

FİLM, GERÇEKLIK VE BİLİNÇ

Rıdvan Şentürk¹

Özet

Sinema, daha doğrusu filmin bir sanat dalı olarak doğuşu, insanın mekân ve gerçeklik algısının panoptik bir anlayışa uygun olarak düzenlenmiş klasik yapısının sarsılması ve giderek yıkılması sürecine zemin hazırlayan önemli gelişmelerden biridir. Film sanatının 100 yılı aşkın tarihi içerisinde giderek karmaşıklaşan görsel hareket mantığı, insanlığın zaman ve kendi bilinç tarihiyle olan ilişkisinde önceki dönemlerle kıyaslanmayacak düzeyde biçimsel ve niteliksel değişikliklere yol açmıştır. Zira sanatın resim, edebiyat, tiyatro, müzik ve fotoğraf gibi diğer dallarında sergilenen gerçeklik ve bilinç arasındaki ilişki mantığı filmle birlikte radikal bir biçimde değişmiş, o zamana kadarki kabul edilen normlardan oluşan modern normallik aurası infilak etmiş, kategorik bir biçimde birbirinden ayrılan, hafıza, bilinç, bilinç-dışı, gerçeklik, gerçeklik-dışı, nesnellik ve öznellik gibi alanlar arasındaki sınırlar tedrici olarak saydamlaşmıştır. Bu durum, daha sonra icat edilen televizyonla birlikte daha da karmaşıklaşmış ve tam bir bilinç implosyonuna (iç-patlamasına) sebep teşkil edebilecek göreceliliğe ve nispetliliğe dönüşmüştür.

Anahtar kelimeler: *Film, gerçeklik, bilinç, zaman, modülasyon.*

Abstract

Cinema or rather the birth of the film as art is one of the important developments that have caused the panoptically formed classical structure of the space and reality conceptions of human being to shake and destroy. During the over 100-year history of the film, its increasingly complicated visual movement logic has led to formal and qualitative changes unseen before in the relation of mankind with its history of consciousness and time. The logic of relation between reality and consciousness in arts such as painting, literature, theatre, music and photography has changed radically with the film. The aura of modern normality composed of norms had been accepted up to then exploded. The limits between the categorically distinctive areas such memory, unconscious, reality, unreality, objectivity and subjectivity have become transparent gradually. With the later invention of television this situation has become complicated and turned into relativity and disproportion that may be the reason of the complete implosion of consciousness.

Key words: *Film, reality, consciousness, time, modulation.*

¹ Dr. Rıdvan Şentürk, T.C. İstanbul Ticaret Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Üsküdar-İSTANBUL

FİLM, GERÇEKLIK VE BİLİNÇ

1. Giriş

İnsan bilinci ve gerçeklik arasındaki ilişkinin nasıl biçimlendiği ve dönüştüğü, değişen gerçeğin gerçeklik algısının nasıl bir varlık anlayışının oluşmasına zemin hazırladığı soruları üzerine araştırma ve değerlendirmelerde bulunmaksızın bir dönemi tam olarak anlayabilmek mümkün gözükmemektedir. Zira insan bilincinin gerçeklikle olan ilişkisinin değişerek, gerçeğin gerçeklik düzeyinin öncesine göre çok farklı biçimlerde ve nitelikte kabul görmesi, toplumsal algının da dönüşmesine yol açmakta ve netice itibarıyla bu durum günlük hayatın düzenini ve niteliğini belirlemektedir.

Mikroskopun, dürbünün, röntgen, baskı ve fotoğraf makinesinin keşfi kuşkusuz beraberinde getirdiği yeni görme biçimleriyle sadece bakışın alanını genişletmekle kalmadı, aynı zamanda bilincin gerçeklik ilişkisinin niteliğini de değiştirdi. Fakat algının toplumsallaşmasına ve hem biçimsel hem de niteliksel olarak dönüşmesine yol açan foto ve baskı makineleri de dâhil olmak üzere, bu buluşlardan hiç biri başlangıçta hareketli görüntüler (cinématographe) olarak adlandırılan film kadar insan bilincini ve gerçeklik ilişkisini derinden sarsacak ve niteliksel olarak temelden değiştirecek ölçüde tarihi bir dönüm ve dönüşüm noktası oluşturabilecek boyutlarda değildi.

Bu çalışmada, film sanatının, kendisinden önceki görsel sanat dallarının hiçbirinde bulunmayan karakteristik özelliklerinin, insanın gerçeklikle olan ilişkisinde ne türden biçimsel ve niteliksel değişikliklere yol açtığı irdelenerek değerlendirilecektir.

2. Filmin Genetik Farkı

Film yedinci sanat dalı olarak doğmadan, daha doğrusu Auguste ve Lois Lumière kardeşler tarafından hem kamera hem de projektör görevi üstlenen Cinématographe (Nowell-Smith, 2003: 23) icat edilmeden önce, heykeltıraşlıktan mimariye ve resme kadar bütün görsel sanatlar gerçekliğin zaman ve mekân içindeki hareketini değişik biçimlerde yakalamaya ve kendi ifade imkânları çerçevesinde sınırlayarak sabitleştirmeye çalıştılar. Özellikle heykeltıraşçılık, resim ve fotoğrafta sanatçılar, gerçeğin hareketini zamanın mekândaki kalıplaşmış biçimi olarak algıladılar ve sahip oldukları estetik anlayış gereğince taklit ettiler, soyutladılar veya değişik algı ve gerçeklik düzeyleri arasında dönüştürmeye çalıştılar. İfade imkânları ve sınırları ne kadar zorlanırsa zorlansın, heykeltıraşçılık, resim ve fotoğraf gerçeğin hareketini zamanın donmuş bir anı olarak yakalamanın ve estetize edilmiş bir gerçeklik olarak sunmanın ötesine geçebilmeyi mümkün kılmıyordu. Resim ve fotoğraftaki bakış açısı merkezi idi ve ışık, renk ve biçimler vasıtasıyla algıya ancak mekânsal bir hareketlilik hayalini sunulabiliyordu. Resimde gerçekte olmayan fakat varmışçasına oluşan yanılısma, resme toplu olarak bakan gözün merkezi açısına resimsel ifadede yer alan renk, biçim ve ışık unsurlarının arasındaki nispetlerin değişik tarzlarda

sunulmasından ve gözün bu nispetler arasında gezinmesinden kaynaklanıyordu. Gerçekliğin değişkenliği ve hareketliliğinin resim sanatında bir yanılısama olarak ifade edilmesine, Paul Cézanne (1839-1906) gibi empresyonist ressamların gerçeklik sınırlarını kırılğan ve saydamlaştırmak suretiyle kendi aralarında geçişken hale getirmelerini ve böylece mekânsal ve nesnel bir hareketliliği hayali olarak bakışa sunmalarını da eklememiz gerekiyor. Fakat bu durum bize, bilhassa resim sanatının tarihi gelişim süreci içinde bir yandan, ifade imkânlarının sınırlılığı ve karakteristik özellikleri dolayısıyla gerçekliğin hareketini mekânsal bir hareketlilik izlenimi uyandıracak biçimde yakalamaya ve dondurmaya çalışırken, öte yandan gerçeğin suretinin gerçekliğini harekete geçirebilecek bir zamansallığın arzulandığını gösteriyor.

Bu bağlamda fotoğraf makinesinin 1839 yılında icadının, resimsel ifadede gerçekliğin hareketinin ancak yakalanıp dondurulabileceğini, belki en fazla mekânsal hareketlilik izleniminin uyandırılabilmesi yargısını tasdik ettiğini, fakat ilk defa, resimde zamansal hareketliliği mümkün kılacak ifade imkânlarının keşfedilebileceğine dair umutları teknik araştırmalara sevk edecek düzeyde cesaretlendirdiğini söyleyebiliriz. Bunun sebebi, fotografik ifadede zamansal gerçekliğin mekânsal gerçekliğe öncelikli olarak vurgulanmasıdır: Resim sanatı gerçekliğin hareketini önce mekânsal hareketlilik olarak yakalamaya ve böylece zamansallığa ulaşmaya çalışırken, fotoğraf gerçek zaman çekimini mümkün kılan teknik özellikleriyle yakalanmış bir anın mekânsal hareketlilik olarak dondurulmuş aktüel görüntüsünü bakışa sunuyordu. Her ne kadar fotografik ifade, yakaladığı mevcut gerçekliğin gerçek zamandaki durumunu geçmiş bir anın şimdiki zamana aktarılmış aktüelliği olarak konumlandırırsa da, algıya sunulanın fotoğraf makinesi tarafından çekilmiş ve şimdiki zamana aktarılmış ‘gerçek an’ olması bakımından resimsel ifadeye nispetle temel bir farklılık arz etmektedir. (Virilio, 1989: 144-145)

Nitekim bu durumun farkına varan ve bilincin gözün ağtabakası üzerine düşen görüntüyü kaybolmasından sonra da kısa bir süre algılamayı sürdürdüğünü, ardışık ağtabaka görüntülerini hareketin sürekliliği olarak algıladığını bilen Eadweard Muybridge, (Gombrich, E.H., 2007: 29) Etienne Jules Marey ve Thomas Alva Edison ile yardımcısı William Kennedy Laurie Dickson gibi kişiler, sık aralıklarla çekilmiş anlık resimleri hareket ettirmek suretiyle gerçekliğin zamansal ve mekânsal sürekliliği yanılısamasını oluşturmaya çalıştılar. (Associates ve Institute, 2002: DVD 1. Bölüm)

Bütün bu gelişmeler, insanlık tarihinde yeni bir çağın habercisi olarak bilincin gerçeklik algısını ve ilişkisini radikal bir biçimde değiştirecek ve dönüştürecek hareketli görüntülerin zaman çekimi olan film sanatının doğmak üzere olduğunun işaretleriydi.

3. İlk Yıllar, İlk Sorular

Film sanatının insan, gerçeklik ve bilinç ilişkisinde ne denli devrim niteliğinde değişikliklere yol açtığını görebilmek ve sağlıklı bir biçimde değerlendirebilmek için öncelikle Lumière Kardeşler'in 1895 yılında kamera filmini icat etmesinden sonra çekilen ilk filmleri ve bu filmlerin seyirci tarafından nasıl algılandığını irdelememiz gerekiyor.

Sinema tarihinin 1895'ten 1903 yılına, yani Loise Lumière'in ilk belgesel nitelikli çekimlerinden Edwin S. Porter'in 1903 yılında çevirdiği 'The Great Train Robbery'e kadar yapılan filmlerde kamera genellikle sahneye belirli bir mesafede ve sabit bir biçimde duruyordu. Bu durum, hem Lumière Kardeşler'in dünyanın dört bir yanına gönderdiği kameramanlar tarafından çekilen belgesel filmlerde, hem de mizansene dayalı küçük öyküler içeren Georges Melies'in 'A Trip to the Moon/Aya Yolculuk' gibi filmlerinde gözlenen ortak bir özellikti: Kamera belirli bir mesafede sabit olarak duruyor, sahneler değişse de, aksiyonu tiyatro sahnesindeymiş gibi görüntülüyordu. Bu ilk filmlerde kameranın az da olsa hareket ettirilmemesinin ve birazcık olsun oyunculara yaklaştırılmamasının sebebi, kullanılan kameraların yaklaşık 10kg ağırlığında olmasından ziyade, belki yönetmenlerin tiyatro geleneğinden tevarüs ettikleri sahne ve seyir alışkanlıklarına bağlı kalmaları, fakat daha çok, insan gözünün doğal algı biçimini taklit etmeleridir. Onlar ilk yıllarda, biyolojik bakışın merkezi bir açıdan toplu olarak algılamayı öngören bütünlük kuralına aykırı düşerek görüneni ve dolayısıyla görüşü yakın ve geniş açı planlarıyla montajlayarak bozup parçalamayı düşünmemişlerdi.

Sinema tarihinin ilk filmlerinde gözün doğal algı biçiminin taklit edilmesi, biyolojik bakışın merkezi açısını, zaman ve mekân bütünlüğünü parçalamamaya özen gösterilmesi seyircinin film sanatına olan ilgisini azaltmadı, bilakis artırdı. Çünkü bu durum sadece, seyircinin seyrettikleriyle arasına mesafe koyarak yabancılaşmaksızın kendini film olayına vermesini kolaylaştırmadı, aynı zamanda filmin diğer sanat dallarında olmayan karakteristik özelliklerini ve gücünü tanımasına, hatta şok etkisi uyandıracak düzeyde hissetmesine yol açtı.

Nitekim Lumière Kardeşler 1895 yılında 'Repas de bébé/ Bebeğin Kahvaltısı' filmini gösterime sunduklarında, seyirciyi hayran bırakan şey, Lumière ve bebeğe yemek yediren karısını sabit bir kamerayla mekânsal olarak hareket etmeyen bir çerçeve içinde görmüş olmaları değildi. Seyirciyi hayran bırakan şey daha çok, gerçekliğin zaman ve mekânsal hareketliliğini günlük hayatta sahip oldukları doğal algılarına uygun biçimde seyredebilmeleri, tiyatro sahnesinden farklı olarak kahvaltı masasının arkasındaki kıpırdayan yaprakların, yani gerçekliğin hareketinin kesintisiz bir zamansal süreklilik olarak tekrar edilebildiğinin farkına varmalarıydı. Ayrıca seyirciler ilk defa ve tiyatro sahnesinden farklı olarak, Edison'un kinetoscope filmlerinden biri olan 'Kiss'de karısıyla öpüşmesi gibi, özel hayatın mahremliklerini olay ile aralarına giren ve görüşleriyle özdeşleşen kamera vasıtasıyla dikizci pozisyonu olarak seyredebilmeleri idi. Bir başka deyişle insanlar ilk defa birey veya

toplum olarak dünyayı nasıl seyrettiklerini seyretmiyorlar, aynı zamanda tek başına veya topluca özel ile toplumsal olan arasındaki sınırları ortadan kaldıracak gözleme imkânına sahip olduklarının şaşkınlıkla farkına varıyorlardı.

Filmin seyirciler üzerinde çok etkisi uyandıran bir başka karakteristik özelliği ise, Lumière'in 1896 yılında çektiği belgesel niteliğindeki 'L'arrivée d'un train a la Ciotat/Trenin Gelişi' filminde ortaya çıkıyordu. Lumière bu filminde istasyona gelmekte olan bir treni ve bekleyen insanları mekân derinliği oluşturacak biçimde yarı çapraz bir açıdan görüntülüyordu. Bu filmi ik defa seyreden insanların, Lumière'in trenini üzerlerine geliyor sanmaları ve ön sıralarda oturanların kendilerini korumaya almalarının sebebi yalnızca basit bir optik yanılsama değildi: Temel unsurlarından biri olan resmin ikonik anlamı ve figüratif niteliği dolayısıyla film, nesne ve olayları, bütün rasyonel açıklamaların ve kültürel kabullerin ötesinde 'varoluş' ve 'mevcudiyet'in öznel olmayan formu içinde göstermeye muktedir olması, gösterge ile gösterilen, ifade ile ifade edilen arasındaki dilde var olan mesafeyi ortadan kaldırmasıdır. Hareketli görüntülerin zaman çekimi olarak film, ifade ile ifade edilen, resim ile resimde gösterilen arasındaki mesafeyi ortadan kaldıran özdönüşümsellik karakteri dolayısıyla seyirciyi kendine bağlıyor ve keyfi olarak bir gerçeklik düzeyinden diğerine geçiş yapmasını mümkün kılıyordu. İşte filmin bu gücü dolayısıyla, Ferdinand Zecca'nın 1905 yılında görüntülediği 'La Revolution en Russie/ Rusya'da Devrim' adlı filmini seyreden insanların, filmin başlarında gösterilen gerçek savaş gemisinin görüntülerini, gemi üzerinde tiyatral bir dekor içinde sahnelenmiş şiddet görüntülerinden ayırt edemeyerek sarsılıyorlardı. (Brownlow ve Gril, 1995: 1. Bölüm)

Olayı belirli bir mesafeden sabit bir kamerayla optik bakışın merkezi açısına uygun biçimde ve sabit bir çerçeve içinde görüntülemeye dayanan film anlayışı 1903 yılından itibaren çekilen filmlerde biraz daha gelişiyor ve film sanatının sahip olduğu diğer karakteristik özellikler açığa çıkıyordu. Bu bağlamda Edwin S. Porter'in 1903 yılında çektiği 'The Gay Shoe Clerk' ve 'The Great Train Robbery' filmleri, George Albert Smith'in 1903 tarihli 'Sick Kitten' ve 'Mary Jane's Mishap' ve daha sonra 1905 yılında Cecil Hepworth tarafından çekilen 'Rescued By Rover/Rover'in Kurtarışı' filmi dikkat çekmektedir.

George Albert Smith'in 1900 yılına ait olan, bir adamın uzaktan teleskopla başka bir adamın bir kadına ayakkabı giymesinde elleriyle yardımcı olmasını yakın çekimle görüntülediği ve kameraya öznel bir bakış açısı kazandırdığı 'As Seen Through A Telescope' filmi görsel anlatımda öznel bakış açısının oluşmasının ilk örneklerinden biridir. Hemen bir yıl sonra James Williamson 'The Big Swallow' adlı filminde sinema tarihi açısından devrim niteliğinde bir deneme yapıyor ve kamerayı hareket ettirmeksizin nesnel bakış açısından tedrici olarak öznel bakış açısına geçiş yapıyor: Sabit ve belirli bir mesafede nesnel çekim planıyla konumlandırılmış olan kameraya oyuncu o kadar fazla yaklaşıyor ki, sonunda kamera ve tabii kameranın objektifiyle özdeşleşen seyirci oyuncunun açık ağzına girip yutuluyordu. Ancak birkaç dakika süren bu kısa filmin sonunda yine montajla nesnel bakış açısına geri dönülüyordu.

Öte yandan George Albert Smith'in 1903 yılında çektiği 'Sick Kitten' ve 'Mary Jane's Mishap' adlı filmleri, insanın optik bakışının sinemayla birlikte nasıl değiştiğini göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Bu filmlerde George Albert Smith daha önce hiç görülmemiş bir biçimde, sahnede aksiyon devam ederken çekim açılarını değiştiriyor ve birden yakın plana geçerek, kamerayı seyircinin bakışıyla özdeşleştirerek, öznel ve nesnel bakış arasındaki sınırları kaldırmış oluyordu. (Brownlow ve Gril, 1995: 1. Bölüm) Öznel ve nesnel bakış arasındaki sınırların tedrici olarak veya böyle yakın ve uzak çekim tekniğiyle ortadan kaldırılması, optik algı sınırlarımızın film dolayısıyla ne denli genişlediğine ve merkezi açısının bölünüp parçalanarak görecelileştiğine, bunun nihayet ne anlama gelebileceğine işaret ediyordu.

Edwin S. Porter'in çalışmaları, bilhassa James Williamson'un 1903 yılı yapımı, hırsız ve polis arasındaki kovalamaca sahnelerini yüksek bir tempoyla görüntüleyen 'A Daring Daylight Burglary' filminden ilham alarak aynı yıl içinde çektiği 'The Great Train Robbery' filmi, sahne hareketlerine artık kameranın eşlik etmeye başladığını, böylece filmsel zaman algısının ve gerçeklik ilişkisinin nasıl nispeten uzun öykü anlatımıyla bütünleşerek karmaşık bir yapıya büründüğünü göstermektedir. Film özetle, 14 sahnede hırsızlar tarafından gerçekleştirilen bir tren soygununu, soyguncuların şerif tarafından kovalanmasını ve nihayet yakalanmasını anlatmaktadır:

İki maskeli eşkıya bir telgraf bürosunda çalışanlara baskın düzenler ve onları işaret vermek suretiyle treni istasyonda durdurmaya mecbur ederler. Büroda çalışanlar, eşkıyalar tarafından elleri bağlanıp etkisiz hale getirilirken, dışarıda bekleyen diğer eşkıyalar gizlice trene binerler. Tren tekrar hareket ettiğinde eşkıyalar posta vagonunun kapısını kırmaya çalışırlar. Vagon bekçisi, eşkıyaları fark edince hemen içinde değerli eşyaların bulunduğu kasayı kilitler ve anahtarı hareket halindeki trenden dışarı fırlatır. Eşkıyalar nihayet içeri girdiğinde vagon bekçisiyle çatışırlar. Çatışmada vagon bekçisi vurulur ve yere düşer. Uzunca bir arayıştan sonra anahtarı bulamayan eşkıyalar kasayı dinamitle havaya uçururlar.

Bütün bunlar olurken diğer iki eşkıya trenin lokomotifinden ve yakıtından sorumlu olan kişilere saldırırlar. Eşkıyalar nihayet treni durdurmayı ve yolcu vagonunu lokomotiften ayırmayı başarırlar. Yolcular eşkıyalar tarafından dışarı çıkarılarak soyulurlar. Bu arada kaçmak isteyen bir yolcu eşkıyalar tarafından ateş edilerek öldürülür. Eşkıyalar, yolcuların bütün değerli eşyalarını aldıktan sonra lokomotife binerler ve olay yerini terk ederler. Bir süre sonra eşkıyalar lokomotifini durdururlar ve inip atlara binerek kaçmaya devam ederler.

Eşkıyalar kaçmaya devam ederlerken, elleri bağlanmış yerde yatmakta olan telgrafçı küçük kızı tarafından fark edilir ve kurtarılır. Adam kendine gelir gelmez aceleyle şehre koşar ve soygunu haber verir. Şerif adamlarını toplayarak soyguncuların peşine düşer. Şerifle ve adamlarıyla aralarında geçen kovalamaca ve silahlı çatışma sahnelerinden sonra soyguncular bir ara kurtulduklarını zannederler. Fakat şerif ve

adamları onları gizlendikleri yerde bulurlar. Soyguncular şerifle aralarında geçen bu son çatışmada birer birer vurularak öldürülürler. Filmin son sahnesinde yakın çekimle görüntüye gelen soyguncuların lideri tabancasını çekerek kameraya doğru yöneltir ve ateş eder. (Associates ve Institute, 2002: DVD 1. Bölüm)

Bu filmin en yenilikçi özelliği, yüzyıl başından beri bilinen bütün montaj imkânlarını kendinde toplaması ve uygulamasıdır. Paralel montaj ve algıda süreklilik kuralına aykırı düşen sıçramalar vasıtasıyla Edwin S.Porter bu filmde eşzamanlı olarak cereyan eden olaylar arasında gidip gelerek sadece seyirci için gerilimi artırmayı başarmadı, aynı zamanda bakışın zaman ve mekânsal bütünlüğünün ne denli bozulabileceğinin önemli ipuçlarını da verdi. Daha sonra D. W. Griffith'in klasik gerçekçi anlatım sineması için temel teşkil edecek olan bu filmde Porter, birkaç sahnede de olsa ilk defa kamerayı aksiyonun geçtiği mekânı genişletecek biçimde hareket ettirdi. Porter, ayrıca bu filmde mekân ve aksiyon süresini eliptik bir biçimde düzenleyerek, yani sahnelerin mekân ve zamansal sürekliliğini sonlandırmaksızın eksik bırakarak aksiyonun daha hızlı ilerlemesini sağladı. Daha sonra ve özellikle günümüzün korku, gerilim, bilim-kurgu ve macera filmlerinde sıkça kullanılan bu yöntem, başlangıçtan beri süreklilik ilkesinden ve doğal optik algıyı taklitten yola çıkan filmin bütün enerjisini esasen süreksizlikten aldığını gösteriyordu.

4. Filmsel Gerçekliğin Dönüşümü ve Etkileri

Filmin doğuş yılı olan 1895 yılından 'Büyük Tren Soygunu' filminin yapıldığı 1903 yılına kadar geçen sekiz yıllık süre içinde filmin ana karakteristik özelliklerinin belirginleştiği, daha sonra tecrübe edilen 100 yılı aşkın gelişim macerasında ortaya çıkan yeniliklerin, filmin özgünlüğünü belirleyen bu özellikler üzerine inşa edildiği görülmektedir. Bu bağlamda örneğin ilk filmlerde doğal optik algının taklit edilmiş olması ve hareketli görüntülerin özdönüşümsel bir ifade karakterine sahip olmaları dolayısıyla oluşan 'sanki' estetiğinin daha sonra dijitalleşen görüntüler aracılığıyla gelişerek hiper-gerçek ve simülatif olanın estetiğine dönüştüğü görülmektedir. Özellikle klasik gerçekçi anlatım yapısına uygun olarak çekilen filmlerde nesnelerin hatıralarımızın bir formu içinde, bize *normalde* görüldüğü gibi temsil edilmesi, onları doğal optik algının ve kültürel tecrübelerin simülasyonuna dönüştürmektedir. Bu bağlamda filmin bizzat kendisi, hareketli görüntülerin özdönüşümlü karakteri dolayısıyla gerçekliğin ve gerçeklik algısının simülasyonu olmaktadır. İlk örneklerini Griffith'in filmlerinde gördüğümüz klasik gerçekçi temsil sinemasında kamera simüle edilmiş bir hakikat anlayışının temsili mantığı sergilenmektedir. Bu tür filmlerde göstermenin ayrıştıran ikilemci mantığıyla, sahnenin, yani gösterilen ile gizlenen arasındaki ilişki mantığının kadrajlanması yöntemiyle, unsurların eş zamanlılığının, zaman ve mekânsal olarak birbirinden ayrı gelişen olayların sunumu yapılırken, gerçeklik algısı ve süreçleri, özne/nesne, hareket/sükûnet, iç/dış gibi zıtlıklar arasındaki organik bağlantılarda anlayışın yalnızca bir kapasite, bilincin bir karakteri veya şartlarla belirlenmiş bir durumu olduğu sergilenmektedir. Bu ise esasen, hakikatin kendini tarih içinde şartlara göre tezahür ettiren bir bilinç durumu olduğu anlayışının simüle edilmesi anlamına gelmektedir. Netice itibarıyla bu

durum, filmlerde temsil edilen anlayışların çokluğu dolayısıyla hakikat söylemlerinin çoğalmasına yol açmış, daha doğru bir ifadeyle söylemek gerekirse, aydınlanma çağından günümüze kadar sürekli çoğalan hakikat söylemlerinin görecelileşmesine eşlik etmiş ve katkıda bulunmuştur.

Yine bu bağlamda hakikat anlayışının çoğalması ve görecelileşmesi sürecine paralel olarak filmin yüzyıllık tarihi boyunca sergilenen ‘ideal özne’ tiplmelerinin çelişkili bir biçimde çeşitlendirilmesi ve zaman içinde ‘iyi’ ve ‘kötü’ gibi klasik zıtlıkların aralarındaki farkları ortadan kaldıracak biçimde estetize edilmesi, etik değerlerin de görecelileşmesine yol açmış ve giderek geçerliliklerini yitirmelerine katkı sağlamıştır: Önceleri Griffith’in kurucusu oldu klasik gerçekçi anlatım filmlerinde, anlatım tarzının asli unsuru olma durumuna getirilen kamera konumları, ‘iyi’ ve ‘kötü’nün, yani kahraman ve kötü tipin ahlak anlayışını sergilemenin etik ilkesi haline getiriliyordu. Bu etik ilkeye göre kamera konumlarının ve açıların, seyircinin kahraman figürüyle özdeşleşmesini ve kötü tipten soğumasını sağlayacak biçimde aksiyon mantığı olarak genişletiliyor ve yönetmenin sahip olduğu etik, politik veya ideolojik anlayışını temsil edecek tarzda organik ve teleolojik ilişkiler bütünlüğü içinde işletiliyordu. Aksiyonların çok çeşitli olması, onların netice itibarıyla organik bir birlik içinde aynı teleolojik sona yaklaşmalarına engel teşkil etmiyordu. Etik ve teleolojik kurgu dolayısıyla çok önceden belirlenen iyi ve kötü, negatif ve pozitif kahraman arasındaki zıtlık, bir başka deyişle çatışma, seyircilerin hislerini manipüle etmek suretiyle filmin sonuna kadar muhafaza ediliyordu. (Deleuze, 1989/I: 49-53, 202-209) Klasik gerçekçi anlatım sinemasında seyirci kendini öykünün kahramanıyla filmin temasının mantıklı, nedensellik ilkesine uygun ve doğrusal biçimde kurgulanması dolayısıyla özdeşleştiriyor, böylece film yönetmenin sahip olduğu bir tür ‘ideal özne’ anlayışına hizmet ediyordu. Fakat daha sonra, özellikle 40’lı yıllardan sonra yapılan Film Noir örneklerinde ve 60 ve 70’li yıllardan sonra yapılan bilim-kurgu, macera, gerilim ve korku filmlerinde çeşitli janrlar ve anlatım türlerinin bir arada kullanılması ve şiddet ve sapıklığın etik değerleri temsil eden aksiyonlarla aynı düzeyde estetize edilmesi dolayısıyla bu klasik anlatımın “ideal özne” anlayışı temelden sarsılmaya başladı. Bu gelişmenin tipik örneği olarak Francis Ford Coppola’nın 1972 yılı yapımı ‘The Godfather’ filmini zikredebiliriz. Bu filmde belki de ilk defa, sinema tarihinin şiddeti estetize eden önceki filmlerinden farklı olarak, kötü karakter ve onun şiddet içeren eylemlerinin sadece stilize edilmediği, aynı zamanda tasdik te edildiği görülmektedir. Bu filmde tıpkı Jonathan Demme tarafından 1991 yılında çekilen ‘The Silence of the Lambs/ Kuzuların Sessizliği’ filminde olduğu gibi, şiddet gösterimlerine ilişkin olarak etik refleksiyonlar kurulmamakta, gerçek ve kurgusal şiddet arasındaki ilişkinin etik, hatta psikolojik ve toplumsal açıklamalarından feragat edilmektedir. Bu tür ve günümüzün ‘Matrix’ (Andy Wachowski, Larry Wachowski ; 1999) gibi popülerliği yüksek olan filmlerde kötü, seyircinin etik dogmaları nispet alınarak iyi’den ayrıştırılmamakta, bilakis alginın kendini algılaması biçiminde hareketli görüntülerin özdönüşümsel ortamında eşit düzeyde estetize edilerek, seyirciye etik bir yargıda bulunma imkânı verilmemektedir. Filmsel anlatımın özdönüşümsellik karakterine uygun olarak, sergilenen aksiyonlar seyirciye ‘var’ ve ‘mevcut’un formasyonu içinde kendiliğindenlik olarak sunulmakta ve

böylece seyirci sergilenen şiddetin işbirlikçisi konumuna getirilmektedir. Özellikle 1980 ve 1990'lı yıllardan itibaren çekilen bu tür filmlerde, değişik gerçeklik düzeylerinin, janrların ve anlatım biçimlerinin özel efektlerle birlikte aynı gösterim yüzeyinde sunulması dolayısıyla klasik-gerçekçi anlatımın dramatik temelini belirleyen her şey, yüzeysel kargaşanın figüratif bir unsuruna dönüşmektedir. Her şeyin aynı gösterim yüzeyinde infilak ederek yayılıp saçıldığı bu filmler seyircinin, parçacıklara bölünmüş resimlerin (nesnelerin) özdönüşümsel deveranı içinde iyi-olmanın, kötü-olmanın, kahraman veya anti-kahraman olmanın yahut ahlakiliğin, ahlaksızlığın, kanuniliğin, kanunsuzluğun etik anlamını mantiken temellendirebilmesini zorlaştırmakta, neredeyse imkânsız hale getirmektedir.

Nitekim günümüze doğru gelindiğinde, son dönemlerde yapılan filmlerin çoğunda dramatik temsili anlatımın gerçekçi bünyesi de aynı şekilde bilgisayar animasyonlarının ve sipesyal efektlerin oldukça itinalı kullanımları, belirli bütünlükten soyutlanmış parça görüntüler üzerine odaklaşmaların yoğunluğu dolayısıyla geçerliliğini yitirmektedir. Bu gelişmelere çeşitli gerçeklik düzeylerinin ve farklı anlatım biçimlerinin eklenmesiyle temsili anlatımın klasik dramatik yapısı öylesine terörize edildi ki, filmlere saçılmışlık, efektif yoğunluk, figürlerin karaktersizleşmesi ve hikâyenin gagesizleşmesi hâkim oldu. Bu durum sadece anlatımın klasik-gerçekçi ve söylemsel yapısını değil, aynı zamanda modern öznenin merkezi bakış açısını da müphemleştirdi. Özellikle dijitalleştirilen ve bilgisayar animasyonları vasıtasıyla üretilen detay çekimleri, seyircinin kendisini başaktörlerle ve hatta öznel kamera açılarıyla, klasik anlamda imajiner bir biçim ve tarzda özneliştirmesini güçleştirdi. Tıpkı gösterimin bünyesi gibi, insanın sergilenen vücudu da etik değerlerin taşıyıcısı olmaktan çıkarıldı, oldukça patetik ve stilize edilmiş parçalara bölündü ve böylece sürekli artan bir oranda içi karakteristik özelliklerden boşaltılarak arzu ve zevk üreten bir bedene dönüştürüldü. (Deleuze ve Guattari, 1995: 24) Son dönemlerin spesiyal efektlerle yüklü hiper-gerçekçi filmlerinde küçük parçacıklara bölünmüş olan beden, parçalanmış bir nesne gibi gösterimin yüzeyine saçıldı ve seyirci açısından, görüntüye gelişin ve kayboluşun zevkli biçimde ritimleştirilen ve erotize edilen zamanı içinde arzu tarafından tüketilebilir bir şey oldu.

Bu bağlamda filmin, modernizmin biricik dayanağı olan 'ideal özne'yi yalana dönüştüren ve böylece modernitenin gerçekleşme imkânlarını ortadan kaldıran diğer gelişmelerin yanında çok derinden, insanın içinden gelen güçlü bir darbe olduğunu söyleyebilmemiz mümkün gözükmektedir. Bu darbe ayrıca, Film Noir ve psikolojik gerçekçi filmlerde, psikolojinin, özellikle de psikanalizin etik değer yerine otoriteyi, bilinçli irade yerine ödipal kompleksi, bastırılmış güdülerini öngören normallik söyleminin geçerlilik kazanmasıyla gücünü daha da artırmış bulunmaktadır.

Ayrıca son dönemlerin korku ve bilim-kurgu filmlerinde gittikçe insani vasıf ve kabiliyetlerle karşılaştırabileceğimiz hiçbir özelliğe sahip olmayan yaratıkların artan bir oranda sergilenmesi klasik anlatımın karakter odaklı dramaturjik ilkelerinin ve psikoanalitik görüşlerinin geçerliliklerini yitirmelerine yol açtı. Zira bu filmlerde, söz

gelimi uzaylı yaratıklara karşı mücadele etmek zorunda bırakılan insan figürleri, bu başka bir şeyle karşılaştırılmayan düzensizliğin ve akıl dışılığın karşısında insani özellikleriyle çaresiz kalıyorlar ve modern ideal özneyi vasıflandıran karakteristik özelliklerinden gittikçe uzaklaşmaya başlıyorlar. Deyim yerindeyse insan figürleri, mücadelede başarılı olabilmeleri için kişisizleştirilmiş bedenlerden oluşan bir varlık türünün ontolojik düzeyine indirgeniyorlar. Bu durumda uzaylı yaratıklarla karşılaştırıldıklarında insan figürlerini onlardan farklı olarak vasıflandıran özellikler yalnızca düzen ve özgürlük tutkusu ve aynı zamanda kaos karşısındaki iktidarsızlık olarak belirmektedir.

Son dönemlerin birçok “Alien“ gibi bilim-kurgu ve korku filmlerinde vücut ve kabiliyetleri mücadele edilebilir ve diğer varlık türlerine aktarılabilir olarak sergilenmekte ve bu yeni gösterim imkânları kadar insani varoluşun da özgünlüğünün müphemleştirilmesi bakımından sorunsallaşmasına yol açmaktadır. Netice itibarıyla söylemek gerekirse, çeşitli varlık türlerinin öznellikleri ve cinsiyetler arasındaki sınırların saydamlaşması, varlığın tanımını ve gösterimini zorlaştırmaktadır.

Son zamanların “Alien”, “Matrix” ve “X-Man” tarzında yapılan filmlerinde akıl-dışı figürler, dişil veya eril psikopatlar, dünyalı veya uzaylı hayat formları, robotlar, androidler ve cyborglar bilinç-dışının temsilcileri olarak (Hahn ve Jansen, 1992: 19) çevremizin bildik boyutlarını ve mantığımızın normallik sınırlarını kaos, anarşi ve kurlsız metamorfozlar lehine terörize ediyorlar. (Tudor, 1992: 213-217) Bu türlü filmlerde sınırların saydamlaştırılması, anlatımdan çok parçalanmış görüntülere odaklanılması, anlatım türleri ve tarzları yerine bunlar arasında oyun oynama hazının öne geçmesi dolayısıyla, klasik filmlerin asli unsuru olan hikaye sadece zevk ve heyecan verici görüntülerin sıralanışı için bir bahane olarak kullanılıyor, anlatım teknikleri, modaliteler, gerçeklik düzeyleri birbirine karıştırılarak gerçeğin, gerçek olmayandan veya gerçek olamayacak olandan ayrıştırılabilmesi neredeyse imkansız hale getiriliyor.

5. Filmin Gücü ve Gerçeğin Sorunsallaşması

Filmin bilinci, gerçekliği ve aralarındaki ilişkiyi sorunsallaştırabilme gücü nereden kaynaklanıyor? Bu sorunun doğru bir şekilde cevaplanabilmesi için, filmin yalnızca kendine özgü olan ve görsel sanatların diğer dallarından farklı kılan karakteristik özelliklerinin doğru anlaşılması gerekmektedir. Filmin, diğer sanat dallarının bir sentezi olduğu yargısı, en fazla kabul gören yanlış bir kanaattir. Bu onun aslında kendine özgü, kendini diğer sanat dallarından farklı kılan özelliklerinin olmadığını söylemekle eş anlamlıdır. Filmin bir sanat dalı olarak kabul edilebilmesi için, onun diğer sanat dallarından farkının, sırf kendine özgü olan karakteristik özelliğinin tespit edilmesi gerekir. Bu ise ancak filmin yapısal ve işlevsel özelliklerin ne olduğu, bu özelliklerin gerçeklikle ve bilinçle ne tür ilişkiler içine girdiği, zaman, mekân ve gerçeklik algımızı değişikliğe uğratma veya dönüştürebilme potansiyeli bakımından hangi imkânlara sahip olduğunun anlaşılmasıyla mümkündür.

Bilindiği üzere her sanat dalı kendisinden hareketle özgün ifade imkânlarını kurduğu ve geliştirmeye çalıştığı asli bir unsura sahiptir. Buna göre edebiyatın asli unsuru dil, resmin renk, müziğin ses ve filmin hareketli görüntü yani zamandır.

Hareketli görüntü olarak adlandırılması dolayısıyla film daha çok resimle karşılaştırılarak anlaşılmalı çalışılmış bir sanattır. Bu biraz da filmin temel unsurunun resim olarak kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır. Filmin görüntüsünü sadece durağan bir resim değil, esasen hareketli bir görüntü olduğu ve bunun da zamana tekabül ettiği gerçeği göz ardı edilmemek şartıyla bu yaklaşım filmin anlaşılmasına önemli katkılar sağlamıştır. Nitekim resmin karakteristik özelliği, filmde olduğu gibi gerçeklikle doğrudan ilişkiye girebilmesini mümkün kılan ikonik anlamında ortaya çıkmaktadır. (Metz, 1985: 221-231) Gösterge, dilsel işaret-sisteminde gösterileni alışkanlıklar ve gelenek aracılığı ile temsil ederken, resimde gösterilen ile olan benzerliği dolayısıyla ifadeye kavuşmaktadır. (Monaco, 1996: 165) Hatta denilebilir ki, gösterge ile gösterilen, ifade ile ifade edilen arasındaki farklılığı öngören dilin yapısına nispetle resimde bu fark geçerliliğini yitirmekte, gösterge ile gösterilen neredeyse aynileşmektedir. (Barthes, 2000: 19)

Resimsel ifadenin gücünü dildeki gibi farklılıktan değil benzerlikten almış olması, onun bilinçten çok, bilinç-dışı süreçlerle ilişkilendirilmesine sebep teşkil etti. Bu karakteristik özelliği ile resim, Freud'un da ifade ettiği gibi, sınırları ve farklılıkları ayırt edebilme ilkesine dayanan bilinçlilik durumu yerine daha çok, benzeşme yoluyla farklılıklar arasındaki sınırların saydamlaştırılmasını öngören bilinç-dışı sürecine yakın durmaktadır. (Freud, 1989: 290) Bu tespit ayrıca S. Kracauer'in sinemayı rüya ve seyirciyi de rüya gören kişiye benzeten yaklaşımına uygun düşmektedir. (Kracauer, 1995: 248) Bu bağlamda insan bilincinin sinemada zayıflatıldığı, bastırılıp geriletildiği tespitinden hareket eden Kandorfer, seyircinin kendini kaptırarak, deyim yerindeyse tam bilinçlilik halinden uzaklaşarak izlediği filmlerin rüyayı çağrıştıran, resim akışının seyircide çocukluk yıllarına ait, bilinç-dışına iyice yerleşmiş olan hatıraları dağınık biçimde yeniden canlandırdığını ileri sürmektedir. (Kandorfer, 1984: 54)

Bu bağlamda filmin sabit resim çerçeveleri değil de hareketli görüntülerden oluşan bir sürekliliği ifade etmesi dolayısıyla filmin ve film seyretmenin, rüyadaki zaman akışına benzer biçimde bilincimize etkimesi ve onu bilinç-dışına yakınlaştırmasının yanında, görmenin bizzat kendisinde ne tür biçimsel ve niteliksel değişikliklere yol açtığı sorusu ayrıca önem arz etmektedir. Zira merkezi açı, zamansal-mekânsal süreklilik ve gözün fiziki hareketliliğine bağlı olarak gerçekleşen doğal optik algı, öncelikle film sanatı ile birlikte gelişen yeni görme biçimlerine uyum sağlamak zorunda kalmıştır. Televizyon ve video/DVD teknolojisiyle birlikte daha da karmaşıklaşan yeni dünyaya doğal optik algının uyumu esasen, bakışın ve görmenin bu karmaşık yapıya orantılı olarak daha da aktif hale gelmesinden ziyade hareketten uzaklaşarak tamamen pasifleşmesini gerekli kılmıştır. Nitekim günlük tecrübelerimiz, insanın bakabilmesi ve görebilmesi için bakmak ve görmek istediği şeye yönelmesi gerektiğini, bu yönelmenin belirli bir vücut ve mutlaka göz

hareketini zorunlu kıldığını göstermektedir. İnsan gözü mekânda bir nesneyi veya bir resim yüzeyindeki bir noktayı yahut belirli noktalar veya nesnelere arasındaki nispeti algılayabilmek için bakışını yönlendirmek zorundadır. Bu, bakışın ancak gözün hareketiyle görme eylemine dönüşebileceği anlamına gelmektedir. Aleksey G. Sokolov'un da pek yerinde ifade ettiği gibi "göz hareketinin birinci türü, o anda dikkatimizin ana maddesi durumunda olan obje üzerinde bakışımızla, yani odaklanmış görmeye bilinçli şekilde, hedefe yönelik göz gezdirme'dir. Gözlerimiz, sıçrama-görüntüyü tespit ederek duraklama, sıçrama-bir daha görüntü tespitiyle duraklama vs. ilkesine göre çalışır. Sıçramalarla maddenin dikkatlice gözden geçirilmesi, çoğu kez o maddenin konturuyla (çevre çizgisiyle) gerçekleştirilir. Objeye zor olduğu ölçüde, dikkatin duraklama noktaları da o derece artacaktır. Fakat bir madde hakkında tam bir fikir sahibi olabilmemiz için, o maddenin bütün ayrıntılarını gözden geçirmemiz gerekmez. Büyük olasılıkla beyin, hem odaklanmış hem de periferik görme eylemini kullanarak oldukça zor ve entegral (tamamlayıcı) bir çalışma yapmaktadır. Öyle ki, ancak bu çalışma sayesinde gördüğümüz maddeler hakkında yeterli derecede fikir sahibi olabiliyoruz. "(Sokolov, 2007: 16) Fakat öte yandan, bakışın görme eylemine dönüşebilmesi için gözün hareket etmesi şartı, karanlık sinema salonunda veya evinde televizyonda yayımlanan filmin karşısında hareketsizce oturan seyircinin bakışında geçerliliğini yitirmektedir. Zira seyirci sinema salonunda hareketsizce oturduğu film karşısında sadece kendisine gösterilene bakmakta, göz hareketine bağlı olan görme eylemini gerçekleştirmemektedir. Gönüllü olarak benimsenen bu adeta 'bakar kör' lüğe benzer pasif konum dolayısıyla, sinema seyircisinin bilinci belirli bir düzeyde devre dışı bırakılmakta ve nihayet bilinç-dışı sinema filmi karşısında mümkün etkilenimlere korunmasız ve açık hale gelmektedir.

Seyircinin film gösterimi esnasında bilinçlilik durumunun zayıflatılarak, bilinç-dışı etkilenimlere açık hale getirilmesi, seyredilen filmdeki resim akışının sürekli bir süreksizlik arz etmesi dolayısıyla daha da pekişmektedir. Gözün bakışı her ne kadar belirli aralarla vuku bulan göz kırpmalar sebebiyle kesintiye uğratılsa da, görme eyleminin içinde gerçekleştiği zaman ve mekânın bütünlüğünün ve sürekliliğinin devam etmesi, bilincin zamandan ve mekândan kopmaması dolayısıyla süreklilik arz etmekte, hiç değilse bile zaman ve mekân bütünlüğünü bozmayacak biçimde sürekliliğe eğilim göstermektedir. Bu yöneliş bakışta öylesine güçlüdür ki, insan hareket halinde olan bir nesneyi gözüyle takip ederken, nesnenin beklenmedik bir anda durması karşısında göz belirli bir süre, o cismin hareketinin doğrultusu yönünde akışın sürekliliğini ve bütünlüğünü tamamlama refleksiyle hareket etmektedir. (Sokolov, 2007: 18) Bakışın bu süredurum özelliğine karşın, sürekli bir süreksizliğin sanatı olarak kendini sunan film, birbirini takip eden çekim planları, sahneler, sekanslar ve kamera açıları aracılığıyla doğal optik algıyı sadece kesintiye ve kırılmalara uğratmakla yetinmeyip, aynı zamanda bütünlüğü bozulmuş zaman, mekân ve nesne bölümlerine odaklayarak bölmekte, kamera hareketleri ve açılarıyla özdeşleşen resimler olarak süreksizliğin sürekli akışında parçalamaktadır.

Tamamen pasifleştirilmiş, baktığı halde görmeyen, sadece kendine gösterilene görebilen gözün, doğal optik algının ayrıca süreksizleşmesi, bölünüp etrafa saçılmış

bütünlüğü olmayan parçacıklara odaklanarak filmsel zaman ve mekân üzerinde saçılması, bilincin zamanla ve tabii dolayısıyla zamanın öyküsü olarak adlandırabileceğimiz hafıza ile olan ilişkisinde değişikliklere yol açtı. Zira tıpkı göz gibi bilinç de, nesne ve olaylara belirli aralıklarla sınırlı sürelerde yönelse de, hem kendi varlığını hem de nesnelerin gerçek zaman ve mekândaki düzenini nedensellik ilkesine bağlı bir sürelilik olarak algılamaktadır. Fakat bunu gerçekleşmesi için bilincin içinde bulunduğu gerçek zaman ve mekân bütünlüğünden kopmaması, nedenselliğe bağlı gerçeklik ilkesinden uzaklaşmaması gerekmektedir. Oysa film, bilincin ve genel olarak varlığın gerçek zaman ve mekândaki sürekliliği algısının sadece bir vehimden ibaret olduğunu açığa çıkarırcasına süresizlikten hareket etmekte, bir kesimden diğerine, bir plandan diğer plana ilerlerken, bakışı ve bilinci nesnenin hareketine eşlik etmekten çok gerileterek, sadece ‘şimdi’ ve ‘gelecek olan’dan ibaret süresiz bir zaman yapısıyla karşı karşıya getirmektedir. Gerçekten de filmde resimlerin, kamera açıların, sahnelerin ve sekansların diğerlerinin görüntüye gelebilmelerini mümkün kılmak için kaybolup hiçliğe karışmak zorunda olan ve sırf bu gayeyle sadece boşlukta yer işgal eden varlıklar olarak akıp durmaları, bilincin varlığın birlik ve bütünselliğine (sürekliliğin birliği kavramına) olan inancını sarsmaktadır. (Virilio, 1991: 75) Filmde her ne kadar öykümeden ve geçmiş zamandan bahsedilse de, film şeridi üzerinde akan zaman yapısının yalnızca ‘şimdi’ ve ‘henüz değil’ biçiminde ardışıklık arz etmesi, hafızanın varlığın sürekliliğini ‘geçmiş’, ‘şimdi’ ve ‘gelecek zaman’ bütünlüğünde algılama alışkanlığına ters düşmektedir. Filmin birbirini takip eden görüntü akışında varlığı sürekli olarak süresiz bir ‘şimdi’de vuku bulan bir aktüellik olarak sunması ve bu aktüelliğin belirmesiyle kaybolmasının neredeyse aynı zaman diliminde gerçekleşmesi dolayısıyla varlık sadece ‘şimdi’de görünme potansiyeline sahip bir sanallığın gerçekleşme imkânına dönüşmektedir. Bu gerçekleşme imkânının kendini filmde sürekli olarak süresiz bir ‘şimdide’ sunması dolayısıyla, sadece bir diğerinin gelebilmesi için kaybolması gereken resimlerin aktüelliğine muhatap kılınan hafıza, hatırlamaktan çok unutmanın bir formu olarak inşa edilmektedir. Bu bağlamda filmde hafıza, unutmanın hızıyla doğru orantılı biçimde çalışmakta ve sürekli ‘şimdi’ye yönelmektedir. Böylece hafıza, filmlerdeki resimlerin hatırlatmadan daha çok unutturmaya yönelik akış mantığının ve hızının yanında, optik algının ve bilincin de parçalara bölünerek saçılmış süresizliklere odaklanmasıyla birlikte deformatif ve destrüktif biçimde etkilenmektedir. Seyredilen birçok filmde geriye hafızada yer edinen pek az görüntünün kalması, belki de işte bu nedensellikten ve beklentisel bağlantılardan koparılmış filmsel zaman ve mekân akışının destrüktif etkisinden kaynaklanmaktadır.

Filmin, seyircinin doğal optik algısını, günlük tecrübelerini, gerçeklik ve zaman bilincini rekonstrüktif biçimde kullanması, fakat aynı zamanda destrüktif ve dekonstrüktif bir biçimde değiştirerek farklı gerçeklik düzeylerine dönüştürebilmesi için gerekli sihirli güç, onun sabit resimleri tek tek hareket ettirilmesinden elde edilen bir süreklilik değil, bilakis olayların ve nesnelerin mekân ve gerçeklik durumlarının zamansal çekimi olmasından kaynaklanmaktadır. Kamera tarafından kaydedilen nesnelerin mekân ve gerçeklik durumlarının film şeridi üzerine çekilmiş zaman olarak montaj masasına yatırılması, tabir yerindeyse zamanın gerçek hayattan

farklı olarak avuç içine alınması, resim ve fotoğraf sanatında asla gerçekleştirilemeyecek çok çeşitli imkânlar sunmaktadır. Gerçek hayatta tecrübe edilen objektif zaman akışı üzerinde herhangi bir biçimde oynamak, süreleri ileri-geri almak veya kesintiye uğratmak imkânsızken, montaj masasına yatırılan filmsel zamanın sürekliliğini kesip biçmek, farklı yerlere yerleştirmek, yapıştırmak, yavaşlatmak veya hızlandırmak yahut çeşitli süreleri üst üste yüklemek mümkün olmaktadır. Böylece film, gerçek zaman ve mekân çekimi olmasına rağmen, filmsel hareket ve zaman görüntüsünün görünüle aynı olması ve bunun gerçeklikle benzerlik arz etmesi sebebiyle, kaydettiği gerçeklikten hem bağımsız hem de ona ilişkin olarak kendi nesnesine dönüşmektedir. Bu filmin kendi nesnesine ve zamanına dönüşmesi ona diğer görsel sanatların hiçbirinde olmayan potansiyel bir güç kazandırmaktadır: İşte bu sayede film, gösterime sunduğu ne varsa, renkleri, çizgileri, mekânı, nesnelere, nesnelere hareketini ve gerçeklik düzeylerini zamana bağlı olarak modülasyona tabi tutabilmektedir. İşte film sanatının kendisini diğer sanat dallarından farklı kılan asıl gücü, göstergebilimcilerin iddia ettiği gibi benzerliklerden yola çıkılarak yapılan ve olabildiğince çeşitlenen kodlamalar değil, bilakis filmdeki hareket görüntüsünün, nesnenin modülasyonunun kendisi olmasıdır. (Deleuze, 1991/II: 44) Toplam görüntü akışının içindeki belirli zaman birimlerinden oluşan filmde bu sayede tercih edilen anlatım yapısının özelliklerine göre oluşan modüller arasında nispetler kurulmakta ve bu modüller arası ilişkiler belirli bir ritimde ayrıca düzenlenerek operasyona giren her modülün her anının değişime uğradığı modülasyona dönüşmektedirler. Filmin tabiatı gereği, nesnelere ve nesnelere hareketlerini hiç bir şüpheye yer bırakmayacak biçimde 'işte var!'ın formu içinde gösterime sunabilme özelliğine sahip olması ve üstelik bu 'var'ı seyircinin optik ve psikik algısının özneliğiyle özdeşleştirilmesi dolayısıyla, bütün film boyunca gösterime sunulan resim ve nesnelere kimliğini oluşturan modülasyon, netice itibarıyla gerçeğin operasyonu olarak işlev görmektedir. (Deleuze, 1991/II: 44)

İşte bu modülasyon kabiliyeti sayesinde film, sadece resim ve fotoğraf sanatının değil, aynı zamanda çeşitli gerçeklik düzeylerinin de sınırlarını aşabilme, saydamlaştırılan farklılık sınırlarını adeta metamorfoza tabi tutarak gerçekliğin tabiatını sorunsallaştırabilme imkânına kavuşuyor.

Filmin tarihi gelişim süreci içerisinde anlatım türlerinin ve yapılarının çeşitlenerek karmaşık hale gelmesinin yanında, teknolojik icatlara paralel olarak uygulama imkânı bulan spesyal efektlerin ve animasyonların hiper gerçekçilik gibi yeni teknik ifade biçimleri sunmasıyla birlikte sinema filmlerinin modülasyon kabiliyeti daha da artmaktadır. Yeni spesyal efektler ve hiper-gerçekçi animasyon teknikleri, anlatım türlerinin ve kendilerine özgü gerçeklik modüllerinin birbirine karıştırılması ile birlikte gelişen modülasyon kabiliyeti dolayısıyla, özellikle son dönemlerin 'Matrix' ve 'Yüzüklerin Efendisi' gibi bilim-kurgu, gerilim, korku ve macera film örneklerinde olduğu üzere, seyircinin öznel algısı filmin kendi öz dönüşümüseliği içinde sorunsallaştırmaya çalıştığı gerçekliğin stilize edilmiş, perspektifsel algının geçerliliğini yitirdiği kaotik düzenine dâhil edilmektedir. Bu yeni gelişen modülasyon teknikleriyle birlikte seyircinin algısı, günümüzün özellikle anlatımdan

ziyade görsel efektlere vurgu yapan filmlerinde bir mekândan diğetine, bir zaman biriminden öbürüne gezinip durmakta ve filmin adem-i merkezileşmiş özdönüşümselliğinin değişik gerçeklik düzeyleri arasında bölünerek saçılıp deforme olmakta, hiçbir monistik mantık ve söylemsel akılla kavranamaz olan bir gerçekliğin varlığını tecrübe etmektedir.

Netice itibariyle ifade etmek gerekirse, film, yüzyılı aşkın tarihi boyunca yalnızca bilinç, bilinç-dışı, gerçeklik, gerçeklik-dışı, hafıza ve doğal optik algı arasındaki ilişkilerde köklü değişikliklere yol açmadı, aynı zamanda böylece sorunsallaşan gerçekliğin kaotik düzeni karşısında aklın, o iyi, konseptsiyonel-konstrüktivist, teleolojik ve metafizik tavrın geleneksel sınırlarına gönderme yapan, belirli bir ahlakı, yöntemi ve anlayışı vaaz eden monist ve monolojik hakikat söylemlerine duyduğu güvenin sarsılmasına da büyük ölçüde katkı sağladı.

Resim, fotoğraf, reklâm afişleri, alış-veriş merkezleri ve nihayet film ile birlikte oluşan görsel kültür, hatırlama ve tecrübenin tabiatını dönüştürerek, bakışın ve algının, daha doğrusu gerçeğin görüntüsünü toplumsal alanda çeşitlendirerek, günlük hayatın düzenini ve ritmini biçimsel ve niteliksel anlamda etkiledi. Bu gerçekliğin ve gerçeklik düzeyleri arasındaki sınırların modülasyonu sürecine daha sonra toplumun bir aynası olmaktan çok, seyretmenin bir aynası olarak toplumun kendisi gibi görünen televizyonun her şeyi umarsızca eşitleyen ve güncelleştiren, böylece sunulan sözde bütünlüğü yeniden güncellikten çıkaran kaotik görüntü düzeni eklenince, gerçekliğin bütün boyutları ve çeşitliliği ile estetize edildiği eşzamanlılık dönemine geçilmiş oldu. Film ve televizyon vasıtasıyla gerçekliğin birbirine zıt varyasyonları, gerçek ve sanallığın, tarihi olan ile kurgusal olanın, sürekli olan ile süreksizin, akli olan ile akıl-dışının, hayali olan ile gerçek zamanda vuku bulanın, yakınlık ve uzaklığın, enformasyonların, kelimelerin, resimlerin, müzik ve gürültülerin implosyonu (iç-patlama) toplumsal olarak tecrübe edilmeye başlandı. Hatta denilebilir ki, film ve televizyonun görsel ortamında ve bilhassa televizyonda ki 'var'ın şahsi olmayan formu sayesinde, insanın kendini evde gibi emniyette hissettiği çevresi genişlemekte, görecelileşmekte ve giderek sınırları ortadan kalkmaktadır.

Kaynakça

Yazılı

- Aleksey G. S., (2007), Sinema Ve Televizyonda Görüntü Kurgusu, İstanbul, Agora Kitaplığı
- Barthes, R. (2000), Camera Lucida, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları
- Deleuze G., (1989) Das Bewegungs-Bild-Kino I-II, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag

- Deleuze G., Guattari F., (1995), Anti-Ödipus - Kapitalismus und Schizophrenie I; Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag
- Freud, S., (1989), Psychologie des Unbewußten, Frankfurt, Fischer Verlag
- Gombrich, E.H., (2007), Sanatın Öyküsü, İstanbul, Remzi Kitabevi
- Hahn R. M., Jansen V., (1992) Lexikon des Science Fiction Films, München, Wilhelm Heyne Verlag
- Kandorfer, P., (1984), Du Monts Lehrbuch der Filmgestaltung – Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde, Köln, DuMont Verlag
- Kracauer, S., (1995), Die Errettung der physischen Realität, in: Texte zur Theorie des Films, Stuttgart Reclam Verlag
- Metz, C., (1985), Sinematografik Dil Kavramı Üzerine, Kitap: Sinema Kuramları; Bükler, S., Onaran, O., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları
- Monaco, J., (1996), Film verstehen, Hamburg, Rowohlt Verlag
- Nowell-Smith, G., (2003) çev: Büklüm ve Malta Haçı, Dünya Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi
- Tudor, A., (1992) Lexikon des Science Fiction Films, München, Wilhelm Heyne Verlag
- Virilio, P., (1989), Die Sehmaschine, Berlin, Merve Verlag
- Virilio, P., (1991), Technik und Fragmentierung, bkz: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig, Reclam Verlag

Görsel

- 1- Brownlow K., Gill D., Kino Europa, 1995, Frankfurt, Photoplay Productions
- The Movies Begin, 2002, London, Film Preservation Associates ve The British Film Institute