

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**GÖRÜNMEYEN SİNEMA: EKSİLTİ VE ALAN DIŞININ FİLM ANLATISI VE
ESTETİĞİNDEKİ YERİ**

Doktora Tezi

Mehmet Köprü

Ankara-2018

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**GÖRÜNMEYEN SİNEMA: EKSİLTİ VE ALAN DIŞININ FİLM ANLATISI VE
ESTETİĞİNDEKİ YERİ**

Doktora Tezi

Mehmet Köprü

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Tuğba Taş

Ankara-2018

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI**

Mehmet Köprü

**GÖRÜNMEYEN SİNEMA: EKSİLTİ VE ALAN DIŞININ FİLM ANLATISI VE
ESTETİĞİNDEKİ YERİ**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Tuğba Taş

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. S. Ruken Öztürk
Doç. Dr. Vahit İlhan
Doç. Dr. Tuğba Taş
Doç. Dr. Acı Karadöğün
Doç. Dr. Enek Gayir Rahke

İmzası



Tez Sınavı Tarihi:

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (.../ .../ 2018)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Mehmet Köprü

İmzası

TEŐEKKÖR

Bu tez çalışmasının ortaya çıkmasında, bilgi birikimleriyle ve yol gösterici önerileriyle desteklerini esirgemeyen tüm değerli hocalarıma en içten teőekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ	I
GİRİŞ	1
A. FİLMSEL ZAMAN VE EKSİLTİ	22
1) Sinemanın Hareketi ve Zamanı	22
2) Zamanın Anlatısalılığı, Anlatının Zamansallığı	31
3) Sinematografik Anlatının Zamansal Özgünlüğü	46
4) Eksilti	55
a. Tanımı ve Anlatı Zamanı Açısından Önemi	57
b. Mitten Romana Eksiltinin Değişen Yüzleri	64
c. Sinematografik Eksiltinin Karakteri	79
B. FİLM UZAYI VE ALAN DIŞI	95
1) Filmde Mekân ve Uzam	95
a. Mizansenin Yarattığı Film Öncesi Uzam	99
b. Kameranın Gördüğü Resimsel Uzam	106
i. Rönesans Perspektifinden Film Uzamının İnşasına	108
c. Perdeye Yansıyan Diegetik Uzam	128
2) Görünür Uzamın Ötesi ya da Alan Dışı	135
a. Dış Uzayın Keşfi ve Sinema Öncesi Gelişimi	135
b. Alan Dışının Sinematik Kimliği, Tanımı ve Tipleri	141
c. Görünmeyen Görünürlüğü	157
C. SİNEMADA EKSİLTİ VE ALAN DIŞI BÜTÜNLÜĞÜ YA DA TÜMLEYEN KRONOTOP	179
1) Fizikten Romana, Romandan Sinemaya Uzay-Zaman	181
2) Sinemanın Tümleyen Kronotopu	190
a. Tümleyen Kronotopu Ne Belirler?	196
b. Başka Gerçeklikler, Başka Amaçlar	200
3) Gösteri Sinemasının Sakladıkları	211
a. Görünmeyende İşleyen Devamlılık	214
b. Kapı Arkasındaki Kronotop	229
c. Geciktirim	235
4) Modernistin Kurcaladığı Kronotop	240
a. Yıkıcı Etki	262
b. Çoğaltıcı Etki	287
c. Genişletici/Dönüştürücü Etki	308
5) Salt Gerçeklik Arayışı ve Tümleyen Kronotopun Zayıflatılması	327
6) Tümleyen Kronotopun Başka İşlevleri	344
a. Duygusal Manipülasyon Aracı Olarak Tümleyen Kronotop	346
i. Bilinmeyenden Gelen Korku	347
ii. Merak, Beklenti ve Endişe	354
iii. Görünmeyenin Hazzı	365
b. Saklamanın İdeolojisi	378
i. Gözden Irak, Gönülden Irak	388
ii. Toplumsal Bilinçdışı Olarak Ekran Dışı	395
iii. Görünmeyen Muktedir	408
SONUÇ: Yeni Bir 'Dışarı' Tahayyülüne Doğru	416
KAYNAKÇA	435
ÖZET	457
ABSTRACT	459

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: *Joachim'in Sürülmesi* (Domenico Ghirlandaio, 1486)

Şekil 2: *Arnolfini'nin Evlenmesi* (Jan van Eyck, 1434)

Şekil 3: *Vişne Tabağı* (Paul Cézanne, 1885-87)

Şekil 4: *Batan Güneş'ten* (*L'Eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962) ekran görüntüsü

Şekil 5: *Büyük Budapeşte Oteli'nden* (*The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson, 2014) ekran görüntüsü.

Şekil 6: *Yurttaş Kane'den* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) ekran görüntüsü.

Şekil 7: *Eleştiriden Kaçış* (*Fugint de la Crítica*, Pere Borrell del Caso, 1874)

Şekil 8: Aziz Jeron, Aziz Villimarus, Aziz Gallus ve 11000 bâkiresiyle Azize Ursula'nın şehit edilişi, 1137-1147

Şekil 9: *Hoşgörüsüzlük'ten* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916) ekran görüntüsü

Şekil 10: *Yurttaş Kane'den* ekran görüntüsü

Şekil 11: *Batan Güneş'ten* ekran görüntüsü

GİRİŞ

*Evrende egemen olan kuram, körlüktür.
(Canetti, 2005: 78)*

*Uzak tutacaksın birçok şeyi gözlerden, sahnedeki
anlatacak belagatiyle
Onları çok geçmeden; Medea kesmesin oğullarını
seyircinin önünde,
Sahnede pişirmesin insan etini imansız Atreus,
Procne dönüşmesin kuşa, Cadmus da yılanı.
İnanmadan öğrenirim bana bu şekilde göstereceğin
bir şeyden.*

(Horatius, 2016: 17)

Görünen, sorgulayan zihinlerde ve felsefi düzeyde olmasa bile, pratik dünyanın büyük bir bölümüne hâkim olan sıradanlaşmış düşünce sisteminde gerçekliğin en önemli referanslarından biridir. Fiziksel çevreye dair bilginin büyük bir bölümünün görüntüler üzerinden elde ediliyor olması görünenin bu önemini açıklayabilir. Ya da imgeler dünyasının insan zihnine gönderdiği uyarıların daha ilk nefesle başlaması bu bağlamda bir etkidir. Nedeni ne olursa olsun, insan anlığının gerçeklik derecelendirmesinde görsel algının özel bir yerinin olduğu bilinen bir olgudur. ‘Duyduğuna değil, gördüğüne inan’ benzeri deyişlerle gündelik yaşama da sızan bu belirgin üstünlük, kültürel dünyanın vazgeçilmez bir unsuru olan sanatsal faaliyetlerde de kendini belli etmiştir. Mimetik, yani taklitçi sanatların aynı zamanda görsel bir öze sahip olması bu anlamda sadece tesadüf değildir. Çünkü imgeler, gerçekliğe yaptıkları güçlü atıfla onu aslına yakın bir tarzda yeniden üretmenin en kestirme yolunu sunarlar. Varlıkların görsel uzantılarının, sanat ya da başka uğraşlarla yeniden üretilmesindeki ana motivasyon kaynaklarından biri de onların yanıltmaya olan bu yatkınlıklarıdır. “Görüntüler gerçekliğe sahip olmanın güçlü bir yanılsamasını yarattığı için bizi büyülerler. Eğer gerçekliği görüntüler, resmeder, ya da onu kopyalarsak, önemli bir büyülü gücü kullanmış oluruz” (Kolker, 2011: 22). Bu nedenle görsel üretimin ve düzenlemenin, sadece resim ya da heykel gibi gücünü doğrudan plastik hammaddeden

alan sanatlarda değil, tiyatro ya da bale gibi anlatının, koreografinin ya da müziğin ön planda olduğu sahne sanatlarında bile özel bir yeri vardır.

Ancak görünene karşı duyulan inanç ve güveni fırsata çevirme konusunda yedinci sanat, kendinden önceki tüm sanatsal uğraşları (fotoğraf da dâhil) geride bırakmıştır. Öyle ki, nesne ile göstereni arasındaki farkı neredeyse sıfıra yaklaştıran "kısa devre gösterge" (Monaco; 2011: 154, 157) sistemi, neredeyse sinemanın temel anlam mekanizması olmuştur. Çünkü sinemada görülen sadece, cisimlerin uzam içerisinde kapladıkları kütlesel varlıklarının bir izdüşümü değildir. Devinim hissi sayesinde filmler, onların zamansal siluetlerini de görünür kılarlar. "Her sanat türü az ya da çok seyircinin gerçeklik duygusuna seslenir; en çok da sinema" (1999: 26) diyen Lotman, sinemanın görünenle kurduğu bu çok boyutlu ilişkinin altını çizmiştir. Filmlerde gerçeklik izlenimi ileri düzeydedir çünkü hem nesneyi hem de onun hareketini göstermektedir.¹ Bu ise, Pezzella'nın deyimiyse, "[G]ereklik ile görüntü arasındaki ayırt edilemezliği amaçlayan fantazmagori" (2006: 52) ihtimalini sinematografik ifadenin ayrılmaz bir parçası haline getirmektedir. Üretim sürecinin ve aracın gizlenmesi esasına göre işleyen fantazmagorinin çağrıştırdığı etik sorunsalla akla gelen ve filmleri ikiyüzlü bir kandırma ya da illüzyon vesilesi olarak gören eleştirel yaklaşıma bakıldığında da yine gerçekliğin görünen kısmıyla kurulan bu mahrem ilişki ile karşılaşılır. Ulus Baker'in, sadece endüstriyel sinemaya değil, onun alternatiflerine

¹ Gerçeklik izleniminin ileri düzeyde olması, tam olduğu anlamına gelmez. Sonuçta, her şeye rağmen, perdede görülen de fiziksel gerçekliğin bir yansımasıdır ya da gösterenidir. Çünkü gerçekliğin diğer önemli bir referansı olan dokunsallık sinemada yoktur. Metz'e göre insan beyni, nesneleri ve kopyaları birbirinden ayırırken dokunsallığı temel ölçüt almaktadır (2012: 22). Sinemanın mekanik bir yeniden üretim olmadığını ispatlamaya çalışan erken dönem kuramcılardan Rudolf Arnheim ise göz dışındaki duyu organlarının tamamının eksikliğini, sessiz sinema için sanatsal bağlamda bir avantaj olarak görür (2010: 31-34). Bazin de, "bütün sanatların en gerekisi yine de ortak kaderi paylaşır. Sinema, gerçeği bütünüyle yakalayamaz, gerçek ister istemez bir kıyıdan kaar" (2011: 208) diyerek bu görüşe kısmen de olsa katılır. Bu nedenle, sinemanın gerçeklik izlenimindeki üstünlüğü sadece diğer mimetik uğraşlar karşısındadır.

de ağır suçlamalarda bulunan Stéphane Zagdanski'nin tutumuna dair yaptığı özetlemesi tam da bununla ilgilidir:

En rafine estetik ürünlerine varıncaya kadar, sinema yırtıcı bir endüstri oldu hep: hipnozla ve manipülasyonla ta baştan beri eleleydi. İdeolojik bakımdan doğuşu Lumière kardeşlerin icadı değil, İsa'dan önce dördüncü yüzyılda Platon'un mağarasıydı – işte bu mağarada kudurgan bir grup büyüye kapılmış gidiyordu. “Sinema kendini sanatın mirasçısı zanneder, ama olsa olsa klonlamanın atasıdır, hayat taklidi yapan bir ölüm tekniğidir.” (Baker, 2011: 79).

Zagdanski'nin eleştirel, Monaco'nun göstergebilimsel, Lotman'ın algısal ve Pezzella'nın estetik yaklaşım ya da terimleriyle desteklenen ve birbirlerini doğrulayan bu çıkarımların hepsi de şunu öngörmektedir: Filmlerde anlam (ya da hile) fiziksel evrenin perdeye yansıyan gerçekçi görsel kopyalarıyla var olur.

Bu doğru ama eksik bir görüdür. Doğrudur çünkü filmlerde anlam öncelikle perdedeki ya da ekrandaki gerçeklik temsilleri üzerinden kurulur.² Eksiktir çünkü görünen tek başına anlam üretmek için yetersizdir. Sonuçta kadraj evrenin oldukça sınırlı bir kesitini kapsayabilmektedir ve bu, anlam üretimi için çoğu zaman yetersizdir. Film üreticileri söz konusu sorunu çözmek için kimi zaman sinemaya özgü, çoğunlukla ise sanatın ya da edebiyatın farklı türlerinde kullanılan yöntemlere başvurmaktadırlar. Belirli bir mekândan alınan küçük bir parça ile o mekânın tamamını ya da büyük bir topluluğa ait olduğu izlenimi veren stereotip karakterler üzerinden o topluluğun bütünü ele almaya çalışmak gibi sinemanın başka alanlardan (edebiyat, resim, tiyatro vb.) emanet aldığı ve genel itibarıyla metonimiye dayalı temsil stratejileri sinemaya özgü olmamanın ötesinde çözüm için de yetersizdir. Teorik olarak bir filmin tamamı düzdeğişmecedan ya da eğretilmeden ibaret olabilir ama bunu uygulamaya geçirmek hem zahmetlidir hem de ortaya çıkacak ürün açısından sorunludur. Ayrıca böyle bir çözüm ancak uzamsal sınırlara uygulanabilir. Ama sinemada sadece uzam değil zaman da son derece kısıtlıdır ve söz konusu çözümler bu bağlamda da yetersizdir.

² Meksikalı yönetmen Alejandro González Iñárritu'un 11 Eylül saldırılarını karanlık bir ekrandan işitilen panik sesleriyle yansıttığı kısa filminde olduğu gibi, tüm mesajın ses şeridi üzerinden aktarıldığı bazı istisnai filmler bu tümcedeki genellemenin dışındadır.

Bu yetersizliği tamamlamak için akla gelen diğer bir alternatif sestir. Görsel düzenlemede kapsam dışı kalan uzamın eksikliğini akusmatik sesin çok yönlülüđüyle³ aşmak ‘kulağa’ mantıklı gelmektedir. Ama hatırlanmalıdır ki sinema tarihinin en çok şey anlatan, Christian Metz’in deyimiyle en “geveze”⁴ filmleri sessiz döneme aittir. Üstelik görüntü için var olan kısıtların bir kısmı seste de geçerlidir. Özellikle süre sınırlaması ses yardımıyla aşılamaz. Bir buçuk saat sürmesi gereken bir filmin sonunda sadece görüntü değil, ses kanalı da son bulur. O halde çözümün tek adresi bir duyunun yetersizliğinin diğer biriyle kapatılması değildir. Anlam iletimi için görsel ya da işitsel kanalları kullanmak yerine, bunların boşluğundan da faydalanarak zamansal ve mekânsal sınırlamaları aşan ve duyumsanmayan (kimi zaman sadece görünmeyen kimi zamansa hem görünmeyen hem de işitilmeyen) ama hissedilen bir katmanın ya da yerin daha varlığı söz konusu olmalıdır. Ama fiziksel düzlemde hiçbir duyuya hitap etmeyen böyle bir katman öykü evreni içerisinde nerede ve nasıl var olabilir? Dahası görsel ya da işitsel olarak algılanmayan bir yer nasıl genel yapıya dahil olmaktadır? Buranın bir tanımı ve adı var mıdır? Görülmeyen ve bazen duyulmayan bir yer ya da unsur filmsel anlamın oluşumunda nasıl ve ne kadar etkilidir? Buraya sadece zorunlu hallerde mi başvurulur yoksa anlam ve duygu açısından görünen ve duyulandan daha etkin olduğu durumlar da söz konusu mudur? Tüm filmler burayı aynı şekilde ve aynı amaçla mı kullanır? Bilişsel ve psikanalitik düzlemdeki işleyişi nasıldır? Görülmeden etkileyebildiği için ideolojik bir etkinliği var mıdır?

Aynı zamanda bizim araştırma problemlerimizi de oluşturan bu soruların; psikanaliz, ekonomi-politik, kültürel çalışmalar veya göstergebilim gibi farklı alanların sorduğu; ‘sinema gördüğümüzden mi ibarettir?’, ‘perdede görünenin arkasında yatan sosyo-kültürel ya da ekonomi-politik etmenler nelerdir?’, ‘subliminal mesajlar sinemada

³ “Ses yalnızca her yerde değil, aynı zamanda her yöndedir” (Monaco,2011: 205)

⁴ “Çünkü hiçbir dönem sessiz sinema kadar geveze olmamıştır” (Metz, 2012: 56).

nasıl işler?”, ‘sinemada üretim ve emek nasıl gizlenir?’ ya da ‘filmlerde görülenler bilinçaltında bastırılan hangi dürtülerin bir sızıntısıdır?’ benzeri sorularla karıştırılmaları ihtimali oldukça yüksektir. Çünkü sinemada kasıtlı ya da kasıtsız gizlenen ve gösterilmeyen bir şeyler her zaman vardır. Özellikle ana akım anlatı sineması neredeyse tamamen kendini ve tekniğini gizleme üzerine kurmuştur. Bu nedenle farklı araştırmacılar kendi perspektiflerinden bu saklı bölgeleri incelemiştir. Çoğu disiplinlerarası olan bu tür çalışmalarda da ana hedef yine sinemanın görünmeyen yüzüdür. Ancak bunlarda yapılmaya çalışılan genellikle, göstergelerdeki, düz bir bakışla ayırdına varılamayan kimi özelliklerin, ilgili disiplinin araçlarıyla deşifre edilmesidir. Başka bir deyişle burada somut anlamıyla bir ‘görünmeme’ durumu söz konusu değildir.

Konuya doğrudan sinemanın kendi anlatısal ve biçimsel olanakları açısından yaklaşılacak olan bu çalışmada ise saklama veya göstermeme durumu kelimelerin ilk anlamlarıyla ele alınacaktır. Burada ilgilenilen, görünmeyen ve gösterilmeyen şeylerin en somut halleriyle sinemanın genel yapısı için ne ifade ettiği olacaktır. Bu ise filmlerin deneyimlenmesine ve sinemanın doğasına doğru yapılacak daha olgusal bir yaklaşımı gerekli hale getirmektedir. Çünkü “filmin uzayında, ‘saklı’ bir şey her zaman vardır” (Bonitzer, 2006: 61) şeklindeki genelleme filmin zamanı için de geçerlidir ve bu ikisinin birleşimi, sakladıklarıyla ya da gösterdikleriyle bir bütün olarak filmin kendisidir. “Sinema bir uzantılar ile belirtiler aracı ve sanattır” diyen Monaco şöyle devam eder: “Anlamın çoğu gördüğümüzden (ya da duyduğumuzdan) değil ama görmediğimizden ya da daha doğru bir deyişle gördüğümüzle görmediğimizin devam eden ilişkisinden gelir” (2011: 164). Anlatısal filmler özünde bir görünenler ve görünmeyenler bileşkesidir. Öykülerini içerdekinin ve dışardakinin etkileşimi aracılığıyla seyirciye aktarırlar. Bizi ilgilendiren ise daha çok, bu etkileşimin, dışarıda tutulan, görünmeyen, gösterilmeyen ya da saklanan tarafıdır. Başka bir deyişle burada, filmlerin fiziksel

olarak duyumsanan kısımlarının dışında kalan ‘öte boyutu’ tartışmaya açılacaktır. Ancak mantıksal olarak bir olgunun kendisini kavrayamadan karşıtını çözmek ya da ötesine geçmek söz konusu olamaz. O yüzden burada da, filmlerin ‘meta-fiziğine’ geçmeden önce ‘fiziği’ anlaşılmalı çalışılacaktır.

Sinemanın anlatı akışını ya da biçimsel yapısını düzenlerken kullandığı iki temel düzey olan zamansal ve uzamsal boyut burada başlangıç adımlarımızı oluşturacaktır. Çünkü sinemanın görünen ve duyulan kısmı, birbirinden ayrılamayan bu iki boyutta var olur. Perdedeki zaman-uzam bir nevi sinemanın fiziğidir. Bu nedenle filmlerde bir şeylerin dışarıda bırakılması (fizik dışı hale gelmesi), bunların olanakları ya da sınırları kullanılarak gerçekleşmektedir. Şeyler ekran ya da perde üzerinde algılanabilecek kadar görünüyorsa bu onların, film uzay-zamanındaki mevcudiyetlerini gerektirir ve bu mevcudiyete sahip olmayan diğer her şeyden onları ayırır. Buradaki ‘diğer her şeyin’, filmin kısıtlı zaman ve uzamının dışında kalan bir sonsuzluğa denk düşüyor olması ise bizim konumuz açısından bir sorun gibi durmaktadır: Eğer çerçevenin ve olay örgüsünün kapsamadıkları ile ilgileniyorsak dışarıda kalan bu sonsuzluğu neresinden ve nasıl ele alacağız?

Burada ilgilenilen ‘dışarı’nın tüm evren değil de, oldukça sınırlı olan filmin öykü evreni, yani ‘diegesis’ olduğu göz önünde bulundurulursa sorun kendiliğinden çözülecektir. Bu durumda atlanarak ya da çerçeve dışı bırakılarak gösterilmeyen varlıkların film uzamıyla ve zamanıyla bağları da daha net tanımlanabilir: Filmin öykü evrenine (diegesis) ait olduğu halde atlanan ya da çerçeve dışı bırakılan unsurlardan birisi (atlanan) film zamanıyla, diğeri (çerçeve dışı bırakılan) ise film uzamıyla ilgili görünmektedir. Ama burada, daha önemli başka bir sorun bizi beklemektedir. İleride bilimsel gerekçeleriyle de açıklanacağı gibi, zamanı ve uzamı fiziksel ve hatta toplumsal bağlamda ayrı düşünemediğimiz için onlarla ilgili olan dışarıda bırakma işlemlerini de

aslında birbirinden ayrı değerdendiremeyiz. Bu nedenle, üçüncü bölümden itibaren bu ayırmıdan vazgeçilecektir. Ama çalışmanın kuramsal çerçevesinin çizilmeye çalışılacağı ve konuyla ilgili daha önceki tartışmaların hatırlanacağı ilk iki bölümde, zorunlu olarak, hem zaman ve uzam ve hem de öykü evreni düzeyinde onların kapsamadığı dış unsurlar ayrı şeylermiş gibi ele alınacaktır. Çünkü kavramlarına ve görüşlerine başvuruilan temel tartışmalar bu ikisini hep ayrı ayrı değerdendirmiştir. Hatta bunlar, neredeyse tamamen iki farklı çalışma disiplininin meseleleri gibi görülmüş ve iki ayrı isimle anılmıştır. Genellikle anlatı kuramcılarının ilgi gösterdiği zamansal dışarıda bırakma için ‘eksilti’ (*ellipsis*) ya da nadiren ‘eksiltme’ ifadeleri uygun görüldürken, sinemanın kendi özgün işleyişine meraklı olan araştırmacılar çerçevenin kapsamadığı kısımla ilgilenmişler ve buna ‘alan dışı’ ya da ‘ekran dışı uzam’ gibi isimler vermişlerdir. Burada da, çalışmanın ilk iki bölümünde bu ayrıma mecburen sadık kalınacak ve ilk bölümde, eksiltiyle birlikte onu da içeren zamansallık, anlatı zamanı, film zamanı gibi konular tartışılacak; ikinci bölümde de alan dışısıyla birlikte onunla doğrudan bağlantılı olan görsel uzam ve film uzamı ele alınacaktır.

Tarihi, “İlyada kadar eski” (Chatman, 2009: 65) olan eksiltinin, görsel temsilde her zaman var olmasına rağmen işlerliği sinemayla güçlenen ve bu nedenle de görece yeni bir olgu olan alan dışısına göre daha zengin bir tartışma zemini sunduğu söylenebilir. Mesela eksilti tartışılırken, temelleri Aristo’nun *Poetika*’sına, Platon’un *Devlet*’ine ve Horatius’un *Ars Poetica*’sına kadar giden geniş bir anlatı kuramı (poetika) külliyyatı ve yine bir o kadar geniş kuramsal terminolojiler yelpazesinden faydalanılabilmektedir. Yapılan eyleme doğrudan bir isim koymamış olsalar bile, Aristo “varlığı yahut yokluğu fark edilmeyen bir şey, bir bütün’ün (temel) parçası olamaz” (2006: 30) dediğinde ya da Horatius “[S]ahneye taşımayacaksın sahne arkasında geçmesi gerekeni” (2016: 17) diye öğütte bulunduğunda aslında benzer bir araca dikkat çekmektedirler. Zaten bu gibi klasik isimlerin attığı temeller üzerine kurulan anlatı kuramının ya da dramaturjinin,

özellikle zamansal düzenlenişle ilgili çoğu yaklaşımı bir şekilde gelip eksiltiye ya da genel anlamıyla dışarıda bırakmaya dayanmaktadır. Örneğin poetikanın ana konularından olan öykü zamanı-söylem zamanı ayrımı, dışarıda bırakmakla doğrudan bağlantılı olan bir olgudur. Çünkü eksiltiye başvurulduğu zaman öyküde zaman geçmesine rağmen söylem duraklamaktadır (Chatman, 2009: 65). Yani eksiltme, anlatı zamanı ile anlatılan zaman arasındaki farkı belirleyen unsurlardan biridir. Diğer yandan öykülemedeki eksiltinin oranı ve miktarı da bu iki zamanın planlanmasıyla şekillenmektedir. Taslak ya da senaryo aşamasında, bir kitabın kaç sayfa olacağı ya da bir filmin ne kadar süreceği (söylem zamanı) öngörölmeye çalışılırken atlanacak olaylar da önceden belirlenmektedir. Bu durumda eksilti pasif ve edilgendir.⁵

Öykü ve söylem zamanı ayrımıyla birlikte; bunlarla da bağlantılı olan diegesis ve diegetik zaman, olay örgüsü, ritim, sıklık, hız, sıra, kronoloji, paralipsis ve anakroni gibi anlatıbilim kavramları da eksiltiyi dolaylı ya da doğrudan ilgilendirmektedir. Diğer taraftan bunların nerdeyse tamamı, anlatı zamanının bileşenleri ya da dönüştürücüleridir. Zamansallık ve anlatı zamanı, eksilti de dahil, bu uygulamaların hepsinin üst başlığını oluşturmaktadır. O nedenle, eksiltinin anlatısal ve sinematik görünümlerine geçilmeden önce, bunları anlamakta da anahtar önemde olan zaman kavramı, anlatıyla ve sinemayla kesiştiği yerlerde ele alınacaktır. Eksiltiyle ilgili bölüme giriş bağlamında olması planlanan bu genel değininin ontolojik bağlamdaki tartışmalarında Aristo, Augustinus, Heidegger ve Bergson gibi konunun ilk akla gelen isimlerinden; zamanın toplumsal yaşamdaki ve bireysel düşünüşteki yeriyle ilgili noktalarda Norbert Elias'tan ve anlatı zamanı kısmında anlatı kuramının zamansal ayağına en fazla kafa yormuş olan Paul Ricoeur ve Gerard Genett'le beraber Tzvetan

⁵ Bu durum, eksiltinin sinemadaki kullanımına geçildiğinde ayrıca önem kazanmaktadır. Eksiltinin karakteri (anlatısal mı yoksa sinematografik mi), onun pasif ya da aktif olmasıyla yakından ilgilidir. Çünkü bunlardan birisi senaryo aşamasında (anlatısal ve edilgen), diğeri ise kurgu masasında (sinematografik ve etken) yapılmaktadır.

Todorov, Seymour Chatman ve Umberto Eco gibi anlatı kuramcılarının görüşlerinden faydalanılacaktır. İmgeleri hareketlendiren düzeneğinden ve yarattığı ‘şimdi’ duygusundan dolayı bu bağlamda yeni bir tartışma zemini sunan sinemanın zamansallığı ve anlatısallığı ise, konuyla ilgili en ufuk açıcı felsefi tartışmaların sahibi olan Gilles Deleuze’ün yanında, André Bazin ve Béla Balázs gibi klasik kuramcılarının ve sinema göstergebiliminin önemli temsilcilerinden Christian Metz ve Jean Mitry’nin ilgili çalışmalarına referansla tartışılacaktır.

Metz, Mitry ya da David Bordwell gibi sinema teorisyenlerinin görüşleri, çalışmanın diğer bir merkezini oluşturan alan dışına doğru kayıldıkça daha da ağırlık ve önem kazanacaktır. Çünkü eksiltinin aksine alan dışı; resim, fotoğraf ve belki roman için de geçerli olmakla birlikte, en fazla sinemada işlevsel olan bir uygulamadır. Alan dışının neden fotoğraf ya da resim gibi sabit görseller için değil de, hareketli imgeler ve onların anlatısal ve sinematik yapılanmaları için daha önemli olduğu; film anlatısının, kurgusunun, çerçevesinin, kompozisyonun ve sahnelemesinin farklılıkları ve özgünlükleriyle açıklanmaya çalışılacaktır. Farklı kompozisyon tiplerinin (açık ve kapalı gibi) ve değişik uzamsal yapılanmaların alan dışını nasıl etkilediği ve belirlediği gibi konular da buradaki diğer tartışma dinamiklerini oluşturacaktır. Çünkü eksiltinin anlatı zamanıyla olan sıkı ilişkisine benzer bir durum alan dışı ile uzam arasında da geçerlidir. Söz konusu olan film uzamı olunca ise başvurulabilecek kaynaklar da zenginleşmektedir.

Filmlerin mekânsal yanılsama yaratmadaki gücüne dikkat çeken Hugo Münsterberg veya sinemanın sanatsal varlığını ve özgünlüğü vurgulamaya çalışan Rudolf Arnheim gibi erken dönem kuramcılardan, sinema teorisinin klasik dönemlerine damgasını vuran gerçekçi ve biçimci ayrımına kadarki geniş bir yelpazede en çok masaya yatırılan hususlardan biri, sinemanın dış gerçekliğe ait fiziki uzamı nasıl

yansıttığıyla veya yansıtması gerektiğiyle ilgili olmuştur. Çalışma boyunca yeri geldikçe bu görüşlere değinilecektir. Örneğin her şeyi kapsama imkânı olmayan film kadrajının, en azından kapsayabildiği fiziksel gerçeklikten hiç taviz vermemesi gerektiğini tavsiye eden André Bazin'in bu gibi görüşlerinden, sadece film uzamıyla ilgili değil, doğrudan alan dışıyla ilgili tartışmalarda da faydalanılacaktır. Benzer şekilde, sinema estetiği ve dili ile filmlerin anlatım olanakları hakkında farklı amaçlarla ve farklı şekillerde görüş belirten kuramcılarının ve uygulayıcılarının görüşlerinden sinema ve gerçek ilişkisi bağlamında zaman zaman faydalanılacaktır. Ayrıca, görüntü uzamıyla ilgili geleneksel figüratif temsil tarzları üzerinden yapılacak daha genel bakışlar için Erwin Panofsky, Pavel Florenski ve Ernst Gombrich gibi resim sanatı ya da sanat tarihi kökenli kuramcılara da başvurulacaktır. Özellikle sahte derinlik hissi yaratan merkezi perspektif anlayışını ve uzamsal temsildeki kalıplaşmış yaklaşımları anlamak için bu görüşlere ihtiyaç vardır. Ancak bu metinlerin çoğu, konu itibarı ile, ikincil ve tamamlayıcı kaynaklar olacaktır. Daha öncelikli çalışmalar ise, asıl konu başlığı olan alan dışı hakkında doğrudan tespitlerde ve değerlendirmelerde bulunan estetik kuramcılara ya da sinema düşünürlerine aittir.

Alan dışının öneminin farkına vararak onu tanımlamaya ve sınıflandırmaya yönelik Noël Burch bu isimlerin başında gelmektedir. Kuramcının *Theory of Film Practice* [1969](1983) isimli çalışmasından bu bağlamda özellikle faydalanılacaktır. Burch burada, uzayın ekran dışında kalan bölümünün (*off-screen space*), görünenden daha karmaşık olduğunu vurgulamakta ve onu altı farklı bölüme ayırmaktadır. Bunlardan dört tanesi çerçeve kenarlarının ötesine, biri kameranın önünde olmasına rağmen farklı nedenlerle görünemeyen uzama ve bir tanesi de kameranın gerisinde kalan alana denk gelmektedir (Burch, 1983: 17). Bunun dışında, *kör-alan* vurgusuyla konunun provokatif ve ideolojik boyutuna dikkat çeken yönetmen ve düşünür Pascal Bonitzer ise, alan dışının başka yönlerine odaklanma konusunda teşvik edici ve

yönlendirici bir role sahiptir. Dışarının basitçe bir dış olmadığını ve farklı yönleriyle üzerinde durulması gerektiğini hatırlatan diğer bir düşünür de Deleuze'dür. Burch'un alan dışı tanımını fazla mekanik bularak kendi yaklaşımını geliştiren Deleuze de bu bölümün ana başvuru kaynaklarından biri olacaktır.

Çalışmanın ilk iki bölümünde, kavramsal ve kuramsal çerçevenin kurulabilmesi ve önceki tartışmaların daha yetkin bir şekilde çalışmaya dahil edilebilmesi adına iki ayrı merkezmiş gibi düşünülen zamansal ve uzamsal dışarıda bırakma edimi üçüncü bölümde birleştirilecektir. Ama bu birleşmenin nedeni akışı düzenlemek ya da çalışmanın işleyişini kolaylaştırmak değildir. Bu yöntemsel değil, bilimsel bir gerekliliktir. Söz konusu kavramları birbirlerinden bağımsız ve ayrı şeylermiş gibi değerlendirmek estetik düzlemde de fiziksel düzlemde de yanlıştır. Çünkü 'eksilti' ve 'alan dışı', varsayımsal düzlemde ayrı düşünölseler de uygulama düzleminde ve somut anlamda aynı amaca hizmet etmektedirler: dışarıda bırakmak. Üstelik bu dışarının zamansallık ya da uzamsallık gibi bir ayrıma da ihtiyacı yoktur. Çünkü bu ikisi bir bütündür. Söz konusu bölümün girişinde detaylandırılacak olan sav, en basit ve yalın haliyle şudur: fiziksel olarak zaman ve uzam bir bütünse onların bıraktığı boşluklar da bir bütündür. O nedenle buradaki öncelikli kaynaklar, bu bütünlüğün altını doldurmaya yönelik çalışmalar olacaktır. Mesela konunun filmsel boyutuyla ilgili olarak net bir şekilde "zaman ve mekan faktörleri iç içedir" (1994: 20) diyen John H. Lawson bunlardan birisi olabilir. Ama tartışmadaki asıl kavramsal zenginliği, bu iç içeliği detaylandırmak yerine sadece belirtmekle yetinen sinema araştırmacıları değil, roman estetiği üzerine yaptığı çalışmalarıyla bilinen bir edebiyat kuramcısı ve toplumsal felsefeci sağlamaktadır.

Her ne kadar diyalojik (diyaloğa dayalı) ve polifonik (çoksesli) roman gibi önermeleriyle bilinse de Mikhail Bakhtin'in burada zikredilecek olmasının en önemli

nedeni, Einstein'ın izafiyet teorisinden esinlenerek roman sanatına uyarladığı *kronotop* yaklaşımıdır. Matematik ve fizikteki anlamı zaman-uzam olan bu terimi Bakhtin, “uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılmazlığını”(2001: 315) eğretilmek için kullanmıştır. Böylece Bakhtin, başka bir anlatı platformunun, yani sinemanın, zamansal ve uzamsal iki ögesinin ele alınacağı bu çalışma için de önemli bir argüman ortaya koymuştur. Eğer zaman ve uzamın kendisi bir bütündür, edebi ya da görsel anlatılarda onların dolduramadığı ve eksik bıraktığı alanlar da bir bütündür. Ve boşluktaki bu bütün, anlatısal zaman ve uzamın, yani diegetik evrenin ekran kronotopu tarafından kapsanamayan yerlerinde bulunuyorsa onu ‘tümleyen kronotop’⁶ olarak adlandırmakta da bir sakınca olmayacaktır. Tümleyen kronotopun fizik biliminde bir karşılığının olup olmadığı tartışılabilir ama Bakhtin'in kurmaca anlatılar özelinde kullandığı ve kısmen daha metaforik bir betimleme olan kronotop için alan dışı ve eksilti birlikteliği de, en azından sembolik anlamda, ideal bir tümleyen gibi durmaktadır.

Mantıksal ve kavramsal düzeyde yapılan bu birleştirme işlemi çalışmanın ilerleyişi açısından da kritik bir noktadır. Bunun nedeni sadece, birleşmeden sonra alan dışı ve eksiltinin bir görünmeyenler bütünü olarak birlikte ele alınacak olması değildir. Daha da önemlisi, bu noktaya kadar anlatı ya da film kuramlarından alınan geleneksel ya da çağdaş söylemlerle ilerletilen çalışmanın, bundan sonra daha özgün ve ilginç tartışmalarla ve daha sinema özelinde ilerlemesi için çaba gösterilecektir. Burada da yine farklı kuramsal ya da uygulamalı kaynaklardan yeri geldiğinde istifade edilecektir. Ancak bu faydalanma, tümleyen kronotopun sinemadaki anlatısal, estetik, ideolojik ve kültürel yerini tartışırken ortaya konulmak istenen yeni düşüncelere bir zemin hazırlamak için olacaktır.

⁶ Neden ‘karşı’ ya da ‘görünmeyen’ benzeri bir betimleme yerine, küme matematiğine gönderme yapan ‘tümleyen’ kavramının kullanıldığı ilgili bölümün girişinde tartışılacaktır.

Burada ilk olarak, tümleyen kronotopun sinema için ne ifade ettiği anlaşılmaya çalışılacaktır. Sinemanın genç sayılabilecek tarihinin her anlamda birbirinden çok farklı ürünlere ev sahipliği yapıyor olması, buradaki incelemenin belirli bir kategorizasyon altında gerçekleştirilmesini zorunlu hale getirmektedir. Ancak söz konusu kategorizasyonun nasıl yapılacağı ciddi bir soru işareti gibi durmaktadır. Çünkü filmler, ticari olup olmamasından hangi kamerayla çekildiğine, kullandıkları anlatı yapısından şiddete yaklaşımlarına kadar yüzlerce kriterle binlerce sınıfa ayrılabilir. O nedenle her inceleme, filmleri kendi durdukları yerden ve kendi amaçları doğrultusunda alt kategorilere ayırmak zorundadır. Buradaki kriter ise tümleyen kronotopun kullanımındaki farklılıklardır. Buna karar verilmiş olması bir şeyleri kolaylaştırır da sınıflandırma için halen ciddi zorluklar vardır.

Filmlerde bir şeylerin gizlenmesi değişik faktörlerin etkisi altındadır. Mevcut dönemin seyirci profilinden filmin ait olduğu sinema geleneğine, senaristin öyküleme yetisinden yönetmenin üslubuna, geçerli toplumsal ya da resmi kuralların sansürcü baskısından filmin kendi ideolojisine kadar birçok etken bu bağlamda belirleyicidir. Bunlara filmin seyirci üzerinde uyandırmak istediği duygu da eklenebilir. Örneğin erotik göndermelerle yüklü bir operetle Hitchcock tarzı bir gerilimin tümleyen kronotoptan beklentileri ve burayı kullanım üslupları belirli oranda değişkenlik gösterecektir. Söz konusu etkenler ve farklılıklar incelenmeye değerdir ve bu nedenle onlara farklı başlıklar altında değinilmeye çalışılacaktır. Ama öncelikle, görünmeyenlerin genel olarak sinemada ne ifade ettiğini sağlıklı bir şekilde ele alabilmek için daha genel ve kapsayıcı bir sınıflandırmaya ihtiyaç vardır ve etkenlerin çeşitliliği, buradan yapılacak bir sınıflamayı çok başlıklı hale getirmektedir. Yani faktör bazlı yaklaşım, ihtiyaç duyulan genel kategorizasyonu sağlamaktan ne yazık ki uzaktır. O nedenle ele alınan olgu üzerine yeniden düşünülüp onunla ilgili daha olgusal bir ayrıma gidilmelidir.

Tümleyen kronotop kavramının elde edilişindeki adımlar (görünen ve gerçeklik ilişkisi - sinemanın bu ilişkideki konumlanması – uzay ve zaman bütünlüğü – bu bütünlüğün ekranına yansıyabilen ve yansıyamayan kısımları) düşünülürse bu olgunun en temelde gerçekle ilintili olduğu görülebilir. Yani olayın kökeninde yine sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişki vardır. Bununla ilgili de farklı spekülasyonlar ve gruplamalar yapılabilir. Mesela klasik dikotomiye dönülerek gerçeği yansıtmaya çalışanlarla onu dönüştürmek isteyenler ayrıştırılabilir. Ancak çalışmanın amaçları açısından, Roy Armes ve Peter Wollen gibi tarihçilerin ve teorisyenlerin benimsediği üçlü sınıflandırma, Bazinci bölünmeye göre daha kullanışlıdır. Çünkü bu yapı, tam da göstermemeye ilgili genel eğilimleri belirlemektedir. Ayrıca Armes, tüm sinema tarihini gerçekle kurduğu ilişki bağlamında üç temel gruba ayırırken ikna edici gerekçeler sunmuştur (Armes, 2011: 10-13). Charles Pierce’ün ortaya koyduğu ve Peter Wollen’ın (2004) sinemaya uyarladığı üçlü gösterge sistemine de uyum gösteren ‘Gerçekçi Sinema’, ‘Yanılsama Sineması’ ve ‘Modernist Sinema’ şeklindeki ayrımı makul hale getiren argümanlardan söz konusu bölümde bahsedilecektir.

Ayrım, sinemanın zamansal olarak kısa ama çeşitlilik açısından uzun tarihindeki düşünsel ve sanatsal eğilimlerin genel bir görünümünü çıkartması açısından oldukça faydalı olsa da, sıralamada ve isimlendirmede bir parça değişime uğrayacaktır. Çünkü burada, Armes’tan ya da Wollen’dan farklı olarak, gerçeğin ekranda ne kadar ve nasıl gösterildiğiyle değil; ne kadar ve nasıl gizlendiğiyle ilgilenilmektedir. O nedenle yanılsama sineması, ‘Gösteri Sinemasının Sakladıkları’ başlığıyla ilk sırada yer alırken onu; ‘Modernistin Kurcaladığı Kronotop’ ve ‘Salt Gerçeklik Arayışı ve Tümleyen Kronotopun Zayıflatılması’ başlıklarıyla modernist sinema ve gerçekçi sinema takip edecektir.

Sadece Amerikan ticari sinemasının değil, kendi parçalı yapısını gizleyerek seyirciye pürüzsüz ve sorunsuz bir seyir deneyimi sağlamanın peşinde olan tüm anlatı sinemasının başat biçimsel üslubu olan ‘devamlılık kurgusu’, hem niceliksel olarak elinde tuttuğu bu bariz üstünlükten, hem de tümleyen kronotopla kurduğu pragmatist ve ‘verimli’ ilişkiden dolayı burada ilk sırada yer almıştır. Çünkü bu yaklaşımın yaygınlığı onu ister istemez bir referans noktası haline getirmektedir. Wollen’in karşı sinema üzerinde yaptığı karşılaştırmalı çözümlemesi, bu bölümün hem temel hareket noktasını hem de iskeletini oluşturacaktır. Anlatı sinemasının görsel yapısı ve devamlılık kurgusu hakkındaki en güncel tartışmaları yapmış olan David Bordwell gibi yeni biçimcilerin görüşleriyle de, kendini gizleyen film yapım ilkelerinin hâkim olduğu anlayışın, dışarıdaki uzay-zamanın görünmeyen ama kendini belli eden doğasını nasıl araçsallaştırdığı tartışılacaktır. Tümleyen kronotopun, merakı sürekli canlı tutarak devamlılığı daha geçirgen bir düzeneyle işleten açık kompozisyonlu biçimde niçin vazgeçilemez hale geldiği araştırılacaktır. Temel mekanizmaları ortak olsa da uyandırmak istedikleri ruh halleriyle görünmeyene farklı işlevler yükleyen janr sinemasının bazı örneklerine de yine burada yer verilecektir.

Niceliksel olarak klasik anlatı sinemasının gerisinde olan; ama kendi içerisindeki çeşitlilikle ve yeniliklere açık organik yapısıyla daha fazla ilgiliyi hak eden modernist sinema, alternatif oluşumların başında geldiği için buradaki ikinci ana başlığı oluşturmaktadır. Tümleyen kronotopun izlerini takip etmek açısından ise bu kısım ayrıca heyecan vericidir. Çünkü anlatı sinemasının öykü öncelikli kalıplaşmış yöntemlerinin aksine çağdaş sanat sineması, kendi üzerine düşünürken ve devinimli fotoğrafların plastik gücünü araştırırken sinematik imgenin varoluşsal sınırlarını da yoklamıştır ve bu sınaama onları çoğu kez tümleyen kronotopa çıkarmıştır. Örneğin modernist sinemanın minimalist kanadındaki Bresson’un en belirgin stilistik özelliği, görüneni sadeleştirerek vurguyu görünmeyene doğru kaydırmasıdır. Bresson’un da

içinde bulunduğu ve Kovács’ın “radikal devamsızlık” adını verdiği cephenin daha kışkırtıcı ve muhalif yüzünü temsil eden Godard ise atlamalı kurguyla zaman ve uzam devamlılığını kırmıştır (Kovács, 2010: 139-150). Modernist üslubun militan ruhlu temsilcilerinin, klasik anlatı sinemasının kodlarını deşifre etmeye çalışırken en çok yaptıkları şeylerden birisinin, gösteri sinemasının varlığını iddia ettiği ekran dışının aslında bir yanılsama olduğunu vurgulaması bu bağlamda ayrıca önemlidir. Bu durum, diegetik evren üzerinden tanımlanan tümleyen kronotopu yıkararak Brechtien bir dışarı fikri doğurmuştur. Bu nedenle Bonitzer (2007: 22), yanılsamacı anlayış ile “ideal ve dürüst bir sinema” arasındaki en önemli ayrımı, aygıtın kendisini belli etmesinden alıp, dışarıyla kurulan ilişkilere kaydırırken yanılmıyordur. Klasik anlatı sineması ısrarla, gösterdiği öykülerin tümleyen kronotopta devam ettiği yanılsamasını oluşturmaya çalışırken ilkeli sinemacılar, kadrajın dışındaki mekanda film setinden başka bir şeyin olmadığını bir takım yabancılaştırıcı (alıcıya karşı konuşan oyuncular, görüntüye giren film ekibi vb.) veya mesafe koyucu (teatral sahneleme, atlamalı kurgu ya da rahatsız edici kamera hareketleri gibi) uygulamalarla ifşa etmeye çalışmışlardır.

Yanılsama sinemasına ilkesel nedenlerle karşı çıkan tek grup modernist sanat sineması değildir. Filmlerin, ele aldıkları malzemeyi en az dezenformasyonla sunması gerektiğine inanan gerçekçi eğilimin de etik kaygılarla hareket ettiği söylenebilir. En azından, bu eğilimin dirayetli savunucusu André Bazin’in montaj sinemasına karşı yaptığı çıkışların arkasında seyirci öncelikli bir ahlakçılık vardır. Gerçekçi sinemanın, kuramsal ve uygulamalı olarak tümleyen kronotopun filmlerdeki ağırlığını azaltmaya yönelik verdiği mücadelenin geri planında da bu ahlakçılığın izleri görülmektedir. Flaherty’nin belgesellerindeki ya da Renoir’ın plan-sekanslarındaki gerçek zamanlı, yani eksiltisiz uzun çekimlerin olumlanmasında veya Welles’in “merceğin alan derinliği sayesinde gerçeğe, duyulabilir sürekliliğini” (Bazin; 1995: 183) yeniden kazandırdığı için övülmesinde filmsel uzay-zamanın kendi kendine yetebilirliğinin sağduyulu bir

savunusu sezilebilir. Bunlara ek olarak, anlamın alan dışından bağımsız üretildiği kapalı biçimin ve derin kompozisyonların da gerçekçi filmlerdeki önemi hatırlanırsa, bu bölümün başlığının neden “Salt Gerçeklik Arayışı ve Tümleyen Kronotopun Zayıflatılması” olduğu yadırganmayacaktır. Diğer taraftan bu başlık, tüm filmin tek plan çekilmesine imkan tanıyarak öykü ve söylem zamanıyla birlikte çekim zamanını da birbirine eşitleyebilen ya da 360 derecelik bir bakış imkanı sağlayarak çerçeve sınırlarını kaldıran yeni görüntüleme teknolojilerinin, tümleyen kronotopu tamamen yok edebilme potansiyellerinin ve ihtimallerinin olup olmadığını tartışmak için de uygun çatıyı sağlayacaktır.

Sinema tarihindeki genel görünümü bu üçlü şemayla irdelenecek olan dış uzay-zamanın filmlerdeki işlevleri ise devam eden bölümün konusudur. Tümleyen kronotopun, anlatsal işleyişten ve zaman-mekansal düzenlenişten kaynaklanan kaçınılmaz varlığı ve gereksiz ayrıntıların ayıklanması ya da kadrajın estetik özünün korunması gibi konulardaki doğal işlevselliği, önceki bölümlerde farklı şekillerde ele alındığı için bu bölümde başka işlevlere değinilecektir. Bu diğer işlevlerden bazıları sinema dramaturjisinin kendi iç işleyişi ile, bir bölümü ise sinemanın dışındaki toplumsal ya da ideolojik olgularla ilgilidir.

Seyirci duygularının ‘göstermeme’ üzerinden manipüle edilmesi, söz konusu dramaturjik işlevlerin ilk akla gelenidir. Bilgiyi azaltarak merakı artırmak, sorular sordurarak gizem yaratmak, etkisi hissedilen ama kendisi görünmeyen tehditlerle tekinsizliği beslemek, olayların gerçekleşmesini erteleyerek gerilim ya da beklenti oluşturmak, gözden uzak tutarak endişe yaratmak veya belirgin anatomik teşhirlerden kaçınarak arzuyu devamlı kılmak gibi seyir hazzına ve öyküsel tatmine yönelik uygulamaların çoğu göstermeme, erteleme ya da kısmi sergileme ile ilgilidir ve bu da doğrudan tümleyen kronotopun aktif kullanımını gerektirir. Diğer taraftan, bu retorik

edimler ve onlara verilen zihinsel tepkiler, anlatı kuramlarıyla ve dramaturjik yapılanmayla ilgili olduğu kadar bilince ve bilinçaltına ait bir takım süreçlerle de bağlantılıdır ve bu da tartışmaların ve kavramların çeşitlenmesine yol açmaktadır. Örneğin Lacancı psikanalizin merkezi kavramlarından olan *objet petit a*, eksikliğe dayalı doğasıyla ve ulaşılmazlık üzerinden tanımlanan varlığıyla, filmlerin göstermeme stratejilerini çözümleme noktasında vaatkar görünmektedir.

Objet petit a ile birlikte Freudyen ve Lacancı psikanalizden alınan haz, arzu, ön haz, simgesel, büyük Öteki ve epistemofili (öğrenme arzusu) gibi olguların etkinliği, ideoloji perspektifli diğer başlıkta da kısmen devam edecektir. Aynı zamanda kitlesel bir alımlama deneyimi olan sinemanın estetik ve anlatısal düzlemdeki görünmeyen yüzünün; ideolojik ve toplumsal bağlamda nasıl bir işlev yüklendiğini tartışmak amacıyla yapılan bu geçişte, Todd McGowan, Peter Brooks, Terry Eagleton ve Slavoj Žižek gibi kuramcıların sinemayı ve edebiyatı psikanalitik araçlarla ele alan çalışmaları önemli bir bağlantı olacaktır. Buradaki kavramların ve tartışmaların çoğu, çalışmanın biçim ve retorik merkezli ana kuramsal çerçevesine çok yabancıymış gibi dursalar da, odadaki olguyla, yani sinemanın görünmeyen yüzüyle derin bir bağ içindedirler ve bunlara değinmek neredeyse zorunlu hale gelmektedir. Ama bu değiniler, sosyolojik ya da toplumsal etkilere mümkün olduğunca az girilerek ve sinematik sunumla ve anlatı retorisiyle kesişilen noktalarda yapılmaya çalışılacaktır.

Birbirinden çok ayrıymış gibi duran farklı tartışmaların tek bir çatı altında toplanmaya çalışılması ilk bakışta bir merkezsizlik ya da dağınıklık izlenimi uyandırabilir. Ancak dikkat edilirse, terminoloji ve disiplinler değişse de çalışmanın odağındaki konu aynı kalmaktadır. Eğer odadaki olgu, yani filmlerin dış uzay-zamanı kullanışı, sadece retorik ya da biçimsel düzlemde ele alınırsa bunun alana katkısı çok az olacaktır. Çünkü anlatı sanatları ve sinema literatüründe, parçalı şekilde de (alan dışı ve

eksilti) olsa dışarı üzerine düşünen çok farklı kaynaklar bulunabilir. Sinema estetiğine dair yapılan biçimsel incelemelerde, poetikada ya da film pratiğiyle ilgili uygulamalı estetik kitaplarında bu iki olgudan sık sık bahsedilir. Ancak bu kaynaklardaki bilgiler genellikle ya teknik mahiyettedir ya da benzer perspektiflere sahiptirler. Bonitzer, Burch, Genette ya da Deleuze'ün eserlerinde olduğu gibi, konunun öneminin farkında olan ve onu farklı bakışlarla ele almaya çalışan nadir çalışmalarda ise söz konusu olgular birer alt başlık olmanın ötesine geçememiştir. Bu tür kaynaklarda da, dış uzay-zaman hem alan dışı ve eksilti şeklindeki geleneksel ayrıma tabi tutularak hem de belirli yönleriyle ele alınarak incelenmektedir. Bu ise bütünlüklü bir dışarı düşüncesinin gelişmesini ve bununla ilgili olası estetik, söylemsel ya da ideolojik bağlantıların gün yüzüne çıkmasını engellemektedir.

Bakhtin'in sözel söylemin toplumsallığına dair yaptığı tespitin⁷ nerdeyse aynısı sinematografik söylem için de geçerlidir. O nedenle filmlere dair hiçbir uygulama sadece sinemanın biçimiyle ilgili değildir. Benzer şekilde, filmlerde süreçsel olguların ya da uzamsal varlıkların farklı metotlarla gizlenmesi de, sadece estetik, göstergebilimle ya da biçimle değil; genel izler kitlenin algı düzeyi, mevcut kültürel yapı, mevcut iktidar dengeleri, baskın ahlak kuralları, film üreticilerinin ideolojileri veya yönetmenin kişisel tabu ya da kaygıları gibi toplumsal ve bireysel yaşamın farklı etmenleriyle çift taraflı işleyen bir ilişki içindedir. Sinemanın bireyle ve toplumla kurduğu ve kültürel boyutta karşılıklı olarak birbirini besleyen genel ilişki yapısı burada da geçerlidir. Bazı olayların neden atlandığı ya da bazı nesnelerin neden dışarıda bırakıldığı sorusuna sanatsal olduğu kadar toplumsal ve ideolojik platformda da cevaplar verilebilir. Örneğin tümleyen kronotopun; mitleştirilmedeki, görmezden

⁷ “Sözel söylemin toplumsal bir fenomen olduğunu -yani, tüm kapsamı açısından ve ses imgesinden soyut anlamın en uç sınırlarına kadar etkenlerinin her birinde ve hepsinde baştan aşağı toplumsal olduğunu- anladığımız andan itibaren söylemde biçim ve içerik tek bir bütün olarak görünür” (Bakhtin; 2001: 33).

gelmedeki, yüzleşilmek istenmeyen imgeleri bastırmadaki ya da ötekileştirmedeki işlevselliği incelenmelidir. Ya da bazı filmlerin muktedirleri ya da büyük ‘Ötekiyi’ neden görünmezlik içerisinde temsil ettiği bu vesileyle ele alınmalıdır. Çalışmanın estetik ve retorik olguları merkezine almış olması bu tür noktalara değinmesi için bir engel ya da sınırlılık değildir. Aksine, kitlesel bir sanat olan sinemadaki uygulamısal bazı özelliklerden hareketle, onun üretildiği kültürel ya da ekonomik koşullar ile hitap ettiği toplumun ağırlıklı düşünsel yapısı hakkında fikir yürütmek, başarılı örneklerde de görüldüğü gibi, sinema çalışmalarını salt estetik, salt ideolojik ya da salt sosyolojik yaklaşımların tek düzelighinden kurtararak onu daha eklektik ve işlevsel bir hale getirmektedir.

Farklı bağlantıların ortaya çıkartılması kadar, kullanılan yöntem ve seçilen örneklem de bir çalışmanın tek düzelighini kırma noktasında önemlidir. Söylem analizi, göstergebilimsel çözümleme veya içerik analizi benzeri bilimsel sayılabilecek yöntemler, taşıdıkları nesnellik potansiyelinden dolayı kitle iletişim ya da görsel sanat dallarındaki akademik çalışmalarda çok sık tercih edilseler de, tek başlarına kullanıldıklarında kimi zaman çekicilikten uzak ve birbirini tekrar eden metinlerin ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Araştırmacının belirli kalıpların dışında düşünmesine engel olma potansiyeli taşımaları, bu tür yaygın yöntemlerdeki diğer bir muhtemel sorundur. O nedenle burada bilinen yöntemlerin bir ya da bir kaçıyla sınırlanmak yerine, merkezdeki olgunun mümkün görünen tüm bağlantılarıyla değerlendirilebileceği çok yönlü bir metodoloji tercih edilecektir. Yeni kavramlaştırmalara ve tartışmalara açık bu esnek yapıya göre, aydınlatılmak istenen bağlantılar o an hangi yaklaşımı gerektiriyorsa ona başvurulacaktır. Bu nedenle, özellikle üçüncü bölümün araştırma, derleme ve çözümleme gibi tüm aşamalarında yöntem öncelikli değil, içerik ve bağlantı öncelikli bir seyir hedeflenmektedir.

Tek düzelikten ve benzer tartışmaların etrafında dönüp durma tehlikesinden sakınma kaygısı, örnek filmlerin seçilmesinde de belirleyici olacaktır. Dönemsel ya da türsel bir kısıt gözetmek yerine, tüm sinema tarihi evren kabul edilerek, üzerinde konuşulan uygulama ya da duruma örnek oluşturabilecek en ideal film ya da yönetmen seçilmeye çalışılacaktır. Nitel araştırma yöntemlerinde ‘tipik örnekleme’ olarak da geçen bu uygulamanın, yöntemdeki çok yönlülüğe benzer bir esnekliği, filmlerden verilecek örnekler noktasında da sağlayacağı beklenebilir. Ayrıca, bu şekilde seçilen filmler, ait oldukları eğilimin ya da grubun en bilinen ve en tipik özelliklerini taşıyacakları için temsil yeteneği açısından da verimli olacaklardır.



A. FİLMSEL ZAMAN VE EKSİLTİ

1) Sinemanın Hareketi ve Zamanı

Yedinci sanatın diğer görsel temsil tarzları karşısındaki en önemli üstünlüklerinden birisi, onun zamansallığıdır. Hatta devinimin de aynı kaynağın ürünü olduğu düşünülürse zamansallık olgusunun, sinemanın (mesela fotoğraf karşısındaki) yegâne farkındalığı olduğu dahi söylenebilir. Böyle bir iddia için yeteri kadar neden vardır. Çünkü hareket çoğu kez hem sinema hem de zaman için tanımlayıcı bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle, aralarında uzun bir tarihsel fark olmasına rağmen, zaman üzerine yapılan ilk ontolojik denemeler ile sinemanın doğasını çözmeye dair yapılan ilk girişimler arasındaki ortak figürün devinim olması sadece bir rastlantı değildir. “Her değişme ve devinim zaman içindedir” (1996: 35) diyen Aristo’nun sözlerini devinim ve sinema bağlamında yaklaşık iki bin yıl önce yazılmış bir prolog gibi düşünersek; Béla Balázs’ın filmi resimden ayıran ilke olarak ortaya koyduğu “hareketin ve organik sürekliliğin zamansal sanatı” (2013: 36) tanımlamasını bunu takip eden kısmın giriş cümlesi yapabiliriz. Üstelik bu ifadelerdeki ortaklık zaman ve devinimle de sınırlı değildir. Balázs ve Aristo hareketle yetinmeyip ona “değişim” ve “organik süreklilik” ilavelerini yapma ihtiyacı da hissetmişlerdir.

Balázs, kullandığı tabirin (organik süreklilik) öncesinde ya da sonrasında herhangi bir ek açıklama getirmese de, kastedilenin yaşamdakine benzer bir kesintisizlik olduğunu söyleyebiliriz. Bu kesintisizliğin, sabit ve süreksiz fotoğrafların ardışık diziliminden kaynaklanan bir göz yanılsaması olması ise bizi yeniden Aristo’ya ve onun değişim yaklaşımına götürür. Çünkü söz konusu illüzyon, stabil karelerin kendilerinden çok onlar arasındaki ufak değişimlerin bir sonucudur. Eğer gerçek yaşamda “zamanın devinimi izlemesi gibi ‘an’ da yer değiştiren nesneyi izliyor” (Aristoteles, 1996: 19) ise,

sinemadaki anların da yer deęiřtiren fotoęrafları takip ettięini dūřūnebiliriz. Yani aslında filmlerde de anları ve dolayısıyla da zamanı oluřturan deęiřimdir. Őstelik sinemada bu deęiřim katmanlı bir řekilde iřler. ūnkū filmlerde sadece nesnelerin yeri ve řekli deęil, onları içeren řeffaf uzam da saniyede yirmi dōrt defa yer deęiřtirir. Ancak bunlardan sadece, gōzūn algı eřięine hitap edebilecek kadar bōyūk olanları seyirci tarafından fark edilir.

Klasikleřmiř bu yaklařım, sinemadaki hareket algısını ve ona baęlı zamansallıęı gōzlem dūzeyinde açıklayabilse de, devinimi gōze ve fizyolojik gōrmeye indirgedięi için fazlaca mekanik durmaktadır. Sonuçta devinim, duyusal olduęu kadar (belki de daha fazla) psiřik bir deneyimdir de. Őstelik hareketin tasavvur edilmesinde ya da dūřlerde olduęu gibi bazen sadece zihinseldir. Bu yūzden; çaęrıřımsal akıř, fiziksel gerçeklikten kopuř ya da sembolik anlamlandırma gibi nedenlerle rūya gōrmeye benzetilen ve yeni bir dūřūnce řekli olarak kabul edilen sinematik hareketi de, imgelerin ardıřık devamlılıęından doęan gōrme yanılısamasına indirgemek eksik bir tartıřma olacaktır. Bu eksiklięin Őstesinden gelmek için ise “sinema bize, hareket ekledięi bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-imge verir” (2014: 13) diyen Gilles Deleuze’ūn ve onun ilham kaynaęı Henri Bergson’un hareket ũzerine yaptıęı çıkarımlar ideal bir bařlangıç noktasıdır.

Rasyonalitenin aędař dūřūnce ũzerindeki tahakkūmūne ve onun deneysel bilgiyi ve aklı tek doęru kabul eden pozitivist indirgemecilięine “oluř” ve “sezgi” gibi kavramlarla yeni alternatifler sunan Bergson’un ilgi alanlarından birisi de zaman ve bununla baęlantılı olarak devinimdir. Aslında Bergson dūřūncesinde sūre ve hareket, metafizięin basit bir uygulama alanı olmaktan çok onun temel referanslarındandır. Filozof, zekānın deęil; hayat, ruh, oluř ve yaratma ile beraber sezginin kavrayıř alanına soktuęu sūreyi, felsefesinin de ana dayanaęı haline getirir (Cevizci, 2009: 901-902).

Onun yaklaşımında süre, varlıkların temelindeki ana prensiptir (Bergson, 1986: 354). Zamanı uzamın bir bileşeni olarak değerlendiren bilimsel yaklaşım, sürenin bu tözselliğini ve bütüncüllüğünü tam olarak idrak edemez. Çünkü burada zaman, hareket halindeki cismin kat ettiği çizgisel mesafe aracılığıyla hesaplanmaktadır. “Ölçülen çizgi devinmez, zaman devinir” diyen Bergson, bunun nafileliğinin altını çizmeye şöyle devam eder: “Çizgi baştanbaşa olup bitmiştir, zaman olup bitmekte bulunan ve hatta her şeyin olup bitmesini sağlayan” (1959: 9).

Deneyci yaklaşımın zamanı irdelemedeki bu yetkinsizliği harekette de devam eder. Bergson’a göre eldeki ampirik verilerle hareketi analiz edebilmek imkânsızdır. Bunun nedeni, fiziksel çevrenin verilerini kullanarak işleyen aklın, devinimi çözümlmek için de uzamsal noktaları referans almasıdır:

Hareket mi söz konusudur? Zekâ onun ancak bir konumlar serisini kavrar: ilkin bir nokta kavranılır, sonra bir başka nokta kavranılır, sonra da yine bir başka nokta daha kavranılır. ... Bizim faaliyet ve etkimiz ancak sabit noktalarda kendini gösterir; demek oluyor ki zekâmızın araştırdığı sabitliktir; zekâmız devingenin nerede olduğunu, devingenin nerede olacağını, devingenin nereden geçtiğini sorar (Bergson, 1959: 9).

Zihnın devinimi algılamak için yaptığı mekânsal referans arayışı, değişimin gözlenmesinde de neredeyse aynen geçerlidir. Çünkü Bergson’a göre anlık, değişimi de sabit gördüğü durumlara bölerek algılar (1959: 11). Bu algılayışta, değişimin de özünde devinimle bağlantılı olması belirleyicidir. Çünkü her hareket, uzamsal taşınmayı, yani bir yer değiştirmeyi de beraberinde getirir ve bu da zorunlu olarak değişimle sonuçlanır. Deleuze bunu; “ne zaman mekân içinde parçaların nakli söz konusu olsa, bir bütün içinde de nitel bir değişim olmaktadır” (2014: 19) sözleriyle özetler. Bu nedenle, hareketteki sabit anlar yaklaşımı değişim için de aynen geçerlidir.

Değişimin ve hareketin maddi zihne bu şekilde, hareketsiz konumların bir bileşkesiymiş gibi ulaştığı kanaatine varan Bergson, kendi dönemindeki, hareketi sabitlemekle (enstantane fotoğraf) ve onu yeniden üretmekle (sinematograf) ilgili

meydana gelen teknik gelişmelere de ilgisiz kalmamıştır.¹ Ama Bergson, sinemayı ve enstantane² fotoğrafı sadece, hareket ve değişimle ilgili metafizik tezlerinde doğrulayıcı araçlar olarak kullanır. Fotoğraf ve sinemanın, devinimin belirli bir noktasını yakalamakla ve ona yeniden hareket kazandırmakla ilgili süregelen mimetik evrimin neresinde durduğu gibi konularla pek ilgilenmez.³ Çünkü onun çalışma alanı estetikten ya da sanat sosyolojisinden ziyade ontolojidir. Bu nedenle devinimin sanatsal geçmişine değil, onun zihindeki sorunlu yeniden üretimine odaklanmıştır. Sinemanın yarattığı yanılsama bu bağlamda sadece etkili bir somutlaştırma aracıdır. Ancak değişimin metaforik ve araçsal düzeyde kalmış olması, Deleuze’ün sinematik harekete ve zamana Bergson’un sıradışı perspektifinden bakmasına engel olmamıştır.

Bergson, sinemadaki devinimi pratik dünyadaki bir metaforu olarak kullanmaya, onu bileşenlerine ayırmakla başlar. Bu bileşenlerden ilki anlık ve durağan görüntülerdir. Devinim yanılsamasının meydana gelmesi için bunların sistemli sürekliliği ve sayıca fazlalığı gereklidir şüphesiz. Ancak nicel çokluk, hareket için yine de tek başına yeterli değildir. Sabit fotoğrafları hareketlendirmek için başka bir kaynaktan gelecek başlatıcı hareket zorunludur. Sinemada bu, projeksiyondaki motorun yarattığı harekettir⁴. Yani hareketin gerçek kaynağı göz önünde olmayan bir karanlık

¹ “Yaratıcı Tekâmül” isimli eserindeki “Düşüncenin Sinematografik Mekanizması” başlıklı kısmın bilgilendirme dipnotunda Bergson, bu bölümün 1902-1903 yıllarında verdiği derslerin bir özeti olduğundan bahsetmektedir (1986: 349). Demek ki düşünür, sinematografin oldukça erken evrelerinde bile bu yenilikle ilgilenmiş ve onu kendi düşüncesiyle ilişkilendirmiştir.

² Bergson fotoğraf üzerine konuşurken “enstantane” vurgusu yapmaya özen göstermiştir. Bildiğimiz fotoğraflar uzun süredir enstantane (anlık) olduğu için bize anlamsız bir sıfat gibi gelen bu vurgunun o dönem için yapılması normaldir. Çünkü konusunu ancak sabit olduğu zaman kaydedebilen ve Deleuze’a göre “başka bir soy ağacına ait” (2014: 15) olduğundan sinemayla ilgisi bulunmayan poz fotoğraflar, o dönemde halen kullanımdadır. Ancak sinemanın doğuşunda etkili olan ve bu nedenle Bergson tarafından atıfta bulunulan teknoloji, enstantane fotoğraf teknolojisidir.

³ Sanatın, devinimle ilgisi hareketli görüntüyle birlikte ortaya çıkan yeni bir olgu değildir. Mesela Bonitzer, bakış açısına göre farklı görülebilen anamorföz resimleri örnek göstererek, resim sanatının uzun süredir harekete ilgi duyduğu sonucuna varmaktadır (2006: 197).

⁴ Sadece kişisel kullanımda değil, yeni dijital yansıtıcılar sayesinde sinema salonlarında da pelikül şeritleri döndüren projeksiyon cihazlarının artık tarih olmaya başladığı günümüzde böyle bir tartışmayı yenilemek, metaforik düzeyde bile olsa eski moda gelebilir. Ancak foton bazlı tüplü ekranlarla başlayıp sayısal göstericilerle ve LED ya da LCD benzeri teknolojilerle bugün iyice çeşitlenen görüntü

odadadır. Ancak izleyici için geçerli olan tek hareket o an perdede gördüğü yapay harekettir (Bergson, 1986: 390-393).

Sinemayla ilgili herkes tarafından bilinen bu basit ve temel teknik gerçek Bergson için önemli bir simgeleştirme aracıdır. Ona göre maddi bilginin işleyişi de bu yapıyı andırmaktadır. Pratik dünyada da, hareketin arkasındaki mutlak sürekliliği algılamak ve “eşyanın iç oluşuna” bağlanmak yerine sadece, akıp giden gerçeklikten aldığımız anlık imgeleri ardışık bir şekilde sıralamaktayız. Üstelik bu pratik ve yanıltıcı mekanizma eylemle ilgili her türlü zihinsel faaliyette tekrar tekrar gerçekleşmektedir. Herhangi bir fiziksel hareket sadece algılanırken değil; imgelemde canlandırılırken ve bir başkasına aktarılırken de söz konusu “iç sinematografisi” işlemektedir. Yani “idrak, dil ve düşünce”, anlık görüntülerin yeniden üretiminin ötesine geçememektedir. Çünkü “pratik bilginin mekanizması sinematografik bir mekanizmadır” (Bergson, 1986: 391-392).

Oluşun ve sürenin gerçek mahiyeti yerine, onun anlık imgelerle üretilen gösterisiyle yetindiğimizi ima eden bu yaklaşımdan elde edilecek temel sonuç, yanılsamanın sinemaya özgü olmadığıdır. Başka bir deyişle sinema, süreye ve devinime dair zaten var olan bir illüzyonu tekrarlamaktadır. “Sanki farkında olmadan hep sinema yapmışız gibi” diyen Deleuze’e göre Bergson, bu yaklaşımıyla, sinemanın doğal ortamdakinden farklı bir algılama türü olduğunu söyleyen fenomenolojiden de ayrılmaktadır (2014: 12). Yani sinematografik imgeler, sezgi yerine pratik gözleme ve oluşu içeren gerçek süre yerine anların birleşiminden oluşan yanıltıcı zamana dayalı gündelik uyaranlar ile aynı yanıltıcı kökene sahiptir. Ama aslında bu noktada Bergson, sinemayı kendi felsefesinde araçsallaştırmak uğruna, filmlerin bazı özellikleriyle dış

sistemlerinin çalışma düzenleri düşünüldüğünde Bergson’un savları zayıflamak yerine çeşitlenerek daha da güçlenmektedir. Çünkü bu tür sistemler, projeksiyon makinesinin gözlenebilir ve kaba hareketinin aksine, fotonların (tüplü televizyonlar) ya da sıvı kristallerin (LCD ekranlar) gerçekleştirdiği atomik boyutlardaki gizil bir devinimi insan algısının fark edebileceği bir yüzeyselliğe dönüştürmektedir.

dünyanın olağan uyarıcılarından ne kadar da ayrı bir deneyim sunduğunu/sunabileceğini ihmal etmiştir. Belki de bu nedenle Deleuze, tartışmaya daha aktif dâhil olma ihtiyacı hisseder. Düşünür, hareketli görüntülerin sanatına dair kasıtlı ya da kasıtsız eksik bırakılan noktaları tamamlamakla yetinmez, tartışmayı oldukça ileri noktalara da taşır. Çünkü o, dönemsel bağlamda, sinemanın ancak erken evrelerine şahit olabilen Bergson’a göre oldukça avantajlıdır.

Eğer sinema, kameranın sabit durduğu ya da yalnızca basit çevrinme hareketleri yapabildiği ve montajın da sadece sıradan bir birleştirme aracı olarak kullanıldığı dönemde kalmış olsaydı, Bergson’un sinematik deneyimi öznel görüşle bir tutan indirgemeciliği üzerine bir şeyler eklemek ya da buna karşı çıkmak gerçekten de gereksiz olabilirdi. Çünkü kameranın hareket etmediği bu dönemde sinemanın devinimi “kendi serbestliğinde olmayıp, ona hareketli cisim ya da araç olarak hizmet eden ögelere, kişilere ve şeylere bağlı kalmaktadır” (Deleuze, 2014: 41). Başka bir deyişle, filmlerdeki bu sunum, algılama ve yansıtma düzeyinde de fazlaca insan biçimci olduğu için, buradaki hareket deneyiminin öznel algıdaki bazı kısıtları da beraberinde getirmesi kaçınılmazdır. Çerçevenin oluşturduğu kapalı yapının ve onun barındırdığı enformasyonun dilbilimden ziyade bilgi-işlem sistemleriyle bağlantılı olduğuna inanan Deleuze, sabit kadrajın kısıtlarına da “varyasyon gösteremeyen bir küme” (2014: 41) diyerek durumu matematiksel olarak ifade eder.

Ama bilindiği gibi sinemacılar bu ilkel yapıyı, yani alıcının hareketsiz konumdan bilgi topladığı ve üreticilerin de montaja başvurmak yerine bu hareketsiz görüntülerle yetindiği basit sistemi kısa bir süre sonra çeşitlendirmişler ve farklı kombinasyonlara ulaşmışlardır. Metz tarafından sinemanın asıl mucidi olarak kabul edilen öncü isimler, bir yandan kamerayı hareketsiz konumundan kurtararak onun “özgürleştirilmesi” için çaba harcamışlar, diğer taraftan ise aynı sahnedeki çekimleri

bile önce bölerek ve sonra yeniden birleştirerek, yani kurguya başvurarak tiyatral tekdüzeliği kırmışlardır (Metz, 2012: 83). Deleuze'un, Bergson'un görüşlerinde parantez açtığı ve film izleme deneyimini doğal algılamadan ayırdığı bölüm de işte bu kırılmadan sonrasını içermektedir. Çünkü hareketlenen alıcı, öznel algılamamanın noktasal an referanslı duraksamalı doğası nedeniyle elde edemediği gerçek devinime, yani "hareket-imge"ye ulaşabilmektedir. Doğal görüşün farklı araçlara bağlı kalarak ve kesintiye uğrayarak kaçırdığı hareket serbestliğini, plan-sekansın pürüzsüz sürekliliği yeniden yakalamaktadır. Ayrıca hareketli plan ve montaj, hem çerçevenin içeriğini hem de içerilen nesnelerin boyutlarını, konumlarını ve karşılıklı mesafelerini kesintisiz yenileyerek "kümenin" yapısını değiştirmekte ve çeşitlendirmektedir. Kamera hareketinin tercih edilmediği durumlarda ise montaj, onun görevini devralarak "kişilerin hareketlerinden çekip çıkarılmış saf bir hareketliliğe ulaşabilmektedir". Geleneksel anlatı sinemasının, üretim sürecini saklama ve saydamlığı koruma adına sürekli gizlemeye çalıştığı bu iki uygulama, yani montaj ve kamera hareketi, kendileri ne kadar gizli ve gizemli kalırsa kalsın, sabit planın içgin olarak barındırdığı ama gerçekleştirmediği hareket-imgeyi edimselleştirerek şeylerdeki devinimin gizil potansiyelini ortaya çıkarmaktadır. Bu ise bizi soyut zaman yerine gerçek süreye götürecektir. Çünkü bu sayede doğal algılamamanın hareketsiz kesitlerinden kaynaklanan "soyut zaman" algısı yerine burada "gerçek hareket" ve "somut süre" vardır (Deleuze, 2014: 12-13, 38-42, 92).

Görüldüğü gibi Deleuze, geleneksel sinema kuramcılarının birbirlerinin alternatifi olarak düşündüğü iki sinema olgusunu, plan-sekans ve montajı, hareket-imgenin ve hareket sürekliliğinin elde edilmesi noktasında birlikte ele almıştır. Çünkü Deleuze, Bergson'un da etkisiyle, sinema pratiğinden ziyade onun insan anlığında nasıl yer bulduğıyla ilgilenmekteydi. Ancak filmlerdeki hareket ve zamanın felsefi olduğu kadar pratik, biçimsel ve hatta etik bir boyutu da vardır. Farklı kuramcılar dünya

görüşlerine ve sinemadan beklentilerine göre sinemadaki zaman olgusunun bu değişik yönlerinden bir ya da birkaçını tartışmaya açmışlardır. Örneğin sinema sanatından temel beklentisi, dışarıdaki gerçekliğin olabildiğince az bir müdahaleyle ekrana yansıtılması olan André Bazin'in, film zamanına yaklaşımını da bu beklenti belirlemektedir.

Bazin'in, sinemanın kendi dilini oluşturma yolunda montajı tek çıkış yolu olarak gören erken dönem biçimciliğe ve onların sinema dili adına yaptıkları ihtiyaç dışı manipülatif kesmelere karşı çıkışında, seyircinin seçme hakkı veya görüntülerin ifadesel bütünlüğü gibi başka faktörlerin yanında, filmsel zamanın mümkün olduğunca gerçeğe yakın bir şekilde deneyimlenebilmesi arzusunun da payı vardır. Bu arzunun en net yansımalarından birisi, “filmlerinde gerçeklik fazlasıyla bulunduğu” için montaj sinemasının karşısında konumlandırılan Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook (Nanook of the North, 1922)* belgeselindeki av sahnesi çözümlemesinde görülür. Yönetmenin, uzun av sahnesini keserek ve kısaltarak vermek yerine “gerçek bekleme zamanını göstermeyi” tercih ettiği uzun sabit planı, en çok da süreyi kullanımındaki bu doğallıkla Bazin'in övgüsünü kazanır (2011: 36-37).

Filmsel zamanı daraltan ya da genişleten başka sinematografik araçlar da olmasına karşın Bazin, Flaherty'nin doğalcı zaman yaklaşımını, montajla yapılan zamansal müdahalelerin doğrudan karşısına yerleştirmektedir. Çünkü yavaşlatma veya hızlandırma ya da zincirleme gibi teknikler doğalcı akışı sekteye uğratacak kadar belirgin olduklarından ancak sınırlı bir süre kullanılabilirken, devamlılığa dayalı geleneksel kurgu şeffaf yapısından dolayı rahatlıkla tüm film boyunca zamanı yönlendirebilir. Örneğin zamanı daraltan yöntemlerden birisi olan hızlandırılmış çekimler belirgin gerçek dışılığından dolayı nadiren (genellikle gerçekliğin ikinci planda olduğu burlesk komedilerde) karşımıza çıkarken, kesmeyle yapılan zamansal sıçramalar, tür ayırt etmeksizin her filmde görülebilir. Ayrıca zaman üzerinde denetimin

yolunu açan diğer araçlardan hiçbirisi montajın sunduğu çeşitliliği sağlayamamaktadır. Kurgunun esnek yapısı, gelenekselleşen film dilinin oluşturduğu uylarımların da yardımıyla, filmin üretim sürecine hiç dikkat çekmeden zaman düzenlemesiyle ilgili çok değişik birleşimlere müsaade etmektedir. Zamanın kısaltılması, uzatılması ya da geriye döndürölmesi gibi değişik uygulamalar kurgu sayesinde sorunsuz bir şekilde gerçekleştirilebilmektedir.

Noël Burch'a göre, kurgu yardımıyla zamana beş farklı şekilde müdahale edilebilir. Bunlardan sadece bir tanesi (doğrudan uyumlu kesme / *straight match-cut*) zamanla ilgili herhangi bir değişimi içermekzen diğer dördü zaman üzerinde dönüştürücü bir etkiye sahiptir. “Zamanda atlama (*temporal ellipsis*)” ve “süresi belirsiz atlama (*infinite ellipsis*)” ileriye doğru bir zamansal daralmayı doğururken “geriye dönüş (*flash back*)” ve “süresi belirsiz geriye dönüş (*indefinite time reversal*)” zamanı geçmişe yönlendirmektedir. Buradaki süresi belirsizlik ayrımını doğuran en önemli kıstas atlanan sürenin tahmin edilemez ve ölçülemez oluşudur. Mekân devamlılığının sağlanabildiği ileri ve geri atlamalarda seyirci uzamsal sürekliliğin yardımıyla gösterilmeyen zamanın süresi konusunda fikir yürütebilmekteyken, uzamsal devamlılığın olmadığı muğlâk eksiltmelerde atlanan süre konusunda bu fikir yürütmeyi gerçekleştirememektedir (Burch, 1994: 119-123).

Burch bu zamansal dönüştürme işlemlerini örneklendirerek detaylandırırsa da sınıflandırmasının bazı bölümleri tartışmaya açıktır. Biçimci bir teknik detaycılık ile zamansal kısaltmaları yeni sıfatlarla (süresi belirli ve süresi belirsiz) çeşitlendiren kuramcı, kurgu yardımıyla yapılan başka bir dönüştürme olan zamanın uzatılması işlemini bu kategorilendirmenin dışında tutar. Hâlbuki Griffith'in gerilimi artırmak için kullandığı paralel kesmelerden ya da Eisenstein'in çarpıcı montajından beri sinemanın

kurgu yoluyla zamanı uzatabileceği de bilinmektedir.⁵ Hatta kısacık anların detaylı betimlemelerle ya da araya sokulan yan eylemlerle sayfalarca uzatılabildiği yazınsal anlatıları da hesaba katarsak uzatmanın ya da Italo Calvino'nun deyimiyle “oyalanma”nın (2013: 58) çok daha eskiye dayanan yaygın bir işlem olduğunu söyleyebiliriz. Aslında sinemanın kullandığı diğer zamansal manipölasyon tekniklerinin de bir çoğunun temelleri yine anlatı sanatlarında aranabilir. Her ne kadar Burch (1994: 122) sadece “üst ses (*voice over*)” kullanımı ve geriye dönüş için romanları kaynak göstermiş olsa da ileriye ya da geriye doğru yapılan sıçramaların neredeyse tamamının çok değişik örnekleri, öyküleme olgusu var olduğundan beri bir zorunluluk olarak anlatıları şekillendirmektedir. Zaten filmsel öyküleme de, hem geleneksel hem de çağdaş filmler için, anlatı sanatının araçsal olarak dönüşmüş bir alt kategorisidir. Yani sinemada, Bergson ve Deleuze'ün tartıştığı, harekete dayalı tözsel zamansallıktan farklı olarak onun anlatı sanatlarından devraldığı belki daha yüzeysel ama bir taraftan da daha kapsayıcısı bir zaman olgusu vardır. Bu nedenle sinemadaki zamanı ve onun bir alt kategorisi olarak eksiltmeyi, anlatı sanatlarındaki gelişkin ve köklü türevlerine değinmeden tam anlamıyla tartışamayız.

2) Zamanın Anlatısallığı, Anlatının Zamansallığı

Temel alımlayıcısı ve gerçek muhatabı özneler olmasına karşın zaman, uzun bir süre doğa bilimlerinin ya da felsefenin çalışma alanı içerisindeki nesne odaklı tartışmalarla ele alınmıştır. Aristo'dan beri fiziğin ve Augustinus'tan beri de metafiziğin ilgi alanında sıkışan bu olgunun, birey ve toplum düzlemindeki etkileşimli ve düzenleyici rolünü ele alan çalışmalar oldukça sınırlıdır. Oysaki zamanın varlığı ya da yokluğu gibi en ontolojik temelli tartışmalar bile insan deneyiminden ve onun bu

⁵ Lawson, “sinematik anlatımın en güçlü ve en zor formlarından biri” olarak tanımladığı zamanda genişleme olgusuna yetkin bir örnek olarak *Potemkin Zırhlısı*'ndaki (*Bronenosets Potemkin*, 1925) Odessa merdivenleri bölümünü gösterir (Lawson, 1994: 25-29). Bu sekansta Eisenstein, farklı açılardan yenilenen çatışma görüntüleriyle zamanı uzatarak aksiyonu ve duyguyu güçlendirmektedir.

deneyime yüklediği anlam ve adlardan bağımsız değildir. Ricoeur, zamanın varlığına dair getirilen şüphecî çıkarımlara dilin nasıl direnç gösterdiğini şöyle açıklar:

Kuşkucu kanıt oldukça iyi bilinir: Zamanın varlığı yoktur, çünkü gelecek henüz gelmemiştir, geçmişin varlığı artık kalmamıştır, şimdiki zaman da ortalıkta değildir. Oysa bizler zamandan sanki varmış gibi söz ederiz: Gelecekteki şeylerin ileride olacaklarını, geçmişteki şeylerin eskiden var olduklarını, şimdiki şeylerin ise geçmekte olduklarını söyleriz. Geçmek bile bir hiç değildir. Var olmama savına direnişi geçici olarak destekleyenin, dilin kullanımı olduğunu görmek de dikkate değer bir özelliktir (2011, 31).

Zamanın da dil gibi, toplumsal yaşamın gelişmesiyle ve karmaşıklaşmasıyla daha simgesel ve uzlaşımsal bir karaktere büründüğü hesaba katılırsa, dil yoluyla verilen bu desteğin çok da karşılıksız olmadığı anlaşılabılır. İnsanlığın, hem toplum hem de birey düzeyindeki emekleme döneminin kuralsız ve imgesel (Lacancı anlamda) evreninden ziyade, medeniyetin ve onun zorunlu kıldığı düzenin bir sonucu olan uzlaşımşallığın kontrol altına almaya çalıştığı şeylerden biri de zaman olmuştur. Önceleri kozmolojik (güneşin, ayın ve yıldızların hareketleri) ve coğrafik (denizin yükselmesi ya da yağışların artması gibi) gösterenlerle kurulmaya çalışılan bu dil, sonraları modern yaşamın gereklerini yerine getirecek bir hassaslığa kavuşturulur. Çok erken yaşlarda başlayan bir eğitim ve disiplin süreciyle, tıpkı konuşma dili gibi neredeyse tamamen nedensiz ve keyfi sembollerle gün yirmi dört parçaya ve bu parçalar da kendi içinde daha küçük birimlere ayrılır. Sosyal (ya da simgesel) düzenin baskısının daha da hissedildiği ileriki yaşlarda bu uzlaşımşal bilgiler bir iç disipline dönüşür. Bu, Norbert Elias'ın deyimiyle “bir tür zaman vicdanı”dır (2000: 24). Kesin bir erk (ebeveyn, patron, yönetici ya da öğretmen) olmasa bile, erken yattığımızda, geç kalktığımızda ya da az çalıştığımızda suçluluk hissettirecek kadar güçlü bir vicdandır bu.

Gerek bu şekilde bir iç görüyle, gerekse de kurumsallaşmış bir semboller ağıyla zamanın hissedilmesi, akıp giden sürenin ve onun içindeki olayların düzenlenmesi ihtiyacının bir sonucudur aslında. “Olayların sürekli akışının oluşturduğu silsile içinde

birbirinin ardından gelen durumların ve süreçlerin, aynı andaymış gibi yan yana konmalarının ve birbirleriyle doğrudan karşılaştırılmalarının mümkün olmayışı nedeniyle, zaman belirleniminin verilerine muhtacdır” (Elias, 2000: 22). Diğer bir deyişle hayatın akışı içindeki olayların sadece adlarını koymak çoğu zaman yetersiz kaldığı için onları ya başka olayları referans alarak (selden önceki ay tutulması, yemekten sonraki randevu vb.) ya da standartlaştırdığımız birimlerle mimleyerek (saat ve takvimde olduğu gibi) düzene sokma ihtiyacı hissederiz. Yani bir nevi yaşamın olay örgüsünü çıkarırız. Onu anlatısallaştırırız. Jean-Paul Sartre’ın kişiye dair yaptığı “Başına gelen her şeyi hikâyeler içinden görür. Hayatını, sanki anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır” (2008: 59) şeklindeki genellemesinin doğrudan bununla ilgili olduğu tartışılabilir belki ama Paul Ricoeur “zaman ancak anlatısal olarak eklemlendiği ölçüde insan zamanına dönüşür” (2011: 23) sözleriyle tam da bunu kastetmiştir. Yani Bergson’un ‘sinema hareketin sahte bir yeniden üretimi değildir; hareket algısının bilfiil kendisi sinematografi gibi işler’ tespitine benzer bir şekilde Ricoeur da anlatı zamanını tartışmadan önce ‘bizim zaman algımız zaten anlatısaldır’ demektedir. Ayrıca o bununla da yetinmez ve savını karşı tarafla, yani anlatıları da işin içine katarak genişletir: “... buna karşılık olarak da anlatı ancak zamansal deneyimin özelliklerini gösterdiği ölçüde anlamlı hale gelir” (Ricoeur, 2011: 23). Ama kuramcının kendisinin de kabul ettiği bu “döngüsellik” kurmacalardaki zamanı anlamakta bize nasıl bir yol gösterebilir?

Bu savın döngüsellğe neden olan ve bizim konumuz açısından da görece olarak ikincil bir konumda bulunan birinci bölümünü, yani yaşanan ve duyumsanan zamanın anlatısallığına dair yapılan vurguyu ihmal ederek doğrudan ikinci kısma odaklanırsak, Ricoeur’un aslında öykülemeye dair eskiden beri bilinen bir gerçeği tekrarladığını fark ederiz. Bu gerçek anlatıların süreçsel olma zorunluluğu ile ilgilidir. Yani akıp giden zaman öykülemelerde kendisini hissettirmelidir. Burada kastedilen okuyucunun ya da

izleyicinin içinde bulunduğu fiziksel zamandan ziyade anlatıdaki eylemlerin gerektirdiği kurgusal zamandır. Zira süreçsel olmayan fotoğraf, resim ya da tasvir yazısı gibi sanatsal ve edebi türlerin bile özümsemişi ya da okunması için mutlaka bu gerçek zaman gereklidir. Buna karşın anlatıların kendi iç dinamiklerinden kaynaklanan ayrıca bir süreçsellikleri vardır. Çünkü anlatılar resim ya da heykel gibi durağan anların değil, yaşanan olayların bir yeniden üretimidir “Tragedya, tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklididir” (2006: 27) diyen Aristo bunu ilkesel olarak ortaya koyan ilk kişidir. Üstelik bu durum sadece Aristo’nun ilkelerini ortaya koyduğu geleneksel anlatılar için değil, bu ilkelerden bağımsız olan ve gücünü olay örgüsünden ziyade bağımsız epizotlardan ve betimlemelerden alan alternatif yapılar için de geçerlidir. Modern romanın mimarlarından James Joyce’un, büyük oranda düşünce akışıyla ilerlediği için olay bazlı geleneksel anlatılardan çok uzakta olan ve bu bağlamda uç bir örnek olarak düşünülebilecek *Ulysses*’i bile belirli bir zaman aralığını (sadece bir gün de olsa) içermektedir. Çünkü ne olursa olsun anlatılar da bir yönüyle, tıpkı sanatın ve mimesisin başka alanlarında olduğu gibi diğer yaşamların deneyimlenmesinin verdiği hazzın bir paylaşımıdır.⁶ Tragedyalarda ya da diğer klasik söylene ve yazılı kurmacalarda olaylarla ve kahramanın eylemleriyle kurulan bu deneyim, modern romanda düşüncelerden ve izlenimlerden oluşmaktadır. Ama nihayetinde her ikisi de hayatın ve onun içindeki fiziksel ya da düşünsel eylemlerin bir yansımasıdır. Bu nedenle zamansallık gerçeğinden kurtulamazlar.⁷

⁶ “İnsanın çoğalma, bütünlenme isteği de gösteriyor ki bireyden ötede bir şeydir insan. Bütünlüğe ancak başkalarında kendi yaşantısı olabilecek yaşantıları görüp onları kendinin kılmakla varabileceğini sezer. Ne var ki, insanın gerçekleştirebileceğini düşündüğü yaşantılar insanlığın bütün olarak başından geçebilecek her şeyi içine alır. Bireyin bütünle böylece kaynaşması için vazgeçilmez bir araçtır sanat. İnsanın sınırsız yaşantıları ve düşünceleri paylaşma yeteneğini yansıtır” (Fischer, 1990: 6).

⁷ Her ne kadar burada genel zamansallık paydası altında birleştirilmiş olsalar da, geleneksel ile modern anlatıların zamanı kullanışları arasında önemli farklılıklar vardır. Chatman, “açığa çıkaran olay örgüsü”ne sahip modern yapıların, “çözümlenen olay örgüsü” ile ilerleyen klasik anlatılara kıyasla daha zayıf bir zamansal düzenleri olduğunu belirtmektedir (2009: 44).

Anlatıların zamanı ile gerçek dünyanın zamanının süreçsellik noktasındaki bu paralelliklerine karşın, bazı temel farklılıkları da vardır. Hatta kurmaca dünyaları dışarıdakinden ayıran en önemli farklardan bir bölümü zamanla ilgilidir. Anlatılar için kaçınılmaz bir kısıt olan başlangıç ve son zorunluluğu burada akla gelen ilk ve en önemli ayrımdır. Öyle ki, “bir öykünün öykü olduğu nasıl anlaşılıyor?” sorusunu Metz, bir başlangıç ve sonun varlığıyla cevaplıyor (2012: 31). Gerçekten de bir karakterin doğumundan ölümüne tüm yaşamını konu edinen ve aslında sadece teorik olarak varsayılabilecek uzunluktaki bir öykünün bile nihayetinde sınırları olacaktır. En azından karakterin doğumu ile başlayıp (*Truman Show* gibi), onunla birlikte son bulacaktır. Ancak gerçek zamanda böyle bir kısıt söz konusu değildir. Gerçek dünyanın kahramanlarının (insanların) doğumu ve ölümü bile bu bağlamda sınırları çizemez. “Gerçekte hiçbir son, bir romanın ya da filmin “SON”u gibi değildir. Ölüm bile, sözcüğü biyolojik, tarihsel, hangi anlamda alırsanız alın, bir son değildir” diyen Chatman, anlatıların mutlak sonu ile yaşamın döngüsellğe dayanan ve nihai olmayan sonları arasındaki farklı özetler (2009: 43).⁸

Filmlerdeki ya da romanlardaki zamanı onların dışındaki dünyanın zamanından ayıran diğer unsurlar da aslında bu mutlak başlangıç ve mutlak son zorunluluğunun gerektirdikleridir. Başlangıç ve sonla kısıtlanan bir zaman dilimi içinde, birtakım kişilerin ve ortamların tanıtılması, bazı eylem ve olayların gelişmesi gerekmektedir. Anlatıların sınırlı zamanı, çoğu kez içinde barındırdığı olay örgüsünün gerçekte işgal edeceği zamandan çok daha azdır. Gabriel García Márquez’in *Yüzyıllık Yalnızlık* romanında olduğu gibi birkaç kuşağı ya da Stanley Kubrick’in *2001: Uzay Yolu Macerası*’ndaki (*2001: A Space Odyssey*, 1968) gibi birkaç bin yılı kapsayacak denli uzun öyküler, bir kaç saatte izlenebilecek filmlere ya da bir kaç günde okunabilecek

⁸ Tüm bir kurmaca anlatı geleneğini başlangıç ve son (yaratılış ve kıyamet) üzerinden değerlendiren Frank Kermode ise bu bağlamda tartışmayı başka boyutlara taşımaktadır (2000).

kitaplara sığmaktadır. Yani öykülerin barındırdığı kendi kurmaca zamanlarının dışında bir de onları tüketmek⁹ için gerekli olan gerçek zaman söz konusudur.¹⁰ Öykünün sunulduğu mecra ya göre okuma, izleme ya da dinleme süresini belirtmek amacıyla kullanılan ve burada ‘söylem zamanı’¹¹ olarak isimlendirilecek olan sürenin yeterli ve makul bir uzunlukta tutulması zorunluluğu, ekonomik ve düzenli bir zaman politikasını zorunlu hale getirmektedir.

Metz’in öykülemenin gerçek işlevi olarak gördüğü “bir zamanı diğer zamanın içinde değerlendirme” (2012: 32) eyleminin gerektirdiği bu ekonomik düzenin sağlanabilmesi için uygulanacak denetleme mekanizmaları, öykünün sunulduğu medyuma göre farklılıklar gösterebilir. Sözlü ve yazılı mecradaki ‘... ve böylece üç yıl geçti’ tarzındaki bir sıkıştırma için filmlerde; arka arkaya gelen benzer çekimlerin kısa bir dizisi (montaj sekansı), zincirleme geçişler ya da süregiden eylemlerin bağlantılı kurgusu gibi farklı yöntemler kullanılabilir. Ama poetika temelli bakıldığında birtakım sıkıştırma stratejilerinin, anlatıların icra edildiği tüm ortamlarda ortak olduğu görülebilir. Öykünün süresi ile söylemin süresi arasındaki bazı bağlantılar; metinsel,

⁹ ‘Tüketmek’, roman okumak ya da film izlemek gibi kültürel faaliyetler için basitleştirici bir ifade olarak gelebilir. Ancak günlük dilde sıkça kullanılan ve Murphet’in de dikkat çektiği “zaman öldürmek” ya da “zaman harcamak” benzeri deyimler, bu faaliyetlerin eğlenceli bir ‘boş vakit’ aracı ve onlar için kullanılan zamanın da standart bir okuyucu ya da dinleyici için sadece tüketilen bir zamanı ifade ettiğinin göstergeleridir (Murphet, 2005: 60).

¹⁰ George Bluestone’un *Novels Into Film*’i gibi bazı kaynaklar bunlara ek olarak bir de yazma zamanından bahsederler (aktaran Lawson; 1994: 21). Ancak bu tamamen üretim yapılan mecranın koşullarıyla (bir kitap yazmak ile bir film çekmek arasındaki fark gibi), üreticilerin kendi çalışma koşullarıyla ve onların çalışma anlayışlarıyla ilgili keyfi bir süreç olduğu için tartışmaya görünür bir katkısı yoktur.

¹¹ Bu iki zamansal ayrım için kuramcılar, beslendikleri kuramsal geleneğe ya da durdukları yere göre farklı kavram ikilileri kullanmışlardır. Örneğin Genette (2011: 21) ve Ricoeur (2012: 142), Alman ekolüne ve Günther Müller’e atıfla ‘erzählte Zeit (hikâye zamanı ya da anlatılan zaman)’ ve ‘Erzähl zeit (anlatı ya da anlatma zamanı)’ kavramlarını hatırlatırken, kendisine çalışma alanı olarak temelde filmlerin anlam sürecini seçen ve farklı disiplinlerden beslenen Metz, “anlatılan şeyin zamanı ve öykünün zamanı ya da gösterilen ve gösterenin zamanı” (2012: 32) gibi değişik isimlendirmeleri tercih eder. Todorov ise aynı ayrımı “temsilen edilen evrenin zamansallığı ile bu evreni temsil eden söylemin zamansallığı” (2008: 63) sözleriyle tanımlar. İleride yeri geldikçe hem tekdüzeliği önlemek hem de bağlam içerisinde en doğru ifadeye ulaşmak için bu terimlere de yer verilecektir. Ancak genel bütünlük açısından metnin büyük bir bölümünde Eco ve Chatman’ın da benimsediği ve farklı kaynaklarda sıklıkla rastlanan ‘öykü zamanı’ ve ‘söylem zamanı’ kullanılmıştır.

işitsel ya da görsel araçların hepsinde de benzer bir zamansal uyarlama işlevi görmektedir. Oldukça fazla alt kategorisi ve türü olan bu bağlantıları Genette ([1972] 2011: 23) ve onu referans alan Chatman ([1978] 2009: 58) üç ana başlık altında toplarlar. Sıra, süre ve sıklık ifadeleriyle özetlenebilecek olan düzenlemelerin hepsinin de söylem zamanını sıkıştırmak amacıyla kullanıldığı söylenemez belki ama bunların üçü de doğrudan anlatı süresiyle ilgilidir.

Olayların beklenen ya da kronolojik düzenleriyle, hikâye etme anındaki gözlenen düzenleri arasındaki uyum ya da uyumsuzluğu araştıran ‘sıra’ kriteri, bu dolaylı ilginin bir örneğini barındırır. Görsel, yazınsal ya da işitsel anlatı medyumlarının hepsinde de benzer şekilde uygulanabilen olay örgüsü kurulumları, zaman tasarrufundan ziyade ritmi bozmadan bilgi akışını yönlendirme veya merak uyandırma gibi diğer yapısal ya da dramatik unsurlarla ilgilidirler. Ama bu hedef önceliği ardışık düzene dair yapılan her türlü müdahalenin anlatı zamanıyla da yakından ilgili olduğu gerçeğini değiştirmez. Öngörü ve geriye dönüş ifadelerindeki öznellik vurgusundan dolayı Genette’in “prolepsis” ve “analepsis” (2011: 28) olarak isimlendirdiği sıra anomalileri (ya da Genette’in ifadesiyle “akroniler”), hikâyenin sadece olay örgüsünü değil, zamanını da etkilemektedirler. Kuramcının, anakronik yapıların hikâye zamanıyla bulunduğu iki farklı durumu etiketlemek için kullandığı “erim” ve “kapsam” ifadelerine dair yaptığı tanımlamalar da bu etkinin açık bir göstergesidirler:

Bir anakroni, “şimdiki” andan (yani hikâyede anakroniye alan açmak için anlatının yarıda kesildiği sıradaki andan) geçmişe ve geleceğe az çok uzanabilir: Bu zamansal mesafeye anakroninin *erimi* adını vereceğiz. Ayrıca, anakroninin kendisi de hikâye zamanında iyi kötü uzun bir süreyi kapsayacaktır: Buna da *kapsam* adını vereceğiz (Genette, 2011: 38).

Anlatı zamanıyla öykü zamanı arasındaki bağlantıların sıraya göre daha doğrudan ve daha belirgin olarak ele alınabileceği tartışma başlığı ise ‘süre’dir. Öyküdeki olayların gerçek uzunlukları ile bu olayların anlatıda tuttukları yer bazen özdeş olsa da çoğu kez farklıdır. Olaylar olması gerektiğinden daha kısa

sunulabileceği gibi, ek betimlemelerle ya da geriye dönüşlerle (analepsis) uzatılabilirler de. Sıralamada yapılan değişiklikler gibi bunlar da her türlü anlatı ortamında vardır ve benzer şekilde kullanılırlar. Ancak araştırmaları sıralamadaki kadar kolay olmayabilmektedir. Sürenin gözlenmesi ve ölçülmesi konusunda araçlar arası bazı farklılıklar hatta zorluklar söz konusudur. Tahmin edilebileceği bu zorluklar hikâye edilen süreyle ilgili değildir. Öykü zamanı her türlü anlatıda kesin çıkarımlarla elde edilebilir; Eco'nun (1995: 62) örneğini kullanacak olursak *Seksen Günde Devri Alem* Jules Verne'in orijinal metninde de, ondan yapılan uyarlamalarda da (film, tiyatro, operet vb.) seksen günlük bir macerayı içerir. O halde problemin kaynağı öykü değil, söylem zamanıdır. Çünkü söylemin ya da anlatının zamanı her medyumda aynı kesinlikle hesaplanamaz. Özellikle metinsel söylem, okuma süresindeki keyfilikten dolayı, sıralamadaki kronolojiklik normalitesine benzer bir referans ve örtüşme noktasından söylem zamanı bağlamında yoksundur.

Yazılı söylemdeki anlatı zamanının ölçümü noktasında oluşan bu soruna farklı şekillerde değinenler olmuştur. Örneğin Eco bir konferansta, öykü ile söylem zamanlarının özdeş olduğunu düşündüğü bazı metinleri okuyarak bunların ne kadar örtüştüğünü araştırır. Herhangi bir zamansal müdahalenin bulunmadığı ve olayların gerçek zamanlı olarak betimlenmeye çalışıldığı kanlı bir *hard boiled*¹² okumasının arkasından yazar ulaştığı sonucu şu şekilde özetler: “On saniyelik bir kıyım için yirmi altı saniyelik bir okuma iyi bir rekor sayılır” (1995, 66). İronik dili seven Eco, okuma zamanıyla öykü zamanını bire bir örtüştürmenin ne kadar zor ve hatta imkânsız bir girişim olduğunu kendi üslubuyla açıklamaktadır. “Dolayısıyla anlatı ile hikâye arasında, doğrulanamadığı için kullanılır olmayan bir eşitliğe dayanarak süredeki çeşitlilikleri ölçme fikrinden vazgeçmeliyiz” derken böyle bir denemeye bile ihtiyaç

¹² Suç edebiyatı altında değerlendirilen ve anti-kahramanı, kanlı sahneleriyle ve karamsar atmosferiyle karakterize olan *hard boiled*, kara filmin (*film noir*) de temel kaynaklarındandır.

duymayan Genette'in ise sorunla ilgili uzlaşımsal bir çözümü vardır: Hız sabitliği olarak adlandırdığı bir uzlaşımsal referans noktası (kendi deyimiyle “isokroni”) ile Genette, anlatı zamanının araştırılabileceğini düşünmektedir (2011: 84).

Filmler ya da kayıt altına alınan sözlü anlatılar gibi üretimlerinden itibaren tüketim zamanları sabitlenen alımlama mecraları bu konuda daha istikrarlı oldukları için böyle bir uzlaşımşallığa ihtiyaç yoktur. Çünkü izleme ya da dinleme süresi, okuma süresinin aksine, her alımlayıcıda standarttır.¹³ Tıpkı müzikteki gibi belirli bir “normal icra hızı” (Genette, 2011: 83) bulunan metin dışı anlatılarda öykü ile söylem süresinin birebir örtüştüğü referans noktası, ya da isokroni daha kesindir. Chatman, “sahne” adını verdiği bu kesin noktaların pratik kullanımlarına örnek olarak; “sergilemesi anlatmaktan daha uzun sürmeyen” birleşmeleri, diyalogları ve belirgin kısa eylemleri gösterir (2009: 66). Sinema özelinde düşünüldüğünde ise; kesintisiz sabit çekimler, aç-karşı aç şeklinde ilerleyen süregelen diyaloglar ve düzenli kamera devinimleriyle elde edilen plan-sekanslar¹⁴ en tipik eş zamanlama uygulamalarıdır. Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi sahne; anlatı zamanı ve anlatılan zaman arasında bir tür eşitlik halidir. Tüm anlatı türlerinde, metinsel ortamdaki gibi kimi zaman göreceli de olsa, iki zamansal boyut arasında böyle bir denge noktası vardır. Ama çoğu kez bu denge noktası bazen öykü zamanına bazen de söylem zamanına doğru bozulur.

Eksiltme ile “durak” (Todorov, 2008: 66) ya da “duraklama” (Chatman, 2009: 68), bu dengesel bozulmadaki iki uç noktayı temsil eder. Çünkü birisinde (duraklama)

¹³ Söz konusu ortamlar için böyle bir varsayımda bulunulurken, izleme ya da dinleme sırasındaki durdurma veya geriye sarma gibi etkinlikler standardizasyonu sadece bireysel düzeyde bozduğu için ihmal edilebilirler. Ancak bu noktada tartışılacak başka bir konu vardır. Bu, bir metnin herhangi bir uyarlama (radyo oyunlarında olduğu gibi) sürecinden geçirilmeden olduğu gibi kayıt altına alındığı özel uygulamalardır. Sesli kitap olarak da bilinen bu tür uygulamalar belirli bir okuma süresi kazandıkları için seslendirildikleri metinden, referans zaman bağlamında ayrı mı tutulmalı yoksa bu kayıtları seslendiren kişiler de herhangi bir okuyucu olarak mı kabul edilmeliler?

¹⁴ Bazin'in, plan-sekans uygulamasını savunurken kullandığı en önemli argümanlarından birisi de zamansal bütünlük duygusuyla ilgilidir. Bu ise anlatı kuramlarının diliyle öykü ve söylem zamanlarının örtüşmesine denk gelmektedir.

öykü tamamen durduğu halde söylem devam etmektedir. Diğerinde (eksilti) ise söylem hiçbir şekilde ilerleme kaydetmezken öykü zaman atlamaktadır. Genette'in, duraklamayı (onun deyiimiyle "ara") $\text{ÖZ}=0$ (öykü zamanı = sıfır) ve eksiltmeyi de $\text{AZ}=0$ (anlatının uzlaşım sal zamanı=sıfır) şeklinde formüle eden matematiksel yaklaşımı burada oldukça açıklayıcıdır. İlerleyen bölümlerde farklı yönleriyle detaylandırılacak olan eksiltinin çalışma prensibi görsel, işitsel ya da metinsel tüm ortamlarda benzerdir ve bu nedenle daha rahat anlaşılabilir. Ama duraklamayla ilgili aynı anlaşılabilirlikten bahsetmek, en çok da sinema özelinde oldukça güçtür. Uzun öykülerde ve romanlarda öykü zamanının neredeyse tamamen durduğu parantezler, hatırlatmalar, bilgilendirmeler ya da olay örgüsü dışı tasvirler sık görülen olağan uygulamalardır. Filmlerde ise duraklamaya tam olarak neyin denk geldiği tartışmalıdır. Chatman'ın da belirttiği gibi "salt betimleme etkisi film gerçekten durursa" olanaklı hale gelmektedir (2009: 68). Aslında bu durum doğrudan sinemanın özülü ile ilgilidir. Hareketli görüntünün sürekli akan doğasından dolayı öykü zamanını tamamen durdurmak teorik olarak sadece donmuş kare tekniğiyle mümkündür. Bu ise barındırdığı devamlılık kırıcı potansiyelinden dolayı ancak, *400 Darbe*'nin (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959) finalinde olduğu gibi, Yeni Dalga benzeri avangart sinemacıların filmlerinde görülebilecek bir aşırılıktır. Ayrıca dondurulmuş karenin üzerine herhangi bir metin ya da dış ses bindirilmezse, perdedeki anlatı da duracağı için burada tam bir duraklamadan bahsetmek yanlış olacaktır. Bunun yerine, yine bir Truffaut filmi olan *Değişen Dünyanın İnsanları*'nın (*Fahrenheit 451*, 1966) girişinde de bir örneği bulunan, donmuş görüntüler üzerinden yapılan kamera hareketleri, öykünün zamanını durduğu halde filmin hareketini devam ettirdiği için duraklamaya daha yakın kabul edilebilir.

Önce reklam filmlerinde ve kliplerde ortaya çıkan, sonrasında ise sinemaya uyarlanan yeni bir teknik ise bu tartışmaya başka bir boyut katmaktadır. *Bullet-time*

olarak bilinen ve *Matrix* (*The Matrix*, Andy ve Lana Wachowski, 1999) ile popülerleşen bu teknikte, konunun çevresine uygun bir düzeneyle yerleştirilen fotoğraf makinelerinden alınan sabit karelerin, tıpkı *stop-motion* animasyonlarda olduğu gibi arka arkaya birleştirilmesiyle oluşan sahte bir hareket duygusu söz konusudur. Bu teknik sayesinde, filmin konusunu teşkil eden karakter ya da obje donarken ekran üzerindeki zaman akmaya devam etmektedir. Bu nedenle, öykü zamanının sıfırlanıp anlatı zamanının devam ettiği en doğrudan sinema uygulaması olarak *bullet-time* gösterilebilir.

Ayrıca, öykü ve söylem zamanlarından birisinin sıfırlanırken diğerinin devam ettiği iki uç durumun, eksiltinin ve duraklamanın dışında, sahne isokronisinin bozulduğu iki “ara durum” (Todorov, 2008: 66) vardır. Bunlardan bir tanesi, öykü zamanının anlatı zamanından büyük olduğu ‘özet’ tir. Metinsel anlatılarda daha sık görülen bu uygulamada, öyküdeki büyük zaman aralıkları anlatıdaki sıkıştırılmış bir bölümle temsil edilirler. Dilin barındırdığı uygun araçlar nedeniyle özet, sözlü ve yazılı hikâyelerde daha yoğun olarak görülmektedir. Romanlarda ya da öykü anlatmak için doğal dili kullanan diğer türlerde özetleme işlemi, belirli fiiller, ekler ya da zarflar yardımıyla rahatlıkla yapılabilmektedir. Werther’in mektuplarından birisinde yapılan “On dört gündür, onu terk etme düşüncesiyle dolaşıyorum” şeklindeki bir sıkıştırmada zaman zarfı (on dört gün) Goethe’nin en büyük yardımcısı olmuştur. *Don Kişot*’ta geçen “Spanyel kelimesini sık sık tekrarlayıp, deliyi pestili çıkmış halde bırakmış. Deli bu olaydan ders alıp gitmiş ve bir aydan uzun bir süre, hiç ortalığa çıkmamış; ama sonra, daha ağır bir taşla, eski icadına dönmüş” şeklindeki örnekte ise zaman göstergelerinin yanında başka araçlardan da faydalanılarak tipik bir özet yapılmış. Tekrar eden eylemleri mimleyen ifadelerin (‘sık sık’ gibi) ve eklerin sunduğu imkânlardan da sonuna kadar faydalan Cervantes aynı zamanda özetin temel işlevlerinden olan ‘anlatıya

sonradan dâhil olan bir karakterin hızlı tanıtımı¹⁵ işlevine de yerinde bir örnek vermiştir.

Doğal dilin özetlemedeki bu kolaylığından vazgeçmek istemeyen sinemacılar da, çoğu zaman diyaloglarla, bazen de anlatıcılarla ya da metinlerle (örneğin baştaki tanıtıcı yazılar) yapılan özetlere sık sık başvurumaktadırlar. Carol Reed *Üçüncü Adam*'ın (*The Third Man*, 1949) girişinde başkahramanı Holly Martins'i Viyana'ya sürükleyen olayları kısa cümlelerle bir anlatıcıya özetlettirir. '*Düşler, Tutkular ve Suçlar*'da (*The Dreamers*, Bernardo Bertolucci, 2003) bu kez doğrudan ana karakterin anlatıcılığında, Fransız Sinemateki'nin Paris'te düzenlediği protestoların arka planıyla ilgili kısa bir bilgilendirme yapılır. Mandela'nın tutsaklık yıllarını konu alan *Özgürlüğün Rengi*'nde (*Goodbye Bafana*, Bille August, 2007) ise, tarihsel gerçeklere dayanan başka filmlerde de benzerleri görülebileceği gibi, Güney Afrika'daki sömürgeciliğin o güne kadarki seyrinin genel bir özeti yazılı olarak prologda verilir. Bu tür diegetik olmayan çözümlerin dışında, özellikle serim kısmında, öykünün ana ortamına yeni katılmış birisi bilgilendiriliyor gibi yapılarak söz konusu ortamı ve buradaki karakterleri seyirciye özetlemek ana akım filmlerde daha sık karşılaşılan alışılmış bir yöntemdir.

Pratik ama aynı zamanda da oldukça basit ve sinema dışındaki uzlaşımlara umut bağladığı için kolaycı olarak nitelendirilebilecek bu gibi uygulamaların dışında, sorunu doğrudan sinemanın kendi gramer kuralları içinde çözen görece daha özgün özetleme tarzları da vardır. Benzer ya da tamamlayıcı olaylar serisinin ritmik kurgusu, zincirlemeler, birleştirici eylemler üzerinden yapılan geçişler, zamanla değişen bir şeyin aralıksız çekimi ya da (daha standart olarak) takvim veya saat benzeri zaman göstergelerinin kullanımı gibi sinematik çözümler, konuşma dilinin sıradanlığına

¹⁵ “Özetin en önemli ve sık kullanımlarından biri, geçmiş yaşamın taslağını çarçabuk çıkarmaktır. Bir sahneyi aktararak bizde karakterlerine karşı ilgi uyandıran romancı, birden bire seyrini eskiye götürüp sonra bir daha ileri sararak bize karakterlerin mazesine dair hızlı bir özet, bir geriye dönüşlü bakış sunar” (Bentley'den aktaran Genette, 2011: 96)

düşmeden filmlerde özet yapılabilmesine olanak tanımaktadırlar. *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) bu sinematografik daraltma işlemlerinin birkaç tanesinin birden yaratıcı örneklerini barındırır. Küçük Kane'in tüm itirazlarına rağmen evden ayrılmasını takip eden dış çekimde, aynı zamanda öykünün anahtar nesnesi de olan kızıağın üzerine biriken kar yığınları küçük çocuğun evden uzaklaşmasının (koparılmasının) yarı simgesel bir özetini yapar. İlerleyen sahnelerde birkaç kez kullanılan ses köprüleri ise geniş zaman aralıklarını, benzerlik ve aynılık ilkesi üzerinden birbirine bağlar. Kane'in yıllara yayılan evlilik yaşamının sıkıcılığının ve tekdüzeliğinin özeti, aynı açıdan çekilen kahvaltı çekimlerinin bir dizisiyle sunulur. Orson Welles, görüntü dilinin sınırlarının zorlandığı bazı sahnelerde ise kurguya bile başvurmadan tek planlık kapalı kompozisyonlar ile yoğun enformasyonların özetini yapar. Dışarıda oynayan çocuk Kane'in de, alan derinliğinin oldukça yüksek tutulduğu bir mizansenle pencereden kadrja dâhil edildiği sözleşme sekansı bu konudaki en bilinen örneklerdendir. Filmin girişinde, Kane'in yaşamının haber filmi formatında sunulduğu bölüm ise, sözel ile görsel özetlemenin birlikte kullanılması açısından bu bağlamda ayrıca önemlidir.

Özet dışında, öykü ve söylem eş zamanlılığını bozan diğer bir ara durum da “esnetme” (Chatman, 2009: 66) eşitsizliğidir. Söylem zamanı öykü zamanından daha uzun olduğu için esnetmeyi özetin tam karşısı olarak düşünebiliriz. Todorov, Joyce'un *Ulysses*'i üzerinden yaptığı “Leopold Bloom'un hayatının yirmidört saatini düşünelim; bu süreyi yalnızca yirmidört saatte okuyup bitirmemiz zordur” şeklindeki tespitinden sonra burada süreyi “şişiren” unsurlar olarak “zamansızlıklar ve zamandışılıklar”ı gösterir (2008: 67). Chatman'ın ve Todorov'un kabul ettiği bu esnetme ya da şişirme uygulamasına karşı Genette daha temkinlidir. Kuramcı romanların hızlanabileceğini (özet) ya da tamamen durabileceğini (ara) ama esnetilemeyeceğini düşünmektedir.

Genette'e göre bu tür bir "ağır çekim sahne" ya da "yavaşlama" romanlar için söz konusu olamaz (2011: 94).

Yazınsal anlatı temelli çalışan kuramcının, buradaki yavaşlamanın olanaksızlığını vurgularken, daha yeni bir anlatı mecrası olan sinemaya ait bir kavramı (ağır çekim) referans alması, dolaylı da olsa filmlerdeki yavaşlamayı onayladığını göstermektedir. Gerçekten de sinemada anlatı, kelimenin tam anlamıyla 'yavaşlatılabilir'. Murphet'nin de belirttiği gibi, ağır çekim (*slow motion*), ekranda geçen süre ile filmin diegetik süresi arasındaki ayrımı doğuran uygulamalardan biridir (2005: 63). Ama filmlerde genişlemeye neden olan tek yöntem bu değildir. Özellikle kurgu yardımıyla yapılan yavaşlatmalar, uzun yıllardır filmlerde görülmektedir. Ana akım serüven ve aksiyon filmleri için en temel heyecan yükseltme aracı haline gelen Griffith usulü 'son an kurtuluşu' çoğu kez olması gerektiğinden daha uzun süreye yayılır. Bunun son örneklerinden biri *Yerçekimi* (*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013) filminde görülebilir. Ana mekânı uzay boşluğu olan filmde, birkaç dakika sürmesi gereken oksijen sıkıntısı neredeyse yarım saatlik bir 'zaman öldürme'ye dönüşür.

Filmlerde ya da diğer anlatı türlerinde zamansal düzenlenişi belirleyen bu iki etken, yani sıra ve süre dışındaki bir diğer kategori de sıklıktır. Sıklığı kısaca, olayların frekansı ya da tekrar etme sayısı olarak tanımlayabiliriz. Anlatılardaki olayların sıraları ve süreleri gibi, ortaya çıkma sıklıkları da yine söylem zamanını yakından etkilemektedirler. Bir olayın bir veya birden çok görülmesi doğal olarak zamanla bağlantılıdır. Sıklıkla ilgili oluşabilecek üç farklı durum bunu zaten açıklamaktadır: "tek bir söylemin tek bir olaydan söz ettiği *tekli* anlatı; pek çok söylemin tek ve aynı olaydan söz ettikleri *yinelenen* anlatı; tek bir söylemin pek çok (benzer) olaydan söz ettiği *yineleyen* anlatı" (Todorov, 2008: 67). Çok detaylı düşünüldüğünde buradaki kategoriler daha da artırılabilir. Örneğin bir ya da birkaç olaydan hiç bahsedilmediği ya da

gösterilmediği için eksilti, sıfır frekanslı bir sıklık kategorisi olarak ele alınabilir. Başka bir bakışla ise çoklu olayın çoklu bahsi ya da Genette'in ifadesiyle “n kez olmuş bir şeyi n defa anlatılama” (2011: 117) farklı bir sıklık türü gibi değerlendirilebilir. Ama bir yönüyle bunların hepsi de tekli anlatının varyasyonlarıdır.¹⁶ O nedenle anlatılarda sıklığı bu üç temel kategori (tekli, yinelenen ve yineleyen) üzerinden ele almak en derli toplu sonuca ulaştıracaktır.

En sık karşılaşılan durum olmasından dolayı tekli anlatı, yani öyküde bir kez gerçekleşen şeye söylemde bir kez yer vermek, anlaşılabilir ve makul bir standarttır. ‘Yeniden’, ‘tekrardan’, ‘bir kez daha’ gibi tekrar belirten ifadelerle yinelenen olayları özetlemek, yani yineleyen anlatı da, doğal dildeki alışkanlıklardan ve uzlaşımlardan dolayı geleneksel yazında en az tekli anlatı kadar normal karşılanabilmektedir. Ama tek bir öyküsel olaya farklı vesilelerle anlatıda birden çok yer vermek az gözlenen ve alımlayıcılar tarafından daha zor kabul edilebilecek bir durumdur. Bugünden ziyade geçmişte yaşayan karakterlerin (*Swann’ların Tarafı*’ndaki Charles Swann gibi) belirli bir olaya doğru takıntılı şekilde yaptığı yinelenen geri dönüşler ya da aynı olayın sebepsiz yere birkaç kez tekrar edilmesi yalnızca Proust ya da Joyce benzeri çağdaş romancıların eserlerinde normal karşılanabilir. Bu nedenle geleneksel kalıplara bağlı kalan yazınsal türlerde yinelenen anlatı nadiren kullanılır. Ama anlatı ortamlarının en yenisi olan sinema, bu tür tekrarlara karşı daha toleranslıdır. Bunun sebebi yedinci sanatın doğal dildekine benzer tekrar ifadelerinden yoksunluğu ya da diğer anlatı araçları karşısındaki dönemsel ve kısmi yeniliği olabilir. Ya da görsel boyuttan dolayı ‘bakış açısı’ olgusunun filmlerde daha belirgin, somut ve baskın bir işleve sahip olması burada bir etkidir. Çünkü Murphet’nin de belirttiği gibi eylemlerin ve hareketlerin

¹⁶ Çoklu eylemin yine çoklu şekilde öykülenmesinin tekil olayın farklı bir türevi olduğunu Genette şu sözlerle açıklar: “Burada bizi ilgilendiren bakış açısından, yani anlatı ile hikâye arasındaki sıklık ilişkileri açısından bu artgönderimli tür aslına bakılırsa hâlâ tekilcidir ve bu nedenle bir önceki türün derekesine düşer, zira anlatının tekrarları –Jakobson’un ikonik olarak nitelendirebileceği bir bağlantıya göre- yalnızca hikâyenin tekrarlarına tekabül etmektedir” (2011: 117).

yeniden sunulması en çok ‘bakış açısı’ değişimiyle harekete geçirilir (2005: 71). Sinema özelinde Akira Kurosawa’nın *Raşomon*’uyla (*Rashômon*, 1950) birlikte anılan ve onunla özdeşleşen bu eğilim, bir olayın birkaç farklı gözlemcinin bakışından farklılıklarıyla ya da benzerlikleriyle birlikte yeniden değerlendirilmesine dayanır. Japon yönetmenin filminde bir cinayet vakası, olayın faalini ve maktulünü de (garip bir ruh çağırma seansıya) kapsayan dört farklı bakış tarafından dört değişik şekilde yeniden sunulur.¹⁷ Gerçeğin göreceliliğine ve yanlılığına dair yapılan bu ve benzeri atıfların dışında; kimi zaman bakış açısı değişimleriyle, kimi zamansa patolojik ruhsal sorunlar ya da halüsinasyonlara neden olan uyuşturucu maddeler gibi başka öyküsel motivasyonlarla olaylar yinelenabilmektedir.¹⁸

Öykü ve söylem arasındaki zamanın dengelenmesinde ve düzenlenmesinde belirleyici olan bu üç kategori (sıra, süre ve sıklık), anlatının vücut bulduğu araçtan kısmen bağımsız olarak tüm ortamlarda benzer işlevlerle kullanılmaktadır. Bunların, çalışmanın ilgi odağındaki eksiltiyle olan bağlarına ilerleyen bölümlerde yine değinilecektir. Ama bundan önce, çalışma için önceliği olan sinemanın, zamansal bağlamda diğer anlatı ortamlarından nasıl farklılaştığına değinmek gerekmektedir. Çünkü filmsel araç, yukarıda bahsedilen birçok benzerliğe rağmen kimi yönleriyle, özellikle yazınsal ortamdan, önemli derecede ayrılmaktadır.

3) Sinematografik Anlatının Zamansal Özgünlüğü

Öykü anlatmak için sözler yerine görüntülerden faydalanmak; görüntünün gerçeklik skalasındaki üstünlüğünü öykünün inandırıcılığını artırmak için kullanmak yeni ve sinemaya özgü bir şey değildir. Lascaux’taki mağara resimlerinin de gösterdiği gibi insanlık, çok uzun süredir öykülerini görsel materyalle plastik nüveye

¹⁷ Buna benzer bir vaka analizinin 2000 sonrası örneklerinden biri de Türkiye Sineması’ndan Ümit Ünal’a ait olan 9 (2002) isimli yapımdır.

¹⁸ Murphet çalışmasında *Yurttaş Kane*’den Gus Van Sant’ın *Benim Güzel Idaho’m’a* (My Own Private Idaho, 1991) kadar birçok filmde, farklı anlatısal dayanaklı yinelemelere örnekler vermektedir (2005, 71-72).

bürümektedir.¹⁹ Belirgin hiyerogliflerle önemli olayları aktaran Antik Mısır ya da ikili çerçeveleri yan yana getirerek (kurgulayarak) anlatılar kuran geleneksel Japon resmi de²⁰ benzer bir mantığın ürünüdür. Caravaggio'nun ya da Rembrandt'ın ışık, gölge ve diğer kompozisyon unsurlarıyla gözü olay önceliği sırasına göre yönlendiren tabloları ise tek bir çerçeveye öykü oluşturmadaki Barok zirvelerdir.

Öyküleri görsel materyale dökmenin tek gerekçesi inandırıcılık değildir. Derinlikten, kütesellikten ve gerçeklikten uzak Masaccio²¹ öncesi resim sanatını (Lascaux'u, Antik Mısır'ı ve geleneksel Uzak Doğu resmini de içeren) düşünürsek, inandırıcılığın ikinci planda olduğunu dahi söyleyebiliriz. Bazin'in, sinemanın ve fotoğrafın ontolojisine dair öne sürdüğü, 'zamanın yok ediciliğine ve ölümün kaçınılmazlığına görüntüyle direnme' şeklinde özetlenebilecek bilinçaltı ve ilkel dürtü savı ise sadece geçip giden anı yakalamayı amaçlayan amatör ya da belgesel kayıtlar için açıklayıcıdır (1985: 17-18). Ardışık ya da tekil imgelerle öyküler anlatmaya çalışmak gibi daha zor bir eyleme girişmenin başka nedenleri olmalıdır. Topluluk ya da birey için önemli olan anlatıları, uzlaşım sal bir yapı olan doğal dilin yerelliğinden ve geçiciliğinden (sözlü anlatı için) kurtararak görüntünün evrenselliğine ve kalıcılığına taşımak bahsi geçen görsel öyküler için en akılcı gerekçeler gibi görünmektedir. Balázs'ın, ardışık görüntülerle öykü anlatmanın en ileri ve mükemmel formu olan sinemayı "Babil lanetinden kurtuluş" (2013: 29) olarak nitelemesi bu nedenle tesadüf değildir. Babil'deki günahlarının bedelini dilsel parçalanmayla ödeyen insanlık, sinema sayesinde yeniden birbirlerini ve hikâyelerini anlayabilecekti. Çünkü sinema, anlatı

¹⁹ Lascaux resimleri sadece belirli bir anı değil, bir olaylar dizisini sıralı şekilde canlandırmaktadırlar (Cubitt, 2004: 6). Bu ise söz konusu ilkel resimlerin öyküleme amaçlarının da olduğunu en önemli göstergesidir.

²⁰ Elsaesser ve Hagener kitaplarında, *ukiyo-e* olarak da bilinen böyle bir Japon resminin görseline yer vermişlerdir (2014: 49).

²¹ Perspektifin matematiksel hilelerini resim sanatında ilk kullananlardan birisi olan Floransalı ressam Masaccio (1401-1428), henüz yirmi sekiz yaşına gelmeden ölmüş olmasına karşın resimlerindeki gerçeklik duygusuyla bu anlamda bir dönüm noktasıdır (Gombrich, 2011: 229).

kurmak için elzem olmasına karşın önceki görsel öyküleme araçlarının sahip olmadığı bir ayrıcalığı sahipti: Zamansallık.

Anlatı zamanının ele alındığı yukarıdaki tartışmada da görüldüğü gibi öykü anlatmak ya da dinlemek süre gerektiren bir aktivitedir. İmgeleri sabit bir yüzey üzerine foto-roman ya da çizgi-roman benzeri düzeneklerle yerleştirmek ise, alımlama sırasını ve zamanını tüketicinin inisiyatifine bırakan metinsel anlatılardan süreçsellik bağlamında pek de farklı değildir. Bunlardaki yapıntısallık tamamen ortada olduğu için öykülemenin ihtiyacı olan saydamlıktan yoksundur. Olayların, kişilerin ve ortamların yeniden üretimine dayanan ve bu nedenle mimetik bir eylemin ürünü olan anlatıların ihtiyaç duyduğu ortam, süre de dâhil yaşamı her yönüyle taklit edebilmelidir. Bunu ise ancak sinema ve onun türevleri olan hareketli görüntüler sağlayabilmektedir. Filmler, romanların zamansal yapısını tiyatronun canlılığıyla ve fotoğrafın gerçekliğiyle birleştirmektedir. Bu ise zamanın, gerçek yaşamdakine çok benzeyen bir yeniden üretimini sunmaktadır. Yani sinemada da zaman en az romandaki kadar önemli ve belirleyicidir. Öyle ki, sinemanın estetik tarihi içerisindeki farklı dönemler ya da eğilimler, başka etmenlerin yanında, zamanı ele alışlarıyla da karakterize olmaktadır. Kullandığı uzun ve düşsel planlarla zamanın yeniden sunumu konusunda uzmanlaşmış olan Tarkovski şöyle demektedir:

Sinemanın kendine özgü olan yönü, zamanı sabitlemesidir. Sinema yakalanmış zamanla işler, sonsuz kereler tekrarlanabilen bir estetik ölçüsü birimi gibi. Başka hiçbir sanat bu yetiye sahip değildir. Görüntü ne kadar gerçekçi olursa, hayata ne kadar yakın olursa, zaman o kadar sahici olur; uydurulmaması, yeniden yaratılmaması anlamında; tabii ki uydurulmuş ve yeniden yaratılmıştır, ama gerçekçiliğe öyle bir noktadan yaklaşır ki, onunla kaynaşır (2009: 23).

Sinema ve zaman ilişkisini sadece tanımlamayan, aynı zamanda normatif bir yaklaşımla bu ilişkinin nasıl olması gerektiğini de belirten Tarkovski için ideal zaman gerçeğe en yakın olanıdır. Aslında bu, ilk filmlerde de görülen saf bir gerçekliktir. Tek bir planda, parçalanmadan sunulan bütün bir zaman. Tıpkı *Bir Trenin La Ciotat Garına*

Varış’ndaki (*L’arrivée d’un train à La Ciotat*, 1897) gibi. Ama kameranın ve onunla birlikte film üreticisinin ve seyircisinin bu sabit bakışı, ilk dönem sinemacılar için yetersiz bulunarak dönüşüme uğrattır. Porter ve Griffith gibi erken dönem sinemacılar kamerayı hareketlendirerek ya da çekimleri sistematik bir şekilde birleştirerek sinemanın hareket alanını genişletirler. İlk başta sadece kayıt altına alınan konunun hareketine bağlı olan filmler, Porter’dan sonra kurgu ve kamera hareketinin neden olduğu yeni bir devinim boyutuna kavuşmuştur²². Bu, Deleuze’ün “sinematografik hareket-imge” dediği şeydir:

[H]areketin hareketli bir kesitini oluşturan plan, değişen bir bütünün süresini ifade etmekle yetinmeyip, imge içinde bir küme oluşturan cisimleri, parçaları, yönleri, boyutları, mesafeleri, cisimlerin karşılıklı konumlarını durmaksızın çeşitlendirir. Biri diğeri tarafından oluşturulur (Deleuze, 2014: 39).

Hareket-imgenin anlatı kurma konusunda ne kadar işlevsel olacağı ise açıktır; ‘cisimlerin karşılıklı konumlarının durmaksızın değişmesi’ bile bu bağlamda tek başına açıklayıcıdır. Sabit kameranın tiyatral ve mesafe koyucu durağanlığının aksine, olayların içine girebilen hareketli kameranın ve kurgunun öykü anlatmaya getirdiği yenilikler, sinemanın yazınsal araca göre dezavantajlı olan konumunu düzeltmiştir. Filmlerin her geçen gün biraz daha romanlaştığını düşünen Metz bu nedenle haklıdır (2012: 62). Kurgu sayesinde dilin öykü anlatmadaki kıvraklığı sinemaya da kazandırılmıştır. Çünkü kesmenin ve birleştirmenin farklı türleri hareketli görüntülerde bir tür noktalama işareti işlevi görmeye başlamıştır. Kesme, Cubitt’in de belirttiği gibi, geriye dönük bir sıralamayla duyuyu algıya ve bütünleşik mekanik akışı tanımlanmış nesnelere dönüştürmektedir (2004: 49). Bu algısal tanımlama, büyük oranda, ortaya çıkacak daha üst bir yapının, yani anlatının belirlediği konumlar dâhilinde olacaktır.

²² Hem farklı uzamları tek bir mekânmiş gibi gösteren hileli kesmelere hem de kamera hareketlerine başvuran Edwin S. Porter sinemanın hareket boyutunu tam olarak kullanan ilk sinemacı olarak kabul edilir (Kılıç, 2012: 217).

Anlatı kurmak için zorunlu olan zamansal düzenlemeler de yine bu belirleyişle birlikte meydana gelecektir.

Kurgunun denetleme aracı olarak kullanıldığı dört temel alandan birisi zamansal ilişkilerdir.²³ Anlatıların zamansal optimizasyonu ile ilgili yukarıda detaylı olarak ele alınan bağlantıların tamamına yakını kurgu aracılığıyla filmlere taşınır. Kurgu sayesinde olayların sırasına müdahale edilebileceği gibi eksiltme ya da sıkıştırma gibi doğrudan söylem süresini etkileyen düzenekler de kesme ve birleştirmeye uygulamaya geçirilir. Üstelik bu zamansal serbestlik romanlardaki gibi uzlaşım sal bir yapı üzerinde değil, tamamen gerçek görüntüler üzerinde sağlanmaktadır. Bu, sinemanın anlatım aracı olarak en büyük avantajıdır: Gerçek görüntüyle birleşen roman esnekliği ve anlatısalılığı.

Bu gerçeğin farkına varıldıktan sonra hem sinema hem de anlatı sanatı yeni ve farklı bir sürece girmiştir. Sinemanın kendi plastik gücüne ve özgünlüğüne inananların bir tür geriye dönüş²⁴ olarak gördükleri bu sürecin sonunda hareketli görüntüyle yapılabilecek diğer her şey (belgeleme, bilimsel kayıtlar, sanatsal ve avangart denemeler vb.) ikinci planda kalırken, bir bölümü daha önce yazılmış, bir kısmı ise filmler için özel olarak düşünülmüş öykülerin perdeye aktarılması ana amaç haline gelmiştir. İlginç olan ise konvansiyonel anlatı mecralarının da artık sinemayı hesaba katarak ve ondan etkilenecek düzenlenmeye başlamış olmasıdır. Yazınsal anlatıların daha sonra filmlere konu olabileceği ihtimalini veya filmlerin akıcı ortamına alışan tüketici kitlesini hesaba katan popüler roman üreticileri de eserlerini daha ‘sinematografik’ kurgulamaya çabalamışlardır.²⁵ Eskinin içsel süreçlere ve detaylı betimlemelere yer veren düşünsel ve

²³ Diğer üçü: Grafik, ritmik ve mekânsal ilişkilerdir (Bordwell ve Thompson, 2008: 220).

²⁴ Godard ve Epstein gibi, sinemanın kendi plastik ve imgesel özgünlüğüne inananlara göre sinema “özerk bir ikon-imaj gücü” ile doğmuştur. Ancak Hollywood’un “karşı-devrimi” ona öykülemeci bir geriye dönüş yaşatmıştır (aktaran Gönen, 2008: 36).

²⁵ Bununla ilgili Chatman *Lolita*’nın “kesik kesik kamera çekimlerini anımsatan” bir bölümünden örnek verir. Chatman’a göre ilginç olan; sinemanın ihtiyaç sonucu (özetleyici ifadelerin eksikliği) türettiği bir yöntemi Nobokov’un yazınsal mecrada keyfi olarak kullanmasıdır (Chatman, 2009: 64).

gerçekçi romanlarına karşın, yoğun ve karmaşık olay örgüsünün kısa ve net ifadelerle akıcı bir şekilde anlatıldığı yeni bir dönem başlamıştır.²⁶ Bir başka deyişle bu süreçte, filmler romanlaşırken romanlar da filmleşmiştir. Ama bunca orta yol arayışı, iki ortamın tözsel farklılığından kaynaklanan o derin yarığı hiçbir zaman kapatamamaktadır.

Sinema ve edebiyat arasındaki, tartışmaya gerek bırakmayan çok belirgin ayrımların (görsel-yazınsal, zamanuzamsal-zamansal, belirtisel-uzlaşımsal, evrensel-yerel vb.) dışında, özellikle anlatı ve anlatı zamanıyla ilgili de önemli farklılıklar vardır. Bunlar da aslında temeldeki o belirgin ayrışmaların anlatısal uzantılarıdır. Romanlar doğal dilin bugüne kadar ki uzlaşımsal birikimini zaman belirtimi noktasında bir avantaja çevirirken filmler zaman-uzamsal bütünlüğü bir şimdiki zaman yanılsamasına dönüştürmektedirler. Neredeyse tüm sözlü ve yazılı dillerde bulunan ve benzer mantıkla işleyen zamansal ifadeler (ön ekler, son ekler ve zarflar gibi), edebi anlatılara zamanın betimlenmesi konusunda ciddi bir üstünlük sağlamaktadır. Her ne kadar roman geleneği büyük oranda geçmiş zamanı tercih etse de geniş, şimdiki ve gelecek zaman kipleri sayesinde de yazar kolaylıkla ve kısa hamlelerle anlatının zamansal görünümünde değişiklikler yapabilmektedir. Anlatının kullandığı doğal dilin kurallarını bilen ortalama bir okuyucu da fazla kafa karışıklığı yaşamadan zamana yayılan serüveni takip edebilmektedir. Bu nedenle yazılı ya da sözlü anlatılarda zamansal kanon daha geniştir. Oysa Armes’in da belirttiği gibi “filmde, dildeki zaman bildiren fiiller yoktur; geçmiş ya da gelecek zaman kipi bulunmaz” (2011: 230). O nedenle sinemanın baskın zamanı şimdidir. Ama filmlere şimdiki zaman görünümünü veren tek şey bu ifadesel eksiklik değildir. Film öykülerinin gösterim sırasındaki şimdide vuku bulduğunu düşünen Metz

²⁶ Popüler romanın böyle bir dönüşümle, edebilikten uzaklaşarak görsel bir ‘kofluğa’ gerilemesi, sinemayı “edebiyatın neredeyse ikonografik bir basitleştirilmesi” (aktaran Baker, 2011: 58) olarak gören Virginia Woolf gibi yazarların korkularını ve ön yargılarını haklı çıkartmıştır. Ama diğer taraftan, tıpkı fotoğrafın ressamı “temsili kompleksten” (Bazin, 2011: 18) kurtararak resim sanatında modern arayışların önünü açması gibi sinema da çağdaş ve realist edebiyatı farklı denemeler yapan daha avangart arayışlara yönelmiş olabilir. Popüler edebiyatın kısmen dışında kalan post-modern yazının sinema sonrası bir döneme denk gelmesi bu bağlamda yeniden yorumlanabilir.

bununla ilgili şöyle der: “[F]imsel öykü sürecine özgü zaman dilimi şimdiki zaman olup izleyicinin algılama süreci ile çakışmaktadır. Seyirci filmin her anında kahramana eşlik etmekte, dolayısıyla yapıta özgü zaman dilimi ile tüketiliş süreci arasında bir uyumsuzluk görülmemektedir” (2012: 60).

Buradaki “yapıta özgü zaman dilimi” ifadesi ile onun üretildiği süre kastedilmemektedir. Bu tür bir çakışma ancak (başka bir tartışmanın konusu olabilecek) televizyonlardaki canlı yayınlarda mümkündür. Filmler ise izlendikleri zaman diliminden önce ve (birkaç deneysel örnek hariç) çoğu kez izleme zamanından çok daha uzun bir aralığı kapsayan sürelerde üretilir. O nedenle burada kastedilmek istenen, gösterim aygıtının hareketiyle yeniden oluşturulan kaydedilmiş zamandır. Filmdeki eylem ne zaman ve nerede meydana gelirse gelsin, her yeni gösterim perdede yeni bir şimdiki zaman oluşturur: Seyircinin şimdiki zamanı. Belki de bu, Aziz Augustinus’un dualarla ve yakarılarla çözmeye çalıştığı ama yine de askıda bırakmak zorunda kaldığı geçmiş-şimdi-gelecek paradoksunun²⁷, o hiç yakalanamayan noktasal anın ya da sıfır noktasının bir yanıtıdır. Eğer zamanın bir sıfır noktası varsa bu en iyi sinema yoluyla açıklık kazanabilir.

Cubitt’e göre “sinematik zaman sıfırın dinamik eşitliğinde üretilir. Bu nedenle sinema zamanı göstermez, onu yaratır”. Ama kuramcı bu yargısından önce sıfır üzerine detaylı bir tartışma açarak çıkarımını sağlam temellere oturtur. Sıfır aslında bir hiçlik değil; pozitif ile negatif (koordinat sistemindeki ve kartezyen uzamdaki gibi), borçlulukla alacaklılık ya da varlık ile yokluk arasında bir bağlantıdır. Oluşa ya da yok oluşa denk gelmediği için enerji açısından da istikrarlıdır. Bir ara ya da denge noktasıdır. Zamansal boyutta ise sıfır, isim ya da sıfattan ziyade, belirip yok olan

²⁷ “Bırak da Tanrım, daha derinleştireyim araştırmamı, sapmayayım yönümden. Eğer gelecek ve geçmiş varsa, nerede onlar? Bunu bilmek isterim. Gerçi henüz başaramıyorum ama yine de biliyorum ki her nerede iseler orada, onlar gelecek ya da geçmiş olarak değil, şimdiki zaman olarak varlar” (Augustinus, 1996: 53).

imajların hareket yanılsaması haline gelemediği boş eylemi (*null activity*) simgeleyen bir fiildir. Film şeridinin projeksiyon cihazında döndürülmesi yerine, bazı sanat galerilerinde olduğu gibi ışıklı bir zemin üzerinde sergilenmesi böyle bir boş eylemin örneği olarak düşünülebilir. Bu sinemanın sıfır zamanıdır. Gerçekte ise “sıfır zaman” sadece Virilio’nun tarif ettiği o ilahi bakışın²⁸ sahip olabileceği bir ayrıcalıktır. Çünkü “Virilio’nun Tanrı’sı filmi değil, film şeridini görür” (Cubitt, 2004: 33-36).

İnsani algı bağlamında düşünüldüğünde ise film şeridinin sunduğu bu kutsal bakış sadece hipotetik düzeydedir. Çünkü imgelerin, makinede hareket ettirilmeden süresiz hale getirilmeleri onların algılanmasının da bu ‘sıfır zaman’da gerçekleşebileceği anlamına gelmemektedir. Herhangi bir dünyevi eylemde olduğu gibi algılama edimi de, gerçekleşebilmek için belirli bir süre talep eder. Film karelerinin sabitleştirilerek bir salonda sergilenmesi bu fiziksel gerçeği değiştirmez. Buradaki tek fark, perdede gerçekleşen hareketin yerini, bedensel ve fiziksel devinimlerle resimleri takip etmeye çabalayan alımlayıcının kendi hareketlerinin almış olmasıdır. Ama perdedeki bu hareketi sadece, gösterim cihazının ivmesiz ve düzenli devinimlerinden ibaretmiş gibi görmek sinemanın hareket boyutunu küçümsemek olacaktır. Eğer durum gerçekten böyle olsaydı tüm filmler benzer ve tekdüze bir ritimle sahnelenirdi. Ama neyse ki yansıtıcı cihazlar sadece gösteri ya da (anlatı kuramı diliyle ifade edilirse) söylem sürecinde bir etkidir. Diğer taraftan, her anlatı türünde olduğu gibi filmlerin de kendi öyküsel zamanları vardır. Bu iki zamanın (gösterim ve öyküsel) sinema özelinde ne ifade ettiğine Yvette Biro şu sözlerle değinir:

Sinema söz konusu olduğunda, alımlamanın doğası da karmaşık bir zamansallığa dayalıdır. Kurmaca filmlerde anlatı ve olayların gelişiminin zamanı ile alımlamanın zamanı, deneyimin kendisinde birbirlerine sıkıca kaynaşmış olsalar da, her zaman ayrı bir süreci temsil ederler. Altta yatan olayların zamansal süreğenliği hemen hemen hiçbir zaman anlatısal zamanın süreğenliğiyle örtüşmez (2011: 51).

²⁸ “Tanrı için tarih, olayların bir manzarasıdır. Hiçbir şey başka şeylerden sonra gelmez. Çünkü ona göre her şey aynı anda olur” (Virilio’dan aktaran Cubitt, 2004: 34).

Filmlerin öykü ve söylem zamanı ayrımlarını sadece yeniden üretilen olayların kendi zamansal süreleriyle ya da anlatının içkin zamanıyla sınırlandırmamak gerekir. Çünkü filmlerin zamansal yapısı yalnızca anlattıkları öykülere göre şekillenmez. Sinemanın bir de kendi plastik ve armonik yapısı vardır. O nedenle, sinemanın dayandığı anlatısal ve biçimsel dinamiklerle oluşturulan öyküsel ve sinematografik iniş çıkışlar her filmin kendine özgü temposunu meydana getirir. Zaten sinemanın dramaturjik ve plastik ayrıcalıklarından birisi de buradadır: Filmlerin ritmini sadece anlatılan öykünün dramatik dalgalanmaları değil, montaj ve kamera hareketleri ile oluşturulan sinematik araçların kullanımı da belirler. Hareket ve zaman boyutunun sınırlarıyla oynamanın, bunların sahip olduğu dilsel, dramatik ve estetik potansiyeli öykü anlatma noktasında avantaja çevirmenin, özellikle anlatı sinemasının pragmatik gelişiminde önemli bir yeri vardır. Bu faydacı evrilme, sinemanın, öykülerdeki zamansal düzenlenişin en sağlam şekilde görünmez kılındığı anlatı mecrası haline gelmesiyle de yakından ilgilidir.

Yazılı, sözel ya da görsel, hangi şekilde vücut bulursa bulsun, dillendirilen öyküleri inandırıcı hale getirmek ya da en azından onlarla ilgili inançsızlığın geçici bir süre askıya alınmasını²⁹ sağlamak için anlatılar, kendilerini meydana getiren biçimsel yapıları tamamen gizleyerek içeriğe odaklanılmasını hedeflerler. Özellikle geleneksel anlatıların en temel özelliği, kendini oluşturan yapıları tamamen saydamlaştırarak ya da onları bir şeylerin arkasına gizleyerek görünmez yapmaya çalışmalarıdır. Anlatının zamansal düzenlenişi de saklanması gereken bu biçimsel unsurlardandır. Ama bunu yapmak için anlatı kurucunun, diğer yapı unsurlarındaki gizlemenin aksine, çok özel bir çaba harcamasına gerek yoktur. Sadece olay örgüsünü ve neden-sonuç ilişkisini mantıklı bir çerçeveye oturtması yeterlidir. “Okuyucunun gözünde mantıksal dizi

²⁹ Okuyucu ya da izleyici kendisine sunulan öykünün kurmacalığının farkında olsa bile anlatıdan zevk almak adına “inançsızlığın askıya alınması” (Coleridge’den aktaran Eco, 1995: 87) mekanizmasını işleterek kurmaca yapıntıyı bir süreliğine de olsa gerçek gibi kabul eder.

zamansal diziden daha güçlü bir ilişkidir; bu nedenle, ikisinin birlikte bulundukları bir yerde okuyucu mantıksal diziyi görür yalnızca” (Todorov, 2008: 79). Asıl kurucu eleman olmasına karşın zamansal düzenleniş de böylece geride saklı kalır. Zamanın bu görünmezliği, hemen hemen tüm anlatı türlerinde benzer olmasına karşın en ideal şekilde sinemada işler. Çünkü en çok sinema yaşama benzer. “Yaşamda olduğu gibi sinemada da zaman asla algılanmaz” diyen Metz ekler: “Zaman doğrudan ancak bir boşluk (bekleyiş, can sıkıntısı, vs) şeklinde algılanabilir” (2012: 58). Yani perdedeki zaman, Yasujirô Ozu’nun veya Andrey Tarkovski’nin yaptığı gibi özellikle vurgulanmazsa, muhtemelen çoğu kez fark edilmeyecektir. Müşterilerinin hızlı ve hoş ‘vakit geçirme’sini amaçlayan ticari film üreticilerinin ya da geçip giden süreye değil anlama odaklanılmasını amaçlayan gerçek sinema sanatçılarının ihtiyaç duyduğu da zaten böyle bir zamansal saydamlıktır. Yapılması gereken sadece, öykü ve mesaj için özel bir anlamı yoksa gerçek yaşamda can sıkıntısına ya da boşluğa denk gelen bölümlerin atılarak, dramatik ve fikirsel yoğunluğu zamanı hissettirmeyecek yeterlilikte olan bölümlerin ardışık olarak sıralanmasıdır. Yani eksiltme yapmaktır.

4) Eksilti

Amerikan sinemasının sessiz dönemdeki en önemli ve sıra dışı isimlerinden birisi olmasına rağmen Erich von Stroheim’in yönetmenlik kariyeri, aktörlüğüne nazaran daha kısa ve sorunlu olmuştur. Yönetmenin, *Tutku* (*Greed*, 1924) ve *The Wedding March* (1928) gibi önemli filmlere rağmen neden başarısız olduğunu Paul Rotha açık ve dolaysız bir dille özetler: “Onun düşüncelerini onbin feet uzunluğundaki film çekimi ile ifade etmedeki yetersizliği, açık bir şekilde aracın kaynaklarının anlaşılmasındaki noksanlığı göstermektedir” (Rotha, 2000: 114). Gerçekten de Stroheim, aşırı detaycılığının ve gerçekliğe verdiği sıra dışı önemin de etkisiyle

uzunluğu on saati bulan filmler yapmıştır.³⁰ Bu filmler, gerçekçi sinemanın birer başyapıtı kabul edilseler de, kullanılan aracın zamansal sınırlarını zorladıkları için sadece Hollywood stüdyolarının değil, Avrupalı daha yenilikçi yapımcıların bile kabul edemeyeceği bir finansal külfet olmanın ötesinde, seyirci açısından düşünüldüğünde de zamansal bir lüktür. Üstelik seçtiği araç, yani sinema, bu lüksün en fazla hissedildiği yerdir. Eğer Stroheim bir yönetmen değil de yazar olsaydı, tasarladığı tüm detayları *Kayıp Zamanın İzinde* benzeri uzun bir romanda, kendisini sınırlamadan ifade edebilirdi. Ama seyircilerin belirli bir ortamda (sinema salonu veya ev gibi) ve genellikle tek bir seferde izleyip bitirdikleri filmlerin gelenekselleşmiş süresi (ki ortalama 90 dakikadır), sinemacılar için zaman tasarrufunu çok daha önemli bir hale getirmektedir. Bu süreyi ekonomik kullanmak, Rotha'nın da belirttiği gibi “aracın kaynaklarının anlaşılması” ile doğrudan bağlantılıdır. Çünkü sinema, bir yönüyle de eleme ve eksiltme sanatıdır.

Metinsel anlatılara göre bir taraftan zamanı daha kısıtlı olan ve diğer yandan da özetleyici ifadelerden yoksun bulunan filmlerin, eksiltiyle yapılan zaman tasarrufuna çok daha fazla ihtiyacı vardır. Ama bu, eksiltinin sözlü ve yazılı anlatılarda ikincil önemde olduğu anlamına gelmemelidir. Öykü anlatırken bir şeyleri dışarıda bırakmak anlatı sanatlarının tarihi kadar eskidir. En ilkel ya da sıradan öyküleme bile, konunun anlaşılması açısından önemli olan kısımların dışındaki yerleri, içgüdüsel ve kendiliğinden de olsa, atlama eğilimindedir. Edebi geleneğin ilerleyen dönemleri ise eksiltinin farklı kullanımlarına yeni norm ve uzlaşılar getirmiştir. Öykü anlatmanın en yeni şekillerinden birisi olan sinema da, bu normların bazılarını tam olarak uymakta, bazılarını esnetmekte ve bazılarını ise kendi doğasına uygun eklemeler yapmaktadır. Bu nedenle, eksiltinin sinema serüvenini incelemeden önce geleneksel anlatı sanatlarındaki

³⁰ İlk versiyonu 42 makara olan *Tutku*, stüdyonun müdahalesi ile 10 makaraya (yaklaşık 2,5 saat) kadar düşürülür (Armes, 2011: 56).

yerini ve işlevini tartışmak, konunun makul bir temele oturtulması açısından önemlidir. Bir diğer taraftan, ‘anlatı’ ve ‘anlatma’ kavramlarının hem tarihsel hem de uygulamısal kapsayıcılıklarından dolayı eksiltinin tanımını da yine bu genel tartışma altında yapmak uygun olacaktır.

a. Tanımı ve Anlatı Zamanı Açısından Önemi

Anlatılardan ne beklenir? Okuyucu, dinleyici ya da izleyici onlarda kendinden bir şeyler mi bulmak ister yoksa kendi yaşayamadıklarının bir temsilini mi? Şüphesiz ki bu sorunun cevabı anlatılan öykünün muhteviyatından alımlayıcı profiline kadar pek çok değişken tarafından etkilenir ve değişime uğrar. Grimm Kardeşler’in masalsı halk söylenceleri ile Émile Zola’nın doğalcı romanlarını okumanın benzer beklentilerle güdülendiğini söylemek hata olabilir. Ama *Külkedisi* ile *Meyhane*’nin bir yandan gerçek yaşamdan izler taşıırken diğer taraftan da ondan az (*Meyhane*) ya da çok (*Külkedisi*) farklılaştığı da bir gerçektir. En fantastik öykü bile insan biçimcidir. İnsansı karakterler bizim yaşadığımız benzer ortamlarda yaşarlar ve kendilerini benzer yaşamsal çatışmaların içinde bulurlar. Diğer taraftan en gerçekçi romanlar bile yaşamın kimi detaylarını ve sıkıcı taraflarını törpüleme eğilimindedirler. Belki de bu, öyküler kurmanın olası bir ikilemidir: Anlatıların bir yandan yaşama benzer olması gerekirken diğer yandan ondan daha farklı şeyler sunması beklenir.

Edebiyatın varoluşsal misyonunu “yaşamın ağırlığına tepki olarak hafifliği arayış” (2013: 39) olarak tanımlayan Italo Calvino da benzer bir çelişkinin altını çizmektedir aslında. İtalyan yazarın da andığı Milan Kundera romanı bu bağlamdaki ideal örnektir. Karakterlerinin duygu ve ilişki dünyaları da en az fonu oluşturan Çekoslovakya’nın çalkantılı yılları kadar karmaşık olan romanına “*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*” ismini veren Kundera’nın yaptığı ironinin farklı türevleri, bu kadar açık olmasa da mitolojik halk öykülerinden çağdaş yazına kadar her türlü anlatıda

gözlenebilir. Tarihsel gerçeklere dayanan olayların, masalsı aşk öyküleriyle harmanlandığı *İlyada*'da, *Savaş ve Barış*'da ya da *Casablanca*'da da ortaya çıkan yaşamsal kasvet-edebi hafifleme dikotomileri de, başka açılardan da olsa, buradakinden farklı değildir. Ama anlatılar yaşamın ağırlığını sadece bu tür harmanlamalarla hafifletmezler. Aynı zamanda, gerçek dünyanın anlatısal işlevi olmayan yönlerini ayıklayarak da alımlamayı edebi (ya da sinematografik) dünyanın beklentilerine uyarlarlar. Bu ayıklama ve seçme süreci neredeyse tüm öyküler için geçerlidir. Değişen ise sadece 'işlev' kelimesinden ne anlaşıldığıyla ilgilidir.

Aristo'ya göre işlev, öyküsel bir bütünün gerekli ve vazgeçilmez parçası olmaktır. Öyle ki, eğer bu parça çıkarılırsa anlatının olay akışı sekteye uğramalı ve bütünsel yapı bozulmalıdır. Eğer böyle olmuyorsa, yani bir olay ana örgüden çıkartıldığında, neden-sonuç odaklı mantıksal akışta herhangi bir aksaklık ve anlaşılmazlık meydana gelmiyorsa, bu olay gereksiz bir parçadır ve bu nedenle onun çıkartılmasının herhangi bir sakıncası yoktur. Aristo bunu eylem birliği ve bütünlüğü ilkesi şeklinde açıklar:

Bütün öteki taklide dayanan betimlemelerde nasıl taklit, belli ve birlikli bir nesnenin taklidi ise, aynı şekilde öykü de bir eylemin taklidi olduğuna göre, birlikli ve tamamlanmış bir eylemin taklidi olmalıdır. Olayların parçaları da, onlardan birinin yerinin değiştirilmesi ya da çıkarılması halinde bütün'ün ortadan kalkacağı, parçalanacağı şekilde bir bağlılık içine konmalıdır. Çünkü, varlığı yahut yokluğu fark edilmeyen bir şey, bir bütün'ün (temel) parçası olamaz (2006: 30).

Yukarıdaki ilke aynı zamanda bize eksiltinin en geleneksel ve tipik gerekçesini de sunmaktadır: işe yaramıyorsa çıkart. Klasik yaklaşımda bu o kadar önemlidir ki, kimi zaman bir eserin başarısı çıkartmanın ne kadar etkili yapıldığıyla bağlantılandırılır. Troya Savaşı'nın her dönemini anlatmak yerine sadece sipesifik bir anına odaklanan Homeros yaptığı bu kütleli eksilti nedeniyle övülür. Ricoeur'a göre bu övgünün nedeni Aristo'nun zamansal ve kronolojik bağa değil, mantıksal bağa odaklanmasıdır

(2011: 86-87). Ama olayların öykü içi mantıksal tutarlılığının, kronolojinin gerçek akışından daha öncelikli tutulması, yapıtın zamansal bir düzeninin olmadığı anlamına gelmemelidir. Aksine, bu neden-sonuç öncelikli yaklaşım anlatıyı fiziksel sürenin baskısından, tekdüzeliğinden ve ağırlığından kurtararak, kendi özgün zamansal formunu oluşturmaya imkân tanımaktadır. Gerçek dünyadaki zorunlu ardışıklık ilkesinin (C'nin olması için A ve B gerçekleşmelidir), bazı olayların dışarıda bırakılması sonucu ihlal edilebilmesi (doğrudan C'ye geçilebilir) anlatıya daha esnek ve hafif bir zamansal yapı kazandırmaktadır. Açıktır ki eksilti, sıralama ve özetleme gibi başka araçlarla birlikte anlatı zamanının şekillenmesine katkıda bulunmaktadır. Hatta eksiltme yapmanın, tam karşıtı olan duraklama ile birlikte, öykü ve söylem zamanlarının bire bir örtüştüğü ve bu nedenle zamansal manipölasyonun en az olduğı 'sahne'den bu bağlamda ne kadar ayrıştıkları yukarıdaki tartışmalardan hatırlanırsa, süre konusundaki dönüşümün ve dengesel bozulmasının eksiltme ve duraklamada zirveye ulaştığı söylenebilir.

Öykü ve söylem zamanı arasındaki makasın büyümesinde en etkin ve belirgin aracın eksilti olduğı gerçeğı onunla ilgili yapılan tanımlarda da gözlenebilir. "Öyküde zaman geçse de söylem duraklıyor" (2009: 65) şeklindeki net ve kısa çıkarım buna bir örnektir. Ancak Chatman tarafından yapılan bu kısa tanım, görünürdeki basitliğine ve anlaşılabilirliğine karşın birçok soru işaretini de beraberinde getirmektedir: söylem hangi amaçlarla, nasıl duraklıyor? Bu duraklamaların farklı türleri ve uygulanışları mevcut mu? Bunların hepsi de eksilti mi? Yazınsal ve görsel anlatı ortamlarının hepsinde de benzer şekilde mi uygulanıyor?

Sorgulamanın ileri aşamalarında daha da artırılabilir olan bu ve benzeri sorular, eksiltiyle ilgili başka ek açıklamalara da ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Biçimciler tarafından yapılan "söylemsel zamanın hiçbir parçasının kurmaca içinde geçen zamana denk düşmemesi" (Todorov, 2008: 66) şeklindeki benzer tanımlar ise

burada çözüm ve cevap olmaktan ziyade aynı ifadenin farklı kelimelerle yenilenmesi gibidirler. Diğer taraftan sözlüksel tanımlara bakıldığında da sonuç pek değişmemektedir: “Öykü dünyasındaki olayların anlatı boyunca atlandığı eksiltide anlatı hızı sonsuza ulaşır” (Herman, 2009: 184).³¹ Tanımlardaki bu sadelik aslında, eksiltinin yüzeydeki basit ve sade görünümünün yansımalarıdır. Anlatısal, ritmik, estetik ve hatta ideolojik onca işlevine rağmen uygulandığı sadeliğinin de arkasına saklanarak daha da saydamlaşan bu görünmez araçla ilgili en detaycı analizler bile onun anlatı zamanıyla olan bağlantısının ötesine geçememiştir. Kısmen daha açıklayıcı eksilti tartışmalarından birisi de Genette tarafından yapılmıştır.

Genette tartışmasına, zamansal düzenlenişin parçası olan eksiltiyi, retoriksel bir eğilim olan ‘paralipsis’ten ayırarak başlar. ‘Herhangi bir şeyin tartışmaya dahi mahal bırakmayacak açıklıkta olduğunu gerekçe göstererek ondan hiç bahsetmemek’ şeklinde özetlenebilecek olan paralipsisi Genette, anlatı sanatları özelinde olayların “yana kaydır”ılmasını tanımlamak için kullanıyor.³² Ardışık olaylardan çıkartma yapılmasında gözlemlendiği gibi “katı zamansallıkta olmayan” yana kaydirmayı eksiltiden ayıran en önemli taraf da bu zamansal bağımsızlıktır zaten. Çünkü kuramcıya göre gerçek anlamıyla eksilti zamansal eksiltidir. Devamında yaptığı “belirli eksilti” ve “belirsiz eksilti” şeklindeki ikili sınıflandırma ise eksiltinin bu zamansal özünün altını daha da

³¹ ‘Sonsuza ulaşma’ şeklindeki bu tanım diğerlerinden farklı gibi görünse de, matematiksel olarak aynı şeyi ifade etmektedir. Öykü zamanının devam edip söylem zamanının duraklaması demek, birisinin (öykü) sayısal olarak var olurken diğerinin (söylem) sıfıra eşit olması demektir. Sıfırdan farklı bir sayının sıfıra bölümünün sonsuz olması ise matematiksel bir kabuldür. Ancak Herman’ın tanımı, eksilti ve anlatı hızı arasındaki ilişkiyi hatırlatması açısından yine de önemlidir. Hız ve eksilti arasındaki ilişkiyi Eco’nun şu sözleri de doğrular: “her kurmaca anlatının zorunlu olarak, kaçınılmaz olarak hızlı olduğunu söylemek istiyorum; çünkü anlatı, olayları ve kişileriyle bir dünya kurarken, bu dünya ile ilgili her şeyi söyleyemez” (1995: 9). Yani öyküler ya da romanlar, konuyla ilgili her şeye değinemeyeceği için bazı fazlalıkları dışarı atarak ‘hızlanmak’ zorundadır. Dramatik yapı için gerekli olan kısımlar yerine başka detaylara odaklanarak ‘oyalanan’ modernist yapılar (şimdilik) bir kenara bırakılırsa buradan, eksilti ile hız arasında doğru bir orantının olduğu çıkartılabilir. Çünkü neden-sonuç ilişkisiyle ilerleyen geleneksel kalıplarda, dışarıda bırakılan bölümler arttıkça hız da artacaktır.

³² Bu şekilde düşünüldüğünde paralipsis, eksilti yapmaktan ziyade sinematik anlatıdaki alan dışında bırakma eylemiyle daha çok örtüşüyor gibidir. Ama zaten üçüncü bölümde de açıklanacağı gibi bunlar işlevsel olarak çok da farklı eylemler değildir.

net çizmektedir. Çünkü buradaki belirlilik ya da belirsizlik tamamen atlanan sürenin bilgisiyle ilgilidir: Eğer atlanan sürenin ne kadar olduğunun bilgisi okuyucuyla paylaşılsa bu belirli eksiltidir. Tersine ise belirsiz eksiltiyi oluşturmaktadır (2011: 42, 106-107).

Devam eden bölümlerde eksiltiye dair yapılan ikinci ayırım ise daha biçimseldir ve üç farklı durumu içerir. Bunlardan ilki, eksiltinin bilgisinin ‘bir süre sonra’ benzeri muğlak ya da kuramcı tarafından “daha gerçek anlamda eksilti” olarak kabul edilen ‘iki ay sonra’ gibi net ifadelerle okuyucuya verildiği “açık eksilti”lerdir (Genette, 2011: 107). Yazınsal medyumda uygun betimlemelerle, sinemada ise ara yazılarla, anlatıcılarla ya da zamanı işaret eden imgelerle uygulanabilen bu form, farklı kombinasyonlarla ve özgün ifadelerle zenginleştirilebilir. Günler, aylar ya da yıllar belirgin ya da yarı belirgin zamansal göndermelerle atlanabilir. Bu tanıma göre Dostoyevski’nin *Karamazov Kardeşler*’de kullandığı “Smerdyakov birkaç yıl çiraklıktan sonra hayli değişmiş bir yüzle döndü” şeklindeki muğlak atlama ile Stendhal’ın *Kırmızı ve Siyah*’ında geçen “Üç gün sonra Julien, daha ilk gün düşünmüş olması gereken bahaneyi bulmuştu” tarzı net süre geçişleri birer açık eksiltidirler.

Atlanılan zamanın bilgisinin burada olduğu gibi açıkça verilmediği, ama okuyucunun kronolojik akıştaki boşluktan çıkarsama yoluyla ulaştığı “zımni eksilti”ler ise biçimsel kategorizasyondaki ikinci türdür. “[T]amamen sessiz” dediği bu türe Genette mevsimsel sıçramaları da içeren farklı örnekler verir. Yine de, tüm sessizliğine rağmen, olay örgüsü ve mantıksal yapı zımni eksiltinin nerede olduğunu çıkarsamaya imkân tanır. Oysa buradaki ayırımda sonuncu durumu oluşturan “saf varsayımsal eksilti”de bu çıkarsamayı yapmak bile neredeyse olanaksızdır. Hatta eksiltinin varlığına daha sonra yapılan analepsisler sonucu varılır. Anlatının iç bütünlüğünün sınırlarında

olduğu için Genette saf varsayımsal eksiltiyi zamansal analize dâhil etme konusunda bile tereddüt yaşar (Genette, 2011: 108-110).

Eksiltinin varlığı noktasında yaşanabilecek diğer bir tereddüt ise varsayımsal ya da zımni olanlarından ziyade açık eksiltiyle ilgilidir. Genette'in üzerinde fazla durmadığı bu ikilem özet ve eksilti ayrımı noktasında yaşanmaktadır. Örneğin yine *Karamazov Kardeşler*'de geçen "Smerdyakov birkaç yıl ısraklıktan sonra hayli değişmiş bir yüzle döndü" ifadesi süresi tam olarak belirtilmeyen 'birkaç yıl'ın atlanması mıdır yoksa bu sürenin oldukça kısa bir özetidir? Genette "birkaç senenin ardından" benzeri hızlı özetlerin tam olarak sifıra eşit olmadığını kabul etmekle birlikte bunları açık eksilti kategorisi altında değerlendirmeye devam etmektedir (2011: 107). Ama buradaki kıstasın ne olduğu konusunda herhangi bir açıklamada bulunmamaktadır. Diğer temel kaynakların konuyla ilgili bölümlerinde de benzer bir belirsizlik vardır. O nedenle, özellikle metinsel anlatılarda (sinemada bir şey ya gösterilir ya da gösterilmez) oluşabilen bu ikilemi aşmak için özetle ilgili bölümlere tekrar göz atmak gerekmektedir. Mesela Chatman'ın özet bildiren ifadelerle ilgili yaptığı açıklama burada bir ipucu olabilir:

Dil, özet bildirmek için gramerle ve sözcüklerle ilgili çeşitli özelliklere sahiptir (eylemlerde ve eylem türlerinde zamana ilişkin ayrımlar gibi). Bazı eylemler anlamsal doğaları gereği belli bir (kısa) anda olup biterler. Bir anda ya da görece kısa bir zamanda gerçekleşen ve yinelenmeyen olayları anlatırlar. Örneğin "atladı", "karar verdi" ya da "evlendiler". Bu eylemler sadece dışsal araçlar yoluyla süregelen ya da yinelenen hale getirilebilirler. Bu araçlar sürekli eylem formları ("atlıyordu"), yardımcı fiiller ("atlamaya devam etti"), yinelemeler ("tekrar tekrar atladı") vb. Öte yandan anlamları gereği doğal olarak süregelen eylemler vardır; "bekledi", "düşündü", "gezindi". Bu eylemlerin ifade ettikleri anlamlar sadece zaman belirteçleriyle sınırlanan zaman uzunluğuna sahiptirler ("bir saatliğine", "Salı gününden beri") (Chatman, 2009: 63).

Fiillerin süregelenliğiyle ilgili yapılan bu açıklama, yazılı anlatılarda yapılan sıkıştırılmaların eksilti mi yoksa özet mi olduğunu belirleme noktasında bir çıkışı aralayabilir. Söylem süresinde tam olarak sifıra denk gelmeyen öyküsel bir sıçrama, devamlılık belirten fiillerle yapılıyorsa, atlanan süre içerisinde yaşananları kabaca da olsa öykülediği için bunun özete daha yakın durduğu Chatman'ın görüşleri de referans

gösterilerek söylenebilir. Bu durumda *Bir Delinin Hatıra Defteri*’nde geçen “zaten birkaç gündür dırlanıp duruyordu” sıkıştırmasıyla Gogol’ün yaptığı şey bir özettir. Yüklemdaki (“duruyordu”) devamlılık vurgusu, söz konusu birkaç günü olduğu gibi çıkartıp atmak yerine, o süreçte yapılan eylemleri de özellikle vurgulamıştır. Oysa tartışma konusu yaptığımız yukarıdaki *Karamazov Kardeşler* alıntısındaki “döndü” fiilinde böyle bir devamlılık vurgusu yoktur. Smerdyakov’un bu sürede yaptığı şeylerle (“çıraklık”) ilgili bilgi verilmiş olsa da ifadede tüm dikkat ana eylemde ve bu da süreklilik barındırmayan bir kısalığa tekabül etmektedir. Önemli olan karakterin dönmesidir. Aradaki her şey üzerinde durulmaya değmeyecek kadar önemsizdir ve anlatıdan çıkarılmıştır. Bu nedenle yazarın yaptığı şey özete değil eksiltiye daha yakındır. Ulaşılan temel kaynaklarda da aksini belirten bir ifade görülmediği için burada bir genelleme yapılabilir: Eğer sıkıştırma ve atlama vesilesi olarak kullanılan cümledeki ana eylem süreklilik belirten bir fiil değilse ve bunu sürekli hale getirecek son ekler ya da tekrar ifadeleri yoksa burada yapılan şey eksiltidir.

Özet-eksilti ayrımı bağlamında ve metinsel anlatı özelinde tartışıldığı için bu şekilde bir genelleme yapmak sakıncalı olmayabilir. Ama anlatı sanatlarının türsel (roman, masal veya öykü gibi), eğilimsel (mitolojik, folklorik, klasik, gerçekçi, çağdaş vb.) ve ortamsal (yazınsal veya görsel) çeşitliliği düşünülürse, onun bünyesindeki bir araç olan eksiltiyle ilgili yargılarda da bu alt kümelerin göz önünde bulundurulması gerekliliği görülecektir. Çünkü eksiltinin yapılış amacı ve tarzı hem araçların hem de yönelimlerin farklılaşmasından önemli derecede etkilenmektedir. Bu farklılaşma öncelikle, anlatı ediminin ve sanatının geniş bir tarihsel sürece yayılan türsel ve biçimsel evrimi boyunca meydana gelmiştir.

b. Mitten Romana Eksiltinin Değişen Yüzleri

Öykü ve söylem zamanı arasındaki mutlak farklılaşmanın vazgeçilmez hale getirdiği eksiltinin her anlatı için neredeyse zorunlu olduğu bir gerçektir. Bu nedenle eksiltme yapmanın öyküler kadar eski olduğu da rahatlıkla söylenebilir. Ama bu kolay tespitin hemen arkasından daha zor ve karmaşık başka bir sorun baş göstermektedir: O halde anlatılar ne kadar eskidir? “Anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar” (Barthes, 1988: 7) tespiti ne kadar gerçekçidir? Eğer gerçek ise ilk öyküler nasıl anlatılmışlardır? Ya da anlatılmışlar mıdır? Çünkü ilk hikâyelerin hangi formatta olduğu da tartışmalıdır. Özellikle anlatı ve dil arasındaki kaçınılmaz gibi görünen birlikteliğin ve ilişkinin aslında zorunlu olmadığını gösteren bazı bulgular, öykülemenin tarihini insanlık tarihinin de ötesine götürmektedir.

Kurmacaların evrimsel kökenlerine odaklanan biyo-kültürel çalışmaların da gösterdiği gibi, hem bireyin bilişsel hem de toplumun kültürel gelişiminde anlatıların ortaya çıkışı dil öncesi bir dönemi işaret etmektedir. Brian Boyd, *On the Origin of Stories* isimli böyle bir çalışmada, gelişim psikolojisine ve antropolojiye ait ampirik sayılabilecek girişimleri de dayanak göstererek anlatının önceliğini ve dilden bağımsızlığını ortaya koymaktadır. Henüz dilin simgesel dizgesine adım atmamış olan bebeklerin ya da herhangi bir işaret dili eğitimi almamalarına rağmen kendi yalıtılmış topluluklarında yaşayan işitme engellilerin (Meksika’da bir örnekten bahsediliyor) sözsüz oyunları, anlatının dile ihtiyaç duymamasının birer kanıtı olarak sunuluyor. Mim, dans, yazısız resimli kitaplar ya da sözsüz filmler de yine bu dilden bağımsızlığın başka bir boyutu olarak gösteriliyor. Ama diğer yandan, dilin anlatıları kolaylaştırdığı da kabul ediliyor (Boyd, 2009: 130-131).

Gerçekten de dil bir taraftan anlatıları esnekleştirirken diğer yandan da onların paylaşımını kolaylaştırmıştır. Anlatının sözel ve yazısal formu ortaya çıkış olarak

geriden gelse de tarihin derinliklerinden günümüze kadar ulaşan mitlerin, masallarının, hikâyelerin ve roman benzeri daha yeni anlatıların neredeyse tamamı bu araçlarla oluşturulmuş, nakledilmiş ve korunmuştur. Görsel enformasyonun zirveye ulaştığı günümüzde bile anlatı denilince akla halen yazılı materyalin gelmesi de yine bu derin köklerle ilgilidir. Bu nedenle, herhangi bir konuyla ilgili anlatı tarihine doğru yapılacak her türlü araştırma ve girişim zorunlu olarak dil temelli yapılara odaklanmayı gerektirmektedir. Eksilti de buna dâhildir.

Sözlü ya da yazılı anlatı geleneğinin genel kronolojisine bakıldığında burada ilk karşılaşılabilecek örnekler, büyük oranda işlevsel özellikleri de olan mitsel öykülerdir. Miti sadece anlatıların değil, insanlığın tüm kültürel ve psişik birikiminin de kaynağı (ya da arketipi) olarak ortaya süren mitoloji uzmanı Joseph Campbell'in sözleri, mitsel anlatıların tarihsel önceliği noktasında bize yeterli dayanağı sağlamaktadır:

Yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insana ait mitler türemiştir ve bu mitler insanın vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağıdır. Mitin, kozmosun sonu gelmez enerjilerini insanın kültürel yaratımına akıtan gizli bir yarık olduğunu söylemek çok ileri gitmek olmayacaktır. Dinler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojiadaki büyük buluşlar, uyku kaçırıcı düşler hep mitin o temel, büyülü yüzüğünden fışkırır (2010: 13).

Mitlerin bu kültürel kapsayıcılığı, onlardan türeyen halk masallarının ya da geleneksel fantazyaların sadece içeriksel değil, bazı biçimsel yapılanmalarında da kendisini göstermektedir. Monomitin arketipsel özellikleri geniş bir yelpazedeki anlatısal geleneğin yapısal düzenlenişini belirlemektedir.³³ Eksiltiyi de kapsayan zamansal düzenleniş de monomitten izler taşıyan bu biçimsel yapılardandır. Aslında buradaki benzerliği doğuran ana etken mitlerdeki ya da fantastik öykülerdeki zaman algılayışıyla ilgilidir. Oskay, metafiziksel tür başlığı altında topladığı mitlerdeki ve

³³Campbell, James Joyce'dan aldığı "monomit" kavramını, mitlerin temeldeki tekliliğini vurgulamak için kullanmaktadır. Buna göre, çoğu benzer anlatıda gözlenen "ayrılma-erginlenme-dönüş" şeklindeki temel süreç monomitin çekirdek yapısını oluşturmaktadır (2010: 42). Yazar "arketip" ifadesini ise, analitik psikolojinin kurucusu Carl Justav Jung'un "birincil imgeler"e verdiği isme atıf yaparak ele alır (1995a: 39-40). Bu bağlamda arketipten kasıt; öğrenilmemiş ya da bireysel tecrübelerle şekillenmemiş olduğu halde kalıtsal olarak nesilden nesilde aktarılan bilinçaltı imgesel kalıplardır.

masallardaki zaman algısının “bilişsel olarak noksan” olduğunu düşünmektedir. Yazara göre bu noksanlığın nedeni gerçek yaşamın durağan görünümünün mitlere ve masallara da yansımış olmasıdır. Bu da söz konusu türlerde “zamanın üstünde bir zaman” algılanımına neden olmaktadır (1991: 204).

“Bir varmış, bir yokmuş” ya da “evvel zaman içinde” gibi ifadelerde de görülebileceği gibi zamanın bu şekilde algılanışı masalsı anlatılara belirli bir keyfilik de kazandırmaktadır. Bu zamansal keyfiliğin eksiltinin alanını genişlettiği ise ortadadır. Çünkü masal anlatıcısı neden-sonuç ilişkilerini tutarlı bir şekilde açıklayabildiği sürece yaşamın gerçekçi mantığı içerisinde vuku bulması gereken her türlü detayı atlayabilir. Yakışıklı prens tarafından öpülene kadar uyuyan güzelin ve onun çevresindekilerin nasıl olup da bu şekilde hayatta kalmış olabileceğini açıklamak zorunda değildir mesela. Kaldı ki bu durum bilinen dünyanın verileriyle açıklanamaz da. Zaten henüz öykünün en başında dinleyici ya da okuyucu “bir varmış, bir yokmuş” paradoksuyla böyle bir beklentiye girmemesi konusunda uyarılmıştır da. Bu nedenle yapılacak en mantıklı şey, yaşamın mantığına uymayan bu kısmı olduğu gibi anlatıdan çıkartmaktır. Yani burada herkesçe bilinene (aşikâr) ek olarak açıklanamayanın atlanması da söz konusudur. O halde eksilti, zorunluluğun ötesinde, masal anlatıcısının işini kolaylaştıran kullanışlı bir retoriksel araçtır da aynı zamanda.

Masalların dönüşüm geçirmiş, gerçeklikten kopmamış mitsel arketiplerinde ise eksiltiyle yapılacak bir “üstünü örtme” illüzyonuna daha az ihtiyaç duyulur. Çünkü masalların aksine mitler, evrenin herhangi bir anında vuku bulmuş olayları (yaşamın başlangıcı gibi) açıklama ihtiyacından kaynaklanan ve çoğunlukla bunu tutarlı bir şekilde açıklayabilen ciddi ve işlevsel anlatılardır. Masalları da kapsayan kurmacalar şartlı bir onaya bağlıyken mitler kesin ve tam olanı gerektirirler (Kermode, 2000: 39). Çünkü onlar, “bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir”ler (Eliade, 2001: 16).

İster evrenin varoluşu ile ilgili (yaratılış mitleri) olsun ister tarihin akışını değiştirecek önemli bir olay hakkında (Troya Savaşı, Büyük Tufan vb.) olsun mitsel içerik her zaman için gerçekte iç içedir. Bu işlevsellik ve ciddiyet mitolojik öyküleri, eksiltinin en yoğun, en tipik ve en katı şekilde uygulandığı anlatı platformu haline getirmektedir. “İşe yaramıyorsa çıkart” mottosu en sağlam kutsal anlatılarda görülür. Günlük yaşamla ilgili gereksiz detaylara ya da yan öğelere, öyküye nefes aldırma (es verme) adına dahi hiçbir şekilde yer verilmez. Üstelik bu durum yeryüzünün uzak bölgelerinde ve farklı toplumlarında vücut bulan hemen hemen tüm mitolojik ve kutsal söylenceler için geçerlidir. Japonya folklorundan alınan aşağıdaki kısa mitsel alıntı da buna bir örnektir:

Amaterasu çeşitli tahıllardan ve baklagillerden tohum topladı ve kuru tarlalara bunları ekti. Pirinç tohumunu alıp sulu tarlalara ekti. Sonra da, bilge özelliklere sahip bir köy önderini bu ekinlerin büyümesine göz kulak olması için görevlendirdi. O sonbahar, hasat görülmeye değerdi. Bu arada, Amaterasu ipek böceklerini ağzına alıp onların ipek tellerini topladı. Böylece güneş tanrıçası ipek böceği yetiştiriciliğini başlatmış oldu (aktaran Rosenberg, 2003: 585).³⁴

Görüldüğü gibi öykü, işlevsiz öğeler tamamen saf dışı bırakılarak ve oldukça genel hatlarıyla kurulmaktadır. Ama katı bir Aristocu mantıkla buradaki işlevi salt olay örgüsü bazlı düşünmemek gerekir. Çünkü nerdeyse tüm kutsal hikâyeler bir olayı açıklamanın dışında aynı zamanda bu olay yoluyla bilgi de verirler. Üstelik bu bilgi ve öğütler öyküye renk katmak adına verilen gereksiz detaylar değildir. Eliade’nin deyimiyle burada “şaşmaz biçimde ‘yaşanan’ bir bilgi söz konusudur” (2001: 28). O nedenle olay örgüsüne belirgin katkıları olmamakla birlikte bazı detaylara özellikle değinilebilir. Yukarıdaki örnekte de tarımsal uğraşlarla ilgili birçok detay atlanmasına rağmen, pirinçlerin ekilmesi gereken tarlaların sulaklığına ve bu tarlalara göz kulak olacak bilge kişiye özellikle yer verilmiştir. Açıktır ki burada, bir taraftan tarımın

³⁴ Japon mitolojisinden alınan bu kısa bölüm bize ulaşana kadar değişim geçirmiş olabilir. Ama bu tür yerel ve folklorik mitlerin genel yapısından hareketle burada kullanılan temel tekniklerin orijinalinde de olduğunu varsayabiliriz.

başlangıcına dair köklere ışık tutulurken (köken miti) diğer taraftan hem pratiğe hem de etiğe dair bazı dersler de verilmektedir.

Mitolojik öykülemenin daha girift ve gelişkin bir versiyonu olan Antik Yunan menşeli mitlerde de, kimi bulanıklaştırıcı etmenlere rağmen, benzer bir ereklilik gözlenmektedir. En bilinenleri Homeros ve Hesiodos tarafından yazıya aktarılan bu metinlerde de ders vermeye, açıklamaya ve öğretmeye dair amaçlar belirgindir. Hatta Hesiodos'un *İşler ve Günler* isimli başyapıtı Szerb tarafından "ilk didaktik şiir" olarak kabul edilmektedir (2008: 30). Ancak insanlara ya da insan biçimli varlıklara verdiği ağırlığa bağlı olarak, insani duyguların olay örgüsünü ve yan öyküleri geliştirdiği Yunan Mitolojisi, yapısal ve biçimsel öğeler açısından oldukça zengindir. Özellikle Homeros'un epik destanları, olay örgüsü kurulumlarıyla³⁵ ve kişileştirilmiş karakterleriyle klasik halk mitlerinin ötesinde birer edebi yapıttırlar. Onun eserleri, anlatılan öykünün yanında, anlatıcının da kendi yetenekleriyle ortaya sürüldüğü ve etki uyandırdığı ilk örneklerdendir. Bu özellikleriyle, en azından Batı Anlatısı özelinde, 'yazarın doğuşunu' Homeros'un gerçekleştirdiği söylenebilir. Chateaubriand gibi romantiklerin onu Yunan ve Roma Edebiyatı'nın kurucusu olarak görmeleri bu nedenle abartı değildir (aktaran Bakhtin, 2001: 142). *İlyada* ve *Odyseia*'nın, kullanılan anlatısal retorikler dolayısıyla *Poetika*'da ideal örnek olarak ortaya konulmaları da bunu doğrulamaktadır. Öykülemenin temel ilkelerini belirleyen Aristo tarafından örnek gösterilen bu yapıtlar, özellikle destansı anlatılar arasında neredeyse birer arketiptirler. Bu bağlamda eksiltinin de en klasik ve ideal (Aristocu bağlamda) kullanımı Homeros'un derleyip düzenlediği eserlerde aranabilir.

³⁵ Diegetik evrene baştan değil ortadan girmesi (*in medias res*) ve sonra yeri geldikçe geçmişe dönmesi, Homeros'un olay örgüsü kurulumuna getirdiği yenilikçi yöntemlerden bir tanesidir. Temelde bir yol hikâyesi olan *Odyseia*'nın, yolculuğun ve öykü zamanının kronolojik sırasında sonlara yakın olan ve Kalypso isimli bir Nymphe tanrıçası tarafından gerçekleştirilen esaretiyle başlaması bu anakronilerin güzel örneklerindendir.

Aristo'nun Homeros'u andığı bölümlerden özellikle iki tanesi doğrudan ozanın eksilti yapabilme yetisine birer metiyedir. Bu yeti “ister sonradan elde edilmiş, isterse doğuştan” olsun, bir olayın ya da sürecin sadece alınması gereken bölümlerine odaklanabilmesi konusunda ona güçlü bir öngörü kazandırmıştır. Mesela “bütün (Troia) savaşının başından sonuna kadar nasıl akıp geçtiğini betimlemeyi denememiştir” (2006: 69). Ya da Odysseus'un maceralarını ve yaşadıklarını aktarmak için onun başından geçen her şeyi öyküye dâhil etmeye kalkmamıştır. Çünkü o, “olasılık yahut zorunluluk yasalarına göre birbirlerini izleyen olaylar” olmamasına rağmen aralarında uzun bir zaman aralığı bulunan iki olayı birleştirebilmektedir (2006: 29).

Burada, doğrudan adı konulmasa da bahsedilen şey eksiltidir. Bugünün okuru için oldukça yapay, didaktik ve uzun gelebilecek tıratlarına ve ozanın sürekli kendisini belli ettiği ağdalı diline rağmen (çünkü onlar birer epiktirler)³⁶ Homeros, Aristo'nun nazarında eksiltiyi de en ideal şekilde uygulamaya geçiren kişidir. Bu nedenle, onun eserleri üzerinden, eksiltinin uzunca bir süre geçerliliğini koruyacak olan normatif özellikleri ortaya konulmaktadır. Bu normatifliğin bağlayıcılığı o kadar etkili olmuştur ki, büyük ve önemli kişilerin, savaşçıların, halk kahramanlarının ya da kutsal varlıkların yaşadığı olayları anlatan yüzlerce yıllık bir Batı³⁷ anlatı geleneği (kutsal metinlerdeki mitsel öyküler ve tüm dinsel ortaçağ anlatıları da dâhil olmak üzere) eksiltiyi çok benzer bir şekilde kullanmışlardır. Böylece mitolojik ve kutsal anlatının seçkin yaklaşımı,

³⁶ Bu anlatısal üslubun bize yabancı gelmesinin nedeni onların, ozanı da ön plana çıkaran epik bir dille söze dökülmüş olması değildir sadece. Yaklaşık üç binyıl önceki Antik Yunanlı ile günümüz insanının düşünce yapısındaki derin farklılığın da burada payı vardır. Homeros'u tek gerçek epik yazarı olarak gören Lukács, “epiğin çağı” dediği dönemi “bütünsellik” üzerinden şu şekilde açıklar: “Henüz bir dış olmadığından bir iç de yoktur, ruh için bir ‘ötekilik’ yoktur. Ruh serüvenlere atılmaya koyulur; serüvenlerle yaşar, ama arayışın asıl acısını da bulmanın asıl tehlikesini de bilmez; böyle bir ruh asla kendisini tehlikeye atmaz; henüz kendisini yitirebileceğini bilmez, kendisini arayıp bulmak zorunda olduğunu asla düşünmez” (2014: 40).

³⁷ Buradaki Batı'dan kastedilen sadece Avrupa değildir. Mitsel anlatı eğilimleri söz konusu olduğunda, bugünkü Müslümanlık-Hristiyanlık temelli bir Doğu-Batı ayrımı yerine Campell'in yaptığı gibi (1995b: 8) Orta-Doğu'yu da kısmen Batı'ya dâhil etmek daha doğrudur. Çünkü İbrahimi dinlerin kaynağı ve yayılma merkezi olan bu bölge, Batı'nın mitoloji ve anlatı geleneğinden ayrı düşünülemez.

sıradan insanı dışladığı gibi, eksilti yoluyla sıradan ve gündelik anları da kapsam dışı bırakmıştır. Benzer şekilde, “kolektif ahlâkın ve toplumsal ideallerin anlatısı olan” (Parla, 2007: 171) destanda da (ki Homeros’un epik destanları da buna dâhildir), bu yüce ereklere hizmet etmeyen sıradan insan ve sıradan an çoğu kez görmezden gelinir. Destanda da kahramanlık ve çatışmalarla yüklü ‘esas’ olayların ‘figürasyonunu’ oluşturan gündelik eylemlere ya çok az değinilir ya da eksilti yoluyla tamamen saf dışı bırakılır.

Sadece kutsala, uluya ya da soyluya odaklanan seçkinci tutum ile eksiltinin yapılaş şekli ve kapsamı arasında bir bağlantı olduğu söylenebilir mi? Oldukça kapsamlı bir kültürel kavram ile anlatıbilimin alt başlıklarından birisi arasında böyle ilişkiler kurmaya çalışmak klasik yapısalcılığın zorlama çıkarımlarını akla getirebilir. Ancak gündelik yaşama neredeyse hiç boşluk bırakmayan doğaüstü temalarıyla mitlerin³⁸ ya da “belli şeylere karşı soylu bir çekingenlik” (Szerb, 2008: 27) gösteren Homeros’un yukarıdan bakışıyla, en sıradan bireyin de kahraman olarak ortaya çıkabildiği modern romanın anlatısal kurulumlarındaki derin farklar göz önünde bulundurulursa bu çıkarım o kadar da zorlama durmayacaktır. Çünkü Ricoeur’un da altını çizdiği gibi, “karakter ve olayörgüsü karşılıklı olarak birbirini etkiler” (2012: 26). Bu etkileşimden fazlasıyla nasibini alan eksiltide ise aradaki farkın ne kadar büyük olduğunu düşünmek için sadece şu veri yeterlidir: Joyce’un *Ulysses*’inin tamamı *Odyseia*’da bir sayfa bile yer tutamayacak olan yaşamlardan ve bu yaşamlara ait “avam” detaylardan meydana gelmiştir.

Gerçekten de *Ulysses* “soylu bir çekingenliğin” müsaade etmeyeceği birçok “kirli” yaşamsal gerçeği barındırır. Kokmuş tuvaletleri bile dışarıda bırakmayan eksilti

³⁸ “Mitlerdeki kişilerin genellikle Tanrılar ve Doğaüstü Varlıklar, masallardakilerinse olağanüstü kahramanlar ya da hayvanlar olmasına karşılık, bütün bu kişilerin ortak bir yanı vardır: Onlar gündelik yaşamın bir parçası değildirlir” (Eliade, 2001: 20).

esnekliğinin de katkıda bulunduğu bu çıplak gerçeklik, eskinin yüce anlatılarından oldukça farklıdır. Ama bu farkın aniden ortaya çıktığını ve bunun tek nedeninin aşkınlıktan bireyselciliğe geçiş olduğunu iddia etmek yanlış ve eksik olur. Kahraman, antik dünyanın uçsuz bucaksız coğrafyasından ve tanrılarla dolu göğünden Dublin’ın dar ve karanlık sokaklarına bir anda düşmemiştir elbette. Homeros’tan Joyce’a gelene kadar anlatılar hem araç hem de yapı olarak oldukça fazla dönüştürücü ara süreçten geçmiştir. Örneğin Rönesans’tan Barok’a geçişte kendi alanında pay sahibi olan önemli opera bestecilerinden Monteverdi’nin Ulysses’i, ilahi yücelikten dünyevi gerçekliğe “düşüşte” bu iki ucun (Homeros-Joyce) ortasındaki karakterlerdendir. Sanatçının iki önemli yapıtı olan *Orfeo* (1607) ve *Il Ritorno d’Ulisse in patria* (1640) üzerine Focroulle’ün yazdıkları tam da bu ara noktayı tarif eder:

Orfeo mitoslar ve modern gerçeklik arasında son derece incelikli bir denge önermiştir, sahne tanrılarla, toplumsal ayırım yapılmaksızın adamlar ve kadınlarla doludur: Ülküselleştirilmiş bir insanlık söz konusudur. Bununla karşılaştırıldığında, Ulysses mitoslarla çok daha az ilgili, çok daha “gerçek” gibidir: Antik bir figür maskesi altında, her şeyden önce bir birey; simge, alegori, hatta kahramandan önce insan olan bir varlık söz konusudur. Onun sonu gelmez ıstırapları, onu eli geçiren kuşku, sadakâti, kurnazlığı ve gücü, kararlılığı ve son olarak da Penelope’yle kavuşmasıyla gelen mutlu son bizi de etkiler. Monteverdi’nin operasında Ulysses’in özel boyutu bir “üst-insan” değil, derin ve son derece büyük bir insanlığa sahip bir varlık olmasına bağlıdır (2014: 57).

Her ne kadar daha dünyevi meşakkatler içerisinde olsa da, Montoverdi’nin Ulysses’i halen kendisini “antik bir figür maskesi” arkasına saklamaktadır. Gerçek öznenin o maskenin arkasından çıkması ve tüm çıplaklığıyla öykülerdeki yerini alması için ise biraz daha beklemek gerekecektir. Todorov’un ‘insanın olgudan değere’ (2014: 11) dönüşü olarak tanımladığı süreçte başka ara duraklar da olacaktır. Batı anlatı kişisi, Dante’nin cehenneminden, Boccaccio’nun vebalı Floransa’sından ya da Shakespeare’in trajik sahnesinden geçmeden salt bir birey ve bağımsız özne olarak varlığını ispatlayamayacaktır. O nedenle, modernizm öncesi anlatıların hepsinin de yekpare olduğunu ve benzer özellikler gösterdiklerini söylemek yanlış olur. Hatta Antik Helen sanatı bile tek başına bir bütün değildir. Anlatıcının durumu temel alınarak yapılan

klasik sınıflamanın (epik, lirik, dram) ötesinde, Nietzsche tarafından ortaya konulan ve buradaki tartışma açısından belki de daha önemli olan Dionysoscu ve Apolloncu ayrımı Yunan sanatını keskin bir şekilde ikiye bölmektedir. Üstelik bu ikilik büyük oranda insanın ve onun çevresiyle kurduğu ilişkinin ele alınışıyla ilgilidir. Ama sadece “her şeyin, iyi veya kötü olsun tanrısal bir varlığa sahip olduğu” (Nietzsche, 2012: 44) Apolloncu kültürde değil, tabiatla bütünleştiren şenliklerde “*principium individuationis*’ten³⁹ kopuş”un (Nietzsche, 2012: 42) sanatsal nüveye büründüğü Dionysoscu coşkunlukta da bugünkü anlamıyla bir özne yoktur. Uzun süre; belki romana kadar da olmayacaktır. Çünkü edebiyattaki ve sanattaki bireyselleşme, felsefi düşüncenin tikele yönelmesinden bağımsız değildir. Descartes’ın insan anlığını en temel referans kabul eden epistemolojisine ya da Locke’un bireysel tecrübeyi tek kaynak kabul eden deneyciliğine çok şey borçlu olan modern kahraman, Platon’un idealarını anımsatan kapsayıcı ve basmakalıp eski temsillerin aksine, adıyla ve kişiliğiyle romanda derinleştirilmiş ve detaylandırılmış olarak kendisine yer bulacaktır.⁴⁰

Ama roman, sadece bireyi ele alışıyla değil, başka yönleriyle de binlerce yıllık anlatı tarihini ve onun içerisindeki türleri karşısına alabilecek niteliktedir. Antik Grek örneğinde de görüldüğü gibi, belirli bir dönem içerisinde bile parçalara bölünen anlatı türleri roman karşısında yekpare hale gelebilmektedirler. Diğer türler karşısında romanı “yabancı bir canlı türüne ait bir yaratık gibi” (2001: 166) gören Bakhtin onun ayırsızlığını en güzel dile getirenlerdendir:

Belirli dönemlerde -Yunan klasik dönemi, Roma edebiyatının Altın Çağı, yeni-klasik dönem- “yüksek” edebiyatın (yani, yönetici toplumsal grupların edebiyatının) çatısı altındaki tüm türler bir ahenk içinde birbirlerini önemli ölçüde pekiştirir; bir türler toplamı olarak kavrandığında edebiyatın tümü, en üst düzeyden organik bir bütünlük sergiler. Ama bu bütüne asla girmemesi, türler arasındaki herhangi bir ahenge katılmaması romanın karakteristik özelliğidir. Bu çağlarda roman “yüksek” edebiyatın dışında yer alan gayri resmi bir varoluşa sahiptir (2001: 166).

³⁹ Bireyleşme ilkesi

⁴⁰ Ian Watt modern düşünce ile roman arasındaki bağlantıları hem bireye hem de tikel gerçeğe yönelik bağlamında detaylı olarak tartışmaktadır (2007: 23-34).

Modern toplumda bir boşluğu (epiğin ve mitin boşluğu) dolduran romanın “yüksek edebiyatın” karşısına konumlanmasıyla ilgili farklı nedenler ve sonuçlar sıralanabilir. Çevresine yabancılaşan ve bütünlük duygusunu kaybeden modern bireyin yersiz yurtsuzluğu ya da Lukács’ın değimiyle “aşkın yurtsuzluk” (2014: 50) romana yansır mesela. Aydınlanma ve modernizm sonrası doğan tüm tereddütler de yoğun bir şüphecilikle kendisine yer bulur romanda. Destanların ve mitlerin kesin doğruları bu nedenle onlarda görülmez. Romanın kahramanlarının da “pek çoğu kuşkucudur, daha başkaları düpedüz isyankâr ve toplum düşmanı” (Paz, 1993: 17). Salt anlatıcı olmanın ötesinde çoğu aynı zamanda birer sorgulamacı da olan büyük romancılar, alter egoları gibi kullandıkları karakterleri üzerinden tüm sorularını, eleştirilerini ve hatta öfkelerini ortaya dökerler. Camus’nun “filozof romancılar” (2010: 105) kategorisinde değerlendirdiği Dostoyevski, Proust, Balzac, Sade veya Kafka, kimi zaman toplumun ikiyüzlü ahlak kuralları gibi daha belirgin düşmanlarla, çoğu kez ise kendilerinin de adını koyamadıkları daha gizil ve psişik çelişkilerle karakterlerinin iç ve dış sesleri yoluyla mücadele ederler. Ama roman yazarı varoluşsal açmazlarla, genel geçer doğrularla veya yerleşik kalıplarla yalnızca karakteri üzerinden savaştırmaz. Kullandığı üslup da oturmuş kurallara karşı çıkışın ya da anlam arayışının izlerini taşır. Romanların düz yazıya, nazıma, denemeye, diyaloga, iç seslere, serbest imgesel tasvirlerle, bilinç akışına, mektuplara ve hatta resmi evraklara bile açık olan eklektik yapısı (ya da Bakhtin’in deyimiyle “heteroglasyası”) ve bunların bir araya getirilişlerindeki keyfi dizilimi sayesinde yazar her türlü akademik normun yapı sökümünü gerçekleştirebilmektedir.

Romanın yerleşik normlarla olan mücadelesinin en net hissedildiği üslupsal alanlardan birisi de eksiltiyi de barındıran zamansal düzenleniştir. “Gerçekten de, en azından üç yüzyıl boyunca, zamanın düzenlenmesi ve anlatılması alanında çok büyük bir deneyim laboratuvarı oluşturan da roman olmuştur” (Ricoeur, 2012: 23). O nedenle

kanonik⁴¹ türlerin oturmuş zamansal kalıpları ve bu kalıpların gerektirdiği katı eksilttiler burada görülmez. Bir roman neredeyse hiç eksilti içermeyen kesintisiz bir diyalogdan oluşabileceği (örneğin Camus'nun *Düşüş*'ü)⁴² gibi, kesik kesik ve bazen de bağımsız epizotlar şeklinde ilerleyen mektuplardan ya da günlük karalamalarından vücut bulabilir. Bu gibi anomalik eksilti örnekleri çoğaltılabilir. Modern anlatıların (sadece dönemsel olarak değil, yapı olarak da modern) neredeyse tüm örneklerinde özgün zamansal sıkıştırmalar gözlenmektedir. Ama aslında okur, sıra dışı kesintilerle ve atlamalarla henüz romanın şafağında tanışmıştır:

Demin de söylediğimiz gibi, Don Quijote kılıcını doğrultmuş, ikiye ayırmak üzere tilki Vizcaya'nın üstüne sürüyordu atını. Beriki de kılıcını çekmiş, yastığı kendine siper almış, onun yaklaşmasını bekliyordu. Oradakiler, bu savaşçıların birbirlerine indirmek üzere bulunduğu darbelerin sonucunu sabırsızlıkla izliyorlar; arabadaki kadın da, hizmetçileriyle beraber, Tanrı'nın böyle bir bela karşısında seyise ve kendilerine yardımcı olmasını sağlamak üzere, İspanya'nın bütün kutsal resim ve tapınaklarına adaklar adıyor, dualar ediyordu.

Üzülerken söyleyelim ki, hikâye anlatan, bu çarpışmayı burada bırakıyor. Don Quijote'nin eşsiz serüvenlerine dair başkaca bir şey öğrenemediği için özür diliyor (2003: 54).

Cervantes'in, öykünün en heyecanlı bölümünde, devam etmek için gerekli enformasyondan mahrum olduğu bahanesiyle yaptığı bu oyunbaz kesme, sadece olay örgüsü kurulumlarıyla ya da karakter özellikleriyle değil, zamansal düzenlenişleriyle ve eksiltiye yaklaşımıyla da yeni ve farklı bir yazınsal türle karşı karşıya olunduğunun ipuçlarını vermektedir. La Mancha'lı yarı deli şövalyenin bıraktığı izleri takip eden yeni öykü anlatıcılarının da sürdürdüğü “kanonlaşmış türlerin ve biçemlerin parodik

⁴¹Genellikle İncil'e ait geçerliliği onaylanmış metinleri nitelendiren “kanon” kavramı aynı zamanda, güvenilir olarak yerleşikleşmiş yazınsal yapılara da gönderme yapmaktadır (Cuddon, 2013: 102). Türsel kanonlaşma ise, katı ve bağlayıcı kurallarıyla değişimin ve dönüşümün önündeki önemli bir engel olarak kabul edilmektedir. Ama Bakhtin'e göre, edebi dilden günlük konuşmalara, mesleki jargondan genel kullanıma kadar her türlü dilin kendine yer bulduğu heteroglasıyayı (*heteroglossia*) ya da bunun eyleme dönüşmüş şekli olan “dillerin orkestralaması”nı (*orchestrating languages*) kanıksamış birisi için (ki bu büyük oranda roman yazarıdır) kanonlaşma bir engel değildir (1981: 418).

⁴² Eco'nun da belirttiği gibi “diyalogun, öykü zamanı ile söylem zamanı arasındaki özdeşleşmeyi temsil eden tipik durum olduğu kabul edilir” (1995: 73). O nedenle, büyük oranda tek taraflı da olsa (dinleyen kişinin tepkilerini yine konuşandan duyarız) tamamı iki kişilik bir sohbetten oluşan *Düşüş*, gerçek zamanlı ve eksiltisiz olarak kabul edilebilir. Ama diğer taraftan Camus'nun ya da benzer yöntemle başvuran diğer yazarların, sohbetin samimi atmosferini kullanarak, zamansal sıkıştırma da dâhil her türlü anlatısal aracı içeren lirik bir anlatı meydana getirdikleri de söylenebilir.

biçemleştirilmesi” (Bakhtin, 2001: 168) eksiltiyi de dönüşüme uğratacaktır. Örneğin 18. yüzyıl İngiliz romanının önemli yapıtlarından olan *Tom Jones*’da yazar Fielding’in “yüzbaşının bu vecizeye göre hareket edip etmediğini katiyetle tesbit etmeyeceğim” (1. Cilt, 60) diyerek konuyu geçiştirmesinde de Cervantes’in bu alaycı kesintisinin izleri aranabilir.⁴³ Ama Fielding’in ya da çağdaşı başka İngiliz romancıların anlatıların zamansal düzenlenişine ve dolayısıyla eksiltiyeye getirdikleri yenilikler bu “Cervantik” alaycılıktan ziyade onların gerçeğe yaklaşımlarıyla da ilgilidir.⁴⁴ Çünkü “romanın gerçekçiliği sunduğu yaşam tarzında değil, o yaşamı sunuş tarzında yatar” (Watt, 2007: 11). Ve olay örgüsüne neyin dâhil edilip neyin dışarıda bırakılacağı da yine bu gerçekçi sunuş tarzı tarafından dayatılmaktadır. Bu nedenle geleneksel yapıların diegetik evrenlerinde hiç yer bulamayan, bulsa bile eksiltiyeye devre dışı bırakılan yaşamsal detaylar, romanlar için en önemli malzemeyi oluşturacaktır. Diğer taraftan kanonik türlerin çok sevdiği abartılı ve belirgin çatışmalar yine gerçeğe sadakat adına anlatı dışı bırakılabilecektir.

Romanın yaşamsal gerçeğe olabildiğince yaklaşabilmek adına karakter betimlemeleriyle ve gündelik detaylarla fazlaca uğraşması eksiltinin yönünü bu şekilde değiştirirken Aristocu anlatisallığın en temel belirlenimlerini oluşturan mimesisi ve olay örgüleştirmeyi de tartışmaya açmaktadır. Belirgin ve önemli olayların birbirini tetiklediği neden-sonuç zincirleri bu kadar zayıflatılmışken mimesisten, yani eylemlerin taklidinden bahsedebilmek zorlaşmaktadır. Taşıdıkları içtenlikten dolayı gerçekçilik konusunda iddialı olmalarına rağmen, kişisel düşüncelerden, uzun betimlemelerden, mektuplardan ya da günlüklerden oluşan yapıtlar eyleme öykünmenin (*mimesis prakseos*) varlığı noktasında tartışmaya açıktırlar. Diğer taraftan modern romanda çok

⁴³ Fielding’teki Don Quijote esintisi *Tom Jones*’taki bu tür sohbet cümleleriyle sınırlı değildir. Parla’nın da belirttiği gibi “Fielding romanlarını Cervantik formüllere göre yazar” (2007: 17).

⁴⁴ Watt’ın aktarımına göre “roman tarihçileri on sekizinci yüzyıl başı romancılarını önceki kurmaca yazarlardan ayıran temel karakteristik özelliğin ‘gerçekçilik’ olduğunu düşünmüşlerdir” (2007: 10)

sık rastlanılan epizodik yapılanma da yine temel bir Aristocu ilke olan “eylem birliğini” hiçe saymaktadır. Kısacası elimizde, gelenekselden kopuşun anlatısallıktan kopuşu da beraberinde getirdiğini destekleyebilecek oldukça fazla veri vardır. Bu durumda eksiltinin varlığı da tartışmaya açılacaktır. Bağımsız bölümlerden, günlüklerden, mektuplardan ya da bilinç akışının yazıya dökülmesinden oluşan yapıtlarda alışlagelmiş anlamda bir eylem ya da en azından eylem birliğinden bahsedilemiyorsa, bunların yer aldığı bir diegetik evrenden ve bu evrendeki bazı olayların dışarıda bırakılmasından da bahsedilemeyecektir. Böylece eksilti ve roman ilişkisini sadece eylem romanıyla⁴⁵ sınırlandırmak gibi bir zorunluluk ortaya çıkabilecektir.

Ama böyle bir zorunluluk sadece, eylemi salt duyulur konumdaki belirgin çatışmalara, anlatısal bütünlüğü de eylem birliğine indirgeyen sınırlı bir bakış için geçerlidir. Hâlbuki romanın gelişkin türlerinde deneyimlediğimiz gibi bunların çok farklı alternatifleri vardır. Örneğin Joyce’un *Dublinliler*’inde ne olay ne de kahraman bütünlüğü vardır. Kitapta farklı karakterlerin bağımsız öyküleri epizotlar şeklinde sunulur. Bunların her biri de ilk bakışta bağımsız birer öykü gibi durmaktadır. Ama aslında Joyce onları kendi bütünleştirici ilkesiyle bir araya getirmiştir: Olaylar aynı şehirde geçmektedir ve kahramanların hepsi de aynı havayı solumaktadır. Bu ve benzeri örnekler eylem birliğinin alternatifsizliği tezini çürütmektedir. Benzer şekilde, günlüklerin ya da mektupların dramatik çatışmayı daha içsel boyutta hissettiren kronolojik düzenlenişi sadece mantıksal dizilimi geri plana itmekle kalmamakta, aynı zamanda aleni çatışmaların ve görünür eylemlerin anlatısal tekeline de kırmaktadır. Örneğin Genç Werther’in içli mektupları, umuttan umutsuzluğa ve tutkudan hayal kırıklığına doğru kademe kademe ilerleyen bir hüsrânın zamansal dizilimini olay örgüsü

⁴⁵Ricoeur roman türü için kabaca üç aşama belirlemiştir: “eylem romanı, karakter romanı, düşünce romanı” (2012: 32).

olarak kullanmaktadır.⁴⁶ Aşk acısıyla kıvranan adamın mektuplarında, bu acıyla ilintili olmayan konulara çok az yer vermesi ve tüm düşüncelerini bu takıntısının çevresinde toplaması, ortaya çıkan romanda eksiltinin alanını da oldukça genişletmektedir: Karakterin doğrudan şahit olmadığı, olsa bile önemsemediği, önemse bile mektup sırdaşına yazmaya değer bulmadığı her şey olay örgüsünün dışında kalmıştır. Diğer taraftan kişisel fikir yürütmenin ağırlığından dolayı kısmen azalan *mimesis prakseos* ise bir başka eylemin, yazma eyleminin sürekli kendisini hissettirmesi ile dengelenmektedir.

Görüldüğü gibi romanın hiçbir türünde ne zamansal düzenlenişten, ne eksiltiden, ne olay örgüleştirmeden, ne de eyleme öykünmeden vazgeçilmektedir. Kuralların iyice esnetildiği ve zihin akışına benzer bir özgürlükle üretilen en modern örneklerde (Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* veya Hermann Broch *Vergilius'un Ölümü* gibi) bile durum benzerdir. Burada bir vazgeçişten ziyade dönüşümlerden ve ikamelerden bahsetmek daha doğrudur. Neden-sonuç zincirinin zamansal düzenlenişle, belirgin çatışmaların içsel ikilemlerle, eylem birliğinin alternatif bütünleştirici unsurlarla (mekânsal, temasal vb.) yer değiştirdiği yeni bir anlatısallıktır roman. Bu ikamelerin her biri de dolaylı ya da doğrudan eksiltiyle kurulan ilişkiyi etkilemiştir ve etkilemektedir⁴⁷. Örneğin mantıksal akışın ağırlığının azaltılarak gündelik ve gerçekçi zaman algısının ön plana çıkartılması, klasik anlatılardaki işlevselci atlamaların (işlevi olmayanın çıkarılması) yerine, olayın başından ve sonundan yapılan kütsel çıkartmalarla diegetik evrenin spesifik bir anına (Vergilius'un son saatleri gibi) odaklanmayı sağlayan yeni eksiltme türlerinin geçmesine neden olmuştur. Eğer "modern roman, bize, öykünülen (ya da temsil edilen) eylem kavramını olabildiğince çekip uzatabileceğimizi" (Ricoeur,

⁴⁶ Goethe *Genç Werther'in Acıları*'nı büyük oranda mektup roman şeklinde tasarlamış olsa da, kahramanın intihar süreci ve sonrası gibi durumların mantıksal zorunluluğundan dolayı zaman zaman (özellikle sonlara doğru) geleneksel anlatıcıya da başvurur.

⁴⁷ "Romanın gelişim süreci henüz son bulmamıştır" (Bakhtin, 2001: 208).

2012: 27) gösteriyorsa bunu büyük oranda eksiltinin bu yeni küteselliği ile başarmaktadır. Çünkü ele alınan eylemlerin olabildiğince detaylandırılabilmesi ve söylem zamanının uzatılabilmesi için daha özel bir öykü zamanına ve daha az olaya yer verilmektedir. Bir romancının da dediği gibi “zamanı tutumlu kullanmak, zamandan ne kadar tasarruf edersek, o kadar zaman harcayabileceğimiz için iyi bir şeydir” (Calvino, 2013: 58). Dikkatli ve kütesel eksiltmeler ile zamanı olabildiğince ele geçiren modern anlatıcılar, istedikleri noktalarda özgürce oyalanabilmektedirler. Bu ise tıpkı karakterlerdeki gibi anlarda ve durumlarda da gerçekçiliği ve derinliği ortaya çıkartmaktadır. Böylece yatay ve doğrusal akışın yerini dikey ve derinlemesine bir betimleme almaktadır. Bu nedenle eksiltinin, Parla’nın özellikle *Ulysses*’te gözlemlediği ama aslında anı derinleştiren ve betimlemeleri uzatan tüm roman türlerinde var olan ‘senkronikleşme’⁴⁸ mücadelesine de destek verdiği söylenebilir.

Modern romandaki eksilteler senkronikleşmeye katkıda bulundukları ölçüde “geniş ve beklenmedik” (Chatman, 2008: 65) olma özelliğini de barındırırlar. Bu durum roman kişisiyle ve biçimiyle birlikte okuru da içeren başka bir dönüşümün neticesidir. Çünkü modernizm ile beliren “içe dönüşün” romandaki yansıması, özel bir okur kitlesini gerektiren zorlu bir okuma sürecine neden olmuştur (Parla, 2007: 169). O nedenle bu seferki yer değiştirme yapının içi ile sınırlı değildir. Bu, okuyucuyu da kapsayan bir değişimdir: Yüksek konuların ve büyük kahramanların, ‘büyük’ okurla yer değiştirmesi ya da, diğer bir deyişle, tematik elitizmden okur elitizmine doğru yaşanan bir kayma.

⁴⁸ “Plastik sanatlar, ânı yakalayabildikleri için senkronik, edebi sanatlar ise süreçleri anlattıkları için diakronik olmaya gerçekten mecbur mudurlar? James Joyce, *Ulysses*’in “Proteus” bölümünde bu zorunluluktan kurtulmaya çalışır. Bu bölümde Joyce, Stephen Dedalus’un “görüngünün kaçınılmaz devinimi” ifadesiyle dilde hem ard arda gelenin (nacheinander) hem de yan yana duranın (nebcneinander) temsil edilebileceğini göstermeye çalışır” (Parla, 2007: 233).

Çoğu yapıt belirli bir alımlayıcı kitlesini baz alır ve atlamalarını da ona göre yapar. Çünkü okur ya da izleyici eksiltelen ya da alan dışında bırakılan kısımları kendi deneyim, tecrübe ve bilgi birikimiyle tamamlayacaktır. Bu nedenle yapıtın yaratıcısı hedef kitlesine ne kadar güvenirse eksiltinin sınırlarını da o oranda zorlayabilir. Farkındalığı gelişmiş spesifik bir alımlayıcı grubuna hitap eden modern romanda ve sanat sinemasında bu güven en üst düzeyde olduğu için eksik bırakmalar olabildiğince geniş, uzlaş dışı ve sınırları zorlayıcıdır. Bunun yansımaları çağdaş romancıların birçoğunun yapıtlarında görülebilir. Sinemada ise Antonioni'den Bresson'a, Bergman'dan Godard'a kadar çok farklı üslupları olan önemli auteur yönetmenler kendi biçimsel anlayışlarına göre eksiltiyi değişik ve yaratıcı formlarda, uzlaş dışı olarak hayata geçirmişlerdir. Bunlar farklı başlıklar altında ve alan dışıyla birleştirilerek üçüncü bölümde ayrıntılı olarak tartışılacaktır. Ama bundan önce eksiltinin sinemadaki genel seyrini, geleneksel anlatı platformlarıyla birleştiği ve ayrıştığı noktalarda ele almak faydalı olacaktır. Çünkü sinema, anlatı zamanı ve eksilti bağlamında büyük oranda kendinden önceki anlatı araçlarının (özellikle romanın) etkisinde olsa da, hem bazı uygulamısal zorunluluklar ve hem de araca özgü bir takım ayrıcalıklardan dolayı kendi eksilti standartlarını da yaratabilmiştir.

c. Sinematografik Eksiltinin Karakteri

“SİNEMATOGRAFİ, HAREKETLİ İMGELERDEN VE SESLERDEN OLUŞAN BİR YAZIDIR” (2000: 17) diye büyük puntolarla not düşmüş yönetmen Robert Bresson. Düz ve bu nedenle de hatalı bir çıkarımla sinemayı fotoğrafın ya da tiyatrunun devamı gibi değerlendiren erken dönem kuramların ağırlığına rağmen, özellikle filmlerin anlatsal potansiyelinin keşfinden sonra onu, temsilin diğer tarafındaki sembolik sisteme⁴⁹, yani sözel ve metinsel anlatılara daha yakın gören

⁴⁹ Elsaesser'in de belirttiği gibi “görsel/talitçi (mimetik) ve sözel/sembolik” sistemler insanlığın en eski dönemlerinden beri gözlenen iki temel temsil şeklidir (2011: 90).

eğilimler güçlenmiştir. Süreçsellikteki, kurgulamadaki ve tümevarımcı temel inşa sürecindeki (kelimeden romana, çekimden filme) ortaklıkların yanında, öykülü filmlerin anlatılarını büyük oranda yazınsal türlerin, en çok da romanın kodlarıyla⁵⁰ kuruyor olması da bu tezi güçlendirmiştir. Ama tüm benzerliklere rağmen en klasik öykülemeye bile bu iki mecra arasında tam bir birliktelik olduğunu söylemek hatalı olur. “Sinematik anlatım ile edebi anlatım örtüşürler ama mükemmel bir uyum göstermezler” (Bordwell, 2007: 15). Anlatısal zamanın sinematografik karakteriyle ilgili yukarıdaki bölümde de tartışıldığı gibi filmler, öykülerini sunarken bir taraftan kendilerinden önceki anlatı mecralarının normlarını kullanırken diğer yandan kendine özgü bir takım yöntemler ve kurallar da geliştirmişlerdir. Sinema anlatısının, sözlü ve yazılı anlatılarla hem örtüştüğü hem de ayrıştığı bu yöntem ve kuralların bir bölümü de eksiltiyle ilgilidir.

Anlatısal akış esnasında, işlevsiz olduğu düşünülen olayın ya da olayların atlanılması noktasında sinemada da temel mantık hemen hemen aynıdır. Öyle ki ‘işlevin’ mitolojiden modern yazına doğru geçirdiği evrim (olay örgüsüne katkıdan gerçekliğe ya da kendine dönüklüğe katkıya) bile, ileride ilgili bölümlerde de detaylı olarak tartışılacağı gibi, anlatı sineması-modern sinema ayrımında da neredeyse bire bir korunmuştur. Ayrıca sinemada da gereksiz olayları atlamak, öykü zamanını söylem zamanına sıkıştırma zorunluluğundan dolayı vazgeçilmezliğini artırarak korumaktadır. Bunları, sinemayla romanın ya da daha eski metinsel anlatıların eksilti noktasındaki benzerlikleri şeklinde değerlendirebiliriz. Farklılıklar ise büyük oranda hareketli görüntünün özgün doğasından ve bu özgünlüğün uygulamaya ve alımlamaya yansıyan dönüştürücü etkisinden kaynaklanmaktadır.

Farklılık denilince ilk akla gelen, ana yapıyı yani büyük anlatıyı inşa ederken kullanılan yapı taşları arasındaki çok yönlü ayrımdır. “[S]inemanın içsel devamlılık

⁵⁰ Jean Mitry’nin bu konudaki görüşlerini sadece tekrar etmekte kalmayıp aynı zamanda da destekleyen Metz’e göre de sinema her geçen gün daha çok romana benzemektedir (2012: 62).

birimi” (Kolker, 2011: 69) olarak tanımlanan çekimler ile sözlü anlatıların en küçük anlamlı birimi olan sözcükler arasında; zamansallıktan enformasyon yoğunluğuna, gerçeğe benzerlikten uzlaşımşallığa ya da evrensellikten temsil yeteneğine varıncaya kadar sayısız ayırışmadan bahsedilebilir. En küçük birimselliklerinden ya da bağlamsallığa yatkın özgür doğalarından dolayı birbirlerine benzetilseler de⁵¹, simgesel bir katılığın içerisindeki “ışık geçirmez kelimelerle” (Foucault: 2011: 441), imgesel gerçekliğin içerisinde ışık yardımıyla koparılmış çekimlerin ayrışıklığı üzerine her yönüyle tartışılabilir. Zaten bunlar estetik ya da dilbilimsel bağlamlarda sinemanın öykü anlatmaya başladığı ilk yıllardan itibaren tartışılmıştır. Bu tartışmaların hepsine değinerek bağlamdan kopmak yerine, özlü ve kesin bir dille yapılacak kararlı bir ayrıma yer vermek, eksiltiyle ilgili sinematik özellikleri bulma noktasında bizim için daha yol gösterici olacaktır:

Sözcüğün, bir an için anlamın en küçük birimi olduğu varsayılırsa, çekim eşit derecede buna benzer mi? Katiyen. İlk olarak çekimin bir süresi vardır. Zamanın akışı içinde farklı bir dizi görüntü vardır. O halde tek bir görüntü, çerçeve filmdeki anlamın temel birimini oluşturur mu? Yanıt hâlâ hayırdır, çünkü her bir çerçeve, seskuşağının kendisine eşlik etmesinin yanı sıra, potansiyel olarak sınırsız sayıda görsel enformasyon içerir. Bir film çekiminin bir ifadede bulunması ve kendi içinde yeterli olması nedeniyle, cümle gibi birşey olduğunu söyleyebildiğimiz halde, film kendisini böyle kolayca kontrol edilebilen birimlere bölmez. Çekimi teknik açıdan filmin tek bir parçası olarak tanımlayabilirken, eğer özel bir çekim içsel olarak noktalanırsa ne olur? Kamera devinebilir, sahne bir pan ya da kaydırmayla tümüyle değişebilir. O zaman bir çekiminden mi iki çekiminden mi söz edeceğiz? (Monaco, 2011: 156-157)

Çekimin, sözcüğe benzer en küçük dilbilimsel birim ya da Pudovkin’in tanımladığı tuğlalar gibi⁵² standart yapıtaşları olamayacak kadar geniş bir anlam kümesine denk gelmesi, buradaki haklı itirazın ana fikrini meydana getirmektedir. Çok kısa bir çekim parçası bile sayfalar dolusu metne denk gelebilecek nesnel ya da

⁵¹ Böyle bir benzetme de Lotman şunları söyler: “Tek tek çekimlere ayrılmış film dünyası, bize, istenen her ayrıntıyı ayırt etme olanağını sağlar. Böylece çekim, sözcük için karakteristik olan bir özgürlüğe kavuşur: Artık onu kendi bağlamı içinden alabilir, diğerleriyle anlamlı, doğal olmayan ilişki yasalarına göre düzenleyebilir, istenen anlamda -değişmeceli ve değinmeceli- kullanabiliriz.” (1999: 45)

⁵² Eisenstein’dan başlayarak çekimin ve kurgunun sahip olduğu farklı potansiyeller üzerine (örneğin atraksiyonlar montajı) fikirler üretilmiş olsa da Pudovkin basit tuğla modelinde kalmıştır (Andrew, 2010: 106).

duygusal enformasyon içerebilir. Diğer taraftan bir sahne, bir sekans (plan sekans) ya da nadiren tüm bir film tek bir plandan oluşabilir. Çünkü çekim kendi sürekliliği içerisinde, en azından teorik düzeyde, zamansal olarak sonsuz uzunlukta ve enformasyon olarak sonsuz genişlikte olabilir. Çok yakın plandan aşırı genel plana, sayısız aralıkta uzamsal değerler de alabilir. Bu çeşitlilikteki, bu esneklikteki ve bu kapsamdaki bir iletim aracının sadece doğal dilde değil, başka herhangi bir göstergebilimsel sistemde de tam karşılığı yoktur. Onun bu eşsizliği, çekimle yapılabilecek anlatısal işlemleri de benzersiz ve özgün hale getirmektedir. İstikrarsız ve esnek bir birim olması sayesinde zamansal sıkıştırmaların, genişletmelerin ve atlamaların önünü açmaktadır. Herhangi bir eylem, dramatik yoğunluğu korumak ve hissettirmek adına tek bir planda, gerçek zamanlı ve kesintisiz olarak sunulabileceği gibi, aradaki görece önemsiz detaylar elenerek eylemin başına ve sonuna ait parçalarla da verilebilir. Eylem sürekliliğine ait bu tür küçük eksiltmeler senaryoda planlanmamış ya da çekim aşamasında gerçekleştirilmemiş olabilir.⁵³ Genellikle çekimler bittikten sonra ve kurgu masasında yapılan bu tür nihai düzeltmeler bazen yönetmenin sanatsal öngörüsüyle, ama çoğu kez kurgucunun mesleki içgüdüleriyle uygulamaya geçen teknik bir işlemdir. O nedenle burada sadece anlatısal değil, uygulamalı olarak da sinemaya özgü bir çıkartmadan bahsedilebilir. Ama bu özgünlük sinematik eksilti için bir soru işaretini de beraberinde getirmektedir: Eksilti, sinema için, romandan ya da benzeri mecralardan devralınan anlatısal bir araç mıdır? Yoksa kurgusal filmlerle doğan tamamen yeni ve teknik bir işlem midir?

Sinemanın eklektik yapısı göz önünde bulundurulduğunda, yukarıdaki her iki sorunun da cevabının olumlu olduğu rahatlıkla görülebilir. Filmler senaryo yazılırken inşa edilmeye başlanan ve nihai olarak post-produksiyon aşamasında (görüntü ve ses montajı, görsel efektler, renk düzenlemeleri vb.) tamamlanan karmaşık ve uzun bir

⁵³ Eksik eylemlerde geriye dönük düzeltmeler sıkıntı olacağı için çekim aşamasında planlar genellikle tüm hareketi içerecek kadar uzun tutulur. Fazlıklar ise kurguda atılır. Bu yaklaşım devamlılık hatalarını da minimize etmektedir.

sürecin ürünüdür. Öyküdeki dramatik iniş çıkışlar ya da benzer anlatısal düzenlemeler kadar kullanılan kameranın optik düzeneği, montaj yazılımının sunduğu en güncel özellikler veya kurgucunun mesleki yetkinliği de nihai ürünün nasıl olacağını belirleyecektir.⁵⁴ Bazı uygulamalar bu aşamalardan sadece biriyle ilgiliyken (örneğin kamera hareketleri büyük oranda sadece çekim sürecine aittir), eksiltiyi de kapsayan kimi özellikler farklı yapım aşamalarında değişime ve dönüşüme uğrayabilmektedirler. İlk akla gelen, sahnesel bazdaki büyük ve belirgin eksiltilerin senaryo aşamasında kararlaştırılmasına karşın sahne içi devamlılıkla ilgili olanlarının genellikle kurguda şekillenmesidir. Örneğin *12 Kızgın Adam*'da (*12 Angry Men*, Sidney Lumet, 1957) öykünün merkezindeki yargılama sürecinin nerdeyse tamamen atılarak doğrudan jürilerin tartışmasına geçilmesine senaryo aşamasında karar verilmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Diğer taraftan öykü ve söylem zamanının büyük oranda örtüştüğü jüri tartışmalarında karakterlerin lavaboya giriş-çıkışlarında hissedilemeyecek küçüklükte kısaltmalar vardır. Bunlar ise kurgu sırasında kararlaştırılan teknik düzeltmelerdir. Şüphesiz bu çıkarım bir genellemedir ve bunun çok farklı uygulamısal istisnaları olabilir. Örneğin belirli bir sahnedeki oyunculuk performansı tatmin edici olmadığı için söz konusu sahne, senaryoda olmasına rağmen montajda çıkartılabilir. Ya da duruma özel başka örnekler de düşünülebilir. Ama hiç kullanılmayacak sahnelerin keyfi olarak çekilmesindeki işgüzarca mantıksızlığın yanında Noël Burch'un de bu konuda büyüklüğü kıstas almış olması bizim tezimizi güçlendirmektedir.

⁵⁴ Teknikle ve teknolojiyle olan bu içli-dışlılık genellikle sinemanın sadece görsel yapısı için gündeme getirilir. Gelişen görüntü teknolojisinin sinemadaki görseelliği nasıl etkilediği son dönemde de halen tartışılan başat konulardandır. Ama filmlerin anlatısal şekillenmesi de bu gelişmelerden bağımsız değildir. Uzun ve pürüzsüz takip çekimlerine müsaade eden yeni kamera sabitleyicileri ile sinemacıları negatif film maliyetinden kurtaran yeni dijital kameralar daha uzun ve daha stilize plan-sekanslara imkân tanıdığı için gerçek zamanlı anlatımın önü açmışlardır. Diğer taraftan çok hassas müdahalelere izin veren ya da eskiden ancak ara çekimlerle kurtarılan kimi hataları geliştirilen yeni çözümlerle (örneğin yeni kurgu programlarındaki yatay döndürme özelliği sayesinde aks hataları kısmen düzeltilebiliyor) bertaraf eden dijital kurgu sistemleri anlatı zamanının düzenlenmesinde ufak da olsa etkendirler.

Film zamanı ile ilgili yukarıdaki bölümden de hatırlanacağı gibi Burch, iki çekim arasındaki zamansal bağlantılar için beş farklı görünüm ortaya koymuştu. Bunlardan iki tanesi eksiltiye aitti: “Zamanda atlama (*temporal ellipsis*)” ve “süresi belirsiz atlama (*infinite ellipsis*)”. Bu isimlendirmeler kısmen Genette’in eksilti sınıflandırmasını (belirli ve belirsiz eksilti) anımsatsa da Burch daha sinema özelinde düşünmektedir. Aynı çalışmasının dergi versiyonunda⁵⁵ Burch bunu ilk gündeme getirdiğinde eksiltinin sinematografik karakteri daha ön plandadır: İdeal atlama noktasının genellikle kurgucu tarafından tespit edildiği ilk eksilti tipi, “eylemi sıkıştırmak, gereksiz nesneleri atmak amacıyla en çok kullanılan bir yöntemdir”. Varlığı zamansal sürekliliğin çok kısa bir ihlali ile ortaya çıkan bu tip atlamalar “yeterince kısa olduğundan, yalnızca sezilmekle kalmıyor, ölçülebiliyor da”. Bir çekimde merdivenin başında gördüğümüz kişiyi ikinci çekimde üst kata çıkmış olarak buluyorsak buradaki zamansal sıkıştırmanın büyüklüğünü tahmin edebiliriz. Uzunluğu çok daha değişken (bir saat de olabilir bir yıl da) ve belirsiz olan ikinci tip eksiltide ise böyle bir tahminde bulunmamız daha zordur. Burch’ün “senaryo düzeyinde atlama” olarak kabul ettiği bu kütleli eksiltmelerde belirsizliği azaltmak için bazı zamansal işaret noktaları (mevsimsel değişimler, gün dönümleri, saat, takvim vs.) kullanılabilmektedir (Burch, 1967: 12-13; 1994:120-121).

Burada değinilen ama üzerinde durulmayan söz konusu zamansal işaretler filmsel eksiltinin özgünlüklerinden bir diğeridir aslında. D.W. Griffith’le şekillenmeye başlayan sinematografik hikaye anlatıcılığının, romanlardaki akıcılığa ve ifade zenginliğine ulaşmak için ürettiği görsel çözümlerden önemli bir bölümü de zamansal atlamaların ifadesiyle ilgilidir. Oldukça fazla varyasyonu bulunan bu sinematik ve kurgusal eksilti çözümlerini kabaca iki kategoriye ayırabiliriz: Bir tarafta başka kültürel

⁵⁵Orijinali *Cahiers du Cinéma*’da yayınlanan söz konusu makalenin burada *Yeni Sinema*’da yayınlanan çevirisi kullanılmıştır. Bkz. (Burch, 1967).

ya da sanatsal kodlardan türetilen ve kısmen daha az sinemaya özgü olan genel göstergeler varken diğer tarafta doğrudan ve sadece sinemada kullanılan eksilti yöntemleri söz konusudur. Burch'ün de bahsettiği “saat, takvim, moda değişikliği” benzeri “dış yardımlar”ı ilk kategoriye yerleştirebiliriz. Çekimlerin montajlanmasındaki doğal süreçle ve sinema göstergebilimiyle daha yakından ilgili olan kararma veya silinme benzeri zincirleme geçişler ise ikinci kategorideki eksilti işaretleridir.

Büyük oranda erken dönemdeki ‘acemi’ izleyici kitlesinin mekansal ve zamansal değişimleri takip etmesini kolaylaştıran bu gibi araçlar “sinemada noktalama işaretleri” (Metz, 2012: 105) olarak kabul edilmektedir. Bu özel geçişlerin (silinme, kararma, açılma vb.) sinemanın eklemliliğine ve dolayısıyla dil yetisine neler kazandırdığı; romandaki boş sayfalarla, bölüm sonlarıyla ya da noktalamalarla ne derece örtüştüğü; sinemanın sürekliliğine ne kazandırdığı ya da ne kaybettirdiği gibi konuları Metz detaylı olarak tartışmaktadır (2012: 105-128). Sinema göstergebiliminin temel konularını oluşturan bu tartışmalar, söz konusu araçların gözden düşmesiyle güncelliğini de kısmen kaybetmiştir. Başlangıçta sahneler arası geçişleri mimleyerek bir nevi perde işlevi gören sinematik noktalamaların tarihi tiyatral sahnelemenin geçerli olduğu ilk filmlere kadar gitse de, zamanla bunlara duyulan ihtiyaç azalmıştır. Ama bu araçlar çok erken dönemlerden itibaren kullanıldıkları için onlar hakkında genel bir uzlaşım oluşmuştur ve seyircisinin çıkarsama ya da tamamlama kabiliyetine pek güvenmeyen ana akım anlatı sineması bunların kolaylaştırıcı işlevlerinden faydalanmaya ara ara devam etmektedir. Örneğin “zincirlemenin kısa bir zamanı, kararma-açılmanın ise uzun bir süreyi atlaması bir Hollywood kuralıdır” (Bordwell ve Thompson, 2008: 250). Yani atlamanın süresinin saptanmasını sağlamak söz konusu noktalamaların ve onlarla ilgili kuralların en önemli dilsel işlevleridir. İki çekim arasındaki en yaygın geçiş yöntemi olan kesmenin günümüzde bu işlevi yerine getiriyor olması ise zincirleme ve kararmaların zamanla gözden düşmesine neden olmuştur.

Çağdaş sinema seyircisi için doğrudan kesmeler, geçişin bağlamına göre yeterli atlama bilgisini aktarmaktadır zaten. Sahne içi mekansal ve zamansal devamlık haricindeki kullanımlarda kesme işlemi başlı başına bir eksiltmedir. Bir sahneden başka bir sahneye geçiş yapılırken çoğu kez zamansal bir atlama söz konusudur. Günümüzün tecrübeli seyircisi burada herhangi bir noktalama işaretine çoğu kez ihtiyaç duymaz. Bir karakter önce evde sonra arabada görülüyorsa aradaki belirsiz zamanın süresi hakkında ipucu verecek herhangi bir işarete çoğunlukla gerek yoktur.⁵⁶ Filmlerin doğal süredizimsel akışı içerisinde, mantıksal gerekçeleri oturtulmuş olan düzgün bir kesme ve birleştirme işlemi varolan eksiltiyi seyirciye hissettirmeye yetecektir. Diğer taraftan kesme eylemi fiziksel bir eksiltme işlemidir de aynı zamanda. Kurgucunun, uygun birleşme noktasını ararken attığı herbir film karesi, çekimin gerçek zamanından çıkartılan imgesel öykü parçalarıdır. Kesmenin eksiltme ile kurduğu bu çok yönlü bağ, ikisinin birbirine karışmasına dahi sebep olabilecek güçtedir. O nedenle Chatman bu konuda bir açıklama yapma ihtiyacı hisseder:

Sinemada eksilti bazen çekimler arasındaki ‘kesme’ ile tanımlanır. Birbirlerine bağlanan iki çekim arasındaki geçiş, gösterim sırasında ilk çekimin aniden ikincisiyle yer değiştirdiği izlenimi uyandıran basit bir birleşmeyle sağlanır. (‘Kesme’ tam olarak kurgucunun yaptığı iştir. Kurgucu A çekiminin sonundaki ve B çekiminin başındaki uygun karenin kenarını makasla keser ve birbirine yapıştırır). Ancak ‘eksilti’ ve ‘kesme’ kavramları dikkatlice ayırt edilmelidir. Arada bir düzey farkı vardır. Eksilti anlatıdaki öykü ve söylem zamanları arasındaki süreksizlikle ilgilidir (Chatman, 2009: 65).

Chatman burada, bir yönüyle, senaryo ve montaj aşamasındaki eksiltinin ayrımını anlatısal bakış açısıyla yeniden yapmaktadır. Bu görüşe göre montaj aşamasında yapılan kırpma işlemi tam bir eksiltme değildir. Gerçek eksiltme, öykü ve söylem zamanları arasındaki farkı hissedilir derecede etkileyen senaryo bazlı atlamalar ve çıkartmalardır. Ama bu görüş kurgu ve eksiltme arasındaki ilişkinin önemini gölgelememelidir. Diğer tüm zamansal manipülasyonlar ve düzenlemeler gibi eksiltinin

⁵⁶ Bu tartışmanın daha ileri bir aşamasında noktalama için kesmeye bile gerek olmadığı söylenebilmektedir. Bu görüşün sahibi olan Lotman’a göre doğal algılanımın sürekliliğinden farklı olan sinema, montaja bile ihtiyaç duymayan kendiliğinden bölünmeli bir yapıya sahiptir. Kuramcı bunu, “filmsel anlatımın segmentlere doğal bölünüşü” olarak nitelendirmektedir (Lotman, 1999: 47).

de işlerliği ancak kurguyla birlikte aktif hale gelmektedir. Bu nedenle sinemanın erken dönemlerinde, eksiltmenin değişimi ve gelişimi çoğu zaman kurgunun gelişimiyle paralel olmuştur.

Lumière filmlerinin işlenmemişliği ya da Méliès'in tiyatrallığı sadece sabit kameralarından kaynaklanmıyordu. Filmin tamamen (Lumière) ya da en azından sahne düzeyinde (Méliès) gerçek zamanlı, yani eksiltisiz olması da bunda etkendi. Méliès'in sahneler arası ilkel geçişleri, romansı bir eksiltiden ziyade tiyatronun perde aralarına benzemekteydi. Doane'nın (2002: 134) onu, devamlılık sisteminden önce "görünmez kurguyu" keşfeden kişi olarak kabul etmesine neden olan kaybolma numaraları ise, zamansal eksiltiden ziyade göz boyayıcı birer sıçrama hilesiydi. Doane onları "zamansal boyuttaki manipülasyonlar" (2002: 134) olarak görse de bu numaralar film zamanı ile gösterim zamanı arasındaki eşitliği bozmaya yönelik değildirler. Aksine bu eşitlik hileli bir şekilde devam ettirilmeye çalışılır. Çünkü o gerçek anlamdaki montaja, belki de başka bir şeyin peşinde olduğu için (hikâye anlatmak yerine 'sihir' yapmak), neredeyse hiç geçmemiştir. O nedenle Méliès'in görsel efektlerinde anlatsal eklemlenişe ve zamansal sıkıştırmaya denk düşen bir eksilti henüz tam olarak görünmez. Ama ondan önce başka birisi bunu denemiştir.

Bir Amerikan İtfaiyecisi'nin Yaşamı (*Life of an American Fireman*, 1903) veya *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery*, 1903) gibi yapımlardaki öncü montaj uygulamalarıyla bilinse de Edwin S. Porter'ın bu filmlerden önce zamansal geçişlerle ilgilendiğini gösteren bulgular vardır. *Pan-American Exposition by Night* (1901) ismiyle bilinen çok kısa belgeselinde Porter ilginç bir yatay çevrinme hareketine başvurur: Gün ışığı altındaki fuar meydanını sağdan sola doğru tarayan kamera bir süre karanlığa düşse de hareketin aralıksız devam ettiği izlenimi hâkimdir. Ancak karanlıktan sonraki görüntü akşamdır. Siyah ekranda durdurulan kamera aynı pozisyonda tekrar

çalıştırılmıştır ve böylece film uzamının devinimsel sürekliliği içerisinde film zamanı kesintiye uğratılmış, gösterim süresi ise devam ettirilmiştir (Cubitt, 2004: 46-47). Reklam amacıyla çekilen çalışmada⁵⁷ Porter böylece, belki de farkında olmadan, ileri ve öncü bir zamansal eksiltmeye imza atmıştır. Eksiltmedir çünkü zamansal sıçrama aşikârdır. Döneminin oldukça ilerisindedir çünkü uzamsal devamlılık bile bozulmadan belirli bir aralık filminden çıkartılmıştır. *Pan-American Exposition by Night*'dan yaklaşık yirmi yıl sonra kurumsallaşacak olan devamlılık kurgusunda bile eksiltme çoğu kez uzamsal kesintiyle birlikte var olacaktır. Ama ancak bu kurumsallaşma sayesinde zamansal atlamalar, bir kamera numarası olmaktan çıkıp, anlatı sineması için standart hale gelebilecektir.

Montajla ilgili, bilinçsiz de⁵⁸ olsa ilk denemeleri gerçekleştiren Porter'ın aynı zamanda zamansal sıkıştırmalarla da ilgilenmiş olması, eksilti ve kurgu arasındaki ilişkinin bir göstergesidir aslında. Ama bu ilişkinin kaçınılmaz hale gelmesi asıl, devamlılık kurgusunu sistematik ve bilinçli bir şekilde hayata geçiren Griffith'in filmleriyle birlikte olacaktır. Mükemmel bir ardışıklık içerisinde akan görünmez montajın mimarı olan yönetmenin aynı zamanda gerçek anlamıyla anlatısal eksiltiyi sinemaya taşıyan kişi olması sürpriz değildir. Çünkü onun ilham kaynağı romanlardır. Romanların kıvrak ve esnek akışından sorumlu olan diğer araçlarla birlikte, olay örgüsündeki ya da sahne içerisindeki fazlalıkların kırılması da Griffith tarafından sinemaya taşınmıştır. Ondan önceki çoğu anlatı filminde izleyici, aksiyonun önemli detaylarını, gereksiz öğeleri de kapsayan rastlantısal görsel enformasyon yığını içerisinde ayırt etmek zorundaydı (Fabe, 2004: 4). Çünkü sabit boy planda kaydedilen tiyatral görüntüler çok az işleminden geçerek perdeye yansıtılmaktaydı. Daha seçici olan

⁵⁷ Cubitt'in aktardığına göre filmin çekildiği merkez bulvar, Porter'ın da o dönemki patronu olan Edison'un şirketi tarafından ampullerle donatılmıştır (2004: 47). Muhtemelen yeni teknolojiyle yapılan aydınlatmanın daha iyi vurgulanması için böyle bir sinematografi düşünülmüş.

⁵⁸ Montajın, Griffith öncesi filmlerde bilinçsizce uygulandığı görüşü yaygındır. Burada, Bazin'in yaptığı gibi biz de referans olarak Malraux'u gösterebiliriz (Bazin, 1995: 31).

devamlılık sisteminde ise izleyici neyi görmeliyse o gösterilir. Bu seçim hem uzamda (alan dışı) hem de zamanda (eksilti) fazlalıkların atılması demektir. Nasıl ki yakın çekim ve perspektifsiz kadraj uzamı gereksiz öğelerden temizliyorsa, kurgu ve eksilti de zamanı fazlalıklardan arındırır. Bu, Aristocu ‘işe yaramıyorsa çıkart’ anlayışının geleneksel anlatı sinemasındaki çift yönlü işleyiştir. İleride ‘Gösteri Sinemasının Sakladıkları’ başlığı altında daha detaylı olarak tartışılacak olan bu ilişki de yine kurgu ve eksilti bağlantısının altını bir kez daha çizmektedir.

Burada kastedilen kurgunun, senaryo aşamasındaki anlatısal düzenlemeler mi yoksa montaj masasındaki teknik işlemler mi olduğu sorusu ise bir noktadan sonra önemini kaybetmektedir. Sinematik üretimin çok yönlü ve bütünlüklü yapısı böyle bir ayrımı tamamen ortadan kaldırabilir. Zira dekupaj⁵⁹ benzeri kapsayıcı ve özgün kavramlarla bu sorun kısmen aşılmıştır da. Ayrıca tüm büyük sanatsal yapılarda olduğu gibi ince düşünülmüş filmlerde de, birim bazlı küçük müdahaleler, ‘bütünde’ ulaşılmak istenen asıl duygunun birer tezahürüdür. Tüm küçük parçaların bütüne bağlı düzenlendiği bu tür filmlerde, anlatı seviyesinde amaçlanan duygusal, metaforik ya da tematik çıkarımlar her bir çekimin içeriğinde ve onların bir araya getirilişinde de kendisini hissettirir. Örneğin öykü, seyirciyi huzursuz eden karamsar bir tablo çizecekse, sadece olay örgüsü ya da karakter profilleri değil, mizansen ve buna bağlı olarak da çekimlerdeki genel kompozisyonun klostrofobik yapılanması da (basık iç

⁵⁹ Dekupaj (*decoupage*), Türkçede ‘çekim planı’ ya da ‘çekim senaryosu’, İngilizcede ise ‘*shooting script*’ gibi ifadelerle karşılanmaya çalışılsa da bunlardan daha başka anlamları da kucaklayan Fransızca orijinal versiyonun çoğu dilde tam karşılığı yoktur. Burch, “teknik bilgilerin de içinde bulunduğu senaryonun en son formu” ve “aksiyonun çekimlere ve sekanslara bölünme işlemi” şeklindeki bilinen iki anlamının dışında, bu kapsamlı mesleki jargonun üçüncü bir anlamından daha bahseder: Dekupaj aynı zamanda “çekilmiş filmlerden seçilmiş mekan parçalarının ardarda sıralanması ve süreleri kabaca çekim sırasında, asıl süreleri ise kurgu masasında belirlenen zaman parçalarının birleştirilmesi ile ortaya çıkan sonuçları ifade eder” (1994: 117-118). Aynı kavrama daha çekim bazlı yaklaşan Deleuze’a göre ise dekupaj “planın sınırlarının” belirlenmesidir (2014: 34). “Çekim öncesi bölümlleme” ve “imgelerin seçildiği an” tanımlamalarına yer veren Metz de dekupajın çok yönlülüğünü dile getirmektedir aslında (2012: 68). Filmin zaman-uzamsal düzenlenmesiyle ilgili çok özel bir kavram olan dekupaja ileriki bölümlerde yine değinilecektir.

mekânlar, daraltılmış çerçeveler, sınırlandırılmış uzamlar vb.) buna hizmet edecektir. Benzer şekilde, eğer anlatı olarak büyük boşlukların ve atlamaların olduğu gevşek bir yapı tercih edilmişse muhtemelen montajda da boşluk duygusu kendisini hissettirecektir. Ama buradaki ‘boşluğun’ eksiltmenin eş anlamlısı olup olmadığı tartışmaya açıktır. Çünkü salt retorik ya da poetik bir olgu olan eksiltinin yanında boşluk çok daha kapsayıcı, belirsiz ve varoluşsal bir problemdir. Diğer yandan bu problemin film dünyasındaki yansımalarının eksiltiyle ve alan dışıyla yakından bağlantılı olduğu da bir gerçektir.

Bazı filmlerde dramatik ve estetik düzeyde özellikle vurgulansa da (Antonioni’nin ya da Ozu’nun sade ve dingin sinematografisi gibi) boşluk aslında, olgusal anlamda, tüm bir sinema üretimi için geçerlidir. Üretimin henüz ilk adımlarıyla birlikte hareketli görüntüler, dış uzayın vazgeçilmez bir unsuru olan boşluğun da kaydedeni olurlar. Materyal olarak ise negatif film pozlandığı andan itibaren zaman-uzamsal boşluğu da hapseder. Bu durumda ışığa maruz kalmamış magazindeki ham filmi de ‘hiçliğin’ metaforu olarak görmek hata olmayacaktır. O nedenle, ışığını kendi bünyesinde barındıran bilgisayar, televizyon ya da video⁶⁰ benzeri daha yeni medyaların aksine geleneksel film ışık olmadığı sürece kendi karanlık hiçliğindedir. Üstelik önemsiz gibi görünen teknolojik bazlı bu ayrım sadece uzamsal değil zamansal boşluklarda da belirleyicidir: Televizyon ya da sayısal görüntüler, canlı ya da online yayınlarda olduğu gibi, üretildikleri anda tüketilebilirler. Yani görüntülerin üretim zamanı ile tüketim zamanı arasında bir boşluk yoktur. Ama sinema için böyle bir eş zamanlılık söz konusu değildir. Pezzella’ya göre bu durum, gerçeklik etkisi konusunda çok yol kat etmiş olan sinemada “aşılamaz bir sınır” (2006: 33) olarak durmaktadır. Çünkü her türlü gerçeklik artırıcı önleme rağmen seyirci o zaman (üretim anı) ile

⁶⁰ “Videoda boşluk yoktur; görüntü -elektronik süpürme sayesinde- canlı noktaların kaynaşmasından, bitmez tükenmez bir karınca düğünü uzayından ibarettir” (2006: 35) derken Bonitzer biraz da buna gönderme yapmaktadır.

şimdiki zaman (izleme anı) arasındaki boşluğun farkındadır. Bu boşluğun sinemadaki kaçınılmazlığını en fazla dert edinenlerden birisi, *décalage* kavramsallaştırmasını da ortaya süren Dudley Andrew'dır.

Andrew'in de belirttiği gibi, Fransızca bir terim olan *décalage* mekânda uyumsuzluğu ve zamanda da ertelemeyi ya da sıçramayı ifade etmektedir. Sinemada ise, en temel düzeyde, geçmiş ve bugün ya da orada ile burada arasındaki atlamaya ya da boşluğa gönderme yapmaktadır. Çünkü düzenlenen filmler çekildikten en az günler, haftalar ya da aylar sonra gösterilmektedir. Birleşmedeki bu ufak erteleme sadece yönetmeni seyirciden ayırmaz. Aynı zamanda, filmleri değişik zamanlarda izleyen seyircileri de birbirinden uzaklaştırarak tekrarlar. Bu ilişkilerin her birindeki boşluk, sinemanın televizyonla olan farkını da meydana getirmektedir (Andrew, 2009: 60-61).

Andrew'in vurguladığı bu kaçınılmaz gecikmeler ile eksilti arasındaki ayrım ise farklı yönleriyle oldukça belirgindir: Kurmaca ya da gerçek olayın vuku bulduğu çekim anı ile izleme anı arasındaki atlamalar eksiltiden farklı olarak diegetik evrenin ve dolayısıyla da üreticilerin kontrolü dışındadır. Bugün *Altına Hücum*'u (*The Gold Rush*, Charlie Chaplin, 1925) Youtube'dan izleyen seyirci yaklaşık yüz yıllık bir zamansal sıçrama gerçekleştiriyorsa bunu Chaplin'in hesapladığını söyleyemeyiz. Bu durum aynı zamanda *décalage*'ın değişkenliğini de göstermektedir. O, eksiltinin sonsuz sabitliğinden farklı olarak, sürekli büyüyen bir aralıktır. Ama bu iki boşluğun ortak olduğu bir nokta yine de vardır. Tıpkı mekândan kaynaklanan uzamsal boşluklar gibi bunlar da sinema için neredeyse birer zorunlulukturlar.

Beyaz perdenin hikaye anlatıcıları ise tekniğin ve sanatın her türlü imkanını kullanarak bu zorunlu boşlukları ısrarla doldurmaya çalışırlar. Çünkü "sinema özellikle ruhsal gelişimleri ifade ettiği yerlerde, görünür anların boşluksuz sürekliliğini talep eder" (Balazs, 2013: 39). Bu nedenle, en çok da ticari sinema, müşterilerine 'boş' anlar

satarak onları hayal kırıklığına uğratmamak için sürekli yapay dolgu malzemeleri kullanır. Sabit ya da hareketli fonlar, gereksiz dekor elemanları, ışık oyunları ya da karakter eylemlerine yapılan işlevsiz eklemeler (konuşurken bir şeyler yiyip içmek gibi) mizansenin boşluk sorununa çözüm olarak ortaya sürülürken; ses geçişleri, ara çekimler ya da dolgu görüntüler de zamansal boşluklarla mücadele ederler. Bunlar, Deleuze'un tarif ettiği "medyan boşluklar"dan⁶¹ farklı olarak tamamen pratik amaçlarla yapılan doldurma işlemleridir. Standart kullanımda, zamansal geçişlerdeki sıçrama hissini engellemek için 'kurtarıcı çekimlere' başvurulur. Bunlardan bir bölümü montaj sırasında kurgucunun elini güçlendirmek için çekilmiş 'alternatif planlardan' elde edilirken, bir kısmı ise önceden planlanmış daha bilinçli ara görüntüler olabilir. İster sigorta amacıyla isterse de planlı olarak kullanılmış olsun bu ara görüntülerin sinematik eksiltiye özgünlük kattıkları da bir gerçektir. Normalde eksiltme yapıldığında öykü zamanı ilerlerken gösterim zamanının durması gerekir. Ama sıçrama duygusunu engelleyerek zamansal geçişi pürüzsüz hale getirmeye çalışan dolgu görüntüler söylem zamanına da bir şeyler katar. Onun tam olarak sıfır olmasını engellediği için eksiltiyi özete yaklaştırır. Ama böyle bir kullanımda, montaj sekansında⁶² olduğu gibi, geniş bir sürece ait bilginin gerekli imgesel ya da belirtisel göstergelerin almaşık kurgusuyla paket bir enformasyon yığınının dönüştürülmesi amacı güdülmez. Aksine dolgu görüntüler, herhangi bir mekânın genel plan dış çekimindeki gibi, çoğunlukla öyküsel içerikten yoksun nedensiz ve keyfi malzemedan meydana getirilmişlerdir. Bu yüzden

⁶¹ Geleneksel Uzak Doğu resminde tespit ettiği medyan boşlukları Deleuze; "eklemlenme, eklem yeri, bir evren çizgisini takiben, mevcudiyetlerinin doruğunda ele geçirdiği varlıkların birinden diğerine giden kırışıklık ya da kırık çizgi" (2014: 249) şeklinde tanımlamaktadır. Bu boşluğun Mizoguçi'nin filmlerindeki yansıması, "bir mekan parçasının bir diğeriyle uyuşması problemi" (2014: 250) ile de ilgili olduğu için dolgu görüntüleri aklı getirse de bunlar aslen, tanımdan da anlaşılacağı üzere, daha köklü bir anlam kümesinin parçasıdır.

⁶²Klasik film yapımcılığının özetle bağlantılı bir uzlaşımı olan montaj sekansı; 'geniş zaman parçalarının, tüm süreci (aşkla geçen güzel günler gibi) temsil eden imgeler serisi ile yoğunlaştırılarak daraltılması' şeklinde tanımlanabilir (Bordwell, 2006: 14). Önceki bölümlerde *Yurttaş Kane*'den bir örnekle (kötüye giden evliliğin sıralı kahvaltı görüntüleriyle verilmesi) ve özet bağlamında montaj sekansına (adı geçmese de) değinilmişti.

tam olarak özet de sayılamazlar. Kısacası burada, sinemaya özgü boşluk sorununun yine ona özgü bir çözümü söz konusudur. Ama filmsel anlatının, boşluklar dışında, eksiltiyle bağlantılı olarak çözmek zorunda olduğu başka bir açmaz daha vardır. Bu, yaşama çok benzeyen hammadde'nin direnç ve katılığı problemidir. Ancak eksilti bu kez sorunun değil, çözümün bir parçasıdır.

Fotografik gerçeklikle birleşen hareket “somut bir yaşam duygusuyla birlikte nesnel bir gerçekliği de beraberinde getirmektedir” (Metz, 2012: 21). Kuşkusuz bu durum, inandırıcı öyküler anlatma noktasında filmsel ortamın elini gerçekçilik bağlamında güçlendirmektedir. Ama başka bir açıdan, işlenebilirlik ve uygulanabilirlik açısından bu bir dezavantaja da dönüşebilmektedir. Özellikle kurmaca anlatılar oluşturulurken, filmlerin yaşama benzerliği, metinlerin simgesel ve yapay dünyasının bu açıdan gerisinde kalmaktadır. Çünkü akla gelen her şey kelimelere anında dökülebilir ama onların anında görüntülere aktarılması bu kadar kolay olmayabilir. Anlığa düşen tüm imgeler, görüntülerin maddi ve duyulur dünyasına kolayca uyarlanamaz. Düşünceler filmlerde, salt duyulur ve somut imgelere dönüştürülmek zorundadır.⁶³ Bununla ilgili sembolleştirme, dış ya da iç ses kullanımı, karanlık ekranlar veya yarı belirsiz düşsel görüntüler gibi farklı çözümler üretilebilir. Ama bu çözümler sadece uygulanabilirlikle ilgili sorunların üstesinden gelebilir. Toplumsal veya kişisel tabular, gişe kaygıları ya da ideolojik baskılar gibi daha derinlerde yatan ‘gösterememe’ nedenleri de söz konusudur. Üçüncü bölümde de detaylı olarak tartışılacağı gibi büyük

⁶³Buradan, sinemanın düşünceleri iletmek için yetersiz olduğu gibi bir sonuç çıkartılmamalıdır. Aksine filmler, ön kabullü bir sistem olan dile göre çok daha özgür bir düşünce zemini sunmaktadır. Romanlarda akla gelen her şey yazılabilir belki ama Wittgenstein’in, Barthes’in, Foucault’nun ya da Lacan’ın da farklı şekillerde değindiği gibi dilin ve kültürün bu ‘akla gelme’ eylemini sınırlandırdığı da bir gerçektir. Hâlbuki sinemanın düşe benzeyen imgesel dünyası dilin ön kabullü ve uzlaşımli kalıplarından bağımsızdır. Ancak onun bu bağımsızlığı sadece, kendileri de bu düşünsel bağlardan kurtulmuş büyük sanatçıların zihinsel dünyalarında mümkün olmaktadır. Tarkovski’nin ya da Maya Deren’in filmlerinin kelimelerle kolay kolay tarif edilememesinin nedenlerinden birisi de budur. Bizim yukarıda değinmek istediğimiz sınır ise sadece, sinemanın duyulur dünya ile kurduğu kaçınılmaz ilişkidir. Sinema sanatçısı ne kadar dilden bağımsız ve özgür düşünürse düşünsün, bu düşüncüyü perdeye yansıtmak için fiziksel dünyanın ışığına muhtaçtır.

oranda sinemanın dışından gelen ve sinemacıları bir şeyleri saklamaya iten bu sınırlandırıcı etmenler oldukça fazla ve farklı kaynaklardan beslenmektedir. Ama neyse ki film üreticilerinin de bu etkenler karşısındaki tek kozu eksilti değildir. Sinemacıların, uzamsal bağlamda da şeyleri saklamaya yarayan güçlü bir araçları vardır.



B. FİLM UZAYI VE ALAN DIŞI

1) Filmde Mekân ve Uzam¹

Hammaddesi sadece ışık olduğu için sinemadaki evren salt bir görüntü evrenidir. Bilinen uzayda, zaten var olanın görsel olarak ortaya çıkmasına aracılık eden ışık, film evreninin bilfiil yaratıcısıdır. Kumaş perdeye dışardan ya da cam ekrana içerden yansıyan renkli ışık film imgesini var eder. Bu nedenle, görüntü yönetmenliği için kullanılan ‘ışıkla boyama’ ifadesi bir benzeşimin ötesinde, doğrudan bu meslek sahiplerinin yaptığı eylemin kendisini tanımlamaktadır aslında. Onlar sinemanın “bir hiçten yola çıkabilme olanağı”nı (Godard, 2014: 13) sonuna kadar götürerek katışıksız ışığın hakimiyetinde bulunan yeni bir dünya kurarlar. O yüzden, dokunsallığın sınırları (Bresson’da olduğu gibi) ne kadar zorlanırsa zorlansın sinema evreninde eller gözlerin yerini alamaz ne yazık ki.² “Bir film yalnızca ve yalnızca görmek için yapılmıştır” (1989: 90) diyen Mitry bu nedenle haklıdır. Çünkü filmde herşey gözün algı kapsamına giren ışığın boyunduruğu altındadır.

Işığın bu tözsel kapsayıcılığı madde ve boşluk arasındaki farkı da ortadan kaldırır. Çünkü fotografik üretimde nesnelerin de boşluğun da hammaddesi aynıdır. Burada uzam kapsadıklarıyla birlikte olduğu gibi yeniden üretilir. Uzamın bu yeni imgesinin tamamen ışıktan var olması ise onu optik müdahaleye karşı savunmasız bırakır. Işığa dışardan (aydınlatma) ya da içerden (diyafram açıklığı ya da lens seçimi)

¹ Gündelik ve genel kullanımda eş anlamlı gibi görünseler de mekân (uzay) ve uzam aslında farklı kavramlardır. Timuçin’in de belirttiği gibi uzay (ya da mekân) “[D]uyulur nesnelerin yer aldığı sonsuz ortam” iken uzam “[U]zayda yer kaplayan cisimlerin niteliği” ya da “[C]isimlerin uzayda kapladığı yer”dir (2004: 482). Ama diğer taraftan, Descartes’ın da benimsediği gibi, “[U]zay ya da içsel yer ve onda içerilmiş cisim ancak düşüncemizde birbirinden ayrılır. Çünkü gerçekte en, boy ve derinliğiyle uzayı kuran, cisimleri kuran aynı uzamdır” (aktaran Timuçin, 2004: 482). Bu nedenle çalışmada her üç kavramdan da (uzay, mekân ve uzam) benzer göndermeler için faydalanılacaktır.

² “‘Körler’ diyor Descartes, ‘elleriyle görürler’” (Merleau-Ponty, 2012: 46).

yapılabilecek her türlü yapay müdahale onun oluşturduğu evreni de dönüşüme uğratar. Maddesel varlığı sabit olan bir mekân farklı aydınlatma seçenekleriyle ya da farklı lens kullanımlarıyla daraltılabilir (dar açılı mercekler), uzatılabilir (geniş açılı mercekler), vurgulanabilir (rölyef gölgeler) ya da düzleştirilebilir (gölgesiz aydınlatma). Olası optik ve fotografik müdahalelerin dışında filmsel uzam; kamera devinimleriyle yenilebilir, kesmeyle parçalanabilir ya da kurgu ile dönüştürülebilir. Filmin nasıl bir ortamda ve ne tür bir mizansenle çekileceği de bu bağlamda belirleyici bir tercihtir. Uygulanabilecek bu estetik ya da mekanik işlemlerin ikili ya da çoklu kombinasyonları ise neredeyse sonsuz çeşitlilikte bir uzamlar silsilesini mümkün hale getirir. Bu silsileden hangisinin tercih edileceği; anlatısal amaçlarla, tematik beklentilerle, sanatsal tercihlerle ama belki de hepsinden önemlisi film üreticisinin gerçeklikle kurmak istediği ilişkiyle yakından ilgilidir. Ekranda kurulacak olan evrenin, gerçeğe mi yoksa fanteziye mi, buraya mı yoksa imge dünyasına mı, yaşama mı yoksa düşe mi yakın duracağını ve bu yakınlığa bağlı olarak da nasıl bir görsel öze sahip olacağını büyük oranda onu yaratanların amaçları ve bu yaratıcıların dünyayı nasıl bir pencereden gördükleri belirler. Daha kısası, yönetmenin ‘gerçeğe mi yoksa görüntüye mi inandığı’ burada belirleyici bir unsur haline gelir.

Her ne kadar Bazin “[G]örüntüye inanan yönetmenler ile gerçeğe inanan yönetmenler” (1966: 43) şeklindeki klasik kutuplaştırmasını 1920 ve 1940 arasındaki dar bir dönem için ve aslen Rus montaj ekolünü hedef alarak yapmış olsa da sinema ve gerçek ilişkisi bağlamında (ve bazen de yanlış bir şekilde) sık sık gündeme getirilir. Gerçekten de bu düalistik yaklaşım biçimsel indirgemeci, oldukça genellemeci³ ve

³ Buradaki genellenmenin ve keskin kutuplaştırmanın yanlışlığına mantıklı bir itiraz, Amerikan sinemasının çetrefilli durumunu örnek olarak gösteren Bonitzer tarafından yapılır: “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. Bütününü görüntüye dönüştürülmüş gerçeklik, gerçekliğe dönüştürülmüş görüntü, bir Amerikan rüyasıdır; hiperrealizm bu rüyanın ürünüdür.” (2006: 114). Ayrıca

kökenleri “gerçek evren ile görüntü evrenini birbirinden ayıran” (Aster, 2005: 128) Heraklit’e kadar giden eski bir tartışmayı hatırlattığı için bir parça da modası geçmiştir. Ancak yine de Bazin’in ontolojik ayrımı film uzamının farklı görünümüne değinmeye çalışırken bize iyi bir çıkış noktası verebilir. Çünkü yukarıda da değinildiği gibi film uzamının sayısız şekli vardır ve bunların öncelikle yönetmenin sinema anlayışıyla genel bir kategoriye sokulması mantıklı olacaktır. Ayrıca film uzamını doğrudan etkileyen tüm ikili bölünmelerin (gerçekçi-biçimci, pencere-çerçeve, fiziksel-geometrik, nesnel-özel, gerçek mekân-stüdyo vb.) temelinde de yine sanatçının bu kişisel tercihinin izleri vardır. Örneğin Deleuze’un geometrik ve fiziksel şeklindeki çerçeve sınıflandırması, hem uzam üzerinde güçlü bir belirleyici, hem de yönetmenin genel sinematik yaklaşımıyla doğrudan bağlantılı olduğu için buna iyi bir örnektir. Çünkü görüntünün gücüne ve etkisine inanan bir yönetmen uzamı kendi tasavvurundaki çizgilerle ‘sıfırdan inşaa’ etmeyi tercih edecekken, gerçeğe olan inancını kaybetmemiş olanlar fiziksel dünyanın sunduğu uzama olabildiğince sadık kalacaktır. Böylece ilk durumda “içinde yer alacak olanlardan daha önce varolan” (Deleuze, 2014: 26) hesaplı ve planlı geometrik uzamlar ortaya çıkarken ikincisinde “varolan cisimlerin gücünün gittiği yere kadar giderek” (Deleuze, 2014: 27) kendisini tamamen dış dünya üzerinden yansılayan fiziksel uzamlar meydana gelecektir. Yani birinde seçili uzam diğesinde ise verili gerçeklik daha belirleyici ve yönlendirici olacaktır. O nedenle bu ayrım aslında, Bazin’in yeni gerçekçilerin inşaa süreçleri ile geleneksel mizansen anlayışı arasında gözlemlendiği *a priori-a posteriori* anlam ayrımını fazlaca anırtmaktadır:

Düzenleme olanaklarının yaratıcı bir şekilde kullanılması ile köprü örneğinde olduğu gibi, bazı oluşumlarda farklılıklar yaratılmış olacaktır. Benim ortaya koyduğum eylem, doğayı ve onların görünümünü değiştirmemiş, onlara fayda ve şartlı bir anlam kazandırmıştır. Yenigerçekçi filmin de aynı şekilde bir anlamı vardır. Ancak bu *a posteriori* (sonsal) bir anlamdır ve bir

“Hollywood’da üslup aygıtlarının anlamı konusunda ‘pragmatik’ bir görüşün hakim olduğunu” (aktaran Elsaesser & Hagener, 2014: 64) ve bununla bağlantılı olarak da uygulanan sinematik tekniklerin başka herhangi bir etik ya da estetik saplantıya göre değil, sadece anlatsal işlevlerine göre seçildiğini düşünen Bordwell de dolaylı olarak bu genellemenin karşısındadır.

doğrudan diğerine hareket ederek bizim bilincimizin genişlemesine olanak tanır. Gerçekliğin bir parçasından diğerine geçilecek, klasik sanatsal anlam düzenlemesinde *a priori* (önsel) bir durum oluşturulur; tuğlanın içinde halihazırda ev bulunmaktadır (2011: 228).

Bazin'in anlam üretimi üzerinden vardığı bu sonuçla Deleuze'un tanımladığı çerçeve türleri arasındaki ilişki ise oldukça belirgindir: “İçinde yer alacak olanlardan daha önce varolan” uzamın *a priori* anlamlarla donanacağı beklenirken, “cisimlerin gücünün gittiği yere kadar” gidebilen fiziksel ve gerçekçi uzamda anlam, o cisimlerin rastgeleliklerine bağlı olarak *a posteriori* bir şekilde ortaya çıkacaktır. Bu da bize göstermektedir ki, filmlerin uzamsal düzenlenişi sadece sanatsal ya da estetik tercihin biçimsel yansımalarıyla değil, eserin düşünce üretim süreciyle ve onun imgesel dünyasındaki ideolojik bağlantılarıyla da yakından ilgilidir. Çünkü olanı vermekle olmayanı üretmek arasındaki fark, Bazin'in de farklı şekillerde üzerinde durduğu gibi, ahlaki ve ideolojik bir tartışmanın konusudur. Ama ileriki bir bölümün kapsamında olan bu tartışmalara girmeden önce söz konusu farkı doğuran uzamsal tercihler üzerinde biraz daha durmak hem filmsel uzamı hem de onun dışarıda bıraktıklarını anlamak açısından faydalı olacaktır.

Uzamla ilgili biçimsel tartışmaların bağlandığı nihai nokta gibi duran seçili gerçeklik ile verili gerçeklik kavramlaştırması genel eğilimleri özetlemesi açısından faydalı gibi dursa da, ek bir açıklama yapılmazsa ciddi bir yanılgıyı da beraberinde getirebilir. Çünkü sinemada, ister yapıntı isterse de gerçek bir mekân içerisinden üretilsin, her türlü uzam aslında bir seçme işleminin neticesidir. Filmsel dünya, ekranın kenarlarıyla sınırlandırıldığı için, göz ve beden hareketlerimizin devamlılığı sayesinde bir bütün şeklinde duyumsadığımız gerçeklikten farklıdır. Bununla ilgili Arnheim, “Film görüntüsünün sınırlılığı ve görüş alanının sınırlılığı karşılaştırılamaz; çünkü görüş alanında kesinlikle sınır yoktur” (2009: 21) diyerek farkı özetler. İşte fizyolojik görüşte bulunmayan ama görüntü ekranını kısıtlayan bu sınırlar filmsel mekânın üretiminde seçimi zorunlu hale getirir. “Film “gerçekliğin” verili değil, seçilmiş olduğunun

kanıtıdır” (2011: 12) diyen Kolker bu nedenle haklıdır. Çünkü en gerçekçi ve fiziksel yaklaşımda bile bir seçim yapmak gerekmektedir. Yani “gerçeğe inanan” yönetmenler de kamerası için uygun bir konum ve uygun bir açı seçmek zorundadır. Farkı yaratan ise, bu seçimin ne tür bir mekânda, nasıl bir müdahale ile hayata geçirileceğidir. Yani mizansen ve bu mizansenin film ortamına aktarım şekli iki önemli uzamsal değişkendir.

a. Mizansenin Yarattığı Film Öncesi Uzam

Fransızca sahneye koymak anlamındaki *mise-en-scène* sözcüğünden türeyen mizansen aslen tiyatro kökenlidir ve sinemada da neredeyse aynı amaçla kullanılmaktadır. Buradaki tek fark; tiyatrodaki dekor, aydınlatma, kostüm, oyuncu yönetimi gibi düzenlemeler salondaki seyircinin bakışına göre yapılandırılırken sinemada tüm bu sunumlar kameraya karşıdır. Yani sinemada “[M]izansenini kontrol ederken yönetmen olayları kamera için sahneye koyar” (Bordwell & Thompson, 2008: 112). Kamera tarafından henüz kayıt altına alınmadığı için mizansene film öncesi (*pro-filmic*)⁴ uzam da diyebiliriz. Ama yönetmenin uzamsal tercihinin ilk tezahürleri burada kendisini belli ettiği için bu film öncesi dünya da en az filmleştirilmiş uzam kadar önemlidir. Film nerede kaydedilecektir? Yapay dekorlarla yeni bir mekân mı inşa edilecek yoksa var olan bir yer film için yeniden düzenlenecek midir? Stüdyo ışığı mı kullanılacak yoksa mümkün olduğunca doğal aydınlatmadan mı faydalanılacaktır? Bu tercihler temsilin kaynağını değiştireceği için onun perdedeki yansıması olan filmsel uzamı da doğrudan etkilerler. Kolker’in yaptığı “uzamın görüntü içerisinde ifade edilme tarzı” (2011: 183) şeklindeki mizansen tanımı da zaten böyle bir doğrudanlığı işaret etmektedir. Bulunan ya da yaratılan dekorun düzenlenişi; oyuncuların ve nesnelerin

⁴ Gunning’e göre film öncesi (*pro-filmic*) kavramı; oyuncular, set tasarımını, ışıklandırmayı, saptanmış bölgeyi ve seçili sahne donanımını da kapsayan ve filme çekilmek için kamera önüne yerleştirilmiş olan her şeyi ifade etmektedir (1994: 19). Bu ise mizansenin tanımıyla neredeyse aynıdır. Aradaki tek fark, film öncesi, kaydedilmeyi bekleyen gerçek ya da yapıntı her türlü fiziksel ortamı tanımlarken mizansen, daha çok, kayda dönük amaçlılığı olan kurulmuş uzamlara gönderme yapar. Bu durumda film-öncesi, mizansenini de kapsayan daha genel bir kavramdır.

dağılışı; ışığın niteliği ve yönü⁵ gibi faktörlerin hepsi de uzam üzerinde birinci dereceden belirleyicidir. O nedenle, yakın plan, alan derinliği veya plan-sekans gibi sinematik yaklaşımlarla ilgili tartışmaların gerisinde kalsa da yanılısamacı ile gerçekçi uzam arasındaki mekan algısının temel nedenlerinden birisi de burada yatar. Çünkü “Kadraj bir düşünme konumu” (Frampton, 2013: 197) ise bu konumun nasıl üretildiği kadar nerede üretildiği de önemlidir. Bakımsız ama yaşayan bir banliyö sokağında kaydedilen ile ısıtılı ama yapay bir MGM hangarında üretilen kadrajların düşünce sistemlerinin apayrı epistemolojilere ait olacağı bir gerçektir. En başta, bilginin kaynağı birisinde yaşamsal gerçeklik iken diğerinde yapıntı dünyadır. Dekorun tamamen sanal ortamda üretildiği animasyonlar ya da yeşil perde filmleri ise bu bağlamda çok daha uç bir noktaya düşerler. Bunları üreten kişilerin de model aldıkları bir gerçeklik olsa da, ortaya çıkan uzamsal temsilin fotografik üretim anlamında hiçbir fiziksel (yapay ya da gerçek) karşılığı yoktur.

Mekânsal kaynak olarak gerçeklik yerine yapıntılığın ya da sanallığın tercih edilmesinin filmde neleri götüreceğine (rastlantısallık, *punctum*, otantiklik, *aura* vb.), perspektif tartışmasının bir uzantısı olarak aşağıda ayrıca değinilecektir. Çoğu mizansenle ilgili olan bu kayıpların filmin uzamsal temsil yeteneğini olumsuz etkileyeceği bir gerçektir. Ama bu olumsuzluk, dekorun sonradan üretildiği tüm filmlerin, gerçek mekânları tercih edenlere nazaran daha yavan bir plastik ya da anlatısal tat vereceği anlamına gelmez. Işıkla birlikte diğer kompozisyon elemanlarına da rahatça müdahale edebilme fırsatı tanıyan yapıntı ortamlar, mizansen etkili kullanabilen yönetmenlerin elinde, otantiklik bağlamında kaybedilenleri güçlü

⁵ Uzamla ilgili kuramsal tartışmalarda en fazla ihmal edilen unsurlardan birisi de ışığın bu konudaki belirleyiciliğidir. Halbuki seyircinin görsel uzamı tanımasına yardımcı olduğu gibi onunla ilgili yanıtılmasına da neden olan en önemli faktörlerden birisi de ışıktır. Işıktan ve onun yarattığı gölgeden faydalanılarak uzam ve zaman hakkında yönlendirmeler yapılabilir. Örneğin bir sahnenin içerde mi yoksa dışarda mı kaydedildiğini ya da gösterilen olayın günün hangi saatinde geçtiğini ışık ve gölgenin “uyum (*orientation*) fonksiyonları” sayesinde anlayabiliriz (Zettl, 2011: 28-29).

atmosferleriyle yeniden kazanabilmektedir. Dışavurumcu eğilimin arketiplerinden olan *The Cabinet of Dr. Caligari* (*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, Robert Wiene, 1920) gibi Alman filmleri, dönemin önemli ressamlarının da katkı sağladığı özgün dekorlarıyla ve etkili aydınlatmalarıyla yapıntı mizansene özel bir yorum ve ruh getirmişlerdir. Bezemi ve kostümü taklit ya da gösteri amacıyla kullanarak içini boşaltan *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913) benzeri görkemli İtalyan filmlerinden cesaret ve ilham alan *Hoşgörüsüzlük* (*Intolerance*, D.W. Griffith, 1916) veya *Bağdat Hırsızı* (*The Thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924) gibi gösterişli Amerikan yapımlarının ve aydınlatmayı sadece fotokimyasal duyarkatta yeterli ışığa ulaşmak için kullanan sıradan stüdyo filmlerinin aksine dışavurumcu akımda kostüm, dekor ve aydınlatma gibi mizansen elemanları önemli birer tematik ifade aracıdır. Bu nedenle, sinemanın fotoğrafik gerçeklikten aldığı mirasa mümkün olduğunca sadık kalması gerektiğini şiddetle savunan Kracauer gibi bir kuramcı bile, “durağanlık halinden hareketin doğuşunu” (2015, 151) gösteren dışavurumcu sahnelemeyi sinematik bularak destekler.

Yapıntı ve stilistik bezemin gösteri sinemasındaki gibi salt skenografi⁶ amacıyla, yani basit bir arka fon olarak içinin boşaltılmadığı başka örnekler de vardır. Birçoğu modern sinema geleneği içerisinde olan bu örneklerde dekor, ya yapıntılığın özellikle vurgulanması sonucu mesafe koyucu bir unsur haline getirilerek ya da soyut fikirlerin veya öznel duyguların ifade aracı yapılarak daha sanatsal amaçlara hizmet eder. Barthes'ın modern eleştiriye dair ortaya sürdüğü ‘mit olmaktan çıkarıcı söylev’ çıkarımını referans alan Kovács ise, modern sinemadaki “dekoratif stiller”i bu perspektiften yorumlamakla⁷ kalmayıp, bunun üzerinden bir de gruplandırma yapar:

⁶ Florenski skenografiyi “boyanmış sahne dekoru” olarak tanımlıyor (2011: 54).

⁷ “Barthes’a göre modernist mit olmaktan çıkarıcı söylev eleştirisi yalnızca kişisel bir ‘ikinci dereceden’ mitsel biçim aracılığıyla etkili olabilir, çünkü burada yazar bezemelerin aşırılığının yardımıyla eleştirisini geliştirebilir. Doğrudan bir eleştiri hemen başka bir ‘naif’ sanatsal mite dönüşürdü” (Kovács, 2010: 187).

Modern sinemada her nerede dekoratif stil ortaya çıksa, bunun ya bir folklor ile ya da yeniden oluşturulmuş eski/primitif kültürlerle ve mitolojiyle ilişkili olması tamamen doğal görünür. Birinci tipi Marcel Camus, Paradzhanov, Jancso, bazı modern Fellini filmleri ve Tarkovsky; ikinci tipi ise Pasolini'nin geç dönemi ve Fellini'nin Satyricon, Fellini-Roma (1972) ve Casanova filmleri temsil eder (2010: 188-189).

Adı geçen yönetmenlerin ve filmlerin sinema anlayışları arasındaki çok yönlü temel ayrımlar (Tarkovski'nin uhrevi durağanlığı ile Fellini'nin yaşam enerjisiyle yüklü gürültülü karnavalcılığı gibi) karşı-mit varsayımı üzerinden yapılan bu gruplandırmayı aşırı genelleştirmektedir. Zaten yazının devamında Kovács da modernist dekoratif sinemayı kendi içerisinde başka alt gruplara ayırarak detaylandırır. Yapay dekorlarla gerçek mekânları ve hatta belge görüntüleri harmanlayan Marcel Camus'nün *Siyah Orfeo*'su (*Orfeu Negro*, 1959) ve Federico Fellini'nin *Tatlı Hayat*'ı (*La Dolce Vita*, 1960); dekorculukla minimalizmin nadir birlikteliklerinden olan Angelopoulos'un *Kumpanya*'sı (*O Thiasos*, 1975); geçmişin mitsel dünyalarını her yönüyle yeniden canlandırmaya çalışan Pier Paolo Pasolini'nin *Kral Oidipus*'u (*Edipo Re*, 1967) ve mistik bakışını mekânlarına da taşıyarak onları buralı olmayan bir tinselliğe dönüştüren Tarkovski'nin çoğu filmi bu alt grupların önemli bölümünü oluştururlar (2010: 191-199). Bezemeciliğin standart dışı kullanımının daha yeni versiyonlarında ise deneyselci başka örnekler de vardır. Her ikisi de Lars von Trier'ye ait olan *Dogville* (2003) ve *Manderlay*'de (2005), duvarların ve kapıların olmadığı, öykü uzamı içindeki tüm alt mekanların tek bir kapalı ortam içerisinde sadece çizgilerle birbirinden ayrıldığı, tiyatral dekordaki yapıntılığın sürekli kendisini belli ettiği ve bu nedenlerle yabancılaştırıcı sunumun amaçlarını çağrıştıran bir mizansen anlayışı hâkimdir. Ancak bu ve benzeri uygulamaların içerikleri ve hedefleri açısından ne kadar modern olduğu tartışılabilir. Çünkü özellikle epik-diyalektik sahneleme, sadece biçimsel sunumla değil ideolojik içerikle de ilgili bir tarzdır. Mizansenlerinde fütüristik ile nostaljiği ya da avand-garde ile klasiği harmanlayan *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) ve *Yıldız Savaşları* (*Star Wars*,

George Lucas) gibi postmodern yapımların pastiş boyutundaki koflukları da, alışıldığın dışında dekorlar kurmanın her zaman ideolojik, sanatsal ya da düşünsel ereklerle motive edilmediğinin açık birer kanıtıdır. Yine de bu gibi örnekler, bizim konumuz açısından, yapıntı dekorun ve gerçekçi olmayan mizansenin de, filmsel uzamın kurulumunda özgün birer araç olabileceğini göstermektedir. Bu özgün ya da görece özgün tasarımların hepsinin birden karşısında ise, geleneksel anlatı sinemasının kullandığı klasik ve yanılsamacı dekor vardır.

Tasarlanmış dekoru klasik amaçla, yani serimlenen anlatının içeriğine ve ruhuna uygun bir atmosferin yaratılması amacıyla sinemada kullanan ilk kişinin (Georges Méliès) aynı zamanda bir sihirbaz olması tesadüf değildir. Çünkü öykünün hizmetindeki yapay dekorun çoğu kez yanılsamacı bir yönü vardır. Bu türün en yetkin örneklerinde bile durum aynıdır. Mesela tiyatro kökenli Orson Welles, filmlerinde yapay bezemin yönlendirici ve yanılsamacı özelliklerinden fazlaca faydalanır. Öyle ki Bonitzer, dekorun yanılsamacı özellikleri olmasaydı *The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*'in (Orson Welles, 1952) ortaya çıkamayacağını dahi iddia eder (2006: 73). Ama yönetmenin tüm filmlerinde bezem bu kadar klasik ve yüzeysel değildir. Özellikle *Yurttaş Kane*'de Welles, sahnelemeyi ve ışığı diğer tüm sinematik enstrümanların önüne geçirerek, önce anlatıcı montajla daha sonra ise sesle etkisi iyice azaltılan mizansenini yeniden güçlü bir anlatım aracı haline getirmiştir. Böylece film, sinemanın doğuştan sahip olduğu uzamsal ve zamansal anlatısallığın tüm olanaklarını sonuna kadar kullanır. Bunla ilgili Laura Mulvey şöyle der:

Sinemada objeler, jestler, bakışlar, mizansen, ışık, kadraj ve film araçlarının bütün donanımları, sözcüklerden önce hatta sözcüklerin ötesinde bir tür dile dönüşür. *Yurttaş Kane*'in özgünlüğü, bu sürecin fazlasıyla bilincinde olmasında hatta bu süreci sömürmesinde yatar. Örneğin, Thompson, Thatcher'ın otobiyografisini açtığı zaman, sayfanın beyazlığından kar yağışına geçiş olur: Küçük Kane boş perdede belirir, kızakla yokuş aşağı kayarken tıpkı anı defterindeki bir satır gibidir (2000: 22).

Kurulmak istenen anlatının, yaratılmaya çalışılan duygunun ve aktarılmak istenen diğer tüm öyküsel gönderenlerin (tematik, psikolojik, simgesel vb.), uzamın potansiyel plastik gücünü kendi çıkarları doğrultusunda bu şekilde ‘sömürebilmesinde’ yönetmenin Merkuri Tiyatrosu’ndaki başarılı geçmişinden gelen sahneleme yeteneğinin katkısı olduğu bir gerçektir. Muhtemelen çoğu sıfırdan inşaa edilerek ya da fazlaca dönüştürülerek kurulmuş mekanların⁸ ve onların barındırdığı mizansen elemanlarının düzenlenişinde, kurulmak istenen diegetik evrenin öncelikleri baz alınmıştı. Ama filmin mekânsal kuruluşundaki bu anlatısal motivasyon, ‘duvardaki tüfek’ ilkesinin hakim olduğu Çehovcu işlevselciliğin çok ötesindedir. Burada anlatısallığın, sahnelemenin ve sinematikliğin etkili bir karışımı söz konusudur.

Her tekrarlanışında farklı parçaların yerine oturduğu gizemli bir yaşam öyküsü, kameranın derinlikli bakışına göre düzenlenen ve kasvetli olduğu kadar kompozisyonel işlevsellğe de (planlı iç çerçeveler veya pürüzsüz kamera geçişine izin veren sınırlar gibi) sahip grotesk mekan tasarımlarıyla, güçlü bir oyuncu yönetimiyle ve nihayetinde Gregg Toland’ın kontrastlı ve derinlikli kamera kullanımıyla birleşince ortaya, filmsel sunumun olanaklarıyla ilgili tartışmalarda ana referans kaynağı yapılan bir ürün çıkmıştır. *Yurttaş Kane* kadar gündeme gelmese de söz konusu harmanı (iyi kurulmuş anlatı + güçlü sahneleme + etkili sinematografi) dengeli bir şekilde gerçekleştirerek etkiliyeci filmsel dünyalar kurmayı başarmış eserlerin sinema tarihindeki örnekleri az değildir. Klasik içerik-biçim birlikteliğinin ötesinde, tüm bir imgesel ve anlatısal

⁸ Welles’in büyük oranda yapay mekânları tercih etmiş olması, onun alan derinliği gibi sinematografik tercihlerini onaylamış olan Bazin tarafından bir eksiklik olarak kabul edilmiştir. Kuramcının bu konudaki hayal kırıklığını şu sözlerinden anlayabiliriz: “Tekniğin çapraşıklığıyla özellikle işlenmemiş gerçeğe, yani doğal dekora, dışarıda çevirime, güneş ışığına, meslekten olmayan oyuncuların oyununa başvurmayı kendi kendine yasaklamakla Orson Welles aynı zamanda gerçek belgenin öykülenmesi olanaksız niteliklerinden de birden vazgeçmiş oluyordu. Oysa, bunlar da gerçeğe dahil olduklarından, bir ‘gerçekçilik’i bunlar da kurabilirdi” (2011: 208).

sistemin tek bir çekirdek düşüncenin (öz)⁹ üzerine kurularak filmin neredeyse herbir uzam parçasında o öze sadık kalındığı bu tip tutarlı ve bütünleşik yapıtlara 1990'lardan bir örnek ise *Mavi*'dir (*Trois couleurs: Bleu*, Krzysztof Kieslowski, 1993). 'Erdemli özgürlük'¹⁰ şeklinde daraltılabilecek çekirdeğin, neredeyse her bir kareye sızan mavi renkle somutlaştırıldığı filmde, mekân tercihleri, aksesuarlar ve aydınlatma gibi mizansen unsurları da bu öze sadık kalmışlardır. Çoğu filminde aynı özün (yabancılaşma) farklı görünümelerini (doğaya, kendine ya da aşka yabancılaşma gibi) merkez izlek olarak seçen Antonioni'nin mekân seçimlerindeki belirgin modern soğuklukta ve bu mekânlardan elde edilen mesafeli geometrik kompozisyonlarda da benzer tutarlılığın izleri net olarak görülebilir. Özellikle sanat sineması geleneği içerisinde başka örnekler de verilebilir. Ancak bu uyumun sadece modern sanat filmlerine ya da büyük yapıtlara özgü olduğunu söylemek pek de nesnel olmaz. Aslında çoğu filmde, imgesel stratejileri bu kadar ince düşünülmüş ve derinlikli olmasa da, anlatılan öyküler ile kurulan mizansenlerin ve bu mizansenlerden elde edilen görsel sistemlerin birbirleriyle uyumlu olmasına dikkat edilir. Popüler tür filmlerinde de, mekânsal mizansen ve görsel kompozisyonu belirleyen imge stratejileri, belirli bir entelektüel fikrin değil ama temel bir duygunun (korku, eğlence, hüzn, gerilim, heyecan vs.) etrafında şekillenmiştir. Bu ise bize, filmsel uzamın salt bir mizansen sorunu olmadığını, bu mizansenin diegetik işlevinin ve onun fotografik kaydının da uzam bağlamında belirleyici olduğunu açık bir şekilde göstermektedir.

⁹ Onca stilistik görkemine karşın *Yurttaş Kane*'deki bu düşünsel özün, masumiyetin kayboluşu üzerinden yapılan naif bir kapitalizm eleştirisi olduğunu söyleyebiliriz.

¹⁰ Böyle bir çekirdek fikir çıkarımı için, Slavoj Žižek'in *Mavi*'deki özgürlük anlayışıyla ilgili yorumunu referans gösterebiliriz: "Özgürlük ancak hayırseverlikle, başkalarının seviye kabul edilmesiyle desteklenirse gerçek özgürlük olur (*Mavi*'de, Julie soğuk soyut özgürlükten başkalarını sevgiyle kucaklamanın somut özgürlüğüne giden yoldan geçer)" (2014: 8).

b. Kameranın Gördüğü Resimsel Uzam

Filmsel uzamın düzenlenişi mizansen ile sona ermez. Aksine bu henüz bir başlangıçtır. Bir sonraki adımda, set ortamında yapılan fiziksel kurulumun, yani *mise-en-scène*'in yerini, resimsel düzenleme, yani *mise-en-cadre*¹¹ ya da *mise-en-shot*¹² alır. Sahneye koymanın ana muhatabı olan kamera bu aşamadan sonra yaratıcıların beklentisi doğrultusunda önündeki uzamı iki boyutlu yeni bir imge düzenine dönüştürür. Bu imge düzeninin büyük oranda film uzamına eşit olduğunu söyleyebiliriz. Noël Burch tarafından yapılan “ekranın içerdiği, göz tarafından algılanan her şey” (1983: 17) şeklindeki yalın film uzamı tanımı da böyle bir çıkarıma işaret eder. Çünkü ekran üzerindeki gözün algılaması için öncelikle onların kamera tarafından algılanıp kayıt altına alınması gerekir. Diğer bir değişle fiziksel mekân ancak, “malzemenin kamera tarafından çekilmesi ve böylelikle değiştirilmesiyle sinemasal bir hal alır” (Edgar-Hunt, Marland, & Rawle, 2012: 119). Ama bu, film uzamının kameranın önündeki mizansen ortamına eşit olduğu anlamına gelmez. Çünkü kamera, önündeki uzamı ufak açı değişimleriyle ve farklı lens kombinasyonlarıyla teorik olarak sonsuz çeşitlilikte kaydedebilir. O halde burada, kameranın önündeki değil, yine eksik bir ifade olmakla birlikte, kameranın gördüğü uzam ifadesini kullanmak kısmen daha doğru olacaktır.¹³ Kameranin neyi görüp neyi görmeyeceği ise onu kullananların ulaşmak istediği çerçeve tarafından belirlenecektir.

¹¹ Cubitt, *mise-en-cadre*'ı grafik kompozisyonun eş anlamlısı olarak kullanıyor. Zaten kavramın ‘çerçeve düzenlenişi’ şeklinde çevirebileceğimiz Fransızca karşılığı da tam olarak buna denk geliyor (2004: 119).

¹² Çekimin düzenlenişi şeklinde çevirebileceğimiz bu kavram da bazı Türkçe çeviri kaynaklarda ‘mizansat’ olarak kendine yer bulmaktadır. Bkz. (Buckland, 2013: 7).

¹³ Eğer çekim sonrasında yapılanlar, kesme-birleştirme veya renk düzenlemesi gibi kadrajı manipüle etmeyen işlemlerden ibaretse perdedeki uzam kameranın kaydettiğinin büyük oranda aynısı olacaktır. Ancak kurgu sırasındaki yakınlaştırmalar (*zoom-in*) ya da günümüzde yoğun olarak kullanılan yeşil perde (*greenbox*) tekniği sayesinde film uzamı, kameranın çektiğinden çok daha farklı şekillerde perdeye yansıyabilmektedir. ‘Kameranin gördüğü’ ifadesi bu nedenle tam değil, kısmen doğrudur.

Kadraj (çerçeveleme) ile film uzamı arasındaki bağ o kadar güçlüdür ki çoğu zaman birbiriyle karıştırılır. Deleuze'un "imgenin içinde mevcut bulunan her şeyi, dekorları, kişileri, aksesuarları kapsayan kapalı, görece kapalı bir sistemin belirlenmesi" (2014: 25) olarak yaptığı kadraj tanımının Burch'ün film uzamı tanımını anımsatması bu yüzdendir. Aradaki fark ise yine bu iki tanımda yatmaktadır. Dikkat edilirse Burch, film uzamının fiziksel varlığına değinirken Deleuze bir edimden, çerçeve oluşturma ediminden bahsetmektedir.¹⁴ Buradaki tartışmaya açık asıl konu ise, söz konusu kadraj ya da çerçeveleme işleminin sonucunda oluşan kadr'ın yani çerçevenin film uzamına denk gelip gelmediğidir.

Çerçeve denildiğinde akla gelen ilk şey, genellikle, imgesel düzlemin şeklini belirleyen ve çoğunlukla dörtgen olan sınırlayıcı çizgilerdir. Uspensky'nin yalın ve net tanımıyla ise, temsilin iç dünyası ile dış dünya arasındaki sınırdır (1973: 143). Bu nedenle, iç uzam ile dış uzam noktasındaki en belirleyici faaliyet kadrajdır. Ama daha çok yüzeyle ilgili bir olgu olan çerçeve, film uzamını tek başına tanımlamakta yine de yetersizdir. Çünkü çerçeve, iki boyutlu x-y koordinat düzlemiyle konumunu belirleyebilirken görüntü uzamının hep bir derinliğe, yani z eksenine ihtiyacı vardır. Elbette bu sahte bir eksendir. Çünkü fiziksel olarak görüntü uzamı, kadraj ile sınırları belirlenen iki boyutun dışına çıkamaz.¹⁵ Burada söz konusu olan, bazı derinlik işaretlerinin de yardımıyla sanal bir üçüncü boyut algısının oluşturulmasıdır. Böylece

¹⁴ Bir eylemi ve bu eylem sonucunda oluşan bir şeyi nitelendiren çerçeveleme ve çerçeve, fazladan tanımlamalara dahi ihtiyaç duyulmayacak netlikte ve anlaşılabilirlikte kavramlardır aslında. Ama buradaki karmaşa, 'kadr' (çerçeve) oluşturma işleminin adı olan 'kadraj'ın, Türkçe'de 'kadr' yani çerçeve ile eş anlamlı kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Hâlbuki Bonitzer'in terminolojik tartışmasının da kesin olarak gösterdiği gibi kadraj (*cadraje*), kökenleri boğa güreşlerine kadar giden ve bugün çoğunlukla çerçeveleme işlemini tanımlamak için kullanılan bir eylemin adıdır (2006: 163).

¹⁵ Bu gerçek günümüzün üç boyutlu görüntü sistemleri için de geçerlidir. Bunların geleneksel ekranlardan farkı ise, derinlik yanılsamasının sadece ekranın içine doğru değil, dışına doğru da olmasıdır. Başka bir deyişle, klasik sistemde sadece içe doğru uzayan sanal z eksenini, 3D ekranlarda dışa doğru da uzanmaktadır. Ama z ekseninin bu iki farklı konumu arasında temel bir farktır: Ekranın içine doğru olan derinlik işaretleri filmin çekim aşamasında konulan ve sanatsal kökenleri çok eski olan estetik unsurlar (perspektif ilkeleri) iken, öne doğru olan uzama, iki gözün birden kullanıldığı yanılsamasına dayanan teknolojik bir illüzyondur.

sinema bize, tıpkı resmin yaptığı gibi, “uzay olmayan yerde uzay gösterir” (Merleau-Ponty, 2012: 50). Bir nevi “yüzeyin inkârına” (Bonitzer, 2007: 10) dayanan bu ‘olmayan uzay’ algısı, mekânın kullanımına ya da seçilen objektife göre değişebilir. Ama hangi durumda olursa olursa, insani bakışın mekanik bir kopyası olan film görüntüsü, bu derinlik duygusuna az ya da çok sahip olacaktır. Çünkü sinema ve fotoğraf kameralarının görüntü sistemi, öznenin bakışını taklit etmeye çalışan o eski mimetik arzunun en son aşamasında inşa edilmişlerdir. Özellikle sinemanın sunduğu mekânsallık, uzamın ayrılmaz bir parçası olan devinimi de içererek yaşanan dünyayı taklitte yeni bir çığır açmıştır. Bu nihai noktaya gelene kadarki süreçte ise görsel temsilin uzamı farklı dönemlerde farklı gelişmelerle dönüşüme uğramıştır. Ama bu gelişmelerden hiçbiri mekânı, perspektif kurallarının bilimsellik kazanarak ve matematiksel bir nüveye bürünerek standardize hale gelmesi kadar dönüştürmemiştir.

i. Rönesans Perspektifinden Film Uzamının İnşasına

Perspektif de, resim ve temsil sanatındaki diğer pek çok yenilik gibi (örneğin gölgelendirme ile ilgili iyileştirmeler ya da yağlıboyanın bulunması), temsilin ‘gerçekgibiliğini’ daha da ileriye taşıyan bir gelişmedir. Yeniden üretilen uzamın gerçek mekâna benzerliği noktasında ise en büyük keşif olduğuyla ilgili genel bir uzlaşısı vardır. Perspektifle ilgili öncül girişimler, insan vücudunun ya da başka resim objelerinin mümkün olduğunca gerçeğe yakın tasvir edilmesiyle ilgili olsa da¹⁶, onu resim sanatı için vazgeçilmez hale getiren asıl şey derinlemesine mekân algısının görüntü düzlemine taşınabilmesi olmuştur. Özellikle doğrusal perspektifin düzlemsel medyumlara getirdiği derinlemesine bakış hissi, resim yüzeyini bir pencere ya da ayna kadar şeffaflaştırarak mekânı ön plana çıkarmıştır. Kulvicki de, “resim içeriklerine doğru kurulan müteakip

¹⁶ M.Ö. 500 civarlarında Yunanlıların insan vücudu çizimlerinde perspektif kısaltımına (*foreshortening*) başvurarak vücudun görünümünü Mısır ya da Asur sanatının katı profilli çizimlerine nazaran çok daha gerçekçi bir şekilde betimledikleri bilinmektedir. Örneğin ayaklar, Mısır’da olduğu gibi yapay bir profilden değil, modelin duruşuna göre önden ya da yandan resmedilmişlerdir (Gombrich, 2011: 81).

uzamsal bağıntının taşınabildiği bir temsil sistemi” şeklinde tanımladığı doğrusal perspektifin (*linear perspective*) saydamlığa ulaşmanın en iyi yolu olduğunu belirtmektedir (2006: 50). Gerçekten de perspektif ilkelerinin çok güçlü olduğu, örneğin İtalyan Rönesans’ından bir tabloya bakıldığında onda ilk dikkat çeken şey boya pigmentleri ya da tuval değil, ressamın ustaca betimlediği dünyanın derinliği olacaktır. Ancak temsile doğru yapılan “içinden bakışın”¹⁷ gerçekçi bulunmasında bu geçirgenlikten daha kabul edilebilir başka bir faktör vardır: yöntemin geometri ve fizik biliminden aldığı ampirik güç.

Panofsky’ye göre perspektif “görme mekânını matematikleştirmektedir” (2013: 57). Hatta kuramcı, kaçış noktasını¹⁸ belirgin olarak ve “matematiksel farkındalık”la kullanan Ambrogio Lorenzetti gibi öncü isimlerin modern bilimin bazı alt dallarına (örneğin izdüşüm geometrisi) ilham kaynağı olduklarını dahi düşünmektedir (2013: 41-42). Ama zaten Panofsky’den çok önceleri ressam Alberti, Rönesans perspektifinin henüz erken dönemlerinde “deneysel gerçeklikteki ilahi biçimleniş”i farketmiş ve şöyle demiştir: “Matematikçiler uslarıyla, şeylerin biçimlerini tüm maddilikten ayırarak tek başına ölçerler. Nesnenin görünür olmasını arzuladığımız için biz, duysal bilgeliği daha çok kullanacağız” (aktaran Carman, 2010: 33). Devamındaki yorumda Carman’ın da belirttiği gibi buradaki “bilgelik”, doğal görünen çerçeve içeriklerinin inşa edilmesinde matematik ve geometrinin önemini fark etmeye bir çağrıdır aslında (2010: 33). Sanatçının bu kehanetine ve çağrısına muhatap olan ileriki dönemlerde, koordinat sisteminin bilimsel kesinliğine güvenen resim uzamları inşa edilmişti gerçekten de. Önceki sanatçıların kendi ustalıklarıyla, bireysel deneyimleriyle ve belki de yaratıcı bir

¹⁷ İtalyanca kökenli ‘prospettiva’ sözcüğünden türeyen perspektif en sık ‘içinden bakmak’ anlamıyla kullanılmaktadır (Bordwell, 1985: 5).

¹⁸ Doğrusal perspektifte tüm paralel çizgiler göz hizasındaki yatay çizginin (ufuk çizgisi) üzerindeki ‘kaçış noktasına’ (*vanishing point*) doğru yakınsarlar, dururlar ya da kaybolurlar (Zettl, 2011: 161). Kullanılan perspektif metodu bu kaçış noktalarının sayısına göre de isimlendirilebilmektedir. Buna göre en yaygın yöntem ‘tek kaçış noktalı perspektif’ tir.

içgüdüyle elde ettikleri özgün mekanların yerini ampirik nesnelliğin aldığı (en azından derinlik bağlamında) standardize uzam dönemiydi bu. Ama geometrinin resim sanatına yaptığı bu beklenmedik müdahale, yeni soruları da beraberinde getirmişti. Mesela mekânın bu şekilde deneysel ve bilimsel bir nüveye bürünmesi onun gerçeğe benzerliğinin kanıtı mıydı? Ya da geometrik uzam gözün gördüğü uzamı gerçekten taklit edebilmiş miydi? Veya bu matematikleştirme Rönesans sonrası bakışı yeteri kadar doğallaştırabilmiş miydi?



Şekil 1: *Joachim'in Sürülmesi* (Domenico Ghirlandaio, 1486)

“İmgelemin kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine açık mekâna kayıtsız kalamaz. İçinde yaşanmış bir mekândır bu” (1996: 26) diyen Bachelard, sanatçının anlığındaki uzam görüntüsünün fenomenolojik düzlemde, fiziksel ve geometrik mekâna bağımlı olduğunun altını kalınca çizmektedir. Bu şairane sözler, resim içi mekânın inşasında bir mucize gibi ortaya çıkıp ardından formülleştirilen doğrusal perspektifi, gerçekçi ve etkileyici tasvirler noktasında en ideal çözüm olarak görenlerin elini güçlendirebilirdi belki. Ama ne var ki Bachelard şiirsel ya da resimsel imgenin sanatsal inşasına değil, onun ilksel kaynağındaki duyusal deneyimlemenin zorunluluğuna vurgu yapmaktadır. Yani mekânsal görüntünün kaynağı ne kadar

deneyime dayalı olursa olsun sonuçta onun tablodaki ya da ekrandaki (veya şiiirdeki) yansıması sanatçının yaratıcı imgeleminden geçerek dönüşüme uğrayabilir. Zaten onu sanat eseri haline getiren de bu dönüşümdür. Çünkü “Sanatın gerektirdiği doğadan kopuş”tur (2002: 13). Ama bu son cümledeki sözleri modern resmin önemli isimlerinden Paul Klee’nin sarf etmiş olması perspektif savunucularına¹⁹ tekrar söz hakkı verebilir. Onlar, ‘biz taklitten uzaklaşmış çağdaş resimdeki değil, gerçekçi betimlemedeki alternatifsizlikten bahsediyoruz ve doğrusal perspektif bu konuda halen eşsizdir’ diyebilirler. Ama bu durumda da Jan van Eyck’iler ile Rönesans Floransa’sındaki ressamların tablolarını karşılaştırmaları onları hayal kırıklığına uğratacaktır. Tüm mekânın tek bir noktaya doğru yakınsamadığı ve bu nedenle de Panofsky’nin “salt matematiksel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde hâlâ ‘eksiksiz’ değildir” (2013: 45) dediği kuzeyli ressamın tablolarındaki gerçeklik hissi, kaçış noktasına mükemmel derecede riayet eden İtalyan meslektaşlarının ileri tarihli çalışmalarına göre çok daha tatminkârdır. *Arnolfini’nin Evlenmesi*’inde (Şekil 2) detaylardaki titiz işçilik tabloya neredeyse dokunsallık derecesinde bir doğallık ve samimiyet katarken, *Joachim’in Sürülmesi* (Şekil 1) mükemmel geometrisine rağmen mesafeli bakıştan kurtulamamıştır. Peki bu farkın tek nedeni Jan van Eyck’in detaycı ustalığı ya da Michelangelo’nun da hocası sayılan Domenico Ghirlandaio’nun katı çizgileri midir? Yoksa sorun, İtalyan sanatçının duvar resmindeki tek kaçış noktalı perspektifinin kusursuzluğu mudur? Belki de Sennett’in, Vermeer’in *Delft Manzarası*’na dair ortaya koyduğu “perspektifindeki hassasiyetle, hazır bulunmuş değil de üretilmiş bir manzara olduğunu vurgular” (1999: 181) şeklindeki tespiti burada da geçerlidir. O halde ‘hassas perspektif’ *Joachim’in Sürülmesi*’ni de yapıntılaştırmıştır

¹⁹ Newall, perspektifin en ideal gerçekçilik yöntemi olduğu görüşünü açıkça savunanlara Gombrich’i, daha üstü kapalı destekçilere ise Hyman’ı örnek gösterir. Bu isimlere göre, gerçekçi resim yapımının gelişiminde, mümkün olan diğer yöntemlerin hiçbiri, perspektifin bazı türlerine dayanan gerçekçilik kadar önemli bir rol oynamamıştır (2011: 6).

diyebiliriz. Zaten Panofsky'nin diğerk bir kuzeyli sanatçı Dürer ile İtalyan Messina arasında yaptığı karşılaştırma da, bu konudaki şüphelerimizi doğrular niteliktedir.²⁰



Şekil 2: *Arnolfini'nin Evlenmesi* (Jan van Eyck, 1434)

O halde, mekânsal betimlemede kusursuz perspektifin gerçeğe benzerlikte ön şart olması bir tarafa; eksiksiz bir geometriyle uygulanan merkezi kaçış noktasının, mesafeli yapısı yüzünden doğallığı kısmen olumsuz etkilediği dahi söylenebilir. Bu durum, öznenin bakışına en yakın üslup olduğu düşünülen teknik için beklenmedik bir sonuçtur. Söz konusu çelişkinin, sanatın gelişim aşamalarını ifade eden dönemlerin iç içe girdiği²¹, farklı üslupsal özelliklerin sürekli devinim içinde olduğu ve bu nedenle de

²⁰ “Güçlü bir Flaman etkisinde olan Antonello da Messina gibi bir usta bile, Aziz Hieronymus’un çalışma odasını daha geniş bir mesafe kullanarak çizmiş, böylece İtalyan sanatındaki neredeyse bütün iç mekânlar gibi, aslında daha çok ön yüzeyi çıkarılmış bir mimari dış mekân ortaya çıkmıştır. Ayrıca mekânı ancak resim düzlemiyle, hatta bunun ardında başlatmış ve merkezi kaçış noktasını neredeyse tam olarak ortaya yerleştirmiştir. Bunun aksine Dürer, ki kesinlikle ilk değildir Dürer, bize hakiki bir ‘oda’ göstermektedir ... merkezi kaçış noktasının son derece eksantrik konumu da nesnel mimarlık yasalarıyla değil, aksine az önce içeri giren bir izleyicinin öznel durma noktasıyla belirlenen bir temsil olduğu izlenimini güçlendirmektedir – ve bu temsil son derece ‘samimi’ bir etki yaratabilmesini tam da bu perspektif düzenine borçludur” (2013: 54).

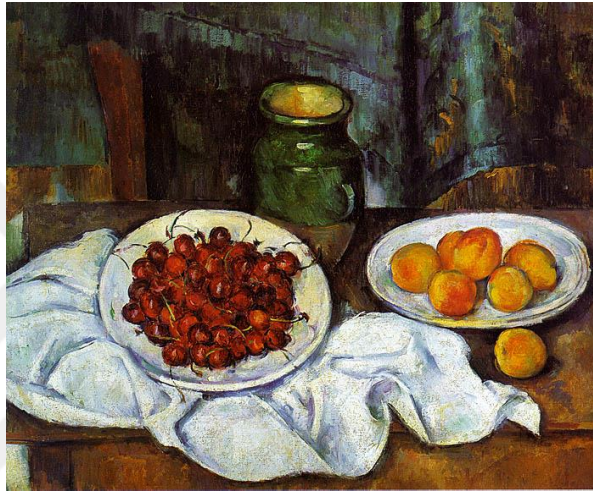
²¹ Söz konusu dönemdeki sınırların ne kadar bulanık ve geçişken olduğunu anlamak için İsviçreli sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin’in şu açıklamaları yeterlidir: “Birbiri ardı sıra gelen aşamalara erken Rönesans, Yüksek Rönesans, Barok adları verilir; bu adlar fazla bir şey anlatmaz; üstelik Kuzey ve Güney için kullanılışları, zorunlu olarak, yanlış anlayışlara sebep olmuştur ki bu yanlış anlayışların

başka tekniklerin (çizgisellikten hacimselliğe ve gölgeselliğe geçiş gibi) perspektiften rol çaldığı hassas bir zaman aralığına özgü olduğu düşünülebilir. Ancak bununla ilgili örnekler Rönesans ve Barok coğrafyasıyla sınırlı değildir. Örneğin Pavel Florenski benzer dönemlere ve ekollere ait olan Rus ikonları üzerine yaptığı değerlendirmesinde, perspektifin en temel ilkelerinin bile önemsenmediği geleneksel çalışmaların izleyiciler tarafından kolaylıkla benimsenmelerine karşın, “daha doğru” bir betimlemeye sahip ikonların değerlendirmecilere “daha soğuk, daha cansız ve temsil ettikleri gerçeklikle kurulabilmesi muhtemel daha yakın bir bağlantıyı yitirmiş” görüneceklerini düşünmektedir (2011: 40). Gerçeğe benzerlikle perspektifin eş anlamlı olmadığını gösteren başka bir örnek ise, derinlikli yerleşime büyük bir önem veren ve bunu arkadaşlarına “her şey uygun perspektife sokulsun, böylece bir nesnenin ya da bir düzlemin her iki yanı merkezi bir noktaya doğru yönelsin” (2011: 53) sözleriyle tavsiye eden empresyonist ressam Paul Cézanne’ın çalışmalarındaki mimetik duygunun, sanatçının özgün müdahalesiyle sekteye uğratılmasıdır. Şekil 3’deki natürmorda bakıldığında derinliğin korunmuş olmasına karşın nesne yüzeylerinin Romanesk ikonlarda ya da Doğu minyatürlerinde olduğu gibi çok yönlü bir bakışla ortaya konulduğu gözlenmektedir (vişne tabağı üstten şeftali tabağı ise yandan bakışla resmedilmiştir). Bunların hepsi de, farklı yönleriyle de olsa, perspektif aracının amaçlananın tam tersi yönde işleyebildiğini gösteren resim sanatından örneklerdir. Ama örnekler görsel sanatların tek bir alanıyla sınırlı değildir. Aşırı vurgulanmış öklidyen uzamla²² doğallık arasındaki ilişkinin karmaşık yapısı hareketli görüntülerin dünyasında

ortadan kaldırılması da artık hemen hemen mümkün değildir. Ne yazık ki hâlâ bunları: tomurcuk, çiçeklenme ve son bulmaya benzeten öğretilere, zihinleri karıştırmaya devam etmektedir. Gerçi, 15 ve 16. yüzyıllar arasında, 15. yüzyılın ancak yavaş yavaş ve emek çekerek elde edebildiği imkânların 16. yüzyılın eline hazır olarak geçmesinden ileri gelen, bir kalite farkı varsa da, beri yanda Cinquecento’nun (16. yüzyıl) ‘Klasik’ sanatıyla Seicento’nun (17. yüzyıl) ‘Barok’ sanatı değer bakımından eşittirler (1990: 25)”.

²² Uzayı, geometri isimli bilim dalıyla sistematikleştiren kişi Yunan matematikçi Öklit’tir. O, soyut düşüncüyü, biçimlenmiş tutarlı bir sistem olan şemalara dönüştürmüştür (Shlain, 2007: 30). Bu nedenle analitik uzama, ‘Öklit’ ya da ‘Öklidyen’ uzam da denilmektedir.

da geçerlidir. Filmsel mekânlarını titiz bir mizansen ve sinematografi çalışmasıyla kuran Béla Tarr'ın, Antonioni'nin veya Ozu'nun planlı ve 'akademik' ya da Deleuze'un sınıflandırmasına göre "geometrik" çerçeveleri tüm sanatsal yetkinliklerine rağmen, De Sica'nın, Visconti'nin ya da çok daha güncel ve belirgin bir örnek olarak Dogma'95 akımının merkezsiz gibi duran ve bununla bağlantılı olarak da işlenmemişlik ve spontanlık hissi uyandıran "fiziksel" kadrajlarındaki otantikliği (en azından biçimsel düzeyde) yakalayamamaktadırlar.



Şekil 3: *Vişne Tabağı* (Paul Cézanne, 1885-87)



Şekil 4: Batan Güneş'ten (*L'Eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962) ekran görüntüsü

Örnekler dönemsel, araçsal ve türsel açıdan bu kadar çeşitlilik gösterirken, analitik yaklaşımla ve rasyonel görüşle hazırlanan matematiksel uzamlardaki ‘mesafeli bakış’ sorununun tek müsebbibinin onlardaki işlenmişlik ve yapıntılık duygusu olduğunu söylemek eksik bir ifade olacaktır. Tinsel tarafının da bulunduğu düşünülen sanatsal üretimi, bilimsel nesnelliğin kabına sığdırmaya çalışmanın da burada bir etken olduğu söylenebilir. Sanattaki akademik tutumun kimi yönleriyle (doğrusal perspektif de bunlardan biridir) Rönesans’tan beri kendini hissettiren fazlaca akılcı tutumu belki de sanatın doğasını yanlış tanımlamıştır. Bu tutumu benimseyen ressamalar ya da yönetmenler, Jungcu terminolojiye başvurursak, ‘arketipsel’ temelleri avcı ve toplayıcı topluluklara kadar uzanan sanatın psişik motivasyonunu ihmal etmelerinin bedelini eserlerindeki yapıntılıkla ödemiş olabilirler. O nedenle “rasyonelliğin imgeleme, fizikselin matematikselle, $\sqrt{1}$ ’in $\sqrt{-1}$ ’le kaynaştığı kompleks”in (Lissitski, 2011: 351), yani sanatın, tek bir yönüne (rasyonel) vurgu yapmak gerçekten de eleştiriye açıktır.

Ancak matematiksel mekân inşasındaki sorunlar imgelemin ya da $\sqrt{-1}$ ’in²³ eksikliğiyle de sınırlı değildir. Bir de, günlük yaşamın mekân geometrisinin çok da kusursuz bir yapıya sahip olmadığını akılda tutmak gerekir. Eğrisel çizgilerin doğrusallara göre çok daha doğal, naif, çocuksu, samimi ve çok daha az endüstriyel duyumsandığına uygulamalı estetik kitaplarının çoğunda değinilir.²⁴ Çünkü eğrisellik, düzensizlik ya da ovallık doğadaki organik yapılanmanın genel karakteristiğidir. Bu yüzden, tam ortalanmış merkezi kaçış noktasının verdiği simetri benzeri görünüm bu dünyaya ait olamayacak denli düzenli görünürler.²⁵ Diğer taraftan, mekânın son derece düzgün çizgilerden oluştuğu varsayılsa bile insani bakışın fizyolojisi onu bu kadar

²³ Rasyonel matematikte karşılığı bulunmayan $\sqrt{-1}$ burada irrasyonel yapıyı temsilen kullanılmıştır.

²⁴ Böyle bir kaynaktan şu ifadeler yer almaktadır: “Düz çizgi genellikle endüstriyellik, dolaysızlık, saldırganlık, yavanlık, doğruluk, düzenlilik, sertlik, doğa-dışılık, yetişkinlik ve katılık gibi kavramlarla bağlantılıdır. Eğri bir çizgi ise sıklıkla dolaylılık, pasiflik, doğallık, çocuksuluk, romantiklik, yumuşaklık, organiklik, güvenlilik ve esneklik benzeri özelliklerle ilişkilidir” (Block, 2008: 106).

²⁵ Bu durumda, daha çok kutsal konuları ve mitolojik öyküleri resmeden İtalyan ressamaların tek kaçış noktalı perspektifi bu kadar katı uygulamaları, amaçları açısından çok da yanlış bir tercih değildir.

keskin algılamaya zaten müsait değildir. Öznel algının giriş kapısını oluşturan ağtabaka, dış bükey ve bombeli anatomisinden dolayı, resimlerin ya da filmlerin klasik yansıtma mekânı olan düz yüzeylerden oldukça farklıdır. Bu fark, klasik ve doğrusal perspektifin tercih edildiği çalışmalarda daha da belirgindir. “Perspektif, düz çizgilerin projeksiyonunu düz çizgiler olarak yaparken, gözümüz aynı doğruları (resim merkezinden bakıldığında dışbükey kavisli) eğriler olarak algılar” (Panofsky, 2013: 15). Bu da yine geometrik düzenlenişteki mekânsal algıyla, öznel mekân algısındaki farka işaret eder. İnsani algının mekânı kavrayışındaki kesintisiz ve bütünlüklü mekanizmayla, düz yüzeylere yansıtılan sınırlı uzamların parçalı doğası arasındaki kapanmaz ayırım da bunlara eklenebilir. Böylece kurumsallaşmış yaygın perspektif anlayışının bireyin bakışını taklit edebildiği yönündeki iddiaya bir darbe de buradan, yani fenomenoloji cephesinden gelir. Maurice Merleau-Ponty, resmin üretim sürecini de devreye sokarak buradaki genel sorunun bir panoramasını şöyle çizer:

Bakışımız görüntüyü tararken her an belli bir bakış açısının boyunduruğu altına giriyoruz ve manzaranın belli bir parçasından art arda gelen bu anlık görüntüleri üstüste koymak da olanaklı değil. Ressam bu görsel izlenimler dizisini alt edip ondan tek bir sonsuz manzara çıkarmayı başarırken görmenin doğallığını da sekteye uğratır: Arada sırada bir gözünü yumar, bir ayrıntının görünüşteki büyüklüğünü kalemle ölçer, ölçünce de o ayrıntıyı değiştirir ve bütün ayrıntıları bu çözümleyici bakışa bağlayarak tuval üzerinde manzaranın o serbest görsel izlenimlerden hiçbirine tam olarak uymayan bir temsili oluşturur, izlenimlerin aksak akışını zapteder ama bu arada titreşimlerini ve canlılıklarını da ortadan kaldırır (2014: 23).

Bu görüşlerin hepsi de doğrusal perspektifin neden insani bakışla özdeş olmadığını farklı açılardan ve farklı sözlerle ifade eder. Ancak bu görüşlerin hepsi topluca düşünülürse, bilimsel düzenlemeden güç alarak öznel bakışı bire bir taklit etmeye çalışmanın nafililiği net olarak görülecektir. Böylece tartışma da, matematiksel düzenlenişin gerçekçi bakışa uygunluğundan çıkıp, bunun mümkün ya da gerekli olup olmadığına doğru evrilecektir. Bu ise mekân algısı bağlamında yeni soruları akla getirecektir: Bakışı bire bir taklit ederek uzamsal bir yanılsama meydana getirmek

mümkün müdür? Eğer mümkünse bu sanatın amaçlarından biri olabilir mi? Ya da deneySELLikten de güç alarak bu tür bir illüzyona bel bağlayan üretim ne kadar sanattır?

Eğer bilimsel nesnellik sanatsal üretim için bir gösterge olsaydı ölçekli haritaların ya da topografik grafiklerin Michalengelo'nun duvar resimlerinden daha üstün tutulması gerekirdi. Ama estetik haz peşindeki sanatseverlerin doyum için kadaSTRO müdürlükleri yerine Sistina Şapeli'ne gittikleri düşünülürse, nesnelliğin sanat içerisindeki konumunun o kadar da öncelikli olmadığı anlaşılacaktır. Benzer durumun görüşü birebir taklit etme çabası için de geçerli olduğu söylenebilir. Seyirciler sanatsal ürünü incelerken kendi gördüklerinden daha başka bir görüş beklentisine girerler. Aksi durumda sanatsal deneyimin bir anlamı kalmayacaktır. Bu nedenle, en gerçekçi yaklaşımlarda bile sanatçıdan dış dünyayı az da olsa estetize ya da idealize etmesi beklenir. Özellikle de insani görüşün değil, tanrısal bakışın hedeflendiği Rönesans öncesi sanatta bu beklenti daha fazladır. Primitif dönemin ürünü olarak görülen birçok hiyeroglifte ya da ikonda perspektifin ilkellikten ya da bilgisizlikten değil, kasıtlı olarak ihmal edildiğini gösteren bulgular ve kanıtlar vardır. Bu kanıtlardan en önemlisi, nitelikli üretimden ziyade niteliksiz bir 'görünen dünya' röprodüksiyonunun amaçlandığı alanlarda derinlikli bakışın taklidinin uzun süredir biliniyor ve yapılıyor olmasıdır. Pompei evlerinde bulunan "hayal gücünün çok kısıtlı olduğu" dekorasyon amaçlı peyzaj resimlerinde, yanılsamacı perspektifin sanat dışı alanlardaki öncü örnekleri görülebilir (Florenski, 2011: 59-60). Ama daha belirgin ve bilinen bir uygulama Yunan tiyatrolarındaki bezem resimleridir. Tiyatro için yapılan arka plan boyamaları, resimden ziyade başka bir sanatsal eylemin destekçisi bir 'zanaat' olarak kabul edildiği için onun uygulayıcıları mekânı birebir taklit etmekten çekinmemişlerdir. Çünkü burada drama sanatının çözmek zorunda olduğu bir sorunun giderilmesi amaçlanmıştır.

Mimetik geleneğin başına dert olan bir sorunla; öykü uzamının nasıl sunulacağı ve seyircinin ona nerden bakacağı sorunuyla yükseliş halindeki Yunan tiyatrosu da baş etmek zorunda kalmıştı (Bordwell, 1985: 4). Çünkü sergilenen oyunun inandırıcılığı için mekansal tasarımın da yanılsamayı ve fantazmagoriyi desteklemesi gerekmektedir. Bu ihtiyaç tiyatro sahnesini matematiksel ve doğrusal uzamın ilk uygulama alanlarından birisi haline getirmiştir. Ama “perspektifin asıl kökeni tiyatrodadır” diyen Florenski, bunun oldukça önemli başka bir nedeninin daha olduğunu düşünmektedir: “Dünyanın perspektifle yapılan temsili tiyatraldır. Gerçeklik duygusunu ve sorumluluk bilincini yitirmiş bir dünya görüşünün kaynağı da budur” (2011: 61). Yani ilkel taklit güdüsünün birer tezahürü olan perspektif ve onu bilinçsizce kullanan tiyatro, tüm metafizik derinliklerin bir tarafa bırakıldığı dünyevi görüşün basit birer tekrarından başka birşey değildirler. O nedenle sanatsallıkları da tartışmalıdır.

Ama Florenski iki büyük genelleme yapmaktadır ve tüm büyük genellemeler gibi bunlar da sorunludur. Çünkü ne tiyatro ne de perspektif tek tiptir. Her ikisinin de taklide dayanan basit türleri olduğu gibi, sanatçı tarafından özgünleştirilen nitelikli örnekleri de oldukça fazladır. Bunlar sayısız kriterle açıklanabilir. Ama en temelde, sanatın tüm türleri için geçerli olan öznel-nesnel ayrımı hem tiyatroyu hem perspektifi kendi içlerinde iki büyük parçaya ayırır. “Sanatta tek sorun öznel-nesnel arasında bir denge elde edebilmektir” (2011: 423) diyen Mondrian bu ayrımı bir denge sorunu olarak görür. Buna göre ideal yapıt için özneliğin ve nesnelliğin belirli oranlarda bulunduğu bir optimum nokta varsayabiliriz. Bu noktaya mümkün olduğunca yakın duran yapıtları ideal kabul ederken, burdan uzaklaşanları ‘duygusuz’ ya da ‘fazla kişisel’ benzeri olumsuz etiketlerle nitelendirebiliriz. Bu nitelendirmenin farklı alanlarda farklı karşılığı olabilir. Örneğin tiyatro bağlamında Nietzsche’in Grek tregedyaları için yaptığı Apolloncu-Dionysoscü ayrımı bunun bir türevi olarak kabul edilebilir. Buna göre “kökenler ve amaçlar bakımından Apolloncu olan biçimsel sanat”

nesnelliğin, “Dionysos’un biçimsel olmayan müzik sanatı” özneliğin dolaylı bir temsilcisi olarak kabul edilebilir (Nietzsche, 2012: 35). Ama buradaki bağlantı oldukça bulanık ve dolaylıdır. Perspektifin farklı kullanımlarıyla ortaya çıkan “dünyayı görüyorum” ile “dünya görünüyor” izlenimleri arasındaki ayrım ise öznel ve nesnel bakış bağlamında çok daha doğrudan ve belirgindir. Sennett’in, söz konusu kavramsallaştırmanın sahibi olan sanat tarihçisi Alpers’i referans göstererek yaptığı açıklama bu doğrudan ilişkiyi kanıtlamaktadır:

Sanat tarihçisi Svetlana Alpers, “dünyayı görüyorum”u yaratan perspektifle “dünya görünüyor”u yaratan perspektifi birbirinden ayırır. “Dünyayı görüyorum”un ünlü bir örneği, Titian’ın *Urbino Venüsü*’dür. Bu resimdeki her şey tıpkı Brunelleschi’nin kilisesinde olduğu gibi, bu nesnelere bakan ressamın durduğu noktaya göre olması gereken boyutta boyutlandırılmıştır. “Dünya görünüyor” perspektifi ise Vermeer’in *Delft Manzarası* ile örneklenir. Kent görüntüsü; perspektifle sunulan mesafeleri ve hacimleri, Alpers’in deyişiyle, “perspektifin dışındaki bir gözlemcinin konumuna bakmaksızın” bir araya getirir. Vermeer manzarasında, “konumlanmış bir gözlemci” duygusu uyandırmayan bir dünya, yalnızca “ışık ve gölgeyle, nesnelerin yüzeyleriyle, renkleri ve dokularıyla ... “ biçimlenmiş bir dünya yaratmıştır (1999: 181).

Bu tanımlamadan da açıkça anlaşılmaktadır ki Titian’ın perspektifi belirgin bir şekilde öznelken, Vermeer’inki aynı oranda nesneldir. Sanatsal yetkinlik açısından *Urbino Venüsü* ile kıyaslanamaları da skenografi (sahne dekoru) ya da ev dekoru gibi sıradan amaçlarla yapılan yanılsamacı perspektif de yine “dünyayı görüyorum” itkisinden beslendiği için bu kategoriye dahil edilebilir. Çünkü taklit edilen uzamın gerçeğe benzerliği konusunda şüpheler yok edilecekse bunun en iyi yolu zaten öznenin bakışıyla uyumlu olduğu düşünülen bir tekniği daha da ileri taşıyarak olabilecek en öznelci açıyı, yani “dünyayı görüyorum” açısını uygulamaya geçirmektir. Bu nedenle, sadece resimde değil, yanılsamaya ihtiyaç duyulan her türlü mekan mimesisinde perspektifin, hipergerçeklik boyutundaki bu uç öznelciliğinden yardım alınır. Buna Méliès’den başlayıp yeşil perde teknolojisine ve Pixar animasyonlarına kadar uzanan beyaz perde illüzyoncularının çalışmaları da dahildir.

Arka fonu boyayarak niteliksiz geometrik perspektifi sinemaya taşıyan George Méliès ve gösteri sinemasında onun görsel mirasını canlı tutan takipçileri yanılsamacı

perspektifin sinemadaki temsilcileri olmuşlardı. Olmayan bir dünyayı varmış gibi göstermek veya düz bir duvarı yağlı boyayla ya da dijital teknolojiyle boyayarak derinleştirmek geometrik uzamın zanaatçı üsluptaki niteliksiz, ruhsuz ve cansız versiyonlarının beyaz perdedeki yansımalarıdır. Aynı mekan içerisinde sadece fondaki resmi değiştirerek farklı uzam yansımaları yaratan tüm stüdyo filmleri bu yansımacı kategoriye dahildirler. Çoğunlukla standart hesaplarla ve basmakalıp uygulamalarla oluşturulan bu kategorideki mekanlar “Pompei evlerindeki çekici ama ruhsuz resimler” (Florenski, 2011: 59) gibidir. Çünkü burada da amaç, tıpkı geleneksel tiyatro bezemindeki gibi, serimlenen anlatıya hizmet edecek gerçekçi görünümlü sanal dünyalar kurmaktır. Ancak sinema özelinde bu durum temel bir paradoks barındırır: Sahte ve sanal dekorlarla üretilen mekanik ve planlı mekanlar derinlik hissinden dolayı bir yönleriyle gerçekmiş gibi algılanırlarken, diğer taraftan herşey sınırlı bir diegetik evrene uygun olarak tasarlandığı için sinematografik üretimin potansiyel olarak barındırdığı tüm otantik gerçeklikten mahrum kalırlar. Çünkü bir mekan, stüdyoda ya da dijital ortamda ne kadar aslına uygun olarak inşa edilirse edilsin Barthes’ın *punctum*²⁶ ya da Benjamin’in *aura*²⁷ dediği şeyi mutlaka kaybedecektir. Böylece tesadüfiliğin, beklenmeyen ve belirsizliğin taşıdığı sanatsal gizemin yerini, hesaplı biçimlenişin ‘güvenli’ tekdüzeliği ve sıradanlığı alacaktır. Halbuki film kamerası, gördüğü herşeyi hiçbir ayırım ya da seçme yapmadan kaydedebilen ‘objektif’i ile, dolaysızlıktan doğabilecek her türlü çekiciliğe varoluşsal olarak yatkın bir araçtır. Ama bu yatkınlığın nimetlerinden ancak, objektifi doğal ve dokunulmamış mekanlara yönlendirerek

²⁶ Roland Barthes fotoğraflara olan ilgisini onlarda bulduğu iki farklı özellikle açıklar: Bunlardan ilki, bilgi birikimiyle, kültürle ve ideolojik bakışla ilgili olan ve fotoğrafın daha çok enformasyon ya da estetik boyutunda duran *studium*’dur. Buradaki duygu, “belirli bir eğitimden kaynaklanır” ve bu nedenle de “ortalama”dır. İkincisi ise büyük oranda plansız ve rastgele ortaya çıkan ve bu nedenle de çok daha etkileyici olan *punctum*’dur. “Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır” diyor Barthes, *punctum*’un önemini kendi kişisel deneyimlerinden hareketle açıklar (2014: 39-40).

²⁷ Walter Benjamin’e göre tiyatro oyuncusu, canlandırdığı karaktere ek olarak, “insanın şimdi ve burada’lığına” bağlı olan bir atmosfere de sahiptir. Stüdyo ortamında çekilen filmlerde ise bu eksiktir. Ancak “[S]inema, atmosferin (Aura) zayıflamasına, *personality*’yi stüdyonun dışında yapay yoldan kurarak yanıt verir” (2002: 64- 66).

faydalanılabilir. Gerçekçi geleneğin önemli temsilcilerinden olan film kuramcısı Kracauer'e göre, sinemanın fotoğraf tarafının daha işlevsel hale geldiği bu mekanlardan birisi genel anlamıyla sokaktır:

Filmin rasgele olumsuzluklara yatkınlığı, en çarpıcı biçimiyle sokağa karşı beslediği değişmez hassasiyette belirir ("sokak" terimini burada dar anlamıyla, bildiğimiz şehir sokağı anlamında değil de tren istasyonlarından dans ve toplantı salonlarını, barları, otel lobilerini, havaalanlarını vb. kapsayacak şekilde kullanıyorum). Filmin fotoğraftan geldiğini, fotoğrafın akrabası olduğunu doğrulamak için hâlâ kanıt gerekiyorsa, ikisi için müşterek olan bu çok özel tercih iş görecektir. Bu bağlamda, uçucu izlerin merkezi diye nitelenen sokak, tesadüfinin alnımıza yazılana baskın çıktığı, beklenmedik olayların adeta kaide olduğu bir alan olarak ilgi çekicidir (2015: 153).

Ticari film üreticileri tarafından daha çok pratik ve ekonomik nedenlerle tercih edilen karton dekorların ya da arkadan yansıtma benzeri tekniklerin aksine kamerasını sokağa çıkararak gücünü doğrudan otantiklikten ve doğallıktan alan yönetmenlerin ilki Lumière kardeşlerdir. Bu nedenle onların filmleri, sadece sinemanın değil, belgesel sinemanın da ilk örnekleri olarak kabul edilir. Bonitzer'e "[N]asıl sinemanın göz boyayıcı bir işlevi, Méliès tarafı varsa, belgesel bir işlevi, Lumière tarafı da vardır" (2006: 119) dedirten de yine onların fotografik gerçekliğe olan bu düşkünlüğüdür. Çünkü sinemanın emekleme dönemindeki bu iki ayrık anlayış, kendilerinden sonraki kuşakları da etkileyecek bir kırılma yaratmışlardır. Sinemanın kısa tarihi boyunca, gerçek mekânlarda gerçek yaşamlarla ve yaşanmış öykülerle vücut bulan canlı uzamlar, yapay ve sanal dekorların ışıltılı ama cansız fanuslarının tam karşısında durmuşlardır.

Sinemasal mekânın kuruluşunda birer zıt kutup gibi ortaya çıkan bu Méliès-Lumière kontrastı, Florenski'nin tiyatral dekorasyon ile arı resim sanatı arasında yaptığı keskin ayrımı fazlaca anıştırmaktadır aslında. Örneğin "dekorasyon, gerçekliğin ışığını gizleyen bir paravan gibidir –bunun aksine arı resim ardına kadar gerçekliğe açılmış bir pencereye benzer" (Florenski, 2011: 56) şeklindeki tespit hiç dokunulmadan filmlere de uyarlanabilir. Hatta Florenski'nin andığı pencere metaforu sinemadaki gerçekçi eğilimler için de aynen kullanılmaktadır. Saydamlığı ve doğrudanlığı akla getiren pencere, inşa edilmişliği ve yapaylığı çağrıştıran çerçeve kavramının karşıtı bir anlamı

simgelemektedir (Elsaesser ve Hagener, 2014: 31). Yani bu karşıt kavramlardan ilki (pencere) sinema aygıtının dış dünyayı kaydedebilme yetisine güvenen gerçekçiliği, ikincisi (çerçeve) ise sanatsal vurguyu ve biçimsel müdahaleleri savunan biçimciliği temsil etmektedir. Bu kavramlardan birisinin doğrudan resmi işaret etmesi, diğerinin ise resim sanatındaki genel bir gerçekçi eğilimi referans alması ise filmsel mekânın kuruluşunun kendinden önceki inşa süreçleriyle ne kadar yakından bağlantılı olduğunu göstermektedir.

Filmlerin uzamsal ve plastik eğilimleri ele alınırken resim sanatına çok sık gönderme yapılmasında sinemayı yaygın ve köklü bir temsil geleneğinin devamı olarak gören genel kanının etkisi büyüktür. Çoğu medya kuramcısına göre fotoğrafın ve dolayısıyla da sinemanın bakışı, Rönesans'ın perspektif anlayışını temel alan bir algı formuna göre yapılandırılmıştır (Sobchack, 2004: 142). Perspektifi takiben ortaya çıkan ve devamında da sinemayı doğuran imge taklit sistemlerinin genel kronolojisine (kamera obscura - kamera lucida - dagerreyotipi -enstantane fotoğraf vs.) bakıldığında bu görüş oldukça mantıklı görünmektedir. Çünkü söz konusu sistemlerin ortaya çıkışında ve gelişiminde ana motivasyon kaynağı, öznel bakışın mümkün olduğunca aslına uygun bir şekilde yeniden üretilmesi arzusudur. “Fotoğrafın belli bir nesneye kişisel bir şekilde bakışın ‘mekanik’ aynısı olduğu söylenebilir” (1989: 86) diyen Mitry, sinemadan önceki son adımda bu arzunun nasıl gerçeğe dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Fotoğrafın ve onu hareketiyle tamamlayan sinemanın bu mekanik-öznelci bakışı ister istemez doğrusal perspektifin normlarını akla getirmektedir. “Sinema, teknik olarak, yapay perspektif teorileri çerçevesinde Quattrocento’da gerçekleştirilen, temsilin bilimselleştirilmesinin mirasçısıdır” (Bonitzer, 2006: 112) şeklindeki tespit bu nedenle mantıklı görünmektedir. Ama yine de bu konunun tartışmalı olduğu da bir

gerçektir. Zira Bonitzer'in "teknik olarak" vurgusunu yapması ve devamında da konuyu tartışmaya açması anlamsız değildir. Evet, fotografik aygıt yapısal olarak tek noktalı bakışa mahkum olabilir. Alıcıyı (fotoğraf ya da sinema kamerası) kullanan kişinin nesneleri ve uzamı kendi bakış açısından, kendi belirlediği sınırlarla imgeleştirdiği de bir gerçektir. Ama bu bakış açısının doğrusal perspektife sahip olma zorunluluğu yoktur. Yani film kaydının tıpkı insani görüş gibi uzamın belirli bir noktasından yapıyor olması onun, bireyin bakışını yeniden ürettiğini öne süren Rönesans perspektifine uymak zorunda olduğunu göstermez. Bu bir zorunluluk değil, özdeşleşme mekanizmasını sürekli canlı tutmayı amaçlayan geleneksel anlatı sinemasının iyiden iyiye normatifleştirdiği baskın bir tercihtir. Çünkü kamera, çoğunlukla yapıldığı gibi, göz hizasındaki standart ve alışıldık bakış açılarına zorlanırsa ortaya çıkacak uzam doğal olarak öklidyendir. Ama aynı kamerayı geniş açılı lenslerle yukarıdan kullandığımızda yeryüzü, tıpkı minyatür resmindeki gibi, benzer boyuttaki nesnelerin homojen dağılımına sahip bir yüzey gibi algılanacaktır. Örneğin filmlerinde çocuksu bir yapınıtlığı özellikle vurgulayan Wes Anderson, yüzeye tam doksan derecelik açıyla yaptığı tepe çekimlerinde bir yemek masasını alışıldık derinlikli görüntüsünden koparıp nesnelerin çizgisel olarak sergilendiği boyutsuz bir tuvale dönüştürebilmektedir. Diğer taraftan, tasarladıkları aşırı derinlikli uzamlar için kameranın optik sistemini yetersiz bulan kimi sinematograflar (mesela *Yurttaş Kane*'in görüntü yönetmeni Gregg Toland) sinemaya özgü başka yöntemlerle (çift pozlama tekniğiyle önce arka sonra ön planı çekmek gibi) bilinen perspektifin bile ötesinde bir mekânsal derinliğe ulaşabilmektedir. O nedenle, nasıl ki Panofsky'nin, Alpers'in ya da Florenski'nin gösterdiği gibi perspektifin farklı türleri ve üslupları varsa, sinematik bakışın tek gözünün de farklı tip kayıtları vardır. İnsani bakışın baz alındığı göz hizası çekimler "dünyayı görüyorum" izleniminden dolayı büyük oranda öznelken, genel plan ya da üst açısı gibi yöntemler belirgin şekilde daha nesneldir. Bu kaba biçimsel sınıflandırmanın dışında, anlatsal

motivasyona sahip farklı öznellik ya da nesnellik derecelendirmeleri de yapılabilir. Örneğin bir karakterin bakışının taklit edildiği çekimler, diğer antropomorfik (insan biçimci) çekimlere nazaran çok daha öznelir.



Şekil 5: *Büyük Budapeşte Oteli*’nden (*The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson, 2014) ekran görüntüsü.



Şekil 6: *Yurttaş Kane*’den (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) ekran görüntüsü.

Sinemasal bakışın çeşitliliğini gösteren bu örnekler daha da detaylandırılabilir. Film çekimi konusunda pratik bilgi vermeyi amaçlayan çoğu rehber kitapta, hangi durumda ne tür kadrjlara başvurulması gerektiği örneklerle birlikte açıklanır. Belirli

duygu durumlarını ve tematik beklentileri karşılaması hedeflenen bu farklı çerçevelerin bir kısmı derinlikli, bir kısmı düzlemsel ve bir kısmı da daha belirsiz uzamların ortaya çıkmasına neden olabilir. Ama bizim konumuz açısından (şimdilik) önemli olan bu uzamların normatif bir sınıflandırmasını yapmak değil; kameranın dünyayı farklı şekillerde kayıt altına alabileceğinin mümkünlüğünü ortaya koymaktır (ki yukarıdaki iki uç örnek bunu yapmıştır). Çünkü bu uzamsal çeşitliliğin mümkünlüğü, kameranın ürettiği uzamın Rönesans perspektifine uymak zorunda olmadığını kanıtlamaktadır. Hatta fotoğrafın ve sinemanın sunduğu farklı bakış tipleri, gerçekçi uzamın yeniden üretiminin tek bir yolu olmadığını göstererek kurumsallaşmış bakışı sorgulamaya açmışlardır. Böylece “arayışı ve resim tarihini bitirme, doğru ve yanılmaz bir resim temellendirme iddiasında” (Merleau-Ponty, 2012: 53) olanlara en güzel cevap, modelin olabildiğince aslına benzediği mekanik yeniden üretimde bile uzamın ne kadar farklı şekillerde kaydedilebileceğinin gösterilmesi olmuştur. Bu ise “arayışı” bitirmemiş; aksine yepyeni formlarda daha da heyecanlı bir sürece sokmuştur. İlk önce “fotoğraf geleneksel perspektiflerin dağılıp gittiğini güçlü bir şekilde işledi zihnimize” (Kracauer, 2015: 82). Arkasından gelen hareketli kayıt ise bu konuda bambaşka mecraların önünü açmıştı. Kameranın hareket ettirildiği kayıtlarda izleyiciler, her seferinde değişen odağın ve buna bağlı olarak da ortaya çıkan dinamik kaçış noktasının doğurduğu yeni algı sisteminin tadını çıkartırken, normatifçi perspektif anlayış da eşsizliğini git gide kaybetmişti. Belki bu da, diğer nedenlerle birlikte, resimdeki akademik gelenekten kopuşun neden fotoğrafı takiben hızlanıp, sinemadan sonra ise ivmelendiğinin açıklayıcılarından. Nesnelerin standart görünümünü değil, karakteristik ve çağrışımsal özelliklerini çok bakışlı bir yapıyla tuvaline aktaran Picasso’nun ya da farklı görüş açılarını tek bir resimde birleştiren Cézanne’ın çalışmalarını ortaya çıkaran ortamın şekillenmesinde biraz da olsa mekanik üretiminin getirdiği bu yeni bakışın katkısının olduğu söylenebilir.

Filmlerin fotoğraf temelli²⁸ dinamik ve hareketli bakışıyla ortaya çıkan potansiyel çok merkezlilik diğer sanatlar üzerinde bu şekilde ufuk açıcı bir etki yapmış olabilir. Ama diğer taraftan, alışagelmış ve oturmuş baskın perspektif anlayışıyla çelişerek risk almak istemeyen kitle sinemacıları Rönesans perspektifini taklit etmeye devam ettiler. Burada, noktasal bakışı yeniden üretmeye yapısal olarak elverişli olan aracın ilgili yatkınlığından da faydalandılar. Böylece fotoğrafla birlikte sinema da, tek ve merkezi bir özneyi temel alarak düzenlenen ve eğitilen bakışı yeniden üretmekle kalmayıp bunu doğallaştırdı (Sobchack, 2004: 142). Özellikle sinema, tıpkı kültürel yaşamın başka alanlarında olduğu gibi, azınlıktaki küçük avangart gruplar için farklı bakışların önünü açarken, çoğunluktaki popüler izler kitleye geleneksel perspektifi güçlendirerek yeniden sundu. Yani büyük oranda ticari kaygılarla işleyen geleneksel anlatı sineması, sadece baskın anlatı kiplerini ve yerleşik kültürel kalıpları değil, yerleşik bakışı da yeniden üretti. Bu, en temel anlatısal araçlardan olan özdeşleşmeyi sürekli canlı tutmaya çalışan anlatı sineması için anlaşılabilir bir durumdur. Hem anlatısal akışı kolaylaştıran karakter özdeşleşmesinin hem de bakışın kontrolünü sağlayan kamera özdeşleşmesinin her ikisi de tekil özne merkezli görüşü gerektirir. Çünkü seyircinin, kameranın bakışına ve karakterlerin eylemine kendisini teslim etmesinin en kolay yolu, uzamın belirli bir noktasını işgal eden tekil bakışın taklit edilmesidir. Bu ise, öznenin bakışına en yakın bakış olduğu düşünülen (ya da en azından üzerinde böyle bir uzlaşma olan) perspektif yasalarının işlerliğiyle daha da mümkün hale gelir. Olayları çoğunlukla güvenli bir mesafeden izleyen Lumière'lerin ya da Méliès'in sabit kamerası, anlatı sinemasıyla ve Griffith kurgusuyla bu mesafeli noktadan koparılır ve tıpkı bir karakter gibi diegetik evrenin içine atılır. O artık bir öznedir. Bu öznenin görüşü de çoğu kez (yakın çekimlerde bile) bilinen ve alışlagelen uzamı yeniden üretir. Böylece Hollywood'un Griffith kaynaklı pratik tutumu geleneksel

²⁸ "Sinema, modern mekanik duplikasyon teknolojileri olarak kabul edilen fotoğraf ve fonografin bir türevidir" (Metz, 2012: 107).

anlatıyla birlikte geleneksel uzamı da kendine alet eder ve aynı zamanda onu güçlendirir.

Film üretiminde bazı kamera hareketlerinin ve bazı lens modellerinin olabilecek başka hareketlere ya da optik düzeneklere (mikroskopik ya da balıkgözü lensler) nazaran çok daha yoğun olarak kullanılmasının nedeni de yine, insani bakışa mümkün olduğunca sadık kalınması gerektiğine duyulan bu inançtır. Günlük yaşamda çevremizi genellikle yatay olarak taradığımız için kamerada da en sık tercih edilen hareket pandır. Yaklaşık 50 mm’lik lenslerle yapılacak olan bir yatay çevrinme, merkezi bir öznenin kafasını çevirerek yaptığı fizyolojik taramaya, hem devinim hem de görüş olarak çok yakındır. Ama diğer taraftan kamera makroskopik ya da mikroskopik daha uç objektiflerle ve roll (kameranın kendi merkez eksenini etrafında dönmesi) benzeri daha sıra dışı hareketlerle insani bakışın kesinlikle elde edemeyeceği çok farklı uzamsal görünümlere ulaşabilir. Ayrıca mekanik ya da elektronik gözler, insani görüşün tekilliğinden farklı olarak, çoğaltılabilirler ve tıpkı olası tüm görüş noktalarını doldurdukları için sonsuz çeşitlilikte görünümüne sahip olan monadlar²⁹ gibi uzayın her tarafında konumlanabilirler. Standart bakışın yanıldığı noktalarda gerçek bilgiye ulaşmak için biyolojik görüşü değil, onun giremediği yerlere giren ya da onun göremediğini gören kaynakları (fotoğraflar, mikroskoplar, kapalı devre güvenlik kameraları, haber görüntüleri, gizli kameralar vs.) referans alan *Cinayeti gördüm* (*Blowup*, Michelangelo Antonioni, 1966), *Evet* (*Yes*, Sally Potter, 2004), *Yılan Gözler* (*Snake Eyes*, Brian de Palma, 1998) ya da *Örtülü Gerçek* (*Redacted*, Brian de Palma, 2007) gibi farklı dönemlere ve ekollere ait yapımlar, makinelerin görüşsel üstünlüğünü kendi üsluplarınca savunurlar. “İnsan gözünün zayıflığı barizdir” (2007: 16) diyen

²⁹ Leibniz, evrenin metafizik tözündeki atomvari cevheri açıklamak için ortaya sürdüğü monadların görüşle ilgili bu özellikleri hakkında şöyle der: “Ve nasıl ki farklı noktalardan bakıldığında bir şehir insana bambaşka görünür ve görünümü bakış açısı sayısınca çeşitlenirse, aynı şekilde yalın cevherlerin sınırsız sayısınca farklı kâinat vardır ki bunlar da aslında sadece tek bir kâinatın, her monadın onu farklı bir nokta-i nazardan görmesine bağlı olarak çeşitlenen perspektifleridir” (2011: 111-112)

Vertov ise bunu ilk fark edenlerdendir. Çünkü “sine-göz”ün ya da Deleuze’ün Vertovcu materyalist yorumu atfen kullandığı tabirle “maddenin içindeki göz”ün (2014: 114) fonksiyonel ve dinamik yapılanmasıyla karşılaştırıldığında biyo-fizyolojik bakış oldukça sınırlıdır. Üstelik sinema özelinde bu farklılığın tek nedeni kameranın görülemeyeni gösterebilen içkin bakışı ya da kayıt aşamasının fiziksel koşulları da değildir. Kameranın dinamik bakışıyla elde edilen görüntüler, montajın manipülatif özellikleriyle birleşince tamamen sinematik bir nüveye bürünebilmektedir. Bu, gerçek dünyayı anıştırmakla birlikte düşünceler kadar akışkan yeni bir evrendir. Dışarıdan tanıdığımız ama fiziksel koşulların gölgesinde deneyimlemek zorunda kaldığımız uzamın düşlerdeki kadar esnek bir versiyonudur. Bu, özgür hareketin, olası her yerdeliğin, optik derinliğin ve dönüştürücü kurgunun meydana getirdiği film uzamıdır.

c. Perdeye Yansıyan Diegetik Uzam

Devinim kazanmış fotografik imgelerin esnek doğasından beslenen filmsel mekân algısının son derece özgün bir deneyim olduğu ortadadır. Bunda, yedinci sanatın, yüzlerce yıllık teknolojik ve binlerce yıllık sanatsal birikimi kendi pragmatik potasında hiç hissettirmeden eritebilmesinin de büyük katkısı vardır. Bu bütünleştirme işleminin ne kadar başarılı bir büyülemeye neden olduğu en net film izleme deneyiminde kendini belli eder. Karanlık bir salonda, projeksiyonla aydınlatılmış perdeyle baş başa kalan seyirci için artık ne sahnelemenin ustalığı, ne anlatı yapısının kurulumu, ne perspektifin derinliği ve ne de resimsel kompozisyonun yetkinliği önemlidir. Tekil kurucu unsurların hepsi de filmin sadece türler değil; ortamlar ve araçlar arasında da kurduğu büyüleyici ‘heteroglasya’sı karşısında kaybolmuştur. Ama bu düşsel ortam, sinemanın ebeveynlerinden devraldıklarını bambaşka boyutlara taşıyan başarılı bir ‘mirasyedi’ olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Söz konusu eklektik yapı ancak, filmleri meydana getiren unsurlar tekil olarak değerlendirildiğinde kendini açık etmektedir. Film öncesi

uzamın tiyatroyla, kameranın gördüğü uzamın ise resim sanatıyla olan güçlü bağlarına değinen yukarıdaki tartışmalarda da böyle olmuştur zaten.

Şimdi yine benzer bir durumla karşı karşıyayız. Önceki yeniden üretim tekniklerinin ve aktarım geleneklerinin kapısını bu kez film uzamının öykü iletilici doğasını tartışırken çalacağız. Ama bu yolculuğumuzdaki ilk durak, sanıldığı gibi aksine, sözlü ya da yazılı anlatı geleneklerinin geliştirdiği öykü kurulumları olmayacaktır. Yani film zamanının anlatısal işlevlerini incelerken sürekli başvurduğumuz ve ana referans kaynağı yaptığımız edebi gelenekler film uzamının öyküsel potansiyelini incelerken bu kez ikinci planda kalacaklar. Çünkü söz konusu olan uzamsal refranslar ise, öyküleme yetisi üzerine konuşuyor olsak bile edebiyat dışı soy ağaçları daha önceliklidir. Bunun nedeni sinema mekânının yazınsala göre çok daha doğrudan olmasıdır. Mitry'nin de belirttiği gibi “(romandakinin tersine) filmsel mekân tamamıyla soyut değil algılanan bir şeydir” (1989: 58). Bu nedenle, öykü aktarımının temellerini araştırmak için, mekânı betimleme yardımıyla kuran ikincil mecralar yerine doğrudan mekansallığa sahip olan birincil araçların izini süreceğiz.

Anlatı kurmak için uzlaşım dille ihtiyaç olmadığına film zamanını ele aldığımız bölümde kısaca değinmiştik. Gerçekten de bazı söz dışı temsil tarzları zamanı değil de mekânı ön plana çıkararak kendilerine özgü öyküler anlatabilmektedirler. Resim, heykel ya da mekanik yeniden üretim (fotoğraf) gibi imgesel temsil tarzlarının hepsi de farklı şekillerde ve farklı etkilerle olsa bile, imgenin doğrudan aktarım ya da çağrışım gücünden faydalanarak diegetik bir evren kurabilmektedir. İnsan yapısı sözün sınırlılığından ve uzlaşımından bağımsız olan bu imgesel öykü evrenleri edebi anlatılara göre; aktarım olarak çok daha yoğun; bu yoğun aktarımın düzenlenebilirliği açısından ise çok daha esnek olacaktır. Çünkü onların kaynağı ve aracı sınırlı bir sözcük dünyası değil, sonsuz bir imgesel evrendir. Edebi anlatıda bile kelimeyi değil, imgelemi

öne çıkartan yazarların çok daha kalıcı izler bırakmalarının nedeni de budur. Mesela Albert Camus, “Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoyevski, Proust, Malraux, Kafka” gibi her biri aynı zamanda birer “filozof” da olan büyük romancıların önemli bir ortak özelliklerinden şöyle bahseder:

... uslamalarla değil de daha çok imgelerle yazmayı seçmiş olmaları hepsinde bulunan bir düşünceyi ortaya çıkarır; her türlü açıklama ilkesinin yararsızlığına, duyulur görünüşün öğretici “bildirisine” inanmışlardır. Yapıtı hem bir son hem de bir başlangıç olarak görürler. Çoğu zaman söylenmemiş bir felsefenin sonucu, örneklendirilmesi ve taçlanmasıdır yapıt. Ama ancak bu felsefe’nin söylenmeden belirtilmiş yanlarıyla tamdır (Camus, 2010: 105).

Büyük yazarlar, söylenemeyenin ya da klasik akıl yürütmeyle idrak edilemeyen kapılarını imgelemleriyle zorlasalar bile bunları aktarmak için söylenebilir olanın sınırlarında kalmak zorundadırlar. Buradan hareketle yönetmen Dostoyevski’nin, fotoğrafçı Balzac’ın ya da ressam Kafka’nın “duyulur görünüşün” olanaklarından aktarım düzeyinde de faydalandıkları için imgesel zenginliklerini yazar türdeşlerine göre çok daha etkin bir şekilde yansıtabilecekleri sonucu çıkarılabilir. Ama ne var ki görüntünün tek yolunun duyulardan geçtiğini söylemek, zihnin imge üretim yetisini hafife aldığı için oldukça iddialıdır. Şüphesiz ki “filozof” yazarlar, kendi imgesel zenginliklerini, sözün aktarım olanaklarını sonuna kadar zorlayarak da okurun zihninde yeniden imgeleştirebilmektedirler. Çünkü “görüntü/imge görülebilir olanın tekeline değil”. Ama Jacques Rancière’in bunu söyledikten hemen sonra aşağıdaki eklemeyi yapma ihtiyacı hissetmesi de boşa değildir:

Öyle bir görülebilir vardır ki görüntü/imge oluşturmaz; öyle görüntüler/imgeler vardır ki tümüyle sözcüklerden oluşmuştur. Ama en güncel görüntü rejimi söylenebilir ile görülebilirli ilişkisine sokan rejimdir ki, bu ilişki söylenebilir ile görülebilirin hem benzerliği hem ele benzemezliği üzerinde oynar. Bu ilişki iki terimin maddi olarak burada bulunmasını hiçbir biçimde şart koşmaz. Görülebilir olan, anlamlı değişimlerde kullanılabilir; söz ise kör edici olabilen bir görülebilirlik gücü uygulayabilir (Rancière, 2008: 10).

Burada da ifade edildiği gibi “söylenebilir ile görülebilir arasındaki” anlamsal benzerlik ya da imgesel eşdeğerlik bazen görülenin bazense söylenenin daha yoğun olmasıyla bozulabilmektedir. Söylenebilirin baskınlığını Rancière “söz ise kör edici

olabilen bir görülebilirlik gücü uygulayabilir” ifadesiyle özetlemektedir. Bizim tartışmamız açısından daha önemli olan duyulur imgenin eşsizliği fikri ise akla hemen (ve yine) *punctum* fikrini getirmektedir.³⁰ Barthes’a yapısalcılığı sorgulattırarak kadar güçlü olan bu fikir, imgenin dilsel kavramlarla açıklanamayan ve aktarılamayan o büyük gücüne atıf yapmaktadır. Her ne kadar bu kavramı Barthes, yaşanan gerçekliğin içinden koparılıp alınmış fotografik gerçeklik için kullanmış olsa da, etkinin temel nedenlerinden birisi de duyulur imgenin doğrudanlığı olduğu için biz *punctum*’u, görülebilir uzamın aktarımcı eşsizliğine de referans gösterebiliriz. Yani fotografik gerçeklik, sözel betimlemeye indirgenemeyen ve “bir ok gibi” (Barthes, 2014: 40) delebilecek güçte etkileyici unsurlar barındırıyorsa, bu unsurların başka hiçbir mecrada karşılığı olmayan özgün öykü uzamlarının kurulmasına da katkı sağlayabileceğini söyleyebiliriz. Bu durum, gerçekliğin fotografik olarak yeniden üretildiği başka bir mecranın, yani sinemanın uzamsal diegetik özelliklerinin avantajlarına ya da farklı yönlerine değinmek için de bize fırsat sunmaktadır. “Fotoğraf sanata Resim’le değil, Tiyatro’yla dokunur” (2014: 45) diyen Barthes da böyle bir yaklaşım için bize açık kapı bırakmaktadır zaten.

Yaşamın belirli bir anından koparılarak ölümsüzleştirilmiş anlık gerçek ile imgelerin düzenli birlikteliğiyle hareketi ve zamanı yeniden üretebilen süre eklenmiş gerçekliğin öykü anlatma yetileri ve yöntemleri doğal olarak bazı farklar barındırır. İmgelerin kesintisiz ardıllığı yoğunlaşmayı ve fotografik tefekkürü sekteye uğrattığı için *punctum* etkisi sinemada kısmen daha zayıftır.³¹ Ama diğer taraftan sinematik uzam, devininim tüm diegetik artılarıyla (ki bunların en önemlileri süre ve kurgudur) bunu fazlasıyla telafi edebilmektedir. Fotoğraf her şeyi tek bir vurucu bakışla iletmek

³⁰ Zaten Rancière de bir kaç sayfa sonra tartışmayı buraya doğru kaydırmaktadır.

³¹ *Punctum*’u aynı zamanda bir “ekleme” olarak göre Barthes sinemanın bu bağlamdaki eksikliğini şöyle dile getirir: “Sinema görüntülerine de böyle bir ek yapar mıyım? Sanmıyorum; buna zamanım olmaz: perdenin karşısında gözlerimi kapama özgürlüğüm yoktur; aksi halde gözlerimi açtığımda aynı görüntüyü bulamazdım” (2014: 72)

zorundayken sinemanın sıralı anları vardır. Bu nedenle kalıcı etki uyandırabilecek iyi bir aktarım için fotoğraf *punctum*’a muhtaçken aynı iş için sinema öyküselliğin sadece uzamsal değil, zamansal niteliklerini de kullanan farklı mekanizmaları devreye sokabilir.³²

Öyküleme en temelde mimetik bir eylem olduğu için zaman-uzamsal olarak eksiksiz bir dünya talep eder. Bu bağlamda yarım ya da eksik sayılabilecek resimsel ya da sözel dünyalar bu yarımliklarını farklı yollarla tamamlamaya çalışırlar. Bu nedenle hareketsiz görüntü (resim ya da fotoğraf) akıp giden zamanı; sözel aktarım ise deneyimlenen uzamı vurgulayabilmek için bir takım yöntemler denerler. Sinema ise hareketsizliği ya da mekansızlığı aşmak için bu gibi yöntemler denemek zorunda değildir.³³ Çünkü o, poetikanın talep ettiği zaman-uzamsallığa neredeyse tam olarak sahiptir ve bu nedenle öykülemenin ve öykü evreni kurmanın tüm şartlarını üzerinde taşır. Binlerce yıldır öyküler aktaran ve bunun çok farklı yollarını deneyen insanlık için sinema en ideal ortamı sunmuştur. Çünkü öykü evreni olgusu ideal karşılığını burada bulmuştur. Böylece sinema, hayal gücü açısından zayıf kitlenin bile kolayca içine girebileceği diegetik evrenler inşa edebilmiştir. Bu, film uzamının ilgili yatkınlığının doğal bir neticesidir. Nerede, nasıl ve ne amaçla oluşturulmuş olursa olsun film uzamı her zaman için diegetiktir. Hareketli imgelerin gösterisi her başlayışında yeni bir öykü

³² Ama bu, hareketli görüntülerin evreninde *punctum*’a ulaşmanın imkânsız olduğu anlamına gelmez. Filmler de kültürel ya da dilsel kodlara indirgenemeyen ve söze dökülemeyen özel etkiler barındırabilir. Üstelik sadece belgesel sinemanın yakaladığı gerçekçi kesitlerde değil, anlatı odaklı olmayan mizansenlerini özel bir iç görüyle kuran Tarkovski gibi yönetmenlerin kurmaca imgelerinde de ‘beklenmeyen’in ve ‘hesapta olmayanın’ etkileri hissedilebilir. Ama bu konudaki en belirgin ve aynı zamanda da tartışmaya açık verileri filme çekilmiş fotoğraflar sunmaktadır. En son Wim Wenders’in Juliano Ribeiro Salgado ile birlikte yönettiği ve Brezilyalı ünlü fotoğrafçı Sebastião Salgado’yu merkeze alan *Toprağın Tuzu* (*The Salt of the Earth*, 2014) isimli belgeselde de sık sık yapıldığı gibi, çarpıcı fotoğrafların belirli bir sinematik bakışla filmleştirilmesi, anlık görüntünün vuruculuğu ile hareketli görüntünün sağladığı kontrollü bakışı (belirli bir kurguyla, belirli bir bağlamda, belki yorum eklenerek ve bekleyiş süresi belirlenmiş olarak) bir arada sundukları için kolektif bir *punctum* deneyimine (ki bu Barthes’in ön şart olarak öne sürdüğü kişisellekle çelişir) neden olmaktadır.

³³ Biraz da bu nedenle fotoğrafa, resme ya da edebiyata göre sinemanın öyküleri daha kolaycı ve daha ‘avam’ görülür. Özellikle geleneksel anlatı sinemasının seyircinin imgelemine çok az iş düşürüyor olması göz önünde bulundurulursa, bu bakışın çok da haksız olmadığı söylenebilir.

dünyasının da kapıları aralanır. Açık bir kapı eşiğinde başlayan *Çöl Aslanı* (*The Searchers*, John Ford, 1956) filminin bu sekansını öz-düşünümsel bir bakış için fırsat bilen Elsaesser ve Hagener, buradan hareketle sinemanın yenedünyalara açtığı kapılar hakkında şöyle fikir yürütürler:

Çöl Aslanı'nın bu açılış sekansı, eşiğe odaklanır; film neredeyse her filmde görülebilecek bir ânın altını çizerken kendi üzerine yansır: Bu an, bir dünyadan ötekine geçiştir, bir eşiğin hem ayırdığı hem birleştirdiği iki dünyanın birlikte var olduğunu ön-varsayar. Seyirci için bu kendi dünyasıyla filmin dünyası arasındaki eşiktir; film için mit ve gerçeklik arasındaki eşik, oyuncu içinse rol ve imaj arasındaki eşik (2014: 70-71).

Hem üretenler (senarist, oyuncu, yönetmen) hem de tüketenler (seyirci) için ekrana yansıyan uzam başka bir dünyadır. Senarist ve yönetmen bu şekilde düşünerek yaratır, oyuncu bunun bilinciyle oynar, seyirci de bunu kabul ederek izler. Beyazperdenin yeni dünyası, uzamsallığı ve zamansallığı; bunlara bağlı olarak da duyulur imgeselliği ve akış kazanmış gerçek anlatısallığı aynı anda barındır. Sinemada anlam sadece olay örgüsünün zamansal kurulumuyla oluşmaz. Onun uzamsal özgünlüğü de başlı başına anlam ve duygu yüklüdür. Filmlerin etkisi (geleneksel anlatı sinemasında bile) sadece anlattıkları öykülerden kaynaklanmaz. Eğer şayet böyle olsaydı film öncesi öykünün de (sinopsis ve senaryolar), filmleştirilmiş halleri kadar etkili olması gerekirdi. Kağıt üstündeki bir *Kazablanka*'nın (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942) sıradan izleyici üzerinde çok az etkisi vardır çünkü onda Humphrey Bogart ve Ingrid Bergman'ın yakın plan yüzleri ya da savaş dönemindeki Kuzey Afrika'nın kara film esinli kasvetli atmosferi yoktur. Çünkü sinemadaki her uzamsal ölçeğin kendine göre bir yoğunluğu ve yine kendine özgü bir etkisi ve hissi vardır. Bunların her biri anlatının öyküsel etkisini güçlendirerek onu bambaşka boyutlara taşır. “Duyguyu karmaşık bir kendilik olarak toplayıp ifade eden ve bu kendiliğin tekil noktaları (parıltı, keskinlik, dehşet, iç sızlaması...) arasında virtüel birleşmeler sağlayan” (Deleuze, 2014: 140) yakın planlar ya da Ozu gibi büyük yönetmenlerin elinde söz ötesi bir tinselliğe dönüşen durağan genel planlar, akan anlatıdan bağımsız

kendi mikro öykü dünyalarını kurabilmektedirler. Bu nedenlerle sinemayı salt devinimli yapısından dolayı öykü anlatmaya yatkın bir araç olarak görerek biçim ve içeriği birbirinden ayırmak ve böylece de filmlerin anlatısını onların doğasından bağımsız ele almak, sinemanın kendi içkin ve uzamsal ifade gücünü, ya da Garrett Stewart'ın deyişiyle naratografisini³⁴ ihmal etmek anlamına gelecektir. Balázs'ın, tam da bu bağlama oturtulabilecek erken dönem tespitleri ise çok daha doğrudan, toparlayıcı ve nettir:

İyi bir filmin 'konusu' yoktur. Çünkü 'tek vuruşta hem içerik hem biçim'den ibarettir. Bir tablo, bir müzik parçası, bir yüz ifadesi ne kadar içeriğe sahipse, bir film de o kadar içeriğe sahiptir. Sinema bir yüzey sanatıdır ve 'içi dışı birdir'. Buna rağmen, hareketin ve organik sürekliliğin zamansal sanatıdır -ki kendisini resimden ayıran prensip budur-; bu yüzden de ikna edici ya da kurgusal bir psikolojiye, berrak ya da karmakarışık bir anlama sahip olabilir (2013: 36).

Yaşanan olayları, olguları ve ortamları sözel betimlemeye ihtiyaç duymaksızın doğrudan sunabildiği için öykü evreni kavramının en iyi karşılığını bulduğu yer de yine bu "yüzey sanatı" ya da bu "naratografik" uzamdır. Ama bu görsel doğrudanlık, anlatının alımlama tarafında bulunanların (seyircinin) işini kolaylaştırırken onu meydana getirenlere önemli sorunlar da çıkartabilmektedir. Verili bir öyküyü görselleştirmek, hem düşünsel hem de pratik olarak zorlu bir süreçtir. Düşünsel olarak zordur çünkü zengin materyaller sunsa da imgelemeyle düşünmek ve onlarla öykü kurmak kelimelerle yapılanlara göre çok daha özel bir bakış açısı gerektirebilir. Pratik olarak zordur çünkü zihne düşen her imgenin başkalarının da duyumsayabileceği bir forma dönüşmesi uzun ve emek isteyen bir süreçtir. Bir de her türlü imkan ve emeğe rağmen,

³⁴ Filmlerin anlatısallığını klasik poetika yerine yeni bir yaklaşımla değerlendirmek gerektiğine inanan Stewart, belirli bir medyumdaki belirli bir konunun anlatısallık işlemlerini özel olarak inceleyebilecek özelleştirilmiş metodoloji fikrinden yola çıkıyor. Bunun için, "medyumlar arası olsa da tam anlamıyla disiplinler arası olamayan" anlatıbilim (*narratology*) yerine, anlatının grafik özelliklerini de ön plana çıkartarak onu araçlar bazında özelleştirebilen naratografi (*narratography*) kavramını (ya da metodolojisini) öne sürüyor. Kuramcı materyal odaklı bu yeni yaklaşımı daha sonra sinemaya uyguluyor. Buna göre sinema özelindeki naratografi, sinemanın kendi dokusundan ve görselliğinden kaynaklanan yeni ve farklı bir anlatısal işlemi ifade ediyor (2007: 22-32).

film uzamının sınırlılıklarından kaynaklanan zorunluluklardan dolayı görselleştirilemeyecek durumlar vardır.

Sinemanın öykü kurucuları bu gibi zorlukları farklı araçlarla aşmaya çalışmışlardır. Değişik sebeplerle görselleştirilmesi sıkıntılı olan durumlar eksiltmeyle olay örgüsünden çıkartılabildiği gibi sözel betimlemeyle ya da metanomik veya metaforik bir takım simgeleştirme numaralarıyla da gösterilmeden hissettirilebilmiştir. Bunlar büyük oranda başka anlatı ve dil platformlarından devralınmış çözümlerdir. Ama nasıl ki sinema uzamsal temsil gücünü kullanarak özgün bir naratografi kurabiliyorsa, bunun getirdiği zorluklarla da yine bu özgünlüğün kendi olanakları dâhilinde mücadele edebilecek kapasiteye sahiptir.

2) Görünür Uzamın Ötesi ya da Alan Dışı

a. Dış Uzamın Keşfi ve Sinema Öncesi Gelişimi

İmgelemin uçsuz bucaksız tamlığında ürettiklerini yüzeyin sonlu (sınırlı) ve aynı zamanda da derinliksiz (düz) yansısında düzenlemeye mahkum olan sanatçı bununla nasıl mücadele edebilir? Ekranı büyültmenin ya da onun içeriğini yoğunlaştırmanın bir çözüm olmayacağı açıktır. Çünkü yüzey ne kadar büyütülürse büyütülsün ya da onun kapsadıkları ne kadar çoğaltılırsa çoğaltılsın yine de bir sınıra dayanacaktır. Bu, tüm açık ya da kapalı bilgi sistemlerinin tabi olduğu kaçınılmaz sınırdır.³⁵ O nedenle bilinenler kümesine her yeni giren eleman kendi yeni sınırını çizer ve döngü devam eder. Sonluluğun sınırla birlikte gerektirdiği diğer bir unsur olan ‘öte’ de, yine benzer şekilde, her eleman giriş-çıkışında kendini yeniler. Sistemin dışında olan bir eleman önce ‘öte’ iken, içeri girdiğinde ‘burada’ olur. Ya da tam tersi. Böylece her yenilenme ya da bilgi düzeninin bitimsiz döngüsü dışarıda olanı (sadece ekranın dışı bağlamında değil) zorunlu kılar:

³⁵ “Bilinende sınır vardır, bilinmeyende sınır yoktur” (T. H. Huxley’den aktaran Sagan, 1982: 17).

Bir küme çerçevelendiğinde ve böylece görülür olduğunda, orada her zaman daha büyük bir küme ya da birincinin birleşerek daha büyük bir küme oluşturduğu ve yeni bir çerçeve-dışı oluşturmak koşuluyla kendisi de görülür olabilen bir başka küme vardır ve bu böyle sürüp gider. Bu bütün kümelerin kümesi, homojen bir devamlılık, tam anlamıyla sınırsız bir madde evreni ya da düzlemi oluşturur. Ama her ne kadar bu düzlem ya da bu gittikçe büyüyen kümeler bütünlü zorunlu olarak dolaylı bir ilişki içinde olsalar da, bu kesinlikle bir “bütün” değildir (Deleuze, 2014: 31).

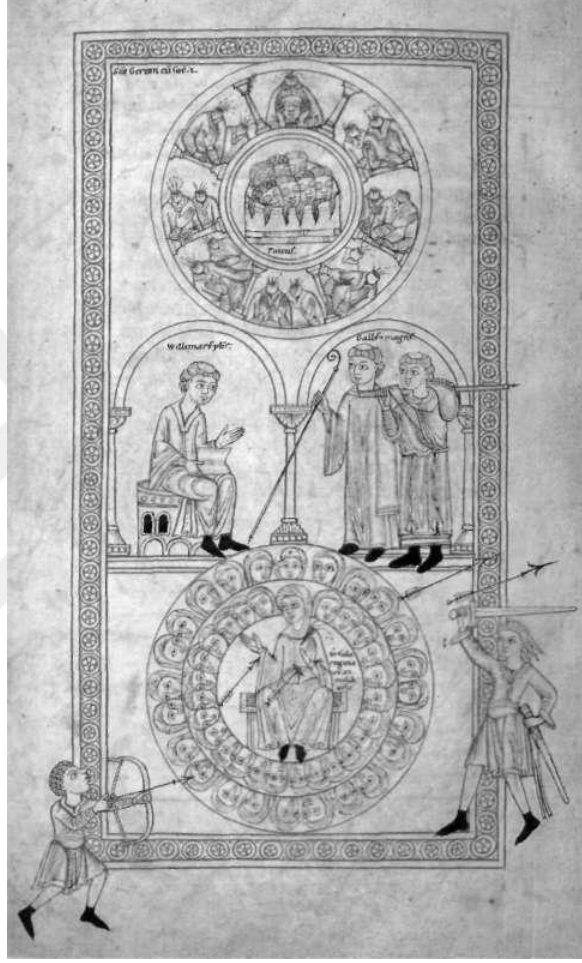
Buradan da anlaşıldığı üzere alan dışı sadece yüzeydeki bir görsel için değil, teorik bağlamdaki o mutlak ‘bütün’e ulaşamayan her türlü enformatik küme için geçerlidir. Ama ‘çerçeve’ isimli sınırının somutluğundan dolayı alan dışı, tablo ya da perde gibi belirgin yüzeyleri kullanan imgelerde yüksek bir duyumsanabilirliğe sahiptir. Bu nedenle başka bağlamlarda bile ilgi dışında kalan unsurlar için çerçeve dışı ya da görüş dışı benzeri metaforlar sık sık kullanılır. Çünkü yansıtma yüzeyini ifade eden genel anlamıyla ekran, ekranın sınırları ve bu sınırların dışarda bıraktıkları herkesin zihninde canlandırabileceği bir kesinliğe ve somutluğa sahiptir. Bu kesinlik çerçevenin katılığının da doğal bir sonucudur. Çünkü görsel içerik fiziksel olarak çerçevenin dışına kesinlikle taşamaz. Taştığı anda yeni bir çerçeve oluşur. Bu paradoksal çaresizlik en güzel *Fugint de la Crítica* (Şekil 7) gibi boyut yanılışına dayalı resimlerde kendini belli eder. Resimdeki karakter içerdeki sanal sınırı aştığında yeni ve somut bir çerçeveye karşılaşır. Ressamın fazladan ve yeni bir iç sınır yapması durumu değiştirmeyecektir. Tüm yapıntı sınırları (bu bir tablo kenarlığı olabileceği gibi bir pencere ya da kapı da olabilir) içeren mutlak sınır olanca katılığıyla orada duracaktır. Ama tablonun yaratıcısı olan Pere Borrell del Caso’nun çabası yine de önemlidir. İçinde bulunduğu boyutsuz âlemden ne kadar sıkıldığını ve dışarıdaki dünyaya ne kadar güçlü bir arzu duyduğunu yerinden fırlayacakmış gibi betimlenen gözlerinden anladığımız bu meraklı çocuk, resim sanatının da kendi sınırlarını aşma arzusunun vücut bulmuş hali gibidir. Üstelik bu arzu yeni de değildir.



Şekil 7: *Eleştiriden Kaçış* (*Fugint de la Crítica*, Pere Borrell del Caso, 1874)

Romanesk dönem ressamaları da çerçeve dışına taşan resimlere ilgi duymuşlardı. Aslında onların ilgisinin ihtiyaçların zorlamasıyla ortaya çıktığı söylenebilir. Temel amaçları okuma bilmeyen halka dinsel anlatıları görsel sunumla betimlemek olan XII. yüzyıl kilise ressamaları, muhtemelen, görsel öykülemenin çerçeve dışından bağımsız olamayacağını farketmişler ve böylece öykülerini dışarı taşımışlardır. Ne var ki burada dışarıda olması gereken öge görsel olarak somutlaştırıldığı için yine tam anlamıyla çerçeve dışından söz edilemez. Önemli kutsal günleri öykülerle görselleştiren ve bu nedenle de bir tür resimli takvim olarak nitelendirebileceğimiz Şekil 8’deki kitap kapağı buna iyi bir örnektir. Aziz Ursulay’ı ve çevresindeki bakireleri hedef alan savaşçılar, bir iç ve sanal çerçevenin dışında tutularak onların düşmanlıkları ve ayrışlıkları vurgulanmıştır. Tıpkı *Eleştiriden Kaçış*’daki gibi burada da gerçek çerçeve aşılamamış, onun yerine ikincil bir sınırın dışına çıkılmış ve böylece doğrudan görülen somut bir ‘dışarı olmayan dışarı’ yaratılmıştır. Üstelik tüm öyküsel ilişkiler tamamen resme hapsedildiği için (çocuk dışarıyla etkileşim halinde olduğundan del Caso’nun tablosu böyle değildir) bu dinsel çalışma son derece kapalı bir yapıdır ve bu nedenle bilinen

anlamda bir alan dışı neredeyse yoktur. Gerçeğe benzerlik yerine anlatısalılığı ve anlaşılabilirliği hedefleyen Romanesk sanatçı için bu makul bir çözüm olabilir.³⁶ Fakat genç öğrencisine “görüntü çerçeveden çıkmalıdır” (aktaran Foucault, 2001: 34) diye nasihatte bulunan Pacheco³⁷ tam olarak böyle bir doğrudanlığı mı kastetmiştir? Yoksa çerçevenin ötesini işaret eden daha soyut ya da daha dolaylı bir çeşitliliği mi önermiştir?



Şekil 8: Aziz Jeron, Aziz Villimarus, Aziz Gallus ve 11000 bâkiresiyle Azize Ursula'nın şehit edilişi, 1137-1147 (Gombrich, 2011: 181)

³⁶ “Nesneleri görüldükleri gibi gösterme hevesinden vazgeçmelerinden sonra sanatçıların önüne ne kadar büyük imkânlar açıldığını anlamak zorundayız” (2011: 181) diyen Gombrich’in önerisini, dönemin çerçeve dışına olan ilgisini değerlendirirken de göz önünde bulundurabiliriz.

³⁷ Kitabın hem Türkçe ve İngilizce çevirilerinde hem de Fransızca orjinalinde sözün sahibi olarak Sevilyalı Pachero ismi zikrediliyor. Ancak Foucault’nun burada maniyerizmin önemli isimlerinden İspanyol ressam Francisco Pacheco’yu kastettiği ve ufak bir yazım hatasının söz konusu olduğu söylenebilir.

Çerçevenin dışını bir şekilde hissettiren başka tablolara bakıldığında ikinci ihtimalin daha güçlü olduğu söylenebilir. Mesela Hollanda resminde “temsil alanını katetmekte ve tüm bakışların dışında yer alana görülebilirliğini iade etmekte” (Foucault, 2001: 33) işlevsel bir role sahip olan aynalar kısmen bu amaçla tablolara dâhil edilmişlerdi. Ancak tablonun ‘legal’ sınırlarını optik bir numarayla ihlal eden aynalar, çok fazla tekrar edildiğinde taklit hissi uyandıran bir basitliğe dönüşeceği için tekil ve belirli kullanımlarla sınırlı kalmıştır. Pacheco’nun önerisinin devamlı kılınması için ise tabloya bakanın hemen fark edemeyeceği daha gizli ve sofistike oluşumlarla kenar sınırları aşılmalıdır. Acaba gerçek mekânla resmin mekânını aynı anda sonlandırarak umutsuzca herşeyi çerçevenin içinde tutmaya çalışan kapalı yapılar yerine, kendi sınırlılığının farkında olduğu için seçilen düzlemsel kesitle mekânın tablonun dışında da devam ettiği izlenimi uyandıran açık yapılar kullanmak burada bir çözüm olabilir mi? Panofsky’nin, bu tür yapıların öncü örneklerinden olan Jan van Eyck’in *Meryem Kilisede* isimli eseriyle ilgi yaptığı uzamsal çözümleme cevap niteliğindedir:

.... mekânın başlangıcı artık resmin sınırıyla örtüşmemekte, aksine mekânın başladığı yer, resim düzlemini ortasından kesmekte, böylece mekânın başlangıcı resim düzleminden öne doğru taşmakta, hatta mesafe kısa tutulduğunda, tablonun önünde duran bir izleyiciyi bile içine alabilecekmiş gibi görünmektedir: Resim burada, hem ölçüleri bakımından hem anlamsal olarak “gerçeklikten bir kesit” haline gelmiştir ve *tasavvur* edilen mekân artık *temsil* edilen mekânın ötesine geçerek dört bir yana uzanmaktadır – böylece tam da resmin sonluluğu, mekânın sonsuzluğunu ve sürekliliğini hissedilebilir kılmaktadır (Panofsky, 2013: 44-45).

Kullandıkları yüzeyin sınırlarının ve uzamsal temsilin kısıtlı olanaklarının ayırdına varan sanatçılar, her şeyi gösterme arzusundan farklı şekillerde feragat etmişlerdir. Ufuk çizgisini aşağıya çekerek resmin yoğunluğunu azaltan Hollandalıların³⁸ ya da koyu gölge (*tenebrizm*) ve *chiaroscuro* gibi tekniklerle resmin büyük bir bölümünü karanlıkta bırakan İtalyanların söz konusu yöntemleri, Barok dönem örnekleri olarak bu bağlamda yeniden okunabilir mesela. Ama içeriğin azalan

³⁸ Wölfflin “Hollanda inceliğine karşı Flaman kitleselliği”ni yorumlarken şöyle yazar: “Rubens ufuk çizgisini çok yukarıya alır ve maddi nesneleri doldurarak resmi ağır bir hale getirir, Hollandalılarda gökle yerin oranı bundan tamamıyla başkadır: Ufuk çok aşağıdadır, hatta resmin beşte dördünün havaya bırakıldığı bile vardır” (1990: 18-19).

yoğunluğunu dışarıya almadan resim uzamının görünür kısmını sadeleştirmenin tek başına bir anlamı olmayacaktır. Eğer “resmin sonluluğu, mekânın sonsuzluğunu ve sürekliliğini hissedilebilir” kılacaksa bunun en makul yolu tabloya kabul edilebilir bir uzamsal devamlılık hissi verilmesidir. Panofsky “keşfedilmesi, sonsuzluğun keşfi için adeta somut bir simgedir” (2013: 41) diyerek bu konudaki tüm ağırlığı tek kaçış noktalı perspektife verir. Çünkü ona göre bu yöntem sayesinde ortaya çıkan “düzlem sağı ve solu kapalı olan ve resmin yan kenarlarıyla sonlanan bir mekân kutusu değildir artık” (2013: 41). O artık dört yana açılabilme potansiyeli olan geçirgen bir yüzeydir. Ama bu geçirgenliğin alan dışı tasavvuruyla mümkün olduğu da bir gerçektir. Perspektif bu tasavvuru güçlendirdiği için tablo uzamının kendi içine kapanmasını engellemektedir. Perspektif etkisiyle güçlendirilmiş alan dışı düşüncesi aynı zamanda, eserin gerçeklik izlenimini de güçlendirecektir. Çünkü elde edilecek süreklilik hissi sayesinde tablo tüm maddi varlığından (kanvas yüzey, boyar maddeler vs.) sıyrılarak bir pencere kadar saydamlaşacaktır. Çerçevenin dışında devam ediyormuş gibi görünen bir mekân, yapmacık bir şekilde sonlandırılmaya çalışılan uzamdan çok daha gerçekçi ve şeffaftır. Sanatın kendini araştırdığı ve sorguladığı dönemin en önemli ressamlarından olan René Magritte’in *La Condition Humaine* serisinde, resmi alan dışıyla birlikte düşünmenin onu nasıl saydamlaştırdığı³⁹ ve bu sayede gerçekliğe nasıl bir pencere açıldığı farklı tablolarla görselleştirilmiştir. “Temsil olgusunun üzerine gitmesi, gerçeklikle yanılısama, nesneyle imgesi arasındaki ilişkiyi irdelemesi” (Antmen, 2009: 138) ile bilinen sanatçı bu tablolarda, gerçeklik ile onun temsili arasındaki ilişkinin yanıltıcı doğası üzerine çerçeve dışı üzerinden de bakmıştır. Modern resmin diğer bir önemli ismi olan Edward Hopper ise Amerikan günlük yaşamından aldığı alışılmamış uzamsal kesitler ile çerçeve içerisinde ciddi bir boşluk ve yarım kalmışlık duygusu oluşturur. Bu duygunun alan dışıyla kurduğu yeni ilişki tarzını Bonitzer şöyle açıklar:

³⁹ *La Condition Humaine*’da saydamlığa (transparency) yapılan vurguya Newall dikkat çeker (2011: 96-97).

Hopper'ın resminde, Bazin'in tablonun çerçevesiyle ekranın kaş'ı arasında kurduğu karşılığı 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 dekadrajı) (2006: 169).

Fotoğraf ve sinema, başka birçok yönde olduğu gibi alan dışının kullanımı konusunda da resmi farklı arayışlara sokmuştur. Çünkü gerçekliğin mekanik tekrarı alan dışına bakışı da değiştirmiştir. Özellikle hareketli görüntü, çerçevenin dışına dönük işaretlerin bolluğundan dolayı burayı yeniden tanımlarken anlatı sinemasının diegetik uzam noktasındaki hayati ihtiyaçları onun etkinliğini ve önemini katlayarak artırmıştır. Bu nedenlerle çerçeve dışı gerçek kimliğini sinemada bulmuştur demek abartı olmayacaktır.

b. Alan Dışının Sinematik Kimliği, Tanımı ve Tipleri

Alan dışının ortaya çıkabilmesi için öncelikle bir alan içi uzamın var olması gerekir. Bu ise bir sınırın varlığını şart koşar. Yukarıdaki giriş tartışmasında da görüldüğü gibi bilinen her enformatik yapının bir sınırı vardır zaten. Bu durumda zihnimizle kavrayabildiğimiz her kümenin bir de dışı vardır. Ama bu dışın belirgin ve işlevsel olabilmesi için sınırın, yani çerçevenin de belirgin olması gerekir. Aksi takdirde 'dışarı' düşüncesi zayıf kalacaktır. Bu nedenle bir yapının duvarına rastgele çizilen resmin, ortalığa yapılan kaidesiz heykelin ya da dört tarafı da seyircinin bakışına açık olan klasik anfi sistem sahnelemenin; dörtgen kanvas yüzeydeki resme, baldekenli⁴⁰ heykele ve *proscenium arch*'li⁴¹ sahnelemeye nazaran alan dışı bağlamında çok daha eksik oldukları söylenebilir. Tüm eksikliklerine rağmen bunların da bir dışı vardır elbette. Ama sınırın belirsizliğinden dolayı bu dış söz konusu resme, heykele ya da tiyatro oyununa herhangi bir estetik ya da anlatısal katkı sağlayamaz. O yüzden eseri

⁴⁰ Baldeken (baldachin) ya da ciborium, genellikle, kilise gibi mabetlerde kutsal alanın üzerindeki örtüyü isimlendirmek için kullanılmaktadır (Stokstad & Cothren, 2011: 467). Ama Panofsky baldekene, Romanesk ve Gotik ayrımında eseri ortamdaki yalıtıcı bir unsur olarak da önemli görevler yüklüyor (2013: 35-37).

⁴¹ "Sahne kemeri" olarak çevirebileceğimiz *proscenium arch*'i, çerçevenin tiyatrodaki karşılığı olarak değerlendirebiliriz.

ortamdan yalıtacak belirgin bir çerçevenin varlığını, dışarıda kalanın nimetlerinden faydalanabilmenin ilk şartı olarak ortaya koyabiliriz.

Sınır varsa ötesi de vardır. Sınır ne kadar belirginse ötesi de o kadar kesindir. Ama bu kesinlik tek başına dışarının içerden hissedilmesini garanti etmez. Aksine sınırın katılığı içerisi ile dışarısı arasındaki geçişliliği engelleme eğilimindedir. Ancak içerden verilen güçlü işaretler sınırın ötesini hissedilir kılar. Bu işaretleri takip eden alımlayıcı, orada daha büyük bir küme olduğunun ayırdına varmakla kalmaz, aynı zamanda bu daha büyük ötenin bir takım özellikleri hakkında da fikir yürütebilir. İçerden dışarıya doğru atılan bir bakış ya da çerçevenin diğer tarafını işaret eden kaçış çizgileri sınırlı görsel yüzeylere yerleştirilebilir. Ama bu işaretlerin⁴² hiçbirisi de dışarıda başlayıp içeride devam eden ya da içerden çıkıp dışarıya uzanan bir hareket kadar çerçeve ötesini duyumsatamaz. Çünkü hareket, tüm durağan grafik unsurlardan daha fazla dikkat uyandıran oldukça dinamik bir elemandır. Ama çerçeve dışının sinemada çok merkezi bir öneme sahip olmasının tek nedeni hareket değildir. Anlatıcılık, zamansallık, kurgusal düzenleniş ve ses gibi başka birçok etmen sinemanın görülebilir kısmını çerçevenin diğer tarafıyla sürekli etkileşim halinde tutar.

Etkileşimli ve dinamik yapı hareketli görüntünün en temel niteliklerindendir. Bu yapı, farklı düzeylerdeki iletim araçlarının sınırsız sayıdaki kombinasyonu ile meydana gelebilecek her türlü yaratıcı operasyona zemin hazırlar. “Sinemanın görüntüleri öncelikle birer işlemdir, söylenebilir olan ile görülebilir olan arasındaki birtakım ilişkilerdir, neden ile sonuç ve önce ile sonrayla oynamanın birer tarzıdır” (2008: 8) der Rancière. Biz bu listeye görülebilir ile görülemeyen, içerde tutulanla dışarıda bırakılanı da rahatlıkla ekleyebiliriz. Hatta bunların meydana getireceği işlemlerin diğerlerinden çok daha kullanışlı olduğunu dahi iddia edebiliriz. “Sinema bir uzantılar ile belirtiler

⁴² Çerçeve dışını duyumsatan söz konusu işaretlerin neler olduğu ve bunların nasıl işlediği, “Görünmeyenin Görünürlüğü” adlı sonraki alt başlıkta daha detaylı bir şekilde tartışılacaktır.

aracı ve sanattır. Anlamanın çoğu gördüğümüzden (ya da duyduğumuzdan) değil ama görmediğimizden ya da daha doğru bir deyişle gördüğümüzle görmediğimizin devam eden ilişkisinden gelir” (2011: 164) diyen Monaco’yu da bu konuda referans gösterebiliriz. Ama bu dayanak, görünmeyen ya da dışarıda bırakılanın nasıl olup da sinematik anlamın üretiminde bu kadar işlevsel hale geldiğini tek başına açıklamaya yetmeyecektir. Neden alan dışı sinemada, diğer sınırlandırılmış görsel uzamlara nazaran çok daha fazla ön plana çıkmıştır? Bu soruya makul cevap ya da cevaplar bulabilmek ancak, alan dışının ne olduğunu anlamakla; yani onun doğasını, işleyişini ve farklı yönlerini ortaya çıkarabilecek geniş çaplı bir soruşturma ve tanımlama girişimiyle mümkündür.

Diğer görsel sanatlarda doğrudan çerçeve dışını ele alan çalışmalar yok denecek kadar azken, konu sinema olduğunda Bazin’den Burch’a, Bonitzer’den Deleuze’a ve hatta Barthes’a kadar birçok kayda değer isim bununla ilgili önemli görüşler ortaya koymuşlardır. Herkes kendi uzmanlık alanının (neo-formalist, gerçekçi, fenomenolojik, epistemolojik, göstergebilimsel vs.) penceresinden konuya farklı yorumlarla ve farklı kavramlarla açıklık getirmeye çalışmıştır. Sırf bu kuramsal zenginlik bile alan dışının sinema için ne kadar vazgeçilmez olduğunu göstermektedir. Ama diğer taraftan ortaya çıkan bu geniş kavramsal ve kuramsal çerçeve bizim konuyu sınırlandırmamızı ve düzgün bir akış çıkartmamızı zorlaştırmaktadır. O nedenle burada, temelden karmaşığa ve biçimselden felsefi olana doğru ilerleyen bir rota belirlemek en makul çözüm gibi durmaktadır.

Çerçeve dışının en temel ve biçimsel tanımını ciddi olarak yapan ilk kişi Noël Burch’tür. Kuramcı ‘*Nana, or the Two Kinds of Space*’ başlığı altında, “film biçiminin diyalektik boyutlarından biri”nin (1983: 22), yani alan dışı uzamın sinema anlatısı için ne kadar önemli olduğunu göstermekle kalmamış, bununla ilgili bir tür konumlandırma

ve sınıflandırma girişiminde de bulunmuştur. Sinema uzayını tanımanın yolunun, birbirleriyle diyalektik bir ilişki içinde olan çerçeve içi ve çerçeve dışı uzamı tanımaktan geçtiğini düşünen Burch, ekran kenarları ile kameranın görüş noktasını baz alarak alan dışı bölümleri şöyle tanımlar:

Ekran dışı uzam altı parçaya bölünmüştür: Bu alanlardan ilk dördünün dolaysız sınırları çerçevenin dörtkenarı tarafından belirlenmiştir. Açıkça basitleştirilmiş bir tanımla bunlar, hayali olarak kesilerek çevreleyen uzama yansıtılmış bir pramidin dört yüzüne karşılık gelirler. Beşinci bölüm aynı belirgin geometrik hassasiyetle tanımlanamasa da çerçeve çizgilerinin belirlediği dört uzam bölümünden oldukça farklı olan ‘kameranın arkasındaki’ alan dışı uzamı (filmdeki karakterler bu uzama genellikle kameranın sağından ya da solundan geçerek ulaşırlar da) hiç kimse reddetmeyecektir. Son olarak setin ya da oradaki nesnelerin arkasındaki uzamı kapsayan altıncı bir bölüm vardır. Karakter, bir kapıdan çıkarak, bir caddenin köşesini dönerek, bir sütunun ya da başka birinin arkasında kaybolarak veya benzer başka hareketler sergileyerek buraya ulaşır. Alan dışı uzamın bu altıncı bölümünün dış sınırları ancak ufkun ötesindedir (1983: 17).

Konum belirlemeye dayalı bu oldukça somut tanımlama girişiminin devamında Burch, söz konusu dış uzam bölümlerinin sinematik mekânın kurulumunda ne kadar işlevsel olduklarını ve bunların ne tür yöntemlerle kendilerini belli ettiklerini Jean Renoir’ın *Nana* (1926) filmi üzerinden analiz eder. Dış uzayın altı farklı bölümü de (aşağı ve yukarı bölümler çok nadir olmakla birlikte) değişik şekillerde filme dâhil olurlar. Filmdeki çekimlerin çoğunda; karakter giriş çıkışlarıyla, dışarıya doğru yapılan bakışlarla, nesnelerin ya da vücudun bir bölümünü dışarıda bırakan kadrajlarla iç uzay ile dış uzay sürekli etkileşim halindedir. Bunların dışında, boş uzamlar da, alan dışıyla ilgili beklentiler üretilmesinde ve orada hayali dünyalar kurulmasında önemli roller üstlenir. Renoir, karakterlerin sahneye girmesinden önce ya da onlar sahneden çıktıktan bir süre sonra da boş mekânı göstererek alan dışını düşünmeye teşvik etmektedir. Ama Burch, boş uzamla vurgulanan alan dışının daha önemli iki ustası olarak Ozu ve Bresson’u örnek gösterir. Daha sonra bunlara Antonioni’yi de ekler. Kuramcı ayrıca sesin ve kamera hareketlerinin alan dışı üzerindeki etkilerine de formalist bir yaklaşımla açıklık getirmeye çalışır (Burch: 1983: 18-29).

Burch'ün analizi sinemasal anlam üretiminde alan dışının en az çerçevenin içindekiler kadar işlevsel olduğunu göstermesi açısından önemli bir girişimdir. Bu teknik yaklaşım aynı zamanda, görünmeyen uzamın neden resim ve fotoğraf gibi statik düzlemlerde değil de filmlerde bu kadar ön plana çıktığını açıklar niteliktedir. Çünkü alan dışını ortaya çıkaran unsurların büyük bir bölümü hareketle ilgilidir. Oyuncuların giriş-çıkış eylemleri ve dışarıya yönelen bakışları olmasa çerçevenin katı sınırlarını aşmak bu kadar kolay olmayacaktır. Söz konusu dışa dönük bakışlar tabii ki resim ya da fotoğrafta da olabilir. Hatta Hareketsiz düzlemlerde de dışarıyı işaret eden yarım kalmış eylemler bırakılabilir. Açık yapılar sadece sinemaya özgü değildir. Ama hareketin ve dolayısıyla da gerçek zamanın olmadığı tekil görseller bu açıklığı ve yarımılığı tamamlayacak zamansal düzenlenişten (dizimsellikten) yoksun oldukları için alan dışını kendi imkânları dâhilinde açıklayamazlar. Buradaki alan dışı hep alımlayıcının hayal gücündeki tamamlayışa bağımlı kalacaktır. Sinemada ise bir sonraki çekim somut olarak anlamı tamamlayabilir. O nedenle dizimsel yapılanma ve zamansal kurgu da alan dışının kurulumunda en az hareket kadar önemlidir. Ancak bu önemin tüm filmsel kompozisyonlarda eşit oranda olduğunu söyleyemeyiz. Bazı düzenlemeler kendisine fazlasıyla yeterken bazıları bir sonraki çekim olmadan anlamsal olarak kesinlikle eksik kalırlar. Bu ise doğrudan kompozisyonun açıklık ya da kapalılık derecesiyle ilgilidir.

‘Açıklık’ ya da ‘kapalılık’ denildiğinde zihinde kabaca bir şeyler canlanıyor olsa da bunların neye göndermede bulunduğu ve hangi bağlamda kullanıldığı açıklanmadığı ve bu ifadelerin belirgin tanımları yapılmadığı sürece çerçeve dışına nasıl bir etki yaptıkları da tam olarak kestirilemez. Mesela burada kastedilen, bütünsel bir anlatı olarak filmin seyircinin katılımına ve yorumuna uygun olup olmadığı mıdır, yoksa tekil unsurlar olarak her bir çekim kümesinin diğer çekimlerle ya da çekimin çerçeve dışıyla kurduğu ilişki midir? Daha çok alımlayıcı (seyirci) ve eser arasındaki ilişkiye odaklanan ve özellikle Umberto Eco’nun klasik-modern ayrımında ele aldığı açıklık-

kapalılık yorumu ile çerçevenin tekil durumu arasında mutlaka bir ilişki vardır. Çünkü bir yapıt “yeniden yaratılamazlığı zedelemeksizin bin bir farklı şekilde yorumlanabiliyorsa” (Eco, 2000: 65) bunda, dışarıda bırakılan unsurların ve onların yarattığı boşlukların da mutlaka katkısı olacaktır. Ancak Eco’nun tanımladığı ‘yorumu ve yeniden yaratıma açıklık’ sadece çerçeveyi değil, bütün olarak yapıtı (filmi) ilgilendirdiği için burada çok genel kalmaktadır. Başka bir genellik de, Chaudhuri ve Finn’in Yeni İran sinemasına atfen söyledikleri “açık imge” (2016: 156) tarzı söylemler için geçerlidir. Bu ve benzeri çalışmalardaki kapsayıcılık ise, yapıtın bütününe ele alınmasından ziyade film imgesinin çok yönlü okunmasından kaynaklanmaktadır. Kültürü ve mevcut toplumsal şartları da içerecek kadar kapsamlı olan bu yaklaşım da yine başka bir tartışmanın konusudur. Ama alan dışının tanımlanmasına dönük şu anki sınırlı giriş değinisinde grafiksel ve biçimsel bir tartışma yeterli olmanın ötesinde, konunun dağılmaması açısından gereklidir de. Bu görsel sınırlılıklar dâhilinde olaya yaklaşıldığında ise ortaya çıkacak en önemli ikilem; tüm kapalı kompozisyonların alan dışıyla bağıını koparıp koparmadığıdır. “Eğer çerçevenin görüntüsü kendi içinde yeterliyse, o zaman buna ‘kapalı biçim’ deriz” (Monaco, 2011: 179) şeklindeki yalın tanımı tercih edersek sorun kendiliğinden çözülmüş olacaktır. Buna göre anlamın tamamlanması için alan dışına ve/veya bir sonraki çekime ihtiyaç duyan biçimler açık iken, anlamı buralardan bağımsız olarak kendi kendine kurabilenler kapalıdır. Daha esnek başka bir tanımlama ise aynı şeyi tekrarlıyormuş gibi görünse de kapalı biçimi alan dışından tamamen soyutlamaz:

Açık filmlerde öykü dünyası, sanki aktarılan şey kamera durduğunda aynı şekilde de devam edecekmış ve hayat çerçevenin sınırları dışında akışını sürdürecekmış gibi görünür. Buna karşılık kapalı biçim, içe dönüktür; dünyanın bütünselliği (tanımı gereği, perde dışı uzamı da kapsayan) görüntü çerçevesinin içindedir. Açık biçim ise, merkezi konumda ve dışa dönüktür. Burada (hareketli bir pencere olarak) çerçeve, potansiyel olarak sınırsız dünyanın bir parçasını sunar (Elsaesser ve Hagener, 2014: 36).

Buna göre kapalı biçimin alan dışıyla ilişkisinin tamamen kesildiğini söyleyemeyiz. Zaten mantıksal olarak da bir çerçeve ne kadar kendine dönük olursa olsun mutlaka bir şeyleri dışarıda bırakacaktır. O halde farkı belirleyen nedir? Sonuçta en meşhur örneklerini Kuleşof'un kurgu deneylerinde⁴³ gördüğümüz bariz açık biçimler alan dışı bilgisi olmadan tamamen yarım kalacakken ve bir sonraki çekimle tamamlanacakken; erken dönem tiyatral filmlerdeki veya John Ford'un ya da Orson Welles'in derinlikli sahnelemelerindeki gibi enformatik doygunluğa ulaşmış olanları kendi kendilerine yetebilmektedirler. Kendisine yetebilen 'doymuş' bir çerçevenin dışarıyla kurduğu bir ilişkiden bahsetmek doğru olabilir mi? Eğer alan dışından ve kapalılıktan anladığımız sadece fiziksel sınırlar ve somut dışarısı ise tartışma burada sona erer. Ama alan dışı mefhumu Burch'un giriş seviyesi tartışmasıyla özetlenip bırakılamayacak kadar karmaşık ve çok yönlü bir olgudur. Bir kere tüm diğer ikincil bağlantılardan (kültürel, psikanalitik, ideolojik vs.) önce, ontolojik ve fenomenolojik düzeyde ilgiyi hak eden bir yönü vardır çerçeve dışı uzamın. Kapalı ne kadar kapalı ya da dışarısı ne kadar dışarıdır? Çerçevenin içi sınırlı ve eksik bir kümeysen onun tamamlayıcı olan alan dışı sonsuzluğa ya da düşünce ötesi bir tamlığa mı tekabül etmektedir? Dahası duyuşsal olarak görünmeyen bir mecra nasıl olup da imgelemde kendini böyle var edebilmektedir? Bu yönleriyle bakıldığında alan dışının neredeyse tinsel düzeyde bir muğlaklığa sahip olduğu düşünülebilir. "Çerçeve-dışı ne görülen ne de duyulana, ama yine de tam olarak mevcut olana işaret eder" (2014: 30) şeklindeki tanımla tam da böyle bir muğlaklığı akla getiren Deleuze'un aynı zamanda

⁴³ Alan dışına doğru bakan bir oyuncunun ifadesiz yüz çekiminin başka çekimlerle kurgulanarak anlamı tamamladığı Mosjukin deneyi burada özellikle ideal bir örnektir. Çünkü bu deney, açık kompozisyonların montaj ve alan dışı bilgisiyle tamamlanabilirliğini (ya da manipüle edilebilirliğini) açıkça göstermektedir. Özde bu deneyin, genelde ise tüm Kuleşof tarzı kurgusal manipölasyonların alan dışıyla olan ilişkisine Bonitzer, Bazin'in ifadelerini kullanarak şu şekilde dikkat çeker: "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 uyuşumlarla, yeniden çerçevelemelerle, bunun böyle olduğunu bize 'kanıtlayabilmesi'dir" (2006: 77).

alan dışını açık kompozisyonlarla sınırlayan yüzeyselliğe net bir şekilde karşı durması da tesadüf değildir.

Çerçeve ve çerçeve dışı tartışmasında da yine Bergson'un metafizik jargonundan ve ilginç metaforlarından beslenen Deleuze için buradaki en önemli kavram 'ip'tir. Onu bu noktaya getiren düşünce akışının en başında ise çerçeve dışıyla ilişkinin belirli bir çerçeve türüne ait olmadığı gerçeği vardır: "Her kadraj bir çerçeve-dışı belirler" dedikten sonra ekler "Yalnızca biri çerçeve dışıyla ilişkili olan iki çeşit çerçeveden bahsedilemez; daha ziyade, çerçeve-dışının, her biri bir kadraj tarzıyla ilişkili çok farklı iki yönü vardır" (2014: 30). Çerçeve-dışının tek bir türünün olmadığını, çerçevenin esneklik ve geçirgenlik derecesine göre dışarının da farklılık gösterebileceğini ortaya koyan bu yaklaşımın Bergson'un 'ip' ile olan bağı ise şöyledir:

Kapalı bir sistem hiçbir zaman mutlak olarak kapalı değildir; bir yandan mekan içinde "ince" bir iple diğer sistemlerle az çok bağlanırken, diğer yandan ona bu ip boyunca bir süre aktaran bir bütünle birleşir ya da yeniden onun bir parçası olur. Bu durumda, Burch'la birlikte, somut mekan ile çerçeve-dışındaki tahayyül edilen mekan arasında, tahayyül edilen mekanın çerçeve içine girip böylece çerçeve dışı olmayı bıraktığında somut hale geldiği fikrine dayanan bir ayrım yapmak yeterli olmayabilir. Kendi içinde ya da başlı başına çerçeve-dışının aralarında doğa farkı olan iki yönü zaten vardır: Bir görelî yönü vardır ki, buna göre kapalı bir sistem mekan içinde görülmeyen ve sırası geldiğinde görülmemiş yeni bir küme ortaya çıkararak olsa da, görülebilecek olan ve bunun da sonsuza kadar sürdürülebileceği bir kümeye bağlanır; bir de mutlak yönü vardır ki, buna göre kapalı sistem, artık bir küme olmadığı gibi görünenin düzenine de ait olmayan, evrenin bütününe içkin bir süreye açılır. "*Pragmatik*" olarak gerekçelendirilmeyen dekadrajlar varoluş nedenleri olarak tam da bu ikinci yöne işaret ederler (Deleuze, 2014: 31-32).

Sinemadaki hareketin mekanik yorumuna dair yaptığı itirazına daha önce yer verdiğimiz filozof benzer bir itirazı bu kez alan dışı için ortaya koymaktadır. Buna göre, salt biçimsel bakışla yaklaşıldığında alan dışıyla ilişkisini sıfıra indirgiyormuş gibi görünen kapalı yapılar aslında başka bir dışarıyı; çerçeveyi genişletmekle ya da kamerayı kaydırmakla ortaya çıkamayacak olan özel bir bölgeyi akla getirmektedirler. Deleuze'un "tamamıyla kapatılmış bir sistemin, çerçeve-dışını yalnızca görünürde ortadan kaldırdığı ve ona kendi tarzında en az o derece belirleyici, hatta daha belirleyici bir önem attığı" (2014: 30) şeklindeki bu yaklaşımını doğrulayacak yönetmenler

kimler olabilir? Dreyer, Antonioni ve (bazı yönleriyle de) Hitchcock onun verdiği örneklerdir. Ayrıca, çerçeve içeriğini olabildiğince gevşek tuttuğu halde bu içeriğin mevcut alan dışıyla da belirgin bir bağ kurmasını engelleyen Bresson'un ya da iç içe çerçevelerle ve keskin kompozisyon hatlarıyla sıkıca kapattığı 'yastık çekimleri'nin⁴⁴ hali hazırdaki anlatı akışıyla bağını zayıflatan Ozu'nun filmleri düşünüldüğünde de böyle bir aşkın alan dışı ihtimalinin mümkünlüğü fikri güçlenmektedir. Bresson'un, Tarkovski'nin ya da Ozu'nun filmleri "[P]ragmatik' olarak gerekçelendirilmeyen dekadrajlar"ı (Deleuze, 2014: 32), yani neden-sonuç ilişkisine dayalı anlatısal motivasyonun zayıf olduğu bağımsız çerçeveleri sıklıkla barındırırlar. Bir sonraki çekimle ya da fiziksel alan dışıyla bağı zayıflayan çerçevelerin, temel duygulara hitap eden geleneksel anlatı sinemasında değil de, çoğunlukla düşünsel yoğunluğu olan özel yapımlarda karşımıza çıkması ise aşağıdaki tespitin pek de zorlama olmadığını göstermektedir:

Görünen kümeyi öteki görünmeyen kümelere bağlayan ip ne denli kalın olursa, çerçeve-dışı, mekâna mekân eklemek olan birinci işlevini o denli iyi yerine getirecektir. Ama ip çok ince olduğunda, çerçevenin kapanımını güçlendirmekle ya da dışarıyla olan bağını koparmakla yetinmeyecektir. Görece kapalı sistemin bütünüyle yalıtılmasını sağlamayacaktır kesinlikle, bunu yapması imkânsız olacaktır. Ama ip ne denli ince olursa, süre sistemde o denli örümcek gibi aşağıya inecek ve çerçeve dışı da hiçbir zaman bütünüyle kapalı olmayan sisteme, mekânsallığın ötesini ve tinsel olanı dahil etmek olan diğer işlevini o denli iyi yerine getirecektir (Deleuze, 2014: 32-33).

Birisi hemen çerçevenin dışındaki komşu mekânlara, diğeri ise (bakış açısına göre) imgesel ya da mutlak düzeydeki başka bir öteye gönderme yapan bu iki kategori arasındaki ayrımın büyüklüğü, her şeyi özetleyecek tek bir çerçeve dışı tanımlı yapmanın o kadar da kolay olmadığını göstermektedir. Çünkü ekranın içereemedikleri, sadece büyüklük olarak değil, çeşitlilik olarak da içerebildiklerinden daha fazladır. Bu nedenle her farklı bakış alan dışında kendince bir şeyler bulabilir ve kendi görüşüne göre yorumlar üretebilir. Dışarının yarı bilinmezliği ve muğlaklığı da bu yorum zenginliğinin

⁴⁴ Burch, Ozu'nun filmlerindeki, mevcut anlatıda belirgin bir işlevi olmadığı için "diegetik akışı askıya alan" sıra dışı çekimlerine, geleneksel Japon şiirindeki yastık sözcüğüne (makurakotoba) atfen "yastık çekim (pillow-shot)" adını vermiştir (2004: 160).

önünü açmaktadır. Çerçeve dışını metafiziğin sınırlarına dayandıran Deleuze de zaten bir parça bu muğlaklıktan cesaret almıştır ve yukarıda tartışıldığı gibi biri “aktüel” diğeri ise “virtüel” (2014: 33) bağlantılı olan iki farklı alan dışı fikrini ortaya atmıştır. Çerçeve dışıyla ilgili yapılan başka değerlendirmelere baktığımızda ise bunların büyük oranda ‘aktüel’in ilgi alanında kaldığını söyleyebiliriz. Ama tek başına bile bu alanın bir ucu varoluşçu fenomenolojiye⁴⁵ diğeri bir ucu ise anlatıbilime uzanabilecek kadar geniştir.

Gözle görülemediği halde anlıkla duyumsanabilen bir mefhumun fenomenolojisi de oldukça ilgi çekicidir. Özellikle, görmeyi optik ve fiziksel oluşumlardan ziyade zihinsel süreçlerle açıklayan Maurice Merleau-Ponty’nin varoluşçu fenomenolojisi, bir yöntem olarak, alan dışı deneyimini değerlendirmek için oldukça davetkârdır. “Görüş, vücutta verilen işaretleri sıkı bir şekilde çözen bir düşüncedir” (2012: 48) der Merleau-Ponty. Bu ifade, alan dışı bilgisinin seyirci imgeleminde nasıl olup da canlanabildiğinin de bir özetidir adeta. Tamamen vücudun değil belki ama mevcut görüntülerin ya da akan sebep-sonuç zincirinin anlıkta çözümlenmesiyle seyirci çerçevenin dışındaki uzamı ‘görebilmektedir’. Bu yönüyle değerlendirildiğinde, görüngübilim metodolojisi, sadece seyirci ve karşı-kronotop ilişkisini araştırmak için kullanılabilir gibi görünmektedir. Zaten filmsel algı ile gerçek dünyanın algılanması arasındaki farklı irdeleyen erken dönem fenomenolojik çıkarımlar da (Arnheim ve Münsterberg’in çalışmaları gibi) hep izleyen öznenin odakta olduğu bu tür yaklaşımlara alıştırmışlardır

⁴⁵ Aslında klasik fenomenoloji de içinde barındırdığı aşkınlıktan dolayı bir parça tinseldir (ya da Deleuze’ün buradaki terminolojisiyle ‘virtüel’dir). Ama burada aktüelliğin tarafına kaydırılırken, Sobchack gibi isimlerin sinemanın fenomenolojisine çoğunlukla Merleau-Ponty’nin penceresinden bakıyor olmaları dikkate alınmıştır. Frampton, Merleau-Ponty’nin fenomenolojisini Husserl’inkinden şöyle ayırır: “Merleau-Ponty’nin varoluşçu fenomenolojisi, insan bilincinin cisimleşmiş doğasını vurgulamasıyla, Edmund Husserl’in aşkın fenomenolojisinden önemli ölçüde farklılık gösterir. Varoluşçu fenomenoloji, aşkın fenomenolojinin evrensel veya “özel” tanımlarını reddeder, cisimleşmiş ve tarihselleşmiş bir tanımı tercih eder -uzam ve zaman, yaşanmış deneyimin kapsamında nasıl olduklarıyla ilişkili olarak tanımlanmalıdır; bu anlamda da varoluşçu fenomenoloji, metafiziğe karşıttır (‘üçgen’ diye bir şey yoktur, sadece münferit üçgenler vardır)” (2013: 70).

bizi. Ancak Vivian Sobchack'ın film ile seyirciyi iki başka özne ve iki başka beden gibi değerlendirdiği radikal çıkarımları, seyirci odaklı klasik alımlama deneyiminin dışında bambaşka bir düşünüşün yolunu açmaktadır. Filmin metaforik değil, doğrudan ve ampirik bir bedene sahip olduğunu öne süren bu sıra dışı bakışın bizi ilgilendirme nedeni ise, filmin bedensel özneliliğinin en büyük kanıtı olarak görünmeyen uzamların varlığının ortaya sürülmesidir.

Sadece klasik fenomenolojiden değil, filmi izleme deneyiminden ve izleyiciden bağımsız değerlendirmeyen tüm çağdaş yaklaşımlardan da⁴⁶ sıyrılan Sobchack, geleneksel felsefenin ve deneyciliğin varlık ve yokluk terminolojisini de sakıncalı bulur. Çünkü bu kavramsallaştırmalar sorunlu bir özne-nesne ve düşünce-beden ayrımının da yolunu açar. O, bunların yerine, fenomenolojik yansıtmanın kullandığı görülebilir (*visible*) ve görülemez (*invisible*) kavramlarını tercih eder. Çünkü bu kavramlar varoluşsal doğayı ve bedenleşmiş bakışı (*embodied vision*) aydınlatan somutlaşmış tanımlardır. Söz konusu terimler görme ile özellikle ilişkilidirler ve var olma ya da yok olma durumuna ait bir takım genellemeleri ya da soyutlamaları önermezler. Ayrıca bunların sınırlı yapısı, deneyim dünyasına girişin diğer yollarına da açık kapı bırakır. Örneğin görünmeyen ya da görüş açısına göre 'yok olan' şey belki de duyulabilir. Diğer bir deyişle, bedenleşmiş özne tarafından herhangi bir şekilde duyumsanabilecek somutluğa sahip olan şey bakışın alanına girmediği için 'görünmez' olabilir. Ama bu onun yok olduğu anlamına gelmez. Merleau-Ponty'nin örneğini kullanırsak, bir lambanın sadece ön yüzünü görmemize rağmen onun görünmeyen taraflarının var olduğunu biliriz ve bu görünmezliği imgelemde tanımlarız. Lambanın arka tarafını göremiyor oluşumuz onun var olmadığı anlamına gelmez. Ama bu tamamlanabilirlik sadece onun varlığının değil, görülebilirliğin aşırılığının da bir neticesidir. Söz konusu

⁴⁶ "Güncel film teorisi -algı çalışmaları, bilişsel yaklaşımlar, fenomenoloji (görüngübilim) ve diğerleri-filmsel metnin algılanış koşulları dışında incelenebileceği görüşüne itiraz eder" (McGowan & Kunkle, 2014: 18).

aşırılık, çevremizdeki uzamı boyutla ve yeniden görüşün olasılıkları ile doldurur. Lambanın görsel imgesi salt iki boyuta ya da saklı tarafların ihmal edildiği mevcut görülebilirliğe indirgenemez. Bu nedenle Merleau-Ponty bedensel deneyimi incelemek için, gerçekliği doğrulamaya dayalı tek düze klasik algı anlayışının yerine, algımızın görünen ve görünmeyen tüm muhitlerini göz önünde bulunduran başka bir yolu benimser (Sobchack, 1992: 291-292).

Sinema özelinde, görülemeyen ama varlığı çok güçlü bir şekilde hissedilen bu bölgelerin bir ucunda alan dışı uzam, diğer ucunda ise alan dışı özne vardır. Oldukça dünyevileşmiş bir gözü (*enworlded eye*) temsil eden alan dışı özne, bakışı yasalaştırır, görüşü yeniden düzenler ve eseri görülür bir imge olarak derinleştirerek çerçeveler. Öncelikle kendi üzerine yansıdığı için bakışımız, dünyayı ve yaşayan bedenlerimizi iki taraflı dinamik bir yapı olarak sentezler. Bu yapı aslında, görülebilen ile görülemeyen arasındaki çaprazlama ilişkilerdir. Görüşümüz, hem dünyayı hem de bedenlerimizi, her biri diğerine dönüştürülebilecek durumda olan görülebilen ve görülemeyen yollara kurar. Bu yönüyle bakıldığında alan dışı uzam da, kendi bakışını arayan bedenleşmiş görüşün bir kanıtı olarak düşünülebilir. Film deneyiminin sadece görünür yönlerine odaklanan ve sinemanın öznelleşmiş bakışını ihmal eden geleneksel kuramlar pek üzerinde durmamış olsa da, alan dışı uzam da filmin bedenini böylece olumlar (Sobchack, 1992: 268, 292).

Her dünyevi cisimleşmede olduğu gibi sinematik oluşumda da gördüğümüzü tamamlayan bir görünmezin oluşu ile filmin bedeni arasında kurulan bağıntı mantıklı görünmektedir. Ayrıca gerek Lacancı psikanalizde gerekse de algı ve bilinçle ilgili başka benzer yaklaşımlarda öznel bilincin kendini tanıması (yansıtmaları) için bir araç olan öteki fikri de filmsel bakışta yine alan dışında kalan dış uzayla maddileşmektedir. Görünmeyen ötenin varlığı, görünür olanın bedenini ve kendine bakışını mümkün

kılmaktadır (ya da doğrulamaktadır). Aslında kavramlar bu kadar özgün (filmin bedeni ya da film-beden) olmasa da benzer çıkarımlara Sartre gibi başka varoluşçuların fenomenolojileri yardımıyla da ulaşılabilir.⁴⁷ Ama burada, filmin ilişki içinde olduğu ve onun üzerinden kendini konumlandığı öteki sadece çerçevenin dışında değildir. Frampton bunu, yine Sobchack referansı ile şöyle açıklar:

Sobchack'ın filmi bir beden olarak görme hamlesinin önemi, toplumsal anlama olanak tanımasından kaynaklanır —konumlaşmış, tarihsel bir filme, yani dünyayla ve diğer filmlerle ilişkili olarak belli bir yönelimi olan bir bedene olanak tanır. Dolayısıyla, bu öteki-bedene etik bir bağlanım söz konusudur. Film-bedenin (metaforik olmayan film-bedenin) maddiliği kendine ait bir dünyayı, kendi film-dünyasını *talep eder* — zamanın ve uzamın geçiciliği bir araya getirilir ve onun deneyiminde birleştirilir. Film bir beden olarak imlemek, sinemasal olanın tutarlılığını mümkün kılar. Beden gerçekliğe göredir, film de kendi dünyasına göredir (2013: 75).

Kendi dünyasındaki ayrılmış bedenini ve onun ötesini kuran filmlerin varlığı bu özellikleriyle bireyselleşmiş yönelimselliği çağırırsa da organik bilinçten ve benlikten ayrıldığı çok önemli noktalar da vardır. Öncelikle filmsel yönelim ya da odaklanma büyük oranda bir anlatısal motivasyonla hayata geçirilir. Filmsel bakış çoğunlukla bir öyküye odaklanır ve bu öykü de genellikle kurmacadır. Merleau-ponty'nin lambasının arka tarafını kendi imgeleminde tamamlaması gibi ekranın görünmeyen kısımlarını da seyirci zihinsel olarak tamamlar ve bu büyük oranda film bedeni doğrular belki. Ama yine de aradaki şu önemli farkı da akılda tutmak gerekir: Fiziksel nesnelerin görünmeyen kısımları büyük oranda gerçekten varken filmin kurmaca dünyasının ötesi sadece film setidir. Yani sinemanın görünmeyeni bir parça aldatmacadır. O nedenle, bu hileyi tamamen görmezden gelen bir alan dışı tanımı eksik kalacaktır. Tanımlamayı sadece diegetik evren üzerinden yapan çalışmalar ise herşeyi bu kurmacalık üzerine kurmaktadır. Mesela Pramaggiore ve Wallis'e göre “alan dışı, öykü dünyasının içinde olmasına rağmen geçici ya da kalıcı olarak izleyicinin görüş açısının dışında tutulan

⁴⁷ “Sartreci felsefede hiçlik hergünkü hayatın fenomenolojik deneyiminde temel ve görünmez bir bileşen haline gelir. Görünmez, ancak fiziksel gerçekliğin arkasına gizlenmiş algılanabilir bir boyuttur. Ve sinema bu ikisi arasındaki gerilimi temsile özellikle uygun bir araçtır. Başka hiçbir araç gerçekliğin fiziksel yüzeyini sinema kadar titiz bir şekilde temsil edemez ve başka hiçbir araç yüzeyin arkasındaki boşluğu sinema kadar güçlü bir şekilde ifade edemez” (Kovács, 2010: 101).

uzamlara gönderme yapar” (2008: 139). Buna göre perdenin sınırlarının ötesinde kalan uzam belirsiz bir sonsuzluk değil, öyküsel olarak bilinen ama görünmeyen belirli bir diegetik uzamdır. Üstelik bu uzamın çok önemli anlatsal işlevleri vardır ve Bonitzer’e göre bunlar sinemaya özgüdür: “Sinemanın farkı, alan dışı’nın kesintisizliği içinde olup bitenlerin, dramatik açıdan, çerçevenin içinde olup bitenler kadar -hatta bazen daha çok-önem taşımasıdır” (2006: 72).

Bonitzer’in burada referans aldığı mecra tiyatrodur. Sahneleme teknikleri açısından kısmen benzer mekanizmaları kullanan sinema ve tiyatroyu, çerçeve (ya da sahne) dışının dramaturjik olanakları açısından karşılaştırmak, alan dışının diegetik işlevlerini tanımlamaya çalışırken faydalı olabilir. Burada ilk akla gelen şey, alan dışının zihinsel ‘tanımlanabilirliğinin’ ya da fenomenolojik ‘tamamlanabilirliğinin’ tiyatroda da sinemadaki kadar belirgin olup olmadığıdır. Yani tiyatroda oyuncu, görüş alanından çıktıktan sonra da canlandığı karakter olarak varlığını sürdürebilmekte midir? Yoksa kurmaca düzeneğin sinemaya göre kendini çok daha fazla açık ettiği tiyatroda seyirci, sahnenin dışında kalan alanın ötesinde sadece kulisin ya da soyunma odalarının olduğunu çok mu farkındadır?

Tiyatronun inandırıcı öykü evrenleri kurma noktasında sinemanın gerisinde olduğu bilinen bir olgudur. Bazin’in de belirttiği gibi, tiyatrodaki yanılsama, sinemadakinin tersine “yazılı olmayan bir uzlaşma temeline” dayanmaktadır (2011: 107). Çünkü onun yapıntılığı sürekli kendini belli eder. Öyle ki ‘tiyatrallık’ sıfatı, yeteri kadar gerçekçi mizansene sahip olamayan filmlerin olumsuz bir özelliği olarak sıklıkla kullanılır. Bunun farklı nedenleri olabilir. Mesela Metz’e göre “Tiyatro gerçek olduğu için tiyatroya özgü düşsellik çok zayıf bir gerçek izlenimi sunmaktadır” (2012: 23). Yani tiyatronun kanlı-canlı yapısı onun öyküsel fantazmagorisini olumsuz etkilemektedir. Çünkü tiyatro seyircileri, kendileriyle aynı havayı soluyan oyun

karakterlerinin başka bir dünyaya ait oldukları fikrine kendilerini yeteri kadar kaptıramamaktadırlar. Alan dışı bağlamında bunun etkisi oldukça belirgindir: Sahneye inanmayan seyirci, onun ötesindeki dünyayı da doğal olarak kabul etmeyecektir. Çünkü tiyatro sahnesi, kurgu ya da kamera hareketleri gibi manipülatif araçlardan yoksun olduğu için sinemaya göre oldukça ‘dürüştür’ ve bu nedenle de alan dışı izlenimi açısından çok daha zayıftır. Diğer bir deyişle, seyirci görülür kısımların gerçekliğine tam olarak inandırılmadığı için görünmeyen ötenin varlığı da zayıflamaktadır. Bu yönüyle bakıldığında “Tiyatroda asla yalan söylenmemesinin nedeni, tiyatrodan alan dışı olmamasıdır” (Bonitzer, 2006: 143) ifadesinin tersiyeri daha makul gibidir. Yani aslında tiyatrodan yalan söylenemediği için orada alan dışı yoktur. Görünmeyen uzamın dramatik ve retorik imkânları üzerine düşünmekten özel bir heyecan duyan kuramcının, bunun sinemadaki ve tiyatrodaki karşılığı üzerine yaptığı başka bir tartışma ise bizim tespitlerimizle daha fazla örtüşmektedir:

Klasik tiyatro sahnesinin bir *off* uzayı vardır: Kulisler - klasik çağda, özünde gidimli olan dramın perdeler boyunca beslendiği, sahnenin basit dışı (*Horace*’ta *Camille*’in katli). Ama sinema belli bir biçimde bu klasik tiyatro senografisinden yola çıkarsa da, montaj, değişik plan büyüklükleri ve kameranın hareketliliği bu senografıyı tuzla buz eder, Burch’un “iki uzay” dediği *in* ve *off* uzaylar arasındaki ilişkiyi, oranı kökten bir dönüşüme uğrattır. Montaj, planların çeşitliliği, hareketli kamera, senografik kübün bu parçalanması akışkan, biçimlendirilebilir, canlı bir uzayın ortaya çıkmasına izin verir. Tiyatroda *off* uzay, çaresiz, *off*’tur, dış’tadır. Sinemada, tersine, zaman ve hareket boyutunda yer alır; alan/karşı-alan, pan, hatta ses bandı aracılığıyla, alan-dışı (*belli bir alan-dışı*, daha ilerde göreceğiz) alan *olur*, ya da tersi. Bu işleyiş, alan-dışının bu alan-oluşu ve tersi, Burch tarafından önerilen diyalektik terimini meşrulaştırır (Bonitzer, 2007: 14).

Tiyatroda çaresizce dışarıya mahkûm olan uzam sinemada her an kendini gösterebilir. Kurgu ve kamera hareketi gibi araçlarla elde edilen değişken ve geçirgen yapı, filmin öykü evreninin görünen ve görünmeyen kısımlarını yenileyebilmekte ya da bunların birbirleriyle yer değiştirmesine imkân tanıyabilmektedir. İlk çekimde ya da kameranın ilk pozisyonunda dışarıda olan uzam kesmeyle ya da kamera hareketiyle iç olabilmektedir. Bu geçirgenlik sinemanın tiyatroya göre alan dışını hem daha efektif ve hem de daha inandırıcı bir şekilde kullanabilmesine olanak tanımaktadır. Bu nedenle,

perdenin dışında devam eden bir yaşam genellikle sorgulanmadan kabul görme eğilimindedir. Ama bunun gerçekleşebilme oranı filmin inandırıcılığı ile doğru orantılıdır. “Ekranı bütün hileler mükemmel bir şekilde işlemek zorundadır. ‘Görünmeyen adam’ pijama giymeli ve sigara içmelidir” (Bazin, 2011: 107). Ancak bu sayede seyirci, ekranda eksik bırakılan yaşamsal gerçekliğin çerçevesinin ötesinde de devam ettiğine ikna edilebilir. Üstelik fotografik gerçeklikten beslenen bu alan dışı inandırıcılığı, sadece sahne oyunlarına göre değil, fotoğrafın kendisine göre bile filmlerde daha etkindir. Mesela alan dışının dramatik gücünü ve onun sinematik anlatısal katkıları sinema özelinde güçlü bir ayrıcalık olarak gören diğer bir isim Roland Barthes, karşılaştırmasını fotoğraf üzerinden şöyle yapar:

Fotoğrafın sahip olmadığı bir gücü vardır sinemanın: Perde (Bazin’in vurguladığı gibi) bir çerçeve değil, saklanacak bir yerdir; onun içinden çıkan adam veya kadın yaşamayı sürdürür: bir “kör alan” sürekli olarak parçalı görüşümüzü ikileştirir. Gelgelelim iyi bir *studium*’a sahip olanlar dahil milyonlarca fotoğrafla karşılaştığımda böyle bir kör alan sezmiyorum ben: çerçeve içinde meydana gelen her şey, o karenin geçilmesiyle birlikte kesinlikle yok oluyor. Fotoğrafı hareketsiz bir görüntü olarak tanımladığımızda, bu yalnızca onun temsil ettiği biçimlerin hareket etmediği anlamına gelmez: onların fotoğraftan çıkmadığı, ayrılmadığı anlamına gelir: aynı kelekler gibi uyuşturulmuş ve yere mihlanmıştır bu biçimler (2014: 72).

Devam eden cümlelerde Barthes bu duruma bir istisna olarak *punctum*’lu fotoğrafları örnek gösterir. Onlar hareketle olmasa da, özel ve güçlü detayların verdiği yaşanmışlık izleri sayesinde kör alanı sezdirebilmektedirler. Ama metinden de anlaşıldığı gibi filmlerde bu etki, özel değil geneldir. Hareketsiz gerçekliğin sadece çok özel durumlarda ulaşabildiği dışarı ayrıcalığına filmler doğal olarak sahiptirler. Hareketli resimlerde, açık biçimin ve ikna edici serimlemenin şartlarını yerine getiren her kompozisyon, alan dışının aktif olduğu öykü evrenleri kurabilirler. Çünkü ancak uygun şartlar sağlanırsa, dışarıya ait işaretler doğru kodlanır ve böylece bu kodlar alımlayıcı tarafından arzu edildiği şekliyle yorumlanır. Aksi takdirde alan dışı ya hiç hissedilmez ya da yanlış algılanır. Bu nedenle, herbiri film üretim sürecinin ayrı bir

bölümüne ait olan ve görünmezi görünür yapan söz konusu dışarı işaretlerinin doğru anlaşılması ve uygulanması çok önemlidir.

c. Görünmeyen Görünürlüğü

Görülebilirlik anlamında çerçeve dışı en genelde iki gruba ayrılabilir. İlk durumda, alan dışında olan bir mizansen elemanı ya bir hareket yardımıyla ya da kesmeyle fiziksel olarak görülür pozisyona gelebilir. Mesela sadece sesi duyulan ama görünmeyen bir oyuncu, kameranın ya da kendisinin hareket etmesiyle kadrja girebilir veya en klasiğini aç/karşı aç çekimde gördüğümüz gibi kurgu yardımıyla bir anda ekranda belirebilir. İkinci durumda ise alan dışındaki şey hep bir görünmeyen olarak kalmaya devam edebilir. Buna göre onun varlığı sadece zihinsel düzeyde kalacaktır. Sadece seyircinin hayal gücü onu varolur kılacaktır. Aslında bunlar, Burch'un (yukarıda tartışılan) konumlandırma temelli altılı sınıflandırmasına ek olarak yaptığı başka bir kategorizasyonun belirlediği iki farklı uzam tipini anımsatır. Kuramcı "hayali (imgesel)" ve "somut" adını verdiği bu tipleri yine *Nana* filmindeki örnek uygulamalarla şöyle açıklar:

Alan dışı uzam iki kategoriye daha ayrılarak hayali ya da somut şeklinde düşünülebilir. İmpresaryonun eli yumurta kabını almak için çerçeveye girdiği zaman onun işgal ettiği ve tanımladığı uzam hayalidir (kolun kime ait olduğunu bilmeyiz mesela). Takip eden çekimde ise kamera tüm sahneyi gözler önüne serer (Muffat ve impresaryo yüz yüzedir) ve böylece uzam geriye dönük olarak somutlaşır. Benzer süreç, aç-karşı aç çekimin kullanıldığı her durumda yaşanır. Karşı aç, ilk çekimde hayali olan alan dışı uzamı somut uzama dönüştürür. Genişletici ya da aç değiştirici başka bir kesme veya kolun kime ait olduğunu ya da çerçevenin dışına doğru atılan bir bakışın kime yöneldiğini ortaya çıkaran tanıtıcı bir kamera hareketi olmazsa bu alan dışı uzamın hep hayali kalması da olasıdır (1983: 21-22).

Burch'un gözleme dayalı bu yaklaşımını bir parça yetersiz bulan Bonitzer'e göre ise "alan-dışı'nın 'alan-olması' diye bir şey yoktur" (2007: 15) aslında. Olan sadece alan dışının değişmesidir. Ya da Bonitzer'in deyiimiyle "alan-dışı'nın alandaki farklılaşmış varoluşudur" (2007: 15). Çünkü çerçevenin fiziksel boyutları değişmediği için bu sınırların dayattığı zorunlu dışarısı da değişmeyecektir. Değişken olan içeriktir ve bu yönüyle bakıldığında Bonitzer'in itirazının oldukça haklı gerekçeleri vardır. Ama

bu durum, Burch'ün tanımlarını tamamen işe yaramaz hale getirmez. Somut alan dışı tanımını kendi içerisinde çok ciddi çelişkiler barındırdığı için ihmal edilebilse de imgesellik, fenomenolojik tartışmanın da doğruladığı gibi (Merleau-Ponty'nin lambası) alan dışının genel bir karakteristiğidir zaten. Burch'ün bu tartışmaya katkısı ise imgeselliğin kalıcı olup olmadığıdır. Evet bazı dış uzamlar bir süre sonra iç olabilirken bir kısmı hep dışarıda kalmaya devam edecektir. Bu dışarıda kalanlar gerekli ya da gereksiz olabileceği gibi kendini hiçbir şekilde hissettirmeden sönüp kaybolabilir de. Somut olarak görünmediği gibi aynı zamanda herhangi bir şekilde hissedilmeyen bir uzamın imgeselliği de kalmayacağı için bunu tartışmanın pek de anlamı yok gibidir. Hiçbir şekilde dikkat çekmediği için o, hem biçimsel hem de anlatsal olarak hep bir boş kümedir. Bu, 'gereksizse at' düsturunun uzamsallığa uygulanmış bir versiyonu bile sayılmaz. Çünkü eksiltme ile olay örgüsünden çıkarılan çoğu unsurun seyirci kısmen farkındadır. Ama anlam olarak kendine yetebilen kapalı kompozisyonlarda sıklıkla karşılaşıldığı gibi, hiçbir şekilde dikkat çekmeyen bir alan dışı sadece dışıdır. Özellikle ticari sinemanın sadece somut olarak değil, imgesel düzeyde de hep neleri dışarıda bıraktığını ve neleri kesin bir görünmezliğe hapsettiğini ortaya çıkartacak ideolojik bir tartışma açısından bu 'vurgusuz' alan dışılar oldukça fazla malzeme barındırmaktadırlar. Ama bu üçüncü bölümün tartışma başlıkları arasındadır. Şu anki temel amaç ise, alan dışısını tanımının bir uzantısı olarak, onun nasıl duyulur kılındığını anlamaya çalışmaktır.

Algılamanın iki zorunlu bileşeni olan özne ve nesne kutupları alan dışının tanınmasında da geçerlidir. Eğer seyirci görmediği bir uzamı duyumsuyorsa bu hem kendi bilişsel süreçleriyle ve hem de ona sunulan yol gösterici ve imgelemi harekete geçirici duyumsatıcılarla ilgilidir. Ama başka tartışmaların konusu olan bilişsel ya da psikanalitik süreçleri (şimdilik) bir kenara bırakmak zorundayız. Çünkü çerçeve dışı bağlamındaki algılamanın diğer kutbuyla (algılanan nesne) ilgili bazı tartışma

sorularının öncelikle cevaplanması gerekmektedir: Alan dışını seyirciye hissettiren söz konusu işaretler nelerdir ve nasıl işlerler? Bunların yapıyla olan anlatsal ve estetik ilişkileri ne boyuttadır? Ayrıca bu işaretlerin göstergebilimsel statüleri nedir? Uygulama boyutunda, dışarıda bırakılanların kendilerini belli ediş şekline film yapım sürecinin hangi aşamasında ve nasıl karar verilir? Genel bir gruplandırmaya imkân tanıyarak diğerlerinin yanıtlanmasına da yardımcı olacağı için tartışmaya bu son sorudan başlamak en doğrusu olacaktır.

Gerçekten de film yapım sürecinin farklı aşamaları, sinematik sunumun başka birçok bileşeninde olduğu gibi, alan dışına ait farklı işaretlerin ortaya çıkışında da belirleyicidir ve bu nedenle de onların ele alınmasında yol göstericidir. Mesela diegetik evrenin temellerinin atıldığı senaryo üretim süreci, aynı zamanda alan dışına ait anlatsal ipuçlarının bir kısmının da ortaya çıktığı ilk yerdir. Çünkü bazı işaretler, eksiltinin çalışma mantığına benzer şekilde, doğrudan hikâyenin ilerleyişinden alan dışı uzamı hissettirmeye başlarlar. Ayrıca film uzamını sınırlandırma süreci de yine anlatının kurulumu sırasında başladığı için, alan dışıyla ilgili tasarımlar da bu erken safhada yavaş yavaş şekillenir. Bu bağlamda, Chatman'ın aşağıdaki sözleri, öykü uzamıyla söylem uzamının şekillenme sürecinde alan dışının nasıl bir rol oynadığıyla ilgili gerekli çıkış noktasını bize vermektedir:

Öykü olaylarının boyutunun zaman olduğu gibi, öykü varlıklarının boyutu da uzamdır. Bu nedenle öykü zamanını söylem zamanından ayırdığımız gibi öykü uzamını da söylem uzamından ayırmamız gerekir. Bu ayrım kendini en açık biçimde görsel anlatılarda gösterir. Filmlerde açık biçimde sunulan öykü uzamı, perdede gösterilen dünyanın bir parçasıdır, ima edilen öykü uzamı ise çerçevenin dışında kalan ancak karakterlerin görebildiği, onların işitme mesafesinde olan, ya da eylem yoluyla ima ettikleri her şeydir (2008: 89).

Bu yönüyle bakıldığında, hepsi olmasa da bazı dış uzamların, bir tür 'uzamsal eksiltme' oldukları düşünülebilir. Zaten Pramaggiore ve Wallis'in diegetik evren

üzerinden yaptıkları ve bizim daha önce yer verdiğimiz tanım da⁴⁸ bu düşünceye zemin hazırlamaktadır. Bu durum, alan dışının anlatısal işaretleri konusunda da ipuçları vermektedir. Nasıl ki seyirci, atlanan bir takım öykü olaylarını anlatının akışına göre kendi tamamlayabiliyorsa, öykü evreninde olduğu halde farklı nedenlerle (merakı canlı tutma, ilgiyi başka yere kaydırma vb.) çerçevenin dışında tutulan bazı mekânsal unsurları da, yine var olan diegetik dünyayı referans alarak imgesel düzeyde tahmin edebilmektedir. Bunun, uygulamadaki en yetkin ve yerinde örneklerinden birisini *Sommaren med Monika* (*Monika ile Geçen Yaz*, 1953) filminde görebiliriz.

Bergman'ın erken dönemdeki en önemli yapıtlarından birisi olan filmde sakin ve biraz da çekingen bir yapıya sahip olan genç işçi Harry (Lars Ekborg), özgür ve uçarı tavırlarına vurulduğu Monika (Harriet Andersson) ile geçirdiği keyifli bir yazın ardından onunla evlenip bir çocuk sahibi olmuştur. Ancak evlilik ve aile kurumu, toplumsal normların dayatmalarıyla ilgili çatışmacı tavrını filmin ilk yarısında fazlaca gördüğümüz ve kanıksadığımız Monika'nın muhalif karakterine pek de uygun değildir. Aile kurma ve ebeveyn olma konusunda çok daha istekli olan Harry'nin aksine Monika, eski güzel günlerdeki gibi yaşamaya devam etmeyi arzulamaktadır. Öykünün bu yöndeki temel dramatik çatışması, genç kocanın iş gezisinden eve erken döndüğü bir gün, Monika ile aşğını sevişirken bulduğu sahnede zirveye ulaşır. Ancak buradaki aldatma eyleminin kendisi seyirciye hiçbir şekilde gösterilmez. Hatta Bergman, Hays yasalarına takılan standart Amerikan filmlerinde sıklıkla karşılaşıldığı gibi, klişeleşmiş cinsel birleşme metaforlarına (kule benzeri fallik nesneler, tünele giren trenler⁴⁹, çağlayanlar, şelaleler vs.) ya da alan dışı sevişme seslerine de başvurmaz. Sahnede görülen tek şey, Bergman'ın başka filmlerindeki kırılma anlarında da sık sık başvurduğu

⁴⁸ “Alan dışı, öykü dünyasının içinde olmasına rağmen geçici ya da kalıcı olarak izleyicinin görüş açısının dışında tutulan uzamlara gönderme yapar” (2008: 139)

⁴⁹ Harry eve trenle döndüğü için sahne böyle bir metafora başvurmak için oldukça da elverişlidir aslında.

seçici ve özenli göz aydınlatmasının vurguladığı Harry'nin bakışlarındaki öfke ve hayal kırıklığıdır. Ama alan dışındaki olayın ne olduğunu sadece bu ustalıkla aydınlatmadan ve oyunculuktan anlamayız. Sonuçta öfkenin kaynağı başka herhangi bir şey de olabilir. Ancak genç adamı ruhsal bir çöküşe götüren çerçeve dışı eylemin ne olduğu konusunda akıllarda en ufak bir şüphe bile yoktur. Çünkü Monika'nın toplumsal beklentileri karşılayan 'fedakâr bir anne' ve iyi bir 'aile kadını' olma konusundaki isteksizliği ve bununla ilgili daha önceki öyküsel ipuçları (gece hayatına düşkünlük, aile işleriyle ilgisizlik, bununla ilgili münakaşalar vb.)⁵⁰ böyle bir eyleme seyirciyi anlatsal olarak hazırlamıştır. Yani bu, büyük oranda öyküdeki neden-sonuç zincirinin çözülmesi sonucu oluşan bir dışarı bilgisidir. 'Alan dışının anlatsal tamamlanışı' olarak isimlendirebileceğimiz bu uygulama sayesinde izleyici, başka herhangi bir işaret olmamasına rağmen, salt öykünün akışından faydalanarak, oyuncunun alan dışında ne gördüğünü kendi imgeleminde canlandırmıştır. Sahne, klasik bakış açısı tekniğiyle çekilseydi, yani Harry'nin öznelinden toparlanan Monika ve aşığını da görseydik, etki çok daha farklı (dramatik açıdan muhtemelen daha zayıf) olacaktı. Bergman, eylemi göstermek yerine onun yarattığı sonuca (gözlerdeki yıkım) odaklanmayı ve sahnenin tüm dramatik yoğunluğunu burada toplamayı tercih etmiştir. Ancak sahnenin başarısında, Lars Ekborg'un performansını da ihmal etmemek gerekir. Onun, muhtemelen sadece boş bir zeminin ya da çekim ekipmanlarının olduğu mekana doğru yönelmiş bakışları, öyküsel olarak orada olması gereken şey konusunda fazlasıyla ikna edicidir. Bu, alan dışı bilgisini ileten başka bir sinematik uygulamanın yerinde bir örneğidir.

⁵⁰ Bu işaretlerden en önemlisi ise, söz konusu sahneden birkaç dakika önce gördüğümüz, Monika'nın kameraya doğru attığı, zamanla ikonlaşacak ve filmle özdeşleşecek olan yabancılaştırıcı bakıştır. Burada Monika, başlangıçta alan dışında kaldığı için önce Harry olduğunu sandığımız ama daha sonra başka biri olduğunu anladığımız adamın sigarasının ucundan kendi sigarasını yaktıktan sonra (ki bu da birlikteliği önceleyen sembolik bir ipucu olarak değerlendirilebilir) şüpheli bakışlarını doğrudan seyirciye yöneltir.

Film kişilerinin çerçeveyi aşan bakış ve hareketleri de alan dışının sezilmesiyle ilgili önemli ipuçları barındırır. Karakter davranışları, anlatının kurulumu sırasında atılan sezdirici temellerin, sahneleme sürecindeki en önemli devam ettiricileri ve destekleyicileridirler. Başka bir İsveçli yönetmen Roy Andersson'ın tamamı tek plan ve tek açı ile çekilen donuk ve durağan sahnelerine benzer garip istisnalar bir kenara bırakılırsa, sanatsal ya da ticari, neredeyse her filmde karakterler dış uzamla içli dışlıdır. Çerçeveyi aşan el benzeri vücut parçalarının haricinde; ekran kenarları ya da kapı işlevi gören mizansen elemanları yardımıyla yapılan girişler ve çıkışlar oyunculuk yardımıyla dışarıyı aktif hale getirip seyirciye çerçeve dışını duyumsatırlar. Mesela bu sonuncusuyla ilgili olarak Burch, yine *Nana*'daki uygulamalardan hareketle, kameranın ve setin arkasındaki görünmeyen uzamların oyuncu giriş-çıkışlarıyla nasıl filme dâhil olduğunu örneklendirir (1983: 19). Ama kuramcı bunlardan ayrı şekilde, fiziksel görünürlüğü küçük ama dramatik etkisi büyük bir fizyolojik eyleme, bakış eylemine, özel olarak değinir. Ona tanınan bu ayrıcalık boşuna değildir. Çünkü görünmeyen uzamı anlatıya dahil eden, onu hissettiren ya da onunla ilgili farklı beklentiler yaratan en yaygın ve etkin yöntem, bakışlarını alan dışına yöneltmiş bir karakterin yakın plan çekimine yer vermektir.

Sinema dilinin teknik evriminde Griffith montajının ve devamlılık kurgusunun bile öncesine tekabül eden, ama bunların gelişmesiyle yerini iyice sağlamlaştıran ve böylece yaygınlaşan bakış açısı çekimi (*point of view*), film kişisi ve alan dışı etkileşimindeki en önemli uygulamadır. Hiçbir zaman eskimeyen ve azalmayan dramatik etkisi ve bu etkiye bağlı olan yaygınlığı onun öneminin temel nedenleridir. Kulešov'un Mosjuhin deneyinden beri seyirciyi yanlış yönlendirme ve gerçekliği manipüle etme konusunda kötü bir namı olsa da, merakı güdümlemedeki benzersiz işlevinden dolayı sadece anlatı sinemasının değil, kendi estetik anlayışını geliştirmiş Bresson gibi özgün sanatçıların da ilgisini çekmiştir. Bir oyuncunun bakışı heyecanla,

hüzünle, sevinçle, tiksintiyle ya da benzer başka bir temel duyguyla çerçevenin dışına yönelmişse; en modern ve en donanımlı seyirci bile büyük bir merakla onu bu duygulara sevk eden unsuru görmek için sabırsızlanacaktır. Bununla ilgili, gerek ticari sinemadan gerekse de sanat filmlerinden sayısız örnek bulunabilir. Ancak Bresson'un kişisel bir deneyimine dayanarak yaptığı tespit, söz konusu örneklerin hepsinden de daha ikna edici şekilde alan dışıyla bağlantılı bakış açısı çekiminin etkisini özetlemektedir:

Geçen gün Notre Dame'ın bahçesinden geçerken bir adamla karşılaştım. Adam, arkamda benim görmediğim bir şey gördü ve birden gözleri parladı. Eğer onun görüp koştuğu kadın ve çocuğu onunla aynı anda görmüş olsaydım, bu mutlu yüz beni böylesine etkilemezdi; belki de dikkat bile etmezdim (2012: 55).

Yönetmen bu anısını “[N]edenden önce sonuç gelsin, birlikte ya da önce değil” şeklindeki normatif tavsiyesini açıklamak için dipnot olarak aktarıyor. Bergman'ın *Sommaren med Monika*'da yaptığını hatırlayıp bu cümleyi ‘veya sadece sonuç’ şeklinde de devam ettirebiliriz. Bu durumda alan dışındaki neden, bir süre sonra bile ekran içi olamayacak ve görünmezliğini hep koruyacaktır. O, sadece etkisiyle (sonuç) var olacaktır. Ama dikkat edilirse, ister önce verilsin isterse de tek başına gösterilsin, her iki durumda da sonucun veriliş yeri bakışlardır. Hatta kendi uygulamalarında daha çok başka bir uzuvdaki (eller) tepkiyi tercih eden ve bununla ünlenen Bresson'un gönlü de, yukarıdaki hatıradan da anlaşıldığı üzere, gözdeki anlamda kalmıştır. Bunun nedeni, gözlerin, duyguları ifade noktasındaki eşsizliği olabilir. “Tek bir bakış, bir duygunun tüm nüanslarını bir tasvire göre çok daha net şekilde anlatabilir” (Balázs, 2013: 58). Çünkü gözü de içeren bir yüz çekimi, barındırdığı gizemle çok farklı anlamları çağırıştırabilir. Ancak bu ‘yüzselsel heteroglasya’ açı-karşı açısı çekimle, yani alan dışının görünür hale gelmesiyle büyük oranda sekteye uğramaktadır. Eğer alan dışı neden gösterilmeden ya da açıklanmadan bırakılırsa yüzdeki ifade kısmen daha belirsiz kalacaktır ve bu belirsizlik seyirciye çoklu anlam oyunları için gerekli boşluğu

bırakacaktır. Ama yüz, hiç vakit kaybetmeden, yani buradaki anlam yüklü kıvrımları deneyimlemesi için seyirciye yeteri kadar fırsat vermeden, bakışın muhatabı olan karşı uzamla yer değiştirirse bakıştaki ifade bir anda sabitlenebilir ve Deleuze’ün yakın plana atfen (özellikle yüz yakın planı) kullandığı “duygulanım-imge”⁵¹ özelliği bozulabilir. Bununla ilgili Bazin’in klasik örneğini kullanırsak, “Rosselini’nin ‘*Allemania Anno Zero*’ filminde bir çocuğun yüzündeki zihin meşguliyeti, Kuleşov’un Mozhukhin yakın çekimiyle zıtlık taşımaktadır” (2011: 52). Çünkü birisinde, taşıdığı belirsizlik ve çok anlamlılıkla yüzün kendisi başlı başına bir anlatım aracı ya da bir duygulanım-imge haline gelirken, diğesinde sadece alan dışı ile var olabilen, anamlanabilen ya da dönüşebilen ‘araçsal bir yüz’ vardır. Ama bu durum, bakış yönündeki alan dışının yakın plan yüz çekimini takiben gösterildiği her durumda mimiklerdeki büyüünün bozulduğu ve bunların sıradan birer tekil ifadeye sabitlendiği anlamına gelmez. Tipleme boyutunda yüzeysel karakterlerle ve onların basit mimikleriyle böyle sonuçlar kaçınılmaz olsa da, anlatı kişisini kendi gerçekliği içerisindeki muğlaklıklarla temsil etmeye çalışan yönetmenler ve oyuncular (metot oyuncularını gibi), nedenin görüldüğü durumlarda bile yüzü yoruma açık bırakabilmektedirler.

Hem kuramsal hem de uygulayım düzeyinde sinemanın bakışlara ve yüze duyduğu bu özel ilginin ve dikkati çerçeve dışına yönlendirmede bunlardan olabildiğince istifade etmeye çalışmasının başka nedenleri de vardır. Onun, gerek görsel ve anlatısal, gerekse de ideolojik zeminde ilk gününden beri en doğru görme ve gösterme şeklini araştıran bir medyum olması da bu noktada dikkate alınmalıdır. Çünkü “sinemanın politik ve varoluşsal açıdan temel faaliyeti, filmin bakışı yerleştirme biçimidir” (McGowan, 2012: 51) ve bakış açısı çekimi; öznelliğe yaptığı titiz vurguyla bu biçimlerden en sık tercih edileni olmuştur. Çünkü gözlerdeki tepki, edebi anlatılardaki birinci tekil şahıs aktarımının sinema dilindeki en yakın muadili olarak

⁵¹ “Duygulanım-imge yakın plandır ve yakın plan da yüzdür” (120).

özdeşleşme sisteminin temel kurucusudur. Önce alan dışı olan ve bir karakterin bakışını gösteren çekimden sonra kadrāja giren bir uzam, genellikle o karakterin özneli olarak kabul edilir ve seyirci söz konusu çerçeve dışı olayı onun gözünden gördüğünü varsayar. Ama sinemacılar bununla yetinmezler ve bakışın özdeşleşmesini sağlamlaştırmak için aygıtın antropomorfik olanaklarını gidebildiği yere kadar götürürler. Kameralarını alan dışı nedene doğrulttuktan sonra, buğlanma, kaydırma, ani zoom hareketleri, netlikle oynama gibi basit optik numaralara başvurarak karakterin ‘eski alan dışı, yeni ekran içi’ uzama nasıl baktığını (hastalıklı, hayran, dikkat kesilmiş, baygın vs.); ona bakarken neler hissettiğini (etkilenmiş, korkmuş, odaklanmış vb.) ya da buradaki nesnelerin ve olayların onun için ne ifade ettiğini duyumsatmaya çalışırlar. Örneğin gözlerini hayranlıkla çerçevenin dışına yöneltmiş oyuncunun yakın plan bir çekiminden sonra gelen görüntüdeki nesne, hareketsiz verilmek yerine *dolly-in* (kayarak yaklaşma) ya da *zoom-in* (optik yaklaşma) tarzı bir yaklaşma hareketiyle birlikte seyirciye sunulursa bu şeyin karakter için önemi fazladan vurgulanmış olacaktır. Ya da bir Hitchcock icadı olan vertigo efekti⁵² ile, karakterin baktığı yerin ya da olayın onda baş dönmesi ya da şok etkisi yaptığı izlenimi uyandırılabilir. Neredeyse klişeleşmiş olan bu basit bakış açısı çekimleri, karakterin duygu durumunu pekiştirmekle kalmayıp, bunu seyirciye de duyumsattığı için halen son derece işlevseldirler. Yine benzer nedenlerden, alan dışı uzama dikkat çekme ve burayla ilgili beklentiler yaratma konusunda da bakış açısı çekiminin önemi azalmamaktadır.

Oyuncu performansları kadar yaygın ve yoğun olmasa da, alan dışının görünürlüğünü artıran ve destekleyen başka sahneleme unsurları da bulunabilir. Mesela dekor amaçlı kullanıldıklarında birer mizansen unsuruna dönüşen ıfık ve gölgeler de alan dışıyla etkileşimi güçlendirebilirler. Kaynağı görünmediği halde bilinen (ya da

⁵² İlk kez Hitchcock tarafından *Ölüm Korkusu* (*Vertigo*, 1958) filminde başvuru olan bu teknikte *dolly-in* ve *zoom-out* ya da *dolly-out* ve *zoom-in* hareketleri birlikte kullanılmaktadır.

tahmin edilebilen) kaynaksal ışıklar ile dışarıda kalan bir nesnenin ekrandaki bağımsız atılan gölgeleri⁵³, çoğunlukla diegetik evren üzerinden⁵⁴ çerçeve dışı uzamı hissettirirler. Hareket katılmış turuncu, titrek beyazımsı veya yanıp-sönen kırmızı-mavi ışıklar alan dışındaki bir alevi, televizyonu ya da ambulansı akla getirebileceği gibi; parmaklık şeklindeki atılan gölgeler de olmayan bir hapishaneyi varmış gibi gösterebilirler.

Aydınlatmayla ilgili bu gibi yöntemler aslında, görünür mekanı mümkün olduğunca fazlalıklardan arındırıp alan dışını da oyuna dahil etmeye çalışan genel sahneleme anlayışının birer parçasıdır. Bunu yapmanın pratik nedenleri olabileceği gibi (göstermeden ima etmek çoğu zaman daha ekonomiktir), dikkati gereksiz detaylara dağıtmadan doğrudan öyküye odaklamak ya da gizem yaratmak gibi dramatik nedenleri de olabilir. Ama her iki durumda da işleyiş benzerdir. Çünkü bu işleyiş, ‘gevşek kadraj (*loose framing*)’ olarak kavramsallaşmış yapının genel bir niteliğidir. Pramaggiore ve Wallis gevşek kadrajı “alan dışı uzama işaret etmek amacıyla, görünür uzamın açıklığını ve devamlılığını vurgulayacak şekilde çerçevedeki nesnelerin etrafında boş alanlar bırakma tekniği” (2008: 435) şeklinde tanımlamaktadırlar. Bu tanıma göre, açık uzam gibi gevşek ya da boş bırakılmış uzam da alan dışı algısını güçlendirmektedir. Burch ta, gevşek uzam kavramını kullanmasa da, boş bırakılan mekanların bir alan dışı beklentisi yarattığını kabul etmektedir. Ancak o, dekordan ziyade karakterlerin bıraktığı boşluğu kastetmektedir. Karakterin sahneye girmesinden önce ya da çıkmasından sonra görülen insansız bölümler, alan dışıyla ilgili beklentiler yaratarak dikkati buraya çekmektedir (1983: 19). Buradaki boşluğun ve onunla doğan beklentinin dekora göre daha güçlü olduğu söylenebilir. Çünkü izleyen, kompozisyonun açıklığına ya da gevşekliğine belli

⁵³ Uygulamalı estetikte, nesnenin kendi üzerine değil de zemine ya da başka bir nesne üzerine düşen gölgelerine ‘atılan gölge (*cast shadow*)’ denilmektedir. Eğer atılan gölgeye neden olan şey alan dışındaysa bu da ‘bağımsız atılan gölge’dir (Zettle, 2011: 23-24).

⁵⁴ Eğer filmde, dikkati çekecek kadar farklılaşmış ışık anomalileri varsa genellikle buna seyirci tarafından öyküsel bir dayanak aranır.

belirsiz dikkat ederken, oyuncuların giriş-çıkışlarına çok daha fazla yoğunlaşmaktadır. Eğer bir sahne boş (karaktersiz) başlamış ise büyük bir ihtimalle ekranın ya da sahnenin görünmeyen bölümlerinden buraya doğru bir giriş gerçekleşecektir. Ya da film kişileri çerçevenin kenarlarından ya da ekran içindeki bir çıkıştan sahneyi terk ederse, çıkılan taraftaki dış uzayın varlığı güçlü bir şekilde devam edecektir. Ama oyuncular sadece bu şekilde bedensel varlıklarıyla alan dışına taşınmazlar. Uygulamada bundan çok daha yoğun şekilde başka bir özellikleriyle; sesleriyle de çerçeve dışının görünürlüğüne hizmet ederler.

Tek bir duyuya hitap etmenin getirdiği kısıtların zorlamasıyla belirli bir doygunluğa ulaşan görsel dile alternatif başka bir dilin olanaklarını gündeme getirdiği için sinemadaki yeri hep şüpheyle karşılanmış olan sesin, alan dışıyla kurduğu ilişki de bazı açılardan tartışmalıdır. Mesela kendi görünmediği halde sesiyle oyuna dahil olan birisinin ya da bir şeyin alan dışı ya da alan içi statüsü, görsel sezgi üzerinden alan dışındaki varlığını kabul ettirmeye çalışanlarla aynı mıdır? Diğer bir değişle, gözün ve görmenin hükmünde olmamasına rağmen başka bir algı yoluyla ekranda duyulur olan bir şeyi alan dışı kabul etmek ne kadar doğrudur? Yani ses, ekranın zaman-uzamına (bir şekilde) dahil olduğuna göre, kaynağı gözle görülmediğinde neden alan dışı sayılıyor?

Ses ve alan dışı ilişkisini tartışan çalışmalara ve tanımlara bakıldığında bu gibi soruların üzerinde fazla durulmadığı görülmektedir. Mesela ortodoks görüşü yansıtan genel bir tanıma göre “alan dışında gerçekleşen olaylara ve görünmeyen detaylara sık sık işaret eden ses, öykünün çerçeve dışına taşıdığı yanılsamasını yaratan güçlü bir araçtır” (Pramaggiore ve Wallis, 2008: 242). “Alan dışı ses, şu ana kadar tanımlanan yöntemlerin herhangi biriyle beraber meydana gelsin ya da gelmesin, alan dışı uzamı sahneye dahil eder” (1983: 26-27) diyen Burch’un da benzer bir görüşü benimsediği söylenebilir. Yani sesin görünmeyene yaptığı güçlü vurgu, onun alan dışı statüsünü

geride bırakmıştır. Bunun nedeni sinemada ekran içi ve ekran dışı uzam ayrımının tek kriterinin görünürlük olmasıdır. Eğer bir nesne ya da olay ekran uzamına görüntüsüyle dahil olmuyorsa o her zaman için alan dışı kabul edilmektedir. Sinema dünyasına sonradan eklenen ses de doğal olarak bundan etkilenmektedir. Ama o, diğer belirteçlere ve işaretlere nazaran çok daha pratik ve güçlüdür. Özellikle alan dışı sesin anlatısal ikna ediciliği ve görüntüden bağımsız olarak da filme dahil edilebilmesi, sinemacıların çekim sonrası aşamada bile öyküyü ve atmosferi biçimlendirebilmelerini sağlamaktadır. Böylece, fizyolojik algıda görüntüden sonraki en güvenilir enformasyon kaynağı olarak kabul edilen ses, alan dışı kimliğiyle beraber öyküyü başka bir yere taşıyabilir. Çünkü Chion'un da belirttiği gibi; anlatısal unsurlar ile işitsel unsurlar arasındaki ilişkinin en somut ve en güçlü olduğu durum olan alan dışı seste, sesin imge ile karşılaşması (ses ekran yüzeyinden gelse bile) alan dışı varoluşu inşa eder (1994: 40). Yani görünmeyen şeyin sesi ne kadar net ve yakından duyulursa duyulsun o alan dışı sestir. Ama burada bir takım ayrımlardan bahsedilebilir.

Öncelikle bu kaynağı görünmeyen sesin öyküsel bir dayanağı olabileceği gibi tamamen diegetik evrenin dışından da gelebilir. Ama alan dışının doğası gereğince öyküsel dayanağı olmayan film müziği veya üst ses anlatıcı gibi sesler alan dışı kabul edilemezler. Alan dışı ses için seyircinin onun görünmeyen kaynağını öyküden ya da başka alan dışı işaretlerden varsayması gerekir. Uzaklardan gelen bir aracın yaklaşan motor sesi ya da bir oyuncunun yüzündeki endişeli ifadenin nedeni olan ve giderek yükselen ayak sesleri gibi örneklerde işitsel kaynakların diegetik motivasyonları oldukça net olduğu için bunların alan dışılıkları da belirgindir. Çünkü izleyici, bunların kaynağı ve hatta mesafesi hakkında rahatlıkla fikir yürütebilmektedir. Dolayısıyla bunların öykü dünyasının içine mi yoksa dışına mı ait olduğunu da kestirilebilmektedir.

Ancak filmlerde duyulan tüm seslerin kaynak bilgisi ve diegetik statüsü her zaman için bu kadar rahatlıkla saptanamayabilir. Genellikle gerilim ve korku türünde tekinsiz mekânları beslemek için kullanılan tek düze atmosferik seslerin alan dışındaki bir kapıdan mı yoksa foley stüdyosundaki bir enstrümandan mı geldiği tam olarak hesaplanamaz. Temel etki mekanizmasını bilinmezlik ve şüphe üzerine kuran bir türün, karanlık görsel düzenlenişte olduğu gibi işitsel yapılanmada da benzer müphemliklere başvurusu şaşırtıcı değildir. Oysa Bergman'ın, özellikle de *Aynanın İçinden* (*Såsom i en Spegel*, 1961) ve *Persona* (1966) gibi ada benzeri yalıtılmış ortamları mesken tutan filmlerinde, uzaklardan belli belirsiz gelen ve gemi sirenini anımsatan derin çerçeve dışı sesleri, korku sinemasının ezberci kullanımlarına nazaran, hem çok daha incelikli ve hem de kısıtlı sayıdaki karakterin dış dünyadan neredeyse soyutlandığı yalıtılmış mizansenlerdeki kapatılmışlık duygusunun akustik olarak da beslenmesi konusunda çok daha işlevseldirler. Bu gizemli sirenler, mistik kuşatıcılıklarının ötesinde, kaynaklarının bedensizlikleri ile de belirsiz alan dışı sesin psikolojik kurucu gücüne ideal birer örnektirler. Ama ister korku türündeki gibi basit itkileri harekete geçirmek için olsun, isterse de Bergman ya da Tarkovski'nin yaptığı gibi tinsel ve sofistike atmosferin güçlendirilmesine aracılık etsin, kaynağı kestirilemeyen alan dışı sesler için, diegetik olup olmama dışında üçüncü bir kategorinin gerekliliği söz konusudur. Bu noktada Chion'un başka örnek filmler üzerinden geliştirdiği akusmatik ses yaklaşımı bize yardımcı olabilir.

Etimolojik temelleriyle ve ortaya çıkışıyla ilgili farklı tartışmalar⁵⁵ olsa da, Schaeffer'ın gündeme getirdiği şekliyle akusmatik (*acousmatic*) aslında oldukça modern bir olgudur. Çünkü, Schaeffer akusmatik kaynağı görünmeyen sesleri tanımlamak için kullanmıştır ve bu bedensiz seslerin günlük yaşama asıl girişi yanan

⁵⁵ Jerome Peignot'un keşfettiği kelime aslında Yunanca kökenlidir (Chion, 1994: 71). Ama Baker akusmatik temellerini Spinoza üzerinden Tur Dağı'ndaki ilahi seslenişe kadar götürmektedir (Baker, 2011: 94).

çalılardan gelen mistik sedalarla değil, radyo ve telefon benzeri iletişim araçlarının gelişmesiyle olmuştur. Chion ise akusmatigi ve onun akusmetre (*acousmetre*) ismini verdiği görünmez kaynağını başka bir modern medyuma uyarlayarak filmlerin görüntüsüz seslerini bunlarla açıklamaya çalışmıştır. Çünkü nedeni görülmeden duyulan seslere karşı sinemanın özel bir ilgisi vardır ve bu ilgi farklı amaçlarla ve değişik yöntemlerle filmlere taşınmaktadır. Söz konusu amaçların büyük çoğunluğu temel dramatik işlevlerle ilgilidir. Sesi gelen ama kendisi uzun süre görünmeyen biri, öykünün bağlamına göre gizemi, merakı ya da korkuyu tetikleyecektir. Örneğin bir çocuk katilinin uzunca süre sadece sesinin ve ışığının duyulduğu *Bir Şehir Katilini Arıyor*'da (M, Fritz Lang, 1931) akusmatik, merakla karışık endişenin ve korkunun yaratılmasına aracılık eder. Ancak akusmatik dinleme sadece görüntünün kaynağını sakladığı için değil, günlük dinlemede ve sinemadaki normal kullanımda fark edilmeyen ses özelliklerinin ortaya çıkmasına izin verdiği için de karmaşık duyguları besler. Çünkü görselleştirilmiş seste (*visualized sound*), nedenlerin eş zamanlı görüntüleri sesin bazı özelliklerini ön plan çıkartırken bir kısmını da gizlemektedir. İşte akusmatik dinleme, gizlenen bu özellikleri de ortaya çıkarır (Chion, 1994: 32, 71-73).

Akusmatik sesin bu gibi çok yönlü dramatik ve işitsel işlevlerinden faydalanılması yeni ve sinemaya özgü değildir. Tiyatro oyunlarında⁵⁶ ve hatta romanlarda⁵⁷ bile farklı örnekleri görülebilir. Ancak akusmatik ses için en uygun şartları

⁵⁶ Chion, kaynağın sestten sonra gelerek dramatik sahnelemeye hizmet etmesi durumuna tiyatrodan bir örnek olarak Moliere'in Tartüf'ünü (*Le Tartuffe*) örnek gösterir. Oyunun üçüncü perdesi devam ederken Tartüf anonsu takiben ve biraz da gecikmeli olarak sahneye girer (1994: 72).

⁵⁷ Sesin fiziksel olarak var olmadığı bir ortamda böyle bir şeyden bahsetmek ilk bakışta mantıksız gelebilir. Ancak romancılar da, aracın el verdiği ölçüde, sesin sahibini ya da kaynağını saklayarak merak benzeri dramatik katalizörleri devreye sokmaya çalışmışlardır. Roman ya da masal kişilerinin duydukları ama hemen çözemedikleri sesler olabileceği gibi doğrudan okuyucunun metin yoluyla 'işittiği' bir sesin kaynağı da gecikmeli olarak açıklanabilir. Bununla ilgili yerinde bir örnek *Karamazov Kardeşler*'de bulunmaktadır. Romanın erken bölümlerinde, aile üyelerinin ve yakınlarının manastır buluşmasında iki kişi arasında bir tartışma devam ederken üçüncü bir kişinin daha diyalogu devreye girer. Ancak Dostoyevski, genelde yapılanın aksine, bu üçüncü kişiyi (Zosima dede) diyalogundan önce belirtmek yerine, diyalogun ilk cümlesinden sonra parantez içinde açıklar ("Birden Zosima dede

sağlayan sinema, onun sadece dramatik değil, atmosferik ve psikolojik özelliklerinden de olabildiğince istifade etmektedir. Teknolojik gelişmelerdeki yeniliklerle sesin daha rahat üretilmesi, kurgulanabilmesi veya yönlendirilebilmesi bir yana; burada akusmatik zemin hazırlayan asıl sinematik unsur çok daha eski, köklü ve araca içkin olan alan dışı uzam ve onun sesin kullanımıyla ilgili açtığı olanaklardır. Nasıl ki sinema alan dışını tiyatroya göre daha esnek ve yaratıcı bir şekilde anlatının içine dahil edebiliyorsa, burada gizlenebilecek ses kaynaklarını da o derece rahatlıkla atmosferin bir parçası haline getirebilmektedir. Bu nedenle alan dışı uzamın akusmatik sese uygun bir zemin hazırladığı söylenebilir.

Chion da alan dışı sesi doğrudan akusmatik olarak kabul etmektedir. Daha doğrusu ona göre alan dışı ses, akusmatik oluşturan iki temel unsurdan biridir. Diğeri ise üst anlatıcı veya film müziği gibi öykü dışı (*nondiegetic*) seslerdir. Bu iki alt bileşen filmdeki seslerin akusmatik ayağını oluştururken, Chion'un akusmatik karşıtı olarak 'görselleştirilmiş ses' adını verdiği diğer ana grupta "kaynağı görsel dünyada beliren ve buradaki gerçekliğin bir parçası olan" ekran içi sesler vardır. Söz konusu basit formül bu haliyle filmdeki tüm olası sesleri karşılıyor gibi görünmektedir. Ama Bergman'ın gemi sirenleri halen belirsizliklerini korumaktadır. Bunların alan dışı oldukları kesin olsa bile diegetik statüleri tartışmaya açıktır. Zaten Chion da, bu temel sınıflandırmaya dair getirilen 'indirgemeci' eleştirisini kabul eder ve daha detaylı bir sınıflandırmanın yollarını araştırır. Çünkü bu ayrım gerçekten de bazı istisnai ve özel durumları açıkta bırakmaktadır. Örneğin bize arkasını dönmüş olan ya da kendini iç konuşmayla ifade eden bir karakterin diyalogları buradaki 'alan içi-alan dışı-öykü dışı' kategorilerinden hangisine dahil olacaktır? Ayrıca kuş, rüzgar ya da kalp atışı gibi doğal dış seslerin durumları da muğlaktır. Sonuç olarak keskin sınırların neden olduğu 'ya hep, ya hiç'

konusmaya başlamıştı. Herkes ona döndü"). Bu açıklama ile beraber, sadece roman karakterleri değil, okuyucular da merak ettikleri 'alan dışı' sesin sahibine yönelmişlerdir.

mantığındaki ikili yaklaşımların, filmin seslerini değerlendirirken de hataya neden olacağı ya da yetersiz kalacağı açıktır (Chion, 1994: 73-75).

Bu tür sorunları engellemek için kendi sınıflandırmasını revize etme ve detaylandırma yoluna giden Chion, film sesiyle ilgili mümkün olduğunca fazla alanı tanımlayacak şekilde onun kapsamını genişletir. Bunu, sistemine ambiyans sesi (*Ambient Sound*), iç ses (*Internal Sound*) ve yayın sesi (*On-the-Air Sound*) gibi yeni kategoriler ekleyerek yapar. Bunlardan ambiyans sesini, kimliğiyle ve kaynağının görsel şekliyle ilgili belirsizliklerin kısmen az olduğu kuş cıvıltısı ya da kilise çanı gibi bilindik sesleri tanımlamak için kullanır. Bu tip sesler sahnenin bulunduğu uzama yerleşerek onu kuşatabilmektedir. Nesnel (hırıltı, kalp atışı, nefes vb.) ve öznel (iç konuşma) olarak iki alt kategorisi bulunan diğer bir grup ise, mevcut aksiyona bağlı olmakla birlikte karakterin fiziksel ve ruhsal iç seslerine karşılık gelmektedir. Radyo ve telefon gibi görüntüsüz ses iletim araçları ise bu yeni sınıflandırmada yayın sesi olarak yer almışlardır (Chion, 1994: 75-78).

Neredeyse her ses için yeni bir kategori oluşturmanın yolunu açan ve böylece konuyu daha da karmaşıklştırma potansiyeli bulunan bu ikinci yaklaşımın filmdeki tanımlanamayan sesler problemine yüzeysel bir çözüm getirdiği söylenebilir. Ama aslında Chion'un elinde, akusmatik gibi, bunların hiçbirine başvurmaya gerek bırakmayan güçlü ve çok yönlü bir araç vardır. Akusmatik üzerine, yine aynı kaynaktan yola çıkılarak ve başka bir bağlamda yapılan aşağıdaki yorum bunu bize göstermektedir:

Chion, Fransızca kökenli bir kavram olan *acousmatik* sesi, sinemada kaynağı görünmeden kullanılan sesleri adlandırmak için kullanır. Bu kavramdan türetilmiş *acousmetre* sözcüğü ise, belirli bir bedenle bağlantılandırılmadan işitilen sesin ait olduğu varlığa karşılık gelir. *Acousmetre*, henüz görünürlük kazanmamış, yalnızca ses olarak varlığını hissettiren, ancak her an görsel alanda belirebileceği beklentisi yaratan şeydir, ve bu yönüyle filmin anlatı dünyasıyla hiçbir kişisel bağlantısı olmayan, dışarıdan gelen, nesnel ses olarak kurulan

“anlatıcı”dan farklıdır. *Acousmetre*’i tanımlayan görüntünün ne tam içinde ne tam dışında ya da aynı anda hem içinde hem dışında olmasıdır (Suner, 2006: 196).

Bu esnek tanım (“görüntünün ne tam içinde ne tam dışında”) sesle ilgili olabilecek her türlü ikilemde (Bergman’ın gemi sirenleri de dahil) akusmatığe başvurma yolunu açmaktadır. Gerçekten de kavram, tanımı gereği, görünmeyen ve dolayısıyla az bilinenin taşıdığı tüm muğlaklıklara sahiptir ve bu da onu sesle ilgili bilinmezliklerin temel başvuru kaynağı yapmaktadır. Onun bu özelliği, aynı zamanda, görünmezliğin belirsizliğinde gidip gelen başka bir sinematik araçla, yani alan dışı uzamla da akusmatığı yakından bağlantılı hale getirmektedir. Öyle ki; akusmatığın tüm alan dışı sesleri kapsaması bir yana, bu ikisi neredeyse aynı şeydir. Her ne kadar Chion, ilk modelinde, diegetik olmayan sesleri de kapsayacak kadar kapsamını geniş tutmuş olsa da film müziği veya üst anlatıcı gibi dış sesler aslında filmin evrenine dahil edilemeyecek kadar yabancı unsurlardır. Bunların dışarılığı, yabancılığı ve ayrıksılığı aşırı belirgindir. Filmin dünyasına bu kadar uzak ve dışarılığı bu kadar net olan bir unsurun bedensizliğinden ya da kaynağının belirsizliğinden bahsetmek de gereksiz hale gelmektedir. Mesela ortalama bir izleyici, onlarca enstrümanın eşlik ettiği güçlü bir dış müziğin kaynağını merak ederek orkestranın nerede olduğunu sorgulamaz ya da onu görme beklentisine girmez. Çünkü söz konusu müzik zaten başka bir yere aittir ve onun görüntüsel varlığı da orasıyla ilgilidir. Oysa alan dışı ses böyle değildir. O tam da “henüz görünürlük kazanmamış, yalnızca ses olarak varlığını hissettiren, ancak her an görsel alanda belirebileceği beklentisi yaratan şeydir”. Yani akusmatığın kendisidir.

Gerçekten de öykü dışı olanlarını geçerli gerekçelerle hariç tuttuğumuzda geriye kalan neredeyse tüm ‘bedensiz’ sesler alan dışı sesin de kapsamına dahil edilebilir. Kuş sesi, kapı gıcirtısı, rüzgar sesi gibi ortamsal; telefon, radyo, hoparlör benzeri mekanik ya da nefes alış veriş, kalp atışı benzeri içsel seslerin hepsinin de nedeni ya da kaynağı diegetik olarak açıklanabilmesine karşın görünmemektedir. Bu ise onları aynı zamanda

alan dışı ses yapmaktadır. Çünkü görünmeyen ama belirtisel gösterge işlevindeki seslerle kendilerini doğrulayan bu neden ya da kaynaklar görünen uzamın dışında bir yerlerde vardır ve bunlar öykü dünyasına aittirler. Bu durum, açık havadaki rüzgar ya da kapalı alandaki hava akımı gibi kaynağın kendisinin görünmez olduğu durumlar için de kısmen geçerlidir. Çünkü bunların da mutlaka çerçeve dışında bir nedeni vardır. Diğer bir tartışmalı durum olan mevcut çerçevenin içindeki bir karakterin kalp atışı veya nefes alışı gibi içsel seslerdir ki bunlar da aslında alan dışı kapsamında rahatlıkla değerlendirilebilir. Çünkü Burch'un temel tanımı ve sınıflandırması hatırlanırsa alan dışı sadece çerçevenin dört kenarının dışındaki ya da kameranın arkasındaki değil, kameranın önünde olmasına karşın ekran içindeki görünür başka unsurlar tarafından bloke edilen diğer görünmeyenleri de kapsamaktadır. Bu durumda ses kaynağı olan vücut bölümlerinin, kıyafetler ya da vücudun görünen bölümleri tarafından saklandıkları ve bu nedenle de onların alan dışı oldukları kabul edilebilir. Böylece sinema özelindeki akusmatikğin, alan dışı sesin farklı bir ifadesi olduğu çıkarımını yanlışlayacak neredeyse hiçbir istisna kalmaz. Ama geriye şu soru kalır: O halde Chion ve takipçileri neden basitçe anlaşılabilen alan dışı kaynak ve alan dışı ses yerine akusmetre ve akusmatik sözcüklerini tercih etmişlerdir?

Bunun muhtemel en önemli nedeni, akusmatikğin farklı alanlarla beraber farklı dönemleri de kapsayacak kadar köklü ve yaygın olmasıdır. Çünkü bu yaygınlık, görüntüsüz seslerin erek ve pratik olarak çok daha karmaşık bir geçmişin ürünü olduğunun altını çizmektedir ve bu da daha derinlikli tartışmaların yolunu açmaktadır. Diğer bir değişle, eğer sadece, tarihi ancak sesli sinema kadar eski olan alan dışı ses kavramıyla yetinilseydi, sesin kaynağını görsel olarak saklamanın dinlerdeki, psikoterapideki ve hatta televizyon eğlenceliklerindeki değişik işlevleri ve karmaşık yönleri fark edilemeyebilirdi. Mesela aşağıdaki kronolojik sayılabilecek kısa özet, söz

konusu işlevlerin neler olabileceği ve akusmatikğin neden önemli olduğu konusunda genel bir fikir vermektedir:

Anlaşıldığı kadarıyla, bu, Pitagorasçı bir topluluğa verilen bir isimdi; söz konusu topluluğa bağlı kişiler bir idam alanının arkasından konuşan Efendi'lerini dinlerlerdi ve bu şekilde göndericinin görünüşü yüzünden topluluk üyelerinin mesajdan uzaklaşmaması amaçlanırdı (tıpkı televizyonda bir kişinin kaşlarının çatmasına veya el hareketlerine dalıp, özellikle kameraların bu ayrıntıları yakalamaktan büyük zevk aldığı düşünüldüğünde, neler söylediğinin kolaylıkla kaçırılabilmesi gibi). Ancak Efendi'yi, Tanrı'yı veya Ruh'u akusmatik bir sese dönüştürerek görmeyi yasaklayan bu kural, elbette çok sayıda ayin ve dinlerde, özellikle İslam ve Yahudilik dinlerinde bulunabilir. Ayrıca psikanaliz uygulanan hastanın uygulayıcı kişiye bakmadığı düşünüldüğünde, Freudyen tedavi mekanizmasında da aynı şey bulunabilir. Sonuç olarak, kapının, perdenin veya kadrajın ardında gizlenen akusmatik Efendi'nin sesinin çok sayıda filmin [örneğin, *Doktor Mabuse'nin Vasiyetnamesi* (şeytan dahinin sesi), *Sapık* (annenin sesi) ve *The Magnificent Ambersons* (yönetmenin sesi)] odağında yer aldığı sinemada da bulunmaktadır (Chion, 2012: 198-199).

Akusmatik kullanımın, sese ve bu sesin akusmetrik kaynağına özel bir güç ya da bir tür kudsiyet bahşettiği düşünülürse, yukarıdaki fikir yürütme sonucunda onunla neredeyse aynı şey olduğu sonucuna vardığımız alan dışı sesin de benzer nitelikleri taşıdığı ve bunun da alan dışı uzamı benzer birçok yönlülükle yüklediği söylenebilir. Yani alan dışı ses, geldiği uzamı basitçe hissettirmenin ötesinde; filmin dramatik yapısına, psikolojik atmosferine, ideolojik çıkarımlarına ve hatta felsefi alt metnine hizmet edebilecek kadar karmaşık bir araçtır aslında. Ama onu bu kadar güçlü yapan şeyin sadece işitsel öğeler olduğunu söylemek ve buradaki tüm sorumluluğu sese yüklemek hata olur. Eğer söz konusu sesler filmde bağımsız olarak işitildiklerinde de aynı etkiyi uyandırabilselerdi o zaman böyle bir iddiada bulunulabilirdi. Ancak tahmin edilebileceği gibi onlar, filmin akıp giden öyküsünden ve imgesel sisteminden ayrı ele alındıklarında sıradan bir müzik ya da gürültü olmanın ötesine geçemeyeceklerdir. Bu durum hem ekran içi hem de ekran dışı sesler için geçerlidir. Ekran içi sesi güçlü yapan onun görünür imgelerle kurduğu senkronik ilişki iken, ekran dışı, yani akusmatik sesi güçlü kılan, imgelerin ve öykünün çerçeve dışı uzamı daha öncesinde güçlü bir bağlama oturtmuş olmalarıdır. Bunları söylerken, sinemanın kaynağı görünür ve görünmez

sesleri üzerine en kapsamlı çıkarımları yapmış olan aynı kişiyi, aşağıdaki sözlerinden dolayı bir kez daha referans göstermek zorundayız:

İmge olmadığı zaman geçmişteki birçok büyük filmin sesi anlamsızlaşır. Özellikle de bizi büyüleyen sihirli sesler körelecek ve yavanlaşacaktır. *Sapık*'taki (*Psycho*) Norma'nın annesinin, *Dr. Mabüs'ün Vasiyeti*'ndeki (*The Testament of Dr. Mabuse*) Dr.Mabuse'ün, *L'Homme Atlantique*'taki Marguerite Duras'ın sesleri, eğer kendi mevcudiyetsizlikleri ile yüzleştikleri yerle, yani ekranla ilişkileri kesilirse olağanüstülüklerini kaybedeceklerdir (Chion, 1994: 83).

İngesizleşen seslerin bu yavanlaşması, bir yandan sinemadaki görsel-işitsel bütünlüğün önemini yeniden hatırlatırken, diğer taraftan sesi görüntüyle ya da görüntüyü sesle harmanlamanın yenilikçi olanaklarına da tekrar dikkat çekmektedir. Ayzenştayn'ın ya da Arnheim'in yıllar öncesinden teorize etmeye çalıştığı, teknolojik araçların ön planda olduğu bir uzay boşluğuna Johann Strauss'un *Mavi Tuna Valsi*'ni ya da distopik bir şiddetin tam ortasına Beethoven'ı yerleştiren Stanley Kubrick'in en uç noktada gerçekleştirdiği yaratıcı ses ve görüntü kombinasyonları bu vesileyle yeniden hatırlanabilir. Kör bir senkronizasyon yerine kimi zaman çatışmayı kimi zamansa ironiyi ya da estetik bir hazzı tetikleyebilecek olan bu tür kullanımların hatırlattığı başka bir nokta ise, sinemanın özünde bir ilişkiler ve bağlamlar sanatı oluşudur. Söz konusu ilişkiler filme içkin olabileceği gibi, tamamen alımlanma koşullarıyla da ilgili olabilir. Görüntü ve ses kanallarının birlikte kullanımlarından türeyenlerin yanında; öyküden, mekandan, ışıktan kurgudan, oyunculuktan, filmin izlendiği araçtan, mevcut toplumsal yapılardan ve bunlara benzer daha pek çok dramaturjik, sinematik ve sosyolojik unsurdan ortaya çıkabilecek sayısız bağlam, şeylerin perdedeki algılanışını ciddi şekilde değiştirebilmektedirler. Var olanların fiziksel gerçekliklerini ve varlık derecelerini sorgulatabilecek kadar güçlü olabilen bu bağlamsallık, dış dünyada mevcut olamayanı da varmış gibi gösterebilir. Tıpkı alan dışı uzamın imgelem seviyesindeki varlığı gibi.

Alan dışının görünürlüğüyle ilgili çoğu gösteren, bu güçlü ilişki ve bağlam yaratma mekanizması yardımıyla işlerlik kazanmaktadır aslında. Örneğin daha önce

bahsi geçen öykü, ışık-gölge, oyunculuk ve ses gibi gösterenler büyük oranda ya kendi yarattıkları ya da içinde bulundukları bağlamla görünmeyen bir uzamın varlığını hissettirebilmektedirler. Görüldüğü gibi, alan dışı uzamı vurgulayan, onu belirleyen ya da gerçek anlamıyla manipüle eden bağlamsal araçlar büyük oranda eser (film) kaynaklıdır. Çünkü yapıt dışı etkilerin hiçbirisi de öykünün, sesin, ışığın ya da başka bir filmsel unsurun yaptığı gibi sırf içsel bağlam üzerinden imgesel bir alan dışı uzam yaratamaz ve bu uzam üzerinde tam bir dönüştürücü etki gerçekleştiremez. Bu nedenle söz konusu alan dışı olduğunda yapıt içi bağlamsallık, alımlamayla ilgili olan diğerlerinin önüne geçmektedir.

Ancak bunun anlamı, filmin deneyimlendiği sıradaki toplumsal koşulların ya da teknolojik imkanların alan dışı üzerinde hiçbir etkisi olmadığı anlamına gelmez. Söz gelişi, yönlendirilmiş akusmatik ses imkanı sunan çevreleyici (*sourround*) sistemlerin, alan dışı ses algısına getirdiği yenilikler yadsınamaz. Ya da *Nosferatu*'daki (F.W. Murnau, 1922) alan dışı tehdidin, yabancılarla ilgili ön yargıların ve korkunun giderek tırmandığı o dönemin Alman izleyicisi ile günümüzün çok kültürlü dünyasının izleyicisi üzerinde bıraktığı etki doğal olarak farklıdır. Çünkü alan dışına ya da daha genel anlamıyla sinemanın görünmeyenine yüklenen anlam, kültürel, ideolojik ya da sosyo-psikolojik bağlamlarla dönüşüme uğrayacaktır. Daha da önemlisi, filmi üretenler, gösterdikleriyle olduğu kadar göstermedikleriyle de bu üst bağlamların yeniden üretimine hizmet edebilmektedirler ya da bunun eleştirisini yapabilmektedirler. Ayrıca neyin alan dışında bırakılarak ya da eksiltilerek saklanacağına karar verilirken yine mevcut hedef izleyici kitlesinin alışkanlıkları, ahlaki normları ya da yaşam tarzları ile hakim ideolojik anlayışın beklentileri belirleyici bir rol oynamaktadır. Dolayısıyla bu tür dış etkenleri ihmal ederek sadece biçimsel unsurlara ya da yapıt içi işleyişe odaklanan indirgemeci çıkarımlar oldukça eksik ve yavan kalacaktır.

O nedenle, sinematik retoriğin görünmeyen araçlarını merkeze alarak onların kapsamlı bir değerlendirmesini yapma amacında olan bu çalışmada da, alan dışını ve eksiltiyi etkileyen, belirleyen ya da onlarla farklı şekilde ilişki kuran çeşitli bağlamsal faktörlere değinmek neredeyse bir zorunluluk haline gelmektedir. Ancak amacın, niyetin ve diğer belirleyici dış faktörlerin daha ön plana çıkacağı bu değinide, aracın ne olduğu kısmen ikinci planda kalacaktır. Çünkü bu yeni aşamada ‘nasıl’dan çok, ‘neden’in ve ‘niçin’in cevabı aranmaya çalışılacaktır. Dolayısıyla her ikisi de etkili birer gizleme ve saklama aracı olan eksiltiyi ve alan dışını, bu yeni durumda ayırmanın pratik bir faydası görünmemektedir. Ancak biri zamansal, diğeri ise uzamsal olan bu iki uygulamayı birleştirmek ne kadar doğrudur? Öncelikle bu sorunun cevaplanarak aşılması gerekmektedir.

C. SİNEMADA EKSİLTİ VE ALAN DIŞI BÜTÜNLÜĞÜ YA DA TÜMLEYEN KRONOTOP

*Belki en başta
zaman ve görünür,
iki mimarı mesafenin,
birlikte geldiler,
zilzurna sarhoş
kapıyı yumruklayarak
tam şafaktan önce
(Berger, 1999: 49)*

Çok yönlü ya da karmaşık olguları anlamaya çalışırken onları parçalara bölerek ve alt birimlerine indirgeyerek ele almak bilimsel metodolojinin önemli ve kullanışlı bir gerekliliğidir. Özellikle de söz konusu olan sinema gibi, pozometre ile ödipal karmaşayı aynı başlık altında birleştirebilecek kadar boyut aşırılığının yaşandığı bir alan ise bu yaklaşım kaçınılmazdır. Ancak çoğu kolaylaştırıcı yöntemde olduğu gibi bu bileşenlerine ayırma işleminin de bazı olumsuz etkileri olabilir. Örneğin günümüzün çok disiplinli akademik dünyasında sıkça yaşandığı gibi, detaylarda tikanıp kalarak bütünden giderek uzaklaşma tehlikesi önemli bir sorundur. Sadece önündeki işe odaklandığı için nihai ürünle bağını koparan Taylorist sistem işçisi gibi, fazlaca özelleştirilmiş ve indirgenmiş alanlara yoğunlaşan araştırmacının da ait olduğu disiplinin temel sorunlarından ve asıl çıkış noktasından uzaklaşması beklenebilecek bir olumsuzluktur. Epistemolojik düzeydeki bu ‘emeğe yabancılaşma’ zamanla bir zihinsel bulanıklığa, anlaşılmazlığa, işlevsizliğe ve hatta bilginin çarpıtılmasına dahi neden olabilir. Çünkü parçalara bölmek, düşleri yıpratmış¹ gibi hakikati de zayıflatabilir.

Diğer taraftan, işleyişi kolaylaştırmak için ortaya sürülen bu parçalı yapının bir süre sonra doğallaşarak gerçek bütünün yerine geçmesi de ihtimaller arasındadır. Öykü dünyasının daha iyi kavranabilmesi için zaman ve mekânın ayrı ayrı ele alındığı çağdaş

¹ “Bir düş, tek tek öğelerine ayrıldığında, gücünü yitirir” (Canetti, 2005: 41)

poetikada bu ayrımın giderek gelenekselleşmesi ve yerleşik hale gelmesi söz konusu ihtimalin aslında çok da uzak olmadığını göstermektedir. Gerçekten de yukarıdaki iki ana başlığı belirlerken bizim de başvurduğumuz bu bölünme çoğu kez sorgulanmadan hakikatmiş gibi kabul görmektedir. Ancak Chatman'ın da dikkat çektiği gibi bu aslında sadece yöntembilimsel ve suni bir kabuldür. Bu nedenle o da "[Ö]ykü zamanı olayları içerdiği gibi öykü uzamı da varlıkları içerir" şeklindeki ifadesinden sonra dipnot olarak şu açıklamayı yapma ihtiyacı hisseder:

Şans eseri bu kitabı hiç okumayacak olan fizikçiler, haklı olarak bu ayrımın naifliği karşısında gülümsemeden edemeyeceklerdir. Elbette evrendeki her şey bir anlamda bir olaydır. Yalnızca güneş değil her taş parçası da sonunda belli ölçüde elektrik akımına sahiptir. Olay - varlık ayrımı kültürümüzün kodlarınca bize öğretilen ve bütünüyle "halk arasında" kullanılan bir ayrımdır. Kültür, olayları varlıklara "dönüştürebilir": "yumruk" dilimizde bir addır, bu nedenle onun bir nesne olduğunu düşünürüz ancak başka dillerde eylem yani bir olaydır. Anlatı analizi bilime, fiziğe değil folka dayalıdır (2009: 89-90).

'Anlatıbilimin fizikten çok kültüre ait olduğu ve bu nedenle de fen bilimlerinde karşılığı olmayan bir takım önerilerin, toplumsal uzlaşılarından dolayı doğru olarak kabul edilebileceği' şeklindeki bir savunma makul görülebilir. Ancak bilimsel geçerliliği olmayan bir durum için doğa bilimleri jargonunu araçsallaştırmanın getirdiği etik sorunlar² bir yana, kültürü ve edebiyatı, içinde yaşanan fiziksellikten bağımsızmış gibi düşünmenin kendisi de başlı başına bir tartışma konusudur. Evrimsel süreçteki daha ileri bir düzene göndermede bulunan kültürün doğadan bağımsız olmadığı ve nihayetinde ona muhtaç olduğu bir gerçektir. Bununla ilgili Eagleton; "doğayı dönüştürmek için kullandığımız kültürel araçların kendileri aslında doğadan türetilmiş" oldukları için "doğa kültür üretir, kültür de doğayı değiştirir" der (2005, 11). Tüm kültürel ürünlerin doğal sistemin içinde ortaya çıkıyor olması da söz konusu diyalektik ilişkiyi güçlendirir.

² Bu konuda oldukça tutucu olan Sokal ve Bricmont, postmodernist olarak adlandırdıkları bir grup post-yapısalcı felsefeciyi provokatif ve kaba bir dille şu şekilde itham ederler: "Lacan, Kristeva, Irigaray, Baudrillard ve Deleuze gibi ünlü entelektüeller sürekli, defalarca bilimsel kavramların ırzına geçmişlerdir. Ya en küçük bir açıklama yapmadan bilimsel fikirleri tümüyle bağlamları dışında kullanmışlar -lütfen kavramları bir alandan ötekine taşımaya karşı olmadığımızı biliniz, yalnızca bu aktarmanın tartışılmadan yapılmasına karşıyız- ya da bilimsel jargonu bilim adamı olmayan okurların karşısında, ilintisine ya da anlamlarına bakmadan atıp tutarak kullanmışlardır" (2002: 12).

O nedenle kültürün ilgi alanına giren konuları ele alırken bu kaçınılmaz etkileşimi de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu bağlamda, anlatısal temelde ayrı ayrı değerlendirilen zamanı ve uzamı da, doğa bilimlerinin gözüyle yeniden ele almak ve onlarla doğrudan bağlantılı olan eksilti ve alan dışı için yeni bir bakış açısı geliştirmek faydalı olacaktır.

1) Fizikten Romana, Romandan Sinemaya Uzay-Zaman

Gündelik yaşamın pratik mantığı çerçevesinde bakıldığında her şey çok basittir aslında: varlığımız bir mekân içerisinde ve burada bazı olaylar gerçekleşir. Bizimle birlikteki diğer maddesel varlıkların hacmi uzamsal bir unsurdur ve bunların geçirdikleri ya da başlarından geçen olaylar da zamansal. Yani her şeyin bir mekânsal boyutu olduğu gibi her olayın da bir zamansal boyutu vardır ve bunlar birbirleri içerisinde gerçekleşmeler de ayrı şeylerdir. Bu o kadar kanıksanmış bir durumdur ki sadece öykü anlatmak gibi kültürel uğraşlarda değil, ampirik bilimde bile uzun süre böyle kabul edilmiştir. Örneğin Isaac Newton’a göre, göreceli ve görünür olan sıradan zamanın ve uzamın ötesinde; “kendiliğinden ve kendi doğasından, dışsal herhangi bir şey ile ilişki olmaksızın eşitlikle akan” matematiksel ve mutlak bir zaman ve “kendi doğasında, dışsal herhangi bir şey ile ilişki olmaksızın, her zaman benzer ve devinimsiz kalan” mutlak bir uzay vardır (1998: 72). Değişimi ve süreyi ölçen zamansal birimlerin de, hacmi ve kütleyi ölçen uzaysal birimlerin de kesinlikle değişmeyen matematiksel bir mutlaklığa sahip oldukları ve hiçbir şekilde birbirlerini etkilemedikleri şeklindeki bu yaklaşım, Aristo’dan³ beri çok az değişime uğrayarak 20. yüzyıla kadar varlığını koruyacaktır. Bu dönemde ortaya çıkan görelilik kuramı ise, maddeyle, uzayla ve

³ Sadece dönemselsel ve yöntemsel (usa karşı deney ve gözlem) olarak değil, kütlelerin hareketi gibi temel bilimsel konularda da çok farklı yerlerde duran iki ismin, Aristo ile Newton’un zaman ve mekân anlayışlarındaki ortaklığı Hawking şu sözlerle özetler: “Hem Aristo hem de Newton mutlak zamanı kabul etmişlerdi. Yani iki olay arasındaki zaman aralığının kesin olarak ölçülebileceğine ve iyi saatler kullanıldıkça, her kim ölçerse ölçsün bu zamanı aynı bulacağına inanıyorlardı. Zaman uzaydan tümüyle ayrı ve bağımsızdı” (Hawking, 1989: 30).

zamanla ilgili antik, skolastik ve pozitivist düşüncenin neredeyse hepsinde de benzer seyreden birçok bilimsel ve felsefi ön kabulü kökten dönüşüme uğratmıştır.

Işığı, maddeyi ve evreni inceleyerek görelilik kuramının gelişmesine öncülük eden başka bilim insanları olsa da⁴, onu bilinen formuna kavuşturan ve dünyaya duyuran asıl isim Einstein olmuştur. Ünlü fizikçi iki parça (sınırlı ve genelleştirilmiş görelilik) halinde geliştirdiği kuramıyla; kütle ve enerji eşdeğerliği ($E=mc^2$), dört boyutlu evren, zamanın ve kütlenin izafiliği gibi hepsi de birbiriyle bağlantılı olan önemli savlar ortaya koymuştu (Aktaran Timuçin, 2004: 238). Çoğu bilim alanında devrimsel nitelikte sayılabilecek olan bu savların bir bölümü zamanın ve uzayın durumunu açıklamaya yöneliktir. Zamanın uzaydan tamamen bağımsız olmadığı ve bu ikisinin birlikte uzay-zaman denilen bir nesneyi oluşturduğu fikri, görelilik kuramının ortaya koyduğu en önemli olgulardan biridir (Hawking, 1989: 35). Russell’a göre kuramın felsefeyi en çok ilgilendiren kısmı da burasıdır (1972: 502). Bunun nedeni belki de, varlık ve zamanla ilgili fikir yürütmelerin zaten uzun süredir “uzay ve zamanın yerine uzay-zaman’ı” (Russell, 1972: 502) işaret etmesi olabilir. Çünkü uzam ve zaman bütünlüğü fiziğin dışında (ve belki de ondan daha önce), başka bir bakış açısıyla ve bilimsel değil ontolojik bir terminolojiyle olsa da, maddenin ve oluşun kökenine dair yapılan felsefi akıl yürütmelerde öncelenmiştir. Mesela “Hegel’de *mutlak, sürecin kendisidir*; o, hareketi ve hayatı doğurmaz, bizzat harekettir. Hiçbir suretle eşyanın dışında kalmaz, tamamıyla onun içindedir” (aktaran Weber, 1998: 345). Bu görüş, evrenin kökenini maddi tözlerde değil, olaylarda arayan görelilik⁵ ile büyük oranda örtüşmektedir. “Varlık, zaman aracılığıyla mevcudiyet olarak belirlenir” (2001, 14) diyen Heidegger de göreliliğin bu ‘yaratıcı olaylar’ tezine yaklaşıp.

⁴ Işığın da sonlu bir hıza sahip olduğu fikrini ilk ortaya süren Ole Christensen Roemer ve ışığın yayılımıyla ilgili ilk önemli bulguları edinen James Clerk Maxwell söz konusu öncü isimlerdendir (Hawking, 1989: 30-31)

⁵ “Einstein, parçacıkların yerine olayları geçirdi” (Russell, 1972: 503).

Ama yine de kültürel düzlemde, birbirinden ayrılmayan ve aslında tek şey olan uzay-zamandan rölativite kuramındaki kadar cesurca bahsedilmez. Orada adı konulmayan bir ikilik, en azından kavramsal düzeyde kendini belli eder. Çünkü yargı yetimizi doğrudan etkileyen doğal dilin binlerce yıldır derinleştirdiği zaman ve uzam ikiliğini bir anda yok sayarak zamanı uzamın dördüncü bir boyutu olarak değerlendirmek ve onları bir bütün gibi kabul etmek, özellikle de kültürün alanına giren konularda o kadar da kolay olmayacaktır. Matematiğin ve fiziğin öngördüğü birliği net olarak kabul ederek onu olduğu gibi kültürün bir alanına, yani poetikaya uyarlama cesaretini gösteren Mihail Bakhtin'in yaptığı şey bu nedenle önemlidir. Ama bunu yaparken o da tedbiri elden bırakmaz ve uzay-zamanı edebiyata şu sözlerle taşır:

Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığına kronotop (harfiyen anlamıyla, “zaman-uzam”) adını vereceğiz. Bu terim (uzam-zaman), matematikte kullanılmaktadır ve Einstein'ın Görelilik Teorisi'nin parçası olarak geliştirilmiştir. Görelilik teorisinde barındırdığı özel anlam bizim amaçlarımız açısından önem taşıyor; edebiyat eleştirisi için hemen hemen (ama tamamen değil) bir eğretileme olarak ödünç almaktayız. Bizim açımızdan taşıdığı önemse, uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılamazlığını ifade ediyor olması. Kısacası, zaman-uzama edebiyatın biçimsel olarak kurucu kategorisi anlamını atfediyoruz; kültürün diğer alanlarındaki zaman-uzamla ise hiçbir ilgimiz yok (2001: 315-316).

Zaman (*chronos*) ve mekân (*topos*) sözcüklerinden türetilen kronotopun edebi zaman-mekâna uyarlanırken neden bu kadar kararsız kalındığı (metaforik ama tam değil) anlaşılabilir. Çünkü kavram ortaya sürülürken bir taraftan doğanın ve bilimin gerçeklerinden ilham alınmış ve kısmen de fiziktekine benzer bir anlamda kullanılmıştır. Ama diğer taraftan kronotop, yazınsal tür araştırmalarının kapsamına giren bambaşka bir platforma taşınmıştır. Burada da zaman ve uzam birdir. Ancak bu birlik amprik gözlemle ve matematiksel yaklaşımlarla ulaşılan bilimsel bir çıkarımdan ziyade, edebi eserin oluşum sürecini etkileyen sanatsal bir kabuldür. Çünkü Bakhtin'e göre uzay-zaman bütünlüğü yalnızca fiziğe ve doğaya özgü değildir. Sanatsal edim de böyle bir bütünlük içinde gerçekleşmektedir. Bu ayrılmazlık, fizikle olduğu kadar estetik duyumun doğasıyla da ilgilidir. Eagleton'un başka bir bağlamda da söylediği

gibi; “estetik tasarımın öğeleri, kavramsal düşüncenin karakteristiği olan açık seçik birimler halinde ayrıştırılmaya direnirler” (2010: 34).⁶ İşte uzay-zaman da ayrılmaya direnen bu estetik birimlerdendir. Yönlendirilmiş simgesel düşünce onu ne kadar ayırmaya çalışırsa çalışsın, duyusal deneyimin ve imgesel ilkelliğin alanındaki sanatsal edim bunu kabul etmeyecektir. Kronotop, estetik hazzın ve sanatsal yaratıcılığın o açıklanamayan gizemli bölgesindeki unsurlardandır ve bu nedenle de atmosfer, ruh, ortam, aura vb. gibi yuvarlatılmış ifadelerle geçirtilmeye çalışılır.

Tam o sırada ve tam oradanın bilinemezliğinden doğan bu gizemli etkinin bir bölümü, üretimin yapıldığı yer ve zamanın mevcut koşullarıyla da ilgilidir. Çünkü “Temsil kaynağı işlevi gören dünyamızın edimsel zaman-uzamlarından, yapıtta (metinde) temsil edilen dünyanın yansıtılan ve *yaratılan* zaman-uzamları doğar” (Bakhtin, 2001: 328). Yani her sanatsal üretimin içine doğduğu ve dolayısıyla da beslendiği bütünlüklü bir kronotop vardır ve eser de ister istemez temsil kaynağındaki bu bütünlüğü yansıtır. Özellikle de belirli dönemlerde ortaya çıkan yazınsal eğilimler ve türlerde bu zaman-uzamsal belirlenim oldukça nettir. O nedenle “türler, çerçeveleri yer ve zamanla çizilmiş görme biçimleridir” (Parla, 2007: 52) demek zorlama bir tespit değildir. Poetika ya da sanat düşünürleri ve de onların kullandıkları simgesel dil, varsayımsal olarak zamanı ve uzamı ne kadar ayırırsa ayırsın, onu deneyimleyen ve üreten estetik algı buradaki zamanı ve uzamı birlikte değerlendirerek ona göre bir görme biçimi geliştirir. Bakhtin bu düşüncelerini şu sözlerle açıklar:

Edebi bir yapıtın fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü, zaman-uzamıyla tanımlanır. Bu nedenle, bir yapıttaki zaman-uzam sanatsal zaman-uzamın bütününden yalnızca soyut analiz düzeyinde yalıtılabilecek bir değerlendirme boyutu içerir. Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılmaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır. Elbette, soyut düşünce, zaman ve uzamı ayrı kendilikler olarak kavrayıp onlara iliştilen duygular ve değerlerden ayrı şeyler olarak algılayabilir. Ama (elbette düşünce içeren ama soyut düşünce içermeyen) canlı sanatsal algılama böylesi ayırmalar yapmaz ve bu tür bir parçalamaya müsamaha göstermez. Zaman-uzamı eksiksiz bütünlüğünde ve tamlığında kavrar. Sanat ve

⁶ Her ne kadar Eagleton bu yargıya, Baumgarten’in *Aesthetica*’sının (*Estetik*, 1750) genel yaklaşımını açıklamaya çalışırken ulaşsa da söz konusu tespit, Bakhtin’in kronotopu için de geçerlidir.

edebiyat, çeşitli derece ve kapsamlarda zaman-uzamsal değerlerle doludur. Sanatsal yapının her motifi, ayrı ayrı her yönü değer taşır (Bakhtin, 2001: 316).

Parçalara ayırmaya meyilli olan kavramsal düşüncenin aksine bütünü deneyimleyebilen duyusal algı, dilin dışındaki diğer kültürel belirlenimler için de temel dayanaktır aslında. Güncel dünyanın tüm beşeri eylemleri bu zaman-uzamsal bütünlük içinde vuku bulur ve ait olduğu kültürel bağlamlar burada kök saldığı için yapıt da bu kronotopun içine doğar. Örneğin *Dr. Jivago*'nun arka planı sadece Rusya değildir. Pasternak'ın romanının ve ondan uyarlanan filmin (*Doctor Zhivago*, David Lean, 1965) olaylarına ve karakterlerine ev sahipliği yapan diegetik evren, birinci dünya savaşına ve devamındaki devrime tanıklık eden bir Rusya'dır. Ya da nasıl ki *Goriot Baba*'yı, Fransız İhtilali'ni ve burjuvazinin yükselişini takip eden değişim yıllarındaki Paris'ten başka bir yerde ve dönemde hayal edemiyorsak, Yılmaz Güney'in senaryosundan çekilen *Yol*'u da (Şerif Gören, 1982), 1980'lerin başka bir ülkesinde veya Türkiye tarihinin başka bir döneminde düşünmemiz o derece zordur. Bu film, askeri darbe yıllarındaki baskıların ve bunun yarattığı toplumsal travmaların tüm çıplaklığıyla hissedildiği seksenler Türkiye'sine aittir. Onun toplumsal uzay-zamanı, yani kronotopu budur. Çünkü “yazılı ve sözlü bütün kültürel üretim biçimlerinin, edebiyattan bilimsel yazılara kadar bütün metinler yazıldıkları, söylendikleri, gösterildikleri zaman-mekânı hem temsil ederler hem de kendileri temsilin nesnesi olarak hizmet ederler” (Süalp, 2004: 62). Bu durum zamanı ve mekânı belirtilmeyen halk masalları ve dinsel mitler için de geçerlidir. Öykü içerisinde kronotopu doğrudan mimleyen herhangi bir künye olmasa bile, her eser yaratıldığı dönemin ve yaratıcısının yaşadığı koşulların uzay-zamansal atmosferini yansıtır. İskandinav mitlerinde dağlar, donmuş nehirler, ormanlar ve buradaki canlıları anımsatan canavarlar varken; Ortadoğu kökenli olanlarda çöller, çöl bitkileri ve yine buraya özgü hayvanlar vardır. Çünkü her yaratıcı (birey ya da toplum) deneyimlediği, gördüğü ya da en azından bildiği ve bunlara bağlı olarak da imgeleminde canlandırabildiği kronotopu yansıtır eserine. Bu durum bilinmeyen bir

geleceğe bakan futuristik ya da distopik yapımlar için de böyledir. Her ikisinin diegetik evreni de geleceğe ait olmasına rağmen tematik ve atmosferik olarak ciddi farklılıklar gösteren *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) ve *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) arasındaki belirgin ayrımların nedeni de budur. Çünkü Lang'ın filmi, sanayi devriminden sonra ortaya çıkan sermaye gruplarının ve yeni üretim olanaklarının emekçi sınıf üzerinde yarattığı tedirginliğin giderek tırmandığı bir dönemdeki ruh haline, yine o zamanın mekanik teknolojisine ve o günkü *avant-garde* mimarların çalışmalarını anımsatan mekân tasarımlarına⁷ uygunken; *Blade Runner*'ın mekân ve kostüm tasarımlarındaki ya da sinematografisindeki kösnüllük ile tematik yapısındaki muğlaklıklar ve karasızlıklar belirgin şekilde seksenleri çağrıştırır.

Görüldüğü gibi, yapıtın zaman-uzamı, maddesel düzeyde yazarinkinden ayrılrsa da, düşünsel olarak onunla sürekli iletişim halindedir. Zaten Bakhtin'in dialogik dediği etkileşimli ilişkinin uzay-zamansal yansıması da bunu gerektirir. Ama ona göre söz konusu 'diyalog' sadece yazarın ve yapıtın zaman-uzamıyla sınırlı kalmayarak alımlayıcıyı da işin içine katar. Çünkü eser alımlanırken de gerçek dünyayla etkileşime geçer. Bakhtin bunu şöyle açıklar: "Yapıtın cınladığı, yazıtı veya kitabı bulduğumuz tamamen gerçek yaşam zaman-uzamında, gerçek bir kişiyi -yazıt veya kitabın olduğu kadar sözlü konuşmanın da kaynağı olan birini- ve metni işiten ve okuyan gerçek insanları buluruz" (2001: 327).

Diğer taraftan söz konusu dialogik yapı, sadece eserin dışıyla ilgili değildir. Harici olanına göre çok daha güçlü ve somut bir etkileşim, eserin kendi içerisinde barındırdığı farklı statü ve büyüklükteki kronotoplar arasında da yaşanır. Olayların genel akışını ve anlatının genel yapısını belirleyen sosyolojik boyuttaki ana kronotopun dışında bir de eser içerisindeki olayların vuku bulduğu zaman-uzamları oluşturan ve

⁷ Penz'e göre gelecekteki bir Alman şehrini tasvir eden *Metropolis*'in inşasında New York'tan ve mimar Mies van der Rohe'un çalışmalarından ilham alınmıştır (2003: 151).

Bakhtin'in de üzerinde daha fazla yoğunlaştığı alt kronotoplar vardır. Film diliyle, sekans ya da sahne bazında değerlendirilebilecek olan bu zaman-uzamların içinde de süresel olarak gittikçe daralan daha küçük ölçeklileri (örneğin sinema özelinde planlar) olacaktır. Çünkü Bakhtin'in de belirttiği gibi “zaman-uzamların her biri, kendi içinde sınırsız sayıda küçük zaman-uzamlar barındırabilir” (2001: 326). Bütünlüklü ve tutarlı çalışmalarda bu alt ve daha alt kronotoplar yapının temel izleğiyle ve baskın zaman uzamsal aurasıyla çoğunlukla uyum halindedir. Örneğin *Goriot Baba*'daki Maison-Vauquer pansiyonu, o zamanki sosyolojik konjektüre uygun olarak, yeni yeni şekillenmekte olan toplumsal sınıfların alegorik yansımalarını izlemek için ideal bir mikro-dünya sunmaktadır. Ya da Şerif Gören ve Yılmaz Güney'in filminde, aynı zamanda eserin ismine de kaynaklık eden eve dönüş yolları ile o yolların sonunda ulaşılan sıra, hem filmin klostrofobik memleket tasvirine ve hem de Bakhtin'in yol kronotopu tanımına⁸ uyar. Bir grup mahkumun hapisanede başlayıp evlerinde sonlanan izin yolculukları, dönemin toplumsal ve siyasal gerçeklerini yansıtan öykülerin ortaya çıkması için araçsallaştırılan karşılaşmaların ya da iç burkan yeniden kavuşmaların çeşitli tâli kronotoplarına zemin hazırlar.

Örneklerdeki araçsal, türsel, coğrafik ve dönemsel farklılıklardan da anlaşılacağı üzere kronotop (genel ya da tâli), öykü kurulumlarının vazgeçilemeyen ve kendi içerisinde zaman ve mekan olarak bölünemeyen bir gerekliliğidir. Roman özelinde ortaya sürülen kavramın hiç zorlanılmadan filmlere uyarlanabilmesinin nedeni de onun bu araçlar üstü kapsayıcılığıdır. Hatta sinemanın, Bakhtinci anlamdaki kronotopun

⁸ “Bir romanda karşılaşmalar genellikle ‘yolda’ cereyan eder. Yol rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir. Yolda (‘anayol’) -tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp içiçe geçebilir. Yolda, insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan toplumsal mesafelerin kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hal alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde bileşirler. Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir” (Bakhtin, 2001: 317).

oluşmasına ve örneklendirilmesine yazınsal mecralara nazaran çok daha elverişli olduğu dahi söylenebilir. Biraz daha ileri gidilerek, onun diğer sanatlar karşısındaki en önemli üstünlüğünün de bu elverişlilik olduğu iddia edilebilir. Mesela bununla ilgili Hauser şöyle der:

Sinema ile diğer sanatlar arasındaki en temel farklılık, filmde mekân ve zaman sınırlarının akıcı oluşudur, mekân bir bakıma zamansal, zamansa bir bakıma mekânsal niteliktedir. Plastik sanatlarda, sahnede de olduğu gibi, mekân durgundur, hareketsizdir, değişmez, herhangi bir yöne ya da amaca yönelik değildir. Her bölümde homojen nitelik taşıdığından ve bölümlerin hiçbirisi zamansal olarak bir diğerinin üzerine binmediğinden, onun içinde serbestçe hareket edebiliriz. Hareketin aşamaları, herhangi bir yavaş ve sürekli bir gelişmenin evreleri de değildir. Edebiyatta – ve hepsinden öte dram sanatında– zaman diğer yandan kesin bir yöne, gelişim şekline, seyircinin zamanla olan deneyiminden bağımsız, nesnel bir amaca yöneliktir; yalnız bir depo değil, düzenli bir dizidir. Zamanla mekânın dram sanatına özgü grupları, filmde tüm nitelik ve işlevlerini değiştirirler. Mekân, durgunluğunu ve sakin hareketsizliğini yitirip hareket kazanır; hem de gözümüzün önünde... (Hauser, 2006: 389).

Soyut düşünce düzeyindeki tartışmalı ayrımı halen devam ettirmesine karşın Hauser'in bu sözleri, filmsel zaman-mekanın özgünlüğünü ve birbiri içine geçişini vurgulaması açısından önemlidir ve bu yönüyle sinematik aracın kronotoplar oluşturmak için daha elverişli olduğunu başka bir jargonla doğrulamaktadır. Sinematografik düzenlemenin tüm temel birimlerinin aslında farklı büyüklüklere sahip birer kronotop olduğu gerçeği dikkate alınırsa, bu elverişlilik daha da iyi anlaşılacaktır. Çekimlerin, sahnelerin, sekansların ve nihayetinde filmlerin her biri kendi içerisinde ve birbirleri arasında parçadan bütüne uzanan kronotopturlar. Çünkü hepsinin de kendi zaman-mekansal tikelliği vardır (oysa metinsel bileşenler –harfler, kelimeler vb.- için böyle bir tikellikten bahsedilemez). Ayrıca zamanın ve mekanın ayrılmazlığı yine bu sinematik birimler nezdinde çok daha iyi kavranmaktadır. En kısa süreli sinematik birim olan çerçevenin bile bir zamansal ifadesi (1/24 saniye) varken, en boş kadrajların bile bir uzamsal niteliği vardır. Çünkü sinema hiçliğin değil, olanın ve oluşun temsilidir ve onun her bir hücresi varoluşsal olarak bunu taşır. Belki sadece pozlanmamış film parçaları büyük patlama öncesindeki hiçliğin metaforik bir temsilcisi olabilirdi. Ama bu da, filmleşmenin ön şartı olan 'ışıkla boyama' ilkesini yerine getiremeyeceği için

geçerliliğini kaybedecektir. Filmleşme sürecinin başlaması için ışık tarafından ‘yakılan’ pelikül ya da sensör, bundan böyle ışığın ve fiziğin bir parçası olarak uzay-zamanın tahakkümü altına girer. Çok az pozlanarak karanlıkta kalması ya da tamamen yanarak ‘esir’e dönüşmesi de bu gerçeği değiştirmeyecektir. Çünkü bunların hepsi de uzay-zamanın birer temsilcisidirler.

Kelimenin fiziksel karşılıklarıyla olan bu tür eğretilmeleri bir tarafa bırakıp tekrar Bakhtin’e ve onun kültürel kronotopuna döndüğümüzde de durum değişmeyecektir. Çünkü sinemanın doğası gereği kaçamadığı bu zaman-uzamsallık onun sanatsal pratiğine de yansımaktadır. Bunun en açık kanıtı “zaman-mekanın klasik ifadesi” (Kovács, 2010: 38) olan dekupaj (*découpage*) işlemidir. Filmler, taslak senaryodan kurgu masasına kadar her aşamada zaman-mekanlar olarak şekillendirilir. Senaryoda bir sahne sadece zamanıyla ya da sadece mekanıyla değil, bunların her ikisiyle birlikte betimlenir. İster Fransız, ister Amerikan formatında olsun, treatment ya da ayrıklama tipi senaryolarda mekânın ve zamanın birlikte yazılması genel bir kuraldır. Sürecin çekim ve kurgu aşamalarındaki işleyişinde de, senaryo aşamasında temelleri atılmış olan bu kronotoplar nihai şeklini alır. Yani filmleştirme işlemi, üretimin bir ucundan diğer ucuna, kronotopların dizisel ve dizimsel bir tasarımıdır aslında. İşte dekupajın sadece senaryo aşamasındaki bir ön düzenlemeyi değil, tüm bir süreci kapsayan Fransızca’daki genişletilmiş anlamı tam da buna karşılık gelmektedir:

Biçimsel açıdan film, kesintisiz zaman ve mekan içinden seçilmiş parçaların sıralanmasıdır. Öyleyse, “decoupage” kelimesinin Fransızcadaki üçüncü anlamı; mekan parçalarının, daha doğrusu çekilmiş filmlerden seçilmiş mekan parçalarının ardarda sıralanması ve süreleri kabaca çekim sırasında, asıl süreleri ise kurgu masasında belirlenen zaman parçalarının birleştirilmesi ile ortaya çıkan sonuçları ifade eder. “Decoupage” kelimesinin doğasında yatan mantıksal kavram, filmin zaman ve mekan içinde gelişen özel formunun belirlenmesine ve çözümlenmesine olanak verir (Burch, 1994: 118).

Dekupaj üzerinden yapılan bu açıklama, filmleştirme işleminin özünde bir kronotop düzenlemesi olduğunun farklı bir ifadesidir. Gerek her şeyin daha önceden en

ince detayına kadar planlandığı Hollywood tarzı geleneksel anlatı deкупajında (*découpage classique*), gerekse de anlatı ve olay örgüsünün geri plana itilip spontaneliğin ve doğallığın önemsendiği alternatif yapım yöntemlerinde olsun, filmsel iletim hep kronotopların düzenlenişi üzerinden ilerler. Çünkü bir film “görünür olandan çekip aldıklarıyla iş görür” (Badiou, 2013: 93) ve bu nedenle o “evrendir, dünyadır ve doğadır” (Bazin, 2011: 107). Yani kısacası kronotoptur. Filmin hammaddesi görülür ve duyulur dünyadan alınan uzay-zamanlardır. Ya da uzay-zaman, (Heidegger’in kelimeleriyle) sinemanın “nesnesel yönüdür” ve bu bakımdan filmler sanki kronotopun içinde saklıdır.⁹ Ancak yedinci sanatın bu nesne-eser ilişkisinin, mermer ile heykel ya da yağlı boya ile resim arasında olanına göre farklılaştığı bir yönü vardır. Heykeltıraş için mermer, ahşap ya da demir benzeri hammaddeler; yontulması, şekillendirilmesi ve fazlalıklarından arındırılması gereken birer hammaddedirler. Yani mermerden koparılan her bir parça bir daha kullanılmamak üzere bütünden atılırken, eser de yavaş yavaş şekillenmeye başlar. Çünkü o fazlalıkların herhangi bir anlamsal işlevi ya da ortaya çıkacak ürüne herhangi bir estetik katkısı olmayacaktır. İşte film ve onun nesnesi arasındaki ilişkinin farklılığı da tam bu noktada ortaya çıkar.

2) Sinemanın Tümleyen Kronotopu

Sinemacılar da tıpkı heykeltıraşlar gibi ellerindeki işlenmemiş ham girdiyi, yani kronotopu, bir taraftan bağlamsal ilişkilerle (öykü, dekor, ışık vs.) yeniden şekillendirmeye çalışırken diğer taraftan kendine özgü yontma araçlarıyla onu fazlalıklarından arındırırlar. Filmlerin olay örgüsü tasarlanırken ya da çekim sırasında çerçeveleri kurulurken zaman-mekanın bir bölümü kullanılmak için alınırken büyük bir

⁹ “Bütün eserlerin nesnesel bir yönü vardır. Böyle olmasaydı ne olurdu? Eserlerin kaba ve dışsal yönünü beğenmeyebiliriz. Sanat eserine ilişkin bu tür düşüncelere, müzelerdeki bazı temizlikçiler ve nakliyeciler sahip olabilir. Biz eserleri bunları yaşayan ve onların tadına varanlar gibi alımlamalıyız. Bazı profesyonellerin estetik deneyimi bile eserlerin nesnesellik yönünü dışlayamaz. Örneğin mimaride taş ve ağaç, resimde renk, dil eserinde sözcükler, müzikte ses. Nesnesellik sanat eserinin içine öyle işlemiş ki, sanki tersini söylememiz gerekiyor: Yapı taşta, oyma sanatı ağaçta, resim renkte, dil eseri sözcüklerde, müzik eseri seste gibi durur” (Heidegger, 2011: 11).

kısmı ‘yontularak’ dışarıya atılır.¹⁰ Ama bu dışarı atılan parçaların hepsi de, heykeldeki gibi tamamen işlevsiz artıklardan oluşmamaktadır. Filmlerin görülür, duyulur ve sınırlı zaman-mekanlarının dışında kalan bu ‘artık kronotoplar’ın bir bölümü, ya ilerleyen süreçte mevcut kronotopa dahil edilerek ya da onunla sürekli etkileşim halinde tutularak işlevselliklerini devam ettirirler. Bu nedenle onlar, mevcut uzay-zamana ait fiziksel kuralların geçerliliğini tamamen yitirdiği bir kara delikten ya da uzay-zaman bükülmesinden ziyade, aynı kuralların farklı bir algı boyutunda devam ettiği paralel evren gibidirler.

Ancak filmler özelinde aynılığı koruyan bu unsurlar sadece fiziksel değildir. Mevcut durumda ampirik ya da dramatik olarak deneyimlenen her şeyin, sinemanın bu koşut kronotoplarında olduğu gibi devam ettikleri varsayılır. Karakterler, uzamlar ve öykü dünyasına ait diğer tüm detaylar ekranın uzay-zamanında görülmeseler de, aksi bir durum özellikle belirtilmediği sürece, varlıklarını burada da oldukları gibi korurlar. Çünkü ister içerde kalsın isterse de dışarıda bırakılsın bunların hepsi de aynı öykü evreninin parçasıdır. Bu yönüyle bakıldığında kullanılan kronotopla dışarıda bırakılan artık kronotop arasındaki farkın, öykü ve söylem zamanlarını anımsatacak şekilde, anlatılan ile anlatım arasındaki farktan kaynaklandığı söylenebilir. Anlatıcı, öykü evreninin kapsadığı sonsuza yakınsayan bir kronotoptan, sadece gösterebileceği kadarını kullanarak kendi sınırlı kronotopunu elde eder. Yani artık kronotoplar, öykünün uçsuz bucaksızlığı ile gösterilebilenin sınırlılığı arasındaki, ya da poetika terminolojisiyle söylersek öykü ve söylem kronotopları arasındaki farktan doğar.

¹⁰ Benzer bir heykel yontma metaforunu Tarkovski sadece zamana uyarlayarak şöyle yazar: “Yönetmen sinemasının özelliği nedir? Bir anlamda bunu, zamanın şekillendirilmesi olarak tanımlamak mümkün. Bir heykeltıraş nasıl içinde, ortaya çıkaracağı heykelin şeklini hissederek mermer parçasından bütün gereksiz parçaları yontup atıyorsa sinema sanatçısı da dev boyutlu, ayrıntıları belirlenmemiş yaşamsal olgular bütününden bütün gereksiz şeyleri ayıklayarak geride yalnızca yapacağı filmin bir ögesi, sanatsal bütünün bir anı olmasını istediği şeyleri bırakır” (2000: 73).

Her ne kadar burada poetikanın terminolojisi kullanılmış olsa da söz konusu ayrım büyük oranda sinemaya özgüdür. Çünkü tek bir sözcükle (‘sonsuzluk’ ya da ‘evren’ gibi) bile imgelemin hayal edebileceği tüm sınırların aşıldığı ve Levinas’ın tabiriyle ‘sonsuzun düşünceye konabildiği’ (2010: 172) metinsel aktarımda¹¹ ‘gösterilebilen’ ile ‘gösterilemeyen’ arasındaki ayırmadan da bu kadar net ve rahat bahsedilemez. Burada sınırlar biraz daha muğlaktır. Her ne kadar Bakhtin romandaki kronotopun farklı görünüşleri ve şekilleri arasında bir ayrım yapmış olsa da bunlar tam anlamıyla dışarıda bırakılan artık kronotoplara denk düşmemektedir. Onun tanımladığı “dikey” ya da “eşik” gibi farklı kronotoplar daha çok, yaşanan dünyadaki ilişkilerin ve olayların eserdeki öyküsel, kültürel, alegorik ya da gerçek dışı yansımalarıyla ilgili olan ve yazınsal eğilimlere göre değişkenlik gösteren türsel farklılıklardır.¹² Çünkü Bakhtin’e göre, türle ilgili genelleyici ayrımları büyük oranda kronotop belirlemektedir (Bakhtin, 1981b: 84-85).¹³ Bu nedenle onun roman özelinde kullandığı kronotoplardan herhangi birini artık kronotopun bir muadili olarak buraya uyarlamak oldukça güçtür. Zaten “anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yer” (Bakhtin, 2001: 324) ya da “temsili somutlaştırma merkezi” (Bakhtin, 2001: 324) gibi genelleyici tanımlar, böyle bir ‘dış kronotop’ fikrini bertaraf etmektedir. Bu tanımlara göre edebi uzay-zamanlar, olay mahaliyle ilgili gerekli öyküsel bilgiyi okuyucunun imgeleminden de güç alarak iletirler. Çünkü yarı iletken yapısı gereği sözlü aktarım, alımlayıcısının görece daha etkin katılımıyla bütünlüklü bir öyküsel kronotop kurabilmektedir. Bu nedenle, edebi kronotopun farklı türsel görünüşlerini araştıran Bakhtin’in dönemsel eğilimler dışında ve yapıtların tikel bünyesinde bulunan başka bir sınıflandırma yapmasına gerek

¹¹ Calvino, sonsuzluk düşüncesinin ve kavramının edebiyattaki yerini ve bununla ilgili tartışmaları Valéry, Falubert, Zellini ve Borges gibi yazarlardan yaptığı aktarımlarla ele alır (2013: 78-81).

¹² Örneğin Dante’nin biçim üretme dürtüsü, mutlak dikeyliğe göre düzenlenmiş bir dünyanın imgesi ile tanımlanır. Onun da kullandığı “senkronize art zaman” (*synchronize diachrony*), zamansal ve tarihsel bağlantıları yorumsal, zaman dışı ve hiyerarşik olanlarla değiştirir (Bakhtin, 1981a: 157).

¹³ Antik Çağdaki üç farklı roman tipine karşılık olarak gelişen üç farklı kronotop bu duruma örnek gösterilebilir (Bakhtin, 1981b: 84).

kalmamaktadır. O kronotop dediğinde, öyküsel iletimin dönemsel, atmosferik, psikolojik ya da en genel şekliyle diegetik gerekliliklerini yerine getiren kapsayıcı bir zaman-uzamı kastetmektedir ve bu da sözlü ortam için çerçeve dışı kronotop fikrini gereksiz hale getirmektedir. Bu nedenle filmlerin fiziksel çerçevesine dahil edemediği fakat bir şekilde kullanmaya ve faydalanmaya devam ettiği saklı kronotoplar için yeni bir yaklaşımla geliştirilmelidir.

Saklı, dış, negatif, karşı, artık ve görünmeyen benzeri birçok farklı sıfat, tanımlamaya çalıştığımız bu yeni kronotop için kullanılabilir. Ya da, Bonitzer'in yaptığı gibi, "Uzay-alan'ın öteki'si olarak alan-dışı" (2007: 22) denilerek kavramsallaştırma tamamen ideolojik öze büründürülebilir. Benzer şekilde, başka tartışma bağlamlarına göre başka başka isimlendirmeler tercih edilebilir. Şüphesiz ki bunların her biri söz konusu uzay-zamanın belirli bir yönüne vurgu yapacaktır. O nedenle ilerleyen bölümlerde yeri geldikçe bunların bir kısmından yine faydalanılacaktır. Ancak bir de, her durum için açıklayıcı olabilecek genel-geçer bir tanıma ihtiyaç vardır. Yukarıdaki hali hazırdaki sıfatlardan herhangi birini, üzerinde düşünmeden bu amaçla kullanamayız. Çünkü yanlış bir kavramlaştırma, hatalı çıkarımlara sebebiyet verebileceği ya da çok genel kalabileceği gibi, kastedilen şeyin kimi özelliklerini dışarıda bırakacak kadar sınırlandırılmış ve yetersiz de olabilir. O nedenle tamamen başka bir şeye gönderme yapan 'negatif uzam' gibi kavramları öncelikle kapsam dışı bırakmalıyız. Çünkü görsel estetikte bu kavram vurgusuz düz zeminleri isimlendirmek amacıyla kullanılmaktadır (Block, 2008: 201). Ayrıca bu kavram bazen de, sinema özelinde, oyuncunun bakış yönünün tersindeki boş uzamlar gibi, beklenti ya da baskı yaratacak kadar garip duran çerçeve içi görünür boşluklara atıf yapmaktadır. İkinci olarak aşırı genelleştirmeye oldukça yatkın olan 'artık', 'dış' ve 'görünmeyen' benzeri tanımları da eledebiliriz. Her ne kadar o anki tartışmanın ya da cümlemin bağlamına göre zaman zaman kullanılmış ve kullanılacak olsa da bu ifadeler işlevsel olan ve

olmayan dış kronotoplar arasında bir ayrım yapmadıkları için çok geneldirler. Çünkü filmlerin sınırlı uzamlarının dışında kalan mutlak sonsuzluğun tamamına özel bir anlam yüklenemez. Oysa biz, sınırları genellikle diegetik evren tarafından çizilen belirli bir dışarıyı kastetmek istiyoruz. Yani belirli bir evrensel kümenin, kendi içindeki başka bir alt küme tarafından kapsanmayan bölümünü işaret ediyoruz. İşte küme matematiğindeki ‘tümleyen’, ‘tamamlayıcı’ ya da ‘tüm’ kavramı, böyle bir ‘belirli dışarı’ fikrini neredeyse tam olarak karşılamaktadır. Bunu kavramak için, tümleyen kavramının hangi amaçla kullanıldığını açıklayan şu basit matematiksel fomülasyona bakmak yeterlidir: “ B , A ’nın bir alt kümesi ise $A-B$ ’ye B ’nin A ’daki tümleyeni (*complement*) denir. A ’nın evrensel bir küme olması durumunda ise B ’nin dışındaki her şey için kısaca B ’nin tümleyeni ifadesi kullanılır (Hewins, 2014: 14)”. Filmlerin, biri gerçek ve diğeri de öyküsel olmak üzere iki farklı evrensel kümesi olduğu için bu formül sinemaya iki farklı şekilde uygulanabilir. Gerçek durumda, filmin elde edilmesi amacıyla kurulan ve mizansenin bir parçası olan (oyuncular, dekor, aksesuarlar) ya da olmayan (yapım ekibi ve çekim donanımları) tüm fiziksel unsurlar bir evrendir ve bu evrenin kadraj dışı tüm bileşenleri tümleyendir.

Kavramsallaştırmanın yaptığı bu fiziksel göndermeye zaman zaman (mesela modernist sinemanın norm bozucu ve kendi yapıntılığını ele veren düşünselci yönü tartışılırken) atıf yapılacak olsa da burada bizi asıl ilgilendiren onun ikinci anlamıdır. Buna göre, herhangi bir filmin öykü evreninin kapsadığı tüm uzay-zaman A ve bu uzay-zaman içerisinde elde edilebilecek herhangi bir çekim parçası da B ise, söz konusu çekim parçasının zamansal ve uzamsal olarak kapsamadığı ama A öykü evrenine ait olan her şey B ’nin tümleyenidir. Anlatı bilimi terminolojisiyle ise; diegetik evrenin herhangi bir anından kadrajlanarak alınan bir kronotopun tümleyeni, filmin öykü evrenine ait olmasına rağmen çeşitli nedenlerle o anda kullanılmayan olası tüm uzay-zamanlardır. Yapıtın bütünü söz konusu olduğunda ise tümleyen, öykü kronotopunda

olmasına rağmen söylem kronotopuna dahil edilmeyen her türlü zaman-uzam parçasına gönderme yapar. Bu durumda, ‘tümleyen kronotop’ şeklindeki bir kavramsallaştırma, dışarıda bırakma aracına (eksilti ya da alan dışı) bakılmaksızın, gösterilebilme potansiyeli olmasına rağmen gösterilmeyen ya da gösterimi ertelenen her türlü olası film kronotopunu işaret etmek için kullanılabilir. Böylece sinemada yapılan bilinçli saklamaların her türlü izi, tek bir araç üzerinden sürülebilir.

Zaman ve uzamın parçalanamaz doğasından hareketle ulaştığımız tümleyen kronotopun, sinemanın görünmeyen yüzünü bir bütün olarak temsil edip edemeyeceği tam olarak bundan sonraki tartışmaların neticesinde ortaya çıkacaktır. Çünkü bir oluşumun teorik ve kavramsal düzlemdeki mantığa yatkınlığı, onun uygulamada da böyle olacağını her zaman garanti etmeyebilir. Ancak yine de, filmlerin zaman-uzamları şekillendirilirken yaratıcıların, araçlardan ziyade sonuca ve amaca odaklandıkları düşünülürse, tümleyen kronotopun sorunsuz bir şekilde işleyeceği öngörülebilir. Çünkü film yapım pratiği terminolojik ayrımların üzerinde çok az durur ve çoğunlukla sonuca odaklanır. Sinemanın kısa tarihi içerisindeki çoğu üreticinin (yönetmen, görüntü yönetmeni, senarist vb.), zanaatçı pratikliğiyle ya da sanatçı içgüdüselliliğiyle hareket ettikleri için, poetikanın ya da estetiğin akademik ve kuramsal dilinden ziyade bunların uygulanabilir boyutuyla ilgilendikleri söylenebilir. Çünkü onlar için mevcut imkânların sınırlılıkları ve sinematik sunumun gereklilikleri çerçevesinde yaratılmak istenen bir anlam, kurulmak istenen bir öykü, oluşturulmak istenen bir duygu ya da iletilmek istenen bir düşünce vardır ve önemli olan da çoğunlukla budur.¹⁴ Bu yüzden, herhangi

¹⁴ Sinemayla kuramsal düzlemde de ilgilenen bazı yönetmenlerin çalışma pratikleri de ilginç bir şekilde çoğunlukla buna dâhildir. Özellikle montaj kuramındaki karmaşıklığa ve ağırlığa rağmen filmlerindeki didaktik doğrudanlık ile Eisenstein ya da alan dışı üzerine yaptığı ufuk açıcı ve heyecan verici çözümlerine rağmen *Je pense à vous* (2006) gibi bir zat kendi yönettiği filmlerde, sadece alan dışını değil, diğer estetik ve anlatısal unsurları da neredeyse Hollywood standartlarında kullanan Bonitzer bu duruma örnek gösterilebilir. *The Forgotten Space* (2011) gibi belgeselleriyle Burch da aynı gruba dâhil edilebilir. Ancak öz-düşünümelliği benimseyen birçok önemli modernist yönetmen bu tartışmanın dışındadır. Örneğin filmler üzerine yine filmler ile düşünen ve bunu yaparken sanatın ve felsefenin

bir nedenden ya da gereklilikten dolayı filmlerde gösterilmeyen (ya da gösterilemeyen) bir takım anlatı öğeleri varsa bunlar bir şekilde dışarıda bırakılır ve bunun nasıl yapıldığı da genellikle ikinci plandadır. Sonuç olarak; birisi tamamen poetikanın alanına giren (eksilti), diğeri ise resim ve fotoğraf gibi sınırlandırılmış yüzey sanatlarıyla ilgili olsa da daha çok hareketli imgenin kendi içgin doğasından kaynaklanan (alan dışı) iki farklı araç sinemacılar için çoğu zaman aynı amaca hizmet etmektedir. Farkı yaratan ise bu amacın ne olduğudur.

a. Tümleyen Kronotopu Ne Belirler?

Herhangi bir sinemasal olgunun filmlerdeki görünümü üzerine yürütülecek herhangi bir tartışma ister istemez belirli bir kategorizasyonu zorunlu kılmaktadır. Ama bu zorunluluğun tek nedeni çok sayıda filmin olması ve bu nedenle de konunun daha düzenli ve akademik bir sınıflandırmayla ele alınması gerekliliği değildir. Eğer bu güne kadar yapılmış tüm filmler aynı anlatısal ve biçimsel normlarla hayata geçiriliyor olsaydı niceliksel çokluğun bir anlamı olmayacaktı. Çünkü bu durumda tek bir film üzerinden tüm sinema tarihini kapsayabilecek çıkarımlar yapılabilirdi. Ama bilindiği gibi filmler dönemden döneme, ülkeden ülkeye, seyirciden seyirciye, türden türe veya yönetmenden yönetmene değişen çok farklı estetik ve tematik tercihlerle perdeye yansımıştır. O nedenle tüm eğilimleri kapsayabilecek büyüklükteki genellemeler eksik olmanın ötesinde hatalı çıkarımlara da zemin hazırlayacaktır.

kavramlarını, ya *Hayatını Yaşamak*'taki (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962) gibi doğrudan diyaloglarla ya da *Histoire(s) du cinéma: Une histoire seule*'deki (1988) gibi devasa puntolarla eserlerine yediren Godard bunlardan biridir. Kuramcı-yönetmenin bu durumla ilgili daha farklı 'film-makaleleri' de bulunabilir. "Örneğin '*Prénom Carmen*'i (Oliveira ve Duras'ın edebi metinle yaptıklarını müzikle deneyerek) Bir Beethoven dörtlüsüne modeller. '*Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*'da filmi Barok ritmiyle düzenler, '*Passion*'da champ/hors-champ denemeleri yapar, '*Numéro Deux*'de sinemayı 'pelikül' olarak sorgular, '*Sauve qui peut(la vie)*'de açıkça sinema müziğini tartışır, '*One plus one*'da sekansı, '*Les Carabiniers*'da sinemada obje tanımlamasını, '*Masculin-Féminin*'de oyuncu/rol ayrımını düşünür" (Erdem, 1989: 58). Sine-göz manifestosuna paralel bir *avant-gard*'lıktaki *Film Kameralı Adam*'ın (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) yaratıcısı Vertov ile kuramsal çalışmalarını *Teorema* (1968) ve *Salo ya da Sodom'un 120 Günü* (*Salò o le 120 Giornate di Sodoma*, 1975) ile beyaz perdeye taşıyan Pasolini de bu bağlamda yine Godard gibi ayrı değerlendirilmesi gereken isimlerdendirler.

Aslında söz konusu olan, tümleyen kronotop gibi, sınırları filmik sunumun olanaklarıyla kesin şekilde belirlenmiş bir olgu olduğunda, her türlü riskine rağmen bu tür genellemelerin çeldirici bir mantıklılığı vardır: Her filmin bir öykü ve bir de söylem zaman-uzamı olduğuna göre bunların arasındaki ayırım filmden filme en fazla ne kadarlık bir değişim gösterebilir ki?

Filme ait tüm unsurların içeridekiler ve dışarıdakiler şeklindeki basit bir dikotomiyle ifade edilebileceği ve bunun tüm yapımlara genellenebileceği doğrudur. Ama en üst katmandaki bu kesinlikten içerideki alt tartışma başlıklarına doğru yapılacak en ufak bir girişim bile, daha ilk adımdan itibaren bazı tali yolları gerekli hale getirmektedir: Gösterilecek ve gösterilmeyecek evren unsurları neye göre ve nasıl belirlenmektedir? Dışarıda bırakma ediminin işlevleri nelerdir ve hangi amaçlarla yapılmaktadır? Söz konusu edimi tüm filmler aynı mekanizmayla ve aynı dürtülerle mi uygulamaktadır? Eğer farklılık varsa bu farkı belirleyen nedir?

Farklılığın ya da aynılığın ele alınacağı bir tartışma, zaten yapısı gereği en az iki ayrı grubu öngörür. Eğer bir şeylerin değişip değişmediği araştırılacaksa öncelikle bu değişimin neye göre olabileceği tespit edilmelidir. Bu ise bazı temel ölçütlerin belirlenmesini gerekli hale getirmektedir. Bu ölçütler her şey olabilir. Örneğin her bir film ayrı birer birim olarak alınıp alan dışı ve eksiltiyi nasıl kullandıkları araştırılabilir. Bunu yapmak neredeyse imkansız olduğu için onun yerine anlatı sineması ve çağdaş sinema gibi genel başlıklar altından seçilecek örnek filmler ile değişim genellenebilir. Ama bu da tüm anlatı ve tüm sanat filmlerini bir bütün olarak kabul edeceği için hatalı sonuçlar verecektir. Bu nedenlerle kriter sayısı gereğinden ne az ne de çok olmalıdır. Gereğinden çok olması durumunda, ortaya çıkabilecek sayısız tartışma başlığı konuyu dağıtacaktır. Az olduğunda ise tümleyen kronotopun bazı değişken özellikleri gözden

kaçabilir. O yüzden sınıflandırma ölçütleri ve bunlara bağlı konu başlıkları, mümkün olduğunca optimum düzeyde tutulmalıdır. Ama bu nasıl mümkün olacaktır?

Tümleyen kronotop irili ufaklı birçok faktöre göre değişkenlik gösterebilir. Çekim için kullanılan mekandan seyirci beklentilerine, yapım şartlarından mevcut ideolojik ve kültürel iklime kadar birçok etken, filmlerde nelerin gösterilip nelerin dışarıda bırakılacağı konusunda belirleyicidir. Ancak bu konudaki dolaylı ve doğrudan tüm bağlantıları ele alarak onlara ayrı birer başlık açmak imkansız olmasa bile konunun bütünlüğüne zarar vereceği için sıkıntılıdır. O nedenle burada, dolaylı etkenler yerine doğrudan olanlarına odaklanmak en makul tercih olacaktır. Bu durumda yeni problemimiz bu ‘doğrudan’lıktır: Hangi unsurlar bir filmin görünmeyen uzay-zamanını doğrudan ve güçlü bir şekilde etkilemektedir? Bu sorunun cevabı büyük oranda, tümleyen kronotopun nasıl ve niçin ortaya çıktığında gizlidir.

Bu ortaya çıkışla ilgili, ereksel ve edimsel şeklinde özetlenebilecek iki temel durumdan bahsedilebilir. Ereksel oluşumda tümleyen kronotopun özel işlevleri önceden planlanmıştır ve bu nedenle de kronotopla birlikte o da tasarlanır. Bilinçli ve hesaplı bir saklamanın söz konusu olduğu bu durumda, hikayenin görünmeyen uzay-zamanı aktif olarak kullanılmaktadır. Filmlerin stilistik ya da tematik yapılanmalarıyla sınırlı kalmayıp, onları üretenlerin ideolojik ya da ticari hedeflerini, toplumsalın yerleşik tabularını ya da seyircilerin genel beklentilerini de kapsayan farklı amaçlar tümleyen kronotopun oluşumunda belirleyicidirler. Göstermenin ya da saklamanın, basit bir anlatısal tercihin çok ötesinde bir işlem olduğunu kanıtlayan bu amaçsal çeşitlilik, “Tümleyen Kronotopun Başka İşlevleri” adlı genel başlık altında, farklı yönleriyle detaylandırılmaya çalışılacaktır. Ama ondan önce, onun ortaya çıkışındaki diğer bir önemli durumdan, yani edimsellikten de bahsetmeliyiz.

Edimsel durumda filmin görülür ve duyulur kronotopu belirlenirken, tümleyen kronotop kendiliğinden ve kaçınılmaz olarak ortaya çıkar. Burada öncelikli olan öykünün görünür kısımlarının düzenlenmesidir ve görünmeyen yerler bu öncelikli unsura göre amaçsal olarak ikinci plandadır. Tümleyen kronotop burada, anlatının plastik ve olay örgüsel (ya da kısaca naratografik) kurulumunun sonucunda zorunlu olarak belirmektedir. Yani neden değil sonuçtur ve temel işlevi duyulur kronotopun şekillenmesine yardımcı olmaktır. Ama bu durum söz konusu yaklaşımın tümleyen kronotop üzerindeki etkisinin zayıf ya da dolaylı olduğu anlamına gelmez. Aksine, fiziksel kronotop üzerindeki her türlü tercih ve müdahale doğrudan onun tümlerini de etkilemektedir. Örneğin Bresson ya da Kaurismäki tarzı minimalist zaman-uzam düzenlemesinin duyumsattığı alan dışı algısı ile coşkulu mizansenlere ve yoğun kompozisyonlara düşkün olan Fellini'nin tümleyen kronotopları farklıdır. Çünkü yakın planların ve sadeliğin tercih edildiği bir görsel dil kadraj dışını güçlendirirken, karnavalesk ve coşkulu teatral planlar görünmeyen bölümlerin etkisini azaltmaktadır. Benzer şekilde; fiziksel şiddet, açık yara, kan gibi rahatsız edici ya da cinsel organlar gibi tabu unsurları çerçeve dışı bırakarak ya da eksilterek mümkün olduğunca görüntüden uzak tutan naif filmler ile, tam tersi yaklaşımlarla bunları görünür kılmak için özel bir çaba sarfeden B türü gotik korku uyarlamalarının ya da pornografik filmlerin tümleyen kronotop inşaatları birbirinden oldukça farklıdır.

Demek ki üzerinde özel olarak durulsun ya da durulmasın veya özel anlamlarla yüklensin ya da yüklenmesin, tümleyen kronotop, öykünün ya da dış dünyanın filmsel temsiliyle ilgili tercihlerden ve değişimlerden doğrudan etkilenmektedir. Hatta görünmeyen uzamın biçimden kültüre uzanan geniş fonksiyon açısından hangisinin tercih edileceği de yine bir şekilde sinema-gerçek ilişkisine ve filmlerin temsiliyet süreçlerine nasıl yaklaşıldığına bağlıdır. Örneğin sinemayı kitlesel ve geleneksel öyküler kurmak amacıyla kullanan ana akım filmler saklı uzamları merak ve endişe gibi temel duyguları

manipüle etmek için tercih ederken, daha sanatsal ya da bireysel bir dili hedefleyen yönetmenler bunun yerine gerçekliği ya da sadeliği ön plana çıkartmak için zaman-uzamın söz konusu gizli formuna başvurmaktadırlar. Bu nedenle işlevlerine göre yapılacak bir tümleyen kronotop analizinden önce, sinematik tercihlere göre düzenlenecek bir tartışma daha önceliklidir.

b. Başka Gerçeklikler, Başka Amaçlar

Çoğu sinemacının, film yapımına girişmeden önce imgeleminde tasarladığı filmsel bir dünya vardır ve bunu mümkün olduğunca hayal ettiği şekilde ve yine çoğunlukla imgeler yardımıyla somutlaştırmak ister. Bu anlamdaki filmsel üretim, imgeden yola çıkıp yine imgeye ulaşan üçüncü bir yol gibidir adeta.¹⁵ Bazen kişisel, bazen ticari ve kimi zaman da ideolojik kaygılarla motive edilerek şekillenen bu yol, bir takım beklenti ve eğilimleri de beraberinde getirmektedir. Bu beklenti ve eğilimlerin anlatısal, tematik ya da stilistik uzantıları vardır: Hangi öyküler, nasıl bir bakış açısıyla, ne tür anlatı stratejileriyle, nasıl bir sahnelemeyle, ne tür bir görsellikle perdeye yansiyacaktır ve izleyenler bunları nasıl deneyimleyecektir?

Bu soruların cevapları sadece filmleri şekillendirmez. Aynı zamanda filmler üzerine düşünen zihinleri de etkiler. İster akademik isterse de daha esnek bir üslupla kaleme alınmış olsun, sinema üzerine yapılan her türlü görüş bildirme bu sorulardan bir ya da bir kaçının cevabıyla ilgilidir. Popüler filmlerin hedef kitlesindeki bilgi beklentilerini karşılayacak şekilde tasarlanan günlük film yazıları öyküye ya da oyunculuğa odaklanırken, metin ya da seyirci temelli akademik çalışmalar anlatı stratejileriyle, temsil tarzlarıyla ya da seyirci alımlamalarıyla daha yakından

¹⁵ Burada, Calvino'nun, "Sözden yola çıkıp görsel imgeye varan süreç ile imgeden yola çıkıp sözel anlatıma varan süreç" şeklinde özetlediği iki farklı imge üretim sürecine atıf yapılmıştır. Ancak İtalyan romancı, devamındaki şu sözleriyle sinemayı da buna dahil eder: "Sinemada, perdede gördüğümüz görüntü de, yazılı bir metinden geçer; sonra yönetmen onu zihniyle 'görür'; sonra da film karelerinde son biçimini almak üzere sette fiziksel boyutlarıyla oluşturulur" (2013: 95)

ilgilenecektir. Sinemanın işleyişine meraklı olan teknik analizciler ise kurguyla, olay örgüsüyle, mizansenle, ışıkla ya da kamera hareketleriyle ilgili stilistik çözümler yapacaklardır. Her biri ayrı birer perspektif sunan bu gibi çalışmaların ele alacağı örnek gruplar ve bu örnek grupların ait olacağı kategoriler de söz konusu bakış açısına göre farklılık gösterir. Gazetelerdeki günlük eleştiriler popüler türleri baz alırken, teknik analizciler kullanılan teknolojiye ya da baskın çekim yöntemlerine dayalı sınıflandırmalar yaparlar. Kendi içerisinde de çok farklı eğilimler içeren akademik bakışta ise, çalışmanın ait olduğu disipline göre; hedef kitlelere, karakter temsillerine, anlatı yapılarına ya da fikirsel eğilimlere göre yapılan değişik sınıflandırmalar kullanılmaktadır. Çalışmanın amacı ve yürütüldüğü disiplinin kapsamı burada belirleyicidir. Örneğin filmler üzerinden toplumsal çıkarımlar yapan sosyoloji temelli yaklaşımlar, seçtikleri örnekleme göre genellikle temsil tipleri (kadın, erkek, emekçi sınıfı, orta sınıf vs.) ve temsil şekilleri (baskıcı, ezik, edilgen, olumsuz vb.) üzerinden filmleri sınıflandırmaktadırlar. Auteursü ya da psikanalitik yaklaşım ise tikel üretimlere odaklanarak her yönetmeni ya da her filmi ayrı birer birim gibi incelemektedir.

Diğer taraftan, bizim çalışmamızın da bir şekilde dahil olduğu; filmik sunum, sinema ve gerçeklik, filmsel temsil, sinemada zaman, filmsel uzam, sinemada anlatım gibi doğrudan aracın olanaklarıyla ve doğasıyla ilgili kapsayıcı değerlendirmelerin temel alacağı kategoriler ise, konuların giriftliğinden ve genişliğinden dolayı bu kadar rahat belirlenememektedir. Bu tür yaklaşımlar genellikle biçimsel analizlerle karıştırılarak, sadece uygulamaya dair çıkarımlarla ve sınıflandırmalarla konu ele alınmaya çalışılmaktadır. Burch ve Bordwell¹⁶ gibi neo-formalistleri akla getiren bu teknik raporların dışındaki daha olası bir sınıflandırma ise, kendi dilinin olanaklarını ve

¹⁶ Bordwell'in, temel yaklaşımını "stilin uluslararası tarihi içerisindeki kayda değer kalıpları ortaya çıkartmak ve açıklamak" (1997: 9) sözleriyle özetlediği ve sinemadaki biçimsel değişimleri daha çok kronolojik ve dönemsel bir perspektiften değerlendirdiği çalışması *On the History of Film Style* bu konuda örnek gösterilebilir.

sınırlarını bulmaya çalışan bir sanatın şekillenmesinde oldukça katkısı bulunan erken dönem tartışmaların ve sonrasındaki normatif kuramların şekillendirdiği gerçekçi ve biçimci ayrımıdır. Bir tarafın katıksız sinema, diğer tarafın ise katıksız gerçeklik sloganlarıyla derinleştirdiği ve sinemanın ilk yıllarından beri (Lumière’e karşı Méliès) varlığını koruyan bu ayrım, sadece biçimsel tercihlerle değil, sinemaya dair takınılan ahlaki, estetik ya da felsefi farklı tavırlarla da ilgilidir. Dolayısıyla, filmlerde nelerin gösterilip nelerin saklanacağıyla ilgili bir tartışma da bu ikili ayrımla doğrudan ilgilidir. Konuyla ilgili fikir belirten Kracauer, Bazin, Balazs, Eisenstein ve Arnheim gibi kuramcılarının çalışmaları ya da bu fikirlerin uygulayıcısı konumundaki yönetmenlerin eserleri bu bağlamda oldukça önemlidir. Ancak bu ikili ayrım, bazı yönleriyle tek başına yetersiz kalabilir. Çünkü sinemayı bir tasarım ve gerçekliği de düzenlenmesi gereken bir hammadde olarak gören tüm stilci yaklaşımları tek bir başlık altında toplamak oldukça güçtür. Bu durumda, örneğin Jean Cocteau gibi bir deneyciyi ve gerçeküstücüyü, Resnais gibi bir modernisti ve Spielberg gibi bir ticari öykü anlatıcısını aynı başlık altında incelemek gerekecektir. Benzer bir hata, yapıntı gerçekliğe takıntılılık derecesinde önem veren Eric von Stroheim veya Stanley Kubrick gibi mizansen ustaları ile Hindistanlı toplumsal gerçekçi Satyajit Ray veya belgeselci Flaherty gibi gerçekliğin asıl meraklılarını aynı çatı altında ele almaya çalışırken de ortaya çıkacaktır. Ancak bu isimler sadece dönemsel ve coğrafi olarak değil, sinemadan ne anlaşıldığı ve ne beklenildiği gibi temel konularda da neredeyse bambaşka noktalarda durmaktadırlar. O nedenle, filmlerle ilgili kuramsal tartışmalarda ampiristler’e karşı formalistler, gerçekçiler’e karşı parça-bütüncüler, etikçilere karşı sanatçılar ya da pencereden bakanlara karşı çerçeveden baktıranlar gibi farklı görünümlemlerle sık sık ortaya çıkan bu klasik ikili kategorizasyon bizim için tek başına yetersizdir. Ama diğer taraftan da, filmsel zaman-uzamı ve dolayısıyla da tümleyen kronotopu ilk elden ve öncelikle etkileyen sinematik imgenin yaratımıyla ilgili olan yol

gösterici bu tip tartışmaları da bertaraf etmemek gerekmektedir. Eğer konumuzla ilgili bir kategorizasyon yapacaksak bunu yine bu kanal üzerinden devam ettirmeliyiz. Bu yüzden, filmsel evrenin oluşumunu ve onun diğer imge sistemleriyle kurduğu ilişkiyi temel alarak yapılan başka bir sınıflandırma kullanmalıyız.

Görsel yaratım ile ona kaynaklık eden fenomenal çevre arasındaki ilişki ve bu ilişkiye göre oluşturulan imgesel kategoriler sinemaya özgü değildir. Göstergebilimsel ya da estetik ilkeler üzerinden yönlendirilen ve tüm görsel sanatlara uyarlanabilen bu tip kategorizasyonlar bize de yardımcı olabilir. Örneğin Rancière'in, günümüz sanat camiasında itibar gören imgeler üzerinden yaptığı "çıplak görüntü, gösterici görüntü, metamorfik görüntü" (2008: 26) şeklindeki üçlü kategorizasyonu kullanışlı görünmektedir. Gerçekliğin, her türlü stilistik ve edebi manipülasyondan yalıtılarak salt bir olgu şeklinde belirlediği 'çıplak görüntü'de sanat neredeyse dışlanmıştır. Çünkü Nazi kamplarında çekilmiş olan belge fotoğraflarda da olduğu gibi, olgunun kendi ağırlığı başlı başına bir malzemedir ve ek bir müdahaleye ihtiyaç bırakmadan doğrudan galerilere taşınır. Bu nedenle çıplak görüntü, "benzemezliğin saygınlıklarını ve yorumlamaların dil uzluğunu dışlar" (2008: 26). Onun etkisi yorumlanamaz olandan gelir ve bu anlamda punktumvaridir.

Duyulur dünyanın doğrudanlığı, Rancière'in sanat galerileri ve müzeler üzerinden yarattığı imge sınıflarının ikincisinde de yine belirleyicidir. Ancak bu kez bir bağlam sorunu vardır. "Bu görüntü de gücünü ham ve imlemsiz buradallığın gücü olarak ortaya koyar. Ama bu gücü sanat adına sahiplenir". Gösterici (*ostensive*) görüntü'de sunum ve mekan nesneye adeta ikinci bir anlam katar. Buradallığın, biraraya getirilmenin ve yüzleşmenin yarattığı bir anlamdır bu. Ama nesnenin gerçek işlevi ve maddesel tözü geri planda kalsa da yine oradadır. Nesne tam olarak başka bir şeye dönüşmez. Kesin bir metaforik ya da alegorik dönüşüm yerine, bir arada bulunmanın ve

yüzleştirmenin verdiği bir dikkat çekme; bir ışıldama söz konusudur. “Görüntünün izleyici karşısında sebepsiz orada olma [*etre-lâ-sans raison*] olarak küt buradalığı, ikon modelinde kavranan bir yüzün ışıldamasına, tanrısal aşkınlığın bakışına dönüşür”. Bununla ilgili Rancière’in verdiği yerinde bir örnek Dunchamp’ın meşhur pisuarıdır. Modern sanatlar müzesindeki bir kaidenin üzerine oturtulan sıradan bir pisuar, kullanımla ya da malzemeyle ilgili tekil anlamları kısmen geri plana itilerek, “işte burada” vurgusunun teşvik ettiği bir yüzleşmenin ışıltılı nesnesine dönüşmüştür (Rancière, 2008: 26-27).

Ama bu anlamdaki görüntüyü sadece modern sanatlar müzesine konulan nesnelerle sınırlandırmamak gerekir. Yüzey sanatları açısından değerlendirdiğimizde, çerçevelenerek iki boyutlu bir düzleme yerleştirilen tüm imgelerde benzer bir ‘burada’ etkisi vardır. Çünkü mesleki ve somut anlamda bakıldığında çerçeveleme aslen bir müzecilik ve sergicilik faaliyetidir ve her ressam, fotoğrafçı ya da sinemacı zorunlu ve soyut olarak bunu yapar. Çünkü hepsi de, deneyimlediği dünyadan belirli bir parçayı kadrajlayarak yalıtır ve onu belirli bir estetik aura ile yükler. Ya da, Sontag’ın yaptığı gibi dramaturji jargonunu kullanırsak, onu *pathos*’la donatır.¹⁷ O nedenle (her ne kadar Rancière bu tartışmayı özel mekanlardaki fiziksel sunumla sınırlı tutmuş olsa da) fotoğraf makinesi ya da film kamerası yardımıyla dışarıdan çekilip alınan görüntülerde de benzer bir “küt burada” büyü ve “işte burada” vurgusu vardır. Bu büyü ve vurgunun gücü o fotoğraf karesinin ya da film görüntüsünün nasıl ve kim tarafından elde edildiği ve ne şekilde sunulduğu gibi birçok farklı bağlamsal faktöre göre değişkenlik gösterebilir. Stilistik bir yaklaşımla çerçevenin çizgileri kalınlaştırıldığında ya da vurgulandığında gösterici görüntü güçlenirken, bu çizgileri mümkün olduğunca

¹⁷ “Fotoğrafı çekilen kişi, olay ya da durumların çoğu, sırf fotoğraflarının çekilmiş olmasından dolayı, *pathos*’la kuşanırlar” (Sontag, 2008: 18)

görünmez kılmaya çalışan doğrudancı ve gerçekçi tutum imgeyi çıplak görüntüye yaklaştıracaktır.

Rancière'in çağdaş sanat sergilerindeki eğilimler üzerinden yaptığı kategorizasyonun ilk iki ayağı, dolaylı ve biraz da zorlama bir yaklaşımla da olsa, sinemadaki iki köklü eğilime yukarıdaki gibi uyarlanabilmektedir. Ancak “görüntü/imgelerin eleştirisi’ne özgü görevleri sanatın sırtına yükleyen” (2008: 28) üçüncü gruptakiler (metamorfik görüntü), eleştirel yönüyle ve kendine dönüklüğüyle modernist filmleri akla getirir de, özelleşmiş tartışma alanına (çağdaş sanat müzelerindeki yerleştirmeler) fazlaca ait olduğu için bunun geleneksel film taksonomisindeki karşılığını hemen bulmak biraz güç görünmektedir. Çünkü sanatın belirli bir alanı üzerinden yapılan bu tür imge tanımları, araçlar arası tartışmalara zemin hazırladıkları için ilham verici olsalar da, sınırlı yapılarından dolayı bir yerden sonra yetersiz kalabilmektedirler. O nedenle, özelleşmiş alanlar yerine, tüm görsel sistemlere uyarlanabilecek daha evrensel bir imge sınıflandırması kullanmak daha faydalı olacaktır. Bu ise bizi, sadece tüm sanatsal üretimleri değil, neredeyse tüm anlamlı dışavurumları kapsayan bir alana, göstergeler alanına götürür. Çünkü “her estetik olgu dışavurumdur” (Mitry, 1989: 21) ve göstergebilim araç ve amaç ayırt etmeksizin bunların hepsiyle de ilgilenmektedir. Örneğin Charles Sanders Peirce tarafından ortaya sürülen ve Rancière'in bu üçlü sınıflandırmasını hem kategori sayısı ve hem de kategorilerin nitelikleri açısından anımsatan gösterge modeli böyle bir kapsayıcılığa sahiptir.

Peirce'ün yaklaşımındaki üçlü yapılanma henüz göstergelerin tanımından itibaren başlar. Ferdinand de Saussure'ün de kabul ettiği ve uzun bir geçmişi olan ikili

gösterge modeli (gösteren-gösterilen)¹⁸ yerine Peirce, nesne ve onun göstergesiyle birlikte bir de yorumlayıcıya ihtiyaç duyan kendi üçlü modelini kullanır. Bu modele göre bir gösterge, neyin ne şekilde sunulduğunun ve bunun nasıl yorumlandığının bir bileşkesidir. O nedenle, göstergenin tanımlanabilmesi için bu üç unsur da gereklidir. Ama bizim konumuz açısından, göstergenin nasıl tanımlandığı değil, nasıl sınıflandırıldığı daha önemlidir ve Peirce burada da üçlü şemalar kullanır. Farklı gösterge tipolojileri önerse de, onun ‘en temel bölünme’ olarak gördüğü ve göstergebilim çalışmalarında da çoğunlukla tercih edilen kategori sembol (symbol), ikon (icon) ve belirtiden (index) oluşandır. İsimlendirmeden de anlaşılacağı üzere burada göstergelerin sembolik (symbolic), ikonik (iconic) ve belirtisel (indexical) işleyişleri baz alınmıştır. Öğrenilmesi gereken kurallı yapısından dolayı dilin de dahil olduğu sembolik işleyişte gösteren ile gösterilen arasında herhangi bir benzerlik ya da ilişki yoktur. İkonik göstergeler ise, tersine, benzerlik yoluyla nesnelerini anımsatırlar. Burada gösteren, gösterilenin bir takım görsel, işitsel ya da kokusal özelliklerini taşıdığı için hemen onu çağırıştırır. Portre çizimleri, gerçekçi ses efektleri ya da taklit jestler ikoniktir. Hastalık semptomlarını ya da termometre gibi ölçü aygıtlarını örnek olarak gösterebileceğimiz belirtisel durumda ise, gösterge nedensiz ve keyfi değildir. Çünkü işaret ettiği şeyle arasında fiziksel ya da nedensel bir bağ vardır (Aktaran Chandler, 2007: 29-37).

Peirce’ün sınıflandırması, sinemanın gösterge sistemine de rahatlıkla uyarlanabilir. Nesneleri mekanik olarak ve doğrudan iki boyutlu düzleme taşıyan fotoğrafın ve onun hareket katılmış versiyonunun ortaya koyduğu ürünler yapıları gereği belirtiseldir aslında. Çünkü nesne ile gösterge arasında varoluşsal bir bağ vardır.

¹⁸ Saussure’ün gösterge sisteminin de dayandığı ve anlamın oluşması için bir taşıyıcı göstergenin ve bu taşıyıcının işaret ettiği bir anlamın yeterli olduğunu öne süren diydik (ikici) modelin öncü savunucuları arasında Augustinus ve 13. Yüzyıl skolastikleri (örneğin Albertus Magnus) ile birlikte Hobbes ve Locke da vardır (Chandler, 2007: 14).

Ancak kendi içerisinde çok farklı kod sistemlerini harmanlayabilen filmler, doğal olarak diğer iki gösterge tipinden de faydalanır. Peirce'ün sistemini Saussure'ünkine göre "incelikli ve daha verimli" (2004: 110) bulan Wollen de bu görüştedir.¹⁹ Ancak Wollen'in bu tartışmaya asıl katkısı, Andre Bazin'in sinema anlayışı ile Peirce'ün gösterge sistemi arasında kurduğu koşutluktur:

Bazin'in çıkış noktası fotoğrafsal imgenin ontolojisidir. Ulaştığı sonuçlar dikkat çekecek ölçüde Peirce'ünkilere yakındır. Bazin, fotoğraftan bahsederken sık sık kalıp, ölüm maskesi, Veronika, Turin'in Kutsal Kefeni, kutsal emanet, baskı sözcüklerini kullanır. Ardından, "daha önemsiz plastik sanatlardan" söz açar, "örneğin, ölüm maskelerinin kalıba dökülüşü belli ölçüde bir otomatik işlem gerektirir. Bu bakış açısından insan, fotoğrafın ışık ile oynayarak bir kalıplama, bir izlenim kaydetme işi olduğunu düşünebilir," der. Böylece Bazin tekrar tekrar gösterge ile nesne arasındaki varoluşsal bağın önemini vurgular, ki bu da Peirce için "belirtisel gösterge"nin ana özelliğidir zaten. Peirce bu gözlemleri bir mantık kurmak için yapmışken, Bazin'in amacı bir estetik kurmaktır (2004: 112-113).

Görüldüğü gibi Bazin, sinemanın belirtisel göstergeler üretmedeki üstünlüğü ile ilgilenmiştir. Ancak uygulamalar her zaman onun arzu ettiği ya da beklediği gibi olmamaktadır. Sinema İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden ya da Flaherty'nin belgesellerinden ibaret değildir. O, gerçekle yapayı ya da doğal olanla yapıntı olanı aynı anda barındırabilecek paradoksal bir yapıya sahiptir.²⁰ Özellikle klasik öykülü filmler, görüntüleri belirtisel doğasından kopartacak farklı bağlam yaratma araçlarını bir arada kullanırlar. Mizansenle ya da kurguyla ilgili sayısız manipülasyon (sahte fon kullanımı ve ışık oyunları gibi), öykünün getirdiği dönüşümler, kültürel uzlaşımlar, konuşma ve yazıyla filmlere taşınan doğal dil ve müzik kullanımı gibi unsurlar sembolik ve ikonik göstergelerin de filmlerde önemli bir yer edinmesini sağlamaktadır. Hatta kimi filmler (mesela dışavurumcu örnekler) neredeyse tamamen bu kodlar üzerinden işler. Diğer taraftan, yukarıdaki tartışmayla da gösterildiği gibi, gerçekçiliğin ya da biçimciliğin tek

¹⁹ "Sinemada üç gösterge kipi de -belirti, görüntüsel gösterge ve simge- bulunur" (Wollen; 2004: 112)

²⁰ İlginçtir ki sinemanın paradoksallığına dikkat çeken Roud da üç farklı çelişkiden bahseder: "öykülemeye karşı görsel, belgesel karşı yapıntı ve belki en önemlisi gerçekliğe karşı soyutlama" (Roud, 1989: 13). Bununla ilgili özel bir tartışma yapılması durumunda söz konusu paradokslarla belirtisel, ikonik ve sembolik göstergeler arasında bağlantılar kurulabilmesi muhtemeldir.

bir tipi yoktur. Amacına ya da gerçekliği veya estetik unsurları kullanım şekline göre başka başka gerçekliklerden ya da başka başka stillerden bahsedilebilir. Wollen de verdiği farklı örneklerle bu durumu açıklığa kavuşturduktan sonra “Bazin’in iki kutuplu modeli ciddi bir sarsıntıya uğramış bulunmaktadır” der ve hemen arkasından şöyle bir çözüm önerisi getirir: “Peirce’ün göstergenin üç sınıfı modelini izleyerek üçlü bir model geliştirilmesi gerekmektedir (2004: 122-123)”. Böyle bir yaklaşım, filmleri kendi arzu ettikleri noktadan görme eğiliminde olan ve bu nedenle de onların belirli özelliklerine (gerçeğe benzerlik, yeni bir simgesel dile olanak vermesi ya da resimsel kompozisyonlara yatkınlık) odaklanan yaklaşımların aksine, sinemanın hiçbir estetik boyutunu dışlamadan inceleme fırsatı verecektir. Wollen bu gerçeği şu sözlerle dile getirir:

Gerçekte sinemanın estetik zenginliği, göstergenin üç boyutunu, belirti, görüntüsel gösterge ve simgesel boyutları birleştirmesinden kaynaklanır. Sinema üstüne yazı yazarların en büyük zaafı, bu boyutlardan yalnızca birini ele alıp bunu kendi estetiklerinin temeli, sinemasal göstergenin "canalıcı" boyutu yapmak ve gerisini boşvermek olmuştur. Bu sinemayı yoksullaştırmak demektir. Dahası, bu boyutların hiçbiri yok sayılamaz: hepsi bir arada varolur. Peirce’ün göstergeleri analizindeki en büyük yenilik, onun, farklı boyutları birbirlerini dışlayan unsurlar olarak görmemesinde yatar (Wollen, 2004: 127).

Sinema estetiğiyle ilgili tüm boyutların değerlendirilmesi gerektiğine vurgu yapan bu çağrıyı önemseyen Armes, film ve gerçek arasındaki ilişkiye odaklandığı çalışmasını üç farklı grup üzerinden ele alırken Peirce’ü ve Wollen’i referans olarak gösterir (2011: 11). Ele aldığı konudan dolayı, “Gerçekçi Sinema”, “Yanılsama Sineması” ve “Modernist Sinema” başlıklarını²¹ kullanmış olsa da temel dayanağı yukarıdaki üçlü gösterge sistemidir. Armes’in bu çabası, söz konusu sınıflandırmanın konu bağlamına göre esnetilebileceğini ve farklı estetik tartışmalara uyarlanabileceğini göstermektedir. O nedenle aynı şey, tümleyen kronotopun filmlerdeki farklı kullanım şekillerini incelemek için de yapılabilir. Peirce’ün göstergeler düzeyinde ortaya

²¹ Armes söz konusu başlıkları “[G]erçeğin ortaya çıkarılması, gerçeğin taklit edilmesi ve gerçeğin sorgulanması” eylemleriyle ilişkilendirir (2011: 10).

sürdüğü, Wollen'in sinema çalışmaları için önerdiği ve Armes'in da bilfiil uyguladığı bu yöntem, sinemanın görünmeyen yüzünü araştırırken de makul bir çözüm sunabilir. Çünkü sinemanın görünmeyen zaman-uzamları nasıl kullandığı, belirli filmlerin belirli sahneleriyle sınırlandırılmayacak kadar geniş bir olgudur ve ancak bütün bir sinema tarihini kapsayacak şekilde; filmlerin baskın imgesel sistemlerini, onların göstergeleri kullanım şekillerini ve dış gerçeklikle kurdukları ilişkiyi açıklayabilecek böyle bir genel kategorizasyonla ele alınabilir. Ancak bizim de, Armes'in yaptığı gibi, söz konusu gösterge sınıflandırmasını kendi konumuzla bağlantılı olacak şekilde dönüştürmemiz ve sıralamayı, konu başlıklarını ve alt başlıkları buna uyarlamamız gerekmektedir.

Tümleyen kronotopun araca içgin olan vazgeçilmez varlığından dolayı temel çıkış noktası yine hammaddeyle, yani yaşamsal gerçeklikle kurulan ilişkidir. Çünkü filmlerin stilistik eğilimlerinin ve göstergebilimsel statülerinin belirlenmesinde temel değişken bu ilişkidir. En simgesel, en gerçeküstücü ya da en dönüştürücü sanatsal üretimde bile referans noktası bilinen, duyulan ve yaşanan gerçekliktir. Üretimi yapan kişi, yani sanatçı, “gerçeklik dediğimiz bütünün birleşik parçalarını yeni bir biçimde düzenlemekten ve yeniden ortaya koymaktan başka bir şey yapmıyordur” (Suçkov, 2009: 10). O nedenle Peirce'ün göstergeler ve Armes'in sinematik eğilimler üzerinden yaptığı ya da Rancière'in çağdaş enstalasyonlara uyguladığı sınıflandırmalarda çıkış noktası hep gerçekliktir. Göstergeler ya da filmler, belirtisel ile simgesel ya da gerçekçilik ile gerçeğin yadsınması arasındaki bir hat üzerinde gidip gelmektedirler. Bu hat üzerindeki yolculuk, filmlerdeki görünür-görünmez tüm unsurlarla birlikte tümleyen kronotopu da şekillendirmektedir. Gerçeklikle kurulan ilişki üzerinden yapılan ve tüm gösterge sistemlerini kapsayan bir sınıflandırmanın tümleyen kronotopun farklı görünümünü incelemek için de kullanılabilmesi bu nedenle mümkündür. Ancak söz konusu şey görünenden ziyade saklanan uzay-zamanlar olduğundan, bakış açısında ve

buna bağılı olarak da önem sıralamasında ve isimlendirmede bir takım uyarlamalar ve değişimler yapmak zorunlu hale gelmektedir.

Örneğın sinemanın gerçeklikle ilişkisinin ele alındığı çalışmalarda öncelikli konumda olan Roberto Rossellini gibi Yeni Gerçekçiler ya da Robert Flaherty gibi belgeselciler, hem zaman-uzamsal bütünlüğü mümkün olduğunca korumaya çalışan estetik tercihleri ve hem de etik anlayışları gereğı tümleyen kronotopa kısmen daha az önem vermektedirler ve bu nedenle de burada temel dayanak noktası değildirler. Duyulur dünyaya dair şüpheleri olan ve varoluşla birlikte yaşanan dünyayı ve kendi oluşumlarını da tartışmaya açan modernist filmler ise bu özelliklerinden dolayı daha fazla dikkat çekiyorlar. Hem Antonioni gibi görünür gerçekliği sorgulayan belirgin modernistler, hem Godard gibi filmsel zaman-uzamla sıra dışı denemeler yapmaktan çekinmeyen anarşistler ve hem de Bresson gibi görünürün önemini mümkün olduğunca azaltarak çerçeve ötesindeki mutlaklığa umut bağlayan püriten minimalistler tümleyen kronotopu tartışmak için daha verimli malzemeler sunmaktadırlar. Ama bu modernist kanada girmeden önce gelenekseli, yani yanılısamacı (ya da Peirce'ün sınıflandırmasına göre ikonografik) sinemayı, yani klasik anlatı normlarıyla üretim yapan anlayışı araştırmalıyız. Çünkü genellikle kitlesel beğenin ve kolektif duygusal doyumun peşinde olan bu anlayış, seyircideki temel dürtüleri harekete geçirmek ve onları yönlendirmek amacıyla görünmeyen zaman-uzamlara belirgin görevler yüklemektedir. Ayrıca, gerek kullanılan Aristocu anlatı modelinden ve gerekse de sinemayla ilgili genel uzlaşımları belirleyecek kadar yaygın ve etkili olmasından dolayı ana akım sinema, modernist 'sapmaları' ve biçimsel anomalileri incelemek için de belirgin bir 'normalliği' ve referans noktasını temsil etmektedir.

3) Gösteri Sinemasının Sakladıkları

Aygıtın doğasına içgin olanakları kullanarak dış dünyayı olduğu gibi fotografik düzleme hapsedmek yerine, nesnesini taklit yoluyla yeniden ürettiği için ikonografik göstergeyle ilişkilendirilen anlayışın sinemada birden çok adı vardır. Gösteri sineması, geleneksel anlatılı filmler, Hollywood, devamlılık sineması, stüdyo filmleri, ana akım sinema, ticari sinema ve bunları çağrıştıran başka benzer ifadeler eş anlamlı olmasalar da²² genellikle benzer bir sinema anlayışını akla getirirler. Kavramlar arası farkı yaratan şey kastedilen olgunun başka yönlerine gönderme yapılmasıdır. Sinemanın bu ağdalı yüzü, tek bir tanıma sığdırılamayacak kadar değişik alanı ilgilendirdiği için tartışmanın bağlamına göre başka ifadelerden yararlanılmaktadır. Eğer tartışma alanı endüstriyel üretim ve pazar organizasyonu ise ‘stüdyo sistemi’ ya da ‘ticari sinema’; anlatı kurulumları karşılaştırılıyor ise ‘geleneksel anlatı sineması’; biçimsel işleyiş, kurgu grameri ve estetik yapılanma masaya yatırıldıysa ‘devamlılık sineması’ ya da ‘dikiş sistemi’; seyirci beklentileri ve bu beklentilerin karşılanma şekli ile ilgili ideolojik ve sosyolojik çıkarımlar söz konusu ise ‘gösteri’, ‘fantezi’, ‘kaçış’ ya da ‘yanılsama’ sineması; bu anlayışın merkezi olarak kabul edilen Amerikan Sineması özellikle vurgulanmak isteniyorsa ‘Hollywood’; alternatif eğilimlere bir referans noktası aranıyorsa da ‘ana akım’ ya da ‘konvansiyonel’ sinema gibi tanımlamalar birbirlerinin muadili olarak kullanılabilmektedirler.

Tümleyen kronotop ise bu alanların hepsiyle de bir şekilde bağlantılıdır. Çünkü geleneksel anlatılı filmlerde bir şeyleri saklamanın, anlatısal, psikolojik, estetik,

²² Eş anlamlı olmamalarının bir nedeni bunların bağlamsal olarak farklı durumlar için kullanılmasıysa diğeri de her zaman aynı şeyi işaret etmemeleridir. Mesela bazı gerçekçi ve hatta belgesel filmler Aristocu anlatı yapısını ya da devamlılık kurgusunu verimli bir şekilde kullanırken, Hollywood dışında üretilmiş olan birçok film de (sessiz dönem İtalyan filmleri, seksenlerde Fransa’da ortaya çıkan *cinéma du look* ürünleri ya da Bollywood işleri gibi) gerek abartılmış görsellikleriyle ve gerekse de yapaylıklarıyla gösteri sineması kriterine uymaktadırlar. Diğer taraftan stüdyo sistemi içerisinde üretilip ana dağıtım kanalları kullanılarak seyirciye ulaştırılan tüm filmlere içi boş seyirlikler demek de haksız bir genelleme olur. Ayrıca Kovács’ın da (2010: 63) dikkat çektiği gibi, doksan sonrası popüler Amerikan sinemasında klasik anlatı kalıplarının zorlandığı ve hatta kırıldığı filmler de vardır.

ideolojik ve hatta ekonomik nedenleri olabilir. Bir sahnede ‘gereksizse çıkart’ ilkesiyle (anlatısal gerekçeler) bazı diyaloglar kesilebilirken başka bir sahne çekim maliyetlerini düşürmek için (ekonomik nedenler) tamamen çekim programının dışında tutulabilir. Ya da, daha önemlisi, izleyicinin merak, endişe, korku vb. duygularını harekete geçirmek için görünmeyen gizil gücünden faydalanılabilir. Ticari filmlerin öyküleme sistemleri açısından son derece önemli olan duygu odaklı retorikler, tümleyen kronotopun diğer işlevleriyle ilgili bölümde yeniden ele alınacaktır. Ama şu anki amaç, klasik anlatıyla ve devamlılık kurgusuyla birlikte ortaya çıkan biçimsel standartların bir bütün olarak ve genel anlamıyla tümleyen kronotopu nasıl şekillendirdiği ve ondan nasıl faydalandığıdır.

Geleneksel anlatı sinemasının ve devamlılık kurgusunun gramerini oluşturan ve genel itibariyle biçimsel normlarını belirleyen kişiler söz konusu olduğunda Porter’ın ya da Griffith’in isimleri ön plana çıksa da, büyük oranda bu sinematik temeller üzerinde yükselen eğilim gösteri ya da yanılsama sineması şeklinde ortaya sürüldüğünde ilk akla gelen kişi Méliès olmaktadır. Belirgin ve aynı zamanda da oldukça mantıklı bu alışkanlığın bir nedeni sıçramalı (*jump-cut*) kurgu hilelerini, görünmez kesmeleri²³ ve derinlik hissi yaratan yapay dekoru hareketli görüntülerde kullanan ilk kişinin Méliès olmasıysa, diğeri de onun sihirbazlık geçmişi. Çünkü bu mesleki geçmiş, tam da gösteri sinemasının işlevini ve çalışma şekillerini hem metaforik ve hem de pratik düzlemde özetlemektedir. Kendi işleyişini gizleyen fantazmagorik yapı tam da sihrin kendisidir. Gizlemek ve saklamak her illüzyonda olduğu gibi, sinemanın yarattığı büyüde de asıl unsurdur. Bu nedenle, ortaya çıkması durumunda illüzyonun etkisini yok edecek olan tüm numaralar seyircinin görmediği yerde gerçekleşir. Méliès kaybolma numarasına neden olan kamerayı durdurma ve hiç kıpırdatmadan yeniden çalıştırma

²³ Yaygın kanının aksine, görünmez kurguyu devamlılık sinemasından önce Méliès kullanmıştır. Aradaki fark ise onun filmlerinde çekim boyunca çerçevenin sabit ve uzamın da homojen olmasıdır. Çünkü Méliès manipülasyonu zamansal düzlemde yapar (Doane, 2002: 134).

eylemine burada yapar, stüdyolar sahte güneş ya da ay ışıklarını buradaki dev kaynaklardan gönderir, sahte rüzgarlar ya da karlar burada saklanan makinelerle yapılır, dublörler kendilerini buradaki karton kutuların ya da gerilmiş brandaların üzerine atarlar, oyuncular buradaki olmayan kişilerle sohbet ederler vs. Üstelik örnekler salt alan dışının uzamsallığıyla da sınırlı değildir. Tümleyen krontopun zamansal bileşeni de yine aktiftir. Mesela öykünün akıcı ve eğlenceli bir şekilde ilerlemesi için gereken ‘büyülü’ sıçramalar da burada gerçekleşir.

Bu zaman-uzamsal durumlara ‘Méliès filmlerindeki tablovari kadrajların çerçeve sınırlarını ve dolayısıyla da alan dışını tanımladığı’ (2004: 43) şeklindeki Cubitt tespiti de eklenince, tümleyen kronotop rahatlıkla gösteri sinemasının yarattığı illüzyonun arkasındaki hile mekânı olarak değerlendirilebilir. Ya da analogik bir yaklaşımla buraya gösteri sinemasının sihirli kutusu diyebiliriz. Bu kutunun ilk sahibi sihirbaz Méliès olsa da, onun numaralarını değiştirerek geliştirenler ve sihri sahne sanatlarından kopararak salt sinemasal öze kavuşturanlar başkalarıdır. Çünkü özellikle devamlılık kurgusu işlevsel hale gelince sadece skonografik dekorların arkası değil, filmin görülür uzay-zamanı dışındaki tüm ortamlar büyüyle donanmıştır. Süreklilik algısını sekteye uğratmadan hareketi parçalara bölen ya da açı-karşı açı çekimleri sorunsuz şekilde birleştiren kurgu anlayışı, teatral sunumda oldukça sönük kalan tümleyen kronotopu nefes alan canlı ortamlara evirmiştir. Böylece klasik öykülerini daha güçlü ve inandırıcı şekilde görselleştirirken başvuracağı etkili bir aracı daha olmuştur. Üstelik klasik anlatı sinemasının tümleyen kronotopu güçlendirerek ondan daha iyi istifade etmesini sağlayan araçlar kurguyla da sınırlı değil. Aristocu anlatının ve gerçeğe yaklaşan taklitçi mizansenin kusursuzlaşan evriminin yanında, senkronize ses bandını da kapsayan teknolojik gelişmeler de bu konuda aktif rol oynamışlardır. O nedenle, tümleyen kronotopun yanılsama sineması içerisindeki dönüşümü ancak, geleneksel anlatı

sinemasının aynı kalan ve değişen anlatısal ve stilistik bileşenleriyle birlikte ele alınabilir.

a. Görünmeyende İşleyen Devamlılık

Yüzyılı aşkın bir zamandır salonları ziyaret eden popüler filmler çok ciddi değişimler geçirmiş gibi görünse de bazı yerleşik standartlar neredeyse hep aynı kalmıştır. Aydınlatmada, kurgu ritminde, görüntünün teknik kalitesinde, sahnelemede ve görsel kompozisyonda sürekli bir iyileşme yaşanıyor gibi görünse de, neden-sonuç zincirine bağlı olay örgüsü mantığı, özdeşleşme mekanizması ve kurgudaki devamlılık ilkesi çok az değişime uğramıştır. Onun bu ikircikli yapısının (hem dinamik hem tutucu) en temel nedeni seyirci beklentilerindeki tutarsızlıktır. Para vererek ya da en azından vakit ayırarak film izleyen popüler izleyici, bu ‘fedakârlığının’ karşılığında, tanıdığı ve bildiği öykülerin güvenli sularından ayrılmadan yeni şeylerle karşılaşmayı ummaktadır. Ondaki bu paradoksal (aynı ama farklı) beklenti, konuyla ilgili en yeni örneklerden biri olan *Diriliş*’te de (*The Revenant*, Alejandro G. Iñárritu, 2015)²⁴ görüldüğü gibi, dış dokudaki yüzeysel dinamizme karşın, iskeletin (geleneksel anlatı) ve fizyolojik işleyişin (özdeşleşme ve devamlılık kurgusu) sabit kalmasına neden olmaktadır. Hollywood biçiminin, 1960’lardan sonra dönüşerek post-klasik bir döneme girdiği fikrine kuşkuyla yaklaşan Bordwell bu şüphesini, değişmeyen stilistik unsurlara dair çıkardığı bir envanterle savunur:

Günümüz sineması, zaman, uzam ve anlatı ilişkilerini (nedensel bağlantılar ve paralellikler gibi) sunarken genel olarak geleneksel film yapım kurallarına bağlıdır. Sergileme ve karakter gelişimi hala 1960 öncesindeki yöntemlerle gerçekleşir. Geriye dönüşler ve eksiltmeler anlık bir şekilde düğümü çözmeye ve [filmde gerçekleşen olayların] geçmişleriyle tutarlılık sağlamaya devam eder. Jenerik sekansları, açılışlar ve montaj sekansları cafcıflı bir kendi üzerine bilinçlilik (*self-conscious*) sergiler. Özellikle, günümüz filmleri, uzamı büyük oranda “klasik devamlılığın”

²⁴ Dijital teknolojinin de yardımıyla ulaşılan esnek çekim imkânları sayesinde kameranın özgürce hareket edebildiği uzun planlarına ve öznel kameradaki artırılmış gerçeklik hissine rağmen film temel düzeyde yeni bir şeyler ortaya koyamamaktadır. Daha önce de filme çekilmiş olan abartılı bir hayatta kalma ve intikam alma öyküsü, geleneksel anlatının en düz kullanımıyla (çatışma-düğüm-çözüm) yeniden filmleştirilmiştir.

dayanak noktalarına bağılı kalarak sunarlar. Kurucu çekimler ve yeniden kurucu çekimler, oyuncuların mekandaki konumlarını sergiler. Aksiyon çizgisi, oyuncuların hareket ve bakış yönlerini belirlerken, farklı açılar gerektiren çekimler aksiyon çizgisinin tek bir tarafından yapılır. Kesmeler arasında oyuncuların hareketleri uyumludur ve sahne ilerledikçe çekimler oyunculara yaklaşarak bizi dramının can damarına taşır (Bordwell, 2010: 137).

Görüntülü medya teknolojisindeki ivmelenmeyle birlikte büyük dönüşümler geçiren görsel algıya ve değişen seyirci beklentisine rağmen bazı tekniklerin halen varlığını koruyabilmesinin farklı nedenleri olabilir. Bunların büyük bir kısmı, neredeyse hep aynı ilkelerle kendini tekrarlayan geleneksel anlatılı öykülerin okuyucuları, dinleyicileri ya da izleyicileri etkilemeye devam etmesinin arkasındaki psişik nedenlerle aynıdır. Güçlü bir neden sonuç ilişkisi, çatışmaya dayalı dramatik yapı, bütünlüklü olay örgüsü kurulumu ve katharsise neden olan planlı bir son gibi oturmuş öyküleme teknikleri, insanlığın şafağına kadar giden bir süreçte kök salmış, gelişmiş ve böylece etkinliğini ispatlamıştır. Sinemaya özgü görsel sabitlerin işlerliği ve seyirci üzerindeki etkisi ise, çok daha kısa bir süre içerisinde, sinematografin erken dönemlerindeki 10-20 yıllık bir deneme-yanılma sürecinde tescillenmiştir. Ama söz konusu yapısal standartlara ne zaman ve neden ihtiyaç duyulduğu, bununla ilgili başka ne tür çözümler üretildiği ve sonrasında bir takım yöntemlerin aradan sıyrılarak nasıl kurumsallaştığı sadece arkaik psişeyle ya da kendi dilini bulmaya çalışan bir sanatın biçimsel iç dinamikleriyle ilgili değildir. Film yapımındaki endüstriyelleşme ve alandaki teknik gelişmeler gibi önemli dış faktörler de bu standartlaşmada pay sahibidir.

Benzer dönemde farklı ülkelerde sinematik ifadeyle ilgili münferit denemeler yapılıyor olsa da, bunların bir arada toplanması ve kurumsallaşması Amerikan ticari sineması tarafından gerçekleştirilir. Bu konudaki çalışmaların ne zaman başladığıyla ilgili illa bir tarih vermek gerekirse Thompson ve Bordwell referansıya buna 1904 diyebiliriz. Söz konusu dönemde birbirlerinin yerini almaya çalışan rekabet halindeki birkaç küçük şirket yavaş yavaş öykü anlatımına yönelir. Diğer taraftan, tek makaralı filmdeki yeni gelişmeler de anlatı kurabilecek uzunlukta film çekebilmenin önünü

açmıştır. Ama bu endüstriyel gelişme tek başına yeterli değildir. Filmlerin süresinin öykü anlatabilecek kadar uzaması belirli bir biçimsel düzeni de gerektirir. Ama bu nasıl mümkün olacaktır? Kurgu tekniklerinin, seyircinin anlayabileceği netlikte öyküyü aktarıp aktaramayacağı sorusu böylece gündeme gelir. Film yapımcıları, kimi zaman birbirlerinden etkilenerken, kimi zaman diğer ülke sinemacılarının öncü girişimlerinden²⁵ ilham alarak ve kimi zaman da deneme yanılma yoluyla bu konuda çözüm arayışına girerler. On yılın üzerinde devam eden bu arayışlar sonucunda klasik Hollywood sineması denilen sistemin ana hatları 1917’de ortaya çıkmıştır artık (Thompson ve Bordwell, 2003: 42-43).

Ortaya çıkış sürecindeki motivasyon kaynaklarından da anlaşıldığı üzere, ekonomik ve endüstriyel unsurlar klasik anlatı sinemasının gelişimindeki en önemli dinamiklerdendir. Hem temeldeki bu para kazanma dürtüsü ve hem de işleyişteki ‘kendini saklayan’ yapı, sistemi etik olarak tartışmalı hale getirmektedir. Başlangıçtaki ‘panayır eğlencesi’ ithamı, anlatı sineması özelinde ve daha haklı gerekçelerle ‘gösteri’ ya da ‘yanılsama’ sineması suçlamalarına dönüşür. Önceleri sinemayı hiçbir zaman önemsememiş olan o dönemin edebiyatçıları ve entelektüelleri tarafından sorgulanmadan kabul edilen ilk görüş, yeni dönemde sinemayla daha yakından ilgilenen araştırmacılar tarafından gerekçelendirilerek ve altı doldurularak yeniden tartışılır. Ayrıca artık tüm filmler zan altında bırakılmadan verimli karşılaştırmalar yapılmaktadır. Kişisel, entelektüel ya da sanatsal kaygılarla üretilen nitelikli yapımlarla, ticari kaygılarla üretilmiş olan ‘meta filmler’ kesin bir şekilde birbirlerinden ayrılırlar. İki eğilim arasındaki ideolojik, ahlaki ve ekonomik bariz farklar ise konuyu başka disiplinler için de verimli hale getirmektedir. Birçok akademik çalışma bu ayrımı, filmlerin kendi biçimsel işleyişini bir tarafa koyarak ya da bunlar üzerinde çok az

²⁵ Thompson ve Bordwell’in de belirttiği gibi, sistem Amerikan sineması ile anılsa da, benzer anlatısal sorunlarla aynı dönemde yüzleşmiş olan başka ülke sinemacıları bunlarla ilgili kendi çözümlerini daha önceden üretmişlerdi (2003: 43).

durarak, yani onu herhangi bir kültürel meta gibi değerlendirerek yaparlar. Sinemanın ekonomi-politik ya da sosyolojik çıkarımlar için araçsallaştırıldığı bu tür çalışmaların çokluğuna karşın, bazı nadir önemli metinler ise söz konusu ayrımı yapıt öncelikli özgün yaklaşımlarla gerçekleştirirler ve dış bağlantılara bu merkezden, yani sinemadan ulaşırlar. Burada ilk akla gelen örnekler *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* gibi felsefi derinliği bulunan kapsamlı analizler olsa da, kısa ve yalın muhteviyatlarına rağmen benzer etkiler uyandırabilen bazı mütevazı çalışmalar da vardır. Peter Wollen’ın “Godard ve Karşı-Sinema: *Doğu Rüzgarı*” isimli çalışması da bunlardan birisidir.

Genellikle sanat sinemasıyla ilgili tartışmalarda hatırlanan bu metin, Godard’ın temsil ettiği muhalif ve marksist kanadın karşısındaki sermaye kontrollü egemen üretimin, belirli sinematik enstrümanları nasıl sinsice araçsallaştırdığını da ortaya döker. Yanılsama sinemasının “günahları” madde madde sıralanacak kadar ortadadır: “Geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tek anlatım, son, hoşlanma, kurmaca” (Wollen, 2010: 113). Yazarın da kabul ettiği gibi maddeler bu kısa ifade şekillerinden dolayı başlangıçta bir parça şifreli gibi durmaktadırlar. Ama karşıt cephedeki muadilleriyle (geçişsiz anlatı, yabancılaşma, açık uç vs.) tek tek karşılaştırılarak açıldıklarında hepsi de berraklaşırlar. Böylece aslen Godard’ın karşı sineması için kaleme alınmış olan metin, onun hedef aldığı baskın yapının işleyişini özetlemek için de ideal bir başvuru kaynağı haline gelir. Onun bu net ve özlü yapısı, iki cephenin de sinema anlayışlarını anlaşılır bir dille yapılandırması açısından önemlidir. Ama metni bizim konumuz açısından değerli hale getiren asıl nokta, burada sıralanan söz konusu günahların çoğunun tümleyen kronotopta ‘işleniyor’ olmasıdır. Yanılsama sinemasının stilistik ve anlatısal kurulumunun görünmeyen zaman-uzmalara neler borçlu olduğu, Wollen’in sıraladığı maddelerden ilki ve en kapsayıcı olanından itibaren ayırt edilebilir.

Filmsel imgelerin neden-sonuç zinciri içerisindeki ardışık akışını ifade etmek için kullanılan ‘geçişli anlatı’ ifadesinin kapsayıcı olmasının nedeni, kavramın neredeyse tüm üretim süreçlerini ilgilendirmesidir. Çünkü “her birimin (anlatının akışını değiştiren her işlevin) bir nedensellik zincirine uygun olarak kendisinden önce geleni izlediği bir olaylar dizisi” (Wollen, 2010: 114) sadece temel anlatı yapısıyla ilgili değildir. Klasik dekupajlı filmlerde geçişlilik, olay örgüsünün mantıksal ve nedensel tutarlılığına azami özenin gösterildiği senaryo yazım aşamasında başlar, “içsel devamlılık birimi” (Kolker, 2011: 69) olan çekimlerin kayda geçirilmesiyle devam eder ve seyircinin zaman-uzamsal bütünlük algısını bozmamaya çalışan kurgu süreciyle sonlanır. Bu anlamda geçişliliği, devamlılık kurgusunun tüm yapıma genellenmiş hali olarak düşünebiliriz. Diğer taraftan, Thompson’ın da belirttiği gibi, devamlılık tüm yapının planlanması için bir araç haline geldikten sonra, çekimler de maddi birimlerden ziyade anlatsal bir forma dönüşmüştür (2005: 289). Griffith tarzı Amerikan montajı öykülemeyle öylesine güçlü ve içsel bir bağ kurmuştur ki onu “anlatıya tabi olmakla suçlamak hata olur; tam tersine anlatsallık bu montaj anlayışından doğar” (Deleuze, 2014: 50). Bu yüzden senaryo aşamasındaki nedensel düzenleniş ile çekimler arasındaki düzenli ardışıklığı birbirinden ayırmamak gerekir. Bu bağlamda, geçişli yapı, Aristocu anlatı ile Griffithci montajın verimli birlikteliğinden doğan kusursuz bir öykü kurma ve kendini gizleme aracıdır. Çünkü her iki sistem de dikişsiz gibi görünen pürüzsüz akışkanlığa öncelikli olarak önem verir. Her iki anlamda da (anlatsal ve sinematografik) klasik olan dekupajda bu kusursuz akışkanlığı bozabilecek tüm pürüzler birer kusur ve hastalık²⁶ belirtisidir. Bu yüzden, gizlemeye meraklı olan gösteri sineması saklama işine öncelikle kendisinden başlar. Öncelikle kendi işleyişini örter: Nesnel çekim açılarındaki oyuncu kesinlikle kameraya bakamaz, kurguyu açık edecek

²⁶ Rus yönetmen Aleksey G. Sokolov, genel itibarıyla kurgunun klasik ilkelerini açıkladığı “*Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*” isimli kitabının proloğuna İbn Sina’ya atfedilen şu tıp aforizmasını koyar: “Kendini hissettiren organ hastadır” (2007).

sıçramalara izin verilmez, farklı zamanlarda elde edilen çekim parçalarıyla sahte bir zaman-uzamsal bütünlük algısının sağlanması için her türlü devamlılığın (hareket, dekor, aksesuar, renk, yön) korunmasından sorumlu olan set elemanları istihdam edilir, kadrajda film üretiminin ipucu olabilecek hiçbir unsura yer verilmez vb.

Bunca çabanın başat amacı, dışarıdaki uzay-zamanın asıl kimliğini gizlemektir. Gerçekte kadrajın dışı filmin üretimi için tahsis edilmiştir. Ekran dünyasının sanal gerçekliğinde ve öykü evreninin akışkanlığında kaybolan seyirci içinse burada mevcut kronopun görünmeyen kısımları, yani tümleyen kronotop vardır. Ona göre, kadrajdan çıkan oyuncu film setinin içine değil, diegetik evrenin çerçeve dışı bölümüne geçer. İşte tümleyen kronotopun, gösteri sinemasının günahına ortak olduğu ilk nokta burasıdır. Bu, doğrudan devamlılık kurgusunun ve geçişli anlatının görünmezliğiyle ilgilidir. Yani Wollen'in "saydamlık" dediği şeydir. Çünkü saydamlık, bir yönüyle, tümleyen kronotopun sahte sürekliliğidir. Eğer onca müdahaleye ve arka taraftaki teknik karmaşıklığa rağmen "dolaylı izleme (pencere)" (Elsaesser ve Hagener, 2014: 38) deneyimi yaratılacaksa bu etki, pencerenin şeffaflığı kadar onun ötesinin inandırıcılığıyla da ilgilidir. Zaten Wollen'in, perspektifin yarattığı devamlılık yanılsaması ve dilin kendini gizleme eğilimi üzerinden yaptığı saydamlık tespiti de aynı sonucu akla getirir:

Kuşkusuz kamera basitçe kusursuz perspektif inşası elde etmeye yönelik teknolojik araçtır. Rönesans öncesi resmin ikonografik düşseli ve ideografik uzamı giderek reddedilir ve bunun yerini saf temsil anlayışı alırken, Rönesans sonrasında resim, 'okunabilir' bir metin olmaya son verdi. Resmin 'dili' yalnızca dünyanın temsilinin elde edilmesinin aracı haline geldi. Benzer bir yönelimin sözel dile yönelik tutumlarda da işlediği görülebilir. 17. Yüzyıldan bu yana dil giderek kendi görevinin –anlamın aktarımı- ifası sırasında kendini yok eden bir araç olarak görüldü. Anlam dünyanın temsili olarak değerlendirildi (2010: 116).

Tek kaçış noktalı perspektifle ilgili önceki tartışmadan da hatırlanacağı üzere, merkezdeki bir öznenin bakışını taklide dayalı bu sahte derinlik işaretinin uyandırdığı şeylerden biri de, uzamın ekranın dışında da devam ettiği hissidir. Wollen'in, perspektif

illüzyonunun hemen arkasından dilin görünmezliğini de gündeme getirmesi ise anlamlıdır. Çünkü, *Histoire(s) du Cinéma: Toutes les Histoires*'da (1989) almaşık ve provokatif bir kurguyla klasik film sahnelerinin içine görsel ve işitsel olarak yerleştirilen Godard'ın daktilosunun da somutlaştırdığı gibi, imgesel ve dilsel olan sinemada birbirlerini tamamlarlar. Ayrıca, filmler hem resim gibi uzamsal, hem de dil gibi zamansal düzenlenmiştir ve aldatıcı anlatı kurulumunda ikisinin saydamlığından da faydalanılır. Ancak noktasal perspektifin ve dilsel şeffaflığın birleşimini bir yanılsama gereci olarak kullanmak sadece belirli bir sinema anlayışıyla ilgilidir. Yoksa ikonografik resmin çok katmanlı anlam okumalarına ve kendini açık edişine benzer şeyler, Wollen'in Godard özelinde de tartıştığı gibi, filmlerde de vardır. Ne var ki yanılsama sineması bunlarla ilgilenmez. O, hali hazırda derinlik yanılsamasına yatkın olan aygıttan alınan iki boyutlu fotografik temsilleri, klasik dramaturjinin gerçekçi sahnelemesiyle, Aristocu poetikanın nedenselliğiyle ve devamlılık kurgusunun yarattığı dilsel akışkanlıkla harmanlar ve böylece şeffaflığını pekiştirir. Zaten gösteri sinemasının teknik, teknolojik ve sanatsal evrimindeki en önemli motivasyon kaynağı da bu saydamlığın gelişen ve değişen seyirci beklentileri doğrultusunda bir adım öteye taşınması olmuştur. Derinlikli sahneleme²⁷, devamlılık kurgusu, senkronize ses, renklendirilmiş film ve metot oyunculuğu gibi birbirinden çok farklı alanları ilgilendiren gelişmelerin hepsinin de amacı aşağı yukarı aynıdır: Temsilin gerçekçi görünümünü zedelemekten akıcı, anlaşılır, etkileyici ve saydam bir öykü aktarımı sağlamak.

Ticari sinemanın varoluşu için kaçınılmaz olan bu şeffaf öykü aktarımını bozabilecek en önemli etkenlerden birisi, film evreninin çerçevenin sınırlarıyla birlikte sonlandığı gerçeğinin ortaya çıkmasıdır. Eğer hedef kitleyi oluşturan sıradan seyirci, ekran üzerinde görsel-işitsel olarak temsil edilmek istenen öykü dünyasına değil de,

²⁷ Bordwell, *On the History of Film Style*'ın (1997) girişinde, anlatı sinemasının mekân anlayışının düzlükten derinliğe ve oradan da parçalanmışlığa doğru nasıl bir dönüşüm gösterdiğinin görsel ve genel bir panoramasını çıkarır.

sinema profesyonelleri gibi, o sahte dünyanın nasıl meydana getirildiğine (ışık kaynaklarının nereye yerleştirildiğine, sahnelemedeki ustalığa ya da kameranın o hareketi nasıl yaptığına) odaklanırsa filmin pürüzsüz akışkanlığı zedelenecektir. O nedenle seyirci, çerçeve dışının da en az çerçeve içi kadar filme ait olduğuna inandırılmalıdır. Sanal çizgileri dışarıya doğru uzanan perspektifin, görünmeyen zaman-uzamlarla etkileşim halinde olan açık kompozisyonların ve dış sahneyi de en az iç sahne kadar aktif kullanan oyuncu yönetiminin bu inandırmada ne kadar işlevsel oldukları daha önce tartışılmıştı. İşte bunların hepsi de, temel sistemi oluşturan devamlılığın, üretimin farklı ayaklarındaki uzantılarıdır.

Sistem klasik anlatı sinemasıyla sınırlı olmasa da²⁸ en çok onun işini kolaylaştırır. Çünkü “saf gerçek gibi, tam yapaylıktan da korkan” bir anlayışın peşinde olduğu “ara gösterge” en iyi bu yolla elde edilir (Barthes, 2003: 25). Devamlılık, gerçeğe bulaşmayan ‘-miş’ etkisinin en önemli teminatçısıdır. Zaman-uzam bütünlüğü de dâhil çoğu temsil unsuru, sahte olmalarına rağmen, mekanik bir bütünlük hissiyle gerçekmiş gibi sunulurlar. Bu nedenle de piyasa için filmler üreten yönetmenler devamlılığa daha fazla özen gösterirler. Devamlılık, iç ve dış zaman-uzamların diegetik bütünlüğünden bağımsız düşünülemeyeceği için de tümleyen kronotop burada vazgeçilmez bir inandırıcılık aracına dönüşür. Ama bu dönüşümü abartarak ve her şeyi buna indirgeyerek klasik anlatılı filmlerde “*off-uzay* sadece ekranın gösterdiklerine ek bir gerçeklik vermek için kullanılır” (Bonitzer 2007: 22) demek de eksik bir ifade olacaktır. Çünkü tümleyen kronotopun farklı kullanımlarının ve manipülatif etkilerinin ele alınacağı ileriki bölümlerde de detaylandırılacağı gibi, temel insani hisleri hedef alan

²⁸ Ana akımın dışında kalan sinemacılar da, devamlılığın farklı özelliklerinden ve tiplerinden faydalanmaktadırlar. Mesela modernist sinemanın en önemli temsilcilerinden olan Bergman, özgün sinematik üslubuna karşın devamlılığın en tipik montaj tekniği olan hareket devamlılığına oldukça sadıktır. *Ingmar Bergman Film Yapıyor (Ingmar Bergman Gör en Film, Vilgot Sjöman, 1963)* isimli faydalı belgeselin kurguya ayrılmış bölümündeki bir röportajda da söylediği gibi yönetmen, akışı sekteye uğratmamak için harekete kesme yapmayı özellikle tavsiye eder.

yanılsama sineması, inandırıcılık dışında korku, merak, endişe ve benzeri duygusal etkiler için de dış uzay-zamanlara oldukça aktif görevler yüklemektedir. Çünkü devamlılığın en somut halini gerçek dünyada deneyimleyen seyirci için, yapay sürekliliğin duyulur korunurluluğu tek başına film izleme nedeni değildir. Ancak duygusal ve düşünsel bir beklenti yaratılarak nedenler artırılabilir. Göstermeyi ertelemek ya da bazı cevapları askıda bırakmak bu beklenti yaratımının en çok başvurulan yollarındandır ve bu yollar da zaten tümleyen kronotoptan geçmektedirler.

Devamlılık kurgusunun tümleyen kronotopla doğrudan etkileşim halinde olduğu diğer bir nokta ise sistemin parçalı yapısıyla ilgilidir. Uzam-zamanın sabit çekimlerle bütün olarak aktarılması yerine, onun parçalara bölünerek bütünlüğün çekimler arasındaki yapay süreklilik hissi üzerinden sağlanması devamlılığın en belirgin yönlerindendir. Hatırlanacağı gibi, öykünün dikkat çekilmek istenen bazı öğelerinin kesilerek bütünden koparılması ve böylece de seyircinin bakışının anlatının hedefleri doğrultusunda yönlendirilmesi sistemin ana amaçlarındandır. Bu yalıtma işlemi seçici aydınlatma ya da çerçeve içi çerçeve gibi kompozisyon yöntemleriyle de yapılabilse de, basit mantığından (ne kadar önemli o kadar büyük), ritmi düzenlemedeki pratikliğinden ve aynı zamanda da bakışı yönlendirmedeki kesinliğinden dolayı, öykünün akışına göre küçülen ve kısalan planlara kesme yapmak anlatı sinemasının sık tercih ettiği bir yöntemdir. Ama akıcı ve sürükleyici öykülemeye önem veren sinemacıların farklı plan büyüklüklerine sık başvurmasının başka bir nedeni daha vardır. Üstelik üzerinde pek durulmayan bu gerekçe doğrudan tümleyen kronotopla ilgilidir.

Kameranın tiyatro seyircisinin bakış açısından (göz hizası ve boy plan) kurtularak, daha öznel ve spesifik açılara geçmesindeki amaçlardan bu en az tartışılanı, uzam-zamanın gereksiz parçalarını atarak bakışı sadece bakılması ve deneyimlenmesi istenen kısma odaklamaktır. Bu yönüyle bakıldığında, bel, göğüs ve yakın plan gibi

kadrajı daraltan çekim ölçeklerine kesme yapmanın, bir tür ‘uzamsal eksiltme’ olduğu söylenebilir. Çünkü burada sistem, tıpkı eksiltmenin en klasik kullanımında olduğu gibi ‘gereksizse at’ mantığıyla işler. Özellikle yakın planlar, görünür kronotopu olabildiğince daralttıkları için bu mantığa çok yakındırlar. “Sinemada yakın çekim, vurgunun sanatıdır” (2013: 65) diyen Balázs, başka bir yoldan da olsa, bu görüşü doğrular. Çünkü yakın plan sayesinde bakış, öykü için ikincil önemde olan diğer unsurlarla oyalanmayarak doğrudan vurgulanmak istenen kronotop parçasına odaklanır.

Yakın planın bu eksiltmeci mantığı, yönlendirici kurguyla ilgili ilk denemelerden itibaren sezilebilir. Sinema tarihinin klasik anlatılı erken dönem örneklerinden birisi olan *Life of an American Fireman*’da (1903) Porter, itfaiye alarımını harekete geçiren kola yakın plan kesme yaparak tüm dikkatleri buraya odaklamaya çalışır.²⁹ Aslında erken dönem kurmacalarda aynı amaca dönük başka yöntem denemeleri de gözlenmektedir. Mesela ekranı istenilen oranda ve şekilde küçülten siyah maskelerin böyle bir amaca hizmet ettiği söylenebilir. Özellikle Griffith, Biograph’taki teatral işlerinden ziyade, devamlılık kurgusunu geliştirmeye odaklandığı ikinci döneminde yakın planla birlikte farklı tipte ekran maskelerini de kullanmıştır. Bu maskelerin çerçeve oranını değiştirmek ya da yumuşatmak gibi ek faydaları olsa da, farklı plan büyüklükleri ile birlikte kullanılan karartmaların ekranı mümkün olduğunca fazlalıklardan arındırma işlevi taşıdıkları da sezilmektedir. Bu durum, devamlılığın gelişim yıllarında, dikkati gereksiz detaylarla dağıtmadan bakışı doğrudan konuya odaklamakla ilgili genel bir arayışın olduğuna işaret etmektedir. *Hoşgörüsüzlük*’te (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916) bir kulenin tepesine sıkışmış olan çatışmalara dikkat çekmeye çalışan Şekil 9’daki kadraj buna örnek verilebilir. Griffith ve görüntü yönetmeni G.W. Bitzer daha yakın planlara kesme yapmak yerine odaklamayı böyle bir yöntem üzerinden gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Buna benzer

²⁹ Bu filmin iki farklı versiyonuna dair tartışmalar olsa da bunlar daha çok almaşık montajla ilgilidir.

dikey ya da diyagonal istisnai örnekler dışında, genel bir tercih olarak yakın planlarla birlikte kullanılan oval yumuşatıcılar ise, görünen alanı iyice daraltarak sonucu garanti altına almaktadırlar. Yine Griffith'in filmlerinde çok sık rastlanan bu yöntemde, kalın ve oval iç çerçeve, zaten minimize edilmiş olan kronotopu bir kez daha yalıtarak onu diegetik evrenin tüm dikkat dağıtıcı parazitlerinden korumaktadır. Ancak devamlılığın önemli bir ilkesiyle, yani şeffaflıkla çelişen bu uygulama zamanla yerini mizansen unsurlarıyla (kapılar, anahtar delikleri, pencereler vb.) yapılan doğal iç çerçevelere ama en çok da sade yakın planlara bırakır. Böylece çerçeveyi yapay ve optik olarak daraltan teknik neredeyse yok olurken, odaklama konusunda onun muadili sayılabilecek olan yakın plan yöntemi çeşitlenerek ve gelişerek diğer tüm alternatif bakış yönlendirme tekniklerinin önüne geçer. Böylece yakın plan, devamlılık gramerinin kullanıldığı neredeyse her dönem ve her tür için vazgeçilmez hale gelir. Öyle ki, David Lean'ın *İrlandalı Kız'ı* (*Ryan's Daughter*, 1970) gibi, temel imge stratejisini panoramik doğa manzaraları üzerine kuran geniş format bir filmde bile dikkat çekilmek istenen öyküsel detaylar yakın planın yalıtıcılığı ile sunulacaktır.³⁰

³⁰ Geniş formata (2.35: 1) sahip filmin özellikle giriş sahneleri büyük oranda genel ve uzak planlardan oluşmaktadır. Serim kısmındaki bu ilk sahnelerde yönetmen bakışı odaklamak için genellikle kompozisyonun yönlendirici çizgilerinden faydalanır. Ancak filmin ana karakteri genç Rosy (Sarah Miles), aralarında toplumsal normların çok üzerinde bir yaş farkı olmasına rağmen aşık olduğu Bay Charles'ın kumsalda bıraktığı ayak izlerini hayranlıkla takip ederken kamera ister istemez genel plandaki pastoral İrlanda manzaralarını terk ederek önce Rosy'nin adımlarını sonra da onun duygusal gelgitini yansıtan yüzünü yakın plana alır. Bu sahnede yönetmenin panoramik doğa manzaraları çekme isteğiyle öykünün duygusal ve tematik gereklilikleri sanki çatışma halindedir.



Şekil 9: *Hoşgörüsüzlük*’te (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916) kadraji daraltmak ve bakışı yönlendirmek amacıyla kullanılan dikey bir çerçeve

Görsel enformasyon açısından, plan büyüklükleri ile tümleyen kronotop arasında ters orantı olduğu (çerçevenin içi küçüldükçe dışı genişleyecektir) göz önünde bulundurulursa, yakın ya da ayrıntı plan gibi daraltılmış çekim ölçeklerinin tümleyen kronotopun en gelişkin hali oldukları düşünülebilir. Bu görüşü destekleyecek diğer bir veri de, teatral kamera açılarının kapalılığa yatkın olmalarına karşın daha küçük ölçekli sinematik planların genellikle açık yapılı olmalarıdır. Hatırlanacağı üzere, anlam olarak kendi kendine yetebilen kapalı kompozisyonların aksine, neden-sonuç zincirinin ancak başka çekimlerle tamamlanabildiği açık kompozisyonlarda alan dışı bilgisi anlatsal olarak daha işlevseldir. Yani ölçeğin küçülmesi, bu açıdan da tümleyen kronotopun önemini artırmaktadır. Ancak yakın planla tümleyen kronotop arasındaki bu ilişki de yine çekim ölçeklerinin klasik kullanımında (ne kadar önemli o kadar büyük), yani devamlılık kesmesinde geçerlidir. Çünkü ölçeğin daralması her zaman için bilginin de daralmasını gerektirmez. Yakın planda ağırlığın uzamın belirli bir noktasına verildiği ve bu yumaklanma pahasına sahnenin bütününe dair birçok unsurun tümleyen kronotopa gönderildiği gerçektir. Ancak uzamsal daralma makro ölçekte ya da somut düzlemde bir şeyleri görünmezliğe hapsederken mikro ölçekte ya da düşünsel düzlemde yeni bilgiler

ortaya çıkarabilmektedir. Nasıl ki canlı hücrelerin mikroskobik olarak büyütülmesi bizim çıplak gözle göremediğimiz yeni bir dünyanın kapısını aralıyorsa, yüzlere ya da nesnelere yapılan yerinde yaklaşımlar da boy ya da diz planın kaçırdığı önemli dramatik detayları görünür kılmaktadır. Falconetti'nin³¹ çileli yüzündeki ya da Mouchette'nin³² yırtık ayakkabılarındaki her bir detayı ayrı birer duygusal yoğunlaşma ağına dönüştüren şey, onların sadece görsel boyutta değil, dramatik düzlemde de çerçeveyi tamamen ele geçirmeleridir. Yakın planların gerçek anlamda “duygulanım- imge”lere (Deleuze, 2014: 100) dönüştüğü bu gibi devamlılık dışı örneklerde uzay- zaman genişlemez ama derinleşir. Bu ise çerçeve dışını, yani tümleyen kronotopu askıya almak için yeterlidir. Ancak bunun sağlanabilmesi için söz konusu çekimin bir süreliğine de olsa bağlamsal ve dizimsel bağlarından kurtulup bağımsız bir öge gibi deneyimlenebilmesi gerekir. Ama ne var ki, “hareket- imgelerin kompozisyonunu bir organizasyon, bir organizma, büyük bir organik birlik” (Deleuze, 2014: 48) olarak ele alan Griffith'in devamlılık kesmesinde bu tarz bir tikellik pek de mümkün değildir. Ayrıca, bu kurgu anlayışında, çekim ölçekleri küçülürken dramatik yoğunluğun ve görsel enformasyonun da azalacağı varsayıldığı için bunların perdede görülme sürelerinin de aynı oranda düşürülmesi tavsiye edilir ki bu durum zaten tek başına düşünselliği ve derinlemesine genişlemeyi engellemeye yetmektedir. Çünkü düşünce yoğunlaşması zaman talep eder. Oysa devamlılık kurgusunda çekim, bilgi ve duygu açısından tüketilir tüketilmez ardışığı ile yer değiştirir. Burada esas olan seyircinin “konforlu” (Manguel, 2013: 112) bir şekilde öykü takibini yapabilmesidir ve bu amaç doğrultusunda bir tür uzamsal kırpma aracına dönüştürülen yakın planlar bilginin ihtiyaç duyulanı kadarının aktarılmasını sağlar.

³¹ *La Passion de Jeanne d'Arc*'ta (Carl Th. Dreyer, 1928) Jeanne d'Arc'ı canlandıran aktristin sahne adı.

³² *Mouchette* (Robert Bresson, 1967) filminin küçük kahramanı.

Aslında Alberto Manguel “konforlu” ifadesini, garantici formüllerin dışına çıkmaya ve risk almaya pek de istekli olmayan yayıncılık sektörünün, “belirsizliğe asla izin vermeyen” basmakalıp ürünlerini tanımlamak için kullanmıştır (2013: 112-113). Ama aynı konforluluk ticari sinemanın “şeyleşmiş”³³ filmleri için de fazlasıyla geçerlidir. Çünkü imge tüketimine dayanan filmler yapıları gereği zaten metne göre daha kolay alınırlar. Ticari kaygılardan dolayı seyircinin algılayış rahatlığına özellikle önem veren Hollywood ise bunu daha da konforlu hale getirmek için elinden geleni yapar. Bu durum bir yönüyle Wollen’in tanımladığı diğer bir günahla, “hoşlanma”yla da yakından ilgilidir.

Temel duyguları harekete geçiren geleneksel anlatının rahatlığı ve devamlılık kurgusunun tescillenmiş akıcılığı, konforlu bir seyirle birlikte hoşlanmayı da temin eder. “İzleyiciye tatmin sağlamayı hedefleyen” (Wollen, 2010: 120) popüler sinema, onların deneyimlemek isteyebilecekleri türden öyküleri sunarken, yaşamın yüzleşilmek istenmeyen gerçeklerini ya da gündeliğin sıkıcı rutinlerini dışarıda bırakmak zorundadır. Bu nedenle görsel olarak haz vermeyen, dramaturjik işlevi olmayan ya da seyircinin ‘kaçış’ ritüelini bozabilme potansiyeli taşıyan unsurlara çok az yer verilir. Her türlü klişe tehlikesine rağmen Hollywood’un ‘*less is more*’ (az ama öz) ilkesinde ısrar etmesinin temel nedeni de budur. “Dramatik detaylar, kısa, renkli ve özlü betimlemelerle işlenmelidir” (Rabiger, 2006: 46). Özümsemesi için vakit gerektiren derinlikli karakterler yerine perdede belirir belirmez tanınan stereotiplere başvurulmalı ya da başlangıçta henüz denge halinde bulunan temel karakterler ve mekanlar serime hizmet eden standart formüllerle hızlıca tanıtılmalıdır. Ama bu ekonomik anlatım politikasına da asıl katkı yine öykünün görünmeyen bileşenlerinden gelir. Çünkü küçülen plan ölçekleri gibi uzamsal ve eksiltme gibi zamansal kırpma araçlarıyla

³³ Aynı denemenin devamında Manguel, Lukács’ın ticari ürünlerdeki tek boyutluluğa atfen kullandığı “şeyleşme” kavramını anımsatır (2013: 113).

perdedeki algılanan uzay-zaman daraltıldıkça filmin seyirciyi sıkma ihtimali de azalacaktır. Ancak bu daraltmada kritik bir kesim noktası vardır. Eğer algılanan kronotop gereğinden fazla daraltılıp tümleyen kronotopa seyircinin hayal gücünün kaldırabileceğinden daha fazla yük bindirilirse bu kez öykünün hiç anlaşılamaması ve diegetik yapının tamamen çökmesi gibi daha tehlikeli bir durum ortaya çıkacaktır. Bunu engellemenin iki temel yolu vardır: Ya daha az risk alınarak kesme noktası görüneni genişletme yönüne doğru kaydırılır ya da çok ince düşünülmüş ekran içi ipuçları kullanılarak ne *less is more*'dan ne de öykünün anlaşılabilirliğinden taviz verilir. Bu iki yoldan hangisinin seçileceği ise yaratıcıların hedef kitleleri hakkındaki bilgi düzeyleriyle, imgesel zekâlarıyla ve en çok da görsel öykü kurmadaki yetenekleriyle belirlenir. Lubitsch, Wyler, Hitchcock veya Spielberg gibi seyirciye tam da ihtiyaç duydukları şeyi sunabilen Hollywood anlatıcılarının filmleri incelendiğinde onların çoğunlukla bu ikinci yolu tutmuş oldukları görülecektir. Ama her biri kendi döneminin sinematik öykü anlatma ustası olarak kabul edilen bu ciddi yaratıcılara tümleyen kronotopu akıllıca kullanma konusunda ilham veren asıl deha ise daha mütevazı bir isimdir.

Fawell'e göre, vücut dilinin (pantomim) sınırlı olanaklarıyla kendilerini ifade etmek zorunda olan sessiz dönem uygulayıcıları, "ne söylediklerinden ziyade ne düşündüklerini" gösterme eğilimindeydiler. Bu kısıt ve eğilim onları, en çok bilgiyi en az işaret ve en az görüntüyle iletme yollarını araştırmaya teşvik etti. Dönemin önemli film yönetmenleri, göstermedeki ustalıklarının yanında anlatı boşluklarında kalan görünmeyen unsurları sezdirme yetilerini de geliştirdiler ve böylece eliptik anlatımın harika örneklerini ortaya çıkardılar. Öyle ki, bir iki istisnayı ihmal edersek, bu uygulamanın sinemadaki öncüsü olarak kabul edebileceğimiz Charlie Chaplin gücünü, ne Murnau ya da Von Stroheim gibi iddialı görsel stillerden ne de Keaton gibi gösterişli ve incelikli sahneleme performanslarından alır. Vücut dilini ve diğer mizansen

unsurlarını o da etkili bir şekilde kullansa da bunlar büyüleyici eksiltmelerinin gerisindedir. Örneğin *The Kid*'in (1921) girişinde Şarlo, terkedilmiş bebeği bulduğunda, onun çöplerle birlikte yanlışlıkla sokağa atıldığını düşünür. Seyirci, onun bu düşünceye nasıl kapıldığını ara yazılar ya da abartılı mimikler yerine fikir yürütmeler yardımıyla öğrenir. Çünkü Chaplin mizansene, bebeğin bulunduğu noktayı önceleyen çöpler ve kahramanın bunlara verdiği tepkiler gibi bazı ipuçları bırakmıştır ve seyircinin bunları takip ederek boşlukları doldurmasını sağlamıştır. Bebeğin cinsiyetini öğrendiği devamındaki bir sahnede ise bu kez alan dışı üzerinden bir boşluk doldurma şakası geliştirir. Evinin önündeki kadınlar çocuğun adını sorduklarında panikle içeri girer ve çok kısa bir süre sonra tekrar çıkıp 'John' der. Belli ki ekrandan kaybolduğu o kısa süre içerisinde çocuğun cinsiyetini kontrol etmiştir. Burada da yine, seyirciyi bilgiyle doğrudan yüzleştirmek yerine onlara bilmeceler çözmenin hazzını yaşatmıştır (2008: 65-66).

b. Kapı Arkasındaki Kronotop

Tümleyen kronotopun sunduğu yaratıcı imkânlardan sonuna kadar faydalanmayı, doğrudan göstermenin sıradanlığına tercih eden Chaplin'in buna benzer akıllıca çözümleri kendinden sonraki birçok önemli yönetmene de ilham vermiştir. Bu ilhamın izleri, nadiren yönetmenlerin sözlerinde³⁴, çoğunlukla ise onların uygulamalarında gözlenmektedir. Chaplin'in 'az gösterip çok anlatma' konusundaki esinini filmlerinde en net belli eden bu isimlerden birisi de Lubitsch'dir. Almanya

³⁴ Mesela Hitchcock'un, *The Pilgrim*'in (1923, Charlies Chaplin) giriş bölümüyle ilgili övgüleri tam da bu konuyla ilgilidir. Çünkü yönetmen, filmleştirmenin en etkili ve yaratıcı yollarından birisi olarak kabul ettiği bu sekansın eksilteli yapısına hayran olmuştur. Film, bir gardiyanın yapıştırdığı 'kaçak hükümlü' ilanıyla başlar. Bir sonraki çekimde mayosuyla nehirden çıkan zayıf ve uzun boylu bir adam görürüz. Adam kendi kıyafetlerinin olması gereken yerde çizgili mahkûm üniformasıyla karşılaştığı için şoktadır. Devamındaki çekimde ise bir demiryolu istasyonundayızdır ve Chaplin üzerinde emanet gibi duran oldukça uzun bir rahip kıyafetiyle kameraya doğru yürümektedir. Yapı gevşek gibi dursa da sonuç anlaşılırdır. Çünkü burada da seyirciye yine ihtiyacı kadar bilgi verilmiştir. Chaplin sadece belirli koordinatlar sunmuş ve izleyenlerin bunları tamamlamasını sağlamıştır. Sonuç hafif ve tutumlu ama ima açısından zengin bir sinemadır (Fawell, 2008: 66).

doğumlu yönetmen, hem Hollywood yıllarında ve hem de ana vatanındaki erken dönem işlerinde, ‘göstermeden söyleme’ sanatının incelikli örneklerini vermiştir. Filmlerinin genellikle erotik hicivler olması, bu dolaylı anlatımın, toplumsal ahlak normlarının ya da Hays yasalarının dayatmaları sonucu ortaya çıktığı şüphesini akla getirebilir. Ancak uygulamadaki zorunlu olmayan ve ince düşünülmüş sinematik çözümlere bakıldığında, yönetmenin bunları kasten yaptığı ve böylece seyirciler için keyifli bulmacalar hazırladığı fark edilecektir. Hatta meşhur ‘Lubitsch Dokunuşu’nun (*The Lubitsch Touch*) arkasındaki sır bile bu keyifli ‘saklambaç’ oyunlarında aranabilir. Mesela diğer bir göçmen Hollywood yönetmeni Billy Wilder, kendisine sorulan bir soru üzerine³⁵, Lubitsch’in bunu nasıl yaptığının tam olarak açıklanamayacağını belirtir ama yine de *Şen Dul*’dan (*The Merry Widow*, 1934) bir sahneyle bunu yapmaya çalışır. Örnek sahnenin mekanı gösterişli bir saraydır ve kahramanları da küçük bir ülkenin kral ve kraliçesi ile onların emir subayı teğmendir. Kraliçe ve teğmen arasında bir ilişki vardır ve Wilder’ı etkileyen şey, kralın bu ilişkiyi fark ediş şekli için Lubitsch’in bulduğu basit ama akıllıca çözümdür.

Sahne, gösterişli yatak odası kapısının önünde bekleyen teğmenin görüntüsüyle başlar. Kapı açılır, kral aceleyle dışarı çıkar ve hemen arkasından genç yaver kendine çeki düzen verip kraliçenin yanına girer. Kamera onunla birlikte içeri girmek yerine merdivenlerden inen kralı takip eder. Ancak kral kemerini kuşanmayı unutmuştur ve hemen merdivenleri tekrar çıkarak yatak odasına döner. Tümleyen kronotopun Lubitsch dokunuşuyla birleştiği yer de tam burasıdır. Çünkü kamera halen kapının önündedir ve seyirci içeride neler olduğu konusunda hayal gücünü kullanmak zorundadır. Kral elindeki kemerle tekrar dışarı çıktığında akla gelen ilk düşünce teğmenin yatağın altında ya da elbise dolabında saklanmış olabileceğidir. Ancak bu fikrin rahatlatıcılığı çok uzun

³⁵ Bu tartışmayı içeren söyleşiye <https://www.youtube.com/watch?v=7jOVRKzwURY> adresinden ulaşılabilir. Aynı söyleşiye Fawell de değinmektedir (2008: 67-68).

sürmez. Çünkü kralın elindeki kemer neredeyse belinin yarısına gelmektedir ve bu an onun için bir aydınlanma halidir; seyircinin bildiği şey kral için de artık bir sır değildir.

Lubitsch'in çözümü eğlenceli olmasının yanında; anlatı zamanı açısından tutumlu ve mizansene ait görsel kodları yaratıcı bir şekilde kullandığı için aynı zamanda da oldukça sinematiktir. Yönetmen *Evlilik Çemberi* (*The Marriage Circle*, 1924)³⁶, *Gülmeyen Kadın* (*Ninotchka*, 1939) ve *Cennet Beklesin* (*Heaven Can Wait*, 1943) gibi diğer önemli filmlerinde de, zekice kurduğu iç-dış etkileşimleri aracılığıyla seyircisine, ya zaten bilinen öyküsel bir gerçeği farklı yollarla yeniden keşfetmenin hazzını³⁷, ya saklı tutulanın yarattığı meraklanmayı ya da beklenenden farklı sonuçlarla karşılaşmanın sürprizini yaşatır. Onun tümleyen kronotopu kullanışındaki diğer bir dikkat çekici özellik ise görünen ve görünmeyen arasındaki bu etkileşimi, ekranın çerçevelerinden ziyade sahnenin kapılarından faydalananak gerçekleştirmesidir. “Filmlerimdeki asıl karakterler kapılardır” (aktaran Bordwell, 2005: 64) diyecek kadar bunu önemseyen yönetmen onları sadece sıradan leitmotifler ya da basit dekor bileşenleri gibi kullanmaz. Onlara sahneleme ve öyküleme anlamında da önemli işlevler yükler. Kimi zaman bir otelde (*Ninotchka*) kimi zaman da bir sarayda (*Merry Widow*) karşımıza çıkan bu mizansen unsurları (özellikle de yatak odası kapıları) ya sahneyi tamamen kapatır, ya her şey bittikten sonra açılır ya da sadece kısmi bir görüş (anahtar delikleri, hafif aralıklar vs.) sağlarlar. Bu yönüyle bakıldığında Lubitsch filmlerindeki kapılar, içerisi ile dışarıyı arasındaki kontrollü geçişi sağlayan hücre duvarları gibidirler. Ancak buradaki difüzyonu yoğunluk ya da basınç farkı belirlemez. Geçişler tamamen

³⁶ Alan dışı kullanılarak yapılan erotik çağrışımın en başarılı örneklerinden birisi de bu filmde: Bir adamla kadının kahvaltı yaptığı sahnede kamera yakın plana geçerek sadece masadaki yumurta ve kahve fincanı ile bunlara uzanan elleri göstermeye başlar. Kahvaltı rutinini terk ederek önce birbirine yaklaşan eller, arkasından yumurta ve fincanı da itekleyerek nihai hedefine tümleyen kronotopta ulaşacak olan niyeti, mutlak eylemlerle somutlaştırırlar.

³⁷ Lubitsch gibi film yapmanın farklı bir düşünce yapısı gerektirdiğini söyleyen Wilder onun aşıkâr olanı tekrar sunmasındaki inceliğini de fark etmiştir. Ona göre yönetmen sadece 2+2'yi gösterir ve seyircinin bunları toplayarak sonuca ulaşmasına izin verir.

(kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=EMDahn4aVh0>)

anlatıcının denetiminde ve Lubitsch dokunuşunun çarpıcı sadeliğinde gerçekleşir. Böylece kronotoplara dair bilgi durumu muğlak ve eşitliksiz bir pozisyonda tutulur ve buradan da dramaturjik manipölasyon araçları çıkarılır. Bonitzer tarafından sinemadaki özgün fonksiyonları “görme arzusunu hareket geçirmek ve yönlendirmek” (2007: 88) olarak tanımlanan kapılar bu görevlerini en iyi Lubitsch filmlerinde yerine getirirler. Onun kapılarla yaptığı saklama oyunları, gizlemenin doğurduğu merak ve endişe benzeri yaygın çıktılardan ziyade skopofilik ve erotik itkileri harekete geçirir. Çünkü imalı sunum ve kısmi gösterim genellikle daha davetkardır.³⁸

Tümleyen kronotopun kapı ve kapıya ait unsurlar (kapı zili, anahtar deliği, kilit, kapı arkası, eşik, menfez, kapı kolu vb.) üzerinden aktif hale getirilmesi Lubitsch filmlerine özgü değildir aslında. Klasik Hollywood sinemacıları, her zaman bu kadar nüktedan ve zekice olmasa da, eşğin ardındaki kronotopun sunduğu öyküsel fırsatlardan ve sahneleme kolaylıklarından yeri geldiğinde faydalanmışlardır. Öyle ki, daha çok gerilim (*suspense*) ve korku türünde karşımıza çıkan kanıksanmış uygulamalarda, sahnenin tüm dramatik enerjisi, bir taraftan diğer tarafa geçişin sembolü haline getirilen kapı kolundaki ya da anahtar deliğindeki küçük devinimlerin üzerine yüklenmiştir. Bunun dışında, özellikle klasik anlatı sinemasında, karakterlerin sahneye giriş çıkışları büyük oranda kapılar üzerinden kontrol edilmeye çalışılmıştır. O nedenle Bazin’in *suspense* odaklı montaj çözümleri için “kapı tokmağı sahne düzeni” (1966: 179) ithamında bulunması ya da Bordwell’in yine Amerikan üslubuna atfen “kapı tokmağı sineması” (2005: 64) demesi boşuna değildir. Kapılar ve eşikler, filmin gerçekçi görünümünü, sahnelemenin doğallığını ve kurgunun akıcılığını zedelemekten belirli duygusal ve tematik etkilere ulaşmak isteyen ticari sinemacılar için ideal çözümler sunmuşlardır. Bunun en yerinde örnekleri, kapıları neredeyse ayrı birer film

³⁸ Bu konu, tümleyen kronotopun erotik ve psikanalitik işlevlerinin ele alınacağı ileriki bir bölümde detaylandırılacaktır.

karakteri (*dramatis persona*) haline getiren ve Lubitsch'in Hollywood'daki işlerini de kapsayan “anahtar deliği” filmlerinde görülebilir (Elsaesser ve Hagener, 2014: 97). Ama diğer taraftan kapılar, eşikle ve sınırla ilgili olan başka öyküsel durumları anlamlandırmak için de metaforik, psikolojik ya da dramatik çözümler sunar. Sinemacılar, farklı duygu durumlarını, öyküdeki kritik dönüm noktalarını ve karar anlarını, dramatik çatışmaları, farklı karakter dünyalarını, yeni ve başka durumlara geçişi ya da bunlara benzer başka soyut ‘sınırdaki olma’ durumlarını görünür hale getirmek ya da onları daha vurucu bir şekilde sahnelemek için kapıların görünürlüğünden ve somutluğundan özgün ya da gelenekselleşmiş yaklaşımlarla faydalanırlar. Bu etkili mizansen unsurlarının klasik anlatı sinemasındaki merkezi konumunu en iyi ifaden edenlerden birisi olan Bonitzer şöyle der:

Bütün bir sinema, ideolojik olduğu kadar senografik boyutu içinde de, kapıların kullanımı tarafından belirlenir. Kapı klasik anlatı sinemasının odak noktalarından biridir, hem de yalnız "suspense" filminin, (Bazin'in deyişiyle) "kapı tokmağı" sinemasının değil. Bir plandan öbürüne geçmeyi sağlayan kullanışlı bir nesne, sentagmatik durağın eklem yeri olan kapı, iki yönde de geçilebildiği için, çift değerlilik yüklü bir fetiş nesnedir aynı zamanda, bu yönlerden biri yasak olduğu zaman da elem yüklü bir nesne. "Bir kapı ya açık durmalıdır ya da kapalı": Ama dramın bütün gücü de kapının ne bütünüyle açık ne de bütünüyle kapalı olmasında yatar; yasaklanmanın ve ihlal etme'nin saplantısal mekanizmalarının işlenmesi böyle mümkün olur (2007: 88).

Kapılar tarafından farklı bağlamlarda (dekorsal, psikolojik ya da ideolojik) sunulan bu kullanım alanlarının çoğu, doğrudan ya da dolaylı bir şekilde tümleyen kronotopla bağlantılıdır. “Çift değerlilik yüklü” nesnenin bir tarafı görünür uzay-zamana açılırken diğer taraf alan dışının gizemini korur. Bu çift yönlülük büyük oranda filme çekmek için yapılan sahnelemenin sahip olabileceği bir ayrıcalıktır. Sahnede kapı kullanma alışkanlığının sinemaya tiyatrodan miras kaldığı ve bu bağlamda filmlerin 19. Yüzyıl mizansen geleneklerine çok şey borçlu olduğu yadsınamaz (Bordwell, 2005: 64). “Tiyatroda, burjuva komedisi ya da dramında da, kapıların rolü olduğu bilinir” diyen Bonitzer de bu görüşe kısmen katılsa da hemen arkasından “ama” diyerek ekler: “İtalyan tarzı sahne seyircilere öbür tarafı görme ayartısını yasaklar. Sinemada söz

konusu olan da işte budur: Kapı hakikate, kötülüğe giden yolu kapayan - aynı zamanda da oraya açılan bir fetiştir” (2007: 88). Yani filmlerde kapılar, sahne oyunlarında olduğu gibi kapalılığını sürekli bir şekilde korumaz ve arkasındaki uzamı sonsuza dek saklamaz. Yeri geldiğinde saklı olanı göstermek veya ima etmek için aralanır ya da kamera tiyatro seyircisinin yapamadığını yapar ve hareket ettirilerek ya da kesme yardımıyla kapının öte tarafına geçer. O nedenle, tıpkı alan dışının diğer sinematik kullanımlarında olduğu gibi, kapı arkasındaki görünmez de tiyatrodakinin aksine stabil değildir. Eşik ile hol ve dışarı ile içerisi her an yer değiştirebilir.

Sinematik aygıtın ve kapıların birlikte kullanımından doğan bu esneklik, saklamanın farklı çeşitlemelerine de imkan tanır. Kimi zaman kapının arkasındaki şey hem karakter hem de seyirci için bir gizemdir. Bu çift yönlü bilinmezlik öykünün bağlamına göre korkuya ya da meraka neden olabilir. Neredeyse her korku filminde bir örneği bulunan bu uygulamanın tam tersi olan durumda ise izleyiciler ve filmin ana kahramanları için kapının arkasındaki şey bir sır değildir. Ama burada, sahnenin dramatik ilerleyişi için gerekli olan ‘bilinmezlik enerjisi’ başka karakterlerin ‘körlüğü’ üzerinden sağlanır. Bunun en meşhur örneklerinden biri kara film ve polisiye gerilim türü içerisinde değerlendirebileceğimiz *Çifte Tazminat (Double Indemnity)*, Billy Wilder, 1944) filminde yer alır. Sigorta bilirkişisi Barton Keyes (Edward G. Robinson), bir polise sahibinin şüpheli ölümüyle ilgili araştırması gereği poliseyi satan Walter Neff’in (Fred MacMurray) yanına uğradığında maktulün *femme fatale* karısı da (Barbara Stanwyck) dışarıda, hemen kapının arkasındadır. Lubitsch’in alan dışı oyunlarına hayranlığıyla tanınan Wilder bu sahnede, ustasının aksine, kapı arkasını kamera için de görünür hale getirir. Çünkü onun amacı merak ve eğlenceden ziyade gerilimdir. Sekansın girişinde tüm cinayet işaretlerini mantıklı bir akıl yürütmeye suç ortağı olduğunu bilmediği satıcıya (ve dolayısıyla da seyirciye) açıklayan Keyes, hemen dışarıda bekleyen kadın ile yüzleştiği anda tüm şüphelerini doğrulamakla kalmayacak,

katilin ya da katillerin de kim olduğunu öğrenecektir. Wilder bu anın gerilimini artırmak için onları neredeyse birbirlerinin nefeslerini hissedecek kadar yaklaştırır ama yüzleştirmez. Böylece sahnenin heyecan yoğunluğunu zirvede tutmayı başarır.

c. Geciktirim

Seyirciye muhtemel bir sonucun varlığını hissettirdikten sonra bunun gerçekleşip gerçekleşmeme olasılığı üzerinden belirli bir beklenti ve endişe yaratmak popüler gerilim türlerinin pek de yabancı olmadığı bir yöntemdir aslında. Bu uygulamanın daha sık rastlanan versiyonlarında, sınırlı bakışa ve bilgiye sahip öykü kişilerinin aksine tanrısal bakışla donatılan izleyici, söz konusu bilgi fazlasının etkisiyle sürekli olarak sorular sorar: kendilerinin bildiği bu öyküsel ‘gerçeği’ film kişileri de öğrenebilecekler midir? Bu öğrenme nasıl olacaktır? Gerçeğe ulaşılması ya da ulaşılamaması durumunda neler yaşanacaktır? Bu soruların varlığı, çok şey bilmenin rahatlamadan ziyade endişe ve merakı neden olduğunun kanıtıdır. Ama diğer taraftan bu merak ve endişe, seyircinin uzun anlatıları sıkılmadan tüketebilmesinin de anahtarıdır. Bu yüzden popüler sinemacılar, beklenmeyen anlık tüketiminden ziyade beklenenin uzun vadeli gerilimine bel bağlarlar. İşte çoğu zaman *suspense*’in eş anlamlısı olarak kullanılan geciktirimin,³⁹ piyasa filmlerinde ve popüler romanlarda bu kadar sık karşımıza çıkmasının temel nedeni budur.

Geciktirim de, alegori ya da eksiltme gibi, başka öykü platformlarındaki bilinen geçmişlerine rağmen, sinematik sunumun olanaklarına yatkın doğalarından dolayı filmlerle mükemmelleşen ya da onlarla yaygınlık kazanan anlatısal araçlardır. Özellikle devamlılık kurgusunun bakışı yönlendirebilen kontrollü yapısı geciktirim için verimli bir zemin hazırlamaktadır. Plan büyüklükleri arasındaki sistemli akış, sahne

³⁹ Sözlüklerde *suspense*’in karşılığı olarak muallak, tereddüt, şüpheli beklenti, endişe gibi ifadeler yer alsa da kavramı sinema bağlamında kullanan kitapların çevirilerinde “geciktirim” ve “gerilim” anlamları öne çıkmaktadır.

içerisindeki bakış hiyerarşisini ve sırasını düzenleyerek, kimin neyi ne zaman göreceği problemini daha kesin yöntemlerle çözmektedir. Bunun sahne içi geciktirim ile bağlantısı ise açıktır: Sadece seyircinin bakışına sunulan nesnel kamera açıları ya da çekim ölçekleri, film kişilerinin bakışıyla ilgili beklenti ('o da görsün'), gerilim ('bir an önce görmeli!'), şüphe ('görecek mi?'), endişe ('farkederse ya da farketmezse neler olur?') ya da baskı ('görmemeli!') yaratan bir muallaklık kurmaktadır. *Bitmeyen Balayı*'nın (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958) giriş bölümü bunun meşhur örneklerinden birini içerir. Bir aracın altına yerleştirilen zaman ayarlı bombanın yakın plan çekimiyle başlayan ve aracın takibiyle devam eden ustalıkla plan sekans⁴⁰ dört dakikaya yakın sürmesine rağmen dramatik yoğunluğunu hiç kaybetmez. Yoğunluğu koruyan şey aracın güzelliği, sınır kasabasının egzotik caddeleri ya da hareketin eşsizliği gibi görünür mizansen unsurları değildir. Ekranda bir kez belirdikten sonra çevresindeki her şeyi potansiyel kurbanı dönüştüren bombanın varlığı, sahnedeki tüm detayları gerilimle doldurur. Filmin ana karakterleri olduğu en başından belli edilen çiftin bombalı aracın yanında 'safça' oyalanmaları⁴¹ ise bunu daha da artırmaktan başka bir şey yapmaz. Sıradan bir tatil kasabasının, sıradan tatilcilerin ve yine sıradan bir aracın görüntüsünü başarılı bir *suspense* sahnesine dönüştürmek için seyircinin bilgisine sunulan tek bir tehdit unsuru yetmiştir. "Görüntünün görünürdeki gerçekliğini izleyicinin safça benimsemesi artık imkansızdır, alttan alta nelerin döndüğünü bilmektedir" (2006: 41-42) diyen Bonitzer'in sözleri, bu sahnenin işleyişini de açıklamaktadır.

Devamlılık kurgusu ile bu şekilde sahneleme düzeyine indirgenebilen belirsizlik, çoğu Hitchcock filminde görülebileceği gibi, istenirse tüm bir anlatıya da yayılabilir.

⁴⁰ Çekimin kesintisiz olması onun devamlılık kurgusuyla ilgili bir konuda örnek gösterilmesine engel değildir. Çünkü burada da yakın plandan genel plana değişen farklı ölçekler birlikte kullanılmış ve bakış yine kontrol altında tutulmuştur. Tek fark bunun kesme aracılığıyla değil, komplike sayılabilecek bir kamera hareketi yardımıyla sağlanmasıdır.

⁴¹ Bonitzer'in de belirttiği gibi "sinema devekuşu politikasına çok özel bir ilgi duyar" (2006: 70).

Mesela *Şüphenin Gölgesinde*'de (*Shadow of a Doubt*, 1943) genç ve karizmatik Charlie Dayı'nın (Joseph Cotten) tekinsizliği hemen girişte seyirciye hissettirilir. Adamın zengin kadınları öldüren soğuk kanlı bir seri katil olma ihtimali ise devamındaki ilk bölümlerde ortaya çıkar. Aynı ismi (Charlie) taşıyan yeğenine (Teresa Wright) hediye ettiği yüzüğün, öldürülen kadınlardan birine ait olması ise bu ihtimali neredeyse kesinleştirir. Sınırlı sayıda film karakterinin ve seyircinin sahip olduğu bu ayrıcalıklı bilginin ardından Charlie Dayı ile girilen her diyalog ve onun ev içindeki her eylemi imalı bir hal alır. Anlatının bundan sonraki itici gücü 'çok şey bilen' yeğen ile bu bilgiden rahatsız olan katil dayının gerilimli mücadelesidir artık. '15 dakikalık gerilimleri, 15 saniyelik şaşırtmacalara'⁴² tercih eden Hitchcock burada da aynı şeyi yapmıştır ve seyircinin bilgisini bir adım önde tutarak sonuca dair belirsizlik yaratmış ve böylece de ilgiyi öykü boyunca korumuştur. Ancak mantık bu ve benzeri öyküleme retoriklerinde şu soruyu gerektirir: Hem bilgi hem de muallaklık aynı anda nasıl var olmaktadır? Chatman bu paradoksu, sonu daha belirgin olan başka bir örnek üzerinden şöyle açıklar:

Peki eğer karakterin felaketine şaşırmayacaksak "belirsizlik"ten nasıl bahsedebiliriz? En iyi olasılıkla bir parça belirsizlik gereklidir. Son bellidir ancak nasıl olacağı belirsizdir. Tıpkı boğa güreşleri gibi: sonunda boğa mutlaka ölecektir ama nasıl öleceği bilinmez. Yani endişe sonuç hakkındaki belirsizliğin refleksi değildir, sonuç zaten kaçınılmazdır. Endişenin kaynağı bizim ne olacağını bilmemiz ancak bu bilgiyi kendileriyle özdeşleştirmiş karakterlerle paylaşamamamızdır (2009: 54).

Bu yüzdendir ki *Çifte Tazminat*'ın proloğunda sigorta satıcısı kendi yıkımını önceden haber verir ve seyirci de endişeyle harmanlanmış merak eşliğinde bu yıkımın nasıl gerçekleşeceğini beklemeye başlar. Yani Chatman'ın bahsettiği formül işe yaramıştır ve "bir parça belirsizlik" anlatıyı sürüklemeye yetmiştir. Kaçınılmaz sonla

⁴² Truffaut ile yaptığı meşhur röportajında Hitchcock, ansızın patlayan bir bomba ile seyirciye önceden sezdirilen bir bombanın olduğu iki farklı durumdan bahsettikten sonra farkı şöyle açıklar: "Birinci durumda izleyiciye patlama anında 15 saniyelik bir şaşırtmaca yaşattık. İkinci durumdaysa 15 dakika boyunca bir gerilim yaşar. Buradan varacağımız sonuç izleyiciyi her seferinde durum hakkında olabildiğince bilgilendirmek gerektiğidir. Burada tek istisna işin püf noktasının şaşırtmacaya dayandığı, yani bizzat beklenmeyen sonun öykünün doruk noktasını oluşturduğu durumdur" (1987: 68).

ilgili genel durum verilmiş ve bununla ilgili can alıcı detaylar sona kadar tümleyen kronotopta tutulmuştur. Çünkü geciktirimdeki itici güç, adından da anlaşılacağı gibi, göstermek değil gösterimi ertelemektir. Bu da doğal olarak çerçeve dışı uzay-zamanı aktif kullanmayı gerektirir. Tümleyen kronotopta var olan ama o an için görünür uzamda sadece izleri ya da “leke”leri⁴³ görülen bir ihtimalin, olağan düzeni bozarak çerçeve içi mevcut kronotopu tamamen ele geçirebilecek potansiyelde olması gerilimin temel dayanağıdır. Yani gerilim ve beklenti, kronotop ile tümleyen kronotopun “heterojenliğinden” beslenir.⁴⁴ Bu beslenmenin etkisi kimi zaman filmin sonuna kadar sürebilirken, çoğu kez bir sonraki çekimle son bulmaktadır. Hollywood’un usta zanaatkarlarının elinde tipik bir bakış açısı çekimi bile alan dışı ve erteleme üzerinden kurulan bir gerilim sömürüsüne dönüşebilir. Yöntemin farklı fraksiyonları tüm sinema geleneklerinde⁴⁵ görülmekle birlikte bunun en bilinen ve yaygın kalıpları ticari anlatı

⁴³ “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” (Bonitzer, 2006: 42).

⁴⁴ “Hitchcock’ta görüş alanının dışı, içiyle heterojendir, ... ancak heterojen olan dışı, içeride belirtmek zorundadır ve bu iç gerilimi oluşturur” (Narboni’dan Aktaran Dolar, 2007: 130)

⁴⁵ Ana akım dışı geciktirime, anlatı bazında Luis Buñuel’in *Arzunun O Belirsiz Nesnesi* (*Cet Obscur Objet du Désir*, 1977), sahne bazında ise *Persona*’dan (1966) kısa ama çarpıcı bir bölüm örnek gösterilebilir. Buñuel’in filminin başlarında, trendeki orta yaşlı kibar adam (Fernando Rey), kendisini terk etmemesi için yalvaran yüzü dayak izleriyle dolu genç bir kadına (Carole Bouquet) kendinden beklenmeyecek bir kabalıkla karşılık verir: Tepesinden aşağıya bir kova su döker. Böylece, içinde birçok belirsizliği barındıran garip sonu baştan göstererek kompartımandaki diğer yolculara (ve dolayısıyla da seyirciye) öyküsünü merakla dinlemeleri için bir neden oluşturur. Diğer taraftan adamı bu noktaya getiren geçmişteki öykünün kendisi de zaten başlı başına erteleme odaklıdır: Birlikte olunmaya çalışılan genç bir kadın ile onun kimi zaman aşağılayıcı ve kimi zaman da oyunbaz reddedişleri, adam için önüne geçilemez bir arzuyu ve seyirci için de bitimsiz bir beklentiye canlı tutar. Ama bu beklentinin hiçbir zaman gerçekleşmemiş olması ve sürekli askıda bırakılması, *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*’ni benzer yöntemleri kullanan katharsis odaklı sıradan bir Hollywood filminden ayırır. Minimal mekan ve karakter kullanımıyla anlatısal düzeyde çok farklı bir yerde duran *Persona*’da ise önceden gösterim üzerinden oluşturulan ‘Hitchcockvari’ *suspense*, duygusal gerilime dayalı Bergman sinemasının yapısına çok da ters düşmeyen bir şekilde kullanılır: Saatli bomba kırık cam parçasına, gizemli düşman da kalbi kırık bir kadına dönüşmüştür. Hemşire Alma (Bibi Andersson), yanlışlıkla kırdığı bardağa ait cam parçalarını temizleyip tekrar kapı eşiğine oturduktan sonra keskin bir parçanın geride kaldığını fark eder. Tam parçayı almak için hareketlendiği sırada içinde taşıdığı öfke (bir süre önce kendisiyle ilgili kırıcı bir mektup okumuştur) onu giriştiği eylemden vazgeçirir ve keskin parça, o an için nefretin öznesi olan Elisabet’in (Liv Ullmann) çıplak ayakla dolaştığı eşikte durmaya devam eder. Kapıdan üç kez geçen Elisabet, ilk ikisinde cama basmaktan kıl payı kurtulsa da beklenen acı üçüncü denemede gerçekleşir. Belli ki Bergman, bir parça geciktirimle sahnenin gerilimini artırmak istemiştir.

sinemasına aittir. Televizyon programlardaki ‘teaser’ mantığından ilham alınarak jenerik öncesine yerleştirilen *in medias res* (öykünün ortasından) tarzı girişlerde⁴⁶; *flash-back* benzeri anakronik yapılanmalarda; öykünün gelişimini sezdiren simgesel ya da gerçek ipuçlarında; kurgu ritmiyle ya da anlatı gelişimiyle oluşturulan kreşendolarda⁴⁷ veya alan dışına bakarak tepki veren karakterlerin abartılı ifadelerinde hep benzer bir retorik itkinin izleri vardır. Bu sayılanlar nitelik, süre ve bağlam olarak birbirlerinden çok farklı şeylermiş gibi dursa da uygulanış nedenleri ve uygulanış şekilleri benzerdir. Hepsi de askıda bırakma ve erteleme üzerinden çalışır ve bunu yaparken her zaman tümleyen kronotopun efektif yapısından yardım alırlar. Öykünün o an için görünmeyen bölgelerinde bir şeyler olmaktadır ya da olacaktır. Seyirci bunun merakıyla, endişesiyle, beklentisiyle ya da korkusuyla anlatıya sıkı sıkıya sarılır. Yani tümleyen kronotop burada da Hollywood’un hoşlandırma odaklı fırsatçı üslubunun kurbanı olur. Burada da temel enstrüman gösterilenlerden ziyade gösterilmeyenler ya da daha doğrusu gösterimi ertelenenlerdir.

Geciktirim ve onun yarattığı duygular, en geniş şekliyle ve Wollen’in kullandığı anlamda geleneksel anlatı sinemasının seyircide hedeflediği “hoşlanma” duygusunun bir parçasıdır. Çünkü yöntemin yarattığı tüm karmaşık hisler bütünde anlatsal tatmininin ve finalde duygusal arınmanın (*katharsis*) temininde işlevseldirler. Ama diğer taraftan bunlar aynı zamanda kurgusal yapının ve özdeşlemenin de neticesidir. Bu kavramlar çoğu zaman birbirleri olmadan düşünülemezler. Kurmacasız özdeşleşmenin, özdeşleşme olmadan da hoşlanmanın gerçekleşmesi güçtür. Tümleyen kronotopun bunlarla ilişkisi ise çok farklı açılardan kurulabilir. Saydamlığın temini ve kurmacanın inandırıcılığı için dışarının sahte devamlılığına duyulan inançtan, temel duyguların okşanması için

⁴⁶ Hollywood da 1950’lerde başlayan jenerik öncesi öykü gösterim uygulamasının televizyondaki program tanıtımlarından ilham aldığını söyleyen kişi Bordwell’dir (2005: 26).

⁴⁷ Aslen müzik terminolojisine ait olan ve sesin gittikçe yükseleceğini önceleyen yapıyı ifade eden kreşendoyu, Chatman (2009: 55) ve Biro (2011: 60) gibi isimler anlatı yapılanmasındaki ya da film kurgusundaki benzer önceleyiciler için de kullanırlar.

görünmeyenle yapılabilecek duygusal manipölasyonlara kadar birçok bağlantı tartışıldı ve tartışılmaya devam edecek. Geleneksel anlatının mutlak sonlu kapalı yapısının ve gündelik gerçekliğe dair detayları bir kenara iterek sadece öykünün ilerleyişi için gerekli olan temel olaylara eğilme alışkanlığının eksiltmeye neler borçlu olduğu ise daha önceden zaten ele alınmıştı. Bunların hepsi bir arada düşünüldüğünde gösteri sinemasının anlatısal ve sinematik mekanizmasının en önemli dışlılarının bakışın ulaşamadığı yerlerde gömülü olduğu rahatlıkla söylenebilir. Ama bu durum, tümleyen kronotopun, her zaman için yanılsamaya neden olan, devamlılığın akışkanlığını güçlendiren ve temel duyguları kışkırtan ‘günahkar’ bir araç olduğu anlamına gelmez. Çünkü aynı araç başka yaklaşımların elinde tam tersi amaçlarla kullanılabilir. Gösteri sinemasının karşısındakiler, yeri geldiğinde bu önemli silahı tam bir panzehire dönüştürebilmektedir. René Magritte’in, akademik resmin ve tek kaçış noktalı perspektifin foyasını (yanılsatıcı doğasını) ortaya çıkartmak için aynı araçları kullanarak çerçeve dışının süreksizliğine ve yapay derinliğe vurgu yapması gibi, farklı nedenlerle geleneksel sinemanın dışında ve bazen de karşısında olan kimi sinemacılar da devamlılığın, saydamlığın, özdeşleşmenin ve alan dışının yerleşik kurallarını kurcalayarak konumlarını ortaya koyarlar. Çünkü onlar da, tıpkı Magritte gibi, geleneksel kalıpları tekrar etmekle değil, o kalıplar üzerinden yeni şeyler üretmekle ilgilenmektedirler.

4) Modernistin Kurcaladığı Kronotop

Geleneksel olanla onun karşısındaki ‘yeni’nin sinemadaki pozisyonları resimdeki kadar belirgin değildir aslında. Çünkü yedinci sanat; ressamların, edebiyatçıların ya da tiyatrocuların yerleşik kalıpları çoktan tüketip alternatif temsil tarzlarının peşine düştüğü bir dönemde ortaya çıkmıştı. Paris’te, *Salon Indian Du Grand Café*’de bir grup insan üzerlerine gelen trenin gerçekliğinden şüphelenip koltuklarında huzursuzlanırken, resimde Cézanne ve Gauguin gibi post-empresyonist’lerin, mimari

süslemede *Art Nouveau* temsilcilerinin ya da edebiyatta Émile Zola gibi natüralistlerin etkileri çoktan hissedilmeye başlamıştı. Yani sanatta ve edebiyatta farklılığın ayak seslerinin duyulduğu yıllarda sinema henüz yeni doğuyordu. Modern sanatın bir olgu olarak kurumsallaşmaya başladığı 1900'lerin başlarında ise sinematografin yarattığı hareketli görüntüler halen kendi dilini kuramamış ve bir panayır eğlencesinin ötesine geçememişti. Yeni bir sanat formu olarak ortaya çıkmak üzere olan sinemanın bu durumda iki seçeneği vardı: Ya çok hızlı bir şekilde kendi klasiğini yaratıp hemen arkasından onun alternatifini türetecek ve böylece aradaki mesafeyi hızlıca kapatacak ya da doğrudan modernist bir sanat olarak doğacaktı. Eğer Metz'in yaptığı gibi⁴⁸, Griffith öncesi sinemayı ilkel bir emekleme olarak kabul edersek ilk seçenek doğru olacaktır. Çünkü hem geleneksel anlatının sinemada yerleşikleşmesine en büyük katkısı sağlayan ve hem de geliştirdiği devamlılık kurgusuyla baskın görsel anlatım tarzına öncülük eden Griffith sinemanın klasiğini temsil etmektedir.

Şu durumda sinemanın öncelikle kendi klasiğini kurduğunu söyleyebiliriz. Ancak sinematografin öncülerini sadece teknik bağlama yerleştirme konusunda herkes Metz kadar istekli değildir. Hatta klasik devamlılık kurgusunun kurumsallaşmasından önce sinemanın kendi modernizmiyle birlikte doğduğunu söyleyenler bile vardır. Mesela “Eipstein ve Godard'a göre sinema doğrudan modern bir sanat olarak doğmuştur; fakat Hollywood'un ihanetiyle geriye dönerek yeniden Aristotelesçi klasik bir sanat olarak şekillenmiştir” (aktaran Gönen, 2008: 15). Çünkü ilk denemeler etkilerini doğrudan hareketli resimlerin içgin plastik gücüne borçludurlar ve buradan çıkan filmler henüz geleneksel anlatının göz boyayıcı müdahalesiyle ‘kirlenmemişlerdir’.

⁴⁸ “Lumièrler kardeşlerin icat ettikleri şey sinematografıdır yoksa film değil” (Metz, 2012: 85).

Sinemanın imgeselliğine ve dil ötesi yenilikçi doğasına dikkat çekmeye çalışan bu tür tartışmalar amaçları açısından başarılı olsa da, söz konusu şey kabul gören ve alışıldık anlamıyla ‘modern sanat’ olduğunda provokatif bir iddianın ötesine geçememektedir. Çünkü Godard ya da Epstein da dahil hiç kimse, Lumièrler’in ya da devamlılık kurgusu öncesindeki başka öncülerin soyut temsil ya da sanatın kendini yansıtmaması gibi entelektüel dürtülerle hareket ettiğini iddia etmemektedir. Ama modern sinemayı ortaya çıkaran motivasyonlara bakıldığında bunların, yalın plastik sunumun ötesinde, kültürel ve sanatsal altyapısı oturmuş bilinçli bir kompleksliğin ürünü oldukları görülecektir. O nedenle, aracın yeniliğine güvenerek hareketli plastiği öne çıkaran ilk filmlerin anlatıyı ‘bilinçsizce’ önemsememiş olması, bu bağlamda tek başına yeterli değildir. Diğer taraftan Kovács, ‘modern sinema’ kavramının genel kabul gören üç farklı karşılığını ‘klasik’ referansı ile şöyle açıklar: “eski/klasiğe karşı yeni olarak modern sinema; geçersiz sinemaya karşı sinemanın güncel ve geçerli biçimi olarak modern sinema; ve klasiğin estetik bir çeşitlemesi olarak modern sinema” (2010: 35). Görüldüğü gibi bunların üçü de aynı dönemde ya da daha öncesinde var olan bir klasiğin varlığını gerektirmektedir. Çünkü sanat sinemasındaki “normdan sapmaların gerçekçilik veya auteur dışavurumu olarak anlaşılmalrı” (Bordwell, 2010a: 80) için klasiğe duyulan ihtiyacın aynısı onun modernist alt kolları için de geçerlidir. O nedenle, Griffith öncesi bir modern sinemadan bahsetmek, sinemanın yenilikçi yönüne vurgu yapmanın ötesinde bir anlam ifade etmemektedir. O halde, gelenekseli temsil eden klasik anlatı sinemasının karşısında konumlanan ve gerçek anlamıyla modernist olan sinemacılar kimlerdi?

John Orr’a göre “gerçekten 'modern' olan iki sinemadan söz edilebilir: Murnau, Dreyer, Lang, Buñuel ve Eisenstein'ın sessiz sineması ile 1960'larda ve 1970'lerin başında tümüyle belirginleşen sesli sinema” (1997: 12-13). Söz konusu iki dönem arasındaki en önemli ayrım ses gibi dursa da diğer başka faktörler de dikkat

çekmektedir. Öncelikle geleneksel anlatıya karşı izlenen politikalar konusunda belirgin bir fark söz konusudur. Sinemanın ilk önemli çağdaş dalgasının kendini hissettirdiği yıllarda anlatı sinemasının daha yeni yeni kurumsallaşmaya başladığı göz önünde bulundurulursa bu ayrım doğal karşılanacaktır. Alman dışavurumcular ya da Fransız izlenimciler, Hollywood’a ve geleneksel anlatı sinemasına bir alternatif olsalar da onun karşıtı ya da yapı-bozumu değildirler.⁴⁹ Çünkü sinemayı sanatsal bir ifade aracına dönüştürmek isteyen öncüler, anlatı sinemasını bu konuda bir engel olarak görmediler. Hatta sinemanın imgesel diline ve görsel anlatım olanaklarına vermiş olduğu katkılardan dolayı Griffith gibi Amerikalı sinemacıların yaptıkları işlere saygı bile duydular.⁵⁰

Bu nedenle, erken modernistlerde geleneksel anlatının sinematik sunumuna doğrudan bir karşı çıkış nadirdir. Onları modern yapan şey, sinemanın klasiğine uzak düşmelerinden ziyade başka alanların modernine yakın durmalarıdır. Sürrealizm (Germain Dulac, Luis Buñuel), Fütürizm (Dziga Vertov), İzlenimcilik, Dada (Francis Picabia, Hans Richter) ya da Kübizm (Marcel L’Herbier), sinemadaki erken

⁴⁹ Gerek siyasal ve toplumsal arka plan ve gerekse de etkileşim halinde bulunulan sanatsal gelenekler icabı, sinemadaki öncü ve alternatif arayışlar her ülkede benzer reflekslerle hareket etmemiştir. Bu durum anlatı normlarıyla ilgili takınılan tavırda da kendini gösterir. Hollywood ile yerleşik hale gelen anlatısal normlara Avrupalı modernistler, yukarıda sayılan nedenlerden dolayı dostane bir tavır takınırken Sovyet Rusya’daki devrimci ve fütürist sinemacılar bu konuda daha bulanık bir çizgidedirler. “Amerikalı’larınkinden daha çarpıcı bir öykü mü? “Öyküyü” tümüyle dışlamaktan daha çarpıcı ne olabilirdi?” (Eisenstein, 1993: 95) ifadesi, hayranlıkla karışık bir karşıtlığı belirgin şekilde ortaya koyar. Eisenstein ve Vertov gibi Sovyet sinemacıların, Hollywood’un yaptıklarını bir taraftan takdir ederken diğer taraftan eleştiriye tabi tutmalarının bir nedeni burjuva geleneklerine ve romantik sanata karşı tavrı bilinen Marksist ideoloji ise diğer bir neden de sinemayı diğer sanatların baskısından kurtarmaya çalışan saf sinema arayışdır.

⁵⁰ Kovács’ın tarihsel bilgiler ışığında yaptığı şu açıklama konuyu toparlayıcı mahiyettedir: “1920’lerde erken modernizmin ortaya çıkışındaki başlıca unsur henüz kural haline gelmeye başlayan anlatı standartlarına karşı eleştirel bir tepki değildi. Hatta erken modern sinemanın bazı kuramcıları ve eleştirmenleri Amerikan sinemasının gerçekçi, doğrusal ve devamlılığa dayalı anlatısını taklit etmeyi düşündüler. Erken Fransız modernizminin önde gelen kişisi Delluc 1921’de ‘Hollywood kuralına’ karşı çıkmak şöyle dursun, gerçek film dramasının Amerikan sineması tarafından yaratıldığını yazdı ve Fransızlara bu tarz film-yapımını izlemeleri çağrısında bulundu. Benzer biçimde Sovyet yönetmen Dziga Vertov ‘Alman-Rus’ teatral tarzını eleştirdi ve dinamizmleri, hızları ve yakın-çekimleri kullanmaları nedeniyle Amerikan anlatı filmlerini övdü” (2010: 16).

modernistlerin ilham aldığı bu sanatsal geleneklerden ilk akla gelenleridir. Ancak “sinema dışındaki sanatsal ya da kültürel gelenekler üzerine düşünme” konusunda hiçbir akım dışavurumculuk kadar etkili olamamıştır. Alman dışavurumculuğu, kitlelere hitap etmeyi başaran ve ileriye dönük kalıcı izler bırakan nadir yenilikçi hareketlerdendir. Bu başarının arkasında kısmen toplumsal psikolojideki yatkınlık olsa da, aynı adı taşıyan sanatsal gelenekten alınan biçimsel öğelerin “organik” bir şekilde kullanılabilmiş olması da bir etkidir. Dışavurumcu resimden ve tasarımdan ilhamla oluşturulan dekor ve aydınlatma gibi mizansen unsurları atmosfer kurma konusunda o kadar başarılı olur ki kara filmde korku sinemasına kadar eski ve yeni birçok popüler türde iz bırakır. Diğer taraftan “Hollywood’un düşünme tarzıyla çok uyumlu” olmaları ve klasik anlatıya yakın durmaları da dışavurumcuların geliştirdiği mizansen tekniklerinin popüler türe eklemlenmesini kolaylaştırmıştır (Kovács, 2010: 17).

Sinemadaki ilk modernist girişimlerin Hollywood üslubuyla kurdukları yakınlık sadece anlatsal düzeyde değildir. Bundan daha net bir şekilde, film estetiğiyle ve hareketli görüntüye dair genel sanatsal tutumla ilgili benzerlikler de dikkat çeker. Sesin olmaması ve aygıtın yeniliği hem anlatı sinemasını ve hem de onun alternatiflerini, hareketli imgelerin ve zamansal dizilimin ifade ve temsil yetisini araştırmaya ve bu yetiyi olabilecek en ideal şekilde kullanmaya itmiştir. Griffith’in devamlılık kurgusundan Eisentein’in çarpıcı montajına kadar, görüntülerin ardışık düzenlenişiyle ilgili çoğu büyük gelişmenin söz konusu dönemde meydana gelmiş olması bu nedenle tesadüf değildir. Dönemin çoğu büyük yaratıcısı hareketin ve montajın yaratıcı olanakları üzerine kafa yorarak hareket-imgeyi inşaa etmişlerdir.⁵¹ Çünkü “montaj (bir yönüyle) bir hareket-imge düzeneğidir” ve “baskın tipe bağlı olarak etkin, algılanımsal

⁵¹ Filmlerdeki imgelerin “ilkel bir varoluş” halinden çıkarak hareket-imgeye dönüşmesi şu şekilde açıklanır: “Bir yanda elbette, planın kendisinin de hareketli hale geldiği kameranin hareketliliği yoluyla; ama öbür yanda da montaj yoluyla, yani her biri ya da çoğunluğu, tamamen sabit kalmayı pekala sürdürebilecek planların sürekli birleştirilmesi yoluyla” (Deleuze, 2014: 41).

ve duygulanımsal bir montajdan” (Deleuze, 2014: 100) söz edilebilse de dönem hareket-imgenin dönemidir. Bu nedenle Deleuze; Griffith’i, Eisenstein’ı, Vertov’u, Murnau’yu ya da Lang’ı aynı genel başlık (hareket-imge) altında toplamaktan çekinmez. Sessiz dönemin ve savaş öncesinin bu büyük isimleri, imge hareketinin yeni biçimlerini incelemişler, onu geliştirmişler ve bu gelişkin eylem-imgelerin farklı düzenlenişlerini araştırarak (ki onları ayıran da bu düzenlenişe olan yaklaşımlarıdır) yeni anlatım olanakları bulmuşlardır. Aracın tazeliği, eklemelenen her yeniliğin heyecan yaratmasına ve böylece de geleneksel ve modern ayrımının kısmen geri planda kalmasına neden olmuştur. Ancak her yenilikte olduğu gibi, hareketli imgelerle elde edilebilecek heyecanlı keşiflerin de bir sınırı vardı ve bu sınır, eylem-imgenin krizini hazırlayan unsurlardan sadece biriydi:

Bununla beraber, eylem-imgeyi sarsan kriz, etkilerini ancak savaştan sonra açık bir şekilde gösteren ve kimileri toplumsal, ekonomik, siyasal ve ahlaki, kimileriye sanata, edebiyata ve özellikle de sinemaya daha içsel olan çok sayıda nedene bağlıydı. Herhangi bir sıra gözetmeksizin dile getirecek olursak: savaş ve savaş sonrası, "Amerikan rüyası"nın bütün yönleriyle sarsılması, azınlıkların yeni bilinci, hem dış dünyada hem de insanların zihninde imgelerin yükselişi ve enflasyonu, edebiyatta deneyimlenmiş yeni anlatı tarzlarının sinema üzerindeki etkisi, Hollywood'un ve eski janrların krizi... (Deleuze, 2014: 265-266).

Her ne kadar Amerikan sineması özelinde tartışılıyor gibi görünse de bu kriz, tıpkı 2. Dünya savaşı gibi sınırlar ötesi bir etki gücüne sahipti. Savaşın yarattığı travma, toplumsala ve kültüre ait pek çok şeyi etkilediği gibi (sanatsal ve edebi başka yan unsurlarla birlikte) eylem-imgeleri de krize sokmuştu. Sinematik imgenin duygulanıma ve eyleme dönük klasik cazibesi ticari dolaşımda varlığını sürdürecektir olsa da, yeni bir imge tipinin talep edildiği ortamlarda gözden düşmüştü. İnsanlığın yeni zihin durumu için duyu-motoru açacak yeni imgelere gereksinim vardı ve bu da ancak yeni bir gerçekçilik anlayışı ile karşılanabilirdi: “Gerçeği temsil etmek ya da çoğaltmak yerine onu hedefleyen” (Deleuze, 1997: 1) bir anlayış bunu başarabilirdi. Klasik çağını nihayete erdirip modern dönemine girmek üzere olan sanatsal sinemanın yolunun

Rossellini gibi Yeni Gerçekçi yönetmenlerin çalışmalarından geçmesi bu nedenle anlamlıydı.

Jacques Rancière, “öngörülemezlik sinemasının mucidi” olarak tanımladığı Roberto Rossellini’yi, gücünü imgeler arasındaki anlamlı bağlardan alan klasik sinema ile görüntülerin özerk gücüne inanan modern sinema arasındaki kopmanın tanıklarından birisi olarak görmektedir (2016: 117). Diğer tanık ise klasik montajın karşısına alan derinlikli sahnelemeyi koyan Orson Welles’ti. Bu iki isim, krizdeki imge-eylemin yerine geçmek üzere olan ve “katıksız optik ve ses durumları” (Deleuze, 1997: 3) üzerinden işleyen “zaman-imge”nin; biri daha çok öykülemeye ve sahnelemeye, diğeri ise görsel estetiğe ve sinematik sunuma ait olan iki yönünü temsil etmektedir:

Zaman-imge, artık eylemlere dönüşmeyen saf optik ve sesli durumların –örneğin Rossellini’de– ortaya çıkmasıyla, bu mantığın kırılmasıyla karakterize olur. Buradan hareketle –örneğin Welles’de– aktüel imgenin artık bir başka aktüel imgeyle zincirlenmediği, fakat kendi virtüel imgesiyle zincirlendiği kristal-imgenin mantığı oluşur. Böylece her imge kendi sonsuzluğuna açılmak üzere diğerinden ayrılır. Ve bundan böyle bağlantıyı sağlayan şey, bağlantının yokluğudur. Sensori-motor zincirlerinin yerine, boşluktan hareketle bir yeniden zincirlemeyi yöneten şey imgeler arasındaki yarıktır. Böylelikle zaman-imge klasik sinemanın kalbinde yer alan hareket-imgeye karşıt olarak modern bir sinemayı temellendirir. Klasik sinema ve modern sinema arasında bir kopma, hareket-imgenin bir krizi ya da “sensori-motor bağ”da bir kopma söz konusudur (Rancière , 2016: 118).

Deleuze’ün kavramları ve çıkarımları üzerinden Rancière, sinemadaki klasik ve modern ayrımının özünde bir hareket-imge ve zaman-imge ayrımı olduğunu açık ve özlü bir şekilde ifade etmiştir. Ayrıca metnin devamında, tarihsel kırılma anı olarak yine 2. Dünya Savaşı’na işaret edilmektedir. Diğer taraftan Bazin de, Welles’le birlikte Yeni Gerçekçi İtalyan yönetmenleri de mimarlarından saydığı ve gerçekliğe meyilli olarak gördüğü yeni bir sinema dilinin evrimini 1940’lar sonrasına tarihlemektedir (1966: 64-70). Demek ki Bazin’in ‘montaj sineması’ ve Deleuze’ün ‘heraket-imge’ dediği türün beyaz perdedeki yenilikçi ve organik ömrü bu döneme kadar uzanmış ve buradan sonra yerini (en azından sanat sineması düzleminde) “saf optik-ses imgelere” (Deleuze, 1997: 3) bırakmıştı.

Gerçekten de; montaja ve sahnelemeye dair geliştirdikleri onca yeniliğe ya da avantgarde resimden devşirdikleri onca plastik ögeye rağmen sinemanın erken dönem öncüleri gerçek anlamıyla modernist bir sinema inşa edememişlerdi. Deleuze'un ya da Bazin'in kendi felsefi, ahlaki ya da fenomenolojik bakışlarının yanında, modernist sanatın bilindik gereklilikleri de bunu işaret etmektedir. Mesela bu tür bir sanatın en tipik özelliklerinden birisi olan kendi üzerine düşünme ya da kendini yansıtırma duyarlılığı bu aşamada henüz çok revaçta değildir. Erken modernistler, "sinemanın *modern anlamda* bir sanat olma potansiyelini" araştırdıkları ve bununla ilgili çalışmalar yaptıkları için, asıl olarak 1950'lerden sonra belirginleşen diğer modernist sinemaya önemli katkılar sunmuş olsa da kendi estetikleri içinde belirgin bir "modern olma talebi" ortaya koyamamışlardır (Kovács, 2010: 20). Çünkü klasik sinemanın anlatısal yapılanmasına, filmlerin gerçekle kurdukları ilişkiye ya da kendi üretim şekillerine dair bir düşünümsellik ya da özdüşünümsellik (*self-reflexivity*) burada pek görülmez.⁵² Halbuki kendine göndermede bulunarak kendi yapınıtlılığının da altını çizmek, mimetik temsile ve aracı gizlemeye dayalı geleneksel sanattan modernizmi ayıran en temel özelliktir. Öyle ki, modern düşünceyi Kant'ın özeleştirisine bağlayan Greenberg'e göre modern sanatın özü, kendine bakmak ve kendini eleştirmektir (2011: 817-818). Bu yönüyle ele alındığında *The Cameraman*'in (1928) yönetmeni Buster Keaton; Eisenstein, Murnau ya da Lang'a göre çok daha moderndir. Çünkü, *Kameralı Adam* gibi *The Cameraman* de, dönemsel bağlamda, bu tür sorgulamaların yapıldığı nadir

⁵² Gerek *Kinoglaz* manifestosundaki 'dünyanın yeni bir görünümü' vurgusuyla ve gerekse de sinemayı doğrudan bir film malzemesi haline getirdiği *Film Kameralı Adam* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) ile Vertov burada önemli bir istisnadır. Onun bu bağlamdaki ayrıcalıklı konumuna Kovács da bir dipnotla dikkat çeker (2010: 20). *Film Kameralı Adam*'daki dönüşlü yapıyı çözümleyen başka bir değerlendirme ise 'Vertov modernizmi'ni açıkça gözler önüne serer: "Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) filmi, bir filmin başlamak üzere olduğu sinema salonunun içinde başlar; bu film *Kameralı Adam*'dan başka bir film değildir. Daha sonra film, filmi birleştirmek için parçaları birbirine yapıştıran bir kurgucu ile *Kameralı Adam*'a geri döndüğümüz sırada o çalışmanın ürünü arasında kurgu yapar" (Wayne, 2011: 40-41).

örneklerdendir.⁵³ Bu durum, 1920’leri, tümleyen kronotopun modernist farklılaşmasını araştırmak için de verimsiz hale getirmektedir.

Görünmeyen uzay-zamanın kullanımıyla ilgili klasikten nasıl kopulduğu ve bununla ilgili ne tür kırılmalar yaşandığı noktasında, kendisine çoğunlukla resimdeki çağdaş eğilimleri klavuz edinen ve bu yönüyle bakıldığında dışarıdaki anlatısal evrenden ziyade içerideki plastik malzemeye odaklanan anlayışın önemli bir tartışma sunamayacağı beklenebilecek bir durumdur. Buna, yukarıda tartışıldığı gibi, klasik eleştirisindeki ve kendi üzerine düşünmedeki noksanlık da eklenince, ilk modern ve avantgarde sinemacıların eserlerinin tümleyen kronotopun modernist farklılaşmasıyla ilgili bir tartışmaya çok da elverişli olmadığı sonucuna ulaşabiliriz. Bu durumda, deneyimlenen dünya ile birlikte perdede görülen kronopu da sorunlaştırarak onun ötesine ulaşmaya çalışan ve görünmeyen uzay-zaman üzerinden hem gerçekliği ve hem de bu gerçekliğin filmlerdeki temsilini sorunsallaştıran bir sinema için ileri modernist dalgayı beklemek gerekecektir.

Kabaca savaş sonrasına, ama asıl olarak 1950 ve 1960’lara denk gelen ikinci dalgaya ait filmler, modernist bir sanattan beklenebilecek çoğu özelliği taşırlar. Bergman’ın, Antonioni’nin, Resnais’nin ya da Godard’ın filmlerinde bir kısmı

⁵³ Sinemanın işleyişini konu edinen ya da dönüşlü bir yapıyla kendi üretimine de değinen filmler her dönemde ve her ekolde olmuştur. Film içindeki filmlere Buster Keaton’un *Sherlock Jr.* (1924) ve *The Cameraman* gibi sessiz dönem klasiklerinden Woody Allen’in *Annie Hall* (1977) ve *Kahire’nin Mor Gülü* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) gibi romantik komedilerine ya da daha yeni bir örnek olarak *Deadpool* (Tim Miller, 2016) benzeri sıradan ve absürt gişe filmlerine kadar birçok Hollywood yapımında rastlanır. İlk ticari örnekler genellikle sinemaya duyulan merakın bir yansıması iken, yenilik ve oyun arayışındaki daha yakın örnekler postmodernist ve pastişçi bir zihniyeti yansıtır. Bunlar, Borges’in değimiyle “Barok Düşünseldir”ler. Çünkü “kendi hilelerini bütün açıklığıyla sergileyen ya da gereğinden fazla kullanan bütün üslupların eninde sonunda varacağı aşama baroktur” (Borges, 2011: 11). Bu nedenle, yakın dönem Hollywood sinemasında çokça karşımıza çıkan ve Kovács’ın postmodernist olarak yorumladığı çoğu dönüşlülüğü bu çerçevede tekrar ele alabiliriz. Ancak kuramcının erken ve geç modern filmlere dönük yaptığı ayırım bu bağlamda daha kullanışlıdır: “Geç modern sinemadaki kendine gönderme yapmaktan farklı olarak, erken modernizmde kendine gönderme yapma her zaman savunmacıdır. Sinemasal aracın sağladığı yeni olasılıklara yönelik çok güçlü bir heyecanı ifade eder” (Kovács, 2010: 238). Bu tespit, tümleyen kronotopun modernist görünümünü neden ikinci dönemde aramız gerektiğinin başka bir kanıtıdır. Çünkü erken modernizm, diğer unsurlarda olduğu gibi, kendini yansıtmayı da eleştirel ya da yapı sökümcü bir bilinçle yapmamıştır.

Brechtien tiyatrodan, bir kısmı modern resim ve romandan gelen epizodik anlatım, aşırı eksilteli yapı, yabancılaştırma, düşünömsellik gibi özelliklerden bir ya da bir kaç görölür. Bunlardan bir kısmı (mesela epizodik yapı) tıpkı ait olduğu mecradaki (mesela Yeni Roman) gibi işlerken bir bölümü sinematik araçlarda dönüşöme uğrar. Örneğin yapıntılığın vurgulanması ya da kurmacanın kendini açığa çıkartması olarak tanımlayabileceğimiz yabancılaştırma efekti (*verfremdungseffekt*), epik-diyalektik tiyatroda daha çok gerçek mekanla (sahneyle) ve seyirciyle bağını koparmayan oyuncu yönetimiyle ya da yalın dekorlarla ortaya çıkarken filmler kendi aygıtını, yani kamerayı vurgulayarak bunu yaparlar. Çünkü filmlerin dördüncü duvarı hep kameranın durduğu yerdedir ve eğer orada herşeyi kayıt altına alan bir cihazın olduğu fikri seyirciye bir şekilde hissettirilirse Aristocu dramatik yapıdan ve geleneksel devamlılık kurgusundan gelen saydam yapı çökecektir. Kameranin kendini belli etmesi bu bağlamda modern sinemanın en tipik özelliğı olarak kabul görmektetir. Ancak Bonitzer'e göre sanatsal filmleri klasik anlatılı standart yapımlardan ayıran başka bir kıstas daha vardır. Önceki çalışmalarda üzerinde pek durulmamış olan bu klasik-modern turnusolu, yapıtın çereve dışı uzay-zamanla kurduğu ilişkidir:

Önemli olan, Sadece aygıtın görölmesi ya da görölmemesi değil (bunun için farketmez demiyorum), filmin kendi *alan-dışı'sıyla nasıl oynadığıdır*. Önemli olan, alanın ve alan-dışı'nın, *in-uzayın* ve *off-uzayın* bu eklemlenmesidir: Ya *off-uzay* sadece ekranın gösterdiklerine ek bir gerçeklik vermek için kullanılır (çünkü *in-uzay* denen şey, objektifin çerçevelediğı, ekrana yansıtılan, izleyicinin gözüne sunulan ekran parçasıdır); ya da tersine, sinematografik uzayın tamamlanmamışlığının, yarıklığının, bölünmüşlüğünün altını çizmek için *off-uzay* vurgulanır. Bu son durumda sinema, klasik sinema denen süreklilik sinemasının çok farklı bir oyuna açılmış olur (Bonitzer, 2007: 21-22).

Bonitzer'in bu açılımı sadece tümleyen kronotop açısından değil, genel anlamıyla 'karşı sinema' tartışmaları bağlamında da önemlidir. Çünkü klasiğın karşısındaki sinema tanımlanırken genellikle sanatın diğer kollarındaki ya da edebiyattaki uygulamaların perdedeki yansımaları araştırılmaktadır. Yabancılaştırma etkisi, düşünömsellik, açık uçlu son ya da parçalı yapı gibi unsurlar sinemaya özgü

olmayan tanımlayıcılardır. Daha öncesinde resimde, tiyatrodaki ya da romanda izleri vardır. Bonitzer ise neredeyse⁵⁴ doğrudan sinemaya ait olan bir ‘modern ayıracından’ bahsetmektedir. Bu özgün ayıracı göre, bir tarafta dışarıdaki uzamın diegetik olarak devam ettiği yanılsaması yaratılırken diğer tarafta bu devamlılık askıya alınmaktadır. Peki bu durum gerçekten de, Bonitzer’in dediği gibi kameranın kendini belli etmesinden daha önemli bir klasik-modern ayıracı mıdır? Ticari sinemanın kendi yapay dünyasını kurarken tümleyen kronotopu nasıl araçsallaştırdığıyla ilgili yukarıdaki tartışma hatırlanırsa bu soruya rahatlıkla evet denilebilir. Çünkü orada da ele alındığı gibi, geleneksel devamlılığın yarattığı en büyük yanılsamalardan biri, filmdeki öykünün görünenle sınırlı olmayıp dışarıdaki uzay-zamanda da olduğu gibi devam ettiği algısıdır. Böylece, gerçekçi temsilin gerektirdiği şeffaflık ve pürüzsüzlük tümleyen kronotop üzerinden sağlanmaktadır. Ayrıca temel duyguları manipüle etme ve üretimin araç gerecini saklama noktasında da bu bölge, anlatı sineması için oldukça güçlü bir araçtır.

Ticari sinemanın farklı şekillerde sömürdüğü ve sahte dünyaları inşa ederken faydalandığı böylesine güçlü ve gizli bir araç, bu özelliklerinden dolayı modernist sinemanın eleştirel ve çözümleyici bakışı için de mükemmel bir karşı silahtır. Geleneksel ve romantik sanatın enstrümanlarını dönüştürerek bunlardan birer ‘panzehir’ üretmeye dayalı alışıldık muhalif bilinç, tümleyen kronotopta da benzer bir mekanizmayla işlemektedir. Eğer klasik sinema, çerçeve dışında tutulan uzay-zamanın ekranda sunulan anlatısal temsilin bir devamı olduğu yanılsamasını yaratıyorsa, modern filmler bunun tam tersini yaparak oradaki gerçekliği gözler önüne serecektir. Nitekim, ön jenerik yerine yapıma dair ödemeleri belgeleyen bir çek defterinin görüntüsünü kullanarak filmlerin arkasındaki endüstriyel ve parasal ilişkilerin kaçınılmazlığına dikkat çeken Godard’ın *Her Şey Yolunda*’sından (*Tout va Bien*, 1972), finaldeki amatör

⁵⁴ Neredeyse denmesinin sebebi, modernist bir ressam olan Rene Magritte’in de “off-uzay” üzerinden kendi üzerine düşünen tablolar yapmış olmasıdır. Ancak çerçeve dışı aracılığıyla resimsel temsil üzerine düşünmek, Magritte’in bireysel işlerinin ötesine geçerek belirli bir geleneğe dönüşmemiştir.

kamera arkası görüntüler ile kendi inşa ettiği dramatik dünyayı yerle bir eden Abbas Kiyarüstemi filmi *Kirazın Tadı*'na (*Ta'm e Guilass*, 1997) kadar birçok 'dürüst' filmde bu böyle olur. Seyircinin bakışından saklanan yerlerde öyküsel dünyanın değil; kameranın, yapım elemanlarının ya da yapay bir dekorun bulunduğu gerçeğinin bir şekilde gösterilmesi ya da hissettirilmesi, geleneksel devamlılığın bu bölgedeki tüm numarasını açık eder. Bu yönüyle bakıldığında düşünümsellik, kendine dönüklük, mesafeli anlatım ya da yabancılaştırma efekti olarak isimlendirilen birçok kod bozucu uygulamanın hepsi de tümleyen kronoptaki 'gerçeğin' ortaya çıkmasına katkı sağlar. Çünkü bir film kendi üretimine baktığında ya da bir oyuncu kameraya dönerek konuştuğunda yapılan iş özünde, çerçeve dışının öyküye ait olmadığını vurgulamaktır. Ama modernist sinemanın tümleyen kronotoptaki ayrıksılığını sadece bu tür yapı bozucu uygulamalarla sınırlandırmamak gerekir. Çünkü Godard'ın uzamla ve çerçeveye ya da Resnais'nin zamanla ve olay örgüsüyle yaptığı manipülatif oyunlar kadar, Antonioni'nin ya da Bresson'un görece sakin ya da klasik eleştirisi açısından görece daha az saldırgan zaman-uzamsal düzenlenişlerinde de farklı bir dış uzam yapılanmasının izleri görülür. Bu yönetmenler sadece çerçeve dışının kullanımında değil, tümleyen kronotopa geçişin diğer bir ayağı olan eksiltmede de başlıklarını ortaya koyarlar. Aşırı eksilti ve gevşek düzenlenmiş olay örgüsü, parçalı ve çoklu anlatım, çarpıcı olanı atlayıp sıradana odaklanma ya da neden yerine sonucu gösterme gibi anlatısal sıra dışılıklar da tümleyen kronotopu klasik sinemadaki kullanımından saptırmaktadır.

Gerek anlatısal düzenlenişte ve gerekse de görselleştirme pratiklerinde çeşitli şekillerde karşımıza çıkan modernist farklılaşmaların hepsini birden toplu olarak incelemek oldukça zor görünmektedir. Konu sanat sinemasıyla bağlantılı olduğu için buradaki en makul çözüm her bir yönetmeni, yani sanatçıyı, tümleyen kronotopa yaklaşımları açısından ayrı ayrı değerlendirmek olacaktır. Çünkü belirli formüllerin

kalıplaştığı ve normatif bir yapıya büründüğü ana akım sinemasının aksine sanat sinemasının yaratıcıları kendi sinematik ve anlatısal stillerinin peşine düşmüşlerdir. Bu yönüyle bakıldığında “sanat sineması, *auteur*’ü filmin sistemi içinde bir yapı gibi öne çıkarır” (Bordwell, 2010a: 76) demek yanlış olmayacaktır. Yani burada her bir yönetmen için ayrı bir sinemasal yapı vardır ve bu kişiselleşmiş yapı, çerçevelerin içi gibi dışını da özgünleştirmektedir. Ancak bu durum, modern ya da sanat sinemasına ait filmlerin asgari düzeyde de olsa bazı ortak paydalarda buluşamayacağı anlamına gelmez. Bu tür öznel filmler, kendilerini üreten sanatçının estetik tercihlerini ve kişisel meselelerini yansıtsalar da, benzer motivasyonlarla çekilen başka filmlerle birkaç ortak noktada buluşabilmektedirler. Genellikle “biçimin işlevleri”⁵⁵ bağlamında ortaya çıkan bu ortaklıklar, sanat sinemasının özel bir kolu olan modernist sinemanın da kendi içinde bazı alt türler oluşturmaya neden olmuştur.

Modernist sinema içerisinde, bir takım benzerlikler ve uzlaşımlar gösteren alt grupların ya da türlerin varlığından bahsetmek kendi içinde çelişik bir ifade gibi gelebilir. Çünkü geleneksel sinemadaki dayatmacı kalıplara alternatif olarak doğan bir anlayışın kendi uzlaşımlarını yaratmış olması garip görünmektedir. Ancak ne kadar garip görünse de bu bir çelişki değildir. Çünkü modernist sanat filmi içerisinde zamanla oluşan uzlaşımlar, geleneksel tür içerisindeki filmlerin kesinlikle uyması gereken temel kaidelerin aksine, sadece bir tercihler ağı sunmaktadır. Yani türün gereklilikleri doğrultusunda neredeyse zorunlu olarak uyulması gereken ve bu nedenle de artık mekanikleşen türsel normlar ile bir sanatçının tercihinin sunulan biçimsel alternatifler arasında derin bir fark söz konusudur. Sanatçı anlatmak istediği öyküye, kurmak istediği imge dünyasına veya yansıtmak istediği tematik bileşenlere en uygun gördüğü sinematik enstrümanları keyfince düzenleyip kullanacaktır. Burada, sanatçının biçimsel

⁵⁵ Bordwell, “biçim ve izleğin genel işlevlerinin sanat sinemasının tamamında önemli ölçüde sabit kaldığını” iddia etmektedir (2010a, 72).

tercihlerini birinci dereceden etkileyen unsurların genellikle öykü kaynaklı olması akla yine ticari anlatı sinemasını getirebilir. Ancak hem seçilen öyküler, hem bunları kurmak için yaratılan anlatı kipleri ve hem de bu kipleri görselleştirirken kullanılan sinematik araçlar geleneksel anlatı sinemasına göre farklılık gösterir.

Klasikten kopuş ve arkasından kendi içinde benzeşim ve gruplaşma, öncelikle, anlatmak için seçilen öykülerde ve bu öyküleri deneyimleyen karakterlerde gözlemlenir. Bir kere, modernist anlatının kafası karışık bireyi, geleneksel anlatının hedefine odaklanmış kararlı kahramanından oldukça farklıdır. Bu sorunlu figürün arketipi Don Quijote olsa da, bireysel bir psikozdan ziyade tüm topluma yayılan yabancılaşma, iletişimsizlik, güvensizlik, duyarsızlık ve duygu eksikliği gibi ruhsal sorunların şekillendirdiği gerçek anlamıyla modernist ‘anti-kahraman’ daha yenidir. Dostoyevski’nin, Proust’un, Çehov’un ya da Kafka’nın romanlarında veya öykülerinde erken örneklerini görebileceğimiz bu insan modelinin yeni çağlara özgü olduğunu söylemek sorunlu bir genelleme olacaktır. Ancak baskın kültürel ve ahlaki değerleri yüceltmeyi seven klasik ya da mitsel anlatı yüzeyselliği, konu edindiği kahramanı incelemekten ziyade olay örgüsünün ondaki ‘olgunlaştırıcı’ izlerine odaklandığı ya da (en iyi ihtimalle) onu alegorik bir temsilin parçası haline getirdiği için bu tür kişilik özellikleri geri planda kalmıştır. Benzer derinlik eksikliğinin, çok daha yeni olan popüler türlerde ve sosyalist gerçekçilik benzeri didaktik yazımda da bulunduğu dikkate alınırsa, sorunun bireylerle değil üslupla ilgili olduğu daha net anlaşılabacaktır.⁵⁶ Kendi ideolojik değerleri (muhafazakar, sosyalist, liberal vb.) ile birlikte olay örgüsünü de

⁵⁶ Devrimci sanata getirilen şu eleştiri doğrudan bu yüzeysellik ile ilgilidir: “Bir romanın, bir tablonun, bir heykelin sanki günlük hayatta bir grevle, bir başkaldırıyla, cellâtlarını ele veren bir kurbanın bağışlarıyla aynı ağırlığı taşıyormuşçasına konuşmasını beklemek -bu soylu, ama hayalci davranış- sonunda hem sanat, hem de devrime zarar verir. Sosyalist gerçekçilik adına son yıllarda böylesi karıştırıcı davranışlar çok görüldü. Bu davranışa dört elle sarılan eserlerin sanatçı yoksulluğu bir rastlantının sonucu değildir, sebepsiz değildir. Bunun sebebi, bir eserin yalnızca toplumsal, ahlaksal, politik, ekonomik vb. bir içeriği, bir özü belirtmek için yaratılacağına inanmaktır” (Robbe-Grillet, 1981: 62).

ikinci plana atarak ele aldığı özneyi anlamaya çalışan yeni türler en çok da bu yüzeysellikle mücadele etmişlerdir. “Biz, eski tanrısal düzenin ve ardından XIX. yüzyılın usçu düzeninin insana verdiği donmuş, basmakalıp anlamlara inanmıyoruz” dedikten hemen sonra “Buna karşılık, bütün umudumuzu insana bağlamış bulunuyoruz. Çünkü, ancak onun yarattığı biçimler dünyaya bir anlam getirebilecektir” (1981: 50) diye devam eden Robbe-Grillet, sözleriyle bu mücadelenin özünü yansıtmıştır.

Sadece yazdığı romanlarla değil, çektiği filmlerle de modernist gelenek içerisinde yer alan Robbe-Grillet burada, kendisi gibi düşünen sanatçıların neyi önemsediklerini açıklamakla birlikte bu sanatçıların eserlerindeki anlatısal belirsizliğin temelleri hakkında da ipucu vermektedir. Belli ki onlar için insan kadar onun yarattığı sanatsal ürün de önemlidir. Belirli bir özü (ideayı) yansıtmak için araçsallaştırılan sanat yerine, öncelikle kendisi için var olan bir sanat eseri fikri, çağdaş sanatın felsefi arka planlarından birisini oluşturan varoluşçulukla da⁵⁷ (özden önce varlık) uyumludur.⁵⁸ Ayrıca araca verilen önemin ve eserin kendini ve malzemesini yansıtmamasının arkasındaki mantık da kısmen açıklanmış olmaktadır. Bu ifadenin belirsizlikle ilgili olan kısmı ise “basmakalıp anlamlara inanmıyoruz” sözleridir. Modernist sanatın kesin yargılardan kaçınmasındaki, muğlaklığı sevmesindeki, açık uçluluğu tercih etmesindeki, öğretici ve didaktik üsluba savaş açmasındaki nedenler ve gerekçeler bu ifadeyle kısmen yerine oturmaktadır. Ek olarak belirsizliğin bu yönü bizi, modernist sinemayı belirli eğilimler doğrultusunda sınıflandırırken çıktığımız yolculuktaki diğer bir durağa,

⁵⁷ Modernist sinema ve Sartre’in varoluşçu felsefesi arasındaki ilişkiyi Kovács kitabında “Sartre ve Hiçlik Felsefesi” başlıklı bir arasözle tartışmaktadır (2010: 95). Ancak kuramcı, ilişkinin biçimle ilgili bu yönüne girmemektedir. O daha çok felsefenin karakter psikolojisindeki ve tematik tercihlerdeki yansımaları üzerinde durmaktadır.

⁵⁸ “Eski Usta bir resminin içinde ne olduğunu onu bir resim olarak görmeden önce görürken, Modernist bir resmi önce resim olarak görür” (2011: 819) diyen Greenberg de, “varoluş özden önce gelir” (Sartre, 1990: 61) şeklindeki bilindik mottoyu modernist sanat bağlamında adeta yeniden yansılamaktadır. Yine Robbe-Grillet de, “[R]omancının önce ‘söyleyecek bir şeyi’ olduğunu ve sonra da onu ‘nasıl söyleyeceği’ni araştırdığını sanmak, yanılsamaların en büyüğüdür” (1981: 50) diyerek bu görüşü yazınsal ortam açısından doğrulamaktadır.

anlatısal tercihler durağına götürecektir. Çünkü Kovács'ın da belirttiği gibi “öyküde ortaya çıkan beklenmediklik ya da belirsizlik anlayışıyla” açık-uçlu model birbirine bağlıdır (2010: 82). Ayrıca boşluklarla dolu aşırı eksilteli anlatısal düzenlenişle neden-sonuç ilişkilerinin zayıflığı da bir yönüyle yine bu belirsizlik ilkesine bağlanmaktadır. Çünkü bu ve benzeri uygulamaların çoğu belirli bir öyküsel muğlaklığı hedeflemektedir ve bunların hepsi de anlatısal tercihlerin bir yansımasıdır.

Aslında belirsizlik çağdaş anlatının karakteristik özelliklerinden sadece birisidir. Filmler, başka birçok uygulamayla klasik anlatı normlarından uzaklaşırlar. Ancak bu uzaklaşmadaki önemli bir sorun, alışıldık öykü kurulumlarından yapılan tüm sapmaların modernist olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğidir. Sırf oyun ya da eğlence olsun diye geleneksel anlatının normlarının bir ya da bir kaçını esneten ve yukarıdaki bir dipnotta postmodernist ya da Borges'e atıfla “Barok Düşünsel” olarak tartışılan Hollywood filmleri hatırlanırsa bu soruya rahatlıkla hayır denilebilir. O halde kıstas, normdan ya da gelenekten uzaklaşmaktan ziyade bunun hangi amaçla ve hangi bağlamda yapıldığı olmalıdır. Böylece *Monika ile Geçen Yaz*'ın kadın karakterinin seyirciye doğru yaptığı unutulmaz ve anlam yüklü bakışla *Spaceballs* (Mel Brooks, 1987) gibi Hollywood parodilerindeki kamera önü şaklabanlıkları rahatlıkla birbirinden ayrılabilir. Birisinde, karakterin seyirciyle kurduğu ilişkinin klasik özdeşleşmenin ötesinde bir derinliğe ve yakınlığa sahip olması hedeflenmişken diğerleri ucuz bir tür parodisi yapma peşindedir. Ancak şu var ki, Monika'nın belli belirsiz şuh bakışı, Godard'ın *Çılgın Pierrot* (*Pierrot le Fou*, 1965) benzeri politik filmlerindeki yıkıcı ve Brechtyen bakıştan da oldukça farklıdır. Onlara göre çok daha naif ve politik açıdan çok daha pasiftir. Bergman, diegetik evreni pek de zedelemeyecek şekilde dördüncü duvarda küçük bir ‘empati deliği’ açarken Godard duvarı tamamen yıkmaktadır. Demek ki bunların da kendi içinde bir ayrımının yapılması gerekmektedir. *Narration in the Fiction Film*'de Bordwell'in Hollywood'a ve klasik anlatıya alternatif olarak gelişen

anlatı üsluplarının sinema tarihi içindeki genel görünümelerini üç farklı başlık altında ele alması bu yüzden mantığa yatkındır. Ancak bu üç başlıktan “Tarihsel Materyalist Anlatı” şimdilik bir kenara bırakılırsa, diğer ikisi, yani “Sanat Sineması Anlatımı” ve “Parametrik Anlatı” hem dönemsel olarak hem de tanımlanan özellikler gereği büyük oranda modernist sinemanın ikinci dönemiyle örtüşmektedir. Sanat sineması anlatımı için söylenen düzensiz ve boşluklarla yüklü olay örgüsü, türe dair belirlenimin azlığı, kararsız karakter davranışları ya da açık uçluluğun zayıflattığı nedensellik gibi klasik referanslı sapmalar ile olay örgüsünün (*syuzhet*) gerekliliklerini daha az dikkate alan biçim merkezli yaklaşım ya da aşırı eksiltmeli yapı benzeri parametrik anlatı özellikleri akla doğrudan yeni gerçekçilik sonrası Avrupa sanat sinemasını getirmektedir (Bordwell, 1985: 205-208, 274-288). Zaten Bordwell’in iki başlık altında verdiği örneklerin önemli bir bölümü buradandır. Bu durumda, modernist sinemayla ilgili gözlemlerini daha ileri bir tarihte yapmanın rahatlığını yaşayan ve bu sayede analizlerinde daha kesin sonuçlara ulaşabilen Kovács haklı görünmektedir:

Görünüşe göre Bordwell doğrulanması ampirik incelemenin ötesine geçebilecek olan tarihsel genellemeler riskine girmemede dikkatliydi. Kitabını tam da Avrupa modernizminin ortadan kalktığı sırada yazıyordu ve onun yörüngesiyle ilgili kesin hiçbir şey yoktu. Yirmi yıl sonra tablo daha nettir: modernizm bitti ve artık biz kesinlikle Bordwell’in klasik olmayan anlatı tarzlarının, birinin ya da diğerinin değil, tümünün modern anlatım diyebileceğimizin özel çeşitlemeleri olduğunu iddia edebiliriz (2010: 62).

Bu bilgiler ışığında, Bordwell’in tanımladığı çoğu alternatif anlatım tekniği modernist anlatı başlığı altında toplanabilir. Onun yaptığı sınıflandırmanın faydası ise, modernist anlatının kendi içerisinde yapılacak bir gruplandırmada yol gösterici olacaktır. Zaten Kovács da, “Bordwell’in kategorilerinin büyük yararı, modern film anlatımının aslında tek bir homojen sistemden değil, modern sanat içinde izledikleri modellere uygun olarak bir dizi farklı tarzdan ya da anlatı stilinden oluştuğunu göstermesidir” (2010: 62) diyerek bu faydayı kabul eder. Modernist sinema, o halde, anlatısal eğilimlere göre kendi içerisinde gruplanabilir. Böyle bir iç grubun, tümleyen

kronotopun modernist görünümünü incelerken de işe yarayacağı bir gerçektir. Tamamen ideolojik motivasyonlardan beslenen Brechtien ya da tarihsel-materyalist bir anlatımla geleneksel normlardan kopma konusunda daha isteksiz olan sanat sineması anlatımının klasik sinemanın saklı tuttuğu bölgelere yaklaşımı doğal olarak farklı olacaktır. Ancak ne kadar majör bir etken olursa olsun, anlatı yapısıyla ilgili eğilimler tek başına, tümleyen kronotopun modernist görünümünü inceleme noktasında yetersiz kalabilir. Çünkü öykü içeriğiyle (ya da formalistlerin değimiyle *fabula*'yla) ve görsel stille ilgili tercihler de burada bir etkindir. O nedenle bizim için, geleneksel sinemadaki tür yapılanmasına benzer bir ayırım daha faydalı olacaktır. Çünkü tür aslen içerikle, yani öyküyle ilgiliymiş gibi görünse de sadece tek bir bileşene değil, uzlaşımlarla ve alışkanlıklarla şekillenen tüm bir sinematik sisteme gönderme yapar. Örneğin 'korku filmi' denildiğinde seyircinin aklına katiller, gizemli cinayetler ya da ürkütücü mekanlarda geçen karanlık öyküler gelse de bu aynı zamanda gölgeleri ve karanlığı ön plana çıkartan aydınlatma tarzlarını, tehdidin gösterimini erteleyen geciktirim çözümlerini ya da alan dışının sürekli olarak bir gizem ve korku mekanı olarak kullanılmasını da gerektirir.

O nedenle Kovács'ın modernist tür tanımları burada tam bir çözüm olmayabilir. Çünkü o, "modern melodram" ya da "zihinsel yolculuk" derken daha çok öyküyü, karakterleri ya da biçimsel olarak sadece olay örgüsü kurulumlarını tartışmaya açmaktadır. Görsel kompozisyonu, kurguyu ya da başka stilistik unsurları ise farklı başlıklar altında değerlendirip kategorize etmektedir. Yine de bu başlıklar türsel belirlenimden tamamen bağımsız değildirler. Kuramcı, türsel eğilimleri belirli anlatısal ve görsel tercihlerle ilişkilendirir. "Modernist melodram", "araştırma/soruşturma", "gezinme/yolculuk" ve "zihinsel yolculuk" benzeri türler; "radikal devamlılık" ve "radikal devamsızlık" ismi verilen ve anlatısal düzenlenişle birlikte zamansal kurgunun da farklılaştığı gelenek dışı biçimsel eğilimlerle perdeye yansır. Minimalist, doğalcı ya

da teatral benzeri belirgin stilistik eğilimler ise bu temel biçimlerin en önemli görsel üslubunu meydana getirmektedir. Burada, öykünün ya da tematik türün gerektirdiği bir biçime ya da görsel stile doğrudan vurgu yapılmasa da, belirli öykü tipleri için kısmen daha uygun olan belirli anlatı kiplerinden, belirli sinematik biçimlerden ya da belirli görsel stillerden bahsedilebilir:

Örneğin farklı insanlarla çeşitli karşılaşmalar yaşayan ve farklı ortamları inceleyen gezgin karakterlerle ilgili öyküler doğal olarak epizodik anlatı biçimini içerecektir. Birinin kayıp bir şeyi ya da birisini aradığını ya da bir gizemi aydınlatmayı istediğini anlatan öyküler eksiltili (elliptical) anlatı için gözdedir. Bir karakterin varoluşsal bir durumdan çıkış yolu aradığı sırada akıl durumuna ya da sorunlarına odaklanan öyküler geçmiş ile şimdi, gerçeklik ile imgelem arasındaki farkı yok etmeye başvurması çok muhtemel olan öykülerdir. Dünyanın öngörülemez karakterini öne çıkaran öyküler büyük ihtimalle önemli olayların bir motivasyonu olarak tesadüfî kullanacaktır. Bütün bunlar bize modern sinemada tıpkı popüler türlerin klasik eğlence ya da klasik sanat sinemasında yinelenen öykülere uygun model olması gibi, belirli yinelenen öykü modellerini bulacağımızı düşündürür (Kovács, 2010: 87).

Kuramcı izlekle üslup arasında bu tür ilişkiler kursa da analizlerini farklı başlıklar altında yapmaktadır. Bu ise toplu bir bakış gerektiren tümleyen kronotopun alternatif kullanımlarını değerlendirmek için pek de uygun görünmemektedir. Çünkü modernist bağlamdaki tümleyen kronotop hem içerikten, hem biçimden ve hem de kompozisyonel tercihlerden etkilenmektedir. Bunların hepsini kapsayacak genellikte bir modernist sinema sınıflandırması ise Kovács'ın parçalı yaklaşımında yer almamıştır. Türü, biçimi ve stili ayrı ayrı ele alan parçalı tarz, modernist sinemayı farklı yönleriyle değerlendirmek için elverişli olsa da, zamansal ve uzamsal dışarının birleşiminden oluşan sinematik olguyu tek bir başlık altında incelemeye müsaade etmemektedir. Bu durumda akla yeniden Bordwell'in anlatıların tarihsel değerlendirmesini yaparken ulaştığı klasik sinema alternatifleri oluşumları (Tarihsel Materyalist, Sanat Sineması ve Parametrik) gelebilir. Ancak bu durumda da tümleyen kronotopun kompozisyonel bileşeninin (alan dışı) dışarıda kalma tehlikesi ortaya çıkacaktır. O nedenle burada, Kovács'ın tür, biçim ve stil odaklı gruplandırmaları ile Bordwell'in anlatı modelleri üzerinden ulaştığı alternatif anlatı türlerini sentezleyerek elde edilen ve tümleyen

kronotopu baz alan bir modernist sinema sınıflandırması üzerinde durulabilir. Başlangıç olarak, modernist sinemanın tümleyen kronopla kurduğu belirgin ve tekrar eden norm dışı ilişkilerin bir listesi yapıp daha sonra bu listenin söz konusu sınıflandırmaların neresine düştüğü tartışılabilir. Burada normu oluşturan aslen klasik sinema olduğuna göre, onun tümleyen kronotopa yaklaşımını kısaca da olsa hatırlamakta fayda vardır.

Klasik anlatı sinemasının en önemli temsilcisi olan Hollywood'un tümleyen kronotopa yaklaşımını faydacı, yanılsamacı, baskılayıcı, ideolojik ve manipülatif sözleriyle özetleyebiliriz. Popüler filmler tümleyen kronotopu daha inandırıcı zaman-mekan kombinasyonları yaratmak (yanılsama), duyguları manipüle etmek (manipülatif), tabu görüntüleri gizlemek (baskılayıcı), kendi öyküsünün gerektirdiği ideal dünyayı yaratmak (faydacı) ya da özdeşleme ve ötekileştirme mekanizmalarını (ideolojik) işletmek için kullanabilmektedir. Bir kısmı daha önce farklı başlıklar altında tartışılan, diğer bir kısmı da duygusal işlevlerle ilgili bölümde detaylandırılacak olan bu uygulamaların modernist bir filmdeki görünümü benzer olabileceği gibi tam tersi amaçlarla ve tam tersi yöntemlerle de şekillenmiş olabilir. Karşıt bir sinemacı muhalif bir tutumla illüzyoncu kullanıma tamamen savaş açabilir (Godard, Lars von Trier, Kiyarüstemi); gösterilen ve gösterilmeyen arasındaki dengeyi tersine çevirerek öykünün büyük bir bölümünü dışarıda kurabilir (Antonioni, Bresson); çağrışımsal bir inşaa ile çerçevenin dışını fiziksel varlığından soyutlayabilir (Tarkovski, Bresson); ana akım sinemanın ideolojik gerekçelerle dışarıda bıraktığı bireyleri, yerleri ya da ülkeleri gösterebilir veya ana akımın bu tutumunu eleştirebilir (3. Sinema yönetmenleri, belgesel sinemacılar, Godard, Haneke); kafa karıştırıcı ve rastgele gibi görünen zaman-mekan düzenlenişleri aracılığıyla alternatiflerle örülü çoklu tümleyen kronotop yapılarına yönelebilir (Resnais, Robbe-Grillet, Varda, Godard); aşırı gerçekçi bir yaklaşımla toplumsal tabular gereği dışarıda bırakılan şeyleri göstermeye girişebilir (Catherine Breillat, Bruno Dumont, Gaspar Noé gibi Yeni Fransız Aşırıcuları); kurmak istediği

dünyanın sanatsal naifliğini, kapalılığını ya da dramatik yoğunluğunu bozmamak için çoğu aksiyonu dışarıda tutarak birçok şeyi diyaloglarla aktarmayı tercih edebilir (Bergman, Kaurismäki, Ozu) ya da tam tersi bir tutumla sözlerin görsel şiiri kirletmemesi için diyalogları atlayabilir (Angelopoulos); Beckettvari bir üslupla beklenen ya da ulaşılmak istenen şeyi boşa çıkararak tümleyen kronotoptaki umudu tamamen yok edebilir (Angelopoulos, Kiyarüstemi); sadece tepkilere (ya da dinleyene) odaklanmak için etkileri (ya da konuşanı) göstermeyebilir (Bergman, Kiyarüstemi, Haneke).

Daha da uzatılabilecek bu listenin büyüklüğünün bir nedeni modernizmle sınırlandırılmamasıysa diğeri de iyi organize edilmemiş olmasıdır. Bir filmin modernist kategorisinde değerlendirilmesi için onun belirli bir dönemde ya da belirli bir bölgede yapılmış olması şart değildir. Avrupa sinemasının 50 ve 60'ları en heyecanlı ve en üretken dönem olsa da, benzer amaçlarla ortaya çıkan ve benzer özellikler gösteren filmler her dönemde ve her coğrafyada gözlenebilir. Avrupa sinemasının daha genç kuşak yönetmenlerinden Haneke'nin veya Lars von Trier'nin ya da Mahmelbaf, Panahi ve Kiyarüstemi gibi İranlı yönetmenlerin birçok filmi belirgin şekilde kendi üzerlerine düşünmektedirler. Bu nedenle, modernist sinema sınırlandırmasıyla oluşturulacak bir gruplandırmada bu tür filmlerin olmasının bir sakıncası yoktur. Ancak tartışmak için ne kadar davetkar olsalar da, tümleyen kronotoptaki farklılaşmaları eskinin tabu görüntülerini ifşa etmenin ötesine geçmeyen Fransız Aşırıcuları şimdilik kapsam dışı bırakabiliriz. Dünyanın parçalara bölünmemiş bütünlüklü bir görünümünü elde etmeye çalışan gerçekçi sinemacılar da (Yeni Gerçekçiler ve onların mirasçıları) sonraki başlığın konusu oldukları için yine burada ele alınmayacaklardır. Benzer şekilde, başka bir tartışmanın konusunu oluşturdukları için 3. Sinema benzeri ideoloji ve politika temelli karşı çıkışları da şimdilik eleyebiliriz. Geriye kalan diğer filmler ise büyük oranda çağdaş ya da modern olarak bilinen bir sinemanın beklentilerine cevap

verebilecek niteliktedirler. Bu filmlerin çoğu, her biri modernist sanatın belirgin yönleriyle bağlantılı olarak genelleştirilebilecek olan üç temel tümleyen kronotop anlayışından birisinin ya da bir kaçının altında değerlendirilebilirler. Bunlar; aracı vurgulama, kendi üzerine düşünme, saydamlığı kırma, rahatsız etme, normlara karşı gelme ve uzlaşım sal biçemi yapı sökümüne uğratma ile bağlantılı ‘yıkıcı’; öznellik, belirsizlik, doğrusal olmayan olay örgüsü, çoklu anlatım ve açık uçluluk ile bağlantılı ‘çoğaltıcı’ ve son olarak da soyutlama, parçalı yapı, gevşek nedensellik ve sadelikle bağlantılı ‘dönüştürücü/genişletici’ tümleyen kronotop anlayışlarıdır.⁵⁹

Bu kavramsallaştırmanın arkasındaki temel düşünce, modernist ya da ona yakın üslupların dışarıda bırakılan zaman-uzamı klasiğe göre temelde ve genelde üç farklı şekilde başkalaştırabileceği savıdır. Yani burada, yönetmenlerin belirli eğilimlerinden ya da filmlerin bu eğilimler doğrultusundaki belirli özelliklerinden ziyade, bu biçimsel ve stilistik özelliklerin tümleyen kronotop üzerindeki etkileri temel alınmıştır. O nedenle, herhangi bir yönetmen ve hatta herhangi bir film, bu başlıklardan sadece birinde anılabileceği gibi, bir kaçının da konusu olabilir. Örneğin Bergman’ın *Persona*’sı, minimalist stilinden ve kapalı yapısından dolayı aslen ‘Genişletici/Dönüştürücü’ başlığının konusu olsa da, proloğundaki yansıtıcı niteliklerden dolayı ‘Yıkıcı Etki’ başlığına da uygun malzeme vermektedir. Ya da Antonioni, yarattığı muğlak mizansenlerle ve kişiselleşmiş eksiltme anlayışıyla hem ‘çoğaltıcı’ ve hem de ‘genişletici/dönüştürücü’ etkiye örnek gösterilebilecek filmler üretmiştir. Başlıkların yaklaşımdan ziyade etki odaklı olmasının yarattığı başka bir esneklik de dönemler ve eğilimlerle ilgilidir. Ana akıma karşı gelişen en sistemli, en kurumsal ve en çok yönlü (çünkü sadece türsel değil, biçimsel ve stilistik uzlaşımları da bozdular) hareket modernist sinema olduğu için bölümün genel çerçevesi de bu eğilim

⁵⁹ Daha önce farklı bağlamlarda tartışılan modernist sanatın (ve özelde çağdaş sinemanın) bilindik özellikleri toplama amacıyla burada tekrar sıralanırken Greenberg’in (2011: 817-819), Kovács’ın (2010: 127), Bordwell’in (1985: 205) ve Wollen’in (2010: 113) görüşleri dayanak alınmıştır.

üzerinden çizildi. Ancak bizim başlıkların spesifik yapısı, ara ara bunu esnetmeye ve tam olarak modernizm kategorisinde değerlendirilemeyen ama bir şekilde (anlatısal, biçimsel ya da sahneleme düzeyinde) geleneksel sinemadan farklı olan ve tümleyen kronotop üzerinde bu üç etkiden birisine neden olan filmleri ele almaya da izin vermektedir.⁶⁰

Örneklendirmedeki bu esneklikle beraber ortaya çıkan üçlü gruplandırmanın işlerliğinin; bunların daha önce yapılan dönemsel, türsel, biçimsel ya da stilistik sınıflandırmalarla olan bağının ve modernist sanatın daha önce tanımlanan üç genel özelliğinden⁶¹ birisiyle ne derece örtüştüğünün kesin olarak anlaşılması ancak, etkisel gruplandırmanın ayrı ayrı ele alınmasıyla ve açınlanmasıyla mümkündür.

a. Yıkıcı Etki

Yıkılmak üzere olan eski bahçe duvarının üzerinde bir adam elinde silahıyla dolaşırken diegetik olmayan kadın sesi, kendi kendine konuşuyormuşçasına şunları söyler: “Evet, ne yapmalı? Örneğin bir film yapılabilir. Bu kendimize şu soruyu sormak demektir: ‘neredeyiz?’. Peki militan bir film yapımcısı için ‘Neredeyiz?’ demek ne demektir? Öncelikle bir parantez açmak ve kendini devrimci sinemanın tarihine adanmak demektir” der ve hemen arkasından “devrimci sinema” diye tekrar ederek vurgular.⁶²

Doğu Rüzgarı’ndan (*Le vent d'est*; Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, 1970) alınan bu sahne, rastgele gibi görünen mizansenıyla ve kadrajıyla; gök yüzündeki ışığın patladığı ve detayların kaybolduğu düşük kaliteli (muhtemelen 16 mm)

⁶⁰ Aslında Orr’un yaptığı gibi, “filmin kendine dönük doğasının, ironi, pastiş, kendini yansıtabilme, ve her şeyi vurgulayabilme yetisinin hiç de ‘postmodern’ olmadığını, tersine sinemanın modernlikle sürekli etkileşiminin başlıca özelliği olduğunu” (1997: 12) kabul edersek burada ki çoğu filmin yine de modernist olduğunu söyleyebiliriz.

⁶¹ Kovács, “modern sanatsal biçimin üç genel estetik özelliği” olarak “soyutlama, öznellik ve kendini yansıtırma”yı sayar (2010: 216).

⁶² Leninist bir hoşnutsuzluk ifadesi olan “Ne Yapmalı?” söylemini Godard o günlerde sadece filmlerinde kullanmıyordu. Aynı isimde (Ne Yapmalı?) bir de manifestosu vardır.

görüntüsüyle ve görüntüleri bastıran ya da senkronik olmayan yapısıyla onları anlamsız hale getiren dış ses kullanımıyla bir Godard filmine ait olduğunu belli eder. Sesin bahsettiği militan sinemacı ise yönetmenin kendisinden başkası değildir. Aslında bu sıfat Godard'ın, sadece Dziga-Vertov Grubu'yla yaptığı ve doğrudan sol propaganda amaçlı filmleri için değil, bir şekilde sinemanın yerleşik kurallarını kurcaladığı tüm filmleri ve tüm dönemleri için geçerlidir. Buna, kısmen daha konvansiyonel ve kişisel görünen *Nefret (Le Mépris, 1963)* benzeri işleri de dahildir. Çünkü burada bile, sinemayı ve sinemacıları eleştiri malzemesi yapmaktan çekinmez. Yeni Dalga ile özdeşleşen *Serseri Aşıklar (A bout de Souffle, 1960)*, *Hayatını Yaşamak* ya da *Çete (Bande à part, 1964)* gibi filmleri ise sadece Yeni Dalga'nın değil; sahnelemeye, görsel stile ve kurguya getirdikleri yenilikler ile çağdaş sinemanın da sembolü olmuşlardır. Çünkü onlar, “belli türdeki sinema artık kapandı, belki de bitti; öyleyse son noktayı koyalım, her şeyin mümkün olduğunu gösterelim” (Godard, 2014: 46) diyen bir yönetmenin ürünüydüler.

Gerçekten de bir Godard filminde her şey mümkündür. Kamera her türlü hareketi yapabilir, oyuncular öykü gerekliliklerini bırakıp başka şeylerle meşgul olabilir, seyirci bir anda yapım ekibiyle yüz yüze gelebilir. Bunlar, özensiz ve rastgele yapılan bir çalışmanın ürünü gibi görünseler de, belirli bir sanatsal ve politik duruşun sonucudurlar. Hatta, yönetmenin kendi sözlerine dayanarak, stildeki bu spontanelik ile fikirsel arka planın yoğunluğu arasında doğru orantı olduğu dahi söylenebilir.⁶³ Diğer taraftan, seyirci için de benzer bir durum söz konusudur. *Çete, Hayatını Yaşamak, Çile (Passion, 1982)*⁶⁴ ve *Nefret* benzeri, görece daha stilize olan bir kaç örnek dışında,

⁶³ “Yönetmenlerin dörtte üçü, beş dakikalık sahneleme çalışmasıyla gerçekleştirebilecek bir plan için dört saat uğraşır; ben, ekibe beş dakikalık çalışma yaptırıp geriye kalan üç saati düşünmeye ayırmayı yeğliyorum” (Godard, 2014: 47)

⁶⁴ Birçok sahnesinde Rembrant ve Delacroix gibi ressamın meşhur tablolarına, film içerisindeki başka bir filmin yeniden üretimi yoluyla atıf yapıldığı için *Passion*'daki ustalıklı aydınlatmanın ve özenli kamera hareketlerinin farklı bir işlevi vardır.

Godard filmlerinden estetik bir tat almak oldukça zordur. Ağırlık ve yoğunluk, görsel biçimden ziyade ses kuşağındadır. Öyle ki; *Küçük Asker*'in (*Le Petit Soldat*, 1963), *Çılgın Pierrot*'nun ya da *Çinli Kız*'ın (*La Chinoise*, 1967) diyalogları ve dış sesleri senaryodan ayrı olarak basılsalar; resim sanatı, sol fraksiyonlar ya da sinemanın farklı yönleri üzerine yazılmış denemeler gibi okunabilirler. Diğer filmlerde de güncel konular, sanat tarihi, politika ya da dilbilim üzerine, çoğunlukla yönetmenin kendi metinleri, bazen de filme dahil edilen gerçek bir filozofun (mesela *Hayatını Yaşamak*'taki Brice Parain) sözleri aracılığıyla tartışmalar yürütülür. Böylece estetik zevk yerini entelektüel edimlere bırakır. Çünkü Godard, “izleyicinin düşüncesini özgür ve hareketli kılan bir oynama biçimini” (Brecht, 1993: 64) hedefleyen Brecht'ten başlayıp, sine-göz'ün kurucusu Vertov'dan geçen ve oradan da “film, ayakkabıya kaçmış bir çakıl taşı gibi olmalıdır” (aktaran Stevenson, 2005: 28) diyen Lars von Trier'ye kadar uzanan muhalif bir hattın merkez noktalarındandır. Haz vermek yerine düşündürmek veya rahatsız etmek ve böylece sorgulamaya, bilmeye ya da düşünmeye dayalı başka bir hazzın yolunu açmak; gerekçeleri ve ideolojik arka planları farklı olsa da normlara karşı gelme, mimetik temsili sorunsallaştırma, saydamlığı kırma ve geleneksel yapının kodlarıyla oynama gibi ortak paydalarda birleşen bu sanatçıların temel karakteristik özelliklerindendir. Bu anlayışın, saklama ve gizleme üzerinden işleyen klasik tümleyen kronotopa yapacağı etki ise ister istemez yıkıcı olacaktır. Ancak bu, yok etmeye değil, ifşaya ve yeniden inşaya odaklı bir yıkımdır.

Oturmuş ve alışılmış uzlaşımların arkasındaki yapıları göstererek onları yıkmak ve devamında gerçek olduğuna inanılan yeni bir yapı inşa etmek devrimci bir edimdir. Bu edim, farklı zamanlarda farklı isimlerle (yeni bir din, reform, ihtilal vb.) anılmış olsa

da sinemanın da çağı olan 20. Yüzyıl'da Marksist praksisle⁶⁵ özdeşleşmiştir. Ekonomik eşitsizlikten ve özel mülkiyetin ayrıcalıklarından beslenen mevcut sınıflı toplumu yıkıp yerine proletaryanın (işçi sınıfı) iktidarına dayalı sınıfsız bir toplum kurma ideali taşıyan Marksizm, bu yönüyle devrimci eyleme dönük bir düşüncedir. Burada, ekonomik ve faydacı ilişkilerin iktisadın alanıyla sınırlı olmayıp tüm beşeri faaliyetleri etkilediği düşüncesi hakim olduğu için, planlanan devrim ve dönüşüm de sadece politikayla ya da ekonomiyle sınırlı değildir. Çünkü kapitalizmin en sinsi yönlerinden birisi, gelir paylaşımındaki onca adaletsizliğe ve kar maksimizasyonundan başka bir şey düşünmeyen sermayenin onca emek sömürüsüne rağmen her şeyi çok doğalmış gibi sunabilmesidir. Bu da tüm sistemi görünmez hale getirmektedir. Öyle ki Ollman; “Marx ve Marksistler ne zaman kapitalizmden bahsetseler, onlar dışındakiler sanki böyle bir şeyden bahsedilmemiş, böyle bir şey yokmuş gibi tepki gösteriyorlar” (2011: 18) diyerek haklı bir serzenişte bulunmaktadır. Çünkü günlük alışkanlıklar; zengin olmaya dönük beklentiler; sistemin akışkan ve esnek yapısı; “orta sınıflaşma”⁶⁶; görünenin altındaki işleyişi sorgulamaya dönük isteksizlik; aldatıcı özgürlük⁶⁷; sakinleştirici, olumlayıcı ve oyalayıcı seremoniler⁶⁸ ve en önemlisi de dini kurumlar, okul ve kitlesel medya gibi “ideolojik aygıtlar” (Althusser, 1994) her şeyin olması gerektiği gibi olduğu

⁶⁵ “Eylemin dönüştürücü niteliği ile yine eylemin düşünce üzerindeki önceliğine vurgu yapan praksis çoğunlukla (ama her zaman değil) Marksizmle ve özellikle Antonio Gramsci'nin çalışmalarıyla birlikte anılmaktadır” (Marshall, 2005: 600).

⁶⁶ Wallerstein'a göre “kapitalist gelişme, bir proleterin de burjuvanın iktisadi rolünü üstlenmeksizin, sahte bir burjuva yaşam tarzını benimsemesi anlamında yeni bir yaşam tarzını olanaklı kıldı” (2000: 171).

⁶⁷ “Althusser'e göre sosyal özneler, zengin şirketler işçileri baskı altına almışken, erkekler kadınları tahakküm altına almışken ve benzeri durumlarda; aslında baskın sosyal ilişkiler içinde ‘konumlandırılmışken’, kendi özgür birey olma hallerini yanlış tanırlar” (aktaran Stam, 2014: 146)

⁶⁸ Bununla ilgili Therborn, ideolojiler arası bir ayrım yapmadan şöyle der: “Verili bir ideolojinin ya da ideolojik düzenin mantıksal olarak onaylanması Hristiyanlıktaki kutsal komünondan, ulusal bayrağı dalgalandırmaya, Enternasyonal Marşı söylemeye kadar çeşitli biçimler alabilen olumlayıcı simgecilik ya da kuttören aracılığıyla örgütlenir. Bir kuttören ile bir maddi olumlama arasındaki ayrım analitik bir ayrımdır ve gerçekten kuttören ile kuttörenselle-olmayan pratikler arasındaki bir ayrım değildir. Örneğin, kapitalist bir devlette siyasal seçimler, liberal siyasal ideolojinin bir olumlanması onaylanmasıdır. Adaylığını koyabilecek ve etkili kampanya yürütme şansına sahip olanlar üzerindeki sınırlamalarla ya da düpedüz oylarla oynayarak sonuç önceden belirlendiği ölçüde, olumlama daha çok kuttörenseldir. Ama sonuç açık olduğu ölçüde, olumlamaya temelde maddi bir olumlama olarak bakabiliriz” (1989: 73).

algısını yaratmaktadırlar. Bu yüzden, kapitalist sistemin çarpıklığına ve komünist bir devrimin gerekliliğine inanan düşünürler ve sanatçılar, kendi faaliyet alanları çerçevesinde, bu yanılsamayı yaratan tüm kültürel aygıtlara karşı mücadeleye girişmişlerdir. Bazıları bu aygıtların şekline, yapısına ve işleyişine dokunmadan sadece içeriğini tersine çevirirken, bir bölümü temel yapılara da karşı çıkarak tamamen yeni bir kültürel ve sanatsal düzen kurmaya çalışmışlardır. *Onikiler* şiirinin sonunda kızıl muhafızların önüne İsa figürünü yerleştirerek Rus halk hareketine dinsel bir kutsiyet kazandırmaya çalışan Aleksandr Aleksandroviç Blok gibi şairler ilk grupta yer alırlar. Bu sanatçılar, eskinin alışkanlıklarını tekrar etme eleştirisine⁶⁹ aldırmayarak halkı; onların anlayabileceği, sevebileceği, benimseyebileceği ve onları duygulandırabilecek bir üslupla bilinçlendirmeye çalışmışlardır. Romantik ve klasik sanatın görmezden geldiği çatışmaları ve grupları, klasik üslubun toplumsal gerçekçi versiyonlarını kullanarak görünür hale getirmeyi amaçlamışlardır. Ancak tartışma konusu modernist bir yıkıcılık olduğu için bizi ilgilendiren ikinci gruptakilerdir.

Geçmişin sadece anlam ve içerik olarak değil, yapı ve biçim olarak da reddedilmesi gerektiğine inanan bu gruptakiler, her yönüyle devrimci bir sanatın izini sürmüşlerdir. Onlara göre, yerleşik kültürel kurumların kalıplaştırdığı burjuva ideolojisine karşı alışılmış temsil tarzları çok yetersizdi. “Modern üretim koşullarının hakim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir gösteri birikimi” (Debord, 1996: 13) olduğu için dışarıdaki çarpık gerçekliği yeniden üreten kör bir mimesisin de hiçbir anlamı yoktu. Ayrıca klasik taklit, gerçekçi olduğu ölçüde, kapitalizmin doğal düzenini pekiştirerek bir şeylerin değişebileceğine dair olan inancı da zayıflatmaktaydı. Örneğin gerçekçilik ve doğalcılık üzerinden işleyen tiyatro oyunlarında tüm ilişkiler doğal bir

⁶⁹ Bu eleştirilerden biri Benjamin tarafından tiyatro özelinde şu şekilde yapılmıştır: “*Zeittheater* (güncel olaylar tiyatrosu) kürsüye hakkını vermenin tek yolunu politik tezli oyunlar biçiminde bulmuş gibiydi. Fakat, işleyişi nasıl olursa olsun, bu tiyatro, tiyatro aygıtının burjuva kitleleri için yaratmış olduğu yerlere proleter kitleleri geçirmekten başka bir şey yapmadı. Sahne-izleyici; metin-gösteri; yönetmen-oyuncu arasındaki işlevlere dayalı ilişkiler hemen hiç değişmeden kaldı” (2011: 16).

uyum içindeymiş gibi sunulmaktadır. Dramatik çatışmayı oluşturan sorunlar, yaşamın getirdiği ve sadece bireyleri bağlayan tikel olgulardır. Sahnedeki temsilin arkasındaki emeği gizlemeye dönük şeffaflaştırıcı etkenleri de hesaba katmak gerekmektedir. Marksist perspektiften bakıldığında bunların hepsi birden yanılsamayı güçlendirmektedir. Mesela Benjamin'e göre natüralist sahne, tiyatro yapıldığına dair bir bilinci yaratıcı kullanmak yerine tamamen yanılsamaya dayanır (2011: 18). Hayata geçirdiği tiyatro uygulamaları ile bu konuda Benjamin'in takdirini kazanan bir sanatçının, eski tiyatroya dair getirdiği eleştiriler de benzerdir:

Burjuva tiyatrosunun betimlemeleri hep çelişkilerin örtülmesi, uyum yanılsaması ve idealize etme hedefine yöneliktir. Konumlar, sanki başka türlü olmamış gibi canlandırılır; karakterler de doğuştan bölünemez, dökme bireyler gibi, kendilerini bütün konumlarda kanıtlayan, ama aslında hiçbir konum bulunmaksızın da varolabilen bireyler gibi betimlenir. Gelişme, bulunduğu yerde hep sürekli, hiçbir noktadan ötekine sıçramaz ve gelişmeler hep hiçbir zaman parçalanamayacak, belli bir çerçevede yer alır (Brecht, 1993: 112).

Tiyatroyu bu açmazlardan kurtarmaya kendisini adayan Brecht yukarıdaki paragrafın hemen devamında “bu konum, gerçekçi bir tiyatro tarafından bir yana bırakılmalıdır” (1993: 112-113) der. Ancak onun kastettiği ve uyguladığı gerçekçi tiyatro, taklide ve doğalcılığa dayanan bir yanılsama değildir. Aksine, Aristocu sunumun ve burjuva tiyatrosunun sahte doğalcılığını hedef alan bir sistemdir. Temsile, katharsise, özdeşleşmeye, tek merkezli öykülemeye, pasif seyirciye ve gerçekçilik yanılsamasına dayanan eski tiyatroya karşı Brecht; sunumu, sorgulayıcı bir izlemeyi, mesafeli oyunculuğu, epizodik anlatımı, etkileşimli aktif katılımı ve yabancılaştırmayı gerçekleştiren yeni bir tiyatro kurmuştur. Çünkü o, Althusser'in kelimeleriyle, “tüm duygusal enerjisinin teatral arınma (katharsis) üzerinde yoğunlaştığı ve 'kahraman'ın kaderine bağlandığı klasik özdeşleşme biçimlerinden kopmak istedi” (1975, 50). Önce epik, daha sonra da epik-diyalektik adını vereceği⁷⁰ yeni tiyatro sistemiyle klasik

⁷⁰ Epik ve diyalektik kavramlarının Brecht'teki yeriyle ve onun tiyatrosuna atfen neden sadece epik ya da diyalektik değil de epik-diyalektik tamlamasının kullanılması gerektiğiyle ilgili bir tartışma için Parkan'ın çalışmasına bakılabilir (1983: 27).

tiyatronun ‘üç birlik’ olarak bilinen ‘zaman-mekan-konu’ birliğini ve dördüncü duvarını yıktı. Şüphesiz onun girişimi, hem politik ve hem de estetik bağlamda çok farklı şekillerde tartışılabilir. Zaten Benjamin’den Althusser’e ve Lucács’tan Barthes’a kadar birçok ciddi kuramcı farklı yönleriyle ve çoğunlukla destekleyerek (ama bazen de eleştirerek⁷¹) Brecht’i ele almışlardır. Ama bizim için önemli olan, Brecht’in çalışmalarının genelde sinemaya ve özelde sinemanın tümleyen kronotopuna yaptığı etkidir.

Brecht’in pratik ve teorik işleri sinema ile çeşitli şekillerde kesişir.⁷² Onun sinema üzerine olan yazılarının, oyunlarında (perdeye yansıtma yoluyla) sinemadan faydalanmış olmasının veya arkadaşlarıyla yaptığı filmlerin (ya da onun senaryosundan çekilen filmlerin) Marksist tiyatro ve devrimci sinema tarihi açısından önemi yadsınamaz.⁷³ Ama bunlardan hiçbirisi, onun oyunlarından ve estetik kuramından ilham alarak, epik-diyalektik ve modernist⁷⁴ sahnelemenin ilkelerini filmlere uyarlamaya çalışan yönetmenlerin işleri kadar sinemayı etkilememiştir. Öyle ki, sanat sinemasının ikinci modernist dalgasının arka planındaki sanatsal ve entelektüel kaynaklardan bazıları burada yatmaktadır. Bu dönemdeki birçok yönetmenin filmlerinde Brecht’yen sunumun izleri görülebilir. Epik-diyalektik tiyatronun, özellikle de politik duruşu

⁷¹ Mesela Barthes’a göre Brecht’yen tiyatro “sakinliği ve estetik kalitesi yüzünden hiçbir zaman politik açıdan etkin olamamıştır” (2014: 52). Stam da, “iki Marksist estetikçi” olarak tanımladığı Brecht ve Lucács’ın “gerçekçilik” konusunda nasıl ayrı düşüklerinden bahseder (2014: 152) ve ilerleyen sayfalarda “Brechtçiliğin kendi içindeki bir dizi tehlikeyi” (2104: 159) sıralayarak eleştirilere kendisi de katkıda bulunur.

⁷² “Brecht ve sinema konusuna yaklaşmanın pek çok yolu vardır: Brecht’in kendi tiyatro çalışmalarında sinemayı kullanması (mesela *Cesaret Ana* prodüksiyonlarında *Ekim* filminden görüntüler sunulur), Brecht’in çalışmalarında sinemanın etkisi (örn. Chaplin), Brecht’in film üzerine çalışmaları (*Kuhle Wampe*, *Hangmen Also Die*, yayınlanmamış pek çok film senaryosu) ve Brecht’in çalışmalarının sinemaya uyarlanması (Pabst, Cavalcanti, Schöndorff ve diğerleri tarafından)” (Stam, 2014: 156)

⁷³ Bu konuda en az tartışılan şeylerden biri, sinemanın Brecht üzerindeki etkisidir. Onun oyunlarında sinemadan farklı şekillerde faydalanmaya çalışmasına değinen tarihsel bilgiler vardır ve bu bilinen bir durumdur. Ancak Bazin’in resim sanatı özelinde bahsettiği fotoğraf etkisine benzer bir etkiden şu ana kadar pek bahsedilmemiştir. ‘Acaba fotoğrafın resim sanatını dış dünyayı kopyalama zorunluluğundan kurtarıp modernist eğilimlerin önünü açmış olması gibi, Brecht de kusursuz bir gerçeklik yanılsaması yaratan sinemadan sonra klasik mimesinin tiyatrodaki anlamsızlığına daha fazla inanmaya başlamış olabilir mi?’ şeklindeki bir sorunun açılması başlı başına bir araştırma konusu gibi durmaktadır.

⁷⁴ “Modern tiyatro, epik tiyatrodur” (1997: 43) diyen Brecht’in kendisidir.

belirgin olan ve endüstriyel film üretim tekniklerine saldırma konusunda oldukça istekli duran ‘militan’ yönetmenlerin filmlerindeki etkileri belirgindir. Burada ilk akla gelen isim doğal olarak Godard’dır. Kovács da “Brechtien mirasa en fazla sahip çıkan Godard’dı” (2010: 207) diyerek bu görüşü doğrular. Çünkü sanat sineması içerisinde gerçek anlamıyla bir Marksist muhalif sinema varsa bunun en önemli temsilcisi Fransız yönetmendir. Brecht’in Godard üzerindeki etkisini görmek ve bunların karşı sinemayla olan bağı kurmak için ise Wollen’in daha önce bahsi geçen meşhur makalesine bakmak yeterlidir. Wollen’in (2010: 113) *Doğu Rüzgarı* filmi üzerinden çözümlediği ve sıraladığı karşı sinemanın sevaplarıyla Hollywood’un günahları büyük oranda, Brecht’in (1997: 43-44) epik ve dramatik tiyatroyu karşılaştırırken kullandığı listeyi anımsatmaktadır. Çünkü “geçişsiz anlatı”, “yabancılaşma”, “öne çıkma”, “rahatsız olma” ve “gerçek” gibi özelliklerin arketipleri doğrudan Brechtien tiyatrodadır. Epik sahneden modern sinemaya taşınan bu özelliklerin bir çoğunun, klasik sinemanın yarattığı tümleyen kronotop algısı üzerinde yıkıcı bir etki göstereceğini tahmin etmek ise zor değildir.

Geleneksel anlatı sinemasıyla ilgili tartışmalardan hatırlanırsa, yaratılan gerçekgibilik algısı bir taraftan tümleyen kronotopu güçlendirirken, diğer taraftan buranın sahte devamlılığı da gerçeklik yanılsamasını beslemekteydi. Gösteri sinemasının inandırıcılık mekanizmasında görünenle görünmeyen bu karşılıklı etkileşiminin önemli bir yeri vardı. O nedenle, ticari filmlerdeki yanılsamayı hedef alan her girişim ister istemez tümleyen kronotopun geleneksel kurulumunu da etkilemektedir. Mesela en baştan, Brecht’in tiyatrodan başlattığı ve modernist muhalif yönetmenlerin de sinemada devam ettirdiği dördüncü duvara dönük saldırılar doğrudan tümleyen kronotopun maskesini indirmeye yöneliktir.

Aslen natüralist sahnelemeye ait bir tanımlama olan ‘dördüncü duvar’ uzlaşımını Brecht kitabının standart sözlüğünde⁷⁵ şöyle tanımlar: “Doğalcı tiyatronun tiyatro diline soktuğu bir deyim; buna göre, ön sahne kavsı dördüncü duvarı oluşturur. Bu hayali mekan ayrımıyla doğalcı tiyatro’da, oyuncunun oyununu oynarken seyircinin etkisinde kalmaması, onun tiyatrodaki varlığını asla dikkate almaması gerektiği belirtilir” (1997: 231). Yani oyuncular, etkili ve inandırıcı bir taklit için, sahnenin açık olan tarafında seyircinin değil, hayali bir dördüncü duvarın olduğu fikrini içselleştirmelidirler. Eğer oyuncu bu konuda başarılı olabilirse izleyiciler de şeffaf bir duvarın ardından olayları gözetlediği izlenimine kapılacaklar ve kendilerini tamamen olayın dışında tutacaklardır. Sinema ile karşılaştırıldığında seyircinin bulunduğu nokta aslında, Burch’ün tanımladığı altı farklı alan dışı bölümden en spesifik olana, yani “kameranın arkasındaki alan dışı uzam”a (1983: 17) denk gelmektedir. Çerçeve dışının bu bölgesi, hem naturalist tiyatro ve hem de geleneksel devamlılık sineması için en dikkat edilmesi gereken tümleyen kronotop bölümüdür. Çünkü sahnenin diğer duvarlarının ya da ekranın diğer kenarlarının dışı sadece farazi bir öykü evrenini oluşturmak zorundayken, dördüncü duvarın ya da kameranın arkası, tiyatrodaki seyircinin kendi izleme edimlerini, sinemada ise filmi oluşturan kayıt ve yapım sürecini saklamak zorundadır. Bu nedenle Brechtien tiyatrodaki ya da karşı sinemada bu bölümün gerçek yüzünün seyirciye gösterilmesi özellikle önemlidir. Brecht, dördüncü duvara karşı yapılan mücadeleyi yabancılaştırma efektiyle ilişkilendirerek şöyle açıklar:

Y-efektini yaratabilmenin koşulu, oyuncunun sergilediği olayı, sahnede bir anlatıcı - gösterici tutumuyla canlandırmasıdır. Sahneyi seyirciye kapayan, dolayısıyla sahnedeki olayın gerçek içinde ve seyircisiz geçtiği yanılsamasının doğmasına yol açan dördüncü duvar tasarımından vazgeçilmesi hiç kuşkusuz zorunludur. Bunlar yapıldı mı, oyuncu ilke bakımından doğrudan seyircilere yönelme gücünü elde eder (1997: 159).

⁷⁵ Brecht kitabına “Kahpe Sözcükler” adında alternatif bir sözlük daha eklemiştir. Dramatik tiyatronun kavramlarını kendi eleştirel süzgecinden geçirerek oluşturduğu bu çok kısa sözlükte konuyla ilgili şöyle der: “Bir dördüncü duvar tasarımı, Tanrısı ve sanatıyla oyuncuyu ‘yalnız’ bırakır” (1997: 206).

Oyuncunun natüralist kalıpları kırarak seyircinin varlığını kabul etmesi ve doğrudan ona yönelmesi, tümleyen kronotopun diegetik oluşumunu yok edip onun fiziksel durumunu ve gerçek mahiyetini açığa çıkaracaktır. Bu açığa çıkariş yıkıcıdır. Çünkü tanımı gereği tümleyen kronotop öykü evreninin saklanan ve gösterilmeyen bölümünü temsil etmekteydi. Bu yeni durum ise dışarıyı öyküsel varlığından kopararak doğrudan fiziksel gerçekliğine döndürmektedir. Sinemada bu, tiyatrodakine göre çok daha sarsıcıdır. Çünkü tiyatro seyircisinin kendi varlığını unutarak dördüncü duvar uzlaşımına inanması ile sinema izleyicisinin kameranın varlığını unutması arasında önemli farklar vardır. İkincisi, aracın uzamla ve gerçeklikle kurduğu ilişkiler gereği çok daha kolaydır. Tamamen varlığı unutilan, yok sayılan ve bu nedenle de öykü evrenine ait olduğuna inandırılması çok daha kolay olan kamera arkası uzamın bir anda gerçek mahiyetiyle ortaya çıkması beklenmeyen bir durumdur. Bir süreliğine de olsa kendi gündelik rutininden uzaklaşıp başka dünyaların kapısını aralamak isteyen klasik sinema seyircisi için bunu kabul etmek çok güçtür. Ancak söz konusu olan modernist sinema ise bu olağan bir durumdur. Çünkü modernist sinemanın, yabancılaştırma, dönüşlülük, yüzeyi vurgulama, devamsız anlatı gibi radikal yönünü oluşturan bazı özellikler bunu kendiliğinden doğurmaktadır. Nasıl ki geleneksel sinemanın kendi yarattığı kurgusal evreni daha gerçekçi ve etkileyici kılmak için uygulamaya koyduğu araçlar (geleneksel anlatı, devamlılık kurgusu, gerçekçi oyunculuk, doğalcı sahneleme vb.) bir taraftan tümleyen krontoptan güç alırken diğer taraftan onun sahte varoluşunu daha da güçlendiriyorsa; sanat sinemasının militan ruhlu radikal kanadının, filmlerin ve onların üretiminin gerçek yüzünü göstermek için yaptıkları tüm demistifikasyon girişimleri de bir şekilde tümleyen kronotopun inandırıcılığını, devamlılığını ve dolayısıyla da varlığını zayıflatmaktadır. Birçok istisnası olmakla birlikte, en azından ideolojik motivasyondaki ve genel öyküleme stratejisindeki ortaklıklar gereği, anlatısal biçim düzeyinde Bordwell'in "Tarihsel-Materyalist" olarak isimlendirdiği eğilimle büyük

oranda örtüşen; biçimsel anlamda ise Kovács'ın "Radikal Devamsızlık" kategorisine denk gelen ama en genel şekliyle Wollen'in "Karşı Sinema" dediği grubu oluşturan bu yıkıcı kanadın, norm dışı olarak ortaya koyduğu çoğu öyküleme ve biçimlendirme aracı bu zayıflatmaya katkı sağlamaktadır. Örneğin modernist sinemanın genel bir özelliği olmasına rağmen, en aykırı ve yaygın şeklini bu grupta gördüğümüz dönüşlülük ve kendini yansıtma uygulamalarının tümleyen kronotopun diegetik varlığına nasıl zarar verdiği daha ilk bakışta fark edilir.

Filmlerin dönüşlü ya da düşünümsel⁷⁶ bir yapı sergilemesinin çok farklı yolları vardır. Bir film, *Her Şey Yolunda*'da olduğu gibi doğrudan kendi üretim sürecini yansıtabilir; *Zeytin Ağaçları Altında*'da (Zire Darakhatan Zeyton, Abbas Kiyarustami, 1994) ya da *Mayıs Sıkıntısı*'nda (Nuri bilge Ceylan, 1999) olduğu gibi yönetmenin başka bir filminin yapım sürecini konu edinebilir; *8½*'ta (Federico Fellini, 1963) olduğu gibi öyküsünde yönetmene dair otobiyografik unsurlar barındırabilir; *Yağmur Altında*'da (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952) olduğu gibi hayali bir filmin çekim sürecini anlatabilir; *Piyanisti Vurun*'da (*Tirez Sur le Pianiste*, François Truffaut, 1960) olduğu gibi kinayeli ve yansıtmalı sinema sohbetlerine ev sahipliği yapabilir; sanatçıların odakta olduğu öyküler ile sanatsal üretim üzerine düşünebilir⁷⁷ ya da *Şirin*'de (*Shirin*, Abbas Kiyarustami, 2008) olduğu gibi film izleme deneyimleri üzerine eğilebilir. Bu tür uygulamaların çoğunda yönetmenler, dönüşlülüğün "bir aracın özyansıtma kapasitesi" şeklindeki genel tanımı gereği; "sanatın iletişimin transparan bir aracı, dünyaya açılan bir pencere, ana yolda gezinen bir ayna olabileceği varsayımını yıktılar" (Stam, 2014: 162). Ancak bunların sadece belirli bir tipi tümleyen kronotop üzerinde gerçekten yıkıcı bir etkiye sahiptir. Çünkü oyun, eğlence, deney, otobiyografi

⁷⁶ İngilizce'de 'reflexive' şeklinde geçen sözcük, Türkçe kaynaklarda bağlamına göre 'dönüşlü', 'yansıtıcı' ya da 'düşünümsel' olarak karşılık bulmaktadır.

⁷⁷ Kovács da, bu tür filmlerin genel bir listesini yaptıktan sonra sanatçıların, öz-düşünümsel filmlerde sık sık temsil edildiğini söyler (2010: 72).

veya nüktedanlık amacıyla yapılan film içindeki filmler, sinemanın işleyişine bir parça ışık tutsalar da kendi gerçekgibiliklerini çoğunlukla bozmamaktadırlar. Örneğin *Yağmur Altında*, sessiz dönemden sesli sinemaya geçişi Hollywood özelinde eğlenceli bir şekilde yansıtmış olsa da, merkezine aldığı aşk hikayesini klasik müzikal konvansiyonlarına kesin bir bağlılıkla filmleştirmiştir. Ya da *Kahire'nin Mor Gülü*'nde, perdede gösterilen siyah-beyaz filmin yapım süreci absürt bir metalepsis⁷⁸ ile seyirciye sunulurken, sinemayı bir kaçış olarak gören garson kadının gündelik sıkıntıları kendi diegetik evreniyle ve tümleyen kronotopuyla (üstelik renkli formatta) var olmaya devam etmektedir. Bu tür örneklerde, filmlerin içerisindeki başka filmlerin kamera arkası görüntüleri ifşa edilirken (onların tümleyen kronotopları yıkılırken), kendi kurmacalıklarına dair çoğunlukla hiçbir iz ortaya sürülmez. O nedenle, bir taraftan başka filmleri gösterip diğer taraftan kendini sağlama alan bu tip kullanımların tümleyen kronotop üzerinde çok da yıkıcı bir etkisi yoktur. Bu etki ancak, dönüşlülüğün (*reflexivity*) özel bir alanı olarak değerlendirebileceğimiz kendini yansıtma (*self-reflection*) durumunda ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden, dönüşlülüğün Hollywood müzikallerinden Avrupa sanat sinemasına kadar uzanan genel kullanımının aksine, tam bir kendini yansıtma cesaretini ancak beyaz perdenin gerçek put kırıcıları (*iconoclast*) gösterebilmektedir.

Karşı sinemacı, put kırıcı ya da yapı bozucu gibi sıfatlar akla hemen Marksist estetiğin ve Brechtien sahnelemenin etkisi altındaki Godard ve Straub gibi militan sinemacıları getirirse de Kiyarüstemi, Haneke, Mahmelbaf ve Panahi gibi başka kaynaklardan beslenen ve başka amaçları olan yönetmenlerin filmlerinde de cesur

⁷⁸ Öykü içinde öyküler anlatılırken karakterler kendi anlatı evrenlerini terk edip ana anlatıya geçtiklerinde, metalepsis adı verilen bir tür anlatı düzeyi karmaşasına neden olurlar (Herman, 2009: 188). Ancak Genette metalepsisi, “dönüp eskiyi anlatırken sonradan olanları ekleme” şeklindeki zaman kaymasını adlandırmak için de kullanmaktadır (aktaran Parla, 2007: 318). Aslında burada da yazarın kendi anlatı evrenini terk edip bir alt evrene girmesine benzer bir durum söz konusu olduğu için anlamlar çelişmemektedir.

kendini yansıtma izleri görülür. Bu nedenle söz konusu uygulamayı sadece devrimci ideolojiyle ilişkilendirmek yanlış olur. Emeği gösterme, mesafe koyma, demistifikasyon ve yabancılaştırma gibi kavramların ve uygulamaların kurumsallaşması ve kuramsallaşması Brecht, Althusser ve Benjamin gibi Marksist estetikçilerin öncülüğünde gerçekleşmiş olsa da şiirden⁷⁹, gerçekliğin doğasıyla ilgili felsefelerden, resim sanatındaki benzer denemelerden⁸⁰, görüntü teknolojilerinin toplum yaşamındaki yerinden ya da varoluşçu nihilizmden ilham alan başka örnekleri de unutmamak gerekir. Mesela *Kiraz'ın Tadında*'da, herhangi bir yabancılaştırıcı ya da mesafe koyucu unsura başvurulmadan anlatılan doğu usulü diyebileceğimiz garip bir intihar girişimi öyküsünün ardından Kiyarüstemi, jenerik yerine amatörce çekilmiş kamera arkası görüntüler kullanır. Dokunaklı bir dille, gerçekçi bir sinematografiyle ve yönetmenin diğer filmlerindeki gibi özgün bir üslupla⁸¹ kurulmuş olan tümleyen krononop algısı böylece bir anda dağılır ve onun yerine çerçeve dışının gerçek mahiyeti gün yüzüne çıkar. Bu tür bir kullanım, hem politik bilinçli Brechtyen yaklaşımdan ve hem de eğlence olsun diye jenerikte çekim hatalarının gösterildiği aksiyon filmlerinden farklıdır. Brechtyen değildir çünkü ne öykünün ne de üslubun doğrudan politik bir erekliliği yoktur. Daha çok gerçeklik ve onun doğası üzerine yapılan bir tür meditasyon gibidir.⁸² Sıradan bir kamera arkası latifesi olmadığını anlamak için ise, doksanlar

⁷⁹ Bazı post-romantik estetikçiler arasında “şiirin düşünömsel (self-reflexive) bir karaktere sahip olduğu, söylenecek içerikten çok kendi söyleme tarzlarıyla ilgilendiğı fikri” hakimdir (Megill, 1998: 257). Bu düşünceyi, öyküyü geri planda tutup, sinematik biçimin ve filmsel ifadenin duygusal olanaklarını araştıran yönetmenlerin (mesela Tarkovski, Tarr veya Kiyarüstemi) filmlerine de uyarlayabiliriz.

⁸⁰ Elsaesser ve Hagener, Manet'nin *Folies-Bergère'de Bir Bar* ve Velasquez'in *Nedimeler* isimli çalışmalarından verdikleri örneklerle, tablolarla yerleştirilen ayna imgesinin bakışı ve temsili nasıl ters yüz ettiklerini tartışır (2014: 121).

⁸¹ İranlı yönetmen açı-karşı açı çekimlerde ve dış ses kullanımında neredeyse imzası sayılabilecek yöntemlere başvurur. Bunlardan en yaygın olanı, karşılıklı konuşmalarda sesin sahibi yerine dinleyen kişiyi ya da başka şeyleri göstermesidir. Bunun en uç örneğı *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'tedir (*Bad Ma Ra Khahad Bord*, 1999). Köye araştırma için gelen film ekibinden sadece yönetmenin yüzü filmde görülür. Ekipteki diğer iki kişinin sesi film boyunca tümleyen kronotoptan duyulur.

⁸² Bu finalle yönetmenin neyi amaçladığına dair yapılan yorumlardan birisi şu şekildedir: “Epilog kesinlikle farklı bir sonuç içerir. Mezar görüntüsü perdede karanlığa karıştıktan sonra, aniden ve çok şaşırtıcı olarak hiçlikten gelen renkli bir görüntü belirir. İlk önce neye bakmakta olduğumuzu gerçekten anlamayız, ardından bir film yapım sürecinin gizlerini paylaştığımız anlaşılır: Antrenman yapan

sonrası İran sinemasında ortaya çıkan genel eğilime⁸³ ya da Jean-Luc Nancy'nin Kiyarüstemi sinemasıyla ilgili yanlış yorumlanan bir durumu düzeltmek amacıyla sarf ettiği şu sözlere bakmak yeterlidir:

O ne film üzerine filmle ne de film içinde filmle ilgilenmez, anlatı içinde anlatı etrafında film çevirmez. Kiyarüstemi'de kandırmaca bahsi yalnızca hakikate götürür ve görünüşler ise yalnızca bakış ve gerçekliğin bir arada harekete geçirildiği bir tarzın altını çizmek için devreye girer. Tüm *Yakın Plan* hikayesi ve hatta *Zeytinlikler Altında* filmi de işte böyle ilerler, orada *Hayat Devam Ediyor*'un gerçekleştirilmesi bakımından gerekli olan belli sayıdaki hile ve kandırmacanın örtüsü kaldırılır, fakat örtünün kaldırılması da yeni bir hikayeye dahil olur. Bu hikaye ise gerçeğin diğer yüzüdür; ilk yüzünden ne daha az ne de daha fazla gerçektir ve ilkinin daima hesaba katılmaktadır (2013: 22).

Nancy'nin örneklerinden ve açıklamalarından da anlaşılacağı üzere düşünümSELLİK, Kiyarüstemi filmlerinin genel bir karakteristiği olmanın yanında kullanım şekli ve düşüncesi olarak da politik değil, felsefi bir arka plana sahiptir. Bunlar gerçek ile kurmaca ya da orijinal ile sahte arasındaki sınırları araştıran 'hakikat' denemeleridir. Tümleyen kronotopun gerçek mahiyetini ortaya çıkarmaya ve onu dürüstçe sergilemeye dönük olan denemeler zamanla, dış uzamın tamamen reddedilmesine ve (her ne kadar imkansız olsa da) fotoğraftakine benzer "etraftan yoksun" (Nancy, 2013: 93) bir imge dünyası kurma arzusuna dönüşür. Yönetmenin hem çalışmalarında ve hem de sözlerinde ortaya çıkan bu arzu ilerleyen bölümlerde gerçekçi sinemayla tümleyen kronotop ilişkisinin araştırıldığı bölümde yeniden ele alınacaktır. Ama buradaki tartışma bağlamında Kiyarüstemi bize, geleneksel üretimin gizlediği saklı uzay-zamanları öz-düşünümSELLİK üzerinden ifşa ederek yıkmaya çalışan girişimlerin Brecht esinli modernistlerle sınırlı olmadığını göstermiştir.

askerlerin (ya da figüranların?) sahnesi bizi metafizikten sıradan gerçekliğe geri getirir. Karakterler arasında Bay Badi'nin kendisini de fark ederiz. O halde bir masal gördük, bir tür gizemli oyun; performans biter ve sonunda aktörler seyirciyi selamlar. Ancak bu kez bize bir oyunu anımsatan, perde yerine, film kamerasının görünen mevcudiyetidir." (Biro, 2011: 237)

⁸³ Avrupa'da modernist sinemanın yarattığı heyecanın iyice dinmiş olduğu doksanlarda İranlı yönetmenler tarafından çekilen *Salam Sinema* (*Salaam Cinema*, Muhsin Mahmelbaf, 1995), *Ayna* (*Ayneh*, Cafer Panahi, 1997), *Ekmek ve Çiçek* (*Nun va Goldoon*, Muhsin Mahmelbaf, 1996) ve *Yakın Plan* (*Nema-ye Nazdik*, Abbas Kiyarüstemi, 1990) gibi belgesel ya da yarı belgesel yapımlar, filmlerin kendi üzerine düşünmesi olgusuna çok daha gerçekçi ve yeni bir boyut kazandırmışlardır.

Her ne kadar kendini yansıtmaya ilgili en yoğun ve en ikonik (*400 Darbe*'nin sonundaki donmuş kare ya da *Hayatı Yaşamak*'ta Anna Karina'nın kamerayı süzen bakışları gibi) örnekler Yeni Dalga dönemine ait olsa da, farklı ekollerden ve farklı dönemlerden başka birçok yönetmen de benzer yöntemleri kullanarak görünen kronotopun arkasındaki fiziksel gerçeği ortaya çıkartmışlardır. Ancak ileriki dönemlerde bu durum, mevcut kültürel yapıya ve zamanın ruhuna uygun olacak şekilde dönüşüme uğramıştır. Mesela Yeni Dalga'nın sinema aşığı gençleri doğrudan filmsel uzlaşımların kodlarıyla oynarken, Haneke gibi teknoloji çağı yönetmenleri sorgulamalarını ve yapı bozucu oyunlarını televizyon ve video gibi yeni görüntü sistemleri üzerinden yapmışlardır. *Benny'nin Videosu* (*Benny's Video*, 1992), *Saklı* (*Caché*, 2005) ve *Mutlu Son* (*Happy End*, 2017) gibi filmlerde kişisel kayıt ve yayın sistemlerini, filmin bir karakteriymişçesine merkezine alan Haneke sinemasının bu araçlar ile yapılan dönüşlülüğe yatkın olduğu söylenebilir. Bu filmler, araç üzerinden düşünülen önemli denemeler olsalar da, söz konusu araçlar (video kameralar, kasetler, sosyal medya kayıtları vb.) diegetik evrenin bir parçası oldukları için kameranın önündeki ve ardındaki kronotopla ilgili ciddi bir yadırgama meydana getirmezler. Yönetmenin erken dönem çalışmalarından olan *Funny Games* ise bu bağlamda biraz daha farklıdır.

Filmin anlatısı, bir burjuva ailesinin yazlığına giren ve kendileri de muhtemelen orta-üst sınıftan olan iki gencin uyguladığı, bilinçaltı düzeyinde öyle olmasa da yüzeyde keyfi gibi görünen şiddet üzerine kurulmuştur ve video benzeri araçların vurgulanmış bir öyküsel işlevleri yoktur. Ancak şiddetin en yoğun yaşandığı sahnelerden birinde, mağdur olan kadın eline geçirdiği silahla gençlerden birini vurduktan sonra farklı bir şey olur. Sinema tarihinin en karmaşık ve incelemeye değer kötü karakterlerinden olan diğer genç, histerik tavırlarla TV kumandasını aramaya başlar ve onu bulduktan sonra geri sardırma tuşuna basar. Eğer onun bu eylemi, filmin kendi görsel sisteminde bir

karşılık bulamasaydı, sıradan bir karakter patolojisi olmanın ötesine gidemezdi. Ancak öyle olmaz ve filmin kendisi de vurulma eyleminin öncesine kadar sarılır ve öykü yeniden düzenlenir. Haneke'nin video çağına uyarlanmış bu düşünümsellik uygulaması sadece anlatı ve öykü zamanı arasındaki ilişkileri kurcalayarak değil, aracın kendisini hissettirişiyle de görünen ve görünmeyen öykü evrenlerini dönüşüme uğratar. Burada kameraya doğru yapılan ve dolayısıyla da alıcının arkasında gizlenen bölgeyi ortaya çıkartmaya dönük doğrudan bir girişim yokmuş gibi görünse de, Haneke toplumsal ve psikanalitik okumalara da açık bir şekilde⁸⁴ TV'nin ve videonun sanallığıyla öykünün evrenini çakıştırarak filmsel devamlılığı zaman-uzamsal olarak askıya alır. Bu askıya alışın sağladığı yabancılaşma duygusunun kendisi ise zaten başlı başına fantazmagoriyi ve onun yarattığı dış uzamı yıkar. Çünkü sadece kendini yansıtırma politikaları değil, dramatik mimesisi sekteye uğratan her türlü uygulama tümleyen kronotoptan bir şeyler götürür. O nedenle, karşı sinemanın genel biçimsel tercihi olarak düşünebileceğimiz 'devamsızlık sistemi' aslında, tümleyen kronotopu yıkmak için başlı başına bir araçtır.

Nasıl ki devamlılık, henüz anlatısal düzenlenişten (neden-sonuç ilişkisini koruyan geçişli anlatı) itibaren başlayıp, çekimin kendi içindeki teknik unsurlara (mesela kamera hareketlerindeki tutarlılık) ve oradan da montaj masasına (mesela hareket uyumu kesmesi) kadar uzanıyorsa, devamsızlık ta filmleştirmenin her aşamasında ortaya çıkabilir ve bu ortaya çıkışların çoğu görünmeyen öykü evreni üzerinde bir etkide bulunur. Tümleyen kronotop üzerindeki bu devamsızlık etkisi dolaylı ya da doğrudan olabileceği gibi her zaman zayıflatıcı ya da yıkıcı değildir. Devamsızlığın yıkıcı olup olmaması, uygulamayı kimin ne amaçla yaptığını göre değişir. Mesela yeni nesil aksiyon filmlerinde sıkça görülen ve çoğunlukla heyecanı ve

⁸⁴ Yönetmen, filmde şiddetle birlikte kullandığı öz-düşünümsellik uygulamalarını şu sözlerle gerekçelendirir: "Ölümcül Oyunlar yarattığı sürekli algı kırılmaları ve öz-düşünümsel karakteristiği sayesinde izleyiciye kendi manipüle edilebilirliğini ve potansiyel suç ortaklığını gösteriyor" (Haneke, 2013: 73).

ritmi artırmaktan ya da zihinsel bir bulanıklığı pekiştirmekten başka bir işlevi olmayan sıçramalı kesmelerin (*jump-cut*) bizim tartışmamız bağlamında fark yaratıcı bir işlevi pek yoktur. Ya da öykü akışını tam anlamıyla sekteye uğratmayan ama sadece boşlukları artıran Bresson ya da Ozu usulü bir devamsızlık varsa bu da, tümleyen kronotop algısını güçlendirmese de, onun varlığını daha önemli bir hale getirir. Çünkü öykünün büyük bir kısmı buraya atılmıştır ve seyircinin hayal gücüne bırakılan tamamlamalar için burada oldukça fazla diegetik malzeme vardır.⁸⁵ Diğer taraftan devamsızlık, en önemli örneklerini yine Godard tarzı karşı sinemada bulabileceğimiz gibi, yıkıcı etkilere de sahiptir.

Godard, devamlılığı saf dışı bırakmaya henüz anlatı seviyesinde başlar. Onun filmlerinde neden-sonuç zinciri ve öyküsel akış, yan sohbetlerle ve ara yazılarla sürekli sekteye uğratılır. Wollen'e göre yönetmenin geçişsiz anlatıyı tercih etmesinin en önemli nedeni, bu yöntemin "anlatının duygusal büyüüne engel olabilmesi ve böylece izleyiciyi, anlatı akışına müdahale ederek dikkatini yeniden toplamaya ve yeniden odaklamaya zorlayabilmesidir" (2010: 115). Diğer bir neden ise Godard'ın anlatıdan ziyade bu anlatı vesilesiyle gösterebildiği ya da söyleyebildiği şeyleri daha fazla önemsemesidir. Görünürdeki öykü aslında çoğunlukla bir araçtır. Filmin çekim sürecine ve kurgusuna da yansıyan bu düşüncenin tümleyen kronotop üzerindeki etkisi çok belirgindir. Onun kamerası devam eden öyküyü bırakıp başka şeylerle ilgilenebilir. Ya da anlatı evreninin en önemli parçaları atlanıp uzun süre bir sohbet çekilebilir. Yani geleneksel olarak tümleyen kronotopta olması gereken birçok şey görünür kronotopa alınırken, seyircinin görmeyi beklediği şeyler de kadraj dışı bırakılabilir. Mesela *Hayatını Yaşamak*'ta Nana (Anna Karina) çalıştığı plak dükkanında arkadaşıyla sohbet ederken kamera yavaşça kayar ve pencerenin dışındaki yaşamı çeker. Ya da *Serseri Aşıklar*'da dışarıda bekleyen onca aksiyon bir kenara bırakılır ve Patricia (Jean Seberg)

⁸⁵ Bu tartışmaya bir sonraki başlıkta devam edilecektir.

ile Michel'in (Jean-Paul Belmondo) sohbet ettiği otel odası filmin zamansal olarak en geniş kronotopu haline getirilir. Daha ileri dönemdeki deneysel ya da doğrudan politik işlerinde ise artık araçsallaştırmak için bile bir öyküye ihtiyaç duymuyor gibidir. *Doğu Rüzgarı* ve *Çinli Kız* nerdeyse tamamen kopuk parçalardan, senkronik olmayan seslerden ve gösterişli puntolardan oluşmaktadır.

Temel anlatısal düzenlenişteki bu parçalılıkla birlikte, sahnelemedeki ve kamera hareketlerindeki spontanlık ve keyfilik hissi de Godard filmlerindeki devamsızlığı güçlendirir. Özellikle açı-karşı açı yerine kullanılan, kişilerin tamamen arkadan çekilmesi ya da konuşanın hiç gösterilmemesi gibi garip denemeler hem iç ve dış uzam etkileşimini sıra dışı bir hale getirdikleri ve hem de teknik deneyselliğe dikkat çektikleri için pürüzlü bir izleme deneyimi sunarlar. Zaman zaman rahatsız edici patlamalara ve ters ışığa da neden olan doğal aydınlatma teknikleri de bunu besler. Ancak Godard sinemasını devamsızlık biçimiyle özdeş hale getiren asıl unsur bunlarda değil, onun montaj tekniğinde saklıdır.

Atlamanın, yani *jump-cut*'ın sinema estetiğindeki yeri aslında çok daha eskidir. Çünkü Méliès'in kaybolma numaralarını gerçekleştirmek için kameranin bakışını değiştirmeden elde ettiği çekimleri ardışık bir şekilde birleştirdiği ilkel kurgu uygulaması, "bakış açısının devamlılığına karşın sürenin kesintiye uğraması" (Bordwell, 1984: 5) şeklindeki *jump-cut* tanımına neredeyse bire bir uymaktadır. Eisenstein'ın montaj tekniğinde (meşhur doğrulan aslan canlandırmasında olduğu gibi) ve dönemin başka Sovyet filmlerinde de *jump-cut* örnekleri görülür. Uygulamanın kapsamlı bir şekilde ve üçüncü kez ortaya çıkışı ise Yeni Dalga ile, ama özellikle de Godard'ın filmleriyle birlikte olur. İkibinlerden sonra ise, mesela *Ay*'da (Moon, Duncan Jones, 2009) yapıldığı gibi, heyecan ve ritmi artırmak ya da bilinçteki anomalileri betimlemek

için ana akım filmlerde de sık sık atlamaya başvurulur.⁸⁶ Ancak Hollywood filmlerinin de bazı özel durumlarda bu yönteme başvuruyor olması, *jump-cut*'ın devamlılık sistemi açısından bir tür anomali olduğu gerçeğini değiştirmez. Çünkü Griffith usulü montaja göre her kesmenin bir amacı olmalıdır. Başka bir sahneye geçişi sağlamayan, yeni bir konuyu göstermeyen veya mesafeyi ya da açıyı yeterli bir oranda değiştirmeyen kesmeler, kayda değer yeni bir enformasyon sağlayamadıkları için gereksizdirler. Buradaki 'yeterlilik' kriterini belirleyen kuralın adı ise 'otuz derece'dir.

Gözleme dayalı olarak 1920'lerde ortaya çıkan bu kurala göre, aynı konuya bakan ardışık iki kamera arasındaki açısal fark otuz dereceden çok olmalıdır. Film reticileri, otuz derecenin altındaki aı değişimlerinin izleyici üzerinde, belirsiz ve rahatsız edici bir sıçrama duygusuna neden olduğunu fark etmişlerdi. Hiç şüphe yok ki bu rahatsızlığın nedeni; hem konu, hem mesafe ve hem de aı olarak birbirine çok yakın olan iki çekimin kesilip tekrar birleştirilmesindeki mphemlikti. Çünkü kesme yapılıyorsa seyircinin bakışı burada belirli bir değişim görmek ister. Eğer böyle bir değişim yoksa sonuç "gözün hayal kırıklığıdır" (Burch, 1983: 37-38).

Seyircinin bakışında meydana gelecek hayal kırıklığına rağmen, iki çekim arasındaki grafiksel değişimi yetersiz bir düzeyde tutmanın farklı nedenleri olabilir. Ama erken dönem için böyle bir neden aramaya gerek yoktur çünkü diğer birçok devamlılık uzlaşımı gibi otuz derece kuralı da o yıllarda henüz norm haline gelmemiştir. Diğer dönemler içinse ritim etkisi, heyecan ve şok duygusu ya da karakterdeki zihinsel tutarsızlıkların betimlenmesi gibi, sinematik düzenlenişe ya da iletilmek istenen duyguya hizmet eden kullanımlardan bahsedilebilir. Yeni Dalga'da ve Godard'da ise durum biraz farklıdır. Burada daha modernist ve Brehtyen amaçlar söz konusudur.

⁸⁶ Bordwell'e göre *jump-cut*'ın üç dönemi vardır: Sinemanın icadından hemen sonraki dönem; 1920'ler Sovyet montaj sineması ve bundan otuz yıl sonraki Fransız Yeni Dalga'sı (1984: 5). Ancak bu tespitin yapıldığı makale 1984 yılına aittir ve son dönemdeki ana akım örnekleri kapsamamaktadır.

Çünkü *jump-cut*'ın bir özelliği de, en önemli sinematik operasyonlardan olan montaj edimini görünür hale getirmesidir. Kubist ressamların, perspektif yanılışmasını kırıp kasıtlı olarak hammaddeyi (boya) ve yüzeyi vurgulaması gibi, modernist *jump-cut* da filmin temel araç gerecini ve işleyişini ön plana çıkartır. Yani modernist atlama, “gözün hayal kırıklığını” özellikle amaçlar.

Bunun tümleyen kronotop üzerindeki etkisi iki şekildedir. Bunlardan ilki, devamlılığın askıya alınmasından kaynaklanan yabancılaştırmanın ortaya çıkarttığı yıkıcı etkidir. Eğer montaj varsa, yapıntılık ve yeniden üretim de vardır. O nedenle kameranın ardındaki uzam diegetik değildir. Bu, yapıntılığın vurgulandığı tüm yöntemlerde ortaya çıkabilen tipik yıkıcı etkidir. Ancak diğer taraftan *jump-cut*, öykü ve söylem zamanları arasındaki klasik düzenlenişi de sekteye uğratar. Çünkü klasik montajda, iki çekim arasında zamansal bir değişim varsa bu, grafik bir değişimle birlikte meydana gelmektedir. Böylece zamansal değişim, yani çoğunlukla eksiltme, grafik değişimin gölgesinde kaldığı için dikkat çekmemektedir. Ancak yukarıdaki tanımından da hatırlanacağı üzere *jump-cut*'da; süre değişime uğramasına rağmen bakış açısı aynı kalmaktadır. Bu durum, modernist atlamalı kurgunun en meşhur örneklerinden olan *Serseri Aşıklar*'ın araba sahnesinde net olarak fark edilir. Sahnede, hareket halindeki aracın içerisindeki kamera uzun süre, Patricia'nın arkasından çekim yapar. Ancak bu çekim, tek bir sabit planla değil, parçalar halinde verilir. Bu parçalama sırasında araya, devamlılık montajında sıkça yapıldığı gibi, sıçramayı engelleyici her hangi bir dolgu ya da ara çekim de (şoför koltuğundaki Michel ya da dışarıdaki akıp giden manzara gibi) eklenmez. Bunun yerine, kadının farklı zamanlarda elde edilmiş amors çekimleri arka arkaya sıralanır. Araç sürekli hareket halinde olduğu için, Patricia'nın çerçeve içerisindeki konumu nerdeyse sabit kalırken, yol ve trafik manzarası sürekli değişime uğramaktadır. O yüzden, Kovács'ın filmdeki başka bir sıçramalı kesme için kullandığı ifadeyle, “bu montaj mantıksal olarak; gerçekten, gerçeklikte olabilecek gerçekçi bir

uzamı oluşturmaz” (2010: 140). Burada da bir eksiltme vardır ama bu, devamlılık kesmesinde olduğu gibi filmin mantığa yatkın, tutarlı ve doğal gibi görünen pürüzsüz akışı içerisinde gerçekleşmez. Çünkü zamansal sıçrama vurgulanmıştır. Eksiltmenin üzerine dikkat çekilmiş ve böylece tümleyen kronotopun diegetik varlığı zamansal boyutuyla da sekteye uğratılmıştır.

Karşı sinemacıların; yabancılaştırma (dördüncü duvarı yıkma), kendini yansıtırma ve zaman-mekânsal devamlılığı sekteye uğratarak geçişliliği kırma kadar yıkıcı olmasa da, tümleyen kronotop üzerinde yine de zayıflatıcı etkiye sahip olan başka bir araçları daha vardır. Bu, kasıtlı teatrallik ve sahnelemedeki bilinçli yapaylıktır. Uzun süre tiyatronun sahneleme tekniklerinden ve onun teatral dilinden kopmaya çalışan sinemanın, tekrardan ve üstelik bu kez sinemasal özgünlüğün bilincindeki yönetmenler tarafından kasıtlı olarak bu yola sokulmasının değişik nedenleri vardır. Bu nedenlerin hepsi olmasa da bir kısmı, Brecht’in epik tiyatrodaki amacıyla ya da Wollen’in karşı sinemaya dair tespitleriyle örtüşür. Yapıntılığa öne çıkarmak, rahatsız etmek, saydamlığı kırmak, dramatik olarak mesafeli olmak, kör taklitten kaçınmak, düşündürmek ve didaktizm pahasına da olsa fikirlerini özgürce söylemek özellikle Godard ve Straub’un uyguladığı teatrallığın arkasındaki temel dinamiklerdir. Modernist sinemadaki teatrallığın bu yönüyle ilgili Kovács şöyle der:

Güçlü bir teatrallik tarzı Brechtyen politik tiyatrodan alınan ve artan politik bilinçlilik modeliyle ilişkili olan politik modernizm döneminde ortaya çıktı. Brechtyen mirasa en fazla sahip çıkan Godard’dı; ancak teatral stil onun yalnızca birkaç filminin özelliği idi. En net örnekler *Her Şey Yolunda* ve belki de *Çinli Kız*’dır. Teatral referanslar Straub’un filmlerinde, özellikle de uzun bir statik çekim içinde tek bir bakış açısından filme alınan bir tiyatro sahnesindeki oyunun on dakikalık sekansını içeren *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (1968) adlı kısa filminde çok daha güçlüdür. Aslında bu bir tiyatro oyununun kayıdıdır. Bir diğer üst düzeyde teatral Straub filmi Fransız 17. yüzyıl klasik oyun yazarı Pierre Comeille’in oyununun uyarlaması olan *Gözler Hep Kapalı Kalmak İstemiyor*’dur (Othon, 1970). Oyuncular arka planda modern Roma yaşamı olduğu halde Palatine Hill’deki harabelerin ortasında antik giysilerle oynarlar (2010: 207).

Bu metinden de anlaşılacağı üzere teatral yapaylık tüm Godard filmlerinde görülen temel bir özellik değildir. Hatta yönetmenin ilk filmlerinde belgeselci denebilecek bir doğallık ve doğrudanlık hakimdir. Özellikle *Hayatını Yaşamak*'ta, gündelik yaşam mücadelesi yer yer kurmacayı bile dışlayan bir mizansenle aktarılır. Arka sokaklar, kafeler ya da benzeri yaşam alanları büyük oranda gerçek mekanlar kullanılarak filmleştirilir. Ancak Godard, “ironik bir biçimde” *Doğu Rüzgarı*'ndan itibaren bu üslubu terk ederek kostümlü sahnelemenin farklı şekillerini dener (Wollen, 2010: 122). İroniktir çünkü yönetmen politikleştiği ölçüde gerçeklikten kopmuş gibi görünmektedir. Ama bu ironi bir çelişki değildir. Çünkü ‘burjuva ideolojisinin gündelik yaşamın her katmanına ve görünürdeki gerçekliğin her türüne sızdığı’ şeklindeki klasik Althusserci tez uyarınca bu dönüş kendi içinde oldukça tutarlıdır. Bu nedenle Godard, kendinden önce tiyatro alanında Brecht'in ve Erwin Piscator'nun ve kendinden sonra da sinemada Danièle Huillet'nin, Jean-Marie Straub'un, Fassbinder'in ve Trier'nin yaptığı gibi ‘hakikate ulaşmak için gerçekliği terk eder’. Buradaki ‘hakikat’ söz konusu sanatçıların dünyayı algılayışlarına ve politik duruşlarına göre değişiklik gösterse de onların ‘terk ediş’ yöntemleri, kimi oyunlardaki ve filmlerdeki kasıtlı teatrallikten dolayı birbirini anırtır. Huillet ve Straub'un birlikte yönettikleri *Musa ve Harun*'da (*Moses und Aron*, 1975), Godard'ın *Çinli Kız*'ında, Fassbinder'in *Querelle*'sinde (1982) ya da Trier'nin *Dogville* (2003) ve *Manderlay*'inde (2005) film kamerasının sunduğu fotoğrafik gerçeklik yerine, tiyatro sahnesinin yapıntılığı tercih edilir. Ancak bu filmlerde, yaşanan gerçekliği terk ediş amacı ve derecesi farklı olduğu için, bunların öyküsel temsillerdeki inandırıcılığa ve dolayısıyla da tümleyen kronotop üzerindeki tahribata katkıları da farklı seviyelerdedir. Mesela Trier'nin filmleri yapaylığı dekor ve dış anlatıcı seviyesinde tutarken, diğer tüm anlatısal ve stilistik unsurlar (klasik anlatı yapısı, dramatik oyunculuk, gerçekçi aydınlatma vb.) geleneksel sahnelemenin ve ana akım sinemanın standartlarına büyük oranda uyum sağlarlar. Bu nedenle tümleyen

kronotop üzerinde de zayıflatıcı bir etki bırakmazlar. Hatta *Dogville*'de kimi yerlerde duvarlar ve örtüler şeffaflaştırılarak arkalarının görünmesine izin verilir. Bunlar, öykü evreninden kopuk olmayan, sadece onun karanlık bir yönüne ışık tutmaya çalışan şeffaflaştırmalar olduğu için tümleyen kronotopu zayıflatmak yerine onun öyküsel varlığını daha da güçlü hale getirirler. Çünkü Trier, tıpkı *Karanlıkta Dans*'ta (*Dancer in the Dark*, 2000) müzikal tür özelinde yaptığı gibi, dramatik temsilin ve filmsel sunumun arkasındaki görünmeyeni (kamera, çekim ekibi vs.) değil, öykü evreninin alışıldık olunan ya da empoze edilen yüzünden (Amerikan Rüyası ya da sıradan bir köyün pastoral yaşamı) farklı olan başka bir yüzünü (acılar, şiddet, aç gözlülük, tecavüz vs.) göstermeye çalışmıştır. Burada da bir hakikati gösterme çabası vardır. Ama bu hakikat öykü evreninin dışında değil, içindedir. Yani tam anlamıyla ve geleneksel kullanımıyla tümleyen kronotoptadır.⁸⁷

Bu filmler teatral yapaylık ve epik-diyalektik bir mesafe için dekordaki vurgunun yeterli olmadığını gösterirken, *Musa ve Harun* bunu dekora indirgemenin yanlışlığını iyice ortaya koyar. Çünkü Straub ve Huillet'nin filminde görülen mekanlar, aksesuarlar ve gerçekten kesilen buzağı gibi başka mizansen unsurları kısmen daha gerçekçi olsalar da, Arnold Schönberg'ün librettosunu neredeyse olduğu gibi kullanan müzikal sahneleme tüm büyüyü bozmaktadır. Fassbinder'in *Querelle*'sinde ise oyuncu yönetimindeki koreografik tutum ve diyaloglardaki abartılı şiirsellikle birlikte arka fonun sahteliği de teatral yapaylığı besler. Bu nedenle *Dogville* ve *Manderlay*'de dekorun yapaylığının bir süre sonra unutulup yerini her şeyiyle klasik olan dramatik seyre bırakmasının aksine, *Querelle* ile *Musa ve Harun* kendi kurmaca doğalarını belli ederler. Bu da kadraj dışı tutulan uzamın öyküsel varlığının ilk iki filmde güçlü, ikinci iki filmde ise zayıf kalmasına neden olmaktadır.

⁸⁷ O nedenle, özellikle tiyatro alanındaki bazı Türkçe makalelerde, bu filmlerle epik-diyalektik tiyatro arasında kurulmaya çalışılan bağlantılar oldukça zorlama ve zayıftır.

Kulisteki hazırlıklarla sahnelenen oyunu birleştiren *Kanlı Düğün* (*Bodas de Sangre*, Carlos Saura, 1981) gibi iki katmanlı ara formlar da teatrallik ve tümleyen kronotop bağlantısını yine tartışmalı bir zeminde kurmaktadır. Çünkü provalar ya da oyuncuların kendi aralarındaki kişisel sohbetler standart bir diegetik evren yaratırken, sahnelenen oyunun da ayrı bir dünyası vardır. Saura'nın 'Flamenco Üçlemesi'ne ait diğer bir filmi olan *Carmen*'de (1983), tıpkı Shakespeare'in *Julius Caesar*'ını cezaevi koşullarında sahnelemeye çalışan bir grup mahkumu konu edinen *Sezar Ölmeli*'de (*Cesare Deve Morire*, Paolo ve Vittorio Taviani: 2012) olduğu gibi, iç içe geçen iki farklı öykü evrenindeki olayların birbirine paralel seyretmesi, anlatı dünyalarını ve kronotoplar arası ilişkileri iyice muammalı bir hale sokmuş gibi görünmektedir. Ama dikkatli incelendiğinde temeldeki izleği oluşturan ana öykünün aslında normatif yapılara sıkıca bağlı kalınarak aktarıldığı fark edilecektir. Bu iki örnekte, filmin bir alt anlatı evrenini (*hypodiegetic*) oluşturan Shakespeare piyesinin ya da müzikal oyunun sahnenin duvarlarıyla sınırlı olan geçici ve kurmaca varlığı gayet ortadayken, bunları sahneye koyan oyuncuların kendi aralarındaki ilişkileri konu edinen üst kronotopun (yani filmin) yapıntılığına dair her hangi bir ima yoktur. Özellikle *Carmen*, bu yönüyle değerlendirildiğinde *Flashdance*'tan (Adrian Lyne, 1983) daha avangart ya da düşünümsel değildir. Çünkü müzikal teatrallik filmin kronotopunu zayıflatmaktan ziyade güçlendirmektedir ('oyun kurmaca ama film değil' algısı). O nedenle bu tür filmlerin çoğu, Godard'ın *Çinli Kız*'ı ile karşılaştırıldığında geleneksel dramaturjinin 'derli toplu' diyebileceği türdendir.

Çinli Kız'da afişlerle ve Fransız bayrağını çağrıştıran keskin renklerle oluşturulan alelade dekor; sloganvari ve didaktik diyaloglar; kimi zaman absürtlersen garip aksesuarlar; vurgulu oyunculuk ve derinlikten ziyade yüzeyselliği vurgulayan mekânsal düzenleniş gibi sahneleme unsurları, sergilenen anlatıdan (ki zaten o da klasik kalıpların çok dışındadır) en ufak bir haz almayı engellerler. Belli ki Godard bu ve

benzeri politik işlerinde doğalcı temsille ilgili kalıpları terk edip, her şekilde kendi varlığını belli eden teatral bir yapaylığa yönelmiştir. Tahmin edilebileceği gibi bu teatral yapaylık da, diğer tüm yapı bozucu militan araçlarda olduğu gibi, öykü evreninin dışarıdaki uzantılarını da zayıflatmaktadır. *Çinli Kız*'ı ya da *Doğu Rüzgarı*'nı izleyen bir seyircinin, ekranda görülen 'sunumun' (bunlara temsil demek yanlış olur) çerçevenin dışında da devam ettiğini düşünmesi çok zordur. Çünkü çerçeve içinde görünen her şey, bunların bir sanatçının yaratımı olduğunu ve söz konusu yaratımın kamera durdurulduktan ya da açısı değiştirildikten sonra biteceğini işaret eder.

Görüldüğü gibi geleneksel temsilin büyüsunü bozup onları birer sunuma dönüştüren modernist militan kanadın çoğu uygulaması, yüzeyde sadece çerçeve içi temsilin izleksel kodlarıyla, biçemiyle ve stiliyle uğraşıyormuş gibi görünse de, diğer taraftan bu temsilin çerçeve dışındaki uzantılarını da dönüşüme uğratmaktadır. Geleneksel tümleyen kronotopun varlığı yaratılan sanal bir öykü evreniyle mümkün olduğu için bu dönüşüm çoğunlukla yıkıcı olmuştur. Şu ana kadar bu yıkımı, büyük oranda, içeriden dışarıya ya da görünenden görünmeyene uzanacak şekilde, yani tek taraflı olarak ele aldık. Ancak karşı sinemanın bu yıkım aracını tam tersi bir şekilde işlettiği başka bir yönü daha vardır. Haneke'nin *Saklı*'sı gibi ezber bozucu filmler, özelde geleneksel sinemanın ya da ana akım medyanın, genelde ise egemen bakışın büyük bir özenle neleri görmezden geldiğini ya da dışarıda tutmaya çalıştığını ifşa ederler ve böylece içerideki görüntüyü de ikircikli ve güvenilmez bir hale getirirler. Bu uygulama, tümleyen kronopu yıkmaktan ziyade onu araçsallaştırdığı için ideolojik perspektifli ileriki bir tartışmanın konusunu oluşturur. Ama daha öncesinde, tümleyen kronotopun modernist sinemanın diğer fraksiyonlarındaki durumu ele alınmalıdır.

b. oğaltıcı Etki

Eğer yıkıcı etkiyi gerçekleştiren filmler modernist sinemanın üç temel ve ayırt edici niteliğinden ‘kendini yansıtmaya’ yakınsa, çoğaltıcı etkiye neden olanlar da ‘öznellik’ ile daha yakından ilgilidir. Çünkü nesnel yorumun kapalılığından ve kesinliğinden ziyade öznel yorumun açıklığından ve muğlaklığından beslenen öznelci tutum, beraberinde anlatısal belirsizliği de getiren bir takım biçimsel ve stilistik unsurlarla da bağlantılıdır. Bunlar, açık uçlu son; alternatifli ve çoklu izleklerin birlikte kullanımı; zaman-mekansal muğlaklıklar; görüntü ve seslerde uyumsuzluklar; uç derecede tesadüflik ve imgeleme dayalı kurgulamadır. Bu özelliklerin yarattığı belirsizliğin tümleyen kronotop üzerinde nasıl ve neden çoğaltıcı bir etkiye sahip olduğunu anlamak için ise, Aristocu anlatının normlarına ve olay örgüsünün mantıksal akışına bağlı kalan filmlerin tek ve kesin bir tümleyen kronotopu nasıl yarattığını hatırlamakta fayda vardır.

Klasik anlatıyı ve devamlılık kurgusunu benimseyen filmler, bütün çekim parçalarının belirli bir noktaya doğru aktığı kapalı yapılardır. Bu kapalı yapılarda tüm eylemler ve olaylar, neden-sonuç zincirinin nesnel yasalarına uygun bir şekilde ilerler ve biterler. Böylece film sonlandıktan sonra seyircinin zihninde hiçbir soru işareti kalmaz. Sanki her şey olması gerektiği gibi olmuştur. Çünkü mümkün olan ve mantığa yatkın tek çözüm budur. Ne kadar farklı karakter, olay ya da mekan olursa olsun, Griffith usulü organik montaj “çeşitlilik içinde bir birlik” (Deleuze, 2014: 48) yaratarak bunların hepsini mantıksal tek bir çatı altında birleştirmiştir. Wollen’in gayet yerinde bir adlandırmayla “liberalize olmuş klasisizm” (2010: 118) dediği bu egemen estetikte, öykü evreninin görünmeyen bölümleri de aynı ‘klasik’ birliğin izlerini taşırlar. Film akarken atlanılan olaylar, çerçeve dışı bırakılan bölümler ya da her şey bir sonuca bağlandıktan sonraki tahmini gelişmeler, mantığa yatkın olarak kurulmuş tek bir öykü evreninin parçaları oldukları için makul tek bir açıklamaları vardır. Zaman zaman

seyirciyi şaşırtmak ya da merakı canlı tutmak için bazı olası tümleyen kronotoplar gündeme getirilse de bu geçici bir durumdur. Devam eden sahnelerle ya da finaldeki mutlak çözümle tüm alternatif tümleyen kronotop seçenekleri yanlışlanarak olması gereken tek bir evren yaratılır. Alan dışını en kinayeli ve yaratıcı bir üslupla kullanan Lubitsch'in, Hitchcock'un ya da Spielberg'in filmlerinde bile bu böyledir. Lubitsch kapı arkalarındaki görünmeyenle ilgili sorular sordurmayı ve merak uyandırmayı sevse de, bunu fazla uzatmadan hemen makul tek bir çözümü seyirciyle paylaşıp zihinleri ferahlatır. Onun yaptığı şey, *The Merry Widow*'daki daha önce tartışılan kemer sahnesinde olduğu gibi, tümleyen kronotopa dair bir bilmece sormak ve ardından bu bilmecenin olası tek cevabını vermektir. Benzer şekilde, *Jurassic Park*'taki (1993) daha standart bir kullanımda Spielberg afallanmış ifadelerle çerçeve dışına bakan karakterleri gösterdiğinde seyirci, söz konusu şoka ait olası tüm görünmeyenleri zihninden geçirip merak uyandırıcı bir takım alternatifler üzerinde kafa yorsa da bu çok uzun sürmez ve bir sonraki bakış açısı çekimiyle (PoV) kadrāja giren dinozor tüm diğer olası cevapları saf dışı bırakır.

Hollywood'un sunduğu bu yegane ve alternatifsiz cevaplar, ne kadar zeka parıltısı taşırsa taşısin ya da ne kadar yaratıcı olursa olsunlar, neden-sonuç zincirinin nesnel yasalarıyla ve hikayenin mantıksal gelişimiyle hiçbir zaman çelişmedikleri için izleyenleri de dışarıda bırakılan uzay-zamanla ilgili bir boşlukta bırakmazlar. Oysa modernist sinemanın öznellik ve belirsizlik kanadına yakın olan Resnais, Antonioni ya da Robbet-Grillet gibi yönetmenler, yarattıkları muğlaklıklarla aynı anda birçok tümleyen kronotopu gündeme getirebilirler ve çoğu zaman bunlardan hangisini seçmemiz gerektiği konusunda kesin bir cevap vermeyebilirler. Farklı yollarla sağlanan anlatısal belirsizliklerle aynı anda birçok farklı dış uzay-zaman olası hale gelebilir. Bu yollardan en belirgin ve anlaşılması en kolay olanı açık uçlu finallerdir. Böylece klasik anlatının sonunda "[N]e olduysa, olması gerektiği gibi oldu" sonucuna varan izleyici, bu

tür bir filmin sonunda “[H]er şey çok farklı olabilirdi” diyebilir (Kovács, 2010: 76). Tahmin edilebileceği gibi, böyle bir duyguya neden olan en net belirsizlik kaynağı açık uçlu sonlardır.

Hikaye edilen olayın umutlu, hüznü, öfkelenirici, şaşırtıcı ya da komik bir sonuca bağlanması, baskın öyküleme türlerinin en gerekli özelliklerindendir. Çünkü geleneksel bağlamda, yaratılan duygu ne olursa olsun bu duygunun bir doyuma ulaşmasını, yani katharsisi garantileyen en önemli öyküsel araç iyi ayarlanmış mutlak bir sonudur. Ayrıca öykü zamanının daha sağlıklı bir şekilde dizayn edilmesi için de sonun planlı yapısı önemlidir. Tıpkı Rönesans perspektifinde uzamın doğalcı bir görünümü için tüm çizgilerin tek bir noktaya doğru uzanması gibi, öykü zamanının nesnel bir dizaynı için de tüm olayların iyi tasarlanmış tek bir sona doğru ilerlemesi gerektiği düşünülmektedir. Çünkü çoğu anlatı modeli ‘düzen, düzenin bozulması, mücadele ve düzenin yeniden temini’ şeklinde özetlenebilecek klasik yörüngeyi izler. “Anlatının finali düzenin olay örgüsü evreni içinde yeniden kurulduğu noktadır” (Kovács, 2010: 81). O nedenle, Bakhtin’in epik dünya özelinde de söylediği gibi, çoğu geleneksel anlatı formunda “açık-uçluluk, kararsızlık ve belirsizliğe yer yoktur” (2001: 180). Bu durum, anlatısal biçimlerini yaygın uzlaşımlara göre şekillendiren filmler için de genellikle böyledir. Devamı çekilmesi planlanan ticari sinema ürünlerinde bile olay örgüsü, tatmin edici belirli bir sona göre dizayn edilir. Çünkü “[S]onun, anlatının bütününe toplarlama yükümlülüğü olduğu” (Biro, 2011: 222) yönünde yaygın bir kanı vardır ve buna karşı çıkmak kitle için üretim yapan sinemacıların pek de cesaret edemeyeceği bir durumdur.

Ancak üretimlerini kalabalık izleyici beğenisi için değil, tıpkı bazı roman yazarları gibi, daha öznel bir güdüyle ve özel bir alımlayıcı grubuna hitaben yapan yönetmenler, izleme zamanını zorunlu olarak sonlandırsalar bile öyküyü belirli bir

sonuca bağlamayarak anlamı ve duyguyu açık bırakabilmektedirler. Finalde izleyicisine sınırlı ya da sınırsız bir olasılıklar zinciri sunan bu tür filmlerin büyük bir kısmı modernist sinemayla bağlantılıdır. Çünkü yazınsal mecralara aslen romanla giren “belirsizlik, belli bir anlamsal açık-uçluluk, sona ermemiş, hâlâ evrilmekte olan zamandaş gerçeklik” (Bakhtin, 2001: 169) gibi anlatısal unsurlar sinemada daha çok modernizmden sonra hissedilmeye başlar.⁸⁸ En önemli açık sonlu örneklerle baktığımızda bunların çağdaş sinema gelenekleriyle bir şekilde kesiştiği fark edilebilir. Örneğin Antonioni’nin çoğu önemli filminin finali muğlaktır. Hatta Kovács’a göre “onun modern-öncesi ve modernist dönemlerini ayıran temel özelliklerden” (2010: 82) birisi budur. Çünkü filmi geleneksel kapalı yapılardaki gibi sonlandırmamak sadece basit bir biçimsel tercih meselesi değildir. “Tek bir yorumun okura dayatılmasından uzak durulmalı” anlayışıyla yapıtı “okurun özgür tepkisine açık tutmak” aslen 19. yüzyıl simgeciliğine kadar giden bir yaratım anlayışının somut sonucudur (Eco, 1992: 17-18). Bu anlayış sinemada daha çok görsel stille ilgili bir takım uygulamalarla kendisine karşılık bulmuştur. Ancak tıpkı filmsel uzamın seçici netlikle, yakın planla ve devamlılık kurgusunun dayatmacı ve dikkat yönlendirici özellikleriyle ‘kapatılması’ yerine alan derinlikli kadrajlarla ve uzun plan-sekanslarla izleyenin seçme hakkına tabi tutulması gibi, öykünün sonunun muğlak bırakılması da yorumu devamlı tutar. Yine de bu ikisi arasındaki önemli bir farktan bahsedilebilir: Sinematografik stille (yüksek alan derinliği, plan-sekans vb.) yaratılan yoruma açıklık daha çok çerçeve içerisinde sunulan kompozisyon bileşenlerine aitken, anlatısal biçimle sağlanan açık uçluluk görünmeyen zaman-uzama dair bir yorumsallık sağlar. Çünkü eğer öykü belirli bir sonuca

⁸⁸ Ama bu, tüm modernist filmlerin açık uçlu ya da tüm açık uçlu anlatıların modernist olduğu anlamına gelmez. “Tersine üst düzeyde modern filmler geleneksel anlatı finali sağlarlar (ilk olarak *Serseri Aşıklar* ve Tarkovsky’nin ve Fellini’nin bütün filmleri). *Geçen Yıl Marienbad*’da, *Muriel* ya da *Trans-Avrupa-Eksresi* gibi bazı yeni roman filmlerinin bile bir finali vardır. Bu dönemde yapılan birçok film ise tersine modernizmle anlatının finalinin olmamasından daha fazlasını paylaşmazlar” (Kovács, 2010: 82).

bağlanmazsa diegetik olaylar filmle birlikte sonlanmayarak işlemeye devam edecektir. Söz konusu işleyiş, devam eden öyküsel süreçlerle aydınlatılamayacağı için birçok olası tümleyen kronotopun kalıcı bir şekilde ortaya çıkmasına neden olacaktır. Bunu, açık sonun en bilinen örneklerinden olan *400 Darbe*'nin finalinde rahatlıkla gözlemleyebiliriz.

Otoriteyle sorunları olan ergenlik dönemindeki Antoine (Jean-Pierre Léaud), ıslah evinden kaçarak uzaklaştığında otoriteyi yaratan tüm kurumları da (aile, okul, devlet kurumları vb.) arkasında bırakmış görünmektedir. Ancak bu kaçışın gerçekte çok da uzun sürmeyeceğinin o da farkındadır. Asi ruhlu genç, hep görmek istediği ve filmin dramatik bağlamı içerisinde belirgin bir özgürlük sembolüne dönüşmüş olan denize nihayet ulaştığında kameraya/seyirciye doğru yaptığı 'şimdi ne olacak?' bakışıyla da bu çıkışsızlığı doğrular. Truffaut'nun öykü zamanını durdurarak ve *FIN* (son) yazısını donmuş kompozisyonla grafik olarak eşleştirerek elde ettiği ikonlaşmış kadraj, genç Antoine'ın karşılaşacağı sayısız (ama tahmin edilebilir) seçeneği olası kılar. Öykünün bundan sonraki seyri için her izleyici, muhtemelen birbirine yakın olan alternatif gelişim şemaları çıkartabilir. Bu şemaların her biri ayrı birer tümleyen kronotoptur. Çünkü ortaya sürülen tüm alternatifler, yoruma açık bırakılan öykü evreninin birer devamıdır.

Ancak filmin öyküsünün genel akışını baz alan başka bir bakış açısıyla değerlendirilirse *400 Darbe*'nin aslında gayet kapalı bir dramatik sona sahip olduğu da iddia edilebilir. Çünkü filmdeki çoğu olay ve bunlara verilen tepki aslında Antoine'ın denizle (özgürlükle) karşılaşmasına ve bu yüzleşme sırasında ortaya çıkacak kafa karışıklığına göre tasarlanmıştır. Nihayetinde bu film, tıpkı Angelopoulos'un *Puslu Manzaralar*'ı (*Topio Stin Omichli*, 1988) gibi, bir büyüme hikayesidir ve her iki filmin sonunda da ortaya çıkan kısmi belirsizlik bu büyümenin ve yolculuğun halen devam

ettiğini işaret etmektedir.⁸⁹ O nedenle *400 Darbe*'deki belirsiz sonun aslında planlı kapanışın bir neticesi olduğu söylenebilir. Finali dışında başka bir olay-dizinsel ya da kronolojik belirsizlik görünmez. Hatta dramatik çatışmasıyla ve olay örgüsüyle neredeyse tam bir klasik anlatıdır. Film zamanı içerisindeki olayların sonla ilişkisi bile oldukça gelenekseldir. Antoine'ın başından geçen her şey finale giden kanalları besler. Bu dramatik beslemeye denizlerle ve gemilerle ilgili yapılan muhtelif atıflar da dahildir. Kısacası Truffaut filminde, finaldeki dondurulmuş kare dışında hiçbir kronolojik anomaliye ve buna dayalı belirsizliğe izin vermez. Bu yüzden filmin, tümleyen kronotop üzerindeki çoğaltıcı etkisi de sadece son bir kaç dakikası ile sınırlıdır.

Diğer taraftan Yeni Dalga içerisinde muğlaklığı ve buna bağlı çoklu tümleyen kronotop üretimini tüm bir biçimsel yapıya yayan daha radikal örnekler de vardır. Olayların illiyete bağlı mantıksal ilerleyişinden ziyade düşüncenin öznel akışını önemseyen bu tür örnekler, zaman-mekanın imgesel ve soyuta yakın düzenlenişinden dolayı tam anlamıyla modernisttirler. Öyle ki, Resnais ya da Robbe-Grillet'nin çoğu filmi, Jung'un modern toplumsal belleğin şizofrenimsi özellikleri ile Joyce'un *Ulysses*'i ya da kübist ressamların tabloları arasında kurduğu şu ilişkiyi anımsatır:

Kübizm bir sayrılık olmayıp, gerçeği bir başka boyutta sergileme eğilimini anlatır bize ve bu betimleme grotesk (tuhaf, garip figürlerden oluşan bir süsleme biçimi) bir biçimde gerçekçi ya da grotesk biçimde soyuttur. Şizofrenin klinik görüntüsü öylesi bir benzeşim ortaya koyar ki, burada şizofren kişi görünür biçimde gerçekliği kendisine yabancı birşeymişçesine algılamak eğilimindedir, başka bir deyişle, kendini gerçekliğin karşısında yabancı saymaktadır. Şizofrende, eğilimlerin genellikle tanınabilir bir amaçları yoktur, ancak bu sayrılık, kişiliğin kaçınılmaz biçimde bölümlere, bağımsız parçacıklara ayrışmasından oluşan bir semptomdur. Modern sanatçıda bu durum, bireysel bir sayrılık olarak kendini göstermez, ancak çağımızın ortaklaşa bir gösterisidir. Sanatçı, kişisel bir uyarıyı değil, modern ruhun ortaklaşa ve doğrudan bilinçaltından yükselen ortaklaşılın yaşamın akışını izler (Jung, 1995: 34).

⁸⁹ Avrupa sinemasının daha yakın tarihli bir örneği olan *Puslu Manzaralar*'ın ana izliğini de yine bir evden kaçma öyküsü oluşturur. Babalarını bulmak için Yunanistan'dan Almanya'ya doğru yola çıkan iki küçük kardeş, tecavüz gibi travmatik olayların da dahil olduğu olgunlaştırıcı ve meşakkatli bir yolculuğun ardından nihayet Almanya sınırına ulaşırlar ve gece karanlığında buldukları kayıkla nehri geçerler. Gündüz sisler aralanırken ufukta görülen şey sadece bir ağaçtır. Seyircinin bildiği ama iki küçük kardeşin kabul etmek istemediği acı gerçek (aranan baba aslında yoktur) bu sonu klasik yorum için muğlak hale getirmiş gibi görüne de, Angelopoulos sinemasının simgeselliği ve şiirselliği göz önünde bulundurulursa çocukların sarıldığı ağaç aslında gayet net ve umutlu bir finaldir.

Bu şizofrenik oluşumun sinemadaki muhtemelen en ideal örneklerinden biri *Geçen Yıl Marienbad'da*'dır (*L'année Dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961). Resnais ve Robbe-Grillet'nin⁹⁰ filmindeki yönlendirici bilinç, tıpkı Jung'un dediği gibi “gerçekliği kendisine yabancı birşeymişcesine algılama eğilimindedir”. Bu gerçeğe yabancılaşmış bilincin, yapıtın kronotopuna akseden en belirgin semptomu ise zamansal katmanların iç içe geçişidir. Neyin şimdi ve neyin geçmişte ya da bilinçaltında yaşandığı daha en baştan belirsizdir. Öykü dışı sesin sayıklamaya benzer anlatımıyla ortaya çıkan geçmişe aitlik izlenimi ile sinematik görüntünün doğasından kaynaklanan şimdiki zaman duygusu arasında, henüz açılıştan itibaren kronolojik bir çelişki yaşanmaya başlar.⁹¹ Alışlagelmiş nedensel ilişkilerin kurulmasını neredeyse imkansız hale getiren tesadüf⁹² ve halüsinatif imgeler de bu çelişkinin yarattığı belirsizliği güçlendirir. Böylece görünen olayların zamansal statüsü iyice bulanıklaşır. “Geçmiş ile şimdi yalnızca ayırt edilemez değildir, aynı zamanda onların ilişkisi filmin başından sonuna bir gizem olarak kalır” (Kovács, 2010: 112). Girişteki tiyatro oyunu perdelerini kapattığında bir an için normal öykü zamanına dönüleceği izlenimi belirse de bu uzun sürmez ve film boyunca sürecek zaman-mekansal bulanıklık tekrar başlar. Çünkü filmin yaratıcılarının amacı ortaya bir gizem koyup bunun çözümü için uğraşmak değildir. Onlar açıkça, “anlatımda kesin bir zaman sırası oluşturmakta aşırı bir şekilde ısrar etmeksizin zihinsel bir zaman ve mekan (rüyalar, anılar ve gerçek zaman) yaratma çabası” (Robbe-Grillet'den aktaran Lawson, 1994: 24) içindedirler. Zaten düşünce akışına benzer bir düzensizlikte akan ses ve görüntüler de bu çabayı doğrularlar.

⁹⁰ Deleuze'un de belirttiği gibi, Robbe-Grillet filmin sadece senaristiymiş gibi görünse de katkıları ve etkisi aslında bunun ötesindedir (1997: 103).

⁹¹ Ses ve görüntü kanallarındaki bu uyumsuzlıkla ilgili McGowan da benzer bir tespitte bulunur: “Ses geçmişin dehlizlerine giriyor ve yaşanmış bir olayı yeniden ele geçirmeye çalışırken, görüntü onun bunu yapmadaki başarısızlığını gösterir. Sinema, anlatının akıcılığını ve özgünlüğünü güvenceye almak için, genellikle dış ses anlatımıyla tutarlı olan geçmişe dönüş sahneleri kullanır. Resnais'in filminde ses ve görüntünün ayrışması, geçmişin söz dinlemeziğini resmeder” (McGowan, 2012: 300)

⁹² “*Geçen Yıl Marienbad'da* filminden bahsederken Resnais film için tek varolan zamanın filmin kendisinin zamanı olacağından bir makaranın beş makara sonra gösterilmesinin sorun olmadığı bir film yapmayı istediğini söyledi” (aktaran Kovács, 2010: 137).

Geçen Yıl Marienbad'da'da bir kaç farklı öykü ya da gerçeklik katmanı vardır ve bu katmanlar arasındaki sınırlar kasıtlı olarak bulanıklaştırılır. Hatırlanan ya da anlatılan geçmiş, tiyatrodaki sahnelenen oyun, hayal dünyasına ait olaylar ve bugünkü yaşananlar eğer net bir şekilde birbirinden ayrıştırılırsa film, öykü içinde öyküler barındıran anlaşılabilir ve standart bir anlatıma kavuşabilir. Örneğin hatırlamaya ve belleğe dayalı başka bir Resnais filmi olan ve senaryosu Marguerite Duras tarafından yazılan *Hiroşima Sevgilim* de (*Hiroshima Mon Amour*, 1959), zamansal statüler arasında benzer bir geçirgenlik barındırır da kronotoplar arası belirgin farklılık⁹³ zihinsel imgelerle yaşanan anın gerçekliğini birbirinden ayırmaya kısmen yardımcı olur. Ancak hikaye etmeye dair yaklaşımı Duras'a göre çok daha radikal olan Robbe-Grillet bu kadarlık bir belirlenime bile izin vermez ve *Geçen Yıl Marienbad'da* kasıtlı olarak aynı ya da benzer mekanlarda geçer. Ancak zaman-mekansal devamlıklar (yön, zaman, hareket, kıyafet vb.) sürekli sekteye uğratılır. Örneğin Frederiksbad bahçesindeki 3. Charles'le karısını betimleyen ve özel bir sohbetle üzerinde durulan heykelin yönü ve yeri ara ara değişir. Benzer devamsızlıklar hareketler için de geçerlidir. Eylemler bir anda kesilebilir veya devamlılık kurgusundaki hareket uyumuna benzer kesmeyle başka bir zaman-mekanda ve başka bir bağlamda devam edebilir. Ya da bir odada başlayan sohbet dışarıda veya başka bir odada ve farklı kıyafetlerle ilerleyebilir.

Resnais ve Robbe-Grillet ikilisi, romana ve sinemaya ait kurguyla birlikte zamansal ve mekânsal devamlılığın tüm uzlaşımlarını da kullanarak (daha doğrusu onları dönüştürerek) düşünce akışının esnekliğine ve kuralsızlığına ulaşmış yeni bir imge⁹⁴ tipi elde ederler ve böylece geçmişe, şimdiye ya da sadece imgeleme ait olan

⁹³ *Hiroşima Sevgilim*'de birinin diğerini kapsamadığı ve ikisinin de neredeyse aynı anda var olduğu iki farklı ana kronotop vardır. Bunlardan birisi savaş sonrası Hiroşima iken, diğeri savaş dönemi Fransa'sıdır.

⁹⁴ Bu yeni imgenin, klasik sinemayı temsil eden hareket-imgeden çok farklı olduğu bellidir. Resnais, sinemada bir şeylerin imgenin etrafında, arkasında ve hatta içinde olması gerektiğini arzulamaktadır ve Deleuze'a göre bu ancak imge zaman-imgeye dönüştüğünde gerçekleşebilir (Deleuze, 1997: 124).

kronotopları iç içe geçirirler. Bu iç içe geçiş, bütünleşik, akışkan ve zaman-mekanın fiziksel sınırlarından muaf yeni bir kronotopun doğuşuna neden olur. Bilinen hikayeleme normlarının çoğunun işlevsiz olduğu bu yeni öykü evreninde, bir sonraki adımın ne olabileceği ile ilgili her hangi bir tahmin yürütmek neredeyse imkansızdır. Bu tam belirsizlik hali içerisindeyken ekranda beliren ya da belirmeyen imgeler için de herhangi bir kuraldan bahsetmek çok zordur. İşte, metinsel kökenleri, bir taraftan bilinç akışı tekniğinin Woolf, Joyce ve Proust gibi ustalarına, diğer taraftan da hikayeyi tamamen ikinci planda tutup anlatma ediminin kendisine odaklan yeni romana dayanan ve sinemada da büyük oranda yazar kökenli yaratıcıların devam ettirdiği bilinç akışı geleneğinin ve bu geleneğin yarattığı uzay-zamansal muğlaklığın tümleyen kronotop üzerindeki çoğaltıcı etkisi de buradan gelmektedir.

Ufukları olmayan zihnin çalışma sisteminden esinlenen böyle bir yaklaşımın tümleyen kronotopu çoğaltmak yerine yok etmesi beklenebilir. Belki romandaki uygulamalar için gerçekten de böyledir. Çünkü dilin sınırları olsa da onun gönderge sistemi bazı sözcüklerle ('sonsuz', 'sınırsız', 'ötesiz', 'berisiz', 'metafizik' vb.) bu sınırları aşabilir. Örneğin 'ezelden ebede tüm mekanlarda dolaşır' şeklindeki tek satırlık bir öykücük, teorikte de olsa, tümleyen kronotopsuz bir diegetik evren yaratabilir. Oysa ikincil bir araç olan ses şeridini bir kenara bıraktığımızda, aslen fiziksel dünyanın sunduğu görüntülere muhtaç olan sinemanın somut görsel uzamında tümleyen kronotopu bu şekilde yok etmek⁹⁵ neredeyse imkansızdır. Böyle bir imkansızlık içerisinde bu yapılmaya çalışılırsa, girişim tam tersi bir şekilde sonuçlanabilir. Yani dışarıdan bağımsız ve tam anlamıyla kendi kendine yeten çoklu bir anlatı evreni yaratılmaya çalışılırken⁹⁶, kendi kendini anlamsızlaştıran ve dışarıyı sonsuz alternatifle

⁹⁵ Bunun mümkünlüğü ve başka yolları ileriki bir bölümde gerçekçi sinema bağlamında tartışılacaktır.

⁹⁶ Resnais'nin böyle bir amaç güttüğünü, yeni romanın ilkelerini anımsatan şu sözleri de doğrulamaktadır: "Filmin dışında bir gerçeklik yoktur, tek zaman filmin zamanıdır... Nesneler romanın yarattığı anlatının dışında varolmazlar" (aktaran Kovács, 2010: 112)

donatan bir yapı elde edilebilir. Bu durum, çağdaş matematikte her zaman birlikte anılan sıfırla sonsuzun ilişkisini çağrıştırır. Herhangi bir sayının sonsuza bölümünün sıfıra ve sıfıra bölümünün sonsuza eşit olması gibi, sınırlı bir evren içerisinde sınırsız bir bilinç akışı yaratılmaya çalışıldığında sonsuzluk kadar sıfır da olası hale gelir.⁹⁷ İçerinin sıfıra yakınsaması ise dışarının sonsuzluğunu güçlendirecektir. Ancak tümleyen kronotopun sonsuzluğu bu tür bir sinemaya özgü değildir. Film uzamıyla ilgili tartışmadan hatırlanacağı üzere, kümenin dışında tutulan şey zaten sonsuz eğilimlidir. Ama bu çoğunlukla, tahmin edilebilir ve tekil bir sonsuzluktur. Çerçeve içerisindeki zaman-uzamı muğlak ve Deleuze'un değimiyle “merkezsiz” (1997, 116) bir zeminde kuran Resnais ve Robbe-Grillet gibi sinemacılar ise, bu sonsuzluğu alternatiflerle yüklü çoğul bir hale sokmaktadırlar.

Bu çoğul tümleyen kronotopun bir nedeni içerideki çok katmanlı ve merkezsiz zaman-uzamsa, diğer nedeni de farklı öykü şemalarının aynı anda olası hale gelmesidir. Aslında öznelliğe dayalı belirsizlik ile farklı gerçeklik katmanlarının aynı anda var olması birbiriyle bağlantılıdır. Kovács bu bağlantıyı şöyle açıklar:

Modern sinemada alternatif gerçekliklere dayalı bir anlatı yapısı 1960'ların başından bu yana bulunabilir. ... *Yeni roman* filmlerinde anlatının koşutluğu her zaman öznellik ve bilginin belirsizliğiyle ilişkilidir. Alternatifler, anlatılar bilincin ya da öznel bilginin ve nesnel gerçekliğin farklı kaynaklarını birleştirdikleri için ortaya çıkarlar. Bu nedenle bu anlatı tipinde onların başlıca konusu *uydurma* ya da *yalan* meselesidir ve bu filmlerin sorduğu başlıca soru “bu alternatiflerden hangisi *hakiki* ya da *gerçektir*?”dir (2010: 80).

Aynı olaya ait alternatif öykülerin varlığı söz konusu olduğunda ilk akla gelen film genellikle *Raşomon*'dur. Ancak Kurosawa, Kovács'ın modernist sinema özelinde bahsettiği uydurma ve gerçeklik ikiliğinden ziyade, öznel bilincin yanlılığıyla ve

⁹⁷ Bu yüzden romanlarda görülen soyut öyküleme tekniklerinin sinemanın somut görselliğine uygunluğu tartışmalıdır. Bir taraftan çok şey anlatıyor gibi görünüp diğer taraftan hiçbir şey anlatmıyor izlenimi veren *Yalan Söyleyen Adam* (*L'homme Qui Ment*, Alain Robbe-Grillet, 1968) gibi filmlerin sorunu da yine bu yanlış medyum tercihiyle ilgili olabilir. Bu sav, yeni romancı Robbe-Grillet'nin çağdaş edebiyattaki “papalık tahtına” (Eco, 1992: 156) rağmen yeni dalgacı Robbe-Grillet'nin sinema alanındaki eğretiliğini de açıklayabilir.

gerçekliğin izafiliği ile ilgilenmektedir. Bireyin değil topluluğun (ya da efendinin) çıkarlarının önemsendiği geleneksel Japon kültüründen ve *Bushido*⁹⁸ ideallerinden beslenen yönetmen *Raşomon*'da, bireysel algının gerçekliği gerektiğinde nasıl manipüle ettiğini ve kendi çıkarları doğrultusunda onu nasıl dönüşüme uğrattığını göstermektedir. Yani Kurosawa burada kısaca; “[H]erkese söz hakkı verildiğinde ve geleneksel bir cevabın yokluğunda hakikat kırılğan hale geliyor” (Nochimson, 2012: 216) demektedir. Oysa her yönüyle bireyci ve öznelci bir tutum sergileyen Avrupa modernist sinemasının çoklu öykülemeye yüklediği işlev başkadır. Japon yönetmen var olan tek bir hakikatin çarpıtıldığına inanıyorken, o günün yükselen değeri olan varoluşçu nihilizmin etkisindeki Avrupalı yönetmenler bu tek hakikatin varlığından da şüphe duymaktadırlar.⁹⁹ “Gerçekliğin bir anlamı var mıdır?” sorusunun cevabı, çağdaş sanatçı için muğlaktır (Robbe-Grillet, 1981: 49). *Geçen Yıl Marienbad*'da'nın halüsinatif kronotopu, bir taraftan tüm alternatif öykülerin mümkünlüğünü olası hale getirirken, diğer taraftan çimenleri özel olarak renklendirilmiş ve adamın anlattığından kasıtlı olarak farklılaştırılmış bir şato görüntüsüyle sonlanarak anlatılan her şeyin hayal ürünü olabileceğini de ima etmektedir. Bu final anlatıya kapalı bir son havası verse de, aslında öncesinde gösterilen tüm olayları askında bırakmaktadır. Tutkulu bir aşkı, aldatmayı ve nihayetinde de bir cinayeti içeren ‘öyküler’in hepsi de adamın ya da kadının öznel algısının uydurması ise gerçek nedir? Bu sorunun kesin bir cevabının olmaması, temel metindeki belirsizlikle zaten artmış olan olası tümleyen kronotopların sayısını iyiden iyiye sonsuza yakınsamaktır. Oysa *Raşomon*'da kimsenin anlatmadığı tek hakikat tek

⁹⁸ Samuray geleneğinde ‘onur yasası’ olarak bilinen *Bushido*, “samurayın görevini daima yerine getirmesini, efendisine tam bir bağlılık içinde olmasını, üstlerine saygı göstermesini, her zaman cesur olmasını ve ölümle karşılaştığında ikirciklenmemesini gerektirmektedir” (Tassone, 1985: 184).

⁹⁹ İlginçtir ki; *Raşomon* ya da ona kaynaklık eden *Çalılıklar Arasında* romanı, anlatı sanatları bağlamında Avrupa modernizminden bu şekilde farklılaşırken, kübizm gibi yine Batı menşeli modernist resim gelenekleriyle benzeşim içindedir. “*Çalılıklar Arasında* birden çok perspektifin var olduğunu ve bunları aşan tek bir perspektif-yönteminin var olamayacağını anlatıyordu (Karatani, 2011: 179)”. O nedenle konu, farklı öykülemelerin değil de farklı perspektiflerin tek bir sunumda birleştirilmesi şeklinde daha plastik bir zemine taşınırsa Picasso’nun tabloları ile *Raşomon*’un anlatımı arasında ilgi çekici bir benzerlik kurulacaktır.

bir nesnel görünmeyen evrende keşfedilmeyi beklemektedir. Ancak tarafsız bir üçüncü gözün bakışına (tanrısal bakış) mahsus olan bu hakikatle ilgili kesin bir şeyler söylenmediği için *Raşomon* da, birden çok (ama bu kez sonlu ve tahmin edilebilir) tümleyen kronotopa sahiptir. Çünkü tecavüz ve cinayetin gerçekte tam olarak nasıl meydana geldiği, seyircinin bakışından uzak tutulan hakikat dünyasında bir gizem olarak kalmaya devam etmektedir.

Bu yönüyle bakıldığında *Raşomon*, çoğunlukla örnek model olarak gösterildiği, bir olayı farklı bakış açılarıyla tekrar eden ve bazıları sanat sinemasına ve bazıları da popüler türlere ait olan *Korkunç Orakçı* (*La Commare Secca*, Bernardo Bertolucci, 1962), *Ucuz Roman* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994) ya da *Bakış Açısı* (*Vantage Point*, Pete Travis, 2008) gibi filmlerden de farklıdır. Çünkü bu tür örneklerde yaşanan olayın içeriği ve özü gözlemcilerle göre değişkenlik göstermez. Yine farklı bakış açıları vardır ama bu farklılık sadece kameranın durduğu yerle ya da gözlemcilerin bilgi düzeyiyle ilgili şekilsel bir başkalaşmadır. Yaşananların gerçekliğiyle, içeriğiyle ve özüyle ilgili, gözlemcilerin kişisel algılarından ya da bireysel menfaatlerinden kaynaklanan bir farklılık yok denecek kadar azdır. Sadece birisinin yaşadıklarını diğeri kaçırmıştır ya da birinin bakış açısına giren şey diğeri için alan dışında kalmıştır. Tek bir olayın birleştirdiği farklı yaşamları konu edinen ve hepsi de İñárritu tarafından yönetilen *Aşıklar ve Köpekler* (*Amores Perros*, 2000), *21 Gram* (*21 Grams*, 2003) ve *Babel*'de (2006) gözlendiği gibi yaşanan şeyden tüm karakterler çok farklı şekillerde etkilenmiş de olabilir. Ama bu örneklerde de gerçekleşen şey nihayetinde aynıdır ve sona doğru tüm parçalar yerine oturduğunda ortaya çıkan sonuç gibi tümleyen kronotop da tektir. Bunlara kıyasla daha karmaşık bir anlatı yapılanması varmış gibi görünen *Yurttaş Kane*'de bile bu tekillik korunur. Filmde tüm kaynaklar farklı bir öykü anlatıyor gibi görünse de bunlar aynı yaşamın farklı yönleriyle ilgilidir. Girişteki *newsreel* tarzı haber filmi ya da Thatcher Kütüphanesi'ndeki el yazması notlar gibi bazı üçüncül

kaynaklar sadece yüzeysel bilgileri aktarırken, diğerleri (eski eş ve arkadaşlar) daha özel konulara mazhardırlar. Ama gazetecinin çözmeye çalıştığı gizemle (*'rosebud'*) ilgili hiçbirisi tam bir bilgiye sahip değildir. Welles, sadece Kane'in kendisinin bildiği bu çok kişisel bilgiyi de en sonda tanrısal bir bakışla seyirciyle paylaşır. Böylece en genelden en özele doğru kurulan farklı öyküler aynı yaşamın ya da Andrew'in yerinde benzetmesiyle aynı "yapboz"un (1984: 152) tüm parçalarını yerine oturtur. Bu sırada tümleyen kronotoptaki enformasyon da, seyircinin bilgi düzeyiyle ters orantılı olarak azalır. Ana soruşturma konusuyla (*rosebud'*ın ne olduğu) ilgili ilk başta birçok olasılık ve dolayısıyla da birçok tümleyen kronotop varken, finalde klasik ve kapalı anlatılara özgü olan tek bir tanesi kalır.

Bu örneklerin de gösterdiği gibi bir filmin çoklu anlatıya sahip olması, onun tümleyen kronotopunun da çoklu olacağı anlamına gelmemektedir. Şu durumda elimizde, alternatif öykü katmanlarının yapısına ve meydana geliş şekline göre değişkenlik gösteren tümleyen kronotop sayılarıyla ilgili üç farklı durum vardır: tam bir belirsizliğin neden olduğu sonsuza yakınsama (*Geçen Yıl Marienbad'da*), birbiriyle tutarsızlık gösteren taraflı gözlemcilerin gerçeği çarpıtmasıyla oluşan sonlu çokluk (*Raşomon*) ve tek bir gerçeğin farklı yönlerinin anlatımıyla oluşan kapalılık ve tekillik (*Korkunç Orakçı* ya da *Yuttaş Kane*). Çoklu öykülemeyle ilgili bunların dışında ortaya çıkabilen dördüncü bir durum ise sayısı kesin olarak belli olan birden fazla tümleyen kronotoptur.

Bazı filmler birbirinin yerine geçebilecek bir kaç öyküyü aynı anda anlatırken, bunların hepsinin de olası ve gerçeklik statüleri açısından aynı olduklarını ima ederler. McGovan ve Kunkle "çatallaşan yol anlatısı" dedikleri bu öyküleme yöntemini kullanan filmlerin alternatif gerçeklikler sunduklarını söylerler (2014: 153). Gerçekten de, genellikle bir kişinin bireysel tercihlerinin, tesadüflerin, mucizelerin ya da kurucu

iradenin (bu ‘ilahi kader’ olabileceği gibi bir roman yazarı da olabilir) keyfiyetinin onun hayatını nasıl değiştirebileceğiyle veya şekillendirebileceğiyle ilgili olan *Koş Lola* (*Lola Rennt*, Tom Tykwer, 1998), *Kelebek Etkisi* (*The Butterfly Effect*, E. Bress & J. Gruber, 2004), *Rastlantının Böylesi* (*Sliding Doors*, Peter Howitt, 1998), *Melinda ve Melinda* (*Melinda and Melinda*, Woody Allen, 2004), *Aile Babası* (*The Family Man*, Brett Ratner, 2000) ve *Kör Talih* (*Przypadek*, Krzysztof Kieslowski, 1987) gibi filmlerin yaptığı şey, anlatılan tüm öykülerin olası olduğunu göstermektir. Mesela *Kör Talih*’te babasını ziyaret etmek amacıyla yola çıkan bir gencin, trene yetişip yetişememesi ve yetişemediğinde de güvenlik görevlisiyle kavga edip etmemesi üzerinden kurulan üç alternatif hikaye vardır. Aynı kişinin yaşadığı bu üç öykü birbirinden çok farklıymış gibi görünse de üçü de gayet olasıdır. Açıktır ki Kieslowski, ‘bir kısmı kendi irademizle gerçekleşen (kavga edip etmemek), diğer bir kısmı ise bizim dışımızda vuku bulan (güvenlikçiyle karşılaşp karşılaşmamak) gündelik olaylar yaşamlarımızı bam başka rotalara sokabilir’ mesajını vermektedir. Tercihlerle ya da tesadüflerle ortaya çıkan bu öyküler, birbiriyle bağlantısız göründükleri için film içerisinde ayrı epizotlar gibi durmaktadırlar. Kieslowski, tek bir film içerisinde, kendi giriş-gelişme ve sonucu olan üç farklı öykü anlatmaktadır. Bunlar, eksiltmeyi ve alan dışında bırakmayı büyük oranda klasik anlatının normlarına uygun olarak yaptıkları için ortaya, klasik kesinliğe ve tekilliğe sahip üç ayrı tümleyen kronotop çıkmaktadır.

Görüldüğü gibi aynı anlatı içerisinde farklı öyküleri birleştiren ve buna bağlı olarak da birden çok tümleyen kronotopa sahip olan en radikal örnekler yine 1950’ler sonrası modernist sinemasına aittir. Çünkü Kurosawa, Welles ya da Kieslowski yaptıkları filmler ile ana akımın dışında ve sanat sinemasının kapsamında olsalar da Resnais, Robbe-Grillet ve Duras gibi bir kopuş gerçekleştirmeyi tercih etmemişlerdir. Bu nedenle onların filmlerinde geleneksel ve tekil tümleyen kronotopun farklı varyasyonları mevcutken, *Geçen Yıl Marienbad*’da’nın görünmeyene terk ettiği uzay-

zamanı, tıpkı öyküsü gibi sıfırla sonsuzluk arasında gidip gelen bir belirsizliğe sahiptir. Çünkü bu tür uç zaman-uzamsal muğlaklıklar, aslen modernist sinemanın özelliklerindendir. Ancak bunun anlamı, belirsizliğin tüm modernist yapımlarda bu kadar radikal bir tarzda uygulandığı anlamına gelmez. Antonioni'nin, Bergman'ın, Fellini'nin ya da Godard'ın çoğu filminde görebileceğimiz gibi, açıklama eksikliğinden, nedensel bağlantıların zayıflığından ya da tanımlanmamış boşluklardan kaynaklanan kısmi belirsizlikler aslında çok daha yaygındır.

Histoire(s) du Cinéma'nın *Toutes Les Histoires* (1989) adlı bölümünde anlatıcı, “[B]ir şeyi her yönüyle göstermeyin. Kendiniz için bir belirsizlik payı çıkartın” diyerek konuya girer. Godard'ın sinema tarihini kendi parçalı kurgu anlayışıyla ve tamamen kişisel bir bakışla ele aldığı sıra dışı belgeselinin girişindeki bu ifade, modernist sinemanın belirsizliğe düşkünlüğünün arkasındaki düşüncenin bir yönünü açıklarken başka bir yönünü eksik bırakmaktadır. Çünkü çağdaş sanatın belirsizliği sadece yaratıcının düşünce dünyasına ait bir gizem oluşturmakla kalmaz, alımlayıcıya da belirli bir hareket alanı sağlar. Örneğin resim sanatı özelinde; figüratif anlayışın mutlak mimesisinden kaçarak konturlarını bulanıklaştıran izlenimcilerde ya da klasik perspektifin dayatmacı tek yön anlayışını terk edip çoğul bir bakış sağlayan kübistlerde alımlayıcıya tanınan bu özgürlüğün izleri görülür. Konturların ya da bakış yönünün muğlak olması, resimlere bakan kişilerin bu yapıtlarla kendi öznel imge dünyaları arasında daha kolay bağ kurmalarını ya da onlara dair kendi yorumlarını daha rahat geliştirmelerini sağlamaktadır. Eco, “çağdaş resim sanatının belirgin bir niteliği” olarak gördüğü “şekilsizlik (*informel*) poetikası”nın bu yönünü şöyle açıklar:

Bir yorum olanakları ‘alanı’, temelli bir belirlenimsizlikle donanmış bir uyarılar burcu oluşturduğu için, durmadan değişen bir dizi ‘okuma’ önerdiği için, son olarak karşılıklı çeşitli bağıntılara yatkın olan bir öğeler burcu olarak yapılanmış olduğu için, şekilsiz gerçekten ‘açık’tır. Bütün bunlar, ressamın şekilsizi Webern sonrası müzik yapılarına ve İtalya’da *Novissimi* denilen, ayrıca şekilsiz diye tanımlanmaktan da çekinmeyen, o şiir anlayışına bağlama gereğini ortaya koyar (1992: 113).

Demek ki resmin formal şekilsizliği, sanat ve edebiyattaki daha genel bir belirsizlik eğiliminden ayrı düşünülemez. Bu durumda görsel kompozisyonda resim sanatıyla, anlatı kurulumunda edebiyatla ve dizimsellik bağlamında da müzikle etkileşim halinde olan sinemanın çağdaş kanadı bu belirsizlik ya da Eco'nun deyimiyle “şekilsizlik” stratejisini nasıl uygulamaktadır? Netlik noktasının kaybedildiği (alan derinliğinin tamamen yok edildiği) bulanık stillerle izlenimcilere, garip kamera açılarıyla kübistlere ya da kısa çekim parçalarının tamamen tesadüfî ve rastgele bir montajla birleştirilmesiyle serializm benzeri bazı *avantgarde* müzik türlerine özenilmiş olması beklenebilecek bir durumdur. Ancak baskın bir üslup olarak filmin tamamında bu tür stilistik şekilsizliklere ya da görüntü estetiğindeki adıyla “belirsiz uzamlar”¹⁰⁰ başvuran modernist film sayısı yok denecek kadar azdır. Elini yüzüne kapatmış Ada'nın (Holly Hunter) öznel bakışıyla açılan *Piyano*'da (*The Piano*, Jane Campion, 1993) olduğu gibi bir karakterin bakışının canlandırıldığı ve daha sonrasında karşı aç çekimle nedeni açıklanacak olan tekil çerçevelerde; *Tiksinti*'de (*Repulsion*, Roman Polanski, 1965) yapıldığı gibi geniş açılı lenslerle distorsiyona maruz bırakılan nevroitik sahnelerde ya da Antonioni'nin *Zabriskie Noktası*'nda (*Zabriskie Point*, 1970) olduğu gibi filmin giriş bölümlerinde görsel şekilsizliklerden faydalanılabilmektedir. Ancak bunlar yapımın bütününe kapsamamaktadır ve çoğunlukla da öyküsel bir gerekçeleri vardır. Bresson'un minimalist stilinde bile, garip ölçeklendirmeler kadrajı soyuta yaklaştırsa da tam bir şekilsizlik yaratmazlar. Nesnelerin ayırım çizgileri ve uzamsal konumları burada da belirgindir. Çünkü modernist filmde şekilsizlik ve belirsizlik, genellikle imgenin grafik yapısını değil de onun öyküsel bağlamını ve makro boyuttaki sentagmatik bağlantılarını (yani çekimler yerine sahnelerin ya da bölümlerin sırasını) kurcalayarak elde edilmektedir. Bunun bir nedeni, modernist sinemanın belirsizlik uygulamalarını resimden ya da müzikten ziyade romandan alması olabilir. Öyle ki,

¹⁰⁰ “İzleyiciler görseldeki objelerin gerçek boyutlarını ya da mekânsal ilişkilerini kestiremiyorsa bu, belirsiz uzamdır (*ambiguous space*)” (Block, 2008: 55).

resme ya da müziğe ait olan ‘şekilsizlikler’ bile (çoklu bakış açısı, bulanıklaştırma ya da düzensiz sıralama gibi) olay örgüsündeki uygulamalarla filme taşınmaktadır.

Örneğin Antonioni, görsel stilinde boş uzamların ağırlıkta olduğu garip geometrik kompozisyonlara yer verse de bunların bulanıklaşarak ya da optik distorsiyona¹⁰¹ uğrayarak belirsiz hale gelmesine çok nadiren izin verir. *Gece*’nin (*La Notte*, 1961) ya da *Zabriskie Noktası*’nın girişinde bazı müphem uzamlara yer vermiş veya *Batan Güneş*’in finalinde Paul Strand’ın fotoğraflarını anımsatan bazı soyut kadrajları kullanmış olsa da bunlar genellikle diegetik dayanağı (*Batan Güneş* hariç) olan örneklerdir. Mesela *Gece*’nin ön jeneriğinde, neye ait olduğu ilk bakışta hemen teşhis edilemeyen kayan görüntünün bir gökdelenin camındaki yansıma olduğunun anlaşılması uzun sürmez. Ama yönetmen aynı filmde, Lidia (Jeanne Moreau) ve Giovanni’nin (Marcello Mastroianni) birbirlerine karşı olan soğuk davranışlarının arkasındaki ilişki geçmişini açıklamakta bu kadar cömert değildir. Ölüm döşeğindeki ortak dostlarının yanında bile kitabından başka bir şey düşünmeyen Giovanni’nin, Lidia’nın duyarlılığıyla çelişen bencilliği ve vurdumduymazlığı bu mesafenin belirli bir bölümünü açıklasa da, ilişki geçmişine dair çoğu şey halen eksiktir. Açıktır ki Antonioni burada, Godard’ın değimiyle, ‘kendisi için belirsizlik payı’ bırakmıştır.

Açık sonun diğer kutuptaki muadili olarak değerlendirebileceğimiz ‘açık başlangıç’ Antonioni’nin *Macera* (*L'Avventura*, 1960), *Kızıl Çöl* (*Il Deserto Rosso*, 1964), *Batan Güneş*¹⁰² ve *Zabriskie Noktası* gibi filmlerinin de anlatısal karakteristiğidir. Geleneksel anlatının çatışma öncesi başlangıç durumunu betimlemek

¹⁰¹ Aşırı geniş aç lenslerin kullanılmasına bağlı olarak ortaya çıkan şekilsel bozulmalar.

¹⁰² Bu filmin ilk sahnelerine dair yapılan şu çözümleme doğrudan konuyla ilgilidir: “Antonioni’nin *Batan Güneş* (*L’eclisse* [Eclipse], 1962) filmi bir çiftin ayrılmasının son sahneleriyle başlar. Bir süre izleyici boşanmaya yol açan nedenleri öğrenmeye istek duyar, ancak kısa süre sonra onun beklentileri karşılanmaz. İzleyici olay örgüsünü daha anlaşılabilir hale getirebilecek bir enformasyonun olmadığını anlayacaktır. Claudia’nın öyküsünün bu bölümü bile sürmeyecek, bu nedenle onun geçmişiyle ilgili her türlü bilgi önemsiz hale gelecektir” (Kovács, 2010: 67)

için kullandığı serim kısmı bu filmlerde büyük oranda eksiktir. Ancak bunlar tam anlamıyla bir ‘*in medias res*’ de değildirler. Çünkü Antonioni *Yolcu*’da (*Professione: Reporter*, 1975) kullandığı, olaylara ortadan girip geçmişe dair boşlukları ilerleyen bölümlerde bir yapboz mantığıyla yavaş yavaş doldurma yöntemine *Gece*’de, *Kızıl Çöl*’de, *Batan Güneş*’te ya da *Macera*’da başvurmamıştır. Bunun sonucu olarak, tüm müphemliklerin zamanla giderileceği şeklindeki klasik seyirci beklentisi, İtalyan yönetmenin bu en modernist işlerinde tam olarak karşılanmaz. Öykünün, anlatı zamanı akmaya başlamadan önceki birçok kısmı seyircinin imgeleminde canlandırılmak ve alternatif tümleyen kronotopların oluşturduğu çoklu evrende yorumlanmak zorundadır. İzleyiciler karakterlerin davranışını, öykünün genel akışını ya da ele alınan tarihsel olayları (mesela *Zabriskie Noktası* için Amerikan’daki muhalif öğrenci hareketleri) göz önünde bulundurarak jenerik öncesi için tahminde bulanabilirler ama bu tahmineler hiçbir zaman serim (tanıtım) kısmını eksiksiz gerçekleştiren klasik anlatılı filmlerindeki gibi tekil ve kesin değildir. Çünkü Antonioni, filmlerinin birçok katmanında kesin yargılardan ve cevaplardan özellikle kaçınır. “İzleyicinin, karakterlerin arka planını düşleyebileceği, aktörlerin boş bir uzamda durduğu bir film yapmak” (Samuels ile söyleşide Antonioni, 1992: 18) arzusundaki sanatçının böyle bir yol seçmiş olması doğaldır. O yüzden Antonioni filmlerinde belirsizlik, sadece tümleyen kronotopu ilgilendiren bir olgu değildir. Yönetmen mizansene dair muğlaklıkları kullanmayı da sever. Örneğin *Gece*’de, Giovanni’nin hastanedeki histerik kadınla ilişkiye girmeyi gerçekten arzulayıp arzulamadığı (tüm olaylar görünür uzay-zamanda gerçekleşmesine rağmen) Mastroianni’nin usta oyunculuğuyla maskelenir.

Antonioni’nin filmlerindeki tek belirsizlik kaynağının eksik göstermek (ya da hiç göstermemek) olmadığıyla ilgili başka mizansen örnekleri de bulunabilir. Karakterlerin ifadesize yakın bir belirsizlikle canlandırılması, Amerikalı oyuncuların ağırlıkta olduğu *Yolcu* ve *Zabriskie Noktası* dışındaki filmlerin genel sahneleme

politikası gibidir. Ya da enformatik olarak doyurucu mizansenler yerine, boşluğun vurgulandığı garip kadrajların tercih edilmesi de yine ‘görünür belirsizliğe’ bağlanabilir. Ama içerisi ile dışarısı arasındaki bilgi temelli ters ilişki göz önünde bulundurulduğunda, bu durumun zaten ister istemez tümleyen kronotopu güçlendireceği açıktır. Eğer filmin görünür uzay-zamanındaki enformasyonla ilgili çok tasarruflu davranılıyorsa bu durum görünmeyi genişletecektir. Diğer taraftan Antonioni’nin ‘gösterilmeyen’e dair özel bir ilgisinin olduğu da bilinmektedir. Örneğin *Cinayeti Gördüm*’de temel izlek, gerçeklik ve görüntü arasındaki ilişkinin tutarsızlığıyla ve hakikatin belki de göremediğimiz ya da bize gösterilmeyen yerlerde bulunduğuyla ilgilidir. ‘Saklamanın İdeolojisi’ başlığında çözümlenecek olan *Batan Güneş*’deki bir sahne ise bu konuda çok daha doğrudan göndermeler içermektedir. Ama Bonitzer’e “Antonioni, alan-dışı demektir” (2006: 67) sözünü söyleten şey, felsefi ya da ideolojik içeriğin bu şekilde tümleyen kronotop üzerinden kuruluyor olmasının çok ötesindedir. Burada, içeriğiyle-biçimiyle ve temasıyla-stiliyle, bir bütün olarak görünen ve görünmeyen diyalektiğinde ilerleyen bir sinema anlayışı kastedilmektedir. Bu ilişki, ‘Antonioni muğlaklığı’ ile tümleyen kronotop arasındaki bağlantının kaçınılmazlığının da bir kanıtı gibidir.

Antonioni muğlaklığı, olayları ve mekanları tamamen zihinsel bir kayganlık üzerine kuran Yeni Roman esinli Resnais belirsizliğine kıyasla daha ortodokstur. Çünkü onun sinemasının kökenlerinde, Yeni Romanın değil Yeni Gerçekçiliğin ya da “Flaubert tarzı gerçekçiliğin” (Nowell-Smith, 2011: 316) kalıntıları vardır. Bu nedenle Antonioni, gündelik gerçeklikten tamamen kopmaz. Ama bu, ekonomi ve sınıflı toplum temelli somut sorunlarla boğuşan fakirlerin değil, çağdaş yabancılaşmanın getirdiği varoluşsal problemlerle uğraşan üst orta sınıfın gündeliğidir. Dramatik çatışmanın fizikselden soyuta doğru yaptığı bu kayış, ister istemez anlatısal ve görsel biçemi de daha sofistike ve belirsiz hale sokmaktadır. Yeni Gerçekçiliğin zaman zaman didaktizme ve

melodrama kaçan doğrudanlığı, Antonioni’de yerini öznel gerçekliğe ve esnek bir gözleme bırakır. Rossellini ve De Sica gibi arkadaşlarının “gevşettiği”¹⁰³ klasik anlatıyı böylece o tamamen terk eder. Yönetmenin bu tercihiyle ilgili ‘Gramscici pedagojiden’¹⁰⁴ İtalyan toplumunun artan refah seviyesine ya da çağdaş agnostisizmden¹⁰⁵ değişen toplumsal önceliklere varıncaya dek çok başka zeminlerde ilgi çekici tartışmalar yürütülebilir. Ama burada bizi ilgilendiren, kesin yargıdan kaçınan ve belirsizliğe dayanan bu sinema anlayışının tümleyen kronotopun çoğaltımına nasıl katkıda bulunduğu, ya da ondan nasıl beslendiğidir.

Görünmeyen ile belirsiz olanın Antonioni sinemasında aynı anda bu derece ön plana çıkması, tek taraflı faydalanmalardan ziyade simbiyotik bir ilişkiyi işaret eder gibidir: Tümleyen kronotop güçlüdür çünkü kesinliğe dönük mutlak enformasyondan kaçınılır; belirsizlik hakimdir çünkü diegetik evrenin çoğu bileşeni dışarıdadır. Tümleyen kronotopun bu şekilde, belirsizlikle birlikte güçlenmesi ise onu genişletmekten ya da dönüştürmekten ziyade çoğaltır. Girişteki, yani serim kısmındaki boşlukların bu çoğaltımı nasıl yaptığı yukarıda tartışılmıştı. Çoğu Antonioni filminin aynı zamanda açık uçlu sonun radikal örnekleri olması ise anlatının diğer ucunda da çoğaltıma neden olmaktadır. Örneğin *Batan Güneş*, ‘açık uçlu’ tanımlamasının bile yetersiz kalacağı bir muğlaklıkla biter. Yönetmen burada, her hangi bir finale (açık ya da kapalı) ulaşmaktan özellikle kaçınır gibidir. Daha önce karakterlerle birlikte görülen çoğu mekan, şimdi ıssızlaşmış ve neredeyse tüm yaşam belirtisinden arındırılarak soyuta yaklaştırılmıştır. Antonioni’nin boşluklarla yüklü garip geometrik kadrajları bu kez, hiçliğe yaklaşan bir ‘tutulma’ anının anlamsızlığını yansıtır gibidir. Bu final “açık bir şekilde Sartreci hiçliği gösterir” (Kovács, 2010: 98). Ya da, Bonitzer’in daha özlü

¹⁰³ “Yeni-Gerçekçilik yalnızca klasik anlatımı gevşetti” (Kovács, 2010: 62).

¹⁰⁴ Seyirciye kesin reçeteler sunan ve onlara ne düşünmesi gerektiğini dikta eden dayatmacı üslubun (savunulan şey doğru bile olsa) terkedilmesi gerektiğini düşünen Gramsci’nin öğretisiyle, Antonioni sineması arasındaki ilişkiyi Nochimson tartışmaktadır (2012: 181).

¹⁰⁵ “Antonioni radikal bir bilinemezcidir” (Nowell-Smith, 2011: 311).

söylemiyle, “son bobin bir hiçbir bobinidir” (2006: 67) ve yine sıfır ile sonsuz arasındaki o ters ilişki gereği çerçevedeki bu hiçlik dış uzamı sonsuz çoğaltıma maruz bırakır. Ancak ortaya çıkan sonsuzluk bu kez, sadece filmin karakterlerinin akıbetiyle ilgili olmayıp; kendine, çevresine ve duygularına yabancılaşmış modern insanın geleceğine dair bir belirsizlikten de beslenmektedir.

Ele alınan temayla uyumlu olan bu muğlak finali Nowell-Smith genel biçimsel yaklaşımla şöyle ilişkilendirir: “Antonioni'nin bu sekansta kullandığı gibi hayli seçici ve eksiltili montajın bütün sinema teknikleri arasında en öznel olanlarından biri olduğu unutulmamalıdır” (2011: 316). Yani Nowell-Smith'e göre sahnedeki gizemin arkasındaki en önemli biçimsel araç eksiltinin oldukça kişisel bir kullanımıdır. Gerçekten de yönetmen, alışılmışın dışında bir yaklaşımla, karakterlerin bulunmadığı sahneleri değil, onların görüldüğü kadrajları dışarıda bırakmıştır. Diğer taraftan bu biçim, olayları mekan değil karakter merkezli takip eden seyirci için önemli bir belirsizlik kaynağıdır da aynı zamanda. Dramatik yapının konvansiyonel beklentileri Vittoria (Monica Vitti) ile Piero (Alain Delon) arasındaki ilişkinin devam ettirilmesini ve bir sonuca bağlanmasını gerektirirken bu yeni durumda elde olan tek şey bir avuç boş uzamdır. Yönetmen böylece, insanları çerçevenin bir köşesine sıkıştırıp ölü doğayı (natürmort) ön plana çıkarttığı kadraj politikasını anlatısal düzenlenişe ve montaj masasına da taşımıştır. Bu ise dış uzamı çoğaltmanın dışında başka bir şekilde daha etkilemiştir.

Boş uzamlarla, muğlak sonlarla ve eksik enformasyonla tümleyen kronotopun sadece çoğaltılmayıp, aynı zamanda ‘ters eksilti’yle ve sıra dışı kadrajlarla dönüşüme uğratılması sadece *Batan Güneş*’le ya da sadece Antonioni sinemasıyla sınırlı değildir aslında. Modernist sinemanın, Antonioni’nin de bir ucundan dahil olduğu soyutlamacı kanadı, kullandıkları anlatısal ve stilistik teknikler ile tümleyen kronotop üzerinde

yıkıcılıkla ya da çoğaltımla açıklanamayacak üçüncü tip bir etkide daha bulunurlar. Bu, bazen genişleten, kimi zaman da tamamen dönüştüren bir etkidir.

c. Genişletici/Dönüştürücü Etki

Modernist sanatın genel anlamıyla üç temel niteliği (kendini yansıtma, öznellik ve soyutlama [Kovács, 2010: 216]) vardı ve daha önceki iki etkiden birisi (yıkıcı) ‘kendini yansıtma’ ile, diğeri (çoğaltıcı) ise ‘öznellik’ ile daha yakından ilgiliydi. Bu durumda ‘genişletici/dönüştürücü’ etkinin de bu üç temel nitelikten soyutlamaya daha yakın olduğunu düşünebiliriz. Zaten yabancılaşmaya, modern bireye ve ilişkilere getirdiği bireysel yorumla öznelliğe; finaldeki boş uzamlarıyla da soyutlamaya yakın duran *Batan Güneş*’in her iki başlığa birden malzeme vermiş olması da bu yüzdendir. Gerçekten de, söz konusu finaldeki soyut düşüncelerin ortaya çıkışında kullanılan sinematografik üslup, tümleyen kronotopun nasıl dönüşebileceğine dair ‘somut’ veriler sunmaktadır. Çünkü Antonioni bu soyutluğu, hareket-imgenin ana malzemesini oluşturan eylemleri dışarıda tutup, standart kurguda atılması gereken durağan imgeleri kadrajına ve temel kronotopuna alarak elde etmiştir. Ama bu, *Batan Güneş*’in tamamen ölü ve gereksiz uzay-zaman parçalarıyla sonlandığı anlamına gelmez. Metz’in de belirttiği gibi bir filmde görülen boşluklar ve eylemsiz sahneler ölü an olarak değerlendirilemez. Gerçekte senaristin, yönetmenin ya da kurgucunun ölü olarak kabul ettiği kronotop parçaları zaten dışarıda bırakılmıştır. Metz bunu, yine Antonioni örneğiyle şöyle açıklar:

Ölü anların yazgısı filmin ortaya çıkmasından önce dekupaj ve kurgu aşamalarında belli olmaktadır. Yönetmen ölü anlar olarak gördüğü bütün parçaları filminden çıkartıp atmakta ve dolayısıyla seyirci bunları izleyememektedir. Çünkü yaşamdan bir farkı olmayan bir filmin yaşama şansı yoktur. Yönetmenin filmine yerleştirdiği bütün anlar onun için yaşayan anlardır. Sinema açısından çok özgün bir şey olan Antonioni’ci yaklaşım yaşamda ölü olan ya da olmayan anları yeni bir şekilde algılama biçimidir yoksa filmsel açıdan ölmüş bir anın kesinlikle estetize edilmesi değildir. Burada yenilik sinematografik olmaktan çok ideolojiktir. Antonioni’nin çağdaş bir yönetmen olması kullandığı “dilyetisinden” değil filmlerinde yer verdiği insani tözden kaynaklanmaktadır. Bu yönetmen bize yaşamdaki anlamsız anların

anlamını göstermeye çalışmaktadır. Filme yerleştirilen ölü an bir anlam kazanarak yeniden doğmaktadır (2012: 173-174).

Yani burada farkı yaratan şey ölü anlara yer verilmesi değil, bu ölü anlardan ne anlaşıldığıdır. Anlatı sineması için pek bir şey ifade etmeyen ‘öykü bağlamı dışındaki durağanlık’¹⁰⁶, eylemin ufak titreşimlere indirgendiği sahnelerin soyut düşünceler yaratmadaki gücüne inanan Tarkovski, Bergman, Ozu, Antonioni, Bresson ya da daha yeni kuşak olanlardan Angelopoulos, Tarr, Ming-Liang Tsai ve Carlos Reygadas gibi sinemacıların baskın imge stratejisini oluşturabilmektedir. Hareketten ziyade zamansal dinginliğe dikkat çeken ve dolayısıyla da hareket-imge yerine zaman-imgenin farklı türlerini üreten bu isimler, atıl ve ölü ana yaklaşımlarıyla tümleyen kronotopu da dönüşüme uğratmaktadır. Gösteri ya da atraksiyonlar sineması için çok değerli olan büyük eylem sahneleri (kovalamaca, savaş, kavga, fiziksel şiddet, çatışma, burlesk gösteriler, danslar vb.), zaman-imge sanatçılarının elinde ya törpülenmekte veya tamamen dışarı atılmaktadır. Örneğin Tatar istilasının önemli bir yer tuttuğu *Andrey Rublev*’de (Andrey Tarkovski, 1966) savaş sahneleri kitlesel aksiyonu ve eril bir gururu yansıtmaktan ziyade insani dramı ön plana çıkartacak şekilde kurgulanmıştır. Tarkovski, savaşın merkezde olduğu diğer filmi *İvan’ın Çocukluğu*’nda da (*Ivanovo Detstvo*, 1962) benzer bir strateji izler ve çatışma sahnelerini olabilecek en düşük dozda ve sürede tutar. Benzer bir stratejiyi Angelopoulos da devam ettirir ve *Kumpanya* (*O Thiasos*, 1975) gibi savaş dönemi filmlerinde bile savaşın kendisini büyük oranda dışarıda bırakır. Bergman ise ya *Yedinci Mühür*’de (*Det Sjunde Inseplet*, Ingmar Bergman, 1957) olduğu gibi öyküyü savaşın bittiği yerden başlatarak, ya *Sessizlik*’teki (*Tystnaden*, 1963) gibi tüm savaşı tümleyen kronotopta bırakarak ya da *Utanç*’ta (*Skammen*, 1968) yaptığı gibi çatışmaların sadece karakterlerin yaşamlarındaki belirli yansımalarına değinerek aksiyondan kaçınıp durağanlığını korur. Bresson da,

¹⁰⁶ Burada salt durağanlık yerine böyle bir tamlamanın kullanılmasının nedeni, anlatı sinemasının da özel öyküsel durumlar (gerilim, bekleyiş, duygusal yoğunlaşma vb.) için dingin ve sessiz sahnelerden faydalanıyor olmasıdır.

“[C]inayet, intihar gibi bireysel hayatı sonlandıran nihai olaylar”ı asla göstermez (Baker, 2011: 101). Onları minimalist kadrajıyla ve aşırı eksilteli montajıyla dışarıda bırakır. Antonioni, Ozu ve Tarr ise bu konuda daha seçici davranırlar ve fiziksel çatışmaya sahip öykülerden neredeyse tamamen kaçınırlar.

Bu örnekler, ölü zaman anlayışına ve aksiyon ile dinginlik arasındaki kronotopsal değişime dair çok kaba bir harita sunmaktadır. Şiddeti, aksiyonu ya da en iyi ihtimalle sinematik hareketi göstermek için her türlü öyküsel bahaneyi kullanan filmler ile yoğunlaşmış (ya da Deleuzeyen tabirle “kristalleşmiş”) anların peşinde olan sinemacıların eserleri arasında bir fark olduğu bellidir. Ama bu durum, söz konusu yönetmenlerin tümleyen kronotopu sadece kaba aksiyondan kaçınarak dönüştürdüğü anlamına gelmez. Yukarıda Metz’in de vurguladığı gibi bu durum basit biçimsel tercihlerle değil, doğrudan “insani töze” yaklaşımla ve ontolojik boyuttaki düşünce farklılıklarıyla ilgilidir. Çünkü bir tarafta sadece duyuşal-motor durumları üreten klasik hareket şeması varken; diğer tarafta, sabit çekimin gücünü yeniden keşfederek ve öklid uzamı bile aşarak hodolojik (sinirsel) boyutta işleyebilen kristalleşmiş bir anlatım vardır (Deleuze, 1997: 128). O yüzden kronotopsal değişim de, sinematik tefekkür için gerekli olan dinginliğin ortaya çıkması için başvurulmuş yöntemlerin doğal bir sonucu olmasının yanında, kristalleşmiş anlatımın talep ettiği zihinsel süreci de hazırlar. Tarkovski’nin, klasik montaj sinemasına karşı argümanlarını ortaya koyarken ve kendi film-zaman anlayışını savunurken sarf ettiği şu sözler tam da tümleyen kronotopun zihinsel sürece yaptığı bu katkıyla ilgilidir:

Peki ama bir planın zamanı nasıl sezilebilir? Görünür olanın ardında belli, anlamlı bir hakikat sezilebiliyorsa planın zamanı da sezilebilir. Yani, bu planda gördüklerimiz, burada görsel olarak canlandırılmış olanla yetinmeyerek bu planın ötesinde sınırsızca genişleyen bir şeye değindiğinde, yaşamın bizzat kendisine işaret ettiğinde, zaman da açıkça sezilebilir bir hale gelir. Bu, aynen, daha önce de söylediğimiz, görüntünün sınırsızlığına benzer. Sinema, aslında olduğundan daha fazlasıdır (tabii eğer söz konusu olan tam anlamıyla hakiki bir filmse). (Tarkovski, 2000: 137)

O halde tümleyen kronotop, kaba ve dünyevi hareketi soğurduğu kadar, aşkın bir öteye, yani bir tür sinematik maveraya ev sahipliği yaparak da kendi hakikatinin peşindeki yönetmenlerin sinemasına katkıda bulunur. O nedenle, pragmatist Amerikan sinemasının ya da materyalist Rus montaj ekolünün çerçeve dışını kullanımı ile, bir tür imge ötesi tefekkürün peşinde olan Tarkovski'nin, Ozu'nun, Bresson'un ve hatta Bergman ve Antonioni'nin (çünkü bu tefekkür sadece uhrevi değildir) tümleyen kronotopa yaklaşımları arasında neredeyse ontolojik seviyede farklar vardır. Klasik anlatı ve montaj sineması, dış uzay-zamanı sadece öykünün görünmeyen ya da zorunlu olarak dışarıda bırakılan bölümleri olarak tasarlarken, bu isimler oraya çok farklı anlamlar yüklerler. Tümleyen kronotop ilkinde anlatsal ya da retorik bir araçken ikincisinde ulaşmak istenen zihinsel ereğin temel mekanı haline gelir.

Böyle bir fark, yukarıda, çerçeve dışının ayrı ve tekil olarak ele alındığı bölümde Deleuze referansı ile tartışılmıştı. Hatırlanacağı gibi alan dışını kameranın uzamda yaptığı somut seçme işlemiyle açıklayan Burch'un tanımını yetersiz bulan Deleuze, bundan başka ikinci bir dışın varlığından daha bahsetmekteydi. Burch'un bahsettiği "görelî"den farklı olan bu "mutlak" dış, "artık bir küme olmadığı gibi görünenin düzenine de ait olmayan, evrenin bütününe içkin bir süreye" açılmaktaydı (Deleuze, 2014: 32). Her ne kadar Deleuze bu mutlak alan dışını çerçeve içinde çerçevelerle (dekadraj) iyice kapatılmış ve fiziksel dışla olan bağı zayıflatılmış kadrajlar için kullanmış olsa da, "planın ötesinde sınırsızca genişleyen bir şeye" (Tarkovski, 2000: 137) dikkat çekmek isteyen tüm sinemacıların bu mutlağın peşinde olduğu söylenebilir. Ama dekadraj vurgusu yine de yol göstericidir. Kavramlaştırmayı, sınırlı ve grafiksel bir 'çerçeve içi çerçeve' tartışmasından sıyrıp, zamansal dizilimde de fiziksel dışla (yani zorunlu neden-sonuç zinciriyle) bağı koparılmaya çalışılan kronotoplara uyarlıysak, soyutlamacı yaklaşımın tüm sinematik uygulamalarını tartışmaya dahil etmiş oluruz. *Batan Güneş*'in finali gibi, *İzcürücü*'nün (*Stalker*, Andrey Tarkovski,

1979) ‘bölge’ sahneleri ya da *Ayna*’nın (*Zerkalo*, Andrey Tarkovski, 1975) geçmişe dönük meditasyonları da bu zaman-mekânsal soyutlamanın en yerinde örneklerini içerir. Çoğu filmde Tarkovski, ‘yastık çekimleri’nde Ozu ve bazı özel sahnelerde Antonioni, mizansen unsurlarıyla yapılan ek çerçevelerle birlikte, anlatısal nedenselliğin çok zayıf olduğu kurgu anlayışlarıyla da imgelerini dünyevilikten yalıtırlar. Kapıların, pencerelerin ya da duvarların iyice kapattığı kompozisyonlar çerçeve dışıyla olan uzamsal bağları zayıflatırken, öyküsel nedenselliği neredeyse yok sayan montaj anomalileri de çekimler arasındaki ardışıklık ilişkilerini anlamsız hale getirir. Böylece fiziksel dışarıyla bağlantıyı sağlayan “ip” her taraftan inceltir. Ama bu güçsüzleştirme hiçbir zaman tam bir yalıtılmışlık sağlamaz. Bunun yerine, Deleuze’den de bilindiği gibi, “ip ne denli ince olursa, süre sistemde o denli örümcek gibi aşağıya inecek ve çerçeve dışı da hiçbir zaman bütünüyle kapalı olmayan sisteme, mekânsallığın ötesini ve tinsel olanı dahil etmek olan diğer işlevini o denli iyi yerine getirecektir” (Deleuze, 2014: 33). Yani ip, başkalaşmış ve dönüşmüş olan bir kronotopa bağlanacaktır. Ama onu başkalaştıran tek uygulama bu değildir. Ardışık nedenselliğin motive etmediği dekadrajlar kadar eksilti düzensizliği de, başka bir şekilde de olsa, tümleyen kronotopu dönüştürür.

Çekimler arası nedenselliğin zayıf olması ile eksiltinin aşırılığı (ya da düzensizliği) birbirine çok benzer şeyler gibi görünebilir. Gerçekten de her iki durum da, olay örgüsünde meydana getirdikleri bozulmalardan dolayı Bordwell’in “parametrik anlatım”¹⁰⁷ kategorisine gayet uygundur. Ancak bu bozulmanın meydana geliş şekli bakımından aralarında ufak bir fark vardır. Birisinde (zayıf nedensellik) çizgisel ve kronolojik bir öykünün varlığı neredeyse tamamen görmezden gelinirken, diğerinde

¹⁰⁷ “Parametrik olay örgüsü (*syuzhet*), biçimsel bozulmalarla ayırt edilebilir. Belirtilerden biri eksiltideki anormalliktir. Öyle ki, nedenler ve etkiler ortadan kaldırılabilir, temel sahneler atlanabilir ve aşırı zaman sıçramaları olabilir” (Bordwell, 1985: 288)

(eksilti düzensizliği) makul bir çizgisel anlatı pek de makul olmayan¹⁰⁸ boşluklarla aktarılır. İlk duruma örnek olarak *Geçen Yıl Marienbad*'da ve *Ayna* verilebilir. İkincisinin en yerinde örnekleri ise Bresson'a aittir.

Bresson, tıpkı filmleri gibi özlü ve ekonomik bir dile sahip olan kısa ama yoğun notlarında şöyle der: “Ekleyerek değil, çıkartarak yaratılır” (2012: 53). Bu cümlemin hem retorikliği hem de içeriği yazarının sinemasını nerdeyse bire bir yansıtır. Retoriksel açıdan benzerdir çünkü çok az gönderen kullanarak çok şey anlatmaktadır. İçerik olarak da açıklayıcıdır çünkü onun filmleri gerçekten de ‘çıkartarak’ inşaa edilmiştir. Çıkartmak; yani eksiltmek ve alan dışında bırakmak, onun sanatındaki tutumluluğun ve tinsel sadeliğin arkasındaki en önemli araçlardır. Kovács’ın da belirttiği gibi “ekran dışı alanın yaygın kullanımı” ve “üst düzeyde eksilteli anlatı”, oyuncu yönetimindeki sadelikle birlikte Bresson’un minimalist stilini oluştururlar (2010: 150). Kimileri bunu, görüntü konusundaki bir yetersizliğe bağlasa da¹⁰⁹, çoğu Bresson hayranı için onun sadeliğinde Hemingway’in ‘buzdağının vakarı’¹¹⁰ dediği şeye benzer bir bilgelik vardır. En önemli hayranlarından birinin de dediği gibi “Bresson, sinemada, önceden kuramsal olarak belirlediği tasarımı sanatsal pratiğiyle tam bir uyum içinde gerçekleştiren yegane insandır” (Tarkovski, 2000: 112). Yani “ne yaptığını ve niye yaptığını kesin olarak bilmektedir” (Schrader, 2008: 73). O nedenle burada, bilmemekten ya da yetersizlikten kaynaklanan bir geçiştirme değil, aksine, sadeliğin etkisine inanan ve azla anlatabilmenin önemini farkında olan bir bilinçlilik söz konusudur. İzleme sırasında kopmalara ve buna bağlı olarak da parçalı bir görünüme neden olansa bu bilincin zaman

¹⁰⁸ Buradaki ‘makullük’ ya da ‘makul dışılık’ ifadeleri klasik anlatının normları temel alınarak kullanılmıştır.

¹⁰⁹ Antonioni ile ilgili kitabının sunuş yazısında Cardullo; Bresson’un “görüntü konusundaki aşırı zayıflığı”ndan, “olay açısından yetersizliği”nden, “algılama sıkıntısı ve işi dolaylı söz ve davranışlarla götürmeye çalışmasında”n bahseder (2011: XXIV).

¹¹⁰ Hemingway’e göre, bir şeyleri bilmediğinden dolayı eserine koymayan kişi sadece boşluklar bırakırken, ele aldığı konuya hakim olduğu halde bazı şeyleri kasıtlı olarak saklayan sanatçının eserleri buz dağına benzer. Çünkü “buz dağının hareketindeki vakar yalnızca sekizde birinin suyun üzerinde olmasından kaynaklanır” (2015: 53).

zaman alışıldık alımlama deneyimlerini aşmasıdır. Seyircinin neyi ne kadar takip edebileceğini incelikli bir şekilde hesaplayan ana akım eksiltmecilerin (mesela Ernst Lubitsch'in) aksine Bresson, öykünün ıskalanabilmesi pahasına büyük boşluklardan taviz vermemektedir. Mesela Mouchette'in (Nadine Nortier) ayağındaki eski ayakkabılar bir süre sonra yenilerle yer değiştirdiğinde, bunları ona sarhoş babasının aldığını anlamak için söz konusu sahnenin öncesine ve sonrasına yerleştirilen farklı noktaları birleştirmek gerekmektedir. Bunlardan herhangi biri kaçırıldığında (ki filmin, yüzleri açıkça göstermekten imtina eden garip ölçeklendirmeleri buna gayet yatkındır) yeni ayakkabılar ve genç kızın bu ayakkabıları neden çamura buladığı bir muamma olarak kalacaktır.

Yönetmenin olgunluk dönemi işlerinden olan *Mouchette* (1967), 'çıkartıcı' üslubun en ileri düzey uygulamalarını içerir. Bresson, önceki filmlerinde de tümleyen kronotopun sunduğu anlatı imkanlarını yaratıcı bir şekilde kullanmıştır. Ama bunlar daha anlaşılabilir. Örneğin *Bir İdam Mahkumu Kaçtı*'da (*Un Condamné à Mort S'est Échappé Ou Le Vent Souffle Où Il Veut*, 1956), Burch'ün de (1982: 26) alan dışı ve boş uzam kullanımı bağlamında analiz ettiği sahnede filmin kahramanı Fontaine (François Leterrier), firar girişimini başarılı bir şekilde sonlandırabilmek için nöbetçi askeri öldürmek zorunda kalır. Mahkum, kendi el yapımı ipiyle askerin bulunduğu yere indikten sonra kamera sabit bir göğüs planda onu çeker. İç sesi sayesinde yaşadığı heyecana şahit olduğumuz Fontaine nihayet hamlesini yapıp çerçeveden kaybolduğunda kamera halen onun biraz önce yaslandığı boş duvarı çekmeye devam etmektedir. Bresson, herhangi bir kesmeyle ya da kamera hareketiyle Fontaine'i takip etmek yerine, boşluğu korur ve tüm olayı tümleyen kronotopta bırakır. Benzer bir şeyi filmin girişinde de yapmıştır. Genç adam cezaevine götürülürken de başarısız bir firar girişiminde bulunmuştur ve yönetmen bu sahnede de tüm aksiyonu dışarıda bırakıp onun arabada bıraktığı boşluğunu çekmiştir.

Yankesici (*Pickpocket*, 1959), *Rastgele Balthazar* (*Au hasard Balthazar*, 1966), *Mouchette* ve *Yumuşak Bir Kadın* (*Une Femme Douce*, 1969) gibi sonraki filmlerinde Bresson, öykünün dışarıda bırakılan kısımlarını iyice artırır. Öyle ki, *Mouchette*'deki örnekte de görüldüğü gibi, anlatının nedensel akışının takibi bile zaman zaman sekteye uğrayacak noktaya gelir. Bu yönüyle değerlendirildiğinde Bresson için tam bir 'tümleyen kronotop yönetmeni' demek abartılı olmayacaktır. Çünkü o, anlatılarını yavaş yavaş dışarıya taşıyarak, *Para*'ya (*L'Argent*, 1983) kadar olan neredeyse her yeni filminde tümleyen kronotopu biraz daha genişletmiş ve kimi zaman bu genişletmeyi anlaşılabilirlik eşiğini geçene kadar devam ettirmiştir. Ama sanatçının bu eşiği geçmedeki amacının, Resnais ve Robbe-Grillet'in yarattığına benzer bir muğlaklık olduğunu iddia edemeyiz. Yönetmen, çoğu uyarlama olan öykülerinin doğrusal akışına genellikle sadık kalmıştır. Ayrıca *Bir İdam Mahkumu Kaçtı*, *Bir Taşra Papazının Güncesi* (*Journal D'un Curé De Campagne*, 1951) ve *Yankesici*'de iç ses kullanımıyla da görüntüleri desteklemiştir (bu yönüyle de *Geçen Yıl Marienbad'da*'dan farklıdır). Bresson, Sontag'ın da belirttiği gibi, "söylemek istediği şeyi tam olarak ifade eden ve buna uyan bir biçim geliştirmiş"tir (2015: 239) aslında. O nedenle bu 'çıkarmacı' üslubu, entelektüel zorlamalarla ya da modernist muğlaklıklarla ilişkilendirmek yanlış olur. Yönetmenin görünmeyene ve sadeliğe olan düşkünlüğünün motivasyonu başka bir yerde saklıdır.

Bu konuyu, onun jansenist harekete mensup inançlı bir Hristiyan olmasına ve ruhani arayışına bağlayan benzer tartışmalar olagelmiştir. Yönetmenin filmlerindeki gündelik olanı Bizans sanatındaki "yüzey-estetigi"yle ilişkilendirerek "aşkın üslubun" izlerini arayan Schrader'ın çalışması bunlardan biridir. Schrader'a göre Bresson, gerçek yaşamdan aldığı malzemeyi "Aşkının ham maddesi" olarak kullanır (2008: 78). Deleuze'ün 'incelen ip' yaklaşımı da bu bağlamda rahatlıkla Bresson sinemasına uyarlanabilir. Çünkü yönetmen, gündeliği aşkına ulaştırmak için, kopuk kadrajıyla ve

kesik kurgusuyla onu dünyevi bağlarından kurtarmaya çalışır. Aşkın ve tanrısal olana, temsil edilemezlik (tümleyen kronotopun genişliği için başka bir gerekçe) üzerinden ve belirgin bir olumsuzlama yoluyla (Bresson filmleri genellikle soğuk ve mesafelidir) ulaşılmaya çalışılması konuyu negatif teoloji açısından da verimli bir alan haline getirebilir. Ancak bu tür spekülatif tartışmaları uzatmak yerine, bu tercihin pratik sonuçlarıyla ve sanatsal getirileriyle ilgili başka cevaplar bulmak bizim konumuz açısından şimdilik daha faydalı olacaktır. Zaten sanatçının kendisi de, “[E]kleyerek değil, çıkartarak yaratılır” dedikten hemen sonra sözlerine “[G]eliştirmek ise başka bir şeydir. (Yaymak değildir.)” (2012: 53) diye devam ederek tartışmayı böyle bir zeminde yürütmek için bize yeteri kadar malzeme vermektedir.

Bu ifadelerin aynı söz öbeği içerisinde art arda kullanılmış olması tesadüf değildir. Bresson aslında, kendi ekonomik anlatımıyla, yoğunlaştırılmış ve derinlikli bir sanatın formülasyonunu yapmıştır. Çünkü esere sürekli bir şeyler eklemek onu yaymaktan başka bir şey yapmazken, çıkartmak ve sadeleştirmek onu derinleştirmektedir. Katıhal fiziğindeki basınç kuvvetiyle yüzey arasındaki ters orantıyı anımsatır şekilde, yapıtın dünya ile temas ettiği alanlar (kişiler ve onların bulunduğu kronotoplar) ne kadar daraltılmış olursa, onun derine işlemesi de o kadar rahat olacaktır. Çünkü anlatıyı geniş kronotoplara yaymak yerine onu belirli bir zaman-mekanda yoğunlaştırmak, hem karakterlerin hem de yaşanan olayların daha derinlikli ele alınmasını ve özümsemesini sağlayacaktır. Eğer yaratıcı, ne kadar fazla karakteri ve olayı işlerse işlesin hiçbirinden taviz vermeyen *Felemenk Atasözleri*’nin ressamı Pieter Brueghel ya da *Karamazov Kardeşler*’in yazarı Dostoyevski gibi usta bir gözlemci ve detaycı değilse, yatay genişletilmiş yapıtlarda (çoğu Hollywood filminde olduğu gibi) olaylar ve tipler stereotip boyutunda kalacaktır. Büyük oranda şimdinin somutluğunda işleyen film aracı içinse, resimde ya da romanda yakalanan bu ‘çoğul derinliğe’ ya da iki boyutlu (yatay ve dikey) büyümeye ulaşmak çoğunlukla daha zordur. Diğer taraftan,

Zavattini'nin de söylediği gibi, “bir olayın çözümlenmesi bir olayı öbürünün ardından ipe dizer gibi sıralamaktan her vakit daha güçtür. Başka bir anlatıyla, sinemacıların yan çizdikleri şey, derinleşme sorunudur” (1968: 382). Kendi aracının olanaklarının farkında olan Bresson bu “derinleşme sorunu”nu aşmak için, bir taraftan görüntüyü azaltıp ağırlığı tümleyen kronotopa verirken diğer taraftan iç ses kullanımıyla da görünenin ulaşamayacağı alanlara girmeye çalışmıştır. Ayrıca onun tüm filmleri, mümkün olduğunca az karakteri ve mekanı barındıran öyküleri işlemektedir. Bu yaklaşım, izleyiciyi sürekli yeni bir olayla ve karakterle elinde tutmak isteyen ‘gürültülü’ ve yüzeysel anlatıların aksine, yoğunlaştırma taraftarı olan başka yönetmenlerin de tercihidir.

Mekan, süre ve karakter olarak sınırlı bir duruma odaklanmak, sanat sinemasının derinlik ve sadelik arayışında kullandığı daha yaygın bir çözümdür. Tiyatro oyunlarından uyarlanan *Söz (Ordet)*, Carl Theodor Dreyer, 1955) gibi filmler bu biçeme zorunlu olarak uyarlar. Çünkü sahnenin sınırlı yapısı, tiyatro oyunlarını, daraltılmış bir kronotoptaki belirli karakterlerin ilişkisine odaklanmaya zorlamıştır. Bu oyunlar filmlere uyarlanırken karakter ve mekan sayısı genellikle aynı kalmaktadır. Böylece, sürekli bir akışa ve değişime alıştırılmış sinema izleyicisi için stabil bir seyir ortaya çıkmaktadır. Ama Dreyer’in seçimi yine de kendi minimalist eğilimleriyle bağlantılıdır. Çünkü sinema için daha uygun olabilecek *Macbeth* gibi yoğun olay örgülü, çok karakterli ve çok mekânlı oyunlar yerine¹¹¹, *kammerspiel*¹¹² sahnesinin mütevazı eserlerini tercih etmiştir.

¹¹¹ Nitekim Shakespeare'in bu baş yapıtı, söz konusu özelliklerinden dolayı birçok kez sinemaya uyarlanmıştır. Justin Kurzel'in yönettiği 2015 tarihli en yeni örneğin de gösterdiği gibi oyun, uygun sinematik araçlarla her nesli etkileyebilecek dramatik malzemeye ve (istenildiğinde ortaya çıkarılabilecek) potansiyel aksiyona sahiptir.

¹¹² “Geleneksel tiyatro tekniklerini kullanmayan, oda tiyatrosu da denilebilecek bir tür tiyatroyu tanımlayan bir terimdir. Bu terimi, Strindberg bu yeni içten tiyatro türüne oda müziğinde karşılık bularak getirmiştir” (Richard, 1999: 280)

Dini görüşlerin ve ait olunan cemaatin toplumsal ilişkilerde önemli bir belirleyen olduğu bir grup taşra insanını merkezine alan *Söz*'ün temel kronotopu, yaşlı Morten Borgen'in (Henrik Malberg) üç oğlu, gelini ve torunlarıyla birlikte yaşadığı çiftlik evidir. İnanç, inançsızlık, din ve dinin nasıl yorumlandığı sadece karakterlerin değil, filmin de temel meselesidir. Çiftliğin sevilen gelini Inger'in (Birgitte Federspiel) üçüncü çocuğunu doğururken fenalaşması, ölmesi ve arkasından filmin gündelik gerçekliğini aşarak mucizevi bir şekilde tekrar dirilmesi, bu meselelerin ele alınması için uygun bir zemin hazırlamaktadır. Bu süreçteki gelişmeler, öykü zamanından çok az taviz verilerek, yani sahne zamanına mümkün olduğunca sadık kalınarak sunulur. Anlatısal biçimdeki bu tercih, stilistik yapıdaki teatrallikle da (kapalı mekandaki kameranın genellikle boy planda çalışması ve sakin hareket etmesi gibi) birleşince ortaya son derece yalın ve durağan bir film çıkmıştır. Dreyer'in gündelik yaşamın sadeliğine ve yaşanan zamanın gerçekliğine mümkün olduğunca sadık kalması, tüm fikirlerin (tarafli da olsa) işlenebilmesine fırsat tanımıştır. Yani kronotopsal olarak sınırlı bir odağın belirlenmiş olması, fikirsel derinliğe ve duygusal yoğunluğa zemin hazırlamıştır. Yönetmen, kahramanın epik mücadelesini atlayıp doğrudan onun mahkeme sürecinden başlayan *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*'nda (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) yaptığı gibi, öyküsel odağını mümkün olduğunca sınırlı tutarak olumlu ve olumsuz düşüncelerin, fikirlerin ve kanaatlerin etraflıca incelenmesini ve 'yargılanmasını' sağlamıştır. Ama izleyicisinin tarihsel bilgisine güvenen Dreyer, *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*'nda, öykünün 'sona doğru başlaması'nı çok daha radikal bir sıçrayışla uygulayabilmiştir. Çünkü geçmişe dair bilgi, atlanan bölümlerin izleyici algısında rahatlıkla tamamlanabilmesini sağlamıştır. Dreyer, bu sessiz dönem başyapıtında, Rembrandt'ın *Çarmıhtan İniş* (*The Descent from the Cross*)¹¹³ tablosunda yaptığına benzer şekilde, mitsel söylemlerle ve ikonik görsellerle aşinalaşılan

¹¹³ Ressam aynı seriden olan *Çarmıha Kaldırma* (*The Elevation of the Cross*) isimli eseriyle olayın öncesine de bakmıştır.

basamaklıp durumun sonrasına giderek, geniş kitlelerin üzerinde daha az durduğu özel bir ana odaklanmış ve bu an üzerinde düşünülmesi için fırsat yaratmıştır. Genel görsel yapıya hakim olan kapalı ve dengesiz yakın plan kadrajlar, bu odağı stilistik boyuta taşımış ve iktidarını koruma dürtüsünden de beslenen kör cehalet ile gerçek inanç arasındaki farkın çarpıcı bir derinlikle işlenmesine katkı sağlamışlardır.¹¹⁴

Dreyer'in oda tiyatrosu sadeliğini anımsatan bu yalın ama yoğunlaştırıcı üslubu, ileriki yıllarda sanat sineması içerisinde yayılarak ve bazen de radikalleşerek kendisine karşılık bulmaya devam eder. Bordwell bu eğilimi, Ruthrof'un modern kısa öykülerde tespit ettiği ve "sınır durum" adını verdiği yapılarla şöyle ilişkilendirir:

Ruthrof, zamanı sıkıştırma ve mekanı kısıtlama yoluyla, modern edebiyatın sınır durumuna odaklanma eğilimine işaret eder. Tiyatro sanatında *Kammerspiel* geleneği benzer bir sonuç kullanmaktadır. Olay örgüsünü sınır durumu içine hapsedme alışkanlığı ve ardından, önceden yaşanmış olayların anımsama ya da canlandırma yoluyla izleyiciye sunulması sanat sinemasının bir geleneği haline gelmiştir [tıpkı *Rashomon*, *Yaşamak*, *Venedik'te Ölüm* (Morte a Venezia), *Arabulucu* (The Go-Between), *Model Shop*, *Ölümsüz Hikaye* (The Immortal Story) ve Rohmer'in pek çok filminde olduğu gibi]. Belki de *Kammerspiel* ile büyük benzer tarafları bakımından Bergman en bilindik örnek olacaktır (Bordwell, 2010b: 131).

Bu listeye, Agnès Varda'nın *5'ten 7'ye Cléo*'su (*Cléo de 5 à 7*, 1962), Angelopoulos'un *Sonsuzluk ve Bir Gün*'ü (*Mia Aioniotita kai Mia Mera*, 1998), Spike Lee'nin *25. Saat*'i (*25th Hour*) ve Nuri Bilge Ceyla'nın *Bir Zamanlar Anadolu'da*'sı da (2011) eklenebilir. Kişilerin kendileriyle yüzleşmeleri, benlikleri üzerine düşünmeleri, zihnin geçmişe ait dehlizlerini yoklamaları ya da yaşananları değerlendirmeleri için uygun zemin hazırlayan yoğunlaştırılmış anların ya da Ruthrof'un değimiyle "sınır durumlar"ın farklı örnekleri bu filmlerde de gözlenebilir. Burada, eşige gelme durumu ya da kriz anı düşüncelerin kristalleşmesi için katalizör görevi görerek yoğunlaştırmayı güçlendirmektedir. Yaşamın (*Venedik'te Ölüm*, *Yaşamak*, *5'ten 7'ye Cléo*), özgürlüğün

¹¹⁴ Dreyer'in bu tercihlerinin düşünsel derinliğe yaptığı katkılar, ondan yaklaşık yetmiş beş yıl sonra çekilen ve ağdalı bir coşkuyla epik aksiyonu ön plana çıkaran *Joan of Arc* (Luc Besson, 1999) ile karşılaştırılınca daha iyi anlaşılmaktadır. Görsellikteki Hollywood tarzı abartının yanında, ele alınan kronotopsal aralığın (*Jeanne d'Arc'in Tutkusu*'nun aksine) iyi sınırlandırılmamış olması da öykünün doksanlar versiyonunu *Cinéma du look*'un sıradan işleri arasına sokmuştur.

(25. Saat) ya da sadece alışılmış gündeliğin (*Sonsuzluk ve Gün*) sonuna yaklaşıldığında veya travmatik bir olayın etrafında farklı insanlarla bir araya gelindiğinde (*Rashomon*, *Bir Zamanlar Anadolu’da*) an, durumun yarattığı dramatik katalizörlerin etkisiyle kristalize bir hal alırken, tümleyen kronotopla bırakılan geçmiş de ara ara yoklanarak sorgulanır ve muhasebe edilir. Çünkü olay örgüsü karakterlerin yaşamlarının çok özel ve sınırlı bir anını ele almış olsa da, onların yaşamını şekillendiren ve bu duruma getiren pek çok şey geçmiştir. İçinde bulunulan özel an bu geçmişin ortaya çıkması için bir vesiledir aslında. O nedenle bu örneklerin her biri, genişlemiş ve önemi artmış özel birer tümleyen kronotopla sahiptirler.

Anlatıyı daraltılmış ve yoğunlaştırılmış bir çerçevede ilerletmek için bu tür belirgin “sınır durum” katalizörlerine her zaman ihtiyaç duyulmayabilir. Bazı yönetmenler büyük krizlere ya da bariz çatışmalara dayanmadan da kronotoplarını daraltabilmektedirler. Burada da çatışma vardır. Ancak bu, fazlaca görünür, dışsal ve belirgin değildir. Dreyer’in ve *kammerspiel* tiyatrosunun etkisinin yine belirgin bir şekilde hissedildiği ve Kovács’ın “kapalı-durum dramı” (2010: 118) dediği türsel eğilimle de bazı açılardan örtüşen bu daraltılmış kronotop uygulamalarına Avrupa ve Avrupa dışı sanat sineması geleneklerinden farklı örnekler bulunabilir. Bunlardan Bergman’a ait olanlar, hem niceliksel olarak daha fazla durmaları ve hem de bazılarının isminden (Oda Üçlemesi) itibaren bu üsluba bağlı kalmaları onları Dreyer’in çalışmalarının bile önüne geçirmiştir. İsveçli yönetmen gerçekten de, özellikle de sinema hayatının ikinci periyodunda, anlatılarını kurmak için belirgin olarak yalın ve toplumsal olarak yalıtılmış¹¹⁵ kronotoplara yönelmiştir. Bunlardan en radikali, “yalnızca sinemanın keşfedebileceği sözsüz gizlere” (Bergman, 1999: 45) dokunan *Persona*’dır. Girişteki monoloğun sahibi olan doktor dışında anlatının neredeyse tamamının iki kadın

¹¹⁵ Burada yalıtılmışlığın anlatının genelini ilgilendiren, makro ve toplumsal bir bağlamda olması önemlidir. Çünkü kadrajın dışıyla, yani tümleyen kronotopla bağ asla kopmaz. Yani yalıtılmışlık biçimsel değil içerikseldir.

karakter üzerinden kurulmuş olması, bu dokunuşun arkasındaki araçlardan biridir. Sophokles'in *Elektra* oyununu sahnelerken aniden sessizliğe gömülen oyuncu Elisabet ile bu garip ruhsal rahatsızlığı sırasında onun bakıcılığını üstlenen hemşire Alma'nın mekânsal olarak da izole bir alana (doktorun sahildeki yazlığı) konmuş olmaları filmin kronotopsal daralmasını uç bir noktaya taşımaktadır. Anlatıdaki bu çok yönlü yoğunlaştırma ya da Kovács'ın değimiyle "dokunaklı minimalizm" (2010: 171); Alma'nın samimi monoloğundaki her bir sözcüğü ve bu sözcüklere karşı Elisabet tarafından ortaya konulan her bir fizyolojik tepkiyi dramatik ve enformatik olarak aşırı yüklü hale getirmektedir. Böylece, iki kadın karakter ile onların benliklerinde ve ilişkilerinde temsil şansı bulan evrensel insani durumlar (performanslar, acılar, arzular, personalar, gündelik maskeler vb.) hakkında derinlikli bir sorgulama fırsatı doğar. Bu sorgulamalar için gerekli olan dramatik doğunlaştırmanın bir bölümü sahnelemenin somut araçlarından ortaya çıkarken bir kısmı da, Alma'nın yürüttüğü tek taraflı sohbet ile yoklanan geçmişten gelir. Yani tümleyen kronotop, mevcut kronotopun darlığından dolayı bir taraftan genişlerken diğer taraftan Alma'nın nerdeyse bir terapiye dönüşen monoloğu üzerinden de anlatıya dahil olur.

Bergman *Persona* dışında *Aynanın İçinden* (*Såsom i en Spegel*, 1962), *Sessizlik* (*Tystnaden*, 1963), *Kış Işığı* (*Nattvardsgästerna*, 1963), *Kurdun Saati* (*Vargtimmen*, 1968) ve *Çığlıklar ve Fısıltılar* (*Viskningar Och Rop*, 1972) gibi başka filmlerinde de yalıtılmış ve daraltılmış kronotoptaki bir grup insanı ve onların ilişkilerini çözümleyici üslubuyla ele alır. Bu, bir taraftan çevreden yalıtırken diğer taraftan kendi içinde derinleştiren, bazen soyutlaştıran¹¹⁶ ve bu işlemler sırasında tümleyen kronotopta bekleyen geçmiş de ara ara ziyaret eden öyküleme stratejisinin izleri Jim Jarmusch'un

¹¹⁶ Dış dünyadan yalıtılmaları karakterlerin dışarıya dönük ve yerel kimliklerini önemsizleştirirken, onları soyut düşüncelerin alegorik veya evrensel kimliklerin metonomik temsilleri haline getirmenin yolunu açmaktadır. Örneğin *Persona*'da Alma ve Elisabet; batılı, tiyatrocu, hemşire ve hatta kadın olmanın da ötesinde, başka anlamları da temsil etmektedir.

Stranger Than Paradise'ı (1984), Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak*'ı (2002), Bruno Dumont'un *Twentynine Palms* (2003) ve hatta bir bilim kurgu olan Richard Schenkman'ın *Dünyalı Adam*'ı (*The Man from Earth*, 2007) gibi pek çok filmde görülebilir. Bu konuda Aki Kaurismäki'ninkiler, karakterlerini sadece bulundukları kültürel çevreden değil, geçmişten de yalıtmaya çalışmasıyla diğerlerinden ayrılır. Finli yönetmen, *Geçmiş Olmayan Adam*'da (*Mies Vailla Menneisyttä*, 2002) öyküsel motivasyonla doğrudan; *Sürüklenen Bulutlar* (*Kauas Pilvet Karkaavat*, 1996) ve *Kibritçi Kız* (*Tulitikkutehtaan Tyttö*, 1990) gibi başka filmlerinde ise basitçe görmezden gelerek kişilerinin önceki yaşamlarını neredeyse yok sayar ve doğrudan onların içinde bulundukları durumu ön plana çıkartır. Sanki tüm öykü filmle birlikte başlamıştır ve bu görünür evrene ait olmayan bir geçmiş yok gibidir. Ancak bu tutum doğrudan tümleyen kronotopu yok saymaya dönük bir çaba değildir. Çünkü Kaurismäki filmlerinde alan dışını ve eksiltmeyi aktif olarak kullanmaktadır. Mesela anlatılarının naif ve donuk (*deadpan*) mizahi doğasını bozabilecek şiddet olaylarını çoğunlukla dışarıda bırakır. Ele aldığı evrensel emekçi meselelerini yerele indirgeyebilecek ya da karakterlerini belirli bir kültürel kodla mimleyebilecek mekanları (örneğin Helsinki'nin beyaz binaları) saklamak için genel tanıtıcı planlardan mümkün olduğunca kaçınması da Kaurismäki'nin tümleyen kronotoplarını hem genişletir hem de farklılaştırır. Öyle ki, kadrajın dışında kalan alanlar, filmi deneyimleyenlerin herhangi bir yerde ilişkilendirebilecekleri ve kendi tanıdıkları mekanlarla tamamlayabilecekleri bir anonimliğe ulaşır.

Kaurismäki'nin stilistik tercihlerinin arkasında, ekonomik adaletsizlik ve dayanışma gibi genel konuları, kültürel kimliklerinden sıyrılmış 'temsili' figürlerle (emekçi, sermaye sahibi, memur, güvenlikçi, girişimci vb.) ele almaya dönük politik nedenler olsa da bu durum onu; Dreyer, Ozu ve Bresson çizgisindeki sadelik geleneğinin bir parçası olarak görmeye engel değildir. Karakterler yerine temsil kipleri

üzerinden hareket etmesi ve donuk oyunculuk tercihi onu Bresson'un 'modellerine' ve "metonomik minimalizm"ine yaklaştırırken, gündeliğin ritmine yaklaşan durağanlık Ozu'yu, teatral planlar da Dreyer'i akla getirmektedir. Bu nedenle onun filmlerindeki tümleyen kronotop etkileri, minimalist yaklaşımın genel etkilerinden farklı değildir.

Hem anlatısal biçimde hem de görsel stilde sadeliği tercih etmek, doğası gereği tümleyen kronotopu genişletici etkiye sahiptir. Durağanlığı sağlamak için hareket, sadeliğe ulaşmak için gösteriş ve dinginlik için kalabalık kadraj dışı bırakıldığında bunun dışarıyı genişletici bir etki göstereceği tahmin edilebilir. Ama sadelik taraftarı yönetmenlerin bazılarının yaptığı anlatısal ve sinematik işlemlerden bir bölümü aynı zamanda dönüştürücüdür de. Bresson'un alışılmadık eksilteli üslubunun genişletici ve dönüştürücü etkisi yukarıda tartışılmıştı. Uzakdoğu mistisizminden ve Zen sanatından aldığı ilhamla sadeliğe başka bir yorum getiren Ozu'nun filmlerinde de benzer bir dönüşümün etkileri görülebilir. Ama Bresson ve Ozu'nun biçime ve görsel stile yaklaşımları arasındaki temel farklar, onların tümleyen kronotop üzerindeki dönüştürücülüklerini de farklılaştırmaktadır. "Bresson'a göre sinema plastik bir deneyim değil, bir anlatı deneyimidir" (Sontag, 2015: 241). Yani onun için anlatı akışıyla ilgili müdahaleler ve işlemler, görsel stile göre çok daha öncelikli ve önemlidir. Öykülemeyi, planladığı kurgu sistemi içerisinde gerçekleştirebilmek için kompozisyonlarından rahatlıkla taviz verebilmektedir. Ancak Ozu'da, gündelik yaşamın içindeki düşünsel yoğunlaşmayı öne çıkartan görsel stil çok önemlidir. Japon yönetmen, hedeflediği sinematik meditasyonu yakalayabilmek için, *makurakotoba* (yastık) çekimlerinde olduğu gibi, gerekirse anlatısının olağan akışından taviz verebilmektedir. Çünkü "onun için yaşamın gerçek dokusu ve tonal nitelikleri olay örgüsündeki herhangi bir gelişmeden daha önemlidir" (Biro, 2011: 149). Zaten seçtiği temalar da genellikle, gündeliğin içindeki mistik şiirselliği ortaya çıkartmaya dönük rutinler ve

tekrar eden konulardır.¹¹⁷ Bresson, gerçekliği parçalarına ayırarak odağı kendince düzenleyen Flaubert gibi bir roman yazarıysa¹¹⁸ Ozu, gündeliğin ve sıradanın içindeki gizil estetiği keşfeden Başıoğlu gibi bir haiku şairidir.

Tom Milne de “Ozu filmlerinin duraksamaları ve anlamlı ifadeleriyle haiku gibi bir yapıda olduğunu yazmıştır” (aktaran Schrader, 2008: 38). Japon yönetmenin durağan ve seçici kadrajları da onu bu şiir türüne yaklaştırır. Nasıl ki haiku şairi, deneyimlediği zaman-mekanın içerisinde özel bir detayı yakalayıp onu tüm sadeliğiyle okuyucusuna duyumsatabiliyorsa Ozu’nun mistik kadrajları da, uzamı mümkün olduğunca gürültüden (işit-görsel gürültü) arındırarak kendi şiirselliğini yakalamaktadır. Özellikle *The End of Summer* (*Kohayagawa-ke no aki*, 1961) ve *An Autumn Afternoon* (*Sanma no aji*, 1962) gibi son dönem filmlerinde her bir durağan kadrajın artık kendi tikel bütünlükleri ve anlamlılıkları vardır. Sık sık görülen dahili çerçeveler de bu tikelliği besleyerek kadrajları iyice yalıtır. Bu durum diegetik evrenin görünmeyen kısımlarını zayıflatıyor gibi görünse de tümleyen kronotopu öykü bağlamının dışında başka bir boyutta genişletir ve dönüştürür. Çünkü Ozu’nun kadrajları kapalı oldukları kadar yalındırlar da. Yalınlık ve boşluğun sadece basit birer plastik tercih olmamaları onları tümleyen kronotopun başkalaşımında da sorumlu hale getirir. Burch’un da belirttiği gibi Ozu’nun boş uzamları dışarıyı bir labirente dönüştürür (1983: 25). Çünkü karakter giriş çıkışlarını yön devamlılığına ve hareket bütünlüğüne bağlı kalarak ve çoğu kez hiçbir zamansal boşluk bırakmadan gerçekleştiren tipik Amerikan montajının aksine Ozu’nun boş mekanları kimin nerden geleceğine ya da nerede bulunduğu dair bir belirsizlik yaratmaktadır. Yön ve bakış devamlılığının uzlaşımlarına alışmış batılı göz için garip

¹¹⁷ Nochimson’un da belirttiği gibi Ozu “*shingeki* (günlük yaşama dair filmler)” türünün kurucusudur (2013: 202-204).

¹¹⁸ “Bresson’un sineması, eylemi algılar ile hareketlerin eklemelenmesiyle sınırlamakla ve gerekçelerin açıklanmasını devre dışı bırakmakla, sinemaya has bir özü gerçekleştiriyor değildir. O, Flaubert’in başlattığı roman geleneğinin devamına adını yazdırmaktadır. Bu gelenek, anlamı üreten usuller ile anlamı geri çeken usullerin aynı olduğu; algılar, eylemler ve duygular arasındaki bağı sağlayan usuller ile bağı bozan usullerin aynı olduğu bir muğlaklık geleneğidir” (Rancière, 2008: 8).

gelecek benzer bir tümleyen kronotop anomalisi de diyalog sahnelerinde yaşanır. Çünkü Ozu'nun karakterleri konuşurken ekranın belirgin bir yönüne (diğer karakterin bulunduğu varsayılan tarafa) değil, neredeyse kameraya doğru bakarlar. Devamlılık kurgusundaki bakış uyumu kesmesinde, iki ya da daha fazla kişi sohbet ederken kişilerin tekli çekimleri diğer karakterlerin bulundukları yeri işaret edecek şekilde kurgulanır. Böylece izleyici bakılan alan dışı bölmesinde kimin olduğunu rahatlıkla tahmin eder. Ozu'da ise neredeyse nötr bakış yönüne sahip konuşmacıların alan dışında kimi hedef aldığı belirsiz hale gelmektedir. Ancak muhatap olan konuşmacı cevap verdiğinde konuşmanın tarafları netleşir.

Ozu filmlerinde de görülebilen ama ona özgü olmayan başka bir açı-karşı açı farklılaşması da konuşmayı gerçekleştirenle onu dinleyenin kadrajda görünme süreleriyle ilgilidir. Klasik diyalog çekimlerinde çoğunlukla konuşan kişi kadrajdadır ve alan dışındaki dinleyiciler de belirgin tepkiler verdiklerinde ya da kendi konuşmalarına başlamak üzereyken görüntüye girerler. Ana akım dışındaki birçok yönetmen ise bu kuralı farklı şekillerde ihlal etmekte ve bazen bunu, sesin kaynağını hiç göstermeyip sadece dinleyicilere odaklanacak kadar ileri götürmektedirler. Bresson'un, Bergman'ın, Godard'ın, Haneke'nin ya da Kiyarüstemi'nin filmlerinde çok sık görülen bu uygulama, basitçe bir bakış açısı ya da açı-karşı açı farklılaşmasıyla açıklanamayacak kadar dikkat çekici düzeydedir. Bu, “etkiden çok tepkiyle ilgilenen” (Bordwell, 2010b: 131) sanat sineması anlatımının diyaloglardaki yansıması gibidir. Bir taraf sözleriyle düşüncelerini ifade ederken dinleyicinin buna göstereceği ufak ve sözsüz reaksiyonlar, karakterlerinin içsel dünyasına özel bir ilgi gösteren yönetmenler için çok daha fazla malzeme barındırmaktadır. *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*'ndan beri, öyküyü olaylardan ziyade bireyde ve onun yüzündeki yansılarda arayan sinemacılar zaman içinde bununla ilgili farklı denemelere girişmişlerdir. Örneğin tepki merkezliliğin uç örneklerinden biri olan *Şirin* (Shirin, 2008) tamamen yüzdeki reaksiyonlara odaklanır. Kiyarüstemi bu filmde

kamerasını, *Hüsrev ile Şirin*'in sinema uyarlamasını seyreden kadınların yüzündeki ifadeye çevirmiştir. Tüm öykü bir sinema salonunda geçmesine rağmen perdede oynayan film hiç görünmez; sadece ses ve ışık olarak var olur.

Olayı ya da etkiyi tümleyen kronotopta bırakarak izleyiciye bunun yansımalarını sunmak, sadece seslerle ve onların insan yüzündeki izleriyle sınırlı değildir. Sanat sineması içerisinde, etki yerine tepkinin gösterilmesiyle ve bunun seyirciye hissettirebilecekleriyle ilgili yaratıcı ve ilgi çekici başka tür uygulamalar da bulunabilir. *Yolcu*'nun finalinde, otel odasının içindeki kameranın hemen arkasındaki cinayeti göstermek yerine uzun bir çekimle tamamen dışarıdaki hareketliliği kaydetmiş olması bilinen bir örnektir. Yalnız yaşayan yaşlı bir çiftin birbirlerine olan bağlılığını, alışılmışın dışında bir gerçeklikle işleyen *Aşk*'ın (*Amour*, Michael Haneke, 2012) giriş sekansı ise, bu konuda daha az bilinen ustalıklı bir uygulamaya ev sahipliği yapar. Seksenli yaşlardaki Georges (Jean-Louis Trintignant) ve Anne (Emmanuelle Riva), Anne'nın yaşadığı hafıza problemiyle ilgili doktora gitme konusunda kahvaltı masasında tartışırken sahne, kadının bir türlü sabitleyemediği çaydanlığı masaya bırakmasıyla kesilir. Tartışmanın nasıl sonlandığı, devamında hastaneye gidilip gidilmediği ve gidildiyse nasıl bir sonuç alındığı filmde somut olarak gösterilmez. Bunun yerine, kahvaltı sahnesinin hemen devamında, gecenin sessizliğine gömülmüş evdeki boş uzamlar görünür. Yönetmen, sadece büyük sanatçılara özgü bir iç görüyle, bu boşluğun hastaneden alınan kötü haberi ve bu haberin getireceği zorlukları duyumsatacağının farkında gibidir. Gerçekten de seyirci, şimdilik kısa süreli olan bu buruk boşluğun, prologtaki bazı ipuçlarının da yardımıyla yakın gelecekte kalıcı bir hal alacağını tahmin eder ve bunun hüznünü deneyimler. Zaten durağan gece planlarının ardından gelen Georges'un kızıyla yaptığı sohbet ve yatak odasına kurulan özel yatak gibi dramatik detaylar, yaratılan bu olumsuz beklentiyi yavaş yavaş doğrular. Böylece yönetmen, hem ek mekanlarla evin sağladığı dramatik yoğunluğu bozmaz, hem de

sağlık durumuyla ilgili kötü haberi klasik hastane ritüelleri yerine çok daha etkili bir üslupla hissettirmiş olur. *Aşk*'taki bu dokunaklı uygulama, tümleyen kronotopun neden-sonuç bağlamında nasıl dönüştürülebileceğini örneklemenin yanında, gösterilmeyenin sunduğu anlatısal imkanların istenildiğinde ve zorlandığında nerelere kadar gidebileceğini de kanıtlar.

Şu ana kadar, gerek geleneksel anlatı sinemasının ve gerekse de onun alternatifi olan sinema anlayışlarının, farklı dönemleri ve farklı tercihleri içerisinde görünmeyen uzay-zamanı nasıl araçsallaştırdığını; buranın gerçek yüzünü göstermeye çalışırken bile onu nasıl kullandığını ve başka alternatif geleneklerin burayı nasıl çoğalttığını, genişlettiğini ya da dönüştürdüğünü araştırdık. Ama bir de, tümleyen kronotopu yok edemeyeceğinin farkında olmakla birlikte, onun etkisini en aza indirmeye çalışan bir grup daha vardır. Bu grup, geleneksel ya da modern sinemanın ötesinde, zaman zaman bunların da bir kısmını kapsayacak şekilde genişleyebilen gerçekçi bir sinema anlayışını temsil etmektedir.

5) Salt Gerçeklik Arayışı ve Tümleyen Kronotopun Zayıflatılması

Hiçbir film (animasyon filmler, Tarkovski'nin mistik düşleri ya da sadece sestem oluşan deneysel çalışmalar da dahil) gerçeklikle bağını kesin olarak kopararak tamamen başka bir boyutu ya da bir tür mutlak aşkınlığı tecrübe etmeye izin vermez. Dilin ya da sanatın başka alanlarında yaşanan aşkınlık açmazı¹¹⁹ sinemada çok daha belirgindir. Çünkü sinemanın kullandığı materyaller (sesler ve görüntüler) daha somut ve dolayısıyla daha dünyevidir. Metz'in de dediği gibi “film konuları 'gerçekçi' ve 'gerçekçi olamayan' olarak ikiye ayırmak mümkündür. Oysa filmsel iletim aracının sahip olduğu 'gerçek kılma' gücü her iki türde de ortaklaşa bir şekilde bulunmaktadır”

¹¹⁹ Bir şey, dünyevi ifade şekilleriyle ifade edilebiliyorsa zaten dünya ötesi ya da metafizik değildir. En fazla bunların birer temsili olabilir. “Dolayısıyla insanın aşkın üsluptaki eserleri hiç kimseyi aşkınlıkla ilgili olarak bilgilendiremez, yalnızca aşkınlığı ifade edebilirler” (Schrader, 2008: 17).

(2012: 20). Çünkü ne olursa olsun “imağın temeli gerçekliktir” (Suçkov, 2009: 12) ve hareketli görüntüler sanatı olan sinema bu imajların en gerçekçi olanlarıyla çalışır.

Filmler, gerçeklikle bağlarını tamamen koparamadıkları gibi, bir şeyleri dışarıda bırakmaktan da kurtulamazlar. Hiçbir film ele aldığı öyküyü tüm detaylarıyla ve tüm diegetik evreniyle birlikte işleyemez. Böyle bir teşebbüs, daha önce Erich von Stroheim’da gördüğümüz gibi, genellikle başarısızlıkla sonuçlanır. Sınırlı bir süreye ve uzama sahip filmler, doğaları gereği de bir şeyleri dışarıda bırakmak zorundadırlar. Tümleyen kronotopu tamamen sıfırlamak bu nedenle imkansızdır. Godard gibi karşı sinemacılar dışarının gerçek yüzünü göstererek diegetik yanılsama bağlamında bir yıkım gerçekleştirse de bu ekran dışını yok etmez. Onların yaptığı, yanıltıcı olmayan başka bir tümleyen kronotop inşa etmektir. Ama modernist bir yıkıcılıkla ya da dönüştürücülükle açıklanamayan bazı uygulamalar, tümleyen kronotopu yok etmese de, onun etkinliğini ve anlatısal işlevselliğini zayıflatmaktadır. Bunların büyük bir bölümü, filmlerdeki uzay-zaman deneyimini mümkün olduğunca yaşanan dünyayla örtüştürmeyi hedefleyen gerçekçilik uygulamalarıdır.

Hatırlanacağı gibi tümleyen kronotop öykü evreninin dışarıda bırakılan parçalarından oluşmaktadır. İzleyicisine, yaşanan gündelikten farklı bir deneyim vermek isteyen filmciler bunun için öncelikle gerçekliğin sıkıcı ya da sıradan detaylarını temizlerler. Özellikle de klasik anlatı sistemi, öykünün ilerlemesine katkı sağlamayan ya da belirli bir temel duyguyu manipüle etmeyen her türlü gerçeklik parçasını dışarıda bırakma taraftarıdır. Modernist sinema ise klasik sinemanın üzerinde durmadığı daha içsel konuları ele alırken aynı şeyi yapar ve kendi meselesi için bir şey ifade etmeyen ya da kendi stilistik yapısını bozan unsurları tümleyen kronotopa alır. Nasıl ki Michael Bay öykünün heyecan ya da görünür aksiyon barındırmayan kısımlarını kullanmıyorsa, Béla Tarr ya da Angelopoulos da kendi şiirsel anlatımlarını bozabilecek çoğu şeyi

kullanmazlar. Bu yönüyle bakıldığında her iki tutum da oldukça seçici ve eksilticidir. Ayrıca, yukarıda da tartışıldığı gibi, hem ticari anlatı sineması ve hem de alternatif sanat sineması, kendi üslupları dahilinde, görünmeyenin sağladığı anlatsal ve dramatik olanaklardan da sonuna kadar faydalanmaktadır. Yani her iki durumda da tümleyen kronotop oldukça işlevsel ve etkilidir. Ama filmlerinin mümkün olduğunca gerçek yaşama benzemesini hedefleyen bazı sinemacılar bu bağlamda diğerlerinden ayrılırlar. Onlar için önemli olan neyi nasıl gösterdikleri değil; ne kadar gösterdikleri ya da gösterebildikleridir. Çünkü burada hedef, gerçeklikten mümkün olduğunca az taviz vermektir.

Yaşama mümkün olduğunca benzeyen filmler yapmayı hedefleyen bu gerçeklik tutkunları sinema tarihi içerisinde farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadırlar: Ele aldığı konuya çok az müdahale de bulunarak onu bütün doğallığı içinde kaydetmeye çalışan Cinema-Verité belgeselcileri; kurmaca öyküleri kendi gerçekliği içinde işleyen Yeni Gerçekçiler ve onların mirasçıları; gerçekliği tüm detaylarıyla birlikte sıfırdan inşa etmeye çalışan Stroheim ve Kubrick gibi takıntılı mizansenciler; her şey yapıntı olsa da kullandığı sinematik tekniklerle uzamsal gerçeklikten taviz vermeyen Welles ve Renoir gibi estetik gerçekçiler; sinematik bir hakikat arayışı içerisinde yeni olanakların mümkünliğini araştıran Kiyarüstami gibi deneysel gerçekçiler... Bu sinemacılar gerçeğe sadakatlerini farklı şekillerde gösterdikleri için bunların tümleyen kronotop üzerindeki etkisi de farklı olabilmektedir. Diğer taraftan, sinema ve gerçek ilişkisi yoğun bir cepheleşmeyle belirli bir kuramsal tartışmalar dönemine de yön vermiştir. Gerçekliğin uygulayıcılarına bakmadan önce, ‘gerçeğe sadık sinema’ anlayışlarının çoğunun teorik çatısını oluşturan bu tartışmaları, tümleyen kronotop üzerindeki etkileri bağlamında kısaca hatırlamak faydalı olacaktır.

Sinemada gerçeğin sunumuyla ilgili en bilinen tartışmalar estetikten ziyade etik merkezlidir ve bu durum doğal olarak saklamanın değil göstermenin kutsandığı bir anlayışı doğurmuştur. Bazin ve Kracauer gibi kuramcıların doğrudan eksiltme yapmayı ya da ekran dışında bırakmayı olumsuzlayan ifadeleri olmasa da, “fiziksel gerçekliğin sürekliliğine veya en azından bu gerçekliği büyük ölçüde kapsayan bir süreklilik” (Kracauer, 2015: 157) düşüncesine önem veren öğretileri ister istemez tümleyen kronotopu hedef almaktadır. Çünkü sürekliliğin devamlılık kesmesinde olduğu gibi yapay değil de kendi somutluğu içerisinde korunmaya çalışılması görünür uzay-zamanın daha az parçalanmasını gerektirmektedir ve bu da tümleyen kronotopun işlevselliğini azaltmaktadır. Bazin, “gerçeğe açık bir soyutlama getiriyor” (2011, 207) dediği klasik montajı yerip Orson Welles’in mizansen öncelikli biçimsel tercihleri için “merceğin alan derinliği sayesinde gerçeğe, duyulabilir sürekliliğini yeniden kazandırmıştır” (2011, 207) derken aslında bir taraftan da tümleyen kronotopun sinemadaki etkinliğini tartışmaya açmaktadır. Çünkü klasik montaj yakın planlarla ya da derinliği azaltılmış diğer çekim ölçekleriyle uzamı parçaladığında alan dışının önemini artırırken, Welles tüm anlatıyı tek bir derinlikli kadrajda kurarak, çekimlerini sadece diğer çekimlerden değil, alan dışından da kısmen bağımsız hale getirmektedir. *Yuttaş Kane*’den alınan *Resim 2*’deki iyi bilinen kapalı kadraja baktığımızda bu tercihin net sonuçlarını görebiliriz. Welles burada, Kane’in çocukluk dönemine ait tüm figürleri ve geleceğini etkileyecek tüm karar sürecini tek bir kadrajda, üstelik karakterlerin karardaki baskınlıklarını da vurgulayarak özetlemiştir. Kararın mimarı bayan Kane, annelik güdülerini baskılamaya çalıştığı sert duruşuyla ön planı işgal ederken, o anki gelişmelerden en fazla etkilenecek olan küçük çocuk ise, beyazla temsil edilen masum dünyasında her şeyden habersiz oyun oynamaya devam etmektedir ve dışarıda olmasına rağmen zekice bir iç çerçeveye kompozisyona dahil edilmiştir. Böylece olayın tüm tarafları kadraja girmiş ve tüm süreç alan dışı bilgisine ya da başka bir çekime gerek

kalmadan tek bir kapalı kompozisyonla özetlenmiştir. Öyle ki Welles, bu sahneden sonra doğrudan Kane'in gençliğine kesme yapsaydı (babanın olaydaki rolü ve annenin tavrının gerekçesiyle ilgili bazı öykü unsurları eksik kalacak olsa da) bu sıçrama, geçmişe ait gerekli tüm enformasyonu aldığını düşünen seyirci tarafından herhangi bir yadırgamayla karşılanmayacaktı. Çünkü Welles, klasik montajın tersine, anlamlandırma sürecini zamandan ziyade uzama yayarak ve böylece zaman-mekânsal bütünlüğü zedelemeyerek gerçekleştirmiştir.



Şekil 10: *Yurttaş Kane*'den alan derinliği artırılmış bir kapalı kompozisyon örneği.

Alan derinliği artırılmış kapalı stiller, Bazin'in 'ideal sineması'nın tümleyen kronotopu işlevsizleştirdiği tek uygulama değildir. Kendi kendine yetebilen kapalı kompozisyonlar alan dışını anlamsızlaştırırken, gerçek zamanı deneyimlemeye izin veren plan-sekanslar ve benzeri uzun çekimler de zamansal eksiltmeyi yok etmektedir. Bazin'in, Flaherty'nin belgeselindeki bekleme deneyimini överken kullandığı şu sözler, kesintisiz çekimlerin gerçeklikle ilişkisini göstermesinin yanında, tümleyen kronotopu kabul eden ama onun etkinliğini azaltma taraftarı olan düşünceyi de ele vermektedir:

Alıcı her şeyi aynı zamanda göremez, ama görmek için seçtiğinden de hiç olmazsa hiçbir şeyin kaybolmamasına çalışır. Foku avlıyan Nanook önünde Flaherty için önemli olan, Nanook ile hayvan arasındaki ilişkidir, bekleyişin gerçek değeridir. Kurgu zamanı anlatabilirdi, Flaherty ise

bize beklemeyi *göstermekle* yetinmektedir; avın süresi görüntünün özünün ta kendisidir, gerçek konusudur. Bundan dolayı filmde bu sahne tek bir çekimden meydana gelir. Bundan ötürü bu çekimin bir "çarpıcı kurgu"dan çok daha heyecanlandırıcı olduğu inkar mı edilecektir? (Bazin, 1966: 48)

Aracın sınırlılığının farkında olmakla birlikte bunun, gerçeklik ve süreklilik yönünde mümkün olduğunca aşılması gerektiğini düşünen diğer bir kuramcı da Kracauer'dir. Yaşanan gündeliği bire bir kaydetme ve yansıtma arzusunun sıkıntılı olduğunun Kracauer de farkındadır.¹²⁰ "Süreklilik sonsuz olduğu için, yönetmenin sürekliliği –tek bir istikamette bile olsa– tam olarak sağlaması elbette mümkün değildir". Ama diğer taraftan fotoğraf ve sinemaya, "fiziksel varoluşun sürekliliğini tesis etme hayali ve arzusu hayat vermiştir". Kuramcı, sinemacıların bu süreklilik açmazını aşmak için kullandığı farklı "geçiş hatları" tespit etmiştir: filmler; yol belgesellerinde olduğu gibi "fiziksel gerçekliği muazzam ölçülerde kapsayabilir"; farklı mekanları eş zamanlılık duygusu yaratacak şekilde bir araya getirebilir veya "bir olayı meydana getiren sebep-sonuç zincirini izleyebilir". Bu tip montaj uygulamaları "coğrafi ve nedensel sonsuzluğa" işaret ederler (Kracauer, 2015: 155-158).

Bazin'in aksine, gerçekliğin parçalanıp sonradan soyut olarak yeniden oluşturulması noktasında daha olumlayıcı olan Kracauer'in tespit ettiği süreklilik uygulamaları da büyük oranda montaj kaynaklıdır. Ona göre "kurgu çekimlerin anlamlı bir sürekliliğinin kurulması işlevini görür" (Kracauer, 1985: 80). Bu yönüyle bakıldığında, kurgu yardımıyla elde edilen yapay süreklilik ile kesintisiz çekimin sağladığı gerçek süreklilik arasında bir fark yok gibidir. Ama bu durum, alan derinlikli görüntüleri ya da uzun çekimleri, gerçekliğe dair tutumlarından ya da etik değerlerinden

¹²⁰ "Fernand Léger'in bir fikri bu arzuyu etkileyici bir biçimde ortaya koyar. Léger bir kadınla bir erkeğin hayatını kesintisiz yirmi dört saat itinayla kaydedecek devasa bir film hayal etmiştir: çalışırken, susmuş otururken, en mahrem anlarında. Hiçbir şey atlanmamalıdır; ayrıca kadınla erkek kameranın varlığını asla bilmemelidir. ... Böyle bir film gündelik hayattan bir kesit sunmakla kalmaz, bunu yaparken gündelik hayatın aşına olduğumuz konturlarını da siler ve bu hayata dair uzlaşım tasarımlarımızın üzerini örttüğü bir şeyi, gündelik hayatın ham varoluşa uzanan dallı budaklı köklerini gözler önüne serer" (Kracauer, 2015: 155).

dolayı parçalı yapıya tercih eden kuramcılarının ve sinemacıların varlığını yok saymaz. “Kaydırmalı çekim, moral bir deyiştir” (1989: 56) diyen Godard; “[M]ontaj sonsuz derecede kendiliğinden olmalıdır, doğanın kendisi gibi” (2009: 23) diyen Tarkovski veya “[Ş]eyler orada duruyor, manipölasyona ne gerek var?” (aktaran Bonitzer, 2006: 61) diyen Rossellini gibi yönetmenler sadece sözleriyle değil, kullandıkları sinematik tekniklerle de gerçekliğe hakkını vermeye çalışmışlardır. Bunlardan Rossellini, ele aldığı toplumsal gerçekçi konularla ve kullandığı belgesele yakın stilistik tercihlerle, gerçeklik bağlamında diğerlerinden bir adım öndedir. Zaten yönetmen, De Sica ve Visconti ile birlikte, tüm dünyada bir gerçeklik dalgası başlatacak İtalyan Yeni Gerçekçiliği hareketinin de mimarlarından. Ama bu yönetmenler sadece ele aldıkları toplumsal konularla değil, uyguladıkları sahneleme, kamera ve kurgu teknikleriyle de gerçekçi sıfatını hak ederler. Bazin’e göre onların yöntemleri, Welles’de olduğu gibi, “montajın etkisine karşı bir başkaldırı”dır (2011: 52). “Rossellini ve Sica’nın kullandıkları yollar gerçekliğin devamının (continuum) sağlanmasına yöneliktir” diyen Bazin bir de, “başına hiçbirşey gelmeyen bir adamın doksan dakikalık yaşam öyküsünü anlatmak” isteyen Zavattini’den bahseder (2011: 52). Bunların hepsi de, Bazin ve söz konusu İtalyan yönetmenler için gerçekliğin sadece bir içerik (toplumsal gerçekçi konular) ya da mizansen (mekan, oyunculuk ve ışıktaki doğallık) meselesi olmadığını, onların stilistik ve sinematik tercihlerinin de filmin evrenini mümkün olduğunca yaşanan dünya ile örtüştürmeye yönelik olduğunu göstermektedir. Ama bu örtüştürme ne kadar mümkün olabilir ya da gerçekçiler bu konuda ne kadar ileri gidebilirler? Bu soruların cevapları doğrudan, tümleyen kronotopu tamamen etkisizleştirmenin mümkünlüğüyle ilgilidir.

Belirli bir zaman aralığını tıpkı gerçek dünyadaki gibi kesintisiz ve eksiksiz şekilde kayıt altına almak isteyen Fernand Léger (yukarıdaki dipnotta bahsi geçen) ve Zavattini’nin düşleri Kracauer ve Bazin için bile ütöpik ideallermiş gibi görünmektedir.

Ele aldığı kronotopu olduğu gibi tekrar yaratmaya çalışan Stroheim'in başarısız girişimleri de, başka bir yoldan, bunun olanaksızlığını gösterir gibidir. Bu tür denemeler, bir bölgenin tam ölçekli haritasını yapmanın gerekliliğiyle ve mümkünlüğüyle ilgili bir tartışmayı da hatırlatmaktadır. Borges'in, J. A. Suârez Miranda'dan alıntılararak aktardığı hikaye şöyledir:

O İmparatorlukta Haritacılık sanatı öylesine bir Yetkinliğe erişmişti ki, Tek bir eyaletin Haritası bütün bir Kentin kapladığı alanla örtüşüyordu, İmparatorluğun Haritası da bütün bir Eyaletle. Gel Zaman git Zaman, bu Engin haritalar yetersiz bulunur oldu; o zaman, Haritacılar Okulu, imparatorlukla bire bir ölçekte ve tümüyle çakışan bir imparatorluk Haritası gerçekleştirdi. Haritacılık Çalışmalarına eskisi kadar özen göstermeyen yeni Kuşaklar, bu Büyüklükte bir haritanın çok hantal olduğu kanısına varıp Saygısızlığa varan bir tavırla, onu güneşin ve Yağmurun acımasızlığına terk ettiler (2011: 103).

Borges bu öyküyü “Bilimde Kusursuzluk Üzerine” başlığıyla aktarır. Demek ki yazar, kullandığı ironik ve alaycı dille böyle bir şeyin gerçekliğine inanmadığını ima etse de, bunun bir tür bilimsel mükemmellik denemesi olduğunu da kabul etmektedir. Eco'ya göre ise böyle bir girişim, uygulanabilirliğiyle ilgili soru işaretleri bir yana, bazı “göstergebilimsel paradokslar”ı da barındırmaktadır. Eco uygulanabilirlik sorununa, “serilebilen ve ayarlanabilen saydam ve geçirgen harita” gibi varsayımsal çözümler üretse de, artık mevcut coğrafyanın bir parçası haline gelen haritanın kendisinin temsil edilmemiş olması bir sorun yaratmaktadır. Bunu çözmek için yeni bir harita ve bu yeni haritayı göstermek için başka bir harita gerekecektir. Bu paradoksa ya da sonsuz döngüye dayanarak Eco, “[H]er 1:1 harita, araziye her zaman yanlış yansıtır” şeklinde bir sonuca ulaşır (1997: 94-100).

Söz konusu paradoksun benzeri sinemada, ‘gösterilmeyeni göstermek’ ve ‘her şeyi göstermek’ olarak özetleyebileceğimiz iki farklı durumla karşımıza çıkar. Sinemada gösterilmeyen, en tipik anlamıyla kameranın arkasıdır ve burası her gösterilmeye çalışıldığında başka bir kamera (ve dolayısıyla başka bir kamera arkası) devreye gireceği için sonsuz bir döngü meydana gelir. İkinci gruptakiler ise saklananı

göstermekten ziyade, ‘çekmek için seçilenden hiçbir şeyin kaybolmamasına’ çalıştıkları için daha Bazinci bir çizgidedirler. Bunların açmazı ise, ne kadar çabalanırsa çabalansın (geniş açılı lensler, uzun kaydırmalar, alan derinliği artırılmış kadrajlar vb.) mutlaka kör notaların olacağı gerçeğidir. Kamera, kendi etrafında tam bir çevrinme de yapsa veya yeni nesil sanal gerçeklik sistemlerinde olduğu gibi doğrudan 360 derecelik görüntüler de elde etse kendi bulunduğu alanı kör nokta olarak bırakmaya devam edecektir. Ama bu açmazlar ya da paradokslar, söz konusu girişimlerin tümleyen kronotopun etkisini zayıflattığı, onu sıfıra yaklaştırdığı ya da en azından bunları hedeflediği gerçeğini değiştirmeyecektir.

Saklanana göstererek gerçeğe yaklaşmaya çalışan girişim, daha önce incelediğimiz modernist yıkıcılığı anımsatsa da erek ve uygulama yönünden birbirlerinden ayrılırlar. Brechtyen geleneğinin takipçisi olan Godard gibi yıkıcılar, kamerayı gösterme işini, daha çok genel bir sinema anlayışını hedef alarak ve doğrudan onun işleyişini bozarak yapmaktadırlar. *Çinli Kız* ya da *Doğu Rüzgarı*’ı gibi filmler sadece alıcının ortaya çıkmasıyla değil, sahneleme pratiklerindeki mesafe koyucu unsurlarla da amacın gerçeklik değil, bir tür büyülü taklitten kopma olduğunu gösterir. Kiyarüstemi’nin ya da Haneke’nin bazı filmlerinde veya bazı belgesellerde kameranın sürekli ortada olması ise, Brechtyen bir mesafe koymanın aksine, yapımların samimiyetini ve doğallığını artırmaktadır. Örneğin *Zeytin Ağaçları Altında*, bir taraftan, doğrudan seyirciye hitap eden Mohammad-Ali Keshavarz’ın ‘ben bu filmde yönetmeni canlandıran aktörüm’ diyerek karşısındakileri selamladığı giriş bölümünden itibaren yoğun bir öz-düşünümsellik sürecini yaşatırken diğer taraftan, Köker bölgesinin insanlarını, onların ilişkilerini ve gündelik sıkıntılarını pastoral ve oryantalist bakıştan uzak bir belgeselci titizliğinde seyirciye aktarır. Böylece yönetmen sadece kameranın önü ile arkasını özdeş hale getirmekle kalmaz, görünen ile görünmeyen ve kurmaca ile belgesel arasındaki sınırları da bulanıklaştırır. Bu sınırların en muğlak hale geldiği *Ev*

Ödevi gibi belgesel ve *Yakın Plan* gibi yarı belgesel türü çalışmalarında bile bir şekilde kendisini ve film yapım sürecini kadraja dahil eden yönetmen böylece, kaydedilen kronotopla tümleyen kronotop arasındaki geleneksel ilişkileri de ters yüz etmektedir.

Saklanması gerekenin (yönetmen ve film ekibi) gösterilip, gösterilmesi gerekenin saklanması¹²¹ Kiyarüstemi filmlerinde sıradan bir hal almıştır. Bu yapımların çoğunda ortaya çıkan, kendi için gerekli olan dramatik ve görsel malzemeyi toplamaktan başka bir şey düşünmeyen bencil ve pragmatist yönetmen imgesi ise bu öz-düşünümselliğe öz-eleştirel bir nitelik de katmaktadır. Cenaze merasiminin etnografik belgeselini yapmak için yaşlı bir köylü kadının ölümünü sabırsızlıkla bekleyecek kadar gözü dönen yönetmenin ve onun köydeki insanlarla kurduğu düzenbaz ilişkisinin merkezde olduğu *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'te iyice sertleşen bu eleştiri aslında salt kişisel ve insani değildir. Filmin nativist ve oryantalist bakışa dair taşıdığı siyasi alt metinler ve metaforlar bir yana,¹²² hakikat ve uydurma arasındaki ilişkiyi daha evrensel bir bakışla sorunsallaştıran diğer Kiyarüstemi filmleriyle ya da *Ekmek ve Gül* (Nun va Goldoon, Muhsin Mahmelbaf, 1996) gibi benzer coğrafyaya ve benzer döneme ait başka filmlerle birlikte değerlendirildiğinde bu sanatçı özeleştirisinin bir yönüyle, başından beri batılı temsil tarzlarıyla ve Rönesans perspektifi mantığıyla şekillenen sinematik imgeye ve onun gerçekliği temsil anlayışına dair de bir güvensizlik taşıdığı söylenebilir. Bu filmler, Althusser'in ideoloji perspektifinden¹²³ ulaştığı toptan reddiye noktasıyla (başka bir yönden gelerek) neredeyse kesişirler ve en masum, en bilimsel, en

¹²¹ Bu durum sadece, konuşanın değil dinleyenin gösterildiği diyalog ya da monolog çekimleri için geçerli değildir. Asıl dramatik malzemeyi barındıran olayları tümleyen kronotopu bırakıp, gündelik ve sıradan şeyleri kadrajlamak da bu sıra dışılığa dahildir. *Yakın Plan*'da gazeteciler ve polis, kendisini Makbalbaf olarak tanıtan adamın dolandırdığı aile ile görüşmek için eve girdiklerinde kamera onları takip etmek yerine dışarıda kalır ve ekibi taşıyan taksicinin dışarıdaki olağan bekleyişini çeker.

¹²² Yerelci bakıştan dolayı filmi olumsuzlayarak ele alan Dabaşı'nın çalışması bu konuda oldukça bilgilendiricidir (2013: 272-279).

¹²³ “Althusserci bakış açısından dramatik gerçekçiliğin egemen tarzı kaçınılmaz olarak sadece konvansiyonel burjuva gerçekçilik kavramlarına içkin olan ideolojiyi ifade eder. Gerçekçilik halkın kabul edilmiş aklına meydan okuyamaz çünkü izleyiciler perdedeki natüralist görüntülerde kendi titrek ideolojilerinden başka bir şey görmezler” (Stam, 2014: 151).

tarafsız ve en sanatsal gibi görünen sinematik imge üretiminin bile arkasında bir tür taraflılığın, çıkarıcılığın ve sanatçı ikiyüzlülüğünün olduğunu ima ederler. Sanatçıyı, “[H]içbir şey söylemediğim bir filmi nasıl yapabilirim?” (Kiyarüstemi, 2013: 92) noktasına getiren bu reddiyenin, yönetmen inisiyatifindeki saklama ve gizleme olgusuna karşı da hoşgörülü olamayacağını tahmin etmek zor değildir. Ancak çerçevenin sınırlılığından dolayı dışarıda bırakmanın kaçınılmaz olduğu bu durumla nasıl mücadele edilecektir? Çözüm aynı röportajda sarf edilen şu sözlerde saklı gibidir:

Bir fotoğrafın, bir resmin bir filmde daha değerli olduğunu düşündüğüm oluyor. Bir resmin gizemi mühürlü kalır, çünkü sesi yoktur, *etrafında* hiçbir şey yoktur. Bir fotoğraf bir hikaye anlatmaz, dolayısıyla da fotoğraf daima dönüşüm halindedir, kuşkusuz fotoğrafın ömrü bir filminkinden daha uzundur (Nancy ile söyleşide Kiyarüstemi, 2013: 92).

Her ne kadar Nancy “[B]u etraftan yoksun olma, alan-dışından yoksun olma fikrini de eleştirebiliriz. Çünkü her an, perde de olan şey de bir fotoğraftır” (2013: 93) şeklindeki mantıklı savıyla bu düşünceye karşı çıksa da, filmlerinde donmuş karelere yer veren yönetmenlerin, çoğunlukla, imge ve gerçek ilişkisinin doğası üzerine düşünen denemeciler olması tesadüf değildir. Bu yönetmenlerin fotoğrafın dış uzamı dışlayıp tamamen kendi içine gömülen ‘kapalı’ dürüstlüğünden faydalanmaya çalıştıkları düşünülebilir. Sadece ‘açık imge’nin¹²⁴ peşinde olan İranlı sinemacıların değil, Chris Marker gibi deneyselcilerin ya da Haneke gibi sorgulayıcıların filmlerine bakıldığında da benzer arayışlar görülebilir. Çünkü Marker da, gerek *La Jetée* (1962) gibi tamamen donmuş görüntülerden oluşan çalışmalarında ve gerekse de *Sibirya Mektupları* (*Lettre de Sibérie*, 1958) gibi ses ve görüntü ikiliğinin yarattığı çatışmaları araştırdığı denemelerinde dürüst bir film üretiminin mümkünliğini sorgulamıştır. Kendisine ‘hakikat sorgulama aracı’ olarak fotoğraf veya sinemayı değil, içinde yaşadığı toplumun gündelik yaşamının ayrılmaz parçalarından biri haline gelen video benzeri kişisel kayıt formatlarını seçen Haneke de, görünenle görünmeyeni ya da videoyla özdeşleştirdiği

¹²⁴ Son dönem İran sinemasına dönük açık imge tartışması için bkz. (Chaudhuri ve Finn, 2016).

batılı gözün gördüğüyle gör(e)mediğini *Saklı*'da sorgular. Günümüz Batı toplumunun 'video-gözü'nü biçimsel bir eleştiri aracı olarak kullanan *Benny'nin Videosu* ve *Mutlu Son* gibi diğer Haneke filmlerinde de kameralar ve onların yaptığı kayıtlar öykünün merkezi öğelerinden biri olsa da bu durum her hangi bir yabancılaştırmaya ve anlatısal mesafeye neden olmazlar. Aksine, tıpkı *Zeytin Ağaçları Altında*'da olduğu gibi, filmlerin doğallığını ve güvenilirliğini artırırılar. Çünkü Kiyerüstemi ve Haneke'nin söz konusu uygulamaları, 'hiçbir şeyi saklamamaya ve şeyleri oldukları gibi göstermeye çalışıyoruz' demenin sinematik bir yolu gibidir. Bu tutum ister istemez, filmlerin saklama mekanı olan tümleyen kronotopu bir taraftan açık ederken diğer taraftan onun klasik işlevlerini de etkisizleştirmektedir.

Yanılsatıcı olmayan gerçekliğe, 'saklanana göstermek' gibi riskli ve dolaylı bir güzergahtan değil de, daha klasik ve bilinen bir yoldan ulaşmayı seçen diğer gruptaki sinemacılar da, doğrudan burayı hedef almasalar da biçimsel tercihlerinden dolayı tümleyen kronotop üzerinde bir zayıflamaya neden olurlar. Ama etkisizleştirme bu kez açık etme üzerinden değil de, önemsizleştirme ve küçültme üzerinden işler. Çünkü mevcut, yani görünür kronotopta her şeyi göstermeye çalışmak ister istemez onun karşıtını önemsizleştirecektir. Bazin'in andığı Renoir, Flaherty, Welles, Rossellini, De Sica ve Wyler gibi klasik isimler ya da onun çalışmalarında pek değinilmeyen Kenji Mizoguchi gibi mizansen ustası Japon yönetmenler, bazen sadece alan derinliği artırılmış kapalı kompozisyonlarıyla ve bazen de süresi uzatılmış kaydırma çekimleriyle bunu kısmen yapmışlardır. Derinliğin artırıldığı geniş sahneleme çerçeve dışını zayıflatırken, süresi uzatılmış çekimler de eksiltmeyi işlevsizleştirmiştir. Ama gerçekliğin klasik dönemine ait bu yönetmenler, ne kadar arzulasalar da, en 'doğunlaştığı' Yeni

Gerçekçilikte¹²⁵ bile kadrajlarını mükemmel bir süreklilik ve kompozisyonel tamlıkla donatamamışlardır. Buradaki temel kısıt dönemin teknik imkansızlıklarıdır. Çünkü kullanılan kimyasal sistem belirli bir sürenin üzerinde çekim yapmaya fırsat vermezken, sesli çekim yapan kameraların hareket kabiliyetleri de kısmen daha sınırlıydı. Rossellini *Roma Açık Şehir*'de (*Roma Città Aperta*, 1945) ve *Almanya Sıfır Yılı*'nda (*Germania Anno Zero*, 1948), De Sica ise *Bisiklet Hırsızları*'nda (*Ladri di Biciclette*, 1948) oyuncularının doğal hareketini kaçırmamak için titrek ve merkezsiz bir stili göze alarak kameralarını tutan başlıkları gevşetmiş olsalar da, alıcıyı özgürce başka bir yere taşıyan sistemler henüz tam gelişmediği ya da en azından onlar için ulaşılabilir olmadığı için kesintisiz bir takip gerçekleştirememişlerdir. O nedenle, yeni gerçekçiliği fikirleriyle, filmleriyle ve senaryolarıyla besleyen Zavatti'nin yaşamla bire bir örtüşen film fikri o zamanlar için henüz imkansız görünmektedir. Seyirciyi “katıksız gerçek üzerine düşünmeye” (Zavattini, 1968: 381) sevk eden bir sinemanın tam anlamıyla gerçekleşmesi için sesli ve uzun çekim yapan kameraların hafiflemesini, ucuzlamasını, yaygınlaşmasını ve pratikleşmesini sağlayacak yeni teknolojileri beklemek gerekecektir.

Sinemanın teknolojik evrimi denildiğinde çoğunlukla akla; can alıcı görsel efektler, daha ihtişamlı bir görsellik, çevreleyici ses sistemleri ve gerçekliği artırılmış üç boyutlu animasyonlar gibi büyük oranda gösteri sinemasını ilgilendiren konular gelmektedir. Çekim sonrası görüntü işleme sistemlerindeki (bilgisayar efektleri, dijital kurgu ve renk düzenleme programları) ve gösterim alanındaki (yeni nesil ekranlar) yenilikler bu kanıyı haklı çıkartsa da; 16 mm ve 8 mm ile başlayıp analog ve dijital video ile gelişimine devam eden ulaşılabilir kayıt teknolojisindeki gelişmeler gerçekçi sinemanın da işini son derece kolaylaştırmıştır. Kısmen somutluğu olan foto-kimyasal hammaddenin yerini, önce video kasetlerin ve arkasından tamamen sanal sistemlerin

¹²⁵ “Bazin’in gerçekçi geleneği Lumière ile başlar, Flaherty ve Murnau ile devam eder, Welles ve Wyler tarafından güçlendirilir ve İtalyan yeni-gerçekçiliği ile sözde-teleolojik doygunluğuna ulaşır” (Stam, 2014: 87).

almış olmasının sinematik gerçekliğe katkıda bulunması ilk bakışta çelişik bir durum gibi gelebilir. Doğrudan ışığın hapsedilmesine dayanan eski optik teknolojinin aksine yeni sistemlerin sayısal bir dolayımına üzerinden çalışıyor olması da yine gerçeklik bağlamında soru işaretleri yaratmaktadır. Ancak genellikle Benjamin'in '*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*' isimli çalışmasından ve 'kaybolan özel atmosfer'¹²⁶ düşüncesinden ilham alan 'materyal' odaklı bakışın aksine estetik bakış için her yeni teknolojik gelişme sinemanın stilistik evrimini bir adım daha ileri taşımaktadır. "Sinemaya eklenen her yeni gelişme onu paradoksal olarak çıkış noktasına biraz daha yaklaştıracaktır" (2011: 28) diyerek, hareketli görüntünün keşfindeki psişik taklit güdüsünü diğer teknik yeniliklere de uyarlayan Bazin ise bu görüşün en sadık temsilcisidir.¹²⁷

Gerçekten de sinemayla ilgili çoğu teknolojik yenilik (özellikle de kayıt alanında yaşananlar) onun mimetik evrimindeki eksik bir parçayı (seste ve renkte olduğu gibi) tamamlamıştır. Bugün ise, dijital de olsa, dış dünyanın daha sorunsuz ve zahmetsiz bir temsili elde edilebilmektedir artık. Neredeyse herkesin ulaşabildiği portatif kameralar, hareketli görüntü kaydının her yerdeliğini artırırken, depolama ve kayıt sistemlerindeki gelişmeler ise saatlerce görüntü alabilmenin önünü açmıştır. Bu gibi avantajlar, yeni nesil bağımsız sinemacılara, daha önce kimsenin yapamayacağı bazı uygulamaları hayata geçirme fırsatı vermiştir. Öyle ki, günümüzün bazı alternatif filmcileri zaman zaman montajın tahakkümüne ve dolayısıyla da sinemanın en yerleşik kurallarına bile

¹²⁶ "Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilbildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır" (Benjamin, 2002: 55).

¹²⁷ Lev Manovich de, sinemanın teknolojik evrimine dair doğrusal ve doğrusal olmayan, idealist ve materyalist, estetik odaklı ve ideoloji odaklı, Hegelci ve Marksist yaklaşımları karşılaştırırken bir tarafa Bazin'i, diğer tarafa ise Comolli gibi Marksist kuramcıları koyar. Kuramcı, bunların dışında üçüncü bir yol olarak da, sinematik gerçekliği ve bunun teknolojiyle olan ilişkisini endüstrinin, verimliliğe ve kara dayalı pragmatist ve rasyonel tavrıyla açıklayan Bordwell ve Staiger'in görüşlerine yer verir (2009: 786-788).

meydan okuyabilmektedirler. Bu ise tümleyen kronotopu besleyen bir ayağın, yani eksiltmenin, neredeyse tamamen devre dışı bırakılmasına neden olmaktadır.

“Filmin bütün uygulamalı özellikleri arasında en genel ve vazgeçilmez olanı kurgudur” (1985: 80) diyen Kracauer ve “montajın film dilinin oluşuna yaptığı etkiyi inkar etmek çok saçma olacaktır” (2011: 50) diyen Bazin bile kesmenin sinema için kaçınılmazlığını kabul etmişken sinema tarihinin farklı dönemlerinde, montajı tamamen yok saymaya dönük farklı girişimler olmuştur. Godard *Haftasonu*’nda (Week-End, 1967), Antonioni *Yolcu*’nun finalinde, Welles *Bitmeyen Balayı*’nın girişinde ve Tarkovski çoğu filminde uzun ve kaydırmalı çekimin uç örneklerini kullanarak kesmeye dayalı montajın sinema için şart olmadığını göstermeye çalışmıştır. Sahne ve sekans bazlı bu girişimleri tüm bir uzun metraj filme taşımaya cesaret eden ilk kişi ise *Ölüm Kararı*’nın (Rope, 1948) yönetmeni Hitchcock olmuştur. Yönetmen, bir tiyatro oyunundan uyarladığı filmi kesme ve eksiltme ile şekillendirmek yerine, öykünün tek mekanda geçmesini anlatısal bir deneye dönüştürerek öykü ve söylem zamanlarını da bire bir örtüştürmüştür. *Arka Pencere*’yi (Rear Window, Alfred Hitchcock, 1954) anımsatan mekânsal bütünlük alan dışını zayıflatırken öykü ve söylem zamanlarındaki örtüşme eksiltmeyi de neredeyse yok etmiştir. Böylece *Ölüm Kararı*, tümleyen kronotopun her yerden zayıflatıldığı kapalı bir yapıya dönüşmüştür. Deleuze’ün, “imgelerin sadece tek bir akıl yürütmenin kıvrımları olması oranında tek bir plandan oluşur” dediği bu filmi yorumlarken Hitchcock sinemasındaki “çerçevenin katı sınırları”nı ve “çerçevedışının görünürde saf dışı bırakılması”nı hatırlatması bu nedenle anlamlıdır (2010: 258). Ancak yönetmenin bu çabasını gerçekçi sinema hanesine yazmak iki nedenden ötürü hatalı olur. İlki, Bazin’in de belirttiği gibi uygulamanın, Welles’in *Muhteşem Ambersonlar*’da (The Magnificent Ambersons, 1942) yaptığı gibi, sadece stilistik bir deneme olması ve konunun gerçekliği açısından herhangi bir şey ifade etmemesidir (2011: 61). İkincisi ise yönetmenin, magazin alabileceği azami şerit

uzunlukları gereği filmi zorunlu olarak kesmek zorunda kalırken bunu farklı kamera teknikleriyle (kaydırmayla siyaha düşürme gibi) gizlemiş olmasıdır. Hitchcock burada, yıllar sonra Iñárritu'nun *Birdman*'de (*Birdman or [The Unexpected Virtue of Ignorance]*, 2014) tekrarlayacağı bir yöntemle başvurarak seyircinin bakışını yanıltmış ve devamlılık kurgusunun da ötesinde bir sahte bütünlük hissi yaratmıştır. Ama Hitchcock söz konusu hileye teknik kısıtlardan dolayı zorunlu olarak başvururken Iñárritu, tüm filmi tek plan çekmenin getireceği riskleri ve uygulamalı sorunları aşmak için kamerayı insansız boş manzaralara (örneğin gökyüzü) çevirip pürüzsüz *jump-cut*'lar yapmıştır.

Bu tür numaralar, öykü ve söylem zamanlarının eşit olduğu (yani eksiltmenin olmadığı) filmlerde çekim sürelerini esnetebilmenin yolunu açmaktadır. Anlatılan zamanla anlatı zamanını büyük oranda çakıştıran *5'ten 7'ye Cléo* veya *Andre ile Akşam Yemeği* (*My Dinner with Andre*, Louis Malle, 1981) gibi başka filmler böyle bir amaç gütmekle, Hitchcock ve Iñárritu çekim süresinin de diğerleriyle eş zamanlı olduğu algısını yaratmaya çalışırlar. 2015 yapımı bir Alman filmi ise bu üçlü çakışmayı bir yanılsama olmaktan çıkarıp gerçeğe çevirir. Yeni nesil kayıt ve taşıma sistemlerinin sağladığı esneklik ve süreklilikten faydalanan *Victoria*'nın yönetmeni Sebastian Schipper ve görüntü yönetmeni Sturla Brandth Grøvlen, teknolojinin sağladığı bu imkanları bir tür meydan okumaya dönüştürerek çekim zamanını, öykü ve söylem zamanına tam anlamıyla ve herhangi bir hileye başvurmadan eşitlemişlerdir. Şehirde yeni olan yabancı bir genç kıızı, onun peşine takıldığı bir grup yerli erkeği ve bunların dahil olduğu irili ufaklı bir dizi kriminal olayı Berlin'in gece hayatı içerisinde takip eden film; iki saatin üzerinde bir uzunluğa sahip olmasına, farklı iç ve dış mekanlarda geçen olayları kapsamına ve üstelik gece sahnelenmesine rağmen kamera hiç kapatılmadan tek seferde çekilmiştir. Bu özellikler *Victoria*'nın, oyuncu yönetiminde, aydınlatmada ve en önemlisi de görüntü yönetmenliğinde nasıl bir çabanın ürünü

olduğunu göstermektedir. Ancak bu çabayı salt bir stilistik cüretkarlığa ve biçimsel meydan okumaya indirgemek yanlış olur. Bu yapıyı ortaya çıkaranlar, içeriksel anlamda olmasa da sahneleme ve görsel stil düzeyinde, yeni cihazlarla (dijital kameralar, hafif ve sarsıntısız taşıyıcılar, mobil aydınlatma sistemleri vb.) birleşen gerçekçiliğin nerelere kadar gidebileceğinin, dijital devrimin ilk günlerinde ortaya çıkan Dogma'95'ten sonraki en çığır açıcı örneklerinden birini ortaya koymuşlardır. İki saatlik bir filmin nihai dekupajının montaj masasına hiç girmeden tamamlanmış olması, Méliès'den beri uzay-zamanın özgün bir inşası olarak görülen sinematik kronotopu ve onun görünmeyen uzantısını da derin bir şekilde etkilemiştir. Film kronotopunun şekillendirilmesi hep, gereksiz parçaların ayıklandığı bir 'süzme' işlemi olarak kabul edilirken ve montaj sırasında yapılan kırpma da bu sürecin önemli bir tamamlayıcı olarak yerleşikleşmişken *Victoria*, tüm seçme ve yontma işlemini kamera üzerinden yaparak önemli bir stilistik tabuyu yıkmıştır. Böylece Mitry'nin, 'kurgunun filmsel dışavurum için alternatifsiz olmadığı' (1989: 8) yönündeki tezini de tam anlamıyla haklı çıkarmıştır. Hareketli görüntülerle anlatı kurmanın tek aracının montaj olmadığını gösteren bu uç örnek, film zamanının deneyimlenmesiyle ilgili de yeni bir durumdur. Karakterlerin ve onları spontanlığa yakın bir doğallıkla canlandıran oyuncuların içinde bulundukları zaman ile seyircinin deneyimlediği zaman aynıdır. Bu ise tümleyen kronotopun zamansal uzantısının tamamen askıya alınması demektir. Diğer taraftan karakterlerin seçili bir zaman dilimi içerisinde yaşadıkları tüm olayların, takip yöntemi üzerinden olduğu gibi aktarılıyor olması alan dışını da zayıflatmaktadır. Çünkü onların öykü evreni ne ise, seyircilerin gördüğü de büyük oranda odur.

Yine de, öykü içerisinden yapılan eksiltmeyi tamamen devre dışı bırakan *Victoria*'nın ya da benzer bir tek plan düşüncesinin ürünü olan *Birdman*'in alan dışını da tamamen yok edebildiğini söyleyemeyiz. Sonuçta halen bir çerçeve ve bu çerçevenin de halen bir dışı vardır. Ama gelişen görüntüleme ve yansıtma teknolojileri yavaş yavaş

bunu da yok edebilecek bir deneyimi gündeme getirmiştir. Çinli yönetmen Ming-liang Tsai'ın HTC firmasının destediğiyle gerçekleştirdiği *The Deserted: VR* (2017) gibi öncü denemelerle birlikte yavaş yavaş kurmaca filmlere de girmeye başlayan bazı sanal gerçeklik (*virtual reality*) sistemleri hem çerçeve kavramını ve hem de onun dışını anlamsızlaştırmak üzeredirler. 360 derecelik bir izleme deneyimi sunan bu sistem, şimdilik sadece tek kişinin kullanabildiği gözlükler üzerinden çalışmasıyla ve izleme deneyimi dışında bir yenilik sunmamasıyla sinema öncesi bir dönemi; Edison-Biograph'ın konusuz filmlerini ve bu filmleri izlemek için kullanılan kinetoskopları anımsatmaktadırlar. Sanal gerçekliğin ilk toplu gösterimini yapacak 'Lumièrelerin' ve onu bir anlatı diline dönüştürecek 'Griffithlerinin' kim olacağı şimdilik belirsizliğini korusa da, ileriki yıllarda çerçevesiz filmlerle karşılaşma ihtimalimiz yüksek gibi durmaktadır. Ama bu durumun 'eski tip' çerçeveli filmleri tamamen yok edeceğini düşünmek de hata olur. Çünkü kadraj, yıllar önce Arnheim'in da tartıştığı gibi, film sanatının bir sınırymış gibi görünse de aslında onun bir ayrıcalığıdır da. Bu, temelde sanatçıya tanınan bir seçme ayrıcalığıdır. Sinema sanatçısı, önünde uzanan gerçeklikten çerçeve yardımıyla bir seçme yapmakta, bazı şeyleri içeride tutarken bazılarını da dışarıda bırakmaktadır. Ayrıca dışarıda tutulan bu unsurlar, yukarıda farklı şekillerde de tartışıldığı gibi, yeri geldiğinde çok farklı görevleri de yerine getirebilmektedir. Bizim şu ana kadar tartıştığımız işlevler daha çok, zamansal ve mekânsal düzenlenişle ilgiliydi ve bu nedenle anlatsal ve stilistik bağlamın dışına nadiren çıkıldı. Ama en genel anlamıyla 'göstermemek', duyguları ve itkileri harekete geçiren temel bir duygusal manipölasyon aracı olmanın dışında, başka psişik durumlarla ve ideolojik ereklerle de yakından ilgilidir.

6) Tümleyen Kronotopun Başka İşlevleri

Daha önceki bölümlerde de incelendiği gibi filmlerin uzay-zamanları şekillendirilirken tümleyen kronotop zorunlu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu, çerçeve

içinin ve anlatım zamanının sınırlılığından kaynaklanan nedensel ve özellikle amaçlanmayan bir durumdur. Ama, diğer taraftan, filmleri üretenler ‘göstermeme’yi bazen kasten ve bir şeyleri hedefleyerek de yapabilmektedirler. Bu durumda dışarda tutmak, kompozisyon içeriği şekillendirilirken yapılan plansız bir iş olmayıp, tam da amaca hizmet eden ereksel bir eylemdir. Söz konusu amaç, kendi içerisinde çeşitlilik gösterse de en temelde ikiye ayrılır. İlk grup doğrudan filmin dramaturjik ve anlatısal erekleleriyle, yani kendi iç dinamikleriyle ilgilidir. Film üreticileri, daha nitelikli bir öykü deneyimi sunmak ve filmin anlatısal hazzını artırmak için bazı temel duyguları harekete geçirmek istediklerinde tümleyen kronotopa da başvurumaktadırlar. Çünkü merak, endişelenme, beklentiye girme ya da korkma gibi anlatı dinamiğini oluşturan temel duyguların bir çoğu doğrudan ‘görememe çaresizliği’ üzerinden işlerler. Bunun dışında, ‘kısmi görme’nin harekete geçirdiği cinselliğe ya da endişeye dayalı heyecanlar da vardır ve bunlar hedeflendiğinde de yine, seyirciden ‘saklamanın’ farklı varyasyonları, bazen bilişsel bazen de bilinçaltı süreçlerle bağlantılı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Diğer taraftan göstermemek, sadece sıradan ve ‘zararsız’ öyküleme amaçlarıyla ilgili değildir. Bir yönüyle bunların da belirleyicisi olan kültürel kabuller, toplumsal normlar ya da politik müdahaleler de bir şeyleri saklamayı gerektirmektedir. Toplumsal düşüncenin her türlü formu üzerinde belirli bir etkiye sahip olan farklı iktidar kurulumları, kültürel araçlar ve hegomonik ilişkiler ya da en genel anlamıyla ideoloji, kültürün ve sanatsal üretimin çoğu alanında olduğu gibi, bir kitle sanatı olan sinemada da önemli bir belirleyendir. Doğal görünümüyle, kendini gizlemesiyle ve kültürel yaşamın her bir noktasına sızmasıyla bilinen ideolojinin, sinemadaki gölgesi de ister istemez bir saklama mekanı olan tümleyen kronotopa kadar uzanacaktır. Kapsayıcılığıyla ve tartışmaya açıklığıyla zengin bir tartışma malzemesi barındıran ama yine aynı özelliklerinden dolayı dikkatli bir yaklaşımı da gerektiren bu önemli dış dinamiğe bakmadan önce, ‘göstermemenin’ uyandırdığı temel duyguları ve onların

anlatısal işlevlerini; işin içinde duygular olduğu için ara ara psikanalize girerek ama yine de öyküleme retoriğinin sınırlarını çok aşmadan; daha yapıt içi ve daha temel bir tartışmayla ele almak faydalı olacaktır. Böylece, tümleyen kronotopun manipüle ettiği izleyici duygularının arkasındaki ideolojik ve kültürel dinamikleri tartışmak için zemin daha uygun hale gelecektir.

a. Duygusal Manipülasyon Aracı Olarak Tümleyen Kronotop

Hikaye anlatan eserlerin genel kabul görmüş türleri düşüncelerden ziyade duygulara hitap ederler. Popüler romanlardan, oyunlardan ya da filmlerden temel beklenti, diğer her şeyden daha çok, tıpkı kadim zamanlardan beri söylencelerin ve tragediyaların yaptığı gibi bazı temel duyguları harekete geçirmeleridir. Bu nedenle, Esslin'in de söylediği gibi, dram sanatı kapsamına giren yapıtlar; “bize yalnızca hoşça vakit geçirtmez, ama aynı zamanda 'ciğerlerimize kadar işledi' dedirtecek güçlü, duygusal deneyimler sağlar ve yaşamlarımız, düşüncelerimiz, tavırlarımız üzerinde güçlü etkiler bırakır” (1996: 20). Öyküleme sanatlarının işleyişi üzerine ciddi ve sistematik bir şekilde eğilen ilk önemli düşünür olan Aristo da, iyi bir tragedyanın özelliklerinden bahsederken onun, “korku ve acıma duyguları uyandıran” eylemleri taklit etmesi gerektiğini söyler (2006: 36). Yani sergilenecek anlatının en önemli özelliği, korku ve acımaya neden olan olayların temsilinden meydana gelmiş olmasıdır. Çünkü Aristo, epiğin ya da tragedyanın gücünün büyük oranda, izleyicide ya da okuyucuda uyandırdığı hislerde yattığının farkındadır. Roma döneminin poetika düşünürlerinden olan Horatius da; “[Y]etmez şiirin güzel olması, etkileyici de olmalı, Dilediği yere götürmeli dinleyenin ruhunu” (2016: 10) şeklindeki dizeleriyle, duyguların sanattaki önceliği konusunda Aristo ile aynı fikirde olduğunu belli eder.

Olayların temsili üzerinden ortaya çıkacak duyguların niteliği ve etkisi, dram sanatının bazı geleneklerini kısmen devam ettiren sinema için de önemli bir mesele olmuştur. Bu geleneğin etkisiyle, sinemada da duygu genellikle öykünün bazı temel hisleri uyandırıp uyandıramaması ya da oyuncunun bunu aktarıp aktaramaması gibi klasik dramaturjinin açtığı başlıklar üzerinden ele alınmıştır. Ama bu yapılırken hareketli imgelerin özgün nitelikleri ve konuya getirdiği yenilikler de ön plana çıkarılmıştır. Örneğin Balázs “şiirsel hassasiyeti ortaya çıkaran imgeler” (1952: 56) söylemiyle veya Deleuze “duygulanım-imge” kavramsallaştırmasıyla, yakın planların oyuncunun yüz fizyolojisini nasıl kullandığını ve buradaki saklı duyguları nasıl ortaya çıkarttığını farklı şekillerde ele almışlardır. Ancak çok az tartışma, popüler türlerin belirleniminde bile temel kıstas olan psişik durumların görünmeyen uzay-zamanla olan ilişkisine göz atmıştır. Halbuki filmler, tiyatrodan farklı olarak, neredeyse gösterdikleri kadar göstermedikleri ile de genel izleyici kitlesinin talep ettiği duygusal manipölasyonu temin ederler. Aslında korku, endişe, merak veya heyecan gibi bilişsel süreçlerle bilgi düzeyi arasındaki ilişkiler göz önünde bulundurulursa bu o kadar da şaşırtıcı değildir. “Zihinsel ve duygusal angajmanlar”ın oluşum süreci yapıt sınırları içerisinde biçimsel bir okumaya tabi tutularak incelenirse bunların, “seyirciyi dikkatli bir biçimde bilgiyle besleyerek yahut bilgiyi belirli noktalarda tutarak gerilim, korku ya da gizem yaratma meselesi” olduğu görülecektir (Elsaesser ve Hagener, 2014: 95). Bu yaklaşım, konunun psikanalitik, antropolojik ve toplumsal boyutlarını ihmal eden ve her şeyi biçimin işleyişiyle açıklayan bir sıklıkta olsa da; bilgi ve bilginin kontrolü ile bazı duygular arasındaki anlatısal ilişkiyi basitçe formüle etmesi açısından önemlidir.

i. Bilinmeyenden Gelen Korku

Homo sapiensin bazı fizyolojik dezavantajlarına rağmen varlığını sürdürebilmesinin ve bugün gezegenin en hakim türü haline gelmesinin arkasında onun beyin yapısındaki ve bilişsel yeteneklerindeki üstünlük olduğu, çoğu antropoloğun ve

evrimci biyoloğun kabul ettiği bir gerçektir. İnsan doğaya ve diğer hayvanlara karşı üstünlüğünü büyük oranda bilişsel yetenekleriyle kurmuştur. Bu yüzden bilgi onun için yaşamsal öneme sahip stratejik bir araçtır. Bilginin olmadığı ya da eksik olduğu yerde birey kendini güvensiz hisseder. Bu güvensizlik hissi, herhangi bir tehlikenin olabilirlik oranına, yakınlığına ve olayın vahametine bağlı olarak kaygıya dönüşebilir. Ama bilginin eksikliğinin buradaki belirleyici rolü değişmez. “Kaygının önkoşulu, ensemizdeki tehlikenin ne menem bir şey olduğunu bilmememizdir” (2005: 148) diyen Moretti, Freudyen ‘kaygı’ ile ‘bilememe’ arasındaki bağlantıyı özetler. “İnsanın bilinmeyene karşı derin bir korkusu vardır” diyen Jung ise, ilkel insandaki “yeni korkusu”nu da (*horror novi*) buna dayandırır (2015: 90). Modern insanda bu korku genellikle karanlıkta kendini belli eder. O aslında karanlıktan korkmaz; ışığın eksikliğinden kaynaklanan bilgi yoksunluğundan endişelenir. Ama karanlığa gömmek, insanı bilgidен mahrum bırakmanın ilk akla gelen ve kolay uygulanan etkili bir yolu olduğu için; tekinsizlik, gizem ya da korku uyandırmaya çalışan görsel öykülemelerde sık sık araçsallaştırılır. Uygulama, Caravaggio’nun koyu gölge tekniğiyle siyahı ön plana çıkardığı gizemli tablolarından kara filmlerin (*film noir*) az aydınlatılmış tekinsiz mekanlarına kadar çok farklı şekillerde karşımıza çıkar. Karakterlerini farklı diegetik araçlarla (elektrikler kesilir ya da ışığın olmadığı bir mekana gidilir) karanlıkta bırakmaya özen gösteren korku sinemasında bu amaç çok daha belirgindir. Çünkü karanlık bizi bilgidен yoksun bırakır ve tehlikenin her yerdeliğini artırır. Bu da tekinsizliği, güvensizliği, endişeyi ve korkuyu besler.¹²⁸

Ancak insanı, stratejik aracı olan bilgidен mahrum bırakmanın tek yolu ışığı kapatmak değildir. Görüşü engelleyen her türlü yöntem benzer bir mekanizmayla işleyerek, öykünün bağlamına göre tehdit yaratabilir. Çünkü “görme kısmiyse düşman

¹²⁸ Ön planda açık bırakılan bir kitabın etrafına ışık saçtığı Rembrandt’ın *Yahuda’nın Otuz Gümüşü İadesi* (*Judas Returning the Thirty Pieces of Silver*) isimli alegorik eserinde de olduğu gibi, birçok görsel yapıtta ışıkla bilginin bir tutulması bu yargıyı tersten de doğrulamaktadır.

gücül olarak her yerdedir” (Bonitzer, 2006: 70). Sadece düşük ışığın neden olduğu karanlık değil, yüksek pozlamanın yarattığı aşırı aydınlık da aynı işlevi yerine getirebilir.¹²⁹ Görüşü etkileyen olumsuz hava koşulları ya da sık ormanlık alanlar, tıpkı Kurosawa’nın *Kanlı Taht*’ında (*Kumonosu-jô*, 1957) olduğu gibi, gün ortasında bile tedirginlik yaratabilir. Doğanın devinimlerini kullanma konusunda usta olan Japon yönetmen, Shakespeare uyarlaması olan bu filmde, ormanın yarattığı kısmi görüşten etkili bir şekilde faydalanır. Machbet ve Banquo’nun feodal Japonyadaki yansımaları olan Washizu (Toshirô Mifune) ve Miki (Minoru Chiaki), galip geldikleri savaşın ardından efendilerinin tebriklerini almak üzere Örümcek Ağı Kalesine giderken mecburen Örümcek Ağı Ormanı’na girerler. Bir labirent gibi karmaşık olduğunu daha öncesinde öğrendiğimiz ormandaki yağmurlu ve sisli hava, savaş galibi iki askeri bile rahatsız edecek bir atmosfer yaratır. Nitekim bir süre sonra, ormanın derinliklerinde, hayatlarının gidişatını alt üst edecek bilgilerin sahibi olan kahin kadınla karşılaşacaklardır. Kurosawa, öykünün temel çatışması için hayati önemde olan bu karşılaşma sahnesinin gizemli ve ürkütücü atmosferini büyük oranda doğanın araçlarıyla kurmuştur. Ama temel mantık karanlığa gömmekle aynıdır: Çevreye dair bilgi azalınca, tehdit ve tedirginlik artmıştır.

Gerek karanlık, gerekse de sis ya da yağmur gibi görüşü azaltan diğer mizansen unsurları bağlama göre güçlü birer bilgi azaltma ve buna bağlı bir gerilim yaratma araçları olsalar da, etkilerini tüm bir yapım boyunca sürdüremezler. Ama çoğu ana akım tür filmi, düşmanı sonuna kadar gözlerden uzak tutarak ona dair bilinmeyenin yarattığı korku ve merakı olabildiğince kullanmak ister. Bu durumda karanlık ya da sis gibi kısmi bilgi azaltıcı araçlar tek başlarına çözüm olamayacaktır. Çünkü bunlar, sahnelemeye

¹²⁹ Bu uygulamayla ilgili Carroll, psikolojik gerilim klasiği *Masumlar*’dan (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961) şöyle bir örnek verir: “*The Innocents*’de , mürebbiyenin bakış açısı ile ortaya çıkan ‘hayaletler’in bazı çekimleri, gördüğümüz şeyle ilgili kesinliklerimizi açacak ve yorumlama için alan açacak şekilde biraz fazla pozlanmıştır” (2004: 152).

dair kısıtlı çözümler oldukları için anlatısal bir kapsayıcılığa sahip değillerdir. Genel imge sistemini karanlık üzerine kuran filmler bile tüm bir anlatısal yapılanmalarını buna dayandıramazlar. Oysa korku türünün çoğu örneğinde temel öyküsel dayanak “bilinmeyene yönelik merakın ve bilinmeyenden duyulan korkunun birarada bulunmalarıdır” (Abisel, 1995: 131). Yani burada, tüm anlatıya yayılan bir enformasyon gizleme talebi vardır. Bilinmeyenin taşıdığı gizem, korku ve merak, dramatik düğümün çözüldüğü son perdeye kadar varlığını korumalıdır. İşte tümleyen kronotop, bir korku ve tehdit aracı olarak tam da burada devreye girer ve tüm bir anlatı boyunca gerekli olan saklama edimine ev sahipliği yapar.

Aslında tümleyen kronotop da, yeri geldiğinde tıpkı karanlık gibi, sahne bazlı bir korku aracı olabilmektedir. Örneğin Hitchcock tarzı ‘kapı arkası’ bilinmeyenler, alan dışı üzerinden işleyen kısa vadeli ve güçlü tehditler üretirler. Sürekli daha fazla kan ve vahşet göstererek ilerleyen *gore* (kan) ya da *slasher* (işkence) tarzı yeni nesil korkuların pornografik doğrudanlıklarının aksine Hitchcock tarzı klasik gerilim, gizlemeyle ve kısmi göstermeyle işleyen atmosferik yapımlardır. Şiddetin ulu orta sergilenmesiyle pornografinin bir tutulması aslında, gerçek korkunun, izleyicinin hayal gücünden beslenen dolaylı ve imalı anlatımda yattığı varsayımına dayanır (Waller, 2000: 261). Ama hangi yöntemin daha sinematik ya da daha saygın olduğu kadar, bunların uyandırdığı duyguların aynı şey olup olmadığı da tartışmaya açıktır. Çünkü korku sadece bilinmeyenin tekinsizliği üzerinden üretilmez. Prawer’a göre filmler “bilinmeyene duyduğumuz korkuya hitap ettikleri” kadar, “teolojik başkalaşım depoları oldukları”, “mahremiyete saldırı korkularıyla oynadıkları”, “temel içgüdülerin ortaya çıkabileceği korkulara hitap ettikleri”, “gündelik yaşamın/sosyal meselelerin korkularını ifade ettikleri”, “bilimin sonuçlarına ya da ‘simyacılardan’ emellerine duyulan korkuyu kullandıkları”, “izleyicileri kötülük ya da çılgınlıkla yarı-istekli işbirliğine ayarttıkları” ve “mekanın ruhuyla bağ kurdukları” için de seyircileri korkuturlar. Prawer, bunların bir

kısımının “tekinsiz olana (korkudan titreme ya da tüylerin diken diken olması)”, bir kısmının da “korkunç olana (tiksinme ve iğrenme)” ilişkin olduğunu söyler (aktaran Cherry, 2014: 56). Ama bizi ilgilendiren daha çok ilkidir (tekinsiz). Çünkü tiksinme ve iğrenme, atmosferikten ziyade grafikselidir. Onlar korku türünün abartılı müstehcenlikle (*hardcore*) kesiştiği noktada dururlar. Bu kesişmenin nedeni sadece, son yılların en önemli *slasher* yönetmenlerinden olan Wes Craven’in bir zamanlar *The Firefoks Woman* (1975) gibi filmleri çekmiş (Abe Snake mahlasıyla) olması ya da her iki türün bazen iç içe geçmesi değildir. *Soldaki Son Ev* (*The Last House on the Left*, Wes Craven, 1972), *Hostel* (Eli Roth, 2005), *The Human Centipede* (Tom Six, 2009) ve *Testere* (*Saw*, James Wan, 2004) gibi devamları da yapılmış olan seri istismar filmleri, her seferinde daha fazlasını göstermeyi vaat etmeleriyle de pornografiye yaklaşırlar. Çünkü bunlar imadan çok ifşaya; saklamaktan çok göstermeye; dolaylıdan çok doğrudan olana eğilimlidirler. Bu ise onların tümleyen kronotopun saklayıcılığına çok az ihtiyaç duymalarına neden olmaktadır. Oysa tekinsizliğin yarattığı korku büyük oranda tümleyen kronotop üzerinden işler.

Tekinsizin, farklı bağlamlarda yapılan farklı tanımları vardır. Bunlardan en bilineni Freud’a ait olsa da Todorov’un fantastik üzerinden ulaştığı tekinsizlik tanımı psikanaliz kadar anlatısal türlerin alanıyla da ilgili olduğundan bizim için daha yol göstericidir. Todorov fantastiği tanımlarken onun bir kararsızlık sürecinin ürünü olduğunu söyler. “Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır” (Todorov: 2004: 31). Söz konusu kararsızlığın tekinsize dönüşmesi ise şu şekilde gerçekleşir:

... fantastik, bir kararsızlık süresi kadardır: algıladıkları şeyin, paylaşılan düşüncenin tanımladığı biçimiyle, "gerçeklik" olup olmadığına karar vermek zorunda kalan okuyucunun ve öykü kişinin ortak kararsızlığı. Öykünün sonunda öykü kişisi değil de okuyucu yine de bir seçim yapar, çözümlerden birini benimser ve fantastiğin dışına çıkar. Gerçekliğin yasaları olduğu gibi duruyor ve anlatılan olayları açıklamaya yarıyorsa yapıt başka bir türe girer: tekinsiz türe. Ya da

tersine okuyucu, olayı açıklamak için yeni doğa yasalarını kabul etmek durumundaysa olağanüstü türe girmiş oluruz (Todorov, 2004: 47).

Bu tanıma göre tekinsiz, yaşanılan dünyanın yasaları çerçevesinde açıklanabilen ama yine de alışılmışın dışında olan şeydir. Böyle değerlendirildiğinde Todorov'un tekinsizinin, “tanıdık olanla, yabancı ve tuhaf olanı birleştiren bir duygu” (Terbaş, 2013: 3) şeklindeki Freud ve psikanaliz referanslı tanımlara yaklaştığını söyleyebiliriz.¹³⁰ Her iki tanım açısından bakıldığında da tekinsiz, olağanüstü ile karşılaştırıldığında bize daha yakın olandır; bizimledir, olasıdır ve her an ortaya çıkabilir. Olağanüstü, ne kadar ürkütücü görünse de uzaklık onu egzotik bir yapıya sokar. Tekinsizin yakınlığı ise tehditkardır. Eğer yaratıklar tavşan deliğinden geçilerek ulaşılan fantezi dünyasına aitseler eğlenceli görülebilirler. Ama sıradan insanların yolunun düşebileceği sıradan bir taşra otelindeki psikotik bir katil, fazlasıyla normal ve düz görünümüne rağmen oldukça tehditkardır. Çünkü tanıdaktır ve yakındır. Öyleyse bir anlatının tekinsizlik üzerinden tehdit ve korku yaratabilmesi için öncelikle onun inandırıcı ve ulaşılabilir olması gerekir. İzleyen, söz konusu durumları gerçeklik kuralları çerçevesinde olası görmelidir. Bu yüzden tümleyen kronotop, tehdide ev sahipliği yaparak bir taraftan onun hemen görünüp ‘bilinmezlik büyüsü’nü kaybetmesini engellerken diğer taraftan yavaş yavaş inanılabilir hale gelmesine de yardımcı olur. Örneğin öyküsü doğaüstü mistik güçlerin yarattığı tehdide dayanan *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942) filminde; karanlığın, gölgelerin, ekran dışı sesin ve izleyicilere yönelik başka düzenleme işlevlerinin birlikte kullanılması, ‘Öyle görünüyor ki ...’ye denk gelen dilsel bir nitelik yaratır (Carroll, 2004: 153). Benzer bir yöntemi kullanan Polanski de, *Rosemary’nin Bebeği*’nde (*Rosemary’s Baby*, 1968) seyirciyi, cadılara ve onların gizemli güçlerinin varlığına inandırır. Filmde açıklanması zor olan olaylar (gizemli ölümler ve sakatlanmalar) kadraj

¹³⁰ Bu yaklaşmanın bir örtüşmeye dönüşmesi noktasında şüpheleri olan Todorov, Freud’un kuramını tekinsizliğin kökenlerini açıklama noktasında yeterli bulsa da şunu söylemeyi de ihmal etmez: “Freud’a bakarsak tekinsiz duygusu (das Unheimliche) kökleri ırk ya da bireyin çocukluğunda yatan bir imgenin ortaya çıkışıyla ilintilidir (doğrulanması gereken bir varsayım sanki - bu terimle bizim kullandığımız terim tam olarak örtüşmüyor)” (2004: 52-54).

dışının görünmezliğinde gerçekleşir ve bunlarla ilgili ‘gerçekler’ iyi ayarlanmış bir dozla yavaş yavaş verilir. İnanması en güç olanlar ise (Rosemary’nin karnında taşıdığı ve ardından doğurduğu şeytanın oğlu gibi) hiç gösterilmeden ve yine alan dışı ile eksiltmenin birlikte kullanımı üzerinden sadece ima edilirler. Böylece seyirci, tıpkı filmin ana karakterinin de söylediği gibi ‘biliyorum inanması zor ama bunların hepsi gerçek’ deme noktasına getirilir. Burada da, tümleyen kronotopun yardımıyla sağlanan kontrollü bilgi salınımı, en olağandışını bile olağan hale getirebilecek epistemik bir temel hazırlar. Bu yanılsatıcı temel sayesinde ki seyirci (en azından filmin talep ettiği izleme süresi boyunca) ‘göründüğü kadarıyla kötü ruhlar ya da yaratıklar olası’ deme noktasına getirilebilmektedir.

Bilginin bu kontrollü salınımının tedirgin etme ya da inanılır kılma işlevlerine etkili bir örnek de Ridley Scott’un *Yaratık*’ıdır (*Alien*, 1979). Film, bilim-kurgunun kodlarını kullanıyor gibi görünse de yapısal olarak korku sinemasının kalıplarına yaslanmıştır (tepedeki ev yabancı ve karanlık bir gezegene; hayaletler de uzaylı bir yaratığa dönüşmüştür). Bedenin bütünlüğüne dönük tehditlerin varlığı da onu, *body horror* olarak bilinen alt türe yaklaştırır. Bu yönleriyle yapım, birbirine yakın iki tür olan bilim-kurgu ve korkunun *Frankenstein*’dan beri bilinen uyumlu birleşimine günümüzden ideal bir örnektir.¹³¹ Çünkü korkunun talep ettiği dramatik teknikleri dengeli bir şekilde bilim-kurgu temasına uygulamıştır. Göstermenin sürekli ertelenmesi üzerinden yaratılan gerilim bunlardan biridir. Filme ismini de veren ve çatışmanın temelini oluşturan yaratık, anlatının son bölümüne kadar tam olarak ortaya çıkmaz. Araştırma ekibi ona adım adım yaklaştıkça o da yavaş yavaş belirir. Böylece en olasılık dışı görünen bir şeyin varlığı seyirci tarafından kademe kademe kabul edilebilir hale gelir. Yaratık olağandışının alanından çıkıp olağanın alanına girdikçe uyandırdığı

¹³¹ Sobchack’a göre, “korku, bilim-kurgu ve fantastik macera ... arasındaki sınırlar son derece geçirgendir ve genellikle melez biçimlerde çıkarlar (örneğin Frankenstein bir korku filmi mi yoksa BK filmi mi? Denizler Altında 20.000 Fersah bir BK mu, yoksa fantastik macera mı?)” (2003: 363).

tedirginlik de artar. Ama bu yavaş yavaş belirmenin ve ortaya çıkmanın anlatısal getirileri tekinsizlik ve inandırıcılıkla sınırlı değildir. Tehdidin gerçekliği arttıkça, seyircide oluşan onu görme arzusu da güçlenir. Bu ise bizi tümleyen kronotop üzerinden manipüle edilen başka bir duyguya; ‘merak’ duygusuna götürür.

ii. Merak, Beklenti ve Endişe

Merak da, yine korku gibi, bilginin insan evrimindeki hayati ve stratejik önemiyle bağlantılı olan temel bir duygudur. Bilgiden mahrum bırakılmak nasıl tehditse, ona ulaşabilmek de yaşamsal bir arzudur. “Bütün insanlar doğal olarak bilmek isterler. Duyumların verdiği zevk, bunun bir kanıtıdır” (1982: 149) diye yazar Aristo *Metafizik*’te. Ama bilme arzusu ve öğrenme güdüsü sadece ampirik veriye duyulan ilkel ihtiyacı açıklamaz. Sanatsal ve entelektüel faaliyetlerin çoğu da bununla bağlantılıdır. “Gerçekten de öğrenme hazzı metnin verdiği hazzın ilk bileşenidir” (2011: 103) diyen Ricoeur Aristo’yu okuma edimi üzerinden tasdikler. Barthes da metinden alınan klasik huzurdan bahsederken “erinç ancak salt yeni’yle gelebilir, çünkü yalnızca yeni sarsar (yaralar) bilinci” (168: 1990) diye yazar. Bu, tekrar tekrar okunan özel metinlerin verdiği hedonist zevkten (Barthes’ın “metnin hazzı” dediği şeyden) farklıdır. Çünkü söz konusu olan, yeni şeyler öğrenmeyle gelen genel, alışıldık ve tipik zevktir. Ama yazının özel bir alanı olan anlatısal yapıtlar bu iki zevki, yani yeninin erincini ve edimin tekrar eden hazzını birlikte yaşatırlar. Çünkü bilinen kalıplar sanki her seferinde bilinmeyen yeni şeyleri sunuyor gibidir anlatılarda.

Öyküleme motivasyonunu “bilme arzusu” ve “bilgi açlığı” ile ilişkilendiren Culler öykülerin işlevini de “dünyayı öğretme, dünyanın nasıl işlediğini gösterme, odaklama gereçleri yoluyla olayları başka önemli noktalardan görmemizi sağlama ve başkalarının bize genelde anlaşılması güç gelen dürtülerini anlamamızı sağlama” (2007: 133) sözleriyle açıklar. Bu sözlerden, öykü anlatımının evrimsel kökenlerinde dünyayı

ve başka canlıların davranışını anlamaya dönük öğrenme güdüsünün yattığı anlaşılmaktadır. Bilme ve öğrenme ile anlatsal haz arasındaki ilişkiler de büyük oranda bununla bağlantılıdır. Öyküleme ve dramatizasyon yoluyla yeni şeyler öğretme, eğitim amaçlı çalışmalarda ve etkinliklerde halen karşımıza çıkmaktadır. Az bilinen egzotik yerlerle ilgili bazı belgesel ya da kurmacaların da yeni şeyler öğrenmekle ilgili olduğu söylenebilir. McKee'nin de belirttiği gibi “bilmediğimiz bir dünyanın keşfi” (2011: 4) düşüncesi öyküleri sevme nedenlerimizden biridir. Ancak belirli bir bilgi doygunluğunun yaşandığı günümüzde bu yeni dünyalar fikrinin halen tüm anlatılar için geçerliliğini koruyup korumadığı tartışmaya açıktır. Genellikle alışık olduğumuz ya da en azından bildiğimiz çevrelerde geçen günümüz popüler anlatılarının çoğunun bu tür bir ‘dünyayı tanıma’ işlevinden artık neredeyse tamamen koptuğu söylenebilir. Burada da yeni bilgiler olabilir ancak bunların coğrafi, kültürel ya da biyolojik temellerinin olduğunu söylemek çok güçtür. Çünkü kalıplaşmış öykülerde çoğu tematik ya da biçimsel (anlatı yapıları, özdeşleşme sistemi, çatışma mekanizmaları, duygusal kancalar vb.) unsur birbirini çağırır. Ayrıca temel bilimsel ya da kültürel konulardaki bilgi seviyesi belirli bir doygunluğa ulaşmış günümüz yetişkin izler kitlesine anlatılar yoluyla yaşama ya da dünyaya dönük yeni bir şeyler sunmak da oldukça zordur. “‘Kızılırmak Karadeniz'e dökülür’ biçimindeki bir anlatım, bunu bilen biri için hiçbir enformasyon taşımaz” diyen Lotman sözlerine şöyle devam eder: “Enformasyon ise, bir belirsizliğin ayrıntılı bir biçimde aydınlatılması, bilinmeyenin kaldırılarak yerine bilinenin geçirilmesidir. Nerede bilinmeyen yoksa, orada enformasyon da yoktur” (1999: 30). O nedenle anlatıların öğretici ve bilgi verici işlevlerinin devam edebilmesi için onun bilinmeyenlere ihtiyacı vardır. Peki ama popüler kurmacalar, eğer gerçekten söyleyecek yeni bir şeyleri yoksa bunu nasıl yapmaktadırlar?

Buradaki en makul çözüm yeni bilinmeyenler icat etmektir. Bu icat etme, büyük oranda yapıtın kendi içinde ve kendi dinamikleri çerçevesinde gerçekleşecektir. Ama bu

yapılırken olay örgüsünün (özellikle de Aristocu anlatılarda) bütünlüğüne de zarar verilmemelidir. O nedenle bilinmeyenler üretme ve bunları cevaplama işlemi büyük oranda öykünün diegetik bütünlüğü ve onun doğalcı akışı içinde gerçekleşmelidir. Sinemada ise bu, roman benzeri yazınsal üretimlere göre çok daha güçtür. Çünkü ‘tahayyül edilebilirin’ alanına ait olan edebiyatın aksine “sinema akla getirmez, belirtir” (Monaco, 2011: 155). Bir roman kahramanına ya da mekanına ait çoğu görsel ve fiziksel detay, yazar özellikle belirtmediği sürece zaten gizli ve belirsizdir. Sinemada ise, tamamı kahramanın bakış açısından yansıtılmış olan *Göldeki Kadın* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947) gibi bazı sorunlu denemelerin de gösterdiği gibi, bunu başarmak çok zordur. Filmlerin dayandığı fotografik gerçeklik “nesneyi görüntülemenin tamlığını (doğruluğunu)” yükseltmiştir ve nesneler “canlandırılan olayda mekanik bir sürecin zorunluğuyla otomatik yansımaktadır” (Lotman, 1999: 31). Bu mekanik tamlık içerisinde bilinmeyenler icat etmek ve bunlar üzerinden öğrenme arzusunu ve merak güdüsünü kullanmak oldukça zor görünmektedir. İşte tümleyen kronotopun görünmeyen güçlü varlığı, merak duygusu oluşturma noktasında bu yüzden çok önemlidir.

Diegetik evren içerisinde var edilen ama zamansal düzenlenişin ve kadraj dışının farklı kombinasyonları ile gösterimi ertelenen öykü bileşenleri, olası alternatifler ve geçici bilinmeyenler üretmenin akla gelen ilk yoludur. Bu alternatifler ve bilinmeyenler ileriye dönük sorular sordurarak anlatının ilgi görmesi için gerekli olan bilişsel ilgiyi sağlarlar. Ama bilinmeyenin mahiyeti ve oluşturuluş şekli duyguların niteliğini (merak, endişe, korku, heyecan, beklenti) ve şiddetini belirler. Eğer olay örgüsü büyük oranda karakterin öznel bakış açısı üzerinden şekillendiriliyorsa, seyirci de onun kadar şey bileceği için merakla birlikte öykünün bağlamına göre beklenti ya da korku da ortaya çıkabilir. Çünkü bir kaç adım sonra nelerle karşılaşılacağı konusunda seyircinin de tam bir bilgisi yoktur. Sadece daha önceki izleme deneyimlerinden ve filmin türsel

uzlaşımlarından hareketle bazı tahminler yürütebilir. Örneğin *Yaratık*'ta perdeye yansıtılanlar, büyük oranda Nostromo isimli kargo gemisinin, başlangıçta yedi kişi olan ama giderek azalan mürettebatının bildiğinden daha fazlası değildir. Tıpkı mürettebat gibi seyirci de bir şeylerin ters gittiğinin farkındadır ama bunun ne olduğu konusunda iki tarafın da kesin bir bilgisi yoktur. Filmin isminden dolayı seyirci bununla ilgili daha rahat tahminler yürütse de anlatı içerisinde sunulan diegetik malzeme konusunda karakterlerle neredeyse eşittir. Çünkü kadraj, büyük oranda karakterlerin bakış açısıyla sınırlı tutulmuştur ve tümleyen kronotopun 'bakış dışı öteki' inşa etmesine olanak sağlamıştır. Böylece, bilinmeyenden duyulan korku ve onu bilmeye dönük arzu (yani merak) *Yaratık*'ı sürükleyen temel duygusal motivasyonlar olmuştur.

Tümleyen kronotop yardımıyla ayarlanan bilgi düzenlemesinin diğer alternatifleri ise büyük oranda eşitsizlikler şeklindedir. İzleyiciler genellikle karakterden daha fazla şey bilir. Nadiren de karakter bu konuda öndedir. İlk durum endişe, merak, heyecan ve beklenti gibi geniş bir duygu skalasını harekete geçirme potansiyeline sahipken ikinci durum gizem ve sürprizin ötesine nadiren geçer. Çoğu klasik anlatı filmi bunlardan birisini temel anlatı stratejisi olarak belirleyerek gerekli ilgiyi uyandırmaya çalışır. Bunların çoğu tahmin edilebilir şablonlardır. Hitchcock gibi bazı özel yönetmenler ise sürekli değişkenlik gösteren bilgi stratejileri kullanarak bu konuda daha karmaşık yollar inşa ederler. *Arka Pencere* gibi görece basit bir izlek bile Hitchcock'un elinde manipülatif bir bilgi düzenleme aracına dönüşebilmektedir. Ayağı alçılı olduğu için evinde oturmak zorunda kalan Jefferies'nin (James Stewart) bu sıkıcı durumunu yönetmen; görülebilenler ve görülemeyenler; izleyenler ve izlenenler; bilinenler ve bilinmeyenler; kadrja girenler ve kadrja giremeyenler üzerinden işleyen sinematik bir deneye çevirir. "İzleyiciyi ahlaki olarak kendi röntgenci konumuna dahil eden" (Kolker, 1999: 238) Jeff, karşısındaki ekranın (yani penceresinin) sunduğu olanaklar dahilinde bazı fikirler yürütür. Zaman zaman onun penceresiyle örtüşen ama bazen de bunun

dışına çıkabilen filmin kadrağı ise bu yolla seyirci bilgisini kontrol eder. Hitchcock'un meraklı beklentiler yaratmak için bilginin izleyiciler ve karakterler arasında bölünmesine izin verdiğini düşünen Bordwell'in de gözlemlediği gibi *Arka Pencere*'de seyirci, filmin karakterlerinden daha fazla şey bilmesine rağmen yine de anlatı evrenindeki bazı bilgilerden mahrumdur (1985: 42). Çünkü Hitchcock, bu yolla sağlanan enformasyon eşitsizliklerinin filmin dramatik akışına neler kattığının farkındadır. Bilgi dağılımı üzerinden kurulan bir parça belirsizliğin; merakı, endişeyi ve beklentiye nasıl harekete geçirdiğini ve buradaki temel psikolojik dinamonun "belirsizlikle harmanlanmış beklenti" (Archer, 1918: 227) olduğunu çok iyi bilmektedir. Ama onun asıl başarısı, bu dramatik ilkeleri sinemanın görsel diline çok iyi uyarlayabilmesinden kaynaklanmaktadır. Hitchcock'un yaratıcı belirsizliği sadece ertelemeye ve geciktirime dayanmaz. Duvarların, kapıların ya da perdelerin ardındaki görünmeyen belirsizlikleri ve tehlikeleri de çok iyi kullanır. Hatta bunlar üzerinden yaratılan gerilim, anlatsal geciktirime oranla çok daha etkilidir. Çünkü tekinsizin yakınlıkla olan doğrusal bağlantısı gereği, alan dışındaki yakın tehdit, olay örgüsü üzerinden yaratılan ve kısmen daha uzak olan tehditlere nazaran çok daha korkutucudur.

Hitchcock'un göstermeme üzerinden kurduğu sinema dilinin farklı varyasyonları, popüler tür sinemasının çoğu ürününde görülebilir. Bunlarda merak güdüsü, filmin türüne ya da öykünün bağlamına göre, korkuyla, heyecanla, beklentiyle ya da gerilimle harmanlanabilmektedir. Örneğin uzun süre sadece bakış açısı çekimiyle ve bu bakışa eşlik eden rahatsız edici müzikle kendini hissettiren köpek balığının yakın ama görünmeyen varlığı, *Jaws*'ın (Steven Spielberg, 1975) olay örgüsünü ilerleten psikolojik dinamiklerin temel nedenidir. Köpek balığının uzun süre net olarak görünmemesi için yönetmen türlü sahneleme ve kurgu oyunlarına başvurur. Tehlikenin, en başından beri farkında olan Şerif Brody'nin (Roy Scheider) köpek balığıyla ilk kez

yüzleşeceği sahnede, onun denize dönük bakışı, geveze ve meraklı insanlar tarafından sinir bozucu şekilde bir kaç kez sekteye uğratılır. Ama bakışa dönük bu engelleme, Brody'den daha çok seyircinin görme arzusunu kamçılar.¹³² Böylece yine “filmin biçimi beklentilerimizi oluşturur” (Bordwell ve Thompson, 2008: 141) ve sahnede merak; gerilim, heyecan ve korkuyla tekrar iç içe geçer.

‘Beklentileri şekillendiren’ bu film biçimi içerisinde gerilimin, heyecanın ve merakın tümleyen kronotopla bağlantısı belirgin görünmektedir. Ekrandaki uzay-zamanın ötesinde bekleyen yakın ya da uzak bir bilinmeyen vardır ve onun diegetik niteliği (gizemli, tehditkar, dostane vb.) ve öyküsel bağlamı bu duygulardan bir ya da bir kaçını harekete geçirir. Çünkü merak, anlatılar içinde nadiren tek başına ortaya çıkar. Çoğunlukla ona başka şeyler eşlik eder. Eğer dışarıdaki şey bir tehditse ve hakkında çok az şey biliniyorsa meraka eşlik eden şey genellikle tekinsizlik hissi, korku ve gerilimdir. Eğer bu şey *Geliş*’de (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016) ya da *E.T.*’de (*E.T. the Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982) olduğu gibi yine ötekiyse, ama tehditten çok yarattığı garipliklerle merak uyandırıyorsa bu kez de heyecan ve görme beklentisi baskın olur.

Dışarıdaki bir öteki üzerinden kurulan örnekler çoğaltılabilir. Ama bir de, kahramanın ya da onun için önemli olan bir şeyin akıbetine dönük belirsizlikler vardır ki bu da genellikle ‘endişe’ yaratır. Çünkü alışıldık ve gündelik kullanımda endişe, ilk olarak kaybedilmek istenmeyen bireysel değerlerle bağlantılıdır. “İnsanın sağlığı veya çocukları veya para için endişelenmesi veya geç kalmaktan veya işini kaybetmekten endişelenmesi, hiçbir bariz anlamda gizemli ya da şaşırtıcı bir şey değildir” (Phillips, 2012: 75). Diğer taraftan ‘endişe’ kavramının ‘gizemli’ ve aynı derecede de tartışmalı

¹³² Kitabında bu sahneye ait fotoğraflara yer veren Kolker görsel notu olarak şunları yazar: “Olay örgüsü düzeyinde Brody köpekbalığını arıyor. Ancak bu sekansın yapısı bize bundan daha fazlasını anlatır. Bakışımızı karakterlere ve sonra da ona yöneltir, onun bakış açısını üstlenir ve özellikle de bu bakış açısı engellendiğinde beklenti ile heyecan yaratır” (2011: 66).

psikanalitik yaklaşımlarda en sık görüldüğü yerler de yine kayıplarla (kastrasyon ya da annenin sevgisinin kaybı gibi) ilgilidir. Bu yönüyle değerlendirildiğinde endişe, meraka eşlik eden diğer duygular içerisinde ayrı bir psişik formülasyonun parçası gibi durmaktadır. Endişede, dışarıdaki bilinmeyenin yarattığı korku yerine, sahip olunanın kaybı ve onun yaratacağı boşluk hissi ön plana çıkmaktadır. Bu durum endişeyi, tümleyen kronotopla olan ilişkisi bağlamında da farklı bir yerde konumlamaktadır. Çünkü korku, heyecan ve gerilimde görünmeyen ve dışarıda bırakılan daha çok öteki olandır ya da düşmandır. Endişe ise genellikle özdeşleşilen bir karakterin ya da onun için önemli olan bir şeyin gözden uzaklığıyla ortaya çıkar. Öykü kişinin başına ne geldiğinin gösteriminin ertelenmesi, endişe ve kaygı yüklü bir beklemeğe dönüşebilir. Bu kişi savunmasızsa (mesela bir çocuk), onun başına ne geldiği sorusu daha da elzem bir hal alır.

Merakla bağlantılı diğer duygularda olduğu gibi, endişenin mahiyeti de yine seyirci ve karakter arasındaki enformasyon dağılımıyla şekillenmektedir. Örneğin seyircinin bildiği ama karakterin bilmediği durumlarda endişe hüznün ya da umutla iç içe geçer. *M-Bir Şehir Katilini Arıyor*'un (M, Fritz Lang, 1931) girişinde çamaşırcı kadının küçük kızı Elsie'nin (Inge Landgut) başına ne geldiği, Lang'ın ustalıklı sinematik diliyle seyirciye dolaylı yollardan anlatılmıştır. Küçük kız okul çıkışında elindeki topunu 'katil aranıyor' yazısının üzerine doğru atıp tutarken bu sırada aynı yazının üstüne şüpheli bir gölge düşer ve küçük kızı kandırarak yanında götürür. Katil hiç görünmemesine rağmen, bu iyi planlanmış ima sayesinde seyircinin küçük kızın ürkütücü sonucuyla ilgili bir şüphesi kalmamıştır. Endişe yerini umutsuzluğa ve üzüntüye bırakmıştır. Ancak evde bekleyen annenin bundan haberi yoktur ve geciken kızı için kaygılanmaya devam etmektedir. Kadının endişeli çağrısı, Elsie'nin bıraktığı boşluklarda (merdiven boşluğu, masadaki boş tabak, askıdaki yıkanmış elbiseler, bahçedeki sahipsiz top) yankılanan metonimik bir çığlığa dönüşürken seyircinin hissettiği şey daha çok hüznüdür. Ama

bundan neredeyse bir asır sonraki başka bir arama çılgılığı *Sevgisiz*'de (*Loveless*, Andrey Zvyagintsev, 2017) bu kez seyirci için de bilinmez olan bir durumu aydınlatmak umuduyla çınlamaktadır. Çünkü filmin ilk yarısında kaybolan ve bundan sonra tamamen tümleyen kronotopun bilinmezliğinde kalan Alyoşa'nın (Matvey Novikov) zor doğa şartlarında ve bir başına ne yaptığı olay örgüsel bir muamma olarak bırakılır. Alyoşa filmin büyük bir kısmında fiziksel olarak yoktur. Ama tümleyen kronotoptaki güçlü diegetik varlığı tüm dramatik yapıyı şekillendirir ve olay örgüsünü güdümler. Onun gözden uzaklığının yarattığı boşluk ve belirsizlik, yaşadığı duygusal travmaların etkisinin daha derin duyumsanmasını sağlar. Kaybolmadan önce bıraktığı dramatik izler ve öykünün içinde ara ara beliren bazı işaretler bir taraftan bazı boşlukların zihinsel olarak doldurulmasına ve diğer taraftan da merak, endişe, öfke ve acıma arasında gidip gelen yoğun bir duygusal sürece neden olur. Alyoşa'nın bulunup bulunamayacağı bir beklenti yaratırken, kayıp olduğu bu anlarda neler yaptığı merak ve endişeyi besler. Çocuğun bunu yapmasının görünürdeki en büyük sorumluları olan anne ve babanın, zamanla pişmanlığa dönüşecek kayıtsızlıkları, duygusuzlukları ve sevgisizlikleri ise, seyircide öfke ve acımanın da dahil olduğu başka karmaşık duylara neden olur.

Sevgisiz, Kuzey Avrupa sinemasında son dönemde ortaya çıkan ve fizikselden çok psikolojik şiddetin ya da maddiden çok ruhsal sıkıntıların 21. yüzyıl insanındaki tahribatlarını ele alan yeni ve sert bir gerçekçilik anlayışının izlerini taşır. Duygusuzluk, her şeye yabancılaşma, psikolojik şiddet, sanallaşan ilişkiler, neo-liberal bireycilik, tatminsizlik gibi tematik ortaklıklar kadar, yoğun bir duygusal gerilimin taşıyıcısı olan sade ve ağır planların hakimiyetindeki biçimsel benzerlikler de dikkat çekicidir. Avusturya'dan Ulrich Seidl ve Michael Haneke'nin, Norveç'ten Joachim Trier'nin, İngiltere'den Steve McQueen'in, Rusya'dan Andrey Zvyagintsev'in ve İsveç'ten Ruben Östlund'un filmlerinin son derece sade olan görselliklerine rağmen insanlar üzerinde derin etkiler bırakmalarının arkasında, görünmeyen endişe ve huzursuzluk yaratan

kimi özelliklerini iyi kullanmalarının da payı vardır. Bu soğuk ve sert gerçeklik hareketinin merkezi olan Avusturya sinemasından uç bir film, tümleyen kronotopun istenildiğinde nasıl provakatif bir anksiyete kaynağı olabileceğinin en rahatsız edici örneklerindendir.

Haneke'nin bazı filmlerinde oyuncu yönetmenliği ve oyunculuk da yapmış olan Markus Schleiner'in Kathrin Resetarits ile birlikte yönettiği *Michael*'in (2011) merkezinde, istismar edilen Wolfgang (David Rauchenberger) adında bir çocuk ve onu istismar etmek için evinin bodrumunda alıkoyan Michael (Michael Fuith) adında genç bir adam vardır. Ama Michael'in Wolfgang'ı nasıl kaçırdığı, ilk günlerin nasıl geçtiği, çocuğu evde tutan düzeneğin nasıl kurulduğu ya da çocuk ve ailesinin o sırada neler yaşadığı gibi rahatsız edici detaylar tamamen tümleyen kronotopta kalmıştır. Film başladığında her şey olup bitmiştir ve suç neredeyse gündelik bir rutin halini almıştır. Michael akşam eve gelir, tüm dış kapı ve pencereleri sıkıca kapatır, iki kişilik yemek hazırlar ve arkasından bodrumun ses geçirmeyen kapısını açıp çocuğu yemeğe çağırır. Buradaki bakış açısının tüm yaşananları olağanlaştırması, suçu ya da mağduru değil suçluyu merkeze alması, pedofiliyi bir suçtan çok rahatsızlık olarak sunarak sıradanlaştırması, mağdurların acılarına değil Michael'in davranışlarına odaklanması gibi konular tartışmaya açıktır. Ama final bölümündeki tedirginlik ve rahatsızlık, bu hukuksal, insani ya da ahlaki tartışmaların ötesinde, daha çok dramaturjik düzeneğin sinsi yapılanmasıyla ilgilidir. Wolfgang'ın bir kaçma teşebbüsü sırasında yüzü ve elleri kaynar suyla haşlanan Michael çocuğu tekrar bodruma kilitledikten sonra aracıyla hastaneye gitmek üzere yola çıkar. Ama aracı düzgün kullanamadığı için kaza yapar ve ölür. Filmin buradan jeneriğe kadar olan yaklaşık 10 dakikalık kısmı, rutin cenaze ve cenaze sonrası işlemleri içermesine rağmen seyirci için bitimsiz bir endişe ve kaygıya dönüşür. Çünkü kaç gün sürdüğü tam olarak belirtilmeyen bu süre boyunca bodrumda kilitli kalan çocuğun ne yaptığı hiç gösterilmez. Evi toparlamak için orada bulunan

Michael'in annesinin, çocuğun kilitli kaldığı kapının yanına yaklaştığı anlarda yönetmenler bu durumu iyiden iyiye seyircinin sinir sistemiyle oynanan psikotik bir sömürüye dönüştürürler. En nihayetinde yaşlı kadın kapıyı aralamaya karar verdiğinde ekran Michael'in çok sevdiği seksenlerden kalma bir pop şarkısı eşliğinde muzipçe kararır. Böylece çocuğun tümleyen kronotoptaki akıbeti, karmaşık duygular yaşayan seyirci için tam bir bilinmez olarak bırakılır.

Lubitsch tarzı kapı arkası muzipliğini Hitchcockvari bir gerilimle ve Haneke tarzı sert gerçeklikle birleştiren bu sahne, tümleyen kronotopun duygusal manipölasyon aracı olarak nerelere kadar götürülebileceğinin de örneklerindendir. Burada, sadece bilgi kontrolünün yarattığı korku, gerilim ya da merak gibi temel duygularla açıklanamayan, çok daha karmaşık psikik süreçlerin de izleri vardır. Bilginin önce ertelenmesinin ve arkasından tekrar gösterilmesinin ya da sürekli anlatısal bir belirsizlik yaratılmasının merak ya da endişeyi nasıl tahrik ettiği anlaşılabilir. Bir saklama mekanı olan tümleyen kronotopun buradaki provokatif işlevselliği de belirgindir. Anlaşılamayan ise, bunların neden keyif verdiği ve ilgi gördüğüdür. Evrimsel psikolojiye dayanan 'bilgi ihtiyacı' yaklaşımı, merak benzeri temel duyguları açıklayabilse de, bunun neden insanları bu kadar cezbedtiğini ve bilginin en kolay ulaşılabilirdiği günümüzde bile filmlerin, romanların ya da bilgisayar oyunlarının benzer duygusal güdülerle neden hala talep gördüğünü açıklamaya yetmemektedir. Neden merak duygumuzu kitapların ya da internetin sağladığı hazır bilgiden değil de anlatıların kendi kurduğu sahte belirsizlikler üzerinden tatmin etmeye çalışıyoruz? Bilginin hemen ortaya dökülmesi yerine geciktirim neden daha eğlenceli geliyor? (Halbuki bilgi açlığı tek başına açıklayıcı olsaydı ilk durum daha fazla zevk vermeliydi). Ya da benzerlik üzerinden çalışan doğrudan temsiller yerine şeyleri çağrıştıran metonimik göstergeler niçin daha heyecan vericidir? Dolayımılama neden zevklidir? Saklanan, gizlenen ya da gösterimi ertelenen; ifşa edilene göre neden daha değerlidir?

Bilginin yaşamsal önemi, anlatılar kurmanın ilksel kökenlerini açıklasa da öykülerin verdiği keyifle ilgili olan bu ve benzeri soruların cevapları konusunda yetersiz kalmaktadır. Ayrıca, bilgiye duyulan ihtiyacın evrenselliğine ve evrimselliğine karşın, bunu elde etmeye dönük yöntemlerin ve retoriklerin sürekli değişkenlik göstermesi de ilginçtir. Örneğin kadim mitlerin ya da tragedyaların bilgiyi veriş tarzları ile romanın ya da filmin öyküyü ilerletme teknikleri arasında önemli farklar vardır. Üstelik bu farklar, üslupsal ve biçimsel tercihlerle açıklanamayacak kadar da derindir. Bunlardan bir kısmı toplumsal yaşamdaki değişimlerle açıklanabilir. Örneğin Moretti, sosyo-kültürel yapıdaki bazı dinamiklerin, sürpriz ve gerilim gibi öyküleme stratejilerinde meydana getirdiği değişimle ilgili şöyle der:

Retorik, *gerilim* ile *sürprizi* karşıt kavramlar olarak düşünegelmiş ve birincisini trajik ironiyle, dolayısıyla bir anlamda kaderle, ikincisini ise beklenmedik olanla, yani tarihsel ve dünyevi süreçlerle özdeşleştirmiştir. Ancak bu ayrım bir noktadan sonra meselenin özüne nüfuz etme imkanımızı kısıtlamaktadır. Balzac hemen her zaman iki düzlemde birden çalışır. Örneğin, *Sönmüş Hayaller*'in sonuna doğru Lucien'in başına gelecekleri tahmin ederiz. Ancak onun uğradığı yıkımla sözgelimi Oedipus'un ya da Macbeth'in yıkımı arasında temel bir fark vardır. Trajedide her şey *tek bir sonuca doğru* işbirliği içinde hareket eder. Balzac'ta ise genel gidişat belli olsa da kentin ve romanın sistemlerine içkin olan yüksek sayıda değişken o neticeyi kesintisiz ve son derece öngörülmez bir inişler çıkışlar silsilesi dolayımıyla doğurur. Gerilim ve sürpriz bu şekilde kent insanını ancak nadiren "*her şeyin* yitirilebileceği"ne inanmaya teşvik eder. Bir felaketin ortasında bile yaşama, ayakta kalma potansiyelinden hiçbir şey eksilmediğini görmelerine ve bundan sevinç duymalarına çalışır (Moretti, 2005: 147).

Demek ki yaratıcıların ve alımlayıcıların dönemsel duygu durumları, endişeleri, korkuları, beklentileri, yaşam tarzları ve hayata bakışları gibi değişkenler anlatı beklentilerini de belirlemektedir. Böylece anlatı retorikleri, bilginin paylaşımını bu beklentiler doğrultusunda şekillendirmektedir. Bu yaklaşım, 'bilgi ihtiyacımızı ve merak güdümüzü tatmin etmek için öyküler üretiyoruz' tezinin, doğruluk payına rağmen, yüzeyselliğini ve yetersizliğini toplumsal düzeyde göstermektedir. Ancak diğer taraftan bu gibi sosyo-psikolojik ve kültürel parametreler de, edebi eğilimlerin ve dönemsel kanonların genel karakteristiği konusunda bilgilendirici olsalar da; geciktirim, erteleme, göstermeme, oyalama, saklama ve askıda bırakma gibi tümleyen kronotop temelli

‘garip’ öyküleme stratejilerinin neden keyif verdiği noktasında halen yetersizdirler. Bu uygulamalar belki de, toplumsalın ya da biyolojinin ampirik sayılabilecek verileriyle açıklanamayacak bir alanla ilgilidirler. Bu noktada, “[S]anat eserini incelemek sözkonusu olunca, karmaşık psişik faaliyetlerin ortaya çıkardığı bir ürünü ele almamız gerekiyor” (1981: 53) diyen Jung’un öğüdüne kulak verebiliriz. Yani sorularımızın cevabı ‘insanlığın’ değil ‘insanın’ ilk günlerinde ya da organizmanın değil organın (beyin) derinliklerinde olabilir. Evrimsel psikolojinin alanına giren hayatta kalma dürtüsünün veya basit merak güdüsünün ötesindeki karmaşık zihinsel süreçleri anlamak için başvurulacak psikanalitik bağlantılar burada da işe yarayabilir.

iii. Görünmeyenin Hazzı

Zihin sadece kendini ve ait olduğu organizmayı korumaya değil, aynı zamanda haz almaya da programlanmıştır. Bunun, türün devamıyla ve gen aktarımıyla ilgili biyolojik ve evrimsel nedenleri açıktır. Ama bizim için önemli olan, hayatta kalmak kadar hazzın ve arzunun da insani varlığın bir parçası olduğu gerçeğidir. Çünkü tümleyen kronotop üzerinden şekillenen geciktirim, erteleme, saklama, oyalanma, kısmi gösterim vb. gibi anlatısal oyunlar ister istemez haz odaklı psiko-seksüel bağlantıları akla getirmektedir. Gerçekten de, dikkatli incelenirse, anlatıların psişik yapılanması ile cinsel edim arasında önemli benzerlikler bulunabilir. Filmlerdeki zamansal düzenlenişe ait bazı yaklaşımları, yatak odası numaralarıyla iç içe geçiren aşağıdaki yorum tam da bunu yapmıştır:

Hakiki yüzleşme ve nihai memnuniyetten -orgazm- önce, alıkoyma ve geriye çekilmenin bitimsiz gerilimi yoluyla daha fazla mesafe kat edilmelidir. Erteleme olmadan zevk olmaz. Yavaş ilerlemek, kişinin hünerini ve tekniğini yaşam boyu tekrar tekrar öğreneceği ve uygulayacağı bir sanattır. Ve eğer sevişmek cenkleşmenin ilksel biçimiye, dramatik ilerleyiş de anlatının doğal modelidir. Yine burada da huzursuz zaman, arınmayı (katharsisi) önceleyen sapmadan, nihai kapanışı engelleme yönündeki girişimden başka bir şey değildir (Biro, 2011: 49).

Devamında anlatısal sabırsızlıkla erken boşalma arasında da analogiler geliştiren Büro'nun burada doğrudan psikanalitik okumalar yaptığını söyleyemeyiz. Onun yaptığı daha çok, cinsel birleşmeye ait eylemleri, filmlerin işleyişindeki bazı süreçleri anlamlandırmak ve betimlemek için simgesel düzeyde araçsallaştırmaktır. Ona bu konuda ilham veren Eco da; "yüzeysel olanı ağır bir biçimde geçmenin" erotik işlevlerinden bahsederken benzer bir metaforik araçsallaştırmaya başvurmuştur (Eco, 1995: 79). İlginç olansa, burada ne Eco'nun ne de Büro'nun içerikler üzerine konuşmuyor olmalarıdır. Zaten onların bu tartışmalar sırasında kullandıkları film ya da roman örnekleri de (Ian Fleming'in *James Bond*'u gibi) birincil dereceden cinsel içeriğe sahip olmayan yapıtlardır. Verilen örneklerde kösnül olan ya da arzu uyandıran şey öyküler değil, bunların aktarımı için kullanılan anlatı retorikleridir. Çünkü yavaşlamak, detaylarda oylanmak, gösterimi uzatmak ya da sabırla ilerlemek; her türlü içerikle karşımıza çıkabilecek 'anlatısal haz' taktikleridir. O nedenle (her ne kadar yazarlar başka bir bağlamda kullanmış olsalar da) "her film bir erotik filmidir" (Roloff, Seeßlen ve Weil, 1996: 9) şeklindeki yerinde tespit, bu biçimci ve simgesel bakış açısıyla da doğrulanabilir. Eco'yu ve "her tür edebiyatın erotik olarak düşünülebileceğini" (Vian, 1998: 42) iddia eden Boris Vian'ı referans alarak bu durumun sinemaya özgü olmayıp, genel olarak etkili anlatı stratejilerinin bir yansıması olduğunu da rahatlıkla söyleyebiliriz. Diğer taraftan, içeriksel olarak da birincil düzeyde cinselliğe dayanan anlatısal filmler, yani bilinen anlamıyla erotik olanlar, bu taktiklerin analogi yoluyla değil de doğrudan kullanıldığı örneklerdir. Çünkü onlar, söz konusu öyküleme taktiklerini doğrudan erojen bölgeler üzerinden ilerleterek libidinal mekanizmayı dolaysız hedef alırlar. O yüzden, tümleyen kronotopu da aktif olarak kullanan bu anlatısal haz oyunları en net ve en doğrudan erotik sinemada gözlenir.

Erotik sinemanın tümleyen kronotopa neler borçlu olduğunu anlamak için pornografik olanla erotik olan arasındaki ayrıma bakmak yeterlidir. İki tür arasında;

psikolojik, ahlaksal, sanatsal, türsel, tarihsel ve hatta ideolojik¹³³ birçok farktan bahsedilebilir. Bunların her biri başlı başına bir tartışma konusudur. Ancak tümleyen kronotop söz konusu olduğunda en önemli ayırım biçimsel tercihler noktasında ortaya çıkar. Çünkü bunlardan biri her şeyi olduğu gibi göstermeye çalışırken diğeri ölçülü, sistematik ve dengeli bir yol izler. Birisi organların doğrudan ve fetişleştirilmiş temsiline dayanırken diğeri “cinsel organları ana konu haline getirmez; onları hiç göstermeyebilir bile; izleyiciyi kendi çerçevesinin dışına götürür” (Barthes, 2014: 73). Yani pornografi, alan dışıyla pek ilgilenmezken erotizm, gösterilmeyenin üretken bir şekilde kullanılmasıyla ortaya çıkar. O nedenle Barthes, erotik ile pornografik fotoğraf arasındaki farkı “kör alanın varlığı (dinamiği)” (2014: 73) noktasına indirirken abartıyor sayılmaz. Çünkü pornografi ‘göstermeyi’ vaat eder. Üstelik bunu sadece grafik doğrudanlığıyla değil, zamansal dürüstlüğüyle de yapar. Barthes’ın fotoğraflardaki kör alan üzerinden ulaştığı tümleyen kronotop ayracına Eco eksiltmeyle varır ve söz konusu iki tür arasındaki anlatısal farkı nerdeyse tamamen bunun üzerine kurar. Yazar, normal anlatılarla sıradan pornografiyi bu açıdan şöyle karşılaştırır:

Cinsel eylemlerin temsillerini de içeren bir filmde bir karakter bir arabaya ya da asansöre bindiğinde, söylem zamanının öykü zamanıyla çakışıp çakışmadığına bakılmalıdır. Flaubert, Frederic’in uzun süre yolculuk ettiğini yalnızca bir cümle kullanarak söyleyebilir; normal filmlerde de, bir karakter uçağa bindiğinde hemen bir sonraki sahneye geçilir. Oysa pornografik bir filmde birisi on sokak ötedeki bir yere gitmek için arabaya binerse, araba on sokaklık yol gider gerçek zamanda. ... İşte kural: Bir filmde iki kişi A’dan B’ye gitmek için gerçeklikte olduğu kadar zaman harcıyorlarsa, pornografik bir filmle karşı karşıya olduğumuzu kesin olarak söyleyebiliriz... (Eco, 1995: 72-73).

Demek ki gerçek pornografide, bilinen kullanımıyla ne alan dışı ne de eksiltme vardır. Tümleyen kronotopun meydana getirdiği bu turnusol, genital organların alenen görüldüğü her türlü yapıtın pornografik olarak etiketlenmesini de engellemektedir. Buna göre, sadece *İtiraf* (*Nymphomaniac*, Lars von Trier, 2013), *Mahremiyet* (*Intimacy*, Patrice Chéreau, 2001) ya da *Romans* (*Romance*, Catherine Breillat, 1999) gibi sanat

¹³³ Kahraman’a göre “pornografi ahlakla ilgili değil, siyasetle ilgili bir kavramdır ve onun siyasal boyutunu da feminizm oluşturur” (Kahraman, 2005: 198).

sinemasının cüretkar filmleri değil, türün önemli bazı klasikleri bile tam anlamıyla pornografik değildir. Çünkü *Derin Gırtlak* (*Deep Throat*, Gerard Damiano, 1972) gibi anlatılı ifşalarda da, basit de olsa tümleyen kronotoptan faydalanılmaktadır. Ama bu durum, söz konusu sansasyonel filmin erotik sinemanın kriterlerini sağladığı anlamına da gelmez. *Aşk Sanatı*'nın yazarı Antik Romalı Ovidius'tan Giovanni Boccaccio'ya (*Decameron Hikayeleri*) oradan da Marquis de Sade, Georges Bataille ve Henry Miller'a kadar uzanan köklü bir yazın geleneğinin retoriğini sinemanın temsil yeteneğiyle birleştirmeye çalışan ve bunu yaparken 'görünmeyenin' kışkırtıcılığından da etkin olarak faydalanan planlı yapıtlarla, asıl amacı sadece ifşa etmek olmasına rağmen araya absürt öyküler de sıkıştırmaktan geri durmayan düzeysiz işleri ayırmak gerekmektedir.

Konunun yazın ayağında oldukça tutucu olan Boris Vian, müstehcenlikle özdeşleşmiş Marquis de Sade gibi önemli isimleri bile erotik edebiyatın içerisine dahil etmez. Ona göre, "Sodome'un Yüz Yirmi Günü'ndeki erotizm, tuhaf bir gülünçlüğe düşmezse, küçük bir ahlaksızlık sözlüğünden öteye geçmez" (Vian, 1998: 27). Sontag'a göre de Sade, "pornografik edebiyatın ana eğilimlerini" temsil ediyor görünmektedir (2014: 44). Gerçekten de, üst sınıftan bir grup "şehvet düşkünü"nün (Sade, 2014) zaman zaman iğrençleşen, vahşileşen ve aynı ölçüde de absürtleşen zevk seremonileri romantizmden çok uzaktır.¹³⁴ Bu garip ritüeller ve usandırıcı tekrarlar hikayeyi, Sontag'ın "mekanikçi yaratıcılık" (2014: 53) dediği noktaya getirir. Bu mekaniklik onu

¹³⁴ Benzer rahatsız edici imgeler kitaptan uyarlanan *Sodom'un 120 Günü* (*Salò o le 120 Giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975) için de geçerli olsa da, Pasolini olayları faşizm dönemi İtalya'sına taşıyarak bu müstehcen eseri sert ve farklı bir faşizm eleştirisine dönüştürmek ister. Ama Foucault'ya göre bu eleştiri de, Nazi faşizminin obsesif yüzeyselliğini gereksiz bir psikanalitik derinleştirmeye tabi tuttuğu için konuyu yanlış bir yerden ele almıştır. Baker'in aktarımına göre Foucault; "Pier Paolo Pasolini'nin *Salò ya da Sodame'un 120 Günü* adlı tiksindirici imajlarla yüklü filmine uzak durmak gerektiğini, Nazilerin asla çağların ruhu gibisinden derinliklere, coşkusal ifade yollarına, Freudcu handikaplara sahip kişiler olmadıklarını; tam aksine toplumu ve evi pisliklerden, Çingenelerden, Yahudilerden, homoseksüellerden temizleme obsesyonu içindeki yaygın bir Avrupalı tipe dâhil olduklarını, bunun bir histerik ev kadını psikolojisinden öteye geçmediğini, çok çok bir orta sınıf arzular kompleksini dile getirebileceğini söylüyordu" (aktaran Baker, 2011: 178-179).

hem inandırıcılıktan ve hem de erotik etkinlikten uzaklaştırmaktadır. Barthes’a göre ise Sade’in da bir erotizm anlayışı vardır. Ama bu, bilinenin ve alışılmışın dışındadır:

Sade "erotik" bir yazardır, durmamacasına söylerler bunu bize. Ama "erotizm" nedir? Kılığlar ancak bilinince, yani konuşulunca izgelenebildiklerine göre, bir sözden başka bir şey değildir; toplumumuzsa hiçbir zaman hiçbir "erotik" kılığdan söz etmez, yalnızca istekleri, girişleri, bağlamları, esinlemeleri, çift-anlamlı yüceltmeleri söyler, öyle ki bizim için "erotizm ancak sürekli biçimde anıştırmalı bir dille tanımlanabilir. Bu açıdan, Sade "erotik" değildir: daha önce de söyledik, *strip-tease*’in, çağdaş "erotizm"’in bu temel övgüsünün hiçbir biçimi yoktur onda (Barthes, 1990a: 156-157).

Demek ki edebiyatta da alışıldık olunan ve okur tarafından beklenen erotizm ‘anıştırmadır’; alenen betimlemek değil. Sinemada ise bu ayrım daha elzemdir. Çünkü Sade ya da Bataille gibi aykırı yazarlar ne kadar detaylı betimleme yaparlarsa yapsınlar sinematik görüntünün doğrudanlığına ulaşamazlar. Kameranın bir şeyleri doğrudan göstermesi için özel bir çabaya ihtiyaç yoktur. Bu nedenle yapım maliyeti en düşük olan, sanatsal olarak en az kafa yorulan ve kamera arkası sürece en az emek harcanan filmler, çoğunlukla, salt cinsel ifşaya dayalı olanlardır. Çünkü film aygıtı, erotikten çok pornografik olmaya, doğası gereği daha yatkındır. Sade’in “mekanik yaratıcılığı” sinemada verilidir. Ama sinemacılar, tümleyen kronotopun ya da sahnelemenin sunduğu imkanları zorlayarak filmleri bu *a priori* mekaniklikten uzaklaştırmak için özel çaba harcarlar. Çünkü genel izler kitlenin talebi büyük oranda dolaylı deneyimden yanadır. Bu talebin ilk akla gelen nedeni, toplumsal tabular ya da genel ahlak normları gibi dış kaynaklı baskılayıcılar gibi görünse de Bonitzer böyle düşünmemektedir. “Porno filmlerinin sıkıcılığından böylesine sık söz açılmasını yalnızca ikiyüzlülüğe ve utanmaya bağlamak yanlış olur” diyen Bonitzer’e göre “[S]inematografik imge kendisinde bulunmayan tarafından bir türlü rahat bırakılmaz” (2007: 12-13).

Buradaki “kendinde bulunmayan” ifadesi, estetik bir çaresizlik ve tümleyen kronotopun kaçınılmazlığı kadar, ‘arzu’nun bakış üzerinden tatmininin Lacancı psikanalizdeki o bildik imkansızlığına da gönderme yapmaktadır. Lacan’a göre arzu,

“ne tatmin iştahi, ne de sevgi talebidir ama ilkinin ikincisinden çıkartılmasından doğan ayrım, hatta bu ikisinin yarılması (*Spaltung*) fenomenidir” (1994: 55). Arzu böyle bir boşluğa ya da yarılmaya denk düştüğüne göre onun, herhangi bir nesnenin somut varlığı ya da aleni imgesi üzerinden doyuma ulaştırılması da mümkün değildir. “Lacan’ın bahsettiği arzu bilindişidir” diyen Clro’ya göre de “arzu ne arzuladığını bilmez” ve “imknsızı ister” (2011: 27-28). Bu imkansız istek, en çok da pornografide kendini belli eder. Çünkü bu tür kitaplar, yayınlar ya da filmler, çaresizce, ne kadar çok řey gsterebilirlerse arzuyu da o kadar iyi tatmin edebileceklerini dşnrlr. Ne var ki onların “dolayımsızlığı -nesneye doğrudan yaklaşımı- nesnenin erişilemeyen boyutunu, nesnede nesneden daha fazla olanı, onun çekiciliğinin kaynağını gizler” (McGowan, 2012: 68). Źiřek’in kola amazında¹³⁵ olduğu gibi pornografi de her hangi bir somut ihtiyaı (susuzluk ya da cinsel açlık) tatmin etmez. Bunun yerine, her seferinde daha fazlasını edinmek (içmek ya da görmek) için arzu mekanizmasının boşluklarını kullanır. Ama gerçekte aranan ‘arzu nesnesi’ somut bir görünürlüğe sahip değildir. Çünkü “arzu nesnesi aslında ‘yok’tur, öznenin ne olduğunu bilmediği, sadece göz ucuyla görebildiği ilksel eksik’in fantazmik eşdeğeri” vardır (Rigel, 2005: 323). Bu yüzden, eęer arzunun dile gelmeyen nesnesinin; Freud’un ‘namevcut’unun ya da Lacan’ın “*objet petit a*”sının sinematik bir karşılığı varsa bu, ekranın içinde değil dışında aranmalıdır.

Objet petit a da tıpkı *punctum* gibi, söze dklemeyenin ve tarif edilemeyenin alanına aittir; dilin ve kuralların inşa ettiği simgesel¹³⁶ düzenin nüfus edemediği bir

¹³⁵ Źiřek’e göre Amerikan rüyasıyla özdeşleşmiş olan Coca-Cola bir içecekten çok bir “gösterendir”. Çünkü onun susuzluk duygusuna benzer bir ihtiyaı karşıladığını söyleyemeyiz. O “ulaşılmaz X”tir ve “arzunun nesne-nedenidir” (2011b: 112-113).

¹³⁶ “Lacan ‘Simgesel’ ifadesini, kendi başına anlam taşımayan, gelişigüzel işaretler olan, ancak birbirleriyle ilişkileri içinde anlam denilen řeyi oluşturan gösterenlerin, dilsel/kültürel kapalı düzenini tanımlamakta kullanır” (Źiřek, 2011a: 309)

yerde durur.¹³⁷ Yine *punctum* gibi; görmeyle, bakışla ve bunların ayrımıyla da ilgili olduğu için pornografide bulunmaz.¹³⁸ Ancak Barthes'tan farklı olarak Lacancı kuram, bu ayrımları saf bir deneyim farklılığı olarak ele almak yerine bunun arkasındaki psikik nedenleri araştırır. Buna göre bakış, “arzunun nesne nedeni” olan *objet petit a*'nın, görülür alandaki uzantısıdır (McGowan, 2012: 26-27). Yani *objet petit a* bakışı da içerir. O halde Lacancı anlamdaki ‘gerçek bakış’ da dilden önce sahip olunan, artık ulaşılamayan ve büyük oranda annenin bedeniyle kurulmuş olduğu varsayılan bütünlük haliyle ilgilidir. Yani *objet petit a* simgeselin dışında kalan ‘Gerçek’ alanına aittir ve ulaşılmazı temsil eder. O, yeri doldurulamayan bir eksikliğe gönderme yapar. “Eksikliğin, yani fallusun simgesi yerine geçer, ama fallus gibi olduğundan değil, eksik olduğundan” (Lacan, 2013: 112). İmkansızlığı da buradan gelir; bir eksikliği, yani olmayanı mimlemektedir. Bu nedenle sadece psikanalizin değil, fenomenolojinin ve varlık felsefesinin de konusudur. Diğer taraftan bu çok yönlü ve gizemli kavram, bilinçdışının dil gibi yapılandığını düşünen bir kuramcıya ait olduğu için gösterge sistemi içerisinde biçimsel olarak da okunabilir. Ama gösterenler dünyasının yasalaşmış birliğinden kaçan bir nesnenin göstergebilimsel statüsü de bir muamma gibi durmaktadır. Tartışmaya buradan giren birinin, “[N]esne *a* gösterenlerin biçimsel sistemi tarafından meydana getirilen artık olarak ayrı türdendir” (Nasio, 2007: 123) demesi gayet doğaldır. Çünkü *objet petit a*, Lacancı anlamdaki ‘Gerçek’in, temsil dünyasının simgesel gerçekliği tarafından kapsanamayan alanına aittir. Bu nedenle *objet petit a*'nın sinematik bir temsili olacaksa bu ancak tümleyen kronotopta var olur. Çünkü her hangi bir nesne çerçevenin içerisine girdiği anda temsil dünyasının bir parçası haline gelir. Oysa tümleyen kronotop, simgeselin örttüğü Gerçek gibi, görünürün arkasında işlerken arzunun nesne nedenini de saklamaya devam edebilir.

¹³⁷ Bu nedenle Lacan, kavramın başka dillere çevrilmesine pek sıcak bakmamıştır. Ama illa bir karşılık bulmak gerekirse buna, Rigel'in yaptığı gibi, “küçük öteki nesnesi” demek doğru olur. Çünkü buradaki ‘a’ harfi Fransızca’daki öteki (*autre*) kelimesine gönderme yapmaktadır (Rigel, 2005: 322).

¹³⁸ Barthes, “pornografik fotoğrafta *punctum* yoktur” der (2014: 73).

Ama bu, daha önce gördüğümüz anlatısal retoriklere göre daha farklı bir saklamadır. Çünkü *objet petit a*, herhangi bir diegetik eleman gibi kamera hareketiyle, kurguyla ya da olay örgüsünün ilerleyişiyle ortaya çıkabilecek somut bir nesne değildir. Sadece ortaya çıkabilirlik izlenimi ve olasılığı tümleyen kronotop üzerinden kurulur. Çünkü Lacancı bakış sadece buraya konumlanabilir. “Görünüşün ötesinde kendi başına bir şey yoksa da bakış vardır. Organ olarak göz bu noktaya konumlanır” der Lacan (2013: 111). Tabii ki o bunu söylerken sinema perdesinin ötesini kastetmemektedir. “Görünüş ile onun ötesi arasındaki” (Lacan, 2013: 111) daha genel bir diyalektikten bahsetmektedir. Ama bu diyalektiğin sinemadaki yansıması ister istemez çerçevenin içi ile dışı arasında olacaktır. Her ne kadar Žižek (2011c: 197-198), ses ve görüntülerin ‘Magrittevari’ başkalaşımı üzerinden bu bakışın izini sürmüş olsa da sinemada gerçek ‘öte’ aslında ekranın dışındadır. David Lynch’in *Kayıp Otoban*’ı (*Lost Highway*, 1997) ya da Dışavurumcu sinemanın bazı örnekleri gibi, doğrudan bilinçaltını görünür kılmaya çalışan istisnalar başka bir tartışmanın konusu olabilir. Ama “[G]örsel açıdan arzu neyi gördüğümüzle değil, neyi görmediğimizle alakalıdır” (McGowan, 2012: 121-122). Bu nedenle filmlerde *objet petit a*’yı arayacağımız yer öncelikle tümleyen kronotoptur.

Sıradan bir erotik film, arzu nesnesi olduğunu iddia ettiği erojen bölgelerin gösterimini bir süre erteler ve onun görünmesine dönük geçici bir arzu uyandırır. *Aşk Zamanı* (*Faa Yeung Nin Wa*, Wong Kar-wai, 2000) gibi incelikli çalışmalar ise, hiçbir zaman bekleneni göstermeyerek ‘gerçek arzu’ya hizmet ederler. Film, cinselliğin sürekli hissedildiği ama hiçbir zaman tam olarak gösterilmediği yoğun bir görsel imaya sahiptir. ‘Bakış’ tam da olması gerektiği gibidir: eksik ve doyurulmamış. Görünür cinsellik kapıların ardında veya çerçevenin dışındadır. Ya da kameranın şahitliği başladığında her şey çoktan bitmiştir ve taraflar giyinmeye başlamıştır. Olanaksızın kucağına düşmüş iki ana karakterin birbirleri üzerinden deneyimleyemedikleri hazzı

yönetmen seyirciye de yaşatmaz. Böylece film, Biro'nun "özgüvensizlik erotizminin bir gösterimi" (2011: 60) dediği şeye dönüşür. İlişkinin beklenen nihai sonucu ekranda tam olarak yoktur belki ama stilize aydınlatmanın, kösnül mekanların, baskın müziğin, kışkırtıcı renk paletinin ve imalı ağır çekimlerin yarattığı saf arzu ve gösterilmediği için gerçekten arzu nesneni olarak kalan *objet petit a* vardır. Yine bir Wong Kar-wai filmi olan 2046 da (2004), filmdeki yazar karakterin aynı isimdeki (2046) ve tefrika şeklindeki kendi bilim-kurgusu için söylediği gibi; 'çizgiyi aşmadan mümkün olduğu kadar acayip ve erotiktir'. Burada, Luis Buñuel'in *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'ni alegorik bir çağrışım aracı olarak kullanırsak; *Aşk Zamanı*'nın ya da 2046'nın seyirciyi; genç ve güzel Conchita'nın peşindeki Bay Mathieu'ya dönüştürdüklerini söyleyebiliriz. Buñuel'in Conchita üzerinden karakterine yaşattığı kedi-fare oyununu bu filmler doğrudan seyircisine uygulamaktadır. Ama yönetmenin bu oyun düzeneğini; kendini eğlendirmek, seyirciyi küçük düşürmek ya da baskın ahlak normlarını aşmadan cinselliği temsil etmek için kurduğunu söylemek, bu yapımlardaki incelikli arzu estetiğini basite almak olur. Kar-wai'nin, müphem kadrajlarla ve eksilteli gevşek anlatı yapısıyla kurduğu esnek ve boşluklu biçim, seyircinin kendi fantazisi üzerinden kendi arzu nesnesine ulaşması için zemin hazırlar. Çünkü öznenin (seyirci) kendi fantazisini yazmak için boş bir sayfaya ihtiyacı vardır ve bu esnek yapı tümleyen kronotop üzerinden bu boş sayfayı ona verir. Lacancı bakışın arzu, *objet petit a* ve fantazi arasında kurduğu ilişki bunu gerektir:

Lacancı teoride fantazi, öznenin *a* ile, kendi arzusunun nesne-nedeni ile kurduğu 'imkansız' ilişkiye karşılık gelir. Fantazi çoğunlukla öznenin arzusunu gerçekleştiren bir senaryo olarak tasarlanır. Seyirci beklediği nesnenin orada olduğunu düşünür; ta ki bu nesne görünür olana kadar (Žižek, 2005: 19).

Demek ki seyirci, nesne görünür olana dek onu kendi fantazisi için bireysel bilinç dünyasında inşa eder; ona bir senaryo uydurur. Çünkü arzu önceden verili değildir ve "Fantazi yoluyla arzulamayı öğreniriz" (Žižek, 2005: 20). Tümleyen

kronotopun görünmezliğinin ve meçhullüğünün etkin kullanımı, imge üretiminin doğrudanlığına dayanan sinema sanatı için bu nedenle elzemdir. İronik ve şaşırtıcı olan ise, fantazi sineması olarak bilinen aşırı üslubun, bu yolu pek tercih etmemesi ve seyirciye gerekli düşünsel alanı sağlamamasıdır. Fellini gibi aşırıyı seven yönetmenler kendi fantazileriyle ve imgeleriyle perdeyi o kadar yoğun hale getirirler ki seyircinin fantazisi için gerekli olan boşluğu ona bırakmazlar. Kendi fantazileriyle seyircinin fantazisini boğarlar. McGowan “Fellini fantaziye uç noktasına götürerek onun boğucu doğasını gösterir” (2012: 63) derken biraz da bunu kastetmektedir. Çünkü Fellini’nin ya da ışıltılı MGM müzikallerinin aşırı üslubu tüm boşlukları doldurmaya çalışır. McGowan’ın yerinde bir isimlendirmeye “Arzu Sineması” dediği şey ise bunun tersini yapar ve görünmeyeni etkili kullanarak gerekli hareket alanını yaratır. Her ne kadar o bu eğilimi tematik düzeydeki arzu yoksunluğuyla ve bazı spesifik örneklerle sınırlandırmaya çalışsa da, arzuyu namevcut üzerinden kışkırtmanın anlatı sinemasının genel bir biçimsel retoriği olduğunu aşağıdaki açıklamasıyla kabul eder:

Arzuya uyum sağlamak, sinemasal bir anlatı yapısının asli rolüdür. Bir yönetmen anlatısını kurarken, izleyicinin arzusunu harekete geçirmek için filmin içerdiği bilgide boşluklar bırakır. Sinemasal imgeler namevcudiyeti bizzat ifade etmediklerinde bile, her zaman göster(e)medikleri bir şeyler kalır. İzleyicinin bilgisindeki boşlukların bizatihi çerçeveleme ve zamansal zorunluluklardan kaynaklanması, bir filmin neyi ortaya çıkarabileceği hakkındaki sınırları temsil eder. İzleyiciye filmin kendisinde bir giz taşıdığını, ona dair henüz yalnızca bilgi kırıntılarının sunulduğunu düşündürten anlatı sineması aslen namevcudiyetin takdimine dayanır. Anlatının namevcudiyet olmaksızın bir yapıya sahip olabilmesi zordur, dahası böyle bir durumda izleyicilerin anlatısal olaylara yatırım yapmalarını sağlamanın yolu bulunmayabilir (McGowan, 2012: 127).

Yani arzu nesnesinin namevcut doğası, sadece erotik sinemanın değil, genel itibariyle anlatı sinemasının işleyişini de belirlemektedir. Bu durum edebiyat ve sinema çalışmalarındaki psikanalitik yaklaşımın; yazarın, seyircinin veya karakterin bilinçaltını okumaya çalışmak yerine, çok daha verimli bir şekilde kullanılabileceğini de göstermektedir. Çünkü ilki, asıl işi bireyi ya da toplumu anlamak olan psikoloğun, terapistin ya da sosyoloğun bu amaç doğrultusunda yapıtı araçsallaştırması iken ikincisi

araştırma konusu olarak doğrudan yapının kendisine yönelmektedir. Örneğin *Dostoyevski ve Baba Katilliği Üzerine* isimli metnin yazarı olarak Freud'un amacı, *Karamazov Kardeşler* yapısını değil, bu yapıt üzerinden Dostoyevski'nin bilinçaltını anlamaktır. Bu tür bir çözümleme, yapıtı işleyiş ve yapı olarak anlamak isteyen edebiyat ya da sinema araştırmacısının birincil görevi değildir. "Psikanalitik eleştirinin metne ve retoriğe dayalı olması gerektiğini düşünüyorum" (2016: 33) diyen Brooks da bu görüştedir. Nitekim bizim yukarıda Eco, Büro, Žižek ve McGowan referansıya ve tümleyen kronotop özelinde yaptığımız da temelde buydu. Bu tartışmalara Brooks da, doğrudan Freud'un çalışmalarından yaptığı bazı uyarlamalarla bir katkıda bulunabilir.

Žižek ve McGowan'dan farklı olarak Brooks, Lacan yerine, Lacan'ın çalışmalarına da temel dayanak oluşturan Freud'a döner ve onun salt psiko-seksüel bağlamda kullandığı bazı kavramları anlatı retoriklerine uyarlar. Bunlardan bizim konumuzla bağlantılı olanları epistemofili (öğrenme arzusu) ve ön-haz kavramlarıdır. Bilme itkisini libidinal düzeyde açıklamak isteyen Freud, "epistemofili" adını verdiği cinsel merakın yüceltilmiş bir biçimi'nden bahseder (aktaran Eagleton, 1996: 247). Buna göre epistemofili, merakın libidinal düzeydeki karşılığıdır. Öyleyse, yukarıdaki ilgili başlıkta merak ve tümleyen kronotop arasında kurduğumuz tüm bağlantılar epistemofili ile de kurulabilir. Freudyen yaklaşımın buna yapacağı tek katkı, filmlerde göstermeme, eksik gösterme ya da gösterimi erteleme üzerinden kısıktırılan bilme arzusunun cinsel itkilerden de beslendiğini kanıtlamasıdır. Bu arzunun neden doğrudan değil de anlatıların düzenbaz ve meşakkatli yollarından tatmin edilmeye çalışıldığı noktasında ise karşımıza 'ön-haz' çıkar. Brooks'a göre ön-haz, edebi yapıtların işleyişini anlama noktasında, haz (*lust*) ve hazzsızlığa (*unlust*) göre daha vaatkâr görünmektedir (2016: 41). Gerçekten de kavram; oyalanma, engelleme, geciktirme ve bekletme gibi öyküleme numaralarını açıklayabilme kapasitesine sahiptir. Freud'un bu

kullanışlı kavramıyla Barthes'ın "geciktirici uzam"ını sentezleyen Brooks anlatı retoriği özelinde şöyle bir sonuca ulaşır:

Ön-hazın bileşenlerini tek tek açmaya başladığımızda tam bir biçim erotiğiyle karşılaşabiliriz; bu, biçimciliği edebiyatın insani işlevlerini kavramak için kullanmak istediğimiz takdirde en çok ihtiyaç duyacağımız şey olabilir. Ön-haz, metinsel dinamikte hem erteleme hem de ilerleme mefhumlarını içerebilir. Bu durum Roland Barthes'ın *S/Z*'de bahsettiği "geciktirici uzam"ın (*dilatory space*) yaratımıyla ilişkilidir. Barthes, geciktirici uzamın, meydana gelecek olan sona doğru ilerlediğimiz ama aynı zamanda sapkın bir biçimde erteleyerek vaat edilen sonu geciktirmek ve belki de böylece sahip olduğu anlamı daha da pekiştirmek için geriye doğru döndüğümüz anlatının orta kısmının özü olduğunu iddia eder (Brooks, 2016: 41).

Öyleyse ön-haz da, filmsel anlatıların, aracın doğrudanlığını kullanarak bilgiyi fotografik bir tamlıkla hemen vermek yerine; çerçeve dışıyla, geciktirimle, eksiltmeyle ve ertelemeye görsel enformasyonu kalıcı veya geçici şekilde tümleyen kronotopta tutmalarının neden keyif verdiğini açıklayan psişik nedenlerdendir. Şu durumda, görünmeyenin verdiği haz noktasında elimizde biri Freudyen, diğeri Lacancı iki kavram bulunmaktadır.¹³⁹ Bunlardan ön-haz, gösterimi ve açıklamayı ertelemenin anlatısal ayağını daha iyi açıklarken *objet petit a* daha çok çerçevenin bilinçli kullanımıyla ve çerçeve dışının görünmezliği ile ilgilidir. Bu durumda arzu uyandırmak isteyen sinemacının, gösterimin ertelenmesi üzerinden ön-hazın sömürülmesi ile arzu nesnesinin imkansızlığına ve muğlaklığına yatırım yapma arasında bir yol tutması gerekecektir. Burada çok kaba bir genellemeyle; seyircisini mutlak doyuma ulaşma yanılsamasına sokmadan salondan dışarı salmak istemeyen ana akım ticari sinemanın ön-hazcı; arzusunun mutlak tatmininin imkansızlığının farkında olan ve bu nedenle de seyircisini sahte bir katharsisle oyalamak istemeyen sanat sinemasının ise *objet petit*

¹³⁹ Bunlara bir de 'fort-da' (hoop-baa) eklenebilirdi. Freud'un, topunu atıp (hoop) tekrar yakalayan (baa) torununun oyunundan ilhamla geliştirdiği bu kavramla anlatıların genel yapılanması (denge-dengenin bozulması-dengenin yeniden sağlanması) arasında Eagleton şöyle bir bağlantı kurar: "Fort-da belki de düşünebileceğimiz en kısa hikayedir: Bir nesne kaybolur ve yeniden bulunur. En karmaşık anlatılar bile bu modelin çeşitlemeleri olarak düşünülebilir: Klasik anlatı modelinde de düzen önce bozulur, en sonunda yeniden kurulur. Bu bakış açısından, anlatı bir teselli kaynağıdır: Kaybolan nesneler bizim için endişe kaynaklarıdır; çünkü daha derin bilinçdışı kayıpları (doğum, dışkı, anne) simgeler; bu nedenle onların tekrar yerine konduğunu görmek her zaman haz verir" (2014: 193). Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere *fort-da* ile gösterimi ertelemenin verdiği haz arasında doğrudan bir bağlantı kurmak zor görünmektedir.

a'cı olduğu söylenebilir. Benzer kapsayıcılıktaki başka bir genellemeyle, geçici hazlarla seyirciyi uyutan yanılsama sinemasının karşısına mutlak hazzın ulaşılmazlığının bilincindeki gerçekçi sinemayı koyabiliriz. McGowan'ın, "ekşiğin kendisinden zevk almamıza, arzumuzun aralıksız devam eden doğasını fark etmemize ve onu kabullenmemize" olanak sağlayan ve bu nedenle de "hem aygıtın doğasına özgü (görünürlük yönündeki) eğilimle hem de Hollywood'un ideolojik (geç kapitalist ideolojiye fantazmatik bir ilave sağlayan) yönüyle" mücadele eden "arzu sinemasına" örnek olarak Yeni Dalga'yı, Orson Welles'i ve Yeni Gerçekçiliği anması, buradaki genellemelerin makul bir tarafı olduğunu göstermektedir (2012: 141-178). Gerek tema gerekse de biçim olarak çok farklı sinema anlayışlarını temsil eden bu örnekler, arzu konusundaki dürüst tutumlarıyla aynı kategoriye dahil olmuşlardır. Sinemanın görünürlüğünü sonuna kadar zorlayarak sahte arzu nesneleri üretmek ya da seyircinin bakış tatminsizliğini görsel bir aşırılıkla sömürmek yerine, seyirci memnuniyetsizliği pahasına da olsa gerçeğin farklı yorumlarının peşine düşmüşlerdir. Yani "bakışı bir mevcudiyet yanılsamasıyla gizlemek" yerine onun namevcudiyetine dikkat çekmişlerdir (McGowan, 2012: 131). Çünkü onlar, filmlerin hazza ve arzuya yaklaşımlarının ve bunların 'göstermemeyle' kurduğu ilişkinin sadece alımlama zevkinin oluşum süreciyle, derecesiyle ya da türüyle (seksüel hazla bunun ikamesi olan entelektüel hazlar) ilgili olmadığını farkındaydılar. Bununla ilgili sinematik tercihlerin sanatçının etik ve ideolojik duruşuyla da yakından bağlantılı olduğunu biliyorlardı.

Zaten Lacancı açıdan da arzu, bakış ve bunların tatmini; küçük 'a' kadar büyük 'A'yı da ilgilendirmektedir ve 'gösterilmeyenler'in bir bölümü büyük Öteki'nin; yani yasa koyucu 'babanın' simgesel sisteminin alanına da girmektedir.¹⁴⁰ Bu nedendir ki Althusser'den Žižek'e kadar birçok kişi, Lacan'ın özneleşme sürecini ideolojik

¹⁴⁰ Lacan, simgesel sistemin kurucusu olarak gördüğü 'büyük Öteki'yi adlandırırken Fransızca öteki anlamına gelen *autre* kelimesinin ilk harfini bu kez büyük yazar ve böylece onu *objet petit a*'daki 'öteki'den ayırır. 'A' ile buna gönderme yapılmıştır.

okumalar için farklı şekillerde kullanmışlardır. Mesela Lacan için “öznenin kurucu ögesi” (2013: 301) olan büyük Öteki, Althusser’in büyük Özne’sinin de kaynağıdır.¹⁴¹ “İdeoloji bireyleri özneler olarak çağırır ve adlandırır” (1994: 65) diyen Althusser’in ideoloji kuramını simgesel düzendeki göstergelerin özneleştirici sürecinden bağımsız düşünemeyiz. Çünkü buradaki ‘ad’ da tıpkı ‘babanın adı’ gibi gösterge sisteminde ortaya çıkar ve kartezyen özne algısının varlığını sorguladır. Kendi düşüncesiyle var olan özne yerine, ‘adların’ kurduğu özneler vardır. “Cogito nosyonunun tersine, özneye dışsal gösterenler dünyası tarafından, sembolik düzen tarafından anlam verilir” (Newman 2006: 216). Bu nedenle Lacan’ın özneleşme kuramını ideolojiden bağımsız düşünmek yanlış olur. Burada bizi ilgilendiren ise bu iç içeliğin filmlerde nasıl karşılık bulduğudur. Dışarıdaki bir öteyle bağlantılı olduğu için büyük Ötekinin filmlerdeki izi de yine tümleyen kronotopta aranabilir belki. Ama bu, sinematik anlatıların alımlama hazzıyla ilgili bir tartışmayı aşan ve en temel anlamlarıyla ‘ideoloji’ nin alanına giren bir konudur.

b. Saklamanın İdeolojisi

Antonioni’nin *Batan Güneş*’inde, farklı okumalara izin vermesine rağmen üzerinde pek de durulmamış olan şöyle bir sahne vardır: Filmin duygusal boşluktaki karakteri Vittoria (Monica Vitti), Kenya’dan henüz dönmüş olan yeni komşusunun evini isteksizce de olsa ziyarete gittiğinde duvardaki Afrika manzaraları ilgisini çeker ve ev sahibine onlarla ilgili sorular yöneltir. Ev sahibi kadın, buradaki posterlerden birinin bir süre öncesine kadar kendi yaşadıkları yere ait olduğunu söyleyince Vittoria söz konusu çiftliğin yerini öğrenmek için poster üzerinde rastgele bir yeri işaret ederek “burası mı?”

¹⁴¹ Lacan’ın büyük Ötekinin Ö’sünü büyük yazması gibi Althusser de büyük özneyi diğer öznelerden artırmak için onu büyük harfle başlatır ve Lacan’ın ‘baba’da cisimleştirdiği kural koyucu büyük Ötekiyi Althusser Hristiyanlık ideolojisi özelinde Tanrı ile ilişkilendirir (Althusser, 1994: 69).

diye sorar. Komşusu yarı İngilizce yarı İtalyanca bir üslupla ‘solda’ diye cevap verir ve fotoğrafın dışında bir alan işaret edilene kadar onu sola yönlendirir (Şekil 3). Çünkü kadının bahsettiği ve Vittoria’nın görmek istediği çiftlik aslında kadrajın dışındadır.



Şekil 11: *Batan Güneş*’ten ekran görüntüsü.

Bu sahne, öykünün kendi bağlamı içerisinde yorumlanabileceği (yaşamında bazı belirsizlikler olan Vittoria’nın aradığı şey başka bir yerdedir) gibi, görünenle görünmeyen ya da görüntü ile gerçek arasındaki ilişkiyi sorgulamak için de uygun bir zemin sağlamaktadır. İmgesel araca ve fotografik temsile dair bu tür öz-düşünümsel sorgulamaların bolca yapıldığı başka Antonioni filmleri (özellikle de *Cinayeti Gördüm*) göz önünde bulundurulursa, aynı şeyin bu kez alan dışı üzerinden yapıldığı şeklindeki bir sonuca ulaşmak zor değildir. Ancak söz konusu Afrika olunca, konu bu kez ontolojik bir ‘görüntünün hakikati’ meselesinden uzaklaşıp, politik bir ‘sunulanın doğruluğu’ tartışmasına doğru kaymaktadır. Çünkü burası, Antonioni’nin odaklandığı ve çözümlemeye çalıştığı modern batılı birey için bir ‘öteki mekanı’dır. Nitekim yönetmen, *Yolcu*’da da, kameranın gördüğü ile görmediği ‘öteki mekanı’ üzerinden benzer politik sorgulamalar yaparken yine Afrika’yı merkezine almıştır. Ölmüş olduğu düşünülen gazeteci arkadaşı David Locke’un (Jack Nicholson) bir belgeselini yapmak isteyen yapımcı Knight (Ian Hendry), onun Kuzey Afrika’da çektiği ham görüntüleri

David'in karısı Rachel'e (Jenny Runacre) izlettirirken bu tür sorgulamaların da önünü açmış olur. Örneğin bunlardan birinde Afrikalı bir devlet adamı, kadrajı tamamen işgal etmenin verdiği güvenle ülkesine dair çarpıtılmış bilgiler aktarmaktadır. Bu çekimin yapıldığı sırada David'in yanında olan Rachel, şimdi moviolada görüntüleri izlerken o anları yeniden hatırlar ve bu vesileyle belgesel kamerasının gör(e)mediği çevre görüntüler filme yansır. Devlet adamının yaşadığı yere ait olan bu görüntülerin herhangi bir çarpıcılığı olmasa da, çekimden sonra Rachel ve David'in haberin sunumuna dair yaptıkları sohbet ve daha sonraki bölümlerde görülecek olan şok edici bir idam sahnesi, sadece gazetecilik ya da belgeselcilik etiğiyle değil, hareketli görüntülerin gerçeği ne dereceye kadar tarafsız temsil edebileceğiyle ilgili eski soruları da yeniden gündeme getirir. Bu temsiliyet ve dürüstlük meselesiyle ilgili düşünömsellik, incelenen başka bir ham görüntüde kendisini daha net belli eder. Bu film parçasında, bir kabile büyücüsüyle (James Campbell) röportaj yapmaya çalışan David'in 'soru soran' sesi alan dışından gelmektedir. Ancak bir dönem Avrupa'nın farklı yerlerinde de yaşadığı için onları gayet iyi tanıyan bilge büyücü, kamerayı David'e çevirerek sorularını bu şekilde sormasını ister. Kendisi hep kameranın arkasındaki güvenli alanda kalırken egzotik yerlerin ya da savaş bölgelerinin insanlarını bakışın malzemesi yapmaktan çekinmemiş olan David'in yüz ifadesi, bu yeni durum karşısındaki şaşkınlığını ve paniğini yansıtmaktadır. Ama bu sadece her zaman kameranın arkasında duran bir gazetecenin bir anda görüntüye girmiş olmasının şakınlığı değildir. Bu, aynı zamanda, kendisini sürekli dışarıdaki 'ilkel' üzerinden 'medeni' olarak konumlandırmaya çalışan batılı bakışın da bir eleştirisidir. Çünkü David gibi gazetecilerin ya da belgeselcilerin kamerası, bir yönüyle, batılı gözün 'yaban' diyarlardaki temsilcileridir de.

Bu göndermeler, kolonyalizmin meşrulaştırılmasından Said'in şarkiyatçılık eleştirisine kadar uzanan çok farklı bağlantıları akla getirmektedir. Ama bu sahnelerdeki farklı anlamları bizim konumuz açısından asıl önemli hale getiren, seyircinin bakışından

saklanan uzay-zamanların; anlatısal, dramaturjik ya da psikanalitik işlevlerinin yanında ideolojik açıdan da tartışmaya açık olduğunu göstermeleridir. Antonioni bu sahnelerde bize, şu ana kadar kullanışlı bir öyküleştirme aracı olarak gördüğümüz dışarıda bırakma işleminin masumiyetini sorgulamamız gerektiğini hatırlatmaktadır. Üstelik o bu bağlamda sadece içeriksel olarak malzeme vermez. Konuyu nasıl ele almamız gerektiğiyle ilgili de aydınlatıcıdır. Şöyle ki Antonioni, kendinden önceki ya da kendi dönemindeki büyük İtalyan yönetmenlerle kıyaslandığında (özellikle de Yeni Gerçekçiler) sınıf çatışması ve ekonomik sorunlar gibi politik konulara daha mesafeli görünmektedir. O, “şemalılık bir ideolojiye bağlılık göstermekten çok eşeleyici olan bir ‘gerçekçiliğin’ yolunu” aramıştır (Aristarco, 1968: 366). Bu tür konular hakkında tam nötr olmasa da filmlerinde bunu doğrudan tematik bir malzeme haline getirerek didaktikleşmez.¹⁴² Tipik bir modernist olarak elindeki aracın imkanları, doğruluğu ve gerçeklikle ilişkisi üzerine daha çok düşünmüştür. *Yolcu* ya da *Batan Güneş* örneklerinde de olduğu gibi politikaya genellikle, kendi ilgi alanlarıyla (mesela sinema görüntüsünün gerçeklikle ilişkisi) kesiştiği yerlerde girmektedir.¹⁴³

Buradaki tartışmada da temelde izlenecek yol zorunlu olarak Antonioni’ninkine benzemektedir. Zorunludur çünkü ideoloji kavramı, farklı anlamları içinde barındıran çok katmanlı bir yapıya gönderme yapmaktadır. Bunların her birini ele alıp onları tartışmaya açmak bu çalışmanın amacını ve kapsamını aşmaktadır. Belirli bir perspektif sağlaması açısından var olan ideoloji yorumlarından (örneğin Marksist ideoloji anlayışı) birini seçip tamamen bu kanal üzerinden ilerlemek için de, yine o kavramların altını karmaşık sayılabilecek birçok yeni kavram (üretim ilişkileri, üst yapı, meta vb.) ve tartışmayla (sinemanın ekonomi-politiği gibi) tatminkar bir şekilde doldurmak

¹⁴² Yukarı daha önce de değinildiği gibi Nochimson, Antonioni sinemasının bu yönünü Gramsci’nin pedagojik görüşlerine dayanarak açıklar (2012: 181).

¹⁴³ Senaryosu Sam Shepard’ın da dahil olduğu kalabalık bir ekip tarafından yazılan ve belki de bu nedenle Antonioni sineması içerisinde ayrıksı bir yeri olan *Zabriskie Noktası*’nı, yoğun politik içeriğinden dolayı bu genellemenin dışında tutmak gerekmektedir.

gerekmektedir ki bu da yine bizi ana izleğimizden uzaklaştırabilir. Üstelik böyle bir perspektif tercihi, tümleyen kronotopun olası başka ideolojik işlevlerini (örneğin göstermemenin ötekileştirici ya da mitleştirici gücü) ıskalamamıza neden olabilir. O nedenle merkezdeki izleğimizi kaybetmeden, ideolojinin bunun neresine ve nasıl yerleştiğini daha biçimsel bir yönden anlamaya çalışmak en makul tercih gibi durmaktadır. Bu tercih doğrultusunda; Bakhtin’in roman özelinde yaptığını sinemaya taşımayı deneyerek; “soyut bir ‘biçimsel’ yaklaşım ile aynı ölçüde soyut ‘ideolojik’ yaklaşım arasındaki kopukluğu” (2001: 33) gidermeye çalışacağız. Yani önceki başlıkta psikanalizi; karakterleri, okuru ya da izler kitleyi çözümlemek için değil de daha çok anlatı retoriğini anlamak için kullandığımız gibi burada da, ideolojinin bireylerin ve toplumların yaşamını nasıl şekillendirdiğinden çok, bunun filmlerin biçimine ve özellikle de tümleyen kronotopa nasıl yansıdığıyla ilgileneceğiz. Ama bunun için yine de, en temel anlamıyla, ideolojiden ne anladığımızı ya da anlamamız gerektiğini netleştirmemiz gerekmektedir.

Eagleton *‘İdeoloji’* isimli çalışmasında, kavramın (bazıları birbiriyle çelişen) 16 farklı tanımını yapar. Bunlardan “belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi” (1996: 18) şeklindeki en genel olanı Marksizmin, “bir insanın ya da bir toplumsal grubun zihninde egemen olan fikirler, tasarımlar sistemi” (Althusser, 1994: 47) olarak özetlenebilecek genel ideoloji anlayışıyla da uyumludur. Ancak Althusser’in tanımındaki “egemen” sıfatı, klasik Marksizmin kavrama bakışının olumsuzluğunu da yansıtmaktadır.¹⁴⁴ Çünkü fikirlerin ya da düşüncelerin başka fikirler üzerinde egemenlik kurması, diyalektik düşüncüyü sekteye uğratarak yanlış bilinçlenmenin, köreltici ön yargıların, irrasyonelitenin ve öznenin ‘büyük Özne’ tarafından kontrol edilebilmesinin de önünü açar. Bu yönüyle ideoloji, “Lacan’ın ‘büyük Öteki’ dediği şey, sanal simgesel

¹⁴⁴ “Klasik Marksizmde ideoloji genellikle yanlış fikirlerin kapitalist sınıf tarafından üretilip yayılması ve kitlelerde ‘yanlış bilinçlilik’ yaratması olarak anlaşılır” (Kleinhans, 2010: 113).

düzen, gerçekliği bizim için yapılandıran şebeke” (Žižek, 2014: 312) ile de neredeyse örtüşmektedir. Zaten Žižek’in başka bir yerde de söylediği gibi “öznenin kendi toplumsal-simgesel ağını kuran” şey ideolojik söylemdir (2011a: 32). Bu nedenle ideoloji’nin kendisi ya da yansımaları kişiler arası ilişkilerin, toplumsal yaşamın ve kültürel dünyanın her alanında aranabilir. Günümüz dünyasının en önemli kültürel aracı olmasının yanında, kullandığı dil itibarıyla kültüre ait neredeyse tüm kod sistemlerini içerisinde barındıran sinemayı da ideolojinin bu kapsayıcılığından bağımsız düşünmek olanaksızdır. Filmler, barındırdıkları dilsel, kültürel ve estetik kodlar sayesinde ideolojiyle sürekli etkileşim halindedir: Herhangi bir karakter için o değil de bu kıyafet tercih edildiğinde, kamera o açıdan değil de bu açıdan çekim yaptığında ya da en önemlisi, çekmek için uzamın o parçası değil de bu parçası seçildiğinde ideoloji çoğu kez devrededir. Buradaki seçme işleminin aracın kısıtlarından kaynaklanan bir zorunluluk olması ise bununla ilgili başka bir tartışmayı daha gündeme getirir: Kameranın kendisi sistem içerisindeki kullanıcı faktörler tarafından mı ideolojik hale getirilir yoksa dayatmacı bakışından dolayı en başından beri ideolojik midir?

Bu konudaki kuramsal tartışmaların sinema tarihindeki genel bir görünümünü çıkartan Bonitzer bir tarafa; “[S]inematografik aygıt bütünüyle ideolojik bir aygıttır. Doğrudan doğruya Quattrocento’nun bilimsel perspektifinin mirasçısı olan, bu perspektif model alınarak inşa edilmiş bir perspektif kodu üretir” diyenleri koyarken diğer taraftakilerin görüşünü, “[S]inematografik aygıt ideolojik olarak tarafsız bir aygıttır. Doğal göz algısını mekanik olarak yeniden üretir” sözleriyle özetler (2006: 115-116). Bu tez ve anti-tez, sinemanın gerçeklikle kurduğu klasik tartışmaları gündeme getiriyor gibi görünse de kameranın, ideolojik olarak manipüle edilmeye ve araçsallaştırılmaya yatkın olduğunu hatırlatması açısından yine de önemlidir. Onu elinde bulunduranlar, dünyayı nasıl görmek ya da göstermek istiyorsa veya (en iyimser yaklaşımla) nasıl görüyorsa, kamera da öyle görür. Böylece sinema, bakışın çoğaltımını

ve anonimleşmesini sağlayarak ideolojiye hizmet edebilir. Tabii burada sadece bir kaç kişinin görebildiği kişisel kayıtlar ile milyonlarca seyirciyi hedef alan ana akım ticari yapımları ayırmak gerekmektedir. En amatör çekimlerin bile belirli bir ideolojisi vardır. Örneğin sıradan seremoni (düğünler, kutlamalar vb.) videoları, ataerkil düzenle ve aile kurumuyla ilgili egemen normları, garip ritüellerin görselleştirilmesi üzerinden yeniden üretebilir. Ama bunların baskın ideolojinin yeniden üretimine katkısı yine de sınırlıdır. Bu sınırlılığın tek nedeni, bu tür kişisel kayıtların mütevazı bir kitleye hitaben yapılıyor olması değildir. Sürekli kendini belli eden acemi bir kameranın, dramaturjik olarak motive edilmemiş görüntüler ürettiyor olması da onların politik etkinliğini zayıflatır. Oysa endüstriyel sistem içerisinde, geleneksel sinemasının anlatısal ve stilistik normlarına göre üretilen filmler böyle değildir. Eleştirel bir bakışın bu tür filmlere şüpheyi yaklaşması ve mesafeli durması için birden çok neden vardır. Bu nedenler en genel şekliyle yapıt içi ve yapıt dışı unsurlar şeklinde şematize edilebilir.

Yapıt dışı etmenlerin başında, filmlerin kapitalist sistem içerisinde ve belirli ekonomik ilişkiler çerçevesinde üretiliyor olması gelmektedir. “Üretim yapıları ve stratejileri metinsel ürünleri güçlü bir şekilde etkiler ve biçimlendirir” (Wayne, 2011a: 28). Bu da bize tekrar, meta olarak filmlerin de bir ekonomi politiği olduğunu hatırlatır. Onların üretilmeleri için belirli üretim ilişkilerine, sermayeye, pazarlama stratejilerine ve teknolojik alt yapıya ihtiyaç duyulmaktadır ve en militan yapımlar bile zorunlu olarak ekonomik döngünün ve eleştirilen sistemin bir parçası haline gelmektedir. Comolli ve Narboni; “[H]er film ekonomik sistemin bir unsuru olduğu için aynı zamanda ideolojik sistemin de parçasıdır” (2010: 100) derken bunu kastetmektedirler. Sermayeye olan kaçınılmaz ilişkinin filmleri kitleselleşmeye ve kitleler üzerinde etki uyandırmaya sevk etmesi de yapıt dışı unsurlara dahil edilebilir. Ama filmleri ideolojik

açından şüpheli halen getiren ve bazı Marksist kuramcılarının “histeri” derecesinde¹⁴⁵ ona saldırmaya neden olan asıl unsur aracın kendi içinde saklıdır.

Sinemanın kullandığı temsil sistemi, doğal görünüm noktasında figüratif sanatların ya da diğer anlatı platformlarının çok ötesindedir. Film kamerasının da dahil olduğu optik sistemlerin “bilimsel temelleri kendilerine bir tür ‘yansızlık’ sağlamakta ve varoluş sebeplerinin sorgulanmasını engellemektedir” (Baudry, 1997: 92). Bu bilimsel temeller üzerine oturtulan anlatı ve kurgu retorikleri de hali hazırdaki ‘yansızlık’ yanılsamasını güçlendirmektedir. Bu nedenle filmler, var olan çarpıklıkların doğalcı görünümüne ve bu çarpıklıkların yeniden üretim üzerinden toplumda yerleşikleşmesine diğer tüm sanatlardan daha fazla katkı sağlamaktadır. “Bir ideoloji, gerçeğe benzer görünümünün bütünü olduğuna göre, sinema yansıttığı ideolojiyi güçlendirmekte, onu bir gerçekmiş gibi ortaya koymaktadır” (Lebel, 1974: 31). Hollywood’la özdeşleşen ana akım sinema, kapitalist ekonomiyle kurduğu derin ilişkiler kadar, aracın doğallığa yatkın temsil sistemini biçimsel olarak sömürdüğü için de şüphe uyandırmaktadır. Varolan ekonomik sistemle sıkı bağları olan bir endüstrinin, herşeyi ‘olduğu gibi’ gösterme noktasında mükemmel olan bir aracı, o ekonomik sistemi besleyen toplumsal ve kültürel ‘üst-yapı’ya hizmet edecek şekilde kullandığını düşünmemek için hiçbir neden yok gibidir. “Frankfurt okulunun anaakım sinemayı bir tür narkotik ya da sirk gibi dikkat dağıtıcı olarak” (Kleinhans, 2010: 113) itham etmesi, tüm tektipleştiriciliğine rağmen yine de kabul edilebilir durmaktadır. Nitekim ticari sinemanın ele aldığı temalar (bireysel başarı öyküleri, rekabet, milliyetçilik, eril mücadele, savaşın kutsanması vb.) kadar, kullandığı öyküleme ve görselleştirme stratejileri de mevcut düzenin değerlerine çoğunlukla hizmet eder. Ryan ve Kellner bununla ilgili şöyle yazarlar:

¹⁴⁵ “Geçmiş düşünüldüğünde 1960’ların ve 1970’lerin Marksist teorilerinden bazıları ‘devletin ideolojik aygıtları’ ve ‘egemen sinema’nın kötü taraflarını sergilemede bir şekilde abartılı hatta histerik görünürler” (Stam, 2014: 149).

Temsil görenekleri, ele alınan konu düzeyinde olduğu kadar biçim düzeyinde de işlerliktir. Biçimsel görenekler -anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz (nonreflexive) kamera işleyişi, karakter özdeşleştirilmesi, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılabilirlik vb.- perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de, nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar. Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel görenekler de, sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek bu konumlanmanın içselleştirilmesine katkıda bulunur (2010: 17-18).

Bu bakış açısına göre filmlerin biçimini ideolojiden ayrı düşünmek neredeyse olanaksızdır. "Biçim içsel olarak ve doğasında bir ideolojidir" (aktaran Kolker, 1999: 145) yargısında bulunan Jameson'un ya da Kant'ın kavramallaştırmasına yaslanarak "estetik-olan, ideolojik-olandır" (2010: 42) diyebilen Eagleton'un genellemeleri sinemaya bu nedenle oldukça uygundur. Çünkü film biçimi de; doğallaştırarak, inandırarak, özdeşleşmeler kurdurarak, belirli bir bakış açısını dayatarak, estetik hale getirerek ve gerçeği manipüle ederek yanlış bilinci canlı tutar. Dikkat edilirse bu eylemlerinin çoğu, göstermekten ziyade saklamayla ilgilidir. Çünkü yapının kendi üretimini ve oluşum sürecini gizlemesi, anlamı taşıyıcı ve duyguyu oluşturucu diğer araçların işleyebilmesi için de ön şarttır. O nedenle, "ideolojimizin başlıca taşıyıcılarından" (Kolker, 1999: 29) olan filmler, bu görevlerini hakkıyla yerine getirebilmek için, tıpkı ideoloji gibi kendi işleyişlerini saklamak zorundadırlar. Dayan bu ilişkiyi şöyle açar:

İdeoloji kendi işleyişlerini gizlemek ve kendi işleyişini ve mesajlarını bir biçimde "doğallaştırmak" zorundadır. Özgül olarak ideoloji üretmeye yönelik sinematografik sistemin gizlenmesi ve filmsel mesajın bu sistemle ilişkisinin saklanması zorunludur. Klasik resimde olduğu gibi, bu kod mesaj tarafından gizlenmelidir. Mesaj kendi içinde tam, tutarlı ve tamamen okunabilir olarak ortaya çıkmalıdır. Bunu yapmak için filmsel mesaj, bu kodun öğeleri çekim-değişimlerini, her şeyden çok bu değişimlerin ardında yatan "bunu kim izliyor?" ve "bu imgeleri kim düzenliyor?" ve "hangi amaçla böyle yapıyorlar?" sorularını gizlemeye çalıştığı için *kendi içinde* açıklayıcı olmak zorundadır. Bu şekilde izleyicinin dikkati mesajın kendisiyle sınırlanacak ve kod farkedilmeyecektir (2011: 88).

Demek ki filmsel biçimin mevcut değerlere ve egemen düşünceye hizmet edebilmesi için öyküyü ve mesajı ön plana çıkartarak kendini geride tutması gerekmektedir. Çünkü “[S]inemada idealizm, konunun fantasmalaştırılması, aracın gizlenmesine, geriye itilmesine dayanır” (Bonitzer, 2007: 19). Bu yüzdendir ki “Amerikan sineması başından itibaren kendini gizlemeye, öykülerinin anlatımını görünmez kılmaya” çalışmıştır (Kolker, 1999: 29). Çünkü biçim ne kadar örtükse, onun ideoloji taşıyıcılığı da o kadar işlevseldir. Bu işlevsellik, daha önce de tartışıldığı gibi, bir gizleme mekanı olan tümleyen kronotopa da çok şey borçludur. Geleneksel anlatılı filmler, üretim süreçlerini ve işleyişlerini saklamak; aynı zamanda da inandırıcılıklarını artırmak için buranın görünmezliğinden aktif olarak faydalanmaktadırlar. Bu yönüyle düşünüldüğünde, filmlerdeki kadraj dışı uzay-zamanın ideolojik işleyişe önemli katkılar yaptığı söylenebilir. Eğer “teknik temelin gizlenmesi, su götürmez bir ideolojik etki yaratı”yorsa (Baudry, 1997: 93), bu gizlenmeye aracılık eden tümleyen kronotopu da süreçten ayrı düşünmemek gerekir. Üstelik burası, sadece emeği ve üretimi sakladığı için değil; filmin sahte diegetik uzayına yapay bir devamlılık hissi kattığı için de hegemonik düşüncenin perdedeki yansımaları canlı tutar. Tümleyen kronotop aslında, tam da ideolojinin talep ettiği bir büyüye sahiptir: Görünmediği halde imgelerin alımlanışını manipüle eder. Tıpkı ideolojik düşünce gibi kendini belli etmeden bazı hakikatleri saklar. Ancak saklanan hakikatler bu kez, sınıflı toplumun çarpık yapısına¹⁴⁶ değil, sinemanın hileli işleyişine dairdir. Yine de bu ikisini birbirinden çok da fazla ayırmamak gerekir. Çünkü filme dair üstü örtülenler, ideolojinin beyaz perdedeki yeniden üretimine de hizmet ederler. Film, görünen ve görünmeyen uzay-zamanlarıyla inandırıcı olamazsa yanıltıcı içeriğin talep ettiği ‘doğallık’ hissini sağlayamaz.

¹⁴⁶ Marksist yoruma göre “bir fikri ideolojik kılan şey, toplumsal ve ekonomik ilişkilerin gerçek doğasını gizlemesi ve böylelikle toplumdaki sosyal ve ekonomik kaynakların eşitsiz dağılımını haklı göstermesi”dir (McClellan, 2005: 15).

Ama tümleyen kronotopun inandırıcılığa katkısı, doğallıkla ve uzamın sahte devamlılığıyla sınırlı değildir. Kendisi görünmediği halde toplumsalı şekillendiren ideoloji, filmlerin görünmeyeninden de farklı şekillerde faydalanabilir. Mesela bir fikir seyirciye doğrudan imgeler üzerinden dayatılmaya çalışıldığında kendini gereğinden fazla açık edebilir. Ama aynı şey, tıpkı akusmatik ses gibi¹⁴⁷, görünmeyen bir kaynak üzerinden denendiğinde çok daha iyi çalışacaktır. Görüntünün fiziksel varlığı inandırmak için yetersiz kaldığında, tümleyen kronotop rahatlıkla onun yerini alabilecektir. Daha önce doğa üstü güçleri konu edinen tür filmlerinin inandırıcılığı bağlamında değindiğimiz bu olgunun ideolojik boyutu, politik temsillerde daha net ortaya çıkmaktadır. Elinde baltasıyla dolaşarak beyaz adamın kafasını yüzmek için sabırsızlanan ‘vahşi’ kızıl derili temsili bir süre sonra ikna ediciliğini kaybederek ırkçı politik niyeti hemen ortaya çıkarabilir. Bunun farkında olan John Ford *Posta Arabası*’nda (*Stagecoach*, 1939), dışarıda yarattığı Geronimo tehdidini ekrandan uzak tutarak onu sadece öteki haline getirmez; kötücüllüğünü de güçlendirir. Diğer yandan, filmin kahramanı Ringo Kid de (John Wayne) aslında, posta arabasının mürettebatını oluşturan diğer karakterlere sonradan katılır. Ama daha öncesinde üzerine yapılan konuşmalarla görüntüsünden önce öyküye dahil olmuştur; onunla ilgili bazı efsaneler önceden üretilmiş, arkasından da törensel bir çarpıcılıkla olay örgüsüne dahil edilmiştir. Birinde kalıcı diğeri geçici olan aynı sinematik edim (seyircinin bakışından uzak tutmak), öykü bağlamından dolayı Ringo Kid’i nerdeyse mitsel düzeyde kahramanlaştırırken Geronimo’yu şeytani bir öteki haline getirmiştir.

i. Gözden Irak, Gönülden Irak

Bu klasik örneğin de gösterdiği gibi, temsili kimliklerin tümleyen kronotop üzerinden inşaa edilmesi, temsilin işaret ettiği kimliğin toplumsal bellekteki yerleşik

¹⁴⁷ “Adorno’ya göre, ses film unsurlarını birleştirmeye, yaşamın insan figürü içinde canlanmasına ve kendi açık kendiliğindenliğini onaylatmaya, kendi mekanik ve aracılık eden yapısını gizlemeye yardım etti” (aktaran Wayne, 2011a: 9).

görünümlerine ve onun diegetik sunumuna göre farklı manipölasyonlara neden olabilmektedir. Ama bunun sadece, sağıcı bakışı çok belirgin olan *Posta Arabası* gibi klasik westernlere özgü olduğunu iddia etmek yanlış olur. Çünkü çoğu sinematik eylem gibi, ‘dışarıda bırakmak’ da özünde ve aslında zaten ideolojik bir girişimdir ve klasik özdeşleşme sinemasının en naif ya da muhalif örneklerinde bile bunun izleri görülebilir. Mesela *Küçük Dev Adam* (*Little Big Man*, Arthur Penn, 1970) gibi revizyonist filmlerin “eleştirel temsil stratejisi, Kızılderili yerlilerin bakışını takınmaktan, dolayısıyla ABD askerlerini dışarıdan gelen düşmanlar olarak göstermekten ibarettir” (Ryan ve Kellner, 2010: 46). Yıllar sonra *Avatar*’da da (James Cameron, 2009) görülecek olan bu gibi temsil değiş-tokuşlarında değişen sadece içerdeki ile dışardakinin, özdeşleşilen ile ötekinin kimlikleridir. Biçimsel sistemin egemen normları ve dışarıda bırakmanın provokatif yanlılığı aynı şekilde işlemeye devam etmektedir.

Birileri ya da bir şeyler, öykü evreninin bir parçası olduğu halde gösterilmiyorsa, bunun arkasındaki anlatısal ya da sinematik nedenleri salt öyküye ya da salt biçime indirgemek hata olur. Ana akım bir filmde, karakter kadrajdan çıktıktan sonra kamera da orayı terk ediyorsa ve geride kalanlara ne olduğunu düşünmesi için seyirciye fırsat vermiyorsa bu eylem o kadar da masum değildir. Temel sinematik teknik olarak devamlılık kurgusunu benimseyen bu gelenekteki alışılmış kullanım, oyuncunun sahneyi terk edişinin hemen akabinde diğer sahneye geçiş yapılmasını gerektirir. Üstelik bu yaklaşım, sadece, izlemeyi akışkan hale getirmeye yarayan biçimsel bir eğilimle değil, dünyaya nasıl bakılması gerektiğini dayatan daha kapsayıcı bir tutumla da ilgilidir. Çünkü özdeşleşme odaklı ana akım sinema, ya da politik bağlamıyla söylersek ‘Birinci Sinema’¹⁴⁸, sadece herhangi bir oyuncunun değil, ana karakterin olmadığı sahnelerin üzerinde bile pek durmaz. Tüm mekanlar ve kadrajlar kahraman odaklıdır ve

¹⁴⁸ “Birinci Sinema (egemen, anaakım sinema) ve İkinci Sinema (sanat, yönetmen sineması)” (Wayne, 2011: 10) kavramlaştırması genellikle, bir tür politik ve coğrafi kimliği de yansıtan ‘Üçüncü Sinema’ tartışmaları gündeme geldiğinde karşımıza çıkmaktadır.

onunla anlam kazanır. *Kazablanka*, *Rambo III* (Peter MacDonald, 1988) ya da *Argo* (Ben Affleck, 2012) benzeri farklı dönemden ya da farklı türden sayısız ana akım Amerikan filminde de görülebileceği gibi, daha önce yabancı olan bir mekan (bu örneklerde Fas, Afganistan ve İran) kahramanla birlikte film kronotopu haline gelir. Büyük oranda beyaz ve Anglosakson olan bu ‘kahraman’ yaban ve öteki topraklardaki görevini tamamladıktan sonra buralar yeniden öykü evreninin dışına atılır. O nedenle tümleyen kronotop bile sayılmazlar. Kahraman oradan ‘kurtulmuştur’ ve kimsenin kalanlar hakkında düşünmesine gerek yoktur. Genel anlatı düzeyindeki bu ‘bencil terk ediş’, yukarıda da açıklandığı gibi, sahneler ve çekimler bazında da geçerlidir. Devamlılık sisteminde kesmeler genellikle harekete yapıldığı için kahramandan önceki ya da sonraki boşluğa pek yer verilmez. O nedenle Ozu’nun, Tarr’ın, Kiyarüstemi’nin ya da Antonioni’nin¹⁴⁹ filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkan boş odaların ya da caddelerin ana akım sinemada bir karşılığı genellikle yoktur.

Bu basit sayılabilecek biçimsel detay aslında, bakış üzerinden özdeşleşmeye ve ötekileştirmeye dair genel bir yaklaşımın ipuçlarını vermesi açısından da önemlidir. Çünkü boş uzam, kendine yakın olanı görmek isteyen ortalama seyirci için en olumsuz durumdur. Bu boşluk ancak bir canlıyla; ama insana yakın bir canlıyla ve mümkünse özdeşleşmenin kolay olabileceği insansı bir canlıyla doldurulursa bir anlam ifade eder. Sinemada özdeşleşme çoğunlukla yüzün görüntüsü üzerinden gider ve bu nedenle sadece bakış özdeşleşmesi (seyircinin bakışının kamerayla ve karakterin bakışıyla özdeşleşmesi) yetersizdir. Yazılı anlatıların aksine sinemada “özne-ben”in yüz olduğunu düşünen Bonitzer’e göre, tamamı karakterin bakış açısından çekilen *Göldeki Kadın* gibi yapımlarda yüzün görünmemesi bu nedenle bir biktıricılığa neden olur (2006: 60). Çünkü seyirci kendisi gibi olanı ya da idealleştirdiği kendisini perdede

¹⁴⁹ “Antonioni’nin kamerası sık sık sahneyi karakterin ya henüz girmediği ya da henüz terk ettiği durumda tutar. Amaç, karakter ve aksiyona karşı çevreyi, içeriğe karşı bağlamı öne çıkarmaktır. Buna üçüncü tekil şahıs bakış açısı da diyebiliriz” (Monaco, 2011: 203).

görmek ister. Mulvey'in de belirttiği gibi, “skopofiliyi, kendi narsisistik yönü içinde” geliştiren geleneksel sistem “insan yüzü, insan gövdesi, insan bedeniyle çevre arasındaki ilişki, kişinin dünyadaki görünür varlığı” gibi antropomorfik unsurlara özel bir önem verir (2010: 216). Bebeğin aynadaki kendi yansımasına bakarak ‘ben’ bilinci geliştirmeye başladığı sürece yarı gerçekçi yarı metaforik bir gönderme yapan ‘ayna evresi’ yaklaşımını sinemadaki seyir deneyimine uyarlayan çalışmalar da genellikle bu mekanizma üzerinde durmuşlardır. Metz, Mulvey ve Baudry gibi önemli kuramcılarının benimsediği bu yaklaşım, sinema çalışmaları açısından da çok daha verimli süreçlerle bağlantılı olan Lacancı ‘bakış’ mefhumunu sadece seyircinin yanlış yönlendirilmiş gözüne indirgediği için şu an kısmen modası geçmiş olsa da¹⁵⁰, görünüşün ideoloji ve özdeşleşme üzerindeki etkilerini psikanalitik bir temele dayandırdığı için yine de önemlidir. Çünkü bireyin özdeşleşme sürecindeki önemli bir adımı tanımlayan ayna evresi, kendini tanımayı iki boyutlu bir yüzey üzerindeki imgesel yansıya dayandırdığı için film izleme deneyimini ve filmdeki karakterlerle yakınlaşmayı çağrıştırmaktadır. Ama perde ya da ekran ayna kadar tarafsız ve yansıtıcı olmadığı için film izleme süreci “yanlış tanıma ya da yanlış kavrama (*miscognition*) edimi”ne dönüşmekte ve “kişi bir başkasını kendisi olarak tanımakta ya da tersine kendini bir başkasında ve bir başkası olarak (yanlış) algılamaktadır” (Elsaesser ve Hagener, 2014: 127). Bu ‘yanlış tanıma’, sinematik imge üzerinden kurulan özdeşleşmenin sorunlu taraflarından sadece biridir. Diğer taraftan, gücünü yıldız oyuncularından, yani idealleştirilmiş ‘ben’lerden alan Hollywood’un, Bollywood’un ya da benzer başka popüler sinema endüstrilerinin temel silahlarından birini de bu mekanizma oluşturmaktadır. Ayrıca bu sistem, ana akım temsillerdeki sorunlu bir kısır döngünün de en önemli sorumlusudur: Seyircinin görmek istediği yüzler popüler ekranda yeniden sunulur ve onunla olan özdeşlik yeniden onaylanır ve sağlamlaştırılır. Bu güven tazelemenin ters yönünde de işler bir kısır döngü

¹⁵⁰ McGowan, erken dönem Lacancı sinema kuramlarını bu konuda ikna edici bir eleştiriye tabi tutmaktadır (19-23: 2012).

şeklinde işlemeye devam eder. Görülmek istenmeyenler yine dışardadır ve onun ötekiliği ve dışlanmışlığı burada daha da güçlenir. Çünkü gözden uzak olan çoğunlukla gönülden de; yani empati ve özdeşlemeden de uzaktır. Kadrajda çok görünenle özdeşleşmek ne kadar kolay ise, kadrajın dışında kalan da bir o kadar yabancıdır, ötekidir ve hatta öyküsel bağlama göre düşmandır.

Kişinin ayna evresinden beri süregelen ‘öteki’ ilişkisi, bir yönüyle kendi kimliğini oluşturmaya yardım ederken diğer taraftan belirli bir savunma mekanizmasını da hayata geçirmektedir. Önceleri yakın çevreden ibaret olan öteki sayısının gün geçtikçe artması ve ilişkilerin karmaşıklaşması, ister istemez böyle bir mekanizmanın gündeme gelmesine neden olmaktadır. Özellikle hakkında az şey bilinenlere karşı tedbiri elden bırakmamak evrimsel denebilecek kadar eski bir alışkanlıktır. Dışarıdaki görünmeyeni bir tehdit gibi algılamanın ve ondan düşmanlar yaratmanın anlatılardaki köklü izleri bu düşünceyi doğrular. “Halk mitolojileri, köyün normal akışının dışındaki ıssız her yere ait aldatici ve tehlikeli varlıklarla kaynar. Sözelimi, Hotantolar çalılıklar ve kumullar arasında rastlanan bir devden bahseder” (2010: 95). Campbell’in bu tespiti akla hemen M. Night Shyamalan’ın *Köy* (*The Village*, 2004) ve Emin Alper’in *Tepenin Ardı* (2012) filmlerini getirir. Birisinde (*Köy*) dışarıdaki kötülüklerden çocuklarını korumak isteyen büyükler tarafından bilinçli olarak yaratılan ve dramatik akış içerisinde klasik bir gerilim nesnesine dönüştürülen, diğesinde (*Tepenin Ardı*) ise kırsal yaşamın kapalı yapısından ve düşman yaratma güdüsünün yaygınlığından besleniyormuş gibi duran¹⁵¹ ‘görünmeyen öte ve onun yarattığı tehlikeler’ algısı, tıpkı ilkel halk masallarındaki bu paranoyak mantığı çağrıştırır: göremediğimiz dışarı yabandır, yabancıdır, kötücüdür ve tehditlerle doludur.

¹⁵¹ Buradaki ‘gibi duran’ ifadesi, Emin Alper’in filminin, ‘dışarıdaki düşman’ fikrinin ulusal kimliğin inşasındaki rolüne ve bunun nefret söylemiyle olan ilişkisine yaptığı alegorik ve zekice atfı ihmal etmemek amacıyla konulmuştur.

Halk masallarının ya da bu iki filmin tematik düzeyde başvurduğu ve özellikle *Tepenin Ardi*'nin eleştirel bir çözümlemeye tabii tuttuğu ötedeki düşman algısı aslında, birçok filmin anlatısal biçiminin ve dramaturjik işleyişinin temelinde de vardır. Bazı ana akım filmler bir şeyleri tehdit unsuru olarak saklarlar ve onların tehdit gücünü gözden uzakta büyütürler. Bu tehdit, *Posta Arabası*'nda olduğu gibi başka insanlara tekabül edebilir veya *Jaws* ya da *Yaratık*'da olduğu gibi başka organizmalara gönderme yapabilir. Ama her iki durumda da ötekileştirme ve düşmanlaştırma mekanizması benzerdir. Onların görünmemesi ve dolayısıyla onlarla ilgili enformasyonun az olması hep bir tehdit nedenidir. Bu yönüyle düşünüldüğünde sinemadaki tümleyen kronotop aslında; Hotanto mitlerindeki çalılıkların, *Köy*'deki ormanın ya da *Tepenin Ardi*'ndeki Yörük obasının temsil ettiği şeye denk düşmektedir. Ama burada kastedilen tümleyen kronotop, doğal olarak, kameranın bir hareketiyle ya da standart bir devamlılık kesmesiyle hemen görünür hale gelebilecek yakın dış değildir. Anlatısal düzeyde gösterimi ertelenen 'ötekilerin düşman bölgesi' uzaktadır ya da ulaşılması emek ister. Onlar görüntü alanına, yani karaktere ve seyirciye yaklaştıkça yarattıkları tehdit de artar.

Bununla ilgili çarpıcı örnekler, *300 Spartalı* (300, Zack Snyder, 2006) gibi, savaşı egemen, eril ve tutucu bir bakışla ele alan; onu eleştirmek yerine yücelten ve haklı gösteren ana akım filmlerde bulunabilir. "Cephenin mitleştirilmiş temsil biçimi"ni (Ryan ve Kellner, 2010: 46) kullanan bu tür tek taraflı yapımlarda düşman hattı her zaman yüzü net olarak görülmeyen ya da görülse bile özdeşleşmek için yeteri kadar insancıl olmayan 'canilerle' doludur. Çünkü onlar hep bilinmeyen öteye aittirler. Diğer taraftan savaşa eleştirel ve mesafeli yaklaşan *İnce Kırmızı Hat* (*The Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998), *Müfreze* (*Platoon*, Oliver Stone, 1986) ve *Kıyamet* (*Apocalypse Now*, Francis Coppola, 1979) gibi filmler de, ahlaki tutumlarını genellikle cephenin bir tarafındaki karakterler üzerinden sergiledikleri için karşı taraf yine, en iyi ihtimalle,

tümleyen kronotopla ve öteki düzeyinde kalmaktadır. Empati kurmak için gerekli yakınlığın sağlanamaması onların da acı çeken ve duygulanan bireyler olduğu gerçeğini unutturmaktadır. O nedenle topluca katledilmeleri yadırganmadan ve hatta ırkçı yapımlarda bir tür ilkel hazla kabul görmektedir. Mesela sayısı azımsanmayacak Vietnam Savaşı temalı yapımlar, tıpkı Westernlerde olduğu gibi, işgalcileri sempatik gösterirken ev sahiplerini de bu yolla kötücülleştirilmektedirler. Çerçeve dışında tutularak yaratılan bu düşmanlaştırmanın en temel insani değerlerle bile nasıl çeliştiğini özümsemek için, savaş temsillerindeki çarpıklığı yine tümleyen kronotop üzerinden irdeleyen duyarlı filmlerdeki ezber bozucu ‘karşı cephe’ temsillerine bakılabilir. *Zafer Yolları* (*Patis of Glory*, 1957) ve *Dr. Garipaşk* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964) gibi farklı türlerdeki savaş karşıtı filmleriyle bilinen Stanley Kubrick’in *Full Metal Jacket*’ı (1987) bunlardan biridir.

Vietnam’da savaşıacak olan bir grup deniz piyadesini acemi birliğindeki eğitim sürecinden itibaren takibe alan *Full Metal Jacket*, anti-militarist tavrını da daha bu aşamada belli eder. Acemi erler, bir taraftan herkesin kaldıramayacağı ve Žižek’in yerinde bir tanımlamayla “askeri özneleri yaratan disiplin prosedürü” (2011a: 267) dediği sert bir eğitim sürecinden geçerken, diğer taraftan dünyanın öbür ucundaki bir ülkenin insanlarına karşı da nefretle doldurulurlar. En barışçıl olanları bile birer ‘ölüm makinesine’ dönüştüren, cepheye gidildiğinde de azalmayan ve nedeni pek sorgulanmayan bu nefret, filmin dönüm noktasındaki bir çatışma sahnesinde zirveye tırmanır. Sahnenin girişi, Vietnam Savaşını konu edinen tipik filmlerdeki çatışmalar gibi kurgulanmıştır: Terkedilmiş bir binada düşman ya da düşmanlar vardır ve hem karakterlerin hem de seyircinin bakışından uzak olan bu düşman ya da düşmanlar oldukça tehditkardır. Karşıdaki silahlı ve görünmeyen düşmanın gruptaki askerlerden bazılarını yaralaması ona karşı olan öfkeyi de körükler. Mutlaka öldürülmesi konusunda herkesin mutabık olduğu bu ‘cani’ nihayet ‘hak ettiği’ sona ulaşır. Ancak sahnenin bu

istenen finali ne seyirci ne de karakterler için beklenen duygusal tatmini sağlamaz. Aksine bu final, herkes için vicdani bir sorgulamaya dönüşür. Çünkü yüzünü göremediğimiz için hep en vahşi haliyle imgelemimizde canlandırdığımız bu düşman aslında neredeyse çocuk yaştaki genç bir kadındır. Kubrick, karşı cepheye yerleştirdiği bu ezber bozucu düşman temsiliyle, önyargılar kadar gözden uzaklığın da beslediği öteki nefretinin nasıl bir şey olduğunu düz ama çarpıcı bir üslupla gözler önüne sermiştir.

ii. Toplumsal Bilinçdışı Olarak Ekran Dışı

Ötekine dair ön yargılar her zaman göstermeme üzerinden şekillenmez aslında. Aksine, tahayyül edilen ve fantezide inşa edilen ‘öteki’ temsilleri, gösteri sinemasının en fazla ürettiği şeylerden biri olmuştur. Ama bunlar ön yargıların ya da çelişkili egzotik temsil stratejilerinin¹⁵² şekillendirdiği stereotiplerin ötesine nadiren geçerler. Afrika’daki, Uzak Asya’daki ya da Güney Amerika’daki insanların gerçek kimlikleri, güncel sorunları ya da sömürgeciliğin buralarda yarattığı tahribatlar, Birinci Sinema’nın ürünlerinde ya öyküye hiç dahil edilmez ya da dahil edilseler bile çoğunlukla alan dışında tutulurlar. Seyircinin kolektif bakışıyla özdeşleşen ticari kamera, çoğunluğun ve egemen ideolojinin görmek istediğini gösterirken görmek istemediğini dışarıda tutarak hem ideolojik hem de ekonomik misyonunu yerine getirir. Üstelik bunu sadece karakter temsillerine değil, tüm bir zaman-uzamsal düzenlenişe ve olay örgüsüne yayarak yapmaktadır. İster insan, ister mekan ya da olay olsun her halükarda popüler ekran

¹⁵² Burada çelişkiyi yaratan şey bir taraftan dışarıda tutmaya çalışırken diğer taraftan göstermektir. Aslında söz konusu açmaz, egzotik kelimesinin kökeninden gelmektedir. Manguel şöyle yazar: “*Egzotik* kelimesi, Yunanca *exotikos* kelimesinden gelir. *Exotikos* ‘dışarı’ anlamındadır, yani şehrin surları içinde olmayan demektir. Yüzyıllar boyunca Avrupalıların nazarında ev ya da ‘içeride’ olan fikri, Batı fikriyle özdeşti. Geriye kalan her şey, ‘dışarıda’ olandı: yabancı, tekinsiz, egzotik, ufkun ötesinde uzanan Doğu. Ortaçağ Avrupası için ‘dışarıda’ olan Afrika’nın ve Asya’nın bir kısmıydı: Koyu tenler ve Etiyopya’daki değerli fildişi, Hindistan’ın zenginliği, Çin’in ritüelleri, Japonya’nın gizemleri, Burma ve Kore’nin bilinmeyen kültürleri, şatafatlı ve gaddar Rus İmparatorluğu, keşfedilmemiş Moğolistan’ın uçsuz bucaksız çölleri. Doğu’dan gelen her şey yabancıydı, diğer bir deyişle, her şey tuhaf ve korkutucu biçimde tenseldi” (2013: 44).

görmek istenene ev sahipliği yapar. Çünkü gişedeki ekonomik başarı çoğunlukla buna bağlıdır. Örneğin “Spielberg’in filmleri 1980’li yılların mükemmel düşselini, kültürün görmek istediği bütün imgeleri, kültürü tanımlayan imgeler ve anlatıları üreten bir ideolojik üretim fabrikasını oluşturur” (Kolker, 1999: 330) ve bu nedenle de genel kitle tarafından tercih edilir. Üstelik Spielberg bunu sadece *Kanca* (Hook, 1991) ya da *Jurassic Park* gibi fantezinin ya da eğlenceli bilim kurgunun hakim olduğu kaçış filmlerinde yapmaz. Yönetmen, *Schindler’in Listesi* (Schindler’s List, 1993) gibi en gerçekçi filmlerinde bile genel seyirci kitlesini memnun edebilecek imgelere yer verir.

Schindler’in Listesi, tüm belgeselvari görselliğine rağmen estetize edilmiş bir şiddet içerir.¹⁵³ Bu amaçla, kolektif hafızadan güç alan çağrısimsal montajın, belirtisel göstergelerin ve ekran dışı uzamın sunduğu tüm olanaklar sonuna kadar zorlanır. Mesela toplama kamplarındaki vahşet doğrudan gösterilmeden önce krematoryumlardan çıkan dumanlarla önceden mimlenirken, dolaylı gösterimin doğurduğu o garip haz da yine kendini belli eder. Çünkü yönetmen sadece dumanı göstermekle yetinmemiştir. Onun önüne (Oskar Schindler’in [Liam Neeson] arabasının üzerinde birikmiş isi farketmesi gibi) ve arkasına (histerik ve törensel bir çılgınlığa dönüşen ceset yakma sahneleri) koyduğu çarpıcı görüntülerle süreci anlatsal bir fırsata dönüştürmüştür. O nedenle, Spielberg’in böyle bir üslubu tercih ederken, “[F]aşizmin portresini yapmanın imkansızlığı”na inanan ve bunu “[T]ümel esaret görülüp tanınabilir, ama temsil edilemez” sözleriyle gerekçelendiren Adorno’ya (2000: 150) kulak verdiğini iddia edemeyiz. Çünkü Amerikalı yönetmen, faşizmin vahşetini, *Amen.*’deki (Costa-Gavras, 2002) gibi dolu gidip boş dönen trenlerle ya da *Saul’un Oğlu*’ndaki (Son of Saul, Nemes László, 2015) gibi bulanıklaştırılmış geri planlarla basitçe ima etmek yerine onu, merak uyandırıcı geciktirimdeki ustalığını sergilediği ve böylece genel kitlenin sevebileceği

¹⁵³ Loshitsky’nin de belirttiği gibi bu belgeselci biçim de aslında, filmin postmodern estetiği içerisinde beliren bir pastişden başka bir şey değildir (1999: 362).

sinematik bir forma sokmuştur. Kamplardan ara ara verilen sert görüntüler de bu seyir zevkini etkilemez ya da azaltmaz. Çünkü bu görüntüler, toplumun başka filmlerden, belgesellerden ya da o döneme ait haber filmlerinden alıştığı ve kanıksadığı savaş görüntüleriyle çok fazla çelişmez. Aksine, Janusz Kaminski'nin usta sinematografisiyle birleşen Spielberg kurgusu, kanıksanmış bu görüntüleri daha stilize ve izlenesi bir hale sokar. Kamp subayı Amon Goeth'in (Ralph Fiennes) sadistçe insanları avladığı sahnede olduğu gibi ara ara "Spielberg bizi bakışın gerçeğiyle karşılaştığımız bir noktaya getirir, fakat ardından bizi kurduğu bir fantazi ekranıyla gerçekten koruyarak ters istikamete dönüş yapar" (McGowan, 2012: 236). Film, bu nedenle, bir travmayı hatırlatma ya da bilinçaltındakiyle yüzleşme deneyimine dönüşmez; seyir konforuna düşkün seyircinin tahammül sınırlarını ihlal etmez. "Kan varsa, iş yapar" (Sontag, 2004: 18) düsturuyla hareket eden haber medyasının şiddeti rutinleştirdiği günümüzde toplama kamplarının aşınalaşmış görüntüleri rahatsız etmekten ziyade anlatsal bir hazzı neden olur. Sonuçta savaşa dair halen rahatsız edecek imgeler kaldıysa bu, tüm ana akım sinemada olduğu gibi *Schindler'in Listesi*'nde de içeride değil, dışardadır. Mesela, derinlikli okumadan yoksun yüzeysel bir bakışla bile, çocukların öldürülmesinin halen alan dışında gerçekleştiği gözlenebilir. O nedenle, Spielberg gibi seyirciyi tanıyan ve onun beklentilerini bilen yönetmenler bir şeyleri gösterip başka bir şeyleri saklıyorsa bunun nedenini Adorno'nun 'tümel esaretin temsil edilemezliği' tezinde değil, toplumsal bilinçaltında aramak daha doğrudur.

Hem üretimindeki kolektiflikten hem de tüketimindeki kitlesellikten dolayı filmlerin ait oldukları toplumun zihniyetini doğrudan yansıttığını düşünen Kracauer şunu eklemeyi de ihmal etmez: "Filmler çok açık bir biçimde psikolojik eğilimler olarak amentüleri yansıtmaz – kolektif zihniyetin bu derin katmanları az ya da çok bilinç boyutunun altına uzanırlar" (2010: 5-6). Bu görüş, filmlerin bir beyin gibi işlediğini savunan düşünceyle toplumsalın tarafından gelerek kesişir. Çünkü Kracauer'in sözleri,

filmlerin, bilinçaltına da sahip olan kolektif bir zihin gibi hareket ettiği şeklinde yorumlanabilir. Ona göre filmler “gizli zihinsel süreçlerle ilgili ipuçları” barındırırlar ve bunlar yakın plan gibi sinematik enstrümanların “neredeyse algılanamaz yüzey bilgisi”ne ulaştığı yerlerde kendilerini belli ederler (2010: 7). Filmler gerçekten de, Dışavurumcu Sinemada ve hatta Chaplin’in filmlerinde¹⁵⁴ olduğu gibi, toplumsal psişenin derinlerinde yatan korkuları, öfkeleri ve arzuları, bir şekilde görünür hale getirmeye çalışabilirler. Ama bir yandan da, tıpkı öznel zihnin baskılama sürecinde yaptığı gibi, birşeylerin üzerini tamamen örtmek de isteyebilirler. Eğer popüler ekranı toplumsal psikolojinin bir yansıması gibi okuyacaksak, onun farklı nedenlerle görmek istemediği imgeleri de bir şekilde dışarı attığını iddia edebiliriz. “Kadrajın aslında geniş gerçekliği gizlediğini savunanlar da vardır; film-zihin burada muhtemelen bir gizlenme duygusunu düşünüyordur, perdenin dışında kalan birşeyle bizi huzursuz ediyordur” diyen Frampton, film-zihin yaklaşımı üzerine konuşurken böyle bir olasılığın varlığını da kabul eder (2013: 199). O halde filmleri kamusal bir zihin gibi düşünersek bu zihnin sakladıkları da, yani tümleyen kronotop da, bir yönüyle bir tür toplumsal bilinçdışına tekabül edebilir.

Rancière’in değişimiyle “evrensel teşhir rejimi”nin (2010: 79) yürürlükte olduğu ve görsel enformasyonda nerdeyse hiçbir aşırılık sınırının kalmadığı günümüzde, rahatsız edici imgelerden ve bunların baskılanmasından bahsetmek anlamsız gelebilir. Hatta pornografiyle, korku türünün istismar kanadıyla ya da John Waters’ın bayağı ve kiç filmleriyle sinemada bu sınırın sanal platformlardan ve sosyal medya çılgınlığından çok daha önceleri zaten kalkmış olduğunu söyleyebiliriz. Diğer taraftan, ‘the Code’¹⁵⁵

¹⁵⁴ “Şarlo’nun bünyesinde had safhada bir toplumsal duygu ve kolektif bilinçaltı iç içe geçmişti” der Bazin (2011: 234).

¹⁵⁵ *Amerikan Film Üreticileri ve Dağıtımçıları Birliği (the Motion Picture Producers and Distributors of America)*, Katolik cemaati tarafından da desteklenen ‘Yapım Kuralları’nı (*Production Code*) ya da kısa adıyla ‘the Code’u 1930’da uygulamaya koydu. Filmleri bazı ‘değerler’e uyulması konusunda zorlayan bu kurallar 1930’dan 1966’a kadar yürürlükte kaldı (Reinhartz, 2007: 14-15).

günlerinden kalma alışkanlıkların ve yaş sertifikasyonu ile ilgili baskıların etkisinde olan günümüz kitle filmleri halen bazı görüntülerin üzerini örtme eğilimindedir. Ana akım bir filmin, en fazla seyirciye ulaşabilmesinde anahtar önemde olan ‘genel izleyici’ onayını alması için, hayatın en temel gerçeklerini (ölüm, hastalık, kan, cinsellik, şiddet vb.) görmezden gelmesi ve mevcut kültürel değerlerle uyum içinde olması gerekir. Özellikle çocuk ve aile filmlerinde bu durum çok belirgindir. Bonitzer, “*Lumière sineması ölümü görmez*” derken böyle bir “sinematografik yeryüzü cenneti”ne gönderme yapar (2006: 41). Ama bu, doğal olarak sahte ve aldatıcı bir ‘cennettir’. Dünyaya naif ve masum gözlerle bakıyor gibi görünen filmler (müzikaller, Disney tarzı animasyonlar, romantik komediler, TV güldürüleri vb.) genellikle gerçeklerin üzerinin en belirgin ve acemice örtüldüğü yapımlardır. Bu nedenle de ideolojinin kaba ve görünür haline ev sahipliği yaparlar. Çünkü yaşanan sorunlar ve çatışmalar genellikle birey kaynaklıdır ve simgesel düzen ya da sınıflı toplum gibi sistemsal, yapısal ya da yaşamsal açmazları çözüme dahil etmezler. Çoğunlukla olaylar savaşın, cinselliğin, ölümün, haksızlığın ve acının olmadığı; iyilerin kazanıp kötülerin kaybettiği bir ütopyada geçiyor gibidir. İçinde bulunulan dünyaya karşı takınılan bu kör tavrın; bu devede kuşu yaklaşımının bir çözüm olmadığı bellidir. Çünkü ‘kaçış’ filmleri ve naif yapımlar ne kadar görmezlikten gelse de yaşamın o hakiki yüzü olanca kasvetiyle dışarda beklemektedir.

Buradaki ‘dışarı’ ifadesinin bir parça muğlak durduğu doğrudur. Bu ifade, kadrajın ve olay örgüsünün kapsamadığı zaman-uzama mı yoksa sinema salonunun kapısının dışına mı gönderme yapmaktadır? Pratikte bu ikisi birbirinden farklıdır. Diegetik tanımı gereği tümleyen kronotopa denk gelen ve bu nedenle de bizi ilgilendiren dışarı aslında ilkidir. Yani kadrajın ve olay örgüsünün dışıdır. Ama dış dünyanın gerçekliğinden kaçarak perdedeki fantazinin tadını çıkarmak isteyen seyircinin dışarda bırakmak istedikleri ile kadrajın dışarıda bıraktıkları, en azından kaçış

filmleri özelinde bir noktaya kadar birbiriyle örtüşür. Bu tür filmlerde “kar beklentisi bir tür oto-sansüre” (Metz, 2012: 206) neden olduğu için seyircinin dışarı beklentisine mümkün olduğunca sadık kalınır. ‘Müşterinin’ görmek, duymak, karşılaşmak ve yüzleşmek istemediği olaylar ve olgular, gişe gelirinin öncelikli olduğu yapımlarda, öykünün bir parçası olsa bile ekranın dışındadır. O yüzden, tümleyen kronotopu toplumsal ve idolojik bir bağlamda tartışırken bu ikisini keskin bir şekilde birbirinden ayırmamak gerekir. Zaten burada, toplumsal bilinçdışı ile tümleyen kronotop arasında geliştirilmeye çalışılan analogi de böyle bir bütünlük düşüncesinden beslenmektedir.¹⁵⁶

Bu analogiye göre, toplumun ve onu oluşturan bireylerin yüzleşmek istemedikleri bazı gerçekler sinemada karşılığını tümleyen kronotopla bulmaktadır. Bu gerçekler; izlenilen şeyin bir kurmaca olduğunu açık edecek sinematik unsurlardan, bireysel ve toplumsal geçmişin travmatik olaylarına kadar uzanan geniş bir zemine yayılmaktadır. Baudry gibi, aracın doğasındaki saklamayla ilgilenen kuramcılar sinemayı “egemen ideolojinin belirlediği modele uygun bir tür ‘ruhsal vekalet aracı’ olarak” kabul ederken ve “iktisadi alanı kapsayan” bir bastırmadan bahsederken genellikle araçta içgin olarak bulunan gizleyici mekanizmaya gönderme yapmışlardır (1997: 98). Buna göre görselleştirme konusunda sınır tanımayan ve güncel setifikasyonda ‘*x-rated*’ olarak bilinen filmler bile, Godard’ın ya da Vertov’un yaptığı gibi aracın görünürlüğüne dair bazı müdahaleler de bulunmuyorsa, bu fantazmagorik dışarıda bırakma mekanizmasından muaf değildirler. Diğer taraftan bizim yukarıda bahsettiğimiz ‘genel izleyici’ onaylı kaçış filmleri, bastırmayı ve dışarıda bırakmayı, araca içgin fantazmagoriye yine bağlı kalarak ama bu kez toplumsal, tarihsel ve kültürel

¹⁵⁶ Buradaki kullanım, analogi düzeyinde olduğu için Jungcu anlamdaki ‘kolektif bilinçdışı’yla karıştırılmamalıdır. Çünkü burada, bireye atalarından miras kalmış ve genleriyle aktarılmış biyolojik bir bilinçdışı kastedilmemektedir. Ayrıca Jung’un tanımladığı “ortak bilinçdışında kişisel hiçbir şey yoktur; bu, en azından bir insan topluluğuna, daha çok bir ulusa, hatta bütün insanlığa aittir” (2006: 232). Ama buradaki benzeşimle, birey olarak izleyicilerin ve onun meydana getirdiği izleyiciler kitlesinin, kısmen bilinçli olarak kısmen de Freudyen baskılama mekanizmasına benzer bir bilinçsizlikle dışarıda tuttuğu olayların ve imgelerin filmlerde nasıl karşılık bulduğuna gönderme yapılmak istenmektedir.

dinamiklerden daha yoğun bir şekilde etkilenecek yapmaktadırlar. Sınıflar arası çatışmayı, toplumsal düzendeki çarpıklıkları, norm olarak dayatılanın dışındaki yaşamları, travmaları, toplumun çürümüş yanlarını, gündelik hale gelmiş şiddet türlerini, ait olunan toplumsal bütünün geçmişteki suçlarını ve buna benzer başka birçok yaşamsal realiteyi görmeyen sayısız ticari kaçış filmi buna örnek gösterilebilir. Ama bunu tipik bir film üzerinden açıklamaya çalışmak oldukça yanlı ve provokatif bir girişim olacaktır. Bilindiği gibi ‘gösteril(e)meyenler’ teorik olarak sonsuzluğa tekabül etmektedir ve bu nedenle, her hangi bir gişe filmini kaçış filmi kategorisine sokup arkasından ‘dışarıda bıraktıkları’ üzerinden onu suçlamak keyfi bir tutumdur. Belki kapsam, neyi gösterebilecekken göstermediği şeklinde daraltılabilir ki; bu kez de ‘neyi’ sorusuna verilebilecek cevapların muğlaklığından dolayı yine abartılı sübjektiflikten kaçınılamıyacaktır. Kültürel ve ideolojik düzlemde beslenen dışarıda bırakma, henüz konu seçiminden itibaren başladığı için, alan dışı ve eksiltme üzerinden kurulan diegetik dışarı fikri burada tek başına yeterli olamayacaktır ve böylece ‘neyi’ sorusunun cevabı belirsiz kalacaktır. O nedenle konuyla ilgili çözümlemeyi, bu tür filmler yerine, onların göstermediği ve kültürün göz ardı ettiği imgeleri göstermeye çalışan ‘anti-tez’ filmler üzerinden yapmayı denemek daha mantıklıdır. Çünkü akademik doğruculuğun sınırlandırmalarından muaf olan sanatsal üretim, öznel bir yaklaşımla nelerin gösterilmediği konusunda kişisel yargılarda bulunurken daha rahattır. Ayrıca eleştirel filmler, eleştirilen ile aynı aracı (hareketli görüntü) kullandığı için, ‘çivi çiviye söker’ savını doğrularcasına, bu konuda daha isabetli çözümlemelere ulaşabilmektedirler.

Bu noktada akla hemen, ‘Birinci Sinema’nın ihmal ettiği coğrafyaları, insanları ve meseleleri ele alan ve politik niyeti bariz olan ‘Üçüncü Sinema’ gelebilir. Gerçekten de Solanas, Rocha ve Cisse gibi yönetmenler yıllarca perdeden uzak kalan insanları ve onların sorunlarını görünür hale getirmişlerdir. Ancak bu yönetmenlerin duyarlı filmlerinin politik doğrudanlığı, her hangi bir ‘bilinçdışı’ imge incelemesine olanak

tanımamaktadır. Ayrıca, bir tür ‘dışarıda bırakılan ile yüzleşme’ ediminden bahsedilecekse bunu başkası değil, ‘dışarıda bırakan’ zihnin yine ancak kendisi yapabilir. Bu nedenle Birinci Sinema’nın ya da İkinci Sinema’nın kültürel ve toplumsal artalanlı ‘saklama’ günahıyla, yine ancak benzer coğrafyadan çıkan filmler yüzleşebilmektedir.

Bu kapsama girebilecek filmlerden iki tanesine, Antonioni’nin *Tutulma* ve *Yolcu*’suna bu bağlamda yukarıda değinilmişti. Söz konusu eserlerin daha önce ele alınan sekanslarında yönetmen, bariz ve didaktik politik savlar ortaya sürmeden, tam da tümleyen kronotop üzerinden, egemen Batılı bakışla özdeşleştirdiği kameraların gösterme ve saklama normlarıyla toplumsal düşünüşteki saklamanın ve göstermemenin paralelliğine vurgu yapmaktaydı. Ama modernist üslubundan ve anlatısal muğlaklığından taviz vermeyen Antonioni, anlatısını tamamen bunun üzerine kurmak yerine, sadece belirli sahnelerde ve yeri geldiğinde konuya değinmekteydi. Daha güncel bir kaç örnek ise, belirli türleri ve onların biçimsel normlarını doğrudan yapı bozumuna uğratarak, nerdeyse tüm anlatılarını, gösterilen ‘fantazi’ ile dışarı atılan ‘gerçek’ arasındaki uyumsuzluk üzerine kurmuşlardır. *Her Şey Yolunda* ya da *Karanlıkta Dans* gibi toplumsal ve politik eleştiriyi sinematik düşünümSELLİKLE birleştiren çoğu eleştirel yapım bu kategoriye dahil edilebilir. Aynı hatta ekleyebileceğimiz François Ozon’un *Sitcom*’u (1998) ve Haneke’nin *Saklı*’sı ise, bu çözümlemede tümleyen kronotopa daha aktif görevler yüklemeleriyle de dikkat çekerler. Bu iki film, mutlu aile dizilerinin göstermedikleri üzerinden aile kurumunun işleyişindeki açmazlara ya da ‘steril sanat sineması’nın göstermedikleri üzerinden Avrupalı entellektüel duyarsızlığına odaklanırken, filmlerin görünmeyen uzay-zamanlarını da didiklerler.

İsminden itibaren hafif televizyon komedilerine gönderme yapan *Sitcom*, modern ailelerde görülebilecek olmasına rağmen bu tür yapımların konu edinmediği

bazı ‘ev içi’ gerçekleri, neredeyse absürtlük derecesinde yoğunlaşan bir olay örgüsüyle tek bir aile üzerinden görünür hale getirir. Film aslında (silah sesleriyle açılan *im media res* proloğu saymazsak) standart bir sitcom dizisi gibi başlar. Orta-üst sınıf diyebileceğimiz çekirdek ailenin yaşamı, İspanyol hizmetçi ve onun Afrikalı eşinin de dahil olmasıyla daha da renklenir. Pastel renklerin hakim olduğu lüks sayılabilecek evde başlangıçta herşey gayet ‘normal’ ve neşeli görünmektedir. Bu bölümdeki çatışmalar, tıpkı kaçış komedilerinde olduğu gibi, soğuk algınlığı yaşayan aile dostunun davete katılamamasının yarattığı ‘şoktan’ ya da eve getirilen küçük bir deney faresinin yarattığı ‘panikten’ ibarettir. Ama bu farenin öykünün gerçek çatışmasının başlamasında da gizemli bir işlevi var gibidir. Gece uyurken göz bandı kullanan baba ve kulak tıkacı kullanan anne görmek ve duymak istemese de fareden sonra evde birşeyler yavaş yavaş değişmektedir. Hayvanla temasa geçen aile bireyleri, sitcom formatı içerisinde bastırmaya çalıştıkları gerçek kimliklerini ve arzularını yavaş yavaş ortaya çıkarırlar. Böylece yapmacık, steril ve standart aileleri konu edinen televizyon dizilerinin dışarıda tutmaya çalıştığı eşcinsel ilişki, sadomazoşizm, ensest ve aile içi şiddet gibi domestik realiteler, absürt bir üslupla da olsa, bilinçaltından (tümleyen kronotoptan) bilinç (görünür kronotop) düzeyine çıkar.

Aile içinde üstü örtülmeye çalışılan ilişkiler, arzular ya da travmatik yaşanmışlıklar sanat sinemasında nadir rastlanan özgün bir izlek değildir aslında. *Sitcom*, psiko-seksüel saplantılı babaların merkezde olduğu *Şölen (Festen)*, Thomas Vinterberg, 1999), *Mutluluk (Happiness)*, Todd Solonz, 1998) ve *Savaş Alanı (The War Zone)*, Tim Roth, 1999) gibi filmlerle uluslararası bir hal alan ve özellikle milenyum sonunda yoğunlaşan “gösterişli aile şokları” dalgasının bir parçasıdır (Chilcoat, 2008: 23). Ama Ozon’un filmini bizim konumuz açısından özel hale getiren şey, tematik ve biçimsel tercihlerdeki uyumda saklıdır. Öyküdeki Freudyen göndermeler (babanın katli, oedipus karmaşası, kastrasyon, bastırma vb.) ile sitcom formatına yapılan biçimsel

atıflar birbiriyle örtüşür. Bireylerin kendi zihinsel süreçlerinde ya da ailenin kendi içinde yaşanan ve filmde babanın göz bandıyla ya da annenin kulak tıkacıyla simgeleşen bastırma, görmezden gelme ve dışarıda tutma eylemini televizyon dizileri, kullandıkları biçimsel yöntemlerle toplumsal düzleme taşımaktadırlar. Ozon'un "izler kitleye karşı gelme arzusu ve izleyicilerin deneyimlerini sorunsal haline getirme isteği" (Falcon, 1999: 4) ise, onun hem bu izleme uzlaşımıyla ve hem de söz konusu uzlaşımı besleyen pürüten ahlak normlarıyla oyunlar oynamasına neden olur. Tümleyen kronotopun bu oyundaki 'bilinçdışı' işlevselliği ise daha çok mekan kullanımında kendini belli etmektedir. Orta sınıf ahlakıyla çelişecek 'suçlar', evin kamusal mekanı olarak kabul edilen ve bu nede aile komedilerinin de temel sahnesini oluşturan salon benzeri genel mekanlarda işlenmez. Üzeri örtülmeye çalışan olaylar büyük oranda dizi kamerasının pek girmediği yatak odası kapılarının arkasında gerçekleşir. Böylece *Sitcom*, kültürel bir bilinçaltı gibi kullanılan tümleyen kronotopun; simgesel düzenin baskıladığı 'gerçeklere' nasıl ev sahipliği yapabileceğine dair absürd ama yerinde bir görsel çözümleme haline gelir.

Toplumsal eleştirisini ve çözümlemesini yine aynı yerden, yani ekranın sakladıkları üzerinden yapan *Saklı* ise hem konuya yaklaşımı ve hem de yarattığı duygu açısından *Sitcom*'dan oldukça farklı bir noktada durmaktadır. Yönetmeninin öz tanımıyla film, "unutmayı, duyguları bastırmayı ve çocukların 'masumiyeti'ni" (Assheuer ile söyleşide Haneke, 2013: 27) ele almaktadır. Temaya dair yapılan bu sade tanımdaki her bir ifadenin ve hatta işaretin altı yapıtta tatmin edici bir şekilde doldurulur. Unutma, bastırma ve tırnak işaretiyle şüpheli bir hale gelen 'masumiyet' kavramları karşılığını sadece öyküde değil, biçimsel tercihlerde de bulur. Orta-üst sınıf Fransız ailesinin 'steril' yaşamıyla özdeşleşen filmin temel kamerasının sakladığı ve bastırıldığı şeyler, diegetik evren içindeki video kameraların kirli ama dürüst tanıklığıyla tekrar

ortaya çıkar. En masum çağımızda bile aslında masum olmadığımıza gönderme yapan tırnak işareti ise esnek olay örgüsünün temel motivasyonunu oluşturur.

Saklı'nın anlatısal temelindeki öykü aslında basit ve standart görünür: Çocukluk çağında bir suç işlenmiştir ve söz konusu suçun zanlısı yetişkinlik çağında bir şekilde bununla yüzleşmek zorunda kalır. Bu yalın öyküyü B sınıfı bir intikam filmi olmaktan uzaklaştırıp Cezayir'deki kolonyal suçların ya da konformist orta sınıftaki yapmacık entelektüelliğin eleştirisine dönüştüren şey ise Haneke'nin konuyu ele alışındaki sert ve eleştirel yaklaşımıdır.

Bir televizyon kanalı için edebiyat programı hazırlayan Georges Laurent'ın (Daniel Auteuil) yaşamı da, neredeyse, stüdyodaki dekoru oluşturan plastik kitaplar ve programın jeneriği akana kadar devam eden gülüşler kadar derinlikten yoksundur. O, sadece bu yabancılaşmış yaşamıyla değil, aynı zamanda sorunlu geçmişiyle yüzleşemediği için de daha büyük bir kitlenin temsilciliğini yapar. Başkalarının suçları gündeme geldiğinde politik doğruculuğun sınırlarını zorlayan 'duyarlı' entellektüel, kendi geçmişi söz konusu olduğunda neredeyse körleşmektedir. Ne var ki geçmişle bağlantılı olan bazı gelişmeler bu körleşmeyi bozmak üzeridir. Çünkü Laurent ailesi bir süredir gizemli video kasetler almaktadır. Sürekli tümleyen kronotopta bekleyen ve hiçbir zaman kim (ya da 'ne') olduğunu öğrenemeyeceğimiz gizemli bir kaynak tarafından üretilen ve alelade bir poşette aileye ulaştırılan bu kasetlerin içeriğini başlangıçta, Laurent ailesinin kendi evlerinin görüntüsü oluşturmaktadır. Görüntülerin içeriğinin, ailenin şu an yaşadığı evden Georges'un çocukluğunun geçtiği eve kayması ve kasetlerin yanına ilştirilen acemice çizilmiş ürkütücü bir resim tedirginliğin artmasına neden olur. Kasetleri ve resmi üreten kişi adeta George'a bir ayna tutmaya ve onu geçmişiyle yüzleştirmeye çalışmaktadır. Nitekim böyle de olur ve Georges aynı dönemde çocukluğuyla bağlantılı bazı kabuslar görmeye başlar. Böylece kasetler ile

çocukluk çağlarından tanıdığı Majid arasında bağlantı kurar. Majid'in ailesinin 1961'de, Cezayir'deki savaşı proteste etmek amacıyla düzenlenen gösterilerde Fransız polisi tarafından öldürülen yüzlerce kişinin arasında olması öyküyü kolektif geçmişle de bağlantılı hale getirir. Anne ve babası öldürüldükten sonra Georges'in ailesi Majid'i evlat edinmek istemiştir ama o dönemde altı yaşlarında olan Georges bunu engellemiştir. Kasetlerin rehberliğinde Majid'i (Maurice Bénichou) yıllar sonra yeniden bulan ve hem onunla hem de kendi geçmişiyle yüzleşen Georges herhangi bir mahcubiyet duyuyor gibi görünmemektir. Aksine, konforlu yaşamını bir anda 'nahof' bir hale sokan kasetlerden onu sorumlu tutarak saldırganca bir tavır takınır. Bu saldırganlık aynı zamanda, kaçtığı geçmişiyle yüzleşmek zorunda kalmanın verdiği öfkenin de dışavurumu gibidir. Majid boğazını keserek intihar edene kadar da kararttığı bu yaşamın pişmanlığını duyumsamayacaktır.

Temel anlatı düzeyinde bakıldığında *Saklı* bu şekilde bir yörünge izlese de Haneke'nin aktarım tercihleri filmi, bireysel ve toplumsal olarak bastırdıklarımız üzerine sinematik bir çözümlemeye dönüştürmektedir. Karakterlerin temsilinde metonomi ve alegoriden; bakışın temsilinde ise video kameraların yarattığı çeşitlilikten faydalanan yönetmen böylece, farklı okumalara izin veren çok katmanlı bir yapı kurar. Georges ve Majid'in tekil bireylere tekabül etmemesi gibi video kasetler de aslında barındırdıklarından çok daha fazlasına gönderme yapmaktadırlar. Filmin kendi kamerasıyla çelişerek, dışarıda tutulmanın ve gösterilmeyenin gösterilmesine aracılık etmektedirler. Bunu sadece Laurentlar'ın yaşamına ötekinin gözüyle bakarak değil, Majid'in 'syhuzet dışı' öyküsüne ışık tutarak da yapmaktadırlar. Özellikle finale doğru ortaya çıkan son kaset bunu oldukça çarpıcı bir şekilde ortaya koyarken sadece filmdeki karakterlerin değil, izleyiciler olarak bizlerin de kendi bakışımızı tekrar gözden geçirmemiz gerektiğini hatırlatır.

Söz konusu sahne, dramatik ve politik çatışmanın taraflarını temsil eden iki temel karakterin yıllar sonraki ilk karşılaşmasına aittir. Majid'i kendi evinde (ki metonimik düzlemde Cezayir olarak kodlanabilir) sıkıştırarak ithamlarda bulunan ve neredeyse aşağılayan Georges, sosyo-ekonomik statüsü gereği oldukça yabancı olduğu toplu konutları terk ederken filmin kamerası da onunla birlikte orayı terk eder. Daha önce Hollywood kahramalık filmleri özelinde bahsettiğimiz 'bencil terk ediş' burada da gayet nettir. Filmin 'esas oğlanı' ötekilerin yaşadığı gariban semti¹⁵⁷ terk ettiğinde bizim bakışımız da onunla birlikte oradan ayrılır ve özdeşleşme odaklı seyir alışkanlıklarımız gereği bundan herhangi bir rahatsızlık da duymayız. Böyle bir aşağılamanın ardından orada kalan Majid'in neler yaşadığı çok az kişinin zihnini kurcalar. Bakışımızın tümleyen kronotopta bırakılana dair takındığı bu umursamaz tavrın aslında ne kadar gaddarca bir alışkanlık olduğunu, filmin kamerası oradan ayrıldıktan sonra çekim yapmaya devam eden videonun kaydettiği görüntüler ortaya çıktığında anlarız. Videonun 'dürüst' tanıklığı da göstermektedir ki, bu ikili konuşmadan sonra takip edilmesi ve kadrajda tutulması gereken kişi Georges değil, konuşmanın asıl maduru olan ve 'biz' oradan ayrıldıktan hemen sonra ağlamaya başlayan Majid'dir.

Görüldüğü gibi yönetmen, sadece görünen anlatının düzenlenişinde değil, alt anlamların oluşumunda da tümleyen kronotopa önemli görevler yüklemiştir. Alımlanan temel anlatı düzeyinde bakıldığında, yoğun eksilteli ve sıçramalı bir yapının tercih edildiği söylenebilir. Ayrıca ailenin konforunu alt üst eden 'düşman' da hiçbir zaman tam anlamıyla katraja girmeden tümleyen kronotopta bir gizem olarak kalır. Görüntülerin kaynağının finalde de ortaya çıkmayışını saymazsak, bu kullanım klasik gerilimdekine çok benzer. Yoğun eksilteli yapı ise Haneke sinemasında sık rastlanan biçimsel bir motiftir. Ama *Saklı*'yı tümleyen kronotop kullanımı noktasında hem

¹⁵⁷ Buraya ulaşan caddenin adının 'Lenin' olması da sınıflı topluma yapılan bir gönderme olarak okunabilir.

Amerikan tarzı klasik gerilimden ve hem de yoğun eksiltili sanat sinemasından ayıran şey, filmin alt metninde de dışarıda bırakılan uzay-zamana önemli anlamlar yüklemesinde yatmaktadır. Haneke kadraj dışını bir taraftan bastırılmışın ve yüzleşilmek istenmeyen mekânı haline getirirken diğer taraftan onu, Saxton'un değimiyle "yeniden haritalandırır" (2007: 7). Çünkü bastırma ve dışarıda bırakma sadece filmin karakterlerinin değil, genel itibarı ile alışılmış olan egemen bakışın da bir karakteristiğidir. Bu nedenle yönetmen, hepimizin izleme deneyimimizi ve ekran dışı algımızı sorgulatacak bir üslup kullanır. Böylece izlemedeki ikilemi ve seyircinin durumunu da tartışmaya açmış olur (Saxton, 2007: 7, 13).

iii. Görünmeyen Muktedir

Saklı'nın, ekran dışı uzay-zamanı 'yeniden haritalandırırken' yaptığı diğer bir şey de gözetleme eyleminin alışılmış taraflarını değiştirmesidir. Film, *Yolcu*'daki bilge büyücünün yaptığı gibi gözetleyici kamerayı, alegorik düzlemde de olsa, herşeyin olduğu gibi bakışın da hakimi olduğunu düşünen kolonyalist ve oryantalist erkin kendine de çevirir. Daha genel bağlamda ise, kendi mahremini gözden uzak tutmaya çalışırken diğerlerini görmek ve gözetlemek isteyen muktedirin durumunu da tartışmaya açar. Böylece konu, kişisel mahremiyetle ilgili olmaktan uzaklaşıp bakış ve iktidar ilişkisine doğru kayar. Çünkü bilgi ve güç arasındaki doğru orantının farkında olan modern iktidarlar, saraylarıyla gövde gösterisi yapmayı ve görünür olmayı seven eski moda ve ilkel erklerin aksine, istediğini istediği zaman gözetlemeyi seçerken kendisi de görünmez olmaya çabalar. Sadece hapishanelerde değil; şehirlerin planlanmasından fabrikalara kadar hayatın her alanında "hiyerarşik hale getirilmiş gözetimlerin" (Foucault, 1992: 215) arkasındaki temel dinamiklerden biri de bu bilinçtir. Diğer taraftan böyle bir hiyerarşinin varlığı, gözetleme ve hiyerarşinin doğası gereği, en tepedeki ayrıcalıklının aynı zamanda, en fazla gören ama en az görünen olmasını da gerektirir. Bu durum onun, hem disipliner hem de mitsel gücünü artırır. Disipliner

gücünü artırır çünkü denetleme ve kontrol yetisini gözetleme üzerinden elinde tutar. Mitsel gücünü artırır çünkü görünmeyene karşı duyulan korkuyla karışık saygıdan da beslenir. Çünkü “[G]örünmez olanın ideolojisine rıza göstermek” güvenli olmasa da rahatlatıcıdır (Kolker, 2011: 165). Bu nedenle bazı anlatılarda da gerçek muktedir, herkesi görürken kendisi genellikle tümleyen kronotopta saklanır.

Bu anlatılardan ilk akla gelenleri, iktidarın hem evdeki gölgesiyle (baba) ve hem de bürokrasinin ağlarında ya da dilin kurallarında tezahür eden ‘büyük Öteki’ versiyonuyla sorunları olan Kafka’nın yapıtlarıdır. Bu yönde verilen en önemli ve en meşhur kavga *Dava*’da karşılık bulsa da, iktidarın görünmezliği ve ulaşılmazlığı konusunda *Şato* daha yerinde bir örnektir. Haneke tarafından aynı isimle (*Das Schloss*, 1997) televizyona da uyarlanan eserin olay örgüsü, aldığı yeni iş teklifini takiben ‘Şato’nun kontrolü altındaki köye gelen kadaastro memuru K.’nin çevresinde gelişir. Yeni işiyle ilgili bilgi almak isteyen K. bu amaçla, şatoyla bağlantılı yönetici sınıftan birileriyle görüşmek ister. “İktidarın görünmezliği karşısında duyduğu acizlikle K., önündeki kapalı kapıları açma umuduyla beyhude yere birçok kişiyle tanışır” (Cieutat ve Rouyer, 2014: 158). Ancak ne şatoya ulaşabilir, ne de kontla ve onun yardımcıları olan beylerle görüşebilir. Onların yönetimi altında bulunan mekanlarda, onların emri altında çalışan insanlarla muhatap olsa da iktidarın gerçek sahipleriyle hiçbir zaman yüzleşemez. Tıpkı yönetimin ve gücün sembolü olan şato gibi onlar da görünmezlik derecesinde ulaşılmazdırlar.

Şato’nun meselesi, Fischer’in da belirttiği gibi, dönemin Habsburg monarşisiyle ve onun halka yabancılaşmış hantal bürokratik yapılanmasıyla bağlantılı olabilir (1985: 36-39). Ama aynı metnin yıllar sonra televizyona uyarlandığında da yadırganmaması ve başka filmlerde de buna benzer görünmez iktidarların olması, en azından otoritenin konumu bağlamında, konunun o dönemin Prag’ını aşan bir evrensellikte olduğunu da

göstermektedir. Hatta gelişen kayıt ve görüntüleme sistemleriyle panoptikonlarını mükemmelleştiren otoritelerin kendi görünmezliklerine daha fazla önem vermeye başladıkları da söylenebilir. Ayrıca somut bir muktedirin (kral, tiran, imparator vb.) olduğu eski sistemlerin aksine, soyut bir ‘devlet’ fikrinin çevresinde şekillenen yeni iktidarlar bu tür bir görünmezliğe daha yatkındırlar.¹⁵⁸ Bu nedenledir ki, Kafka’nın eserlerindeki ‘sadece semptomatik (bürokrasi) olarak etkisini gösterirken kendisi görünmez olan erk’ teması, günümüzün metinsel ve görsel anlatılarında çok daha sık karşımıza çıkmaktadır. Biçimsel yapılandırılmalarını bu doğrultuda şekillendiren bazı filmlerin, otoriteyi bir şekilde öyküye dahil ederken onu hep ekran dışında tutması, konuyu tümleyen kronotopun politik boyutuyla da bağlantılı hale getirmektedir.

Bu konuda örnek gösterilebilecek filmler çeşitlilik gösterdiği için, onları belirli bir sanatsal ya da politik eğilimle gruplandırmak güçtür. Ama *Saklı* ve *Şato* dışındaki başka filmlerinde de görünmeyen otoriteye gönderme yapan Avusturyalı yönetmenin bu konuya özel bir ilgi duyduğu söylenebilir. Öyküleri tamamen bunun üzerine kurulmasa da *Bilinmeyen Kod* (*Code Inconnu: Récit Incomplet de Divers Voyages*, 2000) ve *Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Parçası* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994) gibi başka Haneke filmlerinde de kadraj dışı otoritelerin örnekleri vardır. Finaldeki trajik bir olayla yolları kesişecek farklı karakterlerin öykülerinden oluşan *Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Parçası*’nda bu otorite, kendini görmediğimiz halde talimatlarını duyduğumuz bir pinpon antrenörüdür. *Bilinmeyen Kod*’daki iktidar temsilcisi ise, sadece direktif veren sesiyle kendini hissettiren ve bir zat Haneke tarafından seslendirilen film yönetmenidir. Ses ilk kez provalar sırasında bir video kameranın arkasından duyulduğunda, bir taraftan oyuncu Anne Laurent’i (Juliette Binoche) yönlendirirken diğer taraftan o an sahnede olmayan katilin suflesini de

¹⁵⁸ “Eski - zalim veya adil, âma her zaman için öldürülmesi serbest - efendinin yerine, bir fikir gibi ölümsüz, bir makine gibi şaşmaz, her ikisi gibi kimliksiz ve de hiçbir şey onu eğip bükemediği, yok edemediği için de, ne yalvarmaların, ne şiddetin erişebildiği Devlet geçti” (Paz, 1993: 11).

yapmaktadır. Prova edilen sahnenin de kamera önü ve kamera arkası şeklinde tasarlanmış olmasına ek olarak katile ait diyalogun da sert direktifler içermesi, kurmaca içindeki kurmacanın nerede başladığını ve nerede bittiğini bulanıklaştırmaktadır. Bu bulanıklaştırmanın yarattığı kısmi düşünömsellik, filmin içindeki kurmaca yönetmenle Haneke'nin ve yine kurmaca oyuncu Anne Laurent ile Juliette Binoche'un konumlarını da gözden geçirme fırsatı doğurmaktadır. Haneke bu filmi, Avusturya'da çektiğı *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası*'nın "Fransa remake'i" (Cieutat ve Rouyer ile söyleşide, 2014: 255) olarak nitelediğı için, antrenör ile film içindeki yönetmeni, etiketleri değışse de toplumsal hiyerarşı içindeki disipline edici işlevleri değışmeyen gündelik figürler olarak değıerlendirebiliriz. Yani her iki filmde de yönetmen, film üretim sürecindeki kendi konumunu da sorgulamaya açarak, toplumsal ilişkilerdeki doğallaşmış hegomonik yapıya ve disipline etmeye çalışan bunaltıcı otoritenin gündelik yaşamın kılcallarına kadar işleyen her yerdeliğine, aynı sinematik yöntemleri kullanarak (tümleyen kronotoptan gelen buyurgan ses) dikkat çekmiştir.

Hayatın her alanına sızan ama kendisi mümkün olduğunca görünmeyen bu otorite figürleri, başka filmlerde genellikle bürokratik hiyerarşı içinde resmedilmektedirler. Devletin bürokratik periferideki en belirgin uzantısını oluşturan mahkemelerdeki 'iktidar tecellisi' yargıçlar, bu temsilcilerin en sık rastlananıdır. Öyküde önemli bir yer tutmalarına rağmen kendisi tümleyen kronotopta bekleyen yargıç ya da muadili hukuksal mercilere, *Raşomon*'da, *12 Kızgın Adam*'da (*12 Angry Men*, Sidney Lumet, 1957) ve *Bölbölü Öldürmek*'te (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962) rastlanabilir. *Korkunç Orakçı ve Dokuz* gibi bazı suç merkezli öykülerde ise sorgulayıcı dedektifler ya da polisler görülmezler. Islah evine düşen ergen asi Antoine'a sorular soran psikolog kadının da karşı-alandan konuşması *400 Darbe*'yi de aynı kategoriye dahil edebilir. *Kitara'ya Yolculuk*'ta da (*Taxidi sta Kythira*, Theodoros Angelopoulos, 1984) yaşlı devrimci, kendisini hapse atan ve sürgüne gönderen erkle olan

hesaplaşmasını, limandaki hapishaneye benzer soğuk ve kasvetli devlet binasındaki şizofrenik bir sahnede, yukarılardaki görünmeyen güce doğru konuşarak yapar. Detaylı bir tarama yapıldığı takdirde farklı türlerden birçok filmde benzer görünmeyen yargılayıcılar ve sorgulayıcılar bulunabilir. Bu durumun filmlerde bu kadar sık karşılık bulması, tamamen sorgulama pratiğinin alışılmış normlarından (aynalı camın, kameranın ya da ışığın arkasındaki sorgulayıcı klişesi) kaynaklanıyor olabileceği gibi, anlatının dramaturjik yapılanmasıyla da bağlantılı olabilir. Örneğin sınırlandırılmış ve yalıtılmış zaman-mekan içindeki bir grup insanın çatışmasını ele alan *12 Kızgın Adam*'da mahkemenin dışarıda tutulması ve tamamen jürinin karar sürecine odaklanması anlatı biçimine dair tercihlerle ilgili görünmektedir. Ama diğer filmlerin böyle belirgin biçimsel eğilimleri olmamasına rağmen yasa temsilcilerini dışarıda tutmaları ve polis dışı sorgulayıcıların da (gerçek yaşamda böyle olmamasına rağmen) seyirci tarafından görülmemesi, filmlerin uyandırmak istediği duyguyla ya da gönderme yaptıkları alt metinlerle ilgili başka amaçları akla getirmektedir. Söz konusu filmlerin farklı dönemlere ve farklı sinema geleneklerine ait olması uygulamanın amaçlarının çeşitliliğine işaret etmektedir. Ama tümleyen kronotopta tutulmanın ve böylece kişisizleştirilmeye çalışılanın hep hukuk sistemi içerisindeki yargılayıcılar olması akla ister istemez Kafka'nın "gayri şahsi iktidar aygıtları"nı (Moretti, 2005: 230) getirmektedir. Yani *Dava*'nın ele avuca gelmez, gizemli ve ulaşılmaz yasa koyucusu sinemada karşılığını ekran dışı uzamda buluyor gibidir. Memur K'nın yaşamını kabusa çevirmesine rağmen hiç yüzleşilemeyen yargıç, filmlerdeki söz konusu uygulama için bir prototip gibi değerlendirilebilir. Buna göre, Kafka'nın, "özgür olmamızı engelleyen pozitif toplumsal bir kurumu (devlet bürokrasi gibi), üstesinden gelinemeyecek bir metafizik sınıra çevirmesi" (Žižek, 2014: 103) gibi bazı filmler de, doğrudan göstermedikleri yargılayıcı otorite temsilleriyle, kullanılan dilden başlamak üzere yaşamın her yanını saran yasaların soyutluğuna vurgu yapıyor gibidirler. Aynı mantıkla,

Dava'da "her zaman yandaki büroda ya da kapının ardında, sonsuzda" (Deleuze ve Guattari, 2001: 67) bekleyen yasa koyucu bu filmlerde karşılığını çerçeve dışında buluyor olabilir.¹⁵⁹

Ama yine de, tüm benzer 'yasa erkini göstermeme' uygulamalarını tek bir potada eritip onlara 'kafkaesk' etiketini yapıştırmak sorunlu bir genelleme olacaktır. Sonuçta hem tema hem de biçim olarak birbirinden farklı olan söz konusu filmler, başka yönleriyle düşünüldüğünde (özellikle de olay örgülerindeki nispi yoğunlukla) Kafka'nın 'hiçbir şey olmadığı halde çok şey oluyormuş' gibi görünen psikolojik dünyasından farklıdır. Bu nedenle yukarıdaki filmlerin söz konusu sahneleri için başka yorumlar da düşünülebilir. Öyküsel bağlam ve uygulamadaki dikkat çekici vurgular göz önünde bulundurulursa başka amaçlar da fark edilecektir. Örneğin *Raşomon*'un hem öyküsü hem de hakim alan dışındaki konumlayış tarzı (tam kameranın olduğu taraf), yargılama yetkisinin seyirciye devredildiği izlenimi doğurmaktadır. Filmdeki tüm karakterler meşum olayı kendi bakış açılarından ve kendi doğrularıyla anlatırken kesin bir yargıya varmayı engellemektedirler. Yargılanmaları esnasında tüm karakterlerin kompozisyonun tam merkezine konumlandırılmaları ve neredeyse kameraya bakarak ifadelerini vermeleri ise nihai karar merciliğini seyirciye devrediyor gibidir. Filmin, toplumsal bağın çözülmesine dair bir eleştiri barındırdığını öne süren yorum da bunu destekler. Bu yoruma göre, "insanların güvenebileceği bir 'büyük Öteki' yoktur" ve

¹⁵⁹ Kafka'nın yapıtı ayrıca, ana öyküsü dışında, barındırdığı bazı özel metinlerle de tartışmaya ışık tutabilir. Mesela temel olay örgüsüne bir diyalog vasıtasıyla dahil olan ve "Yasanın Önünde" olarak bilinen kısa bir öykü, yasa ile özne arasındaki karmaşık ve soyut denebilecek ilişkiyi simgeleştirmedeki ve "egemenliğin yapısını örnek bir özetlemeyle" (Agamben, 2013: 65) betimlemedeki başarısından dolayı burada da yol gösterici olabilir. Metin, yasanın (kanunun) kapısının önünde ömrünü geçirmesine rağmen bir türlü onun içine giremeyen bir köylüyle ilgilidir. Adam ömrü boyunca sadece en dıştaki kapıcıyla muhatap olabilmıştır ve daha ötesine geçememiştir. Ömrünün sonuna doğru kapıcıdan zar zor öğrendiği bir bilgi ise olayı iyice muammalı bir hale sokar. Çünkü zavallı adamın içeriye girmek için ömrünü tükettiği kapı aslında sadece onun için oradadır.

dolayısıyla “güven güvencesini veren ve zorunlulukları destekleyen herhangi temel bir simgesel anlaşma”dan da bahsedilemez (Žižek, 2014: 174). Bu durumda neyin doğru olduğuna dair kararı ancak, o öykü evrenine ait olmayan başka bir irade verebilir. Bu bakışa göre, *Raşomon*’da yargılayıcının tümleyen kronotopa alınmasının nedeni yasanın her yerdeliği değil, aksine, hiçbir yerdeliğidir ki bu da Kafkacı kullanımın neredeyse tam tersidir.

Yasaya ve kural koyuculara dair batılı ve doğulu bakış arasındaki bu fark, karar verici mercilerin tümleyen kronotoptaki konumlanışlarıyla ilgili kapsayıcı çözümlemeler getirmenin imkansızlığını da göstermektedir. Bunlar arasındaki en önemli ve belki de tek ortak nokta, farklı amaçlarla da olsa, yargılayıcıları ve sorgulayıcıları dışarıda temsil etmeleridir. Biçimi ve göstergebilimi ilgilendiren daha genel bir çerçeveden bakıldığında ise bu kullanım, görünen uzamın temsiliyet yeteneğinin yetersiz kaldığı durumlarda tümleyen kronotopun yarattığı belirsizlik ve gizemden yararlanmanın, hukuksal sistemle ya da iktidar temsilleriyle ilgili olan küçük bir ayağını oluşturmaktadır. Böyle değerlendirildiğinde, modernist sinemanın yukarıda tartışılan dönüştürücü/genişletici kanadıyla aynı amacı taşımaktadırlar. Yani söz konusu filmler, hareketli görüntünün imgesel dilinin soyut anlamları ve bir tür sonsuzluk düşüncesini üretmek için yetersiz kaldığı yerlerde yoğun bir dışarı vurgusunda bulunan ve peşinde oldukları aşkın düşünceleri görünen uzay-zamanın ötesinde inşa etmeye çalışan Bresson ya da Tarkovski gibi sinemacıların yaptıklarını daha politik ya da toplumsal bir düzlemde tekrarlamaktadırlar. Ama her iki durumda da mevcut temsil sisteminin dışına çıkmaya dönük bir arzu söz konusudur ve çerçevenin ya da olay örgüsünün ötesine uzanan uzay-zaman bu arzu doğrultusunda araçsallaştırılmıştır. Bu durum tümleyen kronotopun, gerekirse ve istenirse, mevcut temsil sisteminin, geçerli dil yasalarının ve baskın ideolojik yapılanmaların uzanamadığı bir tür ‘kurtarılmış alana’ dönüşebileceğini de göstermektedir. Yani kadraj dışı uzay-zaman gerektiğinde, “görüntü

alanının, görünenlerin ekonomisini düzenleyen dışsal boyutu” (Žižek, 2003: 263) olmaktan çıkıp, “gösteren düzeyinde işlediği için her zaman sınırlı” (McGowan, 2012: 75) olan ideolojinin ulaşamadığı bir ‘direniş mekanına’ dönüşebilir. Bu bakışa göre, gerçek bir direniş siyaseti için öneminden hep bahsedilen ama bir türlü tam olarak formüle edilemeyen ‘dışarı nosyonu’¹⁶⁰ sinemadaki karşılığını belki de tümleyen kronotopta bulmaktadır.



¹⁶⁰ “Stirner, Foucault, Deleuze ile Guattari ve Derrida, her biri kendi tarzında, bir dışarıya duyulan gereksinimi ima etmişlerdir. Bununla birlikte, onu açıkça formüle edememişlerdir” (Newman, 2006: 215).

SONUÇ: Yeni Bir ‘Dışarı’ Tahayyülüne Doğru

*Gözlerimizi görünen şeylere değil, görünmeyenlere çeviriyoruz.
Çünkü görünenler geçicidir, görünmeyenlerse sonsuza dek kalıcıdır.
(Pavlus'tan Korintlilere 2. Mektup, 4: 18)*

Kadrajın ötesinde ve olay örgüsünün dışında kalan uzay-zamanın filmler tarafından nasıl kullanıldığıyla ilgili biçim ve işleyiş odaklı bir tartışmanın, ideoloji dışı ifadenin mümkünlüğüne kadar gelip dayanması, sınırlandırma ve yapılandırma sorunlarının bir semptomu olarak değerlendirilebilir. Ama filmlerin oluşum ve alımlanma sürecindeki; gösteren-gösterilen, biçim-içerik, içerik-düşünce ve düşünce-ideoloji iç içelikleri göz önünde bulundurulursa, salt biçim ya da salt retorik üzerine konuşmanın zorluğu, yetersizliği ve belki de gereksizliği fark edilecektir. Çünkü Bakhtin'in sözel ifade özelinde de ortaya koyduğu gibi; söylem toplumsal bir olgudur ve “söylemde biçim ve içerik tek bir bütün olarak görünür” (2001: 33). Bu durum, insansı ve kültürel referanslarla şekillenmiş olan ve doğuşundan itibaren kitlesel sıfatını taşıyan sinema için de fazlasıyla geçerlidir. Sinemada izleyici, ekranda deneyimlediği dünyayı duygusal ve düşünsel içerikten nadiren yalıtır. Bir sahneye belirli duygusal ve düşünsel tepkiler verildiğinde bunun öykünün bağlamından mı, olay örgüsü kurulumundan mı, sinematografik tercihlerden mi yoksa sahnelemedeki ustalıktan mı kaynaklandığını çözümlemenin, uygulayıcı profesyoneller dışındaki kişiler için pek önemi yoktur. Bunların hepsi belirli bağlamsal ilişkiler ağında iç içe geçerek ortak bir bütünü oluşturmuşlardır. Çünkü biçim aslında filme atfedilen bütün bir sistemdir ve bu nedenle “içeri ve dışarı yoktur” (Bordwell ve Thompson, 2008: 56). Yani sinemanın “içi dışı birdir” (Balázs: 2013: 36). Bu nedenle, filmleri her hangi bir metin gibi değerlendirerek hareketli görüntünün estetik özgünlüğünü ihmal eden kültürel ve sosyolojik çalışmalar ne kadar eksikse, onları salt biçim olarak değerlendiren kof

formalizm de o kadar sorunludur. “Gerçek bir film içeriği incelemesi yapmak demek içeriğin biçimini incelemek demektir” (Metz, 2012: 93). Benzer şekilde, biçimle ilgili yargılar da anlama değinmeyi gerektirir. Sinemadaki en biçimsel olgular bile (örneğin karaktere doğru yapılan bir *dolly-in* hareketi) içerisinde belirli bir anlamsal vurguyu barındırır. Bu yüzden sadece anlatı stratejileri ya da görsel stil üzerine eğilme lüksü, özünde zaten ikircikli bir girişim olan filmler üzerine yazmayı daha da eksik hale getirecektir.

Görsel malzemeye işleyen olgular (filmler, rüyalar, resimler vb.) üzerine konuşmayı ya da yazmayı ikircikli hale getiren şey; imgesel benzerlik üzerine kurulan bir gösterge sistemini tümel sembollerden oluşan başka bir sistemle açıklamaya çalışmakla ilgilidir. Buradaki sorun, bir sistemin diğer sistemden daha zengin ya da daha işlevli olması değildir. Sorun, birbirinden tamamen farklı olan iki şeyin birbirinin ikamesi olarak kullanılmaya çalışılmasıdır. Söz ve görüntünün “birbirlerine indirgenemez nitelikte” olduğunu düşünen Foucault’nun savunması şöyledir: “[G]ördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de, sentaksın ardışıklığının tanımladığı yerdir” (2001: 36). Bu nedenle, sessiz döneme özlem duyan bazı tutucu ‘pür sinema’ taraftarlarının arzu ettiği gibi, diyalogsuz ya da ara yazısız bir film yapmaya kalkışmak yersiz bir girişimdir. Çünkü görsel imge, “yardım olmaksızın dilin bildiri işlevini yerine getirme olanağından bütünüyle yoksundur” (Gombrich, 2015: 138). Bu nedenle, onun açıklık getiremeyeceği ve iletemeyeceği bazı bilgiler mutlaka vardır. Benzer şekilde bir resmin, fotoğrafın ya da hareketli görüntünün sayısız detayla donatılmış duyusal ve duygusal içeriğini sözcüklerle bire bir aktarmak da olanaksızdır. Ne kadar çok sözcük kullanılırsa

kullanılsın o görseldeki duygu ve detay eksiksiz betimlenemez. Bu gerçek, görüntüye dayalı ortamlar üzerine konuşmak isteyenler için önemli bir açmazdır.

Bunun en makul çözümü, yorumlanmak istenen medyayla aynı aracı kullanmak olabilir. Bazı *Cahiers du Cinéma* yazarlarının kalemi bırakıp kameraya sarılmaları ve yazılı analizler yerine *Histoire(s) du Cinéma* benzeri film-yorumlar hazırlamaları bu yöndeki bir çabanın neticesi olarak düşünülebilir. Diğer bir çözüm de, sözcüklerle görüntüleri yarıştırmayı terk edip, en uç biçimini haiku şiirinde bulduğumuz gibi, olabilecek en yalın dilsel formlarla imgeleştirme yetkisini, ait olduğu yere, yani imgeleme devretmek olabilir. Bu ikinci çözüm, bilimsel format gereği yazılı ortamda çalışmak zorunda olan araştırmacılar için de kısmen geçerlidir. Çünkü dil tümellerle, yani sembolik temsillerle çalıştığı için “hiçbir betimleme asla tamam değildir” (Gombrich, 2015: 172). Bu nedenle imgenin betimleme yetisini sözcüklerle ikame etmeye çalışmak yerine, sözcüklerin bu konudaki yetersizliği kabul edilip imgenin giremediği alanlar üzerine konuşulabilir. Yani metin, görüntülerin ikamesi değil, tamamlayıcısı olarak kullanılabilir. Bu çalışmada da ara ara görsellerden faydalanılmasının ve detaylı film çözümlemelerine pek girilmemesinin temel nedeni budur. Burada da, sahnelerin detaylı betimlemelerine nadiren başvurulmuş; bunun yerine görüntünün açıklamadığı ya da açıklayamadığı bazı durumlar üzerine sözcüklerin iletim gücüyle yorumlar getirilmeye çalışılmıştır. Üstelik tartışma konusu, sinematik imgenin kapsamadığı ama kullandığı bir alanla ilgili olduğu için, metinle yapılan bu imge tanımlama ve tamamlama işlemi daha da elzem bir hal almıştır. Çünkü söz konusu olan zaten, görselin uzay-zamansal sınırlarının kapsayamadığı bir alana aittir.¹

¹ Bu yönüyle ele alındığında, filmlerde kullanılan metinlerin (diyaloglar, tanıtıcı yazılar, diegetik olmayan anlatıcılar vb.), görünürün eksiklerini kapatma noktasında, tümleyen kronotopla aynı amaca hizmet ettikleri söylenebilir.

Sadece imgenin uzay-zamansal sınırlarıyla değil; hareketli görüntünün gerçeklikle kurduğu ilişkiyle ve anlatı kuramıyla da ilgili olan bu alanın ele alınması ister istemez, en azından kavramsal çerçevenin çizilmesi sürecinde, makro perspektiften yapılacak kuramsal bir girişi gerekli hale getirdi. Filmsel zamanla ve uzamla ilgili kavramsal tartışmaların yer aldığı bu bölümler, günümüz sinema çalışmalarıyla karşılaştırıldığında biraz eski moda görünmektedir. Çünkü sinemayla ilgili kuramsal ilginin tarihsel gelişimine baktığımızda sürecin, genelleyici eğilimlerden spesifik gruplara doğru kaydığı fark edilecektir. Bu durum, kapsayıcı büyük kuramların ve normatif önerilerin kabul gördüğü modernist düşünceden, düşüncelerin iç içe girdiği, doğru ile yanlış arasındaki sınırların bulanıklaştığı ve ampirik olanları da dahil her türlü bilginin sorgulandığı postmodernist belirsizlikten² ve postyapısalcı şüphecilikten³ bağımsız değildir. Sosyal bilimlerin ya da felsefenin çoğu alanında olduğu gibi, artık filmler için de neyin doğru ya da neyin yanlış olduğunu belirleyecek, Bazin ya da Arnheim'inkine benzer büyük sözler edilmiyor. Altmışlardaki Yeni Dalga devriminden sonra etkisi zaten iyice zayıflamış olan; 'kamera dış gerçekliğe nasıl yaklaşmalıdır?', 'montaj görüntüleri ne kadar manipüle etmelidir?' ya da 'senkronize ses filmlerde nasıl kullanılmalıdır?' benzeri ateşli tartışmalar, Youtube çağında artık çok geride kalmış görünüyor. Araştırmacılar, bunun yerine, kendi bilgi birikimleri ve deneyimleri çerçevesinde filmler üzerine ve filmler üzerinden daha mikro çıkarımlar yapma eğilimindedirler. Bugün sosyal bilimler alanında yapılan akademik çalışmalar (tezler, makaleler vb.) tarandığında '... Filmleri Bağlamında/Örneğinde ... Meselesi' benzeri

² "Bütün değer hiyerarşilerine, bir şeylere ayrıcalık tanıdıkları ya da elitist oldukları kuşkusuyla yaklaşan postmodernizm için daha iyi ya da daha kötü değil, yalnızca farklı olan vardır" (Eagleton, 2014: 239).

³ "Derrida'nın yanı sıra Foucault, Lacan, Kristeva ve geç dönem Roland Barthes gibi diğerlerini de içeren postyapısalcı akım merkezleştirilmiş, genelleyici teorilere esaslı bir güvensizlik gösterdi" (Stam, 2014: 190).

başlıklara bolca rastlanabilir.⁴ Ancak başka disiplinlerin tali yollarında iyice bulanıklaşan bu tür ‘filmsiz film çalışmaları’, sinemanın kendi gerçekliğine ve doğasına sahip bambaşka bir mecra olduğu gerçeğini çoğu kez gözden kaçırmaktadır. “Nihayetinde, sinema semiyolojik, linguistik, psikanalitik, tekstüel veya sosyal bilimsel yaklaşımların hepsinin elinden kurtulan indirgenemez bir görsel-işitsel gerçekliğe sahip”tir (Baker, 2011: 86). O nedenle sinematik gerçeklik ve filmsel temsil üzerine söylenmemiş yeni şeyler, genelleyici ve kuramsal düzlemde bile, her zaman bulunacaktır. Nitekim bu çalışmada da, daha önce farklı şekillerde ele alınmış olan bazı sinematik uygulamalara, bütünleştirici bir çerçeveden yeniden bakılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın odağındaki bu uygulamaların ortak özelliği, dışarıda bırakma ve göstermeme üzerinden işliyor olmalarıdır. Sinema estetiği ve poetika literatüründe kadraj dışı ve eksiltme temel başlıklarıyla özelleştirilen söz konusu dışarıda bırakma araçları üzerine gerek araştırmacılar ve kuramcılar; gerekse de işin uygulayıcıları tarafından farklı şekillerde yorumlar getirilmiştir. Kuramsal tartışmalara bakıldığında bunların, söz konusu iki aracı ayrı ayrı değerlendirme eğiliminde oldukları söylenebilir. Öyle ki; alan dışı ve eksiltmeyi birlikte ele alan akademik ve kuramsal çalışmalara (en azından incelenen kaynaklar özelinde) rastlanmamaktadır. Hatta bunlar neredeyse iki farklı disiplinin konuları gibi görülmektedir ve çalışmalar da bu yönde gruplanmaktadır: Bir tarafta; filmin biçimsel yapısını, işleyişini, anlatsal işlevselliğini, sanatsal özgünlüğünü ve doğasını anlamaya dönük sinema merkezli çalışmalar dikkat çekerken diğer tarafta; poetikanın zamansal düzenlenişle ve olay örgüsü yapılanmalarıyla ilgili kadim sorularını kuramsal bir bakışla detaylandırarak yeniden ele alan incelemeler vardır.⁵ Yani kadraj dışı sinemanın görsel estetiğinin bir meselesi olarak değerlendirilirken eksiltme anlatı kuramlarına terk edilmiştir. Oysa işin mutfağından

⁴ Akademik etik gereği burada herhangi bir çalışmanın adı, örnek mahiyetinde de olsa zikredilmemiştir.

⁵ Bu iki tür çalışmanın tipik uygulamaları olarak bkz. (Bordwell, 1997; Genette, 2011).

gelenlerin azımsanmayacak yorumlarına bakıldığında böyle bir ayrım neredeyse yok gibidir.

Bresson, Hitchcock, Kiyarüstemi, Wilder gibi yönetmenlerin ya da Hemingway gibi roman yazarlarının bazıları aforizma düzeyinde kalan, bazıları ise konuyu kısmen detaylandıran açıklamalarına⁶ bakıldığında, dışarıda bırakmanın ya da göstermemenin öneminin altı çizilirken, bunun nasıl yapıldığıyla ilgili araçsal vurgunun kısmen ikinci planda kaldığı gözlenmiştir. Çünkü onlar çözüm öncelikli düşünmektedirler ve bu çözüme ulaşma sırasında kullanılan araçların ya da yöntemlerin kavramsal tanımı çoğunlukla dikkate alınmamaktadır. Alan dışında bırakmak ve eksiltmek iki farklı sanatsal edimi tanımlıyor olabilir. Ama bu edimlerin neden olduğu sonuç aynıdır. Öykü evrenine ait bazı unsurlar (olaylar, kişiler, mekanlar vb.), çok farklı amaçlar doğrultusunda, kalıcı ya da geçici olarak dışarıda bırakılmak istendiğinde bu ikisinden biri uygunluk durumuna göre tercih edilmektedir. Söz konusu uygunluk durumunun başlıca belirleyicisi ise; dışarıda bırakmanın olay örgüsü üzerinden zamansal boyutta mı yoksa kadraj üzerinden uzamsal boyutta mı yapılacağıdır.

Böyle bir ayrım, araştırmacılara, iki olguyu ayrı ayrı değerlendirmek için yeterli gerekçeyi vermektedir. Sonuçta biri zamansal ve diğeri uzamsal boyutta çalışan iki farklı araçtan bahsedilmektedir. Üstelik bunlardan birisi anlatı kurulumunun bir parçası

⁶ Bu tür açıklamaların bir kısmına yukarıda, metin içerisinde değinildi. Sadeleştirmenin, az göstermenin ya da bazı şeyleri dışarı bırakmanın eserin üretim sürecindeki ya da onun anlamlandırılmasındaki öneminden bahseden sanatçı görüşleri aslında burada kullanılanlardan çok daha fazladır. Ancak bunların bir bölümü sadece aforizma düzeyinde kaldığı, bir bölümünün aktarım kaynakları güvenilir olmadığı ve bir bölümü de metin içerisinde her hangi bir bağlama yerleşmediği için kullanılmadı. Yoksa; “her şeyin söylendiği bir film ölüdür” (Haneke, 2012), “sinema, çerçevenin içinde ve dışında ne olduğu meselesidir” (Scorsese’den aktaran Brody, 2011) ya da “‘Drama’, sıkıcı bölümleri atılmış hayattır” (Hitchcock’tan aktaran Tamer, 1989: 12) benzeri yönetmen beyanlarının hepsi de buradaki varsayımı desteklemektedir. Diğer taraftan, alan dışı üzerine en kapsamlı fikir yürütmeleri yapmış olan Burch’un ve Bonitzer’in aynı zamanda birer film yönetmeni olmaları da ilginçtir. Bunların hepsi birlikte değerlendirildiğinde uygulayıcıların, filmlerdeki ya da romanlardaki ‘dışarıda bırakma’ eylemine araştırmacılardan daha fazla ilgi duydukları sonucuna ulaşılabilir. Ancak düşüncelerini belirli bir metinsel düzenle ifade etmeye gayret gösteren Burch ve Bonitzer, format konusunda kendilerini daha özgür hisseden diğer uygulayıcıların aksine, ‘göstermemenin’ belirli bir tarzıyla ilgilenme ve dolayısıyla da alan dışı ve eksiltmeyi ayrı tutma eğilimindedirler.

olarak senaryo yazımı esnasında belirginleşirken diğeri kadrajın düzenlenmesiyle ilgili olduğu için çekim sürecinde ortaya çıkıyor gibi görünmektedir. Ama görünürde oldukça mantıklı duran bu bakış açısı büyük oranda yanıltıcıdır. Çünkü filmin neleri gösterip neleri göstermeyeceği temelde anlatsal bir problemdir ve görsel kompozisyonun düzenlenmesiyle ilgili stilistik müdahaleler (en azından geleneksel üretim şemasına göre) burada esas belirleyen değildir. Çekim sırasında yapılan sadece, olay örgüsü oluşturulurken verilen içeride tutma ya da dışarıda bırakma kararlarının sinematografik olarak uygulanmasından ibarettir. Diğer taraftan film, biçimsel düzlemde, “kesintisiz zaman ve mekan içinden seçilmiş parçaların sıralanmasıdır” ve senaryo yazım sürecinden itibaren başlayıp montaj masasına kadar devam eden dekupaj işleminde “zaman ve mekan, tek anlatımlı biçimsel bir yapı ortaya koymak için birleşirler” (Burch, 1994: 118). Çünkü sinemadaki olaylar da, tıpkı duyulur evrendeki diğer tüm hareketler gibi, zamansal ya da uzamsal olarak değil, uzay-zamansal olarak ortaya çıkmaktadırlar ve onların planlanması da bu bütünlük içerisinde gerçekleşmektedir.

Filmlerin de, romanlardakine benzer şekilde, ‘anlatıdaki olayları somutlaştırmak, cisimleştirmek ve yaşam kazandırmak’ (Bakhtin, 2001: 324) için sadece zamana ya da sadece uzama değil; fiziksel düzlemde zaten ayrılmaz olan uzay-zaman birlikteliğine ihtiyaçları vardır. O nedenle, Bakhtin’in fizik bilimindeki gelişmelerden ve görelilik kuramından ilham alarak romana taşıdığı kronotop yaklaşımının sinemaya uyarlanmasında herhangi bir kavramsal kargaşa yaşanmamıştır. Hatta filmler, sözlerin soyutluğunda değil görüntünün somutluğunda yaratıldığı için kavram, Bakhtin’in eğretilmeli kullanımının ötesine geçip nerdeyse bire bir fizikteki karşılığıyla kullanılmıştır. Çünkü filmlerin uzay-zamanı, yaşanan dünyadakine, edebiyattakine kıyasla çok daha yakındır. Filmlerdeki görünür öyküsel kronotopun daha sınırlı hale gelmesine neden olan bu durum, farklı şekillerde dışarıda bırakılan uzay-zaman parçalarını incelerken ise önemli kolaylıklar sağlamıştır. Çünkü iç ve dış arasındaki

sınırların keskin olması, kadraja dahil edilenle edilmeyen krotopların ayrılmasını da kolaylaştırmıştır. Böylece filmin görülür evreninin dışında kalan diegetik uzay-zaman, dışarıda bırakma aracından bağımsız olarak bir bütün gibi ele alınabilmıştır.

Fizikten olduğu kadar küme matematiğinden de ilham alarak ‘tümleyen kronotop’ adını verdiğim söz konusu dış uzay-zamanın neden başka sıfatlarla değil de ‘tümleyen’ kavramıyla nitelendirildiği, ilgili bölümde farklı gerekçelerle açıklanmaya çalışılmıştır. Ama bu açıklamalar, öykü evreninin dışarıda bırakılan parçalarını bir bütün olarak ele almanın etkinliği konusunda ikna edici ve yeterli değildi. Çünkü sınırlı bir kümenin (diegetik evren) daha küçük bir küme (filmin görünür evreni) tarafından kapsanmayan bölümüne tümleyen adını vermek, kavramsal olarak gerekçelendirilebilse de, onunla ifade edilen bütünlüğün sinematik uzay-zamanın görünmeyen yüzünü incelemede tek başına işe yarayıp yaramayacağı kesin değildi. Uygulayıcı sanatçıların alan dışı ve eksilti ayrımı yapmadan bütünlüklü bir dışarıya vurgu yapmış olmaları cesaretlendirici olsa da, “soyut analiz düzeyinde” (Bakhtin, 2001: 316) zaman ve uzam gibi hep ayrı değerlendirilen iki yöntemi akademik bir çalışmada birlikte ele almak araştırmanın işlerliği açısından halen belirsizliğini korumaktaydı ve bu belirsizlik ancak deneyimleyerek giderilebilirdi.

Kavramın ortaya sürülmesinden ve tanımlanmasından itibaren yapılan bu deneyimlemenin sonucunda tümleyen kronotop yaklaşımının, ara ara yetersiz kalıyor izlenimi uyandırır da genel itibariyle kendinden bekleneni sağladığını söyleyebiliriz. Yetersizlik izleniminin temel nedeni kavramın diegetik dışla sınırlandırılmasıydı. Sayıca sonsuza ulaşan olası diğer tüm dış uzay-zamanları elemek için zorunlu olan bu sınırlandırma, özellikle klasik öykü şemalarının kırıldığı yapılarda bir sorun oluşturabilirdi. Örneğin diegetik evrenin neredeyse yok sayıldığı ve çerçeve dışının kurgusal devamlılığının kasıtlı olarak yıkıldığı karşı sinema uygulamaları nasıl ele

alınacaktı? Görünür kronotopun minimize edildiği veya soyutlaştırıldığı diğer modernist filmlerde durum neydi? Ya da dış dünyadan aldığı imgeleri olabildiğince az manipüle etmeye ve seyirciden hiçbir şey saklamamaya çalışan gerçekçi ürünlerde bir tümleyen kronotop var mıydı? Öykü evreninin klasik şeması üzerinden tanımlanmış olan bir dışarının bu konularda çok zayıf kalacağı beklenebilirdi. Ama yıkıcı, çoğaltıcı, genişletici ve zayıflatıcı gibi etki odaklı nitelendirmeler bu zayıflığı bir avantaja dönüştürdü. Geleneksel anlatıyı ve devamlılık kurgusunu benimseyen ana akım filmlerin tümleyen kronotop anlayışı bir referans olarak kullanıldı ve diğerleri bundan nasıl ve ne kadar uzaklaşıldığına göre değerlendirildi. Böylece sadece klasik ve klasik dışı değil, bunların kendi içerisindeki alt gruplar da karşılaştırmalı olarak incelenebildi.

Bu karşılaştırmalardan çıkan en önemli sonuç; sanatçıların ya da zanaatçıların sinemaya yaklaşımlarının ve ondan beklentilerinin, filmlerin sadece görünür stilini değil, biçimin görünür olmayan uzantılarını da değiştirdiğidir. Biçimin görünür olmayan uzantıları denilince akla genellikle kendini gizleyen anlatı sistemi ve devamlılık kurgusu gelse de kadraj dışı kalan uzay-zaman da bunun bir parçasıdır. İskeletin üzerindeki dokuları anımsatan olay örgüsünün, görsel stilin ve mizansenin perdelediği diğer yapılar gibi, tümleyen kronotop adını verdiğimiz dış uzay-zamanın kullanımında da estetik ve anlatısal tercihler önemli bir belirleyendir. Dışarıda bırakılan diegetik unsurlar, sınırlı uzay-zamanın kaçınılmaz bir sonucuymuş gibi dursa da bu kaçınılmazlığa nasıl maruz kalınacağı ya da bunun nasıl fırsata çevrileceği üreticilerin inisiyatifindedir.

Eğer söz konusu eylem “firsata çevirmek”se, pragmatizmiyle⁷ meşhur Hollywood tarzının, diğerlerinin bir adım önünde olduğu söylenebilir. Ticari sinemacılar, tıpkı işe yarayacağını düşündükleri her türlü teknik ve estetik yeniliği kendi

⁷ Bordwell’e göre “işlevsel eşdeğerlik” ilkesinin benimsendiği Hollywood üslubunda her türlü sinematik teknik kendine yer bulabilmektedir ve bu nedenle de sistem pragmatiktir (aktaran Elsaesser & Hagener, 2014: 64).

hikaye anlatma sistemlerine uyarladıkları gibi, çerçevenin sınırlarını ve onun ötesindeki görünmezliği de, bütünlüklü öykü evrenleri inşa etmenin ve sürükleyici anlatılar kurmanın bir aracı haline getirmişlerdir. Chaplin, Lubitsch ve Hitchcock gibi popüler tür ustaları ise, tümleyen kronotopun görünmeyen varlığından mümkün olduğunca faydalanarak kendi kişisel tarzlarını mükemmelleştirmişlerdir. Böylece, çerçevenin ötesinde ya da kapalı kapılar ardında kalan öykü unsurlarını heyecan, merak, komedi, korku ya da endişe yaratmak için kullanmak veya yine benzer amaçlarla olayların gösterimini ertelemek, modası geçmeyen kitle etkileme araçları haline gelmiştir. Çalışmada hem ana akım sinemaya ayrılan bölümde hem de göstermemenin duygusal etkilerinin araştırıldığı kısımda tartışılan uygulamalar, günümüz dijital üretim çağında bile işlerliğini halen korumaktadır. Bugün görsel algı anlamında oldukça gelişmiş bir seyirci kitlesine hitap eden popüler filmlerde bile, olayların gösterimini erteleyerek veya seyircinin bilgi durumunu kontrol altında tutarak temel duyguları manipüle etmek sık rastlanan bir retoriktir. Diğer taraftan, anlatı sinemasının başka bir vazgeçilmezi olan fantazmagorik sunumda da tümleyen kronotopun örtücü rolü azalmadan devam etmektedir. Filmler üretim sürecini ve işleyişini saklayıp ürünü (filmi) doğal bir kendiliğindenlik içerisinde sunmaya özen gösterirken halen çerçeve dışının görünmezliğine ve yapay sürekliliğine bel bağlamaktadırlar.

Tümleyen kronotopun ana akım filmler için böylesine güçlü ve vazgeçilmez bir araç olması, politik ya da sanatsal gerekçelerle karşı tarafta konumlanan muhalif sinemacıların da bazen dolaylı, bazen de doğrudan bu uzay-zamanı hedef almasına neden olmuştur. Konvansiyonel anlatı ve kurgu tekniklerini kullanan filmler, dışarıyı görünür öykü dünyasının bir devamı olarak sunarken, Godard ya da Straub gibi militan sinemacılar da buldukları her fırsatta buranın maskesini düşürmeye çalışmışlardır. Brecht'in doğalcı burjuva tiyatrosuna karşı verdiği mücadelenin bir benzerini sinema özelinde devam ettiren sanatçılar, seyirciyi edilgen bir gözlemciye dönüştürdüğü için

epik-diyalektik tiyatro tarafından hedef alınan dördüncü duvarın sinemadaki gelişmiş temsilcisi olan çerçevenin doğallaştırıcı sınırlarını görünür hale getirmişlerdir. Bunu yaparken de, “sinematografik uzayın tamamlanmamışlığının, yarıklığının, bölünmüşlüğü’nün altını çizmek için ‘off’ uzay”ı (Bonitzer, 2007: 19) vurgulamışlardır. Böylece çerçevenin sadece içi değil, dışı da bir mücadele alanına dönüşmüş ve bunun dışı üzerindeki etkisi yıkıcı olmuştur. Çünkü tümleyen kronotop, tanımı gereği, öykü evreninin kadraj tarafından o an için kapsanmayan kısmını ifade etmektedir ve varlığı filmdeki doğalcı temsil sisteminin dışıdaki sürekliliğine bağlıdır. Bu sürekliliğin, kadraj dışındaki film ekibinin gösterilmesi, kasıtlı teatrallik ya da oyuncunun doğrudan kamerayla (seyirciyle) konuşması gibi yabancılaştırma stratejileri yoluyla sekteye uğratılması öykü merkezli yaygın tümleyen kronotop anlayışını da doğal olarak yıkmaktadır.

Alternatif sinemanın tümleyen kronotop üzerindeki etkisinin yıkıcılıkla sınırlı olmadığı, çalışmanın söz konusu bölümünde ulaşılan sonuçlardan bir diğeridir. Ana akım ticari sinemanın en organize olmuş alternatifini oluşturan sanat filmleri, baskın sinema anlayışından farklı şekillerde uzaklaşmışlardır ve bunların dışı uzay-zaman üzerindeki etkileri de farklı olmuştur. Çoğunluğu modernist olarak nitelenebilecek özellikler (kendini yansıtmaya, aracı öne çıkartma, öznellik, soyutlama vb.) sergilediği için bu çatı altında toplanan filmlerin yıkıcılık dışında çoğaltıcı ve dönüştürücü/genişletici etkileri de olmuştur. Resnais ve Robbe-Grillet gibi tipik modernistler yarattıkları belirsiz ve açık yapılarla olası tümleyen kronotop sayısını sonsuza yaklaştırırken Bresson, Ozu, Kaurismäki gibi sadeleştirme ya da Tarkovski ve Antonioni gibi soyutlaştırma taraftarları öykülerini, ya görünür uzay-zamanı mümkün olduğunca yalınlaştırdıkları için genişletilmiş ya da öykünün somut evreninin ötesindeki başka bir dışı atıf yaptıkları için dönüştürülmüş bir ‘dışta’ kurmuşlardır. Devamlılık sistemine ve geleneksel anlatı normlarına belirgin bir karşı çıkış göstermedikleri için

modernist geleneğe kolayca yerleştirilemeyen ama dış gerçekliğe yaklaşımlarından ve içeriklerindeki insani/toplumsal duyarlılıklardan dolayı gösteri sinemasından da ciddi şekilde ayrılan gerçekçi sinemacılar ise, tümleyen kronotopu tamamen yok edemeseler de, alan derinliği ve hareket kabiliyeti artırılmış kapalı kadrajlar ile onun önemini ve anlatsal işlevselliğini azaltmışlardır. Yeni Gerekilerin, Mizogui gibi derinlikli mizansen ustalarının, kesintisiz çekim taraftarlarının ya da bazı belgeselcilerin azaltmaya çalıştığı söz konusu işlevlerin bir kısmı, bu tartışmaları takip eden bölümde “Tümleyen Kronotopun Başka İşlevleri” başlığı altında ele alınmıştır.

Giriş bölümünden itibaren savunulan görüşlerden biri, kadrajın ya da olay örgüsünün kapsamadığı kısımların kabaca ‘yontularak’ atılmış sıradan uzay-zaman parçaları olmayıp; bunun ötesinde bir işlevsellikle donatıldığıydı. Edimsel ve spontane olarak ortaya çıkan zorunlu ‘dış’ bile, filmin uzay-zamanının şekillendirilmesine ve bütünlüklü evren algısına katkıda bulunmaktadır. Dışarının bu zorunlu işlevselliği, tümleyen kronotopu yıkmaya ya da onu zayıflatmaya çalışan anlayışlar için de çoğunlukla geçerlidir. Sonuçta Godard’ın ‘emeği’ gösteren yabancılaştırıcı ya da Welles’in kendi kendine yetebilen kapalı kadrajlarının da bir dışı vardır. Ama diğer taraftan, dışarının çok daha belirgin bir şekilde planlandığı ve özel amaçlarla şekillendirildiği durumlar da yaygındır. Bu amaçlar; yapımdan yapıma değişen üretim koşullarıyla ilgili olabileceği gibi anlatı retoriğiyle, dramaturjiyle, söylemle ve düşünsel yönlendirmelerle ilgili evrensel çıkarımlardan da bahsedilebilir. İlk durumla ilgili genelleyici çıkarımlar yapmak güç olduğu için çalışmada sadece ikinci durum üzerinde, yani belirli dramatik ve söylemsel amaçlarla yapılan bilinçli dışarıda bırakılmalar üzerinde durulmuştur.

Bazı şeyleri göstermemenin ya da olayların gerçekleşmesini ertelemenin anlatıya yapacağı katkılar öncelikle duygusal etki zemininde ele alınmıştır. Çünkü üreticiler

tarafından yapılan bilinçli bir saklamanın ve geciktirimin en yaygın kullanımı, film izleme sürecindeki zihinsel faaliyetlerin düzenlenmesiyle ilgilidir. Çerçevenin geçirgenliği ve tümleyen kronotopun tahmin edilebilen ama tam anlamıyla kestirilemeyen görünmezliği aracılığıyla yapılan kontrollü bilgi salınımı, olayların gelişimiyle ilgili farklı bilgi seviyeleri oluşturarak seyircinin korkmasını, endişelenmesini, gerilmesini ya da heyecanlanmasını sağlamaktadır. Öykü bağlamına, görsel stile, mizansene ama en önemlisi de göstermemenin niteliğine ve yapılış tarzına göre değişen psikik tepkilerin bir kısmı, bilginin yaşamsal öneminden dolayı antropolojik düzlemde açıklanabilse de bazıları için daha karmaşık süreçlere bakmak gerekmiştir. Bilinmeyenden duyulan korku ve endişe ya da seyirciye gösterilip karakterden saklanan gerçeklerin yarattığı gerilim ve beklenti evrimsel bilgi ihtiyacıyla kısmen açıklanabilse de, 'bilinmeyenin yarattığı arzu' için zihnin başka bağlantılarına ihtiyaç duyulmuştur. Çünkü filmler "muallakta bırakan bir gerilime" başvurarak ve nesneleri geciktirim yoluyla namevcudiyetlerinde deneyimlettirerek aslında, "izleyicinin arzulayan bir özne olarak ilerlemesine ve bunu devam ettirmesine" katkı sağlarlar (McGowan, 2012: 238). Arzunun bu yapılandırılmış devamlılığı, kurmacalar üzerinden dolayımlanan ve bu yüzden pek de güvenilir olmayan bilginin, doğrudan verilenlere kıyasla neden daha fazla talep gördüğünün de bir açıklamasıdır. Her biri birer cinsel edimi anımsatan geciktirmenin, ertelemenin, oyalanmanın ve kısmi göstermenin temelleri bu nedenle bilinç düzeyinden ziyade psiko-seksüel bağlantılarla bilinçaltı düzeyde (ama göstermeme odaklı retorik bağlamı aşmadan) incelenmeye çalışılmıştır. Brooks, McGowan, Eagleton ve Žižek gibi isimler tarafından biçimsel düzleme zaten taşınmış olan arzu, *objet petit a*, namevcut, epistemofili, haz ve ön-haz benzeri Freudyen ve Lacanyan kavramlardan göstermeme pratikleri özelinde yeniden faydalanılmıştır. Yani çoğunlukla içeriksel malzemeye ya da bağlantılı kişilere (yazar, karakter, okur) dair çözümlemelerde tercih edilen psikanalitik yaklaşım bu kez,

yapıtların saklama ve erteleme politikalarını anlamak için kullanılmıştır. Böylece, özellikle kitle odaklı filmlerin tümleyen kronotopun sağladığı söylemsel olanaklara yoğun olarak başvurma nedenleri, cinsel güdülerle ilişkilendirilerek bilinçdışı düzeyinde de gerekçelendirilmiştir.

Tümleyen kronotopla psişik süreçler arasında ortaya çıkan etkin bağlantılar, konuya ideoloji perspektifinden bakılmasını da neredeyse zorunlu hale getirmiştir. Çünkü bilince dair gözlenebilen ve gözlenemeyen saiklerden bu derece etkin beslenebilen bir alanın, baskın zihinsel yapılarla ve yürürlükteki egemen düşünce kalıplarıyla kurduğu ilişki de ihmal edilemeyecek kadar önemlidir. Diğer taraftan, tıpkı bilinçdışı gibi, çoğu toplumsal olgu üzerinde etkin bir belirleyici olmasına rağmen kendisi hep geride kalan ve hatta işlerliğini bu görünmezliğine borçlu olan ideolojinin sinematik söylemdeki taşıyıcılarının da gizil araçlar olduğu rahatlıkla söylenebilir. Egemen normlara sadık kalan bir filmde, toplumsal düşünüşteki ‘yanlış bilince’ benzer şekilde, öyle olmadığı halde her şey bir kendiliğindenlik içerisindeymiş gibi algılanıyorsa bunun nedeni gizlenen şekillendiricilerdir. Toplumsal düzlemde, bireyi özneleştirilen her türlü süreci ve etkileşimi kapsayan bu şekillendiricilerin sinemadaki karşılığı; dışarıdaki tüm çarpıklığı doğallaştırarak perdeye taşıyan klasik temsil sistemi, neden-sonuç zincirinin aksamadığı öyküleme yapısı, tüm kesimleri mükemmel bir bütünlük içerisinde yapan devamlılık kurgusu ve içerideki kurmacaya sahte bir süreklilik hissi veren ekran dışı uzay-zamanın etkin kullanımı olarak sıralanabilir . Baskın temsil sisteminin, geleneksel anlatının ve devamlılık kurgusunun bu konudaki işlevselliği eleştirel sinema çalışmalarında farklı şekillerde gündeme getirilmiştir. Burada ise ideolojinin, bazı kısa ve özlü tespitleri saymazsak, daha önce üzerinde pek durulmamış olan ekran dışı uzay-zamandaki uzantıları ve bağlantıları araştırılmıştır.

Tümleyen kronotop en başta, öykünün kurulu uzay-zamanına kattığı sahte süreklilik hissi ile ideolojinin ihtiyaç duyduğu gerçekgibilik, doğrudanlık ve yansızlık izlenimine destek olur. Onun ekrandaki yeniden üretimini güçlendirir. Bu katkı, işlev olarak; kurgu, anlatı yapısı, mizansen, perspektif vb. gibi diğer söylem ve bakış araçlarının klasik kullanımlarının doğurduğu faydalardan farksızdır. Ama dışarıdaki uzay-zaman, bunlara ek ve farklı olarak, göstermemenin elzem olduğu yanlı çıktılar için de zemin hazırlar. İdeolojinin ihtiyaç duyduğu gizliliğe, tam da olması gerektiği yerden, görünmeyen ama hissedilen bir dıştan destek verir. Bu destek; filmin kendi üretim araçlarının ve emek sürecinin gizlenmesi gibi yapıt içi unsurlardan başlar ve dış belirleyiciler tarafından dayatılan; yürürlükteki kültürün görmek istemeyeceği imgeleri bastırma, öteki ile kurulabilecek empati kanallarını kapatma, yüzleşilmek istenmeyen toplumsal gerçeklerin üzerini örtme, mitleştirme ve düşman yaratma benzeri yanlı kültürel ve politik eylemlere kadar uzanır. Egemen sinema anlayışının, siyasi niyeti belirgin olan eril kahramanlık gösterilerinden ‘naif’ aile yapımlarına kadarki her türlü örneğinde tümleyen kronotopun bu ideolojik etkinliği az ya da çok hissedilir. Genellikle şovenist ve eril gururun okşanmasına dayanan ana akım savaş gösterilerinde gerçek kurbanların tek tipleştirilerek dışarı atılması ile ‘steril’ aile filmlerinin bir taraftan sorunlu temsilleri yeniden üretirken diğer taraftan yapmacık bir duyarlılıkla hayatın en temel gerçeklerine kör-sağır olmaları⁸ sinematik olarak aynı yerden destek alır. Ayrıca, sanatsal ya da üretimsel gerekçelerden dolayı ana akımın dışında kabul edilen bazı alternatif yapımlar da; kontrolü elden bırakmayarak, risk almayarak ve siyaseten doğrucu söylemlerin (şiddeti özendirmemek, eril argodan uzak durmak, bedeni fetişleştirmemek vb.) garanticiliğine sığınarak, baskın kültürün ve geçerli ahlaki kıstasların yürürlükteki ‘göstermeme’ normlarına çoğunlukla riayet etmektedirler. O

⁸ Bir taraftan kahramanlık, mücadele, inanılan değerlerin savunulması, irade vb. gibi savlarla savaşı ya da şiddeti kutsarken diğer taraftan ölümü, kanı ve yarayı göstermemeye çalışan propaganda soslu ve bazıları ‘eğitim’ amaçlı çocuk filmleri bu konunun en çelişik örnekleridir.

nedenle, egemen düşüncenin baskısıyla gelişen oto-kontrolün ticari kitle filmleriyle sınırlı olmadığını söyleyebiliriz. Yani her türden yapımda, bazı öykü unsurları dışarıda tutulurken, kimi zaman filmin dramaturjik gereksinimleri bile ihmal edilerek ve belki de çoğu kez farkında olunmayarak ideolojik davranılabilmektedir.

Ama bu durum, tümleyen kronotopun her zaman baskın düşünce kalıplarına göre şekillendiği anlamına gelmez. Tüm diğer sanatsal gereçler gibi dışarıda bırakmak da, uygulamadaki niyete göre, farklı amaçlara hizmet etmiştir. Modernist sinemanın bazı ürünlerinin buranın klasik tanımını nasıl yıktığı ve onunla ilgili seyirci uzlaşımlarını nasıl altüst ettiği daha önce tartışılmıştı. Politik bağlamda ise, iktidarın her yerdeliğini ve müphenliğini tartışmaya açmak için muktedirlerin nasıl dışarıda tutulduğuna değinilmişti. Çalışmada örnekleriyle ele alınan bu tür görünmeyen iktidar temsilleri dışında tümleyen kronotop, ‘büyük Ötekinin’ şekillendirdiği gösterge sistemini aşmak için de bir araç haline getirilebilir. Yani iktidarı saklamak için değil, onun dayatmasından korunmak için de dışarıya kullanılabilir. Çünkü filmler, ne kadar avangart ya da felsefi olurlarsa olsunlar, görünür düzlemde, fiziksel dünyanın kültürel olarak şekillendirilmiş gerçekliğine muhtaçtırlar.

Kanıksanmış imgelerle sorunu olan sinemacıların, kültürün belirlediği uzlaşımsal gerçekliği mümkün olduğunca dönüştürmeye çalıştıkları doğrudur. Maya Deren’in ya da Tarkovski’nin filmlerindeki bazı belirsiz imgeler ve mistik uzamlar buna yorulabilir. Tarkovski sadece mevcut politik sistemle sorunu olduğu için değil, dünyeviliğin sınırlarını aşmak istediği için de müphem uzamlar inşa etmeye çabalamıştır. Ama yine de, örneğin *Solaris*’e (*Solyaris*, 1972) baktığımızda, yetmişlerdeki SSCB’nin izleri bir şekilde kendini belli eder. Hollywood filmlerindeki Romalı askerlerin “alınlarının kıyısına ulaşabilmiş” (Barthes, 1990b: 14) perçemler kadar garip durmasa da, kıyafet ya da saç modeli gibi önemsiz detaylar baskın kültürü

ele verir. Benzer bir durum Kubrick'in *Otomatik Portakal* (*A Clockwork Orange*, 1971) ve *2001 Uzay Macerası* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) gibi yapıtlarında da gözlenir. İnsanın doğasına ya da evrenin varoluşuna ilişkin büyük sorular sormak isteyen yönetmenin zamana ve mekana ait izleri silme arzusu her iki yapıtta da belirgin olmasına rağmen bu filmler de; oyuncu davranışları, kıyafetler, dekor ya da aksan gibi mizansen detaylarında dönemin İngilteresinden kurtulamazlar. Çünkü tüm uzay-zamansal bileşenleriyle belirli bir sistem içerisinde üretilen yapıtların, oraya ait olmayan bir dünya inşa etmesi ve onun gerçekliğinden kaçması mümkün görünmemektedir. Üstelik ideoloji, duyulur sahneleme unsurlarına indirgenemeyecek kadar da kapsayıcıdır. Baudry gibi şüphecilerin de dile getirdiği gibi, kameranın Rönesans tarzı perspektifi dayatan bakışı bile ideolojiktir (1997: 94). Çaresizlik şimdi daha belirgindir: en kaba ve en ortalıktaki temsillerde dahi kültürelenden kurtulamayan sinemacıların, aracın ve bakışın içine işleyen kuşatıcılıktan kaçması nasıl mümkün olacaktır?

Buradaki tek makul çözümü tümleyen kronotop üzerine kurmak, yarattıkları sıra dışı kompozisyonlarla başka bir dünyanın kapısını aralayabilen sanatçıların özgün görülür dünyalarına haksızlık olacaktır. Tarkovski ve Miyazaki⁹ gibi düşüncelerin; Jodorowsky gibi Dışavurumcuların ya da Cronenberg ve Lynch gibi bilinçaltı yorumcularının hipnotik, dışavurumcu ya da psikotik kadrajları Lacancı anlamdaki simgeseli aşır, imgeselin ve hatta 'Gerçek'in sınırına dayanabilmektedir. Ama diğer taraftan, ne simgesele ne de imgesele dahil olmadan anlatıya eklemlenebilme potansiyeli olan tümleyen kronotopun, çözümlerin en makulünü sunduğu da bir gerçektir. "Her gösterge sistemi (bu nedenle de her ideoloji) eksikle, gösterenin menzili dışında kalanın eksiğiyle kuşatılmıştır" (McGowan, 2012: 75) ve farklı gösterge sistemlerini aynı anda barındıran sinema da buna fazlasıyla dahildir. İdeolojik

⁹ Kendi görsel evrenlerini inşa ederken film dışı dünyanın ideolojik olarak yapılandırılmış imgelerine daha az ihtiyaç duyan ve kameranın dayatmacı bakışına bağımlı kalmayan Miyazaki ve Takahata gibi Studio Ghibli yaratıcılarının bu bağlamda daha avantajlı oldukları da söylenebilir.

olarak belirlenmiş sinema gösterge sisteminin kapsayamadığı eksik, en somut olarak dışarıda; çerçevenin ötesindedir. Hem Godard¹⁰ gibi gerçek kural tanımazların, hem de Tarkovski, Bergman, Antonioni, Kiyarüstemi ya da Bresson gibi mistiklerin dışarıyla bu kadar uğraşması tesadüf değildir. Dünya görüşleri ya da sinema anlayışları ne kadar farklı olsa da bu yaratıcıların hepsi de, kendi üsluplarınca, buranın (bu kültürel düzenin, bu gösterge sisteminin, bu ideolojinin ya da en metafizik şekliyle bu boyutun) ötesindeki bir hakikatin ya da ‘Gerçek’in mümkünliğini araştırmışlardır. Bunu; bir taraftan perdeye yansıttıkları duyulur uzay-zamanın göreliliğini ve yanıltıcılığını vurgulayarak, diğer taraftan da duyulurun ötesindeki bir varoluşu işaret ederek yapmışlardır. Bu sanatçıların, soyut düşünceyi daha iyi vurgulayacakları metinsel araçlar yerine sinemayı tercih etmiş olmaları ise bir çelişki değil; aksine bilinçli bir tercihtir. Onlar, “kendini tartışılmaz ve erişilmez devasa bir olumluluk olarak” sunan ve “[G]örünen şey iyidir, iyi olan şey görünür” (Debord, 1996: 16) diye dayatan gösteriye kendi silahıyla, yani görünenle; onun aldaticılığıyla, sınıрыla ve ötesiyle karşılık vermişlerdir. Böylece “iktidara göre dışarıyı hem ima eden hem de arzulayan, ama asla onu tanımlamak için yeterince uzağa gitmeyen” (Newman, 2006: 215) Foucault’nun ya da “Dışarıyı metafizik bir arzu kavramının terimleriyle tanımlaması yüzünden” (Newman, 2006: 215) onu tamamen kaybeden Deleuze’ün sözcük düzleminde yapamadığını yapıp, ‘Dışarıyı’ somutlaştırabilmişlerdir. Çünkü onların kullandığı araç, simgesel düzenin her şekilde etkisinde olan yazınsal araçtan farklı olarak, bir dışarı fikrini canlandırabilecek belirgin sınırlara ve imgesel töze sahiptir. Bu sayededir ki, Kant’tan beri “transandantal imaj” a geçişin anahtarı olarak bilinen ama mevcut temsil

¹⁰ Altmışlardaki oyunbaz ve yetmişlerdeki didaktik Maocu üsluptan eser taşımayan *Sosyalizm (Film Socialisme)*, 2010) ve *Dile Veda (Adieu au Langage)*, 2014) gibi son dönem Godard işlerindeki görsel ve anlatsal muğlaklık, ideolojinin temelde bir dil ve gösterge sorunu olduğuna kanaat getiren yönetmenin mevcut olanlardan çok farklı yeni bir gösterge sistemi arayışına girdiğine yorulabilir.

sistemleriyle elde edilememiş olan “gösterilmeyen imaj”¹¹ ulaşabilmiş; ya da en azından onu ima edebilmişlerdir.

Demek ki, çoğunlukla, egemen temsil düzeninin ve mevcut bakış anlayışının saklama stratejilerine uyum gösteren; filmlerdeki öykü evrenlerinin uzay-zamansal şekillenmesine katkı sağlayan ve çeşitli duygusal manipölasyonlar yaratma konusundaki işlevselliği ile sinematik anlatıların daha tatminkar tüketilmesine yardımcı olan tümleyen kronotop, söz konusu biçimsel, ideolojik ve dramaturjik işlevlerinin çok ötesinde gizil ve içkin bir güce de sahip olabilir. Bu potansiyelin bir bölümü zaten, filozof yönetmenlerin ‘düşünen yapıtlarında’ ortaya çıkmıştır. Ama burası, halen, açılmanmayı bekleyen gizler barındırmaktadır. Çünkü resim sanatının doğumundan itibaren kutladığı “görülürün bilmecesi”¹² sinemayla yerini, görünmeden kavranabilenin (ki buna devamlılık kurgusu, akusmatik ses, öykü işleyişi ve atmosfer yaratımı gibi başka görünmeyenler de dahil edilebilir) bilinen ya da bilinemeyen etkisine bırakmıştır. O nedenle, adı her zaman çerçeve dışı, eksilti ya da tümleyen kronotop olmasa da; sinemanın, başka görsel araçların ya da tüm spesifik tanımlarıyla ‘gösterinin’; gösteremedikleri ya da gösteremedikleri üzerinden yürütülecek yeni tartışmalar, sadece akademik anlamda değil; ideolojik, psikanalitik ve fenomenolojik bağlamda da başka ‘ötelere’ kapısını aralayabilir.

¹¹ “Kant’ın ‘imajsız’ transandantal hayalgücünden (bu tuhaf bir durum olmayı hâlâ koruyor) ‘transandantal imaj’ fikrine nasıl geçilebilir? Ancak ‘gösterilmeyen’ imaj bunu yapabilir... Peki nedir ‘gösterilmeyen imaj’ - ya da daha doğrusu böyle bir mefhum kendi iç çelişikliğinden kurtarılabilir mi gerçekten?” (2011: 96) diyerek bu tartışmayı sinema düzlemine taşıyan kişi Baker’dır. Baker, bu soruların devamında, Vertov üzerinden giriştiği tartışmayla ulaştığı şu yargıyla da tümleyen kronotop fikrine yaklaşır: “Vertov Sinegöz ile Radyokulak öğretilerini ayrı ayrı ileri sürmüş değil - yazılan gösteriyor ki. her ikisini birden, belki interaktif olabilecek bir görsel-ışitsel medyum ütopyasıyla, yani interaktif televizyon fikriyle birlikte ileri sürüyor. Transandantal imaj, buna göre, aralıklarda belirir - imaj görünmez, bir ses duyulur, birisi konuşuyordur, kim olduğunu bilmezsiniz, bilmek de filmi anlamak için zorunlu değildir” (2011: 96).

¹² “Hangi uygarlıkta doğarsa doğsun, hangi inançlarla, hangi konularla, hangi düşüncelerle, hangi törenlerle çevrelenirse çevrelensin, ve başka bir şeye adanmış görüldüğünde bile, Lascaux’dan günümüze dek, saf ya da saf değil, figüratif ya da değil, görünürlüğün bilmecesinden başka bir şey değildi resmin kutsadığı” (Merleau-Ponty, 2012: 38).

KAYNAKÇA

- Abisel, N., (1995), **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adorno, T., (2000), **Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar**, O. Koçak ve A. Doğukan (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Agamben, G., (2013), **Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat**, İ. Türkmen (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Althusser, L., (1975), “Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar”, T. Belge (Çev.), **Birikim**, (7), s.48-53.
- Althusser, L., (1994), **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Y. Alp ve M. Özışık (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Andrew, D., (1984), **Film in the Aura of Art**, New Jersey: Princeton University Press.
- Andrew, J. D., (2010), **Büyük Sinema Kuramları**, Z. Atam (Çev.), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Antmen, A., (2009), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Archer, W., (1918), **Play-Making: A Manuel of Craftsmanship**, Boston: Small, Maynard and Company.

- Aristarco, G., (1968), “Sinema Kuramındaki Bunalım”, N. Özön (Çev.), **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, (196), s.365-376.
- Aristoteles, (1982), “Metafizik (I.Kitap-A)”, A. Arslan (Çev.), **Yazko Felsefe Yazıları** (2), s.149-180.
- Aristoteles, (1996), “Fizik”, **Zaman Kavramı**, S. Babür (Ed.) içinde, S. Babür (Çev.), Ankara: İmge Yayınevi, s.9-42.
- Aristoteles., (2006), **Poetika**, İ. Tunalı (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arnes, R., (2011), **Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme**, Z. Ö. Barkot (Çev.), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arnheim, R., (1985), “Film ve Gerçeklik”, **Sinema Kuramları**, S. Büker ve O. Onaran (Ed.) içinde, E. Mutlu (Çev.), s.66-76, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Arnheim, R., (2010), **Sanat Olarak Sinema**, R. Ü. Tamdoğan (Çev.), İstanbul: Hil Yayın.
- Assheuer, T., (2013), **Yakın Plan Haneke**, N. Pakkan (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Aster, E. V., (2000), **İlk Çağ ve Orta Çağ Felsefe Tarihi**, İstanbul: İm Yayın.
- Augustinus., (1996), “İtirafılar”, S. Babür (Ed.), **Zaman Kavramı** içinde, S. Babür (Çev.), s.42-56, Ankara: İmge Yayınları.
- Bachelard, G., (1996), **Mekânın Poetikası**, A. Derman (Çev.), İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Badiou, A., (2013), **Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Klavuz**, A. U. Kılıç (Çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Baker, U., (2011), **Beyin Ekran**, E. Berensel (Ed.), İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bakhtin, M. M., (1981a), “Discourse in the Novel”, **The Dialogic Imagination: Four Essays**, M. Holquist (Ed.) içinde, C. Emerson ve M. Holquist (Çev.), Austin: University of Texas Press, s.259-423.

- Bakhtin, M. M., (1981b), “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel”, **The Dialogic Imagination: Four Essays**, M. Holquist (Ed.) içinde, C. Emerson ve M. Holquist (Çev.), Austin: University of Texas Press, s.84-258.
- Bakhtin, M., (2001), **Karnavaldan Romana**, C. Soydemir (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Balázs, B., (1952), **Theory of The Film (Character and Growth of a New Art)**, E. Bone (Çev.), London: Dennis Dobson.
- Balázs, B., (2013), **Görünen İnsan**, O. Kasap (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Barthes, R., (1988), **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**, M. Rifat ve S. Rifat (Çev.), İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Barthes, R., (1990a), **Çağdaş Söylenler**, T. Yücel (Çev.), İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları
- Barthes, R., (1990b), **Yazı ve Yorum: Roland Barthes'dan Seçme Yazılar**, T. Yücel (Ed.), T. Yücel (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R., (2003), **Çağdaş Söylenler**, T. Yücel (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R., (2014), **Camera Lucida**, R. Akçakaya (Çev.), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Baudry, J.-L., (1997), “Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri”, A. Daldal (Çev.), **Yeni İnsan Yeni Sinema (2)**, s.92-98.
- Bazin, A., (1966), **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, N. Özön (Çev.), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A., (1995), **Sinema Nedir?**, İ. Şener (Çev.), Ankara: Sistem Yayıncılık.
- Bazin, A., (2011), **Sinema Nedir?**, İ. Şener (Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Benjamin, W., (2002), **Pasajlar**, A. Cemal (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W., (2011), **Brecht'i anlamak**, H. Barışcan ve G. Işısağ (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

- Berger, J., (1999), **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, B. Somay, (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J., (2006), **Görme Biçimleri**, Y. Salman (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergman, I., (1999), **İmgeler**, G. Taşkın (Çev.), İstanbul: Nisan Yayınları.
- Bergson, H., (1959), **Düşünce ve Devingen**, M. Katırcıoğlu (Çev.), İstanbul: Maarif Basımevi.
- Bergson, H., (1986), **Yaratıcı Tekâmül**, Ş. Tunç (Çev.), İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi.
- Biro, Y., (2011), **Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış**, A. C. Altunkanat (Çev.), İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Block, B., (2008), **The Visual Story Creating The Visual Structure Of Film, Tv And Digital Media**, Oxford, UK: Elsevier.
- Bonitzer, P., (2006), **Kör Alan ve Dekadrajlar**, İ. Yaşar (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bonitzer, P., (2007), **Bakış ve Ses**, İ. Yaşar (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D., (1984), “Jump Cuts and Blind Spots”, **Wide Angle: a Film Quarterly of Theory, Criticism, and Practice**, 6 (1), s.4-11.
- Bordwell, D., (1985), **Narration in the Fiction Film**, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D., (1997), **On the History of Film Style**, Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, D., (2005), “The Classical Hollywood Style, 1917–60”, **The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960 (Adobe eReader Format)**, D. Bordwell, J. Staiger ve K. Thompson (Ed.) içinde, London: Routledge, s.1-87.
- Bordwell, D., (2007), **Poetics of Cinema**, London: Routledge.

- Bordwell, D., (2006), **The Way Hollywood Tells It : Story and Style in Modern Movies**, Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, D. ve Thompson, K., (2008), **Film Sanatı**, E. Yılmaz ve E. S. Onat (Çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Bordwell, D., (2010), “Yoğunlaştırılmış Devamlılık Kurgusu: Çağdaş Amerikan Sinemasında Görsel Üslup”, **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, S. Büker ve Y. Topçu (Ed.) içinde, Y. G. Topçu (Çev.), Ankara: Kırmızı Kedi Yayınevi, s.137-168.
- Bordwell, D., (2010a), “Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması”, **Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar**, A. Karadoğan (Ed.) içinde, Y. Özben (Çev.), Ankara: De Ki Yayınları, s.71-82.
- Bordwell, D., (2010b), “Sanat Sineması Anlatımı”, **Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar**, A. Karadoğan (Ed.) içinde, E. S. Onat (Çev.), Ankara: De Ki Yayınları, s.125-177.
- Borges, J. L., (2011), **Alçaklığın Evrensel Tarihi**, C. Üster (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boyd, B., (2009), **On The Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction**, Massachusett: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Brecht, B., (1997), **Epik Tiyatro**, K. Şipal (Çev.), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brecht, B., (1993), **Tiyatro İçin Küçük Organon**, A. Cemal (Çev.), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Bresson, R., (2000), **Sinematograf Üzerine Notlar**, N. Güngörmüş (Çev.), İstanbul: Nisan Yayınları.
- Bresson, R., (2012), **Sinematograf Üzerine Notlar**, N. Güngörmüş (Çev.), İstanbul: Küre Yayınları.

- Brody, R., (2011, Ağustos 17), **Cinephile Follies**,
<https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/cinephile-follies>
- Brooks, P., (2016), **Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı**, H. Demir-Atay ve H. Atay
(Çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Buckland, W., (2013), **Sinemayı Anlamak**, T. Göbekçin (Çev.), İstanbul: Optimist
Yayınları.
- Burch, N., (1967), “Diyalektik Bir Sinemaya Doğru”, Ç. İ. Denker (Çev.), **Yeni
Sinema**, 13, s.11-17.
- Burch, N., (1983), **Theory of Film Practice**, H. L. Rane (Çev.), New Jersey: Princeton
University Press.
- Burch, N., (1994), “Zaman ve Mekan ile İlgili Bağlantılar”, **Filmde Zaman ve Mekan
Üzerine**, Y. Demir (Ed.) içinde, Y. Demir (Çev.), Eskişehir: Turkuaz Yayınları,
s.117-130.
- Burch, N., (2004), **To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese
Cinema**, Berkeley: University of California Press.
- Calvino, I., (2013), **Amerika Dersleri: Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri**, K. Atakay
(Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Campbell, J., (1995a), **İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri**, K. Emiroğlu (Çev.),
Ankara: İmge Kitapevi.
- Campbell, J., (1995b), **Batı Mitolojisi: Tanrının Maskeleri**, K. Emiroğlu (Çev.),
Ankara: İmge Kitabevi.
- Campbell, J., (2010), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, S. Gürses (Çev.), İstanbul:
Kabalıcı Yayınevi.
- Camus, A., (2010), **Sisifos Söyleni**, T. Yücel, (Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Canetti, E., (2005), **Körleşme**, A. Cemal (Çev.), İstanbul: Payel Yayınevi.

- Cardullo, B., (Ed.) (2011), **Michelangelo Antonioni**, S. Özgül (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Carman, C. H., (2010), “Meanings of Perspective in The Renaissance: Tensions and Resolution”, **Renaissance Theories of Vision**, J. S. Hendrix ve C. Carman (ed.) içinde, Surrey, Kingston: Ashgate Publishing Limited, s.31-44.
- Carroll, N., (2004), **The Philosophy of Horror or Paradoxes of The Heart**, New York: Routledge.
- Casetti, F., (1999), **Theories Of Cinema (1945-1995)**, F. Chiostrri ve E. G. Bartolini (Çev.), USA: University of Texas Press.
- Cervantes, (2003), **Don Quijote**, H. Güneyligil (Çev.), İstanbul: Oda Yayınları.
- Cevizci, A., (2009), **Felsefe Tarihi**, İstanbul: Say Yayınları.
- Cézanne, P., (2011), “Emile Bernard'a Mektuplar”, **Sanat ve Kuram (1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi)**, P. Wood ve C. Harrison (Ed.) içinde, S. Gürses (Çev.), İstanbul: Küre Yayınları, s.53-56.
- Chandler, D., (2007), **Semiotics: The Basics**, New York: Routledge.
- Chaudhuri, S. ve Finn, H., (2016), “Açık İmge: Şiirsel Gerçekçilik ve Yeni İran Sineması”, T. Toprak (Çev.). **Sinecine**, 7(1) Bahar, s. 139-161.
- Chatman, S., (2009), **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, Ö. Yaren (Çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Cherry, B., (2014), **Korku**, M. Zorlukol (Çev.), İstanbul: Kolektif Kitap.
- Chilcoat, M., (2008), “Queering the Family in François Ozon’s Sitcom”, **Queer Cinema in Europe**, R. Griffiths (Ed.) içinde, Chicago, IL: Intellect Books, s.23-34.
- Chion, M., (1994), **Audio-vision: Sound on Screen**, C. Gorbman (Çev.), New York: Columbia University Press.

- Chion, M., (2012), “Cisimleştirmenin İmkansızlığı”, **Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstedığınız Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey**, S. Žižek (Ed.) içinde, B. Erdoğan (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı, s.197-212.
- Cieutat, M. ve Rouyer, P., (Ed.) (2014), **Haneke Haneke'yi Anlatıyor**, S. İdemen (Çev.), İstanbul: Everest Yayınları.
- Cléro, J.-P., (2011), **Lacan Sözlüğü**, Ö. Soysal (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Comolli, J.-L. ve Narboni, J., (2010), “Sinema/İdeoloji/Eleştiri”, **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, S. Büker ve G. Topçu (Ed.) içinde, M. Temiztaş (Çev.), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, s.97-108.
- Cubitt, S., (2004), **The Cinema Effect**, Massachusetts: The MIT Press.
- Cuddon, J. A., (2013), **A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, West Sussex: Wiley & Blackwell.
- Culler, J., (2007), **Yazın Kuramı**, H. Gür (Çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Dabaşı, H., (2013), **İran Sineması: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği**, B. Aladağ ve B. Kovulmaz (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Dayan, D., (2011), “Klasik Sinemanın Tutor-Kodu”, **Filmde Yöntem ve Eleştiri**, E. Yılmaz (Ed.) içinde, E. Yılmaz (Çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım, s.79-93.
- Debord, G., (1996), **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**, A. Ekmekçi ve O. Taşkent (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G., (1997), **Cinema 2: Time-Image**, H. Tomlinson ve R. Galeta (Çev.), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., (2014), **Sinema 1: Hareket-İmge**, S. Özdemir (Çev.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. ve Guattari, F., (2001), **Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin**, Ö. Uçkan ve I. Ergüden (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demir, Y., (1994), **Filmde Zaman ve Mekan Üzerine**, Eskişehir: Turkuaz Yayınları.

- Doane, M. A., (2002), **The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive**, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Dolar, M., (2007), “Çok Şey Bilen Seyirci”, **Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstedığınız Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey**, S. Žižek (Ed.) içinde, B. Erdoğan (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı, s.125-133.
- Dostoyevski, F. (2009). **Karamazov Kardeşler**, N. Y. Taluy (Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dudley, A., (2009), “Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema”, N. Durovicová ve K. Newman içinde, **World Cinemas, Transnational Perspectives**, London: Routledge, s.59-89.
- Eagleton, T., (1996), **İdeoloji**, M. Özcan (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T., (2005), **Kültür Yorumları**, Ö. Çelik (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T., (2010), **Estetiğin İdeolojisi**, B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, ve diğerleri (Çev.), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Eagleton, T., (2014), **Edebiyat Kuramı**, T. Birkan (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U., (1992), **Açık Yapıt**, Y. Şahan (Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eco, U., (1995), **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, K. Atakay (Çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U., (1997), **Somon Balığıyla Yolculuk**, İ. Özdemir (Çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U., (2000), **Açık Yapıt**, N. U. Dalay (Çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J., ve Rawle, S., (2012), **Film Dili**, S. Aytaç (Çev.), İstanbul: Literatür.
- Eisenstein, S. M., (1993), **Sinema Sanatı**, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eliade, M., (2001), **Mitlerin Özellikleri**, S. Rifat (Çev.), İstanbul: Om Yayınevi.
- Elias, N., (2000), **Zaman Üzerine**, V. Atayman (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.

- Elsaesser, T., (2011), “Akıl Oyunu Filmleri”, (B. Şimşek, E.S. İşeri Erdoğan, A. Gürata, S.R. Öztürk (Çev.), **Sinecine**, 2 (1) Bahar, s.81-104.
- Elsaesser, T. ve Hagener, M., (2014), **Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş**, B. Soner ve B. Yıldırım (Çev.), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Erdem, R., (1989), “Sanki Godard, Eduard”, U. Eruzun, M. Güreli, N. Öneş, D. Sandalcı ve A. Turalı (Ed.) içinde, **Godard**, Nisan Yayınları, s.57-60.
- Esslin, M., (1996), **Dram Sanatının Alanı: Dram Sanatının Göstergeleri Sahne, Perde ve Ekrandaki Anlamları Nasıl Yaratır**, Ö. Nutku (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fabe, M., (2004), **Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique**, Los Angeles: University of California Press.
- Falcon, R., (1999), “Gerçeklik Çok Şaşırtıcı”, A. Bahçıvan, (Çev.) **25. Kare Dergisi**, Ekim-Aralık, s.4-9.
- Fawell, J. W., (2008), **The Hidden Art of Hollywood: In Defense of the Studio Era Film**, Westport, CT: Praeger.
- Fielding, H., (1946), **Tom Jones**, M. Urgan (Çev.), Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Fischer, E., (1985), **Franz Kafka**, A. Cemal (Çev.), İstanbul: BFS Yayınları.
- Fischer, E., (1990), **Sanatın Gerekliliği**, C. Çapan (Çev.), Ankara: İmge ve V Yayınları.
- Florenski, P., (2011), **Tersten Perspektif**, Y. Tükel (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Fludernik, M., (2005), “Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present”, **A Companion to Narrative Theory**, J. Phelan ve P. J. Rabinowitz (Ed.) içinde, Pondicherry, India: Blackwell Publishing, s.36-59.

- Focroulle, B., (2014), “Müzik ve Modern Bireyin Doğuşu”, **Sanatta Bireyin Doğuşu**, T. Todorov, B. Focroulle ve R. Legros (Ed.) içinde, E. Özdoğan (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.24-60.
- Foucault, M., (2013), **Bu Bir Pipo Değildir**, S. Hilav (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M., (1992), **Hapishanenin Doğuşu**, M. A. Kılıçbay (Çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M., (2001), **Kelimeler ve Şeyler**, M. A. Kılıçbay (Çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- Frampton, D., (2013), **Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto**, C. Soydemir (Çev.), İstanbul: Metis.
- Gönen, M., (2008), **Paradoksal Sanat Sinema**, İstanbul: Versus Kitap.
- Genette, G., (2011), **Anlatının Söylemi: Yöntem hakkında Bir Deneme**, F. B. Aydar (Çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Godard, J.-L., (2014), **Godard Godard'ı Anlatıyor: Söyleşiler**, A. Derman, (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Godard, J.-L., (1989), “Godard'dan”, U. Erüzün, M. Güreli, N. Öneş, D. Sandalcı ve A. Turalı (Ed.) içinde, **Godard**, İstanbul: Nisan Yayınları, s.55-57
- Godard, J.-L., Gorin, J.-P. ve Martin, G., (Yönetenler), (1970), **Doğu Rüzgarı (Le vent d'est)** [Sinema Filmi].
- Gombrich, E. H., (2015), **İmge ve Göz: Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler**, K. Atakay (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, E. H., (2011), **Sanatın Öyküsü**, E. Erduran ve Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Greenberg, C, (2011), “Modernist Resim”, **Sanat ve Kuram 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi**, C. Harrison ve P. Wood (Ed.) içinde, S. Gürses (Çev.), İstanbul: Küre Yayınları, s.817-822.
- Gunning, T., (1994), **D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph**, Chicago: University of Illinois Press.
- Haneke, M., (01, Kasım 2012), Haneke : “Hepimiz Yanlış Bir Bilinçle Yaşıyoruz”.
<https://sukutsuikasti.com/2012/11/01/haneke-amour/>, O. Séguret, D. Péron, (Röportajı Yapanlar), S. Sezer (Çev.)
- Hauser, A., (1995), **Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı**, Y. Gölönü (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hawking, S. W., (1989), **Zamanın Kısa Tarihi**, S. Say ve M. Uraz (Çev.), İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Heidegger, M., (2001), **Zaman ve Varlık**, D. Kandır (Çev.), Ankara: A Yayınevi.
- Heidegger, M., (2011), **Sanat Eserinin Kökeni**, F. Tepebaşı (Çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Hemingway, E., (2015), **Yazmak Üzerine**, D. Kurt (Çev.), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Herman, D., (2009), **Basic Elements of Narrative**, Singapore: Wiley & Blackwell.
- Hewins, R., (2014), **Management Mathematics**, London: University of London.
- Horatius., (2016), **Ars Poetica (Şiir Sanatı)**, C. C. Çevik (Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Jung, C. G., (2006), **Analitik Psikoloji**, E. Gürol (Çev.), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Jung, C. G., (2005), **Dört Arketip**, Z. A. Yılmaz (Çev.), İstanbul: Metis.
- Jung, C. G., (2015), **Kişiliğin Gelişimi**, D. Olgaç (Çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G., (1995), **Ulysses Ve Picasso Üzerine Denemeler**, M. Candan (Çev.), İstanbul: Düşün Yayıncılık.

- Jung, K. G., (1981), Psikoloji ve Edebiyat, **Psikanaliz Açısından Edebiyat**, S. Hilav (Ed.) içinde, S. Hilav (Çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s.52-78.
- Kılıç, L., (2012), **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kahraman, H. B., (2005), **Cinsellik Görsellik Pornografi**. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Karatani, K., (2011), **Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri**, D. Ç. Güven ve İ. Öner (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kermode, F., (2000), **The Sense of an Ending: Studies in The Theory of Fiction with a New Epilogue**, United States of America: Oxford University Press.
- Kiyarüstemi, A., (2013), “Abbas Kiyarüstemi ile Jean-Luc Nancy Arasında Söyleşi”, **Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarüstemi**, J.-L. Nancy (Röportaj Yapan) içinde, T. Ertuğrul (Çev.), İstanbul: Küre Yayınları.
- Klee, P., (2002), **Modern Sanat Üzerine**, R. G. Ögdül (Çev.), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Kleinhans, C., (2010), “Marksizm ve Film”, Ö. Yaren (Çev.), **Sinecine**, 1 (2) Güz, s.109-118.
- Kolker, R., (2011), **Film, Biçim ve Kültür**, F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı vd. (Çev.), Ankara: De ki Basım Yayım.
- Kolker, R. P., (1999), **Yalnızlık Sineması: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Spielberg, Altman**, E. Yılmaz (Çev.), Ankara: Öteki Yayınevi.
- Kovács, A. B., (2010), **Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980**, E. Yılmaz (Çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kracauer, S., (2010), **Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi**, E. Yılmaz (Çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kracauer, S., (2015), **Film Teorisi**, Ö. Çelik (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

- Kracauer, S., (1985), “Temel Kavramlar”, **Sinema Kuramları**, S. Büker ve O. Onaran (Ed.) içinde, E. Mutlu ( ev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kulvicki, J., (2006), **On Images**, New York: Oxford University Press.
- Lacan, J., (1994), **Fallus'un Anlamı**, S. M. Tura ( ev.), İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Lacan, J., (2013), **Psikanalizin Dört Temel Kavramı**, N. Erdem ( ev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Lawson, J. H., (1994), “Zaman ve Mekan”, **Filmde Zaman ve Mekan  zerine**, Y. Demir (Ed.) içinde, Y. Demir ( ev.), Eskişehir: Turkuaz Yayıncılık, s.19-35.
- Lebel, J.-P., (1974), “Sinema ve İdeoloji: Sinema Bilimsel Bir Bulgu mu? İdeolojik Bir Türetim mi?”, Y.Boz ( ev.), ** a da  Sinema**, (1), s.30-36.
- Leibniz, (2011), **Monadoloji: Metafizik  zerine Konuşma**, A. Altınörs ( ev.), Ankara: Doğu Batı.
- Levinas, E., (2010), **Sonsuza Tanıklık**, M. Atıcı, M. Başaran, G.  ankaya, Z. Direk, E. Gökyaran,  . Güzel vd. ( ev.), İstanbul: Metis.
- Lissitski, E., (2011), “A. ve Pangeometri”, **Sanat ve Kuram (1900-2000 De i en Fikirler Antolojisi)**, P. Wood ve C. Harrison (Ed.) içinde, S. Gürses ( ev.), İstanbul: Küre Yayınları, s.351-355.
- Loshitsky, Y., (1999), “Fantastic Realism: Shindler's List as Docudrama”, **Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV**, A. Rosenthal (Ed.) içinde, Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.
- Lotman, Y. M., (1999), **Sinema Esteti inin Sorunları: Filmin Semioti ine Giriş**, O.     l ( ev.), Ankara: Öteki Yayınları.
- Luk cs, G., (2014), **Roman Kuramı**, C. Soydemir ( ev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Manguel, A., (2013), **Kelimeler  ehri**, E. E. Ta  io lu ( ev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Manovich, L., (2009), “Synthetic Realism and Its Discontents”, **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**, L. Braudy ve M. Cohen (Ed.) içinde, New York: Oxford University Press, s.785-790.
- Marshall, G., (2005), **Sosyoloji Sözlüğü**, O. Akinhay ve D. Kömürcü (Çev.), Ankara: Bilim ve Sanat.
- McGowan, T., (2012), **Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı**, Z. Ö. Barkot (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- McGowan, T. veKunkle, S., (2014), **Lacan ve Çağdaş Sinema**, (Y. Ertuğrul veC. Turan,(Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- McKee, R., (2011), **Öykü: Senaryo Yazımının Özü, Yapısı, Tarzı ve İlkeleri**, N. Yılmaz, E. Yılmaz ve F. Kınalı (Çev.), İstanbul: Plato Film Yayınları.
- Mclellan, D., (2005), **İdeoloji**, B. Yıldırım (Çev.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Megill, A., (1998), **Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**, T. Birkan (Çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Merleau-Ponty, M., (2014), **Algılanan Dünya**, Ö. Aygün (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M., (2012), **Göz ve Tin**, A. Soysal (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Metz, C., (2012), **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, O. Adanır (Çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Mitry, J., (1989), **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, O. Adanır (Çev.), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Monaco, J., (2011), **Bir Film Nasıl Okunur: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı**, E. Yılmaz (Çev.), İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

- Mondrian, P., (2011), “Plastik Sanat ve Saf Sanat”, **Sanat ve Kuram (1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi)**, P. Wood ve C. Harrison (Ed.) içinde, S. Gürses (Çev.), İstanbul: Küre Yayınları, s.422-427.
- Moretti, F., (2005), **Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine**, Z. Altok (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Mulvey, L., (2010), “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, **Sinema: Tarih/Kuram/Eleştiri**, S. Büker ve Y. G. Topçu (Ed.) içinde, N. Abisel (Çev.), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, s.211-229.
- Mulvey, L., (2000), **Yurttaş Kane**, A. Taşçıoğlu ve D. Vural (Çev.), İstanbul: Om Yayınevi.
- Murphet, J., (2005), “Narrative Time”, H. Fulton, R. Huisman, J. Muphet ve A. Dunn (Ed.) içinde, **Narrative and Media**, New York: Cambridge University Press, s.60-73.
- Nancy, J.-L., (2013), **Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarüstemi**, T. Ertuğrul (Çev.), İstanbul: Küre Yayınları.
- Nasio, J.-D., (2007), **Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders**, Ö. Erşen ve M. Erşen (Çev.), Ankara: İmge Yayınları.
- Newall, M., (2011), **What is a Picture? (Depiction, Realism, Abstraction)**, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan.
- Newman, S., (2006), **Bakunin'den Lacan'a Anti-Otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu**, K. Kızıltuğ (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Newton, I., (1998), **Doğal Felsefenin Matematik İlkeleri**, A. Yardımlı (Çev.), İstanbul: İdea.
- Nietzsche, F., (2012), **Tragedya'nın Doğuşu**, E. Yıldırım (Çev.), İstanbul: Oda Yayınları.
- Nochimson, M. P., (2013), **Bir Dünya Sinema**, Ö. Yaren (Çev.), Ankara: De-Ki.

- Nowell-Smith, G., (2011), “Biçim ve Siyah Bir Nokta”, **Filmde Yöntem ve Eleştiri**, E. Yılmaz (Ed.) içinde, s.309-319, Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Ollman, B., (2011), **Diyalektiğin Dansı: Marx'ın Yönteminde Adımlar**, C. Saraçoğlu (Çev.), İstanbul: Yordam Kitap.
- Orr, J., (1997), **Sinema ve Modernlik**, A. Bahçıvan (Çev.), Ankara: Ark Yayınları.
- Oskay, Ü., (1991), “Yazınsal Kurgu Türleri”, **Kurgu Dergisi**, (9), s.195-221.
- Panofsky, E., (2013), **Perspektif: Simgesel Bir Biçim**, Y. Tükel (Çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Parkan, M., (1983), **Brecht Estetiği ve Sinema**, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Parla, J., (2007), **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Paz, O., (1993), **Modern İnsan ve Edebiyat**, T. Ilgaz,(Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Penz, F., (2003), “Architecture and the Screen from Photography to Synthetic Imaging: Capturing and Building Space, Time and Motion”, **Architectures of Illusion: From Motion Pictures to Navigable Interactive Environments**, M. Thomas ve F. Penz (Ed.) içinde, s.135-165, Portland, USA.
- Pezzella, M., (2006), **Sinemada Estetik**, F. Demir (Çev.), Ankara: Dost Kitabevi.
- Phillips, A., (2012), **Öpüşme, Gıdıklanma ve Sıkılma Üzerine**, F. Taşkent (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pramaggiore, M. T. ve Wallis, T., (2008), **Film: A Critical Introduction**, Hong Kong: Laurence King Publishing.
- Rabiger, M., (2006), **Developing Story Ideas**, Boston: Elsevier.
- Rancière, J., (2010), **Özgürleşen Seyirci**, E. B. Şaman (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Rancière, J., (2008), **Görüntülerin Yazgısı**, A. U. Kılıç (Çev.), İstanbul: Versus Kitap.
- Rancière, J., (2016), **Sinematografik Masal**, T. Ertuğrul (Çev.), İstanbul: Küre Yayınları.

- Reinhartz, A., (2007), **Jesus of Hollywood**, New York: Oxford University Press.
- Richard, L., (1999), **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, B. Madra, S. Gürsoy ve İ. Usmanbaş (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ricoeur, P., (2011), **Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis (Zaman ve Anlatı: Bir)**, M. Rifat ve S. Rifat (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ricoeur, P., (2012), **Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi (Zaman ve Anlatı 3)**, M. Rifat (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rigel, N., (2005), “Žižek”, **Kadife Karanlık: 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar**, N. Rigel, G. Batuş, G. Yücedoğan ve B. Çoban (Ed.) içinde, İstanbul: Su Yayınevi, s.295-329.
- Robbe-Grillet, A., (1981), **Yeni Roman**, A. Bezirci (Çev.), İstanbul: Yazko.
- Roloff, B., Seeßlen, G. Ve Weil, C., (1996), **Erotik Sinema: Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi**, V. Atayman (Çev.), İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Rosenberg, D., (2003), **Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi**, K. Akten, E. Cengiz, A. U. Cüce, K. Emiroğlu, T. Kenanoğlu, T. Kocayığit, vd. (Çev.), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Rotha, P., (2000), **Sinemanın Öyküsü**, İ. Şener (Çev.), İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Roud, R., (1989), “Jean-Luc Godard”, **Godard**, U. Erüzun, M. Güreli, N. Öneş, D. Sandalcı ve A. Turalı (Ed.) içinde, İ. Kabil (Çev.), s.10-14, İstanbul: Nisan Yayınları.
- Russell, B., (1972), **Batı Felsefesi Tarihi 3 (Modern Çağ-Yeni Çağ)**, M. Sencer (Çev.), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Ryan, M. ve Kellner, D., (2010), **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, E. Özsayar (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Süalp, Z. T., (2004), **Zaman Mekan: Kuram ve Sinema**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Sade, M. d., (2014), **Sodom'un 120 Günü**, B. Uzma (Çev.), Ankara: Chiviyazıları
Yayınevi.
- Sagan, C., (1982), **Kosmos: Evrenin ve Yaşamın Sırları**, R. Aşçıoğlu (Çev.),
Bilinmiyor: Altın Kitaplar.
- Samuels, C. T., (1992), **Antonioni, Truffaut, Fellini, Bergman Sinemasını Anlatıyor**,
K. Yerci (Çev.), İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Sartre, J.-P., (2008), **Bulantı**, S. Hilâv (Çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Sartre, J.-P., (1990), **Varoluşçuluk**, A. Bezirci (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Saxton, L., (2007), “Secrets and Revelations: Off-screen space in Michael Haneke’s
Caché (2005)”, **Studies in French Cinema** , 7 (1), s.5-16.
- Schrader, P., (2008), **Kutsalın Görüntüsü: Ozu, Bresson ve Dreyer Sinemasına Bir
Bakış**, Z. Hepkon ve O. Şakı Aydın (Çev.), İstanbul: Es Yayınları.
- Sennett, R., (1999), **Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam**, S.
Sertabiboğlu ve C. Kurultay (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shlain, L. M., (2007), **Art & Physics: Parallel Visions in Space, Time, and Light**,
New York: Harper Perennial.
- Sjöman V., (Yönetmen), (1963), **Ingmar Bergman Film Yapıyor (Ingmar Bergman
Gör en Film)** [Belgesel film].
- Sobchack, V., (2004), **Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture**.
London, England: University of California Press, Ltd.
- Sobchack, V., (2003), “Fantastik Film”, **Dünya Sinema Tarihi**, G. Nowell-Smith (Ed.)
içinde, A. Fethi (Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s.362-371.
- Sobchack, V., (1992), **The Address of the Eye: A Phenomenology of Film
Experience**. New Jersey: Princeton University Press.

- Sokal, A. ve Bricmont, J., (2002), **Son Moda Saçmalar: Postmodern Aydınların Bilimi Kötüye Kullanmaları**, M. Baydur ve O. Onaran (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınlar.
- Sokolov, A. G., (2007), **Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu**, S. Aslanyürek (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, S., (2004), **Başkalarının Acısına Bakmak**, O. Akinhay (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, S., (2008), **Fotoğraf Üzerine**, O. Akinhay (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, S., (2014), Pornografik İmgelem, **Gözün Hikâyesi**, G. Bataille içinde, B. Serveryan (Çev.), s.17-72, Ankara: Chiviyazıları Yayınevi.
- Sontag, S., (2015), **Yoruma Karşı**, O. Akinhay (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stam, R., (2014), **Sinema Teorisine Giriş**, S. Salman ve Ç. Asatekin (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stevenson, J., (2005), **Lars Von Trier**, B. Kovulmaz (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stewart, G., (2007), **Framed Time: Toward a Postfilmic Cinema**, Chicago: University of Chicago Press.
- Stokstad, M. ve Cothren, M. W., (2011), **Art History-I**, New Jersey: Pearson Education.
- Stokstad, M. ve Cothren, M. W., (2011), **Art History-II**, New Jersey: Pearson Education.
- Suçkov, B., (2009), **Gerçekçiliğin Tarihi**, A. Çalışlar (Çev.), İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Suner, A., (2006), **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul: Metis Yayınları.
- Szerb, A., (2008), **Dünya Yazın Tarihi**, V. Yıldırım (Çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Tamer, Ü., (1989), **Sinema Dedi ki...**, AFA Yayınları.
- Tarhovski, A., (2009), “Eski Rusya’da ve Yeni SSCB’de Sanatçı”, J. Gianvito (Ed.) içinde, **Şiirsel Sinema-Andrey Tarkovski**, E. Kılıç (Çev.), İstanbul: Agora, s.19-38.
- Tarkovski, A., (2000), **Mühürlenmiş Zaman**, (F. Ant,(Çev.) İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Tarkovski, A., (2009), **Şiirsel Sinema**, J. Gianvito (Ed.), E. Kılıç (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tassone, A., (1985), **Akira Kurosawa**, A. T. Şensılay (Çev.), İstanbul: Afa Yayınları.
- Therborn, G., (1989), **İktidarın İdeolojisi ve İdeolojinin İktidarı**, İ. Cüre (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Thompson, D., (2007), **BLACK and WHITE and BLUE: Adult Cinema from the Victorian Age to the VCR**, Toronto : Ecw Press.
- Thompson, K., (2005), “The Formulation of The Classical Style, 1909–28”, **The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960** (Adobe eReader Format), D. Bordwell, J. Staiger ve K. Thompson (Ed.) içinde, London: Routledge, s.245-472.
- Thompson, K. ve Bordwell, D., (2003), **Film History: An Introduction**, New York: McGraw Hill.
- Timuçin, A., (2004), **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Bult Yayınları.
- Todorov, T., (2004), **Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, N. Öztokat (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Todorov, T., (2008), **Poetikaya Giriş**, K. Şahin (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Todorov, T., (2014), “Resimde Bireyin Gösterimi”, **Sanatta Bireyin Doğuşu**, T. Todorov, B. Focroulle ve R. Legros (Ed.) içinde, E. Özdoğan (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.11-23.
- Topçu, N., (1998), **Bergson**, İstanbul: Dergah Yayınları.

- Truffaut, F., (1987), **Hitchcock**, İ. Hızlı (Çev.), İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Uspensky, B., (1973), **A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form**, V. Zavarin ve S. Wittig (Çev.), Berkeley: University of California Press.
- Vian, B., (1998), **Pornografi Üzerine**, I. Y. Yüce (Çev.), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Wölfflin, H., (1990), **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, H. Örs (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Waller, G. A., (2000), “Introduction to American Horror”, **The Horror Reader**, K. Gelder (Ed.) içinde, London: Routledge, s.256-264.
- Wallerstein, I., (2000), “Gerçeklik Olarak Burjuva(zi)”, **İrk Ulus Sınıf: Belirsiz Kimlikler**, I. Wallerstein ve E. Balibar (Ed.) içinde, N. Ökten (Çev.), Metis Yayınları, s.169-192.
- Ward, P., (2003), **Picture Composition For Film and Television**, London: Focal Press.
- Watt, I., (2007), **Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler**, F. B. Aydar (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Wayne, M., (2011a), “Marksizm, Sinema ve Film İncelemeleri”, **Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler**, M. Wayne (Ed.) içinde, E. Yılmaz (Çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım, s.7-36.
- Wayne, M., (2011), **Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği**, E. Yılmaz (Çev.), İstanbul: Yordam Kitap.
- Weber, A., (1998), **Felsefe Tarihi**, H. V. Eralp (Çev.), İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Wollen, P., (2010), “Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı”, **Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar**, A. Karadoğan (Ed.) içinde, s.113-124, Ankara: De Ki Basım Yayım.

- Wollen, P., (2004), **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Z. Aracagök ve D. Bülent (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Zavattini, C., (1968), “Yeni-Gerçekçilik Üzerine Görüşler”, N. Özön (Çev.), **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, XVII (196), s.380-384.
- Zettl, H., (2011), **Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics, Sixth Edition**, Boston, MA: Wadsworth Cengage Learning.
- Žižek, S., (2003), “Bir Vampirizm Kuramı”, E. Çakmak (Çev.), **Cogito (Kan, Damardan)**, (37), s.262-274.
- Žižek, S., (2005), **Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş**, T. Birkan (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Žižek, S., (2011a), **Kırılğan Temas: Slavoj Žižek'ten Seçme Yazılar**, B. Somay, T. Birkan, ve T. Birkan (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Žižek, S., (2011b), **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, T. Birkan (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Žižek, S., (2011c), **Olumsuzla Oyalanma: Kant, Hegel ve İdeoloji Kritigi**, H. Gür (Çev.), Ankara: İmge Yayınları.
- Žižek, S., (2014), **Kieslowski: Maddecî Teoloji**, S. Gürses (Çev.), İstanbul: Encore.
- Žižek, S., (2014), **Paralaks**, S. Gürses (Çev.), İstanbul: Encore.
- <https://www.youtube.com/watch?v=7jOVRKzwURY>
- <https://www.youtube.com/watch?v=EMDahn4aVh0>

ÖZET

Filmler sadece gösterdikleriyle değil, göstermedikleriyle de anlam ve duygu üretirler. Sınırlı uzay-zamandan dolayı zorunlu olarak dışarıda bırakılan öykü unsurları, yeri geldiğinde başka amaçlara da hizmet edebilmektedir. Bu amaçla kullanılan anlatısal

ve sinematik araçlar vardır. Literatürde eksilti ve alan dışı olarak bilinen bu araçların en temel işlevi, mekânsal ve zamansal olarak sonsuza yakınsayan diegetik evrenin sınırlı bir yapıda ifade edilebilmesini sağlamaktır. Genel kabule göre eksilti, anlatı zamanıyla ilgili bir müdahaledir ve öyküdeki bazı olayların farklı nedenlerle dışarıda bırakılmasını sağlar. Benzer yaklaşıma göre alan dışı da uzamsal bir müdahaledir ve yine farklı nedenlerle öykü uzamına ait parçaların kadraj dışı bırakılmasını ifade eder. Bu nedenle, zamansal düzenle ilişkilendirilen eksilti çoğunlukla anlatı kuramının alanına girerken, görsel kompozisyonun bir uzantısı olarak kabul edilen alan dışı sinema estetiğinin bir parçası gibi görülmüştür.

Araç bazlı bu kalıplaşmış yaklaşım, konunun işlenişini ve anlaşılmasını kolaylaştırıyormuş gibi görünse de bütünlüklü bir dışarı düşüncesini ve analizini engellediği için sorunludur. Ayrıca, gündelik deneyimde ve fizikte birbirinden ayrılmayan iki unsuru, yani zamanı ve uzamı ayrı şeylermiş gibi ele aldığı için de bilimsel temeller noktasında tartışmalıdır. O nedenle, bu tez çalışmasında, bir taraftan eksilti ve alan dışısıyla ilgili mevcut yaklaşımlar bir araya getirilirken ve hatırlanırken diğer taraftan dışarıda bırakma araçlarından bağımsız ve bütünlüklü yeni bir dışarı düşüncesi geliştirilmiştir. Bu dışarıya, Bakhtin'in kronotop yaklaşımından hareketle ve küme teorisindeki tümleyen kavramından ilhamla 'tümleyen kronotop' adı verilmiştir. Buna göre, tümleyen kronotop, öykü evrenine ait olmasına rağmen gösterilmeyen öykü unsurlarının bulunduğu yerdir. Buranın sinema tarihi içerisindeki değişen durumu ve farklı işlevleri, önceki tartışmalardan hareketle ve filmlerden örneklerle incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda, tümleyen kronotopun sadece estetik ve anlatısal olarak değil; olgusal, bilişsel ve ideolojik bağlamda da filmlerin önemli bir bileşeni olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Filmde Uzay-zaman, Eksilti, Alan Dışı, Kronotop, Tümleyen Kronotop.



ABSTRACT

Films produce meaning and emotion not only by what they show, but also by what they do not. Story elements, excluded compulsorily due to limited space-time, can serve other purposes as well. There are narrative and cinematic instruments used for this purpose. The basic function of these instruments, which are known as ellipsis and off-screen in the literature, is to enable the diegetic universe which converges indefinite temporally and spatially to be expressed in a limited form. According to general acceptance, ellipsis is an operation related to narrative time and allows some events in the story to be excluded for different reasons. According to a similar approach, off-screen is a spatial operation, and also means that parts of diegesis are left out of frame for different reasons. For this reason, ellipsis is associated with the temporal arrangement and is considered to be part of narrative theory; while off-screen space has been regarded as an extension of visual composition and has become the subject of cinema aesthetics.

This tool-based stereotyped approach seems to facilitate the processing and understanding of the matter, however it is problematic because it prevents the conception and analysis of an integrated exterior. It is also scientifically uncertain, since it treats time and space, which are not separated in daily experience and in physics, as separate things. Thus, in this thesis study, both current approaches to ellipsis and off-screen have been compiled and recalled, and a new idea, an integrated and independent from excluded tools, is developed. This idea is called the 'complementary chronotope', inspired by the notion of complement in the set theory and Bakhtin's chronotope approach. According to this, the complementary chronotope is the place of the story elements which are not shown; even though they belong to the story universe. The changing situation and different functions of this place in cinema history is examined by examples from films and previous discussions. As a result of this research, it is concluded that complementary chronotope is an important component of the films not

only aesthetically and narratively, but also phenomenologically, cognitively and ideologically.

Key Words: Space-Time in Film, Ellipsis, Off-Screen, Chronotope, Complementary Chronotope.

