

Proksemi Kavramı ve Yüz Bağlamında Duygulanımın İmgesi Olarak Yakın Planlar

Close-up Shots As An Image of Affection in Context of Proxemics Concept and Faces

Süleyman Kıvanç TÜRKGELDİ, Arş. Gör., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-posta: kturkgeldi@gmail.com

Anahtar Kelimeler:

Proksemi, Yüz,
Yakın-Plan, Hareket-
İmge, Duygulanım-
İmge.

Öz

Bu çalışmada yakın-planlar, duygulanım-imge kavramı üzerinden tartışılmıştır. Bu tartışma iki kutup üzerinden yapılmıştır. Kutuplardan birincisi canlıların arasındaki uzamsal mesafelerin psikolojik etkisi üzerine öne sürülmüş olan proksemi kavramı, ikincisi ise yüz ifadeleri ve yüzün hatlarının duygularla olan ilişkisidir. Sinemanın yakın planlarının gücü duygulanımın-imgesini sunabilmesindedir. Kameranın hareketi ile yaklaşmak ve dokunsal bir mesafeye ulaşmak, duygulanımın alanına giren ve görüntüye bakana doğrudan bir etki oluşturan özel bir potansiyellik taşımaktadır. Aynı zamanda yüzler ve yüz ifadeleri duygunun kendisini taşıyan herhangi bir temsil ilişkisine dayanmadan duygulanımı yaratan unsurlardır. Bu bağlamda proksemi kavramı, yüzün ifadesel yetkinliği ve duygulanım-imge kavramı arasında bir bağlantı kurulmuştur.

Keywords:

Proxemics, Face,
Close-Up, Movement-
Image, Affection-
Image.

Abstract

The purpose of this work is to discuss close-up shots on the basis of the affection-image concept. The discussion follows a bipolar approach; the first one is the notion of proxemics which brings forward the psychological influence of spatial distance between living things, while the second one is the relationship of facial expressions and features with emotions. The power of cinematic close-up shots derives from their ability to exhibit the image of affection. Drawing closer with the camera movement and arriving at a tactile distance has a specific potential that falls within the sphere of affection and directly affects the viewer. Moreover, faces and facial expressions create affection without being predicated on any representational relation, therefore conveying the emotion itself. In this context, an attempt will be made to establish a connection among the notion of proxemics, the expressive competence of faces and affection-image.

Giriş

Gilles Deleuze, 1983 yılında yazdığı Hareket-İmge'nin (*Cinéma I: l'Image-Mouvement*), duygulanım-imge (*affection-image*) bölümünde yakın planlar üzerinde derin bir tartışma yapmıştır¹. Çalışmanın içerisinde geçen yaklaşımların genel kesişim noktası bu duygulanım-imge kavramı olacaktır. Belli açılardan sinema teorisinin geçmişine baktığımızda bu kesişim noktaları ile ilgili birçok vurguya rastlamak mümkündür. Yakın-planların gücü, Jean Epstein, Belâ Balazs ve Sergei Eisenstein gibi teorisyenler ve sinemacılar tarafından birçok kez tartışılmış bir konudur. Carl Theodor Dreyer'in "*Jean D'Arc'in Tutkusu*" (*La passion de Jeanne d'Arc – 1928*), Deleuze için duygulanım-imgelerin en yoğun kullanıldığı filmlerden biri olmuştur. Sinemanın ilk yıllarına bakıldığında, Jean Epstein'in "*Esrarengiz Konak*" (*La chute de la maison Usher – 1928*), Abel Gance'in "*Tekerlek*" (*La Roue - 1923*) gibi yakın çekimlerin etkili kullanıldığı filmlerin altını çizmek mümkündür.

Montajın farklı eğilimlerine göre yakın-planların etkisi de farklı nitelikler kazanmıştır; arkada bir alan derinliğinin olduğu yakın planlar veya makro ölçekli çekimler gibi. Eisenstein'in ve Griffith'in yakın çekimleri kullanma amacı genelde birbirinden farklıdır. Griffith için yakın planlar anlatsal devamlılığın bir parçası iken Eisenstein için çarpıcı montajın bir parçası olmuştur. Aslında bu ayırımın yapılması zordur. Ancak yakın-planları en genel anlamda düşündüğümüzde, hemen hemen hepsinin duygularla sıkı bir ilişkisi olduğunu söyleyebiliriz. Bu çalışma yakın planların bu etkisini hangi yollarla sağladığını tartışmayı amaçlamaktadır. Bunun için yakın plan ile duygulanımın hem antropolojik hem de felsefi kesişme noktaları açığa çıkarılmaya çalışılacaktır.

Bu bağlamda bir yakın plan hangi yollardan geçtiği için duygunun gücünü üstünde taşır sorusu önem kazanır. Yakın-planın etkisini tarif etmek pek olanaklı değildir. Çünkü yakın-planlar duyguların alanında, temsil ilişkisine bağlı olmayan, mahrem bir ilişkinin olduğu alandır. Örnekleme gerekirse "sarınnın" taşıdığı duygu bir kendiliktir bir temsiliyet taşımaz ve her bakan için farklı bir etki taşıyabilir. Her algılayan için farklı bir duyguyu harekete geçirme potansiyelini taşır. Ya da ağacın dallarının rüzgârın esintisi ile salınımı, yaprakların mikro titreşimlerinin algılanması hep mahremiyet duvarlarının ardında bir anlam kazanır. Bir şiirin dizelerinin taşıdığı anlam, bu muğlaklığın içinde farklı titreşimlere olanak sağlar farklı duygulanımlar yaratır. Bu duygulanımlar birbirine benzeyebilir, birbiri ile bazen aynı olabilir ama asla bir temele dayanmaz diyebiliriz. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı yakın-planları bir temsiliyet ilişkisi bağlamında incelemek değildir. Deleuze, (1983) Hareket-İmge'de, Charles Sanders Peirce'in gösterge sistemi üzerinden imgelerin bir taksonomisini çıkartmıştır. Sinemanın birçok örneği algı-imge, duygulanım-imge ve eylem imge olmak üzere üç temel imge tipi üzerinden incelenmiştir. Bu noktada Deleuze, Peirce'in semiyotiğini kullanarak duygulanım-imageyi Peirce'in "görüntüsel gösterge" dediği "birincillik" ilişkisine göre açıklamıştır. Görüntüsel göstergeler yukarıda bahsedildiği gibi bir temsil ilişkisinden ziyade duygu ile olan dolaysız bir ilişkiyi vurgular.

¹ "Hareket-İmge"nin altıncı ve yedinci bölümleri duygulanım-imge ve bunun örnekleri üzerinedir.

Deleuze için duygunun niteliği saf potansiyelliklerdir². Zepke'ye göre “potansiyellik birincilliğin modu ve “oluşun” embriyosudur” (2005: 92). Yani içinde yaratıcı ve itekleyici bir güç taşır. Bu anlamda Deleuze'ün Hareket-İmgesinde, algı-imgeleri ve eylem-imgeler arasındaki enerji bağımlı duygulanım imgeler sağlar. Buradaki yakın-plan terimine sadece bir büyütme işlemi olarak bakıldığında meselenin önemli bir noktası ıskalanabilir. Dolayısıyla “yakın-planın esas işlevinin nesnesini uzamsal mekândan tamamen soyutlaması” (Marrati, 2008: 41) olduğunu söylemek duygulanım imgeler bağlamında önemlidir. İşte yakın-planların duygu ile olan bu ilişkisi onları Peirce'in “ikonik” dediği bir düzleme yükseltir. Duygulanım-ime kısmında buna tekrar değinilecektir.

Bu çalışmada, birbiri ile belli noktalarda ilişki içerisine giren ancak en genelde bir duygunun oluşumuna katkı sağlayabileceği düşünülen iki olgu üzerine odaklanılmıştır. Amerikalı antropolog Edward T. Hall'ın 1950'lerde, sözsüz iletişimin linguistik yönü üzerine yaptığı çalışmalardan elde ettiği sonuç; bireylerin uzamsal olarak diğerleri ile arasındaki mesafenin iletişimin belirleyici unsurlarından birini oluşturduğu yönünde olmuştur. Çalışmanın ilk odak noktası Hall'un “Proksemik Alan Teorisi”nin sinema ile olan ilişkisi üzerine olacaktır. Diğer odak noktası ise, insan yüzünün yapısının, dokusunun, yumuşak ya da sert hatlarının oluşturduğu “fizyognomi” ve yüz ifadelerinin etkileşimsel gücüdür. Bu çalışma bu iki olgudan yola çıkarak Deleuze'ün “duygulanım” kavramına da kısaca değindikten sonra sinemanın yakın planlarda bunları nasıl bir araya getirdiğini tartışmayı amaçlamaktadır. Bu açıdan çalışma, konuya kuramsal açıdan yaklaşarak, literatür üzerinden bir tartışma zemini oluşturacaktır.

Proksemi Kavramı ve Yakın-Plan

Hall, “*The Hidden Dimension*”da (1966) tüm canlılar arasındaki uzamsal mesafelerin iletişimde oynadığı rolden bahsetmektedir. Bu çalışmada proksemi³ kavramından yola çıkarak, tüm canlıların evrimsel ve kültürel açıdan kendi gerekleri doğrultusunda, merkezde kendilerini –farkında olarak veya olmayarak- konumlandırıp, uzamın içerisindeki diğer nesnelere ve canlılarla olan ilişkilerinde, mesafelerin belirli anlamlarına göre davranışsal ve duygulanımsal tepkiler gösterdiklerini öne sürmüştür (Hall, 1966). Bu mesafelerin anlamları kültürden kültüre değişiklik gösterse de Hall, genel olarak tüm canlıların uzamı bir şekilde çeşitli sınırlara ayırdığı ve bu sınırların üzerinde olan devinimlerin canlılarda bazı etkilere yol açtığı üzerinde durmaktadır. Hall canlıların uzamsal alanını; samimi (50

2 Potansiyellik Deleuze'ün oluş felsefesinde yaşamın sürekli belirlenimsiz bir akış içerisinde ereksiz ve öngörülemez bir şekilde edimselleşerek, statik olmayan, yeni olanaklar yaratması şeklinde düşünülebilir. Bu noktada Deleuze'ün Bergson'un felsefesi ile önemli bir ilişkisi vardır. Ancak burada detaylarına girilmemiştir. Duygular söz konusu olduğunda Deleuze hep yersizyurtsuzluk ve herhangi-mekânlar gibi kavramlardan bahseder. Çalışmada da sık sık kullanılmıştır. Sanatın yarattığı duyular bireyi yurtsuzlaştıran onu oluşun potansiyelliğinde farklı açılımları da olabilecek noktalardan yaşamı tekrar görebileceği bir mekânsızlığa sürükler. Bu bir manada sanatın düşüncüyü dışavurma şeklidir.

3 Proksemi sözcüğünün Türkçe karşılığı “yakınlıktır”. Ancak proksemi kavramı derken, proksemi yerine “yakınlık” sözcüğünü kullanmanın anlamsal açıdan karmaşıklık yaratabileceği düşünülmüştür. “Proksemik Alan Teorisi” bazı kaynaklarda “Kişisel Alan Teorisi” olarak geçmektedir. Ancak “kişisel alan” ile “proksemik alan” arasında anlamsal açıdan tam bir uyum da bulunmamaktadır. Proksemi sözcüğü anlamsal açıdan “kişisel” ile ilgili bir anlam taşımamaktadır. Hem literatür araması açısından daha az karmaşa yaratacağı düşünüldüğünden, hem de kavramın çevrilmesinin yaratacağı anlamın muğlaklık yaratabileceği endişesinden dolayı proksemi kavramı derken proksemi sözcüğü Türkçe'ye çevrilme yoluna gidilmemiştir.

santimetre), kişisel (50-150 santimetre), sosyal (150-350 santimetre) ve kamusal (350 santimetreden sonrası) mesafe şeklinde ölçülebilir alanlara ayırmıştır.

Uzam, fiziksel olarak hayvanlar ve insanlar için en temel boyuttur ve uzamda tüm canlılar belirli bir devinim içerisindedir. Bu devinim ve yaşamsal olanaklar belirli bir noktada canlıların kendi bölgelerinin oluşmasına neden olan bir unsurdur. Watson'a göre (1970, s.22) bölge ve alan, balıklardan üst düzey primatlara kadar tüm canlıların davranışsal olarak dahil olduğu uzamın bir parçasıdır. Proksemi kavramı ise karıncalardan büyük kabilelere kadar tüm canlıların uzamın belirli bölümlerini kendi ihtiyaçları doğrultusunda çeşitli bölgelere ayırdıklarını göstermektedir. Biz insanlar da, uzamsal varoluşlara sahip olduğumuz için uzamın içerisinde ihtiyaçlarımıza göre belirli mesafeleri belirler, sınırlar çizer ve bu sınırların geçirgenliğine koşullar çerçevesinde karar veririz. Canlıların, ampirik dünyayı fiziksel açıdan anlama ve onunla iletişim kurma biçimi uzamsaldır. Örneğin bir şehrin harita üzerinde belirli sınırları vardır, bir mahallenin, bir evin, evin içerisindeki odaların ve hatta odanın içerisindeki bireyin de kendi alanının bir sınırı vardır. Bununla birlikte bu alanın sınırları koşullara göre belirlenir ve sınırlar geçildiğinde vücut bu duruma belirli stres semptomlarını ya da tersini göstererek tepki verir (Persson, 2003: 105). Bu tepkiler ise neşe, heyecan, şaşırma olabildiği gibi keder, tiksinti, öfke ya da korku şeklinde de görülebilir. Kısaca uzam tüm canlıların duygusal değişimlerinde önemli bir yere sahiptir.

Joshua Meyrowitz, “*Televizyon ve Kişilerarası Davranış*” (*Television and Interpersonal Behaviour-1986*) çalışmasında Hall'un “Proksemik Alan Teorisi”nden yola çıkmıştır. Bu çalışmasında Meyrowitz, yakın mesafe için, hem sevişmenin hem de cinayet mesafesidir der (1986: 261). Yukarıda belirttiğimiz gibi bir yaklaşma eylemi bir canlının olumlu ya da olumsuz duygularının tetikleyicisi olabilir. Kamera gerçekten de nesneye yaklaşıp ondan uzaklaşabilmesi aracılığıyla izleyen, anlatılan hikâyenin veya filmin uzamının içerisinde duymasal açıdan yaşayacağı deneyimi çeşitlendirebilme yetisine sahiptir. Uzamsal mesafe aynı zamanda etkileşimin mesafesidir. Etkileşim yoğunluğu (sarılmak, öpüşmek, el ele tutuşmak gibi) ise duygunun doğrudanlığına etki eden olgudur. Meyrowitz'e göre (1986: 254-271) gözün kamera merceği ile bütünleşmesi, kameranın kat ettiği uzamsal mesafelerin etkisinin zihinde proksemik alan ile olan etkileşimine benzer etkiler göstermektedir.

Meyrowitz'in işaret ettiği noktadan sinemada uzam konusuna dönersek, kameranın montaj yoluyla ya da devinimiyle yarattığı uzam ile olan ilişkimizin birazda bu mesafelerin psikolojik etkisi ile ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Çok uzak çekimler uzamın algılanması çevrenin formunu bize aktarırken mesafenin azalması, böylece yaklaşılacak şeyin öneminin değişmesi ve detayların ortaya çıkışı etkileşimin başka bir boyuta taşınmasını sağlamaktadır. Proksemik alanlar açısından düşünüldüğünde yakın-planın bu boyutunun duygulanımlarla olan bağlantısı daha görünür kılınmaktadır. Perr Perrson çerçevenin değişebilir boyutunun psikolojik etkisinin Proksemi Teorisi ile ilişkisini, “Hareket-İmgenin Psikolojik Teorisini Anlamak” (*Understanding A Psychological Theory of Moving Imagery-2003*) adlı çalışmasında sinema ile ilişkilendirmiştir. Hall'un “samimi alan” (*intimate zone*) olarak adlandırdığı alan, düşük seviye ses, kıyafetlerin hışırtısı, kirpiklerin her bir teli ya da cildin gözenekleri, yüzün mimikleri gibi duyuların

anlaşılabildiği bir mesafedir. Perrson sinemanın bu mesafeleri kullanımını Hall'un Proksemik Alan Teorisi'nden yola çıkarak insan vücudunda; boyundan daha yakına doğru, nesnelere bazında düşünüldüğünde ise nesnenin tamamının çerçeveyi dolduracak şekilde çekime alınması ya da nesnenin bir kısmının tüm çerçeveyi doldurması şeklinde ilişkilendirmiştir (2003: 255). Ancak bu noktada kesin ayrımlar yapmak kesin çizgiler çizmek çok kolay değildir. Bu bölümde Deleuze'un duygulanım-imge kavramını açıklanırken, daha ayrıntılı olarak tartışılacaktır. Hall'ın Proksemik Alan Teorisi yakın-planın duygulanım ile olan ilişkisini antropolojik bağlamda açıklamada yol gösterici olacaktır.

Buna ek olarak, kişisel alan sınırlarının olumlu ya da olumsuz geçilmesinin, sadece uzamsal mesafenin bir nesne tarafından bir nesneye doğru fiziksel olarak kat edilmesi şeklinde olmak zorunda olmadığını da söyleyebiliriz. "Bakışın" kendisi de yöneldiği bireyin uzamsal sınırlarını geçerek ona ulaşır. Birey bu durumdan haberdar ise bu duruma olumlu ya da olumsuz bir tepki verir. Haberdar değilse zaten bu bir dikizlemedir. Ya da bu durum sadece bir göz göze gelme anıdır. Kalabalık asansörlerde çok yakın olmayan insanların sessizce önüne bakması göz temasından kaçınması ve stres altında hissetmesi, hem kişisel alanın hem de bakışın psikolojik etkisinin gözlemlenebileceği bilinen örneklerden biridir (Persson, 2003: 106). Dolayısıyla Proksemik Alan Teorisi bize uzamsal mesafelerin sosyal, iletişimsel ve psikolojik bir fonksiyonu olduğunu gösteriyor denilebilir. Tüm bunların ötesinde kişisel alanın koşulları ve kodları her ne kadar kültürden kültüre hatta koşullara göre değişiklik gösterebilir densen de aslında, uzamsal ilişkilerin canlıların tümünde belirli etkilere yol açtığını söylemek çok da yanlış olmayacaktır.

Yüz ve Yakın-Plan

TDK'nın⁴ Türkçe sözlüğünde (2016) "yüz" sözcüğünün, etimolojik olarak "sath, yüzey, görünen kısım" gibi anlamları olduğu belirtilmiştir. Yüz kelimesinin anlamdaşı olarak kullandığımız "surat" kelimesi ise Arapça kökenli olup "şūra" sözcüğünün dönüşümünden dilimize yerleşmiştir. Anlam olarak Arapça'da resim, görüntü, şekil ya da suret gibi anlamlara gelmektedir (Nişanyan, 2015). Kelimenin İngilizce'deki karşılığı "face"nin latince kökeni "facia" görünüm (*appearance*) anlamına gelmektedir. Fransızca'da "facette" yüzey anlamına gelmektedir (Online Etymology Dictionary, 2015). Yüz sözcüğünün bu etimolojik kökeni bize, bedenimizin bir parçası olarak yüzümüzün en dış kademe olduğunu söylemektedir. Bir anlamda yüz bir sathıdır, bedenlerimizin yüzeyidir. Ancak bu sadece bir yüzey olmak anlamında düşünülmemelidir. Yüz nesnel dünya ile öznel dünyanın arasındaki köprü gibidir. Çevredeki değişim tüm canlılar üzerinde etkiler bırakır. Canlılar çevresindeki değişimleri duyumsayıp bunları bilişsel olarak anlamlandırıp, davranışsal olarak tepkide bulunur. Yüz bu etkileşimin bir parçası olarak sözlü ve yazılı iletişimin dışında kendine has bir lisan ile konuşur. Braudy (1976: 184) "görünmeyen bilincimizin bizler için tek kanıtı görünür bedenlerimizdir" der. Bu bağlamda yüzün dışa vurduğu şeylerden birinin ise duygular olduğunu söyleyebiliriz.

İnsan yüzü anatomik olarak bir tarafı kemiğe diğer tarafı yüzün derisine bağlı

4 Türk Dil Kurumu (www.tdk.gov.tr).

olan 40'ın üzerinde kas grubu barındırmaktadır. Buna karşın birçok yüz kası, kemiği ve bağları hareket ettirme yetisine sahip değildir (Matsumoto ve Lee, 1993: 239) Bunlar daha çok iletişim ve ifade eylemleri noktasında uzmanlaşmış fonksiyonel kas gruplarıdır (Rinn, 1984: 63). Bu kas grupları farklı gerilimlerle ve farklı zamanlama karakteristikleri olan sinirlerle donatılmışlardır. Dolayısıyla bu kas gruplarının her biri geniş bir davranış repertuarını oluşturmakta ve binlerce ifade kombinasyonunu barındırmaktadır (Matsumoto, Lee, 1993: 238). Deleuze'e göre yüz;

“...bedenin bir parçası (yüz) alımlama organlarının aracı haline gelmek için motorsallığın özünü feda etmek zorunda kaldığında, bu organların artık temelde yalnızca hareket eğilimleri ya da tek bir organ için bir organdan diğerine, yeğinsel dizilere girme yetisine sahip mikro hareketleri olacaktır. Hareketli olan, uzanım hareketini kaybetmiştir ve hareket de ifade hareketi haline gelmiştir (2014: 121).

Bir anlamda yüzümüz uzamsal hareketliliğimize diğer uzuvlarımız gibi katkıda bulunmaz ancak yüzün hareketliliği ifade boyutunda bir katkı sağlar. Yüzlerimiz bedenlerimizin bütünlüğünün ve bu bütünlüğün ifadesinin çıkış noktası gibidir. Evrimsel gelişme boyunca çevresel ihtiyaçlarımız doğrultusunda bedenlerimizi şekillendiren milyonlarca unsur bulunmaktadır. Beş duyu organımızın dördünün yüz bölgemizde olduğunu düşündüğümüzde, etkileşimin neden yüzden yüze başladığı biraz daha ortaya çıkar. Yüzün ifadesi bir çok farklılıktan dolayı sınıflandırılmasa da lokal ölçekten evrensel duygusal ve algısal etkileşim ve iletişimin bir parçasıdır. Dolayısıyla vücudun yüz bölgesi, evrimsel açıdan bakıldığında yemenin ve içmenin ve duyumsallığın dışında bir de iletişimsel önem arz etmektedir. Bu iletişimsel dışavurumun çeşitliliğini, canlıların tamamını düşünerek azdan çoğa doğru ilerletecek olursak, en üst basamağa en karmaşık olan insan yüzü yerleşecektir. Şüphesiz bu durum insan bilincinin evrimsel olarak geldiği aşama ile alakalı, karmaşık duygular ağının bir sonucu olarak kabaca özetlenebilir. Bazı duyguların dışavurumu kültürden kültüre değişiklik gösterse de, korku, tiksinti, mutluluk ve öfke gibi temel duyguların ifadeleri farklı kültürlerde %60 ile %100 oranında benzerlik göstermektedir (Ekman ve Friesen, 2003: 25).

Yüzdeki mimiklerin her biri iletişimin sağlanmasında yaşamsal bir rol oynar. Tüm canlılarda jest ve mimiklerin benzer kökenlerini görmek mümkündür. Frans De Waal, üst düzey primatlar üzerinde yaptığı çalışmalarda neşe, hüzün ve öfke gibi duyguların özellikle yüzde ifade bulduğunu ortaya koymuştur (2003: 132). Bu gibi tepkilerin farklı varyasyonlarına diğer memelilerde rastlamak hiç de zor değildir. Dolayısıyla genel olarak bakıldığında tüm bu tepkilerin yaşamın önemli bir iletişimsel yönü olduğu görülebilir. Charles Darwin'in 1873'de yayınlanan “*İnsanlarda ve Hayvanlarda Bedendili*” adlı çalışması, bu konudaki ilk kapsamlı ve sistematik inceleme olarak kabul görmüştür. Bu çalışmada Darwin genel olarak, duyguların dışa vurumu olan yüz ifadelerinin ve beden dilinin iletişimsel bir değer taşıdığını öne sürmüştür (1873: 353)⁵.

Yüzün duygular vasıtasıyla karşılıklı ve karmaşık bir iletişimin parçası haline geldiğini belirtmek gerekir. Bu anlamda yüzün sanat ile ilişkisi çok daha öncelere dayanmaktadır. Resim sanatından heykele ve fotoğrafa kadar yüz ve yüzün ifadeleri kullanılarak belirli duygular karşı tarafa aktarılmaya çalışılmıştır.

5 Bu alıntı Darwin'in 1873 yılında basılan orijinal metninden yola çıkılarak yapılmıştır. Orijinal metnin basım yılı, bilgileri ve erişimin sağlandığı link kaynakçada belirtilmiştir.

Bunun dışında, yüzün iki farklı yetkinliği elinde bulundurduğu söylenebilir. Birincisi yukarıda da belirtildiği gibi yüzün jest ve mimik olarak ifade etme yetkinliği; ikincisi ise yüzün çizgisel olarak taşıdığı ifade etme yetkinliğidir. Umberto Eco (2015: 8), yüzün çizgilerinden ve biçiminden anlamsal çıkarımların yapılması olarak bahsettiği Ortaçağ'da yaygın olmuş “*fizyognomi*” biliminden söz eder ve Aristoteles’in “Organon” adlı eserine kadar izi sürülebilecek eski çabalardan biri olduğunun altını çizer. Aristoteles (1996: 191) beden ve ruhun dış dünyadan birlikte etkilendiğini farz ederek, bir aslanın sahip olduğu iri el ve ayakların cesareti simgelemesinden dolayı, iri el ve ayaklara sahip olan insanın cesur olacağı çıkarımının yapılabileceğini söyler. Bu çalışmada yüzün şeklinin bazı karakter özelliklerini yansıttığı gibi bir düşünce içerisinde bulunulmamaktadır. Bu daha çok yüzün çizgilerinin hatlarının bazı duyguları taşıma ve ifade etme noktasındaki eğilimidir. Ama bu alıntılardan yüzün hatlarının bizler için farklı çağrışımlar yarattığı ve bazı durumlarda bunun iletişimsel ve duygulanımsal anlamda önem arz edebildiği söylenebilir. Deleuze yüz hatlarının yarattığı etki ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

...Ama yine de, yüzlerin hepsi aynı değerde değildir. Bir yüz, şu tekilliklerden ziyade bu tekillikleri ifade eden bir doğaya sahipse, bunun nedeni kendi maddesel parçalarının farklılaşması ve yüzün bunlar arasındaki ilişkileri çeşitlendirme kapasitesidir: yumuşak ve sert, gölgeli ve aydınlık, mat ve parlak, pürüzsüz ve pütürlü, köşeli ve kavisli parçalar vb. O halde bir yüzün şundan ziyade bu tip duygulara ya da kendiliklere eğilimi olması anlaşılır bir durumdur. Yakın plan, yüzü duygunun saf maddesi, onun “hyle”si⁶ haline getirir. Kadın oyuncunun yüzünü ve yüzünün parçalarının maddesel kapasitesini ödünç verdiği, yönetmenin de, bütün bunları ödünç alıp işleten, “ifade edilebilir olan”ın duygusunu ya da biçimini icat ettiği şu tuhaf sinematografik kaynaşmalar buradan gelir (2014: 141).

Sinematografik bağlamda bakıldığında ise bir yüzü çevreden soyutlamanın yani yakın planda çerçevelemenin, yüzün sahip olduğu hatların, ışığın ve kavislerin duygusal gücünü artıran bir etkiye sahip olduğunu söylemek mümkündür. Pezzela'nın da ifade ettiği gibi “*Yalıtılmış bir yüzün karşısında kendimizi uzamda hissedemeyiz. İçimizdeki uzam algısı artık kaybolmuştur bizim için artık daha farklı tür bir boyut olarak fizyognomi anlam kazanır*” (2006: 94). Perrson'a göre “*yüz duygular ve diğer içsel süreçler için birincil bir geçittir*” (2003: 161). Sinema merceğini yüze çevirdiğinde bu geçitin kapıları aralanır ve izleyen duyguların düzlemi ile karşı karşıya gelir. Fizyognominin mekânı ya da herhangi mekân artık bir “yersizyurtsuzlaşmadır” aynı zamanda. Mekânsallıktan sıyrılmış bir sinematografi olarak yakın plan algının değil, duygunun alanına daha yakındır. İfade, zamanın oluşumunda yakalanmış bir duygunun yoğunluğunu anlatır. “*Bir yüzün jestinde ve fizyonomisinde onun bakışından, çizgilerinden, hatlarının kasılmasından ve gevşemesinden ayıramaz tinin geçmişi billurlaşır*” (Pezzela, 2006: 96). Yakın-planda yüz bir temsil olmayı bırakır. Bu anlamda Deleuze aslında duygulanım imgelerden bahsederken yüzün fizyognomisinden de bahsetmiştir, ancak mimiklerin ifade edici potansiyelinin dilsel yönü ile ilgilenmemiştir. Yüz ve onun ifadelerinin yakın planı ile kurulacak doğrudan ilişki şüphesiz yakın-planların gücü ile sinemada karşımıza çıkmaktadır. Deleuze “*yüzün yakın planı yoktur, yüzün kendisi yakın plandır, yakın plan kendiliğinden yüzdür ve her ikisi de duygudur duygulanım imgedir*” (2014: 121) derken, aslında yüz ile duygulanım arasındaki ilişkiye gönderme yapar.

6 Maddesi, malzemesi, materyali.

Duygulanım

Duygulanım kavramına değinmeden, hareket ve sinema ilişkisine kısaca değinmek faydalı olabilir. Henri Bergson'un hareket üzerine olan tezleri ve bunun üzerinden Deleuze'un sinemayı düşündüğü Hareket-İmge'nin başında sinemanın hareketin imgesini sunma gücünden bahsedilir. Bergson'un hareket üzerine üçüncü tezinde hareketin "süre"nin⁷ (*durée*) ve bütünü bir bölümü olduğunu ve hareketin sürede bir aktarıma tekabül ettiğini belirtir. "Sürede" her zaman hareket aracılığıyla bir aktarım vardır. Dolayısıyla "süre" aslında oluşur. Oluşun kendisi ise hiç başlamamış ve hiç bitmeyecek olan zamanın ontolojik boyutudur. Bu sonsuz bir akıştır. Hareket-İmge'de Deleuze, Bergson'un "şekerli su örneğini" verirken aslında hareketin kendisinin bir karışım olduğuna vurgu yapar. Yani Hareket, hem katedilen bir uzay hem de bir başkalaşma ve değişimdir. Sinema bunun imgesini sunma gücüne sahiptir. Deleuze Bergson'un tezlerini açıklayarak başladığı Hareket-İmge'de üç temel imge tipinden söz eder: *algı-imge*, *duygulanım-imge*, *eylem-imge*. Deleuze'e göre sinemanın ilk yıllarından kitabi bir takvim belirtecek olursak ikinci dünya savaşına kadar olan dönem ağırlıklı olarak hareket-imge rejiminin etkisi altındadır.

Bunun özellikleri ve detaylarına çok değinmeden yakın planların mahiyetine geçmek faydalı olacaktır. Bu noktada yakın-planlar hareketli imgenin bir çeşididir. Yakın-planların mikro hareketlerinin her ne kadar nicel ve uzamsal olduğunu söylesek de bunların yarattığı etkinin algılayan kişiye özel, mahrem ve harekete geçirici nitel bir güç barındırdığını söylemek mümkündür. Demek ki burada, harekette nicel olanın nitel olana içkin olduğu bir düzlemde bahsedilmektedir. Algı, algılanan uzay, bölünebilir ve edimsel olan iken (algı-imgeler, imgelerin somut hareketi) bunun yarattığı etki, izleyenin zihnindeki titreşim duygunun saf hali olacaktır.

Duygu, bilimsel açıdan en genel anlamıyla çevresel etkileşimlerin canlının alımlayıcı organları tarafından algılandıktan sonra sinirsel iletim aracılığıyla merkeze iletilmesi ve bellekte var olan bilişsel yapılarla etkileşerek biyokimyasal değişimler yaratması olarak düşünülmektedir. Duygunun tanımlamasını yaparken Bergson (2015, 43) bedeni bir merkez olarak kabul eder. Çevredeki nesnelere bu merkez üzerindeki etkisinin bu merkezden çevreye yansıdığını ve bunun da dışsal algı olduğunu söyler. Dolayısıyla beden yalnızca dış etkiyi yansıtmakla kalmaz; mücadele eder ve böylece bu etkiyi bazı şeyleri emerek içine alır. Bergson'a göre duygulanımın kaynağı burasıdır. Bergson bunu "algı bedeninin yansıtma gücü, duygulanımın ise bedeninin emme gücü" olarak metaforlaştırır.

7 Deleuze'un Bergson okumasının temel kavramlarından biri "süre"dir. Deleuze'un virtüellik, fark ve çokluk kavramları da bunlarla yakından ilişkilidir. "Bergsonculuk" kitabında bu ilişki üzerinde durulmuştur. Hareket-İmge bağlamında bakacak olduğumuzda ise "süre" aslında "oluş"tur demeye yaklaşıyoruz. Hareket devinim ve statik olmayıştır. Yani hiç durmadan olma halinde bulunmaktır. Dolayısıyla bu noktada uzamsallığın sınırlarını aşan bir düzlemi düşünüyoruz. Deleuze Hareket-İmge'yi ve Zaman-İmgeyi açıklarken "süre" ve "bellek" kavramı üzerinden düşünür. Sinema hareketi ve zamanı biçimlendirerek düşüncenin yeni bir tezahürü olmuş, kavramlarla değil, duyumlarla onu dışavurabilmenin yolunu bulmuştur. Bir anlamda düşünmenin yeni bir biçimidir.

Deleuze ve Guattari için sanat yapıtı bir duygular kitesidir. Yani algılam (*percept*) ve duyguların (*affect*) bir birleşimidir (2015: 160)⁸. Bir anlamda duygular sanat yapıtının içerisine var olan potansiyelliklerdir. Duygulanım ise bir durumun başka bir durumla karşılaşması birbiri ile karışması sonucu ortaya çıkan yeni bir durumdur, yeni bir potansiyeliktir. Gilles Deleuze'ün duygulanım kavramının kökeninde, Spinoza'nın duygulanış (*affectio*) ve duygu (*affectus*) kavramının etkilerini görebiliriz. Deleuze'e göre duygu saf bir kendiliktir. Bağlandığı nesnenin fikrinden bağımsız olarak vardır:

“Temsil-etmeyişi açısından her düşünme tarzı duygu adını alacaktır. Bir istek, bir arzu, bir irade, kesin bir şekilde, bir şey istediğimi anlatır; istediğim şey bir temsil nesnesidir; istediğim şey bir fikirde verilir; ama istemem bir fikir değildir, bir duygudur; çünkü temsili olmayan bir düşünme tarzıdır” (Deleuze, 2000: 11)

Duygulanım (*affectio*) bir bedenin dış dünyanın bedeni ile karşılaşması sonucu oluşan bir duruma işaret eder. Duygu (*affectus*) bu karşılaşmaların bedenin var olma kudretini artırıp azaltmak suretiyle bir halden bir başka hale geçişine gönderme yapar (Deleuze, 2011: s.66). Spinoza Etika'da duyguları, neşe ve keder uçlarının arasında gidip gelen ayrı nitelikler olarak tanımlamıştır. Duygulanım var olma kuvvetinin, sürekli varyasyonudur (Deleuze, 2000: s.16). Deleuze'ün duygulanım-imge olarak sınıflandırdığı imgeler duygunun bilişsel tanımlarından biraz daha farklı olarak daha felsefik bir noktaya gönderme yapar. Bir halden başka bir hale geçiş, fiziksel bir yer değiştirme boyutundaysa nicelikseldir. Ancak nicel olan bu hareketin yarattığı etki, tinsel bir değişime götürüyorsa bu, niteliksel bir değişim demektir. Niteliksel değişim ise niteliksel bir sıçramadır. Deleuze'ün, Spinoza'nın “duygulanım” kavramını açıklarken verdiği kil ve mum örneği ise bize duygulanımların kişiden kişiye değişkenlik gösteren doğaları hakkında biraz daha fikir verir:

“Güneş mumu eritir, kili katılaştırır.” Bu hiç de boş bir şey değil. Bunlar da duygulanış fikirleridirler. Eriyip akan mumu görüyorum, sonra onun tam yanında sertleşen kili görüyorum. Bu mumun bir duygulanışıyla kilin bir duygulanışdır (Deleuze, 2000: s.10)

Yani güneşin muma olan etkisi ile kile olan etkisi birbirinden farklıdır. Mum ve kil birbirinden farklı niteliklere sahiptir. Birini eriten şey diğerini sertleştirir. Örnek temelinde düşünürsek bir anlamda erime güneşi gören mumum duygulanımıdır, sertleşme ise güneşi gören kilin duygulanımıdır. Dolayısıyla yaşamlarımızdaki her bir karşılaşma bize özel ve mahrem olan bir boyut taşır. Her karşılaşmanın etkisi benzersiz olduğu için duygulanımların oluşumunun bir formülü yoktur. Her belleğin kendi öznelliğinde her karşılaşma –benzerlikleri barındırsa da- farklı bir etki yaratacaktır. Kısaca duygulanımlar bir bedenin başka bedenlerle karşılaşması sonucu bedenlerin kendilerinde yaşadığı değişimlerdir. Spinoza için tüm yaşam, bu karşılaşmaların bir toplamı gibidir. Yani duygulanımlar farklı fikirlerin yarattığı farklı etkilerdir. Dolayısıyla duygulanım–imgelerden bahsederken bir fikir tarafından öncelenen ancak herhangi bir nesneyi temsil etmeyen, her izleyici de etkisi birbirinin aynı olmayan imgelerden söz ettiğimizi söylemek daha doğru olacaktır. Yakın planda bir ağacın dallarının esintisi her bedenin sahip olduğu farklı anılar ve anılarla karışmış fikirlerin etkisiyle farklı duygulanışlara yol açacaktır.

8 Bu cümlede geçen algılam ve duygulam kavramları Deleuze ve Guattari'nin “Felsefe Nedir?” kitabının Turan Ilgaz tarafından yapılan çeviresinde geçmektedir. Kitabın önsözünde Turan Ilgaz “percept ve affect” kavramlarını “algılam ve duygulam” olarak çevirdiğini belirtmiştir. Ilgaz bu iki kavramın anlam olarak “algılama ve duygulanım süreçleri içindeki bir anlığı saptayan” (2003: 9) kavramlar olarak düşünülebileceğinin altını çizmiştir.

Dolayısıyla her ne kadar duyguların evrenselliğinden söz edebilssek de, bunların oluşma ve etkilenme biçimleri birbirlerinden çok farklıdır.

Duygulanımlara dair çok farklı tanımlamalar yapılabilir ancak bu başlı başına oldukça karmaşık bir süreçtir. Bu nedenle burada duygulanım kavramından niteliksel bir değişimi anlamamız yakın planların itekleyici gücünü anlamamız noktasında yeterli görünmektedir. Bir duygulanım, niceliksel olarak ölçülemeyen, her biri birbirinden farklı niteliklere sahip ve bireyin hayatının katalizörü olan durumlarla daha çok ilgilidir.

Yakın-Plan ve Duygulanım-İmge

Hareket-İmge’de Yakın-planlar duygulanımın bir imgesini oluşturma gücüne sahip imge türleri olarak ele alınmaktadır. Yakın-planlarda imgenin duygusal gücü ile karşı karşıya kalırız. Bu öyle bir güçtür ki bir filmin algılanan imgelerini bir eyleme götürecektir. Deleuze yakın plan ile yüz ilişkisini yakın planla sunulan bir saat örneğinden yola çıkarak sunar. Saatin kolları belli bir kritik ana doğru ilerleyişi gösteren “yeğinsel bir dizi” iken diğer yanda saatin alımlayıcı yüzeyi olarak saatin kadranı, yani “yansıtıcı ve yansımış” birliği vardır. Bu saatin yüzselliklerinin iki kutbudur (Deleuze, 2014: 120). Bergson’un duyguyu tanımlarken yüz için “hareketsiz bir levha üzerindeki (yani uzuvsal anlamda hareketsiz) mikro hareketler dizisi” ifadesi bu saat örneği ile yakındır. Dolayısıyla yüz taşıdığı ifadesel gücü ile duygulanımın bir imgesi olabilme yetisini taşımaktadır. Buna ek olarak bir imgenin duygulanım-imge olması için sadece bir yüz olması gerekmez. Deleuze’e göre “yeğinsel mikro hareketler” ve “yansıtıcı yüzey” olarak belirtilen iki kutbu başka bir nesne üzerinde görebiliyorsak “bu şey bir yüz muamelesi görmüştür ya da onun yüzüne bakılmıştır (2014: 121). Yani yüz zaten kendiliğinden duygulanımın-imesidir ancak, bunun yanında başka şeylerin de yakın planda gösterilmesi ile bunlar da duygulanım-imge olarak düşünülebilir. Deleuze duygulanım-ingenin bu yansıtıcı ve yeğinsel olan yüz arasındaki farkın neye göre ayırt edileceğini açıklama noktasında Pabst’ın Pandora’nın Kutusu filminin bir sekansından örnek vermiştir. Bu iki kutbun kullanımı oldukça karmaşık ve birbirine geçmiş bir şekilde sunulabilmektedir. Bazı yönetmenler içinde biri diğerinden daha yoğun olarak kullanılsa da her zaman birinden diğerine geçişler olabilmektedir. Dolayısıyla filmlerin içerisinde bu iki kutba dair örnekler bulmak mümkündür. Bir elin, bir bıçağın yakın planı en az bir yüz kadar ifade taşıyabilir (Deleuze, 2014: 125). Burada en önemli olan şey, kameranın şeylere veya yüze yaklaştığında onu tüm zamansal ve mekânsal koordinatlardan soyutlayan bir düzleme yükseltmesidir. Bu düzlemde duygulanım-imgeler başka herhangi bir gösterilen ile ilişki kurmayan kavranmaktan çok hissedilen gösterenlerdir. Deleuze’ün imgelerin taksonomisi çıkarırken, Peirce’in semiyotiği üzerinden düşündüğünü belirtmiştik. Duygulanım-ingenin Peirce’in “göstergelerin birincilliği” dediği bölüm ile olan bağlantısının altını çizebiliriz. “Duygulanım imgeler, kelimenin tam anlamıyla birincilikle ilgilidir” (Deleuze 2014: 135). Birincilik kendi başına durana aittir. Yaprığın yeşilliği ovanın yeşilliğidir. Yani bu yeşil hiçbir şeyi imlemek ya da sembolize etmek durumunda değildir (Baker, 2015: 333). Duygulanım-imge Peirce’in görüntüsel gösterge dediği gösterge türüne diğer bir ifadeyle birincilik düzlemine denk gelmektedir. Örneğin bir yüzün yüz olarak taşıdığı duygu gibidir.

Birincilik düzlemi, Peirce'e göre duyguların kendilikleridir. Başka şeyi referans göstermeden ilişki kurmadan bir şeyin ne ise o olduğu düzlemdir (Merrel, 2005: 32) Dolayısıyla duygulanım-imge direkttir ve lokomotif olacak gücü de buradan alır. Sinemanın yakın planları duygunun bu imgesini direkt olarak verme yetisine sahiptir. Ya da müziğin taşıdığı duygunun doğrudanlığı gibi yakın-plan bu etkiyi yaratabilme gücüne sahiptir. Bir yüz ya da yüzün dengi tarafından dışa vurulan ikon Balazs'ın fizyognomik dışavurum diye adlandırdığı Epstein ve Deleuze'ün yakın-plan kullanımında yüzsellik ile ilişkilendirdiği imge tipi ile oldukça yakın ilişkilidir. Görüntüyü büyütme yani yakın-plan hareket-imgenin içinde, zamansal-mekânsal kopuşun sağlandığı herhangi mekânların yaratılması veya bir nevi yersizyurtsuzlaşmayı yaratan imgelerdir. (Rodowick, 1997: 66)⁹.

Kişisel alanın psikolojik etkisi sinemanın çekim ölçekleri bağlamında düşünüldüğünde duygulanım-imge ile olan ilişkisi daha da belirginleşmektedir. Hareketli-imge, kişisel-alanın bu psikolojik etkisini algısal, duygusal ve anlatsal etkiyi yaratmak için kullanır (Persson, 2003: 109). Meyrowitz'e göre (1986: 258) çekimin ölçeği, görüntüye bakan ile görüntü arasındaki mesafeyi psikolojik olarak simüle eden bir özellik taşır. Dolayısıyla sinema kullandığı çekim ölçekleri ile izleyen üzerinde olumlu ya da olumsuz duygunun oluşumuna etki etmektedir. Filmsel uzamın yaratılması bağlamında düşünüldüğünde ise uzaktan yakına doğru var olan en temel düzeyde görmeyi, Pascal Bonitzer optik görme olarak adlandırmıştır. Bunun Deleuze'ün "Hareket-İmge" kitabında algı-imge dediği yere denk düştüğü söylenebilir. Bu bir nevi algının alanına girmektedir ve uzamsal ayrımların yaratılmasını sağlayan görme biçimidir. Fakat sinema optik görmeden haptik¹⁰ görmeye geçiş yapabilme yetisini taşır (Bonitzer, 2011: 24). Deleuze görmenin optik işlevinden farklı olarak elin kendi dokunma duyusuna yakın bir görmeden bahseder ve bunu haptik görme olarak adlandırır. Yakın planın kişisel-alanla olan ilişkisi ise bunu andırır. Epstein'in da aşağıda vurguladığı gibi yakın çekim ile sağlanan duygulanımın etkisi bu bağlamda önemlidir: "*Yakın plan proksemimin etkisiyle dramayı değiştirir. Yakın plan ile bir acıya ulaşılabilir, elimi uzatsam size dokunabilirim ki bu da yakınlıktır. Yakın-planda acının kirpiklerini sayabilirim. Gözyaşlarını tadabilirim*" (Epstein, 1977: 13). Epstein'in bu ifadesinde de olduğu gibi, proksemik alan, yakın plan ve yüz ilişkisi için; bir yüze yaklaşmanın o yüz ile aradaki mesafeyi eritmenin, ona bakan izleyicinin zihninde algısallığın ötesinde daha çok duygusal bir alana tekabül ettiğini ve "samimi alana" girmenin etkisine benzer bir etki olduğunu söyleyebiliyoruz.

Yukarıda bahsedilen "herhangi mekânlar"da (any-space whatever) yakın planın izole edici gücü "Proksemik Alan Teorisi" bağlamında düşünülebilir. Yakın plan kabaca dikkatin çekildiği alandır. Bu izolasyon sonucunda dikkat yüze ya da yüzleştirilen nesnenin kendisine yönelir. Bu andan itibaren yüzüne bakılanın duygusal durumu veya yüzün ifadesi ile direkt bir ilişki kurulur. "Yüz" ya da "yüzleştirilen şeyin" kendisi ile yaklaşmak mekânı ve zamanı unutturan dikkati yakın plandaki kompozisyonun kendisine, onun fizyognomik yapısına ve ifadelerine yoğunlaştıran bir etki yaratır. Bu noktada Deleuze yakın-planların hepsinde var olan bir yetiden bahseder: "*ifade edilen olarak saf duygunun ortaya çıkmasını sağlamak için imgeyi zaman-mekânsal*

9 Rodowick'in burada "zamansal ve mekânsal kopuş" olarak açıkladığı şeyin zamanı ve mekânı algılamamanın ortadan kalkması olarak düşünebiliriz. Zamanın akışının ve mekânın varlığının bilgisi mevcuttur ama yakın plan ile bu algılama bir anlığına ortadan kalkar diyebiliriz.

10 Dokunma duyusu ile ilgili olan

koordinatlardan söküp alma yetisi... Arka planda mevcut kalan yer bile koordinatlarını yitirip "herhangi mekân"a dönüşür" (Deleuze, 2014: 132). Deleuze "yalıtılmış bir yüzle karşı karşıyayken mekânı algılamayız, mekânı duyumsamamız ortadan kalkar" der. Bu uzamın önemini yitirdiği nesnenin veya ifadenin ise bir kendilik haline geldiği yani tüm çevresel ilişkilerden bağımsız kendi yeğinliği temelinde izleyenle karşı karşıya kaldığı bir duruma benzer. Bu durum ise duygunun yersizyurtsuzlaştırıcı gücünü oluşturur. Bu, Epstein şunları söylediğinde ortaya koyduğu şeydir: "Kaçmakta olan bir korkağın yüzünü yakın-planda gördüğümüz andan itibaren, bizzat korkaklığın kendisini "duygu şey"i yani kendiliği görürüz" (2014: 131).

Söz konusu yakın plan olduğunda, Griffith ile Eisenstein tartışmaları yakın planların niteliğinin ne oldu konusuna odaklanmıştır. Eisenstein'a göre Griffith için yakın planlar anlatının uzamsal detaylarının verilmesi ve klasik kurgunun ilerleyişi doğrultusunda özdeşleşmenin ve dikkati yöneltmenin bir aracı olmuştur. Ancak Eisenstein için yakın planın anlamı "bir hamam böceğinin ekranda yüz fil eder" düşüncesine ulaşır. Yani yakın plan sadece bir büyütme işlemi değildir aynı zamanda çağrışımsal bir gücü barındıran, mutlak bir değişimi ifade eden bir birimdir (Bonitzer, 2011: 27). Bu noktada Deleuze, Eisenstein'ın bu eleştirilerini taraflı bulmuştur. Yakın-planda yüzün farklı kullanımları olabileceğini vurgulamıştır. Deleuze'e göre vücudun yüz bölgesi duygulanımın bir imgesi olabileceği gibi, bir bıçak da ya da vücudun bir kol ya da bacak bölgesi de yüz muamelesi görebilir yani duygulanımın-imgesini sunabilir.

"Yüz, global hareketliliğinin özünü feda etmiş ve bedeninin geri kalanının olağan durumlarda gömülü olarak tuttuğu her türden küçük bölgesel hareketi toplayan ya da ifade eden, organ taşıyıcı sinirsel levhadır. Ve ne zaman bir şeylerde bu iki kutbu, yani yansıtıcı yüzeyi ve yeğinsel mikro-hareketleri keşfetsek şunu her seferinde söyleyebiliriz: Bu şey bir yüz muamelesi görmüştür, onun "yüzüne bakılmıştır" ya da daha çok "yüzleştirilmiştir" ve o da kendi payına, bir yüze benzemiyor olsa dahi, gözünü bizim yüzümüze diker, o da bize bakar..." (Deleuze, 2014: 121).

Bu demek oluyor ki, duygulanım imge sadece insan yüzü demek değildir. Herhangi bir şey yüzleştirilebilir. Önemli olan ekrandaki imgenin yarattığı niteliksel değişimdir. Fiziognomik özellik, manzaraya ve cansız nesnelere de aktarılabilir. Bunlar anlatımcı bir işlev edindikleri anda, bir ölçüde insanlaşırlar (Pezzela, 2006: 99). Bonitzer yakın plan üzerine tartışmasında, Eisenstein'ın "sinemada perspektif yasaları öyle işler ki, yakın planda çekilen hamamböceği, ekranda, toplu planda çekilen yüz filden yüz kat korkutucu görünür" sözüne atıfta bulunur ve optikten (görsel) çok haptik (dokunsal) bir görmeye işaret eder (2005: 27). Buradan anlaşılması gereken ise görmekten daha öte, dokunmaya yakın bir görme duygulanımının imgesidir. Dolayısıyla etkisi izleyenin içinde niteliksel bir sıçramayı beraberinde getirdiği müddetçe yüzüne bakılan şeyin bir insan yüzü olup olmaması çok önemli değildir.

Burada proksemik alan teorisi açısından bakıldığında herhangi mekanlar, uzamsal mekanın silinmesi ve optik görmeden haptik bir görmeye geçişin sağlanması mekânsal açıdan bir yersizyurtsuzlaşma, ve duygunun doğrudanlığı ile ilişkilendirilebilir. Deleuze'ün yakın plan ile ilgili düşünceleri Bela Balázs'ın düşünceleri ile benzerlik gösterir. Bela Balázs teorisinde jest ve mimikler ile yakın-plan arasındaki ilişki oldukça önem arz eder. Andrew (2010: 183), Balázs için "yakın planın ozanıdır" der. Balázs'a göre yakın planın gücü sonsuz derecede harekete geçiricidir, dolayısıyla filmi hem doğanın ve hem de ruhun

gizli dünyasını açıklığa kavuşturabilen bir mikroskobun yeteneğiyle karşılaştırmıştır (Andrew, 2010: 184). Balâzs için sinemanın yüzlere yaklaşabilmesi, başka bir düzlemin, duyguların düzleminin önünü açmıştır. Balâzs “Film Teorisi” kitabında bu konuyu şöyle açıklamaktadır:

Bir insanın jestleri kelimelerle dışavurulan kavramları iletmeye yönelik değildir, daha çok içsel deneyimleri, söylenebilecek her şey söylendikten sonra hala dışavurulmamış olarak kalan irrasyonel duyguları dışavurur. Bunun gibi duygular ruhun en derin seviyesinde bulunur ve kavramların yansması olan kelimelerle oraya ulaşamaz; tıpkı müzikal deneyimlerimizin rasyonel kavramlar tarafından dışavurulmaması gibi. Bir yüzde ve yüz ifadesinde ortaya çıkan şey, kelimelerin herhangi bir aracılığı olmadan görünür olan/olabilen tinsel bir deneyimdir (Balâzs, 1952: 40).

Balâzs, sinemanın bu yönünü müziğe benzetir ve yüzün ifadesindeki yeğinliğin doğrudanlığının sözünkinden farklı olarak müziğinkine benzer bir etkileşimi harekete geçirdiğine vurgu yapar. Bela Balâzs’ın yakın-plan ve yüz ilişkisine dair düşünceleri insan yüzü ile sınırlı kalmıştır ve bu noktada Deleuze ile paralellik göstermez. Deleuze’ün kurduğu ilişki çok katmanlı bir ilişkidir ve kurulan ilişkide yüzün fizyognomik yapısı, oyuncunun yüzüne olan aşinalık, yüzün ifadesi, ışık ve konturler, anlatının ilerleyişi hepsi birbirinden çok net çizgilerle ayrılamayan bir ilişki içerisine girer. Yüze yaklaşmak duygusal etkileşimi güçlendirir. Çünkü o yüz ile izleyen arasındaki uzamsal mesafe silinmiştir. Yüz kişisel alanın sınırlarını geçer. İzleyen bakışları da gördüğü yüzün sınırlarını deler. Etkisinin dolaylımsız olduğu bir noktaya yaklaşır. Yaklaşmak ya da yakından bakmak, görülen şeyi çevreden soyutladığı gibi bakılan şey ile dolaysız bir ilişkinin kurulduğu boyutun sınırlarına girer. Tıpkı bir nesneye dokunarak onun hatlarını, kıvrımlarını, pütürcüklü yüzeyini deneyimlemek gibi, görsel olarak bir şeye yaklaşmak ya da bir şeyin büyük ölçekli görüntüsü ile karşılaşmak “dokunmanın” mahrem boyutlarına yaklaşır.

Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışmada, sinematografi üzerinden tartışılan yakın planın gücünü tek bir neden üzerinden açıklamanın zor görüldüğü söylenebilir. Buraya kadar tartışılan konular özet olarak yeniden ortaya konulduğunda ise şu şekilde bir değerlendirme yapmak mümkün olmaktadır.

Sinema nesneye yaklaşıp uzaklaşabilme yetisi ile proksemik-alan bağlamında, bir diğer ifadeyle uzamsal mesafenin kat edilmesi ve sonunda konuyu algılamadan çok bir dokunma mesafesi yakınlığına gelerek olumlu ya da olumsuz duygunun oluşumu noktasında yakın-planlar aracılığıyla ilişki kurar. Yakın planlar uzamsal mesafenin azalması ile önce dikkati belirli bir noktaya toplar, daha sonra nesne ya da kişi ile ona bakan arasında algılamamanın ötesinde bir bağ oluşturur. Proksemik alan ile duygulanım imgelerin bu açıdan ilişkili olduğu söylenebilir.

Yine yüzün ifadelerinin taşıdığı anlamların iletişimsel değeri ile yüzün fizyonomisi bağlamında bir ilişki kurar. Deleuze “duygularda, kişilerde ve şeylerde olan bireyselleşme yoktur” der. Ancak ardından; “yüzlerin hepsi aynı değerde değildir” (Deleuze, 2014: 141) der. Yani her yüz ışığı yansıtma biçimiyle, kavisleri ve kıvrımları ile belirli duyguları

yansıtmaya daha eğilimlidir. Bu yüz oyuncunun yönetmene verdiği yönetmenin ise bu yüzü kullanarak belirli duyguları ifade ettiği bir şeye dönüşebilir.

Karşılaşmaların yarattığı etkinin ontolojik gücü bağlamında ise aslında tüm bunların hepsinin tek bir çatı altında eridiği, kaynaştığı net çizgilerle ayırması zor, etkinin farklı zihinlerde farklı olarak titreştiği duygulanımın alanına girilmiş olunur.

Bergman (2012: 64) “*sinematografi her şeyden önce yakın çekimler demektir, insan yüzleridir.*” diyerek yakın planın yeğinsel gücüne vurgu yapar. Yakın-planların duygulanımlar ile olan ilişkisi bir dolaysızlık ilişkisi gibidir. Mesafenin kaybolduğu gösteren-gösterilen ilişkisinin kaybolduğu, bir melodi ile o melodinin yarattığı etki arasındaki ilişki gibi doğrudan bir ilişkidir. Bu dolaysızlığı sağlayan etkenler farklı çalışmalarda çoğaltılabilir. Ancak bu çalışmada proksemik alan ve yüzün taşıdığı ifade bağlamında duygulanım-imgelerin doğası üzerine bir tartışma yapılmıştır.

Duygulanımlar hem kavramın kendisi açısından hem de sanatsal bağlamda düşünüldüğünde yaşamlarımızın itekleyici güçleridir. Algıdan daha farklı olan ve eylemlerimizin ardındaki nedenleri oluşturan şeyler gündelik yaşamlarımızdaki bu duygulanımlardır. Bir filmin yakın planında ise kompozisyon, çerçevelenen şeyin bağlamı, sesler, yüzün ifadeleri bir uyum içerisinde bulunur. “Felsefe Nedir”de Deleuze ve Guattari “uyumlar duygulanımlardır” (2015: 161) diyerek bir sanat yapıtının estetiğinin bu uyuşumlarla ilgili olduğu ve bunun duygu ile olan ilişkisini vurgulamışlardır. Böylece kameranın uzam içerisindeki imkânları, kayda aldığı şeylerle ona bakanlar arasında duygunun doğrudanlığına giden bir ilişki kurmaktadır. Ayrıca yüzün fizyognomisi ve ifadeleri, oyuncunun kabiliyetlerine ek olarak karaktere duyulan sempatiyi belirleyen dolayısıyla empatiyi güçlendiren bir unsur olarak bazen filmlerdeki oyuncu tercihlerine yansıyan nedenlerden biri olarak bile düşünülebilir. Bunun üzerine çeşitli çalışmalar yapılabilir. Yüzün role uygunluğu bu duruma bir örnektir. Karakter ile empati oluşturmanın belirli bir duygulanımsal etkiyi gerektirdiğini söylemek çok yanlış sayılmaz. Elbette bu etkileşimler, son derece öznel ve değişkendir. Dolayısıyla nelerin buna katkı sağlayacağını söylemek mümkün gözükürken, bu katkının hangi boyutta olacağını söylemek çok değişkenlik göstereceğinden, bu çalışmada örnek bir film üzerinden analiz yapma yoluna gidilmemiştir. Bu nedenle proksemi kavramı ve yüzün ifade gücünün sinemada yakın-planlar ile duygulanımlar yaratabilme ilişkisi üzerine yoğunlaşmıştır. Sonuç olarak kamera nicel olan uzamı sinematografik olarak kullanıp zihnin içerisinde yeni bir güç yeni bir nitelik oluşturma gücüne sahiptir ve Deleuze’ün ifadesiyle saf duygunun yaratılmasının kendisi bir yurtsuzlaşma halidir.

Kaynaklar

Andrew, Dudley (2010). Büyük Sinema Kuramları, Çeviri: Zahit Atam, Doruk Yayınları, İstanbul

Aristoteles (1996). Organon III Birinci Analitikler, Çeviri: Prof. H. Ragıp Atademir,

Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

Baker, Ulus (2015). Beyin Ekran, Derleyen:Ege Berensel, Birikim Yayınları, İstanbul

Balazs, Bela (1952). Theory of The Film, Growth of A New Art, Çeviri: Edith Bone, Dennis Dobson LTD, London

Bergman, Ingmar (2012). Sinematografi İnsan Yüzüdür, Röportaj: Annika Holm,1966 Çeviri: Selim Özgül, Agora Kitaplığı, İstanbul

Bergson, Henri (2015). Madde ve Bellek, Çeviri: Işık Ergüden, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları Bonitzer Pascal, (2011), Pascal Bonitzer, Kör Alan ve Dekadrajlar, Metis Yayınları, İstanbul

Bonitzer Pascal, (2011), Kör Alan ve Dekadrajlar, Metis yayınları, İstanbul

Braudy, Leo (1976). The World in Frame: What we See in Films, Garden City New York, Anchor

Darwin, Charles (1873). Expression Of The Emotion In Man And Mammals, D. Appleton and Company, New York, Erişim tarihi: 15.02.2016 (http://darwinonline.org.uk/converted/pdf/1873_Expression_F1143.pdf)

Deleuze, Gilles, (2014). Hareket-İmge, Çeviri: Soner Özdemir, İstanbul:Norgunk Yayınları, İstanbul

Deleuze, Gilles, (2011). “Spinoza Pratik Felsefe”. Çeviri: Ulus Baker&Alber Nahum, Norgunk Yayınları, İstanbul

Deleuze, Gilles (2000). “Spinoza Üzerine Onbir Ders”. Çeviri: Ulus Baker, Kabalcı Yayınları, İstanbul

Deleuze, G. ve Guattari, F., (2015). “Felsefe Nedir”. Çeviri: Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

De Waal, Frans, (2003) “Darwin’s Legacy and The Study of Primate Visual Communication, Annals New York Academy Of Sciences, New York

Eco Umberto (2015). “Ortaçağı Düşlemek”. Çeviri: Şadan Karadeniz, Can Yayınları İstanbul

Ekman P. ve Friesen W.V., (2003) Unmasking The Face: A guide to recognizing emotions from facial clues, Malor Book, Cambridge

Epstein, Jean (1977). Magnification and Other Writings, Çeviri Stuart Liebman, October, Vol 3, Spring, pp 9-25 MIT Press

Hall Edwart T., (1966). “The Hidden Dimension”. Anchor Books, Doubleday

Marrati, Paola, (2008). “Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy”. Çeviri Alisa Hartz, The John Hopkins Universty Press, Baltimore-Maryland

Matsumoto D. ve Lee M., (1993). “*Consciousness, Volition, and Neuropsychology of Facial Expressions of Emotion*” *Consciousness and Cognition* 2 (237-254) San Francisco

Merrel Floyd, (2005). “Charles Sanders Peirce Concept of Sign”, Editör: Paul Cobley *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, London

Meyrowitz Joshua (1986) “*Television and Interpersonal Behaviour : Codes of Perception and Response*” , Editör: Gumbart Gary&Catchart, Robet, *Inter/Media: Interpersonal Communication in a Media World*, Oxford University Press, Oxford 253-272

Nişanyan, Sevan (2015) Nişanyan Sözlük® Copyright 2002-2016 Sevan Nişanyan. Erişim tarihi: 12.02.2016 <nisanyansozluk.com.

Persson Perr, (2003). “Understanding Cinema, A Psychological Theory of Moving Imagery” Cambridge Universty Press, Cambridge

Pezzela Mario (2006). “*Sinemada Estetik*”, Çeviri: Füsün Demir, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara

Rinn W.E., (1984). “*The Neuropsychology of Facial Expression: A Review of the Neurological and Psychological Mechanism for Producing Facial Expressions.*” *Psychological Bulletin*, 95, 52-77

Rodowick, D.N. (1997). “Gilles Deleuze’s Time Machine”. London:Duke Universty Press

Watson, Michael (1970). *Proxemic Behavior. Across-Cultural Study*, Mouton, The Haque

Zepke Stephen (2005). *Art as Abstract Machine Ontology and Aestheticsin Deleuze and Guattari* Editor: Robert Bernasconi, Routledge, New York

“Yüz”. Türk Dil Kurumu. <http://www.tdk.gov.tr/> [Erişim tarihi: 11.02.2016].

“Surat”. Nişanyan Sözlük® Copyright 2002-2016 Sevan Nişanyan. <http://www.nisanyansozluk.com/?k=surat&x=0&y=0> [Erişim tarihi: 12.02.2016].

“Face”. *The American Heritage® Dictionary of Idioms* by Christine Ammer. Houghton Mifflin Company. <http://www.dictionary.com/browse/face>, [Erişim tarihi: 13.03.2016].