

pascal Bonitzer  
Kör Alan  
ve  
Dekadrajlar



metis



## Pascal Bonitzer

### Kör Alan ve Dekadrajlar

Fransız senarist ve film yönetmeni Pascal Bonitzer (1946, Paris) daha çok başarılı senaryolarıyla tanınır. 1969-85 yılları arasında Fransız sinema dergisi *Cahier du cinéma*'nın editörlüğünü yaptı. 1992'de başka bir sinema dergisinde, *Traffic*'te çalıştı. Paris Sinema Okulu FEMIS'te senaryo yazarlığı bölümünün direktörlüğünü yaptı. İlk film yönetmenliği 1995 tarihli *Encore*'dur; ikinci filmi *Rien Sur Robert* (1998) Fransa'da ve 1999 Berlin Film Festivalinde dikkat çekti.

Yazarın Türkçedeki ilk kitabı olan *Ses ve Bakış*'i 2007'de yayımladık.



**Metis Yayınları**  
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul  
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519  
e-posta: info@metiskitap.com  
www.metiskitap.com

**Metis Sanatlar ve İnsan I Sinema**  
**Kör Alan ve Dekadrajlar**  
**Pascal Bonitzer**

**Kör Alan - Le Champ aveugle:**  
© Editions Gallimard/Les Cahiers du cinéma, 1982  
**Dekadrajlar - Décadrages:**  
© Editions de l'Etoile/Les Cahiers du cinéma, 1985  
© Metis Yayınları, 2005

**İlk Basım: Kasım 2006**  
**İkinci Basım: Ekim 2011**

**Yayıma Hazırlayan ve Görsel Tasarım:**  
**Semih Sökmen**

**Kapak Fotoğrafı: Antonioni'nin Gece filminden**

**Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.**  
**Baskı ve Cilt: Yayıncılık Matbaacılık Ltd.**  
**Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203**  
**Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003**

**ISBN-13: 978-975-342-584-1**

Pascal Bonitzer

# Kör Alan ve Dekadrajlar

Çeviri:

**İzzet Yasar**



**metis**



# **İÇİNDEKİLER**

## **KÖR ALAN**

**Giriş 11**

**Plan Nedir? 15**

**Video Yüzeyi 33**

**Hitchcock *Suspense*'i 37**

**Bobinler ya da Labirent ve Yüz Sorunu 56**

**Kör Alan 68**

1. Aşkın gözü kördür 68
2. Sonuç ve Neden: Alan/Karşı-alan 70
3. Alan-dışı'nın Deliği: Mevcut Olmayan Neden  
ya da Çalınmış Tablo 77

**Gerçekliğin Parçaları 84**

**Heyecanların Sistemi 99**

## **DEKADRAJLAR**

**Giriş 111**

**Azıcık Gerçek 114**

**Tablo-Plan 130**

**Düzeni Bozuk Objektif 144**

1. Yakın ve Uzak 144
2. Eğik Çizgi ve Zaman 153
3. Hız ve Biçimler 158
4. Çerçeve ve Çerçeveleme 163

**Parçalanmış Yansı** 170

**Dekadrajlar** 180

**Başkalaşım** 188

**Caput Mortuum**

(Carl Th. Dreyer'in *Gertrud*'u) 194

**Kaybolma**

(Antonioni Üstüne) 199

**Kaynakça** 205



## **Kör Alan**



## Giriş

Roald Dahl'ın güzel bir hikâyesi var.<sup>1</sup> Bir çocuk, büyük bir halıda-ki renklerin ve motiflerin büyüüne kapılarak, kaydırak oyunuyla Rus ruleti arası tuhaf ve tehlikeli bir maceraya atılıyor. Halının yüzeyini bir uçtan bir uca kat etmesi gerekmektedir, ama kızgın kollar demek olan kırmızı motiflere ve zehirli yılanlar demek olan siyah motiflere basmadan. Yalnızca, eşitsiz aralıklarla serpiştirilmiş sarı motiflere basmak serbesttir.

Çocukların oyun oynarken ciddi oldukları söylenir. Hikâye bu ciddiyeti ciddiye alır: Halının başkalaşımı gerçeğe dönüşür. Çocuk başlangıçta kırmızı motifler alev, siyah motifler yılanmış gibi yapar; ama oyunun, oyundaki "gayri ciddi"nin asıl tanımlayıcısı olan bu "mış gibi", anlatının akışı boyunca, oyun çocuk tarafından gitgide daha ciddiye alındıkça yok olur gider. Çocuğun dengesini kaybetme tehlikesi arttıkça siyah ve kırmızı motifler tehdit edici bir gerçeklik kazanır, korkunç uçurumlara, yakıcı alevlere dönüşür. Sonunda çocuk dengesini kaybeder ve düşer: *"Son anda, düşüşünü engellemek için içgüdüsel olarak elini uzattı. Ve çıplak elinin kaynayan parlak siyah kütleyle gömüldüğünü gördü. Korkuyla uzun bir çığlık attı."*

Hikâyenin sonunda anne uzakta, güneşte, çocuğunu aramaktadır.

Ne olup bitmiştir? Güneşten uzakta, halının düz dikdörtgen yüzeyinde korkunç delikler açılmıştır. Oyunun ciddiyetini sağla-

1. "Jeu", *Bizarre! Bizarre* içinde, Éditions Gallimard, Folio dizisi.

mak için gereken "gerçeklik izlenimi" ölüm getirmiştir. Halının ayırışan motifleri güven verici biçimlerinden sıyrılarak yoğun, vahşi güçlere dönüşmüştür.

Sinemada olup biten de, "ilkel olarak", böyle bir şey değil mi? Sinematografik "gerçeklik izlenimi" denen şey tam da bu değil mi? Halının düz dikdörtgeni sinemada ekranın dikdörtgenidir. Sinemanın birincil fenomeni, salonun ışıkları sönmüş, beyaz yüzey kaybolunca, yerini gölgelerin ve ışıkların hareketli oyununa bırakınca, güneşten uzakta, seyircilerin suratına sıçrayan harekettir. Halının yüzeyinde, ayırışan ve yoğunlaşan motifler arasında kendine yol açmaya çalışan çocuk gibi, seyirci de ekranın üzerindedir. Bugün felaket filmi diye adlandırılan filmlerin, *Yangın Kulesi* (alevler) gibi kıyameti hatırlatan süper yapımların ve *Kutsal Hazine Avcıları* (yılanlar) gibi süper dizilerin bütün yaptığı, sinemanın, her anlamda bu ilkel fenomenini kullanmaktan ibarettir.

Sözünü ettiğimiz hikâyede olup bitenle sinemada olup biten arasındaki fark şu: Sinemada ekran kalır, korku ve tehlike öykünün kahramanlarına geçer, özdeşleşme tehlikesizdir. Ekranda sunulan tehlikeli durumlar hakkında Bazin "Hileli olduklarını *bile bile* olayların gerçekliğine *inanabilmemiz* gerekir," diye yazar.<sup>2</sup> Böylece sinema, gerçeklik düzeyinde, bir inkârla geçirtilmesi gereken bir çeşit *schize*\* sunar: Fetişizmin kökeni budur.

Descartes, penceresinden aşağıya, yoldan geçenlere bakarken, algıladığı giyinik biçimlerin yaylar ve saat mekanizmaları tarafından hareket ettirilen insan biçiminde otomatlar değil de insanlar, kendisinin benzerleri olduğundan nasıl emin olabileceğini merak etmişti. Bu gerçeklik *şize*'sini, bu varlıkbilimsel şüpheyi sinema hem yeniden üretir hem de geçirtilir: Ünlü fantastik film *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel) Descartesçı meditasyonun bir korku senaryosu biçiminde işlenmesinden başka bir şey değildir; *larvatus prodeo*\*\* – bu filmde yalnız elbiseler değil vücudun kendi-

\* Yun. Bölme, ayırma, yarıklık. Şizofreni'deki şizo- gibi. (ç.n.)

\*\* Descartes: "Maskeli olarak ortaya çıkıyorum." (ç.n.)

2. André Bazin, "Montage interdit", *Qu'est-ce que le cinéma? (ontologie et langage)*, Éditions du Cerf.



*An American Werewolf in London, John Landis*

...hileli olduklarını ***bile bile*** olayların gerçekliğine  
***inanabilmemiz*** gerekir...

si, komşunun, babanın, ananın, amcanın bütün görünüşü Bambaşka'nın, uzayın derinliklerinden gelmiş yabancı düşmanların maskesidir. Bunu ima etmek, sonra da filme çekmek yeter: Sinematografik kaydın atalet ilkesi gerisini halleder, en tanıdık davranışlar tekinsiz (*unheimlich*) hale gelir.

Bu kitaptaki metinlerin çoğu, ister *Cahiers du cinéma*'da çıkmış makalelerden –büyük ölçüde değiştirilerek– alınanlar olsun, ister ilk kez burada yayımlananlar, sinemanın "gerçeklik"le ilişkisini sorguluyor. Bu sorgulama boyunca bir dizi isimle karşılaşırız: Lumière, Griffith, Ayzentayn, Bazin, Rossellini, Hitchcock, Godard. Bu isimler sinemanın gerçeklikle oynadığı oyunun doruk noktalarını temsil ederler; bu doruklar ise, bazen gerçekliğin (montajın, sinematografik planların müdahalesiyle) acımasızca parçalanması, bazen de gerçekliğe şüpheli bir saygı biçiminde belirir. Hitchcock'a özgü *suspense* konusunda, doğanın ve doğal olanın bu sapık sinemadaki genel olarak azımsanan rolünü, lekenin ve bakişın işleviyle ilişkileri açısından göstermeyi deniyorum. Videonun gerçekleştirdiğini iddia ettiği kartların yeniden dağıtılması işlemine, aynı düşünce düzeni içinde, hızla değinip geçiyorum. Yakın planın, alan derinliğinin ve alan-dışı denen şeyin sinematografik alandaki özel işlevlerinin üstünde duruyorum. Nihayet, modern sinemanın katkısını, mutlak gerçekçi-olmama özelliğini sorguluyorum kısaca. Bu kitaptaki metinlerin bütün bu sorunlar üzerine eksiksiz bir düşünce sunmak gibi bir iddiaları yok; onları biraz açıyorlar, değişik dönemlerde oyunun kurallarını belirlemiş olan film ve yaratıcılar çevresinde biraz eşeliyorlar, o kadar.

## Plan Nedir?

*Alan derinliği, gerçeğçiliğin aynı mantığı do-  
layısıyla, Yurttaş Kane'in yaratıcısını planı  
sekansla özdeşlemeye de götürecekti.*

André Bazin

Her tarih gibi sinema tarihi de sinema sanatını etkileyen, dönüştü-  
ren, onu bugün neyse o yapan bölünmelerin, çatlamaların, kopma-  
ların tarihidir. Kavga gürültüyle (yalnız ekranların üzerinde değil,  
gerisinde de), kanlı bıçaklı polemiklerle, fireler ve cesetlerle dolu  
bir tarih. Bu tarihe çözülmöz bağlarla bağlı, onun parçası olan bir  
tarih de sinema teorilerinin tarihidir.

Sinema başlangıcından –belki daha da öncesinden– beri teori-  
lerle beslendi; sinemada en büyük buluşları gerçeğleştirenler aynı  
zamanda teorisyendi (sinemanın dilini icat ediyorlardı, Roland  
Barthes'ın deyişiyle birer "logotet"tiler). Sinema hiçbir zaman için-  
den teoriler geçtiği, teorilerin karşılaşmalarına sahne olduğu dö-  
nemdeki kadar yüce, doğurgan, canlı olmadı – sinemanın henüz şov  
dünyasıyla bütünüyü karşımadığı, teorisinin henüz Üniversite'ye,  
plan plan çözümlmelerin sıkıcılığına sığınmadığı, filmlerde prati-  
đe geçirildiği dönemdi bu.

Yakın geçmişteki son büyük değişiklik, durgu, sinema teorisi-  
nin ve pratiğinin bu karşılıklı yakınlığının deyim yerindeyse kari-  
katüre indirgenmesiyle aynı anda, belki de Godard'ın 68 sonrası  
"militan" dizisindeki özlü formülleridir; özellikle *Vent d'est*'in bir

arayazısında yer alan şu ünlü söz, belki son söz: *Bu doğru bir görüntü değil, doğrudan doğruya bir görüntü.*

*Doğrudan doğruya bir görüntü* – gerçekten, yeniden başlama noktası niye bu olmasın? Bu tuhaf, sadece saf anlamsızlığın kıyısında sallandığı için güzel formül –çünkü eninde sonunda, gösterenlerin modern teorisine göre yorumlanması dışında,<sup>3</sup> "doğrudan doğruya bir görüntü" ne anlama gelebilir ki– niye sinemanın gövdesinin, dillendiriminin (*langage*) yeniden sorgulanmasına başlangıç oluşturmasın?

Godard'ın sinemayı salt görsel imgelerine indirgeme girişiminde kahramanca bir yan olduğu kesin. Aslında bir film hiçbir zaman sadece bir görüntüler zinciri olarak çıkmaz karşımıza – tabii eğer bundan düpedüz gözümüze görünen şeyi anlıyorsak. Ses bir yana –Godard, o dönemde, görüntülerin yoksun olduğunu düşündüğü "doğruluğu" özellikle seste buluyordu– herkes bilir ki bir filmde söz konusu olan, doğru olsunlar ya da olmasınlar, sadece görüntüler değildir; *sahneli, sekanslı*, metonimi olarak *planlı* filmlerin çoğunda az ya da çok hile katılmış, kesilip biçilmiş, düzenlenmiş bir gerçeklik söz konusudur. "Filmlerin çoğunda" diyorum çünkü en azından sahne ve sekans kavramlarının pek anlam ifade etmediği –olmayan bir anlatsal devamlılığı varsaydığı– durumlar vardır (belgeseller, avangard çalışmalar, sözgelişi Jean-Daniel Pollet'nin *Méditerranée*'si gibi filmler).

Buna karşılık, planlar oluşturmada film çekmek imkânsız gibi görünüyor. Çerçeveleme yapıldığı anda, bir alanın ve (en az) bir planın sınırları çizilmiş olur. Bütün filmler bir dizi plandan oluşur ve bir dizi plana ayrışır, görüntüden başka bir şey olan plan da her görüntüye ayrımsal birliğini veren şey olarak belirir.

"Sinematografik dillendirim"den söz etmek için filmin temel birimi olarak plan kavramından yola çıkmak gerekir. "Sinematog-

3. Gösteren, bir başka gösterenle oluşturduğu karşıtlık dışında, hiçbir anlama gelmez, hiçbir şey göstermez; "bir başka gösteren için özneyi temsil eder". Bu durumda, "*doğrudan doğruya bir görüntü*" şöyle anlaşılacaktır: Bu görüntü gerçekliğin (doğru) bir yansıması değildir; onu sadece (doğrudan doğruya) diğer görüntülerle ilişkisi içinde ele almak gerekir. Lacan'vari Godard.





*Confidential Report, Orson Welles*

**...görüntüden başka bir şey olan plan...**

rafik dillendirimin evrimi"nden söz edilmesi belli plan tiplerine bağlı olarak mümkün olmuştur: Ayzenştayn'da yakın planın kullanımı; Welles'de, Wyler'da plan-sekans'ın kullanımı.<sup>4</sup> (Bu kavramlara geri döneceğim.)

Godard *Vent d'est*'te iki görüntü arasına "*Bu doğru bir görüntü değildir, vs.*" arayazısını sokar ama yine de bu arayazı bu görüntünün niye *bir* olduğunu, onu ötekilerden neyin ayırdığını, görüntü şeridinin akışı içinde durdurup tecrit ettiğini açıklamaz. Kendisini oluşturan bütün fotografların saniyede 24 kare itibarıyla gerçekleşen akışı nedeniyle ekranda belirmesinden ve bir süre durup kaybolmasından önce, bu görüntünün, kameranın vizöründe çerçevelenmesi, böylece yüzey ve derinlik olarak belli uzay sınırlarına göre tespit edilmesi, sonra belli zaman sınırlarına göre hareketli ya da hareketsiz olarak kaydedilmesi, nihayet film rulosu içindeki diğer görüntülere monte edilmesi gerekmiştir. Böyle hareket halinde bir görüntü kaçınılmaz olarak istikrarsızdır, çözünerek çok sayıda görüntüye dönüşür (en azından kendisini oluşturan fotograflara). Ama bu şüphesiz bütün görüntüler için böyledir: Her görüntü sonsuz sayıda gücül görüntü barındırır; zaman zaman, sözgelisi (öne ya da arkaya) optik *travelling* yaparak, alanı belirsizce genişleterek ya da daraltarak, bir ilk görüntüden sonsuz sayıda görüntü "çıkarmak" sinemanın oynadığı oyunlardandır (bu oyun bazı sinemacılarda kendi içinde bir amaç haline gelmiştir: Busby Berkeley, Miklos Jancso. Joost Roelofs'un bir çizgi filminde, *La Vie et la Mort*' da ise filmin kendisiyle karışır). Ama sinematografik olarak, görüntüleri "bilgi" ile yükleyen ve birbirine eklemleyen şey, onlarda plan olarak ayırt edilebilen şeydir.

Sahneye koyma, planları düzenleme bilgisidir. Montaj da öyle. Karışıklık, çelişki ve polemik de burada başlar.

Karışıklık, evet. Görünüşe bakılırsa herkes, yönetmenler, montajcılar, sinema tarihçileri ve teorisyenleri planın filmin temel biri-

4. Bkz. André Bazin, eserinin çeşitli yerlerinde ve özellikle: "L'évolution du langage cinématographique", *Qu'est-ce que le cinéma? (ontologie et langage)*, Éditions du Cerf.

mi olduğunda aşağı yukarı anlaşımlardır; ne var ki söz ettikleri aynı plan ya da aynı birim değildir.

Farklı plan "büyüklükleri"nin varlığı bilinir, bunları ayırt etmek öğrenilmiştir: Çerçevelelenebilir alan, kameranın teorik bir film kişisine (ya da isterseniz insan bedenine) olan değişik uzaklıklarına göre, yakın planlar, orta planlar, genel planlar, uzak planlar, vs. diye keyfi olarak bölünmüştür (ara kategoriler de vardır). Öte yandan planlar, montajın diyakronik eksenini üzerinde, kesmelere ve yapıştırımlara göre de birbirinden ayrılır (15" ya da 2' 30" süren planlardan söz edilir). "Plan" kelimesine birinci durumda yüklenen anlamla ikinci durumda yüklenen anlam, en azından kameranın hareketlenmesinden ve planların çekim sırasında değişebilir hale gelmesinden bu yana, zorunlu olarak aynı değildir.

Film yapısının temel hücre elementini bulandıran, varlıkbilimsel bir belirsizlikle sarsan bu terminoloji karışıklığı bazı teorisyenleri harekete geçirdi. Kimileri (sözügelisi *Praxis du cinéma*'da Noël Burch), karışıklığın Fransızcaya özgü olduğuna, İngilizcede kamera uzaklıkları için *shot* (*long shot*, *medium shot*, *close shot*, vs., çerçeveleme açısından) ve görüntü kaydının süresi için *take* (montaj açısından) olmak üzere iki farklı terim kullanıldığına dikkat çekti. Jean Mitry'ye göre bütün sıkıntı savaş sonrasında bazı eleştirmenlerin (André Bazin gibi) uydurduğu terminolojik bir ucubeden kaynaklanıyordu: "plan-sekans".

Mitry için plan teriminin tek geçerli tanımı vardır, o da kamera uzaklıklarına göre yapılan "basamaklı" tanımdır. Plan, "başlıca film kişilerinin, kameradan belli bir uzaklıkta, aynı çerçeveleme içinde ve aynı açıdan kaydedildiği kısa bir sahnedir. Planlar bütünüyle keyfi olarak, çerçevenin içine aldığı uzay 'alan'ı genişlediği ölçüde, çok yakın plan, yakın plan..., uzak plan diye ayrılır" (*Dictionnaire du cinéma*, Larousse, 1963). Bu anlamda plan-sekans diye bir şey olamaz; çünkü "plan" ve "sekans", biri sadece uzaya öbürü sadece zamana ilişkin, iki bağdaşmaz kategoriye aittir. Sekans, kendileri de birer planlar bütününden oluşan sahnelerin sentagmatik ve diyakronik olarak bir araya getirilmesidir. Bu işlem genellikle önceden belirlenmiş bir deкупaja göre, montaj tarafın-

dan yapılır. Plan-sekans diye (Mitry'ye göre yanlış) adlandırılan şeyde ise, bütün olup biten, aynı bir araya getirme işleminin çekim sırasında görüntü kaydının sürekliliği içinde yapılmasından ibarettir. Montaj sahneye koyma içinde eritilmiş, yerini kamera hareketlerine bırakmış, ya da deyim yerindeyse, kamera hareketleri tarafından zımnî hale getirilmiştir, o kadar: "... montajın ya da 'montaj şartları'nın bulunmadığı plan-sekans yoktur (ya da çok azdır)... Tersine, bu sözde 'plan-sekans'larda kamera sürekli hareket halindedir (bkz. *Muhteşem Ambersonlar, The Rope*, vs.). Açılar ve görüş açıları sürekli değişir. Yapılan şey, *ayrı ayrı ele alınan* değişik planları uç uca yapııştırarak 'monte etmek' yerine, aynı planlar dizisini *tek kesintisiz hareket içinde*, tek görüntü kaydı süresince oluşturarak, montajı stüdyoda gerçekleştirmektir."<sup>5</sup>

Sonuç olarak, Mitry'nin katı anlayışına göre kendinde "plan" dan söz etmemiz mümkün değildir; her zaman en azından zımnî olarak, planın "büyüklüğü"ne, filmsel uzayda ifade ettiği ayrımsal değere gönderme yapmamız gerekir. Aslında plan kavramı sine-mayla değil montajla, yani Griffith'in başlattığı görüş açısı çokluğuyla doğmuştur: "D. W. Griffith'in ilk denemelerinden sonra sine-ma kendi imkânlarının bilincine varmaya başladığında, yani genel bir biçimde sahneler çeşitli görüş açılarından kaydedilir hale geldiğinde, teknisyenler bu değişik kayıtları, birbirinden ayırmak amacıyla, nitelemek zorunda kaldılar. Bunun için uzayı, kamera eksenine dikey düzlemler olarak dilimlediler ve başlıca film kişilerinin bu dilimlere göre konumlanışlarını esas aldılar nitelemelerine. *Plan* adı buradan gelir. Netlik ayarını yapmak için seçilen uzaklık gibi bir şeydi bu."<sup>6</sup> Öyleyse Mitry'nin tasfiyeciliğinde bir çeşit tarihi paradoks var: Plan terimini sadece görüntü kayıtlarıyla, derinlikle il-

5. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. I, Éditions universitaires, s. 156. Biraz yukarıda Mitry şöyle yazar: "... plan bizzat tanım gereği sabit bir uzaysal belirlenim olduğu için bir *travelling* söz konusu olduğunda tek plandan söz etmek anlamsızlığa düşmek olacaktır... Genel olarak denebilir ki *travelling* birbirini izleyen planlardan oluşan (her görüntünün ya da hemen hemen her görüntünün farklı bir görüş açısına tekabül ettiği) bir bütündür, upkısı çemberin birbirini izleyen doğru çizgilerden oluşması gibi" (s. 153).

6. *A.g.e.*, s. 149.

gili olarak kullanabiliriz, montajın kesmeleriyle değil; oysa planların farkı Griffith montajıyla ortaya çıkar. Bu fark "çeşitli görüş açıları"nın montajından kaynaklanır. Kamera sabitken ve görüş açılarının çeşitliliği, önceden yapılmış bir dekupaja bağlı olsun olmasın montajla sağlanmaktayken her şey yolundaydı. Mitry'nin deyişiyle "montajın şartları" çekim sırasında, kamera hareketleriyle, vinçlerle, *pan*'larla, *travelling*'lerle ya da *zoom*'larla sağlandığı andan itibaren hiçbir şey yolunda gitmez, hele kamera omuzdaysa durum daha da kötüleşecektir. Plan birimleri görüntü kayıtlarının kayışı içinde çözülmeye başlar, "planla görüntü kaydı arasında benzeşim kalmaz,"<sup>7</sup> der Mitry. Ayrıca, alan derinliğinin kendisi, planın birliğini tartışma konusu yapar.

Gerçekten de alan derinliği, "görüntü kaydı sırasında" yapılan bir montajın öğeleri diye düşündüğü kamera hareketlerinden daha çok sıkar Mitry'nin canını. Çünkü alan derinliği en az iki planın aynı anda üst üste gelmesi demektir. Böyle bir planı nasıl nitelemeli? "Gerçekten, aynı görüntüde, en sağda *yakın planda* bir yüz görülüyorsa, çerçevenin geri kalanında da *orta planda* belli bir biçimde davranan iki üç kişi, *toplulu planda* başkaları, *arka planda* odaya giren biri fark ediliyorsa, bu planı yerleşik kurallara göre tanımlamak oldukça zordur. Onu nasıl adlandıracağız? Genel plan mı, yakın toplu plan mı, ya da ne?"<sup>8</sup>

Cevabın belirsizlik taşıması kaçınılmazdır ve Mitry bundan, "sadece çalışma kolaylığı sağlamak için" (onca sorun yaratan nasıl bir kolaylıksa bu?), plan kavramının göreliliği olduğu, klasik adlandırmanın da geçersiz kaldığı sonucunu çıkarır; yine de ekler: "Bu, plan teriminin bütünsel anlamını korumasını engellemez. Aslında denebilir ki *plan* aynı uzayda yer alan ve *farklılaşmamış* tek bir alanı kapsayan bir eylem öngörür."<sup>9</sup>

Eninde sonunda, nedir söz konusu olan? Plan bir birim mi? Bir şey mi? Bu şeyin sınırları çizilebilir mi? Somut olarak ya da değil, bir *yakın planı* ya da bir *toplulu planı* göz önüne aldığımızda her şey

7. Mitry, *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, 1963.

8. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. I, s. 155.

9. A.g.e.

açık gibidir; hatta konu hakkında biraz bilgi sahibi olanlar bir *geniş orta planın*, bir *amerikan planın*, vs. neye benzeyeceğini göz önüne getirmekte zorlanmaz. Her şey kamera hareketlerinin, alan derinliğinin, uzun lafın kısası sahneye koymanın ortaya çıkmasıyla karışır. Planın *sınırları* belirsizleşince, yani çerçeveleme tarafından kesilip ayrılan alan parçasıyla montajda kesilmek üzere filme çekilen parça arasındaki mükemmel üst üste geliş (Mitry'nin deyişiyle, benzeşim) ortadan kalkınca, uzaydaki kesimle zamandaki kesme arasındaki çakışma bitince (plan-sekans), alanın sınır çizgileriyle eylemin sınır çizgileri arasındaki çakışma yok olunca (alan derinliği), plan kavramı da bulanıklaşır, çetrefilleşir. Her şey, plan denen nesne basit bir cisim olmak şöyle dursun, farklı nitelikte birçok kesmenin sonucuymuş, bir kesmeler yumağıymış gibi olup bitmektedir.

Öteden beri sinemacıların çoğu "sinematografik dillendirime" (onu icat etmeye, demek istiyorum) boş vermiş, meslekten sayılmanın mutluluğuyla yetinmiştir. Yine de sinema tarihindeki her yenilik, önce plan denen şu ele avuca sığmaz varlığın daha önce görülmemiş bir kullanımı, hatta nitelik değiştirmesi olarak başlamıştır. Yirmili yıllarda, yakın plan ve montajın işlevi sorunları çevresinde kopan, ya da yukarıda sözünü ettiğimiz, "plan-sekans" ve alan derinliğinin rolünü yaratan teorik savaşları hatırlamak yeter. Çünkü plan kavramı aracılığıyla işin içine giren, sinemanın bütün oluşumu, sinematografik gövdenin bütün eklemlenmesidir. Sinemanın bütün teorik kavgaları şu soruda özetlenir: *Kesmeyi nerede yapmalı? Hangi planlar arasında? Vücudun, dekorun, film şeridinin hangi bölgeleri arasında? Sinema, kameranın görüş açısı, izleyicinin görüş açısı ve isterseniz –ilk Lumière kameraları aynı zamanda projeksiyon aracı olarak da kullanıldığından– projeksiyon aracının görüş açısı arasında kurulan özdeşlik sona erdiği zaman, filmsel alandaki kesme ile doğmuştur. Yakın planın ilk ortaya çıkışı sorunu sinema tarihçilerinin kafasını bu yüzden bu kadar yorar.*

*Bir Trenin Ciotat Garına Girişi* sinemanın hemen hemen bütün planlarını içerir. Ama bu planlar sadece retrospektif bir varoluşa sahiptir. Sahneye koyma yoktur, ama akıllıca, dâhice seçilmiş

bir sabit çekim açısı vardır. Tren kendi kendine yakın plana kadar "çıkart" ve "gerçeklik izlenimi"nin dehşete düşürdüğü seyirciler salondan dışarı uğrar, ama aslında yakın plan yoktur. Méliès'in hayranlık uyandırıcı kısa filminde de sihirbazın kafası bütün sahneyi dolduruncaya kadar şişer, ama kameranın kaş'la gizlenen bir öne *travelling* yapmasına rağmen aslında yakın plan yoktur. Seyircinin görüş açısı hâlâ mutlak kabul edilmektedir, bu yüzden sahne hâlâ katıdır, İtalyan tiyatrosunun ya da kukla tiyatrosunun sahnesinin bir kopyasıdır. İzleyici henüz sinema seyircisi değildir; panayı at-raksiyonlarının, müzikhollerin, kukla gösterilerinin seyircisidir. Tek görüş açısı vardır, o da kulislere giremeyen, numaraların sırlarını bilmeyen, (Hyeronimus Bosch'un tablosundaki) hokkabazın suç ortağı tarafından para kesesinin bağları kesilen aylağın hem mutlak, hem kör, hem de büyülenmiş görüş açısı. Sahne cepheden görünür, kamera sabittir, uzay bir bütündür, görüş açısı da. İlk büylesk filmler, sözgelişi ilk *Şarlo*'lar da öyledir; sabit bir kamera tarafından cepheden kaydedilen değişmez bir dekorda, her şey sersemletici bir biçimde hareket eder, başkalaşır, bozuşur. Sinemanın bu döneminde plandan söz etmek yersizdir.

Planlar, değişik plan değerleri (ya da söylendiği gibi plan büyüklükleri), kameranın görüş açısı seyircilerinkiyile çakışmamaya başladığı zaman, kısmi görmenin doğurduğu, o güne kadar sadece aylağın safça büyülenmesine ait olan o körleşme payıyla ve yakın görüş açılarının doğrudan doğruya yarattığı yakınlık duyumuyla oynamaya başladığı zaman ortaya çıkar. "İlk yakın plan"ın hangi filmde ya da film parçasında belirdiğini bilmek pek önemli değil. Yakın görüş açılarının uzak görüş açlarına göre belli bir kullanımının ne zaman sistemleştiğini belirlemek çok daha ilgi çekici. Griffith, kamerayı izleyicinin ekrana göre sahip olduğu görüş açısına ayarlamayı bırakarak, hem filmsel uzayı parçalamış hem de sinematografik gösterinin şartlarını radikal biçimde değiştirmiştir. Ekrana tiyatro, müzikhol ya da kukla tiyatrosu sahnesiyle bir tutulmamaya başladığında, görüş açılarının çeşitliliğinden, planların yelpazesinden, sinema doğmuştur. Planlar, Griffith montajının sonucudur, yani *farkın* görüş açısına, filmsel alana, gövdeye girme-

sinden kaynaklanırlar; demek ki sinemanın dili, Metz'in belirttiği gibi, bulunamayan bir dillendirimin temel birimleri olmaktan çok, bir yazı sisteminin, göstergelerin ve duyumların düzenlenmesinin ayrımsal izleridir.

Gösterge mi, duyum mu? Sinemacılar planları, değişik plan değerlerini ya da büyüklüklerini ayırıp birbirine eklemlemeye başladığı anda sinema kendini iki imkân arasında bocalar halde buldu. Birincisinde, sahneye koyma, uzak açılardan yakın açılara, optik görmeden "haptik"<sup>10</sup> görmeye düzenli, ustalıklı bir geçiş sayesinde, seyircilerin ilgisini yönlendirebiliyor, yakın planlarla baştan çıkarıcı, heyecanlandırıcı, endişe verici ya da itici nesnelere bir anlamda parmaklarını dokundurmalarını sağlayabiliyordu; montaj kısmi, kameranın görüş açısına göreli, *suspense* içindeki görmele-riyle oynayabiliyor, kısacası bütün bir duyumlar dizisini icat edip çeşitlendirebiliyordu. Bağlantılı olarak, ikincisinde, bütün bir sinematografik göstergeler parkı oluşuyor, artık başlangıçtaki gibi mühendis ve teknisyen değil, birer yaratıcı ve *demiourgos*\* olan sahneye koyucular, onun üzerindeki iktidarlarının sarhoşluğunu yaşıyorlardı. Aynı anda, bir gazetecinin deyişiyle, dünya sarsılıyordu.

Griffith sanatsal gücünün doruğuna varırken, "heyecan montajı"nın bütün yöntemleri icat edilmiş olmakla kalmayıp, büyük fresklerde ve tumturaklı melodramlarda dolu dolu kullanılırken, Rusya'da Ekim Devrimi patlak veriyor ve tiyatrodan, şiirde, sinemada marifet satmaya çalışan, sicim ve karton parçalarıyla, konserve kutularıyla gösteriler düzenleyen her çeşit formalist ve fütürist hü-

\* Yun. Maddi dünyayı düzenleyen, yöneten şeytani güç. (ç.n.)

10. Bkz. Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, Bacon'un resmi hakkında. "Elin ... bağımlılığı oranında, görme de 'ideal' bir optik uzay geliştirir ve biçimlerini optik bir koda göre yakalama eğilimi gösterir. Ama bu optik uzay..., bağlantı içinde olduğu, ele ilişkin göndergeler sergilemeye devam eder: Derinlik, çevre çizgileri, biçim kabartısı, vs. gibi böyle güçlü göndergeler *dokunsal* diye anılacaktır. Elin göze olan bu gevşek bağımlılığı, sırası gelince, yerini elin gerçek bağımsızlığına bırakabilir: tablo görsel bir gerçeklik olarak kalır, ama optiği bozan, izlenmesi zor, biçimsiz bir uzay ve dinmek bilmeyen bir hareket, göze kendini dayatır. ... Her iki yönde de sıkı bir bağımlılık kalmadığı..., ama bizzat görmenin, optik işlevinden ayrı, kendine özgü, sadece kendine



ner sahibi bu devrimin bayrağı altında toplanıyordu. Kısa zamanda sinema bir devlet sanatı, hatta Lenin'in deyişiyle, en önemlisi oluyor, sözünü ettiğimiz hüner sahiplerinin en dâhileri büyük deneylere girebilmeye başlıyorlardı (başlıyorlardı – asla bitiremediler).

Griffith montajı herkes gibi onları da etkisi altına almıştı. Yakın planın, bu montaj tarafından, son derece yetkin bir biçimde, bazen analitik, bazen de şiddet yüklü ve heyecan verici kullanımı herkes gibi onları da büyülemişti. Herkes gibi, hatta herkesten biraz daha fazla. Onlar, dillendirim, biçim ve anlam üstüne yaptıkları onca zahmetli çalışmayı bütünüyle bu alana yatırmakla kalmadılar; her şeyden önce, yöntemlerin *keyfiliğine*, hileye, başka deyişle kaydedilen malzemeye oranla biçimlerin bozulmasına ilgi duyular. Uzun sözün kısası, bu yöntemlerin dramatik işlevinin üzerinden aşarak, kendilerini göstergelerin gücü ve duyumların mutlaklığı, yani montajın "kıyma"sı ve yakın planların şoku tarafından büyülenmeye bıraktılar.

"Onlar" dediğimiz esas olarak Ayzenştayn ve Vertoftu. Kuleşof'un çeşitli deneyleri, esas olarak, filmlerin montajındaki süreklilik çözümleri karşısında seyircilerin gösterdiği otomatik tepkileri, refleksleri sistemleştirmekten ibaretti. Bu deneylerin hepsi, montaj tarafından parçalanmış uzaya uygulanan, imgesel bir "yara kapatma" işlemi yönünde ilerler; hepsi de, art arda keyfi olarak yapılandırılmış iki görüntü, iki gövde arasında bir ilişki (bir yakınlık, bir anlam) varsaymamanın imkânsız olduğunu gösterme eğilimindedir. Ama Ayzenştayn ve Vertof parçalanma üstünde durdular, farkı ve yoğunluğu istediler, yakın planı istediler. (Oysa istedikleri şey

ait bir dokunma işlevini kendinde keşfettiği bütün durumlarda ise *haptik*'ten söz edilecektir. Sanki ressam resmini gözleriyle boyamakta, ama bunu sadece gözleriyle dokunduğu ölçüde yapmaktadır. Şüphesiz bu *haptik* işlev, bütün eksiksizliğiyle, bir anda ve dolaysız olarak, bugün sırrını yitirmiş olduğumuz antik biçimlerde karşımıza çıkar (Mısır sanatı). Ama ele ilişkin şiddetten ve bağımsızlıktan yola çıkarak 'modern' gözde de kendini yeniden yaratabilir" (s. 99). Böylece yakın plan tutkusunda, dokunsal-optik derinliğini ortadan kaldıran yakın planda görme tutkusunda, farklı, "haptik" bir görme düzeni kurma girişimi bulabiliriz. Vertof'un ve Ayzenştayn'ın yakın planları; ama aynı zamanda, elle yapılmış video çizikleri ve biçimsizleştirici kakmalarla, Godard'ınkiler de.

aynı da değildi; yakın plan üstüne, montaj üstüne kavgaları son derece şiddetli geçti.)

İyi de, yakın plan nedir? Filmsel uzayın derinliğinde birbirinden ayrılan bütün plan tipleri içinde yakın plan niye bu özel önemi taşır? Niçin sinema tarihçileri onun ilk ortaya çıkışını arar durur –ve hep başka başka filmlerde bulur–, yakın planın sinematografik uzaydaki bu ortaya çıkışı neden bir "sinematografik dillendirim" in ilk hecelemeleriyle aynı zamana rastlar gibidir? Ve son olarak, neden yakın plan, dönemlere ve ideolojilere göre, bazen böyle bir coşkunun (doğrusu, yakın plan yüzünden kimse Ayzenştayn kadar coşmadı, kimse onun gibi yenilgiye uğramadı), bazen de gerçek bir reddedişin (Rossellini, ama özellikle André Bazin) nesnesi olur?

Belki yakın planın, tanımı gereği, kısmi, dolayısıyla fetişizme ve fobiye elverişli bir nesneyi göstermesinde bir cevap ögesi bulunabilir. Öte yandan, İngiliz dilinin farklı adlandırdığı, en az iki ayrı yakın plan çeşidinin bulunduğunu belirtmeliyiz: Çerçevelenen konunun bir yüz ya da herhangi bir vücut parçası, herhangi bir nesne olmasına göre, *close-up* ve *insert*. Ayzenştayn ve Vertof bu anlamda *close-up*'lardan çok *insert*'lerle ilgilenmiştir.

Oysa yakın plan, her vücut parçasına, her nesneye bir yüz işlevi yüklemeyi mi zaten? Deleuze ve Guattari öyle düşünüyor: "Sıradan bir nesne bile yüz'leşecektir: bir ev, bir alet ya da bir nesne, bir elbise, vs. *bana bakıyor* gibi gelecektir... Sinemada yakın plan, bir yüz ya da yüz parçası için nasıl işliyorsa, bir bıçak, bir fincan, bir duvar saati, bir çaydanlık için de aynı şekilde işler; böylece, Griffith, çaydanlık bana bakıyor."<sup>11</sup> Sinemada yakın planın ilk ortaya çıkışı, aynı zamanda, tedirgin bir araştırmanın nesnesi olarak, yüzün ve birlikte getirdiği özgül dehşetin (bakışın dehşetinin) de ilk ortaya çıkışı olsa gerek. Yakın plan yoksa, yüz yoksa, sinemanın neredeyse özdeşleştiği önemli bölgeler olan *suspense* de yoktur, dehşet de yoktur.<sup>12</sup>

11. Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, s. 214.

12. "Yakın plan"da çekilmiş ilk filmlerden biri lokmasını çiğneyen bir ağzın yakın planı olan *Büyük Yutucu*'dur.

Öyle ya da böyle, Ayzenştayn'ın aradığı ve istediği, işte bu dehşetti – Vertof'un sine-göz'ünün şizofrenik dağınıklığına karşı, "bir sine-yumruk'la kafaları yarmak" arzusunu açıkladığı dönemden, resmi Stalin sineması tarafından eleştirilip marjinalleştirildiği ve kendini şu sözlerle savunmak zorunda kaldığı döneme kadar:

"Her zaman büyük bir alçakgönüllülükle davrandım: sinema fenomeninin şu ya da bu özelliğini ya da görünüşünü aldım ve mümkün olduğu kadar ayrıntılı biçimde tahlil etmeye çalıştım.

"Ona 'yakın planda' baktım.

"Ama sinemada perspektif yasaları öyle işler ki, yakın planda çekilen bir hamamböceği, ekranda, toplu planda çekilen yüz filden yüz kat daha korkutucu görünür."<sup>13</sup>

Aynı yasa, diye ekliyordu esrarlı bir tonda, bizi sinemanın çok ötelere sürükleyebilir.

Yakın plana özgü dehşetin politik işlevini mi ima ediyordu? Böyle düşünmek yasak değil.

Ama belki de özellikle biçimlendirmenin ve biçimsizleştirme- nin daha genel yasalarını düşünüyordu; yakın planlara romanda –Griffith yöntemlerini Dickens'dan çıkarmıştır<sup>14</sup>– ve resimde de rastlanır. Yakın plan Ayzenştayn için bir kendiliktir, bedeni ve ruhu hem kendinden hem de toplu plandaki yüz filin gerçekçi uzayından çıkaran "vecdi" bir işarettir. Yakın plan *mutlak bir farkı* işin içine sokar: "Gövdelerin ve nesnelerin ekranda mutlak boyut değiştirmesi,"<sup>15</sup> diye yazar Ayzenştayn. Ekranda, yalnız ekranda, bir hamamböceği yüz fil eder. Yakın planın etkisi budur, sinematografik işle- yişin etkisi budur, sanatçının kadir-i mutlaklığının etkisi de budur. Gerçekten de, "gövdelerin ve nesnelerin ekranda mutlak boyut de- ğiştirmesi," gerçeklikle hiç ilgisi olmayan bu başkalaşımları yapa- cak, her şeye kadir, mutlak bir efendi gerektirir. Ama aynı zaman- da ve buna bağlı olarak, bu gerçeklik karşısında bütünüyle özgür

13. S. M. Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, 10/18, s. 112.

14. S. M. Eisenstein, "Dickens, Griffith et nous", *Cahiers du cinéma*, no. 231-5.

15. S. M. Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, s. 229.

bir göz de gerektirir – bütünüyle entelektüel bir göz, klasik perspektife göre işlemeyen bir göz, dokunsal, ya da daha iyisi, "haptik" bir göz. Ayzenştayn'ın bütün çabası, yakın plan ve montajla, sinema üzerindeki gerçekçilik ipoteğini kaldırmak, sinemanın o pek ünlü anlatısal kaderini dize getirmektir.

Ayzenştayn'ın, yakın plana ve montaja dayanarak, Griffith montajı ve Amerika tarafından onca güçlü kılınan "namuslu" anlatıyı aşabileceğini zannettiği çok açık: "Amerika, montajın yeni bir öge, yeni bir imkân olduğunu anlamadı. Amerika namuslu bir anlatıcıdır, 'çağrışım gücü'nü montaj üzerine 'inşa etmek' yerine olup biteni namusluca gösterir.'"16 Başka bir deyişle, Amerika montajın dikey istiare gücünü anlamamış, anlatısal metonimiye aşamamış, yüz filin yüz fil ettiği, bir hamamböceğinin bir hamamböceğine eşit olduğu, gözün "gövdelerin ve nesnelerin ekranda mutlak boyut değiştirmesi" içinde seyahat etmediği optik görmeye kalmıştır. Ayzenştayn'ın bu yazısında ileri sürdüğüne göre, Griffith, "buluşunun, yani yakın planın ve montajın ona sunduğu sonsuz –entelektüel, fizik– imkânları anlamadı. Sonuçta, Griffith montajı, 'göz kamaştırıcı' olmasına rağmen, kovalamaca montajından ibarettir, diyalogun yakın planda parçalanmasıysa 'halkın gözdeleleri'nin yüz ifadelerini birbirini ardına gösterme gereğinden doğmuştur".17

Bu anlamda, konuşmalı sinemanın icadından beri bütün sinema tarihi, yakın planın ve montajın gücünün, anlatısal metonimiye göre, sistemli olarak azaltılmasından ibarettir. Konuşmalı sinemayla birlikte, "gövdelerin ve nesnelerin ekranda mutlak boyut değiştirmesi" söz konusu değildir artık: Kuleşof'un deneyini yaptığı süreklilik kuralları buyurgan bir yasaya dönüşür; alan/karşı-alan, sinematografik uzayı teatral diyalog düzeyine sıkıştırır; bütün sinema "orta plan"da sabitleşmeye doğru gider. Yakın planın dehşeti ve "haptik" görme, bir türün, dehşet filminin, *thriller*'in sınırları içine

16. S. M. Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, s. 164.

17. A.g.e. Şüphesiz, burada Ayzenştayn'ın kötü niyetli olduğunu söylemek gerekiyor. Başka yerde, yukarıda aktardığımız gibi, Griffith'e neler borçlu olduğunu kabul etmiştir.

alınır ve orada tutulur. Ayzenştayn'ın karşılaştığı güçlükler, SSCB'de olduğu gibi Hollywood'da da (*Bejin Çayırı*, *Que Viva Mexico*) trajik bir hal alacaktır.

Artık "yakın planda hamamböcekleri" söz konusu değildir, bakış insanbiçimli olmaya başlamıştır; Ayzenştayn dert yanar: "Sinematografik yazılarda 'sadece ve sadece bakış' saltanatı çok fazla, benim 'yakın planda hamamböceklerim' bu yüzden o kadar korku veriyor."<sup>18</sup>

Dekupajın saltanatı o zaman başlar. Nedir bu "sadece ve sadece bakış"? Düz gerçekçi bir uzayda vedetin *close-up*'ıdır. Alan/karşı-alan'ın pingpong oyunu içinde başlıca film kişileriyle özdeşleşmenin saltanatıdır. André Bazin, bu vesileyle uydurduğu, ama açılarının ve planların çokluğunun optik ve anlatsal bir retorik tarafından "evcilleştirilmesini" değerlendirmeye çok uygun düşen bir örnekten yola çıkarak, sistemi çok iyi tahlil etmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda, Hollywood'un zafer kazandığı, İtalyan yeni-gerçekçiliğinin ortaya çıktığı, Welles'in ve Gregg Toland'ın alan derinliğini yeniden icat ettiği (yani planları düzenlemenin yeni bir üslubunu bulduğu) sırada, durum şöyledir: "Bir odaya kapatılmış olan film kişisi celladının gelip kendisini bulmasını beklemektedir. Elem içinde, gözlerini kapıya dikmiştir. Celladın odaya gireceği anda yönetmen yavaş yavaş dönmekte olan kapı tokmağının yakın planını çekmekten geri kalmayacaktır; bu yakın plan kurbanın tehlike işaretine yönelttiği aşırı dikkat tarafından psikolojik olarak doğrulanır. Planların birbirini izlemesi, sürekliliği olan bir gerçekliğin konvansiyonel tahlili, günümüzde geçerli sinematografik dilendirmesi oluşturan şeyin ta kendisidir."<sup>19</sup>

Otuz beş yıl sonra, birkaç istisna dışında, durum hâlâ böyle. "Sürekliliği olan bir gerçekliğin konvansiyonel tahlili" diyor Bazin. Buna eklememiz gereken bazı tespitler var. Ayzenştayn'ın denediği, çizgisel olmayan bir zamanı da içeren, çoklu entelektüel

18. S.M. Eisenstein, *a.g.e.*, s. 112.

19. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? (une esthétique de la réalité: le néoréalisme)*, Éditions du Cerf, s. 12.

uzaya göre (*Ekim*'de yeniden oluşan çar heykeli ya da putların başkalaşımı), burada, kendimizi kısıtlı, hatta kapalı (alan/karşı-alan'ın gelgiti tarafından kat edilen) bir uzayda buluruz; bu uzayda yakın planın son derece belirli bir işlevi vardır: *elemi tespit etmek* ya da başka deyişle bakışı tespit etmek. Bunun Ayzenştayn'a özgü "dehşet"le hiçbir ilgisi yok; atraksiyonlar montajının, dikey montajın "entelektüel" gözüyle hiçbir ilgisi yok. Burada seyirci ekranın çok belli bir yerine, varsayımsal bir celladın potansiyel kurbanının kapalı bir uzaydaki yerine tespit edilmiştir. Bazin'in yakın plan-kapı tokmağı imgesini kullanması rastlantı değildir: Kamera stüdyoda ya da odada çalışır ve Hollywood dekupajının tümleşik optik sisteminin (görüşün "dikiş atılmış" kırınımı) sınırı olan yakın plan kapı tokmağı bilinmeyene açılan bir şey olduğu için, sınır nokta olarak çok iyi iş görür.

Planlar sistemi burada bambaşkadır; şiirsel anarşinin taban tabana zıddıdır; yakın planların Ayzenştayn'a, daha da iyisi Vertof'a özgü, gemi azıya almış akışının tam karşıt ucundadır. Yakın plan bir kapatma aracına, bir kapı tokmağına dönüşmüştür; uzay kapalıdır, senografik kübün merkezindeki seyirci nerede olduğunu bildiğini sanır. Egemen olan, "orta plan"da görmedir, "insan hizasında" kameradır. Seyircilerin birer birer film kişilerinin özdeşleşme çizgilerine takılmasını ve dramın *içine* çekilmesini sağlayan bu sisteme "klasik" denebilir. Buna göre, *suspense*, sinematografik gösterinin klasik biçimi olur.

*Suspense*'le en radikal biçimde özdeşleşen sinemacının Hitchcock olduğu malum. O da kendini Griffith'le doğrular (bu konuya başka yerde geri döneceğim), ama anlatısal heyecanın mucidi olarak. Oysa *suspense*, daha sonra, Ayzenştayn ve Vertof tarafından icat edilen entelektüel ve ritmik montaj sinemasının düşünemeyeceği yeni imkânlar da sunmuştur.

Önce, uzaydaki derinliklerin temel bir dramatik rol oynadığı bir sinema için, *alan derinliği*. Bilindiği gibi, Welles ve Hitchcock, *travelling*'in ve derinlemesine sahneye koyuşun bütün yollarını araştırmayı çok sevmişlerdi (ama farklı biçimlerde: Welles daha çok yakın plandan yola çıkarak uzayı kaybetme eğilimindeyken,

Hitchcock, tersine, *Young and Innocent*'ta (Masum ve Genç) tikli yüze ya da *Notorious*'ta anahtara yapılan *travelling*'lerdeki gibi, ona ulaşma eğilimindedir).

Bir de, *suspense*'e temel olan ve bu biçimde işleyebilmesini sağlayan "kapının ardındaki" bilinmeyenin önemi dolayısıyla, *alan-dışı*. *Suspense*, gerçekliğin dekupajından yola çıkılarak yapılmış konvansiyonel bir plan dağılımından çok (Bazin verdiği örnekle bunu fazla üstünde durmadan gösterir), tedirgin edici bir alan-dışı'nın alan/karşı-alan sistemine katılmasına dayanır. Yakın plan bu durumda çift işlev görür: Bir yandan alan-dışı'nın tehdidini *gösterir* (kapı tokmağı paradigmasındaki gibi), diğer yandan bu tehdidi bir korku etkisiyle *gerçeğe dönüştürür* (korkunç surat, ceset, kan). Özellikle Hitchcock'un filmleri, bu alan, alan-dışı ve korku etkisiyle büyütülüp "yakın"laştırılmış karşı-alan diyalektiği üzerine, son derece bilgince alıştırmalardır (bkz. özellikle *Psycho*'da (Sapık) "Mrs. Bates'in "yüzü" ya da *Kuşlar*'da cesedin gözleri oyulmuş yüzü). Hitchcock böylece, hareketlerin ve planların boş uzaydaki baş döndürücü gelişimiyle, sinemanın "optik-anlatısal görme"sini sonuna kadar, kendi gerçek'ine, patlamış göze, oyuk göz yuvasına, tahammül edilmez görüntüye tosladığı noktaya kadar götürür.

Ama, diye ekler o zaman, "sadece sinema bu"; Godard da karşılık verir: "Doğrudan doğruya bir görüntü bu."

Doğrudan doğruya bir görüntü, sadece bir plan: derinliksiz bir yüzey. Gerçekten, nedir aslında bir plan? Alan derinliğinin (çerçeveleme tarafından gerçekleştirilen) yapıntısal bir kesitidir. Ama her şey, sanki belli bir noktada, —özellikle de, ister *close-up* olsun ister *insert*, planlar skalasının sınır noktası olan yakın planda— farklı planların ve açıların bağdaşımı tarafından düzenlenen imgesel uzayın bütün derinliği (ister montajla, ister kamera hareketleriyle olsun) saf yüzeye dökülüyormuş, yuvarlanıyormuş gibi olup biter. Yakın plan, alan derinliğini (yani planların perspektife göre dizilişini) ve onunla birlikte perspektif "gerçekçilik"i yok etmeye eğilimlidir; bu gerçekçilik, bakıştaki doğal bir eğim nedeniyle, bir istikrar noktasına, yakın plan tarafından cisimleştirilen bir zevk, korku ya da dehşet noktasına sürüklenir gibidir. Ama bu noktanın öte-

sinde başka bir oyun başlar: Planlar, uzayın her türlü derinliğine, imgesel bağlantısına rağmen, –bu bağlantıyı sağlayan optik işlevin ötesinde– saf yüzeyler olarak ele alınabilir. O zaman, çelişik planları bitleştirerek alan derinliğini kıran modern araştırmalara ulaşırız: Yalnızca Godard'ı, onun rengin "düz"lüklerini, sonra da video yüzeyinin etkilerini kullanışını düşünmüyorum; *Ludwig, Bakir Bir Kral İçin Requiem*'de, cephe saydamları, "transfleks"ler kullanan ve optik perspektife göre dizilmemiş, çelişik planlardan oluşan fantastik bir uzay icat etmek için buluşlar yapan Syberberg'i de düşünüyorum; sabit planları iraksak sesli planlara ("ses planları"na) vs. göre kullanan Duras'ı da düşünüyorum.

Gerçekten de her şey, bugün artık klasik sinematografik uzay tatmin edici değilmiş gibi, bir doyum noktasına ulaşmış gibi geçiyor. O zaman, bilimkurgu imdada yetişiyor ve laboratuvarı, bilgisayar denetiminde bitleştirilmiş yeni plan düzenlemeleri icat ederek, yeni derinlik sarhoşlukları, yıldızlararası boşluklar, Descartes girdapları, karadelikler... yaratıyor. Diğer yanda da, para yetmeyince, sabit ve yoğun planlar ya da videoya başvurma, yani görüntünün bütünüyle yüzey olarak işlenmesi var. Mutlak ayrılık. Bu durumda hâlâ, André Bazin'in zamanında olduğu gibi, "sinematografik dillendirimin evrimi"nden söz edilebilir mi? Yoksa söz konusu olan, videonun gelip tamamlayacağı bir *dürev* midir yalnızca?



## Video Yüzeyi

Sinemanın başarısı, başından beri, hareketi ve hayatı yeniden üretmesine, daha doğrusu *bu iş için yaratılmış olmasına* bağlıdır. Tüten dumanlar, titreyen yapraklar, bulutlar, akan sular, bütün bu entperlüd temaları adeta sinemanın çekirdeği, isterseniz aynı zamanda budalalığı, ama öz "gren"idir. Sinematografik imgenin greni değişik ten, kumaş, taş, hayvan kürkü, ağaç kabuğu dokularını, metalin parlaklığını ve akışkanları, dumanları, vs. birlikte-varoluşları içinde ışığa tutan ince, esirvari bir grendir. Çeşitli maddelerin ve özlelerin bu dolaysız birlikte-varoluşu, onun gücünün, gerçeklik izlenimi denen şeyin köküdür. Görüntü saydamdır; pelikül ışıkların ve gölgelerin oyununu kaydeder; çalışma, kaydedici kutunun içinde değil, öncesinde ya da önünde (ışık) ve sonrasında (laboratuvar) yapılır. Gerçeklik *a posteriori* olarak hileli hale getirilebilir, ama *a priori* olarak oradadır, iz bırakan ve izlenim yaratan odur.

Videoyun işleyişiye bambaşkadır. Opak manyetik şeridin saydam ve duyarlı pelikülle hiçbir ilgisi yoktur. Video optik gerçekliği hileli hale getirmez, çalıştığı alan başkadır, ânında gerçekleşen el işi, daha doğrusu "parmak işi"dir, "dijital"dir. Görüntü, ânında, sonsuzca bölünebilir; figüratif olmayan bir işleme neredeyse doğal biçimde bağlanır. Görüntünün birörmek grenleri yoktur; noktalar-dan oluşur ve bu noktaların her birinden yola çıkarak sayısal işlem, Squeeze Zoom ya da Quantel<sup>20</sup> sayesinde onu bozmak, anamorfoza uğratmak ve başkalaştırmak mümkündür.

20. "En gelişmiş modeli İngiliz Quantel firması tarafından üretilen Squeeze Zoom bugün için video görüntülerinin bir rejî tarafından sayısal olarak işlen-

Başkalaşım video görüntüsünün doğal rejimidir, dolayısıyla videonun herhangi bir gerçeklikle hiçbir doğal ilgisi yoktur; plan ve alan kavramları optik bir anlam taşıdıklarından video için anlamlı değildir.

Video uzayı saf yüzeydir, elektronik görüntü söz konusu olduğunda "sahneye koyma"dan değil de "sayfa düzeni"nden söz edilmesi bundandır. Planlar skalası halinde katmanlaşmış derinlik ya da cisimlerin az ya da çok çatışmalı —dolayısıyla öykülemeye, anlatıya, drama uygun— birlikte-varoluşu yoktur. Çatışmasız bir kacamacılık, kesik kâğıtlarla oynanan bir oyun vardır. Sanki bütün cisimler derinlikten ve ağırlıktan kurtulmuş, oyun kartları gibi yüze yayılmıştır.

Sinema yakının ve uzağın ve bunların anlamlandığı bütün duyguların; dostluğun, sevginin, kinin, endişenin, elemin, fobinin, dehşetin, korkunun, arzunun, coşkunun, tiksinden... sanatıdır. Videoda ne yakın vardır ne uzak. Her şey aynı anda hem yakın hem de ölçsüz ve sınırsızdır. Averty, okyanus fonu önünde dönen bir 33'lüğün üzerinde Tino Rossi'yi dans ettirebilir elbette, ama böyle bir oyunda hâlâ yüzeyden ve fondan söz edilebilir mi? Görüntü perspektiften kurtulmuştur. Bedenler bütün heyecanlardan, bütün yasaklardan kurtulmuştur. Uzay, daha baştan renklidir (siyahbeyaz videonun özel sinema hilesi olarak kullanıldığı durumlar dışında hiçbir anlamı yoktur), kendini iyi hissetmenin, hafifliğin ve kayıtsızlığın, psikedelik ruh halinin yeridir.

Sinemada, bir delik her zaman dramatiktir. Bir kuyudur, bir yadır, röntgencinin gözünün kaydığı (ve paranoyağın, *El'*de olduğu gibi, uzun bir intikam iğnesini içine soktuğu) bir anahtar deliğidir,

mesinin en ileri aşamasını temsil ediyor. Bir kolu oynatarak, hiçbir kamerayı işe karıştırmadan, ekranın çerçevesi içinde bir görüntüyü kendi eksenini çevresinde döndürmek, parçalara ayırmak, bin parça halinde çoğaltmak, değişen hızlarda bir zoom etkisiyle yakınlaştırmak uzaklaştırmak mümkün. Televizyon yönetmenleri ve kameramanları, bu etkileri keşfettiklerinden beri, yüzleri ve silüetleri topaç gibi döndürüyor, fotografik belgelere her yönde zoom yapıp duruyorlar. Yerçekimi yasalarını hiçe sayan kişiler ekrandan göktaş gibi geçiyor, parçalara bölünmüyor, sonsuzca çoğalıyor." Dominique Belloir, "Vidéo Art Explorations", *Cahiers du cinéma* (numéro hors série), 1981.

kanın döne döne içinde kaybolduğu banyo deliğidir (*Psycho*), çılgınlık atmak için açılan bir ağızdır, kurbanın içine itildiği asansör boşluğudur, iki gözüün ortasındaki kurşun deliğidir, cesedin kanlı göz çukurlarıdır, bütün mağazayı yutan havalandırma deliğidir (*Who's Minding the Store?*), bir karadeliktir, bir anüstür, açık bir cinsel organdır, yarılmış bir karındır, bir uçurumdur. Videoda delik yoktur ya da her şey deliktir, üzerine sonsuza kadar kakma yapılabilen kalburlaşmış yüzeydir. Bütün delikler, gelip yüzeye yerleşen şey tarafından, her zaman tıkanmış durumdadır; delik yoktur çünkü kakmalardan, gözlerin yerinde açan çiçeklerden, ağızların tam üstünde beliren burunlardan, kulak kepçelerindeki tavşanlardan başka şey yoktur; ve her şey "musique, musique, muzak"tır. Videoda boşluk yoktur; görüntü –elektronik süpürme sayesinde– canlı noktaların kaynaşmasından, bitmez tükenmez bir karınca düğünü uzayından ibarettir.

Video oyuncusu yoktur. Oyuncu görüntünün, histeriği ya da şizofreni yaratan, başkalaşan ve kaynaşarak çoğalan görüntünün kendisidir.

Sinema ise başkalaşımı, ama aynı zamanda Elias Canetti'nin *énantiomorphose* dediği şeyi, bütün bir aldatıcı figürler dizisinin maskesini düşürme, bir ilk kimliğe geri götürme eylemini ciddiye alır. Lang, Hitchcock: yanıltıcı nesneler, sırsız aynalar, sahte kimlikler, "inanılmaz hakikatler", çeşit çeşit maskeler.

Sinemada olaylar her zaman temelde geri döndürülemez niteliktedir, "geriye dönüş" etkileri yaratma çabaları bile bunu kanıtlar. Videoda hiçbir şey geri döndürülemez değildir, çünkü her şey dairevi, her şey geçicidir; cismani olmayan cisimler sayfa düzeninin keyfine göre havaya uçurulur ve yeniden oluşturulur. Video, Alice'tir; durduğu yerde koşan, açılan, uzanan, büyüyen ve küçülen Alice. Alice bir sinema kişisi değildir, çünkü sinemada hileler gerçekçi olmak zorundadır, oysa bu öyküde gerçekçiliğe yer yoktur. Videonun makine dairesi, öte dünyası, yanıltıcı gerçekliği yoktur, çünkü gerçekliği yoktur ya da pek az vardır.

Videoda gölge yoktur. Sayfa düzeni zorunlu olarak doğrudan ışıktadır; ön plan, kakmaların dayanağı olan mavi ve parlak ar-

ka plana göre, hep aynı biçimde (biraz daha karanlık) ışıklandırılır. Video renk farklarını tanır, ışıklandırma çeşitlemelerini bilmez.

Video öykü anlatmaz, küçük bir görsel şiir, bir haiku geliştirir (ya da Godard'da, görünür olan üstüne felsefe yapar). Şiirler, haikai: Ed Emshwiller'ın hayranlık verici *Sunstone*'u (ama bu özel bir durum, bilişim görüntüleri söz konusu). Grace Jones üstüne nefis bir video filmi. Grace Jones ideal bir video vücududur; yapay, parlak, çevik, şüphe uyandıran, soğuk bir hermafrodit palyaço, bir zenci Pierrot vücudu. Bir star parodisidir, starın tersidir, çünkü hiçbir dram, hiçbir tehlike, hiçbir dehşet, hiçbir ürperti hissettirmez.

Video filmlerine ancak kısa oldukları zaman tahammül edilir, dikkati hemen tüketirler.

Film şeridi belki de George Lucas'ın dediği gibi, "on dokuzuncu yüzyıla özgü salak bir malzeme"den<sup>21</sup> başka bir şey değildir; manyetik şerit ise şüphesiz yirminci yüzyıla layık, sofistike, güvenilir bir malzemedir.

Zavallı yirminci yüzyıl.

21. George Lucas, röportaj, *Cahiers du cinéma*, no. 328, Ekim 1981.

## Hitchcock *Suspense*'i

*Suspense*'i icat eden Griffith değil mi? *Suspense* gerçekten de bir montaj ürünüdür. Aynı zamanda, öyle görünüyor ki, montajın do-laysız nedenlerinden biridir: Hem büyük, iddialı fresklerde (*Hoş-görüsüzlük*, *Bir Milletin Doğuşu*) hem de komedilerde ve melod-ramlarda (sözgelisi *Sally of the Sawdust*) karşımıza çıkan kovalama-maca montajıdır bu. Kovalamaca montajı, heyecanı yükseltmek için yeri geldikçe plan büyüklüklerini değiştirerek, kovalayanı ve kovalananı art arda gösteren bir paralel montajdır – ya da *Hoşgö-rüsüzlük*'te olduğu gibi, farklarıyla karşılıklı olarak yoğunlaşan ey-lemlerin saf paralelliğidir. İlk Mack Sennett'lerdeki ilkel kovalama-yarışın parçalanması, başkişilerin yüzlerinin yakın planları sayesinde *gag*'ların bütünüyle mekanik rejiminden çıkıp bir heyecanlar kütüğüne kaydolmasıdır.

Boyna yaklaşan bir bıçağın görüntüsü, tozu dumana katarak ilerleyen bir otomobil görüntüsüne bağlandığında, seyirci, otomobilin cinayeti önlemek için vaktinde yetişemeyeceğini düşünebilir. Yine de çoğu zaman, paralel eylemler montajı sayesinde, doğru mantığa ya da dramatik ahlaka uygun olarak, araba yetişir. Dehşet ya da korku sineması günümüzde hâlâ geniş ölçüde bu montaj il-kesine dayanır.

Hitchcock *suspense*'ini, "Hitchcock'un elinden çıkma" denen şeyi bu mekanik *suspense*'ten ayıran, özgül kılan nedir?

Aslında Hitchcock sinemasının en azından bir bölümü kovalama-maca montajı olarak özetlenebilir; şu farkla ki, Hitchcock'un Mac Guffin diye adlandırdığını bildiğimiz bir bahane-nesne tarafından

başlatılan kovalamaca, çeşitli rastlantılarla, dolambaçlarla, olaylarla, ayrıntılarla ve film kişileriyle dolarak, sonunda filmin bütününden ayırt edilmez olur. Mallarmé nasıl Beaudelaire şiirini "oyduğunu" söylüyorsa, Hitchcock da bu anlamda Griffith kovalamacasını "oymuştur". *Suspense* denen endişe tarafından serbest bırakılan, yeniden ele alınan ve işlenen nesne nedir öyleyse? Şu cevabı vermeyi göze alıyorum: Yakın planın bulunmasıyla ve kullanılmasıyla birlikte anlam genişlemesine uğrayan bu nesne, özündeki kötülük bağlamında, bakıştır.

Öyleyse kaynağa, yani Griffith'e geri dönmek gerekiyor. Çünkü bakış da Griffith demek. Bakış, o bakış, şüphesiz, sinemayı doğurmak için sinematograftan çıktı, başlangıçta sinematografda değildi. Önce, bir on beş yirmi yıl kadar, insanlar olan bitenin, hareketin ve hayatın, dünyanın canlı temasının büyüüne kapıldı. Bugün bu ilk filmleri, Lumière'in, Méliès'in, Zecca'nın ve diğerlerinin filmlerini, Mack Sennett'leri, Şarlo'ları, Fatty'leri, bakışın montajıyla kaygının henüz bilinmediği bir sinematografik yeryüzü cennetinin değişik meyveleri olarak görüyoruz. Bu duyguyu saflıktan, masumiyetten söz ederek dışavuruyoruz. Kamera, oyuncularını cepheden görececek biçimde ayaklar üzerine yerleştirilir, vücut ve baş hareketlerinin kısa ara fasılları için de öne alınırdı. İlk oyunculu sinema ister istemez bürlesk oldu; yerinde duramayan bacaklar, havayı döven kollar, fırdönen (yani birbirine bakmayan) gözlerle dolu, beden hareketlerinden geçilmeyen bir sinema. Edgar Morin'e göre (*Les Stars*) oyuncuların beden hareketlerinin yerlerini nispi bir hareketsizliğe bırakması 1915-1920 yıllarına rastlar. Bu Griffith dönemecidir, yakın plan ve montaj çağıdır. Japon eleştirmen Tadao Sato bu tersine dönüşü büyük ölçüde Sessue Hayakawa'nın Cecil B. De Mille'in *The Cheat* (1915) filminde elde ettiği muazzam başarıya bağlar.<sup>22</sup> Japon oyuncu, soğukkanlılığı ve hareketsizliğiyle, film kişisi hakkındaki ırkçı klişenin ötesinde (sarı ırkın endişe verici ketumluğu), kalabalıkları kendinden geçiren bir yoğunluğa ulaşmıştır. Sato'ya göre, kelime kelime çevirisi "karın sanatı"

22. Tadao Sato, "Le point de regard", *Cahiers du cinéma*, no. 310.

olan *haragei* tekniğiyle yoğunlaştırdığı oyunu, bütünüyle bakışa geçmişti. Dönemin Batı tarzı oyunculuğunun dışavurumcu teatralliğine, o sırada geçerli olan jest abartısına ters düşen, bir tür kabızlık tekniği demek ki.

Belirtmekte yarar var: Kuleşof'un en ünlü deneyi olan ve genellikle "Kuleşof etkisi" denen şeyle karıştırılan *Mosjukin deneyi* de aşağı yukarı aynı döneme rastlar (1918-19). Bu deneyin etkisi, oyuncunun yüzünün hareketsizliğine, yakın plandaki "anlamli ifadesizliği"ne dayanır. Burada bir çeşit üçüncü evre, oyunun sıfır noktasına indirgenerek bütün iktidarın montaja, yaratıcıya devri söz konusudur. Jestüellik, yoğunlaşma (*haragei*) ve ifadesizlik, böylece, oyuncunun bedeninin, "yukarıdan", yüzden başlayarak, sahneye koymanın ve montajın yararına evcilleştirilmesinin üç aşamasını temsil eder. *Suspense*'in yasalarının belirlenmesi için temel önemlidir bu. Hitchcock sık sık hatırlatmıştır ifadesiz yüzden yana olduğunu.<sup>23</sup>

Burada gerçekten bir devrim söz konusudur. Montajla, yakın planla, hareketsizlikle, bakışla ve bağlılaşık olarak jestüelin geriye-itimiyle sinemanın önemli bir parçası –deyim yerindeyse, bürleskin bütün o dışkısal karnavalesk yanı– bir daha başlangıçtaki kabına sığmazlığı içinde geri dönmek üzere yok olup gitmektedir. Sinema masum, neşeli ve pis olmuştu. Artık saplantılı, fetişist ve buz gibi olacaktır. Pislik yok olmaz, içselleşir, manevileşir, bakışa geçer, yani arzusun kütüğüne yazılır. Kremalı pasta fırlatmalar, domuzluğuna çamur sıçratmalar, her türlü tahribat, bitmiştir artık. Vücudun hareketsizliğiyle ve yüz üzerinde, bakış üzerinde sabitleşmeyle birlikte sinemada boy gösteren, eşzamanlı olarak yasa,

23. François Regnault, "Système formel d'Hitchcock (fascicule de résultats)", *Cahiers du cinéma*, numéro hors série Alfred Hitchcock. Hitchcock, söze gelişi, Paul Newman'ın, *Torn Curtain*'da, ona "bir sahnenin montajını yapma imkânı sağlayan ifadesiz bakışlarla yetinmeyi" bilmemesinden yakınır. *Le Cinéma selon Hitchcock*, Éditions Seghers, s. 349. [Bundan sonra bu eseri *T.H.* olarak anacağım.] Hitchcock, *Arka Pencere*'deki James Stewart'ın bakışlarının montajı konusunda, açıkça Kuleşof'a ve Mosjukin deneyine gönderme yapar (*T.H.*, s. 242).

arzu ve sapıklıktır. Sessue Hayakawa "kötü"nün prototipidir. Filmin kötü kişisi ne kadar iyi işlenirse film o kadar iyi olur, diyecektir Hitchcock her zaman. Mosjugin deneyinin arzuların değişik yorumlarına dayandığını hatırlatalım.

Hitchcock şüphesiz bu devrimden, yanında konuşmalı sinemanın teknik devriminin pek önemsiz kaldığı (çünkü bütün yaptığı ilkinin programını izlemektir) bu devrimden en mantıklı sonuçları çıkaran sinemacıdır. Gerçekten bir devrimdir bu, bütün devrimler gibi de temelinde ölüm ve ölümün sahneye konması vardır. (Bu devrimin de simgesi kesik bir baştır, yakın plandır.) Bürleskin dünyasında, herkesin elinden geldiği kadar darbe vurduğu ve darbe aldığı, kolektif bir kahkaha tufanı içinde kremalı pastaların uçtuğu ve binaların yıkıldığı bu çokbiçimli dünyada, aslında ne ölüm ne de suç vardır. Saf jestüellikten ibaret olan çizgi film (kaybolan *slapstick*'in yedeği) dünyasında da başkişiler –pek ender görülen provokasyonlar, bazı Tex Avery'ler dışında– ilke olarak ölümsüzdür, yok edilemezdir, şiddet evrensel ve önemsizdir, suçluluk diye bir şey yoktur. Ölümün ağırlığı, cinayet, suç, ancak bir bakışın karşısında anlam kazanır. Hitchcock'un, sahneye koyma açısından bütün yaptığı, *suç tarafından çırılçıplak bırakılan bakışın işlevinden* mümkün olduğunca yararlanmaktır. "Yalnızca bakış için suç vardır," demek, aynı zamanda suça vekil olmanın bakışı çırılçıplak iş görmek zorunda bıraktığını, bakışın müstehcenliğini ele verdiğini söylemek demektir: *Arka Pencere*'deki gibi.

Hitchcock *suspense*'inin doğması için ne gerekir? Aslında, anlatsal bakımdan, pek az şey. Henüz hiçbir şeyden şüphelenmeyen film kişilerinin başına gelecek bir felaketi bir biçimde haber vermek yeterlidir. (Bachelard'ın terimleriyle konuşursak buna "Kassandra kompleksi" diyebiliriz.) Bu açıdan, bir Lumière filmini bile "Hitchcocklaştırmak" mümkündür.<sup>24</sup>

24. İlk *suspense* etkisi *Sulanan Sulayıcı* değil midir zaten? Bu duruma, Hitchcock'ta, av olan avcı ya da daha radikal biçimde, Raymond Bellour'un *Kuşlar*'la ilgili olarak gösterdiği gibi, röntgenlenen röntgenci biçiminde sık sık rastlanır. Bkz. *Arka Pencere*.



Dahası var: Her film önsel olarak bir Lumière filmi gibi çalıştığı için Hitchcock *suspense*'i mümkün olabilmektedir; Hitchcock sahneye koyuşunun kışkırtıcı biçimde işlediği şey sinemanın Lumière tarzı işleyişidir. Açayım.

Daha yukarıda bir çeşit sinematografik yeryüzü cennetinden söz ettim – ilk yıllardan, ilk jestlerden, ilk oyunlardan. Sözgelisi, Lumière kardeşlerin ilk oyunculu filmlerinden birkaçında, bir asker, bir parkta çocuk arabasını iten bir dadıya kur yapar. Bu bir yapıntı değildir, bir ara fasıldır. Bu düzeyde, sinema hayatla yetinir, sinema hayattır. *Lumière sineması ölümü görmez.*

Şöyle söyleyelim: Bu sahnenin kaydı masumdur. Gösteri masumdur, başkişiler masumdur. İzleyici de bu masumiyeti paylaşır. Yine de sinema, başlangıçta masum hayatı böyle masumca kaydetmesine rağmen, sırf onu kaydettiği için, ona bir şeyler eklemekle suçlanabilir. Niye başka bir şey değil de bu? Niye asker ve dadı? Niye bu sahne seçimi, bu deкупaj, bu çerçeveleme, bu bakış? Bu sorular sorulmaya başladığı anda her şey değişir. Başlangıçtaki masumiyet o anda şüpheli hale gelir, yok olur. Asker ve dadı şüpheli ve suçlu bir oyun oynamaktadır, izleyicinin ilgisi yön değiştirmiştir. Açık saçıklık uzakta değildir. Gerçi açık saçıklık henüz açık yürekli ve masumdur, ama her an pisliğe bulanabilir. Yapıntı böyle işin içine girer; Godard'ın –hem de Hitchcock'la ilgili olarak– söylediği gibi, yapıntıyı yapan bakıştır.<sup>25</sup>

Peki Lumière ara faslının Hitchcock yapıntısına dönüşmesi için ne gerekir? İçine bir cinayet sokmak yeter. Sözgelisi, önsel olarak, dadının bebeği boğmaya karar verdiği bildirilir. Gerisi aynen çekilebilir, anlam altüst olmuştur. Bebek, arabasında gak guk ederken, asker dadıyı tavlama için soytarılik yaparken, dadı kırıp kalça kıvrırken, gizli bir korku sahnenin ilk anlamını, görünür anlamını, göstergibilimcilerin "düzanlam" dediği anlamını bozar ve bütün göstergelerini soysuzlaştırır. Görüntünün görünürdeki gerçekliğini izleyicinin safça benimsemesi artık imkânsızdır, alttan

25. Jean-Luc Godard, *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*, Éditions Albatros.

alta nelerin döndüğünü bilmektedir. Masumiyet kaybı. Askere gü-lücükler gönderen bebek, ölüm tehdidi altında bir bebektir, askerin bölüğüyse ayan beyan ortadadır ("tehlikedeki kişiye yardım et-meme" durumu). "Gerçeklik izlenimi" ikinci bir düzeye, yananlam düzeyine geçer. Kamera artık sadece *şu bebeğe bakın, ne şeker şey dememektedir, şu bebeğe bakın, ne şeker şey, asker nelerin döndü-ğünü anlamazsa birkaç dakikalık ömrü kaldı* demektedir. Ama bu-nu aynı görüntüyle söylemektedir. "Masum" anlam kaybolmamış-tır, hâlâ bebek çok şeker, asker geri zekâlı, dadı işvelidir. Ama ma-sum anlam bozulmuş, ikileşmiş, soysuzlaşmıştır. İkinci bir anlam-lama tarafından, her jesti bir acı alay ve ölümcül komedi yüzeyine geri gönderen, basit jestlerin gizli yüzünü, hiçliğin yüzünü ortaya çıkaran, zalimce bir anlamlama tarafından "oyulmuş"tur. *Suspense* sinematografik zamanın bir anamorfozudur; seyirciyi, tablo kişile-rinin farkında olmadıkları çarpıtılmış yumurtamsı biçimin içindeki kurukafayı seçebildiği noktaya taşır.

Hitchcock'ta suçun işlevi böyledir. Suç aynı zamanda hem olayların doğal düzenini hem de sinemanın doğal düzenini saptırır, bakışı harekete geçiren ve yapıntıya yol açan bir leke bırakır. (Kö-tülük bir lekedir.<sup>26</sup>)

Demek ki önsel olarak bu doğal düzen gerekiyor. Hitchcock si-neması şöyle kurulur: Her şey normal biçimde, ortalamaya uygun olarak, hatta genel sıradanlığın ve duyarsızlığın sınırları içinde olup biterken, biri, bütünü oluşturan öğelerden birinin, açıklana-maz bir davranış nedeniyle, leke yaptığını fark eder. Her şey bura-dan başlayarak birbirine bağlanır.

En Hitchcock'a özgü sahneye koyma etkileri her zaman bu leke çevresinde örgütlenir. Her şey bakışı harekete geçiren bir le-ke işlevi görebilir: *Stage Fright*'ta (Sahne Korkusu) elbisenin üs-tündeki kan, *Suspicion*'da içine yerleştirilmiş lambayla "şiddeti ar-tırılmış" süt bardağı, *Arka Pencere*'de pencerenin siyah dikdörtge-

26. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, s. 24. Kötlü-ğün Cermence kökü olan *mal* Latince "leke" demek olan *macula*'dan gelir, on-dan da *malen* (resim yapmak) ve *maler* (ressam) türemiştir.

iii ve bu siyah dikdörtgen içinde katilin sigarasının oluşturduğu kırmızı nokta, *North by Northwest*'in (Gizli Teşkilat) başlangıçta gökyüzünde bir noktadan ibaret olan uçağı.

Yapıntı işte böyle kurulur. Sözgelışı, herhangi bir adam, Cary Grant, şehir dışında ıssız bir yolda, bir otobüs durağında, tanımadığı biriyle ("Kaplan") buluşacaktır. Görünürde kimse yoktur, hiçbir şey yoktur. Bir süre sonra, bir araba, otobüs durağına birini bırakır. Hayır, gelen Kaplan değildir, *çünkü*, diye cevap verir adam Cary Grant'ın sorusuna, *benim adım bu değil*. Otobüs gelir. Adı bilinmeyen adam otobüse bineceği sırada ufka bakar ve şöyle der: *Tuhaf, uçak ilaçlama yapıyor ama ortada ekin filan yok*. Otobüs adı bilinmeyen adamı alıp gider, Cary Grant bu uzak, küçük, zor seçilen anormallikle –olmayan ekinlere ilaç sıkan uçakla– karşı karşıya kalır. Bildiğimiz gibi, bu zor seçilen anormallik yaklaşacak, büyüyecek, bütün alanı istila edecektir.

Bu ünlü sahne, anormalliğin, lekenin Hitchcock sinemasındaki işlevini çok iyi ortaya koyar, çünkü, ıssız ova sayesinde, soyutlamaya yaklaşır. Cary Grant birini aramaktadır, küçük de olsa tanıdık bir işaret kollamaktadır, ama her şeyi yerli yerine oturtacak böyle bir işaret belirmez. Her şey sallantıdadır ve sonunda tabloda leke yapan, "silinmesine" uğraşılın, Cary Grant olur.<sup>27</sup>

*Arka Pencere*'de, James Stewart karşıdaki pencerelerden birinde anormal bir şey fark eder, sonra birbirini izleyen küçük anormallikler bir cinayet biçimini alır, sonunda kendisini gözetleyeni fark etme sırası katile gelir.

Aynı şekilde, *Foreign Correspondant*'ın bütün yapıntısının, kanatları rüzgâra göre ters yönde dönen değirmen fikrinden çıktığını biliyoruz.<sup>28</sup> Burada, leke-yapan-nesne, kelimenin tam anlamıyla

27. *T. H.*, s. 151 (Mac Guffin'in hiçliği) ve s. 280-7, bütün filmi kat eden "hiç" saplantısı, bir cesedin, bir montaj zincirinde hiç yoktan düştüğü, çekilmemiş sahenin gelişimi vs., simgesi Kaplan diye bir isim olan "hiç". Eva-Marie Saint filmin bir yerinde Roger O. Thornhill'e (Cary Grant) adının ortasındaki O'nun ne anlama geldiğini sorar. Cevap: "sıfır". (Başka bir yerde, Hitchcock insanlığı ikiye ayırır: 1 insanları ve 0 insanları. Ve tabii kendisinin ikincilerden olduğunu söyler.)

28. *T. H.*, s. 151.





*North by Northwest, Alfred Hitchcock*

**...ve sonunda tabloda leke yapan, "silinmesine"  
uğraşılan, Cary Grant olur...**

*doğaya aykırı* bir nesnedir. Söz konusu nesne her zaman doğal bir doğa, fazla doğal bir doğa fonu önünde ortaya çıkar. Bilindiği gibi Hitchcock filmlerinin çerçevesi, dekoru çoğu zaman uzlaşmalı bir doğa, bir kartpostaldır: Olay İsviçre'de geçiyorsa dağlar ve çikolata, Hollanda'da geçiyorsa şemsiyeler, yeldeğirmenleri, lale tarlaları gerekir. "*Foreign Correspondant* renkli çekilseydi," der Hitchcock, "uzun süredir hayalini kurduğum bir fikri kullanacaktım: bir lale tarlasında cinayet. ... Kamera bir laleye, lalenin içine doğru ilerler. Mücadele sesleri arka planda duyulmaya devam etmektedir. Bütün ekranı dolduran bir taçyaprağa doğru ilerleriz ve bam!.. Taçyaprağa bir damla kırmızı kan düşer."<sup>29</sup> Aynı fikir *Trouble with Harry* ile ilgili olarak yeniden ele alınır: "Yaptığım, şırl şırl akan bir derenin kenarında işlenen bir cinayeti göstermek, onun duru suyuna bir damla kan karıştırmak gibiydi."<sup>30</sup>

Demek ki başlangıç noktası hep aynı: doğanın, Lumière sinemasının karikatürleştirilmiş, enayice bir turistik panoramaya dönüşmüş hali, ardından "bütün sistemi yolundan saptıran" leke, gerçeklik düzlemini yerinden oynatan sapık ya da ters öge (değirmenin rüzâra göre ters yönde dönen kanatları gibi). Bu öge, bu leke, çoğu zaman mantıki olarak bir kan lekesi, *Marnie*'ye musallat olan ve halüsinasyonlara yol açan şu kırmızı lekedir, ama bazen kan da fazla "doğal" kalabilir ve onu da yolundan saptırmak gerekebilir. Buna örnek, Hitchcock'un *The Man Who Knew Too Much*'ta anıştırdığı ama hiçbir zaman tamamlayamadığı, Daniel Gelin'in ölmeden önce mavi boya üzerinde yürümüş olması gereken sahnedir: "Bu, eski ilkenin, kan izlerini takip etme ilkesinin bir çeşitlemesiydi, ama kırmızı yerine mavi takip ediliyordu."<sup>31</sup> (Demek ki bu mavi, kurbanın suratından James Stewart'ın ellerine bulaşan ceviz boyasına karşılık veren, tamamlayıcı bir renk olacaktı: burada da, sahte bir "doğal", "yerli" esmer, leke tarafından saptırılmış olur.)

Hitchcock'taki uzlaşma, sahte doğa ya da deyim yerindeyse *dış görünüş* sorunu, doğrudan doğruya, onun sinemasının genellikle değeri bilinmeyen ya da küçümsenen bir yanına, politikaya bağla-



*Kuşlar*, Alfred Hitchcock

**...bu leke, çoğu zaman mantiki olarak bir kan lekesi...**

nır. Hitchcock büyük bir politik sinemacıdır. Birçok filmi, bin dokuz yüz kırkların nazi karşıtı filmleri (*The Lady Vanishes*'dan *Notorious*'a) ve altmışların komünizm karşıtı filmleri açıkça politiktir. Burada, sadece, gizli ajanların doğal olarak politik ve ulusal bir kimlik sahibi olduğu, bir tür uzlaşması söz konusu değildir. *The Lady Vanishes* gibi bir polisiye komediyi görmek, o dönemde başka hiçbir filmin, Avrupa demokrasilerinin yeni diktatörlüklerin baskısı karşısındaki yüzünü böylesine açığa çıkarmadığını kabul etmeye yeter. Bu, olayların görünürdeki saf ve temiz akışının altındaki tersliklerle bu derecede ilgilenen bir sinemacının, hem burjuva dünyasının sahte güven verici maskesinin hem de diktatörlüklerin katı maskesinin ardındaki çalkantılarla karşılaşmamasının mümkün olmadığı anlamına gelir. "Şırl şırl akan bir derenin suyuna bir damla kan" motifini ciddiye almak gerekir. *Hiçbir kuş bir sorular ormanında ötecek kadar yürekli değildir*, diyor şair. Ama şarkı söyleyen çocukların arasından bir kuşlar ormanı fişkırtın, bakın sorular, hatta çığlıklar nasıl yükseliyor. *Arka Pencere*'deki, küçük köpeği boğulmuş bulunan kadının unutulmaz çığlığı: "Herkes yalan söylüyor! Niye kimse kimseyi sevmiyor!" Kim demiş bu sinemacı formalist diye, teknikten ve trüka jdan başka şeyle uğraşmaz diye?

Hitchcock'un filmleri iyi insanlar diye adlandırılan kişilerle, küçük burjuvalarla, *decent people* (temiz insanlar) ile doludur. Bunlar birer maskedir. *The Lady Vanishes*'da, sürekli çay içip anlamsız gevezelikler yapan, kendi halindeki Miss Froy, aslında bir casustur. Ötekilerin de mutlaka sakladıkları bir şeyleri vardır. Sapık ögenin, cinayetin görünen ve ancak algılanabilen lekesinin açığa çıkaracağı aşağılık bir yanları. *Arka Pencere*, Amerikan yaşam tarzının acımasız bir tablosudur.

Hitchcock öykülemesi şu yasaya uyar: Bir durum önsel olarak ne kadar sıradan, tanıdık, uzlaşmalıysa, rahatsız edici, tekinsiz olmaya o kadar elverişlidir, yeter ki onu oluşturan öğelerden biri "rüzgâra göre ters yönde dönmeye" başlasın. Bütün senaryo ve sahneye koyma çalışması, sapık ögesiyle birlikte bu doğal manzarayı ve ardından gelecek olanları kurup geliştirmekten ibarettir. *Suspense*, hızlandırılmış kovalamaca montajının tersine, sahneye koyma-



nın gitgide artan yozlaşma üzerinde, ilk manzaranın yavaş yavaş ya da birden sapıklaşması üzerinde ısrar etmesinden kaynaklanır. *Suspense*'e özgü sahneye koyma ve montaj seyirci karşısında sapık ögenin altını çizer. Filmin hareketi her zaman manzaradan lekeye, genel plandan yakın plana doğrudur. Bu hareket her zaman seyirciyi olaya hazırlar. Hitchcock sistemli olarak *suspense*'i sürprizin karşısına çıkarır. Yaptığı şeyin oyuncu yönetimi değil --çünkü oyuncuların bütün beklediği, sahnenin montajını yapmasını sağlayan, çoğu zaman zor, hatta cambazlık gerektiren konumlarda sinamaktan hoşlandığı, şu "ifadesizlik"tir-- *seyirci yönetimi* olmasıyla övünür.<sup>32</sup> Bu kaygının, sahneye koymanın bütün yerleşik kurallarına aykırı düştüğünü belirtmek gerekiyor. Sözgeşi Mitry'ye bakacak olursak, tersine, "seyircinin ilgisini sürekli olarak canlı tutan şey sürprizdir", bu nedenle "asla ... bir plan olayı 'hazırlamamalı'dır. Sözgeşi, alan, ön planda bir masa ve iki boş sandalyenin durduğu bir kafe içini sunuyorsa, *biraz sonra* da (beklenen) bir çift alana girip bu masaya oturursa, hata ortadadır. Bu, şunu söylemek gibidir: 'Dikkat! işte buraya oturacaklar.' Seyirciye tanınan bu öngörme imkânı, aynı zamanda, olayları yönetenin yönetmen olduğunu da sezdirir."<sup>33</sup> Oysa bu, Hitchcock'un sahip çıktığı şeyin ta kendisidir, *suspense*'i yaratan tam da böyle bir uyarıdır; *Sabotaj* filmindeki, çocuğun içinde bomba olduğunu bilmeden otobüste bir paket taşıdığı sekans konusunda, Hitchcock şöyle der: "Bombayı hep aynı açıdan gösterseydim izleyici pakete alışırdı: 'Ha, iyi! Alt tarafı bir paket işte', ama ben ona şunu söylemek istiyordum: 'Hayır, hayır, öyle değil! Dikkat edin, gözünüzü açık tutun!'"<sup>34</sup> Zaten Mitry'nin, yukarıdaki yargısını düzeltir gibi, hemen ardından *Shadow of a Doubt*'un bir sahnesini anması da anlamlıdır.

Sahneye koymanın sihirli etkilerini yaratan ve doğrulayan sapık öge, anormallik, leke, yalnızca suç ve politika düzeyinde değil, erotizm düzeyinde de iş görür. Hitchcock *suspense*'inin özü ero-

32. T. H., s. 303.

33. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, s. 399.

34. T. H., s. 297-8.

tizmdir; Hitchcock montajı erotik bir montajdır. Hitchcock bilindiği gibi çiftlerin sinemacısıdır, çiftlerde ilgilendiği ise özellikle çiftleşmedir, "*çalışır durumdaki*" aşk dediği şeydir. "Çalışır durumdaki" aşkı nasıl göstermeli? Çiftleşme nasıl gösterilir? Hitchcock'un, sansüre rağmen, istiare (*North by Northwest*'in ünlü son planı), tersine çevirme (*Vertigo*'da Kim Novak'ın James Stewart tarafından "giydirilme"si), parçalara ayırma (*Psycho*'daki duş altında cinayet), vs. gibi yöntemlere başvurarak, sık sık cinselliği göstermeye çalıştığı vurgulanmıştır.<sup>35</sup> Ama cinselliği göstermek başka şeydir, çiftleşmeyi göstermek başka şey. Cinsellik elbette *suspense*'in konusudur (iyi Hitchcock filmlerinin temelinde her zaman erkek kahramanla kadın kahramanın ne zaman, hangi anda "birleşmeyi" başabilecekleri –tabii ki sonunda: *happy end*'in, mutlu sonun anlamı budur– sorusu vardır), ama çiftleşme de *suspense*'in başlıca kipliklerinden biridir. Filmin erkek ve kadın başkişilerinin çiftleşmesi her zaman temel bir rahatsızlık içinde, dışarıdan gelen, sapık bir nesnenin zorlamasıyla gerçekleşir: *Otuz Dokuzuncu Basamak*'ın iki kahramanını birbirine bağlayan kelepçeyi düşünüyorum tabii – ama bu yapı, *başta gelen beraberlik* olarak, filmlerin çoğunda, François Regnault'nun belirttiği gibi "ister iki erkek arasında (*Trendeki Yabancılar*, *Frenzy*, bir bakıma *The Wrong Man*), ister bir erkekle bir kadın ya da karısı arasında (*Otuz Dokuzuncu Basamak*), kelepçeyle ya da *Notorious*'taki gibi hafiyelik görevi ve öpüşmeyle, *Suspicion* ve *Marnie*'deki gibi evlilikle, *Young and Innocent* ve *Sabotajcı*'daki gibi rastlantıyla, vs. bağlanma biçiminde ortaya çıkar".

Çift en çok bir şey tarafından birliği bozulduğu ya da çaresiz bırakıldığı zaman yapışıktır. Bu, *Notorious*'taki öpüşme sahnesinde –rahatsızlığın bütünüyle film kişilerinden oyunculara taşındığı bu sahnede<sup>36</sup>– âşıkları birlikte döndüren telefondur. *Arka Pencere*'de,

35. Jean Narboni, "Visages d'Hitchcock", *Cahiers du cinéma*, numéro hors serie Hitchcock.

36. T. H., s. 292: "Tabii, oyuncular bundan nefret etti. Fena halde rahatsız oldular, birbirlerine bu şekilde sarılmak zorunda olmaları onlara acı veriyordu." Tam Hitchcock'a özgü bir durum, bunun anlamını biraz sonra açıklamaya çalışacağım.

James Stewart'ın fotoğraf makinesidir; çifti, yani muhabiri ve mankeni hem birleştiren hem ayıran, ama karşıdaki cinayet dolayısıyla da aşkı "çalışır duruma" getiren, "işleten" şeyin nesnesidir. *Şantaj* da bir adam tütüncü dükkânına girer ve bir puro ister. İki sevgili, masum katil kız ve suç ortağı polis, oradadır. Neyin söz konusu olduğunu izleyici gibi onlar da bildiği için korkudan taş kesilirler. Ama ikisi de taş kesilmekle kalmaz, gitgide birbirlerine daha çok sokulduklarını görürüz, sonunda durumları o kadar hakikate aykırı hale gelir ki, gülünçleşirler. Burada Hitchcock sisteminin kusursuz modelini, doğal olanın, suçun ve sapık nesnenin işlevini buluruz. Gerçekten de, bir tütüncüden puro almak kadar doğal, normal ne olabilir? Oysa bu sekanstaki *suspense* tam da adamın –çiftin de izleyicinin de bildiği gibi genç kızın nefsi müdafaa halinde istemeden işlediği cinayetin tanığı olan adamın– puronun parasını ödemek için hiç de *acele etmeyeceği* olgusuna dayanır. Adam acele etmez, çünkü puronun tadını çıkarmak için zaman harcamak *doğaldır*. Puronun halkasını çıkarır, parmakları arasında yuvarlar, zevkle koklar, sonunda tezgâhtaki havagazı çakmağıyla yakar. Bu arada polisle nişanlısı tek vücut olmak istercesine birbirlerine yapıştıkça yapışmaktadır. Sonra da, tahmin edileceği gibi, adam saflık içinde yanına para almamış olduğunu fark eder, genç polisten para rica eder, o da doğal olarak vermek zorunda kalır. Şantaj böyle başlar, onunla birlikte yapıntı da. Böylece bütün sahne puroda odaklanır, puro dehşet verici bir nesne, sapık bir nesne, neredeyse müstehcen bir nesne olur. Burada puro bakış noktasını, *fascinum*'u temsil eder. Şantajcı ise, kendisini aracı olarak kullanan Hitchcock'la birlikte, seyirci yönetimini gerçekleştirir. Aynı zamanda, çifti rahatsızlık ve çaresizlik içinde, elem içinde birbirine kenetler. Büyük bir ustalıkla yaratılan bu etki, bütünüyle üsluplaştırılmış biçimde, *Arka Pencere*'de de karşımıza çıkar: Katilin sigarasının kırmızı ucu, pencerenin siyah yüzeyinde, geceleyin bir yol arızasını uzaktan haber veren bir işaret lambası gibi, cinayeti birdenbire James Stewart'ın ve Grace Kelly'nin afallamış gözlerinin önüne serer – tıpkı *fraisette*'in, Charlus'ün homoseksüelliğini Proust anlatıcısının gözleri önüne sermesi gibi, inkâr edilmez biçimde.

Böylece bakış her zaman, çifti kenetleyen bir üçüncü unsur olarak, onun içinde vardır. Çift her zaman bir üçüncü kişiyi içerir, sadece "bir çeşit geçici üçlü sevişme" halinde iş görür, der Hitchcock *Notorious*'taki öpüşme hakkında; oysa bu sahne görünürde bir üçüncü kişi içermez; ama bu durumda da çiftin iş görmesini sağlayan kameradır, sonra da izleyicidir: "Ayrılmamalarının, bu kucaklaşmayı bitirmemelerinin çok önemli olduğunu hissediyordum; izleyiciyi temsil eden kameranın bu uzun öpüşmeye katılan bir üçüncü kişi olarak kabul edilmesi gerektiğini de hissediyordum. Böylece izleyiciye Cary Grant'ı ve Ingrid Bergman'ı birlikte öpmenin büyük ayrıcalığını veriyordum. Bir çeşit geçici üçlü sevişmeydi bu."<sup>37</sup> Hitchcock, aşkı ifade etmek için, oyuncuların dengelerini kaybetmesi pahasına, çifti gerçekten birbirine bağlanmış, fizik olarak kenetlenmiş göstermesi gerektiğini niye hissettiğini ilginç bir anekdot anlatarak açıklar: "Boulogne'dan Paris'e giden bir trendeydim. Étaples'dan geçerken tren oldukça yavaş gidiyordu. ... Vagonun penceresinden, duvarları kırmızı tuğladan büyük bir fabrika binasını görüyordum, duvarın dibinde de genç bir çift vardı. Kız ve oğlan, kollarıyla birbirlerine sarılmış, yan yana duruyorlardı ve oğlan duvara işiyordu. Kız oğlanı asla bırakmamıştı. Onun işemesini seyrediyor, dönüp trene bakıyor, sonra yine oğlana dönüyordu. Gerçek 'çalışma halindeki aşk'ın, gerçek 'işleyen' aşkın aslında bu olduğunu anlamıştım."<sup>38</sup> Burada Hitchcock erotizminin bütün öğelerini bir arada buluruz: manzaranın uzlaşmalı niteliği, "dış görünüş", çiftin doğallığı, duvara fışkıran çiş olarak leke, çifti bir "geçici üçlü sevişme" içinde kenetleyen bakış, ve *suspense*'in gerçek özü, hareketin ve hareketsizliğin iç içeliği, zamanın ağdaşması, Hitchcock montajına özgü yavaşlatılmışlık. Hitchcock'un, *North by Northwest*'te, *Notorious*'taki ünlü öpüşmenin trenli bir *re-make*'ini (Eva-Marie-Saint'in kompartımanındaki öpüşme sahnesi) yaptığını biliyoruz.

Bu erotik figürün –dengesizlik durumunda, bakışla kenetlenmiş olarak birbirine sarılmış çift figürünün– tekrarlanmasıyla ilgili



*Strangers in a Train*, Alfred Hitchcock

**...bir çeşit geçici l sevişme...**

biyografik bir varsayıma izin varsa, ben, Hitchcock'un Truffaut'ya anlattığı anının bütün özellikleriyle bir "perde-anı"ya benzediğini, kaynağa ulaşmak için hayatında daha derin bir olay bulmamız gerektiğini düşünürdüm. Gerçekten temel önemdeki bu olayı, Hitchcock'un arkadaşı Odette Ferry sayesinde artık biliyoruz. Hitchcock'un, Odette Ferry'nin ilginç bir biçimde onun kadın kahramanlarının arketipi olduğunu yazdığı, Alma Reville'e evlenme teklif etmesi: "Ancak içinde bulundukları gemi fırtınaya tutulunca Hitchcock onun kamarasının kapısını vurup evlenme teklif etmeye cesaret edebilmiş. 'Bora çıkmıştı' diye anlattı bana... 'Gemi salıncak gibi sallanıyordu. Dengemi kaybetmemek için tutunduğum kapının menteşeleri gıcırdıyordu (meslektaşlarının yaptığı bazı korku filmlerindeki gibi!). Bütün bunların kötüye alamet olduğunu düşündüm. Tam geri çekilmek üzereydim ki Alma bana gülümsedi. O zaman kabul edeceğini anladım.'"<sup>39</sup>

Rahatsızlık, çaresizlik, hareketsiz bir hareket içinde dengeyi bozulmasıyla birbirine sarılan çift, bir uçurumun ağzında sallantıda kalmış âşıkların birbirini tutmaya çalışan elleri (*Young and Innocent*'taki terk edilmiş maden, *North by Northwest*'teki Rushmore Dağı ve tren kuşeti, *Sabotajcı*'daki Özgürlük Anıtı – erkekli ve talihsiz versiyon), son noktada gelen *happy end*, mutlu son, yani son anda birbirini bulup sıkımayı başaran eller, ağdalaşmış zaman, yavaşlatılmışlık, bunların hepsi "evlenme teklifi" öyküsünde gücül olarak beliriyor.

O zaman Hitchcock'un neden *suspense* içinde yavaşlatılmışlık gibi paradoksal bir gerek üzerinde bu kadar ısrar ettiğini anlıyoruz – sözgelişi *Şantaj*'daki puro sahnesi, davranışlar sapık değil de doğal olmuş olsaydı bize son derece uzun ve sıkıcı gelecekti. Bu öz-

39. Odette Ferry, "Hitchcock, mon ami", *Cahiers du cinéma*, numéro hors série Hitchcock. Bakış açımızı genişleterek kendimize şunu sorabiliriz: Burada anlatılan durum tipik İngiliz, hatta Katolik-İngiliz bir durum değil mi? "Denizin ortasındaki bir gemide, sıkıntılar içinde, aşkların mutlu sona ulaşması" demek istiyorum. Bu durum, Conrad'ın en İngiliz romanı olan, Hitchcock'a özgü roman kişileri ve anlatım özellikleriyle (cinsel *suspense* dahil) dolu *Fortune*'da ya da Evelyn Waugh'un İngiliz Katolikliğinden söz eden (içinde insanların hayatlarla bağlanmak zorunda kaldıkları bir fırtına sahnesi bulunan) romanı *Brideshead*'e

nel uzama, zamanın bu ağdalaşması erotizmle ilişkilidir; bu, bir olayın uzatılmış, elem dolu kararsızlığı içinde erotikleştirilmiş zamandır. *Suspense*, havaya atılan paranın izlediği yolun, para bir yüzü (tura: evet) ya da diğer yüzü (yazı: hayır) üzerine düşmeden önce, erotik biçimde uzatılmasıdır. Gerçek zamanda olay, *Psycho*'da Janet Leigh'in duşta öldürülmesi gibi, son derece kısa sürebilir, ama o zaman da mümkün olduğunca ayrıştırılacaktır (kırk beş saniyede, çoğu yavaş çekim, yetmiş plan).

Demek ki bu anlamda, *suspense*'i yaratan montajdır; ama paralel eylemlerin Griffith usulü hızlandırılmasının tersi yönde kullanılan montaj; homojen bir uzayda, aynı yönde ilerleyen eylemlerin montajı; yavaşlatılmışlık gerektiren ve kendini bir üçüncü öğenin, sapık nesnenin ya da lekenin çağrıştırdığı bakışa taşıtan bir montaj. Bu yapıyla ortaya çıkan ve bu yapıda odaklaşan olağanüstü biçimsel buluş, her türlü sıcaklığın ya da duygusal derinliğin kasten dışlanmasıyla, bu eseri (ki bu açıdan çok eleştirilmiştir) Hitchcock'a özgü sahneye koyuşun ölçüsüz bedeli haline getirir.

Böylece, ustanın hiç çekinmeden açıkladığı, mekanik, davranışçı ya da Pavlovcu anlayışla yorumlanan *suspense* yasalarının, başkası tarafından uygulandığı zaman niye işlemediğini ve Hitchcock'un, kendi deyişiyle, "tekeli" niye hep elinde tuttuğunu daha iyi anlarız. Hitchcock elinden çıkma filmlerin olsa olsa parodisi ya da naziresi yapılabilir (bazen zekice: *De Palma*), taklidi imkânsızdır, çünkü o Hitchcock yapıntısının aynı zamanda hem biçimi, hem özü, hem de içeriğidir, yani bu yapıntıyı tekil kılan şeyin ta kendisidir.

*Dönüş*'te de karşımıza çıkar. Öyleyse denizde evlilik, bir çeşit yoğunlaşma (istiare ya da pıhtılaşma) olarak, İngiliz Victoria'cılığını (vücut hareketlerini zorlaştıran ama aynı zorluk içinde özgürleştiren bağlanma ve sallanma) ve Meryem arzusunu temsil ediyor – deniz Meryem'i çağrıştırdığı için. Belki de Alma'nın adı boşuna Alma değildi.

Üçüncü unsurun da, Odette Ferry'nin anlattığı öyküde, sallanma olduğu düşünülebilir, ama daha derine inildiğinde bu Tanrı olmalıdır. Sallanma Tanrısı. Hitchcock, Tanrı'nın belgesellerin tek yönetmeni olduğunu, ama yapıntılarda sahneye koyucunun Tanrı olması gerektiğini söyler (*T. H.*, s. 111).

## Bobinler ya da Labirent ve Yüz Sorunu<sup>40</sup>

*Film... barok sanatı, içinde bulunduğu çırpınmalı katalepsiden kurtarır. İlk defa, şeylerin imgesi aynı zamanda sürelerinin de imgesi, sanki değişimin mumyasıdır.*

André Bazin

Her labirent yüze ilişkin bir endişe, bir muamma içerir.

Girit labirentinin merkezinde boğa başlı canavar durur. Mısır labirentinin merkezinde, piramidin içinde bir mumya vardır. Mumya neye yarar? Yüzü korumaya. Bir mumya için en önemli an, sonsuzluktan sıyrıldığı an, bilindiği gibi, sargılarının çözüldüğü –ya da, komik ya da endişe verici versiyon olarak, sargılarını bizzat çözdüğü– andır; yani altında ne olduğunun bilineceği an. Bazen, bu, bir antik sinema yıldızının duru, pürüzsüz yüzüdür. Hollywood'un eski Mısır sevgisi. Bazen korkunç, iğrenç, çürümüş bir yüzdür. Bazen bir hiçtir (*Görünmeyen Adam*). Ama her durumda, labirentin içine yolculuğu yönlendiren, yüzün endişe verici aranişıdır – silinmesi değilse.

40. Bu metnin, École Pratique des Hautes Études'de, Labirent konusunda düzenlenen Roland Barthes Semineri'nde (1979) okunan ilk versiyonu, 1979 haziranında, *Cahiers du cinéma*'nın 301'inci sayısında, "Kısmi Görme" adı altında yayımlanmıştır. Orada, yüzden çok, *thriller* denen filmlerde alan-dışı tarafından temsil edilen "kör leke" üstünde duruyordum.



Labirentin kendisi de, uçaktan bakıldığında, hatları birbirine geçmiş, sapık bir biçimde çoğalmış, anlaşılmaz, dağınık bir yüze, yüzlerden oluşmuş bir yüze benzer. Raoul Ruiz'in *Le Territoire*'i, başkişilerin içinde dönüp durduğu, bir türlü çıkışı, ağzı bulamadığı ve sonunda doğal olarak birbirini yediği bir yüzdür. *Le Tombeau hindou*'daki, kahramanla kız arkadaşının sığındığı mağaranın ağzına gerilen ve kovalayanları yanıltan örümcek ağı da bir yüzdür. Dikey olarak, "iknografik"\* olarak bakıldığında, labirentin kendisi büyüleyici, yanıltıcı bir yüzdür. Labirentte yolunu bulmak için labirente girmek, matematikçilerin dediği gibi onu "yenmek",<sup>41</sup> diyakronik geçitlerinin karmaşasından geçmek gerekir. Labirent öyküleri de bizzat birer labirenttir, labirent yüzün silinmesi ve kaybolmasıyla başlar, yüz labirent olduğunda çıkış bulunur.

Borges'in labirent anlatıları, yüzleri ezilmiş üç cesediyle bir kimlik muammasına dayanan (kimlik: bir yüzün üstünde bir ad) *Abenhacan El Bokhari mort dans son labyrinthe* ya da daha açık olarak *La Demeure d'Asterion*, buna örnektir.<sup>42</sup>

Bu son anlatı dolaylı olarak sinemanın özgül bir sorununa atıfta bulunur – bu konuya döneceğim. Bu hikâyede söz konusu olan nedir? Hikâye birinci şahısta anlatılır. Anlatıcı, eşsiz ve benzersiz olduğunu ileri sürer. Koridorlarını ve odalarını sayamadığı çok büyük bir yapının içinde yaşamaktadır; ne okumayı bilir ne sayı saymayı. Bu tuhaf konutta mahpus olduğu söylentisini reddeder. Söylediğine göre daha önce dışarı çıkmıştır: "Gece olmadan geri dönmemin nedeni, kalabalıktaki insanların yüzlerinin, elimin ayası gibi girintisiz çıkıntısız ve renksiz olan bu yüzlerin bende uyandırdığı korkuydu." Bu arada, dışarıda görünmesinin paniğe yol açtığını da öğreniriz. Kısacası okur, kurnazca, bu kısa hikâyenin yalnızlıktan bunalan ama bunu kabul etmeyen esrarlı, burnu büyük ve düpedüz ilkel anlatıcısının neye benzediğini merak etmeye sürüklenir. İpuçları çoğalır: Dokuz yılda bir ona dokuz kurban sunulmaktadır;

\* *ichneumon*: firavun faresi. (ç.n.)

41. Pierre Rosenstihl.

42. Jorge-Luis Borges, *L'Aleph*, Éditions Gallimard, La Croix du Sud dizisi, çev. Roger Caillois.



*Şantaj*, Alfred Hitchcock (üstte); *Perceval*, Hans-Jürgen Syberberg (altta)

**...her labirent yüze ilişkin bir endişe, bir muamma içerir...**

bunlardan biri ölmeden önce ona "kurtarıcı"sının geleceğini haber vermiştir. O günden beri yalnızlık çekmemektedir, çünkü kurtarıcısını beklemekte, onu hayal etmektedir: "Bir boğa mı, insan mı? İnsan başlı bir boğa mı? Yoksa benim gibi mi?" Artık bellidir: Anlatıcı Asterion, Minotauros'un ta kendisidir. Anlatı, kendisini en bilen çizgileri içinde donduran adları verirken, bir yandan da son sözü söyleyen, canavarın öznelliğinin anahtarını sunan bir "düşme" içermektedir: "İnanır mısın, Ariadne?" dedi Theseus, "Minotauros kendini savunmadı bile."

Bu anlatıda iki incelik var. Minotauros'un psikolojisini (açıkça, bir saplantı nevrozlu) hayal etmiş olmak bir incelik. Ama daha incelikli olan, öznel anlatı boyunca, hem kurucusu hem de nesnesi "özne-ben" olan bir muammayı kat ederek, bir anlamda, bu psikolojiyi dokunulur kılmaktır. Bilindiği gibi, polisiye edebiyatta tek örnek bu değil: Agatha Christie'nin romanı *Roger Ackroyd Cinayeti* ününü bu yöntemden alır (anlatıcı katildir, anlatının öznesi soruşturmanın nesnesidir). Daha genel olarak, bu opaklık, yüzün "özne-ben" in kıvrımları arasındaki bu yitişi, belki *Kayıp Zamanın İzinde* de de vardır (anlatıcının adsızlığı), ama özellikle Kafka'nın, özneyi muammalı ve endişe verici bir nesne, bobin Odradek gibi yapısı bozulmuş, "evsiz barksız" bir hayvan ya da şey yapan birçok anlatısında karşımıza çıkar. ("Bobin" hem mumya, hem [Ariadne'nin] ip[liği], hem film, hem de halk dilinde surat demektir.)

Böylece, bu anlatılarda, muammayı işin içine sokan ve taşıyan, sadece kendini tasvir etmediği ya da kendini tanımadığı için okuru yanıltıp yolunu şaşırtan, bizzat anlatının kurucusudur, "özne-ben" dir. Asterion kendini canavar olarak tanımaz; Roger Ackroyd'un katili, öykülemesiyle, suçunu inkâr eder. Muammanın çözülmesi için, adın şiddeti – "canavar", "katil" – yüze damgasını vurarak "özne-ben" in maskesini düşürmelidir. Anlatısal *özne-ben* sinemada pek görülmez. Yine de bu işlevin bazı filmlerde, özellikle kırklı ve ellili yıllarda, *thriller* modası zamanında, Hollywood'da kullanıldığı olmuştur. Bu dönemde, en az iki filmde, seyirciyi şaşırtmak, anlatının dolambaçları arasında yolunu kaybettirmek için, öznel bir dış ses kullanılır. Bunlardan biri Preminger'in *Laura*'sıdır; bu film-

de filmin çerçevesini çizen dış ses tarafından anlatıcı olarak belirlenen kişi aynı zamanda öykünün başkışilerinden biridir; hem de birinci derecede önemli bir başkışı çünkü sonunda Agatha Christie'nin romanındaki gibi, aranan katilin o olduğu ortaya çıkar. Diğerleri Wilder'ın *Sunset Boulevard*'ıdır; burada da aynı yöntemle, filmin başında yüzme havuzunda bulunan cesedin kimliği şüpheli kılınır: Aslında ceset anlatıcıya aittir (film, bir ölünün anlattığı öyküden oluşmaktadır). Bu iki film, çeşitli nedenlerden dolayı –söz konusu yöntemin fazla edebi olması da belki bunlardan biridir– yaratıcılarının en iyi filmleri değildir.

*Thriller*'da anlatısal "özne-ben" modası, şüphesiz, Chandler'ın romanlarından ithal edilmiştir, özellikle de Robert Montgomery'nin çevirdiği ve azıcık da olsa oynadığı *The Lady in the Lake*'ten. Bu film, bilindiği gibi, Marlowe'un aynı adlı romandaki öznel anlatısını taklit etmek amacıyla, baştan sona "öznel kamera" yöntemiyle çekilmiştir. Sonuç başarılı değildir. Öznel kamera yapay bir tekniktir; kullananların sandığının tersine, "doğal" görmeyi yeniden kurmadığı için naif bir tekniktir; nihayet, daha önce de belirtildiği gibi, seyirciyi kahramanın yüzünden, onun maceralarına kapılmasını sağlayan şu ünlü "özdeşleşme"den yoksun bıraktığı için, sıkıcı bir tekniktir. Yüzden yoksunluk filmde bir bıktırıcılık, bir fazlalık olarak belirir, oysa yazılı anlatıda doğal olarak bu söz konusu değildir. Yüz, *özne-ben* değildir. *The Lady in the Lake* böylece, istemeden, asalak bir muammayı, kahramanın yüzünün muammasını harekete geçirir (gerçi bu yüzü filmin başından ve bazı kısa ayna planlarından biliriz ama o zaman onu bizden saklamak niye?), oysa bu kahraman tam da karmaşık bir entrikayı çözmesi gereken kişidir. Bir başka *thriller*'da, Daves'in *Dark Passage*'ında bu sapık etkiden bir ders çıkarılmış, yüzün muamması filmin ilk yarısında bilinçle kullanılmıştır (yüzünü değiştiren bir adam söz konusudur, özgün olduğu varsayılan yüz bize gösterilmez).

İki durumda da yüz, anlamlara gebe bir karanlığa bürünmekte, ifadesiz bir maske gibi çalışan bir "özne-ben" in ardına çekilmektedir. Labirent anlatıları, metafizik masallar, polisiye romanlar ya da *thriller*'lar –bu farklı türler bazen, "polisiye" hikâye *Abenhacan El*

*Bokhari mort dans son labyrinthe*'te olduğu gibi, kendi aralarında birleşime girebilir– çoğunlukla, Canetti'nin *énantiomorfoz* dediği, ifadesiz "özne-ben" in maskesinin düşmesine, yüzün tanınmasına, adın yüze yerleşmesine varan bir süreç içerirler. Ama bu zorunlu değildir: Kafka'da söz konusu süreç bir sonuca varmaz, muamma uzar ve sonu olmayan bir yolculuk içinde sapkınlaşır, yüz belirmez ya da dağılır.

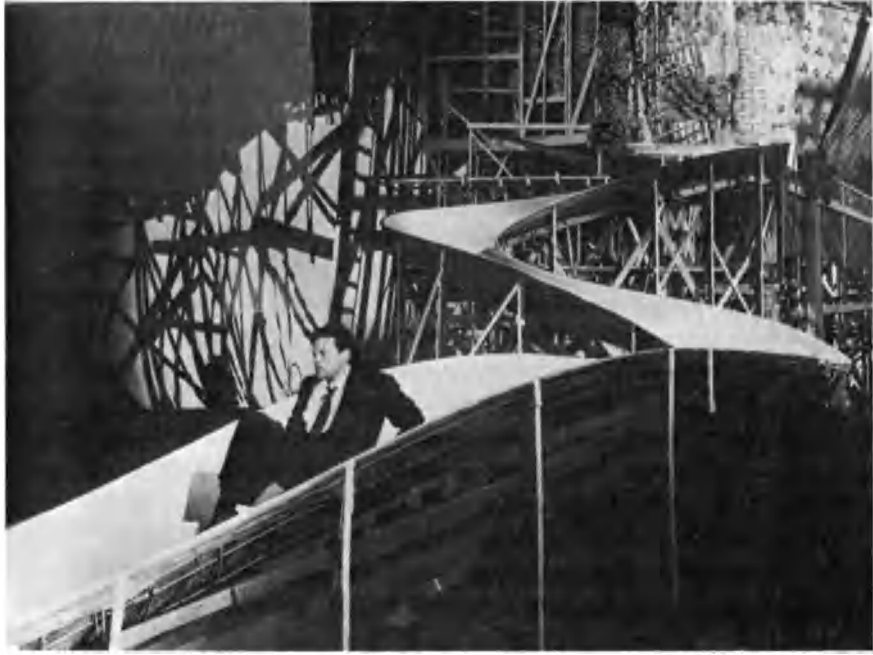
Sinemada bu süreç filmsel uzayın temel bir işlevine, *off-uzaya*, alan-dışı uzaya sıkı bir biçimde bağımlıdır. Bu işlev ekranın yapısıyla ilintilidir. Filmin uzayında, "saklı" bir şey her zaman vardır. Seyirci montajın ve görüntü kayıtlarının ağına düşmüştür, zaten labirentin içindedir. Bazı sinemacılar bu saklama işlevini kullanmakta çok ileri gitmiştir: Welles, Hitchcock, Lang. Dedalus gibi mimar olduklarından, filmi, seyircinin içinde yolunu kaybedip yeniden bulduğu bir tuzak-yapı olarak kurarlar. Deleuze ve Guattari "sinemanın mimarlıkla ilişkisi tiyatroyla ilişkisinden daha derindir," diye yazar (Fritz Lang architecte). Welles'de çifte bir mimari model tespit ederler: dikey bir model, "sonsuz merdivenler boyunca çıkışlar ve inişler, plonje'ler ve kontr-plonje'ler" (*Yurttaş Kane*, *Muhteşem Ambersonlar* gibi tarihi-politik öykülerde) ve labirente özgü, yatay bir model, "alan derinlikleri, sonu gelmeyen koridorlar, birbirini kesen yolların sürekliliği", (*Şangaylı Kadın*, *Touch of Evil...* gibi *thriller*'larda).<sup>43</sup>

*Thriller* labirent anlatısına en uygun türdür. *Thriller*'in özgül heyecanı takibin elemidir, kâbus dolu yolculuktur, Welles'in bir başka eserinin adı gibi "*journey into fear*"dır – korkuya yolculuk. Kâbusu yaratan da yüzdür. Chandler'ın dediği gibi, "gizli bir hakikatın" arayışı içinde, film kişileriyle birlikte mahzenlere gireriz, tünellere dalarız, boş alanlardan geçip tanımadığımız avlulara, kalıntılarla dolu dehlizlere çıkarız, korkunç merdivenleri tırmanırız, zor ya da kolay açılan kapıları zorlarız, karanlık koridorlardan geçeriz ve aradığımız hakikat görülmesi pek hoş olmayan bir yüze sahip olma rizikosunu taşır. *Touch of Evil*'daki, gözleri yuvalarından uğ-

ramış, boğulmuş cesedin yüzü böyledir. Hitchcock daha serttir: *Psycho*'daki, Vera Miles'in bakışına kendini sunan, Mrs. Bates'in gözsüz ve sırttan "hakiki yüz"ü; *Kuşlar*'daki pijamalı adamın gözleri oyulmuş yüzü; *Under Capricorn*'daki kurutulmuş kafa. "Sanırım, hakikatin tek yüzü var: şiddetle yalanlayan bir yüz" diye yazıyordu Bataille. Hitchcock'ta ise yalanlama o kadar şiddetlidir ki yüzü de koparır.

Hitchcock yüz konusunda en ileri gitmiş sinemacıdır. Bütün filmleri yüz ile ve yüz üzerine birer sapık şakadır. "Yüzleri göt gibi çekiyor," der Godard. *The Lady Vanishes*'da tren bir labirenttir. Mrs. Froy kadın kahraman uyurken kaybolur. Her şeyiyle birlikte kaybolmuştur, adı bile gitmiştir, kimse adını hatırlamaz. Sonra bulunur, en azından bir biçim ve bir elbise bulunur: *ama dönen yüz* (yirmi yıl sonraki Mrs. Bates'in yüzü gibi) *onun yüzü değildir*, ad da onun adı değildir. Kadın kahraman, araya araya, önce trendeki bir pencerenin camına yazılmış olan adı bulur – ama bulduğu anda tren bir tünele girer ve lokomotifin dumanı adı *siler*. Kadın kahraman, sonra, erkek arkadaşının yardımıyla, sargılar içinde bir yüz –bir mumya– bulur. Mrs. Froy mu acaba? Tam sargıları açacaklar-ken Başkan Harz çıkagelir: "N'apıyordunuz?" der, "*yüz falan yok bunun içinde*, derisi yüzülmüş etler var, o kadar". Daha sonra, gerçekten de Mrs. Froy olan mumya, başka bir mumyayla yer değiştirir. *North by Northwest*'te yüzün aranışı devasa bir şakanın boyutlarına ulaşır, çünkü peşine düşülen kesinlikle yüzü olmayan bir ad-dır (Kaplan) – bilindiği gibi, yüz, varolma hakkının düşürülmesinin acısını, finalde, Rushmore Dağı'ndaki anıtsal yüzler üzerinde gerçekleşen takip sahnesinde, ölçüsüzce büyüyerek çıkarır.<sup>44</sup> Daha sonra *Psycho*'da, ardından da *Kuşlar*'da Hitchcock işi bitirecektir:

44. Jean Narboni'nin belirttiği gibi: "Roger Thornhill'in Eve Kendall'dan ödünç aldığı küçücük tıraş makinesiyle tıraş olurken yakalanmasında, teorik konumundan yola çıkarak Raymond Bellour'un yaptığı gibi, 'penisin minyatürleşmesini', görebiliriz şüphesiz, ama kahraman ne der? *Büyük bir yüz için fazla küçük*. Çünkü oransız, uyumsuz olan yalnız bilgiler ve duygular değil, aynı zamanda, gerçek birer arazi olan yüzlerdir." ("*Visages de Hitchcock*", *Cahiers du cinéma*, numéro hors série Hitchcock, 1980.)



*Şangaylı Kadın, Orson Welles*

**...thriller labirent anlatısına en uygun türdür...**

*Psycho*'nun vedeti filmin ortasında, Hitchcock'un deyişiyle "ayakları önde" çıkar, yüzler sistemli olarak biçimsizleştirilmiştir. *Kuşlar*'da durum daha da kötüye gider: saldırıya uğrayan, kan içinde, yaralı, gözleri oyulmuş yüzler. Tippi Hedren kir pas içindedir, yüzü bozulmuştur, aşk işte o zaman, ancak o zaman mümkün olur. *Kuşlar*, François Regnault'nun belirttiği gibi, Hitchcock sistemini kendi üzerine kapayıp bağlayan filmidir.<sup>45</sup>

Söz konusu olan, yüzü silmek, bobini boşaltmaktır. İpliği çözmek, demek ki, aslında, yüzü sökmek, onu ustaca bozmak ve yok etmektir. Hitchcock'un yaptığı budur. Farklı biçimlerde, Welles'in ve Lang'ın yaptığı da budur. Nedensiz değildir bu ve görünüşe bakılırsa nedenlerin bir kısmı da hayli kişiseldir: Hitchcock'un kendi görünüşünden dolayı her zaman acı çekmiş olduğu bilinir; dobiş profilini karikatürleştirecek ve bir imzaya dönüştürecek kadar ileri giden de kendisidir; görüntüsünü her filmine sistemli olarak kaydetmesinin tek nedeni belki de bu şeytan çıkarma ayini sayesinde onu başından defetmek istemesidir. Welles'in de fazla kısa burnuyla sorunları olduğu, takma sakallara, maskelere ihtiyaç duyduğu bilinen bir şeydir. Ve ölü gözüyle, kara göz bandıyla Fritz Lang. Üçü de filmlerinde yüzlerini silmek, algılanamaz hale getirmek istemiştir. Labirent buradan gelir.

Labirentin kendisi de labirent olarak silineceği bir sınıra doğru gider. Sınır durumda labirent artık beyaz bir yüzeyden başka bir şey değildir, çöldür. Borges'in *Abenhacan El Bokhari mort dans son labyrinthe* hikâyesinde, "Les Deux Rois et les deux labyrinthes" başlıklı, mesel tarzında bir ek vardır. Burada bir kral bir başka kral tarafından sayısız merdivenleri, duvarları ve kapıları olan tunç bir labirente atılır; ama mahpus "Allah'ın adını anar" ve çıkış yolunu bulur. Sonra kendisi de bir ordu toplar ve ilk kralı hapseder. Onu çölün ortasına götürür ve şu söylevi çeker: "Ey zamanın Hükmüdarı, yüzyılın Cevheri ve şifresi! Sen Babil'de beni sayısız merdivenleri, duvarları ve kapıları olan tunç bir labirente gömmek

45. François Regnault, "Système formel de Hitchcock (fascicule de résultats)", aynı sayı.





*Psycho*, Alfred Hitchcock

**...Hitchcock yüz konusunda en ileri gitmiş sinemacıdır...**

istedin. Şimdi de Kadir-i Mutlak senin benim labirentimi görmeni istiyor. Benimkinin ne tırmanılacak merdivenleri, ne zorlanacak kapıları, ne de geçit vermez duvarları var." Ve onu çölün ortasında açlıktan, susuzluktan ölmeye bırakır.

Labirentin doruk noktası çöldür, iç içe geçen çizgilerin doruk noktasının beyaz sayfa olması gibi. *North by Northwest*'in ünlü çöl sekansında *thriller* sınıra dayanır, organsız *thriller* olur: "Fikir," der Hitchcock, "kafamda şöyle doğdu. Eski bir klişeye karşı çıkmak istedim: muhtemelen öldürüleceği bir yere giden adam. Şimdi, âdet olan nedir? Zifiri karanlık bir gece. Şehirde bir kavşak. Kurban, bir sokak fenerinin ışığında, ayakta bekliyor. Yer, biraz önce dinmiş yağmurdan dolayı hâlâ ıslak. Bir duvar boyunca koşan bir kara kedinin yakın planı. Bir pencerenin perdesini aralayıp dışarıya kaçamak bir bakış fırlatan birinin planı. Siyah bir limuzinin ağır ağır yaklaşması, vs. Kendi kendime sordum: Bu sahnenin tersi nasıl olur? Güneşin altında ıssız bir ova, ne müzik var, ne kara kedi, ne de pencereden bakan esrarengiz bir yüz."<sup>46</sup> Yüzü çölle silmek: Hitchcock burada Antonioni'yle buluşur (*Profession: Reporter*); tabii Hitchcock'un yolundan giden Antonioni değilse.

Hitchcock'a özgü barok, modern sanatla sınırdaştır, ama onunla temas halindeymiş gibi görünmez. Hollywood labirenti, elbette, ready-made bir labirent, bir tür olabilirdi ancak. Hollywood bir türün önsel olarak tanımlanmış sınırlarına sahip olmayan hiçbir şeye tahammül edememiştir bugüne kadar. Öyleyse, *thriller*. Oysa Avrupalı sinemacılar bu sınırların içine hapsolmadılar, en azından her zaman hapsolmadılar. Fellini, Antonioni, Bergman, sonra Kubrick (Hollywood'un yakınında, ama çatışmalı bir dışsallık içinde), kendi labirentlerini, kendi yüz maceralarını yaratabildiler. *Persona*'da yüz bobiniyle film bobini sonunda üst üste gelirler, birbirlerini ezerler ve yok ederler (perforasyonların görüntüsüyle ekranda görünür hale gelen film şeridi sonunda "yanar" ve böylece yüzü de yok eder). Bergman, alan derinliğini ortadan kaldırarak, yakın planı (yüzü) genel plan gibi, yüzün arazisini bir harita gibi kullanan, sonsuz küçük

uzaklıklardan oluşmuş bir güzergâh icat etmiştir. Yüz, sonsuz bir aile kavgası içinde, kelimelerin sadizmi tarafından oyulan, yarılan, yer sarsıntısına uğratılan bir yüzey gibi bozulmaktadır.

Antonioni, alan-dışı demektir. *L'Avventura*'dan beri, yüz, *off*-uzay tarafından emiliyormuş gibi yok olur; Antonioni'nin büyük arayışı, boş planı, meskûn olmayan planı bulmak içindir. *L'Eclisse*'nin sonunda, çiftin kat ettiği bütün planlar yeniden görülür ve "boşluk tarafından" tashih edilir, tıpkı filmin adının (*eclisse*\*) gösterdiği gibi: Söz konusu olan, bir yüz "tutulması"dır. Artık bir kişi bile kalmamıştır, "persona" bile kalmamıştır. Son bobin bir hiçin bobi-nidir. Antonioni çölü arar: *Kızıl Çöl, Zabriskie Point, Profession: Reporter*. Bu son filmin öyküsü, Hitchcock filmlerinde olduğu gibi bir kimlik değiş tokuşuyla başlar (film kişisi kimliğini bir ölü-nünkiyle değiştirir), boş alanda anlamsız güzergâhların birbirine dolanmasından oluşan bir öne *travelling*'le, figüratif olmayan bir uzamın sınırlarında biter (film kişisi alan-dışı'nda ölür; ama ölen, yüzü olmayan biridir). Antonioni sinemasının amacı yüzün yok olmasıyla, film kişilerinin silinmesiyle biten bir macera aracılığıyla figüratif olmayana ulaşmaktır.

2001'de Kubrick türü yeniden icat etmek istedi. Bu filmi George Lucas'ın başarılı *space-opera*'larının bir habercisi gibi görmek yanlış olur. Burada da maymun-insandan uzay gemisi-insana, bilgisayar-insana, parçacık-insana geçerek figüratif olmayana doğru ilerleyen bir macera söz konusudur. Uzay *Odyssea*'sı açıkça bir tür *Odyssea*'sıdır. Geri dönüş yoktur – sonsuza doğru kayması mukadder görünen muamma dolu bir cenin biçimine dönüşü saymazsak. Bütün film yerçekimsiz ortamda geçer ve bobin her yöne açılır.

Sinemanın büyük labirent yaratıcıları aynı zamanda sinemanın büyük yaratıcılarıdır. Labirent uzay-zamanda bir yolculuktur, yani bizzat sinemanın içinde bir yolculuk. Sinema bu yolculukta, Keir Dullea'nın 2001'deki görünüşü gibi, biçim değişikliklerine uğrar, değişir, "kendi yok oluşuna doğru gider", ama bu yok oluş sinemanın ta kendisidir.

\* *eclisse*: Güneş ya da Ay tutulması. (ç.n.)

## Kör Alan

### 1. Aşkın gözü kördür

Bir aşk filmini alalım, Mizoguçi'nin *Çarmıha Gerilen Âşıklar*'ını (*Çikamatsu Monogatari*, 1954). Entrika şöyle kurulur. Mikado'nun matbaacıbaşısının emrinde çalışan bir hattat (*Çikamatsu*'nun bir oyunundan uyarlanan film 17. yüzyılda geçmektedir) sahtekârlıkla suçlanır ve efendisinin karısıyla birlikte kaçar. Görünenin aksine, günahkârca bir kaçış değildir bu. İki kaçağın da soylu birer nedeni vardır. Erkek, cezadan kurtulmak için değil, katıksız bir cömertlikle üstlendiği sahtekârlığın gerçek suçlusunun, hanımın erkek kardeşinin borcunu ödemek için kaçmaktadır. Kadın, sadakatsizliğini, iğrenç cimriliğini ve katı yürekliliğini aynı anda keşfettiği kocasından tiksindiği için kaçmaktadır. Yani filmin iki başkişisinin birlikte kaçışı, mutlak bir rastlantı değilse bile, en azından önceden düşünülmemiş ve özgürce seçilmemiş bir durumdur. Üstelik matbaacıbaşısının memuru, yasalara ne kadar saygılıysa efendisine de en az o kadar saygılıdır, yol arkadaşına eve dönmesi için yalvarır durur. Temelde söz konusu olan, en klasik Japon geleneğinden kaynaklanmakla birlikte, tipik bir Amerikan komedisi durumudur (*New York-Miami tarzı*); şu farkla ki —dramı yapan da budur zaten— kaçakların göze aldığı şey lekeleyici ve zalimce bir cezadır: zina işleyen âşıklara uygulanan çarmıha germe.

Ceza, yürürlükteki yasalar açısından bakıldığında bile zalimcedir, çünkü haksızdır; iki başkişi kaçışlarından az önce şüpheli bir durumda görüldükleri ve ele verildikleri için de ciddi bir tehdit

oluşturmaktadır. Bu içinden çıkılmaz durum hanıma öyle tiksindirici, aşağılayıcı ve umutsuz gelir ki, geçici olarak sığındıkları bir hanın yakınındaki gölde kendini boğmak ister. Hattat ona ölümde eşlik etmeyi kabul eder ama son anda —nihayet— aşkını açıklamaktan kendini alamaz. O zaman her şey altüst olur, o âna kadar rastlantı gibi görünmüş olan her şey gerekliliğe dönüşür. Ortak bir tutkuyla birleşmiş olarak kaderleriyle karşılaşmaya giderler.

Filmin bu ilk yarısında adeta taşma noktasına gelmiş bir yan vardır: Seyircilerin gözünde bu kadar masumiyet kanıtını bir araya toplarken, aynı anda efendinin ve yasanın bakışına (somut olarak orada bulunmayan ama her yerde varolan bu bakışa) bu kadar suç belirtisi sunmak zor gibidir. Bir aşk filminin büyüklüğü, yasalara konu olan şeyi, gelişen tutkunun gözle görülür ateşinde yakar gibi içinde eritmesiyle ölçülür. Burada tutku öyle büyür ki, sadece çarmıh cezasına konu olan zina kavramını değil, cezanın korkunçluğunu da gülünç, değersiz ve anlamsız kılar. Film, çarmıha giden yolda ilerleyen, sırt sırta zincirlenmiş iki âşğın görüntüsüyle biter, elleri birleşmiştir, genç kadının yüzünde vecdi bir ifade vardır.

Ama filmin ilk yarısı bir *suspense* yapısındadır. İki başkişinin birbirini sevmesinden hem korkarız hem de bunu arzularız. Arzularız, çünkü bu iki masumun, bu iki soylu ruhun kendilerini birbirlerinde tanımasının bir anlamı olması gerekir. Korkarız, çünkü bu aynı zamanda uçuruma sürüklenmeleri demektir. Peki bu yapı neden özgül olarak sinematografiktir, ya da o hale gelir?

Bakışı değişik biçimlerde harekete geçirdiği için. Bakışı harekete geçiren, sözünü ettiğim masumiyettir, henüz âşık olmayan âşıkların tek izleyicisi olarak sadece bize görünen, gözlerimize dolan masumiyet. Böylece onları görürüz, ama onlar kendilerinden ve acılarından başka bir şey görmeden el ele tutuşurlar, akıllarına kötü bir şey gelmeden ağız ağıza konuşurlar, cömertlikte ve gönül yüceliğinde yarışır, dokunaklı saflıkları ve sinirlendirici budalalıklarıyla sanki mahsus yapar gibi kendilerini yanlış anlaşılacak durumlara sokarlar, bu objektif durumların içinde objektif tarafından, kameranın "ruhsuz gözü" tarafından kaydedilirler ve bu ruhsuz göz bir başka ruhsuz gözü, eğer tanık olsaydı bu saf davranış-

lara en kötü anlamları yükleyecek olan kıskanç, saf olmayan bir gözü çağırıştırır: efendinin, polisin, muhbirlerin, yargıçların gözü-nü. Bu göz orada olmamasına rağmen başkışilerin yalnızlığına ve masumiyetine musallat olur, bizim de bakışımızı kirletir. Vardıkları handa bir kapı aniden açılmayagörsün, kayığa bindikleri gölün kıyısındaki çalılar birden aralanmayagörsün (tok bir gürültü, bir hışırtı, ani bir karşı-açı), muhabbetten eser kalmaz.

Demek ki bu işleyişte yapıntının alanını dramlaştıran değişik bakış çeşitleri vardır. Çiftin, çevresindeki her şeye karşı kör, kendi üzerine kapanmış görünen bakışı (sinema devekuşu politikasına çok özel bir ilgi duyar); durumu kaydeden ve gösterim sırasında ekrana taşıyan objektif, kameranın insani olmayan ölü gözü; izleyicinin duygudaş ve tedirgin bakışı (özdeşleşme denen şey); bir de öteki bakış, baskıcı aygıtın alana bir hayalet gibi musallat olan gücül, düşman bakışı. Görüntüyü dramlaştıran, belki kameranın insani olmayan gözü dışında, bütün bu bakışların taraf tutucu, çıkarıcı, kendilerinden yana olmayana karşı kör olmalarıdır. Ama bu taraf tutuculuğu hissedilir kılan çerçevenin sınırlarıdır. Bunlar bizim de sınırlarımızdır, bize aşkın ne kadar kör ve tehdit altında olduğunu hissettirirler.

## 2. Sonuç ve Neden: Alan/Karşı-alan

Öyleyse sinemada görsel alanın yanında bir de kör alan vardır. Ekrana bir kaş'tır, görme kısmıdır. Bu durumda sinemanın incelttiği ya da geliştirdiği etki kendisine özgü değildir, çünkü tiyatrodan –özellikle vodvilde (dolaptaki sevgili) ama sadece vodvilde değil– hatta kukla tiyatrosunda da karşımıza çıkar. Bu açıdan sinemayla kukla tiyatrosunun farkı şudur: Sinemada, bazen yapabilmeyi istediğimiz gibi "dikkat!" diye bağırarak boşunadır; üstelik küçük izleyiciler gibi, sahne perdesinin kıvrımları arasında koca sopasıyla gizlenen jandarmayı seçebilme ayrıcalığına da her zaman sahip olmayız. Görme kısmıysa düşman gücül olarak her yeredir. "Bir film kişisi kameranın alanından çıktığında," diye yazar Bazin, "görsel alan-



*Çarmıha Gerilen Âşıklar, Kenji Mizoguchi*

**...bu kadar masumiyet kanıtını bir araya toplarken,  
aynı anda, bu kadar suç belirtisi  
sunmak zor gibidir...**

dan çıktığını kabul ederiz, ama o, dekorun bizden saklanan bir başka yerinde, kendine özdeş olarak, varolmaya devam etmektedir.<sup>47</sup> Ama nerede? Önemli olan bu. Çünkü Bazin'in anlattığı fenomen hiç de sinemaya özgü değil: Tiyatroda da bir oyun kişisi sahneden çıktığı zaman, onun "kendine özdeş olarak" sahne arkasında bir yerlerde varolmaya devam ettiğini kabul ederiz; Horace, Camille'i kuliste öldürünce, Horace olmaktan çıkmaz. Sinemanın farkı, alandışı'nın kesintisizliği içinde olup bitenlerin, dramatik açıdan, çerçevenin içinde olup bitenler kadar –hatta bazen daha çok– önem taşımamasıdır. Dramlaştırılan, görsel alanın tümüdür: Sinema bu açıdan kukla tiyatrosuna tiyatroya olduğundan daha yakındır.

Bir fotoğrafın film fotoğrafı olduğunu ilk bakışta nereden anlarız? Görüntünün kuvvet çizgilerinin, sabitleşmiş hareketlerin, bakışların ve dekorun kaçış çizgilerinin çerçevenin dışında ve objektifin eksenine eğik bir çizgi üzerinde yer alan bir çekim merkezi tarafından çekiliyormuş, emiliyormuş gibi görünmesinden. Kameraya bakma, fotoğrafta sık rastlanan bir şeydir, televizyonda ise kuraldır. Ama sinemada, belgeselde bile, ender görülür ve gösteri yasalarının bir çeşit ihlaline tekabül eder. Çünkü "normal" fotoğraf, yalnız bir uzay parçasından değil, zamanın kesintisiz akışından da kesilip alınmış gibidir; zamanın dikey bir kesitini bir an için sabitleştirir. Televizyon da aynı şekilde kesintisiz bir sürede iş görür. Oysa sinema fotoğrafı imal edilmiş, eklemlenmiş, dramlaştırılmış bir sürenin açılarını, kıvrımlarını dokusunda barındırır. Kısmi görme sinematografik uzayın ve sinematografik zamanın kavşağında yer alır.

47. André Bazin, "Théâtre et cinéma", *Qu'est-ce que le cinéma? (Le Cinéma et les autres arts)*, Éditions du Cerf. Bu fenomen sinemada özel bir öneme sahiptir ve Freud'un *Fort-Da*'yı taklit eden makara oyununu akla getirir. "Çocuk, eline geçirdiği nesnelerle gözden kaybolma ve tekrar ortaya çıkma sahnesini yeniden üreterek, [annenin] gidişini ve yokluğunu gideriyordu sanki." (Sigmund Freud, "Au-delà du principe de plaisir", *Essais de psychanalyse*, Éditions Payot.) Bkz. Hitchcock: "Sözelgeşi, bebekleri ele alalım. Anneleri onları eğlendirmek için saklanır. Çocuklar birdenbire terk edildiklerini sanıp ağlamaya başlarlar. O zaman anneler yeniden ortaya çıkar. Bebekler sevinç çığlıkları atar! Seyirciler de böyle davranır." (Alıntılayan Odette Ferry, "Hitchcock, mon ami", *Cahiers du cinéma*, numéro hors série Hitchcock, 1980.)



Daha önce verdiğimiz *Çikamatsu Monogatari* örneğinde kısmi görme yaklaşan bir tehlikenin işaretidir; *suspense*'in, filmin dramatik zamansallığının taşıyıcısıdır. Ama bu onun tek ve zorunlu kaydedilme kipi değildir. Bresson: "Geçen gün, Notre-Dame bahçelerinden geçiyorum. Karşıdan bir adam geliyor. Arkamda kalan bir şey gördü ve birden gözleri aydınlandı. Koştığı genç kadını ve küçük çocuğu adamla aynı anda görmüş olsaydım bu mutlu yüz beni o kadar etkilemeyecekti; belki dikkat bile etmeyecektim."<sup>48</sup>

Nedenden önce sonuç: Bresson'un "sinematograf"ını adadığı bu sistem gerçekten de sinemaya özgüdür. Sinemanın işi sadece sonuçlarıdır; romanın tersine, nedenlerin yeniden inşası ona yasaklanmıştır (flash-back, vs. gibi bazı şüpheli yöntemler kullandığı durumlar dışında). Kısmi görüş, nedenin, arzusun nedeninin işaretidir. Arzuyu, görme arzusuyla (ya da korkusuyla) destekler.

Bresson'un sözünü ettiği şey alan/karşı-alan'dır. Onun sanatı, görüşü sistemli olarak kısmi biçimiyle kaydeden ve alanı parçalayan özel açılara göre çektiği, tuhaf alan/karşı-alanlarda yatar. Uyuşumlar sert açılara göre yapılır ve olaylar kırılmış, sökülmüş, belli belirsiz sıra noktalarla birbirinden ayrılmış gibi görünür. Bu sıra noktalar (...arkamda, göremediğim bir şey...) ezeli ve ebedi *suspense*'in çok özel bir biçimidir. Ama aynı zamanda alan/karşı-alan'ın en eski biçimini, yani Kuleşof etkisini de parçalarına ayırırlar.

Kuleşof'un deneyleri seyircilerin algısının otomatizmlerini planların montajı düzeyinde açığa çıkarmalarıyla ünlüdür. Bu deneyler montajın bütün süreksizliklerine rağmen seyircide bir süreklilik ve alan birliği tutkusu olduğunu çarpıcı biçimde gösterir. Sözgelisi değişik kimselere ait gövde parçalarının montajı yapılır ve tek bir gövdenin ayrıştırıldığı yanılsaması elde edilir. Aynı şey dekorlar için de geçerlidir (bu yanılsama olmasaydı Welles'in *Othello*'su gibi bir film mümkün olamazdı). Kısacası, Kuleşof etkisi, seyircinin kendiliğinden uyumunu gerçekleştirdiğini ve birlikte monte edilmiş heterojen parçaların homojenliğini, bitişikliğini kabul etti-

48. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Éditions Gallimard, 1975, s. 105.



*Pickpocket*, Robert Bresson

**...bir fotoğrafın film fotoğrafı olduğunu ilk bakışta  
nereden anlarız?...**

ğini ortaya çıkarır. Bu deneylerden Mosjugin deneyi diye adlandırılanı öbürlerinden daha ünlüdür. Mosjugin deneyinde, oyuncunun ifadesiz yüzünü gösteren aynı plan, güçlü afektif, uyarıcı ya da duygusal yananamlar taşıyan görüntülere monte edilir: dumanı tüten bir tabak yemek, bir mezar, kanapeye uzanmış genç bir kadın. Deneye katılan seyirciler oyuncunun yüzünden sırasıyla açlık, üzüntü ve arzu ifadelerinin geçtiğini söylerler. Deneyin çok sayıda yorumu yapılmıştır. En son yorumlarda seyircilerin "karşı konmaz biçimde" planların bitişikliğine yaptığı "indüksiyon akımı" yatırımı vurgulanmış ve bundan sinemanın anlatısal özü çıkarsanmıştır.<sup>49</sup> Öznel izlenimin Mosjugin'in ifadesinden, daha doğrusu ifadesizliğinden kaynaklanan retroaktif niteliği konusunda, filmsel imgenin, hareketin eline düşünce kazandığı hayaletimsi saydamlıktan gelen, "heyecanlar tarafından biçimlendirilebilme" özelliği söz konusu edilmiştir.

Mosjugin deneyinin genel olarak Kuleşof etkisiyle karıştırılmasının, FEKS atölyesinde yapılan bütün deneylerden daha iyi tanınmasının nedeni, şüphesiz, dramatik sonuçları açısından en zengin deney olmasıdır: Bu deney bir oyuncu yönetimi teorisini, duyguları ve arzuları sahneye koyma teorisini (gözlerin yuvalarında dönmesine, ağızların sulanmasına ne gerek var?), bakışların uyuşumu teorisini içerir. Deneyin önemi, Mosjugin'in bakışının yönetilmemiş, bir yere yöneltilmemiş olmasıdır. Güçlü bir biçimde "yananlamlandırılmış" nesne planları bu bakıştaki belirsizliği siler.

Neden bu bakış? Nesnesi ne? Notre-Dame bahçelerinde rastlandığı adam karşısında Bresson'un durumuyla açılan soru burada kapanıverir. Kuleşof etkisi seyircilerin soru sormadıklarını her zaman kanıtlar – bunu yapmayı sevmediklerinden olsun, montajın sadece cevaplar vermesinden olsun. Sahneye koyma, tersine, sorular sormaya çalışmak zorundadır. Görmenin kısmi olarak kaydedilmesinin işlevi budur. Kısmi görme filmin uzayını sorguya çeker, ama aynı şeyi seyirciye de yapar.

49. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Éditions Klincksieck.

Kuleşof etkisine ve alan/karşı-alan'a bir karşı örnek: Jean-Claude Guiguet'nin *Les Belles Manières* (1978) adlı filminde bilinmeyen nedenlerden ötürü odasına kapanan ve aylarca dışarı çıkamayan bir genç adam söz konusudur. Filmin başından beri görmediğimiz genç adamın annesi tarafından hizmetçi olarak yeni işe alınan ve filmin başlıca kişisi olan Camille yemeğini götürmek için ilk defa genç adamın odasına gider. Demek ki bir karşılaşma olacaktır; bu karşılaşma bize bu muammalı kişinin karakterini ve kendini hapsedmesinin nedenlerini değilse bile onun hakkında bir işareti, yüzünü gösterecektir. Oysa sekansın dekupajı öyle yapılmıştır ki uzun bir süre boyunca yalnız Camille çerçevelenir, karşısındaki gönüllü mahpus çerçevenin dışında, mevcut olmayan alanda kalır; onunla ilgili sahip olduğumuz tek şey sesidir (söyledikleri bütünüyle sıradan olmasa bile derin anlamlar yüklü de değildir); bize yüzünü göstermesi gereken karşı-açı ustaca ertelenir durur. Bu yüzden alana bir gerilim, bir arzu geçer ve bizi genç adamla ilgili bir anormallik, belki bir biçim bozukluğu, bir korkunçluk ya da daha önemsiz ama çerçevelemedeki bu gecikmeyi açıklayabilecek bir başka kusur hayal etmeye zorlar. Böylece, bütün bu süre boyunca, alan, inine kapanmış özürlü ve ürkek oğlanın üzerine yüklenen bir bakıştan ibaret kalır. Çerçeveleme de, tuhaf bir biçimde taraf tuttuğunu belli ederek, bakışlaşır, sanki seyircide uyandırdığı pek dile getirilmemiş soruların arzusuyla dolar. Beklenen karşı alan nihayet geldiğinde, bu arzuya cevap olarak ortaya çıkan, uzun boyolu, sarışın, kız gibi güzel bir oğlandır.

Hinzırca bir cevap tabii: Uzlaşmaya uygun olarak, hem genç adamın kendini kapatmasını hem de çerçevelemenin taraf tutuculuğunu aydınlatacak tavşandudağı, yara izi gibi bir çirkinlik, utanç verici bir leke beklerken, genç bir burjuva yüzünün pürüzsüz güzelliğiyle karşılaşırız ve kapanmanın nedenleri eskisi gibi karanlıkta kalır. Yine de, bu nedenle, her şey sanki söz konusu çirkinlik ya da leke mevcut ama görünmezmiş gibi olup biter; sahneye anlamını veren ise tabii ki homoseksüelliktir. Ama bu homoseksüellik film kişinin hiçbir davranışıyla verilmez, adeta kameranın taraf tutuculuğu tarafından üstlenilir ve bu yolla, el altından, seyircilere

aktarılır: Görmek mi istiyordunuz? Peki o zaman alın, işte arzunuzun nesnesi: pürüzsüz, güzel bir oğlan yüzü.

Görüldüğü gibi, arzunun bütün dramları en çok Kuleşof etkisinde okunmakla birlikte, Kuleşof etkisine karşı, gecikmelerde, alan/karşı-alan'ın sapmalarında yeşerirler ve huzursuzluğun, sorular uyandıran tuhaflığın içinde gelişirler.

### 3. Alan-dışının Deliği: Mevcut Olmayan Neden ya da Çalınmış Tablo

Demek ki alan/alan-dışı, Kuleşof etkisi, şunu açığa çıkarır: Sinemanın uzayında, sistemli olarak geriye-itilen, "dikiş atılan" yarıklar vardır. Eğer "bir film kişisi kameranın alanından çıktığında görsel alandan çıktığını kabul" ediyorsak, "ama o... kendine özdeş olarak varolmaya devam ediyorsa", vs., bunun nedeni, sinemanın uyumlarla\*, yeniden çerçevelemelerle, bunun böyle olduğunu bize "kanıtlayabilmesi"dir. Oysa bu kanıt bütünüyle yapıntısaldır. Yine Bazin'in yazdığı gibi, "ekranın evreni bizimkiyle yan yana gelemmez, zorunlu olarak onunla yer değiştirir" ise de, bu yer değiştirme, az ya da çok pahalıya mal olan ve çekimleri katılanlar için bazı bakımlardan bir işkence haline getiren (sık yaşanan bir deneydir bu) bir dizi yasak ve zorlamayla gerçekleşir. En başta olumsuz yasaklar ve zorlamalar: teknik aygıtların, teknisyenlerin, kısacası yaratılan "evren"e yabancı unsurların varlığını açığa çıkaran saflık bozucu her şeyin izinin görüntü şeridinden de ses şeridinden de silinmesini amaçlayanlar. Çerçeveye taşan bir mikrofon gölgesi, tarihi bir filmde bir televizyon anteninin ucu, kameraya bakma, vs. filmi değilse bile en azından planı mahvetmeye yeter. Bir de olumlu kısıtlamalar vardır, yapıntıya hep daha fazla gerçeklik sağlamayı hedefleyenler, Bazin'in –evet, yine onun– sinemanın "zaman aşımına uğramayan gerçekçiliği" dediği şeye ilişkin olanlar ("sinemada yanıl-

\* *raccord*: birbirini izleyen iki plan arasında kamera açısının sıçrama olmayacak şekilde seçilmesi. (ç.n.)

sama, tiyatrodaki gibi, izleyiciler tarafından sessizce kabul edilen uzlaşmalara değil, tam tersine, izleyicilere gösterilenin zaman aşımına uğramayan gerçekçiliğine dayanır. Sinema hilesi maddi olarak mükemmel olmak zorundadır: 'görünmeyen adam' pijama giymeli ve sigara içmelidir"<sup>50</sup>).

68'den sonra bazılarının bu zorlamalarda egemen ideolojinin bir etkisini, hatta sinemanın "idealist" bir kusurunu bulacak kadar ileri gittikleri ve filmde "emeğin gösterilmesi"ni, özellikle teknik aygıtların, üretim aygıtlarının görünür kılınmasını öğütledikleri bilinir. Godard, pek inanmadığı halde, daha çok oyun olsun diye bir süre denemiştir bunu. Ama ilk değildi: O sırada kendini yakın bulduğu Vertof dışında, ondan önce de makineyle oyun oynayanlar olmuştuk: Keaton (*The Cameraman*), Cocteau (*Orphée, Le Testament d'Orphée*), Bergman (*Persona*)... Bu tür filmlerde sinema, arzusunun neden-nesnesi'ni, yani mevcut olmayan alanda imgelenen bakışı yakalamak ister gibi, kendine döner. Bu bakışı, değişik biçimlerde, fazladan bir film kişisi gibi var eder: Kameranin kendisi de bir film kişisi olabilir, Vertof'un filmlerindeki gibi sanki kendiliğinden canlanıp sehпасının üç ayağı üzerinde yürümeye koyulabilir. Böyle durumlarda filmin uzayı daha "gerçekçi" ya da daha "mad-deci" hale gelmez; tersine, daha metafizik, daha fantastik hale gelir. Ama bu fantastik uzay, deyim yerindeyse, fantastik olduğunu itiraf eder. Ortadan kaybolan, teknik gerçekçiliğin hantal natüralizmidir. O zaman, Cocteau'nun görüntü şeridinde ya da ses şeridinde gerçekleştirdiği tersine çevirmeler, Bergman'daki dümdüz etmeler, Godard'daki aşırıya kaçmalar, sinemada inceliğin ta kendisi olurlar. O zaman bakış, mevcut olmayan alandan –Jean-Pierre Oudart'ın sözünü ettiği,<sup>51</sup> alan/karşı-alan'ın yapışma çizgisinde kaybolan, alanın şu ebedi Namevcut'undan– gelen bakış, paranoyak bir sahneye koyma içinde alanın dramatik geriliminin saklı ögesi, gizli kaynağı

50. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* (*Le Cinéma et les autres arts*), Éditions du Cerf.

51. Jean-Pierre Oudart, "La Suture", *Cahiers du cinéma*, no. 211, 212. Aynı konuda bkz. Noël Burch, "Nana ou les deux espaces", *Praxis du cinéma*, Éditions Gallimard, Le Chemin dizisi.

olarak iş göreceğine, sinematografik işleyişin bizzat nesnesi haline gelir. Sinemanın uzayında bir delik açılmıştır. Filmsel alanın dikişlerinin sökülmesi sayesinde, teknik gerçekçilikte açılan bu "delik"-lerden geri dönen, acaba nedir? Hayaletler: görüntünün kenarlarına musallat olan, halüsinasyon yaratan, bakışın ve sesin hayaletleri.

Raoul Ruiz'in kısa bir süre önce gerçekleştirdiği *L'Hypothèse du tableau volé* (1978), bu hayaletleri, bakışın ve sesin hayaletlerini sahneye koymayı amaçlayan filmlerdendir. Filmin başarısı iki başkişisinin bu hayaletlerden olmasında yatar: Tanımları gereği görüntüde mevcut olmayan, bütünüyle muamma yüklü bu iki kişi, filmi neredeyse kendi başlarına götürürler. Filmde, esrarengiz bir "koleksiyoncu" görürüz. Tonnerre adında, şatafata meraklı, esrarengiz bir ressamın eserlerini elinde tutmaktadır (Klossowski'nin yarattığı bir anlatı kişisidir bu ressam; film çok özgür biçimde *Baphomet*'den uyarlanmıştır) ve labirent gibi bir evde, ressamın tabloları yoluyla, bir araştırma yapmaktadır. İçlerinden biri eksik olan (filme adını veren "çalınmış tablo"), kendileri de muamma yüklü bu yedi eser, birbirine gizli bir bağla bağlıdır. Anlaşıldığına göre bir zamanlar konusu oldukları skandal bu bağ sayesinde açığa çıkabilecektir.

Filmin hem görünen, hem yaşayan hem de konuşan tek kişisi koleksiyoncudur. Tablolar iki çeşittir: geniş bir odada toplanmış, muamma dolu sahneler içeren asıl tualler; bir de, muammanın parçalarını yerlerine koyduktan sonra koleksiyoncunun sızdığı gizli bir bölmenin ardında kalan, tuallerdeki sahneleri evin değişik odalarında belli belirsiz ya da baş döndürücü çeşitlemelerle ete kemiğe büründüren, Klossowski'nin çok sevdiği "canlı tablolar".

Film, araştırma ve açığa çıkarma kisvesi altında, belirsizlik üstüne belirsizlik yaratır. Entrika bulanır, film kişileri çoğalır. Bir kompo, ressam Tonnerre'in de katıldığı büyük bir fesat kumkuması söz konusudur: koleksiyoncunun aydınlatmaya çalıştığı skandalın bizzat konusu olan gizli bir törenin bir araya getirdiği, Templier'ler tarikatından gelen bir çeşit mason örgütü. Tablolar bu törene yapılan göndermelerdir, resmedilen kişiler de örgütün üyeleri. Sonra koleksiyoncu tabloların –ama araştırma boyunca nitelikleri

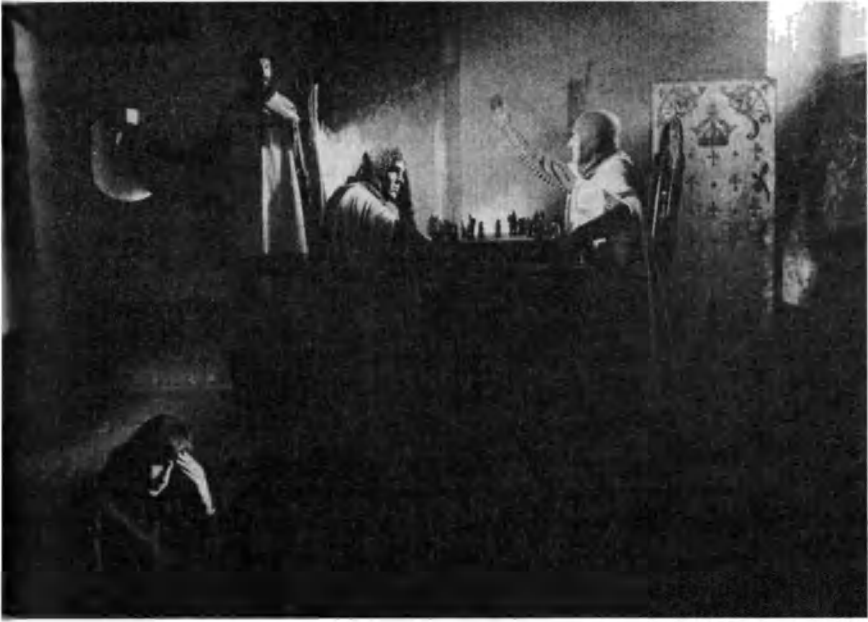
değişmiştir– "tören" in *ta kendisi olduğunu* keşfeder. En azından sonunda anladığımız kadarıyla, bir zamanlar Templier'lerin taptığı hünsa cin Baphomet'yi kutsamak için yapılmışlardır. Kısacası, skandal Huysmans tarzında bir kara ayindir. Ama koleksiyoncu bu kadarla yetinmez. Bütün varsayımlar, "çalınmış tablo" varsayımının havada bıraktıkları dahil (açıklanamayan ne varsa çalınmış tablo varsayımından kaynaklanmaktadır), koleksiyoncuyu büyük ve belirsiz bir arayış serüveninin içine sürükler. Koleksiyoncunun vardığı sonuç şudur: Baphomet kültü aslında Mitra kültünün yeniden canlanmasından başka bir şey değildir. Dünyanın bütün uluslarının taptığı Mitra ise düpedüz "evrensel yokoluşu" amaçlamaktadır.

Bütün bunlar bize nasıl anlatılır (buradaki her şey bir seçkin eğlencesi gibi görünebilir ama Ruiz bu kadar "halktan uzak" öğelerle bile gerçek bir *suspense* yaratmayı başarmıştır)? Demin filmi özetlerken iki kere kendimle çelişkiye düştüm: Önce "bakış"ın ve "ses" in filmin başlıca kişileri olduğunu söyledim, sonra "koleksiyoncu" nun (filmin bitmesinden kısa süre sonra ölen Jean Rougeul oynuyordu bu rolü) tek film kişisi olduğunu söyledim, sonunda da film kişilerinin çoğalmasından söz ettim. Bütün bunlar nasıl bir araya gelir?

Filmin zımni olarak sorduğu soru da zaten bir film kişinin ne olduğudur. Azıcık da olsa kişiselleştirilmiş bir dış sesin bir film kişisi gibi iş gördüğü söylenebilir mi? *L'Hypothèse du tableau volé* de koleksiyoncuya yol arkadaşlığı yapan ve zaman zaman sorularına, varsayımlarına, sayıklamalarına cevap veren bir dış ses vardır. Bu dış sesin alışılmış anlatıcı sesiyle ilgisi yoktur, "*communicatio sermonis*" in\* klasik "biz" ini kullanır – Ruiz' in hem bir retorikçi hem de bir şair olduğunu artık biliyoruz – ve hissettirmeden sürekli nitelik değiştirir: Bazen nesnel bir yorumcu gibi davranır, bazen koleksiyoncunun tabloların esrarını açıklayacağı gerçek bir ziyaretçi gibi (sözgelimi, koleksiyoncunun, elbette tek başına, gizli bölmede kaybolduğunu gördüğümüz anda: "Koleksiyoncu şimdi

\* İlk Çiçero'da geçtiği düşünülen, yazı karşısında sözlü iletişimi, sözlü ifadeyi vurgulayan deyiş. (ç.n.)





*L'Hypothèse du tableau volé, Raoul Ruiz*

**...tuallerdeki sahneleri belli belirsiz çeşitlemelerle  
ete kemiğe büründüren, Klossowski'nin  
çok sevdiği "canlı tablolar"...**

bizi geniş bir salona alıyor..."), bazen de seyircilerin sözcüsü gibi (deminki cümle böyle de anlaşılabilir); "koleksiyoncu", varsayımlarından oluşan yığının üstünde bir an için uyuyakaldığında ise, sanki onu uyandırmamaya dikkat ediyormuş gibi, fısıldamaya başlar. Ayrıca, koleksiyoncu da "onunla" konuşur: Durmadan, ama hep dolaylı yoldan sorular soran, gerçek bir konuşma arkadaşı gibi iş görür bu dış ses.

Bu dolaylı anlatım filmin öyküleme tekniği açısından temel önemdedir. Ses canlı ya da cansız tabloların anlamı üzerine kendi varsayımlarını üretmeye başladığında koleksiyoncu ona şiddetle karşı çıkar: "Spekülasyon bunlar!" Ama hiçbir zaman bir başkasına, sözgelişi kameranın yerinde olduğu düşünülebilecek birine doğrudan doğruya seslenmez. Filmde bir tek kameraya bakma yoktur, koleksiyoncunun baktığı tek şey "tablolar"dır. Tek oyunculu bir film olan Syberberg'in *Le Cuisinier de Ludwig*'inde ise "aşçıbaşı" sürekli kameraya bakar, düpedüz ve açıkça izleyiciye seslenir, onu bir rehber gibi Bavyera Kralı II. Ludwig'in şatosunda gezdirir. Burada bir karmaşıklık söz konusu değildir; tartışma konusu yapılan, mevcut varlıkların bizzat tabiatıdır: yani koleksiyoncunun, sesin, canlı tablolardaki hareketsiz kişilerin (aslında belli belirsiz hareket ederler, kımıldarlar, gülümserler, bakarlar...), koleksiyoncunun bir çekmecedan çıkardığı ve kendi "tablo"larını oluşturmakta kullandıktan sonra çöpe attığı küçük, eklemli bebeklerin tabiatı. Canlı ile cansız arasındaki sınır çizgisini sürekli olarak bulandıran bu varlıklar, kukla gibi davranan canlılar, canlı gibi davranan kuklalar, mankenler, oyuncak bebekler, tuhaf ses, bir diyaloga benzeyen monoloğu ya da bir sayıklamaya benzeyen dolaylı diyaloguyla ses kadar endişe verici olan koleksiyoncu, hepsi, baştan aşağı hile dolu ve aldatıcı görünüşlerle yüklü sinematografik uzayın Ruiz tarafından ustaca kullanılan belirsizliklerinden yararlanarak, seyirciyi kesif bir karanlığa, bir çeşit uyuşturucu etkisi altına sokarlar. Ruiz, dizinin ilk tablosundan başlayarak, iki güneşin varlığını ima edecek kadar ileri gider. Hatta tablolardan birinde kişiler, iki ucundan da güneş alan bir tünelin içindedirler. Sonra, canlı tabloların yardımıyla yapılan bir "suçüstü", oyunu bozar. Ko-

leksiyoncu, iki güneş ışınından birinin, salonun dışında bulunan bir başka canlı tablodaki bir kişinin tuttuğu aynadan yansıdığını kanıtlar ve bütün tablolar arasında gizli bir bağ olduğu yolundaki ilk varsayımını buna dayandırır. O zaman, sanki tek ve gerçek olan güneş bu kanıtlamayı bekliyormuş gibi, av tanrıçası Diana tarafından tutulan aynaya güneşin vuruşunu "dolaysız olarak" görürüz.

Görüldüğü gibi bu filmde sinema, her çeşit aldatıcı görünüşü, göz aldanmasını içinde barındıran bir uzay gibi ele alınır. İzleyicinin, makine dairesinin gizli çarkları karşısındaki körlüğü, bir oyunun bahanesini oluşturur. Bu oyun, resim sanatındaki gibi sadece perspektifle değil, ses uzayı, sinemanın harekete geçirdiği bütün belirsizliklerin, bütün endişelerin, bütün arzuların kaynaklandığı *off-uzay*, alan-dışı da içinde olmak üzere, sinemanın bütün uzayıyla oynanan bir oyundur.

## Gerçekliğin Parçaları

*En bölüm pörçük, en kısmi plan bile... gerçeğin eksiksiz bir parçasını sunmaya devam eder.*

Christian Metz

André Bazin'den beri biliyoruz ki, sinema ekranı bir tablonun çerçevesi gibi değil, "olayın sadece bir parçasını gösteren bir *kaş*" gibi iş görür. Tablonun uzayı merkezci, ekranın uzayı merkezkaçtır. (Aslında André Bazin'den beri, belli ki sinemanın etkisiyle, tablonun uzayı da değişikliğe uğradı; Schlosser, Cremonini gibi bazı ressamlar, bazı hiperrealistler tablolarını sanki bir "off" uzay varmış gibi kuruyorlar.) Görsel alana her zaman kör bir alan eklenir, görme her zaman taraf tutucu olmasa bile her zaman kısmidir. Sinemanın nesneleri şarkıdaki gelincik gibi davranırlar: Şimdi buradan geçerler, biraz sonra oradan. Bu, çok açık nedenlerden dolayı, *suspense*'in ve erotizmin köşe taşı oluşturur.

Bununla birlikte, temelde kameranın görmesi olan, kameranın bütün çerçevelemelerine, birbirini izleyen bütün konumlarına uyan –ve seyahat hakkına sahip olduğu için bu konuda hiç sıkıntı çekmeyen– *kısmi görme*'ye, seyirciler açısından, ekranın ve projeksiyonun düzenine uygun olarak, bir *kilitlenmiş görme* eklenir. Sinematografik işleyişin kuralını koyan da budur. Gerçekten, nitelikleri ne olursa olsun, ekranda izlediğimiz bütün nesneler, bütün varlıklar şimdi buradan, biraz sonra oradan geçme hakkına sahiptir. Kamera onları izleyip izlememekte, yakalayıp yakalamamakta öz-

gürdür. Ama seyircinin bir tek hakkı vardır: gözlerini ekrana dikmek ya da çıkıp gitmek.

Bu özgül bir durumdur (sözgelişi televizyonun karşısında, insan istediği zaman sesi kısabilir, renkleri koyulaştırabilir ya da kanal değiştirebilir) ve kendini, bizzat ekranlarda sık sık gösterme fırsatı bulur. Sinema seyircisi, Platon'un mağarasındaki esirden çok, *Arka Pencere*'deki sakata ya da *Otomatik Portakal*'ın bir koltuğa zincirlenmiş olarak karşısındaki sinema perdesine yansıtılan korkunç ve tiksindirici sahneleri gözlerini kapamadan seyretmek zorunda olan kahramanına benzer. (Tabii sinema seyircisi, gerçekten dayanılmaz sahneler karşısında gözlerini kapayabilir.) Sinemanın, kısmi görmeden dolayı erotik olanla (röntgencilik ve fetişizm), kilitlenmiş görmeden dolayı da korkunç ve tiksindirici olanla özel bir ilişkisi vardır.

Merleau-Ponty, sinematografik gösterinin, algısal tecrübenin temel bir boyutundan yoksun bir algı, bir sahte algı içerdiğini söyler. "Bir filmde kamera bir nesneye yöneldiği ve bize yakın planda göstermek için ona yaklaştığı zaman, istediğimiz kadar onun bir kül tablası ya da film kişilerinden birinin eli olduğunu *hatırlayalım*, onu gerçekten tanıyamayız. Çünkü ekranın ufukları yoktur."<sup>52</sup> Ufuk ya da ufuklar, kelimenin bu fenomenolojik anlamında, nesnenin gerçekten tanınabilecek "profil"ler dizisi için bir fon, bir depo demektir; oysa ekrandaki nesne donmuş, sinematografik kaydın kitlesi içinde sıkışmış gibidir. Bu anlamda alan derinliği, sözgelişi alışılmış anlamıyla bir western ovasındaki geniş ufuklar, ön planda filme çekilen bir nesnenin gerçek ufku olarak kabul edilemez, çünkü zaten nesne olarak yakalanmış ve filme çekilmiş, şey olarak donmuştur. Ekran dünyaya açılan bir pencere değil, üzerine kayıt yapılan bir yüzeydir. Alan derinliği açık bir ufuk değil, planların bir düzenlenişidir. Bakış, bir balkondan görünen manzarayı kucaklar gibi alan derinliğine daldığını, açık ve serbest bir uzayı kat ettiğini sanır, oysa aslında bütün yaptığı, katı ve kilitlenmiş bir görüş

52. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, 1945, s. 82.



*Blow-up*, Michelangelo Antonioni

**...sinemanın nesneleri şarkıdaki gelincik gibi  
davranırlar: Şimdi buradadırlar, biraz sonra orada.  
Bu, *suspense*'in ve erotizmin  
köşe taşı oluşturur...**

açısından yola çıkarak, sınırlı bir yüzeyi –ekranın yüzeyini– taramaktır. Demek ki sinemada nesneler "gerçekten" tanınmaz. Ayrıca bilindiği gibi sinema uzayı bütünüyle hileli bir uzaydır; "özel etkiler" katıştırılmadığı, gerçek anlamda sinema hilesi yapılmadığı durumlarda bile, sahneye koyma her zaman perspektifle az ya da çok oynamak, dekorun bazı öğelerini, hatta sözgelişi çerçevenin sınırlarındaki film kişilerini yakınlılaştırmak ya da yükseltmek, belgesellerde bile belli öğeleri görmezden gelmek ya da gizlemek zorunda kalır. Film yapmak, her zaman, ayrıntılarda hile yapmaktır. Bu hile gereklidir çünkü "ekranın ufukları yoktur".<sup>53</sup>

Sinemanın bütün düzeylerde bir çeşit hakikate aykırılık ya da yalancılıkla suçlanması, sinema denince akla numaracılığın, histerinin gelmesi belki de bundandır (Qiang Jing duruşmada aleyhine tanıklık eden kişiye "Sinema yapma!" diye bağırıştır, tam da kendisine Büyük Dümenci'nin hayat arkadaşı olmadan önce Mavi Elma gibi utanç verici bir takma adla filmlerde oynadığı hatırlatılırken).

Sinemanın gerçeklikle ilişkisi bütünüyle sağlıksızdır. Bu, iki yönde böyledir: ekrandan izleyiciye doğru (gerçeklik hilelidir) ve kameradan "konu"lara doğru. Sinema, izleyiciye bir şey sunmak istiyorsa, gerçekliği rahat bırakamaz. Müdahale etmek zorundadır, hem de çoğu zaman yıkıcı bir biçimde; sözgelişi *Sulanan Sulayıcı* bu müdahalelerin ilki ve en kibarca yapılanıdır. André Bazin bazı turistik ya da politik belgeseller ya da düpedüz haber filmleriyle ilgili olarak sinemanın bu özellikle kirletici niteliğini çok iyi göstermiştir. Pelikül, gerçekliğin pul pul dökülmesi (deyim Bazin'e ait) olarak düşünüldüğü anda dünyanın yüzü iğrenç bir biçimde değişir. *Kayıp Kıta* ve benzeri egzotik filmler konusunda André Bazin tecavüzden söz eder – sanki vahşi "gerçeklik" saldırıya uğramış ve

53. "Demek ki bütün sinemacıların kabul etmesi gereken bir şey var, öngörülen çerçeveleme içinde gerçekçiliği elde etmek için, çoğu zaman, çevredeki uzayın büyük ölçüde gerçekdışı olmasına razı olmak gerekecektir: Sözgelişi, ayakta oldukları varsayılan iki film kişinin öpüşmesinin yakın planı, belki de, bir mutfak masasının üstünde diz çökmüşlerken çekilecektir." Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Éditions Seghers, s. 296.

görünüşü bozulmuş gibi. "Tecavüze uğrayan bir kadın güzelliğini korur, ama artık aynı kadın değildir."<sup>54</sup> Aynı şekilde, kameranın "ruhsuz göz"ünün varlığı, kuş-adam Valentin'in girdiği aptalca bahsi felakete dönüştürür, ölümcül kılar: "Bütün tanıkları insan soyundan olduğu halde, bilgece bir korkaklığa kapıldığı kesindi."<sup>55</sup> Bazin, *Neden Savaşıyoruz?* adlı Amerikan dizisi hakkında da, "sinemanın, tarihsel bilimleri nesnelliğe doğru ilerletmek şöyle dursun, bizzat gerçekçiliği yüzünden onlara fazladan bir yanılsatma gücü vermesini"<sup>56</sup> sağlayan montajı tartışma konusu yapar.

Nedir söz konusu olan? Sinemanın bu tür filmlerde, dünyayı algılıyor ve sadece algımıza sunuyormuş gibi yaparken, onu değiştiriyor olmasıdır. İzleyici sinema aracılığıyla gerçekliği, dünyayı algıladığını sanır, oysa gördüğü sadece belirsiz olay parçalarıdır. Bu yüzdendir ki sinema ikinci ve farklı bir algı gerektirir; asıl sinema "sahneye koyma araçları"nın göz önüne alınmasıyla başlar. Her zaman görüntünün ötesine geçmek ve olayın edilgin gibi görünen kaydındaki düzenleme, yani *edim* üstüne düşünmek gerekir – özellikle görüntü gerçekliğin kendisi olarak sunuluyorsa. Her zaman montaj vardır; bizzat kameranın alandaki yeri, kamera görsel uzayın bir parçasını taraf tutucu biçimde kesip ayırdığı için, daha baştan montajdır. Ayzenştayn'ın bütün yaptığı bu tespitten radikal sonuçlar çıkarmak olmuştur. Sinema, diye yazar "Çerçeve-dışı" başlıklı bir metinde, Japon sanatıdır. Batı'nın figüratif akademizmi alçıdan bir büstü, sıkıcı bir karyatid'i uzun uzadıya kopya etmekten, gölgeleri, oyuk ve kabartıları özenle yeniden üretmekten ibarettir, ama Japonlar doğrudan doğruya işin özüne giderler: İşte bir kiraz dalı, bir ağaç, bir kuş – çerçevelemenizi yapın!

André Bazin, aynı başlangıç tespitlerinden yola çıkarak, görünürde Ayzenştayn'ınkilere taban tabana zıt sonuçlara varmıştır ("yasağ montaj"). İkisinin de sıkıntısı natüralizmdi, doğallık yanılsaması, gerçeklik yanılsamasıydı. Sinema gerçekliği yansıtmaz, onu icat eder. Alan derinliği açık bir uzay değildir, planların bir düzen-

54. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? (ontologie et langage)*, s. 57.

55. A.g.e., s. 41-2. 56. A.g.e., s. 36.



leniştir. Bazin bunu çok iyi görmüştür. Montaja karşı militanca mücadele eder, ama mücadelesi onun anlam yaratıcı yanıyla değil, gerçekçiliğe sıvanan yanıyla. *Neden Savaşıyoruz?*'un montajına, tarihi olayı yorumlama değil, gerçekliği içinde yansıtırma iddiasında olduğu için saldırır. "Yasak montaj"<sup>57</sup> deyimini çok özel bir olay türüyle, bir insanın ve vahşi bir hayvanın karşı karşıya gelmesiyle ilgili olarak kullanır: mahkûm ettiği, eksen içi uyuşum yoluyla yapılan montaj, ortada iki planın birbirine yapıştırılmasından başka bir şey yokken bizi bir olayın gerçekliğine inandırmak isteyen natüralist montajdır; Bazin'in hedefi Kuleşof etkisiyle yaratılan natüralist yanısamadır.

Bazin'in yasak montaj ve alan derinliği teorisini otomatik olarak Ayzenştayn'ın entelektüel ve patetik montaj teorisinin karşısına çıkarmak, bu anlamda büyük bir yanlış olur. Ayzenştayn, hayatının sonuna kadar montajı yok etmenin mümkün olmadığını, montajın bittiğini sanmanın bir yanlış olduğunu, sinemada renk dahil, her şeyin montaj olduğunu tekrarlamıştır. Gerçek çalışma, rengi de bir montaj gibi düşünmeyi, nesneden ayrı olarak düşünmeye başlamayı gerektirir. Böyle kavranan montaj artık pelikül parçalarını uç uca eklemekten ibaret değildir, sinematografik yaratıcılığa içseldir, "entelektüel" montajdır, yani gözde yapılan, düşüncede yapılan montajdır; sahneye koyma montajdır. Sinemada montaj her şeyden önce gelir.

Bu anlamda, alan derinliği de montaj olarak düşünülmelidir, çünkü planların görüntü kaydı sırasında düzenlenmesidir. "Modern yönetmenin alan derinliğindeki plan-sekansı," diye yazar Bazin, "montajı reddetmez—ilkel bir kekelemeye geri dönmeden bunu nasıl yapabiliriz?—onu plastiğine dahil eder." Amaç "Sovyet tarzı" montajdan farklı, hatta ona karşıt bir montajdır, o kadar: Söz konusu olan, tarih duygusunun ve propaganda gereklerinin istediği gibi kesin anlamların belirtilmesi değil, tersine, "belirsizliğin görüntünün yapısına yeniden dahil edilmesi"dir. "Bu nedenle," der Bazin,

57. "Montage interdit", *Qu'est-ce que le cinéma? (ontologie et langage)*, Éditions du Cerf.

"*Yurttaş Kane*'in sadece alan derinliğinde kavranabilir olduğunu söylemek abartma olmaz. Zihinsel anahtar ya da yorum konusunda içinde bulunduğumuz belirsizlik daha baştan görüntünün kendisinde kayıtlıdır."<sup>58</sup>

Bu yorum çok zekicedir ama pek ikna edici değildir. Bazin'in kendisi de, en azından Wyler'la ilgili olarak, "hiçbir belirsizlik taşımayan" filmlerde alan derinliğinin kullanıldığını söyler. Welles'in alan derinliğine, özellikle *Yurttaş Kane*'deki kullanımına gelince, alan derinliğinde çekilen ünlü başarısız intihar planını alalım sözgelişi. Bu planda belirsiz hiçbir şey yoktur. Birinci planda, içinde kaşık olan boş bardak ve hap şişesi; ikinci planda, mutsuz Suzan'ın uzanmış gövdesi; Kane tarafından yumruklanmış ve sonunda kırılan kapı: Bunlar her şeyi birkaç görüntü yerine tek görüntüde anlatırlar, ama hiçbir belirsizliğe yol açmazlar. *Yurttaş Kane*'de belirsizlik varsa, *yakın plan* –yani alan derinliğinin "tersi"– konusunda, *rosebud* adının üzerinde eridiği kızığın yakın planına ya da kaybolan çocukluğu simgeleyen ve içinde üzerine kar yağmış bir ev olan cam kürenin yakın planına ne anlam verileceği konusunda vardır. Alan derinliğinin belirsizlik yaratıcı kullanımı, aranacaksa, Yeni Gerçekçilik'te aranmalıdır. Belirsizlik, burada, görüntünün içeriğinin tek yanlı bir yorumunun reddi ya da anlamın rastlantılardan bir mucize gibi doğduğu (Yeni Gerçekçiliğin, Bazin'in Rossellini'nin sanatıyla özdeşleştirdiği Hristiyan boyutu) bir görüntü üslubunun kurulması demektir. Belirsizlik: esrar. "Rossellini'nin *Almanya Sıfır Yılı*'ndaki çocuğun yüzüyle ilgili kaygısı, Kuleşof'un Mosjakin'in yakın planıyla ilgili kaygısının tam tersidir. Rossellini'nin derdi yüzdeki esrarı korumaktır."<sup>59</sup>

Bazin'e göre bütün kötülüklerin kaynağı, gerçekçi inanın en aşağı biçimi olan, hem yönetmen hem seyirciler için en ucuz gerçeklik demek olan Kuleşof etkisidir. Kuleşof etkisi seyircinin alıçça edilginliğiyle yönetmenin yaratıcılık konusundaki tembelliğinin en küçük ortak bölenidir. Sinemanın atalet ilkesidir. Kuleşof etkisi

58. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? (ontologie et langage)*, s. 144.

59. A.g.e., s. 145.



*Şangaylı Kadın, Orson Welles*

**...alan derinliği açık bir uzay değildir,  
planların bir düzenleniştir...**

gerçek'in çokanlamlılığının ırzına geçer, ona zorla tek yanlı bir nedensellik zerk eder. *Neden Savaşıyoruz?* dizisi üstüne yazıda da, *Kayıp Kıt*a üstüne olanda da, ünlü "Yasak Montaj" da da, hedef hep Kuleşof etkisidir. Kuleşof etkisi Sovyet sinemasından çok Amerikan sinemasıdır; dekupaj, alan/karşı-alan ve eksen içi uyuşum sinemasıdır: En ilkel eğilimden, otomatik algı sentezinden yola çıkarak gerçekliğin benzerini üreten her şeydir. Her türlü ticari, pornografik ya da politik manipülasyona açık olduğu için Bazin'e tehlikeli gelen, ortalama izleyicinin, montajla uyuşuma sokulmuş birbirinden kopuk ve süreksiz olay parçalarının sürekliliğine olan safça, otomatik inancıdır. Sinemadaki belli olaylarda (özellikle cinsel edimin ve ölümün temsilinde) bir çeşit "varlıkbilimsel müstehcenlik" varsa, bunların montaj tarafından manipüle edilmesi, bu müstehcenlik izine pornografik bir biçim verir. "Hayal edebildiğim en büyük sinematografik sapıklık, bir idamın tersine gösterimi – tıpkı şu bürlesk aktüalite filmlerinde atlayıcının sudan çıkıp tramlene doğru yükselmesi gibi."<sup>60</sup>

Demek ki temel sorun, gerçeklik izleniminin ötesinde, görüntülerin kullanımıdır. Büyük bir politik sorundur bu, ama büyük bir etik sorundur da. Bazin'in hayal ettiği manipülasyonda Ayzenştayn herhalde bir skandal, hele "varlıkbilimsel" bir skandal görmezdi. Çünkü Ayzenştayn su katılmamış bir yaratıcıdır, sofu değildir. Onun için söz konusu olan, sinema tarafından etkilenen gerçekliği, istenen biçimde ve yönde eğip bükme – sinema, *cosa mentale*'dir\*. Bazin bir seyircidir, onda sofuluk vardır. Ne yaparsak yapalım, sinema gerçekliğe dokunur, ondan bir şeyler götürür (pul pul dökülme, der Bazin), öyleyse dokunurken saygılı olmalıdır. "Gerçekliğe, hissedilir sürekliliğini geri vermeli"dir. Her büyük film, her büyük yapıntı, belgesel sanatın bir *remake*'idir. Bazin, Dreyer'in *Jeanne d'Arc*'ından, bir "yüzler belgeseli" diye söz eder. Nicole Védres'in bir tarihi belgeler montajı olan *Paris 1900* filmi ko-

\* Leonardo da Vinci'nin şu sözü, "Resim yapmak ruhsal/zihinsel bir sorundur/davadır" bağlamında kullanılıyor. (ç.n.)

60. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? (ontologie et langage)*, s. 70.

nusunda sorunu şöyle koyar: "Şimdi yönetmenlere sesleniyorum: Niye tam bir çavuşun rütbeleri sökülürken ve Déroulède bir söylev verirken yağmur yağar? Niye gökyüzü en ince düşünülmüş stüdyo ortamından daha kesin biçimde olayla uyum içine girer kendi kendine? Tek kelimeyle ya da yüz kelimeyle, niye rastlantı ve gerçeklik dünyanın bütün sinemacılarından daha yeteneklidir?"<sup>61</sup>

Elbette, bu soruda ironik bir çıkış kapısı bırakılmalıdır. Sorunun cevabı yoktur, bu böyledir. Cevap vermek (sözgelişi, Tanrı'nın inayetiyle, demek) bir montaj daha yapmak, yani şeylerin esrarının ırzına geçmek olurdu. Belgesellerin yönetmeni Tanrı'dır (Hitchcock'un Truffaut'ya söylediği gibi), ama şeylerin yüzünde bıraktığı iz esrarını korumalıdır. Demek ki Bazin'in savunduğu, temelde, "kilitlenmiş görme"dir, seyircinin kısmi ve edilgin görmesidir, ama şeylerin esrarına bir açılma olarak. Her şey sanki sahneye koyma bu alçakgönüllülüğe ulaşmak, manipülasyon güçlerinden vazgeçerek kendisi de şeylerin alçakgönüllü bir seyircisi olmak zorundaymış gibi geçmektedir. Rossellini'nin ünlü "Şeyler orada duruyor, manipülasyona ne gerek var?" formülü bu anlamdadır. Bu formülde başlı başına histerik bir aldatmaca vardır: edilgin temaşayı taklide çalışan, çıplak gerçekliğe uysallıkla teslim olan sahneye koyma. Rossellini'nin filmlerinde böyle histerik dolaşım bozuklukları vardır, ama sahneye koymayı, hatta "Kuleşof tarzı" bir montajı görmek için, sözgelişi ünlü tonbalığı avı sekansına dikkatlice bakmak yeter (Ingrid Bergman'ın bakışlarıyla balıkçının açıkça avın belgesel kaydının dışında kalan bakışlarının montajı).

Bazin'in söz ettiği gerçeklik, Rossellini'ye göre gerçeklik herhangi bir gerçeklik değil, mucizevi, deyim yerindeyse "içinde bulunduğumuz durumun esrarı"nı anlatan bir gerçekliktir. Rossellini'nin sanatı, alçakgönüllülükle şeylerin düzeyine inermiş gibi yaparak, şeyleri (burada Heidegger'e özgü bir formül kullanmak için) "olmaya bırak"ırmış gibi yaparak, onların arasından mucizevi olanın, Tanrı'nın bağışlamasının ya da inayetinin fışkırmasını sağlamaktır (*Viaggio in Italia*'nın sonunda mucize, *Europa 51* ve *Strom-*

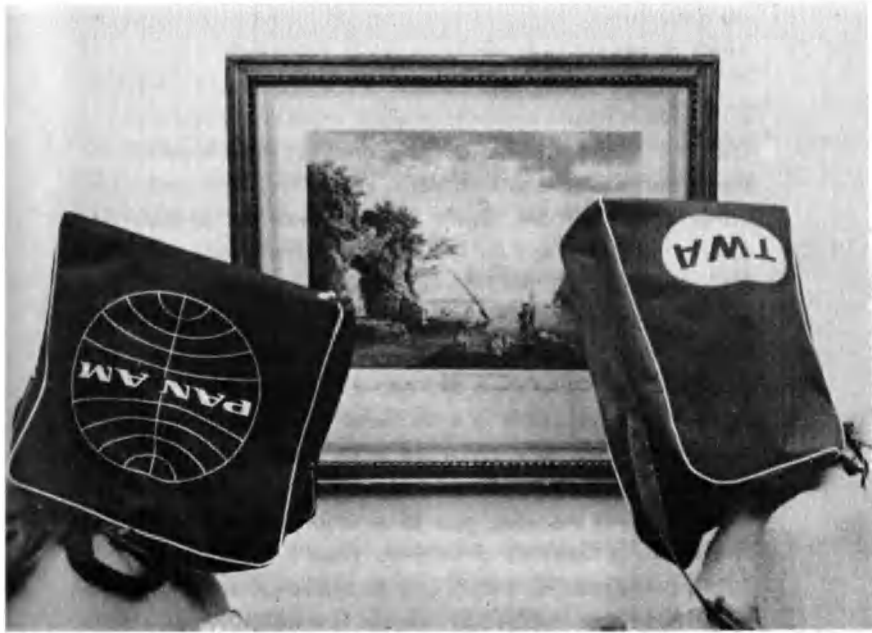
*boli*'de bağışlanma). Rossellini'nin gerçekçiliği ancak gerçekliğe mucize karıştığı zaman anlamlıdır. Bu telden çılmayı bıraktığı anda didaktizme, tarihsel pedagojiye düşer.

Şeyler önsel olarak orada değildir. Onları arayıp bulmak, üretmek gerekir. 1968'de bütün sinema, görüntülerin üretilmesi sorununa yönelmiş gibidir. Rossellini'nin formülüne Godard'ınki karşılık verir: *Bu doğru bir görüntü değil, doğrudan doğruya bir görüntü.* Şimdi her şey, görüntü üzerine, görüntünün "üretim ilişkileri" üzerine bir sorgulamaya yer açmak için, şeyler, gerçeklik ve yol açtukları inanç gündemden çıkarılmış gibi olup bitmektedir. Godard görüntüsü artık saydam değildir (bir zamanlar saydam olduyorsa tabii), şeyleri göstermez, opaklaşır ve tehlikeli biçimde arınarak sadece kendi kendini işaretler. Montaj yeniden gündeme gelir, ama Ayzenshtayn'ın ona hiçbir zaman vermediği bir biçimde, daha çok Vertof'a yaklaşan bir soru biçiminde. "Dziga-Vertof Grubu" dönemidir bu.

Artık her şey sanki sinema havaya uçmuş gibi geçmektedir. Gerçekçiliğin, gittikçe daha adi, daha düzeysiz biçimler altında, öç alır gibi geri dönüşüne tanık oluruz: İzleyicilerin büyük bölümünü salonlara çeken sinema bayağılığıyla mide bulandıran bir sefalet estetiğinden ibarettir şimdi.

Geriye azınlık sineması, modern sinema kalır. Genel niteliğini gerçekçiliğin erdemlerine karşı bir inanç kaybı ya da gerçekçiliğin artık tükendiği kanısı belirler. Yakın geçmişte her şey, Bazin'in arzuladığının tersine, modern sinema gitgide belirginleşen bir gerçekdışılığa doğru gidiyormuş, görüntünün sahteliği Godard'dan bu yana kesinlikle ortaya çıkmış gibi olup biter.

Sabit planın, plan-sekans'ın, yakın planın ve alan derinliğinin modern kullanımı, bir zamanlar en azından Bazin'in ve Yeni Gerçekçiliğin, bir ölçüde de Yeni Dalga'nın bir bölümünün (Yeni Dalga senkretik bir fenomen olarak tahlil edilmelidir) paylaştığı, "gerçekliğe hissedilir sürekliliğini geri verme" kaygısından kaynaklanmaz. Tersine, modern sinemacılar çoğu zaman süreksizliği vurgular. Süreksizlik, görüntünün dokusuna kadar işler (Godard'ın kakmaları, Syberberg'in "anti-perspektif" cephe saydamları). Görünü-



*Deux ou trois choses que je sais d'elle, Jean-Luc Godard*

**...şeyler orada duruyor,  
manipölasyona ne gerek var...**

şe bakılırsa modern teknikler, video dahil, kameranın kendi yapısı içinde yeniden ürettiği perspektif yasaları doğrultusunda ilerlemez. Ses merkez kaymasına uğrar, artık ağızlara kilitlenmiş ya da ortama yayılmış değildir – ya da sadece böyle değildir (Duras). Renk, derinlik ve plan çalışması, çok çeşitli ve oldukça vahşi biçimler altında, Ayzenştayn'ın *parça* üstüne, *çatışma* üstüne teorileriyle buluşur – eksik olan, anlam konusundaki iyimserliktir.

Savaşın sonra bir gerçekçilik kavgası koptu. Yeni Gerçekçilik, Amerikan tarzı klasik öykülemeci dekupaja karşı, azınlıkta kalan ama kararlı bir itirazı temsil etti. Yeni Dalga, "Fransız kalitesi"nin o edebi ağırlığına, yapmacık entrikalarına, oyunculuk ve çekim tarzlarına karşı, kendini önce temalarının ve dillendiriminin gerçekçiliğiyle tanımladı. Ama kısa zamanda, daha çok da Godard sayesinde, hayatla daha haşır neşir (dolayısıyla daha gerçekçi) bir sinemaya olan bu istek, konu, senaryo, hatta gerçeklik karşısında yazının özgürlüğü, sahneye koyma araçlarının özgürleşmesi isteğine dönüştü. Godard bu dönemeci çok çabuk, daha üçüncü filminde döndü (*À bout de souffle* ve *Le Petit Soldat* klasik bir *thriller*'a oldukça yakın düşen filmlerdir). Yeni Dalga filmlerindeki "alıntılar" daha o zamandan, en azından gücül olarak, sinemanın kendine dönüşünü, amacı sadece gerçekliği değil sinemanın kendisini de yansıtmak olan bir çekim tarzını içeriyordu.

Modern filmlerde her şey, doğal algıya gönderme yapmadan, Amerikan sinemasındaki gibi algının şartlarını dramlaştırmadan, Yeni Gerçekçilik'teki gibi dramsızlaştırmaya başvurmadan, soyut bir uzayın içinde bir gerilim oyunu yaratarak kendi süreklilik düzenlerini kendileri yaratıyorlarmış gibi olup biter – tıpkı Hollywood'da, müzikal komedilerde yapılmış olduğu gibi. Amerikan müzikal komedisinin çoğu zaman bu sinemanın en canlı başvuru kaynağı olmasının nedeni budur: Altmışlarda Godard'da sık sık rastlanan (*Une femme est une femme*, *Pierrot le fou*), Demy'nin çalışmasının bizzat nesnesi olan bu kaynak, sözgelisi bir Jancso için de zımnî olarak aynı işlevi görür: *Elektra İçin* gibi bir film Busby Berkeley'nin çılgınca plan-sekanslarının biraz daha "ciddi" bir modernist serüveni gibidir.





*Hitler, Almanya'dan Bir Film, Hans-Jürgen Syberberg*

**...soyut bir uzayın içinde bir gerilim oyunu...**

Niye müzikal komedi? En aşırı üsluplaştırmalara bile izin veren, bütünüyle uzlaşmalı bir uzayda işlediği için değil sadece, aynı zamanda müzik düzleminin, ses düzleminin özgülleşmesinden dolayı. Aslında sesin, konuşmalı sinema denen şeyin içinde bir bakıma zincire vurulmuş –söze, ortamın seslerine zincirlenmiş– olduğu, bunun ise bizzat sinemanın zincire vurulması demek olduğu ancak kısa süre önce anlaşıldı. Hitchcock çok önceden söylemişti bunu: Bir tek sinema vardır, o da sessiz sinemadır, sözler ağızdan çıkan gürültülerden başka bir şey olmamalıdır. Sese bilgilendirici ve öykülemeci bir işlev yüklenmesi sinemanın genel olarak fakirleşmesine yol açmıştı. Ses şeridinin gerçekçi ve öykülemeci çifte işlevinden kurtarılması, "gürültü" olarak özgürleştirilmesi –ki bunu özellikle Godard'ın çalışmasına, ama aynı zamanda, tam karşı uçta, bir çeşit dolaysız ses kaydı tapınması içinde yer alan Straub'un çalışmasına borçluyuz– sinemanın gerçekçilikten kurtulmasını da sağlamış, Bazin'in ufuklarında "sinematografik dillendirimin evrimi"ni gördüğü üniter gerçeklik düzleminin tahrip edilmesine izin vermiştir. Bu tahrip, sözgelişi izleyici açısından düşünüldüğünde, rizikosuz değildi. Ama sinemanın yaşamaya devam edebilmesi, bir başka deyişle kendini yeniden icat edebilmesi için kaçınılmazdı.

## Heyecanların Sistemi

*Yakın planda çekilmiş ölü bir çocuk, genel planda çekilmiş ölü bir çocukla aynı şey değildir, renkli çekilmiş ölü bir çocukla da aynı şey değildir.*

André Bazin

Sık sık, modern sinemanın heyecandan uzaklaştığından, artık öyküler anlatmak istemediğinden –ya da bunu beceremediğinden– yakınılır. Bu yakınma bazen haklıdır (Straub ya da Godard yakın geçmişteki bir dönemde öykü anlatmaktan vazgeçmiş görünüyorlardı), bazen de haksız (Duras'ın öyküler anlatmadığı söylenemez, alışılmış biçimde anlatmamaktadır, o kadar). Bununla birlikte, kesin olan şu ki kendini "modern sinema" ya da daha radikal olarak (kraliçesi Marguerite Duras olan Hyères şehri festivalinin terminolojisine göre) "farklı sinema" diye adlandırılmaya bırakan şey, sadece üzüntüsünü duyduğu izleyici azlığıyla değil, bu izleyiciyi çoğu zaman içine düşürdüğü afallamayla da belirginlik kazanmaktadır – sanki bu sinemanın kullanma kılavuzu yokmuş ya da eksikmiş, sanki sinemada farkına varmadan alıştığımız bir şey birdenbire yok olmuş da eksikliğini duyuyormuşuz gibi. "Afallama" dedim ama tepkiler daha çok bu filmlerden bazıları karşısında hazırlıksız yakalanan izleyicinin öfke, hiddet gösterileri biçiminde oluyor. Ayrıca, sinemaya özgü değildir bu öfke, en azından Manet'nin *Olympia*'sından beri genel olarak modern sanatı bu niteliğiyle haber veren şeydir.

Bu sinemada eksik olan nedir? Giderilmeden kalan hangi ihtiyaçtır?

Homurtular söylüyor, sıkıntı ele veriyor: öykü ihtiyacı, heyecan ihtiyacı. Heyecanları öyküler taşır, heyecansız bir öykü de öyküsüz heyecan kadar dayanılmazdır, kısırır.

Aslında, hayal kırıklığına uğrayan seyirciler heyecan isterlerken, istedikleri, sinemanın başlangıçtan beri seri halinde üretebilmiş olduğu birkaç tipik heyecandır: korku, gülme, gözyaşı. Başka var mı? Fitzgerald *Çatlak*'ta sinemayı, onun edebiyatınıkinden "daha pırıltılı, daha bayağı" olan ve bu nedenle galip gelen gücünü eleştirir; Hollywood'da cehennem azabı yaşayan bu yazara göre sinema ancak en sıradan duyguları, en sıradan heyecanları ifade edebilecek yetenektedir. Hitchcock, tersine, "bir kitle heyecanı" üretebilmiş olmakla övünür (*Psycho* dolayısıyla). Öyleyse modern sinemanın ihtiyacını gideremediği heyecan, kitlenin heyecanıdır (Hitchcock'un "sanat sineması"nı aşağılaması), şu "sıradan heyecanlar" ya da "kitle heyecanları"dır – kitlenin gülmesi, kitlenin korkusu, kitlenin gözyaşları.

Bu anlamda, modern sinemanın "seyirci azlığı", bir yanlış anlamadan kaynaklanmaz (bazı sinemacıların emekçi ve köylü kitlelerinin filmlerine koşmamasının suçunu "egemen ideoloji"ye ve iktidardaki burjuvaziye yüklemeleri bir yanılgıdır), yapısal bir olgudur. Bir Godard ya da bir Duras bunu çok iyi anlamışlardır. Godard, izleyicilerinin sayısı on bine indikten sonra onlarla daha yakından ilgilenebildiğini söylemiştir (sonra yeniden "normal" dolaşıma döndü ve biraz kitle edildi), Duras işletme sistemini azınlık bir izleyiciye göre ustaca ayarlamıştır.

Sinematografik kitle heyecanı nereden gelir? Efsaneye göre, korkuyla başlamıştır, ilk gösterilen filmlerden birinin, *Bir Trenin Ciotat Garına Girişi*'nin yarattığı korku duyumuyla. İzleyici sanki otomatik olarak, bizzat projeksiyonun bir sonucu olarak, kendini ekrana, alan derinliğinden kopup gelen trenin hızla yaklaştığı perona "fırlatılmış" bulmuştur. Gülme de aynı tarihlerde *Sulanan Sulayıcı* ile doğmuştur. Bu iki film, bilindiği gibi, Lumière kardeşlerin en büyük iki başarısıdır. Başarı iki filmde de fıskırma etkisin-

den kaynaklanmış gibi görünüyor. *Bir Trenin Ciotat Garına Giriş'i*nde, bizzat trenin, gerçeklik ilkesinin titreşmesiyle korku yaratarak, ön plana doğru fışkırması. *Sulanan Sulayıcı*'da, suyun, toplu plan sayesinde uzağımızda kalan bahçıvanın yüzüne fışkırması. İki durumda da bir şey yüze sıçrar ama yüzler aynı yüz değildir, biri bizzat izleyicinin yüzüdür (tren, korku), diğeri izleyiciyle arasında mesafe olan birinin yüzü. Bundan sonra böyle gidecektir: korku duyumları yakın planın terörist bir manipölasyonuna, "ön plana doğru bir yükselmeye" bağlanır, gülme ise toplu planda iş görür, büyük komikler toplu planı manipüle eden kişilerdir – Tati'nin şehirleri, Jerry Lewis'in cepheleri, Marx kardeşlerin odası...

Gözyaşlarının fethi daha sonra gerçekleşti, çünkü daha gelişmiş bir sistemi, gerçek bir öykülemeyi gerektiriyordu. İlk büyük gözyaşı ustası, Dickens'dan esinlenen Griffith oldu. Gözyaşları kadınsı bir ögenin icadına, yüzün kadınsı bir yönde işlenmesine, yani star sistemine bağlıdır, Griffith ise montajın mucidi olduğu kadar star sisteminin de mucididir. "Griffith'le doğan sinema," diye yazıyordu Sadoul, "bir fizyonomi tiyatrosu haline gelir... Sinema çıplak bir yüz ister, en azından aşırı makyajdan arınmış bir yüz. Griffith'in yarattığı sinemada yüz temel bir önem kazanır; vedetin saltanatı başlamaktadır: İzleyici, kendi yüzü gibi nefes alıp verdiğini gördüğü bu yüzün adını bilmek isteyecektir."<sup>62</sup> Griffith'in kadın vedetleri, bilindiği gibi, sistemli olarak kurbandırlar. İlk starlar dövülen, iğfal edilen, acı çektirilen, öldürülen kadınlardır (Lilian Gish'in, Mae Marsh'in acıyla buruşmuş, kırılğan, titreşen yüzleri). Eylem orta planda çekilir, heyecanların akıntısına kapılmış kırılğan yüzlerin "çalışılmış" yakın planları araya sokulurdu. Burada, yakın plandan çok, Magritte'in *Tecavüz* resmindeki gibi, yarı-yakın planlardan söz etmek gerekir. Bu resimde çıplak bir kadın vücudu, sanki iki görme planı, orta ve yakın planlar yoğunlaşmış gibi, müstahcen bir yüz oluşturur. Gözyaşları bu yoğunlaşmadan, iki planın yüz üzerinde sadistçe sıkıştırılmasından doğar.

Demek ki bütün sorun, her zaman, planla ya da planlarla ne yapılacağı sorunudur. Heyecanlar planlardır, yoğunluk düzlemleridir. Modern sinemadan yakınılmasının nedeni, temel olarak, kitle heyecanını kıran sapık planlar icat etmiş olmasıdır. İzleyici artık ekran üzerinde, tongaya düşürülen film kişisine gülebileceği toplu plan mesafesinde değildir; korkunç surat karşısında, "yavaş yavaş dönen kapı tokmağı" karşısında dehşete düştüğü, dikilen göğüslerle kamışının kalktığı yakın plan mesafesinde değildir; acılar içinde kıvranan kadın kahramanla birlikte ağladığı yarı-yakın plan yoğunlaşması içinde değildir. Oyunun dışına atılmış gibidir, anlamı belirsiz olaylara tanık olmak, birbirinden kopuk planlar arasında duraksamak zorunda bırakılmıştır – Syberberg'in transfleks etkilerinde, ayrışık cephe saydamlarında ya da Duras'ın ses planlarında ya da Godard'ın kırık, parçalanmış planlarında olduğu gibi.

Modern sinema heyecan planlarını kırar, planlar arasında yeni ilişkiler icat eder, sinemayı "sıradan heyecanlar"dan koparır ve daha zor tanımlanabilen, daha zor özdeşleşilebilen yeni duyumlar üretir.

Welles, *Touch of Evil*'da, boğulmuş adamın gözleri yuvalarından uğramış, baş aşağı duran kafasını elektrikli tabelanın yanıp sönen ışığında ortaya çıkardığında basit bir şok yaratır; yakın planın korku etkisidir bu, aldığımız darbe Janet Leigh'inkiyle hemen hemen aynıdır. Geniş açı ve ışık-gölge dışavurumculuğu tarafından biçimi bozulmuş yüzler bir korku ve şiddet anlatısı içinde yerini alır. Öykülemenin akışı içinde planların karşıtlığı heyecan çeşitlemeleri doğurur, izleyici böylece yönetilir, tıpkı bir hayalet trendeymiş gibi (bu benzetme özellikle lunaparklara, aynalı tünellere, acayip labirentlere, kızaklara ve dev çarklara çok meraklı olan Welles'e uygundur). *İzleyiciyi yönetmek* her zaman Griffith, Lang, Ayzenştayn gibi büyük "kitle heyecanı" yönetmenlerinin kaygısı olmuştur. Bu saplantı onları her yerde gelip bulur: Ayzenştayn "izleyiciyi eğitmek" der, Hitchcock "izleyici yönetimi" der, "kitle heyecanı yaratmak" der. İşlerini korkuyla, şiddetle, yakın planla görürler. Griffith'in felakete uğramış yüzleri, Welles'in biçimi bozulmuş yüzleri, Lang'ın tanınmaz hale gelmiş yüzleri, Hitchcock'un gözle-



*Broken Blossoms*, David Wark Griffith

**...ilk büyük gözyaşı ustası, Dickens'dan esinlenen  
Griffith oldu...**

ri oyulmuş yüzleri. "Korku hikâyesi mi? Ama yüz zaten korku hikâyesidir."<sup>63</sup>

Modern sinemanın tasarılarından birinin de yüzün yarattığı korkunun dışına çıkmak olduğu söylenebilir. Godard'ın yakın planları her zaman yer değiştiren, muamma dolu planlardır. *Week-end*'de sanki yakın plan korkusunun parodisi yapılır, üzerine kan dökülen derisi yüzülmüş tavşan başı Ayzenştayn'ın bir parodisidir. Hitchcock'ta ya da Lang'da olduğu gibi tuhaf, endişe verici ya da korkunç nesnelerin yakın planlarına rastlanmaz Godard'da: Keçekalemlerin, kahve fincanlarının ya da sigara tablalarının, en sıradan nesnelerin yakın planlarıdır onunkiler. "Bunda anlaşılmayacak bir şey yok," der *Deux ou trois choses que je sais d'elle*'deki garson ve kamera fincandaki kahveye doğru dalışa geçer, kahve yıldızlı bir geceye, galaksi kabarcıklarına, art arda ışınlanan planlara dönüşünceye kadar: Kubrick'in yıldızlı gecesi burada üç santimetre derinliğinde bir espresso'nun içine sığdırılmıştır. Nedir bu planlar? Neredeyiz? Mesafe ölçüsü, gerçeklik ölçüsü nerede?

Yakın planın kökeninde, çok ilginç bir biçimde, Godard'ın kahveye dalış planında kullandığı belirsizliğin bulunduğunu hatırlatmak gerekir. Yakın plan daha sinemaya girdiği anda bu belirsizlikle damgalanmıştır: "Samanyoluna mı bakıyordum yoksa mikroskopta bir damla suya mı," diyordu Blaise Cendrars 1919'da, "belli değildi".<sup>64</sup> Epstein de şöyle yazıyordu: "Yakın plan dikkati sınırlar ve yönetir. Heyecan göstergesi olarak üzerime kuvvet uygular... Şu telefondan başka bir şey düşünmeye hakkım yoktur. Hem bir canavardır o, hem bir kule, hem de bir film kişisi."<sup>65</sup> Demek ki yakın plan Lautréamont'un şiirlerindeki ya da Dali'nin resimlerindeki paranoyak belirsizliklere, direk-iğnelere ya da manzara-yüzlere gebedir, ama aynı zamanda insani ölçülerde bir başvuru noktasının elden kaçmasını, uzayın ayrışmasını da doğurur.

63. Deleuze ve Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de Minuit.

64. Aktaran Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. I.

65. "Bonjour cinéma", 1921, *Écrits sur le cinéma*, Éditions Seghers.





*Genel Çizgi, S. M. Ayzenştayn*

**...korku hikâyesi mi?  
Ama yüz zaten korku hikâyesidir...**

Plan adlarının, farklı plan büyüklüklerinin, tarihsel olarak ve oluşturuca biçimde, insan vücudunu ölçü aldığı bilinir; merkezi insan vücudu olan bir uzayın farklı kesitleridir bunlar. Ayzenshtayn "yakın planda hamamböcekleri"nden söz ederken zorunlu olarak bir hamamböceğinin gözünün ya da duyargasının yakın planını kastetmiyordu – her ne kadar bu tür yakın planlar çekmişse de (*Genel Çizgi*'deki cırcırböceğinin ayağının yakın planları); hamamböceği bütün ekranı kapladığı anda zaten yakın plandadır. Referans noktası, üzerinde durabileceği teorik insan vücududur. Bir hamamböceği asla orta planda çekilmez, toplu planda hiç çekilmez.

Bir filmde hiç insan olmasa bile, planlardan oluştuğu andan itibaren, o filmde insan bedeni zimni olarak mevcuttur, kameranin gözünde durmaktadır. Heyecan planlarının dağılımı bu birleştirilmiş, örgütlenmiş gövde içinde gerçekleşir: Planlar, heyecanlar, organlara tahsis edilir. Bir film, gerçeklik parçalarını organik olarak tutan, organik bir bütündür. "En bölüm pörçük, en kısmi plan (yani sinema insanların yakın plan dediği şey) bile," diye yazar Christian Metz, "gerçekliğin eksiksiz bir parçasını sunmaya devam eder".<sup>66</sup> Bu yargıda yakın planı nitelendiren bütün belirsizlikleri buluruz, bir tezat gibi görünen "eksiksiz parça"ya kadar. Oysa Godard'a ya da Syberberg'e özgü planların "gerçekliğin eksiksiz bir parçasını sunduğu" en azından her durumda doğru değildir. Bu cümle ancak görüntü kaydı gerçeklikten bir şey çıkarma ya da söküp alma olarak kabul edilirse anlam kazanır. Tam tersine çelişik planları birbirine ekleyen, üst üste bindiren, böylece üniter gerçeklik duygusunu bozan sinemacıların tavrı bu değildir. Büyük yönetmenlerin tavrı zaten hiçbir zaman bu olmamıştır. Onlar hep gerçekliğe ihanet etmişler, en azından hile karıştırmışlardır. *Spellbound*'daki tabancalı koca el, Cocteau'nun yavaşlatılmış ya da tersine akan görüntüleri, Syberberg'in saydamları, Ruiz'in kırınımları, bindirmeleri ve hileli perspektifleri, Duras'ın ses planları ve siyah planları, vs. hiçbir şekilde "gerçekliğin eksiksiz parçaları" olarak algılanamaz. Söz gelişi alan

66. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Éditions Klincksieck.

derinliğinin, gerçekliğin edilgin bir kabulü değil, sahneye koyma-  
nın olumlu bir üretimi olduğunu, sinemada "gerçeklik"ın rolü ile en  
fazla ilgilenmiş eleştirmen olan André Bazin de çok iyi biliyordu.<sup>67</sup>

Modern sinema, planları birbirinden ayırarak, planlar arasında  
yeni ilişkiler icat ederek, seyircisini azaltmıştır azaltmasına, ama  
bir bakıma da sinemayı Fitzgerald'ın "ancak en sıradan duyguları,  
en sıradan heyecanları ifade edebilecek yetenekte bir sanat" lane-  
tinden kurtarmıştır. Organik heyecanları bozarak daha incelikli  
planlar inşa etmiş, sinemayı daha büyük ve daha küçük boyutlara  
açmıştır.

67. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? (une esthétique de la réalité: le néoréalisme)*, eserin çeşitli yerlerinde ve özellikle "sinematografik incelik" üstü-  
ne düşüncelerde, sinemada "gerçeklik elbette nicel olarak anlaşılmalıdır",  
"Paisa'da sinematografik öykülemenin birimi tahlil edilen gerçeklik hakkındaki  
soyut görüş açısı olan 'plan' değil 'olgu'dur", vs. dediği yerlerde.



## **Dekadrajlar**



## Giriş

Dekadrajların amacı, *Vincent Van Gogh'un Fırtınalı Hayatı* (Minelli) gibi biyografik yapıntılarda, Resnais'nin *Van Gogh'u* gibi eğitici belgesellerde ya da daha istisnai olarak Clouzot'nun *Le Mystère Picasso'su* gibi "olay belgesel"lerde farklı biçimlerde görülen şeyi, yani sinemayla resmin dolaysız karşılaşmasını sorgulamak değil. Burada sinema ve resim arasındaki daha örtük, daha değişken ve daha gizli bir ilişkiyi aydınlatmak istiyoruz. Sinemanın resim tarafından farklı biçimde ele alınan bazı sanatsal sorunlarla karşılaştığını, resmin değişik biçimde işlediği bazı etkileri kendi amaçları doğrultusunda kullandığını düşünüyoruz. Tablonun hareketsiz, sinematografik imgenin hareketli olması sinemayı zorunlu olarak resimden koparmaz, çünkü sinema da kendi tarzında hareketsiz görüntüyü kullanır – resmin hareketi kullanmasında olduğu gibi.

Resimde de sinemada da hareket çeşitlidir; tuvali ya da ekranı kat eden farklı niteliklerde hareketler vardır: Sözel, anamorfoz resimlerinin zorunlu kıldığı, figüre ait olmaktan çok seyircinin gözüne ait olan hareketle (göz uzayda ve anlamda yolculuk yapmak zorundadır) *action-painting*'i gerçekleştiren iradedişi, şiddet yüklü hareketlerin hiçbir ilgisi yok gibidir; bununla birlikte, sözel, Bacon'ın hareket-resim'i, ikisini, perspektifsiz anamorfozlarla *action-painting*'e özgü fırça darbelerini birleştirir gibidir. Aynı şekilde sinemada, bazı kamera hareketleri filmin manzarasını, seyircilerin bu manzara ve içindeki figürler karşısındaki görüş açısını dönüştürür; sözel, Cassavetes'in filmlerinde, omuzda taşınan kamera bir kriz havasına eşlik eder, genel bir biçim bozulması

içinde her türlü mesafeyi ve toplu görüş açısını yok ederek film kışlarının, oyuncuların histerisini sarmalar.

Bununla birlikte, elinizdeki metin örneksemeli bir görüş açısına sahip değil. Metinler ikili bir hipotez çevresinde toplanıyor: 1) Sinema, teknik olarak, yapay perspektif teorileri çerçevesinde Quattrocento'da\* gerçekleştirilen, temsilin bilimselleştirilmesinin mirasçısıdır (başkaları tarafından da öne sürülen ve bilindiği gibi şiddetli tartışmalara yol açan bir tezdır bu – kitabın "Azıcık Gerçek" başlıklı bölümünde bu tartışmaların bir özetini ve tahlilini bulacaksınız); Alois Riegl'in *Kunstwollen* dediği şeyi, Rönesans'ın artistik içgüdüsünü bir bakıma mekanik olarak tekrarlar: rastlantısal olanın taklidi, doğanın temsil yoluyla ele geçirilmesi. André Bazin'in sinemanın kaderi olduğunu savunduğu "varlıkbilimsel gerçekçilik" buradan gelir. 2) Öyle ya da böyle, sinema her şeyden önce görüntü olduğu için, resmin karşılaştığı sorunlarla o da karşılaşır; bu sorunların sinematografik çözümlerinin yirminci yüzyıl resmini etkilemeden kalmış olması ise mümkün değildir. Piktoryalist sinemacıların ve sinemasever ressamların eserlerinde, zaman zaman, resmin ve sinemanın birbirine gönderme yaptığı bilinir. Ama dolaysızca görülmesi daha zor olan şudur: Görüntü içinde görüntü ya da paradoksal olarak *travelling* gibi etkiler iki sanatı da benzer biçimde ilgilendirebilir ve iki sanattaki kullanımlarının tahliliyle aydınlatılabilir.

Bundan iki sonuç çıkmaktadır. Birincisi, resim, modernliğin kendisine yaptığı şeyin (sistemli olarak moleküler öğelerine, lekeye, çizgiye, renge, biçime indirgenmenin) berisinde, ötesinde, hatıta belki tam ortasında, dram sanatı ile, sahneye koyma ile bağıni koparmamıştır. İkincisi, sinema, belli durumlarda, sanayinin kendisini zorladığı anlatısal ve dramatik kaderden kurtulup resmin en son moleküler bileşenlerine, soyutlanmasına ulaşmaya çalışmaktadır. Sözcelişi, Antonioni'ye yol gösteren, sanki bu arzudur.

Sinemayla resim arasında çeşitli temas, iletişim, kesişme nok-

\* 1400'ler; dönemin İtalyan sanat ve edebiyatına, perspektifin ortaya çıkıp yükselmesine atıfla. (ç.n.)



taları tespit etmeye çalışırken ikisi için ortak bir yapı olan göz aldatmacaya ve onun öteki yüzü olan anamorfoza sık sık yaslanıyorum. Bu yüzden, metinlerin akışı içinde bu terimlerin sık sık ortaya çıkması ve söz konusu yapıyla ilişkili olarak ünlü eserlere, Holbein, Velázquez, Manet gibi ünlü ressamalara sürekli gönderme yapılması okura şaşırtıcı gelmeyecektir. Bu ressamların, en az kendileri kadar ünlü analizlere konu olmuş olmaları (Baltrusaitis, Lacan, Foucault, Bataille) rastlantı değil elbette: Sık sık kesişen, birbirinin uzantısı olan ya da birbirini destekleyen bu analizler burada ele alınan yerel ya da genel sorunlara yaklaşımımı kaçınılmaz biçimde etkiledi.

## Azıcık Gerçek

André Bazin'e göre iki çeşit sinemacı vardır: gerçekliğe inananlar ile görüntüye inananlar. Buna göre sözgelişi Pialat gerçekliğe inanır, Godard ise görüntüye (doğrudan doğruya görüntüye). Hep Lumière ve Méliès...

Yine de bunun sadece Fransa'ya özgü bir ayrım olması mümkündür. Amerikan sinemasına bakarsak farkın o kadar belirgin olmadığını görürüz; görüntüye en çok inanan Hollywood sinemacıları aynı zamanda görüntünün gerçekliğine de en çok inanan, hiç değilse inandırmayı arzulayan sinemacılarıdır. Bütünüyle görüntüye dönüştürülmüş gerçeklik, gerçekliğe dönüştürülmüş görüntü, bir Amerikan rüyasıdır; hiperrealizm bu rüyanın ürünüdür. Onu sadece bir estetik ilke, bir sanat akımı, çağdaş plastik sanatların önemli bir ânu olarak değil, Amerikalıların hayatının birçok veçhesine sızmış olan ve sinema söz konusu olduğunda Amerikan özel efektler okulunun bütününe bağlayabileceğimiz bir ideoloji olarak düşünebiliriz.<sup>1</sup> Hitchcock "görüntüye inanan" sinemacıların başında gelir; gerçeklikten nefret eder, hakikate uygun olanı bütünüyle ve açıkça aşağılar. Ama bu radikal seçime manyakça, fetişist bir belge tutkusunu eşlik eder: Bodega Bay'in görünümü, Birleşmiş Milletler'in salonları, hatta *The Wrong Man*'de gözaltına alınmadan hapsedilmeye kadar bütün süreç, milimetrik olarak yeniden yaratılır. Welles'in du-

1. Alphonse Allais "Esthetic" hikâyesinde bu semptomu daha o zamandan tespit etmişti (bkz. *A se tordre – Vive la vie – Pas de bile!*, ed. Bourgois, 10/18, s. 68).

rumu da daha az belirsiz değildir; Bazin'i, geniş açılı ve kontr-plonje bir yana, plan-sekans'la, alan derinliğiyle, "gerçek'in belirsizliğinin anlamını filme geri vermeye çalıştığını" sanmasına neden olacak kadar yanıltmıştır. Öyleyse "görüntüye inananlar" ve "gerçekliğe inananlar" karşıtlığı belki de yalnız Fransa'da (ya da en azından Avrupa'da) sağlam bir temele sahiptir. Bu anlamda görüntüye inanmak, sinemaya özgü illüzyonizme karşı olmayı da ifade edebilir pekâlâ. Godard ortada. Onun için, bu karşıtlığın teoriye yansımalarına ve belki de sinema teorisine sadece Fransa'da varolan o tutkulu biçimi vermesine şaşmamalı. Jean Mitry (*Cinématographe*'in 94. sayısında) söz konusu karşıtlığı mükemmel biçimde aydınlatan eski bir polemige geri dönerek bunun yeni bir kanıtını sunmuştu. Polemik, o zamanlar dendiği gibi, temel aygıtın ürettiği etkilere ilişkindir. Hatırlayalım: Yetmişlerin başında, hepsi de sinema dergisi olmayan birçok dergi bu polemige katılmıştı. Başlıcaları: *Cahiers du Cinéma*, *Cinéthique*, *Positif*, *La Nouvelle Critique*, *Tel Quel*, hatta *Revue d'Esthétique* (özel sayı: "Théorie, lectures") ve hatta *Communications* (23. sayı: "Cinéma et Psychanalyse"). Söz konusu polemigin yol açtığı politik tavır değişikliklerine, geçersiz kıldığı parolalara burada geri dönmeyeceğiz, ama bunların tarihi herhalde çok öğretici olurdu.

Antagonizmayı özetliyorum: Tez (Marcelin Pleynet tarafından *Cinéthique*'in 3. sayısında ortaya atıldı, daha sonra *Cahiers du Cinéma*'nın 226. ve 227. sayılarında ayrıntılı olarak ele alındı, Jean-Louis Baudry tarafından da *Cinéthique*'in 7. ve 8. sayılarında geliştirilip "desteklendi"): *Sinematografik aygıt bütünüyle ideolojik bir aygıttır. Doğrudan doğruya Quattrocento'nun bilimsel perspektifinin mirasçısı olan, bu perspektif model alınarak inşa edilmiş bir perspektif kodu üretir. Şerh: Kameranın gerçek'le herhangi bir nesnel ilişki kurması imkânsızdır.*

Antitez (Jean-Patrick Lebel tarafından *La Nouvelle Critique*'te ve Editions Sociales'den çıkan *Cinéma et Idéologie* adlı eserde ileri sürüldü; Mitry tarafından *Cinématographe*'in 94. sayısında "Les impasses de la sémiologie – le mouvement de l'effet perspectif" başlıklı yazıda yeniden ele alındı): *Sinematografik aygıt ideolojik*

*olarak tarafsız bir aygıttır. Doğal göz algısını mekanik olarak yenisinden üretir. Şerh: Kamera hedeflenen gerçek'i nesnel olarak aktarır.*

Şüphesiz, bu tartışmanın terimleri eskidi, tartışmanın kendisi de eskidi. Aygıtın niteliği ideolojik mi, değil mi, artık kimseyi ilgilendirmiyor; bir zamanlar nesnellığe onca önem verenlerin bile alabildiğine öznelci kesildiği bir dönemde nesnellik kelimesi gü-lünç kaçıyor: Ne nesneldir, ne değildir, biliniyor mu?

Ne var ki birer karikatür gibi görünmelerine rağmen, tez de antitez de sinemanın sürekli yeniden ortaya koyduğu bir soruna, gerçek'le ilişkileri içinde görüntülerin üretimi sorununa parmak basıyorlar. Gerçek kavramı burada kesinlikten uzak, ama görüldüğü kadarıyla, nesnellik kavramının hakikatin şartı olarak varsaydığı maddi gerçeklik anlamına geliyor. Bu anlayışın sınırlarının nereye kadar uzandığını ölçmeye çalışacağız.

Önce şunu belirtelim ki, kamera "Quattrocento'dan miras kalan bir perspektif kodu" mu üretir, *yoksa* doğal görme'ye uygun bir algı sistemi midir sorusu –Mitry'nin yazısında ileri sürdüğü kadar "son hali verilmiş" olmayan bu soru– bizzat içinde anlaşmazlık taşıyan bir sorudur. Durum öyle gösteriyor ki tartışma biraz şüpheli bir tutarlılık içinde, Panofsky'cilerle Panofsky'ye karşı olanlar arasındaki tartışmadan türemiştir. *Yoksa* kelimesi bir sağırklar diyalogunu ifade etmektedir, çünkü sorun tam da yapay perspektifin doğal perspektifle (iki gözle görme, görsel alanın eğriliği) çelişkisinin, bir anlamda, fark edilemeyecek düzeyde olması sorunudur. "Doğal-algılayan-kamera" yandaşları itirazlarını buna dayandırıyorlar ama tam da bu nedenle sorunu atladıklarını fark etmezler.

Öyleyse söz konusu olan, önce sorunun anlamını bulmaktır – bir anlamı varsa eğer: Aygıt gerçek'le nesnel bir ilişki kuruyor mu, kurmuyor mu? Gerçekten de, tartışmanın kazanımlarını belirleyen, her iki tezin şerhleridir. Oysa şerh ile tez arasında bir kopukluk olduğu açıktır: Kameranın Quattrocento'dan miras kalan bir perspektif kodu üretmesi, gerçek'le hiçbir nesnel ilişki kurmamasını gerektirmez, çünkü Quattrocento'nun perspektifi *bilimsel* diye niteleniyorsa (Pleynet'nin kendisi tarafından), bu, göz algısının şartlarını matematikleştirmesinden, *demek ki* temsile kısmen nesnel bir statü

vermesinden dolayıdır (Panofsky, Rönesans'ı sürekli meşgul eden ve klasik çağda Desargues ve Descartes tarafından yarası dikilen bu "kısmi nesnellik" in paradokslarını net bir biçimde açığa çıkarmıştır). Aygıtın normal göz algısının şartlarını yeniden yaratıyor olması mutlaka "hedeflenen gerçek'i nesnel olarak aktarıyor" (Mitry'nin deyişiyle) olmasını getirmez, çünkü göz algısı yapısından dolayı yanılsmaya açıktır ve onun şartlarını yeniden yaratmak (mekanik olarak ya da değil – Mitry'nin, görünüşe bakılırsa, inandığının tersine bu bütünüyle ikincil önemdedir) bir göz aldanması, bir yanılsmaya makinesi oluşturmak demektir.

Tersine bir görüntü, uzayı, gözümüzün yakaladığı gerçek gerçekliği yeniden üretmediği halde, bütünüyle nesnel olabilir. Sözgelisi bir kalp elektrosunun, bir beyin elektrosunun ya da bir tomografinin ekranda beliren görüntüsü, normal göz algısının yakaladığı uzaysal gerçekliğe ilişkin hiçbir şeyi yeniden üretmeyen, soyut, çizgisel, kodlanmış bir imge olmasına rağmen, kalbin, beynin ya da başka bir organın işleyişinin nesnel bir görüntüsüdür (böyle olması da tercih edilir). Bu arada, bu tip, yani grafik görüntülerin sinemayı ilgilendirmedeğini düşünmenin yanlış olduğunu da belirtelim; çünkü herkesin böyle görüntüler hakkında somut bir tasarımı varsa da, istatistikler öyle gösteriyor ki, bu tasarım, reanimasyon merkezlerini ziyaretten çok sinema salonlarını ziyaret yoluyla oluşmaktadır (büyük ekran, içine grafiklerin girdiği küçük ekranlara bayılır). Bu şunu gösterir: Kamera "bir perspektif kod üretir", ama ekran da figüratif olmayan bir görüntü tipi için kayıt yüzeyi görevini yerine getirebilir. Bu tip görüntüler gerçekçi bir yapıtıda şüphesiz dramatik bir rol oynayabilirler, ama Godard'ın video dizilerindeki ekran üzerine çiziktirmeler gibi (sözgelisi 6x2) plastik ya da grafik bir rol de oynayabilirler. Çünkü ekran kamera değildir, görsel imge –ürün– de kayıt (görüntü kaydı) değildir.

Normal göz algısının şartlarını yeniden üretmek, görme'mizin yakaladığı haliyle uzayı yeniden üretmek, aslında, uzaya gücül bir öznellik sokmak demektir; uzay, gerçeklik, bu öznellik için gücül bir tuzak oluşturur (göz aldatmaca ya da şeytani düzen). Bilimkurgu sineması, sözgelisi *Invasion of the Body Snatchers* gibi filmler,

dünya dışı yaratıkların komplosu kisvesi altında örtük bir şeytani düzen barındırarak, gerçekliğin bir yanıltıcı görünüşler dokusu olarak sunulmasına iyi birer örnek oluştururlar. Genel olarak Amerikan sineması, belki de damgasını taşıdığı hiperrealist sendromdan dolayı gerçekliği sık sık, yanıltılmış, altüst olmuş, kendinden geçmiş bir bilinci yutan bir tuzak olarak ele alır. Hitchcock'a özgü film kişisi gerçekliğin yarıklarını incelerken tehlikelerle dolu bir dünyaya yuvarlanır. Sonunda, elektronik simülasyonlarla, gerçeklik kavramının kendisi sarsılmaya ve çözülmeye başlar. *"Is it a game or is it real? – Oyun mu gerçek mi?"* diye sorar *War Games*'deki oğlan. Bilgisayar cevap verir: *"What's the difference? – Ne fark var?"*

Şüphesiz, bu düşünceler esas olarak Amerikan sineması için geçerlidir. Ama daha genel olarak, nesnel ölçütlerin belirsizliği, kesin ölçüt arayışı, gizli şeytani düzen tarafından sağlığı bozulan, algı psikolojisinin tümüdür. *"Görmek, kendilerini gösteren varlıkların evrenine girmektir, oysa bu varlıklar birbirlerinin arkasına ya da benim arkama saklanamasalardı kendilerini gösteremezlerdi."*<sup>2</sup> Görme'nin sinema tarafından yeniden üretilen şartı en azından budur, Bazin de kaş olarak ekran tanımını bundan çıkarır. Ekran bir kaş gibi iş görür, ama bu, ancak, gerçeklik ekran tarafından oluşturduğu fondan her zaman kısmi bir görünüş kesilip alınan homojen bir bütün olarak varsayıldığı takdirde böyledir; dekorun süreksizliğini ortaya çıkararak bu homojenliğin yanılsamalı, hileli niteliğini kanıtlamak her zaman mümkündür (*Hellzapoppin* etkisi). Edgar Morin sinematografik algıyı "nesnel algı"ya, yani nesneleri akli ölçeklerine ve biçimlerine geri götürerek perspektife göre görünür küçülmelerini düzelteren "değişmezlik yasası"na indirger, ama hemen ardından ekler: *"Değişmezlik sinemada kusursuz biçimde yeniden kurulduğu için saflığı hemen kötüye kullanılmaya başladı ve ona Tuileries sarayının havuzunda çekilmiş deniz savaşları, odun ateşinde çekilmiş yanardağ patlamaları sunuldu."*<sup>3</sup>

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

3. Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit, s. 125.

Demek ki aygıtın gerçek karşısındaki nesnelliği sorusuna, bu gerçek'in hileli niteliğini gerekçe göstererek cevap vermek her zaman mümkündür, bu da aygıtın göz boyayıcı işlevine gönderme yapar. Nesnelliği savunanlar da, buna, gerçek hileliyse suçun aygıtta olmadığı, aygıtın dürüstçe kayıt yaptığı ve tıpkı insan gözü gibi yanıldığı karşılığını verebilirler (elbette her şey "aygıt"tan ne anlaşıldığına bağlıdır). Nasıl sinemanın göz boyayıcı bir işlevi, Méliès tarafı varsa, belgesel bir işlevi, Lumière tarafı da vardır.

Bu bilimsel ya da belgesel film gerekçesi Pleynet'yi tuhaf bir biçimde rahatsız etmiş olmalı ki –*Cahiers du cinéma*'nın 226. ve 227. sayılarında yayımlanan ve *Cinéthique*'teki tutumunu hafifçe değiştirdiğini gösteren söyleşide– onu alaya almak için çaba gösterir, "avangard filmlerle baytarlar, hekimler, dişçiler, erler için, giderek bilimsel araştırmanın çeşitli alanları için yapılan filmler arasındaki farka" geri dönmenin ne işe yarayacağını merak ettiğini söyler. Belki de böylece, belgesel, hatta "bilimsel" sinemanın, kendi başlarına ilginç olan nedenlerden dolayı, avangard denen sinemayı, hem de en çok bu sinemayı, sık sık kendine çekmiş olmasının üstünde fazla durmamış olur: Buñuel'in ilk filmlerini, Ver- tofun filmlerini, Godard'ın militan döneminde yaptığı filmleri hatırlayalım. Bazin de "bilimsel film mucizesi"nin, onun "tükenmek bilmeyen paradoksu"nun, en nesnel araştırmadan en saf güzellikte bir fantastik dramı kendiliğinden çıkarabilme yetisinin üstünde ısrarla duruyor ve Jean Painlevé'yi "en ustalıklı kafatası delme ameliyatının bir insanın hayatını kurtarmak ve baba Ubu'nün beyin patlatma makinesini canlandırmak gibi iki eşzamanlı, bağıntısız ve mutlak postulat yaratabileceğini" anlamış olduğu için övüyordu.<sup>4</sup>

Çünkü bilim şüphesiz akıldışı etkiler, imgesel serpintiler yaratmadan yürümez. Ama Bazin'i hayran bırakan çifte postulat, aynı zamanda ve önce, kameranın kendisine, bilimin görüş açısından sinemanın sahip olduğu işlevsel belirsizliğe bağlıdır. Kamera-nesnellik taraftarları ideoloji-kamera taraftarlarına aygıtın bilimsel

4. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. 1, (*Ontologie et langage*), Cerf, 1958, s. 39.

olarak imal edilmiş olmasını kanıt göstererek karşı çıkıyorlardı. Bundan zımni olarak, aygıtın bilimsel bir aygıt gibi işlediği sonucuna varıyorlardı – yoksa kanıtın anlamı kalmıyordu. Oysa burada çok farklı iki şeyin söz konusu olduğu açıktır; sinemanın mucitlelerinin hemen bilincine vardıkları ve onları icatlarının geleceği karşısında afallatan, belirsizliğin ta kendisiydi: Şüphesiz icat bilimseldi, ama aygıt bilimsel *değildi*.

Deleuze sinemanın başlangıçtaki bu işlevsel belirsizliğini iyi açıklar: Hareketin modern bilimsel tahlilinden doğan sinema, hareketi sentetik olarak yeniden üreten bir sistemdir. Peki, *"bu sistemin önemi nedir? Bilim açısından pek bir önemi yoktur. Çünkü bilimsel devrim bir tahlil devrimiydi. Hareketi tahlil etmek için sıradan âna taşımak gerekli olsa da, doğrulama açısından sahip olduğu küçük önem dışında, aynı ilkeye dayanan bir sentez ya da yeniden kurma önemli görünmüyordu. ... Hiç olmazsa sanat açısından bir önemi var mıydı? Görünüşe bakılırsa o da yoktu, çünkü sanat daha yüksek bir hareket sentezinin hak sahibi gibi, bilimin reddettiği duruşlara ve biçimlere hâlâ bağlı gibi görünüyordu. 'Endüstri sanatı' olarak sinemanın belirsiz konumunun tam göbeğindeyiz: Sinema ne bir sanattı ne de bir bilim."*<sup>5</sup>

Bazin'in estetiğinin doğrudan doğruya bu belirsizlikten kaynaklandığı, onu olumlu bir güç olarak tersine çevirdiği, sinemanın "doğal" ya da "bilimsel" olduğu ölçüde güzel, sanatsal olduğunu ortaya koyduğu görülüyor (en azından Jean Painlevé üzerine olan makalesinin kısa ve özlü biçimde ortaya attığı düşünce böyle). Bu noktada, fotoğrafla sinema arasındaki önemli bir farkı belirtelim: Sinemanın, film hileleri, sonra da montaj ve kamera hareketleri yoluyla (ve hareketin sanatlarda kazandığı öneme paralel olarak) bir gösteri ve sanat olarak gelişmek dışında seçim şansı olmamışken, fotoğrafın durumu çok daha belirsiz kalmıştır ve kalacaktır. Sinemadan daha eski olmasına rağmen, sosyolojik açıdan fotoğrafın sanatsal statüsü, yararcı niteliğinden ancak yakın geçmişte sıyrılabilmiş, onunla birlikte yaşamaktan da asla bütünüyle kurtulamamıştır.



Fotoğrafta her türlü röportaj, reklam, moda, vs. işlevinden bağımsız, bütünüyle estetik bir arayış fikri, akla özentiyi ve yapmacıklığı getirecektir. Nadar bir yana, Brassai'nin, Cartier-Bresson'un, Sander'in, Kertész'in ya da Avedon'un portre fotoğrafları, istedikleri kadar "sanatsal" olsunlar, röportaj ve arşivleme işlevinden hiçbir zaman bütünüyle ayrılmazlar. Çünkü fotoğrafın belgesel, analitik bir gücü vardır, bu da onu bilimsel gözlemlerin doğal, vazgeçilmez yardımcısı yapar; buna karşılık sinema, tıbbi biyoskopiler dışında, genellikle bilimin göstermelik yanını ortaya çıkarmaya yarar.

Sinema gösteri demektir: Astronotlar çekimsizlik ortamında dönüp dururlar, ay yüzeyinde hoplayıp zıplarlar; bu, kalabalıklara ilginç gelir, ama bilimcilere hiç de öyle gelmez. Onlara göre sinema doğal olarak fantezinin, sahte olanın tarafındadır; fizikçi Richard Feynman fiziksel fenomenlerin tersine çevrilemezliği üstüne verdiği bir konferansta bu tür film sekanslarından şöyle söz ediyordu: "...tersine oynatılınca herkes kahkahayı basar. Bu kahkahalar sadece olayların gerçek dünyada böyle geçmediğini gösterir."<sup>6</sup> Buna karşılık bilimsel araçların gelişimi, fotografik kayıt yüzeyiyle donatılmış optik sistemlerin sürekli olarak mükemmelleştirilmesini ve yenilerinin icat edilmesini şart koşar, çünkü bunlar "olayları" tahlil etmeye yarar (söзgelişi "kabarcık odaları", parçacık fışkırmalarını kayıt edebilecek bir fotografik düzeneği gerektirirler).

Bununla birlikte belgeselde sinema tam da dünyanın hissedilebilir bilgisi olarak doğal algı tarzında işlemez mi? Öyleyse, "kamera hedeflenen gerçek'i nesnel olarak aktarır" diyebilmeliyiz.

Ama o zaman hangi nesnellik söz konusu? Mekanizmanın nesnelliği mi, onu işletenin görüş açısının nesnelliği mi?

Belgeselin tuzaklarla dolu, en iğrenç dalaverelere, en göz boyayıcı hilelere elverişli bir tür olduğu bilinir – tam da gerçek adına ve aygıtın görünürdeki nesnelliği yüzünden. Bazin'in bu konudaki toparlayıcı düşünceleri ünlüdür: Size ön planda beyazların gelişini gözleyen bir kafa avcısı gösteriyorlarsa, bunun beyazların gelişini gözleyen bir kafa avcısı olmadığı kesindir ("*kameramanın kafası*–

*nı kesmediği için*"). Size zafere doğru giden bir muharebe gösteriyorlarsa, şöyle düşünün: Montajı farklı yapıldığında yenilgiye doğru da gidebilirdi (çünkü çekimler zorunlu olarak Fabrice'in görüş açısından yapılır, o da tanımı gereği muharebelerin anlamı karşısında kördür). Aygıtı, teknik kayıt sistemini, üretilen etkiden bütünüyle bağışık saymak mı gerekir? Bazin böyle düşünüyor gibidir: *Kayıp Kua* gibi egzotik belgesellerin harcındaki yalanı ifşa ederken, "trükaaj," diye yazar, "niyetlere ve anlama, dünyanın maddesinin örgütlenmesine ilişkindir, bu maddenin kendisine bütünüyle nüfuz edemez".<sup>7</sup> Demek ki kayıt bu maddenin kendisinin tarafında yer almalı, bu maddeye tıpatıp uymalıdır. Burada da düşman montajdır: "Bu tür filmlerdeki estetik yalan, planlar arasında, ayrı ayrı ele alındıklarında tabiatlarında bulunmayan anlam ilişkileri yaratan sinema montajına benzetilebilir."<sup>8</sup> Genç yerliyi kafa avcısı olarak sunan, yorumdur (ya da görünmez olanın sahneye konması). Muharebeyi yanıltıcı biçimde zafere dönüştüren montajdır (Bazin, yanıltıcılığın, montajın gidişi olayinkine uysa da, muharebe gerçekten zafere dönse de, sürdüğünü gösterir). Buna karşılık kamera genç bir yerliyi, yıkıntılara dalan bir tankı, vs. nesnel olarak göstermekle yetinir.

Ama asıl sorgulanması gereken de işte bu "yetinme"dir. Planlar ayrı ayrı ele alındıklarında uçsuz bucaksız, zengin bir gerçekliğin kırıntılarından, son derece parçasal görünüşlerinden başka bir şey değildirler. Ama bu kırıntılar, bu parçasal görünüşler, montajın yanıltıcı biçimde bir anlam dayatmak için yararlandığı, şüphe götürmez bir gerçeklik etkisi üretiyorlarsa (Bazin her zaman montajın tekanlamlılığını çekimin çokanlamlılığının karşısına koymuştur), bunun nedeni, bunların belirsiz algılar değil, ekrana dikkörtgen görüntü blokları veren seçilmiş çerçevelerler olmalarıdır. Çerçevenin, ekranın, görüntünün yapısı daha baştan –bilinçdışı da olsa– bir seçim, gösterilenle gizlenen arasında bir ayrım gerektirir; gösterilenin –kabataslak da olsa– örgütlenmesini, gizlenenin dışarı atılmasını şart koşar. Bu örgütlemeyen, bu ayırmadan, bu seçimden kurtuluş

7. *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. 1, s. 55.

8. *A.g.e.*, t. 1, s. 55.

yoktur. Ekranın kaş işlevinin anlamı da budur. Oysa kaydın şartları olan bu şartlar, doğal algının şartlarından radikal biçimde farklıdır.

Plan, algı değildir ("algı-imge" olarak iş görse de). Hacimlerin, kitlelerin, biçimlerin, hareketlerin düzenlenmesidir. Çerçeve, görsel algının belirsiz sınırı değildir. Bir alanla bir alan-dışı'nın eklemeni, ayrılmasını yaratan, uzaydan kesilmiş bir parçadır. (Bilindiği gibi, alan-dışı'nın kendisi de, alanın uzayına bitişik olmakla ya da bir başka boyutu, mutlak bir "başka yer"i temsil etmekle, kendi içinde bir ayrılmaya uğrar).

Ekran, dünya değildir. Ekranın, der Merleau-Ponty, ufukları yoktur.<sup>9</sup> Görüntü bir bütün, bir blok oluşturur; geldiği yerdeki bütün diğer görüntü imkânlarını ortadan kaldırır (dilbilimsel paradigmayla olan analogi, gösteren karşıtlığın yokluğuna rağmen, bundan kaynaklanır) ve başka görüntü bloklarıyla zincirlenir, eklemlenir (dilbilimsel sintagmayla olan analogi de, tekabül eden paradigma sisteminin yokluğuna rağmen, bundan kaynaklanır).

Algı-kamera tezi belgeselden çıkarılan gerekçeye dayanır, ama bu gerekçe de bir başka gerekçeyi, sinematografik kayıt sisteminin otomatizmini gerektirir. Sistemin otomatizmiyle algının otomatizmi arasında bir analogi kurulur. Ama bunun nedeni kayıt sistemiyle projeksiyon sistemi arasındaki yapısal dayanışmanın unutulması, kaydın her zaman görüntüye, projeksiyona, ekrana bağlı olarak yapıldığının gözden kaçmasıdır. Sağılar diyalogu burada devreye girer: perspektif-kamera taraftarları projeksiyon sistemini, ekranın yapısını yardıma çağırırlar, algı-kamera taraftarlarıysa kayıt sistemini, paketleme sürecini. Birinciler işi fotoğraf ya da sinema görüntüsünün (bu düzeyde ikisi aynı şeydir) "*figüratif*" karakterine havale ederler, ikinciler buna kimyevi empresyon sürecinin otomatizmini ileri sürerek karşılık verirler. Böylece Mitry'nin, Pleyne'tin tezinin Panofsky'nin ve Francastel'in Quattrocento'nun plastik uzayının oluşumu üstüne çalışmalarından kaynaklandığını belirterek ve bu kişilerin "*gerçek uzaydan değil figüratif uzaydan*", "*nesnel bir kayıttan değil bir temsilden*" söz ettiklerini hatırlatarak, bitirici

bir itirazda bulunduğunu sandığı şeye gelmiş oluruz. Sanki nesnel olsun ya da olmasın, kayıt sinema gösterisinin bir temsil olmamasını sağlamaya yetermiş gibi! Ve sanki, ekranda ortaya çıkan uzayın, kayıt yoluyla gerçek bir uzaydan kesilip alınmış olduğu için, figüratif bir uzayla hiç ilgisi yokmuş gibi! Mitry'nin şunu çok iyi bildiğini düşünürsek durum daha da ilginçleşir: seyircilerin karşı karşıya olduğu uzay (ekranın uzayı) –2001'in uzayına (zaten onda figüratif olmayan yanlar da vardır) ya da *Tron*'un uzayına kadar gitmeye gerek yok– genellikle hiçbir gerçek ön-filmsel uzaya tekabül etmez; klasik kaş/karşı-kaş'tan başlayıp, basit "buluş"lardan geçerek, elektronik mat'a uzanan karmaşık trükajların bir sonucudur. Çünkü sinema görüntüsü, kayıttan geçse ve figüratif yapısını ondan alsa da –günümüzde video ve Quantel etkisi, sentetik görüntülerden söz etmesek bile, sistemi büyük ölçüde değiştirebilmekle birlikte– özellikle resim tarafından beslenen bir görüntü evreninden de kaynaklanmaktadır. Büyük sinemacıların büyük ressamalara sürekli gönderme yapması bundandır.

Bu nedenle sinemada kronolojik olarak projeksiyondan önce gelen kayıt, mantık açısından da projeksiyondan önce gelse de, sinemacı için önce gelen, aslolan, projeksiyondur; bütün sistemi önsel olarak biçimlendiren, nihai görüntüdür. Hitchcock, bir sinemacı asla kameranın önündeki uzayın etkisine kapılmamalı, sadece ekranda ne görüneceğini düşünmeli, derken bunu söylemek ister. Çünkü sinema tekniği "*arzuladığımız her şeyi elde etmemize, öğördüğümüz bütün görüntüleri gerçekleştirmemize izin verir*".<sup>10</sup> Geri dönüşü olmayan, temel bir aşama olsa da, kayıt, Hitchcock için, sözünü ettiği "görüntü imalatı"nın süreçlerinden biri, gerekli ama can sıkıcı bir bölümdür sadece. Ritmik, hemen hemen müzikal bir eklemlenme işlevi, "diyagramatik" bir işlev de görmekle birlikte, filmlerin figüratif şemasının önemini ortaya koyan –ve Hitchcock'un demin sözünü ettiğimiz nedenlerden ötürü çok önemsediyiğini bildiğimiz– *storyboard*'ların muhtemel rolünü şimdilik hesaba katmayalım. Ama sadece "görüntü imalatı" terimi bile, sinema gö-

10. *Hitchcock/Truffaut*, Ramsay, s. 223.

rüntüsünün "gerçeğe karşı saydam" bir yansıma değil, bir *artefact*, bir yapılmış şey niteliğinde olduğunu gösterir.

Öyleyse her planı dramatik işlevinden bağımsız, bütünüyle plastik bir görüş açısından ele almak her zaman mümkündür. Ama bu görüş açısı görüntünün, figüratif işleve indirgenemeyen, özgül bir niteliğini hesaba katmak zorundadır; eğer algı-kamera tezi körse, perspektif-kamera tezi de işte bu noktada tek gözlü, en azından miyoptur. Gerçekten hiçbir şey –karşı tezin taraftarlarının dayandığı da, bazı cesur kanıtlamalardan çok bu açık hakikattir– fotoğraf ya da sinema görüntüsü ne kadar yapay ve aldatici, figüratif bir modele ne kadar uygun, ne kadar "plastik" olursa olsun, bir miktar gerçek'in gelip bu görüntüye eklenmekte oluşunu, trende öpüşenlerin Cary Grant ve Eva Marie-Saint oluşunu (öpüş ister "hakiki" olsun ister "sahte", ister *soft* olsun ister *hard*)<sup>11</sup> engelleyemez. Fotoğrafta ve sinemada, "azıcık çılgınlık" dendiği gibi, her zaman "azıcık gerçek" bulunur ve bu her türlü biçimlendirmeyi aşar. Biçimlendirmenin sınırı pornografidir; fotoğraf (ve dolayısıyla sinema) görüntüsünde de yok edilmesi imkânsız bir pornografi ögesi hep vardır. Roland Barthes'ın "La Chambre claire"de üstünde ısrarla durduğu buydu. Eski tabloları taklit etmeye çalışan, belki de Pleynet'nin tezinden esinlenmiş fotoğraflarda, bu kolaylıkla görülüyor zaten: Bu taklitlerin tek ilgiye değer yanı başarısızlıklarıdır, figüratif yüceltmeye ulaşma teşebbüslerini boşa çıkaran o yok edilemez azıcık müstehcenliktir. Başarılı olduklarında ise, Vermeer'in *Sütçü Kadın*'ını kullanan ve canlandıran yoğurt reklamındaki gibi, tersine çevrilmiş göz aldatmacalardır: Bir göz aldatmacanın sağladığı zevk, nasıl ki, Lacan'ın dediği gibi, "*bakışımızın basit bir yer değiştirmesiyle, temsilin onunla birlikte kımıldamadığını, sadece bir göz aldatmacanın söz konusu olduğunu fark edebildiğimiz*",<sup>12</sup> yani bir temsille, bir resimle karşı karşıya olduğumuzu anladığımız o anda yatıyorsa, buradaki zevk de, bir temsilin, bir resmin, Ver-

11. Sinemada genellikle ayırt edilemez olan, Klossowski'nin bir fetiş haline getirdiği "ayırt edilemezlik" budur (bkz. *La ressemblance*, ed. Ryôan-ji).

12. Jacques Lacan, *Séminaire, XI*, Seuil, s. 101-2.

meer'in sütçü kadınının *değil*, süt döken bir oyuncunun söz konusu olduğunu keşfetmenin zevkidir; süt (sinemada, televizyonda) gerçekten akar. Bayağı olduğu bilinerek üretilmiş bir etkidir bu, sanatseverleri de her zaman sarsmıştır: Ama sanatseverlerin bu tepkisi tam da iki temsil düzeyinin farkını işaret eder; fotoğrafın, sinemanın bayağı gerçek'inin yüce bir eserin yerini almasının, bu eserin kitlesel tüketim dolaşımında yabancılaştığını ve alçaltıldığını görmenin sarsıcılığı gösterir.

Gerçekten de fotoğraf görüntüsü, sinema görüntüsü, bir bakıma, yoğurt ya da kanlı biftek gibi tüketilir. Christian Metz'in "*en büyük pörçük, en kısmi plan bile (yakın plan) gerçekliğin eksiksiz bir parçasını sunmaya devam eder*"<sup>13</sup> sözü böyle –ağızla ilişkili olarak– anlaşılmalıdır. Sinema ve fotoğraf kitle tüketimine –bu deyimden ne anlarsak anlayalım– bu anlamda bağlıdır. Zaten kayıt düzeyinin kendisinde de az ya da çok bir şiddet, bir *yırtıcılık* vardır. Bazin'in her zaman duyarlı olduğu buydu: Fotoğraf ve sinema, belgesel bile olsalar, olayı edilgin biçimde kaydetmekle yetinemezler, bir an gelir ki izleyicinin arzusu olayı kışkırtmalarını gerektirir. Bu, sansasyonel olanın düzeyidir: "*Aslan avı artık yetmiyor, aslanın yerli hamalları yemesi de gerekiyor*."<sup>14</sup>

Görüntü düzeyinde sansasyonelin sınırını zaten biliyoruz: Tahammül edilemez olandır bu. Oysa bu değişken ve oynak bir sınır, sürekli olarak da geriliyor: Mide bulandırıcı adli tıp fotoğrafları gitgide daha sık yayımlanıyor; sinemada basitçe adam öldürmek artık yetmiyor, insanları elektrikli testereyle diri diri doğramak gerekiyor. Bazin bundan *Neron kompleksi* dediği şeyi çıkarır. Söz konusu "kompleks"in görüntünün "azıcık gerçek"iyle ilintisi açık. Ama bu azıcık gerçek'in, gerçeklik izlenimi denen şeyden ayrı tutulması gereken azıcık gerçek'in gösterdiği, fotoğraf ya da sinema görüntüsünün *yüceltilmemiş bir kalıntısıdır*. Neron'un başarısız bir sanatçı olması anlamsız değil. Sinemanın ve fotoğrafın (hele fotoğrafın) başlı başına birer sanat olarak tanınmalarının gecikmesi ben-

13. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, 1968, t. 1, Klincksieck, s. 117.

14. *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. 1, s. 47.

zer bir nedenden ötürüdür. Bu sanatlar görüntünün statüsündeki, üretimindeki ve tüketimindeki derin bir değişimi temsil ederler.

Usta ressamların tablolarını taklit eden fotoğraflar başarılı olmaz, ama bu başarısızlığı sıradan bir resim taklidi başarısızlığından ayrı tutmak gerekir. Başarısızlık bir anlamda aygıt tarafından istenmiş, programlanmıştır: Barthes'ın *punctum* dediği, "küt anlam" ya da "üçüncü anlam" olarak simgesel ya da bildirimsel mübadele dolaşımına indirgenemeyen, bir yandan "anlamsızlığı", "kofluğu, bayağılığı", bir yandan da "sınırı, tersine dönmeyi, marazı, belki de sadizmi" işaret eden artığı ortaya çıkarır.<sup>15</sup> Anlamsızlığın ve sadizmin görüntüdeki bu yükselişi çağdaş dünyaya özgüdür. Bu görüş açısından, Pleynet'nin ya da Baudry'nin öne sürdüğü, kameranın işlevinin modern resim tarafından yok edilen ya da sökülen klasik senografik (perspektif) uzayı devam ettirmek olduğu yolundaki ideolojik-tarihi kanıt, kendi içinde ters bir anlam barındırır: görüntüde yükselen, klasik plastik uzayın yok oluşunu –Cézanne, kübizm...– hızlandıran, tersine, resimde fotoğrafın yol açtığı değişim, yani Walter Benjamin'in kitle için teknik yeniden üretim dediği şey, ayrıca ilgisizlik, anlamsızlıktır.

Manet bize, yalnızca modern resmin bir "öncüsü" olarak değil, aynı zamanda 19. yüzyılın en modern ressamı olarak görünüyorsa, bunun nedeni onun resminin, fotoğrafın, objektifin ilgisizliğine uyan ilgisizliği, Bataille'in sözünü ettiği "ilgisizliğe kayışı", sonuna kadar karşılaşmasıdır. Onun en önemsiz tuvali bile bize bir Gleize ya da Marcoussis tablosundan daha modern gelir, çünkü kübizmde duyarlı olduğumuz şey, yeni bir plastik uzayın kurulmasındaki ciddiyetten çok, yapıştırılmış kâğıtlardaki mizahtır. Yapıştırılmış kâğıtlar fotoğrafla aynı şeyi temsil eder: anlamsız, görüntünün anlamsız tarafından altüst edilmesini.

Erró gibi bir ressam, NASA astronotlarıyla Ingres'in *Kaynak*'ını aynı düzlemde yeniden üreterek, resimde yaşadığımız bu değişimi ortaya koyar. Şüphesiz bir gün bu plastik nokteler eğlendirici olmaktan çıkacak ya da birer muamma gibi görünecektir, ama bizim

için müzeyle sokak arasındaki kopuş çizgisini vurgularlar; aynı zamanda, bu çizginin yanılmalı görüntünün, perspektif görüntünün bittiği yerden geçmediğini, daha aldatıcı ve daha derin bir değişiklikle, seri olarak üretilmiş, sıradan, anlamsız görüntülerin yükselişinden geçtiğini gösterirler.

Anlamsız, sansasyoneli ortadan kaldırmaz, tersine sansasyonel anlamsızdan kaynaklanır. Görüntüler kitle halinde ilgisizliğe, anlamsızlığa kaydığı için sansasyoneli olan talep canlı kalır, kelimelerin etkisiyle karşılaştırıldığında fotoğrafların etkisi hep şoke edicidir. Barthes, travmatik fotoğraf (hamalları yiyen aslan) konusunda, onun tam da "hakkında söylenecek hiçbir şey olmayan" olduğunu yazıyor ve şöyle devam ediyordu: "şok-fotoğraf yapısı gereği anlamsızdır."<sup>16</sup>

Anlamsız, hiçten ibaret değildir. Kendine özgü gerekleri, mantığı vardır ve anlamlı olan bunları hesaba katmak zorundadır. (Ayrıca anlamsız nasıl sansasyoneli ortadan kaldırmıyorsa, allak bullak ediciyi de ortadan kaldırmaz: "Gerçeklik izlenimi" adı altında toplanmış olan sinema efektlerine gösterilen ilkel tepkiler bunun kanıtıdır.)

Mitry ya da Deleuze, sinemanın sıradan görüntüden yola çıkarak işlediğini söylerlerken, sıradan görüntü deyimiyle fotogramı kastediyorlardı; yani, film şeridi üzerinde birbirini izleyen anlardan, birbirini izleyen fotogramlardan eşit uzaklıkta duran ve projeksiyonun akışı içinde hareketin yeniden üretimini mümkün kılan kayıttan, sıradan ânın saniyenin 24'te birindeki kaydından söz ediyorlardı. Bu, ilgisiz bir süre kesitidir; kendi başına bir değeri olmayan, dolayısıyla kendi içinde anlamlı ya da anlamlandırıcı bir görüntü oluşturmayan (film şeridinden alındığı ve özerk bir fotoğraf olarak sunulduğu durum dışında), sadece eriyip projeksiyonun hareketi içinde çözülerek "hareket-görüntü"yü ortaya çıkardığı zaman değer kazanan bir kesit. Demek ki sıradan görüntüde temel olarak çözülen, kaybolan, yok olup giden bir nitelik vardır; bu da ekranda, Café Indien'in ilk seyircilerini allak bullak etmiş olan ve



çok daha sonraları, televizyonun altın çağında, "enterlöd"lerin malzemesini oluşturan sinemaya özgü o yetide, bütün çözölen doğal etkileri, dumanları, akan suları, dalgaları, kıpırtılı yansımaları tam olarak yeniden üretme yetisinde kendini gösterir. Ama, enterlöd-görüntü bir çeşit estetik *Aufhebung* ile fotogramların (sıradan görüntülerin, sıradan anların) birbiri içinde kaybolmasını giderse de, bu estetik giderme kelimenin ikinci anlamında sıradanın dik âlâsı bir görüntü tipini ortaya çıkarmaktan geri kalmaz: klişe, daha kesin olarak söylemek gerekirse renkli röprodüksiyon. Bu durumda sıradan sıfatı bayağı, basmakalıp, harciâlem gibi anlamlar kazanır. Çok farklı bir konu bu, ama bizimkiyle hiç ilgisi olmadığı da söylene-  
mez. Fotogram ile klişe arasındaki, sürenin sıradan ânı olarak sıradan görüntü ya da fotoğraf enstantanesi ile klişe olarak kitlesel görüntü arasındaki fark, üretimle tüketim arasındaki farktır, ama aralarında üretilen görüntünün otomatik olarak tüketilen görüntüye dönüşmesinden doğan bir bağ vardır. Klişelere "kremalı pasta" denmesi boşuna değil. Kremalı pasta, deyim'in iki anlamında da sıradan görüntüdür: Tekrara doymuş *gag*'dır, basmakalıplığın ta kendisidir, ama her şeyden önce sinemanın birincil, deyim yerindeyse arkaik, ama her zaman işleyen hareket etkisidir. Bilindiği gibi sinemada kremalı pastalar yenmek için yapılmaz: Eğer "*the proof of the pudding is in the eating*" (pudingin kanıtı yenmesindedir) ise, kremalı pastanın varlığının kanıtı da birinin suratında patlamasındadır. Kremalı pasta patlayarak, dağılarak, ufalanarak, sarkarak varlığını kanıtlar. Lumière'den beri sinemanın özgüllüğüne damgasını vurmuş olan çözölen hareketlerden biridir bu – bürlesk'in harekete geçirdiği oral-anal bir tatmine hizmet eder. Hareket güldürür, ama bunu her şeyi yıkıp döken ve bataklıklarda, çamur deryalarında, dökölüp saçılan boyalar arasında son bulan çılgınca, felaket yaratıcı bir eylem olarak yapar. Nitekim Chaplin'in sesli filme, konuşmalı filme burnunu soktuğu ilk örnekler sesli *gag* buluşlarından oluşacaktır: gurultular, durmak bilmeyen geçirtiler, münasebetsizlikler, *Asri Zamanlar*'ın duyusal-cinsel uydurma Fransızcası (şarkı) ya da *Diktatör*'ün vahşi uydurma Almancası (Hinkel'in nutku) gibi müstehcen uydurma diller.

## Tablo-Plan

*"Plan, yani bilinç..."* (Gilles Deleuze). Plan ne bakımdan bilinçtir? Şüphesiz bilincin hareket olması bakımından. Çünkü plan hareket-görüntüdür. Her yeni sinema figürü (Hegel'de Bilinç figürlerinden söz edildiği anlamda), yeni bir plan tarzının seçiminde ya da planlar arasındaki yeni bir ilişkide somutlaştığı için, plan sinema bilincini de simgeler: yakın plan, plan-sekans, farklı çağlarda, yeni sinema bilinçlerinin, uğruna mücadeleler verilen hedefleri olmuşlardır.

Hareketten dolayı, film tablo değildir, plan tablo değildir. Bununla birlikte, bazı sinemacılar, plan kavramından (bu kavramın içerdiği, zamanda ve uzayda dekupajdan) yola çıkarak, kendilerini ressamlarla karşılaştırabilirler: sözgeşi, kendini doksan yaşında genç kız resimleri yapan Tiziano'yla karşılaştıran Godard, modellerinden söz eden Garrel ya da Bresson, planlarını altın ölçüye göre kuran Ayzenshtayn. Sadece kamera ve oyuncu yoktur; ikisinin arasında bir tablo gibi düşünülebilen, kurulabilen, oluşturulabilen plan vardır. Planın bir plastik değeri vardır; bu değer, kirli görüntülerin, çözülen planların dönemi olan altmışlarda ve yetmişlerde sanki ihmal edilmiştir ve bugün kliplerin, reklam filmlerinin, "yeni görüntüler" in aşırı özen gösterilmiş, çizilmiş, en küçük ayrıntısına kadar inşa edilmiş o yaldızlı görüntüleri olarak bütün gücüyle geri dönmektedir. Sinemacıyı ressama, sinemayı resme yaklaştıran, planların yapılışıdır.

Bazı sınır durumlarda, sinemacıların, filmlerinin belli bir planında ünlü bir tabloyu bile bile taklit ettikleri olur. Sıradan örnekler de vardır: Reklamı yapılan ürüne değer katmak için bir tablonun,

resmin prestijini kullanan reklamlar bu etkiden sık sık yararlanmıştır. Bir de kültürel göz kırpması vardır: *Péril en la demeure*'ün bir planında Balthus'un bir resminin taklit edilmesi (göze batan bir takvimin vurgulanmasıyla elde edilen etki) gibi. Bu yöntemin kullanılmasında daha da ileri gidilebilir. Sinemayla resmin, planla tablonun karşılaşması açık seçik, şiddetli, dramatik olabilir ya da tersine taklidin imalı niteliği filmdeki derin bir sırı gönderme yapabilir.

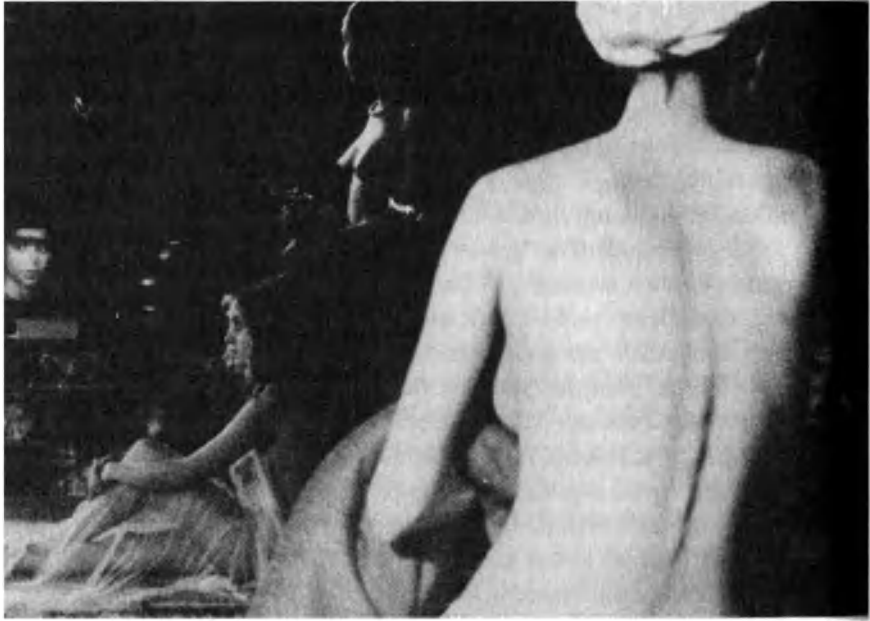
Sözgelişi Godard'ın *Passion*'unda, kısmen canlı tablolar olarak yeniden kurulan romantik ya da barok tablolar, kameranın ya da bizzat modellerin (yerlerinde duramayan, titreyen ya da zorunlu hareketsizliklerine isyan eden modellerin) şiddetli hareketleri tarafından sarsılırlar, yarılırlar, parçalanırlar. Sanki filmde sinema ile resim mücadele etmekte, dövüşmektedir. Planın hareketiyle tablonun hareketsizliği arasındaki bu kaydedilmiş farkın, bu belirgin kopmanın bir adı vardır: diyalojizm. Tablo-plan'ın işlevi diyalojiktir. Çift yanlılık, iki sesli söylem, yukarının (resim) ve aşağısının (sinema), hareketin (plan) ve hareketsizliğin (tablo) istikrarsız karışımı.

Bu çift yanlılık Pasolini'de de karşımıza çıkar: sözgelişi Pontormo'nun *İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi*'nin parodisini yaparak eğlendiği *La ricotta*'da. Söz konusu olan, ressamı, daha genel olarak da Cinquecento'nun\* Toscana resmine bir övgü, yapıntının dikeyliğine atılmış estetik bir paraftır. Bununla birlikte bu övgünün temelinde parodik nitelikte olduğu, filmin teması olan açlığa, peynire, bütün tabloyu aşağı çeken sefil figürana uygun olarak tam bir karnaval havası yansıttığı belirtilmeli. Burada da istikrarsız bir karışım, aşağı ve yukarı hiyerarşisinde gerçekleşen ve canlı tablo *oxymoron*'u (hareketsiz hareket) tarafından simgelenen bir çeşit durağan devrim söz konusudur.<sup>17</sup>

Tablo-plan sorunu, onu sinemada apayrı bir figür yapan şey, yukarıda andığımız kolayca kaçmaların, adi kültürel göz kırpmalarının ötesinde, filmin hareketinde bir durma ânı oluşturduğu için, fil-

\* 1500'lü yıllar; İtalyan sanatına atıfla. (ç.n.)

17. *Oxymoron*: sivri anlamına gelen *oxys* ve körelmiş anlamına gelen *moron*'dan. Birbirini dışılayan iki terimin birleştirilmesi. En bilinen örnek: "Bu loş aydınlık..." Canlı tablo, hareketsiz hareket olması anlamında, bir *oxymoron*'dur.



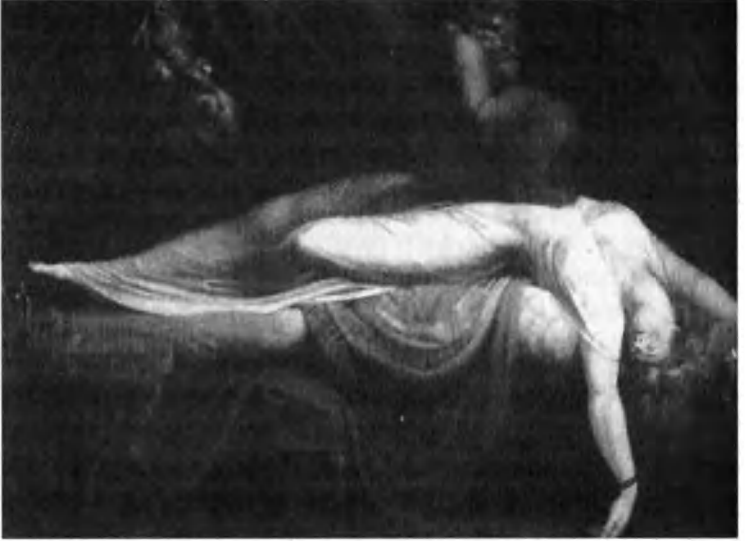
*Çile, Jean-Luc Godard*

**... çift yanlılık, iki sesli söylem, yukarının (resim)  
ve aşağıının (sinema), hareketin (plan) ve  
hareketsizliğin (tablo) istikrarsız karışımı...**

min tümüyle, anlatının ritmiyle bütünleşemiyor gözükmekten kaynaklanır. Tablo-plan temelde anlatısal olmayan bir niteliğe sahiptir; bu nedenle Godard ve Pasolini gibi sahneye koyuşu ve plastiği senaryodan ve anlatı çizgisinden üstün tutan sinemacılar tarafından kullanılabilmiştir. Yine de yapıntıyla bütünleştiği, hatta onun önemli bir ögesi olduğu durumlar vardır, ama çok kendine özgü ve gizli biçimde.

Rohmer, *La Marquise d'O* filminde, Edith Clever'i, Füssli'nin (Kleist'in aşağı yukarı çağdaşı bir ressam) *Kâbus*'undaki uyuyan kadının elbisesi ve devrik duruşu içinde, böyle filme çekmiştir – anlatının eksiltili merkezi olan ırza geçmeden bir önceki sahnede. Mutlaka anlaşılсын diye yapılmamış olan bu anıştırma sadece kültürel gerçeğe-benzerlik alanına mı aittir, yoksa bir zorunluluk mu içermektedir (teorik metinlerinde Rohmer'in sık kullandığı Aristotelesçi ayrımı burada tekrarlamamız gerekirse)? Gönderme yapılan tabloda açıkça görülen cinin, ırza geçmenin anlatıda eksik olması gibi, görüntüde –planda– eksik olduğu düşünülürse, anıştırmanın taşıdığı anlam en azından karmaşıklaşır. Kâbus erotik bir kâbustur ve anlatının eksiltisine gönderme yapan, görüntünün *içindeki* bu eksiltiden dolayı, plan, sadece biraz sonraki ırza geçmenin metonimi olarak değil, aynı zamanda onun eksiltisinin istiaresi olarak da kabul edilebilir. Gizli bir olayın anıştırması olarak kendini gizlice tanımladığı için (çünkü anlamı şifrelenmiştir), aynı zamanda, bizzat *Marquise d'O*'nun anlatısının nedeni olan sırrın istiaresi haline gelir. Neredeyse maniyerist etkiye sahip, paketlenmiş anlamlar. Bu arada, sırrın, Rohmer sinemasının sabit bir teması olduğunu, bu temaya tekabül eden eksiltinin de Rohmer'in hemen hemen bütün filmlerinin merkezinde yer aldığını belirtelim. Bütün filmleri, ya da hemen hemen bütün filmleri, bir kilit imgenin, bir sırrın eksiltisine dayanır; bu açıdan bakıldığında *La Marquise d'O* ve *Perceval*, *Contes moraux* ve *Comédies et proverbes* dizileriyle mükemmel bir süreklilik gösterir.

Demek ki tablo-plan, parodi olarak, övgü olarak ya da muamma olarak, her zaman görme'de bir ikiye bölünmeye yol açar ve görüntüye "gizemli" bir nitelik verir – dinsel ya da polisiye anlamda.



*Kâbus, J. H. Füssli*



*La Marquise d'O, Eric Rohmer*

**...bizzat *Marquise d'O*'nun anlatısının nedeni olan  
sırrın istiaresi...**

*Passion*'un canlı tablolarındaki dikey tumturaklılığın, barok "*ekphrasis*"in\* karşısına, Klossowski'den esinlenmiş filmlerdeki canlı tabloların kapalı, alacakaranlık esrarı çıkarılabilir. Tablo-plan vakası bunlarda daha karmaşık ve kendine özgü bir hal alır, çünkü Zucca'nın *Roberte*'inde, Ruiz'in *L'Hypothèse du tableau volé*'inde ("Le Baphomet"den), canlı tablolar, hakiki ünlü tabloları değil, hayali itfaiyeci ressam Tonnerre'in hayali resimlerini taklit ederler. Zaten Klossowski'nin romanlarında, "*Roberte ce soir*"da, "*La Révocation de l'Edit de Nantes*"da da, fotoğraflar ve tablolar, tespit ettikleri hareketlerin belirsizliği ölçüsünde yoruma açıktır. Ama sinema bu belirsizliği ikiye katlar, baş döndürücü bir kerteğe yükseltir. *L'Hypothèse du tableau volé*'de bütün hareketler canlı ya da iki boyutlu tabloların muamması tarafından tuzaklarla donatılmıştır. En küçük bir göz kırpma, bir yüz tiki, ağır vücut hareketleri parlak bir biçimde düzenlenmiş dairevi bir topluluk, her seferinde yeni sorulara ve yeni yorumlara yol açar: Bütün temsil sorunsallaştırılmıştır. Canlı tablo, bu cisimleşmiş *oxymoron*, karma bir canavar, Oidipusseyirciye bilmeceler soran bir sfenktir. Bu tablolar ne demek istiyor? Niye oradalar? Hangi esrarı, hangi gizli ayini, hangi cürmü ima ediyorlar? Koleksiyoncu karakteri ve onun dublölüğünü yapan dış ses bu tür soruların taşıyıcısıdır.

Öyleyse ister övgü olsun ister parodi ya da muamma, tablo-plan her zaman, izleyicinin kültürel bir ön hazırlığını gerektirmekle kalmaz, okumaya, şifre çözmeye bir çağrı da içerir. Oysa bütün tablolar, tıpkı bütün film planları ya da sahneleri gibi, şifresi çözülebilir nitelikte olmaz. Bir tablo sadece görülmek için yapılmış olabilir; üstelik Godard'ın görme ile okumayı nasıl kesin biçimde karşılaştırdığını, ikincisine karşı birincisinden yana tavır aldığını biliyoruz. Jean Renoir için de filmlerinde kendiliğinden ya da bilerek, babasının tablolarının ışığını ve dokusunu yeniden bulduğu söylenmiştir:

\* Yun. "Dış" anlamındaki *ek* ile "konuşma" anlamındaki *phrasis*'in birleşimi. Bir sanatın öz ve biçimini tanımladığı retorik araç; bu yolla "bize konuşması". (ç.n.)

Ne oğlun filmlerinde ne de babanın resimlerinde yanıltıcı anlamlar gizlidir; yorum gerektirecek anlam boşluklarına da rastlanmaz.

Bununla birlikte resimdeki açıklığın, her zaman göz aldatmaca biçiminde bir açıklık olmadığı kesin değildir: Yapay perspektifin icadı, Quattrocento'nun resim içinde resimleri ve anamorfozlarıyla başlayıp, maniyerist alegorilerden, barok spazmlardan, Velasquez'in aldatici sahneye koyuşlarından ya da modernliğin eşliğindeki Manet'nin esrarlı sahneye koyuşlarından geçerek modern çağın art arda gelen devrimlerine kadar, resmin önemli bir bölümü bunun kanıtıdır. Yani hemen hemen tamamı. Çünkü resim susan bir söylemdir; söz hakkı sınırsız bir yorumu, tanıımı gereği tahmini bir okumayı ve sürekli yenilenen bir tartışmayı gerektirir. Michel Serres'in, Jean Louis Schefer'in Carpaccio ya da Uccello okumalarının gösterdiği gibi, maniyerizm, yorumun kendisine kadar gider. *L'Hypothèse du tableau volé* gibi bir film de bu "spekülasyonlar" labirentinin ironik biçimde sahneye koyulmasıdır. Sahneye koyulan, canlı ya da cansız tablonun tahmini uzayının önümüze serdiği, yanıltıcı düşüncelerin ve yansımaların göz alabildiğine uzanan pırıldamalarıdır. Film tabloya dönüşür, seyirciyi tutar (sinek kâğıdının sineği tutması gibi) ve yorumu da kendi içine sürükler (koleksiyoncuymu temsil eden film kişisi ve ona eşlik eden dış sesle). Tuzaklar, uydurmacalar, sahte ipuçları, birbirini doğuran sorular fışkırır her yandan. Paranoya gelip yerleşir, ufukta komplonun gölgesi belirir. Plan ve tablo diyalettiği, sahneye koymanın temel ikiyüzlülüğüne, yani yukarıda sözü edilen diyalojizme gönderme yapar. Seyirci, planla tablo arasında, filmin tümüyle, yani dünyayla örtüşen bir kandırmacanın konusu olur (Raoul Ruiz'in bir başka filminde, *Les trois couronnes du matelot*'da, "dünya bir yalan" sözü geçer).

Ruiz'in sineması şüphesiz özel bir vakadır. Bununla birlikte, yalanın, yanıltmacanın, sahte gerçekliğin, ikircikli kardeşleri olan *yalanlama* figürüyle birlikte, sinemanın temel öğeleri olduğu ileri sürülecektir. Bu zaten herkesin bildiği bir şeydir; sinema tanıımı gereği bir yanılsama makinesidir. Resim ile göz aldatmaca aracılığıyla kurulan akrabalığı da buna dayanır. Göz aldatmaca sinemayla resmin, planla tablonun ortak paydası mıdır acaba? Sinemanın





*Çalınmış Tablo Varsayımı, Raoul Ruiz*

**... bütün temsil sorunsallaştırılmıştır...**

uzun süre sanat olarak hakir görülmesinin nedeninin kalabalıklara yönelik illüzyonist atraksiyon niteliğinden kaynaklandığını belirteyim. Resim de aynı gerekçeyle kınanmıştır; özellikle göz aldatmaca ikinci sınıf bir eğlencelik olarak suçlanmış, hakiki resimle, resimdeki hakikatle ilgisiz bir hokkabazlık marifeti damgasını yemiştir. Ama Baltrusaitis'ten sonra bu bakış tersine döndü; göz aldatmaca, antik Zeuxis ve Parrhasios efsanelerindeki gibi, resmin sınırlarına, hatta merkezine taşınma eğiliminde.

Göz aldatmaca resmin sinemaya en çekici gelen yanıdır. Hatta resmin en azından Méliès'ten bu yana teknik olarak sinemayla bütünleşmiş yanı odur. Peki, nedir göz aldatmaca? Kendini, iki aşamada, gerçek bir temaşanın yanılsaması, gerçeklik yanılsaması olarak ele veren bir temsil. Bilincin ve tablonun, bir başka deyişle planın ve tablonun, gerçeklik izlenimi içinde birbirine karışmışken, ansızın ayrılması. Göz aldatmacanın verdiği haz da, yanılsamadan değil, bu *ayrılmadan* gelir: *"Göz aldatmacada bizi baştan çıkaran ve tatmin eden nedir? diye sorar Lacan. Bizi ne zaman avcunun içine alır ve neşeye boğar? Bakışımızın basit bir yer değiştirmesiyle, temsilin onunla birlikte hareket etmediğini, sadece bir göz aldatmacanın söz konusu olduğunu fark edebildiğimiz zaman. Çünkü o anda, daha önce kendini ne olarak sunuyor idiyse ondan farklı bir şey olarak, daha doğrusu artık o farklı şey olarak belirir."*<sup>18</sup>

Demek ki göz aldatmacada söz konusu olan bir yanılsama ve yalanlama diyalektikidir. İlk yanılsamanın göz alıcılığına bir boşluk, bir hiçlik anlamı veren anamorfozların (anamorfofik görüş açısı) altını çizdiği şey de budur. Bu anamorfik görüş açısı, yani "bakışımızın yer değiştirmesi", sinemada elbette temel bir rol oynar. İki nedenden ötürü: Resim seyircisi bu yer değiştirmeyi gerçekleştirebildiği halde (çünkü hareket halindedir), sinema seyircisi gerçekleştiremediği için, bir; bu yetkiyi kameraya devrettiği için, iki. Kamera hareketli bir gözdür ve bu hareketlilik bazen hakikat etkeni, yalanlama etkeni işlevi görür. Çünkü aslında sinemada her hareket, fiziksel bir uzayda ve ahlaki (ya da isterseniz entelektüel) bir

uzayda olmak üzere, iki kere gerçekleşmektedir. *Travelling*'in ahlaki bir sorun olduğunu ifade eden ünlü sözü de bu anlamda almak gerekir – özellikle *travelling*, çünkü ahlaki bir sorun olan, her şeyden önce harekettir. Yanılsamalı derinliğin yalanlaması olarak hareket. Burada özel bir tablo türünü, tablo olarak seyredilmek üzere yapılmayan, stüdyoda çekilen planlarda büyük bir alan derinliği yanılsaması yaratmak amacıyla gerçekleştirilen, göz aldatmaca niteliğindeki manzara resimlerini, yani *dip dekoru* denen resimleri ele alacağız. Bunlar klasik anlamda göz aldatmaca değildir, çünkü genel olarak bu amaçla yapılmazlar; eğer derinlik yanılsamasının korunması isteniyorsa, bakışın o ikinci aşamasına, o yer değiştirmeye, Lacan'ın göz aldatmacadan alınan hazzı gördüğü o bilinç kopmasına yol açmamaları gerekir. Uzun sözün kısası, teorik olarak, anamorfozlaştırılmak için yapılmazlar. Görevleri, hiperrealist bir benzerlikle, gerçeklik izlenimine yardımcı olmaktır. Yine de bazen bu işlevin sapkınlaştığı olur. Burada, *Marnie*'deki ünlü dip dekorunu, "sokaktaki gemi"yi anabiliriz (bu örnekteki, Hitchcock tarafından az ya da çok istenmiş olan yapmacıklık etkisi, filmin ilkel bir sahneye doğru geri gidişiyle ilgisiz değildir). Ya da Syberberg'in, fon ile ön plan arasındaki sürekliliği kışkırtıcı bir biçimde kıran filmlerini. Ama asıl yakın zamanda çekilmiş iki filmi, anamorfozun mükemmel bir optik yanılsamadan doğduğu iki örneği tartışmak istiyorum.

*Paris, Texas*'ta, filmin en başında, Travis'in kardeşinin, açık havada, mavi gökten ve yüksek bir binadan oluşan bir fon önünde, telefonla (telsiz) konuştuğu görülür. Oysa daha uzaktan ve farklı bir eksenden çekilen bir sonraki planın ortaya çıkardığı gibi, ne mavi gök ne de bina vardır, sahne de bir açık hava sahnesi değildir: Dean Stockwell aslında işyerinden, dev reklam panolarının yapıldığı geniş bir atölyeden telefon etmektedir: Mavi gök ve bina sadece iki boyutlu olarak mevcuttur – bir tuval üzerinde. Benzer bir etkiye, daha da vurgulanmış, hatta bir *gag* gibi gülünç olacak kadar büyütülmüş olmakla birlikte, De Palma'nın *Body Double*'inde da rastlarız. Filmin kahramanı, iş arayan aktör, işçilerin dip dekorlarını taşıdığı labirent gibi bir stüdyoda yürümektedir. Bir an işçi-

lere paralel ve kameraya dik olarak yürüdüğünde arkasındaki manzara bütünüyle değişmiş gibi olur. Birkaç saniye için stüdyonun kargaşasının yerini güneşin batmakta olduğu bir çöl alır. Ama bir eksen değişmesi, hareketlerin birbirinden uzaklaşması, yanılısama-yı hemen bozacaktır.

Elbette bu etki keyfi olmadığı, *Marquise d'O*'nun tablo-planı gibi yapıntının bizzat içeriğine gönderme yaptığı ölçüde ilginçleşir. Seyirciye gizli bir uyarı gibidir. Hem seyirciyi film kişisiyle özdeşleştirerek öyküye dahil eder, hem de ona gizlice bu işe fazla bulaşmamasını bildirmiş olur. Hiç orali değilmiş gibi yaparak, bu özdeşleşmenin bir tuzak olduğunu, bu tuzağın da bizzat filmin konusu olduğunu gösterir seyirciye – bunun doğruluğu filmin devamında ortaya çıkacaktır. Sanki film olayların akışına dikey olarak şöyle demektedir: "*Bakın, bir optik yanılısamasıyla karşı karşıyasınız, size öyküsünü anlattığımız film kişisi gibi.*" *Body Double* için bu açık ortadadır, ama *Paris, Texas* için de aynı şey söz konusudur, her iki durumda da yanılısama filme adını verir.

Öyleyse tablo-plan ve muhtemel anamorfozu, sinemada yalan, aldatmaca, tuzak sorununu ve onlardan ayrılarak oluşan iki ya da daha çok sesli söylem sorununu ortaya çıkarır. Sorun, sinemada çokseslilik sorunuyla ilintilidir. Galiba, şaşırtıcı bir biçimde bu sorunun önemine ilk işaret edenlerden biri –ilk filmlerini gerçekleştirmeden epey önce– yine Rohmer olmuştur: "*Les Portes de la nuit*'nin hangar sahnesinde," diye yazar 1948'de, "*Prévert*'in metninin zayıflığı (*Yves Montand* ve *Nathalie Nattier* arasındaki diyalog), tiyatrodaki olduğu gibi, filmin 'ötesinde' yer alan bir imgesel'e başvurmasından kaynaklanır. Buna karşılık, *Le Crime de Monsieur Lange*'da, *René Lefèvre*'in *Maurice Baquet*'ye pazar günü öğleden sonrayı nasıl geçirdiğini anlattığı sekans iki nedenle harikadır: Filmdeki belli bir anlatıya gönderme yaptığı için ve bu anlatı yalan olduğu için." Rohmer, sinemayla tiyatroyu böylece karşılaştırdıktan sonra, tiyatrodaki "asla yalan söylenmez," der, çünkü "söz hiçbir zaman başkaları üzerinde basit bir eylem aracı değildir, değeri hep kendinden kaynaklanır ya da deyim yerindeyse zamanın dışındadır." Sonra da yakınır: "*Sinemada yeteri kadar yalan söylenmiyor.*"<sup>19</sup>

Tiyatroda, mutlak anlamda, hiç yalan söylenmediği doğru mudur? Ya Shakespeare'deki hileler, komplolar? Ya Marivaux'daki kılık değiştirmeler, Corneil'deki yanılsamalar, Feydeau'daki gardiropolar? Ya *Scapin'in Dolapları*, *Sahte Sırdaşlar*, *Yalancı*? Evet, şüphesiz, bütün bu dalaverelerin, kılık değiştirmelerin, maske takmaların gösterdiği gibi, tiyatrodaki hayal de vardır yalan da. Ama oyun kişileri, Matamore'lar, Arlequin'ler, Elizabeth çağı tiyatrosundaki çeşitli *villain*'lar, sahnede gerçekten yalan mı söyler?

Matamore abartılı ve hayali maceralarını anlatırken şüphesiz yalan söyler ama önemli olan bu değildir. Önemli olan, Matamore'un kendini böylece seyircilerin gözünde –aynı zamanda, *L'illusion*'un, onun bir tek kelimesine bile inanmayan diğer kişilerinin gözünde– canlandırdığı palavracı korkak soytarı olarak tanımlamasıdır. Sahnenin dördüncü kenarı onu seyircilere bütünüyle açık tutar. Iago, mendil hilesiyle Othello'yu Desdemona'nın onu Cassio'yla aldattığına inandırdığı zaman, şüphesiz yalan söylemektedir, ama yine önemli olan bu değildir. Önemli olan, Othello'nun saf, aşkının ise teninin rengi yüzünden kırılğan olmasıdır – hileyi başarılı kılan budur. Hile, görünüşlerin bile bile çarpıtılması, tiyatrodaki sadece, eğer bu görünüşler seyircinin bakışına bütünüyle açıksa iş görür. Tek kelimeyle, kandırılmış seyirciye tahammülü yoktur tiyatronun. Oyun kişileri kandırılabilir, ama seyirci hayır. Bazı oyunların, sözgelişi *L'illusion*'un, böyle işlemediği doğrudur. Ama bunun nedeni, izleyiciyi temsilin içine yerleştirerek, bizzat tiyatronun mekanizmalarını sahneye koymalarıdır.

Roman ve sinema ise, izleyiciyi, yapıntı kişileriyle aynı kefe-ye koyup kandırarak olayların içine sokar. Romanda da sinemada da açık dördüncü kenar yoktur. Dördüncü kenar her zaman az ya da çok gizlidir. O zaman yalanın hakiki tabiatı, görünüşlerin değil bizzat varlığın yozlaşması olan tabiatı ortaya çıkar. Modern yalanı, romanın ve sinemanın yalanını icat eden Dostoyevski'dir. Hakiki yalan, tiyatronun gösterdiği, amacı ötekini lekelemek ya da yanılt-

mak olan ve bile bile söylenen yalan değil, kendine rağmen söylenen yalandır; yolunu şaşırmış varlığın, görünüşleri kurtarması (yok etmesi değil) gerektiği için öylesine söyleyiverdiği, onu bazen öldüresiye yiyip bitiren gündelik yalandır.

Tiyatronun yalanı bize hakiki yalan gibi gelmez, çünkü fazla açık sözlü, fazla "temeli sağlam", fazla etkili ya da etkisizdir ve bu yüzden konuşmanın gerçek yalanına benzemez. Yalnızca zararsız görünen yalan, yalnızca öylesine söylenmiş sıradan yalan, yalanın özünü ortaya koyar; romanın ve sinemanın ele aldığı, işlediği de budur. Klasik komedinin soytarılarının atıp tutmalarını René Lefèvre'in zararsız ve yalanlarla dolu anlatısından ayıran şeyi Rohmer'in aktardığı örnekte görürüz: Bu, gerçeklik engelidir. Lefèvre'in gizlediği yalnızca hakikat değil aynı zamanda gerçekliktir, böylece bozulmaya uğrayan da gerçekliğin yapısıdır. Aslında tiyatrodan yalana yer yoktur. Basit bir nedeni var bunun: Tiyatroda yalan, yalan-çı ya da yoldan çıkarıcı olabilen bir karakterin, retorik var olma tarzından başka bir şey değildir. Oysa romanda ve sinemada yalan kimseye ait değildir, varlığın içinde her yerdedir. En zor yapılan, en seyrek görülen, en alışılmamış olan, tersine, doğruyu söylemektir. Doğru en önemli anlara saklanır ve gözyaşlarına yol açar. Sinemanın ya da romanın sıradan insanı, daha baştan, sinemayı ve romanı oluşturan yalanın içine düşmüş bir haldedir; bütün dram bu birleşik yalanlar örgüsünü bir hakikat noktasına doğru çekmekten ibarettir.

Béla Balázs, yalanın, sinemanın çoksesli işlevi gibi çalışan bu işlevine, olağanüstü bir örnek verir:

*"Bir gün Asta Nielsen zengin bir adamı baştan çıkarmak için tutulmuş bir kadın rolü oynadı. Onu bu işe sürükleyen adam, bir perdenin arkasına gizlenmiş, olanları izliyor ve sonucu bekliyordu. Gözetlendiğini bilen Asta Nielsen âşık bir kadının duygularını taklit ediyordu. Bunu inandırıcı biçimde yapıyordu, bütün bir aşk mimikleri yelpazesi yüzünde yansıyordu. Bunun oynanan bir şey olduğunu, sahte olduğunu görüyorduk – sadece bir maske. Sahne ilerledikçe, Asta Nielsen genç adama sahiden âşık olmaya başladı. Yüz çizgileri belli belirsiz değişiyordu, çünkü o zamana kadar bize zaten aşkı göstermişti – hem de nasıl! Şimdi, gerçekten âşık oldu-*

ğuna göre, daha fazla ne gösterebilirdi? Biraz önce sadece bir taklit olan şeyin ifadesinin şimdi hakiki, derin bir duygunun ifadesine dönüşmesini sağlayan, belli belirsiz, hemen fark edilen, değişik bir ışıltıydı yalnızca. Ama Asta Nielsen birden gözetlendiğini hatırladı. Perdenin arkasındaki adamın, artık oyun oynamadığını yüzünden anlamaması gerekiyordu. Yeniden, yalan söylüyormuş gibi yapmaya başladı. Şimdi yüzünde üç sesli, yeni bir çeşitleme vardı. Çünkü oyunu, önce aşkı taklit etmiş, sonra da onu içtenlikle göstermişti. Ama bu sonuncuya hakkı yoktu. Onun için yüzü yeniden sahte, taklit bir aşkı göstermeye başladı. Taklidi şimdi yalana dönüşmüştü. Bizi yalan söylediğine inandırıyordu."<sup>20</sup>

Bu sahne bir bakıma, çift tetikli bir anamorfozu temsil etmektedir. Söz gelişi Raoul Ruiz'in, bu etkiyi çoğaltarak nasıl eğleneceği açık. Ama bu etkiyi, bu çoklu anamorfozu mümkün kılan, sinemanın –Rohmer'in verdiği örnekte de çalışan– özgül bir işlevidir, alan-dışı'dır. "Perdenin arkasındaki adam"dır, ya da *Le Crime de Monsieur Lange*'daki "pazar günü öğleden sonra"dır. Tiyatroda asla yalan söylenmemesinin nedeni, tiyatrodan alan-dışı olmamasıdır; Rohmer'in *Les portes de la nuit*'nin hangar sahnesine itirazı da bu sahnede alan-dışı olmayan bir "öte"ye başvurulmuş olmasından kaynaklanıyor. Plan alan-dışı'nın gücünü (diyalojik, çoksesli gücünü) oyuna soktuğu ölçüde bilinçtir; maniyerist resim de sinemaya bu bağlamda, hem de diğer bütün resimlerden daha çok, çekici gelir – alan-dışı'nın bu çoklu işlevini, onu teorik olarak dışarıda bırakan tablonun uzayında, diğer bütün resimlerden daha çok oyuna sokmayı denemiş olduğu ölçüde: Bronzino'nun, seyirciye gösterdiği madalyondaki figürü bir yandan da işaretparmağıyla örten Lodovico Capponi portresinde olduğu gibi.<sup>21</sup>

20. Béla Balázs, *Le Cinéma*, Payot, 1979, s. 59-60. *Revue Belge du Cinéma*'nın 84-85 kışında çıkan ve yakın plana ayrılmış olan harika 10. sayısında alıntılanmıştır.

21. Bu yazı ilk kez *Cahiers du cinéma*'nın Nisan 1985 tarihli 370'inci sayısında yayımlanmıştır.

## Düzeni Bozuk Objektif

### 1. Yakın ve Uzak

*Alles nahe werde fern* – yakın olan her şey uzaklaşıyor, der Goethe, günbatımından söz eden bir mısrasında. Perspektif, nesnelerin bu günbatımıdır. Tersine, modernliğin sabahında, uzak olan her şey yaklaşmaktadır. Sözcüğü Paulhan'ın ileri sürdüğü gibi, modern resmin dokunsal nitelikte bir uzay, adeta gözleri parmağa dönüştüren ve görmeden çok dokunmayla kavranan bir uzay kurduğu doğrusa, kurulan bu yapı bir yok etme üstünde yükseliyor demektir – uzakların yok edilmesi. Modern resmin çağdaşlarının ilk fark ettiği de bu yok etmedir. Gerçekten, en önce Manet'nin resminde, hayranlarını olduğu kadar karşıtlarını da en çok etkileyen şeylerden biri, kompozisyonlarındaki perspektif ezilmesi, planların (o zaman henüz icat edilmemiş olan) teleobjektif görüntüsündeki gibi iç içe geçmesidir.

Bu, Proust'un, büyük ölçüde Manet'den esinlenerek yarattığı Elstir karakterinin hayali resimlerini tasvir ederken, fotoğraf etkilerine gönderme yaparak vurguladığı şeydir. Bu resimlerin etkilerinin tümü, daha önce görülmemiş bir yakınlaşma yanılsamasına, manzaranın heterojen parçalarının genel bir iç içe geçişine indirgenir: "...Tersanenin yükselen yapılarının arasından görülen deniz ortasındaki bir gemi şehrin içinde yüzyüyor gibiydi... Bir nehir, akışındaki dönüş yüzünden; bir körfez, falezlerin görünürdeki yakınlaşması yüzünden; sanki ovanın ortasında her tarafı kapalı bir göl oluştuyorlardı. Kavurucu bir yaz günü Balbec'ten alınmış bir tabloda,



*pembe granit duvarlar arasında kalmış bir deniz girintisi, deniz değilmiş gibi görünüyordu...*", vs. Manet'nin, planların derinliksiz olarak üst üste bindiği ve denizin karadan ayırt edilemediği, *Folkstone Gemisinin Kalkışı* gibi bazı gerçek tuvaleri, Proust'un tasvir ettiği bu teleobjektif görüntüsü tarzındaki teleskopik temsile çok iyi uyurlar. Teleskop, zaten, Proust'un, *Yakalanın Zaman*'ın sonunda, fenomenleri tasvir ediş tarzının modeli olarak seçtiği optik aygıttır ("*Daha sonra tapınağa koymak istediğim hakikatleri algılayış tarzımdan yana olanlar bile beni bu hakikatleri 'mikroskop' ile keşfettiğim için kutladılar; oysa ben gerçekten çok küçük, ama çok uzakta bulundukları için çok küçük olan ve her biri bir dünya oluşturan şeyleri seçebilmek için, tersine, bir teleskop kullanmışım.*")

Teleskop yakınlaştırır ve büyütür. Ama aynı zamanda ilginç karışma, çarpışma, iç içe geçme etkileri de üretir. *Kayıp Zamanın İzinde*'de kullanılan sadece yakınlaştırıcı bir görme değil, allak bullak edici ya da bürlesk iç içe geçmelerden, karşılaşmalar ya da "yakınlaştırmalar"dan (detektifin, kısıkcının ya da hayalperestinin çeşitli belirtilerin oluşturduğu diziler arasında yaptığı yakınlaştırmalar anlamında) oluşan—ki bunlar aynı zamanda korkunç, sevinç verici ya da umut kırıcı şoklar, ifşaatlardır— muazzam bir komedidir. Varlıklarını gözlemciye apaçıklığın gücüyle dayatan bu yakınlaştırmalar, zihnin bir hakikatini ortaya çıkarmakla birlikte, şüphenin, aldatmanın, tuzağın temel öge olduğu bir evrende yer alırlar. Proust, Elstir'in tablolarını, sanki yeni perspektif yasaları ortaya çıkarıyormuşlar gibi tasvir eder. Gerçekten de, modernliğin bulduğu, yeni bir perspektiftir; uzakların değil yakın planların perspektifi, nesnel algının değil değişken duyumların perspektifi. "Teleskopik" perspektif.

Söz konusu olan, yeni bir hakikat kadar, yeni bir yanılsamadır da. Bu yanılsama, aynı zamanda, telefonda minitel'e, otomobil-den uçağa yeni ulaşım, haberleşme ve yayın araçları sayesinde mesafelerin göz kamaştırıcı biçimde kısılmasına bağlı olan ve zamanın çoklu algısı karşısında uzay kavrayışının gitgide gerçekliğini yitirmesine yol açan genel bir yakınlaşmanın kesinlikle uzaysal yanılsamasıdır.

Virilio *L'Espace critique*'te, *télescopage* kavramının iki karşılığı olduğunu belirtir: "uzakları incelemek" ve "ayrım yapmaksızın birbirine karıştırmak". Ama Zaman boyutu işe karışınca, gözlemcinin yalnız uzaydaki değil zamandaki konumu da söz konusu olunca, ayrımın işlemsel alanı, bizzat ayrım kavramı sorunsal hale gelir. "Télescopage" kavramının anlamı da işte budur. Şeyler, imgeler, varlıklar uzayda olduğu kadar zamanda da iç içe geçer, birbirini yansıtır ve birbirine karışır. Işık yılları, araba kazaları ya da dil kazaları, lapsuslar. Psikanaliz rüya anlayışını ve şiir sanatını, teleskopik boyutu işin içine sokarak altüst edecektir: *Yoğunlaşma*, yani anlamın figürün kıvrımları, karışık planları arasına gizlendiği rüya perspektifi ve *serbest çağrışım*, yani görünürde birbirinden en uzak, en bağımsız imgelerin ya da kelimelerin birbirine yaklaşarak bir hakikat etkisi üretmesi – sürrealizm bundan bir şiir ilkesi çıkaracaktır.

Yaklaşım tarzımıza göre yanılısma ya da açığa vurma ilkesi olarak beliren teleskopik temsil, her durumda, perspektif sistemde bir devrimdir; eski uzlaşımı, yasal yapıyı, algı normunu, yakının ve uzağın klasik hiyerarşisini yıkar. Paulhan, kübist resme övgüsünde, klasik perspektifin bütün iktidarının üstünde yükseldiği temel yanılısamanın, yani "*belli bir nesnenin uzaklaştıkça küçülüyor gibi görünmesinin*" geçersizliğini ilan ederken, bunu böyle anlar. Yapay perspektif bu yanılısamayı kendine örnek alarak, der, "şeylere karşı onların görünüşlerinin tarafını tutar". Modernliğin her yönden tartışma konusu yaptığı da işte bu görünüştür – nesnenin uzaklığa göre küçülme etkisi. Artık, daha uzak olan, daha yakın olan kadar yakın görünecektir. Ama aynı zamanda, küçük olan da doğallıkla büyük olan kadar, hatta ondan daha büyük görünecektir: Yakın planın ortaya çıkışıdır bu – böceklerle, hayvancıklara büyük hayvanlarınkinki kadar korkutucu boyutlar veren, günlük hayatın küçük nesnelere, kalemtıraşlara ya da iplik makaralarına devasa ölçüler kazandıran, vücudun bölümlerine bütünsel görüntüsünden daha ağır anlamlar yükleyen makroskopinin boy gösterişi. Çünkü artık insan boyu evrensel ölçü birimi olmaktan çıkmaktadır ve, özellikle optik sistemlerin sayısının artmasıyla, "İnsan" altüst olan man-

zaranın içinde kaybolmaktadır. İnsan küçülmektedir. Şeyler büyümekte ve her yönde çoğalmaktadır.

"Şeylerin tarafını tutmak" mıdır bu? Ponge'da et parçası "*bir tür fabrika: değirmenler ve kan sıkma makineleri*" olur. Bu makroskopi ya da muazzam teleskopi Ayzenştayn'ı akla getirir, ama aynı zamanda pop art'ı da. Ama burada, ilk bakışta, gerçek bir "şeylerin tarafını tutma"dan çok (zaten bu, kelimesi kelimesine alındığında, muammalı bir deyiştir), görünüşlerin altüst olması vardır. Bu tür etkiler, bilimsel imgelerin izini taşısalar bile, temelde, modelini bilimsel gözlemin oluşturduğu nesnel bir mantıktan kaynaklanmazlar. En azından resimde, modernlik, Rönesans'ta sanatı bilime bağlayan şeyden (matematik perspektif) kurtularak kendini inşa etmiştir. Doğrusu, bilim de, fizikteki devrimle, kuantum ya da izafiyet paradokslarıyla birlikte, fenomenleri kavrayabilmek için normal göz algısıyla ilgisi olmayan kavrayış modelleri geliştirmek zorunda kalmıştır. Ama modern resmin bulduğu, başka bir ölçü, başka bir boyut, klasik bilimin perspektif mantığından, klasik sanatın taklitçi (göz algısının nesnelerini taklit eden) mantığından farklı bir mantıktır. Uzayı ve şeyleri "içeriden" dönüştüren bir duyum mantığıdır. Korkutan, dehşete sürükleyen, neşe veren şeyler bizzat korkunun, dehşetin, neşenin renkleriyle, dolaysız etkileriyle temsil edilmelidir. Empresyonizm, fırça dokunuşunun ve rengin artık bir dış benzerlik sisteminin, düzeni bozulmuş bile olsa özünde istikrarlı bir nesnel uzayın sınırları içine hapsolmadığı, değişken ortamdan yararlanarak çıplak duyumlardan oluşan sınırsız bir iç uzayı ortaya çıkardığı dönüm noktasının adı olacaktır. Bu, Paulhan'ın söylediği gibi, *aksiyolojik rölyef*'in (estetik-moral rölyefin) geometrik rölyefe baskın çıktığı, "geometral" olanın hatlarını bozduğu andır. Karışıklık yalnızca ortamda, manzarada değildir; tuval ile ona bakan arasındaki uzaya da sızar: Empresyonizm'den (hatta Turner'dan, Delacroix'dan) itibaren, tablolar keskin olarak hangi uzaklıktan bakılması gerektiğini kurala bağlamak imkânsızlaşır. Bu uzaklık, yepyeni bir biçimde sorunsal hale gelir. Figürün acılı kıvranmaları ve başkalaşımalarıyla birlikte yönünü şaşırma, belirsizlik, seyircileri saran kaygı ve öfke nöbetleri de başlar. Seyircide

hayranlık uyandırmanın, eski sanatçıların ulaşmak için can attığı, hem uzayda hem de zihinde doğru mesafeyi gerektiren bu sonucun herhangi bir ölçüsü, önceden belirlenmiş bir içeriği kalmamıştır. Modernlik, tekinsiz biçimler ve benzi atmış seyirciler çağını açmıştır artık.

Şüphesiz, perspektif bulunduğu zaman, yakının ve uzağın nesnel, ebedi ölçüsünün, görme'nin ölçüsünün de bulunduğu sanılmıştı – belki de yakının hiçbir zaman fazla yakın, uzağın da hiçbir zaman fazla uzak olmamasından dolayı. Oysa, yüzde yüz uzaysal olmayan başka boyutların, çılgın ve ölçüsüz boyutların hayaleti, yakın ve uzak kavramlarını her zaman ziyaret etmiştir. Bu nedenle bütün temsil'i temel bir belirsizlik kat eder, bir fay hattı gibi boydan boya. Sözgelisi, gözden ırak olan gönülden de ırak olur, demez miyiz? Oysa gönül eyleme geçince, temsilin bizzat hareket ettirici gücü haline gelince, aralarındaki nesnel uzaklık ne olursa olsun, nesnesini kendine yaklaştırmak istemez mi? Böylece duygusal kavrayış mesafelerin geometrik kestirimine üstün gelecek, en uzak olan, temsil yüzeyinde en büyük olacaktır. Çocuklar böyle resim yapar, bazen modern sanatçılar da.

Öyle ya da böyle, modernler Rönesansçılara bu nedenle sitem eder: Gerçek'i geometrik bir kafesin içine hapsedtikleri, böylece soğuk, donuk, yapmacıklı bir dünya, nesnelerin ruhunun belirmediği, şeylerin içinde akan kanın, onları yakan ateşin eksik olduğu bir gösteri yarattıkları için (Paulhan'ın *La Peinture cubiste*'te ileri sürdüğü budur, ama Claudel de *Soulier de satin*'in Quatrième Journée'inde Don Rodrigue aracılığıyla aynı şeyi söyler).<sup>22</sup>

Belki de bu yakınma kısmen haksızdır. Görünür dünyanın temsil tarafından fethi, dünyanın görünür uzaya indirgenmesi Quattrocento'dan bu yana bir kendinde amaç olarak belirmiş olsa da, çeşitli görünmez ve yakıcı dünyalar, işlene işlene genişleyen hayaletler yelpazesi aracılığıyla, haklarına her zaman sahip çıkmışlardır.

Rönesans ressamaları, matematiği görünür olana uygulamalarının, önce görünmez olanla, tanrısal olanla ilişkilerini değiştirdiği-

ni çok iyi hissetmişlerdi. Giotto'nun izinden giderek Ortaçağ uza-yından kopmaya başladılar. Bu uzayda, Antik sanatçıların hep ara-dığı derinlik etkisinin hemen hemen silinmiş olduğu bir yüzeyde İsa'yı havarilerden, havarileri de sıradan ölümlülerden daha büyük temsil etmek mantıklıydı, çünkü "büyük" ile "küçük", algısal kü-çülme etkisi (Ortaçağ'da bilinen *perspectiva communis*\*) tarafın-dan değil, dinsel kozmolojinin aksiyolojik sistemi, *hamd*'in hiye-rarşik düzeni tarafından belirleniyordu. Bu nedenle, yeni sistemde bu hamd'a ne olduğu dahil, her şeyi yeniden düşünmeleri gereki-yordu (Çarmıhtan İndiriliş, Son Mahkeme ve Diriliş siparişleri bir günde kesilmemişti).

Bütün bunlar açıkça görülür, bütün bunlar Piero della Frances-ca'nın *Kırbaçlanma*'sında muhteşem bir şekilde ortaya çıkar.

Sadece orantıları dikkate alırsak, tablonun yüzeyi açısından, burada söz konusu olan, tam olarak, tersine çevrilmiş Ortaçağ uza-yıdır. Sahnenin fonunda, solda, kırbaçlanan İsa küçüküktür; ön plandaki soylu kişiler ise ona göre dev gibidir. Acı çeken ve aşağı-lanan Kurtarıcı, tabloda en az yer kaplayan öğedir (Bruegel'in *İka-rus'un Düşüşü*'nde de, ardındaki anlam çok farklı olmakla birlikte, buna benzer bir etki vardır).

Bununla birlikte, perspektif etkisiyle, tablo bir yüzey olarak al-gılanmaz; göz imgesel derinliğe, fondaki sahneye dalar. Asıl dra-mın oynandığı fon seyirciyi yakalar. Perspektif, "küçük" ile "bü-yük"ün boyutlarının mutlak anlamda değil, optik algıya göre, "uzak olan" olarak görülmesini sağlar. Göz, tablonun sol tarafına, ileriye *travelling* yapar gibi dalar. Ama ön plandaki üç figür, zengin giyim-li üç kişi tablonun sağ tarafında oldukları için ve bir tablo kitap gi-bi soldan sağa okunduğu için, göz bir çeşit geriye *travelling*'le ön plana geri dönerek bu muamma yüklü üç figürde durur (belki şaş-kınlık içinde bir kere daha fona doğru gidip geldikten sonra): İşte o zaman, ortadaki çıplak ayaklı kişinin (bir figürün, görünür içeriğini

\* İngiliz Fransiskan John Pecham'ın (öl. 1292) Ortaçağ optiği üzerine kita-bı. Ortaçağ'da ders kitabı olarak kullanıldı – ışığın ve rengin doğası yerine, gör-me sorununu, nasıl gördüğümüzü vurguluyordu. (ç.n.)



*Kırbaqlanma, Piero della Francesca*

... demek ki perspektif burada bütünüyle optik bir mantık izlemez; bir anlama daha sahiptir, zamanda uzaklığın ve zihinde yakınlığın alegorik anlamına...

değiştirmekle birlikte, alan derinliğinde biçimsel olarak kendini tekrar ettiği bazı Dali tablolarında olduğu gibi), sol ayağı önde, sol dirseği vücudundan ayrı, sağ kolu kalçası boyunca uzanmış, kırbaçlanan İsa'ya benzer bir duruş içinde olduğunu fark edebiliriz. Kompozisyon, kırbaçlı iki adamın çevrelediği İsa ile şatafatlı elbiseler giymiş iki kişinin çevrelediği çıplak ayaklı genç adam arasında biçimsel bir analogi kurmaktadır.

Tablo çeşitli yorumlara yol açmıştır. Bunların en akla yakınlarından biri yerel geleneğe dayanır: Sahne, Urbino Kontu Oddantonio de Montefeltro'yu, onu yok etmek isteyen Sigismondo Malatesta'nın gönderdiği iki danışman arasında dururken temsil etmektedir. Gerçekten de Oddantonio, bu iki danışman tarafından soyulduktan sonra 1444'te öldürülmüştür. Piero'nun *Kırbaçlanma*'sı, yarım kan kardeşi ve halefi Federico tarafından, Oddantonio'nun anısına ısmarlanmış bir tablodur. Aslında cellatları olan iki danışman arasındaki Oddantonio bizzat İsa'ya benzetilmiştir.<sup>23</sup>

Bu yorum ikna edicidir ama iki kusuru vardır. Birincisi, tablonun, aynı zamanda ona esrarını veren belirsizliğini yeteri kadar önemsememek. İkincisi, sol bölümle sağ bölümün uzaysal beraberliğinin ve aralarındaki kontrastın modern seyircide yarattığı izlenimi –ön plandaki kişilerin fonda olan bitene karşı çarpıcı ilgisizliği– yumuşatmak. İlgisizlik mi, bilgisizlik mi, bilmiyoruz. Perspektif, senografik küp, görünür olanın birleşik alanı, üç adamın aynı dünyada, İsa'nın acı çektiği dünyada buluşmasını sağlar. "Gözleri vardır ama görmezler." Perspektife, ona otomatik olarak verdığımız uzaysal ve sözlüksel anlamı değil de, tarihsel açıklamadan çıkan zamansal ve analogik anlamı verirsek, tablodaki fiziksel bağ ve duygusal kopukluk açıklığa kavuşur. Venturi sahnenin "*acı çeken İsa'yı bir anı gibi gösterdiğini ve bu uzaklığın onun oradaki insani varlığını daha da şiddetli kıldığını*," söyler. Demek ki perspektif burada bütünüyle optik bir mantık izlemez; bir anlama daha sahiptir, zamanda uzaklığın ve zihinde yakınlığın alegorik anlamına (İsa ve Oddantonio arasındaki analogi).

Ama böylece, tablonun, ilk iki yorumu bitıştiren ve üst üste getiren, daha genel bir üçüncü yorumu da mümkün hale gelir: Perspektif şüphesiz fondaki sahneye dokunaklı bir insani boyut katar, İsa'yı daha da insanlaştırır, ama aynı zamanda, uzaya ya da zamana, mesafeye ya da belleğe ilişkin olmayan, üçüncü tür bir uzaklığı da görünür kılar: tanrısallığın (ya da en azından Ortaçağ, özellikle de Bizans sanatı tarafından resmedilmiş olan zaman-dışı, Yeni-Platoncu tanrısallık anlayışının), Quattrocento'nun ortaya koyduğu mutlak anlamdaki uzaklığını. Böylece, üst üste gelen bu iki uzaklık anlamlaması, zamansal uzaklık ve onu yananlamlayan uzaysal uzaklık anlamlamaları, üçüncü bir uzaklığı doğurur: İsa'yı ufka, ama her zaman ve sadece ufka, insan kaderlerinin ufkuna yerleştiren, aşılmaz uzaklık.

Piero della Francesca'nın keşfettiği, *Kırbaçlanma*'da sahneye koyduğu şey, uzaysal, senografik derinliğin başka derinliklere açılması, baş dönmesi ve şüphe uyandırmasıdır. Seyirci artık, Ortaçağ resimlerinin karşısında olduğu gibi, temsile yapışıp kalmaz, temsil tarafından emilmez. Seyirciyle temsil arasında bir uçurum açılmıştır – belirsizlikler uçurumu, öznenin uçurumu, bir buçuk yüzyıl sonra Descartes'ın iskandil edeceği ve içini doldurmaya çalışacağı uçurum. Uzay artık Ortaçağlıların ona verdikleri tekanlamlı niteliğe sahip değildir; o güne kadar "konumlanamayan" diye tanımlanmış olan görünmez'e doğru imalarla, yankılarla, rezonanslarla çoğalıp gider. (Rönesans'tan önce *sit* diye bir şey var mıydı acaba? Hem bir sit nelerden oluşur? İmalardan ve yankılardan, yani yokluktan.) "Her şeyin üzerinde durduğu sağlam bir toprak" ihtiyacı, metodik şüphenin kullanımı, Cogito, perspektiften kaynaklanır: Birinci Meditasyon'un, Amerikan Bilimkurgusunun paranoyak androidlerine pek benzeyen gezginleri, perspektifin felsefeye sokulması ya da felsefenin perspektife yansımalarıdır. Ve bu yansıma, bu perspektif etkisi, dünyada bir delik olduğuna, bu deliğin de dünyanın öznesi ya da bilinci olduğuna işaretir.



## 2. Eğik Çizgi ve Zaman

"Bu dünyada bütün dayanaklar sahte: Sadece geçiyoruz ve öbür dünyaya göçüyoruz."

Baltasar Graciàn

Küçük görünenin büyükmüş gibi, büyük görünenin de küçükmüş gibi sunulduğu bir uzay, "geometral"ın *partes extra partes*\* bölümlemesine indirgenemeyen bir uzaydır. Böyle bir uzayda perspektif bir uzlaşım değil, dramatik anlamda, tedirginliği, hareketi, krizi işin içine sokan bir eylemdir.

Kriz özneye kayar; özneyse, resimde, görüş açısidir. *Kırbaçlanma*'da bu gayet iyi görülür: Tablonun bütün kompozisyonu –aynı şekilde yorumu da– görüş açısının nasıl yaratıldığına, yönetildiğine ve yönlendirildiğine bağlıdır. Seyircinin gözü işe koşulmuş ve harekete geçirilmiştir: eleştirel bir göz. Tablonun antitezli yanalamında (küçük'ün ve büyük'ün değerlerinin tersine çevrilmesi) gerçek bir *Verfremdungseffekt* (yabancılaştırma etkisi) görülebilir, çünkü mesafe burada birkaç işlevi birden yerine getirmektedir. Tablonun yöneticisi, başlıca istiaresidir. Peki, "uzaklaştırma" nedir, gösterinin bütün sorularının, bütün anlamlarının seyircinin bilincine, bu iş için ayrılmış o yere gönderilmesi değilse?

Bütün Rönesans, Panofsky'nin *La Perspective comme forme symbolique* – Simgesel Bir Biçim Olarak Perspektifte gösterdiği gibi, görüş açısı sorunuyla yoğrulmuştur. Şu soruyla: Görüş açısını ne yapmalı? Bu soru tabloların kompozisyon anlayışını, bu kompozisyonda işe koşulan uzay görüşünü bütünüyle belirler. Bu, İtalyan Quattrocento'sunun tercihen benimsediği, uzun mesafeden cepheden bakış ile Alman ve Flaman Kuzey Okulu'nun benimsediği, kısa mesafeden eğik bakış arasındaki büyük bölünmedir.

\* Başka bir parçaya dışsal bir şey olarak parça. Şeylerin yan yana, birbirinin ardında durması, ancak aralarında bağlantı olmamasını, yalnızca dışsal bağımsız mevcudiyete sahip olmalarını anlatan terim. (ç.n.)

Gerçekten de, tablonun –*costruzione leggitima*\* tarafından geometrik olarak biçimlendirilen– doğal optik yasalarına göre yöneltilmeye başlamasıyla, yani tablonun yüzeyinin bir derinlik yanılmasıyla inkâr edilmesiyle birlikte, sorunun, bu yanılmanın ne kadar ileri götürüleceği, başka bir deyişle seyircinin *gerçek* görüş açısının tablonun *gerçek* düzenine göre nereye kadar hesaba katılacağı biçiminde sorulması gerekiyordu. Gerçeklik izlenimini ne kadar ileri götürmeli? Sorun, konumları açısından uç noktalarda bulunan kompozisyonlar söz konusu olduğunda, kendini özellikle derin bir biçimde hissettiriyordu. Sözgelisi, yanılmacı etkinin ve bizzat kompozisyonun konusunun, başını yukarı kaldıran seyircinin bakışı tarafından belirlendiği izlenimini veren tavan resimlerinde: gökyüzü parçaları, keskin kontr-plonje'lerle görüntülenmiş sahte trabzanlar ve sanki bir ayna etkisiyle aşağı doğru eğilmiş bakan resim kişileri.

Panofsky, alternatifin iki terimine, iki *Aziz Jerom Hücresinde* arasında bir karşılaştırma yaparak ışık tutar: Dürer'in ünlü gravürü ve Antonello da Messina'nın daha az bilinen resmi. Birincisinin kısa mesafeden eğik bakışı ile ikincisinin uzun mesafeden cepheden bakışı arasında bir zıtlık vardır. Panofsky alternatifin "özel" bir kompozisyonundan (Dürer) ve "nesnel" bir kompozisyonundan (Antonello) oluştuğunu söyler.<sup>24</sup> Antonello'nun kompozisyonu sadece mimarinin nesnel yasaları tarafından, ağırlık merkezi sanki aziz olan geometrik bir denge tarafından belirlenmiş gibidir; seyirciyi düşüncesinde ressamın benimsediği düzene uymaya, tablonun uyumlu ve kararlı uzayına zihni olarak girmeye, "çerçeve içinde çerçeve"nin –uzayı kapayan taş tonozun– engelini aşmaya zorlar. Buna karşılık, Dürer'in gravürü, seyircinin özel bakışını kışkırtır: sanki seyirci içeri yeni girmiş, azizi çalışmakta olduğu hücrenin mahremiyeti içinde yakalamış gibidir.

\* "Meşru, yasal inşa" anlamına gelen İtalyanca terim, İtalyan mimar Filippo Brunelleschi'nin (1377-1446) uzamı tanımlamak için geliştirdiği "bilimsel perspektife" atıfta bulunur. (ç.n.)

24. Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Minuit, s. 170-2.

... eğiklik,  
tablonun uzayına  
hareket duygusunu  
ve zaman  
kavramını da  
sokar...



*Aziz Jerom Çalışma Odasında, Albrecht Dürer*



*Aziz Jerom Hücresinde, Antonello da Messina*

Ama bu alternatif aynı zamanda elitist, entelektüel bir anlayışla (Antonello) "popüler" bir anlayış arasındadır (Panofsky başka bir yerde, ilginçtir, sinema üstüne bir yazıda, Dürer'in "*bir kısmı siparişi üzerine, bir kısmı da sokakta satılmak için yapılmış*" gravürlerinin ticari niteliğine parmak basar) ve daha temel, zamana ilişkin bir tercihe bağlanır.

Gerçekten, Antonello'nun kompozisyonunda, zaman sanki durmuştur, askıdadır, hatta yoktur. Aziz sanki değişmez figürlerden oluşan geometrik bir konfigürasyonun merkezine tespit edilmiştir, görüş açısı oraya mihlanmıştır. Tablonun aşağı tarafındaki kuşlar, canlı hayvanlardan çok, arma amblemlerine, mistik simgelere ya da hiyerogliflere benzer; salonun derinliklerinde zar zor seçilen aslan da bir kediden farksızdır, onun oradaki alışılmış, neredeyse fark edilmez varlığı olayların sürekliliğini, kalıcılığını hissettirir. Buna karşılık Dürer'in gravüründeki huzur, rüstik odadaki mutlu çalışma ortamına egemen olan sükûnet, zamanın akışını hissetmemizi engellemez. Bunun nedeni, göstergeler arasındaki bir kesişmedir: Her şeyden önce, Panofsky'nin fazla üzerinde durmadan belirttiği gibi, görüş açısının eğikliği, temsili "*o anda içeri giren*" seyircinin görüş açısı tarafından belirlenmiş gibi gösterir. Ama bu etkiyi yaratan, sadece, görüş açısının merkezden uzak olması ya da kısa mesafeli olması değildir; daha doğrusu bu etki, çalışma odasının uzayını kaplayan bütün işaretler, nesneler, simgeler, ışık ve gölge çizgileri tarafından desteklenip güçlendirilmiştir. Bütündeki huzura rağmen, kompozisyonun içeriğinin tamamı, zamanın, değişimin, geçici olanın damgasını taşır: Kurukafa ve kum saatiyle Zaman'a simgesel olarak iki kere atıf yapılır; ama zaman, bunun ötesinde, hem pencereden eğik olarak odaya giren güneş ışığı tarafından, hem de ön planda yatan ve eğreti uyuklarını ya sabahın ya da öğleden sonranın başlarında uyudukları belli olan iki hayvan tarafından, somut olarak hissedilir kılınır.

Bütün bunlar her şeyin, bu huzurun, bu sükûnetin bile geçici, eğreti olduğunu ölçülü ya da göz alıcı biçimde hatırlatan öğelerdir (sadece doğaüstü öğe, hâle, azizin saçsız başından yükselen ateş bunun dışında kalır).

Demek ki eğiklik, sadece, İtalyan tarzı cepheden bakışın nesnelliğine karşıt bir öznel görüş açısının ifadesi değildir. Tablonun uzayına hareket duygusunu ve zaman kavramını da sokar. Uzayın tablonun düzleminin ötesinde de devam ettiği fikrini uyandırarak ve, aslında seyirciyi değil, onun yerine geçen, alan-dışının güçlü varoluşunu ortaya koyan bir hayalet varlığı da uzaya dahil ederek (sadece göz aldatmaca seyirciyi *gerçekten* gösteriye dahil eder), uzayı dramatize eder: Denebilir ki, Flamanların çok kullandığı resim içinde resim, uzayın bu eğik, kısa mesafeli inşasının dolaysız sonucudur. Bombeli ayna alan-dışının varlığını doğrular ve hayaletlerin, yani –aynı zamanda eserinin ilk seyircisi olan ressam da içlerinde olmak üzere– seyircilerin bu endişe verici ikizlerinin güçlü görüntüsünü ortaya koyar. Daha sonra Velázquez'in bu aygıtı *Las Meninas*'ta nasıl kullandığı biliniyor.

Öyleyse eğik kompozisyon, hayaletleriyle, tersine dünyalarıyla, gizil fantastiğiyle, bitmemiş, tamamlanmamış, nevrozlu, endişeli varlığa –Jean Louis Schefer'in tutarsız ya da kararsız varlık dediği, aynı zamanda "sinemanın sıradan insanı"<sup>25</sup> olan varlığa– sesleniyor gibidir.

Kuzey Okulu ve barok, perspektiften, Piero'nun onda keşfettiği şeyin sonuçlarını çıkardılar: gerçekçi işlevinden çok farklı olan, dramatik ve vizyoner etkisi; tutarsız vizyon sayesinde uzayı fantastik olarak hareketlendirme, geçmekte olanı, geçmek zorunda olanı göstererek uzayın içinde zaman duygusu (ya da en azından *bir* zaman duygusu) uyandırma gücü. Perspektifte, Ortaçağ temsilinin ebedi hayata olan kesin inancına karşı, ölümün az ya da çok doğrulanan varlığı hissedilir. Ama uzun vadede temsildeki bu "zaman davlumbazı" başka bir yere açılacaktır: figürlerin dönüşümünün doğrudan doğruya hareketin ve zamanın gitgide daha uç bir doğrulanmasına aktarıldığı yeni bir perspektife, yolunu şaşırmış bir amaç için çığırından çıkmış bir gösteriye.

### 3. Hız ve Biçimler

*"PRENS. — ... Bak, kapalı bir sistem hayal et, bir süreklilik hareket kâbusu: Bir köpekle bir kedi aynı kazığa bağlıdır. Köpek kediyi kovalar, kedi de köpeği. İkisi de birbirinden korkar, çılgın bir çember döner durur. Ama, dışarıdan bakılınca, her şey sülümandır.*

*CYRILLE. — Evet, mükemmel biçimde kapalı, hermetik bir sistem."*

Gombrowicz, Burgonya Prensesi Yvonne'un, bu tasvir ve tahammül edilmez kişinin ruhunu, böyle anlatır. İnsanın içinden klasik temsili de böyle anlatmak geliyor: Dışarıdan bakılınca, "her şey sülümandır", sistem mükemmel biçimde kapalı, hermetik görünmektedir, gene de insan bu donuk görünüşün altında çılgınca güm-bürdeyen bir hareket olduğunu düşünür – barokun serbest bıraktığı ve modernlikle birlikte bütün sistemi yolundan saptıran hareket. Gombrowicz'in Prens'i, klasik temsilin saydam boyası altında, çılgın hareketin, kaosun cazibesine kapılmış, muslukları açan ve bir tür önlenemez salgınla genelleştirilmiş bir "açık saçıklık", bir "sızıntı" üreten modern sanatçı gibidir.

Modern sanatın bütün macerasıdır bu, çılgın hareketin resme dalışı. Picasso'dan Bacon'a, gerçek bir hareket-resim, figüre, temsile bir çeşit vahşi, çığırından çıkmış anamorfozu musallat etmiştir. Yüzler sıkışmış, bükülmüş, kırışmış, "oynamış"tır. Vücutlar, cisimler, artık sadece optik olmayan bir uzayda, ivme denen modern boyutun izini taşıyan çarpınmalı bir uzay-zamanda, içleri açılarak sergilenmektedir. Resimsel jestin ivmelendirilmesi, biraz farklı bir anlamda biçimlerin, perspektifin ivmelendirilmesi denen şeye teka-bül eder: ivmelendirilmiş perspektif ya da bozulmuş perspektif de denen anamorfoz. Sanki resim, bu ivmelenme ya da sapıklıkla yoluyla, dördüncü boyutunu kazanıyormuş, ressamın eline, oradan da yavaş yavaş bütün resimsel uzaya yayılan ve sonunda *action-painting* köprüsüne ulaşan hızın ifade ettiği Zaman'a açılıyormuş gibi.

Orada artık görüş açısı, mesafe, ufuk, çerçeve yoktur; düşeylik bile yoktur; sadece bir felakete benzeyen o hiperbolik ivme vardır.

Anamorfozun entelektüeller arasında bu kadar merak uyandırması, belki de, klasik temsilin sırtım saklar görünürken aynı zamanda geriye doğru bir bakışla, modern biçim bozmaları da akla getirmesindendir. Ama aynı zamanda, seyirciyi *suspense* tarzında bir görünüş ve hakikat oyunu içine çeken incelikli bir sistem içermesindendir. Klasik anamorfozda seyircinin oynayacağı bir rol, açığa çıkaracağı bir muamma vardır; tiyatrodan ya da sinemada olduğu gibi oyunun içine çekilmiştir (modern sanatta kurallar hep yenidir, kullanma kılavuzuysa boşluklarla dolu ve sorunlu). Klasik anamorfozda perspektifin "ivme"sinden ancak istiare olarak söz edilebilir; yine de perspektifin ifade ettiği ve yol açtığı şey bir harekettir, ama figüre içkin bir hareket değil: aşkın, zihinsel, görüntünün bizzat doğasını değiştiren bir hareket. Gerçekten de okunaksız görüntü olarak anamorfoz "düzeltilmeyi" beklemektedir; bunu yapmak da seyirciye düşer – ya bir ayna yardımıyla ya da tablonun düzlemine yerleşerek (anamorfozun *dioptrik* ya da *katoptrik* olmasına\* göre). Anamorfozlu görüntünün neden olduğu rahatsızlık tarafından yaratılan ve yönetilen bu görüş açısı değişikliği, bir bilincine varmanın sonucu olarak biçim tanınır duruma geldiğinde, değer kazanır: *Elçiler*'deki ölü kafasında olduğu gibi. Ama anamorfozlu görüntünün cepheden görüntüyle aynı doğaya sahip olmadığı hep bellidir. O, hissedilir bir görünüş değil, bütün tabloyu alegoriye düşüren bir simge, bir fikir, zihinsel bir görüntüdür. Anamorfozlu görüntü basit perspektifli görüntüye karşıttır – tıpkı ruhun bedene, fikrin görünüşe, zihinsel olanın hissedilir olana karşıt olması gibi. Anamorfoz perspektifin arkasındaki dünyadır. Tablo bir tiyatro sahnesidir, sahnenin göz aldatmaca şeklinde düzenlenmiş fonunun arkasında ise acımasız makinist durur (bir manivelayı çevirerek, fon resmini yukarıya çekerek, sahneye koyucu tarafından, sanatçı tarafından onca emekle yaratılmış bütün yanılısamayı yok etme iktidarına sahip bir makinist).

\* *Dioptrik* ışığın kırılmasıyla; *katoptrik* yansımasıyla oluşan. (ç.n.)

Klasik anamorfozun gizli yaratıcısı, demek ki. öbür dünyadır – Ortaçağ pişmanlığı, perspektifin dindarlığı. Onun sisteminde iki kavram iş görür: Zaman ve Ebediyet. Temsil burada kendini mutlak ve kendisi için geçerli bir şey olarak sunmaz; görelî ve geçici bir şey olarak kendini aşağılar; bütün imgeleri, bütün temsilleri değişikliğe uğratan ve yok eden Zaman'a teslim olmuştur. Ama Zaman'ın kendisi de Öbür Dünya'nın, ebedî hayatın ve Son Yargı'nın habercisinden başka bir şey değildir.

Bu nedenle anamorfozdan söz edildiğinde, kimi zaman modern biçim bozmalar konusunda da yapıldığı gibi, kullanılan dilde biraz aşırılığa kaçılır. Çünkü burada bambaşka bir sistem söz konusudur. Çünkü modern resmin biçim bozmaları düpedüz "hissedilir" ve "zihinsel"dirler, ifade ettikleri hareket de bambaşka bir türdendir, belirli bir yönü olmayan, çok yönlü denebilecek, hedefi sanki kendisi olan, içkin bir hareket. Deleuze'ün, Bacon'ın resminde, Bacon'ın eğilip bükülmüş bedenlerinde bulduğu "isterik" yandır bu. Sanki artık tabloyu bildiğimiz anlamda "görmek" değil, ona dokunmak gerekiyormuş gibi, sanki bu bedenler dokunulmayı istiyormuş gibi.<sup>26</sup>

Bu, Bacon'ın resmine özgü değildir. Modern resmin belirgin niteliğinin optik olmayan öğelerin temsil uzayına girmesi, resimsel düzeneğin temel kurucuları olan yüzeyi, taşıyıcı malzemeyi, hatta tuvalin dikeyliğini tartışma konusu yapacak kadar ileri gitmesi olduğu sık sık tekrarlanmıştır. Paulhan kübist maceranın esas olarak dokunsal bir uzayın icadı olduğunu söylemiştir, tıpkı bir körün ya da zifiri karanlıkta kalmış birinin hissedebileceği gibi: tehlikelerle, tümseklerle, uçurumlarla dolu bir uzay. Bu nedenle, artık bir bakışta benimsenemeyen, deyim yerindeyse satır satır, plan plan hecelenmesi gereken bu yeni uzayın hemen seyirci kaybetmesine, izleyiciyi, bütün modern sanata kışkırtıcı başlangıcından beri eşlik etmiş olan bir şaşkınlığa, allak bullak olmuşluğa ya da öfkeye sürüklemesine şaşmamak gerekir: çünkü böyle bir uzayın, hem *mesafeyi* hem de *görüş açısını* ortadan kaldıran (kübist tablolarla farklı



görüş açılarından söz etmek doğru olmaz, bunlar görüş açıları değildir), körler için yapılmış, dokunsal bir uzayın icadı, aynı zamanda, seyircinin temel niteliğini ve varolma nedenini de ortadan kaldırır. Paulhan modern ressamalara şöyle dedirtir: "*Rönesans resamları gösteriler istiyorlardı, biz nesneler istiyoruz.*"

Hileye ve sahneye koymaya karşı hakikat ve saflık ihtiyacı, gösterinin dolambaçlarına sapmadan nesnelere doğrudan ulaşma ihtiyacı – modernliğin ayırt edici özelliklerinden biri de bu olmalı. Ama bu tavrın bir nedeni de şüphesiz seyircinin yerinin sallantılı ve atopik hale gelmesi, hareketin genelleşmesi sonucu temsilin parçalanmasının her türlü görüş açısını bir sorunsal haline sokmasıdır. Bu sadece resim için geçerli değil: *Mahpus*'ta Proust gözlemcinin, psikoloğun, yazarın bu sorununu şöyle dile getirir: "*Toplumların ve tutkuların olduğu kadar bir karakterin de sabit bir imgesini sunmanın zorluğu. Çünkü bir karakter de en az onlar kadar değişkendir ve nispeten sabit kalmış bir yanının klişesini almaya kalktığınızda art arda farklı yüzlerini sunarak (hareketsiz kalamadığını, hep hareket halinde olduğunu anlatmak istercesine) objektifin düzenini bozduğunu görürsünüz.*" Hareket halindeki bir karakterin, farklı ve çelişik yüzlere sahip bir kişiliğin imgesi (alıntıda sözü edilen M. Verdurin'dir ama örnek değeri taşır ve formül *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bütün kişileri için geçerlidir), anlaşıl-mak için, "düzeni bozuk bir objektif" ile çalışan bir aygıt tarafından (yani Proust'un eserindeki Anlatıcı gibi sürekli şaşırın, gözünü durmadan açılan bir gözlemci tarafından), zaman içinde, bütün ani değişiklikleriyle yakalanabilmelidir. Modern psikolojiyi, La Bruyère'den Balzac'a, bir karakteri, bir kişiliği tepeden, kapsayıcı bir görüş açısıyla, bir bakışta ve *sub specie æternitatis*\* kavrayan klasik ya da romantik psikolojiden ayıran budur. "Düzeni bozuk objektif" yakın planların, açı değişikliklerinin, farklı enstantanelerin sanatını gerektirir. Gözlemci, gözlemini zaman içinde yapmak zorundadır; ama bu zaman, nesneye olduğu kadar özneye de içkin ve gözlemciyi her zaman eksik, her zaman kısmi kalan bir görüşe

\* Spinoza'dan: "Sonsuzluğun perspektifinden" anlamına geliyor. (ç.n.)

–yakın plana ve alan-dışı'na– bağımlı kılarak, hep belirsizlik içinde birakan bir zamandır.

Sinemanın gücü de işte burada yatar: Bu sistemi gösteriye sokmasında, harekete tutsak olmuş resmin bir çeşit çilecilik adına, görünür olanın bir çeşit kutsallığı adına gösteriden vazgeçtiği, hatta reddettiği noktada onu –pornografiye, korku sinemasına varıncaya kadar– gösterinin en etkileyici sınır ucu yapmasında. Görünüşe bakılırsa sinematografik hareket, Fütürizm'in ya da Duchamp'ın *Merdivenden İnen Nü'sünün* de gösterdiği gibi, yüzyılın başında ciddi olarak etkilemiştir resmi. Ama bu esas olarak, sinemayı da 1920'lerde kısmen etkisi altına almış olan deneysellik formlarında gerçekleşmiştir. Modern sanatın makine, çelik ve hız karşısında kapıldığı ve bir yüzyıl boyunca Turner'dan (*Rain, Steam and Speed*) Chirico'ya kadar resimden eksik olmayan şu buharlı lokomotifin simgelediği naif büyülenmenin biçimi altında.

Roman ve sinema için, öznenin ve nesnenin içkin şartı olarak hareketin, değişimin işin içine girmesi, kısmi görüş, görüş açılarının çoğalması, mesafe değişiklikleri, dönüşümlü gösteri anlamına geliyordu (Proust ya da Joyce: değişkenlerden, dönüşümlü figürlerden oluşan bir sistemin icadı). Resim için bu ilk olarak, biçimlerin yok olması ve gösterinin sonu anlamına gelmiş gibi görünür. Aslında resim nesnesi tam olarak yok olmaz; kırınmaya uğrar, moleküllerine ayrışır ve renkli bir çokluğa, ışımaya, titreşimlere, klasik resmin organik sistemlerinin yerine geçen serbest çizgilere dönüşür. *Biçim*, der Hugo, *yüzeye çıkan özdür*. Resim için de bu böyledir, ama resimde yüzeye çıkış aynı zamanda biçimlerin düzenlenişini bozar, Klee'nin atonal sisteminde olduğu gibi çizgiler açılır, birbirinin yolunu keser, özgürleşir, lekeler patlar ve yüzeyi delik deşik eder. Resim, moleküler hale gelir. Artık nesnelerin dış görünüşlerini göstermez (oysa, sözgelişi kübizimde, nesne hâlâ resimsel edimin kendisinden ayırdır), Paulhan'ın dediği gibi *iç görünüşlerini* gösterir – sanki nesnelerin derialtına geçmiş gibiyizdir. Bu noktadan sonra mesafe, ufuk, görüş açısı kavramları anlamlarını kaybeder ve onlarla birlikte "büyük" ile "küçük" arasındaki sınır da belirsizleşir.

#### 4. Çerçeve ve Çerçeveleme

*"Banklara ve bekleme salonlarına garibanların ağırlığı öyle çökmüştür ki, eğer o ağırlık olmasaydı kayan yıldızlara dönüşürdük."*

William Faulkner

İşte *çerçeveleme* (*cadrage*) terimi o zaman kelime hazinesine girmiştir. Le Petit Robert terimin doğum tarihini 1923 olarak gösterir (Proust'un ölümünden bir yıl sonra, *Mahpus*'un yayımlandığı tarihtir bu aynı zamanda). Demek ki terim, her türlü derinliğin resimden silinir gibi olduğu, eşzamanlı olarak da hem amatör enstantane fotoğrafçılığının hem de sinemada montaj deneylerinin ve hareketli çekimlerin alabildiğine genelleşip yaygınlaştığı bir sırada, fotoğraf ve sinema için uygun bulunmuştur. Çerçeveleme kavramının –sözlüğe güvenmek gerekirse, sinemanın ortaya çıkmasından yirmi beş, fotoğrafın ortaya çıkmasından da seksen yıl sonra– nasıl sadece nesnenin hareketine değil, aynı zamanda kameranın hareketliliğine ve çekimin hızlılığına, çekimlerin otomatik, anlık, hızlı, hareketli niteliğine ilişkin olarak doğduğu ortadadır.

"Çerçevelemek" (*cadrer*) bir boğa güreşi terimidir: "Kılıçla son öldürücü darbeyi vurmadan önce boğayı hareketsiz bırakmak". Fotoğraf enstantanesi de âni böyle hareketsiz bırakır ve ona son darbeyi vurur. Brassai, *30'ların Gizli Paris'i* dizisi için gece vakti habersizce pezevenklerin fotoğraflarını çekip, fark ettikleri anda kaçarak canını kurtarıırken; Capa, İspanya Savaşı'nda vurulan savaşıyı tespit ettiği ünlü titrek fotoğrafında, o kurşunu yeme ânını, bir insanın ölüme doğru tökezlediği o flu, imkânsız, anlamsız âni kimbilir nasıl yakalarken; işte ancak o zaman, çerçeveleme terimi, her şeyin hareket olduğu, her şeyin her an durmaksızın değiştiği bir dünyada, aciliyet ve tehlike yüklü anlamını kazanır. "An" böyle fotoğrafın özgül nesnesi olur ve *askıya alınmış an* olarak büyük tutkunlarının fetiş haline gelir (Proust, Benjamin, Bataille, Klossovski, Barthes...). Bütün bir erotik, pornolojik meditasyon bundan,

enstantanenin gerçekliğin sadece bir parçasını, ama güçlü bir parçasını yakalamasından çıkar. Çerçeveleme kavramı da gerçeklik alanının böyle kısmi olarak ve taraf tutucu biçimde kesimlenmesinden başka bir anlama gelmez. Sinemada da aynı şey söz konusudur: "*Objektifin imkânlarıyla gerçeklikten bir parça kesilir,*" der Ayzenshtayn. Batı akademik geleneğindeki gibi herhangi bir konunun üçboyutlu taklidiyle değil de alanın kesimlenmesiyle başlayan Japon resim öğretim yöntemidir bu.

Klasik çağda çerçevenin, tablonun maddi çerçevesinin, bu çerçevenin zenginliğinin, süsünün, malzemesinin, boyutlarının önemli olduğu bilinir; ancak modern dönemde çerçevesiz, hatta doğrudan duvara gömülmüş tablolar sergilemeye cesaret edilebilmiştir. Buna yakın dönemde, *çerçevesizleştirme*'nin (*désencadrement*) kendinde bir amaç haline geldiği ve eserin bütün programının sistematik olarak uzaysal çevreyi etkileme, müze alanını zora sokma, giderek çok daha büyük alanları ele geçirme eğilimine girdiği eklenebilir: bütün bir coğrafi bölgeyi kaplayan resimler ya da paketlenen adalar. Ama böyle durumlarda tartışma konusu yapılan, başka bir alanda daha fazla çoğalmasına izin vermek için temsili bitirir gibi görünen bir kavramsal sistem içinde, bizzat resmin işlevi, daha genel anlamda da bizzat bölgesel sanat kavramıdır. Bugün çağdaş sanatın bazı eğilimlerinde bir çerçevesizleştirme maniyerizminin olması bize şunu unutturmamalıdır: Maddi çerçevenin öneminin azalması, önce, kompozisyon çerçevesinin anlamının değişmesinden, yani klasik âtil çerçevenin yerine bir fotoğraf enstantanesinin ya da bir sinema planının çerçevesine özdeş, eğreti, keyfi bir çerçevenin konmasından kaynaklanmıştır. Bu iç dönüşümü, bu çerçeve devrimini en iyi ortaya koyan şüphesiz Degas'dır; onun kompozisyonları hakkında G. Picon şöyle yazar: "*Tablo artık o eski hareketsiz dikedörtgen, ölü sineği tutan örümcek ağı değildir; kendisini yöneten güç tarafından yönlendirilir, bir travelling hareketiyle önümüze açılır.*"<sup>27</sup>

Fotoğraf, on dokuzuncu yüzyılın akademisyenlerinin sandığı gibi, klasik resmin nöbetini devralmak şöyle dursun, onun ancak

kabak çiçeği gibi açılmasına neden olabilirdi. Çeşitli biçimlerde: aslına benzeyen görüntüyü çoğaltan, onu ucuzlatan ve hızla anlam-sız kılan mekanik yeniden üretim sistemi olarak. Fotoğrafın, resmi aslına benzeme kaygısından kurtardığı bu anlamda söylenir; ama fotoğraf bunu aynı zamanda bütün benzerlik sistemini iliklerine kadar yozlaştırarak, Barthes'ın gözlemlediği ve 19. yüzyılın şatafatçı resminde, aynı zamanda da az ya da çok bilinçli ve parodik olarak çağdaş fotorealizmde, utanç verici bir salgın hastalıkmişçasına patlak veren (Zola'nın kitabının son sayfalarında Nana'nın yüzünü kaplayan frengi izleri gibi) şu müstehcen ve grotesk "üçüncü anlamı" ona zerk ederek yapar. Fotoğraf böylece, aslına benzeyen üretimin müstehcenliğe düşerek yenilgiye uğrayışını gözler önüne serer. Saf benzerlik, aracı-sız benzerlik, "nesnel" benzerlik sindirilebilir bir şey değildir. Manet'nin, *Çayırda Öğle Yemeği* ve *Olympia*'da, Victorine Meurent'in gerçekçi ve skandal yaratan çıplaklığı ile yeniden ürettiği işte bu fotografik sadizmdir (dönemin estetik fetvalarının emrettiği özenin ve mükemmelliğin tersine). Proust'un tespit ettiği kayıtsız sadizmle aynı şeydir bu: "Marcel" in büyükannesinin ölümünden az önce çektiği ve hastalığın onur kırıcı izlerini doğrudan doğruya yaşlı kadının yüzünde gördüğü için kızının bakamadığı fotoğraftaki sadizm.

Başka türlü söylersek, fotoğraf yeni bir çıplaklık çeşidi yaratır: bilimsel, tıbbi, pornografik, ama temel olarak sıradan bir çıplaklık; klasik resimdeki biçimlerin ideallığıyla artık hiç ilgisi kalmamış bir çıplaklık; ayrıntının, özellikle de adi, kaba, pis ayrıntının, fetişlerin gitgide önem kazanıp çoğaldığı bir çıplaklık. Fotoğraf aracılığıyla taşınır ve iletilir hale gelen fetişizm, belgesel niteliğinden ayrılamaz: fetiş, gerçek'in bir parçasıdır, sözgelişi pislği tarafından işaretlenen şu gerçek'in. Ya da çirkinliği tarafından. Bütün bir 20. yüzyıl yeni bir çirkinlik estetiği geliştirmiştir. Ya da Sade'in habercisi olduğu ve bilim furmasına denk düşen bir anti-estetik, bir estetik karşıtlığı. Bilim ve fotoğraf güzelliğin insan bedenini terk edişini ve gitgide daha soyut, daha kozmolojik, daha parçacıksal hale gelişini, aynı zamanda da bedenlerin ve cisimlerin birer atık görünüşü kazanışını gözler önüne serer. Güzellik demek olan ışık ile,

çirkinlik demek olan katı cisimlerin radikal kopuşu. Garibanların ağırlığı ve kayan yıldızların uçarılığı. Bir tarafta galaksi fotoğrafları, bir tarafta tıbbi fotoğraflar: bilime yakalanmış temsilin çifte etkisi. Rönesans ve klasik çağ, Vésale'in bilimsel bilginin gerekle-riyle güzelliğin gerekleri arasında bir uyum sağlamaya çalışan ana-tomi levhaları, çok geride kalmıştır. Derisi yüzülmüş modellerin zarafeti gitmiş, onların yerini gerçek'in çirkin sırtışı, "hastalığın onur kırıcı izleri" almıştır. Aralarında estetik akrabalık bulunan, gövdeyi kasap vitrinindeki et parçası gibi sunan tıbbi fotoğraf ve porno fotoğraf, temsil açısından, resme sığraması, resimdeki be-denlerin kaderine bulaşması kaçınılmaz bir hakikat etkisine sahip-tirler. Öte yandan sinema, bilindiği gibi, bedenleri ele geçiren bu aşağılanmanın bir karşı etkisini geliştirecektir: star sistemi. Ama star sistemi de, bu arada, Bataille'in (*Documents* dergisi dönemin-de modern estetik devrim üzerine en derin düşünmüş kişi odur) Hollywood'da gözlemlediği "yaldızlı serap" olarak kendini göste-recektir. Fotoğrafın temsil alanında gerçekleştirdiği ilk tahribat, de-mek ki, benzerlik işlevi ve özellikle benzerlik ölçütleri, benzerlik isteğinin estetik sınırları üzerinde olmuştur (Manet bir çeşit utan-maz benzerlik çağı açar). Diğer tahribat, gördüğümüz gibi, çerçe-veninkidir. Ama çerçevenin, enstantanenin bir sonucu olan (ve re-simde Empresyonistlerin estetik prensip olarak heyecanla benim-sediği) göçebe bir çerçeveleme yararına tahrip oluşu, çerçevenin sınır çizici özelliğinin yerini çerçevelemenin sınırları ortadan kal-dırıcı özelliğinin alması, uzayın iyice parçalanıp dağılmasını ve buna bağlı olarak öznenin uzayda yönünü şaşırmasını da berabe-rinde getirir. Fotoğraf, ancak, atölyede pozlandırılmış fotoğraftan açıkavada çekilmiş enstantaneye dönüştüğü zaman gerçekten fo-toğraf olmuştur: Ele geçirilen, artık sadece benzerlik değil, hareke-tin ve uzayın tümüdür. Görüntü her yerden, herhangi bir yerden ve her durumda alınabilmektedir. Enstantanenin tespit ettiği ve bir sü-re sonra sinemanın yeniden üreteceği hareketin, barok dönemin ve romantizmin abartılı, tumturaklı, yüce hareketiyle artık hiç ilgisi yoktur. Fotoğrafın dörtlüğe koşarken yakaladığı at, Géricault'nun ya da Delacroix'nın atından çok farklıdır. Sadece yakalanan hare-

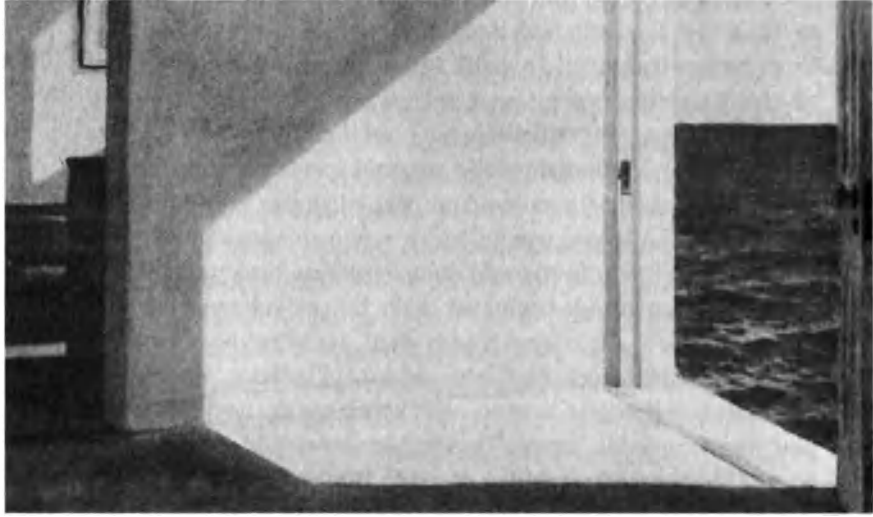
ket artık hareketin sentezi olmadığı, Mitry'nin ve Deleuze'ün gösterdiği gibi<sup>28</sup> hareketin herhangi bir noktası, herhangi bir ânı, herhangi bir kesiti olduğu için değil. Aynı zamanda neredeyse otomatik olarak tematik bir değişmeye yol açtığı için. Romantik dönemin atı, temelde, romantik öznenin biçimsel ifadesiydi. Géricault'nun ölümü bütünüyle atlara duyduğu sevginin içinde yatar; kaderi, atı resimde bu şekilde figüratif olarak icat edişinden ayrı düşünülemez. Fotoğrafın atıysa, tersine, hiçbir ruhun soluğunu içinde taşımayan, hiçbir ruhun fırtınasıyla dolup taşmayan bir attır. Sanki artık objektifin arkasında boşluktan başka bir şey yokmuş gibi. Makinenin içinde bilinç olmadığından değil, bu bilinç boş, hatta sorsalsal, muammalı görüldüğünden. Makineyi kullanan, neyin ortaya çıkacağını, fotoğraf banyosundan sonra kâğıtta neyin belireceğini gerçek anlamda "isteme" imkânına sahip değildir. Artık iş gören bilinçdışıdır, temsil edilen de odur: Böylece, bütün bir esprili fotoğraflar dizisi (Doisneau'dan Weegee'ye), çağın lapsuslarını yakalama konusunda uzmanlaşacaktır. Ama Walter Benjamin'in yaklaşık olarak dediği gibi, artık insanın içinde bilinçsizce hareket ettiği bir uzayı yaratan da fotoğraftır.

Bunun biçime dair sonuçları olmuştur. Çünkü klasik, barok ya da romantik öznenin yerini bilinçsiz bir öznenin alması demek, aynı zamanda öznenin bütün yönlerde ve bütün anlamlarıyla yasılması, düzleşmesi demektir. Bu resme de yansır (perspektifin tahribi) ve Batı'da o güne kadar görülmemiş bir boyutun, boşluk boyutunun temsilde belirmesine ve giderek önem kazanmasına yol açar.

Bütün modern düşünce, öznenin ve bilincin boşaltılmasından, tersyüz edilmesinden yola çıkarak, onların yeni bir modelini üretmeye çaba harcamıştır. Boşluğun bu gücü temsilde, fotoğrafta, sinemada, resimde farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Fotoğrafta bu, deklanşörün tık dediği, neredeyse dönüşü olmayan ama yine de her zaman orada olan o yokluk ânı, o fotografik *Augenblick*'tir.\* Ve bü-

\* An, göz açıp kapama süresi. (ç.n.)

28. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, ed. Universitaires; Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Minuit.



*Deniz Gören Oda, Edward Hopper*

**... Batı'da o güne kadar görülmemiş bir boyutun,  
boşluk boyutunun temsilde belirmesine ve giderek önem  
kazanmasına yol açan bu yassılma...**



tün bir resim geleneği, bu etkiyi, vurgusunu artırarak, kendine özgü kompozisyonlarda dramatik hale getirerek yeniden ele alır – Edward Hopper'ın görünürde gerçekçi ve alabildiğine hayaletsi, boş ve tekinsiz kompozisyonları gibi. Hopper'ın ardından, ve sinemayla her zaman az ya da çok yakın bir zımnı ilişki içinde, hiper-realizm de, alışılmamış dekadrajlar kullanarak, duygusuzluğun ve boşluğun bütün işaretlerinin altını çizerek (ıssız moteller, pırıl pırıl müşterisiz barlar, insansız tüketim maddelerinin bolluğu, taklitlerle dolu bir dünyanın buzdan resmi), bir tür "fazladan" görme üretmiştir. Sürrealizme karşıt olarak, ama yine de onunla kırık bir süreklilik içinde, Amerikan gerçekçiliği, bizzat gerçekliğin tuhaflığını ortaya çıkarır. Söz gelişi Hopper'ın *Deniz Gören Oda* (1951) adlı tuvalinde, tablonun büyük bölümünü kaplayan çıplak duvara vurmuş trapezimsi güneş ışığı boşluğu vurgulamakta, oda ile açık kapıdan mavi bir geometrik şekil olarak görülen denizin uçsuz bucaksızlığı arasında bir tülbent görevi görmektedir. Hopper'ın resminde, Bazin'in tablonun çerçevesiyle ekranın kaş'ı arasında kurduğu karşıtlığı yalanlayan ve muammalı bir yokluğa ısrarla gönderme yapan, bir çeşit alan-dışı vardır. Bu etki ise ancak çerçevenin işlevinin, fotoğraf ve sinema aracılığıyla yeniden yorumlanarak dönüştürülmesiyle mümkündür – herhangi bir gerçekliğin, her türlü içi dolu anlamdan arınmış bir gerçekliğin keyfi ve göçebe bir anlayışla çerçevelenmesi (ya da dekadraji).

## Parçalanmış Yansı

Temsilin temsil ettiği şey, gösterdiği şey değildir. Cézanne'ın elması elbette bir elmadır, ama gösterdiği başka bir şeydir, D. H. Lawrence'ın "*elmamsı karakter*" dediği şeyin aranıdır. Magritte'in piposuna gelince, şüphesiz, bu bir piponun temsilidir, ama elyazısıyla yazılmış esrarlı ve ünlü bir uyarı yoluyla temsilin nesneyle aynı şey olmadığını göstermektedir. Seyircinin "Bu bir pipo değildir" ibaresi karşısında içine düştüğü tuhaflik duygusu, Hoffmann'ın, aynadaki yansımasının kendisine itaat etmediğini ve garip davranışlarda bulunduğunu gören kahramanını aklı getirir. Demek ki temsilin özünde bir ikilik vardır – klasisizmin kısmaya çalışmış olduğu, modernizmin belirtisi olan bir ikilik. Çünkü temsil her zaman, çelişik bir çifte doğrultuda iş görmektedir: benzerlik yoluyla, nesne doğrultusunda ve nesnenin yokluğu tarafından oluşturulan aldatmaca, yanıltıcı çekicilik yoluyla, bu yokluk doğrultusunda. Temsil böylece, seyirciyi arzusuyla karşı karşıya bırakır –hiçbir şey olmayacağına bir şey olsun– ve aynı zamanda ona "bir şey" ile "hiçbir şey"ın, sahte görüntünün infial uyandıracak biçimde ortaya çıkmasıyla birlikte, ancak eşzamanlı olarak sunulabildiğini gösterir. Sahte görüntü uysal bir yansı olmayı bırakıp aklına estiği gibi davranmaya başladığında, seyirciye de başının çaresine bakmak düşer.

Sahte görüntü şüphesiz her zaman böyle davranmamıştır. Resmin temsil ettiğiyle gösterdiğinin aynı şey olarak ele alınabileceği bir dönem olmuştur belki de: sofuca bir benzerlik anlayışıyla yaklaşılan ideal bir biçim, tanrı, aziz, kral, kahraman, Havva, Judith, Lucretia, Kadın. Bölünme, ikilik, temsilin içindeki ayrılık aslında biraz

daha sonra, klasisizmle, göz aldatmacaların çoğalmasıyla ve Pascal'ın haykırışıyla başlamıştır denebilir: *"Asıllarına hiç hayran olmadığımız şeylerin benzerleri sayesinde hayranlık uyandıran resim kadar boş ne var!"* Paulhan bu cümleyle, konuyu iyi bilmeyenlerin sandığı gibi genel olarak resmin mahkûm edilmediğinden, sadece resmin hayranlık uyandırıcı olmayan şeylerin özenli ve soğuk bir taklidine dönüşmesine neden olan göz aldatmacanın suçlandığından emindir. Gerçekten de bu akıl yürütmenin can damarı hayranlıktır: *"Söz konusu herhangi bir resim olsaydı,"* diye belirtir Paulhan, *"bu düşünce bütünüyle saçma olurdu: On yedinci yüzyıl insanı, gerçeklikte, klasik resmin kendisine gösterdiği tanrılara, krallara, kahramanlara ve törensel kompozisyonlara duyduğu hayranlığı bildiğimiz kadarıyla hep cömertçe ifade etmiştir."*<sup>29</sup>

Eğer temsil hayranlığı hak etmeyen şeyleri temsil edebilseydi, böylece içi boş bir hayranlığı kendi yararına –katıksız bir dış görünüş pırlıtısının yararına– çevirebilseydi, Pascal için, belki Paulhan için de, rezalet tam da bu olacaktı. O zaman rezalet temsilin göz aldatmaca hilesine başvurarak ikileşmesinde, bölünmesinde, kendini olduğundan başka ve aslında olduğu şey, yani boşuna bir uğraş olarak göstermesinde değil midir? Eğlenceli olan şu ki, seyirciyi kendi hatasına havale eden göz aldatmaca, aslında Pascal'ın düşünce-sinden başka bir şeyi dile getirmez ve onu çok iyi formlaştırır: Bilindiği gibi "Boşunalık", "Gelip Geçicilik" konuları diye adlandırılan konular bütün anlamlarını göz aldatmaca sisteminde kazanırlar. Hele içlerinde bir tanesi vardır ki, en ünlülerindendir: kendini bu sisteme bile sokmuş olan, Holbein'in *Elçiler*'i. Bu resimde, diye yazar Baltrusaitis, *"her şey o kadar yoğun biçimde gerçektir ki gerçekliği aşar ve gerçektışına ulaşır. Rakamlar ve harfler, haritaların deseni, kumaşların dokusu son derece okunaklıdır. Her şey şaşılacak biçimde varlık sahibi ve esrarengiz biçimde hakiki-dir. Her konturun, her pırlıtının, her gölgenin doğruluğu maddi imkânların ötesindedir. Resim bütünüyle bir göz aldatmaca olarak ta-*

sarlanmıştır."<sup>30</sup> Bu göz aldatmacaya anlamını veren, ama önce okunaksız, anlaşılmaz bir biçim olarak kendini gösteren anamorfoz, benzerliğin sanrılı gücüyle dolu bir temsilin fonundan ayrılmak zorundadır: "*Anamorfoz ve göz aldatmaca aynı ilkeler dizisinde bir araya gelirler: sahte ölçü ve hileli gerçeklik. Holbein bu iki farklı veriyi kompozisyonunda yan yana getirirken, aralarındaki yakınlığı sezmiştir şüphesiz.*"<sup>31</sup>

Demek ki anamorfozla, tıpkı göz aldatmacayla olduğu gibi temsil ikiye bölünür ya da yırtılır, kendini "sahte ölçü" ve "hileli gerçeklik" olarak sahneye koyar. Böylece bize aynı zamanda hem metafizik söylem hem de oyun alanı olarak görünür. Temsil, olduğu şeyi gözümüze sunar, temsilin ne olduğunu metafizik olarak dile getirir ve bunu tam da sunar gibi yaptığı gerçekliğin sahteliğini ifşa ettiği anda, gerçekliğin nesnesinin yerinden kaydığı o kritik anda yapar. Bununla birlikte, *Elçiler*'deki provokasyon, aşırının üstüne binen aşırılık, ressamın, cepheden gördüğümüz sahnenin olağanüstü mükemmelliğini, sahneyi inkâr eden şu mürekkeple balığı kabuğuyla bile bile bozmuş olmasıdır. Yırtılmayı ortaya çıkaran budur. Anamorfotik kafatası, resmin uzayını, sanki bu uzayın bir hiç olduğunu, bir görünüşler ve benzerlikler tiyatrosundan başka hiçbir şey olmadığını şiddetle doğrular gibi, tam anlamıyla deler. Bu tiyatronun, "sanki bir aynada gibi, anlaşılmaz bir şekilde" biçimi bozulmuş hakikatiyse, şaşkın seyircinin gözünün tablonun düzlemine vardığında, tuvale iyice yaklaşıp aşağıdan yukarı baktığında keşfettiği, *memento mori*'nin\* kurukafasıdır. Böylece seyirci, önce hayranlığını kışkırtan ve açığa çıkaran, sonra da bu hayranlığı gerçekleştirilmesi son derece güç bu muhteşem numaraya ve onun yaratıcısına yönelten bir oyunun, bir sahneye koymanın esiri haline gelir. Gerçekten bundan daha gururla imzalanmış bir sanat eseri daha var mıdır acaba? (Bu anamorfoz, ressamın imzasından

\* "Ölümlü olduğunu unutma": resim, şiir ve müzikte belli tema ve öğelerin temelinde yatan uyarı. (ç.n.)

30. Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses*, Olivier Perrin Editeur, s. 91.

31. A.g.e., s. 100.

başka ne olabilir ki? Holbein: oyuk kemik.)

Resim tarihinde, *Elçiler*'le karşılaştırılabilecek, anamorfoza eş-değer bir merkezi hile sayesinde büyüleme gücü daha da olağanüstü, en azından daha kumazca bir sahneye koymaya dayanan, belki bir eser daha vardır: hilesi, görüntü içinde görüntü tekniğiyle gerçekleştirilmiş kompozisyondaki ayna olan *Las Meninas*. Ayna, *Elçiler*'deki anamorfoz gibi, ama daha ketum ve incelikli biçimde, temsilde bir delik açar ya da temsildeki bir boşluğu tanımlar; temsil böylece kendini saf temsil olarak sunar. Ne var ki burada asıl hiçleştirilen, temsilin nesnesi değil, doğrudan doğruya öznesidir. *Las Meninas*'ta, sanki karmaşık ve belirsiz bir iktidarlar ve tahakkümler koreografisinin ortasında duran bir kamera-göz'ün aşağılayıcı provokasyonu vardır. Temsil, *Elçiler*'deki gibi kendini bir tiyatro olarak sunmakta, sanki kompozisyonun içinden geçen bir davlumbaz salonun ve kulislerin olmayan varlığını, seyircinin bakışının kör noktasını ve sahne arkasında gizlenen makineler sistemini fantastik bir biçimde ortaya çıkarmaktadır. Eser kendini "*her yeri temel bir boşlukla damgalanmış gibi sunar*," der Foucault, tuvalin karşısında egemen modelin, egemen sanatçının ve – "*eserin benzediği ve eseri sadece bir benzerlik olarak gören*"<sup>32</sup>– saf seyircinin itişip kakıştığı, üst üste bindiği, birbirleriyle yer değiştirdiği, rekabet ettiği ve belki de birbirlerini yok ettiği şu bakış odağına atıfta bulunarak. *Elçiler* gibi, sanki *Las Meninas* da böylece eksikliğin aracılığıyla, temsilde bile bile açılan deliği dile getirmekte, "hiçbir şeyin bütün olmadığını" söylemektedir – ne tuvalde özne olarak yer alan kendinden kopmuş ressam; ne sahneden kovulmuş, dekorun gerisinde (ressamın canı isterse birkaç fırça darbesiyle yok edebileceği) silik bir yansı gibi duran hükümdarlar; ne kışkırtılmış ve ele geçirilmiş bakışı, iki efendinin, saygıdeğer modelin ve ressamın bakışlarını sanki gaspetme sınavına sokulmuş olan adsız seyirci; ne sahnenin tümü ve düzeneğin aşağıladığı çeşitli resim kişileri.

Gerçekten de bir düzenektir bu ve bu düzenek resmi aynı zamanda hem resim hem de tiyatro olarak ortaya çıkarır. Hayranlık

konudan saparak sahneye koymaya yönelir – ve sahneye koyucuya: Çünkü bu iki tablo hiçbir şeyin Bütün olmadığını söylüyorsa da bir şeyin ya da birinin Bütün olması gerektiğini ima ettikleri şüphesi yine de kalır. Dünyanın bir özeti olan bu sahneye biçim veren –hem de ne biçim!– biri varsa, bu, sanatçıdan başka kim olabilir ki? Resimde, Rönesans'tan modernliğe, hep artmış olan Ben'in aşırı yüceltilmesinin (Pascal'ın nefretini biliyoruz) kaynağı burada görülebilir. Bununla birlikte, unutmamak gerekir ki sözünü ettiğimiz iki örnekte de, sanatçının dehasının uyandırdığı hayranlık, üslubunun mükemmelliğinden çok (bu sadece birinci aşamadır), temsili temsil olmaktan çıkaran, bir eldiven gibi tersine çeviren ve böylece seyirciyi sanki bir labirentin içine hapseden bir düzeneği kurmaktaki cesaretine yöneliktir.

Modernliğin son atılımı ise tersine, üslubun, sahneye koymayı, tiyatronun resimle iç içeliğini aklından silinceye kadar emip birtirmesinden ibaret olacaktır. Fotoğrafın açtığı yeni temsil çağının (Walter Benjamin'e göre "teknik çoğaltılabilirlik" çağı), Empresyonizm'den lirik soyutlamaya kadar, bu olguyla ilgisi olduğunu varsaymak mümkündür. Manet'nin durumunu bu açıdan ayrı değerlendirmek gerekir.

Manet edebiyatçı kahvelerinin müdavimiydi, tiyatroya ve opera giderdi, fotoğrafa da ilgisi vardı. Gerçekten de onun resminde, belki sanat tarihinde benzersiz bir vaka, bir kavşak sayılması gereken üçlü bir etki vardır: Onu klasiklere bağlayan dramatik duygu; modernliği başlatan çizgi provokasyonu; bir de, aslında ona ait olan, ama bugün başka bir biçimde karşımıza çıkan, neredeyse tanımlanamaz bir şey: Fotoğraf klişesinin soğuk tarafsızlığını andıran o klinik bakış. Onun bir "konuyu yok etme" operasyonuna girdiği söylenmiştir (Bataille, özellikle *Maximilien'in İdamı* hakkında). Ama bu belki de daha karmaşık bir operasyondur, çünkü Manet'de bir konu gustosu ve neredeyse maniyerist bir gönderme yapma tutkusu vardır ki, bunlar ardıllarında giderek yok olmuştur – Picasso hariç (ve bazı sürrealistler: Magritte, Dali). Manet'nin resminin sessiz bir öldürme duygusu yarattığı kesindir, Bataille'i etkileyen de herhalde buydu. Bataille buna resimde "belagat" diyordu –

Manet'nin çağdaşlarının kullanmaktan kaçınmadıkları o belagat. Manet'nin modernliği herhalde sessizliğinde, kapalılığında, konunun klasik ifadesine kayıtsızlığında ve böylece bedenın çıplak, saplantı yaratıcı ve anlamsız varlığını çiğ bir ışıktı ortaya çıkarışında aranmalıdır. *Olympia*'nın yarattığı skandal budur. Manet'nin resmini (belki de yaratıcısına rağmen) metafizik bir resim yapan taklit edilemez özellik budur – Manet'nin gözde göndergelerinden olan Velázquez'de ya da Holbein'da olduğu gibi.

Ressamın, saplantılı büyük kompozisyonlarında, sözgelişi *Maximilien'in İdamı*'nda, modern, "mat" bir patetik yaratarak, duyguyu askıda bıraktığı ve bütün abartma imkânlarını ortadan kaldırdığı açıktır: Eseri, gönderme yaptığı, Goya'nın ünlü *Tres de Mayo*'su ile karşılaştırmak yeter; gri renk, bakış yokluğu (işsiz güçsüz takımının korkunç biçimde ilgisiz bakışları dışında), radikal jest ekonomisi, mat ışık, model alınan tablodaki ekspresyonist şiddetin bütün öğeleriyle neredeyse tek tek karşıtlık içindedir – sanki *idam* kelimesinin içerdiği ölümcül soğukluk tablonun soğukluğunda bir kat daha artmış gibi. Ama ressamın konuyu hiçe indirmediği de o kadar doğru değildir. Resmin dramatik, teatral öğeleri korunmuştur – bu bir cesedin formol içinde korunmasına benzese bile. *Olympia*'nın (ki tahrik edici çıplaklığı en az kendisi kadar ünlü göndergesi *Urbino Venüsü*'nün sakın ve yaldızlı güzelliğiyle benzer bir karşıtlık oluşturur) skandal yaratmasının nedeni aynı soğukluk, aynı "cesedimsilik" miydi acaba? "*Kalabalık, Bay Manet'nin çürümüş Olympia'sının başına, morgdaki gibi üşüşüyor,*" diye yazmıştı zamanın bir eleştirmeni. Bu yargı, benzerleri gibi, bugün bize tuhaf, aşırı ve tabii ki haksız geliyor. Yine de *Olympia*'daki *ilgisizlik*, Bataille'in "kayıtsızlığa kayış" dediği şey, basbayağı cinayeti andıran bir işlemle akrabadır. Burada kayıtsız ve müstehcen bir görüntü üreten fotoğraf enstantanesinin özünde varolan ilgisizliğe, soğukluğa benzer bir şey yok mu? *Olympia*'nın skandal yaratmasının muhtemel nedenlerinden birinin "*o zamanlar çok yaygın olan, müşterilerine mallarını sergileyen edepsiz bakışlı çıplak fahişelerin pornografik fotoğraflarına (bir tür karvizitti bunlar) neredeyse tıpa tıp benzeresi*" olduğu ileri sürülmüştür.<sup>33</sup>

Manet'nin fotoğrafa ilgisi, o güne kadar kullanılmamış çekim açıları ve planlar icat etmek için fotoğraftan ilham alan Degas'nın ki gibi değildi kuşkusuz. Manet, perspektifi sistemli olarak yok etmekle ve çoğu zaman tablonun fonunu sanki teleobjektifle çekilmiş gibi öne çıkarmakla birlikte, resmini cepheden ve daha çok klasik tarzda yapar. Ama resim karşısında fotoğrafın farklı özünü oluşturan iki şeyin izini taşır gibidir: ilgisizlik ve müstehcenlik. Belki resmin özü diye bir şey yoktur, ama fotoğrafın bir özü vardır. Fotoğraf her şeyden önce nesnel görüntüdür, yani müstehcen görüntü. Manet'nin melankolisini besleyen, herhalde, kendisinden sonra bütün bir modern resmin farklı biçimlerde çatışacağı ya da zıtlaşacağı şeydi: mekanik görüntü, klişe, "teknik çoğaltılabilirlik çağında" görüntü, seri halinde üretilmiş, büyüğü bozulmuş, değersiz, çıplak imge.

Manet'nin "fotografik" tarzda resim yaptığını söylemek istemiyoruz elbette: O tersine, bu bakımdan çağının akademik ressamlarının karşısında yer alır. Resmine, fotoğrafın büyüğü bozulmuş duygusal etkilerini buyur ettiğini söylemek istiyoruz. Uzun sözün kısası, fotoğrafın onun resminde oynadığı rolün (daha dolaylı olarak kavranabilir ve bu nedenle daha tartışma götürür olmakla birlikte), Holbein'in, Velázquez'in resimlerinde göz aldatmaca, anamorföz, ayna, görüntü içinde görüntü gibi metafizik hilelerin oynadığı role benzediğini düşünüyoruz. Manet'nin resmi teatral'dır, bize bir temsil sunar; aynı zamanda da, daha önce verdiğimiz örneklerdeki gibi, bu temsilin, hatta genel olarak temsil denen şeyin anlamını ve özünü verme iddiasındadır. Bu özü görünür kılan gizli aygıt burada fotoğraf olmalı. Fotoğraf, *Atölyede Öğle Yemeği*, *Balkon*, daha da şiddetli olarak *Demiryolu* (bir adı da *Saint-Lazare Garı*'dır) gibi resimlerde bizi çarpan şu saldırganlık ve duyarsız mesafelilik, anlamı belirsiz yarıda kalmışlık karışımıdır.

Özellikle bu sonuncu tuval, pozitif bir "orada olmayış"ın damgasını taşır ki bu, Victorine Meurant'ın bakışının sabitliğinden ve





*Saint-Lazare Garı, Edouard Manet*

**... resmin temsil edemeyeceği o hız nesnesi...**

dalgınlığından gelen "orada olmayış"tan öte bir şeydir. Bir şey, lokomotif, kompozisyonda sadece bir duman izi olarak yer almaktadır. Alan-dışı'ndadır. Küçük kızın bakışları (varlığı Victorine Meurant'ın bakışının yönü tarafından işaret edilen) ressamın durduğu ön-sahnedan başka yere, dikkatini çekmiş olan çerçeve dışındaki makineye, resmin temsil edemeyeceği o hız nesnesine yönelmiştir. Hiç şüphe yok, daha sonra, büyüdüğünde, Café Indien'e gidecek ve bir trenin –başka bir trenin– gara –başka bir gara– girişini seyredecektir.

Her şey bir anlamda sanki buharlı lokomotifin dumanı resmin sonunu ya da değişimini haber veriyormuş, enstantanenin ve sinemanın, "hareket-görüntü"nün hükümdarlığını üstü kapalı biçimde ilan ediyormuş gibidir. Otuz yıl kadar önce Turner, *Rain, Steam and Speed*'de, ilk olarak, resmin yakında girmek zorunda kalacağı yeni sınavı, lokomotif tarafından simgelenen buhar ve hız sınavını ifade etmişti. Turner'ın mistik bir sisi delen lokomotifi ile, Manet'nin artık orada olmayan lokomotifi, belli bir biçimde, makine ve hız etkenine bağlı olarak temsilde ortaya çıkan bu değişimi anlatıyorlar. Hız artık biçimlerin aşkınlığından kaynaklanmayan yeni değerlerin işaretidir; biçimlerin eriyip gidişini ve dolayısıyla resimde konunun yok oluşunu ifade eder. Bundan sonra artık resme hız konusunda fotoğrafla yarışmaktan başka yapacak şey kalmamıştır; önce Manet'den, daha sonra Cézanne'dan ve kübizmden, lirik soyutlamaya, nihayet fotoğrafı resme dahil edecek, onunla birleştirecek olan fotorealizme kadar, modernliğin macerası bu olacaktır.

Bu arada yeni temsilin, belki de eski "boşunallıklar" metafiziğiyle buluşan başka bir vechesi keşfedilecektir: Görüntülerin teknik olarak çoğaltıldığı çağ, aynı zamanda, klişelerin de çoğaldığı, temsilin gitgide değersizleştiği, sahte görüntülerin yükseldiği çağdır. Manet sanatında bunu sezmiş olmalı; Baudelaire de ona sanatının çöküşünün ilk temsilcisi olduğunu yazarken tersine çevrilmiş olarak bu mesajı geri gönderir gibidir.

Pop art ve hiperrealizm ile, yani klişelerle, tekrardan temsile dönen resim, bugün yeniden teatral, aynı nedenle de metafizik olmaktadır. Postmodern, hipermaniyerist, vs. diye adlandırılan giri-

şimlerin anlamı budur. Garouste, Mariani, Klossowski gibi birbirinden çok farklı sanatçıları birleştiren budur. Temsil burada kendini göz aldatmaca olarak değil, doğrudan doğruya "zihin aldatmaca" olarak sunar. Eser aynı anda birkaç sahnede birden oynanan bir dramı, açıkça yalancı tanıklık ya da mazeret beyanı olarak sahneye konmuş olan, temsilin kendi dramını sunar. Bununla birlikte, bu eserlerin ifade ettiği, temsile doymuş tekrarların içine, (seyircinin her birinde ayrı ayrı bulması gereken) öyle bir sapma sızmıştır ki, anlamı belki de sadece şudur: aklanma ve kurtuluş. Temsili kendisine rağmen (onu boğan klişelerin ağırlığına rağmen) aklamak ve kurtarmak – günümüzün sanatçıları karanlık bir komplo çevresinde birleştiren gizli amaç bu olmalı, mazeret arayışının nihai anlamı bu olmalı.<sup>34</sup>

34. Bu metin, Bernard Blistère tarafından Georges Pompidou merkezinde düzenlenen "Alibis" sergisi dolayısıyla 1984 Mayıs'ında yazılmıştır.

## Dekadrajlar

Perspektif, resimle Euklides geometrik optiğinin karşılaşması, resmedilmiş cisimlerin matematik idealliklere mucizevi boyun eğişi, bütün bu Rönesans bilimi, Panofsky'nin *La Perspective comme forme symbolique* – Simgesel Bir Biçim Olarak Perspektifte belirttiği gibi, çok ikircikli bir anlama sahiptir: "*Perspektifin tarihini, gerçek duygusunun mesafe ve nesnellik oluşturucu bir zaferi olarak görmeye ne kadar hakkımız varsa, insanın içinde bulunan ve her türlü mesafeyi inkâr eden şu güç arzusunun bir zaferi, dış dünyanın sistemleştirilmesi ve istikrarlı hale getirilmesi ya da Ben'in alanının genişletilmesi olarak görmeye de o kadar hakkımız vardır. Bu nedenle perspektif, kaçınılmaz biçimde, sanatçıları, iki karşıt veçheye sahip bu yöntemi hangi yönde kullanacakları konusunda sürekli olarak kendi kendilerini sorgulamaya zorlamıştır: Bir resmin perspektif düzeni seyircinin gerçekten bulunduğu noktaya göre mi ayarlanmalıydı... yoksa tersine, seyirciden kendini düşünsel olarak ressamın benimsediği düzenlemeye uyarlaması mı beklenmeliydi?*"<sup>35</sup>

Panofsky, bu ikilemin doğurduğu teorik kavgalar arasında, mesafe (uzun ya da kısa) ve görüş açısının eğik olup olmaması sorununu sayar; uzun mesafe ve cepheden görünüş seyirciyi dışarıda, resmedilen sahnenin dışında tutarken, kısa mesafe ve görüş açısının eğikliğinin seyirciyi "kapmak" ve tablonun içine doğru "yutmak" gibi bir etkisi vardır.

Klasik resim, seyircinin düzenek tarafından bu baştan çıkarılma etkisini, kompozisyonun afallatıcı biçimde merkezkaç hale getirilmesi pahasına daha da ileri götürmüştür. Bu etkiyi ustaca kullanan tabloların en ünlüsü, bilindiği gibi Velázquez'in *Las Meninas*'ıdır; bu tabloda, temsil edilen sahnenin baş aktörleri, tablonun dışında, tablonun seyircisinin bulunduğu yerdedirler: Görüntüleri, perspektif kaçış noktasına yerleştirilmiş bir ayna tarafından, görüntü içinde görüntü olarak, bize belli belirsiz sunulmaktadır; ama sahnedeki varlıklarını bu kadar vurgulayan ve gerekli kılan, tabloda bir otoportre olarak yer alan ressama poz verirlerken, bütün diğer tablo kişilerinin bakışlarının onlara yönelmiş olmasıdır.

Belki de başka hiçbir eserde sanatçının ve hükümdarın karşılıklı konumları –en azından klasik dönemde– bu kadar kurnazca, bu kadar gergin ve dramatik biçimde (adsız seyirciyi bu dramın büyülenmiş tanığı ve hakemi yaparak) sahneye konmamıştır. Velázquez'in bu tabloda söyler görüldüğü şeyden çok daha fazlasını söylediğine, sergilediği bunca bilginin ve gösterdiği bunca cesaretin saray nediminin boyun eğen konumuyla sanatçının egemen konumu arasındaki gerilim hakkında bir şeyler anlattığına hiç şüphe yok. Temsil, daha önce öyle olmuşsa da, burada artık görünür olanın şu manyakça çoğaltımı değildir; saklı olanın anılmasıdır, bilgiyle iktidar arasındaki hakikat oyunudur aynı zamanda.

Modern temsilin siyasi ya da dini efendiden arınmış uzayı da boşluklarla, görünmeyene ve saklı olana çağrılarla doludur, ama bu oyun karmaşılaşmış, daha doğrusu karanlıklaşmış, aynı zamanda da düzleşmiş ve basitleşmiştir. Cremonini, Bacon, Adami, bazı hiperrealistler, Ralph Goings ya da Monory –örnekleri çoğaltmak mümkün– tabloyu bir esrar, kesilmiş ve havada kalmış bir anlatı, sonsuza kadar cevapsız kalacak bir soru mekânına dönüştüren *kaş'ları* ve *dekadraj'ları* bol bol kullanırlar. Dekadraj, klasik resmin "eğik bakış"ından bambaşka bir şeydir. Sözcelişi Cremonini: Onun banyoları, aşk odaları, tren kompartımanları (*Suyun Parantezleri*, *Posti occupati*, *Baş Dönmeleri*, vs.) bana *Atlılar* ve *Öldürülmüş Öküzler* gibi ilk tuvallerinden daha ilginç, en azından daha baştan çıkarıcı geliyorsa, bunun nedeni alışılmamış açılar, ön planda gö-

rünen kesik kol ve bacaklar, bulanık aynalara musallat olmuş yarım yamalak yansılardır. Dekorun ve kişilerin kısmi görünmezliğinin bu resimlerde *Las Meninas*'ın tersine, kişilerin kimliği ve hakiki yüzü açısından önemsiz olduğu doğrudur: Herhangi biri, herhangi bir yerdir söz konusu olan: ortalama insan, kitlesel yerleşim bölgesi. Gene de bir esrar, bir kaygı, bir yarın-kâbus etkisi seyirciyi ele geçirir. Resmin böyle durumlarda sinemaya ne kadar gönderme yaptığının ya da yapar görüldüğünün bunca az fark edilmiş olmasına şaşıyorum.

Boş alanların, alışılmamış açılarn, ön ya da yakın planda görünen beden parçalarının mucidi sinema değil midir? Figürlerin parçalanması iyi bilinen bir sinema etkisidir; yakın planın ucubeliği üstüne çok çene yorulmuştur. Dekadraj ise, kamera hareketlerine rağmen, daha az rastlanan bir etkidir. Evet, dekadraj özellikle bir sinema etkisidir, ama bunun böyle olmasının nedeni, boşluk etkilerini ortaya çıkarmaktan çok gidermeyi sağlayan harekettir.

Sözgelişi bir kadın, gözleri dehşetten faltaşı gibi açılmış, yalnızca kendisinin gördüğü bir manzaraya bakmaktadır. Seyirciler, ekranda, tuvalde, kadının yüzündeki dehşet ifadesini, bakışının yönünü görürler, ama çerçevenin dışında olduğu için bu dehşetin nesnesini, nedenini göremezler. Dino Buzzati'nin (yazar olan) bir tuvalini hatırlıyorum: haykıran bir kadın, baştan göğüse kadar olan kısmı görünüyor, anlaşıldığı kadarıyla çıplak, sanırım bir pencerenin, hatta belki klasik bir çizgi roman karesinin çerçevesi içine hapsolmuş, bakış yönünden anladığımız kadarıyla gözleri dizlerinin hizasında duran bilinmeyen bir nesneye dikilmiş; tuvale yazılmış bir yazı, çizgi romanlarda olduğu gibi, mükemmel bir sadizm içinde, sıradan bir soruyla ("Onu böyle haykırtan nedir?" – metin tam olarak aklımda kalmamış), söz konusu nesnenin muammalı niteliğini vurguluyor. Resimde (fotoğraf için de aynı şey söz konusu tabii), muammanın, kadının yüzündeki dehşet ifadesi gibi, askıda kalmak üzere üretildiği açıktır, çünkü görüntünün diyakronik bir gelişimi yoktur. Buna karşılık sinemada (onun ilkesini taklit eden çizgi romanlarda da), bir yeniden çerçeveleme, bir karşı aç, bir pano, vs. ile bu dehşetin nedenini gösterme, budanmış sahnenin se-

yircilerde uyandırdığı merakı giderme, hatta muammanın açtığı bu yarığın meydan okumasına cevap verme imkânı –ve, yaratıcı eğer seyircilerin hayal kırıklığını bile bile beslemekle suçlanmak istemiyorsa, bir bakıma zorunluluğu– vardır: bu yarığı kapatarak, yani seyircilerin dehşeti gerçekten hissetmelerini sağlayacak tatmin edici bir neden üreterek. *Suspense*, bu tatmini, sonradan beslemek üzere ertelemek demektir.

Şüphesiz her devamlılık çözümü tamir, dikiş atma gerektirir. Söz konusu durumda bu çözümün ikili bir çözüm olduğunu söyleyebiliriz: senografik ve anlatısal. Bu iki düzlem örtüşmez. İkincisi birincisi tarafından üretilir; şu anlamda ki, çerçeveyi bir kaş yapmak, yani bir muammanın yaratıcısı kılmak, zorunlu olarak bir anlatıyı harekete geçirmek olacaktır.<sup>36</sup> Anlatıdan beklenen, deliği (*terra incognita*\*, temsilin gizli yanı) tıkamasıdır. Buzzati'nin tablosunda, her tabloda olduğu gibi, anlatıyı oluşturmak seyirciye düşer, çünkü tablo anlatıyı sadece başlatabilir. Çerçevelemeyi kullanarak bedenleri gözünü karpmadan parçalayan, uzayı sistemli olarak ve sonradan hiçbir düzeltmeye başvurmada "bozan" ender sinemacı-lardan birinin –Aizenştayn'dan çok Bresson'dan söz etmek istiyorum– "sinematograf"ı resim terimleriyle düşünmekten gurur duyması rastlantı değildir (bkz. "Sinematograf Üstüne Notlar"). Straub, Duras, Antonioni de tuhaf, hayal kırıklığı yaratan çerçeveler kullanmaları bakımından ressamdırlar. Sinemaya "anlatısal olmayan *suspense*" denebilecek bir şey getirirler. Onların boşluklar içeren senografisi\*\*, "Bir Sinemacının Düşünceleri"nde Aizenştayn'ın ar-

\* Bilinmeyen yer. (ç.n.)

\*\* *scenography*: Nesnelerin perspektif yasalarına uygun resmedilmesi sanatı; özellikle tiyatro sahne tasarımında. (ç.n.)

36. Bazin'in çerçeve ve kaş ayrımı bilinir. "Ekranın sınırları, teknik terimlerden bazen anlaşılabilceği gibi görüntünün çerçevesi değil, gerçekliğin sadece bir bölümünü ortaya çıkarabilen bir kaş'tır. Çerçeve, uzayı içeri doğru kutupsallaştırır; ekranın bize gösterdiği her şey, tersine, evrene sonsuzca uzanır gibidir. Çerçeve merkezci, ekran merkezkaç" ("Peinture et cinéma", *Qu'est-ce que le cinéma?* içinde, t. 2, s. 128). Eklenecek başka şey yok, zaten Bazin'in de gösterdiği gibi bu iki özelliğin karşılıklı olarak bozuşup birbirine dönüşebilmesi dışında.



*Rasgele Balthazar*, Robert Bresson

... "anlatısal olmayan *suspense*" denebilecek bir şey...



zu ettiği gibi, "parça parça öğelerin gelip içinde yer aldığı bütünsel bir görüntü"ye dönüşmek üzere tasarlanmamıştır. "Anlatı"nın yok edemediği bir gerilim plandan plana sürer gider; anlatısal olmayan, açılardan, çerçevelemelerden, bir bakışın ısrarını değerlendiren nesnelerin ve sürelerin seçiminden (Buzzati'nin tuvalinin erotik bir tarzda yaptığı gibi) kaynaklanan, sinema pratiğinin ikiye katlandığı ve işlevi hakkında sessiz bir soruyla kendini eşelediği bir gerilim.

Dekadraj, bir bakış hakkının kullanım biçimleri olarak sinemanın, resmin, hatta fotoğrafın işlevine ironiyle yaklaşan bir sapkınlıktır. Deleuze'ün terimleriyle söylersek, dekadraj sanatı, açının yer değiştirmesi, görüş açısının radikal tuhaflığı, bedenleri parçalayıp çerçevenin dışına kusması ve dekorun ölü, boş, kısır bölgelerine odaklanması bakımından, "ironik-sadık"tır (Buzzati'nin tablosunda açıkça görüldüğü gibi). İronik ve sadık... çerçevelemenin, temelde seyirciler için hayal kırıcı, "modeller" (Bresson'a ait bir kavram) için parçalayıcı olan bu acayıplığı, zalimce bir ustalıktan, saldırgan ve soğuk bir ölüm itkisinden kaynaklandığı ölçüde: Çerçevenin bir kesici alet gibi kullanılması, canlı olanın kenarlara, çerçevenin dışına atılması (sözgelişi, Cremonini'nin *Baş Dönmeleri*'nde sevgililerin kucaklaşması), sahnenin kasvetli ya da ölü bölgelerine odaklanma, sıradan nesnelerin çarpık biçimde yüceltilmesi (yine Cremonini'de lavaboların, banyo eşyalarının cinselleştirilmesi gibi)... bütün bunlar, bu kadar tuhaf biçimde yönetilen, belki de bu kısır görüş açısından haz duyan bakışın keyfiliğini değerlendiren uygulamalardır.

Belki, demeliyim. Çünkü bu bakış, eninde sonunda, gerçek bir varlığı olmayan, hayalet bir bakıştır. Bakış, görüş açısı değildir. Bu bakış gerçekten varolsaydı, görüş açısının hazzı olurdu. Bunu gerektiren, görüş açısının acayıplığı, dekadrajın içerdiği acayıplıktır; çünkü benim, belki de terimi biraz yanlış kullanarak, "dekadraj" dediğim şey –yani çerçevelemenin sapması, ki bunun görüş açısının eğikliğiyle hiç ilgisi yoktur<sup>37</sup>–, "yeniden işaretlenen" bu aca-

37. Görüş açısının eğikliği ve klasik sinemada seyircinin öznel konumunun dikiş atmaya andıran özelliği konusunda bkz. Jean-Pierre Oudart, "La Suture", *Cahiers du cinéma*, no. 209 ve 211.

yiplikten başka bir şey değildir. Bu acayıplik kendini şöyle belli eder: Tablonun, klasik temsilde genellikle simgesel bir mevcudiyet barındıran (hükümdarların *Las Meninas*'ın aynasındaki görüntüsü, mesela) merkezinde hiçbir şey yoktur, hiçbir şey olmamaktadır. Hemen merkeze odaklanmaya alışmış (böyle eğitilmiş?) göz hiçbir şey bulamayınca kenarlara kayar ve hâlâ kıpırdayan ama yok olmak üzere olan bir şeyle karşılaşır. Temsilin *fading*'idir bu\* ve söz konusu temsilin figürlerinde, temalarında da sık sık karşımıza çıkar: Ralph Goings'in boş otomobilleri ve ıssız *drugstore*'ları, Bacon'ın çıkırından çıkmış etleri, Cremonini'nin yarı cesetleşmiş körleri,<sup>38</sup> Monory'nin üstü karalanmış gözleri... İroni, cesedimsi olanı soğuk biçimde göstermek, duygusuzca anlatmaktır.

Bu, efendisiz bir mekândaki efendi takıntısında, efendinin yeri takıntısında –ki çoğu zaman isterik bir "yeni-efendilik" (hiperre-alizm) ile birlikte yürürler– elbette bizzat baştan çıkarıcılıkları açısından nahoş ve uğursuz bir yan vardır. Rahatsız edici ve mizahtan yoksun olan, dekadrajın aşagılایıcı yanıdır.

Sinema bu konuda daha çok kaynak sunar, belki de yasası olan hareket ve üretmek zorunda olduğu olaylar yüzünden: Sinemadaki

\* *fading*: Kademeli olarak sönme, kaybolma. (ç.n.)

38. Althusser, Cremonini'nin yüzlerinin bu körlüğünü ve duygusuzluğunu, barındırdıkları tuhaf namevcudiyeti yorumlamıştır (*Cremonini peintre de l'abst-raït*): "Bütünüyle olumsuz bir namevcudiyet, onlardan esirgenen ve kendilerinin de reddettiği bütünüyle hümanist işlevin namevcudiyeti; ve olumlu, belirlenmiş bir namevcudiyet, onları belirleyen, şu anda oldukları adsız varlıklar yapan, kendilerini yöneten gerçek ilişkilerin yapısal etkilerine dönüştüren dünyanın yapısının namevcudiyeti." Althusser aynı makalede, biraz daha ileride şöyle devam eder: "Bu soyutlamanın 'resmini yapması', ancak, yaptığı resimde, resmini yaptığı ilişkiler tarafından belirlenen biçimde mevcut olması şartıyla mümkündür: Bu ilişkilerin namevcudiyeti biçiminde, yani, bu özel durumda, kendi namevcudiyeti biçiminde." Bundan anlamamız gereken, sanırım, her türlü aynasal, narsistik idealleştirmenin reddidir. İşin tuhafı, bu reddin fark edilen bir iz, bir namevcudiyet bırakmasıdır (en azından Althusser tarafından fark edilen, çünkü o bunda söz konusu reddin ikiye katlanmasını görüyor). Tuvalin üzerine derinliği inkâr eden kalın çizgiler de çeken böyle bir "namevcudiyet"te, Althusser'in Cremonini'nin resimsel sözcelerini yerleştirme eğiliminde olduğu, "bilimin söylemi"nin donuk, silinmekte olan öznesinin saf kaydını görmek de mümkündür – bu kayıt ise, söz konusu namevcudiyetin yeniden işaretlenmesinden başka bir şey değildir.

olaylar, çerçeveyi dumura uğratan her şey, her zaman mizah biçimindedir – ne başlangıca (günah) ne de sona (ceza) ait olan, ama ortamdan kaynaklanan ve tekrar yoluyla iş gören *gag*, yani trajik olmayan felaket, sinematografik olayın prototipidir; sinema kendine özgü bir güce, görüş açısını ve konumları *devirme* gücüne sahiptir. Sözgelisi Godard'da önemli olan ne çerçeveleme ne de dekadrajdır, çerçeveyi dumura uğratan şeylerdir: ekranın yüzeyindeki video izleri, bakışı egemen yapan her türlü değişmezliği bozan çizgiler, hareketler gibi. 6x2'nin sabit planlarında, önemli olan, statik çerçevenin görünür sadizmi değil, çerçeveyle bütünleşerek ses olayları, jest olayları üreten *süre*'dir. Dekadraj bu anlamda bölücü, parçalayıcı değil (sadece elden giden klasik birlik açısından böyledir), tersine çoğaltıcı, yeni düzenlemeler üreticidir.<sup>39</sup>

39. Bu yazı ilk kez *Cahiers du cinéma*'nın Ocak 1978'de yayımlanan 284. sayısında yayımlanmıştır.

## Başkalaşım

Fotoğraf, yakın plan imkânı olmadan da tasavvur edilebilir. Sinema, hayır: "*Yakın plan sinemanın ruhudur,*" diyordu Epstein.

Neden? Şüphesiz bunun birkaç nedeni olmalı. Yakın plan, sinemanın tarihi ve oluşumu açısından, bir dönüm noktasında yer alır gibidir. Sinemayı iletişim aracı olarak, sanat olarak ve "dillendirim" (*langage*) olarak tanımlayan iç içe geçmiş bir etkiler toplamının en can alıcı noktasını temsil eder. Sinema gerçekten "sıcak" bir iletişim aracıysa, izleyicinin yoğun duygusal katılımını içeriyor ve güçlü heyecan tepkileri yaratıyorsa, yakın plan, plan büyüklüklerinin, görüntünün yoğunlaştırılmış modülasyonlarının teknik skalasında, haklı olarak en yüksek yoğunluk, en yüksek sıcaklık noktasında yer alır: "*Artık Trajedi anatomik hale geldi*" (yine Epstein). Görüntünün yakın plan tarafından tanımlanan duygusal rejimi, sanat olarak, hatta "türler" in bir programı olarak, sinemanın bazı temel biçimlerini düzenler: *suspense*, korku, erotizm. Trajedi anatomik hale gelir, yani alanı daralır ve beden üzerine, bedenin yüzeyindeki en küçük hareketler üzerine sıkışır (dünya büzülür), aynı zamanda da bu hareketler mutlak olaylara dönüşür. Sinema, yakın planla, olaylar haritasında bir ölçek değişikliği gerçekleştirir: Bir gülümseme bir katliam kadar önemli hale gelir, "*bir hamamböceği genel planda çekilmiş yüz filden yüz kat daha korkutucu görünür*" (Ayzenştayn). Büyük ile küçük, boyutlarını takas ederler ve sinema fiziksel olarak "hamamböceği seviyesindeki trajedi"yi icat eder: "Başkalaşım" yakın planın çağdaşıdır, Gregor Samsa'nın kâbusu bir sinema kâbusudur.

Olayların düzenindeki bu değişiklik, bu ölçek değişikliği, aynı zamanda bir anlam değişikliği ve retorik bir altüst olmadır (meczazın –*synecdoque*– yeni ayrıcalığı, figürlerin istiare ve metonimi bileşik kaplarındaki dizilişi), sinema da modernliğe işte tam bu noktada katılır: Çeşitli avangard'ların 1920'lerde yakın plana verdikleri önemin nedeni şüphesiz budur. Aslında yakın plan, sinemanın uzağında hem terörist hem devrimci bir rol oynar: Orantıların, olayların, cisimlerin hiyerarşisini altüst ederek, küçüğü büyük, büyüğü küçük yaparak, gerçekliği "olduğu gibi" göstermeyi umursamadan, montaj aracılığıyla ve montajla birlikte, görünüşlerin ve görüntülerin yeni bir düzenini kurduğu ölçüde devrimcidir: Bunun Ayzenshtayn'ın bir laytmotifi olduğunu ve sağduyu, etkililik, klasik dramaturji adına ya da daha sonra Yeni Gerçekçilik, demokrasi, Rosselini ve Bazin adına kendisine karşı kullanıldığını biliyoruz. Yakın plan bu anlamda, ruhu devrim çağının istikrarsızlığına denk düşen formalist, fütürist ya da dadacı manipülasyonun arzuladığı, göstergelerin büyütülmesinin ve parçalanmasının özel bir halidir. Aynı zamanda teröristtir, çünkü değişikliğe uğramamış uzaya, cisimlerin homojenliğine uygulanan bir şiddetten kaynaklanır ve seyircilerin gözüne hiçbir seçim hakkı tanımaz: kocaman kafalar, kesik başlar, *membra disjecta*\*... sinemanın ilk yakın planları şaşkın izleyicinin gözüne böyle görünmüştü – biliyoruz. Seyircilerin tabloları, manzaraları, panoramaları, tiyatronun ya da müzikholün homojen sahnesini seyrederek eğitilmiş gözü boy plan ya da toplu plan dışında bir görme ölçeğiyle karşılaşmaya hazır değildi. Bu nedenle ortalama görme'nin, ortalama düşüncenin, "azıcık gerçek"ın sınırlarını zorlama iddiasında olan avangard'ların, yakın planda, tam da bu türden sınırları ihlal etmenin aracını bulmuş olmaları şaşırtıcı değildir. *Grev*'deki kanlı atraksiyonlar ve *Endülüslü Köpek*'teki kesilen göz, farklı ideolojiler çerçevesinde, aynı terörist yakın plan anlayışından, kan ve ölüm görüntüleriyle izleyiciyi etkilemeyi (hatta çileden çıkarmayı) amaçlayan aynı istekten kaynaklanır.

\* İlk kez Horatius tarafından kullanılmış terim "bütünden koparılıp ayrılmış parçalar, öğeler" anlamına geliyor. (ç.n.)



*Potemkin Zırhlısı, S. M. Ayzenştayn*

•  
**artık trajedi anatomik olmuştur (Epstein)**

Öyleyse yakın plan, fiziksel, duygusal, yoğun bir görüntü düzenine bağlıdır; perspektifin, alan derinliğinin, kaçış noktasının katı kurallarından nihayet kurtulmuş, sahneye, tabloya, tiyatroya değil, açık, sonsuz, parçasal bir uzaya ait olan bir olaylar mikrofiziği içinde yer alır: *"Ekrandaki bedenlerin ve nesnelerin boyutlarının mutlak olarak değişmesi."* Ama aynı zamanda, zihinsel çağrışım yoluyla, istiare/metonimi bağdaşımı yoluyla, bedenlerin ve nesnelerin mutlak iletişimi: Kesilen göz, şiirsel biçimde, ince bir bulutun arkasından görünen dolunaya bağlanacaktır. Topuz darbeleri altında can çekişen öküz başları milis kuvvetlerinin taradığı grevcilerle birbirine karışır. Burada montajın, bir durumda bilinçdışının otomatizmine, diğer durumdaysa militan didaktizme dayanması, yani çağrışımın bir durumda "iradedişi", diğer durumdaysa "bilinçli" olması, önemli değildir. Önemli olan, yakın planın şiddetinin, görüntüler zincirinde bir uç nokta, bir "sonsöz" oluşturmak şöyle dursun, tersine, sanki görüntülerin çoğalarak, bir araya gelerek anlam üretmelerini, tek kelimeyle montajı ve "düşünsel" montajı üretmelerini gerektirir gibi görünmesidir. Yakın plan, dolaysızca, sinema görüntüsüne piktografik bir düzen getirir; işaret-görüntü'nün dik âlâsıdır bu, hatta harf-görüntü'dür. Ayzenştayn'dan Godard'a, bütün bir entelektüel sinema akımı, ayrıntı çekiminin ve yakın planın sistemli kullanımı çerçevesinde, rahatsız edici ve saldırgan bir biçimde kendini örgütlemiştir. 70'lerin bildiri-film'leri, yergi-film'leri, militan filmleri, kendilerini Stalin iktidarıyla o kadar uzlaşma içinde olmayan Vertof'a daha yakın saymakla birlikte, yakın planın Ayzenştayn tarafından göklere çıkarılan (Vertof'un sine-göz'üne karşı kendi "sine-yumruk"unu öne sürmek için) bu yumruk gibi kullanımıyla yeniden buluşurlar. Yakın plan, yüzeye göre görüntünün aza indirgenmesi olarak, bir tercih sonucu, yazılı sloganlarla, Godard'ın pek sevdiği arayazılarla bütünleşir: *"Bu doğru bir görüntü değil, doğrudan doğruya bir görüntü."* Görüntü artık gerçekliğin bir yansıması ya da metonimisi (alanın bir bölümünün, bir çerçevelemenin bütün'ün yerini tutması) değildir, sadece başka görüntülerle, başka göstergelerle bağdaşımı içinde geçerlilik kazanan, derinliksiz, arka plansız, saf bir gösterge olmuştur. Bu sofuluğun cevabını 80'lerde

reklam ve klip orjileri verecektir. Yakın plan bunlarda yoğun duygusal işlevine, baştan çıkarıcı saldırganlığına kavuşur. Ama görülür ki, bildiriden reklama geçmek için, cilayı, verniği ya da parlaticıyı bir kat daha fazla ya da eksik sürmek yeterli olmaktadır. Arkadan yorum gelir.

Çünkü yakın plan oluşturuca bir belirsizliğin en can alıcı noktasında yer alır: Görüntü onda en yüksek çiftdeğerlilik derecesine ulaşır, kendini çekicilik ve iticilik, baştan çıkarma ve dehşete düşürme... olarak sunar. En fotojenik yüz bile temel bir dehşeti gizleyen kırılğan bir ekrandır. Garbo'da, Marlene'de ya da Katharine Hepburn'de ölüm maskesini andıran bir şey vardır. Her zaman bir nebze daha büyüklüğe ya da küçüklüğe, görünmez bir tül ya da gazlıbez perdesine ihtiyaç kalır: yakın plan, konunun, diyelim ki yüzün, fotojenik olarak, ışıklı bir haleyle çevrelenmiş olarak görüldüğü asgari uzaklık noktasıyla gözeneklerin, kılların, sivilcelerin görüldüğü –baştan çıkarıcılığın iticiliğe, dehşete dönüştüğü, Gestalt'ın homojen güzelliğinin heterojen öğelere ayrıştığı– birazcık daha yakın nokta arasındaki sınır-nokta'yı gösterir.

Cassavetes, *Faces*'da ve bütün sinemasında, yüzün yakın plan yönetimi altındaki bu baştan çıkarıcılığının ve dehşet vericiliğinin, Deleuze gibi söylersek, büyük " lirik-soyut " sanatçısıdır: Görüntünün böylesine yoğun biçimde fiziksel olduğu bu düzeyde, olaylar herhangi bir anlama gelmeyecek kadar parçalanır, duyumlar duyguları geride bırakır. Bir tür "soyut" sinema mümkün hale gelir ve hem en büyük sanatsal modernliğe ulaşır hem de çağdaş dünyanın olaylarının dokusunun patlayan, felaketlerle dolu ve temel olarak temsil edilemez doğasına dokunacak kadar yaklaşır.

Yakın planın uç noktası, baştan çıkarıcılığı ve içindeki bir nebze gerçek –ya da çılgınlık– her türlü temsilin yok olup gittiği noktadır.<sup>40</sup>

40. Bu yazı ilk kez *Revue belge du cinéma*'nın 10'uncu sayısında yayımlanmıştır ("Le gros Plan"), 1984.





*Faces, John Cassavetes*

**... gözeneklerin, kılların, sivilcelerin görüldüğü  
-baştan çıkarıcılığın iticiliğe, dehşete dönüştüğü-  
birazcık daha yakın nokta...**

## Caput Mortuum\*

(Carl Th. Dreyer'in *Gertrud*'u)

Gertrud saplantılı bir rüyanın kendisine musallat olduğunu açıklar: Rüyasında çırılçıplaktır ve bir köpek sürüsü tarafından kovalanmaktadır. Köpekler kendisine yettiği anda ise uyanıyordur. Bu rüya, ilk bakışta (film rüyayı görünür kılar: anavatana dönmüş olan ve biricik büyük aşkının Gertrud olduğunu öğrendiğimiz büyük şairin onuruna akademik bir toplantının düzenlendiği salondaki bir halı motifi olarak), özlü olduğu kadar saydamdır da: Köpekler, Gertrud'un kendini arzularına teslim ettiği, onu yaralayan erkeklerdir – talep ettiği sevginin kaba hayaletleri. Bununla birlikte öykünün geçtiği püriten çağa rağmen, Gertrud cinselliği reddetmez. Tersine arzuları dolu dolu karşılar: Sözgelişi, sevdiği genç müzisyene kendini teslim etmekte duraksamaz – ama bunun hiçbir karşılığını da alamaz çünkü müzisyen daha sonra ona iffetsiz bir kadını aşkla sevmeyeceğini söyleyecektir. Demek ki önyargıları olan Gertrud değildir. Hükümet tarafından bakan yapıldığı gün terk ettiği kocasına, kendisini hiç sevip sevmediğini sorduğu zaman, tanıştıklarında kalbinin çoktan ölmüş olduğunu, "*ama tabiatın alacağını istediğini*" ve aralarında bir süre "*sevgiyi andıran bir şey*" olduğunu söyler. Bundan daha açıksözlü olunamaz, daha zalim de.

Böylece Diana ve Akteon figürlerini ilginç biçimde yoğunlaştıran rüya motifi, altında şu olguyu gizler: Gertrud şüphesiz, ken-

\* "Ölüm'ün başı" anlamına gelen Latince terim. (ç.n.)



*Gertrud, Carl Th. Dreyer*

**... Diana ve Akteon figürlerini ilginç biçimde  
yoğunlaştıran rüya motifi...**

dini de onu sevmeye kalkan erkekleri de mutsuz edecek tarzda, hem iğdiş etmeyi hem de aşkın hakikatini temsil etmektedir. Genç müzisyenin razı olmadığı şey budur. Ama büyük şairi –ki bütün anlatının arka planını oluşturan Gertrud'la eski ilişkisi ve ayrılığı filmin ikinci yarısında flash-back olarak anlatılmaktadır– şüphesiz sonsuza kadar yaralı bırakacak olan şey de budur. O ki, aşkın şairidir, ünlü ve saygı gören biridir, ama bir ölüdür ve Gertrud'un söylediğine göre "bir taş kadar soğuk"tur, çünkü Gertrud tarafından terk edilmiştir – bir gün, çalışan kadın sevemez, gibisinden bir şeyler karaladığı için. (Gertrud'un bunu geri dönülmez bir ayrılma nedeni olarak görmesi, filmin ilk gösterime çıktığı dönemde kendisiyle yapılan bir röportajda Dreyer'in, *Dies Irae* ile Gertrud'u tuhaf bir biçimde birbirine benzeterek, ikincisini bir hoşgörüsüzlük örneği olarak nitelemesinin nedenidir).

Filmin temel sekansı, kilit taşı, kesinlikle şairin onuruna düzenlenen toplantıdır. Sabit bir plan bize ısrarla şairi ve yanındaki bakanla (Gertrud'un kocası) Akademi rektörünü gösterir. Üç erkek, yan yana, kaskatı, ifadesiz, göğüslerine madalyalar takılmış tören elbiseleri içinde, yakın planda, cepheden çerçevelenmiştir. Karşı açıda, öğrencilerden oluşan bir tören alayı, ellerinde meşaleler, ilahiler söyleyerek, büyük insana saygılarını sunmak üzere, taş bir merdivenden inmektedir. Kortejin başındaki öğrenci ziyafet masasına yaklaşır, şairin karşısında durur ve lirik eserinde hem ruhani hem bedensel aşkın sonsuz büyüklüğünün şarkısını söylemeyi başarmış büyük sanatçı falan filan diye heyecanlı bir övgü düzmeye başlar. Sıradan laflardır bunlar, ama öyle bir güçle, inançla, hayranlıkla söylenmektedir ki, öğrenci gözümüze bir tilmiz, bir mürit, bir mümin gibi görünür. Büyük şair övgüye cevap vermek için nazik bir biçimde ayağa kalkar. İşte o zaman... ne olur? Bir olay, bir kopma, bir darbe mi? Ne bir darbe, ne bir kopma: Sadece kamera, usulca, yavaşça, davetlilerin dizildiği uzun masa boyunca sağa doğru yatay bir *travelling* yapmaya başlar ve sonunda –şair artık *off* olarak söylevine devam ederken– Gertrud'un üzerinde durur: Korkunç bir migrene tutulmuş gibi görünen Gertrud kısa bir süre sonra kalkar, yan kapıdan komşu salona geçer.

Bize göre bu sahne filmin özetidir ve bu hareket filmin en al-lak bullak edici, en dramatik ânıdır. Neden? Neden bu epizod bize filmin merkezi gibi görünür? (Metraj ve dramın kuruluşu açısından öyledir de – film üç perdelik bir piyesten uyarlanmıştır.) Belki de ünlü bir tablonun senografisini anıştırdığı, sinematografik olarak yeniden dile getirdiği için: Holbein'in, çok şatafatlı bir cepheden görünüşle ünlü anamorfoz tarafından ihsas edilen, çıkarsanan, hiçe sayıcı bir yatay hareketi birleştirdiği *Elçiler*'i.

Anamorfozların kanıtladığı, resim sanatının, en az sinema ka-dar ve uzun zamandan, belki de başından beri hareketle ilgisi oldu-ğudur. Görüş açısı yer değiştirir ve bu bir anlam değişikliğidir. Si-nemada da kamera hareketleri, plan değişiklikleri, bizzat anlamın hareketidir. Resim gibi sinema da *cosa mentale*'dir. Ve sinemada, zihinsel şey, anamorfotik görüş açısının karşılığı olan *travelling*'dir.

Bütün sahne, gerekli değişikliklerle birlikte, sanki *Elçiler*'in sahnesel aygıtını yeniden üretir: Hayranlık içindeki öğrenci ve da-yanılmaz bir migren çeken Gertrud bakışın iki ânını temsil eder gi-bidir, iki önemli erkek de –Akademi rektörünün yanında duran, Gertrud'un eski sevgilisi ve müstakbel eski kocası– iki "Elçi"yi. "*İlk perde,*" diye yazar Baltrusaitis, "*seyirci ana kapıdan girdiği ve kendini iki beyzadenin karşısında, belli bir uzaklıkta bulduğu za-man oynanır.*" Önce "hayranlık içinde" kalan bu seyirci demek ki şairi selamlamaya gelen öğrenci tarafından temsil edilmektedir. Sonra, anamorfozun muammalı figürü karşısında hayal kırıklığına uğrayınca, der Baltrusaitis, "*ziyaretçi tek açık kapı olan sağdaki kapıdan çıkar, bu da ikinci perdedir. Komşu salona geçerken tab-loya son bir defa bakmak için başını çevirir ve ancak o zaman her şeyi anlar. ... İnsanın ihtişamının yerinde kurukafanın durduğunu görür.*" İkinci perdeye doğru bu hareket yatay *travelling* tarafından sağlanır, kameranın Gertrud'un üzerinde sabitlenmesinin nedeni-yse şudur: *Kurukafa odur.*

Gertrud aslında bir film kişisi olarak, seyircinin bilgi ufkunun hep ötesinde yer alacaktır. Onunla özdeşleşmek mümkün değildir, filmin son planının bir kapı planı olması da boşuna değildir: Gert-rud'un sonsuza kadar kendi üzerine kapadığı ve doyurulması im-

kânsız sevgi arzusunun taşıdığı esrarın sonsuza kadar ardında kalacağı kapı. Gertrud'a hiçbir vahiy bağışlanmış değildir: sadece bilir o, ölümcül bir bilgiyle bilir. Bütün şanların ve şereflerin ötesinde, bir erkeğin ne kadar az şeye muktedir olduğunu bilir. Övgülere boğulan şair, Gertrud için olduğu kadar kendisi için de bir ölüdür. Tuhaf bir biçimde, sonunda öğreniriz ki, Gertrud genç müzisyenden ayrılmış, kocasını terk etmiş, her türlü konforu, prestiji, saygıyı elinin tersiyle itmiş, Salpêtriêre'deki psikiyatri çalışmalarına katılmak üzere Paris'e gitmiştir. Lou-Andréas Salomé'ye bir atıf mı? Öyle ya da böyle, korkunç bir figürdür Gertrud, beyaz ışıkla çevrili beyaz figür, saplantı yaratan, mezarı hatırlatan, insanı içine çeken, Deleuze'ün "dehşete düşürücü" ve "canavarca"<sup>41</sup> diye nitelediği beyaz ışıkla.<sup>42</sup>

41. *L'Image-mouvement*, s. 160.

42. Bu yazı ilk kez *L'Ane*'in Ocak-Şubat 1984 tarihli 14'üncü sayısında yayımlanmıştır.

## Kaybolma

(Antonioni Üstüne)

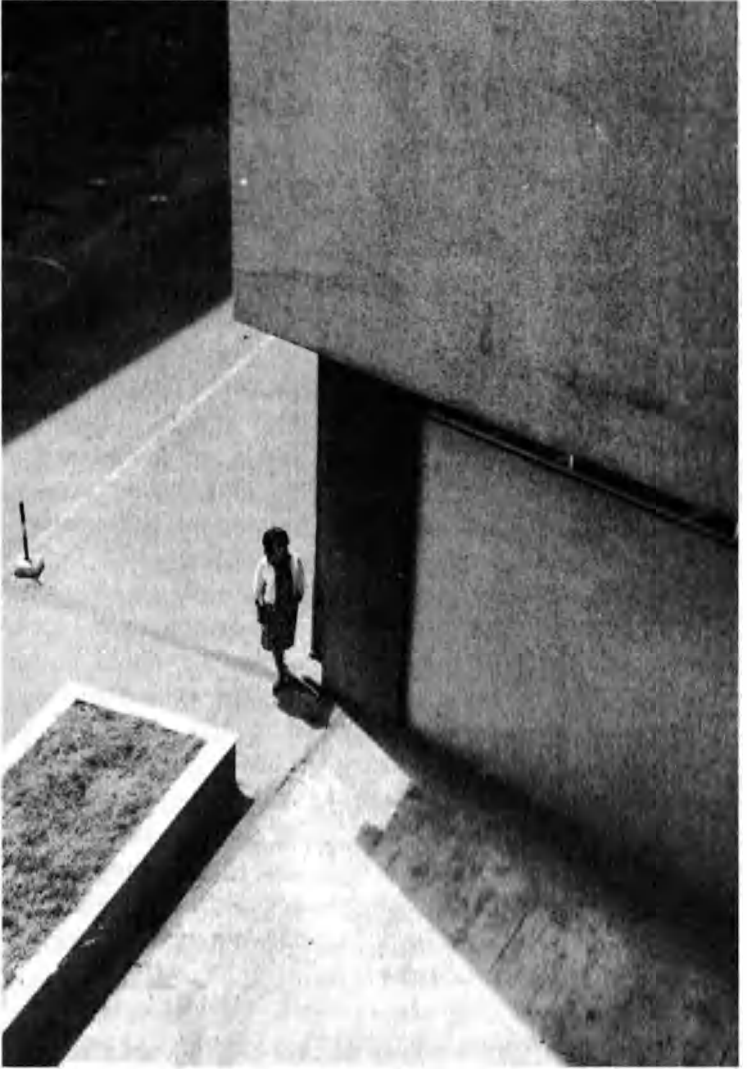
Antonioni'de, *Deserto Rosso* ile renkliye geçişten önce, *L'avventura*'dan *L'eclisse*'ye kadar, siyahbeyazın imkânlarını tüketir görünen biçimsel bir arayış gitgide derinleşmiştir. Antonioni ressamdır; şu anlamda ki, onun için siyah, beyaz, gri, spektrumun çeşitli renkleri, sadece filmin süsleyici, atmosfer yaratıcı ya da heyecan uyandırıcı etkenleri değil, film kişilerini ve olayları soğuran hakiki birer *fikir*'dirler. *La notte* sadece siyahbeyaz bir film değil, siyahın ve beyazın filmidir: film kişilerinin kendilerini oynadıkları ya da gitgide tükenen bir arzuyla bağlandıkları talih tarafından oynandıkları şu dev satranç tahtasının filmi... Beyaz, Antonioni'nin film kişilerinin ruhunu donduran eksikliğe, sevgisizliğe, boşluğa yananlamını verir. Üçleme'de, gitgide keskinleşen biçimsel arayışın bahanesinin –ama sadece bir bahane midir bu?– ya tutmadığı için (*L'avventura*, *L'eclisse*) ya da tükendiği için (*La notte*) başarısızlıkla sonuçlanan bir aşk ilişkisi olduğu bilinir. Bu "başarısızlık" sanki anlatı örgüsüne de bulaşır; baş karakterlerin "sevgisizliği", biraz farklı bir anlamda, anlatının kendisine kadar uzanarak onu temel bir bitmemişlikle yaralar. Baş karakterler, manevi olarak, kendi hayal kırıklıklarını içinde kat ettikleri yerlere benzerler: ıssız, düzensiz, yabancı, besbelli manzaranın, şehir dokusunun altmışların başındaki dramatik değişimini yansıtan mekânlar. Yönlerini şaşırmış film kişileri kendilerine parçalanmış iç dünyalarının kör yansısından başka hiçbir nirengi noktası sunmayan bütünler içinde hapsolmuşlardır (çün-

kü "dış mekân iç mekânın yansıdığı bir aynadır")<sup>43</sup>. Bu arada belirtelim ki Antonioni'de (sözgelişi Visconti'nin ya da Fellini'nin tersine), herhangi bir geçmişe, ahlaki olsun, estetik olsun, duygusal olsun herhangi bir açıdan özlem duyulması söz konusu değildir. Tersine, onun sinemasını özgün kılan, bu yeni çöllere, bu şekilsiz, yabancılaşmış, boşalmış mekânlara, şehirleşmenin getirdiği bu farklı dokuya duyduğu pozitif ilgidir. Antonioni'nin film kişileri, en uç durumda, insan görünüşünü, sevilen yüzü, benzer olanın çizgilerini soğurup yutan boşluğun, soğğun, soyut mekânların çekimine kapılırlar. Yaşadıkları macera, bir kayboluştur.

Gerçekten de *L'avventura* görünüşte bir kayboluşun öyküsüdür, ama önemi, yoğunluğu yavaş yavaş azalan ve böylece bizzat anlatının yapısına, filmin biçimine bulaşıp tehlikeli şekilde etkileyen bir kayboluş: Aslında burada Anna'nın *kayboluşunun kayboluşu* söz konusudur (tabii bu onun bulunması anlamına gelmez, tam tersine). Tuhaf hikâye. "Bir kadın kaybolur": Nefes kesici bir takip filmi de çıkabilirdi bundan, değil mi?

Bu arada unutmayalım ki Antonioni'nin birçok filminin konusunu polisiye bir araştırma, bir soruşturma oluşturur (bu, adı bilinçli olarak polisiye yananamlar içeren *Identificazione di una donna* için de doğrudur). Çoğu Antonioni filminde biri ya da bir şey kaybolur, ama bu kayboluş öyle bir kayboluştur ki, polisiye soruşturmaya, takibe, *suspense*'e özgü gerilim de onunla birlikte kaybolma eğilimine girer. Böylece, *L'avventura*'da Anna'nın kayboluşu, aldatıcı biçimde başka bir kayboluşu vurgulayacaktır: daha gizli, daha az ele gelen, geride kalan film kişilerine musallat olup yollarını şaşırtan ve kayıp kişiyi aramalarını engelleyen bir kayboluş. Antonioni'nin film kişilerinin –belki kamerasının da– mustarip görüldüğü ve anlatının akışını bozan bu dalıp gitme hali çok eleştirilmiştir. Gerçekten de Anna'nın kayboluşu, film kişilerinin özlerinde bir yarılmaya yol açar; dramları artık, bir sürü filmde olduğu gibi kaybolana kavuşmak ya da onu sonsuza kadar kaybetmek değil (bir noktadan sonra bu soru ortadan kalkar çünkü hiçbir anlamı kalmamış-





*Gece*, Michelangelo Antonioni

**dış mekân iç mekânın yansıdığı bir aynadır  
(Witold Gombrowicz)**

tır), kendi parçalarını bir araya getirememektir.

Antonioni'nin dünyası plastik, anlatısal ve varlıkbilimsel açıdan parçalanmış bir dünya olarak karşımıza çıkar; "parçaları birleştirmek" –hem polisin işi hem de bunalımdaki âşıkların imkânsız işi olan bu edim– temelde Antonioni'nin kopmuş, ayrı düşmüş film kişilerinin reddettiği şeydir.

Sanki yapbozun bozuk hali Antonioni'yi yapıp bitirilmesinden daha çok heyecandırıyor gibidir. Onun film kişileri, şüphesiz bu nedenle, kendilerini polisiye bir oyunun içinde bulsalar bile, başarısız detektifler, garip kurbanlar olurlar. Söz konusu olan (başlangıçta öyle sanılsa bile), sonunda sevilen yüze ya da gizlenen hakikate bütünlüğü içinde ulaşmak değildir, çünkü dünyanın dağılmışlığı, kırılmışlığı, parçalanmışlığı sevginin ya da bir hakikate duyulan inancın kendi biricikliği içinde ayakta kalmasına izin vermez. Bu yüzden Antonioni'nin film kişileri, birçoklarının karşı çıktığı, onun filmlerine özgü taklit edilemez melankoli havasını yaratan kemirici bir "neye yarar ki"nin tuzağına düşmüş gibidirler. Bununla birlikte, sanatçının temel konusu buymuş gibi, bu etik-psikolojik tespitle yetinemeyiz. Her şey bunun tersini gösteriyor; en başta da manevi, psikolojik, hatta fiziksel bir çözülme yoluyla da olsa, insani ve figüratif olmayan bir evrene, soyut bir tanrısallaştırmaya yönelik pozitif bir maceranın ifadesi olan şu biçimsel buluş. Evren genişler, dağılır, soğur, ama bu entropi içinde gizli bir mutluluk vardır: lekelerin savruk mutluluğu. Baş karakterlerin sadece insani olan görüş açılarının dışında bir başka görüş açısı daha vardır: kameranin insani olmayan bir biçimde ifade ettiği, sıradan hareketlere (patlamalar, bulutlar, Brown hareketleri, lekeler), Antonioni filmlerinin hareketinin son bulduğu sıradan hareketlerle dolu ilgisiz uzaya yönelik şu soyut bakış açısı.

Antonioni, modern bir sanatçı olarak, modern bir ressam olarak, lekeler, rastlantıdan doğan biçimlere ilgi duyar. Onun gezgin film kişilerinde (Antonioni'nin filmlerinde çok gezilir) biçimsiz olana, şekli olmayana, kaybolan, silinen, ayırt edilemez hale gelen figüre karşı ısrarlı bir hayranlık vardır. Ölüm itkisinin estetik bir formu mu acaba? Gabriele Ferzetti'nin *L'avventura*'daki o hareke-

ti, yani genç bir adamın yaptığı bir kemer süslemesinin akademik rölövesinin üstüne kaza süsü vererek, ama tam da amaçlı diyemeyeceğimiz biçimde (çünkü elindeki keseye sarkaç hareketi vermiştir ve kesenin hızı "kendi kendine" artmıştır), mürekkep hokkasını dökmesi, en azından iki çelişik okumaya açıktır. Birinci okuma psikolojiktir ve olumsuzdur. Buna göre film kişisi hırçındır, bezgindir, artık hiçbir şeye inanmamaktadır; davranışı, kendini sevmeyen olgun yaşta bir adamın, kemer süslemeleriyle safça ilgilenen genç bir mimarın tazeliğine duyduğu hınçla açıklanır. Ama aynı jest, bir çeşit estetik kopuşu ya da belki estetik baş dönmesini, bozduğu akademik çizimden daha çocuksu bir "leke sarhoşluğu"nu da ifade ediyor olabilir. Lekeyle ilgili her şeyde olduğu gibi burada da yok etme ile yaratma, kaos ile kozmos arasında belirsizlik vardır. Yapılmakta olan bir çizimin üstüne mürekkep hokkasını devirmek çizimi yok etmektir, ama aynı zamanda, kâğıtta, çizimin (bu akademik kopyanın) yerine mürekkepten bir yaban çiçeği açtırmaktır.

Aynı şekilde sinema sanatı da, önsel biçimlerle (mizansenin ekranda var etmesi gereken *cosa mentale*) gerçek olanın sunduğu ham görüntülerin karmaşık bir bileşiğidir. Çizim kaybolur, ama bu basit bir silinip gitme değildir, "beyazlığın koruması altındaki bakır kâğıt"ın ilk tazeliği yok olmuştur. Leke entropiyi, bozulmayı, olayların tersine çevrilemezliğini ifade eder; ama aynı zamanda, biçimsiz ve adsız da olsa, kendine özgü bir figürün yaradılışıdır. Bu "biçimsiz ve adsız" karakterde maceranın kendisini, Antonioni kahramanlarının isteyerek yaşamış ve tamamlanmış kaderini görmemek mümkün mü?

*L'eclisse* – Tutulma'da söz konusu olan hangi tutulmadır? Tutulan nedir, gölgede kalan hangi güneştir? Belki de sadece film kişileridir, günün sonunda –ve filmin sonunda– kameranın yeniden ziyaret ettiği ama bu sefer boş olarak gördüğü karşılaşma mekânlarında eriyip gitmiş film kişileri. Şehrin, adsızlığın, anlamsız karşılaşmaların ve her şeyi ele geçiren gecenin boşluğudur bu. Ama sinema tıpkı bilinçdışı gibi olumsuzlama tanımadığı içindir ki Antonioni filmlerindeki boşluk sanki içinde bir mevcudiyet taşır gibi olumlu biçimde varlığını sürdürür. Bir Antonioni filminde, film ki-

şilerinin, insanların silinerek yerlerini sanki niteliksiz uzaya, saf uzaya, "büyüse de kendini inkâr etse de kendine eşit kalan uzay"a bıraktığı (ki her film bu amaca yönelik olarak düzenlenmiş gibidir) andan daha güzel ne vardır? Boş alan boş değildir: Pusla, uçucu yüzlerle, silinmekte olan mevcudiyetlerle ya da rasgele hareketlerle doludur; sonuçta tasarıların, tutkuların, insan varoluşunun olumsuzluğundan kurtulmuş varlığın o uç noktasını temsil eder.

---

## Kaynakça

- Baltrusaitis, Jurgis, *Anamorphoses*, Olivier Perrin.
- Barthes, Roland, "Le Troisième Sens", *Cahiers du cinéma* 222 içinde.  
*L'Obvie et l'Obtus*, Seuil.
- La Chambre claire*, Cahiers du cinéma/Seuil/Gallimard.
- Bataille, Georges, *Manet*, Skira.
- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf.
- Belloir, Dominique, "Vidéo Art Exploration", seri dışı *Cahiers du Cinéma*.
- Benjamin, Walter, *Essais 1922-1931*, Denoël-Gonthier, Médiations dizisi.
- Borges, Jorge Luis, *Fictions* ve *L'Aleph*, Gallimard.
- Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard.
- Burch, Noël, *Praxis du cinéma*, Gallimard.
- Canetti, Elias, *Masse et puissance*, Gallimard.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Différence.  
*L'Image-mouvement*, Minuit.
- Deleuze-Guattari, *Mille plateaux*, Minuit; *Kafka*, Minuit.
- Eisenstein, Sergei Mikhailovitch, *Au-delà des étoiles*, U.G.E. 10/18.  
*La Non-Indifférente Nature*, 10/18.
- Réflexions d'un cinéaste*, Ed. de Moscou.
- Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma*, Seghers.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard.
- Hitchcock-Truffaut, *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock*, Seghers.
- Kaplan, O., *Ptyx and Mac Guffin: From Mallarmé to Hitchcock*, U.C.P.
- Klossowski, Pierre, *La Ressemblance*, Ed. Ryōan-Ji.
- Lacan, Jacques, *Séminaire XI*, Seuil.
- Lebel, Jean-Patrick, *Cinéma et Idéologie*, Ed. Sociales.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard.  
*L'Oeil et l'Esprit*, Folio-Essais (Türkçesi: *Göz ve Tin*, Metis).
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck.
- Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éd. Universitaires.
- Morin, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit.
- Oudart, Jean-Pierre, "La Suture", *Cahiers du Cinéma* 211 ve 212 içinde.
- Paulhan, Jean, *La Peinture cubiste*, Denoël-Gonthier.
- Panofsky, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, Minuit.

Picon, Gaëtan, *1863: Naissance de la peinture moderne*, Skira.

Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard.

Rohmer, Eric, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, 10/18.

*Le Goût de la Beauté*, Ed. de l'Etoile/Cahiers du cinéma.

Riegl, Aloïs, *Grammaire historique des Arts Plastiques*, Klincksieck.

Schefer, Jean Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma/  
Gallimard.

Virilio, Paul, *L'Espace critique*, Bourgois.

Wölfflin, Heinrich, *Réflexions sur l'histoire de l'Art*, Klincksieck.

*Hitchcock/Truffaut*, Ramsay.

---



Pascal Bonitzer

## Kör Alan ve Dekadrajlar

Pascal Bonitzer'in "Kör Alan" ve "Dekadrajlar" başlıklarını taşıyan iki kitabını bu Metis edisyonunda biraraya getirdik. Sinemanın gerçeklik ile ilişkisini sorgulayan "Kör Alan"da, dorukları temsil eden kimi isimlerle karşılaşırız: Lumière, Griffith, Ayzenştayn, Bazin, Rossellini, Hitchcock, Godard. Bu doruklar, kimi zaman gerçekliğin montaj ve sinematografik planların müdahalesiyle parçalanması, kimi zaman da gerçekliğe duyulan şüpheli bir saygı biçiminde ortaya çıkıyor. Hitchcock'a özgü suspense'in sinema tarihi içindeki belirleyici önemi, video yüzeyinin sinemadan farkları, yakın plan, alan derinliği ve alan-dışının özel işlevleri –gerçeklikle ilişkide bu işlevlerin anlamı– ve modern sinemanın giderek mutlak anlamda bir gerçekçi-olmama özelliği kazanışı konu ediliyor.

Çerçeve ve çerçevelemenin hem sinemada hem resim sanatındaki işlevlerini ve kullanımını inceleyen "Dekadrajlar" ise, sinema ve resim arasındaki örtük, fazla irdelenmemiş ilişkiyi sorguluyor. Kitapta sınıanan iki saptama var: İlki, resmin, modernliğin onu moleküler öğelere, lekeye, çizgiye, renge, biçime indirgemek yolunda yaptığı her şey bir yana, dram sanatı ile, sahneye koyma ile bağını hâlâ koparmamış olduğu, yani resmin dramatik bir sanat olduğu. İkincisi, Godard ve Antonioni'de belirginleştiği gibi, sinemanın, sanayinin onu mahkûm etmeye çalıştığı anlatısal dramatik kaderi aşma yönünde, resmin en son moleküler bileşenlerine, soyutlamalarına ulaşma yönünde güçlü bir arzu duyduğu.

Kör Alan ve Dekadrajlar, arka planında sürekli temel bazı felsefi problemlerin varlığını hissettirdiği bir kitap. Sinema ve resme, sanatsal biçim vermenin sorunlarına ve görme'ye ilgi duyan okurlarımızın kitabı ilgiyle karşılayacaklarını umuyoruz.

Metis Sanatlar ve İnsan

ISBN-13: 978-975-342-584-1



Metis Yayınları  
www.metiskitap.com

