

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Saniyede 24 Kare Ölüm

Durağanlık ve Hareketli Görüntü

Laura MULVEY



Saniyede 24 Kare Ölüm

Durağanlık ve Hareketli Görüntü

Laura Mulvey

DORUK YAYIMCILIK / Sinema
Saniyede 24 Kare Ölüm

Özgün Adı:
Death 24 x a Second

Yazarı:
Laura Mulvey

Çeviren:
Selin Dingiloglu

Yayıma Hazırlayan:
Anıl Ceren Altunkanat

Sayfa ve Kapak Tasarımı:
Cafer Çakmak

Reaktion Books © Doruk Yayımcılık 2012
Tüm hakları saklıdır. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

ISBN: 978-975-553-555-5

Baskı: Mart 2012

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



Himaye-i Etfal Sokak No: 6/2 Cagaloglu/İSTANBUL
Tel: (0212) 514 61 57 - (0212) 514 61 58
e-posta: iletisim@DorukKitapArsivi - <https://rantey.org>
www.dorukyayinlan.com

Saniyede 24 Kare Ölüm

Durağanlık ve Hareketli Görüntü

Laura Mulvey

İngilizceden Çeviren

Selin Dingiloğlu



donuk

Laura Mulvey, 15 Agustos 1941 doğumlu İngiliz film kuramcısı. Oxford, St. Hilda's Kolej'de eğitim alan Mulvet halen Londra Üniversitesi'nde, film ve medya çalışmaları alanında profesördür. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" makalesiyle tanınan feminist kuramcı, özellikle Freud ve Lacan'ın çalışmalarından etkilenmiştir. Mulvey uzun yıllar British Film Institute'de çalışmıştır.

*Geçmiş ile gelecek arasında. 2003'te doğan Zoe Wollen için ve onun
büyükannesi Sylvia Mulvey. 1908-2000. anısına.*

İçindekiler

Teorinin Anlamını Sorgulamak	9
Önsöz	17
1. Akıp Giden Zaman	27
2. Belirsizlik: Doğal Büyü ve Yanıltma Sanatı	45
3. Dizin ve Tekinsizlik: Fotografıta Yaşam ve Ölüm	69
4. Ölüm Dürtüsü: Durağanlaştıırılan Anlatısal Hareket	85
5. Alfred Hitchcock ve Sapık (1960)	105
6. Roberto Rossellini ve İtalya'ya Yolculuk (1953)	127
7. Abbas Kiarostami: Belirsizlik Sineması, Geciktirim Sineması	149
8. Sinemayı Geciktirmek	171
9. Sahiplenici İzleyici	191
10. Düşünceli İzleyici	213
Kaynakça	231
Teşekkür	235
Dizin	237

Teorinin Anlamını Sorgulamak

Zahit Atam

Laura Mulvey büyük oranda 1960'larda sanat dünyasını ve insanlığın tarihini yeniden ve radikal şekilde yorumlayan feminist hareketin bir parçasıdır. Öncelikle edebiyatta ve tarih anlatılarında radikal yorumlar ortaya çıktı, çağın sanatı sinema üzerine pek çok eleştirel okuma yapıldı, ama kuramsal alanda büyük bir teorik boşluk ortaya çıkmıştı. Tek tek filmleri değerlendirmekten çıkıp, bir bütün olarak sinema sanatında erkek egemen bakışın soyutlanması ve bu köklü eleştiriden yola çıkarak sinemaya alternatif feminist bakışın teorik çıkış noktasının bulunması gerekiyordu. Sinema özellikle diğer sanatlara göre çok daha kitleseldi, üstelik egemen ideolojinin yeniden üretilmesinde diğer sanatlara göre çok daha başatı, bunun ise asıl nedeni, sinemada filmin izleyiciyi yönlendirme ve etkileme sürecinin farklı duyuları bir arada kullanması ve izleyicinin zaten salona girdiğinde belirli bir pasifleştirme sürecinden sonra filmle karşılaşmasıydı. Yani etki yalnızca bilinçli bir düzeyde yaşanmıyor, karakterler ile seyirci arasındaki etkileşim çok daha bilinçdışını kapsayacak ve daha dolaysız bir ilişkiyi yansıtacak şekilde meydana geliyordu.

Feminist hareket içinde, 1960'ların büyük ütopyası aslında sinema, tiyatro ve diğer anlatı sanatları başta olmak üzere, ama bunların sadece yan uğraklar olduğu, aslında bütün bir insanlığın tarihini yeniden yorumlayacak alternatif bir teori kurul-

ması büyük bir özleme dönüşmüştü. Bu anlamda bu dönemin feminist çalışmaları, bir yandan belirli uygulama alanları üzerinde yoğunlaşırken, bu alanlardaki kadın temsillerinin yeniden üretilme biçimlerine baskın olan erkek egemen bakışla ya da patriyarkal sisteme odaklanmışken, bir yandan da işin kuramı üzerine çok daha ağırlık veren bir yaklaşım ortaya çıktı. Bunun doğrudan sonucu ise feminizmin kendi içinde bir ideoloji olmaktan ya da bir -izm olmaktan çıkması ve farklı alanlardaki ideolojik söylemlerle çeşitli birliktelikler yaşaması olmuştur.

Teorik anlamda saf bir teori ortaya çıkmazken ve 1960'ların teorik yeniden inşa etme çabası o dönem çok etkili olmasına rağmen, aslında radikal bir yeniden okuma süreci meşrulaşamadı, feminist teori yenilgiye uğradı. Ama buna karşın, özellikle kültür alanında yapılan radikal okumalar çok daha kalıcı oldu ve insan bilimleri alanında köklü yeniden okumaların yolları başarıyla inşa edildi.

Bu yeniden okuma ve metinlerle ya da görsel imgelerle karşılaşma alanlarında öz-bilinçli olarak etkileşim şekillerine müdahale etme çabaları içinde, edebiyat-sinema eserlerini ve özellikle de klasikleri yeniden okumak, ama bütün bir külliyat için de elde teorik bir bakış açısıyla kendini koruyabilmek anlamında gösterilen çabalar çok daha kalıcı olmuştur.

Laura Mulvey'in akademik sinema dünyasında özgün yeri ise, bütün filmler için çok önemli bir teorik yaklaşımın inşa edilmesi ve bunun, uygulayımında en başarılı yazarlarından birisi olmasıdır: sinema dünyasında patriyarkal olan kendisini kameranın dünyayı görselleştirirken inşa ettiği dünyada bütün nesneleri ilişkilendirmektedir, ama erkek egemen bir bakışla. Yani kameranın dili ve kompozisyonun kendisi, daha gerisinde bir erkeğin arzu dünyası ve kendini tatmin etme isteğine göre nesnelere yaklaşmasını benimsemiştir. Kamera anlatının bizzat kendisi, bir bütün olarak anlatılmak üzere ya da olay ör-

güsünden bağımsız olarak, dünyadaki her şeyi belirli bir doyum arayan ideal erkek dünyasının dışsal dünyayla eklemlenme çabasına tanıklık etmektedir, arzusunun doyum çabası kendine erkeği başat aktör olarak seçmiştir. Öyle ki eğer kamera bir kadını başrole taşıyorsa, protagonist bir kadın olsa bile, bu karakterin gösterim dünyasında aldığı rol, onun dünyasını bir bütün olarak ikincil yapmakta, kadın arzusunun doyuma ulaşması için bir erkeğe yönelmektedir, bu anlamda erkek birincil olmaya devam etmektedir. Kadın bu açıdan kimi zaman erkek için ulaşılmaz olur ve ancak fantezi dünyasında doyum sağlayabilir, ama kadın kendi kimliğini bağımsız ve özgür iradesiyle sağlayan bir varlık değil, kendi dengine göre bir ikincil pozisyonda vasıta olarak işlev görmektedir, bu ikincilliği ise sinema kameranın dili ve gizli arzusu nedeniyle yapar. Bu anlamda kamera büyük oranda varolan düzeni ve egemen ideolojiyi olumlar, onunla uzlaşır ve yeniden üretir.

İşte bu köklü eleştiri, genel olarak anlatılarda olay örgüsünü aşar, gördüğü ya da gösterdiği her nesne de, nesnenin dışsal dünya içindeki yeri ve nesnelerin ilişkilendirilmesi sırasında, bilinçdışında patriyarkal olanı yeniden üretir. Dolayısıyla kameranın kimliğini açığa çıkartan en önemli ayırt edici yön, arzu ve arzuyu tatmin etme, yani doyum sürecinde ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda ise feminist hareketin tarihinde, tarihin yeniden yorumlanmasında önemli bir paradoks da ortaya çıkmıştır, çünkü feminist hareket bizzat psikanalizi ve Freud'un yaklaşımında da derin bir patriyarkal olanın izlerini bulmuştur.

Elinizdeki kitap, *Saniyede 24 Kare Ölüm*, sinemada temel ilişkileri sorgulayan ve aynı anlamda arzusunun tatmini sürecinde dünyanın kuruluşu ve bu dünyanın içinde nasıl aldatıcı bir şekilde belirli bir yana (erkeğe) yaslanarak kurulu düzeni yeniden ürettiklerini temel sorgulama alanına getirilip, ona karşı bir öz-bilinç yaratmayı hedeflemektedir.

Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Sinema" adlı çalışması, psikanalizin ve film biçembiliminin alanına etkili bir giriştir, söylem üzerinde derin etkileri olmuş ve alanın esaslı bir parçası haline gelmiştir.¹ Geleneksel anlatı sineması, iddia ediyor ki Laura Mulvey, sinema durumunun açık dikizcilığe dayanan biçimiyle görsel uyaranlardan cinsel tatmin türetme dürtüsünü çağrıştırır ve bunun temin edilmesiyle yaşanan tatmini düşündürür."² Aynı zamanda ekran/perde üzerindeki bizim özdeşleştığımız büyütülmüş figürler yoluyla egosal tatmini sağlamak için belirli bir narsist bakış açısı içinde egemen olanla etkileşimi kameranin cinsiyetini ortaya çıkartır. Kadın özellikle ana akım sinemasında etkinliği oranında aynı zamanda bir fetiş aracı/nesnesi/doyumun sağlanacağı bir yönelim içinde çizilmektedir, asıl paradoksta burada ortaya çıkar: büyük kadın oyuncu deyimi, çoğunlukla kadının nasıl da erkekler için bir fetiş nesnesine dönüştürüldüğü anlamına gelir. Üstelik bu doyum alanındaki fetişleştirme, yalnızca erkekler için olmaz, kadınlar için de hayali bir evrende, kendilerine model olarak erkekler için doyum nesnesi olma çabasını idealleştirir, ikincilik yeniden üretilmiş ve kadın bağımsız/düşünen/varlığını kendi içinde anlamlı kılacak bir yaşamı üretecek özne konumundan uzaklaştırılmıştır. Bu nedenle feminist hareketin sanat tarihini okuması iki ana alanlı bir süreçte şekillenmiştir:

1. Özellikle kadın yazarlar tarafından insanlığın eserleri belirli bir okuma ile yeniden gözden geçirildiğinde patriyarkal olanı nasıl yeniden ürettikleri, kadınların ikincilliğini nasıl olağanlaştırdıkları, erkeklerin doyum nesneleri olarak kendi varoluşlarını sınırlandırarak özgürlüklerini yok ettikleri açısından okumak, göstermek ve radikal olarak eleştirmek.

(1) Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema".

(2) Andrew Dudley, *Cinema and the Male Gaze*, Oxford University Press, 1984 London.

2. İkincisi özellikle kadın dünyasında, bu ikincillığe alternatif varoluş alanları aramak ve yaşam içinde bağımsız ve özgür bir özne ya da kendi kimliğiyle, varoluşuyla uyumlu bir özgürlük alanı aramak. Bu anlamda ise ikili bir ara uğrak karşımıza çıkar:

- i) Kadınların insanlığın tarihinde varoluşları ve üretimleri sürecinde, patriyarkal söylemin, giderek görünmez haline getirdikleri kadın emeklerini aramak, keşfetmek, bunların alternatif tarihlerini bilince çıkarmak.
- ii) Kadınlar için, çağımızda özgürlük alanı yaratmak için disipliner bir radikal okuma ile dünyayla temaslarında köklü bir öz-bilinçlilik yaratarak, kendileriyle uyumlu varoluşu üretecekleri ve kendileriyle barışık bir mücadele alanı inşa ederek, sürekli kendini yeniden üreten patriyarkal olana teslim olmamanın yollarını aramak. Bir tür kendilik, kendine özgü olanı ve kendi varoluşunun gizemini çözmekten, egemen olana teslim olmamak arasında yoğun ve sürekli bir mücadele alanıdır burası.

Kameranin dili ve kompozisyonu ve ürettiği söylem birçok itkinin doyurulması için düzenlenir, bu nedenle hayatımız bunların kuşatması ile biçimlenmiştir. Bu anlamda kadın seyirci olsak bile karşımızda ancak erkekle ikincilliğini veri alan bir dünya tanımlandığı için, onun içinde alternatif varoluş alanı değil, egemen olanın yeniden üretildiği bir yan role mahkûmuzdur, hatta egemen olanla çatışsak bile, bu anlamda özgürlük için dışsal dünyanın bütünüyle yeniden tanımlanması ve yeniden kurulmasından başka bir çare yoktur, bu nedenle de zaten feminist teori aslında sanıldığından çok daha köklü bir eleştiridir. “Bu birbirine karşılık gelen itkiler, pasif bir kadın yıldızın konumu -ki bunun giydirilmesi ve aydınlatılması içinde bulunduğu ortam, fetisheleştirecek şekilde yapılmış olursa- hem erkek kahramanın eylemi ve bakışına, süzmesine göre dü-

zenlenir ve bunların nesnesi olarak hizmet edecek şekilde standart bir filmde bir araya getirilirler. Bu kahramanla özdeşleşiriz ve o erkek aracılığıyla filmlerden haz alırız.”³

Mulvey’in feminist teori içindeki öneminden başka, sinema kuramları içindeki özgün yeri nedir, peki?

Bu soru ise sinemada anlamı üreten araçların cinsiyetini ortaya koyarak, bir anlamda bilişsel dünyasını sergileyerek, bütünüyle göz ardı edilen bir dünyanın perdesini açmasıdır, yani normal olanı, normalleştirileni, dayatılan ve egemen/yerleşik/daimi olanı bizzat tartışma nesnesi haline getirmiştir. Kuram içindeki özgün yeri alternatif bir özbilinç yaratma sürecindeki yarattığı farkındalıktır.

Mulvey ikna edici şekilde şunu iddia eder: “Mizansenin bütün bileşenleri bir langırt makinesi gibi eylemin alanını aydınlatmak için yayılarak görevlendirilmiştir, karakterleri, nesneleri ve resmettiği olayları farklılaştıran değerleri ve primleri tek tek dolaşır. Anlatısal sinema bizim psişik yaşamımızın karakteristik yönlerinden tam olarak faydalanmak için tasarlanmıştır, en önde gelen yanı ise bizim cinsel farklılığımızı takıntı haline getiren değerlere göre tasarlanmasıdır. Sinemanın bütün kaynakları böylesi takıntılarla ilişkili olan hazların geliştirilmesi için işlevsellik kazanır, hâlâ kendimizi güvenli hissettiğimiz en büyük haz gibi işlev görür ve bu takıntılar doğaldır, sinemanın kurmaca yönleri hayatın olguları ya da hakikatlerini yansıtır gibidir.”⁴

Mulvey’in tezi güçlü bir muhalefetle karşılaşmış olmasına rağmen ve Mulvey ve diğerleri⁵ kendi iddialarının birçoğunu

(3) Andrew, age, Identification.

(4) Andrew, age, Identification.

(5) Bakınız örneğin David Rodowick, “The Difficulty of Difference,” Wide Angle 5, sayı 1 (1982): 1-14; Mary Ann Keane, “A Closer Look at Scopophilia,” Society for Cinema Studies Conference da sunulan tebliğlerden, Pittsburgh 1983; ve çok önemli olan Laura Mulvey, “Feminism, Film, and the Avant Garde,” Framework, sayı 10 (1979): 3-10.

yeniden formüle etmek için çaba göstermelerine rağmen, çok az teorisyen onların düşünme biçiminin yönüne karşı çıkmıştır. Mulvey yeni bir alan açmış, yeni bir perspektifle varolan sistemin kuruluş mantığında gizli olan ve bilinmeyen olarak kalan pek çok şeyin sorgulanmasına imkân tanıyan alternatif bir söylem için yeni bir bakış açısını gündeme getirmiştir. Bu anlamda esas olan şudur, Mulvey'in bakış açısı eleştirilebilir, ama yalnızca daha doğrusunu ortaya koymak için. Özünde ise söyledikleri radikaldir, yenidir ve rahatlıkla anlamak isteyen bir göz için büyük bir ilham kaynağına dönüşebilir, aynı nedenle yadsınamaz ve sinema kuramında ikna edici bir dipnot düşerek, metnin kendisini yeni bir anlam dünyası içinde kavranacak şekilde, kuramı dönüştürür.

Önsöz

Sinema hakkında yazmaya ilk başladığımda, yani 1970'lerin başlarında, filmler her zaman karanlık odalarda, saniyede (aşağı yukarı) 24 kare yansıtılarak gösterilirdi. "Doğal" hareket illüzyonunu yaratan hızı bozan düzyataklı (flatbed) kurgu masalarına sadece profesyoneller, yönetmenler ve kurgucular kolaylıkla erişebilirdi. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru sinema tüketiminin yolları çeşitlendi ve hızın düzenlenmesi büyük ölçüde yaygınlaştı. Eskiden, 1970'lerde, Hollywood'un kadın starları esas seyir nesnesi haline getirme kabiliyeti ve bunun yarattığı büyüünün ve iktidarın sembolleri üzerine çalıştım. Şimdilerde ise daha ziyade bu seyir anlarının, tek bir selüloit film karesinin durağanlığını anımsatarak, nasıl aynı zamanda anlatısal duraklama anlarına dönüştüğüyle ilgileniyorum. Yine eskiden Hollywood'un, biçimin ve anlatısal kalıpların içine steril bir röntgencilik işleyerek, bakma zevkini erotize edişi üzerine düşünüyordum. Şimdi daha ziyade sinemada hareket ile durağanlık arası ilişkide keşfedilebilecek olan zamanın temsilleriyle uğraşıyorum. Eskiden bütün dikkatimi Hollywood sinemasına vermiş, onun karşıtı olarak avangarda yönelmiştim. Bugün yeni iletişim teknolojileri ve bunların ürünü yeni film izleme yolları sayesinde sinema estetiğinin tüm tarihi boyunca hiç olmadığı kadar büyük bir uyuma sahip olduğunu düşünüyorum.

"Eskiden" ile "şimdi" arasındaki bu farklılıkları vurgularken niyetim, kendi geçmişimden koptuğuma değil, sinema ile

bağlarımın zaman geçtikçe dönüştüğüne işaret etmek. Bu kitabın ilk bölümünde, bugüne has sorunların ve olanakların bilgisiyle geçmişe yeni bir perspektiften bakmanın yollarını tartışıyorum. Hareket noktam, gündelik hayat gerçekleri: video ve dijital medya, eski filmleri izlemenin yeni yollarını yarattı. Sinema öğrencilerinden sinema tutkunlarına yeni teknolojilerle bir deneyimi olan herkes, bu beklenmedik buluşmalara aşina. Fakat geçmiş ile şimdi arasındaki bu randevunun ardında, daha retorik bir buluşma yatıyor. Sinemanın geçmişine dönüş, aslında kırılmış bir tarihe dönük bir jesttir; modernist düşünce, siyaset ve estetiğin, önemi henüz içselleştirilmemiş ya da tüketilmemişken, vakitsizce ölen boyutlarına göz kırpmaktır. Bu tarih, sinemanın tarihiyle sınıksız bağlara sahiptir. Geri dönüşlerle belli bir film fragmanını tekrar etme olanağı sunan yeni teknolojiler belli bir izleyicilik türü geliştirmiş ve paradoksal bir şekilde, geçmişe sinema aracılığıyla dönmeyi kolaylaştırmıştır. Geri dönüş ve tekrarlar, kaçınılmaz olarak filmin akışını kesintiye uğratar, hikâyenin ilerlemesini geciktirir ve süreç içinde, sinemanın zaman ile karmaşık ilişkisini ortaya serer. Elbette bunda köklü bir yenilik yok. Sinemaya geciktirim üzerinden bakmak, baştan beri orada duran bir sinemayı keşfetmektir -ister avantgard'daki gibi açıkça, ister sayısız kurmaca filmde olduğu gibi daha örtülü bir biçimde olsun...

Bu bağlamda, bu kitap, bir perspektif değişiminden bahsediyor. Sinema algımın “eskiden” ile “bugün” arasında nasıl değiştiğini ve verili koşullarda zamanın temsilinin yeni bir anlam kazanışını anlatıyor. Örneğin durağanlığa ilişkin örneklerim ve tartışmalarım, geçmişin sinemasından olduğu kadar, geciktirimin yeni mekanizmalarından da çıkıyor. Geciktirim sinemasında iki düzlem vardır: Birincisi, doğrudan filmin akışını yavaşlatmaya denk düşer. İkincisi ise zaman boyutunda bir geciktirime dayanır, öyle ki detaylar adeta fark edilmeyi beklemiş gibi hareketsizce uzanır. Burada, Freud'un ertelenmiş hareket kavramı ile bir paralellik söz konusudur. Ertelenmiş hare-

kette, bilinçdışı, belli bir deneyimi muhafaza ederken, onun travmatik etkileri ancak daha sonraki bağlantılı bir hareketle ortaya çıkar. Freud bu kavramı, insanın gelişiminde cinsellik sorununa dair analizlerinde geliştirmiştir. Küçük bir çocuk, maruz kaldığı ya da tanık olduğu bir cinsel deneyimin anlamını idrak edemeyebilir. Fakat sonrasında, cinsel olgunlaşmayla birlikte, benzer bir deneyim, bilinçdışında sakladığı ve unuttuğu bu hatırasını yeniden canlandırabilir. Sinemanın (aynı fotoğraf gibi) zamanla ayrıcalıklı bir ilişkisi vardır; imgenin kaydedildiği anı muhafaza eder, geçmişin temsiline eşsiz bir gerçeklik katar. Bu muhafaza işlevi, bilincin kaybedilmesiyle bilinçaltına terk edilen bir hatıraya benzetilebilir. Her ikisinde de dizinsel bir gönderme, bir travma izi vardır ve her ikisinin de ertelenmiş zaman boyunca geri dönülerek deşifre edilmesi gerekir.

Günümüzün diğer film teorilerinde olduğu gibi, bu kitap da ağırlıklı olarak fotoğrafik dizinin görüntüsünün ve ortaya attığı soruların damgasını taşıyor. Teknoloji ile düşünce arasında basit bir belirlenim ilişkisi kesinlikle yoktur; fakat teknoloji, düşüncenin şekillendiği bağlamı etkiler. Dijital teknolojinin ortaya çıkması, kaçınılmaz olarak, gerçekliğin temsiline yeni bir anlam kazandırmış ve dizinin semiyotik teorisine geri dönüşü de peşinden sürüklemiştir. C. S. Pierce'in geliştirdiği semiyotik sistemde ikon, tanınabilir bir işaretir; benzerliği dolayısıyla temsil ettiği "şey"e gönderme yapar. Sembol, deşifre edilebilir bir işaretir; belli kalıplar ya da kodlar aracılığıyla temsil ettiği "şey"e gönderme yapar. Oysa bir dizin, temsil ettiği "şey" tarafından üretilen bir işaretir. Dizinsel bir işaret, örneğin parmak izinde olduğu gibi, benzerlik dolayısıyla tanımlanabilir. Dolayısıyla da ikon ile ortak özellikler paylaşır. Ya da bir güneş saatinin düşürdüğü gölgede olduğu gibi, bir kod aracılığıyla deşifre edilir; dolayısıyla da sembolle ortak özellikleri vardır. Fakat her halükârda bir şey, fiziksel varlığına ilişkin bir işaret bırakmalı ya da bırakmış olmalıdır. Parmak izi gibi geri-

de kalsın ya da bir güneş saatinin gölgesi gibi anlık olsun; “şey” kendi işaretini zamanın belli bir anına kayıt düşer. Bu nedenle dizinin zamanla, anla ve düştüğü kaydın süresiyle ayrıcalıklı bir ilişkisi vardır. Ve işareti olduğu şeyin aslıyla fiziksel bir ilişkisi de vardır. Semiyotik terimlerle konuşursak, fotoğrafik görüntü genellikle ikonik olanı ve işaretin sembolik boyutlarını içerirken, estetik özgünlüğü dizine dayalıdır. Fotoğraf genelleştirilemez. Yazılı (sembolik) ya da grafik (ikonik) temsiller bir nesneler kümesini hatırlatabilirken, fotoğrafik imge, her ne kadar sonsuz sayıda reproduksiyonu mümkün olsa da, her zaman biricik ve eşsiz bir nesnedir. Dizine ve fotoğrafik ortama geri dönüş, gerçekçiliğin kesinlik arzusuna geri dönüş anlamına gelmez. Geçmişin şimdideki izi, daha ziyade, gerçekliğin akıl almaz doğasının içinde saklı olan, fakat aynı zamanda ona tanıklık eden bir belge ya da bir olgudur. Fotoğrafın bir dizin olarak gerçekliğinin zaman sorunuyla iç içe geçtiği nokta tam da burasıdır.

Kitap boyunca izleyicilik olgusuna, zaman ve filmin içinde saklı değişken zamansallıklar merceğinden yeniden baktığım noktalarda, bu semiyotik terimler tekrar tekrar karşımıza çıkıyor. Tartışmanın belli bir noktasında bu sorular, sözel alışverişi zaman ve mekâna yerleştiren hitap biçimleriyle bağlantılı sorulara yol açıyor. Bu sözcükler (Roman Jakobson’un ifadesiyle “kaydırıcılar”) konuşanın belli bir zaman ve mekândaki sözüne işaret eder; örneğin “şimdi” sadece söylendiği anı ifade edebilir. Belirli bir pozisyona belirli bir göndermede bulunmaları nedeniyle sözcükler “gösterge” işlevi görür ve dizinsel işaretin zaman ve mekâna iliştilirilmişliğini paylaşır. Fakat sembolik bir sistemin -dilin- bir parçası olarak, esnektirler ve aktarıma açıktırlar; bir kişinin “burada”sı, bir başkasının “orada”sı olur. Bu mülahazalar, “Dizin ve Tekinsiz” bölümünün odak noktasını oluşturuyor ve kitabın son üç bölümünde “Sahiplenici İzleyici” ve “Düşünceli İzleyici” bağlamında daha da geliştiriliyor. Fakat genel olarak bu kitapta ifade edilen düşünceler, “eski-

den” ve “şimdi” kaydırıcıları arasındaki alanda dolanıyor.

Bir dizin olarak sinema, gerçekliğin gerçek bir görüntüsünü zamanın akışı içinde sabitler. Fakat bu kitabın ilk üç bölümünde temellendirmeyi umduğum gibi, tam da dizinin bu gerçekliği bir belirsizlik yaratır. Her şeyden önce, her bir olgusal hammadde, yoruma açıklığı bağlamında pratik bir belirsizlik hissi yaratır ya da yaratmalıdır. Dizin, bir şeyin maddi izidir ve anlam için ikincil ikonik ve sembolik işaretlere dayanması gerektiğinden, kolaylıkla alt edilebilir ya da aldatılabilir. Fakat kolayca fark edilemeyen, daha belirsiz bir zorluk daha vardır: muhafaza edilmiş zamanın varlığı. Sinema insanoglunun iki sihrini, tüm diğer araçlardan çok daha mükemmel şekilde kendi bünyesinde birleştirir: yaşam ve ölüm arasındaki sınır ile hareketsiz bir figürün –özellikle de insan bedeninin- mekanik olarak hareketlendirilmesi. Bu geçişken sınırlar, tekinsiz kavramını ve Freud’un Jentsch ile eskinin yeni üzerindeki gücü ve irrasyonel inancın insan aklı üzerindeki etkisi üzerine tartışmasını gündeme getirir. Kitabın ilk kısmı bunu, gerçekliğin kendini insanın bilinçdışından kurtaramayışını tartışıyor. Kaçınılmaz olarak akıp giden zamana ilıştırılmış bu görüntüler, yaşamdan ziyade ölümü anımsatır. Bu temalar kitabın ana kısımları boyunca tekrar tekrar tartışılıyor.

Kitabın sonuç bölümünde, geciktirim sinemasından türeyen düşünceli ve sahiplenici izleyici türlerini tartışıyorum. Düşünceli izleyici, daha ziyade sinemadaki zamanın görüntü üzerindeki yansımasıyla ilgilenirken; sahiplenici izleyici dikkatini fetişistçe insan bedeninin imgesine yöneltir. Fakat bu ayrıştırma aldatıcıdır ve Christian Metz’in “entelektüel izleyici kendini fetişizmden alıkoyamaz” gözlemini hatırlatır. Sinema fetişistlerine (“sinemanın yapabildiklerinden –teknik donanımından– büyülenen kişi”) dair analizinde Metz şuna dikkat çeker:

Aslında bu donanım sadece fiziksel değildir, kendine has söylemsel etkileri, filmin doğrudan metnine uzanımları vardır. Teorinin özgün hareketi tam da burada ortaya çıkar: teknik aracılığıyla büyü-

lenmeden, bu donanımın getirdiği kılı kodların eleştirel bir incelemesine kayış. Sinemadaki işaretlere duyulan ilginin kaynağında, mümkün olduğunca kendi bilişsel cephesinde mevzilenen bir fetişizm yatar. Octave Mannoni'nin inkâr'ı tanımladığı formülasyonu ("Çok iyi biliyorum, ama sonuçta hepsi bir") buraya uyarlayacak olursak, işaretin çözümlenmesi, "ama sonuçta hepsi bir"i önemsizleştirip, bu enerji tasarrufundan faydalanarak "çok iyi biliyorum" a saplanmakla bağlantılı libidinal (şehvete dönük, ç.n.) bir pozisyonudur. İşte bu noktada "çok iyi biliyorum", "hiçbir şey bilmiyorum ama bilmeyi arzuluyorum" a dönüşür.¹

Fetişist izleyici ve işaretlerin libidinal öğrencisi tek ve aynı kişi olabilir; fakat bir aşamada bilme arzusu öne çıkar. Keşke önceki pozisyonuna geri dönmek üzere olsa... Zamanın görüntüleri, "hiçbir şey bilmiyorum, ama bilmeyi arzuluyorum" ile karşılaştığında bireysel arzuların yolunu keser ve bu ertelenmiş bakışı beklenmedik şekilde boğabilir.

Sinema yıllar geçtikçe, gitgide daha fazla "bilmeyi arzuluyorum" un nesnesi haline geldi. Bunu en iyi film ve ilgili alanlardaki çalışmaların son 25 yılda yaygınlaşmasında gözlemlemek mümkün. Bunun bir diğer boyutu ise, yeni teknoloji aracılığıyla eski sinemaya erişim olanakları. Aynı zamanda sinema eleştirisi tarihi boyunca tartışılan estetik kutuplar, farklılıkları itibariyle önemsizleşmiş, birbirleriyle diyalektik ilişkileri itibariyle önem kazanmış görünüyor. Film şeridinin özgünlüğü-hareketin ilüzyonu, kurmaca-belgesel, gerçekliğe dayanmak-fanteziye açıklık gibi karşıtlıklara sapsak yerine, selüloite dayalı iletişimin farklı yüzleri birbirine yakınlaşıyor. Geçen zaman, kendi içinde ve kendinden hareketle, ilişkilerin algısını ve estetik kalıpları kaydırıyor. Yeni teknolojilerin açtığı yeni ufuklarsa bu kaymaları daha da belirginleştiriyor. Bunun sonucunda, çokanlamlılığın, bozulmuş saflığın ve belirsizliğin gelenek-

(1) Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier* (Londra, 1982), s. 76.

sel karşıtlıkları yerinden ettiği, yeni türde bir ontolojinin ortaya çıkması muhtemel. Her şey bir yana, teorideki ve eleştirideki bu kaymaların aslında yerinden edilmiş bir perspektifin ve ertelenmiş bir hareketin sonucu olduğu vurgulanmalı. Sinema her zaman kendi temel paradoksunu yansıtanın bir yolunu bulmuştur: hareket ile durağanlığın, süreklilik ile kopuşun birlikteliği.² Akıp giden zamanın dışında ve yeni teknolojiler tarafından kırılarak yansıtılan sinemanın tarihine bakmak, bu tür belirsizliklerin sürekli tekrar ettiği bir ortamı (*medium*) keşfetmektir. Sinemanın değişken tabiatı, ertelemenin estetiğinde bir görünürlük kazanır ve dahası, büyüsünü aldatmaya ya da kendini gizlemeye başvurmadan yarattığı için aynı zamanda bir kesinlik olan belirsizlik yaratma kapasitesini bulur. Sinema, Dziga Vertov'un sözleriyle, "belirsizliği daha kesin kılar".

Bu önsözü, Vertov'un *Kameralı Adam* (*Man with a Movie Camera*) filmindeki ünlü bir kesite değinerek bağlamak istiyorum. Bu film, kitabı yazma süreci boyunca bana sürekli eşlik etti ve görsel bir haz kaynağı oldu. Sekans, kameramanın Moskova'nın bir sokağından aşağı inen beyaz atlı bir arabayı çekmesiyle başlıyor. At arabası, yolcuları tren istasyonundan evlerine götürüyor. Atın çerçeveyi doldurduğu bir anda, film durağan bir "fotoğrafta" donuyor. İzleyici retrospektif olarak farkına varıyor ki, bu anın öncesindeki gelişim süreci, hareket etrafında örülmüş. At arabasının hızlı hareketine yol açan makine enerjisine ve özellikle de ata yoğunlaşan, bir trenin track level çekimi, bu sekansı önceden haber veriyor. Hareketin bu birikimi, filmin ve bizzat zamanın hareketiyle ilerletiliyor. Böylece görüntü her donduğunda, aniden başka bir zamansal boyut meydana çıkıyor. Hareket, kesintisiz "şimdi"nin varlığını ima etme eğilimindeyken, durağanlık "daha önce"nin bir titreşimini

(2) Bu konularda çok aydınlatıcı bir tartışma için: Raymond Bellour, "The Film Stilled", *Camera Obscura*, 24 (Eylül 1999), s. 99-124.

yüzeye çıkarıyor. Burada Vertov, bu iki kaydı tek bir görüntüyle bağlamayı başarıyor. Sekans bizi durağan görüntü ile film şeridi arasındaki ilişki ve fark üzerine düşünmeye de sevk ediyor.

Kameralı Adam'ın 1929 Moskova'sını kaydeden bir belgesel olmasına ve filme çekilen her görüntünün, görüntü donduğunda aynı dizinsel statüye sahip olmasına rağmen, filme ve fotoğrafa yüklenen zamansallık duygusu farklıdır. Bu sadece basit bir hareket ve durağanlık meselesi değil, tek bir görüntü ile film şeridinin zıtlığı, süreklilikten ziyade anlık olma meselesidir. Fotoğraf tarafından kaydedilen gerçeklik, sadece kaydedildiği o anla bağlantılıdır. Yani tarihsel zamanın sürekliliğinden koparılmış bir anı temsil eder. Hareketli görüntü ne kadar tarihsel olursa olsun, bir süreklilik ve örüntü düzenine bağlıdır; temelde kurgu tarafından ona dayatılmış zamansal bir dinamiği olan estetik bir yapıya açılır. Durağan fotoğraf, su götürmez bir şekilde kayıt anıyla dizinsel ilişkisine çakılı, bağlantısız bir anı temsil eder. Bunun aksine hareketli görüntü, süreden, başlangıç ve bitişlerden ya da bunlar arasında uzanan örüntülerden kaçamaz. Atın durağan görüntüsü, bir fotoğrafı andırır. Dondurulmuş görüntü etkisi yaratmak için tekrarlandığında dahi, tek bir karenin kaydedildiği anı belirtir. Fakat sekans devam eder ve tek bir karenin yerini, kendi yalıtılmışlığı içinde değil, sekansın içinde irdeler.

Vertov bu irdelemeyi daha da derinleştirir. Sekans başka dondurulmuş karelere (etraftaki caddeler, bu ve diğer sekanslardan kadın ve çocuk yüzleri) doğru ilerler ve sonra selüloit şeridinin kendisini gösterir. Bir çocuğun görüntüsü filmin bir fragmanının tek bir karesinde tekrar tekrar gösterildiğinde, sekans, fotoğraf ve sinema estetiği ortasındaki noktaya değmiş olur. Tekrar eden görüntüler, kendi durağanlıkları içindeyken, fotoğrafa aittir; fakat birbirlerini takip ederlerken, bu tekil anların daha geniş bir bütünden koparılamayacaklarının, harekette doğru kayışın, bir parçası olduklarının keskin bir



Film, duragan bir "fotografıa" donar; *Kameralı Adam*'dan (Dziga Vertov, 1929)



Film karesi: tikellik ve sekans.



İki tür zaman kaynaşıyor.

ifadesidir. Bu görüntüler, kaydın tekil anlarını, filmin dizinselliğinin ayaklarını temsil eder. Jean-Luc Godard'ın 1960 tarihli filmi *Küçük Asker*'de (*Le Petit Soldat*) “sinema nedir” sorusunun yanıtı, “saniyede 24 kez hakikat” idi. Fakat tekil fotoğraflar olarak bu film kareleri, aynı zamanda sinemanın gizeminin bir ifadesidir. Zira “sinema nedir” sorusunun yanıtı “saniyede 24 kez ölüm” de olabilir. Fotoğrafın gerçekliği –Godard'ın tanımıyla hakikati– dondurması, hareketlilikten hareketsizliğe, yaşamdan ölüme bir geçişe işaret eder. Sinema, orijinalinde hareketsiz olan kareleri hareketlendiren bir illüzyon aracılığıyla, süreci tersine çevirir. Film şeridinin fotoğrafları, Elizaveta Svilova'nın *Kameralı Adam* üzerine çalıştığı kurgu odasına geliyor. Cansız film şeridini eline alıyor, kurgu masasının üzerine koyuyor, belli kareleri kesiyor. Cansız kareler hayata dönüşüyor; filmin çok farklı kesitlerinden insanlar bakıyor, tepki veriyor, çok sonradan sihirli bir şovu izlerken bulunacak olan çocukların yüzleri geliyor. Ve sonunda filmin sürekliliği, kendi zamansal mantığı içinde yeniden kuruluyor. Bu sekansta, hammaddenin yeniden düzenlenmesine ve dönüştürülmesine editörün eli değiyor, bir karakter kazandırıyor. Film şeridini kurgu masası üzerinde yeniden hareketlendirdiğinde, hareketli görüntü, sekansı filmin akışına adım adım yeniden eklemiyor. Fakat izleyiciyi, bu iki tür zamanı kaynaştırmanın yüksek bilincine taşıyor.

Vertov, benim bu kitapta ifade etmeye çalışacağım pek çok düşüncüyü özlü ve kusursuz bir şekilde sadece birkaç dakikaya sığdırıyor. İki zaman türüne dair bu düşünceler, yeni teknoloji bunu kolaylaştırmadan önce sinemada hareket ile durağanlık arasındaki ilişkiyi irdeliyor. Fakat Vertov'un geciktirim sineması, yirminci yüzyıl boyunca estetiğin ve film ile modernite arasındaki politik ilişkinin bir izleğidir. Ertelenmiş hareketin tekerrürüyle, 1960'lar ve 1970'lerde çok etkili olan 1920'ler sinemasına tekrar geri dönmek, belki de güncel politik ve estetik tartışmalara çok daha yakından ilintidir.

Birinci Bölüm

Akıp Giden Zaman

1995 yılında sinema 100. doğum gününü kutladı. Eleştir-menlerin, tarihçilerin ve hatta kamuoyunun tüm dikkati bir-den “sinemanın durumu”na yöneldi. Yüzyıl dönümleri, asır-liklara sembolik bir önem kazandırır: dönüşümler, devrimler, kabuk değiştirmeler gözle görülür ve tartışılır hale gelir. Sine-ma birden yaşlanmış gibi görünüyordu. Dahası, profesyonel arşivcilerin ve çevrecilerin görüşüne göre selüloitin kısa ömür-lü bir madde olduğu görülmüştü. Paolo Cherchi Usai diyordu ki, “hareketli görüntünün muhafaza edilmesi, aşama aşama kayboluşun bilimi ve kopyalamanın sanatı olarak yeniden ta-nımlanacak; tıpkı bir bilim insanının hastasının hayatını kur-tarmak için savaşıırken, ölümün kaçınılmazlığını kabullenmiş olması gibi.”¹ 100 yaşına varan sinema, doğal olmayan yollar-la ölümsüzleştirdiği insan figürlerinin bedenen ölümünden de kaçınılmaz olarak etkilendi. Sinema gitgide kendisindeki mo-derniteyi, büyüü ve aynı anda hem popüler hem de sanatsal bir biçim olma zaferini şahsında temsil edenlerin bir anıt me-zarına dönüştü. Starlar, yönetmenler ve prodüksiyon sistemle-ri emekliye ayrıldıkça, öldükçe ya da gözden düştükçe, sine-manın olgunluk dönemi kurumları da yaşlandı. Chris Petit, *Negative Space* (1999) adlı videosunda bu durumu şu şekilde

(1) Paolo Cherchi Usai, *The Death of the Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (Londra, 2001), s. 105.
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rante.org>

yorumluyor: “Sinema giderek geçmişle ilgili bir şey haline geliyor. Rüyaların sarayına olduğu kadar, bir anıt mezara da dönüşüyor.” Zaman geçtikçe, sinemanın kendi hayatı tehlikedeymiş gibi, bu hayaletler sinemanın etrafını sarıyor ve yüzüncü yıldönümü, son büyük Hollywood starlarının ölümüne tanıklık ediyor. 2004’te, Gregory Peck’i Katherine Hepburn, onu ise Marlon Brando izledi. Ölümünden sonra bir starı ekranda görmek, aynı zamanda sinemanın yaşam ve ölümle karmaşık ilişkisini görmek anlamına da geliyor. Sinema nasıl durağan kareleri canlandırıyorsa, büyük starlardan gelip geçen simalara kadar kaydettiği herkesi yaşama geri döndürür.

Sinemanın yaşlanmasına dair hüznün dolu derin düşünceler, daha güncel ve nesnel bir değişime dayanıyor: mekanik ve kimyasal teknolojinin yerini adım adım elektronik teknolojinin –ve daha sarsıcı olanı– dijitalin alması. 1997 yılı, filmin ilk kez dijital formatta pazarlanmasına tanık olmuştu.² Sinemanın yüzüncü yılıyla bağlantılı olarak, yaşlanmasının ve ölümünün yankısı, “eski” ile “yeni” medya arası bölünme yaratan bir teknolojinin doğuşuyla çakıştı. Vaktiyle videonun ortaya çıkışı film açısından ne ölçüde çarpıcı bir gelişme olduysa, şimdi de tüm bilgi ve iletişim biçimlerinin tek bir sistemle çiftli kodlara aktarılabilir olması artık bir dönemin sonuna geldiğini gösteriyordu. Sinemanın özgünlüğü, yani maddi temeli ile poetikası arasındaki ilişki çözülürken, metinler arası ve iletişim araçları arası yeni ilişkiler ortaya çıkıyordu. Dahası, soyut bir bilgi sistemi olarak dijital teknoloji, gerçeklikle bağı söküp atarak, fotoğrafik geleneğe hâkim olan analog görüntüyle yollarını ayırıyordu. Dolayısıyla, sinemanın sona erdiği duygusu, fotoğrafik işaretin bir dizin olarak kriziyle estetik açıdan daha da

(2) 25 Mart 1997’de *USA Today* şu haberi verdi: “Yeni DVD formatı bugün yedi kentte resmi fakat düzensiz bir şekilde piyasaya sürüldü. Magazalar ilk büyük dalgayı satmaya başlıyor: Warner’a ait stüdyolardan 32 film. Bu filmler arasında *Batman*, *The Mask*, *Space Jam*, *Twister* ve *The Wizard of Oz* yer alıyor. Bu bilgi için Deborah ve Mark Parker’a teşekkür ederim.

karmaşıklıyordu. Bir fotoğrafın başka nitelikleri de olmakla birlikte, onun gerçeklikle ayrıcalıklı ilişkisinin maddi temeli, merceğin yakaladığı bir nesne ile ışık ışınlarının film üzerinde bıraktığı görüntü arasındaki fiziksel bağlantıydı.

Teknolojinin fotoğraf ve filme doğru akışını sürükleyen, gerçekliğin istikrarsızlığını ve akıp giden zamanı tek bir sabit görüntüde zapt etme arzusuydu. Mesele, ışığın yoğunlaşmasıyla elde edilen görüntülere nasıl tutunulacağı, gerçekliklerinin dizinsel ve mekanik olarak nasıl işleneceği olmuştur. İnsanın hayal gücü, her daim bu mekanik yeniden üretimin büyüsüne kapılmıştır. Sinema ve fotoğraf, Jesuit Athanasius Kircher'in 17. yüzyılda karanlık odayla yaptığı deneyler için kullandığı ifadeyle, "doğal büyü"nün yüzlerce yıllık geleneğinden gelir. Kircher, ışık ışınlarını yoğunlaştırmak, dış dünyadaki görüntüleri karanlık bir odanın içindeki ekrana yansıtmak ve baş aşağı duran görüntüyü aynayla ters yüz etmek için gerekli optik biliminde uzmanlaşmıştı. Dışarıda olup bitenlerin, manzaranın, oradan gelip geçenlerin hareketli görüntülerini gösterebiliyordu. Fakat tabii ki bu görüntüler kaydedilip saklanamıyordu. Karanlık odanın hantal teknolojisi, piyasa potansiyeli olan bir araca dönüşemezdi. Oldukça farklı bir gelenek, insan yapımı illüzyonlarıyla büyülü fener, erken dönem eğlence piyasasını ele geçirdi ve sinemaya kaynaklık eden araştırmaların ve gelişmelerin yatağı oldu. Fotoğrafın keşfini mümkün kılan, optik olarak odaklanmış görüntünün kimyasal olarak sabitlenmesiydi. Böylece "doğal büyü" tekrar görsel kültüre geri döndü. Aslında karanlık odanın mirası, sinemayla canlandı; fakat onun görüntüleri, karanlık odadan farklı ve fotoğrafla benzer şekilde, ancak bir geciktirimin –üretim ve baskıdaki kimyasal sürecin dolambaçlı yollarının– sonucunda ortaya çıkabiliyordu. Dahası, gerçekliği, gerçek hareketi ve gerçek zamanın akışını o anda gösteren karanlık odanın aksine sinema, bir dizi durağan görüntüyü saniyede belli bir sayıda karenin geçişiyle canlandırarak, bir hareket illüzyonu yaratıyordu.

Sınırları ne olursa olsun, fotoğraf makineleri ışığın gönderdiği görüntüyü, merceğin önünden ne geçtiyse onun izini bırakarak, fotosensitif kâğıda kaydeder. Fotoğraf makinesi görüntüyü insanın hayal gücünün kurduğu ya da arzuladığı şekilde eğip bükebilir ve yansıtabilir; fakat yine de insan gözünden ayrı bir kayıt mekanizması orada durmaya devam eder. 1990'ların dijital teknolojisi, insan faktörünü ve insan ürünü illüzyonları geri getirdi. Gerçekliğin mekanik, fotoğrafik olarak yeniden üretilmesi hikâyesi son buldu. Kaydedilmiş bilginin nümerik bir sisteme dönüştürülmesi, nesne ve görüntü arasındaki, daha önceki dönemi tanımlayan, maddi bağıntıyı kopardı. Artık ışık ve fotosensitif materyal arasındaki kimyasal reaksiyondan ortaya çıkmayan bu görüntüler, “doğal büyü”lerini ve kaybetti ve büyülü fener illüzyonlarının karakteri, insan hüneri geleneği, görsel kültüre geri döndü. Lev Manovich bu dönüşü anlatıyor:

Dijital sinemada görüntülerin manüel yapılandırılması, görüntülerin elle resmedildiği ve canlandırıldığı 19. yüzyıl sinema öncesi pratiklerine geri dönüş anlamına geliyor. Yirminci yüzyıl dönümünde sinema bu teknikleri animasyona havale etmiş ve kendini bir kayıt aracı olarak tanımlamıştı. Sinema dijital çağa girerken, bu teknikler bir kez daha film yapım sürecinde yaygınlık kazanıyor. Sonuç olarak sinema artık animasyondan ayrıştırılmaz. Artık dizinsel bir iletişim aracı teknolojisi değil, resmin bir alt türüdür.³

Görüntü kültürü ve teknolojisindeki bu devrim, sinemanın yüzüncü yılının uyandırdığı bitiş duygusuna damga vurdu. Lev Manovich'in ifade ettiği gibi, “sinema, bir dizin sanatıdır; bir ayak izinden sanat üretme çabasıdır.”⁴ Ayak izinin sanatsal ilhamı sınırlı olsa da, dizinsel bir işaret olarak zaman'da gerçek

(3) Lev Manovich, “What is Digital Cinema”, *The Digital Dialectic: New Essays on New Media*, ed. Peter Lunenfeld (Cambridge, MA, 2000), s. 175.

(4) A.g.e., s. 176. Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rante.org>

bir harekete ve bir olayın varlığına –örneğin Cuma’nın Croso-e’un adasına varışına– “anamlı olabilir” notu düşer.

Sanatçı Jeff Wall, bir yandan dizinin estetik ve duygusal yankısını bir dizi fotoğrafına eklerken, diğer yandan “manüel”i fotoğrafik sanatına taşıdı. Bir Hokusai baskısını yeniden yarattığı *Ani Bir Rüzgâr Fırtınası, Hokusai’den Sonra* (1993, *A Sudden Gust of Wind, After Hokusai*) adlı yapıtında, sanatçıların fotoğraf öncesi döneme uzanan o eski tutkusunu, zamanda bir anı yakalama hevesini yâd ederken, onunla dijitalin daha “resamca” potansiyelinden türeyen bir tekniği buluşturdu. Her iki resimde de rüzgâr aniden küçük bir köprü üzerinden geçen dört kişiyi yakalıyor. Bir tanesi uçarak göğe yükselen şapkasına bakmak için arkasına dönerken, buna bir diğerinin ellerinden uçuşan kâğıtların “arabesk”i eşlik ediyor. Fotoğraf tarihi açısından bakarsak, bu sahne bir fotoğrafçının gözü ile hareketin akışkan bir saniyesinin bulunduğu belli bir anı anlatır. Aynı Cartier-Bresson’un, çamurun üzerinden atlarken kameralara yakalanan bir adam fotoğrafında olduğu gibi. *A Sudden Gust of Wind*, ilk bakışta, Hokusai orijinalinin ilham verdiği bu niteliğe sahiptir. Fakat düşünüldüğünde, fotoğraf garip bir biçimde, temsil ettiği anın ötesine geçiyor gibi görünür. Görsel olarak fazla kompleks, jestlerinde fazla teatral gibidir.

A Sudden Gust of Wind, belli bir anı yakalamaktan ziyade, dizinsel-olmayan teknolojiden geçen dolambaçlı bir yol aracılığıyla, dizinsel olarak yakalanmış anın estetik konseptine bir saygı duruşudur. Manzara içinde de olsa, bir sahneleme söz konusudur ve onun detayları dijital teknolojiyle daha da kunsursuzlaştırılır. Kamera ve bilgisayarın birlikte kullanımı gerek genel olarak çağdaş medyada, gerekse özel olarak Wall’un yapıtlarında yaygın olmakla birlikte, bu resim ikisi arasındaki diyalogu dramatize eder. Tam da sahnelemenin ve manipülasyonun devreye sokulmasıyla, fotoğrafın zaman’a ilişkin eşsiz göndermelerinin kutsanması, fotoğrafik zaman –ve özellikle de onun donmuş hareket olarak yücelti– hakkında bir düşün-

ceye dönüşür. Wall, gerçekliğin estetiğine simülasyon kazandırırken, fotoğrafa, her iki teknolojinin birlikte var olduğu, dijitalin estetiğinin hâlâ dizin fikriyle düşündüğü bir geçiş anını yansıtan teorik bir boyut yükler. Aynı zamanda, Hokusai'ye gönderme yaparak, “belli bir an”ın 19. yüzyıldaki gibi “resamca” anlatımına geri döner.

Yok olma tehlikesi, kuşkusuz, dizine dönük yeni bir ilgi uyandırıyor. Onun bugünkü üzüntü verici hali, geriye dönük olarak, son bir buçuk asırda birikmiş tüm filmleri ve fotoğrafik malzemeyi etkiliyor. Selüloit üzerine çekilmiş eski filmler DVD olarak sürekli artan sayılarda yeniden piyasaya sürüldükçe, yeni ve eski medya iç içe geçiyor. Yeni teknoloji, dizinsel görüntünün “öncesine” ya da “o zamanlar”ına, “sonra”nın ve “şimdi”nin değişen ışığı altında bakma fırsatı sunuyor. Geçmişin estetiği, bugünün estetiğiyle buluşuyor; neredeyse farkında olmadan sinemaya ve onun tarihine yeniden hayat veriyor. Fakat bu yeni hayat (onarılarak yeniden basılmış filmler, yeni tüketim kalıpları), filmlerin eski tüketim biçimlerini de dönüştürüyor. Eskiden çoğu insan bir filmi sadece sinema salonunda izleyebilirdi. Sinema salonlarında film, hareket illüzyonu yaratmak için doğru hızda ve belli bir anlatısal sıraya göre gösterildi. Şimdi ise sinemanın durağanlığı, yansıtılan filmin o en büyük sırrı, tek bir tuşa basılarak ortaya çıkabiliyor. Ve beraberinde sadece durağan kareyi değil, fakat aynı zamanda fotoğrafın durağanlığını da hatırlatıyor. Bir tarafta, sinema öncesinde, fotoğraf duruyor. Görüntü durağan; fakat aynı film gibi, dizinsel. Diğer tarafta, yani sinema sonrasında ise malzeme kompozisyonu olarak sinemadan farklı, fakat mekanik, selüloit üzerindeki hareketli görüntüyü multi-medya geleceğe taşıyabilen dijital duruyor. Ne var ki, sinema sonrası araçlar, sinema öncesini diriltiyor. Kenarları bulanıklaşmış bir triptiğin orta paneli gibi, sinema hem ileri hem geri uzanıyor. Ancak eski ile yeninin iç içe geçtiği noktada, kolayca erişilebilir donmuş film karesi, ölümün nefesini yansıtan sinemaya yeniden üflüyor.

Durağan, hareketsiz görüntü, yaşamın işareti kabul edilen hareketten mahrum kalıyor.

Sinema tarihi boyunca durağan görüntü, film yapımcısının yaratıcı tasarrufu altındaydı; kurgu masasında erişilebilir ve ekranda donmuş bir kareye dönüştürülebilirdi. Sinemanın verili hızını manipüle etme gücünü ilk genişleten, 1970 ve 1980'lerde video oldu. Elektronik görüntünün dengesizliği, bu deneyimin beraberinde getirdiği keyfi azaltsa da, video hâkimiyetindeki son yılların biriken deneyimi dijital çağa taşınabilir. Fakat bugünkü koşullar, bu interaktif izleyiciliğin önemini daha da arttırdı. Eski ve yeni medya arasındaki diyalektik ilişki, bir geciktirim estetiği yaratmak üzere sahneye çağırılabilir. İlk örnekte, görüntünün kendisi dondurulmuştur ya da tekrara ve geri dönüşlere tabidir. Fakat sinema geçmişinin geçen zamanla beraber edindiği itibar, yeni durağanlığı güçlendirdikçe, onun anlamı da görüntünün kendisinin ötesinde zaman soruna, onun akıp gidişine ve nasıl temsil ya da muhafaza edildiğine doğru kayıyor. Yeni teknolojilerin, düşünceleri ve onların temsillerini son süratle geleceğe doğru koşturduğu bir dönemde, duraklamak ve sinema ve onun tarihi üzerine düşünmek, zamanın nasıl daha geniş, daha tartışmaya açık, tarih ve mitolojinin örüntüleri içinde anlaşılabilceği üzerine düşünme fırsatı da sunuyor. Geciktirim sineması, bu duraklamadan hareketle bir politik boyut kazanıyor; bir çağın sonunda, “öncesi” ve “sonrası” etrafında sıkı sıkıya düzenlenmiş zaman örüntülerine meydan okuyabilme potansiyeli taşıyor. Dış gelişmeler geçmişin yok oluşunu hızlandırdıkça ve zamanın politik istismarını güçlendirdikçe, geciktirim sineması daha da anlam kazanıyor.

Sinemanın yüzüncü yılından beş yıl sonra, bir başka takvim günü daha keşfedildi. Milenyum, daha tarihsel ve genel türde zaman işaretleri hakkında bir spekülasyonlar silsilesi yarattı. Geçmiş ve gelecek arasındaki diğer ayrımlar, bir çağın doğası ve sonu, sinemanın ölümü hikâyesini gölgede bıraktı.

Yapay ve bütünüyle mitolojik anlamı nedeniyle 2000 yılı aldatmacasını sürdürmek pek mümkün değildi. Fakat diğer açılardan milenyum, kendi içinde büyük ölçüde sezgisel bir değişim duygusu barındırıyordu. Bu değişim sezgisi, son iki on yılın üzerine inşa edilmişti: komünizmin sonu, küreselleşmenin ilerlemesi, iletişim teknolojilerindeki farklılaşma, gelişmiş ülkelerde sanayinin küçülmesi... Bu açıdan bakıldığında, 2000 yılı bir değişimin yankılarını, geçmişten kopuşu çağrıştırabilirdi. Yani mitoloji, hızlanan bir politik ve ekonomik altüst oluş ve kriz dönemiyle çakıştı. Angela Carter'ın kendine has ince zekâsıyla yaklaşık 20 yıl önceden gözlemlediği gibi, "Çağın sonu, bu çağda biraz erken geliyor"du. Kıyametin milenyuma yetişmesi için sadece bir yıl dokuz aylık bir gebelik dönemi gerekti. 2001 Eylül'ünde New York ve Washington'da yaşananlarla beraber, 2000 yılına ait o belli belirsiz kötü his, simgesel ifadesini buldu. Her telden siyasetçiler, gazeteciler ve kültürçüler, dünyanın geri döndürülemez bir biçimde değiştiğini iddia etti. Yirminci yüzyıl tarihi boyunca dokunan süreklilik ipi, onun son on yılları boyunca postmodernist teori tarafından çözülen modernite ve "tarihin sonu" kesin olarak bitmişti. Şimdi'nin yeniden biçimlendirilişiyle eşzamanlı olarak, yirminci yüzyıl hızla geçmişe doğru savrulup uzaklaştı. Bu doğrusal zaman kavramı, kendini geçmişin tortularından arındırmaya; geçmiş çağlar hayatta kalmak için mücadele ederken, tarihin kayıt defterini silerek onu imha etmeye çalışıyor.

Tarihin nasıl örüntü ve biçim kazandığı sorusunun politik bir önemi vardır. Yeni teknolojinin geleceğe varma telaşı ve geçmişe dönük kayıtsızlığı, yeni muhafazakârlıkla kol kola gidebilir. Bu koşullarda sinema, ömrünü doldurmaktan ziyade, geçmişe bakmak, bir mola vermek ve politikanın, ekonominin ve teknolojinin birleşik gücünü geciktirmeye dönük bir hamle yapmak için yeni bir dürtünün simgesi olabilir. Aslında sinemanın tarih içinde geriye doğru savrulması böyle bir olanak, yirminci yüzyıla bakma olanağı sağlayabilir. Bir anda bitiveren

bir çağın “öncesi” ve “sonrası” arasındaki boşluk / hiçlik görüntüsünde saklı kaba determinizmin aksine, sinema son yüzyılın kazanımlarına tutunmaya ve onlar üzerine düşünmeye, onun altüst oluşlarından dersler çıkarmaya da zemin sunar. Sinemanın dolambaçlı yollarından geçip geçmişe dönmenin politik bir amacı var. Jean-Luc Godard’ın *Histoire(s) du Cinéma* (1998) adlı yapıtındaki sinema tarihi üzerine yirminci yüzyıl tarihiyle iç içe geçmiş etkileyici düşünceler, bu tür bir girişimin simgesi. Godard’ın 1980 ve 1990’ların geçiş döneminde farklı teknolojileri ve estetikleri kullanarak ürettiği bu yapıt, sanat ve popüler kültür, politika ve endüstri olarak sinemayı ele alıyor. Spesifik olarak ise, selüloit görüntünün yirminci yüzyıl boyunca sürmesine ve tüm suskunluklarına, çarpıtmalarına ve baskılarına rağmen tarihin kaydı olmasına dikkat çekiyor. *Historie(s)*’deki tarih, sinemayı sadece ve basitçe bir tarih olarak değil, düşünmenin ve tartışmanın zemini olabilecek bir hammadde olarak ortaya koyuyor.

Antoine de Becque, Godard’ın filmini, *The Train Entering the Station* (Lumière Kardeşler, 1895) ile başladığını iddia ettiği yirminci yüzyıla uygun bir bitiş olarak görüyor. “Eğer *Historie(s)*’i görmediyseniz, yüzyılın çıkış kapısını kaçırdınız demektir” diyor ve devam ediyor:

Historie(s)’den alınması gereken temel ders bu: görsel müze, aynı zamanda bir oluşum müzesidir, yani sinema, yüzyılın tarihine, etiyile kemiğiyle insanı katmıştır. Yüzyılın düşünmesini sağlayacak fikirler, göndermeler, yapıtlar ve kavramlar getirmiştir. Sinema, bir gövde ve iskelettir: yüzyıl için sinema, tarihi ve onun görkemli seslenişlerini aydınlatan, elle tutulur, gözle görülür bir aynasıydı ve hâlâ da öyledir.⁵

Fakat Becque’in yüzyıl tanımını yeniden düzenlemek ve sinemayı, yirminci yüzyılı kaçıranlar için bu yüzyılın bir kolek-

(5) Antoine de Becque, “Godard on the Museum”, *Forever, Godard*, ed. Michael Temple, James S. Williams ve Michael Witt (Londra, 2004), s. 123.

tif hafıza kaynağına dönüştürerek, *Histroie(s)*'i yeni bir başlangıç kabul etmek de mümkün.

Eric Hobsbawm, kişisel hafızanın, tarihin “alacakaranlık kuşağı”nda kaybolduğu noktayı anlatır.⁶ Kişisel ve kolektif hatıralar, bu “alacakaranlık kuşağı”nı genişleterek ve yayarak, bireysel hafızayı kaydedilmiş tarihle birleştirerek, selüloitte korunur ve geleceğe taşınır. Zamanın akışı sinemayı etkiler ve geçmişin varlığı, kurmaca bir filmde dahi olsa, izleyiciyi aniden hikâyenin çizgisinden saptırabilir. Siegfried Kracauer 1950’lerde sinemanın hafızayı aniden ekran üzerine yansıtarak cisimleştirmesi hakkında şunları yazıyor:

[eski filmlere] gülerken, tüyleri ürpererek, kendini birden zihninin sandık odasında buluverir... Bir anda kamera sandığımızdaki özel eşyaları ortaya döker, onları saran anlamları soyar ve böylece onları kendinde şeyler olmaktan çıkararak görünmez mecralara dönüştürür.⁷

Kracauer, film aracılığıyla bugüne akıtılan geçmiş tarafından ziyaret edilme duygusunu şöyle tanımlıyor:

Bu eski filmlerin heyecan verici yanı, bizi içinden geldiğimiz, tam gelişmemiş, koza halindeki dünyayla –pupa evresindeyken bize eşlik eden tüm nesnelerle ya da daha doğrusu nesnelerin tortularıyla– yüz yüze getirmesidir ... Sayısız film ... şimdi ile geçmiş arasına sınır çeken yakın ve uzak günlerin tılsımını taşıyor. Bu sınırın ötesinde, tarihin diyarı başlıyor.⁸

Sinemanın yüzüncü yılı ile dijital teknolojinin doğuşu arasındaki çakışma, eski ile yeni arasında bir karşıtlık yaratırken; iki iletişim aracının iç içe geçmesi, aralarındaki kronolojik ilişkiyi daha karmaşık bir diyalektiğe taşıdı. Herkes selüoitin, film izleyicilerinin erişemediği bir dizi durağan film karesin-

(6) Eric Hobsbawm, *The Age of Empire, 1875-1914* (Londra, 1987), s. 3.

(7) Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, ed. M. Hansen (Princeton, NJ, 1007), s. 56.

(8) A.g.e., s. 57. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

den oluştuğunu biliyor. Dijital teknoloji, tek bir selüloit karenin hayaletini canlandırmak suretiyle, izleyicinin bir filmi dondurmasını sağlıyor. Teknik olarak bu bir anakronizm. Selüloitin maddiliğinin akla gelmesinin tek nedeni, filmin arkaik yapısıyla imgesel bir ilişki. Fakat bu imgesel ilişki, entelektüel ve estetik bir tefekküre yol açabiliyor; zira filmin akışı, Kracauer'in tabiriyle, geçmiş öze bir sinematik kazıya açarak, kişisel hafızadan metin analizine ve tarihsel incelemeye varana kadar farklı olası kanallarda akan bir "mecra" rolü üstleniyor. Oysa geciktirim, film karesiyle ilişki, filmin selüloit bandın durağanlığı ile hareketinin illüzyonu arasında hırpalanmış, belirsiz, değişken maddeselliği için de bir "mecra" olabilir. Ki bu bizi, zamanın temsili üzerine, özellikle de dizin bağlamında, daha fazla düşünmeye sevk eder. Burada da teknoloji, dizinin varlığını anakronikleştirmektedir. Fakat onun zaten hayali olan varlığı, gerçek filmsel görüntü üzerine, onun zamanın bir hareketinin kaydı olarak varlığı üzerine düşünceler geliştirebilir. Eski ile yeni arasındaki diyalektik, sinemanın karmaşık zamansallığı ve tarihin verili anında bunun taşıdığı anlam üzerine düşünmenin yeni ve yaratıcı yollarını yaratır. Sinemanın akışının yerini geciktirim süreci aldıkça, izleyicilik bundan etkilenir, yeniden şekillenir ve dönüşür; öyle ki eski filmler yeni bir gözle izlenebilir ve dijital teknoloji, sinemayı öldürmektense, ona yeni bir soluk ve boyut kazandırır. Geciktirim süreci, sadece görsele durağanlık getirmekle kalmaz; aynı zamanda anlatının sürekliliğini kesintiye uğratarak, onun geleneksel doğrusal yapısını değiştirir.

Görme teknolojisindeki değişimler, insan algısını etkiler. Çok sayıda teorisyenin ve sinemacının 1920'lerde söylediği gibi, mekanik gözüyle sinema, modernitenin algıyı dönüştürme yollarını somutlaştırdı. Bugün dijital teknoloji çağdaş dünya algısını etkilerken, insanların filme ilişkin deneyimini ve geleneksel olarak bununla bağlantılı olan algı biçimini de etkiliyor. Bilgisayar ürünü görüntüler, her şeyden önce, bir "teknolojik

gizem”, belirsizlik ve henüz tam anlamıyla içselleştirilmemiş yeni teknolojilerde her zaman olduğu gibi dezoryantasyon duygusu yaratıyor. Dijital üretim, insan ile diğer cisimleri “di-kiş izi” bırakmadan özel efektler içinde birleştirince, “teknolojik gizem” yerini “teknolojik merak”a bıraktı. DVD’lerde artık sahne arkasına dair bilgiler, röportajlar ve yorumların olduğu “ekler” var. Bu diegetik-ötesi (anlatıcı olmayan) ek öğeler, anlatısal film ile onun doğrusal yapısının diegetik dünyasını koruyan bariyerleri yıktı. Dahası, DVD bir filmi bölümlere ayırarak dizinlediği için, hikâyeye doğrusal erişimi olmayan eklerin kopukluğu bir adım daha öne çıkıyor. Elbette bu yeni özellikler, eski filmleri saf anlamıyla bir eğlence olmaktan çıkarıp adeta bir müzeye çevirdiği için, daha iyi anlaşılmalarını da sağlıyor. Sinema uzmanlarının, fanatiklerinin ve sinefillerin yanı sıra, gitgide daha fazla sıradan insan sinema tarihinin içine dalarlarken; film izleme deneyimi, geleneksel sinema izleyicisinin bir filmi verili düzeniyle saniyede 24 kare seyretme zorunluluğundan kurtuluyor. Eski ile yeni, geçmiş ile bugün arasındaki bu diyalogda, film ile yeni teknolojiler arası karşıtlık yıkılmaya başlıyor ve yeni seyir biçimleri, sinemanın --donmuş film karesi gibi-- izleyiciden gizlenen boyutlarını açığa çıkarıyor.

Filmlerin tüketimi, seyrin mutlak yalıtımından (karanlıkta, saniyede 24 film karesiyle, anlatısal düzende ve dışsal bir girdi olmadan) koparıldığı anda, anlatının iç uyumu dışsal söylemlerin (yani üretim koşulları, anekdotlar, tarih) basıncı altına giriyor. Fakat dijital izleyicilik, anlatının iç dokusunu da etkiliyor: sekanslar kolayca atlanabiliyor ya da tekrar edilebiliyor, öncelik sıralaması altüst ediliyor, neden ve sonuca yüklenen anlam zincirini yok eden öngörülmedik bağlantılar kuruyor. Bu tür bir interaktif izleyicilik, bir yandan metnin orijinal iç uyumuna saldırırken, aynı zamanda kavramanın ve beklenmedik duygulanımların önünü açarak metin analizini anımsatan hazları beraberinde getiriyor. Filmin yatay yapısı bu şekilde yıkılırken, sinemanın ya da orijinal bir bütün olarak anla-

tidan kopabiliyor ya da ayrıcalıklı bir an, birden bir tablonun yüksek niteliklerini kazanabiliyor. Ve dolayısıyla, kimi ayrıntılar ya da önceden fark edilmemiş anlar, en az neden ve sonuca yüklenmiş anlam zincir kadar değer kazanabiliyor. Durağan bir görüntüde güzellik ya da anlam anları bulunabilir ve bu, hareketli görüntüye yeniden dönüldüğünde de etkisini sürdürebilir.

Victor Burgin, *The Remembered Film*'e (*Hatırlanan Film*) yazdığı önsözde, avangard tarafından kuşatıldığı anda seyir süreçlerindeki kaymalara ve sürrealistlerin keyfi sekanslar ve dizilimler yaratmak için oradan oraya hareket etme alışkanlıklarının nasıl yaygınlaştığına işaret ediyor:

Sinemanın daha yakın dönemi boyunca, büyük sinema salonları ile tüketimci video teknolojisinin arasında açılan yeni kamusal alanda, görece daha az bilinçli direniş pratikleri ortaya çıktı... Dahası, televizyonda gösterilen filmler arası "zaplama" gibi daha rutin ve direniş içermeyen pratikler dahi, Breton ve Vaché'daki *sürüklenmenin* hareketsiz bir dengini sunuyor. Onların avangardizminin vaktiyle yaptığı müdahale, Viktor Skolovski'nin tabiriyle, "şiirden düzyazıya olan yolculuğunu tamamladı. Anlatısal filmlerin yapıbozumu o zamanlar yıkıcıydı, şimdi ise normal."⁹

Burgin, doğrusallığın bu şekilde aksatılmasının başka türlü zihinsel süreçleri hatırlattığını vurguluyor. Bir rüyanın gizil malzemesinde, hayallerde ya da derin düşüncelerdeki bilinçdışı çağrışımsal bağlantılarda olduğu gibi, zihin beklenmedik ve keyfi bir çağrışım zincirinde dolanır. Bu çağrışım zinciri bilince çıktığında, kavranabileceği gibi kavranamayabilir de. Hafızanın bir film sekansını filmin geniş anlatısından kopararak başka filme ait bir sekansla bağlantılandırabileceğini tartışırken, şunu söyler:

Anlatılar, başlıklarını yörüngeye yerleştirdikleri anda atmosferde parçalarına ayrılan füzeler gibi, yere çakılıyor. Özgün dizgelerinden kopan her bir sahne, artık bir diğerinin uydusu halinde. Her biri ötekini yankılıyor, ötekinin içinde giderek daha fazla kayboluyor. Dönüşükleri hibrid obje karşısında büyülenmişcesine, bir idrak edememe durumu yaşıyorum.¹⁰

Burgin, sadece filmin anlarının ruhta nasıl bir etki bıraktığına dair derinlemesine bir bakış sunmakla kalmıyor; aynı zamanda film materyalinin çağdaş sanatçıların yaratıcı materyaline dönüşmek için özgün konumundan tam anlamıyla koparılabilmesine de dikkati çekiyor. Daha önceki çalışmasında da filme yaptığı göndermeler önemliydi; fakat en son yapıtı *Listen to Britain*'da, Powell ve Pressburger'in *A Canterbury Tale* filmindeki tek bir sekanstan hareket ediyor. Filmleri dijital ortamda izlemek anlatsal parçalanma hissini kuvvetlendirdiyse, dijital kurgu sistemleri de filminden kolaylıkla alıntı ve gönderme yapılmasını sağladı. Bir kez daha sürrealistlerin sürüklenmesinde olduğu gibi, bu tür göndermeler yeni değil, fakat dijital çağda daha fazla görünürlük kazandılar. Dahası, sinema yıllandıkça daha büyük bir kültürel meşruiyet kazanıyor ve sanat filmi ile popüler film arasında açığı neredeyse kayboluyor.

Burgin, bir film görüntüsü ya da sekansının “doğrusal olmayan bir dizilim” içinde başka görüntüler ya da düşünceler ağının bir parçası olabileceğini söylerken, aslında Freudcu bilinçdışı çağrışım modelinin çok yakınında duruyor. Anna Everett, dijital kültürün benzer özelliklerini tartışmak için Julia Kristeva'nın metinler-arasılık teorisine işaret ediyor ve “dijimetinsellik” diye bir kavram üretiyor:

Dijimetinsellik ile Kristeva'nın metinler-arasılık nosyonu arasındaki ayrım, ilkinin bizi alıntılama ve yer değiştirmelerin (*transposition*) “yeni bir işaretleme sistemi”ne değil, daha da öte-

sine, söylemsel içerimin işaretleme-ötesi sistemine götürmesidir. Burada farklı işaretleme sistemleri, sonsuz sayıda bileşimle dizilebilir işaretler için sıfırlara ve birlere aktarılır ya da genelde dönüştürülür. Bir başka deyişle, yeni dijital medya teknolojileri, sadece diğer metinlerin aktarımı ve içeriği yoluyla yeni bir metin inşa ederek değil, aynı zamanda diğer metinlerin (dijital ve analog) bütünselliğini kusursuzca yeninin içine ilâştirerek anlam yaratır. Bunun anlamı şudur: Kolaj, brikolaj, diğer modernist ve postmodernist hibrid temsil stratejileri ve metinler-arası göndermeler gibi eski pratikler, dijital çağın teknolojik becerileri ve yeni ihtiyaçları nedeniyle genişletilmiştir.¹¹

Hem Burgin hem de Everett, dijital çağın ürünü anlatısal olmayan stratejileri, avangard geleneklerin, senkronik ve hatta akronik estetiğin içine yerleştiriyor. Benzer şekilde, dijital “donmuş kare”, avangard gelenekte tek bir film karesine gönderme yapmanın taşıdığı önemi hatırlatıyor. Fakat bunun anlamı, iki uçlu. Durağanlık aslında filmin ilüzyon tarafından kullanılmasına meydan okurken; dijital donmuş kare sadece film materyaline, kareye, modernist estetiğin tam da merkezinde yer alan aracın (medium) özelliklerinin dışındaki çağrışımlarla göndermede bulunabilir.

Dijital teknoloji bağlamında film üzerine düşünmek, bir çiçek dürbünü motifinin çok yavaşça yeniden şekillenişini izlemek gibidir. İkisinde de aynı estetik nitelikler söz konusudur, fakat bunlar arasındaki ilişki yer değiştirmiştir. Örneğin, anlatısal ile avangard film, materyalizm ile illüzyon arasındaki karşıtlıklar silikleşmiş; hareket ile durağanlık, donmuş zaman ile akan zaman arasındaki belirsiz ilişki artık genel hatlarıyla daha görünür hale gelmiştir. Filmin özellikleri arasındaki ilişki, filmin malzemesini ortaya çıkarmak için illüzyon maskesini çı-

(11) Anna Everett, “Digitextuality and Click Theory”, *New Media: Theories and Practices of Digitextuality*, ed. Anna Everett ve John T. Caldwell (New York ve Londra, 2003), s. 7.

karıp atmaktan ziyade, daha diyalektik bir şekilde yeniden tarif edilebilmektedir. Bu, “film zamanı” (bir görüntünün durağan selüloit karelerine işlenmesi) ile “sinema zamanı” (kurmaca ya da belgesel, tüm filmlerin zamansal estetiğini inşa eden anlam ve akış yapısı) arasındaki karşıtlığı etkilemektedir. Genellikle ikincisi ilkini gizler; fakat ileri doğru hareket durdurulduğunda denge de değişir. Filmin özgün kayıt anının zamanı aniden anlatsal zamanın içinden fırlayıverir. Bir Hollywood filminde dahi, hikâyenin ötesinde görüntünün gerçekliği vardır: set, starlar, DVD ekstraları dolaylımsızlık kazanır; bir dokümanın varlığı ve taşlaşmış zamanın büyüğü, anlatı akışının büyüğüne baskın gelir. Hikâye zamanının şimdiliği, yerini filmin çekildiği zamanın geçmişliğine bırakır. Filmin görüntüleri, onu çevreleyen dünyaya uzanarak sosyal, kültürel ya da tarihsel bir anlam yüklenir. Bu tür anlarda, film kültürünün (belgesel, kurmaca, avangard) görüntüleri, kaydedilmiş filmlerin (haber programları gibi kamusal ya da aile kutlamaları gibi kişisel) görüntüleri ile eşitlenir. Everett’in belirttiği gibi, “film zamanının” kesitleri genişletilebilir ya da özgün sinematik bağlamlarının dışında yeniden harmanlanabilir. Bu gelişme de, yılların derleme film (*compilation film*)¹² geleneği içinde sadece bir ileri adımdır.

Geriye dönüp baktığımızda, filmin ve fotoğrafın kendi çağlarının egemen iletişim araçları olarak ömürleri görece kısa sürdü: başlangıç, dizinsel görüntünün yerleşiklik kazanması ve –dizinsel görüntünün dijital teknoloji tarafından kusursuz taklidiyle birlikte– son... Fotoğrafik görüntünün dizin olarak mekanik, hatta bayağı varlığı, yeni bir yankı buluyor. Bunun ardında belki de nostalji yatıyor, fakat artık fotoğrafın tanıklığının doğruluğu gibi eski tartışmalardan uzak bir tartışma bu.

(12) *Compilation film*: Daha önce çevrilmiş belgesel türdeki filmlerin kurgu yardımıyla belirli bir anlayışa göre düzenlenmesi. (ç.n.)
 Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

Dizin artık zaman ile ilişkisi üzerinden ve anlamsız ya da anlaşılmaz olabilen gerçekliğin bir parçasının kaydı olarak ele alınabiliyor. Varlığını bugüne taşımakta direnen geçmişin bir izi –sinema örneğinde, hareketsiz insan bedenini hareketlendiren bir iz– niteliğiyle fotoğraflık dizin, canlı ile ölü arasında bir belirsizlik efekti olarak, esrarengizliğe uzanıyor. Evet, insan bilinci, düzenlenmiş bir zaman yaratır, çünkü gündelik hayatının ritmini toplumun ve ekonominin taleplerine göre örgütler. Fakat tek neden bu değil... Aynı zamanda bizzat zamanın dik başlı doğasına boyun eğer. İnsanlar ve tüm organik yaşam için zaman, ölüme, yani hareketlinin hareketsize dönüşümünü temsil eden durağanlığa giden yol boyunca hareketi imler. Sinemada hareket ile durağanlığın iç içe geçmesi, bu belirsizlik noktasına temas eder. Öyle ki, sinemanın öneminin altında yatan şey, akıp giden zamanı ve sonunda ölümü anlamının zorluğunu hatırlatmasıdır. Aynı Raymond Bellour'un dediği gibi:

Eğer bir görüntüde durmak ya da bir görüntünün duraksaması –buna filmin fotoğrafa “çekilmesi” de denilebilir– görüntünün pozu ya da beklemesi, durağanlığa büyüleyici bir güç veriyorsa, bunun etkisi böylesine güçlüyse, ölüm duraksamasına dokundugundan olsa gerek...¹³

Bellour, ölüm duraksamasının aynı zamanda onun askıya alındığı an, ölümün kesinliğinin bir muamma ve belirsizlik tarafından altüst edildiği nokta, olduğunu söylüyor.

Sinemanın bu tür özellikleri, doğumundan itibaren bilinse de, bizzat kendisinin ölümü metaforunu beraberinde getiren 1995'teki geçiş dönemiyle birlikte yoğunlaştı ve sinemada geciktirimi kolaylaştıran yeni olanaklarla birlikte daha da öne çıktı. Durağanlık “davetsiz misafir” olarak hareketin içine girerken, görüntü “ölüm duraksamasında” donuyor. Sinema es-

tetiğini de sinema öncesine, fotoğrafik ve psikanalitik teoriye doğru sürüklüyor. Canlı olan ve olmayan arasındaki bulanık sınırlar, bilinçdışı kaygılara değişiyor ve bu kaygılar tekinsizlik kültüründe, efsun olduğu kadar korku kılığında dolanıyor. Bu ürperti, her ne kadar bilinçle deneyimlenmiş olursa olsun, insan zihninin ölümü kavramadaki bilinçdışı zorluğunun ve bunu bastırmak için bir öte dünya hayal etme kapasitesinin belirtisi.



George Sanders
1906-1972



Ingrid Bergman
1915-1982

Chris Petit'in *İtalya'ya Yolculuk* (1999)
starlarına armağanı.

İkinci Bölüm

Belirsizlik: Doğal Büyü ve Yanıltma Sanatı

Gerçek dünyadaki hareketli görüntüleri gösterme tutkusunun ilk aracı olan sinemanın, birbiriyle çelişik iki atası var. Sinemanın gerçeklikle ilişkisi, kuşkusuz, fotoğrafla ortaktır ve karanlık oda geleneğinden gelir. Bununla birlikte sinemanın hareket özelliği, insan gözünün zihni yanıltma kabiliyetini kullanan optik illüzyon geleneğinin bir parçasıdır. Bu atasının soyunda, gözü, optiği ya da ışığı anlamaya dönük bilimsel dürtü vardır. Bu bilimsel dürtü, popüler eğlencenin yeni türlerini besledi. 19. yüzyıl boyunca, popüler bir kültürün ekonomik ve sosyal koşulları ortaya çıktıkça, büyücüler ve illüzyonistler insanların merak duygusuna doğadışı, olanaksız ve nihayet doğaüstü ile seslenerek, “yanıltma sanatlarını” geliştirdiler. Bu seslenişin ideolojik biçimi zaman içerisinde değişecekti. Şeytani ve onun oyunlarını kışkırtmaya dönük tehlikeli, yasaklı hareketler, yerini türlü türlü hurafelere ve ölüm sonrası hayatla ilişkili inançları kapsayan farklı inanışlara bıraktı. Sinema, illüzyon ve eğlencenin bu tür ilkel formlarını kendinde topladı.

Doğaüstücü illüzyonlar, tipik olarak, insan gözünün ve zihninin kendine has özelliklerini oyuna getirir. Optik ya da diğer türde illüzyonlarla sersemlemiş, kendi gözleriyle gördüğü gerçeklikten şüphe eden bir zihin, doğaüstünden sızan her şeye inanmaya daha hazırdır. Normal koşullarda dünya ile ku-

ruhan kendinden emin ve ehil ilişki, aniden bir belirsizlik duygusuyla karşılaşır. Bu olguyu hangi ideoloji ya da ticari girişim tetiklerse tetiklesin, hepsinde ortak bir yanıltma estetiği vardır: insan zihninin illüzyondan aldığı hazza ve her an kandırılmaya hazır olmasına seslenme. Yanıltmanın makineleri ile onları işlevlendiren farklı ideolojiler arasında karmaşık bir ilişki vardır. Bu ilişki, akıldışı inançla suç ortaklığı ve onun kirli çamaşırlarını ortaya çıkarma arasında gider gelir. Sihirbazlar illüzyonlarının nasıl işlediğini ortaya serdiklerinde, insanların her şeye inanmaya açıklığını istismar eden yöntemlerin üzerindeki “mistik örtü”yü kaldırırlar. Aydınlanma’nın ertesinde Kutsal’ın evreni gerilemekte; akıldışından alınan haz, örneğin 19. yüzyılın ilk dönemlerinde gotik kültürde olduğu gibi, dinden kültüre doğru kaymaktaydı. Hurafe ve dinin son kalıntıları arkada kalmış gibi görünse de, insan akıldışılığının yok edilemez o en küçük zerresi direniyordu. Freud’un moderniteye yaptığı büyük katkı, akıldışının insan aklına içkin ve bilinçdışında “yuvalanmış” olduğunu kabul etmektir. Freudyen bilinçdışı ilk başta cinsellik sorunu tarafından yapılandırılmış olsa da, akıldışı korkular da onun içine yerleşmişti. Ve tabii bir de “haz ilkesinin ötesine” uzanan, korkuların en rasyoneli olan, ölümün kaçınılmazlığı korkusu. Nitekim 1890’larda Freud’un akıldışı olanı analiz etme yollarını arayışı ile sinemanın doğuşu arasında, karşılıklı bir ilişki olmasa da, bir kronolojik çakışma vardır. Sinema, illüzyonun ve yanıltmanın kendisinden önceki tarihini “doğal büyü” aracılığıyla kendi bünyesinde topladı; moderniteye, gerçekliğin süregelen oyunlarını, bilinçdışını ve hayalgücünü sonuna kadar sahneleyebileceği kusursuz bir zemin sundu.

1895’te sinemanın doğumuyla birlikte gerçeklik sanatı ile yanıltma sanatı arasındaki yakınlaşma, 1997’ten beri bu kez ölümünün işareti olarak görülen, sinema mekaniği ile dijital teknoloji arasındaki yakınlaşmaya bir delalettir. 19. yüzyılda, bu sürecin ilk kavşagında Georges Méliès duruyor. O uzun il-

Lumière Kardeşler: akıp giden zamanın büyüü.
Limanı Terk Eden Bir Tekne
(*A Boat Leaving the Harbour*, 1895)



George Meliès: büyü ve sinema. *Tek Kişilik Orkestra*
(*A One Man Band*, 1900)



lüzonyonistler listesinin en sonunda duran profesyonel sihirbaz Meliès, hayatında iki epifani anı yaşadı. İlki, 1888'de Londra'da, Maskeleyne'in sihirbazlık tiyatrosundaki Egyptian Salonu'nda gerçekleşti. Burada kendini büyüye kaptırdı ve Paris'e geri döndüğünde ünlü hokkabaz Jean Eugene Robert Houdin'in (Houdini adını ondan almıştır) tiyatrosunu devraldı. İkincisi ise, 1895'te Paris'teki Grand Cafe'de, Lumière Kardeşler'in sinematografi gösterisindeydi. Rivayet o ki, gösteri esnasında "Ne olağanüstü bir oyun! İşte tam bana göre!" diye bağırmıştı. Ardından bir film stüdyosu kurarak, hilenin yeni sinematik olanaklarını büyü tiyatrosu geleneğiyle birleştirdi.

Sürrealistler 1951 yılında, karşılıklı iki sütuna yazılı isimlerden oluşan bir sinema tarihi listesi yayımladı.¹ “İzlemeyin” sütunun başında Lumière kardeşler, “İzleyin” sütunun başında ise Mèliés vardı. Sürrealistlere göre Lumière kardeşlerin sineması, gerçekçiliğin bayağı dünyasına aitken, Mèliés sürreal büyü ile olağanüstü efektlerden bir paralel evren yaratabildi. Geriye dönüp baktığımızda, sinemanın yükselişinden yüzyılı aşkın bir süre sonra, iki taraf arasındaki karşıtlığın bu kadar basit olduğunu söylemek zor. Her iki tür sinemanın da bugün olağanüstülükle bağları var. Lumière filmlerini basitçe yeni bir teknolojinin sunumu olarak görmek imkânsız. Her bir jest, ifade, rüzgârın ya da suyun her bir hareketi, gizemli bir evrene dokunuyor. Bu artık sihribaz oyunlarının gizemi değil, fakat taşlaşmış hareketi ilk kez görmenin yarattığı o çok daha altüst edici tekinsizlik duygusudur. Bu tekinsizlik etkisi, sinemanın ilk izleyicileri için de son derece geçerliydi. Görüntülerin sesizliği ve siyah beyaz oluşu, sinemanın tekinsiz atmosferini daha da güçlendiriyordu. Maksim Gorki’nin Lumière filmleri hakkında 1896 yılında bir Rus gazetesinde yazdığı ünlü satırlar, bu tür bir tanıklığın izlerini taşır: “İzlemek gerçekten dehşet verici, fakat bu aslında gölgelerin hareketi, sadece gölgelerin. Tüm kentleri ebedi bir uykuya sürükleyen lanetler ve hayaletler, şeytani ruhlar akla geliyor ve kendini, gözünün önünde Merlin’in tehlikeli numaraları sergileniyormuş gibi hissediyorsun.”²

Sinema teknolojisi gündelik yaşamın bir parçası haline geldikçe ve işleyişi artık gizemli olmaktan çıktıkça, herhangi bir amatör filmdeki –sürrealistlerin kapı dışarı edeceği– gerçekliğin sıradanlığı, Lumière filmlerini geride bıraktı. Fakat şimdi-

(1) “Some Surrealist Advice”, *The Shadow and its Shadow: Surrealist Writings on Cinema*, ed. Paul Hammond (Londra, 1978), s. 25-26.

(2) *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, ed. Richard Taylor ve Ian Christie (Londra, 1988), s. 25-26.

lerde, yüzyılı aşkın bir sürenin ardından, akıp giden zaman üçüncü bir evre yarattı ve tam da bu gerçeklik, tekinsizliğin kaynağı haline geldi. Gorki ve çağdaşlarının sinemada gözlemlediği hayaletimsi nitelik geri döndü. Projeksiyonda canlananlar sadece film şeridinin hareketsiz görüntüleri değil, aynı zamanda hayatın tezahürü içinde yeniden diriltilmiş ölünün hayali görüntüsüdür. Bu üç evre her şeyden önce “teknolojik esrar”ın bir güçlenip bir solduğunu ve bir kurum olarak sinemanın onu çevreleyen ideolojilerle ve seslenme biçimleriyle ilişkisinin başkalaştığını gösteriyor. Sinema, ikinci evre olan gündelik eğlence ve modernite evresine geçerken, kurmaca onun yönünü diğer psişik yapılara doğru çevirdi. Örneğin Christan Metz, askıya alınmış inançsızlığın mekanizmalarını fetişizmle özdeşleştirdi ya da feminist film teorisi cinsellik söylemlerini ve görsel hazzı analiz etti. İşte bu sinemadır ki, hem popüler bir eğlence hem de modernist avangard olarak, modernitenin alâmetifarikasına dönüşmeye çalışan o marazi Viktoryen ruhu, aynı yirminci yüzyılın yaptığı gibi, toprağa gömdü. Kuşkusuz film kültürünün tüm bu boyutları kendilerine has yöntemlerle, tekinsizlik geleneklerini geri döndürebilirdi ve döndürdü. Fakat yüzyılın önemli bir bölümünde sinema, yeni’nin saflarındaydı. Sinemanın erken dönemlerinin hatırlattığı hayaletlerin, bugün sinemaya musallat olan ve sayısı gittikçe artan ruhlarla yetişip onları yakalamasında bir ironi var.

1919 tarihli “The Uncanny / Tekinsiz” makalesinde Freud, ölüm sorununun yarattığı iki etkiyi birbirinden ayırır. İlk olarak, hâlihazırda ölü olanın geçmişten gelerek şimdiye dadanması ihtimalinden duyulan bir dehşet vardır. İkinci olarak, yaşayan özne için kaçınılmaz olanı kabul ederek, geleceğin bir noktasında kendi ölümünü tahayyül etmenin zorluğu vardır. Freud ilkinin, yani hayaletlere inancın Aydınlanma sonrası dünyada bir batıl inanç kalıntısı olarak göz ardı edilebileceğini söylerken, ikincisinin en aydınlanmış zihinler için dahi bir sorun teşkil ettiğini düşünüyordu. Belli koşullar altında, bir

korku başka bir korkuyu tetikleyerek, akıldışının akıl üzerindeki gücünü baki kılabilir; ölümden sonra hayat konusundaki dinsel taassup, ölünün geri gelebileceği inancını besleyebilirdi. Yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgi, akılcı ile doğaüstü, canlı ile cansız arasındaki sınırın bulanıklaştığı bir belirsizliklik alanına döner. Fakat Freud'un 1919'daki bu makalesinde geçen bir karşıtlık daha vardır: eski ile yeni arasındaki karşıtlık. Freud'e göre tekinsizlik etkisini sadece eski olan üretebilir ve yeninin insan zihnini ve bedenini istemdişi şekilde ürpertebileceğine pek ihtimal vermez.

Freud öncelikle Wilhelm Jentsch'in 1906 tarihli "On the Psychology of the Uncanny / Tekinsizlik Psikolojisi Üzerine" adlı makalesini ele alır. Jentsch'in, örneğin otomat veya balmumu heykel gibi, yeni ve yabancı şeyler kaynaklı tekinsizliğe dönüşük ilgisini reddeder. Dolambaçlı düşüncelerin ardından, biz-zat ölümün tekinsiz doğası, canlı bedeninin cansız duruma geçişi üzerine düşünür. Ne var ki, hareketli ile hareketsizin birbirine karıştığı her noktada, Freud'un tekinsiziyle Jentsch'in tekinsizi yakınlaşır. Hem insan bedeninin mekanik kopyası, hem de yaşamın kaynağı olan insan bedeninin kendisi, her ikisi de hareketli ile hareketsiz, organik ile inorganik bedenler arasındaki ayrımı tehdit eder. Her ikisi de insan için değişmez bir korku ve heyecan objesidir. Örneğin 19. yüzyıl Fransa'sında insanlar halka sergilenen iskeletleri görmek için Paris morguna akın ederlerdi. Aynı akın, Grevin Müzesi'nde sergilenen, canlı insanlara benzeyen balmumu heykeller için de söz konusuydu.³ Ancak Freud ve Jentsch bir üçüncü olguya daha işaret eder. Hareketsiz bedeninin fiziksel varlığının ötesinde, ölünün hayalet olarak –yani inorganik ve hareketli olarak– yaşayanların dünyasına geri döndüğü anlatılar vardır.

(3) Vanessa Schwartz, "Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in the Cinemas of Paris", *Cinema and the Invention of Modern Life*, ed. Leo Charney ve Vanessa Schwartz (San Francisco ve Los Angeles, 1995).

Görünen o ki, Jentsch 19. yüzyıl optik eğlencesi ve mekanik oyuncakların yükselişiyle çoğalan göz yanıltması olgularıyla ilgileniyordu:

Balmumu heykel, yeni çıkmış süs eşyası ya da panoramik resim sergilerini ziyaret eden insanların çoğunda uyanıveren o nahoş duygu bilinir. Yarı karanlık bir ortamda, gerçek boyutlarda bir balmumu heykeli... hareketli olsun ya da olmasın, bir insandan ayırt etmek genellikle çok zordur.

Şöyle devam eder:

Bu etki, insan dış görünümünün taklidinin ötesinde, belli kimi bedensel ya da zihinsel fonksiyonlarla birleştğinde çok daha aşikârdır... Örneğin, karmaşık görevleri ifa edebilen, trompet üfleyip dans edebilen ve dolayısıyla da kolayca huzursuzluk veren insan boyutlarındaki otomatlar. Mekanizma kusursuzlaştıkça ve reproduksiyon daha doğal ve gerçek hale geldikçe, bu özel etki de kendini daha güçlü hissettirecektir.⁴

Jentsch bu “tekinsizlik etkisi”ni kuşkuyla, “hareketli bir varlığın gerçekten canlı olup olmadığı ya da aksine, cansız bir nesnenin hareketlenmiş olup olmayabileceği” konusundaki “entelektüel belirsizlik” ile ilişkilendirir.⁵ Jentsch’in bunun ardından E.T.A. Hoffmann’ın otomat hikâyelerinden yaptığı alıntı, Freud’u “Tekinsiz” makalesinde dolambaçlı bir şekilde konuyu başka bir noktaya çekmeye sevk eder. Özellikle de “The Sandman”deki güzel mekanik oyuncak Olympia’nın, hikâyenin tekinsizlik boyutuyla bir ilgisi olmadığını ve kahramanın altüst olmasının altında hadım edilme anksiyetesinin yatıştığını savunur. (“The Sandman” bu bölümün sonlarında daha ayrıntılı olarak tartışılacak.) Tam bu noktada Freud temel teorik ilkesini ortaya atar: sadece “eski ve tanıdık olana uzanan korku” psikanalizin ilgi alanı olabilir. Başka bir deyişle, bir

(4) Ernst Jentsch, “On the Psychology of the Uncanny”, *Angelaki*, 1/1 (1995), s. 12.

(5) A.g.e., s. 10.

duygusal etkinin bilinçdışı zihinle bağı olabilmesi için, bir bastırılmışlık süreci yaşayıp geri dönmüş olması gerekir. Modern ve yeni türemiş şeyler eğer –hadım edilme anksiyetesi gibi– “zihindeki tanıdık ve eski bir şeyi”, bilinçdışının kendisini oluşturan bir yapıyı tetikliyorsa, sadece bastırılmış olanın geri dönüşünü temsil edebilir. Anlaşılan 1906 yılında bile Jentsch, sinema ile onun önermesi arasındaki ilişkinin farkında değildi. Fakat insan bedeninin kopyaları, otomatlar vs. konusundaki yorumları, Freud’un yeni olana, modern dünyaya ve onun tezahürlerine dönük teorik direncini açıkça doğruladı.

Freud, teorik duruşuyla paralel şekilde, tekinsizliğin tek başına ruhun değil, tüm insan kültürünün tarihinde bütünüyle arkaik olan bir boyutunu tartışır. “Aşılmış olan ilkel inançlar bir kez daha teyit edilmiş gibi görüldüğünde ... tekinsizlik deneyimi” üzerine düşünür. Batıl inançların devamlılığını, pek çok insanın “ölüm ve ölü bedenler, ölünün geri dönüşü, ruhlar ve hayaletler” konusundaki duygusal deneyimiyle ilişkilendirir. Ve gerek dinlerin gerekse sivil hükümetlerin ölümden sonra hayat konusundaki neredeyse evrensel ısrarına işaret eder:

Ölümlle ilişkimiz kadar, hakkındaki duygu ve düşüncelerimizin ilk çağlardan bu yana bu kadar az değiştiği, bir kenara atılmış formların ince bir örtü altında böylesine bozulmadan korunduğu başka bir mesele neredeyse yoktur.⁶

Daha önce Jentsch’in tekinsizlik ile “hareketsiz bir obje hareketli gibi olacak mı” entelektüel belirsizliği arasında kurduğu bağıntıyı es geçip başka bir yere sapan Freud, şimdi büyük bir incelikle aynı yoldan geri döner: “Ve ölümlle ilişkili olarak önemini kabul ettiğimize göre, entelektüel belirsizliği [tekinsizlikte] bir etken olarak tamamen gözardı edebilir miyiz?” Bu-

(6) Sigmund Freud, “The Uncanny”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (Londra, 1953-74), cilt XIV, s. 242.

rada iki ince nokta var. İlki, Freud ironik bir şekilde, ölüm sonrası hayata ve temelde de bedenin yeniden canlanmasına ilişkin “medeni” insanlarda ve onların dinlerinde devam eden inanca göndermede bulunuyor. İkincisi, kurulu dinin hükümlerine karşı, ölümlerin ruhlarının yaşayanları ziyaret edebileceği ve doğal dünyanın ruhlar tarafından işgal edildiği gibi arkaik korkular ve batıl inançlar hâlâ sürüyor.

Freud, entelektüel belirsizliği –özellikle ölümle ilişkisi itibariyle– “bir etken” olarak kabul ettiği noktada, onun “eski” ile özdeşleştirdiği tekinsizlik Jentsch’in yeni, mekanik tekinsizliğiyle buluşabiliyor. Belirsizlik kavramı, ikisini birbirine bağlayan bir köprü. Tekinsizliğin popüler kültürleri, uzunca bir süre, optik aygıtlar ve illüzyonlar ile ölü ruh ve hayaletlerin görünümelerini bitiştirerek, insan zihnine özgü belirsizliklerden illüzyonlar yarattı. *The Great Art of Light and Shadow* (Işık ve Gölgenin Büyük Sanatı) adlı kitabında Laurent Mannoni, büyülü fener ve onun gotik halefi fantazmagorya ile tekinsizlik kültürü arasındaki tekrar eden bağlantının izlerini sürer. Yukarı yükselen ruhlar, Aydınlanma dönemi Paris’inde Phildor ve devrimin ardından Etienne-Gaspard Robertson tarafından yaratılan ünlü illüzyon gösterilerinin odak noktasıydı. Her ikisi de performanslarının “insan aklını küçük düşüren absürd inançları, çocukça korkuları yok etmek” amacı taşıdığını söylüyordu. Fakat aslında izleyiciler “korkunun gizemli kaynaklarını defetmekten ziyade, daha fazla korku arama” peşindeydi. Dönemin bir eleştirmeni, bu gösterilerin yarattığı etkiyi şu sözlerle anlatıyor:

Akıl sana tüm bunların sadece gölgeler, hünerle yaratılıp zekây-la sunulan, sanatla birlikte icat edilmiş ışık oyunları olduğunu söylüyor. Senin zayıf düşmüş beyninse sadece gördüğüne inanabiliyor ve başka bir dünyaya, başka çağlara gittiğimiz kanaatine kapılıyoruz.⁷

(7) Laurent Mannoni, *The Great Art of Light and Shadow* (Exeter, 2000), s. 23.

Tom Gunning, Mannoni'nin kitabına yazdığı önsözde, Freud'un tekinsizlik kavramına yeni bir bağlamda dikkat çekiyor: bilincin eski bir inancı anlamsız addederek bir kenara bırakmasının ardından, genellikle bilinçdışı şekilde, irrasyonel inancın can çekişmeye devam etmesi olarak tekinsizlik. Ardından bu karmaşık zihinsel süreci büyük bir netlikle özetliyor:

Büyülü fener on yedinci yüzyılda yeni bilimin mucizelerini temsil ediyorken, on sekinci yüzyılın sonlarında batıl inanç ve aklın her ikisini de eşzamanlı olarak uyandırarak, ikisi arasındaki rekabeti dışavuruyordu. Kısa sürede eğlencenin dünya çapında yaygın bir türüne dönüşen fantazmagoryanın cazibesi, yeni modernite bilincini sahneliyordu: kuşku ile her şeye inanma safdilliği arasına sıkışmış, mantığı –her zaman ulaşamasa da– bir açıklama peşinde koşarken, duyuları eğlenceye kapılabilen bir bilinç.⁸

Safdil inanç ile bilgi arasındaki bu alan, Jesuit Athanasius Kircher'in karanlık odada yarattığı illüzyonlarının “büyüden değil, doğadan” geldiğinde ısrar etmesini hatırlatıyor. Büyülü feneri keşfedenin zannedildiği gibi Kircher olmadığını vurgulayan Mannoni, onun on dokuncu yüzyıldaki sihirbazlık gösterilerine uzanan şovmen geleneğinin başlatıcısı olduğunu belirtiyor:

Kircher'in en büyük arzusu, bilgi birikiminin neredeyse evrensel doğasıyla, takipçilerini hayrete düşürmektir. Fakat kendini sihirbaz olarak sunmak istemez; safdillliği istismar etmek için optiği kullanan şarlatanların numaralarını ifşa ederdi. Kircher'in tüm bu ışıklı gölgeli optik numaraları açığa çıkarmaktaki amacı, kamuoyunu aydınlatmaktır.⁹

Belirsizlik kavramı, bambaşka görüşlerin ortaklaştığı ve ardından farklı yollara saparak yeniden ayrıştığı bir düğüm nok-

(8) A.g.e., s. xxv.

(9) A.g.c.

tasına dönüşür. Fantazmagoryanın ustaları eskimiş batıl inançlara yeni teknolojinin koşumunu takarken, aslında süreç içinde tamamen yeni bir şeyin zeminini hazırladılar. Şovmenlerin hokkabazlıkları bunda bir dönüm noktasıydı. Artık insan gözünü yanıltma hüneri, insan zihnini kandırmaktan ayrışıyor; müşterilerin gördükleri şeye inanması değil, illüzyonlardan keyif alması bekleniyordu. İşte bu, illüzyon kültüründen ve tekinsizlikten haz alan seküler materyalizme ait bir belirsizlik; kitle eğlencelerinin daha sonraki biçimlerinin bir habercisiydi. Zihnin kandırmacaya yatkınlığıyla oynama, illüzyon ile optik ve illüzyon ile bir an için inanma arasındaki maddi ilişkiden yaratılan haz... Tüm bunlar göz ile zihin, inanç, kuşku ve merak arasında birbirini takip eden sayısız etkileşimin evreleridir ve sonunda Gunning'in "modernitenin" yeni bilinci kavramındaki belirsizliğe varır.

Fantazmagoryadaki belirsizlik, aynı zamanda Freud ve Jentsch'in hareketsiz bedene dair farklı yaklaşımlarını birbiriyle ilişkilendirir. Öncelikle, Jentsch'teki gibi "yeni ve yabancı olan"ın tekinsizliği, "teknolojik tekinsizlik" kaynaklı bir dezoryantasyona yol açar. En rasyonel akıl bile, bir an için, nedeni anlaşılamayan bir illüzyonla karşılaştığında bir belirsizlik yaşar. Jentsch'in belirttiği gibi: "insanlar, sadece zararsız birtakım illüzyonlar tarafından yanıltıldıklarını bilseler bile, çoğu durumda oldukça huzursuz bir hisse kapılmaktan kurtulamazlar."¹⁰ Ani bir kuşku anında, o istemdişi ve afallatıcı kesinlik kaybı anında bu tür bir *ürperti* gerçekleşebilir. Başından sonuna tüm görsel illüzyon tarihinin eksenini, bu etkiden ve o ana yatırımdan geçer. Bir anlıktır ve somut bir karşılaşmanın ürünüdür. Bu noktada, Jentsch'in argümanı Freud'un tekinsizlik kavramıyla buluşur: insan zihninde doğaüstüne ve ölünün geri döneceğine dair inancın devam etmesi. Yukarıdaki alıntıda olduğu gibi,

(11) Jentsch, "On the Psychology of the Uncanny", s. 10.

der ki, “içimizde, ölüden duyulan ilkel korku hâlâ çok güçlüdür ve herhangi bir kışkırtmada her daim su yüzüne çıkmaya hazırdır.” İki ucu birbirine bağlayacak olursak; arkaik inanışlar ve batıl inançlar, sadece yer ve zaman duygusunu yok etmekle kalmayıp aynı zamanda ölüden duyulan bu bastırılmış korkuyu istismar eden illüzyonların popüler kültürü çerçevesinde geri dönebilir. Yeni teknolojiler ilk ortaya çıktıklarında genellikle ortalama algının ötesine geçtiğinden, en ileri bilimsel gelişmeler paradoksal olarak akıldışı ve batıl inanışları mümkün kılabilir, diriltebilir. Sihir, teknolojik tekinsizliği ve bedenın yeniden dirilişıyla ve ruhlar dünyasının canlanmasıyla iç içe geçen sihirbaz illüzyonlarını gösterir. Bu noktada, Jentsch’in yeniye ve mekanıge dönük ilgisi, doğaüstüne dönük inancın kalıntılarıyla çakışır. On dokuzuncu yüzyıl boyunca yeni teknolojilerin yayılması ve onun etrafında boy veren kitlesel inanışlar, illüzyonun mekanizmalarını ifşa eden ve safdilligi yıkan daha önceki geleneğe baskın çıkmıştır.

Tom Gunning’e göre fotoğrafın icadı, algı ve onun bilgi veya inanışla ilişkisi hakkındaki araştırmalara yeni bir boyut kazandırdı.¹¹ Özellikle Spiritüalist Hareket, elektrik, telegraf, kimya ve benzeri yeni teknolojilerden ilham alıyordu. Zira ilk ortaya çıktıklarında bu teknolojiler, paradoksal olarak, dünyaya görünmez güçlerin can verdiğı inancına itibar kazandırmış görünüyordu. Bu gelişmelerin çağın muhayyilesi üzerindeki etkisi, sadece yarattığı teknolojik değişimlerden değil, aynı zamanda o ana kadar dünyevi hayatta görünmez olan güçleri görünür hale getirmesinden de kaynaklanıyordu. Teknolojik bir değişim, bilim ile batılın çatışması içinde, teknolojik tekinsizliği güçlendirir. Böylece siyah-beyaz fotoğrafın içinde gizli tinsellik, makinenin insan gözüne görünmeyen bir varlığı algıla-

(11) Tom Gunning, “Phantom Images and Modern Manifestations”, *Fugitive Images: From Photography to Video*, ed. Partice Petro (Bloomington, IN, 1995), s. 43-70. Ayrıca bkz. Rosalind Krauss, “Tracing Nadar”, *October*, 5 (Yaz 1978), s. 29-48.

yabileceği duygusuyla birlikte yıkıldı. Benzer şekilde, elektrik olgusu doğal yaşamda görünmez olanın, görülebilir güçlü efektleri olabileceğini gösterdi. Spiritüalistler bir yandan bu yeni “animizm”den, en sonunda görünür hale gelen ruhlarla dolu bir dünya duygusundan güç alıyor; diğer yandan insan zihninin ölümle yüzleşmeye karşı gönülsüzlüğünü okşuyordu. Freud “Tekinsiz” adlı makalesinde ironik bir şekilde bu konuya değinir:

“Tüm İnsanlar Ölümlüdür” önermesinin tüm mantık kitaplarında genel önermelere bir örnek olarak boy gösterdiği doğrudur. Fakat hiçbir insan bunu gerçekten kavramaz ve bugün bilinçdışımız, ölümlü olduğumuz fikrini daha önce olmadığı kadar yok saymaktadır.

Ve yine ironik bir dille, yeniden moda olan spiritüalizmden bahseder:

Büyük kentlerimizde duvarlar, göçüp gidenlerin ruhlarıyla nasıl temasa geçeceğimizi anlatma iddiasında bulunan seminer ilanlarıyla dolu. Ve en ehil ve keskin zekâlara sahip bilim adamlarımız arasında pek de az sayıda olduğu söylenemeyecek bir kesim, özellikle de ömürlerinin sonlarına doğru, bu tür bir temasın imkânsız olmadığı kanaatine varıyorlar.¹²

“Tekinsiz”, 1919 yılında, 1. Dünya Savaşı’nda yakınlarını kaybedenlerin bu acı kayıplarının ardından “öte dünya”ya ulaşmaya çabaladıkları bir dönemde yazıldı. Ölümün kendisi ve onun etrafında örülen kültür, on dokuzuncu yüzyılın sonlarının içine işlemiştir. Spiritüalizm olgusu şov dünyasına girmeye başladığında, Gunning’in ifadesiyle “geleneksel inanca meydan okuyarak, izleyiciyi şaşkınlığa uğratan görsel olaylara dönük derin bir heyecan ve merak kazandırmıştı.”

(12) Sigmund Freud, “The Uncanny”, s. 242.

Bir yandan spiritüalizm ve ölüm kültürü, diğer yandan akılcı sekülarizm, entelektüel ve teknolojik belirsizlik alanına bir düğüm daha kazandırmıştı. “Spiritüalizm şovu” ile on dokuzuncu yüzyıl sihirbazlık şovlarının zamansal olarak çakışması, şovmenleri, kendi numaralarının ölüyü gerçekten dirilttiğinde ısrar eden şarlatanlardan kendilerini ayırttırmaya sevk etti. Örneğin John Neville Maskeleyne, kendi şovunu ruhların yardımı olmadan geliştirdiğini söylüyordu. O, inanma ile inanmama arasında gidip gelen izleyicilerine, gözüyle gördüğü şeyden nefesi kesilerek “İnanmıyorum” dedirtme hüneriyle övünürdü. Harry Houdini, spiritüalizmin iç yüzünü ifşa ederek onu itibarsızlaştırma kampanyasına kendini adanmış; bu vesileyle, 1. Dünya Savaşı’nda öldürülen oğluna bir medyum aracılığıyla ulaştığına inanan Sör Arthur Conan Doyle ile derin bir dostluk kurmuştu. Adam Phillips, Houdini’nin spiritüalizme karşı amansız düşmanlığının mesleki kaygıların ötesinde samimi bir davaya dönüştüğünü söylüyordu:

Tüm başarılı sihirbazlar gibi Houdini –ki kendisi sihirbazlığı var eden, şarlatanlıktan ayırtıran ve ana akım eğlence türlerinden biri haline getiren kişidir– açıklanamaz olayların meraklısı ya da onlar tarafından büyülenme heveslisi değildi. Her şeyi anladığını iddia etmezdi; fakat onu heyecanlandıran şey, insanların gizem yaratma yeteneğiydi. “Neden mi, Sör Arthur” demişti Doyle’a, “tüm hayatın boyunca gizem konusunda eğitildim; sonra bir anda nedenini açıklayamadığım bir şey görüyorum.” Fakat bu olduğunda da asıl merakı, bunu kimin yaptığını bulup çıkarmak olmuştu. Houdini için gizem, bir büyük dünyevi metaydı.¹³

Houdini, sihirbazlık numaralarını doğaüstü tüm çağrışımlardan arındırarak, yeni tür bir eğlenceye alan açmaya çalışırdı. Eğer izleyici kutsal bir gücün şova müdahale ettiğine inanırsa, duygusal açıdan dehşete kapılır, fakat sahnelenen oyun doğa-

(13) Adam Phillips, *Houdini’s Box: On the Arts of Escape* (Londra, 2001), s. 130.

üstü evrene ait olur ve böylece de “aydınlanmış” olurdu. Oysa şovmenin amacı, bir kuşku ve illüzyona inanmaya değil, entelektüel belirsizliğe neden olan bir *ürpert*i yaratmaktır. Onların modernizmi buydu. Kültürün gündemini, kendi aşkın güçlerinin sahne aldığı bir tür insanüstülüğe doğru kaydırdılar. Performanslarının maddiliği şaşkınlığa neden olurken, akrobasi-leri kaçınılmaz olarak insanın sınırları hakkında soru işaretleri yaratıyordu: Sihirbazlar nasıl oluyor da doğanın kanunlarına meydan okuyarak, sıradan bir izleyicinin gözüyle gördüğünü kavrayamamasını sağlıyordu!

On dokuzuncu yüzyılın ortalarında fotoğrafın icadı ve yaygınlaşması, maddi üretim sürecinin parçası olan ve hayalet fotoğrafçıları yok olduktan sonra kendi başına varlığını sürdüren bir tekinsizlik unsurunu da beraberinde getirdi. Teknoloji ile can cekişen batıl inanışların iç içe geçtiği fantazmagoryada ve diğer hayaletsi görüntülerdeki tekinsizlik, oldukça farklı bir dizgeyle yeniden şekillendirildi. Fotoğraf aslında dondurulmuş hayatın bir anını mekanik olarak yakalıyor ve ebediyete kadar saklıyordu. Şovmenin başarısının kökeninde yatan ise, teknolojik ve sanatsal hazırlık ile sahne yönetimi konusundaki hüneriydi. Tüm bunlar oldukça güzel ve ikna edici illüzyonlar yaratırken; fotoğraf, Kircher’in ve della Porta’nın karanlık odadaki “doğal büyü” şovlarının devamcısıydı. Gerçek dünyanın bir kaydını ışığın kullanımı aracılığıyla yeniden üretiyor, fakat aynı zamanda gerçekliğin o anını yakalıp fotosensitif materyal üzerinde sabitleyebiliyordu. Fotoğrafla birlikte zaman ve onun akıp gidişi, geçmişle, eski’yle ve ölümle ilişkisi sahne alıyordu. Ian Christie, ölümle bağlantılı belirsizliğin, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında insanların filme ilişkin tepkilerinde önemli bir faktör olduğuna işaret ediyordu:

Neye inanmak istiyorlardı? Işın özü, ölümün bir son olmadığına, yani “öte dünya” ile iletişimin mümkün olduğuna... Bu nedenle saygın Viktoryenler kendilerini spiritüalizmin, ruh çağırma seanslarının, tarot kartlarının ve her türden büyü’nün kollarına attı.

Böyle bir ortamda, hareketli fotoğrafların ilk izleyicilerine doğaüstü görünmesi pek şaşırtıcı değil. İlk Lumière gösteriminden bahseden iki Paris gazetesinde de haber benzer bir notla bitiyordu: ... ölüm, mutlaklığını yitirecek ... yakınlarımızı bu dünyadan göçtükten sonra tekrar canlı görmek mümkün olacak.¹⁴

Lumière filmlerine çağın tepkisi Freud'un tekinsizlik kavramına denk düşerken, Méliès sinemaya Jentsch'in tekinsizlik kavramının karakteristik özelliklerini taşır. Teknolojik değişimi ve sinemanın hileli fotoğraflarla canlı ile cansız arasındaki sınırı bulanıklaştırma becerisini kullanır. Paul Hammond'un tarif ettiği gibi,

Bir obje, bir anda ya da adım adım başka bir objeye dönüştürülebilir; bir obje, görüntünün geri kalanının büyüklüğü değişmezken, gözümüzün önünde büyüyebilir ya da küçülebilir; bir obje, genellikle de insan, parçalara ayrılabilir ve bu parçalar sonra kendi başlarına hayat bulabilir; hareketsiz bir obje hareket etmeye ve hareketli bir obje yerçekimi kanunlarına karşı gelmeye başlayabilir; bir obje bir anda ya da adım adım zuhur edebilir ya da gözden kaybolabilir.¹⁵

Ardından özellikle –Jentsch'in de belirttiği– bir olgudan, insan bedeninin hareketsiz görüntülerinin hareketli özellikler kazanmasından bahseder:

Sadece heykeller değil, aynı zamanda korkuluklar, kardan adamlar, kuklalar, iskeletler de. Resimlerdeki, posterlerdeki, fotoğraflardaki, oyun kartlarındaki figürler ve kitaplardaki çizimler... Kameranin stop-motion özelliği sayesinde, hepsinin nabızı atar.¹⁶

Nasıl sinema hareketsiz fotoğrafa hareket kazandırdıysa, Méliès de sinema makinesini insan bedeninin cansız temsillerine yaşam kazandırmak için kullandı. Onun sinemasının bu

(14) Ian Christie, *The Last Machine: Early Cinema and the Birth of the Modern World* (Londra, 1985), s. 111.

(15) Paul Hammond, *Marvellous Méliès* (Londra, 1974), s. 89.

(16) A.g.e., s. 90.

boyutu, örneğin kukla tiyatrosunda, kurmalı oyuncaklarda ya da fantastik robot hikâyelerinde olduğu gibi, insan bedeni kopyalarının yaşam görüntüsü kazandığı bir geleneğin parçasıydı.

E.T.A. Hoffmann'ın "The Sandman" hikâyesindeki güzel robot Olympia'ya Jentsch'in yaptığı gönderme, robotun tekinsizliğiyle ilişkili olarak toplumsal cinsiyet sorununu gündeme getirir. Bu, Freud'un Jentsch'e itiraz ettiği önemli bir noktadır. Ona göre bu güzel mekanik oyuncağın, hikâyenin tekinsizlik boyutuyla hiçbir ilgisi yok ve kahramanın altüst olmasının kökeninde hadım edilme anksiyetesi yatıyor. Olympia, Freud'un tekinsizlik düşüncesine, "eski" ile "yeni" arasına çizdiği karşıtlığın anlamına ve moderniteyi hafife alan tavrına, negatif bir yönden toplumsal cinsiyet sorununu sokmuş oluyor.

Hoffmann'ın hikâyesinde gerçekten de hikâye kahramanı Nathaniel'in hadım edilme anksiyetesine yol açabilecek travmatik çocukluk deneyimlerine dair açık göndermeler var. Freud bu semptomları, iki kindar baba figürü, Coppola gözlükleri satıcısıyla (Coppelius olarak da bilinir) robot Olympia'nın "babası" Spalanzini tarafından provoke edilen, gözleri konusundaki yer değiştirmiş anksiyete üzerinden okur. Coppola ona bir teleskop satınca, Nathaniel caddeye bakar ve teleskopun merceğinden güzel ve gizemli genç kadını görür. Olympia'ya dönük saplantısı o anda başlar. Bilim adamının "güzel kızına" duyduğu başta olağan erotik ilgi, teleskopla somutlaşan fetişist bir heyecana dönüşür. Başka bir yere doğru yapılan yapay "kesme", Nathaniel'in hadım edilme anksiyetesini inkâra dönüştüren yer değiştirmeyi daha da pekiştirir. Olympia, kursosuz bir fetiş nesnesidir. Onun ağaçtan, hareketsiz bedeni "yara" almamıştır, Nathaniel için onun bilinçdışı fantezilerini doğrudan yansıtan, korkularını bastırmasını sağlayan bir beyaz perde gibidir. Freud'un kendisinin inkârı, yani oyuncak bebeğin Nathaniel'in krizindeki arabulucu rolünü gözardı etmesi, öylesine vahimdir ki, hikâyenin trajik sonunu yanlış



Olympia'ya aşık olmak.
*Hoffmann'ın Masalları / The
Tales of Hoffmann* (Powell ve
Pressburger, İngiltere, 1951)



Olympia bozuldu.

okur. Nathaniel, iki şeytani baba figürünün Olympia için kavga edip onu bozmasının yol açtığı sinir çöküntüsünden çıkar çıkmaz, sevgili “canlı” nişanlısı Clara ile yeniden birleşir. Günün birinde, manzaranın keyfini çıkarmak için yüksek bir kulenin tepesine çıktıklarında, aşağıdaki caddede garip bir figür dikkatlerini çeker. Daha yakından bakmak için teleskobunu çıkardığında, Nathaniel merceği, Freud’un iddiasına göre, aşağıdaki Coppola’ya değil de yanındaki Clara’ya çevirir ve onu yanlışlıkla tahta oyuncak bebek gibi görür.¹⁷ Semptomları geri dönmüştür ve Olympia’yı kuleden atmaya çalışırken, kendisi düşerek ölür.

(17) Bu önemli noktaya dikkatimi çektiği için Daniel Morgan’a teşekkür ederim.

Güzel bir robot olarak Olympia, bir görsel teknoloji dolaşımıyla da heyecanlandırır ve dehşete düşürür. Villiers de l'Isle Adam'ın *On the Eve of the Future* adlı romanındaki (ilk olarak 1880-81 yıllarında Paris'te bir dergide basıldı) zarif robot Hadaly hakkında Anette Michelson'un analizi de tam buraya denk düşer. Michelson'a göre güzel mekanik kadın, "sinemanın bizzat kendisinin fantazmatik zeminidir." Dahası, mekanik Hadaly, Georges Méliès'in sihirbazlık şovlarındaki tipik güzel kadınlara dönüşümün bir figürüdür: canlı fakat sinemanın mekanik oyunlarına tabi, güzel kadın. Bu, sinematik ikonografi çerçevesindeki kadın değildir; "sinema olarak temsilin sonsuz, fantazmatik biçimlerinde"¹⁸ kadın bedenidir. Gerçekten de, Nathaniel'in halüsinasyonunda Olympia'nın Clara yerine geçmesinde, Méliès'ye has bir yer değiştirme numarası vardır –ki bu, onun büyü sinemasındaki temel efektlerden biridir. Freud, Olympia figürünü gözardı ederken, kadın bedeninin bir fetiş olarak önemini ve bizzat kendisinin 1927'de dile getirdiği hadım edilme anksiyetesinin yöneldiği yeni yeri gözden kaçırmaktadır.¹⁹

Freud'un bir robot ve açıkça "teknolojik tekinsizliğin" bir görüntüsü olan Olympia'ya dönük ilgisizliğiyle sinemayı yadsıması arasında kimi bağlantılar vardır. Bu yadsıma, sadece yeni modayla değil, fakat aynı zamanda genç modern kadının kent kültürüyle de ilişkilidir. Modayı takip eden genç kadınlar (fazlasıyla "yeni"), erkeksi düz göğüsleri ve dar kalçalarıyla, kadın bedeninin doğuştan gelen özelliklerini (Freud için, fazlasıyla "eski") yok etti. Aynı zamanda yüksek topukları ve "pozlu" duruşları, kadınsılığı doğadan kopararak kültüre taşıyan mekanik bir hareket yarattı. Bu genç kadınların modern-

(18) Annette Michelson, "On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy", *October*, 29 (1984). Bu alıntıdan, *Fetishism and Curiosity*'de Pandora mitini tartışırken de faydalandım.

(19) Freud, "Fetishism", *Standard Edition*, cilt XXI, s. 152-158.

teyle ve mekanizasyonun robotik dünyasıyla simgesel bir ilişkileri vardı. Topukları sokaklarda çınılıyor, parmakları daktiloda tıkırdıyor ve koro halinde, yüksek sesli, senkoplu şamataları Siegfried Kracauer’i ünlü yorumunu yapmaya kışkırtıyordu: “Teknolojinin fazileti baştan çıkarıcıdır, cinsiyeti olmayan bir fazilet, çünkü kesinliğin hazzına dayanır. Amerikan değerlerinin bir temsili; kronometre ile flört.”²⁰ Nasıl güzel robotun mekanizmasından ayrı bir “içi” yoksa; eğreti bir şekilde ergen öncesi, mekanize ve modern olan bu bedenlerin de içi kazanmıştır. Freud diyebilir ki, bu bedenler tekinsizlikten azadedir, çünkü döllyatağım baskılarla ve kadın bedeninin doğurgan ve aşağılık özelliklerini reddederler. Ki Freud’a göre bu özelliklerle kadın bedeni gerçek bir tekinsizlik alanıdır:

Nevrotik erkeklerin, kadın cinsel organlarında tekinsiz bir şeyler olduğunu söylediklerine sıkça tanık olunur. Oysaki bu tekinsiz yer, tüm insanların ilk Vatan’ına giriş kapısıdır; hepimizin vaktiyle bir süre yaşamış olduğu yerdir.²¹

Kadın bedeni, insan ruhu için tam anlamıyla kadim olanı temsil eder. Sadece “ilk ev” olması değil, fakat vaktiyle orada varolan güvenlik ve tümlüğün anısı, bağımsız bir varlığa dönüşen çocuğa aşağılık gelmek zorundadır. Gerçekten de *The Sandman*’deki robot, inkâr süreci yoluyla, kadim anne bedeni sorununa uzanıyor olabilir. İçi kazanmış, mekanize bir kadınlık, hem hadım edilme anksiyetesinin hem de döllyatağının, “ilk ev”in bulunduğu yerin inkârına işaret eder. Müphemlik unsuru sadece inorganik ile organik arasındaki sınırın bulanıklaşmasından değil, aynı zamanda kadınlığın kendisinin müphem doğasından çıkar.

(20) Siegfried Kracauer (“Raca” olarak), “Die Revue im Schumann-Theater”, *Frankfurter Zeitung*, 19 Mayıs 1925; aktaran ve çeviren: Miriam Hansen, “America, Paris, the Alps”, *Cinema and The Invention of Modern Life*, ed. Leo Charney ve Vanessa R. Schwartz (Berkeley, CA, 1995).

(21) Freud, “The Uncanny”, s. 245.

“Sinema ve Psikanaliz / Cinema and Psychoanalysis” adlı makalesinde Stephen Heath, Freud’un sinemaya düşmanlığının, psikanalitik teorinin karmaşıklığını ifade edebilme kapasitesine ilişkin makul kuşkuvarının ötesine geçerek, cinsiyet kavramları içinde ifade bulduğuna dikkat çeker. G.W. Pabst’ın *Secrets of a Soul* adlı hikâyesini geliştirmek için Hans Sachs ile birlikte çalışmayı reddederken kullandığı sözcükler her şeyi anlatıyor: “Kısacık kesilmiş saç modasından kaçış olmadığı gibi, filmde de kaçış yok. Fakat ben saçlarımı kestirmeyeceğim ve bu filmle şahsen işim olmaz.” Heath, Freud’un feminizasyon korkularının, filmin afişindeki görüntüde gerçeklik kazandığını söylüyor: “Cinsiyet kaygılı, hadım edici fotoğraf tam yerli yerine oturuyordu: Sachs’ın ilanının kapağı, bir kadın yüzünün ovalini gösteriyordu ... Kadın ne istiyordu; sinema bu kadının psikanalizinden ve kadından, kendisi için ne istiyordu?”²² Freud için sinema, bir moda olduğu ölçüde gelip geçiciydi ve dahası, ikisi arasındaki çeşitli bağlar nedeniyle, kadınsıydı. Gerçekten de o zamanlar pek çok insan, sinemanın genç modern kadının zevklerine hitap ettiğini düşünüyordu. Nitekim Kracauer bile dönemin popüler sinemasının politika, estetik ve ideolojisini eleştirdiği bir dizi makalesini 1927’de “Küçük Alışveriş Kızları Filme Gidiyor / Little Shop Girls go to the Movie” başlığı altında toplamıştı. Freudyen bilinçdışının perspektifiyle, tam da sinemanın modernitesi onu ilgi çekicilikten yoksun kılıyor; yeni teknoloji ve sahte cazibesi ve hızıyla kent yaşamının yeni modaları, modern genç kadının robotik, androjen bedenini kutsuyordu. Fakat kadınlık, modernite ve sinema arasındaki bu bağıntılar, Freud’un “yeni”ye dönük direncinin, “yeni” dolayısıyla “eski”ye uzanabileceğini düşündürüyor.

(22) Stephen Heath, “Cinema and Psychoanalysis: Paralel Histories”, *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories*, ed. Janet Bergstorm (Berkeley, CA, 1999), s. 27.

Freud'un sinemayı modayla ve kadınsılıkla bağlantılandığı dönemde, sinema on dokuzuncu yüzyıl kültürleriyle göbek bağına kesip atmıştı bile. Sinema, modernitenin gençliği içinde serpilip büyüyerek, tanımlayıcı özelliğini kazandı: kurmaca, starlar ve göz kamaştıran bir cazibe ile nesnel bir ittifak. Ve şimdi de yaşlanıyor. Sinema bugün Freud'un eski ve bilindik olana dönük tekinsizliğine ve dolayısıyla da metaforik olarak annenin eskide kalmış bedenine daha yakın görünüyor. Kurgu, starlar ve göz kamaştıran cazibe büyük değişimler geçirdi. Filmlerdeki Freud'un lanetlediği o modern genç kadınlar zaman içinde değişmedi. Ve onlar, Jentsch'in robotunun tekinsizliğini canlandırarak, hâlâ aynı kusursuz mekaniklikle hareket ederken, artık sinema tarihiyle beraber uzak bir geçmişe terk edilmiş, küme düşmüş bir dünyanın parçası halindeler. Sinema aracılığıyla geriye dönüp bu kaybedilmiş dünyanın gerçekliğine bakmak, zaman makinesinin içine girmek gibi bir şey. Ne kadar klişeleşmiş olsa da, o gerçekliğin, saklanan geçmişin, varlığı giderek daha büyümlü ve tekinsiz bir hal alıyor. Dahası elektronik ve dijital teknolojiler sinemanın önüne geçtikçe, yeni bir "yeni" doğdukça, eski "yeni" sınıf düşerek "eski" oluyor. Paradoks o ki, tekinsizliğin sinemaya geri dönmesinde yeni teknolojilerin payı var. Hareketli görüntüyü dondurma kolaylığı, güzel robotu tek bir poza sıkıştırırcasına, sinemanın mekanizmalarını ve hareketin illüzyonlarını ifşa ediyor.

Sinema tarihçileri haklı olarak şuna işaret ediyorlar: Sinema öncesi süreçte, ideolojik ve teknolojik olarak "sinemanın doğuşu" gibi bir an'a işaret edilemeyecek ölçüde iç içe geçmiş, birbirini bütünleyen aşamalar var. Fakat selüloit üzerindeki hareketli resimlerin ortaya çıkışı, tekinsizlik açısından bir dönüm noktası teşkil ediyor. Daha önce, sinemanın özünde yer alan yaşam illüzyonunun yaratmak için hareketlendirilmiş resimlerle yetinen mekanik hareket, ilk kez fotoğrafın gerçekliğiyle buluşuyor. Fakat bu yaşam imgesi, kaçınılmaz olarak, yanılısamanın hayaletinden kurtulamıyor. Sinemada organik

hareket inorganik taklitlerine, yansıtıldıkları anda ikisi arasındaki karşıtlığı bulanıklaştıran bir dizi statik, hareketsiz görüntüye dönüşüyor. Türdeşlikler artıyor: bir yanda cansız, inorganik, durağan, ölü; diğer yanda organik, canlı, hareketli, diri. Tam da sınır çizgilerinin bulanıklaştığı bu noktada, sinematik görüntünün tekinsiz doğası tüm gücüyle geri dönüyor. Ve onunla birlikte, belirsizliğin kavramsal evreni, yani zamanı ve yaşamın içinde ölümün varlığını anlamamanın zorluğu da... Freud ile birlikte kesinlikle şunu diyebiliriz ki; ölünün ve doğadaki canlı güçlerin geri döneceğine ve hatta ölümden sonra hayata ilişkin “aşılmış” inançlarımız var. Fakat sinemada geçmişin varlığı, aynı zamanda yeniden dirilen bedenin varlığıdır ve bu görüntüler, çağrışım yoluyla da olsa, hâlâ çözülemediği görülen soruları kışkırtabilir: zamanın doğası, insan yaşamının korunmasızlığı ve yaşam ile ölüm arasındaki çizgi.

Üçüncü Bölüm

Dizin ve Tekinsizlik:

Fotoğrafta Yaşam ve Ölüm

Rosalina Krauss'un ifadesiyle, garip bir biçimde bilim ve spiritüalizmin kavşağında dikilen durağan fotoğraf, icadının hemen ertesinde, ölümden sonra yaşamla ilgili çağrışımlar yarattı ve insanlık tarihinde ilk kez gerçekliğin mekanik basımını sundu.¹ Bu "kavşak" aynı zamanda Peirce'nin semiyotik teorisinin dizinsel işaretiyle Freudyen psikanalitik teorisinin tekinsizinin kesiştiği noktaydı. Gerek "The Ontology of the Photographic Image" (ilk basımı 1945)'da Andre Bazin, gerekse *Camera Lucida*'da (ilk basımı 1970) Roland Barthes bu dımdızlak çelişkiyi farklı şekillerde tartışır. Bazin tamamen sinemadan bahsediyor; Barthes ise, açık ki, sinema hakkında yazmıyordu. Colin MacCabe, Barthes'ın *Camera Lucida*'da fotoğraf hakkındaki düşüncelerinin, "The Ontology" makalesine oldukça yakın olduğunu, fakat bunu tespit edemediğini belirtir. Bu gözden kaçırmayı, Bazin'in –film teorisyenleri için önemini korumakla birlikte– Barthes ile özdeşleşen yapısalcılık ve semiyotik alanının entelektüel olarak dışında kalmış olmasına bağlar. MacCabe'nin ifadesiyle, "Onun Katolik hümanizmi ve gerçekçi estetiği, onu 60'lar ve 70'lerin teorik okuma listelerinin dışında bırakmıştır."² Dinsel ile gerçekçinin bu mükemmel

(1) R. Krauss, "Tracing Nadar", *October*, 5 (Yaz 1978), s. 35.

(2) Colin MacCabe, "Barthes and Bazin: The Ontology of the Image", *Writing the Image After Barthes*, ed. Jean-Michel Rabate (Cambridge, 2001)..

karışımı, Bazin'i Rossellini'ye yöneltir ve fotoğraf hakkındaki düşüncelerinin arkaplanını oluşturur. *Camera Lucida*'da din, büyü ve doğaüstü hakkındaki sorular, dizine dönük uzlaşmaz bir ısrarın yanı başında yer alır. İkisi arasındaki bu çakışma noktaları sadece entelektüel ve estetik analizlerinden gelmez. Aynı zamanda entelektüel ve estetik boyutun ötesinde, bir olgu olarak fotoğrafa yönelik adeta büyülenmişçesine bir ortak tutkuya dayanır. Tartışılmaz bir olgu, insanın müdahalesi olmadan da kalabilen maddi bir iz olarak dizin, kameranın ve ışığın film üzerindeki kimyasal etkisinin bir özelliğidir. Genellikle aklın çöküşü olarak deneyimlenen tekinsizlik hissi, insan zihninin ve onun belirsizliklerinin bir özelliğidir. Fotoğraf konusunda Barthes'i ve Bazin'i yeniden okumak, dizinin ve tekinsizliğin, bu çelişkinin iki tarafındaki yansımalarında nasıl iç içe geçtiklerini ortaya serer.

C. S. Peirce'in semiyotiğinin fotoğrafa ve sinemaya uyarlanmasına öncülük eden Peter Wollen, bizzat Peirce'in fiziksel varlık ile fiziksel işlem arasında bağıntı kurduğuna dikkat çeker:

Fotoğraflar, özellikle de anlık olanlar, çok eğitici; çünkü biliyoruz ki belli bağlamlarda bunlar temsil ettikleri nesnelere bire bir benzerler. Fakat bu benzerlik, fotoğrafların noktası noktasına nesneyle örtüşmesi için fiziksel olarak zorlandığı koşullar altında üretilmelerinden kaynaklanır. Bu bağlamda, fiziksel bağıntıyla, işaretlerin ikinci sınıfına dâhildirler.³

Roland Barthes'ın *Camera Lucida*'sının merkezinde dizine, "fiziksel bağıntıya", ize ve onun işlenmesine dönük bir vurgu yatar. Fotoğrafik süreci "bir nesne tarafından fotosentetif materyale yayılan parlak ışınların basımı" olarak anlatır ve devam eder:

(3) Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (Londra, 1969, yeni basım 1998), s. 84.

Dolayısıyla, olası tüm insan müdahalelerine rağmen, fotoğrafı diğer temsil biçimlerinden ayırıştıran karakteristik budur... Sanki fotoğraf, ima ettiği şeyi kendi içinde taşıyor gibidir.⁴

Camera Lucida'nın semiyotik terminolojisi bir kenara bırakılırsa, Bazin de fotoğrafı bir dizin olarak görür ve onun ilgilendiği şey de Barthes'inkine yakındır:

Bu haliyle fotoğraf ve nesnenin kendisi, bir parmak izi kılığında, ortak bir varlığı paylaşır. Bu nedenle fotoğraf aslında doğal varlığı ikame etmek yerine, onun düzenine katkı koyar.⁵

Hem Bazin hem de Barthes için fotoğrafın güzelliği ve duygusal etkisi, “orada olma”sında, bir gölgenin akıp giderken yakalanıp saklanan varlığında yatar. Bazin der ki,

Fotoğrafik görüntü, nesnenin ta kendisidir. Ona hükmeden zaman ve mekân koşullarından özgürleşen obje... [fotoğrafik görüntü] tam da oluşum süreci nedeniyle, yeniden üretimin modeli olma özelliğini paylaşır: O, modeldir.

Nesneleri fotosentetik kâğıda yerleştirip ışığa maruz bırakarak yapılan fotoğraflar, “oluşum süreci”ni örnekler. Diğer oluşum süreçlerinden tek farkı, bir kamera merceğinden odaklanılan ışıkla mekanik olarak daha fazla birleşmiş olmasıdır.

Fotoğrafta sabitlendiği haliyle dizin, zamanın bir kesitinin kaydıdır. Işık ışınları bir nesnenin varlığını kaydettiğinde, zamanın o anını da kayda işlemiş, dolayısıyla dondurmuş olur. Bazin fotoğrafın zamansallığına özel olarak yoğunlaşmamış olsa da, zamanın önemi –özellikle de dizinin bir karakteristiği olarak– “Ontology” boyunca defalarca karşımıza çıkar:

Örneğin aile albümlerinin cazibesi bundandır. O gri ya da kahverengi, hayaletimsi ve neredeyse gizemli gölgeler artık gelenek-

4) Roland Barthes, *Camera Lucida* (Londra, 1993), s. 5.

5) Andre Bazin, “The Ontology of the Photographic Image”, *What is Cinema?*, editör ve çevirmen Hugh Grany (Berkeley, CA, 1967), cilt I. s. 15.

sel aile portrelerini değil, daha ziyade belli bir anda dondurulmuş, kaderinden koparılıp kurtarılmış yaşamların sarsıcı varlığını andırır. Fakat bunu sanatın tesiri değil, ruhsuz mekanik sürecin gücü yapar. Zira fotoğraf, sanatın yaptığı gibi bir ebediyet yaratmaz; zamanı mumyalayarak, kendi çürüyüşünden kurtarır.⁶

Zaman fotoğrafta “mumyalandığı” anda, geçmişi, şimdiki zaman haline gelen sayısız gelecek zaman kipine taşıyarak, varlığını devam ettirir. Dizinin kapsamı ne olursa olsun, mumyalanmış dizini bu devamlılık karakterize eder. Fakat fotoğraf, dondurulmuş yaşamın varlığını, insan hareketinin anlık doğasını ve insan yaşamının kırılğanlığını yakaladığı için, zamanı –örneğin geçmişin izlerini muhafaza eden bir kalıntının ya da manzaraninkine kıyasla– çok daha fazla yanıltır. Barthes, geçmiş bir hareket ile gelecek arasındaki bu bağıntıdan hareketle, fotoğrafın zaman ile ilişkisini zaman kiplerine tercüme eder. Ona göre fotoğrafik görüntü, aynı anda hem yokluğun hem de varlığın bir kayıdır:

Gördüğüm şey buradaydı, sonsuzluktan özneye (alıcı ya da izleyici) uzanan bu mekânda. Buradaydı ve aniden ayrıldı; mutlak olarak, inkâr edilemez bir biçimde mevcuttu, fakat ertelendi.⁷

Bu garip yersizleşme hissini somutlamak için, Barthes “kaydırıcıları” (yer bildiren “burada” ve “orada” terimlerini), “bu” ve “o” işaret zamirlerini ve başka durumlarda da zaman bildiren “şimdi” ve “eskiden” terimlerini kullanır. Der ki, fotoğrafın zaman içinde yaptığı seyahat, izleyicilerini, onun belirsiz zamansallığını ifade edebilme zorluğuna karşılık gelen sözcükler bulmaya zorlar. Ve “şimdi” ile “eskiden”in eşzamanlı varoluşunu keşfetmeye çalışırken, kaydırıcı terminolojiye başvurur. Kaydırıcının maddiliğini ve esnekliğini zaman kipiyle birleştirir: “eskiden” kaydedildiği anda fotoğraf “orada”ydı,

(6) A.g.e., s. 14.

(7) Barthes, *Camera Lucida*, s. 77.

“o” an şimdi “burada”. Fotoğrafın özünü, “o şimdi idi” şeklinde özetler.

Ann Banfield, *Camera Lucida*’dan bahsederken, Barthes’ın kaydırıcı ya da deixis⁸ kullanması, dilin fotoğrafın zaman kipini anlatmaya yetmediği noktaya işaret eder:

Proust gibi Barthes’ın çabası da, geçmişteki bir şimdi’yi yeniden yakalayabilecek bir dil formu bulmaktır – gündelik dilin sunmadığı bir form. Bu geçmişteki-şimdi, basitçe kipleri birleştirerek değil, bir geçmiş zaman kipini şimdiki zaman göstereniyle birleştirerek yakalanabilir: fotoğrafın anı *burada idi*.⁹

Banfield bileşik zaman kiplerine yönelerek, “geçmişteki-bir-şimdi”yi ifade etmesi gereken “idi”nin şuna dönüşeceğini savunur: “Bu şimdi burada idi.” Bu zaman ve yer işaretleri, bizi Barthes’ın sorunsalına geri götürür. Banfield’e göre “‘Bu şimdi burada idi’, geçmiş gerçekliğin bir sızıntısı’m temsil eder.”¹⁰ Fotoğraf, dilin olanaklarının ve zamanı ifade etme kabiliyetinin sınırlarını zorlar; izleyicide *trompe l’oeil*¹¹ benzeri bir etki yaratan bir baş dönmesi, sersemlik duygusu bırakır. Fakat bu, mekândan ziyade zamanın salınımı olduğundan, çok daha soyuttur ve somutlaması çok daha zordur. Böylece, tekinsizlikle bağlantılı belirsizlik duygusunu güçlendirir.

İnsan imgelemi, fotoğrafik kaydın mekanik bütünlüğüyle, onun dizin cephesindeki konumuyla, fotoğrafçının müdahalesini ve düzenlemesini bir kenara bırakıp merceğin önündeki her şeyi ayırım gözetmeden kaydetmesiyle meşguldür. Şimdi’de varolmayı sürdüren bir geçmişin gerektirdiği dil kaymasına yol açan, görüntünün mekanik ve dizinsel doğasıdır. Bart-

(8) Deixis, ancak bağlamı bilindiği takdirde neye gönderme yaptığı anlaşılabilecek olan sözcükler için kullanılan bir dilbilimsel kavramdır. (ç.n.)

(9) Ann Banfield, “L’Imparfait de l’objectif / The Imperfect of the Object Glass”, *Camera Obscura*, 24 (Eylül 1990), s. 75.

(10) A.g.e., s. 76.

(11) En ince ayrıntılarıyla aslına uygun olarak çizilmiş, bu nedenle nesnenin kendisi olduğu izlenimi vererek göz yanıltan resim. (ç.n.)

hes'ın sözcükleri kullanımı bunu gösterir ve *Camera Lucida*'da Jacques Lacan'ın Gerçek kavramından, insan deneyiminin dilin kavrayışı dışında duran boyutundan, yaptığı alıntıyı hatırlatır. Onu çevreleyen kültür ya da onu üretenin bakışı fotoğrafın üzerinde ne kadar iz bırakmış olursa olsun, o kendi maddiliği ve insan-öznenin buna yanıtı içinde Gerçek'ten etkilenmiştir. Kameranin insani olmayan doğasını ve zamanı tutma becerisini tam olarak kavramsallaştırmak zordur; fakat yine de kültürün ve insan imgelemenin fotoğrafik görüntülerle bağlantılandığı ölümün yankısı oradadır. Bu perspektifle, dilin kayması, ölümün varlığının ve kaçınılmazlığının bir belirtisidir.

Bazin, "Ontology" başlıklı makalesine başlarken, sanatın –bir şeyin tasvirini yapmanın– kökenini, insanın ölümü alt etme arzusuyla açıklıyor. Ardından bu pratiğin izlerini Antik Mısır'da bedenlerin mumyalanmasına kadar sürerek, ölüm maskesini, bire bir baskıyla yaratılan görüntülerin kökeni olarak tanımlıyor. Ölüm maskesi, kuşkusuz, bir dizindir; merhumun özelliklerinin bire bir / gerçek baskısının kurduğu bir görüntüdür. Bazin der ki: "Ölüm, zamanın zaferidir. Bedensel görüntüyü yapay yollarla muhafaza etmek, onu zamanın akışından koparıp almak, tabiri caizse yaşamın bagajında gizlice saklamaktır."¹² Zamanın akışını engelleyen ya da zamanı "mumyalayan" ve baskı görüntüyle ölü insanın gerçek özelliklerini muhafaza eden bu işlem, Bazin'e göre, nihai ve kusursuz biçimini fotoğrafta bulacaktır. Böylece fotoğraf, aynı zamanda, sanatın yerine getirmeye çalıştığı bir işlevi üstlenecektir. Sanatın bu köklü tarihinin ölümle ve fotoğrafla ilişkisi, Ontology'de sadece birkaç paragraf tutuyor. Oysaki bu bağlantı, insanların fotoğrafı yas ve anma ritüellerine uyarladıkları on dokuzuncu yüzyılda hızla kavranmıştı. Ölüm döşegi fotoğrafı, ölüm maskesinin yerini almıştı. Her ikisi de ölü bedeninin gerçekliğini

(12) Bazin, "The Ontology of the Photographic Image", s. 10.

kaydediyor ve onu muhafaza ederek, hayaletimsi bir nitelik kazanıyordu.

Fotoğrafta ölümün varlığı, *Camera Lucida* boyunca farklı açılardan sürekli tekrarlanan ve kitabın her satırına sinen bir tema. Fakat bir noktada Barthes, fotoğrafın tarihini –dinin getirilmesiyle çakışan kökenini– yorumlamaya yönelik bir kıvrak bir hamle yapıyor ve fotoğrafla birlikte ölümün –din ya da ritüellerin dolayımı olmaksızın– yaşamın içine kazındığını iddia ediyor:

Bu dünyada çalışmakta olan tüm o genç fotoğrafçılar gerçekliği yakalamaya kilitlenmişken, aslında ölümün peşine düşmüş ajanlar olduklarını bilmiyorlardı... Kendi adıma, fotoğrafın macerasını sürekli toplumsal ve ekonomik bağlamı içine yerleştirip durmaktansa, ölümün ve yeni görüntünün antropolojik yerini keşfetmemizi tercih ederim. Zira ölüm, toplumun bir yerlerinde olmalı; eğer artık (en azından eskisi kadar) dinin içinde değilse de, başka bir yerlerde, belki de yaşamı muhafaza etmeye çalışırken ölümü üreten bu görüntüde. Dini ayinlerin geri çekilmesinin bir çağdaşı olarak fotoğraf, modern toplumumuzda sembolik olmayan ölümün çat kapı içeri girmesine, dinin dışında, ritüellerin dışında, apansızca pike yapan ölüme karşı durabilir. Yaşam / Ölüm; tüm paradigma tek bir klik'e indirgendi; baştaki pozu sondaki baskıdan ayıran tek bir klik.¹³

Camera Lucida adım adım kendi duygusal özünü dışavurur. Barthes'ın fotoğraf hakkındaki düşüncelerinin toprağı, kısa süre önce kaybettiği annesi için tuttuğu yastır. Zaman, fotoğraf ve ardından da ölüm temaları daha fazla su yüzüne çıkar ve daha sıkıca kenetlenir. Sadece fotoğrafın özü, "bu şimdi idi", değildir bir ömür boyunca akıp giden zamana boyun eğer; Barthes'ın sözleriyle "her fotoğrafta olan o korkunç şey: ölünün geri dönüşü"dür aynı zamanda.

(13) Barthes, *Camera Lucida*, s. 86.

Bazin ve Barthes için fotoğraf, her şeyden önce, insanın ölümle olan karmaşık ilişkisine dokunur. Fakat bu ortak yaklaşım, bir noktada ayrışır: Bazin için bu, yas sürecinin bir parçası olarak, ölümü aşmak içindir. Barthes için ise, “ölüme pike dalışı”dır, ölümlülüğün kabulüdür. Barthes’ın fotoğrafla kurduğu bu yoğun kişisel ilişki, annesinin ölümüne olduğu kadar, gelecekteki kendi ölümüne de bir tepkidir. Onun fotoğrafa yolculuğu, Freud’un çok başka bir bağlamda söylediği şu sözleri hatırlatır: “*Si vis vitam, para mortem*. Eğer yaşamını sürdürmek istiyorsan, kendini ölüme hazırla.”¹⁴ Fotoğraf hakkındaki düşünceleri Barthes’ın kendi ölümlülüğüyle yüzleşmesini sağlarken, bir Katolik olarak Bazin, belirtmeye gerek yok ki, ölümden sonra yaşama inanmıştı. O inanç ki, “[ölümü] zamanın hapishanesinden kurtarıp” sonsuz yaşama emanet ediyordu.

Fotoğrafın, geride kalmış pek çok insanın “öte dünya” ile temas kurma umudu ve dinin vaatleriyle birlikte, ölümün ve yasin önemli rol oynadığı bir kültürün içine doğması, onun ölüm ve doğaüstü ile ilk ilişkisine özel bir anlam kazandırmıştı.¹⁵ Bu inançlar, Freud’un 1919 tarihli “Tekinsiz” makalesinde bahsettiği türdendi. Freud bir yandan bu inançların Aydınlanma’dan sonra giderek sönümleneceğini varsayarken, diğer yandan doğal dünyada doğaüstü müdahaleleri ima eden kimi olgular tarafından “uygarlığın” nasıl kolaylıkla akıl tutulmasına uğratılabileceğine dikkat çekiyordu. Tekinsizlik duygusu, özellikle ölüm ve ölünün geri dönmesi bağlamında, canlı ile cansızın birbirine karışmasından çıkar. Fotoğrafın mekanik, kimyasal ve kayıtsız doğası; onun zamanı askıya almasını, yaşam ile ölümü, canlı ile cansız birleştirmesini hafifletmek bir yana, daha da şiddetlendirilen bir huzursuzluk hissi yaratır.

(14) Sigmund Freud, “Thoughts on War and Death”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (Londra, 1953-74), cilt XIV, s. 300.

(15) İkinci bölümdeki tartışmalara bakınız.

Barthes'ın fotoğraf ve ölüm arasında kurduğu ilişkiden bahseden Jacques Derrida, fotoğrafta, sanattakine benzer bir insan müdahalesine çok az alan bırakan ya da hiç alan bırakmayan mekanığın (kendi ifadesiyle *techne*) hâkimiyetini vurgular:

Fotoğraf sanatının doğası –yani müdahalesi, tarzı– ne olursa olsun, fotoğrafik eylemin sanatsal eylem olmadığı bir nokta vardır; pasif bir şekilde kaydettiği ve bu keskin, delici pasifliğin ölüme gönderme yapma fırsatı sunduğu bir nokta. Orada olan, bitmeyen bir şimdi'de orada olmuş olan bir gerçekliği yakalar. Tek cümleyle, sanat ile ölüm arasında bir tercih yapılmalıdır.¹⁶

Barthes'ın *punctum* kavramı da fotoğrafçının gözüyle kameranın gözü arasındaki ayrıma dayanır. Fotoğrafçı tarafından fark edilmemiş olması muhtemel bir ayrıntı, aniden izleyicinin dikkatini ve duygularını yakalayıp kendine çeker. Bu ayrıntı keskindir, çünkü onun varlığı kameranın kayıtsızlığının, konu ile konuyu çevreleyen koşulları birbirinden ayırt edemeyişinin bir işaretidir. Walter Benjamin ise, "Short History of Photography"de ayrıca şansın önemine değinir:

Fotoğrafçı ne kadar yetenekli olursa olsun, modelini ne kadar özenle konumlandırırsa konumlandırırsın, izleyici o küçük şans kıvılcımını, gerçekliğin fotoğraftaki karakteri körelttiği burada'nın ve şimdi'nin kıvılcımını aramak; uzun zaman önceki o anın aciliyeti içinde, geleceğin, geriye baktığımızda onu yeniden keşfedebileceğimiz kadar ikna edici bir şekilde kendisini eklediği o belli belirsiz noktayı bulmak için karşı konulmaz bir dürtü hisseder.¹⁷

Burada da ilişki, fotoğraflanan an ile geciktirilmiş izleyici, sinema zamanı ile onun geleceğe seslenişi arasındadır. Barthes'ın *punctum*'u ani ve istemdişi bir duygusal tepkiyi tetikler;

(16) Jacques Derrida, "The Photograph as Copy Archive and Signature", *Art and Photography*, ed. David Company (Londra, 2003), s. 220.

(17) Walter Benjamin, "A Short History of Photography", *Screen* (İlkbahar 1972), s. 7.

onu *studium*'dan (görüntüde bilinçle keşfedilmiş sosyal, kültürel ya da diğer anlamların varlığını tanımlamak için kullandığı kavram) ayırıştırır. *Studium* fotoğrafçıya, *punctum* izleyiciye aittir.

Barthes ayrıca fotoğrafın *punctum*'unu ani ve baskın bir ölüm bilinciyle bağlantılandırır:

Lewis Payne adlı genç, 1865 yılında Dışişleri Bakanı W. H. Seward'a yönelik bir suikasta teşebbüs etti. Alexander Gardner onu, idamını beklediği hücresinde görüntüledi. Fotoğraf da genç adam gibi yakışıklı: bu, *studium*'dur. *Punctum* ise şudur: *o ölecek*. Fotoğrafta aynı zamanda şunu okudum: *Bu olacak ve bu oldu*; geride kalmış bir geleceği dehşetle gözlemledim... Annemin çocukluk fotoğrafının önünde, kendime şunu söyledim: O ölecek: Winnicott'un psikotik hastası gibi, *olmuş bitmiş bir facia* nedeniyle ürperdim. Çektiği kişi ölmüş olsun ya da olmasın, her fotoğrafta bu facia vardır.¹⁸

Punctum'un bu boyutunu “yenik düşen zamanın baş dönmesi” olarak özetler. Ölümün ötesinde, karşı konulmaz ve akıldışı bir kader ya da talih, gündelik hayata dışarıdan müdahale duygusu da tekinsizliğin işaretlerinden biridir. Ani bir yer ve yön duygusu kaybı karşısında aklın bu şekilde dağılması, *déjà vu* (istem dışı hatırlama, aniden yarım yamalak hatırlanmış bir rüya ya da bilinçli aklın savunmasını yıkan garip bir gerçeklik duygusu) ile benzerdir. Tüm bunlar, bilinci alt eden zihinsel fenomenlerdir ve Barthes'e göre “kayıp geçen ışıklar halinde” gerçekleşir; keyifli ya da korkutucu bir belirsizlik duygusu yaratırlar. Freud tekinsizliği “düşlem ile gerçeklik arasındaki ayrımın aniden silindiği” bir an olarak tanımlar. Ve nihayet “ölümle ilişkili olarak önemini kabul ettiğimize göre, entelektüel belirsizliği bir etken olarak tamamen göz ardı edebilir miyiz?”¹⁹

(18) Barthes, *Camera Lucida*, s. 96.

(19) Sigmund Freud, “The Uncanny”, *Standard Edition*, cilt XIV, s. 247.

Hem Bazin hem de Barthes, fotoğrafın “insan elinin ürünü olmadığı” ve “yapımında insanın hiç rol almadığı bir mekanik yeniden üretim olduğu” üzerinde durur. Ann Banfield, *Camera Lucida*’yı tartışırken, Barthes’ın “kamera bir fotoğrafçının görmeyi umabileceğinden fazlasını kaydeder” düşüncesini ele alıyor. Merceklerin açıldığı anda, kameranın gözü yetkiyi fotoğrafçının gözünden devralır: “Bu bakış, basitçe görünene indirgenmiş bir bakıştır; bir özne, bir Ben gerektiren tüm öznel-lik, onun öznel görüntüsünden (bu-şimdi-burada-idi) tasfiye edilmiştir.”²⁰

... öznenin devam eden varlığı, duyu hakkında düşünmüş ya da hissetmiş olabileceği her şeyle birlikte, yersizleşir ve gereksizleşir, o an deklanşöre basılır; görüntü, düşünmeyen ayrı bir varlık kazanmak için, tüm o eşzamanlı düşüncelerden kendini geri dönüşsüz bir şekilde ayırır.²¹

Nasıl fotoğrafın zaman ile ilişkisi zaman kipleri gramerinde bir denkliğin ötesine geçiyorsa, kamera gözünün özerkliği de kişinin gramerinin ötesine geçer. İnsan faktörü kovulmuştur.

Eğer fotoğraf maddi, fiziksel bir belge ile rasyonalitedeki belirsizliğin sancısı arasındaki bir buluşma noktasıysa, iki faktör özellikle öne çıkar. Öncelikle, ölümle bağlantılı “entelektüel belirsizlik” ve insan imgelemenin fotoğrafla ilişkisindeki tekinsizlik vardır. İkinci olarak, fotoğrafı dile ve gramatik bir anlam sistemine indirgemenin “entelektüel imkânsızlığı”, dizindeki dik başlı gerçekliğin varlığı söz konusudur. Bazin ve Barthes’ın makaleleri boyunca paradoks ve belirsizlik ifadeleri, gerçeklik ile tekinsizlik arasındaki şaşırtıcı bağlantıya tanıklık ederek, tekrar tekrar karşımıza çıkar. Her iki yazar da maddi dünyanın sızıntıları ile insan düşleminin sızıntıları arasındaki ince ya da bulanık sınırı hatırlatır. Bazin’in temel ilgi alanı ve

(20) Banfield, “L’Imparfait de l’objectif”, s. 81.

(21) A.g.e., s. 79.

tutkusu sinema olmakla birlikte, “Ontology” adlı makalesi, onun fotoğrafik dizine dair estetik görüşlerinin temellerini ortaya koyar. Bazin’in estetik görüşlerinde dizinin önemi ile Tanrı’nın doğadaki ve insan ruhundaki yerine dair Katolik inancı arasında bir bağıntı vardır. Peter Wollen diyor ki,

Bazin için gerçekçiliğin mimesis ile pek bir ilgisi yoktu... Bazin’in estetiğinde önemli olan, herhangi bir benzerlik niteliğinden ziyade, olgu ile görüntü, dünya ile film arasındaki varoluşsal bağdı. Dolayısıyla da ruhsal durumları ortaya serecek bir sanatın olabirlirliği, hatta gerekliliği idi. Bazin’e göre izlenimin ikili bir hareketi vardı; kalıplama ve basma: ilkin iç-ruhsal acı, dış fizyonominin üzerine damgalanır; ardından dış fizyonomi filme damgalanır ve basılırdı.²²

Aşağıdaki ilkeyi savunurken Barthes’ın aklında Bazin’in olduğunu düşünmek mümkün:

Hiçbir şey Fotoğrafı analogik olmaktan alıkoyamaz; fakat aynı zamanda, Fotoğrafın *noeme*’sinin analogiyle (her türden temsille paylaştığı ortak bir özellik) hiçbir ilgisi yoktur. Benim de içinde yer aldığım gerçekçiler... fotoğrafı gerçekliğin bir “kopyası” olarak değil, geçmişteki bir gerçekliğin sızıntısı –bir sanat değil, bir sihir– olarak kabul ederler.²³

Bazin için fotoğraf, “doğanın bir gerçekliği olan bir görüntüdür; yani aynı zamanda bir olgu da olan bir halüsinasyondur.” Kullandığı bu dil, ona göre, bir dizin olarak fotoğrafın yaşam ile ölüm arasındaki bulanık sınıra adeta “dadandığını” gösterir. Hayaletleri akla getiren sözcükler ve terimler kullanır: gölgeler, hayaletimsi, durdurulan hayatların altüst edici varlığı, zamanı kendi çürüyüşüne karşı mumyalayan mekanik süreç... Barthes, fotoğrafın Bazin’de uyandırdığı bitmez tükenmez şaşkınlığı anlatır:

(22) Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, s. 92.

(23) Barthes, *Camera Lucida*, s. 88.

[fotoğraf] elini aşağıya, benim yoğrulduğum dinsel mayanın içine uzatır; çaresi yok: fotoğrafın yeniden dirilişle ilgisi var: Bizanslıların Aziz Veronika mendilindeki İsa imgesi hakkında söylediklerini, biz de söyleyemez miyiz: onu insan eli yapmadı, *achieropoitos*.²⁴

Camera Lucida'daki düşüncelerin karmaşık ve kişisel evrimi içinde, Barthes maddi olandan (dizin olarak fotoğraf, onun zaman içindeki ve zamana yönelik atıfları) maddi olmayana ("ölünün geri dönüşü", halüsinasyon olarak fotoğrafik görüntü), fotoğraf ile dinin kendisi arasında bir yankılanmaya geçer. Süreç içinde yaklaşımı, doğanın maddi izi olarak fotoğraftan "entelektüel belirsizliğin" alanı olarak fotoğrafa doğru kayar. Yani fotoğraf ile onun "orada olma"sı, bir-zamanlar-varolan-bir-an iddiası arasında alelade bir bağıntıdan, insanın ölüm karşısında akıl dışılığa ve inanma ihtiyacına meyleden tereddüdüne doğru...

Maddi ile ruhsal, gerçeklik ile sihir ve yaşam ile ölüm arasındaki sınırdan geçişleri sağlayan şey, "mumyalanmış" bir andymış gibi duran, dizin olarak fotoğraftır. Onun en maddi boyutu, obje ile görüntü arasındaki fiziksel, "varoluşsal" bağ, bu özel işaretin anlatılması ve anlaşılması en zor niteliklerini yükseltir. Fotoğrafik dizin –işaretlerin en bire biri, en vasatı– Freud'un dahi, içinde "uygarlık" çerçevesinde entelektüel belirsizliğin direndiğini teslim ettiği o bulutlu, tıkalı zemine işlenmiştir. Bu çelişki, Bazin'in Katolisizmi ile Barthes'ın ölüme pike dalışı arasında, ya da bir gerçekçi ile büyüye inanan biri arasında dengede duran Rossellini için de merkezi önemdeydi. Benzer bir ruhla, Benjamin teknoloji ve sihir arasındaki farkın "tamamen bir tarihsel değişkenler meselesi" olduğunu söylüyordu.²⁵

(24) A.g.e., s. 82.

(25) Benjamin, "A Short History of Photography", s. 7.

Ann Banfield, Barthes'tan şöyle bir alıntı yapar: "Fotoğrafın açığa çıkardığı, görüntüdeki bir şey, insanı 'onun içinde, dik başlı gerçekliğin uyanışıyla yüzleşmeye' sevk ediyor."²⁶ *Camera Lucida*'nın hemen başında Barthes, "Bu'nu ... yorulmak bilmez ifadesi içinde Gerçek'i"²⁷ anımsatmak için Lacan'ın *tuche* terimini kullanıyor. Bir "dik başlı gerçeklik" kavramsallaştırması bizi Freud'un, anlamını sözcüklere dökerken öznedeki aşırı psişik heyecan yaratan bir olay ya da deneyim olarak travma teorisine götürüyor. Travma, bilinçdışında bir işaret, bir olayın fotoğraftaki iziyle paralellik gösteren bir tür ruh dizini bırakır. Bu analogi, fotoğrafın haberciliğe girmesi, yirminci yüzyıl boyunca bir tür afet ve ölüm kaydına dönüşmesiyle daha da açıklayıcılık kazanıyor. Travma ile fotoğraf arasındaki bu doğrudan bağ, konuşulamayanın bir ögesine, Lacan'ın Gerçek'ine, tarihin ve belleğin hâlâ belirsiz ve ayakları havada olan söylemleri içinde kendine bir yer bulma olanağı sağladı. Gerçek'i dolaylımsızca kavramak ve irdelemek mümkün olmasa da, bu fotoğraflık görüntüler travmatik deneyimin politik ve sosyal boyutlarına bir jest yaparak, buna yönelmiştir.

Sinemada kurmacanın maskeli balosunun ve hareketinin pekiştirdiği, dur durak bilmeyen hareket, Barthes'a durağan fotoğraftan aldığı psişik bağlanmayı ve duyguyu veremez. Fotoğraftan farklı olarak, uygun koşullarda (saniyede 24 kare, karanlık ortam) izlenen bir film, yakalanamaz ve nüfuz edilemez olmaya meyillidir. Akan bir su, bir ateş ya da ağaçların rüzgârındaki hareketi gibi bu yakalanamazlık, sinemanın büyüüne ve güzelliğine içseldir. Selüloit film görüntüsünün ele geçirilemez akışı, fotoğrafın, zamanın varlığına görüntü içinde kendini gösterme zamanı veren durağanlığıyla tam bir karşıtlık içindedir. Yeni hareketli görüntü teknolojileri, elektronik ve dijital

(26) Banfield, "L'Imparfait de l'objectif", s. 84. Alıntı: Barthes, *Camera Lucida*, s. 119.

(27) Barthes, *Camera Lucida*, s. 4.

teknolojiler, paradoksal olarak, film karesinin gizli durağanlığına kolay bir geri dönüş olanağı sunuyor. Bu durağanlık, elbette, bir illüzyon. Bir saniyenin yirmi dörtte birinde merceğin önünde dondurulan gerçek kare değil; selüloidin kimyasal olarak üretilmiş görüntüsü değil. Fakat donmuş kare, yeniden akıp geçen zamanın ve Bazin ile Barthes'ın durağan fotoğrafla ilişkilendirdiği ölümlülüğün ağır varlığını hareketli görüntüye iade ediyor.

1. The first part of the report
describes the general situation
of the country and the
state of the economy.
It also mentions the
main problems which
the government is
facing at present.
The second part of the
report deals with the
financial situation of the
country and the
state of the public
finances. It also
mentions the main
problems which the
government is facing
at present.

Dördüncü Bölüm

Ölüm Dürtüsü:

Durağanlaştırılan Anlatısal Hareket

Sinema, ışıkla bağlantılı olarak iki parçaya bölünmüştür: bir yanda projektör içinden geçen alelade selüloit bant, yani materyal öz; diğer yanda, karanlık bir odada, ekranda hareket eden büyüleyici görüntüler. Çoğu film, özellikle de kurmaca filmler, adeta görüntüler ekrandaki hareketin içinde doğmuşçasına, bağımsız bir kimlik kazanmaya çalışır. Avangard ise, bunun aksine, film şeridi ile ekran arasındaki mesafeyi kapatarak, filmin mekanizmasını ve materyalini ısrarla görünür kılmıştır. Fakat bu bölünmenin özü, basitçe materyalin dışavurumu ile baskılanmasının ötesinde, durağanlık ile hareket arasındaki köklü ve uzlaşmaz karşıtlıkta, sinemanın estetiğinde yankı bulan bu meselede yatar. Durağanlık ve hareket, zaman ile farklı ilişkiler kurar. Hareket illüzyonu, kaçınılmaz olarak, zamanın içinde, süre’de (*duration*) yayılır. Durağan bir kare tekrar edildiğinde, bir durağanlık illüzyonu, donmuş bir kare, zamanda bir duraksama etkileri yaratır. Durağanlık, hareketli görüntüye “önce”yi, film karesini, fotoğrafa ya da özgün kayıt anına dönük bir göndermeyi hatırlatabilir. Projektör bu uzlaşmazlığı çöze ve durağan kareler yaşam bulsa bile, altta yatan bu durağanlık sinemaya, su yüzüne çıkma yolunu bulup bulamayacağı belirsiz, gizli bir geçmiş, bir gizem kazandırır. Hareketsiz kareler yaşam bulur, o alelade mekaniğin üzeri örtülür

ve büyüleyici illüzyon ekranı kaplar. Fakat aynı güzel otomat gibi, hareketin içinde de durağanlığın kalıcı izi ya da iması varlığını sürdürür –kimi zaman büyüyerek, kimi zaman tehdit ederek. Sinemanın parçaları üzerine çok titizce çalışarak film şeridine ve onun karelerine özel bir dikkat gösteren avangard sinemada, film titrektir. Örneğin Peter Kubelka, filmlerini şöyle anlatır:

İnsanlar her zaman filmlerimin dengeli olduğunu, köşelerinin olmadığını, parçalarına ayrılmadığını ve başta da sonda da eşit derecede ağır olduğunu hissederler. Böyledir çünkü harmoni, kare biriminden, saniyenin yirmi dörtte birinden yayılır. Ve ben, sizin hissettiğiniz, her zaman hissettiğiniz bu temeldeki ritimden, yirmi dört kareden hareket ettim. De Mille'in bir filmini seyrettiğinizde bile, ekranda akarken prrrr ettiğini hissedersiniz.¹

Kubelka'nın filmleri, bir "metrik ritim" etrafında örülmüştür. Bu ritim, selüloit şeritten bir film zamanı, ışığın temel kaynağı olan projeksiyon ışığının yanından sırayla geçen bir durağan kareler silsilesi yaratır. Thierry Kuntzel'in geçit töreni (*défilement*) kavramı, sinemanın erken dönemlerinde sıkça görülen, kameranın yanından sırayla geçen hareketli figürlerin yer aldığı filmlere gönderme yapar. Bu da, insanlar silsilesinin sanki karelerin silsilesinden ortaya çıkıyormuş gibi görüldüğü, damıtılmış bir harekettir.² Lumière kardeşlerin *A Boat Leaving the Harbour* (*Limanı Terk Eden Bir Tekne*) adlı filminde dalgaların ve kürekçilerin birlikte hareketi, Kubelka'nın ifade-

(1) Jonas Mekas, "Interview with Peter Kubelka", *Film Culture Reader*, ed. P. Adams Sitney (New York, 1970), s. 291.

(2) Christa Blümlinger bu noktaya değiniyor: "Kuntzel, filmi ne hareket ne de durağanlık tarafına yerleştirir; daha ziyade bu ikisi arasında bir yere, "şerit olarak film" aracılığıyla ve onun "projeksiyon olarak film" tarafından yadsınması aracılığıyla "projeksiyon olarak film"i yaratılması sürecine yerleştirir. "Procession and Projection: Notes on a Figure in the Work of Jean-Luc Godard", *Forever Godard*, ed. Michael Temple, James S. Williams ve Michael Witt (Londra, 2004), s. 179. Ek olarak bkz. Thierry Kuntzel, "A Note on the Filmic Apparatus", *Quarterly Review of Film Studies*, 1/3 (Ağustos 1976).

siyle “temeldeki ritmi” ya da Kuntzel’in ifadesiyle geçit töreni oluşturur. Sinema tarihi boyunca arabalar, trenler ya da diğer araçlar, sahneden koparılmış ve sinemanın mekanizmasına eklenmiş bir şekilde sinema makinesinin hareketini, projektörün ritmik “prrrr”ını yakalamıştır. Fakat durağanlığın hareket içindeki bu kalıcı “hatıralarına” rağmen, sinema estetiği ile hareketlilik arasındaki ilişki, her biri sinemadaki bölünmenin başka bir yönünü perdeleyen kamera, kurgu ve temelde de anlatı tarafından aşılmıştır.

Demiryolunun sinemanın erken dönemlerindeki öneminden bahseden Lynne Kirby şuna dikkat çekiyor:

[Tren] sözcüğün Yunanca anlamında bir metafordur: hareket, anlamın nakli. Filmin hareket illüzyonu gibi, demiryolu deneyimi de temel bir paradokstur: sürekli hareket ve durağanlık.³

İki makine arasındaki yakınlık, mekanik hareketin görsel sunumuyla desteklenir. Bu yakınlık, gerçek “paradoks”un ekranda görüldüğü titreşen filmlerde karenin ve projektörün durağanlığı ve hareketi nedeniyle, kameranın hareketini aktaran ve genişleten görsel denkliklerde fark edilir. Durağanlık ile hareket arasındaki karşıtlıkta ve projektör ile ekran arasındaki bölünmede, kamera hareketi saniyede 24 karede akan film şeridinin yarattığı illüzyona bir boyut daha katar. Vinçli çekim, izleyici çekim (*tracking shot*) ve kaydırmalı çekime (*pan çekim*) ek olarak, gerçek sahnelerde ileri hareket, kameranın hareketini vurgular. “Hareket imgesi”ne dair tartışmasında Gilles Deleuze bu bağlantıyı kurar:

Önemli olan şu ki, mobil kamera, gösterdiği ya da kullandığı tüm devinim araçlarının –uçak, araba, tekne, bisiklet, ayak, metro vb– genel bir dengi gibidir. Wenders, bu denkliği *Kings of the Road* ve *Alice in the Cities* adlı iki filminin ruhu yaparak, sinemayı sinemanın kendisine yansıtmıştır. Başka bir deyişle, sinematik

(3) Lynne Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema* (Exeter, 1997), s. 2.

hareket imgesinin özünde yatan şey, araçlardan ya da hareketli gövdelerden onların genel içeriği olan hareketi ya da hareketlerden onların özü olan devingenliği çıkarmaktır.⁴

Sinemanın hareketine ilişkin bu göndermeler, anlatının biçimi ve yapısına ilişkin olanlarla iç içe geçer. Yirminci yüzyıl popüler kültürünün en önemli eğlencesi, ikisi arasındaki estetik yakınlık ve nesnel bağın ürünüydü. Sinemanın ileri doğru hareketi, filmin ardışık düzeni, kolayca anlatının düzeniyle birleşir. Doğrusallık, nedensellik, metonimi (ad aktarımı)... Hikâye anlatımının tüm temel unsurları, filmin açıla açıla ileri doğru hareket eden doğrultusunda karşılık bulur. Anlatının temel, ortadaki kısmının karakteristiği ileri doğru akışken, bunun aksine başlangıç ve sonların karakteristiği durgunluktur. Sinematik görüntü, bu farklı evreler için görsel karşılıklar bulabilir: Başta bir durağanlık ve ardından kameranın hareketi, kurgu süreci dolayımıyla çekimlerden sekanslara doğru hikâyeyi ileri taşır ve devindirir. Anlatının durağanlığını, onun hareketsiz biçime geri dönüşünü cisimleştiren bir metonimi olarak ölüm, sinemaya doğru uzanır ve yayılır. Sanki durağan karenin ölümle bağlantısı, hikâyenin ölümünün içinde eriyormuş; güzel otomat, hareketsiz, tekinsiz formunda dinleniyormuş gibi... Sonlar, bu bağlamda, anlatı ile sinema arasında farklı türde bir estetik alışveriş sunarlar. Freud'un "ölüm dürtüsü" kavramı, ikisi arasında aracılık eder: "daha önceki" bir duruma geri dönüş arzusu olarak, bir sona doğru hareket.

"Freud's Master Plot" başlıklı makalesinde Peter Brooks, Freud'un "Haz İlkesinin Ötesinde" makalesini anlatı yapısının sorunlarına uyarlar ve ölüm dürtüsü ile anlatının sonal bir duraksamaya [halt] doğru hareketi arasında paralellikler bulmaya çalışır. Bu iddianın iki aşaması vardır. Anlatısal an ile durağanlığın psikanalitik boyuttaki ilksel ilişkisini kurarak, bir hikâyeyi eylemsizlikten çıkartan motor güç arzusuyla başlar:

(4) Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image* (Minneapolis, MN, 1986), s. 22-23.

Anlatının tanımı, metonimiye (bitişiklik, kombinasyon ve sentagmatik ilişki figürü), işaretleme zincirinde bağlantı figürüne ihtiyaç duyar: öncelik ve sonralık, bir ayrıntıdan diğerine hareket, arzunun emrinde totalizasyona doğru hareket.⁵

Arzunun metinomisinin ve itici gücünün (momentum) anlatısal dürtününkilerle iç içe geçtiğini söyleyen Brooks, bunların durgunluğa olan çelişkili bağımlılıklarını ele alarak devam eder. Eğer arzu bir hikâyeyi harekete geçiriyorsa, o halde aynı kuvvet en sonunda bir kez daha durgunluğa geri dönüşün yollarını arar. Bu noktada Brooks, Freud'un ölüm dürtüsü teorisine döner. Freud'a göre:

Muhafazakâr içgüdüler bu nedenle değişime ve ilerlemeye dönük güçlerin yanıltıcı bir görüntüsünü vermeye mahkûmken, aslında sadece eskiye ve yeniye benzemeyen yollarla eski bir amaca ulaşmanın peşindedir... Eğer yaşama amacı, şeylerin henüz ulaşılamamış bir hali olsaydı; bu, içgüdülerin muhafazakâr tabiatı için bir çelişki olurdu. Aksine, yaşama amacı, şeylerin eski bir halidir –yaşayan varlığın o veya bu vakitte ayrıldığı, onun gelişiminin peşi sıra kısırdöngüsel yollardan geçerek geri dönmek için çabaladığı bir ilksel hal.⁶

“Haz İlkesinin Ötesinde” makalesi boyunca, ölüm içgüdüsüne içsel olan hareket itkisi, ayrılarak ardında bıraktığı durağanlığı yeniden keşfetmek için geri dönüş amacıyla birbirini dürtükler. Freud'un “geri dönüş”, “ilksel hal”, “yollar” ve “ayrılma” metoforları, anlatısal yapının topografilerinde karşılık bulur. Brooks'un çalışmada bir “mastır plot” görmesine yol açan unsurlar bunlardır. Freud ile benzer şekilde Brooks, anlatının hareketinin ölüm dolayımıyla “şeylerin daha önceki bir

(5) Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York, 1985), s. 91.

(6) Sigmund Freud, “Beyond the Pleasure Principle”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (Londra, 1953-74), cilt XVIII, s. 38.

haline” geri dönüş yolu bulmaya ihtiyaç duyduğunu söyler: “Görünen o ki, sonlar meselesinin derinlerine indikçe, onun insanın sonuyla ilişkisinin derinlerine inmeye mecbur kalırız.”⁷

Anlatısal sonun iki ana eğilimi, bir hikâyeyi durgunluğa geri dönüşe sürükleyen iki düzeneği vardır: ölüm ya da evlilik. Bir son olarak evlilik, eğilim olarak yeni yuvayı anıştıran topografik durağanlığı beraberinde getirir. Yeni yuva, içinde kahramanın oturduğu “saray”dır; yolculuklarının ardından ayrılıp gittiği aile yuvasını tekrar dengeler. Popüler sinemanın adetlerinden olan, “Son” yazısının arkasındaki o nihai, sembolik öpücük, evliliğin erotik durağanlığının bir imajını sunar. Fakat bu anlatısal kalıpta evlilik, genellikle kahramanın –“mutlu son” için kaçınılmaz olan– kötü adamı öldürmesinin ardından gerçekleşir. Hem ölüm hem evlilik, anlatının biçimsel sınırını ve sonunu temsil eder. Anlatısal kalıba ilişkin analizinde Brooks, folklorik öğeleri zayıf, alışılmadık ve yeni öğeleri güçlü anlatılarda, sonun temsili olarak ölümün oynadığı role dikkat çeker. Burada, anlatının beraberinde sessizlik ve durağanlık getiren “bitişi”, kahramanın ölümüyle katmerlenir: “Görünen o ki, sonlar meselesinin derinlerine indikçe, onun insanın sonuyla ilişkisinin derinlerine inmeye mecbur kalırız.”

Anlatısal durağanlığa ulaşmanın tüm araçları içinde ölümün özel bir totolojik cazibesi vardır, yapı ve içeriği üst üste bindirir. Hikâye anlatımının diğer türleri, bir sonun ötesinde yaşamın süregelen akışına uzanarak ya da durağanlığa karşı harekette ısrar ederek, bu tür bir biçimciliğe karşı direnir. Jacques Rivette’e göre,

Zira öyle filmler vardır ki, başlar ve biter; bir başlangıçları ve bir sonları vardır; bir öncülden hareket ederek, hikâyelerini her şey bir huzura ve düzene kavuşana kadar yürütürler; ölümler, bir evlilik ya da bir ifşaat vardır: Hawks, Hitchcock, Murnau, Ray,

(7) Brooks, *Reading for the Plot*, s. 95.

Griffit... Ve bunlara hiç benzemeyen başka filmler vardır; nehirlerin denize akışı gibi zamanın içine akarlar ve bize en sıradan kapanış görüntülerini sunarlar: akan nehirler, kalabalıklar, ordular, geçip giden gölgeler, sonsuza dek kapanan perdeler, zamanın sonuna kadar dans eden bir kız: Renoir ve Rossellini...⁸

Anlatısal yapıyı düzenleyen durağanlık ve hareket mecazları sinemada bire bir biçimler, objeler ya da eylemler halinde kullanılmıştır. Örneğin Michael Powell ve Emeric Pressburger'in *The Red Shoes* (Kırmızı Ayakkabılar, 1948) adlı filminde açılış sekansı, yani anlatının ilksel durgunluğundan kopuş, hikâyenin sürükleyicisi olarak kahramanın hızlı hareketlerle hikâyeye girişini kullanır. Fakat film, birkaç saniye boyunca kapalı bir kapıyı görüntüleyen durgun bir çekimle başlar. Sonra hikâyenin açılışı, kapının açılışıyla gösterilir ve bir insan kalabalığı ekranı doldurur. Kalabalık, uzun merdiven basamaklarından yukarı doğru çıkarak, hikâyede ilk ileri doğru hareketi bir dizi çekime taşır. Bu çekimlerin retorik imgelemi o anda içerik kazanır. Bunlar, Covent Garden galerisinde en iyi koltuğu kapmak için yarışan müzik öğrencileridir ve yukarı doğru ("tanrılara" doğru) hareketleri duraksar –yoksulluklarından ziyade, yakıp kavuran sanatsal hırsları nedeniyle. Film kahramanı Julian'ın (Marius Goring) hikâyeyi sürükleyecek olan hırsıyla, Brooks'un tabiriyle "arzusu"yla, tepeye oynar ve öne çıkar. Sekans üç metinsel düzeyi kapsar: Herşeyden önce, materyal düzey: Baştaki kapalı kapının görüntüsü, anlatısal durgunluğu ve zımnen sinemanın durağanlığını temsil eder. Ardından sinemanın hareketi, hem koşturan kalabalıkta, hem de sekans arka arkaya çekimlerle kurulurken montajın metonimik gücünde cisimleşen, anlatının ileri doğru akışını yakalar. Julian, bu başlangıç hareketinden, hikâyeyi sürükleyen kişiselleşmiş arzuya dönüşümü temsil eder. Ekrandaki bu bedensel

(8) Jacques Rivette, "Letter on Rossellini", *Cahiers du Cinema*, ed. Jim Hillier (Londra, 1985), cilt I, s. 194.



Dansçının ölümü: balenin sonu: *Kırmızı Ayakkabılar* (Powell ve Pressburger, 1948).



Dansçının ölümü: filmin sonu.



Dans devam eder.

varlık, karakterin ötesine geçerek psikanalitik, anlatısal ve sinematik düzlemleri iç içe geçirir. “Cisim” (beden) ve “cisimleşme” artık birbirinden ayırıştırılamaz. Cisimleşen hareketin görüntüsü, bizzat anlatının metonimik ileri akışının bir metaforuna dönüşür. Ve ekrandaki hareketin görüntüleri, film şeridinin projektördeki ileri akışıyla hayat bulur. Projektörün başlama ve durmasının mekanik ve alelade niteliği, anlatının başlangıç ve sonlarında estetik bir yansıma bulur.

Kırmızı Ayakkabılar’ın konusu danstır. Filmin kadın kahramanı Vicky (Moirá Shearer), filmin başında dans arzusuyla yanıp tutuşan tutkulu bir balerindir. Boris Lermontov’un (Anton Walbrook) Bale Topluluğuna katılır ve burada “The Red Shoes” balesindeki performansıyla kariyeri parlar. Hikâyenin yaklaşık üçte ikisi geçtikten sonra Julian ile evlendiğinde, Julian ona dans etmeyi yasaklar. Baleye geri dönmeye kalkıştığında, Julian ve Lermontov ona evlilik ile bale arasında bir tercih yapmayı dayatır. Film, Vicky’nin Paris ekspresi önüne atlayarak ölmesiyle son bulur. İntihar, anlatının ölümünü, durgunluğa geri dönüşünü de temsil eder. Bu temalar, hareket ve durağanlık, dans ve ölüm, “The Red Shoes” balesinin de ana temasıdır. Kırmızı ayakkabılar kadın kahramanı dans etmeye zorladığında; dans sahnesinin yerini sinema alır ve sinema adım adım, kendi hareketinin ancak ölümle son bulan dansın hareketiyle birleştiği sanrısız dünyaya doğru kayar. Bu temalar, filmin hikâyesinin her yerine sinmiştir. Trenler, turnedeki bale topluluğun durmak bilmez hareketini temsil eder. Trenler, dansçıların ulaşım aracı olduğu kadar, figüratif olarak aynı zamanda evlilik ile uyumsuz o gezgin, yerleşik olmayan yaşam tarzını da simgeler. Bu uyumsuzluk, Lermontov’un nişanlanan baş balerinin işten attığı, önceki sahnelerden birinde de gösterilir. Balerinin topluluktan ayrılışı, yolculuk ve evlilik yollarını görsel olarak ayıran tren istasyonunda gerçekleşir. Topluluğun turnedeki hareketinde sürekli tekrar vardır: art arda trenler, kentler, etiketlenen bavullar... Prova ve sahneleme

süreçlerinde de kendine has bir sürekli tekrar durumu vardır. Bir gece önceki sahne başarısı ne kadar büyük olursa olsun, balenin disiplini, her daim en başa, provaya döner.

Freud, ölüm dürtüsünü “şeylerin eski haline” bir geri dönüş olarak tanımlarken, bunu aynı zamanda içten gelen bir tekrar basıncıyla da ilişkilendiriyordu. *The Red Shoes*’un anlatıldığı bale, zorlayıcı ve tüketicidir, tekrar eden aynı dans hareketlerinin etrafında döner. Buna, Lermontov’un bale topluluğuyla –güç ve otorite isteğini, Freud’un ölüm içgüdüsünde de bulunduğu sadizmi temsil eden– ilişkisi eşlik eder. Bu ilişkiler sadistçe olmaktan ziyade dokunaklı bir şekilde anlatılsa da, hükmedici dans ustasının –kukla oynatıcısının– gölgesi Lermontov’un tepesinde hep asılı durur. Özellikle Vicky’nin *Coppelia* rolünü canlandığı bölümler, dansçıyla otomat (kukla) arasındaki ince çizgiyi çağırıştırır. Fakat Lermontov’un bizzat kendisi de, balenin hareketini yok etmekten ziyade ona yeniden hayat vermeye yarayan tekrar ve geri dönüşlerin durmak bilmez akışına kapılmıştır. Evlilik bu daimi, döngüsel harekete ve tekrar temasına bir son verir; bu, uygunsuz bir şekilde, filmin ortasında ve mutlu sondan ziyade bir tıkanma figürü olarak gerçekleşir. Baleyi var eden akışın ve tekrarın aksine, Julian’ın arzusu doğrusaldır ve ölüm dürtüsünün sürüklediği anlatıda erotik olan budur. Hikâyenin evlilik yerine ölümün durgunluğunda son bulması, Julian’ın Vicky ile ilişkisini Olympia ile Nathaniel’inkinin tersine çevirir. Julian’ın arzusu, onun canlı / yaşayan görüntüsünü fetişleştirmek yerine onu hareketsizliğe, adeta bozulmuş bir otomata indirger. Vicky’nin intiharına vesile olan trenin Monte Carlo’ya yaklaşması ile Julian’ın Covent Garden’da aceleyle merdivenleri çıkması arasında açık bir simetri vardır. Bu simetri, filmin başlangıcı ile sonda gelen ölüm figürünü denkleştirir. *Kırmızı Ayakkabılar*’da ölüm dürtüsü göndermeleri, toplumsal cinsiyet tarafından dönüştürülmüş bir ayrıma sapar. Bir yanda, Julian’ın hem hikâyeye hem de Vicky’ye hâkim olma arzusu vardır; onun hareket özgürlüğü-

ne tahammül edemez ve hikâye, sonunda onu ölüme sürükleyecek şekilde akar. Diğer yandaysa, bale topluluğunu ve bir dansçı olarak Vicky'yi canlandıran şeyi tekrar etmeye dönük bir zorlama vardır. Farklı yönlerle sapan bu ayrımlar, filmin kapanış sekansını etkiler.

Vicky'nin intiharı, Peter Brooks'un deyişiyle, hikâyenin sonunu bir insanın sonuyla birleştirirerek, hikâyenin anlatısal çizgisini sonlandırır. Fakat *Kırmızı Ayakkabılar*, bu yapısal aracı incelikle işleyerek karmaşıklarır. Vicky'nin ölümü, filmi tam olarak "bitirmez". Vicky'nin de rol aldığı *The Red Shoes* balesi, onun ölümü üzerine iptal edilmez, baş balerini olmadan sahnelenir: Bir spot ışığı, onun yokluğunu kaydeder. Burada bale, anlatısal akışın ebediliğini temsil eder. Fakat balenin kendisi, aslında ölüm dürtüsüyle ilgilidir. Kahramanın her şeyden çok istediği ve onu ölene kadar dans etmeye zorlayan kırmızı dans ayakkabıların hikâyesini anlatır. Vicky'nin son sözleri, "kırmızı ayakkabıları çıkar", bu metaforu anlatır. Aynı zamanda hem arzuyu hem de ölümü ifade eden kırmızı ayakkabılar, ikisi arasındaki ilişkinin temsilini sağlar. Anlatısal harekete dönüşen metonimik arzu dürtüsü, kendisini durdurabilecek olası tek ana kadar devam eder: ölüm. *Kırmızı Ayakkabılar*'ın sonu, ölümü bir durma (*halt*) olarak görürken, aynı zamanda ölümün durağanlığının ötesine uzanarak, baleyi durmak bilmez bir değişim ve tekerrür olarak kutsar. Film, Rivette'in çağrıştırdığı iki karşıt türde anlatıyı aynı noktada buluşturur ve spot ışığının altındaki boş alan, zamanın bitimine kadar dans eden bir kadın imgesi uyandırmaktan kendini alıkoyamaz.

"Haz İlkesinin Ötesinde" başlıklı makalesinde Freud, ölüm dürtüsünü haz ilkesiyle, özellikle de cinsel güdülerle ilişkilendirmenin zorluğuna dikkat çeker. Nihai karşıtlık, önceden olduğu gibi, ego güdülerıyla cinsel güdüler arasında değil, yaşam ile ölüm güdülerı arasındaır. Bu gerilim, anlatısal son sorunuyla beraber yeniden vuku bulur. Örneğin Hollywood, "The End" yazısıyla kaybolan "son öpücük"lü mutlu son klişelerini-

le dalga konusu olmuştur. Fakat kimi filmlerde, kader mahkûmu bir çift iki farklı tür bitişin kaynaşmasını sağlar ve arzusun cinsel dürtüsü ile ölüm dürtüsü “birlikte ölüm”de iç içe geçer. King Vidor’un melodramatik Western filmi *Duel in the Sun* (Kanlı Aşk, 1947) bu şekilde biter: kader mahkûmu iki aşık Lewt ve Pearl (Gregory Peck ve Jennifer Jones) ıssız bir dağ manzarasında birbirlerini vururlar. Yaralı ve kanlar içindeki Pearl sürünerek sevgilisine ulaşır ve birbirlerinin kollarında ölmeden önce tutkuyla öpüşürler. Dolayısıyla anlatının sonu, iki “insanın sonu” ve ikonik Hollywood öpüşmesiyle gelir –tam da olması gerektiği gibi, çiftin ölümüyle ve ardından da “The End” yazısıyla.

İkinci sınıf filmlerin bir alt türü olarak kader mahkûmu aşıklar konulu filmlerde “birlikte ölüm” motifi, ölüm dürtüsünü uyandıran arabalar kullanılarak anlatılır. Hikâyenin gelişimi arabanın hareketi boyunca serpilir; yol çizgisi, anlatının hareketini ölüme ve sona –aynı şeyin iki suretine– doğru sürükler. Bu şekilde araba ve yol, anlatısal yapıyı tematik içerik ile bağlantılandırırken, aynı zamanda bu filmlerin estetik özgünlüğünün kaynağında yer alan gerçek bir ivme ve hareketlilik yaratır. “Birlikte ölüm”lü sonlar, filmlerin bitimliliğini vurgular; ne kadın ne de erkek kahraman hikâyenin varsayılan bir “sonrası”nda yaşamaya devam eder. Dahası, ölümün kaçınılmazlığı plotu bu tek doğrultuya odaklar ve üslubun stilistik uyumuna katkı koyar. İkinci sınıf Hollywood filmlerinde daha karmaşık bir olay zinciri, atmosferde ya da sahnede bir değişim ya da karakterin gelişimi için ne zaman ne de para vardı. Fritz Lang’ın *You Only Live Once* (Günahsız Katiller, 1937) filmi, bu üslubun prototipidir ve onu *They Live by Night* (Gece Yaşarlar*, 1937) ile *Gun Crazy* (Çılgın Silah, 1950) izler. Bu birlikte ölüm filmleri, ölüm dürtüsünü sahnenin hareketliliğiyle, arabayla ve

(*) Türkçede *Dönülmeyen Yol* adıyla da bilinir. (ç.n.)

sinemayla birleştirir. Bu filmlerin ilerleyen yıllarda sanatsal sinema üzerinde etki yaratmasını sağlayan şey, duygu yoğunlukları ile tarzlarının ve hikâyelerinin minimalist özellikleridir.

Bu mirası Jean-Luc Godard'ın *Pierrot le Fou* (Çılgın Pierrot, 1965) filminde de görürüz. Film, Hollywood'un kader mahkûmu aşıklar filmlerinin topografik ölüm dürtüsünü takip eder. Godard, arabayı bir kez daha arzusunun motor gücü için bir figür olarak kullanarak, ganster yol filmlerini Avrupa sanat sinemasına taşır. Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) ve Marianne (Anna Karina), Charlton Heston ile Jennifer Jones'un kendilerinden geçmiş bir halde direksiyonu denize kırmalarını (*Ruby Gentry*, King Vidor, 1952) yeniden canlandırarak, Riviera'ya vardıklarında yolun sonuna ulaşırlar. O noktada, şiddetin yavaş yavaş artışıyla beraber deniz, anlatının durma noktasını imlemeye başlar. *Çılgın Pierre*, "birlikte ölüm" geleneğinin bir varyasyonudur. İlk aşamada, filmin sonu *Kanlı Aşk*'inkine benzer. Ferdinand Marianne'i vurur, onu ölüm döşegine taşır ve Marianne orada, onun kollarında hayata gözlerini yumar. Fakat Ferdinand'ın intiharından sonra Godard filmi, hikâyeden başka bir yola sapan bir sonla bitirir ve sinemaya geri döner. Kamera, Ferdinand'ın kendini öldürdüğü silahtan çıkarak havaya dağılan ve sonra pür mavi bir boş kareye dönen dumanı takip eder. Bu boşluktan, aşıkların sesi "sonsuzluğu" fısıldar; bu, ölümün anlatısal son olarak metaforik anlamını aşan biçimsel bir durma imgesidir. Aynı zamanda hem her şey hem de hiçbir şey olan boş ekran, tepeden tırnağa sinematik bir son, sadece sinemanın verebileceği bir son yaratır. Pür ışıktan soyutlanması, ekranın beyazlığıyla birleşir; aynı Jean-Marie Straub ve Danielle Huillet'in *The Bridegroom*, *Comedienne and the Pimp* ve Hollis Frampton'un *Zorn's Lemma* filmlerinde olduğu gibi. Boş ekran, projeksiyonun yansıttığı durağan karenin suretini çıkarır; sinemanın kendisinden alınan "son"un durağanlığına geri dönüş yaratır.

Ölüm dürtüsüne mecazi göndermeler, “birlikte ölüm” aşk hikâyeleriyle bezeli uzun araba yolculukları... Bunların hepsi, sinemanın anlatısal yapı topografilerini uygulama yollarıdır. Takeshi Kitano’nun *Hana-Bi* (2000) filmi, bu temaların bir başka varyasyonudur.⁹ Brooks arzuyu ve Eros’u, hikâye anlatmanın –ölüm dürtüsüne dönüşen– ilksel dürtüsü olarak görürken, *Hana-Bi* arzuyu, bir başlangıç vaadi olarak ölümle kenetlendirmiştir. Nishi’nin (Kitano) hareket dürtüsünü yaratan şey, ölmekte olan karısı Miyaki’ye (Kayoko Kishimoto) duyduğu aşktır ve onu, denize varana kadar Japonya boyunca son bir mutluluk yolculuğuna çıkarır. Yolculuk, gangster sahnesinin kalıntısı bir şiddetle son bulur, fakat bu şiddet patlamaları, eşinin hastalığıyla temsil edilen ölümün kaçınılmazlığını taşımaz. Filmin sonu, ölü bir sonla –denizle– coğrafi olarak, eşin birlikte ölümüyle romantik olarak ve dans ederek “yaşamın devam ettiğini” ima eden küçük bir kızın tesadüfî varlığıyla anlatısal olarak işaretlenir. Metaforik olarak aynı zamanda bir yeniden birleşme ritüeli olan ölüm, Hawks ya da Hitchcock’a has bir sondur; fakat Renoir ve Rossellini’ye de göz kırpar. Hikâye, başından itibaren, kabullenilmiş sonuyla uzlaşa halindedir. *Hana-Bi*, bu bağlamda Freudyen “ölüm dürtüsü” anlatısına çok yakındır.

Sinema açısından, anlatısal arzuyu hikâyenin yolculuğuna ve geciktirimin uzamasına taşıyan hareket ve ivme, sinemanın kendi hareketini yansıtır. Sonun ölüm ve sükûnet olarak sunulması, sinemanın hareket illüzyonunun bağlı olduğu bastırılmış durağanlığa bir geri dönüş iddiası taşıyor olabilir. Bununla birlikte durağanlığın, ölümün ve sonun buğusu elbirliğiyle sinemanın sırrını maskeler. Peter Brooks’a göre anlatı ölümle bittiğinde, anlatının metonimik yapısı –onun nedensel bağıntıları– metaforun kaydına dönüşür. Ölüm sadece sonu

(9) Kitano bir röportajında, *Çılgın Pierrot* filmine duyduğu hayranlıktan bahseder. Michel Ciment, “Entretien avec Takeshi Kitano”, *Positif*, IV (Kasım 1997), s. 25.

değil, aynı zamanda “anlatılabilirliğin ötesindeki” noktayı işaretler. “The End”in sessizliği, ölüm sessizliğinin suretidir, fakat aynı zamanda tamamen silinip gitmeyi, ölümün ötesinde uzanan hiçliği anlatır. Metonimiyle ve anlam-eylem bağlantısıyla ilişkileri dâhil, hikâyedeki olaylar zinciri; “insanın sonu”nun anlatının biçimsel / yapısal bitişi temsil ettiği görüntü ile birlikte durur. Nasıl sinema anlatının ilksel bir hareket-sizlikten çıkarak hareketlenmesinin bir temsilini sunuyorsa, durağanlığa geri dönüşle birlikte anlatı da sinemaya, gizli durağanlığını belli bir biçimde dışavurmasının aracını sunar.

Garrett Stewart, sinemanın ölüm ile son arasındaki metaforik buğuya başka bir boyut kazandırdığını savunur. Sinemanın özgünlüğü, metafor için kusursuz bir imge sunmaya kabil olmasıdır: “ölüm olarak son”u, donmuş bir kareyle durağanlaştırılan ölüm imgesiyle kopyalama. Donmuş kareli sonlardaki bu ölümü tartışırken, metaforun metonimi yerine geçişini de görür:

Ölümcül yaralanma anında, onların hikâyelerinin olumsuzluğu, yaşamlarının olumsuzluğuyla birlikte son bulur. Stop-action, tam da sözcüğün anlamında yatan şeyi yapar; sadece eylemliliğin sunumunu değil, anlatısal eylemi de durdurur. Dolayısıyla, bu tür ölümlü son sahnelerde dondurulmuş karenin tümleyici gücünü, anlatıyı bütünüyle grafik figürasyon içine alan gücünü de... *Durağanlık eşittir ölüm* şeklindeki radikal denklik, ikame eksen, metaforun gelişimi; ardılığın, sürekli akışın, sekansların, sahnelerin (metonimik) zincirinin içine zorla girer.¹⁰

Stewart’a göre, bu özel anlatısal noktada donmuş sinematik görüntüye yüklenen ek anlam, yani metaforun gücü, film şeridinin kendisinin durağanlığını maskeler. Görüntü adeta dilsel bir çekimle, kendi kendine gönderme potansiyelini ezer.

(10) Garrett Stewart, *Between Film and Screen: Modernism's Photosynthesis* (Şikago, 2000), s. 48-49.

İnsan ölümünün getirdiği durgunluk ile anlatısal sonun getirdiği hareketsizliğin sinematik akışın sona ermesiyle yekvücut olduğu donmuş son karede film, “anlatıyı grafik figürasyonun içine alır.” Diğer yandan sinema ile hikâye anlatımı arasındaki –genelde hareketle ilişkilendirilen– yakınlık, bu tür anlarda başka bir estetik gerçekleşme daha bulur. Sinemanın ölümün donmuş imgesini yaratma kabiliyeti, beraberinde fotoğrafın durağanlığını getirir. “Son”un güçlü etkisi, fotoğrafın durağanlığını bütünüyle içeremez. Stewart’ın ifade ettiği gibi,

Bir film hikâyesinin kesintisiz bildirimleri ile bir film metninin fotogramlar tarafından anlık olarak açığa vurulan yapısı arasında, gözdeki etki ile materyal temel arasında, metnin teorik olarak zapt edilmesi için bir alan açılır. İşte fotogramatik anın, anlatısal reküperasyona rağmen, zaman zaman bir filmin hareket illüzyonunu dinamitlediği ve parça parça incelediği düzey budur. Nitekim askıdaki görüntü bize fotoğrafın durağanlığının ve sükûnetinin, filmdeki –ve film olarak– ardıl hareket tarafından asla bütünüyle sarsılamadığını, fakat sadece gözden kaybolduğunu hatırlatmaz mı?¹¹

“Askıdaki görüntü” bize elbette “fotoğrafın durağanlığını” hatırlatırken, diğer yandan fotoğraf estetiği filmin materyal doğasını şaşırtır. Donmuş kareli sonlar, biri temelde anlatıyla diğeri ise filmin materyal yapısıyla ilgili iki doğrultu izler. İlk olarak, donmuş kare, anlatıdaki ölüm dürtüsü ile sinemanın canlandırılmış hareket illüzyonundan inorganik, cansız duruma doğru ani geçişi arasındaki kaynaşmayı temsil eder. Bu, metaforun alanıdır. İkincisi, donmuş kare, hareket illüzyonu yerine durağanlık illüzyonu yaratmak için tekrarlanan özdeş kareler dizisidir. Film şeridinin ve onun tekil karelerinin –bir “fotoğraf”, filmin sürekliliği dışına çıkan tek bir görüntü olarak varlığının ötesinde– süreklileşmiş bir akışı vardır. Bu akış,

(11) A.g.e., s. 39.

projektördeki film ile ekrandaki görüntü arasındaki mesafeyi kapatır. Donmuş kare, anlatıyı sonlandırırken, tek tek film kareleri dizisi –görüntü kırışımlarındaki kalıp ve tekrar sisteminin gösterdiği gibi– bir sonsuzluğa yol açar. Doğrultulardan biri, “son”u metafor dolayımıyla ifade etmenin bir formunu bulur. Diğerisi ise sonu olmayan hikâyelere, sonu gelmez metonomiye dönük tutkuyu temsil eder. Biri, ölüm-dürtüsü sonlarının ünlü donmuş karelerine yol açar – örneğin *Butch Cassidy and Sundance Kid* (Sonsuz Ölüm, 1969) ya da *Thelma and Louise* (Thelma ve Louise, 1991). Diğerisi, belirsiz bir geleceğe, bir kaçışın belli belirsiz bir işaretine neden olur – örneğin Truffaut’nun *Les Quatre Cents Coups* (400 Darbe, 1959) filminde çocuğun kameraya doğru döndüğü kare, Satyajit Ray’in *Charulata* (1964) filminde kadının uzanan eli ya da Ousmane Sembene’nin *Xala* (1975) filminde El Haji’nin utancını aniden donduran kare gibi.

Michael Snow’un *Wavelength* (Dalga Boyu, 1967) filminde iki görsel motif, sinemanın bu iki doğrultusu karşısında saygıyla eğilir. Film, sinemada hareket ve durağanlık paradoksu etrafında dolanarak, sonsuzluk ve fanilik üzerine düşünceleri birbirine sarmalar. Filmde optik kaydırma hareketinin, anlatının hareketini yankılayarak, bir nihai varış noktası ve bir son vaat ederek, ileri doğru gidişi vardır. Film şeridinin varlığını ve sonsuz serilerin olasılığını gösteren, çeşitli filtrelerle renklendirilmiş flash frame’ler ve film karesi sekansları vardır. Film, azami genişlikte bir zoom ile başlar; bir dolap, senkronize bir sesle yankılanarak, tavan arasına taşınır. Ardından ilk flash frame sekansı ve sinüs dalgası ses kaydının başlaması, başka bir zaman ve başka bir mekâna geçişi imler. Bu zaman ve mekânda, kamera hareketi olarak sinema ve art arda tekrar olarak sinema birbiriyle beraber ve birbirine karşı çalışır. Kırk beş dakika sonra, zoom mekanik sona ulaşır ve tahayyül edilen sonunu bulur.

Nasıl zoom’un mekanik hareketi ile ölüm-dürtüsü filmlerindeki arabanın amansız hareket arasında bir yakınlık varsa,

Dalga Boyu'nda tavan arası boyunca ileri doğru hareket de nihai bir durağanlığa yol açar. Bu durağanlığa, daha öncesinde ölüm işaret eder. Zoom'un rotası boyunca, yaklaşık olarak yolun yarısında, bir adamın ayağı tavan arasının zeminindeki bir şeye ayağı takılır ve yere düşer. "Ölüm" anlatısal işaret ve tematik önsezi işlevi görür. Ayrıca başka bir zamansal boyut katar: geçmişin mevcudiyeti. Kamera ileri doğru hareketine devam ederken, beden gözden kaybolur; fakat kaplanan mekânın ve zamanın bir anısı olarak varlığını sürdürür. Bir sonraki karakter, cesedi görür ve sanki bir hikâyenin geçmişine geri dönüp bakıyormuş gibi, kameranın görüş alanından kaybolur. Onun ekran boyunca hareketi üst üste çekimde geri dönerken, giriş ve çıkışı "hayaletleşir." Zoom'un doğrusal kaydından üst üste çekime doğru kayışın, film yapısı üzerinde köklü bir etkisi olmuştur. Zoom'un bir örüntüsü ve kaderi vardır; en ilerideki noktaya ulaşması ve orada durması gerekir. Oysa üst üste çekim ve onun geri dönüşü sadece sonsuz kere tekrar edilebilir bir geçmişi değil, aynı zamanda bir serinin örüntü ve biçimine içkin tekrarı imler. Serilerin kaydında, bir görüntü; bir mekanizma ya da sistem içine kurulu bir örüntü tarafından tamamlanmaktan ziyade, film yapımcısının tercihleri doğrultusunda sonsuz kez tekrar edilebilir, kesilebilir. Dolayısıyla seriler ya da sekans, öncesinde flash frame'ler tarafından tanımlanmış olan film şeridinin yapısını hatırlatır.

Kameranin hareketinin varış noktası, *Dalga Boyu*'nun son dakikalarına kadar belirsizliğini korur. Film sona erdiğinde, görüntü sinemanın zamanla ilişkisindeki çelişkilere odaklanır. Dalgaların donmuş fotoğrafı, rüzgâr ve suyun ebedi hareket içinde gerçekdışı bütünleşmesi, zoom'un hareketini, yani kamerayı hareket noktasından ileri doğru taşıyan dürtüyü, kendi izi içinde durdurur. Bu görüntü, Deleuze'ün erken dönem Fransız sinemasını tartışırken makine (araba, tren), su ve sinema arasında kurduğu ilişkiye dair düşüncelerini anımsatır:

Bu hiçbir şekilde mekaniğin reddedilmesi anlamına gelmiyordu: aksine, katıların mekaniğinden sıvıların mekaniğine geçti; ki bu, bir açıdan bakıldığında, bir bütün olarak hareketin niceliğinin yeni bir uzanımını bulmaya dönüktü. Bu ise somuttan soyuta geçiş için daha elverişli koşullar, geri dönüşsüz bir süreğenliği hareketlere aktarmak için daha büyük bir imkân ve figüratif karakterlerinden bağımsız olarak, hareketi hareket eden şeyden ayırtmak için daha mutlak bir güç sundu.¹²

Michael Snow'un film sonu, sıvıların mekaniğini alıyor ve onları tekrar katıya çeviriyor. *Dalga Boyu* kameranin hareketinin –somutun– ötesine geçerek, “geri dönüşsüz süreğenliğin” ötesini arayan bir soyutlama düzeyine doğru son buluyor. Film bir anlamda sinemanın ışık, hareket ve makineyi diyalektik bir ilişkiye taşıma kabiliyetini yansıtıyor.

Zoom, yerinde bir son görüntü üzerinde kapanırken, üst üste çekim efekti, sonluluğu bir kez daha tekrarın güdümüne sokuyor; ta ki hem kamera hareketi hem de üst üste çekim donmuş bir kareye dönüşene kadar. Garrett Stewart'ın durağanlık ve ölüm olarak yorumladığı, dondurulmuş kareli son bu. Daimi hareketi gösteren ve ironik bir şekilde sinemanın “likit” hareketini ima eden bir fotoğraf, dondurulmuş kareyi oluşturan özdeş görüntüler sekansına dönüştürülüyor ve böylece kamera hareketi olmaktan ziyade film şeridi olan sinemaya geri dönüyor. Fotoğraftan farklı olarak sinema, bir sona mahkûm. Son anlarında *Dalga Boyu*, hareket ile durağanlığı birbirleriyle ve zamanın temsiliyle dinamik bir ilişki içine sokuyor. 45 dakika (mekânsal olarak kesintisiz, zamansal olarak kesintili) zoom, bir bütün olarak filmin biçimini yapılandıran bir başlangıça, bir ortaya ve bir sona sahip. Fakat tekrarlanan ve üst üste bindirilen görüntüler serisi, zoom'un durdurulamaz hareketini denetliyor. Sinüs dalga filmin sesinde sönüp gi-

derken, polis sirenlerinin sesi giriyor ve insan hikâyesini ve insan ölümünü tekrar belleğe taşıyor. Ölüm-dürtüsü anlatısının yapısı kendi sonunu, sona ermiş bir insan hayatının anısından kurtulamayan durağanlıkta buluyor. İşte sonluluk tam da burada. Diğer yandaysa sekans, tekrar ve dalgaların fotoğrafı var. Durağanlaştırılmış hareket ile hareketteki durağanlığın bu buluşması, farklı zaman yapıları içinde eşzamanlı olarak gerçekleşiyor. Dinamik ve diyalektik bir ilişki içinde zaman, ne dizi-ne ve geçmişe sıkı sıkıya bağlı, ne de onlardan tamamen özgür; zaman anlatısal hareketin doğrusallığına tabi ve onun ötesinde ve dışında hareket ediyor.

Beşinci Bölüm

Alfred Hitchcock ve Sapık

44 yılın ve sinemanın yüzüncü yılının ardından yeni binyıla girerken, sinemada bir dönüm noktası olan *Psycho* (*Sapık*) filmi üzerine düşününce, öneminin azalmak bir yana daha da arttığı görülüyor. *Sapık*, sinema endüstrisi tarihinde bir dönüşüm anını temsil ediyor; bir yol ayrımının köşe başında duruyor: Metonimik olarak film, Hitchcock'un ayrılmaz bir parçası olduğu eski sinemaya uzanıyor, fakat aynı zamanda metaforik olarak o sinemadan keskin bir kopuşu temsil ediyor. Eski Hollywood film endüstrisini bir yol ayrımına getiren ve onu kendi ölümlülüğüyle yüzleşen kriz, Hitchcock'a onun mezar yazıtını yazma ve aynı zamanda onun kalıplarını aşarak yeni bir sinema yaratma fırsatını sunmuştu. *Sapık*, stüdyoya ve siyah beyaz film negatifine dönerek, Hollywood'un eski dönemlerini geri çağırırken, diğer yandan düşük bütçeli prodüksiyon maliyeti yeni bir iletişim gücünün doğumuyla uyum halindeydi: televizyon ve yanı sıra düşük bütçeli Amerikan bağımsız sineması ile Avrupa sanat sineması. Film, "eski"nin yeniden düzenlenmesinden doğan bir "yenilik" duygusu yaratıyor, Hitchcock'un diğer tüm yapıtlarından da tanıdığımız anlatıları ve diğer motifleri yeniden kullanıyordu.

Sapık, her şeyden önce, oldukça biçimsel ve minimalist bir film. Geleneksel anlatı yapısının içine yerleşmekle beraber, modern bir özdeşünümselliğe [self-reflexivity] ulaşıyor. Hikâyenin örgüsü, hikâyenin kendisine dikkati çekiyor; çoğu za-

man hikâyeyi çevreleyen anlatısal detayların karmaşasında boğulan iskeleti ortaya çıkarıyor. Hitchcock'un *Sapık* filminde çizdiği jenerik sahnelerde yeni hiçbir şey yok. O her zaman geleneksel hikâye anlatımı biçimlerini kullandı ve sinematik olmayan bu biçimleri sinemanın hareket, gizem ve şok eğilimleriyle iç içe geçirerek sinema ekranına tercüme etti. Dahası, prodüksiyon koşullarının görece özerkliği içinde, kültürel çağrışımlar birikiminin daha sofistike bir psikanalitik materyalle örtüştüğü dar bir sınır bölgesinden faydalanmayı başardı. *Sapık*, Hitchcock'un yıllanmış temalarını ve motiflerini su yüzüne çıkarma fırsatıydı. Filmin bu iki yönü, biçimi ve psikanalitik içeriği, ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiştir. *Sapık*, bir ölüm-dürtüsü filmidir ve ona bağlı motifler sadece Marion'un hikâyesinde değil, filmin sonunda ifşa edilen gerçekte de açığa çıkar. Fakat Marion cinayeti, filmin yapısını dönüştürerek anlatısını sonlandırırken, aynı zamanda topografi de kayar ve ölüm-dürtüsü hikâyesi bir tekinsizlik uzamının içine açılır.

Filmin her iki kısmında da hikâye, görsel bir sözlüğün içine eklemlenir. Yol, dış mekânda çapraz bir yolculuğu ifade etmek için tasarlanmıştır; ev, gizemi ve bir iç mekânı ifade eder. Her biri, gereksiz dış girdilerin ayıklandığı stüdyo setlerinin ve geri projeksiyonun kullanımıyla görselleştirilmiştir. Görüntü ve fikrin bu iç içe geçişi hakkında Gilles Deleuze, Hitchcock'un eylem ile zihinsel görüntü arasındaki sınırdaki durduğunu ve hareket imgesinin sınırlarını zorladığını söyler: "Zihinsel görüntüyü sinemaya katma işi Hitchcock'a düşmüştü" ve "Hitchcock'ta ... baştan sona her şey yorumdur."¹ Kusursuz hikâye anlatıcısı olan Hitchcock, çok iyi bildiği hikâye anlatımının mekânı hakkında adeta bir meditasyon yaparmış gibi, kendine döner. Deleuze'ün de belirttiği gibi, bu gelişim, onun hareketlerini takip edebilen bir izleyici kitlesi varsayar. O sa-

(1) Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image* (Londra, 1986), s. 200.

Sapık'ta hareketin mekânı.



dece kendi izleyici kitlesini yorum sürecine katmakla kalmaz; aynı zamanda onların hikâye anlatımı konusundaki derin kültürel deneyimine ve alışkanlıklarına, yani kendisinin de paylaştığı geleneklere seslenir. *Sapık*, anlatısal figürlerin ve mecazların en bilinenlerini, anlatısal hareket ve keşfin topografileriyle bağlantılı olan, klişeye yakın imgeleri kullanır.

Marion'un ölümü, anlatının yapısı hakkındaki biçimsel soruları plotun yüzeyine çıkaran bir dönüm noktasıdır. Fakat aynı zamanda Marion'u Phoenix'ten alıp, yaşamdan ölüme geçişin imgelemine doğru yola koyan hareket ve durağanlık imgelemine harekete geçirir –ki yaşamdan ölüme geçiş imgelemi, filmin odak noktasıdır. Durağanlık, ölüm ve sonu birbirine bağlayan türdeşlik; materyal temelinin üstü örtülmüş kurmaca filmi alıp, üstü örtülü o gizli durağanlığa yeniden taşır. Filmin kalbi, Marion'un ölümünün yarattığı şokta atar. Bu şiddet patlamasının hemen ertesinde bir anlık duraksama olur; bu duraksama, izleyicilerin hikâyesine derinden dâhil olduğu Marion'un canlı bir insandan bir cesede dönüşümünü kaydeder. Starının canlandırdığı karakteri öldürerek hâkim gelenekle yollarını ayırdığı bu sahne, Hitchcock'un zihnini çok meşgul etmiştir.

Hitchcock'ta yaşamdan ölüme geçiş, onu çevreleyen mizansene (*mise en scene*) uzanır. Bir an için, kısa süre önce can-



Ölümün durağanlığı.

lı olan bedeninin durağanlığı, hâlâ duştan akmakta olan suyun akışıyla, amansız hareketi içindeki cansız maddeyle bitleştirilir. İlk önce, yakın çekimde, su aşağı doğru süzülür ve kameranın bu görüntü kaybolmadan hemen önce takip ettiği sirküler bir eksen yaratır. Sirküler hareket, Marion'un gözlerine odaklanan bir sonraki yakın çekimin habercisidir. İstemdişi göz kırpması genellikle canlılığın bir belirtisi olduğundan, gözün sabit ve hareketsiz bakışı tekinsizleşir. Görüntünün durağanlığı bir fotoğraftan alınmış gibi görüldüğü anda, kameranın önüne bir su damlası düşer. Su damlası efekti, görüntüyü yeniden canlandırmak, hareketsiz ceset ile başka bir kontrast yaratmak içindir. Sinemanın durağanlık ile hareket arasındaki belirsiz sınırının paradoksu, akışkan bir görsellik bulur. Cesedin durağanlığı, sinemanın canlı ve hareketli bedenlerinin aslında canlandırılmış durağanlıklardan ibaret olduğunun bir hatırlatıcısıdır ve durağanlık ile ölüm arasındaki türdeşlik, hareketli görüntüye musallat olmak için geri döner. *Sapık*'ın yapım sürecine ilişkin açıklamalarında Janet Leigh, bu sahnenin önemini vurgular. Leigh, Hitchcock ile bu sahnenin zorluğunu öngördükleri tartışmalarını aktarır. Hitchcock'un başlarda ölüm sahnesinde gözlerini açık tutacak özel kontakt lensler edinmeyi umduğunu, fakat takvim çok sarkacağından gözünü kırpmama işini kendisine "havale ettiklerini" söyler. Bu sahne, gerçekten de, filmdeki en sıkıntılı çekimlerden biri olmuştur. Ka-

Tekinsizlik mekânı



meraman yakın çekim çalışır ve kamerayı hareket ettirirken aynı zamanda odakla uğraşırken, Leigh nasıl nefes almadan, yutkunmadan ve göz kırpmadan durduğunu anlatır. Sahne 22-26 arası çekimde tamamlanmış. Leigh başarıyı, talihle çaresizliğin buluşmasına bağlar.² Filme daha yakından bakıldığında, Leigh'in durağanlığı öylesine ölümcüldür ki, sanki Hitchcock bir fotoğraf kullanmış gibidir.

Cinayetin hemen ardından bir “pivot” çekim, bir plot parçasından diğerine geçişi düzenler. Aynı zamanda ölüm görüntüsü, Marion'un bedeninin çekiminden hikâyenin daha geniş temalarına ve yapısına dokunur. Kamera, anlatının ilk evresinden ikinci evreye, cinayetten gizeme hareketinin izini sürmek için odanın içinde dönerek, pivotu yaratır. Ölü bedeni banyonun zemininde uzanırken Marion'un yüzüne yakın çekim, hikâyedeki geçişin hareket noktasıdır. Kamera, Marion'un hırslarını temsil eden işaretin (çalınan para) üzerinden geçer ve Bates'lerin evinin görüntüsünü çerçevelemek için pencereye doğru yönelir. Hikâyenin baştaki itici gücü dönüşürken, bu sekans çekim (filmin, tek bir hareketin görüntüsünde eriyen üç parçası) nesneden anlatısal fikre geçişin üç sembolik görüntüsü-

(2) Janet Leigh ile Christopher Nickens, *Psycho: Behind the Scenes of the Classic Thriller* (New York, 1995), s. 72-73.

nü aktarır. Marion'un otel odasının penceresinden çekilen evin görüntüsü, filmin tekinsizlik etrafından dolanan psikanalitik malzemesine işaret eder. Marion'un hikâyesi ve bedeni, böylece, görsel imge ve anlatının içinde "Anne" gizimine sürülür. *Sapık*'ın hikâyesindeki bu sonraki evre, Marion'un ölümünün haber verdiği bir ölüm figürüne doğru yönelir. Fakat bu hareket ölümden ziyade ölüye, yani insan zihninin ölüme direncinin tanıklığını taşıyan, tekinsizce korunan insan bederine doğrudur. Bu da, elbette, annenin bedenidir ve o dipsiz ölüm ("son") sorunsalı tam da bu diğer sorunsalla, doğurganlık ve insanın başlangıcıyla iç içe geçer.

Filmin iki kısmı arasındaki geçişi düzenleyen pivot çekim, aynı zamanda Hitchcock'un fazlalıkları sadeleştirerek iskelet formuna kavuşturduğu iki tür plotu birbirinden ayırır. Peter Wollen 1981'de yazdığı kısa fakat iddialı makalesinde, *Sapık*'ın iki farklı plotu birleştiren anlatısal melezliğinden bahseder: bir peri masalı ile bir detektiflik hikâyesi. Bu iki tür, zaman ve mekânla ilişkisinde birbirinden ayrışır. Peri masalı doğrusal ve yataydır. Sahipsiz Ülke'ye yolculuk, "medeniyet her yerde ince bir kabuktur" diyerek, maceraya, kötü adamla yüzleşip onu yenmeye, kadın kahramanı kurtarmaya ve evliliğe gider. Wollen, bu peri masalı örgüsünü karakterize etmek için Propp'un anlatı morfolojisini kullanır. Bu morfolojinin aynı zamanda içine gömülü bir topografisi vardır: erkek kahraman yuvasını terk eder (başlangıç) ve yeni bir yuva bulur (son). Bir yerden diğerine giderken geçtiği yol, hem yolculuğunu hem de bizzat plotun doğrusal hareketini imler. Wollen detektiflik hikâyelerini ise zaman ile ilişkilendirir:

İlk kez Michel Butor'un dikkat çektiği gibi, her zaman ikili bir hikâye vardır: bir soruşturmanın hikâyesi, onun içine gömülü bir başka hikâyenin, suçun hikâyesinin anlatılmasıyla son bulur. Bir hikâyenin anlatımı, diğerinin anlatımıyla sonlanır.³

(3) Peter Wollen, "Hybrid Plots in Psycho", *Readings and Writings: Semiotic Counter Strategies* (Londra, 1982), s. 35.

Soruşturmanın hikâyesi geriye bakar; yaşanmış bir olayı yeniden canlandırmak için ipuçlarını arar ve inceler. Yolculuğun hareketi mekân boyunca ve ileri dönükken, detektiflik hikâyesi geriye ve zamana bakar. Detektiflik hikâyesi beraberinde kaçınılmaz olarak belli bir soyutlamayı getirir. Amacı gizli bir sırrın ifşa edilmesi olduğundan, geriye doğru bakışı bir tekrarı, kurbanın ve kötü adamın adımlarının ve hareketlerinin geriye dönük olarak izinin sürülmesini içerir. Wollen'a göre peri masalı plotu Marion'un yolculuğunu, dedektiflik plotu ise kardeşi Lila'nın soruşturmasını karakterize eder.

Peter Brooks, İngilizce'de *plot* sözcüğünün ifade gücüne dikkati çeker.⁴ Sözcüğün ilk iki anlamı, mekâna gönderme yapar: bir arazi çizimi ya da zeminin planı veya grafiği. İkinci iki anlamı ise daha soyuttur: bir anlatının ana hatlarını çizen olaylar dizisi ve düşmanca bir saldırıyı ya da yasadışı bir fesadı alt etmeye dönük gizli bir plan. Hitchcock'un melez plotlarında, bir yolculuğa ev sahipliği yapan arazinin alanı, kahramanın hareketiyle "çizilirken"; gizli plan, "fesatçının" zihnine ve dedektifin kavrayış gücüne aittir. Bu ikisi arasındaki bağlar, ipuçları haline gelir. Biri, eylemin ileri doğru hareketiyle, diğeri ise soruşturmanın geri doğru hareketiyle ilişkilidir. Biri geleneksel anlatı yapısında erilleştirilen hareket ilkesiyle bağlantılıyken, diğeri ise cinsiyetsizdir ve merakla ve bir bilmeceyi çözmekle bağlantılıdır.

Sapık, Hitchcock'un İngiliz gerilim filmlerini karakterize eden plotlarını alır ve onları hem tuhaflığı hem de, garip bir şekilde, sıradanlığıyla şok eden yollarla kullanır.⁵ *The 39 Steps* (39 Basamak, 1935) ve *North by Northwest* (Gizli Teşkilat, 1959) filmlerinde de benzer plotlar vardır. Fakat *Sapık*'ı ayırt edici kılan, biçimsel ikizliğidir. Bu iki örüntü birbirine eklem-

(4) Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York, 1985), s. 11-12.

(5) Charles Barr, *English Hitchcock* (Londra, 1999), s. 148, 185.

lenip iç içe geçirilmekten ziyade, titizce birbirinden ayrılır ve hikâyeyi cinayetin iki yönünden akıtır. Marion'un yolculuğu, üçte birlik ilk bölüme hâkimken, geri kalan kısma Lila'nın onun ölümünü araştırması hâkimdir. İki plot yapısını gizli bir iskelet olmaktan çıkarıp görülebilir bir form olarak ortaya çıkaran köşe taşı, bu bölünmedir. Hikâyenin Marion'la ilgili kısmı, kız kardeşi ve annesiyle birlikte yaşadığı ev, Phoenix, hikâyenin hareket noktasını kurar. Onun varış noktasına ulaşamayan hikâyesinde, çaldığı parayla nişanlısıyla birlikte kurmak istediği yeni yuva vardır. Onun hikâyesi, Arizona'dan Kaliforniya'ya yaptığı yolculuk boyunca takip edilir – ya da kurulur. Hikâyenin Lila'nın araştırmasıyla ilgili kısmı ise, sadece Marion'un ölümünün değil, öldüğü bilinen ama canlı olarak görülen Bayan Bates'in gizemini saklayan Bates'lerin evi ve motel etrafında döner. Marion'un ölümüne yol açan yolun ileri doğru uzanımına, yani bir “kök-ölüm”e, uzun süredir saklanan bir sırda doğru zamanda bir geri uzanım eşlik eder: anne katli. Bu topografiler elbette sadece sinemaya ya da sadece Hitchcock'a has değil. Fakat Hitchcock popüler hikâye anlatımının tema, biçim ve metaforlarını aktarırken, onları önce izleyicinin, ardından ise zihnin gözü için görsel ve fiziksel olarak bir mizansene dönüştürür. *Sapık*'ta iki plotun birbirinden kopartılarak “seyreltilmesi”, onların görünürlüğünü artırır. Hitchcock sanki çekimlerini grafik bir formdan selüloite aktarmanın yanı sıra, plotların örüntülerini bu tür figürasyonlarla görselleştiriyor gibidir.

Jacques Rivette'in dikkat çektiği gibi, Hitchcock hikâyeleri “bir evlilik, bir ölüm ya da bir ifşaat” ile son bulur.⁶ Bu yapısal formlar, bilinçli olarak *Sapık*'ın içine yedirilmiştir. Hitchcock, birer son olarak evlilik ile ölüm arasındaki “patetik” ilişkiyi apaçık ortaya serer. Marion'un Phoenix'ten ayrılması, gelenek-

(6) Jacques Rivette, “Letter on Rossellini”, *Cahiers du cinema*, ed. Jim Hillier (Londra, 1985), cilt 1, s. 194.

sel kalıplara göre, bir evlilikle ve geride kalan eve benzer yeni bir evle sonlanmalıdır. İlk sahneden itibaren Sam ile evlilik, Marion'un yegâne arzusu olarak kurulur. Artık tek istediği onun aşkı ve ilişkinin sürmesi değildir; evlenmek ister ve çalıştığı para da onun düğün hediyesi olacaktır. Ve evlilik, Hitchcock'un çoğu filminde kullandığı bir "mutlu son"dur – prodüksiyon kanunlarına değil, anlatının "sonlanma" arzusuna, onun dinamik hareketini takip eden entropiye bir jest olarak.

Sapık'ta peri masalı modeli, ölüm-dürtüsü modeliyle bağlantılı yapısal nitelikler yüklenir. *Sapık*'ta plot, Marion'un Arizona'dan Kaliforniya'ya gidişinde metonomik bir figüre dönüşen arzusuyla akmaya başlar. Fakat anlatının benzini olarak yolculuk ve araba, durağanlığa yol açar. Arabanın durması, Marion'un ölümüne katılır; sanki yaşam ve makine, bataklıkta aynı mezara gömülür. Hitchcock'un Marion'un "canına okuması" Hollywood alışkanlıklarıyla ve hikâye anlatımının gelenekleriyle çelişse de; evlilik ve ölümün birleşmesi, anlatı yapısı hakkında radikal –fakat biçimsel– bir etki yaratır. Evlilik ve mutlu son arzusu, doğal bir araçla saçılıp savrulmaz, fakat şiddetle budanır ve üst üste bindirilir. Ölüm ile evliliğin birer son figürleri olarak denkliği, ironik ve trajik bir şekilde dramatize edilir. Bu noktada *Sapık*, Brooks'un ele aldığı örüntüden sapar. Metonimi, son metaforunun yerine koyulan ölüm tatmini olmaksızın çöktüğünde, plot bir an için kaybolur. *Sapık*'ta Marion eylem ve hareket ilkesini kullanmayı denemiştir; kamerada görünmezken duyulan sesi, onun aniden yola çıkışını ve yolda karşılaştığı adamların tepkilerini varsayarken, huzursuzluk keskin bir gerilim unsuruna karışır. Bu perspektiften bakılınca, Marion'un eylemi, hem kanunlar hem de geleneksel anlatı yapısının toplumsal cinsiyet ilkeleri açısından, haddini aşan bir eylem olarak anlaşılmalıdır. Onun trajedisi, kendi durumu bütünleyen bir sapkınla karşılaşmasıdır: kendini hareketin öznesi olarak kurmayı beceremeyen ve anne evinin sınırları içine hapsolmuş bir adam. Bates Motel'e doğru giden yan yola girdiğinde, tekinsizliğin belirsiz alanına doğru hareket eder.

Sapık filmiyle Hitchcock, sadece ölümü değil, aynı zamanda ölümün sinematik sahnelenişini de plotun ön planına çıkarır. Böylece Hollywood'da ve genel olarak popüler hikâyeye anlatımında ölümün şiddetini hafifleten romantizmin koruyucu zırhını indirir. Peri masalında kötü adamın ölümü ve ardından kadın ve erkek kahramanın mutlu mesut bir arada yaşaması, anlatının sona ermesinde temel bir unsurdur. Çoğu Hitchcock filminde kötü adamın takibi ve ölümü benzer bir yapısal işleve sahiptir. Fakat o, kötü kahramanın ölümünün gösterimine bu tür bir gerilimli bekleyiş ve dram yüklerken, genellikle bir bütün olarak filmin görsel atmosferini bu sahneler yaratmaz. Ölüm genellikle herkesin önünde gerçekleştiğinden, izleyici de ölüm merasimine hazırdır (örneğin *Genç ve Masum*'da dans salonunda, *Trendeki Yabancı*'da panayır alanında, *Çok Fazla Şey Bilen Adam*'ın her iki versiyonunda da Albert Hall'da, *Gizli Teşkilat*'ta başkanların karargâhında.) *Blackmail* (Şantaj, 1929), *Murder!* (Cinayet Var, 1930), *Saboteur* (Sabotajcı, 1942) ve *To Catch a Thief* (Hırsızlar Kralı, 1955) filmlerinin her biri, halka açık bir merasimi anımsatan ölümlerle biter. Ölüm merasimi, Hitchcock'un çoğu plotunun tepe noktasını teşkil ederken, kötü adamın hayatının sonu, hikâyenin "son"unu teksir eder. Gerilimli bekleyişle ve endişeyle canlandırılan bu olağandışı manzaralar, bir anlamda filmin gerçek bitiş dakikalarına baskın çıkar. Anlatı sonunun esas figürasyonu, "çiftin oluşumu" (ya da Vladimir Propp'un tabiriyle, "işlev evliliği") ekranda nispeten kısa ve çarpıcılıktan uzak bir zaman kaplar. Belki de kötü adamın ölümünü merasimle bağlantılandırmak, Hitchcock için doğaldı; zira Londra'da halk önünde idam, onun doğumundan sadece 50 yıl önce ortadan kalkmıştı. Görünen o ki Hitchcock, filmlerinin spektaküler boyutlarının izleyicisinin dikizcilik, hız treni ve darağacı arasında bir yerlerde dolanıyor olacağını hissederdi. Kötü adamın ölümü doğrudan bu dizgenin içindeyken, *Sapık*'ta ölümün sahnelenişinde kayda değer bir stilistik kayma vardır.

Motelin modern ortamında gerçekleşen Marion cinayeti, cinayeti ima eden ve Bayan Bates'in temsil edeceği yaşamdan sonra ölüm illüzyonunu tasvir eden yırtıcı kuşlarla, Bates'lerin evinin Viktoryen atmosferiyle bağlantılandırılır. Bir cinayet olarak, kuşkusuz, gizli olmalıdır ve kötü adamın ölümünden farklı bir anlatsal işlevi vardır. Fakat sinematik olarak Marion'un ölümünün spektaküler bir gösterimi vardır. Hitchcock'un daha önceki pek çok filminde görülen, ölümün törenselliğini pekiştiren karmaşık, neredeyse barok ortam ve teatrallık bu filmde kaybolur. Geriye sadece düşün beyazlığı, kadının çıplak bedeni, kanın ve suyun akışı ile kemanların tiz çığlığı kalır. Ölümün bir halk merasimi olarak anlamının yerini daha soyut, sinematik bir gösterim alır. Bu karmaşık montaj sekansını yorumlayabilecek olan tek şey, sinema izleyicisidir. *Sapık*'taki montaj sekansının takipçisi çoktur; fakat sesli sinemanın ardından seleflerinden bahsetmek zordur. İnsan düşününce etkililiyor; Hitchcock Saul Bass'ten sekansı tasarlamasını istediğinde, aklında sadece 1920'lerde London Film Society'de izlediği filmler vardı. Orada Eisenstein'ın şiddet patlamalarını fragmanlara nasıl aktardığını ve şoku atraksiyon sinemasına nasıl dönüştürdüğünü görmüştü.

Marion'un ölümü, hikâyesini sürükleyen yolculuğun "son"unu imlerken, diğer yandan anlatıda arzu dürtüsünün yerini merak ve araştırma dürtüsünün aldığı yeni evreyi başlatır. Ortadan kaybolması, hikâyenin araştırmacı evresini ateşleyen ilk bulmacadır. Filmin ortasında gerçekleşen Marion'un ölümünün ikili işlevi, biçimsel bir perspektiften bakıldığında, *Sapık*'ın "melezliğini" tasdik eder. Lila filmin başrol oyuncusu olarak Marion'un yerini alınca, kardeşinin başına gelenleri çözme arzusu anlatıyı sürüklemeye devam eder; fakat anlatının estetiğini kökten değiştirir. Yolun ve ileri doğru hareketin yatay doğrultusunun yerini, giderek Bates'lerin evine ve motelle odaklanan dairesel bir hareket alır. Hikâyedeki mekânsal kayma, bir zamansal kaymayı da beraberinde getirir. İleriye

doğru, geleceğe ve başkahramanının mutlu sonuna doğru bakan bir hikâyeden, geçmişteki olayların gizemini çözmek için geriye bakan bir hikâyeye döner. Lila'nın yakın geçmişe dönük araştırmaları, farkına varmadan, Bates'lerin evinde gizli daha eski bir geçmişi ortaya çıkarır. Böylece dedektiflik hikâyesinin gizem alanının ötesinde, bilinçdışının alanına girer. Anne ile oğlu arasındaki psikotik ilişki, hikâyeyi Freud'un arkaik bir tekinsizlik olarak adlandıracağı bir noktaya vardırır. Hitchcock'un bu hikâyeyi anlatımında, sinema dili hem aracı hem de metaforik bir rol oynar. Her ne kadar iki örüntü, film anlatısının geniş çerçevesini ikiye bölse de, her ikisi de kameranın iki açılış ve kapanış hareketiyle çerçevelenir –ki bu noktada kameranın kendisi film anlatıcısı rolünü üstlenir.⁷ Bu kamera hareketleri hikâyeyi, sinemanın anlam yaratma, bir “dürtünün” figürünü canlandırma kapasitesinin içine ilişirir.

Sapık, bir dizi kamera hareketiyle başlar: Kamera, Phoenix'teki bir otelde üst katlardaki bir pencereyi seçer; ardından pencereden mekânın içine ve içerideki çiftin özel hayatına girer. Bu, filmin geri kalanı boyunca özel mekânların ihlal edilmesinin ön habercisidir. Bu ihlallerin en sarsıcı örneği, duş perdesinin arkasına ve Marion'un bedenine giren bıçaktır. Fakat ardından kamera hikâyenin, karakterlerin ya da görüş açılarının daha küçük –minör– hareketlerini yakalasa da, bu açılış sekansı, nihayet filmin kapanış sekansında gerçekleşen, sonra doğru aşkın bir dürtüyü harekete geçirir. Son çekimde –uzun, ağır bir harekette– film, bu dürtünün durmasını sağlayan bir imgeye varır: doğrudan kameraya bakan Norman'a / Anne'ye yakın çekim. İzleyicinin bakışı, tüm karakterlerin görüş açılarından kopuk o ilk harekete nasıl çekildiyse, bu son harekete de öyle çekilir. Hareket, durağanlığa ve ardından da

(7) *Sapık*'taki açılış ve kapanış kamera hareketlerine hak ettiği önemi veren alternatif bir bölümleme için bkz. Raymond Bellour, “Neurosis, Psychosis, Perversion”, *Camera Obscura*, 3-4 (Yaz 1979).

ölüme gelip dayanır: Annenin kafatası, Norman'ın yüz çizgilerinin üzerine bindirilir ve ikisi birleşir. Fakat filmde "Son", durağanlaştırılmış hareketi, cansıza dönüşen canlıyı, inorganığe dönüşen organığı içinde taşıyan nihai çekimle işaretlenir. Kamera, hikâye akışını Marion'un yolculuğundan Bateslerin evine yönelttiğinde, kameranın bu açılış ve kapanış hareketleri cinayeti takip eden pivot sekansla buluşur. Ve son çekimde Marion'un arabası döner ve anlatının dürtüsü olarak ölümü tekrar eder.

Peter Wollen, "Hybrid Plots in Psycho / *Sapık*'taki Melez Plotlar" başlıklı makalesinde şunları söyler:

Kanımca *Sapık*, bir filmin en uç durumu... [filmde] peri masalı sadece dedektiflik masalıyla melezleşmiyor, fakat aynı zamanda –Freud'u takip edecek olursak– tekinsizlik masalı diyebileceğimiz farklı türde bir hikâyeye dönüşüyor.⁸

Tekinsizlik, uzun süredir popüler kültürün bir parçası olageldi. "Tekinsizliğin popüler kültürü", Hitchcock'un *Sapık*'ta denediği "korku" türünün habercisiydi. On sekizinci yüzyılın sonlarının "Gotik"i, insan yerleşimine kapatılan alanlar, bu anlamda bir isimsiz dehşete stil, bir dağarcık ve bir topografi kazandırdı. *Sapık* filminin projesini geliştirdiği dönemde Hitchcock, Fransa'dan ithal edilen *Les Diaboliques* (*Şeytan Ruhlu İnsanlar*, Henri Clouzot, 1954) filminin ve Roger Corman'ın American International Pictures için yaptığı düşük bütçeli Edgar Allan Poe uyarlamalarının başarısından etkilenmişti. Yeni korku filmi türü, toplumun tekinsizliğe dönük devam eden ilgisinin, rasyonel ve gündelik olan tarafından men edilen dehşet ve batıl inanç alanlarına açıklığının bir tanığıydı. *Sapık*'ın tekinsizliği, arkaik ve Gotik olana yöneldi.

Freud'un tekinsizliğe dair tartışmaları, temelde Almanca'daki *heimlich* sözcüğünün iki anlamına odaklanıyordu. Sözcü-

(8) Peter Wollen, "Hybrid Plots in Psycho", s. 38-39.

gün ilk anlamının evsel, tanıdık kavramıyla; ikincisinin ise sır, gizlenmesi ve toplumun gözünden sakınılması gereken şey ile çağrışımları vardı. Anlamları itibariyle bağlantısız olan bu iki çağrışım, topografi vesilesiyle birbirine bağlanıyordu: ev sarmalar ve huzur verirken, sır sarmalanır ve gizlidir.⁹ Bu iki anlam, *Sapık*'ın pivot çekiminin son anlarında iç içe geçer; Bates'lerin evinin filmin geri kalanında yüklendiği ikili anlamı tek bir imgeye taşır. Orası Norman'ın evidir, onun annesinin evidir; fakat aynı zamanda hikâyenin esas gizeminin saklı olduğu yerdir. Bates'lerin evinde saklı sır, tekinsizliğin diğer iki boyutuna daha uyar. Freud'a göre annenin bedenini ilk "ev"dir, dolayısıyla tanıdıktır; fakat zaman içinde bu tanıdıklık (*heimlichkeit*) arkaikleşir, yabancı (*unheimlich*) olur. İkincisi, Freud canlı bir varlığın cansız ikametgâhı olan cesedin tekinsizliğinden söz eder. Norman'ın annesi, elbette "mumyalanmış" bir cesettir. Son tahlilde, filmin tekinsizliği annelikle bağlantılıdır. Hitchcock'un bu temaları yönlendirmesinde neredeyse bir parodi vardır – özellikle de tasarımı ve mizansenıyla "perili ev"i hatırlatan Bates'lerin evinin gotik çağrışımları düşünüldüğünde. Anayol hareket ettiğinde "geride kalan" motel bile, hayatın akışından kalan bir tortu gibi, "vaktiyle aşına olunan" bir yer hissini yaratır. Norman'ın anlamsız gündelik işleri her gün yerine getirmesi, bir tekrar saplantısı gibi görünür. Freud'un bu konuyu, vaktiyle bilinen ve yeniden ortaya çıkan, fakat bir dehşet kaynağına dönüşmüş olan, bastırılmış eski bir şey ekseninde ele alır. *Sapık*'ta tekinsizlik estetiği, köklerini eskinin ve bastırılmışın bu simgesinde bulur: anne bedeni ve onun çürümesi.¹⁰

Anne bedeni ile tekinsizlik arasındaki bağ, Hitchcock'un önceki filmlerinde de karşımıza çıkar ve daha genel olarak

(9) Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, MA ve Londra, 1992).

(10) Sigmund Freud, "The Uncanny", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (Londra, 1953-1974), cilt XVII, s. 225.

onun kadın tasviriyle ilişkilidir. *Sapık*'ta korkunun ve cinnetin alanı olarak "anne", "anneye aşırı düşkünlük" konusundaki Amerikan kaygıları zirvedeyken çektiği *Shadow of a Doubt* (Şüphenin Gölgesi, 1943) filminde Charlie Amca'nın fobisini hatırlatır. *Notorious* (Aşktan da Üstün, 1946) filminde, *Sapık*'taki psikik yapıların kimi boyutlarını taşıyan Bayan Sebastian, annesel tekinsizliğe bir de yabancılığı ekler. Hitchcock'un sarışın yıldızının göz kamaştıran güzelliği, kadın bedeninin bastırılan diğer tekinsizliğini –annenin tekinsiz bedenini– gizler. 1950'li yıllarda özellikle Grace Kelly ile çektiği filmlerde Hitchcock, "cool sarışın" ikonografisini şekillendirir. Yüksek üretim maliyetleri, sansürlenene fakat her tarafa yayılan erotizmle el ele gider. Bu durum, Amerika'nın komünizmle soğuk savaşta kendisini "cazibe demokrasisi" olarak kutsamasının bir belirtisidir. Hitchcock'un *Sapık* filmi ile birlikte sırt çevirdiği sinema, nüktedan ve öz-bilinçli dikizciliğiyle bu sinemadır. Hem Marion rolünde Janet Leigh, hem de Lila rolünde Vera Miles, Hitchcock'un her zamanki sarışınlarının "yüksek üretim değerlerinden" farklıdır. Janet Leigh, Marion karakterinin alt-orta sınıf "sıradanlıklarına" dair titiz incelemeyi tanımlar ve böylece onun sarışınlığı bir ikonografik sembol olmaktan ziyade basit bir özelliğe dönüşür.

Fetişleştirilmiş kadın starın yok oluşu, annesel tekinsizliğin ve onun ev mekânıyla ilişkisinin incelenmesini sağlamış gibidir. Topografik bir benzerlik, ev mekânını gizemler mekânına bağlarken, bu gizemler evin, yuvanın, ailenin ürünüdür. Norman'ın anlattığı gibi: "*Bu mekân*, benim evim ... *bu mekân* benim tek dünyam oldu. Ben bu yukarıdaki evde büyüdüm. Çok mutlu bir çocukluğum vardı. Annem ve ben mutludan da öteydik." Norman'ın bu sözlerinin ardında yatan, Freud'un tabiriyle, *heimlich* (evsel / gizli) bir mekânı tekinsizliğin *unheimlich* mekânına dönüştüren travma ve bastırmadır. Bir yandan ilişkilerin en normal olan oğul ile anne arasındaki bağ, diğer yandan sapkın bir ilişkiye döner; böylece ev, sapkınlığı ve de-

vamında bir gizemi –anne cinayetini– örter. Dedektif Arbogast'ın ve Lila'nın Bates'lerin evine –tekinsizliğin kapalı mekânına– yönelik araştırması, aynı zamanda Norman'ın özel hayatına bir saldıridir. Lila'nın tepeye doğru tırmandığı çekimi izleyen görüş açısı, eve doğru bakan Lila ile evin kendisi arasında kesilir; bu da merakının peşinden giden Lila'yı evin gizemi-ne doğru çeker.

Lila Bayan Bates'in yatak odasına girdiğinde, kardeşi hakkında duyduğu kaygı geçici bir süre yok olur. Aynı zamanda, onu Bayan Bates ile doğrudan, yüz yüze karşılaşmaya götüren plotun engellenemez akışı da duraksar. Lila'nın merakı serbestçe evin etrafında dolandır. Bu sahneler geciktirim yoluyla bir duraksama yaratırken, aynı zamanda Lila'nın tekinsizlik boyunca yolculuğunu uzatır. Onun görüş açısına göre düzenlense bile, sekans artık onu kapıya doğru götüren izleyici çekime bağlı değildir. Lila'nın bakışı, izleyicinin bu yasaklı ve ürkütücü mekânın içini görme arzusunun bir taşıyıcısına dönüşür. Bayan Bates'in yatak odası, şaşırtıcı olmayan bir şekilde, yaşadığı zamandaki gibi korunmuştur: küvet, şömine ve elbiselerin hepsi kullanıma hazır beklemektedir. Fakat odada bir insanın varlığına dair tek emare, yatakta bırakılmış bir beden fosile benzeyen garip etkisidir. Hitchcock, iki ayrıntıyı yalıtır: önce hızlı bir izleyici çekim, bir mindere dayalı, kusursuz bir şekilde canlıya benzeyen, metalden yapılma ellere yakınlaşır; ardından Lila, aynadaki yansımasını görüp aniden irkilir. Freud tekinsiz fenomenlerden bahsederken, canlı uzuvlarının metal reproduksiyonlarını ve insanın aniden kendi yansımasını görmesini de örnek gösterir. Çocukluk ile ergenlik arası dönemden kalma objelerle dolu olan Norman'ın yatak odası, Lila'da merak uyandırır. Lila'nın dolambaçlı yolu sona erer ve filmin bu bölümünün hareketi, nihai tekinsizliğine geri döner: annenin mahzende saklanan cesedi.

Sapık, filmin gerçek sırrına giden yolu hazırlayan bir şüphe unsurunu son ana kadar korur: Bayan Bates hem canlı hem

ölüdür. Lila, Bayan Bates'i mahzende bulduğunda, yaşlı kadın hareket ediyor, onun sesine ve dokunuşuna yanıt veriyor gibi gelir. Sonra, ceset dönüp de kafatası doğrudan kameraya bakınca, sallanan ampul cansız bedeni canlandırmış gibi görünür. Bu kaygan an, cesedin durağanlığı ile aldatıcı hareketi arasındaki belli belirsiz sınırın tam anlamıyla Gotik bir efektle canlandırıldığı bir korku jestidir. Raymond Bellour ışığın, bir sinema ekranı gibi, Bayan Bates'in önündeki duvara yoğunlaştırıldığına dikkat çekerek, bu anın yarattığı etkiden bahseder. Bellour'a göre bu an, "Anne"yi izleyicinin yerine koyar ve böylece,

Anne sonraki iki yakın çekimde doğrudan kendisine baktığında, izleyici aynadaki görüntüsüyle (ölüm isteğinin içinde yaşattığı fetişle) karşılaşır. Bu özellikle Lila'nın dehşetle kafasını ampule çarptığı ve ampulün ileri geri sallanmaya başladığı ikinci çekim için doğrudur. Işık bu şekilde sallanması, tekrar edilir ve pekiştirilir... Kafatası, bu titremeyle –aynı zamanda sinemanın ta kendisi olan ışık ve gölge oyunlarıyla– canlanmış gibi görünür.¹¹

Bir durağanlık imgesi, anlatısal sonun durgunluğunu kopyalayan durağanlık, sonunda Norman'ın zihninde cansız ile canlı arasındaki içsel bulanıklık aracılığıyla sahnelenir. Sondaki bu dram, psikiyatrisin pekiştirici sözleriyle sunulur ("Norman, annesinin yaşadığı yanılsamasını yaşatmak zorundaydı."). Onun sözleri, Norman'ın hücredeki görüntüsüne ve "Annesinin" durağanlığını bozmama kararına yol açar. ("Böylece oturacak ve onun içi doldurulmuş kuşları gibi boşluğa bakıp duracağını.") *Sapık*'ın ikinci parçası, iki motifi birbirine eklemler. Öncelikle ölüm-dürtüsü sonuna, filmin son görüntüsü olan, Marion'un bataklığın içinden çıkagelen arabasında geri dönen ölümlü beden imgesine doğru bir hareket vardır. Bu son, Norman ile Anne arasındaki, sadece anne ile oğul değil, aynı za-

(11) Raymond Bellour, "Neurosis, Psychosis, Perversion", s. 124

manda hareketli ile hareketsiz, canlı ile ölü arasındaki sınırı bulanıklaştıran daha sarsıcı bir eklemlenmeden ortaya çıkar. Ve bu, her şey bir yana, sinemanın kendisinin bulanıklaştığı sınırdır:

Film artık objeyi, böceklerin bedeninin kehribar içinde uzak geçmişten bu yana eski halini korunması gibi, hemen o anda kefenleyip korumaya razı değil... Bugün ilk defa şeylerin görüntüsü, aynı zamanda onların süreğenliklerinin, deyim yerindeyse mumyalanmış değişimin görüntüsü.¹²

Bazin'in gözlemi, şaşırtıcı bir biçimde *Sapık*'a uygun düşüyor. Norman'ın tahnitçiliği (hayvan postunu doldurma sanatı) kuşların bedenini geçmişten koruyor ve Anne'nin bedeninin saklanması ile "mumyalamak" sözcüğü arasında bir kelime oyunu oynanıyor.¹³ Fakat Bazin'in sözleri, aynı zamanda sinemadaki bulanık sınırlara dikkat çekiyor. Ondaki değişim imgesi, ölümün bir imgesi. Anne, Norman'ı ele geçirip onun içine yerleştiğinde; ölü canlıyla ve hareket durağanlıkla iç içe geçiyor.

Douglas Gordon 1993 yılında (Wolfsburg'daki Kunstmuseum'da) *24-Saat Sapık* adlı bir enstalasyon sergiledi. Enstalasyon, Hitchcock'un filminin orijinalini elektronik ortamda yavaşlatarak 90 dakikadan 24 saate uzatıyordu. Doğal olarak bu yavaşlatılmış seyir, hikâyenin özgün akışının sıkı grafik yapısını ve geleneksel anlatı üslubuna göndermelerini yok eder. Bununla birlikte Hitchcock'un film çekimi uygulamalarındaki imzası, olduğu yerde durur: görüntülerin biçimsel, doğrusal niteliği, sert ışık ve gölge kontrastları, özenle tasarlanmış ve her zaman film çekimi öncesinde elle çizilmiş görüntüler ve özellikle *Sapık*'ta geri-projeksiyon tercihi. Bu enstalasyon, fil-

(12) Andre Bazin, "The Ontology of the Photographic Image", *What is Cinema?*, çeviren ve derleyen Hugh Gray (Berkeley, CA, 1967), cilt I, s. 15.

(13) Yazar burada, İngilizcede mumyalamak sözcüğünün karşılığı olan "mummy" ile anne sözcüğünün karşılığı olan "mommy" arasındaki ses benzerliğine dikkati çekiyor. (ç.n.)



min ekrana yansıtılan orijinalinde olmayan, fakat onun içinden açığa çıkarılabilecek şeyleri keşfetmek için, film ile teknoloji arasında bir diyalog yaratır. Bu açıdan söz konusu çalışmanın hayal görmeyi tetikleyici bir etkisi vardır; özellikle de 1960'lardan sonra film tüketiminde gerçekleşen dönüşümler düşünüldüğünde. Sinemanın 1995-96'daki yüzüncü yıldönümünü önceleyen son yirmi yılda video, film izleme biçimlerini dönüştürmüştü; izleyiciye görüntü ve onun akışı üzerinde yeni tür bir kontrol olanağı sunmuştu. *24-Saat Sapık*, başka şeylerin yanı sıra, videonun sunduğu bu yeni ve radikal olanaklara dönük bir kutlamaydı. Douglas Gordon'un, Norman'ın Marion'u dürbünle izlediği sahneyi dondurmak için *Sapık* kasetini geri sardığı ve filmin saniyede iki kare akarkenki güzelliğini o esnada tesadüfen keşfettiği söylenir.

Amy Taubin'in dikkat çektiği gibi, *24-Saat Sapık*, Hollywood tarzı bir filmin kapılarını, ağır çekim estetiğine ve böylece avangard film geleneklerine açmıştır.¹⁴ Bu çalışmanın, ağır çekimin ötesinde, bir elektronik ortam aracılığıyla paradoksal olarak yeniden parçalanmış sinemayı kendi materyaline geri ta-

14) Amy Taubin, "Douglas Gordon", *Spellbound: Art and Film*, ed. Philip Dodd ve Ian Christie, sergi katalogu, Hayward Gallery ve British Film Institute (Londra, 1996).

şıldığını ve böylece sinemanın, film şeridindeki tek bir karenin durağanlığına teslim olduğunu söyler:

Filmi, normal hızının on üçte birine yavaşlatarak Gordon bize bir “hareket imgesini” değil, fakat her biri art arda yaklaşık yarım saniyede bir yansıtılan bir durağan görüntüler dizisini gösterir. Film görüntüsünün kesintili olduğunu ve hareketli fotoğraflardaki gerçek zaman yanılsamasının kırılğanlığını fark ederiz.¹⁵

Bu noktada sinema, özündeki durağanlığa ve Taubin’in bahsettiği çifte zamansallığa geri dönüş yolunu bulur. Görüntünün saniyede 24 kare akışı, fotoğrafa bir “şimdilik” atfederken, durağanlık filmin kayıt zamanına, “eskiden’liğine” erişim sağlar. Zamanın dondurulan ve dolayısıyla da fosilleştirilen bir anını kaydederek, sinemanın durağan fotoğrafla buluştuğu nokta, tam da tek bir karede yerleşik bu andır.

Fakat elbette *24-Saat Sapık*’ın tetiklediği bir hayal görme, fotoğrafın durağanlığı ile sinemanın hareketi arasında bir yerlerde asılı kalarak, onu işgal eden ölümün varlığından etkilenmek zorundadır. Douglas Gordon’un çalışmasında, *Sapık*’ın kendisinde ve genel olarak Hitchcock filmlerinde ölüm hikâyeleri, görüntüleri ve temaları farklı düzeylerde birikir; sinemanın bir ortam olarak ölümlü çağrışımlarını ve temelde de kendi ölümlülüğünü yansıtmak için bir ilmik gibi her seferinde gerisin geri sinemaya uzanır. Nasıl ki *Sapık* 1960 yılında Hollywood film endüstrisinin temeli olan stüdyo sistemi tarihinde bir son kez sahne alış ise, *24-Saat Sapık* da –adeta bir ağıt gibi– sinemanın kendisi için geri dönüş kapısının tamamen kapatılmasıdır.

İzleyici bir sanat galerisinde, aynı sinemada olduğu gibi, projeksiyonun akışına müdahale edemedi, Gordon’un ağır çekim etkisi üzerine çalışmasını izler. Fakat *24-Saat Sapık*, ay-

nı zamanda özel izleyiciliğin yeni formları üzerine *kamusal* bir tefekkürdür. Artık isteyen herkes film görüntüsü ile oynayabilir. Belki de dikizcilik ve seyre yatırım, süreç içinde fetişizme ve tekrar, ayrıntı ve kişisel saplantıya yatırıma dönüşür. Gordon'un, dikizciliği alabildiğine yansıtan bir anı incelemek için video oynatıcısını yavaşlattığında film görüntüsünün başka bir boyutunu keşfetmesi, izleyicilikteki bu dönüşümün bir sembolü olarak alınabilir. *24-Saat Sapık*, sinema için ağıtsal bir anı temsil ediyor olabilir, fakat aynı zamanda yeni bir şafağa, bir "genişletilmiş sinema"nın başlangıcına işaret eder. Dijital teknolojiler elektronik teknolojinin yerini aldıkça bu olasılık büyüyecektir. Bu estetik çerçevede Andre Bazin'in sinema algısı yeniden önem kazanır. Zira "şeylerin görüntüsü, aynı zamanda onların süreğenliklerinin görüntüsü olduğundan" ve "mumyalanmış değişim" süreci kendi başına bir seyirlik haline geldiğinden, başkalaşımın ağır akan sürecini izlemek mümkün olmuştur.

Altıncı Bölüm

Roberto Rossellini ve İtalya'ya Yolculuk (1953)

Hitchcock'un *Sapık* filmiyle getirdiği yenilik, neredeyse sadece sette çekilmiş, sıkı sıkıya örülmüş ve akıcı bir anlatıdan kaynaklanırken, bundan birkaç yıl önce Rossellini anlatının hatlarını gevşeten, akışını yerinden eden ve kent sokaklarında çekilmiş, mihenk taşı niteliğinde bir film yaratmıştı. Fakat her iki film de belli yapıları ve tematik ilgi alanları itibariyle ortak nitelikler taşıyordu. Her ikisi de, bir duraksamanın ardından tekinsizlik mekânına akan bir yolculuğun etrafında dönüyordu. *Sapık*'ta bu, açığa vurulan geçmişe ait şeylerin sadece bilinçdışıyla ilişkili olduğu, anne bedeninin tekinsizliğinin hükmettiği bir duygusal karmaşa mekânıydı. *İtalya'ya Yolculuk*'ta bu mekâna, kadim bir uygarlığın kalıntıları ve izleri hâkimdi. Rossellini bu zemini, Bazin ve Barthes'ın fotoğraf ile ilişkilendirdiği maddi ile tinsel, gerçeklik ile büyü ve yaşam ile ölüm arasındaki belirsiz sınırları sinemaya doğru genişletmek için kullandı. Fakat her iki filmde de ölüm, merkezi bir tematik unsur teşkil eder ve yine her iki film de sinemanın hareket ile durağanlık arasında gidip gelen paradoksal ilişkinin bir görsellik düzeyine ulaşmasını sağlar.

İtalya'ya Yolculuk'ta (*Journey to Italy / Viaggio in Italy*) Rossellini, Napoli'nin geçmişini filme taşımak için, adeta hikâyenin içine dokunmuş bir makale gibi, kentin etrafındaki yerle-



Pompeiî'deki kazı.

şimleri ve kalıntıları kullanır. Ingrid Bergman, Rossellini'nin bu bölgeye uzun süredir duyduğu ilgiyi hatırlatır:

Pompei'ye tapardı. Onun hakkında her şeyi bilirdi. Tek aradığı, Pompei'yi, müzeleri ve Napoli'yi içine yerleştirebileceği bir hikâyeydi ve Napoli'nin onu her daim böylesine büyülemesinin nedeni, Napoli halkının Roma ya da Milano'dakinden farklı olmasıydı. Tüm o kalıntılarla dolu mağaraları, iskeletleri, müzeleri ve tüm o heykellerin tembelliğini göstermek isterdi.¹

Rossellini Vezüv'la, geçmişin maddi izleriyle, ölünün belleğe, dine ve hurafelere dadanan manevi varlığıyla bağlantılı paradokslara ilgi duyardı. *İtalya'ya Yolculuk*, açıkça amaçsız ve neredeyse olay örgüsüz² bir biçimde, yıldızlarını yönetilmek için yalvarır bir halde bırakan bir şaşkınlık kaynağıydı. Benzer nedenlerle, olay merkezli anlatının geleneklerini yıkmak ve düşünceye mekân ve zaman açmak için dikkatle inşa edildiğini kavrayan sadece birkaç eleştiriyle yetinerek gösterimden kalktı. Filmdeki mekânlar, rezonansları ve çağrışımları nedeniyle özel olarak seçilmişti. Rossellini buradan hareketle sine-

(1) Robin Wood: "Ingrid Bergman on Roberto Rossellini", *Film Comment*, 10 (Temmuz-Ağustos 1974), s. 15.

(2) Metinde, İngilizcedeki *plot* kavramının karşılığı olarak, "olay örgüsü" kavramı kullanılmıştır. (ç.n.)

maya, onun gerçekliğine, dizinsel niteliğine ve yaşamı korumak için sahip olduğu tekinsiz kabiliyete dair açık ve nevi şahsına münhasır bir yorum yarattı.

Bu temalardan bazıları, filmin sonuna doğru Pompei sekansında buluşur. Filmin başrol oyuncular, İngiliz çift Alex ve Katherine Joyce (George Sanders ve Ingrid Bergman), Pompei'de sarsıcı bir kazıya tanık olurlar. Zaman içinde, lavların yaktığı bedenler parçalanmış ve arkalarında, sonradan dikkatle sıvı bir alçıyla doldurulan, kalıp gibi bir boşluk bırakmışlardır.³ Alçı katılaştığında kalıp çıkarılacak ve figürler ortaya çıkacaktır. Alex ve Katherine, alçının çıkarıldığı bu son aşamaya davet edilmiştir. Sonunda figürler ortaya çıkar ve işçilerden birinin tabiriyle “bir çifti, bir erkek ve bir kadını, muhtemelen bir karı kocayı, sanki ölüm anında” görürler. Yanardağın aniden patlaması nedeniyle Pompei'de bulunan figürler, yaşamdan ölüme geçiş anında yakalanarak, öldükleri haliyle korunmuşlardır. Figürler yan yana yatmakta ve sanki lavın etkisi birini diğerinin koynundan çekip almış gibi birbirlerine doğru uzanmaktadır. Raymond Bellour bu sahne hakkında şunları söyler: “Film banyosunda fotoğraf ortaya çıktığında, koyun koyuna kenetlenmiş bir çift görünür. Dolayısıyla gerçeğin kendisinden bir fotoğraf şekillenir.”⁴ Bir objenin kendisinin kalıntısından şekillenen alçı kalıplar, aynı fotoğraflar gibi, dizinsel imgelerdir.

Rossellini'nin *İtalya'ya Yolculuk*'u çektiği 1952 yılında, Pompei'deki kazılar henüz başlamıştı. Arkeologlarla yakın ilişkileri vardı ve kazılar esnasında önemli keşifler olursa bunları filme çekmek için bilgilendirilme sözü almıştı. Rossellini, Pompei trajedisinin kendi filmi için çok önemli olduğunu hissediyordu. Lavlar altında yanmış kentin hikâyesinden büyüle-

(3) Bu metot, birleşik İtalya'yı savunan Carbonari hareketinin destekçisi, arkeolog Giuseppe Fiorelli tarafından geliştirilmiştir. Fiorelli, 1860 yılında Victor Emmanuel tarafından kazıların sorumluluğuna getirilir.

(4) Raymond Bellour, “The Film Stillecl”, *Camera Obscura*, 24 (Eylül 1990), s. 109.

nen Avrupalı entelektüeller kuşağının belki de son temsilcisiydi. Bu hikâye, Aydınlanma kültürünün farklı dalgaları için çok şey ifade eden kadim uygarlıkların bir kalıntısıydı.⁵ Fakat aynı zamanda tekinsizliğin ürpertisini, bastırılanın geri dönüşünü, ölümün varlığını ve ölüm ve zamanın kendisini anlamamanın zorluğunu da beraberinde getiriyordu. Anthony Vidler bu tarihi anlatır:

Evsel olan ile yabancı olanın bu dramatik yüzleşmesi, Pompei'yi on dokuzuncu yüzyıl boyunca edebi ve sanatsal tekinsizliğin bir odak noktası haline getirdi... *L'étrange, l'inquietant, das Unheimlich...* hepsi de askıya alınmış tarih fikrine, yaşam bulan rüyaya, şimdiye kavuşan geçmişe odaklanmış hikâyelerde kendi doğal mekânlarını buldular... Bu retrospektif bakışın özgün karakteristiği, onda geçmiş ile şimdinin tedirgin edici birleşmesi, yakılmamış ölünün hakları konusundaki ısrardı. Görünen o ki Pompei'de tarih –açıklamanın ve maddi olgunun o katı gerçekliği– mucitlerinden bir tür intikam alıyordu.⁶

“Askıya alınmış tarih fikri, yaşam bulan rüya, şimdiye kavuşan geçmiş”, kazılan kentin bu imgeleri sinemanın zamanı bulandırma konusundaki eşsiz yeteneğini tarif etmek için de kullanılabilir. İnsanlar ve tarih, geçmişin içinde yok olup gittiklerinde, dünyada bıraktıkları izler onların yokluğunu, zamanı geri kazanmanın imkansızlığını imler; fakat aynı zamanda onların bir zamanlar varolduğu gerçekliğine tanıklık eder. Sinemayla birlikte geçmiş, gerçekliğin tam bir görünümünde korunur. 1952'de çekilen Pompei sekansında, gerek sıradan işçilerin gerekse de Hollywood starlarının yaşayan gerçekliğiyle beraber, kentin kalıntılarına, fosilleşmiş tarihin bir başka katmanı daha eklenir. O anda o sahnede canlı olanlar, Pompei'de-

(5) Rossellini'nin daha sonraki televizyon çalışmasında, kendini hem antikite hem de Aydınlanma düşüncelerini anlamaya ve aktarmaya adanmış olduğunu hatırlamak önemlidir.

(6) Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, MA, 1992), s. 47.

ki çiftin alçı kalıplarında fosilleşmesi gibi, ekrandaki görüntülerinde fosilleşirler.

İtalya'ya Yolculuk boyunca, farklı dolayımrlarla ölüme bağlanan çeşitli temalar arz-ı endam eder ve son gün Alex ve Katherine'ne odaklanır. Katherine'in Pompei'deki gerginliğinin nedeni, ölümün kaçınılmazlığının fiziksel gerçeğidir. Film boyunca İngiliz çiftin karşısına, ölümden sonra bir hayatı ve ölüm ile yaşamın bitişikliğini varsayan, bir yanıyla dokunaklı, diğer yanıyla kalender bir ölüm fikriyle çevrelenmiş Napoli kültürü çıkar. Bu bir korku ve hatta tekinsizlik kültürü değildir; popüler Katolikliğin yaygın inanışlarını, heykellerini, kültürlerini ve mucizelerini barındırır. Freud'un tabiriyle bu, "ilkel inanışların" henüz "aşılmadığı" bir dünyadır. Rossellini içinse; canlılar, şimdiki zaman ile ölümler arasında sıradan gündelik temas ve kadim inanışlar aracılığıyla geçmişi canlı tutan bir dünyayı temsil eder. Geçmiş ile şimdiki zamanın birbirine dolayan bu kültür ve onun hurafeleri, sinemanın geçmiş ile şimdiyi birbirine içinde eritmesine ve canlıyı hareketsiz hayaletler olarak korumak şeklindeki paradoksal becerisine yol açar. Rossellini de film boyunca bunun alegorik temsillerini yaratır. Bu sinemanın atası, Giacomo della Porta ve Athanasius Kircher'in uyguladığı "doğal büyü"dür. Rossellini için olduğu gibi onlar için de makinenin gerçekliği, hem bilimin hem de güzelliğin konusudur.

Rossellini'nin 1952 öncesi filmleri, onun görünmez olana, acının izlerine, kaybedilmiş bir geçmişe dönük ilgisinin yanı sıra, sinemadaki gerçekliğe dönük yoğun bağlılığının habercisidir. Kalıntılar, maddi ve manevi dünyanın bu buluşmasının bir metaforu olarak ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Onun sineması, İkinci Dünya Savaşı sırasında doğmuş ve savaş ertesinin kalıntılarında olgunlaşmıştır: fiziksel olarak tahrip edilmiş kentler ve zihinsel olarak tahrip edilmiş insanlar... Ona uluslararası düzeyde şöhret kazandıran savaş sonrası filmleri, *Roma Açık Şehir* (*Rome Open City*, 1945) ve *Paisa* (1946), işgal altındaki

İtalya'yı anlatır. Anlattığı hikâye, yakın geçmişin kolektif hafızada ve İtalyan ulusal bilincinde hâlâ güçlü olan deneyimleridir. Rossellini, kontrolleri ötesindeki olaylarla sürüklenen sıradan insanların karşılaştığı dram ve trajedileri kaydeder. Savaş bitmiştir, fakat savaşın gerçekliği hâlâ oradadır ve tarihin içinde silinip gitmeden önce kaydedilmesi mümkündür. *Almanya Sıfır Yılı'nda* (*Germany Year Zero*, 1947) ve Ingrid Bergman ile çektiği ilk iki filminde (*Stromboli*, 1949, *Avrupa 51*, 1952) savaşın gerçekliği, insanların zihinlerinde bıraktığı izlerde, savaş ve işgalin ardından izleri hâlâ silinmeyen travmalardadır. Rossellini'nin Katolik yaklaşımına göre, acı çekmek, ruhun bir işaretidir – nasıl Freud için bilinçdışının bir işaretiyse... Andre Bazin'den bu yana eleştirmenler, Rossellini sinemasının –ister tarihsel belleğin tercümesinde olsun, ister travmanın dışavurumunda ya da Hristiyan ruhunun somutlanmasında– görünen ile görünmeyen arasında gidip geldiğini vurgularlar. Fakat o özellikle Katolikliğin ve popüler inanışların birbiriyle kaynaşmasıyla ilgilenir. *Kötü İnsanları Öldürmek İçin Makine* (*The Machine for Killing the Bad*, 1948) filmi, tam da iç içe geçmiş bu evrenlerin bir hikâyesidir. Hurafeler, popüler Katoliklik ve –fotoğrafla bir parodi içinde– yaşamdan ölüme geçiş temalarını birbirine bağlayan kamera, bu filmde oldukça merkezi bir rol oynar. Rossellini için popüler din kültürüyle güçlü çağrışımları olan Amalfi kıyısında çekilen bu film, kamerayı sihirli ve mucizevi olanın mirası içine yerleştirir. 1952'de *İtalya'ya Yolculuk*'u çekmek için geldiğinde, bu ilgi alanlarını ve tutkularını birleştirip, sinemanın gerçekliğini ve büyüsunü Napoli'nin halk kültürüyle diyaloga sokar.

Film, Joyce'ların Bentley marka arabaları içinde İtalyan köylerini dolanmalarıyla başlar. Önü açık yol, hikâyenin başladığını, Napoli'ye uzanan anlatısal çizgiyi imler. Bentley'in karşısına çıkan hayvan sürüsü nedeniyle yavaşlamak zorunda kalması, gelecekteki tıkanmaların ve hikâyedeki geciktirimlerin habercisidir. İtalya'ya, Alex'in amcası Homer'in ölümünden

sonra, evi ve onlara miras kalan malları satmak için gelirler. Alıcı çıkmasını beklerlerken, Napoli'nin her birini farklı şekillerde etkilediğini ve evliliklerinin artan bir gerilimin altına girdiğini fark ederler. Ortalara doğru düğümlenen hikâyeyi Katherine ve Alex farklı yönere çeker. Son gün, yolları yeniden kesişir. Pompei'deki keşfin ardından film, Joyce'ların tekrar Bentley içinde, başlangıcın dengi bir sona doğru giderken görülmesiyle son bulur. Yolları bir kez daha kesilir; bu kez önde bir Meryem Ana heykelinin taşındığı bir dini geçit töreniyle. Bu seferki duraksamaları, barışmalarına ve anlatsal kapanışın bağlandığı "Son"a neden olur.

İtalya'ya Yolculuk filmini finanse etmek kolay değildi ve Rossellini iki starına, Ingrid Bergman ve George Sanders'e bu pratik nedenden dolayı muhtaçtı. Fakat onların varlığı, Rossellini'nin denemesine bir yanıla estetik bir zorluk kattı. Birer star olarak, onlar Hollywood'u temsil ediyorlardı ve Rossellini'nin filmine kattığı yeni tür sinemaya ayak bağıydılar. Yani, starları olmasa, film sinema tarihinde böylesine keskin bir dönüm noktasını temsil edemezdi. Rossellini, karakterlerin canlandırılması gibi, ciddi aktörlerin ciddi bir yönetmenden normalde yardım bekleyeceği konularda Bergman ve Sanders'i başboş bıraktı. Sonuç olarak, Rossellini'nin niyetlendiği gibi, ekrandaki varlıkları belli belirsizdi. Starlığın ikonları olarak onlar da starlığı oynamak ile, aktör olarak ya da kendilerini icra etmeye zorlanmış starlar olarak oynamak arasındaki çizginin nereden geçtiğinden emin değillerdi. Fakat kurgu içinde Alex ve Katherine karakterleri, filmin, sinematik hikâye anlatımının modern ve geleneksel biçimleri arasında bölünmüş farklı tür sinemalar arasında bir karşıtlık yaratmasını sağladı. Katherine, yansıtma ve geçmişe yolculuk için bir alan yaratır. Alex ileri doğru hareket etmek için sabırsızdır. Katherine olay örgüsünün zikzaklar çizerek dolanmasına izin verir. Alex düzenli bir hareket ve olay algısıyla kendi yolunda ilerlemesini sürdürmeye çalışır. Bu farklı doğrultular, cinsiyet farklılığını da keser:

bir yanda erkeklik ve onun geleneksel eylem-dürtülü anlatıyla özdeşleşmiş kaygıları vardır; diğer yanda ise kadınlık ve Rossellini'nin "makalesini", yani Napoli'ye ve onun geçmişine yolculuğunu mümkün kılan sinema türü.

Film anlatısıyla yapılan bu deneyde, Alex ve Katherine Joyce sadece cinsiyet açısından değil, bununla beraber zamana dönük olarak birbirine zıt sembolik yaklaşımları itibariyle de farklı yolları temsil ederler. Alex aracılığıyla Rossellini kuzey ile güney kültürleri ve töreleri arasındaki (İtalya'nın kuzey ve güneyi arasında da yatan) coğrafi farklılığı ortaya serer. Bentley'in pürüzsüzce ilerlemesinin bir hayvan sürüsünce durdurulmasında olduğu gibi, kuzeyin kuralcı saat-zamanı güneyin aylak-zamanıyla çatışır. Homer Aınca'nın evindeki ilk öğle yemeğinin ardından ikinci günde, Alex ve Katherine evin terasında kış güneşi altında uzanırlar. Evliliklerindeki gerilim ve hikâyeyi taşımak istedikleri farklı doğrultular burada su yüzüne çıkar. Alex huzursuzdur. Siestayla geçen boş zaman onu sıkımaya başlar ve daha fazla şarap bulmak için dolanır. Böylece hikâyeyi küçük sapmalarından birine taşır. Aşağı inip mutfakta dolanır ve uyuyan hizmetlileri uyandırır. Bir dizi dilsel yanlış anlama, huzursuzluğunu daha da arttırır. Bu, bir kuzey-güney çatışması olduğu kadar bir cinsiyet ve sınıf çatışmasıdır da – kuzeyin temsilcisi burjuva erkek, siestasından uyandırılmış güneyin temsilcisi kadın işçiyle yüzleşir.

Katherine terasta, kendi içine doğru bir zihinsel yolculuk yapmakta; geçmişini ve ona aşık olan, savaşın ertesinde ölen bir şairle –Charles Lewington ile– ilişkisini düşünmektedir. Lewington, İngiliz ordusuyla birlikte Napoli'de bulunmuştur; kent Katherine'e onu ve şiirini çağırıştırır. Alex'e gözleri kapalı ve yarı uykulu halde bu hikâyeyi anlattığında, şiirin ve duyguların "kadını" dünyasına bu kayış onu fazlasıyla rahatsız eder ve akıldışı bir kıskançlık krizine neden olur. Bu epizot, James Joyce'un "Ölü" adlı hikâyesindeki temel önermelerden birine

dayanır.⁷ Katherine'in genç şairle ilişkisi, Greta'nın Michael Furey ile ilişkisini hatırlatır. Her iki kadına da, biri şarkıcı biri şair ve her ikisi de vaktinden önce ölen genç, hassas ve kırılğan birer erkek umutsuzca sevdalanmıştır. Her iki olayda da bu genç, kader mahkûmu ve uzun süre önce ölmüş âşıklar, tesadüfi bir vesileyle belleği uyatarak şimdiki zamanı kesintiye uğratır. Fakat duygu bir kez ortaya çıktığı anda, onun varlığı iki kocanın da aklıma bir çengel atar. "Ölü"de kıskançlık ve hiddet, evrensel ahlak imasını öne çıkarırken; Alex'in kıskançlığı onun sabırsızlığını, yetersizlik duygusunu ve Katherine'e olan hiddetini artırır. Charles Lewington, Katherine'e, Alex'e ve filmin kendisine musallat olur.⁸ Katherine'in belleği onun "hayaletini" içeri alır; fakat Alex'in kıskançlığı onu dışarıda tutar; geçmiş zaman, şimdiki zamanın içinde patlar. Başka hayaletler de filme dadanır. Örneğin Homer Amca'nın Napolili aristokrat arkadaşları onun ölümünü şakalarla hafife almakla kalmaz, sanki yaşayanlarla ölümler arasındaki ilişki olağanmış gibi, onunla "yukarıda" buluşmaktan bahsederler. Charles, Alex ile Katherine'in arasına bir duvar örer, fakat onun Joyce'ların rasyonel dünyasındaki hayali varlığı, Napoli halk kültüründe "ölü"nün oynadığı rolle bir bağlantı kurar.

Boş bekleme zamanlarında Alex ve Katherine arasında büyüyen mesafe, hikâyeye bir dizi ilmik atar; hikâyeyi anlatsal olmaktan ziyade tematik önem taşıyan küçük yolculuklara taşır. Gilles Deleuze'e göre Rossellini'nin ve İtalyan yeni gerçekçiliğinin diğer önemli yönetmenlerinin sineması, "hareketli görüntü"den "zaman görüntüsü"ne geçişi imler. D. N. Rodowick bu geçişi şöyle özetler:

(7) Çiftin soyadı, Joyce, pekâlâ bu hikâyeye bir ithaf olarak düşünülebilir.

(8) Karı koca arasındaki ilişkinin, kocada kıskançlık uyandıran küçük bir ayrıntıyla aniden kopuşu temasına, hem "Ölü"de hem de Colette'nin Duo'sunda –ki Rossellini'nin Bergman ve Sanders için düşündüğü projenin orijinalı buydu– rastlanır.

Deleuze'e göre yeni gerçekçiliğin ortaya çıkışı, eylem ve hareket sinemasında bir krizi temsil eder. Özellikle Rossellini'nin *Almanya Sıfır Yılı* (1947) ve *Stromboli* (1949) ya da *İtalya'ya Yolculuk* (1953) gibi filmlerinde anlatısal durumlar, gerçekliğin boşluklarla dolu ve dağıtıcı olarak sunulduğu yerlerde ortaya çıkar. Doğrusal eylemler, tesadüfi gezintilere parçalanır. Olaylar, eyleminin ya da tepki vermenin artık mümkün olmadığı anlarda gerçekleşir... Motor görüntüler arasındaki bağlantıların eylemle aktive edilmesi artık mümkün olmadığından; mekân doğada değişir, bağlantısız ya da boş bir mekâna dönüşür. Görüntüleri motor eylemlerle bağlantılandırmanın yerini, görme ve işitme eylemleri alır; göndermeli / imalı bir çapanın yerini pür tanım alır.⁹

George Sanders'in kusursuz bir biçimde canlandığı Alex rolü, eylemin çöküşüne ve hızın değişimine isyan eder. Sanki yeni gerçekçi bir filmi gönülsüzce izler gibi, boş mekân ve zaman onu sıkarak. O, "hareket imgesi" sinemasından yanadır; erkekliğini kaybetme korkusunu ve yetersizliğini maskeleyen düzenliliğe ve eyleme dönük savunmacı bir arzu duyar. Alex'e göre güneydeki zamanda erkekliği öldüren bir şey vardır. Onun Napoli'nin "tembelliğine" karşı sürekli isyan etmesi, bir bakıma, olay örgüsünün enerji ve doğrultudan yoksunluğu konusunda bir şikayettir.¹⁰ Rossellini'nin Alex ve Katherine karakterlerine yüklediği ironi, kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırları haylazca bulandırdığı düşünüldüğünde, bu şikayetin

(9) D.N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine* (Durham, NC, 1997), s. 13.

(10) Rossellini tembellikle özdeşleştirilmiştir. *Quasi un'autobiografia* (Milan, 1987), s. 54; bir Napoliliye nutuk çeken Amerikalının hikâyesini anlatır:

"Ne yapıyorsun?"

"Hiçbir şey."

"Çalışmalısın."

"Ne için?"

"Para kazanabilirsin."

"Ne için?"

"Evlenirsin, çocukların olur."

"Ne için?"

"Yarın öbür gün onlar sana bakarlar ve sen de dinlenebilirsin."

"Şu anda yapıyorum da bu."

bir boyutu da, yönetmenin kendisine ve onun “hareket imgesi” kurallarına göre oynamayı reddetmesine yöneliktir. Olay örgüsünün eylem ya da olay namına Alex’e sunduğu tek şey, küçük bir cinsel macera fırsatıdır. Beşinci günde keyif düşkünü arkadaşlarını, özellikle de Marie’yi, Capri’ye kadar takip eder. Bir kez daha hiçbir şey olmaz ve Alex kıvrımlı olay örgüsüne karşı mücadelesinde bir raundu daha kaybeder. Hikâye-eylem –hatta cinsel eylem– kazandırma çabası, umutsuzca başarısızlığa uğrar. Marie onu basitçe reddettiğinde, macera arayışı da giderek kaybolur.

Öte yandan Katherine’in rolü ise geçmişe bakmak ve ondaki parçaları film temasının geniş zeminiyle bağlantılandırmaktır; bu şekilde filme, büyük ölçüde belirlenmiş, mitsel mekânlara doğru rehberlik eder. Katherine’in yolculuklarına, “kadın-sı” olarak, pozitif bir tanım getirmek zordur. Tek bir istisnayla: kadının, erkekle karşılaştırıldığında, gelenekler ve adetler nedeniyle sinemanın “eylem görüntüsü” üzerinde daha az kontrol sahibi olması. Kadın bir rehber, kadınsı olmaktan ziyade nötrdür; pasifliği, anlatısal zaman ve mekânın diğer türlerinin onun varlığında somutlanmasını daha kolay sağlar. Rossellini, Katherine karakterini yaratırken, Alex’in onun aşırı duygusal edaları ve İngiliz turist kadınlara benzer gülünç giyim kuşamı konusundaki öfkesine ya da müzeleri ziyaret etmektense Capri’de “eğlenmeyi” tercih etmesine içten içe sempati duyar. (“Müzeler beni sıkıyor.”)

Starların performansı, Rossellini’nin *İtalya’ya Yolculuk*’ta gerçeklik –gerçekçilik değil– yaratma niyetini doğrular. Bergman ve Sanders’in elinde bir senaryo yoktur ve zaman çizelgesi kaotik görünür, olayların kronolojisi ya da duygusal yapı konusunda çok az ipucu verir. Aslında beklenen, doğaçlama yapımları ve kendilerini oynamalarıdır. Star ve olay odaklı sinemanın gelenekleri ve adetleri, başka türde bir sinemanın kendi inkişafını hissetmesine izin veren bir boşluk’a boyun eğer. Yolculuğun anlatı ivmesi durduğunda, zamanın kapısı,

konudan sapmaya ve tefekküre açılır; böylece bu yeni sinema insanların gözleri önünde inkişaf eder. Bu manada, film sadece kendi temaları üzerine değil, fakat aynı zamanda sinemanın kendisi ve tarihi üzerine düşünmek için zaman sunar. Hollywood starlarının bir Avrupa sanat filminde rehbersiz bırakılması, sinematik doğrultuda bu tür bir değişimi dramatize eder. Ve belki de anlatısal filmdeki bu krize ortak olmaya –ve böylece bu krize fırsat vermeye– hazır tek Hollywood starları, her ikisi de kendi yaşamlarında bir kriz yaşayan, her ikisi de özel ve profesyonel hayatlarının nereye doğru gittiği konusunda emin olamayan, yarı Avrupalı bu iki sanatçıdır. Rossellini, minimal bir olay örgüsü çizgisinden ve kafası karışık iki Hollywood starından, pek çok eleştirmenin gözünde ilk modern filmi yaratmayı başarır. Bunu yaparken mekânları, insanları, caddeden geçenleri ve starlarını belgeleyerek, gerçekçiliğin –bir sinematik kurmaca üslubunun– yerine gerçekliği koyar. Alex ve Katherine’in kalkıştığı kurmaca yolculuk; tarih, coğrafya ve jeoloji tarafından kısmen de olsa kenara itilir.

Rossellini’nin Napoli körfezini alan pan çekimleri, adeta film boyunca tekrarlanan bir nakarat gibi sürekli araya girerek *Yolculuk*’u keser. Bu çekimler, körfezin güzelliğini ve turistler için cazibesini öven on dokuzuncu yüzyıl Napoli’sinin görsel kültüründen gelir. Giuliana Bruno bu gelenekten bahseder:

Panoramalar, dış görünüm ve manzara Napoli görsel kültürünün geleneksel olarak önemli bir unsurudur... Bu, sanatsal geleneğe de yansır: resimden fotoğrafa, İtalyan sanatına manzaralar ve “vedute” [görünümler] hâkimdir.¹¹

Joyce’ların Napoli’deki ilk sabahı, bir Napoli halk şarkısı eşliğinde, körfezi boylu boyunca alan bir pan çekimle açılır. Manzara, onların penceresinden alınır, fakat onların görüş açı-

(11) Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory in the City Films of Elvira Notari* (Princeton, NJ, 1993), s. 210.

sından kopuktur. İkinci pan, Homer Amca'nın terasındandır. Menajeri Tony manzarayı Alex ve Katherine'e anlatırken, körfezin boylu boyunca haritası çizilir. Kamera onun ifadelerini takip eder:

Vezüv orada, 1944'teki patlamadan beri bir soğuma döneminde, fakat sıcaklık biraz artmaya başlıyor. Şu nokta, tepenin arkası, şu ilk tepe, Pompei. Sonra Castellammare, Torre Annunziata. Resina işte orada ve Napoli. İşte Ischia, Capri adası ve o geniş şerit, Sorrento yarımadası orada.

Vezüv manzaraya fiziksel olarak hâkimdir ve filmin keşfe çıktığı kültüre, geçmişin maddi kalıntıları ile dinsel inanışların belirtileri arasındaki ilişkiye de hükmeder. Volkan, özgün bir coğrafi çevre yaratmış olan jeolojik bir fenomendir. Zengin volkanik topraklar, gelişkin bir tarımsal ekonomiye neden olmuş; bir volkanik patlama, Napoli'ye antik çağda stratejik önem kazandıran körfez girintisini ve doğal limanı yaratmıştır. Bölgenin zengin tarihinin kökeninde, volkanın yarattığı doğal koşullar yatmaktadır. Yaklaşık MÖ 750 yıllarında Cumae'de kurulan Yunan kolonileri Parthenope ve Neapolis, Yunanistan dışındaki en gelişkin ekonomik ve entelektüel yaşama sahip topluluk haline gelmiştir. Sonraki yıllarda, Atina'nın çöküşünden sonra kente hayat vermeye devam eden Yunan kültürü, Virgil gibi Romalı düşünürleri cezp etmiştir. Güzel kıyıları, adaları ve volkanik banyoları, antik dönemlerin zenginleri için bir eğlence yeri olmuş; bu da beraberinde bölgeye zenginlik ve kültür getirmiştir. Roma imparatorları Tiberius, Nero ve Caligula kendileri için Capri ve Ischia'da lüks malikaneler inşa ettirerek, adanın uzun yıllar dekadans ile birlikte anılmasını başlatmışlardır. Deniz banyosunun, volkanik kaplıcaların ve mineral suların cazibesine kapılan Romalı zenginler, milattan sonraki ilk yüzyılda körfez bölgesini Avrupa'nın ilk tatil belde-sine dönüştürünce, ana kıtada Pompei ve Herculaneum kent-

leri gelişmiştir. *İtalya'ya Yolculuk*'ta başroldeki mekânlar, işte bu tarihin izlerini taşır.

Fakat volkanın bir başka yüzü daha vardır. MS 79 yılında Vezüv karanlık ve yıkıcı yüzünü gösterir; volkan patlamasında Pompei ve Herculaneum yok olur. Volkanik arazinin ekonomik getirilerine ve güzelliğine bağlı yaşayan halk, sürekli Vezüv korkusuyla yaşar. Vezüv'un çevresinde kültler ve hurafeler yaygındır. Pompei'deki gündelik yaşamının karakteristik bir parçası olan bu gelenek, Rossellini'yi büyüleyen geçit töreni ritüelleri ve aziz heykelleriyle, yarı-pagan yarı-Katolik dinde devam eder. Vezüv, maddi ve coğrafi bir gerçekliğin kültürel pratikleri ve dini inanışları nasıl yarattığını en çarpıcı şekilde gösterir. *İtalya'ya Yolculuk*'ta, Napoli halk kültürünün en önemli sembolü eksiktir: Napoli'nin baş azizi, San Gennaro. San Gennaro, on dördüncü yüzyıldan bu yana Napoli'nin Vezüv karşısındaki koruyucusudur. Azizin kanı yılda üç mucizevi bir şekilde akar ve Napoli'yi tüm zarar verici şeylere –en başta da volkana– karşı korur. Tag Gallagher'ın Rossellini biyografisi, kentin filmde gösterilmesi gereken tarihi mekânlarının kabaca hazırlanmış bir listesine yer verir.¹² Filmin son halinde bu listedeki üç mekân yer almaz. Bunların en önemlisi, Napoli katedralindeki San Gennaro şapelidir.

Rossellini, 1954'te bir *Cahiers du Cinema** röportajında Napoli halk kültüründen büyülenişini anlatırken, San Gennaro'dan bahseder:

Bunun yanı sıra, unutmayın ki Napoli, bir mucizenin hangi tarihte gerçekleşeceğinin belli olduğu dünyadaki tek yerdir. 19 Eylül, San Gennaro mucizesi... Ve San Gennaro gözlerini diker! Eğer mucize gerçekleşmezse, başı belada demektir. Ve her türden musibet gerçekleşmeye başlar!¹³

(12) Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films* (New York, 1996), s. 398-399.

(*) Andre Bazin öncülüğünde, 1951 yılında çıkarılmaya başlayan bir sinema dergisi. (ç.n.)

(13) Maurice Schröer (Eric Rohmer) ve François Truffaut, "Interview with Roberto Rossellini", *Cahiers du Cinema*, 37 (Temmuz 1954).

Fakat her şeyin merkezindeki bu figürle ilişkili hiçbir sekans çekilmedi. Muhtemelen San Gennaro şapeli çok kutsaldı ve katedralde onun kültünü çekmek için izin almak mümkün değildi.¹⁴ Fakat mucize, Rossellini'yi ilgilendiren temalarla yakından ilişkilidir. Ölmüş azizin kanının akması, volkanın yeniden hareketlenmesini önler ya da, beterin beteri olur da volkan yeniden hareketlenirse, lavların azgın akışını durdurur. Doğal ve doğaüstü her iki fenomen de, hareket ve durağanlık –cansız bir özün canlanması– etrafında döner ve tekinsizlik kültürüne yol açar.

San Gennaro eksik kalsa da, Katherine'in gezileri, filmi benzer bir öneme sahip mekânlara götürür. Üçüncü gündeki ilk gezisi, Napoli Arkeoloji Müzesi'nedir. Bu sekans bir turistik gezi kaydı değil, Rossellini'nin "makale" filmi için önemli görüntülerin özenli bir seçkisidir. Bu büyük ve karmaşık müzede Rossellini sadece birkaç heykele odaklanmaya karar verir. Sekans, aşırı hareketli bir kamerayla, vinç ve raylarla filme çekilir. Bu sadece devasa Farnese heykelini çekebilmek için değil,¹⁵ sekansa ayırt edici üslubunu kazandırabilmek için de gereklidir. Kamera hareketleri, Renzo Rossellini'nin müziğinin ilk kez duyulmasıyla güçlenerek Katherine'in görüş açısının ötesinde geçer ve özerklik kazanır. Katherine ve rehber Farnese *Herkül*'ne geldiğinde, kamera geniş hareketlerle yukarı doğru çıkar; insan gözünün ve onun yeryüzüne tabi perspektifinin sınırlarını aştıkça yer çekimine meydan okur. Tüylar ürpertici, öte dünya tınısıyla müzik, sekans boyunca ironik bir biçimde rehberin ayak sesleriyle bitişir.

(14) 1944'teki bir Vezüv patlaması ve San Gennaro'nun rolü hakkında bir yorum için bkz. Norman Lewis, *Naples '44: An Intelligence Offer in the Italian Labyrinth* (Londra, 1983), s. 104-108.

(15) Yunan orijinallerinin Romalı taklidi bu devasa heykeller, aslında Roma'da Caracalla kaplıcalarına dekoratif birer figür olarak koyulmak üzere yapılmıştı. Bourbon hanedanının kurucusu Charles tarafından, on sekizinci yüzyılda Napoli'ye getirildi.

Sekans, bir *dissolve*¹⁶ geçişle başlar; Katherine müzeye adeta bir sütunun taş ayağı içinden geçiyormuş gibi girer. Sabitlikten hareket doğar ve sahneyi sekansın geri kalan bölümüne hazırlar. Rossellini sanki kamerasının o taş bloklara hayat verecek sihirli bir araç olduğunu düşler. Heykellerin çoğu, yarı ifadeyle durmaktadır: *Discus Thrower* (Disk Fırlatıcı) gözleriyle kameranın üzerinden bakar, *Drunken Poet* (Sarhoş Şair) baygınlıkla arkaya doğru düştüğü anda yakalanmıştır. Sanki Medusa'nın ya da başka bir kötücül büyücünün bakışı, canlı hareketi taşlaştırmıştır. Sonrasında Romalıların da taklit ettiği klasik Yunan heykeltıraşlığı, dondurulmuş bir an illüzyonu yaratma arayışındadır. Rossellini'nin bu üsluba odaklanması, aradaki yüzyılların üzerinden atlayarak, fotoğrafın bu arayışı gerçekliğe dönüştürmesiyle ve Andre Bazin'in sanat tarihini bu tek doğrusal ilerleme çizgisine indirgemesiyle bağlantı kurar. Ancak *Yolculuk*'ta kamera, sinemanın hareketini heykellere taşıyıp onların durağanlığını yeniden canlandırmaya kalkışarak, durağan fotoğrafı aşan bir boyut ekler. Bu strateji, devasa Farnese *Bull* heykel grubuna geldiğinde doruk noktasına ulaşır. Bu heykelde Zethus ve Amphion kardeşler, ayaklarının önünde yatan Dirce'nin bağlı olduğu boğayı sabit tutmaya çalışırlar. Kamera, bu vahşi sahnenin etrafında dolanırken hem onun melodramatik, teatral özelliklerini sunmaya çalışır, hem de heykeltıraşın o anda yakalanmış ve bir canlandırma içinde sonsuza dek askıya alınmış bırakılmış bir eylemin görüntüsünü yaratma çabasını taklit eder. Rossellini, hareketi durağanlığın, yaşam görüntülerini hareketsiz taşların içine işleyen bu heykeltıraşları kutsar.

Katherine'in beşinci günde Cumae'ye yaptığı ziyaret, müzedeki heykellerin estetiğiyle keskin bir karşıtlık içindedir. Heykeller, antik tarihin nispeten kısa ve kendi içinde benzeş

(16) Türkçede "erime" ya da "zincirleme" olarak da kullanılır: Bir görüntü kararıp bir diğeri açılırken iki görüntünün üst üste binmesiyle ortaya çıkan efekt. (ç.n.)

bir dönemine aittir. Cumae'nin tarihi ise farklı çağlar, farklı kültürler, farklı dinler ve mitolojilerle katmanlanmıştır. Mino-yen tarzda devasa duvarlarıyla Yunan yerleşimlerinin en eskisi Cumae'nin geçmişi, tarih öncesine uzanır ve Sibyl (kahin kadınların kitapları) mağaralarının mekânı olarak mitolojiye girer. Roma'nın çöküşünden sonra Hristiyanlar burayı bir yeraltı mezarlığı, Sarazenler¹⁷ ise kale olarak kullanmıştır. Müzenin aksine burada sekans, Katherine'in mekâna dönük öznel tepkileri etrafında düzenlenir. Mekânın uzun tarihini kısaca aktaran rehber der ki: "Aeneas, Truva'yı terk ettikten sonra bu sahile yerleşir. Son savaşta, İngiliz birlikleri karaya buradan çıkmıştı." Bir sonraki çekimde Katherine'in tepkisini görürüz. Charles Lewington'un tam da burada kamp kurmuş olma ihtimali Katherine'in aklına takılır. Rehber, devasa geçit boyunca cınlayan yankıyı gösterir; Katherine ve rehberi yollarına düşen ışık ve gölgeler eşliğinde yürürken, Rossellini onları çekmeye devam eder. Ta ki Hristiyan kalıntılarının olduğu odaya girene kadar... Müzik, sahneyi tekrar müzenin tüyler ürperten atmosferine taşır. Charles'ın şiirinin dizeleri Katherine'in aklında dönüp durmaya başlar, fakat rehber dikkatini duvardaki iki çizime çekerek, onu daldığı düşüncelerden çekip çıkarır. İddiasına göre Sarazenler tutsaklarını bu duvarlara zincirler: "Sizin gibi güzel bir kadını işte böyle bağlarlardı."

Cumae'nin tekinsizliği; Katherine'in düşünceleri ve Charles'ın hayali varlığıyla sürekli kırılsa da, Cumae bir rezonans, iz ve kalıntı yığınağını beraberinde getirir. Burası aynı zamanda bir gizemin, daha doğrusu "gizemler"in mekânıdır –ister Kehanet ister erken dönem Hristiyanlık olsun, müminlerin yürekten inandığı bir dinin sırlarının mekânı. Aksettikçe yaşam bulan yankı, maddilikten arındırılmış gizemin bu aurasını daha da güçlendirir. Yankı aynı zamanda geçmiş ile maddi

(17) Sarazen/Saracen: Avrupalıların, Ortaçağ'da Abbasilere ve Şam civarındaki Müslüman Araplara verdikleri isimdir. (ç.n.)

bir bağdır; tüm o eski yankılarla bir süreklilik içinde, yüzyıllar öncesine, rehberin dediği gibi, duvarlar bronzla kaplı olduğu için sesin daha yüksek çıktığı o günlere uzanır. Ve Rossellini, sahnenin atmosferini öte-dünyalık'tan çıkarıp tarihsel gerçekliğine taşıyarak, korsanların duvara çizdiği resimleri, geçmişin varlığının maddi bir işareti, bir dizinsel yazıt olarak kullanır.

Katherine'in altıncı gündeki üçüncü gezisi, onu "küçük Vezüv"ün canlı volkanik faaliyetine ve iyonlaşmanın "gizemi-ne" tanıklık ettiği Phlegraean Tarlalarına götürür. Burada film, sülfür kuyularında ya da Vezüv'ün patlamalarında olduğu gibi ara ara su yüzüne çıkan toprak altındaki fokurdamaya uzanır. Sekans, görsel açıdan zıt, iki şekilde düzenlenmiştir. Bir yanda, Katherine'in tanık olduğu doğa olayından duyduğu haz vardır. Duman tüten kuyuların fotoğrafını çeker, iyonlaşma gizemini gözlemler, tüm arazinin yakılmış bir parça kağıda ya da sigaraya büyük bir dumanla karşılık veriyormuş gibi görünmesinden duyduğu şaşkınlığı ifade eder. "Cep Vezüv"da, MS 79'da Pompei'yi yakan külü ve közü görür. Bu esnada kamera, dumanın hareketiyle kendi bağımsız ilişkisini kurar. Duman yükselip de zaman ile bağını kaybedince, ekranı doldurana kadar kamera onu takip eder. Kameranın müzedeki köşeli, incelikle işlenmiş bedenlerle ilişkisi ile bir biçimi, başı ya da sonu olmayan bu maddesiz akışla ilişkisi arasında keskin bir karşıtlık vardır. Duman ekranda akıp da kamera onu takip ettikçe, görüntü, kurmaca gönderme (*reference*) çerçevesinin dışına doğru hareket eder. Film, ikonik temsil karşısında her zamanki boyun eğişinin ötesinde bir şeye dönüşür; incecik gri tonların içinde erir. Yine de önceki iki keşif gezisiyle tematik bir bağ vardır. Volkanik faaliyetin ve iyonlaşma dumanının, cansız bir maddeyi –yeryüzünün kendisini– canlandıran bir akışı, bir hareketi vardır.

Katherine geride durarak, tabiri caizse sinemanın tarih ve coğrafyayla kendi diyalogunu kurması için, olay örgüsünü kendi kurmaca hikâyesinin bir yönüne doğru çeker. Böylece Rossellini, geçmişin görünür varlığını filme alabilir ve tercüme

edebilir. Bir hareketin içindeyken donmuş heykeller, fotoğraf-
la analog bir ilişki içindedir; insan bedeninin “eskiden” dondu-
rulmuş hareketini zaman içinde “şimdi”ye taşır. Öte yandan
Cumae, topografidir ve zaman boyunca varlığını korur. Kendi-
ne has jeomantik (toprak falı) özellikleri nedeniyle tarih önce-
sinden bu yana kutsal bir mekân olan Cumae, diğer tarihlerin
katmanlarıyla örtülmüştür. Heykeller birer enstantane fotoğraf-
-donmuş zamanın anları- gibiyken, Cumae üzerine tekrar tek-
rar yazılar yazılmış bir parşömendir. İnsanların doğaüstü ina-
nışlarıyla kutsallaşan bir mekân olarak, doğal bir olayın gizem
kılığına büründüğü sülfür kuyularına neden olur. Üç mekânı
birleştiren ortak tema, cansız madde ile onun canlanması ara-
sındaki ilişkidir. Durağan ve inorganik heykeller; insan hare-
ketini, ifadesini ve zamanın bir anını anlatmayı arzular. Böyle-
ce cansız ve inorganik olan, organik ve canlı kılığına girer. Cu-
mae'nin duvarları geçmişe, inanışların gücüyle ayakta duran
ruhların ve hayaletlerin varlığına uzanarak, seslerin yankısın-
da hayat bulur. Ve bilhassa volkan, hareket ile durağanlığın or-
ganik ile inorganik içinde ayrışmasına meydan okur. Her üçü
de, cansız fotogramların projeksiyon aletinde canlandığı, za-
manın donmuş anlarına canlı bir görüntü kazandıran sinema-
nın gizemliliğiyle ilgilidir.

Filmin sonlarına doğru Alex ve Katherine, İkinci Dünya
Savaşı acılarının donuk bir izi olarak ölümün güncel varlığıyla
yüzleşir. Alex, kısa süre önce en yakın arkadaşının ölümüne
şahit olmuş ve içinde yaşam arzusunun sadece tortuları kalmış
genç bir fahişeye tanışır. Bu temelde cinsel bir karşılaşma ol-
masa da, pek çok kadının açlık nedeniyle fahişelik yapmak zo-
runda kaldığı işgal altındaki Napoli'nin belleğini canlandırır.
Bu epizot, yedi yıl önce çektiği *Paisa*'ya geri dönen tek sahne-
dir. Katherine için bu yüzleşme daha kuvvetlidir.

Joyce'ları ağırlayan kadın, Natalia, Katherine'i kafatasları
ve iskeletlerin duvarlara yığıldığı Fontanelle Kilisesi'ne götür-
meyi önerir. Rossellini, otobiyografisinde Napolililerin ölüye



Iskeletler Fontanelle Kilisesi

yaklaşımları hakkında bir anekdot anlatır. On dokuzuncu yüzyılda insanlar kırsal bölgelerden kente aktığında, mezarlıklardan ölülerin iskeletleri çıkarılıp yaşayan insanlar için odalar inşa edilmiş. Kemikler, Roma yeraltı mezarlarına atılmış. İkinci Dünya Savaşı esnasında yoksullar bu yeraltı mezarlarına saklandıklarında, aileler bu iskeletleri sahiplenmeye başlamış:

Bana dediler ki, “Denizin öte tarafında çok evladımızı kaybettik. Nereye gömüldüklerini kimse bilmiyor, rüzgâr ve kum onları savurdu, güneşte... yandılar. Hiçbir şey yok, ne tek bir mezar ne dua edebileceğimiz bir haç. Biz de bunlara döndük; Tanrı’nın önünde, sevdiklerimizin yerine geçecekler.”¹⁸

Natalie kilisede Katherine’e kendi kardeşinden bahseder. Yunanistan’da bir yerlerde öldürülmüştür ve yakılmayanların kilisesinde onun için yas tutar. Katherine, gördüğü kafatası ve iskeletler karşısında allak bullak olur. Natalia kendisine tanıdık gelmeyen Katolik ritüellerini yaparken, Katherine onu belli bir mesafeden izler.

İtalya’ya Yolculuk’ta gerçeklik, sürekli kurmacanın içine dalar. Bu gerilim, filmin sonunda öne çıkar. Alex ve Katherine Pompei’den ayrılırken, Amalfi kıyısındaki küçük bir kasabada

(18) Rossellini, *Quasi un’autobiografia*, s. 63.

Hollywood tarzı son.



Hayat devam eder.



bir dinsel geçit töreni nedeniyle Bentley ilerleyemez.¹⁹ Nasıl film “gidiş” sözcüğüyle bir kelime oyununun görsel karşılığıyla açıldıysa; şimdi de anlatısal bitiş, arabanın hız kaybetmesinde “son” sözcüğünün bir grafik görselleştirmesini bulur. Bunun için frenlere, engellenen bir gidişe başvurulur. Rossellini iki sonu birbirine bağlar. Bir kötürüm, Meryem Ana’nın önünde koltuk değneklerimi fırlatıp da geçit töreninden “mucize!” feryatları yükselince, Alex ve Katherine arabadan inmek zorunda kalırlar. Katherine, aceleyle öne koşan insanların ittirilmesiyle sürüklenir. Alex ve Katherine birbirlerini tekrar bul-

(19) Mekanlar arasındaki bu “dizilim” tematik bir mantık izler, coğrafi değil.

duklarında, iyileşme mucizesi, geleneksel mutlu son mucizesinde tekrar edilir. Ki bu, hem Hollywood hem de halk masallarının özü olan, anlatının ileri gidişinin bir statiz²⁰ ile sonlanmasını sağlayan *deus ex machine*'dir.²¹ Bu gelenekle paralel şekilde, Alex ve Katherine aşklarını ilan eder ve sinematik sonun yıllara meydan okuyan o imgesiyle, öpüşürler.

Fakat bu son, Rossellini'nin sinema konseptine uymaz. Kamera, star çifti ve onların "son"unu bırakır ve döner. Bir vinç çekimi, caddelerde akan insanları takip eder; kamera, hareketin yenilenen bu akışında, anlatının değil gerçekliğin hareketinde, kendi "son"unu bulur. Yerel bando çalmaya başladığında ve insanlar geçmişe doğru sürüklendiklerinde, film gözden kayboluverir. Hayat devam eder. Bir son durur, diğeri akar. Biri starların kurmacayı ve onun iç uyumunu yaratmadaki rollerine odaklanan bir yoğunlaşmadır; diğeri bir dağılma, filmin yeni tür sinema arayışıyla oradan ayrılma eğilimidir. Bu, Jacques Rivette'e göre, Rossellini tarzı hikâye anlatımının temel unsuru olan, "zamanın sürekliliği"dir.

(20) Organizmadaki, bireydeki veya toplumdaki hareketsizlik, değişmezlik, kısır bir denge durumu. (ç.n.)

(21) *deus ex machine*: Beklenmedik anda yetişen bir yardımcı güç; hızır. (ç.n.)

Yedinci Bölüm

Abbas Kiarostami: Belirsizlik Sineması, Geciktirim Sineması

Kirazın Tadı'nda (*A Taste of Cherry*, 1997) Kiarostami, başkahramanın ölümü arayış hikâyesini, önceki iki filmi *Arkadaşımın Evi Nerede* (*Where is my Friend's House*, 1987) ve *Ve Hayat Devam Ediyor*'da (*And Life Goes On*, 1991) geliştirdiği mobil sinematik üslupla birleştirir. Bir arabadan yapılan çekimle, kameranın hareketi yolculuğun hareketini betimleyerek, anlatının sona doğru hareket ile yaşamın kaçınılmaz sonu arasında bir birleşme yaratır. Burada ölüm dürtüsünün topografisi, dürtünün ikinci sınıf "koyun koyuna ölüm" filmlerindeki yatay doğrultusundan ya da *Sapık*'ın ilk bölümünde Marion'un bilinçsizce ölüme gidişinden farklıdır. Yolculuk, geniş dairesel dönemeçlerle ilerler ve zaman zaman sürücünün mezarlık olarak seçtiği yere geri döner. Bay Badiei, intihar etmeye karar vermiştir. Ertesi gün mezarına gelip öldüğünü teyit etmesi ve cesedini yakması için birine yüklü meblağda para vermeyi düşünür. Bu teklifini kabul etmesi için üç farklı adamı ikna etmeye dönük çabaları, her biri kendi arabasında gerçekleşen ve film anlatısının doğrultusunu farklı yönlerle çeken bir dizi münakaşaya neden olur. İlk adam, bir Kürt askeridir ve sürücü mezar yerini göstermek için arabayı durdurduğunda, arabadan inerek korku içinde kaçır. İkincisi, bir Afgan öğrencidir ve intiharın günah olduğunu söyleyerek Badiei'yi vazgeçirmeye ça-

lıdır. Üçüncüsü, tahnitçilik yapan yaşlı bir adamdır. O da önce Badiei'yi vazgeçirmeyi dener; çünkü hayat, kirazın tadı gibi küçük hazlar için yaşamaya değer. Fakat sonunda, yaşam ile ölüm arasında tercih yapmanın doğal bir hak olduğunu düşünerek, ona yardım etmeyi kabul eder.

“Son”, hikâyenin, anlatısal yapının ve sinemanın farklı alegorik düzeyleri aracılığıyla metaforik olarak sunulur. Bay Badiei mezarlığa ulaştığında, ekranda, geceleyin gökyüzünde yaklaşan bir şimşek görünür. Ay, bulutların arkasına saklanır, ekranın rengi solar ve siyahlaşır. “İnsan, orada hiçbir şeyin olmadığını farkındadır” der Kiarostami. “Fakat yaşam, ışıktan doğar. Burada sinema ve yaşam birbirinin içinde erir. Çünkü sinema da, yaşam gibi, sadece ışıktır ... İzleyici bu hiçlikle yüzleşmek zorunda kalır; ki bu bana sembolik bir ölümü hatırlatır.”¹ Yaşamın, anlatının ve sinemanın sonunu temsil eden siyah ekranın ardından, kısa bir bitiş bölümü, bu sonun nihailiğini yok eder. Videoya çekilmiş grenli görüntü, arazinin doğurgan bahar yeşiline dönüşümünü gösterir. Film ekibi iş üzerindedir: Bay Badiei'yi oynayan Homayoon Irshadi bir sigara yakar, askerler yolun kenarında dinlenmektedir. Ölüm teması, bir bitiş, Hitchcock tarzı bir son ister. Oysa Kiarostami, filmi daha ziyade Rossellini ve *İtalya'ya Yolculuk* ruhuyla bitirir; biçimsel bir sonun ardından film, hayatın devam ettiğini ima eder. Fakat bitiş sekansına Louis Armstrong'un “St. James' Infirmary” parçası eşlik eder. İki kıtalık şarkı, sevdiğini morgda ölmüş yatarken bulan ve kendi ölümünün nasıl olacağını hayal eden bir adamı anlatır. Bu sekans, ölüm-dürtüsü-sonu'nun altını oyarken, sadece film yapımını tanır. Ve Kiarostami'nin sembolik ölümü, çekimin sona erdiğini ilan eder.

Kirazın Tadı'nın tematik ilgi alanı ve üslubu, damıtılmış bir formda yoğunlaştırılır; film, Kiarostami'nin en soyut filmlerin-

(1) Michel Ciment, “Entretien avec Abbas Kiarostami”, *Positif*, 442 (Aralık 1997), s. 84.

Arkadaşımın Evi Nerede?
Ahmed ve Muhammed
(Ahmedapour kardeşler)
okulda.



den biridir. Peter Brooks, ölüm dürtüsü anlatılarında tekrarın öneminden bahseder. Metindeki tekrarlar, sonu erteleyerek ya da geciktirerek, filmin ileri doğru hareketini engeller. Anlatı, kendi rotasından sapmadan, en düz yolu izleyerek akamaz. “Başlangıç ile son arasındaki en kısa mesafe, birinin diğeri içine, yaşamın ani bir ölüm içine doğru çökmesidir.”² Geciktirim ilkesinin uyarlandığı çok farklı anlatı biçimleri olabilir. Örneğin geciktirim, bir askıya alma estetiği, akışı saptıran “tacizler” veya *İtalya’ya Yolculuk*’ta olduğu gibi, Gilles Deleuze’ün hareket imgesinin çözülmesiyle ilişkilendirdiği “tesadüfî gezintiler” etrafında örülebilir. Kiarostami sinemasında akıştan sapma estetiği, bir gerçeklik estetiğine yol açar. Fakat bu basitçe kurmacanın karşıtı bir gerçeklik değil, sinemanın temsilin sınırlarını kabullenmesidir. 1987-1994 yılları arasında çekilen Koker üçlemesinde Kiarostami, eski bir yapıtına iki kez geri döner ve anlatısal tutarlık benzeri dışsal bir sistemin ihtiyaçları nedeniyle temsilde oluşan eksiklikleri takip edecek bir “gözlem sineması” dener.

Abbas Kiarostami, 1990 yılında sinemasını doğrudan etkileyen gerçek ve travmatik bir olayla karşılaşır. 1987’de *Arkadaşımın Evi Nerede* filmini çeker ve 1989 Locarno Film Festivali’nde gösterir.

(2) Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York, 1984), s. 104.



Ahmed'in yolculuğu

li'nde Bronz Leopar ödülünü kazanır. Film, Tahran'ın yüzlerce mil kuzeyindeki Koker ve Poteş köylerinde geçmektedir. 10 yaşlarında bir çocuğun, Ahmet'in (Babek Ahmedapour) hikâyesini anlatır. Ahmet, arkadaşı Muhammed Nematzadeh'in (Ahmed Ahmedapour) alıştırma kitabını okulda bıraktığını fark eder. Muhammed ödevini yapamayacağı için, ertesi gün öğretmen tarafından cezalandırılacaktır. Bu nedenle Ahmet, arkadaşının evini bulup kitabı vermek için Koker'den Poteş'e doğru yola çıkar. Karşılaştığı hiç kimse ona yardım etmeye kapil ya da gönüllü görünmez. Hava kararmaya başlar ve Ahmet endişeye kapıldığı sırada gölgelerin arasından karşısına çıkıveren bir at, korkusunu su yüzüne çıkarır. Yaşlı bir adam ona arkadaşlık eder. Ahmet eve geldiğinde hem kendisinin hem de arkadaşının ödevini yapar ve ertesi günü öğretmen ödevleri kontrol ederek imzalar.

Oyuncuların hepsi, oranın yerlisidir. Film, Kiarostami'nin Çocuk ve Genç Yetişkinlerin Eğitimi Komitesi'nde görev aldığı yıllarda aklında şekillenen temaların olgunlaşmış halidir. Film, devrim sonrası dönemde çocukların durumunu dramatize eder ve kendini ifade edebilen, toplumsal bilinç sahibi yeni bir kuşağın yaratılması için eğitimin önemini vurgular. Kiarostami'nin bu dönemdeki filmleri aynı zamanda çocuklara dönük baskılara da dikkat çeker. Ailelerin ve öğretmenlerin çocuklara geleneksel olarak kayıtsızlık ve kabalık karışımı bir ta-

vırla yaklaştığı bir toplumda, çocuklara söz hakkı ve bir bakış açısı verilmelidir.

1990'da, Kiarostami'nin bu film ile birlikte ilk defa uluslararası başarı elde etmesinin ardından, *Arkadaşımın Evi Nerede* filminin çekildiği bölge korkunç bir depremle sarsılır. Pek çok insan hayatını kaybeder; tarımsal ekonomi alt üst olur ve viraneye dönmüş köylerden gelen köylüler, anayolun yanında en azından dışarıdan yardım alabildikleri derme çatma kamplarda yaşamaya başlarlar. *Ve Hayat Devam Ediyor*'da (1991) Kiarostami'nin arkadaşı Ferhad Kerdamand, *Arkadaşımın Evi Nerede* filminin "yönetmeni" rolünü canlandırır. Tahran'daki evinde deprem felaketini duyan yönetmen, küçük oğlu Puya (görüntü yönetmeninin oğlu) ile birlikte bölgeye geri döner. Gün boyunca, trafiğin kilitlendiği anayollardan ilerleyerek ya da yan yollara saparak, Koker'e ulaşmaya ve Ahmedapour kardeşlerin hayatta kalıp kalmadığını öğrenmeye çalışırlar. Önceki filmde olduğu gibi burada da hikâye, bir arayışın yolculuğuyla başlar; bir arkadaşı ve evini aramak, çocukların kendisini aramaya dönüşür. Ferhad ve Puya insanlara çocukların olduğu film afişini göstererek, onları görüp görmediklerini sorarlar. Deprem bölgesine gelindiğinde kamera, hareket eden arabadan, yol boyunca uzanan harabeye dönmüş evleri ve hayatları kaydeder. İnsanlar yıkıntıları kazıp bazı mallarını kurtarmaya ya da kendilerini vuran trajediyi anlamaya çalışırlar. Film bu yıkım, ölüm ve kayıp sahnelerini, depremle sarsılmış insanları görüntüleyip kaydetmek için durur. "Aç bir kurt gibi saldırdı, uzanabildiği her şeyi öldürerek", "Geriye sadece yıkıntılar ve çaresizlik kaldı." Her yaştan insanlar, ailelerindeki kayıpların sayısına, kendilerinin nasıl olup da hayatta kalabildiklerine dair hikâyeleri tekrar tekrar anlatırlar; Allah'ın bu felaketteki payını tartışırlar. Yönetmen Ferhad arabasının camından etrafındaki mahvolmuş hayatlara bakar; aklında bu insanların acılarına ve cesaretlerine tanıklık edecek bir filmin şekillendiği ima edilir. İşte bu noktada film, iki farklı doğrultuyla karşı karşıya kalır. Çocukların aranması ve tesadüfen önceki filmde Ahmet'e

yardım eden yaşlı adamı oynayan Bay Ruhi ile karşılaşılmasıyla bu film, *Ve Hayat Devam Ediyor*, geçmişe bakar. Fakat yönetmenin deneyimleri ve karşılaştığı olaylar aynı zamanda geleceğe, üçlemenin üçüncü filmine uzanır. *Zeytin Ağaçları Altında* (1994), Ferhad'ın deprem sonrası yolculuğundan alınan epizotları canlandıran bir dram-belgesel çekmeyi konu edecekti. Ferhad Kerdamand, *Arkadaşımın Evi Nerede*'nin yönetmenini oynayacak ve *Ve Hayat Devam Ediyor*'da tanık olduğu sahnelerin yeniden canlandırılmasına katkı yapacaktı. *Zeytin Ağaçları Altında*'nın ilk sahnesinde bir adam doğrudan kamera doğru konuşarak kendisini takdim eder: "Ben Muhammed Ali Keşavarz. Yönetmeni oynayan aktör benim. Diğer aktörlerin hepsi, stüdyo dışındaki çekim yerinde görevlendirildi." Fakat dram-belgeselin çekimi devam ederken, geçmişin travmasını yeniden yaratma girişiminin yerini, başka bir temsil ve anlatı problemi ortaya çıkaran yeni bir hikâyeye bırakır.

Ve Hayat Devam Ediyor, Koker üçlemesinin birinci ve üçüncü filmleri arasında aracılık eder –sadece depremin etkisini göstermek suretiyle kronolojik açıdan değil, fakat aynı zamanda gerçeklik ve onun temsili ile ilişkisi açısından depremin Kiarostami sineması üzerindeki etkisi anlamında da. Filmde tekrar eden temalardan biri, travmatik bir olayın gerçekliği ile onu bir tür ilahi yoruma, temsili bir açıklamaya dönüştürmeye çalışan herhangi bir girişimi birbirinden ayıran uçurumdur. Kiarostami, bu noktaya işaret etmek için çeşitli anlatısal araçlar kullanır. Bunlardan ilki, filme çekildiği haliyle yıkımı, felaketin kendisinin travmatik anından ayırmaktır. Yönetmen ve oğlunun Bay Ruhi ile karşılaşmasından bahsederken Kiarostami, "İzleyicilere, film gösteriminin ortasında, sadece şunu hatırlatmak istedim: İzlediğiniz bir film, gerçeklik değil. Çünkü gerçeklik anında, yani depremin yaşandığı anda, filme çekmek için orada değildik" der.³

(3) Stephane Goudet, "La Reprise: retour sur L'ensemble de l'oeuvre de Abbas Kiarostami", *Positif*, 408 (Şubat 1995), s. 12.

Olay ile onun filme çekilmesi arasındaki bu mesafe kaçınılmazdır; fakat Kiarostami bir gerçeklik ile onun temsili arasındaki bu mesafeyi kapamaya çalışmaktansa kabullenir. Burada geciktirim sadece bir olgu değil, aynı zamanda film estetiğinin bir unsurudur. Psikanalizdeki travma ve ilahi yorum arası ilişkisi ile bu estetik arasında bir korelasyon vardır. Lacan'da "Gerçek" kategorisi, travmatik bir olayın kişisel ya da tarihsel güncelliğine / tazeliğine gönderme yapar. Zihin, bu gerçekliği tercüme edecek ve nakledecek sözcükler ya da imgeler arar. Fakat bunun "Sembolik" forma ve bilince tercümesi bu ikisini ayırıştırır; aynı bir rüyanın anlatılmasının rüya zamanından ayrılması ve özgün duygusunu kaybetmesi gibi. Trajedinin gerçekliğiyle karşılaşan film, onu tercüme etmenin yollarını bulmaya çalışır. İki çocuğun aranması, yoldaki engellerle geciktirilir. Trajedi ve hayatta kalma üzerine tekrarlanan hikâyeler, aslında felaketten "hayat devam ediyor"a geçişi kaydetmeye ve işlemeye çalıştıkça filmi yavaşlamaya zorlar. Ölüm; bilinçli bir kavrayışın, ritüellerin kökeninin, kültürel fenomenlerin ve bunları anlamlandırmaya çalışan inanç sistemlerinin ötesinde, "sözün bittiği yer"i temsil ederek, estetik ile psikanalitik arasında bir bağ kurar.

Anlatıdaki bu duraksama, onun yıkıntılar arasında kalakalması, Deleuze'ün İkinci Dünya Savaşı'nın küllerinden doğan, zaman-görüntüsüne dayalı bir sinema öngörüsünü hatırlatır. İtalyan yeni gerçekçiliği, savaşın yarattığı şokun ve dünya hakkında düşünmenin yeni sinematik yollarını bulma ihtiyacının bir yansımasıydı. Şok, Deleuze'ün tabiriyle, "duyusal motor durumların" zayıflamasına ihtiyaç duyuyordu. Yani sinemanın ileri doğru hareket dürtüsüyle körüklenmiş bir eylem mantığından türeyen film estetiği tekleyecek; çevresinde olup bitenlere yanıt vermenin ve anlatsal bir nizam arzusundan ziyade kameranın gözlemlediği ne varsa onlardan görüntüler çıkarmanın bir yolunu bulacaktı. Eylemin geriye düşüşü ile birlikte, boşaltılmış bir sinematik alan, Deleuze'ün savaş sonrası

Rossellini sinemasıyla özdeşleştirdiği şekilde, kentlerin ve arazilerin boş görüntülerini kaydederek, gediği doldurur. Bu kayıt, gözlem ve geciktirim sineması, uzatılmış çekimlerle çalışmaya meyillidir; böylece zamanın varlığının ekranda belirmesini sağlar. Çekimlerin süresi, dikkati ekrandan akıp giden zamana, filmin şimdiki zaman'ına çeker; fakat eylemsizlik, izleyiciyi gösterim zamanından kayıt zamanına –geçmiş– doğru akan, elle tutulur bir sinematik zaman duygusuyla yüzleştirir. Bu geciktirim, teknolojinin içinde inşa edilmekle birlikte (sinematik zaman daima tıkr tıkr işler), bu geçmiş duygusu içe-riksel bir tamamlayıcı bulabilir. İzler ve kalıntılar biçimindeki geçmiş, Rossellini ve Kiarostami filmlerinde görüntünün içeriğini doldurur. Deleuze'e göre bu tür sinema, sahneyi gözlemleyen bir karaktere, eylemin ya da anlatsal olayın dışında duran bir "gören"e ihtiyaç duyar:

Bunlar karakterin nasıl tepki vereceğini bilmediği, tamamen optik ve işitsel durumlar, deneyimlemek ve eylemekten imtina ettiği terk edilmiş mekânlardır. O bir yolculuğa çıkar, gider ve gelir; başına ne geldiği konusunda kayıtsız, ne yapılması gerektiği konusunda kararsızdır. Fakat eylemde ya da tepkide neleri yitirmiş olduğunu görme kabiliyetini kazanmıştır: o GÖRÜR, böylece izleyicinin sorunu "bu görüntüde görecektir ne var"a dönüşür (ve artık "Bir sonraki görüntüde ne göreceğiz?" olmaktan çıkar).⁴

Ve Hayat Devam Ediyor, bu örüntüye uyar.

Kendi kuşağının pek çok sanatçısı gibi Kiarostami de İtalyan yeni gerçekçiliğinden etkilenmiştir.⁵ *Arkadaşımın Evi Ne-*

(4) Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image* (Londra, 1989), s. 272.

(5) 1960'larda Tahran'da düzenlenen bir İtalyan yeni gerçekçiliği retrospektifi, sıkça atıfta bulunulan önemli bir olaydır. Kiarostami, Rossellini'ye duyduğu hayranlıktan bahseder: "Gençken sık sık sinemaya giderdim ve İtalyan yeni gerçekçiliği, özellikle de Rossellini bende büyük bir iz bırakmıştır. *Almanya Yıl Sıfır*'daki yıkıntılar ve insanlarla *Ve Hayat Devam Ediyor*'dakiler arasında aşikâr bağlar var. Fakat tüm yazım ve çekim süreci boyunca bunun üzerine hiç düşünmemiştim." *Positif*, 380 (Ekim 1992), s. 32. *Ve Hayat Devam Ediyor* filmiyle, 1992 yılında Cannes'da Rossellini Ödülü'nü kazandı.

rede dâhil ilk filmleri, gerçekçi estetiğin İran'a özgü uyarlamasıyla çekilmiştir. Deprem ve sonrasında yaşananların şoku, Kiarostami'nin gerçekçiliğini zor bir sorunla, temsilin yeterliliğine meydan okuyan bir gerçek sorunuyla yüz yüze bırakır. *Ve Hayat Devam Ediyor* ile birlikte hikâyeye bir "gören" ekler. Ferhad bu işlevi üstlenir, fakat aynı zamanda gördüklerini sinemaya tercüme eden "yönetmen"i oynar. Hareket imgesi, anlatının dürtüsü, estetik bir krizden ziyade şokla durdurulur. Bu tür bir kaos ve yıkım görüntüsü, yolculuğu sekteye uğratır; onu epizotlara ve insanların kendi hikâyelerini anlatmalarına izin veren kısa karşılaşmalara böler. Kurgu artık akıcı ve düz değildir. Yavaş giden bir arabadan yapılan kaydırmalı çekimlerde, uzun çekimlerin bütünselliği ya da kendine yeterliliği vardır ve genellikle doğru, doğrudan bir süreklilik kurgusuna itibar etmez. Bu tür bir çekim tarzı, Andre Bazin'in uzun çekimler hakkındaki, filmin akışı içinde düşünmeye zaman bıraktıkları görüşüyle paraleldir. Bazin'e göre derinde yatan kompozisyon, yani kurgudan kaçman ve bir zaman-mekân birliğine kavuşan çekimler, "izleyicilerin zihninin görüntü ile ilişkisini etkiler", çünkü

izleyici cephesinde daha aktif bir zihinsel yaklaşım ve ilerlemekte olan eyleme dönük daha pozitif bir katkı [anlamına gelirler] ...burada en azından asgari düzeyde bir kişisel tercihte bulunma çağrısı vardır. Görüntünün anlamı, onun dikkatinden ve arzusundan çıkar.⁶

Bazin, İtalyan yeni gerçekçiliğinin sürekliliğe ve "gerçekliğin muğlaklığı"na yaptığı vurguyu, bu sinemanın çıkış noktası olarak kabul eder.

Ve Hayat Devam Ediyor'un başlarında, zeytin koruluğu boyunca yapılan kaydırmalı çekimle birlikte film yön kaybına uğ-

(6) Andre Bazin, "The Evolution of the Language of Cinema", *What is Cinema?* (Berkeley, CA, 1967), cilt I, s. 37.

ramış, çocukların aranmasından ve hatta depremden kopup başka bir şeye yönelmiş gibi görünür. Kamera, rüzgâr ağaçların arasından estikçe dans ediyor gibi görünen alacalı ışık ve gölgelere kilitlenir. Fakat çekimin sonu, doğanın büyüsunu dağıtır ve onun içinde yaşamaya çalışan insanların acısına geri döner. Yönetmen arabayı durdurup zeytin koruluğuna doğru yürürken bir ağlama sesi işitir ve iki ağacın arasına asılı küçük bir hamakta yapayalnız yatan bir bebek bulur. Bebeği sakinleştirmeye çalışırken kendi oğlu ona seslenmeye başlar; tam orayı terk ederken, uzakta ateş yakmak için odun toplayan anne görünür. *Zeytin Ağaçları Altında*'da canlandırılacak olan karşılaşmalardan biri budur. Bu aynı zamanda her iki filmde de, yine uzun kaydırmalı çekimlerle, rüzgârın ağaçların içinden esişini kaydeden çok sayıdaki çekimden biridir. Bu çekimler bir yandan sinemada ve doğada hareket ile ışık ve gölge arasındaki ilişkinin bir aracısıyken, aynı zamanda –yıkım sahneleriyle bir kontrast yarattıklarında dahi– depremin kendisinin bir doğa olayı olduğunu hatırlatırlar. *İtalya'ya Yolculuk*'taki volkan gibi deprem de, durağan kalması gereken bir şeyin aniden patlayarak hareketlenmesini, müşfik doğanın kindar ve yıkıcı bir güce dönüşmesini temsil eder. Rüzgârda salınan ağaçların tekrar tekrar çekilmesi, kurbanların felaketin kaynağına dair düşüncelerine bir tür kişileştirme katan animist bir gücün varlığını ima eder. Bu güç, Tanrı ya da doğadır: “Allah böyle istedi” ya da “Hayır, bu Allah'ın işi değildi.”

Zeytin Ağaçları Altında'da iki “yönetmen”, belgeselde rol alan Ferhad ile filmin kurmaca yönetmeni, oyuncu Muhammed, sabahın erken saatlerinde birlikte dolaşır ve film ekibinin kamp yaptığı çayırdan, karşı tepedeki virane köye bakarlar. İki “yönetmenin” birlikte ekranda görünmesi, zaman aralığını, bir olay ile onun temsilini ayıran geciktirimi, onun düşünceye ve yaratıcılığa tercüme edilmesi sürecini doğrular. Ayırışma ve geciktirim düşüncesini daha da vurgulamak istercesine, iki adam yıkılan köyden yankılanan sesleri ve köyün eski sakinlerinin

kendilerine verilen selama gizemli bir şekilde yanıt verdikleri söylencesini tartışırlar. Bu, doğadaki bir “gecikme biçimi” olarak yankı fenomenini; geçmişten gelen sesler, canlı ile ölü arasındaki sınır gibi daha ruhani çağrışımlara taşır. Sahne sona erip de Ferhad kamp alanına geri döndüğünde, görünmez bir şeyden etkilenmiş gibi ani bir start verir. Bu ince tekinsizlik göndermeleri, zeytin ağaçları içinde esen rüzgârın sembolik ve uzun kaydırmalı çekimiyle son bulur.

Ve Hayat Devam Ediyor’daki sinematik üslup, yolun hem bir görsel motif hem de insanlara yardım ulaştıran bir araç olarak grafik varlığıyla belirginleşir. Bu uzun sürüş sekansları, giden bir arabadan yapılan uzun kaydırmalı çekimler, Kiarostami sinemasının karakteristiği haline gelir. *Ekmek ve Patika* kısa filminden (filmde küçük bir çocuk, bir köpeğin dikildiği patikanın içinden geçmek zorundadır) Ahmed’in Koker’den Poteş’e yolculuğuna, gerçek ya da metaforik yolculuklar onun filmlerinde sürekli tekrarlanan bir temadır. Koker’e dönüş ile birlikte, köylülerin zaten çetin olan hayatına depremin kattığı belirsizlik, sinemanın kendi kesinlik kaybına yansıtılmak zorundadır sanki. Gerçek bir tarihsel trajedinin görsel kaydını yaratma yolları bulmaya çalışırken, gerçekçiliğin göreceli kesinliği zayıflar; sinema, olay ile onun temsilini birbirinden ayıran mesafede somutlanmaya başlar. Araba, yol boyunca kendi hareketinin tekrarlanan çekimleri ile kameranın manzara boyunca süren hareketleri arasında bir pivot nokta teşkil eder. Bu çekimler, yolculuk için bir ileri doğru yönelim imgesi yaratır. İçi bir karakterizasyon ya da kurmacayla doldurulmadığı için, bu yolculuk, karakterlerin ve hikâyenin eylemlerini gözlemleyen bir kamera ile beraber, düşünme ya da merak gerektirir. Fakat film yolculuk boyunca insanlarla karşılaştığında, çocukları arayışı ve önceki filmin varlığı, ekranda görülen olayların belirsiz statüsünü hatırlatır.

Deleuze’ün zaman görüntüsü ile ilişkilendirdiği bir vekâleten “gören”in varlığı, yönetmen karakterinde somutlanır. Ar-

kadaşımın Evi Nerede’de görünmez olan yönetmen ile yerli halk arasındaki ilişkiler, deprem trajedisinin ardından gözlem ve yorumun konusu haline gelir: Bir vekil yönetmen ekranda görünerek, gerçekliğin her sinematik kaydına eşlik eden kayıp ve bozulmaları temsil eder. Kiarostami bununla, orada depremi çekmek için bulunmadıklarını ima etmez sadece; aynı zamanda travmanın, kentli orta sınıf bir yönetmen ile gölgelenmiş hayatların gerçekliği arasındaki mesafeyi yeniden algılamayı gerektirdiğini de ima eder. Film bu hayatlara tanıklık edebilir, fakat onların hakikatini temsil edemez. Üçlemenin ilk filmi ile deprem ertesinde çekilen *Ve Hayat Devam Ediyor* arasındaki kırılmanın ilk işareti, geriye dönük bir “özeleştir” biçiminde karşımıza çıkar. Ferhad ve Puya, yolda yorgun argın bir tuvalet taşıırken yakalarlar Bay Ruhi’yi. Onu arabayla evine götürürler ve önceki filmde oynadığı rol hakkında bir sohbet başlar. Puya, filmde çok daha yaşlı görüldüğünü söyler. Bay Ruhi yanıt verir:

Bu beyefendiler bana daha yaşlı görünmem gerektiğini söylediler... Daha yaşlı görünmem için sırtıma bir kambur takmamı istediler. Doğruya doğru, bundan pek hoşlanmamıştım. “Peki efendim. Nasıl isterseniz efendim” dedim. Bana çok kaba davrandılar. Ne biçim bir sanat insanları daha yaşlı ve çirkin gösterir bilmiyorum. Garip...

Eve vardıklarında sohbet devam eder:

Puya: Seni öncekiyle aynı evde görmeyi bekliyordum.

Bay Ruhi: O benim filmdeki evimdi. Gerçek evim değildi. Aslında bu da benim gerçek evim değil. Bu da filmdeki evim. Beyefendiler “Bu senin evin olsun” dediler. Fakat işin aslı, benim evim depremde yıkıldı. Şu anda bir çadırda yaşıyorum.

Sonra, senaryoda yazdığı gibi, Puya’ya su içebileceği bir kâse bulmaya çalışır. Fakat balkon kapısı kilitlidir ve doğru sahne aksesuarını bulamaz. Yardım için kameraya doğru seslenir ve Bayan Rabbi (script girl) aksesuarı ona vermek için sete

doğru koşar. Kiarostami, gerçekçilik ile film yapımının gerçekliği arasındaki mesafeyi özellikle bu sahnede belirtir.

İlk bakışta Bay Ruhi'nin işlevi, bastırılmamış daha "Brecht-tyen" bir gerçekliğin savunulduğu bir gerçekçilik eleştirisi gibi görünür. İçtenlikle bir toplumsal gerçekliğe ve kameranın gerçekçi bir estetiği işleme potansiyeline dayanarak, gerçek mekânlarda ve profesyonel olmayan yerli halkla çekim yapmak bile pekâlâ çarpıtma içerebilir. Depremin vahşi gerçekliğiyle karşılaşan Kiarostami, dış faktörler tarafından dayatılan çarpıtmaları gizleyen bir şeffaflık sinemasıyla (yani *Arkadaşımın Evi Nerede* ile) *Ve Hayat Devam Ediyor*'daki sinema arasındaki farkı inşa etmek ister. Fakat Bay Ruhi hâlâ kendi evinde yaşamamaktadır; "beyefendiler" yine müdahale eder ve Kiarostami'nin amacı geri teper. Bu adeta, ister gerçekçilik ister Brecht-tyen yabancılaştırma estetiği olsun, gerçekliğin sürekli bulanıklaştığı bir *mise en abyme*'dir.⁷ Gerçek ile imgesel arasındaki bu karışıklık, üçlemenin üçüncü filmi *Zeytin Ağaçları Altında*'da yeni "yönetmenin" kendini takdim ettiği andan itibaren daha da ileri taşınır. "Yönetmen" kendini takdim ettikten sonra, belgesel-dramda genç eşini oynayacak kişiyi bulmak için, çok sayıdaki genç kızın arasından birini seçmeye çalışır. Yerli halktan birileri, daha önce *Ve Hayat Devam Ediyor*'da yine yerli halktan başkaları tarafından canlandırılmış olayları yeniden canlandırmak için rol alır.

Filmde Bay Ruhi ile karşılaşılması da, *Ve Hayat Devam Ediyor*'daki rolü nedeniyle pivot niteliktedir. Yönetmenin bir çekimi, onu araba camından bakarken gösterir; belli ki önceki filmin anılarıyla sonraki filme dair hayalleri arasında gidip gelmektedir. Film daha sonra bu zaman karmaşasını pekiştirir. Işıkla beneklenmiş, rüzgârda salınan zeytin ağacı dallarının uzun bir yakın çekiminin sonunda, aniden *Arkadaşımın Evi*

7) *mise en abyme*: Filmin içinde film. (ç.n.)

Nerede’de önemli bir rolü canlandıran Ahmed’in Koker’den Poteş’e giden zikzaklı yolda koştuğu görülür. Zikzaklı yol özellikle film için yapıldığından, hayal ile gerçeğin üst üste bindirilmesini sembolize eder. Fakat yol aynı zamanda grafik olarak, Ahmed’in deprem öncesi filmde evi ararken yaşadığı olayları geleceğe, *Zeytin Ağaçları Altında*’daki deprem sonrası yeniden canlandırmaya bağlayan hayali çizgiyi temsil eder. *Ve Hayat Devam Ediyor*’da, katmanlı zaman düzeyleri izleyicinin belleğini etkilemeye başlar. Ferhad’ın kurmaca belleği, Ahmed’in yol boyunca koşuşuna ani kesme, birden önceki filmi görmüş tüm izleyicilerin gerçek belleğini tetikler. Ferhad, trafik sıklığı ve toprak kaymaları yüzünden kapanan Koker yolundan sapıp köyün içinden dolanmaya karar verdikten hemen sonra, geri dönüşler (*flashback*) başlar. Ve bu geri dönüşler hemen, Bay Ruhi ile karşılaşmasını ve dolayısıyla *Arkadaşımın Evi Nerede* anılarını gözünün önüne getirir. Depremin “öncesi” ve “sonrası” arasında gidip gelen bir hareketi tetikleyerek, izleyicilerin önceki filmde hatırladıkları pekiştirilir –ve elbette, Bay Ruhi tarafından sorgulanır. Bu tetikleme, iki filmi ayıran ve birleştiren, kurmacadaki bir “eskiden”e ve bir “şimdi”ye dönüşür. Bay Ruhi hikâyeyi, Koker dışında küçük bir köydeki yeni “film evi”ne taşır. Burada Ferhad, yıkılmış evlerinde hayatlarını yeniden kurmaya çalışan insanları izler. Genç bir çiftle tanışır, onlardan evlilik hikâyelerini dinler. Bu karşılaşmanın canlandırması, *Zeytin Ağaçları Altında*’nın ana olayı olacaktır. *Ve Hayat Devam Ediyor* gösterime girdiğinde, onun geleceğe uzanımının tüm boyutlarını hayal etmek imkânsızdı. *Zeytin Ağaçları Altında*, bir önceki film, *Ve Hayat Devam Ediyor* ile bir *deja vu* duygusunu tetiklese de, özgün senaryonun tüm detaylarını hatırlamak zordur. Fakat *Ve Hayat Devam Ediyor*’u yeniden görmek için art arda geri dönüşler, gelecekteki ve geçmişteki filmi, seyrin şimdiki zamanında birleştirir.

Üç film boyunca sinemanın varlığı, şeffaflıktan açıklığa doğru kayar. *Arkadaşımın Evi Nerede*’de filmin yapımı süreci

yer almazken; yönetmenin varlığı, filme ve onun gerçeklik ve çarpıtmalarına dönük farkındalık *Ve Hayat Devam Ediyor*'un içine işler. Son olarak *Zeytin Ağaçları Altında*'da hikâye, Ferhad'ın deprem bölgesindeki deneyimleri hakkında bir film yapmaya evrilir. *Ve Hayat Devam Ediyor*'a damga vuran geri dönüş hissi burada da tekrarlanır. Yönetmeni oynayan Muhammed, *Ve Hayat Devam Ediyor* esnasında gerçekleşen bir olayı, Ferhad'ın enkazın içinden yeni bir hayat kurmaya çalışan genç bir çiftle karşılaşmasını filme çeker. Fakat işin içine, yönetmenin bu geçmiş olayı yeniden canlandırma girişimlerini sekteye uğratan başka gerçeklikler girer. Nasıl geçmiş, depremin ertesinde, bir *Arkadaşımın Evi Nerede* filminin çekimini sorgulamak için geri döndüyse, üçüncü filmde de deprem sonrası hakkında bir hikâyeyi filme çekme girişiminin yerini başka bir gerçeklik alır. Film giderek toplumsal cinsiyet ilişkilerini ve bunların topluma ve sinemaya işleyiş biçimlerini kaydetmeye başlar. "Oyuncuların" eldeki senaryodan saptığı sayısız çekimin ardından film yapım süreci neredeyse durur. Zamanla oyuncular arasındaki ilişki, dramatik olarak, canlandırdıkları sahneden daha önemli hale gelir ve yönetmenin ilgisi de onlara çevrilir. Belgesel dram için yeniden canlandırılan özgün olay sadece "hayatın devam edişini" sembolize etmez, fakat aynı zamanda bir felaketin katı toplumsal gelenekleri yıkabileceğini gösterir. *Ve Hayat Devam Ediyor*'un kritik bir sahnesinde genç bir adam Ferhad'a hikâyesini anlatmıştır. Depremden sonra kendisi ve nişanlısı ailelerinin yok olduğunu fark ederler ("Kuzenlerim dâhil, çok fazla akrabamı kaybettim; 60-65 kişi...") Geleneklere göre evlenmeden önce bir yıl yas tutmaları gerekir. Fakat bunun yerine hemen evlenmeye karar verirler. Genç adam "O karmaşanın içinde, bir kereliğine kuralları yıktık, yapılmaması istenen bir şeyi, gerektiği için yaptık" der ve muşamba çadırın altında geçirdikleri üç geceyi, yavan "evlilik ziyafetini"ni anlatır. Sonra terk edilmiş bir eve taşınırlar, genç adam evin yıkılan kısımlarını yeniden inşa etmektedir.



*Ve Hayat Devam Ediyor:
Deprem ertesi. (Va Zendeği
Edameh Darad, 1992)*



*Ahmed'in yolculuğu:
Ferhad'ın Arkadaşının Evi
Nerede'ye geri dönüşü.*



*Ferhad, Hüseyin ile
karşılaşıyor: Zeytin Ağaçları
Altında'ya geçiş.*

Bu karşılaşma *Zeytin Ağaçları Altında*'da yeniden canlandırılır. Muhammed, çifti oynamaları için genç bir kadınla genç bir adam bulmalıdır. Bir kez daha, özgün olay ile onun canlandırılması arasında estetik bir boşluk oluşur. Bu boşluk, önce film çekiminin statik doğasıyla, ardından oyuncuların sahneye kendi duygularını karıştırmasıyla ortaya çıkar. Film ekibi evin dışında durur ve Ferhad olay yaşandığında durduğu yerde dikilmektedir. Çuvalın içinde harç taşıyan genç bir adam Ferhad'ı geçerek merdivenleri çıkar. Tahereh'in (Tahereh Ladani-an) canlandığı eşi onu selamlar, fakat genç adam hiçbir şey söylemez. Yönetmen "kes" diye bağırır ve çekim tekrarlanır. İki başarısız çekimin ardından genç adam yönetmene açıklama yapmaya çalışır: Aslında repliğini kusursuzca okuması işten değildir, gel gör ki bir kızla konuşmaya çalıştığında kekelemeye başlamaktadır. Yönetmen bu kez onun yerine, kendilerine kampta yardım eden Hüseyin'i (Hüseyin Rezai) koyar. Yine genç bir adam, sırtında bir çuval harçla Ferhad'ın yanından geçip gider. Fakat bu kez de Tahereh onun selamına yanıt veremez ve yönetmen bir kez daha kesmek zorunda kalır. Başarısız çekimlerin ardından gece olur ve ara verirler. Kampa geri dönerlerken Hüseyin yönetmene, bir süre önce Tahereh ile evlenmek istediğini, fakat kızın ailesi onu reddedince, Tahereh'in –filmde bile olsa– onunla konuşmayı reddettiğini anlatır. Depremden önce Tahereh'in annesi, onun gibi okuma yazması olmayan birinin okumuş kızına layık bir talip olmadığını düşünmüştür. Deprem anne babasını öldürünce, sırf büyükannesi onu bu kez hem cahil hem evsiz haliyle reddetsin diye bir kez daha denemiştir.

Hüseyin'in hikâyesi, depremin hemen ertesinde mezarlığa yönelen yaşlı kalabalığın içinden çekilen uzun bir sekansla geçmişe döner. Hüseyin, Tahereh ve büyükannesine doğru bakarken, kamera onu çeker. Filmin ilerleyen bölümlerinde Hüseyin, sessiz Tahereh'e hararetle bir şeyler anlattığı konuşmalarından birinde, cenaze töreninde onun bakışına karşılık ver-

diğini ve kendisinin de bundan cesaret aldığını söyler. Flash-back'te kamera Hüseyin'in bakışını kaydeder, fakat Tahareh'in ona baktığını gösteren hiçbir işaret yoktur. Bu kayıp an, filmdeki tekinsizliğin kritik noktası haline gelir. Tahareh'in ailesi ile talibi arasında kalışını anlatır. Fakat aynı zamanda, Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı'nın cinsiyetler arasındaki ilişkilere getirdiği kuralların sinematik anlatımına tanıklık eder. Hamid Nafisi, özellikle "arzu"yu dışavuran göz temasının hiç tasvip edilmediğini söyler.⁸ Tahereh'in *Zeytin Ağaçları Altında*'daki varlığıyla, yani Kiarostami sinemasında ilk defa genç bir kadına kayda değer bir rol verilmesiyle birlikte, İslami kültürün kör noktasının –kadınların statü ve temsilinin– ekranda bir deneme yaptığı söylenebilir. Kadının bakışının olmaması, sorunu ortaya koyar; sessizliği, genç kadınları kuşatan kısıtlamaların altını bir kez daha çizer. Film çekimi sayesinde beklenmedik şekilde Hüseyin ile temasa geçtiğinde, mutlak sessizliğini korur –sadece Muhammed ile Bayan Şiva'nın "bu sorunu" tartıştığı esnada ona bakar. Hikâyenin başında Tahareh, filmin gerektirdiği uygunsuz köylü kıyafetini giymeyi reddeden, irade sahibi azimli bir genç kadındır. Fakat onun sessizliği kadınların sessizliğini temsil etmeye başlarken, Hüseyin'in ikilemi de sınıfsal yoksunluk temeline oturur. Yönetmene, meselesinin sadece Tahereh'e aşkı olmadığını söyler: "Okuyabilen insanlar okuma yazması olmayanlarla evlenebilse çok daha iyi olur. Zenginler fakirlerle, evsiz insanlar toprak sahipleriyle evlense, herkes birbirine yardım etmiş olur." Cenaze törenini takip eden flashback'te Hüseyin büyükannenin peşine takılır, zeytin koruluğun boyunca yürürlerken Tahareh'i bir kez daha ister; çünkü Tahareh'in duygularına karşılık verdiğine inanmaktadır. Büyükanne onu bir kez daha reddeder ve allak bulak olan Hüseyin, belgesel çekimine doğru yürümeye başlar.

(8) Hamid Naficy, "Islamicising Film Culture in Iran", *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, ed. Richard Tapper (Londra, 2002), s. 46.

Zeytin Ağaçları Altında:
Ahmedapour kardeşlerin geri dönüşü.



Geçmişte tekrarlamak: Ferhad
film setinde Hüseyin ile
karşılaşıyor.



Geleceğe doğru: Çekim
arasında Hüseyin Tahareh'e
kur yapıyor.



Ve Hayat Devam Ediyor'da Ferhad ile bebek arasında geçen sahnenin yeniden canlandırılmasını izler. Kamera, filmin yeni yönetmenini göstermek için, sahne boyunca Hüseyin'in üzerinde kalır; yeniden canlandırmanın kurmaca olduğunu gösteren tek şey, sound-track ve lokasyondur.

Yapım sorumlusu Bayan Şiva'nın baskısıyla Tahareh, Hüseyin ile olan sahneyi oynamayı kabul eder ve selamına karşılık verir. Ertesi gün çekim çok iyi gider; ta ki Hüseyin'in Ferhad'a kaç akrabasını kaybettiğini söylemesi gerektiği sahneye kadar. Üç kez, senaryoda yazan 65 yerine, kaybettiği akrabalarının gerçek sayısı olan "26" der. Hüseyin kendi repliğini doğru okuyunca, çekim biter. Tahareh yola koyulur ve yönetmen onun ardından gitmesi ve teklifinde ısrarcı olması için Hüseyin'i cesaretlendirir. Muhammed depresyon sonrasına dair başka bir hikâyeye, onca yıkıntı ve viranenin içinde toplumsal bariyerlere meydan okunmasına, evlilikte kişisel tercihlerin ailelerin tercihi baskın çıkmasına tanık olma umuduyla, çifti belli bir mesafeden takip eder. (Kiarostami, *Tahareh'in Hayalleri* adlı bir projenin üzerinde iki yıl boyunca çalıştı, fakat film hiçbir zaman çekilemedi.) Filmin altı dakikalık görkemli final çekiminde Hüseyin tarlaların içinde Tahareh'i takip eder; sonra durur ve geri dönüp zeytin koruluğuna bakar. Işın sonu belirsiz kalsa da, görünen odur ki, Tahareh Hüseyin'e beklediği işareti verir.

Muhammed ile sohbetlerinde ve Tahareh'e ısrarlarında Hüseyin sıkça, çocuklarının onlara derslerinde yardım edebilecek, okuma yazması olan bir anne ve babası olmasının ne kadar önemli olduğunu tekrarlar.⁹ Ödev meselesi, hikâyenin tüm döngüsünü üçlemenin hareket noktasına, Ahmet'in alıştırma kitabını arkadaşına ulaştırmaya çalıştığı *Arkadaşımın Evi Nerede*'ye çevirir. Depremden sonra, Ahmedapour kardeşleri arayış

(9) Kiarostami 1989 yılında, çocuklarla söyleşiler yaparak bu sorunu ele aldığı bir belgesel (*Homework*) yapıtı.

Ve Hayat Devam Ediyor'un hareket noktası olmuştur ve filmin son sahnesinde Ferhad ve Puya onları bulmak üzereymiş gibi görünse de, bu gerçekleşmeden film biter. *Zeytin Ağaçları Altında*, Ahmedapour kardeşleri tekrar üçlemeye geri döndürür. Film "seti" olan eve çömlekte sardunya getirirler ve onlar okula doğru yola koyulurken, kamera uzun, karmaşık bir çekimle araba aynasından onları takip eder. Hayatları güvendedir; fakat artık ödevlerini götürdükleri okul, tarlada bir çadırdır.

Kiarostami'nin o esnada orada olmadığı için gösteremediği travmatik ve gerçek ana olay, depremdir. Fakat olayın ardından olay yerine geri döndüğünde film, hayatların ve evlerin kalıntılarını kaydederek bu yıkıma tepki verirken, travmaya tanıklık eden fakat temsilin sınırlarını kabullenen istisnai bir üslup kullanır. Özgün referans noktasından bu ayrılık, ya da gerçek olayla aradaki bu mesafe, filmdeki olayların gevşek bağlarla birleştirilmesiyle pekiştirilir. Bunun için bağlayıcı kurgudan ziyade uzatılmış çekimler kullanır ve bu da bir eylem estetiğinden ziyade bir yansıma estetiği yaratır. Bu sinematik stratejide bir "ertelenmiş (sonradan tamamlanmış) eylem" unsuru vardır; sanki travmatik bir olay geçmişe dönmeyi sağlamıştır ve bu geçmiş şimdi yeniden yorumlamaya ve düşünmeye tabi tutulur. Freud'un "ertelenmiş eylem" (*Nachträglichkeit*) kavramıyla beraber, insan psikolojisinin aşırı doğrusal ve belirlemlenimli tanımlanışı ile arasına mesafe koyarak, ileriki bir zamanda geçmişe geri dönülüp olayların revize edilmesi ve buradan da hatıraların yeni bir anlam kazanması olasılığına işaret eder. Kiarostami, *Arkadaşımın Evi Nerede*'ye "geri dönerken" farklı zamansallıkları bulanıklaştırır ve filmi bir tür revizyona tabi tutar. Fakat kendi estetik stratejisini açıkta bırakır; olayların bütünselliği, yönetmenin imgelerindeki ve imgelemindeki kapanışlarından daha önemli gibidir. *Zeytin Ağaçları Altında*'daki strateji ise neredeyse bunun tam tersidir. Bu filmde bir başka kurmaca yönetmen –Muhammed– tarafından yönetilen kurmaca yönetmen Ferhad'ın imgeleminde kırılan bir olayı yeni-

den canlandıran oyuncular, aceleyle geçmişi geleceğe doğru çekiştirir – zira kendi hikâyelerinin acelesi vardır. Bir kez daha, deprem onların ilişkisinin temel zeminidir, fakat Kiarostami imgelem ile gerçeklik arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmak için gizli bir adım daha atar. Tahereh ile Hüseyin’in hikâyesi, bu dikkatlice ve rastlantısal biçimde inşa edilen kurmaca aracılığıyla, Kiarostami’nin sinemasını İslam Cumhuriyeti’nde ve sinemasında kadının yerinin gerçekliğine götürür. Son zamanlarda, özellikle *On (Ten)* filmiyle birlikte kadınlara daha fazla eğilse de, üçlemeyi oluşturan bir dizi tekrar ve geri dönüşte de yönelinen nokta, Tahereh’in görünmeyen bakışıdır.

Kirazın Tadı filminde kadınların izi bile yoktur. Fakat bu film, Tahereh ile *On*’un (2002) kahramanı Mania arasında bir geçiş noktasıdır. *Kirazın Tadı*’ndaki üç karşılaşma da, Bay Badiie’nin arabasında filme çekilir. Aynı Tahran caddelerinde dolanırken Mania’nın arabasında gerçekleşen on karşılaşma gibi. *On* filminin dijital kamerayla çekilmesi, karakterler arasındaki etkileşimin mahremiyetine yakından odaklanabilmeyi sağlar; doğanın dış mekânlarından kadınların hayatına, arabanın iç mekânına, içerideki duygulara döner. Kiarostami bu yeni, daha az hantal teknolojinin yarattığı yakınlığı, *Kirazın Tadı* filminin “kapanış” sekansında kazara videoyu kullandığında keşfettiğini anlatır. Geçiş, retrospektif olarak, *Kirazın Tadı*’na döner. 1996’da, sinemanın yüzüncü yıldönümünün hemen ertesinde çekilen filmde, alegorik bir ölüm dürtüsü vardır: Bay Badiie’nin arayışı, aynı zamanda sinemanın ölüm anlarına dair hüzünlü bir tefekkürdür. Eğer başkahramanın ölüm arzusunun ardında, sevilen birinin kaybedilmesinin yarattığı dert varsa; bu, yönetmenin kendi büyük aşkı olan sinemanın ölümü üzerine yaşadığı kayıp duygusuna da pekâlâ tercüme edilebilir. Bu “kapanış”, topluma ve onun sorunlarına daha yakın bir bağ olasılığıyla birlikte, ölen sinemanın küllerinden Anka misali yeni bir diriliş ve geri dönüş olasılığı sunar. Fakat soundtrack’te St James Infirmary’nin sesi, ölmüş bir aşkı dramatize eder ve Kiarostami “artık film bitti” der.

Sekizinci Bölüm

Sinemayı Geciktirmek

Geciktirimin filmin sonuna ulaşma arzusu için elzem olduğu bir anlatısal sinema vardır; hikâyenin gittiği yolu uzatır, yapısal olarak kaçınılmaz olan sonucu erteler. Geciktirimin alternatif anlatısal olanakların önünü açtığı bir anlatısal sinema vardır; filmin sonuna ulaşma arzusunu ortadan kaldırır. Abbas Kiarostami'nin üçlemesinde, geciktirim bir “erteleme (sonradan tamamlama)” sinemasına yol açar; geriye doğru bakılır ve geçmiş, sonraki olayların ışığında yeniden yorumlanır. Film teorisi ve eleştirisinde geciktirim, metin analizinin ardındaki temel süreçtir. Sahnenin akışı durdurulur ve anlatısal gelişimin geniş akışından koparılır. Sahne, farklı çekimlere ve seçilmiş karelere parçalanarak, geciktirime, tekrara ve geri dönüşlere tabi tutulur. Bu süreçte, sekansta gizli olan beklenmedik anlamlar ortaya çıkarılır –bunlar, deyim yerindeyse, eleştirme arzusunun onları gömüldükleri yerden çıkaracağı, gelecekteki bir ana ertelenmişlerdir. Dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla beraber bir filmin bu şekilde parçalara ayrılması kolaylaştı. Bu bağlamda, metin analizi akademiyle sınırlı bir faaliyet olmaktan çıktı ve belki de özüne, bir sinefil edimine döndü. Fakat bu şimdi de başka bir gerilime yataklık ediyor: Bir yanda filmin bir parçasının kendi bağlamından koparıldığı, fetişist bir sinema aşkı; diğer yanda bir parçayı önce koparıp, ardından daha ileri bir kavrayışla kendi bağlamına geri yerleştiren

bir sinema aşkı. Her iki uçta da mülkiyetçi izleyicinin aldığı haz ile düşünceli izleyicinininki birbirine zıt görünüyor. Fakat elbette bu karşıtlıklar, her ikisi arasındaki çakışmayla kaçınılmaz olarak önemini yitiriyor; herkeste entelektüel merak ile fetişist heyecan bir noktada kesişiyor.

“Filmin ardındaki film”i bulmak, metin analizinin temel amacı. Özel bir sekansı kendi anlatısal düzeneginden koparmanın, aynı durağan bir kareyi kendi sürekliliğinden yalıtmak gibi, ayartıcı bir yanı var. Bu, anlatıyı ve bağlamı bir kenara atıp, sinefilin Hollywood filmlerine aşkını avangardın karşı sinemasıyla buluşturuyor. Douglas Sirk’un sinemasına ilk tutulduğumda, onun filmlerine *Cahiers du Cinema*’nın gözüyle bakmıştım. Onun mizansenine, sinema diline hâkimiyetine değer vermiş, fakat hikâyelerini bir “çöplük” olarak görüp yok saymıştım. Godard’ın *Histoire(s) du Cinéma* kitabının “Evrenin Efendisi” bölümüne Jacques Ranciere’in yazdığı eleştiri, bu ruhun ıslah edilmesi için çok faydalı. Ranciere, Godard’ın Hitchcock anısına okuduğu ünlü “duayı” aktarır:

Joan Fontaine’in uçurumun kenarına neden dayandığını ve Joel McCrea’nın Hollanda’ya ne yapmaya gittiğini unuttuk. Montgomery Clift’in ebedi sessizliğe neden gömüldüğünü, Janet Leigh’in Bates Motel’de neden durduğunu ya da Teresa Wright’ın Charlie amcaı sevmeye neden devam ettiğini hatırlamıyoruz. Henry Fonda’nın neden tamamen suçlu olmadığı ve Amerikan hükümetinin Ingrid Bergman’ı neden görevlendirdiğini unuttuk.

Fakat bir el çantasını hatırlıyoruz. Fakat çöldeki otobüsü hatırlıyoruz. Fakat bir bardak sütü, bir yel değirmeninin kanadını, bir saç fırçasını hatırlıyoruz. Fakat tek sıra dizilmiş şişeleri, bir çift bardağı, bir parça müziği, bir takım anahtarlığı hatırlıyoruz; çünkü Alfred Hitchcock onlar sayesinde Iskender’in, Julius Sezar’ın ve Napolyon’un başaramadığını başardı: evrenin efendisi oldu.¹

(1) Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinéma* (Münih, 1999), s. 42-43.

Ranciere, Godard'ın bu imgeleri sadece kendi anlatısal bağlamlarından değil, aynı zamanda sinemadaki yerlerinden –onları var eden ışık, çekim, kamera hareketinden– de kopardığına işaret eder. Dahası bu imgeler, duyguya aittir. Sadece ekrandaki hikâyenin duygusuna da değil, aynı zamanda Hitchcock'un izleyicideki özdeşleşmeyle ve kıvrandıran askıda kalmışlık hissiyle oynamasını sağlayan duygu retorikine aittir.²

Dominique Paini *Hitchcock ve Sanat* (Montreal ve Paris, 2001) adlı sergisinde, Godard'ın Hitchcock "şeyleri"ni fetişleştirişini kendi mantıksal sonucuna taşıdı. Karanlık bir odada, her biri bir plastik cam tabanın üzerinde, özenle aydınlatılmış ve kırmızı kadife bir minderin üzerine yerleştirilmiş objelerin her biri, belli bir Hitchcock filmi özetliyordu. Etrafta dolanıp bu objeleri tanıma deneyimi oldukça heyecanlandırıcı, dürtükleyici ve görsel olarak büyüleyiciydi. Fakat işin dokunaklı kısmı oydu ki; bu objelerin her biri, sinematik konumları dışında neredeyse zavallılık düzeyinde sıradandı. Sergiyi dâhice kılan, sinemanın fetişist gücünü ortaya koyarak yüceltmesiydi. Ekranı genellikle biçim değiştiren, starlarla yakın çağrışımların daha da pekiştirdiği, güzelliğin ve belirsizliğin güçlü imleyicisi bu objeler, geriye dönük olarak özgün varlıklarını öylesine iyi korurlar ki, bir fetişizm yaratırlar. Fakat bu aslında bellekle ilgilidir ve film fanatiklerinin sinemanın tarife gelmeyen, erişilmez niteliğinden bir şeye tutunup bırakmama arzusunun bir semptomudur. Paini'nin sergisine bakarken, kimi zaman göz yaşları içinde, hiçbir şeyin ışık ve gölgeden yapıldığında zamanki kadar iyi görünmediğini hatırlamamak elde değil.

Filmlerinde objeler önemli bir rol oynasa da, Douglas Sirk'ün sinemasındaki fetişist içerik, üslupla bağlantılıdır. Fakat Rainer Werner Fassbinder'in 1971'de yazdığı bir makalede işaret ettiği gibi, Sirk'te üslup, anlamı yaratmanın bir aracıdır.³

(2) Jacques Rancière, *La fable cinématographique* (Paris, 2001), s. 220.

(3) R. W. Fassbinder, "Six Films by Douglas Sirk", *Douglas Sirk*, ed. Laura Mulvey ve Jon Halliday (Edinburg, 1971).

Bu üslupla, yani melodramla, metin analizi süreci arasında bir ahenk vardır. Melodram, “söylenmemiş”in ve “konuşulamayan”m mizansende (*mise en scene*) sinematik ifade kazandığı, anlamların yer değiştiği (*displacement*) bir türdür. Melodram türü, metin analizinin ya da geciktirim sinemasının interaktif izleyicisine dönüştürülebilecek, derin kavrayışlı bir izleyici gerektirir. Tekrarlar ve geri dönüşler; çağrışımsal düşünceye, rezonans ve göndermelere, görsel ipuçlarının yakalanmasına, sinematik biçim ve üslubun yorumlanmasına ve nihayet kişisel tefekküre zaman ve mekân yaratmak için sinematik görüntüyü uzatır. Dahası, görüntüleri yavaşlatarak, dondurarak ya da tekrar ederek; anlatısal akışın ve filmin hareketinin altında gizliyen algılanamayan anahtar anları ve anlamları su yüzüne çıkartır. Uyanık bir melodram izleyicisi, yer-değişiminin sinematik dilini saniyede 24 karede okuma kabiliyetini edinmiş olabilir. Bununla birlikte, bugünün elektronik ya da dijital izleyicisi on yıllardır görülmeyi bekleyen bu ertelenmiş anlamları bulabilir.

Sirk’ün mizansenleri kullanım biçimini, duygunun karakterden sinematik dile doğru yer değiştirmesi olarak yorumlamak kesinlikle doğrudur. Fakat melodramatik mizansen, aynı zamanda anlatının bir aracı olarak işlev görür; bir tür sinematik yorum ya da tanım katar; sahneye, karakterlerin dilsiz bilincinin ötesine giden bir anlam işler. Bu adeta seslenmenin, anlamı sinematik üslup aracılığıyla bulmaya hazır bir izleyiciye ulaşan, diegetik-dışı bir biçimdir. Bu tür örneklerde, konuşulamayanın yer değiştirilmiş bir ifadesinden ziyade, anlamlar özleştirilir, somutlanır ve sinemanın imleme (*signification*) potansiyeli aracılığıyla görüntüye yerleştirilir. Sirk kimi yerlerde, elbette başka yönetmenlerin de yaptığı gibi, simetri, ritim ve ikili karşıtlıkları canlandırır. Bu sekanslar, kurmaca bir filmin, neden-sonuç ilişkisini takip eden bir anlatının peşi sıra, tek tip ve pürüzsüz bir şekilde ileri doğru hareket üzerine kurulmasının şart olmadığını gösterir. Ayrıcalıklı anlar ya da görüntüler,

bütünün bir parçası olsalar da ondan koparılabilen, iç bütünlüğü olan bir estetik birlik etrafında inşa edilir. Bir kez tanımlandığı anda bu parçalar, ancak tekrarlar ve geri dönüşler aracılığıyla, imleyici (*signifier*) unsurlarının çıkarılması ve yan yana sıralanmasıyla ve açılan bir görsel önermenin kapanışı bakımından analiziyle anlaşılabilir. Paradoks odur ki, bu estetik yankıları saniyede 24 karede bilince çıkarmak neredeyse imkânsızken, donduruldukları ve analiz edildikleri anda bu parçalara yüklenen anlamları görmek zor değildir. Bu açıdan, filmin kendisinde, daha görünür olan anlatısal süreklilikleri ve ileri doğru hareketi geciktirmek için “gömme” ya da “önceden programlanmış” bir istek vardır. Aksi takdirde gizli kalacak olan “ertelenmiş” anlamlar, bu sayede keşfedilir.⁴

Hitchcock'tan farklı olarak Sirk, olağan yerlerinden çıkarılmış objeleri ya da şeyleri, ek bir anlam elde etmek için bir sahnenin içinde kullanır. Bu objeler çerçeveleme, kurgu ve eşlik eden bir melodramatik müzik aracılığıyla sembolik bir statü edinir ve ek bir semiyotik değerle birlikte bir imleç niteliği kazanırlar. Bu objeler, sözcükler olmaksızın önemli birer imgeye dönüşmüş olduğundan, izleyici onları görür. Ranciere'in belirttiği gibi, bu tür önemli objeler yoğun bir sinematik değerle ve onlardan koparılamayacak bir zaman ve mekânla yüklenmiştir. Örneğin *Zehirli Hayat'ta* (*Imitation of Life*) Annie ve Sarah Jane, Lora ve Susie ile yaşamaya gittiklerinde, Sarah Jane kendisine verilen siyah oyuncak bebeği reddeder ve Susie'nin beyaz bebeğini ister. Sekans, Sarah Jane'in yeni muhitine karşı tepkisiyle biter: “Neden biz her zaman arka sıralarda oturmak zorundayız?” der ve siyah bebeği koridorda arkaya fırlatır. Kamera aşağı doğru eğilir, insan figürlerini bırakır ve yakın çekimde bebeği takip eder. Bu çekime, melodramatik bir müzik

(4) Hollywood sineması için, metin analizinde parçanın önemi, özellikle Raymond Bellour'un Christian Metz'e ait ön açıcı analizlere yönelik ilgisiyle ortaya çıkmıştır. Bkz. Raymond Bellour, “The Obvious and the Code”, *Screen*, XV/4 (Kış, 1974-1975).

eşlik eder. Bu basit hareketle, oyuncak bebek iki kız çocuk arasında bir figüran olmaktan çıkarak bir “obje imgesi”ne dönüşür. Kamera bu çekimde sabit kalarak, buradaki anlamı yorumlaması için izleyiciye fazladan birkaç saniye daha verir. Oyuncak, Sarah Jane’in duygularının dokunaklı bir imlecine dönüşür. Sarah siyahlığı arkada bırakmak ister; rengi sınıfla ve “arka sıra”yla, her ikisi ise annesinin rengiyle ilişkilendirir. Iskartaya çıkarılan bebek, Sarah Jane’in kurtulmak ve ayrıcalıklı beyazlık dünyasına “geçmek” için annesini terk edişini haber verir. Son olarak, “obje imgesi”nin yakın çekimi, sekansı estetik ve duygusal açıdan bir noktada imler. Bu, Sirk’ün doğrudan izleyiciye hitap eden bir duygusal etkiye sahip, okunabilir imgeler yaratmak için klişeler kullanmasının bir örneğidir.

Objenin abartılı dokunaklılığı aşikâr, hatta sıradan olabilirken, duygusal ve semantik bir karşılık talebi her zaman büyüleyicidir. Kaçınılmaz olarak, bir imgenin izleyici üzerinde yaratacağı duygusal etki ile sürecin metin analizi yoluyla akademik olarak irdelenişi arasında bir farklılık vardır. Fakat her ikisi de tanıdık çağrışımlara, hâlihazırda kültürel bir tedavüle sahip anlamlara ve bunların sinema diline ve ekrana yeniden işlenmesine dayanır. Basit bir retorik gösterim, örneğin küçük siyah oyuncak bebeğin öne çıkarılması, sinemanın bukalemun benzeri yapısını hatırlatır. Sinema sadece görüntüden görüntüye, şekilden şekilde kaymaz; aynı zamanda basit bir objeye “semiyotik değer” kazandırmak için çerçeveleme, kamera hareketi, ışık ve müziği kullanarak anlamı bir andan diğerine kaydırabilir. Bebeğin Sarah Jane ile metonomik ilişkisi, annesinin yaşayacağı terk edilmenin ve Sarah’nın kendi kaderinden kaçamayışının daha genel, amorf ve metaforik bir figürüne doğru kayar. Bu anlam kayması ekranda sadece birkaç saniye sürse de, metin analiziyle sonsuza kadar uzatılabilir ve geliştirilebilir. Videoda durdurulup tekrar edilerek, objenin gönderme içeren statüsünü “semiyotik değer”le bastıran süreç göz önüne çıkar. İmge her tekrarda direnir ve varlığını sürdürür; öyle ki

makinenin mümkün kıldığı tekrar ve geri dönüş imgenin kendi anlam tekrarında yankılanır. Bu süreç sadece akademik ya da eleştirel bir uygulama için faydalı olmakla kalmaz; bir filmi kendi geleneksel zamansallığı ve konteksinde izleme hazzını –ikame eden değil– tamamlayan kendi görsel hazzını yaratır.

Aşktan Kaçılmaz (*All That Heaven Allows*) filminde Sirk, “semiyotik değeri” bir objeye ekler –tek bir noktasal imleç olarak değil, hikâye zamanı boyunca yayılan ve biriken özel anlamıyla birlikte. Bu retorik enstrümanlar aracılığıyla, izleyici eklenen değeri görmekten kaçamaz ve bu görsel mecazlar dikkati kendilerine çektiklerinde, tam da duygusal olarak “iş gördükleri” anlarda genellikle kahkahalara neden olurlar. Bu tepki, özbilinçten yoksun “görüyorum” ile özbilinçli “anlıyorum!” arasındaki açığa işaret eder. İzleyici, gaglara ya da komikliklere tepki verdiği gibi tepki verir. Burada kodları çözmek sadece anlama süreci açısından önemli olmakla kalmaz, aynı zamanda benzer bir kopuş (*detachment*) anı, özbilinçli bir deşifrasyon içerir. Paul Willemen’in Sirk hakkındaki ilk makalelerinden birinde Brecht’i saygıyla anarak ifade ettiği gibi, sinematik melodramın bu anları, izleyiciyi okuma sürecinin içine çeker.⁵ Devamında, bu imgelerin işleyişini, önceden varolan anlamın yeniden üretildiği ve tanındığı klişelerle karşılaştırır. Örneğin *Aşk Rüzgârları* (*Written on the Wind*, 1956) filminde Kyle Hadley’in doktoru kısır olduğunu söylediğinde ve eczaneden çıktığında, melodramatik bir müzik başlar. O anda bir kesme, at üzerinde elinde tabancasını sallayan küçük bir oğlan çocuğunu gösterir. Bu görüntü bütünüyle konu dışıdır ve tam anlamıyla retoriktir. Bunun içinde farklı temalar gizlidir: Kyle’ın çocukluktan babalığa geçemeyişi, kısır olmasaydı o çocuğun babası olabileceği fikri, fallik objelere duyduğu infantil saplantı. İmgenin aşırı belirlenimli doğası, kaba Freudculuk ve sine-

(5) Paul Willemen, “Distanciation and Douglas Sirk”, *Screen*, XII/2 (Yaz 1971), s. 63-67.

mayı sembolik bir imlemenin unsuruna dönüştüren retorik üslup, hepsi özbilinçli gülüşle ve “anlıyorum!” un hazzıyla tepki veren izleyicide iz bırakır.

Metin analizi her zaman tutarlı bir anlatisal “bütün” ve onun ileri doğru hareketi ile filmin hareketini yavaşlatarak zamanın kendisini hissedilir kılma arzusu arasında bir gerilim yaratmıştır. Anlatı yok olup gitmez belki, fakat geri plana düşer. Sinemayı kendi oluşum süreci içinde yakalamak, tam da bu değişen zaman algısıyla birlikte mümkün olmuştur. Anlatının akışından koparılan bir parça, sinemada canlı tabloya⁶ doğru bir çekilime tanıklık eder; o tablo her daim oradadır. DVD filmleri bölümler halinde dizinlendiği anda, filmin gösterimiyle ilgili doğrusallık da parçalanmaya başlamış demektir. Burada, film anlatısının bir boyutu olan pürüzsüz akışın yokluğu, selüloitin projektördeki hareketiyle eklemlendiği ileri doğru akışa karşı direnişi kolayca sezilebilir. Tek bir sekansın ya da parçanın da metin analizine yanıt verebileceğinin keşfedilmesi, beraberinde hem materyal hem de dil anlamında film biçimi sorununu beraberinde getirir. Bu görüntüleri durdurmak, geri dönmek ve tekrar etmek; sıradan bir obje onu saran çerçeveden koparılıp ek bir sinematik ve semiyotik değer kazanırken oluşan sinematik anlamı görmek demektir. Fakat görüntüyü geciktirmek, onu anlatisal çerçeveden koparmak, aynı zamanda onun kendi bağlamına geri dönüşünü, ek ve beklenmedik bir şeyi –ertelenmiş bir anlamı– hikâyenin anlatısına katmayı da mümkün kılar.

Zehirli Hayat filmi, Coney Adalarıyla açılır. Kalabalık sahilin tanımlayıcı çekiminin (*establishing shot*) ardından, karmaşık ve dikkatle düzenlenmiş bir vinç hareketi Lora Meredith'i (Lana Turner) gösterir. Meredith, önündeki insan kalabalığını

(6) Yazar burada *tableaux* sözcüğünü kullanıyor. Türkçeye tablo olarak çevrilen bu sözcük İngilizcede, spesifik olarak, canlı insan bedenlerinin bir pozda sabitlenerek bir olayı “resmetmesi” anlamında kullanılır. (ç.n.)

itererek sahil yolunda aceleyle yürümektedir. Kumsala bakmak için parmaklıklara asılarak, kayıp kardeşi Susie'yi arar. Vinç çekimi onun kumsala doğru inen adımlarını takip eder ve aşağıda duran bir adam (Steve Archer rolündeki John Gavin) onun fotoğrafını çeker. Lora onu görmeden ekranın sol tarafına geçer ve başka bir adama "Özür dilerim. Mavi mayolu küçük bir kız çocuğu gördünüz mü?" diye sorar. Fakat adam yanıt vermeden arkasını döner. Ekranın sağına geri döndüğünde, vinç çekimi birdenbire kesilir. Bir sonraki çekim tüm sekans için adeta pivot bir rol oynayarak, dikkati Lora'dan Annie Johnson'a (Juanita Moore) çeker. Öncelikle, Lora dikkatsizce Steve'e çarpar. Steve, Lora'nın kaygıdan çılgına dönmüş bir halde kızını sormasına, onu polise yönlendirerek yanıt verir ("Susie'yi bulmanın en iyi yolu, polise gitmek." "Polisler nerede?"). Polisler onun birkaç basamak üzerinde durmaktadır. Kamera döner ve Susie'yi bulduğunu bildiren Annie'yi yakalamak için polislerle doğru ilerler. Bu noktada ses, pivot hareketi pekiştirir: Steve Lora'yı polise yönlendirirken, Annie onları Susie'ye yönlendirir ("İşte orada, yukarıda" ve "Aşağıda, tam iskelenin ardında.") Annie merdivenden aşağı doğru inerken, iki kadının yolları kesişir. Steve'in yanından geçerken, pivot çekim sona erer ve kamera onun sahil yoluna doğru hareketi izler. Bir sonraki çekimde Annie, Susie ve kendi kız kardeşi Sarah Jane ile birlikte görünür. Annie teşekkür etmeleri gerektiğini hatırlatarak onlara sosisli sandviç verir ve oynarken çok uzaklaşmamalarını konusunda uyarır: "Yoksa annen seni bulamaz."

Sahnenin simetrik bir yapısı vardır. Fakat açılıшта Lora'yı takdim eden geniş vinç çekimiyle bir uyum yaratmak için, Annie'nin iki statik çekimi vardır. Geçişli bir mekân olan merdivenlerdeki çekim, ikisi arasında köprü kurar ve sekansın yapısının bağlı olduğu simetrik örüntüyü yaratır. Birinci ve üçüncü / dördüncü çekimler bu örüntü bağlamında bir uyum yaratır ve anlam bağlamında da iki zıt kadın ikonografisi arasında iki-

li bir karşıtlık inşa eder. Sarışın, makyajlı ve beyazlar içindeki Lora'nın cinselliği öne çıkarılır ve teşhir edilirken, Annie evine bağlı bir anne olarak, zarif fakat ağırbaşlı ve siyah bir giysi içindedir. Sekansın topografisi, mekânları düzenleyişi, bu karşıtlıkları daha da ileri götürerek mekânsal karşıtlıklara taşır: "yüksek" ve "alçak", "yukarıda" ve "aşağıda". Bu sekansın güzelliği, sinemanın bu çağrışım ve imalarını mekândan film alanına taşıyışında, öykülenen yeri bir çekimler örüntüsüne dönüştürmesinde, sinemasal göndermeler yoluyla ekrana daha derin anlam katmanları işleminde yatar. Sekans, Lora'nın çocuğunu geri almak için Annie'nin "alanına" girmesiyle son bulur. Hikâye ve karakter dizginleri eline alır; projektörün hareketi ve anlatı, filmi ileri doğru taşırken, bu küçük sekansın sinematik derinliği ve anlamı unutulur.

Lora'nın Coney Adası'ndaki sahil yolu boyunca hareketini takip eden vinç çekim, aşağıdan yukarı doğru düşük bir açıyla, fakat onun bedenini ve cinsel çağrışımlarını yalıtıma ve vurgulamaya yetecek kadar yakın bir çekimle başlar. Lora'nın bacalarına yakın çekim, onu kalabalıktan ayırır ve ardından merdivenin tırabzanlarına yaslanıp aşağı sarkarken kamera göğüslerine çevrilir. Lora'nın cinselleştirilen sembolik kadınlığı, sahil yoluna bir sahneye yaklaşır gibi yaklaşan kameranın yukarı doğru çevrilmesiyle daha da pekiştirilir. Bu çekimin arka planı, doğal olmaktan ziyade teatraldır. Güçlü aydınlatma ve mavi gökyüzünden oluşan tek tip fon, her tür perspektifi iki boyutlu mekâna indirger. Bunun aksine Annie, adeta iç mekân gibi kapalı bir alanla bağlantılandırılır. Sahil yolunu destekleyen tahta ayaklar, bir derinliğe ve hafifletilmiş aydınlatmaya sahip bir mizansen yaratır. Dahası, çocuklara sosisli sandviç getirdiğinde, Annie'nin evine düşkün, anaç ve ilgili karakteri vurgulanır. Her iki kadınla bağlantılı topografik örüntü, onların ikonografisini güçlendirir.

Bu gönderme ve çağrışımları yakalamak zor değil. Fakat filmi saniyede 24 kare izlerken sahnenin derinde yatan anlamı-

Annie ve çocuklar (Zehirli Hayat, Douglas Sirk, 1959)



Telaş içindeki anne.



nı keşfetmeye ve mekânsal, sinematik kavramlarla onun hakkında düşünmeye zaman bulmak zordur. Film durdurulup, geri sarılıp, tekrar izlendiğinde, ikonografi ve topografi kolayca yakalanır ve sahnenin simetri ve zıtlığının entegre yapısı kendinde bir sinematik / estetik anlam kazanır. Kapanışta Annie'nin görüntüsü sahnede belirlediği anda sekans bizi açılış öncülüne, Lora'nın görüntüsüne geri dönmeye davet eder: görkemli ve cinsel bir varlık olarak kadına karşı anaç ve evcil bir varlık olarak kadın. Fakat mekânın göndermeleri sadece karakterlerin ikonografisindeki zıtlıkları pekiştirmekle kalmaz, ek anlamları da beraberinde getirir. Lora beyazdır, Annie ise siyah. Lora'nın "yukarıdaki" sahil yolundaki mekânı ona sadece teatral bir seyirlik katmaz, aynı zamanda zıtlıkların işlemesiyle birlikte, Annie'nin "aşağıdaki" mekânına karşı "yukarıda"

bir mekân yaratır. Bu mekânsal zıtlık başka yükseklik ve alçaklık kavramlarını beraberinde getirerek; sınıf, ırk ve toplumsal statü göndermelerini kadınlığın farklı imgeleriyle eşleştirir. Sekansı sinemasal olarak özel kılan şey, mekân “poetikasının” bu düzenlenişi ve örgütlenişidir. Üstünlük ve düşkünlük göndermeleriyle yüklü yukarıdaki mekân-aşağıdaki mekân ikiliği bir an için aynı karede görüldüğünde; bu “poetikanın” uyaklı örüntüsünü, başlangıcını ve sonunu, iki kadının yollarının keştiği basamaklarla birbirine bağlanmış olur. Kamera, ırk ve sınıfın bu görsel yorumlanışını daha da pekiştirir. Hareketli vincin geniş dönüşleri, starın sahne alışını olduğu kadar, Lora’nın ayrıcalıklı hareket özgürlüğünü de uyandırır. Sahil yolunun altındaki mekândaki sabit kamera kullanımı ise kuşatılmışlık ve kısıtılmışlık duygusunu güçlendirir.

Açılış sekansı, iki doğrultuyu gösterir. Birinde, kendi hikâyesinin ve temasının kusursuz bir görsel ön tasarımı verir. Lora sahnede ve ekranda büyük bir başarıya ulaşacak, göz kamaştırıcı bir zenginliğe ve şöhrete kavuşacaktır. Annie onun hizmetçisi olacaktır. Sarah Jane, annesinin ırksal ve sınıfsal kökeninden gelen kaçınılmaz kaderine karşı isyan edecek; baskı ve sömürü dünyasından beyazlığın aydınlığına “geçmek” için mücadele edecektir. Kendine Lora’yı model alarak, toplumsal statüsünü değiştirmek için ikonografiyi ve kadınlığını kullanacaktır. Fakat filmin açılışı, bir başka doğrultuya daha işaret eder. Yükseklik ve alçaklığın metaforik anlamı aracılığıyla, film kendi diegetik dünyasının ötesine geçerek, gönderme yaptığı toplumsal dokuya uzanır. Örneğin filmin yayımlandığı 1959 yılında Medeni Haklar hareketi ırk sorununu Amerika’da gündeme taşımıştı. Filmin durdurulması, tekrarı ve bir sekansa geri dönüş sayesinde mümkün olan düşünme molası, beraberinde sadece bir sahnenin temel sinematik kavramlarla daha yakından okunmasını getirmez. Bu mola aynı zamanda, *Zehirli Hayat* örneğinde, şaşırtıcı derece zengin ve zihin açıcı çağrışım ve bağlantıların ortaya çıktığı bir süreçtir.

Lora'nın fotoğrafçıya
verdiği poz.



Açılış sekansının unsurları, küçük detaylar ya da jestlerle daha da dramatize edilir. Bunlardan ilki, Lora'nın çevresinde olup bitenlere gözü kapalı bir şekilde, Susie'yi arayarak telaşla merdivenlerden aşağı inişidir. Steve Archer fotoğraf makinesini ona doğru yönelttiğinde, Lora görünüşte kumsala göz atmak için güneş gözlüklerini çıkarır, fakat aslında fotoğraf makinesine poz verir. Belli ki fotoğrafçının farkında değildir; fakat verdiği poz, bilinçaltından seslenir: Etkileyici bir aktrist olarak davranışı bir an için anne olarak davranışının üzerini örter. Bu an ve uyandırdığı anlamlar, ancak görüntünün kendisi dondurulduğunda gerçek anlamda görünürlük kazanır. Bir kez daha hikâyenin akışını durdurma ve Lora'nın jestinin etkisi altında düşünme zamanıdır. Bu tür bir aşırı jest anı sadece cinsiyetin sahnelenmesinin değil, aynı zamanda “donmuş anlar”ı öne çıkaran melodram estetiğinin de karakteristik bir özelliğidir. Ancak Lora'nın donmuş jesti aslında fotoğraf makinesinin varlığına, fotoğrafın “donmuş an”ını hatırlatan durağan bir kameranın varlığına bir tepkidir. Sinema estetiği çerçevesinde durağanlık, özellikle de fotoğrafın durağanlığı, kaçınılmaz olarak hareketli imgenin inanılabilirliğine, yani hareket ilüzyonunu yaratan durağan film şeridinin hayali varlığına karşı bir meydan okumayı beraberinde getirir. Selüloit üzerindeki “donmuş bir an”ı kurgu masasında durağanlaştırmak,

kuşkusuz, efekti ikiye katlamak ve sinemanın özündeki ikilik –hareket ile durağanlık arasındaki gerilim– üzerine düşünceler uyandırmak demektir. Elektronik ve dijital medya bu tür bir tatmini sağlamaktan uzak olsa da, teknolojinin görelî erişim kolaylığı ve bir kareyi dondurma olanağı, selüloitin maddî doğasını anımsatır. Bu bağlamda, bilinçdışı jesti Lora’nın karakterinin ötesine geçerek filmin gizli doğasına ve inanılabilirliğini koruması için bastırılması gereken durağanlığına varır. Bu, filmin adına ek bir ima kazandırır: sinema ve onun yaşamla mimetik ilişkisi olarak taklit.⁷

İkinci detay, Annie ile ilişkilidir. Annie, içinde bir annenin çocuğunu kaybettiği ve başka bir annenin onu bulduğu, çok sayıda beyaz figürandan oluşan bir kalabalığın içindeki tek siyahtır. Ancak sahneye daha yakından bakıldığında, siyahî figüranların da olduğu ve Annie’nin ekrandaki varlığını önceden haber verdiği fark edilir. Bu siyahî figüranlar ekranda o kadar kısa süreli görülürler ki, varlıklarını saniyede 24 karede fark etmek, imkânsız değilse de, çok zordur. Ve dahası, çerçevenin kenarlarına yerleştirilmişlerdir. İzleyicinin gözü, çerçevenin ortasına yerleştirilmiş karakterin hareketlerine odaklandığından, bu önemli detaylar ancak film durdurulup çerçeve gözden geçirildiğinde görülebilir. İlk vinç çekiminin son saniyelerinde tek bir figür, Annie ile Lora arasında göze çarpan bir pivot nokta yaratırken, belki de alttan alta aralarındaki zıtlığı sorgular. İlk çekimin sonunda, kamera Lora’nın Steve’a doğru geri hareketini takip eder. Kesmeden saniyeler önce, güzel ve genç bir siyah kadın merdivenden aşağı iner; fakat kadın çerçevenin en sağ köşesinde şöyle bir görünür ve kaybolur. Steve birkaç saniye önceki sahneyi aynen tekrar ederek onun da fotoğrafını çekmeye yeltenir. Hâlâ onun varlığından “bihaber” olan Lora,

(7) Filmin orijinal adı, *Imitation of Life*’tır. Yazar burada, “taklit” anlamına gelen imitation sözcüğüne gönderme yapıyor. (ç.n.)

Bilinmeyen kız.



Steve ve fotoğraf makinesiyle çarpışır. Fotoğraf çekimini böler ve kesmeyi hızlandırır. Bir sonraki çerçeve, Lora ve Steve'i bir ikili çekimde dip dibe gösterir. Kameranin, starların ve figüranların kareografik hareketlerinin zamanlaması kusursuzdur ve çok karmaşık bir vinç hareketiyle senkronize edilir. Bu tür bir çekim sadece önceden ayrıntılı bir planlama değil, aynı zamanda stüdyoda dikkatli bir yönlendirme gerektirir.

Steve, Lora'yı merdivenlerin ortasında duran polise doğru yönlendirdiğinde, sırtı kameraya dönük siyahî bir kadın figüran kamerayı Annie'nin Susie'yi bulduğunu bildirdiği yere doğru yöneltir. Eşzamanlı olarak iki siyah figüran çerçevenin üst sol köşesinden geçer. Bu ayrıntıyı da saniyede 24 karede fark etmek mümkün değildir. Fakat bu anın bir jest etkisi vardır –bir karakter tarafından oynanan değil, fakat filmin dokusundan türeyen, gizemli fakat tüm varlığıyla orada ve önemli bir jest. Lana Turner'in oyunculuğu, melodramatik jestlerin çoğunu –beraberinde getirdikleri durağanlıkla beraber– yapar. Öte yandan Juanita Moore, Annie'nin hareketlerine belli bir tez canlılık kazandırır; ta ki filmin ortalarında hastalığı nedeniyle hareketleri yavaşlayıp ölene kadar. Lora çevresinde olup bitenlere karşı kayıtsızken, Annie etrafındaki dünyayı ve ırkçı baskılarla belirlenen toplumsal koşulları okumayı becerir. An-

nie'nin performansında abartılı melodramatik jestler yoktur ve sanki filmin kendisi onun adına bir jest yapar. Ekrana işleyen fakat ancak bilinçaltında algılanarak görülen figüranların gelip geçici varlığı, bir işçi olarak Annie'nin görülmezliğiyle ilişkilidir ve Lora'nın görülebilirliği de buna bağlıdır. Fakat figüranlar aynı zamanda, filmin odak noktalarından biri olan ırk teması bağlamında da anlam taşırlar. Görüntü durdurulduğunda ekrandaki siyahı figürler ek bir güç ve ağırlık kazanır. Böylece özellikle Hollywood kültüründe ırkçılık ve baskıyla görünmezliğe mahkûm edilen "renkli insanlar" kitlesini hatırlatır ve temsil ederler. Ayrıca Annie'nin ait olduğu apartheid toplumunu ima ederler; fakat Lora bu toplumdan bihaberdir: "Bayan Lora, hiç sormadınız ki." Bu, filmin son sahnesinde, Annie'nin cenazesinde ekranı doldurarak ve işgal ederek görünürlük kazanan dünyadır. Burada siyah insanlar sokaklara dizilir ve cenaze alayı boyunca matem içinde yürürler; siyahların kültürü, kilise ayini ve Mahalia Jackson'un şarkısında vücut bulur. Filmin ilk dakikalarında figüranların akıp giden görüntüsü bir toplumsal bilinçsizliğe, Sarah Jane'in annesini reddedişiyle temsil edilen ırkın "dile gelmez" doğasına gönderme yapar. Ve yine figüranların varlığı, bizzat hikâyenin bilinçdışılığına ve Annie'nin bunun içindeki yerine bir jest yapar.

Sirk'ün filmlerindeki fazlasıyla stilize, retorik mecazlar önce filmin hikâyesine geri çekilir ve sonra melodramın anlattığı toplumsal koşullara doğru uzanır. Ek bir semiyotik değer yüklenen bu anlar, karakterleri tuzağa düşüren çaresizliği ya da arzuyu görünür kılar. Bununla Sirk onların kaderini, onları kısıtlayan toplumsal ve ruhsal engelleri anlatır. Melodramatik müzik eşliğinde oyuncak bebeğin yakın çekimi yavaşça kararak son bulur. Bir sonraki sahne, Annie'nin ertesi gün mutfakta, hizmetçi rolünü üstlenmiş halde görülmesiyle başlar. Bir önceki sahnede haber verilen şey gerçekleşmiş ve hikâye içinde doğallaşmıştır. Sirk sinemanın hayatı yansıtmaktan ziyade, onun

üzerine düşünmek olduğunu vurgular.⁸ İkisi arasında bir orta nokta olarak, Sirk gündelik hayatın içindeki mekânları, ritüelleri ve dramatik anları kullanır; fakat onlarda yatan gizli gerilimleri tırmandırır. Bu noktada gerçeklik, gerçekliğin içinde oynanan dram ve sinemaya içkin, çağrışımlarla yüklü semiyotik dönüşümler iç içe geçer.

Zehirli Hayat, sinemada bir dönüm noktasıdır. Hollywood stüdyo sistemi içinde bu film, Universal Studios'un 1950'li yıllar boyunca geçirdiği sancılı dönüşümün başarısında bir tepe noktasıdır. İzleyici sayısı 1950'de 80 milyondan 1958'de 20 milyona düştüğünde, Universal prodüksiyon sürecini yeniden düzenledi ve filme yapılan yatırımları yüzde 50 oranında ketti. Prodüksiyonlar görece daha kolay ve ekonomik olan tür filmlerine (Ross Hunter'ın sorumluluğundaki acıklı filmler, korku, western) yoğunlaşırken, Universal Technicolor'un kullanımını da genelleştirdi. Fakat Universal aynı zamanda "şeytanla" ortak oldu; stüdyolarını giderek daha fazla televizyon prodüksiyonlarına kiralamaya başladı (Hitchcock'un Universal ile ilişkisi, yeni dönemin bir simgesidir) ve eğlence sektörü devri MCA (Revue Productions) tarafından devralındı. Daha büyük ve prestijli stüdyolar buna karşı direnirken, televizyon dünyasına dönük bu açılımları Universal'in ayakta kalmasını sağladı. Bu çeşitlenme, kaçınılmaz olarak bir dönemin kapanışına işaret ediyordu. Hollywood filmleri, artık ticari eğlence sektörünün tek ve en önemli formu değildi. *Zehirli Hayat*, Universal'in en iyi gişe yapan filmlerinden biriydi ve Sirk'ün Universal döneminde parlayan kariyeri artık sarsılmaz bir noktaya ulaşmıştı. Fakat o, Hollywood'u terk etme zamanının geldiğine karar verdi. Emekliye ayrıldı ve İsviçre Lugano'ya taşınarak 1987'deki ölümüne kadar burada eşiyile birlikte yaşadı. Geriye

(8) Yazar burada İngilizcedeki reflection sözcüğünün iki farklı anlamına ("yansıtmak" ve "düşünmek") gönderme yapıyor. (ç.n.)

dönüp bu kararına baktığında, eski Hollywood stüdyo sisteminin son demlerini yaşadığını ve geleceğin küçük bağımsız yapımlarda ve Avrupa yeni dalga sinemasında olduğunu öngörmüştü.⁹ Bu öngörüsü tam anlamıyla gerçekleşmese de, yaklaşımı Hitchcock'u 1960'ta *Sapık*'ı çekmeye yönelten düşünceyle paraleldi.

Metin analizinin özel olarak stüdyo sistemi dönemi Hollywood sinemasıyla iyi ilişkilendirilmesi için bir neden yok; fakat eleştirel yakın okumanın *auteur* sinemanın anlaşılmasına büyük katkı sunduğu inkâr edilemez. Bu ilişkinin politik bir boyutu var. Temelde 1930'ların ortalarında dayatılan ve katı kurallarla düzenlenmiş, sıkıca sansürlenmiş ve standartlaştırılmış Hollywood, 1950'lerin ortalarında can çekişme emareleri gösteriyordu. Henüz Sirk'ün *Aşk Rüzgârları* (*Written on the Wind*) filmi bile, Hollywood'un cüretkâr Avrupa filmleriyle rekabet edebilmek ve televizyonun aile değerleriyle arasında bir fark yaratabilmek için yeni bir soluğa ihtiyaç duyduğunun sinyallerini veriyordu. Ve politik havanın kendisi de değişmekteydi. 1934 tarihli John Stahl versiyonundakine benzer bir şekilde, Sirk'ün *Zehirli Hayat*'ı bir politik yumuşama dönemine aitti. Donald Bogle 1959 tarihli filmin "ekrana bakıp Amerika'da bir ırk sorunu olduğu fark eden siyahî Amerikalıların duygu telini titrettiğini" söyler. Fakat filmde "ırk sorununun" ele alınışı, 1960'lar öncesi, Malcolm X ve Black Power öncesi dönemin izini taşır. Bu, bir toplumsal "bilinçsizliğin" hem kabullenildiği hem de yer değiştirdiği, bu esnada da melodramın boy gösterdiği bir film tarzıdır. Belki de bu nedenle Todd Haynes'm *Far from Heaven* (*Cennetten Çok Uzakta*) filmi, Sirk sinemasını üslup olarak ancak taklit edebilmiştir; zira tabular hakkındaki yaklaşımı, Hollywood'da 1950'lerin sonlarında mümkün olandan ister istemez daha açık ve gerçekliğe daha yakındır.

(9) Jon Halliday, *Sirk on Sirk* (Londra, 1972).

Elektronik ve dijital teknolojiler sayesinde eski filmleri tüketmenin yeni yolları, metin analizinin “yeniden icadını” ve yeni bir sinofil dalgasını beraberinde getirecektir. Fakat akıpgiden zaman, sinemayı da derinden etkiler. Bugün Douglas Sirk’ünki gibi filmleri izlemek, tarihin sayfalarını karıştırmak gibidir. Stüdyo setleri ve starlar birer belgeye dönüşür ve yakın okumalar bizi metin ve konteks sorunlarına yönlendirir. Fakat bir film üzerine düşünmek, sadece onu sarmalayan tarihe yönelmez. *Zehirli Hayat*’ı bugün, Lana Turner’ın ve elbette sette onu çevreleyen pek çok figüranın ölümünden sonra izlemek, zamanın kendisinin ele geçirildiğini ve hareket ilüzyonu içinde fosilleştiğini görmektir. Bugün Lana Turner, Sirk’ün filmine ve kendi oyunculuğuna yüklenen anlamları akla getirerek, Corney Adaları’ndaki sette merdivenlerden aşağı doğru indiğinde, hayalet olmak ile canlı olmak arasında da gidip gelir. Onun varlığı, sinemanın geçmişe geri dönmek ve onu tekrar etmek konusundaki eşsiz kabiliyetini beraberinde getirir. Ve bizzat film fragmanları geri dönülerek tekrar edilebilmeye başladıktan bu yana, bu eşsiz kabiliyet hem daha gerçek hem de daha gizemli bir hal almıştır.

Dokuzuncu Bölüm

Sahiplenici İzleyici¹

Film izleme deneyimi kısa ömürlü olduğundan, onun önemli anlarına, görüntülerine ve özellikle de idollerine tutunmak her zaman zor olmuştur. Bu soruna karşı film endüstrisi, hayran kitleleri olgusunun ortaya çıkışından bu yana, filmin kendisini tamamlayan, film afişi ve özellikle de güzel kadın kahramanların afişleri gibi objeler üretmiştir. Tüm bu ikincil objeler, filmin hayranında bir sahip olma illüzyonu yaratmak üzere tasarlanır ve gelip geçici gösterim deneyimi ile bireyin imgelemi arasında bir köprü kurar. Aksi takdirde, geçip giden imgeye sahip olma arzusu, sinemaya giderek aynı filmi tekrar ve tekrar izlemeye yol açardı; ki bu, Freud'un çocukların aynı oyunu ya da hikâyeyi tekrar etmekten haz duymalarına dair yorumunu hatırlatır. Elektronik ya da dijital izleme olanağıyla birlikte bu tekrar dürtüsü de değişmiştir. Artık filmin doğrusal akışı aksatılarak, en sevilen anların ya da sahnelerin parça parça yeniden izlenmesi mümkün olduğundan, izleyici de gelip geçici görüntüye sahip olabilmekte, onu ele geçirebilmektedir. Bu "geciktirimli" sinemada izleyicinin insan bedeniyle, özellikle de starın bedeniyle, ilişkisinin ağırlığı artar. Filmin akışını durdurmak, starın görüntülerini kolaylıkla anlatının bütünlüğünden koparır; öncesinde ancak filme dair durağan

(1) İngilizce orijinalindeki *possessive spectator* kavramı, metinde "sahiplenici izleyici" olarak kullanılmıştır. (ç.n.)

objelerle mümkün olan tamamlayıcı tatmin böyle sağlanır. Teorik açıdan bakıldığında, bu yeni durağanlık, starın ikonik statüsünü daha da güçlendirir.

Bir starın görüntüsü, her şeyden önce, tüm diğer fotoğrafik görüntüler gibi dizinsel ve tüm diğer temsili görüntüler gibi ikonik bir işarettir. Aynı zamanda da, kurmaca performansın hem içinde hem dışında olan kararsız varlığıyla, incelikle işlenmiş bir ikondur. Burada “ikon” kavramı C. S. Peirce’in semiyotiğinde yer alan “benzerliğin işareti”nin ötesinde, ağırlığı arttırılmış ikonografik anlama ve Hollywood ve diğer kitle sinemalarının star imajları yaratırken temel aldıkları ikon-seviciliğe denk düşer. Sinema, insan figürünü kurmacanın hayali dünyasının hizmetine koştı. Bir star yaratmak, bir isim yaratmak anlamına geliyordu –kimi zaman ise, *Bir Yıldız Doğuyor*’da (*A Star Is Born*, George Cukor, 1954) karikatürize edildiği gibi, stüdyoda bir yeniden vaftiz, fakat mutlaka onaylanmış ve adlandırılmış bir vaftiz... Bir starın “adlandırılabilirliği”, Peirce’in işaretler teslisindeki [üçlemesindeki] üçüncü ve sembolik boyutu devreye sokar. Sembol, yorumlanmak için insan zihnine bağımlıdır; yani verili kültürel ve hâkim bilgiye bağımlıdır; öyle ki, Amitab Bachcahn ve Sean Connery’nin ya da Ingrid Bergman ve Nargis’in anlık tanınabilirliği, ister istemez onları çevreleyen film kültürlerine göre değişecektir. Star bu bağlamda kendi hayran kitlesinin yaygınlığı ölçüsünde tanınır ve adlandırılır; nasıl bir Hristiyan aziz, Hristiyan sanatının yaygınlığı ölçüsünde tanınır ve adlandırılırsa.

Bir film endüstrisi kendi star sistemini kurduğunda, ekranın anlık tanınmışlığa sahip, ikonik oyuncularını oldukça stilize bir performans sergilerler. Bu performans, eşit derecede stilize bir star-odaklı sinema sistemi tarafından teşvik edilir. Starın performansı, her zaman olmasa da sıklıkla, ekrandaki hareketin kaynağıdır; izleyicinin gözünü odaklar, hikâyenin gelişimini bir kanala akıtır ve onun gizil enerjisini dışavurur. Fakat star performansının büyük başarısı, temel çelişkiyi dengede

tutma becerisidir: enerjiyi, bir sergileme durağanlığıyla kaynaştırmak. Bir starın hareketi ne kadar canlı görünürse görünsün, onun ardında çok kontrollü bir durağanlık ve kameraya poz verme becerisi yatar. Durağan karelerden hareket illüzyonu yaratmaya benzer şekilde, star performansı poz vermeye, bedeninin kamera dolayımıyla izleyicinin görsel hazzına sunulduğu, neredeyse görünmez o durağanlık anlarına dayanır. *Hollywood'un Bedeli*'nde (What Price Hollywood, George Cukor, 1932) etkileyici bir aktrist rolündeki Constance Bennett, ekran "durağanlığının" nasıl öğrenildiğini gösterir. İlk ekran denemesinde fazla sabırsız ve hızlı performansı nedeniyle başarısız olduktan sonra, yavaş yavaş yönetmenin talimatlarını uygulamaya başlar ve oturduğu apartmanın merdivenlerinde yavaşça, adeta ağır çekimle aşağı doğru inip sonunda poz verme denemeleri yapar. Kadınların ekran performansı, her zaman bu tür bir teşhirci oyunculuğu içermiştir. Fakat geciktirim sineması, erkek starların durağanlığının ve pozunun da, daha geri planda kalsa bile, aslında ekran performanslarının temel bir unsuru olduğunu göstermiştir.

Roland Barthes'ın fotoğrafı filme tercih etmesinde, pozdan aldığı estetik hazzın da payı vardır:

Fotoğrafa doğasını veren şey, pozdur...bir fotoğrafa baktığımda, incelememe, gerçek bir şeyin göz karşısında hareketsizleştiği kısacık da olsa o anın düşüncesini karşı konulmaz bir biçimde dâhil ediyorum. Fotoğrafın o anki hareketsizliğini geçmişteki çekime yansıtıyorum; pozu oluşturan, tam da bu alıkoyma. Bu, fotoğraf canlandırılıp sinema haline geldiğinde Fotoğrafın dilbilim anlamının (noème) neden bozulduğunu açıklıyor: Fotoğrafta bir şey küçücük bir deliğin karşısında poz vermiş ve orada sonsuza kadar kalmıştır...Fakat sinemada bir şey aynı küçücük deliğin karşısından geçip gitmiştir: poz silip süpürülmüş ve ardı ardına akan imgelerce inkâr edilmiştir.²

(2) Roland Barthes, *Camera Lucida* (Londra, 1993), s. 78.

Geciktirim sineması, “bir şey geçip gitmiş” olsa bile pozun önemini ortaya çıkarır. Dondurulmuş kare –alıkoyma– o kareye ait hareketsizlik anını keşfeder ve imgeyi “gerçek şey”in kaydedildiği o kısa ana taşıyan tefekküre zaman tanır. Aygıt kendini ve imgelerinin orijinal dizinini gösterdiğinde, poz artık “silip süpürülmez ve inkâr edilmez”, aksine starın performansı ile daha da güçlenir. Poz, sinemaya insan bedeninin doğallığını bozması için zaman verir. “Gerçek şey” her zaman varlığını sürdürürken, starın ikonik figürü sonsuza kadar gösterimdedir; o, sinemanın estetik özellikleri için bir aygıt, ışık ve gölge, çerçeveleme ve kamera hareketi için bir odaktır. Yakın çekim, sinemayı insan yüzünün dikkatle izlenmesine (tefekküre) doğru yavaşlatarak ve –anlatısal rasyonalizasyon ne olursa olsun– imgenin hikâyesinin akışından çekip çıkarıldığı bir sahiplenme anını mümkün kılarak, her zaman bir geciktirim mekânizması sağlamıştır. Dahası, yakın çekim ister istemez hareketi sınırlar; sadece çerçevenin kısıtlı alanı nedeniyle değil, aynı zamanda genellikle starın yüzünü öne çıkaran ışıklandırma nedeniyle de. Mary Ann Doane’e göre yakın çekim, sinemadaki o mest edici fotojeni derinliği (tefekkürü) için bir anahtardır ve yakın çekim arzusuna damga vuran şey, geleneksel olarak, anlatının diakronik yapısının senkronik an lehine yok sayılmasıdır. Dolayısıyla yakın çekim:

... bir akışın durması, anlatısal doğrusallığa karşı bir direnç, görüntünün ardındaki neredeyse ele geçirilemez derinliğe dikey bir giriş kapısı [olarak ele alınır]. Görünen o ki söylem, filmi durdurmaya, elden kaçıp gidebilecek bir şeyi yakalamaya, anlatının gelişiminin dur durak bilmez zamansallığını tefekkürün daha yönetilebilir zamansallığına dönüştürmeye dönük bir arzuyu örnekler.³

(3) Mary Ann Doane, “The Close-up: Scale and Detail in the Cinema”, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, XIV/3 (Güz 2003), s. 97.

Starın görsel olarak idolleşmesi süreci, bir fetiş olarak insan figürünü bir fetiş olarak sinema içinde eriten, böylece fetişizm ile estetiğin birbiri içinde eridiği fotojeniyi yaratan ışık ve gölgeden daha maddi değildir artık. Bu noktada film estetiğinin sembolik niteliği ve hatta “tefekkürün daha yönetilebilir zamansallığı”, ebedi ve kaçınılmaz gölgesine, görsel hazzın psiko-dinamiğine yönelir. İnsan figürünün sinemadaki sıradışı anlamı, star ve onun ikonik cinselliği, geciktirim sinemasında arzu ve hazzın hem hareketli görüntü içinde hem de izleyiciyle güç ilişkisinin değişimi çerçevesinde bir durağanlık olarak nasıl yeniden yapılandırıldığı sorusunu gündeme getirir.

“Visual Pleasure and Narrative Cinema / Görsel Haz ve Anlatısal Sinema” (1975) adlı makalemde bir gösterim aracı olarak sinemanın, bir yandan aşırı bir insan-merkezciliğin (antroposentrik), insan ırkı ve insan bedeniyle büyülenmenin estetiğini yaratırken, aynı zamanda cinsel farklılığı bakma ile ilişkisi içinde kodladığını belirtmiştim. Bu kodlamaya özellikle star kültüne gömülmüş Hollywood filmlerinde rastlanır. İddiam oydu ki, kadın star erotik bir seyir malzemesi biçimini alırken; erkek stara atfedilen kontrollülük ve faallık, onun potansiyel olarak izleyicinin pasif bir nesnesi olarak sunulmasını bir ölçüde telafi ediyordu. Kadın figürün pasifliği ile erkeğin anlatıyı sürüklemesi arasında, uzlaştırılması zor bir gerilim vardı. Seyirlik bir görüntü olarak kadın kahraman, hikâyeyi bir sona taşımaya ve izleyicinin bakışını yakalamaya meyilliydi: “Normal bir anlatısal filmde kadının varlığı, seyrin vazgeçilmez bir unsurudur. Fakat onun görsel varlığı, hikâyeye çizgisinin gelişimine karşı işlemeye, eylem akışını erotik tefekkür anlarında dondurmaya meyillidir.”⁴

Hollywood yapımı geciktirim sineması örneklerini izlemek, bu karşıtlıkları hem tırmandırır hem de bozar. Eğer izle-

(4) Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Visual and Other Pleasures* (Londra, 1989), s. 19.

yici anlatısal dürtünün akışını kontrol edebiliyor ve bazı sahneleri atlarken bazılarına geri dönüp tekrar izleyebiliyorsa, anlatısal dürtü zayıflama eğilimi gösterir. Hikâyenin doğrusallığı ve ileri doğru hareketi pürüzlenir ve düzensizleşir; erkek kahramanın eylem üzerindeki hâkimiyetinin altını oyar. Genellikle olay örgüsü ve karakter, erteleme ve aşkınlık arasındaki ilişki tarafından yerli yerinde tutulan özdeşleşme süreci, izleyici üzerindeki etkisini kaybeder. Yıllardır filmlerin verdiği hazlardan biri olagelen egonun ve özbilincin kaybı, en sevilen ya da o ana kadar fark edilmeyen bir detayı yakalamak için tabiri caizse pusu kurularak, ekranın her bir köşesinin incelenmesine neden olur. Anlatının ve onun etkilerinin zayıflamasıyla birlikte poza, durağanlığa, ışıklandırmaya, karakter ve kameranın kareografisine takılıp kalmış güç ilişkilerinde bir kayma yaşanır ve film estetiği “kadınsılaşmaya” başlar. Ya da “Görsel Haz ve Anlatısal Sinema”nın kavramlarıyla konuşursak, geciktirim sinemasının estetik hazzı, Josef von Sternberg filmlerine damgasını vuran fetişist skopofiliye⁵ doğru kayar. Başta Dietrich dizisi olmak üzere, bu filmler izleyicinin bakışını erkek kahramanın bakışına eşitler ve ekranın güzelliğini ve durumun gizemini geciktirim, çatışma ya da doğrusal gelişim karşısında öne çıkarır. “Fetişist izleyici” öne çıkarılmış anlara ve her bir inceleme yüklenmiş duyguya ve “görsel hazzı”, ekranda gerçekleşen belli bir bakışa ya da etkileşime geri dönerken, olay örgüsünden ziyade imgenin etkisi altına girer. Her şey bir yana, öne çıkarılan bu anlar durdurulduğunda ya da tekrar edildiğinde, sinema bir kez daha fotojeni ile fetişizmi birbirine karıştırarak, bu anları özel, anlam yüklü ve haz verici kılan yeni bir görsellik kazanır.

“Fetişist izleyicilik”in bu yeniden yapılandırılışında erkek figür, eylemin hâkimi olmaktan çıkartılarak imgenin içinde

(5) Özellikle cinsel organları ve eylemleri izlemeye dönük saplantılı istek. (ç.n.)

erir. Böylece o da anlatıyı sürüklemekten ziyade durdurur ve kaçınılmaz olarak, o ana kadar korunduğu izleyici bakışının açıkça bir nesnesi haline gelir. Bir Hollywood filmi Gilles Deleuze'un "hareket-imgesi" olarak tanımladığı sinema kültürünün dayanağı olan hareket, eylem ve olay örgüsü dürtüsü arasındaki ilişkileri düzenleme gücünden arındığı anda, filmin erkek starı da izleyici bakışının "kadınlaştıracılığına" maruz kalır. Bir filmin erilliği, geciktirimin ve fragmentasyonun hadımlaştırıcı etkisiyle riske atılmak zorunda kaldığında, bu izleyicilik biçimi filmin dokusunu bozar; fakat bu aynı zamanda bir keşif süreci, metin analizinin fetişist bir formudur. Anlatısal fragmanlar ve onun kahramanları, hareketin geri yüklenebileceği durağan, poz vermiş imgelere dönüştüğünde, bir filmin ritmi de değişir. Eşit dağıtılmış doğrusal neden-sonuç ilişkilerinin sözde kanunları, daha ziyade fotoğraf-yönelimli olan ritim ile karşılaştırıldığında ikincil bir estetik öneme sahiptir. Howard Hawks'a göre bir yönetmen, dramı ve seyir edimini, öne çıkan belli başlı sahnelerde yoğunlaştırmaya meyillidir. Böylece anlatısal sürekliliğin parçalanması; özdeşleşme, eylem ya da geciktirimle gölgelenmiş bir örüntünün keşfi anlamına da gelebilir. Fakat "fetişist izleyicilik" in özü, insan bedenidir. Performans ve jest inceliği, sadece büyük starlar değil, yardımcı oyuncular ve karakter oyuncularını nezdinde de ek bir değer kazanır. Filmin normal hızında doğal, hatta kaotik görünen hareket, kareografisi bir bale kadar dikkatle hazırlanmış ve pozla noktalanmış bir harekete döner.

Negative Space / Negatif Alan adlı video denemesinde Chris Petit, Hollywood sinemasının bir tür "sessiz" sinema, dilin dışında bir anlam ve duygu yaratma sistemi konusundaki içgüdüsel becerisinden bahseder. Bu sinemada "filmin geri kalanı unutulup gittikten uzun süre sonra bile akıllarda kalan belirleyici anlar" vardır. Petit özellikle *Geçmişten Kaçış* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947) filminde Robert Mitchum'un jestlerine ve duruşuna dikkat çekerek, figürünün *kara film*

(film noir) ışık ve gölgeleriyle nasıl güçlendirildiğini gösterir. Don Siegel'in *Büyük Soygun* (*The Big Steal*, 1949) filminde Mitchum'un ilk arzı endamı, hem starın kameraya takdim edildiği o anın hem kendisinin önemini hem de "erilleştirilmesi" önemini gösterir. William Bendix, profilden ışıklandırılan açılış sekansı boyunca filmi sürükler, hareketleri zaman zaman dondurulur, böylece "sert adam" imgesi gölgesine yansır. Aniden kapıyı açıp Mitchum'un odasına girdiğinde, star kamerayla yüz yüze gelmek için kendi ekseninde dairesel bir hareket yapar; uzatılmış bir şok anı için donup kalır ve görüntüsü arkadaki bir aynadan yansır. Bu, starın –bir teşhirci olarak– kendini gösterdiği andır. Fakat erkek starı bir seyir malzemesi olarak kadınsılaştırma riski; şiddetle, Bendix'in elindeki silahla ve saldırganlığıyla dengelenir. Fakat film boyunca Mitchum silahıyla ateş etmeye devam eder ve her seferinde hareketleri benzer şekilde dondurulur. Bunlar, anlatıyla ilgili malum amaçların yanı sıra, kamera için karakteristik bir poz üretilmesini sağlar. Şahsi kayıp eşyalar gibi bu sahneler de, sinofil ile hayranlık arası bir eşikte oynatılabilir ve yeniden oynatılabilir. Fakat sevilen bir figürü dondurarak görüntüsünü bir afişe döndürme ve tekrar hareket ettirme sürecinde izleyici, *Büyük Soygun* örneğinde olduğu gibi, ritmin filmin üslubuna işlemiş olduğunu pekâlâ keşfedebilir.

Fetişist izleyici, bu dikizciliği sona erdirmek, izleyici, kamera ve ekran ya da kadın ve erkek arasındaki güç ilişkisini yeniden kurmak için imgeyi kontrol eder. Bu noktada karşımıza şu soru çıkar: İzleyiciliğin bu yeni pratikleri cinsel farklılığın zorluklarını ve Hollywood sinemasında cinsiyetin temsilini ortadan kaldırmış mıdır? İzleyicinin sinematik imge üzerinde elde ettiği kontrole ne tür bir bilinçdışı yükleme yapılmış olabilir? "Görsel Haz ve Anlatısal Sinema" adlı makalemde, aktif bir içgüdü olarak dikizciliğin anlatısal karşılığını sadizmde bulduğunu iddia etmiştim. "Sadizm bir hikâye ister, bir başka insanda bir değişimi zorlayarak bir şeyin gerçekleşmesini sağlamaya

Duraklamadan poza: *Büyük Soygun* filminden William Bendix.



Şiddet öncesi duraklama.



Robert Mitchum: starın pozu.



dayanır. Arzu ve güç, zafer ve yenilgi arasında bir savaşımlı zorlar. Ve bunların her biri, başı ve sonu olan, doğrusal bir zamanda gerçekleşir.”⁶ Bu öngörü doğrudan Freud’un aktif cinsel içgüdüyle erillikle ve tersini kadınlıkla eşitlemesinden alınmıştı. İçgüdülerin geri döndürülemez olduğu varsayımı onun teorisinin can alıcı noktalarından biriyken; bana göre Hollywood sineması bu ikili karşıtlıkları, izleyicinin görsel hakkını düzenleyen anlatısal ve görsel kodlara işlemiştir.

Bu varsayıma ilişkin çok sayıdaki eleştiriden önemli bir tanesi, kadın izleyicilere yönelik sinemanın analizinden geldi. Rudolph Valentino hakkında çalışmalar yapan Miriam Hansen, onun geleneksel erilliği tehdit eden, fakat kayda değer bir kadın izleyici kitlesine seslenen bu endüstride devasa ticari avantajlara sahip çelişkili karakterini analiz eder. 1920’lerin diğer matine-idolü tipi starları gibi Valentino da benim görsel hazzın cinselleştirilmesine dair iddialarımı alt üst eder. Hansen şu noktaya dikkat çeker: Kadın bir izleyici kitlesinin seyir nesnesi olarak Valentino karakteri, sistematik bir “kadınlaştırma”ya maruz kalır; fakat Freud’un pasif ve aktif arasında kurduğu dolaysız ikiliği tersine çevirir. Hansen süreç içinde, ilk bakışta Valentino’nun ayrıksılığına has bir kadın izleyicilik konsepti geliştirir. Bu konsept aynı zamanda teorik olarak geciktirimi sinemasının görsel hazlarını ortaya koyar. Ona göre, “tek gözlü eril bakışın sonuç-odaklı disiplininin” aksine kadın bakışı, tamamlanmamışlıktan / ertelenmişlikten faydalanır.⁷ Benzer şekilde,

Filmsel ifade düzeyinde, Valentino’nun “bakılıyor olma”lığının kadınsı göndermeleri, kendi bakışını daha ilk anda istikrarsızlaştırır; onu ayartılmaya açık hale getirerek erkek öznenin egemenliğini tehlike altına sokar... Valentino’nun bakışındaki erotik çağ-

(6) A.g.e., s. 22.

(7) Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, MA, 1991), s. 278.

rı, efendilik ve nesneleştirmenin değil, karşılıklılığın ve duygusal karmaşanın bakışıdır.⁸

Hansen, Valentino filmlerinde daha sonraki Hollywood filmlerinin anlatısal ya da görsel normlarına uymayan farklı noktaları analize devam ederken; diegesis içinde güçlü bir kadın bakışının varlığı, kadın izleyicinininkine meşruluk kazandırır. Valentino'nun ekranda ve ekran dışında bir star olarak varlığına yönelen bu benzersiz dikkat, söz konusu istikrarsızlaşmanın kaynağıdır. Anlatısal geciktirimin yokluğunda, aktiflik, fiziksel hareket ve jestler ek bir önem kazanır ve “kapanış, görsel ve anlatısal kayıtları keserek, daha küçük parçaların içine yerleşme eğilimindedir.”⁹ Ve son olarak Hansen, Valentino'yla bağlantılı sado-mazoşist temalara, “diegesis içinde sadist ve mazoşist konumların birbiriyle değiştirilebilirliğine...Valentino'nun filmlerinde canlandırdığı kırılganlığa ve savunmasızlığa, onun karakterindeki kadınsı mazoşizmin izlerine”¹⁰ dikkat çeker. Tüm bunlar, erkek öznenin cinsel açıdan efendiliğinden ve haz kontrolünden sapma gösterir.

Hansen'in analizi pek çok noktada geciktirim sineması izleyiciliğini, anlatının zayıflamasını, dikkatin detaya ve jest kayışını, starın varlığının dizin ile ikon arasında bir salınım hissi için önemini tarif eder. Valentino'nun karakteri, kadınlaşması, lezbiyenlerle bağlantısı, muhtemel eşcinselliği, yabancılığı... tüm bunlar, işaretlerin her iki tipine de bir belirsizlik katar. Sadizm ve mazoşizm konusunda ise tablo daha farklıdır. Karakter özdeşleşmesinin zayıflamasıyla birlikte, izleyici imge üzerinde doğrudan bir kontrol kazandıkça, olay örgüsü üzerindeki dolaylı kontrolün yerini başka tür bir iktidar alır. Artık filmin sürükleyici gücü olmaktan çıkan star, durağanlığa ve tekrara boyun eğer. Öncesinde filmin dışında, afiş vb nesnelerde

(8) A.g.e., s. 279.

(9) A.g.e., s. 282.

(10) A.g.e., s. 287.

gerçekleşen sahip olma arzusu, artık sadece durağanlıkta değil, aynı zamanda hareketlerin, jestlerin, bakışların ve eylemlerin tekrarında gerçekleştirilebilir. Süreç içinde, sinemanın gerçeklik efekti için çok önemli olan canlılık illüzyonu zayıflar ve figürün hareketleri mekanik bir kusursuzlukla tekrar edildikçe, aygıt onları geride bırakır. Sinema öncesi otomatın hayaletlerini anımsatırcasına, insan figürü makinenin bir uzantısı haline gelir.

Anlatının parçalanması, insan figürünün fetişleşmesi, belli sekansların öne çıkması...tüm bunlar sadizm sorununu Freud'un tekrar saplantısı kavramına yöneltir. Dahası, sadizmin psişik ekonomisi, "haz ilkesinin ötesinde" ve Freud'un ölüm dürtüsü kavramı bağlamlarında değişir. Zihinsel yaşamda haz ilkesinin egemenliğiyle çelişkili olan, nahoş deneyimleri tekrarlama saplantısı, onun dikkatini ölüm dürtüsüne yönlendirmişti. İçgüdü hakkında "Haz İlkesinin Ötesinde"de yer verdiği daha önceki teorilerini elden geçirerek, önceden tanımladığı karşıtlıkları yaşam dürtüsü ile ölüm dürtüsü arasındaki karşıtlığa evriltilti. Bir başka makalesinde süreci şu şekilde özetliyordu:

Libidonun görevi, yıkan içgüdüleri zararsız hale getirmektir ve bunu içgüdüyü büyük ölçüde dışa yönelterek yapar...Bu durumda içgüdüye yıkıcı içgüdü, efendilik içgüdüğü ya da iktidar arzusu denir. İçgüdü'nün bir parçası, doğrudan çok önemli bir rol oynadığı cinsel fonksiyonun hizmetine sunulur. Bu, sadizmdir.¹¹

Sahiplenici izleyici hikâyenin iç uyumuna, onu bir arada tutan estetik bütünlüğe ve onun yaratıcısının vizyonuna karşı bir şiddet eylemi gerçekleştirir. Fakat, daha spesifik olarak sadist içgüdü, sahiplenici izleyicinin efendilik ve iktidar arzusuyla ifade bulur. İzleyicinin bakışı ile erkek kahramanın di-

(11) Sigmund Freud, "The Economic Problem of Masochism", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (Londra, 1953-74), cilt XIX, s. 159-170.

egetik bakışı arasındaki rol değişiminde, ekranın hem içinde hem dışında kadir-i mutlak olan figür, artık manipülasyona ve sahiplenilmeye tabidir. Tekrarlar film performansını dönüştürür ve eylemler mekanik, dürtüsel jestlere benzemeye başlar. Sinemanın mekanizmaları aktöre ya da stara sahip olur ve onların tekrarlanan jestleri otomatların jestlerine dönüşürken, canlı ile ölü arasındaki tekinsiz kaynaşma, organik ile inorganik, insan bedeni ile makine arasındaki tekinsiz kaynaşma ile iç içe geçer.

Peter Kubelka'nın yapıtından etkilenen Viyanalı deneysel film yapımcısı Martin Arnold eski Hollywood filmlerinin fragmanlarını yeniden kurguladı ve bu süreçte selüoit figürlerin hareketini başı, sonu ya da amacı olmayan boş jestlere dönüştürdü. *Piece Touchée* (1989) filminde bir adam, içinde bir kadının beklediği bir odaya girerken film kareleri tekrar edilerek, *flicker* filmlerdekine benzer bir efekt yaratılır. Adam kapıdan tekrar ve tekrar girerken, kadın başını okuduğu dergiden tekrar ve tekrar kaldırırken, birkaç saniyelik bir görüntü dakikalara yayılır. Tekrarlanan jestlerin ritmi ise mekanik hareketlere benzemeye başlar. Bu deneyler, eski sinemanın ve onun ikonik figürlerinin korunmasızlığını vurgular; absürdlük derecesinde tekrarlarla maruz kalarak, kendilerini koruyan kurmaca dünyayı kaybederler. Dahası, her bir hareketi ve jesti uzatan tekrarlar, film şeridinin ve sonsuzluğa uzanan tek bir film karesinin varlığını bildirir. Peter Kubelka filmleri gibi, *flicker* filmlerinin tekrarında ve varyasyonunda belli bir sınır yoktur; fakat soyut bir örüntü etrafında dolanırlar. Arnold uzatılmış zamanı insan jestinin manipülasyonu ile birleştirirken, selüoit şeride yaptığı göndermeyi sinema makinesinin varlığıyla, inorganik ve otomatın tekinsizliğiyle birleştirir.

Birkaç yıl önce *Erkekler Sarışın Sever*'in (*Gentlemen Prefer Blondes*) açılış şarkısı "Two Little Girls from Little Rock"un 30 saniyelik yeni bir kurgusunu yapmıştım. Amacım, Marilyn Monroe'nun dans hareketlerindeki inceliği analiz etmek ve

performansının kusursuzluğunu takdir etmektir. Güzel bir otomatı anımsatan yapay, stilize bir karakterin yanı sıra, jestleri poz verdiği anlar etrafında örülmüştü. Kameraya doğru oynanan bu fragmanda neredeyse pasaklı bir kılık kıyafet içinde omuz askısını bir çekişi vardır ki; bu ve benzeri jestlerinin mekanik kusursuzluğuyla tam bir çelişki içindedir. Jesti tam bir bilinçle yapılmış olsa bile, benim için Barthes'ın *punctum*'undan bir şeyler taşır. Kendimi filmin bu birkaç saniyesine tekrar ve tekrar geri dönerken buldum. Yeni kurguda da bu fragmanı, görüntüyü Marilyn'in hareketler arasında duraksadığı anlarda dondurarak, üç kez tekrar ettim. Marilyn'in performansındaki inceliğe ve kontrollülüğe ek olarak, dansın kendisi de durağanlık ve hareketin birbirini takip ettiği, doğallığın sınırlarını zorlayan bir beden kontrolü gerektirir. Jest, bir poz anına varana dek açılarak gelişir; aynı geciktirim sinemasının tekrar ve geri dönüşlerle bu tür anlara ulaşması gibi. 30 saniyelik sekans, Marilyn'in yakın çekime doğru ilerleyip başını geri attığı ve klasik Marilyn posterlerindeki pozu ve ifadeyi takındığı anda sona erer. Bu görüntü, Andy Warhol'un onun ölümünden sonra yarattığı *Marilyns* yapıtıyla neredeyse bire bir aynıdır. Warhol'un imgesinin, hayali olarak yaşayan Marilyn'in üzerine bindirilmesi, bir ertelenmiş anlam duygusu yaratır; sanki onun ölümü bu pozda önceden haber verilmiştir. Onun "eskiden"liğine –ölümünden öncesine– dair keskin bir bilinç, ölüm maskesi olarak o imgeyle ve "bu şimdi idi" olarak dizinin dokunaklı varlığıyla birlikte yoğunlaşır.

Özellikle stilize sinemadaki kusursuzlaştırılmış haliyle bu ikonik imgeleri durdurma, tutma ve tekrar etme arzusuyla dürtülen fetişist izleyici, beklenmedik bir anda dizinle karşı karşıya kalabilir. Kamera zamanı, onun mumyalanmış zamanı, anlatsal "şimdi"den "eskiden"e kayarak su yüzüne çıkar. Kamera zamanı film çekiminin bir "hayalini", film ekibinin ve aygıtının ekran dışındaki alanını zihnin gözü önüne getirir; böylece kurmaca dünya, film öncesinin bilincine dönüşür. Kurma-

canın inandırıcılığı azaldığında, inançsızlık daha fazla ertelenemediğinde, “gerçeklik” film yıldızının ikonik varlığını sarşarak sahneyi teslim alır. Star, ikonik statüsü nedeniyle, kurmaca bir karaktere ancak teğet geçerek nakledilebilir. Dizinin zamanı, kurmacanın zamanını devre dışı bıraktığında; starın imgesi sadece bu iki kayıt arasında kaymakla kalmaz, aynı zamanda stüdyo ya da onun hayatı hakkında etrafta dolanan herhangi bir bilgi tarafından inşa edilen ikonografiyi içine alır. Dedikodu ve skandalların cazibesi bu tür bir bileşim ve karışımından çıkar ve starın diegetik ikonografisine eklenir. En başarılı performansların ardında dahi, bu diegetik varoluş ekranın dışından sızırır ve starın ekrandaki performansına beklenmedik bir kırılmalık kazandırır.

Zamanın akışıyla birleşen bu tür bir ek bilgi, idamından önce fotoğrafı çekilen genç adam Lewis Payne hakkında Barthes’ın dediği gibi, “gerçekleşmiş olan katastrofa irkilme”yi beraberinde getirir. “İkisini aynı zamanda okuyorum: Bu olacak ve bu olmuştu; koyduğu bahsin ölüm olduğu, evvel zamanda bir geleceği dehşetle gözlemliyorum.” *Asi Gençlik (Rebel Without a Cause)*, Nicholas Ray, 1955) filminde onlu yaşlarındaki üç genci, James Dean, Natalie Wood ve Sal Mineo’yu izlerken, bu irkilme başka bir irkilmeyi tetikler. Üçünün ölümünü –gerçekleşecek olanı ve çoktan gerçekleşmiş olanı– bilmek, Freud’un tekinsizliğin özü olarak gösterdiği akıldışı kader duygusunu uyandırır. Hollywood’da ve hatta stara dayalı tüm diğer sistemlerde, fotografik aracın kendisinden türeyen dizinsel tekinsizlik boyunca uzanmış bu diğer tekinsizlik, kaderi belirlenmiş bir yaşam duygusu, olağanın dışında bir düzene ve güce tabidir. Görüntüden uzaklaşıp özyaşam öyküsünün, anekdotun ve dedikodunun yarı-gerçekliğine doğru giden bu tür bir tasavvur, hikâyenin diegetik alanına kapılıp gider ve geri döner. Jestleri ve eylemleriyle starın ekrandaki imgesi, performansıyla kopmaz bir şekilde anlatının içine işler. Star, kurmaca nedeniyle ekrandadır; performansın ikonik niteliği ile performans-

çı, hikâyenin zamansallığında iç içe geçer. Nasıl durağan karenin zamanı, hareketin zamanıyla ve kameranın görüntü kaydının zamanı, kurmacanın zamanıyla birlikte var oluyorsa, starın sembolik ikonografisi de onun hem bir “karakter” hem de dizin olarak varlığına damga vurur. İşaretlemenin bu farklı türleri, farklı alanları birbirlerine yakınlaştırıp uzaklaştırır ve dönüştürür.

Belki de bu nedenle starın kendi diegetik varlığının ikonluğundan diegesise aktarıldığı sahneler özel bir etki yaratır. Hitchcock sıklıkla dramatik etki yaratmak için bu tür anları kullanırdı. Örneğin *Arka Pencere* (*Rear Window*, 1959) filminde Grace Kelly kameraya poz verir ve bir yandan izleyiciye hitaben kurmaca kimliğini inşa ederken diğer yandan ironik bir şekilde kendini James Stewart’a “Lisa Carol Fremont” olarak sunduğunda, ışıkları birer birer açarak kendi mizansenini yaratır. Benzer şekilde *Vertigo*’da (1958) Kim Novak, James Stewart’ın ona yakından bakması, onu “Madeleine” olarak tanıması ve her ikisini de kendi saplantısının dürtüsel dünyasına entegre etmesi için bir an profilden poz verir. Bir starın izleyici tarafından tanınan adının ve görüntüsünün kurmaca düzeni içindeki başka bir adla değiştirildiği bu giriş çekimleri, bir yeniden-vaftize benzer. Bir tür kaydırma süreci gerçekleşir. Roman Jakobson kaydırıcıların dilde sembolik bir işareti dizinsel bir işaretle birleştirdiğini belirtmiştir: bir sözcük mutlaka semboliktir; bir dizinin ise temsil ettiği nesneyle varoluşsal bir ilişkisi vardır. Bu nedenle, eğer dildeki kaydırıcılar “dizinsel semboller” ise, bir starın ekrandaki görüntüsü de “dizinsel ikon” olacaktır. Fakat starın yeni bir isimle kurmacanın içine eklenmesi ile beraber başka bir “sembolik” boyut ortaya çıkar. Starın ekrandaki ilk tezahürüne eşlik eden “adlandırma”yı, kurmaca vaftiz takip eder; ancak star ikonografisinin gücü genellikle bu ikinci süreci kısmi ve eksik kılar. Bu üç işaretleme biçimi, star sisteminde iç içe geçer. İkonik temsil, sembolik ikonografiyle birleşir. Ancak bir dizinsel ikon olarak star, fo-

toğrafik görüntünün, onun aygıtının ve gerçekliğin ondaki hayali izinin ayrılmaz bir parçasıdır.

1946 tarihli “The Intelligence of a Machine / Bir Makinenin Zekâsı” makalesinde Jean Epstein, durağan ile hareketlinin, süreksiz ile sürekli sinemadaki bileşiminin doğaya meydan okuduğunu söyler: “cansız şeylerden bir yaşamın türemesi kadar heyecan verici bir dönüşüm.”¹² Filmdeki insan figürleri, bu karşıtlıkları tüm diğer temsil fenomenlerinden çok daha bütünlüklü ve etkili bir şekilde dışavurur. Sinematik illüzyon, birbiriyle bağdaşmaz iki oluş durumunu tek bir durumun içinde eritir; böylece sürekli ile süreksizin karşılıklı dışsallığı filmdeki insan figüründe –yaşamın inorganik izinde– canlanır. Durağan görüntüyü harekete aktarmak, bir duygusal ve estetik paradigmadan diğerine dönüştürülen fotoğrafın tekinsiz doğasını görmektir. Fotoğrafta olduğu gibi, yaşamın dizinsel kaydının tekinsizliği, kopyaya ve otomata has mekanize insan hareketinin tekinsizliğiyle birleşir. Bu fenomenler ne kadar iç içe geçmiş olsa da, dizin bize şunu hatırlatır: Bu selüloit görüntüler bir kopya değil, figürün gerçek hareketlerinin gerçek ve birbir kayıdır. Dahası, sinema tarihi boyunca bu hayaletimsi özelliklerini, irrasyonel korku ve inanışları en rasyonel ve maddi formun içinde yaratma becerisini sürekli kullanmıştır: Freud’un dediği gibi, öte dünyaya inanmak, ölüm korkusunu uzaklaştırır. Örneğin *İtalya’ya Yolculuk*’ta Rossellini, yarı-Hıristiyan, yarı-animistik popüler tekinsizliğin uzun tarihini kabul ederken, aynı zamanda sinemadaki tekinsizliği kökeninin yaşam ve ölümü, organığın inorganikteki izini, maddileştirme çelişkisinde yattığını gösterir. Rossellini için bir görüntü ne kadar gerçekçiye, kaydettiği gerçekliği o kadar yakın kılar, insan zihninin bu çelişkiler karşısındaki şaşkınlığını o kadar iyi yakalar. Ne zaman ki bu çelişkileri uzlaştırma ve baskılama ça-

(12) Jean Epstein, “The Intelligence of a Machine”, *Écrits sur le cinema* (Paris, 1974), s. 259.

bası başarısız olur ve belirsizlik izleyiciyi alt eder, sinemanın *punctum*'u o zaman gerçekleşir.

Prix de Beaute (Augusto Genina, 1930) filminin son sekan-sı bu çelişkiyi dramatize eder. Louise Brooks kendisini bir star yapacak ekran denemesini mest olmuş bir halde izlerken, kıs-kanç kocası odanın arka tarafına doğru süzülür ve onu vurur. Öldüğünde, filme çekilen görüntüsü hareketin ve durağanlı-ğın, yaşam ve ölümün ironik ve çok katmanlı yoğunlaşması, ek-ran görüntüsünün mekanize kusursuzluğu içinde ekranda şa-kımaya devam eder. Benzer şekilde, sinemanın büyük ikonları, kusursuz jestlerini ölümden sonra da oynamaya devam eder-ler. Sahiplenici izleyici filmin akışını durdurup, ardından hare-kete ve canlılığa geri dönme eyleminde, insan bedeninin can-sızdan canlıya ve canlıdan cansıza dönüşümünden doğan bü-yülenmeyi bulur. Bu izleyicilerin hareketli figürü taşılaştıran parmak uçlarında, Medusa'nın bakışındaki güç vardır. Hareketi maniple ettikten ve figürü kusursuz, heykelimsi bir pozda tut-tuktan sonra, süreç tersine çevrilerek Medusa efekti Pigmalyon hazzına dönüşür. İnsan figürü üzerindeki bu hâkimiyet, sinema öncesinde, otomatta vuku bulur. Hoffmann'ın *Olympia*'sından *Oyunun Kuralı* (*La Regle du Jeu*, Jean Renoir, 1939) filminde Marki'nin topladığı mekanik figürlere kadar, otomat sinemada da kullanılmıştır.

Epstein ve çağdaşlarına göre sinemanın insan figürünü ko-laylıkla mekanize edebilmesi (Charlie Chaplin bunun en bü-yük sembolüdür), onun modern bir olgu olduğunun en can alıcı göstergelerinden biriydi. 1920'ler boyunca entelektüeller ve sinemaseverler, Chaplin'in oyunculuk tarzının modernliğin ruhunu ve onun makineyle ilişkisini yakaladığından bahseder-lerdi. Viktor Şklovskiy'e göre Chaplin'de komik olanın özü, onun mekanik hareketleri ve komedinin donmuş bir pozla bi-ten bir dizi bölüm halinde gelişmesiydi. Walter Benjamin de benzer görüştedir:

Otomat Charlie Chaplin
(Sirk, 1928).



Hareketlerinin her biri, eylemin ince ince doğranmış parçalarından oluşur. İster yürüyüşüne, ister küçük bastonunu tutuşuna, ister şapkasını yana eğişine odaklanın, hep aynıdır: filmik sekans kanununu insan hareketinin kanunlarına uygulayan, kesik kesik bir küçük hareketler dizisi.¹³

Film selüluitin canlanmış ve bütünleşmiş haline büründükçe, Fernand Leger'in *Le Ballet Mecanique* (1924)'te saygısı "Palyaço"yadır. 1928 tarihli *Sirk* (*The Circus*) filminde Chap-

(13) Benjamin'in Art Work Essay için aldığı karalama notlardan alıntı, Miriam Hansen, "Room for Play: Benjamin's Gamble with Cinema", *Canadian Revue of Film Studies / Revue Canadienne d'Etudes Cinematographique*, XIII/1 (2003), s. 5 [The Martin Walsch Memorial Lecture, 2003].

lin, canlı ile cansız arasındaki karmaşayı dolaysız bir gag olarak sunar. İlk olarak, görüntülerin aynalı bir labirentteki sonsuz yansımalarını kullanır. Aynadaki figürler, sokak serserisi Tramp'ın kaçma çabalarını yansıtır ve dalgaya alır; temsil ile gerçeklik arasındaki sınır çizgisi kaybolur. Sonra, insan boyutundaki robotik figürlerin belli mekanik hareketleri tekrar ettikleri bir binanın ön cephesine saklanır. Robotların ritmik hareketlerine öyle iyi ayak uydurur ki, akli karışan polis onu göremez. Chaplin, Tramp'ın eylemi ile makine arasındaki benzerliğin yanı sıra, sürekli kendi kendine canlanan “şeylerle” karşılaşmasını karikatürize eder. Chaplin'in ekranda yarattığı karakter –robottan ritmik harekete ve dansçıların pozuna kadar– insanın bir makine olarak yüceltildiği, hareket ile durağanlık arasındaki büyüleyici, kadim kararsızlığın canlı ile cansız arasındaki kararsızlık olarak vuku bulduğu sinemayı kutlar. Chaplin, Wilhelm Jentsch'in ortaya attığı, yeninin ve bilinmeyenin tekinsizliğinin klasik mitolojiye kadar uzanan arkaik bir geleneğe ait olduğunu gösterir. İnsan ile makinenin sinemada birbiriyle birleşmesinin sembolü olarak Chaplin aynı zamanda bunun kırılmağına ve her an yıkılabilirliğine, gelip geçiciliğine işaret eder. Bu, genellikle güzel otomatın yanıltıcı kadınlığının temsil ettiği hadım edilme tehlikesiyle bağlantılıdır. Bu kararsızlık, bir yandan film nesnesinin arzu ve keşifle ilişkisini yeniden icat ederken aynı zamanda onu erteleyerek, aşk ve büyülenme sürecinde onu yaralayan sahiplenici izleyici için geri döner.

“‘...rait’ Signe d’Utopie” adlı makalesinde Raymond Bellour, Barthes'ın sinema hakkındaki gözlemlerinde “teorik *punctum*” olarak adlandırılabilcek şeye dikkat çeker. *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*'in sonlarına doğru Barthes, Fellini'nin *Kazanova* (*Casanova*, 1976) filmindeki bir sahnenin kendisini nasıl aniden ve beklenmedik bir şekilde etkilediğini anlatır. *Kazanova*'nın genç bir otomatla dansını izlerken, kendini birden otomatın figürü, kıyafetleri, boyalı fakat aynı za-

manda masum yüzü, bükülmez fakat dokunulabilir vücudundaki detayların uyandırdığı yoğun duygulara kaptırmış bulur. Kendini fotoğraf üzerine düşünürken bulur; çünkü sevdiği fotoğraflar da onda benzer bir duygu yaratmıştır. Bellour der ki, “Rijit postürüyle figürün kesik kesik ve tamamlanmamış hareketleri, onun vücudu ile üzerinde bir tür yara bıraktığı filmin hareketlerini tek vücut haline getirir.”¹⁴ Sanki mekanik figürün hareketi ötekinin, yani gizli kalması gereken projektörün, hareketini akla getirir. Barthes *Kazanova*’daki otomata dair yorumlarına, filmi annesinin kendisini çok etkileyen bir fotoğrafına baktığı gün izlediğini söyleyerek başlar. Bellour, otomatın tarifinde, sadece Barthes’ın annesinin küçük bir kız çocuğu olduğu “Kış Bahçesi” fotoğrafıyla değil, aynı zamanda yaşayan fakat ölüme yakın olan çok yaşlı bir kadının bedeniyle bağlantılı *punctum*’u görür. Anne ve oğlu arasındaki ilişkiyi sinemanın kendisine bağlar: “Belki de yapay beden, her zaman annenin bedenine çok yakın olmuştur.”¹⁵

Bellour’a göre otomatın açtığı “bir tür yara” filmin mekanizmasına, “içeri” doğru yönelir; ki bu “içeri”nin, aynı güzel oyuncağın içi gibi, inanırlılığını sürdürmek için gizlenmesi gerekir. Yeni teknolojiler kullanılarak izlendiğinde tekrarlara ve geri dönüşlere maruz kalan film, tek bir fragmanın bütünden koparılmasının yol açtığı şiddetten ıstırap çeker; bir bedende olduğu gibi, bütünselliği “yaralanır”. Fakat bir başka metaforla, bu süreç film fragmanının kilidini açar ve onu yeni tür ilişkilere ve tecellilere götürür. Bu açıdan bakıldığında, otomatın kesik kesik ve mekanik hareketleri, metin analizini ve Bellour’un film fragmanlarıyla yaptığı çığır açan çalışmaları karakterize eden şeyi, hareket ve durağanlık arasında salınımı ifade eder. Otomat aynı zamanda yeni teknolojilerin mümkün kıldığı in-

(14) Raymond Bellour, “‘...rait’ Signe d’utopie”, “Roland Barthes d’apres Roland Barthes” içinde, *Rue Descartes*, 34 (Aralık 2001), s. 43.

(15) A.g.e., s. 43.

teraktif izleyiciliği niteleyen “hareket ve durağanlık arasında bocalama ve kararsızlığın” bir figürüdür. Filmin içine sızdığında, bu yeni bakma biçimi üst dokuyu “yaralayarak” anlatısal yapının uyumlu bütünlüğünü iğdiş eder. Otomat figürü ikili bir anlam kazanır: birincisi, bu kez filmin “bedenini” tehdit eden bir hadım kaygısının alanı olarak ve ikincisi, parçalanmış, hatta kadınsılaştırılmış bir sinema estetiği metaforu olarak. Barthes’ın *Kazanova*’daki otomatı algılayışı ve Bellour’un buna getirdiği yorum ile birlikte, anne bedeninin Freudyen tekinsizliği, filmin artık yaşlanan bedeniyle iç içe geçer.

Onuncu Bölüm

Düşünceli İzleyici¹

1920'lerde Jean Epstein, Rene Clair ve Dziga Vertov gibi film yapımcıları için sinema, insan bakışını dönüştüren devrimci, mekanik bir gözdü. Fotoğrafın durağanlığıyla ve mekanize ulaşımın hızıyla değişime uğramış görme biçimlerini daha da güçlendirerek, yeni algısal olanakların önünü açmıştı. Vertov, deneyimini olanca basitliğiyle anlatır:

Risk alarak, ağır çekim bir kameraya atladım. Ekrandaki yüzümü fark etmedim. Düşüncelerim yüzümden okunuyordu: tereddüt, bocalama ve metanet (kendi içimde mücadele) ve tekrar zaferin hazzı. Bir maske olmadan algılanan bir dünya, (gizlenemeyen) çıplak hakikatin dünyası olarak sine-göze dair ilk düşünce.²

Yirminci yüzyılın sonunda yeni teknolojiler yeni algısal olanakların, yeni bakma biçimlerinin önünü açtı –fakat dış dünyaya değil, sinemanın iç dünyasına. Geçen yüzyıl ardında dondurulabilen, yavaşlatılabilen ya da parçalanabilen bir kaydedilmiş filmler dünyası, ardında bir paralel evren bıraktı. Yeni teknolojiler, aygıtın ileri doğru hareketini sekteye uğratarak, anlatının ileri doğru hareketini parçalayarak ve izleyiciyi geçmişe taşıyarak, filmin gövdesine geciktirim mekanizmaları-

(1) Yazar burada *pensive spectator* kavramını kullanıyor. Türkçe karşılığı “derin düşüncelere dalmış, düşünceli, dalgın” olan *pensive* kavramı için metinde bu anlama gelmek üzere “düşünceli” sözcüğü kullanılacak. (ç.n.)

(2) Dziga Vertov, “Kino Eye”, *Film Makers of Film Making*, Harry M. Geduld (ed.) (Bloomington, IN, and London, 1967), s. 91.

nı uyguluyor. Nasıl kamera insan gözünün dünyayı algılayışını dönüştürdüyse, bu bakış da –dürtüsü ya da arzusu ne olursa olsun– sinemanın algısını dönüştürüyor. İlk olarak bu, geri dönüş ve tekrarlar yoluyla zamansal dizilimi ele geçirerek, sinemanın akışını geciktiriyor. Fakat bu geciktirme eylemi, sinemanın farklı zamansallıklarını görünür kılarak, hareket ile durağanlık arasındaki ilişkiyi açığa vuruyor. Yine avangardın erken dönemi ile sinemanın kendine has bir özelliği olarak hareket ve durağanlığın estetik keşfi arasında bir yakınlık söz konusu. Annette Michelson, Vertov ve Rene Clair'in sinemasını şu şekilde tarif ediyor:

Clair ve Vertov doğrudan filmik sürecin manipüle edilmesine kendilerini öylesine adanmışlardı ki, en iyi eserleri her tür tarife direniyordu. Bir hareketi tarif etmek zordur; bir tutuklama ve serbest bırakma, bir mahkeme kararın iptali, bir hareket anını tarif etmek de başka bir şeydir. Bu, filmik girişimin derinliklerindeki o heyecanla yüzleşmektir, nedenselliğin doğasına ilişkin eşsiz bir kavrayış vaadi olan o aygıtın ayrıcalıklı karakterini tanımaktır.³

Michelson'un tarifi, sinemanın zamanla farklılaşan ilişkilerini, sözel dilin ötesinde olma duygusunu, Barthes'ın durağan fotoğrafla ilişkilendirdiği, heyecanı somutlamanın zorluğunu hatırlatıyor. Sözel tarifi "ötesi", fotoğrafik dizin ile tekinsizlik arasındaki ilişkiye, sonrasında askıya alınan bir anın işlenmesine geri döner. Avangardı takiben geciktirim sineması, dizinin ve onun belirsizliklerinin –Epstein'in tabiriyle "değişken şart kiplerinin"– zamansallığını durağanlıktan çıkararak hareket karmaşasına taşır ve sonra geri getirir.

Roland Barthes'a göre sinema, durağan fotoğrafta heyecan verici bulduğu *punctum*'u, yani gerçekliğin, ölümün varlığını, fotoğrafçının gözünden kaçan ve izleyiciye görünen ayrıntıyı aktive edemez:

(3) Annette Michelson, "From Magician to Epistomogist: Vertov's The Man with a Movie Kamera", *Essential Cinema*, P. Adams Sitney (ed.) (New York, 1975), s. 104.

Oysa hammaddesi fotoğraflık olan sinemada imge bu tamlığa sahip değildir (sinema için iyi ki de böyledir). Neden? Çünkü akış halindeyken yakalanan fotoğraf, başka görünümlere doğru durmaksızın çekilir, zorlanır. Sinemada ise, hiç kuşkusuz, her zaman bir fotoğraflık gönderge vardır; fakat bu gönderge kayar, kendi gerçekliğinden yana bir iddiada bulunmaz, önceki varlığını reddetmez; bana sadık kalmaz: o bir heyula değildir.⁴

Dahası,

Sinema, Fotoğrafın kültürlenmesine katkı koyar –en azından kurmaca sinema, özellikle de yedinci sanat olarak adlandırılanı. Bir film, yapılışı gereği çılgın olabilir, kültürel çılgınlığın işaretlerini sunabilir, ama hiçbir zaman doğası (ikonik statüsü) gereği çılgın değildir; bir halüsinasyonun tam zıttıdır; basitçe bir illüzyondur; görüş biçimi ekmnezik* değil, düşseldir.⁵

Bu eksik özellikleri sinemaya, görüntüyü geciktirme, belli anlara geri dönme, tekrar etme ve anlatısal sürekliliğin doğrusallığını parçalama edimleriyle yeniden kazandırılabilir. Filmin akışını durdurmak, zamanın genellikle iç içe geçmiş farklı düzeylerini birbirinden ayırır. Dizin zamanını kurmaca zamanından koparan geciktirim sineması, kurmacanın düşlemsel gücünü ve Barthes'a göre bir sinematik *punctum*'u gizleyen ileri doğru hareketini bozar.

Barthes'm ifade ettiği gibi, kurmaca film tarihi boyunca hikâye zamanı, sinematik kayıt anını perdeleme ve hareketin büyüleyiciliğini kaydedilmiş zaman olarak anlatısal dramaya tabi kılma eğilimindedir. Kurmacanın diegetik dünyasının kendi geçerliliğini ortaya koyması ve sinemanın hikâye anlatımı işini yapan büyüü örmesi için, dizin olarak sinema, anlatının gerçek bir hikâye gibi görünmesine (*verisimilitude*) dayanak olma rolünü üstlenir. Durağan karenin hareket illüzyonu içinde

(4) Roland Barthes, *Camera Lucida* (Londra, 1993), s. 89.

(*) Eski olayları hatırlarken, yenileri unutma durumu. (ç.n.)

(5) A.g.e., s. 117.

massedilmesi gibi, “eskiden”lik, yani kayıt anının varlığı, kendini anlatının zamansallığı, kahramanların ikonluğu ve kurmaca dünyaları içinde kaybetmek zorundadır. Anlatı, kendi zamansallığını öne sürer. Sinema, hikâye anlatımıyla benzerliği dolayısıyla, bir “*burada-ve-şimdilik*” dayatır. Gramatik zamanın nüansları, hareketli görüntü için zorluk yaratabilir; görüntü, zamansal doğrultuda değişimi maniple etmek ve acemiye kullanılan flashback’lerden kaçınmak için sözlü anlatıya başvurabilir. Ya da bu zamansal bulanıklıklar estetik amaçlarla kullanılabilir. Fakat tüm bu kullanımlar, hikâyenin zamansallığı içinde kalma eğilimindedir. Zaman sorununu, ister acemiye ister ustaca olsun, anlatı içi bir sorun olarak yansıtır ve filmin özgün anının *oradallığı* ve *eksidenliği* –kayıt anı– gizli kalma eğilimdedir.

Akışı içindeki bir kurmacayı geciktirmek, izleyiciliğin değişen mekanizmalarını ve bilincin farklı zamansallıklar arasında kaymalarını sahneye çağırır. İzleyici, görüntüyü durdurarak ya da sekansları tekrar ederek kurmacayı parçalayabilir; böylece kayıt zamanı ön plana çıkar. Örneğin *Zehirli Hayat*’ın başlarında Lara Turner’ı sunan uzun çekime geri dönüp tekrar tekrar izleyerek, film öncesinde sahnede vincin, starın ve figüranların hareketiyle yaratılan, dansa benzer karmaşık koreografinin bilincine varırız. Uzatılmış çekimin süreğenliğini durdurmak, onun göz alıcı sürekliliğini parçalamak, çekimin hareketi içinde kaydedilemeyen ayrıntıları ifşa eder. Genç siyah kadının, hemen öncesinde Lana Turner tarafından işgal edilen merdivenlerden aşağı indiği anı durdurmak, bu kayıp anın keşfinde *punctum* benzeri bir duygulanım üretir. Çekimin uzatılan süreğenliğindeki hazzın yerini, durağan karede uzatılmış bir bekleyişin büyüsü alır. Çekimin zamanlamasına, genç kadının görünmesiyle kesme arasındaki belli belirsiz anın zamanlamasına duyulan merak, onun anlamı üzerine düşünülmesine yol açar. Çekimin kapanış saniyelerinin yarı-görünmezliği, film boyunca akan ırkın görünürlüğü ve görünmezli-

gi temasını temsil eder. Ve görünmezliğin bu bilinçaltı temsili, film şeridinin sınırları ötesine geçerek, kaynağında yer alan topluma uzanır. Bu görüntünün zamanlaması bir bütün olarak çekimin içindeki yerine bağlıyken, düşünce onu ancak dondurulduğu zaman yakalar. Fakat geciktirim süreci; hareketli zamanın, kamera hareketinin ve hareket kaydının bir kesiti olarak çekime aynı zamanda görünürlük kazandırır. Farklı zamansallıklar arası bu salınım, üsluba göre çeşitlilik kazanır. Bir setin karmaşık koreografisinden farklı olarak, dış mekânlarda sıradan insanları kullanarak yapılan çekimlerde kurmaca zaman ile kayıt zamanı arasındaki aç daha kolay fark edilir. Rossellini *İtalya'ya Yolculuk*'ta starlarını kullanırken bu ayrımlardan faydalanmıştır. Katherine Joyce saçlarını tararken, Ingrid Bergman'ın saçlarını tarayışını görürüz; Alex Joyce bir sigara içerken, George Sanders'in sigara içişini görürüz. Burada filmdeki bir geciktirim sadece kayıt ile kurmaca arasında değil, aynı zamanda oyunculuk ve varlık arasındaki zamansal çarpışmalarda bir salınım yaratır. Rossellini'nin kimi Bergman ve Sanders çekimlerindeki sahicilik, ekranda onların diegetik olmayan hikâyelerini ve ilişkilerini anımsatmaktan kaçamaz.

Bir filmin geciktirimi süreci, kaçınılmaz olarak, onun estetiği ve hareket illüzyonunu ile illüzyonun dayandığı film şeridinin gizli varlığını öne çıkarır. Raymond Bellour, filmde stop tuşunun önemine dair ileri görüşlü yorumlarında, bunun izleyicilik üzerindeki etkisine dikkat çeker. Max Ophuls'un *Meçhul Bir Kadının Mektupları* (*Letter from an Unknown Woman*) filmindeki bir sekansın estetik yansımalarından bahseder. Stephan, Lisa'nın mektupla birlikte gönderdiği fotoğraflara bakmaktadır:

Bir izleyici filmde bir fotoğrafla karşılaştığında ne olur? Fotoğraf öncelikle diğer nesnelerden biridir; bir filmin tüm diğer öğeleri gibi fotoğraf da film hikâyesinin gelişimi içinde yakalanır. Ne var ki ekranda bir fotoğrafın varlığı, çok özel bir sorun yaratır. Kendi ritmini yükseltmeyi bırakmadan, film kendini dondurmuş, askıya almış gibi görünür; izleyicide artan bir heyecanla el ele gi-

den bir irkilme uyandırır... Fotoğraf başka bir mesafe, başka bir zaman yaratarak, sinema üzerine düşünmeme izin verir.⁶

Ve sözlerini fotogramın keşfiyle sonlandırır:

Bir filmi durdurduğunuz anda, görüntüye ek yapmak için zaman bulursunuz. Film hakkında, sinema hakkında farklı şekilde düşünmeye başlarsınız. Fotograma doğru sürüklenirsiniz –ki bu, fotoğrafın izinde, onun bir adım ötesidir. Dondurulan filmde (ya da fotogramda) fotoğrafın varlığı birden önünüze çıkarken, mizansen tarafından zamana karşı işlemesi için kullanılan diğer araçlar kayıplara karışma eğilimindedir. Böylece fotoğraf, stop içinde bir stop’a, donmuş kare içinde bir donmuş kareye dönüşür; kendisi ve film arasında, birbirinden koparılamayan fakat birbirine de karışmayan iki tür zaman harmanlanır. Bu noktada fotoğrafın izleyiciyi, bu aceleci izleyiciyi, aynı zamanda derinlere daldıran tüm diğer efektler üzerinde bir ayrıcalığı vardır.⁷

Bellour, hareketli görüntü ve onun anlatısı içinde bir durağanlık anının “sinema üzerine” kafa yorabilen bir “düşünceli izleyici” yarattığını söyleyerek can alıcı bir noktaya değinir. “Düşünceli” izleyici Barthes’ın fotoğrafla ilişkilendirdiği tefekkürü deneyimlemekle kalmaz; bu tefekkür bizzat sinemanın doğasına uzanır. Bu mola, çoğu zaman filmin ve anlatının hareketiyle “acele eden” izleyici için, hareketli görüntü içindeki durağan karenin bilincine yer açar. Benzer şekilde, yeni teknolojileri kullanarak görüntüyü donduran düşünceli izleyici, sinemaya durağan fotoğrafın rezonansını, genellikle filmin hareketiyle perdelenen ölüm çağrışımını ve ondaki güçlü dizin kaydını kazandırabilir. Bu düşünceler, film yeniden başlatıldığında kaybolup gitmez. Aksine, devam eder ve filmin “geçmiş-zaman kipini” yeniden çeker. Ve düşünceli izleyici sonunda durağanlığın hareketten ve akıştan ayrılmazlığına geri döner; Bellour’un tabiriyle, “iki tür zaman harmanlanır.”

(6) Raymond Bellour, “The Pensive Spectator”, *Wide Angle*, cilt IX/1, s. 6-7.

(7) A.g.e., s. 10.

Düşünceli izleyici bu farklı zaman deneyimlerini, Barthes'ın durağan fotoğraf konusunda söylediğine benzer sözcüklere tercüme eder: şu anda geçmiş zaman olan bir şimdiki zamanın süreğenliği, yani "bu şimdi idi." "Kaydırıcıların" benzer bir kombinasyonu, sinemada durağanlığın zamansallığını, onun bir anı zaman boyunca kaydetmesini ve saklamasını hatırlatırken; devam ettikleri süre içinde bu anlar, hem birbirleriyle hem de yalıtılmış "o esna" ile ilişki içinde, kesintisiz bir sürekliliğin içinde gelişmeye devam ederler. Kurmaca, bu farklı zaman düzeylerini daha da karmaşıktırır. Barthes bunu sinemanın "kültürleşmesi" olarak adlandırır. Kurmaca, sinemanın özünü maskelemekten ziyade, sinemaya imgesel zaman düzeyini katar. Bu zaman düzeyi, bir kez geciktirildiğinde, sinema estetiğini eksiltmez, ona katkı koyar. Geçmişin, kayıt zamanının varlığı su yüzüne çıktığında, anlatısal akışı hükümsüz kılmış gibi görünür. Bir filmi her durdurduğunuzda, fosilleşmiş zamanın büyümesi anlatısal ilerlemenin büyümesine baskın çıkar ve görüntü bir belge duygusu verir. Fakat film tekrar akmaya başladığında ve eylem egemen olduğunda, zamansal kayıt tekrar kayar ve onun kurmaca şimdiki-zamanı kendini yeniden dayatır. Zamanın bu farklı düzeyleri bilince ulaştığında, geçmiş ile şimdi arasındaki ilişkiyi tanımlayan zaman sözcüklerine tercüme edilmeyi isterler: "eskiden" ve "şimdi", "idi" ve "iyor". Emile Benveniste bunu şöyle ifade eder:

O halde temel mesele, gösterge (gösterilen kişinin, zamanın, yerin, nesnenin vs... göstergesi) ile mevcut söylem anı arasındaki ilişkidir. Zira artık gönderme yapılmayan andan, göstergenin kendini ilan eden o biricik anla ilişkisine kadar dil, birinciyle bire bir uyuşma içinde olan ve söylem anına değil, "gerçek" nesnelere, "tarihi" zamanlara ve mekânlara gönderme yapan bir dizi farklı terime başvurur. Dolayısıyla da "ben: o" – "burada: orada" – "şimdi: eskiden" gibi korelasyonlara ...⁸

(8) Emile Benveniste, *Problems in General Linguistics* (Coral Gables, FL, 1971), s. 219.

Fotoğrafta olduğu gibi, burada da “mevcut söylem anı” korunur. Sanki bir kelam anı, zamanın içinde dondurulmuş da, her zaman konuşmaya, ama aynı cümlelerin tekrarını değil, her seferinde ilk cümlelerin kendisini söylemeye mahkûm edilmiş gibidir. Fotoğrafik görüntü ile birlikte kaydırıcı, artık sözel dilin karmaşıklığına sahip değildir; önemi sembolikten ziyade ikonik bir forma dayanır. Bu nedenle kaydırıcı, izleyicinin kaçınılmaz olarak ona seslenen iç konuşması aracılığıyla yeniden ele alınmalıdır. Görüntü, artık varolmayan bir geçmiş-zaman-daki gerçek, “tarihi” bir nesneye gönderme yapar. Dizinsel “eskiden” ile izleyicide yarattığı, onun “şimdi”deki devamlılığı duygusu arasındaki boşluk, kurmaca ile birlikte yeni bir boyut kazanır. Dahası, sinemanın hareket illüzyonunu, geçip gitmekte olan zamanın deneyiminden ayırmak kolay değildir; çünkü sinema “şimdilik”e özgü işareti geleceğe taşımaya kabil tek ortamdır. Sinematik anlatıda, tek bir çekim (sürecin ‘eskiden’i) içindeki hareketin basitliği ve olumsuzluğu, kurgulanmış bir sekansa eklemlenmek ve daha geniş, sembolik, kapsayıcı hikâye zamanın bir parçası olmak için mutasyona uğrar. Bir geciktirim anıyla beraber kurmaca, onu yaşatan dizinin gerçekliği altında tekrar yok olur. Bu farklı zaman düzeyleri, sesin varlığıyla daha da karmaşıklar. Seslendirme (voice-over) ya da dublajlı ses, kayıt anını bulanıklaştıran bir zamansallık ekler.

Hollis Frampton’un *nostalgia* (1971) filmi, sinemada durağanlık ve hareket üzerine “dizinsel ikon” terimleriyle düşünürken, “dizinsel sembol” olarak kaydırıcının değişkenliğini kullanır. Filmde bir dizi durağan fotoğraf, seslendirmeli bir yorum eşliğinde tam ekran gösterilir. Bu fotoğraflar sırayla bir ocağın üzerine koyulduğunda, her biri alev almaya başlar. Sadece durağanlık harekete dönüşmekle kalmaz, fotoğrafın geçmişteki mevcudiyeti, hareketli görüntüde “şimdilik” duygusuna yol açar. Rachel Moore’un dediği gibi,

Frampton'un yöntemi, geçmişte orada neyin olduğuna ilişkin şüphe yaratır; görüntüyü hikâyesinden söker ve son tahlilde şimdiki-zamanda bir anlatı biçimi olan hikâyeyi, yakılan görüntü (yani geçmiş) tarafından içerilme tehlikesinin içine yerleştirir. Böylece film sadece nostaljiyi ve melankoliyi değil, aynı zamanda şoku perdeye yansıtmış olur.⁹

Frampton sihirli bir şekilde durağan nesneyi hareketli bir nesneye dönüştürmekle kalmaz; aynı zamanda kaydırıcıların ifade ettiği zaman ilişkisini karmaşılaştırır. Fotoğrafın yerini ocak üzerinde yanan kâğıdın görüntüsü aldığı anda, özgün fotoğrafın kayıt anındaki “bu şimdi idi”, filmin kayıt anındaki daha yakın zamanlı ve dışarıdan eklenmiş bir “şimdi”ye doğru kayar. Başka bir zaman katmanı, başka bir adlandırma (*designation*) ekler, “bu şimdi idi”. Frampton kaydırıcı sözcüklerin değişkenliğini ve zenginliğini ön plana çıkararak, bu aygıtlara dikkat çeker. Michael Snow, seslendirmeli yorumu Frampton'un birinci kişi anlatımının içindeymiş gibi ele alır ve her bir fotoğraf, kendisini önceleyen fotoğraf üzerinden anlatılır. Ses “bu fotoğrafı” anlatır; fakat anlatığı, izleyicinin “bu” gördüğü değildir. Gramer zaman ve kaydırıcı “bu” (“dizinsel sembol”), “dizinsel ikon”un üzerine bindirilir. İzleyici, birbirini takip eden görüntüler boyunca “bu”nu “o”ndan çözüp çıkarmaya çalışırken, filmin temelde ardıl doğası kayda işlenir.

Sinemada, geçip giden zaman sadece dondurulmuş bir saniyenin akışkanlığında değil, aynı zamanda süregelen sekansın akışkanlığında da gözle görülür hale gelir. Bu amorf, ele geçirmesi zor bir şimdiki-zaman; her daim “eskiden”in içine doğru açılır gibi deneyimlenen, anlık fakat yanıltıcı bir “şimdi”dir. Ekrandaki görüntü ileri doğru aktıkça, durağan fotoğrafa özgü zaman, “şimdi”lerin “eskiden”lere dönüşümüne doğru uzanır. Filmin zamanı temsili “kaydıkça”, karenin durağanlığı, saniyede 24 karenin birbirini takip etmesinden daha az önemli hale

(9) Rachel O. Moore, *Savage Theory: Cinema as Modern Magic* (Durham, NC, ve Londra, 2000), s. 150.

gelir. Dizinsel “bu şimdi idi”, geçen zamanla birlikte, tek bir çekim içinde “eskiden”e geri dönen sinematik sekansın “şimdi”siyle iç içe geçer. Frampton’un filminde, sinemanın sürekli şekil değiştiren doğası, metamorfozla benzerliği, kareden kareye dönüşümü hatırlatılır. Cansız fotoğraf, sinemanın kendi durağanlığını ve hareketini, cansız canlandırmasını taklit ederek, ekranda dans eden canlı küle dönüşür. Bu, Bazin’in tabiriyle “adeta mumyalanmış” değişimin varlığıdır. Bir sekans ne sıklıkta izlenirse, “inatçı bir gerçekliğin sızıntısı” o kadar yayılır. Kendisi de kararsız olan fotoğrafik zaman, filmde durağanlık ile hareket, hareket ile değişim ve durdurulan zaman ile gözle görülür şekilde akıp geçen zaman arasındaki kararsız ilişkiyle buluşur. Hollis Frampton’un *nostalgia*’da çok güzel bir şekilde anlattığı bu ilişkiler, sinemayı geciktirme, eylemdeki mutasyon anını yakalama ve zamanın temsili üzerine düşünme süreçleriyle birlikte düşünceli izleyici tarafından daha kolay yakalanabilir.

Bundan yaklaşık otuz yıl önce “Görsel Haz ve Anlatısal Sinema” başlıklı makalemde, kurmaca filme işlenmiş üç “bakış”ı tarif etmiştim. İlk olarak, kameranın bakışı, tek ve biricik kayıt anını kaydeder. İkincisi, karakterlerin bakışı, kendi diegetik dünyalarının kurmaca zamanı içine işlenmiştir. Ve son olarak, film boyunca tekrar edilebilen, izleyici bakışı vardır. Diegetik dünyanın inanılabilirliğini sürdürmesi ve Hollywood sinemasının cinsiyet politikalarının talep ettiği psiko-seksüel devingenlik gereği, birinci ve üçüncü bakışların ikinciye içerilmesi gerekir. Şöyle ifade etmiştim:

Bakışların bu karmaşık etkileşimi, filme hastır. Radikal film yapımcıları tarafından çoktan alt üst edilmiş olan geleneksel film kalıplarının tek tip akümülyasyonuna karşı ilk darbe, kameranın zaman ve mekânın maddiliğine bakışı ile izleyicinin diyalektik ve tutkulu bir kopuşa bakışını özgürleştirmektir.¹⁰

(10) Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Visual and Other Pleasures* (Londra, 1989), s. 26.

Bugün, izleyiciliğin bu dönüşümüne benzer bir şey gerçekleşmekte. İzleyicinin artık interaktif ve kolektif bir izleyicilikten kopuk bakışı, bir yandan kurmacaya içkin bakış üzerinde kontrol iddia ederken, aynı zamanda kameranın bakışını arayabilir. Bu, teknolojik bir değişim sayesinde gerçekleşse de, bilinçli olarak üretilmiş ve aktif olarak düşünmüş bir izleyicilik biçimidir ve farklı ama ilişkili psişik süreçleri ve hazları beraberinde getirir. Saniyede-24-kare sineması, ikili bir korunmasızlığa karşı savunma olarak, kadının erotize edilmiş imgesine yönelik dikizci bir bakış üretti. Erkeğin hadım edici bir bakışa karşı korunmasızlığı, sunilik noktasına kadar stilize edilmiş bir kadın bedenine yöneltilebildi. Fakat kadının erotik güzelliğinin seyri, aynı zamanda kurmaca anlatısının inanılabilirliğini cilaladı ve sinema mekaniğinin tatsız görünürlüğünden uzaklaştı. Artık film tüketiminde akışın durdurulması ve durağanlığın tezahürü sıradan bir şey haline geldi; kurmacanın büyüğü sadece bunlardan biri. Erotik bir seyir malzemesi olarak kadın, eylem akışında sık sık duraklama yaratabilirken, bu anlar, şimdiye kadar pek görünür olmayan diğer duraklama ve jestlerin yanında, görülmeye değer bir sahne olarak ele alınabilir. Dahası, bizzat zamanın akıp gidişi, filmin gövdesini etkiler.

Sinemanın yaşlanma süreci ve yeni teknolojilerle eleştirel –fakat iyi niyetli– çatışması, filmde her daim varolan zamanın temsiline yeni bir önem kazandırmak için el ele verir. Görsel hazzın psiko-seksüel boyutu, insan ruhunun akıp geçen zamanın gölgesinden ve ölümün kaçınılmazlığından duyduğu kaygıyla buluşur. “Görsel Haz ve Anlatısal Sinema” makalemde sıraladığım üç farklı bakış, aynı zamanda üç farklı sinematik zamana tekabül eder: kaydın geçmiş zamanı, hikâyenin kurmaca zamanı ve seyrin şimdiki –ya da hatırlanan– zamanı. Düşünceli izleyici, video ya da DVD’den izlediği selüloit sinemayı geciktirdiğinde, geçmişin varlığı (kameranın bakışı ve zamanı), kurmacanın zamanı (film kahramanının bakışı ve zamanı) karşısında, şimdiki zamanda (izleyicinin bakışı ve zamanı) bilinç

bulur. Bakışın sinemadaki yeri, başka bir boyut kazanır; bu psikanalizden mahrum bırakılmış değil, fakat hazzın, heyecanın ve düşüncenin diğer türlerine yol açan bir bakıştır. Anlatısal filmin gövdesi, normal sinematik zamanın durdurulması ya da geciktirilmesinden yeni izleyicilik türleri çıkarır.

“Görsel Haz ve Anlatısal Sinema”yı yazdıktan bir süre sonra, alternatif bir izleyici türü formüle etmeye çalıştım. Bu, dikizcilikle değil, merakla ve ekranın derinlerine inme arzusuyla dürtülenmiş, feminizmden beslenmiş ve yeni avangard sinemaya ilgi gösteren bir izleyiciydi. Merak, görme ve aynı zamanda bilme dürtüsü, politik ve emek isteyen bir görsel kültür ütopyasıydı. Bu aynı zamanda, derinlere inme sürecinin, insan zihninin bilmece çözmeye duyduğu ilgi ve hazza yanıt verecek bir kültürdü. Bu meraklı izleyici, düşünceli izleyicinin atası olabilir ve geciktirim sineması sadece seçkin bir kesim için değil, yeni tüketim teknolojilerine erişimi olan herkes için derinlere inme hazzının önündeki engeli kaldırır. Eski ile yeni arasındaki ilişki, yani yeni teknolojilerin artık yaşlanmış olan sinema üzerindeki etkisi, özellikle ilgi çekici bir meseledir. Akıp giden zamanın bilinci, ekranda görüleni etkiler: Ölüm, fotoğraflanan temayı ezip geçtiğinde oluşan o “büyük dönüşüm” duygusu, durağan görüntünün yanı sıra hareketli görüntüyü de etkiler. Gelecek, doyumsuz bir heyecanla geçmişe dönüp baktığında ve ayrıntılar aniden marjinalliklerini kaybedip, akıp geçen zamanın en sıradan nesnelere miras bıraktığı aura-yı ele geçirdiğinde, farklı tür bir dikizcilik belki de yok olma tehlikesi altındadır.

“Geciktirim estetiği” filmi durağanlaştırmanın yanı sıra, beli anlara ve sekanslara geri dönme ve doğal hareketin illüzyonunu yavaşlatma süreciyle bağlantılıdır. Geciktirim sineması, kendi maddi ve estetik özelliklerini görünür kılarken, aynı zamanda oyun ve tekrarlama saplantısını kullanır. Walter Benjamin’in “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction / Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” adlı ese-

rinin 1936 yılı versiyonunda Miriam Hansen, onun özellikle filmle ilgili düşüncelerinin gelişiminde “oyun”un önemini fark etmiştir. Hansen’a göre oyun fikri, Benjamin’in modern kolektif deneyim ile teknoloji arasında, kapitalizme içkin sömürü ilişkisinin ötesine geçen bir ilişki kavramsallaştırmasını sağlar. Çocukların oyuncaklarıyla merak ve tekrar saplantısı içindeki ilişkisinde, geri sarma (*play back*) mekânîğinin izini sürer. Hansen’ın ifadesiyle,

Benjamin’in Freud’u takip ederek “tekrar etmeye dönük karanlık saplantı”ya, “aynı şeyi yeniden ve yeniden yapmaya” dönük o doyumsuz dürtüye duyduğu ilgi, oyunun mimetik, kurmaca boyutunu (“mış gibi yapma”) karmaşılaştırır. Benjamin, “haz ilkesinin ötesinde bir dürtüye” gönderme yaparak, oyundaki tekrarlara tedavi edici ve pedagojik bir işlev yükleyiverir: “yıkıcı bir deneyimin alışkanlığa dönüşümü”. Böylece oyundaki tekrara ütöpik denilebilecek bir mutluluk arayışı...ve sinema bağlamında da özgürleştirici ve kötülüklerden koruyucu bir işlev yükleyerek, Freud’un karamsar eğilimini bir nebze değiştirir.¹¹

Düşünceli izleyicinin aynı favori filmlerine, aynı özel sekanlara, aynı çarpıcı anlara geri dönmesinde, tekrar saplantısının iki boyutundan da bir şeyler var. Eski sinemanın getirdiği, çağdaş izleyicinin zamanın objektif olarak akıp gidişle kaçınılmaz yüzleşmesinde ve filmin sonunun ertelenmesine dönüşen, görüntünün artık hayali doğasında, tekrar saplantısının karanlık boyutunu görürüz. Fakat burada aynı zamanda, sinemanın fiziksel gerilemesine ve teknolojik olarak yer değiştirmesine dönük hem bir kabul hem de bundan bir kaçış olarak, sinemanın geçmişine dürtüsel bir geri dönüş de vardır. Bu örneğin 1929 öncesi çağın kapanışının ütöpik anlarına, film zamanı ile ilgili deneyimlerin bugünkü geciktirim sinemasının

(11) Miriam Hansen, “Room for Play: Benjamin’s Gamble with Cinema”, *Canadian Revue of Film Studies/Revue Canadienne d’Etudes Cinematographique*, XIII/1 (2003), s. 5 [The Memorial Martin Walsh Lecture, 2003].

habercisi olduğu o döneme bir geri dönüş olabilir. Ya da hareket, durağanlık ve bunların –sinema deneyimine içkin olan, fakat sıkça görünmez kılınan– modifikasyonları arasındaki ilişkinin katıksız hazzını temsil edebilir. Bu estetiği geleneksel ve ticari filmlerde bulmak, saklanmış bir şeyi bulma oyununun o çocukça ve oyunbaz hazzını yaşatır. Tabii ki burada Annette Michelson'un tarif ettiği başka bir psiko-dinamik daha vardır:

Kurgu masasının insanı sarhoş eden zevki (ve bu zevki, nüfusu muzun önemli bir bölümünün ellerine bahşeden vcr'ın yaygın dağıtımı), tekrarlama, hızlandırma, hızı yavaşlatma, bir karede dondurma, hareketi serbest bırakma aracılığıyla, güç sahibi olmanın büyüünden ayrıştırılamaz bir kontrol duygusu yaratır... Bir insanın kurgu masasında hissettiği öfori, dünya tarihinde ilk kez 1896'dan sonra, zamansallığın sürekliliği ve nedenselliğin mantığı ile oynayanlara bahşedilmiş olan, o çocuklara has her şeyi yapabilme fantezisindeki derin doyuma dayalı bir egemenliğin ve keskinleşen bir algısal odaklanmanın mutluluğudur.¹²

Bu öfori duygusu nedeniyle, sanat yapıtına eklenen –ve Benjamin'in film ve fotoğraf tarafından sürgün edildiğini söylediği– aura, tekrar saplantısı aracılığıyla mekanik olarak yeniden üretebilir iletişim ortamlarına geri döner.

Negative Space (1999) adlı videosunda Chris Petit, bir filmin ana anlatısal çizgisinin dışında kalan ayrıntıları ve olayları keşfetme yeteneğine hayran olduğu Amerikalı eleştirmen Manny Farber ile buluşmasını kaydeder. Bant kaydı, geçmişin sineması ile video arasında, 1960'ların bir eleştirmeninin kavrayış gücü ile hepimizden bir eleştirmen yaratan yeni teknoloji arasında bir diyalog kurar. Bu alışveriş, nostaljinin kaynağında yer alan geçmişten kopuşu ortadan kaldırarak, eski ile yeni arasında diyalektik bir ilişki yaratır. Fakat aynı zamanda bir ağıttır: akıp giden zamandan ve ölümden kaçış yoktur. Video-

(12) Anette Michelson, "The Kinetic Icon in the Work of Mourning", *October*, 52 (İlkbahar 1990), s. 22.23.

nun sonlarına doğru Petit, Farber'ın *Derin Uyku* (*The Big Sleep*) filmindeki bir sekans hakkında yaptığı yoruma geri döner. Bogart caddeden karşıya geçmektedir; bir an gökyüzüne bakar ve karşıya geçtiğinde yangın musluğuna dokunur. Genç bir kızın da aralarında yer aldığı çok sayıda figüran yanından geçip gider. Petit çekimi ağır çekimde tam ekran gösterir; görüntü öylesine dağılır ki; pikseller, ayrıntıyı görünür kılan selüloitten elektroniğe doğru yer değiştirme sürecini hatırlatma işlevi görür. Sound-track hakkında şunları söyler:

... görüntü yassılaşıp hikâyeden ayrıştığında, kısa bir bağlayıcı çekimden başka bir şey değildir; kendinde bir varlık kazanır. Ve insan, ileriki uygarlıklarda birinin bu fragmandan ne anlam çıkaracağını merak eder...özellikle de soketli genç kadından. Onun ne olduğunu merak edecekler mi? Ve izlediklerinin sadece bir film değil de gerçek bir şey olup olmadığını merak edecekler mi?

Fakat gelecekteki hayali izleyici, aslında şimdiki gerçek izleyicidir. Yorum, dikkati arka planda geçip giden genç kadına çektiği anda, onun varlığı starın varlığından daha fazla anlam kazanır. Her şey bir yana, Bogart tanınan, aşına olunan biridir. Star ile figüranlar arasındaki hiyerarşi sarsılır. Künyesi belirsiz bir fotoğraf kadar gizemli olan genç kadının varlığını saniyede 24 karede fark etmek imkânsızdır; bu ancak o “oyunbaz” tekrar ve geri dönüşlerde keşfedilebilir. *Negative Space*, kurmacanın nasıl geciktirilebileceğini ve kimi marjinal detayların nasıl bu tür bir beklenmedik önem kazanabileceğini gösterir. Zamanın ve ortamın kurmaca olmasına rağmen, soketli genç kadın kayıt zamanını su yüzüne çıkarır. Bu akışkan an, detayların –serbest bırakıldıklarında– izleyicide, Roland Barthes'ın *punctum* kavramına ait, rahatsız edici bir gerçeklik duygusu yaratabildiğini gösterir.

W. G. Sebald, *Austerlitz* (2001) romanında benzer şekilde –fakat bu kez kurmaca olarak– bir sinematik *punctum*'un keşfini anlatır. Roman kahramanı Austerlitz, anlatıcıya, SS'ler ta-

rafından yönetilen Theresienstadt gettosunda kaybolan annesinin izini sürüşünü ve bir Nazi propaganda filminin fragmanlarında onun görüntüsünü bulma çabasını anlatır:

Sonunda, görüldüğü anda geçip giden o fotoğraflarda daha fazla ayrıntı görmenin imkânsızlığı, bana o fragmanın tam bir saat sürecek ağır çekim bir kopyasını edinme fikri verdi. Hakikaten de orijinal uzunluğu olan dört saate uzatıldığı anda, öncesinde gizli kalan nesneler ve insanlar ortaya çıktı ve adeta yanlışlıkla başka bir film yarattı; o zamandan beri bu filmi defalarca izledim.

Kitapta iki sayfa kaplayan bir ilüstrasyon, bant kaydının hasar görmüş bitlerinin piksellenerak dağıldığını ve okunaksızlaştığını gösterir; daha küçük bir “fotoğraf”ta,

... sol tarafta, biraz geride, çerçevenin üst köşesine yakın bir yerde, genç bir kadının yüzü beliriyor; etrafını çevreleyen siyah gölgelerin içinden güçlkle görülüyor, bu yüzden ilk başta onu hiç fark etmemişim.¹³

Raymond Bellour’un düşünceli izleyici konsepti, bugün artık mümkün olan, film görüntüsü üzerine uzun uzun düşünmeyi, ekranın görüntülerine bakmanın, onları zaman ve mekânın yeni boyutlarına kaydırma ve uzatmanın yolunu öngördü. Durağan görüntüden duyulan haz ya da hüznün, sonrasında fragmandan duyulan hazzı ya da hüzne yol açıyor. Düşünceli izleyici sinemanın, Roland Barthes’a göre fotoğrafın gelişkinliğiyle karşılaştırıldığında eksik olan boyutlarını kurtarır. Artık sinemanın da, onun tabiriyle, “kendi gerçekliğinden yana bir iddiada bulunması”, “önceki varlığını reddetmesi” ve duygusal ayrıntılara yaptığı yatırımın “bana sadık kalması” mümkündür. Kuşkusuz sinemada heyulalar giderek daha fazla yer buluyor. Benzer şekilde, Raymond Bellour’un bulduğu, film ve fotoğrafın farklı niteliklerini anımsatan zıtlıklar, bugün ardıl

(13) W. G. Sebald, *Austerlitz*, Anthea Bell (çev.) (Londra, 2001), s. 345.

ya da eşzamanlı olarak birbirleriyle yeni ilişkiler ve bağlantılar kuruyor; bu ilişki ve bağlantılardan ise zamanın salınımlı ve değişken olan yeni temsilleri deneyimleniyor. Hareketsizlik harekete dönüşüyor; hareket, durağanlığa ve dizin kaydına geri dönüşle beraber tekrar parçalanmak için, ama sadece bunun için, anlatısal zamanın kaydıyla birleşiyor. Sadece fotoğrafik dizinin tekinsiz özellikleri varlığını sürdürmekle kalmıyor; burada daha keskin bir duygu da var: Zaman, yakalanamaz ve sinemada, “yaşamı taklit eden zaman” giderek daha aşikâr bir şekilde “ölümün dokunuşlarını taşıyarak” geri dönüyor.

Kaynakça

- Andrew, Geoff, *10* (London, 2005)
- Banfield, Ann, 'L'Imparfait de l'objectif: The Imperfect of the Object Glass', *Camera Obscura*, 24 (Eylül, 1990)
- Barr, Charles, *English Hitchcock* (Londra, 1999)
- Barthes, Roland, *Camera Lucida* (Londra, 1993)
- Bazin, André, 'The Ontology of the Photographic Image', *What is Cinema?* içinde, ed. ve çev. Hugh Gray (Berkeley, CA, 1967), cilt 1.
- Bellour, Raymond, *L'Entr'images: photo, cinema, video* (Paris, 2002)
- , 'Neurosis, Psychosis, Perversion', *Camera Obscura*, 3-4 (Yaz 1979)
- , 'The Pensive Spectator', *Wide Angle*, ix/i (1987), s. 6
- , " '... rait" Signe d'utopie', in 'Roland Barthes d'apres Roland Barthes', *Rue Descartes*, 34 (Aralık 2001)
- , 'The Film Stilled', *Camera Obscura*, 24 (Eylül 1990)
- Benjamin, Walter, 'A Short History of Photography', *Screen* (Bahar 1972)
- Benveniste, Emile, *Problems in General Linguistics* (Coral Gables, FL, 1971)
- Bruno, Giuliana, *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory in the City Films of Elvira Notari* (Princeton, NJ, 1993)
- Bürgin, Victor, *The Remembered Film* (Londra, 2004)
- Christie, Ian, *The Last Machine: Early Cinema and the Birth of the Modern World* (Londra, 1985)
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer* (Cambridge, MA, 1990)
- Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement Image* (Minneapolis, MN, 1986)
- , *Cinema 2: The Time Image* (Londra, 1989)
- Doane, Mary Ann, 'The Close-up: Scale and Detail in the Cinema', *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, xiv/3 (Sonbahar, 2003)
- Epstein, Jean, 'The Intelligence of a Machine', *Ecrits sur le cinema* içinde (Paris, 1974)

- Everett, Anna, 'Digitextuality and Click Theory', *New Media: Theories and Practices of Digitextuality* içinde, ed. Anna Everett ve John T. Caldwell (New York ve Londra, 2003)
- Fassbinder, R. W., 'Six Films by Douglas Sirk', *Douglas Sirk* içinde, ed. Laura Mulvey ve Jon Halliday (Edinburgh, 1971).
- Freud, Sigmund, 'Beyond the Pleasure Principle', *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, ed. James Strachey (Londra, 1953-74), cilt xiv
- , 'The Economic Problem of Masochism', *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, ed. James Strachey (Londra, 1953-74), cilt. xix
- , 'Thoughts on War and Death', *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, ed. James Strachey (Londra, 1953-74), cilt xiv
- , 'The Uncanny', *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, ed. James Strachey (Londra, 1953-74), cilt xiv
- Gallagher, Tag, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films* (New York, 1996)
- Halliday, Jon, *Sirk on Sirk* (Londra, 1972)
- Paul Hammond, ed., *The Shadow and its Shadow: Surrealist Writings on Cinema* (Londra, 1978)
- Hammond, Paul, *Marvellous Méliès* (Londra, 1974)
- Hansen, Miriam, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, MA, 1991)
- , 'Room for Play: Benjamin's Gamble with Cinema', *Canadian Revue of Film Studies/Revue Canadienne d'Etudes Cinématographique*, xiii/1 (2003)
- Heath, Stephen, 'Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories', *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories* içinde, ed. Janet Bergstrom (Berkeley, CA, 1999)
- Hillier Jim, ed., *Cahiers du Cinema. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (Londra, 1985)
- Hobsbawm, Eric, *The Age of Empire, 1875-1914* (Londra, 1987)
- Jentsch, Ernst, 'On the Psychology of the Uncanny' [1906], *Angelaki*, 11/1 (1995)
- Kermode, Frank, *The Sense of the End: Studies in the Theory of Fiction* (Londra, 1967)
- Kirby, Lynne, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema* (Exeter, 1997)
- Kracauer, Siegfried, *Theory of Film*, ed. M. Hansen (Princeton, NJ, 1997)

- Krauss, Rosalind, 'Tracing Nadar', *October*, 5 (1978)
- Kuntzel, Thierry, 'A Note on the Filmic Apparatus', *Quarterly Review of Film Studies*, 1/3 (Ağustos 1976)
- Mannoni, Laurent, *The Great Art of Light and Shadow* (Exeter, 2000)
- Manovich, Lev, 'What is Digital Cinema?', *The Digital Dialectic: New Essays on New Media* içinde, ed. Peter Lunenfeld (Cambridge, MA, 2000)
- Mekas, Jonas, 'Interview with Peter Kubelka', *Film Culture Reader* içinde, ed. P. Adams Sitney (New York, 1970)
- Metz, Christian, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier* (London, 1982)
- Michelson, Annette, 'From Magician to Epistemologist: Vertov's *The Man with a Movie Camera*', *The Essential Cinema* içinde, ed. P. Adams Sitney (New York, 1975)
- , 'The Kinetic Icon in the Work of Mourning', *October*, 52 (Bahar 1990)
- , 'On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy', *October*, 29 (1984)
- Moore, Rachel O., *Savage Theory: Cinema as Modern Magic* (Durham, NC, ve Londra, 2000)
- Mulvey, Laura, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Visual and Other Pleasures* içinde (London, 1989)
- Naficy, Hamid, 'Islamicising Film Culture in Iran', *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity* içinde, ed. Richard Tapper (Londra, 2002)
- Phillips, Adam, *Houdini's Box: On the Arts of Escape* (Londra, 2001)
- Rancière, Jacques, *La fable cinématographique* (Paris, 2001)
- Rodowick, D. N., *Gilles Deleuze's Time Machine* (Durham, NC, 1997)
- Rossellini, Roberto, *Quasi un'autobiografia* (Milan, 1987)
- Schrerer, Maurice (Eric Rohmer) ve Francois Truffaut, 'Interview with Roberto Rossellini', *Cahiers du Cinema*, 37 (Temmuz 1954)
- Schwartz, Vanessa, 'Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in *fin-de siècle* Paris', *Cinema and the Invention of Modern Life* içinde, ed. Leo Charney and Vanessa Schwartz (San Francisco ve Los Angeles, 1995)
- Sebald, W. G., *Austerlitz*, çev. Anthea Bell (Londra, 2001)
- Stewart, Garrett, *Between Film and Screen: Modernism's Photosynthesis* (Chicago, 2000)
- Taubin, Amy, 'Douglas Gordon', *Spellbound: Art and Film* içinde, ed. Philip Dodd ve Ian Christie, sergi kataloğundan, Hayward Gallery and British Film Institute (Londra, 1996).

- Taylor, Richard, ve Ian Christie, ed., *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939* (Londra, 1988)
- Temple, Michael, James S. Williams ve Michael Witt, ed., *Forever Godard*, (Londra, 2004)
- Usai, Paolo Cherchi, *The Death of the Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (Londra, 2001)
- Vaughan, Dai, *Let There Be Lumière: Studies in the Documentary* (Londra, 1999)
- Vidier, Anthony, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, MA, ve Londra, 1992)
- Willemen, Paul, 'Distanciation and Douglas Sirk', *Screen*, xiv/2 (Yaz 1971)
- Wollen, Peter, 'Hybrid Plots in Psycho', *Readings and Writings: Semiotic Counter Strategies* içinde (Londra, 1982)
- , *Signs and Meaning in the Cinema* (Londra, 1969, yeni basım 1998)
- Wood, Robin, 'Ingrid Bergman on Roberto Rossellini', *Film Comment*, 10 (Temmuz-Ağustos 1974)

Teşekkürler

Arts and Humanities Research Council'e, bana burs vererek 2004 ilkbaharı boyunca izin almamı ve bu kitaba yoğunlaşmamı sağladığı için müteşekkirim. Kitabın taslak halini okuyarak yorumlarını paylaşan Mandy Merck ve Marquard Smith'e, önerileriyle yardımını esirgemeyen Ian Christie'ye teşekkür ederim. Yaptığı araştırma nedeniyle Kelly Robinson'a ve kitabın son hali için yaptığı editörlük nedeniyle kardeşim Rosamund Howe'ye teşekkür borçluyum.

Dizin

- 24-Saat Sapık 114, 115, 116, 117
39 Basamak (*The 39 Steps*) 103
400 Darbe (*Les Quatre Cents Coups*) 93
A Canterbury Tale 32
Aşk Rüzgârları (*Written on the Wind*) 169, 180
Aşıktan da Üstün (*Notorious*) 111
Aşıktan Kaçılmaz (*All That Heaven Allows*) 169
Ahmedapour Kardeşler 143, 145, 159, 160, 161
Almanya Sıfır Yılı (*Germany Year Zero*) 124, 128
Ani Bir Rüzgâr Fırtınası, Hokusai'den Sonra (*A Sudden Gust of Wind, After Hokusai*) 23
Arka Pencere (*Rear Window*) 198
Arkadaşımın Evi Nerede (*Where is my Friend's House*) 141, 143, 145, 146, 148, 151, 153, 154, 155, 156, 160, 161
Arnold, Martin 195
Asi Gençlik (*Rebel Without a Cause*) 197
Austerlitz 219, 220
Bachcahn, Amitab 184
Banfield, Ann 65, 71, 74
Barthes, Roland 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 119, 185, 196, 197, 202, 203, 204, 206, 207, 210, 211, 219, 220
Bass, Saul 107
Bazin, Andre 61, 62, 63, 66, 68, 71, 72, 73, 75, 114, 117, 119, 124, 134, 149, 164, 214
Bellour, Reymond 35, 108, 113, 121, 167, 202, 203, 204, 209, 210, 220
Belmondo, Jean-Paul 89
Bendix, William 190, 191
Benjamin, Walter 69, 73, 200, 216, 217, 218
Bennett, Constance 185
Benveniste, Emile 211
Bergman, Ingrid 36, 120, 121, 124, 125, 127, 129, 164, 184, 209
Bir Yıldız Doğuyor (*A Star Is Born*) 184
Bogart, Humphrey 219
Bogle, Donald 180
Brando, Marlon 20
Brecht, Bertolt 169
Brooks, Peter 80, 81, 82, 83, 87, 90, 103, 105, 143, 200
Bruno, Giuliana 130
Burgin, Victor 31, 32, 33
Büyük Soygun (*The Big Steal*) 190, 191

Camera Lucida 61, 62, 63, 64, 65,
66, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 185,
207

*Cennetten Çok Uzakta (Far from
Heaven)* 180

Chaplin, Charlie 200, 201, 202
Charulata 93

Christie, Ian 40, 51, 52, 115

Cinayet Var (Murder!) 106

Clair, Rene 205, 206

Clouzot, Henri 109

Conan Doyle, Arthur 50

Connery, Sean 184

Corman, Roger 109

Cukor, George 184, 185

Çılgın Pierrot (Pierrot le Fou) 89,
90

Çılgın Silah (Gun Crazy) 88

Dalga Boyu (Wavelength) 93, 94,
95

de Becque, Antoine 27

de l'Isle Adam, Villiers 55

Dean, James 197

Deleuze, Gilles 79, 80, 94, 95, 98,
127, 128, 143, 147, 148, 151,
189

della Porta, Giacomo 51, 123

Derin Uyku (The Big Sleep) 219

Derrida, Jacques 69

Doane, Mary Ann 186

Eisenstein, Sergei 107

Epstein, Jean 199, 200, 205, 206

*Erkekler Sarışın Sever (Gentlemen
Prefer Blondes)* 195

Everett, Anna 32, 33, 34

Farber, Manny 218, 219

Fassbinder, Rainer Werner 165

Fellini, Federico 202

Frampton, Hollis 89, 212, 213,
214

Freud, Sigmund 38, 41, 42, 43,
44, 45, 46, 47, 49, 52, 53, 54,
55, 56, 57, 58, 59, 68, 70, 73,
74, 80, 81, 86, 87, 108, 109,
110, 111, 112, 123, 124, 161,
183, 192, 194, 197, 199, 217

Gavin, John 171

Gece Yaşarlar (They Live by Night)
88

Geçmişten Kaçış (Out of the Past)
189

Genina, Augusto 200

Gizli Teşkilat (North by Northwest)
103, 106

Godard, Jean-Luc 27, 78, 89, 164,
165

Gordon, Douglas 114, 115, 116,
117

Goring, Marius 83

*Günahsız Katiller (You Only Live
Once)* 88

Gunning, Tom 46, 47, 48, 49

Hammond, Paul 40, 52

Hana-Bi 90

Hansen, Miriam 28, 56, 192, 193,
201, 205, 217

*Hatırlanan Film (The Remembered
Film)* 31

Hawks, Howard 82, 90, 189

Haynes, Todd 180

Haz İlkesinin Ötesinde 80, 81, 87,
194

Heath, Stephen 57

Hepburn, Katherine 20

Heston, Charlton 89

Histoire(s) du Cinema 27, 164

Hitchcock, Alfred 82, 90, 97, 98,
99, 100, 101, 102, 103, 104,
105, 106, 107, 108, 109, 110,

111, 112, 114, 116, 119, 142,
164, 165, 167, 179, 180, 198
Hobsbawm, Eric 28
Hoffmann, E.T.A. 43, 53, 200
*Hoffmann'ın Masalları (The Tales
of Hoffmann)* 54
*Hollywood'un Bedeli (What Price
Hollywood)* 185
Houdini, Harry 39, 50
Huillet, Danielle 89
Hunter, Ross 179
Hırsızlar Kralı (To Catch a Thief)
106

*Işık ve Gölgenin Büyük Sanatı
(The Great Art of Light and
Shadow)* 45

Irshadi, Homayoon 142

*İtalya'ya Yolculuk (Journey to Italy
/ Viaggio in Italy)* 36, 119, 120,
121, 123, 124, 125, 128, 129,
132, 138, 142, 143, 150, 199,
209

Jakobson, Roman 198
Jentsch, Wilhelm 42, 43, 44, 45,
47, 48, 52, 53, 58, 202
Jones, Jennifer 88, 89
Joyce, James 126

Kanlı Aşk (Duel in the Sun) 88, 89
Karina, Anna 89
Kazanova (Casanova) 202, 203,
204

Keşavarz, Muhammed Ali 146
Kelly, Grace 111, 198
Kerdamand, Ferhad 145, 146
Kiarostami, Abbas 141, 142, 143,
144, 145, 146, 147, 148, 149,
151, 152, 153, 158, 160, 161,
162, 163
Kirazın Tadı (A Taste of Cherry)

Kirby, Lynne 79
Kircher, Jesuit Athanasius 21, 46,
51, 123
Kishimoto, Kayoko 90
Kitano, Takeshi 90
*Kötü İnsanları Öldürmek İçin
Makine (The Machine for Killing
the Bad)* 124
Kracauer, Siegfried 28, 29, 56, 57
Krauss, Rosalina 48, 61
Kristeva, Julia 32
Kubelka, Peter 78, 195
Kuntzel, Thierry 78, 79
*Kırmızı Ayakkabılar (The Red Sho-
es)* 83, 84, 85, 86, 87

Lacan, Jacques 66, 74, 147
Lang, Fritz 88
Le Ballet Mecanique
Leger, Fernand 201
Leigh, Janet 100, 101, 111, 164
*Limanı Terk Eden Bir Tekne (A Boat
Leaving the Harbour)* 39, 78
Listen to Britain 32
Lumière Kardeşler 27, 39, 40, 78

MacCabe, Colin 61
Mannoni, Laurent 45, 46
Manovich, Lev 22
Maskeleyne, John Neville 39, 50
*Meçhul Bir Kadının Mektupları
(Letter from an Unknown
Woman)* 209

Méliès, George 39, 52, 55
Metz, Christan 41, 167
Michelson, Anette 55, 206, 218
Miles, Vera 111
Mineo, Sal 197
Mitchum, Robert 189, 190, 191
Monroe, Marilyn 195
Moore, Juanita 171, 177

- Naficy, Hamid 158
 Negative Space (Negatif Alan) 19, 189, 218, 219
 Novak, Kim 198
On the Eve of the Future 55
 Ophuls, Max 209
 Oyunun Kuralı (La Regle du Jeu) 200
 Pabst, G.W. 57
 Paini, Dominique 165
 Paisa 123, 137
 Payne, Lewis 70, 197
 Peck, Gregory 20, 88
 Peirce, C. S. 61, 62, 184
 Petit, Chris 19, 36, 189, 218, 219
 Phillips, Adam 50
Piece Touchée 195
 Powell, Michael 32, 54, 83, 84
 Pressburger, Emeric 32, 54, 83, 84
Prix de Beaute 200
 Propp, Vladimir 102, 106
 Ranciere, Jacques 164
 Ray, Nicholas 197
 Ray, Satyajit 93
 Renoir, Jean 83, 90, 200
 Rivette, Jacques 82, 83, 87, 104, 140
 Rodowick, D. N. 127, 128
Roma Açık Şehir (Rome Open City) 123
 Rossellini, Roberto 62, 73, 83, 90, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 142, 148, 199, 209
 Rossellini, Renzo 133
Sabotajcı (Saboteur) 106
 Sachs, Hans 57
 Sanders, George 36, 121, 125, 127, 128, 129, 209
Sapık (Psycho) 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 141, 180
 Sebald, W. G. 219, 220
Secrets of a Soul 57
 Sembene, Ousmane 93
 Shearer, Moira 85
Short History of Photography 69, 73
 Siegel, Don 190
 Sirk, Douglas 164, 165, 166, 167, 168, 169, 173, 178, 179, 180, 181, 201
Sirk (The Circus) 201
 Snow, Michael 93, 95, 213
Sonsuz Ölüm (Butch Cassidy and Sundance Kid) 93
 Stahl, John 180
 Sternberg, Josef von 188
 Stewart, Garrett 91, 95
 Stewart, James 198
 Straub, Jean-Marie 89
Stromboli 124, 128
Şantaj (Blackmail) 106
Şeytan Ruhlu İnsanlar (Les Diaboliques) 109
Şüphenin Gölgesi (Shadow of a Doubt) 111
 Taubin, Amy 115, 116
Tekinsiz / The Uncanny 41, 43, 49, 68
Tekinsizlik Psikolojisi Üzerine (On the Psychology of the Uncanny) 42
The Bridegroom, Comedienne and the Pimp 89
The Ontology of the Photographic Image 61, 63, 66, 114

The Train Entering the Station 27

Thelma ve Louise (Thelma and Louise) 93

Trendeki Yabancı 106

Truffaut, François 93, 132

Turner, Lana 170, 177, 181, 208

Usai, Paolo Cherchi 19

Valentino, Rudolph 192, 193

Ve Hayat Devam Ediyor (And Life Goes On) 141, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 160, 161

Vertov, Dziga 205, 206

Vidler, Anthony 110, 122

Vidor, King 88, 89

Zehirli Hayat (Imitation of Life) 167, 170, 173, 174, 179, 180, 181, 208

Zeytin Ağaçları Altında 146, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161

Zorn's Lemma 89

Wall, Jeff 23, 24

Warhol, Andy 196

Willemsen, Paul 169

Wollen, Peter 62, 72, 102, 103, 109

Wood, Natalie 197

Xala 93

Saniyede 24 Kare Ölüm

Durağanlık ve Hareketli Görüntü

Laura MULVEY

“Sinemanın akışının yerini geciktirim süreci aldıkça, izleyicilik bundan etkilenir, yeniden şekillenir ve dönüşür; öyle ki eski filmler yeni bir gözle izlenebilir ve dijital teknoloji, sinemayı öldürmektense, ona yeni bir soluk ve boyut kazandırır. Geciktirim süreci, sadece görselliğe durağanlık getirmekle kalmaz; aynı zamanda anlatının sürekliliğini kesintiye uğratarak, onun geleneksel doğrusal yapısını değiştirir.”

Sinemaseverlerin ve kuramcılarının derinlikli çalışmalarına aşina olduğu Mulvey, *Saniyede 24 Kare Ölüm*'de bizi sarsıcı soru ve yorumlarla karşı karşıya bırakıyor: Fotoğraf ve sinema ölümle olan ilişkimizde neyi değiştirdi? Sinemanın zaman algımız üzerindeki etkisi nedir? Bu gibi kışkırtıcı sorularla yola çıkan Mulvey, psikanaliz ve sinemayı harmanlayarak filmlere eğiliyor; yönetmenleri ve izleyici türlerini irdeliyor. *Saniyede 24 Kare Ölüm*, baştan sona, zorlayıcı, düşündürücü ve verimli bir okuma süreci sunuyor.

“Hareketsizlik harekete dönüşüyor; hareket, durağanlığa ve dizin kaydına geri dönüşle beraber tekrar parçalanmak için, ama sadece bunun için, anlatsal zamanın kaydıyla birleşiyor. Sadece fotoğrafik dizinin tekinsiz özellikleri varlığını sürdürmekle kalmıyor; burada daha keskin bir duygu da var: Zaman, yakalanamaz ve sinemada, ‘yaşamı taklit eden zaman’ giderek daha aşikâr bir şekilde ‘ölümün dokunuşlarını taşıyarak’ geri dönüyor.”

Doruk Sinema

ISBN 978-975-553-555-5



9 789755 535555

www.dorukyayinlari.com

