

Thorsten Botz-Bornstein

Filmler ve Rüyalar

TARKOVSKİ, BERGMAN, SOKUROV,
KUBRICK VE WONG KAR-WAI



metis

Thorsten Botz-Bornstein

Filmler ve Rüyalar

Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick
ve Wong Kar-wai

1964 Almanya doğumlu felsefe profesörü. Münster Üniversitesi'nde Rus Dili ve Edebiyatı okudu. Sorbonne ve Oxford üniversitelerinde felsefe eğitimi aldı. Doktora tezini yorumbilgisi, yapısalcılık ve Wittgenstein'da oyun ve üslup kavramları üzerine yazdı. Rus yapısalcılığı ve göstergebilimi, Nishida Kitarb'ın felsefesi üzerine araştırmalar yaptı; Rus Biçimciliği ve Andrey Tarkovski, Ingmar Bergman ve Rüya Biçembilimi, Rüya Uzamı, Rus ve Japon Kültür Ortamındaki Felsefi Gelişmeler konulu seminerler verdi. Halen Zhejiang ve Tuskegee üniversitelerinde öğretim görevlisi olarak çalışıyor. Başlıca eserleri ise şunlar: *Place and Dream: Japan and the Virtual* (Mekân ve Rüya: Japonya ve Sanal, 2004); *Vasily Sesemann: Experience, Formalism and the Question of Being* (Vasily Sesemann: Deneyim, Biçimcilik ve Varlık Meselesi, 2006), *Virtual Reality: The Last Human Narrative?* (Sanal Gerçeklik: İnsanın Son Anlatısı?, 2008).



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

Metis Sanatlar ve İnsan I Sinema
Filmler ve Rüyalar
Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick
ve Wong Kar-wai
Thorsten Botz-Bornstein

İngilizce Basımı:
Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov,
Kubrick, and Wong Kar-wai

İlk kez ABD'de Lexington Books, Lanham, Maryland tarafından
yayımlanmıştır, 2008. Türkçesi lisans ile yayımlanmıştır.
Bütün hakları saklıdır.

First published in the United States by Lexington Books,
Lanham, Maryland USA. Reprinted by permission.
All rights reserved.

© Lexington Books, 2007
© Metis Yayınları, 2009
Çeviri Eser © Cem Soydemir, 2009

İlk Basım: Eylül 2011

Yayıma Hazırlayan: Özge Çelik
Kapak Resmi: Andrey Tarkovski'nin
Stalker adlı filminden, 1979.

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

ISBN-13: 978-975-342-812-5

Thorsten Botz-Bornstein

Filmler ve Rüyalar

TARKOVSKİ, BERGMAN, SOKUROV, KUBRICK
VE WONG KAR-WAI

Çeviren:

Cem Soydemir



metis

İÇİNDEKİLER

Teşekkür 9

Giriş:

Rüya Zamanı ve Film Sanatı 11

1

Biçimciliğin Yadırgatmasından

Tarkovski'nin "Rüya Mantiğı"na 15

2

Uzam ve Rüya: Heidegger, Tarkovski

ve Caspar David Friedrich'in Manzaraları 41

3

Çizgilerin Bulanıklaşmasına Dair:

Aleksandr Sokurov 57

4

Freud'dan Sonra Rüya ve Ingmar Bergman 65

5

İskandinav Kültürü ve Rüyalara Dair

Kısa Bir Sunum 91

6

"Etno-rüya"dan Hollywood'a:
Schnitzler'in *Rüya Roman*'ı,
Kubrick'in *Gözü Tamamen Kapalı*'sı
ve "Yersiz Yurtsuzlaşma" Meselesi 97

7

Wong Kar-wai ve *Kawaii* Kültürü 113

8

Estetik ve Gizemcilik: Plotinos, Tarkovski
ve "Zarafet" Meselesi 133

9

İmaj ve Alegori: Tarkovski ve Benjamin 149

10

Film-Rüya ile İlgili On Anahtar Sözcük 165

Kaynakça 223

Dizin 231

TEŞEKKÜR

Makalelerin değişiklik yapılmış hallerinin yeniden yayımlanması- na izin verdikleri için řu dergilere teşekkür ederim: Kitabın 3. Bölü- mü "izgilerin Bulanıklaşmasına Dair: Aleksandr Sokurov"u Eylöl 2002 sayısında yayımlayan *Cinetext*'e; 4. Bölümü "Freud'dan Son- ra Rüya ve Ingmar Bergman"ı 2006 yılında çıkan 8. sayısında ya- yımlayan *Journal of Symbolism*'e; 8. Bölümü "Estetik ve Gizemci- lik: Plotinos, Tarkovski ve 'Zarafet' Meselesi"ni Aralık 2004 sayı- sında (no. 5:4) yayımlayan *Transcendent Philosophy*'ye; 1. Bölü- mü "Biçimciliğin Yadırgatmasından Tarkovski'nin 'Rüya Mantığı' na"yı Mayıs 2005 sayısında yayımlayan *Applied Semiotics*'e; aynı makalenin daha kısa bir versiyonunu "Andrey Tarkovski'de Ger- çekilik, Rüya ve 'Yadırgatma'" başlığıyla Kasım 2004'te (no. 8:38) yayımlayan *Film-Philosophy*'ye; 6. Bölümü "'Etno-rüya'dan Holly- wood'a: Schnitzler'in *Rüya Roman*'ı, Kubrick'in *Gözü Tamamen Kapalı*'sı ve 'Yersiz Yurtsuzlaşma' Meselesi"ni Aęustos 2007 sayı- sında yayımlayan *Consciousness, Literature and the Arts*'a; 7. Böl- ümü "Wong Kar-wai ve *Kawaii* Kültürü"nü 2007'de (no. 114) ya- yımlayan *SubStance*'a; ve son olarak 9. Bölümü "İmge ve Alegori: Tarkovski ve Benjamin'i 2006'da (no. 11) yayımlayan *Film and Philosophy*'ye teşekkür ederim.

GİRİŞ

RÜYA ZAMANI VE FİLM SANATI

Rudolf Arnheim *Görsel Düşünme* adlı kitabında, film ve rüya arasındaki temel bir bağlantıyla temsil edilen ve Freud'un rüya-çalışması kapsamında düşünüldüğünde hemen anlamlı hale gelen bir meseleye dikkat çeker:

... Freud, akıl yürütmenin önemli mantıksal bağlantılarının imajlarla nasıl temsil edilebildiği sorusunu ortaya atar. Benzer bir problemin görsel sanatlarda da mevcut olduğunu söyler. Rüya imajları ve sanatta yaratılan imajlarla düşünce aracı olarak hizmet eden zihinsel imajlar arasında gerçekten de paralellikler vardır; ama benzerliğe dikkat ederek, farklılıkların da ayırımına varırız ve bu farklılıklar, düşünce imajlarını daha kesin biçimde nitelermeye yardım eder.¹

Rüya kuramını film çalışmaları bağlamında ele almak, bu kuramın başlangıçta geliştiği özgün, klinik bağlamdan çıkarak öncelikle estetik kaygıların şekillendirdiği bir ortama geçmeyi gerektirir. Freud'a göre rüya araştırması, nevrozun, zihinsel hastalıkların ve "normal" zihinsel hayattan sapma gösteren diğer fenomenlerin gelişimiyle ilgili temel olguların teşhis edilmesini sağlayacak teknik bir araç olarak kullanılacaktı. Freud *Psikanalize Giriş Dersleri* adlı kitabında, rüya incelemelerinin açıkça nevroza bir giriş olduğunu ileri sürer. Ne var ki estetik değerlendirmeler, asla psikanalizin merkezinde yer almadığı gibi, Freud'un burada konuyu ele alışının da merkezinde de-

1. Rudolf Arnheim, *Görsel Düşünme*, çev. Rahmi Ögdül, İstanbul: Metis, 2007, s. 269.

12 FİLMLER VE RÜYALAR

ğildir. Freud durumun farkındaydı ama bunu daha ziyade psikanaliz fikriyle bağlantılı genel bir eğilim olarak görüyordu, metodolojik bir problem olarak değil: "Psikanalist, estetiğin güzellik öğretisiyle sınırlı olmadığı, duygusal nitelikler öğretisi olarak tanımlandığı anlarda bile estetik değerlendirmelere girişmeye pek hevesli değildir."²

Film çalışmalarında da açıkça ortaya koyulduğu üzere, rüyaların (estetik açıdan) cezbedici olması, rüyaların dilsel veya yapısal unsurlarının izlerini gerçeklikte var olan unsurlarda bulabilmemizle alakalı değildir sadece. Bilakis filmlerde rüya dili, yalnızca "başka bir dil" olarak ilgi çekicidir; bunu bir kimsenin, başka bir kültürün diline özel bir ilgi duymadan da o dilin cazibesine kapılmasına benzetebiliriz. Robert Curry şöyle der: "... [rüyalar] uyanık hayatımızda pek ulaşamadığımız bir canlılık, özgünlük ve vâkıflık örneği sergiler. Rüyalarımızı uyanık hayatımızdaki fantazilerimizle karşılaştıracak olsak, fantazilerimizin klişeleşmiş içeriklerini ve arzularımızda ve korkularımızda barınan bayağı kökenlerini hemen açığa vurduğunu görürüz."³

Film çalışmalarında rüya kuramına başvurduğumuzda, rüyaları estetik ifadeler olarak ele alırız ve bu özel ifadelerin ne şekillerde geliştirildiğine odaklanırsak. Bu kitapta rüyaları, içeriklerinden ötürü değil ama varlıklarını belli bir "rüya zamanı"nda sürdürmelerinden ötürü ilginç olan, "kendilerine yeten" fenomenler olarak ele alacağız.

Çalışmaları kitabın muhtelif bölümlerinde defalarca irdelenecek olan Andrey Tarkovski, estetik rüya fenomenlerini işleyerek tutarlı bir gerçekçilik-karşıtlığı geliştirir. Tarkovski'ye göre sinemasal hakikat, yeni bir sinemasal zaman kavramında aranmalıdır. Rüyalar soyutluk ve somutluk arasındaki bir alanda var olur; rüyamsı ifadeler ne "gerçek"i temsil eder ne de "gerçekdışı"nı simgeler; simgeleme, temsil etme ve yadırgatıcı ifadeler arasındaki bir "ihtimaldışılık" alanında bulunurlar. Tarkovski'nin sinematik metaforculuğu ve

2. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Londra: Imago, XII. cilt, 1945, s. 292.

3. Robert Curry, "Films and Dreams", *Journal for Aesthetics and Art Criticism*, 333:1, 1974, s. 85.

simgeciliği alt etme şekli, Walter Benjamin'in empatiye (*Einführung*) dair, 9. Bölüm'de açıklayacağım düşüncelerini andırır. Benjamin empatiye ihtiyaç duyduğumuzdan emindir – ama bu öyle bir empati olmalıdır ki tam da "birden parlayıp sönüveren" imajları yakalayabilmelidir. Dünya, gözümüzün önünde rüyamsı imajlar biçiminde belirlediği anda, daha merak edecek zaman bile bulamadan gafil avlar bizi.

Tarkovski, imajın tüm ifade imkânlarından vazgeçilmesini ve ifade işini sadece "hayatın kendisinin" yapmasını ister. 3. Bölüm'de, Aleksandr Sokurov'un filmlerinin had safhada estetikleştirilmiş imajlarının da salt "estetik" bir statüden çok daha fazlasını barındırdığını ileri sürüyorum. Sokurov bir rüya estetiği geliştirerek modern imaj ideolojisine karşı yıkıcı bir saldırı başlatmıştır.

Caspar David Friedrich ve Tarkovski'yi ele aldığım 2. Bölüm'de, filmlerde rüyaların bir uzam meselesi olduğunu söylüyorum. Rüya görenin uzam algısı, gerek nesnel gerek öznel dünyayı "pek insanca" görme biçimini aşar; uzam Heideggerci bir şey gibi algılanır. Uzam burada rüyamsı bir algı aracılığıyla estetik hale gelir.

Bütün bunlar, karşılaştırmalı bir Plotinos ve Tarkovski incelemesi yaptığım 8. Bölüm'de söylenenlerle de bağdaşiyor. Plotinos'ta da, Tarkovski'de de bulanık imajlar ve anlaşılmaz fikirler üreten bir gizemcilik düzlemine ulaşmak için akıl alaşağı edilmiyor. Bilakis, bizatihi akıl bilgeliğin kökeni haline geliyor.

Ingmar Bergman'a ayırdığım 4. Bölüm'de ve nispeten teknik sayılabilecek 10. Bölüm'de, 1980'lerde yaygın olan "zihin ekranı etkisi" tartışmasını ele alarak film rüyalarının psikanalitik boyutunu irdeleyorum. Her ekranın arkasında "rüya gören bir zihin" mevcuttur ve bu zihin–kelimenin alışlagelmiş anlamıyla– bir anlatı sunmayan bir estetik yapı icat ediyordur. Örneğin Bergman'ın *Persona*'sında, filmin özbilinci filmin kendi içinden kaynaklanıyor gibidir. Aynı şekilde rüyalar da uyanık hayatın gerçekliğini bir rüya gerçekliği şeklinde üsluplaştırmaya yönelik bir süreç sonucunda ortaya çıkmaz; aslında rüyayı "yapan" şey, gerçeklik ile gerçeklik-olmayanın birbirinden ayrılmaz görünmesidir.

6. Bölüm'de bu konuları Avusturyalı yazar Arthur Schnitzler ile bağlantılı olarak inceleyeceğim ve Stanley Kubrick'in Schnitzler'in

14 FİMLER VE RÜYALAR

*Rüya Roman'*ından yaptığı uyarlamanın film rüyası üretiminin birçok önemli parametresini kullandığını göstereceğim. Schnitzler rüya ile gerçekliğin birbirinden asla kesin olarak ayrılamayacağını göstermek için karmaşık stratejilere başvurur. Schnitzler'in yapıtlarının çoğu için geçerli olan yapısal model, yani yadırgatma, alışılmış olanın tekinsiz olana dönüşümü ve kesinliğin yerini ihtimalin almasıdır; tüm bunlar Kubrick'in büyük ölçüde ilgisiz kaldığı modellerdir.

7. Bölüm'de, Wong Kar-wai'nin benzer türde bir rüya alanı üretmesi üzerinde duracağım. Wong'un filmleri parodileştirilmiş bir kapitalizm panoraması sunar; gerçeklik burada, ham bir öznelcilikle sarmalanarak etkisi hafifletilmiş bir rüya alanına hapsolmuştur. Wong'un filmlerinde gördüğümüz rüyamsı varoluş tarzı, tüketimin önde olduğu kapitalist bir rüya âlemine bağlanmıştır.

Kitaptaki tüm bölümler, filmlerin rüyalarla bünyevi bir benzerliği olduğunu vurguluyor. Rüyalar farklı şekillerde kullanabildikleri bir "rüya zamanı"na sahiptirler ve bu kullanım tarzlarının bazıları psikanalizin alışıldık ilgi alanının ötesinde kalır açıkça.

1

BIÇİMCİLİĞİN YADIRGATMASINDAN TARKOVSKI'NİN "RÜYA MANTIĞI"NA

Bu bölümde, Andrey Tarkovski'nin "olguları" temsil etme şekilleri üzerinde durmayı istiyorum. Bu girişimin Tarkovski için, bir benzerine diğer çağdaş sanatçılarda nadiren rastladığımız türden, zamana ve tarihe dair bir sorular sarmalı oluşturduğuna inanıyorum. Tarkovski için olguları en yaygın haliyle "kurmaca" olarak adlandırılan şeye dönüştürme yaklaşımı, tarih ve şimdi arasındaki ilişkiye dair incelikli düşüncelere dayanır; bu düşünceler de, bence, klasik ve hatta "postmodern" yaklaşımların çoğunun sofistike oyunlarını aşar. Tarkovski sinemada zamana dair fikirlerini, modernliğin en önemli sinema ilkesini, Biçimcilerin montaj yöntemini alt ederek geliştirmiştir. Avangard Biçimciliğin montaj, yan yana koyma ve yadırgatıcı hale getirme gibi klasik modern buluşlarını modern estetiğin tipik tezahürleri olarak algılayacak olursak, Tarkovski'nin modernizme muhalif olduğunu söyleyebiliriz. Gelgelelim, Tarkovski'nin ifadeleri modernliği aşmaya yönelik "postmodern" girişimlerin ifadeleriyle de bağdaşmaz.

Yadırgatmaya Karşı Empati

Tarkovski "rüya"nın estetik bir fenomen olarak işlenişini geliştirerek çok daha tutarlı bir gerçekçilik-karşıtlığına ulaşır. Rüya söz konusu olduğunda, hem biçimcilerin hem de Tarkovski'nin başka bir kavramla ilgili değerlendirmeleri önem kazanır; modern ve postmodern problematik alanında da çok sık karşımıza çıkan bir kavramdır

bu: empati.¹ Biçimci film kuramının merkezinde, sinemasal zamanı üreten şeyin farklı sahnelerin montajı olduğu fikri yer alır. Montaj, farklı çekimler ile zaman arasında bir çatışma yaratır; çekimler arasında salt işlevsel bir ilişki söz konusuysa, montaj sonucunda ortaya soyut bir öge çıkar. Biçimci film kuramının kilit ismi Sergey Eisenstein, "çarpıcı öğelerin birleştirildiği rasyonel bir inşa" aracılığıyla, "sezgisel yaratıcılığı" alt etmeyi amaçlıyordu.² Eisenstein, Fütürist bir yaklaşımla, sanatsal faaliyeti ham malzemenin düzenlenme süreci olarak tasarlar. Bu sinema kuramı büyük ölçüde, Rus Biçimciliğinin felsefi açıdan başlıca kuramsal anlayışını, yani *ostranenie* (yadırgatıcı hale getirme, alışkanlığı kırma) kavramını temsil eden bir ilkeye dayanır. Eisenstein her çekimde, örneğin bir nesne ile onun uzamsal doğası arasında veya bir olay ile zamansal doğası arasında bir çatışma olduğunu söyler. Eisenstein'ın belirttiği gibi estetik stratejiyi sinemanın ham malzemesinin (örneğin çekimlerin) birleştirilmesi üzerine kurarak "sezgisel yaratıcılığı" alt etmeye çalışmak, başlıca Fütürist-Biçimci tasarımların bir diğeriyle, estetiğe ilişkin empati kuramını alt etme girişimiyle de bağdaşır. Burada, Biçimciliğin zaman kavramının başka bir boyutunu buluruz. Bu yeni boyuta göre, sinemasal zaman empatiyle algılanabilen bir öge değildir artık; böyle bir zaman "gerçek zaman" olarak var olamaz, sadece sanatsal-teknik bir araç olarak kullanılabilir bir niteliktir. Buna bağlı olarak Eisenstein, montaj sonucunda ortaya çıkan şeyin asla belli bir "ritim"le, muntazam bir çekimler dizisi bütünüyle temsil edilemeyeceğinde ısrar eder. Bunun nedeni ise filmin zamansal niteliğini oluşturan bu tür bir sinemasal "ritim"in –Eisenstein'ın ifadesiyle– "sanatsal

1. Empatinin on dokuzuncu yüzyılın tamamını kapsayan tuhaf ve dolambaçlı tarihi vardır. İlk defa Herder ve Novalis ile birlikte ortaya çıkmış, psikolog Theodor Lipps aracılığıyla özneyi nesneleştiren bir "özdeşleşme" sürecine dönüşmüştür. Anlama sürecinde doğrudan bir rasyonalitenin söz konusu olması, dahası rasyonalitenin "gözarı edilmesi" nedeniyle empati bir noktada "soyut hale gelmiş" ve pozitivizmin temellerini atmıştır. Öznellik karşıtları ile empatinin öneme inanan öznelciler arasındaki kavga, ileride Alman sahnesinin bir bölümüne hâkim olacak "mantıksal pozitivizm"in doğuşunu müjdeder.

2. Sergey Eisenstein, *Writings I*, Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, 1988, s. 175.

duygu"ya gereğinden fazla bağlı olmasıdır. Eisenstein "Çarpıcı Montaj"da (1924) şöyle yazar:

Ritmik bir şema düpedüz keyfidir; yönetmenin aklına esenlere veya "hislerine" göre kurulur; belirli bir hareket sürecinin işleyişine dair mekanik koşulların dayattığı mekanik periyotlara göre kurulmaz... Bu tür bir sunumun izleyicisi algılamının duygusal etkisinden mahrumdur; bu etkinin yerini, ne olup bittiğine dair tahminde bulunma işi almıştır (s. 48).

Eisenstein, empati felsefesinin önde gelen kuramcısı, Alman felsefeci ve psikolog Theodor Lipps'ten bir alıntı yapar; amacı, Lipps'in görüşlerinden birini sinema kuramına uygulayarak ne denli saçma olduğunu sergilemektir. Eisenstein'a göre Lipps'in kuramı sadece "başka birine öykünme yoluyla, öteki ben'in duygusal olarak anlaşılabilirliği" görüşüne dayanıyordu (s. 49). Bu da eninde sonunda "kişinin kendi duygularıyla aynı türden duyguları deneyimlemesi eğilimine" yol açıyordu (a.g.y.). Öyleyse şu anlama gelir bu: İzlediğimiz filmlere kendi varlığımızdan aktardığımız ritimden başka bir şey olmadığı ölçüde, sinemasal zamanda "hissettiğimiz" ritim bir yanılsamadır. Eisenstein, Meyerhold'dan uzaklaşmıştır; zira Meyerhold'a göre, film "bütünüyle hareketler ile eylemlerin ritmi meselesidir. Büyük harfle ifade ettiğimiz bu Ritim tam da kameramana, yönetmene, sanatçıya ve oyunculara sorumluluklar yükleyen şeydir."³ Ama genel itibarıyla Biçimci film kuramı için olduğu kadar Eisenstein için de zaman, ritim bile yaratmayan bir montaj meselesidir. Montajla birleştirilen imajlar, empati için bir özne üretmez. Biçimciler için şiir de montaj da "imajlarla düşünme" ile aynı şey değildir. Biçimci montaj fikrinin esin kaynağı Şklovski'dir. Şklovski "Bir Araç Olarak Sanat" manifestosunda, şiiri "imajlarla düşünme" olarak tanımlayan Potebnja'yı eleştirir. Şklovski'ye göre Potebnja'nın anlayışı, simge yaratmayı estetiğin ana uğraşı haline getirmektedir. Oysa Biçimciler için sanatsal faaliyet, simgelerin yaratılmasına değil, simge topluluklarının yeniden düzenlenmesine dayanır:

3. "Portret Dorian Greia, Iz istorii kino: Dokumenty i materialy" (1965), s. 22, aktaran Viaçeslav Ivanov, "The Category of Time in Twentieth-Century Art and Culture", *Semiotica* 8:2, 1973, s. 30.

18 FİLMLER VE RÜYALAR

Bir çağı ne denli iyi anlarsanız, belirli bir şairin kullandığı ve o şaire ait olduğunu sandığınız imgelerin neredeyse hiç değiştirilmeden başka bir şairden alınmış olduğunu da daha iyi kavrsınız. Şairlerin yapıtları, şairlerin bulunduğu ve paylaştığı yeni tekniklere göre, şairlerin dilin kaynaklarını düzenlemesine ve geliştirmesine göre sınıflandırılır veya gruplandırılır; şairler imgeler yaratmaktan çok onları düzenlemek derdindedir. İmajlar şairlere verilmiştir; bu imgeleri hatırlama becerisi, şair için imgeleri yaratma becerisinden çok daha önemlidir.⁴

Sadece simgelere dayanan bir sanat, sanatsal bakımdan tıpkı cebir gibi ifadesiz olacaktır; biçimcilerin görevi, sabit otomatikleştirme şemalarının "otomatikleştirmesini kırmak"tır. Öncelikle simgeleri yeniden "şeylere", "malzeme"ye dönüştürmek; daha sonra, sanatsal kamera çekimi aracılığıyla, bu malzemeden de bir grup özgün malzeme elde etmek anlamına gelir. Böylece farklı çekimler montajla birleştirilecek ve ortaya dinamik bir sinema kavramı olarak zaman çıkacaktır. Öyleyse sinemasal zaman, tiyatrodaki gibi "sahnelenen" bir zaman değildir, muhtelif malzemenin alışılmadık kombinasyonlarıyla yakalanan bir zamandır. Biçimci film kuramının sinemadaki belirli bir zaman kavramını kullanarak aslında tam da biçimci edebiyat kuramının doğalcılık ve izlenimcilikle aynı anda mücadele etme görevini üstlenmiş olması kayda değer bir noktadır. Biçimci film kuramının ulaştığı sonuca göre, "imaj" hep fotografik imajdır, yani gerçekliğin basit bir yeniden üretiminden başka bir şey değildir. Fotografik imaj bu bakımdan hem doğalcılığa hem de izlenimciliğe teka-bül eder, çünkü bu sanatsal eğilimlerin ikisi de şeyleri –genel bir ifadeyle– "gerçekte olduğu" gibi görme bakımından kendisine has görme biçimlerine sahiptir. Biçimci sinematografi ise bu iki okulun "imaj" kavramını alt etmesinin bir yolunu bulduğuna inanır. Bununla ilgili olarak, kuramcı B. Kazanski "Sinemanın Doğası"nda şöyle yazar:

Doğalcılar sanatı gerçekliğin yeniden üretimi meselesine indirgediler. İzlenimcilik, her türlü kişisel his, değerlendirme veya fantaziyi elinin tersiyle itip şeyleri "olduğu gibi" görmek isteyen, katı, neredeyse teknik bir

4. Viktor Şklovski, "Art as Device", *Russian Formalist Criticism: Four Essays* içinde, L. Lemon ve M. Reis (haz.), Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, s. 7.

bakıştı. Onlar için sahiden görünür olan şey, sahiden resmedilebilir "düzlemsel" dünya fenomeni olduğundan, çizimde salt "yalın yeniden üretim" önemli bir sorun teşkil etmiyordu, zira estetik yöntemlerinde hünerli el hareketine yer yoktu. Dolayısıyla sanatsal yöntemleri kuramsal olarak "fotografik"ti.⁵

Biçimciliğin perspektifinden sinema –fotoğrafın aksine– "doğanın mekanik olarak kopyalanmasıyla ve somut bir nesnenin üzerindeki (bir ekrandaki) teknik yeniden üretimle sınırlı olmak" (s. 110) zorunda değildir, onu güçlü kılan da budur. Sinema, montajın yadırgatma etkisi sayesinde "doğayı dönüştürme" gücüne sahiptir. Burada, "(izlenimci veya doğalcı) empatiye karşı yadırgatma" düsturu, Biçimci film kuramında ilk kez zamanla ilgili bir mesele haline gelmiştir. Eisenstein'ın ve Biçimcilerin "entelektüel film" hayalleri, bir sinema göstergebilimi doğrultusunda gelişim gösterir; ama bazı eleştirmenler bu sinema göstergebilimindeki özgün ifade olanağını gözden kaçırır. Simgeciliğin alt edilmesiyle birlikte, çekimler Biçimciler için simge değil, gösterge haline gelmiştir. Bir çekim, bir simge gibi tek başına var olamaz, ancak yönetmen ve yönetmenin emrindeki film montajı aracılığıyla yaratılan organizma bütününde bir gösterge olarak var olabilir. Dolayısıyla filmde bir nesneyi temsil etmezsiniz, onu ancak gösterebilirsiniz. Biçimcilik kapsamında, özellikle de Eisenstein'ın yapısalcı sinemasında "anlam" üretimi, her göstergenin belli bir zaman yapısı içerisinde bir işleve sahip olmasına bağlıdır. Çekim artık sadece bir işlev haline gelmiştir.

Andrey Tarkovski'nin Eisenstein'ın temel fikirlerinin birçoğuyula mücadele ettiği açıkça biliniyor olsa da, Tarkovski'nin bu özel girişimde nasıl bir yol izlediği çok da irdelenmiş bir konu değildir. V. Ivanov, Tarkovski'nin amaçlarından birinin de, nesneleri gösterme değil temsil etme aracı olarak çekimin önemini vurgulamak olduğunu; Tarkovski'nin bu sayede Eisenstein'ı son derece etkili bir şekilde alt etmiş olduğunu dile getirir doğru bir biçimde.⁶ Gelgelelim Ivanov, Tarkovski'nin de tıpkı Eisenstein gibi sinemada simgeciliğe

5. Kazanski, "The Nature of Cinema", *Russian Formalist Film Theory* içinde, Herbert Eagle (haz.), Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1981, s. 108.

6. Vyaçeslav Ivanov, *Einführung in die allgemeine Semiotik*, Tübingen: Narr, 1985, s. 300.

karşı mücadele vermesinden ötürü, Tarkovski'yi doğrudan doğruya Eisenstein'a muhalif olarak tanımlamaya çalıştığımızda karşılaşacağımız muazzam sıkıntılara da dikkat çeker (s. 291). Hakikatin, Tarkovski'ye de uygun yeni bir sinemasal zaman kavramında aranması gerekir. Birazdan ortaya koyacağım üzere, kelimenin tam anlamıyla "post-modern" bir zaman kavramıdır bu.

Biçimcilikte zaman, montaj aracılığıyla üretilen ve "sahnelenmeyen" bir zamandır. Yani Biçimcilik için sinemasal gerçeklik sahnelenen bir gerçeklik değildir ve yönetmen de gerçekliği ne olursa olsun doğrudan sezgi aracılığıyla ekrana aktarmaya çalışmaz (oysa izlenimcilikte arzu edilen tam da buydu); mamafih biçimcilik doğalcı temsil kavramlarına da bağlı kalmaz. Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*'da belirttiği gibi, "sırf kendisi için zamanı mühürlemeye kalkışan"⁷ bir sanat ve sanatsal bakımdan yetersiz bir ideoloji olduğunu düşündüğü izlenimciliği reddeder. Ayrıca çekimlerin –örneğin Fellini'nin filmlerinde yaygın olarak rastladığımız gibi– "sahnelenmesini", bir resimdeki gibi düzenlenmesini de aynı şekilde reddeder. Mihail Romadin, Tarkovski'nin Fellini'nin estetiğiyle ilişkisi hakkında şunları söyler: "Fellini'nin her sahneyi tıpkı tuval üzerindeki bir resim gibi yan yana koyması... Tarkovski için kabul edilemez bir yöntemdi. Ressamın tuvalin üzerine çizdiği bir figür yerine canlı bir aktör koyarsak, gördüğümüz şey ne olur? Bir resmin ikamesi, hareketli bir resim olmaz mı bu?"⁸ "Hareketli resim", bir fikrin gerçekliğe aktarımı olarak kalır, gerçeklikten yoksundur; daha sonra göreceğimiz üzere, zamandan da yoksundur. Tarkovski'nin gerçekliği ve zamanı (ya da zamansal bir gerçekliği) film aracılığıyla ifade etmeye yönelik sanatsal stratejisini analiz etmek için, kendisinin basit gibi görünen açıklamalarından birisine bakabiliriz:

Bir keresinde rasgele bir diyalogu kaydettim. İnsanlar kayıtta olduklarını bilmeden konuşuyorlardı. Daha sonra kaydı dinledim ve ne kadar mükemmel "yazılmış" ve "oylanmış" olduğunu düşündüm. Karakterin hare-

7. Andrey Tarkovski, *Sculpting in Time*, Londra: The Bodley Head, 1986, s. 192; Türkçesi: *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Füsun Ant, İstanbul: Afa, 1986.

8. Mihail Romadin, "Film and Painting", *About Tarkovsky* içinde, Marina Tarkovakaja (haz.), Moskova: Progress Publishers, 1990, s. 145.

ketlerinin mantığı, his, enerji – her şey nasıl da gerçektir. Sesler nasıl da heyecanlıydı, ne de güzeldi (*Sculpting*, s. 65).

Bu söyleşide "duygu" kadar bir "ritim" de vardır, ama söz konusu ritim yönetmen tarafından sahnelenmiş değildir. Dolayısıyla "taklit" edilerek yinelenemez. Tarkovski bu diyalogda beğendiği her şeyi, gözlem aracılığıyla yine diyalogdan türetir. Öyleyse bu, Eisenstein'ın tiye aldığı Lipps'in empati estetiğinin, Tarkovski'nin kaydedilmiş "konuşması"na uygulanamayacağı anlamına gelir, çünkü Tarkovski'nin yakaladığı gerçeklik "sahnelenmiş bir gerçeklik" değildir. Ne "sanatsal bir duygu"yla üretilmiştir ne de empatiye dayalı bir ritmin taklit edilmesiyle algılanabilecektir. Aslında Tarkovski bu diyalogu kaydederken ne gerçekçi ne de izlenimci bir yol izler. Öyleyse Tarkovski'nin yaptığı şey, Eisenstein'ın ve Biçimcilerin propagandasını yaptığı şeyle aynıdır, "ham malzemenin yakalanmasıdır" diyebilir miyiz? İnsan "aynıdır" demek için dayanılmaz bir istek duyuyor kesinlikle; çünkü Tarkovski'nin insanların diyalogunu "olduğu gibi" kaydettiği, estetik açıdan en ufak bir değişiklik bile yapmadığı apaçık ortadadır. Kendisinin de söylediği gibi, her şey saf "gözleme" dayalıdır. Sahnenin mahremiyetini yok eden hiçbir şiddet yoktur neredeyse; üstelik kayıt cihazının mevcudiyeti, bir dikizcininki kadar bile hissedilmiyordur. Derrida *Gramatoloji*'de, araştırma nesnesini seyrederek gerçekliğe "tecavüz" ettiği gerekçesiyle, Levi-Strauss'u sert bir dille eleştirir; Tarkovski'nin tedbirli kaydetme estetiğinde ise bu "tecavüz" en aza inmiştir. Derrida'ya göre, "dikizcinin salt mevcudiyeti bile zaten bir tecavüzdür. Öncelikle saf tecavüzdür: Sessiz, hareketsiz bir yabancı eşlik ediyordur küçük kızın oyununa."⁹ Ama Tarkovski'nin eşlik ettiği oyun, gözlemlendiği sırada bile, hem masumiyetini koruyor hem de bir oyun olarak kalıyor gibidir. Böyle olmasının bir nedeni de, Tarkovski'nin "gerçekliği" yakalama biçiminin, Eisenstein'ın önerdiği malzemeyi yakalama biçiminden farklı olmasıdır. Başka bir deyişle, Tarkovski "benzersiz olanı bir sistem içerisinde düşünmeye" çalışmaz – benzersiz olanı bir

9. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris: Minuit, 1967, s. 166; Türkçesi: *Gramatoloji*, çev. İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu, 2011.

sistem içinde düşünmek, Derrida'ya göre yine bir şiddet edimi olurdu. Derrida şöyle yazar: "Sayılması... bir farklılığın içine kaydedilmesi gereken, sınıflandırılması, mutlak adı askıya alınması gereken bir ilk şiddet vardı. Biricik olanı sistem içinde düşünmek, sistem içine kaydetmek, ilk-yazının jesti budur işte" (a.g.y., s. 164).

Gelgelelim Tarkovski gerçekliği bir sistem içinde düzenlenebilecek malzemeye indirgemez; aşırı şiddet içeren bir eylem olurdu bu. Böyle bir eylemde bulunmamasını mümkün kılan şey, farklı bir sinemasal zaman kavramına sahip olmasıdır. Biçimciliğin zamanı ancak farklı çekimler arasındaki ilişkiler şeklinde ve bu ilişkiler kapsamında vardır: Çekimlerin kendilerinin bir "iç" zamanı yoktur. Dolayısıyla, bir Biçimci Tarkovski'nin kaydettiği diyalogu kınardı; zira diyalog Biçimci için, Kazanski'nin fotoğrafa atfetmiş olduğu türde bir estetiğe çok yakın bir şeyi, gerçekliğin gerçekçi, "yalın yenden üretimini" temsil eder. Bu nedenle Kazanski, fotoğrafın, "aptalca, yavan ve sıkıcı" olduğunu ileri sürer; Kazanski'ye göre fotoğraf "istatistiği andırır çünkü seçim şansı yoktur ve genelleme yapamaz. Tıpkı bir ayna gibi, objektifin görüş alanındaki her şeyi yansıtmak zorundadır" (aktaran Eagle, s. 109). Tarkovski'nin kayıt cihazı hiçbir seçme işleminde bulunmaz ve gerçekliğin sunduğu konuyu sınırsal olarak "dinamikleştirmeye" kalkışmaz. Yine de Tarkovski bu tek sahnede, "küçük kızların" bu benzersiz "oyunu"nda büyüleyici bir ritim ve mükemmel bir biçimde "oynanan" bir senaryo olduğunu düşünür. Biçimciler için tek bir çekim (ki fotoğraf onlara bunun karikatürü gibi gelir) zaman içermediğinden statik ve mekaniktir. Gördüğümüz üzere, Biçimciler için dinamik bir zaman anlayışı, ancak muhtelif çekimlerin montajı sayesinde mümkündür. Oysa Tarkovski için tek bir çekim bile bir zamana sahiptir; kendisinin de belirttiği üzere, tek bir çekim dahi bir "ruh hali dinamiğine" sahiptir. Tarkovski'nin bu tür bir dinamikliği Biçimcilerin kullandığına benzer kavramlarla tanımlama eğiliminde olduğunu görmek ilginçtir. Eisenstein'a göre bir çekimin sinemasal niteliği, "bir olay ile bu olayın zamansal doğası arasında" içsel bir çatışma içermesinden gelir. Bu çatışmayı montajın ürettiği varsayılmıştır. Tarkovski'nin de "tamamen gerçek öğelerin alışılmadık bir biçimde yan yana ve karşı karşıya getirilmesinin" (*Sculpting*, s. 72) önemine dikkat çekiyor ol-

ması işi biraz bulanıklaştırır; çünkü Eisenstein'ın vurguladığı çatışma da yadırgatma ilkesine, filmleştirilen gerçekliğin "alışkanlığı kırmasına" dayanır.

Ama Tarkovski, "alışkanlığı kırma" işini bir sahneyi "gerçek zaman"dan "soyut bir zamana" aktararak yapmaz; soyutluk ve somutluk arasında yer aldığını düşündüğü bir ara alana, rüyaya başvurarak yapar. Öyleyse Tarkovski'nin yaratmak istediği izlenimler esas itibariyle, sinemasal zamanı üretmek için montajda benimsediği türden bir soyut mantıkla bağdaşmaz; bilakis Tarkovski'nin "rüya mantığı" adını verdiği şeyin ürünüdür. Bu hususu, kaydedilen diyalog örneğine odaklanarak inceleyeceğim. Açıkça hiç kimse rol yapmadığı halde diyalog "mükemmel bir biçimde oyunculuk sergiliyorsa", bize bir rüyayı anımsatması gerekmez mi? Rüya gördüğümüz sırada bir rol yapma durumu söz konusu değildir. Eylemimiz bir eylem değildir: Eylemimiz dürtülerce yönlendirilmediği gibi, "gerçek" bir enerjinin harcanmasıyla maddileşen bir sonuç da yoktur ortada. Eylem adeta tek başına sürer ve bu bakımdan rüya düpedüz bir oyunu andırır.

Hiçbir "gerçek" eylem içermeyen bir eylem olarak rüya fikri, çok eski zamanlardan beri felsefecilere çekici gelmiştir. Hamann *Schriften*'de (Yazılar) şöyle der: "Çok önemli olduğunu düşündüğüm bir nokta var: Bazı filozoflar uyuyan insanın ruhuna yüksek bir merteye atfeder. Bu filozoflara göre, ruh bedenin devinim ve eylemlerine uymaya çalışmakla meşgul olmadığında, geleceğin üstündeki sır perdesini aralama yetisi en uç noktasına varır."¹⁰ Aynı şekilde, Bergson da şu söyledikleriyle, rüya görenin o özel "ilgisizlik" haline dikkat çeker: "Gece uyumamak, 'istemek' demektir. İstemekten vazgeçin, hayatla bağınızı koparın, ilgilenmeyin: Bu şekilde uyanık ben'den rüyaların ben'ine, öbürü kadar gergin olmasa da ondan daha geniş olan bu ben'e geçersiniz."¹¹ (Bergson'un da rüya görenin akıl yürütmesinin "mantıkdışı" olmadığını, tamamen "kendine özgü bir mantık" izlediğini ve rüya görenin aslında çok fazla akıl yürüttüğünü [*raisonne trop*] savunması ilginçtir.)

10. Johann Georg Hamann, *Schriften*, Leipzig: Insel, 1921, s. 371.

11. *L'Energie spirituelle*, Paris: Alcan, 1922, s. 136.

"Sahnelenen" diyaloglarda karşılaştığımız (felsefi) gerçekçilik problemi, Tarkovski'ye göre de sahneleme sürecini yadsıyıp bunun yerine sadece malzemeyle çalışarak çözülmez; Tarkovski, eylemleri bundan böyle gündelik hayat deneyimi mantığından uzaklaştırıp eylemlikten çıkarmakta bulur bu sorunun çözümünü. Rüyanın dışında nötr bir pozisyon olmadığı için, dışsal bir bakış açısından eylem gibi görülmeyen bir eylem, yadırgatma fenomeni ile bağlantılı yeni sorunlarla karşılaşmamıza yol açar. Biçimci kuram için, hatta bu kuramın daha sonraki safhası için, yazarın/yaratıcının gerçekliği gözlemleyip yeniden betimlemesini mümkün kılan dışsal bir bakış açısının tanımı, bizatihi yadırgatma aracıyla doğrudan bağlantılıdır. Boris Uspenski'nin içsel ve dışsal bakış açıları tanımı burada önem kazanıyor. Uspenski şöyle yazar: "Bir kompozisyon aracı olarak dışsal bakış açısı, yadırgatma veya alışkanlığı kırma meselesiyle bağlantısından ötürü önemlidir. Fenomen esasen alışıldık bir şeye yeni veya alışılmadık bir bakış açısından bakmaya dayanır..."¹² Bu şeye dışarıdan bakıldığında, "alışkanlık kırılır". Gündelik hayatın bir nesnesi böylelikle estetik ilginin nesnesi haline gelir, çünkü bir yaratıcı ona (dışarıdan) bakmaktadır. İçerişi ile dışarısi arasında ki ayrım, *yadırgatarak* "alışkanlığı kırma"nın zorunlu önkoşuludur.

Ama Tarkovski'ye göre rüya, gündelik hayatın yadırgatıcı hali değildir. "Rüya mantığı", bir yaratıcının her şeye rağmen açıkça "mantıklı düşünme" olarak, yaratma söyleminin düşünsel çerçevesine iyice yerleşmiş, kendisine uygun bir düşünüş olarak kabul ettiği şeyi "yadırgatıcı kılarak" öne sürdüğü bir karşıt-mantık değildir. Şimdi burada Freud'a değinip bir noktaya dikkat çekeceğiz. Freud bir rüyanın iç ve dış alanlarının, karşılıklı ilişkilere sahip ayrı kendilikler olarak kalacak şekilde birleştirilebileceğine inanmıyordu. Freud'un bu fikri Lipps'e karşı bir argüman öne sürerek reddetmiş olması ise daha da ilginçtir. Freud *Rüya Yorumları* kitabında, rüya gören kişinin niçin şu değil de bu rüya motifini seçtiğini, dış uyaranların ve bunların rüyanın iç alanı üzerindeki muhtemel etkilerinin yeniden tanımlanmasından yola çıkarak açıklamanın yeterince inandırıcı olmayacağı-

12. Boris Uspenski, *A Poetics of Composition*, Berkeley: University of California Press, 1973, s. 131.

nı ileri sürer. Freud, Lipps'in (ve onunla birlikte Wundt ve Strümpell'in) kuramının sınırlı olduğunu göstermek için, Lipps'in *Grundtatsachen des Seelenlebens*'ini (Zihinsel Hayatın Temel Olguları) ele alır. Freud'a göre kuram sınırlıdır, zira bu kuramcıların hesaba katmadığı bir şey vardır: bizatihi dış uyaranların üretken etkinliği sırasında sıkça yaptığı "tuhaf bir seçim". Freud şöyle yazar: "Fakat Strümpell ve Wundt'un kuramı, dış uyaran ile rüyanın yorumu için seçilen rüya fikri arasındaki ilişkiyi düzenleyen bir güdü sunma, yani uyarının üretken etkinliği sırasında sıkça yaptığı tuhaf seçimi açıklama noktasında yetersizdir" (Lipps, *a.g.y.*, s. 170).¹³

Genel bir ifadeyle, Freud'un rüyalara ilgisinin, rüyalarda gözlemlediğimiz mantık ve tutarlılık eksikliğinin düşünsel bir başarısızlık olarak değerlendirilip gözardı edilmemesi gerektiği inancından; rüyanın analiz edilmesi ve anlaşılması gereken, kendine özgü bir zekâ biçimine sahip olduğu inancından kaynaklandığını söyleyebiliriz (bkz. s. 38 vd.). Tarkovski de (prensipte psikanalizden mümkün olduğunca uzak durmaya özen gösterse bile) rüyanın yabancılığının, rüyanın kendi mantığından farklı bir mantığa göre değerlendirilmesi gerektiğini düşünür.

Merkezi bir yaratıcı konumunu işgal etmeyen insan imgelemi biçimleri üzerine düşünürken, es geçemeyeceğimiz bir düşünür daha var: Bahtin. Gerçekten de, Bahtin'in iç ve dış bakış açıları arasında bir ayrım olamayacağına dair fikirleri bu bağlamda konuyla yakından ilişkilidir. R. M. Mirkina'nın ders notlarına bakılırsa, bu durum özellikle Bahtin'in 1920'lerde verdiği, Rus edebiyat tarihi üzerine bir derste belirginleşir. Bahtin, Dostoyevski'nin rüyamsı anlatılar ürettiğine inanır ve bu dersinde de söz konusu üretimin nasıl bir yol izlediğine dikkat çeker. Daha sonra Dostoyevski'nin kitabında bazı noktalarda fikrini değiştirdiğini görsek de, Mirkina'nın notlarından şunları okuruz: "Kendimizi düşündüğümüzde, fantazi dünyamız son derece kendine özgüdür: Hem yazar hem de kahraman rolü oynarız; bunlardan biri diğerini kontrol ederken, biz daima kahramana eşlik ederiz; kahramanın en derin deneyimlerine kaptırırız kendimizi. Kah-

13. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Viyana: Deuticke, 1945, s. 154; Türkçesi: *Düşlerin Yorumu*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel, 2 cilt, 1991 ve 1992.

ramanı seyretmeyiz, onunla birlikte yaşarız her şeyi. Dostoyevski bizi kahramanın dünyasına sokar, kahramanı dışarıdan izlemeyiz." Bahtin şöyle devam eder:

Dostoyevski'nin kahramanlarının sahnede, biz kitabı okurken yarattıklarından tamamen farklı izlenimler yaratmalarının nedeni budur. Dostoyevski'nin dünyasının özgüllüğünü sahneye yansıtmak prensipte imkânsızdır... Bizim için bağımsız ve tarafsız bir yer yoktur; kahramana nesnel bakabilmek mümkün değildir. Sahne ışıklarının Dostoyevski'nin yapıtlarının doğru kavranmasını engellemesinin nedeni budur. Bu yapıtların kuramsal etkisi, seslerden başka hiçbir şeyin olmadığı karanlık bir sahnedir.¹⁴

Bahtin'in birçok farklı bakış açısının rüyamsı birleşimini, "sahneleme" tekniğinden türemiş olan geleneksel anlatı biçimlerinin bir alternatifi gibi görüyor olması ilginçtir. Bahtin, yadırgatmaya dair düşünceleri yeşerten tiyatro karşıtı bazı biçimci eğilimleri kabul ediyordu; ama bu fikirleri avangard bir deneycilik yönünde geliştirmek yerine, belki biraz da erken davranarak, Tarkovski'nin "rüya mantığı" doğrultusunda geliştirmeyi benimsedi.

Tarkovski'nin "alışkanlığı kırma" ilkesi, bunların en esaslı ve dolayısıyla da en kapsamlı olanıdır. Tarkovski "dolaysız" temsil biçimlerini (örneğin gerçekçilik ve izlenimciliğinkileri) alaşağı eden ve kendisinin de "klasik dramaturjinin mantığını" alt etmesini sağlayan yeni bir zaman kavramı tasarlar (*Sculpting*, s. 20). Ama burada asıl dikkat edilmesi gereken nokta, Tarkovski'nin çözümü Biçimcilerin "modern", soyut zamanında aramamasıdır. Tarkovski'nin yadırgatma anlayışı, "mutlak bir biçimde yadırgatıcı" olanın yadırgatıcı hale getirilmesine dayanır. Yeni bir estetik niteliktir; "gerçek" gündelik hayatın mantığını, onu "gerçekdışı", yadırgatıcı bir dünyaya dönüştürerek bozmaktan ibaret değildir. Tarkovski'nin anlatımları "gerçeği" temsil etmediği gibi "gerçekdışını" da simgelemez. Simgeleme, temsil ve yadırgatıcı ifadeler arasındaki bir "ihtimaldışılık" alanında kalırlar ve onlara "yadırgatıcı" niteliklerini veren şey de budur. Tarkovski sinemasal "metaforculuğu" ve simgeciliği bu "araç" sayesinde

14. Mihail Bahtin, *Art and Answerability*, Austin: University of Texas Press, 1990, s. 236, 49n; Türkçesi: *Sanat ve Sorumluluk*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrintı, 2005.

de alt eder. "Simgecilik" ve "metaforculuk" probleminin bu strateji bağlamında değerlendirilmesi gerekir. Tarkovski'nin kendi sözleriyle, nasıl filmlerindeki "başka herhangi bir şey bir şeyi simgelemiyorsa", *Stalker*'daki "mıntıka" da bir şeyi simgelemez; "mıntıka sadece mıntıkadır, hayatın kendisidir ve insan bu mıntıkada ilerlerken paramparça da olabilir, karşısına çıkan güçlüklerle başa da çıkabilir" (*Stalker*, s. 200). Ama "mıntıka", tam da mutlak olarak kendine yeten bir varlık halinin sadece ne ise o olduğunu böylesine totolojik bir şekilde iddia ettiği için yadırgatıcı olmayı sürdürür. Sinemasal simgeciliği alt etmeye yönelik etkili bir araç olarak övgüler yağdırılan, ayrıntıyı sadece ayrıntı adına gösterme eğilimini –ki metonimik bir eğilimdir– Tarkovski de kullanır.¹⁵ Ama bu eğilimin Tarkovski ile birlikte sinema felsefesinin daha derin katmanlarına nüfuz ettiğini söyleyebiliriz pekâlâ. "Rüyaların mantığı"nın, tıpkı biçimci film kuramındaki yadırgatma gibi, bir zaman meselesi olduğunu savunmak zordur. Yani rüya, bir zamanlar Barthes'ın iddia ettiği gibi, retorik anlamda bir "biçim" meselesi değildir sadece. Barthes bu iddiasını şöyle dile getirir: "Örneğin bütün rüyalarda tek bir retorik biçimin olması dahi muhtemeldir..."¹⁶ Tarkovski'nin filmlerinde, gerçek öğelerin "beklenmedik birleşmelerinin" rüyamsı etkileri vardır; ama bunun nedeni kendilerine özgü bir biçimsel retoriğe sahip olmaları değil, rüyanın zamanında vuku bulmalarıdır. O halde şunu sorabiliriz: Bu zamanın biçimi ya da yapısı neye benzer? Böylesi bir zaman kavramı temelde yapısal olmayan bir niteliği haizdir diyelim en iyisi. Rüyanın zamanı, bellek aracılığıyla bize ulaşan deneyimler yoluyla doğar. Bu öncelikle şu anlama gelir: Söz konusu deneyimler bize, zamansal bir yapısı olmayan deneyimler olarak ulaşır. Hayatımızdaki belli bir günü hatırlayabiliriz elbette, ama Tarkovski bu kez de şunu sorar: "O gün belleğimize nasıl kazanmıştır?" Ve şu sonuca ulaşır: Deneyimler bize "biçimsiz, muğlak, bir iskeleti veya şeması olmayan şeyler olarak" ulaşır, "tıpkı bir bulut gibi" (*Sculpting*, s. 23). Bu tür anıların muğlaklığı zamansal bir muğlaklıktır; soyut bir zamansal ya-

15. Bkz. Ivanov, 1985, s. 291.

16. Roland Barthes, "The Rhetoric of the Image", *The Responsibility of Forms* içinde, Oxford: Blackwell, 1986, s. 38.

pı biçiminde bir "iskeletleri" yoktur. Tarkovski bu "anıları" rüya ifadesini kullanarak yakalamak ister. (Freud'a göre de rüyaların temel özelliklerinden birinin, zamanı "unutma" ve yılları, günleri, vb. birbirine karıştırma gibi unutkanlığa bağlı mantıkdışı çarpıtmalar olduğunu belirtmekte fayda var.) Filmlerde "rüya", zamanla ilintili bir konudur; ama Tarkovski için bu, gerçekliğin belirli bir parçasının bir zaman düzeyinden diğerine aktarılarak yadırgatıcı hale getirilmesi anlamına gelmez. "Normal" zamanı rüyaların "normal olmayan" zamanı halinde üsluplaştıran bir yadırgatma olarak anlaşılan benzer bir zaman kavramına Biçimcilikte de rastlarız. Ama burada "üsluplaştırma" çok sınırlı bir niteliktedir. Örneğin Biçimci kuramcı A. Piotrovski bu tarz bir Üsluplaştırma hakkında şöyle yazar: "Bir 'rüya' veya 'sarhoşluk' ile normal zaman bağıntılarını değiştirmek mümkündür pekâlâ, ama bir üslup kazandırılmış bu özellikler kaçınılmaz olarak... sinema bakımından organik değil de yapay şeyler olarak algılanır ve çok geçmeden de rahatsız edici bir hal alır."¹⁷ Piotrovski taşı gedğine koyar ve Biçimci film kuramında "organikliğin" taşıdığı önemi vurgular (bu fikre modernist sanatta da rastlarız). Biçimcilik "ham malzemeyi" yan yana getirirken o kadar serbest davranıyordu ki yadırgatma ve montaj sonucunda ortaya çıkan şeyle karşılaştığımızda, Eisenstein'ın ifadesiyle "hissedilebilir" bir ritim algılayamaz oluyorduk. Ama görüldüğü kadarıyla, Biçimcilik için yine de zamansal bir "organiklik" söz konusudur ve Biçimciler had safhada yadırgatıcı kılınmış filmlerde bile bu organikliği algılamaya can atar. Sınırlı bir sinemasal zaman mantığı, Biçimcilerin kullandığı haliyle yadırgatma kavramının sınırlarını da açığa vuruyor burada. Piotrovski'nin, bir filmin zaman düzeyindeki rüyamsı üsluplaştırma aracılığıyla üretilen "rüya zamanı"nın çok geçmeden seyirci açısından "rahatsız edici" olabileceği sonucuna ulaşmasının nedeni de budur. Bu rahatsızlık açıkça filmdeki farklı zaman düzeylerinin mantık organizmasıyla ilintili bir duygu veya empati sorunudur. Biçimci film (zıtlık ve yan yana getirme ilkesini kuramsal açıdan işleyerek daha gelişkin hale getirmesine rağmen) yine de ("normal") zamansal dü-

17. "Toward a Theory of Cine-Genres", *Russian Formalist Film Theory* içinde, s. 137.

zeylerin ve ilgili sapmalarının kesin bir şekilde tanımlanmasına dayanan bir organik zaman kavramına bağlı kalır. Tarkovski'nin buluşu ise bu kavramın bile yapıçözümüne dayanır.

Tarkovski'nin kaydettiği diyalogda, "karakterin hareketlerinin mantığı"nın ve "duygu"nun varlığı organik bir bütüne bağlı değildir; Tarkovski'nin bu diyaloglarda böylesine kesin bir şekilde algıladığı ritmin varlığı da "normal" veya "normal olmayan" herhangi bir zamana bağlı değildir. Böyle, kendi başına var olur; kendi ritmini ve kendi "duygusunu" yaratır. Bu bakımdan Tarkovski, zamansal bir nitelik olarak "ritim"in montaj aracılığıyla üretilmediğini; bilakis özgün bir sinemasal zaman niteliği üreten, ritim olmayan bir ritim olduğunu iddia eder: "Öyleyse ritim, farklı parçaların belli bir ölçüye göre dizilişi değildir; onu oluşturan şey, film karelerindeki zaman bas-kısıdır. Bu nedenle, genel kanının aksine, sinemayı oluşturan ana unsurun kurgu değil de ritim olduğuna inanıyorum" (*Sculpting*, s. 119).

Biçimcilerin "yadırgatıcılık"a yaklaşımının, modern göstergebilimin "fantastik"e dair sistematik bir araştırma başlatma tutkusunda bile kendini gösterdiğini söylemek kalıyor geriye. Gelgelelim, açıklanma sırası estetik fenomenlere geldiğinde yadırgatma kavramına sınımsız bağlı kalan kuramcı Yuri Lotman'a göre "fantastik", gerçek dünyanın "sisteminin" şaşırtıcı kombinasyonlarda "yeniden tasnif edilmesinin" bir örneğidir. Lotman'a göre, yadırgatıcı ifadelerle ilişkin gösterge ağının çok karmaşık olması, yadırgatıcı olanı beklenmedik bir şey gibi deneyimlememize ve bu durumun da "uzlaşımaya dayalı bir normun ihlali" gibi görünmesine neden olur.¹⁸ Ama Lotman, fantastiği gerçek dünyanın mantığı ile doğüstünün olmayan mantığı arasındaki bir aralık olarak tanımlayan Todorov'un bu derin kavrayışının çekimine de kapılır. Bu nedenle Lotman da, Todorov'a göre gerçek dünyanın mantıksal dili ile bu dilin muadili olan akıldışı arasında "kararsızlığın zamansal uzamı"nda meydana gelen fantastiğin zamansal niteliğine dikkat çeker. Bu da demektir ki, söz konusu zamansal uzam kapsamında fantastiğin yeni mantığı şekillenmiştir.

18. Yuri Lotman, *Universe of the Mind*, Londra ve New York: Tauris, 1970, s. 146 vd.

Rüya Poetikası

Sadece rüya olmayan gerçekliğin yadırgatıcı kılınması gibi görülürse, rüya fenomeninin derinlemesine kavranamayacağını görmüş olduk. Yirminci yüzyıl kuramlarında "şiiirsel dil" tanımının "şiiirsel olmayan dile" karşıt olarak geliştirilmesinin muazzam güçlükler yarattığı gayet iyi biliniyor; bir "rüya poetikası"nı rüyamsı olmayan ifadelerden bir sapma şeklinde tanımlamanın ise daha da sorunlu olduğunu söylemeye bile gerek yok. Gérard Genette, rüya fenomeni ve bunun kendine mahsus tuhaflığıyla karşılaştığımızda gördüğümüz o estetik açıdan kendine yetme hali hakkında yazarken, bu işin karmaşıklığına (ve çözümsüzlüğüne) dikkat çekmiştir: "Ona kalsa... şiiirsel dil yerine, şiiir halindeki dil veya dilin şiiir hali demeyi tercih ederdi; metaforu fazla zorlamadan, şiiirsel dilin rüya halindeki dil olduğu söylenebilir; uyanıklığa nispetle rüya bir sapma değil, tam tersidir... zaten sapma nasıl tanımlanır ki?"¹⁹ Rüya kendi yasalarını yaratır; bu yasalar ne büsbütün insanın bilincine ne de büsbütün bilinçdışına aittir. Ne gerçekliğe aittirler ne de yadırgatıcı hale getirilmiş olanın alanına, yani mantığın olmadığı akıldışı bir alana. Rüya tam anlamıyla yadırgatıcı bile değildir. Bergson "Bir açıklama gerektiren, rüya değil, uyanıklık halidir," demiştir.²⁰ Uyanık geçirdiğimiz gündelik hayatın kaotikliğiyle kıyaslandığında, rüyalar yadırgatıcı değil, bilakis açık ve belirgindir. Tarkovski'nin filmlerinde sürekli kullandığı ve bize –burada ismini zikretmenin hiç de yanlış olmayacağı– Gaston Bachelard'ın bazı düşüncelerini anımsatan suya benzerler. Bachelard şunu fark etmiştir: "Aynalar fazlasıyla uygar, fazlasıyla 'el altında hazır', fazlasıyla geometrik nesnelerdir; rüya hayatı kendiliğinden uyum gösteren birtakım rüya aletleri oldukları ayan beyan ortadadır."²¹ Bachelard'ın suyun daha da yadırgatıcı yansımalarına ihtiyaç duyduğumuz sonucuna ulaşmasının nedeni bu-

19. Gérard Genette, *Figures* 11, Paris: Seuil, 1969, s. 152.

20. *L'Energie spirituelle*, Paris: Alcan, 1922, s. 157.

21. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris: Corti, 1942, s. 32.

dur. Kendi yüzümüzün aynadaki yansıması, tam da bilimsel açıklığından ötürü, rahatsızlık verici bir kuşku duymamıza yol açar ve bizi ayna imajını "gerçek" olarak kabul etmekten caydırır. Buna karşılık, yüzümüzün sudan yansıyan imajını "gerçek" olarak kabul etmeye çok daha fazla meyilliyizdir. "Tuhaf", yadırgatıcı bir hale gelmiş olan yüzümüz, birdenbire daha az yadırgatıcı görünür ve biz de bu imajı bizatihi gerçekliğin bir temsili olarak kabul etmeye hazırızdır. Bu bakımdan, sırsız bir ayna olarak suyun yansıtması, tıpkı rüya gibi, gerçekliği yadırgatıcı hale getirerek daha az yadırgatıcı kılar. "Rüya", Maurice Pinguet'nin söylediği gibi, "tüm yalanların kaynağı"dır; ama rüya görenler, tıpkı yazarlar gibi, "yalnızca başkalarının yalanlarından ötürü suçluluk duyar, çünkü kendi yalanları bir oyunun masumiyetine sahiptir."²²

Bu bakımdan, Tarkovski'nin gerçekliği rüyaya dönüştürmeyi sağlayan sanatsal bir araç olarak suyu kullanması, rüyanın zaman kavramıyla da bağdaşıyor gibidir. Bu akışkan unsur, bizatihi bir rüya haline gelen zamanın akışını ifade eder. Bachelard "suya meyleden varlık, başı dönen bir varlıktır. Ölüp ölüp dirilir her an," diye yazar (*L'Eau et les rêves*, s. 9). Rüyanın kendisiyle yakından ilintili "zaman" kavramı olmaksızın düşünölemeyeceğini gördük: Rüya zamansal bir fenomendir. Bachelard "insan yalnızca ilk kez rüyasında gördüğü manzaraları estetik bir tutkuyla izleyebilir" (s. 6) der ve bu da söz konusu manzaraları bir kez rüyada gördünüz mü onları zamansal fenomenler olarak da deneyimleyebileceğiniz anlamına gelir. Rüyaların deneyimlenmesinin yarattığı yadırgatıcılıktan estetik bir tutku doğar. Bachelard'ın rüyada görölen manzaralarla ilgili fikri (adeta Tarkovski'nin yapıtının bir yorumu gibi tınlamıyor mu!) sine-ma estetiği için belirleyici bir uğrak oluşturur. Rüya bize "zamanda" bir manzarayı anlatır, keza film de. Todorov bir keresinde, Bachelard'ın yalnızca "toprak, hava, su ve ateş"i hayali deneyimin unsurları olarak kabul eden felsefesinin, kendisini "uzamda bir konuma"

22. Maurice Pinguet, "L'Ecriture de rêve dans un comète à dés", *Revue des lettres modernes*, No. 336-9, 1973, s. 50.

23. Tzvetan Todorov, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, çev. Nedret Öztokat, İstanbul: Metis, 2004, s. 24.

indirgeyen yapısalcı "yapı"ya karşıt olduğunu belirtmiştir.²³

Metafizik geleneğin bir zamanlar düşündüğünün tamamen tersine, "zaman", imgelemin soyut olanın alanını terk etmek için ihtiyaç duyduğu unsurdur! İmgelem bu unsuru rüyanın alanında bulur. Tarkovski için "rüyanın mantığı", her sahnenin kendi zaman yasalarını, kendi zamanını veya Tarkovski'nin deyişiyle kendi "zaman hakikati"ni üretmesi anlamına gelir (*Sculpting*, s. 120). Zamansal bir ritim, bir sahnenin diğer sahnelerle mantıksal ilişkisi aracılığıyla üretilmez. Sahnenin zaman yasaları, bizatihi malzeme bakımından mutlak bir biçimde "zorunlu" olması bakımından, mutlak bir biçimde "doğru" dur. Tarkovski, sanatsal ifade "iç zorunluluktan, bir bütün olarak malzemedede sürmekte olan organik bir süreçten kaynaklanmak zorundadır" der (*a.g.y.*). Bu zorunluluğun kaynaklandığı ve Tarkovski'nin argümanında öne çıkardığı malzemenin organik bütünlüğü, bir filmin montajla üretilen soyut, yapısal organizması değildir. Sanatsal zorunluluğun, yani "durumun kendi iç dinamiğinden" (s. 74) kaynaklanan içsel bir zorunluluğun (s. 121) biçimlendirdiği organik bir bütündür bu. Tarkovski'ye göre, ham malzemenin "serbest" bileşimi diye bir şey söz konusu olamaz; buna karşılık Biçimcilere göre –daha önce de değindiğimiz gibi– yadırgatma aynı anda hem serbesttir hem de serbest değildir, zira her türlü içerik bakımından serbesttir ama soyut bir organizmanın yapısal kurallarına uyar. Sinemasal eylem, bu tür yapısal, soyut bir organikliğe dayanması ama içsel olarak zamansal bir organiklikten yoksun olması nedeniyle, doğallıktan çıkar. Bu bakımdan, Tarkovski'ye göre Eisenstein'ın *Aleksander Nevski*'deki aplik kombinasyonları biçimsel olarak kusursuz, soyut bir sinemasal zaman üretir. Yine de, "ekranda olup bitenler ağır aksaktır ve doğal değildir. Çünkü birbirinden kopuk film karelerinde zaman hakikati diye bir şey yoktur" (s. 120).

"Zaman baskısı gelişigüzel elde edilemeyeceği" için, sinemasal zaman fenomenleri olarak "rüyalar" bu "içsel", "zamansal" zorunluluktan kaynaklanmalıdır (*a.g.y.*). Zamanı çarpıtmanın amacı, sinemasal rüyada zamanı bu zorunluluğa göre şekillendirmeye çalışmak olmalı; çarpıtma, olay örgüsünü vurgulamaya yönelik "teknik" bir kayma haline gelmemelidir. Bu anlamda rüya, "zamanı yontma" ile ilgili bir meseledir. Yönetmenin "bir heykeltıraş misali" bir "zaman

külçesinden... muazzam bir yaşamsal olgular kümesi" (s. 63) yaratabileceği inancı, Tarkovski'nin akışkan olan ve sürekli akan bir zaman ögesini yoğrulabilir, şekillendirilebilir bir hamur niteliğindeki rüya malzemesine dönüştürmeye uğraşan yaratıcılar grubuna dahil olmasını mümkün kılar. Bachelard, "rüya"nın bir tür "hamur" olması gerektiği inancıyla beslenen özel bir insan yaratıcılığı türü üzerine çok fazla düşünmüştür. Bachelard şöyle yazar: "Kimyadaki anlamıyla ara hallerde bulunan rüya nesneleri zorlukla toplar güçlerini, ardından kaybeder, kabarmış hamurun söndüğü gibi sönerler. Yapışkan, yumuşak, gevşek, zaman zaman ısıltılı olan –ama aydınlatmayan– bu nesneye tekabül eden şey, bize göre, rüya hayatının en üst derecede ontolojik yoğunluğudur. Hamurdan rüyalardır bu rüyalar."²⁴ Hamurun organikliği değişmez ve soyut bir yapı ile temsil edilmez. Nasıl hamur büsbütün somutsa, "rüya hamurunun" da soyut bir zamansal çerçevesi yoktur: Büsbütün zamandır, ve büsbütün gerçektir.

Tarkovski'nin zaman anlayışı için geçerli olan şey, sinema dilinin tamamı için de geçerlidir. Tarkovski'nin –daha önce de değindiğimiz– güçlü metonimi eğilimi, ayrıntıların yakın çekimlerini kullanması ve parçayla bütünü temsil etmesi (*pars pro toto*) ne göstergeler ne de simgeler yaratır, "gerçeklik" dışında bir şey yaratmaz. Eisenstein'ın çekimlerinden farklı olarak, Tarkovski'nin çekimlerini (semantik-sanatsal bakımdan) birbirine bağlayan, daha geniş bir semiyotik ağ ile ilişkileri değildir.²⁵ Bu çekimler gerçekliği simgelemediği gibi temsil de etmez. Tarkovski'de sunum sürecinin yapıbozumunun işlemlerini sağlayan, Tarkovski'nin simgecilik ve gerçekçilik karşıtı çekim kavramlarına benzer şekilde işleyen bir zaman kuramının eşlik etmesidir. Tarkovski simgesel olmadığını ısrarla vurguladığı ayrıntılı çekimleriyle örtüşen ve onları bütünleyen bir zaman kuramına sahip olmasaydı, Biçimcilerin ulaştığı noktanın, yani montajla soyutlanarak birleştirilen göstergelerden oluşan bir sinemanın ötesine geçemezdi.

24. *L'Eau et les rêves*, s. 144.

25. Bkz. Ivanov, 1985, s. 304.

Vahşet Sineması

Tarkovski'nin sineması, her sahnenin kendi zamanını üretebilmesi ilkesine dayanır. Tarkovski'nin bu girişiminde başvurduğu araçlardan biri de "rüya"dır. "Bazen gerçekliği ifade etmenin en iyi yolu, gerçektir," (s. 152) diye düşünen Tarkovski, yadırgatma ilkesini hem geliştiren hem de alt eden bir "alışkanlığı kırma" estetiği tasarlar. Postyapısalcılık denilen şey yapısalcılığı nasıl tamamlıyorsa, Tarkovski'nin alışkanlığı kırma estetiği de Biçimciliği öyle tamamlar. Rüyanın zamanı, her şeye rağmen bizi en azından gerçekliğin kendisi kadar sert bir biçimde etkileyen gerçektir bir şey olarak iletir gerçekliği. Öte yandan, Biçimcilerin gözünde gerçekliğin rüyamsı yeniden üretimi, muğlak ve belirsiz bir imaj halinde üsluplaştırılan, "yumuşatılmış" bir gerçektir. Ama Tarkovski'ye göre, rüyanın zamanında hüküm süren gerçeklik bizimle açık seçik bir dille konuşur. Dilsel kuralları öylesine açık ve mantıklıdır ki "vahşet" resimleri üretir. Zaman, genellikle rüyalarda sahip olduğu mutlak kendine yeterlilik halini özellikle vahşette elde eder. Bu bağlamda Tarkovski sinemasal ifadenin model sahneleri kabul ettiği iki sahnenen söz eder. Birinci sahne şöyledir:

Bir grup asker, vatana ihanet gerekçesiyle eratin önünde kurşuna dizelecek. Bir hastane duvarının yanında, çamurun içinde bekliyorlar. Sonbahar. Parkalarını ve botlarını çıkarmaları emrediliyor. İçlerinden biri, delik deşik çoraplarıyla, çamurun içinde bayağı dolanıyor, parkasını ve botlarını koyabileceği kuru bir yer arıyor – oysa birkaç dakika sonra bunlara ihtiyacı kalmayacak (s. 26).

Bu sahnenin ifade gücünün böylesine yüksek olmasının nedeni, söz konusu eylemin güçlü bir içsel zorunluluğun itkilerini izlemesidir. Burada hissettiğimiz zorunluluk bir olay örgüsünün yarattığı bir zorunluluk değildir, öğelerin montajıyla da bir ilgisi yoktur. Eylem burada kendi kurallarını yaratıyor gibidir; sahnenin nasıl olması "gerektiğini" belirten bir "dış" güç yoktur. Bu sahnede "mukadderat" veya "yazgının ironisi" vardır ve sahnenin bize bu kadar vahşi görünmesinin nedeni de budur. Aynı şeyleri (üstelik daha da açık bir şekilde) ikinci sahnede de görebiliriz:

Tramvay bir adamı eziyor ve adamın bacağı kopuyor. Adamı bir evin duvarına yaslıyorlar; oturan adam, şaşkın bir kalabalığın arsız bakışları altında, ambulansın gelmesini bekliyor. Derken daha fazla katlanamıyor buna, cebinden bir mendil çıkarıp kopuk bacağının üstüne örtüyor (a.g.y.).

Aynı şekilde burada da, Tarkovski'nin "'mizansenin absürdlüğü" olarak adlandırdığı şey imgelemimizi yakalar (s. 24). Ama imgelemimiz belirli bir tarafa yönlendirilir. Sahnenin ifade gücünün son derece yüksek oluşundan ötürü, kurbanı sempati duyarız; ama bu, sahneyi daha da vahşi kılar. Burada vahşet esasen sahneyi soğukkanlı gözlemciler sıfatıyla, trajik bir olay değil de sadece bir sahne olarak izlememize dayanır. Olay, bir sahneye dönüşmüş olduğu için vahşi bir hal alır. Bu da, gerçeklikten sahneye aktarılmadığı, bilakis sahne aracılığıyla üretildiği anlamına gelir.

"Gerçeklikte" sahne trajik-dramatik olduğu için, dramatik bir sahneleme, bu trajik ifadeyi sahne içerisinde belli ölçüde yeniden üretmeye çalışacaktır. Burada aşırı vahşetin rahatsız edici olacağı da açıktır. Ama Tarkovski'nin sahnesi bir paradoksla işler: Sahne sadece vahşeti çağırıştırır, çünkü yönetmenin abartısız gözlemi sayesinde trajik ifadeden kurtulmuştur. Filmlerinde çok sık rastladığımız vahşet motifi, özellikle *Andrey Rublev* söz konusu olduğunda, Tarkovski'nin aşırı doğalcılıkla suçlanmasına yol açmıştır; ama Tarkovski'nin de belirttiği gibi, "sırf estetikleştirme uğruna bir estetikleştirme" değildir burada söz konusu olan (s. 184). Vahşet, özellikle Tarkovski'nin sahneleri hem trajik hem de simgesel unsurlardan arındırmaya çalıştığı anlarda, eylemlerin dokunaklı olmayan bir gerçekçilikle konuşmasını sağlamaya çalıştığı anlarda kendisini açığa vurur. *Andrey Rublev*'de bir köylü "kendisine bir çift kanat yapar, bir katedralin tepesine çıkıp atlar ve yere çakılır" (s. 79). Tarkovski'nin "düz ve yalın" gerçekçiliği derhal vahşi bir nitelik taşımaya başlar: "Sahnenin sıradan, kir pas içinde bir köylüyü göstermesi gerekiyordu; daha sonra da onun düşüşünü, yere çakılmasını ve ölümünü. Yani somut bir olayı" (s. 80). Bu sahne bize vahşi gelir, özellikle de Tarkovski'nin onu gerçekçi bir biçimde tasvir etmesi bakımından. Sahnede meydana gelişini gördüğümüz şey nedeniyle vahşi bir sahnedir bu; ayrıca, bir sahne olduğu için de vahşi gelir bize (Tarkovski'nin retoriği bunun bir sahneye indirgenmesini kolaylaştırır). Vahşet montaj

aracılığıyla üretilmiş değildir; aynı şekilde, bizi yönetmenin vahşi olmasını tahayyül ettiği şeyi empati aracılığıyla yeniden deneyimlemeye sevk eden başka bir sanatsal araç da yoktur. Tarkovski'nin sahnesi, meydana gelen şeyin "benzersiz bir olay" olması anlamında "somut bir olay"dır (a.g.y.); vahşetin bu kadar iyi ifade edilmesini sağlayan da söz konusu durumun anlaşılabilirliği.

"Bakış açısı" ile ilgili birkaç noktaya daha değinmekte fayda var. Bahsi geçen sahnelerde, eylemin izlendiği bakış açısı, failin deneyimiyle sınırlıdır. Ama tüm çağrışımlar, Tarkovski'nin de ısrarla savunduğu gibi, "gayet alışkın olduğumuz" çağrışımlardır (a.g.y.). Sahnenin "somut" ve "gerçek" zamanı vardır yalnızca, zira Tarkovski şu soruyu yanıtlamak istemiştir: "Bu adam ilk kez uçarken ne görecekti veya ne hissedecekti?.. Olsa olsa o beklenmedik, korkutucu düşüşün kendisini" (a.g.y.). Her ne kadar bu olayı soğukkanlılığımızı koruyabileceğimiz bir mesafeden seyrediyor olsak da, sahnenin "dışında" değildir; ya da tam tersine, "içeriden" izleriz ama empati stratejisinden hiçbir şekilde etkilenmeyiz. Öznellik veya gerçekçilik terimlerine yer yoktur burada. Vahşet, eylemi dışarıdan izlerken aslında aynı anda eylemin "içinde" de olduğumuzu hissetmemizin yadırgatıcılığıyla üretilir. Bu tür bir vahşet, rüyaların mantığıyla üretilen bir etkidir.

Vahşetin estetik değerine ilişkin incelememizin bu aşamasında, Antonin Artaud'nun düşüncelerine yönelmemiz neredeyse kaçınılmazdır. Ünlü yapıtı *Tiyatro ve İkizi*'nde Artaud, "vahşi fiziksel imajların izleyicinin duygularını uyuşturduğu bir tiyatro"²⁶ önerir; bu vahşet anlayışının uç noktalara taşınması, tiyatro kültürünün tamamen yenilenmesine yol açacaktır. Artaud'nun "*Vahşet Tiyatrosu*"nun, her şeyden önce, "insanın inanabileceği" bir tiyatro gerçekliği üreteceği varsayılır. Bu tür bir gerçekliğin merkezindeki "temsil" modellerinin vahşet ve rüya olması beklenir. Hiç şüphesiz, Artaud'da "temsil etme" problemi son derece felsefi bir şekilde karşımıza çıkar. Derida, Artaud'nun tiyatrosunun, belli nesneleri, hayatı veya dünyayı temsil etmeye yönelik tüm girişimleri alt edecek bir teatral ifadeye

26. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (Œuvres comp. IV), Paris: Gallimard, 1964, s. 99; Türkçesi: *Tiyatro ve İkizi*, çev. B. Gülmez, İstanbul: YKY, 1993.

ulaşma amacında olduğunu ortaya koymuştur. Derrida şöyle yazar: "Vahşet tiyatrosu bir temsil değildir. Temsil edilemez olduğu ölçüde, hayatın ta kendisidir. Hayat, temsilin temsil edilemez kökenidir."²⁷

Tarkovski'nin "bir dilin aracılığı" gerektirmeyen "dolaysız bir sanat biçimi" (*Sculpting*, s. 176) olarak sinema fikrinin, hayatı temsil etmeye çalışmadan hayatın kendisi olan bir "vahşet sineması" olduğunu gördük. Artaud da benzer şekilde *Tiyatro ve İkizi*'nin birinci manifestosunda, tiyatronun "apaçık söylemini" ortadan kaldırmak istemediğini (s. 112), ama sözcüklere yeni bir "önem" kazandırma niyetinde olduğunu açıklar. Bu yeni "önem", Artaud'nun açıklamasına göre, sözcüklerin rüyalarda taşıdığı öneme benzer: "Tiyatro... ancak seyirciye hakikate sadık rüya çökeltileri sunarak tekrar kendisi olabilir." (s. 109). Hem Tarkovski hem de Artaud "rüya" adını verdiği bir estetik ifade aracına başvurur. Rüya (Tarkovski'nin Bresson hakkında söylediği gibi) imajın tüm ifade imkânlarının ortadan kalktığı ve ifade işinin yalnızca "hayatın kendisine" kaldığı bir sanat fenomenidir. Artaud, "rüyaları geçekliğin bir kopyası değil, sadece rüya olarak görmek koşuluyla" (s. 103), seyircinin "rüyalara" inanmasını da ister. Bu anlamda rüyalar gerçekliğin değil, "dehşetin ve vahşetin izidir" (a.g.y.).

Tarkovski'nin de Artaud'nun da amacı, "saptırılmamış bir pandomima"ya ulaşmaktır; Artaud'nun deyişiyle bu, "fikirlerin, ruh hallerinin, doğanın farklı veçhelerinin sözcüklerden ziyade jestlerle temsil edildiği" (s. 48) "bir pandomima"dır. Bu alıntı, örneğin oyuncuların estetik ifade jestlerinin sadece rüyalarda var olan jestler, jest olmayan jestler gibi görülmesi gerektiğini açıkça vurgular; dolayısıyla rüyanın dışında kalan bir bakış açısından jest olarak görülemeyecekleri anlamına gelir.

Artaud jestlerin tiyatrodan sahip olabildiği o özel, rüyamsı niteliği tanımlayabilmek için başka, daha sıradışı benzerliklere de başvurur. Artaud'nun temsil edici olmayan jestleri gibi, rüya ve uyanıklık arasında bir şey işlevi gören bu enerjilerden biri de "veba"dır ("*la peste*"). "Veba," der Artaud, "uyku halindeki imajları alır... ve bunları birdenbire aşırı jestlere taşır. Tiyatro da aynı şekilde jestleri alır, en

uca taşır" (s. 34). Artaud'nun imajları vahşi, aynı şekilde de yadırgatıcıdır: (Somut hayatta) var olan bir şeyi temsil etmeyen veba, uyku haline ait düzensiz bir "rüya imajları" stoğundan –bunları daha da aşırı hale getirerek– imajlar yaratır (s. 109). Tarkovski'nin model sahne dediği şeyle ilgili açıklamalarında da gördüğümüz üzere, inanılmaz bir benzerlik söz konusudur burada. Buñuel'in *Nazarin*'inden bir sahneden bir hayli etkilenen Tarkovski, "veba"nın nihayetinde bir simge olarak değerlendirilmemesi gerektiğine, zira daha çok "tıbbi bir olgu"nın çıplaklığıyla belirdiğine dikkat çeker. Tarkovski sahneyi şöyle tasvir eder:

Sokak tamamen boştur. Yolun ortasından, film karesinin derinlerinden, bir çocuk kameraya doğru yürür; beyaz, bembeyaz bir örtü sürüklenmektedir peşi sıra. Kamera yavaşça pan yapar. Son anda, bir sonraki çekime geçmeden hemen önce çerçeve, güneş ışığında parıldayan beyaz bir bezle kaplanır. İnsan bunun nereden geldiğini merak eder. Kurusun diye ipe asılmış bir örtü olabilir mi? Daha sonra, tuhaf bir yoğunlukla, "vebanın nefesini" ensenizde hissedersiniz, olağanüstü bir tarzda, tıpkı tıbbi bir olgu gibi (s. 73).

Tarkovski'nin (altmışlarda Rus "belgesel estetiği" olarak adlandırılan şeyle böylesine yakından bağlantılı olan) rüyamsı gerçekçiliği, sinemasal gerçekliği "tıbbi olgulara" çevirir. Tarkovski'ye göre (ve aynı şekilde Artaud'ya göre), ifadeleri "içsel bir zorunluluk"la yaratan sanatsal bir üsluplaştırma kavramına dayanır bu ve aktardığımız sahnede açıkça görülür. Daha önce de değindiğimiz gibi, Tarkovski'nin "zamanın çarpıtılması" aracılığıyla üretilen "rüya mantığı", "bir bütün olarak malzeme"nin sanatsal açıdan kavranışına dayanır. "İçsel zorunluluk" burada, sanatsal ifadeye genellikle gerçeklikte sahip olduğu ölçüde bir zorunluluk kazandırmak anlamına gelir. Vebadan bilimsel bir zorunluluktan kaynaklanan "tıbbi bir olgu" olarak söz etme fikri de bundan doğar. Artaud için de gerçeklikten sanata geçiş, "öğelerin, zorunluluğun derinden kavranmasına dayanan derin bir üsluplaştırma" aracılığıyla meydana gelir (s. 303). Artaud şöyle düşünür: "Yaşadığım sırada yaşamakta olduğumu hissetmem. Ama oynarken, tam da oynarken, var olduğumu hissederim. Gerçekliğin rüyasına inandıktan sonra, tiyatronun rüyasına inanmamı ne engelleyebilir ki?" (s. 181).

Aynı şekilde burada da, "zorunlu" olmak, rüyanın ve "tıbbi olguların" tezahürlerini birbirinden ayıramayacağımız bir gerçekliğin parçası olmak anlamına gelir. Tarkovski, Chaplin "oynamaz. O aptalca durumları yaşar, onların organik bir parçasıdır" (s. 151) yazarken aynı fikri ifade etmektedir. Olgular ve rüyalar nihayetinde "alışkanlığı kırma" aracılığıyla birbirinden ayırt edilemez hale gelir. Bu bize, dejavuya ("yanlış idrak") dair bir denemesinde ilginç bir gözlemde bulunan Bergson'un bir düşüncesini hatırlatıyor. Şimdi meydana gelen bazı olayları –geçmişte bunları zaten yaşadığımızı düşünerek– "hatırladığımıza" inandığımızda, bu bir dejavudur. Bergson burada öncelikle rüyalarla bir bağlantı kurar ve bu yanılsamayı "gerçekliğin bir rüya olabileceğine dair analiz edilemez bir duygunun" takip ettiğini söyler.²⁸ Bergson daha sonra "dejavuya maruz kalan insanların çoğunlukla, bildikleri bir sözcüğü yadırgatıcı bulduklarına" dikkat çeker. Bergson'un kastettiği şey, herkesin aşına olduğu bir deneyimdir: Gayet iyi bildiğimiz bir sözcüğü defalarca söylediğimizde, bu sözcük bize yadırgatıcı gelmeye başlar. Burada asıl mesele, bu sonsuz yinleme sonucunda sözcüğün ne bakımından "yadırgatıcı" hale geldiğinin açıklanmasıdır. Aslında sözcüğün kendisi değişmemiştir; yazımı da telaffuzu da aynıdır hâlâ. Yine de, bu kadar çok söylendikten sonra yadırgatıcı bir niteliğe bürünmüştür.

Belirli türde bir "yadırgatma" sonucunda sözcüğün sözcük olmaktan çıktığı ve –burada iddia edeceğim gibi– bir olgu haline geldiği açıktır. Nihayetinde yalnızca ne ise o olur, hiçbir simgesel (semantik) anlamı olmayan bir olgudur. Ancak "olgu olmasından" dolayı böylesine yadırgatıcı hale gelir. Muhtemelen Tarkovski gibi, Bergson da bu fenomeni genellikle rüyalarındaki deneyimlerimize benzetir. Derrida, Artaud'nun estetik rüyalara, yani oyunlarını "kapalı bir uzam"da oynayan ve nihayetinde kendilerinden başka hiçbir şeyle oynamayan rüyalara atfettiği "iç zorunluluk" niteliğini kavramıştır. Bu rüyalar, kendi var olma oyunlarını bile gerçek ve zorunlu olarak vahşi bir hale gelene dek oynar. Derrida şöyle yazar: "Vahşet tiyatrosu gerçekten de bir rüya tiyatrosudur, ama vahşi rüyaların tiyatrosudur; başka bir deyişle, mutlak bir biçimde zorunlu ve belir-

28. *L'Energie spirituelle*, s. 157.

lenmiş olan rüyaların, hesaplanmış ve yönlendirilmiş rüyaların tiyatrosudur, ve bu haliyle de Artaud'nun kendiliğinden rüyaların ampirik düzensizliği olarak gördüğü şeye karşıttır (Derrida, s. 355, 242). Sonunda gerçek olma iddiasını taşıyan rüyanın mutlak yadırgatıcılığıdır bu; düpedüz vahşettir.

Burada, basit bir alışkanlığı kırma aracı olarak yadırgatma kavramından uzaklaşmış olduğumuz gayet açıktır. Rüyanın yadırgatıcılığı kendi kurallarına tabidir, kendi zorunluluğuna sahiptir ve dolaşısıyla hiç de yadırgatıcı değildir. Yeni bir gerçeklik olarak sadece vahşidir. Bu nedenle Derrida, vahşet tiyatrosunun her türlü yadırgatma tiyatrosuna karşıt olduğu ("tüm yadırgatma tiyatrolarına... yabancıdır", s. 359) sonucuna ulaşmakta son derece haklıdır. Derrida'nın Artaud'nun benimsediği rüya kavramını Rus Biçimciliğinin en temel fikirlerinden birine yansıtma niyeti de keskin kavrayışının kanıtıdır. Rüyanın yadırgatmaya karşıt olduğunun çok da doğru olmadığını kabul etmemiz gerekir. Gelgelelim Tarkovski'nin ve Artaud'nun rüya anlayışlarının, yadırgatma kavramının kendisini yeniden düşünmemiz ve kapsamını genişletmemiz gerektiğini bize kesinlikle gösterdiği gerçeğini de (daha yapıcı bir yaklaşımla) çok dikkatlice değerlendirmemiz gerekir.

"Rüya mantığı"nın ve "vahşet tiyatrosu"nun içerisine konumlandığı mutlak yadırgatma uzamında, "*effet de distanciation*" (mesafe koyma etkisi; "yadırgatma etkisi"nin Fransızcası) bir mesafe (gözlem mesafesi) yaratır. Gelgelelim Derrida'nın uzlaşımsal yadırgatma (mesafe koyma) tiyatrosuna yönelttiği "tini... güçten düşürme" suçlaması bu mesafe için söz konusu olamaz (a.g.y.). Tarkovski'de seyircinin gözlem mesafesi (paradoksal bir şekilde) seyirciyi doğrudan doğruya filmin zamanının içine yerleştirir; aynı şekilde Artaud için de seyirci "gösteri kendisini kuşatınca tam ortada kalır" (s. 98). Derrida yadırgatma etkisinin şimdiye dek Avrupa sanatının "klasik bir paradoksuna tutsak" olduğunu yazıyorsa (a.g.y.), buna mukabil biz de Tarkovski ve Artaud'nun bu tutsaklıktan kurtulmanın bir yolunu bulmak için yadırgatma etkisini eğip büktüğünü söyleyebiliriz.

2

UZAM VE RÜYA: HEIDEGGER, TARKOVSKI VE CASPAR DAVID FRIEDRICH'İN MANZARALARI

Heidegger

Hölderlin'in "İnsan şu yeryüzünde şairane mukimdir"¹ şiiri üzerine denemesinde Heidegger, yeryüzünde şairane ikametini eylemle değil hayal kurmayla (yani bir anlamda rüya görmeye) belirlendiğini yazar. Şair, edimde bulunmak yerine hayal kurar. Yeryüzünde ikamet etmek, yeryüzü ile gökyüzü arasında vuku bulur, ama ikisi arasındaki uzamın gerçekçi bir ölçüsü yoktur. Heidegger'e göre, yeryüzü ile gökyüzü arasındaki uzamı algılama sürecinde, algılamayı "ikamet etmeye" dönüştüren bir hayal etme uğraşı, yani bir tür rüya uğraşı devreye girer.

Peki Heidegger'in "ölçüsüz" uzamının "hayal edilen bir uzam", yani bir tür rüya uzamı olduğunu söyleyebilir miyiz? Bu durumda, her şeyden önce bu rüyanın niteliğini saptamamız gerekir. Yeryüzü ile gökyüzü arasındaki uzamın hayali "bir şeyin" hayali, yani hayal edilmeden önce bilinen bir niceliğin hayalidir. Bu önemli bir noktadır; tam da Heidegger'in "uzamın hayalini kuranlar" şairlerdir, diye düşünmesinden kaynaklanır. Ama "arzuların hayalini kurmanın" da şaire bir faydası yoktur, çünkü onun amacı arzuladığı bir dünyanın hayalini kurmak" değildir. Şair daha ziyade "gerçek" dünyayı bir ha-

1. Martin Heidegger, "...dichterisch wohnet der Mensch...", *Vorträge und Aufsätze* içinde, Pfullingen: Neske, 1954, s. 182 vd.

yal gibi, rüya gibi görmeyi ister: Ancak dünyayı bu şekilde gördüğünde, görmek de ikamet etmek haline gelir. Oysa sadece sahiden "istediğinin" hayalini kuran, "şiirsellik"ten ve "yaratıcılık"tan uzak kimse, kendine pitoresk bir "hayal dünyası", belki de bir idil yaratır. Yeryüzüyle ve gökyüzüyle sınırlı bir dünyanın hayalini kurmaz (böyle bir hayal dünyası yaratmaz) asla. Heidegger "hayal dünyaları"nın bu negatif yönünün farkında olduğu için –Nietzscheci bir edayla– şiirin modern, sözümona "kültürlü" insanlarca "pastoral kullanımına" veryansın eder. Aynı şeyler, bu insanların uzam kullanımı için de geçerlidir.

Oysa gerçek kültürel uzam "bir şiir gibi yaratılmalı", dahası "hayal edilmeli"dir. "Şey"² başlıklı denemesinde Heidegger, uzamın bir "dünya" gibi görülmesi gerektiğini; ya da *Geviert* olarak, yani kendinden başka hiçbir şeyle açıklanamayan, kendisi dışında hiçbir şeye dayandırılmayan, kendine yeten bir kendilik olarak görülmesi gerektiğini ortaya koyar (s. 172 vd.). Bahsi geçen "kültürel uzam" fikri ile rüyalar arasındaki paralellik burada da karşımıza çıkar. Dünya, kendisi dışında hiçbir şeye, arzulara bile dayanmayan bir hayal dünyasıdır. Yeryüzü ile gökyüzü arasındaki alana yayılan bir "dünya" olduğu için de tanımı gereği "estetik bir hayal"dir.

Bu düşünceyi biraz daha derinleştirecek olursak, aslında belli bir "hayal etme uzamı"na tekabül ettiğini görürüz. Ancak "şiirsel bir hayal etme" insanın "kendisini aşmasını" mümkün kılabilir; böylelikle insan "doğuştan gelen" tipik bir insan yetisi addettiği, hem öznel hem de nesnel bakışına sıkı sıkı bağlı olan "ölçüp biçmeyi" –hiç değilse bir süreliğine– bırakabilir. Sadece şair ve hayal eden kimse (ama Freudcu anlamda arzularını hayal eden kimse değil, gerçekten hayal eden kimse), hem öznelğin hem de nesnelğin ötesinde yaşar; bu nedenle, başkalarına yadırgatıcı gelen şeyleri tamamen normal addedebilir. Şair ve hayal eden kimse, içinde bir şeyler gördüğü uzamı belli öznel veya nesnel ölçütlere göre "düzeltmeye" çalışmaz. Algıları, dünyayı –gerek öznel gerek nesnel olan– "pek insanca" görme biçimlerini aşar. Onlar, algıladıkları bu kendine yeten dünya-

2. Heidegger, "Das Ding", *Vorträge und Aufsätze* içinde, Pfullingen: Neske, 1954.

yı, yeryüzü ile gökyüzü arasındaki bu uzamı, son derece yadırgatıcı görüldüğü uğraklarda dahi normal addederler. Dünyayı –hiç şüphesiz– sadece "normalleştirdiği" inancıyla "yadırgatıcı hale getiren" şair değil, ölçüp biçen bakışıyla biliminsanıdır. Bu bakımdan, bilimsel olarak ölçüp biçilen uzam yadırgatıcıdır. Ama *Geviert*'in kendine yeten dünyası, gerçekten hayal edildiği sürece, ne yadırgatıcı ne de "normal"dir, sadece "ne ise odur". Hayaller kuran şairin onu algılama biçimi tamamen böyledir. Heidegger, Hölderlin'e dair denemesinde başvurduğu uzam fenomenine ilişkin felsefi düşüncelerinde yadırgatıcılığın oynadığı rolü de analiz eder. Burada Heidegger'in kendisi de şairane bir tutum benimser: "İmajların şiirsel efsaneleri, cihetlerin aydınlığını ve gürlemesini yadırgatıcı olanın karanlık ve sessizliğinde bir araya getirir. Böyle bir bakışla, Tanrı yadırgatıcı görünür. Yadırgatıcı görünümü içinde, fasılasız yakınlığını koyar ortaya" ("... dichterisch...", s. 195). Bu noktada, "yadırgatıcı görünmeye" (*Be-fremdung*) neden olan şeyin "yadırgatıcı kılma" (*Verfremdung*) olduğunu vurgulayalım; yani "yadırgatıcı görünmenin" ancak modern bir yadırgatma etkisi olarak adlandırabileceğimiz şey aracılığıyla meydana geldiğini söyleyebiliriz, zira bu "yadırgatıcı" bile gelmez. Bilakis, şeyler, yadırgatma etkisi aracılığıyla "yakın" gelir bize.

Yeryüzü ile gökyüzü arasındaki uzamın en muhtemel nasıl görüldüğünü daha somut bir biçimde tanımlamaya çalışacağım. Heidegger'in yeryüzü ile gökyüzü arasında "meydana gelen" olay derken kastettiği şey, hiç kuşkusuz manzaradır. Manzara sadece yeryüzünden müteşekkil değildir (gerçi bir biliminsanı –örneğin bir jeolog– aksini söylerdi). Heidegger için yeryüzü ile gökyüzü arasında meydana gelen ve haddizatında bir olay olan şey, şiirsel, estetik manzaradır. Hegel *Estetik*'te, "güzellik" fikrini ("Die Idee des Schönen"), Rousseaucu idil ile genellenmiş bir medeniyet durumu arasındaki bir ara durum olarak saptamıştır; bunu göz önünde bulundurduğumuzda, manzaranın estetikte ne kadar özel bir statüye sahip olduğunu da o kadar iyi anlayabiliriz. Manzaraya bağlı bir kendine yeterlilik fikri vardır. Bu açıklama, tam da yeryüzü ile gökyüzü arasına yayılan uzamın, mutlak olarak önyargısız varlık halinin, belli bir hayalin imajında gayet iyi algılanabileceğini düşünmenin önemini vur-

guluyor. Bachelard "sadece hayal ettiğimiz manzaraları estetik bir tutkuyla seyredebiliriz,"³ der. Manzara medeniyettir ama medeniyetin aksine, var olabilmek için bir nedene ihtiyacı yoktur. Anne Cauquelin'in deyişiyle, "doğanın sonsuzluğuna" katılır; yani "insandan önce hep orada olmuştur ve insandan sonra da orada olacaktır".⁴ Bu bakımdan manzara bir tözdür.

Khora

Heidegger ve Cauquelin aracılığıyla manzaraya dair tartışmamıza dahil olan şey, *khora*, yani yer problemidir. *Khora* sadece tinsel bir dünyada, yani ne pastoral yaklaşımların ne de bilimsel ölçümlerin bulunduğu bir dünyada var olan problemler üzerine düşünmekten doğan gerçekdışılık anlamına gelir. Estetik bir fenomen olarak manzara, bir "yer"dir, bir *khora*'dır; böyle olmasının tek nedeni de pozitif değil, daha ziyade tinsel bir nitelik taşımasıdır. Başka bir deyişle manzara, her tarafında nihai açıklıklar bulunan boş ve kapalı bir uzam değildir;⁵ yani içerisinde şeyleri algılayabildiğimiz bir uzam değildir, sadece bir şeyin kendisidir. Heidegger'in "Sanat ve Uzam"⁶ denemesinde söylediği gibi her şey bir "yer" ise, manzara da Heideggerci "şey" in tipik bir temsilcisi değil midir? Dünyaya ve *Geviert*'e dair düşünürken bundan zaten kuşkulandığımız elbette. Öyleyse şimdi de şunu sormamız gerekiyor: Yer (veya manzara) öznel ("pastoral" bir yaklaşımı benimsemiş) bir gözlemci tarafından betimlenemiyorsa, (söylem aracılığıyla) ifade edilemiyorsa ve felsefe aracılığıyla kavramsallaştırılamıyorsa, bu şey nasıl algılanabilir?

3. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris: Corti, 1942.

4. Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris: Plon, 1989, s. 31.

5. Bkz. Heidegger, "Zeit und Sein", *Zur Sache des Denkens* içinde, Tübingen: Niemeyer, 1969.

6. Heidegger, "L'art et l'espace", *Questions IV* içinde, Paris: Gallimard, 1976. "Zeit und Sein" in Fransızcasına ("Temps et être") eklenen deneme. "Zeit und Sein" in bulunduğu Almanca *Sache des Denkens*'te (Tübingen: Niemeyer, 1969) bu metin yoktur.

Marc Ghitti yerleri "düşüncelerde canlandırmanın" mümkün olduğunu söyler.⁷ Bu bize bir çözüm yolu sunabilir. Keza Bachelard da soyut uzamların algılanması ile "şeyimsi maddenin" algılanması arasındaki farklılığı vurgulamıştır. Bachelard bilhassa "özel bir empatinin, ayrılmış bir evrende dağılmaktansa maddeyle birleşen bir empatinin sağladığı avantaj"a dikkat çeker.⁸ Bachelard'a göre, (gerçekçi veya idealist) bir soyut uzam algısından kaçınarak, uzamı sanki somut bir maddeymiş gibi "hissedebilmenin" bir yolu vardır. Bunun için, uzamı bir şey gibi, madde gibi algılayabilen estetik bir algıya ihtiyaç duyarız. Bu algının gerçekleşmesine en uygun yer bir hayaldir. Uzam, hayaldekine benzer bir algılamayla estetik hale gelebilir.

Manzaranın doğa olmadığını, ama kendine yetmesi bakımından doğaya benzediğini söylemiştik. Doğa kendine yeter, yani var olabilmek için hayal dünyası yaratan bir kimseye bile ihtiyaç duymaz; öyleyse bizatihi doğa kendisinin hayalidir. Doğa ve medeniyet arasındaki farklılık da benzer şekilde açıklanabilir: Medeniyet insanın hayalidir, oysa doğa kendisinin hayalidir. Dolayısıyla manzarayı estetik bir problem olarak, benzer şekilde bir rüya fenomeni analizi kapsamında ele almamız gerekir.

Belki de bunu anlamanın en iyi yolu, manzara ile şehri karşılaştırmak olacaktır. İnsan çoğunlukla, doğayı şiirsel bir biçimde hayal etmek yerine, arzularının hayalinin "nesnesi" yaparak bir "idil" haline getirmekten hoşlanır. Medeniyet de aynı süreçten geçebilir. Nitekim pastoral bir hale gelecek olan "büyük şehir" değil küçük köydür. Küçük şehir veya köy, en basit anlamda insanın hayali olabilir; nostaljik, "öznel" insan "kendi" şehrini tıpkı bir hayal gibi deneyimlemekten hoşlanır. Buradaki sorun, sözü edilen hayalin bizatihi şehrin değil, insanın *kendisinin* hayali olmasıdır. Kişisel arzularının ve çocukluk anılarının neden olduğu bir hayaldir bu. Burada her türlü "hayal etme" kapasitesi, şehrin daha küçük alt birimlere bölünmesiyle ivme kazanır. Böylece kendi semtinin, kendi mahallesinin, kendi sokakının hayalini kurar. Ama yukarıda sözü edilen türden bir "hayal" in, öznel hülyaların benzer unsurlarının tümünü dışlaması gerekir.

7. Jean-Marc Ghitti, *La Parole et le lieu*, Paris: Minuit, 1998, s. 146.

8. Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris: Corti, 1943, s. 17.

"Büyük şehirler" mevzubahis olduğunda hayallerin tamamen farklı bir işlev taşıdığını göz önünde bulundurduğumuzda, bunu gayet iyi anlarız. Bunun bir nedeni de büyük şehrin daha çok manzara ya benzemesi, yani kendisinin hayali gibi olmasıdır. Büyük bir şehrin bizim hayalimiz olamayacağında herkes hemfikirdir; "zira manzara-şehir"de meydana gelen her şey, bizim öznel arzularımızın ürünü olamayacak kadar öngörülemez ve şaşırtıcıdır. Şehir, kolektif bir hayal olduğu için, bizi her uğrakta sonsuz sayıda öngörülemez tesadüf olduğunun farkına varmaya mecbur bırakır. Şehir artık kişisel bir "hülya" değildir; idil dediğimiz arzu rüyasıyla pek ilgisi kalmamış, daha ziyade "gerçek" bir hayal gibi görünmeye başlamıştır. Üstelik şehir hayalini hayranlıkla seyredebiliriz. Bu durum bir şeyi açıkça ortaya koyar: Hayal etme, hayalin imajı statüsüne sahiptir. Şehir hayali bizim kişisel arzularımızın ürünü olmadığı için, şehirde –zorunlu olarak– algıladığımız bir hayaldir. Ve ikamet edilen bir yer haline gelmesi de bu sayede gerçekleşir.

Heidegger'in felsefesinin yeryüzü/toprak koktuğu ve bu niteliğiyle ilgili bazı fikirlerin de bazen etik bir eleştiri çizgisinde ifade edildiği söylenmişti. "Etik" bir eleştiriydi bu, çünkü böyle bir toprak tercihinin, özellikle de "kişinin kendi topraklarını" tercih etmesinin şehrin reddedilmesini gerektirdiği düşüncesinden yola çıkılarak yöneltmişti. Şehrin reddedilmesi de, her felsefecinin düşüncesi üzerinde –önemli olduğu için– belirleyici bir etki sahibi olması gereken insani toplumsal ilişkilerin yerinin reddedilmesi anlamına geliyordu. Heidegger, insan varoluşunun *toplumsal* bileşenine mesafeli yaklaştığı için, insan kültürüne karşı pastoral bir tutum benimsemekle suçlanmıştır zaman zaman. Ama Heidegger'i aleni bir şehir fobisine yönelten şeyin sadece "toprak" sevgisi olmadığı açıktı. Toprak kokusunun kaçınılmaz olarak, özellikle küçük topluluklarda görülen hülyalarla tamamen örtüşen pastoral hülyalara yol açtığı argümanını doğrulayan hiçbir şey yoktur. Toprak kokusu, bizi o büyük doğa rüyasının kendisine götürür: İsterseniz şimdi de bu fikri, başka bir "düşünür"ün yardımıyla ele alalım.

Tarkovski

Bu "düşünür" Andrey Tarkovski. Benim ilgimi çeken de Tarkovski'yle yakından ilgili bir paradoks. *Mühürlenmiş Zaman*'da Tarkovski, filmlerini yorumlarken, simgecilği devreye sokmaktan veya bir filme göstergelerin düzenlenmesi gözüyle bakmaktan kaçınmamız gerektiğini söyler bize. Tarkovski'ye göre bu filmleri "yıldızları ve denizi seyrettiğimiz gibi, bir manzarayı hayran hayran seyrettiğimiz gibi seyretmemiz gerekir. Burada matematiksel bir mantığa yer yoktur, çünkü matematiksel mantık insanın ne olduğunu veya hayatın anlamının ne olduğunu açıklayamaz."⁹

Tarkovski, "manzara"nın –tıpkı *khora* gibi– en ufak bir kesinlik taşımadığı için kavramsallaştırılamayanı ifade etmeye yönelik kavramsal bir araç olduğuna dikkat çeker. Tarkovski'yle yakından ilişkili olduğunu söylediğim paradoks, bir taraftan Tarkovski'nin manzara kavramını majör bir estetik ilke olarak öne çıkarması, diğer taraftan da filmlerinde çok az manzaranın olmasıdır. Burada "manzara" ile kastettiğimiz şey "manzaralara dair muazzam görüşler", yani doğanın güzelliğinin öz bilinçli yeniden üretimleridir. Tarkovs-

9. *Sculpting in Time*, s. 9. Tarkovski'nin açıklamasının, Wittgenstein'in *Yan Değiniler*'deki bir açıklamasıyla neredeyse tamamen örtüşüyor olması son derece ilginçtir. Wittgenstein şöyle yazar: "Shakespeare'de özsel olan şey, insanın umursamazlığı ve kibridir muhtemelen; Shakespeare'e hayran olacaksak, onu tıpkı doğayı, örneğin bir manzarayı benimsediğimiz gibi benimsemek istiyorsak bunu düşünmemiz gerekir" (Frankfurt: Suhrkamp, 1977, s. 98; Türkçesi: *Yan Değiniler*, çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Altıkkırkbeş, 1999). Manzaranın "kendine yeten", "oyunanan" varlık hali tutarlı bir şekilde estetik bir nitelik olarak değerlendirilir ve Shakespeare'in oyunlarına uygun görünür. Başka bir deyişle, "manzaranın algılanması" estetik anlayış için genellenmiş bir model haline gelir. Wittgenstein aforizması-na esasen, "oyun"un estetik niteliği ile yakından bağlantılı olan ve kendisinin Shakespeare'in "manzarası"na temel teşkil eden yapı olarak gördüğü başka bir estetik niteliğe dikkat çekerek devam eder: Üslup kavramından başka bir şey değildir bu. "Bu konuda yanılmıyorsam şayet, Shakespeare'in tüm yapıtlarının üslubu kendi kendini gerekçelendiren bir öze sahiptir." Manzara burada Kartezyen uzama karşıtısa, "üslup" da oyunun biçimsel yapısına karşıtıttır. (Aynı çizgiyi izleyerek Marc Ghitti'nin önerisini benimseyecek olursak, oyundaki sözün de söyleme karşıt olduğunu söyleyebiliriz.)

ki "muazzam manzaraları" filme çekmez, şehirleri de filme çekmez (felaket simgeleri olarak belirip hemen kayboldukları yerler dışında tabii). Şayet filmlerinde manzaralar varsa, bu manzaralar geometrik değil "zihinsel manzaralar"dır. Olmayan bir ülkeye ve belli olmayan bir zamana bağlı bir "alanı" temsil eden ve hatta "düz çizgileri yok sayar" gibi görünen *Stalker*'daki "mıntıka"dır bunlar (Amengual). "Kozmik okyanuslar" veya insanların –tıpkı bir *khora*'daki gibi– kendi anıları (veya rüyaları) ile yaşadığı, bir uzay istasyonu benzeri zihinsel manzaralardır.

Bu manzaralar, var olan gerçeklikten değil de insanın tinsel faaliyetinden türetilen, Euklidesçilik-karşıtı "yerler"dir. Emmanuel Carrère'nin *Nostalji/Nostalghia* hakkında söylediği gibi, "insanın uyum sağlamakta, yukarıyı aşağıdan, dışarıyı içeriden ayırmakta, gölün bir su damlasından daha büyük olduğunu söylemeyi mümkün kılacak bir ölçek oluşturmakta zorlanmasının bile aşına görüldüğü, bildik bölgelerdir."¹⁰ Dolayısıyla bu manzaralar medeniyetin ürünü değildir; her doğa gibi, sadece kendisi için var olan *doğanın* ürünüdür. Varoluşları, kendi varlıklarının hayali aracılığıyla üretilmiş görünür. Sanatçı veya şair, bu doğayı yeniden yakalamaya çalışır. Ama söz konusu doğayı hayal etmeye, bir bakıma icat etmeye çalıştıkları anlamına gelmez bu. Tarkovski'nin "manzaraları"nın (veya filmlerinin), bir öznenin hayal ettiği (veya arzuladığı) "gerçek", pitoresk, pastoral doğa imajlarıyla hiçbir alakası yoktur. Tam hayallere özgü, oyunumsu ve "hafif" bir varlığı temsil ederler; Tarkovski de bunları "manzara" olarak sınıflandırır. Neticede Tarkovski'nin "manzaraları"nın varoluş nedeni, bir insan özneye değil, sadece kendilerine dayanır.

Ingmar Bergman tüm filmlerinin birer rüya olduğunu söyler. Tarkovski ise filmlerinin manzaralar olduğunu söyler. Bergman'ı –bir rüya olduğunu söylediği– bu ya da şu filmde aslında hiç rüya göremiyoruz diye suçlamak da saçmadır. Filmin *içinde* rüyaları göremiyorsak, bunun nedeni filmin kendisinin bir rüya olmasından başka bir şey değildir. Peki benzer şekilde Tarkovski'nin filmleri de birer manzaraysa, bu filmlerde "gerçek" bir manzara bulmayı nasıl bekleyebiliriz ki? Birçok Sovyet filminde karşımıza çıkan, kır evle-

10. Emmanuel Carrère, "Etat stationnaire: où s'arrête-t-il?", *Positif* 11, 1984.

ri ve pitoresk köylülerle dolu bir "Rus manzarası"nı Tarkovski'nin filmlerinde bulmayı umabilir miyiz? Esasen *Solaris*'in "yeryüzü sahanelerinde" Rus manzaralarıyla karşılaşırız: patriyarkal bir aile, bir at ve bir köpek. *Nostalji*'de karşımıza çıkan Rus imajlarında da benzer şeyler görürüz. Ama asla pastoralleştirmeye yönelik bir işlev taşımazlar, çünkü inşa edilmiş değillerdir.

"Rüyamsı gerçekçiliğe" karşıt olarak düşünülen "inşa etme" fikri, Tarkovski'nin bu yüzyılın estetik kuramı içerisindeki konumuyla ilgili birçok şeyi netleştirebilir. Her şeyden önce, Tarkovski'deki "inşacı olmayan" bileşenin, Tarkovski'nin modernizmini açığa vuran bir şey olarak görülmesi gerektiğini vurgulamak önemlidir. "Tüm pitoresk inşalardan kaçının! Köylü pitoresk giyinmez, kendisi zaten pitoresktir" – Tarkovski'ye ait bir cümle değil bu; modernliğin öncüsü olan Avusturyalı mimar Adolf Loos'a ait. Basitlik, dolaysızlık ve netlik: Modern mimari tam da bu ilkeler aracılığıyla yeni yerler yaratmaya çalışır. Bunlar aynı zamanda Tarkovski'nin sinematografik ilkeleridir ve şöyle tınlar: "İzin verin de kamera, olan şeyi yakalasın sadece, ve bir şey inşa etmesin."

Loos'un bu açıklamasına yer vermemin nedeni, bu mimarın da bizi Tarkovski'nin filmlerinde toprağın işlevini kavramaya biraz daha yaklaştırması. Toprağa bir o kadar âşık (ve Tarkovski'nin benzetmek istediği birisi) olan Dovzhenko için de karakterlerini topraktan doğurduğu söylenmiştir. Öyleyse olan şey doğadır; modern uzamın basitliği, tüm nesnelerin –topraktan fışkırmışçasına– ne ise o olduğu fikrine dayanır. "İnşacılık", yalnızca bilimsel olarak ölçülen uzamlar değil, aynı zamanda pastoral olarak inşa edilen *kronotoplar* (zaman-uzamlar) da yaratan, pek insanca bir öznelci tutumu temsil eder.

Heidegger'in felsefesinin toprak koktuğunu söylemiştim; aynı şey Tarkovski'nin filmleri için de geçerlidir. Tarkovski'nin kendisine göre bomboş olan gökyüzüyle ilgilenmemesi de bunu tamamlayan bir olgudur: Bulutların sadece su birikintilerindeki yansımalarını filme çekmeyi tercih eder ve Tarkovski için yeryüzü ile gökyüzü arasında hiçbir bağ yoktur (bkz. *Positif*'teki söyleşi, Ekim 69, s. 109). Bu, en azından görünüşte, Tarkovski ile Heidegger'in *Geviert* felsefesi arasına bir mesafe koyuyor. Daha da önemlisi, Tarkovski'nin âşık olduğu, "Rus toprakları"dır; gelgelelim Heidegger –siyaseten doğ-

ruculukla ilgili meselelerden dolayı- "Alman toprakları" ile ilgili olarak böyle bir şey söylemeyi asla göze alamazdı. Tarkovski bakımından sorun, açıkça "şovenist bir tutum"u yukarıda nitelenen modern tin ile bağdaştırma güçlüğünden kaynaklanıyor gibidir. Tarkovski'nin filmlerinde bir "toprak kültü" olduğunu söylemek abartılı olur. Buna karşılık, toprağı görenler daima, toprağa yönelik tutumları toprağın kendisinden çok daha ilginç olan birtakım insanlardır. Başka bir deyişle, toprak insanlar aracılığıyla tinsel hale gelir; bu nedenle, Tarkovski'nin Platonculuk karşıtı (veya yeni-Platonculuk karşıtı) olup olmadığını kestirmek güçtür. Ama sadece akıl aracılığıyla ulaşılan bir tinsellik ile ilgili her türlü Platoncu, bilimsel iyimserliği terk etmiş olduğu açıktır. Yeni-Platoncu geleneğin aksine, Tarkovski'nin filmlerinde madde ya da çamur bir kötülük olarak görülmez; ama kendisi için tipik tüm öznel kesinlikleriyle insan varlığı, kendi üstünlüğüne duyduğu inançtan vazgeçtiği anda, madde veya çamur da tinsel hale gelir. Bu nedenle insan çamurla yeniden bütünleşmeye karar verir.

İnsan toprakla birleşerek öznel varlığını öldürür, kendisini yadısır; zira her türlü benlik, her türlü beden, sadece boş uzamlarda var olur. Öte yandan, rüyamsı *khora* içerisinde beden diye bir şey yoktur: "İnsanın yer ile olan ilişkisi beden aracılığıyla kurulur, ama bu ilişki öyle bir noktaya varır ki insan bedeninin nerede son bulup yerin nerede başladığını bilemez hale gelir," der Marc Ghitti (*La Parole et le lieu*, s. 125). Tarkovski maddeyi ele alış bakımından Platoncu değil, yeni-Platoncu görünür (Plotinos'a daha yakın gibidir). Kahramanın bedeninin çamurla yeniden bütünleştirilmesi aracılığıyla, kahramanın "vizyonu", bir öznenin bir nesneyi algılamasını sağlayan vizyon olmaktan çıkar. Aslında meydana gelen şey, özne ile nesnenin gerçekten Plotinosçu anlamda birleşmesidir.

Bunun ötesinde, çamurla yeniden birleşme Tarkovski ile birlikte yeni bir boyut kazanır. Antoine de Baecque, Tarkovski'nin filmlerinde kahramanların çoğunun (Rublev, *Stalker*'da bilimadamı ve yazar, *Nostalji*'de Gorçakov) kendi benliğini yaratmaktan vazgeçtiği yorumunda bulunur.¹¹ *Kurban/Offret*'te kahraman kendi evini anti-pas-

11. Antoine de Baecque, *Tarkovski*, Paris: *Cahiers du cinéma*, 1999, s. 84.

toral bir jestle yıkar. Bu yaratıcı kişilerin yaratıcı toprak anayla yeniden bütünleşme çabaları bir tevazu edimidir. Her türlü "özel" (idealist) hayal kurmadan vazgeçmeye karar verdiklerini ve doğayı olduğu gibi (tıpkı doğanın kendisini hayal ettiği şekilde) hayal etmeye hazır olduklarını gösterir. Burada "toprağı sevmek" sonuçta bir olumlama değil olumsuzlama edimidir. Nietzscheci bir ifadeyle, hem güç isteminin olumlanması hem de aynı olanın bengi dönüşünün kabul edilmesidir. Toprak Tarkovski'nin dışı kahramanları kadar kutsaldır. Dış kahramanların misyonları açıktır ve kesin olarak tanımlıdır, ama ne sözcüklerle ne de kavramlarla ifade edilebilir. Michel Chion'un da belirtmiş olduğu gibi, genelde Tarkovski'nin filmlerinde "yaşantı tapınması" yoktur.¹² Toprak, nihayetinde "siyasi kültürlerin" öznesi haline gelebilecek, pastoral ve stilize bir hayatın uzamı olarak seçilmiş değildir; daha ziyade insan ve toprak, rüya veya basitçe üslup denebilecek tek bir nitelik kapsamında bütünleşmiştir.

Stilize uzamlar üç boyuttan daha fazlasını haizdir; üç boyutun yanı sıra, siyasi, retorik vb. boyutları da vardır. Öte yandan Bachelard'ın belirttiği gibi, mahremiyet uzamının, bırakın bildik üç boyutu, "tek bir boyutu" bile yoktur (*L'Air et les songes*, s. 17). "Uzam" burada daha ziyade, Georges Perec'in odasının uzamı hakkında söylediği gibi, "Proust'un madeleine kurabiyelerine" benzer bir işlev taşır; kişinin "yatakta boş boş yatarken", yani hareketlerinin tamamen kısıtlandığı bir anda en iyi algılayabileceği bir şeydir. Tarkovski'de bu tür bir uzam, kendi matematiksel becerisine veya "stilize etme" gücüne (Nietzsche olsa buna "süsleme kabiliyeti" derdi) inanan ki-birli, kavramsal, özel bir insanın bu uzamı algılamasıyla değil, bilakis Varlığı doğaya indirgenmiş bir insanın algılamasıyla ortaya çıkar. Perec yatakta yatarken bedeni hakkında şöyle yazar: "Hatırlanan, kısmen yazılmış bir rüyadan artakalan bir kelime gibi, bu rüyanın bütün anısı, bu noktada, (neredeyse hiç hatırlamaya çalışmadığım halde, gözlerimi kapayıp birkaç saniyeliğine uzanır uzanmaz) duvarın sağda, kapının hemen solumda (kolumu kaldırdım mı tokmağına dokunabiliyorum), pencerenin karşıda olduğunu bilmek bile, birdenbire ve istemeye istemeye bir sürü ayrıntının, ağzımı açık

12. Michel Chion, "La maison où il pleut", *Cahiers du cinéma* 358, 1984.

birakacak kadar canlı ayrıntıların su yüzüne çıkmasına yetiyor... Bunun nedeni, şüphesiz, oda uzamının bende Proust'un kurabiyesi gibi bir işlev görmesi.¹³ "Yer algısıyla ilişkili olarak tinsellik ve rüyanın ne denli iç içe geçmiş olduğu, Baudelaire'e ait bir pasajda da belirgindir: Rüya gibi bir oda... gerçekten manevi bir oda... Bu odada ruh pişmanlık ve arzu aromalı bir tembellikle yıkanır... Eşyaların şekli uzanmış gibi ince uzun, bitkin, halsiz. Rüyaya dalmış gibiler; uyur-gezer bir hayat sürüyorlar diyeceği gelir insanın, bitkiler, madenler gibi."¹⁴

Caspar David Friedrich

Bachelard, Romantik dönem boyunca öznel duygusallıkları ifade etme aracının manzara olduğunu söyler. *Poétique de l'espace* (Uzamanın Poetikası) başlıklı kitabında, Romantik manzara hayallerini genişleterek kozmik hülyalar haline getirme imkânını inceler. Bachelard, "her türlü hülyanın en doğal yazgısının bir kozmos tahayyülü olduğu" sonucuna ulaşır.¹⁵ Manzara modeline göre işleyen filmleri açısından yaratıcı hayallerinin *Solaris*'te gerçekleştiğini Tarkovski'nin kendisi de belirtmiştir. Gelgelelim Romantizm'de bile, tüm manzara hayallerinin kökeninde "duygusallığın" yer aldığını söylemek haksızlık olacaktır. Tarkovski'nin hayranı olduğu, rüyamsı imajları duygusallığı fazlasıyla barındıran bir romantik manzara ressamı vardır: Caspar David Friedrich.

Romantik manzara resimlerinin çoğunda olduğu gibi, Friedrich' te de manzara, bizatihi manzarayı aşan anlamların taşıyıcısı haline gelir. Ama Friedrich'i böylesine özel kılan sadece bu özellik değildir. Romantik manzara resmi genelde, kökeni Rousseau'nun pastoralciliğinde bulunabilecek bir akımın adıyla anılır. Ama bu akım tek başına "İngiliz bahçesi" resimleriyle sonuçlanırdı. Romantik man-

13. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris: Denoël Gonthier, 1974, s. 32-3.

14. Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris et Petits poésies en prose*, M. Milner (haz.), Paris: Lettres Françaises, 1979, s. 62; Türkçesi: *Paris Sıkıntısı*, çev. Erdoğan Alkan, İstanbul: Varlık, 2003.

15. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris: PUF, 1960, s. 21.

zara resminin genelde ürettiği sanatsal dilde herhangi bir değişikliğe yol açmazdı. Romantizm nesnelciliği ve öznelciliği harmanlayarak ara bir ifade çizgisi geliştirmiştir. Manzara resimleri, klasikçiliğin belli geleneklerini alt etmeyi mümkün kılması bakımından temel bir rol oynamıştır. Friedrich'in sanatında, nesnelcilik ile öznelcilik arasındaki kuramsal mücadele, yukarıda sözünü ettiğimiz dile bağlı bir dilin geliştirilmesi kapsamında tezahür eder. Bu dil, rüyaların dilidir. Dolayısıyla Tarkovski'nin Friedrich'in manzara resimlerine hayran olması bir tesadüf değildir.

Romantizmin öznelciliği, özellikle Schelling'in estetiğe dair yazıları aracılığıyla, manzaraların nasıl resmedilmesi gerektiğini kuramsal açıdan açıkça gösterir. Friedrich, Schelling'in felsefesinden doğrudan etkilenmiştir. Schelling'in "özel olarak resmedilmiş" manzara fikri (gözlemleyenin zihnindeki imajın varsayımsal yeniden üretimi), Friedrich'in resimlerinin entelektüel temelini teşkil etmiş, ama aynı zamanda da kimi değişikliklere uğramıştır. Sonuçta Friedrich'in estetik öznelcilik çeşitlemeleri, resimlerini de salt öznelcilik yasalarına tabi bir sanattan çok daha cezbedici hale getirir. Burada rüya unsuru temel bir rol oynar.

Friedrich'in öznelciliği görelileştirmesine koşut ve Romantizm kapsamında Tanrı, Doğa ve İnsanın nostaljik bütünlüğüyle ilgili bir gelişme vardır. Her ne kadar bu tür bir doğa kavramı kaçınılmaz olarak Friedrich'te mevcut olsa da, Friedrich'in resimlerinde baskın olan bir "sadelik" ustalıklı kullanması (su temsilleri bunun belirgin bir örneğidir), "muazzam manzaraları" pitoresk bir üslupla resmetmekten zaman zaman kaçınmasını mümkün kılmıştır.

Romantizmde doğa problemini incelediğimizde, *khora*'nın manzaraların sunumu ve dolayısıyla belli bir uzam anlayışı için temel bir model işlevi gördüğünü anlarız. "Plastik Sanatlar ile Doğa Arasındaki İlişki"¹⁶ başlıklı denemesinde Schelling, doğayı cansız nesneler yığını olarak gören her türlü entelektüel tutumu eleştirir. Schelling bu tür bir tutumu, doğanın, içerisine farklı şeylerin "koyulduğu" bir "konteyner" olduğunun düşünülmesine yol açtığı için reddeder. Bu

16. F. W. J. Schelling, *Sämtliche Werke*, 7 cilt, Stuttgart ve Augsburg: Cotta, 1860, s. 289-329.

noktada, *khora* problemi (özellikle de *khora* ile manzara arasındaki, yukarıda Heidegger kapsamında incelediğimiz mevcut benzerlikleri düşündüğümüzde) sadece dolaylı olarak ortaya çıkmaz. Schelling *khora* problemini, doğanın "yaratıcı bir asli güç" statüsüne sahip olduğunu savunarak "çözmek" ister. Doğayı kendine yeten bir kendilik olarak kabul eden sanatçı, onu bir "hayat imajı" olarak temsil edecektir. Schelling için doğa tinseldir; başka bir deyişle, tinselliği görünür hale gelen *maddedir*. Doğa estetik temsil aracılığıyla görünür hale gelir.

Tüm insan sanatlarının –hangisi olursa olsun, hiç fark etmez– belki de en dramatik paradoksunu temsil eden mantıksal çelişki, Schelling'in şu düşüncesinde netleşmektedir: Madde gibi somut bir şey (ki nihayetinde doğa da bir maddedir), güzellik gibi kendisinde hiçbir somut özellik barındırmayan ve büsbütün soyut olan bir niteliği nasıl temsil edebilir? Bu problem öylesine geneldir ki insan bununla ilgili bir tartışmaya girmeye pek yanaşmayabilir. Platon'dan beri, bu problemi çözebilmiş bir felsefeci yoktur. Ama bu bağlamda ısrarla bu problem üzerinde durmamın nedeni, öncelikle Schelling'in problemi uzam sorunuyla bağlantılı bir fikir olarak temsil etmesi; ikinci olarak da, Friedrich'in kuramsal olmasa da, pratik bir çözüm öneriyor gibi görünmesidir. Schelling en yüce güzelliğin "hiçbir özellik barındırmadığını", yani uzayda yer kaplamadığını söyler: "Yüksekliği de, genişliği de, derinliği de" olmayan evrene benzer (s. 69). Schelling'in fikirlerinden esinlenmiş bir manzara ressamı için de problem şu şekilde ortaya çıkmış olmalıdır: Manzara bizatihi doğadır, somut olan bir şeydir; ama aynı zamanda, soyut bir sonsuzluğa uzandığı için, "gerçeklikte" gördüğümüz şeyler gibi apaçık boyutlara sahip olması mümkün değildir.

Friedrich'in manzara temsillerindeki klasik boyut şemalarını manipüle edişi bu bakış açısından açıklanabilir. Friedrich ilk dönem resimlerinde bile, resim bileşenlerinin "klasikçi" hiyerarşisinin yapıbozumuna girişmiştir. Klasikçi resamlara doğanın uzamına bir "sahne" yerleştirme olanağı sağlayan ön, orta ve arka plan hiyerarşisini, Friedrich'in *Tetschen Altarı* isimli yapıtında yıktığı gayet iyi bilinir. Uzamın bir derinliği yoktur, resmin üzerindeki her şey tek bir dağda toplanmıştır. Bir rüya etkisi yaratan, resmin farklı düzeylerini ka-

rıştırması, boyutlarla oynamasıdır. Doğa resim aracılığıyla "dolaysızca" konuşur (ama simgeciliğin geleneksel yönlerini büsbütün ortadan kaldıramamıştır elbette); *özelciliğin* öne çıkardığı bir koşuldur bu. Öte yandan, ifadenin dolaysızlığı nesnel bir düzeyde de korunmaktadır; zira manzarayı temsil eden resim, boyutların manipülasyonu aracılığıyla, dolaysızca konuşan bir *nesne* haline gelmiştir.

Catherine Lépront'a göre, Friedrich'in bazı resimlerinde "algılanabilir tek plan resmin planıdır... ve bu da belirli bir dünyaya, hatta aşındırılmış bir gerçekliğe bile indirgenemez..."¹⁷ Manzara resmi böylelikle başlı başına bir dünya haline gelir. Burada ölçüp biçilecek bir "yer" yoktur, çünkü –Platon'un *Timaios*'undan beri gayet iyi bildiğimiz üzere– bu tür bir yeri belli bir kişinin bakış açısından, hiç değilse ölçmeyi mümkün kılacak bir uzam içerisinde sabitlenmiş olması gereken bir noktadan ölçmek gerekir. Hareket ile hareketsizlik arasındaki ikilemin çözülmesiyle, resimde rüyamsı bir etki yaratabilir. John Michaels'ın söylediği gibi, rüyalarda çoğunlukla, "rüyanın karakteri olan nesne veya manzara ile doğrudan özdeşleşerek rüyada olduğumuz" hissine kapılırız; "aynı zamanda, genellikle düşlerimizin gözlemcisi (ve) o mevcudiyet sahnesindeki bir seyirci olduğumuzu hissederiz."¹⁸

Schlegel için bir ressamın doğayı taklit etmeyip işlemesi ve hatta ayırt edici özelliklerini abartması gerekir; Friedrich'e göre ise abartma daha yüksek bir otantikliğe ulaşmak için (dönemin Biedermeier sanatında olduğu gibi) gerçekliğin resim gibi, pitoresk bir biçimde "makyajlanması" değildir. Bilakis bir mistifikasyon etkisi yaratmaya çalışmaktır; bu etki otantik olduğu için değil ama yadırgatıcı olduğu için doğayı daha "gerçek" hale getirir.

Burada, Friedrich ile Tarkovski arasındaki bağa temas ediyoruz: harabelerde billurlaşan bir yadırgatıcılık tercihinine. İkisi de pitoresk bir üsluba karşı olduğundan (sözelimi Tarkovski, Fellini'nin "canlı resimlerini" kesinlikle kabul etmez), cansız ve renksiz bir nesne ola-

17. Catherine Lépront, *Caspar David Friedrich: Des Paysages les yeux fermés*, Paris: Gallimard, 1995, s. 140.

18. John Michaels, "Film and Dream", *Journal of the University Film Association* 32, 1-2, Kış-Güz 1980, s. 85.

rak harabe hem Tarkovski'nin hem de Friedrich'in imgelemine harekete geçirir. Friedrich'in *Eldena Harabesi* resminde gördüğümüz harabeler içindeki kulübe, Tarkovski'nin *Nostalji*'sinde karşımıza çıkan kilise harabesi içindeki köy evinin esin kaynağıdır. Hem Tarkovski hem de Friedrich için, Gotik harabeler eski inanışların ölümünü simgeler. Kovacs ve Szilagyi, Tarkovski'ye dair kitaplarında, günümüzde "büyük kültür"ün, normalde bir harabe gibi muhafaza edilmesi gereken bir "kültürel çöplük"ten müteşekkil olduğunu söyler.¹⁹ Walter Benjamin için harabeler, dünyanın anlamını biliyorum havalarındaki muhtelif dünyevi konuşmalarla yolumuzdan sapmayıp da dünyanın anlamı üzerine kafa yordüğumuz anlarda, zihnimizde ara ara beliren alegorilerdir. Benjamin'in en harikulade cümlelerinden biri de bununla ilgilidir: "Harabeler şeyler âleminde ne ise, alegoriler de düşünce âleminde odur."²⁰

Tarkovski ile Friedrich'in uzamlarının rüyamsı yadırgatıcılığı, bir dünya alegorisi gibi dayatır kendini; öyle bir yerdir ki burası, maddi ilerlemeden duyulan modern coşkunun esamisi okunmaz, yine de "gerçek"²¹ olduğunu iddia edebilecek denli güçlüdür. Bir manzara resminin merkezi unsurlarından biri olan harabe, bu noktada dünyanın alegorisi haline gelir. Yadırgatıcılık "gerçeklik" olmuştur; çünkü rüyaların manzarası, maddileşmesi (malzeme haline getirilmesi) ne öznel-pastoral ne de nesnel-kavramsal olan bir uzam kavramına bağlı alegorik bir niteliğe sahiptir temelde. *Khora* kavramına bir hayli yakın duran ve Heidegger'in de "Sanat ve Uzam" denemesinde peşine düşmüş olduğu bu uzam kavramı sayesinde sırf harabe değil, manzaranın kendisi de Heideggerci anlamda bir "şey" olarak belirir.

19. B. A. Kovacs ve A. Szilagyi, *Les Mondes d'Andrei Tarkovski*, Lozan: l'Age d'homme, 1987.

20. Walter Benjamin, *Gesammelte Werke* 1:1, R. Tiedemann ve H. Schwepenhäuser (haz.), Frankfurt: Suhrkamp, 1982, s. 354.

21. Michel Estève, "Stalker", *Esprit* 2, Şubat 1982.

3

ÇİZGİLERİN BULANIKLAŞMASINA DAİR: ALEKSANDR SOKUROV

Sokurov'un "yeni Tarkovski" addedilmesi konusunda pek çok kişi hemfikirdir. Bu *uzlaşmanın* birçok gerekçesi vardır elbette ve konumuzla en bağlantılı olanlarından biri de Sokurov'un –tıpkı Tarkovski gibi– sinema sanatında *rüyalar* yaratmayı başarmış olmasıdır. Sokurov eleştirisindeki eğilimlerden söz etmek için henüz çok erken olsa da, bir noktaya dikkat çekmekte fayda var: Tarkovski filmleri kadar yazılarında da "rüya zamanı" veya "rüya mantığı" gibi yarı-metafizik kavramlar aracılığıyla kendi "rüya"larının yorumlarını devreye sokar; buna karşılık Sokurov'un yapıtları, rüyamsı "manzara resimlerini", belki de kısaca "rüya manzarası" diyebileceğimiz şeyleri çağrıştıran, estetik perspektifine daha yakın yorumlara ilham verir. Sokurov'un filmlerinde, rüyamsı ontolojik durum, resim metaforuna bağlı bir "manzara" olarak tanımlanabilir. Rüzgâr veya zar zor işitilen müzik (örneğin *Anne ve Oğlu / Mat i syn*) gibi doğal sesler bile atmosfer yaratan, resme özgü bir "ses manzarası" olarak tanımlanabilir muhtemelen. Bu durum, filmlerini "resim" şöyle dursun, "manzara" olarak bile tanımlayamayacağımız Tarkovski ile bir tezat oluşur. Tarkovski'nin rüyamsı uzamları, insan medeniyetiyle az çok bağlantılı, zihinsel "mıntıkalar" gibi görünür daha ziyade; bu uzamları kuramsal açıdan ele alırken de, "tablolar" veya "manzaralar"dan ziyade "yapılar" veya "mantık"tan yararlanmak daha iyi sonuçlar verir.

Bu noktada cüretkâr bir benzerlik kurulabilir belki. Sanki Wölfflin'in o eski "çizgisel" ve "pitoresk" üslup ayrımı burada, bu kez de

sinema kapsamında yeniden canlanmış gibi görünmüyor mu? Tarkovski çizgisel Dürer'in, Sokurov da pitoresk Rembrandt'ın yerini almış adeta! Tarkovski'nin zamansal, soyut "çizgiler" gördüğü yerde, Sokurov'un pitoresk "manzaralar" gibi morfolojik kütleler gördüğünü ve her ikisinin de bu vizyonları sinema sanatı kapsamında yeniden ürettiğini söyleyemez miyiz? Maalesef bu mukayese, cezbedici olduğu kadar yanıltıcı ve isterseniz şimdi de bunun neden böyle olduğuna bakalım.

Sokurov'un filmlerinin "resmi andıran" niteliği hakkında iki temel şey söylemek gerekir. Sisle kaplı dağlar gibi "nesneler" tam "resamlara göre nesnelerdir" kuşkusuz ve Sokurov'un anamorfik lensler ve aynaları çarpıtma suretiyle imajları çarpıtması da alışkın olduğumuz anlamda "sinema"dan ziyade "resim"e özgü bir şey gibi görünür. Ama Sokurov'un rüya manzaralarının, resme özgü bu araçlar sayesinde yeni bir sinemasal yadırgatma biçimini formülleştirdiğini; çok ihtiyatlı bir biçimde olmakla birlikte, sinema estetiğini ters yüz ettiğini kabul etmek gerekir. Gerçekten de, Sokurov'un resmi andıran sineması, geleneksel ve avangard araçların basit bir "postmodern" kombinasyonundan çok daha fazlasıdır, temel sinemasal araçların yepyeni bir kullanımına dayanır.

Yadırgatma, alışkanlığı kırma, sinemada geleneksel olarak, *ritmin, aralığın* veya *zamanın* manipüle edilişi olarak anlaşılır. Sinema sanatı *ritimden*, yönetmenin estetik amaçlarına göre "yadırgatıcı" hale getirilebilen ritimden dolayı statik *fotoğraf* sanatından kesin olarak farklıdır ve bu bakımdan özeldir. Normalde, bir film yönetmeni için resme özgü araçlara boyun eğmek, fotoğraf estetiğine tehlikeli ölçüde yaklaşmak anlamına gelir – ki bu da bizatihi sinemanın doğasıyla çelişir. Sinemada resme özgü araçları kullanmaya yönelik girişimlerin bugün bile pek inandırıcı olmaması, neredeyse bu hipotezin ispatı gibidir. Greenaway, Jarman ve Quay Kardeşler buna örnektir.

Tarkovski'nin yukarıda bahsi geçen, sinemada mecburen "resim üslubu" olmamasına dair düşüncelere tamamen katıldığı gayet iyi bilinir. Peki Tarkovski'nin "vârisi" bunun tam tersini niye yapar, her şeyi eline yüzüne buluşturmadan bunu nasıl başarır? Bu noktada, Sokurov'unkine çok benzeyen anamorfik objektiflerin ve tekniklerin sinemada yaygın olarak en son, 1920'lerin Fransız İzlenimci si-

nemasında kullanıldığını da eklemek gerekir. Tarkovski'nin başka her alanda olduğu gibi sinemada da İzlenimciliğe son derece "karşı" olduğu gayet iyi bilinir. Öncelikle Tarkovski, Eisenstein'ın aksine, zamanı tamamen soyut bir düzeyde işlemeyi istemiyordu; bunu daha Proustçu, "somut" bir düzeyde yapmak istiyordu; ama filmi bir resme çevirmek de naif, "zaman"dan veya basitçe "üslup"tan yoksun diye nitelendirilebilecek türde bir somutluk olurdu. "Üslup"u filmin ritmiydi, yani film asla "canlı bir resme" dönüşmeyecekti. Öyleyse film sırf izlenimci bir "atmosfer" aracılığıyla da yaşanamalıydı, sırf zamansal bir gerçeklik aracılığıyla da. Sokurov'un resim gibi imajlarında ulaştığı "dinamizm" in ve "gerçekçilik" in sadece bu imajlardaki nesnelerin hareket ediyor olmasına bağlanamayacağı barizdir, ama bu durum bir o kadar da gizemlidir. Gerçekten de "görüntüler" ritme benzer *hiçbir şey* barındırmasa da zaman bakımından bir *sürekliliğe* sahip gibidir, ama bu sürekliliği yaratan da "atmosfer" den *daha fazlasıdır*. Öyleyse bu "rüya manzaraları" ndaki sinemasal üslup nedir?¹

Öncelikle bir ayrıntıdan söz etmek istiyorum. İki yönetmenin de Alman Romantik ressam Caspar David Friedrich'i beğeniyor olması, Sokurov ile Tarkovski arasındaki varsayımsal karşıtlığı daha karmaşık bir hale getirir. Bazı bakımlardan, bu tercih her iki yönetmen için de yerindedir; zira Friedrich'in resimlerinde de basitlik ve sessizliğin o tuhaf karışımını, yadırgatıcılık ve aşinalığın o eşzamanlı mevcudiyetini buluruz. Friedrich'in ünlü bir *manzara* ressamı olması Tarkovski için pek önemli değil gibidir, ama Sokurov'un buna bayağı değer verdiği açıktır. Eleştirmenler Sokurov'un *Anne ve Oğlu* 'nda Friedrich'in dünyasını yeniden yarattığına, bu durumun özellikle de manzaralarda açıkça görüldüğüne dikkat çeker. Friedrich'te manzaraların büsbütün "özel" görünmesi, Schelling'in ifade ettiği

1. Bkz. Ian Christie bu paradoksa değinir: "Sokurov'un 'Ağıtlar'ı filmsel şiirlerdir; bu yapıtta görsel ritim –ister hızlı kesmelere dayalı bir *staccato* olsun ister ağır çekimlere dayalı bir *legato*– geleneksel anlatının yerini almıştır. Yeni film yapımcılarının giriştiği –kesinlikle soyut olmayan– saf bir film yapma tarzıdır bu. Kesme hızının iyice arttığı bir dönemde Sokurov, ani ölçü değişikliklerine asla karşı olmamakla birlikte, uzun çekimleri yoğun olarak kullanmaya yönelmiştir" (*Sight and Sound*, 8:4, 1998).

gibi, bunların yalnızca seyreden kişi için var olduğunu düşündürür. Ama Sokurov'un Friedrich'e benzetilmesi de gerçekten çok şaşırtıcıdır. Friedrich berraklığın ressamıdır, biçimleri kristal gibi ve serttir; ayrıntılar genellikle iyi resmedilir, kırılma çizgilerinin hepsi çok kesindir. Friedrich'in üslubunu oluşturan şey daha ziyade berraklık gibidir. Dolayısıyla, Sokurov'un bulanık çizgilerini izlenimci resimlerle ilişkilendirip Friedrich'in karşısına yerleştirmek ilk bakışta daha mantıklı olurdu.

Gelgelelim Sokurov'un çizgileri bulanıklaştırmasının resimde çizgilerin bulanıklaştırılmasına benzetilemeyeceğine, bu nedenle filmlerinin kelimenin tam anlamıyla resim gibi olmadığına, Sokurov'un sahiden sinemasal bir anlatım tarzı geliştirdiğine inanıyorum. Kısacası, Sokurov'un "resim gibi" rüya-uzamları, bir ressamın elinden çıkmış resimlerin gücünden ziyade *filmlerden alınmış karelerin* gücüne sahiptir. Film karelerinde çizgiler mevcut ve net olabilir, ama aynı zamanda namevcut da olabilir, kendini olumsuzlayabilir. Pascal Bonitzer fotoğraf olmayan bu fotoğraflar hakkında şöyle yazmıştır: "İnsan bunun bir filmden alınmış bir fotoğraf olduğunu ilk bakışta nasıl anlayacak? Konturların, sabit hareketlerin, görüntülerin ve dekorun kırılma çizgilerinin, film karesinin dışında ve objektifin ek senine çapraz konumlanmış olan bir yerçekimi merkezi tarafından belirlenmiş gibi olması gerçeğiyle mi bunu anlayabilecek?"² Sokurov "çizgilerini bulanıklaştırdığında", bunu bir film karesi elde etmek için yapar. Bunun, Wölfflin'in çizgilerinin resme özgü bir tarzda, "gizemli bir hareketle canlandırmasına" benzediği söylenebilir.³ Kuşkusuz Wölfflin'in "aracı" bu noktada film karesinin canlandırılmasına yardımcı olur, ama sinemada buna daima tamamlayıcı bir bileşenin eklendiği unutulmamalıdır. Filmde, bu karelerin çizgileri üslup çizgileri haline gelir; yani paradoksal bir biçimde, resim zaman-sal ve uzamsal bir süreklilik kazanır.

Bu kısa bölümü, Sokurov'un sanatının günümüz dünyasındaki, daha doğrusu günümüzün medyalaşmış "imaj dünyası"ndaki yerine

2. Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle: Essais sur le cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard, 1982, s. 97; Türkçesi: *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İzzet Yasar, İstanbul: Metis, 2006.

3. Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History*, New York: Dover, 1950, s. 19.

dair bazı genel değerlendirmelerle noktalamak istiyorum. Modernlik "mekanik" olduğu kadar da sistematik bir bilim tarafından belirlenir; modern sanayi toplumunda, imajları simgeleme süreci teknolojinin mekanik ilerleyişine adapte olmuş, böylece "imajların" anlamlandırılmasını daha da "mutlak" hale getirmiştir. W. J. T. Mitchell imajların modern toplumdaki rolü hakkında şöyle yazar: "İmajlara dair modern çalışmaların yaygınlığı aslında imajları bir tür dil gibi görme zorunluluğuyla ilgilidir; imajların dünyaya açılan saydam bir pencere sunmak yerine, opak, çarpıtan ve keyfi bir temsil mekanizmasını, ideolojik bir mistifikasyon sürecini gizleyen, aldatıcı bir doğallık ve şeffaflık görüntüsü sunan göstergeler olduğu düşünülmektedir artık.⁴ Bu bağlamda Sokurov'un filmlerinin özellikle, "sanayileşmiş" imajlara ilişkin bu modern anlayışla mücadele ettiği kanısındayım.

Mekanik ve aşırı sistematik gerçeklik yaklaşımları, çok eski zamanlardan beri eleştirilir. Bu noktada, "imajların" kültür kapsamındaki statüsüne özel bir önem atfeden ve Goethe ile başlayıp Oswald Spengler ve Wittgenstein'a kadar uzanan felsefi gelenekten söz edilebilir. Spengler, "sanatın, anlamı pek de anlaşılamayan problemlerinin; yani biçim ile içerik, çizgi ile uzam, *çizgisel ile resimsel* arasındaki çatışmanın, üslup anlayışının", "bilimin değerine giderek şüpheyle bakılması..." ile yakından bağlantılı olduğuna inanıyordu.⁵ Şayet insanlık bilimin itibar kaybetmesinden duyduğu üzüntünün üstesinden gelmek istiyorsa, gerçekliğe dair daha Goetheci bir "morfolojik" veya "fizyolojik" algılama biçimini benimsemeliydi. Spengler'in çağdaşı olan Wittgenstein, Spengler kadar Wölfflin'den de etkilenmişti. Wölfflin'de hoşuna giden şey, dünyayı "ifade etmekten" ziyade tasvir eden bireyler-üstü bir fenomen olan gelişkin üslup vizyonuydu. Wittgenstein'ın, örneğin bir cümleinin biçimsel unsurlarının bütünü "resim" olarak adlandırması boşuna değildir.

Wittgenstein, bilimsansı modelini tekrar tekrar ressam modeli ile kıyaslamış, çünkü sadece ressamın tamamen *betimleyici* bir yak-

4. W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1986, s. 8.

5. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Münih: Beck, 1922, s. 67 (italikler bana ait).

laşımına bağlı kalacağını düşünmüştür. "Dilin bize göstermiş olduğu gibi, bu kavramsal ilişkilerin sonsuz parçalarından bir kavramsal ilişki manzarası oluşturmak *çok zor*."6 "Öğrencilerime, içinde kendilerini asla fark edemeyecekleri muazzam bir manzaranın ayrıntılarını gösteriyorum" (s. 511). "Nihayetinde bir ressamım ben, genellikle de çok kötü resimler yapıyorum" (s. 567).

İnşacı, dilbilimsel-göstergebilimsel ve (fonetik olarak) ifade edici bir temsil şekline karşıt olarak ortaya koyulan bu "inşa edilmemiş" *resmetme* (tasvir etme) şeklinin Sokurov'un estetiğinde yoğun olarak bulunduğu inanıyorum. Christie, Sokurov'un filmlerinde "bilgisayar animasyonu efektlerine bir karşı saldırı" bulunduğunu söyler, ama gerisini getirmez. Bence Sokurov'un barok sanatı, Mitchell'in yukarıda aktardığım şekilde tanımladığı, modern dünyamızı istila eden koca bir imaj ideolojisiyle mücadele ediyor. Sokurov bu yaklaşımı Goetheci bir morfolojik-fizyolojik gerçeklik görüşünden edinmedi belki de; içgüdüsel olarak, Rus ikonkırıcı gelenekten aldı (Mitchell'in açıklamasının ikonlara dair bir kitaba dayandığını hatırlayalım). Sokurov'un "resim gibi" imajlarının birçoğu, "zaman"ları ancak içgüdüsel olarak hissedilebilen tüketilemez ikonlar gibi görünür. Rus geleneğinde, Rusların sanat, algı ve bilgi anlayışıyla yakından bağlantılı olan ikonlar, bilginin "sezgisel" olarak algılanmasına yardımcı olur. Bu bakımdan Sokurov'un imajları da, kendilerini sadece içerikle dolduran inşa edilmemiş sayfalar gibi görünen rüyalara benzer. Sözgelimi, *Fısıldayan Sayfalar/Tikhiye stranitsky*'deki eski fotoğraf imajları kendi zaman kavramlarını dayatır bize ve tıpkı ikonlar gibi bilincimizi zenginleştirir.

Tam da bu nedenlerle, Sokurov'un imajlarına, New York'un saldırıya uğrayan İkiz Kuleleri'nin imajlarından daha zıt bir imaj düşünemiyorum. Bu imajlar, kendilerini bir ritüel havasında sürekli yineliyor olsa da, bilinçlerimizi bırakın zenginleştirmeyi tamamen boşaltıyor. Sokurov'un ikonkırıcı resim felsefesi ile İkiz Kuleler'in (modern resimsel ideolojinin bir karikatürü olarak görülebilecek) medyatik yıkılışı arasındaki bu karşıtlıktan söz etmemin nedeni, So-

6. Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben, Über Gewissheit, Zettel*, Frankfurt: Shurkamp, 1989, s. 561.

kurov'un "siyaseti sinemadan defetmek" ve "estetiğe haklarını" geri vermek istediğini söylemiş olması (Christie, s. 17). Defalarca gösterile gösterile "oyunsu" ama içi boş bir nitelik kazanan İkiz Kuleler imajında, tam da Sokurov'un inşa edilmemiş, rüyamsı resimlerinin oynusu statüsünün talihsiz bir muadilini buluruz.

Bu bize ilginç bir içgörü kazandırıyor. Terör saldırısına uğrayan İkiz Kuleler'in "siyasi imajı", "resmi olarak" estetize edilmemiş olsa da –paradoksal bir biçimde– "kendiliğinden" salt estetik hale gelmiştir (burada kastedilen, "estetik" in "boş", biçimsel anlamıdır). Sokurov'un imajlarının tam tersidir bu; çünkü onun imajlarında her şey daha en baştan bilinçli olarak estetize edilmiş olsa da, resimler daima salt "estetik" bir statüden daha fazlasını barındırır. Sokurov'un sinemasının "siyaseti", modern imaj ideolojisine yönelik yıkıcı saldırısında gizlidir.

4

FREUD'DAN SONRA RÜYA VE INGMAR BERGMAN

Rüya Söylemi

Bruce F. Kawin *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film* (Zihin Ekranı: Bergman ve Birinci Tekil Şahıs Film) başlıklı kitabına şu soruyla başlar: "Film bir rüyadır – peki ama kimin rüyasıdır?"¹ Strindberg uzmanları, Strindberg'in *Rüya Oyunu*'nu ilk kez sistema bağlamında incelemeye başladıklarında, en çok üzerinde durdukları konuyu şu soruyla özetliyorlardı: "Oyundaki rüya gören kişi kimdir?"² Öyle görünüyor ki insanlar "kendi uykularının" güvenli ontolojik sınırları içerisinde vuku bulmayan bir rüyayla karşılaştıkları zaman, tipik bir refleksle, rüya görenin "kim" olduğunu soruyorlar. Tıpkı bir romanın yazılabilmek için bir yazara ihtiyaç duyması gibi, bir rüya da o rüyayı görecek birine ihtiyaç duyar.

Bir rüya zihnimizin sınırları içerisinde gerçekleştiği sürece, rüya görenin kendimiz olduğumuzdan eminizdir. Oysa bir romanda işler daha karmaşıktır. Modern edebiyatın iç monologlarında "ben", "ben" anlatıcısının saptanmasını zorlaştıran başka anlatı kaynaklarıyla kaplanabilir. Söz konusu ilke, bu şekilde romanın biçimsel bir ilkesi olarak benimsendiğinde bile (örneğin *Ulysses*'te olduğu gibi), roman "epik" olmaktan çıkar çünkü anlatıcı namevcuttur.

1. Bruce F. Kawin, *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*, Princeton: Princeton University Press, 1975, s. 3.

2. Bkz. Richard Bark, *Strindbergs drömspelteknik-i drama och teater*, Lund: Studentlitteratur, 1981.

Gösteri sanatlarında ve filmde ise durum daha farklıdır. Roman sanatında iyice gelişen "bilinçakışı üslubu", Strindberg'in döneminde, tiyatro alanında bir krize yol açmıştı.³ Strindberg'in rüya tekniği benimsenmesi zor bir teknikti, çünkü rüya gören bir "birinci tekil şahıs" yoktu. Daha 1960'larda bile John Milton, Strindberg hakkında, "*Rüya Oyunu*'nda aksayan bir şey var", "teknik bir hata" bu belki de ve "rüya görenin oyunun bir unsuru olarak tam anlamıyla kurulmasını" olanaksız kılıyor, diye yazmıştı.⁴ Belirli bir kişinin rüya görmesi (ve rüyayı anlatması) söz konusu değilken rüyamsı bir anlatı sunma olgusu, edebiyattan ziyade tiyatro sanatında, yapıtın yok yere entelektüelleştirilmesi olarak algılanabilir. Milton "simgeciliği ve tuhaf karakterleriyle (her kişi rüya görenin bir veçhesidir) rüya oyununun duygusal değil, daha ziyade entelektüel olarak değerlendirilmesi gerektiği" sonucuna ulaşmıştır (s. 111).

Bir rüyayı kimin yarattığı, ancak biri gerçekten rüya gördüğünde aşikârdır; bu durum tiyatrodaki olduğu kadar sinemada da birtakım sorunlara yol açar. Oyunu veya senaryoyu Strindberg'in mi, Bergman'ın mı yazmış olduğunu biliriz, ama kendisini sanat yapıtı aracılığıyla sunmakta olan rüya yaratıcısının kim olduğunu bilemeyiz.

"Rüya yaratıcılığı"nın yok edilmesini veya terk edilmesini olanaklı kılan "araçlar", rüya yaratıcılığının yeniden tesis edilmesini sağlayan araçlar kadar karmaşıktır. Her şeyden önce, bir film yönetmeni rüya yaratma problemini, rüya söyleminin birinci tekil şahıs statüsünü vurgulayarak "çözmek" istiyor olabilir. Bu çoğunlukla, filmin yanılsamalar yaratan efektlerinin oluşturduğu evrende "birinci tekil şahıs"a saptanabilir bir rol vererek yapılmaktadır. Bu aracın sanatsal olarak kullanılması pekâlâ mümkündür; örneğin Fellini'nin ve Resnais'nin estetik repertuarının bir parçası olduğu söylenebilir. Oysa Bergman bu yöntemi reddeder. Denis Marion, Fellini-Resnais ile Bergman arasındaki farklılığı tam da rüya söyleminin öznesiyle açıklar:

3. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt: Suhrkamp, 1956, s. 66.

4. John R. Milton, "The Aesthetic Fault of Strindberg's 'Dream Plays'", *The Tulane Drama Review* 4:3, 1960, s. 115.

Sekiz Buçuk'ta rüyayı gören, Fellini'nin kendisidir ya da ekrandaki ikizidir (yani Mastroianni). *Geçen Yıl Marienbad'da*/L'Année dernière à Marienbad filminde ise rüya gören, iki başkarakterden birisidir, ama hangisi olduğunu seçmek tamamen seyirciye kalmıştır... Ingmar Bergman rüya görenin kendisi olduğunu bizzat söylememiş olsa, *Sessizlik/Tystnaden* filminde rüya görenin kim olduğuna dair bir tahminde bile bulunamayız (hiçbir eleştirmenin bu anlatının rüyamsı niteliğinden söz etmemesinin sebebi de kesinlikle budur).⁵

Sessizlik'in kendi rüyası olduğunu Bergman bizzat belirtmişti; ama diğer filmlerinin çoğunda, kime ait olduğu saptanamayan bir rüya söylemi oluşturmaya çalışarak karışıklıklara yol açıyordu. Çoğunlukla rüya gören "ben" yapının sanatsal söylemiyle öylesine bütünleşiyordu ki onun bir "ben" olduğunu teşhis etmek olanaksız hale geliyordu; üstelik bu araçla yaratılan karışıklık, bir rüyamsı ifadenin üretimi için kullanılıyordu.⁶

Yine de başka bir "çözüm" daha vardır. Ekranda cereyan eden olaylar, bir filmin rüyalarla açıkça biçimsel bir benzerlik taşıyor olmasından ötürü, "seyircinin rüyası" olarak da görülebilir. Seyirci, bir film seyrettiğine inanmak yerine, rüya görüyor olduğuna da inanabilir pekâlâ. Kawin bu durumu şöyle nitelemektedir: "Kişi karanlıkta oturur ve görür, sessizdir ve duyar. Rüyanın alanına teslim olmuştur, yine de onu aktif olarak irdelemektedir – eğlenmek için, kafa dağıtmak için, arkadaşlık için, yalnız kalmak için, hakikati bulmak için vb." (s. 3). Rüyayı seyircinin gördüğü bir rüya, böyle bir fenomen olarak ortaya koyduğumuz vakit, film ile rüyalar arasındaki benzerliklere dair muazzam bir araştırma potansiyeli belirlediği doğrudur. Ama rüya yaratma tartışmasına, seyircinin izlediği filmin kendisinin yarattığı bir rüya olduğuna inanma ihtimalini de dahil etmek gerekir. Seyircinin basitçe özdeşleştirilmesi, bizatihi filmin ontolojik statüsüne dair bilgi edinmemizi engelleyecektir.

5. Denis Marion, "Tystnaden-dimensions oniriques", *Etudes cinématographiques* 46-7, 1966, s. 82-3.

6. Strindberg'in *Rüya Oyunu*'nda da, Ludvig Marcuse'un dikkat çektiği gibi, "'Ben' neredeyse tamamen sanat dünyasının parçası haline gelmiştir" ve "rüya gören kişinin konumu için ancak rüyanın içine bakılabilir". Ludvig Marcuse, *Strindberg*, Berlin: Schneider, 1922, s. 104.

Bu durum, sırf seyirci rüya görmediğinin farkında olduğu için filmin bir rüya olamayacağını savunan karşıt bir varsayım için de geçerlidir. Christian Metz'in film ile rüyalar arasındaki temel ayrımı ısrarla vurgulaması, rüyalar ile film arasındaki ilişkiye dair tüm ontolojik sorunları dışlamasına yol açmıştır: "Rüya gören rüya gördüğünü bilmez, ama film seyircisi sinemada olduğunu bilir: Filme özgü durumlar ve onirik* durumlar arasındaki en temel ayrım da budur. Bazen hem film hem de rüya için gerçeklik yanılsamasından söz edebiliriz, ama asıl yanılsama sadece ve sadece rüyaya aittir."⁷ Metz haklıdır ama "sinema söz konusu olduğunda, şimdiye dek benim de yapmış olduğum gibi, gerçekliğin belli bir izleniminin yeniden üretilmesiyle sınırlı kalmak daha iyi olacaktır" sözleriyle ifade ettiği sonuç fazlasıyla sığdır (a.g.y.). Sadece seyircinin her şeye rağmen gerçeklik ile rüyalar arasında bir ayrım yapabileceği olgusundan hareketle, gerçeklik ile rüyayı birbirine karıştırmanın, bir filmi böyle seyretme deneyimi bakımından hiçbir anlamı olmadığı sonucuna varamazsınız.

Film estetiğini, gerçeklik izlenimlerine dair sanat, üslup ve biçim bakımından değerlendirmelerle sınırlandırmak genel olarak yanlış- tır. Film fenomeni, çok büyük ölçüde, seyircinin rüyalar ile gerçeklik arasında sağduyulu bir ayrım yapmasını engellemeye yönelik girişimlere dayanır. Acaba Metz olsa, Bergman'ın *Kuklaların Yaşamından / Aus dem Leben der Marionetten* filminde Peter'in dile getirdiği şu açıklamayı nasıl sınıflandırırdı: Peter (filmde) tam da anlatmakta olduğu öyküyü, "rüyasında rüya görmekte olduğunu gördüğünde" deneyimlediğini söyler. Seyircinin burada "gerçekliğin izleniminden" başka bir şeyle uğraşmak zorunda olmadığını söylemek, (estetik ve psikolojik) durumu basite indirger. Hiçbir entelektüel film incelemesi, film ile rüyalar arasındaki sınırı bulanıklaştırma girişimlerini yadsıyamaz. Bu tür ihlaller çoğunlukla gerçeklik ile rüyaların tamamen birbirine karıştırılmasını sağlayacak denli başarılı

* Uyanıkken görülen korkulu bir rüyaya benzeyen, halüsinatif bir durum için kullanılan psikiyatrik bir terim. —ç.n.

7. Christian Metz, "Fiction Film and its Spectator: A Metaphysical Study", *New Literary History* 8:1, 1976, s. 75.

olamaz; ama böyle durumlarda bile, bu tür girişimlerin varlığı yadsınamaz.

Anlatıcının (rüya görenin) kendi (yaratıcıya özgü) bakış açısının yok olabileceği gerçeği, özellikle hakiki bir rüya estetiği oluşturmaya çalışan filmlerde belirgindir. Kawin, rüyamsı filmlerin özbilinçli sanat yapıtları olduğunu iddia eder; bu tür filmlerde, anlatıların sesleri öyle bir genellenir ki bizatihi sanat yapıtlarını sanki bir "rüya ekranında" belirmişler gibi algılamaya başlarız. Kawin, özbilinçli bir filmi izleme deneyimini, Metz'in vurguladığı nokta ile bağlantılı olarak bahsettiklerimiz kapsamında ele alıyor. Ama yanılısamanın gerçeklik ile karşılaşmasını daha incelikli bir şekilde tanımlıyor: "Özbilinçli sanat yapıtının dünyası, sanatçı ile seyircinin bir perdenin önünde ("sahici" olduğunu ikisinin de bildiği, ama ikisinin de kasten "sahte" addettiği bir perdenin önünde) karşılaştığı bir dünyadır (Kawin, s. 50). Her ekranın arkasında "rüya gören bir zihin" vardır ve bu zihin, düşüncelerin akabinde ifade edilmesini sağlayan estetik bir yapı icat eder. Bu yapı neye benzerse benzesin, uzlaşım salamlamda bir anlatı söz konusu değildir.

Kawin, rüya ekranı fikrini Amerikalı psikolog Bertram D. Lewin'den almıştır. Lewin rüyaları gerçekten de rüya ekranı olarak adlandırdığı bir fenomen temelinde yorumlamaya çalışmıştır.⁸ Lewin'in fikirleri o dönemde, Freud-sonrası Amerika'da rüyalara duyulan ilginin yoğunlaşmasına son derece önemli katkılarda bulunmuştur.⁹ 1950'de Lewin "Rüya Ekranından Müdahaleler" başlıklı makalesinde şöyle açıklamalar yapmıştır:

Daha önce, iletişimde, rüyadan alınan özel bir yapı rüya ekranı olarak adlandırıldı; üzerine rüya resminin yansıtılıyor gibi görüldüğü, boş bir ar-talan olarak tanımlandı. Terim, hareketli resimlerden esinlenerek bulundu; zira sinemadaki benzeri gibi, rüya ekranı da ne rüyalara dalan seyirci

8. Bertram D. Lewin, "Interferences From the Dream Screen", *The Yearbook of Psychoanalysis* 6, 1950. Lewin daha sonra bu önvarsayımlardan bazılarının na-if sayılabileceğini kabul etmiştir. "Reconsiderations of the Dream Screen", *Psychoanalytical Quarterly* 22, 1950, s. 174-99, bkz. s. 174.

9. Bkz. Robert Fliess, *The Revival of Interest in the Dream*, New York: International Universities Press, 1953, s. 110.

70 FİMLER VE RÜYALAR

tarafından fark edilir ne de ilginin ekranda beliren resimlere ve hareketlere odaklanmasından ötürü gözardı edilir (s. 104).¹⁰

Kawin'in film kuramına katkısı, rüya ekranının (veya zihin ekranının) sinemadaki geçerliliğini, filmin anlatı yapısının özellikleri bakımından ilginç ipuçları sunarak incelemesi olmuştur. Bir zihin ekranı etkisinin (diğer eleştirmenler için olduğu kadar Kawin için de) en doğru örneğini temsil eden film, Bergman'ın *Persona*'sıdır. *Persona*, "zihin ekranının genellendiği" izlenimi yaratır, böylece filmin özbilinçliliği kendinden kaynaklanıyor gibi görünür. Özel bir karakterle veya bir film yapımcısıyla özdeşleşmeksizin, "potansiyel dil odağı" bir zihin ekranı niteliğine bürünmüştür. "Film birinci tekil şahıs haline gelir ve bizatihi film konuşur" (Kawin, s. 113-4).

Bizatihi filmin birinci tekil anlatıcı gibi görüldüğü, özbilinçli, rüyamsı bir film, sadece anlatıbilim için değil; rüyaların "rüya-içeriği"nin rüyayı gören ile nasıl ilişkilendirilebileceğine (veya rüyayı gören kişi tarafından nasıl anlatıldığına) daima ilgi duymuş olan psikanaliz için de ilginç bir araştırma konusudur. Rüya-çalışmasının klasik Freudcu araçlarını –yoğunlaştırma, yer değiştirme ve çarpıtma– biliyoruz. *Persona* örneğinde, her türlü "aracın" meşruluğuna dair tüm sorunlar, onun bir araç olarak saptanma ânında bile yeniden boy gösterir, zira kendimize şu soruları sormamız gerekir: "Yoğunlaştıran kimdir, yer değiştiren kimdir ve çarpıtan kimdir? Freudcu bir yanıt kendiliğinden geliverirdi: Araçlar ego, id ve süperegö tarafından kullanılır. Ama *Persona*'da bunların hiçbirisi değildir, bizatihi filmidir.

Rüyalarda Söz

Bir film, özerk bir şekilde, birinci tekil şahıs anlatımı temsil edebiliyorsa, film/rüya ile anlatım arasındaki ilişkilerin de netleştirilmesi gerekir. Burada tanımlandığı şekliyle zihin ekranı fenomenine doğa-

10. Lewin rüya ekranını ana kucağı gibi görüyordu; vardığı sonuçlarda öncelikle boş rüyaların, yani içinde hiçbir şey olmayan, bu bakımdan boş bir ekranı andıran rüyaların keşfinden esinleniyordu. Ama buradaki düşünceler açısından ikincil önemde bir mesele bu.

sı gereği yaklaşan film, sessiz filmidir. Sözsüz bir film, örneğin meşajların cümleler biçiminde formülleştirildiği tiyatro oyununa kıyasla, çok daha geniş bir görsel ifadeler spektrumunu kapsayan bir söylem geliştirir. Sessiz filmde baskın olan, görüntüler, jestler ve hareketlerdir. Sesli filmin olanaklarını öğrendiklerinde bazı sessiz film yönetmenlerini altüst eden varoluş korkusu, sözün işin içine girmesi sonucunda sessiz filmin bünyevi ifade olanaklarının otomatikman azalacağı varsayımına dayanır. "Sinemanın bir tür tiyatro oyununa indirgenmesi"nin (Kracauer) sinemanın benzersiz görsel kalitesini zayıflatmasından duyulan korkudur bu aslında.

Dolayısıyla, hiçbir sesin işitilmediği bir filmde, hareketli görüntülerin bir rüya izlenimi yarattığına sık sık dikkat çekilmiştir. "Sözsüz olmak" ve "bir rüyayı andırmak" büyük ölçüde birbiriyle bağdaşan niteliklerdir. *Kuklaların Yaşamından*'da Bergman, altı sayfalık bir monolog için bir rüya sekansı oluşturmuş, ama daha sonra bunu salt görsel bir deneyime dönüştürmüştür. Vlada Petric bu sahne için şöyle der: "İmajlar bütünü, gerçek, 'elle tutulur' bir sinemasal uzam yaratan kendi fenomenolojik düzleminde rüyaya özgüdür; görselliği öylesine güçlüdür ki onu her türlü sestten mahrum bırakmıştır; iki sevgili dudaklarını oynatır ama sözleri işitilmez. İnsanların konuşmalarını işitmesek de, tıpkı rüyalarımızda olduğu gibi, ne söylediklerini biliriz."¹¹ Her ne kadar "sessiz olmak" "sözsüz olmak" ile aynı şey değilse de, bu iki sessizlik tipinin temelde bir benzerliği vardır.

Rüyalarda işitsel niteliğin asgari düzeye indiği sıkça vurgulanan bir husustur. Emil Kraepelin daha 1910'da, bir rüyada görsel niteliklerin baskın olduğuna, ama konuşma dilinin alımlanmasının açıkça uyanıklık haline ait olduğuna dikkat çekmiştir: "Bu noktada, rüyalarımızın vizyonlar ve hareketlerin temsilleri aracılığıyla kendilerini açığa vurduğunu, işitsel algıların ise arka plana çekildiğini hatırlıyoruz. Aynı zamanda, konuşmanın işitilmesinin genellikle en önemli duyu algısı kaynağı olduğunu."¹² Konuşmanın unsurlarını hatırla-

11. Vlada Petric, "Bergman and Dreams", *Film Comment* 17:2, 1981, s. 57-9; alıntı s. 59'dan.

12. Emil Kraepelin, "Über Sprachstörungen im Traum", *Psychologische Arbeiten* 5, Leipzig: Engelmann, 1910, s. 95.

manın güçlüğü de bundan kaynaklanmaktadır. Bellek, rüya *imajlarını* genelde seslerden çok daha kolay saptayabilir. Kraepelin, henüz olgunlaşmamış olmakla birlikte, makul bir sonuç çıkarmıştır bundan. Bu sonuca göre rüyalar, bir mantıktan ve sadece dilsel bir yapının sunabileceği bir dilbilgisinden yoksun olduğundan ötürü, bir imaj meselesidir (bkz. s. 27 ve 101). Başka bir deyişle, imajlar olarak rüyalar bizi "somut olanla" karşı karşıya bırakır, ama bir nebze olsun soyut (dilsel) düşünce içermez.

Bu görüş, rüya yorumlarının tarihinde, "rüya mantığının" uyanık hayatımızın mantığından daha önemsiz olduğunu savunan; bunun sonucunda, imajları birer *simge* ilan ederek (Freud'un yaptığı şey de öncelikle buydu), mantığın "retrospektif olarak" somut bir imajlar akışına yerleştirilmesine yol açan, hatalı bir görüşe katkıda bulunmuştur.

Freud'un savunduğu gibi, rüyalarda alışıldık imajları veya düşünceleri "çarpıtan" ego veya süperegö ise, bu çarpıtma ediminde sözün işlevi ne olabilir? Peki sözü işin içinden çıkartmanın ne gibi bir işlevi olacaktır? Otto Isakower, bir rüyadaki sözcüklerin süperegönün katkısı olduğunu öne sürmüştür.¹³ Öyleyse, tüm konuşmaları bilinçli olarak dışlayan bir film de süperegönün çarpıtma etkisinin dışlandığı bir rüyaya benzer. Ne var ki bu fikir, "sessiz rüya sekanslarında 'çarpıtma' daha ziyade süperegö, ego veya id tarafından gerçekleştirilmektedir" gibi bir sonuca ulaşmamıza neden oluyorsa, çarpıcı bir basitleştirmeyi temsil etmektedir. Isakower, büyük olasılıkla nadiren görüldüğü için, dolaysız anlatımı süperegöye atfeder. Rüyalarda dolaysız anlatım, görsel anlatım biçimlerine kıyasla pek sık vuku bulmaz; süperegönün ahlaki sesinin *nadiren* ortaya çıkması, bizatihi rüyamsı deneyimlerin tipik niteliklerinden biridir. Genel olarak rüyalar, (süperegöye etkilemesi gereken) ahlaki sorunların olmayışı sayesinde üstünlük kazanır. Calvin Hall siyasi sorunların, uyanık hayatlarında bireyleri etkiliyor olsa da, rüyalarına neredeyse hiçbir zaman girmediği gözleminde bulunmuştur:

13. Otto Isakower, "Spoken Words in Dreams", *Psychoanalytical Quarterly* 23, 1954, s. 1-6. Ayrıca bkz. Fliess 1956, s. 128.

Rüyalar, siyasi ve iktisadi sorunlar konusunda nispeten sessizdir; dünya meseleleriyle ilgili mevcut olaylar hakkında söyleyecek hiçbir şeyleri yoktur. İlk atom bombasının atıldığı dönemde, Japonya ile savaşın son günlerinde, öğrencilerin rüyalarının günlük kaydını tutuyordum. Yine de bu felaket tek bir rüyaya bile girmedi. Manşetlere taşınan başkanlık seçimleri, açılan savaşlar, büyük güçlerin diplomatik mücadeleleri, başlıca atletizm müsabakaları, bölgesel olaylar... Rüyalarda bunların hiçbirine rastlanmaz neredeyse.¹⁴

Freud'un rüyalarda söze dair fikirlerinin, Isakower'ın fikirlerinden daha doğru olduğu söylenebilir. Freud da sözcükleri imajlardan daha değersiz görür, rüyaları görsel bir fenomen olarak kabul eder hiç şüphesiz. Bu eğilim öylesine güçlüdür ki Derrida bile bu noktaya dikkat çekmiştir: Freud'un genel tercihinin, sırf fonetik açıdan var olduğundan dolayı daha güçlü görünen gösterenlerin –"bilinçli" uyanık hayatımızda genellikle olanın aksine– "silip atamayacağı", fonetik olmayan, gösteren bir rüya ekranından yana olduğunu ortaya koyar.¹⁵ Bununla birlikte, Derrida'nın da kabul ettiği üzere, Freud için söz rüyalarda kesinlikle vardır; ve Freud'un "üzerinde durduğu konu, sözün rüya sahnesinde var olup olmamasından ziyade, tabi kılınması olmuştur" (s. 322).

Ama Freud'un savunduğu anafikir (Derrida'nın metninde bu da açıklanmadan kalır) rüya-çalışmasının yarattığı, gösteren bir rüya ekranı ağında sözün oynadığı özel rol ile ilgilidir. Freud sözün görsel "tabi kılınmasını" belirli bir fikirler kümesine dayandırır: Rüyalarda dolaysız anlatımın ortaya çıkışı, bizatihi rüya-çalışmasından kesin olarak ayrılmıştır. Freud *Rüyaların Yorumu*'nda "rüya-çalışması cızırtıdan bir söz yaratamaz"¹⁶ açıklamasında bulunur; rüyalarımıza giren sözlerin, rüya-çalışmasının her türlü talebinden sıyrılacak, az ya da çok dolaysız olarak rüyaya girmenin bir yolunu bulan, uyanık hayatımıza ait kalıntılar olduğu hususunda ısrar eder. Freud'un zikrettiği...

14. Calvin Hall, "A Cognitive Theory of Dreams", *The Journal of General Psychology* 49, 1953, s. 273-82; alıntı s. 275'ten.

15. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris: Seuil, 1967, s. 312.

16. Freud, "Die Traumdeutung", *Gesammelte Werke II* içinde, s. 421.

... rüyalarındaki, duyuşsal bir nitelik taşıyan ve "söz" olarak tanımlanan sözlerdir. İşitildiği veya söylendiği algılanmayan diğer sözler ise (bunların akustik veya motor anlamda bir eşliği yoktur) uyanık hayatımızdaki düşünme süreçlerimizde de ortaya çıkan ve hiçbir değişim geçirmeden rüya haline gelebilen düşüncelerdir sadece (GW II, s. 422-3).

Dolayısıyla rüyalarındaki dolaysız anlatımın peşinen süperegonun müdahalesi olarak görülmesi gerektiğini söylemek pek de uygun değildir. Freud'a göre sözlerin, doğrudan aktarılabilen ve rüyalarda yadırgatıcı olmayan kendilikler biçiminde var olan öğeler olması gerekir.

Dolaysız anlatımın, egonun veya idin üretimine bağlı olduğunda ısrar eden kuramcılar da vardır. Örneğin Leon Altman şöyle yazar:

Rüyalarındaki sözler, işitilenlerden veya düşüncelerin ve duygulanımların sözelleştirilmesinden kaynaklanıyor olabilir. Libidinal boşalmanın bir ifadesi veya saldırganlığın dışavurumu olarak idden de kaynaklanıyor olabilirler. Aynı şekilde, örneğin egonun bütünleyici işleviyle ve bu işlevin (ikincil revizyonun ürünü olan) mantık ve tutarlılık gerektirmesiyle de belirlenebilirler pekâlâ.¹⁷

Yine de, rüyanın kendisi sadece söz olamaz; dolayısıyla, ne idin ne de egonun saf bir tezahürü olabilir – bunda herkes hemfikirdir sanırım.¹⁸ Saf "ego-rüyası" diye bir şey olamaz asla; zira böyle bir şey, revize edilebilecek hiçbir malzemesi olmayan rüya-çalışmasının "revizyonlarından" ibaret olurdu.

Şayet rüya birinci tekil bir anlatı ise, "birinci tekil şahıs" rüyayı görenin egosu değildir: Hiçbir ego anlatıcı olamaz, çünkü egonun görevi (tıpkı süperegonunki gibi) bir rüya içeriğini "revize etmek"tir. Freudcu terimlerle söylersek, id kaynaklı dürtüler, arzular ve fantaziler, egonun ve süperegonun "karşıt talepleri" ile karşılaşmak zorundadır: Bir rüya ancak bu şekilde inşa edilebilir.

17. Leon Altman, *The Dream in Psychoanalysis*, New York: International University Press, 1969, s. 38.

18. Bir rüyanın ne sadece bir id rüyası ne de sadece bir "ego rüyası" olacağını Altman da kabul eder (s. 37); dolaysız anlatımın rüya üretmeyeceğini, sadece rüyaya bir müdahale gibi görünebileceğini söyler.

Rüya Üslupları

Robert Fliess, rüyalarda ürün vermesi için, "işlenmemiş malzemenin rüya-çalışmasının her aşamasına tabi kılınabileceğini" söylemiştir (s. 131). Bu, bizatihi rüyanın bir biçimlendirme, düzenleme aracılığıyla veya bir üsluplaştırma edimi aracılığıyla var olabildiği anlamına gelir. Freud için rüya-çalışması bir rüya yaratmaya muktedir değildir: Dolayısıyla sadece "üslup kazandırabilir". Ama bir film sahnesi, örneğin *Kuklaların Yaşamundan* bir sahne, rüya-çalışması hakkındaki düşünceler kümesine yepyeni yananamlar katar. Bu sekansa sözün olmaması (ki ona rüya niteliğini kazandıran şey de budur) sekansın kendi mantığını geliştirmesine yardımcı olur. Yani sahne kendi rüya mantığını geliştirebilir, üstelik bu mantığı simgeleri daha gelişkin hale getirmeye dayandırmak zorunda da değildir.

Bunu iki farklı şekilde yorumlamak mümkündür. Freudcu bir anlamda, dolaysız anlatımın çıkarılması rüya etkisini artırır, zira söz daima "dışarı"dan kaynaklanır ve rüya-çalışmasının ürettiği mantık yapısıyla bütünleşmez. Sözün, hatta her türlü fonetik unsurun tamamen çıkarılması ise rüya sekansının mantığının daha da kendine yeten bir görünüm arz etmesine yol açar. Kraepelinci bir anlamda ise, sahneden sözün çıkarılması, neredeyse bizatihi mantığın da çıkarılmasıyla aynı anlama gelecektir, çünkü sadece söz bir mantık yapısı sunabilir. Söz olmadan, bağlantısız, birbirinden kopuk imajlarla baş başa kalırız; bu kopukluk hali, Kraepelin için, rüyalara özgü bir özellik elbette.

Persona'yla ilgili olarak vurgulanan pek çok nokta arasında öne çıkan bir iddia da, bu filmde insanların ne dolaylı ne de dolaysız anlatım olarak sınıflandırılacak bir şekilde konuşuyor gibi görünmeleridir. Başka bir deyişle, filmin kendisi, dolaysız ve dolaylı anlatım gibi dilbilgisi kavramlarınca kurulmuş kriterlerin ötesinde var olur. *Kendisini* tam da konuşan birinci tekil gibi anlatır ve aslında –David Vierling'in söylemiş olduğu gibi– "bir filmin filmi"dir.¹⁹ Bu

19. David L. Vierling, "Persona: The Metaphysics of Meta-Cinema", *Diacritics* 4, 1974, s. 49. Ayrıca bkz. Metz: "Rüya öyküsü 'saf' bir öyküdür, içerisinde karga-

filmde "anlatım" vardır ama dolaylı veya dolaysız anlatım olarak tanımlanması çok zordur. Konuşan da (dolaysız anlatım) anlatıcı da (dolaylı anlatım) bizi söz üzerindeki kontrolünü yitirmiştir. Nihayetinde bu da rüya etkisi yaratır.

Biçimin "yapıbozumunu" (Marcuse'un deyişiyle "*Zersetzung*"), rüyaların üretilmesine yönelik sanatsal bir araç olarak ilk kez Strindberg kullanmıştır. Bergman'ın rüya izlenimi yaratmaya dair fikirleri gibi bu yöntem de, yirminci yüzyıl psikolojisi ve sinemasında hali-hazırda geçerli olan tipik modern kavramlardan arındırılmıştır. Aslında, bir filmi başka bir filmin içine yerleştirerek veya bir oyunu başka bir oyunun içine koyarak "yapıbozumcu" bir işlev gören rüyamsı mesafe koyma, rüya kavramlarıyla veya yirminci yüzyıl sanatının kavramlarıyla örtüşmez, daha ziyade on dokuzuncu yüzyıl sanatının kavramlarına tekabül eder. Tony James, on dokuzuncu yüzyılda rüya kavramına ilişkin bir kitabında, on sekizinci yüzyılda ve biraz sonrasında, rüyaların "yadırgatıcılığı"nın bilinç eksikliğine bağlı bir durum olarak görüldüğünü; bir filmi başka bir filmin filmi veya bir oyunu başka bir oyunun oyunu haline gelerek üretilen şeye yaklaşan bir zihin hali olarak kabul edildiğini betimler:

Aşına olduğumuz biçimiyle on sekizinci yüzyılda karşımıza çıkan Ansiklopedi, rüya görme için "acayip" sözcüğünü kullanır. Rüyaların böyle bir karakteristiği olduğu kesinlikle kabul edilse de, böyle değerlendirilmesinin nedeni içeriklerinin tutarsız veya yadırgatıcı olması değildir; rüyalarda algıların nesnesinin olmaması ve zihnin bu algılar üzerinde hiçbir kontrolünün bulunmaması da değildir. Bunun nedeni, her şeyden önce, zihnin kendi kendisinin ayırdında değilken bile düşüncelere sahip olabilmesidir.²⁰

Dolayısıyla, rüyanın ana karakteristiği "yadırgatıcı" olması değil, açıkça kendi kendisinin farkında olmaması, dolayısıyla mesafeli halle gelen bir gerçeklik olmasıdır. Yirminci yüzyıl, rüyanın yadırgatıcılığının en son gizemi de bilim tarafından aydınlatılana dek, farklı rüya-çalışması araçlarını sonuna kadar kullanma olanağına sahip-

şadan kaynaklanan veya karanlıkta kalan bir anlatı edimi yoktur, hiçbir anlatı sürecinin biçimlendirmede (biçimsizleştirmede) bir öyküdür; kimsenin kimseye anlatmadığı, yerden bitme bir öyküdür" (1976, s. 91).

20. Tony James, *Dream Creativity, and Madness in Nineteenth Century France*, Oxford: Clarendon, 1995, s. 5.

ken; on dokuzuncu yüzyıl, yadırgatıcılığın izlerini, geçmişte tahrifata uğramış farklı bir bilişsel statüde aramak zorunda kalmıştır. Bergman'ın, Strindberg'in modernizm karşıtlığının etkisiyle rüyaları işleyişi, yirminci yüzyılın rüya fenomenini ele alma biçimlerine bir alternatif teşkil eder.

Persona, David Boyd'un deyişiyle, "yazarın kendi metninin mülkiyetini yitirmesini"²¹ gösterir. Peki "rüyanın yazarı"nın tamamının, yani aynı anda ego, süperegö ve idin mülkiyetinin yitirildiği anlamına mı gelir bu?²² Bu filmdeki "ben" –tanımı gereği– "ben"i ego, süperegö ve id toplamı olarak tanımlamaya çalışan yirminci yüzyılın psikolojik kavrayışlarını aşan bir "ben" olabilir pekâlâ. Bu filmin "ben"i, filmde görünen her şeyi kapsadığını iddia ederek, sonsuzca uzayıp gidiyor gibidir. Marilyn Johns Blackwell bu yöntemi "büyü-lü" olarak adlandırmıştır: "Modern psikolojiye göre, 'ben' daimi bir sürekliliktir. Öyleyse film bir ortakyaşarlık tasarlar: maske ve rüya, film ve nesne, sözcükler ve suskunluk, aktör ve oynanan hayat – tüm bunların iç içe geçip saf imaj haline geldiği bir an, büyü-lü bir an hasıl olur."²³ Bir yandan rüyaya benzeyen ve aynı zamanda birinci tekil bir anlatım olarak görünen bir film vardır; bir yandan da bu "birinci tekil"i ego (peki kimin egosu?), süperegö ve id şeklinde ayırma olanaklarından vazgeçmeyen bir film söz konusudur. Böyle bir film, üslup ve üsluplaştırma konusundaki modern fikirlere dair yeni bir sav da ileri sürer.

Rus dilbilimci Boris Uspensky bu fenomeni kendi tarzında formülleştirmiştir. Uspenski'nin fikirleri bu problemin modernist bir biçimde ele alınışı bakımından tipiktir: "Aktarılan monolog –biçimsel olarak üçüncü veya birinci tekil olabilir– genellikle karakterin dolaysız söyleminden ziyade, yazarın yeniden işleyişinin izlerini

21. David Boyd, "Persona and the Cinema of Interpretation", *Film Quarterly* 37:2, 1983-84, s. 17.

22. Boyd *Persona*'nın "bir sanat, sanatçı, anlatım tarzı, kültürel bir gelenek, teknolojik bir aygıt, fiziksel bir olay gibi farklı unsurların tarihlerinin kesiştiği noktada konumlandığına ve bu tarihlerin hiçbirinin diğerinden daha üstün olamayacağına" inanır (a.g.y.).

23. Marilyn Johns Blackwell, *Persona: The Transcendent Image*, Urbana ve Chicago: University of Illinois Press, 1986, s. 5.

taşır. Karakterin kendi dolaysız anlatımında dolayım lanmamış görünen bireysel tarzı, çoğunlukla yazarın kendi üslubu ve anlatımı tarafından gölgelenir."²⁴ Aktarılan anlatım dolaysız anlatımdan farklıdır ve bunun başlıca nedeni de bir özelliğidir: Yazarın üsluplaştırma işleminden geçmiştir, yani yazarın üslubu bu anlatıma kendi izlerini bırakmıştır.

Üsluplaştırma burada çok geniş bir anlamda anlaşılmalıdır: İlle de "üslup" ile bir ilgisi olması bile gerekmez. Üsluplaştırma, üslup kazandırma-biçimci avangard gelenekte olduğu gibi-"yadırgatma" veya "alışkanlığı kırma", "eski içeriklere yeni bir biçim kazandırma" ya da var olan malzemeyi malzemenin alanının dışındaki bir bakış açısından "değiştirme"ye çalışan bir yadırgatma olarak da görülebilir. Uspenski anlatı söyleminin yadırgatma etkisi hakkında şöyle yazar: "Bir kompozisyon aracı olarak dışsal bakış açısının önemi, yadırgatma fenomeni ile bağlantısından kaynaklanır. Fenomenin özü öncelikle, bilinen bir şeye yeni veya yadırgatıcı bir bakış açısı getirmeye dayanır..." (s. 131)

Persona olarak adlandırılan birinci tekil anlatı, bir yadırgatıcı kılma veya üslup kazandırma edimi aracılığıyla bir "otorite" (yazar) tarafından tesis edilen alışıldık birinci tekil söylemlerden farklıdır. *Persona*'yı filmin kendisinden başka hiç kimse anlatmaz. Elbette, en genel anlamda, tam da Bazin'in her filmin arkasında "bir kişi" olmak zorundadır düşüncesiyle aynı şekilde, gösterinin "arkasında" da -yazar olarak- bir kişinin (yani Bergman'ın) bulunduğunu hiç kimse reddetmeyecektir. Ama burada bu kişinin *Persona*'nın (yani filmin) kendisi olduğunu düşünmemiz için de pek çok neden var.

Öncelikle, burada rüyamsı söylem dolaylı anlatım sınıfına dahil değildir artık. Bu, dilbilimde olduğu kadar estetikte de yeni bir düşünce kümesini temsil eder. Dolaylı anlatım bir üslupla bağlantılıdır, ama tek bir bakımdan değil, iki ayrı bakımdan: İlk olarak, dolaylı anlatım naklettiği anlatıma bir üslup dayatır (yani ona bir üslup kazandırır), ikinci olarak da "özgün söz"ün üslupla ilintili unsurlarını "izler" biçiminde muhafaza eder. Pavel Voloşinov, Uspenski'ye

24. Boris Uspenski, *A Poetics of Composition*, Berkeley: University of California Press, 1973, s. 43.

benzer şekilde, dolaylı anlatımı şöyle tanımlar: "Yazarın sözcüsü, diğer sözcüyü kendisine dahil ederken, kısmi asimilasyonu için –yani başlangıçtaki özerkliği (sadece basit bir biçimde de olsa) korumakla birlikte, yazarın sözcüsünün sözdizim ve kompozisyon bakımından tasarımına uygun hale getirmek için– sözdizim, üslup ve kompozisyon normlarını işin içine katar.²⁵

Yukarıda tesis ettiğimiz Freudcu bağlamda, ne biçimci ne de (Bazin'inkiler gibi) gerçekçi değerlendirmeler *Persona* ile sunulan problemi kavrayabilir. *Persona*, Bergman'ın (veya bir başkasının) rüyasının bir kaydı gibi değil, bizatihi bir rüya olarak algılanır. "Rüyamsı gerçekçilik" fikri, geçerli bir kuramsal çözüm sunmaksızın, belli bir ikilemden münasip bir "çıkış yolu" olarak ileri sürer kendisini. Problem öylesine eskidir ki Strindberg'in çağdaşları bile bu durumu kabullenmiştir.²⁶ Sanatta rüyalar, rüyaların gerçektirliğinin –sanatsal nedenlerle– bir gerçeklik olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunan "özel türde bir gerçekçilik"e bağlı olamaz asla. Benzer şekilde, rüyalar gerçekliği (yani, rüya-olmayanı) bir rüya şeklinde üsluplaştıran bir "üsluplaştırma" edimine de bağlı olamaz. Bilakis, rüyayı gerçekten (rüya) "yapan" şey, gerçekliğin ve gerçektirliğinin ayırt edilemez görünmesidir.

Persona'da rüya adeta kendisini üretmiştir. "Kendisini" yadırgatma veya gerçekçilik stratejilerine başvurmada "sunar" (gizli bile olsa birinci tekil yazarın bakış açısından gerçekleştirilmesi gereken edimlerdir bunlar). Rüyaların yadırgatıcı dilini konuşsun diye, bir yazarın "yadırgatıcı hale getirdiği" bir film değildir *Persona*; bizatihi rüya olmaya çalışır.

Bu durumda, *Persona* bir yazarın yeniden-işleme süreci aracılığıyla "üsluplaştırılmış" değilse, *Persona*'nın kendisi bir üslup değil midir zaten! Béla Balász, "üsluplaştırmanın daima sahici, nesnel ger-

25. Valentin N. Voloşinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, New York, Ann Arbor: Seminar Press, 1973, s. 116; Türkçesi: *Marksizm ve Dil Felsefesi*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı, 2001.

26. Ludvig Marcuse, Strindberg'in *Rüya Oyunu* hakkında şunları yazar: "Öyleyse bir sanat eserinin rüya biçiminde olması gerektiği anlamına mı geliyor bu? Yanıltıcı bir gerçekliğin yeni ve daha kötü bir kabulü olamaz mı peki? Buna karşılık bir de uyanıklığın hayatına özgü bir biçim mi var?" (1922, s. 112).

çeklikten bir sapma" olduğunu savunur.²⁷ Balász "bu tür bir görsel çarpıtma düzgün bir olay örgüsüyle dengelendiği sürece, bütün rüya sekansları da dahil olmak üzere öznel çekimlere" müsamaha gösterir.²⁸ Burada rüyalar bilinçli bir rüya-çalışması mekanizması aracılığıyla inşa edilir; ve "görüntünün yavaş yavaş silikleşerek kaybolması, bir görüntü kaybolurken yenisinin ekrana getirilmesi gibi teknikler ve anlatıda kullanılan diğer kesmeler, resimsel olarak görüntülerin insanlar tarafından inşa edildiğini gösterir; amaç, görüntülerle gerçekliği ikame etmek değil, eleştirmek veya ona tepki göstermektir" (Andrew, s. 91).

Peki Balász'ın aşikâr saydığı nesnel, sahici bir gerçeklik hiç var olmadıysa ne olacak? Rüyanın kökeni rüyanın kendisinden başka bir şey değilse (film sadece bir film hakkında bir filmse) ne olacak? Bu durumda rüya (ve onunla birlikte rüyanın üslubu da) statü değiştirecektir. Rüya artık bir rüya-çalışmasının ürünü değildir ve üslubu da ("rüya-üslubu") artık üsluplaştırmanın ürünü değildir.

Özneye ilişkin biçimci değerlendirmeler tek yönlüdür. Biçimci yaklaşımlarda, birinci tekil yazar tarafından düzenlenmesi ve üsluplaştırılması gereken, inşa edilmiş bir rüya anlatımı fikri hâkimdir. Biçimcilik bu şekilde gerçekçiliğe karşıt bir konum inşa edebilmiştir. Biçimci kurama göre (ister film kuramı ister poetika olsun) gerçekçiliğin anladığı anlamda "dolaysız söylem" –ister bir rüya söylemi, ister bir romandaki dolaysız anlatım, isterse bir günlükte yazılı bir itiraf olsun– diye bir şey yoktur. Biçimci poetika bize "gerçekçi" olduğuna inandığımız her şeyin sonunda üsluba dayalı bir düzenleme olduğunun ortaya çıkacağını öğretir. Viktor Şklovski, Rozanov'un "itiraf üslubu" olarak adlandırdığı şey hakkında şöyle yazmıştır: "Rozanov'un içten tonu hakkındaki açıklamalarım, onun itirafta bulunup içindekileri döktüğü şeklinde anlaşılmalıdır hiçbir şekilde. Hayır, o, itiraf tonunu sadece bir araç olarak kullanmıştır."²⁹ İçine üsluplaştırmanın zerre kadar karışmamış olmasını beklediğimiz, do-

27. Béla Balász, *Theory of the Film*, New York: Arno Press, 1972, s. 272.

28. Dudley J. Andrew, *Major Film Theories: An Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1976, s. 90.

29. Viktor Şklovski, *O meopuu npozbi*, Moskova: Krug, 1925, s. 168.

laysız, samimi ve "açık sözlü" bir anlatı olan itirafta bile bir üsluplaştırma vardır! Biçimciler, söylemin daima bir "yazarın ironisinin, vurgularının, malzemeyi düzenleyen ve kısaltan elinin izini taşıdığına" inanır (Voloşinov). Her türlü birinci tekil anlatıda (samimi bir bilinç akışı olarak sınıflandırıldığında bile) üsluplaştırma, sanatsal araçlar veya yadırgatma vardır.³⁰

Yaratıcı / Yazarın Kamera / Kalem

Marsha Kinder 1982 tarihli³¹ bir denemesinde, rüyalarda imajları anlatıya dönüştürme şekillerini analiz eder. Kinder "rastlantısallık" bileşeni üzerinde yoğunlaşır ve insan zihninin az çok rasyonel bir anlatıyı neredeyse "otomatik" olarak oluşturup oluşturamayacağı sorusuna yanıt bulmaya çalışır. İnsan zihninin tamamen rastlantısal imaj kombinasyonlarını (ne rüya görürken ne de uyanırken) kabul etme ihtimali yoktur. Kinder "anlatısallık için programlanmış gibiyiz," der

30. Bu problemi, Rus edebiyatında yaygın olarak kullanılan ünlü *skaz* aracıyla karşılaştırmak ilginç olacaktır. *Skaz*, bir metnin veya metin niteliğinde bir pasajın gizli yazarlığıyla incelikli bir şekilde oynamayı temsil eder ve biçimci dilbilimcilerin zihnini meşgul etmiştir. *Skaz* bir metnin içine başka bir metnin yerleştirilmesini tanımlar, ayrıca Strindberg ve Bergman'ın sanatsal rüyalarını yarattığı asıl araçtır. *Skaz*'da bir metin, hayali bir yazarın metni olarak sunuluyor olsa da, metni yazanın esasen metni böyle sunan yazar olduğu açıktır. *Persona*'nın rüya estetiği, kimliğin yapıbozuma uğratılmasıyla ortaya çıkan yapıları da aşar. Kawin'in dikkat çektiği üzere, "bu filmde gizli bir 'ben' vardır ve ekranda görünen görsel alan bu 'ben'in rüyasıdır. Bu 'ben'in verdiği yanıt, filmin dışından, filmin adının 'uyanık dünyasından' gelir (s. 139). Şayet *Skaz*, farklı üsluplaştırmaların incelikli oyunuyla 'yazarlığı' 'gizlenen' bir yazarın söylemi aracılığıyla dolaysız anlatımın "sahte" yeniden üretimini tanımlıyorsa, bir söylemin herhangi bir şekilde yazarlıktan kaçınabilmesi mümkün olmaz mı? Böylesi, sadece kendisi tarafından anlatılan bir söylem olacaktır. Viktor Vinogradov'un ("Das Problem des Skaz in der Stilistik"), Yuri Tynianov'un ("Dostoevsky and Gogol", *Texte der russischen Formalisten*, J. Striedter (haz.), Münih: Fink, 1969), Boris Eikhenbaum'un ve çalışma arkadaşlarının ısrarla vurguladığı gibi, *skaz*'ın en iyi tanımı "üsluplaştırma ile oynama"dır. Bergman'ın rüya-üslubu aracılığıyla bu oyun unsuru öyle bir noktaya varmıştır ki üsluplaştıran bir yazarlığa ait son iz dahi -üslup yapısı bakımından- fark edilemez hale gelmiştir.

31. Marsha Kinder, "Dream as Art; Model for the Creative Interplay Between Visual Image and Narrative", *Dreamworks* 2:3, 1982.

(s. 223). Bir yandan, Freud'un rüya-çalışmasına ilişkin görüşleri hakkında, diğer yandan da bilinç ile bilinçdışının, anlatisallıkta otomatizme dair bu yeni değerlendirmeler bakımından statüsü hakkında ilginç bir düşünce geliştirir. Sanatta rüya fenomenini kuramsallaştırmaya girişen Kinder, rüya üzerindeki "bilinçdışı denetim" ile bilinçli, yaratıcı "bağlantılar kurma" (Freud'un terimiyle "*Kittgedanken*") arasındaki gerilimi çözmek adına üslup nosyonunu işin içine katar:

Bilinçli kontrol ile bilinçdışı rastlantısallık arasındaki geleneksel karşıtlık (ki rüyanın sanat olarak kabul edilmesine yönelik en temel itirazlardan birisi olmuştur) iki farklı şekilde yeniden ele alınabilir: 1. Her türlü yaratıcı sistemin özsel bileşeni olarak birlikte işlev gören seçim ve tesadüflik arasındaki bir karşıtlık olarak; 2. Freud'un rüya-çalışması kuramında ve üst-belirlenim anlayışında da örtük biçimde bulunan (bilinç ve bilinçdışı kontrol karşıtlığı da dahil olmak üzere) muhtelif kontrol biçimleri arasındaki bir karşıtlık olarak. Üstelik bilinçdışı sistemler sadece Freud'un id kavramıyla da sınırlı değildir. Örneğin edebiyat kuramı bağlamında, isimsiz bir elyazmasının yazarının kimliğini belirlemenin en güvenilir yolu olarak, bilinçdışı üslup özelliklerinden geleneksel olarak yararlanılmaktadır. El yazısı ve ses kaydı analizlerinde de aynı yöntemle başvurulmaktadır. Eleştirilerinde fenomenolojik bir yaklaşım benimseyen Susan Sontag –ki psikanalitik eleştiri ve Freudcu gizli anlam araştırması konusunda da son derece tenkitçidir– ünlü makalesi "Biçem Üzerine"de üslubun rastlantısallık bileşeninin rolünün yeterince teslim edilmediğini öne sürer. Bir sanat yapıtında üslubun kaçınılmaz olduğunu savunan Sontag, anonim metinlerin yazarını saptamak için niçin bilinçdışı biçembilime başvurulduğuna bir açıklama getirir (a.g.y.).³²

Kinder'in argümanı, genel anlamda rüyaya ilişkin görüşler kadar film rüyaya ilişkin olanlara da meydan okur. Şimdiye dek, "maddileşmiş" imajlar ile bunların içine yerleştirildiği mantık arasında katı bir ayırım yapılmış olması, yalnızca psikanalistin değil, aynı zamanda film yönetmeninin de özel konumunun tanımlanmasını mümkün kılmış-

32. Bkz. Lacan, *Le Problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience*. Lacan burada zihinsel oryantasyon bozukluklarında, fantazmalarda ve her şeyden önce de belli paranoya biçimlerinde üslubun yerine getirebileceği işlevi değerlendirir. Lacan'a göre psikolojinin psikik yaşamı rasyonelleştirme girişiminde başvurduğu araç "soyutlama"dır. Lacan nesnel gerçekçilik ile bilimin tesis ettiği soyut bir sınıflandırma sistemi arasına "bir üslup gerçekliği" yerleştirir (1975, s. 384).

tır.³³ İmajların maddeye indirgenmesi, başlangıçta mantıktan bağımsız bir biçimde var oldukları ve ancak bundan sonra soyut bir yapı içerisine yerleştirildikleri önvarsayımına dayanır (bu fikir Biçimci film estetiğini destekler). Ama bu modelde eksik olan şey, hem filmin hem de rüyanın üslubudur.

Bergman rüyalara dair kendi film estetiğini öyle bir noktaya kadar geliştirmiştir ki (kendisi de dahil olmak üzere) pek çok insan onun filmlerini bizatihi rüya olarak değerlendirmiştir. İsterseniz şimdi de bazı eleştirmenlerin üsluplaştırma ve rüyalarla ilgili açıklamalarına bakalım. Brigitta Steene şöyle yazmıştır: "Bergman'da olaylar gerçekçi ortamlarda vuku bulsa da, bu ortamların toplumsal ve coğrafi açıdan somut olmadığını, daha ziyade üsluplaştırılmış ortamlar olduğunu fark ederiz."³⁴ Bu, somut zamanın ve somut uzamın ötesinde olduğu izlenimi veren bir ortam yaratmak için "üsluplaştırmanın" burada kaçınılmaz olduğu anlamına gelir.³⁵ Aynı şekilde James Scott da daha eski bir filmi, *Çıplak Geceler/Gycklarnas afton'u* (1953), *Yedinci Mühür/Det sjunde inseglet'in* "açıkça simgeci tarzından" uzakta konumlandırarak, "üsluplaştırılmış gerçekçilik" olarak sınıflandırmıştır.³⁶ Dahası, Simon Grabovski "Bergman'ın *Bir Yaz Gecesi Tebessümleri/Sommernattens leende'nin* merkezindeki görsel etkinin üsluplaştırmaya dayalı bir etki"³⁷ olduğuna inanır. Grabovski, her ne kadar Bergman için üsluplaştırmanın "nihayetinde 'sahici' bir

33. Bkz. Dudley Andrew. Andrew film çalışmaları bağlamında, psikologu, mantıkdışı bir söylemde bilinçdışı bir mantık ortaya çıkarmaya çalışan bir tür "mantıkçı" olarak tanımlar. Bu açıklama, film yapılarına ilişkin uzlaşımsal bir görüş ile bağlantılıdır: "Psikanalist, hastasının rüyasında gizli bir mantığın izini sürmeye çalıştığından, söyleme dayalı bir aklın simgesi konumundadır. Hasta imgelem sağlar, analist ise bir ölçü mantık" (1976, s. 252).

34. Brigitta Steene, "The Isolated Hero of Ingmar Bergman", *Film Comment* 3:2, 1965.

35. "İlginçtir ki Strindberg'in *Rüya Oyunu* dekoru için de aynısı söylenebilir; burada "üsluplaştırılmış dekorlar" gereklidir ve rüyaya özgü bir hava yaratmaları beklenir (bkz. Martin Lamm, *Strindbergs Dreamer II*, Stockholm: Bonnier, 1942, s.156).

36. James F. Scott, "The Achievement of Ingmar Bergman", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24:2, 1965, s. 266.

37. Simon Grabovski, "Picture and Meaning in Bergman's 'Smile of a Summer Night'", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29:2, 1970, s. 203.

dönem gerçekliğine ulaşmanın yegâne yolu"nu³⁸ temsil ettiğini varsaysa da (a.g.y.), genel olarak Bergman'ın filmlerinde "üsluplaştırılmış bir film karesi niteliği" saptanabileceğini söyler.

Üsluplaştırma burada somut bir dönem gerçekliğinden basit bir soyutlama olarak değil, üsluplaşmış ürün ile gerçeklik arasındaki incelikli ilişkiyle desteklenen bir şey olarak anlaşılır. Birçok eleştirmen üsluplaştırmanın Bergman'ın filmleri bakımından temel bir önem taşıdığına inanıyor olsa da, bu kadar fazla üsluplaştırmanın üslup benzeri bir şey yaratamamış olması da bir hayli ilginçtir. Sözgelimi Jacques Siclier'e göre, üslubun kuruluşu Bergman'ın eserlerindeki başlıca problemlerden biridir: "Ingmar Bergman'ın filmlerine dair bir incelemenin sonunda... daha iyi bir sözcük olmadığı için üslup denebilecek şeyi tanımlayamadığımı fark ediyorum."³⁹ Ayfre de şöyle yazar: "Bergman insanın kafasını karıştıracak denli çok tarza sahip olduğu için, burada üslup diye bir şeyden söz edip edemeyeceğimizi düşünüyorum."⁴⁰ Siclier, kelimenin soyut, uzlaşım sal anlamında bir "üslubun" izini sürmeye çalışmaktansa, üslup kavramımızın kapsamını genişletmemizi, üslubu, auteur sinemasının geliştirmiş olduğu bir yazının (*écriture*) yansıması olarak anlamamızı ister. Auteur sineması, belli üslup kurallarına göre işlerlik göstermesi beklenen bir sinemanın alternatifidir, zira burada üslup bir tür yazı olarak ortaya çıkmaktadır: "Üslup terimi giderek kayboluyor ve yerini, tüm bireysel sanatlarda olduğu kadar sinemada da geçerli olan modern yazar

38. Fransa'da Bergman'ın filmleri "kameranın hissedilmediği" filmler olarak (Martin, 1966, s. 65) ve tam da kamera artık sadece bir kamera olarak kullanılmadığı için "şiişsel bir dil ile edebiyat" yapan (a.g.y.) filmler olarak tanıtılmıştır. Godard "Bergmanorama"da sinemanın bir "sanat" olduğunu, çünkü yönetmenin sanki beyaz bir sayfanın başındaymışçasına üretmek zorunda olduğunu yazmıştır (1958, s. 2). Ayfre, "Bergman'ın üslubunda bir iç gerilim, ikicilik değilse bile bir ikilik, gerçekçilik ve (klasik ve barok) dışavurumculuğa taban tabana zıt bir ikilik" olduğunu söyler: "kendiliğindenlik ve düşünülüp taşınılmış olma" (Amédée Ayfre, *Conversion aux images?*, Paris: Cerf, 1964, s. 280). Ayrıca bkz. Skoller. Skoller "üslup duruma dayatılmaz, daha ziyade organik olarak durumdan kaynaklanır" açıklamasıyla Dreyer'ı onaylar. Dreyer'da üslup, "ne aşılır, ne de incelikli bir biçimde dayatılır" (Skoller, 1970, s. 15).

39. Jacques Siclier, "Le Style baroque de la nuit des forains de Ingmar Bergman", *Etudes cinématographiques* 1-2, 1960, s. 109.

40. Ayfre, 1964, s. 277.

kavramıyla bağdaşan bir yazı terimine bırakıyor" (Siclier, *a.g.y.*). "Gerçek imajları" kesin bir mantık düzenine göre düzenleyen bilinçdışı bir üslup yapısını kesin olarak saptamanın olanaksızlığı (psikolojide olduğu kadar film çalışmaları bağlamında da) alışıldık üsluplaştırma araçlarını aşan bir üslup kavramı araştırmaya yol açar. Auteurs sinemasında, yazının filmin biçim ve içeriğe bölünmesini aşması beklenir, zira "ne bir içerik ne de bir üslup ortaya koymaktadır" (Ayfre, 1969: 162). Çelişkili görünen şey, Bergman'da üsluba dair bir açıklamanın tek olası ifadesi haline dönüşür. Eleştirmenlerin belli ölçüde bir üsluplaştırma saptadığı yerde (hatta üsluplaştırmanın "üslup gerçekçiliği" olarak adlandırılan bir ideoloji tarafından zayıflatıldığıнын söylendiği yerde [Scott ve Grabovski]), söz konusu "üsluplaştırma" yine de *somut bir gerçeklik* üretmiştir.⁴¹

Kinder, Susan Sontag'ın bir sanat yapıtının üslubuyla özdeşliği-ne dair radikal argümanlar öne sürdüğü "Biçem Üzerine" başlıklı denemesine dikkat çeker. Bu denemenin yer aldığı kitapta Sontag, Alexandre Astruc'un "Yaratıcı/Yazarın Kamera/Kalemi" ("La Caméra-stylo") başlıklı denemesinden birçok alıntı yapmaktadır. Ya-

41. İronik bir biçimde, Maaret Koskinen söz konusu fenomende "Bergman'ın üslubu"nu oluşturan bir unsur bulur. Koskinen'in bu fenomene ilişkin açıklamaları, fenomenin Bergman'ın estetik ekonomisi ile nasıl ilişkili olduğunu açığa vurur. Koskinen, Bergman'da "soyut ile somutun, metafizik olan ile gerçekçi olanın özgün bir karışımı"nı görebileceğimize inanır. Farklı uçlar arasındaki bu gidiş gelişler belki de Bergman'ın benzersiz üslubunun bir parçasıdır; Bergman bunu zamanla daha da rafineleştirmiştir. Bunun bir örneğine, en fantastik olayların düz, basit ve gerçekçi bir biçimde anlatılıyor gibi görüldüğü *Fanny ve Alexander*'da rastlarız (Maaret Koskinen, "The Typically Swedish in Ingmar Bergman", *Ingmar Bergman: An Artist's Journey* içinde, R. W. Oliver (haz.), New York: Arcade Publishing, 1995, s. 132). "Somuttan bir soyutlama" olarak algılanmayan soyut-somut karışımı, gerçekliği tam da üslubu ürettiği şekilde üretir. Koskinen'in ulaştığı sonuç çarpıcıdır; zira sinemasal estetiğin başka bir düzeyinde vuku bulan benzer bir harekete dikkat çeker. Somut ile soyutun, gerçeklik ile üslubun örtüşmesi, gerçeklik ile rüyanın üst üste binmesine koşuttur. Rüya, tam da soyutlayan bir üsluplaştırma edimine bağlı olmadığı için, üsluptur. Koskinen şöyle yazar: "Her türlü Ovidiusçu metamorfozu, zaman ve mekândaki gizemli Swedenborgcu karşılaşmaları buluruz burada; insanlar ve yerler tıpkı rüyada olduğu gibi karşılaşmış iç içe geçer ve şekil değiştirir. Ama bu, kameranın yorumlamasına izin vermeden, rüya ile gerçeklik arasındaki farkı göstermek için fazla pozlamaya ve diğer klişe geçişlere başvurmadan yapılır: Üslup ve içerik bir bütün haline gelmiştir."

yın tarihi 1940'ların sonuna rastlayan bu deneme, ifadelerini imajı görsellikle sınırlı bir fenomen olarak sunan yaygın anlayışlardan ziyade yazı fikrine dayandıran bir sinema estetiği tesis etmektedir. Auteur sineması camiasına göre, filmin dili edebiyatın dili kadar incelikli bir hal alana dek *şekillendirilebilir*. Sinema artık görüntülerin birbirini izlemesi olarak değerlendirilemez, zira daha soyut özellikler barındırmaktadır. Bir şekilde, soyutlamayı kendisine dahil edebilmektedir. Soyutlama (en aşırı biçiminde, montajın üretiminde olduğu gibi) filmin altında yatan bir yapı olarak mevcut değildir artık, kendisini doğrudan ifade etmektedir. Astruc şöyle yazar: "Dil derken, bir sanatçının düşüncelerini –bunlar ne denli soyut olursa olsun– ifade ettiği ve ifade etmesini mümkün kılan bir biçimi; tam da çağdaş deneme veya romanda olduğu gibi, sanatçının takıntılarını tercüme etmesini sağlayan bir biçimi kastediyorum. Sinemanın bu yeni çağını, yaratıcı/yazarın kamera/kaleminin çağı diye adlandırmak istememin nedeni de bu."⁴² Astruc'un stratejisi bir yandan gerçeküstücü sinemaya, bir yandan da geleneksel belgesellere yönelmiştir. "Her türlü gerçekliği" kavramayı hedefler.

Estetik bir yazının üretimi, hem öznelciliğe hem de nesnelciliğe aynı ölçüde dayanmak zorundadır; yaratıcı/yazarın kamera/kalemi ancak nesnel ve öznel konumların diyalektiğiyle belli bir yetkinlik düzeyine ulaşabilir. Kamera/kalemle "kaydedilmiş" bir filmde öznel, mahrem simgelere yer yoktur; sanatçı tarafından bir iç(sel) gerçekliğin doğrudan aktarımıyla üretilmiş olan hiçbir şey yoktur; öte yandan, gerçekliğin nesnel bir kaydı gibi bir şey de söz konusu değildir. Filmi çekilen şeylerin dışında konumlanmış tarafsız bir bakış açısından bir belgeleme söz konusu olamaz.

Kameranın somut gerçekliği eşzamanlı olarak bir soyutlamaya dönüştürüp kaydederek adeta bir kalem gibi çalışma yöntemi, belli türde bir anlatının üretimiyle ilişkilidir. Yaratıcı/yazarın kamera/kalemi bir yazı üretebilir; ama sırf kamera mecazi olarak bir kaleme dönüştürüldüğü için bir filmin de edebiyata dönüştüğünü söylemek

42. Astruc Alexandre, "The Birth of a new Avant-Garde: La Caméra-Style", *The New Wave* içinde, Peter Graham (haz.), Londra: Secker and Warburg, 1968; alıntı s. 18'den.

işi aşırı basite indirgemek olur. Kameranın bir kalem olarak kullanılması, gerçekleştirmenin ve soyutlamanın etkileşimiyle, başka bir deyişle üsluplaştırmının etkileşimiyle ilintilidir. Yani yazan kamera bir üslup üretir. Marcel Martin daha da ileri gidip sinemanın keşfettiği "yeni dil"in, ancak üslup bu aracın (sinemanın) başkarakteri haline gelirse bir anlam taşıyacağını belirtmiştir. "Bu tarz bir sinemanın asıl başkarakteri üsluptur... Tam da bu nedenle, 'şiirsel sinema' özünde esin kaynağı olarak üslubun kullanımına dayanır."⁴³

Yeni, biçimci olmayan bir üslup tanımı, hem auteur sineması bakımından hem de avangard sinemadan farklı bir şekilde "modern" olmaya karar vermiş bir sinemanın diğer ifadeleri bakımından uygundur. Biçimcilik-sonrası sinema, üslubu, biçimselleştirmenin soyut kayıtlarından kurtulan, özdeşünümsel bir nitelik olarak görür.⁴⁴ Yaratıcı/yazarın kamera/kalemi, filmde üslubun üretimiyle bağlantılı yeni bir sinemasal ifadenin öncüsü olarak görülebilir; ama gerçeklikten yakalanan imajları "üsluplaştıran" bir estetikçiliğin ifadesinden ibaret değildir. Yaratıcı/yazarın kamera/kalemi fikri –paradoksal bir şekilde– üslup-karşıtı bir gerçekçilikten beslenir; çünkü yazı üreten bir alet olarak kamera, gerçeklik bakımından üslubun önemine dair çelişkili olumlamalar temelinde işlerlik gösterir. Auteur sineması "her türlü gerçekliği ifade etmeye" can atar (Astruc) ve bunun da üsluplaştırma araçlarınca kısıtlanmamış bir gerçekçilik yaratması beklenir. Ayrıca yaratıcı/yazarın kamera/kaleminin gerçekliğe yaklaşımının delalet ettiği genellemecilik, "her şeyi" algılayan, genellenmiş bir gerçeklik algısı talep etmez.⁴⁵ Yaratıcı/yazarın kamera/kalemi'nin gerçekçi(lik) tutumu her şeyi-kuşatıcı değildir,

43. Marcel Martin, 1966, s. 68. Ayrıca bkz. Martin: "Astruc, sözelimi, Antonioni'ninki gibi bir yazı ve üslup özgürlüğü istiyordu; Antonioni'de tiyatro geleneğinin boyunduruğundan nihayet kurtulmuş olan sinema, romanesk özgürlüğün büyük mekânlarına açılır" (s. 54).

44. Bkz. Roy Armes: "Modern sinemanın bir kimliğe sahip olması, biçimlerinin anlamlı olmasına, taklitten uzaklaşıp daha fazla üsluplaştırmaya ve özfarkındalığa yönelen bir üsluba sahip olmasına bağlıdır" (1976, s. 20).

45. Dudley Andrew, auteur sinemasının önde gelen kuramcısı André Bazin hakkında şöyle yazar: "Bazin gerçekçilikte, önemi asgari düzeye inmiş bir üslup bulmuştur. Başka bir deyişle, üslubun reddini olası bir üslup seçeneği olarak görmüştür" (1976, s. 143).

ama gerçekliğin önemini daha ilk karşılaşmada azaltır. Adeta gerçekliğin, hiçbir anlam taşımadığı için anlamlı olan bir üslup-karşıtlığı haline geldiği bir "negatif simgecilik" gibi işlev görür.

Bu düşünceleri fenomenolojiye dayalı karmaşık bir felsefe haline getirmiş olan Amédé Ayfre, "üslubun reddini", bir "fenomenolojik gerçekçilik" gibi görünmeye çalışan bir sinemanın temel karakteristiği kabul eder (1964: 214). Hiç şüphesiz, bu fenomenolojik gerçekçilik sadece "gerçek" bir gerçekçiliği değil, "tinsel" bir gerçekçiliği de tasvir etme derdindedir.⁴⁶ Gerçekçiliğin burada hâlâ kusursuz bir yanılsama yaratması beklenir; ama bu yanılsama, gerçekliği –hem dışavurumculuğun hem de İnşacılığın yaptığı gibi– daha sanatsal bir şekilde yeniden-üretmesi beklenen "muazzam bir araç çileciliğine" bağlıdır (s. 215).

Yine de, gerçekçi yöntemin bünyevi estetik çileciliği, Ayfre'nin aynı denemede dikkat çektiği üzere, "olayı üsluplaştırmaya" yönelik bir girişim olarak anlaşılmamalıdır. Sorgulanan şey, "mimari değildir, varoluştur" (s. 316). Fenomenolojik varoluş, inşa edici ve arkitonik araçların ve üsluplaştırmanın ötesinde olmalıdır. Bu "fenomenolojik gerçekçilik", sinema kuramında fazlasıyla bulunan gerçekçi anlatı tarzlarına dair uzlaşımsal fikirlerden arındırılmıştır. David Bordwell, gerçekçi ifadeleri anlamının en iyi yolunun, farklı ölçütlere göre çeşitlilik gösterebilen ama son tahlilde somutlaştırılabilir olmayı sürdüren normları ve kodları kavramak olduğuna inanır. Verili anlatı tarzının gerçekçi olarak tanımladığı şeye uygun "gerçekçi" saiklere başvurulacaktır. Başka bir deyişle, klasik bir anlatı filminde "gerçeğe-benzeyiş, sinema sanatındaki gerçeğe-benzeyişten bir hayli farklıdır."⁴⁷

Böylesine soyut bir "gerçekçilik" fikri, aynı ölçüde soyut bir sanat üslubu kavramına sıkıca bağlıdır. Bordwell gibi biçimciler için gerçekçilik, birçok olası üslup arasından bir üsluptur; öyleyse seyircinin diğerlerinden daha gerçekçi olduğunu hissettiği özellikleri ta-

46. Bu, Kracauer'in "fotografik gerçeklik" ile "kamera gerçekliği" arasında yaptığı ayrıma benzer (bkz. Kracauer, 1973, s. 150).

47. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Londra: Methuen, 1985, 153-4.

şır. Daha az gerçekçi olanlar ise, seyirciye sanatsal, üsluplaşmış ve ya yapmacık gelecektir.⁴⁸

Oysa Buñuel, filmin gerçekdışı değil de gerçekçi doğasından ötürü bir rüya olduğunu iddia etmiştir. Bergman'ın yapıtını burada öncü bir rüya kavramı arayışı olarak görmemizin nedeni, tam da Bergman'ın "uyanıklığın gerçekliği ile rüya arasındaki, delilik ile halüsinasyon arasındaki sınırlar tamamen ortadan kalktığı için" "gerçek" olan bir rüya kavramının peşine düşmüş olmasıdır (Kinder, 1981, s. 29).⁴⁹ Burada rüya "dolaysızca" üretilir. Sonuç ise bir "rüya üslubunun" biçimsel yöntemler aracılığıyla saptanamayacağıdır. Bu nedenle, Bergman'ın yaklaşımı da yaratıcı/yazarın kamera/kalemi anlayışıyla bağlantılıdır; ama bu bölümde de göstermeye çalıştığım gibi, bu yaklaşımı yaratıcı/yazarın kamera/üslubu (*caméra-style*) olarak adlandırmak daha yerinde olacaktır.

48. Biçimsel olarak, bu şemada Bazancı gerçekçilik-üsluplaştırma karşıtlığı korunmaktadır. Ama şema fenomenolojik bir gerçeklik *içeriğinin* nasıl algılanabileceği sorusunu gözardı eder. Bir film gerçekçi, "düz" bir koddan üsluplaştırıcı bir koda dönüşebilir. Bu anlayışta, gerçekçilik ile üsluplaştırma arasında bir çatışma söz konusu olamaz. "Teknik, üslubu yaratır" (Bordwell ve Thompson da bunu onaylamaktadır) ve üslup "film tekniklerini düzenleyen biçimsel bir sistemdir" (*Film Art: An Introduction*, New York: Knopf, 1971, s. 262). Üst üste bindirmeler gibi üslup özellikleri "noktalama işaretleri" olarak da tanımlanabilir; bu işaretler, "karartmalar, kesmeler, iç içe geçmeler, renk değişiklikleri, müzikle geçişler" şeklinde karşımıza çıkan tek tek film parçalarının biçimsel etkileşimini düzenlemeyi sağlar (s. 264). Üslubu reddederek (Bazin) veya üsluplaştırmaya başvurmadan gerçekliğe estetik bir çilecilik uygulayarak (Ayfre) veya Kracauer'in söylediği gibi "gerçekçilik ve biçim kazandırma eğilimleri arasında bir denge kurarak" bir üsluba ulaşmaya çalışan paradoksal bir proje, bu tür bir biçimselleştirme kavramı ile anlaşılamaz. Kracauer'e göre "biçim kazandırma eğiliminin gerçeklik kazandırma eğiliminin önüne geçmemesi" önemlidir (Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, Frankfurt: Shurkamp, 1973, s. 67).

49. Truffaut bir keresinde Bergman'ı yaratıcı/yazarın kamera/kalemi estetiğinin en iyi temsilcilerinden birisi olarak tanımlamış ve şunları söylemiştir: "Bergman kalem yerine kamerayı kullandı. O bir sinema-yazarı/yaratıcısı" (Gene D. Phillips, "Ingmar Bergman and God", *Ingmar Bergman: Essays in Criticism* içinde, S. Kaminsky (haz.), Oxford: Oxford University Press, 1975, s. 45).

5

İSKANDİNAV KÜLTÜRÜ VE RÜYALARA DAİR KISA BİR SUNUM

İskandinav ülkelerinin içinde bulunduğu genel kültürel durum, modernizmin tipik estetik üretiminin bazı örüntülerini aşan bir sanatın yaratılmasında etkili olmuştur. Hiç de tesadüfi olmayan öğelerin oluşturduğu bir "İskandinav sanatı" alanının varlığından söz etmek mümkündür pekâlâ. Bu kısa bölümde, bazı karakteristik öğeler üzerinde durarak, içinde bulunduğumuz yüzyılın başından günümüze Kuzey Avrupa'nın kültürel ortamını irdedeleyeceğiz. Kuzey'de bir tür "rüya sanatı"nın veya özel bir rüya sinemasının gelişmiş olması bir hayli etkileyicidir. Gerçekten de bu tür bir estetik ifade, Avrupa'nın diğer kesimlerinde hep marjinal konumlarda kalmış, kuzeyde ise diğer kesimlere kıyasla daha fazla gelişmiştir.

Finlandiya kökenli, İsveçli ünlü film yönetmeni Mauritz Stiller, sadece Greta Garbo'yu keşfinden ötürü değil, *Gunnar Hede Söylencesi* (1922) filminden ötürü de hep akıllarda kalacaktır. Bu film de tıpkı Sjöström'ün *Hayalet Araba/Körkarlen*'i, hatta Dreyer'in *Vampir* filmi gibi, rüyayı ve fantastiği ekrana aktarmanın farklı olanaklarını geliştirmiş, üstelik bunu da çok ciddi bir biçimde yapmıştır.

Danimarkalı Carl Dreyer, Alman dışavurumculuğunun sıkışıp kaldığı "Romantik acı"dan kurtulmanın yolunu bulabilmiş ve birçok kişi tarafından, filmde rüyayı ifade etmenin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilen bir rüya sanatı üretmiştir. Öte yandan İsveçliler de, genel olarak Avrupa sinemasının gelişimi bakımından önemli sayılan, fantastik imajların yaratımı için üst-izlenimler kullanmıştır.

İskandinav sineması, büyük ölçekli bir akıma gömülüp kalmadığı için "özgün" olmayı başarmıştır; İskandinav film yönetmenleri belli ölçüde bir özgürlük avantajından yararlanıp, son tahlilde uluslararası olmak gibi bir sorumluluk hissetmeden çağdaş fikirlerle istedikleri gibi oynamışlardır. Sözelimi Stiller "çarpıcı montajı" kullanmıştır. Bu, Eisenstein'ın uygulamalarını andırır elbette; ama doğrudan doğruya Rus İnşacılığının etkisi altında geliştiğinin söylenemeyeceği de açıktır. Bu durumu şöyle açıklayabiliriz: 1920'lerin İsveç sineması kültürel bir boşlukta gelişmiş değildir; yine de, İsveç sinemasının belli başlı modern Avrupa akımlarına asla *büsbütün* bağlı olmayan, özgün bir dil geliştirebilmesini mümkün kılan şey, bu sinemanın anaakım Avrupa kültürüyle arasındaki *mesafeyi* korumuş olmasıdır.

Dreyer klasik İsveç sinemasını açıklarken, soyut biçim ile geleneksel anlatı efektlerinin özgün bir kombinasyonunu vurgular. Ama Dreyer'in açıklamasında, soyutlama ve montaj –Eisenstein'ın fikirleriyle tezat oluşturacak bir biçimde– *empati* olanağını yadsımaz; bilakis estetik deneyimin temel bir boyutu olarak kabul eder empatiyi, çelişkili bir şekilde besler. Dreyer şöyle yazar: "Tüm Avrupa, pek çok başka şeyle birlikte, bir filmin ritminin filmdeki aksiyondan ve ortamdan kaynaklandığını da İsveç sinemasından öğrendi. Böylelikle, çok önemli bir etkileşim doğar, çünkü dram bir ritim yaratır; bu ritim, bir yandan aksiyonun genel atmosferini desteklerken, bir yandan da izleyicinin haletiruhiyesini etkiler, böylelikle izleyici bizatihi dramla çok daha kolay özdeşlik kurabilir."¹

Ama İskandinav sinemasının en büyük olayı hiç şüphesiz Ingmar Bergman'dır. Muhtemelen Bergman'ın temel fikirlerini ait olduğu İsveç ortamından aldığını öne süren birçok iddia olduğu gibi, akşini söyleyen iddialar da bulunmaktadır. Klasik İsveç filmlerinin Bergman üzerindeki etkisini gözardı edemeyiz; yine de örneğin Philip Mosley'nin yapmış olduğu gibi –ki çoğunlukla yapılan da budur– "Bergman'ın bir film yönetmeni olarak büyük ölçüde kendi kendisini yetiştirdiğini" ileri sürmek için birçok neden vardır.² Ama "kişinin kendi kendini yetiştirmesi", İskandinav bağlamında sadece kurum-

1. Carl Dreyer, "A little on Film Style", *Cinéma* 6:2, 1970, s. 12.

sal değil, varoluşsal bir nitelik de taşıyor gibidir. Öyle görünüyor ki bu, kişinin esasen kendi acılarıyla meşgul olduğuna ve "etkilenme" gibi konuları çok da dert etmediğine delalet eder (özellikle Bergman ve ona atfedilen popüler imaj örneğinde böyledir). Bu bakımdan Bergman İskandinav kültüründen kurtulmuş değildir: Bilakis kendi kendini yetiştirmiş önemli bir Avrupalı yönetmen olmak gibi "ayrıcalıklı" bir konuma sahip olmasının tam da İskandinav ortamının önemli karakteristikleriyle bağlantılı olduğu düşünülebilir.

İsveçli olmak demek, merkezde değil çevrede ve tecrit halde yaşıyor olmak demektir; ama büyük ihtimalle bir dezavantaj olan bu tecrit hali bir avantaj da olabilir pekâlâ. İsveç sinemasının, özellikle de otuzlar ve kırkların İsveç sinemasının tam da bu durumu bir avantaja dönüştürmeye çalıştığı açıktır. Sjöström ve Stiller, büsbütün İsveçli olacağını umdukları, bağımsız bir üslup yaratmaya çalışmıştır. Ama bu "sanat"ın, hiç kimsenin taşralı demeye cüret edemeyeceği özel bir boyutu vardır. Burada "taşralılık" mevzuu ile ilgileniyorsak, aslında bu terimin içerdiği pastoral anlamın çekimine kapılmış olmadığımız açık olsa gerek; bilakis, taşra ile büyüleyici bir görünüm arz eden merkez arasındaki baskı yüklü temastan kaynaklanan gerilimle ilgileniyoruz.

Mihail Bahtin'in geliştirdiği bir taşralılık kavramı vardır: "Edebiyatta taşralılığın temel önemi ve anlamı –nesillerin hayatı ile tamamen sınırlı bir mahallilik arasındaki kesintisiz ve asırlar boyu mevcudiyetini koruyan bağ– hayat için tamamen pastoral bir zaman ve uzam ilişkisi üretir ve bu hayat sürecinin tamamının mahalli olarak pastoral bir yer bütünlüğü yaratır."³ Bu anlamda taşralılık, başka yerlerde olduğu gibi sanat alanında da bir eksi işlevi görebilir çok rahatlıkla. Ama örneğin Ingmar Bergman'ın yabancılar tarafından alınıp- satılmasına daha yakından bakacak olursak, eksinin bir artıya dönüştürebileceğini düşündüren birtakım fikirler olduğunu fark ederiz.

2. Philip Mosley, *Ingmar Bergman: The Cinema as Mistress*, Londra: Marion Boyars, 1981, s. 15.

3. Mihail Bahtin, "Forms of Time and Chronotope in the Novel", *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press, 1981, s. 229; Türkçesi: "Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri", *Karnavaldan Romana*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı, 2001.

Jacques Siclier şunu söylemiştir: "İsveçli yönetmenin dünyadan kopuk olması, sinema dilinin gelişimi konusunda bölük pörçük bilgi sahibi olmasına yol açmıştır." Siclier böylelikle Bergman'ın her şeye rağmen bir "auteur" ve "modern" olduğu sonucuna ulaşmıştır.⁴ Burada elde edilen artı, öncelikle sinema ile edebiyat arasında özel bir ilişkinin yaratılmasıdır; hatta belki de bununla bağlantılı olarak, asla pastoral bir zaman-uzamı çağrıştırmayan bir üslubun yaratılmış olmasıdır.

Yüzyılın başında Sibelius ve Munch gibi sanatçıların, ayrıca Belçika Art nouveau akımı gibi akımların, bir kültürel kriz ânında, Avrupa'nın merkezinin (özellikle de Paris'in) artık üretemediği yeni fikirler sağlayabildiğini söylemek alışıldık bir şeydi. İskandinav sanatı da kültür alanındaki en önemli başarılarını yine o dönemde kaydetmişti. Bu görkemli zaferi, daha sonra İskandinav sanatının özel bir modernlik uyarlamasının ölçülü biçimlerine çoktan ulaşmış olduğu bir dönemde de sürdürmek isteyen birisi çıkmıştı. Ulusal Romantizm dalgası sona erince, İskandinav ülkelerinin yanıt bulmak zorunda oldukları en ivedi soru da, biçimlere dayalı güçlü bir üslubu –o zamana dek olageldiği gibi– biçimin kendisinden olduğu kadar, tarihsel olarak belirlenmiş bir ortamdan da geliştirip geliştiremeyecekleriydi.

1950'lerin İskandinav Sanatlar ve El Sanatları akımının faaliyetleri, İskandinav kültürünün en ünlü modern üretimlerinden birini temsil eder. Bu akım, Bergman ile birlikte, bu yüzyılda uluslararası bir ün kazanmış olan az sayıda İskandinav sanatçı arasında gösterilen bir mimarın adı ile anılmaktadır: Alvar Aalto. Sigfried Giedion'un, Aalto'nun en önemli başarılarını özetlemeye çalışırken yaptığı açıklamalar karakteristiktir. Giedion, Aalto hakkında "1930'a gelindiğinde... işlevsel anlayışa ulaşılmış ve böylelikle daha fazla gelişmeye çalışmak ve rasyonel-işlevselden irrasyonel-organik olana sıçramaya cüret etmek [Aalto için] mümkün hale gelmişti..."⁵ derken,

4. Jacques Siclier, "Le Style Baroque de *La Nuit des forains* de Ingmar Bergman", *Etudes cinématographiques* 1-2, 1960, s. 109.

5. Sigfried Giedion, "Avlar Aalto", *The Architectural Review*, Şubat 1950, s. 77.

İskandinav kültürüne ilişkin değerlendirmelerin problematik niteliğine gönderme yapmaktadır.

Aalto'nun organîge "sıçrayış"ı gerçekleştirdiği sırada "irrasyonel-organik" in Finlandiya'da ne denli yerleşik hale getirilebildiği ise açık bir soru olarak kalır elbette. Modernlik gerçekten de öylesine yerleşik miydi ki de böyle bir sıçramayı mümkün kılacak denli sağlam bir temel sunabiliyordu? Gerçekten yerleşik değildiyse, burada bir "sıçrama"dan söz etmek de doğru değildir belki. Kuşkusuz Aalto, kariyerinin belli bir noktasından itibaren, böylesine ünlü hale gelecek özel mimari simgeciliğini geliştirebilmek için, sanayi-öncesi dönemden türetilmiş öğeler kullanmayı seçmiştir. Bunu yaparken sadece kendisine en yakın bulduğu unsurları seçmiş olması da doğaldır; bu bakımdan seçimi aslında bir sıçramayı gerektirmemiştir. Aalto'nun modern sanayi üretimini doğanın ve vahşiliğin modern-öncesi "değerleri" ile ilişkilendirme fikrinin bu bağlamda yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir.

Belli bir kültürün ilginç bir boyutunu bazen tam da o kültürde eksik olan şeyin oluşturduğu gerçeğine dayanan belli bir işlevsel kültür tarihi modeli vardır. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, bu demektir ki, bir eksi bazen bir artıya dönüşebilir. Demetri Porphyrios, "Aalto'nun Avrupa ile Amerika tarafından uluslararası bölgeselcilik olarak deneyimlenen, bir tür simgeci ilkelciliğe ulaşmış olması, Aalto'nun entelektüel açıdan taşralılığıyla bağlantılı bir semptomdur"⁶ diyecek denli ileri gitmiştir. Bazı durumlarda taşranın bölgeselciliğinin, merkezden bakanlar için önemli hale gelmesi mümkündür: Bu yolla, taşra bölgeselcilik statüsünü genişleterek daha genel önemde bir statüye ulaşabilir. Bu statü, "uluslararası bölgeselcilik" statüsü gibi biraz daha grotesk bir fenomen olarak bile görülebilir.

Ama Bergman'ı ve Aalto'yu savunmak için, onların durumunda "uluslararası bölgeselcilik"te, ellilerin İskandinav el sanatlarının sıkı sıkı bağlı olduğu taşralı, pastoral titreşimlerin esamesinin okunmadığı, Kuzey'de "kültür üretme" sanatının hâlâ bölgeselciliğin alt

6. Demetri Porphyrios, *Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*, Londra: Academy Editions, 1982, s. 81.

edilmesiyle ilintili bir şey olduğu sonucuna ulaşılabilceğini söylemek gerekir. Bergman örneğinde, uluslararası bölgeselcilik belki de bazen küçük görülmüş olsa da, Bergman eleştirisinin tamamı kapsamında (ilk filmleri bakımından bile) önemli bir argüman sunmadığı açıktır. Aalto için de çok benzer bir şey geçerlidir. Kuşkusuz bu, İskandinav el sanatlarının bağlı kaldığı bir nitelik olan taşraya özgü pastoral titreşimlerin, Bergman'ın filmlerinde, keza Aalto'nun tasarladığı mimari yapılarda bulunmayışıyla ilintilidir. Genel olarak Bergman'la ilgili şu sonuca ulaşılmaktadır: Bazen belirgin hale gelen doğa romantizmi, daha ziyade Bergman'ın klasik temalara klişe gibi görünmelerinden korkmadan başvurma cesaretine sahip olduğunu göstermektedir. Burada da yine Aalto ile Bergman arasında bir benzerlik olduğunu görüyoruz.

Bergman'ın estetiğindeki belli noktalar, yani İskandinav ortamıyla doğrudan bağlantılı görünen noktalar, Aalto ile kimi benzerliklere işaret eder. Bu noktalar Kuzey'de bir kültür üreticisinin içinde bulunduğu genel güçlüğü resmeder. Hem Aalto'nun kendi ülkesinde karşılaşmış olduğu sorunların birçoğu hem de Aalto'nun yurtdışında yarattığı alımlanma güçlükleri, taşralılık fenomeniyle çelişkili bir ilişki içeren bir bölge olarak Kuzey'in bünyevi karakteristiklerine başvurularak açıklanabilir.

6

"ETNO-RÜYA"DAN HOLLYWOOD'A: SCHNITZLER'İN RÜYA ROMAN'I, KUBRICK'İN GÖZÜ TAMAMEN KAPALI'SI VE "YERSİZ YURTSUZLAŞMA" MESELESİ

"Rüyamda uyanıktım, rüyamda gözlerim tamamen açıktı."

– Schnitzler'in *Der Sekundant*'ındaki (İkinci)
bir iç monologdan.

Stanley Kubrick'in *Gözü Tamamen Kapalı'sı* (2001) Arthur Schnitzler'in *Rüya Roman*'ının (1926) bir uyarlamasıdır.¹ Olay örgüsü bakımından aralarında çok farklılık yoktur, ama estetik işlenişleri neredeyse tamamen farklıdır. Romanın başlığının da açıkça ortaya koyduğu gibi, Schnitzler kendi anlatısının düpedüz bir rüya gibi görünmesini istemiştir. Oysa Kubrick ile senaryoyu birlikte yazdığı Frederic Raphael, bu tarz bir projeye bağlı kalmaz: Onların filminin adında "rüya"ya hiçbir gönderme yoktur; filmin adı daha dolaylı bir şekilde, psişik bir "özsorgulama" halini çağırıştırır; yani, kişinin "gözleri tamamen kapalı" olarak iç psişik hayatını dikkatlice incelemesini akla getirir. DVD'nin kapağında senaryonun Schnitzler'in *Rüya Roman*'ından esinlenerek yazıldığını belirten kısa bir açıklama vardır, ama nedense Schnitzler'in romanının adı Almanca olarak bırakılmıştır; dolayısıyla bu haliyle, Almanca bilmeyenlere, filmin bütünü rüyayla bağlantılı olduğuna dair hiç ipucu vermemektedir.

1. Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*, Frankfurt: Fischer, 2003, s. 15; Türkçesi: *Rüya Roman*, çev. Genç Osman Yavaş, İstanbul: Bordo Siyah, 2004.

Schnitzler, rüya ile gerçekliğin asla birbirinden kesin olarak ayrılamayacağını göstermek için karmaşık stratejilere başvurur. Yapıtlarının birçoğu için geçerli olan yapısal model, yadırgatma, bildik olanı tekinsizleştirme ve kesinliğin yerine olasılığı getirir. *Rüya Roman*'da muhtelif yapı ve üslup araçları, gerçeklik ile rüya arasındaki sınır çizgisini bulanıklaştırmaya çalışır: "Rüyada kaybolmak", "rüyadaymışçasına", "bir rüyada sesi nasıl geliyorsa kulağına, o da öyle duyuyordu kendi sözlerini", "sanki her şey bir rüyaydı" gibi ifadelerin çokluğu, Fridolin'in deneyiminin tamamının başlı başına bir rüya olmasa da, sahici bir rüya deneyimi olarak algılanması gerektiği konusunda şüpheye yer bırakmaz. Fridolin ve karısı, sadece Schnitzler'in kitabın en sonuna sıkıştırdığı birkaç satırda; sabah itiraflarda bulunarak ve ertesi günü bekleyerek geçirdikleri iki saat boyunca "rüyasız"dırlar. Rüya görmedikleri, dünyanın ayırdında oldukları ruh halleri, hizmetçinin kapıyı çalıp onlara bir dizi yeni yaşanmış rüya/gerçeklik sunmasıyla son bulur.

Kubrick ve Raphael'in filmi bir bütün olarak rüya gibi görünmez, daha ziyade içerisine rüya sekanslarının eklendiği "gerçek" bir öyküyü andırır. Bu nedenle, aydınlanmış Doktor Freud'un ilettiği bir mesajın sinemadaki örneği gibi görünür: Zaman zaman rüyalarımızı çok dikkatle irdelersek, uyanık hayatımızdaki meselelerle daha kolay başa çıkarız. Mathew Sharpe (Dr. Lacan'ın öğrencisidir) *Gözü Tamamen Kapalı*'nin "cinselliği ve cinsel farklılığı, bilhassa geç kapitalizme özgü 'hoşgörülü' düzenleme tarzımıza musallat olan sıkıntıları hafiflettiği" sonucuna ulaşır.² Schnitzler'in *Rüya Roman*'ında bu tür bir eleştiri yer almaz. Tüm yapıtlarında olduğu gibi, Schnitzler suçlamak yerine, çözülen bir dünyanın yarattığı geçici izlenimleri anlatmayı ve bu tarz bir çöküşün yol açtığı yanlış anlamalara dikkat çekmeyi seçer.

En genel anlamda, hem Schnitzler'in hem de Kubrick'in modern, aydınlanmış bir yanlış bilinci eleştirdiği doğrudur; ama her birinin bunu yapış şekli diğerinden farklıdır ve bu fark da önemlidir.

2. Mathew Sharpe, "Contemporary Sexuality and its Discontents: On Stanley Kubrick's *Eyes Wide Shut*", *Symptoms: Online Journal for Lacan*, No. 4, Güz 2003.

Schnitzler rasyonalite, bireysellik, ilerleme, özbelirlenim ve bütünlük gibi, on dokuzuncu yüzyıl sonuna ait tipik burjuva değerlerinin Viyana toplumunda düşüşe geçtiğine inanır. Eleştirisini, Fridolin'in bir rüya ile örtüşen bir gerçekliğin saldırısına uğradığında yaşadığı varoluş bunalımını tasvir ederek formülleştirir. Ama Schnitzler'in burada –gerçekte olduğu gibi– bir tıp doktoru olarak konuştuğu ve Fridolin'i bu tuhaf sendromdan kurtararak iyileştirmeye çalıştığı sonucuna varmak hatalı olacaktır. Freud'un tersine Schnitzler, "rüya-meselelerinin derinine inmeyi reddeder" ve edebiyattan yardım alarak yeni bilimsel içgörüler üretmeye hevesli değildir. Bu bakımdan Schnitzler'in toplumsal eleştirisi, insan uygarlığındaki belli bir huzursuzluk hissini yok edilemeyeceğine dair inancını koruyan Freud'un *felsefi* ve kötümser eleştirisine yaklaşıp.³

Öte yandan Kubrick, hakikatin bilimsel gerçekliğe tekabül ettiğine inanıyor gibidir. Tom Cruise'un canlandığı Bill Harford karakteri muammayı çözüp, geç kapitalist dönemde bir üst sınıfın mahvını açığa çıkartır çıkartmaz, katettiği "rüyalar" önemini yitirir: Önemli olan tek şey, bu rüyaların yorumlanmasıdır artık. Burjuva düzeninin ve kendi varoluşunun kesinliğinin zevahirden ve yalanlardan ibaret olduğunu Fridolin de fark eder; ama Fridolin rüyanın *dışında*, hayatını tamamen "gerçek" bir şekilde deneyimlemesine izin verecek bir konum olmadığını da anlar. Başka bir deyişle, Fridolin rüyaların sahteliğinin ardında bir gerçeklik görmez. Albertine ona kendi rüyasını anlatarak "gerçek" doğasını açığa vurduğu için Fridolin bir anlığına yatak odalarındaki mutlu atmosferin ne kadar yanıltıcı olduğunu görmezden geldiğine inandırabilir kendisini. Albertine'in "sadakatsiz, acımasız ve güvenilmez" olduğunu fark eder. Peki "gerçeklik" bu mudur? Kesinlikle hayır, çünkü Fridolin'in "Albertine hakkındaki hakikati" keşfettiğine inandığı "uzam" başka bir rüyanın uzamıdır.⁴

3. Ömürlerinin sonlarına doğru "dostluk" kurmuş olmalarına rağmen, Schnitzler Freud'un düşüncelerine şüpheyle yaklaşmıştır (bkz. Ulrich Weinzierl, s. 82). Schnitzler'in *Rüya Roman*'ı yazdığı dönemde, Freud da *Ben ve İd*'i kaleme alıyordu.

4. Genel olarak Schnitzler'in yapıtlarının en temel saikleriyle de uyumludur bu. Schnitzler anılarında (*Jugend in Wien*), daha bir çocukken "sahnelenen dünya-

(Sahte) rüyalar ile (hakiki) gerçeklik arasındaki mücadeleyi mecazi bir şekilde canlandıran simgeleyici karakterler aracılığıyla bir dram yaratan Kubrick'in tersine, Schnitzler *her şeyi*, hatta rüyaları bile gerçeklik olarak görmek ister. "Modern psikoloji, metaforlara ruhsal gerçekliklerden çok daha fazla önem verir. "Egonun, süpergonun ve idin kuruluşu zekice ama yapaydır," der Schnitzler.⁵ Gerçeklik kesinlik değildir, ama bir rüya olabilir pekâlâ. Her rüyanın arkasında bir gerçeklik bulunduğunu varsaymakta serbest olsak bile, bunun da kesin bir tarafı olmadığını kabul etmemiz gerekir.⁶ Bilakis, ancak gerçekliği bir rüya *olarak* görebildiğimizde; yani göz açıp kapayıncaya kadar geçen çok kısa bir an için gerçekliğin bir rüya olduğunu bildiğimizde (hatta belki de bu farkındalığı sürdürdüğümüzde), ama hiçbir doktor bizi bu hastalıktan kurtaramadığı için rüya görmeye devam ettiğimizde bilgiye ulaşırız.

yı, yalan ve aldatıcı bir dünya" addetmediğine dikkat çeker: "Gerçekliğin alanından gelen bir müdahale ile bu dünyanın sihri bozulunca, aşağılanmış ya da bir rüyadan uyandırılmış gibi hissederdim kendimi. Bu dünyanın, komik ve kötü şakalarıyla, şekilden şekle giren ilham verici bir yer olduğunu düşünürdüm. Yani ben, sanat aklımı başımdan aldığından ne yaptığımı bilmez olan ben, en yüce sanatsal başarının bile gerçekdışı bir doğası olduğunu göremezdim. Bu küçük deneyim, ciddiyet ile oyun, hayat ile komedi, hakikat ile yalan kavşağında bana biraz da olsa yol gösterdi sanırım..." ; Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Frankfurt: Fischer, 1981, s. 27. Edebiyat estetikçisi Hermann Bahr'ın düşünceleri de Schnitzler için aynı ölçüde önemlidir (bkz. Gotthart Wunberg: "Fin de siècle Wien. Zum bewusstseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft", *Text und Kritik* 4, 138/139, 1998, 14. dipnot). 1894'te Bahr Doğalcılığa ve "gerçeklik" olarak sanat kavrayışına karşı çıktı. Aynı zamanda, rüyalardan başka bir şey yaratmamış olan dekadandan bir sanata da karşı çıktı.

5. Heinrich Schnitzler, Christian Brandstätter, Reinhard Urbach (haz.), *Arthur Schnitzler: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Frankfurt: Fischer 1981, s. 343.

6. "Aphorismen", *Arthur Schnitzler: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Aphorismus 25, s. 279: "Büyük bir toplulukta, kendini tamamen rahatlamış ve memnun hissettikten sonra, var olan her şey hayalet gibi ve tüm bunların arasındaki tek gerçek şey de senmişsin gibi gelmedi mi hiç sana? Ya da bir arkadaşınla yaptığın heyecan verici bir konuşmanın ortasında, ansızın bütün sözcüklerin anlamsızlığını ve birbirini anlamanın imkânsızlığını fark ettiğin olmadı mı? Ya da sevgilinin kollarında mutlu mesut yatarken, bir anda, sevgilinin alnının ardında hakkında hiçbir şey sezemediğin düşüncelerin geçtiğini hissetmedin mi? Tüm bunlar bizim yalnızlık dediğimiz şeyden daha kötüdür. Kendimizle baş başa kalmaktan daha kötüdür."

Ayrıca, Schnitzler'e göre bu bir hastalık değil, bir kutsamadır. Aynen *Spaziergang*'da (Yürüyüş) söylediği gibi: "Şayet ruh hallerinin ortaya çıkmasını istiyorsak, duyguların ve düşüncelerin bir ölçüde yorgun olması gerekir. Gerçekten de her zaman uyanık olsaydık ya da tüm duyuların her şeyi algılayabildiği ideal bir uyanıklık haline ulaşıydık, o zaman şeylerin farklılığının üzerini kaplayan ve dolaşısıyla ruh hallerimizin tonlarını yaratan örtü ortadan kaybolurdu."⁷

Rüya Zamanından Tiyatro Zamanına

Olaylar dizisinin kronolojik düzeni filmde aynen korunsa da, Kubrick ve Raphael'in anlatı yapısının zamansal *ritmini* değiştirdiği açıktır. Kubrick, Schnitzler'in dümdüz ve gayet sıradan bir biçimde ilerleyen "rüya" zamanı akışını (ki bu akışta çoğu kendine yeten bir sekans görünümü arz eder) bir tiyatro oyununun (yavaş olmasına rağmen) ritmik zaman akışına dönüştürmüştür.

Schnitzler ise bu tür bir drama diyalektiği kullanmaz. (Kullanmayı düşünmüştür belki de, ama daha en başta vazgeçer bundan. Öykünün 1907 tarihli bir uyarlamasında Fridolin, malikânenen atıldıktan sonra, Viyana'nın banliyölerinde dolanmaya başlamaz, bir düelloda hayatını kaybeder.)⁸ Schnitzler, "Teğmen Gustl" dan itibaren, neredeyse her zaman bir rüya ifadesiyle bağlantılı olan "iç monolog" konusundaki ustalığını gösterir. Monologlarda rüyamsı atmosfer genellikle tuhaf olayların eklenmesiyle değil, üslupla (dil) üretilmektedir (*Der grüne Kakadu, Zum großen Wurstel, Paracelsus*). *Rüya Roman*'da anlatıcının sesinin sentezleyerek özetleyen üslubu "okkalı"dır, fazlasıyla anlamlı, vakur ve soyuttur ve güçlü bir alimi mutlaklığı çağırıştırır. Romanın ilk kısmının tamamı boyunca anlatıcının sesi, Fridolin ve Albertine'in öykünün en başında küçük kızlarına okudukları *1001 Gece Masalları* tarzında bir üsluba bağlı kalır.

7. Schnitzler, "Spaziergang", *Komödiantinnen*, Frankfurt: Fischer, 1996, s. 69.

8. Dorrit Cohn, "A Triad of Dream-Narratives: *Der Tod Georgs, Das Märchen der 672. Nacht, Traumnovelle*", *Vienna 1900: Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History* içinde, Erke Nielsen (haz.), Münih: Fink, 1982, 39. dipnot.

Rüya Roman'ın "iç monologları" gerçekten monolog değildir, daha ziyade vesayetçi bir anlatıcının karmaşık içsel değerlendirmelerine ilişkin olarak üçüncü tekil kişinin yaptığı açıklamaları andırır: "Sürekli pusuda bekleyen ama zararsız olan sorular ile sinsi ve muğlak yanıtlar birbirini izliyordu. İçten olmadığı gerçeğini ikisi de yadsıyamıyordu, bu da –aşırı olmamakla beraber– birbirlerine kinlenmelerine yol açıyordu" (s. 8). Bu mahrem diyalog anlatısı böyle bir üslupla devam eder, ama sona doğru giderek daha fazla dolaysız anlatıma yönelir. Albertine "bir bilseydiniz işin aslını," dediği anda, *neredeyse* dramatik bir çatışma çıkar. Albertine birdenbire "tuhaf bir sertlik"le konuşmaya başlamış olsa da, anlatıcının resmi sesi, hemen tartışmanın kontrolünü ele alarak durumun gerçek bir çatışmaya dönüşmesini engeller.

Kubrick bu varoluşsal çatışmanın sahnelenmesine karar verir. Kitapta ise Fridolin'in ve Albertine'in diyalogları, bir anlatıcının sesiyle yarı yarıya bölünür. Filmde (Nicole Kidman'ın canlandığı) Alice'in performansı son derece "gerçek" bir hal alır: "Milyonlarca yıllık bir evrim, ha? Öyle mi? Erkekler ne zaman fırsatını bulsa bu bahaneye sarılır. Peki ya kadınlar! Her şey güven hissi ve bağlılıktan ibaret sanki! Ve daha bir sürü saçmalıktan! Ah siz erkekler, bir bilseydiniz işin aslını!"

Steven Spielberg, DVD versiyonunun "Özel İçerikler" bölümünde yer alan bir söyleşide, Kubrick'in "hikâyeleri farklı anlatma"yı sevdiğini kabul eder. Peki hikâye anlatma ustası, iç monolog ustasıyla karşılaştığında ne olur? İç monoloğun barındırdığı dramatik gerilimin iyice vurgulanacağını düşünebiliriz. *Gözü Tamamen Kapalı* ile ilintili mesele, karşımızda basit bir hikâyenin değil, bir rüyanın bulunuyor olmasıdır.

Georg Wilhelm Pabst, Schnitzler'e *Rüya Roman*'ı filme uyarlamak için somut projeye geldiğinde, Schnitzler ses kullanmayı, ama dile yer vermemeyi önermiştir.⁹ Kubrick'in Fridolin'in monologlarını "üzerine ses ekleyerek" aktarmak yerine, Bill Harford'un görsel mevcudiyeti aracılığıyla yeniden üretme kararı, Schnitzler'in önerisine uygun bir çözüm gibi görünebilir. Ama sorun daha ziyade, Tom

Cruise'un canlandırdığı Bill Harford'un Fridolin'in karmaşık iç monologlarını ifade etmeye hiç de munasip olmamasıyla ilgilidir. Muhtemelen ki, aynen Bill Harford gibi, Schnitzler'in Fridolin'i de ait olduğu toplumun değerleriyle yüzeysel bir uyum içindedir. Ama Fridolin'in kendisiyle ilgili şüpheleri ve aşağılık kompleksleri (kendisini Dr. Roediger'den [filmde Carl] küçük görür) daha ziyade, küçük düşmüş hissedilen ve içten içe isyan eden biri gibi görünmesine neden olur; devrim duygusunu yücelterek gizemleştirici bir dile dönüştürür; bu dil (asla açıkça ifade etmese de) gizli husumetlere işaret eder. Öte yandan, Bill Harford son derece iyi bir insandır, gerçek benliğini boş ve yüzeysel bir retoriğin arkasına saklamıyor gibidir; ama kendisi bizzat boş ve yüzeyseldir. Sadece sinirlendiğinde ailenin kavga etmeye hazırdır.

İlk bakışta hem kitap hem de film mutlu bir burjuva ailesinin hayatının tasviriyle başlar. Ama aralarında önemli bir farklılık vardır. Schnitzler'in yapıtında ebeveynler, altı yaşındaki kızlarına bir masal okur. Bu masal kitabın daha en başında, hiçbir giriş olmaksızın aktarılır. Kubrick ise bunu çıkarmayı seçmiştir; başlangıçta Şostakoviç'e ait bir Viyana valsini duyarız ve birkaç saniye sonra, şaşırtıcı bir biçimde, müziğin Harford'un müzik setinden geldiğini fark ederiz.

Daha sonra öykü başlar. Fridolin ve Albertine (filmde Bill ve Alice) bir balo daveti alır (filmde öyle olmasa da, kitapta bir maskeli balodur bu). Baloda ikisi de aldatmanın eşiğine gelir, ama nihayetinde sınırları aşan olmaz. Bu olaylar filmde daha uzun gösterilirken, kitapta topu topu on beş satırda, üstükapalı bir şekilde ve geçiştirilerek zikredilir. Schnitzler'in mesafeli ve özetleyici üslubu, kitapta üst-anlatıcının otoritesini pekiştirir.

Kubrick, karakterlerinin Schnitzler'in kinayeli açıklamalarını canlandırmalarına izin vermekle kalmaz, büsbütün yeni bir karakterle yeni bir olaylar zincirini de işe katar. Ziegler'in eklenmesi özselidir: Schnitzler'in müstakil ve kısaltılmış olaylardan oluşan muğlak olaylar dizisini, dramatik bir fikirler-grubu üretebilen, daha neden-sonuç yönelimli bir diyalektiğe dönüştürmek sadece ve sadece Ziegler aracılığıyla mümkün olmaktadır.

Kitapta Fridolin, filmde Mandy olarak adlandırılan kızı hiçbir zaman görmez. Filmde Bill, muayene etmek için gittiği Mandy'yi daha

en başta görür. Bill onu morgda tekrar gördüğünde, hem kimliğine dair hem de ona olan aşkına dair hiçbir kuşku yoktur. Tüm bunlar ki-tapta biçimsel olarak muğlaklığını korur. Ziegler ile bir kontrol daha, kadının kendisini partide "kurban eden" kadın olduğunu doğrular (gerçi gerçekten öyle mi *öldüğü*, yoksa daha sonra intihar mı ettiği belirsiz kalır). Schnitzler'in öyküsünde, Fridolin onu asla maske-siz görmediği için, kız sonuna kadar büyük bilinmez olmayı sürdürür. Fridolin'in araştırmaları da gerçekliğe dair hiçbir içgörü sağlamaz, bilakis Fridolin'in kendi rüya-çalışmasının ürünü olan başka bir gizeme ilişkin içgörüler sunar: Fridolin kızın yüzünde hep Albertine'in yüzünü hayal etmiş olduğunu fark eder.

Bu tür muğlak fikirler, oyun yazarları Kubrick ve Raphael için kabul edilemezdir. Mafyamsı Ziegler'in öyküye eklenmesi ve sağduyulu Bill'in aramak zorunda olduğu ve sonunda bulduğu kız ile bir ilişkiye girmesi aracılığıyla *Rüya Roman*, anonim bir aşk serüveni içeren bir dedektiflik hikâyesi haline gelir.

Balodan bir gün sonra, Fridolin/Bill ile Albertine/Alice önceki gece yaşananları konuşur. Konuşmaları birdenbire ciddileşir: Her ikisi de, tüm tatil boyunca başkalarıyla cinsel ilişkiye girme arzusunun çekiciliğine kapıldığından söz eder. Bu baştan çıkarmalar, insanın gerçekte neler yaşamış olduğuna karar veremeyip yaşananları ancak bir rüya olarak sınıflandırmasını mümkün kılan geçici çekimler ve cinsel fantaziler biçiminde sunulur. Albertine "itirafına", günün tümünü kumsalda yatıp kendisini "rüyalarda kaybederek" geçirdiğini söyleyerek başlar. "Kaçırılan fırsatların bir benzerini sunan deneyimler" gibi ifadeler ve hayatlarını günün birinde bilinmeyen bir yazgıya çevirebilecek olan "rüyaya" dair anıştırmalar, gerçek ile gerçekdışı arasındaki sınırı bulanıklaştırır. Rüya etkisi, anlatının dramatikliğini bozar. Albertine "itiraflarının" hemen ardından, Fridolin'in eski sevgilisinden "sanki bir rüyaya aitmiş" gibi söz ettiğinde, Fridolin kendisini "tehdit altında" hisseder (s. 13). Kendisini aslında *neden* tehdit altında hissettiği, açıklanmadan kalır.

Bunlar, Schnitzler'in anlatıyı, dramatik çatışmalardan kaçınarak nasıl da titizlikle bir rüya anlatısına dönüştürmeye çalıştığına dair bazı örnekler sadece. Schnitzler, Freudcu simgeleri söyleme gizli saklı yerleştirmek yerine, rüyaya özgü incelikli araçlara başvurur.

Kitapta, Fridolin'in Danimarka'da bir kumsalda on beş yaşındaki bir genç kızla az kalsın yaşayacağı macerayı da anlatması, diyaloga neredeyse ritüelimsi bir simetri kazandırır. Kubrick bu itirafa yer vermez ve bunun sonucunda, Alice yarı suçlu bir eş, Bill de haklı olarak kızgın bir koca gibi görünür. Kitapta Albertine hemen barışmaya yeltenir; bunun sonucunda Fridolin gerçekten sinirlenmez, Albertine'in beceriksiz barışma girişimine "dudak bükmeyle" yetinir (s. 14).

Kubrick ve Raphael, Bill'in itirafını engelleyerek, taammüden başka bir rüya etkisinden daha feragat ederler: Daha sonra, balo için kıyafet kiralamaya gittikleri mağazada benzer bir kızın belirivermesi, Schnitzler'in kitabında Bergmanvari halüsinasyonu andıran bir rüya etkisi üretir. (Kubrick bu tarz şiirsel, onirik etkilerden hazzetmiyor gibidir. Kitapta, Fridolin'in eski okul arkadaşı Nightingale'den aldığı şifre "Danimarka"dır; tam da birkaç saat önce karısından duyduğu itiraflara ilişkin, tipik bir biçimde Freudcu, tekinsiz bir anıştırmadır bu. Kubrick ise, İngilizce *fidelity* (sadakat) sözcüğü ile bağlantılı bir kelime oyunu yaparak şifreyi sadakat temasına ilişkin zorlama bir anıştırmayla "Fidelio" sözcüğüyle değiştirir.

Konuşmanın ortasında Fridolin/Bill bir hastayı muayene etmek için çağrılır. Filmde Bill allak bullak olmuş ve canı sıkılmış bir halde takside giderken, resim gibi bir iç monologda, karısı ile Danimarkalı subayın seviştiği sahneler hayal eder. Ama burada, görüntüler öyküyü düşsel doğasından koparır. Alice'in itirafı, Schnitzler'in kasıtlı ikircikliğini ortadan kaldıran ontolojik bir ifade imkânı kazanır (Kubrick ise bu görüntüleri siyah-beyaz yaparak tam da bu ifade-imkânını azaltmaya çalışmış gibidir adeta). Kitapta, hayatın tüm alanlarından unsurları birleştiren ve Dante'ye dair düşünceleri ikincil öneme indirgeyen uzun ve karmaşık bir iç monolog vardır.

Bu andan itibaren Bill/Fridolin son derece tekinsiz bir dizi şey deneyimler: Yeni ölmüş bir hastasının kızı, babasının ölüsünün hemen yanı başında Bill/Fridolin'e olan aşkını beklenmedik bir şekilde itiraf eder. Bundan kısa bir süre sonra, bir fahişe Fridolin/Bill'e yanaşır ve onunla para almadan sevişir. Schnitzlerin öyküsünde, bu olaylar birdenbire "olup" bittiğinden dolayı bir rüyayı andırır: Önceki "gerçek" eylemlerin yeterince hazırlamadığı bu olaylar, gerçek dünyada açık bir iz de bırakmaz. Tıpkı Danimarka'daki hayali cin-

sel maceralara dair "itiraflar" gibi onlar da, potansiyelin muğlak bağlayıcı alanında kalırlar. Filmde Bill'in fahişenin yanından ayrılması'nın gerçek bir sebebi vardır: Karısı cep telefonundan arayıp onu içinde olduğu rüyadan bir anlamda uyandırmış ve gerçekle yüzleşmeye zorlamıştır. Kitapta ise, Fridolin'in ayrılma kararı, mantıksal bir bakış açısından büyük ölçüde açıklanmadan bırakılırken, sanki bizatihi rüyadan kaynaklanıyor gibidir. Schnitzler'in kitabındaki diğer pek çok eylem gibi, bunlar da otomatik eylemler gibi görünür. Sonuç itibariyle, filmde Bill'in ertesi gün niçin fahişeye geri döndüğü "belirsizdir", oysa kitapta hiçbir gerçek saike ihtiyaç yoktur: Tıpkı bir rüyadaki gibidir.

Şehirde yürümeye devam eden Fridolin/Bill, eski okul arkadaşı Nightingale'e rastlar. Nightingale, kendisinin de belirttiği gibi genel olarak vahşi bir orjiye benzeyen, esrarengiz bir partiden henüz ayrılmıştır. Merakı uyanan Fridolin/Bill ondan şifreyi ister. Yakındaki bir mağazadan uygun bir kıyafet kiralar. Esrarengiz partinin girişine ulaşır ve adeta bir ayini andıran, müstehcen dansları seyretmeye başlar. Kitapta bu olayların erotik deneyimin pek çok unsurundan yoksun olması kayda değer bir noktadır: Schnitzler'in partisinde erkeksi arzu rüyaları yaşanamaz¹⁰: Beyefendiler "çıplak bir kadının önünde tamamen giyinik vaziyette ayakta durarak, salt mazoşist bir ritüel tatbik ediyor gibidir; dikizciliklerini sonuna dek zorluyorlardır adeta" (Sebald).¹¹ Schnitzler'in orjisi estetik bir rüyadır, halbuki Kubrick'inki Freudcu bir *Wunschtraum*'un (arzu rüyası) betimlenmesidir.

Fridolin/Bill'in partide görünmesi şüphe uyandırır ve bilmediği ikinci bir şifreyi söylemesi istenir. Hayatı tehlikededir, ama bir kadının kendisini kurban etmesi sayesinde kurtulmayı başarır. Evine döner dönmez Albertine/Alice'i uyandırır; Albertine/Alice'in Fridolin/Bill'e anlattığı rüya tuhaf bir biçimde Fridolin/Bill'in başından geçen olayı yankılamaktadır tam da.

10. Eric L. Santner, "Of Masters and Slaves, and Other Seducers: Arthur Schnitzler's *Traumnovelle*", *Modern Austrian Literature* 19, 3/4, 1986, s. 40.

11. W. G. Sebald, "Das Schrecknis der Liebe. Zu Schnitzlers *Traumnovelle*", *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 2: 39, 1985, s. 128.

Ertesi gün Fridolin/Bill, bir önceki gece yaşanmış olanları araştırmaya karar verir ama bunda başarılı olamaz. Onu en çok rahatsız eden gizem, kendisini onun yerine kurban eden kadının kimliğidir. Gazetede o gece intihar eden bir kadının haberini okuduğunda –hiçbir özel sebep olmamasına rağmen– bunun aradığı kadın olabileceğini varsayar. Fridolin morga gider, cesedi incelemesine izin verilir ama kadını teşhis edemez. Bill içinse olaylar daha farklıdır: Ziegler sayesinde, en sonunda kızın kimliğini öğrenebilecektir.

Etno-Uzam'dan Hollywood'a

Schnitzler'in öyküsü 19. yüzyıl sonu Viyanası'ndan günümüz Manhattan'ına taşınmıştır. Burada edebiyatta ve sinemada görüldüğü haliyle uzam açısından ortaya çıkan problemleri incelemeden önce, öykünün yeni bir yere taşınmasının, bir жанr olarak *Rüya Roman*'ın sinemaya uyarlanması bakımından doğurduğu sonuçlar üzerine düşünmek istiyorum. Hiç şüphesiz Schnitzler, kendi neslinin birkaç yazarı gibi, Avusturya kültürüne bağlıydı. Ama içerdiği etno-bileşenlere rağmen Schnitzler'in romanı, kesinlikle bir folk sanatı yapıtı sayılamaz. Teoride *Rüya Roman* gibi bir edebi yapıt her yere nakledilebilir; ama yine de, Viyana'dan Manhattan'a nakledilmesi, Avrupa kültürünün bu yapıtı bakımından genel bir sonuç taşımaktadır.

Film Viyana'da Almanca konuşan Avusturyalı bir yönetmen tarafından bir Avusturya filmi olarak çekilmiş olsaydı, bu durum yalnızca filmin içindeki sinemasal uzamı etkilemekle kalmayacak, aynı zamanda bizatihi filmin içine yerleştiği uzamı da etkileyecekti. *Gözü Tamamen Kapalı* bir Avusturya veya Alman filmi olarak uluslararası piyasaya sunulmuş olsaydı, tam da Deleuze ve Guattari'nin *Minör Edebiyat*'a, yani anaakım edebiyattan uzakta "kendi azgelişmişlik noktasını, kendi diyalektini, kendi üçüncü dünyasını, kendi çölünü..." bulmak zorunda olan bir edebiyata atfettikleri yeri işgal edecekti.¹²

12. Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit, 1975, s. 33; Türkçesi: *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Işık Ergüden ve Özgür Uçkan, İstanbul: YKY, 2000.

Deleuze ve Guattari, "minör edebiyat" kavramını Kafka incelemeleri ve Prag'da Almanca konuşan bir topluluğun ürettiği edebiyat bağlamında kullanır. Minor edebiyatta tek tek meselelerin daha kapsamlı, kolektif ve siyasi meselelerle bağlantılı olduğunu ve topluluğun üyeleri arasında sürekli aktif bir dayanışma ürettiğini keşfederler (30. dipnot).

Günümüzde İngilizce-olmayan sinemanın, o muazzam Amerikan sinema makinesi ile karşı karşıya geldiğinde, Praglı Yahudilerin savunmayı seçtiği "minör sinema" statüsünü kazanıp kazanmadığını sormak için birçok ciddi neden var.

Gelgelelim Kubrick-Raphael ikilisi, Schnitzler'in sosyopatolojik Viyana tasvirini New York'a aktarmakta hiçbir sakınca görmemiştir. Nihayetinde, tasvir ettiği şeyin *herhangi* bir zamanda, *herhangi* bir mekânda var olabilecek bir "aşk ve ölüm" olduğunu Schnitzler'in kendisi söylememiş miydi?¹³ Schnitzler, Çek Kafka'nın Avusturyalı zıt kutbu olarak, bu tür düşüncelerin içerimlediği her şeyin farkında olmayabilir pekâlâ. Aşk ile ölümün her yerde var olduğu doğrudur; ama minör edebiyatta, majör edebiyatta olduğundan daha başka bir şekilde var olurlar. Majör edebiyatın savunucusu olan Schnitzler, romanının günün birinde majör bir filme dönüştürüleceğini düşünmemiştir herhalde.

Kafka minör bir edebiyatın "mesele"nin özüne inmeye daha elverişli olduğunu düşünmüştür (Günlük, 25 Aralık 1911). Uzamı işlemeye daha elverişli olduğunu da yazabilirdi pekâlâ. Ama Kubrick'in Viyana kültüründen üretmek zorunda kaldığı pastoral, kırsal, folklorik ve "rustik" bir uzamdan söz etmiyorum kesinlikle. Daha ziyade, Viyana kültürünün bir rüya kültürü gibi görünmesini sağlayan belirli bir uzamsal nitelikten söz ediyorum; üzerinde durduğum nokta da, bu niteliğe majör yaklaşımlardan çok minör yaklaşımlarla daha iyi ulaşılabileceğidir. Bunun nedeni de, *minör edebiyatın* doğası gereği bir *rüya edebiyatı* olmasıdır. Deleuze ve Guattari'nin de kabul ettiği gibi, minör edebiyatta "tek tek meseleler daha gerekli, daha zaruri hâle gelir; mikroskoplara büyütülmüş gibidirler, içlerinde büsbütün baş-

13. H.-J. Schrimpf, "Arthur Schnitzler's *Traumnovelle*", *Deutsche Zeitschrift für Philologie* 82, 1963, s. 173.

ka bir öykü sahnelenir" (s. 30). Rüyaların inşası da tıpatıp aynı şekilde tanımlanmaz mı? Minör edebiyatın uzamı öylesine küçüktür ki her şey önemli hale gelir: Her mesele, ne denli sıradan görünürse görünsün, uzun bir öykü üretebilir; böyle bir durum söz konusu olduğunda da, öykü rüyamsı bir tarzda gelişir: Her şeyin sadece görüldüğü gibi olmadığı, aynı zamanda bilinçdışının sonsuz alanıyla bağlantılı da olduğu bir uzamın içinde evrilir daima.

Öte yandan majör edebiyat, daha geniş ama daha nötr uzamıyla, büsbütün farklı bir uzam estetiği kullanır; zira burada uzam, dramatik olarak inşa edilen öyküler için bir arka plan işlevi görmektedir sadece. Elbette bu öyküler de rüyamsı olabilir, ama uzamın kendisini asla rüyamsı ifadeler üretmeye yönelik bir araç olarak kullanmaz.

Rüya Roman eğer minör sinema biçiminde uyarlanmış olsaydı, Viyana aynen romanda olduğu gibi, rüya-gerçekliğinin bir *uçurumu* andıran uzamını, kendi kültürünce belirlenen kendi tuhaf mantığı, yasaları ve çağrışımlarıyla temsil ederdi.

Uzamın *Rüya Roman*'da ve *Gözü Tamamen Kapalı*'da nasıl "anlatıldığına" dair birçok örnek, benim hipotezimi doğruluyor. *Rüya Roman* söylendiği gibi bir folk sanatı ürünü değildir. Romanda, neredeyse "Teğmen Gustl"u hatırlatan, güçlü bir yerel atmosfer olduğu doğrudur, ama *Rüya Roman*'da etno-bileşenler sürekli olarak, normalde sadece bir rüyanın ulaşabileceği alanlarla harmanlanır: Klişelere ve önyargılara kapalı bilinçdışı bir gerçeklikle iç içe geçerler sürekli olarak.

Rüya Roman, monarşinin yıkılmasından hemen önce, cumhuriyetin savaş-sonrası yıllarında, kuş uçmaz kervan geçmez bir yerde geçtiği için, *belle époque*'un* yerel kültürünün her türlü sergilenişi kaçınılmaz olarak rüyamsıdır, zira neredeyse tamamen geçmişe aittir.¹⁴ Ama bundan önemlisi, Fridolin'in uzun serüveni, sonradan başka rüyaların içinde kaybolarak yersiz yurtsuzlaşan bir rüyanın uzamında gerçekleşir. Öykü bir masalla veya bir masal olarak başlar, ilk "rüya-gerçeklik" ile "müteakip rüya-gerçeklikler" arasındaki

* Fr. güzel çağ: 19. yüzyılın sonundan I. Dünya Savaşı'na kadar olan dönem.
-Ç.n.

14. Michaela Perlmann, *Arthur Schnitzler*, Viyana: Metzler, 1987, s. 157.

sınırları açıkça göstermeden muhtelif rüya açıklamalarını kendisinde birleştirir (Eric Santner, muhtelif Buñuelvari gerçeküstülük düzeylerinden söz eder).¹⁵ Okur bir rüyanın içine sürüklenir ve daha bu rüyadan çıkmanın yolunu bulamadan başka bir rüyaya geçer. Bu bakımdan romanın uzamı, "bir rüyanın içinde başka bir rüya" ile karşılaşmamız ölçüsünde gerçek bir *khora* haline gelir. Gerçekliği rüya aracılığıyla görür ve rüyaya da gerçeklikten bakarız. Ama normalde tamamen fantastik ve soyut bir uzam deneyimiyle sonuçlanabilecek bu birliktelik somut olana sıkıca yapışır sürekli: dekadan bir Viyana'nın bir labirenti andıran etno-uzamına yani.

Schnitzler'in öyküsü had safhada "uzamsız" (bir tarzda) başlar. Baştaki masal, hiçbir uzam sunmaz bize; anlatıcının kendine yeten bir üslupla anlattığı –Kubrick ile Raphael'in "gerçek bir uzam"da (balo) sahnelediği– olaylar "yok-yerde" geçer. Daha sonra geçmişe dair anılar gelir. Burada, kültürel olarak Viyana'dan çok farklı, egzotik bir yere, Danimarka'ya sürükleniriz. Güneşli İskandinav kumsalı, hem Albertine'in hem de Fridolin'in maceraları için bir tiyatro işlevi görür ve bir labirenti andıran kasvetli, düşsel Viyana ile bir tezat oluşturur. Danimarka'da yaşananlar, kitapta *gerçekten* yaşanmış olma ihtimali yüksek olan birkaç şey arasında yer almaktadır. Ama Kubrick gerçeğin mnemoniks uzamını yeniden-üretme yükünü sırtlanmaz (gerçi bunu yapsa, Tarkovski'nin *Solaris*'in fantastik uzay sahnelerinin akışına "yeryüzü sahneleri" eklemesinde olduğu gibi ilginç bir tezat yaratabilirdi). Kubrick ise, bunu yapmak yerine, Danimarka deneyimini filmin dramatik eylemi için bir çıkış noktası haline getirmek üzere araçsallaştırmayı tercih eder.

Viyana'nın somut uzamı ise, bu iç içe geçmiş rüyalar dizisinin bir *khora*-uzamını somut ve "gerçek" bir şeye bağlayabilen bir referans noktası haline gelir (gerçi gerçek de müteakiben rüyamsı bir hal alır). Şimdi buna iki örnek verelim. Schnitzler, Fridolin için "gece karanlığında sokaklarda yürüyordu, her şey gerçekdışı bir hal almıştı; evi, karısı, çocuğu, mesleği bile," dedikten hemen sonra şunu

15. Bkz. Santner: "Tıpkı bir Buñuel filminde olduğu gibi, rüya ile gerçeklik arasında hiçbir sınır çizgisi yoktur – bunlar gerçeküstülüğün farklı seviyelerinden başka bir şey değildir" ("Of Masters and Slaves, and Other Saducers", s. 33).

ekler: "Belediye binasının saati yedi buçuğu gösteriyordu" (s. 73). Ya da şöyle der: "İnsanlar... ona hayalet gibi, gerçekdışı görünüyordu. Kendisini bir kaçak gibi hissediyordu; belli bir olaydan değil ama kendi üzerinde hâkimiyet kurmasına izin vermek istemediği melankolik bir büyülenmişlikten kaçıyordu sanki." Ama bundan hemen sonra şöyle devam eder: "Sokaktaki kar erimeye başlamıştı. Sağlı sollu küçük beyaz tümsekler oluşmuştu yolun kenarında, gece lambalarında titrek bir alevle yanıyordu gaz ve yakınlardaki bir kilisenin çanı on bir kez çaldı. Evine yakın bir kafede yarım saat geçirmeye karar verdi ve Belediye Parkı'ndan geçti" (s. 21).

Viyana'ya dair somut coğrafi işaretler romanda boldur (Belediye Binası, Üniversite, Viyana'nın 8. bölgesi Josefstadt, birçok sokak adı) ve şehre ilişkin tasvirler ekseriyetle vurgulanarak yazılmış meteorolojik göstergelerle birleşmektedir. Malikânedeki muğlak partiden ayrıldıktan sonra Fridolin, Viyana'yı çevreleyen kırsal alandan yürüyerek eve döner. Schnitzler, Fridolin'in sabahın erken saatlerine kadar süren ev yolculuğunu, iki buçuk sayfalık atmosferik bir Viyana banliyöleri tasviriyle anlatır. (Schnitzler en bulanık karakterlerinden bazılarını yine bu banliyö manzaralarına yerleştirmiştir. Sözgelimi *Die Weissagung*'daki [Kehanet] Yahudi ipnotizmacı Marco Polo illüzyonlarını burada yaratır ve Paracelsus yine burada insanların tuhaf şeyler düşlemesine neden olur.)

Filmde bir rüya atmosferinden diğerine geçiş, tamamen uzamsız bir tarzda düzenlenir. Sözgelimi Bill partiden ayrıldıktan sonra yürümez. Kubrick için önemli olan, uzamın sanatsal işlenişi değildir, daha ziyade dramatik bir diyalektiğe hizmet edebilen ritmik bir şemanın dinamiğidir.

Nihayetinde Schnitzler de majör ve minör deneyimler arasındaki uzamsal gerilimin farkındaymış ve *Rüya Roman*'da bile bunları birleştirmiş gibidir. Fridolin kafede oturmuş gazete başlıklarını tararken birden şu satırları okumaya başlar: "Bohemya'nın bir şehrinde Almanca tabelalar sökülüp kırıldı. Konstantinopolis'te Lord Cranford'un da katıldığı, Anadolu'da demiryolu inşaatına ilişkin bir konferans düzenlendi" (s. 27). Schnitzler minör ve majör meseleleri yadırgatıcı bir şekilde yan yana getirerek uzamsal bir rüya etkisi yaratır.

Yerel-Evrensel: Minör Bir Sinemaya Doğru

Deleuze ve Guattari, minör edebiyat için dilsel bir kanon tesis edebilmek amacıyla, Henri Gobard'ın geliştirdiği bir dil modeline gönderme yapar. Gobard'ın modelinde dil dörde bölünmüştür: *yerel* (burada), *araçsal* (her yerde), *göndergesel* (orada), *mitsel* (ötede) (s. 43). Kendi ötesine taşan bir rüya söylemi olarak *Rüya Roman*'ın yerel olmadığı açık olsa gerek. Ama aynı zamanda, (sözgelimi Hofmannsthal'ın aynı döneme rastlayan ve Schnitzler'in yadsıdığı tüm somut toplumsal sorunları üsluplaştırılmış ve simgesel bir şekilde ortaya koyan *Sihirli Flüt*'ü gibi) mitsel bir peri masalı da değildir. *Rüya Roman* tüm estetik idealleştirmeleri reddederek, üstüne üstlük Yahudilere özgü bir Viyana lehçesi kullanarak, paradoksal bir yerel-mitsel etno-rüya modeli haline gelir. Etnik dünya neredeyse her yere sinmiştir ama sürekli olarak değer kaybetmektedir, çünkü öykü "binleş ile bilinçdışı arasında gidip gelen bir ara yer"de geçmektedir.¹⁶

Kubrick'in öyküyü Avusturya'nın yerel atmosferinden Amerika'nın araçsal atmosferine taşıdığını söylemek yanlış olurdu. Dramatik sinema dili (tıpkı genelde İngilizcenin olduğu gibi) bugün uluslararası dünyada böylesine yaygın olan araçsal İngilizceden daha fazlasını içerir. Sinema İngilizcesi köklü Hollywood tarihinden kaynaklanır ve bu nedenle de araçsal-mitsel bir dil olarak kabul edilmesi gerekir.

Gözü Tamamen Kapalı, uzamın drama tabi kılınışına bağlı olarak, majör sinemanın tipik bir örneği haline gelir. Kubrick, Schnitzler'in soyut, rüyamsı "yok-uzam"ı ile somut etno-uzamı paradoksal olarak yan yana koyuşuna sadık kalmış olsaydı, film de minör sinemanın ideal bir örneği olurdu. Bunun yerine Kubrick, "yerel ve ötesi"ne çok şey borçlu olan rüyamsı bir minör sinema yapıtı haline getirmemek için *Rüya Roman*'ı yersiz yurtsuzlaştırır. Onu, herkesin araçsal miti olan bir majör sinema yapıtına dönüştürür. Kısacası Schnitzler'in etno-rüyası Hollywood'lu olmuştur.

16. Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt: Fischer, 1967, s. 455.

7

WONG KAR-WAI VE KAWAI KÜLTÜRÜ

Gözyaşları Aktıkça/Wong gok ka moon'un gösterime girdiği 1988'den beri, Wong Kar-wai ve filmleri hakkında pek çok akademik yazı yayımlandı. Ele alınan konular arasında (1) Wong'un Hong Kong sinema sahnesinde doğuşu ve bu sahnedeki istisnai statüsü, (2) Wong ile birbirinden son derece farklı Batılı yönetmenler arasındaki benzerlikler de bulunuyordu. Bu çalışmaların Wong'un hem Hong Kong kökeni hem de Batı sinemasıyla bağdaşırılığına yoğunlaşması, Wong'un hem Çinli hem de Batılı veya hem yerel hem de global görünen filmler yapma konusundaki neredeyse benzersiz becerisiyle açıklanabilir pekâlâ.¹ Ama bence, analizin bir Doğulu-Batılı unsurlar diyalektiğiyle sınırlanması, Wong'un yapıtlarının asıl kaynağını gözden kaçırma riskini taşımaktadır. Wong'u modern veya postmodern Doğu Asya'nın –kısıtlanmış olmasına rağmen geniş sayılabilecek– kültürel bağlamıyla bütünleştirmeye çalışan tek bir çalışma da hi duymadım. Stephen Teo, Asya edebiyatının, örneğin Osamu Dazai'nin veya Haruki Murakami'nin romanlarının, Wong'un üzerindeki etkisine dikkat çeker. Hatta "2046 gibi bir filmi, Wong'un global ve pan-Asya stratejisinin somut kanıtı" olarak görür ("bu filmde Asya'nın bahsi geçen tüm bölgelerinden film yıldızlarına rastlarız, zaten bu film yıldızlarının adadillerinde konuşturulması da söz konu-

1. Stephen Teo, Wong'un filmlerinin "çağdaş yerellik"in, yani aynı anda hem global hem de yerel oluşun tezahürleri olduğunu bilhassa vurgular. *Wong Kar-wai*, Londra: British Film Institute, 2005, s. 161.

su stratejinin bir parçasıdır").² Teo'nun öngörülerinin kapsamını genişletmek ve Wong'un yapıtlarını seçici bir "Doğu" - "Batı" birleşmesine indirgeyerek açıklamak yerine, kendi kültürüne sahip bir alandan kaynaklanan bir fenomen olarak ele almak istiyorum. Bu yaklaşımı benimseyerek, "Birinci Dünya'nın imajları ve anlatıları Üçüncü Dünya'ya öyle nüfuz etmiştir ki Üçüncü Dünya'nın 'milli' simgelerinin ürünlerini saptamak artık tamamen imkânsız hale gelmiştir," diyen Jenny Kwok'un ki gibi nihayetinde milli karakteristik diye bir şeyin olmadığını kabul etmeye kadar varan bir görecilikten kaçınmak istiyorum.³ Öte yandan, filmleri ve bütün kültürel ürünleri milli kültürün ifadeleri olarak gören bir özcülükten de uzak durmak istiyorum. Wong'un dünyası ne geleneksel Çin dünyasıdır ne de "globalleşmiş" veya enternasyonal bir dünyadır; bizzatihi "modern" Asya'nın, globalleşmenin sonuçlarından sadece dolaylı bir şekilde faydalanan alt orta sınıf insanların dünyasıdır. Daha iyi bir sözcük bulamadığım için, çok uzun bir süreden beri Batı'nın etkisine maruz kalan Doğu Asya ülkelerinin kültürünü "pan-Asya" kültürü olarak adlandıracam. Bu ülkeler sadece "Batılılaşmamıştır"; "Batı" veya "Asya" kültürünün hemen yanında özerk bir birim olarak var olabilen, kendi dinamiklerinin güdümünde kültürel bir üslup da yaratmıştır. Söz konusu ülkeler esasen şunlardır: Hong Kong, Singapur, Tayvan, Japonya ve Kore. Çin Halk Cumhuriyeti'ni bu ülkeler arasında saymamak gerekir. Pan-Asya ile Çin arasında bir bağlantı vardır elbette, ama bu bağlantı –tam da Wong'un filmlerinde olduğu gibi– ancak 1930'lar ile 1940'larda kendi özgün kültürünü yaratabilmiş olan o unutulmaz "Şanghay geçmişi" aracılığıyla kurulabilir.

Wong Kar-wai'ye dair bir inceleme bağlamında *kawaii* kültürünü ele aldığım bu bölüm için polemige yol açabilecek nitelikte bir başlık seçmiş olmamın nedeni, yukarıda sözü edilen ülkelerin kültürlerinde mevcut olan temel bir kültürel örüntüye dikkat çekmek istemem. *Kawaii* Japoncada "sevimli" anlamına gelir ve tüm mo-

2. Teo, *a.g.y.*, s. 152-3.

3. Jenny Kwok Wah Lau, "'Farewell My Concubine': History, Melodrama, and Ideology in Contemporary Pan-Chinese Cinema", *Film Quarterly* 49:1, 1995, s. 16-27; bkz. s. 22.

dernleşmiş Doğu Asya ülkelerinde son derece farklı özellikler geliştirmiş olan, kiçin estetik ifadeleriyle yakından bağlantılı ortak bir popüler kültürü ifade eder.⁴ Modern Doğu Asya popüler kültürü, en belirgin haliyle Japonya'da görülen ve bazı kişiler tarafından "silme üslup, tözden yoksun" diye nitelendirilen bir toplumsal krizin özelliklerini taşır. Hem toplumun büyüünün bozulması hem de psikolojik çaresizlik, ruhsuz bir tüketime saplanmış olan ve metalaşmış bir hayal âlemi yaratmaya çalışan bir (gençlik) kültür(ü) yaratmıştır. Wong'un filmlerinde, bu özelliklerin bilhassa bariz ve ön planda olmadığına, ama *örtük* ve gizli bir biçimde bulunduğu ve tanımlamaya çalıştığım pan-Asya kültür atmosferini ifade ettiğine inanıyorum. Hiç tartışmasız Wong, üretken olmayan bir varoluşsal boşluğun belirlediği, tözden yoksun, dokunaklı yaşam tarzlarını özellikle nihilist ve tarafsız bir "dandylik" ile tasvir eder.

Sevimlilik çocuksuluk, tatlılık, masumiyet, saflık, yumuşaklık ve zayıflık olarak tanımlanır. Sevimlilik estetiği (*kawairashisa*) Japonya'da 1980'lerden beri gelişmektedir ve 1990'ların sonunda açıkça bir kiç kültürüne dönüşmüştür.⁵ Ama sevimlilik kültürü Japonya ile sınırlı değildir; örneğin Tayvan'da da gözlemlenebilir.⁶ Otuzlu yaşlardaki kadınların cep telefonlarına taktıkları pelüş oyuncak hay-

4. Bkz. Thorsten Botz-Bornstein, "Wabi-sabi/Kitsch/Virtual: The Aesthetics of Frozen Dreams (Mariko Mori üzerine bir notla birlikte)", *Virtual Reality: The Last Human Narrative*, Amsterdam ve New York: Rodopi, 2008. *Kawaii* sözcüğünün kökeni Çince *ke'ai*'dir. Günümüzde, Japonca *kawaii* sözcüğü Çinli gençler arasında giderek daha yaygın hale gelmektedir. Örneğin Çinlilerin *Rayli* magazin dergisi her ay Japonya ve Kore'nin eğlence ve moda endüstrisi hakkında bir sürü bilgi vermektedir; ayrıca Çinli gençler dergiye, Avrupa moda dergilerinden çok daha kolay erişmektedir. Bu derginin sözgelimi 2006'da yayımlanan özel bir sayısının dosya konusu "31 Çocuksu Gün"dür. Ayrıca bkz. Chun Sue'nun romanı *Beijing Doll*'da geçen bir diyalog (Pekin Gençliği, New York: Penguin, 2004): "Öyleyse niçin benimle birlikte olmak istiyorsun? -Çünkü... çünkü çok sevimlisin. Birisinin sevimli olması aptal olduğu anlamına gelmez. -Ha sevimli ha aptal, aynı şey" (s. 90).

5. Sharon Kinsella, "Cuties in Japan", *Women, Media and Consumption in Japan* içinde, Lise Skov ve Brian Moeran (haz.), Honolulu: Hawaii University Press, 1995. Makaleye Kinsella'nın web sitesinden ulaşabilirsiniz.

6. Bkz. Tzu-I Chuang, "The Power of Cuteness: Female Infantilization in Urban Taiwan", *Greater China*, Yaz 2005, s. 21-28.

vanlar, erkeklerin kullandığı Pikachu anahtarlıkları⁷ ve hemen her evde bulunan Hello Kitty ve Doraemon bibloları⁸ – tüm bunlar sadece Doğu Asya'da böylesine uç bir noktaya varmış olan benzersiz bir kültürün önemli bir parçasıdır. Şirinlik kiçi kültürü, her yerde, estetik bir üsluptan çok daha fazlası olarak karşımıza çıkar; tasarımda, dilde, beden dilinde, toplumsal cinsiyet ilişkilerinde ve en çok da benliğin öznel olarak algılanmasında tezahür eden öznel bir tutumu tam anlamıyla dillendirmenin bir yoludur.⁹

Wong Kar-wai'nin filmlerinin kiçi olduğunu söylemiyorum, ayrıca filmlerinin düpedüz bir *kawaii* estetiği ürettiğini de söylemiyorum. Yine de en genel anlamda, Doğu Asya'nın insancillaşmış globalleşmesinin kültürel bir örüntüsü olarak *kawaii*'nin, Wong'un yapıtlarında dolaylı bir biçimde mevcut olduğuna inanıyorum. Kültürel bir fenomen olan *kawaii* kültürünü Japonya'ya özgü başka bir kavram, *amae* açısından ele aldığımızda bu durum iyice belirgin hale geliyor. *Kawaii*'yi *amae* ile ilişkilendiren birçok yazar vardır. Psikolog Takeo Doi 1970'lerin başında Japon gençlerinde bir tür "iradi olgunlaşmamışlık" veya "çocuksuluk" olduğunu saptamıştır. Takeo'ya göre bu, çocuk muamelesi görme arzusunu açığa vurmaktadır.¹⁰ Doi, Japon toplumunda *amae* fenomenine ilişkin ünlü incelemesinde, Japon toplumunun, kişinin kendi isteğiyle başkalarına bağımlı olma durumunu bir kültürel özgüllük olarak kabul edilebileceği noktaya dek idealleştirdiğini gösterir. *Amae* dünyaya karşı sorumluluklarını bir yetişkin edasıyla üstlenmeyi reddeden çocuğun "tatlı dili"dir. Bu çocuklar, *amae*'lerini reddetmeyecek ve *amae*'lerinin gereksinimlerine uygun bir ortam sağlayacak annelerinin rüya gibi şefkatli kucaklaması için yanıp tutuşur.

7. Anne Allison, "The Cultural Politics of Pokemon Capitalism", *Media in Transition 2: Globalization and Convergence* içinde, Boston: Massachusetts Institute of Technology, s. 3.

8. Natalie Augier, "The Cute Factor", *New York Times*, 3 Ocak 2006.

9. Bkz. Brian McVeigh: "sevimlilik, Japon popüler kültürünün moda döngüsündeki geçici bir hevesten ibaret değildir; gündelik hayatın 'standart' estetiğinden çok daha fazlasıdır." *Wearing Ideology: State, Schooling and Self-Presentation in Japan*, New York: Berg, 2000, s. 135.

10. Takeo Doi, *The Anatomy of Dependence*, New York, Londra ve Tokyo: Kodansha, 1973.

Wong Kar-wai'nin filmlerinde, bu tür bir *amae* yapısını veya "çocuk gibi başkalarına bağımlılık" olgusunu saptamak nispeten kolay. Ama bunun için öncelikle pan-Asya kültüründen ne anladığımızı biraz daha netleştirmek gerekiyor sanırım.

Pan-Asya Kültürü

Wong Kar-wai'nin filmleri "Asya" filmleridir diyebilir miyiz? Diğer Asyalı yönetmenlerin filmlerinin, onunkilerden daha Asyalı olduğu açıktır. Örneğin Chen Kaige ve Zhang Yimou, devrim-öncesi Çin'i betimlerken, "Çin egzotizmi söz konusu olduğunda iştahı iyice kabaran Batı'yı" doyurmaya hizmet ettiği gerekçesiyle eleştirilmiştir.¹¹ Bu tarz bir serzenişte örtük olarak şu varsayım bulunur: Chen'in ve Zhang'ın filmleri, Şarkiyatçılık bakımından Spielberg'ün *Bir Geyşa'nın Anıları* / *Memoirs of a Geisha* filmiyle aynı düzeydedir. Nitekim, pek çok filmi ya global ya da yerel bir mantığa oturtmak mümkündür. John Woo'nun vurdulu kırdılı gangster filmleri, ardı arkası kesilmeyen açgözlülük masalları ve basite indirgenmiş bir kötüyü karşı iyi mantığıyla, yerel kapitalizm imajını olumlar; *Bir Geyşa'nın Anıları* gibi egzotikleştirici filmler de globalleşmiş kapitalizmin emrine amadedir. Oysa Wang Xiaoshuai'nin *Pekin Bisikleti* / *Shiqi sui de dan che* gibi Şanghay'ın dar sokaklarının yok olmasını anlatan filmler, globalleşmiş bir kapitalizm karşıtlığının hizmetinde işlerlik gösteriyor olabilir pekâlâ.

Peki, Wong Kar-wai'nin filmlerini hangi mantığa (veya hangi kültürel uzama) mal edebiliriz? Benim bu soruya verdiğim yanıt şöyle: dandylik yanlısı pan-Asyacılık mantığına. Bu kültürde kapitalizm parodileştirilmiştir, iyiler ve kötüler kendilerinin klonlanmış hayali ikizleri gibidir ve Asya da sadece *mnem*'den, yani yönetmenin "Asya"ya dair kendi kişisel belleğinden süzülerek canlandırılır.

11. Bkz. Chris Berry, "If China Can Say No, Can China Make Movies? Or Do Movies Make China? Rethinking National Cinema and National Agency", *Boundary 2*, 25:3, Güz 1998, s. 129-50, 140; ve Sheldon Hsiao-Peng Lu: "Postmodernity, Popular Culture, and the Intellectual: A Report on Post-Tiananmen China", *Boundary 2*, 23:2, 1996, s. 139-69, bkz. s. 154.

Wong Kar-wai'nin *Zamanın Külleri/Dung che sai duk* haricindeki filmlerinde, tarihsel veya geleneksel anlamda "Asyalı" sıfatını hak eden çok az obje vardır. Yine de, modern Asya ülkelerini gören herkes, Wong'un filmlerinde bir "Asya gerçekliği"nin açıkça ifade edilmiş olduğunu fark edecektir: Wong'un filmlerinin dekoru bakkallar, Çin makarnası barları ve ayaküstü yenen şeyler satan yerlerden, daracık sokaklar ve uzun kapalı çarşılardan oluşur. Wong, Batılılara şaşırtıcı gelen her şeyi vurgulayıp öne çıkararak sömürgecilik-sonrası Asya modernliğini tasvir eder: Apartmanlarla tıka basa dolu mahalleler, bir emtia bolluğu ve ona eşlik eden tüketim ile iç içe geçmiştir. Örneğin *Düşkün Melekler/Duo luo tian shi*'de tek bir uzamda üç farklı ulaşım biçimini (trenler, arabalar ve uçaklar) bir arada göstererek şehre özgü yoğunluğu fazlasıyla vurgular; *Mutlu Beraberlik*'te nedense tanımlanmamış yaşama alanlarını gösterir; *Chungking Ekspres* ve *Düşkün Melekler*'de, bazı yerlerde yaşamak düpedüz imkânsızdır. Batılı gezgin, barınma koşullarının, bu ülkelerin "Batı modernliği"ne nispeten yeni yükselmiş olmasının kanıtı olduğunu keşfeder – Japonya için bile söz konusudur bu. Gerçek Hong Kong'da ve gerçek Japonya'da sürekli modern-olmayan bir geçmiş hissederiz; aynıysa Wong Kar-wai'nin filmleri için de geçerlidir: eskimiş mağaza vitrinleri, sıvası dökülmüş duvarlar ve çarpık bir şehirleşme.

Wong Kar-wai ne Asyalı ne de Batılı sayılır; Japon felsefeci Naoki Sakai'ye göre, "somutlaştırılamayan bir tedirginlik 'hissi' veya haz ilkesinin yönetimindeki bir uzamsallaşmış zaman ekonomisinin içermesinin mümkün olmadığı bir tekinsizlik hissi" tarafından belirlenen tuhaf bir kültürel farklılığın tam ortasında yer alır.¹² Bunun, çağdaş "pan-Asya" kültürünün ayırt edici özelliklerinden biri olduğunu düşünüyorum.

Wong'un filmlerinde diğer Asya ülkelerine sayısız gönderme olsa da (2046'daki Japon veya *Mutlu Beraberlik/Chung gwong cha si*'te metrosu, neon ışıkları ve gökdelenleriyle Taipei'deki modern şehir hayatının açıkça belgelenmesi, vb.), Wong Kar-wai bir pan-

12. Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity: On Japan and Cultural Nationalism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Asya zaman-uzamını resmetmek için –gerek dolaylı gerek dolaysız olarak– meşum Hong Kong-Şanghay bağlantısını devreye sokar. Hem Tsung-yi Michelle Huang hem de Abbas Ackbar'ın göstermiş olduğu gibi¹³ Şanghay, Hong Kong'un öteki beni olmayı sürdürür; bu iddianın özellikle sinema alanında ileri sürülmesi gerekir. 1930'ların ve 1940'ların Şanghay sineması, kendisi için Asya'ya özgü bir modern şehirlilik imajı yaratmıştır. Şanghay film stüdyolarının bazıları 1930'larda Hong Kong'da ve Guangdong'da şube açmış ve çoğu da 1937'de Japon işgali yüzünden Hong Kong'a taşınmıştır. Wu Gongyang'ın *Tanrıça'sı (Yeni Kadın)* gibi sessiz Şanghay filmleri, pek insanca bir melodramın sahnesi olarak üsluplaşmış bir şehirlilik, neon ışıkları, alışveriş merkezleri ve aşağı tabakadan insanlar sunar. 4 Mayıs kültürünün yarattığı incelik, çeşitlilik, karmaşıklık ve entelektüel aydınlanma, sessiz Şanghay filmlerine özgü bir yerel-modernist geleneğin yaratılması aracılığıyla sinemaya tercüme edilmiştir.¹⁴ 1970'lerin ve 1980'lerin Hong Kong sinemasının Birinci Yeni Dalgası, bu yerel-modernist geleneği canlandırmıştır.

Bu son derece özgün modern Çin kültürünün, Hong Kong sinemasını ve özelde de Wong Kar-wai'yi ne şekillerde etkilemiş olduğu konusunda tahmin yürütmek farazidir. Söz konusu etkiler dolaylı ve izlerinin sürülmesi de bir hayli zor olabilir. Ama modern pan-Asya kültürünün özsel bir ögesi olan, Şanghay'ın "yüksek" kültürünün statüsü üstünde durmak gerekir. Çünkü 1920'lerin ve 1930'ların modern Çin edebiyatı mirasını (bu miras tüm modern Çin edebiyatının doğumuna kaynaklık etmiştir) sadece yukarıda adı geçen "pan-Asya" ülkelerinin devraldığı söylenebilir.¹⁵

13. Tsung-yi Michelle Huang, "Mutual Gazing and Self-Writing: Revisiting the Tale of Hong Kong and Shanghai as Global City-Regions", *Concentric: Literary and Cultural Studies* 31:1, Ocak 2005, s. 71-93. Abbas Ackbar, "Cosmopolitan Descriptions: Shanghai and Hong Kong", *Public Culture* 12:3, 2000, s. 769-86.

14. Miriam Bratu Hansen, "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Film as Vernacular Modernism", *Film Quarterly* 54:1, 2000, s. 10-22; bkz. s. 13-4: "Sessiz sinemanın dünya çapındaki bu en sofistike ve güçlü yapıtları, 4 Mayıs hareketinin mirasını" sürdürür.

15. Şu an için Çinlilerin devralması pek mümkün değildir, zira Çin Halk Cumhuriyeti'nin halkı bu edebiyatın sunduğu girift ve paradoksal gelenekçilik-karşıtlığı ve modernlik-karşıtlığı karışımının kıymetini bilecek gibi görünmemektedir.

Wong, filmlerinde açıkça bir Hong Kong-Şanghay bağlantısı kurar. *Vahşi Günler* / *A Fei Jingyuhn*'da ve *Aşk Zamanı* / *Fa yeung nin wa*'da, Şanghay doğumlu şarkıcı Rebecca Pan'ın (Pan'ın kendisi bile Hong Kong-Şanghay bağının kişileşmiş halidir) canlandığı Rebecca karakteri Şanghaylıdır ve kişiliği de 1930'ların Şanghayı'ndaki hayat tarzını çağırıştırır. *Aşk Zamanı* ise 1960'larda Hong Kong'daki Şanghay diasporasını konu eder. 2046'da, 1966'nın Hong Kongu'ndan çok 1940'ların Şanghayı'ndaymış izlenimine kapılırsınız gerçekten de. Hem *Aşk Zamanı*'nda hem de *Eros*'ta kullanılan *qipao** söz konusu Şanghay atmosferini zenginleştirir. Şanghay kültürünün aynı ölçüde önemli bir diğer unsuru olan tango da benzer bir etkiye sahiptir. Buenos Aires'teki Çin cemaati ortamında geçen *Mutlu Beraberlik*'teki tango dansı yadırgatıcı bir Çin/Arjantin kültürü çakışmasıdır. Şimdi bunu Liu Kang'ın bir Şanghay partisi tasviriyle karşılaştıralım: "Parti Şanghay'ın Avrupa stili loş publarında, canlı dans müziği eşliğinde düzenlendiğinde, 1940'larda kurulmuş Batılı şirketlerde geçen uzun bir çalışma hayatından sonra emekli olmuş, saçları kırışmış, iyi giyimli çiftler, Şanghay'ın sömürgecilik karşısındaki zaferinin ve dekadansının mazide kalmış günlerini özlemle anacaklardır. Şanghay Batı tarzı kültür hayatının 'otantik kökeni' dir."¹⁶ Bu satırlarda Wong'un filmlerinin atmosferini hatırlatan pek çok şey buluruz.

Ding Ling veya Ba Jin gibi Şanghaylı yazarların 1930'lara ait romanları, Wong'un öykülerini hatırlatır. Örneğin Ba Jin'in *Autumn in Springtime* (Bahar Vakti Güz) romanı imkânsız bir ilişkiyi anlatır; gerçi bu ilişki nihayetinde, geleneksel toplumun görücü usulü evliliklerde directmesi yüzünden imkânsızdır. Ama kitap genel itibarıyla, siyasal saiklere dayanan bir toplumsal-reform ihtiyacından ziyade durumun varoluşsal saçmalıklarını vurgular. Lu Xun'a yaraşır bir pesimizm veya nihilizm, Wong'u günümüz Çin'inden çok 1930'ların Şanghay'ının kültürel alanına bağlar.

* Tek parça kumaştan oluşan geleneksel kadın elbisesi; 1920'lerde Şanghay'da kimi değişimler geçirerek yenilenmiş ve bu modern döneminde Şanghaylı üst sınıf kadınlar arasında moda olmuştur. -Ç.n.

16. Liu Kang, "Popular Culture and the Culture of the Masses", *Boundary 2*, Güz 1997, s. 110.

"Dandy Alanı": *L'Amour Impossible*

Wong'un "dandylik yanlısı pan-Asyacılık"ın bir temsilcisi olduğunu söylemiştim. Pan-Asya kültürü anlayışımı ortaya koyduktan sonra, şimdi dandylikten ne anladığımı açıklamak istiyorum. Ayrıca belli türde bir dandyliğin pan-Asya kültürünün vazgeçilmez bir parçası olarak görülebileceğini göstereceğim.

L'Amour Impossible (İmkânsız Aşk) 19. yüzyılın önde gelen dandylerinden birisi olan Fransız yazar Jules Barbey d'Aureville tarafından yazılmış bir romanın başlığıdır. *L'Amour Impossible*, Wong Kar-wai'nin neredeyse tüm filmlerinin adı olabilirdi pekâlâ. Tsung-yi Huang, Wong'un *Chungking Ekspres*/*Chung Hing sam lam*'da kendisini nasıl "arketipik bir yönetmen-*flâneur*, globalleşme çağında Hong Kong sokaklarında şehir hayatının sinema dedektifi" haline getirdiğini çok güzel göstermiştir.¹⁷ Sadece *Chungking Ekspres*'te değil, *Zamanın Külleri* haricindeki tüm filmlerinde de Wong'un karakterleri şehir sokaklarında dandyler gibi amaçsızca bir o yana bir bu yana dolanır; tıpkı dandyler gibi, ne kapitalist dünyaya karşıdırılar ne de onunla tamamen bütünleşmişlerdir. Yadırgatıcı bir kayıtsızlıkla bir şehir hayatı "oyunu oynarlar" ve aynı dandyler gibi, gerçekdışı, düşsel bir varoluş tarzı geliştirmişlerdir.

Elizabeth Wilson'ın da *flâneur* kültürüne dair bir makalesinde söylemiş olduğu gibi, şehir hayatında "erkeklerin ve kadınların yollarında taşıdıkları, birbirlerine anlattıkları ama sonunu hiçbir zaman öğrenemedikleri öykü kırıntıları" görürüz; "hayat bir epik veya anlatı olmaktan çıkar, kısa bir öyküye dönüşür; rüyamsı, tözsüz bir hale gelir veya muğlaklaşır."¹⁸ Wong'un karakterlerinin hayat tarzı da buna çok benzer bir şekilde tözsüzdür. Nihayetinde açıkça yaşadıkları içselleşmiş, melodram benzeri çatışmaya rağmen, Barbey d'Aure-

17. Tsung-yi Huang, "Hong Kong Blue: *Flâneurerie* with the Camera's Eye in a Phantasmagoric City", *Journal of Narrative Theory* 30:3, 2000, s. 385-402, bkz. s. 385.

18. Elizabeth Wilson, "The Invisible Flaneur", *Postmodern Cities and Spaces* içinde, S. Watson ve K. Gibson (haz.), Oxford: Blackwell, 1995, s. 73.

villy'nin romanındaki dandy karakterlerin kazandığından daha fazlasını kazanmazlar: "kaçırılmış mutluluğun ve imkânsız bir coşkunun telafisi niyetine boş öpücükler, beyhude ve sıkıcı okşamalar."¹⁹

Leslie Cheung'un *Vahşi Günler*'in sonunda saçını tarayışındaki kesinlik, *Chungking Ekspres*'teki ananas konservelerinin ritüelimsi tüketimi – tüm bunlar geç modern kapitalizmin tüketim dünyasında, yabancılaşmaya bir dandy edasıyla, parodik bir biçimde karşı çıkma çabaları olarak anlaşılabilir. Dandylerin tipik inisiyatif ve kararlılık eksikliği, Wong'un karakterlerinin içinde yaşadığı modern dünyanın aynı anda hem kurbanı gibi hem de kurbanı değilmiş gibi görünmesini mümkün kılar. *Chungking Ekspres*'te 223 nolu polis memuru (Takeshi Kaneshiro) her ne kadar geceyi Brigitte Lin ile bir otel odasında geçirse de, sadece onu seyretme hakkına sahiptir, ona elini süremez. Bu gülünç bir şekilde estetikleştirilmiş ilişki, deneyimi imge veya imgelem alanında bırakır. Wong'un filmleri, uyuşturucu mafyasının ve para için suç işlemenin bile (oysa bunlar normalde vahşi kapitalizmin parametreleridir) ılımlı bir biçimde narsisist duygulara ve sadece kısmen denetimli, olgunlaşmamış bir öznelliğe dayanan bir rüya âlemine gömüldüğü, parodileştirilmiş bir kapitalizm panoraması sunar. Bireyler arasında yüce bir karşılıklı bağımlılık hissiyle tamamlanan kapitalist toplumda hayatta kalmayı başarmış olanın ironik tutumu olarak dandylik, neredeyse Wong'un tüm filmlerinde, karakterlerinin hiçbirinin kaçamadığı toplumsal ve duygusal bir labirent yaratır.

Daha genel bir şekilde "pan-Asya dandyliği" olarak kabul edilebilecek şey tam da budur. Bugün tarafsız bir biçimde tüketen, tüketimle ve kendileriyle dalga geçenler, belli bir postmodern dandylik biçimine dahil olan genç Asyalılardır. Aynen dandyler gibi –paradoksal bir şekilde– hem kapitalist tüketim toplumuyla bütünleşmiş gibi hem de ona karşı gibi görünürler. Peki pahalı Louis Vuitton çantalarını işe yarar bir şeymiş gibi koluna takmış ortalıkta gezinen genç Japon kızları, modern dandylere özgü bir şey barındırmıyor mudur?²⁰ Evet, ama tamamen şematik bir biçimde; çünkü onların tüke-

19. Jules Barbey d'Aureville, *L'Amour impossible, Œuvres complètes*, 17 cilt, Paris: Bernouard, 1926-27, 9. cilt, s. 147.

timciliği, klasik burjuva tüketim modellerini açıkça aşan özellikler taşımaktadır. Burjuva hayat tarzının klasik bir niteliği olarak Louis Vuitton çantasının simgeciligi açıkça manasızlaşmıştır. Dandyler de kültürel simgeleri kendilerine mal edip kendilerinin ürettikleri yeni gönderge çerçeveleri kapsamında kullanmaktan hoşlanırlar. Diğer taraftan bu kızlar dandy *değildir* çünkü onların "dandyliği" –tarihsel Japon *iki* kültürünün²¹ bünyesindeki dandyliğin geçmişte yapmış olduğu gibi– belli ölçüde bir bireycilik yaratmaz. Bu Japon kızlar için, karşı çıkışa veya vazgeçişe dayalı klasik dandylik kültürü, aynen kapitalist ekonomi sistemimizde satılan diğer bütün öğeler gibi başlı başına bir tüketim öğesi haline gelmiştir. Öyleyse bu demektir ki çağdaş Doğu Asya dandyliği, tüketim itkisine direnmek ve daha inandırıcı bir "gerçek dandylik" üslubu yaratmak yerine, *kawaii* kavramıyla sıkı sıkıya bağlantılı olan tatlı dilli ve hoşgörülü bir "sahte dandylik" üslubu yaratmaktadır. "Dandylik" burada, Doğu Asya'nın modern kültürüne özgü olan paradoksal direnme-bütünleşme şemasını yineleyen kültürlerarası bir yorumla kendisini aşar. Her halükârda, Japon sinolog Yoshimi Takeuchi'nin daha 1948'de saptadığı bir model ile koşutluk gösterir. Takeuchi bunu şöyle ifade eder: "Sürdürdüğünü direniş sayesinde Şark, hem Avrupalıları aşan hem de Avrupalılarca kullanılan Avrupalı-olmayan şeyler üretmiş gibi görünüyor."²²

20. Japonya uzmanı, sosyolog Brian McVeigh, bu özgün "direniş" kültürünün başlıca özelliklerini sıralar; bunlar bana dandyliğin başlıca özellikleriyle örtüşüyormuş gibi görünüyor: "Direniş tüketimi şiddetle sorgulamaz, şüphe uyandırır; doğrudan meydan okumaz, oyun oynar gibi kışkırtır; alay etmez, taklit eder; tehdit etmez, inkâr eder; devirmez, yerinden eder; bozguncu değildir, karnavalımsıdır; yıkmaz, (geçici de olsa) dikkatleri hâkim yapılardan başka yöne çeker; siyasi bir devrim başlatmaz, hedonistik ajitasyona katılımı teşvik eder. Sevimliliğin tüketimi ile ilintili pratikler açık veya bariz bir biçimde devlet-karşıtı veya kurum-karşıtı değildir; özbilinçli 'politik ifadeler' değildir." *Wearing Ideology: State, Schooling, Self-Presentation in Japan*, New York: Berg, 2000, s. 158.

21. Bkz. makalem: "İki, Style, Trace: Shuzo Kuki and the Spirit of Hermeneutics", *Philosophy East and West* 47:4, Ekim 1997, s. 554-80; ve 1995 yılında "gerçek" ve "sahte" dandylik hakkında yazmış olduğum makale "Rulefollowing in Dandyism: Style as an Overcoming of Rule and Structure", *The Modern Language Review* 90, Nisan 1995, s. 285-95.

22. Yoshimi Takeuchi, *What is Modernity?: Writings of Takeuchi Yoshimi*, New York: Columbia University Press, 2005, s. 56.

Kawaii Alanı

Wong, olgunlaşmamış kişi temasını John Woo tarzı bir gangster filmi olan *Gözyaşları Aktıkça*'da çoktan keşfetmiştir. Fly* "ömrü boyunca bir sinek olmaktansa, üç dakikalık bir kahraman" olmayı seçer. Wong'un filmlerinin çoğunda karakterler, Takeo Doi'nin *amae* yapısı diye adlandırdığı bir bağımlılık yapısı aracılığıyla birbiriyle ilişkilendirilir.

Klasik Japon estetiğinde bu yapı, dandynin *iki* üslubunun yapısı-na *karşıt* olmuştur. Gelgelelim Wong'un filmlerinde, tatlı diliyle herkesi kandıran *amae*-dandy bir kuraldır. Gerçek bir ilişkiye girmeye cesareti olmayan kişinin başka birisiyle yakınlaşmaya çalışması, Wong'un filmlerinde yinelenen bir temadır. *Vahşi Günler*, *Chungking Ekspres*, *Düşkün Melekler*, *Mutlu Beraberlik* ve *Aşk Zamanı* gibi filmlerde insanlar kararsızlığa adeta saplantıyla yapışıp kalır. *Vahşi Günler*'de Yuddie (Leslie Cheung) kız arkadaşlarına karşı sormusuzca davranır ama hayatındaki bütün talihsizliklerden sorumlu tuttuğu üvey annesine karşı tatlı dillidir. Üvey annesi de bir o kadar sormusuzdur, Yuddie'nin ona olan saygısını azaltacağı korkusuyla gerçek annesinin kimliğini açıklamayı reddeder.

Chungking Ekspres'te Faye (Faye Wong), 663 nolu polisin (Tony Leung) evine girer ki bu son derece çocukça bir davranıştır. Kendisini her şeyin uyurgezerliği sırasında gerçekleştiğine inandırarak, yapmış olduklarının sorumluluğunu üstlenmeyi reddeder. Film boyunca tıpkı bir çocuk gibi suratını asıp neredeyse tek kelime etmeyen Faye, adeta engelli bir Gelsomina'yı** andırır. 663 nolu polis sonunda Faye ile randevulaşmak ister, ama Faye onu azarlar. 223 nolu polis de (Takeshi Kaneshiro) olgunluktan bir o kadar uzaktır. "Sokakta rastladığı ilk kadına" âşık olacağına ve bu kadının da kendi-

* Filmin başkarakterlerinden birinin adı; bu cümlede İngilizce *fly* (sinek) sözcüğü ile kahramanın adı "Fly" a istinaden bir kelime oyunu yapıyor. -ç.n.

** Fellini'nin *Sonsuz Sokaklar* filminde panayırı Zampandò'ya (Anthony Quinn) satılan küçük kız. -ç.n.

sinden hoşlanacağına inanır. Bir şekilde, gerçekliği tıpkı ergenlerin bilgisayar oyunlarını deneyimlemesi gibi deneyimler: yanılsamalarla dolu ve "gerçek" duygulara sahip olmaya hazırlıksız.

Düşkün Melekler'de Katilin Ajanı'nın (Michelle Reis) mangamsı bir küçük üsluptan esinlenmişe benzeyen, vamp bir giyim tarzı vardır. Ama dış görünüşüne rağmen kendisinin "yumuşak başlı" olduğunda diretir; ilk etapta bu, herhangi bir konuda inisiyatif alamadığı anlamına gelir. Ayrıca katil de (Leon Lai) "başkalarının onun yerine karar alması"ndan hoşlandığını açıkça ifade eder. Her türlü sorumluluktan kaçır, kararını yardımcısına söyleyeceği bir toplantıya gitmez bile. Ajan umutsuzca katil ile yakınlaşmaya çalışır ama bir taraftan da kendisine "bir kişiyi fazla tanımanın sıkıcı olabileceğini" söylemektedir.

Kişleşmiş hayat tarzlarının şekillendirdiği Blondie, son derece çocuksu, yağmur yağınca aşırı mutlu olan ve (Wong'un filmlerindeki diğer karakterlerin çoğu gibi) dikkat çekme ve unutulmama arzusuyla yanıp tutuşan takıntılı birisidir.

Mutlu Beraberlik'te ana karakterlerin sürekli olarak ilişkilerine "sıfırdan" başlamaktan bahsetmesi, naif, soyut ve masumanedir. Ho Powing (Leslie Cheung) tatlı dilli bir çocuktur. Lai Yiu-fai'ye (Tony Leung) saatini verir ama daha sonra saati geri ister. "Ağzımı burnumu kıldıklarını fark etmediniz bile. Hiç değilse bir şey söyleyebilirsiniz," diye sızlanır. Bu filmde, küçük bir lamba çiftlerin arzularının simgesi haline gelir.

Belirgin bir *amae* yapısının –ki bu yapı *kawaii* estetiğinin oluşumu açısından son derece önemlidir– Wong'un filmlerini temelde Doğru Asyalı kıldığını iddia ediyorum. Bu filmler özellikle bundan ötürü belli bir estetik etki üretiyor: İnsanların *amae*'sindeki haliyle ele alındığı sürece bütün karakterlerin eylemleri yadırgatıcı bir şekilde kendine yeterli, hatta belki de "sanal" gibi görünmektedir. Bu da bize Wong'un filmlerinin çağdaş Doğru Asya kültürü ile paylaştığı diğer bir boyutu gösteriyor: rüyamsı bir deneyim olarak hayat.

Rüya Alanı

Wong'un filmlerindeki "gerçek" bir hayat yaşayamayan karakterler, gerçek ilişkiler kurmadan ve gerçek aktivitelerini sadece herkesi tatlı dilleriyle kandırmalarıyla sınırlayarak, metalaşmış bir rüyalar âleminde yaşamaya karar verirler. Wong'un filmleri isabetsiz karşılaşmalardan müteşekkil trajediler olarak tanımlanmaktadır. İyi ama trajedi nerededir? Gerçekten de, burada trajedi mümkün değildir; zira Wong olay örgülerinin bir gerilim yarattığı dramlar yazmaz. Bunun nedenlerinden biri, öykünün olaylar dizisinin yapıbozumu ve karakterlerin iki rol canlandırması gibi uygulamaların, öykünün sanal bir şey veya bir rüya izlenimi yaratıyor gibi görünmesini sağlayabilecek her türlü perspektifi yok etmesidir. *Düşkün Melekler*'in *Chungking Ekspres*'in üçüncü hikâyesi olduğuna ve dolayısıyla *Göz yaşları Aktıkça*'nın devamı niteliğinde olduğuna dikkat etmek gerekir. *Vahşi Günler*'de filmin sonunda öykü ile hiçbir bağlantısı olmayan yepyeni bir karakter (Tony Leung) ortaya çıkar. Benzer şekilde, 2046'da Su Lizhen ile ilgili epizot öykünün geri kalanından kopuktur. Üstelik yadırgatıcı dejavu etkileri vardır; örneğin ajanın katilin evini temizlemesi, *Chungking Ekspres*'ten bir rüyayı hatırlatır.

Chungking Ekspres'te 633 nolu polisin evini temizlerken Faye'ye şunları söyleterek, Wong bu olayı rüyayı andıran bir perspektiften sunar:

O akşam bir rüya gördüm
Bulduğum yer, onun eviydi sanki
Evden ayrılınca uyanacağım sandım
Ama bilmediğim bir şey vardı:
İnsan bazı rüyalardan hiç uyanmaz

Faye ayrıca "uyurgezerliğin başkalarına aktarılıp aktarılamayacağını" da merak eder. Zaman zaman, "California Dreaming" Faye'nin konuşmasını bastırır; böylece konuşma duyulmaz olur – bir rüyada yaşadığını gösteren basit bir araçtır bu.

Ama 663 nolu polis de olgun bir kişi gibi davranmaz. Faye'nin

evini değiştirdiğinin bile farkında değildir, nesnelere boş boş bakar, adeta kendi hayat rüyasını yaşar. Film de kişilerin kimlik değiştirdiği bir rüya gibi son bulur: 633 nolu polis restoran sahibi, Faye de hostes olmuştur.

Wong'un ayrıntılara yoğunlaşması, hikâyelerin serbest montajı, görüntülerle deney ve karakterlerin belli bir dramatik yapıya yerleştirilmemesi, birbirinden kopuk olması, bu filmin rüyaya benzemesini sağlar. Paul Valéry "Rüyalar sadece başlangıçlardan müteşekkildir," demiştir.²³ Wong öyküler anlatmaz, sadece farklı hayat biçimlerinden bölük pörçük parçalar gösterir.

Wong, hiçbir zaman "gerçek" olma şansını yakalayamamış insan ilişkileri ağına, "gerçek hayata" ait unsurların sızmasına bazen izin verir: örneğin vahşi gangster hayatı. Ama bu bile gerçek gibi görünmez. Dövüş sahneleri ağır çekim olduğu için değil, bir mekânda geçmediği, belli bir yere ait olmadığı için rüya sekanslarını andırır.²⁴ Filmin tesis ettiği özdeşünümsellik, bize bunun sadece bir sahne olduğunu düşündürür. Wong'un melodramı soyuttur: Bizatihi melodram olmayı veya metafizik bir statüye sahip bir melodram olmayı hedefler.

Manga

Gerçek öykülerin veya düpedüz "gerçek hayat"ın yapıbozumu ile *amae* arzusu ve tüketim dürtüsü etrafında inşa edilmiş bir rüyalar âleminin gerçek dünyanın yerini alması, Wong'un filmlerinde genellikle, modern Doğu Asya'nın her yerinde mevcut hale gelen bir manga estetiğiyle desteklenir. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, *Düşkün Melekler*'de Katilin Ajanı ve Blondie'nin estetik dışgörünümü, kılık kıyafeti manga özellikleri taşır. Bu estetik, 2046'nın "bi-

23. Paul Valéry, *Questions du rêve* in *Cahiers Paul Valéry III*, Paris: Gallimard, 1929, s. 194.

24. Wong'un filmleri ile Stanley Kwan'ın filmlerini karşılaştırdığımızda, bu daha belirgindir. Ayrıca Kwan'ın *Lan Yu* filmi bir melodramdır ve *Mutlu Beraberlik*'tekine benzer bir konuyu işler, ama ağırçekim sahneleri Wong'un filmlerindeki etkiyi yaratmaz.

limkurgu" rüya sekanslarında tamamen açığa çıkar. Uzay bikinileri giyen ve video sanatçısı Mariko Mori'nin ironik kiç yaratımlarını çağrıştıran bu üsluplaştırılmış androidler, mangadan fırlamış gibi görünür.

Wong'un filmleri, "çarpıcı kamera açıları, ani kesmeler, görsel elipsler, beklenmedik yer değiştirmeler"den yararlandığı için²⁵ MTV estetiğiyle ilişkilendirilmektedir. Ben ise Wong'un filmlerinin mangaya ait bir şey barındırdığını iddia edeceğim. Wimal Dissanayake şu noktaya dikkat çeker: "Wong vücudun tamamını kapsayan aksiyon çekimlerine, yakın yüz çekimlerine veya parlak ışıktaki akrobatik hareketlerin çekimlerine odaklanmak yerine, her yeri kaplayan bir sis atmosferinde bölük pörçük bedenler olarak kısmen görülen gölgesi ve bulanık figürlere odaklanır" (s. 60). İşte bu manga estetiğidir.

Klasik Amerikan çizgi romanları, karakterlerini gerçekdışı şekillerde üsluplaştırırken ve yavaş ilerleyen olay örgülerinde edimde bulunmalarına izin verirken, Japon mangaları son derece hızlı ilerleyen ve karmaşık olan bir görsel dil geliştirmiştir. Öncelikle, yakın çekimler, görüntülerin silikleşmesi, montaj, ağır çekim, farklı açılardan perspektiflerin yansıtılması, vb. sinema tekniklerinin kullanımıyla görsel sözdağarcığı daha zengin hale gelmiştir.²⁶ Ayrıca, görsel bileşen de metinden çok daha önemli hale gelmiştir. Vurgulanan nokta, karakterlerin hem yüz ifadelerinde hem de içinde bulunulan durumun atmosferi ve dinamiklerinde tezahür eden psikolojik hali-
dir artık.²⁷

2001 yılında manga sanatçısı Takashi Murakami, verdiği bir derste, Spielberg'ün *Er Ryan'ı Kurtarmak / Saving Private Ryan* filminin açılış sahnesini göstermiş ve "eti delip geçen mermilerin aşırı gerçekçi fetişleştirilmesinin tam Amerikan işi" olduğuna dikkat çekmiştir. Murakami bunu Japon filmlerindeki benzer sahnelerle; bir melodramı, hatta neredeyse bir baleyi andıran ağır çekim sahnelerle

25. Wimal Dissanayake, *Wong Kar-Wai's Ashes of Time*, Hong Kong University Press, 2003 s. 71.

26. Bkz. Frederic L. Schodt, *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, New York: Kodansha, 1984, 160. dipnot.

27. Kinko Ito: "A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society", *Journal of Popular Culture* 38, 2005, s. 457.

karşılaştırmıştır.²⁸ *Zamanın Külleri*'ndeki çoğu dövüş sahnesinin ağır çekim olması had safhada bir soyutlamaya yol açmıştır. Bu soyutlama daha da ileri boyuta taşınır, çünkü –Abbas'ın belirttiği gibi– "Wong'un dövüş sahnelerinde görünmezlik görünürlükten daha önemlidir. Eylem çoğunlukla tamamen bulanıklaşana dek hızlandırılır."²⁹ Murakami'nin tanımladığı "Amerikan" gerçekçiliğine bundan daha karşıt hiçbir şey olamaz.

Wong ile mangalar arasındaki paralellik görüldüğü kadar büyüleyici değildir: Wong'un sinemasının, dövüş sanatlarıyla yakın temas sonucu türeyen Hong Kong aksiyon sinemasıyla doğrudan bağlantısı vardır ve mangalar da dövüş sanatlarından pek çok unsur almıştır. Ama Wong'un imajlarının hiyeroglifimsi doğası hakkında söylenecek çok şey vardır. Japon çizgi romanlarının "babası" Tesuka Osamu, manga resimlerinin öncelikle birer hiyeroglif olduğunu söylemiştir. Soyutturlar ve grafik bir karakter gibi "okunurlar".³⁰

Dissanayake, Wong'un filmlerinin hiyeroglifi andıran bir doğası olduğunu savunur ve Marie-Claire Ropars-Wuilleumier'in sinema göstergelerine dair çalışmalarına gönderme yapar. Ona göre, sinemasal ifadenin hiyeroglifimsi doğası, "sinema göstergelerinin çok anlamlı doğasını vurgulayabilmek amacıyla, gerçekçi varsayımlara ve mimetik itkilere meydan okur" (s. 71).

Mangaları hatırlatan, sadece *Zamanın Külleri*'ndeki dövüş sahneleri değildir; bunun yanı sıra Wong'un *Mutlu Beraberlik*'te resmettiği kalabalığa ilişkin ritmik imajlar ile *Gözyaşları Aktıkça*'daki stroboskobik* kovalamaca sahnelerini de saymak gerekir. Wong'un imajlarının son derece üsluplaşmış, soyut niteliği genelde, mangalardan gayet iyi bildiğimiz bir gerçekçilik yaratır: Görülen *nesneler* üsluplaştırılmamış, gerçekçi bir biçimde üretilmiştir; ama *imajlar* üslup-

* Düzenli aralıklı ışınlandırmayla, periyodik hareketli cisimleri incelemeye yarayan aygıt. –ç.n.

28. Aktaran Michael Darling, "Plumbing the Depth of Superflatness", *Art Journal* 60:3, 2001, s. 79.

29. Dissanayake, *a.g.y.*, s. 89.

30. Çin sinemasında bir "hiyeroglifleştirme" geleneği oluşmuş gibidir, keza Miriam Bratu Hansen sessiz Şanghay filmlerinde "Şanghay ışıklarının soyutlanarak hiyeroglife dönüştürüldüğünü" söylemiştir (2000, s. 15).

laştırılmış ve ifade ettiği somut içerikten uzaklaşmıştır. İlginç bir biçimde bu strateji –mangalarda olduğu kadar Wong'un filmlerinde de– öykünün son derece melodramatik olduğu zamanlarda bile, aşırı melodramatik izlenimlerden kaçınmaya yardımcı olmaktadır.

Bu estetik sistem içerisinde gerçekten *dramatik* bir olay örgüsü-nün oluşmasının zor olduğunu söylemeye bile gerek yok. Bu "öykü"nün imajları daha ziyade andan âna, boyuttan boyuta algılanır ve zaman zaman olay örgüsü neredeyse ikincil önem taşır. Bu genel olarak mangaların üretiminde aşikâr olmayabilir, ama giderek daha popüler hale gelen Japon "amatör mangalar"ında açıkça görülür. Amatör işi mangaları –bazı bakımlardan– manga estetiğinin aşırı uç tezahürleri olarak niteleyen sosyolog Sharon Kinsella, bu mangalarda anlatı yapısının neredeyse tamamen eksik olduğunu saptar: "Karakterlerin simgesel görünüşleri ile karakterlerin durumlarına iliştilirilmiş olan duygu, geleneksel olay örgüsünden daha önemli hale gelebilir."³¹ Bunun Paul Valéry'nin rüya tanımıyla örtüştüğünü de söylemek gerekiyor: "Rüyalara [sadece] çizgisellik ve yüzeysellik hâkimdir. Hiç perspektif yoktur [ve] her şey harfiyen görünür."³²

En önemlisi de mangalar, içinden çıktıkları sanayi-sonrası toplumdan kaçmanın başlıca örnekleri olarak, Doğu Asya *kawaii* kültürünün ürünüdür. "Tutkusuz kültür uzmanları", "kristal insanlar" ve göreli bir refahın içine doğmuş ve estetik alanında kaybolmuş içedönük tüketiciler için yapılmış olan ve tam da onları konu edinen mangalar, pan-Asya'ya özgü dandy tüketici kültürünün en önde gelen örnekleridir.

"Ciddi" edebiyat ile manga estetiğinin birleşiminin, bence Wong Kar-wai'nin filmleriyle paralellikler taşıyan mükemmel bir Japon örneği vardır: mangaları yapıtlarının ana ilham kaynağı olarak kabul eden Banana Yoshimoto'nun romanları.³³ Mangaların çoğunda olduğu gibi Yoshimoto'nun romanlarında da, başkahraman çoğunlukla *shôjo*'dur (genç kız). *Shôjo* özgün bir "libidinal eylemlilik"ten

31. "Japanese Subculture in the 1990s: Otaku and the Amateur Manga Movement", *Journal of Japanese Studies* 24:2, 1998, 289-316; bkz. s. 301.

32. *Cahiers Paul Valéry III*, s. 55.

33. Bkz. John Whittier Treat: "Yoshimoto Banana Writes Home: Shôjo Culture and the Nostalgic Subject", *Journal of Japanese Studies* 19:2, 1993, s. 353-87.

yoksun, olgunlaşmamış bir figürdür; üretken değildir, kapitalist toplum bağlamında "gerçek değil"dir. Başka bir deyişle, *shôjo*, *kawaii*'nin ta kendisidir: Kendisini ifade edemez, gerçeklik ile fantazi arasında sıkışıp kalmıştır. Boş ve anlamsız hayatını idealleştirilmiş, donuk bir romantizm doldurmakta ve dolayısıyla da hayatı büyük ölçüde sahte bir hayata dönüşmektedir.

Banana'nın romanlarında da esasen imkânsız aşklar okuruz: ak-raba evliliğinden olma ikiz kardeşler, üvey babalarla şakacaktan flörtleşmeler, narsisistçe kendine âşık olmalar ve nostaljik nesneleri rüyamsı ve gerçekdışı bir hale gelmiş lezbiyen ilişkiler. Tüm bunlar insani duygulardan tamamen yoksun kalan, ama buna mukabil tüketim metalarıyla dolup taşan, aşırı kalabalık şehirlerde yaşanır.

Sonuç

Wong'un filmleri, Banana'nın romanları ve mangalar, Doğu Asya'nın tipik kültürel üretimleridir ve kapitalist bir ortamdaki yeni-hümanist hayatta kalma çabalarını ifade eder. Doğu Asya'da yaygın bir kaçınmacı kültürel deneyime dayanırlar. Bu deneyimde kültür, nesnelleşmiş unsurlar içeren gerçek bir dünya gibi görünmekten çok uzaktır. Ama yine bu deneyimde kültür, kendiliğinden ve yadırgatıcı bir şekilde kendine yeterli bir tarzda üretebilen bir rüya dili haline gelmiştir. Bu bölümün başında, Wong'un çalışmalarının "Doğu" ile "Batı"nın seçici bir birleşimi olarak görülmemesi gerektiğini, bunun yerine modern Doğu Asya kültüründen kaynaklanan bir fenomen olarak kabul edilmesi gerektiğini söylemiş olmamın nedeni tam da budur. Doğu Asya'nın rüya dili, (Doğu ve Batı kültürlerine ait) unsurları sadece "kullanmak"la kalmayıp harmanlayarak birleştirmesi ölçüsünde de "saf" bir dildir; öte yandan, resimsel dil her uğrakta kendiliğinden, Leslie Cheung'un aynı ilişkiye hep yeniden ve "sil baştan" başlamaktan bahsederken gösterdiği naifliğin aynısıyla yaratılıyor gibi görünmektedir.

Başka bir deyişle, "kültür" burada coğrafi ve tarihsel bir gerçekliği çağrıştırmaz, daha ziyade tanım gereği ve *sil baştan* tahayyül edilmiş ve kurmacalaştırılmış özellikler taşıyan bir şey olarak görünür.

Wong Kar-wai'nin filmleri bu tür bir çağdaş Doğu Asya estetiğinin örnekleridir; imajları da bilmeceye benzer, Walter Benjamin'in genelde modernlikle ilgili olarak dikkat çektiği gibi, sürekli olarak semiyotik bir sabitleşmeden kaçan "görüntü bulmacaları" gibidir.³⁴

İş Wong'un eserlerini kültürel dekadans ya da pesimizm kapsamında değerlendirmeye geldiğinde temkinli olmamın nedeni de bu. Dissanayake –gerçi böyle düşünen tek kişi değildir– "WKW'nin hiç durmaksızın yeniden yarattığı dünyanın dekadans, tükenmiş, bozulmuş ve mahvolmuş bir dünya" olduğuna inanır; "bu dünyanın konturlarını vurgulamanın bir yolu da, bütünsellikten ziyade bölük pörçüklük üzerine odaklanmaktır" (s. 124). Bunun kesinkes doğru olmadığı, Wong'un filmlerini bütünleştirmeye çalıştığım *kawaii*'nin kültürel çerçevesini düşündüğümüzde anlaşılıyor. *Kawaii*, Larissa Hjorth'un da söylemiş olduğu gibi, "post-hümanizmle ilgili değildir, yeni-hümanist tarzların bariz bir tezahürüdür."³⁵ Bu bakımdan, Doğu Asya *kawaii* kültürü de, tıpkı Wong'un filmleri gibi, globalleşmiş kapitalizmin acımasız gerçekliği kapsamında rüyamsı bir hümanist uzam yaratmaya yönelik nafile bir girişim olarak anlaşılmalıdır.

34. "Passagenwerk", *Werke I* içinde, "Giriş"; Türkçesi: *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1993.

35. Larissa Hjorth, "Odours of Mobility: Mobile Phones and Japanese Cute Culture", *Asia-Pacific Journal of Intercultural Studies* 26:1-2, 2005, s. 39-55; bkz. s. 44.

8

ESTETİK VE GİZEMCİLİK: PLOTINOS, TARKOVSKI VE "ZARAFET" MESELESİ

Yeni-Platoncu felsefeci Plotinos'u (MS 204-270) Rus film yönetmeni Andrey Tarkovski ile ilişkilendirmek için bir sebep var mı? İlk bakışta, birisinin –diğer şeylerin yanı sıra– bir tür estetik gizemciliğe yakınlaşan bir imajlar estetiği üretmiş olması; diğerinin de sinema sanatını, bazılarının "gizemci" olarak nitelendirmeyi arzu edeceği bir felsefi tutkuyla uygulamış olması dışında, bu iki insanın hiçbir ortak yönü yokmuş gibi görünüyor.

"Gizemci" mi dedim? Bergson, Plotinos'un "gizemcilik" ile "di-yalektiğin" ancak çok uzaktan değerlendirildiğinde örtüşür gibi göründüğünü söyleyerek bu iki akım arasında daima kesin bir ayrım yaptığını sık sık vurgulamıştır.¹ Öte yandan, Plotinos ile gizemcilik arasında böyle kesin bir bağlantı olmasa bile, gizemciliğin "kapıyı [Plotinos'un kapısını] defalarca çalmış olduğu"nun kabul edilmesi bile, Plotinos'un felsefesine ilişkin her türlü analizin ciddiye alması gereken bir konudur. Aslında Plotinos, gizemciliğin baştan çıkar-maları ile felsefesinde baştan sona sağlam bir yer tutan belli bir "Yu-nan entelektüelizmi" arasındaki alana yerleştirilmelidir. Emile Bré-hier'in söylediği gibi, Plotinos bizi ancak bu bakımdan "rasyona-lizm ile gizemciliğin bir birleşimiyle" karşı karşıya bırakır. Bu tür bir birleşme, bugün bize ya kabul edilemez görünecektir ya da para-doksal bir tarafı olmasından ötürü ilginç gelecektir.

1. Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris: Presses Universitaires de France, 1962, s. 234.

Benzer şekilde birçok insana göre, Tarkovski'nin "maneviyat" eğilimi dinsel, "modern-olmayan" bir tutumdan kaynaklanır ve özellikle Sovyet-sonrası dönemde, Tarkovski'nin gizemci bir biçimde üsluplaştırmasına yol açan gizemci yorumların şekillenmesine neden olmuştur. Oysa tıpkı Plotinos gibi Tarkovski de akılcı bir geleneğin mirasçısıdır; bu gelenek aktif gelişimini Eisensteinci sinemada bulan bilimsel bir biçimciliğin damgasını taşır.

Dolayısıyla gerek Plotinos gerek Tarkovski için, belli akılcı hareketlerden hem kopma hem de kopmama durumu söz konusudur. Plotinos Platon'un, Aristoteles'in ve Stoacıların göklere çıkardığı ahlaki bütünlüğün akılcı yapılarını araştırma işini bir kenara bırakmış ve doğrudan doğruya kendi "gizemci birliği" ile ilgilenmeye başlamıştır. Ama "gizemci birliğin" bütünlüklü ve birleşik niteliği Platoncu geleneğin etkisinde kalmıştır – zaten paradoksu yaratan şey de budur. Benzer şekilde Tarkovski de şiirsel bir uslamlama şekli geliştirir; Tarkovski'ye göre geliştirdiği bu uslamlama şeklinin yapısı, entelektüel uslamlamaya uzak değildir, bilakis çok yakındır. Bu uslamlama, hakikatin tamamını ve tüm karmaşıklığıyla insan hayatını kucaklayabilmek için yüzeysel temaşa modellerini alt etmeye çalışır. Gizemcilik burada varlığını sürdürüyorsa başlı başına bir amaç değildir, "daha yüksek bir akılsallığa" hizmet etmektedir.

Bréhier'e göre, gizemci bilgi Plotinos için sadece "birlik beklentisini, yani aklın temel beklentisini karşılayan kati ve canlı deneyimdir."² Tarkovski için akıl ve hatta etik, biçimsel mantığın bir "rüya mantığına" dönüştürülmesini gerektirir; zira Tarkovski'ye göre rüyaların şiiri, "dünyanın bilincinde olmanın yollarından birini" temsil eder ve "gerçeklikle yüzleşme" çabalarımıza destek olur (*Sculpting in Time*, s. 21). Öyleyse Plotinos ve Tarkovski'de akıl, entelektüel bir gizemcilik seviyesine, yani bulanık imajlar ve muğlak fikirler yaratan, aklın kati surette bir muğlaklık ve coşkunluk alanına yerleşmesini talep eden bir gizemcilik seviyesine ulaşmak için alt edilmez. Daha ziyade, aklın kendisi bilgeliğin kökeni haline gelir.

Diğer taraftan, niyet sırf akılı alt etmek olsaydı, Plotinos'un söy-

lediği gibi, her şey bir "rüya"ya doğru süzülürdü: "Demek ki sahiden haysiyetli bir insan haddinden fazla yükselmemelidir. Kaba bir ki-birden kaçınmalı, sadece doğamızın gidebileceği kadar uzağa git-melidir. Tanrı'nın yanında başkalarına da yer olduğunu kabul etme-li ve bu yeri sadece kendisinin addetmemelidir. Rüyalarımızda uç-maya benzer bu ve insanı Tanrı olmaktan mahrum eder – insan ru-hunun yapabildiği ölçüde yapar bunu; aklın kılavuzluk edebildiği ölçüde, ama aklın üzerindeki bir benlik derhal onun dışına çıkacak-tır" (II, 9, 9, 1. 49).³

Plotinos için Yunan entelektüelizmi, asla terk edilmeyen bir stra-teji sayesinde varlığını sürdürür: Bu strateji bizi her şeyden önce ce-haletten koruma suretiyle kötülükten korur, zira cehalet kötülükle-rin anasıdır.⁴ Diğer taraftan Plotinos, Meister Eckhart ve A. Silesius gibi ortaçağ gizemcilerinin atası sayılabilir pekâlâ. Tarkovski, kimi-lerine göre modern-olmayan veya modern-öncesi bir çağla bağlan-tılı gizemci bir atmosfer yarattığı için, tam da bu gizemcilere yakla-şır belki de. Ama asıl önemli nokta –yukarıda söz edildiği gibi– hem Plotinos'un hem de Tarkovski'nin, seleflerinin temelini iyice sağ-lamlaştırdığı akılsallık alanını terk etmeksizin, gizemciliğe sadece temas etmekle kalmış olmalarıdır. Muhtemelen bu durum, her ikisi-nin yapıtlarını da, aklın krizleriyle allak bullak olan müteakip nesil-ler için merak uyandırıcı hale getirmektedir.

Şayet Tarkovski ve Plotinos'ta bir gizemcilik söz konusuysa, bu gizemcilik kendisini asla nihai bir konum olarak tanımlamaması ba-kımından daima "rahatsız edici" kalacaktır. Nihayetinde ne gizem-cilik ne de rasyonalizm düşünsel bir biçim olarak kabul edilmekte-dir. Plotinos'a göre baki kalan tek yüce güç, "biçimi olmayan" bir ni-celiği temsil eden saf akıldır. Plotinos'un felsefesine dair kimi çekin-celerin olmasına rağmen, Brunschvicg bunu vurgulamak için şöyle yazmıştır: "Kanıt konusunda ortak bir kanaate varmanın sükûnetine kavuşmadan, gizemciliğin ebedi sorusunu sormayı nasıl bırakırız?"⁵

3. Plotinos alıntıları için bkz. *The Six Enneads*, çev. Stephen MacKenna ve B. S. Page, Chicago: Encyclopedia Britannica, 1952.

4. Bkz. Brun, 1988, s. 74 vd.

5. Léon Brunschvicg, *L'Esprit européen*, Neufchatel: Baconnière, 1947, s. 73.

Galileo ile Descartes'a dayanan bilimsel akılsallık eleştirisinin felsefe faaliyetlerinde giderek daha önemli bir yer işgal ettiği günümüzde, bu tür bir sükûnetin reddi de Brunschvicg'in döneminde olduğundan çok daha çekici görünecektir.

Bu nedenle, Tarkovski'nin ve Plotinos'un konumları –onları birbirinden ayıran zaman uçurumuna rağmen– kıyaslanamaz değildir. W. Theiler, Plotinos'un "içinde yaşadığı dünyanın yarattığı kafesten kaçma arzusunu" tanımlar: "Plotinos'un dünyasında tüm faaliyetler önceden belirlenmişti ve insanın içsel ilerlemesi (insanın yeni keşiflere tüm inancını yitirmiş olması gerçeğiyle çoktan) sınırlanmıştı. [Bu nedenle Plotinos] 'en yüce'nin akıldışı, belirlenmemiş ve sınırlanmamış olduğu fikrinin peşine düşmek istedi."⁶ Plotinos'un gözünde en yüce değer, "manevi" bir nitelik olduğu düşünülen hakikate nakşedilmiş güzelliğin değeri haline geldi.

Plotinos, Stoacıların karmaşık maddeciliğinden de Demokritos ile Epiküros'un nispeten daha az karmaşık olan maddeciliğinden de tiksiniyordu.⁷ Tarkovski ise aynı anda hem Marksist hem de Kapitalist yorumlarla hayat bulan –ve en az Stoacılarınkı kadar karmaşık olan– iki yüzlü maddecilikle hesaplaşıyordu. Tarkovski'nin verdiği karşılık, imajları "sadece kendilerini ifade eden" ve bünyevi olarak semiyotik ve bilimsel bir eğilim sergilememesi sayesinde "gizemci" görünebilen bir sanat oldu.

6. Willy Theiler, "Das Unbestimmte, Unbegrenzte bei Plotinus", *Revue internationale de philosophie* 1997:2, No. 92, s. 290.

7. Bkz. IV, 7, 2-3: "Evrende ruh diye bir şey olmasaydı beden de olmazdı –sırf beden bir kompozit olduğu için değil, simpleks olsa bile mümkün olmazdı –çünkü beden varlığını bir Akıl-İlkesi'nin Madde'ye dahil olmasına borçludur ve bir Akıl-İlkesi de ancak ruhtan doğabilir. Bu görüşe karşı çıkıp ruhun atomlardan veya parçasız kendiliklerden oluştuğunu savunan herkes, ruhun birliği ve ağır basan sempati karşısında, keza bileşenlerin tutarlılığı karşısında bozguna uğrar." Stoacı kutsal ruh (*pneuma*) hakkında ise şöyle der: "Bizatihi madde var olamaz: 'Ruhun' itibari mertebesine yükseltirse de hâlâ hava gibi, nefes gibi olan, birliği kendisinden kaynaklanmayan bir bedenın tutarlılığına bağlı hale getirilirse, bu âlemde şeylerin bütünlüğü bozulur" (a.g.y.). Ayrıca bkz. Ravaissın, 56: "Bunlardan Cícero'nun 'plebyen', XVII. yüzyılda Berkeley'nin 'küçük felsefe' ve Leibniz'in *pauperli-na philosophia* dediğı şey, Demokritos ve Epiküros'unkidir; bunun başlıca faktörü duyular ve idraki, idrak de zaten matematiğin doğal yardımcısıydı."

İmajların Basitliği

Brunschvicg, Plotinos'ta imajların işlevini tanımlarken, "basit" görünen bu imajların tam da basitlikleri aracılığıyla –idealizm veya maddecilik gibi– "resmi" felsefi stratejilerin sunduğu her türlü "sükûnetten" kaçtığını söyler: "Plotinos tarihçileri, kuşkularına veya önyargılarına riayet edip kendilerini Plotinos'un düşüncesini alışık oldukları çerçevenin bölümlerine yerleştirmeye zorlamıştır: içkinlik veya aşkinlik, tecelli veya zuhur, panteizm veya teizm. Ama Bir'in nedenselliği, tam da kavramlarla sınıflandırmaya yönelik her türlü girişimi engellemek üzere tesis edilmiştir: Sadece organik veya organik olmayan doğanın görünüşünden ödünç alınan imajlar yardımıyla kavranabilir" (s. 84).

Plotinos ile Tarkovski "sükûneti bozan bir gizemciliği" paylaşmakla kalmaz, imajların "basitliğine" dair argümanları da benzerdir. Tarkovski'nin filmlerinin çarpıcı tarafı derinden, alttan alta işleyen bir dil biçimindeki belli bir estetik "zorunluluk"tur. Bu dilin "akılcı" veya "sanatsal-gizemci" olarak nitelenip nitelenemeyeceği ise tali bir önem taşır. Tarkovski'nin ifadelerinin köklerinin saf bir *imaginatio*'ya, yani kelimenin tam anlamıyla hayal gücüne ilişkin yaratıcı bir edime yerleştirilememesi önemlidir ve bu durum da her şeyden önce imajlarla çalışan bir sanatçı için büyüleyicidir. Tarkovski'ye göre sanatsal ifadeler, "içsel bir zorunluluktan, bir bütün olarak maddede meydana gelen organik bir süreçten kaynaklanmak" zorundadır (*Sculpting*, s. 120). Organik bir bütünü biçimlendiren, "durumun kipi- nin içsel dinamiğinden" kaynaklanan (s. 74) "içsel bir zorunluluk" tur (s. 121). Dolayısıyla "imaj", imgeleme değil de bir zorunluluk ritmine nakşedilmiştir. Bu bize şaşırtıcı gelebilir, ama ortaçağda ve Rönesans'ta imajın her zaman sanatçının zihninde *olması* gerektiği düşünülmüştür. Bir imaj daima hazırlayıcı bir ön biçimde önceden var olur, aksi halde tinden kaynaklanır, yani doğrudan doğruya manevi-sanatsal bir edimle üretilir. Panofski, Rönesans boyunca hiç kimsenin güzelliği "imgelemenin kızı" olarak kabul etmediğini ortaya

koyar.⁸ Ayrıca, sanatsal değerlerin saf görünüş fikrinin ötesinde samimiyetle kabul edilmesi de Plotinos'un felsefesinin kendine has niteliklerinden biridir.

Marsilio Ficino, Rönesans döneminde, Plotinosçu deneyimin etkisi altında kalmıştı; öyle bir deneyimdi ki bu "tıpkı tanrıların elle tutulur olanın dahilindeki hayatları gibi, insanın önermelerden ziyade 'güzel imajları' kavramasını" sağlıyordu.⁹ Öte yandan imgelem "daha düşük bir işleve" sahipti; tamamen üretken, deyim yerindeyse "manevi olmayan" bir işleve. Dolayısıyla, kendisini "maddenin çamurundan" kurtarmayı asla başaramayan bir şey olarak görülüyordu (Krakovski).

Maddecilik ve Öznelcilik Problemi

Tarkovski algılamamanın öznelliği ile ilintili felsefi sorunların pekâlâ farkındaydı. Aksinin söz konusu olması mümkün değildi, çünkü Rus film yönetmenlerinin bir önceki neslinin tercihi sinematografik sanatta öznelciliğin yıkılmasından yana olmuştu. Tarkovski ile Eisenshtein'in birbirine karşıtlığı –diğer şeylerin yanı sıra– genç olanın, öznelci empatinin maddeci yapıbozumuyla ulaşılan nihai sonucu değiştirmeyi amaçlamış olmasıyla açıklanabilir, daha önce de Eisenshteinci maddeci-biçimciliğin gerçekleştirdiği bir yapıbozumdur söz konusu olan. Ama Tarkovski'nin, öznelci empati fikrini, biçimcilik-öncesi estetikteki halini muhafaza ederek yeniden tesis etmeyi arzuladığı anlamına gelmez bu. Bilakis Tarkovski daha ileri gitmeyi ve hem empatiye hem de her türlü sanatsal "duyguya" yeni, daha felsefi bir değer kazandırmayı istiyordu. Her türlü empati fikri, *Platoncu* bir felsefi projeye gömülü kalır. Bu projeyi altüst etmek ise Plotinos kadar Tarkovski'nin de amacıydı.

Buna alternatif olarak, Rus biçimcilerin icat ettiği "yadırgatma etkisi", özne ile nesne arasındaki bir ilişkinin sıradanlığından kaçın-

8. Erwin Panofski, *Idea: Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris: Gallimard, 1983, s. 77.

9. André Chastel, *Marsilio Ficino et l'art*, Cenevre: Droz, 1996, s. 82.

mayı amaçlayan akılcı bir strateji olarak sunar kendini; zira öznenin kendisini temaşa nesnesine "dayattığı" anda kaçınılmaz olarak "sıradanlaşacak" bir ilişkidir bu. Öznelcilik "sıradan" hale gelir; zira tıpkı hedonizm gibi, sadece görmek istediği nesneleri görür ve öznelci perspektifin en ufak bir kırılmaya uğramasına bile izin vermez. Öznelci görme biçimine böyle bir kırılmayı maddenin kendisi dayatabilir. En azından Biçimcilerin yaklaşımı budur; üstelik tam da bu nedenle, Biçimcilik bir maddecilik biçimi olarak görülmelidir.

Gelgelelim her türlü maddeciliğin nihayetinde öznelcilik kadar sıradan hale geleceği çok sonraları fark edilmiştir. Maddecilik sadece maddi olan şeyleri gerçek kabul eder (ve bu bakımdan da hedonizme benzer); manevi şeylerin var olduğunu daha en baştan reddettiği için de, düşünen öznenin ne tür bir "manevi" veri sağlayabileceği sorusunu sormaz bile. Maalesef biçimciler bu noktayı pek dikkate almamıştır, çünkü bunu bir sorun olarak bile görememiştir. Tarkovski "manevi olana" eğilimli bir sanatçı olarak, biçimci estetik kurama iyice yerleşen bir fikirler düğümünü çözmek zorunda kalmıştır.

Plotinos da benzer türde sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. Plotinos maddecilik-karşıtı olmayı sürdürür – peki tam da bu nedenlerle bir o kadar da öznelci değil midir? Birçok uzmanın itirazlarına rağmen Bréhier, Plotinos'u öznelci bir idealist olarak kabul eder. "Gizemci birliğin" peşinde olduğu için, Plotinos'un *a priori* olarak öznelci diye sınıflandırılması gerekir; zira "maddeciliğin" reddi sadece aksine, yani öznelciliğe yol açabilir. Yine de, Plotinos'un tasarımının "gizemci birliği", genellikle öznelciliğin geliştirdiği birlik kadar basit değildir. Plotinos'a göre "gizemci birlik" gizemciliğin en üst mertebesine ulaşacaksa, bunu son derece karmaşık felsefi düşünceler sayesinde başaracaktır.

Temaşa edimi kapsamında her türlü soyut deformasyondan –bu ister akılcı ister bilimsel olsun, hiç fark etmez– kaçınarak dünyayı "basitçe" bilmek, bu dünyanın kişinin kendi kişisel, öznel vizyosunda özümsemesini gerektirmez ille de. Bu tür bir basitleştirme bilimsel yaklaşım için tipik olan (sözelimi öznelciliğin "ilk oğlu" addedilen pozitivizminki gibi) bir basitleştirmeyi yansıtır.

Plotinos *bu tür* bir basitlik arayışında değildir asla. Onun amacı, şeyleri ve tüm dünyayı kesin bir perspektife uyarlamadan görmek-

tir, yani öznelciliğin veya nesnelciliğin perspektifine yerleştirmeden görmektir. Plotinos'ta "gizemci" görüşü oluşturan şey tam da budur. Plotinos'un manevi tutumu kadar bedensel tutumu da (çilecilik pratiği) azami basitliğe ulaşmaya yöneliktir. Sabit uygulama (sürekli egzersiz) sadece ilahi varlığı görmeye çalışan bakışın başkalaşımına yol açar: "Sahici varoluşlara baktığında aslında kendisine, hem görüsüne hem de fiili varoluşuna bakıyordu; bu etki onun kendisidir, çünkü Düşünsel-İlke ve Düşünsel-Edim birdir: Kendini tüm varlıkla bütünlüklü görmedir, bir kısmını kısmen görme değildir" (V, 3, 6).

Plotinos, tüm şeylerin "Bir"den hasıl olduğunu açıklayarak, algılamamızı karmaşık hale getirebilecek bütün mekanizmalardan kaçınmayı umar. Tüm şeylerin mutlak bir Bir'den kaynaklandığını söylemek, şeylerin tam da ne ise o olduğunu, kendilerini bakışımıza mutlak olarak basit bir şekilde sunduğunu ve yardımcı bir dile –nesnel bilimin diline veya "empati kuran" öznel bir yaklaşımın diline– ihtiyaç olmadığını söylemek demektir. Böylelikle sahiden ne iseler o olarak görünürler.

Plotinos'ta şeylerin gözlemciye mutlak bir dolayımsızlıkla iletilmesi, modernliğin başlarında Avrupa'da var olan, *Einfühlung* veya empati felsefesi adıyla bilinen biçimcilik-öncesi fikirleri de anımsatır.¹⁰ Paradoksal olarak, Plotinos'un dolayımsızlığı biçimciliği de hatırlatır; biçimcilik, ünlü "yadırgatma etkisi" ile şeyleri, tam da "doğrudan" konuşmalarını mümkün kılmak için, acımasızca öznel bağlamlarının dışındaki bir ałana yerleştirmeye kalkışmıştır. Plotinos'un ne empati yolunu ne de yadırgatma yolunu seçtiği açıktır. Gerçekten de sadece empati değil, "yadırgatma etkisi" de had safhada Platoncu olmayı sürdürür, zira Platon için vizyon –Pierre Hadot'nun belirtmiş olduğu gibi– daima "mesafeli bir mevcudiyet" olarak kalır (VI, Giriş, 9, 43).

Plotinos öznelci değildir, daha ziyade sezgileriyle düşünen bir metafizikçidir –tıpkı sanatın "bizdeki şeylerin kopyasını çıkardığına" inanan ama sanatı asla öznel empatiyle ele geçirilebilecek basit bir ifade akımına indirgemeyen Schelling, Ravaisson ve Bergson

10. Empati için bkz. 1. Bölüm, 1. dipnot.

gibi. Plotinos'un felsefesinde öznenin bireysel bilinci kendisini gizemci bir birlik kapsamında tamamen olumsuzlar. Kuşkusuz Plotinos bu bakımdan bir empati felsefesinden ayrı tutulamaz. Öte yandan, ruhlarımızın algıladığı "izler", (örneğin Epikürosçu duyumculuğun savunacağı gibi) "ruha basılmış bir mührün işaretleri" de değildir elbet: "Bellek aslında hiçbir zaman üretilmiş olmayan bir izlenimin sürdürülmesinden dolayı bilginin muhafızı olarak açıklanamamalıdır; bir izlenim zihinde üretilir ve hatırlandığı sürece varlığını korur, izlenimi yadsırsak belleğin bu izlenimin korunması olduğunu savunamayız" (IV, 6, 1). Bir izlenim daha ziyade insanın sahici ve manevi bir edim biçiminde bir estetik deneyimden geçme uğraşında üretilir; özne bir nesne arıyor değildir, onun peşinde olduğu şey tam da bir "mevcudiyet"tir.

Hakikat ve Yadırgatma

Daha doğrusu, Plotinos "kavranabilir" dediği şeyin arayışındadır ve buna ne salt duyumla ne de soyutlama veya analizle ulaşılabilir. Yukarıda da söz edildiği gibi, kişinin araştırmaksızın, sadece "basit" temaşa ile bulduğu bir şeydir. "Basit temaşa", genellenmiş bir idealizm-karşıtlığı dalgasında, empati felsefesini andıran her şeye karşı çıkan Rus biçimcilerin de peşinde olduğu bir projeydi kesinlikle. Örneğin izleyiciyi, nesnenin kendisiyle sarsıcı ve kışkırtıcı bir şekilde karşılaştırmak için nesnelerini özellikle alışılmadık bağlamlara yerleştirmeye başlamaları da bununla bağlantılıydı. Bu deneyimle ortaya çıkan "vahşet" etkisinin, şeyleri dolaysız ileteceği varsayılıyordu. Alışılmadık bir ortama (örneğin bir çorba kâsesine) grotesk bir biçimde yerleştirilen bir kaya normalden daha da fazla "kaya gibi" görünecekti. Ama bu algı kuramı ile ilgili olarak tedricen keşfedilen sorun, bunun saf maddecilikten başka bir şeye dönüşmeyecek olmasıydı. Yani biçimcilik, tam da doğası gereği, estetik temaşadan uzakta gelişmişti. Tarkovski'nin görevi, temel "yadırgatma etkisi" fikrini sahiden estetik kuram ve pratik ile bağlantılı sorunlara "yeniden uygulamak"tı.

Plotinos'ta da güzelliğin ancak "şok edici" bir deneyimle mümkün olabileceği inancını buluruz: "Bu yüzden Akıl o noktaya yüksel-

di ve Tanrı'nın yakınında olmaktan mutluluk duyarak orada kaldı; ama ona dönmeyi başaran ruh da, görüp tanıdığında, görüde şad oldu ve görebildiği ölçüde büsbütün büyüldü. Büsbütün büyülenmişçesine baktı ve gördü, kendisinde de ondan bir şey taşıdığı için tüm içtenliğiyle onun farkındaydı..." (VI, 7, 31).¹¹ Her şeyden önce, Plotinos'un burada hâlâ "basit" temaşadan söz etmekte olduğunu kabul edilmesi gerekir. Basittir zira sadece "temaşa edebilen" bir izleyici tarafından, yani ruhu "belli bir tutumu" benimsemiş olan bir izleyici tarafından gerçekleştirilmektedir: "Bu tür bir görü sadece ruhun gözü ile görebilenler içindir – bu görüde şad olacak ve huşu içinde kalacaklardır; geri kalan her şeyden daha büyük, daha derin bir sorun baş gösterebilir, çünkü artık Hakikatin alanında hareket etmektedirler" (I, 6, 4). Burada dolaysız estetik deneyimi mümkün kılan, şeylerin maddi düzenlenişi değildir kesinlikle. Aksine önceden (izler ve gölgeler biçiminde) bildiğimiz ama şimdi birdenbire "sahici" bir gerçeklik olarak görünmeye başlayan şeylerin hepsini belli bir manevi tutum aracılığıyla yeniden keşfederiz.¹² Kişi, sahici "İyi" ile birleşmek, bütünlüşmek için görüşleri ve "rüya imajlarını" geride bırakmalıdır. Burada "temaşa etme"nin artık "bir nesneyi görmek" anlamına gelmediği açıktır, daha ziyade özne ile nesnenin, birliğine gönderme yapılmaktadır: "İlke gereği, ilkeyi görür ve ona bağlanırlar, beğeni gereği beğeniyle bağlantılıdır..." (VI, 9, 11). Öznelcilik problemi burada da ortaya çıkmaz, zira öznenin kendisi statüsünü ve varlığını değiştirmiştir. Tam da doğası gereği tekrar bir empati felsefesi tuzağına yakalanma riskini dışarıda bırakan, aracısız deneyime dayalı bir algı kuramıdır bu; Bréhier'in dediği gibi, bir empati felsefesi sırf "kavranabilir dünya tam da –hakkındaki bilgiler soyutlamadan ziyade duyumun derinleşmesi gibi görünen– şeylerin o iç tara-

11. Jérôme Laurent bu kanaatini şöyle tanımlıyor: "Şiddet içermeyen güzellik yoktur. Dünyanın alışıldık düzeni aniden yıkılır ve yeni uzamsal-zamansal referanslar yaratılır. Altının parıltısı, tam da gördüğümüz şeye duyduğumuz ilginin azaldığı yerde soluk renklerin monotonluğunu kırdığı için hoşumuza gider." *Le Fondement de la nature selon Plotin: Procession et participation*, Paris: Vrin, 1992, s. 41-2.

12. Bkz. Maurice de Gandillac, *La Sagesse de Plotin*, Paris: Hachette, 1952, s. 102.

fında kalmayı sürdürdüğü" için mümkün olabilmektedir (xvi). (Burada duyum, terimin maddeci anlamında anlaşılmalıdır).

Ünlü Alman estetikçi Oskar Walzel, Rus biçimciler tarafından geliştirilmiş olan teknik "araçları" ele almış, bu araçları doğrudan doğruya Plotinos'un anlayışından türetmiş olduğu özel bir *biçim* kavramı aracılığıyla değerlendirmiştir. Walzel'in Plotinos ile Rus biçimcileri zıt kutuplara koymasının, modern "biçimci" beşeri bilimlerin ne yönde gelişmesi gerektiğini açıkça gösterdiği düşünülür: Bu, biçimciliğin *başlangıç* safhasını geçmiş ve yeni, daha karmaşık bir safhaya girmiş bir bilim olmalıdır. *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*'ta (Eski ve Yeni Çağın Zihinsel Yaşamı Hakkında) Walzel şöyle yazar: "Bu biçim –Plotinos'un anladığı anlamda biçim– teknik araçlara dayanmaz, daha ziyade dış görünüş ile bu görünüşün manevi önvarsayımı arasındaki içsel bir ilişkiye işaret eder" (s. 57).¹³

Rus biçimciliğinin Plotinosçu bir "biçimcilik"e doğru gelişiminin en iyi örneği Tarkovski'dir belki de. Tarkovski'ye göre "fikir ile biçim arasında organik bir bağ" sergilemesi gereken imaj anlayışı, (yorumlayan) aklın dolayımından geçmeksizin iletilen simgesel-olmayan imajlara dayalı bir estetikte zirveye ulaşır. Tarkovski'nin imajları, aşkın veya ilahi olanı –belki de geleneksel Platonculuğa karşıt bir şekilde– akla başvurmaksızın, doğrudan doğruya sunar.

Tarkovski sinema ile müziği "dolaysız" sanat biçimleri olarak kabul etmiştir. Tarkovski, Gogol'ün imajın işlevinin hayata dair fikirleri değil hayatın kendisini ifade etmek olduğu şeklindeki inancını aktarmıştır. Resimsel "ifade" simgesel değildir, hatta bir şeye "işaret" bile etmez. Daha ziyade, kendisini "basit" temaşa aracılığıyla bu ifade ile bütünleştirebilecek "manevi" bir alıcıyı gerektirir. Burada "ifade" inşa edilmez, Plotinos'un felsefesi kapsamında kusursuzca kavranabilecek bir gözlemden kaynaklanır: "Şayet doğa bu organizmaları yaratıyorsa, dolaysız bir sanattır bu. Doğa, imaj kendisini tuvale kendi başına çizerken modeline bakmakla yetinen bir ressam benzer."¹⁴

13. Oskar Walzel, *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, Leipzig: Insel, 1922.

14. Pierre Hadot, *Plotin et la simplicité du regard*, Paris: Gallimard, 1997, s.

Plotinos'un sanat fikri, Tarkovski'nin sinematografi anlayışıyla benzerlikler taşır, zira Tarkovski "sinemanın temel unsurunun gözlemden kaynaklandığında" derir. Hayatın saf gözlemi sadece temaşa gerektirir ve hiçbir entelektüelizm –ister maddeci ister öznelci olsun, hiç fark etmez– buna müdahale hakkını haiz değildir. Hiç kuşkusuz, tam da bu nedenle, Tarkovski'nin anlayışı yine de "gizemci" gibi görünebilir. Pètr Kral "Tarkovski'nin felsefesi" ile ilgili olarak şunları yazmıştır: "Tamamı, dünyanın yadırgatıcılığını kendini ona teslim etmeden büsbütün kabul etmek olurdu ve bu da nihai bir açılım olurdu. Bütün dünya bu imajların içinde bulunuyormuş gibi görünüyorsa, insanlar onun merkezinde yeniden birleşecektir."¹⁵ İmajın basitliği burada yadırgatıcılıkla, belki de –paradoksal bir şekilde– yadırgatıcı değil ama sahici görünen bir rüyanın yadırgatıcılığıyla temsil edilir.

Son olarak, Plotinos'un fikirleri sadece Tarkovski'nin estetiği ile örtüşmez, André Bazin ve Siegfried Kracauer'in geliştirmiş olduğu, "rüyamsı gerçekçilik" adı verilen bir sinema kuramıyla da örtüşür. Kracauer sinemanın bir resim sanatı olma ihtimalini reddediyordu, zira resim "ham malzeme" sunabilme becerisine sahip değildi. Bunun yerine bizi maddi gerçeklikten alınan şeylerle avutuyordu. Aynı şeyleri biçimci bir kuramcı yazmış olsaydı, maddeci olduğu söylenirdi belki; yine de, Kracauer'in geliştirdiği şeyin "maddecilik" olduğunu söylemek güç.

Kracauer'in önerdiği şey, daha ziyade "gerçekliğin" bir "kamera gerçekliği" biçiminde doğrudan sinemaya dahil olabildiğini savunan bir "gizemcilik"tir. Almanca "*Kamerarealität*" terimi, Kracauer'in esinlendiği yarı-Plotinosçu birleşmeyi çok iyi ifade eder: Göz ile görmenin nesnesi bir bütün olur ve gerçeklik ile kamera da bir kamera gerçekliğinde birleşir (bkz. Kracauer, s. 62). Burada "şok kuramı"nın tesiri de söz konusudur, zira hammadde bizi yine de şok edebilmektedir; bunun tek nedeni belli bir entelektüel düzenlemede değildir, sahip olduğu *mevcudiyete* de bağlıdır. Kamera gerçekliği ile karşılaştığımız anda, dünya bir mutlak olarak görünmeye başlar.

15. Pètr Kral, "La maison en feu", *Positif* 304, Haziran 1986, s. 22. Kral'ın gözlemleri Tarkovski'nin *Kurban*'ına dayanır.

Bu halde, rüya ile gerçeklik arasındaki ayrım bile görelî hale gelir. Ama bu, gerçekliğin "bir rüyada olduğu gibi zayıfladığı" anlamına gelmez. Aksine bir rüya olarak gerçeklikten çok daha gerçek gibi görünür. Kracauer tam da filmlerdeki "nesnelerin ham ve boyasız görüntüleri bizi etkilediği" için filmlerin rüya gibi görüneceğini iddia eder (s. 224). Bu imajlarda gerçeklik ile temas yine de canlı ve dolaysızdır ve onların birer rüya gibi görünmesini sağlayan da bu şok edici, sarsıcı sahiciliktir.

Rüya ve Zarafet

Bu kuramın merkezinde Plotinos'un "zarafet" olarak adlandırdığı şey ile son derece uyumlu bir estetik kavram saptanabilir. Rüyamı gerçekçilik ne empati ile ne de soyut analiz ile kavranabilen bir imaj niteliği arayışındadır. Bir hayal kurma edimi ile "yakalanması" gereken şey imajdır. Nitekim bu rüya da "imgelem" gibi bir şeyden tamamen arındırılmıştır çünkü amacı bilincin ve bilinçdışının tüm kategorilerini alt etmektir. Kracauer, kişinin bir şeyi bir rüyada görüneceği haliyle tahayyül ederek o şeye dahil olması anlamında Almanca "bir şeyin hayalini kurmak" ifadesini kullanır. Bir taraftan da rüya olmayan bu rüya, gerçekliği onu temsil ederek değil, onunla birleşerek yakalar.

Rönesans düşünürlerini derinden etkilemiş bir nitelik olan ve Schiller tarafından "ruh güzelliği" şeklinde ifade edilen Plotinos'un zarafet kavramı, maddeciliğe olduğu kadar her türlü empati kuramına da kökten karşıttır. Namevcut bir mevcudiyettir; bugün hâlâ muhafaza ettiğimiz "üslup" kavramıyla hiçbir bağlantısı olmayan, askıya alınmış bir biçimdir. Tanrı'nın ışığının parıltısıdır (VI, 7, 22) ve doğrudan doğruya Bir olandan anlık bir "parıltı" şeklinde yayılır. Zarafet biçimde gerçekleşecek olan bir özdür; "dışsal" estetik biçim ile doğrudan bir ilişkisi yoktur çünkü dış sadece göstergeleri gösterir. Simetrisinin kendisinden ziyade simetriyi *aydınlatan* şeydir (VI, 7, 22). Böylelikle doğrudan, bu somut sadeliğe veya tüm maddî şeylere güzellik bahşeden (I, 6, 2) ve "Ruh'un gözü ile görenler" tarafından ilk bakışta algılanan (I, 6, 4) bu basit mevcudiyete bağlanır.¹⁶

Kracauer'in "makyajsız hakikat" tercihi, Plotinos'un "oluşturulmuş ölü bedenleri" reddedişini yankılamaktadır. Plotinos burada *Kavranabilir* olanın aydınlanmış özünün teması olmaksızın, "düşünsel olarak düzenlenen" her şeyi kasteder. Ravaissou "zarafet, ifade ettiği his aracılığıyla var olur" der,¹⁷ ama zarafetin "empati kuran insanlar"ı memnun etmek için geliştirilmiş "duygusal" bir mesele olmadığını düşünür. Tarkovski'ye göre, "kişinin kendi duygularını sanatına katması her zaman bayağıdır?"¹⁸ (Tarkovski'nin bu sözü, Asya sanatına dair değerlendirmesini de açıklıyor). Diğer taraftan zarafet bir nesne değildir, dolayısıyla nesnel bir bakış gerektirmez. Zarafetin gerektirdiği yegâne şey, "basit" bir bakıştır: maddeye onu aramadan bakmaktır, çünkü zaten oradadır.

Böylelikle maddi olan "manevi" olarak da görünebilir, Tarkovski'de bariz olan da budur. Bunun en uç örneği belki de astronot Henri Berton'dur. *Solaris* filminin başında, onu bir videoda bir kurulun karşısında sinirli bir şekilde konuşurken görürüz, uzaktaki Solaris gezegeninde edindiği deneyimleri aktarmaktadır. Bir bahçe veya dev bir çocuk görülerini açığa vuran tuhaf bir sisi tarif eder. Solaris okyanusunu "seller, yosunlar, otlar ve ortaya çıktığı gezegenin rüzgârlarını hatırlatan binlerce değişken ve hareketli renkten" oluşan bir şey olarak algılayan Berton'a göre *madde* kendisinden başka hiçbir şeyi simgelemez. Nihayetinde, "okyanus" ancak maddenin muhafaza ettiği tözsel kuvveti görünür kılarak "manevi" olma fırsatını bulur.

Bu ilke, Plotinos'u da ilgilendiren rüyamsı bir gerçekçiliğe çıkarabilir pekâlâ. Jean Brun (Plotinos'a dair bir tartışma bağlamında) şöyle demiştir: "Novalis'in sihirli idealizmi açısından, kozmosun indirgenmesi olan insan bedeni ile insan bedeninin dev bir projeksiyonu olan kozmos arasında hiçbir fark yoktur. Yine Novalis'e göre, kişinin hayal ettiği dünya ile *içinde* hayal gördüğü dünya arasında bir ayırım yapmanın hiçbir gereği yoktur" (Brun, s. 112). Dolayısıyla

16. Bkz. Hadot, 1997, s. 76.

17. Félix Ravaissou, *Testament philosophique et fragments*, Paris: Boivin, 1933.

18. Tarkovski, "A propos du sacrifice", *Positif* 303, Mayıs 1986, s. 5.

"rüyaların yakalaması" gereken madde bizi rüyamsı bir dünya temasına davet eder.

Heidegger'e göre Platon ve Aristoteles'ten beri "her türlü sanat kuramı ve estetik için en mükemmel kavramsal şema"¹⁹ işlevini gören, madde ile biçim arasındaki ayrım, Plotinos'ta ve Tarkovski'de gizemci bir estetik tarafından aşındırılmaktadır. Geleneksel olarak dışsal bir biçimin estetiği şeklinde anlaşılan "güzellik", ihtişam veya zarafet ile eşanlamlı hale gelir.

19. Holzwege, GA Bd. 5, s. 12. Ayrıca bkz. Heidegger, *Nietzsche I*, s. 227.

9

İMAJ VE ALEGORİ: TARKOVSKI VE BENJAMIN

Tarkovski'nin filmleri, her ne kadar rüyalarla bu denli açıkça meşgul olsa da, büsbütün uyku alanı içinde geçmez ve uyanıklığın dünyasıyla sabit temaslarını sürdürür. Uyku ile uyanıklık arasında duran bu filmler, bir tür sabah uykusunda veya birdenbire uyanıp etrafımızdaki "gerçek dünya"yı son derece yadırgatıcı bulduğumuz gece vakti geçer.

Gerçek dünyayı bir rüya olarak görmemize yol açacak bir aniden uyanma olasılığı, avangardı alt etmeye çalışan her türlü estetik için elzemdir. Burada, Tarkovski'nin Walter Benjamin ile ortak bir tarafı vardır. Soyut bilgiye çıkan anlama kuramlarından başka bir şeye icazet vermez hale gelen bir modern dünyanın alternatifi var mıdır? Kendisi de bir deneyim *olmakla* birlikte, romantik empati kuramlarına yapışıp kalmayan bir dünya "deneyimi" gibi bir şey yok mudur?¹

Benjamin, müteakbil Romantik veya pozitivist projelerden uzak durarak empati fikrini yeniden ele alır. Bir bakıma, Rus Biçimcilerin stratejisini izler: Yaygın, Romantik, pozitivist veya diğer akılcı anlama kuramlarıyla asla anlayamayacağımız, yadırgatıcı bir dünya vardır. Daha ayrıntılı veya daha bilimsel yöntemler geliştirmek boşunadır, çünkü dünya aşırı karmaşık olduğu için idrak edilemez değildir. "Dünyanın yitirilmesi" daha ziyade dünyaya dair anlayışımı-

1. Empati için bkz. 1. Bölüm, 1. dipnot.

zın rutinleşmesinden, yani aşırı sabit ve tayin edilmiş sınırlar izleyen bir anlayıştan kaynaklanır.

Rus Fütürist şiiri, edebiyatı ve poetikası, izlenimci simgecilikten ve insanının az çok gelişkin empati biçimleri aracılığıyla dünyayı yeniden deneyimlemesini sağlamaya çalışan tüm diğer kavramlardan uzaklaşır. Bunu da "alışkanlığı kırma" aracını geliştirerek yaparlar; *ostranenie* adını verdikleri bu araç, daha sonra Almanca adı *Verfremdung* ile Brechtçi estetik için son derece önemli hale gelecektir. "Uzlaşımalsal" sanat, tam da "yeniden deneyimlemeye" veya "birlikte deneyimlemeye" dayandığı için "gerçek dünya"dan uzaklaşmıştır. Uzlaşımalsal sanat, simgeleyen ve simgelenen nesneyi önceden var olan koşullar olarak kabul eder; bu tür bir sanat yapıtını anlamaya çalışan kişi de, simgeleyen ile simgelenen arasındaki sabit ilişki çerçevesinde, sanatsal ifadenin bir "eşini" yaratmak zorundadır.

Biçimciler buna karşı, "ne zaman dünyayı 'anlamaya' çalışsak simgeleyen ile simgeleneni yeniden yaratmamız gerektiği" savını ileri sürerler. Sadece sanatın değil tüm dünyanın insan aracılığıyla, insanın görüşü aracılığıyla ve insanın bakış açısından keşfedilmesi, insan ile dünya arasındaki otomatikleşmemiş bir ilişki temelinde meydana gelmelidir. Başka bir deyişle, Biçimcilere göre dünyanın tekrar bir "dünya" olarak hissedilebilmesi için "yadırgatıcı kılınması" gerekir.

Benjamin Rus Biçimcilerinden daha radikaldir, zira standartlaşmış anlamlandırma çizgilerini takip eden anlama sürecini muğlak, modern-öncesi geleneksel düşünceden değil de bizatihi modernlikten kaynaklanan bir kusur olarak görür. Dünyayı olduğu haliyle görmemizi engelleyen, yıpranmış, kör algı yapımız, "yeni"yi sırf yeni olduğu için kabul eden tipik bir modern rutine dayanır. Bu rutinin kırılması gerekir. Yine de Benjamin Biçimcileri yankılar çünkü "dünyayı yadırgatıcı hale getirerek" daha yeni ve daha özgün bir dünya anlayışına ulaşabileceğimizi ileri sürer.

Yadırgatıcı Olanla Empati Kuran Benjamin

Benjamin, önceden yadırgatıcı olmayan bir şeyi yadırgatıcı kılmayı kastetmemesi, dünyanın zaten yadırgatıcı *olan* tüm uğraklarını açığa çıkarabilen bir yaklaşım geliştirmesi bakımından Biçimcilerden ayrılır. Benjamin'e göre, "yadırgatıcı olana dair bir anlayış", bilinen en yaygın adıyla "bilimsel bilgi"ye karşıttır. Yadırgatıcı olana dair bilgi, soyut olana, genel olana dair bilgiye ve "bilgi"ye ulaşmak için modernliğin beslediği tüm araçlara dair bilgiye karşıttır.

Kısacası, Benjamin yadırgatıcılığın temel bir anlayış nesnesi olarak benimsenmesini ileri sürer. Dünyanın yadırgatıcı görünmesini mümkün kılmanın en güvenli yolu, dünyanın bir rüya gibi görünmesini sağlamaktır. Benjamin'in *Pasajlar*'ına yazdığı sunuşta Rolf Tiedemann, Wong Kar-wai'nin kullandığı temsil edici ifadeler olarak daha önce zikrettiğimiz "görüntü bulmacaları"ndan söz eder. Tiedemann şöyle yazar: "İmajlar, kavramların yerini alır: göstergebilimin ağından kaçan, yine de bilgiye ulaşma çabasına değen her şeyi gizleyen rüya bilmeceleri ve görüntü bulmacaları."²

Benjamin'e göre, dünya o "yadırgatıcı" imajların, rüya imajları olarak tanıdığımız imajların dilini konuştuğunda daha "anlaşılır" hale gelir. Bilgiye ulaşmanın bu yolu, pozitivizme bir alternatif sunduğu gibi, "yeniden deneyimleme" edimini bir anlama kuramı için geçerli bir ölçüt olarak ileri süren diğer daha geleneksel araçları alt etmeyi de amaçlar. Bu özellikle Benjamin'in tarih anlayışında belirgin hale gelir. Benjamin empati felsefesini, tarihin bizatihi tarihi anlamamıza yardımcı olabilecek "imajlarını" kavrayamadan kalan bir disiplin olarak tanımlar: "Fustel de Coulanges, bir çağı yeniden deneyimlemeyi isteyen tarihçilere, zihinlerini tarihin daha sonraki gelişimine dair bildikleri her şeye kapatmalarını salık veriyor... Bu bir empati aracıdır. Kökeni de kalbin kayıtsızlığıdır, sadece kısa bir an

2. Walter Benjamin, "Passagenwerk", *Gesammelte Werke I*, Rolf Tiedemann (haz.), Frankfurt: Suhrkamp, 1983. Benjamin'in yapıtlarından tüm alıntılar bu edisyondan yapılmıştır.

belirip kaybolan sahici tarihsel imajı kavraması istendiğinde umutsuzluğa kapılan *acedia*'dır" (I, 2, 692). Dünyanın (tarihsel dünyanın) algılanması, "mutlak olan bir şeye dair parıltılı ve nihayetinde bağımsız bilgiye" yol açmamalıdır asla (I, 1, 336 [Der Ursprung des deutschen Trauerspiels]).

Empatiye elbette ihtiyaç duyarız, ama bunun tam da "parlayıp kaybolan" imajları deneyimleyen türde bir empati olması gerekir. Dünya basit bir "ikame" aracıyla hissedilmemelidir; yani anlayan özne, anlamaya çalıştığı duruma koymamalıdır kendisini. Tarihin, sanatın ve hayatın imajları "parlayıp kaybolur"; onları hem ampirik hem de "fotografik" gerçekçilikten kaçınarak kavramaya çalışmamız gerekir. Aynı şekilde, soyut değerlendirmeler aracılığıyla kavramaya çalışmamamız da gerekir. Bu empati biçimleri "patolojik"tir. Daha kesin bir ifadeyle "patolojik", "empatiye dayalı" tüm anlama kuramlarının ana itici gücü kabul edilebilecek olan şey, yani meraktır. Bir fenomenle başarılı bir şekilde empati kursak bile, dünyanın *hangi kısmı* ile empati kurmayı amaçladığımıza kimin karar vermiş olduğu sorusu daima belirsiz kalacaktır. Son olarak, merak modernlikte son derece baskın olan anlama yapısının bir parçasıdır: Modern hayatın kendisinin anlamsız rutininin harekete geçirdiği merak, her zaman yeninin de en yenisini arama itkisine dayanır.

Peki dünyayı nasıl "hissetmemiz" gerekir o zaman? Benjamin dünyanın hangi kısmını bilmeyi istediğimizi biliyormuş gibi davranmaya son vermemiz ve sadece "bilgi"nin peşine düşmemiz gerektiğini öne sürer. Bu durumda tek bir alternatif kalır geriye: Bize kendisini dünya göstermelidir. Dünya, gözümüzün önünde rüyamsı imajlar biçiminde belirlediği anda, bize kendisini gösterir; bizde hiçbir merak uyandırmadan, kendisini beklenmedik bir anda birdenbire gösterir. Tarkovski'nin *Solaris*'inde (1972) kozmonotların hayatını istila eden "hayali" kişiler gibi görünmelidir bize: Bunlar kendilerini bize dayatır ve birdenbire dünyaya uyanmamızı sağlayarak dünyaya dair *bilgi* üretir.

Rüya ve Gerçeklik

Hiç şüphesiz Rus Biçimcilerin fikirleri de aynı doğrultuda gelişmiştir. Onlar da, yadırgatıcı hale gelmiş dünyayı tekrar hissedilebilir hale getirmenin yolunun onu daha da yadırgatıcı kılmaktan geçtiğini ileri sürmüşlerdir. Biçimcilerde, "yadırgatıcı olanla empati" kavramıyla karşılaşırız. Şklovski, hiç umulmadık ve yadırgatıcı bir bağlamda bir taş gördüğümüzde, taşın daha bile çok "taş" olarak deneyimleneceğini iddia etmiştir. Biçimci film kuramında, sinemasal zaman artık empati aracılığıyla algılanabilecek bir unsur olarak görülmez ama "olduğu haliyle" var olduğu varsayılır; yani "gerçek zaman" olarak değil, yalnızca sanatsal-teknik bir araç olarak deneyimlenebilecek "yadırgatıcı" bir nitelik olarak var olduğu düşünülür.

Rus Biçimciler için olduğu kadar Benjamin için de empati, yadırgatıcı *olan* bir dünyanın imajlarının algılanması demektir; bu imajlar da bize birdenbire görünmelidir. Empati, alışkanlığı kırmanın yadırgatıcı dünyasında karşılaşabileceğimiz herhangi bir şeyin sırf "meraktan ötürü" yeniden deneyimlenmesi anlamına gelmez. Dünyaya dair bilgi daha ziyade gerçek dünyaya birdenbire "uyanma" meselesidir. Ama Biçimciler için "yadırgatıcı" imajlar teknik bir düzenleme meselesiyken, Benjamin için dünyanın kendisini bize gösterdiği "imajlar" gerçeklik ile rüya arasında bir yerde bulunmak zorundadır. Tarkovski'nin Biçimcilerden devraldığı mirası geliştirerek özellikle Benjamin'in yadırgatıcı olana ilişkin fikirlerine yaklaştığı açıktır.

Tarkovski, rüyayı soyutluk ile somutluk arasındaki bir aradurum olarak kavrayan bir gerçekçilik-karşıtlığı geliştirir. Rüya sadece "gündelik hayatı yadırgatıcı hale getirmek" yerine, gerçekliği bizi en az gerçekliğin kendisi kadar acımasızca etkileyecek "gerçekdışı" bir şey olarak iletir. Bu "rüya mantığı", bir yazarın açıkça "mantıksal düşünüş" olarak, yani yazarın söyleminin çerçevesine iyice yerleşmiş bir düşünüş olarak kabul ettiği şeyi "yadırgatıcı hale getirerek" ortaya koyduğu bir aykırı-mantık değildir kesinlikle. "Rüya mantığı", her sahnenin kendi zaman yasalarını, kendi zamanını veya Tarkovs-

ki'nin deyişiyle kendi "zaman hakikati"ni ürettiği anlamına gelmektedir (s. 120).

Burada "rüya", gerçekliğin yadırgatıcı kılınması sonucu elde edilen "rüyamsı" bir niteliği ifade etmez gerçekten de. Hem Benjamin hem de Tarkovski, yadırgatıcı olanın rüyaya özgü dillerinin nasıl yaratılabileceğine dair en indirgemeci ideolojilerin gerçeküstüçülük ve izlenimcilik tarafından öne sürüldüğünü iddia eder. İzlenimcilik, "empati aracılığıyla", yadırgatıcı olduğuna inanılan şeye dair bir fikir üretebilir; "empati aracılığıyla" dünyaya dair rüyalar üretebilir. Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*'da "sırf kendi uğruna zamanı mühürlemeye kalkışan" bir sanat olarak nitelediği izlenimciliği reddeder (s. 192).

Hem Tarkovski hem de Benjamin yanılsamaya dayalı, estetikleştirilmiş, "üsluplaştırılmış" rüyalar dünyasına kaçmayı talep etmeksizin (uzlaşımsal, rutinleşmiş, sanatsal-olmayan) gündelik dünyayı olumsuzlar. Gerçekdışılığa girmek için değil, gerçekliği eskisinden daha "gerçek" bulmak için "uyanmamızı" isterler. Rüyanın dünyasıyla adeta şok edici bir tarzda karşılaşan uyanıklığın dünyası, yanılsamalardan muaf bir dünya haline gelir. "Uyanmış olan dünya"nın yapısı da "estetik"tir, ama daha sert ve daha "gerçeğe dayalı" bir gerçekliğin üsluplaştırılmış ve yumuşatılmış bir uyarlaması anlamında değil. Rüyanın estetik dünyası "tıbbi olgular" kadar sade ve yavandır; tıpkı Tarkovski'nin, "veba"nın adeta rüyamsı bir imajlar bütünü gibi "yerden bittiği" *Nazarin*'deki "vebanın nefesi"nde görmek istediği tıbbi olgular kadar.³

Benjamin uyanışın "bize en yakın ve en alelade şeyi hatırlamada muvaffak olduğumuzda" gerçekleşeceğini savunur (V, 1, 491). Rüyadan uyanma, eskiden gerçeklik olduğunu zannettiğimiz, ama aslında öyle olmayan şeyden uyanmak demektir. Tarkovski'nin *Kurban*'ında (1986) Adelaide'nin başına geldiği şekilde olur. Yatıştırıcı iğne yapıldıktan sonra Adelaide şunları söyler: "Sanki bir rüyadan uyanmışım gibi hissediyorum şimdi... Başka türlü bir hayat yaşıyor-muşum gibi. Bir nedenle hep direniyordum... Bir şeyle savaşıyordum. Her zaman kendimi savunuyordum. Sanki benden içeri başka

bir 'ben' vardı da şöyle diyordu: Kendini bırakmamalısın, istemediğin bir şeyi kabul etme yoksa ölürsün. Ah Tanrım, nasıl da yanılıyor insan..."

Rüyanın Ritmi

Benjamin aynı ölçüde soyut bir şekilde oluşturulmuş bir rüya fikri biçimine bürünen bir karşıt-gerçekliğin empatiye dayalı üretimini tercih etmez. Modern sanatın ritmi ne düşünsel bir karşıt-ritimdir ne de empatiye dayalı idealist bir rüyadır. Bilakis modern sanat, rüya dünyası ile uyanıklığın dünyasının sarsıcı karşılaşmaları aracılığıyla kendi temposunu bulmalıdır.

Tarkovski sinemasal rüyaya ulaşmanın en etkili aracı olarak "tamamen gerçek öğelerin alışılmadık bir biçimde yan yana ve karşı karşıya getirilmesini" seçer (1986, s. 72). Benjamin ile benzer şekilde, ritmi sinemanın en önemli kurucu öğesi ilan eder ve daha matematiksel olan montajın veya kurgunun karşısına koyar (s. 119).⁴

Benjamin sahiden sanatsal olduğuna inandığı bu tür bir ritmin mükemmel bir örneğini Baudelaire'in "mensur şiir" fikrinde bulur. Baudelaire'e göre, mensur şiir "bir ritim veya kafiye içermeden müzikal olmalıdır; ruhun lirik devinimlerine, rüya görmenin dalgalı hareketlerine ve bilinç şoklarına uyum sağlayacak denli esnek ve elastiki olmalıdır" (*Spleen de Paris*, "Sunuş", s. 6). Burada ritim matematiksel *hesaplamadan* değil de rüyalarla şok benzeri bir temas-tan kaynaklanan, ritim olmayan bir ritimdir: "Baudelaire, sanatçının tam da mağlup olmadan önce korkuya kapılıp feryat ettiği bir düellodan söz eder. Bu düello yaratım sürecidir. Baudelaire bu şok deneyimini kendi sanatsal çalışmasının merkezine koyar" (I, 2, 61). Rü-

4. Tarkovski ile Eisenstein'in kuramsal açıdan karşı karşıya geldiği başlıca meseleler bunlardır. Eisenstein şöyle yazar: "Ritmik bir şema düpedüz keyfidir; yönetmenin aklına esenlere veya "hislerine" göre kurulur; belirli bir işleyiş sürecinin ilerleyişine ait mekanik koşulların dayattığı mekanik periyotlara göre kurulmaz... Bu tür bir sunumun izleyicisi algılamanın duygusal etkisinden mahrumdur; bu etkinin yerini, ne olup bittiğine dair tahminde bulunma işi almıştır." Sergey Eisenstein, *Writings I*, Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press. 1988, s. 48.

ya ile gerçekliği birbirinden ayıramadığımız psişik bir halden sarsıcı bir biçimde uyanış, aynı zamanda bir rüyaya uyanmayı da temsil eder. Uyanış aracılığıyla rüyanın *bir rüya olduğunun* farkına varırız; tıpkı uyanışın, gerçeklikten gerçekliğe uyanışı temsil etmesi gibidir bu.⁵

Rüya ve Modernlik

Benjamin'in felsefi bir "Uyanma Tekniği"ni (V, 1, 490) inceliklerle işleyişi, gerçekliği rüya olarak ve rüyayı da gerçeklik olarak görme çabasını temsil eder. Modernliğin fantazmagorik dünyası bir rüyadır, ama bir rüya olduğunun farkına vararak daha derinlikli bir gerçeklik vizyonuna ulaşır. Benjamin'in modernlik incelemesinin, devam eden bir özdüşünümsellik süreci aracılığıyla kendine dair bir uyanışa yol açması beklenir: "Tarih biliminin yeni diyalektik yöntemi, kendisini uyanık bir dünya olan şimdiyi deneyimleme sanatı şeklinde sunar. Geçmiş diye adlandırdığımız rüya bu dünyaya dairedir, ona gönderme yapar. Geçmiş, rüyaların belleğinde deneyimlenir. Dolaşısıyla bellek ve uyanış yakından bağlantılıdır" (II, 1, 1191).⁶

Modernliğin tehlikesi beklenmedik, alışılmadık, devrimci, yeni imajlar biçiminde karşımıza çıkmaz; bilakis hepimizin bu imajları algılama konusunda modernliğe özgü bir rutine çok kolay saplanıp kalmamızla alakalıdır. Modernliğin en büyük tehlikesi tekbiçimlilik

5. Benjamin'in rüya estetiği, kendisinin tarih felsefesi ile bir benzerlik taşır. Tarihsel araştırma, bariz bir biçimde soyut olan Heideggerci tarihsellik nosyonuna karşıt olan tarihsel rüya imajları arayışıyla belirlenmelidir. Benjamin'e göre, felsefi değerlendirme için en kayda değer imaj, geçmişini sadece bir anlığına belirip fark edilir fark edilmez sonsuza dek kaybolan bir imaj olarak yakalayan tarihsel bir izlenimdir" (I, 2, 695). Tarih bu tür sarsıcı ve bir anlığına beliren imajlar aracılığıyla kavranmalıdır. Benjamin, şimdiyi nasıl algılamamız gerektiğine dair fikirlerini, tarihin bizimle geçmişten konuşan ve bizi gafil avlayan imajlar aracılığıyla algılanmasıyla ilgili olan bu kavrama dayandırır. Modernlik "kendi fantazmagorileri tarafından yönetilen bir dünyadır" (V, 1, 77) ve tarihinin görevi de bize bu modern gerçekliği bir rüya âlemi gibi sunmaktır. Tarihçi dünyayı bir rüyaya dönüştürmemelidir veya rüyaya dönüşecek şekilde üsluplaştırmamalıdır (yüzeysel rüyaların bu şekilde üretimi modernliğin kendisi için gayet doğaldır); fantazmagorilerin birer rüya olduğu gerçeğine uyanmamız gerekir.

olmayı sürdürürken, bizatihi modernliğin imajları, icatları ve politikalarıyla mücadele etmemiz istenmez; onları yadırgatıcı hale getirerek bizatihi algılama biçimimizi değiştirmemiz gerekir.⁷ Algılayışımızın gündelik rutinini bozabilen, bir belirip bir kaybolan imajlar aracılığıyla rüyaya özgü bir yadırgatıcılık üretilecektir. "Şeylerin alışıldık bağlamlarından sert bir şekilde çıkartılması... Baudelaire'in son derece karakteristik uygulamalarından biridir" (I, 2, 670). Baudelaire'in unsurları bağlamlarının dışında kullanma aracı, rüya üretir. Modern mağazalar dağılmış ve "bağlam-dışı" ürünlerle karşımıza çıkar. "Rüya Gören Kollektif" in tarihsel olmayan, yüzeysel niteliği; çocuklarımızın geleneksel rüya imajları bakımından "dağılmışlığı", bugün çocuklarımıza söz konusu imajların anlamını öğretmek yerine bu dağılmışlığı tercih etmemiz (V, 1, 490) – tüm bunlar modernlik hastalığını temsil eder.

Kendisi de tipik biçimde modern olmakla birlikte, sadece dandy modernliğe karşı eleştirel bir mesafeyi korur. Postmodern bir Ütopya üretmeden modernliğe karşı eleştirel olabilen dandy, ürünlerini

6. Tarihiçi, tarihe dair soyut değil, imajlarla dolu bir tarihsel bilinç yaratmalıdır. Tarih, sürekli yeni imajların ortaya çıktığı, ardışık bir imajlar dizisinden başka bir şey değildir. Bu imajlar modernlikte kaybolur, zira modernlikte yeni imajlar öyle düzenli bir şekilde ortaya çıkar ki yeni ile eski arasındaki ayrım bulanıklaşır. Modernlikte, tarihselcilik tamamen soyut ve kavramsal bir anlama sahip olur. Bunun sonucunda, insanlar rüya görmekte olduğunu bilmeden rüya görmeye başlar: "Rüya gören topluluk, tarih nedir bilmez. Onun için olayların akışı her zaman aynıdır, her zaman yepyenidir. Aynı olanın bengi dönüşü nasıl bir rüya biçiminde gerçekleşiyorsa, en yeninin, en modernin duyumsanması da bir rüya biçiminde olur" (V, 2, 678). Kitle bir şimdiki zaman rüyasının rüyasını görür, imajların tarihsel niteliğinin farkında değildir. Tarihsel bir bilinç, ancak imajların rutinleşmiş akışını çarpıtarak sağlanabilir. Bu, rüya görenler uyandığında gerçekleşecektir; yani imajlarının bir rüyanın imajları olduğunun farkına vardıklarında. Ancak bundan sonra, tarihsel bir şey ile ilişkileri aracılığıyla imajların "yeniliğini" kavrayacaklardır. Dünya birdenbire bir rüya olacak ve yadırgatıcı hale gelecektir: "Diyalektik imajda, belli bir çağda 'olup bitenler', 'daima olup biten' şeylerdir. Ama bu halleriyle sadece belli bir devrin gözüne görünebilirler: İnsanlığın gözlerini ovuşturduğu ve rüya imajlarını olduğu gibi gördüğü çağdır bu. Tam da bu uğrakta, tarihiçi rüyayı yorumlama görevini devralır" (V, I, 580).

7. Daha somut bir ifadeyle: Onları yeni bir şekilde ele almaya çalışmamız gerekir. "19. yüzyılı, modalarını ve reklamlarını, binalarını ve politikalarını, rüya vizyonlarının etkileri olarak yorumlamaya" çalışmamız gerekir (V, 1, 492).

tüketmeleri durumunda modernliğin yadırgatıcılığını eninde sonunda alt edeceklerine insanları inandırmaya çalışan modern kültür endüstrisinin ayartmalarından etkilenmez.⁸ Dandy yadırgatıcılığını bütünü kabul ettiği yadırgatıcı bir dünyada yaşar, ama bu dünyayı bir rüya olarak algılar. Gerçekliği bir rüya olarak algılar, çünkü şaşırtma ilkesine dayanan deneyimlere odaklanmıştır. Daniel Halevy şöyle yazar: "Tekbiçimli dünyamızda kişinin yoldan sapmaması, meselelerin özünü kavramış olması gerekir; yoldan çıkma ve şaşırtma, en dikkat çekici, sıradışı şeyler birbirine çok yakındır (V, 1, 556). Dandy, yadırgatıcı olanın dünyasını reddetmek yerine, onun şaşırtıcı uğraklarını algılamaya çalışır; böylece, modernliğe yönelik bir empati tavrı geliştirir. Dandy, dünyanın yadırgatıcılığından "zevk almayı" başaran, empati kuran çağdaş insanın prototipi haline gelir. Dandy, bir mağazadaki ürünlerin muhtemel rüyamsı düzenini başka herkesten daha fazla "hisseder". "Prensipte, ürünlerle empati kurmak, bir mübadele değeri ile empati kurmak demektir. Flâneur, bu türden bir empatinin virtüözüdür" (V, 1, 562). Ama empatisi rüyaya özgüdür ve tarihsel imajların bağlam dışı bir biçimde yan yana gelmesine neden olur. Başka bir deyişle, flâneürün dünya algısı sadece bir empati sarhoşluğu üretir.

Benjamin'e göre soyutluktan uzak bir kavram olarak zaman, dandynin oyunbaz tutumuyla "sarhoşluk" haline gelir; neticede dünya bir rüya haline gelir: "Flâneürün bağlı olduğu uzamın fantazmagoryaları, oyuncunun ulaşmaya çalıştığı zamanın fantazmagoryalarıyla örtüşür. Oyun, zamanı bir tür uyuşturucuya dönüştürür" (V, 1, 57 [Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts]).

Burada Tarkovski'nin filmde zaman kavramına çok yakınız. Tarkovski'ye göre, olguları bilinen en yaygın adıyla "kurmaca"ya dönüştürme yaklaşımı, tarih ile şimdi arasındaki ilişkiye dair gelişkin düşüncelere dayanmaktadır. Sanatsal ifade, "iç zorunluluktan, bir bü-

8. "Kültür endüstrisi"nin yadırgatma üzerindeki etkileri hakkında Adorno şöyle yazmıştır: "İnsanların, kendilerine yabancılaşmış olan ve geri verildiğinde başka yasalara tabi hale gelecek olan şeyleri, kendilerine yakın ve kendilerine ait şeyler olarak algılamalarını sağlar." Theodor Adorno, "Ästhetische Theorie", *Collected Works* içinde, 7 cilt, Frankfurt; Suhrkamp, 1972, s. 33.

tün olarak malzemede sürmekte olan organik bir süreçten kaynaklanmak zorundadır" (*Sculpting*, s. 120). Bir sinemasal zaman fenomeni olarak "rüya" tam da bu "içsel", "zamansal" zorunluluktan kaynaklanır, çünkü "zaman baskısı gelişigüzel elde edilmiş olmamalıdır" (a.g.y.). Bu bakımdan film, gerçekliği zaman boyutuna aktarabilecek yegâne sanattır. Benjamin'in dandysi gibi seyirciden beklenen de simgelerle empati kurması değil, dünyayı rüyaya uygun olan fantazmagorik ve oyunsu bir zaman ve uzam düzleminde algılamasıdır.

Alegori

Tarkovski zamanı ve uzamı mutlak bir yadırgatma uyuşturucusuna dönüştürerek sinemasal metaforculuğu ve simgeciliği alt eder. Rüyamsı yadırgatıcılık, totolojik bir biçimde kendisinden başka hiçbir şeye dayanmadığı için mutlaklıktır. (Daha önce dikkat çektiğimiz üzere, nasıl filmlerindeki "başka herhangi bir şey bir şeyi simgelemiyorsa", *Stalker*'daki "mıntıka" da bir şeyi simgelemez; "mıntıka sadece mıntıkadır, hayatın kendisidir ve insan bu mıntıkada ilerlerken paramparça da olabilir, karşısına çıkan güçlüklerle başa da çıkabilir"; *Sculpting*, s. 200).

Benjamin'e göre dandynin ürettiği modernlik dünyası imajları alegorilerdir: "[Baudelaire'in] şiiri kesinlikle halk sanatı değildir; şehre bakan alegoricinin bakışı, yadırgayan bir insanın bakışıdır" (V, 1, 50). Rutinleşmiş modernlik dünyayı tarihsel olmayan göstergelerin evreni olarak algılayan, yadırgayan dandy alegorilerden oluşan bir dünya algılar; tarihsel imajlar bu alegoriler aracılığıyla her uğrakta bir anlığına belirip kaybolur. Bir alegoride, "sabit bir imaj ve sabit bir gösterge bir bütün olarak" karşımıza çıkar (I, 1, 359).

Öyleyse simge ile alegori arasındaki fark nedir? Benjamin, Romantizm'den beri son derece basite indirgenmiş bir simge kavramına yapışıp kaldığımızı savunur. Romantizm (pozitivizme yol açan) empatiye dair akılcı fikirleri vurgulamakla kalmamıştır, simgenin aşırı akılcı bir biçimde değerlendirildiğinin de altını çizmiştir. Benjamin, "romantik estetikçinin, sanat kuramına dair en basit tartışmalara bile gerçek simgeyle hiçbir alakası olmayan bir simgeleme kav-

ramı yerleştirmiş olan bilgiye; mutlağa dair, ısıltılı ve nihayetinde de tarafsız bilgiye ulaşmaya çalışma şeklini" eleştirir (I, 1, 336).

Öte yandan alegoriler, "düşünme" aracılığıyla keşfedilir ve düşünürken bizi gafil avlar. "Tefekküre dalan", tıpkı flâneur gibi, modernliğe yabancıdır: Meraktan ziyade can sıkıntısının etkisiyle, ne keşfetmeyi istediğini bilmeden tefekküre dalar. Derken, birdenbire gafil avlanır ve bir anlığına belirip hemen kaybolan bir imaja, bir alegoriye takılıp kalır. Böylelikle, "şaşkına dönmüş bir halde, elindeki parçaya bakıp tefekküre dalan kişi alegorici olur" (I, 2, 676, [Zentralpark]).

Tefekküre dalan kişi için dünya, alegorilerin şok gibi algılanışıyla yadırgatıcı hale gelir. Şeyler, alegorinin elinde farklılaşır. Alegoriye göre modernliğin dünyası, kendisini bir tür rüyamsı yazıya dönüştürür. Alegori yanlıları modern bir şeye, örneğin bir binaya baktıklarında, binaların en moderninde bile bir anlığına belirip hemen kaybolan tarihsel bir harabenin imajını göreceklerdir.

Benjamin, dünyanın alegoriler veya *canlı* simgeler olarak algılanmasını ister. Amacı, "yeni dünyayı simgenin uzamına taşımaktır"; tüm dünyanın kendisine bir rüya gibi görüldüğü çocuk ise, tarihsel olmayan göstergeleri bile alegori gibi görür, zira çocuk için tarih ile şimdi arasında hiçbir ayrım yoktur: "Çocuk, sonuçta yetişkinin yapamayacağı bir şeyi yapabilir: Yeniyi fark edebilir" (V, 1, 439). Tarkovski, Leonardo da Vinci'nin ve Bach'ın "dünyayı sanki ilk kez her türlü deneyimin yükünden kurtulmuşçasına [gördüklerini], ellerinden gelen azami titizlikle onu yeniden üretmeye çalıştıklarını ve bakışlarının yabancılarıinkiyle kıyaslanamayacağını" savunur.⁹

Tarkovski'nin ifadenin "dolayımsızlığı" fikri, Benjamin'in simgecilik-karşıtlığına benzer. Tarkovski şöyle söylemiştir: "Genelde tam aksi savunulsa da, sinemanın bir göstergeler sistemi olduğunu düşünmüyorum. Yapısalcı yaklaşımın tam da temelinde hatalı bir öncül görüyorum... Sinemayı, dolayımlayıcı bir dile ihtiyaç duymayan dolayımsız bir sanat biçimi olarak tanımlıyorum" (s. 176). Gerçekliğin "dolayımsız" algılanması, görünüp kaybolan imajlar içeren alegori benzeri metonimiler aracılığıyla işlerlik göstermek zorun-

dadır. Metonimi, her zaman olduğu gibi göstergesi yerine nesnenin gösterilmesiyle elde edilmez. Yakın çekim aracılığıyla nesne göstergeden daha fazla bir şeye dönüşür, kendisine dair alegorik bir rüya şekillendirir. Tarkovski'nin kameramanı Yussov'un söylemiş olduğu gibi, "belli bir nesneyi, diyelim ki eski bir tütün tabakasını veya pudralığı öyle bir biçimde çekeriz ki zamanın izi olan eskimişlik, yani nesnenin 'mühürlenmişliği' görünür hale gelir: tam da eski sahiplerinin yazgıları aracılığıyla."¹⁰

Benjamin'in alegoriye dair felsefesinde olduğu gibi burada da, bir rüya olarak algılanan gerçeklik, "normal" gerçeklikten daha da gerçektir. Dolayısıyla, Solaris uzay istasyonunu dolduran "yanılsamaya dayalı" karakterler, uzay istasyonunun modern dünyasına geçmişten gelmiş olmaları bakımından birer alegoridir. Ama tarihselci ve rüyamsı nitelikleri, onları gerçekliğin kendisinden daha gerçek yapar, gerçeğe daha uygun hale getirir. Bunun bir diğer örneği de, *Kurban*'daki yanan evdir. Bu, başlamak için dramatik bir sahne olabilir. Ama tam da aşırı dramatikleştiği anda, ona "yeniden uyanırız", çünkü yanan evin içinde telefon çalmaktadır. Sahne daha az dramatik, daha gerçek ve daha rüyamsı bir hale gelmiştir.

Hem Benjamin hem de Tarkovski geçmişin yeniden üretimini veya üsluplaştırılmasını reddeder. Söz konusu olan tek şey, tarihin "ifade edilmesine" aracılık eden rüya ve alegoridir. Belirip kaybolan ve düzenli ritmi rutinleşmiş döngüsünden çıkartabilen imajların algılanması aracılığıyla, alegorici modernliğin düzenli, naif bir biçimde ilerici ritmini aksatır.

Tarkovski'nin sinemasal imajları alegorik kullanımının, Benjamin'in fotoğraf ve sinemaya dair düşüncelerine uyduğunu söylemek kalıyor geriye sadece. Benjamin için hem fotoğraf hem de sinema, modernliğin üretmiş olduğu düz imajların temsilcisidir. Daima yenin de yenisini arayan, tarihselcilikten uzak olan kalabalık, en uygun "üsluba" dair, "moda"ya dair ve Benjamin'in modernlikte gidecek daha fazla yaygınlaşmaya başladığını düşündüğü tüm diğer unsurlara dair mutlak bir bilinç şekillendirir. "Kitle", bugünden türeti-

10. Valentin Mikhailoviç, *Andrei Tarkovsky*, Moskova: Iskusstvo, 1989, s. 12; çeviri bana ait.

len –geçmişin imajlarını onaylayan– bir soyutlamanın içine girme şansının bulunmadığı, mutlak ve nüfuz edilemez bir empati bloğu oluşturur.¹¹

Tarkovski'nin alternatifleri, uyandırma aracı ile iletilen alegorik, metonimik yakın çekimlerdir. Tarkovski'nin biçimci sinemanın "se-miyotik sanatına" karşıt olarak görmek istediği bu "dolaysız sanat" montaj aracılığıyla işlerlik gösterir. Benjamin için sinema, araçlarını montaj "sanatı"ndan başka bir şeye dayandırmadığı sürece fotografik olarak kalacaktır. Benjamin "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı"nda, montaja dayalı bir sinema sanatıyla ilgili kuşkularını ifade eder. Stüdyoda üretilen sinema yapıtı hakkında Benjamin şunları yazar: "Sanat yapıtı burada en iyi ihtimalle montaj aracılığıyla ortaya çıkar: Her parçası bizatihi sanat yapıtı olmayan bir olayın yeniden üretimidir ve fotoğraf bağlamında da bir sanat yapıtı olmayacaktır" (I, 2, 449).

Benjamin alegorik türde bir fotoğrafçılığı savunur; bunun örneklerini fotoğrafçılığın başlangıç aşamasında bulur, zira orada aura benzeri bir şey algılar: "İlk fotoğraflarda gördüğümüz, insan yüzünün geçici ifadelerinde aura kendisini son kez göstermiştir. Bu fotoğrafların melankolik ve eşsiz bir güzelliğe sahip olmasını sağlayan şey de budur" (I, 2, 445). Tarkovski de bu fotoğraflarda tek bir çekimin zamanı olduğunu, fotoğrafların "dinamik bir ruh hali" içerdiğini söyleyecektir.

Tarkovski'nin hem simgeciligi alt etmeye çalıştığı hem de sinemanın gösterge özelliği ile mücadele ettiği metonimik sinema sanatı, Benjamin'in ulaşmaya çalıştığı amaca doğru yönelmiştir. Tarkovski'nin simgecilik-karşıtlığı semiyotik bir gösterge sanatına ulaşmaz, yani imajlar arasındaki bir imajlar topluluğunun vurgulanmasıyla son bulmaz, ama metonimik olarak imajlar üzerinde yoğunlaşır. Ger-

11. Bu empati ve kalabalık fikrini, modern kitlesel hareketlerle bağlantılı olarak "empati kurma" fenomenini zikreden Max Scheler geliştirmiştir: "Empati –ilk olarak Le Bon tarafından tanımlandığı şekliyle– düzensiz bir kitlenin psikik hayatının alanına döner. Burada da her şeyden önce tüm üyeler lider ile empati kurar... daha sonra da üyelerin, bir duygulanım akımında karşılıklı olarak kaynaşması söz konusudur." "Wesen und Formen der Sympathie", *Gesammelte Werke* içinde, 7 cilt, Bonn: Bouvier, 1973, s. 36.

çekliğı göstermekten ziyade *temsil eden* ve bir görünüp bir kaybolan rüya imajlarının yaratılmasını mümkün kılar. Büsbütün gerçekdışı olsalar da bizatihi gerçekliğı ifade etmeye başlayan rüya imajlarına yol açar (*Sculpting*, s. 152). Bu imajlar totolojik bir şekilde, mutlak bir biçimde kendine yeterli olduğunu ve ne ise o olduğunu iddia eder.

10

FİLM-RÜYA İLE İLGİLİ ON ANAHTAR SÖZCÜK

Gerçeküstücülük

Roy Armes, farklı zaman düzeylerini eşzamanlı sunma tekniğini benimseyerek filmin anlatı yapısını daha karmaşık hale getiren sinemayı "modern" sinema olarak sınıflandırır. Ama ilginçtir ki Armes gerçeküstücü sinemayı bu gruba dahil etmez:

Modernizm, yeni bir biçimsel uzlaşımlar kümesi geliştirmek yerine, sinemanın –geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki– tüm deneyimleri kesintisiz tek bir akış olarak sunduğunu kabul etmiştir. Geçmişin şimdiye akışını (Bergman'ın *Yaban Çilekleri/Smultronstället* filmi gibi), geçmiş ile şimdinin birbiri içinde eriyerek bölünmez bir bütün oluşturmasını (Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim*'i gibi) ve şimdinin görmediğimiz bir geçmiş tarafından yıkılışını (yine aynı yönetmenin *Muriel*'i gibi) gösteren filmleri bu kapsamda ele alabiliriz.¹

Zaman düzeylerini birbiri içinde eritmenin farklı dereceleri vardır. Bunda belirleyici olan, seyircinin sahip olduğu olanaklardır. Her şeyi içeren karmaşık bir yapıdan geriye doğru giderek "başlangıçtaki", daha temel bir yapının izini sürecek olan seyircidir. Ama modern filme dahil edilen karmaşıklık –Armes'in söylediklerine bakılırsa– farklı zaman alanlarının etkileşimiyle sınırlı değildir, neredeyse tüm öğelerin etkileşimiyle ilintilidir. Tam da bu nedenle, ger-

1. Roy Armes, *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema*, Londra: Secker and Warburg, 1976, s. 237.

çeküstüçülüğün sınırı aşmaya yönelik bir teknik uygulamaya kalkışan ilk akım olarak görülmesi gerekir. Otomatik yazı (*écriture automatique*) "her şeyin maddileştiği mutlak bir olaydır: hayat ile ölümün, gerçek ile hayalinin, geçmiş ile geleceğin, iletilebilir olan ile iletilemez olanın, yüksek ile alçağın artık çelişkili görünmediği belli bir zihin konumunun keşfini yansıtır," der Maurice Blanchot.² Bergman'ın *Persona*'sında da "film ile nesne, sözcükler ile sessizlik, aktör ile canlandırılan hayat... iç içe geçerek sarmal oluşturur ve saf imaj haline gelir" (Johns Blackwell, 1986, s. 5). *Persona* öğeleri aşırı aktif bir şekilde araya sokmasından ötürü önemlidir ve bu yönüyle bir bakıma otomatik yazının benimsediği kapsamlı perspektifi andırır.

Gerçeküstüçülük, gerçeküstüçülükten sonra da hayatta kalmayı başarmıştır.³ Sözelimi Bergman'ın uluslararası kariyeri, gerçeküstücü fikirlerin kullanımıyla başlamıştır. Bergman gelişiminin ilk aşamalarında "edebi teknikleri" uygulamış, *Yaban Çilekleri*'nde ise "rüya âlemi ile gerçeklik arasında gidip gelme" deneyleri yapmıştır (bkz. Steene, 1970, s. 24). Bu filmdeki rüya sekanslarının Murnau'yu andırdığı düşünülür, ama söz konusu sekanslar aynı zamanda da gerçeküstüçüdür.⁴ Gerçeküstücü olarak tasarlanan, tam da özel ve neredeyse tipik denebilecek "kâbus tarzı"ndan ötürü, "tabut sekansı"dır hiç kuşkusuz. "İssiz, bomboş sokak, saat, bir elden yoksun kol saati, sırça cenaze arabası, yüzü olmayan adam – tüm bunlar gerçeküstücü resim ve edebiyatın aşına olduğu uzlaşımlardır."⁵ Gerçe-

2. Maurice Blanchot, "Poésie, condition humaine, révolution sociale", *Les Critiques de notre temps et Breton* içinde, M. Bonnet (haz.), Paris: Garnier, 1974, s. 161-2.

3. Bkz. André Pieyre de Mandiargues, "Témoignages", *Surréalisme et cinema* içinde (*Etudes cinématographiques* 38-9), Y. Kovacs (haz.), 1965, s. 485.

4. Norman Holland'a göre Borg'un rüyası tam da Murnau tarzında "gerçeküstü bir sahnedir" ("A Brace of Bergman", *Hudson Review* 12:4, Hollanda, 1959-60, s. 571). Yves Kovacs, Bergman'ın kariyeri boyunca en azından iki kez gerçeküstücü simgecilğe başvurduğunu düşünür: birincisi "vahşi gerçekçilik ile Freudcu simgecilik arasında gidip gelen" *Zindan* filminde, ikincisi de *Yaban Çilekleri*'nde (bkz. Kovacs, 1965, s. 186).

5. Michael Roemer, "The Surface of Reality", *Film: A Montage of Theories* içinde, R. D. MacCann (haz.), New York: Dutton, 1966, s. 259.

küstücü teknikler belli ölçüde bir soyutlamayla tezahür eder. Bu sekanslardaki imajlar da "hayattan türetilmiş ve somutlaştırılmış hakiki film imajları" değildir (Roemer). Kendine yeten, somut bir sinema dünyası yaratmaz, soyut olmayı sürdürürler. Jean-Christophe Averty'ye göre, "Bütün gerçeküstücü yönetmenler bir ölçüde biçimcidir."⁶ Bu "rüyalar"da, "bir kâbus klişesi"ni belli kurallara göre düzenleyen pragmatik bir biçimcilik saptarız; zaten onları gerçeküstücü yapan şey de budur.⁷

Gelgelelim gerçekte, rüyamsı yadırgatıcılık –her ne kadar bize rüyaların yadırgatıcı, tuhaf atmosferini aktarabilse de– şeyleri "yadırgatıcı" hale getirmeye bağlı değildir. Kawin "filmin özbilincinin kendi içinden kaynaklanıyor gibi görüldüğünü" söylemiştir (italikler bana ait). Öyleyse rüyanın rüyamsı görünmesini sağlayan üslubu oluşturan dışsal bir bilinç değildir. Kawin bunu Bergman'ın *Yaban Çilekleri* ve *Persona* filmlerini karşılaştırarak açıklar:

"Fantazi" sahneleri [*Yaban Çilekleri*'nde] üslup bakımından filmin geri kalanıyla tutarlı olmadığından seyircinin kafası karışmaz; ama tam da bu nedenle, film Bergman'ın "rüya" ile "gerçeklik" arasındaki sınırları zarıfçe sabote edildiği müteakip yapıtlarının derinden sarsıcılığına ulaşamaz (*Mindscreen*, s. 96-7).

Yaban Çilekleri'nde ise üsluplaşmış rüya sekansları, bir rüyayı temsil etmeyen diğer sahnelere karşı yan yana getirildiği için üsluplaşmış görünür.⁸ Burada "rüya deneyimi", seyircinin yaşadığı bir "ay-

6. Jean-Christophe Averty, "Témoignages", *Surréalisme et cinéma* içinde (*Études cinématographiques* 38-9), Y. Kovacs (haz.), 1965, s. 153.

7. Vlada Petric farklı rüya sahnelerinin yarattığı psikolojik yoğunluğuna dikkat çeker; sadece sahnelere bağlı olan bir yoğunluk değildir bu, sahnelerin içinde yer aldıkları bağlam ile kurdukları ilişkiye de bağlıdır: "*Yaban Çilekleri*'ndeki kâbus gibi sahneler, *Persona*'daki hülya sekansı ve hepsinden önemlisi Johan'ın *Kurtların Saati*/Nargtimmen'deki halüsinasyonları – bunların hepsi, özgül sinemasal araçların, düzgün kullanıldıklarında, karakterin zihninde meydana gelen dramatik çatışmayı nasıl zenginleştirdiğini kanıtlar" (*Films and Dreams: An Approach to Bergman*, Güney Salem: Redgrave, 1981, s. 57). Ama Petric'in bahsettiği rüyalar aynı şekilde tasarlanmamıştır; sergiledikleri farklılıklar, Bergman'ın bir sanatçı olarak izlediği gelişimi temsil eder. Bu sadece açıkça rüyalara işaret eden unsurlar için geçerli değildir, bir rüyalar estetiği aracılığıyla yaratılmış olan genel ifade alanı için de geçerlidir.

dınlanma" süreci aracılığıyla üretilir; filmde rüya sahnelerinin açıkça yan yana getirildiğinin farkına varan seyirci, filmin tüm anlatı yapısını kavramaya başlar. Aydınlanarak bu bilinç haline ulaşınca da, seyirci söz konusu filmin kendisini farklı bir dünyaya yansıttığını fark etmeye başlar. Böylece sahneyi bir rüya olarak kabul etmesi gerektiği sonucuna ulaşır.⁹

Diğer estetik etkiler de aynı sonuca ulaşabilir. Brigitta Steene, Bergman'ın filmlerinde had safhada görülen "üsluplaştırma"nın, "rüyaların araya girmesiyle" mümkün olduğundan söz eder. Steene'in iddiasına göre, bu tür üsluplaştırmalar "öykünün edebi anlatı düzleminin altında yatan arketipik yapının farkına varmamızı sağlar."¹⁰ Ama rüya görme deneyiminin gerçekten de üslup farklarının veya baştan sona tüm soyut yapıların böyle "farkına varma" deneyimine dayanıp dayanmadığı şüphelidir. Gerçekte, ancak bir bütün olarak rüya gözüyle baktığımızda bir filmi rüya kabul ederiz. Rüyanın tüm mantık yapısını kabul etmemizin nedeni, tam da bu yapının rasyo-

8. Bergman o zamandan beri değişmiştir. Her ne kadar ortak özellikler barındırsalar da, Bergman'daki rüya sekanslarının altında yatan estetik ilkeler birbirinden farklıdır. Bazı eleştirmenler, Bergman'ın filmlere ve rüyalara yönelik tutumundaki değişikliğin, filmleri rüya sekansları içeren fenomenler değil de bizatihi rüya olarak görmeye başladığı andan itibaren belirgin hale geldiğini söyler. Mars-ha Kinder bu kırılma noktasını *Kurtların Saati* dönemine yerleştirir; Kinder'e göre bu film, "Bergman'ın tüm filmlerinin birer rüya olduğunu fark etmeye başladığı dönüm noktasına" işaret eder (1981, s. 28). Daha önce gözlemlemiş olduğumuz gerçeküstücü imgelemden kopuşun filmin ontolojisi açısından bir fikir değişikliği ile ilişkilendirilmesi kesinlikle doğrudur. Kinder şöyle yazar: "[Bergman] kural niteliğindeki gerçeküstücü rüya deneyiminden, daha zengin bir fenomenolojik rüya deneyimine geçer; izleyicisini dış gözlemden ve olayların analizinden, halüsinasyonun içinde tam bir katılıma yöneltir" (a.g.y.).

9. Rüyalara dair bu yeni, daha fenomenolojik fikirlerin benimsenmesi, sadece gerçeküstücülükten bir kopuş olarak değil, "inşa", "üsluplaştırma" ve simgelerin psikanalitik tesisi gibi modern araçlardan bir kopuş olarak da yorumlanabilir. Bergman'ın filmi rüya olarak kabul etmesi, Kinder'in düşündüğü gibi 1968 yılına denk düşüyorsa, bu "rüyaya uyanış", muhtemelen 1961'de *Aynadaki Gibi/Sasom i en spegel* filmiyle başlayan bir modernist "inşacı" teknikleri yeniden şekillendirme döneminden sonra gerçekleşmiş demektir. Burada Bergman'ın modernist araçları kasıtlı olarak gözardı ettiğini gözlemleyebiliriz. Bu değişikliğin vurgulanması gerekir, zira Bergman'ın çalışmalarının iki evresi arasındaki tezat çarpıcıdır. Claude Perrin estetik tutum değişikliğini analiz etmiş ve *Aynadaki Gibi* hakkında şunları yazmıştır: "*Hindistan'a Giden Gemi/Skepp till Indialand* veya *Susuzluk/Törst*'te

nel (estetik) hesaplama aracılığıyla "icat edilmemiş" gibi görünmesidir.

Persona'yı izlerken, bu filmi, "rüya gören zihni" ifade gücüne sahip bir bütünlük gibi görünen "sınırlı bir sistem" olarak algılama eğilimi gösteririz (Kawin, s. 127). Sanat yapıtı bir "zihin ekranı" haline gelir; ve bir film-rüya bu tür bir fenomenolojik bakış açısıyla incelendiğinde, yaratıcı bir gücün "üsluplaştıran yaratıcılığı" ile ilgili tüm metafizik yananamlar paranteze alınır. Film-rüyaların "rüya gibi görünmesi" beklenmez, yine de rüyadır bunlar.¹¹ Kawin'in dikkat çektiği üzere, "Bergman'ın *Utanch/Skammen*'i bir rüya gibi görünmeyi, içini 'gerçeküstü imajlarla', içsel çelişkilerle ve diğer öznel imaj kodlarıyla doldurmayı reddeder". Bu karmakarışık dünya "potansiyel olarak gerçektir; şayet gerçekten olmuş olsaydı tam da böyle görünürdü" (s. 140). Burada, bir film-rüyanın üretimi hayal edilmiş olmayan bir dünyanın estetik açıdan düzenlenmesiyle sağlanmaz; gerçek dünyanın adeta bir rüya gibi görülmesiyle ve müteakiben "gerçekçi" bir şekilde yeniden üretilmesiyle sağlanır.¹²

bol bol bulunan efektlerden ve yapmacık şeylerden kurtulur Bergman: demode geriye dönüşler, avangardist dil teknikleri... inşa, kesime, ritme hiçbir borcu olmayan yapıtın yoğunluğu, dolayısıyla, çok daha kıvrak, özgür ve açıktır. Öte yandan Bergman, aynı ayrıntılara sık sık dönerek, anlam yüklenmiş nesneleri kullanarak... yapıtın anlamını açıklamaya kalkmaz" ("*Såsom i en spegel ou la recherche de l'unité*", *Etudes cinématographiques* 38-39, 1965, s. 51). Dolayısıyla Kinder'in dikkat çektiği gerçeküstücülükten fenomenolojiye geçişin öncesinde, inşacılıktan fenomenolojik bir dile geçiş vardı; Bergman daha *Persona*'yı çektiği 1966'da bile bu modern-olmayan, simgecilik-karşıtı dili konuşuyordu. Dolayısıyla, "yazarın sahipliğinin yok edilmesi" gibi "yapıbozumcu işlemlerin" de, biçimci, ritmik şemaları, keza avangard araçların tamamını *Persona*'dan ta beş yıl önce reddetmeye yönelik bir stratejiye nakşedildiğini düşünmemiz gerekecektir (Boyd, 1983, s. 16). Devam eden gelişme, Bergman'ın tüm filmlerinin rüya olduğunu kabul etmesiyle birlikte doruğa çıkar (1968).

10. Brigitta Steene, "The Isolated Hero of Ingmar Bergman", *Film Comment* 3:2, 1965, s. 69.

11. Freud uyanık bir zihnin denetimindeki "rasyonel" rüyalar ile kendilerini münhasıran kendi alanları içerisinde gözler önüne seren "gerçek rüyalar" arasındaki bu farklılığı ifade etmenin bir yolunu bulmuştur. Freud'a göre, uyanıkken görülen rüya veya hülya rasyonelleşmiş bir rüyadır, rüyanın ise kendi mantığı vardır.

12. Bergman film rüyalarının üretimini buna yakın bir prosedürle tanımlamaktan hoşlanıyordu. Örneğin fikirlerinin kaynağı sorulduğunda, "bir rüyayı ha-

Bu problemin çok öne çıkması nedeniyle, bazı eleştirmenler özellikle *Utanç*'taki rüya yaratıcılığı meselesine odaklanmıştır. Örneğin James Maxfield *Utanç*'in kafasını karıştırdığını kabul eder. Zira film Maxfield'ı önce "rüya görenin genellikle ya Tanrı ile ya da Bergman ile özdeşleştirildiğini" düşünmeye itmiş, ama eleştirmen daha sonra bunun "Jan'ın rüyası..." olduğunu düşünmeye yönelmiştir.¹³

Gelgelelim Kawin'in açıklamasının en ilginç tarafı, gerçeküstücülük anıştırmasıdır. Rüyalara dair gerçeküstücü yaklaşımın, büyük ölçüde akılcı bir kontrol sağlamaya meyilli bir "inşa" olarak tanımlanmasının pek çok sebebi vardır. Otomatik yazının insanın yaratıcılığını "aklın köleliğinden" kurtarması gerektiği şeklindeki gerçeküstücü iddia göz önünde bulundurulduğunda, yukarıdaki açıklama şaşırtıcı görünebilir. Ama filmde, muhtemelen tam da filmin rüyalara *a priori* benzemesinden ötürü, gerçeküstücü rüya üretme yöntemlerinden kaynaklanan kusurların farkına varırız.

Bazin'e göre gerçeküstücülük, Freudculuğu "o kadar bilinçli bir şekilde kullanmıştır ki insan bu tabloları oraya önceden yerleştirilmiş simgeler bulduğunda gerçekten şaşırabilir."¹⁴ Bazin rüya imajlarının ve rüya simgelerinin ille de rüyamsı ifadeler yaratmak zorunda olmadığını fark etmiştir. Tipik bir biçimde, Bazin bu ifadelerle "gerçekçilik" aracılığıyla mücadele etmek ister. Peki ama rüya sahiden de bir gerçeklik meselesi midir?¹⁵ Rüyalara yönelik onlarca

tırlamaya benziyor," diyordu (Newman, 1968, s. 58). Ama böyle bir beyanı, örneğin *Utanç*'in Bergman'ın rüyası olduğu şeklinde anlamamamız gerekir. Aksine, burada söz konusu meseleyle ilgili olan şey, bir taraftan daha önce sözünü ettiğimiz rüya yazarlığı problemidir, bir taraftan da Kawin'in "*Utanç* olarak adlandırılan rüyanın" ontolojisini tanımlama çabasıdır.

13. James F. Maxfield, "Bergman's *Shame*: A Dream of Punishment", *Literature and Film Quarterly* 12:1, 1984, s. 35.

14. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? III*, Paris: Cerf, 1961, s. 25; Türkçesi: *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm, 2000.

15. Gerçeküstücülüğün dünyasında, bu soruyu hiç tereddütsüz olumlu bir biçimde, "Film bir rüyanın öyküsüdür. Rüya sinemanın gerçekçi doğasından ötürü hatırlanır," diyerek yanıtlayacak tek kişi muhtemelen Buñuel'dir (Eberwein, 1984, s. 170). Ama Buñuel istisnai bir kişidir: Birçoklarının söylediği gibi, gerçeküstücü amaçları film alanında maddileştirebilen tek gerçeküstücü sanatçıdır. Gelgelelim, rüya ile gerçekliği birbirine eşitleyip Buñuel gibi kolayca bu karşıtıktan bir çıkış yolu bulamaz herkes.

eleştiri nedeniyle, Bazin ve Kracauer, filme psikanalitik yaklaşım konusuna şüpheyle bakmış ve karşısavlarını bir gerçekçilik estetiği üzerine kurmuştur. Daha sonra da bu gerçekçilik estetiğini, verimli bir tutarsızlıktan kaçınmaksızın, bir rüya estetiğinin karşısına koymaya çalışmışlardır.

Bergman estetik ifadeler olarak rüyalar fikriyle arasındaki eleştirel mesafeyi korumuştur. Bergman'a göre, filmde rüyalar rahatlıkla, sadece gerçekliğin kendisinin sağlayabildiği sahicilik özelliklerinden yoksun, gerçekliğin yeniden-inşalarıyla sonuçlanabilir. Başka bir deyişle, film rüyalara benziyorsa, "yeniden inşa edilmiş rüyalar" gibi filmler üretme tehlikesi her yerde kol gezmektedir: "Edebiyatta olduğu kadar filmlerde ve oyunlarda da rüyalardan, hayaletlerden ve hayallerden kuşku duyuyorum. Belki de bunun nedeni, böyle zihinsel aşırılıkların 'düzenlenmiş olduğu' hissini vermesidir."¹⁶

Gerçeküstücülük ile film birbirine bağlıdır ve "modern sinemanın tamamının... gerçeküstücülüğün etkisinden muzdarip olduğunu" söylemek için birçok neden mevcuttur.¹⁷ Yine de, gerçeküstücülük ile film arasındaki ilişkinin neredeyse her zaman gerilimli olduğu kesindir. Gerçeküstücü düşüncenin bünyesindeki temel kuramsal problemlerden biri de "akıldışılığın" bizatihi akıl aracılığıyla yaratılabilmesidir.

Gerçeküstücü sinema –filmin rüyalara *a priori* benzerliğinden ötürü– özellikle gerçektışıllığın rüyamsı ifadelerini aramanın çekimine, gerçeküstücü sanatın (resim ve yazı gibi) diğer dallarından çok daha fazla kapılmıştır. Rüyalar gerçekliğin karşıtı olduğundan, gerçeküstücüler genellikle, rüyalara ulaşabilmek için gerçekliği "gerçektışı" simgelerde eriterek yok etmenin yeterli olduğunu düşünmüştür. Oysa özellikle de sinema alanında, pek çok kişi, gerçekliğin daha incelikli bir yapıbozumu olarak iş görmeyi reddettiği sürece, bu yok edişin gerçeküstücü estetiği bir çıkmaza sürüklediğini hissetmiştir. Michel Beaujour şöyle yazar:

16. *Yüz Yüze*'nin İngilizce versiyonunun önsözünden, aktaran Librach, 1980, s. 94

17. Pieyre de Mandiargues, 1965, s. 48.

Gerçeküstücü film... gerçekliğin benzerini yok etmeyi başarır, bir baş dönmesi yaratır, çelişkilerle dalga geçer, ama her şey imajların simgesel alanında vuku bulur. Hayali olanın özgürlüğü paranteze alındığında ve sinemanın ışıkları yandığında, gerçeğin çelişkilerinin hiç hasar görmediği anlaşılır.¹⁸

Mantıkla dalga geçmek yeterli değildir, zira bu tür bir dalga geçiş de mantık temeline dayanır; "gerçekdışılık gerçeküstülük ile karıştırılmamalıdır" biçimindeki temel gerçeküstücü argüman, ancak bu önvarsayıma dayandığı sürece anlamlıdır. Gerçeküstülüğü üretmek (Rimbaud'nun deyişiyle) "gerçeklikten daha hakiki bir gerçekliğe" nüfuz edebilen yeni bir akıl yaratmak demektir. Gerçeküstücülüğün kendisini mantığın hükümlerinden kurtarma fikri, uyanık hayatımızda var olduğu haliyle "alt" bilinçten kurtulmayı ifade etmiştir. Mantığın yapıbozuma uğratarak bir rüya mantığı haline gelmesi gerekmiştir. Ama gerçeküstücü sinema bu projeyi kolaylıkla sürdürmüştür. Gerçeküstücülük düşünsel gücünü simgeleri işlemeye harcamış, "rüyaların daha yüksek gerçekliğinin" tüm somutluğuyla nasıl kavranabileceği sorusunu bir kenara bırakmıştır.¹⁹ Sonuç ise aşırı güçlü bir soyutlama vurgusudur.²⁰

Gerçeküstücülüğün simgeci soyutlaması, verili "gerçek" malzemenin düşünsel açıdan yeniden üsluplaştırılması işlevi görür. Kracauer, gerçeküstücülüğün rüya yaratma konusundaki yetersizliğine dikkat çekmiştir. Ama Kracauer'e göre bu yetersizliğin nedeni, gerçeküstücülüğün unsurlarının bir rüyalar alanına ait şeyler olarak tanımlanamaması değildir; bilakis bir rüyanın imajlarının apaçık dile

18. Michel Beaujour, "Surréalisme ou cinéma?", Kovacs içinde, s. 59.

19. Bkz. Alain Virmaux: "Filmi 'rüya' gibi tasavvur etme fikri, aslında, tam anlamıyla gerçeküstücü sinema yolunda sadece bir aşamadan ibaretti. Her filmi, hatıta akıldışı'na açılan her sekansı rüya diye takdim etmek âdetten olmuştu. Bu tutum masumiyetin kanıtı, birtakım cüretkâr işleri kabul ettirmenin yolu, kısacası kolaycılık halini almıştı." "Une promesse mal tenue: Le film surréaliste 1924-1932", Kovacs içinde, s. 108-9.

20. Bkz. Christiane Blot ve Andre Labarriere, "Büyük çoğunlukla ezoterik olan gerçeküstücü sinema ürünleri soyutlama tuzağına düşmekten kurtulamadı... Gerçeküstücülüğün varlığı... bizlerin somut dünyasının düzeyinden ziyade... zihin düzeyinde kalır." "La dimension sociale du cinéma surréaliste", Kovacs içinde, s. 265-6.

getirilmesinin, seyircinin rüya görme yetisini harekete geçirmekten ziyade *engelliyor* olmasıdır. Gerçeküstücülük seyirciyi rüyalarla karşı karşıya getirir; ama bilinçli olarak rüyalar ile rüya-olmayanlar *arasında* kalan imgelem gibi, algılanan imajları rüyaya özgü bir şekilde takip etmeye çağırır seyirciyi. Estetik anlamlarını algılayabilmek için, seyircinin rüya görmesi veya imajların "peşinde rüya görmesi" gerekir. Kracauer, Buñuel'in *Bir Endülüslü Köpeği/Un Chien Andalou* filminden bir kare hakkında şöyle yazar:

Bu kare, kamera gerçekliğini ve hayatın akışını anımsatan bağlamlarla bütünleştirilmiş olsaydı, bizi rüyadaymışız gibi belirsiz anlamları araştırmaya davet ederdi. Yine de onu özümsememize izin verilmez aslında, zira gerçeküstücü imajlara yüklenen simgesel işlev, bünyevi potansiyellerini sergilemelerine otomatikman engel olur.²¹

Sinema'nın birinci *a priori* niteliği rüyalara benzemesiyse, ikinci *a priori* niteliği de gerçekliğe benzemesidir. Sadece gerçek gibi görünen şey ile rüya gibi görünen şeyin eşzamanlı algılanışı, seyircide imajları rüyalara dönüştürmeye muktedir türde bir "rüya gören zihin" yaratabilir. Kracauer'in açıklaması, insanın "gerçekçilik" olarak sınıflandırmaya yanaşmayacağı ve aslında modern sanatın kategorilerinden hiçbirine uymayan bir rüya estetiğine dikkat çeker.

Dışavurumculuk

Gerçeküstücülükten sonra, filmde rüya estetiğinin ikinci yaygın kaynağı dışavurumculuk olmuştur. Vlada Petric film-rüyaya dair tarihsel incelemesinde Amerikalı avangard film yapımcıları John Sibley Watson ile Melville Webber'den söz eder. Petric'e göre, Webber'in *Usher Hanesinin Çöküşü** (1928) filmindeki "dışavurumcu üsluplaştırma", aynı metnin (*La chute de la maison Usher*) Jean Epstein uyarlamasında bulunan "onirik" niteliklerden yoksundur. Dışavurumcuların gerçekliği çarpıtmalar aracılığıyla kavrama şekli,

* Film Edgar Allan Poe'nun aynı adlı kısa öyküsünden uyarlanmıştır. —ç.n.

21. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, Frankfurt: Suhrkamp, 1973, s. 256.

nesnel olanın öznel olan ile yer değiştirmesine dayanır ve ancak bu haliyle etkilidir. Şayet dışavurumculuk rüyaların ifade edilmesi bakımından yetersiz bulunuyorsa, böyle olmasının nedeni söz konusu yöntemin özellikleridir. Dışavurumculukta "çarpıtma" her şeyden önce bir rüya gerçekliğinin değil, psişik bir gerçekliğin kavranması anlamına gelir: "Çarpıtma tüm psişik deneyimi resmetme girişiminin bir sonucudur, egonun bir nesne ile ilişkisinde edinebildiği tüm çağrışımları resmetme girişiminin bir sonucudur," der Dahlström.²² Ancak rüyaların bireysel bir psişenin sınırlı alanında meydana gelen büsbütün öznel fenomenler olduğunu varsayarsak, dışavurumculuğu rüyamsı koşulları sanatta tasvir etmenin etkili bir yöntemi olarak kabul edebiliriz. Rüyaları dolaysız anlatımdaki gibi belirli bir bireyin birinci tekil şahıs anlatımı olarak görmüyorsak ama öznel unsurlar kadar nesnel unsurlara da başvuran psişik bir alan sayıyorsak, bu durumda dışavurumculuğun imajları da rüya olarak kabul edilemeyecektir.

Dolayısıyla Petric'in de aynı sonuca, yani dışavurumculuğun üslup araçlarının, özellikle de "fotografik çarpıtma" araçlarının yeterince rüya etkisi yaratamadığı sonucuna ulaşmış olması son derece normaldir (gerçi Petric "bugün bile, çağdaş filmde rüya süreçlerini simgeleyen birçok üslup özelliğinin, Dışavurumcu çekim tekniğine kadar uzandığına" da inanır).²³ Şayet gerçeküstücü film "gerçeküstü" imajlar üzerinde aşırı rasyonel bir kontrole sahip olmakla suçlanabiliyorsa, dışavurumcu film de sanatın –bir "irrasyonalite" yaratma işini öncelikle yaratıcı güç olarak *kendiliğindenliğe* dayanan yarı romantik bir yönetime bırakarak– akla uygun hale getirmeye mecbur olduğu her türlü bağlantıyı çok hızlı terk etmekle suçlanabilir pekâlâ.

Lotte H. Eisner, birçok dışavurumcu filmin, yüzeysel içgörülerini sağlam bir rüya estetiği diye psikolojiye satan romantizmin tuzağına düştüğüne dikkat çekmiştir. Bu tuzağa düşen dışavurumcu yö-

22. Carl Dahlström, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1930, s. 15.

23. Vlada Petric, *Films and Dreams: An Approach to Bergman*, Güney Salem, N.Y.: Redgrave, 1981, s. 28.

netmenlerin sayısı hiç de az değildir. Eisner'in *The Haunted Screen* (Uğursuz Perde) adlı kitabında açıkça ortaya koyduğu üzere, dışavurumculuk "sinemanın o zaman-dışı-uzam kesitinin, yani perdenin sonsuz derinliklerini gölgeleyen Romantik ıstırap, rüya halleri ve muğlak tahayyüller için kusursuz bir mecra olabileceğini derhal fark etmiştir."²⁴

Üst Üste Bindirme

Filme rüya yaratmanın en yaygın araçlarından biri, "üst üste bindirme" tekniğidir. Bazın üst üste bindirmelerin (keza ağır çekim ve benzeri tekniklerin) salt semiyotik "gösterge-niteliği"ne dikkat çeker; bu nitelik, simgeler aracılığıyla inşa edilen rüyaların deşifre edilmesine tekabül eder.

Gerçekte, Méliès'ten beri rüyaları ifade etmek için kullanılan araçlar saf uzlaşımlardır. Tıpkı gezici festivallerdeki açık hava film gösterimlerinin müşterilerinin yaptığı gibi, bunları sorgusuz sualsiz kabul ederiz. Ama kâbuslarımızda hiçbir zaman ağır çekim ve üst üste bindirme olmaz. Ekrandaki üst üste bindirme alarm verir: "Dikkat dikkat: gerçekdışı bir dünya, hayali karakterler". Halüsinasyonların veya rüyaların gerçekten neye benzediğini, hatta bir hayaletin nasıl görüldüğünü hiçbir şekilde tasvir etmez. Ağır çekime gelince, aslında gösterebildiği şey rüyalarda arzularımızı karşılama bakımından çoğunlukla yaşadığımız güçlüktür. Ama Freud filme dahil olmuştur ve Freud'u seven Amerikalılar, bir rüyayı karakterize eden

24. Lotte Eisner, *The Haunted Screen*, Londra: Thames and Hudson, 1969, s. 40. Hem gerçeküstüculük hem de dışavurumculuk bağlamında sıkça zikredilen bir çalışma da Dreyer'in *Vampir*'idir (1932). Burada "gerçekliğin" rolü, ne cansız madeninkidir ne de bir bireyin zihninin öznel ifadesi. Kovacs'a göre, buradaki rüyası boyut gerçekliğin ve rüyaların incelikli manipülasyonuna bağlıdır. "Dreyer'in filminin değeri bütünüyle araçların ekonomisine, gündelik bir gerçekliğin dikkatle gözlemlenmesine bağlıdır; gündelik gerçeklik kendi başına bayağı ve sıkıcıdır ama kameranın nesnelliğiyle bağlamından koparıldığı anda tam anlamıyla büyüğe hale gelir" (s. 193). Gerçeklik bağlamından yalıtılarak yakalanır: Sıradışı olan nokta, bunun yine de gündelik bir gerçeklik olarak kabul edilebilmesidir. Bu filmin esrarengiz havası, gerçekten de büyük ölçüde bu fikirlere dayanmaktadır. "Tedirgin edici" atmosfer, fotografik çarpıtmadan ziyade "gözlem" aracılığıyla yaratılır. Her ne kadar üst üste bindirme gibi uzlaşımsal araçları kullansa da, Dreyer'in *Vampir*'inin önemli bir film addedilmesi gerekir.

şeyin, rüyanın imajlarının biçimsel niteliğinden ziyade bu imajların dinamik dizilişi ve iç mantığı olduğunu bilir...²⁵

Bir filmin rüyaya benzemesinin, uzlaşımsal olarak "rüyamsı" bir anlamla yüklü göstergelere değil de rüyanın iç mantığına bağlı olduğunda hemfikirsek, bu tür bir mantığın sadece üst üste bindirilmiş iki görüntüyle ifade edilemeyeceğini de kabul etmemiz gerekir. Başka bir deyişle, üst üste bindirilmiş görüntüler herhangi bir "mantığı" ifade edemez; çünkü mantık resimsel bir tahayyül meselesi değil, dil meselesidir.

Sinemanın imajlarla çalışması şu anlama da gelebilir: Sinema ne zaman bir "mantık" yaratmak istese (ister bir rüya mantığı ister psikik bir algılama mantığı vb. olsun) bunu yapabilmesinin tek yolu, kendi iletişim ortamının "imaj niteliğini" daha dilsel olan bileşenlerine tabi kılmaktır. Yazılı edebiyat filme uyarlandığında ortaya çıkan sorunlarla ilgili koca bir kitap yazmış olan George Bluestone, sinemanın zihinsel halleri ifade etme olanaklarının yazılı edebiyata kıyasla çok sınırlı olduğunu; bunun nedeninin de, "filmin, zihinsel hallerin ifadelerini –anılar, rüyalar, imgelem– dil kadar yeterli bir şekilde temsil edememesi" olduğunu belirtir.²⁶ Bluestone'a göre bu, üst üste bindirilmiş imajlar gibi "uzamsal araçların" niçin yetersiz kaldığını da açıklar: "Algılarımızı etkileyerek rüyaların ve anıların kavramsal hissini ifade etmeyi başaramazlar. Filmin gerçekçilik çabası aşırı güçlüdür" (a.g.y.).

Burada gerçekçilik, rüyalara karşı sonuna kadar sürdürülür. Gerçekliğin kendisinin "dil"den yoksun olduğu söylenir; yani gerçekliğin zaten bünyesinde olan "normal" mantığın temsil ettiğinden farklı bir mantık yaratabilecek soyut bir sistemden yoksun olduğu. Bir bakıma, bu argüman gerçekçiliğe hiç de adilane davranmaz, en azından Bazin'in önerdiği türde bir gerçekçiliğe; zira Bazin bir filmin basitçe rüya olarak görülmesi gerektiği fikrini eleştirir. Bluestone'a

25. André Bazin, *Qu'est-ce le cinéma? I*, Paris: Cerf, 1958, s. 28. Burada Bert Cardullo'nun çevirisini kullanıyorum; "The Life and Death of Superimposition" (1946), *Film-Philosophy*, 6:1, 2002.

26. George Bluestone, *Novels into Film*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1957, s. 47.

göre, rüya benzeri bir deneyimin yeniden üretimi, açık bir dilsel söz-
dağarını zorunlu kılar. Ama birçok psikanalistin de hemfikir olduğu
üzere, rüyalar bir imaj meselesidir, dil meselesi değil. Bluestone'a
göre, bir yazarın dili işleyerek yaptığı bir yorum, temel imajları (dil-
sel olarak üretilmiş) bir mantığa yerleştirebilir; bu mantık da söz ko-
nusu imajların anı, tahayyül veya rüya alanına ait gibi görünmesini
sağlar. Sinemada böyle bir "yorum" yapmak gerçekten çok zordur.

Rüyaların sanatsal üretimi için ille de bu tür bir "yorum"a ihti-
yaç olduğuna inanmak için hiçbir neden yoktur, zira bir mecra olan
sinema bir paradoks içerisinde bulunmaktadır. Dilden çok "imaj"
olması, sinemayı rüyaya yakınlaştırır; çünkü rüyalarda da imajlar
dilsel ifadelerden daha baskındır. Ama rüyaya benzeyen sahici bir
deneyim bakımından aynı ölçüde önemli olan bir diğer şey de belli
bir mantıktır. Bluestone'un sinema ve edebiyat karşılaştırması, fil-
me, sürekli olarak imajları haricen yorumlayan belli bir "ses"in ek-
lenmesini gündeme getirir. Bu "ses" imajların "olduğu gibi" kavran-
maması gerektiğini, belli bir "zihinsel fazla"nın olabileceğini, zira
bu imajların özel bir mantıksal yapı içinde bulunduğunu "açıklar".
"Açıklama" zihinsel fazlayı sağlar ve zihinsel fazla da imajların, de-
neyimlerin veya durumların örneğin bir rüyaya ait gibi görünmesi-
ni mümkün kılar.

Bu, ("kural" niteliğindeki) gerçekçilikten sapmaları, genel anla-
tıyla bilinçli olarak bütünleştirilmiş "anlatı-dışı" açıklamaların üre-
timi olarak gören biçimci film kuramının fikirleriyle örtüşmektedir.
David Bordwell filmin dilindeki "iç açıklamaları" şöyle tanımlar:

Klasik normlar dolayısıyla öne çıkan üslup araçları –alışılmadık bir açı,
vurgulu bir kesme, çarpıcı bir kamera hareketi, ışık veya dekorda gerçek-
dışı bir değişiklik, film müziğinde bir kopma veya nesnel gerçekliğin öz-
nellikten kaynaklanmayan her türlü çöküşü– anlatının açıklaması kabul
edilebilir.²⁷

Bazin ve Kracauer'in "rüyamsı gerçekçiliği" göz önünde bulundu-
rulursa, Bordwell'in fikirleri rüyamsı deneyimler açısından *kısıtla-*

27. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Londra: Methuen, 1985, s. 209.

yıcıdır. Bluestone kadar Bordwell için de ancak edebiyatın imajlara katabildiği "düşünce" rüya üretebilir, imajlarsa sadece "algılanır". Üst üste bindirmeler ve simgeler edebiyat örneğini izlemeye yönelik sinemasal girişimlerdir. Sinema bir üst üste bindirme gerçekleştirirken, bir imaja "yorum" katmaya çalışmakta, adeta "bu imaj başka bir imaja bağlanacak" demektir. Psikanalitik simgeler daha karmaşık işlevlere sahiptir, yine de aynı amaca hizmet eder: İmajlar belli bir fikir aracılığıyla "yorumlanmış" ve bir imaja bir düşünce eklenmiştir. Ama hem sinemanın hem de edebiyatın kendine ait ifade araçları vardır ve yukarıda sözünü ettiğimiz dilsel "açıklama" aracının (ister biçimsel araçlar ister üst üste bindirme, ağır çekim veya simgecilik olsun) ille de filme uygun bir "dil programına" dahil edilmesi gerekmez.

Üst üste bindirmenin başka bir anlamı daha vardır. Daha önce de belirttiğim gibi, Strindberg'in *Rüya Oyunu* yapıtı, öznellik-üstü bir bireyin ürünü olarak da görülebilir.²⁸ "Birey-üstü" bir bakış açısının geliştirilmesinde de iş başında olan, birinci tekil şahıs, otobiyografik ego-söyleminin yaratılması aslında ilginç bir fenomeni temsil eder. Şayet rüya söylemi, aşikâr otobiyografik eğiliminden ötürü bizi etkileyen bir ego-söylemi ise, ama açıkça "öznel-üstü" bir perspektif yarattığı için ön plana çıkıyorsa, burada ego ve süperegö doğal olarak birbirine iyice bağımlı demektir. Diğer pek çok kişi gibi Dahlström de, Strindberg'in bu fikri sahneye aktardığını kabul etmektedir. Psikolojik bir hileyle, "ben", nesnel bir dünyada nesnel bir nicelik olarak yaşayan, gündelik dünyanın sıradan "ben"i olmaktan çıkmıştır artık. Tamamen öznel hale gelmiştir ve dünyayı algılamayı salt psişik bir deneyime çevirir. "Ben" kendisini kendisinden ayırmayı başarır; "sadece öznel" değildir artık, öznel-üstü bir hale gelmiştir. Strindberg'in rüyamsı ifadeler yaratmasını sağlayan tam da bu olmuştur. Bir biçimde, öznel ben, nesnel olan başka bir benle (belki de bir süperegöyle) "*üst üste bindirilmiş*"; böylece, yani üst üste bindirme aracı sayesinde, bir rüya mantığı yaratılmıştır. John Milton'a göre *Rüya Oyunu*'nda "rüya gören kişi yazar gibi görünür, oyunun yapısının üstüne bindirilmiş".²⁹ Bunun üst üste bindirme aracının da-

ha biçimci bir versiyonundan en büyük farkı, burada unsurların üst üste bindirilmesinin hiçbir şeyi "açıklamamasıdır": Daha ziyade kendisi bir açıklama talep etmektedir.

İzlenimciliğin birinci tekil anlatı tekniği, birinci tekil özneliliğin nesnelleşmesine işaret eden bir *Ben Işınımı*'na dayanır. Üst üste bindirme aracıdır bu ve ilk kez Strindberg tarafından tiyatrodaki kullanılmıştır. Peter Szondi özellikle Strindberg'in bu "izlenimci yönüne" dikkat çekmiştir.

... Damascus Üçlemesi'ndeki karakterler (hanımefendi, dilenci ve Sezar) bilinmeyen bir kişinin ego-ışınımılarıdır; yapıtın tamamı kahramanının özneliliği kapsamındadır. Ama bu çelişki bizatihi özneliliğin paradoksudur: refleksiyon sırasında, belli bir "ben"nin nesnelleşmesi sırasında, çoklu öznelilikten nesnele geçiş sırasında, özneliliğin kendisi için yadırgatıcı hale gelmesidir.³⁰

Bergman'ın rüya benzeri etkiler yaratmak için kullandığı "psikolojik üst-izlenimler" de benzer şekilde işler. Sözgelimi bir başkahraman kendi eylemlerini yeniden tanımlayarak "Rüyamda kendimi uyurken gördüm, rüyamda rüya gördüğümü gördüm" diyorsa veya birisi filmin bir sahnesinin ortasında "bir uyanabilseydim" diyorsa, bu açıkça öznel bir benliğin kendi için yadırgatıcı hale gelerek bölünmesine yol açar. Başka bir deyişle, filmin eyleyen ve anlatan öznesi nesneleşir; daha doğrusu, kendisinin sadece bir rüyanın içinde eyleyen bilinçdışı bir nesne olduğunu iddia ederek kendisini nesneleştirir. Rüyaları yaratan üst üste bindirmeler değildir, aksine, üst üste bindirme etkisi rüyalarla yaratılır. Ancak bu yolla belli bir "rüya mantığı" "olduğu gibi" kabul edilir; rüya-olmayanların mantığından türetilmiş bir olmayan-mantık muamelesi görmez artık.

Rüyalarda üst üste bindirme aracını kullanan çarpıtmalar veya yer değiştirmeler Freud'un da dikkatini çekmiştir. Freud psikanaliz için bir rüya mantığı formülleştirirken sinema alanından türemiş olan, somut bir üst üste bindirme mekanizması fikri üretir. *Genel*

29. John Milton, "The Aesthetic Fault of Strindberg's 'Dream Plays'", *The Tulane Drama Review* 4:3, 1960, s. 115.

30. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt: Suhrkamp, 1956, s. 41.

Giriş kitabının ikinci kısmında, rüya gören kişinin rüyalarında ürettiği öge "karışimleri"nı filmde üst üste bindirme ile karşılaştırır:

Böyle bileşik bir kişi muhtemelen A gibi görünür, B gibi giyinir, sadece C'yi hatırlatan bir şey yapar, ama tüm bunlara rağmen aslında D olduğunun bilincindedir. Söz konusu bileşik oluşum aracılığıyla, bu dört kişinin hepsinde ortak olan bir şey özellikle vurgulanmaktadır... Düzenli olarak iç içe geçerek birleşen bu ayrıntılar yığını muğlak, silik, belli belirsiz bir resimle sonuçlanır; sanki siz aynı filmin muhtelif resimlerini çekmişsiniz gibi.³¹

Freud'un gözlemlerindeki en sorunlu nokta, bu izlenim karışımının "belirsiz" ve "bulanık" olduğuna inanmasıdır. Freud'un rüya mantığına bakışında temel bir kusur vardır. Bilinç ile bilinçdışı arasındaki ilişkiye dair belli önvarsayımlarla bağlantılı bir kusurdur bu. Bilinçdışının imajları bilincin modifikasyonları olarak kavranır ve açıklanır. "Modifikasyon" burada da belirliden belirsizliğe geçişi ifade eder. Söz konusu değişikliğin özdeşlik ve tamamen mantıksal yer değiştirmelerle ilgili bir mesele olduğu bu örnekte bile, her şeyden önce rüyaların dilinin rüya olmayan şeylerin dilinden daha belirsiz olması gerektiği varsayımı inatla korunmaktadır. Ama tam da "mantık" ile "belirsiz izlenim" arasındaki tutarsız bağlantı yüzünden, rüya mantığı doğru dürüst kavranamaz. Freud'un rüya mantığı tanımı görsel bileşenle sınırlıdır; bu tür bir sınırlılık, belli bir mantıkla bağlantılı bir tür deneyim olarak rüyaların varoluşsal ve ontolojik niteliğine dair bir incelemeden ziyade, rüyaların *simgeciliğinin* araştırılmasını teşvik eder.

Rüyalarda mantıksal bir yapının açıklanması gibi bir durum asla söz konusu değildir (bu yapı, iki imajın üst üste binmesiyle ortaya çıkan tamamen görsel bir fenomen olarak açıklanamaz). Bilakis rüyalarda mantık, varoluşsal bir deneyiminin parçası kabul edilir. Rüyalarda mantık, gerçekten de mantık olarak kavranmaz. Hiç değilse, somut unsurların belli bir düzende ilişkilendirilmesiyle üretilen so-

31. Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1922, s. 188. Kitabın İngilizce çevirisi kullanılmış, bu çevirinin kimi yerlerinde ufak tefek değişiklikler yapılmıştır: *A General Introduction to Psychoanalysis*, çev. Stanley Hall, New York: Horace Liveright, 1920.

yut bir yapı olan biçimsel bir fenomen gibi kavranmaz. Aksine, rüyalarda, kendisine ait belirli bir mantığı olan rüyalar âlemi bir olgu haline gelir; mantıksal bağlantılar da ancak daha yüksekte konumlanmış olan ve rüyanın dünyasını bir dünya olarak değil de nesneleştirerek bir "şeyler" (imgelemler, simgeler, dürtü tezahürleri, hisler, vb.) birikimi olarak gören bilimsel bir bakış açısından saptanabilir. Hiçbir belirsizlik söz konusu değildir, sadece bir belirlenemezlik vardır ve bu belirlenemezlik de bir Varlık olarak kabul edilmelidir. Bilincimiz bunu tüm açıklığıyla algılar. Metz rüyaların mantığıyla ilgili olarak tam da bu gerçeğe dikkat çeker: "Bir siluetin aynı anda iki kişi olduğu ('olduğu' diyoruz, zira iki kişiyi 'temsil ediyor' değildir) kavranabilir."³²

Hülya

Rüya ürettiği varsayılan yaygın araçlardan birisi de bir anlatının zaman düzeylerinin üsluplaştırılmasıdır. Tiyatroda bir "rüya haleti ruhiyesi" yaratarak, yani "oyunun ilk perdesindeki sahnelerin sırasını ikinci perdede tersine çevirerek yinelemek suretiyle" bu aracı tiyatro sanatına kazandıran kişi, Strindberg'dir.³³ Strindberg, bu aracı kullanım biçimindeki yenilik sayesinde bir yadırgatıcılık yaratır; ancak sadece zaman unsurunun işlenmesine yoğunlaştığından, bu yadırgatıcılık pek de ikna edici değildir. Bergman kariyerinin ilk evresinde Strindbergci bir anlatı zamanı çeşitlemesi kullanmıştır, ama bu, rüyalardan ziyade hülyalar yaratmayla sonuçlanmıştır. Ayfre, Bergman'ın *Yaban Çilekleri*'nde birtakım rüyalar ürettiği gözleminde bulunur ve bu rüyaların –rüya gibi görünen– hülyalardan ayrılması gerektiğini belirtir: "Gerçek yolculuk hikâyesinde iki zamansallık merkezi saptanabilir; biri, gerçek rüyalarındır, diğeri de hülyaların-ki."³⁴ Bu filmde hülya –tıpkı rüyalar gibi– gerçek değildir; yine de

32. Christian Metz, "Fiction Film and its Spectator: A Metaphysical Study", *New Literary History* 8:1, 1976, s. 89; italikler Metz'e ait.

33. Martin Lamm, *August Strindberg*, Stokholm: Bonnier, 1942, s. 156.

34. Ayfre, *Conversion aux images?*, s. 281-2.

rüya olmayan şeylere dayanan bir zaman düzeyinde meydana gelir. Bu nedenle, kendi zaman merkezine ve kendi zaman referanslarına sahip olan rüya deneyimini eksiksizce aktaramaz.

"Hülyaların" ifadesini zaman düzeylerinin biçimsel manipülasyonu kapsamında ele almak mümkünken, "rüyaların" üretilmesi biçimci yadırgatmanın kapsamını aşan sorunlar yaratır. Bu durumun bir nedeni de şudur: Rüyalar kendi zamansallıklarını içeriyorsa, nesnel olarak mevcut bir zamansal bakış açısı uyarınca var olan öznel bir anlatı yapısı olarak rüyaların iç ve dış boyutları birbirine karışır. Bir rüya anlatısının "okunması" ile sağlanan edimsel deneyimi tesis eden, rüyanın "içinden" çıkıp bir gözlemcinin konumuna geçtiğimiz noktalarda bile, diğer zaman düzeylerine bilinçli olarak yapılan tüm göndermeleri olumsuzlar gibi görünen bir "mutlak mevcudiyet"tir.

Hülyalarda böyle karışık bir zihin hali ortaya çıkamaz, zira burada "normal zaman"ın düzeyi gayet iyi bilinmekte ve onaylanmaktadır. Ama bu, hülya sekanslarının yerleştirilmesinin, bir bütün olarak filmi asla etkilemeyeceği anlamına gelmez. Kendi içinde iki farklı zaman merkezi yaratarak, *Yaban Çilekleri* gibi bir film de rüyamsı özelliklere sahip olabilir. Robert Eberwein *Yaban Çilekleri*'nde, zamansallığın manipülasyonu, gözlemcinin bilincinde yadırgatıcı bir etki yaratıldığını; bunun da sadece hülya şeklinde tasarlanan sahneleri değil, tüm filmi etkilediğini göstermiştir. Ayrıca, rüyanın içi ile dışı arasındaki sınırların, "gerçeğin" mevcudiyeti ile hülya sahnelerinin ötesi arasındaki sınırların bulanıklaşması, izleyicinin mutlak bir mevcudiyet gibi hissettiği, sezgisel bir mevcudiyet hissi yaratır. Eberwein şöyle yazar: "Birinin rüya görmesini izleriz. Zamanın ve uzamın yasalarından kurtulup film rüyalarına gireriz, zamanın ve uzamın yasalarının bir bilince girmesine ve aynı zamanda tek başına, dışarıda kalmasına olanak tanırız."³⁵ *Yaban Çilekleri*'nde kamera iki farklı konum işgal eder: öznel ve nesnel. Ve filmi de "öznel-üstü anlatı" olarak tanımlanan şeye doğru iter.³⁶

35. Robert Eberwein, "The Filmic Dream and Point of View", *Literature and Film Quarterly* 8:3, 1980, s. 201.

36. Bergman'ın zaman yasalarını yadırgatıcı hale getirmesi, film anlatısında öznellik ile nesnellik arasındaki paradoksal ilişkiyle oynar, dolayısıyla yaratıcı/

Persona ile ilgili olarak, film rüyasının ontolojik olanakları konusunda koyutlanan şey, psikolojik bir fenomen olarak rüyayla da benzerlik taşır. Rüyalar vardır, hülyalar vardır, ve ikisi de farklı estetik ve ontolojik yasalara uyar. Freud rüya ile hülyanın niçin birbirinden daha da kesin hatlarla ayrılması gerektiğinin gerekçelerini sıralamıştır. Freud, *Psikanalize Giriş Dersleri*'nde, rüyada ve hülyada birbirinden farklı miktarlarda düşünsel girdiyle karşılaşılacağına dikkat çeker. Hülyada, hayaller kuran kişi deneyimlemez veya "halüsinasyon görmez" ama rüya olayını temsil eder: "Kişi bir halüsinasyon görmez ve deneyimlemez, ama bir şeyi hayal eder."³⁷ Henüz doğru dürüst bir rüya mantığı yaratamasa da imajlar üretebilen temsil edimi, tamamen bilinçli bir edimdir, hatta düşünmeyle özdeştir. Freud şöyle der: "Kişi hayal kurduğunu bilir, görmez ama düşünür" (a.g.y.). Kraepelin de "uyanıkken görülen rüyalara" dair fikrin altını çizer ve hülyalarda mevcut olan makul, yönlendirici niceliğin sınırlı olduğunda ısrar eder; çünkü hülyalara dalanın kabul ettiği mantık bağlamı bizatihi hayal olma koşulunca yapay olarak kısıtlanmıştır. Mantık (ve dolayısıyla düşünme de) burada alışıldık düşünümelerde olduğundan daha özgürdür ama bu mantık sadece kendi içinde geçerlidir; temsillerin daha geniş bağlamıyla karşılaşır karşılaşmaz anlamsız hale gelecektir. Kraepelin şöyle der: "Burada bir olayın gelişimini zihinsel olarak izleyebileceğimiz bir konumda bulunuruz. Hiç şüphesiz burada, 'düşündüğümüz' ve işaret edilen istikametten tüm sapmaları engellediğimiz sürece temsillerimizin izlediği yolun ulaşacağı hedefi belirleyen o genel temsillerin eksikliği veya yanlış yönlendirmesi sorunuyla karşı karşıya kalırız."³⁸

Öte yandan, "uykuda görülen rüyada" hayal etme edimi bilinçli bir biçimde denetlenmez; bilinçli bir eylemden ziyade pasif bir deneyim gibi görünür. Rüyaların meydana geldiği bu bilinçdışı alanı, psikolog için son derece önemlidir; rüyaya dair bilgi eksikliği rüya-

yazarın kamera/kalemi stratejisine yaklaşır. Bir yadırgatma aracı olarak yaratıcı/yazarın kamera/kalemi, *Yaban Çilekleri*'nde sağlanan bir koşul olan kendini yadırgama kadar, nesnel bir dünyanın yadırgatıcılığını yarattığı varsayılan bir mekanizma olarak da etkilidir.

37. Freud, 1922, s. 99.

38. Kraepelin, s. 98.

nın özsel bir karakteristiğidir ve her ne pahasına olursa olsun statüsü korunmalıdır. Freud rüyaya dair bilginin var olduğu durumlarda bile bu konuda bir cahilliğin olduğunu söyler: "Rüya görenin rüyasının anlamını bilmesi pek mümkün değildir; muhtemel olsa da bunu bildiğini bilmez, bu nedenle de bilmediğini düşünür."³⁹

"Uykuda görülen rüya", hülyanın aksine, akıl tarafından biçimlendirilmez. Rüya (hezeyan ve halüsinasyon şöyle dursun) düpedüz gerçekdışı bir "serbest tahayyül" meselesi değildir. Lacan halüsinasyonların ve hezeyanların her türlü düşünsel denetimden kopmuş olması bakımından "gerçekdışı" sayılamayacağını savunmuştur. Rüyaları üreten daha ziyade, Lacan kadar Bahtin'in de çok sık iddia ettiği gibi –rüyalar da dahil olmak üzere– tüm psişik üretimlerin uyanıklığın dünyası ile daimi olarak muhafaza ettiği toplumsal bağdır. Dolayısıyla rüyanın –hülyadan farklı olarak– bilinçli, düşünsel üsluplaştırmadan muafiyetinde ısrar etmek, rüyaların aklın "gerçek" dünyasıyla tüm temasın yok edilerek "bilinçdışı" bir biçimde ve "dolaysızca" üretildiği anlamına gelmez. "Üslup ürünleri" olarak rüyalar, gerçek, toplumsal bir dünyanın somut unsurlarını barındırır. "Üslupları", insan aklının her türlü üsluplaştırma jestiyle rüyaların üretimine müdahale etmesinden önce, gerçeklik tarafından belirlenmektedir.

Şayet psikoloji, daha en baştan itibaren, hülyalardan ziyade rüyalarla ilgilenmişse, bunun nedenleri muğlaktır. Bir taraftan rüyaların akıldan kopuk olduğuna, kendi mantığını ürettiğine inanılıyordu; dolayısıyla bu mantığın ele alınması, insanın ruhuna dair daha derinlikli bir içgörüye ulaşılmasını sağlayabilirdi. Ama diğer taraftan, rüyalara yönelik yaklaşım, hülyalarda rastladığımız türden, "akla uygun" yapılara benzeyen düşünsel yapıların billurlaşmasına dayanıyordu büyük ölçüde (özellikle de simge olarak işlerlik gösteren imajların yaratılmasını buna örnek gösterebiliriz). Simgelemenin saf akla dayanarak değil, bir süperegoya atfedilmiş bilinçdışı bir faaliyete bağlı olarak gerçekleştiğine inanan kişi, rüyalar âleminin "gerçekdışı" olarak korunması koşuluyla, otomatikman rüyalara dair daha derinlikli bir içgörüye ulaşmayı umabilir.

Psikolojinin tam da bu mantığını taklit etmeye –veya parodileştirmeye– çalışmış olan gerçeküstücülüğün faaliyetlerinin, klasik Freudcular tarafından ilk başta böylesine sert bir şekilde suçlanması, bu bağlamda hayli anlaşılır hale geliyor. Ana sorun, gerçeküstücülerin rüyaları sanata dönüştürerek rüyalardan hülyalar üretmiş olmalarıydı; böylece (her ne kadar psikanalizin fikirlerinin mantıksal tutarlılığı büsbütün korunmuş olsa da) bir bütün olarak psikanaliz projesinin tamamen dışına çıkmış oluyordu.

Rüyaları sanatla bütünleştirmeye çalışan gerçeküstücü sanatçıların ilk kuşağı ile psikanalistler arasındaki yanlış anlamalar, rüyalar ile hülyaların ayrı ayrı statülerine dair yanlış anlamalara da bağlıdır. Hesnard psikanalizin ve gerçeküstücülüğün bilinçdışına yaklaşımları arasındaki "temel farklılık" açısından karakteristik olan bir yargıyı şöyle dile getirir:

Psikanaliz, bilinçdışında incelenecek bir konu bulur; bizi özgürleşmeye, yani bireyin gerçekleştirilmesine, ulaştırmaya yazgılı olan bilginin kaynağını bulur. Gerçeküstücülerin tutumları ise, özsel olarak estetik ve yansız bir tutumdur; gerçek dünyadan taammüden bir kaçışa dayanır, düşüncenin geleneksel dünyalarına sırt çevirir ve başıboş hülyalar, yitik rüyalar ve zehirli mutlulukların aşırı görünen kaosunda içini ısıtacak bir sığınak arar kendine.⁴⁰

Rüyaların "insani" olduğu varsayılır, zira süperego toplumla kesintisiz bir bağlantı sağlamaktadır. Rüyaların simgelerini incelediğimizde bile, insanın "bir bütün" olduğunun farkındayızdır, zira insanın süperegonun simgelere "yüklediği" endişeye aynı zamanda toplumsal sorunlar da neden olmaktadır. "Toplumsal"ın rüyalara sadece süperegonun bireyselci, üsluba ilişkin aktiviteleri aracılığıyla girmesi problemi mevcudiyetini korur. Bu anlamda Freudcu rüya yaklaşımı, gerçeküstücülerin "münferit hülya"sından çok da farklı değildir; gerçeküstücülüğün hatası, psikanalizin yaklaşımlarını parodileştirmek değildi, bireysel simgeleme edimleriyle sınırlı bir pratiği taklit etmeye çalışmaktı. Gerçeküstücülüğün rüyaları kadar psikanalizin incelediği rüyalar da "hülyalar" kategorisinde sınıflandırılabilir. Rüya

40. A. Hesnard, *Freud dans la société après-guerre*, Cenevre: Montblanc, 1946, s. 118-9.

gören kişinin (bireysel) aklının rolü ile bu aklın rüyaların incelenmesinden dışlanması dair yanlış anlamaları üreten şey, daha ziyade Freud'un rüyalar ile hülyalar arasında başlangıçta yaptığı radikal ayırmıdır.

Christian Metz, daha önce alıntıladığımız bir pasajda, rüya gören kişinin kendisinin rüya görmekte olduğunu bilmediğini, bir film izleyicisinin sinemada olduğunu ve bir filmi izlemekte olduğunu gayet iyi bildiğini söyler. Metz rüyalar ile film arasındaki bu farklılıkla ilişkili olarak, filmin amacının "gerçekliğin belli bir izleniminin varlığının yeniden yaratılması" olduğu sonucuna varır. Metz, filmin böyle bir dünya yarattığına inanmaz, ama sinemasal dünyanın "yapılmış olan bir dünya" gibi kavranabileceğini düşünür. Gelgelelim rüyalar ile hülyalar arasındaki farklılığın rüya kuramında taşıdığı önemi hesaba kattığımda, Metz'in sözünü ettiği durumların bizi bizzat açıkladığından çok daha geniş kapsamlı sonuçlara ulaştıracağını düşünüyorum. Şayet film izleme deneyiminin psişik değerini tanımlama niyetindeyse, rüyalar da hülyalar da yetersiz modeller sunar. İhtiyaç duyulan şey, ikisinin karşılıklı etkileşiminin değerlendirilmesidir. Metz'in izleyicinin bir film seyretmekte olduğunu bildiği için filmin bir rüya olamayacağı şeklindeki açıklaması, sırf uyku ya dair laboratuvar araştırmaları "yüksek rüya" adı verilen bir evre boyunca deneyimlenen içsel aktivitelerin bir film izlerken geliştirdiğimiz zihinsel aktivitelerle bağdaştığını gösteriyor diye filmin bir rüya olduğunu söylemeye eğilimli bazı deneysel psikologların tam aksi yöndeki açıklamaları kadar dar görüşlüdür. Bu bilimsel argümanlar,⁴¹ filmler ile rüyalar arasındaki özsel ilişkiyi anlamaya katkıda bulunmaz. Dolayısıyla, saf rüyaların veya "yüksek rüyaların" üretiminden ziyade sanatta rüyaların yaratımı bakımından –film kuramında– her zaman daha ilham verici olmuş bir ara durumun, rüya ile hayal arası bir durumun olanaklılığı üzerinde yoğunlaşmalıyız.

Gerçeküstücülerin başlangıçta filmlerden büyülenmesi, muhte-

41. Charles Tart "yüksek rüya"yı, "duyusal aktivitenin iyice şiddetlenmesi"; olağan düşünsel aktivitenin, rüya görenin bilen ile bilinen arasındaki alışıldık ayırımı artık deneyimlemez olduğu noktaya varana dek terk edilmesi olarak tanımlar"; aktaran Petric, s. 8.

melen rüyalar ile hülyalar arasında bir çözülmeyi mümkün kılma fikriyle ilintiliydi. Gerçeküstücülüğün film mecrasıyla sonradan geliştirdiği kötü ilişkiler, gerçeküstücülerin rüyaları hülyalar olarak işlemeye yönelik anaakım eğilimleriyle ilişkilidir. Metz'e göre, filmlerin ontolojik gerçekliği rüyaların ve hayallerin ötesinde aranmalıdır, çünkü sinema ne "bilinçdışına ait" bir rüyadır ne de "kasıtlı üretilmiş" bir hülyadır. Metz, bir sinema fenomeni olarak hülyaların önemini kabul eder: "Hülya [fantaziyi] ele geçirdiğinde, belli durumlarda öznenin kasıtlı bir icadının varlığından söz edebiliriz; bir film senaryosunu yazmaya başlamak tam da böyle bir icada tekabül eder."⁴² Ama Metz'in gözlemleri, rüyalar ile hülyaların birbirinden farklı olduğuna ilişkin Freudcu modelin kabulüne dayanır ve bu da vurguladığı noktanın ne kadar yerinde olduğu konusunda şüphe uyandırır. Sinemada rüyalar ve hülyalar dağınık ve film izleme deneyimi gerek rüya kapsamında gerek hülya kapsamında açıklanamaz hale gelir.⁴³ En inandırıcı rüya etkileri ile karşılaşıldığında bile, izleyici bir film seyretmekte olduğunu hâlâ biliyordur; tam da bu nedenle, "sinemaya gitme" izleyici için "hülyalara dalmaya" benzer. Sadece film izleyicisinin teslim olduğu özel psikik etkiyi yaratan, tam da ikisinin bu muğlak örtüşmesidir. Bir kurum olarak sinema, alicenaplıkla izleyicinin rüya görmediğini bilmesine izin vererek onu filmin bir rüya olduğuna ikna etmeye çalışır.

42. Metz, 1976, s. 95.

43. Bir bilinç yaratmasından dolayı aynı anda hem rüya hem de hülya olduğunu iddia eden sinemanın *a priori* koşulu da bu özellikle ilgilidir. Strindberg'in tiyatrosunda bile –paradoksal bir biçimde– rüya etkisinin rüya imajlarının açıkça tasviri aracılığıyla değil, rüya ile rüya-olmayan arasında bir "yarı-gerçeklik" hali uyandırarak üretildiği varsayılır: "Gerçeklik rüyaların yarı-gerçekliğidir; güzel kızlara, semavi aşka, göklerdeki ıssız şatolara dair şiirsel rüyaların değil, sert gerçeklikten kaçış rüyalarının değil, gerçekliklerin gözlemlenmiş gerçekliğin çarpıtılmış düzenlemeleri halinde karşımıza çıktığı rüyaların yarı-gerçekliğidir" (Dahlström, 1930, s. 129-30). Bergman kadar Strindberg'de de modernist, Brechtçi fikirlere çok uzak olan "çarpıtma" projesi, İsveç geleneği içinde, tuhaf bir karşıtlık halinde; gerçekliğin çarpıtılmasından ibaret olduğu halde son derece "gerçekçi" bir biçimde gözlemlenen hayatın kendisi olduğu izlenimi yaratan bir proje şeklinde gelişmiştir. Bergman bu sanatsal potansiyeli, böyle kuramsal önvarsayımların gerçekleştirilmesi için kendi ideal olanaklarına sahip olan bir mecra için geliştirmiştir. Sinemayı tedricen hayal düzeyinden çıkarıp "bizatihi rüya" düzeyine taşımıştır.

Susanne Langer sinemayı, ana sanatsal ifadesi olarak bir "rüya kipi" geliştirmiş bir sanat olarak tanımlamıştır; nihayetinde sinemanın kendisini bağımsız bir mecra olarak sunmasını mümkün kılan da sinemanın bu rüya kipi olmuştur. Langer filmin "sanal" niteliğinden ötürü bir hülya olamayacağını düşünür. Hülyalar rüyaların kasıtlı taklididir. Oysa filmler başka türlü işler.

[Film] daha önceden bildiğimiz poetik sanatlara benzemez; birincil yanılsamayı –sanal tarihi– kendi tarzında üretir. Özünde *rüya kipidir* bu. Rüveyı kopyaladığını veya bir hülyaya dönüştürdüğünü söylemiyorum. Edebiyatın belleği yardımı çağırmasından veya bizi hatırladığımıza inandırmasından daha fazlasını yapmıyor.⁴⁴

Burada rüya başlı başına bir gerçeklik olarak görülür. Rüyalar "kasıtlı olarak" veya "bilinçli olarak" gerçeklikten gerçektışılağa dönüşecek şekilde üsluplaştırılmaz.⁴⁵

Hülyaların –süperegonun değil de aklın kontrolünde olması bakımından– rüyalardan farklı olması, rüyalar ile hülyaların bir ortak özelliği daha olmadığı anlamına gelmez: Her ikisi de isteklerin tezahürüdür. Freud bunu çok açık bir şekilde ortaya koymuştur: "Şimdi

44. Susanne Langer, "A Note on Film", *Film: A Montage of Theories* içinde, R. D. Maccann (haz.), New York: Dutton, 1966, s. 200.

45. Birçok kişi, Langer'in rüya tarzının Bergman'ın sinema pratiğine doğrudan girdiğine dikkat çeker. Langer'in kavramı ile Bergman'ın filmlerinin uygunluğuna dikkat çekenlerden biri de Parker Tyler'dır; ama Tyler, Bergman'ın, rüya tarzı fikrini benimsedikten sonra, kendi isteğiyle, tüm gerçeküstücü estetik eğilimlerden uzaklaştığını da vurgular. Bu gözlemi anlamak zor: "Bergman, esasen Langerci rüya tarzını tuhaf bir şekilde parodileştirir, ama Gerçeküstücü bir inşa oluşturmak için yapmaz bunu; daha ziyade –paradoksal bir biçimde– anlatmaya çalıştığı 'fiziksel gerçeklik'in sıradan dünyasının anlamını değiştirmek için yapar" ("Masterpieces by Antonioni and Bergman", *Film Theory and Practice: Introductory Readings* içinde, G. Mast ve M. Cohen (haz.) Oxford University Press, 1974, s. 51). Ama hülya imajından sürekli uzaklaşan bir sinema, gerçeküstücü olamaz. Tyler'ın netleştirdiği, "gerçekçilik" ile "rüya kaydı" arasındaki paradoksal ilişki gerçekten de Bergman'ın rüya filmlerine ilişkin en temel noktalardan biridir. Tyler'ın, izini sürdüğünde, Kracauer'in gerçekçiliğinde bulunduğu paralelliklere çıktığı bir rüya tarzı parçasıdır bu. Gelgelelim, sonuçta bu paradoksun inşacı-olmayan rüya sanatının genelinde bünyevi özelliklerden biri olduğunu ve bunun St-rindberg'den beri değişmediğini söylemek gerekir. Langer'in rüya tarzının özsel temelini ancak bu şekilde temsil edebilir.

bu hülyalar, isteklerin fiilen gerçekleştirilmesidir; aşına olduğumuz, tutkulara dayalı ve erotik isteklerin gerçekleştirilmesidir; ama düşünlümlümlerdir ve her ne kadar canlı bir şekilde tahayyül edilmiş olsalar da, kesinlikle halüsinasyon deneyimleri değildir.⁴⁶ Rüyalar da bir isteğin itici gücü olmadan yaşayabilir, ama hülyalarda bu istekler daha çabuk ve daha dolaysız şekilde "tahayyül edilme" şansına sahiptir; çünkü ne egonun ne de süperegonun karşı-talepleri hülyalara dalan idi reddedebilir veya kandırabilir. Psikanalize dayalı ortodoks film analizlerinin, film rüyalarını çoğunlukla istek gerçekleştirimleri şeklinde sınıflandırma eğiliminde olması şaşırtıcı değildir. Birçok film için geçerli olabilir bu, ama sanat filmleri bakımından eleştiriye ayrılmış bir konumu temsil eder.⁴⁷ Bir istek gerçekleştirimi olarak film, ancak bir hülya işlevi taşıdığını açıkça beyan eden filmler bakımından uygun bir formülleştirmedir. Bu filmlerde hülya benzeri bir anlatı yapısı bulunduğunu ileri sürebiliriz; ama bu yapı, sanat fenomenleri olarak film rüyalarına dair temel fenomenolojik hakikat ile bağdaşmaz. Hülyanın yapısı öncelikle Hollywood filmlerinde inandırıcıdır. Hugo Mauerhofer'in belirtmiş olduğu gibi, "Hollywood bir makine işçisinin uyanırken gördüğü rüyaların sanayileşmesinden başka bir şey değildir."⁴⁸ Arzu makineleri olarak filmler, kolaylıkla yapılandırılabilir; "biçimleri" kolaylıkla konumlandırılabilir, zira eşit derecede aşikâr "gizli" isteklerin neden olduğu her türlü açık ve net güdülenme tek bir yapıda "sıralanabilir". Bir hülyanın anlatı yapısı ise asla karmaşık değildir. Dudley Andrew, Hollywood' un ve hatta düşük seviyeli janrların "hülya" sineması hakkında şunları söylemiştir:

Filmleri arzu mekanizmaları olarak ele almak, doğrudan doğruya biçimsel yönleriyle ilgilenmeyi gerektirir... Olay örgüsü psikanalistlerinin yaptığı gibi güdülerini sıralamak ve yorumlamak yerine, herhangi bir filmin

46. Freud, *General Introduction*, s. 105. Ayrıca bkz. s. 137-8.

47. James Maxfield'in bu argümanı Bergman'ın bir filmiyle bile ilişkilendirmeye çalışmış olması çok etkileyicidir. Maxfield *Utancı*'a dair bir analizinde, "rüya olarak film, Freudcu istek gerçekleştiriminin klasik işlevine sahiptir," der (s. 35).

48. Aktaran Altman, s. 265.

(ve her filmin) nasıl engeller yarattığını ve dolambaçlı yollara saptığını; izleyicinin özdeşleşmeyi ve psikik birleşme değerliklerini nasıl koruduğunu keşfedebiliriz. Film deneyimi bir lunapark eğlencesine veya safariye benzer, nasıl bir yol izleyeceği önceden belirlenmiş, hesaplanmıştır; ama izleyici bunu bilmemektedir... Tahmin edileceği üzere, bu sürecin incelenmesi neredeyse bütünüyle Hollywood sinemasına, hatta daha düşük seviyedeki sinema türlerine dayanır.⁴⁹

Arzular bir hülya analizinin ana konusu olabilir, ama rüya analizinin konusu olmaz. Bunun nedeni, rüyalarda idin arzularının ego ve süperegö tarafından daha karmaşık bir şekilde yadırgatıcı kılınmış olması değildir sadece. Estetik bir bakış açısından, rüya sahneleri veya rüya filmleri büyüleyicidir, çünkü her türlü arzunun ötesinde var olan bir alanda vuku bulur! Gerçeküstücü bir simgeden bir arzu türetebiliriz; ama Begman'ın veya Tarkovski'nin bir rüya sahnesinden bunu yapamayız.

Robert Curry rüyaların belli bir arzu yoksunluğu yüzünden bildiğimiz haliyle var olduğunu göstermiştir. Bu aşıkârdır, yine de Freud rüyalarda arzuların eksik olmadığını, ama tam da başarılı *yer değiştirme* edimleri ve rüya-çalışması bu arzuları yadırgatıcı hale getirdiği için, onları fark etmenin daha zor olduğunu öne sürmüştür. Freud'un iddiasının Curry'ninkini geçersiz kılabildiğini düşünmüyorum. Curry, rüyaların çoğunlukla uyanık hayatımızda gözümüzden kaçan bir "canlılık, özgünlük ve vakıflık" sergilediğini iddia eder. "Rüyalarımızı uyanık hayatımızın fantazileri ile karşılaştırırsak, fantazilerimizin klişeleşmiş niteliklerini ve arzularımız ve korkularımızdaki alelade kökenlerini ilk bakışta açığa vurduklarını görürüz."⁵⁰ Hülyalar arzularımızın klişeleşmiş tezahürleri olmaya yönelik neredeyse bünyevi bir eğilime sahipken, rüyalar basit bir strateji olan "istek gerçekleştirimi"ni aşar. Dolayısıyla, "arzuların" sıradan ve uyanık hayata ait görünmesine yol açarlar. Curry, rüyalara uygun belli bir kayıtsızlığa atıfta bulunur, en derin düzeyinde rüya söyleminin oluşumuna katılan ve rüyanın üslubunun yaratılmasına yardımcı olan bir kayıtsızlıktır bu. Öte yandan hülyalar, arzular ile reaksiyona girer; ne gerçek gibi ne de rüya gibi görünmelerinin ne-

deni budur. Rüyalar "başka bir yerde" vuku bulur ve tam da bundan ötürü (gündelik) gerçeklikten daha "gerçek"tir. Rüyalar otomatikliği kırılmış bir gerçeklik sergiler; önkoşullu bir arzulama makinesinin veya gündelik hayatın yavan dünyasının hizmetinde çalışmaz. Bu rüya gerçekliğinin *zaten otomatikliği kırılmıştır*; ama onun otomatikliğini kırmış olan şey, ne insan aklının üsluplaştırmacı işleyiştir ne de bir arzudur. Rüyalar yadırgatıcı bir kendilik olarak görünür, bizi büyüler ve kendine çeker – ama hülyalar gibi, simgelerde ve imajlarda "ilgi" çeken bir şey bulduğumuz için değil. Bu tür bir ilgi sadece gündelik hayatımızın otomatikleşmiş arzuları bağlamında var olur. Film rüyasının görevi, hülyalara meyilli bir mimar tarafından inşa edilmiş olmayan ama belli estetik önvarsayımlar kapsamında var olan "yerler" yaratmaktır. Böyle bir "yer" tanımlamak, estetik açısından ne kadar zorsa psikoloji açısından da o kadar zordur. Söz konusu olan şey, ne bireysel arzuların içerik-yönelimli bir değerlendirilmesine ne de "arzudan muaf" bir biçimciliğe dayanan yeni bir kuramsal hattın formülleştirilmesidir.⁵¹

51. Bazı film yönetmenleri, estetikçilerden daha öndedir. Kuzey Avrupa, bu açıdan önemli bir rol oynamıştır. Bergman Strindberg'in rüyalar ve sanatla ilgili bir fikrini geliştirmiş, Dreyer de yadırgatıcılığın ifade edilmesine yönelik sinemasal olanakları gelişkin hale getirmiştir. Dreyer'in girişimlerinde, "yapıta bir ruh katan, onu sanat yapan" üsluba yönelik güçlü bir ilgi tezahür eder ("A Little on Film Style", *Cinema* 6:2, 1970, s. 9). Dışavurumcu film tekniklerini aşmış olmalarının nedenlerinden biri de budur. Ayfre'nin Dreyer'in film estetiği alanındaki başarısına ilişkin yorumu, filmin dışavurumculuğun ve biçimciliğin araçlarının ötesinde var olmasını mümkün kılan temel bir stratejiye odaklanır. Ayfre'ye göre yadırgatıcılık, hülyanın psikolojik bir bakış açısına dayanan tüm biçimlerinden vazgeçerek yaratılmıştır. Dreyer'in yadırgatıcılığı ele alışı, genel olarak modern filmin bir fenomenolojisini tesis etmek için ipuçları sağlar. Her ne kadar Dreyer'in bazı filmleri kullanılan sözdağarı sebebiyle dışavurumculuğu çağırıştırıyor olsa da, genel olarak Dreyer'in yadırgatıcı sineması, dışavurumculuğa özgü bir biçimde –Lotte Eisner'in deyişiyle– "Romantik ıstırabın" ifadesiyle sınırlı değildir. Modern sinemadaki rüya tarzı ile Dreyer'in yadırgatıcıya dayalı özel "biçem bilgisi" arasında bir koşutluk vardır: "Yarattığı evrenin iç mantığı gereği, adeta bilinçdışının ürünleri, zincirini koparmış bir hayal gücünün hülyaları ya da gizli bir şizofreninin dışavurumu gibi oldukları için, bu evrende geçen tuhaf olaylar yorumlanamaz. Ama sadece tutarlılığı ve uyumuyla, ışık ve gölge arasında kurduğu güzel dengelerle, dramatik durumlarının yoğunluğuyla ve temposunun o harika esnekliğiyle bir değer taşıyan tamamen biçimsel bir gerçeklik yoktur artık karşımızda. Dreyer'in tek derdi güzel ama içi boş mimariler kurmak değildir" (Ayfre, *Le Ciné-*

Tekinsiz

Freud "Tekinsiz"e dair denemesinin en başında, psikoloji ile estetik arasındaki genel bir çatışmaya gönderme yapar. Freud, psikanalistlerin estetiğe ilgisinin çok az olduğunu, zira psikanalize dayalı incelemelerinin "psişik hayatın farklı katmanlarında" gerçekleştiğini söyler. Bu katmanlar da "birçok farklı fikir grubuna bağlı yasaklanmış, bastırılmış duygulardan" aşırı uzaktadır ve "çoğunlukla estetiğin çalışma malzemesini temsil eder."⁵² Bu çatışma bağlamında Freud tekinsizin incelenmesini önerir. Tekinsiz, bilimsel araştırma için istisnai ve özel bir konuyu temsil eder; zira psikoloji ile estetik arasındaki, hatta doğa bilimleri ile beşeri bilimler arasındaki bir boşluğu doldurur. Freud tekinsizi psikoloji ile estetiğin oluşturduğu disiplinlerarası bir bağlamda incelemeye beklenmedik ölçüde çok çaba harcar. Tekinsiz korkutan bir fenomendir; ama tekinsiz olmak sadece korkutucu olmak anlamına gelmez. Freud'a göre tekinsiz genelde korkutmanın bir alt kategorisini temsil eder. "Düpedüz korkutucu" olanın tersine tekinsiz, bildik şeylerin alanında beliren korkutucu bir koşulu gösterir. Evimizdeki nesneler aniden etrafımızda hareket etmeye başlarsa, bu durum evimizi evlikten çıkarır – bir korku tüneline beklenmedik bir şekilde karşılaştığımız bir surattan korkmaya benzemez bu. Freud'un tekinsiz ile aşına olan arasında kurduğu zorunlu bağlantı göz önünde bulundurulduğunda, tekinsizleşme sürecinin otomatikliğin kırılmasına dayalı bir yapıyı izlediğini söylemek yerinde olacaktır. Normalde otomatikleşmiş bir aşinalık katmanı tarafından korunmakta olan fenomenlerin "yadırgatıcı hale gelmesini" gösterir. Otomatikliğin kırılmasının kaynağı belli ki

ma et sa vérité, Paris: Cerf, 1969, s. 177). Dreyer'in filmlerinde belli bir atmosfer, eylemleri izlediğimiz bir "yer" veya bir yadırgatıcılık hissi uyandıran belli bir "üslup" vardır. Ayfre, Dreyer'in bu atmosferi bir empati etkisi yaratarak yadırgatıcılıktan kaçınma yoluyla veya yadırgatıcılığı biçimin başarılı bir şekilde düzenlenmesine dayandırarak ürettiğine dikkat çeker. Ayfre'ye göre Dreyer'in filmlerinin "mantığı" ne psikolojiktir ne de biçimsel.

52. "Das Unheimliche", *Gesammelte Werke* XII, s. 292.

bilinmezdir. Bildik, rutinleşmiş bir koşulun otomatikliğinin bilinmeyen bir güç tarafından kırılması, tekinsiz olarak bildiğimiz özel bir deneyim yapısı yaratır. Tekinsizde yadırgatıcılık "tek başına" ortaya çıkar, ne akıl ne de bir arzu tarafından üretilmiştir. Ayrıca, yadırgatıcının deneyiminin yapısı da burada, hülyada söz konusu olduğu gibi, özgür ve sınırsız imgeleme aracılığıyla üretilmez. Tekinsiz, büyük ölçüde zorunluluk içerir. Deneyisel bir fenomenin tekinsiz olarak görünebilmesi için inandırıcı olması, yani mutlak olarak zorunlu yasalara bağlanması gerekir; aksi halde, olumsuzluğa bağlı olarak gözardı edilir. Tekinsiz daima zorunlu ve bildik bir koşulun değişimi olarak görünür; bu koşulun değişime uğramış, tekinsiz halinin bariz bir "normallik", zorunluluk ve –paradoksal olarak– ("ev gibi ev"inkine yaklaşan bir) aşinalığa sahip olması gerekir. Tekinsiz daima normallik ile anormalliğin örtüşmesi olarak var olur ve sadece bu mantıksal üst-konumlanma sayesinde inandırıcı olur. Normallik ile yadırgatıcılığın paradoksal bir biçimde örtüşmesiyle şekillenen kendine yeterli yapı bakımından önemli olan şey ise, yadırgatıcı olanın kendi kendine yadırgatıcı hale gelmiş olma zorunluluğudur. Tekinsiz olmak bir Varlık halidir, inşa hali değil. Otomatikliğin tekinsizde kırılması, bir "otomatikliğin kendi kendini kırması"dır.

Freud, E. T. A. Hoffmann'ın yapıtlarında bir karakterin makine mi yoksa canlı bir varlık mı olduğu konusunda bir belirsizlik yaratma aracı saptanabileceği sonucuna ulaşmış olan Jentsch'in adını zikrederek, bir estetik deneyim olarak otomatikleştirme fenomenine gönderme yapar: "Öykü anlatırken, kolayca tekinsizlik etkileri yaratmanın en başarılı araçlarından biri de, öyküdeki belirli bir figürün insan mı yoksa bir makine mi olduğu konusunda... bir belirsizlik yaratarak okuru muallakta bırakmaktır." ("Das Unheimliche", s. 238). Hoffmann'ın metninde, otomatikleşme konusundaki belirsizlik, tekinsizlik yaratmanın güvenilir bir yoludur. Üstelik Freud "kural gibi görünen bir olumsuzluk" olan klasik bir tekinsizlik motifini ortaya çıkararak, tekinsiz bir deneyimin mantık yapısı temelinde fikirlerini geliştirir. Seyahat ederken aynı gün içinde kamaramızın, trendeki koltuğumuzun ve otel odamızın numarası olarak karşımıza hep "62" rakamı çıkıyorsa, burada olumsuzluğun bir kural olduğunu söyleriz

kesinlikle. Bu deneyim, içindeki kişiye tekinsiz görünecektir ve kişi darmadağın olmuş bir halde bu tesadüflere gizli bir anlam atfetmeye kalkışabilir –örneğin bu yaşta öleceğini düşünebilir– pekâlâ. Bu, tekinsizlik ile rüyaların birbiriyle yakından bağlantılı olduğunu kanıtlar; yine de Freud böyle bir bağın varlığında ısrar etmez.

Bergson rüyalarımızda sonsuz sayıda tesadüf ile karşılaştığımızı dikkat çekmiştir; dolayısıyla (hâlâ "normal" bir zorunluluk gibi görünen) bu olumsuzluk yapısı, rüyaların özsel bir karakteristiği olarak kabul edilmelidir. Olumsuzluk ile zorunluluğun karşılıklı etkileşimi hesaba katıldığında, tekinsizin deneyiminin yapısı biçimsel bir biçimbilim kapsamında biçimlendirilemez. Bir tekinsizlik yapısını temsil eden imaj kullanımı, çözülme, vb.'ye dair hiçbir biçimsel kural yoktur. Hiçbir simge de yoktur. "Bir arzunun üsluplaştırılmasına" bağlı bir tekinsizlikten de söz edilemez. Freud, E. T. A. Hoffmann'ın "Kum Adam" adını verdiği bir öykünün, basitçe bir anlatıcının hezeyan halindeki sayıklamaları olarak sınıflandırılmayacağına da dikkat çekmiştir. Freud en çok da yazarın onu (Kum Adam'ı) "şüpheli" hale getirmesinden büyülenir: "Korkmuş bir çocuğun ilk sayıklaması mıdır, yoksa anlatı dünyasında meydana gelen ve gerçek olduğu varsayılan bir rivayet midir?" (s. 239). Sabuklamanın (ve rüyaların) imgelem ile eşitlenmesi burada Hoffmann'ın şeyleri yadırgatıcı kılma yöntemi bakımından görelileştirilmiştir. Tekinsizin açık ve belirgin olması, psikolojik açıdan şartlanmış, algısal kusurlar tarafından bozulmuş veya yok edilmiş olmaması beklenir.

Film rüyalarının estetiği hakkında da neredeyse aynı şeyler söylenebilir. Rüya çözölmeler, silikleşerek kaybolmalar veya biçimsel kayıt türlerinden alınmış diğer araçlar aracılığıyla üretilemez, ama filmler tam da rüyalarınkine uygun olan ve tekinsizinkini andıran bir deneyim yapısını izler.

Peki bir film yönetmeni, pek çok durumda "62" rakamıyla karşılaşan bir kişinin tekinsizlik deneyimini nasıl yeniden üretti? Bu "öyküyü" uyarlamanın bir yolu da şu olurdu: Otomatikleşmeyi kıran (bozan) bir araç (örneğin tekinsiz bir müzik) yardımıyla her defasında "62" rakamıyla karşılaşmanın önemi vurgulanır. Kahramanın tesadüflerin artarak çoğalmasından ciddi endişelenmeye başladığı anda yönetmen, genellikle bir tekinsizlik atmosferine atfedi-

len üsluplaştırma araçlarını (örneğin ruhsal gerilimi göstermek için kapıda, koltukta vb. rakamın erimesi) daha yoğun kullanabilir. Olayı sahnelemenin bir diğer yolu da, izleyiciyi, öncelikli olduğunu iddia eden ve mutlak bir biçimde "normal" olan bir hayatın anlatı düzeyini oluşturan bir eylemle buluşturmadır. Böylece rakamla karşılaşma olayları neredeyse geçirtilerilerek aktarılabilir. Bu ikinci durumda, izleyici yadırgatıcılığı "sahici" bir şekilde yeniden deneyimler. Bu "yeniden deneyimleme" süreci bir empati estetiğinden tamamen arındırılmıştır, ama prosedür daha ziyade rüya ile gerçeklik arasındaki sınırların çözülmesine dayanır. Bergman'ın *Sessizlik* filminde bilmediği, yabancı bir şehirde gezen Anna, yabancı dilde bir gazete satın alır ve anlamadığı başlıklara göz atar. Birden büyük harflerle Johann Sebastian Bach'ın adını görür. Bach, daha önce oda hizmetçisi ile Anna arasındaki önemli bir diyaloga konu olmuştur. Dolayısıyla Bach'ın adı sadece yakın tarihte bildik bir iletişim temeli yaratmıştır. Yabancıların konuştuğu, bilmediği bir dilde yazılmış olan gazetede Bach'ın adını görmesi bir tekinsizlik etkisi yaratır.

Modern sinemanın ana karakteristiği, Roy Arnes'in söylediği gibi, geçmişe, şimdiye ve geleceğe ait deneyimleri "kesintisiz bir akış" olarak sunarak biçimsel uzlaşımları alt etmekse, zorunlu ve olumsal yapıların etkileşimi neredeyse kaçınılmazdır. Üslubun bu filmlerde sahip olduğu özel statü, önemli bir olguyu daha temsil eder. "Zorunlu" bir şekilde ve zamansal bir mantığa göre yapılmış olmayan bu filmlerde "üslubun bütünlüğü", diğer sekansların üsluplaştırılacağı, şimdiye ait (normal) bir bakış açısına dayanmaz. Üslup daha ziyade kendi kendisini üretir. Burada, rüyalarda belirdiği haliyle tekinsizlik fenomeni ile üslup arasında neredeyse birebir koşutluk olduğunu düşünürsek, rüyalara, üsluba ve tekinsize dair söylemimizin çok sistematik bir merakı olduğunu görürüz. Üsluplaştırmanın daima "sahici, nesnel gerçeklikten sapma" olduğunu savunan Béla Balász, en azından bir yerde, kapsamı genişlemiş bir üslup anlayışı öne sürmüştür. Yaratıcı sanatlardaki üslubu ele alıp, üslubun el sanatları geleneğinde sahip olduğu doğa-benzeri statü ile karşılaştıran Balász, üslubu tekinsiz bir fenomen olarak deneyimler. Peki burada kural nedir ve zorunluluk nedir?

... Kendimizi paradoksal bir sorun ile karşı karşıya buluruz. Şayet üslup öznel bir sunum ögesiye, geleneksel folk üslupları, nasıl sanatın en gayrişahsi, genelde en geçerli öğeleri olmuştur? Uç boyutta öznelciliğin gerçekliği deforme etmeye, keyfi üsluplaştırmaya dayalı biçimciliği ile folk sanatının çoğunlukla soyut süslemeyle sonuçlanan naif üsluplaştırma eğilimleri arasındaki ilişki nedir? Niçin biri keyfi öznelciliktir de diğeri gayrişahsi, evrensel olarak geçerli ve nesnel olarak değerlidir?⁵³

Üslubun (aynı zamanda film üslubuyla da ilgili) paradoksal karakteri, sinema estetiğine çok daha önce girmiş olabilirdi.

Rüya Aktarımları

Freudcu bir bakış açısını benimsediğini açıklayan film incelemeleri, bazen Paul Ricoeur'ün "kötü psikanaliz: 'biyografik psikanaliz'" diye adlandırdığı şeyle sonuçlanır. Sözelimi Bergman'ın film rüyaları, çoğu kişi için, simgeleri ve dürtüleri Bergman'ın biyografik veriyle ilişkilendirilerek açıklanabilecek olan deliliğin bir ifadesidir. Örneğin Buntzen ve Craig, *Kurtların Saati*'ne ilişkin analizlerinde "Johan'ın halüsinasyonlara dayalı dünyasının, [Bergman'ın] çocukken maruz kaldığı karanlık gardırop ve hadım eden küçük adam deneyimlerinin kâbus uyarlaması olduğu" tespitine ulaşır ve bundan da "Johan'ın paranoyak olduğu"⁵⁴ sonucunu çıkarır. Bunun gibi açıklamalar bilgilendirici değildir ve öncelikle rüyalar ile hayat arasındaki ilişkiye, ikinci olarak da sanat ile rüyalar arasındaki ilişkiye dair temel yanlış anlamalar sunar. Rüya psikolojisine dair Freudcu içgörülerin kullanımının, daha ziyade, sanatsal yaratımda hayattan rüyalara ve rüyalardan sanata (ya da tam tersi) yönelen aktarımların tanımlanmasına odaklanması gerekir. Herhangi bir kuramın bakış açısından, sanatta rüyaları yeniden üretme fikri öyle karmaşık bir ilişkiler ağının içinde bulunmaktadır ki estetik değerinin net olarak ifade edilebilmesi çok kolay değildir. Rüyamı bir sanat yapıtının ürettiği gerçekliğin (veya gerçekdışılığın) rüyalar gibi karmaşık fenomen-

53. Béla Balász, *Theory of the Film*, New York: Arno Press, 1972, s. 272.

54. Lynda Buntzen ve Carla Craig, "The Hour of the Wolf: The Case of Ingmar Bergman", *Film Quarterly* 30:2, 1976-77, s. 27.

lerde mevcut olan gerçeklik (veya gerçekdışılık) ile ne tür bir ilişki içinde olduğu açık değildir.

Rüyalar en azından iki düzeyde var olur ve bu iki düzeyde de rüyaların gerçekliğini (veya gerçekdışılığını) temsil ettiğini öne sürebilir: açık ve gizil rüya içerikleri. Çok iyi bilindiği gibi, bu ikisine bir üçüncü gerçekliğin eklenmesi gerekir; bu da, uyandıktan sonra hatırlandığı haliyle rüyanın gerçekliğidir. Bir rüyadan söz ettiğimizde, birini diğerinden açıkça ayırmadan, çoğunlukla bu üç düzlemde de gönderme yaparız. *Psikanalize Giriş Dersleri*'nde Freud açık rüyalarla gizil rüyaların düzlemlerini ayırıştırır ve bu iki düzlem arasında ilişki kurmanın önemini vurgular:

Rüyanın ilgili olduğu şeyi, rüyanın açık içeriği olarak adlandırabiliriz; rüyanın gizlediği şeye ise gizil, rüya düşünceleri olarak adlandıracağımız fikirlerin analizi ile ulaşabiliriz. Açık rüya içeriği ile gizil rüya düşünceleri arasındaki bağlantıyı ancak bundan sonra ele alabiliriz...⁵⁵

Gizil rüyaların ancak "düşünceler" (rüya düşünceleri) biçiminde var olduğu aşikârdır, oysa açık rüyalar daha somut bir "rüya içeriği" ile temsil edilir. Freud'un rüyaları bir hüsnükuruntuya dayandırarak kavrayışı, bu temel ayrım da belirgindir. En azından bu anlamda, rüyalar ile hülyalar birbirlerinden farklı değildir. Rüyalarda (tıpkı hülyalar gibi) bir düşüncenin bir deneyime aktarımını temsil eder. Freud bu süreci de "dramatize etme" olarak tanımlar.⁵⁶ Böylece, rüyaların yorumlanması, deneyimden çıkıp dramatize edilmiş düşünceye yönelerek "ters yönde" ilerler. Her ne kadar bu "ters dramatize etme", örneğin çocukların rüyalarında görece kolay gerçekleşse de, çoğu rüyada birtakım ek güçlükler ortaya çıkar. Ana güçlüklerden biri aktarımın "parça parça", gizli bir düşüncenin müteakibi bir deneyime dönüştürülmesi şeklinde gerçekleşmeyecek olmasıdır; bunun yerine düşünceler ve içerikler önce rasgele muhtelif alt unsurlara bölünür ve bu alt unsurlar da muhtelif karşılıklı ilişkiler kurar. Düşüncenin deneyime aktarımı ancak bundan sonra gerçekleşir; yani unsurlar, gizil olanlar kadar açık unsurlardan da müteşekkil bir organik bütünün çoktan yaratmış olduğunda aktarım gerçekleşir. Freud şöyle yazar:

55. *General Introduction*, s. 96.

56. *Gesammelte Werke III*, s. 666.

Açık unsurlarla gizil unsurların karşılaştırılması, aralarındaki ilişkinin basit olmadığını gösterecektir; açık bir unsurun her zaman gizil bir unsuru ikame etmesi türünde bir ilişki söz konusu değildir asla. Daha ziyade, bu iki grup arasında niteliksel bir ilişki olmalıdır; açık bir unsur muhtelif gizil unsurları bu ilişkiye göre temsil etmelidir veya gizil bir unsur açık birçok unsur tarafından temsil edilmelidir (s. 100/31).

Bu karmaşıklığa rağmen, Freud'un rüyaların nasıl üretildiğine dair şeması hülyalarınkine bir hayli yakındır. Hiç kuşkusuz, rüyalarda düşüncenin rüyalara aktarımının makul bir denetimi söz konusu değildir ve bu da unsurlar arasındaki ilişkiler tarafından biçimlendirilen karmaşık yapıdan kaynaklanır. Rüyaların işleyişi kendine ait bir dinamik geliştirebilir. Ama sonuçta Freud dinamizme odaklanmak yerine, daha doğrudan okunabilen simgeleme yapılarının karmaşıklığını azaltabilen stratejilere yönelmiştir. Dinamizm denetlenmelidir, bilimsel bir psikanaliz adına kendisini tekrar tekrar ve tek başına yeniden üretebilen bir gücü temsil etmesine izin verilemez. Rüya-çalışmasında gizil düşüncelerin otomatikliği kırılmalı ve rüya-çalışmasının dinamik bir şey olarak görülmesi gerekse de, Freud bu dinamiğin otomatikleşmeye kendiliğinden son verdiğini ileri sürmeye pek yanaşmaz. Rüya-çalışmasının kendi kendine geliştirebildiği bir dinamiğe gereğinden fazla önem atfediyor olsaydı, yadırgatma sürecinin üzerinde temellendiği bilimsel projeyi gizil düşünceden açık rüyalara geçişlerin müsebbibi olan akla dayalı mantığı billurlaştırma projesini tehlikeye atmış olurdu. Otomatikliğin kendi kendine son bulması *kesinlikle* gerçekleşiyor olsa da, psikanalist bir yadırgatma edimi aracılığıyla gizil bir düşüncüyü (onu simgeleyen) bir deneyime aktaran, akla dayalı, otomatikliği yok etme edimlerinin saptanmasına çalışır.

Gizli düşünceleri rüya deneyimlerine dönüştüren yadırgatma, bir tür ters üsluplaştırma gibi çalışır; üsluplaştırma gibi somuttan soyuta değil, bilakis soyuttan somuta geçer. Freud'un rüya-çalışması şemasının yüzyılın başında hâkim konumda olduğu göz önünde bulundurulduğunda, rüya deneyimlerini ekrana aktarmaya niyetlenen ilk film yönetmenlerinin bunu Freud'un sistemini kopyalayarak yapmayı denemiş olmaları şaşırtıcı değildir. Rüyaları yeniden ütirirken tam zıt yöne gitmiş, somuttan soyuta yönelmiş ve somut ha-

yata soyut bir fikirden bakarak rüyaları üsluplaştıracı bir şekilde üretmişlerdir. Rüya-çalışmasında düşünceler ve deneyimler için geçerli olan şey, imajlar ve keza kurallar için de geçerlidir. Freudcu bir perspektifte, "orijinal" düşünceler ile başlayıp (egonun ve süperegonun muhtelif sansürleme edimlerinden de geçerek) dışavurulmuş bir rüya ile sonuçlanan bir süreçten geçen sadece rüyalarda algıladığımız imajlar değildir; rüyanın "kuralları", sekansların ritmi ve düzeni, yani rüyanın biçimsel tasarımı da aynı süreçten geçer. "Hatırlandığı haliyle rüya", Freud'un açıkladığı gibi, "sahici düşünceyi" rüyanın kendisinden bir adım ileri taşımıştır. Bu karmaşıklık bizatihi rüyanın anahtarını temsil eden başlangıçtaki düşüncelere tekrar ulaşmayı çok daha zorlaştırır:

Zira hatırlanan rüya asıl rüya değildir, onun çarpıtılmış bir ikamesidir; başka ikame oluşumlarını uyandırarak ve rüyadaki bilinçdışını bilinç haline getirerek asıl rüyaya yaklaşmamıza yardım eder. Rüyaı yanlış hatırlıyorsak, bu ikame daha da çarpıtılmış demektir ve bu çarpıtma nedensiz değildir (s. 91/118).

Hem görülen rüya hem de açık rüya hatırlanır, gerçi ikisinin değerlendirmesi de bizi tatmin etmez, çünkü rüyanın sahiciliğine daha ulaşamadığına inanırız. Tam anlamıyla bir rüya olmayan, sırf (ister açık ister hatırlanan) rüyanın neden bizim gördüğümüz şekilde olduğuna dair açıklamaları (bu durumun nedenlerini) bünyesinde barındırıyor diye sahicı saydığımız bir düşünce olan sahicı rüyaya henüz ulaşmamışızdır. Freud'un *sahicilik* arayışı, açık bir şekilde, somuttan soyuta ilerler. Muhtelif düzeylerde, "rüyalara" dair bir araştırma, her türlü rüyanın çıkış noktasını oluşturduğu varsayılan soyut fikirlere dair bir araştırma olarak anlaşılır.⁵⁷

Psikanalist rüyalarla değil soyut bir düşünce ile ilgilenir, oysa film yönetmenin "bizatihi rüyaları" ürettiği varsayılr. Elbette yönetmen, özellikle de Freudcu eğilimlerin etkisindeyse, her rüyanın

57. Fliess, psikanalistlerin rüyalardan ziyade rüyaların arkasındaki düşüncelerle ilgilendiğini açıkça kabul eder. "Hayır, bizatihi rüya bilinebilir bir şey değildir; zaten öyle olsaydı da elimize bir şey geçmezdi. Çünkü nihayetinde, geri getirmeye ve -ister tamamen uyanık ister rüya görüyor olsun- hastaya iade etmeye çalıştığımız şey, açık içerik değil gizil düşüncedir" (Fliess, s. 75).

arkasındaki gizil düşüncelerle ilgili bilgiyle de ilgilenebilir, soyutlama (örneğin üsluplaştırma) aracılığıyla bu düşünceleri rüya sekanslarına katmayı da isteyebilir. Ama bu proje, büyük bir olasılıkla, düşünsel olarak tesis edilmiş bir rüya-çalışmasını kopyalayarak ekranda rüya üretmeye yönelik başarısız bir girişim olarak son bulacaktır. Üretilecek olan şey, soyut bir sahicilik bakımından var olan rüyalar-dan ibarettir. Ama bir rüyanın sahiciliğini –tabii böyle bir şey varsa– tesis eden şey (en azından film sanatında) düşünce değildir, özellikle de bir psikanalist tarafından düşünsel olarak "yeniden inşa edilmiş" düşünceler değildir.

Film yönetmeni bu tehlikeyi fark edip arkasındaki soyut düşünceler yerine "somut rüyayı" yakalamaya karar verebilir. Burada da Freudcu model, şayet yönetmen bu modeli koruyorsa, onu özsel güçlükler ile karşı karşıya bırakacaktır. Freudcu terimlerle ifade edecek olursak, *gizil bir düşünce* ile başlayıp *açık rüyadan* geçerek *hatırlanan rüya* ile son bulan, sürekli ilerleme halindeki bir üretim olan evrimci rüya-çalışması sürecini hangi noktada "kesmek" istediğine yönetmenin karar vermesi gerekir. Bunu bir kenara bırakacak olursak, yönetmen "açık rüya"yı tasvir etmeye karar verse bile, onu egonun ve süperegonun sansürlemesinden önceki haliyle mi yoksa (belki de "sahicilik" ile ilgili meseleler nedeniyle) sonraki haliyle mi tasvir etmek istediğine de karar vermelidir. Burada "sahicilik" ile kastedilenin ne olduğuna karar vermek çok zordur. Yönetmenin rüyaların sınırlı boyutlarına odaklanmanın olanaksızlığını bir çırpıda fark etmesi gerektiğini söylemek için pek çok sebep vardır. Bir bütün olarak rüya üretiminin evrimci bir yapısı olduğu fikrini terk etmesi gerekir.

Film incelemelerinde "rüya düşüncesi" ile "rüya içeriği"nin ele alınması, farklı türden şemalaştırmalara yol açabilir. Örneğin senaryoyu, açık içerik olarak filmin karşısına koyabileceğimiz gizil bir rüya içeriği olarak görebiliriz. Filmlere ilişkin semiyotik analizler, açık olmayan rüya düşüncelerini gösterdiği varsayılan bir "gösteren" olarak rüyalara (ve filme) dair bu tür bir sınıflandırma ile yetinebilir. Christian Metz, "açık rüya –yani Freud için 'rüya düşünceleri'ne karşıt olan rüya içeriği– yorumlama açısından bir gösterendir" açıklamasını yapmıştır.⁵⁸ Gelgelelim bu fikir, gösterenlerinin izlerini geriye doğru, gösterilen rüya düşüncelerine dek sürebildiğimiz

müddetçe rüyaların (ve filmlerin) kolaylıkla yorumlanabileceğini düşündürür. Ama bu, ancak herhangi bir filmin bir rüya olduğunu ileri sürdüğümüz müddetçe; filmin tam da seyirci imajları seyrettiği, pasif kaldığı, vb. için bir rüya olduğunu ileri sürdüğümüz müddetçe bir anlam ifade eder. Gelgelelim bir yönetmenin ekrana aktarmayı denediği özel türde bir deneyim olarak rüyaya gerçekten yoğunlaşırsak, bu durumda semiyotik rüyalar-filmler modeli ve bu modelin gizil düşünce ile sistematik ilişkisi verimsiz hale gelecektir. Metz bu noktayı atlamaz ama bu gerçeğe atfettiği önem talidir. (Bu esas itibarıyla Metz'in rüyaları ekrana aktarmanın hiçbir şekilde arzu edilmediğini; zira bu fenomene bağlı sanatsal yetersizliklerin bunu sanat olarak kabul edilemez kıldığını düşünmesinden kaynaklanır.) Rüyaların hiçbir "düşünsel ilerleme" olmaksızın kazanılmış, sadece "doğal bir kendi kendini ifade etme işlevi"⁵⁹ olduğu için sanat sayılabileceği iddiasını reddeden Susanne Langer'a benzer şekilde Metz de, gizil rüya düşüncelerinin yardımıyla bağlantıyı yeniden kurma fırsatı bırakmadıkları için, olduğu gibi beliren açık içerikler olarak rüyaların sanat sayılamayacağına inanır:

Bir rüyanın açık içeriği harfiyen ekrana aktarılsaydı, anlaşılabilir bir film ortaya çıkardı. Aydınlanmış seyircinin gayet iyi bildiği gibi, aynı anda hem anlaşılabilen hem de anlaşılabilen avangard veya deneysel bir film değil... hakikaten anlaşılabilir bir film ortaya çıkardı (Metz, 1976, s. 88-9).

Metz "açık rüya filmi"ni avangard sinemadan ve hülya sineması olarak sınıflandırdığımız sinema türünden ayırır. Metz'in vurguladığı nokta, bir rüyayı sadece bütün bir rüya-çalışması sürecinin belli bir evresi, sözelimi sadece "açık içeriği" olarak tanımlama niyetinin saçmalığı ile ilgili gözlemlerimizin de temelini oluşturur. Metz "açık bir içeriği" izlemenin estetik bir deneyim olarak –kendine yeten hermetik bir yapıtta bile– hiçbir anlam taşımadığını söylemekte haklıdır; zira bu tam da onu hüyalardan farklı kılan şeydir. Gerçeküstücülük ve hülyalar yine de bilinçli, deşifre edilebilir usamlama biçimi

58. Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, Londra: Macmillan, 1983, s. 30.

59. Susanne Langer, *Feeling and Form*, Londra: Scribner, 1953, s. 168.

minde rüya ifadelerine iliştilirilmiş açıklamalar sunar. Her ne kadar gerçek "rüya"da deşifre süreci çok daha gizli olsa da, rüyaların sunumunun –tıpkı yüzeysel olarak yalıtılmış bir "açık rüya"nın sunumunda olduğu gibi– her türlü uslamlamadan muaf olduğu anlamına gelmez bu. Rüyanın anlamı ve sahiciliği, ancak izleyicinin kendisinin rüya-çalışmasının farklı "evreleri" arasında kurduğu bağlantılardan kaynaklanabilir. Başka bir deyişle, rüyaların her türlü estetik sunumunda, rüya-çalışmasının farklı evreleri eşzamanlı olarak sunulmalıdır. Örneğin "açık rüyaların" yalıtılmış, tek başına sunumu, hül-yalarınkine benzeyen makul bir estetik hesaplama olup çıkacaktır.

Rüya Renkleri

Filmde rüya sekanslarının renkli mi yoksa siyah-beyaz mı çekilmesi gerekir? Bir film için siyah-beyaz veya renkli çekimin üsluplaştırıcı bir etkisi olabilir. Bu özellikle, aynı filmde her iki seçeneğin de dönüşümlü olarak kullanıldığı durumlarda geçerlidir. Renkliden siyah-beyaza geçiş genellikle geçmiş veya rüyayı ifade eder. Dudley Andrew'un belirttiği gibi renkli çekim, zamansal-estetik bir gramer anlamında, üslupsal uzlaşımlara dayanır: "Bazı sinemacılar şimdiki zaman sahneleri için renkli, geçmiş veya koşullu zamanlar (rüya zamanları) için de siyah-beyazı kullanmayı tercih ediyor olsa da, bunun bizatihi dilin kendi doğal boyutundan ziyade sinemaya eklenmiş gelişkin bir uzlaşım olduğu açıktır."⁶⁰ Burada siyah-beyaz bir gösterendir, öncelikli olarak kendi kendisini ifade etme işlevini görmesi beklenmez. Yine de, geçmiş için ve rüya zamanları için siyah-beyazın seçilmesinin tesadüfi olmadığı açıktır. Siyah-beyaz, belleğimizde uzun zamandır duran şeylerin silikleşmiş renklerini de gösteriyor olabilir pekâlâ. Bu durumda rüyalar bir rüyanın anısı gibi görünür. Rüyaların şimdiki zamana ait bir olay olarak doğrudan deneyimlenmesi de pekâlâ siyah-beyaz ile ifade edilebilir, çünkü renk kullanımı rüya gören kişideki bir algı bozukluğuna bağlıdır. Ne var ki, öncelikle rüya söylemlerinin niçin bir geçmiş zamanla ilişkilendir-

dirilmesi gerektiği yeterince inandırıcı değildir; ikincisi, rüya ifadelerini, müteakiben renkten yoksunluk şeklinde tercüme edilecek olan bir ifade etme eksikliğine yormak da haklı gösterilemez. Aksini savunan açıklamalar da mevcuttur elbette. Fellini, rüyaların siyah-beyaz görüldüğüne dair genel geçer görüşe rağmen, tam da renkler en önemli ipuçlarının göstereni işlevi gördüğü için, siyah-beyaz rüyaların mümkün olmadığında ısrar eder: "Kişinin siyah-beyaz rüya görebildiğini söylemek saçmadır. Renk rüyaların dilinin ayrılmaz bir parçasıdır. Rüyalarda renkler fikirleri, kavramları aktarır. Her renk bir mesaj taşır."⁶¹

Bir rüya sekansında renk konusu basit bir uzlaşımalcılığa indirgenemez. Silikleşmeler ve üst üste bindirmeler –Bazin'in belirtmiş olduğu gibi– "Dikkat, bu bir rüya!" uyarısında bulunan standart göstergeler olarak ortaya çıkarken, ağır çekim kadar renklerin kasıtlı kullanımı da rüyanın kendisinin statüsü bakımından önemlidir. Örneğin bir yönetmenin bir rüya sekansında ağır çekime başvurması ille de ağır çekimde rüya gördüğümüzü düşündüğü anlamına gelmez. Zamansal düzeyi deforme etmesinin bizatihi rüya gerçekliği ile hiçbir bağlantısı olmadığını düşündüğü anlamına da gelmez. Sadece, rüyaların ağır çekim ile çok iyi ifade edilebileceğine inanıyor olabilir. Rüya sahnelerinde rengin kullanımı konusunda da benzer bir şey gözlenebilir.

Fellini'nin rüyalara ve renklere dair görüşünü destekleyen az sayıda kişi arasında Strindberg'i gösterebiliriz. Strindberg'in çağdaşları, çoğu insanın rüyalarının renksiz olduğu düşünülse de, *Rüya Oyunu*'nun esasında "bir renk cümbüşü" olduğuna dikkat çekmiştir.⁶² Strindberg *Rüya Oyunu*'nda ayçiçeklerinin sarı, balık kasalarının yeşil olduğunu savunarak genel eğilime karşı çıkmıştır. Strindberg gibi bir yazarın bu tür bir aracı sadece sezgisel olarak, hatta psikolojik içerimleri üzerine düşünmeden, tesadüfen kullandığını varsaymak mantıksızdır. Ebbe Linde, bu soruna, Strindberg'in kendi tutkularıyla gayet iyi eşleşen ilginç bir "çözüm" önermiştir. Linde rüyaları siyah-

61. Frederico Fellini, "Journal de rêves", *Positif* 158, 1974, s. 3.

62. Gunner Ollén, *Vandring I vaken dröm: Kring Strindberg's ett Drömspel*, Stockholm: Svensk Litteraturtidskrift, 1964, s. 4.

beyaz ve renkli ifadelerin bir karışımı olarak açıklar ve rüyaya ait gerçekliğin de ikisinin kasıtlı kullanımı sayesinde ortaya çıktığını varsayar: "Renkler sadece bir seçim meselesidir, yalıtılmış ve yalnızdır, tıpkı elle boyanmış bir fotoğraftaki mavi kurdele gibi. Renklerin çoğunlukla koyu olmasının, cila gibi veya duygunun güçlü bir telaffuzu gibi parıl parıl parlamasının nedeni budur."⁶³

Wong Kar-wai'nin filmleri de (*Gözyaşları Aktıkça*, *Mutlu Beraberlik* ve *Aşk Zamanı*) hem nostaljik hem de avangard bir rüya etkisi yaratan, elle boyanmış fotoğrafları anımsatır.⁶⁴

Rüyalar siyah-beyazdır, ama rüyalarda renklerin simgeleyici işlevi dışlanmış değildir, zira renklendirme "noktalar halinde" belirir. Bu bakımdan tiyatro bile teknik açıdan sinemadan daha iyi bir konumdadır. Bergman'ın "belirgin bir renk etkisi"ne⁶⁵ sahip olan siyah-beyaz kullanımı da bu gelenekle ilişkilendirilebilir. Renkler burada renk olma statüsünü yitirmiştir. Yahut rüya filmlerinde renklerin otomatikliği kırılmıştır, çünkü sadece siyah-beyaz fotoğrafın bir "uyarlamasını" temsil ederler. İfade güçleri, fotoğrafın siyah-beyaz olmayı seçmiş olan grameri bağlamında gelişir. Renkler burada hem renktir hem de renk değildir. Rüya gerçekliğinin istisnai statüsü burada belirgin hale gelir. Gerçeklik yok olmamıştır, dolayısıyla hatırladığımız bir rüyanın anısının "daha soluk" ve silikleşmiş biçiminde onu kurtarmamız gibi bir şey söz konusu olamaz. Kendisini açık ve somut bir deneyim biçiminde ifade etmesinin olanaklılığı, rengin (muntazam) kullanımını bile haklı çıkarır. Yine de bu renkler, şimdinin renklerinin statüsüne sahip olduğunu iddia edemez; bir bakıma renk bile değildirler. Ne şimdide ne de geçmişte işlerlik gösteren ifade unsurlarıdır bunlar. Rüya zamanı, hülyanın ürettiği gibi, "böyle olsa şöyle olurdu" şeklindeki bir koşullu zaman değildir.

63. Ebbe Linde, "Drömspelen hos Strindberg och Kafka", *Bonniers Litterära Magasin* 1946, s. 764.

64. Bkz. Stephen Teo, "Çok daha gerçekçi renkleri kullanmanın teknik açıdan olanaklı olduğu bir çağda, renkli fotoğraf bulunmadan önceki elle boyanmış fotoğrafları anımsatan, soluk renkleri kullanmaya dayalı olan bu teknik, filme avangard bir hava katar"; Wong Kar-wai, Londra: British Film Institute, 2005, s. 25.

65. Höök, aktaran Philipp Mosley, *Ingmar Bergman: The Cinema as Mistress*, Londra: Marion Boyars, 1981, s. 17.

Rüyaların siyah-beyaz eğilimi, süperego veya egonun yadırgatıcı sansürüne atfedilemez. Öyle olsaydı, renkler rüyalara hâkim olan siyah-beyaz ile rekabet etmeye çalışırdı. Gelgelelim burada, rüyalarda, renkler bir rüya zamanı ile bütünleşir; yoğunluklarının zamansallığa bağlı olmamasının nedeni de budur.

Rüya Gerçekçiliği

Biçimciliği bir kenara bırakacak olursak, gerçekçilik ilgi odağımız haline gelir. Bir bakıma şaşırtıcıdır bu, çünkü gerçeklik normalde rüyamsı ifadelerle karşıttır. Bluestone'a göre film, rüya üretmek için aşırı gerçekçidir. Benzer şekilde, Bazin ve Kracauer gibi post-surrealistler, sinemanın sırf rüyalara karşıt olduğu için etkili bir gerçekçi ifade kapsamında kendi sahici ifadesini aradığını varsayar.

Yine de, gerçekçilik, sinema ile rüyalar bakımından bir alternatif sunabilir; bu durum, genellikle gerçeküstücülüğün simgeci atmosferini alt etmeye çalıştıkları polemik düzeyini terk ettikleri anda Bazin ve Kracauer'de bile belirgin hale gelir (sıkça dikkat çekilen bir paradokstur bu). Rüyalar ile dil arasındaki ilişkiye dair argümanlarımız bu konuyla hâlâ ilgilidir. Rüyaların edebiyatta ve edebiyat ile "açıklanması" gerekiyorsa, bu durumda sinema da rüyaları hiçbir yoruma gerek kalmayacak şekilde, mümkün olabildiğince "dolaysız" ve "gerçekçi" bir biçimde tasvir etmelidir. Burada her şey, öncelikle gerçekliği rüya olarak anlamaya ve daha sonra da onu gerçekçi bir biçimde tasvir etmeye çalışan (ve Bergman için de uygun olan) bir yaklaşıma işaret eder. Kracauer'in bir açıklaması, "rüyamsı gerçekçiliğin" muhtemelen ilk tanımıdır ve bu kitapta ele almakta olduğumuz estetik fikrini geliştirmek için gayet uygundur:

Belki de filmler en çok –sanki kamera onları fiziksel varoluşun rahminde daha o anda çıkarmış ve imaj ile edimsellik arasındaki göbek bağı henüz kesilmemiş gibi– bizi doğal nesnelerin ham, müzakere-edilmemiş mevcudiyetine boğduklarında rüyalara benzerler. Böyle görüntülerin ani dolaysızlığında ve şok edici doğruluğunda, rüya imajlarıyla özdeş olduklarını gösteren bir şey vardır.⁶⁶

Bu tür bir rüya üretiminin, gerçekliğin üsluplaştırılması fikrine ne denli karşıt olduğu burada özellikle belirgin hale gelir. Rüya öğelerinin gerçekçi karakteri, doğada görebileceğimiz nesnelerinkiyle karşılaştırılır. Kracauer'in rüya gerçekçiliği, yukarıda netleşen ikilemeden bir çıkış yolu gösterir bize. Temel mesele, filmlerde soyut bir mantık ile somut imajları karşıt kutuplar olarak ortaya koyan yaygın görüşü alt etmenin mümkün olup olmadığıydı. "Rüyamsı gerçekçilik"te somut imajlar, bir rüya mantığı yaratabilir. Bu paradoksu doğru düzgün ele alabilmek için, Bergman'ın *Utanç* filmi bağlamında daha önce sözünü ettiğimiz başka bir paradoksla bağlantısına dikkat çekmemiz gerekiyor. Burada rüya olduğu varsayılan bir filmin rüya gibi görünmesine izin verilmiyordu. Bu paradoksal fenomenin izini sürerek akla yakın tanımlara ulaşmanın pek çok yolu vardır. Bunlardan biri, rüyamsı bir film sekansının daima rüyalar âlemi ile gerçeklik arasında yer aldığına ısrar etmektir. Bu, rüyaların deneyimlenmesinin bir rüyanın "rüya gibi görünmediği" uğraklarda gerçekleşmesinin nasıl mümkün olabildiğini de açıklar. Daha kesin bir ifadeyle, rüya deneyimi, kendimize "bu bir rüya mı?" ya da "bu gerçeklik mi?" diye sordüğümüz uğraklarda yaşanır. Sinemada önceden dolayımlandığı rahatlıkla söylenebilecek rüyalar, rüyamsı üsluplaştırmalar veya simgelemeler oldukları gerekçesiyle reddedilirler. Ama bu, sanatsal olarak hiçbir değer taşımadıkları anlamına gelmez, sadece rüya sayılmadıkları anlamına gelir. Rüyalar, rüya ile gerçeklik arasındaki sınırların bulanık görünmesine neden olan "varoluşsal" karışıklık aracılığıyla üretilirler.⁶⁷

67. Biçimciliğin araçlarının işe yeniden dahil edilmesini, filmin "filmin içinde bir film" olarak görünmesinin sağlanmasını bu bağlamda vurgulamak ve biçimcilik sonrası kapsamında yeniden değerlendirmek gerekir. Bu tür bir stratejiye dayanan sinemasal rüyanın ilk örneklerinden biri, Alain Resnais'nin *Geçen Yıl Marienbad'da* filmidir: "Bütününüyle görünüşler düzlemine yerleşen bir filmdir bu. Her şey muğlaktır. Bir sahneye bakıp bugün mü, dün mü, bir yıl önce mi geçtiğini, bir düşünceye bakıp şu kahramana mı yoksa bu kahramana mı ait olduğunu söyleyemeyiz. Gerçeklik ile duygular, rüya ile rüya olmayan, her şey sorgulanır" (aktaran Ayfre, 1964, s. 335). Burada film bir rüyadır. İlginç bir biçimde, Ayfre'nin yorumu Resnais'nin üst üste bindirme gibi biçimsel araçları reddedişine yoğunlaşır. *Conversion aux images*'te Ayfre şöyle yazar: "Şimdi'den geçmişe veya hayal âlemine geçişi –yanlış anlamaya yer bırakmayacak biçimde– göstermek için kullanılacak uzlaşımlara dönüşmüş, sinematografik sözdizimin bütün o tekniklerinden (flular,

Freud rüyaların yorumlanması, rüya-çalışmasının dayattığı yadırgatıcılığı "kıran", ters yönde bir prosedür aracılığıyla işlerlik gösterdiğine inanır. Freud üsluplaştırma ve yadırgatıcılık konusunda, kendi dönemi için tipik olan ve izlenimcilikte bile varlığını sürdüren genel fikirleri benimsemiştir. İzlenimcilik projesi, dünyanın zihin tarafından nasıl algılanıyorsa (ekranda) öyle görünmesini sağlayarak (sanatsal) yadırgatmayı "kırmaya" dayanır. İzlenimcilik, taammüden gerçekleştirilen tüm sanatsal yadırgatma edimlerini en aza indirerek gerçekliği "dolaysızca" tanımlayabileceğini düşünmüş; gerçekliği "zihnin algıladığı gibi" ifade etmeyi seçmiştir. Renk karartmalarını kullanmıştır.

Gerçekçilik projesi de benzer niyetler doğrultusunda ilerler: Burada da kişi, "gerçekçi" olan renkleri ve biçimleri kullanarak insan zihninin gerçekleştirdiği yadırgatma etkisini en aza indirmeyi seçmiştir. Gerçeklik artık zihnin onu gördüğü gibi değil, "gerçekte olduğu" gibi betimlenir. Freud'un rüya-çalışmasının yadırgatma araçlarının izini sürme yaklaşımının bu bağlamda değerlendirilmesi gerekir. Freud, yadırgatmayı tersine çevirerek, rüyada görülen gerçeklikten daha "gerçek" ve orijinal olduğu varsayılan bir gerçekliğe dair bir içgörüye ulaşmayı umar. Nihayetinde bu gerçekliğin daha ziyade soyut ve esas itibarıyla farklı *rüya düşüncelerinden* müteşekkil olması, Freud'un özel girdisi olarak görülebilir.

Film gerçekçi bir fenomendir, resim sanatında uygulanan estetikçiliğin film için geçersiz olmasının nedeni budur. Kracauer, en gerçekçi ressamın bile "gerçekçi" bir sahne üretemediğini düşünmüştür. En gerçekçi ressam bile gerçekliğe bir "üslup kazandırır" ve bunu da kendi gerçekçiliği aracılığıyla yapar. Oysa film, gerçekliği doğrudan doğruya, "olduğu gibi" yakalayabilir. Kracauer'in gerçekçiliği, harfiyen yeniden üretim olanaklarının hesaplanmasına dayanmaz, gerçekliğe iliştiirildiği varsayılan manevi bir niceliğin yalanlanmasıya dayanır:

haleler, karartmalar, zincirlemeler) vazgeçilmiş olması, bu bakımdan anlamlıdır. Aslında bu hafıza ve hayal âlemleri hep dışarıdan birileri tarafından görülür veya kendi içine kapanan bir ilgili tarafından anlatılır, ama o zaman da hep hafıza veya hayal âlemi olduğunu haber veren bir anahtar bulunur" (a.g.y.).

İlginç bir yanlış anlamamanın tuzağına düşen Emile Vuillermoz, "gerçekçilik" uğruna, gerçekliği kavrayışı güçlü bir ressamın gördüğü haliyle temsil eden sahneleri savunur. Vuillermoz'ya göre bu sahneler gerçek-hayat çekimlerinden çok daha gerçektir, zira bu tür çekimlerin gösterdiği şeyin özünü iletirler. Yine de, sinema açısından baktığımızda, gerçekçi olduğu söylenen bu sahneler, kübist veya soyut bir kompozisyon kadar yapmacıktır. Verili hammaddeyi sahnelemek yerine, deyim yerindeyse, onun özünü sunarlar. Başka bir deyişle, tam da filmin kapsamayı amaçladığı kamera gerçekliğini bastırırlar (Kracauer, s. 34).

Burada, film sanatında karşımıza çıktığı haliyle gerçekçilik problemi, bir rüya kuramına ilişkin belirleyici ipuçları verir. Atmosfer, gerçekliğin (ister maddi gerçekliğin ister rüyaların gerçekliğinin) üslup bakımından tasarımı, üsluplaştırmaların *indirgenmesi* aracılığıyla kavranamaz. Kracauer'in analizi, gerçekliğin üsluplaştırmadan kaçınmasının da başka türde bir üsluplaştırma olduğunu gösterir. Üsluplaştırılmamış gerçekliği ancak Kracauer'in tanımına uyan gerçekçi *film* yakalayabilir. Böyle bir film, gerçekliği *zaten* sahip olduğu üslupsal tasarımıyla birlikte yakalar.

Rüya Ritüelleri

Rüyalar, güdülere dayanan nötr bilginin taşıyıcıları olarak kabul edilebilir;⁶⁸ yani rüyaları, rüya-çalışması tarafından "dramatize edilmiş" olmayan, ifade edici nicelikler olarak görebiliriz. Vernon Young'ın İsveç filmleri hakkındaki açıklaması bu bağlamda ilginçtir:

İsveçli sinemacı, karakterlerinin güdülerini dramatize etmeyi gereksiz addeder. Bu karakterlerin, insan olarak, belli şekillerde, genellikle de hayal-kırıklığı yaratacak bir biçimde davranacaklarını baştan kabul etmemiz iste-

68. Bkz. Alan Hobson, "Dream Image and Substrate: Bergman's Films and the Physiology of Sleep", Petric içinde, 1981: "Rüyanın, tehditkâr rüya düşüncelerini rüyalarda tuhaf imgeler kisvesine sokması gereken sansürün işleyişi yüzünden tuhaf olduğu şeklindeki görüş de ıskartaya çıkarılabilir. Rüyanın tuhaf yanlarının çoğu, rüya görülen uyku süresince sinir sisteminin alışıldık işleyiş özelliklerine isnat edilebilir. Son olarak, Freud'un ana hipotezi de –her rüya bir istek gerçekleştirimini temsil eder– sorgulanabilir. Rüyaların bazen istekleri ifade ettiği elbette yadsınamaz, ama rüya hali negatif ve nötr bilgi taşıyor da olabilir."

nir bizden. "Hayatın" boş olduğunu keşfederler, ama boş olanın aslında kendileri olup olmadığını asla sorgulamazlar. Adam ve karısı kaçınılmaz olarak birbirinden nefret edecektir: Bu verili bir şeydir; duygulanım ensesttir veya en fazla bir yazlık ömrü vardır; intihar, anlamada başarısız olmanın tek alternatifidir, eski nesil (otuzlu, ellili veya yetmişli yaşlar) daima anlayışsız veya acımasızdır.⁶⁹

Strindberg'in bazı oyunlarının (özellikle de *Matmazel Julie* ve *Güçlü*) "gücünün, ifşa edilen deneyimin yoğunluğundan kaynaklandığı" ve oyunların "dürtüye ve duruma dair vahşi bir içgörünün eşsiz gücünü" sergilediği söylenir.⁷⁰ Strindberg'in o ünlü "dürtülerin iç yüzünü kavrama" yaklaşımı çok "vahşi" görünür, çünkü karakterlerin motivasyonları uzlaşma dayalı bir biçimde açıklanmaz. Strindberg gibi bir dâhinin ellerinde bu "vahşilik", "tecelli etmiş deneyimin yoğunluğu" olarak görünür. Başka bir İsveçli dâhinin, yani Ingmar Bergman'ın ellerinde ise, "dramatize edilmemiş eylem" in mantığı serpilerek sinema sanatının gelişimi bakımından çok büyük bir artıya dönüşebilir (Young bu noktada *Anna'nın Tutkusu/En passion* örneğini verir).

Tiyatronun dramatik olduğu ve sinemanın da, tiyatronun ifadelelerinden gerçekten bağımsızlaşırsa, kaçınılmaz olarak "dramatiklikten uzaklaşacağı" söylenir genellikle. Ancak tiyatro olmayan bir sinema, bazı insanların bizatihi sinema için tipik olduğuna inandığı, ayırık ve başlı başına rüyamsı eylemlerin ifade edildiği özel dili geliştirebilir. Dramatik olmayan sinemasal eylemler, yönetmenin biraz dramatik ifade yüklediği eylemlere karşıttır. Eleştirmenlerin tiyatroyu bir "ritüel mekân" olarak tanımlamaya eğilimli olmalarının ve sinemayı daha bireysel ve mahrem estetik deneyimlere ayırmayı tercih etmelerinin nedeni budur. Dudley Andrew bu ayırmda ısrar eder ve tiyatroya özgü dramatik ritüeller ile –ilginçtir ki– sinemasal rüyalar arasında kesin bir sınır çizer. Andrew şöyle der: "Her ne kadar hem film izleyicileri hem de oyun izleyicileri 'bu akşam tiyatroya gi-

69. Vernon Young, *Cinema Borealis: Ingmar Bergman and the Swedish Ethos*, New York: Avon, 1971, s. 279.

70. Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Elliot*, Oxford University Press, 1953, s. 109-10.

diyoruz*" deseler de, birinde bir ritüel mekânına (tiyatroya), diğerinde ise 'rüyalara açılan bir pencereye' (sinemaya) giderler."⁷¹

Ama sinemasal rüyaların, güdülenmemiş ve dramatize edilmemiş hareketler gibi görüldüğü uğrakta, sinemayı da ritüel mekânı olarak adlandırmak; bundan böyle, eylemlerin bir yönetmen tarafından hesaplandığı, sahnelendiği ve üsluplaştırıldığı bir mekân olarak kabul etmemek yerinde olacaktır. Bazı modern yönetmenler sinemasal biçimin özfarkındalığını gittikçe daha fazla vurgulayarak, ritüelleştirmeyi basit taklit tekniklerinden kaçınmak amacıyla, bir "mesafe koyma" aracı olarak kullanmıştır. Roy Armes, "davranışın bir ritüel haline geldiği ve eylemin de bir saf mit ifadesine dönüştüğü bir üslup geliştiren" Melville gibi modern bir yönetmenin kayda değer bir çaba gösterdiğini saptamıştır.⁷² Modern sinema, üslubun işareti olan bir "esas"ı işleyerek geliştirir; Armes'in Melville hakkında söylediği gibi: "Tanımlanmış zaman ve mekânların hepsi kesip çıkarılabilir, böylece ritüelleşmiş şiddetin mutlak ifadeleri artık aynı ölçüde ritüelleşmiş olan bir atmosferde şekillenir" (s. 56).

Film, "eylemin ritüelliği"nin keşfedilmesi bakımından, diğer bütün sanatlardan daha iyi bir konumda olabilir. Güdülenmemiş, ritüelleşmiş eylem, sanata bir yadırgatma aracı olarak dahil olur. Modern filmlerin çoğunda, özellikle de rüyaları anımsatan filmlerde "ritüelleştirme", klasik rüya-çalışması araçları kadar etkili bir yadırgatmaya yol açan önemli bir araç olarak karşımıza çıkar. Dramatize etmeden eser yoktur (rüya-çalışmasında olduğu gibi), ama ritüelleştirme vardır. Yadırgatma, hatta "polifonik montaj" (Johns Blackwell) arayışındaki *Persona* analistleri, filmin altında yatan estetik stratejiyi tam anlamıyla kavrayamazlar; filmin yapısına dair kapsamlı bir model olarak ritüele yapılan gönderme daha ikna edicidir. P. N. Campbell *Persona*'yı "bir tür sinema menueti olarak; eşlerin ilerleyip geri çekildiği, eşlerin çiftlerinin değiştiği veya birbirlerine göre değişmeden kaldığı, her eşin veya çiftin diğerinin hareketinden bağımsız olduğu bir dans" olarak tanımlamayı seçmiştir.⁷³ *Persona*, birçok insan

* Sinema salonunun İngilizcesi "movie theater"dır. Konuşma dilinde, kısaca "theatre", hem sinemayı hem de tiyatroyu ifade etmek için kullanılır. -ç.n.

71. Andrew, s. 148.

72. Armes, 1976, s. 48.

tarafından bir "rüya-film" olarak kabul edilmektedir. Bu rüya, (dramatize edilmemiş rüya düşüncesine dek izi sürülebilecek) dramatize edilmiş bir rüya içeriği değildir; ama onun dramatize edilmemiş sanatsal ifadesi, kendisine dair tüm olası bilgiyi içerir ve sadece "nasıl-sa öyle" anlaşılabilir.⁷⁴

Örneğin Melville'inki gibi modern filmlerde ve özellikle de rüyamsı ifadelerle eğilimli filmlerde görülen "güdülenmemiş" durumlar, tanımlanabilir bir erekliliğe ulaşmaya çalışmaz. Ritüel, bir noktaya kadar oyun olarak tanımlanabilir. Hem ritüellerde hem de oyunlarda dışsal bir erekliliğe uymadan yinelenen hareketler buluruz. Oyunlar ve ritüeller, kendi varlık alanlarını yaratır; bu alan, "dışarıdaki" gerçek hayatın alanıyla bağdaşmaz. Ama oyunlar ile ritüeller arasında bir fark da vardır: Çoğu oyunda belli bir içsel ereklilik bulunur, yani oyuncular bir "çözüm" ulaşmaya çalışır; oyuncuların oyunu kazanmaya çalışması bunu gösterir. Ritüeller ise bu tür bir içsel ereklilik sergilemez.

Claude Levi-Strauss şu noktaları vurgulamıştır: "Her oyun, kendisini bir kurallar bütünü ile tanımlar, bu kurallar bütünü de hemen hemen sonsuz sayıda oyunu olanaklı kılar. Ama ritüel –'oynanıyor' olsa da– tüm olanakların tam ortasında kalan imtiyazlı bir oyuna benzer, zira her iki taraf arasındaki belli bir dengeden kaynaklanır."⁷⁵

Ritüellerde, bir rekabet uğrağının varlığı sadece *sözde* bir varoluşa sahiptir: Bir ritüel icra etmek, icracıların gerçekten öyle olmasa

73. Paul Newell Campbell, "The Reflexive Function of Bergman's *Persona*", *Cinema Journal* 19:1, 1979, s. 82.

74. Kawin yaratı, eylem ve ifadenin bu özel birlikteliğinin kabul edilmesinin, film çalışmaları kadar rüyalara ilişkin çalışmalar açısından da birtakım sonuçları olması gerektiğini ileri sürer: "Son olarak, rüya ile film arasındaki bu bağlantının film eleştirisi bakımından bazı sonuçlarından bahsetmek istiyorum. Sanatçılar ile eleştirmenler arasındaki en eski savaşlardan biri de yönelmişlik savaşıdır. Eleştirmenin karmaşık bir biçimde açıkladığı bir pasaj veya sekans için, sanatçı bunun sırf 'doğru olduğu hissi verdiği' için böyle yapıldığını söyleyebilir. Bence, sanatçılar böyle bir şey söylediğinde, eleştirmenlerin artık onlara inanması gerekiyor; belki de bisiklete binmek ile bisikletin çalışma mekanizmasını açıklamak arasındaki veya dans etmek ile birisinin ayak hareketlerini izleyip saymak arasındaki farkı akıllarından hiç çıkarmamaları gerekiyor"; Kawin, 1981, s. 16.

75. Claude Levi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris: Plon, 1962, s. 46; Türkçesi: *Yaban Düşünce*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: YKY, 1994.

da birbirleriyle rekabet halinde bir oyun oynuyorlarmış gibi yapımları anlamına gelebilir. Bir anlamda ritüel "oynuyormuş gibi yapmaktır", hatta oyun oynama oyunudur. Ritüellerde, oyun kendi ayna imgesi ile karşılaşır – bu ritüele dair mesafeli bir gerçeklik yaratma etkisidir bu. Ritüel, daha "mesafeli" veya "yadırgatıcı" bir oyundur.

Burada rüyalar ile bir bağlantı olduğunu fark ederiz. Kâbuslarda eylemler absürd görünebilir, çünkü sahne "sahte bir rekabetin" hâkimiyetindedir. Bu tür sahneler rüyalar için bile tipiktir, hem Bergman hem de Strindberg bu tür sahnelere başvurmuştur. *Yaban Çilekleri*'nde Borg'un oditoryumda Alman tarafından sorguya çekilmesi tam da bu türden absürd bir rekabete dayanır. Son derece adaletsiz koşullarda oyun oynamaya mecbur edilmek Kafkavari bir deneyimdir ve doğası gereği, bir rüya atmosferi ve haletiruhiyesi yaratabilir. Aynı zamanda, her şeye kadir partnerlere karşı mücadele etmek, antropolojik açıdan, oyundan ritüele geçişi teşvik eder. Kişi, çoğunlukla "her şeye kadir" bir partner icat ederek ritüellere belli bir rekabet unsuru katar; ritüelin oyuncusunun bu "her şeye kadir" partnere (örneğin ölüye, Tanrılara veya ruhlara) karşı "oynaması" beklenir. Tıpkı oyunun oyunları ritüellere dönüştürmesi gibi, bu da "absürd bir girdinin" kendine yeten, kurallara uyan bir faaliyete dahil olması anlamına gelir.⁷⁶

Ritüelde hâlâ bir oyun oynamaktayızdır, ama oyunun simetrik çerçevesi asimetrik hale gelmiştir. Ritüelde, "kurallara uyma" absürd bir hal almıştır çünkü burada kurallar artık kural olduklarını id-

76. Levi-Strauss bu fenomeni analiz edip oyun ile ritüeller arasındaki yapısal farkları vurgular. Levi-Strauss, oyunun en temel niteliğinin, birbiriyle rekabet eden iki taraf arasında belli bir simetri, iki tarafın da kabul etmesi gereken bir simetri kurmak olduğunu düşünür. Ritüellerde bu simetri sürekli olumsuzlanır. Simetrinin bu şekilde olumsuzlanması yüzünden ritüel, nihayetinde oyundan daha "gerçekdışı" görünmeye başlar. Levi-Strauss şöyle yazar: "Oyun örneğinde, simetri verilidir; yapısal bir simetridir, zira kuralların tüm taraflar için aynı olduğunu söyleyen bir ilkedен kaynaklanır. Buna karşılık asimetri, yaratılır; kaçınılmaz olarak, olayların olumsuzlığından kaynaklanır ve olayların bir niyete, tesadüfe veya yeteneğe bağlı olup olmamasının hiçbir önemi yoktur. Ritüel durumundaysa tam tersi söz konusudur: Kutsal ile kutsal olmayan arasında, topluluk tarafından kabul edilmiş olan ile olmayan arasında, koyutlanmış, yerleşik bir asimetri dayatılır" (*La Pensée sauvage*, s. 48-9).

dia edemezler. "Güdülenmiş" bir erekliliğe dayanmadıkları için kural değildirler. Ritüel dramatize etmeyi ortadan kaldıran bir etki tarafından yönlendirilir – ritüelin, oyundan da çok ritüelin, dramatize etme kapsamında açıklanmayı gerektirmeyen, kendisine ait bir gerçeklik yaratmasının nedeni budur.

Bu ritüelleşmiş gerçeklik, rüyaların gerçekliğini de anımsatır. Levi-Strauss'un gözlemlerine baktığımızda, ritüellerin bazen oynanan değil de rüyada görülen oyunlar gibi görüldüğünü düşünmeye başlarız. Bu nedenle, ritüeller bir rüyada oyun oynama deneyimini de çağırıştırabilir. Yadırgatma etkisi, öncelikle "üsluplaştırmacı" ve estetik bir düzeyde değil, salt yapısal düzeyde, deneyim düzeyinde yaratılır; bu düzey, örneğin bir simetri olmasının beklendiği yerde bir asimetri tesis eden veya asimetrisinin beklendiği yerde bir simetri tesis eden bir düzeydir. Rekabete dayalı oyunlarda, ancak oyunun sonunda oyuncuların birinin diğerinden daha başarılı olduğunu söyleyebiliyorsak bir "sonuç" a ulaşırız. Şayet bu tür bir sonuca ulaşamıyorsa, bu ender bir tesadüf olarak kabul edilebilir. Ama bu ereklilik tersine çevirirsek, yani oyunun asimetri değil simetri kurmakla ilgili olduğunu açıkça beyan edersek, bütün oyun oynama edimleri absürd hale gelir. Levi-Strauss'a göre bu, oyunun ritüel haline geldiğini söylemekle aynı şeydir: "Futbol oynamayı öğrenmiş olan Yeni Gineli Gahuku-Gama vakasını ele alalım. Gahuku-Gama aynı oyunu günlerce oynar; kaybedilen ve kazanılan oyunların skoru eşitlenene kadar devam eder. Bu, oyuna bir ayin muamelesi yapmaktır" (a.g.y., s. 46).

Aynı zamanda bir rüyada vuku bulan bir oyunu anımsatır. Oyun oynamak değil, oyunu tıpkı bir tiyatro oyunu gibi icra etmek, işin içindeki kişilerin zihinlerinde bir kırılmayı gerektirir: Kişi, sadece oyun oynama oyunu oynadığını kabul etmiştir. İki gerçekliğin üst üste binmesi, sadece oyunun icrası kapsamında geçerli olan oyun kurallarına uyulması – tüm bunlar doğrudan rüyamsı bir gerçekliğin yapısına bağlıdır. Rüyaların biçimselleşmiş gerçeklik kırıntıları olmadığı, kökenlerindeki gerçekliğin aynı anda hem gerçek hem de gerçekdışı olduğu yönündeki iddiamızı güçlendirir bu – ritüellerin gerçekliği de böyledir.⁷⁷

77. Bergman filmin "gerçek rüyalar [ve] birbirini izleyen oyunlar" ürettiğini

Bergman'ın *Yüz / Ansiktet* filmi ritüellerle ilgilidir. Sihirbazlar, kısa sürede anladığımız üze, sadece "bir oyun" olan ritüeller gerçekleştireler. Bu oyunlar içerisinde "farklı türden düzeneklerin, aynaların ve projektörlerin" kullanıldığını öğreniriz. Filmin konusu bir ritüeldir. Peki, bu ritüelin filmi çekildiğinde ne olur? Sonuç aşikârdır: Ritüel bir rüyaya "dönüştürülmüş" olur. *Yüz*'ün ilerleyen sahnelerinde ritüel şiddetini artırır: Oyunumsu, dinamik gücü zirveye çıkar – ta ki her şey tam anlamıyla bir rüyaya dönüşene kadar. Ama bu rüya "şiddeti azalmış" bir hayat-yoğunluğunun rüyası değildir, rüyamsı görünümü gerçeklik statüsünü daha da şiddetlendiren bir rüyadır. Sonunda ritüel o kadar gerçek bir hale gelir ki bir ölümle sonuçlanır. Bir süre sonra, Ottilia yaşanmış olanın gerçeklik mi yoksa rüya mı olduğuna bile karar veremez hale gelir!

Başka bir örnek verelim: Bergman'ın *Ayin / Riten* filminde yargıç Abrahamson, sadece "talimatlara uyduğunu", kendisinin sadece "bir araç" olduğunu kabul eder. "Yasanın gölgesinde yaşadığımızı ve yasanın gerekli olduğunu" iddia eder. Belli bir fikre hizmet etmeyen, sadece soyut bir şekilde kendisi için var olan bir yasa, yasa değildir. Böylesine absürd koşullarda yaşamanın, hayatı ritüelimsi bir oyuna çevirme gibi belirleyici bir sonucu vardır. Bu da bir rüya gibi görünebilir. Gelgelelim onu bir rüya gibi algılamamız, gerçeklikten kaçmamıza yardım edeceği anlamına gelmez, çünkü bu ritüelimsi oyunun sonunda vahşetle karşılaşırız. Yargıç, temsil ediyormuş gibi yaptığı her yasayı ihlal etmektedir. Ama bu kesinlikle kinizm değildir, yargıcın kendisinin de açıkladığı gibi bir zorunluluktur: Yasa "yargıcı kınar, küçük düşürür, yargılar" ve sadece tek bir şeyin tatmini için uğraşır: "vahşetin şehveti".

Her ne kadar ritüellerde ve rüyalarda şiddet açıkça şiddet olarak hissedilse de, söz konusu şiddet gerçek hayatta sahip olduğu ezici işlevden yoksundur. Tuhaftır ki işlevi daha ziyade özgürleştiricidir! Bu türden özgürleştirici bir etki, sadece ritüellerde ve rüyalarda var olabilir. Bergman filmlerin "şiddeti ritüelleştirme bakımından son derece faydalı bir işlevi yerine getirdiğini" söyler: "[Filmde] insanlar

onu yaşayabilir ve deneyimleyebilir. İzleyicinin de bu şiddet sahne-lerini izleyerek bir tür özgürleşmeye ulaştığına inanıyorum."⁷⁸ Bergman'ın bazı film rüyaları, bir rüya estetiği kadar bir ritüel estetiğini de izler. Ritüel, zirveye ulaştığında, bir vahşet edimi olup çıkabilir. Örneğin Isaac Borg'un polikliniğin oditoryumundaki rüyası, ritüele özgü eylemler üretir. Borg'u sorguya çeken Alman, bu ritüeli son derece doğru icra ederek, deneyimin tamamını vahşete çevirir. Aynı zamanda kendinden özgürleşmeyi de içeren bu vahşet, rüyalara ve ritüellere özgüdür; çünkü burada, şiddetin kayıtsızlık alanında ortaya çıkması sağlanmış ve böylece şiddetin "oyunsu veçhesi" devreye girmiştir. Bu, ritüel şiddetinin, özellikle de film sanatında şiddetin önemli bir boyutudur.⁷⁹ Bu yadırgatıcı şiddet edimlerini izlerken deneyimlediğimiz şey, belleklerimizde, rüyalarımızın zihnimizde bıraktığı izleri anımsatan izler bırakmalarıdır. Bergman'ın (tıpkı Tarkovski gibi) "güdülenmemiş eylemler" in oluşturduğu olaylardan büyülenmesi kesinlikle tesadüf değildir. Bergman bu olayları sinemasal "drama"nın başka örnekleri addeder:

Üç küçük çocuk birlikte yürüyüşe çıkar –iki kız çocuğu dört yaşındadır, oğlan çocuğu ise iki. Yanlarına atlamak için ip alırlar. Kızlar ipi iki yaşındaki oğlanın boynuna dolarlar ve ipin iki ucunu da birer ağaca bağlarlar – ipi, oğlanın parmakucunda durmak zorunda kalacağı kadar yükseğe bağlarlar. Sonra uzaklaşırlar. İki kızın böyle bir şey yapmaya karar vermelerine neyin yol açtığını bilmeyiz... Böyle bir sürü olay vardır. Güdülenmemiş vahşet beni her zaman büyüleyen bir şey oldu; dolayısıyla bunun nedenini bilmeyi çok istiyorum.⁸⁰

78. Söyleşi, *Movie 16*; aktaran Mosley, s. 150-1.

79. Bu özellikle *Ayin* filminde belirgindir. Livingstone filmle ilgili olarak şu noktaya dikkat çeker: "İnanmadıkları bir kutsal düzenle ilişkileri", *Les Riens* (Hiçler) denilen aktör grubunu "hapsetmiştir"; "jestlerini tekrarlayarak, kendilerini daima kendilerine göre ifade ederek, hiç durmaksızın bir inançsızlık ritüeli gerçekleştirebilirler, bitkin düşene dek inançsızların manevi ibadetlerini yerine getirirler: Bu oyuna, inanmayanlar bile çoğunlukla katılır"; Paisley Livingstone, *Ingmar Bergman and The Rituals of Art*, Ithaca: Cornell University Press, 1982, s. 160. *Les Riens* ancak bir kayıtsızlık hali içindeyken şiddet edimleri gerçekleştirebilmiş gibi görünür – burada güdülenmemiş şiddet, ritüel şiddetine eşittir.

80. Stig Bjorkman ve diğ., *Bergman om Bergman*, Stokholm: Norstedt, 1970, s. 40.

Bergman'ın bir söyleşide anlattığı bu "öykü" ritüelimsi bir nitelik sergiler. Bu ritüelde hiçbir dış gözlemcinin bozamayacağı bir mahremiyet yaratan bir kendine-yeterlilik vardır. Bir dikizci bile bu eylemi şiddet biçiminde "yeniden deneyimleyemez". Burada oynanacak bir rol yoktur, empati kurulabilecek bir "deneyim" yoktur. Eylemin tamamı öyle saf, öyle masumanedir ki gerçekleştiği anda bir rüya gibi görünür.⁸¹

Bergman'ın tanımladığı sahnenin dramatikliği bozulmuştur, sahne bir ritüeli andırır. Oynama olgusu, oyuncudan özellikle öz bilinçli bir imgelem fazlası talep etmeden, özerk bir açılım sergiler.⁸²

81. Belli bir düşünsel tutumun Bergman'ın bir yönetmen olarak gelişimi açısından taşıdığı önem gözardı edilemez. Bergman, kendisinin de bir defa belirttiği üzere, gençliğinde Eino Kaila'nın *Personlighetens psykologie* (Kişilik Psikolojisi, Helsinki: Söderström, 1946) kitabından çok etkilenmiştir. Bu kitapta yazar –Bergman'ın deyişiyle– "insanın olumlu ve olumsuz ihtiyaçları doğrultusunda yaşadığını" söyler; bunu öğrenmek "muazzam bir deneyim"dir (bkz. Richard Blake, *The Lutheran Milieu of the Films of Ingmar Bergman*, New York: Arno Press, 1978, s. 17-18). Bergman'a göre Finlandiyalı felsefeci Eino Kaila "bütüncü görüşlerin kapsamını, tüm derinliğiyle dürtülerin hayatına kadar genişletmeye" çalışmıştır ("Inledning" to Kaila, 1946, s. 2). *Personlighetens psykologie*, sadece Bergman'ı değil, genç İskandinavlardan oluşan bir neslin neredeyse tamamını etkisi altına almıştır. Kitapta, hayatın kendisinin bütüncü bir fenomen olarak görülmesi gerektiğinden, irrasyonel dürtülerin kaçınılmaz olarak (ve şaşırtıcı derecede belirgin bir şekilde) insanın "medenileşmiş" kişiliğinin alanını da etkilediği ileri sürülür. Görünüşe bakılırsa, bu içgörünün ("insanın olumlu ve olumsuz ihtiyaçları doğrultusunda yaşıyor" olmasının) genç Bergman üzerinde güçlü bir etkisi olmuştur. Kaila'nın ifade etmeye çalıştığı fikir, ritüele dair mevcut antropolojik incelemelerle ilişkilidir.

82. Bu noktada, oyun oynama ile oyunda bir rolü canlandırma arasındaki farklılık üzerinde durmak istiyorum. Oyun oynayacağımız zaman, oyunun eylemlerini önceden tahayyül etmek gibi bir zorunluluğumuz yoktur. Bilakis, eylemlerin kendiliğindenliği oyunun dinamikleri açısından elzemdir. Buna karşılık oyunda rol canlandırmada hayal gücü son derece önemlidir. Mihail Bahtin oyun oynama ile rol canlandırma arasındaki farkı kapsamlı bir şekilde analiz etmiştir. Bahtin rol canlandırma için daima belli ölçüde hayal gücüne ihtiyaç duyduğumuzu iddia eder; yani nasıl oynayacağımızı tahayyül etmemiz gerekir. Rol canlandırma için oyunun imajları gerekir, ama bu imajlar ancak oyuncu hâlâ oyunun dışındayken üretilebilir. Bir kez oyuncu oyunun içine girdi mi kendini oyuna kaptıracak, dolayısıyla kelimenin tam anlamıyla yaratıcı olamayacak, sadece oynayabilecektir (kurallara uyacaktır). Elbette hayal gücümüzü oyunlarda da kullanabiliriz; zaten burada önemli olan nokta, bu hayal gücünün oyunun içinde üretilecek, asla "bir şeyin" hayal gücü haline gelmeyecek olmasıdır. Oyunlarda imgelem boş ve

Rüyalarda (ve ritüellerde) oyunun özel bir işlevi vardır. Kurallara uyma sadece biçimsel bir koda bağlılığa işaret etmez, bizatihi bir yaratım edimi işlevi de görür. Bu yaratım kendisini filmin, rüyanın ve ritüelin "içinde" gözler önüne serer. Başka bir deyişle, sinemasal rüyalarinki gibi estetik oyunda, (yaratıcı) içerikler ve biçim birbirinden ayrılmaz, zira birlikte ortaya çıkarlar. Yönetmen, hayatın (bir yaratıcı imgelem edimi aracılığıyla) gerçeklikten oyuna aktardığı her türlü izlenimden kaçınır. Filmin adeta (masum) bir oyundan

biçimseldir, çünkü sadece oyunu oynamanın bir parçası olarak vardır. Bahtin yaratıcı imgelemin anatomisini şöyle açıklar: "Aktör hem bir hayat tahayyül eder hem de bu hayatı canlandırdığı rolde tahayyül eder. Bu hayatı tahayyül etmekten daha fazlasını yapmasa, sırf bu hayatı içeriden deneyimlemek amacıyla –tıpkı çocukların oyun oynamaları gibi– oynasa ve bu hayatı ona dışarıdan yaklaşan bir etkinlik aracılığıyla şekillendirmese, o zaman sanatçı da olmazdı" (Bahtin, *Art and Answerability*, Austin: University of Texas Press, 1990, s. 78). Bahtin'in "yaratıcı" aktörünün başlıca görevi, boş bir biçimi (bu noktaya kadar çocuklarının oyununa benzeyen bir biçimi) sanatsal, tahayyül edilmiş bir içerikle doldurarak, oyunu bir rol canlandırmaya dönüştürmektir. Bergman ve diğer modern yönetmenler, rol canlandıran kişilerin "içerideki" oyunu ile dışarıdaki bir yaratıcının "tahayyül etmiş" olduğu hesaplı eylem arasındaki ayrımı ihlal etmeye çalışırlar. Bergman bir söyleşide şöyle söylemiştir: "Her ciddi sanat yapıtının bir Oyun unsuru içermesi gerektiğine inanıyorum... Bence bu oyun hissinde, varlıklara, durumlara biçim vermemize yardımcı olacak uyarıcı bir duygu bulabiliriz. Bir ayna tutan ve aynanın yansıttığı şeyi keşfeden birisinin tutkusunu yaşıyoruz" ("Nouvel entretien avec Ingmar Bergman", *Cahiers du Cinéma* 215, 1960). Karakterlere, durumlara vb. "biçim verme" edimi estetik bir oyundan kaynaklanır, dolayısıyla eylemin oyununun mahrem ve kendi içine kapalı olduğu düşünülür. Bu nedenle, rol canlandırmaya ilişkin uzlaşımsal fikirlerden bilinçli olarak uzaklaşır: "Bizzat oyuncuların bakış açısından oyun, oyunlarının dışında konumlanmış, oyuncuların oyun aracılığıyla hayal edilen koca bir hayat olayını onun için fiilen icra edeceği bir seyirci önvarsayımına dayanmaz – aslında oyun bir şey hayal etmez, salt hayal eder. Soygun yapan bir çetenin reisini oynayan çocuk kendi hayatını (bir çete reisinin hayatını) kendi içinde deneyimler: Oradan geçmekte olan bir yolcuyla oynayan başka bir çocuğa, reisin gözünden bakar" (a.g.y., s. 105). Bahtin oyunda, oynarken tahayyül edilebilecek "bir şey" bulmayı ister. Bilinçli bir yaratıcının sağladığı malzemenin varlığı, estetik etkinliğin kendisi için özseldir. Başka bir deyişle, Bahtin'e göre, oyunun biçimsel, soyut bedeni ile estetik, içerik-yönelimli bir etkinlik olarak sanat arasındaki ayrım kategoriktir. Bu nedenle, içerik ile biçim arasındaki ayrımı da vurgular: "Aktör ancak –ileride kendisini içinde 'yeniden doğuracağı'– kahraman imajını dışarıdan üretip şekillendirdiğinde estetik açıdan yaratıcıdır" (a.g.y., s. 76). Öyleyse rüyalarda ve rüyaları yeniden üretmekten başka bir amacı olmayan filmlerde meydana gelen şey nedir?

çıkmiş gibi görünmesi ve bir oyun olmaktan başka bir iddia taşıması beklenir.

Rüya Kesinlikleri

Système des beaux-arts (Güzel Sanatların Sistemi) başlıklı çalışmasında Fransız felsefeci Alain (1868-1951) uzun süre öncesine ait şeyleri hatırladığımızda yaşadığımız belirli bir deneyim hakkında şöyle yazar:

Nesneler muğlak değil de bildik, aşına nesneler olduğunda, hülyalar onlardan uzaklaşır; dosdoğru bakış, her zaman ötemize ve her nasılsa arkamıza yönelecektir. İnsan bazen fantezinin imajlarının zayıf olduğunu söyler, ama kötü bir tanımlamadır bu. Köyümdeki evim, küllerle kaplı bir harabe bugün – yine de onu gördüğüme inanıyorum; zayıf veya bulanık değil ama, onu görebilmek için çok dikkatli bakmak zorundayım sanki. Halbuki böyle bir dikkat onu yok eder; ama bir jest, bir hareket, anlık bir duygu, dosdoğru bakışımın ötesindeki halini sunar. Sadece onu görmüş olduğumu... hatırlarım...⁸³

Alain rüyaları, daha doğrusu hülyaları mahkûm eder ve bunu da öncelikle bir kesinlikten yoksun oldukları için yapar. Yine de Alain için rüyalarda son derece çekici bir şey var olmayı sürdürür. Bir zamanlar bildik olan şeylerin anıları zihinlerimizde "açıkça" belirebilir. Ama böyle net bir görünün ortaya çıkması için bu şeyleri belleğimizden bilincimize "dolaysızca" aktarmamız gerekir. Her türlü dikkatli veya iradi "tahayyül etme" ediminden kaçınarak onları zihnimizde canlandırabiliriz. Bizim zorlama dikkatimiz "anıyı paramparça eder". Alain'e göre hülyalar, geçmişe ait imajların yarı-bilinçli anımsanması (zihinde canlandırılması), geçmişin başarılı bir şekilde ve açıkça hatırlanması için elverişsiz bir araçtır. Hülya bulanık izlenimlerden başka hiçbir şey üretmeyecektir. Daha da beteri: Bu haliyle pasif ve yaratıcılıktan uzaktır ve yeni bir şey üretebilme becerisi de yoktur. Hülya tamamen sıradan anılarımızın kırık dökük raylarında, sürekli sıkıcılığın sınırına yaklaşarak ilerler. Hülya bizi asla şaşırtmayacaktır.⁸⁴

83. Alain, *Système des beaux-arts*, Paris: Gallimard, 1926, s. 30.

Alain'in anne babasının evini algımlarken hissettiği "kısacık duygu", hülya tarafından üretilmiş olamaz, zira imajlar onu gafil avlamıştır. Ortaya çıkışları, Isaak Borg'un çilek toplayan kuzeninininkini andırır; Borg çimenlerin üzerinde uzanmış yatarken, o birdenbire var olmaya başlar ya da Tarkovski'nin uzay istasyonu *Solaris*'i dolduran insanların canlı imajlarına benzer. Bu imajlar da beklenmedik bir şekilde gelir ve bize şu soruyu sordurur: "Rüya mı görüyoruz yoksa uyanık mıyız?" Benzersiz bir yadırgatıcılık (hatta tekinsizlik) hissi yaratır – ve bu da kesinlikten yoksun imajlar görmekten büt-bütün farklıdır.

Ne yazık ki, Alain netleştirmeye çalıştığı deneyimi sadece hülyalara değil rüyalara da karşıt olarak sınıflandırır. Bu bir hatadır. Bergman, Alain'inkine son derece benzeyen bir deneyimi tanımlar, ama Bergman'a göre bu deneyim rüyalara yaklaşır: Film izleme deneyimidir bu. Bergman sinemanın "sahici bir rüya" ile özdeşliğinin, sinemayı, insan aklının şekillendirme gücünden kurtulmayı başardığı için dolaysız olan psişik deneyimleri iletme bakımından özellikle verimli kıldığını ileri sürer. Bu karakteristik de rüyaları ve film-rüyaları hüyalardan farklı kılar:

Okunan sözcük [edebiyatta] zekâ ile bağlantılı, bilinçli bir irade edimi aracılığıyla özümсенir; ancak bundan sonra, imgelemimize ve hislerimize hitap eder... Ama bir film sunumunu deneyimlediğimizde, bilinçli bir biçimde yanılısamaya hazır hale geliriz, irademiz ve zekâmızla bağlantımızı koparıyoruz... İmaj-anlatısı doğrudan hislerimize isabet eder, zihne uğramaz bile.⁸⁵

Alain'in rüyalara dair akıl yürütmesinde Kartezyen bir girdiyle karşılaşırız. Ne zaman nesnelere dair bir kesinliğe, yani söylemsel akıl

84. Alain'in çağdaşı olan, felsefeci Maurice Guyau, hülyaların karakteristiklerini aydınlatır ve zihinsel bir durum olarak hülyanın eksikliklerini tanımlar: Şayet üslup, kendisine yüzeyde bir oluk açmaktansa zaten izlenmiş olukları izleseydi, çok daha kolay ilerleyebilirdi: Onu iteklemeye gerek kalmadan akıp giderdi. Biri şöyle demişti: hafızanın bayırı, hülyanın bayırı. Gerçekten de, hafızayı takip etmek demek, kişinin kendisini yavaşça bir bayırdan aşağı bırakması demektir; hazır imajların birbiri ardına, sırayla, hiç takılmadan kayıp gitmesini beklemek demektir. Alain'in aktarmaya çalıştığı ve estetik açıdan olduğu kadar psikolojik açıdan da kayda değer olduğuna inandığı deneyim, farklıdır. Guyau, *La Genèse de l'idée du temps*, Paris: Alcan, 1902, s. 52-3.

yürütme ile kurulması gerekmeyen bir kesinliğe, her türlü bağlamda uygulanabilen bir kesinliğe ihtiyaç duysak, böyle bir kesinliği sadece uyanık hayatımızda aramaya başlarız, rüyalarımıza dönüp bakmayız bile. Descartes'a göre bu argüman, bilimsel metodolojinin ilginç noktalarından birini temsil eder. Descartes, izlenimin (Bergman'ın tabiriyle) zihne "uğramasına" akılda bir uğrağa sahip olmasına izin vermeksizin sadece uyanıklığın hayatının bize "hakikate" dair kanıt sunabileceğini düşünür. "Altıncı Meditasyon"da bilginin "dolyımsızlığının" bir "his" biçiminde de mevcut olabileceğini ortaya koyar (hem Alain'ın hem de Bergman'ın gönderme yaptığı bir noktadır bu). Ama uykuda değil, sadece uyanırken ortaya çıkabilir:

Hem nereden geldiklerini hem de ne olduklarını, bana ne zaman gördüklerini kesin olarak saptayabildiğimde; hiçbir kesintiye uğramadan, onlara dair algımı hayatımın diğer parçalarının tamamıyla ilişkilendirebildiğimde – işte o zaman, algıladığım şeyin uyku sırasında değil, uyanık olduğumda vuku bulduğundan kesinlikle emin olurum.⁸⁶

Alain'ın düşünceleri daha genel bir imgelem kavramına bağlıdır; (Alain'ın kendisinin de ısrarla vurguladığı üzere) Kartezyen felsefe temelinde doğrulanabilecek bir kavramdır bu. Alain'e göre imgelem, belli bir içeriğe bağlanmadığı sürece kötüdür. Somut içeriğin ötesinde var olan boş, biçimsel imgelem "doğası gereği delidir ve düzenlenemez", hülyada ise sağlıklı bir hal alır. Hülyalar aşırı serbesttir çünkü "serbest üsluba dayalı bir biçim" in itkilerini izler, rasyonel olarak denetlenen somut bir içeriğe karşılık gelmezler. Hülyaların daha "ciddi" imgelem sonuçları (örneğin sanatinkiler) üretmesi bile gerekse, içeriğin aktif ve rasyonel olarak kontrol edilen katılımını kabul etmek zorunda kalırlar – bu da ancak uyanırken mümkün olabilir, rüya gördüğümüz sırada değil.

Alain'ın Kartezyen estetiği, hülyalar kadar rüyalara da karşıdır. Alain için "Descartes'ın öğretilerine dikkatlice bakan okurun, imgelemin nesnelere ihtiyaç duyduğunu anlaması" önemlidir. "Bu ne-

85. Bergman: "Varja film är min sista film", *Filmnyheter*, 9-10 Mayıs 1959, s. 3.

86. Descartes, *Méditation sixième. Œuvres et lettres*, Paris: Pléiade-Gallimard, 1953, s. 334; İng. çev. John Veitch, 1901.

denle sanat, yoldan çıkmış, içler acısı bir haldeki hülyanın devasıdır" (s. 20-1). Başka bir deyişle, ne hayal edersek edelim, "fantastik yaratımlardan" kaçınmamız gerekir (s. 21) çünkü onlar sanatın tam tersi olan bir hezeyana yol açar (s. 28). Hülyalar kadar rüyalar da spekülative aktivitelere; alternatifleri ise "somut", akla uygun ve rüyaya uzaktır.

Alain'ın fikirleri, psikolojileştiren bir felsefenin, özellikle de Fransız versiyonunun rasyonalist bir biçimde işlenişinin tipik bir örneğidir.⁸⁷ "Rüya görme" soyut, kuramsal bir aktivite olarak anlaşılır, "gerçek" ile teması yitirme riskini taşır. Alain'e göre rüyalar, "şeylere bakışı çoğunlukla dağınık ve tutarsız hayalleri takip etme fırsatından ibaret olan ve kısa sürede mekanik bir söylem döngüsünde kaybolup gidecek olan tembel seyirci" için tipiktir.⁸⁸ Gelgelelim bu türden rüyalar bir alternatif olarak, somut içeriklerin boş biçimlerine dahil olmasını önermektense, bir bütün olarak gerçek rüyaların deneyimini alternatif bir anlama modeli olarak görme fikri, Descartes' tan beri tedavülde olan muhtelif modern varsayımları etkin bir şekilde sorgular.

Her şeyden önce, biçim ve içerik karşıtlığını sorgular. Rüyalar biçimsel hülyaların muadili değildir. Somut içerikleri de temsil etmezler. Rüya, tam da delinin hezeyanı gibi, bir sanat eleştirmeni veya bir psikanalist tarafından açık bir içeriğin dramatikliği bozularak izi sürülmesi gereken, biçimsel olmayan bir rüya içeriğinin biçimselleşmiş uyarlaması değildir. Alain'ın hezeyan ile sanat arasındaki ilişkiye dair ileri sürdükleri, bu Freudcu sisteme mükemmel bir şekilde uyar. Alain'e göre, hezeyanı "biçimsel" olmadığından, deli sanatçı değildir. Deli "eylemlerini boş imajlarla belirlemeye çalışma" hatasına düşer; oysa "sanatçı, imajlarını yaptığı şeyle, yani elinde şekillenen, biçim kazanan nesneyle veya büyümlü sözlerle, tam ölçüsünde bir belagatle belirler" (s. 30). Sanat biçim veren üsluplaştırmaya ihtiyaç duyar, bir hezeyan üretmeye değil.

87. Maurice Blondel "birtakım planlar, birtakım hayaller kurmaya" çalışan ve "birtakım sistemler kurmaya" kalkışan tüm felsefecileri kınamıştır (*L'Action*, Paris: Presses Universitaires de France, 1949, s. 4).

88. A.g.y.

"Dolaysız bir yaklaşım" olarak rüya-sanatı ne Descartes'ın ne de Alain'in düşünmüş olduğu bir alternatiftir. Bergman basitçe "uykuda görülen gerçek rüyaların neye benzediğini göstermek" ister (Bark). Burada rüya deneyimi sanatsaldır ve "estetik rüya" psikoloji ve sanat için yeni bir kategori haline gelir.

KAYNAKÇA

- Ackbar, Abbas, "Cosmopolitan Descriptions: Shanghai and Hong Kong", *Public Culture* 12:3, 2000, s. 769-86.
- Alain, *Système des beaux-arts*, Paris: Gallimard, 1926.
- Allison, Anne, "The Cultural Politics of Pokemon Capitalism", *Media in Transition 2: Globalization and Convergence* içinde, Boston: MIT, 2002.
- Altman, Leon, *The Dream in Psychoanalysis*, New York: International University Press, 1969.
- Andrew, Dudley J., *Major Film Theories: An Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1976.
- Armes, Roy, *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema*, Londra: Secker and Warburg, 1976.
- Armstrong, A. H., *L'Architecture de l'univers intelligible dans la philosophie de Plotin*, Ottawa: Edition de l'Université d'Ottawa, 1984.
- Arnheim, Rudolf, *Visual Thinking*, Berkeley: University of California Press, 1969; Türkçesi: *Görsel Düşünme*, çev. Rahmi Ögdül, İstanbul: Metis, 2007.
- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double* (Œuvres compl. IV), Paris: Gallimard, 1964; Türkçesi: *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: YKY, 1993.
- Astruc, Alexandre, "The Birth of a new Avant-Garde: La Caméra-Style", *The New Wave* içinde, Peter Graham (haz.), Londra: Secker and Warburg, 1968.
- Augier, Natalie, "The Cute Factor", *New York Times*, 3 Ocak 2006.
- Averty, Jean-Cristophe, "Témoignages", *Surréalisme et cinéma* (*Etudes cinématographiques* 38-39) içinde, Y. Kovacs (haz.), 1965.
- Ayfre, Amédée, *Conversion aux images?*, Paris: Cerf, 1964.
- *Le Cinéma et sa vérité*, Paris: Cerf, 1969.
- Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris: Corti, 1943.
- *La Poétique de la rêverie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1960.
- *L'Eau et les rêves*, Paris: Corti, 1942.
- Baecque, Antoine de, *Tarkovski*, Paris: *Cahiers du cinéma*, 1999.
- Bahtin, Mihail, "Forms of Time and Chronotope in the Novel", *The Dialogic Imagination* içinde, Austin: University of Texas Press, 1981; Türkçesi: "Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri", *Karnavaldan Romana* içinde, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı, 2001.
- *Art and Answerability*, Austin: University of Texas Press, 1990; Türkçesi: *Sanat ve Sorumluluk*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı, 2005.
- Balász, Béla, *Theory of the Film*, New York: Arno Press, 1972.

- Barbey d'Aureville, Jules, *L'Amour impossible, Œuvres complètes*, 17 cilt, Paris: Bernouard, 1926-27, 9. cilt.
- Bark, Richard, *Strindbergs drömspelteknik-i drama och teater*, Lund: Studentlitteratur, 1981.
- Barthes, Roland, *The Responsibility of Forms*, Oxford: Blackwell, 1986.
- Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris el Petits poésies en prose*, M. Milner (haz.), Paris: Lettres Françaises, 1979; Türkçesi: *Paris Sıkıntısı*, çev. Erdoğan Alkan, İstanbul: Varlık, 2003.
- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma? I, II, III*, Paris: Cerf, 1961; Türkçesi: *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm, 2000.
- Beaujour, Michel, "Surréalisme ou cinéma?", *Les Mondes d'Andrei Tarkovski* içinde, Kovacs ve Szilagyi (haz.), Lozan: l'Age d'homme, 1987.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Werke* 1:1, R. Tiedemann ve H. Schweppenhäuser (haz.), Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
- Bergman, Ingmar, "Varja film är min sista film", *Filmnyheter*, 9-10 Mayıs 1959.
- Bergson, Henri, *L'Energie spirituelle*, Paris: Alcan, 1922.
- *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- Berry, Chris, "If China Can Say No, Can China Make Movies? Or Do Movies Make China? Rethinking National Cinema and National Agency", *Boundary 2*, 25:3, Güz 1998, s. 129-50.
- Bjorkman, Stig ve diğ., *Bergman om Bergman*, Stokholm: Norstedt, 1970.
- Blake, Richard, *The Lutheran Milieu of the Films of Ingmar Bergman*, New York: Arno Press, 1978.
- Blanchot, Maurice, "Poésie, condition humaine, révolution sociale", *Les Critiques de notre temps et Breton* içinde, M. Bonnet (haz.), Paris: Garnier, 1974.
- Blondel, Maurice, *L'Action*, Paris: Presses Universitaires de France, 1949.
- Blot, Christiane ve André Labarrière, "La dimension sociale du cinéma surréaliste", *Les Mondes d'Andrei Tarkovski* içinde, Kovacs ve Szilagyi (haz.), Lozan: l'Age d'homme, 1987.
- Bluestone, George, *Novels into Film*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1957.
- Bonitzer, Pascal, *Le Champ aveugle: Essais sur le cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard, 1982; Türkçesi: *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İzzet Yasar, İstanbul: Metis, 2006.
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Londra: Methuen, 1985.
- Botz-Bornstein, Thorsten, *Virtual Reality: The Last Human Narrative*, Amsterdam ve New York: Rodopi, 2008.
- "İki, Style, Trace: Shuzo Kuki and the Spirit of Hermeneutics", *Philosophy East and West*, 47:4, Ekim 1997, s. 554-80.
- "Rule following in Dandyism: Style as an Overcoming of Rule and Structure", *The Modern Language Review*, 90, Nisan 1995, s. 285-95.
- Boyd, David, "Persona and the Cinema of Interpretation", *Film Quarterly* 37:2, 1983-84.
- Bratu Hansen, Miriam, "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Film as Vernacular Modernism", *Film Quarterly* 54:1, 2000, s. 10-22.
- Bréhier, Emile, *La Philosophie de Plotin*, Paris: Vrin, 1968.

- Brun, Jean, *Le Néoplatonisme*, Paris: Presses universitaires de France, 1988.
- Brunschvicg, Léon, *L'Esprit européen*, Neufchatel: Baconnière, 1947.
- *Le Progrès de la conscience dans la philosophie occidentale*, Paris: Presses Universitaires de France, 1953.
- Buntzen, Lynda ve Carla Craig, "The Hour of the Wolf: The Case of Ingmar Bergman", *Film Quarterly* 30:2, 1976-77.
- Campbell, Paul Newell, "The Reflexive Function of Bergman's Persona", *Cinema Journal* 19:1, 1979.
- Carrère, Emmanuel, "Etat stationnaire: où s'arrête-t-il?", *Positif* 11, 1984.
- Cauquelin, Anne, *L'Invention du paysage*, Paris: Plon, 1989.
- Chastel, André, *Marcile Ficin et l'art*, Cenevre: Droz, 1996.
- Chion, Michel, "La maison où il pleut", *Cahiers du cinéma* 358, 1984.
- Christie, Ian, "Returning to Zero", *Sight and Sound*, 8:4, 1998.
- Chuang, Tzu-I, "The Power of Cuteness: Female Infantilization in Urban Taiwan", *Greater China*, Yaz 2005, s. 21-28.
- Cohn, Dorrit, "A Triad of Dream-Narratives: *Der Tod Georgs*, *Das Märchen der 672. Nacht*, *Traumnovelle*", *Vienna 1900: Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History* içinde, Erke Nielsen (haz.), Münih: Fink, 1982.
- Curry, Robert, "Films and Dreams", *Journal for Aesthetics and Art Criticism* 33:1, 1974.
- Dahlström, Carl, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1930.
- Darling, Michael, "Plumbing the Depth of Superflatness", *Art Journal* 60:3, 2001.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit, 1975; Türkçesi: *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Işık Ergüden ve Özgür Uçkan, İstanbul: YKY, 2000.
- Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris: Minuit, 1967; Türkçesi: *Grammatoloji*, çev. İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu, 2011.
- *L'Écriture et la différence*, Paris: Seuil, 1967.
- Descartes, *Méditation sixième, Œuvres et lettres*, Paris: Pléiade-Gallimard, 1953.
- Dissanayake, Wimal, *Wong Kar-wai's Ashes of Time*, Hong Kong Uni. Press, 2003.
- Doi, Takeo, *The Anatomy of Dependence*, New York, Londra ve Tokyo: Kodansha, 1973.
- Donner, Jörn, *The Films of Ingmar Bergman: From "Torment" to "All These Women"*, New York: Dover, 1972.
- Dreyer, Carl, "A Little on Film Style", *Cinéma* 6:2, 1970.
- Eagle, Herbert, *Russian Formalist Film Theory*, Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1981.
- Eberwein, Robert, "The Filmic Dream and Point of View", *Literature and Film Quarterly* 8:3, 1980.
- Eisenstein, Sergey, *Writings 1*, Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Eisner, Lotte, *The Haunted Screen*, Londra: Thames and Hudson, 1969.
- Eon, Alain, "La Notion plotinienne d'exégèse", *Revue internationale de philosophie* 92:2, 1997.

- Estève, Michel, "Stalker", *Esprit* 2, Şubat 1982.
- Fellini, Federico, "Journal de rêves", *Positif* 158, 1974.
- Fliess, Robert, *The Revival of the Interest in the Dream*, New York: International Universities Press, 1953.
- Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Viyana: Deuticke, 1945; Türkçesi: *Düşlerin Yorumu*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel, 2 cilt, 1991 ve 1992.
- *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1922; İngilizcesi: *A General Introduction to Psychoanalysis*, çev. Stanley Hall, New York: Horace Liveright, 1920.
- *Gesammelte Werke*, Londra: Imago, 1945.
- Gandillac, Maurice de, *La Sagesse de Plotin*, Paris: Hachette, 1952.
- Genette, Gérard, *Figures* 11, Paris: Le Seuil, 1969.
- Ghitti, Jean-Marc, *La Parole et le lieu*, Paris: Minuit, 1998.
- Giedion, Sigfried, "Alvar Aalto", *The Architectural Review*, Şubat 1950.
- Grabovski, Simon, "Picture and Meaning in Bergman's 'Smiles of a Summer Night'", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29:2, 1970.
- Guyau, Maurice, *La Genèse de l'idée du temps*, Paris: Alcan, 1902.
- Hadot, Pierre, *Plotin et la simplicité du regard*, Paris: Gallimard, 1997.
- *Traité 9 [VI 9] de Plotin*, Paris: Cerf, 1994.
- Hall, Calvin, "A Cognitive Theory of Dreams", *The Journal of General Psychology* 49, 1953, s. 273-82.
- Hamann, Johann Georg, *Schriften*, Leipzig: Insel, 1921.
- Heidegger, Martin, "...dichterisch wohnt der Mensch...", *Vorträge und Aufsätze* içinde, Pfullingen: Neske, 1954.
- "Das Ding", *Vorträge und Aufsätze* içinde, Pfullingen: Neske, 1954.
- "L'art et l'espace", *Questions* IV içinde, Paris: Gallimard, 1976 ["Zeit und Sein" in Fransızca baskısına eklenen deneme].
- "Zeit und Sein", *Zur Sache des Denkens*, Tübingen: Niemeyer, 1969.
- Hesnard, A., *Freud dans la société après-guerre*, Cenevre: Montblanc, 1946.
- Hjorth, Larissa, "Odours of Mobility: Mobile Phones and Japanese Cute Culture", *Asia-Pacific Journal of Intercultural Studies* 26:1-2, 2005, s. 39-55.
- Hoffmann, Philippe, "'L'Expression de l'indicible dans le néoplatonisme grec de Plotinus à Damascus", *Dire l'évidence: Philosophie et rhétorique antiques* içinde, C. Lévy ve L. Pernot (haz.), Paris: Harmattan, 1997.
- Holland, Norman, "A Brace of Bergman", *Hudson Rev.* 12:4, Hollanda, 1959-60.
- Hsiao-Peng Lu, Sheldon, "Postmodernity, Popular Culture, and the Intellectual: A Report on Post-Tiananmen China", *Boundary 2*, 23:2, 1996, s. 39-69.
- Huang, Tsung-yi Michelle, "Mutual Gazing and Self-Writing: Revisiting the Tale of Hong Kong and Shanghai as Global City-Regions", *Concentric: Literary and Cultural Studies* 31:1, Ocak 2005, s. 71-93.
- "Hong Kong Blue: Flâneurerie with the Camera's Eye in a Phantasmagoric City", *Journal of Narrative Theory* 30:3, 2000, s. 385-402.
- Isakower, Otto, "Spoken Words in Dreams", *Psycho. Quarterly* 23, 1954, s. 1-6.
- Ito, Kinko, "A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society", *Journal of Popular Culture* 38, 2005.
- Ivanov, Viatcheslav, "The Category of Time in Twentieth-Century Art and Culture",

- Semiotica* 8:2, 1973.
- *Einführung in die allgemeine Semiotik*, Tübingen: Narr, 1985.
- James, Tony, *Dream, Creativity, and Madness in Nineteenth Century France*, Oxford: Clarendon, 1995.
- Johns Blackwell, Marilyn, *Persona: The Transcendent Image*, Urbana ve Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- Kaila, Eino, *Personlighetens psykologie*, Helsinki: Söderström, 1946.
- Kang, Liu, "Popular Culture and the Culture of the Masses", *Boundary 2*, Güz 1997.
- Kawin, Bruce F., *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*, Princeton: Princeton University Press, 1975.
- Kazanski, B., "The Nature of Cinema", *Russian Formalist Film Theory* içinde, Herbert Eagle (haz.), Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1981.
- Kinder, Marsha, "Dream as Art: Model for the Creative Interplay between Visual Image and Narrative", *Dreamworks* 2:3, 1982.
- Kinsella, Sharon, "Cuties in Japan", *Women, Media and Consumption in Japan* içinde, Lise Skov ve Brian Moeran (haz.), Honolulu: Hawaii University Press, 1995.
- "Japanese Subculture in the 1990s: Otaku and the Amateur Manga Movement", *Journal of Japanese Studies* 24:2, 1998, s. 289-316.
- Koskinen, Maaret, "The Typically Swedish in Ingmar Bergman", *Ingmar Bergman: An Arist's Journey* içinde, R. W. Oliver (haz.), New York: Arcade Publ., 1995.
- Kovacs, B. A. ve A. Szilagy, *Les Mondes d'Andrei Tarkovski*, Lozan: l'Age d'homme, 1987.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films*, Frankfurt: Suhrkamp, 1973; İngilizcesi: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford: Oxford University Press, 1960.
- Kraepelin, Emil, "Über Sprachstörungen im Traum", *Psychologische Arbeiten* 5, Leipzig: Engelmann, 1910.
- Krakovski, Edouard, *L'Esthétique de Plotin et son influence*, Paris: Boccard, 1922.
- Kral, Petr, "La maison en feu", *Positif* 304, Haziran 1986.
- Kwok Wah Lau, Jenny, "'Farewell My Concubine': History, Melodrama, and Ideology in Contemporary Pan-Chinese Cinema", *Film Quarterly* 49:1, 1995, s. 16-27.
- Lacan, Jacques, *Le Problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience*, Paris: Seuil, 1975.
- Lamm, Martin, *August Strindberg*, Stokholm: Bonnier, 1942.
- *Strindbergs Dramer II*, Stokholm: Bonnier, 1942.
- Langer, Susanne, "A Note on Film", *Film: A Montage of Theories* içinde, R. D. Maccann (haz.), New York: Dutton, 1966.
- *Feeling and Form*, Londra: Scribner, 1953.
- Laurent, Jérôme, *Le Fondement de la nature selon Plotin: Procession et participation*, Paris: Vrin, 1992.
- Lemon, E. ve Reis, M., *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln: Uni-

- versity of Nebraska Press, 1965.
- Lépront, Catherine, *Caspar David Friedrich: Des Paysages les yeux fermés*, Paris: Gallimard, 1995.
- Levi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris: Plon, 1962; Türkçesi: *Yaban Düşünce*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: YKY, 1994.
- Lewin, Bertram D., "Interferences from the Dream Screen", *The Yearbook of Psychoanalysis* 6, 1950.
- "Reconsiderations of the Dream Screen", *Psychoanalytical Quarterly* 22, 1950, s. 174-199.
- Linde, Ebbe, "Drömspelen hos Strindberg och Kafka", *Bonniers Litterära Magasin*, 1946.
- Livingstone, Paisley, *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*, Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- Lotman, Yuri, *Universe of the Mind*, Londra ve New York: Tauris, 1970.
- Marcuse, Ludvig, *Strindberg*, Berlin: Schneider, 1922.
- Marion, Denis, "Tystnaden-dimensions oniriques", *Etudes cinématographiques* 46-47, 1966, s. 82-83.
- Maxfield, James F., "Bergman's *Shame*: A Dream of Punishment", *Literature and Film Quarterly* 12: 1, 1984, s. 35.
- McVeigh, Brian, *Wearing Ideology: State, Schooling and Self-Presentation in Japan*, New York: Berg, 2000.
- Metz, Christian, "Fiction Film and its Spectator: A Metaphysical Study", *New Literary History* 8:1, 1976.
- *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, Londra: Macmillan, 1983.
- Michaels, John, "Film and Dream", *Journal of the University Film Association* 32, 1-2, Kış-Güz 1980.
- Mikhailoviç, Valentin, *Andrei Tarkovsky*, Moskova: Iskustvo, 1989.
- Milton, John R., "The Aesthetic Fault of Strindberg's 'Dream Plays'", *The Tulane Drama Review* 4:3, 1960.
- Mitchell, W. T. J., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Mosley, Philip, *Ingmar Bergman: The Cinema as Mistress*, Londra: Marion Boyars, 1981.
- Ollén, Gunner, *Vandring I vaken dröm: Kring Strindberg's ett Drömspel*, Stockholm: Svensk Litteraturtidskrift, 1964.
- Panovski, Erwin, *Idea: Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris: Gallimard, 1983.
- Perlmann, Michaela, *Arthur Schnitzler*, Viyana: Metzler, 1987.
- Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris: Denoël Gonthier, 1974.
- Perrin, Claude, "Såsom i en spegel ou la recherche de l'unité", *Etudes cinématographiques* 38-39, 1965.
- Petric, Vlada, "Bergman and Dreams", *Film Comment* 17:2, 1981, s. 57-9.
- *Films and Dreams: An Approach to Bergman*, Güney Salem: Redgrave, 1981.
- Phillips, Gene D., "Ingmar Bergman and God", *Ingmar Bergman: Essays in Criticism* içinde, S. Kaminsky (haz.), Oxford: Oxford University Press, 1975.

- Pieyre de Mandiargues, André, "Témoignages", *Surréalisme et cinema (Etudes cinematographiques 38-39)* içinde, Y. Kovacs (haz.), 1965.
- Pinguet, Maurice, "L'Ecriture de rêve dans un cornet à dés", *Revue des lettres modernes*, No. 336-39, 1973.
- Piotrovski, A., "Toward a Theory of Cine-Genres", *Russian Formalist Film Theory* içinde, Herbert Eagle (haz.), Ann Arbor: Michigan Slavic Publ., 1981.
- Plotinos, *The Six Enneads*, çev. Stephen MacKenna ve B. S. Page, Chicago: Encyclopedia Britannica, 1952.
- Porphyrrios, Demetri, *Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*, Londra: Academy Editions, 1982.
- Ravaisson, Félix, *Testament philosophique et fragments*, Paris: Boivin, 1933.
- Roemer, Michael, "The Surface of Reality", *Film: A Montage of Theories* içinde, R. D. MacCann (haz.), New York: Dutton, 1966.
- Sakai, Naoki, *Translation and Subjectivity: On Japan and Cultural Nationalism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Santner, Eric L., "Of Masters and Slaves, and Other Seducers: Arthur Schnitzler's 'Traumnovelle'", *Modern Austrian Literature* 19, 3/4, 1986.
- Scheler, Max, "Wesen und Formen der Sympathie", *Gesammelte Werke* içinde, 7 cilt, Bonn: Bouvier, 1973.
- Schelling, F. W. J., *Sämtliche Werke*, 7 cilt, Stuttgart ve Augsburg: Cotta, 1860.
- Schnitzler, Arthur, *Traumnovelle*, Frankfurt: Fischer, 2003; Türkçesi: *Rüya Roman*, çev. Genç Osman Yavaş, İstanbul: Bordo Siyah, 2004.
- *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Frankfurt: Fischer, 1981.
- *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt: Fischer, 1967.
- "Spaziergang", *Komödiantinnen* içinde, Frankfurt: Fischer, 1996.
- Schnitzler, Heinrich, Christian Brandstätter ve Reinhard Urbach (haz.), *Arthur Schnitzler: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Frankfurt: Fischer, 1981.
- Schodt, Frederic L., *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, New York: Kodansha, 1984.
- Schrimpf, H.-J., "Arthur Schnitzler's Traumnovelle", *Deutsche Zeitschrift für Philologie* 82, 1963.
- Scott, James F., "The Achievement of Ingmar Bergman", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24:2, 1965.
- Sebald, W. G., "Das Schrecknis der Liebe. Zu Schnitzlers 'Traumnovelle'", *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 2:39, 1985.
- Sharpe, Mathew, "Contemporary Sexuality and its Discontents: On Stanley Kubrick's *Eyes Wide Shut*", *Symptoms: Online Journal for Lacan* 4, İlkbahar 2003.
- Siclier, Jacques, "Le Style baroque de *La Nuit des forains* de Ingmar Bergman", *Etudes cinématographiques* 1-2, 1960.
- Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes*, Münih: Beck, 1922.
- Steene, Brigitta, "The Isolated Hero of Ingmar Bergman", *Film Comment* 3:2, 1965.
- Sue, Chun, *Beijing Doll*, New York: Penguin, 2004.
- Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt: Suhrkamp, 1956.
- Şklovski, Viktor, *O meopuu npozbi*, Moskova: Krug, 1925.
- Takeuchi, Yoshimi, *What is Modernity? Writings of Takeuchi Yoshimi*, New York:

- Columbia University Press, 2005.
- Tarkovakaja, Marina, *About Tarkovsky*, Moskova: Progress Publishers, 1990.
- Tarkovski, Andrey, "A propos du sacrifice", *Positif* 303, Mayıs 1986.
- *Sculpting in Time*, Londra: Bodley Head, 1986.
- *O kinoobraze*, 1979, *Iskusstvo i kino* 12, 2001.
- Teo, Stephen, *Wong Kar-wai*, Londra: BFI, 2005.
- Theiler, Willy, "Das Unbestimmte, Unbegrenzte bei Plotinus", *Revue internationale de philosophie* 1997:2, No. 92.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction a la littérature fantastique*, Paris: Le Seuil, 1970; Türkçesi: *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, çev. Nedret Öztokat, İstanbul: Metis, 2004.
- Tyler, Parker, "Masterpieces by Antonioni and Bergman", *Film Theory and Practice: Introductory Readings* içinde, G. Mast ve M. Cohen (haz.) Oxford: Oxford University Press, 1974.
- Tynianov, Yuri, "Dostoevsky and Gogol", *Texte der russischen Formalisten* içinde, J. Striedter (haz.), Münih: Fink, 1969.
- Uspenski, Boris, *A Poetics of Composition*, Berkeley: University of California Press, 1973.
- Valéry, Paul, *Questions du rêve in Cahiers Paul Valéry III*, Paris: Gallimard, 1929.
- Vierling, David L., "Persona: The Metaphysics of Meta-Cinema", *Diacritics* 4, 1974.
- Vinogradov, Viktor, "Das Problem des Skaz in der Stilistik", *Texte der russischen Formalisten* içinde, J. Striedter (haz.), Striedter Münih: Fink, 1969.
- Virmaux, Alain, "Une promesse mal tenue: Le film surréaliste 1924-1932", *Les Mondes d'Andrei Tarkovski* içinde, Kovacs ve Szilagyı (haz.), Lozan: l'Age d'homme, 1987.
- Voloşinov, Valentin N., *Marxism and the Philosophy of Language*, New York, Ann Arbor: Seminar Press, 1973; Türkçesi: *Marksizm ve Dil Felsefesi*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı, 2001.
- Walzel, Oskar, *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, Leipzig: Insel, 1922.
- Whittier Treat, John, "Yoshimoto Banana Writes Home: Shōjo Culture and the Nostalgic Subject", *Journal of Japanese Studies* 19:2, 1993, s. 353-87.
- Williams, Raymond, *Drama from Ibsen to Elliot*, Oxford: Oxford University Press, 1953.
- Wilson, Elisabeth, "The Invisible Flaneur", *Postmodern Cities and Spaces* içinde, S. Watson ve K. Gibson (haz.), Oxford: Blackwell, 1995.
- Wittgenstein, Ludwig, *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt: Suhrkamp, 1977; Türkçesi: *Yan Değıniler*, çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Altıkırıkbeş, 1999.
- *Bemerkungen über die Farben, Über Gewissheit, Zettel*, Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- Wölfflin, Heinrich, *Principles of Art History*, New York: Dover, 1950.
- Wunberg, Gotthart, "Fin de siècle Wien. Zum bewusstseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft", *Text und Kritik* 4:138/39, 1998.
- Young, Vernon, *Cinema Borealis: Ingmar Bergman and the Swedish Ethos*, New York: Avon, 1971.

DİZİN

4 Mayıs kültürü, 119

Aalto, Alvar, 94-6

Abbas, Ackbar, 119

Adorno, Theodor, 158n

ağır çekim, 59n, 127-9, 175, 178, 203

Alain, 218-22

alegori, 56, 159-62

alışkanlığı kırma, 16, 23-4, 26, 34,
39-40, 58, 78, 150, 153

Altman, Leon, 74

amae, 116-7, 124-5, 127

Andrew, Dudley, 80, 83n, 87n, 189,
202, 209-10

anılar, 176

anlatım

dolaylı, 75-6, 78-9

dolaysız, 72-6, 80-1, 102, 174

araçsal, 112

Aristoteles, 134, 147

Armes, Roy, 87n, 165, 195, 210

Arnheim, Rudolf, 11

Art Nouveau, 94

Artaud, Antonin, 36-40

arzu rüyası, 46, 106

arzu, 189-94

Astruc, Alexandre, 85-7

aşkınlık, 137

auteur sineması, 84-7

avangard, 15

Averty, Jean-Christophe, 167

Ayfre, Amédé, 84-5, 88, 89n, 181,
191-2n, 206n

ayna, 22, 30-1

Bach, Johann Sebastian, 160, 195

Bachelard, Gaston, 30-3, 44-5, 51-2

Baecque, Antoin de, 50

Bahtin, Mihail, 25-6, 93, 184, 216-7n

Balász, Béla, 79-80, 195

Barbey d'Aurevilly, Jules, 121-2

Barthes, Roland, 27

Baudelaire, Charles, 52, 155-9

Paris Sıkıntısı, 52, 155

Bazin, André, 78-9, 87n, 89n, 144,
170-1, 175-7, 203, 205

Beaujour, Michel, 171-2

belgesel, 38, 86

bellek, 27, 72, 141, 156, 215

Benjamin, Walter, 13, 56, 132, 149-63

Pasajlar, 151

Bergman, Ingmar, 13, 48, 65-89, 92-6,

165-71, 179, 181, 182n, 187n,

189n, 191n, 195-6, 204-6, 209,

212-22

Anna'nın Tutkusu, 209

Ayin, 214, 215n

Bir Yaz Gecesi Tebessümleri, 83

Çıplak Geceler, 83

Kurtların Saati, 167n, 168n, 196

Persona, 13, 70, 75, 77-9, 81n,
166-7, 169, 183, 210-1

Sessizlik, 67, 195

Utancı, 169-70, 189, 206

Yaban Çilekleri, 165-7, 181-3

Yedinci Mühür, 83

Yüz, 214

Bergson, Henri, 23, 30, 39, 133, 140,
194

- berraklık, 60
 biçimcilik, 15-34, 40, 78, 83, 87-8, 134, 138-44, 149-53, 162, 167, 169n, 177, 179, 182, 191, 196, 205, 206n
 Biedermeier, 55
 bilinç, 30, 62, 82, 112, 145, 157n, 161, 180-1, 187n, 199, 218
 yanlış bilinç, 98
 bilinç akışı, 81
 bilinçdışı, 30, 82-3, 85, 109, 112, 145, 179-80, 183-7, 191n, 199
 birinci tekil şahıs film, 65-6, 70, 75, 77
 biyografi, 196
 Blanchot, Maurice, 166
 Bluestone, George, 176-8, 205
 Bonitzer, Pascal, 60
 Bordwell, David, 88-9, 177-8
 Boyd, David, 77, 169n
 bölgeselcilik, 95-6
 Bratu Hansen, Miriam, 119n, 129n
 Brecht, Bertholt, 150, 187n
 Brehier, Emile, 133-4, 139, 142
 Bresson, Robert, 37
 Brunschvicg, Léon, 135-7
 Buenos Aires, 120
 Buñuel, Louis, 38, 89, 110, 170n, 173
 Bir Endülü Köpeği, 173
 Nazarin, 38, 154
 Carrère, Emmanuel, 48
 Cauquelin, Anne, 44
 cehalet, 135
 Chaplin, Charlie, 39
 Chen, Kaige, 117
 Cheung, Leslie, 122, 124-5, 131
 Chion, Michel, 51
 Christie, Ian, 59n, 62-3
 Cruise, Tom, 99, 103
 Curry, Robert, 12, 190
 Çin edebiyatı, 119
 dandy, 115, 117, 121-4, 130, 157-9
 Deleuze, Gilles, 78-9, 81
 Demokritos, 136
 deneyim, 149-53, 180, 197
 Derrida, Jacques, 21-2, 36-7, 39-40, 73
 Descartes, René, 136, 220-2
 dışavurumculuk, 84n, 88, 173-5, 191n
 Alman dışavurumculuğu, 91
 dinamik, 18, 22, 32, 59, 111, 114, 128, 137, 162, 176, 198, 214, 216
 Dissanayake, Wimal, 128-9, 132
 diyalektik, 86, 101, 103, 107, 111, 113, 133, 156, 157n
 doğalcılık, 18
 Doi, Takeo, 116, 124
 Dostoyevski, Fyodor, 25-6
 Dovzhenko, Alexander, 49
 Dreyer, Carl, 84n, 91-2, 175n, 191-2n
 Vampir, 91, 175n
 Dürer, Albrecht, 58
 düşünme
 imajlarla, 17
 rüyalarda, 72
 Eberwein, Robert, 170n, 182
 ego, 70, 72, 74, 77, 100, 174, 178-9, 189-90, 199-200, 205
 Eikhenbaum, Boris, 81n
 Eisenstein, Sergey, 16-7, 19-23, 28, 32-3, 59, 92, 134, 138, 155n
 Eisner, Lotte, 174-5, 191n
 empati, 13, 15-7, 19, 21, 28, 36, 45, 92, 138, 140-2, 145-6, 149-55, 158-9, 162, 192n, 195, 216
 Epiküros, 136, 141
 Epstein, Jean
 Usher Hanesinin Çöküşü, 173
 estetik, 11, 62-3, 133
 ve Hegel, 43
 Euklides, 48
 fantastik, 29, 91, 110, 221
 Fellini, Federico, 20, 55, 66-7, 203
 Sekiz Buçuk, 67
 fenomenoloji, 71, 82, 88-9, 168-9, 189, 191
 Ficino, Marsilio, 138
 film karesi, 29, 32, 60, 84

flâneur, 121, 158, 160,
 Fliess, Robert, 75, 199n
 fotoğraf, 18-9, 22, 58, 60, 62, 88n,
 152, 161-2, 174-5, 204
 Freud, Sigmund, 11-2, 24-5, 28, 42,
 69-70, 72-5, 79, 82, 98-9, 104-6,
 166n, 169n, 170, 175, 179-80,
 183-200, 207-8, 221
 aktarım, 196-8
Rüya Yorumları, 24
 Friedrich, Caspar David, 13, 52-6,
 59-60
Eldena Harabesi, 56
Tetschen Altarı, 54
 Fustel de Coulanges, Numa Denis,
 151
 Fütürizm, 16, 150
 Galileo, 136
 Garbo, Greta, 91
 Genette, Gérard, 30
 gerçeğe-benzeyiş, 88
 gerçekçilik, 24, 26, 35-6, 59, 79-80,
 82-5, 87-9, 129, 152, 166n,
 170-1, 173, 176-7, 188n, 205,
 207-8
 gerçekçilik karşıtlığı, 12, 15, 33,
 80, 153
 manga gerçekçiliği, 129
 rüyamsı gerçekçilik, 38, 49, 79,
 144-6, 177, 205-6
 gerçeklik
 dönem gerçekliği, 84
 kamera gerçekliği, 88n, 144-5, 173,
 208
 rüyamsı gerçeklik, 79
 sinemasal gerçeklik, 20, 38
 gerçeküstücülük, 86, 110, 154,
 165-75, 185-8, 190, 201, 205
Geviert, 42-4, 49
 Ghitti, Marc, 45, 47n, 50
 Giedion, Sigfried, 94
 gizil rüya, 197, 201
 globalleşme, 114, 117, 121, 132
 Gobard, Henri, 112
 Godard, Jean-Luc, 84n

Goethe, Johann Wolfgang von, 61-2
 Gogol, Nikolay, 143
 göndergesel, 112
 göstergebilim, 19, 29, 62, 151
 Grabovski, Simon, 83, 85
 gramer, 202, 204
 Greenaway, Peter, 58
 Guattari, Felix, 107-8, 112
 Hakikat, 141-2
 Halevy, Daniel, 158
 Hall, Calvin, 72
 halüsinasyon, 89, 105, 167n, 168n,
 175, 183-4, 189, 196
 ham malzeme, 16, 21, 28, 32, 144
 Hamann, Johann Georg, 23
 hedonizm, 123n, 139
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 43
 Heidegger, Martin, 13, 41-6, 49, 54,
 56, 147, 156n
 Hello Kitty, 116
 heykeltıraş, 32
 hezeyan, 184, 194, 221
 hiyeroglif, 129
 Hjorth, Larissa, 132
 Hoffmann, E.T.A., 193-4
 Hofmannsthal, Hugo von, 112
 Hollywood, 112, 189-90
 Hong Kong, 113-4, 118-21, 129
 Hölderlin, Friedrich, 41, 43
 Huang, Tsung-Yi Michelle, 119, 121
 hülya, 45-6, 52, 167n, 169n, 181-91,
 193, 197-8, 201-2, 204, 218-21
 kozmik hülyalar, 52
 Isakower, Otto, 72-3
 Ivanov, Viaçeslav, 19-20
 içkinlik, 137
 id, 70, 72, 74, 77, 82, 100
 idealizm, 45, 51, 137, 139, 146, 155
iki, 123-4
 İkiz Kuleler, 62-3
 ikon, 62
 ilkelcilik, 95
 inşacılık, 49, 88, 168-9n

234 FİLMLER VE RÜYALAR

irrasyonel, 94-5, 174, 216n
İskandinav sineması, 92
İsveç sineması, 91-3, 208-9
izlenimcilik, 18-21, 26, 59-60, 150,
154, 179, 207

James, Tony, 76
Jarman, Derek, 58
Johns Blackwell, Marilyn, 166, 210

kâbus, 166-7, 175, 196, 212
Kafka, Franz, 108
Kaneshiro, Takeshi, 122, 124
Kang, Liu, 120
kapitalizm, 14, 98-9, 117, 121-3,
131-2
kapitalizm karşıtlığı, 117
Kar-wai, Wong
 Aşk Zamanı, 120, 124, 204
 Chungking Ekspres, 118, 121-2,
 124, 126
 Düşkün Melekler, 118, 124-7
 Eros, 120; *2046*, 113, 118, 120,
 126-7
 Gözyaşları Aktıkça, 113, 124, 126,
 129, 204
 Mutlu Beraberlik, 118, 124-5,
 127n, 129
 Vahşi Günler, 120, 122, 124, 126
 Zamanın Külleri, 118, 121, 129
kawaii, 113-6, 123-5, 130-2
Kawin, Bruce, 65, 67, 69-70, 81n,
167, 169-70, 211n
Kazanski, Boris, 18, 22
khora, 44-8, 50, 53-6, 110
kiç, 115-6, 125, 128
Kidman, Nicole, 102
Kinder, Marsha, 81, 82, 85, 89,
168-9n
Kinsella, Sharon, 130
Koskinen, Maaret, 85n
kozmos, 146
Kracauer, Siegfried, 71, 89n, 144-6,
171-3, 177, 188n, 205-8
Kraepelin, Emil, 71-2, 75, 183
Krakovski, Edouard, 138

Kral, Pètr, 144
Kubrick, Stanley, 13-4
 Gözü Tamamen Kapalı, 97-112
 Kuklaların Yaşamı, 68, 71, 75
Kwok, Jenny, 114

Lacan, Jacques, 82n, 98, 184
Lan Yu (Kwan), 127n
Langer, Susanne, 188, 201
Laurent, Jérôme, 142n
Leonardo da Vinci, 160
Lépront, Catherine, 55
Leung, Tony, 124-6
Levi-Strauss, Claude, 21, 211, 212n,
213
Lewin, Bertram, 69, 70n
Lin, Brigitte, 122
Linde, Ebbe, 203-4
Lipps, Theodor, 16-7, 21, 24-5
Loos, Adolf, 49
Lotman, Yuri, 29

maddecilik, 136-9, 141, 143-5
manga, 127-31
Manhattan, 107
manzara, 31, 43-9, 52-9
Marcuse, Ludvig, 67n, 76, 79n
Marion, Denis, 66-7
Martin, Marcel, 87
Mauerhofer, Hugo, 189
Maxfield, James, 170, 189
medeniyet, 43-5, 48, 57, 99
Meister Eckhart, 135
Melies, Georges, 175
Melville, Jean-Pierre, 210-1
metafor, 13-4, 26-7, 30, 100
metonimi, 27, 33, 160-2
Metz, Christian, 68-9, 75-6n, 181,
186-7, 200-1
mevcudiyet, 140-1, 144-5
 basit mevcudiyet, 146
Michaels, John, 55
Mikhailoviç, Valentin, 161
Milton, John, 66, 178
minör edebiyat, 107-9, 112
Mirkina, R. M., 25

- Mitchell, W. J. T., 61-2
mitsel, 112
monolog, 65, 71, 77, 101-2
 iç monolog, 65, 97, 101-3, 105
montaj, 15-20, 22-3, 28-9, 32-5, 86,
 92, 127-8, 155, 162, 210
morfoloji, 58, 61-2
Mori, Mariko, 115n, 128
Mosley, Philip, 92
MTV, 128
Munch, Edvard, 94
Murakami, Haruki, 113
Murakami, Takashi, 128-9
Murnau, Fritz, 166
müzik, 57
- negatif simgecilik, 88
nesnelcilik, 53, 86, 140
Nietzsche, Friedrich, 42, 51
Novalis, 16n, 146
- olumsallık, 193-5, 212n
organik, 28-9, 32-3, 39, 94-5, 137,
 143, 159, 197
ortaçağ, 135, 137
otomatikliği kırma, 191-3, 198
oyun, 21-3, 31, 39
- öteki ben, 17
özbilinç, 13, 47, 69-70, 167
özdeşleşme, 16n, 55, 67, 70, 170, 190
özdüşünümsellik, 127, 157
özgürleşme, 185, 214-5
öznellik, öznelcilik, 14, 16n, 36, 42,
 49, 53, 55, 86, 122, 138-40, 142,
 144, 177-9, 182n, 196
- Pabst, Georg Wilhelm, 102
Pan, Rebecca, 120
pan-Asya, 113-5, 117-9, 121-2, 130
Panofski, Erwin, 137
panteizm, 137
pars pro toto, 33
pastoral, 42, 44-6, 48-9, 51-2, 56,
 93-6, 108
Perec, Georges, 51
- Petric, Vlada, 71, 167n, 173-4
Pikachu, 116
Pinguet, Maurice, 31
Piotrovski, A., 28
Platon, 54-5, 134, 140, 147
 Timaios, 55
Plotinos, 13, 50, 133, 147
 temaşa, 134, 139, 141-7
poetika, 52, 80, 150
 rüya poetikası, 30
Porphyrios, Demetri, 95
postmodernizm, 15, 58, 113, 122, 157
Potebnja, Alexander, 17
pozitivizm, 16, 139, 151, 159
Prag, 108
Proust, Marcel, 51-2, 59
psikanaliz, 11-2, 14, 25, 70, 179, 185,
 189, 192, 196-8
- qipao*, 196
Quay Kardeşler, 58
- Raphael, Frederic, 97-8, 101, 104-5,
 108, 110
rasyonalizm, 133, 135
Ravaisson, Felix, 136, 140, 146
Reis, Michelle, 125
Rembrandt, Rijn van, 58
renk, 202-5
Resnais, Alain, 66, 165, 206
 Geçen Yıl Marienbad'da, 67, 206n
Ricoeur, Paul, 196
Rimbaud, Arthur, 172
ritim, 16-7, 21-2, 28-9, 32, 58-9, 92,
 101, 155, 161
ritüel, 208-17
Romadin, Mihail, 20
romantizm, 52-3, 96, 131, 159, 174
Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire,
 129
Rousseau, Jean-Jacques, 43, 52
Rönesans, 137-8, 145
rüya çalışması, 11, 70, 73-6, 80, 82,
 104, 190, 198-202, 207-8, 210
rüya düşünceleri, 197, 200-1, 207-8,
 211

rüya ekranı, 69-70, 73
 rüya içeriği, 70, 74, 197, 200, 211, 221
 rüya mantığı, 23-6, 38, 40, 57, 72, 75, 134, 153, 172, 178-80, 206
 rüya manzarası, 57-9
 rüya söylemi, 65-7, 80, 112, 178, 190, 202
 rüya tarzı, 188, 191
 rüya yazarlığı/yaratıcılığı, 66-7

sahicilik, 145, 171, 199-200, 202
 Sakai, Naoki, 118
 sanal, 125-6, 188
 Sanat ve El Sanatları Akımı (İskandinav), 57
 sansür, 199-200, 205, 208n
 Santner, Eric L., 110
 Scheler, Max, 162n
 Schelling, F. W. J., 53-4, 59, 140
 Schiller, Friedrich, 145
 Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich, 55
 Schnitzler, Arthur, 13-4, 97-112
 "Aphorismen", 100n
 Die Weissagung, 111
 Rüya Roman, 8-9, 14, 97-9, 102, 104, 107, 109, 111-2
 Spaziergang, 101
 "Teğmen Gustl", 101, 109
 Scott, James, 83, 85
 ses, 177
 sessiz film, 71
 Shakespeare, William, 47n
 Sharpe, Mathew, 98
shôjo, 130-1
 Sibelius, Jean, 94
 Sibley Watson, John, 173
 Siclier, Jacques, 84-5, 94
Sihirli Flüt, 112
 Silesius, Angelus, 135
 simge ve simgeleme, 12, 17-8, 26-7, 33, 61, 75, 86, 104, 114, 123, 146, 150, 159-60, 170-2, 175, 178, 181, 184-5, 191, 198, 206
 sinemasal hakikat, 12
 siyah-beyaz, 202-5

Sjöström, Victor, 91, 93
 Hayalet Araba, 91
 skaz, 81n
 Sokurov, Alexandr, 13, 57-63
 Ağultar, 59n
 Anne ve Oğlu, 57, 59
 Fısıldayan Sayfalar, 62
 Sontag, Susan, 82, 85
 söz, 70-6
 Spielberg, Steven, 102, 117, 128
 Bir Geyşa'nın Anıları, 117
 Er Ryan'ı Kurtarmak, 128
 Steene, Brigitta, 83, 166, 168
 Stiller, Mauritz, 91-3
 Gunnar Hede Söylencesi, 91
 Stoacılar, 134, 136
 Strindberg, August, 65-7, 76-7, 79, 81n, 83n, 178-9, 181, 187-8n, 191n, 203, 209, 212
 Güçlü, 209
 Matmazel Julie, 209
 Rüya Oyunu, 65-7, 79n, 83n, 178, 203
 Strümpell, Adolph, 25
 süperego, 70, 72, 74, 77, 100, 178, 184-5, 188-90, 199-200, 205
 Szilagyı, A., 56

Şanghai, 114, 117
 sineması, 119-20, 129
 şarkiyatçılık, 117
 şehir, 45-6
 şiir, 17, 30, 42, 59n, 150, 155, 159
 şiirsel sinema, 87
 Şklovski, Victor, 17-8, 80, 153
 şok deneyimi, 155
 Şostakoviç, Dimitri, 103

Takeuchi, Yoshimi, 123
 taklit, 21, 55, 87n, 123n, 185, 210
 tango, 120
 Tanrı, 53
 tarih, 15, 151-2, 156-61
 tarihsellik, 156n
 Tarkovski, Andrey, 12-3, 15, 19-40, 47-59, 110, 133-47, 149, 152-63,

- 190, 215, 219
Aleksander Nevski, 32
Andrey Rublev, 35
Kurban, 50, 144n, 154, 161
Mühürlenmiş Zaman, 20-2, 26-7,
 29, 32, 37, 47, 134, 137, 154,
 159, 163
Nostalji, 48-50, 56
Solaris, 49, 52, 110, 146, 152, 161,
 219
Stalker, 27, 48, 50, 159
 Tayvan, 114-5
 tekinsiz, 14, 98, 105, 118, 192-5, 219
 Teo, Stephen, 113-4, 204n
 Tesuka, Osamu, 129
 Theiler, Willy, 136
 tiyatro, 18, 26, 36-40, 66, 71, 87, 101,
 110, 179, 181, 187n, 204,
 209-10, 213
 tiyatro oyunu, 47, 66, 71, 101, 213
 oyun içinde oyun, 76
 Todorov, Tzvetan, 29, 31
 Truffaut, François, 89n
 Tynianov, Yuri, 81n
 Ulusal Romantizm, 94
Ulysses, 65
 Uspenski, Boris, 24, 77-8
 Üçüncü Dünya, 114
 üst üste bindirme, 85, 89, 175-6,
 178-80, 203, 206n, 213
 Ütopya, 157
 vahşet, 34-40
 Valéry, Paul, 127, 130
 Varlık, 51
 veba, 37-8, 154
 Viyana, 99, 101, 103, 107-12
 Vierling, David, 75
 Vinogradov, Viktor, 81n
 Vuillermoz, Emile, 208
 Walzel, Oskar, 143
 Wang, Xiaoshuai
Pekin Bisikleti, 117
 Webber, Melville
Usher Hanesinin Çöküşü, 173
 Wilson, Elisabeth, 121
 Wittgenstein, Ludwig, 47n, 61-2
 Wong, Faye, 124, 126-7
 Wong, Kar-wai, 14, 113-9, 121, 130,
 132, 151, 204
 Woo, John, 117, 124
 Wölfflin, Heinrich, 57, 60-1
 Wu, Gongyang
Tanrıçal/Yeni Kadın, 119
 Wundt, Wilhelm, 25
 yabancılaşma, 122, 158n
 yadırgatma, 14, 15, 19, 23-4, 26-9, 32,
 34, 39-40, 43, 58, 78-9, 81, 98,
 138, 140-1, 158-9, 182-3, 198,
 207, 210, 213
 yakın çekim, 33, 128, 161-2
 yalanlar, 31, 99-100
 yanılısma, 17, 39, 66, 68-9, 88, 125,
 154, 161, 188, 219
 yapıbozum, 33, 54, 76, 81, 126-7,
 138, 169n, 171-2
 yapısalcılık, 32, 34, 160
 yazı (*écriture*), 84
 otomatik yazı, 166, 170
 yeni-platonculuk, 50, 133
 yer değiştirme, 190
 yerel, 112-3, 117, 119
 Yoshimoto, Banana, 130
 Young, Vernon, 208-9
 zaman, 11
 biçimci zaman, 22
 rüya zamanı, 11-14, 28, 57, 101,
 202, 204-5
 sinemasal zaman, 12, 16-18, 20,
 22-3, 28-9, 32, 153, 159
 zaman hakikati, 32, 154
 zamansallık, 181-2, 205
 zaman-uzam (kronotop), 49, 94
 zanaat (İskandinav), 94-6
 zarafet, 133, 145-7
 Zhang, Yimou, 117
 zihin ekranı, 13, 65, 70, 169

Thorsten Botz-Bornstein

Filmler ve Rüyalar

Rüya kuramını film çalışmaları bağlamında ele almak, bu kuramın içinde geliştiği âgûn, klinik bağlamdan çıkarak esasen estetik kaygıların şekillendirdiği bir ortama geçmeyi gerektiriyor. İşte Filmler ve Rüyalar'da Botz-Bornstein de tam bunu yapıyor: Rüyaları estetik ifadeler olarak değerlendirip bu özel ifadelerin ne şokollerde geliştirildiğine odaklanıyor. Rüyaları psikolojik hayalimizin sıradan olayları gibi değil, varlıklarını belli bir rüya-zamanında sürdürmelerinden dolayı ilginç, kendine yeten fenomenler olarak ele alıyor. Bu noktadan yola çıkarak, Tarkovski'nin estetik rüya fenomenlerini işleyerek geliştirdiği gerçekçilik karşılığını, Sokurov'un modern İmaj ideolojisine yönelik yıkıcı saldırılarını, Arthur Schnitzler'in alışılmış olanı nasıl tekinsizle dönüştürdüğünü, Kubrick'in bir Schnitzler uyarlaması olan Gözleri Tamamen Kapalı'da bu yapısal modelden nasıl kaçındığını ve Wong Kar-wai'nin parodileştirilmiş kapitalizm manzaralarını inceliyor. Psikanalizin alışılmış ilgi alanının ötesine geçerek, filmlerle rüyaların bunyevi benzerliklerini gün yüzüne çıkarıyor.

Metis Sanatları ve İnsan 1 Serisi
ISBN-12: 978 975 342 812 5



Metis Yayınları
www.metiskitap.com