana doğru yönelen, bir doruk noktasına hazırlayan bir *yeğinsel diziye* girerler. Diğer yanda, saatin hareketsiz alımlayıcı yüzey, alımlayıcı kayıt levhası, soğukkanlı bir bekleyiş olarak bir kadranı vardır: Saat *yansıtıcı* [*réfléchissant*] *ve yansımış* [*réfléchie*] *birlik*tir.

Duygunun Bergsoncu tanımı tam olarak bu iki özelliği taşıyordu: Duyarlı bir sinir üzerindeki motor eğilim. Başka bir ifadeyle, hareketsizleşmiş sinirsel bir levha üzerindeki bir mikro hareketler dizisi. Bedenin bir parçası alımlama organlarının aracı haline gelmek için motorsallığının özünü feda etmek zorunda kaldığında, bu organların artık temelde yalnızca hareket eğilimleri ya da, tek bir organ için veya bir organdan diğerine, yeğinsel dizilere girme yetisine sahip mikro hareketleri olacaktır. Hareketli olan, uzanım hareketini kaybetmiştir ve hareket de ifade hareketi haline gelmiştir. Duyguyu oluşturan, bu hareketsiz yansıtıcı birlik ile yeğinsel ifadesel hareketler kombinasyonudur. Peki ama Yüzün bizzat kendisi için de aynı şey geçerli değil midir? Yüz, global hareketliliğinin özünü feda etmiş ve bedenin geri kalanının olağan durumlarda gömülü olarak tuttuğu her türden küçük bölgesel hareketi toplayan ya da ifade eden, organ taşıyıcı sinirsel levhadır. Ve ne zaman bir şeylerde bu iki kutbu, yani yansıtıcı yüzeyi ve yeğinsel mikro-hareketleri keşfetsek şunu her seferinde söyleyebiliriz: Bu şey bir yüz muamelesi görmüştür, onun "yüzüne bakılmıştır" ya da daha çok "yüzleştirilmiştir" ve o da kendi payına, bir yüze benzemiyor olsa dahi, gözünü bizim yüzümüze diker, o da bize bakar... Saatin yakın plan çekiminde olduğu gibi. Yüzün kendisine gelecek olursak, yakın planın yüzü ele aldığını, onu herhangi bir muameleye tabi tuttuğunu söylemeyeceğiz: Yüzün yakın planı yoktur, yüzün kendisi yakın plandır, yakın plan kendiliğinden yüzdür ve her ikisi de duygudur, duygulanım-imgedir.

Resimde portre teknikleri bizi yüzün bu iki kutbuna alıştırmıştır. Ressam kimi zaman yüzü bir kontur olarak, burnu, ağzı, göz kapaklarının kenarlarını ve hatta sakalı ve takkeyi çizen sarmalayıcı bir çizgi olarak alır: Bu bir yüzleştirme yüzeyidir. Kimi zamansa tersine, toplu halde alınan dağınık özelliklerle, burada dudakların titremesini, şurada bir bakışın parıltısını gösteren ve kontura az çok isyankâr bir madde taşıyan parçalı ve kırık çizgilerle çalışır: Bunlar yüzsellik çizgileridir.[1] Ve duygunun hem felsefeyi hem de resmi kateden Tutkuların muhteşem bir şekilde kavramlaştırılmaları kapsamında, bu iki özelliğin altında ortaya çıkması bir tesadüf değildir: Descartes'ın ve Le Brun'ün *hayranlık* olarak adlandırdığı, ve yüzün üzerinde

1 Bu iki portre tekniği üzerine bkz. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, s. 43-44.

azami bir yansıtıcı ve yansımış birlik için asgari bir hareketi işaret eden şey; ve yüz tarafından ifade edilen yeğinsel bir diziyi oluşturan küçük istekler ya da itkilerden ayrı düşünülemeyen ve *arzu* olarak adlandırılan şey. Bazılarının hayranlığı, tam da hareketin sıfır noktası olduğu için tutkuların kökeni olarak görmesi, diğerlerinin ise hareketsizliğin kendisinin, kendine karşılık gelen mikro hareketlerle karşılıklı nötrleşmesini varsaydığı için arzuyu ya da endişeyi ön plana alması pek de önemli değildir. Söz konusu olan, münhasır bir kökenden çok, kimi zaman biri diğerine baskın çıkıp neredeyse safmış gibi görünen, kimi zaman bir yönde ya da diğer bir yönde birbirine karışan iki kutuptur.

Bir yüze, koşullara bağlı olarak iki tür soru sormak mümkündür: Ne düşünüyorsun? Ya da: Canını sıkan nedir, neyin var, ne hissediyorsun? Yüz bazen bir şey düşünür, bir nesneye takılıp kalır ve İngilizce *wonder* sözcüğünün muhafaza ettiği hayranlığın ya da şaşkınlığın anlamı tam da budur. Yüz bir şey düşündüğü sürece, özellikle onu saran konturuyla, tüm parçaları kendinde toplayan yansıtıcı birliğiyle değer kazanır. Bazense, tam tersine, bir şey deneyimler ya da hisseder ve parçalarının, her parça bir tür anlık bağımsızlık kazanacak şekilde, bir doruk noktasına ulaşana kadar birbirleri ardına katettikleri yeğinsel dizi olarak değer kazanır. Burada yakın planın, biri özellikle Griffith ve diğeri Ayzenştayn imzası taşıyan bu iki tipini şimdiden tanıyabiliriz. Griffith'in, her şeyin bir kadın yüzünün saf ve yumuşak konturu için organize edildiği yakın planları ünlüdür (özellikle iris yöntemi): *Enoch Arden*'de genç bir kadın kocasını düşünür. Gelgelelim, Ayzenştayn'ın *Genel Hat*'ında, rahibin yakışıklı yüzü yerini dar bir enseye ve etli kulak memelerine bağlanan sinsi bir bakışa bırakarak kaybolur: Yüzselliğin çizgileri sanki konturdan kaçıp rahibin hıncına kanıt oluşturuyor gibidir.

Birinci kutbun tatlı duygulara, ikincisininse karanlık tutkulara ayrılmış olduğunu düşünmekten sakınmak gerekir. Örneğin, Descartes'ın horgörmeyi nasıl "hayranlığın" özel bir durumu olarak gördüğünü hatırlayalım.[2] Bir

2 Descartes, *Les passions de l'âme*, § 54: "Hayranlığa, hayran olduğumuz nesnenin büyük ya da küçük olmasına göre, değer verme ya da horgörme eşlik eder." Descartes'taki ve ressam Le Brun'deki hayranlık anlayışı üzerine, Henri Souchon'un mükemmel bir analizine başvuruyoruz, *Etudes philosophiques*, 1, 1980.

tarafta, yansıtıcı kötülükler, yansımış dehşet ve umutsuzluklar vardır, özellikle Griffith'in veya Stroheim'ın genç kadınlarında bile. Diğer tarafta, yeğinsel aşk ya da şefkat dizileri. Dahası, her yön, kendileri de çok farklı olan yüz hallerini biraraya getirir. *Wonder* yönü, anlaşılmaz ya da suçlu bir düşüncenin ardındaki donuk bir yüzü duygulandırabilir; ama aynı oranda, genç ve meraklı bir yüzü de kaplayabilir, küçük hareketlerle o denli hayat bulur ki bunlar kaybolup nötrleşirler (örneğin Sternberg'de *Kızıl İmparatoriçe* [*The Scarlet Empress*] hâlâ genç kızken, Rus elçiler onu götürdüğünde dört bir yana bakıp her şeye şaşırır). Ve göz önüne alınan dizilere bağlı olarak, diğer yanda da en az o kadar çeşit vardır.

O halde aralarındaki farkı neye göre belirleyeceğiz? Aslında, ne zaman çizgiler konturdan kurtulsa, kendi hesaplarına çalışmaya başlasa ve bir limite doğru yönelen ya da bir eşiği aşan özerk bir dizi oluştursalar, kendimizi yeğinsel bir yüz karşısında buluruz: öfkenin yükselen dizisi ya da Ayzenştayn'ın deyişiyle "kederin tırmanan çizgisi" (*Potemkin Zırhlısı*). Kendi muhtelif organlarını veya çizgilerini dizileştirmesi durumunda tek bir yüz yeterli olabilecek olsa da, bu dizisel özelliğin çok sayıda eşzamanlı ya da ardışık yüzle daha iyi vücut bulmasının nedeni budur. Yeğinsel dizi burada bir nitelikten diğerine geçmek, yeni bir niteliğe varmak şeklindeki işlevini açığa çıkartır: Ayzenştayn'ın yakın planla yapmak istediği, yeni bir nitelik üretmek, niteliksel bir sıçrama gerçekleştirmektir: Tanrı'nın insan-rahibinden, köylülerin sömürücü-rahibine; denizcilerin öfkesinden, devrimci patlamaya; mermer aslanların üç farklı duruşunda olduğu gibi, taştan çığlığa ("ve taşlar kükredi...").

Tam tersine, çizgiler sabit ya da dehşet veren, ama değişmeyen, oluş halinde olmayan bir tür ebedi düşüncenin egemenliği altında gruplanmış olarak kaldığı sürece, yansıtıcı ya da yansımalı [*réflexif*] bir yüzün karşısındayızdır. Griffith'in *Kırık Tomurcuklar*'ında şehit edilen genç kız, ölümünde bile hâlâ düşünceler içindedir ve neden diye sorar gibi görünen taş kesilmiş bir yüz taşımayı sürdürürken, öbür tarafta Çinli aşık yüzünde afyonun sersemliğini, Buda'nın tefekkürünü taşır. Yansıtıcı yüzün bu durumunun diğerine göre daha az belirlenmiş gibi göründüğü doğrudur. Zira, bir yüz ile düşündüğü şey arasındaki ilişki çoğunlukla keyfidir. Griffith'te bir genç kadının kocasını düşündüğünü, ancak hemen sonrasında kocasının imgesini gördüğümüz için bilebiliriz: Beklememiz gerekmiştir

ve bağ yalnızca çağrışımsal gibi görünmektedir. Bu yüzden, sırayı tersine çevirmek ve bizi yüzün az sonraki düşüncesi hakkında bilgilendirecek nesnenin yakın planından başlamak daha güvenli olabilir: Pabst'ın filmi *Pandora'nın Kutusu*'nda bıçağın yakın planı bizi korkunç Karındeşen Jack fikrine hazırlar (ya da Clouzot'nun *Katil 21 Numarada Oturuyor*'unda [*L'assassin habite au 21*] dönüp duran üç nesneden oluşan gruplar, kadın kahramanın 3 rakamının gizemi çözecek anahtar olduğunu düşünmekte olduğunu anlamamızı sağlayacaktır). Gelgelelim, yansıma-yüzün [*visage-réflexion*] henüz en derinlerine bu şekilde ulaşamayız. Hiç kuşkusuz, zihinsel yansıma, bir şeyin düşünüldüğü süreçtir. Oysa, zihinsel yansımaya sinematografik olarak, birbirinden çok farklı, çok sayıda şeyde (onu taşıyan nesne, ona maruz kalan beden, onu temsil eden fikir, bu fikri taşıyan yüz...) ortak olan saf bir niteliği ifade eden, daha radikal bir yansıma eşlik eder. Griffith'teki genç kadınların yansıtıcı yüzleri Beyaz'ı ifade ediyor olabilir, ama bu aynı zamanda, bir kirpiğin tuttuğu bir kar tanesinin beyazıdır, içsel bir masumiyetin ruhani beyazıdır, ahlaki bir seviye kaybının [*dégradation*] kirlenmiş beyazıdır, kadın kahramanın başıboş dolaşacağı buz kütlesinin düşman ve keskin beyazıdır (*Fırtına Çocukları*). *Aşık Kadınlar*'da [*Women in Love*] Ken Russell, sertleşmiş bir yüzde, içsel bir soğuklukta ve ölümcül bir buzuldaki ortak niteliği kullanmayı bilmiştir. Kısaca, yansıtıcı yüz bir şey düşünmekle yetinmez. Yeğinsel yüzün saf bir Güç ifade etmesi, yani bir nitelikten diğerine geçmemizi sağlayan bir dizi tarafından tanımlanması gibi, yansımalı yüz de saf bir Nitelik, yani doğaları farklı çok sayıda nesneye ortak olan "bir şey" ifade eder. Buna göre iki kutbun çizelgesini oluşturabiliriz:

Duyarlı sinir	Motor eğilim
Hareketsiz alımlayıcı levha	Mikro ifade hareketleri
Yüzleştirici kontur	Yüzsellik çizgileri
Yansıtıcı birlik	Yeğinsel dizi
Wonder	Arzu
(hayranlık, şaşırma)	(aşk-nefret)
Nitelik	Güç
Çok sayıda farklı şeyde ortak olan bir niteliğin ifadesi	Bir nitelikten diğerine geçen bir gücün ifadesi

2

Pabst'ın filmi *Pandora'nın Kutusu*, görece kısa bir sekansta, ne dereceye kadar bir kutuptan diğerine gidildiğini gösterir: Önce iki yüz, Jack'in ve Lulu'nun yüzleri gevşemiştir, gülümsemektedir, düşler içinde yüzmektedir, *wonder* halindeymiş gibidir; daha sonra, Jack'in yüzü Lulu'nun omzunun üstünden bıçağı görür ve yükselen bir dehşet dizisi içine girer ("*the fear becomes a paroxysm... his pupils grow wider and wider... the man gasps in terror...*"[3]); en sonunda Jack'in yüzü gevşer, Jack yazgısını kabul eder ve artık ölümü kendi katil maskesinin, kurbanının elinin altında olmasının ve aletin karşı konulmaz çağrısının ortak niteliği olarak yansıtır ("*the knife blade gleams...*"[4]).[5]

Elbette bazı yönetmenlerde kutuplardan biri öbürüne baskın çıkacaktır, ama bu daima en başta zannedileceğinden daha karmaşık bir tarzda olacaktır. Çok ünlü bir metninde Ayzenştayn şöyle yazar: "...'ya başlamış olan çaydanlıktır" (Burada, der Ayzenştayn, Dickens'ın bir cümlesini, ama aynı zamanda Griffith'in bir yakın planını farkedeceksiniz, çaydanlık bize bakmaktadır[6]). Ayzenştayn bu metinde, yakın plan ya da duygulanım-imge açısından Griffith'le kendisi arasındaki farkı analiz eder. Ayzenştayn, Griffith'in yakın planının yalnızca öznel, yani seyircinin görme koşullarıyla ilişkili olduğunu, ayrı olarak kaldığını, sadece çağrışımsal ya da önceden tahmin ettirmeye yönelik bir role sahip olduğunu söyler. Buna karşılık Ayzenştayn'ın kendine özgü yakın planları *fade-in fade-out*'a [açılma kararma] tabidir, nesnel ve diyalektiktir, çünkü yeni bir nitelik üretirler, niteliksel bir sıçrama gerçekleştirirler. Hemen yansımalı yüz ile yeğinsel yüz ikiliğini farkederiz ve Griffith'in bu yüzlerden birine, Ayzenştayn'ın ise diğerine öncelik tanıdığı doğrudur. Yine de Ayzenştayn'ın

---

3 "Korku bir doruk noktası haline gelir... göz bebekleri giderek büyür... adam duyduğu dehşetle soluk soluğa kalır..." *(ç.n.)*

4 "Bıçağın keskin ağzı parıldar..." *(ç.n.)*

5 Bkz. Pabst, *Pandora's Box*, Classic Film Scripts, Lorrimer, s. 133-135.

6 Eisenstein, *Film Form*, s. 195 vd.

analizi çok aceleci ya da daha ziyade taraflıdır. Zira, onun filmlerinde de düşünce bakımından güçlü kontur-yüzler vardır: Ölümü hissettiğinde Çariçe Anastasia; düşünceli kahramanın en mükemmel örneği Aleksandr Nevski. Ve en önemlisi, Griffith'te de yeğinsel diziler vardır: İster, keder ve korkunun bir şaşırma veya genel bir hayretten itibaren yükselerek farklı çizgiler kazandığında olduğu gibi tek bir yüz üzerinde olsun (*Dünyanın Kalpleri* [*Hearts of the World*], *Kırık Tomurcuklar*); isterse, savaşanların yakın planları savaşın bütününü vurguladığında olduğu gibi çok sayıda yüz üzerinde olsun (*Bir Ulusun Doğuşu*).

Griffith'te bu çeşitli yüzlerin birbirlerinin hemen peşi sıra gelmeyip, bu yüzlerin yakın planlarının, çok sevdiği ikili bir yapı (kamusal-özel, ortak-bireysel) uyarınca, uzak planlarla dönüşümlü olarak sıralandığı doğrudur.[7] Bu anlamda, Ayzenştayn'ın getirdiği yenilik ne yeğinsel yüzü icat etmiş olmak, ne de çok sayıda yüzle, çok sayıda yakın planla yeğinsel diziyi oluşturmak olacaktır. Onun yeniliği, her türlü ikili yapıdan taşan ve kolektif ve bireysel ikiliğini aşan, kompakt ve sürekli yeğinsel diziler üretmiş olmaktır. Bu diziler daha ziyade uçsuz bucaksız kolektif bir yansımayla her bir bireyin tikel hislerini birleştirerek, en sonunda gücün ve niteliğin birliğini ifade eden, Dividüel olarak adlandırabileceğimiz yeni bir gerçekliğe ulaşırlar.

Öyle görünüyor ki, bir yönetmen her zaman iki kutuptan birine, yansıtıcı yüze ya da yeğinsel yüze öncelik tanımaktadır, ama aynı zamanda diğer kutupla birleşme araçlarını da elinde tutmaktadır. Bu açıdan bir başka çifti, dışavurumculuk ve lirik soyutlama çiftini ele almak istiyoruz. Elbette dışavurumculuk soyutlamaya en az lirizm kadar yükselebilir. Ama izlenen yol hiç de aynı yol değildir. Dışavurumculuk temel olarak, ışığın ışık geçirmezlikle, gölgelerle olan yeğinsel oyunudur. Bunların karışımı insanların kara deliğe düşüşünü ya da ışığa yükselişini gerçekleştiren güç gibidir. Bu karışım kâh ışık şeritleri veya hüzmelerin dönüşümlü olarak birbirinin yerini alan biçimi altında, kâh renk olarak iş gören tüm gölge derecelerinin yükselen ve alçalan, kompakt biçimi altında bir dizi

---

7 Jacques Fieschi, "Griffith le précurseur", *Cinématographe*, Sayı: 24, Şubat 1977, s. 10 (bu dergi 24. ve 25. sayılarını Griffith, Ayzenştayn, Sternberg ve Bergman üzerine çalışmalarla birlikte, yakın plana ayırmıştır).

oluşturur. Dışavurumcu yüz yeğinsel diziyi, konturunu sarsan ve çizgilerini ortadan kaldıran iki biçimden biri altında yoğunlaştırır. Bu şekilde yüz dışavurumculuğun birinci kutbu olarak, şeylerin organik olmayan yaşamına katılır. Şeritli, çizgili, az çok sıkı bir ağ içinde yakalanmış, bir jaluzinin, bir ateşin, yaprakların, ağaçlar arasından görünen bir güneşin etkilerini taşıyan yüz. Buğulu, bulutlu, dumanlı, az çok yoğun bir örtüyle sarılmış yüz. Lang'ın *Die Nibelungen*'inde Attila'nın gölgeler içindeki, kırış kırış başı. Ama, Kriemhilde'nin sarsılmaz yansımasındaki gibi, konsantrasyonun en yüksek olduğu noktada ya da dizinin en uç sınırında, yüzün bölünemez ışığa ya da beyaz niteliğe teslim edildiği söylenebilir. Yüz sıkı konturuna kavuşup diğer kutba, tin yaşamına ya da psikolojik olmayan tinsel yaşama geçer. Gölge dereceleri dizisinin tamamına eşlik eden kırmızımsı yansımalar biraraya gelir, fosforlu, yanıp sönen, parlayan ve bir ışık varlığı haline gelmiş olan yüzün çevresinde bir hâle oluştururlar. Parıldayan, gölgelerin arasından çıkar, yeğinselleşmeden yansımaya geçilir. Bu işlemin hâlâ, şeylerin organik olmayan yaşamının yandığı bir alev çemberinde, karanlıkları yansıtan bir iblisin sonsuzca melankolik biçimi altında, şeytanın işi olabileceği doğrudur (Wegener'in *Golem*'indeki ya da Murnau'nun *Faust*'undaki iblis). Ama bu öte yandan, yüce bir fedakârlık ile tinin kurtarılmış bir Gretchen biçimi altında kendi içinde yansıması durumunda, ilahi bir iş de olabilir: içsel ışıklı yaşama erişirken ebediyen kendi kendine tükenecek ektoplazma ya da fotogram (yine Murnau'da *Nosferatu*'daki Ellen, hatta *Şafak*'taki Indre).

Sternberg'de lirik soyutlama tamamen farklı bir şekilde çalışır. Sternberg, Goethecilikte dışavurumcuları aratmaz, ama bu Goethe'nin bambaşka bir yanıdır. Bu, renkler kuramının öbür yönüdür: Işığın artık gölgelerle işi yoktur, onun işi saydamla, yarı saydamla ya da beyazladır. Fransızcaya *Bir Gölge Oynatıcısının Hatıraları* [*Souvenirs d'un montreur d'ombres*] başlığıyla çevrilen kitabın adı aslında *Bir Çin Çamaşırhanesindeki Tuhaflıklar*'dır [*Drôleries dans une blanchisserie chinoise*]. Her şey ışık ve beyaz arasında olup biter. Sternberg'in dehası, Goethe'nin muhteşem formülünü hayata geçirmek olmuştur: "Saydamlık ve beyaz opaklık arasında sonsuz sayıda bulanıklık derecesi vardır. (...) Saf saydamlığın rastlantısal opak parlayışı beyaz olarak adlandırılabilir."[8] Zira Sternberg için beyaz, öncelikle

8 Goethe, *Théorie des couleurs*, Triades, § 495.

ışıklı olana karşılık gelen bir mekânı sınırlandırandır. Ve bu mekânda, ışığı yansıtan bir yakın plan-yüz ortaya çıkar. O halde, Sternberg yansımalı ya da niteliksel yüzden yola çıkar. *Kızıl İmparatoriçe*'de önce, konturunu, beyaz bir duvarla ve genç kadının yeniden kapattığı beyaz kapıyla sınırlanmış dar bir mekânda açığa çıkaran genç kadının o beyaz *wonder* yüzünü görürüz. Ama daha sonra, çocuğunun doğumunda, genç kadının yüzü bir perdenin beyazı ile üzerinde dinlendiği yastık ve çarşafların beyazı arasında yakalanır, ta ki o, videodan çıkmış gibi görünen, yüzün artık yalnızca perdenin geometrik bir eklentisi olduğu şaşırtıcı imge görülene kadar. Beyaz mekânın kendisiyse, onun üstüne binen ve ona bir hacim ya da daha çok, okyanus biliminde (ama aynı zamanda resimde de) kullanılan bir terimle sığ bir derinlik kazandıran bir ağ ya da örtü tarafından astarlanır ya da çevrelenir. Sternberg keten kumaşlar, tüller, müslinler ve danteller hakkında muazzam bir pratik bilgiye sahiptir: Ve bu bilgiden, içerisinde yüzün ışığı yansıttığı bir beyaz üzerine beyaz için yararlanır. Claude Ollier *Anatahan* ile ilgili olarak, bir işlem sahası tanımlayan ve tüm evrenin ortadan kaldırılması yoluyla bize rehberlik eden, mekânın bu soyutlama yoluyla saf bir kadın yüzüne indirgenişini, yerin bu yapaylık yoluyla saf bir kadın yüzüne sıkıştırılışını analiz etmiştir.[9] Örtünün beyazı ile arka planın beyazı arasında yüz bir balık gibi durmaktadır, yansıtma yetisinden hiçbir şey kaybetmeksizin, bir fluluk, bir "bulanıklık" lehine konturlarını kaybedebilir. Lirik soyutlamanın bir diğer savunucusu Borzage'da olduğu gibi, akvaryum atmosferlerine ulaşırız. O halde, Sternberg'in yelken bezleri ve ağları, dışavurumcu yelken bezleri ve ağlardan ve fluları da dışavurumcuların açık-koyu dağılımından derinlemesine farklıdır.

Artık ışığın karanlıklarla mücadelesi değil, ışığın beyazla macerası vardır: Bu Sternberg'in karşı-dışavurumculuğudur. Buradan Sternberg'in kendini saf nitelikle ve onun yansıtıcı yönüyle sınırlandırıp güçleri ya da yeğinlikleri göz ardı ettiği sonucu çıkartılmamalı. Ollier, güzel yazılmış sayfalarında, beyaz mekânın kapalı ve küçük olduğu oranda, hassas ve dışarının virtüelliklerine açık olduğunu gösterir. *Şangay Harekâtı*'nda [*The Shanghai Gesture*] söylendiği gibi, "her an her şey olabilir". Her şey mümkündür... Bir bıçak ağı keser, kızarmış bir demir perdede bir delik

9 Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 274-295.

açar, bir hançer kağıt paravanı delip geçer. Kapalı dünya, içine nüfuz eden ışınları, kişileri ve nesneleri izleyerek yeğinsel dizilerden geçecektir. Duygu bu iki unsurdan, beyaz bir mekânın sıkı bir biçimde nitelenişinden, ama aynı zamanda, orada olup bitecek olanın yoğun bir biçimde potansiyelleştirilişinden oluşmuştur.

Hiç kuşkusuz Sternberg'in gölgeleri ve onların karanlığa kadar giden dereceler dizisini göz ardı ettiği söylenemez. Sternberg basitçe diğer kutuptan, ya da saf yansımadan yola çıkar. Daha *New York Dokları*'ndan [*The Docks of New York*] itibaren dumanlar beyaz opaklıklar olup, gölgeler de bu opaklıkların sonucundan başka bir şey değildir: O halde Sternberg peşinde olduğu şeyin fikrine çok erkenden sahipti. Daha sonraları, ağların, yelken bezlerinin, ve Çinlilerin de bunlarla birlikte gölgelere karıştığı *Macao*'da bile, mekân iki kahramanın beyaz takım elbiseleri tarafından belirlenmiş ve düzenlenmiş olarak kalır. Şöyle ki, Sternberg'e göre karanlıklar kendi kendilerine varolmazlar: Bunlar yalnızca ışığın durduğu yeri işaret ederler. Ve gölge de bir karışım değil, yalnızca bir sonuç, bir vargıdır, önermelerinden ayıramayacak olduğumuz bir vargı. Bu önermeler nelerdir? Az önce tanımladığımız saydam, yarı saydam ya da beyaz mekândır. Böyle bir mekân, ışığı yansıtma yetisini muhafaza etmekle birlikte, içinden geçen ışınların yönlerini değiştirerek bu ışınları kırma şeklinde bir başka yeti daha kazanır. Bu mekân içinde duran yüz, o halde, ışığın bir kısmını yansıtır, ama diğer bir kısmını kırar. Yansımalı olandan yeğinsel olana dönüşür. İşte burada, yakın plan tarihinde eşi olmayan bir şey vardır. Yüzün kameradan başka bir yöne bakması ve bu şekilde izleyiciyi ekranın yüzeyine çarpıp geri sıçramaya zorlaması itibariyle, klasik yakın plan kısmi bir yansıma sağlar. Bergman'ın *Monika*'sında [*Sommaren med Monika*] olduğu gibi, bütüncül bir yansıma oluşturan ve yakın plana kendisine özgü bir mesafe kazandıran çok güzel "kamera-bakışlar"a da aşinayız. Gelgelelim Sternberg'in, oluşturmayı başardığı yarı saydam ya da beyaz ortam sayesinde, bir kırılmanın kısmi yansımasını ikiye katlama konusunda tek olduğunu düşünüyoruz. Proust "üst üste getirildiklerinde kendilerini kateden merkezî ve tutsak ışını ancak çok daha zengin biçimde kıran" beyaz örtülerden bahsediyordu. Işık hüzmelerinin mekân içinde yön değiştirmesiyle aynı zamanda, yüz, yani duygulanım-imge yer değiştirir, sığ derinlikte yükselir, kenarlarda kararmalara uğrar ve figürün karanlık

kenara doğru ya da tersine, kenarın aydınlık figüre doğru kaymasına göre, yeğinsel bir dizi içine girer. *Şangay Ekspresi*'nin [*Shanghai Express*] yakın planları kenarlarda olağanüstü bir varyasyon dizisi oluşturur. Renge dair tarih öncesi bir açıdan bakılacak olursa bu, dışavurumculuğun zıttıdır: Burada kırmızının biriktirilmesi ve parlak olanın açığa çıkarılmasıyla gölge derecelerinden çıkan bir ışık yerine, mavi gölge dereceleri yaratan ve parlak olanı gölgenin içine koyan bir ışık söz konusudur (*Şangay Harekâtı*'ndaki, yüzün göz bölgelerini etkileyen gölgeler böyledir[10]). Sternberg, *Mavi Melek*'te [*Der blaue Engel*] olduğu gibi, dışavurumcularınkine benzer etkiler elde etmiş olabilir; ama bunu simülasyon aracılığıyla, bütünüyle başka araçlarla yapmıştır, zira kırılma, gölgenin hep bir sonuç olduğu bir izlenimciliğe çok daha yakındır. Bu yalnızca dışavurumculuğun bir parodisi değil, daha çok bir rekabet, yani aynı etkilerin karşıt ilkelerle üretilmesidir.

3

Duygunun iki kutbunu, gücü ve niteliği, ve yüzün nasıl duruma göre zorunlu olarak birinden öbürüne geçtiğini görmüş bulunuyoruz. Bu bakımdan, yakın planın bütünlüğünü tehlikeye atan şey, bize bir kümeden kopmuş ya da parçasını oluşturduğu bir kümeden alınmış, kısmi bir nesne sunduğu fikridir. Psikanaliz ve dilbilim de bu fikirden kendilerine düşen payı alırlar, çünkü biri imgede bilinçdışının bir yapısını (iğdiş edilme), diğeri dilin kurucu bir sürecini (kapsamlama [*synecdoque*], *pars pro toto*) keşfettiğine inanmaktadır. Eleştirmenler kısmi nesne fikrini kabul ettiklerinde, yakın planda bir parçalara ayırma ya da bir kesmenin izini görürler; bazıları bunun filmin sürekliliğiyle uzlaştırılması gerektiğini, diğerleri ise aksine, filmin özünde varolan bir süreksizliğin kanıtı olduğunu söyler. Ama aslında yakın planın, yakın plan-yüzün kısmi nesneyle hiçbir ilgisi yoktur (daha sonra göreceğimiz bir durum dışında). Balazs'ın çok kesin olarak gösterdiği üzere, yakın plan nesnesini, katılacağı, bir parçasını

10 Bkz. Sternberg, *Souvenirs d'un montreur d'ombres*, XII. bölüm, Sternberg'in ışık kuramını ortaya koyduğu bu metnin daha eksiksiz bir versiyonunu *Cahiers du cinéma* Goetheci "Daha çok ışık!" başlığıyla yayımlar (*Cahiers du cinéma*, Sayı: 63, Ekim 1956).

oluşturacağı bir kümeden hiçbir şekilde söküp almaz, bundan tümüyle farklı bir şey yapar, *onu tüm zaman-mekânsal koordinatlardan soyutlar*, yani onu bir Kendilik haline yükseltir. Yakın plan bir büyütme değildir ve eğer bir boyut değişikliği içeriyorsa da bu mutlak bir değişikliktir. Hareketin nakil olmayı bırakıp ifade haline gelmiş olan mutasyonudur. "Yalıtılmış bir yüzün ifadesi kendi başına anlaşılabilir olan bir bütündür, buna ne düşünce yoluyla ne de zaman ve mekâna dair olanla ekleyebileceğimiz hiçbir şey yoktur. Az önce kalabalığın içinde gördüğümüz bir yüz, içinde bulunduğu çevreden ayrıldığında, öne çıkartıldığında, sanki onunla aniden yüz yüze gelmiş gibi oluruz. Ve hatta, eğer yüzü daha önce büyük bir salonda görmüşsek, ona yakın planda dikkatle baktığımızda artık aklımız salona gitmez. Çünkü bir yüzün ifadesinin ve bu ifadenin anlamının mekânla hiçbir bağı ya da bağıntısı yoktur. Yalıtılmış bir yüzle karşı karşıyayken, mekânı algılamayız. Mekân duyumsamamız ortadan kalkar. Başka bir düzene ait bir boyut açılır önümüzde."[11] Bu, Epstein'ın şunları söylediğinde ortaya koyduğu şeydir: Kaçmakta olan bir korkağın yüzünü yakın planda gördüğümüz andan itibaren, bizzat korkaklığın kendisini, "duygu-şey"i, kendiliği görürüz.[12] Eğer sinema imgesinin her zaman yersizyurtsuzlaştırılmış olduğu doğruysa, demek ki duygulanım-imgeye özgü çok özel bir yersizyurtsuzlaşma vardır. Ve Ayzenştayn diğerlerini, Griffith ya da Dovçenko'yu eleştirdiğinde, onları bazen yakın planlarında başarısız olmakla eleştiriyordu, çünkü onlar yakın planları ekstazi ya da duygu içinde kavranan, kendisinin "patetik" unsur diye adlandırdığı şeye ulaşmaksızın, bir yerin, bir anın zaman-mekânsal koordinatlarının yan anlamları olarak bırakıyorlardı.[13]

Tuhaf olan, Balazs'ın yüz için az önce teslim ettiği şeyi diğer yakın planlar için reddetmesidir: Bir el, bedenin bir parçası veya bir nesne umarsızca mekân içinde kalacak ve böylece yalnızca kısmi nesneler sıfatıyla yakın plan haline geleceklerdir. Bu, hem yakın planın tüm varyasyonları boyunca değişmeden kaldığını hem de herhangi bir nesnenin ifade açısından

---

11 Balazs, *Le cinéma*, Payot, s. 57.

12 Epstein, *Ecrits*, I, Seghers, s. 146-147.

13 Eisenstein, *Film Form*, s. 241-242. Ayzenştayn, diğer yandan zaman ve mekânın dışına taşan şeyin "tarih-üstü" olarak anlaşılmaması gerektiğini gösterir: Bkz. *La non-indifférente Nature*, I, 10-18, s. 391-393.

kuvvetini göz ardı etmektir. Öncelikle, yakın plan-yüzlerin pek çok çeşidi vardır: kimi zaman kontur, kimi zaman çizgi, kimi zaman tek bir yüz, kimi zaman çok sayıda yüz; kimi zaman peş peşe, kimi zaman eşzamanlı. Özellikle alan derinliği söz konusu olduğunda, bir arka plan içerebilirler. Ne var ki, bu durumların hepsinde yakın plan aynı yetiyi muhafaza eder: ifade edilen olarak saf duygunun ortaya çıkmasını sağlamak için imgeyi zaman-mekânsal koordinatlardan söküp alma yetisini. Hâlâ arka planda mevcut kalan yer bile koordinatlarını yitirip "herhangi mekân"a dönüşür (Ayzenştayn'ın itirazını sınırlı kılan da budur). Bir yüzsellik çizgisi en az bütün bir yüz kadar eksiksiz bir yakın plandır. Bu yalnızca yüzün bir başka kutbudur ve bir çizgi, bütün yüzün nitelik ifade ettiği kadar yeğinlik ifade eder. Bu nedenle yakın planlar ile çok yakın planları ya da yüzün sadece bir kısmını gösteren "ara plan"ları birbirinden ayırt etmek hiçbir şekilde anlamlı değildir. Pek çok durumda, diz plan, bel plan ve yakın plan arasında ayrım yapmanın da daha fazla bir önemi yoktur. Ve neden bedenin bir parçası, çene, mide ya da karın, yeğinsel bir yüzsellik çizgisinden ya da tüm bir yansımalı yüzden daha kısmi, daha zaman-mekânsal ve daha az ifadeli olsun ki? Ayzenştayn'ın *Genel Hat*'ındaki şişman 'kulak'lar dizisi böyledir. Ve neden ifade şeylere ulaşmasın ki? Şeylerin duyguları vardır. Karındeşen Jack'in bıçağının "sivriliği", "kesiciliği" veya daha ziyade "deşiciliği", çizgilerini ele geçiren ani korkudan ve en sonunda yüzünün tamamını kaplayan boyun eğişinden daha az duygu değildir. Stoacılar, şeylerin bizzat kendi özellikleriyle, etki ve tepkileriyle tam olarak çakışmayan ideal olayların taşıyıcıları olduklarını göstermişlerdi: bir bıçağın kesiciliği...

Duygu kendiliktir, yani Güçtür veya Niteliktir. Bu bir ifade edilendir: Duygu, ondan bütünüyle ayrılsa bile, onu ifade eden bir şeyden bağımsız olarak varolmaz. Onu ifade eden bir yüzdür ya da yüze denk bir şeydir (yüzleştirilmiş bir nesne) ve hatta, daha sonra göreceğimiz üzere, bir önermedir. İfade edilenle onun ifadesini, duyguyla yüzün bütününü "İkon" olarak adlandıracağız. O halde çizgi ikonları ve kontur ikonları ya da daha ziyade her ikonun bu iki kutbu vardır: Bu, duygulanım-imgenin iki kutuplu kompozisyonunun göstergesidir. Duygulanım-imge, ifade edilenler olarak, kendileri için ele alınan güç ya da niteliktir. Güçlerin ve niteliklerin tümüyle başka bir şekilde, şeylerin hallerinde aktüelleşmiş, cisimleşmiş olarak varolabileceklerine kuşku yoktur. Şeylerin bir hali belli bir zaman-

mekânı, zaman-mekânsal koordinatları, nesneleri ve kişileri ve tüm bu veriler arasındaki gerçek bağlantıları içerir. Şeylerin, kendilerini aktüelleştiren bir halinde, nitelik bir nesnenin "*qualia*"sına, güç eylem ya da tutkuya, duygu bir kişideki duyumsama, his, hassasiyet ve hatta nabız atışına, yüz ise kişinin personası ya da maskesine dönüşür (ve yalnızca bu bakış açısından yalancı ifadeler olabilir). Ne var ki, artık duygulanım-imgenin alanında değiliz, eylem-imgenin alanına girmiş bulunuyoruz. Kendi hesabına duygulanım-imge kendisini şeylerin belli bir haline bağlayan zaman-mekânsal koordinatlardan ve yüzü de şeylerin bir halinde ait olduğu kişiden soyutlar.

İmgelerin ve göstergelerin her tür sınıflandırılmasında çok büyük önemi olduğunu daha önce belirtmiş olduğumuz C. S. Peirce, "Birincilik" ve "İkincilik" diye adlandırdığı iki tür imgeyi birbirinden ayırıyordu.[14] Bir yerde kendiliğinden iki olduğunda orada ikincilik vardı: bir ikinciye göre olduğu şey olan şey. Şu halde, yalnızca karşıtlaşma yoluyla, bir düello tarafından ve bir düello içinde varolan her şey ikinciliğe aittir: çaba-direnç, etki-tepki, uyarım-yanıt, durum-davranış, birey-ortam... Bu, Gerçeğin, aktüelin, varolanın, bireyleşmiş olanın kategorisidir. Ve ikinciliğin ilk figürü, zaten nitelikler-güçlerin "kuvvetler" haline geldiği, yani tikel şey hallerinde, belirli zaman-mekânlarda, coğrafi ve tarihsel ortamlarda, kolektif ajanlar ya da bireysel kişilerde cisimleşen figürdür. Eylem-imgenin doğup geliştiği yer burasıdır. Ama bu somut karışımlar ne kadar yakın olursa olsun, birincilik başka göstergeleri olan, başka bir tür imgeyle ilgili, bütünüyle farklı bir kategoridir. Peirce birinciliğin tanımlanmasının güç olduğunu saklamaz, zira birincilik kavranmaktan çok hissedilir: Deneyimde yeni olanla, taze olanla, gelip geçici ama yine de ebedi olanla ilgilidir. Birazdan göreceğimiz üzere, Peirce hepsi çok tuhaf, ama hepsi de şu noktaya bağlanan örnekler verir: Bunlar, ne olursa olsun başka hiçbir şeye bağlı olmaksızın, aktüel hale gelmeleriyle ilgili tüm sorulardan bağımsız bir şekilde, kendileri için ele alınan nitelikler ya da güçlerdir. Bu, bizzat kendi için ve kendinde olduğu haliyle olan şeydir. Örneğin bu, "bu kırmızıdır" önermesinde olduğu kadar, "bu kırmızı *değildir*" önermesinde de mevcut bir "kırmızıdır". Bunun, bizzat asla dolaysız ya da anlık olmayan her türlü gerçek bilinç tarafından

14 Bkz. Peirce, *Ecrits sur le signe*, Seuil. Kitabın bu baskısındaki dizine ve Gérard Deledalle'in bu iki kavramla ilgili yorumlarına başvuruyoruz.

içerildiği haliyle, dolaysız ve anlık bir bilinç olduğunu söyleyebiliriz. Bu bir duyumsama, bir his ya da bir fikir olmayıp mümkün bir duyumsamanın, bir hissin ya da bir fikrin niteliğidir. Öyleyse birincilik Mümkünün kategorisidir: Mümkün olana uygun bir tutarlılık verir, mümkün olanı eksiksiz bir kip yaparak, aktüel hale getirmeksizin ifade eder. Oysa duygulanım-imge de bundan başka bir şey değildir: Niteliktir ya da güçtür, ifade edilen olarak, kendisi için ele alınan potansiyelliktir. O halde ona karşılık gelen gösterge aktüelleşme değil, ifadedir. Maine de Biran belirli bir mekânla ilişkileri olmadığı için lokalize edilemeyen, bir ben'le ilişkileri olmadığı için tek bir "... vardır" [*"il y a ..."*] biçimi altında sunulan saf duygulanımlardan zaten bahsetmişti (bir kısmi felçlinin çektiği acılar, uykuya dalmanın yüzer imgeleri, deliliğin görüleri).[15] Duygu kişisel değildir ve şeylerin her türlü bireyleşmiş halinden ayrılır: Ama daha az *tekil* de değildir ve diğer duygularla tekil kombinasyonlar ya da birleşmeler içine girebilir. Duygu bölünemezdir ve parçaları yoktur; ama diğer duygularla oluşturduğu tekil kombinasyonlar da, nitelik değiştirmeksizin bölünemeyecek olan, bölünemez bir nitelik oluştururlar ("dividüel"). Duygu, tüm belirli zaman-mekândan bağımsızdır; ama onu bir mekânın ya da bir zamanın, bir çağın ya da bir ortamın ifade edileni ve ifadesi olarak üreten bir tarih içinde yaratılmış olmaktan da geri kalmaz (işte bu nedenle duygu "yeni" olandır ve hiç durmadan yeni duygular yaratılır, özellikle de sanat yapıtı tarafından[16]).

---

15 Bkz. Maine de Biran, *Mémoire sur la décomposition de la pensée*. Bu, Maine de Biran'ın düşüncesinin çok önemli ve alışılmamış bir yönüdür. Deledalle, Biran'ın Peirce üzerindeki etkisinin altını çizer: Biran yalnızca, Peirce'ün ikinciliğine karşılık gelen, eylemin "kuvvet-direnç" ilişkisinin ilk kuramcısı olmakla kalmaz, aynı zamanda, birinciliğe karşılık gelen, saf duygulanım kavramının da mucididir.

16 Burada kurulacak bir başka benzerlik daha vardır. Fenomenoloji, öncelikle Max Scheler'le birlikte, *maddesel ve duygulanımsal a priori* kavramını ortaya çıkarmıştır. Daha sonra Mikel Dufrenne bu *a priori*'lerin tarihle ve sanat yapıtıyla ilişkisi problemini ortaya koyarak bu kavrama bir kitap dizisinde (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, PUF, *La notion d'A-priori*, *L'inventaire des A-priori*, Bourgois) ayrıntılı bir kapsam ve statü kazandırmıştır: Hangi anlamda estetik *a priori*'ler vardır, hangi anlamda bunlar yine de yaratılmıştır, tıpkı bir toplumda yeni bir duygunun ya da bir ressamda yeni bir renk tonunun yaratılması gibi? Fenomenoloji ve Peirce birbirleriyle karşılaşmamışlardır. Yine de Peirce'ün Birinciliği ve Scheler ve Dufrenne'in maddesel ya da duygulanımsal *A priori*'sinin pek çok bakımdan birbiriyle çakıştığını düşünüyoruz.

Kısaca duygular, nitelikler-güçler iki biçimde anlaşılabilir: Ya şeylerin bir halinde aktüelleşmiş olarak ya da bir yüz, yüzün bir dengi ya da bir "önerme" tarafından ifade edilen olarak. Bu Peirce'ün ikinciliği ve birinciliğidir. Her imge kümesi birincilikler, ikincilikler ve onların yanı sıra başka şeylerden oluşur. Oysa duygulanım-imgeler, kelimenin tam anlamıyla, yalnızca birincilikle ilgilidir.

Bu, duygunun hayaletsi bir kavranışıdır ve bazı riskler taşır: "Ve köprünün öte yanına geçtiğinde hayaletler onu karşılamaya geldi..." Genelde yüzün üç farklı işlevi bulunur: Yüz bireyleştirendir (herkesi birbirinden ayırt eder ya da herkesin ayırt edici özelliklerini ortaya koyar), toplumsallaştırandır (toplumsal bir rol ortaya koyar), ilişkiseldir ya da iletişim kurandır (yalnızca iki kişi arasındaki iletişimi değil, aynı zamanda, tek bir kişi içindeki iletişimi, karakteri ve rolü arasındaki içsel uyumu da sağlar). Ve gelgelelim, başka yerlerde olduğu gibi sinemada da bu yönlerini gösteren yüz, yakın plan söz konusu olduğu an bunların üçünü de kaybeder. Bergman hiç kuşkusuz, sinema, yüz ve yakın planı birleştiren temel bağ üzerinde en çok ısrar eden yönetmen olmuştur: "İşimiz insan yüzüyle başlar. (...) İnsan yüzüne yaklaşabilme imkânı sinemanın en başta gelen özgünlüğü ve ayırt edici özelliğidir."[17] Bir karakter işinden ayrılmıştır, toplumsal rolünden vazgeçmiştir; artık iletişim kuramamaktadır ya da kurmak istememektedir, neredeyse mutlak bir dilsizliğe yakalanmıştır; bireyleşmesini bile kaybetmiştir, o derece ki ötekiyle tuhaf bir benzerlik kazanır; eksiklik ya da yokluk yoluyla benzerlik. Aslında, yüzün bu işlevleri kişilerin eylemde bulundukları ve algıladıkları şeylerin belli bir halinin aktüelliğini varsayar. Duygulanım-imge bunları eritir, yok eder. Bergman'ın bir senaryosu hatırlanacaktır.

Yüzün yakın planı yoktur. Yakın plan yüzdür, ama tam olarak üçlü işlevini bozmuş olduğu haliyle yüzdür. Yüzün çıplaklığı, bedenlerinkinden, insandışılığı hayvanlarınkinden daha büyüktür. Öpüşme zaten yüzün eksiksiz çıplaklığının kanıtıdır ve yüzde bedenin geri kalanının gizlediği mikro-hareketleri uyandırır. Ama daha önemlisi, yakın plan yüzü bir hayalete çevirir ve onu hayaletlere teslim eder. Yüz vampirdir ve harfler de onun yarasaları, ifade araçlarıdır. *Kış Işığı*'nda [*Nattvardsgästerna*] "papaz

17 Bergman, *Cahiers du cinéma* içinde, Ekim 1959.

mektubu okurken, ön planda, yazdığı satırları okuyan kadını izleriz" ve *Güz Sonatı*'nda [*Höstsonaten*] "mektubun metni, onu yazan kadın, mektuptan haberdar olan kocası ve mektup henüz eline geçmemiş olan kadın arasında paylaştırılır".[18] Yüzler yakınsar, birbirleriyle hatıralarını değiş tokuş eder ve birbirlerine karışma eğilimi gösterirler. *Persona*'da zaten bunların önceden birbirine benzeyen iki kişi mi, yoksa yavaş yavaş birbirine benzemeye başlayan iki kişi mi ya da tam tersine, ikiye bölünen tek bir kişi mi olduğunu sormak boşunadır. Söz konusu olan başka bir şeydir. Yakın planın yaptığı şey yüzü bireyleşme ilkesinin hükmünün kalmadığı bölgelere kadar itmektir. Birbirlerine benzedikleri için birbirine karışıyor değillerdir, sosyalleşmelerini ve iletişimlerini kaybettikleri kadar bireyselleşmelerini de kaybettikleri için birbirine karışıyorlardır. Bu, yakın planın işlemidir. Yakın plan iki bireyi biraraya getirmediği gibi, bir bireyi ikiye bölmez: Bireyleşmeyi askıya alır. Öyleyse, tek ve çökmüş olan yüz birinin bir parçasıyla ötekinin bir parçasını birleştirir. Bu noktada artık ne bir şey yansıtır ne de bir şey hisseder, yalnızca sağır bir korku yaşar. İki varlığı masseder, onları boşluğun içine çeker. Ve boşlukta, yüzün kendisi yanan fotogramdır, tek duygu olarak Korkuyla birlikte: Yakın plan-yüz aynı zamanda hem yüz hem de yüzün silinmesidir. Bergman yüzün nihilizmini, yani yüzün korkuda boşluk veya yoklukla ilişkisini, yüzün kendi hiçliği karşısındaki korkusunu en uç noktaya götürmüştür. Bergman yapıtının büyük bir bölümünde, duygulanım-imgenin en uç sınırına ulaşır, ikonu yakar, yüzü, en az Beckett kadar kesin bir şekilde tüketip ortadan kaldırır.

Kendilik olarak yakın planın bizi içine soktuğu kaçınılmaz yol mudur bu? Hayaletler geçmişten gelmedikleri ölçüde bizim için daha da büyük bir tehdit oluştururlar. Kafka eşit ölçüde modern iki teknolojik soyağacını birbirinden ayırt ediyordu: Bir yanda zaman ve mekâna katılımımızı ve buradaki kazanımlarımızı sağlayan iletişim-nakil araçları (gemi, otomobil, tren, uçak...); diğer yanda, yolumuza hayaletler çıkaran ve bizi koordinatları olmayan, koordinat dışı duygulara doğru yoldan çıkaran iletişim-ifade araçları (mektuplar, telefon, radyo, hayal edilebilecek tüm "konuşma aygıtları" ve sinematograflar...). Bu, Kafka'nın bir teorisi değil, gündelik bir deneyimiydi: Ne zaman bir mektup yazsak, hayaletler, daha mektup alıcısına

18 Denis Marion, *Ingmar Bergman*, Gallimard, s. 37.

ulaşmadan ve hatta belki daha yola bile çıkmadan içindeki öpücükleri emip bitirir, öyle ki daha o sırada yeni bir mektubun yazılması gerekir.[19] Peki ama iki bağlılaşık dizinin en kötü sona ulaşmasını, bir dizi gittikçe daha askeri ve polisiye bir harekete, manken-karakterleri katılaşmış toplumsal rollere, donmuş karakterlere sürükleyen bir harekete teslim olurken, diğer dizide boşluğun yükselerek, sağ kalan yüzlere tek ve aynı korkuyu aşılamasını engellemek için ne yapılabilir? Bu, Bergman'ın yapıtında, siyasi yönleriyle bile, zaten geçerli olan durumdur (*Utanç* [*Skammen*], *Yılanın Yumurtası* [*The Serpent's Egg*]) – ama böyle bir korku sineması projesini sürdürüp yenileyen Alman sineması için de aynı durum geçerlidir. Bu perspektiften, Wenders her iki soyağacını başka bir yere taşımaya ve uzlaştırmaya girişir: "Korkmaktan korkuyorum." Onun filmlerinde sıklıkla nakil hareketlerinin birbirine dönüşerek birbirleriyle değiştirildiği etkin bir dizi bulunur, tren, otomobil, metro, uçak, gemi...; ve durmaksızın bu diziye müdahale eden, durmaksızın buna karışan, dile gelen hayaletlerin aranıp bunlarla karşı karşıya gelindiği, bu hayaletlerin matbaa, fotoğraf, sinematograf yoluyla çağrıldığı duygulanımsal bir dizi vardır. *Zamanın Akışında*'daki eğitici yolculuk, eski matbaaların ve gezici sinemaların hayaletli makinelerinden geçer. *Alis Kentlerde*'nin yolculuğu polaroidlerde vurgulanır, o derece ki, filmin imgeleri aynı ritmi izleyerek bir bir yok olurlar, ta ki küçük kız "artık fotoğraf çekmiyor musun?" diyene kadar, gerçi o zaman da hayaletler başka bir biçim almışlardır.

Kafka, karışımlar yapmayı, hayaletli makineleri ulaşım araçlarının içine koymayı öneriyordu: Bu, o dönem için çok yeniydi, bir trendeki telefon, bir gemideki posta kutuları, uçaktaki sinema.[20] Ray üzerindeki, bisiklet üstündeki, hava taşıtlarındaki vb. kamera, sinemanın bütün tarihini de sergilemez mi? Ve bu, Wenders'in ilk filmlerinde iki dizinin birbiri içine nüfuz etmesini sağladığında yapmak istediği şeydir. Öyle ya da böyle, duygulanım-imge ve eylem-imge, biri diğerini kurtaracak şekilde, kurtarılacaktır... Ama, duygulanım-imgenin kurtulacağı ve kendi sınırını iteceği başka bir yol daha yok mudur (Wenders'in *Amerikalı Arkadaşım*'ında

19 Kafka, *Lettres à Milena*, Gallimard, s. 260 [Türkçesi: *Milena'ya Mektuplar*, Esen Tezel (çev.), Can Yayınları].

20 Bkz. Kafka'nın *Lettres à Felice*'teki ısrarlı önerileri (I, Gallimard, s. 299).

[*Der amerikanische Freund*] taslağı çizilen bir yol)? Duyguların, ilgili yüzlerin yalnızca çözülüp silinmelerini engellemeye yetecek kadar birbirlerinden başka yönlere dönecekleri şekilde, daima yeniden yaratılan tekil, muğlak kombinasyonlar oluşturmaları gerekecektir. Ve hareketin de mekânda bu duygu kompozisyonları için elverişli olan, başka bir düzene ait bir boyut açmaya yetecek kadar, şeylerin hallerinden taşması, kaçış çizgileri çizmesi gerekecektir. Duygulanım-imge böyledir: Sınırı, basit korku duygusu ve yüzlerin hiçlik içinde silinip gitmesidir. Oysa tözü, arzu ve şaşkınlıktan oluşan, ona hayat veren, bileşke duygu ile yüzlerin açık olan içinde, et ve kemik içinde birbirlerinden başka yöne dönmeleridir.[21]

21 Michel Courthial'in yayımlanmamış bir metni olan *Le visage,* kendilik kavramını ve yüzün ondan türeyen tüm yönlerini, öncelikle Eski Ahit'e (silinip yok olma ve başka yöne dönme, kapalı olan ve açık olan) istinaden, ama aynı zamanda sanata, edebiyata, resme ve sinemaya ilişkin olarak analiz eder.

YEDİNCİ BÖLÜM

DUYGULANIM-İMGE: NİTELİKLER, GÜÇLER, HERHANGİ MEKÂNLAR

1

Karşımızda Lulu, lamba, ekmek bıçağı, Karındeşen Jack var: Bireyleşmiş karakterleri ve toplumsal rolleriyle gerçek varsayılan kişiler, kullanımı olan nesneler, bu nesnelerle bu kişiler arasındaki gerçek bağlantılar, kısacası şeylerin tam bir aktüel hali. Ama ışığın bıçak üzerindeki parıltısı, ışık altında bıçağın keskinliği, Jack'in dehşeti ve boyun eğişi, Lulu'nun yüreğinin sızlayışı da var. Bunlar saf nitelikler ya da tekil potansiyelliklerdir, bir tür saf "mümkünler"dir. Elbette, nitelikler-güçler kişilerle ve nesnelerle, adeta nedenleriymiş gibi, şeylerin halleriyle de ilişkilidir. Gelgelelim bunlar çok özel etkilerdir: Hep birlikte yalnızca kendilerine gönderirler ve şeylerin hallerinin ifade edilenini oluştururlar; nedenler ise, kendi taraflarında, şeylerin hallerini oluşturarak yalnızca kendilerine gönderirler. Balazs'ın dediği gibi, uçurum her ne kadar baş dönmesinin nedeni olsa da, baş dönmesinin bir yüzdeki ifadesinin açıklamasını veremez. Ya da şöyle de diyebiliriz, ifadenin açıklamasını verebilir, ama onu anlaşılır kılmaz: "Birinin aşağıya doğru sarktığı uçurum belki onun korku ifadesinin açıklamasını verebilir, ama bu ifadeyi yaratan o değildir. Zira, ifade bir gerekçe olmadan da vardır, ona düşünce yoluyla bir durum tayin edildiği için ifade haline geliyor değildir."[1] Ve elbette

1 Balazs, *L'esprit du cinéma*, Payot, s. 131.

nitelikler-güçlerin gelecekten haber veren bir rolleri vardır, çünkü şeylerin hallerinde aktüelleşecek ve onu değişikliğe uğratacak olayı hazırlarlar (bıçak darbesi, uçuruma düşüş). Oysa kendi içlerinde, ya da ifade edildikleri halleriyle, zaten ebedi yönleri itibariyle olaydırlar, Blanchot'nun deyişiyle "olayın, kendi icrasının gerçekleştiremediği kısmı" itibariyle olaydırlar.[2]

Öyleyse, karşılıklı olarak birbirlerini ne şekilde içerirlerse içersinler, nitelikler-güçlerin, yani duyguların iki halini birbirinden ayırt ediyoruz: Şeylerin belli bir halinde bireyselleşmiş olarak ve buna karşılık gelen *gerçek bağlantılarda* (belli bir zaman-mekânla, *hic et nunc,* belli karakterlerle, belli rollerle, belli nesnelerle) aktüelleşmiş olarak; zaman-mekânsal koordinatların dışında, kendi ideal tekillikleri ve *virtüel birleşmeleri*yle, kendileri için ifade edilmiş olarak. Birinci boyut eylem-imgenin özünü ve orta planları oluşturmaktadır; diğer boyut ise duygulanım-imgeyi ya da yakın planı oluşturur. Saf duygu, şeylerin hallerinin saf ifade edileni, aslında kendisini ifade eden bir yüze (ya da birçok yüze ya da yüzün denklerine, ya da önermelere) gönderme yapar. Duyguyu karmaşık bir kendilik olarak toplayıp ifade eden ve bu kendiliğin tekil noktaları (parıltı, keskinlik, dehşet, iç sızlaması...) arasında virtüel birleşmeler sağlayan yüzdür ya da yüzün dengidir.

Duygularda, kişilerde ve şeylerde olan bireyselleşme yoktur, ama yine de boşluğun kayıtsızlığı içinde birbirlerine karışmazlar. Onlarda virtüel birleşmeler içine giren ve her seferinde karmaşık bir kendilik oluşturan tekillikler vardır. Tıpkı füzyon, kaynama, yoğunlaşma, pıhtılaşma vb. noktaları gibidirler. İşte bu nedenle çeşitli duyguları ya da aynı duygunun çeşitli noktalarını ifade eden yüzler, onları silecek tek bir korku içinde birbirlerine karışmazlar (silen korku yalnızca bir sınır durumdur). Yakın plan bireyselleşmeyi pekâlâ askıya alır, yakın plandan nefret eden Roger Leenhardt da, yakın planın bütün yüzleri birbirine benzettiğini söylemekte haklıdır: Makyajsız yüzlerin hepsi Falconetti'ye, makyajlı yüzlerin hepsi Garbo'ya benzer.[3] Ama yakın planda bizzat oyuncunun da kendini tanımadığını hatırlamak yeterli olacaktır (Bergman bir anısını şöyle anlatır, "montajı yapıyorduk, Liv, 'Bibi'yi gördün mü, berbat görünüyor!' dedi, ve

---

2 Blanchot, *L'espace littéraire,* Gallimard, s. 161 [Türkçesi: *Yazınsal Uzam*, Sündüz Öztürk Kasar (çev.), YKY].

3 Roger Leenhardt'tan alıntılayan Pierre Lherminier, *L'art du cinéma*, Seghers, s. 174.

Bibi de 'Hayır, o ben değilim, sensin...' diye karşılık verdi"). Bunun anlamı, yakın plan-yüzün, bir rolün ya da bir karakterin bireyselliğine, hatta oyuncunun kişiliğine göre, en azından dolaysız olarak, hareket etmediğidir yalnızca. Ama yine de, yüzlerin hepsi aynı değerde değildir. Bir yüz, şu tekilliklerden ziyade bu tekillikleri ifade eden bir doğaya sahipse, bunun nedeni kendi maddesel parçalarının farklılaşması ve yüzün bunlar arasındaki ilişkileri çeşitlendirme kapasitesidir: yumuşak ve sert, gölgeli ve aydınlık, mat ve parlak, pürüzsüz ve pütürlü, köşeli ve kavisli parçalar vb. O halde bir yüzün şundan ziyade bu tip duygulara ya da kendiliklere eğilimi olması anlaşılır bir durumdur. Yakın plan, yüzü duygunun saf maddesi, onun "*hylé*"si haline getirir. Kadın oyuncunun yüzünü ve yüzünün parçalarının maddesel kapasitesini ödünç verdiği, yönetmenin de, bütün bunları ödünç alıp işleten, 'ifade edilebilir olan'ın duygusunu ya da biçimini icat ettiği şu tuhaf sinematografik kaynaşmalar buradan gelir.

Öyleyse yakın planın içsel bir kompozisyonu, yani tam anlamıyla duygulanımsal olan bir kadraj, dekupaj ve montaj vardır. Dışsal kompozisyon olarak adlandırılabilecek olan ise, yakın planın başka planlarla ve başka imge tipleriyle olan ilişkisidir. Oysaki içsel kompozisyon yakın planın gerek başka yakın planlarla, gerekse kendisiyle, kendi unsurları ve boyutlarıyla olan ilişkisidir. Zaten bu iki durum arasında büyük bir fark yoktur: Yakın planların kompakt ya da aralıklı bir ardışıklığı olabilir; ama aynı zamanda tek bir yakın plan yüzün şu ya da bu çizgilerini ya da parçalarını peş peşe öne çıkarabilir ve bizim de onların değişen ilişkilerine katılmamızı sağlayabilir. Ve tek bir yakın plan eşzamanlı olarak pek çok yüzü ya da farklı yüz parçalarını biraraya getirebilir (ve bu sadece öpüşme için geçerli değildir). Son olarak yakın plan, derinlemesine ya da yüzeyde, bir zaman-mekân içerebilir, sanki onu kendini soyutladığı koordinatlardan koparmış gibi: Gökyüzünün, manzaranın ya da evin bir parçasını, beraberinde yüzün güç veya nitelik olarak kendini kurduğu bir görüş kırıntısını götürür yanında. Bu tıpkı yakının ve uzağın bir kısa devresi gibidir. Ayzenştayn'ın yakın planı: minyatürleşmiş bir yalvaran insanlar kalabalığının kavisli hattını yatay olarak burun, sakal ve kafanın keskin açılarının karşısına koyduğu, İvan'ın devasa profilinde olduğu gibi. Oliveira'nın yakın planı: merdivenleri tırmanan atın, birinin aşk uğruna kaçırılmasına ve müzikal at sürüşe dair duyguları önceden haber vermesi ve bununla bu defa derinlemesine bir karşıtlık

oluşturan iki insan yüzü. Aslında, daha önce gördüğümüz üzere, yakın plan göreli boyutlarıyla değil de mutlak boyutuyla ya da duyguyu kendilik olarak ifade etme işleviyle tanımlandığı andan itibaren, aşırı yakın planı, yakın planı, bel planı ve hatta diz planı birbirinden ayırt etmenin pek de önemi yoktur. O halde yakın planın içsel kompozisyonu olarak adlandırdığımız şey şu unsurlara dayanacaktır: içerdiği tekilliklerle birlikte ifade edilen karmaşık kendilik; şu ya da bu farklılaşmış maddesel parçalar ve parçalar arasındaki belli değişken ilişkilerle birlikte bunu ifade eden yüz ya da yüzler (bir yüz sertleşir ya da yumuşar); yüzle çakışmaya meyleden ya da tersine, ondan taşan tekillikler arasındaki virtüel birleşme mekânı; bu mekânı açan ve betimleyen yüzün ya da yüzlerin başka tarafa dönmesi...

Tüm bu yönler birbirleriyle bağlantılıdır. Öncelikle, birbirlerinden başka tarafa dönme "birbirine doğru dönme"nin karşıtı değildir. Bunlar birbirinden ayrılamaz: Biri daha çok arzunun motor hareketiyken, diğeri hayranlığın yansıtıcı hareketi olacaktır. Courthial'in gösterdiği gibi, ikisi birden yüze aittir, ne var ki birbirlerine karşıt değildirler, her ikisi de tüm yüzleri silecek ve onları hiçliğe götürecek farklılaşmamış, ölü ve sabit bir yüz fikrine karşıttırlar. Yüzler olduğu sürece, sabit bir gökcismi çevresinde dönen gezegenler gibi dönerler ve dönerken, birbirlerinden başka tarafa dönmeyi hiç bırakmazlar. Yüzün çok küçük bir yön değiştirmesi, sert ve yumuşak parçalarının ilişkisini çeşitlendirecek ve bu şekilde duyguyu değişikliğe uğratacaktır. Tek bir yüzün bile bir başka tarafa dönme ve birbirine dönme katsayısı vardır. Yüz, birbirine dönme-başka tarafa dönmeyle duyguyu, duygunun artmasını ve azalmasını ifade ederken, silinip gitme azalma eşiğini aşar, duyguyu boşluğa daldırır ve surata yüzlerini kaybettirir. Pabst'ın filmi *Pandora'nın Kutusu*'nda, Jack'in yüzü kadının yüzünden başka tarafa döner, duyguyu değişikliğe uğratır ve başka bir yönde artmasını sağlar, ta ki duygu hiçlik içinde vahşice azalana kadar. Bergman'ın sineması hedeflediği şeyi yüzlerin silinip gitmesinde bulmuş olabilir: Yaşamalarına izin vermiş, onlara tuhaf, hatta utanç ya da nefret dolu tuhaf devrimlerini gerçekleştirebilecekleri zamanı vermiş olacaktır. Gözleri fal taşı gibi açılmış yaşlı kadın, *Yüz Yüze*'nin [*Ansikte mot ansikte*] kadın kahramanının etrafında döndüğü, ama ondan başka tarafa dönerek döndüğü kara güneş gibidir. *Çığlıklar ve Fısıltılar*'daki [*Viskningar och rop*] hizmetçi kız yumuşak ve sessiz, geniş yüzünü muhafaza ederken, iki kız

kardeş ancak onun etrafında dönerek, ama birbirlerinden başka taraflara dönerek hayatta kalırlar ve *Sessizlik*'teki [*Tystnaden*] kız kardeşlerin hayatta kalmasını sağlayan ve *Persona*'daki iki başkahramanın sallantılı hayatlarını oluşturan da yine bu karşılıklı olarak birbirinden başka tarafa dönmedir.[4] Birbirlerinden başka taraflara dönmüş yüzlerin, hiçliğin ötesinden ve mumyanın etrafında dönerek, tüm kuvvetlerini yeniden kazanıp virtüel bir birleşme içine girecekleri görkemli ana dek. Bu virtüel birleşme, hermafrodit bir yüzün ve bir çocuğun yüzünün türleri altında, mekânı kateden, şeylerin kendilerini yakmak yerine şeylerin adaletsiz halini ateşe veren, ve ilk hayata yeniden hayat veren bir silah kadar güçlü bir duygu oluşturur (*Fanny ve Alexander*).

İfade edilen kendilik, şeylerin hallerinden ayrı olarak, Ortaçağ'ın bir önermenin "*complexe significabile*"si olarak tanımladığı şeydir. İfade edilen, yani duygu, karmaşıktır çünkü kâh biraraya topladığı kâh aralarında bölündüğü her türden tekillikten oluşmuştur. Bu nedenle, gerçekleştirdiği biraraya getirmelere ya da uğradığı bölünmelere göre değişiklik göstermeyi ve doğasını değiştirmeyi hiç bırakmaz. Dividüel, nitelik değiştirmeksizin ne artan ne de azalan şey, böyle bir şeydir. Duygunun her bir andaki birliğini oluşturan, ifade, yüz ya da önerme tarafından sağlanan virtüel birleşmedir. Parıltı, dehşet, keskinlik, iç sızlaması, kâh biraraya gelip kâh ayrılan çok farklı nitelikler ve güçlerdir. Birincisi bir duyumsama*nın* niteliği veya gücüdür, ikincisi hissin, üçüncüsü eylemin, ve nihayet bir sonuncusu da bir halin niteliği veya gücüdür. "Duyumsama*nın* niteliği" vb. diyoruz, çünkü duyumsama ya da his vb. tam da içinde nitelik-gücün aktüelleşeceği şeydir. Bununla beraber, nitelik-güç, onu böyle aktüelleştiren şeylerin belli bir haliyle bir değildir: Ne parıltı böyle bir duyumsamayla, ne de keskinlik böyle bir eylemle aynıdır, onlar bize ışığın altındaki bıçağı veren duyumsama ya da bıçağın elimizin altında yaptığı eylem tarafından, belli koşullar altında aktüelleştirilmiş olacak saf olasılıklar, saf virtüelliklerdir. Peirce'ün söyleyeceği gibi, kırmızı gibi bir renk, parıltı gibi bir değer, keskinlik gibi bir güç, sertlik ya da yumuşaklık gibi bir nitelik her şeyden önce sadece kendilerine gönderen olumlu

4 Bergman'da yakın çekimin bu yönü hakkında bkz. Claude Roulet, "Une épure tragique", *Cinématographe*, Sayı: 24, Şubat 1977.

olasılıklardır.[5] Ayrıca, birbirlerinden ayrılabildikleri gibi, kendi paylarına, lamba, bıçak ve kişiler arasındaki gerçek bağlantıyla aynı şey olmayan virtüel bir birleşme içinde biraraya gelebilir ve birbirlerine gönderebilirler, her ne kadar bu birleşme bu bağlantı içinde şimdi ve burada aktüelleşiyorsa dahi. Bir yüz, yüzler ya da bunların denkleri tarafından ifade edildikleri haliyle, kendinde nitelikler-güçler (birinciliğin duygulanım-imgesi) ile şeylerin bir halinde, belirli bir zaman-mekânda aktüelleştikleri halleriyle nitelikler-güçleri (ikinciliğin eylem-imgesi) daima birbirinden ayırt etmemiz gerekmektedir.

Duygulanımsal filmin en mükemmel örneği olan, Dreyer'in *Jeanne d'Arc'ın Çilesi*'nde, şeylerin tüm bir tarihsel hali, toplumsal roller ve bireysel ya da kolektif karakterler, bunlar arasındaki gerçek bağlantılar, Jeanne, piskopos, İngiliz, yargıçlar, krallık, halk, kısaca dava varlığını sürdürür. Oysa, tam olarak ebedi ya da tarih üstü olmayan, başka bir şey daha vardır: Bu, Péguy'nin "içsele dair" dediği şeydir. Bu tıpkı kesişmeyi hiç bırakmayan ve biri çoktan olup bitmişken diğerinin daha varamamış olduğu iki şimdi gibidir. Péguy, tarihsel olayın boydan boya katedildiğini ama diğer olayın da içine binildiğini söylemektedir: Birincisi cisimleşeli uzun zaman olmuştur, ama ikincisi kendini ifade etmeyi sürdürür ve hatta hâlâ bir ifade aramaktadır. Aynı olaydır bu, ama bir parçası şeylerin bir halinde derinlemesine olup bitmişken, diğer parçası her türlü olup bitmeye bir o kadar indirgenemez kalır. Péguy'deki veya Blanchot'daki, ama aynı zamanda Dreyer ve Bresson'daki, şimdinin bu gizemi, her şeye karşın birbirinden ayrılamaz olan dava ve Çile arasındaki farktır. Etkin nedenler şeylerin halinde belirlenmiştir; ama olayın kendisi, yani duygulanımsal olan, sonuç, kendi nedenlerinden taşar, ve kendi paylarına nedenler geri düşerken, sonuç yalnızca başka sonuçlara gönderir. Bu, piskopos*un* öfkesidir ve Jeanne'*ın* şehitliğidir; gelgelelim, rollerden ve durumlardan korunacak

5 Peirce, *Ecrits sur le signe*, Seuil, s. 43: "Macentanın tonu, gül esansının kokusu, bir lokomotif ıslığının sesi, kininin tadı, güzel bir matematik ispatını takip ederken hissedilen heyecanın niteliği, aşk duygusunun niteliği vb. gibi belli duyulur nitelikler vardır. İster doğrudan doğruya, ister bellekte ya da imgelemde olsun, bu duyguları edimsel olarak deneyimliyor olma izlenimimi, yani bu nitelikleri kendi öğelerinden biri olarak içeren bir şeyi kastetmiyorum. Ama kendi içlerinde zorunlu olarak gerçekleştirilmiş saf *belki*ler olan bu niteliklerin kendilerini kastediyorum."

olan, yalnızca duygunun serbest kalması ve birleşmelerini gerçekleştirmesi için gereken şey, öfkenin ya da kurnazlığın şu "gücü", kurbanın ya da şehidin bu "niteliği" olacaktır. Davadan Çileyi çıkarıp almak, olaydan kendi aktüelleşmesinden taşan bu bitip tükenmez ve apansız çakıp sönen parçayı, "kendisi hiçbir zaman sona ulaşmayan sonlanma"yı çıkarıp almak. Duygu şeylerin halinin ifade edileni gibidir, ama bu ifade edilen şeylerin haline göndermez, yalnızca, onu ifade eden ve birleşerek ya da ayrılarak ona kendine özgü hareketli bir madde sağlayan yüzlere gönderir. Kısa yakın planlardan oluşan film, olayın belirli bir ortamda aktüelleşmeye direnen bu parçasını kendi üzerine almıştır.

Önemli olan, teknik araçların bu amaca uygun olmasıdır. Duygulanımsal kadraj *kesici yakın planlarla* işler. Kimi zaman uluyan dudaklar ya da dişsiz sırıtmalar yüzün kütlesine kesilir. Kimi zaman çerçeve bir yüzü enine, boyuna, yanlamasına ya da verev keser. Ve sanki fazlasıyla gerçek ya da fazlasıyla mantıklı bağlantıları kırmak gerekiyormuş gibi, hareketler ilerleyişlerinde kesilir, uyuşumlar sistematik olarak uyuşumsuzluklardır. Ayrıca, Jeanne'ın yüzü sıklıkla imgenin alt tarafına doğru itilir, öyle ki bu yakın plan, Jeanne'ın esinlenebileceği beyaz bir dekor parçasını, boş bir alanı, göğün bir bölümünü barındırır. Yüzlerin birbirlerine dönmesi ve birbirlerinden başka tarafa dönmesi üzerine olağanüstü bir belge. Bu kesici çerçeveler, Bonitzer'in, eylemin ya da algılanımın gerektirdikleriyle tam olarak gerekçelendirilemeyen, sıradışı açıları belirtmek için önerdiği "dekadraj" kavramına yanıt niteliğindedir. Dreyer her bir yüz için bir diğeriyle gerçek bir ilişkiyi devam ettirecek ve bir eylem-imgenin parçası olmayı sürdürecek açı-karşı açı yönteminden kaçınır; her bir yüzü, yalnızca kısmen doldurulmuş bir yakın plan içinde yalıtmayı tercih eder, öyle ki sağda ya da solda konumlanma doğrudan doğruya, artık kişiler arasındaki gerçek bağlantılardan geçmeye ihtiyacı olmayan bir virtüel birleşmeye yol açar.

Duygulanımsal dekupajın yöntemi ise, bizzat Dreyer'in "akıcı yakın planlar" diye adlandırdığı şeydir. Hiç kuşkusuz burada söz konusu olan, kameranın yakın plandan orta plana ya da uzak plana geçtiği kesintisiz bir hareket olmakla birlikte, derinliğin yokluğu ya da perspektifin ortadan kaldırılmasıyla, bilhassa orta plan ve uzak planı yakın planlar *olarak* ele alma tarzıdır. Artık yakın plan statüsü alabilecek olan bel plan değil, herhangi bir

plandır: Mekândan miras alman ayrımlar yok olup gitme eğilimindedirler. Dreyer, "atmosferik" perspektifi ortadan kaldırarak, tam anlamıyla zamansal, hatta tinsel bir perspektifi egemen kılar: Üçüncü boyutu ezerek, iki boyutlu mekânı duyguyla, dördüncü ve de beşinci bir boyutla, Zaman ve Tinle doğrudan ilişki içine sokar. Elbette yakın plan, ilkesel olarak, alan derinliği yoluyla arka planları ele geçirebilir veya onlara eklenebilir. Ama derinlik oluşumunun daha çok bir karakterin silinmesi anlamına geldiği Dreyer'de bu böyle değildir. Dreyer'de tersine, orta plan ya da uzak planın yakın plana benzetilmesine, beyaz bir arka planın ya da mekânın yakın planla eşdeğer hale getirilmesine izin verecek olan, derinliğin ve perspektifin yadsınması, imgenin ideal düzlüğüdür. Bu durum yalnızca yakın planların egemen olduğu *Jeanne d'Arc* gibi bir film için değil, aynı zamanda ve hatta daha da fazla, yakın planların artık egemen olmadığı, hatta o denli "aktıkları" için tüm diğer planların önceden içine işlemek marifetiyle, artık egemen olmaya dahi ihtiyaç duymadığı filmler için de geçerlidir. O halde, tüm planları, yakın planın özel durumları haline getirecek ve onları prensipte sınırsız olan tek bir plan-sekansın düzlüğüne kaydedecek ya da burada birleştirecek (*Ordet* ve *Gertrud* eğilimi) olan duygulanımsal montaj, yani kesiciler ve akıcılar arasındaki ilişkiler için her şey hazırdır artık.[6]

2

Her ne kadar yakın plan yüzü (ya da dengini) tüm zaman-mekânsal koordinatlardan çıkarıp alsa da, kendine özgü bir zaman-mekânı, bir görüş, gökyüzü, manzara ya da arka plan parçasını beraberinde taşıyabilir. Ve kimi zaman alan derinliği yakın plana bir arka plan sağlarken, kimi zaman da tersine, perspektifin ve derinliğin yadsınmasıdır orta planı yakın plana benzeten. Ama eğer duygu kendine bu şekilde bir mekân sağlıyorsa neden aynı şeyi bir yüz olmaksızın ve yakın plandan bağımsız, yakın plana tüm göndermelerden bağımsız bir şekilde yapamasın?

---

6 Dreyer'deki tüm bu noktalar, kadraj, dekupaj ve montaj için bkz. Philippe Parrain, *Dreyer, cadres et mouvements, Etudes cinématographiques.* Ve *Cahiers du cinéma*, Sayı: 65, 1956: "Réflexions sur mon métier", Dreyer burada ön plan, orta plan ve arka plan kavramlarının "ortadan kaldırılmasını" talep eder.

Örneğin Bresson'un *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nı [*Le Procès de Jeanne d'Arc*] ele alalım. Jean Sémolué ve Michel Estève, Dreyer'in Çilesiyle arasındaki farkları ve benzerlikleri açık bir şekilde ortaya koymuşlardır. En büyük benzerlik, söz konusu olanın karmaşık, ruhsal bir kendilik olarak duygu olmasıdır: Birleşmelerin, biraraya gelmelerin ve bölünmelerin beyaz mekânı, olayın şeylerin hallerine indirgenemeyen kısmı, bu yeniden başlayan şimdinin gizemi. Ama yine de, film özellikle yakın planlarla, açı-karşı açılarla yapılmaktadır; ve Jeanne, Çilesinden çok davası içinde, kurban ya da şehitten ziyade direnen tutuklu olarak kavranır.[7] Elbette, eğer ifade edilen dava tarihsel davayla karışmıyorsa, bu onun Dreyer'de olduğu kadar Bresson'da da Çilenin ta kendisi olması ve İsa'nın Çilesiyle virtüel bir birleşme içine girmesindendir. Ama Dreyer'de Çile "ekstazi" kipinde görünür ve yüzden, yüzün tükenmesinden, başka tarafa dönmesinden, sınırla yüz yüze gelmesinden geçer. Halbuki Bresson'da *istasyon*, yürüyüş ve yol alış teşkil eden bizzat davadır (*Bir Taşra Papazının Güncesi* [*Le journal d'un curé de campagne*] çarmıha giden bir yol üzerindeki bu istasyonlara vurgu yapar). Bu, elin en sonunda – *Yankesici*'de [*Pickpocket*] tekrar ortaya çıkan – yönlendirme işlevini kaparak yüzü gözden düşürdüğü bir mekânın, dokunma yoluyla, parça parça inşa edilmesidir. Bu mekânın yasası "fragmantasyon"dur.[8] Masalar ve kapılar bütün olarak verilmez. Jeanne'ın odası ve mahkeme salonu, idam mahkûmunun hücresi uzak planda verilmeyip, onları her seferinde kapalı ama sonsuza doğru kapalı bir gerçeklik haline getiren uyuşumları takiben ardı ardına yakalanır. Dekadrajların özel rolü buradan kaynaklanır. O halde, *Gölün Lancelot'su*'ndaki [*Lancelot du lac*] orman-akvaryum gibi, dış dünyanın kendisi bir hücreden pek farklı görünmez. Bu sanki tinin her parçaya kapalı bir açıya çarparmış gibi çarpması, ama parçaların birbiriyle uyuşmalarında [*raccordement*], ele ait bir özgürlüğün keyfini sürmesi gibidir. Aslında

---

7 Bkz. Jean Sémolué ve Michel Estève'in *Jeanne d'Arc à l'écran: Etudes cinématographiques*'teki makaleleri.

8 Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, s. 95-96: "Eğer TEMSİL'e düşülmek istenmiyorsa FRAGMANTASYON olmazsa olmazdır. Varlıkları ve şeyleri ayrılabilir parçaları içinde görmek. Bu parçaları yalıtmak. Onlara yeni bir bağımlılık vermek için onları bağımsız kılmak."

komşu alanların birbiriyle uyuşması çeşitli şekillerde gerçekleştirilebilir ve önceden verilen tüm belirlemelere karşıt yeni hız ve hareket koşullarına, ritmik değerlere bağlıdır. "Yeni bir bağımlılık..." *Yankesici*'deki Longchamp, Lyon Garı, hırsızın duygularına karşılık gelen ritmik uyuşumlara göre dönüşen, fragmantasyonlu geniş mekânlardır. Yıkım ve kurtuluş, ardışık parçalarının yoksun olduğu bağlantıyı jestlerimizden ya da daha çok tinden bekledikleri, amorf bir masada sahne alır. Mekânın kendisi, hem metrik ilişkilerini hem de kendi koordinatlarını geride bırakır. Bu, dokunsal bir mekândır. Buradan Bresson, Dreyer'de yalnızca dolaylı olarak varolan bir sonuca ulaşabilir. Tinsel duygu artık bir yüz tarafından ifade edilmez ve mekân da artık bir yakın plana benzetilmeye ya da uymaya, yakın plan muamelesi görmeye ihtiyaç duymaz. Şimdi artık duygu, ona karşılık gelebilen bir mekânda doğrudan doğruya orta plan olarak sunulmaktadır. Ve Bresson'un sesleri işleyişi, o ünlü beyaz sesler yöntemi yalnızca her türlü ifadede serbest dolaylı söylemin yükselişini işaret etmekle kalmayıp, aynı zamanda olup bitenin ve ifade edilenin potansiyelleştirilmesini, mekânın saf potansiyellik olarak ifade edilen duyguyla upuygunluğunu işaret eder.

Mekân artık şu ya da bu belirli mekân olmayıp, Pascal Augé'nin deyimiyle *herhangi mekân* haline gelmiştir. Elbette Bresson, her ne kadar kendi hesabına ve kendi tarzınca herhangi mekânları inşa etse de, bunları icat etmez. Augé bu mekânların kaynağını deneysel sinemada aramayı tercih edecektir. Ama aynı şekilde, bu mekânların sinema kadar yaşlı olduklarını söylemek de mümkündür. Herhangi bir mekân tüm zamanlardaki ve tüm yerlerdeki soyut bir evrensel değildir. Bu, kusursuzca tekil, yalnızca homojenliğini kaybetmiş bir mekândır; homojenliğini kaybetmek demek metrik ilişkilerinin ilkesini veya kendi parçalarının bağlantısını kaybetmiş olmak demektir, ki böylece uyuşmalar sonsuz şekilde gerçekleşebilir. Bu, mümkünün saf yeri olarak kavranan bir virtüel birleşme mekânıdır. Aslında böyle bir mekânın istikrarsızlığını, heterojenliğini, bağıntı yokluğunu gösteren şey, her türlü aktüelleşmeden, her türlü belirlenimden önce gelen koşullar olarak, tekilliklerin ya da potansiyelliklerin zenginliğidir. İşte bu nedenle eylem-imgeyi belirli bir mekânda aktüelleşmiş halleriyle nitelik ya da güç (şeylerin hali) olarak tanımladığımızda, onun karşısına, güçleri ve nitelikleri bir yüz üzerinde aldıkları aktüel-öncesi hale geri taşıyan bir duygulanım-imgeyi koymak yetmez. O halde şimdi duygulanım-

imgenin iki tür göstergesi olduğunu ya da birinciliğin iki figürü olduğunu söylüyoruz: *Bir yanda bir yüz ya da bir dengi tarafından ifade edilen nitelik-güç; ama diğer yanda herhangi bir mekânda sergilenen nitelik-güç.* Ve belki de bunlardan ikincisi birincisinden daha incelikli, duygunun doğuşunun, yol alışının, yayılmasının önündeki engelleri kaldırmaya daha yatkındır. Şöyle ki yüz, Descartes'ın belirttiği gibi, hareketlerinin bileşik ve karışık duygulanımları ifade ettiği büyük bir birlik olarak kalır. Ünlü Kuleşov etkisi, yüzün değişken bir nesneyle birleştirilmesinden çok, sürekli olarak farklı duygulara uygun gelen ifadelerinin ikircilliğiyle açıklanır. Aksine, yüzü ve yakın planı terkettiğimiz, yakın plan, orta plan, uzak plan arasındaki fazlasıyla basit ayrımın dışına taşan karmaşık planları ele almaya başladığımız andan itibaren, sanki çok daha incelikli ve farklılaşmış, tanımlaması daha zor, insani olmayan duygular ortaya koymaya özgü bir "hisler sistemi"ne girmiş gibi oluruz.[9] Öyle ki, duygulanım-imge için de algılanım-imgedeki durum geçerli olacaktır: Bunun da iki göstergesi olacaktır, biri yalnızca çift kutuplu kompozisyonun bir göstergesi, diğeri genetik ya da diferansiyel bir gösterge olmak üzere. Herhangi mekân duygulanım-imgenin genetik unsuru olacaktır.

Genç şizofren "ilk gerçek dışılık hisleri"ni iki imge karşısında deneyimler: Bunlardan biri yaklaşmakta olan ve yüzü abartılı bir şekilde büyüyen bir arkadaşın imgesi (tıpkı bir aslan gibi); diğeri sınırsızlaşan bir buğday tarlasının, "parlak sarı uçsuz bucaksızlığın" imgesidir.[10] Peirce'ün terimlerine başvurulacak olursa, duygulanım-imgenin bu iki göstergesi aşağıdaki gibi adlandırılabilir: bir nitelik-gücün bir yüz tarafından ifadesi için *İkon*, herhangi bir mekânda sunuluşu için *Qualisign* [*Nitel Gösterge*] (ya da *Potisign*). Joris Ivens'ın bazı filmleri bize *qualisign*'ın ne olduğu konusunda bir fikir vermektedir: "*Yağmur* bir yerlere düşen, belirli, somut bir yağmur değildir. Bu görsel izlenimler mekânsal ya da zamansal temsiller tarafından birleştirilmemiştir. Burada en hassas duyarlılıkla gözlenen,

---

9 Bu, Bonitzer'in *Le champ aveugle* (Cahiers du cinéma-Gallimard) kitabının temel tezlerinden biridir: Çok basit ayrımların aşıldığı ve çekimlerin "muğlak" ve hatta "çelişkili" hale geldiği andan itibaren (bu zaten Dreyer'de fazlaca bulunmaktadır) sinema yalnızca algılanımın değil, duygulanımsal dışavurumun da yeni bir sistemini ele geçirir.

10 M.-A. Sechehaye, *Journal d'une schizophrène*, PUF, s. 3-5.

gerçek haliyle yağmurun ne olduğu değil, onun sessizce ve sürekli bir biçimde, yapraktan yaprağa damladığında, göletin yüzeyi diken diken olduğunda, yalnız bir damla tereddüt ederek camdaki yolunu aradığında, büyük bir şehrin yaşamı ıslak bir asfalta yansıdığında... nasıl göründüğüdür. Ve hatta, Rotterdam'ın *çelik köprüsündeki* gibi tek bir nesne söz konusu olduğunda, bu metal yapı binlerce farklı şekilde çerçevelenmiş olarak, maddi olmayan imgelere dağılır. Bu köprünün pek çok farklı biçimde görülebilir olduğu gerçeği, onu adeta gerçek dışı kılar. Bu köprü bize belirli bir amacı hedefleyen mühendislerin yaratısı gibi değil de, tuhaf bir optik etkiler serisi olarak görünmektedir. Bunlar bir yük treninin, üzerinde yol almasının çok zor olacağı görsel varyasyonlardır..."[11] Bu bir köprü kavramı değildir, ama biçimiyle, metalik maddesiyle, kullanımları ve işlevleriyle tanımlanan, şeylerin bireyselleşmiş hali de değildir. Bu bir potansiyelliktir. Yedi yüz planın hızlı montajı, farklı görüşlerin sonsuz şekillerde uyuşuma tabi tutulabilmelerini, ve birbirlerine göre yönlendirilmiş olmadıklarından, bu köprünün saf nitelik, bu metalin saf güç, Rotterdam'ın kendisinin duygu olarak belirdiği herhangi mekânda birleşen tekillikler kümesini oluşturmalarını sağlar. Yağmur da ne yağmur kavramı ne de yağmurlu bir zamanın ve yağmurlu bir yerin halidir. Bu, yağmuru kendinde olduğu şekliyle sunan bir tekillikler kümesidir, mümkün tüm yağmurları soyutlama olmaksızın birleştiren ve ona karşılık gelen herhangi yeri oluşturan saf güç ya da niteliktir. Bu, duygu olarak yağmurdur ve her ne kadar şeylerin bireysel bir halinde aktüelleşmiş olmasa da, soyut ya da genel bir fikre hiçbir şey ondan daha fazla karşıt olamaz.

3

Bir herhangi mekân (stüdyoda ya da dışarıda) nasıl oluşturulur? Bir herhangi mekân, şeylerin verili bir halinden, belirli bir mekândan nasıl çekilip alınabilir? Bunu yapmanın yollarından ilki gölge ya da gölgeler olmuştur: Gölgelerle dolu ya da gölgelerle kaplı bir mekân herhangi bir mekâna dönüşür. Dışavurumcuların nasıl karanlıklar ve ışıkla, ışık geçirmez

11 Balazs, *Le cinéma*, Payot, s. 167 (ve *L'esprit du cinéma*, s. 205).

siyah fon ve ışık ilkesiyle çalıştıklarını görmüştük: İki güç güreşçiler gibi birbirine kenetlenip mekâna, kâh açık-koyu dağılımının tüm dereceleri, kâh dönüşümlü olarak birbirinin yerini alan ve kontrast oluşturan şeritler biçiminde, gölgelerle doldurulacak kuvvetli bir derinlik, belirgin ve bozuk bir perspektif verirler. Konturları boğan ya da kıran, şeyleri içinde bireyselliklerini kaybettikleri, organik olmayan bir yaşamla donatan ve mekânı, sınırsız bir şey haline getirerek potansiyelleştiren "gotik" dünya. Derinlik, mekânı kimi zaman bir kara deliğin dipsizliğine, kimi zamansa ışığa doğru çeken mücadelenin yeridir. Ve elbette, bunun tam tersine kişinin bir ışık çemberi üzerinde, tuhaf ve korkunç bir şekilde düz hale geldiği veya gölgesinin, ters ışıkla ve beyaz fon üzerinde tüm kalınlığını kaybettiği de olur; gelgelelim bunu "açık ve koyu değerlerinin ters çevrilmesi"yle, derinliği öne koyan perspektifin ters çevrilmesiyle yapar.[12] O halde, *Herr Tartüff*'ün gölgesi, *Nosferatu*'nun gölgesi ya da *Tabu*'da rahibin uyumakta olan aşıkların üzerindeki gölgesi gibi, gölge gelecek olayın habercisi olma işlevini bütünüyle ortaya koyar ve Tehdit duygusunu en saf haliyle sunar. Gölge sonsuzca uzar. Bu şekilde, şeylerin halleriyle ya da bunu meydana getiren karakterlerin konumlarıyla çakışmayan virtüel birleşmeler belirler: Arthur Robison'ın *Gölgeler*'inde [*Schatten-Eine nächtliche Halluzination*], iki el yalnızca gölgelerinin uzamasıyla birbirlerine kenetlenir, bir kadın yalnızca hayranlarının ellerinin bedeninin gölgesi üzerindeki gölgeleriyle okşanır. Bu film, roller, karakterler ve şeylerin hallerinin nihayetinde kıskançlık-duygunun aktüelleşmesinden kaçmadıkları durumda neler olup biteceğini de göstererek virtüel birleşmeleri özgürce geliştirir: Duyguyu olabildiğince şeylerin halinden bağımsız hale getirir. Korku filmlerinin neogotik mekânında Terence Fisher, yere çivilenen Dracula'yı öldürdüğünde duygulanım-imgenin bu özerkliğini çok ileri bir noktaya götürür, ama bunu bir haçın gölgesini işkence yerinin tam üzerine yansıtan, alev almış bir yel değirmeninin kanatlarıyla virtüel birleşme içinde yapar (*Dracula'nın Gelinleri* [*The Brides of Dracula*]).

---

12 Bouvier ve Leutrat, Murnau'nun bu farklı yöntemlerini analiz etmişlerdir: *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 56-58, 135-137, 149-151. Gölgelerin dışavurumculuktaki rolü hakkında bkz. Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, VIII. bölüm (L. E. özellikle *Gölgeler*'i analiz eder: "Le montreur d'ombres").

Lirik soyutlama bir diğer yöntemdir. Lirik soyutlamanın, ışığın beyazla olan ilişkisiyle tanımlandığını, ama gölgenin, her ne kadar dışavurumculuktaki rolünden çok farklı olsa da, önemli bir rol oynamayı sürdürdüğünü daha önce görmüştük. Şöyle ki, dışavurumculuk bir karşıtlık, çatışma ya da mücadele ilkesi geliştirir: tinin karanlıklarla mücadelesi. Oysaki, lirik soyutlama yandaşları için, tinin edimi bir mücadele değil, bir seçenektir, temel bir "Ya... Ya da..."dır. Bu andan itibaren, gölge artık bir sonsuza uzama ya da sınırda bir ters çevrilme olmayacaktır. Artık şeylerin bir halini sonsuza kadar uzatmayıp, daha çok, şeylerin halinin kendisi ile onu aşan imkân, virtüellik arasında bir seçenek ifade edecektir. İşte Jacques Tourneur gotik korku filmleri geleneğinden böyle kopar; solgun ve ışıklı mekânları, açık bir fon üzerindeki geceleri onu lirik soyutlamanın bir temsilcisi yapacaktır. *Kedi İnsanlar*'daki [*Cat People*] yüzme havuzunda, saldırı yalnızca beyaz duvar üzerindeki gölgelerle görülecektir: Kadın mı leopar olmuştur (virtüel birleşme) *ya da* yalnızca leopar mı kaçmıştır (gerçek bağlantı)? Ve *Bir Zombiyle Yürüdüm*'de [*I Walked with a Zombie*] rahibenin yardımcısı bir yaşayan ölü müdür, yoksa misyonerin etkisi altında zavallı bir genç kız mı?[13] Bu "Lirik soyutlama"nın çok çeşitli temsilcilerinden bahsetme noktasına geldiğimize şaşırmamak lazım: Dışavurumcuların kendi içlerinde olduğundan daha çeşitli değillerdir ve takipçilerinin çeşitliliği hiçbir zaman bir kavramın tutarlılığı bakımından bir engel oluşturmamıştır. Aslında, bize lirik soyutlamanın olmazsa olmazı gibi görünen, tinin bir kavga içinde ele alınmayıp, bir seçeneğin boyunduruğu altında bulunmasıdır. Bu seçenek estetik ya da tutkusal (Sternberg), etik (Dreyer) ya da dinsel (Bresson) bir biçim altında sunulabilir, hatta bu farklı biçimler arasında oynayabilir. Örneğin, Sternberg'de her ne kadar kadın kahramanın beyaz ya da pırıldayan, donmuş bir androjin ile aşık hatta evli barklı bir kadın arasında yapmak zorunda olduğu seçim, yalnızca bazı vesileler yoluyla açığa vurulabilse de (*Yanık Kalpler* [*Morocco*], *Sarışın Venüs* [*Blonde Venus*], *Şangay Ekspresi*), yapıtın tamamında mevcuttur: *Kızıl İmparatoriçe*'de gölgeyle bölünmüş tek bir yakın plan vardır ve bu tam da prensesin aşktan vazgeçip iktidarın

13 Bu konuda J.-M. Sabatier'nin sözlüğü *Les classiques du cinéma fantastique* (Balland) içindeki, Jacques Tourneur maddesine bakılabilir. Korku sinemasının, gotik eğilime karşıt bu "seçenek" eğilimi, yapımcı Lewton'dan ve R. K. O.'dan bağımsız değildir (bkz. Sabatier).

soğuk zaferini seçtiği plandır. Oysaki *Sarışın Venüs*'ün kadın kahramanı tam tersine, evlilik ve annelik sevgisi için beyaz smokini reddeder. Ve belki de, Sternberg'in seçenekleri özünde tensel olsa da, en az Dreyer'in ya da Bresson'un görünüşte tensel-üstü seçenekleri kadar tinin seçenekleridir.[14] Her halükârda, Kierkegaard'ın deyişiyle, inanç hâlâ tutkuyla, duyguyla ilgili bir mesele olduğu ve başka da bir şey olmadığı sürece, söz konusu olan yalnızca tutku ya da duygudur.

Öyleyse lirik soyutlama beyazla olan temel ilişkisinden, dışavurumculukla farkını pekiştiren iki sonuç çıkarır: terimlerin karşıtlığı yerine dönüşümlü olarak birbirinin yerini almaları; mücadele ya da kavga yerine tinin bir seçeneği ya da seçimi. Bir tarafta siyah ve beyazın dönüşümlü olarak birbirinin yerini alması vardır: ışığı yakalayan beyaz, ışığın durduğu yerde siyah ve kimi zaman da yarı-ton, üçüncü bir terim oluşturan, ayırt edilemezlik olarak gri. Dönüşümlü olarak birbirinin yerini almalar bir imgeden diğer bir imgeye veya aynı imge içinde kurulur. Bresson'da bunlar, *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde ve hatta *Gölün Lancelot'su*'nda gündüz ve gece arasında olduğu gibi, dönüşümlü, ritmik sıralanmalardır. Dreyer'deki sıralanmalar, tıpkı bir "tonal yapı"ya ulaşır gibi yüksek bir geometrik kompozisyona ve mekânın bir mozaiğine ulaşırlar (*Dies Irae* ve *Ordet*). Diğer tarafta tinin seçeneği terimlerin, iyi ile kötünün ve kararsızlık ile kayıtsızlığın birbirlerinin yerini almasına karşılık geliyor gibi görünmektedir, ama bu çok gizemli bir biçimde olmaktadır. Aslında, beyazı seçmenin "gerektiği" kuşkuludur. Dreyer'deki ve Bresson'daki hücresel, klinik beyaz, en az Sternberg'in donmuş beyazı kadar korkunç, canavarımsı bir karaktere sahiptir. *Kızıl İmparatoriçe*'nin seçtiği beyaz, *Sarışın Venüs*'ün tam tersine beyazı reddederek bulduğu, mahremiyet değerlerinin zalimce reddi anlamına gelir. Bunlar *Dies Irae*'nin kadın kahramanının Presbiteryen beyaz yerine, ayırt edilemez gölge içinde bir anlığına bulduğu aynı mahremiyet değerleridir. Işığı hapseden beyaz, ona yabancı kalan siyahtan daha iyi değildir. Son olarak, terimlerin dönüşümlü olarak birbirinin

14 Louis Malle, 30 Aralık 1959'da, *Arts*'daki makalesinde Bresson'un yapıtındaki, özellikle *Yankesici*'deki tensel unsurlar üzerinde durmaktadır. Tersine, Sternberg'le ilgili olarak, özellikle *Şangay Ekspresi*'ne bakarak (bkz. büyük dua sahnesi), tinsel bir yorum yapılabilir.

yerini alması her ne kadar tinin seçeneği için temel vazifesi görse de, tinin seçeneği hiçbir zaman doğrudan doğruya terimlerin birbirinin yerini almasına ilişkin değildir.[15] Pascal'den Kierkegaard'a kadar çok ilginç bir fikir gelişmişti: Seçenek seçim yapılacak terimler arasında değil, seçim yapanın varoluş kipleri arasındadır. İnsanın kimi zaman ahlaki bir zorunluluk (İyi, ödev), kimi zaman fiziksel bir zorunluluk (şeylerin hali, durum), kimi zamansa psikolojik bir zorunluluk (bir şeye duyulan arzu) yüzünden, yalnızca başka seçimi olmadığı yönünde kendini ikna etmesi koşuluyla yapabileceği seçimler vardır. Tinsel seçim, seçim yaptığını bilmeden seçim yapan kişinin varoluş kipiyle, seçmek durumunda olduğunu bilen kişinin varoluş kipi arasında yapılır. Bu adeta seçimi olmak *ya da* seçimi olmamak arasında bir seçim varmış gibidir. Eğer seçimin bilincindeysem, o halde daha baştan artık yapamayacağım seçimler ve taşıyamayacağım varoluş kipleri vardır, kendimi "seçme şansımın olmadığına" ikna etmem koşuluyla taşıyabildiğim tüm o varoluş kipleri. Pascal'in bahsi bundan başkaca bir şey söylemez: Terimlerin dönüşümlü olarak birbirinin yerini alması pekâlâ Tanrı'nın varlığının olumlanması, yadsınması ve askıya alınmasıdır (kuşku, kararsızlık); ama tinin seçeneği başka yerdedir, Tanrı'nın varolduğuna "bahse giren"in varoluş kipiyle, yokluğuna bahse giren ya da hiç bahse girmek istemeyen birinin varoluş kipi arasındadır. Pascal'e göre, yalnızca bunlardan ilki bir seçim yaptığının bilincindedir, diğerleri ancak seçimlerinde söz konusu olanı bilmemek koşuluyla seçim yapabilirler. Kısacası, tinsel belirleme olarak seçimin kendisinden başka nesnesi yoktur: Seçmeyi seçiyorum ve dolayısıyla, seçimsiz olma durumunda yapılan tüm seçimleri dışta bırakıyorum. Bu aynı zamanda Kierkegaard'ın "seçenek" ve Sartre'ın, sunduğu ateist versiyonunda "seçim" dediği şeyin özüdür.

Pascal'den Bresson'a, Kierkegaard'dan Dreyer'e, tüm bir ilham çizgisinin izi sürülebilir. Lirik soyutlama yönetmenlerinde onlarca somut varoluş kipleri *olan* zengin bir karakter dizisi vardır. Tanrı'nın, İyi'nin ve Erdem'in beyaz adamları, Pascal'in "sofuları", ahlaki ya da dinsel zorunluluk adına düzenin zorba, belki de ikiyüzlü koruyucuları vardır. Kararsızlığın

15 Dönüşümlü olarak birbirinin yerini almalar ve tinin seçenekleri hakkında Philippe Parrain'in Dreyer üzerine (*a.g.e.*), Michel Estève'in de Bresson üzerine (*Robert Bresson*, Seghers) çok sayıda analizi bulunmaktadır.

gri adamları vardır (Dreyer'in *Vampir*'inin [*Vampyr – Der Traum des Allan Grey*] kahramanı ya da Bresson'un Lancelot'su ve hatta, düşünülen adlarından birisi tam da "Kararsızlık" olan *Yankesici* gibi). Bresson'da pek kalabalık olan şer yaratıkları vardır (*Boulogne Ormanı'nın Hanımları*'nda [*Les dames du bois de Boulogne*] Hélène'in intikamı, *Rastgele Balthazar*'da [*Au hasard Balthazar*] Gérard'ın kötü yürekliliği, *Yankesici*'de hırsızlıklar, *Para*'da [*L'argent*] Yvon'un suçları). Ve Bresson, aşırı Jansenizmi içinde, böyle bir alçaklığı yapıtların tarafında da, yani iyinin ve kötünün tarafında da gösterir: *Para*'da sofu Lucien yalnızca kendine koşul olarak koyduğu yalancı şahitliğe ve hırsızlığa göre yardımseverlik gösterirken, Yvon yalnızca ötekinin koşulundan hareketle suça atılır. Sanki iyi insan zorunlu olarak kötü insanın vardığı yerden başlayacakmış gibidir. Peki ama neden yine arzu olacak kötünün seçiminden çok, tüm olup bitenlerin nedeninin bilinci içinde kötülük "için" yapılan bir seçim söz konusu olmayacaktır? Bresson'un cevabı, Goethe'nin Mephisto'sunun cevabıyla aynıdır: Biz öteki şeytanlar ya da vampirler, bizler birinci edim konusunda özgürüz, ama daha en baştan ikinci edimin köleleriyizdir. Bu, sağduyunun (daha az iyi) söylediği şeydir, tıpkı *Yankesici*'deki komiser gibi: "Durmuyorsunuz", zaten artık seçim yapmanıza olanak vermeyen bir durum seçtiniz. Önceki üç tipteki karakterin, sahte seçimin, ancak seçimin mümkün olduğunu (ya da hâlâ mümkün olduğunu) inkâr etme koşuluyla yapılan bu seçimin parçası olmaları bu anlamdadır. Böylece, lirik soyutlamanın bakış açısından, seçimin, kesin tinsel belirleme olarak seçim bilincinin ne olduğunu anlıyoruz. Bu, Kötü'nün seçimi olduğundan fazla, İyi'nin seçimi değildir. Bu, seçtiği şey ile değil de, sahip olduğu, her an yeniden başlayabilme, kendi kendine yeniden başlama ve bahsin tamamını her seferinde yeniden yatırarak bu şekilde kendi kendini onaylama gücüyle tanımlanan bir seçimdir. Ve her ne kadar bu seçim kişinin fedakârlığı anlamına gelse de, bu yalnızca, her seferinde yeniden başlatacağını ve her sefer aynı seçimi yapacağını bilmesi koşuluyla yaptığı bir fedakârlıktır (burada da, bu anlayış, fedakârlığın ilk ve son olarak yapıldığı dışavurumculuğun fedakârlık anlayışından çok farklıdır). Bizzat Sternberg'de, gerçek seçim ne *Kızıl İmparatoriçe*'nin ne de *Şangay Harekâtı*'nda intikamı seçenin tarafındadır, *Şangay Ekspresi*'nde tek bir şartla kendini feda etmeyi seçenin tarafındadır: kendini haklı çıkarmamak, kendini haklı çıkarma ya da hesap verme zorunda olmamak. Gerçek

seçimi yapan karakter kendini fedakârlıkta bulmuş ya da hiç durmadan yeniden başlayan fedakârlığın ötesinde tekrar bulmuştur: Bresson'da bu Jeanne d'Arc'tır, idam mahkûmudur, köyün papazıdır; Dreyer'de yine Jeanne d'Arc'tır, ama aynı zamanda büyük üçleme, *Dies Irae*'nin Anne'i, *Ordet*'in Inger'i ve son olarak *Gertrud*'dur. O halde, önceki üç tipe bir dördüncüsünü eklemek gerekir: hakiki bir seçim yapan kişi ya da seçme bilincine sahip olan kişi. Burada tam anlamıyla duygu söz konusudur; zira, eğer diğerleri duyguyu kurulu bir düzendeki ya da düzensizlikteki aktüellik olarak koruyorduysa, gerçek seçimi yapan karakter, duyguyu, Lancelot'nun saray aşkında olduğu gibi, saf gücüne ya da potansiyelliğine yükseltir, ama aynı zamanda duygunun aktüelleşmeye izin vermeyen, her türlü sonlandırmadan taşan parçasını serbest bıraktığı oranda onu cisimleştirir ve gerçekleştirir (ebedi başa dönme). Ve Bresson bunlara bir beşinci tip, bir beşinci karakter ekler: *Rastgele Balthazar*'daki hayvan yani eşek. Seçme durumunda olmayan birinin masumiyetine sahip olan eşek, ancak insanın seçimsizliğinin ya da seçimlerinin etkisini bilir, yani olayların sonlandırma ya da tinsel belirlenimden taşan kısmına ulaşmaksızın (ama bunu ele vermeyi de becermeksizin) bedenlerde sonlanan ve bedenleri yaralayan yüzünü bilir. Böylece eşek, insanların kötü yürekliliğinin gözde nesnesi olur, ama aynı zamanda İsa'nın ya da seçim insanının öncelikli yoldaşıdır.

Ahlakın karşıtı olan bu aşırı ahlakçılık, dinin karşıtı olan bu inanç çok tuhaf bir düşünme biçimidir. Nietzsche'yle hiçbir ilgisi olmayıp, Pascal'le ve Kierkegaard'la, bir Jansenizm ve reformculukla pek çok ortak yanı vardır (Sartre'ın durumunda bile). Felsefe ve sinema arasında değerli bir ilişkiler kümesi dokur.[16] Rohmer'de de, varoluş kipleri, seçimler, sahte seçimler

16 19. yüzyılın ikinci yarısında felsefe, tek ortak yanları kendilerini geleceğin felsefesinin temsilcileri olarak hissetmek olan çok farklı filozoflarla, yalnızca içeriğini yenilemeye değil, yeni ifade araçları ve biçimleri elde etmeye de çabalar. Bunun Kierkegaard'da böyle olduğu çok açıktır (Fransa'da bu yeni biçimler arayışı Renouvier ve Lequier'nin etrafında, başlıca temalarından biri seçim fikri olan ve haksız yere unutulup giden bir toplulukta ortaya çıkıyordu). Kierkegaard'a dönecek olursak, ona özgü yöntemlerden biri, düşünme tarzına, okurun biçimsel olarak saptamakta zorlandığı bir şey sokmaktır: Acaba bu kişisel bir günlük, veya bir masal, bir anekdot, bir melodram vb. örneği ya da bunlardan bir alıntı mıdır? Örneğin, *Le Traité du désespoir,* ailesiyle kahvaltı yapıp bir yandan da gazetesini okurken, birden "Bir çıkar yol, yoksa boğulacağım!" diye bağırarak kendini pencereye atan burjuvanın hikâyesidir. *Etapes sur le chemin de la vie*'de günde bir saat deliren ve

ve seçim bilincinin bütün bir tarihidir *Ahlak Hikâyeleri* dizisinde hüküm süren (özellikle de *Maud'daki Gecem* [*Ma nuit chez Maud*]; ve daha yakın zamanda, *Güzel Evlilik* [*Le beau mariage*], evlenmeyi seçen ve bunu haykıran ve bunu tam da başka bir çağda aynı Pascalci bilinçle ya da aynı ebediyet, sonsuzluk talebiyle evlen*memeyi* seçebileceği gibi seçtiği için yapan bir genç kız sunar). Niye bu temalar hem felsefi hem sinematografik olarak bu kadar önemlidir? Niye tüm bu noktaların üstünde durmak gerekmektedir? Çünkü sinemada olduğu gibi felsefede de, Bresson'da olduğu gibi Pascal'de de, Dreyer'de olduğu gibi Kierkegaard'da da, gerçek seçimin, seçimi seçmekten oluşan seçimin her şeyi bize geri verdiği kabul edilir. Fedakârlık anında ve hatta fedakârlık gerçekleştirilmeden önce, gerçek seçim her şeyi fedakârlık ruhunda yeniden keşfetmemizi sağlayacaktır. Kierkegaard şöyle söylüyordu: Gerçek seçim ancak nişanlıyı terkederek yapılır, bize onu bizzat geri verecek olan budur; oğlunu kurban eden İbrahim onu bizzat bu yolla yeniden bulacaktır. Agamemnon kızı İfigenya'yı kurban eder, ama bunu ödev olduğu için, yalnızca ödev olduğu için ve seçimsiz olmayı seçerek yapar. İbrahim tam tersine, kendinden çok sevdiği oğlunu kurban edecek, bunu yalnızca kendi seçimiyle ve onu iyinin ve kötünün ötesindeki Tanrı'yla birleştirecek olan seçim bilinciyle yapacaktır: Bu durumda oğlu ona geri verilir. Bu, lirik soyutlamanın öyküsüdür.

Beyaz-siyah-gri, beyaz-siyah-gri... Bunların dönüşümlü olarak birbirlerinin yerini almasından oluşmuş şeylerin hallerine ait belirli bir mekândan yola çıkıyor ve şöyle diyorduk: Beyaz, ödevimize ya da erkimize; siyah, güçsüzlüğümüze veya kötülüğe susamışlığımıza; gri, kararsızlığımıza, arayışımıza ya da ilgisizliğimize işaret eder. Ve daha sonra tinin seçeneğine kadar yükseliyorduk, varoluş kipleri arasında seçim yapmamız gerekiyordu: Beyaz, siyah ya da gri olan bazıları, seçimimiz olmadığını (ya da artık seçimimizin olmadığını) ima ediyor; ama yalnızca bir başkası, seçmeyi seçtiğimizi ya da

---

benzerliği sermaye haline getirerek sabitleyecek bir yasa arayan muhasebecinin hikâyesidir: Bir keresinde geneleve gitmişti, ama orada olup bitene dair hiçbir anısı kalmamıştı, "onu delirten şey, imkândır..." *Korku ve Titreme*, Kierkegaard'ın bir animasyon filmi şeklinde pek çok versiyonunu sunduğu "*Agnès ve Triton*" hikâyesidir. Pek çok başka örnek mevcuttur. Ama belki de modern okurun bu tuhaf metinleri sınıflandırmak için gerekli araçları mevcuttur: Bu durumların her birinde söz konusu olan zaten bir çeşit senaryo, hakiki bir sinopsistir, ve bunlar felsefe ve teolojide de ilk kez bu şekilde ortaya çıkmıştır.

seçme bilincine sahip olduğumuzu ima ediyordu. Beyazın, siyahın ve grinin ötesindeki saf içkin ya da tinsel ışık. Ona erişir erişmez, bu ışık her şeyi bize geri verir. Bize beyazı geri verir ama bu beyaz artık ışığı hapsetmemektedir; bize sonunda siyahı geri verir ama siyah artık ışığın kesilmesi değildir; hatta bize griyi de verir, ama o da artık kararsızlık ya da kayıtsızlık değildir. Seçtiğimiz şeyin artık seçimin kendisinden ayrılmadığı tinsel bir mekâna ulaşmış bulunuyoruz. Lirik soyutlama ışığın ve beyazın serüveniyle tanımlanır. Gelgelelim önce, ışığı hapseden beyazın ışığın durduğu siyahın yerini almasını sağlayan ve sonra da, bize beyazı *ve* siyahı veren ışığın bir seçenek içinde özgürleşmesini sağlayan, bu serüvenin epizodlarıdır. Olduğumuz yerde, bir mekândan diğerine, fiziksel mekândan, bize bir fiziği (ya da bir metafiziği) geri veren tinsel mekâna geçtik. Bu mekânlardan ilki hücresel ve kapalıdır, ama ikincisi de farklı değildir, yalnızca, olandan ve olması gerekenden bir kaçışla tüm biçimsel zorunlulukların ve maddesel sınırlamaların üstesinden gelen tinsel açıklığı bulmuş olması itibariyle birinciyle aynıdır. Bresson'un "fragmantasyon" ilkesiyle önerdiği budur: Fragmanlara ayırdığımız kapalı bir kümeden, yarattığımız ya da yeniden yarattığımız açık bir tinsel bütüne geçeriz. Ya da Dreyer: Mümkün olan, tinin boyutu olarak mekânı açmıştır (dördüncü ya da beşinci boyut). *Mekân artık belirli değildir, tinin gücüyle özdeş olan herhangi mekân*, sürekli yenilenen tinsel karar *haline gelmiştir*. Duyguyu ya da "öz-duygulanımı" oluşturan ve parçaların birbiriyle uyuşmasını kendi üstüne alan işte bu karardır.

Karanlıklar ve tinin mücadelesi, beyaz ve tinin seçeneği: Bunlar, mekânın herhangi bir mekâna dönüştüğü ve ışık saçanın tinsel gücüne yükseldiği ilk iki yöntemdir. Ancak bir üçüncü yöntemi, rengi de ele almak gerekecektir. Bu artık ne dışavurumcuların karanlık mekânı, ne de lirik soyutlamanın beyaz mekânıdır, renkçiliğin renk-mekânıdır. Resimde olduğu gibi renkçilik, daha Griffith'te ya da Ayzenştayn'da olduğu haliyle, sadece renkli bir imge oluşturan ve renk-imgeden önce gelen çokrenklilikten ya da tekrenklilikten ayırt edilir.

Bazı bakımlardan, dışavurumcu karanlıklar ve lirik beyaz, renk görevi görüyordu. Ama hakiki renk-imge herhangi mekânın bir üçüncü kipini oluşturur. Bu imgenin başlıca biçimleri, büyük tek renkli öbeklerinin yüzey-rengi, tüm ötekilerin içine işleyen atmosferik renk, bir tondan diğerine geçen hareket-renk, kökenlerini belki de müzikal komediden ve

onun şeylerin alışılageldik bir halinden sınırsız bir virtüel dünya çıkarma kabiliyetinden alırlar. Bu üç biçimden yalnızca hareket-renk sinemaya ait gibi görünmektedir, diğerleri zaten bütünüyle resmin sahip olduğu güçlerdir. Bununla beraber, bize göre sinemanın renk-imgesi başka bir özellikle tanımlanır ve her ne kadar bu özelliği resimle paylaşsa da ona farklı bir etki alanı ve işlev verir. Bu, *soğurucu* özelliktir. Godard'ın "bu kan değil, kırmızıdır" formülü bizzat renkçiliğin formülüdür. Basitçe renklendirilmiş bir imgenin aksine, renk-imge o ya da bu nesneyle ilişkili olmayıp, soğurabildiği her şeyi soğurur: Etki alanında olup biten her şeyi ele geçiren güçtür ya da büsbütün farklı nesnelerde ortak olan niteliktir. Elbette burada bir renk simgeciliği vardır, ama bu simgecilik bir renk ve bir duygunun arasındaki bir karşılıklılıktan (yeşil ve umut...) ibaret değildir. Aksine, renk duygunun kendisidir, yani yakaladığı tüm nesnelerin virtüel birleşmesidir. Ollier, Agnès Varda'nın filmlerinin, özellikle de *Mutluluk*'un [*Le bonheur*] "soğurduğunu" ve yalnızca seyirciyi de değil, tamamlayıcı renklerden etkilenen karmaşık hareketleri izleyerek, karakterleri ve durumları dahi soğurduğunu söylemiştir.[17] Ve bu, beyaz ve siyahın tamamlayıcı olarak ele alındığı ve beyazın kadın tarafına, beyaz işe, beyaz aşka ve ölüme yerleştiği, siyahın ise erkek tarafına yerleştiği ve bu "soyut çift"in iki başkahramanının konuşmalarında seçeneğin ya da tamamlayıcılığın mekânını çizdiği *Kısa Uç* [*La pointe courte*] için zaten doğruydu. Menekşe moru ve turuncu-altın renginin tamamlayıcılığıyla ve karakterlerin renklere karşılık gelen esrarengiz mekân içinde peş peşe soğrulmasıyla, *Mutluluk*'ta renkçi bir mükemmelliğe ulaşan, işte bu kompozisyondur. Oysa, bu durumda eğer bir kavramın olası geçerliliğini daha açık olarak ortaya çıkarmak için birbirinden çok farklı yönetmenlere başvurmaya devam edecek olursak, tüm bir renk sinemasının başlangıcından itibaren, Minnelli'nin soğurmayı, imgenin bu yeni boyutunun tam anlamıyla sinematografik gücü haline getirdiğini söylememiz gerekecektir. Onun filmlerinde rüyanın rolü buradan gelir: Rüya rengin soğuran biçiminden başka bir şey değildir. Onun, yalnızca müzikal komedi değil, tüm diğer türlerdeki filmleri, kendi rüyaları ve en çok da başkalarının rüyaları ve geçmişleri tarafından (*Yolanda ve Hırsız*

17 Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 211-218 (ve s. 217: "Renk yoluyla yabancılaşma").

[*Yolanda and the Thief*], *Korsan* [*The Pirate*], *Gigi*, *Melinda*), bir Öteki'nin gücü arzulayan rüyası tarafından (*Kötü ve Güzel* [*The Bad and the Beautiful*]) kelimenin tam anlamıyla soğrulan karakterler temasını saplantılı bir şekilde izleyecektir. Ve Minnelli, *Mahşerin Dört Atlısı*'yla [*The Four Horsemen of the Apocalypse*], varlıklar savaş kâbusuna tutulduklarında, en yüksek noktaya ulaşacaktır. Tüm yapıtlarında rüya mekâna dönüşür, ama örümcek ağı gibi, rüyayı görenin kendisinden çok, kendine çektiği canlı avlar için hazırlanmış bir mekândır bu. Ve eğer şeylerin halleri dünyanın hareketi ve karakterler de dans figürleri haline geliyorsa bu, renklerin ihtişamından ve onların neredeyse etobur, yiyip yutucu ve yıkıcı olan soğurucu işlevinden ayrılmaz (*The Long Long Trailer*'ın canlı sarı renkteki karavanı gibi). Minnelli'nin dönüşü olmayan bu macerayı en iyi ifade edebilecek hususla yüzleştiği doğrudur: Tereddüt, kaygı ve saygı, ki Van Gogh da renge bunlarla yaklaşır, keşfi ve yaratısının ihtişamı ve kendisinin, yarattığı şey içinde soğrulması, varlığının ve aklının sarı içinde soğrulması (*Yaşama Tutkusu* [*Lust for Life*]).[18]

Sinemanın en büyük renkçilerinden bir diğeri olan Antonioni, dönüşmüş karakterleri ve durumları bir rüya veya bir kâbusun mekânı içinde koruyan bu soğurma işlevinin ötesine geçmek için, doluluklarının veya yoğunluklarının en üst noktasına çekilmiş soğuk renkleri kullanacaktır. Antonioni'yle birlikte, renk mekânı boşluğa kadar götürür, soğurduğunu siler. Bonitzer'in deyişiyle: "*Serüven*'den [*L'avventura*] beri, Antonioni'nin büyük arayışı boş plan, insandan arındırılmış plan olmuştur. *Tutulma*'nın sonunda, çiftin katettiği planların tümü, filmin başlığının işaret ettiği gibi, boşluk tarafından gözden geçirilip düzeltilir. (...) Antonioni çölü arar: Figüratif olmayanın sınırlarında, hiçbir özelliği olmayan yolların birbiri içine geçmişliği içinde, boş arazide öne doğru kaydırmalı bir çekimle tamamlanan (...) *Kızıl Çöl* [*Deserto rosso*], *Zabriskie Noktası* [*Zabriskie Point*], *Yolcu* [*Professione: reporter*]. (...) Antonioni sinemasının nesnesi, sonunda yüzün tutulduğu, karakterlerin silindiği bir serüvenle figüratif olmayana

18 *Dossier du cinéma*'nın Minnelli hakkındaki incelemesinde Tristan Renaud, sürekli olarak bir massetme fenomenine başvurur: "İki dünyanın beklenmedik çarpışması, çatışması ve birinin zaferi ya da birinin diğeri tarafından massedilmesi..." Jean Douchet'nin, Minnelli'deki yıkım ve yiyip bitirme temalarını analiz eden makalelerine başvuracağız: *Objectif* **64**, Şubat 1964 ve *Cahiers du cinéma*, Sayı: 150, Ocak 1964 ("zehirli ya da etobur çiçekler...").

varmaktır."[19] Elbette, sinema çok uzun zamandan beri, aynı mekânı bir içinde insanlar varken, bir de boş olarak kendi kendisiyle karşılaştırırken, muazzam rezonans etkileri elde edegelmiştir (özellikle Sternberg, örneğin *Mavi Melek*'te Lola'nın locasıyla ya da sınıfla). Ama Antonioni'de bu fikir daha önce bilinmeyen bir kapsama ulaşır, onda karşılaşmayı yöneten renktir. Olayın içinde gerçekleşebilecek olanın rolü oynandıktan sonra, mekânı boşluğun gücüne yükselten renktir. Mekân buradan potansiyelini kaybetmiş olarak çıkmaz, aksine daha çok potansiyel kazanmış olarak çıkar. Burada Bergman'la hem bir benzerlik hem de bir karşıtlık vardır: Bergman eylem-imgeyi, boşlukla karşılaştırdığı yakın planın ya da yüzün duygulanımsal katmanına doğru giderken geride bırakıyordu. Oysa Antonioni'de yüz, karakter ve eylemle aynı anda yok olur ve duygulanımsal katman Antonioni'nin de boşluğa kadar götürdüğü herhangi mekânın duygulanımsal katmanıdır.

Dahası, burada herhangi mekân yeni bir nitelik kazanıyor gibi görünmektedir. Bu artık, daha önce olduğu gibi, uyuşmaları ve yönelimleri önceden belirli olmayan ve sonsuz biçimde oluşabilecek parçalarla tanımlanan bir mekân değildir. Bu şimdi, kendi içinde meydana gelip orada hareket etmiş olanı saf dışı bırakmış olan amorf bir kümedir. Bu bir yok olma ya da yitip gitmedir ama genetik unsurla karşıt olmayan bir yok olma ya da yitip gitmedir. Açıkça görülüyor ki, bu iki yön birbirinin tamamlayıcısıdır ve karşılıklı olarak birbirini varsayar: Aslında amorf küme, bir parçadan diğerine giden zamansal düzenden, yok olmuş durumun ve karakterlerin onlara sağladığı uyuşmalar ve yönelimlerden bağımsız olarak, birarada varolan yerlerin ya da alanların bir topluluğudur. O halde, herhangi mekânın iki hali veya iki çeşit "*qualisign*"ı vardır: Bağlantısız ve boş olmaya ilişkin *qualisign*'lar. Ama daima birbirini içeren bu iki hale ilişkin olarak, yalnızca birinin "önce" ve diğerinin de "sonra" geldiği söylenebilir. Herhangi mekân tek ve aynı doğasını korur: Artık koordinatları yoktur, saf bir potansiyelliktir, yalnızca saf Güçler ve Nitelikler sergiler ve bunu onları aktüelleştiren (aktüelleştirmiş veya aktüelleştirecek olan, ya da ne biri ne diğeri, bunun pek önemi yoktur) ortamlardan ve şeylerin hallerinden bağımsız olarak yapar.

Öyleyse herhangi mekânları, *bağlantısı kopmuş ya da boşalmış mekânları* ortaya çıkarabilecek ve oluşturabilecek olan şey, gölgeler, beyazlar,

19 Bonitzer, *a.g.e.*, s. 88 (Bonitzer Bergman'la bir karşılaştırma kurar).

renklerdir. Ama tüm bu yollar ve onların yanı sıra daha başka yollarla, böyle mekânların savaş sonrasında hem film setlerinde hem de dışarıda, farklı etkiler altında hızla çoğaldığına tanık olunmuştur. Bu etkilerden, sinemadan bağımsız olan ilki, yıkılmış ya da yeniden kurulan şehirleriyle, boş arazileriyle, gecekondu mahalleleriyle ve hatta savaşın ulaşmadığı yerlerde, "farksızlaştırılmış" kent dokularıyla, uçsuz bucaksız, terkedilmiş alanlarıyla, tersaneleriyle, antrepolarıyla, demir kiriş ve hurda yığınlarıyla savaş sonrası durumdu. İleride göreceğimiz üzere, sinemaya daha içsel olan bir diğer etkiyse, eylem-imgenin bir krizinden geliyordu: Karakterler kendilerini artık daha ziyade "motive edici" duyu-motor durumlar içinde değil, *saf işitsel ve görsel durumlar* tanımlayan gezinti, yolculuk ya da başıboş dolaşma halinde buluyorlardı. Bu durumda belirli konumlar, korku, kopuş, aynı zamanda da tazelik, aşırı hız ve sonu gelmez beklemeye dair modern duyguların geliştiği herhangi mekânların yükselişine yol açarak belirsizleşirken, eylem-imge patlayarak dağılmaya doğru yöneliyordu.

Ve öncelikle, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin gerçekçilikle karşı karşıya geldiği söylenecekse, bunun nedeni tam da mekânsal koordinatlardan, yerlere dair eski gerçeklikten kopması ve belirsiz, alışılmadık mekânlarda görsel "*abstract*"lar oluşturması (*Avrupa '51*'deki fabrika) ya da motor referans noktalarını birbirine katmasıdır (Rossellini'nin *Hemşehri*'sinin [*Paisà*] bataklıkları ya da surlarında olduğu gibi).[20] Bunun bir nedeni de Fransız Yeni Dalgasının bütünselleştirilemez bir mekân uğruna planları kırması, bunların ayrık mekânsal belirlenimlerini silmesidir: Örneğin Godard'ın bitmemiş apartman daireleri, sadece iskeleti olan bir kapıdan geçmenin tüm biçimlerinde olduğu gibi, neredeyse müzikal bir değer kazanıp duyguya eşlik eden uyumsuzluklara ve varyasyonlara izin veriyordu (*Nefret* [*Le mépris*]). Şaşırtıcı amorf planlar, çölleşmiş, kaymış ya da çökmüş jeolojik alanlar, olup bitmiş şeylerin boşaltıldığı tiyatro sahneleri oluşturan Straub'dur.[21] Alman korku ekolü, özellikle Fassbinder ve Daniel Schmid'le, dış mekânlarını hayalet şehirler olarak, iç mekânlarını da aynalarda ikiz-

20 Yeni Gerçekçi mekân hakkında bkz. Sylvie Trosa ve Michel Devillers'nin iki önemli makalesi: *Cinématographe*, Sayı: 42 ve 43, Aralık 1978 ve Ocak 1979.

21 Jean Narboni, "Là"; Serge Daney, "Le plan straubien", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 275, Nisan 1977 ve Sayı: 305, Kasım 1979.

lenmiş olarak, minimum referans noktasıyla ve uyuşumsuz bakış açılarının çoğaltılmasıyla, düşünüp geliştiriyordu (Schmid'in *Violanta*'sı). New York okulu, Lumet'deki gibi, olayların kaldırımda doğduğu ve yerlerinin artık yalnızca farksızlaştırılmış bir mekân olduğu şehre yer seviyesinden, yatay bir bakış dayatıyordu. Ya da daha da iyi bir örnek olarak, işe yüzün ve yakın planın egemen olduğu filmler (*Gölgeler* [*Shadows*], *Yüzler* [*Faces*]) yapmakla başlayan Cassavetes, güçlü duygulanımsal içeriğe sahip, bağlantısı kopmuş mekânlar inşa ediyordu (*Çinli Bir Bahisçinin Ölümü* [*The Killing of a Chinese Bookie*], *Tehlikeli Kadın* [*Too Late Blues*]). Bu şekilde duygulanım-imgenin bir tipinden diğerine geçiyordu. Söz konusu olan, en az kendini zaman-mekânsal koordinatlardan soyutlayan bir yüz yoluyla olduğu kadar, kimi zaman gecikip dağıldığı için, kimi zaman tersine, çok hızlı ortaya çıkıverdiği için, her şekilde kendi aktüelleşmesinden taşan bir olay yoluyla mekânın bozulup yıkılmasıydı.[22] *Gloria*'da kadın kahraman uzun uzun bekler, ama geriye dönecek zamanı da yoktur, peşinden gelenler çoktan oradadır, sanki ezelden beri oraya yerleşmişler ya da daha çok, yerin kendisi, herhangi mekânın aynı noktasında olduğu halde, aniden koordinatlarını değiştirmiş, artık aynı yer değilmiş gibidir. Bu sefer bir anda dolan şey, boş mekândır...

Bu noktaların bazılarına yeniden dönmemiz gerekecek. Ama herhangi mekânların bu hızla çoğalmasının kökenlerinden birisi belki de, Pascal Augé'nin dediği gibi, eylemlerin anlatımından ve belirli yerlerin algılanımından kopan deneysel sinemadadır. Eğer deneysel sinemanın insan öncesi (ya da sonrası) bir algılanıma yöneldiği doğruysa, bu algılanım aynı zamanda bunun bağlılaşığına, yani insani koordinatlarından kurtulmuş herhangi bir mekâna doğru da yönelmektedir. Michael Snow'un *La Région centrale*'i algılanımı ham ve yabani bir maddenin evrensel varyasyonuna yükseltiyorsa, bunu aynı zamanda ondan yerin ve göğün, yatayın ve düşeyin yer değiştirdiği, referanssız bir mekân çekip çıkarmadan yapmaz. Hiçlik bile kendisinden çıkana ya da içine geri düşene, genetik

---

22 Bkz. Philippe de Lara'nın, Cassavetes'teki ne referans noktaları ne de koordinatları olan mekân analizi: *Cinématographe*, Sayı: 38, Mayıs 1978. Genel olarak, bu bağlantısı kopuk mekânların keşfini ve analizini en ileriye, uyuşmasız ve yönelimsiz parçalara taşıyanlar, bu dergiye katkıda bulunanlar olmuştur: Rossellini için, Cassavetes için, aynı zamanda Lumet için (Dominique Rinieri, Sayı: 74) ve Schmid için de (Nadine Tasso, Sayı: 43). *Cahiers du cinéma* ise daha çok öteki kutbu, boş mekân analizlerini tercih etmiştir.

unsura, bir mekânı içinde sadece gölgeyi ya da insani olayların anlatımını koruyarak potansiyelleştiren taze ya da yitip gitmekte olan algılanıma doğru yönelmiştir. *Dalgaboyu*'nda [*Wavelength*] Snow, bir odayı boylamasına, bir ucundan diğerine, bir deniz fotoğrafının asılı bulunduğu duvara kadar karış karış dolaşmak için kırk beş dakikalık bir zum kullanır: Bu odadan, gücünü ve niteliğini giderek tükettiği potansiyel bir mekân çekip çıkarır.[23] Genç kızlar radyo dinlemeye gelirler, bir adamın merdivenleri çıktığı ve yere kapaklandığı duyulur, ama zum, telefonda olayı anlatan kızlardan birine yaklaşarak bunu çoktan geride bırakmıştır. Zum, o an geri döndüğü duvardaki en son deniz imgesine kadar devam ederken, kızın bir hayaleti, negatif bindirmeyle, sahneyi ikiler. Mekân yeniden boş denize dahil olur. Herhangi mekânın önceki unsurlarının tamamı, gölgeler, beyazlar, renkler, sert ilerleme, sert indirgeme, teknik resim, bağlantısı kopuk parçalar, boş küme: Burada hepsi, Sitney'nin "yapısal film" diye tanımladığı şeyin kapsamı içinde yer alırlar.

Marguerite Duras'ın *Agatha et les lectures illimitées*'si de benzer bir yapıyı izler, ve bunu yaparken bu yapıya bir anlatımın ya da daha ziyade bir okumanın zorunluluğunu katar (imgeyi sadece görmeyip onu okumak). Sanki kamera, iki karakterin kendi hayaletlerinden, gölgelerinden başkaca bir şey olmayacağı, terkedilmiş, büyük boş bir odanın en ucundan yola çıkar gibidir. Karşı tarafta, pencerelerin baktığı boş kumsal vardır. Kameranın duraklamalar ve geri dönüşlerle, odanın ucundan pencerelere ve kumsala kadar gitmesi için geçen zaman anlatımın zamanıdır. Ve anlatımın kendisi, yani ses-imge, bir sonranın zamanıyla bir öncenin zamanını birleştirip, birinden diğerine tırmanır: Anlatım ilksel bir çiftin çoktan bitmiş hikâyesini anlattığı için, bir yanda insan sonrası bir zaman ve diğer yanda hiçbir mevcudiyetin kumsalı bozmadığı insan öncesi bir zaman. Birinden diğerine, bir duygunun ağır kutlanışı, bu durumda erkek kardeş ile kız kardeş arasındaki ensest ilişkinin.

---

23 P. A. Sitney bu filmi *Cinéma, théorie, lectures*'de, "Yapısal Film" başlıklı bölümde tanımlar ve yorumlar: "Potansiyellik olarak bu mekân sezgisi, ve üstü kapalı bir şekilde, potansiyellik olarak sinema sezgisi yapısal filmin bir aksiyomudur. Oda her zaman saf mümkünün yeridir..." (s. 342).

SEKİZİNCİ BÖLÜM

DUYGUDAN EYLEME: İTKİ-İMGE

1

Nitelikler ve güçler, şeylerin hallerinde, coğrafi ve tarihsel olarak belirlenebilir ortamlarda aktüelleşmiş olarak kavrandıklarında eylem-imge alanına geçmiş oluruz. Eylem-imgenin gerçekçiliği, duygulanım-imgenin idealizminin karşıtıdır. Ama yine de, ikisi arasında, birincilik ve ikincilik arasında, "dejenere" duyguya ya da "embriyonik" eyleme benzeyen bir şey vardır. Bu artık duygulanım-imge değildir, ama henüz eylem-imge de değildir. Bunlardan ilki, daha önce görmüş olduğumuz üzere, Herhangi mekânlar-Duygular ikilisi içinde gelişir. İkincisi ise Belirlenmiş ortamlar-Davranışlar ikilisi içinde gelişecektir. Ama ikisi arasında tuhaf bir ikiliyle karşılaşırız: Kökensel dünyalar-Temel itkiler. Kökensel bir dünya herhangi bir mekân değildir (her ne kadar ona benzeyebilse de), çünkü yalnızca belirlenmiş ortamların derinliklerinde ortaya çıkar; gelgelelim, yalnızca kökensel dünyadan türeyen, belirlenmiş bir ortam da değildir. İtki bir duygu değildir, çünkü bir dışavurum olmayıp kelimenin en güçlü anlamıyla bir izlenimdir; ama bir davranışı düzenleyen ve onun düzenini bozan hisler ya da heyecanlar da değildir. Oysaki bu yeni kümenin basit bir aracı ya da bir geçiş alanı olmadığını, mükemmel bir tutarlılık ve özerkliğe sahip

olduğunu, o kadar ki eylem-imgenin onu temsil etmekte, duygulanım-imgenin onu hissettirmekte yetersiz kaldığım görmek gerekir.

Söz konusu olan ister bir ev, ister bir ülke ya da bir bölge olsun, bunlar coğrafi ve toplumsal, gerçek aktüelleşme ortamlarıdır. Ama, parça ya da bütün olarak, sanki içeriden kökensel dünyalarla iletişim kurar gibidirler. Kökensel dünya dekorun yapaylığıyla (bir operetteki prenslik ya da bir stüdyo ormanı veya bataklığı) olduğu kadar, korunmuş bir bölgenin otantikliğiyle de (hakiki bir çöl, bakir bir orman) kendini gösterebilir. Bu, belli bir biçimi olmamasından anlaşılacaktır: Bu saf bir derinlik, ya da daha çok, biçimsel olmayan işlevlerin, kurulu öznelere bile göndermeyen enerjik dinamiklerin ya da edimlerin katettiği, biçimleşmemiş maddelerden, eskizlerden ya da parçalardan oluşan bir dipsizliktir. Orada karakterler hayvanlar gibidir; salon adamı, yırtıcı bir kuş; aşık, bir teke; yoksul adamsa bir sırtlandır. Bunun nedeni, onların bu hayvanların şekline ya da davranışlarına sahip olmaları değil, edimlerinin insan ve hayvan arasındaki tüm farklılaşmalardan daha önce gelmesidir. Bunlar insan hayvanlardır. İtki de bundan başkaca bir şey değildir: Parçaları kökensel dünyada ele geçiren enerji. İtkiler ve parçalar sıkı bir şekilde bağlılaşıktırlar. Elbette itkiler zekâdan yoksun değildir: Hatta her birinin kendi parçasını seçmesini, kendi anını beklemesini, jestini askıya almasını ve kendi edimini en iyi şekilde gerçekleştireceği biçimin ana hatlarını ödünç almasını sağlayan şeytani bir zekâya sahiptirler. Kökensel dünya kendisine tutarlılık kazandıracak bir yasadan da yoksun değildir. Bu her şeyden önce, taslaklardan ve parçalardan yapılmış Empedokles'in dünyasıdır, boyunsuz başlar, yüzsüz gözler, omuzsuz kollar, biçimsiz jestler. Ama bu aynı zamanda, her şeyi bir organizasyon içinde değil de, tüm parçaları uçsuz bucaksız bir çöplükte ya da bir bataklıkta, tüm itkileri de büyük bir ölüm itkisinde aynı noktaya yakınsatarak biraraya getiren kümedir. O halde kökensel dünya aynı anda hem radikal bir başlangıç hem de mutlak bir sondur; ve en sonunda, *en dik yamac*ın yasasını izleyerek, birini diğerine bağlar, birini diğerinin içine koyar. Öyleyse bu çok özel bir şiddetin dünyasıdır (bazı açılardan, bu radikal kötülüktür); ama başlangıçla, sonla ve yamaçla, zamanın kökensel bir imgesinin, Kronos'un tüm acımasızlığının ortaya çıkmasını sağlama becerisine sahiptir.

Bu doğalcılıktır. Gerçekçiliğin karşıtı değildir, tam tersine, gerçekçilik çizgilerini özel bir gerçeküstücülüğe taşıyarak vurgular. Edebiyatta doğalcılık her şeyden önce Zola'dır: Gerçek ortamları kökensel dünyalarla ikileme fikrini ortaya atan odur. Her kitabında, belirli bir ortamı betimler, ama aynı zamanda bu ortamı *tüketip* kökensel dünyaya geri verir: Gerçekçi betimlemesinin kuvveti işte bu üstün kaynaktan ileri gelir. Gerçek, aktüel ortam, radikal bir başlangıç, mutlak bir son, en dik yamacın bir çizgisi ile tanımlanan bir dünyanın aracısıdır.

İşin özü de buradadır: İkisi birbirinden ayrılmaz, ayrı ayrı cisimleşmez. Kökensel dünya, ona aracı olarak hizmet eden tarihsel ve coğrafi ortamdan bağımsız olarak varolmaz. Bir başlangıç noktası, bir son ve hepsinden önemlisi bir yamaç kazanan şey, ortamdır. İşte bu nedenledir ki itkiler, belirli bir ortamda geçerliliği olan gerçek davranışlardan, gerçek insanların bu ortamda deneyimlediği his ve heyecanlardan, tutkulardan *çekip çıkarılır*. Ve parçalar da ortamda etkin biçimde oluşmuş nesnelerden *koparılıp alınır*. Sanki kökensel dünya sadece, gerçeği parçalara ayıran, davranışları ve nesneleri yerinden oynatan görünmez çizgiler aşırı bir şekilde yüklendiğinde, doldurulduğunda ve uzatıldığında belirir. Eylemler onları oluşturmayan ilksel edimlere, nesneler onları yeniden oluşturmayacak olan parçalara, kişiler onları "organize" etmeyen enerjilere doğru kendilerini aşarlar. Aynı zamanda: Kökensel dünya yalnızca gerçek bir ortamın derinliklerinde varolup işler ve yalnızca, şiddetini ve amansızlığını ortaya çıkardığı bu ortama içkinliğiyle değer kazanır; ama bir yandan ortam da, kendini yalnızca kökensel dünyaya içkinliği içinde gerçek olarak sunar, kökensel dünyadan kader olarak bir zamansallık alan "türemiş" bir ortam statüsüne sahiptir. İtkiler ve parçalar, bütünü peşinden sürükleyen kökensel dünyayı doldururken, eylemlerin ya da davranışların, kişilerin ve nesnelerin, türemiş ortamı doldurmaları ve orada gelişmeleri gerekmektedir. İşte bu nedenle doğalcı yönetmenler Nietzscheci "uygarlığın hekimleri" adını hak ederler. Uygarlığa tam koyarlar. Doğalcı imgenin, itki-imgenin aslında iki göstergesi vardır: Semptomlar ve putlar veya fetişler. Semptomlar itkilerin türemiş dünyadaki mevcudiyetidir, putlar veya fetişler ise parçaların temsilidir. Bu Kabil'in dünyası ve Kabil'in göstergeleridir. Kısaca, doğalcılık aynı anda dört koordinata gönderir: kökensel dünya-türemiş ortam, itkiler-davranışlar. Türemiş ortam ve kökensel dünyanın gerçekten ayrık ve

birbirinden iyice ayrılmış olduğu bir yapıt hayal edin: Birbirleriyle türlü şekillerde örtüşseler de, bu doğalcı bir yapıt değildir.[1]

Sinemada doğalcılığı yaratan iki büyük yönetmen olmuştur, Stroheim ve Buñuel. Onların filmlerinde kökensel dünyaların icadı yapay ya da doğal, lokal hale gelmiş çok çeşitli biçimler altında ortaya çıkabilir: Stroheim'da *Kör Kocalar*'daki [*Blind Husbands*] dağın zirvesi, *Budala Eşler*'deki cadı kulübesi, *Kraliçe Kelly*'nin sarayı, aynı filmin Afrika bölümündeki bataklık, *Tutku*'nun [*Greed*] sonundaki çöl; Buñuel'de *Ölüm Bahçesi*'ndeki [*La mort en ce jardin*] stüdyo *jungle*'ı, *Yokedici Melek*'teki [*El ángel exterminador*] salon, *Simon*'daki sütunlu çöl, *Altın Çağ*'daki [*L'Âge d'or*] çakıl bahçesi. Her ne kadar lokal hale gelmiş olsa da, kökensel dünya hâlâ bütün filmin geçtiği, kendinden taşan yer olmaktan geri kalmaz, yani o denli güçlü bir şekilde betimlenmiş toplumsal ortamların derinliklerinde açığa çıkan dünya. Çünkü Stroheim ve Buñuel gerçekçidir: Ortamın asla "zenginler-yoksullar", "iyiler-kötüler" şeklindeki çifte toplumsal dağılımıyla, böylesine şiddet ya da acımasızlıkla betimlendiği olmamıştır. Ama tam da, betimlemelerine böylesine bir kuvvet veren, ortamın özelliklerini, tüm ortamların derinliklerinde gürüldeyen, onların altında sürüp giden bir kökensel dünyayla ilişkilendirme tarzlarıdır. Bu dünya belirli ortamlardan bağımsız olarak varolmaz, tam tersine onların daha yukarıdan ya da daha ziyade daha da korkunç bir derinlikten gelen karakter ve özelliklerle varolmalarını sağlar. Kökensel dünya dünyanın bir başlangıcıdır, ama aynı zamanda da dünyanın bir sonu ve birinden diğerine giden karşı konulmaz yamaçtır: Ortamı peşi sıra sürükleyen ve onu kapalı, mutlak olarak kapalı hale getiren veya belli belirsiz bir umuda aralayan odur. Cesedin atılacağı çöp deposu, *Budala Eşler* ve *Unutulmuşlar*'ın

---

1 Örneğin Pasolini'nin filmi *Domuz Ağılı* [*Porcile*] antropofajik kökensel dünyayı ve pisliğin türemiş ortamını belirgin bir şekilde iki parçaya ayırır: Böyle bir yapıt doğalcı değildir (kaldı ki Pasolini kasten çok düz bir kavram haline getirdiği doğalcılıktan nefret ediyordu). Buna karşılık, başka alanlarda olduğu gibi sinemada da, kökensel dünyanın gerçek olduğu varsayılan türemiş ortamı kendiliğinden oluşturduğu da olmuştur: Bu, Annaud'nun *Ateş Savaşı* [*La guerre du feu*] gibi tarih öncesi filmlerinin ve birçok korku veya bilim-kurgu filminin durumudur. Böyle filmler doğalcılık içinde yer alır. Edebiyatta, doğalcılığı tarih öncesi romanının ve bilim-kurgu romanın çifte yönüne açan, *Ateş Savaşı*'nın yazarı ağabey Rosny olmuştur.

[*Los Olvidados*] her ikisinde de ortak olan imgedir. Ortamlar kökensel dünyadan çıkıp oraya geri dönmeyi hiç bırakmaz; oradan ancak güç bela çıkarlar, yalnızca bizzat bu kökene geri dönüşten gelebilecek kurtuluşa erişmezlerse nihayetinde daha kesin bir biçimde oraya dönmek üzere, bu geri dönüşe mahkûm, bunun için işaretlenmiş eskizler gibi. Bu, *Kraliçe Kelly*'nin Afrika bölümündeki, ve özellikle, yüz yüze birbirine bağlanmış, asılı haldeki aşıkların timsahların çıkmasını korkuyla beklediği *Poto-Poto* sine-romanındaki bataklıktır: "Burada, (...) enlem sıfırdır. (...) Burada, (...) gelenek yoktur, evveliyat yoktur. Burada, (...) herkes anlık tepkiyle hareket eder (...) ve Poto-Poto'nun yapmaya ittiğini yapar. (...) Poto-Poto bizim tek kanunumuzdur. (...) Ve aynı zamanda celladımızdır. (...) Hepimiz ölüme mahkûmuz."[2] Sıfır enlem aynı zamanda, önce esrarengiz biçimde kapalı olan burjuva salonunda cisimleşen, daha sonra salon tekrar açılır açılmaz hayatta kalanların yeniden biraraya geldiği katedralde tekrar kurulan *Yokedici Melek*'in ilksel yeridir. Bu, *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nin [*Le Charme discret de la bourgeoisie*] ilksel yeridir, orada beklenen olaya engel olmak için peş peşe gelen türemiş yerlerin hepsinde yeniden oluşturulan. Bu daha en baştan, *Altın Çağ*'ın, insanlığın tüm gelişmelerini vurgulayan ve onları, henüz ortaya çıkmışken tekrar soğuran matrisidir.

Doğalcılıkla beraber, zaman sinematografik imgede çok güçlü bir şekilde kendini gösterir. Mitry *Tutku*'nun karakterlerin evrimi ya da ontogenezi olarak "psikolojik süre"yi ortaya koyan ilk film olduğunu söylemekte haklıdır. Ve Buñuel'de de zaman en az o kadar mevcuttur, ama daha çok, insanın çağlarının filogenezi, dönemselleştirilmesi gibidir (sadece tüm açıklığıyla *Altın Çağ*'da değil, aynı zamanda sırayı allak bullak ederek tüm dönemlerden bir şeyler alan *Samanyolu*'nda [*La voie lactée*][3] da). Yine de öncelikle, doğalcı zaman eştözlü bir lanete uğramış

---

2 Stroheim, *Poto-Poto*, Ed. de la Fontaine, s. 132. Stroheim'ın, içine itildiği film yapmanın imkânsızlığını birazcık olsun telafi etmek için senaryodan daha fazlası olan, doğrusunu söylemek gerekirse roman da olmayan üç sine-roman yayımladığını biliyoruz: *Poto-Poto*, *Paprika* (Martel) ve *Les feux de la Saint-Jean* (Martel). *Poto-Poto*, *Kraliçe Kelly*'nin devamının, Stroheim'ın başlamış olduğu Afrika bölümünün özerk bir şekilde geliştirilmiş hali gibi görünmektedir (bu, *Kraliçe Kelly*'nin "on birinci bobini"dir).

3 Maurice Drouzy'nin bu iki film için yaptığı analize başvuruyoruz: *Luis Buñuel architecte du rêve*, Ed. Lherminier.

gibi görünmektedir. Thibaudet'nin daha önce Flaubert için söylediklerini Stroheim için tekrarlamak mümkündür: Onun için süre, oluşandan ziyade açılıp çözülendir, ve açılıp çözülürken hız kazanır. Öyleyse, bir entropiden, bir seviye kaybından ayrılamaz. Ve Stroheim tam da bu noktada dışavurumculukla hesaplaşır. Dışavurumculukla paylaştığı, daha önce görmüş olduğumuz üzere, onu Lang'a ya da Murnau'ya denk kılan ışık ve gölge kullanımıdır. Oysa bu iki yönetmende zaman yalnızca ışıkla ve gölgeyle ilişkili olarak varoluyordu, öyle ki bir karakterin seviye kaybını yalnızca karanlıklara düşüşü, bir kara deliğe düşüşü ifade ediyordu (Murnau'nun *Son Adam*'ı böyledir, ama Pabst'ın filmi *Pandora'nın Kutusu* ve hatta dışavurumculuğa öykünme alıştırmasında Sternberg'in *Mavi Melek*'i de böyledir). Bununla birlikte, Stroheim'da durum tersidir: Onu büyüleyen bir seviye kaybının evrelerinde ışıkları ve gölgeleri düzenlemeyi hiç bırakmamıştır, ışığı entropi olarak kavranan bir zamana tabi kılmaktadır.

Buñuel'de seviye kaybı fenomeni en az o kadar, hatta daha da fazla özerklik kazanır, çünkü söz konusu olan açıkça insan türüne uzanan bir seviye kaybıdır. *Yokedici Melek, Tutku*'dakine en azından eşit bir regresyon gösterir. Bununla beraber, Stroheim ve Buñuel arasındaki fark, Buñuel'de seviye kaybının hızlandırılmış entropi olarak kavranmaktan çok, hızlanan tekrarlama, ebedi dönüş olarak kavranmasıdır. O halde, kökensel dünya kendisinin ardı sıra gelen ortamlara tam olarak bir yamaç değil, bir eğim ya da bir döngü dayatır. Bir inişin tersine, bir döngünün tamamen "kötü" olamayacağı doğrudur: Empedokles'te olduğu gibi, İyi'yi ve Kötü'yü, Aşk'ı ve Nefret'i birbirinin yerine geçirir; ve aslında, Buñuel'de aşık, iyi insan ve hatta aziz bile, Stroheim'da olmayan bir önem kazanır. Gelgelelim bu bazı bakımlardan ikincil olarak kalır, çünkü Buñuel için, seven erkek ya da kadın, bizzat aziz insan da sapık ve yoz kadar zararlıdır (*Nazarín*). İster entropinin zamanı, ister ebedi dönüşün zamanı olsun, her iki durumda da zaman, kaynağını ona telafisiz bir kader rolünü veren kökensel dünyada bulur. Zamanın başlangıcı ve sonu gibi olan kökensel dünyada kıvrılmış bulunan zaman türemiş ortamlarda açılır. Bu neredeyse zamanın bir neo-Platonculuğudur. Ve hiç kuşku yok ki, bir zaman-imgeye bu kadar yaklaşmış olmak sinemadaki doğalcılığın büyük başarılarından biridir. Yine de onun, saf biçim olarak, kendi için zamana ulaşmasını

engelleyen, zamanı doğalcı koordinatlara tabi tutma, itkiye bağlı kılma zorunluluğu olmuştur. Bundan itibaren, doğalcılık zamandan yalnızca olumsuz etkileri, yıpranmayı, seviye kaybını, yitişi, yıkımı, kaybı ya da basitçe unutuşu çekip alabilecektir.[4] (İleride göreceğimiz gibi, sinema doğrudan doğruya zamanın biçimiyle yüzleştiğinde, ona ait imgeyi ancak doğalcılığın kökensel dünya ve itkilere ilişkin kaygısından koparak oluşturabilecektir.)

Aslında doğalcılığın temeli itki-imgede yatar. Zamanı içeren odur, ama yalnızca itkinin kaderi ve itkinin nesnesinin oluşu şeklinde. Bir ilk yönü itkilerin doğasıyla ilgilidir. Çünkü eğer itkiler, kökensel dünyalara göndermeleri anlamında "temel" ya da "ham"sa, belirdikleri türemiş ortamlara göre, çok karmaşık, tuhaf ve alışılmadık biçimler alabilirler. Elbette açlık itkisi, beslenme itkileri, cinsel itkiler ve hatta *Tutku*'daki altın itkisi gibi, itkiler genellikle görece basittirler. Ama halihazırda, ürettikleri ve can verdikleri sapkın, yamyamca, sado-mazohist, nekrofil vb. davranışlardan ayrılamazlar. Buñuel daha da karmaşık, tam anlamıyla tinsel sapkınlıkları ve itkileri hesaba katarak listeyi zenginleştirecektir. Ve bu biyo-psişik patikalarda sınır yoktur. Marco Ferreri hiç şüphesiz, otantik bir doğalcı esin ve gerçekçi ortamların bağrında bir kökensel dünya uyandırma sanatını miras almış olan, son yıllardaki ender yönetmenlerden biridir (King-Kong'un büyük binalar üzerindeki devasa cesedi ya da *Elveda Erkeklik*'teki [*Ciao maschio*] müze-tiyatro böyledir). Bu ortamlara *Elveda Erkeklik*'teki erkeğin annelik itkisi ve hatta *L'uomo dei cinque palloni*'deki karşı konulmaz balona üfleme itkisi gibi tuhaf itkiler eker.

İkinci husus itkinin nesnesidir, yani aynı anda hem kökensel dünyaya ait olan hem de türemiş ortamın gerçek nesnesinden koparılmış olan parçadır. İtkinin nesnesi daima "kısmi nesne" ya da fetiştir, bir et parçası, çiğ lokma, kırıntı, kadın külodu, ayakkabı. Cinsel fetiş olarak ayakkabı

---

4 Buñuel'de unutuş çok sık ortaya çıkar. En çarpıcı örneklerinden biri *Susana*'nın [*Susana, demonio y carne*] sonudur, karakterlerin hepsi için sanki hiçbir şey olup bitmemiş gibidir. O halde unutuş rüya ya da hayal izlenimini güçlendirmek için devreye girer. Ancak bizce bundan daha önemli bir işlevi de vardır, o da akabinde her şeyin (unutuş sayesinde) yeniden başlayabileceği bir döngünün sonunu belirtmektir. Sabatier de, Terence Fisher'da saygıdeğer karakterlerin yaşadıkları tüm dehşeti unuttukları sahte *happy end*'lerin varlığını vurguluyordu (*Les classiques du cinéma fantastique*, Balland, s. 144).

Stroheim-Buñuel karşılaştırmasına imkân tanır, özellikle de Stroheim'ın *Şen Dul*'unda [*The Merry Widow*] ve Buñuel'in *Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü*'nde [*Le journal d'une femme de chambre*]. Öyle ki itki-imge kuşkuya yer bırakmadan, yakın planın fiilen kısmi nesneye dönüştüğü yegâne durumdur; gelgelelim bunun nedeni yakın planın kısmi nesne "olması" değil, kısmi nesnenin, itkinin kısmi nesnesi olarak, istisnai bir şekilde yakın plan haline gelmesidir. İtki koparan, yırtan, yerinden oynatan bir edimdir. O halde sapkınlık itkinin yolundan çıkması değil, türevidir, yani türemiş ortamdaki normal ifadesidir. Bu, daimi bir avcı-av ilişkisidir. Kötürüm, avın en mükemmel örneğidir, zira artık onda neyin parça olduğunu, hangi kısmın eksik olduğunu ya da bedenin geri kalanının ne olduğunu bilmeyiz. Ama o bir yandan da avcıdır. İtkinin doyumsuzluğu, yoksulların açlığı en az zenginlerin doyumsuzluğu kadar parçalayıcıdır. *Kraliçe Kelly*'deki kraliçe, çikolata kutusunu çöp tenekesini karıştıran bir dilenci gibi eşeler. Doğalcılıkta kötürüme ya da canavara bunca mevcudiyet sağlayan, bunun aynı anda hem itkinin ediminin ele geçirdiği bozuk biçimli nesne, hem de bu edimin öznesi görevini gören bozuk yapılı taslak olmasıdır.

Üçüncü olarak, itkinin yasası ya da kaderi, verili bir ortamda *gücünün yettiği* her şeyi kurnazlıkla, ama şiddet kullanarak ele geçirmektir ve eğer yapabilirse, bir ortamdan diğerine geçmektir. Ortamların bu keşfediliş ve tüketilişleri dur durak bilmez. Her seferinde itki, verili bir ortamda parçasını seçer, ama yine de seçim yapıyor değildir, sonrasında daha ilerilere gidecek olmak pahasına, her halükârda ortam ona ne sunuyorsa onu alır. Terence Fisher'ın *Dracula'mn Gelinleri*'nin bir sahnesi, vampiri seçtiği kurbanı ararken gösterir, ama onu bulamadığından bir diğeriyle yetinir: Zira kan itkisi doyurulmalıdır. Bu önemli bir sahnedir, çünkü korku filmlerindeki, gotikten yeni gotiğe, dışavurumculuktan doğalcılığa doğru bir evrimi gösterir: Artık duygu öğesinde değiliz, itkilerin ortamına geçmiş bulunuyoruz (başka bir tarzda, Mario Bava'nın pek güzel yapıtını canlandıracak olan da yine itkilerdir). Stroheim'ın *Budala Eşler*'inde, baştan çıkarıcı kahraman, tüm ortamları keşfetmesini ve yöneldiği her bir kadının sunduğunu söküp almasını sağlayan avcı bir itkinin temel kuvvetiyle hareket ederek, hizmetçiden görmüş geçirmiş kadına, en sonunda da ahmak kötürüme geçer. Bir ortamın tamamen tüketilmesi, anne, uşak, oğul ve

baba, Buñuel'in *Susana*'sı [*Susana, demonio y carne*] da böyle yapar.[5] İtkinin sonuna kadar tüketmesi gerekir. İtkinin, ortamın ona verdiği ya da ona bıraktığıyla yetindiğini söylemek yeterli olmaz. Bu yetinme bir kabullenme olmayıp, itkinin seçme gücünü yeniden bulduğu büyük bir sevinçtir, çünkü en derinlerde itki, ortam değiştirme, keşfedilecek, yerinden oynatılacak yeni bir ortam arama arzusudur, ortamın sunduğu ne kadar aşağılık, ne kadar itici, ne kadar iğrenç olursa o kadar iyi olacaktır. İtkinin getirdiği sevinçler, duyguyla, yani mümkün nesneye içsel olan niteliklerle boy ölçüşemez.

Stroheim'da ve bunun yanı sıra Buñuel'de daha da açık olarak görüleceği gibi, kökensel dünya daima birbirinden ayrı gerçek ortamların birlikte varoluşunu ve ardışıklığını içerir. Ve elbette burada zenginlerle yoksulların, efendilerle hizmetkârların durumlarını birbirinden ayırmak gerekmektedir. Yoksul bir hizmetkârın zengin bir ortamı keşfedip tüketmesi, sahte ya da gerçek bir zenginin alt bir çevrede, yoksulların yuvasında avlanmasından daha zordur. Yine de, apaçık olandan kuşkulanmak gerekir. Ve eğer Stroheim özellikle zenginin kendi ortamındaki evrimi ve alt tabakalara inişi üzerinde duruyorsa, Buñuel (daha sonra Losey'nin yapacağı gibi) bunun tam tersi bir fenomeni, belki daha da incelikli, daha kurnaz, beklemesini bilen sırtlana ya da akbabaya daha yakın olduğu için daha da korkunç olan, yoksulun ya da hizmetkârın istilasını, onun zengin ortamı kuşatmasını ve bu ortamı tüketişinin özel tarzını ele alır: Yalnızca *Susana* değil, *Viridiana*'nın dilencileri ve hizmetkârı da buna örnektir. Yoksullarda da zenginlerde de itkilerin amacı ve kaderi aynıdır: parçalara ayırmak, parçaları söküp almak, kırıntıları yığmak, büyük çöp tarlaları oluşturmak ve hepsini tek bir ölüm itkisinde biraraya getirmek. Ölüm, ölüm, ölüm itkisi; doğalcılık bununla dolup taşmıştır. Burada karanlığının en uç noktasına erişir, her ne kadar son sözü bu olmasa da. Ve beklendiği kadar umutsuz olmayan son sözden önce Buñuel şunu da ekler: Aynı seviye kaybı uğraşına yoksullar ve

---

5 Burada yine Pasolini'yle bir karşılaştırma yapılabilir. Zira, *Teorema* filmi de, dışarıdan bir karakterin gelişiyle kelimenin tam anlamıyla tükenen bir aile ortamını gösterir. Ama Pasolini'de her şeyden önce mantıksal bir "tükeniş" söz konusudur, örneğin bir tanıtlamanın, figürün olası durumlarının tümünü tüketmesi anlamında. Hatta bu Pasolini'nin özgün yanıdır: *Teorema* başlığı ve doğaüstü ajan ya da tinsel tanıtlayıcı olarak dışarıdan gelenin rolü buradan gelir. Tam tersine Buñuel'de ve doğalcılıkta, dışarıdan gelen karakter, ele alınan ortamı fiziksel olarak tüketmeye girişen itkilerin temsilcisidir (örneğin *Susana*).

zenginler kadar, iyiler ve azizler de katılır. Zira onlar da kırıntıların üzerinde hızla çoğalır ve alıp götürdükleri parçalara yapışmış olarak kalırlar. İşte bu nedenle Buñuel'in döngüleri de Stroheim'ın entropisi kadar genelleştirilmiş bir seviye kaybı oluşturmaktan geri kalmaz. Av hayvanı ya da asalak, herkes aynı anda her ikisidir. Şeytani bir ses, yaptığı iyi işlerle durmadan dünyanın seviye kaybını hızlandıran aziz Nazarín'e şöyle seslenebilir: "Sen de en az benim kadar işe yaramazsın...", bir asalaktan başka bir şey değilsin. Zengin, güzel ve iyi Viridiana yalnızca İyilik itkilerine içkin olan işe yaramazlığının ve asalaklığının bilincine varmakla evrilir. *Her yerde aynı asalaklık itkisi* vardır. Tanı budur. Bu nedenle, fetişin iki kutbu, İyi fetişleriyle Kötü fetişleri, aziz fetişlerle suç ya da cinsellik fetişleri biraraya gelip alışveriş içine girerler, tıpkı Buñuel'deki bütün o grotesk İsa dizisi ya da *Viridiana*'daki haç-hançer gibi. Bunlardan birinci grup kutsal emanetler, ikinci grup ise büyücülük terminolojisiyle, "*vult*"lar ya da voodoo nesnesi olarak adlandırılabilir; bu ikisi aynı semptomun iki farklı yönüdür. *Altın Çağ*'ın kadın ve erkek aşıkları bile dünyanın akışı yönünde tırmanmaktan ziyade yamacı takip eder, her birinin zamanın diğeri üzerindeki zaiyatım ya da gelecek kazayı önceden görerek ve çoktan ayrılmış olarak, uğruna kavga ettikleri fetişlere bağlanırlar. Drouzy'nin dediği gibi, gerçeküstücülerin bu filmde bir kara sevda örneği gördüklerini sanmış olmaları tuhaftır.[6] Gerçi Buñuel'in gerçeküstücülükle ilişkisi en başından beri, hemen hemen Stroheim'ın dışavurumculukla ilişkisinin olduğu kadar, muğlak olmuştur: Ondan yararlanır, ama bunu çok farklı amaçlarla, her şeye kadir bir doğalcılığın amaçları için yapar.

2

Yine de Stroheim'ın ve Buñuel'in doğalcılıkları arasında büyük farklar vardır. Edebiyatta belki de Zola ve Huysmans arasında bunun bir benzeri durum söz konusudur. Huysmans Zola'nın, insanın yalnızca hayvanların kökensel dünyasına katıldığı basmakalıp toplumsal ortamlarda, ancak bedene dair itkiler hayal ettiğini söylüyordu. Kendisiyse, sapkınlığın yapay

6 Drouzy, *a.g.e.*, s. 74-75.

oluşumlarını, ama belki inancın doğaüstü evrenini de daha iyi tanıyacak bir ruh doğalcılığı diliyordu. Benzer şekilde, Buñuel'de en az açlık ve cinsellik itkileri kadar kuvvetli ve bunlarla birlikte oluşan ruha özgü itkilerin keşfi, sapkınlığa Stroheim'da bulunmayan tinsel bir rol verecektir. Ve özellikle radikal din eleştirisi, mümkün bir imanın kaynaklarından beslenecek, kurum olarak Hristiyanlığın şiddetli eleştirisiyse kişi olarak İsa'ya bir şans tanıyacaktır. Buñuel'in yapıtında Hristiyan bir itkiyle içsel bir tartışma görmüş olanlar haksız değildir: Sapkın kişi ve hepsinden çok da İsa, bir 'bu dünyadan' ziyade bir 'öte dünya' taslağı çizer ve kurtuluşun sorusu olarak ifade bulan bir sorunun yankılanmasını sağlar, her ne kadar Buñuel'in bu kurtuluşun araçlarının her biriyle, devrim, aşk, inançla ilgili ciddi tereddütleri olsa da.

Stroheim'ın yapıtının geçirmiş olacağı evrim hakkında peşin hüküm verilemez.[7] Ama eldeki yapıtlarda, başlıca hareket kökensel dünyanın ortamlara dayattığı harekettir, yani bir seviye kaybı, bir iniş ya da bir entropi. Bundan böyle, kurtuluşun sorusu, kökensel dünyanın bir ortamı kapatmak yerine açma yetisini gösteren entropinin lokal bir yeniden yükselişi biçiminden başka bir biçimde sorulamaz. *Düğün Marşı*'ndaki [*The Wedding March*] çiçek açmış elma ağaçları arasındaki o ünlü en saf aşk sahnesi; ve bunun ikinci bölümü, belki de tinsel bir hayatın doğuşunu uyandırması gereken *Balayı* [*The Honeymoon*] böyledir. Ama Buñuel'de, döngünün ya da ebedi dönüşün entropinin yerine geçtiğini gördük. Oysaki ebedi dönüş istediği kadar entropi denli yıkıcı ve döngü de tüm

---

7 *Kraliçe Kelly*'den sonra Stroheim başta *Walking down Broadway* olarak adlandırılacak olan, ama evrilip çevrilerek *Hello Sister* başlığıyla ve başka bir yönetmenin adıyla piyasaya çıkan bir film daha yaptı. Bu onun tek sesli filmiydi: Tanıklıklara ve belgelere dayanarak Michel Ciment, Stroheim'a atfedilebilir "sahneler"le ilgili ayrıntılı bir analiz yapmıştır (*Les conquérants d'un nouveau monde*, Gallimard, s. 78-94). Gelgelelim, haklı olarak Stroheim'a atfedilebilecek bölümler ve aynı şekilde Stroheim'ın sinopsisi, bize bunların önceki yapıtlarıyla aynı çizgide kaldıklarını düşündürüyor. Mümkün bir evrimin öğeleri belki de daha çok, Stroheim'ın elinden alınan *Düğün Marşı*'nın devamında, *Balayı*'nda ortaya çıkacaktır. Aslına bakılırsa, burada Stroheim'a hiç kuşkusuz yeni alanlar açacak olan kadın kahramanın tinsel bir dönüşümünün söz konusu olması gerekiyordu. Sine-romanlarda, kâh *Poto-Poto*'nun Afrika'sıyla ve iki aşığın aşk tarafından kurtarılma biçimiyle, kâh *Paprika*'nın çingene dünyasında ve aşıkların çiçek tarlasındaki ölümleriyle, başka evrim öğeleri de ortaya çıkar.

parçaları içinde istediği kadar seviye kaybına uğratıcı olsun, yine de her ikisi de mümkün bir kurtuluşun sorusunu yeni bir tarzda ortaya koyan tinsel bir tekrar gücünü azat etmekten geri kalmazlar. İyi insan, aziz kişi de zorba ve kötüden daha az döngüye hapsolmuş değildir. Oysa tekrar, kendi döngüsünden çıkma ve iyinin ve kötünün ötesine "sıçrama" kapasitesine sahip değil midir? Bizi mahveden ve seviye kaybına uğratan tekrardır, ama bizi kurtarabilecek ve öteki tekrardan çıkmamızı sağlayacak olan da odur. Kierkegaard daha o zaman geçmişin zincire vurucu, seviye kaybına uğratıcı tekrarıyla, geleceğe dönük ve her şeyi bize İyi'nin değil de absürdün gücüyle geri veren inancın tekrarını birbirine karşıt olarak koyuyordu. Daima zaten-yapılmış olanın yeniden üretilmesi olarak ebedi dönüşün karşısında, diriliş olarak, yeninin, mümkünün yeni armağanı olarak ebedi dönüş yer alır. Buñuel'e daha yakın olan ve gerçeküstücülerin çok sevdiği Raymond Roussel, iki kez anlatılan tekrarlar ya da "sahneler" geliştiriyordu: *Locus solus*'te cam bir kafesteki sekiz ceset hayatlarının olayını yeniden üretirler; ve kızının öldürülmesinden sonra aklını yitiren dahi bilgin ve sanatçı Lucius Egroizard, cinayetin koşullarını durmaksızın tekrar eder, ta ki bir kadın şarkıcının sesini kaydedip, şarkıcının sesini o denli iyi deforme ederek, ölen çocuğunkine benzetmek suretiyle ona kızım, mutluluğu, her şeyi geri veren bir makine icat edene kadar. Belirsiz bir tekrardan, karar anı olarak tekrara, kapalı bir tekrardan açık bir tekrara, sadece başarısız olmakla kalmayıp başarısızlığa götüren bir tekrardan, sadece başarılı olmakla kalmayıp modeli ya da kökendekini yeniden yaratan bir tekrara gidilir.[8] Adeta bir Buñuel senaryosu gibi. Aslında, kötü tekrar basitçe olay başarısızlığa ulaştığı için ortaya çıkmaz, olayı başarısızlığa uğratan odur, tıpkı öğle yemeğinin tekrarının ortaya koyduğu seviye kaybının, bu tekrarın kendi üzerlerine kapadığı tüm ortamlar boyunca ilerlediği (Kilise, ordu, diplomasi...) *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nde olduğu gibi. Ve *Yokedici Melek*'te kötü tekrarın yasası, davetlileri sınırları aşılmaz olan bir odada tutarken, iyi tekrar sınırları yok edip onları dünyaya açar gibi görünmektedir.

Roussel'de olduğu gibi Buñuel'de de kötü tekrar yanlışlık ya da kusurluluk şeklinde ortaya çıkar: *Yokedici Melek*'te aynı iki davetlinin takdim

8 Michel Butor, Kierkegaard'daki ve Roussel'deki tekrar temasını analiz eder ve karşılaştırır: *Répertoire I*, Minuit.

edilmesi bir seferinde sıcak bir seferinde buz gibidir; ya da ev sahibinin kadeh kaldırması bir sefer kayıtsızlık içinde, başka bir sefer umumun dikkatine haiz olarak yapılır. Oysa kurtuluşa taşıyan tekrar kusursuz olarak ortaya çıkar ve bir tek o kusursuzdur: Bakire kendini ev sahibi-Tanrı'ya sunduğundadır ki davetliler tıpatıp ilk konumlarını yeniden kazanıp bunun sonucunda özgürlüklerine kavuşurlar. Gelgelelim kusursuzluk, başka bir şeyin yerini almış, yanlış bir ölçüttür. Geçmişin tekrarı maddi olarak mümkün olmakla birlikte, Zaman adına, tinsel açıdan imkânsızdır; aksine, geleceğe dönük olan inancın tekrarı, maddi olarak imkânsız ama tinsel olarak mümkün görünür, çünkü zamanın yaratıcı bir anı sayesinde, döngünün hapsettiği akıştan geri çıkmaktan, her şeye yeniden başlamaktan ibarettir. O halde bir ölüm itkisi ve bir yaşam itkisi gibi çatışan, iki tekrar mı vardır? Buñuel, iki tekrarın birbirinden ayırt edilmesi ya da birbirine karıştırılmasından itibaren, bizi belirsizliklerin en büyüğünde bırakır. Meleğin davetlileri, onları kurtaran tekrarı anmak, yani tekrarlamak isterler, ama tam da bu şekilde, onları mahveden tekrara geri düşerler: Devrimin tüm gücünü hissettirdiği sıralar, bir *Te Deum* için kilisede toplandıklarında, kendilerini yeniden, daha yoğun ve daha fena bir şekilde hapsedilmiş olarak bulacaklardır. *Samanyolu*'nda kişi olarak İsa, iki hacının katettiği çeşitli ortamlar boyunca çok uzun zamandır dünyanın bir açılma şansını elinde tutmuştur; ama en sonunda her şey adeta yeniden kapanır ve bizzat İsa da bir ufuk olmak yerine adeta bir kapanış olur.[9] Kurtuluşa götüren ya da hayatı değiştiren, iyinin ve kötünün ötesinde bir tekrara erişmek için itkilerin düzeninden kopmak, zamanın döngülerini bozmak, hakiki bir "arzu" ya da hiç durmadan yeniden başlayabilecek bir seçim gibi olacak bir unsura erişmek gerekmeyecek midir (bunu daha önce lirik soyutlama hususunda görmüştük)?

Buñuel her şeye rağmen, entropiden çok tekrarı dünyanın yasası haline getirerek bir şeyler kazanmıştır. Buñuel *tekrarın gücünü sinematografik imgenin içine sokmuştur.* Bu şekilde, halihazırda itkiler dünyasının ötesine geçerek zamanın kapılarını çalar ve zamanı, onu hâlâ bir içeriğin hizmetine tabi kılan yamaçtan ya da döngülerden kurtarır. Buñuel kendini semptomlar ve fetişlerle sınırlamaz, "sahne" diye adlandırılabilecek ve belki

9 Maurice Drouzy *Samanyolu*'nda, İsa'nın işin içine girdiği planları analiz eder ve Buñuel'in mümkün bir özgürleşmeyi nasıl kavradığı sorusunu ortaya atar: s. 174 vd.

bize doğrudan bir zaman-imge veren başka bir gösterge türü oluşturur. Bu, yapıtının daha sonra tekrar karşılaşacağımız bir yönüdür, çünkü doğalcılığın sınırlarından taşar. Gelgelelim, Buñuel doğalcılığı hiçbir zaman reddetmeksizin, içeriden aşar.

3

Şu an için bizi ilgilendiren, doğalcılığın sınırları dışına nasıl çıkıldığı değil, daha çok, kimi büyük yönetmenlerin tekrar tekrar girişmelerine rağmen bu sınırlar içine nasıl giremedikleridir. Bunun nedeni, itkilerin kökensel dünyası yakalarını bırakmıyor olsa da, kendilerine özgü dehalarının onları başka problemlere doğru yöneltmesidir. Örneğin Visconti ilk filminden son filmine dek (*Tutku* [*Ossessione*] ve *Masumlar* [*L'Innocente*]) ham ve ilksel itkilere ulaşmaya çalışır. Gelgelelim fazlasıyla "aristokrat" tavrından dolayı buraya ulaşamaz, çünkü gerçek teması başka yerdedir ve doğrudan doğruya zamanla ilgilidir. Renoir'ın durumu farklı, ama aynı türdendir. Renoir genellikle sapkın ve sert itkilere yönelir (özellikle *Nana*, *Oda Hizmetçisinin Günlüğü* [*The Diary of a Chambermaid*], *Hayvanlaşan İnsan* [*La bête humaine*]), ama doğalcılıktan çok Maupassant'a sonsuzca daha yakın olarak kalır. Aslında Maupassant'da da zaten doğalcılık bir dış görünüşten fazlası değildir: Şeyler, adeta bir vitrin camından ya da sanki bir tiyatro "sahnesi" üzerinde görülüyor olmaları itibariyle sürenin seviye kaybı sürecinde kalın bir töz oluşturmasını engellerler; ve vitrin camının buzları çözüldüğünde, bu artık kökensel dünyalarla, onların itkileriyle, parçalarıyla ve taslaklarıyla daha fazla uzlaştırılamayacak olan akan suya yol verir. Böylelikle Renoir'a ilham veren her şey onu, yine de kafasını meşgul etmeyi hiç bırakmayacak doğalcılıktan başka yöne çevirir.

Son olarak Amerikalı yönetmenler: Doğalcılık ve Kabil'in dünyası bu yönetmenlerden bazılarının, özellikle Fuller'in yakasını bırakmaz.[10] Ama

10 Bkz. Pierre Domeyne, *Dossiers du cinéma:* "Fuller, en pahalı projelerinden biri olan *Cain and Abel*'de tam da hislerin doğuşunu anlatmayı amaçlar (ilk yalan, ilk kıskançlık vb.) ve buna, doğal tamamlayıcısı olan, kötünün doğuşunu ekler. Bu proje, filmlerinin çoğu gibi, içgüdünün, doğal ve temel itkilere dönüşün, fiziksel şiddetin yönetmeni Fuller'in yapıtının ilkel köklerini ortaya çıkarır."

buraya ulaşamamalarının nedeni gerçekçiliğin, yani doğrudan doğruya ortamlar ve davranışlar arasındaki münhasır ilişki içinde kavranması gereken saf bir eylem-imgenin inşası içinde kalmış olmalarıdır (doğalcı şiddetten tamamen farklı bir şiddet türü). Eylem-imge kabalığıyla, ayıklığıyla ve gerçek dışılığıyla fazlasıyla hayâsız olan itki-imgeyi bastırır. Amerikan sinemasında doğalcılık yönünde bir itilim varsa, bu belki bazı kadın rollerinde ve bazı kadın oyuncular aracılığıyla mevcuttur. Aslında, doğalcılıkta kökensel bir kadın fikrini özümsemek, geriye kalan her şeyi özümsemekten daha kolaydır, Amerikalılar da dahil olmak üzere ve özellikle de Amerikalılar için. Zola Nana'yı "esas ten", "maya", "altın sinek" olarak, özünde iyi olan, ama dokunduğu her şeyi bozan ve bunları, kendisine karşı dönecek karşı konulmaz bir seviye kaybına sürükleyen bir genç kız olarak sunar. Başka bir kökensel kadın tipi, görkemli ve atletik kadın sıklıkla Ava Gardner tarafından temsil edilir: İtki onu üç kere, karşı konulmaz bir şekilde, ölü ya da iktidarsız adamla birleşmeye sürükler (Lewin'in *Pandora*'sı, Mankiewicz'in *Çıplak Ayaklı Kontes*'i [*The Barefoot Contessa*], Henry King'in *Güneş de Doğar*'ı [*The Sun Also Rises*]). Gelgelelim, bir kadın kahramanın etrafında, vahşi itkilerle dolu bütün bir kökensel dünyayı nasıl geliştireceğini bilen yegâne Amerikalı yönetmen King Vidor olmuştur: Bu tam olarak Hollywood'dan ve gerçekçilikten uzaklaştığı savaş sonrası dönemindedir. *Ruby Gentry*'de bataklıkların kızı (Jennifer Jones) intikamının peşinden gider ve şehrin ve insanların çoktan tükenmiş ortamını yıkmayı başararak, bataklığın yeniden bataklığa dönmesini sağlar: Bu, stüdyoda oluşturulmuş gelmiş geçmiş en güzel bataklıklardandır. Karakterlerin "henüz tanımlanamayan, gizli bir kuvvete" itaat eder göründüğü *Beyond the Forest*'ta ve doğalcı bir Western olan *Güneşte Düello*'da [*Duel in the Sun*] da aynı durum geçerlidir.[11]

İtki-imgeye ulaşmayı ve hatta onu tanımlamayı ya da tanımayı bu kadar zor kılan, onun bir şekilde duygulanım-imge ile eylem-imge arasında

11 Christian Viviani, "La garce ou le côté pile", *Positif*, Sayı: 163, Kasım 1974. Aynı sayıda Michel Henry'nin Vidor'un bu 1947-1953 arası dönemini analiz eden bir makalesi bulunmaktadır ("Le blé, l'acier et la dynamite"): Vidor'un "ölçüsüzlüğü"nün, Amerikan gerçekçiliğinin eylem-imgesine özgü yenilenme ve kolektiflik temalarını bir yana bıraktığında anlamının nasıl değiştiğini gösterir. Ve Vidor'un çok sevdiği, *country girl* ile *city girl* arasındaki karşıtlık yeni bir yön kazanır, ilki sert ve yiyip bitirici bir kadın haline gelirken ikincisi zayıf ve tükenmiş bir kadın olur.

sıkışmış olmasıdır. Nicholas Ray'in evrimi bu bakımdan örnek teşkil edecektir. Esininin çoğunlukla "lirik" olarak tanımlandığı doğrudur: Ray lirik soyutlamaya aittir. Renklere Minnelli'de olduğu kadar, azami bir soğurma gücü veren renkçiliği, siyah ve beyazı ortadan kaldırmayıp, bunları zaten hakiki renklermiş gibi ele alır. Ve bu perspektifte, karanlıklar bir ilke olmayıp ışığın renklerle ve beyazla ilişkilerinden doğan bir sonuçtur. *Krallar Kralı*'nın [*King of Kings*] aydınlık dış mekânlarındaki İsa'nın gölgesi bile karanlıkları önüne katıp sürükleyerek uzar; ve *Vahşi Masumlar*'da [*The Savage Innocents*] hareketsiz planlar, Beyazların uygarlığını karanlıklara geri gönderen ışıltılı bir beyaz yakalarlar (filmin İtalyanca versiyonu *Beyaz Gölge* adını taşımaktadır). Şiddet geride bırakılmış gibidir: Nicholas Ray'in bu son döneminde, karakterlerin kazandığı şey, dünyayı bütünüyle kabul ederken, onlara seçme şansı, ve zorunlu olarak, aynı seçimi hiç durmadan yinelemelerine, yeniden yaratmalarına izin veren tarafı seçme olanağı veren soyutlama ve dinginlik seviyesi, tinsel belirlenimdir. *Johnny Guitar*'daki ya da *Run for Cover*'daki çiftin peşinde olduğu ve elde etmeye başladığı şeye, *Parti Kızı*'ndaki [*Party Girl*] çift tam manasıyla ulaşacaktır: Bu, seçilmiş bir bağın yeniden yaratılmasıdır, aksi takdirde karanlığa gömülecek olan bir bağın. Tüm bu anlamlarda, lirik soyutlama Ray'in sürekli ulaşmak istediği saf unsur olarak ortaya çıkar: Gecenin büyük bir yer kapladığı ilk dönem filmlerinde bile, kahramanların gece hayatları yalnızca bir sonuçtur ve genç adam gölgeye yalnızca bir tepki olarak sığınır. *Tehlikeli Av*'daki [*On Dangerous Ground*] kör kızın ve sorumsuz katilin sığındığı ev, linç kalabalığının gölgelerinin karartacağı bembeyaz kar manzarasının öbür yüzü gibidir.

Ray bu lirik soyutlama öğesinde ustalaşmak için yavaş bir evrim geçirmek zorunda kalacaktır.[12] İlk filmlerini, onu Kazan'a yaklaştıran

12 Bkz. François Truchaud, *Nicholas Ray*, Ed. Universitaires. Bu kitap bir yönetmenin evriminin örnek niteliğinde bir analizidir. Truchaud şiddete ve her birinin sunduğu "seçim" kavramına göre üç farklı dönem ayırt eder: 1) İlk dönem filmlerinde, ergen şiddeti ve onun içerdiği çelişkili seçim; 2) Halihazırda *Johnny Guitar*'la başlayan ikinci bir dönemde, içgüdüsel, içsel bir şiddet ve kötülük adına yapılan bir seçim ile şiddeti aşma çabası arasındaki seçim; 3) Ve son olarak, son dönem filmlerinde geride bırakılan şiddet ve aşk ile kabullenişin seçimi. Truchaud sık sık Ray'de, bir film ithaf etmek istediği Rimbaud'ya yaklaşan bir esin olduğunda ısrar eder: Güzellik ve "çırpınış" arasındaki belli bir ilişki.

Amerikan eylem-imge modelinde çeker: Genç adamın şiddeti etkin bir şiddettir, ortama karşı, topluma karşı, babaya karşı, sefalete ve adaletsizliğe karşı, yalnızlığa karşı bir tepki şiddetidir. Genç adam şiddetli bir şekilde erkek olmak istemektedir, gelgelelim tam da bu şiddetin kendisidir ona ölmek ya da çocuk kalmak arasındakinden başka bir seçim bırakmayan. Ne kadar sert olursa o kadar çocuk kalır (*Asi Gençlik*'te [*Rebel Without a Cause*] de söz konusu olan aynı temadır, her ne kadar kahraman "bir günde erkek olma" iddiasını kazanmış görünse de bu, onu yatıştıramayacak kadar hızlı olmuştur). Oysa, pek çok öğesinin tohumlarının ilk dönem filmlerinde atıldığı bir ikinci dönem, şiddet ve hız imgelerini derinlemesine değişikliğe uğratacaktır. Şiddet ve hız artık bir duruma bağlı bir tepki olmayı bırakarak, karaktere içkin, içsel ve doğal hale gelirler: Adeta isyankâr tam olarak kötüyü seçmez de kötülük "adına" seçim yapar ve adeta kalıcı bir çırpınış yoluyla ve bu çırpınış içinde bir tür güzelliğe ulaşır. Bu artık etkin değil, yalnızca, ham bir itkinin kanıtı olan, kısa, etkili ve kesin, çoğunlukla acımasız edimlerin kaynağı olan, sıkıştırılmış bir şiddettir. Bu şiddet, *Parti Kızı*'nda gangster dostun yaşamında ve ölümünde, ama aynı zamanda çiftin öfkeli aşkında, kadının danslarındaki yoğunlukta ifade bulur. Ve bu özellikle *Wind Across the Everglades*'teki yeni şiddettir ve bu şiddet, filmi doğalcılığın bir başyapıtı kılar: kökensel dünya, Everglades bataklığı, ışıltılı yeşilleri, büyük beyaz kuşları, "Tanrı'nın suratını ortasından vurmayı" isteyen itkilerin Adamı, "Kabil'in biraderleri" çetesi, kuş katilleri. Ve sarhoşlukları fırtınaya ve kasırgaya yanıt verir. Ama şimdiden bu imgelerin aşılması gerekir: Bahis zaten, ölüm pahasına olsa da, bir kabulleniş, bir uzlaşma imkânı keşfederek bataklıktan çıkış üzerinedir. Ve nihayet, üstesinden gelinen şiddet ve ulaşılan dinginlik, kendi kendini seçen ve hiç durmadan yeniden başlayan bir seçimin nihai biçimini oluşturarak, ilk dönemin gerçekçiliğinin ve ikinci dönemin doğalcılığının yavaş yavaş hazırladığı lirik soyutlamanın tüm öğelerini son bir dönemde biraraya getirecektir.

İtki-imgenin saflığına ulaşmak ve özellikle de orada kalmak, orada yeterli açıklığı ve yaratıcılığı bulmak kolay değildir. Bunu yapan büyük yönetmenleri doğalcı diye adlandırırız. Losey (Amerikalı, ama o denli az Amerikalı ki...) bu sıralamada aslında üçüncü yönetmendir, Stroheim'ın ve Buñuel'in dengidir. Tüm yapıtlarını en az iki selefi kadar kendi tarzınca

yenileyerek, doğalcı koordinatlar içine yerleştirir. Losey'de her şeyden önce, karakterlerin içlerine işleyen ya da onları dolduran ve tüm eylemlerden önce gelen çok özel bir şiddet kendini gösterir (Stanley Baker gibi bir aktör, onu sanki Losey için yaratılmış hale getiren böyle bir şiddetle donatılmıştır). Bu, gerçekçi olan eylem şiddetinin karşıtıdır. Bu, eyleme geçmeden önceki, edim halindeki bir şiddettir. Bir eylem imgesine, bir sahnenin temsiline olduğundan daha fazla bağlı değildir. Bu yalnızca içsel ya da doğuştan bir şiddet olmakla kalmayıp, benzerine resimde ancak, hareketsiz bir karakterden yayılan bir "sudûr [*émanation*]" uyandıran Bacon'da, ya da edebiyatta, duran hareketsiz bir elin sahip olabileceği olağanüstü şiddeti betimleyen Jean Genet'de rastladığımız *statik* bir şiddettir.[13] *Oğlum Öldürmedi*'de [*Time Without Pity*] bize yalnızca masum değil, aynı zamanda yumuşak ve şefkatli olduğu söylenen genç bir sanık sunulur; ama yine de izleyici, içinde barındırdığı kendi şiddeti altında, kendi de şiddetten titreyen karakter kadar titrer.

İkinci olarak, bu kökensel şiddet, itkinin bu şiddeti, uzun bir seviye kaybı sürecini takip ederek kelimenin tam anlamıyla tükettiği verili bir ortama, türemiş bir ortama parça parça sızacaktır. Bu bakımdan Losey "Viktoryen" bir ortamı, olayın geçtiği ve merdivenlerin *en dik yamaç çizgisi*ni çizmekle temel bir önem kazandığı Viktoryen şehir ya da evi seçmekten hoşlanır. İtki ortamı araştırır ve kendisine kapalı gibi görüneni ve başka bir ortama, daha yüksek bir seviyeye ait gibi görüneni elde etmek dışında hiçbir şeyle tatmin bulmaz. Losey'deki, hem seviye kaybının bu yayılışına hem de ulaşılması en zor "parça"nın seçilmesine dayalı sapkınlık buradan gelir. *Genç Hizmetkârlar* [*The Servant*] efendinin ve evin uşak tarafından bu şekilde kuşatılmasını gösterir. Bu, yırtıcı hayvanların dünyasıdır: *Gizli Merasim* [*Secret Ceremony*] mütevazı, şefkatli ya da intikamcı pek çok yırtıcı hayvan türünü, aslanı, iki yırtıcı kuşu ve sırtlanı karşı karşıya getirir. *Arabulucu* [*The Go-Between*] bu süreçleri çoğaltır, zira burada yalnızca çiftçi şatonun kızını ele geçirmekle kalmaz, iki sevgili de, sıkıntılı ve şaşkınlıktan ağzı açık kalmış çocuğu *go-between* rolünde serseme çevirerek, ve ona hazlarını ikiye katlayan garip bir şiddet uygulayarak,

13 Francis Bacon, *L'art de l'impossible*, II, Skira, s. 30-32; Jean Genet, *Journal du voleur*, Gallimard, s. 14 vd.

ele geçirirler. Losey'nin itkiler dünyasında, belki de en önemlilerinden birisi, insanın hakiki temel itkisi seviyesine yükseltilen, uşakta edim halinde, ama efendide, aşıklarda ve çocukta gizli ve mükemmel bir halde bulunan "uşaklık"tır (*Don Giovanni* bile bu durumdan muaf değildir).[14] Tıpkı Buñuel'deki asalaklık gibi, uşaklık uşağın olduğu kadar efendinin de özelliğidir. Seviye kaybı, bu evrensel uşaklık itkisinin semptomudur ve bu itkiye onlarca fetiş olarak karşılık gelense, baştan çıkarıcı aynalar ya da büyüleyici heykellerdir. Hatta *Kaderini Arayan Adam*'ın [*Monsieur Klein*] kabalasıyla ya da özellikle *Arabulucu*'nun güzelavrat otuyla, *vult*'ların tedirgin edici biçimi altında dahi fetişler belirir.

Doğalcı seviye kaybının Stroheim'da bir tür entropiden, Buñuel'de ise döngüden ya da tekrardan geçtiği doğruysa, bu şimdi bir başka şekil almaktadır. Bu, üçüncü olarak, kendine karşı dönme diye adlandırılabilecek şeydir. Bu kavram burada Losey'ye özgü yalın bir anlam kazanır. İtkilerin kökensel şiddeti her zaman edim halinde olmakla birlikte, eylem için fazla büyüktür. Sanki türemiş ortamda ona upuygun olmak için yeterli büyüklükte bir eylem yoktur. İtkinin şiddetinin pençesinde olan karakter, kendisi için titrer ve bu anlamda kendi itkisinin avına, kurbanına dönüşür. Losey bu şekilde, yapıtlarına dair onlarca psikolojik yanlış okuma hazırlayan tuzaklar kurar. Karakter, artık ne yapacağını bilemez hale geldiğinde kendini bıraktığı görünürde bir gaddarlıkla, hemen sonra olduğu yere çökecek dahi olsa, kendi zayıflığını telafi eden zayıf biri olduğu izlenimini verebilir. *Oğlum Öldürmedi* ve daha yakın tarihli *Alabalık*'ta [*La Truite*] da durum böyle görünmektedir: Erişkin kişi her seferinde bir güçsüzlük durumunda öldürür ve ardından bir çocuk gibi olduğu yere yığılır. Oysa gerçekte, Losey hiçbir psikolojik mekanizma betimlemeyip, en uç noktada bir itkiler mantığı icat etmektedir. Mazohizmden bahsetmek anlamsızdır. Temelde, mizacı ne olursa olsun karakter için doğası gereği fazla kuvvetli olan itki vardır.

---

14 Losey *Genç Hizmetkârlar* hakkında şöyle der: "Benim için bu film yalnızca uşaklık üzerine bir filmdir, toplumumuzun uşaklığı, efendinin uşaklığı, uşağın uşaklığı ve farklı sınıfları ve farklı durumları temsil eden her türden insanın tavrındaki uşaklık üzerine bir film. (...) Bu bir korku toplumudur ve korkuya karşı gösterilen tepki çoğunlukla direniş ya da mücadele değil, uşaklıktır ve uşaklık da bir ruh halidir." (*Présence du cinéma*, Sayı: 20, Mart 1964). Ayrıca bkz. Michel Ciment, *Le livre de Losey*, Stock, s. 275 vd; ve *Don Giovanni* hakkında, s. 408 vd.

Bu şiddet bir görünüş olmanın çok uzağında, karakterin kendisindedir; gelgelelim, karakteri bir darbede darmadağın etmeksizin veya onu kendi seviye kaybı ya da kendi ölümü olacak bir oluş içine sokmaksızın türemiş ortamda uyanamaz, yani ayaklanamaz. Losey'nin kişileri sahte güçlüler değil, sahte zayıflardır: Kendi içlerinde bulunan ve ortamlarıyla birlikte kendilerini de ortadan kaldırma pahasına, onları itkinin kolaçan ettiği bir ortamın en ucuna kadar gitmeye zorlayan bir şiddet tarafından daha baştan mahkûm edilmişlerdir. Bizi psikolojik ya da psikanalitik yorumlar yapma tuzağına iten böyle bir oluşun örneği Losey'nin bütün öteki filmlerinden daha ziyade *Kaderini Arayan Adam*'dır. Kahraman aslında, Losey'nin filmlerinde her zaman gördüğümüz, şiddettin o sıkıştırılmış halidir (Alain Delon, bir Losey oyuncusu için zorunlu olan bu statik şiddete sahiptir). Ne var ki, *Kaderini Arayan Adam*'a özgü olan, içindeki itkilerin şiddetinin onu çok tuhaf bir oluşa sürüklemesidir: Bir Yahudi olduğu sanılan, Nazi işgali altında bir Yahudiyle karıştırılan M. Klein ilk önce karşı çıkar ve tüm karanlık şiddetini, bu asimilasyonun adaletsizliğini ifşa etmek istediği bir soruşturmaya yöneltir. Ama yavaş yavaş belirleyici bir keşifte bulunması, kanun adına ya da daha temel bir adaletin bilincine varma adına değil, salt kendi içindeki şiddet adına olacaktır: Yahudi olsaydı bile, yine tüm itkileri, kendilerine değil de baskın bir rejime ait olan toplumsal düzenin türemiş şiddetine karşı geleceklerdi. Öyle ki karakter aslında olmadığı bu Yahudilik halini üstüne almaya başlar ve ölüme doğru sürüklenen Yahudi kitlesi içinde kendi kayboluşunu kabullenir. Bu tam anlamıyla, Yahudi olmayan birinin Yahudi-oluşudur.[15] *Kaderini Arayan Adam*'daki soruşturmanın ilerleyişi ve ikizin rolü hakkında pek çok yorum yapılmıştır. Bu temalar bizce ikincil ve itki-imgeye, yani, türemiş ortamdan tek çıkış yolu bir kendine karşı dönmeye, tıpkı en altüst edici yükselişe götürür gibi yokoluşa götüren bir oluş olan, karaktere ait bu statik şiddete tabidir.

---

15 Bu aynı zamanda Arthur Miller'ın en güzel romanlarından birinin temasıdır, *Focus* (Minuit): Öyle olmadığı halde Yahudi sanılan, K.K.K. tarafından işkenceye maruz bırakılan, karısı ve arkadaşları tarafından terkedilen sıradan bir Amerikalı başta karşı çıkar, safkan aryan olduğunu ispatlamaya çalışır; sonra giderek, bu işkencelerin gerçekten Yahudi olsa daha az dayanılır olacağının bilincine varır ve kendi isteğiyle en sonunda kendini olmadığı o Yahudiyle özdeşleştirir. Losey'nin filminin Miller'ın romanına ruhen çok yakın olduğunu düşünüyoruz.

Losey'de, Stroheim'daki ya da Buñuel'deki kadar muğlak da olsa, bir kurtuluş var mıdır? Eğer varsa, bunu kadınların tarafında aramamız gerekecektir. Öyle görünüyor ki, itkiler dünyası ve semptomlar ortamı erkekleri sımsıkı bir çerçeveye alarak, bir daha içinden çıkamadıkları bir tür eşcinsel oyuna bırakır. Tam tersine, Losey'nin doğalcılığında kökensel kadın yoktur (her ne kadar bir parodi gibi sunulsa da, itkilerin ve fetişlerin kadını *Dişi Bond* [*Modesty Blaise*] hariç). Losey'nin filmlerinde kadınlar çoğunlukla bir ortamın ilerisinde, ortama karşı isyan halinde ve kâh kurbanları, kâh kullanıcıları olmaktan ibaret olacakları erkeklerin o kökensel dünyasının dışında görünürler. Bir çıkış çizgisi çizen ve yaratıcı, sanatsal ya da basitçe pratik bir özgürlük kazanan onlardır: Kendilerine karşı dönecek ne bir utanca, ne suçluluğa, ne de statik şiddete sahiptirler. Bu, *Lanetli*'deki [*The Damned*] heykeltıraş kadındır, ama aynı zamanda *Eva*'dır ve Losey'nin *Alabalık*'ta keşfettiği yeni Eva'dır. Lirik soyutlamaya ulaşmak için doğalcılığı bırakırlar. Bu öncü kadınlar, benzer işlevlerle, biraz Thomas Hardy'nin kadınlarına benzerler.

Losey'nin türemiş ortamlardan ayrılamaz olan kökensel dünyaları, onun tarzına ait özel niteliklere sahiptir. Bunlar çoğunlukla, ama her zaman değil, kartal yuvası gibi yukarıdan bakan, kayalık ya da çakıllı, yatay bir labirent oluşturan kanallar, geçitler, hendekler, tüneller tarafından katedilen, tuhaf, düz mekânlardır: Örneğin *Lanetli*'deki falez, *Figures in a Landscape*'teki yaylalar, *Aşkı Arayan Kadın*'daki [*Boom!*] yüksek teras gibi; ama bu, daha alt bir düzeyde, "neredeyse tarih öncesi" olan ölü şehir, *Eva*'nın Venedik'i; dünyanın bir çıkıntısına benzeyen bir yarımada, *Arabulucu*'nun Norfolk'u; *Don Giovanni*'nin İtalyan bahçesi; *Oğlum Öldürmedi*'nin kahramanının işini ve yarış pistini kurduğu yer benzeri terkedilmiş bir park; *Genç Hizmetkârlar*'daki gibi çakıllı bir meydan; *Kaderini Arayan Adam*'daki (Losey'nin oynamayı sevmediği halde filme çekmeyi sevdiği) bir kriket sahası ve tünelleriyle birlikte kışlık bir bisiklet pisti de olabilir. Kökensel dünya mağaralarla ve kuşlarla, ama aynı zamanda surlarla, helikopterlerle, heykellerle, yontularla da doludur; ve bu mecraların yapay mı yoksa doğal mı olduğu, yoksa başka dünyalara mı ait olduğu anlaşılmaz. Dolayısıyla kökensel dünya, Doğayla insan yapımı olanı karşı karşıya getirmez: Yalnızca türemiş ortamlarda geçerliliği olan bu ayrımı görmezden gelir. Ama ölmelere doymayan bir ortamla, doğmayı beceremeyen bir diğeri arasında

ortaya çıkarak, hem ilkinden kalanları hem de ikincinin taslaklarını kendine mal edip, bunları, Gramsci'nin *Don Giovanni*'ye başlık olacak bir formülle dile getirdiği gibi, kendi "hastalık semptomları" haline getirir. Kökensel dünya, fütürizmi ve arkaizmi kucaklar. İtkinin edimi ya da jesti olan her şey, tıpkı falezin deli efendisi gibi, ona aittir. Ve kökensel dünya, bu sefer dikey olan yamaç yollarıyla, yukarıdan aşağıya, ya da dışarıdan içeriye, aynı anda hem avını seçen avcı hem de seviye kaybını hızlandıran asalak olarak, türemiş ortamlarla iletişim kurar. Ortam Viktoryen evdir, tıpkı kökensel dünya gibi, ona kartal bakışıyla bakan ya da onu saran vahşi bölgedir.

Losey'de doğalcılığa özgü dört koordinat bu şekilde organize olur. Kendisi de bunu *Lanetli*'yi çifte bir "yan yana koyma" [*juxtaposition*] olarak tanımlayarak açıkça gösterir: Bir tarafta Portland'ın falezleri, "ilkel manzaraları ve askeri yerleşkeleri", radyoaktif mutant çocukları (kökensel dünya); ama aynı zamanda "Weymouth'un küçük sahil kasabasının yürekler acısı Viktoryen tarzı" (türemiş ortam); öbür tarafta büyük kuş ve helikopter figürleri ve heykeller (itkisel imge ve edimler); ama aynı zamanda gidonları kanat gibi olan motosiklet çetesi (türemiş ortamda sapkın eylemler).[16] Bu dört boyut, bir filmden diğerine, Losey'nin anlatıp göstermek istediği şeye bağlı olarak, birbiriyle çeşitli karşıtlık ya da tamamlayıcılık ilişkilerine girer.

16 Alıntılayan Pierre Rissient, *Losey*, Ed. Universitaires, s. 122-123.

DOKUZUNCU BÖLÜM

EYLEM-İMGE: BÜYÜK BİÇİM

1

Tanımlanması daha kolay bir alana yaklaşıyoruz: Türemiş ortamlar bağımsızlıklarını kazanıp kendileri için değer kazanmaya başlarlar. Nitelikler ve güçler artık herhangi mekânlarda açığa çıkmaz, kökensel dünyaları doldurmaz, doğrudan doğruya belirli, coğrafi, tarihsel ve toplumsal zaman-mekânlar içinde aktüel hale gelirler. Duygular ve itkiler artık sadece davranışlar içinde, onları düzenleyen ve düzenini bozan hisler veya tutkular biçiminde cisimleşmiş olarak ortaya çıkarlar. Bu Gerçekçiliktir. Gerçi burada her tür geçişin mümkün olduğu doğrudur. Gölgelerini ve açık-koyu dağılımlarını fiziksel ve toplumsal olarak belirlenmiş mekânlar içine yerleştirmek zaten Alman dışavurumculuğunun eğilimlerinden biriydi (Lang, Pabst). Tersine, belirli bir ortam öyle bir gücü aktüel hale getirebilir ki, kendisi bir kökensel dünya ya da herhangi bir mekân değeri alır: İsveç lirizminde görebiliriz bunu. Kaldı ki gerçekçilik, kendine özgü seviyesiyle tanımlanır. Bu seviyede, kurgusal olanı hatta rüyayı bile hiçbir şekilde dışta bırakmaz; fantastiği, olağanüstü olanı, kahramanlığı ve özellikle melodramı içerebilir; kendine özgü olmak kaydıyla bir aşırılık ve ölçüsüzlük içerebilir. Gerçekçiliği oluşturan basitçe şudur: Ortamlar ve davranışlar, aktüel hale getiren ortamlar ve cisimleştiren davranışlar. Eylem-imge bu ikisi arasındaki ilişki ve bu ilişkinin tüm varyasyonlarıdır. Amerikan sinemasının evrensel

zaferini oluşturan bu modeldir, öyle ki kendi oluşumuna katkıda bulunmuş yabancı yönetmenler için bir pasaport niteliği taşır.

Ortam her zaman çok sayıda niteliği ve gücü aktüel hale getirir. Nitelikler ve güçler ortam içindeki *kuvvetler* haline gelirken, ortam onların global bir sentezini gerçekleştirir, ortamın kendisi Ambiyans veya Kapsayan'dır. Ortam ve kuvvetleri kendi içlerine doğru kıvrılır, karakter üzerinde etki eder, ona bir meydan okumada bulunur ve onun yakalandığı bir durumu oluştururlar. Karakter de duruma yanıt verecek, ortamı ya da ortamla, durumla, diğer karakterlerle ilişkisini değişikliğe uğratacak şekilde tepki (tam da eylem denen şey) gösterir. Yeni bir varlık tarzına (*habitus*) erişmesi ya da varlık tarzını ortamın ve durumun gerektirdiklerine yükseltmesi gerekmektedir. Buradan, değişikliğe uğramış ya da yeniden kurulmuş bir durum, yeni bir durum ortaya çıkar. Her şey bireyselleşmiştir: şu veya bu zaman-mekân olarak ortam, belirleyen ve belirlenen olarak durum, bireysel olduğu kadar kolektif de olan karakter. Ve Peirce'ün imge sınıflandırmasını izleyerek görmüş olduğumuz üzere bu, "ikinciliğin" hüküm sürmesidir, burada her şey kendinden ikidir. Daha baştan, ortamda, nitelikler-güçler ve onları aktüel hale getiren şeylerin halleri birbirinden ayırt edilir. Durum ve karakter ya da eylem aynı anda hem bağlılaşık hem de düşman iki terim gibidir. Eylem kendi içinde bir kuvvetler düellosu, bir düellolar dizisidir: ortamla, diğerleriyle, kendi kendiyle düello. Son olarak, eylemden çıkan yeni durum, başlangıç durumuyla bir çift oluşturur. Eylem-imge kümesi böyledir ya da en azından ilk biçimi böyledir. Nefes ya da teneffüs özelliği taşıyormuş gibi görünen organik temsili oluşturur. Çünkü ortam yönünden açılırken eylem yönünden büzülür. Tam olarak söyleyecek olursak, durumun farklı hallerine ya da eylemin gerektirdiklerine bağlı olarak her yönde açılır ya da büzülür.

Yine de kümenin içinde, biri eyleme doğru büzülen, diğeri yeni duruma doğru genişleyen adeta iki ters sarmal bulunduğu söylenebilir: Hem zamanı hem mekânı içine alan bir kum saati ya da yumurta saati şekli. Bu organik ve sarmal temsilin formülüne D-E-D' diyeceğiz (eylem aracılığıyla durumdan dönüşmüş duruma geçiş). Bu formülün Burch'un "büyük biçim" [*grande forme*][1] diye adlandırdığı şeye karşılık geldiğini

1 Noël Burch bu terimi Lang'ın *M – Bir Şehir Katilini Arıyor*'unun yapısını nitelemek için önerir: "Le travail de Fritz Lang", *Cinéma, théorie, lectures* içinde.

düşünüyoruz. Bu eylem-imge ya da organik temsilin, biri özellikle organiğe, diğeri etkin ya da işlevsel olana gönderen iki kutbu ya da daha çok iki göstergesi vardır. Bu göstergelerden ilkini, kendimizi kısmen Peirce'e uydurarak *synsign* [tekil gösterge] diye adlandırıyoruz: *Synsign*, belirli bir zaman-mekânda, şeylerin bir halinde ya da bir ortamda aktüelleştikleri haliyle bir nitelikler-güçler kümesidir.[2] Ve diğer göstergeyi, her türlü düelloyu, yani eylem-imgede tam anlamıyla etkin olanı verebilmek için *binom* olarak adlandırmak istiyoruz. Bir kuvvetin hali düşman bir kuvvete gönderimde bulunduğu andan itibaren ve özellikle, kuvvetlerden biri (ya da ikisi de) "iradi" olmak suretiyle, kendisinin uygulanmasında diğer kuvvetin uygulanmasını öngörmek yönünde bir çabayı içeriyorsa, *binom* söz konusu olacaktır: Eyleyen, diğerinin yapacağını düşündüğü şeye göre eylemde bulunur. Öyleyse kandırmacalar, göstermeceler, tuzaklar *binom* durumlara örnek teşkil eder. Bir Western'de, sokağın boşaldığı, kahramanın çıkıp diğerinin nerede olduğunu ve ne yapacağını kestirmeye çalışarak benzersiz bir çalımla yürüdüğü düello anı mükemmel bir *binom* örneğidir.

Sjöström'ün *Rüzgâr* [*The Wind*] filmini (onun ilk Amerikan filmi) ele alalım. Rüzgâr ovanın üzerinde hiç durmadan esmektedir. Bu neredeyse doğalcı bir kökensel dünyadır, hatta dışavurumcu bir herhangi mekân, duygu olarak rüzgâr mekânıdır. Ama aynı zamanda bu gücü belirli bir mekânda, Arizona'da aktüel hale getiren, onu çayırlığın gücüyle birleştiren, şeylerin tüm bir halidir: gerçekçi bir ortam. Güneyden yola çıkarak alışık olmadığı bu kırsala gelen bir genç kız kendini bir dizi düello içinde bulur, ortamla fiziksel düello, onu yanına alan düşman tavırlı aileyle psikolojik düello, ona aşık olan kaba kovboyla duygulanımsal düello, ona tecavüz etmeye çalışan sığır tüccarıyla göğüs göğüse düello. Tüccarı öldürdükten sonra, çaresizlik içinde onu kumlara gömmek ister, ama rüzgâr her seferinde cesedi ortaya çıkarır. Bu, ortamın ona en güçlü şekilde meydan okuduğu ve genç kızın düellonun en derinine ulaştığı andır. Böylece uzlaşma başlar: onu

2 Peirce, şeylerin halinin bireyselliğini vurgulamak için bunu "*sinsign*" şeklinde yazar. Ama şeylerin halinin ve failin bireyselliği, halihazırda saf niteliklere ve güçlere ait olan tekillikle karıştırılmamalıdır. Bu nedenle, Peirce'ün analizine de uyacak şekilde, şeylerin bir halinde her zaman çok sayıda nitelik ya da gücün aktüelleştiğini gösteren "*syn-*" ön ekini tercih ediyoruz. Dolayısıyla "*synsign*" şeklinde yazıyoruz.

anlayıp, ona yardım eden kovboyla uzlaşma; içinde yeni bir varlık tarzının doğduğunu hissettmesiyle aynı anda, gücünü anladığı rüzgârla uzlaşma.

Bu eylem-imge tipi birtakım büyük sinematografik janrlar içinde nasıl gelişir? İlk olarak, belgeseli ele alalım. Toynbee, uygarlıkların ortamın meydan okumasına bir yanıt teşkil ettiği pragmatik bir tarih felsefesi geliştirmiştir.[3] Eğer normal ya da daha çok normatif olan durum, yeterince büyük, ama insanların tüm yeteneklerini soğuracak kadar da büyük olmayan meydan okumalarla karşı karşıya kalan toplulukların durumu olsaydı, o zaman iki başka durum daha kavranabilirdi: insanın, ortamın meydan okumalarına, bunlar çok güçlü olduğu için, ancak tüm enerjisini tüketerek karşılık verebildiği ya da onları ancak böyle savuşturabildiği durum (hayatta kalma uygarlığı) ve ortamın insanın kendini yaşamaya bırakacağı kadar elverişli olduğu durum (boş zaman uygarlığı). Flaherty'nin belgeselleri bu durumları ele alır ve bu uç uygarlıkların asaletini keşfeder. Ayrıca, Rousseaucu olduğu ve ilkel toplumların ortaya koyduğu siyasi problemleri ve Beyazların bu toplumların sömürülmesindeki rolünü görmezden geldiği yönündeki eleştirileri pek umursamamıştır. Bu, Flaherty'nin belirlediği koşullarla hiç ilgisi olmayan bir üçüncülüğü, bir üçüncüyü ortaya atmak olurdu: ortamla bir başbaşalığı doğal halinde yakalamak (etnolojiden çok etoloji). *Kuzeyli Nanook* [*Nanook of the North*], Eskimo ailesiyle birlikte yaklaşırken, ortamın gözler önüne serilmesiyle başlar. Nanook'un böylesine elverişsiz bir ortamda hayatta kalmayı başardığı ışık geçirmez gökyüzünün ve buz dağlarının uçsuz bucaksız synsign'*ı:* İglo inşa etmek için buzla yapılan düello ve özellikle fokla yapılan meşhur düello. Burada görkemli bir DED', ya da daha ziyade DED formülünün yapısını buluruz, çünkü Nanook'un eylemlerinin büyüklüğü durumu değişikliğe uğratmaktan çok, eğilip bükülmeyen bir ortamda hayatta kalmaya dayalıdır. Tersine, *Moana* bizlere Doğanın meydan okumadığı bir uygarlık gösterecektir. Ama sanki insan ancak çabasıyla ve acıya gösterdiği dirençle insan olabilirmiş gibi, aşırı elverişli bir ortamı, kendini kendiyle temel bir düelloya sokacak bir dövme yaptırma sınavı icat ederek telafi etmesi gerekir.

İkinci olarak, psiko-sosyal filmi ele alalım: King Vidor, yapıtının gerçekçi bölümünün tamamında, topluluktan bireye ve bireyden topluluğa

3 Bkz. Toynbee, *L'Histoire*, Gallimard.

giden önemli global sentezler oluşturmayı başarmıştır. Ethos'un aynı anda hem yeri ya da ortamı, bir ortamda geçirilen süreyi, hem de alışkanlığı ya da *habitus*u, varlık tarzını belirtmesi itibariyle, kendini halihazırda bütün janrlara dayatan böyle bir biçim "etik" olarak adlandırılabilir. Bu etik ya da gerçekçi biçim, rüyayı dışarıda bırakmak şöyle dursun, Amerikan rüyasının iki kutbunu içerir: Bir tarafta hemfikirci bir topluluk ya da bir ulus-ortam fikri, tüm azınlıkların aynı potada erimesi ve füzyonu vardır (*Kalabalık*'ın sonundaki toplu kahkaha ya da *Sokak Sahneleri*'nde [*Street Scene*] bir Sarının, bir Siyahın ve bir Beyazın yüzünde oluşan aynı ifade); öbür tarafta ise, bir şef, yani tıpkı bir durumun zorluklarına olduğu gibi, bir ortamın meydan okumalarına da nasıl yanıt vereceğini bilen bir adam fikri (*Günlük Ekmeğimiz* [*Our Daily Bread*], *An American Romance*). Bu iyi yönetilen fikir birliği, en ciddi krizler boyunca bile yer değiştirip bir mekânı ancak başka bir yerde yeniden oluşmak üzere terkeder: Şehirde kaybolup, tarım topluluklarına geçer, sonra da "mısırdan çeliğe", ağır sanayiye sıçrar. Yine de fikir birliği sahte ve birey de kendi başının çaresine bakmaya bırakılmış olabilir. Bu tam da, şehrin insani, yapay ve kayıtsız bir kolektiflikten, bireyin ise kaynaklarından ve tepkilerinden mahrum edilmiş, terkedilmiş bir varlıktan başkaca bir şey olmadığı *Kalabalık*'taki durum değil midir? Bireyin durumu değişikliğe uğrattığı DED' şemasının öbür yüzü, bireyin artık ne yapacağını bilmediği ve en iyi ihtimalle, kendini tekrar aynı durumda bulduğu bir DED şemasıdır: *Kalabalık*'ın Amerikan kâbusu.

Hatta durumun daha kötüye gittiği de olabilir ve birey, aşağı doğru inen bir sarmalda gitgide daha derinlere düşer: DED". Amerikan sinemasının, tıpkı Hawks'ın alkolikleri gibi, bir yeniden yükselme hikâyesi ortaya koyacak, halihazırda seviye kaybına uğramış olan karakterleri sunmayı tercih ettiği doğrudur. Ama bizzat bir seviye kaybı sürecini gösterdiği zaman, bu elbette dışavurumculuğun ya da doğalcılığın tarzından bütünüyle farklı olacaktır. Artık söz konusu olan ne bir kara deliğe düşüş, ne de itkinin yamacı olarak bir entropidir (her ne kadar King Vidor bu doğalcı bakış açısına yaklaşmış olsa bile). Amerikan usulü gerçekçi seviye kaybı, ortam-davranış, durum-eylem kalıbının içine akar. Duygunun yazgısını ya da itkilerin kaderini değil, bir ortam patolojisi ve bir davranış sorunu ifade eder. Fitzgerald'dan ya da Jack London'dan baş döndürücü bir edebi geleneği miras alır: "İçmek, sürdürdüğüm varoluş kiplerinden biri, içlerine karıştığım

adamların bir alışkanlığıydı..." Seviye kaybı, sahte fikir birliğinin ya da sahte topluluğun kanunsuz ortamlarına dadanan, ve sahte bir şekilde kaynaşmış davranışlardan, artık kendi segmentlerini organize edemez hale gelmiş kaçık davranışlardan başka türlü davranış sergileyemeyen bir adamı belirtir. Bu adam bir "doğuştan kaybeden"dir, "feleğin sillesini yemiştir". Bu Wilder'ın *Yaratılan Adam*'ındaki [*The Lost Week-end*] barlar dünyasıdır (mutlu sona rağmen), Rossen'in *Dolandırıcı*'sının [*The Hustler*] bilardo dünyasıdır ve hepsinden çok, büyük kara film janrını oluşturacak, yasaklara bağlı suç dünyasıdır. Bu yanıyla kara film ortamı güçlü bir şekilde betimler, durumları ifşa eder; eylemin, süresi sınırlanmış eylemin hazırlanmasına doğru sıkılaşır (örneğin *hold-up* modeli) ve en sonunda buradan, yeni bir duruma, çoğunlukla yeniden kurulan düzene açılır. Ama tam da, ortamlarının tüm gücüne ve eylemlerinin etkililiğine rağmen, gangsterler doğuştan kaybedenlerse, bunun nedeni, bir şeyin bu gücü ve etkiyi kemirerek, sarmalı onların aleyhine tersine çevirmesidir. Bir tarafta "ortam" sahte bir topluluktur, aslında, tüm ittifakların eğreti ve tersyüz edilebilir olduğu bir cangıldır; diğer tarafta davranışlar, ne kadar çok deneyimlenmiş olurlarsa olsunlar, hakiki *habitus*lar, durumlara verilen hakiki cevaplar olmayıp, bütünlüklerini bozan kırık ya da çatlaklar barındırırlar. Bu, kahramanın tüm çatlaklarının, ona feleğin sillesini vuran tüm küçük kırıkların, kız kardeşinin ölümüyle sürüklendiği berbat bir krize yol açmak üzere biraraya geldiği, Hawks'ın *Yaralı Yüz*'ünün [*Scarface*] öyküsüdür. Veyahut, farklı bir tarzda, Huston'm *Elmas Hırsızları*'nda [*The Asphalt Jungle*], doktorun aşırı titizliği ve katilin yetkinliği, birinde küçük bir erotik çatlağı, diğerinde doğduğu topraklara duyduğu özlemi açığa çıkaran ve her ikisini de başarısızlığa ya da ölüme götüren bir yardakçının ihanetine direnemeyecektir. Buradan toplumun kendi suçlarının suretinden meydana geldiği, tüm ortamların patolojik ve davranışların da kaçık olduğu sonucuna mı varmamız gerekiyor? Böyle bir düşünce Lang'a ya da Pabst'a daha yakın olurdu. Oysa Amerikan sinemasının, kâbusları geçerek kendi rüyasını kurtaracak araçları vardı.

Western dördüncü büyük janrdır ve bir ortama sağlam bir biçimde demir atar. Ince'ten bu yana ve DED' formülüne göre (bunun Western'in yegâne formülü olmadığını göreceğiz) ortam Ambiyans ya da Kapsayan'dır. Burada imgenin başlıca niteliği nefestir, soluk alıp vermedir. Yalnızca kahramanı esinlemekle kalmaz, şeyleri bir organik temsil bütününde biraraya

getirir ve koşullara bağlı olarak büzülür ya da açılır. Rengin bu dünyayı ele geçirmesi, onun yayıldığı ve doygunlaşmış olanın seyreltilmiş olanla yankılandığı kromatik bir tayfı izleyerek olur (bu kuşatıcı renk Ford'un *Vadim O Kadar Yeşildi ki*'sinin [*How Green Was My Valley*] yapay dekorunda yeniden karşımıza çıkar). Sadece Ford'da değil, *Yeşil Gözlü Esire*'nin [*The Big Sky*] karakterlerinden birine, bu büyük bir ülke, ondan daha büyük tek bir şey var, o da gökyüzü... dedirten Hawks'ta bile nihai kapsayan, gökyüzüdür ve onun itkileridir. Gökyüzünün kapsadığı ortam da kolektifi kapsar. Kahraman, kolektifin temsilcisi olmasıyla, onu ortama denk kılacak bir eylemi yapabilecek hale gelir ve ortamın kazara ya da bir süre için tehlikeye girmiş olan düzenini yeniden kurar. Bir şef ortaya çıkarmak ve bir bireyi böylesine büyük bir eyleme muktedir kılmak için topluluğun ve *land*'in aracılığı gerekmektedir. Yoğun kolektif anlarıyla (evlilik, şenlik, danslar ve şarkılar), *land*'in hiç eksik olmayan mevcudiyeti ve gökyüzünün içkinliğiyle, Ford'un dünyası çıkar karşımıza. Bazıları buradan Ford'da gerçek hareketten ve gerçek zamandan yoksun, kapalı bir mekân olduğu sonucunu çıkarmıştır.[4] Ama bize daha ziyade hareket gerçekmiş gibi, ama parça parça ya da değişimini tercüme edeceği bir bütüne göre kurulmak yerine, solunumunu ifade ettiği bir kapsayanın *içinde* oluyormuş gibi görünüyor. Posta arabasının içiyle, dışarıdan görülen posta arabasının dönüşümlü olarak birbirinin yerini aldığı *Cehennemden Dönüş*'ün [*Stagecoach*] imgelerinde olduğu gibi, dışarısı içeriyi kapsar, dışarısı ve içerisi birbirleriyle iletişim halindedir ve her iki yönde birinden diğerine geçerek ilerlenir. *Vahşiler Hücum Ediyor*'da [*Wagon Master*] olduğu gibi, bilinen bir noktadan bilinmeyen bir noktaya, vaat edilmiş topraklara gidebiliriz: Temel nokta, her ikisini de içeren ve zar zor ilerlendiği ölçüde genişleyen ve durulup dinlenildiğinde büzülen kapsayan olarak kalır. Ford'un özgünlüğü, yalnızca kapsayanın hareketin ölçüsünü ya da organik ritmi vermesinde yatar. Kapsayan aynı zamanda da azınlıkların erime potasıdır, yani onları biraraya getirendir, birbirleriyle karşıtmış gibi

4 Mitry'e göre (*Ford*, Ed. Universitaires) Ford epik olduğundan çok daha fazla trajiktir ve hem gerçek zamanın hem de gerçek hareketin olmadığı kapalı bir mekân oluşturmaya eğilimlidir: Bu tıpkı statik ve yavaş imgelerle oluşturulmuş bir "hareket fikri" gibidir. Henry Agel bu bakış açısını "kapalı-açık", "genişlemiş-büzülmüş" şeklinde sunduğu alternatif uyarınca yeniden ele alır (*L'espace cinématographique*, Delarge, s. 50-51, 139-141).

göründüklerinde bile uyuşumlarını açığa çıkarandır, bir ulusun doğuşu için gerekli füzyonu daha baştan gösterendir: *Vahşiler Hücum Ediyor*'da karşılaşan üç farklı ezilmiş topluluk, Mormonlar, gezgin komedyenler ve Kızılderililer böyledir.

Bu ilk yaklaşıma bağlı kalındığı sürece, kozmik ya da epik hale gelmiş bir DED yapısı içindeyizdir: Aslında kahraman topluluk aracılığıyla ortama eşit hale gelir ve ortamı değişikliğe uğratmaksızın döngüsel düzeni yeniden kurar.[5] Yine de, daha yakın dönem yönetmenlerin trajik ve hatta romanesk Western anlayışı getirdiklerini söyleyip, epik dehayı Ince'e ve Ford'a ayırmak riskli olacaktır. Bu türlerin birbirini izlemesiyle ilgili olarak Hegel'in ve Lukacs'ın şeması Western'lere uygulanamaz: Mitry'nin göstermiş olduğu gibi, en başından beri Western, zaten geçmişe özlem duyan, yalnız, yaşlanan ve hatta doğuştan kaybetmiş kovboylarıyla, ıslah edilmiş Kızılderililleriyle, epik, trajik, romanesk, tüm yönleri araştırır.[6] Ford, bütün yapıtlarında, tam anlamıyla gerçek bir zaman ortaya çıkaran bir durumun evrimini yakalamayı hiç bırakmamıştır. Western ve yeni-Western diye adlandırılabilecek tür arasında hiç şüphesiz büyük bir fark vardır; ama bu ne janrların birbirini izlemesiyle ne de mekânda kapalıdan açığa bir geçişle açıklanabilir. Ford'da kahraman zaman zaman tehlikeye atılan düzeni yeniden kurmakla yetinmez. Filmin organizasyonu, organik temsil, bir çember olmayıp, varılan durumun yola çıkılan durumdan farklı olduğu bir sarmaldır: DED'. Bu epik olmaktan çok, etik bir biçimdir. *Kahramanın Sonu*'nda [*The Man Who Shot Liberty Valance*] haydut öldürülür ve düzen yeniden kurulur; ama onu öldüren kovboy herkesi bunu yapanın müstakbel senatör olduğuna inandırır ve böylece, Batı'nın üstü kapalı epik yasası olmayı bırakıp sanayi uygarlığının yazılı ya da romanesk yasası haline gelen yasanın dönüşümünü kabul etmiş olur. Benzer şekilde, *Two Rode Together*'da bu sefer şerif görevini bırakır ve küçük kasabanın evrimine katkı

---

5 Bkz. Bernard Dort, *Le western*, 10-18: (Pastoral) destan, ruh ile dünyanın, kahraman ile ortamın denkliğiyle tanımlanır; Kızılderililer bile yalnızca kötü güçlerdir, ama evreni ve onun düzenini bir felaketten, yangından ya da selden daha çok sorgulamayan güçlerdir; ve kahramanın yaptıkları ortamı değişikliğe uğratmaz, daha çok bir pisti yeniden inşa eder gibi, onu yeniden kurar, yeniden ele geçirir.

6 Mitry, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 19-21, Ocak-Mart 1953.

yapmayı reddeder.[7] Her iki örnekte de Ford çok ilginç bir yöntem icat eder, o da değişikliğe uğratılmış imgedir: Bir imge iki kez gösterilir, ama ikinci seferinde, D ve D' arasındaki farkı hissettirecek bir değişikliğe uğratılmış ya da tamamlanmış şekilde. *Kahramanın Sonu*'nun sonunda, haydutun gerçek ölümü ve ateş eden kovboy gösterilir, oysaki daha önce hikâyenin resmi versiyonunun bağlı kaldığı kesilmiş imgeyi görmüşüzdür (haydutu öldüren müstakbel senatördür). *Two Rode Together*'da bize şerifin aynı gölgesi aynı duruşla gösterilir, gelgelelim şerif artık aynı şerif değildir. Gerçi her ikisi arasında, yani D ve D' arasında pek çok muğlaklık ve ikiyüzlülük vardır. *Kahramanın Sonu*'nun kahramanı saygıdeğer bir senatör olmak için suçlarından temizlenmeye çalışırken, gazeteciler de onun efsanesini ayakta tutmaya çalışırlar, ki kahraman bu efsane olmaksızın bir hiç olacaktır. Ve Roy'nın gösterdiği gibi, *Two Rode Together*'ın konusu, baştan beri topluluğu alttan alta kemiren ve kendi imparatorluğunu genişletmekten başka bir şey yapmayan paranın sarmalıdır.

Ama her iki örnekte de Ford için önemli olanın, topluluğun kendisiyle ilgili belli yanılsamalar üretebilmesi olduğu söylenebilir. Bu, sağlıklı ortamlar ve hastalıklı ortamlar arasındaki büyük fark olacaktır. Jack London, nihayetinde alkolik topluluğunun kendisiyle ilgili yanılsama içinde olmadığını gösteren güzel satırlar yazmıştır. Alkol, rüyaya daldırmak bir yana, "rüya görenin rüyalarına mani olmamayı elden bırakmaz", bizi hayatın bir maskeli balo, topluluğun bir jungle, hayatın bir umutsuzluk olduğuna ikna eden bir "saf akıl" olarak hareket eder (alkoliğin sıırtması buradan kaynaklanır). Aynı şeyler suçlu toplulukları için de söylenebilirdi. Tam tersine, bir topluluk kendi üzerine, güdüleri üzerine, arzuları ve açgözlülükleri üzerine, değerleri ve ülküleri üzerine yanılsamalar oluşturmasına olanak veren bir tür konsensüs egemen olduğu sürece sağlıklıdır: saf hakikatten daha hakiki olan gerçekçi yanılsamalar, "hayati" yanılsamalar.[8] Bu

---

7 Jean Roy'nın *Pour John Ford*'unda (Ed. du Cerf) *Two Rode Together*'ın çok ayrıntılı bir analizini buluruz: Filmin "spiroid" niteliği üzerinde durur ve Ford'da bu sarmal biçimine sıklıkla rastlandığını gösterir (s. 120). Aynı şekilde, *Vahşiler Hücum Ediyor* hakkındaki o çok güzel analizinde de bunu buluruz, s. 56-59.

8 Jack London, *Le cabaret de la dernière chance*, 10-18, s. 283 vd. Ve Ford: "Amerikan rüyasına inanıyorum" (Andrew Sinclair, *John Ford*, Ed. France-Empire, s. 124).

aynı zamanda Ford'un bakış açısıdır, *Muhbir*'den [*The Informer*] itibaren, artık yanılsama oluşturamayan hain bir muhbirin uğradığı neredeyse dışavurumcu seviye kaybını gösterir. O halde Amerikan rüyası sadece bir rüya olmakla suçlanamaz: Olmak istediği şeydir rüya, tüm gücünü bir rüya olmasından alır. Vidor için olduğu gibi Ford için de, toplum değişir ve değişmeyi hiç bırakmaz, ama bu değişiklikler, onları ulusun devamlılığı şeklindeki sağlıklı bir yanılsamayla kaplayıp kutsayan bir Kapsayan içinde meydana gelir.

Son olarak, Amerikan sineması temel niteliğindeki tek bir filmi, Griffith'in ilk örneğini vermiş olduğu, bir ulus-uygarlığın Doğuşunu çekmekten ve tekrar tekrar çekmekten asla vazgeçmemiştir. Sovyet sinemasıyla ortak yanı, evrensel tarihin bir ereğe doğru ilerlediği inancını paylaşmasıdır: Amerikan sinemasında Amerikan ulusunun doğuşu, Sovyet sinemasında proletaryanın başa geçmesi. Ama Amerikalılarda, organik temsilin diyalektik gelişimi tanımadığı açıktır; kendi başına bütün tarihin kendisidir, her biri Amerika'nın habercisi olan her bir ulus-uygarlığın bir organizma gibi koptuğu üretken soydur. Bu tarih anlayışının derinlemesine analojik ya da paralelci niteliği buradan gelir, tıpkı dört farklı dönemi birbirine katan Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'ünde ya da ikinci dönemi Amerika olan iki dönemi birbirine paralel olarak koyan Cecil B. DeMille'in *On Emir*'inin [*The Ten Commandments*] ilk versiyonunda olduğu gibi. Griffith'in Babil'i ya da DeMille'in Roma'sı gibi, çökmekte olan uluslar hasta organizmalardır. Eğer İncil bir temel oluşturuyorsa, bunun nedeni İbranilerin, daha sonra da Hristiyanların daha en başından Amerikan rüyasının iki özelliğini sunan sağlıklı ulus-uygarlıklar doğurmalarıdır: azınlıkların kaynaştığı bir erime potası olmak, tüm durumlara tepki göstermeye muktedir şefler oluşturan bir maya olmak. Tersine, Ford'un Lincoln'ü İncil'in anlattığı tarihi başından alır, en az Solomon kadar kusursuz yargılar, Musa gibi göçebe yasasından yazılı yasaya, *nomos*'tan *logos*'a geçişi sağlar, İsa'nın yaptığı gibi eşeğinin sırtında şehre girer (*Genç Bay Lincoln* [*Young Mr. Lincoln*]). Öte yandan, tarihsel film bu şekilde Amerikan sinemasının büyük bir janrını oluşturuyorsa, bunun nedeni belki de, Amerika'ya özgü koşullarda, tüm diğer janrların, kurgu derecesi ne olursa olsun, halihazırda tarihsel olmasıdır: Gangsterlikle birlikte suç, Western'le birlikte macera, hastalıklı ya da emsal niteliğinde tarihsel yapılar statüsüne sahiplerdi.

Hollywood'un tarih anlayışlarıyla dalga geçmek kolaydır. Tam tersine, bize öyle geliyor ki bunlar, 19. yüzyıldan görüldüğü haliyle tarihin en ciddi yanlarını biraraya getirirler. Nietzsche bunlardan üçünü ayırıyordu, "anıtsal tarih", "antikacı tarih" ve "eleştirel tarih" (ya da daha çok etik).[9] Anıtsal tarih fiziksel ve insani kapsayanla, doğal ve mimari ortamla ilgilidir. Griffith'te Babil ve onun çöküşü, İbraniler, açılan deniz ve çöl, ya da Cecil B. DeMille'de Filistinliler, Dagon mabedi ve bunun Samson tarafından yıkılışı, bizzat imgeyi anıtsal yapan engin *synsign*'lardır. Ele alma şekli çok farklı olabilir, *On Emir*'deki büyük freskler ya da *Samson ve Delilah*'daki bir dizi gravür gibi; imge yüce olarak kalır ve Dagon mabedi bize kahkaha attırsa da, bu kahkaha seyirciyi ele geçiren, tanrısal bir kahkahadır. Nietzsche'nin analizine göre tarihin bu yönü bir uygarlıkla bir diğeri arasındaki paralellikleri ya da analojileri öne çıkarır: İnsanlığın büyük anlarının, birbirlerinden ne kadar uzak olursa olsun, doruk noktalarından iletişim kurdukları ve kolaylıkla karşılaştırılabilen ve modern izleyicinin zihnine bir o kadar güçlü bir şekilde işleyen, "bir kendi içinde etkiler topluluğu" oluşturdukları kabul edilir. O halde anıtsal tarih doğal olarak evrensele doğru yönelirken başyapıtını *Hoşgörüsüzlük*'te bulur, çünkü burada farklı dönemler basitçe peş peşe gelmeyip, olağanüstü ritmik bir montaja göre dönüşümlü olarak sıralanırlar (Buster Keaton *Three Ages*'te bunun bürlesk bir versiyonunu sunar). Ve nasıl ilerlerse ilerlesin, dönemlerin karşılaştırılması anıtsal tarih sinemasının rüyası olmaya devam edecektir, Ayzenştayn'da bile.[10] Bununla birlikte, bu tarih anlayışının büyük bir sakıncası vardır: Fenomenleri, her türlü nedenden ayrı, kendi içinde etkiler olarak ele alma. Bu, Nietzsche'nin daha önce dikkat çekmiş olduğu ve Ayzenştayn'ın tarihsel ve toplumsal içerikli Amerikan sinemasında eleştirdiği şeydir. Yalnızca uygarlıklar birbirine paralel olarak ele alınmakla kalmaz, ama aynı uygarlığın başlıca fenomenleri de, örneğin zenginler *ve* yoksullar da, eğer gerekiyorsa esefle, ama yine de

---

9 Nietzsche, *Considérations intempestives*, "De l'utilité et des inconvénients des études historiques", §§ 2 ve 3. 19. yüzyıl Almanya'sındaki tarih anlayışı üzerine olan bu metin bizce bugün de değerini tümüyle korumakta olup, İtalyan epik filmlerinden Amerikan sinemasına kadar, tüm bir tarihsel filmler kategorisi için geçerlidir.

10 "İnsanın su uğruna mücadelesi üçlemesi" projesi (Timurlenk-Çarlık-Kolhozlar) hakkında bkz. Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, I, 10-18, s. 325.

bunlara atfedecek neden olmaksızın, "iki bağımsız paralel fenomen" olarak, saptanan saf sonuçlar olarak ele alınır. Buradan itibaren, nedenlerin başka bir köşeye atılmaları ve yalnızca, kâh yoksulların bir temsilcisiyle zenginlerin bir temsilcisini, kâh bir dekadanla geleceğin insanını, kâh dürüst bir adamla bir haini vb. karşı karşıya getiren bireysel düellolar biçiminde görünmeleri kaçınılmazdır. Öyleyse Ayzenştayn'ın kuvvetli noktası, Griffith'ten başlayarak Amerikan montajının *teknik yönleri*nin, durumu oluşturan koşut almaşık montajın ve sonu düelloya varan, kesişmeli almaşık montajın bu toplumsal ve burjuva tarih anlayışına gönderdiğini göstermek olmuştur. Ayzenştayn bu temel kusura çare bulmayı istemiştir: Hakiki nedenlerin sunulmasını talep edecektir ve bu da anıtsalın "diyalektik" bir yapıya tabi tutulmasını gerektirir (her halükârda, bir hain, bir dekadan ya da kötü adam yerine sınıf mücadelesi).[11]

Eğer anıtsal tarih, sonuçları kendi içlerinde göz önünde bulunduruyorsa ve nedenlerden çıkardığı tek şey, bireyleri karşı karşıya getiren basit düellolarsa, antikacı tarihin de bunlarla uğraşması ve bunların çağa özgü alışıldık biçimlerini yeniden oluşturması gerekir: Savaşlar ve çarpışmalar, gladyatör dövüşleri, savaş arabası yarışları, şövalye turnuvaları vb. Ve antikacı, kelimenin dar anlamıyla düellolarla yetinmez, dışarıdaki duruma doğru uzanır ve eylem araçları ile mahrem kullanımlar içinde büzülür: muazzam perdeler, elbiseler, süsler, makineler, silahlar ya da aletler, mücevherler, kişisel nesneler. Orji, jigantizmle mahremiyetin birarada varolmasını sağlar. Antikacı olan anıtsal olanı ikiler. Bu konuda da yine Hollywood'un yeniden oluşturduğu sahneler ve aksesuarların "yepyeni" görünüşleri ucuz bir şekilde alaya alınır: Yeni, antikacıda olduğu gibi,

---

11 Eisenstein, *Film Form*, Meridian Books, s. 235: "Doğal olarak, Griffith'in montaj anlayışı, her şeyden önce paralel montaj olmasıyla, yoksulun ve zenginin farazi bir uzlaşmaya doğru gittiği iki paralel çizgide ilerleyen düalist dünya görüşünün yeniden üretimi gibi görünür. Bizim montaj anlayışımızın aynı anda hem monist hem de diyalektik bir dünya görüşüne dayanan, fenomenlerin bambaşka bir anlayışından doğması gerektiğini düşünmek yanlış olmaz." Bu, evrensel tarih projesi için de aynı oranda geçerlidir: Ayzenştayn'ın üçlemesinin, üç katlı bir füzeye benzettiği toplumsal oluşumların bir diyalektiği üzerine kurulması gerekiyordu. Bu üç kat, despotik oluşum-kapitalizm-sosyalizm olmak durumunda olduğuna göre, projenin neden durdurulmuş olduğunu anlamak mümkündür (Stalin despotik oluşumlara yapılan göndermelerin hepsinden nefret ediyordu).

çağın aktüelleşmesinin göstergesidir. Dokumaların pazarcı tarafından sergilenmesinin ve Samson'un otuz gömlek çalmasının, renk açısından iki doruk noktası oluşturduğu *Samson ve Delilah*'da olduğu gibi, özellikle renk-imgeyle, kumaşlar tarihsel filmin temel bir unsuru haline gelir. İster yeni bir ulus-uygarlığın doğuşunu sağlasınlar, isterse tam tersine onun çöküşünü ve kayboluşunu ilan etsinler, makineler de bir doruk noktası oluşturur. Hawks gerçek anlamda tek tarihsel filmi olan *Firavunlar Diyarı*'nda [*Land of the Pharaohs*], adeta yalnızca tek bir anla, mimarın aynı zamanda mühendis olduğu ve Firavun için piramidin cenaze odasının mutlak surette kapatılmasına olanak verecek bir içten kapama düzeneği yapmak amacıyla, kumu ve taşı, kumun akmasıyla taşın düşmesini birleştiren olağanüstü bir makine yaptığı son bölümle ilgilenmiş görünmektedir.

Son olarak, anıtsal ve antikacı tarih anlayışlarının, her ikisini de ölçüp paylaştıran etik imge olmaksızın böylesine iyi bir şekilde birleşmeyecekleri doğrudur. Cecil B. DeMille'in söylediği gibi, Kötünün tüm baştan çıkarmaları ya da korkunçluklarıyla birlikte (barbarlar, kâfirler, hoşgörüsüzler, orji vs.), söz konusu olan İyilik ve Kötülüktür. Neyin bir çöküşe ve neyin bir doğuşa neden olduğunu, çöküşün mayalarının ve doğuşun tohumlarının neler olduğunu, orjiyi ve haç işaretini, zenginlerin her şeye muktedirliğini ve yoksulların sefaletini açığa çıkarmak için, uzak ya da yakın geçmişin yargılanması, adalete götürülmesi gerekmektedir. Güçlü bir etik yargının "şeylerin" adaletsizliğini ifşa etmesi, merhameti getirmesi, ilerlemekte olan yeni uygarlığı ilan etmesi, kısacası, Amerika'yı durmadan yeniden keşfetmesi gerekmektedir... daha en baştan nedenlerin incelenmesi tamamen reddedilecek olduğuna göre, daha da fazla. Amerikan sineması, bir uygarlığın ortam içinde zayıflayışını ve bir hainin eyleme müdahalesini ortaya koymakla yetinir. Mucizevi olan, tüm bu sınırlara karşın, tutarlı ve kuvvetli bir evrensel, anıtsal, antikacı ve etik tarih anlayışı ortaya koymayı başarmış olmasıdır.[12]

---

12 Her büyük tarihsel sinema akımı için aynı soruyu sormak gerekir: İçerdiği tarih anlayışı nedir? Marc Ferro'nun çalışmaları (*Cinéma et Histoire*, Denoël-Gonthier) ve *Cahiers du cinéma*'nın araştırmaları (Sayı: 254, 257, 277, 278, özellikle Jean-Louis Comolli'nin makaleleri) sayesinde sinema-tarih ilişkilerinin analizi şimdiden çok ilerlemiştir. Ama ortaya konulan problem, burada işaret ettiğimiz problemden daha temeldir ve bir yanda sözceleme ve tarihsel sözceler arasındaki ilişkiyle, diğer yanda sözceleme ve sinematografik imgelerle ilgilidir. Bizim sorumuz yalnız bu ikincisinin bir bölümüne ilişkin olacaktır.

2

Tüm bu janrlarda eylem-imgenin yasaları nelerdir? Bu yasalardan ilki, bütününde organik temsil olarak eylem-imgeyle ilgilidir. Yapısaldır, çünkü yerler ve anlar karşıtlıkları ve tamamlayıcılıkları içinde iyi tanımlanmıştır. Durum (D) açısından, mekân, çerçeve ve plan açısından, ortamın çok sayıda gücü hayata geçirme tarzını, bu güçlerin her birinin payını, örneğin Ford'un gökleri, bu güçlerin çatışması ya da uyumu, aynı anda hem diğerleri arasında bir güç, hem de hepsinin hesaplaşma ya da uzlaşma yeri olarak toprağın ya da *land*'in özel rolünü organize eder; ama aynı zamanda bütünün, aleyhte ya da lehte kuvvetlerin kopup ayrıldığı bir kapsayan oluşturarak, grubun, kişinin ya da evin etrafında kıvrılma tarzını, Kızılderililerin bir tepenin üstünde, yerin ve göğün sınırında birdenbire belirme tarzını organize eder... Ve zaman ya da planların ardışıklığı açısından, D halinden D' haline geçişi, büyük teneffüsü, büzülme ve açılma anlarının, dışarının ve içerinin dönüşümlü olarak sıralanmasını, esas durumun, global vazife içindeki onlarca küçük yerel vazife gibi olan ikincil durumlara bölünüşünü organize eder. Tüm bu bakımlardan, organik temsil, mekânsal ve zamansal duraklar içeren bir gelişim sarmalıdır. Her ne kadar vektörlerin sarmal üzerindeki dağılımını ve sırasını tamamen farklı bir şekilde kavrasa da, bu anlayış Ayzenştayn'da da görülecektir. Griffith ve Amerikan sineması için, koşut almaşık montaj vektörlerin birbirleriyle bağını ampirik olarak organize etmeye yeter.

Almaşık montajın, artık paralel olmayan ama kesişmeli ya da yakınsak bir başka biçimi daha vardır. Şöyle ki, D halinden D' haline geçiş, E aracılığıyla, yani çoğunlukla D' halinin hemen yanına yerleştirilen belirleyici eylem aracılığıyla olur. Aktüel hale getirdiği güçlerin yeni bir şekilde dağılmaları, durulmaları ya da aralarından birinin zaferini tanımaları için *synsign*'ın bir binoma ya da düelloya dönüşecek şekilde büzülmesi gerekmektedir. Öyleyse ikinci yasa D halinden E haline geçişi yönetir. Oysa, belirleyici eylem ya da düello ancak, kapsayanın çeşitli noktalarından, nihai bireysel karşılaşmayı, değişikliğe uğratan tepkiyi mümkün kılacak eylem çizgileri yayılırsa ortaya çıkabilir. Griffith'te montajın ikinci şekli

olan, yakınsak almaşık montajın nesnesini bu eylem çizgileri **oluşturur.** Ama, belki de bu anlamda mükemmelliğe ulaşan, *M – Bir Şehir Katilini Arıyor* ile Lang olmuştur (Lang'ın Amerika'ya gidişini tam da bu **film** hazırlamıştır). Noël Burch bu filmdeki yakınsak montajın Lang'ın önceki filmlerinden farkını analiz ederek "büyük biçim" kavramını ortaya atmıştır. Aslında, global durum öncelikle belirli ve bireyselleşmiş bir zaman-mekân içinde iyice ortaya konur: Şehirdeki binanın avlusu, binadaki bir dairenin sahanlığı ve mutfağı, daireden okula giden yol, duvarlardaki afişler, insanların telaşı... Ama bu ortamda çok hızlı bir şekilde, iki nokta, sonra da birinden diğerine giden istikrarlı "kafiyeler"le yakınsayarak durmaksızın birbirinin yerini alacak ve suçluyu yakalamak için bir kıskaç oluşturacak iki eylem çizgisi ortaya çıkar: polis çizgisi ve (çocuk katilinin, eylemlerine zarar vermesinden korkan) yeraltı suç çizgisi. Organik temsilin bir hayli yapısal niteliği sayesinde, olumlu ya da olumsuz kahramanın yerinin, kahraman oraya gelmeden ve hatta oraya kimin geleceğini öğrenmemizden çok uzun zaman önce hazırlanmış olduğu farkedilecektir: Katilin kimliğinin yavaş yavaş ortaya çıkması bu nedenledir. Ve ancak yeraltı onu ele geçirdiğinde hakiki eyleme tanık oluruz ve katili hakikaten öğreniriz. Bu M'nin haydutlar ve dilenciler mahkemesiyle düellosudur. Durakları ve kafiyeleriyle bu ikili çizgi bizi durumdan düelloya, *synsign*'dan binoma götürür. Gerçi organik temsilin nihai belirsizliğini koruduğu doğrudur; çünkü polis yeraltından önce davranıp, yasal bir mahkeme önüne çıkarmak için katili onların ellerinden kurtardığında, durumun buradan değişikliğe uğramış, düzelmiş, suçtan arındırılmış olarak mı çıkacağını, yoksa hiçbir şeyin önceki haline dönmeyip suçun hep yeni biçimler almaya mı yöneleceğini bilemeyiz ("artık çocukları daha fazla gözetmek gerekecek..."): D' mi D mi?

Üçüncü yasa ikincinin tam tersi gibidir. Aslında, eğer durumdan eyleme geçmek için almaşık montaj mutlak olarak zorunluysa, bu şekilde sıkıştırılmış eylemde, düellonun en derininde her türlü montaja karşı gelen bir şey varmış gibi görünmektedir. Bu üçüncü yasayı, Bazin yasası ya da "yasak montaj" olarak adlandırabiliriz. André Bazin, bir etkinin oluşturulmasında kesişen iki bağımsız eylem bir montaj gerektiriyorsa, ortaya çıkan etkide iki terimin kafa kafaya geldiği ve bu iki terimin, bir montaja ve hatta bir açı-karşı açıya bile başvurmanın mümkün olmadığı, indirgenemez bir eşzamanlılık içinde yakalanmalarının gerektiği bir anın

zorunluluğunu gösteriyordu. Bazin örnek olarak Chaplin'in *Sirk*'ini [*The Circus*] verir: Her türlü film hilesine izin verilmiştir, ama Chaplin yine de aslanın kafesine girmek ve aynı planda aslanla birarada olmak zorundadır. Nanook ve fokun da aynı planda karşılaşması gerekir.[13] Bu binom yasası artık ne DD' haliyle ne DE haliyle ilgilidir, E'nin kendisi içindir.

Zaten düello eylem-imgenin yegâne ve yeri belirlenmiş bir anı değildir. Düello her zaman zorunlu eşzamanlılıklara işaret ederek eylem çizgileri boyunca sıralanır. Böylece durumdan eyleme geçişe düelloların birbirinin içine geçmesi eşlik eder. Binom bir polinomdur. Düelloyu en saf haliyle sunan Western'de bile, son kertede bunun sınırlarını belirlemek zordur. Düello kovboyun haydutla mı, yoksa Kızılderiliyle mi giriştiği düellodur? Yoksa kadınla mı, arkadaşıyla mı ya da pabucunu dama atacak yeni adamla mı giriştiği düellodur (*Kahramanın Sonu*'ndaki gibi)? *M – Bir Şehir Katilini Arıyor*'da hakiki düello M ile polis arasında mı, M ile toplum arasında mıdır, yoksa M ile onu istemeyen yeraltı dünyası arasında mıdır? Hakiki düello daha başka bir yerde değil midir? Son olarak, düello sinemanın içinde olduğu halde, filmin dışında olabilir. Suçluların kurduğu mahkeme sahnesinde, haydutlar ve dilenciler, suç-*habitus*unu ya da davranış yasalarını, rasyonel organizasyon olarak suçu savunur ve M'yi tutkularıyla hareket etmekle suçlarlar. M'nin buna cevabı, onu masum kılanın bu olduğudur: Başka türlü hareket edemiyordur, yalnızca itki ya da duyguyla hareket edebiliyordur ve oyuncu tam da bu anda ve yalnızca bu anda dışavurumcu bir tarzda oynar. Son olarak, *M – Bir Şehir Katilini Arıyor*'daki hakiki düello, bizzat Lang ve dışavurumculuk arasında değil midir? (Mabuse'nin, yerini soğuk gerçekçi organizasyona bırakarak ortadan kaybolduğu) *Dr. Mabuse'nin Vasiyeti*'nin [*Das Testament des Dr. Mabuse*] ortaya koyacağı gibi bu, Lang'ın dışavurumculuğa vedası ve gerçekçiliğe girişidir.

Ancak, düellolar bu şekilde birbiri içine geçiyorsa, bunun nedeni beşinci bir yasadır: Kapsayan ile kahraman arasında, ortam ile onu değişikliğe uğratacak davranış arasında, durum ile eylem arasında zorunlu olarak, ancak film ilerledikçe, kademeli olarak kapanabilen bir ***büyük mesafe*** vardır. Anında bir düelloya dönüştürülebilecek bir durum hayal edebiliriz, ama bu "bürlesk" olacaktır: Kısa bir başyapıtta (*The Fatal Glass*

13 Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Ed. du Cerf, s. 59.

of Beer) Fields, Kanada'nın dağlarındaki kulübesinin kapısını düzenli aralıklarla açıp kapayarak "bu havada ne insan ne hayvan dışarı atılır" diye bağırır ve derhal tam yüzünün ortasına nereden geldiği belli olmayan iki kartopu yer. Ama normalde, ortamdan nihai düelloya uzun bir yol vardır. Bunun nedeni, kahramanın eylem için olgunlaşmasının gerekmesidir; tıpkı Hamlet gibi, yapılacak eylem onun için fazla büyüktür. Bu onun zayıf olduğu anlamına gelmez: Tam tersine, kapsayana denktir, ama ancak potansiyel olarak. Büyüklüğünün ve gücünün aktüel hale gelmesi gerekir. Çekildiği köşeden ve iç huzurundan vazgeçmesi ya da durumun onu mahrum bıraktığı kuvvetleri yeniden bulması, ya da bir topluluğun ve bir ekibin gerekli desteğini alacağı uygun anı beklemesi gerekmektedir. Aslında, kahramanın onu kutsayacak temel bir gruba, bir halka, ama aynı zamanda ona yardım edecek, daha heterojen ve daha sınırlı geçici bir gruba da ihtiyacı vardır. Birinin zayıflıkları ve ihanetleriyle olduğu gibi, diğerinin kaytarmalarıyla da yüzleşmelidir. Bunlar aynı şekilde tarihsel filmde de, Western'de de bulunan değişkenlerdir. Ayzenştayn'da bile, Sovyet eleştirisinin onaylamayacağı şey, Hamletvari *Korkunç İvan* karakteridir: Filmin iki durağı olarak, İvan'ın içinden geçtiği iki büyük tereddüt anı ve aynı zamanda, halkın onun için temel bir grup değil de, yalnızca araç olarak kullanacağı geçici bir grup olabileceği anlamına gelen İvan'ın aristokrat doğası. Genel olarak kahramanın içsel ya da dışsal zayıflık anlarından geçmesi gerekir. Cecil B. DeMille'in *Samson ve Delilah*'sının yoğunluğunu veren şey, kör Samson'u değirmen taşını çevirirken, daha sonra zincirlerle yüklenmiş, tapınağın duvarlarına itilmiş halde, el yordamıyla yürürken, grotesk cücelerin azdırdığı kedilerin ısırışları arasında düşe kalka ilerlerken; en sonunda, tüm gücünü yeniden kazanmış olarak, değirmen taşını çevirirkenki o aşırı güçsüzlüğüyle "kafiye oluşturan" bir imgede, tapınağın devasa sütununu kaidesi üzerinde kaydırırken gösteren imgelerdir. Tersi şekilde, güçsüz Samson'u ısıran kedilerin çeneleri, filmin başında güçlü Samson'un kendisine saldıranları tepelemek için kullandığı eşeğin çenesiyle kafiye oluşturur. Kısacası, aktüelleşme süreciyle karışan ve kahramanın eyleme "muktedir", gücünün de kapsayana denk hale gelmek için katettiği bütün bir zaman-mekânsal ilerleyiş vardır. Hatta zaman zaman iki karakter arasında bir bayrak değişimi görülür, öyle ki şeylerin halinin kendisi değişip geliştikçe karakterlerden biri bu eyleme kudretini

kaybederken diğeri kazanır: Musa'dan Yeşu'ya. Ford, yine bir binom oluşturan bu düalist yapıyı sever: *Kahramanın Sonu*'nda batılı adamdan bayrağı devralan kanun adamı; ya da *Gazap Üzümleri*'ndeki [*The Grapes of Wrath*] çiftçi ailesinin anaerkil annesi grup dağıldıkça "durumu açık görme" yetisini kaybederken, oğlu yeni kavganın önemini ve anlamını kavradıkça daha açık görmeye başlar. Tüm bu bakış açılarından, organik temsil bu sonuncu gelişim yasası tarafından yönetilir: *Durum ile gelecek eylem arasında büyük bir mesafe olması gerekir ama bu mesafe yalnızca,* onlarca gerileme ve ilerleme olarak durakların karakterize ettiği bir süreç tarafından *doldurulmak üzere varolur.*

3

Eylem-imge bir davranış sinemasına (davranışçılık) ilham kaynağı olur, zira davranış bir durumdan diğerine geçen, durumu değişikliğe uğratmayı ya da onun yerine bir başka durumu yerleştirmeyi denemek için bir duruma yanıt veren bir eylemdir. Merleau-Ponty davranışın bu yükselişinde modern romanın, modern psikolojinin ve sinemanın ruhunun ortak bir göstergesini görüyordu.[14] Ama bu perspektifte, duyu-motor bağın çok sağlam ve davranışın gerçekten yapılandırılmış olması gerekir. Büyük organik temsil, DED', yalnızca tertip edilmekle kalmayıp aynı zamanda yaratılmalıdır: Bir tarafta durumun karakterin içine derinlemesine ve sürekli olarak işlemesi ve diğer tarafta bu şekilde işlenen karakterin, süreksiz aralıklarla eylemlerde patlaması gerekir. Bu, doğalcı şiddetten bütünüyle farklı, gerçekçi şiddetin formülüdür. Yapı bir yumurtadır: Bitkisel bir kutup (içe işleme) ve hayvansal bir kutup (*acting out*). Eylem-imgenin bu anlamda sistemleştirilmesinin Actors Studio'da ve Kazan'ın sinemasında ortaya çıktığını biliyoruz. Duyu-motor bir şemanın imgeyi ele geçirmesi ve genetik bir öğenin ortaya çıkmaya doğru yönelmesi burada gerçekleşmiştir. En başından beri, Actors Studio'nun kuralları yalnızca oyuncunun oyunculuğu için değil, filmin kavramsal zemini ve akışı, kadrajları, dekupajı ve montajı için de geçerlidir. Birinden diğerini, oyuncunun oyunculuğundan filmin gerçekçi doğasını

14 Merleau-Ponty, "Le cinéma et la nouvelle psychologie", *Sens et non-sens*, Nagel.

ve filmin gerçekçi doğasından da oyuncunun oyunculuğunu çıkarabilmek gerekir. Ancak oyuncunun hiçbir zaman yansız olmadığını ve asla durmadığını söylemek yeterli değildir. Patlamadığı zaman için için dolar ve asla sakin durmaz. Karakter için olduğu gibi, oyuncu için de temel nevroz histeridir. Aslında bitkisel kutbun, yerindeki hareketi, hayvansal kutbun şiddetli yer değişiminden daha az hareket değildir. Sünger gibi içine çekme, en az ani genişleme şeklindeki *acting-out* kadar yoğundur. İşte bizzat bu nedenledir ki eylem-imgenin yapısal ve genetik temsili, uygulamaları tam anlamıyla sonsuz olan bir formül ortaya çıkarır. Kazan çatışma halindeki karakterlerin birlikte yemek yemesini öneriyordu: Ortak soğurma düello patlamalarını daha da güçlü kılacaktır. Yöntemi ya da Sistemi uygulayan yakın zamanlardan bir filmi ele alalım: Arthur Penn'in *Georgia*'sı. Bir sahnede genç kızın milyarder babasıyla göçmen proleter nişanlısını biraraya getiren bir kahvaltı sahnesi görürüz; ortamın gerginliğinin başkarakterler tarafından içselleştirildiğini görürüz; derken baba şöyle söyler "bana ait olanı verme alışkanlığım yoktur" ve bu sözler şimdiden, durumu değişikliğe uğratan bir patlama gibidir, çünkü yeni bir öğe olarak, babayla kız arasındaki ensest bir ilişkiyi ortaya atar. Daha sonra, nişan töreni sırasında, baba cam kapıların ardında flu olarak, neredeyse algılanamaz bir biçimde, zehirli bir bitki gibi durumu içine çekmekteyken görünür; yalnızca küçük bir çocuk onu görür ve bekler; baba hızla dışarı atılıp kızını öldürür ve nişanlısını ağır yaralar ve bu hayvansal *acting-out*'la durum bir kez daha değişikliğe uğratılır.

Bu, Bergson'daki yaşamın farklılaşmasına benzer: Bitki ya da bitkisel olan, patlayıcıyı depolama görevini üstlenmişken, hayvan ani hareketlerle bunu patlatmakla yükümlüdür.[15] Fuller'in özgünlüğü belki de, sıçramalarla ilerleyip, zincirlenmeyi kırmak pahasına, bu farklılaşmayı en üst noktaya taşımak olmuştur. Bir yanda sonu gelmez bekleyişleri ve ortamın havasını içine çekişleriyle, diğer yanda vahşi patlamaları ve *acting-out*'larıyla savaş filmleri bunun için çok elverişlidir. Fuller adeta şiddetinin figürlerini, *Şok Koridor*'un [*Shock Corridor*] koridorunda çiçekler gibi dikilen bitkisel delilerde ve *Beyaz Köpek*'in [*White Dog*] saldırı edimlerinde patlayan ırkçı köpeğinde bulur. Bizzat delilerin, önceden kestirilemez patlamalara

15 Bergson, *L'évolution créatrice*, II. bölüm.

ve köpeğin de kendi uzun ve gizemli içine çekme sürecine sahip olduğu doğrudur. "Köpeğe oyuncu olduğunu anlattım..." Ama Fuller bunu bitkilere anlatmayı da bilir. Onun için önemli olan, şiddetin her iki tarafını da ikiye katlayan ve bazen de kutupları tersyüz eden bu aşırı ayrışmadır: Böylelikle durum kasvetli bir doğalcılığa ulaşır.

Kazan da kutupları nasıl ayrıştıracağını bilir ve aynı anda hem Güney'in yavaş ve zehirli hayatını hem de genç kadının doğduğu yerdeki bitkisel varoluşunu ifade eden *Taş Bebek* [*Baby Doll*] gelmiş geçmiş en güzel bitkisel filmlerden biridir. Ama Kazan'ı ilgilendiren ve yapıtının evrimini belirleyen şey, içe işlemelerin ve patlamaların, iki kutuplu bir yapıdan çok, sürekli bir yapılanma elde edecekleri şekilde birbirine eklenmesidir. Sinemaskobun genişlemiş formatı bu eğilimi güçlendirir. Ve bu tam da Actors Studio'nun ortodoks tavrıdır: Büyük bir "bütünsel vazife", DED', ardışık ve sürekli "lokal vazifeler"e bölünür (d1 e1 d2, d2 e2 d3...). *Amerika, Amerika*'da her bir sekansın kendi coğrafyası, sosyolojisi, psikolojisi, tonalitesi, ondan önce gelen eyleme göre değişen ve nihai patlamaya kadar (New York rıhtımına ayak basmak) her seferinde içe işleme ve patlamayla, kahramanı bir sonraki duruma sürükleyerek yeni bir eylem ortaya çıkaracak durumu vardır. Soyulmuş, satılmış, katil, nişanlı ve hain olan kahraman baştan sona mevcudiyetini hissettiren ve Anadolu'dan (D) kaçıp New York'a (D') ulaşmaktan ibaret olan büyük vazifesinin kapsadığı tüm bu sekansları kateder. Ve kapsayan, büyük vazife, kahramanı kutsar, ya da en azından hem orada hem burada yapmak zorunda kaldığı her şey için temize çıkarır: Onuru dışarıdan lekelenmiştir ama iç onurunu, yüreğinin saflığını ve ailesinin geleceğini kurtarmıştır. Huzura kavuşmuş olduğundan değil. Bu, huzur nedir bilmeyen, ama masumiyet ve suçluluğu, utanç ve onuru histerik bir nevrozda biraraya getiren Kabil'in dünyası, Kabil'in göstergesidir: Belli bir yerel durumda iğrençlik [*abjection*] olan ve iğrençlik olarak kalan şey, aynı anda büyük global durumun gerektirdiği kahramanlıktır, ödenmesi gereken bedeldir. *Rıhtımlar Üzerinde* [*On the Waterfront*] bu teolojiyi daha ileri götürecektir: Eğer başkalarına ihanet etmezsem, kendime ve dolayısıyla adalete ihanet etmiş olurum. Bizi temizleyecek bir izi ve bizi kurtaracak ya da affedecek bir ateşlemeyi aralarından zar zor seçebilmek için, içe işleyen pek çok kirli durumdan ve utanç verici patlamadan geçmek gerekmektedir. Büyük bir İncil filmi olan *Cennetin Doğusu* [*East of Eden*], farklı şekillerde

hem Nicholas Ray'in hem de Samuel Fuller'in yakasını bırakmayan Kabil'in ve ihanetin hikâyesidir.[16] Bu tema Amerikan sinemasında ve onun kutsal ve dünyevi Tarih anlayışında ezelden beri mevcut olmuştur. Ama şimdi Amerikan sinemasının olmazsa olmazıdır, Kabil gerçekçi hale gelmiştir. Kazan'la ilgili olarak, tuhaf olan, Amerikan rüyasının ve eylem-imgenin birlikte sertleşme tarzıdır. Amerikan rüyası kendini giderek daha fazla bir rüya olarak, rüyadan başkaca bir şey olmayarak, olgularla çelişen salt rüya olarak ortaya koyar; ama buradan, gücü artmış bir sıçrama elde eder, zira artık ihanet ve jurnalcilik gibi (Ford'a göre rüyanın işlevinin tam da bunları dışta bırakmak olduğu) eylemleri de kapsamaktadır. Ve tam da savaş sonrası dönemde, Amerikan rüyasının çöktüğü ve eylem-imgenin kesin bir kriz yaşadığı anda, birazdan göreceğimiz gibi, işte tam da bu anda rüya en doğurgan biçimini, eylem de en şiddetli, en ateşleyici şemasını bulur. Her ne kadar daha uzun süre bu türde filmler yapılmaya devam edilmiş olsa da bu, eylem sinemasının can çekişmesidir.

Bu davranış sineması, şartlı da olsa bir refleks arkı tipindeki, basit bir duyu-motor şemayla yetinmez. Söz konusu olan, temel olarak içsel etkenlere dayanan çok daha karmaşık bir davranışçılıktır.[17] Aslında dışarıdan görünmesi gereken şey, karakterin içinde, onun içine işleyen durumun ve ateşleyeceği eylemin kesişme noktasında olup bitendir. Bu tam olarak Actors Studio'nun kuralıdır: *Önemli olan yalnızca içerisidir*, ama bu içerisi ne öteki dünyada ne de saklıdır, davranışın gösterilmesi gereken genetik unsuruyla karışır. Bu, eylemin mükemmelleştirilmesi değildir, eylem-imgenin gelişiminin mutlak olarak zorunlu koşuludur. Aslında bu gerçekçi imge, tanımı gereği kurgusal durumlar ve sahte eylemler sunduğunu hiçbir zaman unutmaz: "Hakikaten" acil bir durumda kalınmaz ve "hakikaten"

16 Kazan'la ilgili tüm bu problemler (hem yapılandırma hakkında estetik problemler hem de yapıt üzerine etki eden kişisel jurnalcilik problemleri) hakkında Roger Tailleur'ün *Kazan*'ındaki (Seghers) analizlere başvuruyoruz. Amerikan sinemasının ve özellikle de tarihsel filmlerin ihanet temasına nasıl büyük bir önem yüklediklerini görmüştük. Ama savaş sonrasında ve McCarthycilikle birlikte bu önem daha da artmıştır. Fuller'de bu ihanet temasının özgün bir ele alınışını buluyoruz: Bkz. Jacques Lourcelles, "Thème du traître et du héros", *Présence du cinéma*, Sayı: 20, Mart 1964.

17 Davranışın içsel etkenlerini giderek daha çok hesaba katan bir davranışçı psikolojinin gelişimi hakkında, bkz. Tilquin, *Le behaviorisme*, Vrin.

öldürülmez ya da içilmez. Bu yalnızca tiyatro ya da sinemadır... Büyük gerçekçi oyuncular bunun bütünüyle farkındadır ve Actors Studio onlara bir yöntem önerir. Bir tarafta, duruma bitişik nesnelerle duyumsal bir temas kurmak gereklidir: Bir maddeyle, bir bardakla, belli türde bir bardakla veya bir kumaşla, bir giysiyle, bir aletle, çiğnenecek bir sakızla kurulacak, hayali bile olsa, bir temas. Öbür tarafta, nesnenin bu şekilde duygulanımsal bir hatıra uyandırması, rolün harekete geçirdiği bir hisle illa özdeş olmasa da ona benzer bir hissi yeniden aktüel hale getirmesi gerekir.[18] Duruma bitişik bir nesneyi ele almak, duruma karşılık gelecek bir hissi uyandırmak: Kurgusal durum ve sahte eylemin dışsal olarak birbirine eklenmesi, nesne ve his arasındaki bu içsel bağla gerçekleştirilecektir. Actors Studio'nun oyuncunun rolüyle özdeşleşmesini herhangi başka bir yöntemden daha çok beklediği söylenemez; hatta Actors Studio'nun ayırt edici özelliği bunun tam tersi bir işlemdir, gerçekçi oyuncunun, rolü, sahip olduğu ve kendi içinden seçtiği kimi içsel unsurlarla özdeşleştirmesi beklenir.

Gelgelelim içsel unsur yalnızca oyuncunun bir formasyonu değildir, imgede de kendini gösterir (oyuncunun sürekli ajitasyonunun nedeni budur). İçsel unsur, kendi içinde ve dolaysız olarak, davranış unsurudur, duyu-motor formasyondur. İçine çekmeyle patlamayı birbirlerine göre ayarlar. Bu nedenle, nesne ve his çifti eylem-imgede bunun genetik göstergesi olarak tezahür edecektir. Nesne tüm virtüellikleri içinde (kullanılmış, satılmış, satın alınmış, takas edilmiş, kırılmış, kucaklanmış, reddedilmiş...), ona karşılık gelen, aktüel hale gelmiş hislerle aynı anda kavranır: Örneğin *Amerika, Amerika*'da büyükannenin verdiği bıçak, terkedilmiş ayakkabılar, D ve D' haline karşılık gelen fes ve hasır şapka... Bu örneklerin hepsinde, yalnızca gerçekçiliğe ait olan, ama kendi tarzında itki ile fetiş ya da duygu ile yüz çiftlerine eşdeğer bir his-nesne çifti söz konusudur. Bu, davranış sinemasının zorunlu olarak yakın plandan kaçındığı anlamına gelmez (Tailleur, *Taş Bebek*'te elini genç kadının yüzünde, dudaklarını saçlarının uçlarında dolaştıran adamın kadının yakın

18 İçerisi, temas ve duygulanımsal hatıra hakkında, bkz. Stanislavski, *La formation de l'acteur*, Payot [Türkçesi: *Bir Aktör Hazırlanıyor*, Suat Taşer (çev.), Pegasus, 2013]; Lee Strasberg, *Le travail à l'Actors Studio*, Gallimard, s. 96-142. Actors Studio ve takipçileri hakkında, bkz. Odette Aslan, *L'acteur au XX^e siècle*, Seghers, s. 258 vd.

planına kelimenin tam anlamıyla "girdiği" çok güzel bir imgeyi analiz eder[19]). Gene de bir nesnenin hisse dayalı olarak ele alınması, nesneyle ilişkili bir his edimi, eylem-imgede bir yakın plandan daha etkili olabilir. *Rıhtımlar Üzerinde*'de kadının kararsız bir şekilde davrandığı ve adamın çekingen ve suçlu hissettiği bir durumda, adam kadının düşürdüğü eldiveni yerden alır, saklar, onunla bir süre oynadıktan sonra en sonunda eline giyer.[20] Bu, eylem-imge için, *İz* (his nesnesi) olarak adlandırılabilecek ve davranış alanında halihazırda "simge" işlevi gören genetik ya da embriyo halindeki bir gösterge gibidir. Tuhaf bir biçimde, aynı anda oyuncunun bilinçdışını, yönetmenin kişisel suçluluğunu, imgenin histerisini biraraya getirir. Örneğin, Dmytryk'in filmlerinde hiç durmadan ortaya çıkıveren bir iz olan yanmış el böyledir. En geniş tanımıyla iz, içe işleyen durumla, patlayıcı eylemin içsel ama görünür bağıdır.

19 Tailleur, s. 94.

20 Michel Ciment, Kazan'a yönelttiği sorular aracılığıyla, yakın planın yerine geçme eğiliminde olan bu imge tipini etraflıca ortaya koymuştur: *Kazan par Kazan*, Stock, s. 74 vd. ,

ONUNCU BÖLÜM

EYLEM-İMGE: KÜÇÜK BİÇİM

1

Şimdi eylem-imgenin tamamen farklı bir yönünü ele almamız gerekiyor. Eğer eylem-imge, tüm seviyelerinde hep "iki"yi biraraya getiriyorsa, kendisinin de iki farklı yönü olması normaldir. Büyük biçim, DED', durumdan durumu değişikliğe uğratan eyleme gidiyordu. Oysa, tam tersine eylemden duruma, yeni bir eyleme doğru giden bir başka biçim daha vardır: EDE'. Bu sefer, durumun örtüsünü kaldıran, durumun yeni bir eylemi harekete geçirecek olan bir parçasını ya da bir yanını açığa çıkaran, eylemdir. Eylem el yordamıyla ilerler ve durumun örtüsü de karanlıklar içinde ya da muğlaklık içinde kaldırılır. Eylemden eyleme, durum azar azar ortaya çıkar, değişiklik gösterir ve sonunda ya aydınlığa kavuşur ya da gizemini korur. Kapsayan olarak durumdan (*synsign*) düello olarak eyleme (binom) giden eylem-imgeyi büyük biçim diye adlandırmıştık. Kolaylık açısından, bir eylemden, bir davranıştan ya da bir *habitus*tan, kısmen örtüsü açılmış bir duruma giden eylem-imgeyi küçük biçim diye adlandıracağız. Tersyüz edilmiş bir duyu-motor şemadır bu. Böyle bir temsil artık global değil, lokaldir. Artık sarmal değil, eliptiktir. Artık yapısal değil, olaya ilişkindir. Artık etik değil, komedyaya ilişkindir ("komedyaya ilişkin" diyoruz çünkü bu temsil bir komedi ortaya koyar, bu ille de komik olmayabilir, dramatik de olabilir). Bu yeni eylem-imgenin göstergesi belirtidir [*indice*].

Bu eylem-imge özellikle, Chaplin'in oyuncu olarak yer almadığı ama yönettiği *Parisli Bir Kadın*'da [*A Woman of Paris*] ya da Lubitsch'in bütün yapıtlarında kendi bilincine varmış gibi görünmektedir. Yüzeysel bir analiz sonucunda bile, belirtinin iki kutbu ya da iki çeşidi olduğunu görürüz. Bir ilk durumda, bir eylem (ya da eyleme denk bir şey, basit bir jest) verili olmayan bir durumun örtüsünü kaldırır. Böylece durum, dolaysız çıkarımla ya da görece karmaşık bir akıl yürütmeyle, eylemden çıkarılır. Durum kendisi için verili olmadığından, belirti burada eksiklik belirtisidir, anlatıda bir boşluğa işaret eder ve "elips" sözcüğünün birinci anlamına [eksilti] karşılık gelir. Örneğin *Parisli Bir Kadın*'da Chaplin, hiçbir şey tarafından doldurulmayan, ama zengin bir adamın metresi olmuş kadın kahramanın yeni tavırlarından ve yeni giyim tarzından çıkarabileceğimiz bir yıllık zaman boşluğu üzerinde ısrar eder. Aynı şekilde, yüzlerin kendi başlarına duygulanımsal ya da ifadesel bir değeri yoktur yalnızca, ama basitçe çerçeve dışında olup bitenin belirtisi de değildirler: Gerçekten, global bir durumun belirtileri olarak iş görürler. Örneğin, geldiğini yalnızca kadının yüzünden geçen ışıklarla gördüğümüz ünlü tren imgesi ya da belirtisini yalnızca izleyiciler aracılığıyla yakaladığımız erotik imgeler. Belirti bir akıl yürütme süreci içerdiğinde, bu ne kadar hızlı olursa olsun, örnekler de daha çarpıcı olur: Örneğin "bir oda hizmetçisi bir konsol çekmecesini açar, bir erkek yakalığı kazayla yere düşer ve bu da Edna'nın ilişkisini açığa çıkarır".[1] Lubitsch'te, bizzat imgenin içine konduğunda belirti olarak iş gören bu hızlı akıl yürütmelerle sıklıkla karşılaşırız. Cüretkârlığını hâlâ koruyan bir film olan *Bir Gönülde İki Sevda*'da [*Design for Living*] kadın kahraman yapmacıksız veya içten bir şekilde iki aşığıyla beraber olmayı ve hep birlikte yaşamayı istemektedir, iki adamdan biri diğerini ortak sevgililerinin evinde sabahın kör karanlığında smokin içinde görür: Bu belirtiden arkadaşının geceyi genç kadınla geçirdiğini çıkarır (ve aynı şekilde seyirci de). Öyleyse belirtiyi meydana getiren şudur, kişilerden biri öylesine "fazlasıyla" giyimli, fazlasıyla iyi bir gece kıyafeti içindedir ki,

---

1 Charles Chaplin, *Histoire de ma vie*, Laffont (*Cinématographe*, Sayı: 64, Ocak 1981 içindeki "*L'opinion publique*" bölümüne, özellikle filmin çağdaşı olan Jean Tédesco'nun makalesine ve Jacques Fieschi'nin analizine başvuruyoruz). [Chaplin'in *Parisli Bir Kadın* [*A Woman of Paris*] başlıklı filmi Fransa'da *L'opinion publique* başlığıyla vizyona girmiştir. *(ç.n.)*]

geceyi izleyiciye gösterilmemiş olan hayli mahrem bir durumda geçirdiği aşikârdır. Bu, usavurma-imgedir.

Bir de "elips" sözcüğünün ikinci anlamına (geometrik anlamına) karşılık gelen, daha karmaşık bir belirti türü, bir ikircillik belirtisi vardır. *Parisli Bir Kadın*'da birinci türden çok sayıda belirti, kadın kahramanın sevgilisine o kadar da bağlı olmadığını düşündürür (tuhaf küçük gülümsemeleri vardır). Öte yandan, zengin aşığıyla ilişkisi daha da ikircildir, seyircinin kendi kendine hiç durmadan şu soruyu sormasına neden olur: Adama serveti, lüks yaşantısı ve belli bir suç ortaklığı nedeniyle mi bağlıdır, yoksa onu çok daha büyük ve derin bir aşkla mı sevmektedir? Lubitsch'in *Mavi Sakal'ın Sekizinci Karısı*'nda [*Bluebeard's Eighth Wife*] da aynı soru söz konusudur. Bu örneklerde bizi tereddüte düşüren tüm bir ayrıntılar dünyası, farklı türden belirtilerdir; ve bu, eksik olan ya da verili olmayan bir şey yüzünden değil, tamamen belirtiye ait bir ikircillik sayesinde olur (örneğin *Parisli Bir Kadın*'daki havaya atılıp düşmeden yakalanan kolye sahnesi). Adeta bir eylem, bir davranış her şeye rağmen onu eşzamanlı olarak, birbirinden tamamen mesafeli, tamamen uzaklaşmış iki duruma bağlamaya yetecek küçük bir farkı saklıyormuş gibidir. Ya da sanki iki eylem, iki jest birbirinden pek az farklı olsa da bu küçük farkları içinde, karşıtlaştırılabilir ya da karşıt iki duruma gönderiyor gibidir. İki durumdan yalnızca biri gerçek, diğeri ise görünüşte böyle ya da aldatıcı olabilir; ama her ikisi de gerçek olabilir; ve son olarak biri gerçek diğeri görünüş haline gelecek ya da tam tersi olacak şekilde birbiriyle yer değiştirebilirler. Bu örneklerden bazıları her tür filmde sıradan bir şekilde bulunan şeylerdir: örneğin suçlu sanılan bir masum (bir adam bir cesedin yanında elinde bıçakla durmaktadır, bunun nedeni onu öldürmüş olması mıdır, yoksa sadece bıçağı girdiği yerden mi çıkarmıştır?). Az önce sözünü ettiğimiz daha karmaşık örnekler daha ilginçtir. Yeni belirtinin yasasını ortaya koymamıza izin verirler: *Aynı eylemdeki ya da iki eylem arasındaki çok küçük bir fark, iki durum arasında çok büyük bir mesafe ortaya çıkarır*. Bu, sözcüğün ikinci anlamında bir elipstir, zira aralarında mesafe olan durumlar ikili bir merkez gibidir. Bu artık bir eksiklik belirtisi değil, bir ikircillik ya da daha çok mesafe belirtisidir. Ve bu durumlardan birinin yalanlanması ya da inkâr edilmesi pek de önemli değildir, zira böyle bir şey yalnızca durumun işlevi tamamlandıktan sonra olur ve asla belirtinin ikircilliğini ve çağrıştırılan durumlar arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmaya

yetmez. Hiç kuşkusuz Lubitsch bu karmaşık belirtilerin mükemmel bir kullanımına *Olmak ya da Olmamak*'ta [*To Be or Not to Be*] erişmiştir. Bunu kâh çözülemez imgelerde, örneğin oyuncu monoloğuna başlar başlamaz bir seyirci koltuğunu terkettiği zaman yapar: Sıkılmış mıdır yoksa oyuncunun karısıyla mı buluşacaktır? Kâh montajın tamamını işin içine katan bütün bir entrikayla ilişkili olarak: Oyuncu kumpanyasının, tiyatro seyircisinin önünde Alman rollerini mi oynayacağına yoksa tersine, o andan itibaren kendi rollerini oynuyor gibi görünecek olan Almanların önünde Almanlık mı "yapacağına" bağlı olarak ortaya çıkan, jestlerdeki çok küçük farklılıklar, ama aynı zamanda iki durum arasındaki mesafenin devasalığı. Bir ölüm kalım sorusu: Karakterlerin, her şeyin davranışlardaki çok küçük farklılıklara bağlı olduğunu bildikleri oranda durumlar o kadar mesafeli olur.

Her halükârda, küçük biçimde, eylemden durumu ya da durumları çıkarırız. Bu biçim prensipte daha ucuz, daha ekonomik gibi görünmektedir: Chaplin, trenin bir yüzün üzerine yansıyan ışık ve gölgelerini kullanmasını, doğrudan doğruya gösterebileceği gerçek bir Fransız treninin olmamasıyla açıklar... Bu ironik yorum önemlidir, çünkü genel bir problemi ortaya koymaktadır: B sınıfı ya da düşük bütçeli filmlerin sinemada imgeye ilişkin icatlar üzerindeki etkisi. Ekonomik kısıtlamaların parlak esinler uyandırmış ve ekonomik koşullar altında icat edilen imgelerin evrensel bir yankıya sahip olabilmiş olduğu kesindir. Bu durumun Yeni Gerçekçilikte, Yeni Dalgada pek çok örneği vardır, ama bu, tüm zamanlar için geçerli olup, çoğu zaman B sınıfı filmlerin, etkin bir deneyimleme ve yaratım merkezi olduğu kabul edilebilir. Bununla birlikte "küçük biçim" kökenini hele ki eksiksiz ifadesini ille de düşük bütçeli filmlerde buluyor değildir. En az büyük biçimin kendisi kadar, ifadenin pek çok etkenini sinemaskopta, renkte, şatafatlı sahnelemelerde, dekorlarda bulur. Buna küçük biçim diyorsak, bu aslında kendi içinde yetersiz bir şekilde ve ancak eylem-imgenin DED' ve EDE' şeklindeki iki formülünü, yani organları ve işlevleri kapsayan tekanlamlı büyük organizma ya da tam tersine, eşsesli bir organizasyon içinde azar azar oluşan eylemler ve organları birbirinin karşısına koymak içindir.

Şu halde, hiç zorlanmadan eylem-imgenin iki farklı formülünün esinledikleri hangi janrlara ya da janr hallerine karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Biraz önce gördüğümüz, büyük biçimli DED psiko-sosyal

filmden ayrılan haliyle, küçük biçimli EDE töre komedisiydi. Ama benzer bir ayrım ya da zıtlık en çeşitli alanlar için de geçerlidir. İsterseniz önce büyük tarihsel DED filmine, anıtsal ve antikacı tarihe dönelim. Bunun karşısında, ondan daha az tarihsel olmayan ve pek yerinde olarak "kostümlü film" olarak adlandırılan EDE tipinden bir film türü yer alır. Bu türde, kostüm, giysi ve hatta kumaş, davranış ya da *habitus* olarak iş görür, ve bunlar açığa çıkardıkları bir durumun belirtileridir. Bu, görmüş olduğumuz üzere, kumaşların ve kostümlerin büyük bir önem taşıdığı, ama bunu anıtsal ve antikacı bir anlayışla bütünleştikleri oranda yaptığı tarihsel filme hiçbir şekilde benzemez. Burada söz konusu olan, sanki terzi ve dekoratörün, mimar ve antikacının yerini aldığı tuhafiyeci ya da tasarımcı bir anlayıştır. Töre komedisinde olduğu kadar, kostümlü filmlerde de *habitus*lar giysilerden, eylemler biçimlerini oluşturan kostümlerin durumundan ve ortaya çıkan durum da kumaşlardan ve örtülerden ayrılamaz. Lubitsch'in erken dönem yapıtlarında, Alman dışavurumcu döneminde, kendine özgü dehasını daha o yıllarda gösteren kostümlü filmler yapmış olması şaşırtıcı değildir (*Anna Boleyn*, *Madame du Barry* ve özellikle oryantal fantezi *Sumurun*): imgede dokusunu, matlığını ya da parlaklığını nasıl vereceğini bildiği ve belirti olarak iş gören kumaşlar, giysiler, giyinme tarzları.[2]

Belgesel alanında 1930'ların İngiliz ekolü, büyük Flaherty-belgeselinin karşısında duruyordu. Grierson ve Rotha, Flaherty'nin politik ve toplumsal kayıtsızlığını eleştiriyordu. Bir kapsayandan, insanların davranışlarının "doğal bir şekilde" çıkarılabileceği bir ortamdan başlamak yerine, davranışlardan başlamak ve onlardan, bir kendi içinde olarak verili olmayan, ama bizzat, her zaman eylem içinde ya da dönüşüm içinde olan davranışlara ya da mücadelelere gönderen toplumsal durumu çıkarmak gerekiyordu. *Habitus* bu şekilde, uygarlıklar arasındaki ve aynı uygarlık içindeki farklılıkları gösteriyordu. O halde, ikisi arasında "gerçeğin yaratıcı

2 Lubitsch kumaşlar ve "konfeksiyon" konusunda, Sternberg'in danteller ve "tuhafiye" malzemeleri konusunda sahip olduğu kadar profesyonel bir bilgiye sahipti. Lotte Eisner, Lubitsch'in kostümlü filmlerine karşı katı tutumuna rağmen, onun dışavurumculuğa ve dışavurumculuğun derinlik aşkına yeni bir unsur kattığını kabul eder: İmgenin yüzeyinde, kumaşlar üzerindeki ışık oyunları. Bu, daha sonra Murnau'nun *Herr Tartüff*'ündeki göz kamaştırıcı başarılardan biri olacaktır. Bkz. *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, s. 39-43 ve 141.

yorumu"na imkân verecek şekilde, davranıştan duruma geçiliyordu. Bu yol, başka koşullar altında, dolaysız sinema ve *cinéma-vérité* tarafından bir kez daha ele alınacaktır.

Bunların yanı sıra, suç filminden farklı olarak polisiye film vardır. Elbette, nasıl polisiye filmlerde polisler olmayabiliyorsa, suç filmlerinde de polisler olabilir. Her iki türü birbirinden ayıran şudur: Suç filmlerinin DED formülünde, durumdan ya da ortamdan, düello teşkil eden eylemlere gidilirken, polisiye filmin EDE formülünde, belirtiler olarak kör eylemlerden, belirtideki ufacık değişime bağlı olarak tamamen dengesini yitiren ya da bütün bütün değişen karanlık durumlara gidilir. Romancı Hammett'ın formülü tam olarak bu imge tipini ifade eder: "Makineye bir İngiliz anahtarı sokmak." Bu, o kapkaranlık durumu dağıtacak, durumdan parçalar söküp çıkartacak olan, el yordamıyla yapılan jesttir. Buradan çok iyi filmler çıkmıştır: Hawks'ın *Derin Uyku*'su [*The Big Sleep*], Huston'ın *Malta Şahini* [*The Maltese Falcon*] (aynı yönetmenler suç filminin büyük biçiminde de ün kazanmışlardır). Bu türün başyapıtına belki de Lang'ın *Büyük Şüphe*'siyle [*Beyond a Reasonable Doubt*] ulaşılmıştır: Kahraman, adli bir hataya karşı gerçekleştirilen bir kampanya çerçevesinde, kendini suçla itham eden sahte belirtiler üretir; ama bu üretimin kanıtları ortadan yok olduğundan kendini tutuklanmış ve mahkûm edilmiş durumda bulur; ama affedilmesine ramak kalmışken, nişanlısının son bir ziyareti sırasında, kendi kendini ele vererek, nişanlısının onun suçlu olduğunu ve gerçekten cinayet işlediğini anlamasını sağlayan bir belirtiyi ağzından kaçırır. Sahte belirtilerin üretilmesi gerçek olanları silmenin bir yoludur, ama dolambaçlı bir yoldan, gerçek olanlarla aynı duruma çıkar. Başka hiçbir film uzak karşıt durumların böylesine bir hareketliliği ve birbirine dönüşebilirliğiyle, kendini belirtilerin böylesine bir dansına bırakmamıştır.

2

Son olarak, Western aynı problemi özellikle zengin koşullar içinde ortaya koyar. Teneffüse ilişkin büyük biçimin kesinlikle epikle yetinmeyip, varyasyonları boyunca, kendisi de durumu içerden değişikliğe uğratabilecek bir eylem ortaya çıkaracak bir global durumu, kapsayan bir ortamı koruduğunu gördük. Bu büyük organik temsil, örneğin Ford'da olduğu

gibi, belirli niteliklere sahipti: Yerleri, iç mekânları, âdetleriyle her biri iyi tanımlanmış, homojen, bir ya da birden çok temel grup içeriyordu (örneğin *Vahşiler Hücum Ediyor*'daki beş grup); ama bir yandan da, daha heterojen, uyumsuz ama işlevsel olan, rastlantıya ya da koşullara bağlı geçici bir grup da içeriyordu. Son olarak, *durum ile girişilecek eylem arasında büyük bir mesafe vardı, ama bu mesafe yalnızca doldurulmak için varoluyordu:* Aslında kahramanın, kendini duruma denk kılacak gücü aktüel hale getirmesi gerekiyordu, eyleme muktedir hale gelmesi gerekiyordu ve "iyi" temel grubu temsil ettiği ve rastlantı grubunda gerekli yardımı bulabildiği ölçüde azar azar, eyleme muktedir hale geliyordu (alkolik doktorun, altın yürekli fahişenin vb. etkili oldukları görülüyordu). Ve daha şimdiden Hawks'ın bu organik temsil içinde yerini alması, ama organik temsili, sonucunda derinden etkilenerek biçimi bozulmuş olarak çıkacağı bir muameleye maruz bırakması dikkat çekicidir. Arkalarında gökyüzünden başka hiçbir şey olmayan çiftin Doğanın bütünüyle eşit hale geldiği *Kızıl Nehir*'in [*Red River*] başındaki gibi, organik temsil bütünüyle ifade bulduğunda, imge uzun süre kalmak için fazlasıyla güçlüdür. Kaldığında ise bu başka bir tarzda olacaktır; en az *Yeşil Gözlü Esire*'de olduğu kadar *Kızıl Nehir*'de de, imge akışkan hale gelmeye ihtiyaç duyar, ufuk çizgisi nehirle birleşir. Hawks'ta karasal organik temsilin kendini boşaltmaya yöneldiği ve ön plana çıkan neredeyse soyut akışkan işlevlerden başka hiçbir şeyin kalmasına izin vermediği söylenebilir.

Yerler önce, kendilerini kapsayan, boydan boya kateden ve onları bir küme içine yerleştiren organik hayatı kaybeder: *Kahramanlar Şehri*'nin [*Rio Bravo*] salt işlevsel hapishanesi bizlere mahkûmunu göstermeye bile ihtiyaç duymaz; *El Dorado*'nun kilisesi terkedilmiş bir işlevden başka bir şey göstermez; *Kahramanlar Şehri*'nin kasabası "artık işlevlerden başka bir şeyin okunamadığı bir taslağa, geçmişin yükünü taşımaya mahkûm edilmiş, kanı çekilmiş bir kasaba"ya indirgenir. Aynı zamanda temel grup son derece belirsiz hale gelir, ve hâlâ iyi tanımlanmış olan yegâne topluluk, çok farklı unsurları barındıran rastlantı grubudur (bir alkolik, bir ihtiyar, gencecik bir adam...): Artık organik üzerine kurulu olmayan işlevsel bir gruptur bu; motivasyonlarını kapatılacak bir borçta, telafi edilecek bir hatada, terse çevirilecek bir seviye kaybının yamacında ve kuvvetlerini ya da araçlarını da, bir kolektifin temsilinden ziyade, mahir bir makinenin icadında bulur (*Yeşil Gözlü Esire*'nin mancınık-ağacı, *Kahramanlar*

Şehri'nin sonundaki havai fişekler, ve Western'in dışına çıktığımızda, *Ateş Topu*'ndaki [*Ball of Fire*] bilgelerin makinesinden *Firavunlar Diyarı*'ndaki görkemli icada kadar).[3] Hawks'ta kapsayanın yapısının yerine geçmeye yönelen salt işlevselciliktir. Hawks'ın kimi filmlerindeki klostrofiliye sıklıkla dikkat çekilmiştir: özellikle, cenaze odasının içeriden kilitlenmesini sağlamaya yönelik icadıyla *Firavunlar Diyarı*'nda, ama aynı zamanda "oda Western'i" diye adlandırabileceğimiz *Kahramanlar Şehri*'nde de. Şöyle ki kapsayanın silinip gittiği durumda, artık Ford'da olduğu gibi organik olarak yerleştirilmiş bir içeriyle, onu çevreleyen, ona hem yardımın hem de saldırıların kaynağı olan canlı bir ortam sağlayan dışarının iletişimi yoktur. Burada tam tersine, iç ve dışın tuhaf bir tersyüz edilişi içinde, beklenmeyen, şiddet içeren olay içeriden gelirken, dışarısı daha çok alışılageldik ya da önceden düşünülmüş bir eylemin yeridir.[4] Şerifin banyo yaptığı odaya herkes sanki kamusal bir alanmış gibi girip çıkar (*El Dorado*). Dış ortam içe doğru kıvrımını kaybederken, içerisi olarak iş gören bir noktaya ya da bir kesite teğet hale gelir: O halde dışarısı ve içerisi *birbirlerine* dışsal hale gelirler, karşıtların işlevsel bir permütasyonunu mümkün kılan salt doğrusal bir ilişki içine girerler. Hawks'ta, yalnızca içeriyi ve dışarıyı konu edinmekle kalmayıp, komedilerde olduğu gibi ikili ilişkilerin tümünü ilgilendirdiğinde bile, apaçık bir şekilde, simgesel bir geri plandan bağımsız olarak işleyen sürekli tersinme mekanizması da buradan ileri gelir. Eğer içerisi ve dışarısı salt işlevlerse, içerisi dışarısı işlevini kazanabilir; ama aynı zamanda baştan çıkarma ilişkisinde kadın erkeğin işlevini, erkek de kadının işlevini kazanabilir (*Tehlikeli Bebek* [*Bringing up Baby*], *I was a Male War Bride* ve Hawks'ın Western'lerindeki kadın rolleri). Yetişkinler ya da yaşlılar çocuk işlevine ve çocuk da canavarsı bir olgun yetişkin işlevine sahiptir (*Ateş Topu*, *Erkekler Sarışınları Sever* [*Gentlemen Prefer Blondes*]). Aynı mekanizma aşk ve para, soylu dil ve argo... arasında da işin içine girebilir.

---

3 Daha önceki iki nokta hakkında, bkz. Michel Devillers, "Quatre études sur Howard Hawks", *Cinématographe*, Sayı: 36, Mart 1978.

4 *Positif*, Sayı: 195, Temmuz 1977: Hawks'taki içerisi ve dışarısı teması için Eyquem, Legrand, Masson, Ciment ve aynı temaya pek çok nüans ekleyen Bourget'nin makalelerine başvuruyoruz. *Cinématographe*'ta Emmanuel Decaux ve Jacques Fieschi, Hawks'taki tersyüz etmelerin genel mekanizması üzerinde ısrarla dururlar.

İşlevsel permütasyonlar olarak bu tersinmeler, birazdan göreceğimiz gibi, biçimde bir dönüşüm sağlayan hakiki *Figürler* oluştururlar.

Hawks büyük biçimin topolojik bir deformasyonuna bırakır kendini: Bu nedenle Hawks'ın filmleri, Rivette'in deyişiyle, büyük bir "teneffüs" barındırırlar, her ne kadar bu teneffüs organik bir biçimin birliğinden daha çok, işlevlerin devamlılığını ve permütasyonunu ifade eden akışkan bir hale gelmiş olsa da.[5] Ama Hawks'a olan tüm borcuna karşın, yeni Western başka bir yönde ilerleyecektir: Büyük ekran üzerinde bile, doğrudan doğruya "küçük biçim"i ödünç alır. Elips egemen olurken, sarmalın ve projeksiyonlarının yerine geçer. Bu artık global ya da integral DE yasası (yalnızca doldurulmak için varolan büyük bir mesafe) olmayıp, diferansiyel bir ED yasasıdır: Yalnızca oyulmak, çok uzak ya da karşıtlaştırılabilir durumlar ortaya çıkarmak için varolan en küçük fark. İlk olarak, Kızılderililer artık gökyüzünü arkasına almış tepe üstlerinde görülmeyip, içinde ayırt edilemedikleri yüksek otların arasından çıkarlar. Kızılderili neredeyse arkasında beklediği kayayla karışır (Martin Ritt'in *Asi Kabadayı*'sı [*Hombre*]) ve kovboy da manzarayla karışmasına yol açan mineral bir şeylere sahiptir (Anthony Mann'ın *Batıdan Gelen Adam*'ı [*Man of the West*][6]). Şiddet temel dürtü haline gelir ve böylece yoğunluk kadar apansızlık da kazanır: Boetticher'in *Seminole*'ünde, insanlar bataklıklarda saklı, görünmez bir düşmanın darbeleriyle ölür. Yalnızca temel grup yerini giderek apayrı unsurlar bulunduran daha karışık rastlantı gruplarına bırakarak ortadan kaybolmaz, aynı zamanda bu gruplar da çoğalarak, Hawks'ta hâlâ sahip oldukları apaçık ayrımı kaybederler: Aynı grup içindeki insanlar ve bir grupla diğer grup arasında o denli karmaşık ilişkiler ve ittifaklar vardır ki birbirlerinden zar zor ayırt edilirler ve karşıtlıkları durmaksızın yer değiştirir (Peckinpah'ın *Kahraman Binbaşı*'sı [*Major Dundee*] ve *Vahşi Belde*'si [*The Wild Bunch*]). Kovalayan ve kovalanan arasındaki, ama aynı zamanda Beyaz ve Kızılderili arasındaki fark da gitgide küçülür: Mann'ın *Çıplak Mahmuz*'unda [*The Naked Spur*] ödül avcısı ve avı uzun süre boyunca birbirinden farklı insanlar gibi görünmez; ve Penn'in *Küçük Dev*

---

5 Jacques Rivette, "Génie de Howard Hawks", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 23, Mayıs 1953.

6 *Batıdan Gelen Adam*, bitkisel ve mineral hakkında, bkz. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Belfond, s. 199-200 [Türkçesi: *Godard Godard'ı Anlatıyor*, Aykut Derman (çev.), Metis].

Adam'ında [*Little Big Man*], kahraman eylemlerindeki çok küçük ayrımlarla, ufacık bir sınırı her iki yönde de geçerek, hiç durmaksızın Beyazlarla Beyaz, Kızılderililerle Kızılderili olur. Bu nedenle eylem, hiçbir zaman önceki bir durum tarafından ve bu durum içinde belirlenemez; tersine, eylemler olup bittikçe, durumdur eylemden doğan: Boetticher, karakterlerinin bir "dava" ile değil, o davayı savunmak için yaptıkları şeyler tarafından tanımlandıklarını söylüyordu. Ve Godard da Anthony Mann'daki biçimi analiz ederken, DED' olarak büyük biçimin karşısına koyduğu bir EDE' formülü çıkarıyordu: Mizansen, "açıklığa kavuşturmakla *aynı anda* keşfetmekten geçer, oysa klasik Western'de mizansen, önce keşfetmek, *sonra* açıklığa kavuşturmaktan geçer". Ama durumun kendisi de bu şekilde eyleme bağlıysa, eylem de kendi payına, kendi doğum anıyla, anla, saniyeyle, kendisi için dürtü görevi gören diferansiyel olarak en küçük aralıkla ilişkilendirilmek durumundadır.

İkinci olarak, bu küçük fark yasası ancak mantıksal olarak çok uzak durumlara yol açtığı oranda geçerlidir. *Küçük Dev Adam*'ın durumu, Kızılderililerin tarafına mı yoksa Beyazların tarafına mı çekildiğine bağlı olarak bütünden bütüne gerçek anlamda değişir. Ve eğer an eylemin diferansiyeliyse, eylem bu anların her birinde başka bir denge kazanabilir, bütünüyle farklı ya da karşıt bir duruma dönebilir. Asla hiçbir şey kazanılmaz. O halde güçten düşmeler, şüpheler, korku artık organik temsilde taşıdıkları aynı anlamı taşımazlar: Artık bunlar, kahramanın global durumun gerektirdiklerine kadar yükseldiği, öz gücünü aktüel hale getirdiği ve böylesine büyük bir eyleme muktedir hale geldiği, mesafeyi dolduran, sancılı aşamalar değildir. Zira kahraman olağanüstü teknik niteliklerini korusa da, artık ortada muazzam eylemler yoktur. En iyi halde kahraman, Peckinpah'ın sunduğu şekliyle "*Loser*"lardan biridir: "Hiçbir cepheleri yoktur, onlarda tek bir yanılsama bile kalmamıştır; böylece hâlâ salt hayatta olmanın tatmini dışında hiçbir faydanın kazanılamayacağı nafile macerayı temsil ederler." Ellerinde Amerikan rüyasından hiçbir şey kalmamıştır, elde tuttukları yalnızca hayatlarıdır, ama her kritik anda eylemlerinin ortaya çıkardığı durum onlara karşı dönebilir ve ellerinde tuttukları bu tek şeyi de kaybettirebilir. Kısacası, eylem-imge gösterge olarak, aynı anda hem anlatı içindeki acımasız elipslerin gösterdiği eksiklik belirtilerine, hem de durumun aniden tersine dönmesi ihtimalinin ya da gerçekliğinin gösterdiği mesafe ya da ikircillik belirtilerine sahiptir.

Söz konusu olan, basitçe birbirine uzak ya da karşıt iki durum arasındaki kararsızlık olmayıp, eşzamanlı durumlar arasındaki kararsızlıktır. Her biri zaten kendi içinde ikircil olan ardışık durumlar da birbirleriyle ve onları ortaya çıkaran kritik anlarla, zorunlu ve kesin olmakla birlikte, güzergâhı önceden kestirilemeyen kırık bir hat oluştururlar. Bu, olaylar için olduğu gibi yerler için de geçerlidir. Peckinpah'ta söz konusu olan artık bir ortam, bir Batı değil, Batılardır, buna develerin olduğu Batılar, Çinlilerin olduğu Batılar da dahildir, yani söz konusu olan, aynı film içinde "değişen ve tasfiye edilen" yerlerden, insanlardan ve törelerden oluşan topluluklardır.[7] Mann'da, ve aynı zamanda Daves'te de, her biri kendi bağımsızlığını koruyan, her biri heterojen bir kritik an, "kendi uç noktasına kadar sivrilmiş bir şimdi" olan eylemleri ya da parçaları, E hali ile E' halini birleştiren, düz bir çizgi dışında "nispeten kısa bir yol" vardır.[8] Tıpkı her ele alındığında, her eylemde, her olayda bükülen düğümlü bir halat gibi. O halde, organik biçimin *teneffüs-mekânı*nın tersine, tamamen farklı bir mekân oluşur: eksik olan aracılarıyla, birinden diğerine sıçrayan ya da doğrudan doğruya birbirine bağlanan heterojen unsurlarıyla *iskelet-mekân*. Bu artık kuşatıcı bir mekân değil, zamansal mesafeleriyle vektörel bir mekândır, bir vektör-mekândır. Bu artık büyük bir konturun kapsayan çizgisi değil, bir evren çizgisinin deliklerden geçen kırık çizgisidir. Vektör böyle bir çizginin göstergesidir. Belirti yeni eylem-imgenin kompozisyonunun göstergesiyken, vektör yeni eylem-imgenin genetik göstergesidir.

3

Sinemanın klasik janrlarının eylem-imgenin iki farklı biçimi arasında kabaca nasıl dağılabildiğini görmüş bulunuyoruz. Oysaki, küçük biçimi yaratmış olacak ve töre komedisinin koşulunu oluşturacak derecede

---

7 Benayoun, *Peckinpah*, Dossiers du cinéma.

8 Philippe Demonsablon, "Le plus court chemin", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 48, Haziran 1955, s. 52-53. Bu kısa temel metinde yazar, Mann'ın *Uzak Ülke*'sini [*The Far Country*] analiz eder. Mann ve Daves'le ilgili, bu açıdan ele alınmış daha kapsamlı bir analiz için Claude-Jean Philippe ve Christian Ledieu'nün metinlerine başvuruyoruz, *Etudes cinématographiques, le Western.*

özellikle küçük biçime adanmış bir tür vardır: bürlesk. Bürlesk ED biçiminin formülünün tam anlamıyla geliştirildiği yerdir: iki durum arasında sonsuz bir mesafe ortaya çıkaracak ve yalnızca bu mesafeyi geçerli kılmak için varolan, eylemdeki ya da iki eylem arasındaki çok küçük bir fark. Şarlo dizisinden ünlü örnekleri ele alalım: Arkadan gördüğümüz, karısı tarafından terkedilmiş Şarlo hıçkırıklarla sarsılıyor gibiyken, yüzünü bize döndüğünde aslında elindeki karıştırma kabını sallamakta ve kendisine bir kokteyl hazırlamakta olduğunu görürüz. Benzer şekilde, savaşta Şarlo tetiği her çekişinde kendi hanesine bir çentik atar; ama bir düşman kurşunu ona karşılık verdiğinde çentiği siler. Burada önemli olan, yani bürlesk sürecini oluşturan şudur: Eylem, başka bir eylemle arasındaki en küçük fark açısından filme alınır (bir el ateş etmek-bir el oynamak), ama bu şekilde iki durum arasındaki mesafenin uçsuz bucaksızlığının örtüsünü kaldırır (bilardo oyunu-savaş). Şarlo kasap dükkânında asılı bir sosise tutunduğunda, aynı şekilde bir tramvayı bir kasap dükkânından ayıran tüm mesafeyi ortaya çıkaran bir analojiyi de iyice pekiştirmiş olur. Gündelik nesnelerle yapılan şaşırtmacaların çoğunluğunda görülen budur: Nesnede oluşturulacak çok küçük bir değişiklik karşıtlaştırılabilir işlevler ya da karşıt durumlara yol açacaktır. Bu, aletlerin potansiyelliğidir; ve Şarlo makineler karşısında bile, otomatik olarak karşıt duruma dönüşen ölçüsüz bir alet fikrini elden bırakmaz. Bir "hiç"in bile makineyi insanın aleyhine döndürmeye, bunu en temel ihtiyaçlar düzeyinde, bir yakalama, hareketsiz bırakma, engelleme, hatta işkence aracına dönüştürmeye yeteceğini gösteren Şarlo'nun hümanizmi de buradan gelir (*Modern Zamanlar*'ın [*Modern Times*] iki koca makinesi, içinden çıkılmaz güçlükler yaratarak insanın temel beslenme ihtiyacının karşısına çıkar). Şarlo dizisinde küçük biçimin yasaları basitçe yeniden bulunmakla kalmayıp, daha ziyade kaynağında kavranır: Kafa karışıklığı, ortamla özdeşleşme (kumdaki Şarlo, heykel-Şarlo, Macbeth'in kehanetini yeniden canlandıran ağaç-Şarlo...); *Altına Hücum*'daki [*Gold Rush*] ya da *Şehir Işıkları*'ndaki [*City Lights*] her şeyin bağlı olduğu bir karakterin kişiliğindeki bölünme gibi, durumun dengesini bozan küçük fark; karşıtlaştırılabilir durumların kritik momenti olarak an, ve anın içinde yakalanan, her an bütün doğaçlama kuvvetini birden sergilemesi gerekecek şekilde bir andan diğerine giden Şarlo; son olarak, bu şekilde çizdiği evren çizgisi, yürüyüş açısının değişimlerinde zaten kendini

gösteren kırık çizgi, segmentlerini ve yönlerini, en sonunda ancak arkadan görülen Şarlo'nun telgraf direkleri ve yapraksız ağaçlar arasında kaybolduğu uzun yol üzerinde, ya da polisin kendisini aradığı Amerika ile haydutların kendisi için pusuya yatmış olduğu Meksika arasında zikzaklar çizerek ilerlediği sınır üzerinde hizalayarak birbirine bağlayan o kırık çizgi. Öyleyse bürlesk imgenin göstergesini oluşturan, belirtilerin ve vektörlerin bütün bir oyunudur: her iki anlamıyla elips.

Oysa tam da, belirtinin yasası, iki durum arasında sonsuz bir mesafeyi ortaya çıkaran eylemdeki küçük farklılık, genel olarak bürleskte her yerde mevcut gibi görünmektedir. Harold Lloyd bilhassa, yöntemi eylem-imgeden saf algılanım-imgeye kaydıran bir varyant geliştirir. Bize bir ilk algılanım verilir, örneğin Harold ışıkta bekleyen fiyakalı bir arabanın içindedir; daha sonra araba hareket edip döküntü bir bisiklet üzerindeki Harold'u açığa çıkardığında ikinci bir algılanım belirecektir. Harold arabanın penceresiyle çerçevelenmiştir yalnızca ve iki algılanım arasındaki bu sonsuzca küçük fark, "zengin-yoksul" durumlarının sonsuz mesafesini bir o kadar açık olarak kavramamızı sağlar. Aynı şekilde, *Güvenlik Sonra Gelir!*'in [*Safety Last!*] çok hoş bir sahnesinde, bir ilk algılanım bize kambur bir şekilde oturan bir adam, parmaklıklar, sallanan yağlı bir ilmek, ağlayan bir kadın, yüreklendirmeye çalışan bir papaz gösterirken, ikinci algılanım, söz konusu olanın yalnızca, bir gar peronunda, öğelerin her birinin yerli yerine oturduğu bir vedalaşma olduğunu açığa çıkarır.

Eğer Chaplin'in özgünlüğünü, onu bürleskte eşi benzeri olmayan bir yere taşıyanın ne olduğunu tanımlamak istersek, bunu başka bir yerde aramamız gerekir. Şöyle ki, Chaplin birbirlerine yakın jestleri ve onlara karşılık gelen uzak durumları, bunların ilişkilerinin altında bir kahkahayla aynı anda özellikle yoğun bir his yaratacak ve kahkahayı bu hisle ikiye katlayacak şekilde seçmeyi bilmiştir. Eğer eylemdeki küçük bir fark çok uzak ya da karşıtlaştırılabilir durumları, D' ve D" durumlarını ortaya çıkarıp onları dönüşümlü olarak sıralıyorsa, bu durumlardan biri "gerçekten" dokunaklı, dehşetli, trajik olacaktır (ve bu Harold Lloyd'daki gibi yalnızca görsel bir yanılsamayla elde edilmemiştir). Daha önce gördüğümüz *Tüfek Omza* [*Shoulder Arms*] örneğine dönersek, bilardo oyunu sonsuzca geri çekilirken, gerçek ve mevcut olan durum savaştır. Ama yine de bilardo oyunu kahkahamıza engel olacak kadar geri çekilmez; buna karşılık kahkahamız sular altında kalmış siperlere

varıncaya kadar kendisini dayatan ve gelişen savaş imgesi karşısındaki hisse engel olmaz. Kısaca, iki eylem arasındaki yaklaşma, eylemdeki küçük fark bizi daha çok güldürdükçe, D' ve D" arasındaki sonsuz mesafe de (savaş ve bilardo oyunu) bizi bir o kadar etkiler. Chaplin iyi seçilmiş iki eylem arasındaki minimum farkı yaratmayı bildiği içindir ki, bunlara karşılık gelen, biri heyecan uyandıran, diğeri saf komediye varan durumlar arasındaki maksimum mesafeyi de yaratmayı bilir. Bu, biri diğerini silmeksizin ya da zayıflatmaksızın, ama her ikisi de birbiriyle yer değiştirerek, birbirini yeniden tetikleyerek, birini küçük farkla diğerini büyük mesafeyle ilişkilendiren bir kahkaha-his devresidir. Trajik bir Chaplin'den bahsetmek yersizdir. Kuşkusuz, ağlayacak yerde güldüğümüzü söylemek de yersizdir. Chaplin'in dehası, her ikisini birarada yapmasındadır, hislendirdikçe güldürmesindedir. *Şehir Işıkları*'nda kör genç kız ve Şarlo rolleri bölüşmezler: İpliği yumak yapma sahnesinde, bir iple diğeri arasındaki tüm farkı ortadan kaldırmaya meyleden görmeyen eylem ile, zengin olduğu varsayılan bir Şarlo'nun çileyi tutuyor olmasına, ya da sefil bir Şarlo'nun yırtık pırtık giysilerinin sökülüyor olmasına bağlı olarak tamamen değişen görünür durum arasında, iki karakter aynı devre içindedir; her ikisi de komik ve dokunaklıdır.

Chaplin'in son filmleri aynı anda hem sesli filmi keşfeder hem de Şarlo'yu öldürür (sadece Verdoux ölüme giderken yeniden Şarlo'ya dönüşmekle kalmaz, aynı zamanda kürsüye çıkan diktatör de idam sehpasına çıkan bir Şarlo'yla karışır). Böylelikle aynı prensip yeni bir güce erişir gibi görünür. Bazin ısrarla şunu söylüyordu: Gerçek hayatta Hitler Şarlo'nun bıyığını çalmış olmasaydı *Büyük Diktatör* [*The Great Dictator*] de mümkün olmayacaktı.[9] Küçük Yahudi berber ve diktatör arasındaki fark, ikisinin bıyıkları arasındaki fark kadar küçüktür. Ama yine de, buradan kurban ve celladınki kadar karşıtlaştırılabilir, birbirinden sonsuzca uzak iki durum ortaya çıkar. Aynı şekilde *Mösyö Verdoux*'da, aynı adamın iki farklı yanı ya da davranışı arasındaki, kadın katili ile felçli bir eşin sevgi dolu kocası arasındaki fark öyle incedir ki, kadın onun "değiştiğini" hissedebilmek için sezgilerinin tümüne ihtiyaç duyar. Mireille Latil'in sözleriyle, Chaplin'in Verdoux'nun iki farklı yanını sergilerken "karakterin

9 Bazin ve Rohmer, *Charlie Chaplin*, Ed. du Cerf, s. 28-32 [Türkçesi: *Bir Charlie Chaplin Kitabı*, İlkay Kurdak (çev.), Es Yayınları, 2011].

görünüşünü neredeyse hiç değiştirmemesi ve oyunculuğunda da hiçbir değişiklik yapmaması yeteneksizlikten değil, yaptığı büyük bir keşif sayesindedir".[10] Gittikçe küçülüp gözden yiten küçük farktan, buna karşın sahte evler ve hakiki yuva arasındaki delicesine gidiş gelişlerle gösterilen karşıt durumlar arasında büyük bir mesafe ortaya çıkar. Chaplin bu iki filmde hepimizin içinde virtüel bir Hitler, virtüel bir katil olduğunu mu söylemek istemektedir? Ve bizleri iyi ya da kötü, kurban ya da cellat yapan, bizi sevmeye ya da yok etmeye muktedir kılanın yalnızca durumlar olduğunu mu? Bu türden fikirlerin derinliğini ya da yüzeyselliğini bir kenara bırakarak, Chaplin'in düşünce tarzının bu olmadığını, bunun olsa olsa çok ikincil düzeyde kaldığını söyleyebiliriz. Zira, iyi ve kötünün karşıt durumlarından daha da önemli olan, bu filmlerin sonunda, oldukları haliyle ifade bulan, altta yatan *söylemler*dir. Tam da bu nedenledir ki, bu filmler hem sesli sinemanın aşamalı olarak fethine hem de Şarlo'nun aşamalı olarak tasfiye edilmesine doğru ilerleyeceklerdir. *Büyük Diktatör* ve *Mösyö Verdoux*'da söylemlerin dile getirdiği şudur: Toplum kendi kendini, her güçlü adamdan kanlı bir diktatör, her iş adamından bir katil, kelimenin tam anlamıyla bir katil yaratmak durumuna koyar, çünkü özgürlüğün, insaniyetin kendi çıkarımızla ya da varlık nedenimizle karışacağı durumlar ortaya çıkarmak yerine, kötü olmayı bizim için çok daha kazançlı yapar. Bu, Rousseau'ya ve toplumsal analizi esasında gerçekçi olan bir Rousseau'ya yakın bir düşüncedir. Böylece, Chaplin'in son filmlerinde neyin değiştiğini görürüz. Söylem bu filmlere tamamen yeni bir boyut getirir ve "söylemsel" imgeler oluşturur.

Artık söz konusu olan yalnızca, eylemler arasındaki, insanlar arasındaki ya da aynı insandaki minicik farklardan doğar gibi görünen iki karşıt durum değildir. Söz konusu olan, birisi insanlar arasındaki küçük farktan durumlar arasındaki sonsuz bir mesafenin enstrümanını yaratan (despotluk), diğeriyse insanlar arasındaki küçük farktan ortak ve komüniter büyük bir durumun

---

10 Mireille Latil Le Dantec, "Chaplin ou le poids d'un mythe", *Cinématographe*, Sayı: 35, Şubat 1978. ("Sahtekâr Verdoux karısının ölümcül hastalığına kederlenmiş bir halde, güllerle dolu bahçeye dalıp gitmesiyle zengin kadını etkiler, oysaki daha biraz önce o bahçeden, ironik bir şekilde, Verdoux'nun işlediği suçun habercisi olan dumanlar yükseliyordur. Ama bu evlilik kurgusu, iğrenç bir biçimde, onun hakiki karısına duyduğu sevginin gerçekliğini ve çiçekler içindeki evini hatırlatır.")

değişkenini yaratan (Demokrasi)[11] karşıtlaştırılabilir iki Toplum, toplumun iki halidir. Sessiz Şarlo dizisinde Chaplin bu temaya yalnızca pastoral imgelerle ya da rüya imgeleriyle ulaşabilecektir (*Şarlo Polis*'in [*Easy Street*] büyük rüyası ya da *Modern Zamanlar*'daki pastoral imge). Ama bu temaya, söylem biçimi altında, gerçekçi bir kuvvet kazandıracak olan, sesli sinema olacaktır. Chaplin'le ilgili olarak, aynı anda hem sesli sinemadan en çok sakınan hem de onu radikal, özgün bir şekilde kullanan yönetmenlerden biri olduğunu söyleyebiliriz: Chaplin sesli sinemayı, sinemaya söylem Figürünü getirip bu şekilde eylem-imgenin temel sorunlarını dönüştürmek için kullanır. Chaplin'in büyük dehasıyla icat ettiği, despotun ağzındaki anlamsızlığın ve dehşetin, gürültünün ve öfkenin sahte diliyle karşıtlaştırıldığında, son söylemin (esas değeri ne olursa olsun) insanın dilinin bütünüyle özdeşleştiği, insanın söyleyebileceği her şeyi temsil ettiği *Büyük Diktatör*'ün özel önemi buradan gelir. Küçük bürlesk biçiminde eksik olan hiçbir şey yoktur; ama son filmlerinde Chaplin, bunu artık bürleske ihtiyaç duymayan, ama yine de gücünü ve göstergelerini koruyan bir büyük biçimle birleştiren bir sınıra iter. Aslında, ortak ölçüleri olmayan ya da karşıt iki durum halinde oluşacak olan, her zaman küçük farktır (*Sahne Işıkları*'nın [*Limelight*] yakamızı bırakmayan sorusu buradan kaynaklanır: Hoş bir palyaço numarasını yürekler acısı bir gösteriye dönüştüren şu "hiç", yaşlanmayla gelen şu çatlak, yıpranmanın getirdiği şu küçük fark nedir?). Ama son filmlerde, yine ve özellikle de *Sahne Işıkları*'nda, insanlar arasındaki ya da aynı insandaki küçük farklar kendi paylarına en alt seviyede de olsa yaşam halleri, soytarının mimikleriyle anlatabileceği bir yaşamsal atılımın varyasyonları haline gelirken, karşıtlaştırılabilir durumlar, toplumun, biri acımasız ve hayat karşıtı, diğeri ölmekte olan soytarının öngörüp iyileşmiş kadına iletebildiği iki haline dönüşür. Ve burada da, *Sahne Işıkları*'nda, her şey söylemin, Shakespeare tarzında, Chaplin'in üç söyleminden en Shakespeareci olanının sunumundan geçer. Chaplin *New York'ta Bir Kral*'da [*A King in New York*], Amerikan toplumunun diğer yüzü ya da karşı kutbu gibi olan Hamlet'in söylemine giriştiğinde bunu tekrar hatırlayacaktır (demokrasi "krallık" haline gelmiştir, öyle ki Amerika da propaganda ve polis toplumu haline gelmiştir).

---

11 Bkz. Bazin ve Rohmer tarafından bir bölümü yayımlanmış olan *Büyük Diktatör*'ün son söylevi.

Oysa Buster Keaton'ın durumu çok farklıdır. Keaton'ın paradoksu bürleski doğrudan doğruya bir büyük biçim içine sokmaktır. Bürleskin özü bakımından küçük biçime ait olduğu doğruysa, Keaton'da, büyük biçimi ancak söylem figürüyle ve bürlesk karakterin görece silinmesiyle elde eden, Chaplin'le bile karşılaştırılamayacak bir şeyler vardır. Buster Keaton'ın olağanüstü özgünlüğü, kafa tutar gibi göründüğü büyük biçime bürlesk bir içerik vermesinde, tüm zorluğuna rağmen, bürlesk ile büyük biçimi uzlaştırmasında yatar. Kahraman sanki uçsuz bucaksız ve felaket bir ortamda, her şeyin dönüşebileceği bir mekânda kuşatılmış ufacık bir nokta gibidir: Değişen uçsuz bucaksız manzaralar, biçimi bozulabilen geometrik yapılar, su akıntıları ve çağlayanlar, denizde yönü şaşan büyük gemi, kasırganın önüne katıp sürüklediği kasaba, düzleşen bir paralelkenar gibi çöken köprü... Keaton'ın bakışı, Benayoun'un anlattığı gibi, cepheden ya da yandan olmasına bağlı olarak, kâh periskop konumundan her şeyi görür, kâh bir nöbetçinin konumundan uzağı görür.[12] Bu, büyük iç ya da dış mekânlar için yapılmış bir bakıştır. Aynı zamanda, kendi gözlerimiz önünde, bürleskte beklenmeyen bir imge tipi belirir. Örneğin, gecesiyle, fırtınasıyla, şimşekleriyle, çifte cinayetiyle ve dehşet içindeki kadınıyla *Our Hospitality*'nin açılış sahnesi tam da Griffith'tir aslında. Aynı şekilde; *Bill'in Buharlı Gemisi*'ndeki [*Steamboat Bill Jr.*] kasırga, *The Navigator*'da dalgıcın denizin dibinde havasız kalıp boğulması, *General*'deki [*The General*] trenin hurdahaş olması ve su baskını, *Battling Butler*'daki korkunç boks mücadelesidir. Bazen bu, özellikle imgenin bir öğesidir: *General*'de bir düşmanın sırtına saplanmak üzere olan kılıçtır veya *Kameraman*'da [*The Cameraman*] kameramanın Çinli göstericinin eline çaktırmadan verdiği bıçaktır. Her bürleskin kullandığı bir tema olan boks maçı örneğini ele alalım. Şarlo'nun maçları küçük fark yasasına pekâlâ yanıt verir: bir balemaç ya da ev işi-maç. Oysa *Battling Butler*'da üç dövüş vardır: olanca şiddeti içinde gerçek gibi görünen bir maç; gıdıklandığı için zıplayan bir çocuk gibi davranan Keaton'ın, sonrasında baba-antrenör tarafından azarlanıp tehdit edildiği, geleneksel bürlesk tarzında ele alınan bir antrenman seansı; son olarak, darbeler altında çöken, yamulan vücutlarıyla ve yüzlerinde beliren nefretleriyle birlikte, olanca çirkinliği içinde şampiyon ve Keaton arasında

12 Benayoun, *Le regard de Buster Keaton*, Ed. Herscher.

geçen hesaplaşma. Bu, boksa yöneltilmiş en büyük suçlamalardan biridir. Keaton'ın anlattığı bir anekdotu *şimdi daha iyi anlıyoruz: Bir su baskını* çekmek isterken, yapımcının insanların böyle şeylerle güldürülemeyeceği itirazıyla karşılaşır; hemen Chaplin'in Birinci Dünya Savaşı'yla pekâlâ güldürdüğü şeklinde karşılık verir; ama yapımcı fikrinde ısrar eder ve ancak bir kasırgaya razı olur (çünkü kasırganın neden olabileceği ölümlerin sayısının farkında değil görünmektedir).[13] Yapımcının öngörüsünde haklı bir yan vardır: Chaplin Birinci Dünya Savaşı'yla güldürebiliyorsa, bunun nedeni, daha önce gördüğümüz gibi, Chaplin'in korkunç bir durumu, kendinden gülünç küçük bir farkla ilişkilendirmiş olmasıdır. Keaton ise, tam tersine, kasırgada olduğu kadar dövüşte de, bürlesk dışı bir durum ya da sahne, bir sınır-imge kavrar. Söz konusu olan, artık karşıtlaştırılabilir durumları geçerli kılacak küçük bir fark değil, verili durum ve beklenen komik eylem arasındaki büyük bir mesafedir (büyük biçimin yasası). Bu mesafe nasıl olup da sadece komik eylemin "her şeye rağmen" üretileceği şekilde değil, mesafenin durumu bütünüyle kapsayıp kendisiyle birlikte taşıyarak onunla çakışacağı şekilde doldurulacaktır? Keaton'ın Chaplin'den daha fazla trajik olduğu söylenemez. Ne var ki problem, her iki yönetmende tamamen farklıdır.

Başkalarında olmayıp Buster Keaton'da olan bir şey varsa, bu onun bürleski doğrudan doğruya büyük biçime yükseltme tarzıdır. Bununla birlikte birçok yöntem kullanır. Bu yöntemlerden ilki, tüm bir hızlı montaj sanatını harekete geçiren, David Robinson'un "yörünge gag" diye adlandırdığı şeydir: Henüz *Three Ages*'te, Romalı kıyafetindeki kahramanımız bir zindandan kaçar, bir kalkan gasp eder, koşarak bir merdiveni çıkar, bir mızrağı kapar, bir atın üzerine sıçrar ve ayağa kalkıp yüksek bir pencereden içeri zıplar, iki sütunu ayırıp açarak tavanı çökertir, kızı yakalar, mızrak boyunca kayar ve tam o sırada getirilen saman yığınının içine atlar. Ya da modern kahramanımız bir evin tepesinden diğerine atlar, ama düşer, bir kapı sundurmasına tutunur, bir borudan inerken borunun yerinden kopmasıyla tepetaklak iki kat aşağıya, bir itfaiye istasyonuna düşer, iniş direğinden kayar ve tam o sırada çıkmakta olan itfaiye arabasının

13 Aktaran David Robinson, "Buster Keaton", *la Revue du cinéma*, Sayı: 234, Aralık 1969: *Bill'in Buharlı Gemisi* hakkında, s. 74.

arkasına atlar. Chaplin de dahil olmak üzere, diğer bürlesklerde de sürekli bir varyasyon içinde, alabildiğine hızlı takipler ve yarışlar vardır, ama Buster Keaton saf devamlı yörüngeler yaratmak konusunda belki de tektir. En yüksek yörünge hızına, genç kızın kahramana telefon ettiği, onun da kendini hızla New York sokaklarına attığı *Kameraman*'da ulaşılır: Kız ahizeyi kapattığında kahraman çoktan onun evine varmıştır bile. Veya, *Sherlock, Jr.*'un montajsız, tek bir planında Keaton küçük bir kapaktan trenin üstüne çıkar, bir vagondan diğerine atlar, filmin başında dikkat çekilen bir su deposunun zincirini yakalar, serbest bıraktığı suların seliyle yola sürüklenir ve iki adam gelip sulara kapılırken o uzaklara kaçar. Veya yörünge gag, oyuncu hareketsiz kalırken, planın değiştirilmesiyle elde edilir: Örneğin kesmelerin bahçeyi, sokağı, uçurumu, kum tepesini, denizin dövdüğü sığ kayalıkları, karlı ovayı peş peşe getirerek son olarak tekrar bahçeye döndüğü *Sherlock, Jr.*'un ünlü rüya sekansı böyledir (aynı şekilde, sabit bir arabanın dekor değişimi yoluyla ilerlemesi).[14]

Bir diğer yöntem makinesel gag olarak adlandırılabilir. Keaton yorumcuları ve yaşam öyküsünü kaleme alanlar onun makinelere olan düşkünlüğü ve bu bakımdan, gerçeküstücülükten ziyade dadacılıkla olan yakınlığı üzerinde dururlar: Ev-makine, gemi-makine, tren-makine, sinema-makine... Aletler değil, makineler: Burada öncelikle, aletlerle iş görüp makineye *karşı duran* Chaplin'le Keaton arasındaki farkın önemli bir yönü söz konusudur. Ama ikinci olarak, Keaton makineleri en değerli müttefiki yapıyorsa, bunun nedeni karakterinin onları icat etmesi ve aslında onların bir parçası olmasıdır: Tıpkı Picabia'nınkiler gibi "anasız" makineler. Makineler kontrolden çıkabilir, saçma bir hale gelebilir ya da başından beri saçma olup basit olanı karmaşık hale getirebilirler: Ama Keaton'ın sanatının en derinlerinde, daha yüksek, gizli bir ereğe hizmet etmeyi hiç bırakmazlar. *Bir Hafta*'da [*One Week*] parçaları düzensizlik içinde birleştirilen ve böylece fırıldak gibi dönmeye başlayan ev; "anasız" tek odalı evin her virtüel odayı

14 Yalnızca *Three Ages* ve *Sherlock, Jr.* için değil, aynı zamanda *Our Hospitality*'nin büyük çağlayanlar ve su akıntıları sahnesi için de, David Robinson'un çoğunlukla plan plan ele aldığı analizlere başvuruyoruz (s. 46-48). Aynı şekilde, değişen dekorla karakterin sabit konumu ve bunun (saydam arka plan yönteminin yokluğunda) ortaya çıkardığı teknik geometri sorunları için de: Bkz. s. 53-54.

bir diğeriyle, her bir çarkı bir diğeriyle, ocağı gramofonla, küveti divanla, yatağı orgla karıştırdığı *The Scarecrow:* Keaton'ı en mükemmelinden bir dadaist mimar yapan işte bu gibi ev-makinelerdir. Ama, üçüncü olarak, bizi kendiliklerinden şu soruya götürürler; Keaton'daki saçma makinenin bu erekliliği, anlamsızlığın bu kendine özgü biçimi nedir? Bunlar aynı anda hem geometrik yapılardır hem de fiziksel nedenselliklerdir. Gelgelelim, Keaton'ın yapıtının bütünü içindeki özgünlükleri, "minörleştirici" bir işleve sahip geometrik yapılar ya da bir "tekrarlama" işlevi olan fiziksel nedensellikler olmalarıdır.

The Navigator'da makine kendi başına büyük yolcu gemisi değildir yalnızca: Bu gemi, yüzlerce insan için tasarlanmış her bir öğesinin, yalnız ve parasız kalmış bir çifte uyarlanacağı minörleştirici bir işlev içinde ele alınmıştır. Öyleyse sınır, sınır-imge, bu sınırı aşmak, hatta ona ulaşmak bile değil, onu kendine çekmek, kutuplaştırmak isteyen bir dizinin nesnesidir. Küçük bir yumurta hangi sistemle kocaman bir tencerede pişirilebilir? Keaton'da makine uçsuz bucaksız olanla tanımlanamaz, uçsuz bucaksızlığı içerir, ama bunu kollar, teller, makaralar yığınından kesilip alınmış, kendisi de makinesel olan, ustalıklı bir sistem sayesinde, bu uçsuz bucaksızlığı dönüştüren minörleştirici işlevi icat ederek yapar.[15] Aynı şekilde *General*'de, gördüğümüz şey yalnızca, trenin kazanını küçük odun parçalarıyla besleyen genç kızın beceriksiz ve acemice davranması değildir. Bu aslında doğrudur, ama genç kız aynı zamanda, Keaton'ın dünyanın en büyük makinesini alıp onu küçücük parçalarla çalıştırma, böylece onu herkesin kullanabileceği hale, herkesin malı haline getirme düşünü gerçekleştirmektedir. *The Blacksmith*'in sonunda olduğu gibi, Keaton'ın bazen doğrudan doğruya gerçek büyük makineden onun oyuncak kopyasına geçtiği olur. *Go West* ufacık tabancadan uçsuz bucaksız sürüyü toplamakla görevli küçük buzağıya dek çok çeşitli "minörleştirmeler"le işler. Bu, makinenin kendisinin erekselliğidir: Yalnızca büyük parçalar ve çarklar barındırıyor değildir, aynı

15 Robinson: "Hiçbir zaman başlarının çaresine bakmayı öğrenmemiş genç ve zengin bir çift, ıssız bir yolcu gemisinde sürüklenip gitmektedir. Varoluşun sıradan güçlükleri, geminin sunduğu her şeyin tek tek bireyler için değil, binlerce insan için tasarlanmış olduğu gerçeğiyle artar... Genelde yüzlerce insan tarafından kullanılan alet ve eşyalarla başa çıkmak zorundadırlar" (s. 54-56).

zamanda küçük parçalara dönüşümünü, küçüğe dönüşümünü, becerilerin ve uzmanlıkların ötesinde, onu yalnız bir adam, kayıp bir çift için uygun hale getiren bir dönüştürme mekanizmasını içeriyordur. Bu, makinenin bir parçası olmak *zorundadır:* Bu bakımdan, Keaton'ın, Chaplin'in tersine, siyasi bir görüşten yoksun olduğu fikrinden emin değiliz. Daha çok, birbirinden çok farklı iki "sosyalist" görüş söz konusudur, biri Chaplin'deki hümanist-komünist görüş, diğeri Keaton'daki anarşist-makinesel görüş (biraz, büyük makinelerin kullanım hakkını ya da minörleştirilmelerini talep eden Illich tarzında).

Bu minörleştirmeler yalnızca dolambaçlardan, uzatmalardan, dolaylı yollardan, makine için olmazsa olmaz o absürd öğeyi sağlayan heterojen parçalar arasındaki bağıntılardan geçen, fiziksel nedensellik süreçleri aracılığıyla oluşabilir. Daha Malec dizisinde, *The High Sign* nedensel dizinin tuhaf bir özetini ortaya koymuştur: Kahramanın ayağıyla gizli bir pedala bastığı bir ateş etme makinesi, ki böylece bir teller ve makaralar sistemi bir kemiği düşürür, bir köpek bu kemiği almaya çalışırken bir ipi çeker ve bu da hedeflenen zilin çalmasını sağlar (makineyi sapıttırmaya bir kedi yetecektir). Bu, Rube Goldberg'in çizimlerini hatırlatmaktadır, ki bunlar da dadaisttir: Örneğin, "bir mektup yollama"nın, bir rugby topunu bir fıçıya doğru fırlatan bir bottan başlayıp, çarktan çarka ilerleyerek göndericinin gözü önünde *You Sap Mail that Letter* [Seni Salak, O Mektubu Yolla] yazan bir ekranın açılmasıyla tamamlanan, peş peşe tetiklenen, birbiriyle uyumsuz uzun bir mekanizmalar zincirinden geçtiği harikulade nedensel diziler. Dizinin her bir öğesi öyledir ki, hiçbir işlevleri, amaçla hiçbir ilişkileri yoktur, ama kendi de hiçbir ilişki ya da işleve vs. sahip olmayan diğer bir öğeyle ilişkili olarak bir ilişki ya da işlev kazanırlar. Bu nedensellikler bir dizi kopuklukla çalışır: Tinguely'nin, Keaton'ın makinelerine benzeyen kimi makineleri, her biri işlevsel olmayan, ama peşinden gelen yapıyla birlikte işlevsel hale gelen bir öğe içeren çok sayıda yapıyı birbiri peşi sıra dizer (otomobilin içinde pedal çeviren büyükanne arabanın yürümesini sağlamaz ama bir odun kesme aletini harekete geçirir...). Büyük geometrik yapıların uygunlaştırılması ve büyük yörüngelerin gelişmesi bu tekrarlayan nedensellikler yoluyla olur. Yapı bir yörüngenin eskizidir, ama yörünge de bir o kadar bir makinenin taslağıdır. Her bir yörünge kendi başına, insanın farklı öğeler arasında bir çark teşkil ettiği bir makine oluşturur,

tıpkı hareketsiz bedenini bir çember yayı dizisine doğru çeken lokomotifin sürücü koltuğuna oturmuş Makinist gibi. Keaton'daki *gag*'lerin iki temel biçimi olan yörünge gag ve makinesel gag, tek bir gerçekliğin, anasız insanı ya da geleceğin insanını üreten bir makinenin farklı yönleridir. Uçsuz bucaksız durum ile ufacık kahraman arasındaki büyük mesafe, kahramanı duruma eşit kılacak bu minörleştirici işlevlerle ve bu tekrarlayan dizilerle kapatılacaktır. Böylelikle Keaton, janrın bariz koşullarının tümüne meydan okuyan ve büyük biçimi doğallıkla çerçevesi olarak alan bir bürlesk icat eder.

ON BİRİNCİ BÖLÜM

FİGÜRLER
YA DA BİÇİMLERİN DÖNÜŞÜMÜ

1

İki eylem biçimi arasındaki ayrım kendinde basit ve açık olmakla birlikte, uygulamaları karmaşıktır. Bütçe sorunlarının etkisinin olabileceğini ama bunların belirleyici olmadığını, zira küçük biçimin de büyük biçim kadar, ifade bulmak ve gelişmek için büyük perdeye, zengin renklere ve dekorlara ihtiyaç duyduğunu görmüştük. Burada Küçük ve Büyük'ün, onları iki farklı İdea ile karşılayan Platon'un kullandığı anlamda kullanıldığına dikkat edilmelidir; ve aslında İdea öncelikle eylem biçimidir. Elbette bunun sinemayla ilgili sonuçları vardır. Kimi yönetmenler açıkça bu iki biçimden birini tercih eder veya birine yönelirler; yine de zaman zaman, ister yeni zorunluluklara cevap vermek için, isterse değişmek, biraz dinlenmek, kendilerini başka bir biçimde sınamak, deney yapmak vb. için diğer biçimi kullanırlar. Örneğin Ford, *synsign*'ları ve binomlarıyla, bir büyük biçim üstadıdır; gelgelelim, belirtilerle çalışarak küçük biçim başyapıtları yaratmaktan da geri kalmamıştır (uçakların saldırısının yalnızca sesle ve azgın denizin yalnızca geminin ön güvertesine gelen dalgalarla anlatıldığı *The Long Voyage Home* örneğinde olduğu gibi). Başka yönetmenler sanki bir tercihleri yokmuşçasına bir biçimden diğerine zorlanmadan geçerler: Hawks'ın kara filmlerinin böyle olduğunu görmüştük, ama bunun nedeni Hawks'ın özgün bir biçim, diğer ikisi üzerinde oynama becerisine sahip

deformasyonlu bir biçim icat etmeyi başarmış olmasıdır, Western'lerinde bunun örneklerini görürüz. Böyle deformasyonların, dönüşümlerin, transmutasyonların göstergesini *Figür* diye adlandırıyoruz. İşte burada eylem-imge sorusunun sınırlarından taşan ve açıkça, yalnızca Amerikan sineması çerçevesi içinde kalmayıp tüm dönemlerde evrensel sinemayı da ilgilendiren her türden estetik ve yaratıcı değerlendirmeler buluruz.

Şöyle ki, Küçük ve Büyük yalnızca eylem biçimlerini değil, tasarımlamayı, bir "konu", bir hikâye ya da bir senaryo tasarımlama ya da gözünde canlandırma tarzlarını ifade eder. İdeanın bu ikinci anlamı, tasarımlama, sinema için genel olarak senaryodan önce geldiği ve onu belirlediği oranda temeldir, ama bir o kadar senaryodan sonra da gelebilir (Hawks bu nokta üzerinde, yani hazır üretilmiş olarak alabileceği senaryonun bağlayıcı olmadığının üzerinde duruyordu). Tasarımlama basitçe senaryoya bağlı olmayan bir mizansen, bir dekupaj ve bir montaj kullanır. Mihail Romm, Maupassant'ın kısa bir öyküsünden hareketle *Yağ Topu*'nu [*Physka*] çekmekte olduğu bir dönemde, Ayzenştayn'la yaptığı bir görüşmeyi aktarır.[1] Ayzenştayn ilk olarak şunu sorar: Hikâyenin iki parçasından, bir yanda Rouen, Alman işgali ve her türden karakter, diğer yanda posta arabasının hikâyesinden hangisini çekiyorsunuz? Romm posta arabasını, "küçük hikâyeyi" çektiğini söyler. Ayzenştayn kendisi olsaydı ilkini yani büyüğü çekeceğini söyler: Eylem-imgenin iki farklı biçimi, DED' ve EDE' arasındaki mükemmel bir seçenektir bu. Sonra, Ayzenştayn Romm'dan "mizansenini açıklamasını" ister: Romm senaryosunu açıklayarak cevap verir, ama Ayzenştayn kastettiğinin kesinlikle bu olmadığını söyler. Soru, Romm'un senaryosunu nasıl tasarımladığı, örneğin ilk imgeyi nasıl gördüğüdür. "Koridor, kapı, yakın plan, kapının önündeki çizmeler" der Romm. Ayzenştayn şu sonuca varır: Pekâlâ, yapacağınız tek şey bu bile olsa, çizmeleri öyle bir çekin ki çarpıcı bir imge olsun... Burada kastedilenin şu olduğunu düşünüyoruz: Eğer küçük biçim EDE' formülünü seçiyorsanız, o zaman hakikaten bir belirti olacak, bir belirti gibi iş görecek bir imge oluşturun. Belki de Ayzenştayn bu türün başarılı bir örneğini, Pudovkin'in *Asya Üzerinde Fırtına*'sındaki ayakkabıları düşünmektedir: Bizzat Pudovkin bunu şöyle açıklar: Filminin "fikrine sahiptir", filmi hakikaten

1 Mikhaïl Romm, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 219, Nisan 1970.

kavramıştır, senaryoyla değil, düzgün ve üstü başı pırıl pırıl, yürürken genellikle ayakkabılarını kirletmekten sakınan bir İngiliz askerinin filmin devamında aynı sokaktan, hiç dikkat etmeden çamura bata çıka geçişini zihninde canlandırmasıyla.[2] "Mizansen açıklaması" budur. İki davranış, E ve E' arasında bir şeyler olup bitmiştir, asker kendini, belirtisi E' olan, rahatsız edici, neredeyse yüz kızartıcı bir durumun (Moğol'un infazı) içinde bulmuş olmalıdır. Ve bu, Pudovkin'in yapıtının en genel yöntemidir: İster St. Petersburg, ister Moğolistan yaylaları, sunulan ortamın büyüklüğü ne olursa olsun, ulaşılacak devrimci eylemin büyüklüğü ne olursa olsun, davranışların durumun bir yanını açığa çıkardığı bir sahneden bir diğerine geçeriz. Bu sahnelerden her biri belirli bir bilinç anını gösterir ve açığa çıkan durumun bütününe eşit hale gelen bir bilincin ilerleyişini oluşturacak şekilde diğer sahnelerle birleşir. Romm, Pudovkin'e düşündüğünden fazla yakındır (büyük biçimin, genellikle, kendileri için Stalin'in dayattığı bir kısıt ya da ondan kalan bir izden başka bir şey olmadığı bir kuşakta). Romm'un *Bir Yılın Dokuz Günü* [*Devyat deny odnovo goda*], her biri kendi belirtilerine sahip ve toplamları zaman içinde bir ilerleme teşkil eden, birbirinden net olarak ayrılmış günlerle işler. Ve bunun da ötesinde, *Sıradan Faşizm*'de [*Obıknovennıy faşizm*] yapmak istediği şey bir faşizm tarihinden ya da büyük olayların yeniden oluşturulmasından uzak durabilen bir belgeler montajıydı: Faşizmi yabancılaşmış bir bilincin uğrakları olarak, sıradan davranışla, gündelik olaylarla, psikolojik içeriğiyle kavranan halkın tavırları ya da liderin jestleriyle kendini açığa vuran bir durum olarak göstermek gerekiyordu.

Sovyet sinemacıların nasıl diyalektik bir montaj anlayışıyla tanımlandığını görmüştük; bununla birlikte, bu tanım onları sinemanın öteki büyük akımlarından ayırmaya yeten ama her biri diyalektiğin özel bir yanıyla ya da "yasa"sıyla ilgilendiğinden aralarındaki derin farklılıklara, hatta karşıtlıklara engel olmayan, nominal bir tanımdı. Diyalektik onlar için bir bahane olmadığı gibi, teorik ve geriye dönük işletilen bir tefekkür de değildi; diyalektik öncelikle bir imge ve imgelerin montajı anlayışıydı. Pudovkin'i ilgilendiren, nicelik ve nitelik, niceliksel süreç ve niteliksel sıçrama yasasıdır; onun bütün filmlerinin bize gösterdiği bir bilinçlenmenin

2 Pudovkin'den aktaran Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, VI, Denoël, s. 487.

süreksiz zıplayışları ve anlarıdır, zira bu filmler zaman içinde doğrusal, sürekli bir gelişme ya da ilerleme varsaymakta ama aynı zamanda bu anlara tepki vermektedir. Bu, belirtileri ve vektörleriyle, iskelet yapısıyla bir küçük biçimdir, EDE' formülüdür, ama diyalektikle donanmıştır: Kırık çizgi artık öngörülemez olmayı bırakıp politik ve devrimci "çizgi" haline gelir. Dovçenko'nun diyalektiğin bir başka yanını, bütünün yasasını, kümenin ve parçaların yasasını düşündüğü açıktır: Nasıl olur da bütünün, zaten parçalar içinde mevcut olduğu halde, kendi-içinde'den kendi-için'e, virtüelden aktüele, eskiden yeniye, efsaneden tarihe, rüyadan gerçeğe, Doğadan insana geçmesi gerekir. Bu, insanlığın tüm şarkılarında hatta en hüzünlülerinde bile dilden dile dolaşan ve büyük devrimci şarkıda yeniden bestelenen toprağın şarkısıdır. Dovçenko'yla birlikte bu, diyalektikten bir "teneffüs" ve organiğin sınırlarından taşan düşsel ve senfonik bir güç alan DED' formüllü büyük biçimdir.

Ayzenştayn'a gelindiğinde, onun kendini hepsinin üstadı addetmesinin nedeni, kendisine göre yasalar arasında en derini olan üçüncü bir yasayla, gelişen ve aşılan karşıtlığın yasasıyla ilgilenmesiydi (Birin nasıl iki haline gelip yeni bir birlik oluşturduğuyla). Hiç şüphesiz, ötekiler onun öğrencileri değildir. Ama Ayzenştayn, DED' formülünden EDE' formülüne geçebilen, *dönüşümlü bir biçim* yarattığını düşünmekte haklıdır. Aslında, Romm'la söyleşisinin hatırlattığı gibi, o "büyük görür". Ama büyük organik temsilden, onun sarmalından ya da teneffüsünden yola çıkarak, bunları sarmalı bir "büyüme" yasasıyla ya da nedeniyle (altın oran) ilişkilendiren bir işleme tabi tutar ve böylece organik temsilin içinde teneffüs araları gibi onlarca durak belirler. Ve işte bu duraklar, kendi paylarına, vektörleri takiben birbirleriyle ilişkiye giren ayrıcalıklı anları ya da krizleri gösterir: Bu, doruk noktalarına taşınmış iki an arasında niteliksel sıçramalar yaparak "gelişme"yi gerçekleştiren patetik olacaktır. Patetiğin organikle olan bu bağı, Ayzenştayn'ın deyişiyle bu "patetikleşme", sanki küçük biçimin içeriden büyük biçimin üzerine aşılanması gibidir. Küçük biçimin yasası (niteliksel atlayışlar) durmaksızın büyük biçimin yasasıyla (bir nedenle ilişkilendirilen bütün) birleşir. Bu noktadan itibaren, büyük *synsign*-düellolardan belirti-vektörlere geçeriz: *Potemkin Zırhlısı*'nda manzara, sisler içindeki geminin silüeti bir *synsign*'dır, ama kaptanın halatlar arasında sallanan kelebek gözlüğü bir belirtidir.

Ayzenştayn'ın dönüşüm içindeki biçimi genellikle daha karmaşık bir devre gerektirir: Dönüşüm dolaylı ve dolaylı olması oranında etkili olacaktır. Burada söz konusu olan, "atraksiyon montajı"na ilişkin o zor sorudur; bu soruyu daha önce analiz etmiş ve özel imgelerin araya sokulmasıyla tanımlamıştık; bu imgeler eylemin seyrini bölüyor görünen, kimi zaman teatral ya da senografik, kimi zaman heykelsel ya da plastik temsillerdir. *Korkunç İvan*'ın ikinci bölümünde, eylemin yerine geçen ya da gelecek eylemi önceleyen teatral bir temsil, durumu iki kez devralır: İlkinde bu, boynu vurulan yoldaşlarını kutsayan boyarlardır, ikincisindeyse bir sonraki kurbanına cehennem gibi bir soytarı ve sirk gösterisi sunan İvan'dır. Tersi şekilde, bir eylem bizi mevcut durumdan uzaklaştıran plastik ve heykelsel temsillerle sürdürülebilir: Akla ilk *Potemkin*'deki taştan aslanlar gelecektir, ama bir de *Ekim*'deki heykeller dizisi vardır (örneğin, devrim karşıtlarının dine çağrısı, bir Afrika putları, Hindu tanrıları ve Çin Budaları dizisiyle sürdürülür). *Genel Hat*'ta bu ikinci yön büyük bir önem kazanır: Eylem askıya alınır, kaymak makinesi çalışacak mıdır? Bir damla düşer, sonra bir süt seli, ama bu sel onun yerine geçen fışkıran su ve fışkıran ateş imgeleriyle sürdürülür (bir süt pınarı, bir süt patlaması). Psikanaliz bu ünlü kaymak makinesini ve onu izleyen imgeleri öyle çocukça işlemiştir ki, artık onların yalın güzelliğini keşfetmek çok güç hale gelmiştir. Bizzat Ayzenştayn'ın verdiği teknik açıklamalar daha iyi bir rehberdir. Burada mütevazı ve gündelik bir şeyi "patetikleştirme"nin söz konusu olduğunu söyler; artık söz konusu olan, *Potemkin*'in kendiliğinden patetik olan durumu değildir. O halde niteliksel sıçramanın artık, içerikle ilgili olarak, yalnızca maddesel olmayı bırakıp biçimsel hale gelmesi ve bir imgeden, bu imgeyle yalnızca *dolaylı yansımalı bir ilişki*si olan, bambaşka bir imge kipine geçmesi gerekmektedir. Ayzenştayn, bu diğer kip için, teatral bir temsil ve plastik bir temsil arasında bir seçim şansına sahip olduğunu ekler: Ama Çıplak Dağın üzerinde dans eden köylüler gibi teatral bir temsil gülünç olacaktır ve zaten aynı filmin önceki sahnelerinden birinde teatral bir kip kullanılmıştır. Öyleyse, şimdi dolambaçlı yoldan eyleme geri dönebilmek için ona yeterince kuvvetli plastik bir temsil gerekmektedir. Suyun ve ateşin rolü budur.[3]

---

3 Ayzenştayn'ın son derece ayrıntılı yorumları "La centrifugeuse et le Graal" adlı bölümde bulunmaktadır, *La non-indifférente Nature*, I, 10-18.

İki örneği tekrar ele alalım. Bir yanda, teatral temsilde, gerçek durum hemen kendisine karşılık gelecek bir eyleme neden olmaz, yalnızca gelecek gerçek bir eyleme ya da projeye rehberlik edecek kurgusal bir eylemde kendini ifade eder. D→E yerine, şuna sahibiz: D→E' (kurgusal teatral eylem), E' bu noktadan itibaren, hazırlanmakta olan E gerçek eyleminin (suç) belirtisi olarak hizmet eder. Diğer yanda, plastik temsilde, eylem kuşattığı durumu hemen açığa çıkarmaz, işaret edilen durumu kapsayan görkemli durumlar içinde kendi kendine gelişir. E→D yerine, şuna sahibiz: E→D' (plastik figürasyon [betileme]), D' ancak aracısı (köydeki neşe) yoluyla keşfedilecek olan D gerçek durumu için *synsign* ya da kapsayan görevi görür. Bu örneklerin birinde, durum, yol açacağı eylemin imgesi*nden* başka bir imgeye gönderir; diğerindeyse eylem, belirttiği durumun imgesinden başka bir imgeye gönderir. O halde birinci örnekte küçük biçim, teatral temsilin aracılığıyla büyük biçimin içine zerk edilmiş; ve ikinci örnekte de, büyük biçim heykelsel ya da plastik temsil aracılığıyla küçüğün içine zerk edilmiş gibi görünmektedir. Her şekilde, artık bir durumla bir eylemin, bir eylemle bir durumun doğrudan ilişkisi yoktur: İki imge ya da imgenin iki unsuru arasına, biçimlerin dönüşmesini sağlayan bir üçüncüsü girer. Sanki eylem-imgenin ayırt edici özelliklerini belirleyen temel ikilik, imgeleri ve bunların unsurlarını dönüştürme becerisine sahip bir "üçüncülük" olarak, daha yüksek bir aşamaya doğru kendini aşmaya yönelmiştir. Kant'tan alınan bir örneğe bakalım: Despot Devlet kendini belli eylemlerde dolaysız olarak gösterir, örneğin emeğin köle temelli ve mekanik bir organizasyonunda; oysa "el değirmeni" bu Devletin yansıdığı dolaylı figürasyon olacaktır.[4] Ayzenştayn'ın *Grev*'de [*Stachka*] kullandığı yöntem tam olarak bunun aynısıdır: Çarlık Devleti kendini doğrudan göstericilerin kurşuna dizilmesinde gösterir, ama "mezbaha" hem bu devleti yansıtan hem de bu eylemi figürleştiren dolaylı imgedir. İster teatral olsun ister plastik, Ayzenştayn'ın atraksiyonları yalnızca bir biçimin diğerine dönüşmesini sağlamaz, durumları ve eylemleri uç bir sınıra taşırlar, onları kurucu ikiliğin ötesine geçen bir üçüncüye yükseltirler. Sovyet sinemasını kontrol eden otoriteler belki de bu dolaylı imgelere karşı pek duyarlı değillerdi, hatta

4 Kant, *Critique du jugement*, § 59 (Bu, Kant'ın kendi hesabına, "simge" diye adlandırdığı şeydir).

bunlarda tehlikeli, yoldan çıkaracak bir tarz buluyorlardı. Bu yüzden Ayzenştayn'm, sahneleri ve duvar resimlerini, heykelleri ve dramaturjileri, piramitleri ve tanrıları birleştirerek (çarmıha geriliş, boğa güreşi, çarmıha gerilmiş boğa, ölümün büyük balosu...), Meksika'da yaşam ve ölüm İdeasını yansıtan teatral ve plastik temsilleri özgürce geliştirme aşamasına ulaşması *Yaşasın Meksika!*'da [*Da zdravstvuyet Meksika!*] olacaktır.

Figürler eylem-imge boyunca dolaşıma giren bu yeni, çekici, atraksiyona dayalı imgelerdir. Aslında, Fontanier 19. yüzyıl başında muazzam "söylem figürleri" sınıflandırmasına giriştiğinde, bu figürler dört biçim altında sunulmuştu: İlk biçim, yani gerçek mecazlar durumunda, mecazi [*figure*] bir anlamda alınan bir sözcük bir başka sözcüğün yerine geçer (eğretilemeler, düzdeğişmeceler, kapsamlamalar); ikinci biçim, yani uygunsuz mecazlar durumunda, mecazi anlamda alınan bir sözcük grubu, bir önermedir (alegori, kişileştirme vb.); üçüncü biçimde, yine bir ikamenin söz konusu olduğu doğrudur, ama sözcükler kati surette kelimenin tam anlamıyla mübadelelere ve dönüşümlere tabi tutulurlar (devrikleştirme bu işlemlerden biridir); son biçimse, nihayet sözcüklerin uğratılacağı hiçbir değişiklikten geçmeyen düşünce figürlerini içerir (tartışma, taviz, destekleme, canlandırma vb.).[5] Analizimizin bu aşamasında, sinemanın dille, imgelerin sözcüklerle ilişkisiyle ilgili genel problemlerden hiçbirini ortaya koymuyoruz. Yalnızca, sinematografik imgelerin kendilerine özgü olan ve kendilerine özgü yollarla Fontanier'nin dört türüne karşılık gelen figürlere sahip olduğunu saptıyoruz. Ayzenştayn'ın heykelsel ya da plastik temsilleri, bir başka imgeyi figürleştiren imgelerdir ve bir dizi halinde ele alındıklarında bile tek tek değere sahiptirler. Oysa teatral temsiller sekanslarla işler ve figürsel role sahip olan da imge sekansıdır. Yukarıdaki dört biçimden ilk ikisini biliyoruz. Diğer biçimler farklı bir niteliktedir. Örneğin devrikleştirmeyle çalışan düz anlamlı figürler, sinemada her zaman büyük bir gelişim göstermiştir, özellikle de bürlesk parodide. Ama daha önce görmüş olduğumuz gibi, devrikleştirme mekanizmalarının özerk ve genelleştirilmiş figür haline ulaşması Hawks'ta olur. Düşünce figürlerine gelindiğinde, ki bunlar Chaplin'in sesli filmlerinde zaten mevcutturlar, bunların doğasını ve işlevini ancak daha sonra, başka bir bölümde

5 Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion.

keşfedebileceğiz, çünkü bu figürler artık eylem-imgenin sınırlarıyla oynamakla yetinmeyip, önceki figürlerin sadece habercisi olduğu yeni bir imge tipinde evrilirler.

2

İdealar olarak Küçük ve Büyük aynı anda hem iki ayrı biçimi hem de iki ayrı anlayışı belirtmekle birlikte, birbirlerinin içine geçme yeteneğine de sahiptirler. Ayrıca üçüncü bir anlamları daha vardır, bir o kadar İdea adını hak eden Görüleri belirtirler. Bu, ele aldığımız yönetmenlerin hepsi için geçerli olsa da, bu bakımdan uç bir örnek teşkil eden Herzog'un eylem sinemasını ele almak istiyoruz. Zira Herzog'un yapıtı görsel ve müzikal motifler gibi olan iki saplantılı tema uyarınca bölünerek ilerler.[6] Bunlardan birinde, ölçü mefhumu olmayan bir adam kendi de ölçüsüz büyüklükte bir ortama musallat olur ve bu ortam kadar büyük bir eylem tasarlar. Bu bir DED' biçimidir, ama çok özel bir biçimde: Aslında eylemi gerektiren, durum değildir, bu, bir hayalperestin kafasında doğmuş ve kendini ortamın tümüyle eşitleyebilecek tek şey gibi görünen delice bir girişimdir. Ya da daha çok, eylem ikiye bölünür: Her zaman ötede olan bir yüce eylem vardır, ama bu eylemin kendisi, delinemez olanı delip, aşılamaz olanı aşarak, kendi payına ortama kafa tutan başka bir eylemi, kahramanca bir eylemi doğurur. O halde, aynı anda hem eylem halindeki tinin Doğadaki sınırsızlığa yükseldiği sanrısal bir boyut, hem de tinin, Doğanın karşısına koyduğu sınırlarla çarpıştığı hipnotik bir boyut söz konusudur. Ve bu ikisi birbirlerinden farklıdır, aralarında figürsel bir ilişki vardır. *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı*'nda [*Aguirre, der Zorn Gottes*] kahramanca eylem, çağlayanlardan iniş, balta girmemiş uçsuz bucaksız ormana denk olabilecek tek eylem olan yüce eyleme tabidir: Aguirre'nin planı, Tarihin Doğanın "operası" haline geleceği yerde, kızıyla girdiği ensest ilişkiyle saf bir ırk oluşturmak için aynı anda her şeye, Tanrı'ya, krala, insanlara ihanet etmek ve tek Hain olmaktır. Ve *Fitzcarraldo*'da, kahramanlığın (dağın devasa gemiyle aşılması) yücenin

6 Bkz. M.-L. Potrel-Dorget, "Dialectique du surhomme et du sous-homme dans quelques films d'Herzog", *Revue du cinéma*, Sayı: 342.

aracı olması daha da dolaysız bir biçimde olur: Balta girmemiş ormanın tamamı Verdi'nin Operasının ve Caruso'nun sesinin mabedine dönüşür. Son olarak, *Camdan Kalp*'te [*Herz aus Glas*] Bavyera manzarası yakut-camın hipnotik etkisini barındırır, ama Evrenin dipsiz uçurumunun peşine düşmeye çağıran sanrısal manzaralar içinde kendinin de ötesine geçer. Büyük'ün manzaraların ve eylemlerin çifte doğası içinde, saf İdea olarak gerçekleşmesi bu şekilde olur.

Oysa diğer temada ya da Herzog'un yapıtının diğer yönü izlendiğinde, İdea haline gelen Küçük'tür ve ilk önce "kendileri de küçük olarak başlayan" cücelerde hayata geçirilir ve kendileri de cüce olmayı bırakmamış insanlara doğru yayılır. Bunlar artık "işe yaramaz olanın fatihleri" değil, kullanılamaz varlıklardır. Artık hayalci değil, ahmak, budaladırlar. Manzaralar küçülür ya da düzleşir, hüzünlü ve kasvetli hale gelir, hatta yok olmaya yönelirler. Buralara musallat olan varlıklar artık Görülere sahip değildir, tıpkı *Sessizliğin ve Karanlığın Ülkesi*'ndeki [*Land des Schweigens und der Dunkelheit*] sağır dilsizler gibi temel bir dokunma duyusuna indirgenmiş görünürler ve onlara, canavarsı adımlarının ya da ayaklarının ritmine göre, yalnızca iki ızdırap arasında bir durak, bir görüş kalıntısı sağlayan belirsiz bir çizgiyi izleyerek, yer seviyesinde yürürler. Bu, *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı*'da [*Jeder für sich und Gott gegen alle - Kaspar Hauser*] profesörün bahçesindeki yürüyüşüdür. Bu, cücesi ve fahişesiyle, Almanya'dan yürekler acısı bir Amerika'ya kaçış çizgisiyle *Stroszek*'dir. Bu, Murnau'dakinin tersi yönünde, ana rahmine geri dönüş halinde ele alınan, cılız bedenine ve dokunup emdiklerine indirgenmiş bir cenin olarak *Nosferatu*'dur; ve evrene ancak halefinin biçimi altında, düz bir yeryüzünün ufkuna doğru kaçan küçük nokta olarak yayılacaktır. Bu, daima kendi Tutkusu üzerine geri dönen *Woyzeck*'tir, ve burada yeryüzü, kızıl ay, kara göl artık muazzam *synsign*'lar yerine kesik kesik ortaya çıkan belirtilerden çıkarsanır.[7] O halde, bu sefer söz konusu olan, EDE' formüllü küçük biçimdir, ama o da en cılız haline indirgenmiştir. Çünkü her iki durumunda da, büyük biçimin yüceleştirilmesinde de, küçük biçimin zayıflaştırılmasında da

7 Emmanuel Carrère, çok güzel bir kitap olan *Werner Herzog*'da (Edilig) *Woyzeck*'te manzara olmayışını analiz etmiştir, tıpkı diğer durumda büyük görülerin varlığını analiz ettiği gibi.

Herzog bir metafizikçidir. O, sinemanın en metafizikçi yönetmenidir (Alman dışavurumculuğu zaten hep metafizikle haşır neşir olmuşsa da bu, Herzog için bir şey ifade etmeyen bir İyi ve Kötü probleminin sınırları içindeydi). Bruno "artık kullanım dışı olan nesneler nereye gider?" sorusunu sorduğunda, normal olarak çöpe gittiklerini söyleyebiliriz, oysa bu yanıt yetersiz kalacaktır çünkü soru metafizikseldir. Bergson aynı soruyu sorup metafiziksel olarak yanıtlıyordu: Artık kullanımı kalmayan şey, basitçe, *olmaya* başlar. Ve Herzog *yürüyen, savunmasızdır* dediğinde, şu da eklenebilir: Yürüyen, araba ve uçağa kıyasla, tüm kuvvetlerinden yoksundur. Ama burada da söylenen şey yine metafizikseldir.[8] "Mutlak olarak savunmasız", Bruno'nun kendisi için yaptığı tanımdır. Yürüyen savunmasızdır, çünkü olmaya başlayandır ve küçüklüğü bitmek bilmeyendir. Bu, Kaspar'ın yürüyüşüdür, adlandırılamayanın yürüyüşüdür. Ve işte bu şekilde Küçük, Büyük'le, iki İdeanın iletişime geçip teati yoluyla figürler oluşturduğu bir ilişki içine girer. Hayalperestin yüce planı büyük biçim içinde başarısızlığa uğruyor ve tüm gerçekliği güdükleşiyordu: Aguirre tek ırk olarak bir gemi dolusu maymunla birlikte, kırık dökük salı üzerinde yalnız başına kalıyordu; Fitzcarraldo son gösterisi olarak az sayıda seyirci ve kara bir domuzcuğun önüne vasat bir şarkıcı topluluğu çıkarıyordu; ve cam fabrikasındaki yangının işçilerin parçaları toplaması dışında bir sonucu olmuyordu. Ama tersi şekilde, küçük biçimde yürüyen kötürümler dünyayla öyle dokunsal ilişkiler kurarlar ki, imgenin kendisini büyütür ve esinlerler, tıpkı sağır dilsiz çocuk bir ağaca, bir kaktüse dokunduğunda ya da Woyzeck kestiği oduna dokunduğunda Yeryüzünün güçlerinin yükselişini hissettiğinde olduğu gibi. Ve dokunsal değerlerin bu serbest bırakılışı yalnızca imgeyi esinlemekle kalmaz: Onu aralar, arasına uçuşa, yükselişe ya da aşmaya dair engin sanrısal görüler katar, tıpkı *Sessizliğin ve Karanlığın Ülkesi*'nde havalanan kırmızılı kayakçı ya da *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı*'nın üç büyük manzara rüyası gibi. O halde, burada yine yüceninkine benzer bir ikiye bölünmeye tanıklık ederiz; ve bütün yüce kendini tekrar Küçük'ün tarafında bulur. Bu ikincisi, Platon'da olduğu gibi,

8 Herzog bu fikri, yürüyüş günlüğü *Sur le chemin des glaces*'ın (Hachette) sonunda laf arasında, apaçık bir şey gibi sunar: "... ve yürüyenlerden ve yola çıkanlardan ve savunmasızlardan olduğumu bildiği için beni anladı" (s. 114).

Büyük'ten daha az İdea değildir. Her iki yönde de, Herzog albatrosun koca ayaklarıyla büyük beyaz kanatlarının aynı şey olduğunu göstermiş olacaktır.

3

Son olarak, küçük ve büyük eylem biçimlerinin aynı anda hem gerçek ayrımlarını hem de tüm olası dönüşümlerini sergileyecekleri temel alanları belirlemek gerekiyor. Bu öncelikle *ortam kavramı*na karşılık gelen fiziksel-biyolojik alandır. Zira ortam ilk anlamıyla, iki beden arasındaki aralığı ya da daha çok, bu aralığı işgal eden şeyi, bir bedenin eylemini uzaktan diğer bir bedene aktaran sıvıyı ifade eder (böylece temas eylemi, sonsuzca küçük bir mesafeyi ifade eder). O halde, kendimizi karakteristik bir EDE' biçimi içinde buluruz. Ama ortam daha sonra, bir bedenin etrafını saran ve bedenin karşı tepkisi ne olursa olsun, ona etki eden ambiyansı ya da kapsayanı belirtir: DED' biçimi. Ortamın bu iki anlamının birinden diğerine kolayca geçilir, ama kombinasyonlar iki fikrin, biri akışkanlar mekaniği hattındaki, diğeri biyo-antropoloji alanındaki birbirinden ayrı kökenlerini ortadan kaldırmaz.[9]

*Mekân kavramı*na karşılık gelen matematiksel alan da iki ayrı anlayış ortaya çıkarır. Yapısı verili bir kümeden yola çıkarak, (henüz doğası dahi bilinmeden önce) o kümeye ait öğeler için tek anlamlı bir işlev ve bir yer belirleyen anlayışa "global" adını veriyoruz. Bu, içine dalan figürlere bağlı olarak belli dönüşümlere maruz kalabilen bir ambiyans-mekândır: DED'. "Lokal" anlayışsa, tam tersine, hemen yanındaki komşusuyla bir mekân parçası oluşturan sonsuz küçüklükte bir öğeden yola çıkar; ama bu öğeler ya da bu parçalar teğet vektörlerce bir bağlantı çizgisi belirlenmedikçe birbirleriyle uyuşumlu değildirler (EDE'). Bu iki anlayışın karşıtlıklarının aralarındaki bir bütün ve parça ilişkisinden değil, daha ziyade aralarındaki ilişkiyi oluşturmanın iki farklı tarzından kaynaklandığı görülecektir.[10]

---

9 Georges Canguilhem, "Le vivant et son milieu", *La connaissance de la vie*, Hachette.

10 Bu iki anlayış hakkında, bkz. Albert Lautman, *Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématiques*, I, Hermann, I. ve II. bölüm. Lautman iki Platoncu İdeayı bunlara karşılık gelecek şekilde ele alır.

Doğaları bakımından farklılaşan ve aynı sınıra sahip olmayan iki mekân söz konusudur. Birincinin sınırı boş mekân olacaktır, ama ikincinin sınırı, parçaları sonsuz şekillerde uyuşuma tabi tutulabilen bağlantısız mekân olacaktır. Yine de, bir mekândan diğerine geçmenin koşulları mevcuttur; ve bu iki sınır kendiliklerinden herhangi mekân kavramında biraraya gelirler. Gelgelelim, bunlar kökenleri ve kavranışları çok farklı mekânlardır. Eğer Western saf bir geometrik temsile sahip olsaydı, analiz ettiğimiz bu iki yön de bu iki mekânsal biçime karşılık gelirdi.

Üçüncü olarak, *manzara kavramı*na karşılık gelen estetik alanı ele alacağız. Çin ve Japon resmi iki temel prensibe başvurur: Bir yanda başlangıçtan beri varolan boşluk ve Bir içinde her şeyin içine nüfuz eden, onları bir bütünde birleştirip organik bir sarmalın ya da büyük bir çemberin hareketine göre dönüştüren yaşamsal nefes; diğer yanda medyan boşluk ve iskelet, eklemlenme, eklem yeri, bir evren çizgisini takiben, mevcudiyetlerinin doruğunda ele geçirdiği varlıkların birinden diğerine giden kırışıklık ya da kırık çizgi. Bir durumda önemli olan, biraraya geliş, diyastol ve sistoldür, ama diğer durumda, daha çok, tamamı belirleyici olan, özerk olaylara ayrılmadır. Bir durumda şeylerin mevcudiyetleri "belirişlerindedir", oysa diğer durumda bizzat mevcudiyet bir "yokoluş" halindedir, tıpkı zirvesi gökyüzünde kaybolan ve temeli görünmez olan bir kule ya da bulutların arkasında gizlenmiş ejderha gibi.[11] Bu iki prensibin birbirinden ayrılmadığına ve bunlardan birincisinin daha baskın olduğuna kuşku yoktur: "Nefes bölünmeksizin çizgilerin bölünmesi, zihin süreksiz olmaksızın biçimlerin kesintili olması icap eder"; "İcra sanatının tümü parçalı notasyonlarda ve kesintilerdedir, her ne kadar amaç eksiksiz bir sonuç elde etmek olsa da..." Turna balığı, onu suyun dibinde sürtündüğü taşla ve aralarında kaybolduğu kıyıdaki otlarla birleştiren kırık evren çizgisini keşfetmeden nasıl resmedilir? İyi de turna balığı, sadece bir parçası, bir izi olduğu kozmik nefesle canlandırılmaksızm nasıl resmedilir? Kaldı ki, bu iki prensip altında, şeyler aynı göstergelere ve mekânlar aynı biçimlere sahip değildir, nefes

11 Henri Maldiney, *Regard parole espace*, L'Âge d'homme, s. 167 vd. Ve François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Seuil (Çinli ressamlardan yapılan iki alıntıyı bu kitaptan aldık, s. 53).

ya da sarmal için *synsign*'lar, evren çizgileri için vektörler aynı değildir: "biricik çizgi" ve "kırışık çizgi".

Ayzenştayn Çin ve Japon manzara resimlerinden çok etkilenmişti, çünkü bunlarda sinemayı önceleyen bir şey görüyordu.[12] Ama bizzat Japon sinemasında, bu sinemanın bize en yakın iki yönetmeninden her biri, iki eylem mekânından birine ayrıcalık vermiştir. Kurosava'nın yapıtına can veren düellolara ve dövüşlere nüfuz eden bir nefestir. Bu nefes, aynı anda hem yapıtın *synsign*'ı, hem de Kurosava'nın şahsi imzası gibi olan biricik bir çizgiyle temsil edilir: Ekranı yukarıdan aşağıya kateden ve daha ince iki çizgiyle sağdan sola, soldan sağa çizilen kalın bir dikey çizgiyi gözümüzde canlandıralım. *Gölge Savaşçı*'da [*Kagemusha*] bu, hiç durmadan sağa ve sola sürülen ulağın o güzel düşüşüdür. Kurosava yağmurun en büyük sinemacılarından biridir: *Yedi Samuray*'da [*Shichinin no Samurai*] bu, tuzağa düşmüş haydutlar atlarıyla köyün bir ucundan diğerine koştururken inen sağanak yağmurdur. Çekim açısı genellikle ardı arkası kesilmeyen yanal hareketleri öne çıkaran düzleştirilmiş bir imge oluşturur. Genişlemiş ya da büzülmüş olsun, bu büyük nefes-mekân bir Japon topolojisiyle ilişkilendirilecek olursa daha iyi anlaşılacaktır: Numarayı, sokağı, mahalleyi, şehri belirtmek için bir bireyden yola çıkılmaz, tam tersine önce surlardan, şehirden başlanır ve büyük blok gösterilir, daha sonra mahalle ve en sonunda kimliği bilinmeyen kadının aranacağı alan gösterilir.[13] Kimliği bilinmeyen bir kadından onu belirleyebilecek verilere doğru gidilmez, verilerin tamamından yola çıkılır ve kimliği bilinmeyen kadının içinde bulunduğu sınırları belirlemek için bunlardan aşağı inilir. Bu, çok saf bir DE formülü gibi görünmektedir: Eyleme geçmeden önce ve eyleme geçmek için tüm verilerin bilinmesi gerekmektedir. Kurosava'mn sözleriyle, onun için en zor olan, "karakter eyleme geçmeden öncesidir: Oraya varmak için aylarca kafa

12 Bkz. Özellikle *La non-indifférente Nature*, II, s. 71-107. Bununla birlikte, Ayzenştayn farklı mekânlardan çok, bir panoramiğe benzettiği "rulo-resim" biçimiyle ilgilenmiştir. Ama, ilk rulo-resimlerin doğrusal bir mekân oluşturduklarına ve bir nefesin can verdiği, yüzeylerin tonal bir düzenlemesine doğru evrildiklerine dikkat çeker. Hatta rulo şeklinde sarılanın artık bir yüzey olmadığı, öyle ki imgenin bir bütün oluşturacak şekilde yüzeyde sarıldığı bir biçim vardır. O halde iki mekânı burada yeniden buluyoruz. Ve Ayzenştayn sinemayı bu iki biçimin sentezi olarak sunar.

13 Akira Mizubayashi, "Autour du bain", *Critique*, Sayı: 418, Ocak 1983, s. 5.

yormam gerekir".[14] Ama aslında bunun zor olmasının nedeni bizzat karakter için de zor olmasıdır: Önceden tüm verilere ihtiyaç duyar. İşte bu nedenle Kurosava'nın filmleri genellikle birbirinden açıkça ayrılan iki bölümden oluşur, bunlardan ilki uzun bir sergilemedir, diğerindeyse yoğun bir şekilde, sertlikle eyleme girişilir (*Kuduz Köpek* [*Nora inu*], *Cennet ve Cehennem Arasında* [*Tengoku to Jigoku*]). Yine bu nedenle Kurosava'nın mekânı, tüm verilerin kahramanın gözünün önünde olduğu ve eyleme geçmek için onları gözünün önünden ayırmadığı, büzülmüş bir teatral mekân olabilir (*Yojimbo*[15]). İşte bu nedenledir ki, mekân en sonunda genişleyip zenginlerin dünyasıyla yoksulların dünyasını, yüksekle alçağı, cennetle cehennemi birleştiren büyük bir çember oluşturur; kahramanın içinde bulunduğu ve hareket ettiği, bir çapın yanlamasına katettiği büyük biçimin bu çemberini çizmek için en tepedekilerle aynı anda en aşağıdakilerin de sergilenmesi gerekmektedir (*Cennet ve Cehennem Arasında*).

Ama bütün bunlar olmasaydı da, Kurosava yalnızca büyük biçimi geliştirmiş olan, ve artık klasikleşmiş Batı ölçütlerine göre değerlendirilen seçkin bir yönetmen olurdu. Kurosava'nın en aşağıdakileri keşfetmesi pekâlâ suç ya da sefalet konularını işleyen filmlere denk düşecektir; onun, yoksulların dünyasıyla zenginlerin dünyasını birleştiren büyük çemberi, Griffith'in aynı anda hem Evrenin verili unsuru hem de montajın temeli olarak kabul ettirmeyi başardığı liberal hümanist anlayışı yansıtırdı (ve aslında bu Griffithçi görüş Kurosava'da mevcuttur: Zenginler ve yoksullar vardır ve birbirlerini anlamak, anlaşmak zorundadırlar...). Kısacası, eylemden önce bir sergilemenin gerekliliği, bütünüyle DE formülüne karşılık gelirdi: durumdan eyleme. Oysa, bu büyük biçimin çerçevesi içinde, pek çok yön hiç kuşkusuz Japon geleneklerine de bağlanabilecek, ama en az onlara olduğu kadar Kurosava'nın kendi dehasına da borçlu

---

14 Kurosawa, "Entretien avec Shimizu", *Etudes cinématographiques Kurosawa*, s. 7.

15 Luigi Martelli, *Etudes cinématographiques Kurosawa*, s. 112: "Bölümlerin hepsi başkarakterin gözleri önüne yerleştirilmiştir. (...) [Kurosava] imgenin düzleştirilmesine katkıda bulunan ve alan derinliği yokluğunda çapraz bir hareket izlenimi ortaya çıkaracak çekim açılarına öncelik vermeye çalışmıştır. Bu teknik yöntemler, eleştirel bir yargıyı, kendimizinkiyle özdeşleştirdiğimiz bir bakışla tarihi izleyen kahramanın yargısını temsil etmeye yöneldiği ölçüde çok önemli bir rol oynarlar."

olan derin bir özgünlüğe işaret eder. Öncelikle, eksiksiz sergilenmesi gereken verili unsurlar basitçe duruma ilişkin verili unsurlar değildir. Bunlar durum içinde gizli bulunan, durum içinde sarılıp sarmalanmış olarak bulunan ve kahramanın, eyleme geçebilmek için, duruma yanıt verebilmek için ortaya çıkarması gereken *bir sorunun verili unsurları*dır. O halde "yanıt" yalnızca eylemin duruma yanıtı olmayıp, daha derin bir biçimde, durumun açığa çıkarmaya yetmediği soruya ya da probleme bir yanıttır. Eğer Kurosava'nın Dostoyevski'yle bir yakınlığı varsa, tam olarak şu noktayla ilgilidir: Dostoyevski'de durumun aciliyeti, ne kadar büyük olursa olsun, öncelikle daha da ivedi olan sorunun ne olduğunu bulmak isteyen kahraman tarafından kasıtlı olarak görmezden gelinir. Kurosava'nın Rus edebiyatında hoşuna giden, Rusya-Japonya arasında kurduğu bağlantı budur. Bir durumdan, o durumun içerdiği soruyu söküp çıkarmak, gizli sorunun verili unsurlarını keşfetmek gerekmektedir, ki bu sorunun yanıtını ancak bunlar verebilir ve bunlarsız, eylemin kendisi de bir yanıt olamaz. Öyleyse Kurosava kendi tarzında bir metafizikçidir ve büyük biçimin bir genişletilmesini icat eder: Durumu bir soruya doğru aşar ve verili unsurları artık durumun değil de sorunun verili unsurları olma konumuna yükseltir. Bu andan itibaren, sorunun kimi zaman boş bir hümanizmden doğmuş, aldatıcı, burjuva gibi görünmesinin pek bir önemi yoktur. Önemli olan, herhangi bir sorunun, içeriğinden çok yeğinliğinin, nesnesinden çok onu her halükârda bir Sfenks sorusu, bir Cadı sorusu haline getiren verili unsurlarının bu ortaya çıkarılma biçimidir.

Anlamayan, durumun verili unsurlarına sahip olduğunu düşündüğü ve bununla yetindiği için eyleme geçmekte acele eden kişi sefil bir ölümle yitip gidecektir: *Kanlı Taht*'ta [*Kumonosu-jo*] nefes-mekân Macbeth'i tuzağa düşüren örümcek ağına dönüşür, çünkü Macbeth gizini yalnızca cadının bildiği soruyu anlamamıştır. İkinci bir durum: Bir karakter bir durumun verili unsurlarını kavramanın yeterli olacağını düşünmektedir, hatta bunlardan tüm sonuçları çıkarmaya gidecektir, ama aniden gizli bir soru olduğunu farkeder ve kararını değiştirir. Böylelikle, *Kızıl Sakal*'daki [*Akahige*] yardımcı, hastaların durumunu ve deliliğin verili unsurlarını bilimsel olarak anlar; uygulamaları ona otoriter, eski ve bilimsellikten uzak görünen hocasını terketmeye hazırlanır. Ama aklını yitirmiş bir kadınla karşılaşır ve kadının yakınmasında, diğer tüm delilerde olan

bir şeyi, delice, içinden çıkılmaz, tüm nesnel ya da nesnelleştirilebilir durumların sınırlarından sonsuzca taşan bir sorunun yankısını kavrar. Böylece hocasının soruyu "duyduğunu" ve uygulamalarının bu sorunun temelini araştırdığını farkeder: Ve *Kızıl Sakal*'la kalmaya devam eder (her halükârda, Kurosava'nın mekânında kaçış imkânı yoktur). Burada özellikle açığa çıkan şey şudur: Sorunun verili unsurları kendi içlerinde düşleri ve kâbusları, fikirleri ve vizyonları, söz konusu öznelerin güdülerini ve eylemlerini içerirler; durumun verili unsurlarıysa, ancak aynı anda hem soruyu hem de yanıtını barındıran bu büyük nefesi silerek mücadele edilebilen nedenleri ve sonuçları içerir. Gerçekte, soru ifade bulduğu en korkunç, anlamsız, çocukça imgelere varıncaya dek muhafaza edilmediği ve itibar görmediği takdirde yanıt varolmayacaktır. Kurosava'nın düşçülüğü buradan gelir, öyle ki sanrısal görüler basitçe öznel imgeler olmayıp, daha ziyade, dünyaya, dünyanın en diplerine ait olmalarıyla, aşkın bir sorunun verili unsurlarını keşfeden düşüncenin figürleridir (*Budala* [*Hakuchi*]). Kurosava'nın filmlerindeki teneffüs yalnızca, epik sahnelerle mahrem sahnelerin, yeğinlik ile nefesin, kaydırmalı çekimle yakın planın, gerçekçi sekanslarla gerçek dışı sekansların dönüşümlü olarak sıralanmasından oluşmaz, bunlardan çok, gerçek bir durumdan o duruma musallat olan bir sorunun zorunlu olarak gerçek dışı olan verili unsurlarına yükselme tarzından oluşur.[16]

Üçüncü bir durumsa, tüm verili unsurların açıkça karakterin içine işlemesi gerektiği durumdur. Ama, bir durumdan çok bir soruyla ilgili olduğundan, bu içe işleme-teneffüs Actors Studio'nunkinden derinlemesine farklıdır. Patlayıcı bir eylemden başka bir şey olmayan bir yanıt üretmek için bir durumu içine çekmektense, gerçekten düşünülmüş bir yanıt olacak bir eylem üretmek için bir soruyu içine çekmek gerekir. İz'in göstergesi bundan böyle, örneği görülmemiş bir gelişme gösterir. *Gölge Savaşçı*'da ikizin ustayı çevreleyen her şeyi içine çekmesi gerekir, bizzat kendisi ize dönüşmek ve farklı durumları (kadınlar, küçük çocuk

16 Bkz. Michel Estève (*a.g.e.*, s. 52-53) ve Alain Jourdat (*Cinématographe*, Sayı: 67, Mayıs 1981) bu bakımdan *Budala*'nın bazı büyük sahnelerini analiz ederler: kar, patencilerin karnavalı, gözler ve buzlar; burada düşçülük durumun gerçekçiliğinin yerini almaz, ondan çıkar.

ve özellikle de at) katetmek zorundadır. Batılı filmlerin de aynı temayı ele aldığı söylenebilir. Ama burada, ikizin içine çekmesi gereken, yalnızca ustanın bildiği sorunun tüm verili unsurlarıdır: "rüzgâr gibi hızlı, orman gibi sessiz, ateş gibi dehşetli, dağ gibi sabit." Ustanın bir tasviri değildir bu, onun sahip olduğu ve yanıtını beraberinde taşıdığı gizdir. Taklit edilebilmesini kolaylaştırmak şöyle dursun, ustayı insanüstü yapan ya da ona kozmik bir erim sağlayan budur. Burada yeni bir sınıra varmış görünüyoruz: Tüm verili unsurların içine işlemiş olduğu kişi yalnızca bir ikiz, ustanın, Dünyanın hizmetinde bir gölge olacaktır. Ormandaki izlerin ustası *Dersu Uzala*, görüşü azalıp artık ormanın insanlara sorduğu yüce soruyu duyamaz hale geldiğinde kendisi bir gölge halini alır. Onun için rahat bir "durum" hazırlanmış olsa bile, ölecektir. Ve *Yedi Samuray:* Durumla ilgili bilgi edinmeleri bu kadar uzun sürüyorsa, yalnızca köyün verili olan fiziksel unsurlarını değil, köylülerin verili psikolojik unsurlarını da içlerine çekiyorlarsa, bunun nedeni tüm durumlardan ancak azar azar çıkarılabilecek daha yüksek bir sorunun söz konusu olmasıdır. Soru: Köyü savunabilir miyiz? değil, şudur: Bugün, Tarihin tam da bu anında bir samuray olmak ne anlama gelir? Ve en sonunda ulaşılmış olan soruyla birlikte gelen yanıt, samurayların artık ne efendilerin ne de yoksulların yanında yeri olan gölgelere dönüşmüş olmaları olacaktır (asıl zafer köylülerin olmuştur).

Ama bu ölümlerde daha eksiksiz bir yanıtın habercisi olan, yatıştırılmış bir şey vardır. Aslında dördüncü bir durum olup biteni bütünüyle gözden geçirmemize olanak verir. Kurosava en güzel filmlerinden biri olan *Yaşamak*'ta [*İkiru*] şu soruyu sorar: Yaşayacak sadece birkaç ayı kaldığını öğrenen biri olsaydınız ne yapardınız? Ama doğru soru bu mudur? Her şey verili unsurlara bağlıdır. Şunu mu anlamamız gerekmektedir: En sonunda hazzı tatmak için ne yapmalıdır? Ve şaşkın, beceriksiz adam eğlence yerlerini, barları ve striptiz mekânlarını dolaşmaya başlar. Bir soru için doğru verili unsurlar bunlar mıdır? Daha çok soruyu bulandırıp gizleyen bir ajitasyon değil midir bu? Genç bir kıza güçlü duygular beslemeye başlayan adam kızdan bunun geç kalmış bir aşkın sorusu olmadığını öğrenir. Kız kendi örneğinden bahseder, bir üretim hattında küçük mekanik tavşanlar imal ettiğini ve bu tavşanların tanımadığı çocukların ellerinde, tüm şehri dolaşacaklarını bilmekten mutlu olduğunu anlatır. Ve adam anlar:

"Ne yapmalı?" sorusunun verili unsurları, yapılacak faydalı bir işin verili unsurlarıdır. Böylece halka açık bir park projesini yeniden ele alır ve ölmeden önce projenin gerçekleştirilmesinin önündeki tüm engelleri ortadan kaldırır. Burada gene, Kurosava'nın bize fazlasıyla düz, hümanist bir mesaj verdiği söylenebilir. Oysa film tamamen farklı bir şeye ilişkindir: Sorunun ve verili unsurların, farklı durumları katederek, inatla peşine düşülmesi. Ve araştırma ilerledikçe yanıtın bulunması. Tek yanıt, mümkün olduğu kadar çok ve ne kadar az olursa olsun, verili unsurların yeniden sağlanmasında, dünyanın yeniden verilerle yüklenmesinde, bir şeyleri dolaşıma sokmakta yatar, öyle ki bu yeni ya da yenilenmiş verili unsurlar aracılığıyla, daha az acımasız, daha neşeli, Doğaya ve hayata daha yakın sorular ortaya çıkarıp bunlar yayılabilsin. Dersu Uzala, gelecek yolcular da hayatta kalabilsin ve bu dolaşım devam edebilsin diye kulübenin tamir edilmesini ve içinde biraz yiyecek bulundurulmasını istediğinde, yaptığı budur. Bundan sonra bir gölge olunabilir, ölünebilir: Ne var ki mekâna yeniden nefes verilmiş olacaktır, nefes-mekâna yeniden kavuşulmuş olacaktır, Henry Miller'ın eğer yeniden dünyaya gelse bir park olarak geleceğini söylemesi gibi, park veya orman ya da mekanik tavşan haline gelinmiş olacaktır.

Kurosava-Mizoguçi zıtlığı Corneille ile Racine'inki kadar ünlüdür (kronolojik sıra ters çevrilmiş olarak). Kurosava'nın neredeyse yalnızca eril olan dünyası Mizoguçi'nin dişil evreniyle karşıtlaşır. Mizoguçi'nin yapıtı küçük biçim içinde yer alırken, Kurosava'nın yapıtı büyük biçim içinde yer alır. Mizoguçi'nin imzası biricik çizgi değil, kırışık çizgidir, tıpkı suyun kırışıklıklarının imgenin tamamını kapladığı *Mayıs Yağmuru*'ndaki [*Samidare Zoshi*] gölün üzerinde olduğu gibi. Bu iki yönetmen, iki biçimin, birini diğerine dönüştüren tamamlayıcılığından çok, ikisi arasındaki açık ayrımın üzerinde durur. Ama Kurosava, tekniği ve metafiziğiyle büyük biçimi, onu yerinde dönüştüren bir genişlemeye maruz bırakırken, Mizoguçi küçük biçimi, onu kendi içinde dönüştüren bir çekiştirmeye, bir uzatmaya maruz bırakır. Mizoguçi'nin ikinci prensipten, artık nefesten değil, iskeletten, bir sonraki parçaya bağlanması gereken küçük mekân parçasından yola çıktığı, pek çok bakış açısından açıktır. Her şey "fon"dan, yani kadınlara ayrılmış mekân parçasından, ince işçiliği ve örtüleriyle "evin en dibi"nden yola çıkar. *Çarmıha Gerilen Aşıklar*'da [*Chikamatsu Monogatari*], eylemi, yani zevcenin kaçışını başlatan kadınlar odasında oynanan bütün bir oyundur. Ve elbette,

daha evde dahi, yerinden çıkarılabilir, sürgülü bölmeler sayesinde tüm bir bağlantılar sistemi işlemektedir. Ama bir mekân parçasının bir diğeriyle uyuşması probleminin kurulması öncelikle sokakla ilişkilidir ve daha genel olarak, iki mekân parçası arasına çok sayıda medyan boşluk sokulur; çerçevenin dışına çıkan bir karakter ya da karakteri bırakan kamera. Bir plan sınırlı bir alan tanımlar, tıpkı *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri*'nde [*Ugetsu Monogatari*] sisler içindeki gölün görünen parçası gibi; ya da bir tepenin ufku kapatması ve bir plandan diğer plana geçerken manzaranın, sürekliliğe karşıt bir bitişikliği olumlayarak imgenin kararıp açılmasını bertaraf etmesi gibi. Gene de, her ne kadar sürekli bir ayrılma söz konusu olsa bile, parçalara ayrılmış bir mekândan bahsetmiyoruz. Ama her bir sahnenin, her bir planın bir karakteri ya da olayı özerkliğinin, yeğin mevcudiyetinin doruğuna taşıması gerekir. Bu yoğunluk tutulup kendi özüne ait olan ve başka hiçbir şeyle karışmayan, düşme = 0 noktasına kadar uzatılmalıdır, öyle ki tıpkı "yokoluş"un her mevcudiyete içkin bir kip olması gibi, boşluk da her yeğinliğin kurucu unsurlarından biridir (daha sonra göreceğimiz üzere bu, Ozu'daki durumdan çok farklıdır).[17] Bu şekilde tanımlanan parçalar mekânın oluşturulma sürecinde ne kadar çok rol oynarsa, mekân o kadar az parçalı bir mekân olur: Mekân görüşle değil ilerleyişle kurulur ve ilerleme birimi de alan ya da parçadır. Kurosava'da yanal hareket bütün önemini, yalnızca çapını oluşturduğu şu ya da bu büyüklükteki bir çemberin sınırlarıyla iki yönde de karşılaşmasına borçludur. Bunun tam tersine, Mizoguçi'nin mekânı varsaymak yerine onu yaratan yanal hareketi, adım adım belirli ama sınırsız bir yönde ilerler. Belirli yön de hiçbir şekilde bir yön birliği belirtmez, zira yön her birine bir vektör iliştirilmiş her bir parçayla değişiklik gösterir (yönlerin bu değişkenliği *Kutsallığa Başkaldıran Kahraman*'da [*Shin Heike Monogatari*] doruk noktasına ulaşır). Bu basit bir yer değişikliği değildir, zamanın bütünüyle, ama söz konusu mekânın değişkenlerinin bir fonksiyonu olarak olumlandığı, mekân olarak ardışık bir mekânın paradoksudur: Böylelikle, *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri*'nde önce bir peri kızıyla birlikte yıkanan kahramanı, daha sonra kırda bir dere oluşturan taşkını, sonra kırları

17 Mizoguçi'de yeğinlik ve yeğinliğin boşluğun kıyısına kadar uzatılması hakkında, bkz. Hélène Bokanowski, "L'espace de Mizoguchi", *Cinématographe,* Sayı: 41, Kasım 1978.

ve bir ovayı, en sonunda "birkaç ay sonra" akşam yemeklerini yemekte olan karı-kocayı yeniden bulduğumuz bir bahçeyi görürüz.[18]

Son olarak, problem, mekân parçalarının adım adım birbiriyle uyuşmalarının ötesinde, genelleştirilmiş bir bağlantının kurulmasına dairdir. Burada bir kez daha, bir teknik kadar bir metafizik de tanımlayan dört yöntem bu sonuca katkıda bulunur: kameranın perspektif içinde bir plonje etkisi oluşturan ve sahnenin sınırlı bir alana konuşlanmasını sağlayan görece yüksek konumu; bitişik planlar için kesmeleri örten bir kaydırma etkisi oluşturacak şekilde açının korunması; bir sahneyi nötralize etmeyip, tam tersine sahnenin yeğinliğini mekânın en ucuna kadar koruyup uzatan, orta planı aşmaktan kaçınıp kameranın dairesel devinimlerini serbest bırakan mesafe prensibi (örneğin *Son Krizantemlerin Öyküsü*'nde [*Zangiku Monogatari*] kadının can çekişmesi); son olarak ve hepsinden önemlisi, Noël Burch'un, Mizoguçi'de üstlendiği özel işleviyle analiz ettiği plan-sekans, mekânın, ardışık olmakla beraber farklı yönlü vektörlerin iliştirilmiş olduğu parçalarını rulo halinde açan, hakiki "rulo-plan" (Burch'a göre en güzel örnekleri *Gionlu Kızkardeşler* [*Gion no Kyodai*] ve *Son Krizantemlerin Öyküsü*'nde bulunmaktadır).[19] Ve bu, bize Mizoguçi'deki fahiş kamera hareketleri diye adlandırılan şeyin olmazsa olmazı gibi görünüyor: Plan-sekans farklı yönlere sahip vektörler arasında bir tür paralellik sağlar ve böylelikle, heterojen mekân parçaları arasında bir bağlantı oluştururken, bu şekilde oluşturulmuş mekâna çok özel bir homojenlik verir. O halde bu sınırsız çekiştirme veya uzatmada, küçük biçimin mekânının nihai doğasına temas ediyoruz: Bu mekân hiç kuşkusuz büyük biçimin mekânından daha

---

18 Bkz. bu sekansın Godard tarafından yapılan analizi, *Jean-Luc Godard*, Belfond, s. 113-114.

19 Noël Burch (*Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 223-250) tüm bu yönleri analiz eder ve "rulo-plan"ın bütün bunları nasıl biraraya getirdiğini gösterir. Burch bu tip plan-sekansın kendine özgü niteliği üzerinde durur. Ve aslında farklı yönetmenlerde, birbirine indirgenemeyecek çok çeşitli plan-sekanslar vardır. Mizoguçi'nin filmlerinden ince eleyip sık dokuyarak yaptığı seçimde Burch, savaş sonrasında, 1948'e doğru, Mizoguçi'nin yapıtının düşüşe geçtiğini ve "klasik bir kod"la "Wyler tarzı bir plan-sekans" eğilimine katıldığını düşünür (s. 249). Gene de bize göre, Mizoguçi'nin plan-sekansı, evren çizgileri çizmek şeklindeki spesifik işlevini hiç bırakmamıştır: Bunun bir yankısı, uzaktan da olsa, yalnızca kimi Amerikan neo-Western örneklerinde bulunacaktır.

küçük değildir. Süreciyle "küçük"tür: Uçsuz bucaksızlığı onu oluşturan parçaların bağlantısından, farklı (ve farklılıklarını koruyan) vektörlerin paralelleştirilmesinden, ancak zamanla oluşabilen homojenlikten ileri gelir. Mizoguçi'nin, hayatının sonuna doğru, sinemaskoba duyduğu ilgi ve mekân anlayışının bir fonksiyonu olarak, bundan yeni kaynaklar çıkarabileceği sezgisi de buna dayanır. İşte bu anlayış, "kırışık çizgi" ya da kırık çizgi anlayışıdır. Ve kırışık ya da kırık çizgi de, mekânın bu eğiminin nihai doğası, bir ya da birden çok *evren çizgisi*nin göstergesidir. Evren çizgilerine, evren liflerine erişen ve bütün filmlerinde bunları çizmeyi hiç bırakmayan Mizoguçi olmuştur: Bu şekilde küçük biçime eşsiz bir genişlik verir.

Bu, bir bütün oluşturacak şekilde birleştiren çizgi olmayıp, heterojenleri heterojen olarak koruyarak bağlayan ya da uyuşuma tabi tutan çizgidir. Evren çizgisi arka odaları sokağa, sokağı göle, dağa, ormana bağlar. Erkekle kadını ve kozmosu bağlar. Arzuları, ızdırapları, delilik anlarını, zorlu sınavları, zaferleri, uzlaşmaları birleştirir. Geçtiği onlarca nokta olarak yeğinlik anlarını birleştirir. Yaşayanlarla ölüleri birleştirir: Tıpkı *İmparatoriçe Yang Kwei-Fei*'deki [*Yokuhi*] yaşlı imparatoru katledilmiş imparatoriçeyle yeniden birleştiren görsel ve işitsel evren çizgisi gibi. Tıpkı *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri*'ndeki, baştan çıkarıcı periden geçerek, "kaybı" mevcudiyetin saf yeğinliği haline gelmiş olan ölü karısına yeniden kavuşan çömlekçinin evren çizgisi gibi: Kahraman evin bütün odalarını arayıp tarar, evden çıkar ve bu arada hayaletin ortaya çıkmış olduğu koridora geri döner. Hepimizin keşfetmesi gereken bir evren çizgisi vardır, ama bu ancak bizzat çizerek, evren çizgisinin kırışık çizgisini çizerek keşfedilir. Evren çizgileri aynı anda hem plan-sekans ve kaydırmalı çekimle doruğuna ulaşan bir fizik, hem de Mizoguçi'nin temalarıyla oluşmuş bir metafiziğe sahiptir. Ama engellerin en kötüsüyle burada karşılaşırız: tam da metafiziğin sosyolojiyle yüzleştiği noktada. Bu yüzleşme kuramsal değildir: Arka odaların ön tarafın hiyerarşisine tabi olduğu Japon evinde, parçaların bağlantısının, hiyerarşi sisteminin gerektirdiklerine göre belirlenmek zorunda olduğu Japon mekânda gerçekleşir. Bu bakımdan, Mizoguçi'nin sosyolojik fikri aynı anda hem basit hem de son derece güçlüdür: Onun için kadınlardan geçmeyen ve hatta onlardan doğmayan bir evren çizgisi yoktur, gelgelelim sosyal sistem kadınları ezilen durumuna, çoğunlukla da

gizli ya da açık fahişelik durumuna indirger. Evren çizgileri dişildir, oysa sosyal durum fuhuşsaldır. Özleri itibariyle tehdit altındayken nasıl hayatta kalabilirler, nasıl devam edebilir ve hatta kendilerini bu durumdan nasıl çekip çıkarabilirler? *Son Krizantemlerin Öyküsü*'nde adamı bir evren çizgisine çeken ve berbat oyuncuyu büyük bir ustaya çeviren pekâlâ bir kadındır; ama o bizzat bu başarının çizgiyi kıracağını ve kendisine, kadına, yalnız bir ölümden başka bir şey vermeyeceğini bilmektedir. *Çarmıha Gerilen Aşıklar*'da kendi aşklarının farkında olmayan çift, aşklarını ancak her ikisi de kaçmak zorunda olduğunda, evren çizgileri zorunlu olarak başarısızlığa mahkûm bir kaçış çizgisinden ibaret hale zaten gelmişken keşfeder. Kendisinin vahşi bir biçimde sona erişinin, yakasını hiçbir zaman bırakmayacağı bir çizginin doğuşuna tanık olduğumuz bu imgeler ne kadar da göz kamaştırıcıdır. Anneden oğula giden evren çizgisinin, talihsiz kadını bir zamanlar dünyaya getirdiği genç prensten defalarca ayıran muhafızlar tarafından çıkış yolu bırakmayacak şekilde engellendiği *Oharu'nun Yaşamı*'nda [*Saikaku ichidai onna*] durum daha da kötüdür. Ve Mizoguçi'nin "geyşa" filmleri hiç durmadan evren çizgileri ortaya çıkarıyorsa, bu hâlâ onların mevcudiyetinin bir kipi olacak bir yokoluş içinde bile değildir artık, onların yalnızca ezeli umutsuzlukta, hatta son sığınak olarak bir fahişenin modern aldırışsızlığıyla varlıklarını sürdürmelerine izin veren, kaynaktaki bir tıkanıklığın içindedir. Mizoguçi böylelikle eylem-imgenin bir uç sınırına ulaşır: sefil bir dünya tüm evren çizgilerini bozduğunda ve böylelikle artık yönünü kaybetmiş, bağlantısı kopmuş olmaktan başka bir şey olmayan bir gerçeklik ortaya çıkardığında. Gerçi Kurosava da, kendi tarafında, eylem-imgenin öbür yanının en uç sınırını zorluyordu: sefaletin dünyası o büyük çemberi çatlatıp artık dağılmış olmaktan başka bir özelliği olmayan kaotik bir gerçekliği ortaya çıkaracak kadar yükseldiğinde (varoşlarıyla, ve filmi birleştiren yegâne şey olan kendini tramvay zanneden budalanın mahalleyi bir uçtan bir uca kateden yanal hareketiyle *Dodesukaden*).

ON İKİNCİ BÖLÜM

EYLEM-İMGENİN KRİZİ

1

Peirce, sırasıyla Birincilik ve İkincilik diye adlandırdığı duygulanım ve eylemi birbirinden ayırdıktan sonra onlara üçüncü bir imge türü ekliyordu: "Zihinsel" ya da Üçüncülük. Üçüncülük tümüyle, diğer bir terim ya da diğer terimler aracılığıyla ikinci bir terime gönderen bir terimi ifade ediyordu. Bu üçüncü aşama, anlamda, yasada ya da ilişkide ortaya çıkıyordu. Elbette tüm bunlar zaten eylemde içeriliyormuş gibi görünse de öyle değildir: Bir eylem, yani bir düello veya iki kuvvet kendini mümkün kılan yasalara uymakla birlikte, ona bunu yaptıran, asla yasası değildir; bir eylemin pekâlâ bir anlamı vardır, ama onun amacını oluşturan şey bu değildir, amaç ve araçlar anlamı içermezler; bir eylem iki terimi ilişkiye geçirir, ama bu zaman-mekânsal ilişki (örneğin karşıtlık) mantıksal bir ilişkiyle karıştırılmamalıdır. Bir yanda, Peirce'e göre üçüncülüğün ötesinde hiçbir şey yoktur: Bunun ötesindeki her şey 1, 2, 3 arasındaki kombinasyonlara indirgenebilir. Diğer yanda, üçüncülük, yani kendiliğinden üç olan, ikiliklere indirgenemez: Örneğin, eğer A, B'yi C'ye "veriyorsa", bu sanki A B'yi atmış (birinci çift) ve C de B'yi yakalamış (ikinci çift) gibi bir şey değildir; eğer A ve B bir "değiş tokuş" yapıyorlarsa, bu sanki A ve B sırasıyla *a*'dan ve *b*'den ayrılmış ve sırasıyla *b*'ye ve *a*'ya sahip olmuş gibi bir şey değildir.[1] Bu nedenle,

1 Bkz. Peirce, *Ecrits sur le signe*, Seuil. Peirce "üçüncülük"ün, kendisinin başlıca keşiflerinden biri olduğunu düşünüyordu.

üçüncülük eylemler değil, zorunlu olarak bir yasanın simgesel öğesini içeren "edimler" (vermek, değiş tokuş etmek); algılanımlar değil, anlam öğesine gönderen yorumlar; duygulanımlar değil, "çünkü", "rağmen", "amacıyla", "öyleyse", "oysaki" vb. mantıksal bağlaçların kullanımına eşlik eden hisler gibi ilişkilere dair entelektüel hisler esinler.

Üçüncülük en uygun temsilini belki de ilişkide bulur; zira ilişkilendirdiği terimlerin zorunlu olarak dışında olması itibariyle ilişki her zaman üçüncüdür. Ve felsefi gelenek, ilişkileri doğal ilişkiler ve soyut ilişkiler diye iki farklı türe ayırırken, anlam daha çok ilk gruba, yasa ya da anlam ise daha çok ikincisine girer. Birinci tür ilişkilerle bir imgeden diğerine doğal olarak ve kolaylıkla geçilir: örneğin bir portreden modeline, daha sonra portrenin yapıldığı sıradaki mevcut koşullara, sonra modelin şimdi bulunduğu yere vb. Öyleyse, imgelerin alışılmış bir sırasının ya da dizisinin kurulması söz konusudur, yine de bu sıra ya da dizi sınırsız değildir, çünkü doğal ilişkiler etkilerini çok çabuk tüketirler. İkinci tür ilişkiler, yani soyut ilişkiler, tersine zihinde doğal olarak birleşik olmayan iki imgenin karşılaştırıldığı bir koşulu ifade eder (örneğin, çok farklı oldukları halde, ortak koşulları konik kesit olmak olan iki şekil). Artık burada söz konusu olan, bir dizinin kuruluşu değil, bir bütünün oluşturuluşudur.[2]

Peirce şu nokta üzerinde durur: Eğer birincilik kendiliğinden "bir", ikincilik iki ve üçüncülük de üçse, o zaman ikide ikinci terim ikinciliği olumlarken birinci terimin birinciliği kendi tarzında "yeniden yakalaması" zorunludur. Ve üçüncüde, üçüncü terim üçüncülüğü olumlarken birinciliğin bir temsilcisi ve ikinciliğin bir temsilcisi olacaktır. Öyleyse, yalnızca 1, 2, 3 değil, 2'de 1, 2, ve 3'de 1, 2, 3 vardır. Burada bir tür diyalektik görmek mümkündür; gelgelelim diyalektiğin bu hareketlerin tümünü içerdiği şüphelidir, daha ziyade, diyalektiğin bunun bir yorumu ve çok da yetersiz bir yorumu olduğu söylenebilir.

Hiç kuşkusuz duygulanım-imge zaten zihinsel olanı içeriyordu (saf bir bilinç). Ve eylem-imge de, eylemin amacında (tasarımlama), araçların

2 Peirce, aralarındaki ayrım Hume'a kadar uzanan bu iki ilişki türüne açık bir şekilde başvurmaz. Ama "yorumlayan" kuramı ve bizzat "dinamik yorumlayan" ve "nihai yorumlayan" ayrımı, bu iki ilişki türü arasındaki ayrımla kısmen kesişir.

seçiminde (yargı), sonuçların tümünde (akıl yürütme) zihinsel olana işaret ediyordu. "Figürler" imgeye zihinsel olanı haydi haydi dahil ediyordu. Ama bu, zihinsel olanı, bir imgenin, kendine özgü figürleriyle, apaçık, spesifik bir imgenin kendine özgü nesnesi yapmaktan tamamen farklıdır. Bu imgenin bize birinin düşüncesini, hatta saf bir düşünceyi ve saf bir düşünürü temsil etmesi gerektiği anlamına mı gelmektedir bu? Elbette hayır, her ne kadar bu yönde çabalar ortaya konmuş olsa dahi. Ama bir yandan, imge hakikaten fazla soyut ya da gülünç hale gelecektir. Diğer yandan, duygulanım-imge, eylem-imge, zaten pekâlâ yeterince düşünce içeriyordu (örneğin Lubitsch'te imgedeki akıl yürütmeler). Zihinsel imgeden bahsettiğimizde başka bir şey anlatmak istiyoruz: Bu, düşüncenin dışında kendilerine has bir varoluşa sahip olan nesneleri, düşüncenin nesneleri olarak alan bir imgedir, tıpkı algılanımın nesnelerinin algılanımın dışında kendilerine has bir varoluşa sahip olması gibi. *İlişkileri*, simgesel edimleri, entelektüel hisleri *nesnesi olarak alan bir imgedir bu.* Mutlaka öyle olmamakla birlikte, diğer imgelerden daha zor olabilir. Düşünceyle zorunlu olarak, diğer imgelerin ilişkisinden tamamen farklı, doğrudan, yeni bir ilişkisi olacaktır.

Tüm bunların sinemayla ne ilgisi var? Godard 1, 2, 3... dediğinde, söz konusu olan, yalnızca imgeleri birbirlerine eklemek değil, imge tiplerini sınıflandırmak ve bu tipler içinde dolaşıma girmektir. Bürlesk örneğini ele alalım. Bürlesk algılanımın iki temel biçimini mükemmelliğe taşımış olan Chaplin ve Keaton'ı bir yana bırakacak olursak, şöyle söyleyebiliriz: 1 Langdon'dur, 2 Laurel ve Hardy'dir, 3 Marx Biraderler'dir. Aslında Langdon, hiçbir madde ya da ortam içinde aktüel hale gelemeyecek kadar saf bir haldeki duygulanım-imgedir, öyle ki onu taşıyanda karşı konulmaz bir uyuma isteği uyandırır. Oysa Laurel ve Hardy'de söz konusu olan eylem-imgedir, maddeyle, ortamla, kadınlarla, başkalarıyla ve birbirleriyle sürekli düellodur; mekândaki tüm eşzamanlılığı kırarak, bunun yerine, önce birine bir darbe, sonra öbürüne bir darbe şeklindeki zaman içindeki bir ardışıklığı geçirmek üzere, düelloyu ayrıştırmayı bilmişlerdir; öyle ki düello sonsuza kadar uzayacak ve etkileri, yorgunlukla zayıflamak yerine, abartıyla büyüyecektir. Kaldı ki Laurel ikilinin 1'i gibidir, panikleyip pratik bir felaket yaratan, ama madde ve ortamın tuzakları arasından geçmesini sağlayan bir esinle donatılmış duygulanımsal temsilcidir; oysaki eylem adamı olan Hardy, yani 2, sezgisel kaynaklardan öylesine yoksundur,

kendini kaba maddeye öylesine bırakmıştır ki, sorumluluğunu üstlendiği eylemlerin tüm tuzaklarına, ve Laurel'in, kendisi içine düşmeden tetiklediği tüm felaketlere yakalanır. Son olarak, Marx Biraderler 3'tür. Üç kardeş öyle bir şekilde dağılmıştır ki, Harpo ve Chico çoğunlukla aynı grup içinde yer alırken, Groucho kendi hesabına, diğer ikisiyle bir tür ittifaka girmek üzere belirir. 3'ün bozulmaz bütünlüğü içinde yakalanmış olan Harpo 1'dir, semavi duyguların, ama aynı zamanda şimdiden, cehennemlik itkilerin, açgözlülüğün, cinselliğin, yıkımın temsilcisidir. Chico 2'dir, eylemi, inisiyatifi, ortamla girilen düelloyu, çabanın ve direnişin stratejisini üstüne alandır. Harpo muazzam yağmurluğunun içinde çeşit çeşit nesneler, herhangi bir eylem için kullanılabilecek alet edevat saklar; ama o bunları ancak duygulanımsal ya da fetişist amaçlarla kullanırken, Chico bunlardan organize bir eylemin araçlarını çıkartır. Son olarak Groucho, 3'tür, yorumların, simgesel edimlerin ve soyut ilişkilerin adamıdır. Ne var ki her üçü de, birlikte oluşturdukları üçüncülüğe eşit derecede aittirler. Harpo ve Chico zaten öyle bir ilişki içindedir ki, Chico Harpo'ya bir ***kelime*** söylediğinde Harpo'nun, sürekli doğasını değiştiren bir dizi içinde (örneğin *Animal Crackers*'taki *flash-fish-flesh-flask-flush...* dizisi), buna karşılık gelen nesneyi sağlaması gerekir; tersi şekilde, Harpo Chico'ya bir işaret dili bilmecesi yönelttiğinde, Chico'nun bir mimik dizisi içinde bundan bir *önerme* çıkarabilmek için durmaksızın tahminlerde bulunması gerekir. Ama Groucho yorum sanatını en son noktasına iter, çünkü anlamsızlıkta saf bir ifade bulacak olan ***akıl yürütmenin***, argümanların ve tasımların ustasıdır: (*A Day at the Races*'te Harpo'nun nabzını dinlerken söylediği) "Ya bu adam ölmüş ya da benim saatim durmuş". Tüm bu anlamlarda Marx Biraderler'in büyüklüğü zihinsel imgeyi bürleske sokmuş olmalarında yatar.

Zihinsel imgeyi sinemaya sokmak ve bunu tüm öteki imgelerin tamamlanması, sonuca ulaştırılması şeklinde yapmak Hitchcock'un da amacı olmuştur. Rohmer ve Chabrol'ün *Cinayet Var*'la [*Dial M for Murder*] ilgili olarak söyledikleri gibi, "filmin bütün amacı bir akıl yürütmeyi sergilemekten başka bir şey değildir, yine de asla insanı yorup dikkatini dağıtmaz".[3] Ve bu yalnızca filmin sonunda ortaya çıkan bir şey değil, daha filmin başından beri olan bir şeydir: Ünlü aldatıcı flash-

3 Rohmer ve Chabrol, *Hitchcock*, Ed. d'Aujourd'hui, s. 124.

back'leriyle, *Sahne Korkusu* [*Stage Fright*] yakın geçmişten bir hatıra, hatta bir algılanım gibi sunulan bir yorumla başlar. Eylemler, duygulanımlar, algılanımlar, Hitchcock'ta tüm bunlar filmin başından sonuna dek yorumdur.[4] *Ölüm Kararı* [*Rope*], imgelerin sadece tek bir akıl yürütmenin kıvrımları olması oranında tek bir plandan oluşur. Bunun nedeni açıktır: Hitchcock filmlerinde bir eylem bir kez verildiğinde (şimdide, geçmişte ya da gelecekte), konusunu, doğasını, amacını vb. değişikliğe uğratan bir ilişkiler kümesi tarafından kelimenin tam anlamıyla kuşatılacaktır. Önemli olan, Hitchcock'un burun kıvırarak *whodunit* ("kim yaptı?") diye adlandırdığı, eylemi gerçekleştiren kişi değildir, ama daha ziyade eylemin kendisi de değildir: Eylemin ve eylemi gerçekleştiren kişinin içinde bulundukları ilişkiler bütünüdür. Çerçevenin çok özel anlamı buradan ileri gelir: Kadrajın eskizleri, çerçevenin katı sınırları, çerçeve-dışının görünürde saf dışı bırakılması, Hitchcock'un sürekli bir şekilde resim ya da tiyatroya değil de, halıcılığa, yani dokumacılığa göndermede bulunmasıyla açıklanır. Eylem üstten ve alttan geçirilen hareketli argacı oluştururken, çerçeve çözgüleri taşıyan dikmeler gibidir. Böylece Hitchcock'un neden genellikle kısa planlarla çalıştığını, ne kadar çerçeve varsa o kadar plan olmasını ve her bir planın bir ilişki ya da ilişkideki bir değişikliği gösterdiğini anlıyoruz. Ama *Ölüm Kararı*'nın teorik olarak tek plan olan sahnesi bu kurala hiçbir şekilde istisna oluşturmaz: Welles'in veya Dreyer'in, iki farklı tarzda, çerçeveyi bir bütüne tabi kılmaya eğilimli plan-sekanslarından çok farklı olarak, Hitchcock'un tıpkı sonsuz uzunlukta bir halı dokuma işinde olduğu gibi, çerçeveyi enlemesine kapalı tutmak koşuluyla boylamasına açmaya razı olduğu tek plan çekimi, bütünü (ilişkiler bütününü) çerçeveye tabi kılar. Temel nokta her halükârda, eylemin, ama aynı zamanda algılanım ve duygulanımın da, bir ilişkiler dokusu içinde çerçevelenmiş olmasıdır. Zihinsel imgeleri oluşturan şey eylemler, algılanımlar ve duygulanımlar argacının aksine bu ilişkiler zinciridir.

Hitchcock bu yüzden polisiye ya da casus filminden, "öldürmek", "çalmak" türünden, özellikle çarpıcı bir eylem ödünç alacaktır. Bu eylem karakterlerin bilmediği (ama izleyicilerin önceden bildiği ya da karakterden

4 Bkz. Narboni, "Visages d'Hitchcock", *Alfred Hitchcock, Cahiers du cinéma.*

önce keşfedeceği) bir ilişkiler bütününe dahil olduğu için, bütün eylemi yöneten bir düello olması ancak görünüştedir: Daha baştan başka bir şeydir, çünkü ilişki onu zihinsel imge haline yükselten üçüncülüğü oluşturur. O halde Hitchcock'un şemasını, masum birinin, işlemediği bir suçla itham edilmesi olarak tanımlamak yeterli olmaz; bu yalnızca bir "bağlama düzeni" [*couplage*] hatası, yanlış bir "ikinci" saptaması, bir ikircillik belirtisi diye adlandırmış olduğumuz şey olurdu. Tersine, Rohmer ve Chabrol, Hitchcock'un şemasını kusursuz bir analize tabi tutmuşlardır: Suçlu suçunu daima bir başkası *için* işlemiştir, hakiki suçlu suçunu, istese de istemese de artık masum olmayan bir masum için işlemiştir. Kısacası suç, suçlunun *Trendeki Yabancılar*'daki [*Strangers on a Train*] gibi suçunu "değiş tokuş" edişinden, hatta *İtiraf Ediyorum*'daki [*I Confess*] gibi masuma "vermesi" ve "teslim etmesi"nden ayrılamaz. Hitchcock'ta suç işlenmez, teslim edilir, verilir ya da değiş tokuş edilir. Bunun, Rohmer ve Chabrol'ün kitabının en güçlü noktası olduğunu düşünüyoruz. İlişki (değiş tokuş, verme, teslim...) eylemi çevrelemekle yetinmez, eylemin içine önceden ve tüm parçalarına kadar sızar ve onu zorunlu olarak simgesel bir edime dönüştürür. Yalnızca eylemde bulunan kişi ve eylem, katil ve kurban yoktur, her zaman bir üçüncü vardır ve bu basitçe şüphelenilen bir masumun olacağı gibi kazara ya da görünürdeki bir üçüncü değil, ilişkinin kendisi tarafından, katil, kurban ya da eylemin görünürdeki üçüncüyle ilişkisi tarafından oluşturulan temel nitelikte bir üçüncüdür. Bu sürekli olarak üçe katlanma, nesneleri, algılanımları, duygulanımları da ele geçirir. Her imge, çerçevesi içinde, çerçevesi yoluyla, zihinsel bir ilişkinin sergilenişi olmalıdır. Karakterler eylemde bulunabilir, algılayabilir, bir şeyler hissedebilirler, ama onları belirleyen ilişkilere tanıklık edemezler. Bunlar yalnızca kamera hareketleri ve karakterlerin kameraya doğru hareketleridir. Hitchcock'un Actors Studio'yla karşıtlığı, oyuncunun olabildiğince yalın bir şekilde oynamasını, mümkün olduğunca yansız olmasını istemesi, gerisini kameraya bırakması bundan ileri gelir. Geriye kalan bu şey, işin özü ya da zihinsel ilişkidir. *Arka Pencere*'de kahramanın ayağının neden kırık olduğunu *açıklayan* bir diyalog değil, kameradır (odasındaki yarış arabası fotoğrafları, kırık fotoğraf makinesi). *Sabotaj*'da [*Sabotage*] kadının, adamın ve bıçağın basitçe bir ikililer dizisi içine değil de, kadının suçunu adama teslim ettiği hakiki bir ilişki (üçüncülük) içine

girmesini sağlayan, kameradır.[5] Hitchcock'ta hiçbir zaman düello ya da ikiz yoktur: *Şüphenin Gölgesi*'nde [*Shadow of a Doubt*] bile, iki Charlie, amca ve yeğen, katil ve genç kız, birisi için suçlarını haklı kılan ve öbürü için böyle bir suçluyu üretmesi haklı çıkarılamayacak aynı dünya halinin tanıklığına başvururlar.[6] Ve sinema tarihinde Hitchcock, bir filmin kuruluşunu artık iki terime, yönetmen ve yapılacak filme bağlı olarak değil, üç terime bağlı olarak kavrayan kişi olarak öne çıkmıştır: Yönetmen, film ve filmin içine girmesi, ya da tepkileri filmin temel bir parçasını oluşturması gereken seyirciler (gerilimin aleni anlamı budur, zira seyirci ilişkilerden "haberi olan" ilk kişidir[7]).

Çok sayıda kusursuz yorumcu içinde (zira hiçbir yönetmen bu kadar yoruma konu olmamıştır), Hitchcock'ta derin bir düşünür ya da yalnızca büyük bir eğlence ustası görenler arasında tercih yapmak yersizdir. Yine de Hitchcock'u, Rohmer ve Chabrol'ün yaptığı gibi, bir metafizikçi, Platoncu ve Katolik, ya da Douchet'nin yaptığı gibi derinliklerin psikoloğu yapmaya gerek yoktur. Hitchcock'ta daha çok, hem teorik hem pratik, çok sağlam bir ilişkiler anlayışı vardır. Sadece Lewis Carroll değil, bütün bir İngiliz düşüncesidir, ilişkiler kuramının mantığın temel parçası olduğunu ve aynı anda hem en derini hem de en eğlencelisi olabildiğini göstermiş olan. Hitchcock'ta, başta ilk günah olmak üzere, Hristiyan temalar mevcutsa, bunun nedeni, İngiliz mantıkçıların çok iyi bildiği

---

5 Bu iki örnek için bkz. Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Laffont, s. 165 ve 79-82. Ve s. 15: "Hitchcock bir ya da birden çok karakterin düşüncelerini diyaloğa başvurmaksızın filme çekmeyi ve algılanabilir kılmayı başaran tek sinemacıdır."

6 Rohmer ve Chabrol (s. 76-78) bu bakımdan, *Şüphenin Gölgesi*'nde yalnızca 2 rakamının önemi üzerinde durmuş olan Truffaut'yu tamamlarlar. Orada bile bir değiş tokuş ilişkisi olduğunu gösterirler.

7 Truffaut, s. 14: "Gerilim yaratma sanatı aynı zamanda filme katılmalarını sağlayarak seyirciyi de işin içine katma sanatıdır. Gösteri alanında film yapmak artık yalnızca ikili (yönetmen + filmi) değil, üçlü (yönetmen + filmi + seyirci) oynanan bir oyundur." Jean Douchet, seyircinin filme dahil edilmesi konusu üzerinde özellikle durmuştur: *Alfred Hitchcock*, Ed. de l'Herne. Ve Douchet sıklıkla Hitchcock'un filmlerinin bizzat içeriğinde üçlü bir yapıyı açığa çıkarır (s. 49): Örneğin *Gizli Teşkilat*'ta 1, 2, 3, bunlar öyle koşullarda bulunur ki, birincinin kendisi birdir (E.B.I.'ın başı), ikinci ikidir (çift), üçüncü üçtür (üç casus). Bu Peirce'ün üçüncülüğüne bütünüyle uymaktadır.

gibi, bunların en baştan beri ilişki problemini ortaya koymuş olmasıdır. Hitchcock'un da kendi payına yola çıkış noktasını oluşturan, postüla olarak adlandırdığı şey ilişkiler, zihinsel imgedir; ve bu temel postüladan hareketle film, entrikanın ya da eylemin imkânsızlıklarına rağmen, matematiksel ya da mutlak bir zorunlulukla gelişir. Oysa eğer ilişkilerden hareketle yola çıkılırsa, tam da bunların dışsallığı itibariyle, ne olur? İlişki yitip gidebilir, birden ortadan kaybolabilir – karakterler değişmeksizin ama onları boşlukta bırakmış olarak: Komedi filmi *Bay ve Bayan Smith*'in [*Mr. & Mrs. Smith*] Hitchcock'un yapıtının bir parçası olmasının nedeni tam olarak, çiftin birdenbire evliliklerinin yasal olmadığını, hiçbir zaman evlenmemiş olduklarını öğrenmeleridir. Bunun tersi de olabilir ve ilişki, öngörülen terimler ve onu tekrar bölerek ya da yeni istikametlere yönlendirerek ilişkiye katılan görünürdeki üçüncüler uyarınca hızla yayılıp çoğalabilir (*Harry'nin Derdi* [*The Trouble with Harry*]). Son olarak, bizzat ilişkinin, onu gerçekleştiren değişkenlere göre ve bir ya da daha çok karakterde değişimlere yol açarak, değişikliklere uğraması da mümkündür: Hitchcock'un karakterlerinin kesinlikle entelektüeller olmayıp, yaşanmış bağlaçlara (çünkü... rağmen... zira... eğer... olsa bile...) göre değişkenlik gösteren bir oyunu model aldıkları sürece, duygudan ziyade entelektüel hisler olarak adlandırabileceğimiz hislere sahip olmaları da bu anlamdadır (*Gizli Ajan* [*Secret Agent*], *Aşktan da Üstün* [*Notorious*], *Şüphe*). Bu durumların hepsinde görülen şey, ilişkinin karakterler, roller, eylemler, dekor arasına temel bir istikrarsızlık sokmasıdır. Bu istikrarsızlığın modeli suçlunun ve masumun istikrarsızlığı olacaktır. Ama aynı zamanda, ilişkinin özerk yaşamı, onu bir tür dengeye doğru yöneltecektir, her ne kadar acı, umutsuz, hatta canavarsı da olsa: Masum-suçlu dengesine ulaşılacaktır, herkese rolü iade edilecektir, herkes eyleminin karşılığını alacaktır, ama bütünü kemirme, ve hatta silme riski taşıyan bir limit pahasına.[8] *Lekeli Adam*'da [*The Wrong Man*] aklını yitiren kadının kayıtsız yüzü böyledir. İşte bu noktada Hitchcock trajik bir yönetmendir: Hitchcock'ta planın, sinemada hep olduğu gibi, biri hareket halindeki karakterlere, nesnelere ve

8 İşte bu nedenle Hitchcock'ta "imgenin temel bir istikrarsızlığı" (Bazin) hakkında olduğu kadar, bir limit olarak ve insan doğasının "kurucu kusurunu tanımlayan" "tuhaf bir denge" (Rohmer ve Chabrol, s. 117) hakkında da yorumlarla karşılaşırız.

eylemlere dönük, diğeri film ilerledikçe giderek değişen bir bütüne dönük olmak üzere, pekâlâ iki yüzü vardır. Gelgelelim, Hitchcock'ta bütünün değişimi, ilişkilerin karakterler arasına soktukları dengesizlikten, kendi içlerinde ulaştıkları korkunç dengeye kadar giden bir evrimdir.

Hitchcock sinemaya zihinsel imgeyi sokar. Yani ilişkiyi bir imgenin nesnesi haline getirir, ki bu imge yalnızca algılanım-imgelere, eylem-imgelere ve duygulanım-imgelere eklenmekle kalmaz, bunları çerçeveleyip dönüştürür. Hitchcock'la birlikte, yeni bir türde "figürler" ortaya çıkar: düşünce figürleri. Aslında zihinsel imgenin kendisi, eylem-imgenin göstergeleriyle karışmayan, özel göstergeler gerektirir. Genellikle Hitchcock'un filmlerinde, dedektifin yalnızca sıradan ve ikincil bir role sahip olduğu (*Şantaj*'daki [*Blackmail*] gibi, dedektifin tamamen ilişkinin içine girdiği durumlar hariç) ve belirtilerin pek az önemi olduğu söylenmiştir. Buna karşın, Hitchcock doğal ve soyut şeklindeki iki ilişki türü uyarınca, özgün göstergeler üretir. Doğal ilişkide, bir terim, alışılageldik bir dizi içinde, her birinin diğerleri tarafından "yorumlanabileceği" şekilde, başka terimlere gönderir: Bunlar *markeler*'dir [*marque*]; ama her zaman bu terimlerden birinin genel çerçevenin dışına sıçraması ve onu ait olduğu diziden çekip çıkaracak ya da onunla çelişkiye sokacak koşullar içinde belirivermesi mümkündür ve böyle bir durumda *demarke*'den [*démarque*] bahsedeceğiz. O halde terimlerin, önce aralarından birinin diziden kopabilmesi için, bütünüyle sıradan olmaları çok önemlidir: Hitchcock'un deyişiyle, *Kuşlar* sıradan kuşlar olmak zorundadır. Hitchcock'un bazı demarkeleri ünlüdür, örneğin *Yabancı Muhabir*'de [*Foreign Correspondent*], kanatları rüzgârın tersi yönünde dönen değirmen ya da *Gizli Teşkilat*'ta, ortada ilaçlanacak tarla yokken beliren ilaçlama uçağı gibi. Aynı şekilde, *Şüphe*'de, içeriden verdiği ışıkla şüphe uyandıran süt bardağı ya da *Cinayet Var*'da, kilide uymayan anahtar gibi. Kimi zaman demarke yavaş yavaş oluşur, puro satın alan müşterinin normal olarak müşteri-tercih-hazırlık-ateş dizisine mi dahil olduğunu yoksa puroyu ve puro ritüelini halihazırda genç çifti kışkırtmak için kullanan usta bir şantajcı mı olduğunu merak ettiğimiz *Şantaj*'da olduğu gibi. Diğer yandan, ve ikinci olarak, soyut ilişkiye uygun olarak, bir soyutlamayı değil, karakterin diğer karakterlerle ve kendi kendisiyle çeşitli ilişkilerinin ya da aynı ilişkinin farklı varyasyonlarının taşıyıcısı

olan somut bir nesneyi *simge* olarak adlandıracağız.[9] *The Ring*'deki bilezik, *39 Basamak*'taki [*The 39 Steps*] kelepçeler ya da *Arka Pencere*'deki nişan yüzüğü böyle birer simgedir. Demarkeler ve simgeler yakınsayabilir, özellikle *Aşktan da Üstün*'de böyledir: Şişe casuslardan birinde öyle bir his uyandırır ki, bunun sonucunda doğal dizisi olan şarap-mahzen-akşam yemeği dizisinin dışına sıçrar; ve kadın kahramanın avucunda sıkıca tuttuğu mahzenin anahtarı da, kadının anahtarı çaldığı kocasıyla, onu vereceği aşığıyla, ve mahzende ne bulunduğunu keşfetmek olan kendi misyonuyla ilişkilerinin toplamını üzerinde taşır. Aynı nesnenin, örneğin bir anahtarın, içinde ele alındığı imgeye bağlı olarak, bir simge (*Aşktan da Üstün*) ya da bir demarke (*Cinayet Var*) işlevine sahip olabildiğini görüyoruz. *Kuşlar*'da kadın kahramana çarpan ilk martı bir demarkedir, çünkü onu kendi türüyle, insanla ve Doğayla birleştiren alışılageldik diziden şiddetli bir şekilde çıkar. Ama, bütün türlerin biraraya geldiği, hazırlıkları, saldırıları, sakinleşmeleri içinde gösterilen binlerce kuş, bir simgedir: Bunlar soyutlama ya da eğretileme değildir, kelimenin gerçek anlamıyla, hakiki kuşlardır, ama insanların Doğayla ilişkilerinin tersyüz edilmiş imgesini ve insanların kendi aralarındaki ilişkilerin doğallaştırılmış imgesini sunarlar. Demarkeler ve simgeler yüzeysel olarak belirtilere benzeyebilirler, ama onlardan tamamen farklıdırlar ve zihinsel imgenin iki büyük göstergesini oluştururlar. Demarkeler doğal ilişkilerin uğradığı şoklardır (dizi), simgelerse soyut ilişkilerin düğümleridir (küme).

Zihinsel imge ya da ilişki-imgeyi icat eden Hitchcock, bunu eylem-imgeler kümesini, ayrıca algılanım-imgeler ve duygulanım-imgeler kümelerini kapatmak amacıyla kullanır. Hitchcock'un çerçeve anlayışı buradan gelir. Ve zihinsel imge yalnızca diğer imgeleri çerçevelemekle kalmayıp, bu imgelerin içlerine işleyerek bunları dönüştürür. Bu nedenle, Hitchcock'un hareket-imgeyi en uç noktasına kadar iterek bütün sinemayı tamamına erdirdiğini söyleyebiliriz. Hitchcock bunu, seyirciyi filme ve

9 Marke, ya da demarke Peirce'ün göstergeler sınıflandırmasında yer almaz. Buna karşın, simge bu sınıflandırmada yer alır ama bizim önerdiğimizden tamamen farklı bir anlamda: Peirce'e göre simge, ister çağrışımsal ve alışılmış, ister konvansiyonel olsun, bir yasa yoluyla nesnesine gönderen bir göstergedir (dolayısıyla marke yalnızca simgeye ilişkin bir durum olacaktır).

filmi de zihinsel imgeye dahil ederek gerçekleştirir. Bununla birlikte, Hitchcock'un en iyi filmlerinden bazıları önemli bir soruyu sezmemize olanak verir. *Yükseklik Korkusu* bize hakiki bir baş dönmesini iletir; ve elbette, baş döndürücü olan, kadın kahramanın tam kalbinde, diğerleriyle (ölü kadın, koca, dedektif) ilişkilerinin tüm varyasyonlarından geçen, Aynının Aynıyla ilişkisidir. Ama, daha sıradan olan diğer baş dönmesini, çan kulesinin merdivenlerini çıkamayan, Hitchcock'ta nadir görülen ve filmin bütününe işleyen tuhaf bir temaşa halinde yaşayan dedektifin baş dönmesini de unutamayız. Ve *Aile Oyunu* [*Family Plot*]: İlişkilerin keşfi, gülmek için bile olsa, bir kehanet işlevine göndermede bulunur. Daha da dolaysız bir şekilde, *Arka Pencere*'nin kahramanı basitçe fotoğrafçı olduğu için değil, hareket kabiliyeti kısıtlanmış olduğu için zihinsel imgeye ulaşır: Bir anlamda, saf görsel bir duruma indirgenmiştir. Hitchcock'un yeniliklerinden birinin seyirciyi filmin içine almak olduğu doğruysa eğer, bizzat karakterlerin, az çok bariz bir biçimde, seyircilere benzetilebilir olması gerekmez miydi? Ama o zaman şöyle bir sonuç kaçınılmaz görünebilir: Zihinsel imge, eylem-imgenin ve diğer imgelerin tamamlanmasından daha çok, niteliklerinin ve statülerinin tekrar sorgulanması olacaktır. Dahası, şu ya da bu karakterde duyu-motor bağların kopmasıyla, bütün hareket-imgedir sorgulanacak olan. Hitchcock'un kaçınmak istediği şey, yani sinemada geleneksel imgenin krizi, yine de Hitchcock'un ardından ve kısmen onun getirdiği yenilikler aracılığıyla gelip çatacaktır.

2

Peki ama, eylem-imgenin bir krizi yeni bir şeymiş gibi sunulabilir mi? Sinemanın zaten hiç değişmeyen durumu değil miydi bu? En saf eylem filmleri ezelden beri, eylem dışı bölümleriyle ya da eylemler arasındaki ölü zamanlarla, montajda filmin biçimi bozulmaksızın dışarıda bırakılamayan bütün bir eylem-dışı ya da eylem-ötesi durumlarla değer kazanmıştı (yapımcıların korkunç gücü buradan ileri gelir). Yine ezelden beri, sinemanın imkânları, ve yer değiştirmeye olan eğilimi, yönetmenlerde eylemin birliğini sınırlama, hatta kaldırma, eylemi, dramı, entrikayı ya da

hikâyeyi bozma ve edebiyatı halihazırda kateden bir hırsı daha da ötelere taşıma arzusunu uyandırıyordu. Bir yanda DED yapısı sorgulanıyordu: Belirleyici bir eylemde yoğunlaşabilecek, kapsayıcı bir durum yoktu, ama eylem ya da olay dizisi de, dağıtıcı bir kümedeki, açık bir bütünlükteki bileşenlerden başka bir şey olmamalıydı. Bu anlamda Jean Mitry, Germaine Dulac'ın *La Fête espagnole*'unun senaryo yazarı Delluc'ün halihazırda dramı, içlerinden hiçbirinin birincil ya da ikincil olmayacağı bir "olgular yığını" içine gömmek istediğini göstermekte haklıdır; öyle ki dram, ancak bütün şenliğin bütün noktaları ve bütün çizgileri arasından çekilen kırık bir çizgiyi izleyerek yeniden oluşturulabilecektir.[10] Diğer yanda, EDE yapısı da benzer bir eleştiriye maruz kalıyordu: Nasıl peşin bir tarih yoksa, aynı şekilde, bir durum üzerindeki sonuçları öngörebilecek, önceden oluşturulmuş bir eylem de yoktu, ve sinema da olmuş bitmiş olayları kaydedemezdi, ama zorunlu olarak, ister bir "aktüalite"yle kesişmek, isterse de onu kışkırtmak ya da üretmek suretiyle olsun, meydana gelmekte olan olaya ulaşmayı kendine görev biliyordu. Comolli bunu çok güzel bir şekilde göstermiştir: Pek çok yönetmende hazırlık çalışması ne kadar ileri giderse gitsin, sinema "dolaysız olandan dolanmak"tan kaçamaz. Her zaman sinemanın önceden kestirilemez olanla ya da doğaçlamayla, anlatının şimdisi altında yaşayan bir şimdinin indirgenemezliğiyle karşılaştığı ve kameranın aynı anda hem engeller hem de vazgeçilmez araçlar olarak kendi doğaçlamalarını yaratmaksızın işine bile başlayamayacağı bir an vardır.[11] Bu iki izlek, açık bütünlük ve olmakta olan olay, genel olarak sinemanın derin Bergsonculuğuna aittir.

Bununla beraber, eylem-imgeyi sarsan kriz, etkilerini ancak savaştan sonra açık bir şekilde gösteren ve kimileri toplumsal, ekonomik, siyasal ve ahlaki, kimileriyse sanata, edebiyata ve özellikle de sinemaya daha içsel olan

---

10 Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, s. 397.

11 Jean-Louis Comolli, "Le détour par le direct", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 209 ve 211, Şubat ve Nisan 1969. Marcel L'Herbier, doğaçlamanın sette oynadığı kaçınılmaz ve "hayranlık verici" rolü, her filmde bir belgesel bulunuşunu ve aktüel olaylarla karşılaşmayı en güzel anlatanlardan biridir: "*El Dorado*'da dramı zenginleştirmek için, şahsen organize etmediğim o tören alayından etkili bir biçimde faydalandım. Oyuncularımı orada serbest bıraktım..." (bkz. Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, s. 76).

çok sayıda nedene bağlıydı. Herhangi bir sıra gözetmeksizin dile getirecek olursak: savaş ve savaş sonrası, "Amerikan rüyası"nın bütün yönleriyle sarsılması, azınlıkların yeni bilinci, hem dış dünyada hem de insanların zihninde imgelerin yükselişi ve enflasyonu, edebiyatta deneyimlenmiş yeni anlatı tarzlarının sinema üzerindeki etkisi, Hollywood'un ve eski janrların krizi... Elbette DED ve EDE filmleri yapılmaya devam etmektedir: En büyük ticari başarılar her zaman bunlardan geçer, ama sinemanın ruhu artık değil. Her ne kadar düşünce, sinemanın o güne dek beslenmiş olduğu eylemler, algılanımlar ve duygulanımlar sistemini bozmakla işe başlasa da, sinemanın ruhu gitgide daha çok düşünce gerektirmektedir. Artık global bir durumun, onu değişikliğe uğratabilecek bir eylem ortaya çıkarabileceğine inanmıyoruz, tıpkı artık bir eylemin bir durumu, kısmen de olsa, açığa çıkmaya zorlayabileceğine de inanmadığımız gibi. En "aklı başında" yanılsamalar düşmüş bulunuyor. Her yerde, en başta itibarını kaybeden, durum-eylem, etki-tepki, uyarım-yanıt zincirleri, kısacası eylem-imgeyi oluşturan duyu-motor bağlardır. Gerçekçilik, tüm şiddetine rağmen, daha doğrusu duyu-motor olarak kalan tüm şiddetiyle, *synsign*'ların dağıldığı ve belirtilerin birbirine karıştığı bu yeni halin farkına varmamıştır. Yeni göstergelere ihtiyacımız var. Hollywood dışındaki savaş sonrası Amerikan sinemasında saptamaya çalışabileceğimiz yeni bir tür imge doğmaktadır.

İlk olarak, imge artık kapsayıcı ya da sentetik değil, dağıtıcı bir duruma göndermektedir. Karakterler çokludur, etkileşimleri zayıftır ve birincil hale gelir ya da ikincilliğe geri dönerler. Yine de bu bir skeç dizisi, ya da birbirini takip eden kısa hikâyeler değildir, çünkü hepsi kendilerini dağıtan aynı gerçeklik içinde yakalanırlar. Robert Altman *Bir Düğün*'de [*A Wedding*] ve özellikle *Nashville*'de çoklu ses kanallarıyla ve birden çok eşzamanlı mizansene olanak veren anamorfik ekranla işi bu yönde araştırmıştır. Şehir ve kalabalık King Vidor tarzı kolektif ve üzerinde uzlaşılmış olma karakterlerini kaybederler; şehir de aynı zamanda, gökdelenleri ve kontrplonjeleriyle yukardaki şehir, ayaktaki şehir olmayı bırakıp herkesin kendi hesabına, kendi işine baktığı, yatan şehre, insan boyundaki ya da yatay şehre dönüşür.

İkinci olarak, olayları birbiri içine uzatan ya da mekân parçalarının birbiriyle uyuşmasını sağlayan evren çizgisi ya da lifi kırılmıştır. Dolayısıyla, küçük biçim EDE de en az büyük biçim DED kadar itibarını kaybeder.

Elips bir anlatı kipi, bir eylemden, kısmen açığa çıkmış bir duruma gidilen bir yöntem olmayı bırakır: Artık durumun kendisine aittir; gerçeklik de dağıtıcı olduğu kadar boşlukludur. Zincirlenmeler, uyuşumlar ya da bağıntılar kasıtlı olarak zayıftır. Rastlantı, Altman'ın *Beşli*'sinde [*Quintet*] olduğu gibi, yegâne kılavuzdur. Olay kimi zaman geç kalıp, ölü zamanlarda kaybolur, kimi zaman çok çabuk bir şekilde orada olur ama başına geldiği kişiye ait değildir (ölüm bile...). Ve olayın şu yönleri arasında yakın ilişkiler vardır: dağıtıcılığı; kendini gerçekleştirmekte olan dolaysızlığı; ve kimseye ait olmayışı. Cassavetes *Çinli Bir Bahisçinin Ölümü*'nde ve *Tehlikeli Kadın*'ında bu üç yönle oynar. Sanki bu olaylar, onları ortaya çıkaran ya da onlara maruz kalan kişiyi, etine isabet ettiğinde bile, bir türlü gerçekten ilgilendirmeyi başaramayan beyaz olaylardır: taşıyıcısının, Lumet'nin deyişiyle, içsel olarak ölmüş bir adamın, başından atmak için sabırsızlandığı olaylar. Scorsese'nin *Taksi Şoförü*'nde [*Taxi Driver*], şoför kendini öldürmek ve siyasi bir cinayet işlemek arasında tereddüt eder ve bu planların yerine en sondaki katliamı gerçekleştirdiğinde, sanki bunun gerçekleştirilmesi onu önceki kararsızlıklardan daha çok ilgilendirmiyormuş gibi, yaptığına kendi de şaşırır. Aynı kayıtsızlığa düşmüş olmaları oranında, eylem-imgenin aktüelliği ve duygulanım-imgenin virtüelliği de bir o kadar birbirinin yerine geçebilir.

Üçüncü olarak, duyu-motor eylemin ya da durumun yerine geçmiş olan, gezinti, yolculuk ve sürekli gidiş gelişlerdir. Yolculuk Amerika'da, bir yenilenmenin biçimsel ve maddesel koşullarını bulmuştu. İçsel ya da dışsal bir zorunluluktan, kaçma ihtiyacından yapılırdı. Oysa şimdi Alman seyahatinde (ve yine Wenders'in filmlerinde) sahip olduğu ve her şeye rağmen *beat* seyahatinde koruduğu (Dennis Hopper ve Peter Fonda'nın *Easy Rider*'ı) ilksel yanını kaybetmiştir. Kentsel gezintiye dönüşmüş ve onu destekleyen, yöneten, ona belli belirsiz de olsa yön veren etkin ve duygulanımsal yapıdan kopmuştur. *Taksi Şoförü*'nün şoförü ve dikiz aynasından kaldırımda gördükleri arasında bir sinir lifi ya da duyu-motor bir yapı nasıl olabilirdi ki? Ve Lumet'de her şey yer seviyesinde, sürekli bir koşu ve gidiş geliş halinde, karakterlerin arabadaki cam silecekleri gibi davrandığı amaçsız hareketlerde gerçekleşir (*Köpeklerin Günü* [*Dog Day Afternoon*], *Serpico*). Aslında bu, modern yolculuğun en açık yanıdır: Çoğunlukla eski gerçekçiliğin nitelikli zaman-mekânlarında gelişen eylemin

tersine, herhangi bir mekânda, triyaj garlarında, terkedilmiş antrepolarda, şehrin aynılaşmış dokusunda yapılır. Cassavetes'in dediği gibi, en az hikâye, entrika ya da eylem kadar, mekânın da bozulması söz konusudur.[12]

Dördüncü olarak, bütünlüksüz ve bağlantısız bu dünyada bir kümeyi muhafaza edenin ne olduğunu soruyoruz. Cevap basittir: Kümeyi oluşturan yalnızca *klişe*lerdir, başka bir şey değil. Yalnızca klişeler, her yerde klişeler... Bu problem daha önce Dos Passos ve onun, bu henüz sinemanın aklına gelmemişken, romana dahil ettiği yeni tekniklerle ortaya konmuştu: dağıtıcı ve boşluklu gerçeklik, etkileşimleri zayıf karakterlerin karınca gibi koşuşturması, birincil hale gelip ikincil hale geri dönme kapasiteleri, karakterlerin başına gelen ve onları yaşayanlara ya da onlara neden olanlara ait olmayan olaylar. Oysa tüm bunları birbirine bağlayan, bir çağın ya da bir anın gündelik klişeleridir, Dos Passos'un sinemadan aldığı terimlerle "aktüaliteler" ya da "kameranın gözü" diye adlandırdığı sözlü ve görsel sloganlardır (aktüaliteler, arasına siyasal ya da toplumsal olayların, çeşitli konuların, röportajların ve küçük şarkıların karıştığı haberlerdir ve kameranın gözü de karakterler arasında belirlenmemiş herhangi bir üçüncünün içsel monoloğudur). Dış dünyada dolaşan, ama aynı zamanda her bir kimsenin içine işleyip iç dünyasını oluşturan bu anonim klişeler, bu yüzer imgelerdir, öyle ki her bir kimse kendi içinde psişik klişelerden başka bir şeye sahip olmayıp, bunlarla düşünür ve bunlarla hisseder, bunlarla düşünülür ve bunlarla hissedilir, ve kendisi de etrafını saran dünyadaki diğer klişeler arasında bir klişeden ibarettir.[13] Fiziksel, görsel ve işitsel klişelerle psişik klişeler karşılıklı olarak birbirini besler. İnsanların birbirlerine ve dünyaya katlanması için sefaletin bilinçlerin içini ele geçirmiş olması ve içerinin de dışarıya benzemesi gerekir. Altman'da ve Lumet'de bulduğumuz şey, bu romantik ve kötümser vizyondur. *Nashville*'de şehrin mekânları

12 Tüm bu noktalar için özellikle *Cinématographe* dergisine başvuruyoruz: Altman üzerine, Sayı: 45, Mart 1979 (Maraval'ın makalesi) ve Sayı: 54, Ocak 1980 (Fieschi, Carcassonne); Lumet üzerine, Sayı: 74, Ocak 1982 (Rinieri, Cèbe, Fieschi); Cassavetes üzerine, Sayı: 38, Mayıs 1978 (Lara) ve Sayı: 77, Nisan 1982 (Sylvie Trosa, Prades); Scorsese üzerine, Sayı: 45 (Cuel).

13 Claude-Edmonde Magny, Dos Passos'taki tüm bu noktaları analiz etmiştir: *L'âge du roman américain*, Seuil, s. 125-137. Dos Passos'un romanları İtalyan Yeni Gerçekçiliğini etkilemiştir; tersi şekilde, kendisi de belli oranda Vertov'un "sine-göz"ünden etkilenmiştir.

ilham kaynağı oldukları imgelerle, fotoğraflarla, kayıtlarla, televizyonla ikilenir; ve karakterlerin en sonunda biraraya gelmesi eski bir nakarat içinde olur. Sesli klişenin, küçük bir şarkının bu gücü Altman'ın *A Perfect Couple*'ında da olumlanır: Yolculuk [*bal(l)ade*] burada ikinci anlamını alır, müzikle söylenip dans edilen şiir. Bir arkadaşlarının cenazesine giden dört entelektüel Yahudinin şehirdeki gezintilerinin hikâyesini anlatan Lumet'nin *Bye Bye Braverman*'inde dört arkadaştan biri ölülere gazetelerden son haberleri okuyarak mezarların arasında dolaşır. *Taksi Şoförü*'nde, Scorsese hem şoförün kafasında dönüp duran tüm psişik klişelerin, hem de şoförün neon ışıklı şehrin sokakları boyunca giderken gördüğü o kayıp geçen sesli ve görsel klişelerin kataloğunu çıkarır: Bizzat kendisi, her şeye karşın olay kendisine ait olmasa da, cinayetlerinin ardından klişe mertebesine ulaşacak, bir günün milli kahramanı olacaktır. Son olarak, birbirinin yerine geçebilir karakterleri aynı boşluk içine çeken *Kahkahalar Kralı*'nın [*The King of Comedy*] evrensel klişesi içinde, neyin fiziksel neyin psişik olduğu bile artık ayırt edilemez olur.

İçeride ve dışarıda, dünyada ve bilinçte tek bir ve aynı sefalet fikri halihazırda, en karanlık biçimi altında, İngiliz romantizminin fikriydi, özellikle Blake ve Coleridge'de: İnsanlar tahammül edilemez olanı, eğer onu dışarıdan dayatan aynı "nedenler" onlara bunu içeriden de benimsetmek üzere içlerine sızıyor olmasaydı, kabul etmezlerdi. Blake'e göre burada, Amerikan ihtilalinin bizleri belki kurtarabileceği tüm *bir sefalet organizasyonu* vardı.[14] Ama işte Amerika, tam tersine ona daha da radikal, daha da acil, daha da teknik bir biçim vererek romantik soruyu yeniden ortaya atacaktı: hem içeride hem dışarıda, klişelerin egemenliği. Klişeleri dışarıdan içeriye, içeriden dışarıya dolaşıma sokacak aracı bulmuş olan, düşünülüp tasarlanmış güçlü bir organizasyona, büyük ve güçlü bir komploya nasıl olur da inanılmaz? İktidarın organizasyonu olarak suça dair komplo modern dünyada, sinemanın izleyip göstermeye çabalayacağı yeni bir havaya bürünecektir. Bu artık Amerikan gerçekçiliğinin kara filminde olduğu gibi, suçluların kendilerini belli edecekleri atfedilebilir eylemlere, belli bir ortama gönderecek bir organizasyon değildir (her ne kadar *Baba*

14 Bu izleğin İngiliz romantizmindeki önemi üzerine bkz. Paul Rozenberg, *Le romantisme anglais*, Larousse.

[*The Godfather*] gibi, bu türden, büyük başarı elde eden filmler yapılmaya devam edilse de). Lang'ın ilk iki Mabuse filminde olduğu gibi, hipnotize edici eylemlerin çıkıp her yere yayılabileceği büyülü bir merkez bile yoktur artık. Gerçi Lang'ın da bu bakımdan bir evrim geçirdiğine şahit oluruz: *Dr. Mabuse'nin Vasiyeti* artık bir gizli eylemler üretiminden değil, daha çok bir yeniden üretim tekelinden geçmektedir. Okült güç, etkileriyle, dayanaklarıyla, iletişim araçlarıyla, radyolarıyla, televizyonlarıyla, mikrofonlarıyla karışır: Artık yalnızca "imgelerin ve seslerin mekanik yeniden üretimi"yle çalışır.[15] Ve bu, yeni imgenin beşinci özelliğidir ve savaş sonrası Amerikan sinemasını esinleyecek olan budur. Lumet'de komplo *Anderson Dosyası*'nın [*The Anderson Tapes*] dinleme, gözetleme ve yayın sistemidir; *Şehrin Prensi* [*Prince of the City*] tüm şehri manyetik banta kaydederken, *Şebeke* [*Network*] de şehri durmaksızın ürettiği bütün yayınlar ve dinlemelerle ikiler. Ve Altman'ın *Nashville*'i, ürettiği tüm klişelerle şehri ikileyen bu işlemi bütünüyle kavrarken, bizzat klişeleri, içerideki ve dışarıdaki klişeleri, görsel ya da işitsel ve psişik klişeler olarak ikiye böler.

O halde, yeni imgenin beş bariz ayırt edici özelliği şunlardır: *dağıtıcı durum, kasıtlı olarak zayıf bağıntılar, yolculuk biçimi, klişelerin bilincine varış, komplonun ifşası.* Aynı anda hem eylem-imgenin, hem de Amerikan rüyasının krizidir bu. Her yerde duyu-motor şema yeniden sorgulanmaktadır; ve Actors Studio sert eleştirilere hedef olurken bir yandan da bir evrim sürecinden geçer ve kendi içerisinde kopuşlara uğrar. Peki ama sinema klişelerin üretimine ve yayılmasına dergiler ve televizyonlar kadar katılırken nasıl olup da klişelerin karanlık organizasyonunu ifşa edebilir? Belki de sinemanın klişeleri ürettiği ve yeniden ürettiği özel koşullar bazı yönetmenlerin başka bir yerde sahip olamayacakları eleştirel bir düşünüme erişmelerini sağlamıştır. Sinemanın organizasyonu, yaratıcının üstüne çöken kontroller ne kadar büyük olursa olsun, geri dönülemez olanı "işlemek" için en azından belli bir zamanının olmasını sağlar. Tüm klişelerden bir İmgeyi çekip çıkarıp, bunu onlara karşı kullanma şansına sahiptir. Ama olumlu bir girişim ortaya koyabilecek, estetik ve siyasi bir proje olmak koşuluyla. Oysa tam da bu noktada Amerikan sineması sınırlarına ulaşır. Sahip olabileceği tüm estetik ve hatta siyasi nitelikler sınırlı bir eleştirellikte kalır ve böylece,

15 Bkz. Pascal Kané, "Mabuse et le pouvoir", *Cahiers du cinéma*, Sayı: 309, Mart 1980.

olumlu bir yaratım projesinde kullanılmaları halinde olabileceklerinden daha da az "tehlikeli" hale gelirler. Böylelikle, eleştiri ya Lumet'de olduğu gibi aniden yön değiştirir ve Amerikan rüyasından geriye kalanları kurtarma çabasıyla, aygıtların ve kurumların yanlış bir kullanımını ifşa etmekle kalır; ya da Altman'da olduğu gibi, uzayıp yayılır ama boşa döner ve gıcırdamaya başlar ve yeni bir imge doğurmak yerine klişenin parodisini yapmakla yetinir. Lawrence'ın daha önce resim hakkında söylediği gibi: Klişelere duyulan öfke, onların parodisini yapmakla yetinildiği sürece pek bir yere götürmez; hırpalanmış, sakatlanmış, harap edilmiş bir klişenin, küllerinden yeniden doğması uzun sürmez.[16] Aslında, Amerikan sinemasının avantajı, hazırda onu boğacak bir gelenek olmadan doğmuş olması, şimdi onun aleyhine döner. Çünkü bu eylem-imge sinemasının bizzat kendisi artık çoğu durumda kendini ancak olumsuz bir şekilde kurtarabildiği bir gelenek yaratmıştır. Amerikan eylem-imge sinemasının büyük janrları, psiko-sosyal film, kara film, Western, Amerikan komedisi çöker, ama yine de boş çerçevelerini korumaya devam ederler. Böylelikle, büyük yaratıcılar için, yalnızca McCarthycilikle ilgili olmayan nedenlerle, göç yolu tersine dönmüştür. Aslına bakılırsa, Avrupa'nın bu bakımdan daha fazla özgürlüğü vardı; ve eylem-imgenin krizi öncelikle İtalya'da patlak vermişti. Tarihsel sıralama aşağı yukarı şöyledir: 1948 civarı İtalya; 1958'e doğru Fransa; 1968'e doğru Almanya.

3

Neden Fransa ve Almanya'dan önce İtalya? Bu belki de çok temel, ama sinemanın dışında kalan bir nedenden ötürüdür. De Gaulle'ün etkisi altındaki Fransa, savaşın sonunda tamamen kazananların tarafında olmak şeklinde tarihsel ve siyasal bir ihtirasa sahipti. Bu nedenle Direnişin, yeraltındakinin bile, kusursuz bir şekilde organize olmuş, düzenli bir ordunun müfrezesi olarak görünmesi ve Fransızların hayatının da, çatışmalar ve muğlaklıklarla dolu olsa bile, zafere bir katkı olarak görünmesi gerekiyordu. Bu koşullar, tam anlamıyla Fransız olacak bir "rüya"nın hizmetinde geleneksel bir eylem-

16 D. H. Lawrence, *Eros et les chiens*, Bourgois, s. 253-257.

imge çerçevesinde tutulan sinematografik imgede bir yenilenme için elverişli değildi. Öyle ki, Fransa'da sinema kendi geleneğinden ancak oldukça gecikmeli olarak, ve Yeni Dalganın getireceği düşünümsel ya da entelektüel bir sapmayla kopabilecektir. İtalya'da durum tamamen farklıydı: Elbette İtalya kazananların safındaymış gibi yapamazdı; ama Almanya'nın tersine, bir yanda faşizmden görece kaçınmış sinematografik bir kuruma sahipti, öte yanda, baskının altında yatan bir direnişe ve popüler, ama yanılsamalardan arınmış, bir hayata işaret edebiliyordu. Yalnız bunları kavramak için yeni bir "anlatı" tipi gerekiyordu: Sanki sinemanın Amerikan geleneğinin tüm kazanımlarını yeniden sorgulayarak, tekrar sıfırdan başlaması gerekiyormuş gibi, eliptiki ve organize olmayanı içine alabilecek yeni bir anlatı tipi. Böylelikle İtalyanlar doğmakta olan yeni imgenin sezgisel bir bilincine sahip olabilmişti. Yine de bununla, Rossellini'nin ilk filmlerindeki dehayı hiçbir şekilde açıklamış olmayız. Ama en azından, burada kaybetmiş bir ülkenin ölçüsüz iddiasını, iğrenç bir şantajı, kazananları utandırmanın bir yordamını gören kimi Amerikalı eleştirmenlerin tepkisini açıklayabiliriz.[17] Ve her şeyin ötesinde, Yeni Gerçekçilik girişimini mümkün kılan, İtalya'nın bu çok özel durumuydu.

Yukarıda bahsettiğimiz beş ayırt edici özelliği biçimlendiren, İtalyan Yeni Gerçekçiliği olmuştur. Savaş sonrası ortamında Rossellini, daha *Roma, Açık Şehir*'de [*Roma, Città Aperta*], ama özellikle, eylem-imgenin DED biçimini sorgulayan, parçalı, kopuk kopuk karşılaşmalar dizisi *Hemşehri*'de dağıtıcı ve boşluklu bir gerçeklik keşfeder. Ve, De Sica'ya ilham kaynağı olan ve onu EDE biçimini bozmaya götüren, daha ziyade savaş sonrasındaki ekonomik kriz olmuştur: Artık *Bisiklet Hırsızları*'nın [*Ladri di biciclette*] olaylarını uzatan ve birbirine uyuşum içinde bağlayan bir evren çizgisi ya da vektör yoktur; yağmur rastgele arayışı, adamın ve çocuğun yolculuğunu her an yarıda kesebilir ya da yolundan saptırabilir. İtalyan yağmuru ölü zamanın ve olası kesintiye uğramanın göstergesi

17 Bkz. R. S. Warshow'un *Le néo-réalisme italien*'de yeniden yayımlanan sert metni (*Etudes cinématographiques*, s. 140-142). Farklı bir sinema anlayışı kurmaya "cüret eden" İtalyan Yeni Gerçekçiliğine karşı her zaman, Amerika'nın bir kısmından gelen bir hınç olacaktır. Ingrid Bergman skandalının bu yanı da vardır: Amerika'nın evlat edinilmiş kızı olarak yalnızca Rossellini için ailesini terketmekle kalmaz, kazananların sinemasını da terkeder.

haline gelir. Ve yine bisiklet hırsızlığının ve hatta *Umberto D.*'nin önemsiz olaylarının başkahramanlar için hayati bir önemi vardır. Ama yine de Fellini'nin *Aylaklar*'ı [*I Vitelloni*] yalnızca olayların önemsizliğini değil, aynı zamanda, yolculuğun bu yeni biçimi altında, onları yaşayanlara ait olmayışlarını ve birbirlerine eklemlenmelerinin kesinsizliğini de gösterir. Yıkım ya da onarım halindeki şehirde Yeni Gerçekçilik herhangi mekânları hızla çoğaltır: Eski gerçekçiliğin belirlenmiş mekânlarının karşıtı kentsel kanser, aynılaşmış doku, boş araziler.[18] Ve ufukta yükselen, bu dünyada profili beliren, üçüncü bir vakitte kendini dayatacak olan, ham gerçeklik bile değil, onun dublörüdür, dışarıda olduğu kadar içeride, mekânın bütününde olduğu gibi, insanların kafasında ve kalbinde de hüküm süren klişelerin egemenliğidir. *Hemşehri*'nin önerdiği şey zaten Amerika-İtalya karşılaşmasının tüm olası klişeleri değil miydi? Ve *İtalya'da Yolculuk*'ta [*Viaggio in Italia*] Rossellini, gezintideki bir burjuva kadının gözünden saf İtalyanlığın klişelerinin kataloğunu çıkarır: yanardağ, müzedeki heykeller, Hristiyan tapınakları... *Il Generale della Rovere*'de bir kahraman üretmenin klişesini ortaya çıkarır. Çok özel bir biçimde, ilk filmlerini, içsel ve dışsal klişelerin üretilmesi, saptanması ve çoğaltılması biçiminde çeken Fellini olmuştur: *Beyaz Şeyh*'teki foto-roman, *Un agenzia matrimoniale*'deki foto-anket, o gece kulüpleri, müzikholler ve sirkler, ve teselli eden ya da umutsuzluğa sürükleyen bütün o nakaratlar. Bu sefaleti organize eden büyük komployu, İtalya'daki hazır ismiyle Mafyayı belirtmeye gerek var mı? Francesco Rosi, tarihi, tayini mümkün olmayan, sadece etkileriyle tanınan bir güç tarafından kendisine dayatılmış olan önceden hazırlanmış rollere göre parçalara ayırarak haydut *Salvatore Giuliano*'nun yüzsüz portresini çiziyordu.

Yeni Gerçekçiliğin karşılaştığı zorluklar ve icat ettiği araçlara dair daha baştan hayli teknik bir anlayışı vardı; aynı şekilde, doğmakta olan yeni imgeyle ilgili bir o kadar sağlam bir sezgisel bilince sahipti. Fransız Yeni Dalgası kendi payına bu mutasyonu, daha çok entelektüel ve düşünümsel bir bilinç yoluyla yakalayabilmişti. Bu noktada yolculuk-biçim eski toplumsal gerçekçilikten geriye kalan zaman-mekânsal koordinatlardan

18 Bkz. *Cinématographe*'m Yeni Gerçekçilik üzerine iki sayısı, 42 ve 43, Aralık 1978 ve Ocak 1979, özellikle Sylvie Trosa ve Michel Devillers'nin makaleleri.

kurtulup kendi başına ya da yeni bir toplumun, yeni bir saf şimdinin ifadesi olarak değer kazanmaya koyulur: Chabrol'de, taşradan Paris'e, Paris'ten taşraya gidiş geliş (*Yakışıklı Serge* [*Le Beau Serge*]) ve *Kuzenler* [*Les Cousins*]; Rohmer'de (*Ahlak Hikâyeleri* dizisi) ve Truffaut'da (*Yirmisinde Aşk* [*L'Amour à vingt ans*], *Çalınmış Buseler* [*Baisers volés*] ve *Aile Yuvası* [*Domicile conjugal*] üçlemesi) analitik hale, bir ruh analizinin araç gereçleri haline gelmiş başıboş dolaşmalar; Rivette'in anket-gezintisi (*Paris Bizimdir* [*Paris nous appartient*]); Truffaut'nun (*Piyanisti Vurun* [*Tirez sur le pianiste*]) ve özellikle Godard'ın kaçış-gezintileri (*Serseri Aşıklar* [*À Bout de souffle*] ve *Çılgın Pierrot* [*Pierrot le fou*]). İhanet bile olsa, ölüm bile olsa, başlarına gelen olayları neredeyse hiç umursamayan, ve aralarındaki uyuşum katettikleri herhangi mekânın parçaları arasındakiler kadar zayıf olan karanlık olaylar yaşayan ve yaratan alımlı, dokunaklı karakterlere ait bir ırkın doğuşu da bu noktada olmuştur. Rivette'in filminin adı Péguy'nin şarkı-formülünde yankısını bulur, "Paris kimseye ait değil". Ve Rivette'in *Çılgın Aşk*'ında [*L'Amour fou*] davranışlar yerini, karakterlerin eylemlerinin yanı sıra, prova ettikleri oyunun akış zincirini de kıran tımarhane postürlerine, patlayıcı eylemlere bırakır. Bu yeni imge türünde yok olmaya meyleden, duyu-motor bağlar, eylem-imgenin özünü oluşturan tüm bir duyu-motor sürekliliktir. Bu yalnızca, farkına varılmaksızın yolculuğun [*bal(l)ade*] söylenip dans edilen şiir halini aldığı, *Çılgın Pierrot*'nun ünlü "ne yapacağımı bilmiyorum" ["*j'sais pas quoi faire*"] sahnesi değil, aynı zamanda, ihtiyaç olduğunda zar zor gösterilen duyu-motor bozuklukların bütün bir yükselişi, yanlış tınlayan hareketler, "perspektiflerin hafif çarpıklaşması, zamanın yavaşlaması, jestlerin bozulmasıdır" (Godard'ın *Jandarmalar*'ı [*Les Carabiniers*], *Piyanisti Vurun* ya da *Paris Bizimdir*).[19] Eski gerçekçiliğin doğru yapmasına [*faire-vrai*] karşıt olarak, yanlış yapmak [*faire-faux*] Yeni Gerçekçiliğin bir göstergesi haline gelir. Beceriksiz kavgalar, ıska geçen yumruklar ya da kurşunlar, eylemin ve konuşmanın tamamen kontrolden çıkması Amerikan gerçekçiliğinin fazlasıyla kusursuz düellolarının yerini

19 Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, s. 58. Robbe-Grillet burada gerçekçiliğe karşıt olarak gerçekliğin, verizme [*vérisme*] karşıt olarak hakikatin [*vérité*] göstergesini görerek "yanlış yapan" [*fait faut*] detayın önemi üzerinde durur: *Pour un nouveau-roman*, Minuit, s. 140.

alır. Eustache *Anne ve Fahişe*'nin [*La Maman et la Putain*] bir karakterine şöyle söyletir: "Bu şekilde ne kadar yanlış görünürsen o kadar uzağa gidersin, yanlış olan, ötesidir."

Yanlışın bu gücü altında, ister beceriksizlikleri gösterildiğinden, isterse görünürdeki mükemmelikleri ifşa edildiğinden, bütün imgeler klişeye dönüşür. *Jandarmalar*'ın beceriksiz jestlerinin bağlılaşığı, savaştan getirdikleri kartpostal dizileridir. Dışsal, görsel ve işitsel klişelerin bağlılaşığı, içsel veya psişik klişelerdir. Belki de bu unsur, gelişimini tam olarak yeni Alman sinemasının perspektiflerinde bulacaktır: Daniel Schmid, sanki karakterler söylediklerinin ve yaptıklarının yanında duruyorlarmış da, içerinin ve dışarının sürekli birbiriyle değiştirilebilir olduğu bir durumda, dışsal klişeler arasından içeriden cisimleştireceklerini seçiyorlarmış gibi, ikiye bölünmelerini mümkün kılan bir yavaşlık icat eder (daha *La Paloma*'da, fakat özellikle her bir oyuncuyu bizzat bir karta, ama başka bir oyuncu tarafından oynanan bir karta çeviren bir iskambil oyununda, "Yahudi'nin faşist, fahişenin pezevenk olabileceği" *Meleklerin Gölgesi*'nde [*Schatten der Engel*]).[20] Eğer durum buysa, dünya çapında bir komployа, herhangi mekânın her noktasına uzanan ve her yere ölüm yayan genelleştirilmiş köleleştirme girişimine inanmamak mümkün müdür? Godard'da, *Küçük Asker* [*Le Petit Soldat*], *Çılgın Pierrot*, *Amerikan Malı* [*Made in USA*], son direniş grubuyla *Haftasonu* [*Week-end*] çeşitli şekillerde, içinden çıkılmaz bir komployu konu edinirler. Ve Rivette *Paris Bizimdir*'den başlayıp *Rahibe*'den [*La Religieuse*] geçerek, *Kuzey Köprüsü*'ne [*Pont du Nord*] kadar rolleri ve durumları bir nevi kötücül bir yılan merdiven oyununda dağıtan dünya çapında bir komployu söz konusu etmekten vazgeçmez.

Ama eğer her şey klişeyse ve klişeleri değiş tokuş etmeye ve çoğaltmaya yönelik bir komployсa, Chabrol ve Altman'ın zaman zaman bu yüzden eleştirildikleri gibi, bir parodi ya da horgörü sinemasından başka çıkış yolu yok gibi görünüyor. Bunun karşısında, yeni gerçekçiler yeni imgenin

---

20 Bkz. *Dossier Daniel Schmid*, L'Âge d'homme, s. 78-86 (özellikle Schmid'in "*papier mâché* klişeler" diye adlandırdığı şey). Ama Schmid sinemaya yalnızca bir parodi işlevi bırakacak olan tehlikenin bütünüyle bilincindeydi (s. 78): Bu nedenle klişeler, yalnızca içlerinden bir şey çıksın diye hızla çoğalırlar. *Meleklerin Gölgesi*'nde iki karakter onlara içeriden ve dışarıdan saldıran klişelerden ortaya çıkarlar: Yahudi ile fahişe, çünkü onlar "korku" hissini korumayı bilmişlerdir.

doğuşu için şart olan saygı ve sevgiden bahsettiklerinde ne kastediyorlardı? Sinema, olumsuz ya da parodi niteliğinde bir eleştirel bilince bağlı kalmak şöyle dursun, kendisini kendine yönelik en yüksek düzeyde düşünüme adamış ve bunu sürekli derinleştirip geliştirmekten vazgeçmemiştir. Godard'da problemi ifade eden formüller buluruz: Eğer imgeler, hem dışarıda hem de içeride klişe haline gelmişlerse, tüm bu klişelerden bir İmge, "sadece bir imge", özerk bir zihinsel imge nasıl çıkarılabilir? Klişeler bütününden bir imge çıkmak *zorundadır*... Hangi siyaset ve hangi sonuçlarla? Klişe olmayacak bir imge nedir? Klişe nerede biter ve imge nerede başlar? Ama, sorunun hemen verilebilecek bir yanıtı yoksa, bunun nedeni tam da yukarıda bahsettiğimiz özelliklerin bütününün, aranan yeni zihinsel imgeyi oluşturmamasıdır. Bu beş özellik bir kılıf oluşturur (buna fiziksel ve psişik klişeler de dahildir), bunlar olmazsa olmaz dışsal bir koşuldur, ama imgeyi mümkün kıldıkları halde onu oluşturmazlar. Ve bu noktada Hitchcock'la benzerlikler ve farklılıklar değerlendirilmeye tabi tutulabilir. Yeni Dalga haklı nedenlerle "Hitchcockçu-Hawksçu"dan çok, Hitchcockçu-Marksçı olarak adlandırılabilir. Aynı Hitchcock gibi Yeni Dalga da zihinsel imgelere ve düşünce figürlerine (üçüncülük) ulaşmak istiyordu. Ama Hitchcock bunlarda geleneksel "algılamm-eylem-duygulanım" sistemini genişletmesi ve tamamlaması gereken bir tür bütünleyici görürken, Yeni Dalga tam tersine, bütün sistemi bozmaya, algılanımı motor uzantısından, eylemi onu bir duruma bağlayan bağdan, duygulanımı karakterlere ait ya da bağlı olmaktan kesip ayırmaya yetecek bir şart keşfediyordu. Demek ki yeni imge, sinemanın tamamına erdirilmesi değil, bir mutasyonu olacaktı. Hitchcock'un sürekli reddetmiş olduğu şeyi, tam tersine, istemek gerekiyordu. Zihinsel imgenin bir ilişkiler bütünü dokumakla yetinmemesi, yeni bir töz oluşturması gerekiyordu. Bunun için kendini daha "zor" kılması gerekse bile, hakikaten düşünülmüş ve düşünen olması gerekiyordu. *İki koşul vardı.* Bir yanda, her yerde "klişeler" bulmak pahasına da olsa, zihinsel imge eylem-imgenin, algılanım-imgenin ve duygulanım-imgenin krize sokulmasını gerektirecek ve varsayacaktı. Ama diğer yanda, bu kriz kendi başına bir değere sahip olmayacak, yeni düşünen imgenin ortaya çıkışının olumsuz koşulundan başka bir şey olmayacaktı, her ne kadar bunu hareketin ötesinde aramak gerekecek olsa da.

SÖZLÜKÇE

HAREKET-İMGE: Birbirleri üzerinde etki ve tepkide bulunan değişken öğelerin merkezsiz kümesi.

İMGE MERKEZİ: Alımlanan bir hareket ile yapılan bir hareket, bir etki ile bir tepki arasındaki mesafe (aralık).

ALGILANIM-İMGE: Bir merkez üzerinde etkide bulunan ve ona göre değişkenlik gösteren öğeler kümesi.

EYLEM-İMGE: Merkezin kümeye tepkisi.

DUYGULANIM-İMGE: Bir etki ile bir tepki arasındaki mesafeyi dolduran, dışsal bir etkiyi soğuran ve içeride tepki veren unsur.

ALGILANIM-İMGE (şey)

Dicisign [*Önerme*]: Peirce tarafından, özellikle genel olarak önermenin göstergesini ifade etmek için icat edilmiş terim. Burada "serbest dolaylı önerme"nin (Pasolini) özel durumuyla ilişkili olarak kullanılmıştır. Başka bir algılanımın *çerçevesi* içindeki algılanım. Katı, geometrik ve fiziksel algılanım hali.

Reume: Peirce'ün "*rheme*"iyle (sözcük) karıştırılmamalıdır. Çerçeveyi katedenin ya da dışarıya akanın algılanımı. Bizzat algılanımın sıvı hali.

Gram (engram ya da fotogram): Fotoğrafla karıştırılmamalıdır. Algılanım-imgenin genetik öğesidir, bu haliyle bazı dinamizmlerden ayrılmaz (hareketsizleşme, titreşim, kırpışma, lup, tekrar, hızlandırma, yavaşlatma vb.). Moleküler bir algılanımın gaz hali.

DUYGULANIM-İMGE (nitelik ya da güç)

İkon: Peirce tarafından, içsel özellikler (benzerlik) yoluyla nesnesine gönderen bir göstergeyi adlandırmak için kullanılır. Burada bir yüzün ya da yüz denginin *ifade ettiği* duyguyu tanımlamak için kullanılmıştır.

Qualisign [*Nitel gösterge*] *ya da Potisign:* Peirce tarafından, gösterge olan bir niteliği ifade etmek için kullanılır. Burada *herhangi mekânda* ifade edildiği (ya da sergilendiği) haliyle duyguyu ifade etmek için kullanılmıştır. Herhangi mekân ya boşaltılmış bir mekân, ya da parçalarının birbiriyle uyuşmaları sabit olmayan veya sabitlenmeyen bir mekândır.

Dividüel: Ne bölünemez ne bölünebilir olup, doğasını değiştirerek bölünendir (ya da yeniden birleştirilendir). Kendiliğin hali, yani bir ifadede ifade edilenin hali.

İTKİ-İMGE (enerji)

Semptom: (İtki tarafından tanımlanan) bir *kökensel dünya*yla ilişkili nitelik ya da güçleri ifade eder.

Fetiş: İtki tarafından gerçek bir ortamdan koparılmış ve kökensel dünyaya karşılık gelen parça.

EYLEM-İMGE (kuvvet ya da edim)

Synsign (ya da kapsayan): Peirce'ün "tekil gösterge"sine [*sinsign*] karşılık gelir. Şeylerin bir hali içinde aktüelleşmiş olarak, böylece bir özneyle ilişkili bir merkezin, bir durumun etrafında gerçek bir ortam oluşturan nitelikler ve güçler kümesi: sarmal.

Binom: Gerçek ortamdaki bir ya da birden çok öznenin eylemlerini oluşturan bütün düello biçimleri.

İz [*Empreinte*]: Eylem ve durum arasındaki içsel bağdır.

Belirti [*Indice*]: Peirce tarafından, olgusal bir bağ aracılığıyla nesnesine gönderen bir göstergeyi ifade etmek için kullanılır. Burada bir eylemin (ya da eylemin bir sonucunun) verili olmayan, yalnızca çıkarımsanan ya da ikircil ve ters çevrilebilir olarak kalan bir durumla olan bağını ifade etmek için kullanılmıştır. Bu anlamda *eksiklik belirtisi* ve *ikircillik belirtisi:* Elipsin iki anlamını birbirinden ayırıyoruz.

Vektör (ya da evren çizgisi): Tekil noktaları ya da kaydadeğer anları yoğunluklarının en üst noktasında birleştiren kırık çizgi. Vektöryel mekân, kapsayıcı mekândan ayrıdır.

DÖNÜŞÜMLÜ İMGE (yansıma)

Figür: Nesnesine göndermede bulunmak yerine bir başkasını yansıtan *(senografik ya da plastik imge);* ya da kendi nesnesini ters çevirerek yansıtan *(ters çevrilmiş imge);* ya da doğrudan kendi nesnesini yansıtan *(söylemsel imge)* gösterge.

ZİHİNSEL-İMGE (ilişki)

Marke [*Marque*]: Doğal ilişkileri, yani imgelerin bizi bir imgeden diğerine götüren bir alışkanlıkla birbirine bağlanma özelliğini ifade eder. *Demarke* [*Démarque*] doğal ilişkilerinden koparılmış bir imgeyi ifade eder.

Simge [*Symbole*]: Peirce tarafından, bir yasa yoluyla nesnesine gönderen bir göstergeyi ifade etmek için kullanılmıştır. Burada *soyut ilişkilerin*, yani terimler arasında doğal ilişkilerinden bağımsız yapılan bir karşılaştırmanın dayanağını adlandırmak için kullanılmıştır.

Optik gösterge [*Opsigne*] *ve Ses gösterge* [*Sonsigne*]: Duyu-motor bağları kıran, ilişkileri sınırlarından taşıran ve kendisinin artık hareket terimleriyle ifade edilmesine izin vermeyip doğrudan doğruya zamana açılan, saf görsel ve işitsel imge.

FİLM DİZİNİ
(Yönetmenlere Göre)

Robert Altman

Beşli [Quintet] — 267
Bir Düğün [A Wedding] — 266
Nashville — 266, 268, 270
A Perfect Couple — 269

Jean-Jacques Annaud

Ateş Savaşı [La guerre du feu] — 168

Michelangelo Antonioni

Kızıl Çöl [Deserto rosso] — 160
Serüven [L'avventura] — 160
Tutulma [L'Eclisse] — 26, 160
Yolcu [Professione: reporter] — 160
Zabriskie Noktası [Zabriskie Point] — 160

Sergey Ayzenştayn

Ekim [Oktyabr] — 55, 56, 57, 236
Genel Hat [Generalnaya Liniya] — 52, 54, 56, 122, 132, 236
Grev [Stachka] — 237
Korkunç İvan [Ivan Grozniy] — 53, 203, 236
Potemkin Zırhlısı [Bronenosets Potyomkin] — 52, 55, 56, 57, 123, 235, 236
Yaşasın Meksika! [Da zdravstvuyet Meksika!] — 238

Samuel Beckett

Film — 95

Jordan Belson

Momentum — 118
Phenomena — 118

Ingmar Bergman

Çığlıklar ve Fısıltılar [Viskningar och rop] — 142
Fanny ve Alexander [Fanny och Alexander] — 143
Güz Sonatı [Höstsonaten] — 136
Kış Işığı [Nattvardsgästerna] — 135
Monika (Monika ile Bir Yaz) [Sommaren med Monika] — 129
Persona — 136, 143
Sessizlik [Tystnaden] — 143
Utanç [Skammen] — 137
Yılanın Yumurtası [The Serpent's Egg] — 137
Yüz Yüze [Ansikte mot ansikte] — 142

Budd Boetticher

Seminole — 218

Robert Bresson

Bir Taşra Papazının Güncesi [Le journal d'un curé de campagne] — 147, 153
Boulogne Ormanı'nın Hanımları [Les dames du bois de Boulogne] — 155
Gölün Lancelot'su [Lancelot du lac] — 147, 153
Jeanne d'Arc'ın Yargılanması [Le Procès de Jeanne d'Arc] — 147

Para [L'argent] — 155
Rastgele Balthazar [Au hasard Balthazar] — 155, 156
Yankesici [Pickpocket] — 147, 148, 153, 155

Clyde Bruckman

The Fatal Glass of Beer — 202

Luis Buñuel

Altın Çağ [L'Âge d'or] — 168, 169, 174
Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü [Le journal d'une femme de chambre] — 172
Burjuvazinin Gizli Çekiciliği [Le Charme discret de la bourgeoisie] — 169, 176
Nazarín — 170
Ölüm Bahçesi [La mort en ce jardin] — 168
Samanyolu [La voie lactée] — 169, 177
Simon [Simón del desierto] — 168
Susana [Susana, demonio y carne] — 171, 173
Unutulmuşlar [Los Olvidados] — 168
Viridiana — 173, 174
Yokedici Melek [El ángel exterminador] — 168, 169, 170, 176

John Cassavetes

Çinli Bir Bahisçinin Ölümü [The Killing of a Chinese Bookie] — 163, 267
Gloria — 163
Gölgeler [Shadows] — 163
Tehlikeli Kadın [Too Late Blues] — 163, 267
Yüzler [Faces] — 163

Claude Chabrol

Kuzenler [Les Cousins] — 274
Yakışıklı Serge [Le Beau Serge] — 274

Charlie Chaplin

Altına Hücum [Gold Rush] — 221
Büyük Diktatör [The Great Dictator] — 223, 224, 225
Modern Zamanlar [Modern Times] — 221, 225
Mösyö Verdoux [Monsieur Verdoux] — 223, 224
New York'ta Bir Kral [A King in New York] — 225
Parisli Bir Kadın [A Woman of Paris] — 211, 212
Sahne Işıkları [Limelight] — 225
Sirk [The Circus] — 202
Şarlo Polis [Easy Street] — 225
Şehir Işıkları [City Lights] — 221, 223
Tüfek Omza [Shoulder Arms] — 222

René Clair

İtalyan Hasır Şapka [Un chapeau de paille d'Italie] — 63
Milyon [Le Million] — 63
Paris Uyuyor [Paris qui dort] — 65, 115

Henri-Georges Clouzot

Katil 21 Numarada Oturuyor [L'assassin habite au 21] — 124

Francis Ford Coppola

Baba [The Godfather] — 269

Cecil B. DeMille

On Emir [The Ten Commandments] — 196, 197
Samson ve Delilah [Samson and Delilah] — 197, 199, 203

Vittorio De Sica

Bisiklet Hırsızları [Ladri di biciclette] — 272
Umberto D. — 273

Aleksandr Dovçenko

Arsenal — 58
Toprak [Zemlya] — 58, 59

Uzay Şehri [Aerohrad] — 58, 59
Zvenigora — 59

Carl Theodor Dreyer

Dies Irae — 153, 156
Gertrud — 44, 46, 146, 156
Jeanne d'Arc'ın Çilesi [La Passion de Jeanne d Arc] — 29, 100, 144, 146
Ordet — 44, 146, 153, 156
Vampir [Vampyr - Der Traum des Allan Grey] — 155

Germaine Dulac

La Fête espagnole — 265

Ewald André Dupont

Varyete [Variété] — 72, 102, 108

Marguerite Duras

Agatha et les lectures illimitées — 164

Jean Epstein

La belle Nivernaise — 110
Finis Terræ — 109
Mor Vran — 109
Sadık Kalp [Cœur fidèle] — 62, 108
Usher Konağı'nın Çöküşü [La chute de la maison Usher] — 67

Jean Eustache

Anne ve Fahişe [La Maman et la Putain] — 275

Federico Fellini

Un agenzia matrimoniale — 273
Aylaklar [I Vitelloni] — 273
Beyaz Şeyh [Lo sceicco bianco] — 101, 273

Marco Ferreri

Elveda Erkeklik [Ciao maschio] — 171
L'uomo dei cinque palloni — 171

Terence Fisher

Dracula'nın Gelinleri [The Brides of Dracula] — 151, 172

Robert J. Flaherty

Kuzeyli Nanook [Nanook of the North] — 190
Moana — 190

John Ford

Cehennemden Dönüş [Stagecoach] — 193
Gazap Üzümleri [The Grapes of Wrath] — 204
Genç Bay Lincoln [Young Mr. Lincoln] — 196
Kahramanın Sonu [The Man Who Shot Liberty Valance] — 194, 195, 202, 204
Muhbir [The Informer] — 196
The Long Voyage Home — 232
Two Rode Together — 194, 195
Vadim O Kadar Yeşildi ki [How Green Was My Valley] — 193
Vahşiler Hücum Ediyor [Wagon Master] — 193, 194, 195, 216

Samuel Fuller

Beyaz Köpek [White Dog] — 205
Cain and Abel — 178
Şok Koridor [Shock Corridor] — 205

Abel Gance

Napolyon [Napoléon] — 68, 70, 71
Tekerlek [La roue] — 64, 67, 70, 101

Jean-Luc Godard

Amerikan Malı [Made in USA] — 275
Çılgın Pierrot [Pierrot le fou] — 274, 275
Haftasonu [Week-end] — 275
Jandarmalar [Les Carabiniers] — 274, 275
Küçük Asker [Le Petit Soldat] — 275
Nefret [Le mépris] — 162
Serseri Aşıklar [À Bout de souffle] — 274

Jean Grémillon

L'amour d'une femme — 110
Le ciel est à vous — 110
Çatanalar [Remorques] — 110

L'étrange Monsieur Victor — 67
Fener Bekçileri [Gardiens de phare] — 67, 110
Maldone — 62, 110
La photogénie mécanique — 64
Yaz Işığı [Lumière d'été] — 110

D. W. Griffith

Bir Ulusun Doğuşu [The Birth of a Nation] — 42, 49, 126
Dünyanın Kalpleri [Hearts of the World] — 126
Enoch Arden — 49, 122
Fırtına Çocukları [Orphans of the Storm] — 49, 124
Hoşgörüsüzlük [Intolerance] — 27, 50, 51, 196, 197
Kırık Tomurcuklar [Broken Blossoms] — 50, 123, 126
The Massacre — 49

Victor Halperin

Beyaz Zombi [White Zombie] — 75

Howard Hawks

Ateş Topu [Ball of Fire] — 217
Derin Uyku [The Big Sleep] — 215
El Dorado — 216, 217
Erkekler Sarışınları Sever [Gentlemen Prefer Blondes] — 217
Firavunlar Diyarı [Land of the Pharaohs] — 199, 217
I was a Male War Bride — 217
Kahramanlar Şehri [Rio Bravo] — 216, 217
Kızıl Nehir [Red River] — 216
Tehlikeli Bebek [Bringing up Baby] — 217
Yaralı Yüz [Scarface] (Richard Rosson ile birlikte) — 192
Yeşil Gözlü Esire [The Big Sky] — 193, 216

Victor Heerman

Animal Crackers — 257

Werner Herzog

Aguirre, Tanrı'nın Gazabı [Aguirre, der Zorn Gottes] — 239
Camdan Kalp [Herz aus Glas] — 240
Fitzcarraldo — 239
Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı (Kaspar Hauser'in Gizemi) [Jeder für sich und Gott gegen alle - Kaspar Hauser] — 240, 241
Nosferatu — 240
Sessizliğin ve Karanlığın Ülkesi [Land des Schweigens und der Dunkelheit] — 240, 241
Stroszek — 240
Woyzeck — 240

Alfred Hitchcock

39 Basamak [The 39 Steps] — 263
Aile Oyunu [Family Plot] — 264
Arka Pencere [Rear Window] — 26, 259, 263, 264
Aşktan da Üstün [Notorious] — 261, 263
Bay ve Bayan Smith [Mr. & Mrs. Smith] — 261
Cinayet Var [Dial M for Murder] — 257, 262, 263
Cinnet [Frenzy] — 35
Gizli Ajan [Secret Agent] — 261
Gizli Teşkilat [North by Northwest] — 37, 260, 262
Harry'nin Derdi [The Trouble with Harry] — 261
İtiraf Ediyorum [I Confess] — 259
Kuşlar [The Birds] — 36, 262, 263
Lekeli Adam [The Wrong Man] — 261
Öldüren Hatıralar [Spellbound] — 26
Ölüm Kararı [Rope] — 44, 258
The Ring — 263
Sabotaj [Sabotage] — 259
Sahne Korkusu [Stage Fright] — 258
Sapık [Psycho] — 37
Şantaj [Blackmail] — 262
Şüphe [Suspicion] — 26, 261, 262

Şüphenin Gölgesi [Shadow of a Doubt] — 260
Trendeki Yabancılar [Strangers on a Train] — 259
Yabancı Muhabir [Foreign Correspondent] — 262
Yükseklik Korkusu [Vertigo] — 37, 264

Dennis Hopper
Easy Rider — 267

John Huston
Elmas Hırsızları [The Asphalt Jungle] — 192
Malta Şahini [The Maltese Falcon] — 215

Elia Kazan
Amerika, Amerika [America, America] — 206, 208
Cennetin Doğusu [East of Eden] — 206
Rıhtımlar Üzerinde [On the Waterfront] — 206, 209
Taş Bebek [Baby Doll] — 206, 208

Buster Keaton
Battling Butler — 226
Bill'in Buharlı Gemisi [Steamboat Bill Jr.] — 226, 227
Bir Hafta [One Week] (Edward F. Cline ile birlikte) — 228
The Blacksmith — 229
General [The General] (Clyde Bruckman ile birlikte) — 226, 229
Go West — 229
The High Sign (Edward F. Cline ile birlikte) — 230
Kameraman [The Cameraman] (Edward Sedgwick ile birlikte) — 226, 228
The Navigator — 226, 229
Our Hospitality — 226, 228
The Scarecrow (Edward F. Cline ile birlikte) — 229
Sherlock, Jr. — 228
Three Ages — 197, 227, 228

Henry King
Güneş de Doğar [The Sun Also Rises] — 179

Akira Kurosava
Budala [Hakuchi] — 247
Cennet ve Cehennem Arasında [Tengoku to Jigoku] — 245
Dersu Uzala — 248
Dodesukaden — 253
Gölge Savaşçı [Kagemusha] — 244, 247
Kanlı Taht [Kumonosu-jo] — 246
Kızıl Sakal [Akahige] — 246, 247
Kuduz Köpek [Nora inu] — 245
Yaşamak [İkiru] — 248
Yedi Samuray [Shichinin no Samurai] — 244, 248
Yojimbo — 245

George Landow
Bardo Follies — 119

Fritz Lang
Büyük Şüphe [Beyond a Reasonable Doubt] — 215
Dr. Mabuse, Kumarbaz [Dr. Mabuse, der Spieler] — 99
Dr. Mabuse'nin Vasiyeti [Das Testament des Dr. Mabuse] — 202, 270
M – Bir Şehir Katilini Arıyor [M] — 188, 201, 202
Metropolis — 27, 74, 76, 77
Die Nibelungen — 27, 73, 76, 127

Fernand Léger
Mekanik Bale [Ballet mécanique] — 64

Mervyn LeRoy
Ben Bir Pranga Kaçağıyım [I am a Fugitive from a Chain Gang] — 28

Albert Lewin
Pandora ve Uçan Hollandalı [Pandora and the Flying Dutchman] — 102, 179

Marcel L'Herbier

El Dorado — 62, 70, 102, 265
L'homme du large — 109
İnsanlık Dışı [L'inhumaine] — 66
Para [L'argent] — 66, 69
Şelale [Le torrent] — 109

Harold Lloyd

Güvenlik Sonra Gelir! [Safety Last!] — 222

Joseph Losey

Alabalık [La Truite] — 183, 185
Arabulucu [The Go-Between] — 182, 183, 185
Aşkı Arayan Kadın [Boom!] — 185
Dişi Bond [Modesty Blaise] — 185
Don Giovanni — 183, 185, 186
Eva — 185
Figures in a Landscape — 185
Genç Hizmetkârlar [The Servant] — 182, 183, 185
Gizli Merasim [Secret Ceremony] — 182
Kaderini Arayan Adam [Monsieur Klein] — 183, 184, 185
Lanetli [The Damned] — 185, 186
Oğlum Öldürmedi [Time Without Pity] — 182, 183, 185

Ernst Lubitsch

Anna Boleyn — 214
Bir Gönülde İki Sevda [Design for Living] — 211
Madame du Barry — 214
The Man I Killed — 29, 99
Mavi Sakal'ın Sekizinci Karısı [Bluebeard's Eighth Wife] — 212
Olmak ya da Olmamak [To Be or Not to Be] — 213
Sumurun — 214

Sidney Lumet

Anderson Dosyası [The Anderson Tapes] — 270
Bye Bye Braverman — 269
Köpeklerin Günü [Dog Day Afternoon] — 267
Serpico — 267
Şebeke [Network] — 270
Şehrin Prensi [Prince of the City] — 270

Joseph L. Mankiewicz

Çıplak Ayaklı Kontes [The Barefoot Contessa] — 179

Anthony Mann

Batıdan Gelen Adam [Man of the West] — 218
Çıplak Mahmuz [The Naked Spur] — 218
Uzak Ülke [The Far Country] — 220
Winchester 73 — 100

Vincente Minnelli

Gigi — 160
Korsan [The Pirate] — 160
Kötü ve Güzel [The Bad and the Beautiful] — 160
The Long Long Trailer — 160
Mahşerin Dört Atlısı [The Four Horsemen of the Apocalypse] — 160
Melinda (On a Clear Day You Can See Forever) — 160
Yaşama Tutkusu [Lust for Life] — 160
Yolanda ve Hırsız [Yolanda and the Thief] — 159

Jean Mitry

Images pour Debussy — 65, 109
Pacific 231 — 65, 109

Kenci Mizoguçi

Çarmıha Gerilen Aşıklar [Chikamatsu Monogatari] — 249, 253
Gionlu Kızkardeşler [Gion no Kyodai] — 251
İmparatoriçe Yang Kwei-Fei [Yokuhi] — 252
Kutsallığa Başkaldıran Kahraman [Shin Heike Monogatari] — 250

Mayıs Yağmuru [Samidare Zoshi] — 249
Oharu'nun Yaşamı [Saikaku ichidai onna] — 253
Son Krizantemlerin Öyküsü [Zangiku Monogatari] — 251, 253
Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri [Ugetsu Monogatari] — 250, 252

F. W. Murnau

Faust — 36, 41, 73, 77, 79, 127
Hayalet [Phantom] — 75
Herr Tartüff — 102, 151, 214
Nosferatu — 77, 79, 127, 151
Son Adam [Der Letzte Mann] — 38, 72, 73, 102, 170
Şafak [Sunrise] — 73, 74, 79, 127
Tabu — 79, 151

Paul Newman

Asla Ödün Verme [Sometimes a Great Notion] — 28

Georg Wilhelm Pabst

Pandora'nın Kutusu [Die Büchse der Pandora] — 73, 124, 125, 142, 170

Pier Paolo Pasolini

Domuz Ağılı [Porcile] — 168
Teorema — 173

Giovanni Pastrone

Cabiria — 42

Sam Peckinpah

Kahraman Binbaşı [Major Dundee] — 218
Vahşi Belde [The Wild Bunch] — 218

Arthur Penn

Georgia (Dört Arkadaş) [Four Friends] — 205
Küçük Dev Adam [Little Big Man] — 218, 219

Lupu Pick

Sylvester — 73

Vsevolod İllaryonoviç Pudovkin

Ana [Mat] — 58
Asya Üzerinde Fırtına [Potomok Chingis-Khana] — 58, 233
St. Petersburg'un Sonu [Konets Sankt-Peterburga] — 58

Nicholas Ray

Asi Gençlik [Rebel Without a Cause] — 181
Johnny Guitar — 180
Krallar Kralı [King of Kings] — 180
Parti Kızı [Party Girl] — 180, 181
Run for Cover — 180
Tehlikeli Av [On Dangerous Ground] — 180
Vahşi Masumlar [The Savage Innocents] — 180
Wind Across the Everglades — 181

Carol Reed

Üçüncü Adam [The Third Man] — 37

Jean Renoir

Hayvanlaşan İnsan [La bête humaine] — 178
Küçük Kibritçi Kız [La petite marchande d'allumettes] — 63
Mösyö Lange'ın Suçu [Le crime de M. Lange] — 39
Nana — 30, 178
Oda Hizmetçisinin Günlüğü [The Diary of a Chambermaid] — 178
Oyunun Kuralı [La règle du jeu] — 63

Hans Richter

Rhythmus — 80

Otto Rippert

Homunculus — 73

Martin Ritt
Asi Kabadayı [Hombre] — 218

Jacques Rivette
Çılgın Aşk [L'amour fou] — 274
Kuzey Köprüsü [Pont du Nord] — 275
Paris Bizimdir [Paris nous appartient] — 274, 275
Rahibe [La Religieuse] — 275

Arthur Robison
Gölgeler [Schatten-Eine nächtliche Halluzination] — 151

Éric Rohmer
Ahlak Hikâyeleri [Contes moraux] dizisi — 106, 107, 157, 274
Güzel Evlilik [Le beau mariage] — 157
La marquise d'O — 107
Maud'daki Gecem [Ma nuit chez Maud] — 157
Perceval — 107

Mihail İliç Romm
Bir Yılın Dokuz Günü [Devyat deny odnovo goda] — 234
Sıradan Faşizm [Obıknovennıy faşizm] — 234
Yağ Topu [Physka] — 233

Francesco Rosi
Salvatore Giuliano — 273

Roberto Rossellini
Avrupa '51 [Europa '51] — 162
Il Generale della Rovere — 273
Hemşehri [Paisà] — 162, 272, 273
İtalya'da Yolculuk [Viaggio in Italia] — 273
Roma, Açık Şehir [Roma, Città Aperta] — 272

Robert Rossen
Dolandırıcı [The Hustler] — 192

Ken Russell
Aşık Kadınlar [Women in Love] — 124

Daniel Schmid
Meleklerin Gölgesi [Schatten der Engel] — 275
La Paloma — 275
Violanta — 163

Martin Scorsese
Kahkahalar Kralı [The King of Comedy] — 269
Taksi Şoförü [Taxi Driver] — 267, 269

Victor David Sjöström
Rüzgâr [The Wind] — 189

Michael Snow
Dalgaboyu [Wavelength] — 164
La Région centrale — 118, 163

Josef von Sternberg
Anatahan — 128
Kızıl İmparatoriçe [The Scarlet Empress] — 123, 128, 152, 153, 155
Macao — 129
Mavi Melek [Der blaue Engel] — 130, 161, 170
New York Dokları [The Docks of New York] — 129
Sarışın Venüs [Blonde Venus] — 152, 153
Şangay Ekspresi [Shanghai Express] — 130, 152, 153, 155
Şangay Harekâtı [The Shanghai Gesture] — 128, 130, 155
Yanık Kalpler [Morocco] — 152

Erich von Stroheim
Balayı [The Honeymoon] — 175
Budala Eşler [Foolish Wives] — 74, 168, 172
Düğün Marşı [The Wedding March] — 175

Hello Sister (Alan Crosland, Raoul Walsh ve Alfred L. Werker ile birlikte) — 175
Kör Kocalar [Blind Husbands] — 168
Kraliçe Kelly [Queen Kelly] — 74, 77, 168, 169, 172, 175
Şen Dul [The Merry Widow] — 172
Tutku [Greed] — 44, 168, 169, 170, 171

Jacques Tourneur

Bir Zombiyle Yürüdüm [I Walked with a Zombie] — 152
Kedi İnsanlar [Cat People] — 152

François Truffaut

Aile Yuvası [Domicile conjugal] — 274
Çalınmış Buseler [Baisers volés] — 274
Piyanisti Vurun [Tirez sur le Pianiste] — 274
Yirmisinde Aşk [L'amour à vingt ans] — 274

Viktor Alexandrovitsh Turin

Turksib — 64

Agnès Varda

Kısa Uç [La pointe courte] — 159
Mutluluk [Le bonheur] — 159

Dziga Vertov

Dünyanın Altıda Biri [Shestaya Chast Mira] — 115
Kameralı Adam [Chelovek s Kinoapparatom] — 61, 115

King Vidor

An American Romance — 191
Beyond the Forest — 179
Güneşte Düello [Duel in the Sun] — 179
Günlük Ekmeğimiz [Our Daily Bread] — 191
Kalabalık [The Crowd] — 38, 191
Ruby Gentry — 179
Sokak Sahneleri [Street Scene] — 191

Jean Vigo

L'Atalante — 63, 111
Nice hakkında [A propos de Nice] — **111**
Taris, Suyun Kralı [Taris, roi de l'eau] — 112

Luchino Visconti

Masumlar [L'Innocente] — 178
Tutku [Ossessione] — 178

Paul Wegener

Golem [Der Golem] (Henrik Galeen ile birlikte) — 75, 76, 77, 127

Orson Welles

Dava [Le Procès] — 37
Yurttaş Kane [Citizen Kane] — 43

Wim Wenders

Alis Kentlerde [Alice in den Städten] — 39, 137
Amerikalı Arkadaşım [Der amerikanische Freund] — 137
Zamanın Akışında [Im Lauf der Zeit] — 39, 137

James Whale

Frankenstein — 75
Frankenstein'ın Gelini [Bride of Frankenstein] — 75

Robert Wiene

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi [Das Cabinett des Dr. Caligari] — 73

Billy Wilder

Yaratılan Adam [The Lost Weekend] — 192

Sam Wood

A Day at the Races — 257

Sinemanın tarih öncesini düşündüğümüzde kafamızın karıştığı olur, çünkü sinemanın özelliklerini belirleyen teknolojik soyağacını nereden başlatacağımızı ya da bunu nasıl tanımlayacağımızı bilemeyiz. Bu durumda, sürekli Çinlilerin gölge oyunlarına ya da en eski yansıtma sistemlerine başvururuz. Ama aslında sinemayı belirleyen koşullar şunlardır: Yalnızca fotoğraf değil, enstantane fotoğraf (poz fotoğrafı başka bir soyağacına aittir); enstantanelerin eşit aralıklı olması; bu eşit aralığın "film"i oluşturacak bir taşıyıcıya aktarılması (pelikülü delenler Edison ve Dickson'dır); imgeleri hareket ettirecek bir mekanizma (Lumière'in tırnakları). İşte bu anlamda sinema, hareketi herhangi anın, yani bir süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde seçilmiş eşit aralıklı anların işlevi olarak yeniden oluşturan bir sistemdir.

G. D.

THG
0580601
BVN

ISBN 978-975-8686-74-2
9 789758 686742