

-Araştırma Makalesi-

Blow-Up: Modern Sinema Estetiğinde Gerçeklik İdesi

Erdil Levent Ertan*

Özet

Bu çalışma, sinemada gerçeklik fenomenini fotoğrafik görüntü üzerinden yola çıkarak, modern sinema estetiğinin katmanlı yapısıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Blow-Up (Cinayeti Gördüm, 1966) sinemanın ne olduğu yönünde sorular sor(dur)an, aygıt üzerine düşün(dür)en ve imgenin yanılısımalı yapısını irdeleyen bir eser olarak önem kazanır. Bu bağlam çerçevesinde algının doğası ve gerçekliğin görsel boyutuna odaklanan film, çok katmanlı gerçeklik olgusunun hem fotoğraf hem de sinema açısından tartışılmasına müsait bir yapıttır. Filmin gerçeklik kavramını merkezine alması makalenin felsefi analiz yöntemi aracılığıyla incelenmesini gerekli kılmaktadır. Diğer eleştiri türlerinden farklı olarak felsefi çözümleme yönteminin ereği, eseri odağına alarak onun iletisini sorgula(t)maktır. Blow-Up filmini çözümlemek, gerçeklik olgusuna dair önemli izleklere erişebilme imkânı tanımıştır. Sonuç olarak yapılan çalışmanın bulgularına göre; modern özne ile gerçeklik arasındaki ilişkinin sorgulandığı filmde, yönetmenin “yeni-gerçekçi” tanımlamasına niteliksel olarak uyum gösterdiği çıkarımına ulaşılmıştır. Eserin, hem klasik stille özdeşleşmiş konvansiyonel anlatı normları hem de açık uçlu imaj kullanımları ve muğlak olay örgüleriyle tanımlanan modern sinemaya ait kodları barındırdığı saptanmıştır. Yönetmenin, kurmacaya gerçeklik izlenimi taşıyan bir rol atfetmek yerine gerçekliğin doğasının kurgusallıktan oluştuğunu vurguladığı; dolayısıyla bu durum seyirci nezdinde gerçeklik fenomenini kurmaca bir olgu olarak deneyimlemesine yol açtığı tespit edilmiştir. Filmin gerçeklik kavramı üzerinden incelenmesi yapıtın daha derinlikli bir şekilde kavranmasına ve esere ait estetik değerlerin felsefi eleştirisinin gerçekleştirilmesine uygun bir perspektif sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: gerçeklik, fotoğraf, sinema, modern sinema, Antonioni

*Arş. Gör., İstanbul Ticaret Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye.
E-mail: elertan@ticaret.edu.tr
ORCID : 0000-0001-5808-8277
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1280275
Ertan, E. L. (2023). Blow-Up: Modern Sinema Estetiğinde Gerçeklik İdesi. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 30-52.
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1280275

Geliş Tarihi: 10.04.2023
Kabul Tarihi: 05.09.2023

-Research Article-

Blow-Up: The Idea of Reality in Modern Cinema Aesthetics

Erdil Levent Ertan*

Abstract

This study aims to examine the phenomenon of reality in cinema through the layered structure of modern cinema aesthetics based on the photographic image. Blow-Up (1966) makes ground as a work that asks questions about what cinema is, reflects on the apparatus, and examines the illusory nature of the image. Focusing on the nature of perception and the visual dimension of reality within this context, the film is a proper work for discussing the phenomenon of multi-layered reality in terms of both photography and cinema. The fact that the film is based on the concept of reality makes it necessary for the article to be examined through the method of philosophical analysis. Unlike the other types of criticism, the main purpose of the philosophical analysis method is to center the artwork and question its message. Examining Blow-Up has allowed us to access important patterns about the phenomenon of reality. In conclusion, according to the findings of the study; the film, in which the relationship between the modern subject and reality is questioned, qualitatively fits the director's definition of "neorealist". It has been established that film contains both the conventional narrative norms identified with the classical narrative style and the codes of modern narrative aesthetics, which are defined by the use of open-ended images and ambiguous plots. It has been determined that the director emphasizes that the nature of reality consists of fiction, rather than attributing a role that has the impression of reality to fiction in that causing the audience to experience the phenomenon of reality as a fictional phenomenon. Analyzing the film through the concept of reality provided an appropriate perspective for a more-in depth understanding of the work and a philosophical critique of the aesthetic values of the work.

Keywords: *reality, photography, cinema, modern cinema, Antonioni*

*Res. Asst., İstanbul Ticaret University, Faculty of Communication, Department of Visual Communication Design, İstanbul, Türkiye.

E-mail: elertan@ticaret.edu.tr

ORCID : 0000-0001-5808-8277

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1280275

Ertan, E. L. (2023). Blow-Up: Modern Sinema Estetiğinde Gerçeklik İdesi. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 30-52.

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1280275

Recieved:10.04.2023

Accepted: 05.09.2023

Extended Abstract

Blow-Up (1966) is a film about the relativity of reality and the illusion of reality. The positivist paradigm, which is a projection of the Age of Enlightenment over the reality phenomenon, and photographic reality as an extension of this dominant method are problematized through the director's modern aesthetic reality. Through this film, M. Antonioni philosophizes on the nature of the image, which carries ethical, aesthetic and political (self)reflective notions, on the other hand, he examines the illusory nature of the image with his image philosophy.

This study aims to examine the phenomenon of reality in cinema through the layered structure of modern cinematic aesthetics, based on the photographic image. The film is a work that asks questions about what cinema is, reflects on the apparatus, and examines the illusory nature of the image. In this context, Blow-Up, which focuses on the nature of perception and the visual structure of reality, is an appropriate film for investigating the multidimensional reality phenomenon. The fact that the film contains some concepts with the intellectual depth such as "reality" and "meaning", which are the cornerstones of it, and that it has the potential to be analyzed in a philosophical context, necessitates the examination of the article through the method of philosophical analysis. Unlike the other types of criticism, the main purpose of the philosophical analysis method is to center the study and question its message.

Examining Blow-Up has allowed us to access important patterns about the phenomenon of reality. However, the parameters of director's other films that could contribute to the research topic are excluded from the scope of the study. It is aimed to subject the deep essence of the film to qualitative analysis by analyzing how various signs in the film atmosphere contribute to the construction of aesthetic reality that the director tries to create. It is assumed that this approach is going to both clarify the main dilemmas of the film and originate a distinct perspective in terms of philosophical criticism.

In the first part, the ontological differences, epistemological features and phenomenological dimensions of the relationship between photography and cinema, which constitutes multiple levels of reality, have been examined. In the second part, the classical narrative style and how modernist cinema reflected the reality phenomenon and its representations have been investigated. Also, defining and interpreting the aesthetics of modern cinema historically and philosophically made it necessary to make an explanation about classical narrative cinema. Therefore, it is determined the differences between the two specific modalities, what the specific features consist of and how they differ. The phenomenon of reality, which is changing and transforming in two different perspectives, and its representations are investigated in detail. In the last part, in the film, how the rational and the imaginary, the objective and the subjective, the intellectual and the imaginary are aestheticized and combined in modern narrative cinema has been examined. The philosophical criticism of the film has been carried out with the contribution of the evaluations made. In this framework, the creative role that the playing impulsion and design 'plays' in the film's perception of reality has been traced.

In conclusion, according to the findings of the study; the film, in which the relationship between the modern subject and reality is questioned, it is concluded that the director qualitatively conforms to the definition of "neorealist". It has been stated that film contains both the conventional narrative norms identified with the classical narrative style and the codes of modern narrative aesthetics, which are defined by the use of open-ended images and ambiguous plots. It has been determined that the director emphasizes that the nature of reality consists of fiction, rather than attributing a role that has the impression of reality to fiction in that causing the audience to experience the phenomenon of reality as a fictional phenomenon. It has been established that the truth is relativized as uncertain and reality is represented as multiple aspects. It is thought that this research will contribute to the literature in terms of the authentic connections it will create between the important concepts questioned by Antonioni's cinema, the idea of reality and the method of philosophical criticism.

Giriş

Eleştiri kavramı inceleme, sorgulama, analiz etme ve muhakeme etme gibi anlamlara karşılık gelebilecek Yunanca bir terim olan *kritike* deyiminden türetilmiştir. Osmanlıca *tenkit*, Fransızca *critique*, Almanca *kritik*, İtalyanca da *critica* kelimelerine karşılık gelir. Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü* isimli çalışmasında eleştiri terimini, herhangi bir şeyin yalnızca kötü tarafını belirtmek yerine doğru kullanımı olan “bir şeyi iyi ve kötü” taraflarıyla bütüncül bir değerlendirmeye tabi tutmak şeklinde açılar (1982, p. 33).

L. Kabadayı, *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlenmeler* kitabında film eleştirisini, yönetmenin yarattığı film ile seyirci arasında, eserin işaret ettiği anlamlar bakımından çeşitli bağlantıların kurulmasına katkı sağlayan başat araçlardan birisi olarak tanımlar. Yapılan çözümlemenin gücünü daha çok seyircinin bilfiil yapıtı alımlamak için sinemaya gidip gitmemesi yönünde bir yönelimsellik geliştirmesinden ziyade bizatihi filme ait çok katmanlı anlam yapılarında keşfe çıkılabilmemesinden ileri geleceğini ifade eder (2020, p. 9).

Film eleştirisinde erek, analizi yapılacak yapıtı ile alımlayıcısı arasında köprü kurulmasına katkı sağlamaktır. Oluşturulan bu yapı sayesinde seyircinin farklı perspektifler geliştirebilmesi, çeşitli anlamlar üretebilmesi ve duysal yerine daha bilişsel bir derinleşme imkânı sağlayan eleştirel okumalara yönelmesi, film çözümlemesinin temel işlevleri arasındadır (Savaş, 2013, p. 128). Dolayısıyla eser ve onun alımlayıcısı olarak birey dikkate alındığında eleştirinin kendisi “metnin, yeniden açılımı” şeklinde yorumlanır (Kabadayı, 2020, p. 18). Film eleştirisi, işaret edilmeyen ya da olmayan bir gerçeği belirtmek yerine filmin seyircinin zihnine ve reflekslerine yaptığı şok etkisini uzatmak veya sürdürmek olarak da serimlenebilir (Uzal, akt. Bazin, 2019). Çözümlemenin amacı, kesin hüküm vermek ya da net bir yargılamada bulunmak yerine daha çok bilişsel bir faaliyette bulunarak farklı perspektifler geliştirmek ve anlam evrenini genişletebilmektir.

Bir film analiz yöntemi olarak felsefi eleştiri, çözümlemesi yapılacak eseri merkezine konumlandırmaktadır. Diğer eleştiri türlerinden farklı olarak yapıtın tematik ve biçimsel analizini yapmakla birlikte ayrıca önemli odak noktalarını daha çok eserin iletisine eşdeyişle anlamına yönlendirmesiyle farklılık kazanmaktadır (Savaş, 2013, pp. 128-129). Film çözümlemesi yapılırken felsefenin de gündeminde olan başat temalar ve kavramlardan yararlanılmaktadır. Bunlar arasında; insan, varlık, gerçek, bilgi, iyi, kötü, estetik, güzel, çirkin, adalet, özgürlük, bilgi, etik, mutluluk, zaman ve gerçeklik gibi çeşitli kavramlar ile onlarla ilişkilendirilmiş farklı konu başlıkları yer almaktadır (Ersümer, 2023, p. 14). Bu bağlamda, *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) filminin tartıştığı bazı kavramlar ile felsefi eleştiri türünün sorguladığı temel konular arasında belirli bir koşutluktan bahsetmek mümkündür.

Yorumlamacı paradigma olarak nitel araştırma, birçok farklı disiplinden faydalanarak kuramsal temelini oluşturmaktadır. Felsefe, psikoloji, dilbilim, sosyoloji ve antropoloji gibi alanlar nitel araştırmanın yeni perspektifler kazanmasına ve metot olarak kuramsal yönünün zenginleşmesine katkı sağlamaktadır. Tüm bu disiplinlerin ortak paydada bulunduğu nokta, insan davranışını bütüncül bir bakış açısıyla incelemek, çok yönlü boyutlarıyla birlikte anlamaya çalışmaktır (Yıldırım & Şimşek, 2005, p. 25). Felsefe disiplininin amacını, gerçeğin farklı yönleri, çeşitli anlam yapıları ve değer katmanlarıyla birlikte tanımlanması şeklinde açıklamak mümkündür. İnsanın gerçeği nasıl algıladığı, anlamlandırdığı, kavradığı ve ona dair deneyimleri felsefenin odak noktalarını oluşturmaktadır. Dolayısıyla gerçeği anlamak ve ona dair bir farkındalık geliştirmek insanın bu gerçekleri ne şekilde algıladığının çözümlenmesini gerektirmektedir. Nitel araştırma yöntemi “algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” şeklinde açıklanabilir (Yıldırım & Şimşek, 2005, pp. 36-39).

Bu perspektif doğrultusunda, metodolojik olarak niteliksel analiz yöntemi benimsenerek kuramsal öneme sahip bilgilere yer verilmektedir. Sonrasında felsefi eleştiri yöntemiyle

gerçekleştirilecek olan *Blow-Up* filminin tematik ve biçimsel boyutlarına dair çeşitli nitel okumaların yapılabilmesi amaçlanmaktadır. Bu yaklaşımın hem filmin temel açmazlarına dair bir açıklık kazandıracağı hem de felsefi eleştirisi yönünde farklı bir perspektif oluşturacağı varsayılmıştır. Araştırmanın, Antonioni sineması, gerçeklik idesi ve felsefi eleştiri yönteminin sorguladığı önemli kavramlar arasında oluşturacağı bağlantılar bakımından alanyazına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalışma üç ana başlık altında toplanmıştır. İlk kısımda; çoklu gerçeklik düzeylerini oluşturan fotoğraf ile sinema arasındaki ilişkinin ontolojik farklılıkları, epistemolojik özellikleri ve fenomenolojik boyutları incelenmiştir. İkinci kısımda; modern sinema estetiğini felsefi olarak tanımlamak ve yorumlamak, klasik anlatı sinemasına dair bir çözümleme yapmayı gerekli kılmıştır. Dolayısıyla iki özgül modalite arasındaki farklılıkların, spesifik özelliklerin nelerden oluştuğu tespit edilmeye çalışılmış, gerçeklik kavramı üzerinden sinemada klasik ve modern estetik incelenmiştir. Son kısımda; fotoğrafın, filmin stilize edilen anlatısı içerisinde varlığı, farklı tezahür edilmiş biçimleri ve biçimlendirdiği gerçeklik algısı değerlendirilmeye çalışılarak, sinemasal gerçeklik tasarımında oynadığı rol üzerine yoğunlaşmıştır. *Blow-Up* filminde ussal ile imgesel, nesnel ile öznel, düşünsel ile düşsel olanın nasıl estetize edilerek modern anlatı sineması içerisinde kaynaştırıldığı irdelenmiştir. Bu çerçevede oyun dürtüsü ve tasarımının filmin gerçeklik algısı içerisinde 'oynadığı' yaratıcı rolün izi sürülmüştür.

I. Fotoğrafik ve Sinematik Gerçeklik

"Fotoğraf gerçektir. Sinema, saniyede 24 defa gerçektir."

(J. L. Godard, akt. Mulvey, 2012, p. 26)

Gerçeğin ne olduğu ve gerçeklik düzeyleri arasındaki farklılıkların neyi ifade ettiği sorusu, insanı tarih boyunca meşgul etmiştir. İnsanın yaşamda kalabilme mücadelesi, kendini anla(t)ma ve tanımlama çabaları; çevresini ve bilincini kuşatan gerçeklik yapılarına dair farkındalık geliştirmesini gerekli kılmıştır. Hakikat ve gerçeklik, felsefe alanında olduğu kadar sanatın da gündemini meşgul eden kavramlar arasında yer almaktadır. Bu doğrultuda felsefe ve bilimle bulunan cevaplar, açıklanan soru(n)lar ağırlıklı olarak sanat aracılığıyla anlamlandırılmaya ve ifade edilmeye çalışılmaktadır.

U. Kutay, epistemolojik olarak gerçeklik ve hakikat kavramlarının arasındaki farkı şu şekilde açıklar; "Gerçeklik –realite-, nesnenin kendisiyle karşılaştığımız andaki varoluş durumuyla bağlantılı bir saptamaya, 'hakikat' –verite- ise aynı 'anlık varoluş' durumundan yola çıkarak söz konusu nesnenin sadece o anına değil tüm anlardaki tüm varoluş haliyle ilgili evrensel ve genel geçer olduğu söylenebilecek saptamalara gönderme yapar" (2009, p. 15). Bununla birlikte hakikat 'tümel gerçeklik' olarak kavramsallaştırılırken, gerçeğin bizatihi düşüncede yansıması şeklinde de açıklanmaktadır (Rosenthal & Yudin, akt. Demoglu, 2014, p. 18).

Gerçeklik, zaman ve mekâna, etik ve estetik eğilimlere, toplumsal ve kültürel parametrelere göre bitimsizce farklılık arz etmektedir (Adanır, 2015, p. 6). Bu durum bağlamında gerçekliğin mutlak bir şekilde kavranılamayacağı yönündeki 'gerçek', hakikatın kendisine dair yapılan düşünce pratiklerini, sorgulama eylemini ya da arayış edimini gereksiz veya anlamsız kılmak yerine bilakis tecrübesinde bulunulan dünyanın dönüşen ve başkalaşan bir mekân haline gelebilmesine katkı sağlamaktadır (Demoglu, 2014, p. 17).

Görsel imajlar, insan imgeleminin bir izdüşümü, farklı gerçeklik düzeylerinin bir göstergesi olarak anlamlandırılmakta ve yorumlanmaktadır (Sontag, 2008, p. 180). Bu sorumluluğu mağara duvarındaki figürler, sözden doğrusal yazılı kültüre geçişi sağlayan simgeler, gravür üzerine çizilen geleneksel resimler, teknik imge üretimiyle birlikte fotoğrafik görüntüler ve ardında hareket ettirilerek 'canlanan' devingen fotoğraflar yerine getirmektedir

(Parsa, 2004, p. 2). Dolayısıyla insanı başka canlılardan ayıran; diğer varlıklardan farklılaştıran etken, sadece dil ya da akıl yürütebilme yetkinliği değil bizatihi görünüşlerle ilgilenmesi, imajlar yaratması ve onlarla özgül ilişkisellik geliştirebilmesidir (Şan, 2020, p. 8).

Modernite tecrübesi içerisinde görüntü teknolojilerinin perçinleştirici tesiri, yeni görme biçimleri aracılığıyla çeşitli gerçeklik düzeylerini ve spesifik algılama tarzları vasıtasıyla özgül kavrayış yapılarını şekillendirmektedir. Farklı gerçeklik katmanlarına ait temsiller ve tasavvurlar, modern dönemde görsel kültür ilişkisi aracılığıyla belirlenmektedir. Dönem ve çağa göre dönüşüm arz eden gerçeklik fenomenini anlamlandırma, yorumlama ve açıklama biçimleri de bir o kadar görme duyusu ve görsel algılama odaklıdır (Flusser, 2000, p. 10). Bu parametreler ışığında imaj, günümüzde sadece bakışın bir nesnesi değil aynı zamanda potansiyel bir öznesi olarak konumlanmaktadır.

J. Crary, görme yetisini; “insandaki en soyut ve aldatılması en kolay duyu olduğu için günümüz toplumundaki genelleştirilmiş soyutlamaya doğal olarak en kolay uyum sağlayan” (2015, p. 32) duyulama ve algılama yöntemi şeklinde belirtmektedir. Dolayısıyla görme faaliyetinin gerçekleştirilmesinde temel rol oynayan gözün “hem bir iman hem de hükmetme organı” (Sennett, 2019, p. 25) olarak benimsenmesi kaçınılmazdır. Gerçeklik, ancak görme yetisi aracılığıyla idrak edilebilecek, ulaşılabilecek ya da ‘sahip’ olunabilecek bir olgu haline indirgenmiştir. Fakat böyle bir baskın kavrayış biçimi; gerçekliğin sadece sınırlı veçhelerine ışık tutabilmekte ve ‘öteki’ duyuların yetkinliklerini körelterek (Derman, 1993, pp. 26-29) gerçeğin bütüncül bir nazar¹ ile alımlanmasına engel teşkil etmektedir. J. Pallasmaa, *Tenin Gözleri* isimli çalışmasında görme ve algılamaya dair şu çıkarsamalarda bulunur;

“Güç istenci görmede çok güçlüdür. Görmede çok güçlü bir kavrama ve sabitleme, şeyleştirme, totalize etme eğilimi vardır: Tahakküm etmeye, emniyete almaya ve kontrol etmeye yönelik bu eğilim, öylesine yaygın biçimde teşvik edildiği için, sonunda kültürümüz ve felsefi söylemimizde tartışmasız bir hegemonya sahibi olmuş, kültürümüzün araçsal akli ve toplumumuzun teknolojik niteliğiyle el ele verip gözmerkezli mevcudiyet metafiziğimizi tesis etmiştir.” (Levin, akt. Pallasmaa, 2016, p. 22)

İçerisinde bulunulan çağa ait zamansal ve uzamsal deneyim daha çok ‘hız’ fenomeni ile özdeşleşmektedir. Dolayısıyla bu durum teknolojinin etkin olduğu çağın devinimine uyum sağlayabilecek tek duyunun ‘görme’, tek organın ise ‘göz’ olarak benimsenmesine yol açmaktadır. Görme edimi, mesafe ya da uzaklık durumuyla kurulan ontolojik aidiyet ilişkisiyle gelişir. Bu sebeplerden ötürü gözün, ‘narsist’ ve ‘nihilist’ bir eğilime sahip karaktere bürünmesi kaçınılmazdır (Pallasmaa, 2016, p. 28).

Modern öznenin algılama ve çeşitli gerçeklik düzeylerini yorumlama pratiklerinde pozitivist yaklaşım etkin rol oynamaktadır. Bu model, fiziksel gerçeklik temelli; materyal ve rasyonel bir dünya görüşü üzerine temellendirilmiştir. Dolayısıyla bilimsel, ekonomik, tarihsel olarak her daim ilerleme ve gelişim çerçevesinde form bulan bir düzeni imlemektedir (Kracauer, 2012, p. 76). Bu çıkarsama fotoğrafın, aydınlanma tecrübesinin bir izdüşümü olan pozitivist paradigma ve sosyoloji disipliniyle birlikte tezahür etmesinin rastlantısal bir gelişme olmadığını yansıtmaktadır (Dora, 2003, p. 112). Bu durumun nedeni ise daha çok matematiksel kesinlik çerçevesinde ölçümlenebilen, denetlenebilen, gözlemlenebilen ve dolayısıyla metafizik yerine nesnellik, teolojik yerine ampirik bilgi kullanımına sahip yapısal dinamiklerden kaynaklanmaktadır (Berger, 2016, p. 91).

İmajlar evreninin oluşmasına katkı sağlayan optik uzantılı araçlar (Şentürk, 2021, p. 41) daha çok fotoğraf görüntüsü temelinde gelişim arz etmekte ve yeni görme biçimleri ile spesifik algılama biçimlerinin oluşmasına katkı sağlamaktadır (Şan, 2020, p. 6). S. Bükür’in de altını çizdiği gibi fotoğraf “gerçeğin ve belirgin bir izlenimin mercekleme aracılığı ile kalıplaştırılmasıdır.

¹ Bkz. Kurgu, Kuram, Oy, Gözlem, Görme, Uslamlama, Düşünme, Düşünceye Dalma (Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, Dördüncü Cilt: 226)

İnsan gözünün yerini alan merceğin 'objektif' adını alması da rastlantı değildir. Fotoğraf insan eli değmeden üretildiği için nesnelidir" (1989, p. 20). Geleneksel imajların yaratıcılığında insan elinin kullanımı ve müdahalesi daha belirleyiciyken, fotoğraf temelli teknik görüntülerin yaratımında ise bağımsızlık ve mekaniklik söz konusudur. Fotoğraf teknolojileriyle birlikte geliştirilmiş çeşitli lens ve mercek kullanımları, yetkin pozlama teknikleri gibi olanaklar; çıplak göz aracılığıyla fark edilmesi mümkün olmayan somut gerçekliğe ait özlerin saptanabilmesi ve kayıt altına alınabilmesinde göze kıyasla daha kabiliyetlidir (Benjamin, 2017, p. 54).

R. Barthes için fotoğraf görüntüsü, optik ile kimyasal iki farklı yöntem ve düzenin birbirine eklenmesi sonucunda meydana gelmektedir (2016, p. 21). Fotoğraf aygıtına ait örtücünün açık olması ve objektiften geçen ışığın selüloit bir filmin foto-kimyasal emülsiyon yüzeyine temas etmesiyle birlikte dolay(ım)sız bir şekilde oluşan görüntüler kayıt altına alınarak ölümsüzleştirilmektedir. Bu süreçsellik, hem fotoğrafın gerçeklikle geliştirdiği ilişkiselliğin materyal gerçeklik temelini oluşturmakta (Mulvey, 2012, p. 29) hem de insan elinden bağımsız bir yaratıma tabi tutularak; nesnel gerçeklik iddiasında bulunan fotoğrafik bilginin; doğruluk, güvenilirlik, deneysellik ve inanılabilirlik nosyonlarını içerimlemesine katkı sağlamaktadır. A. Bazin'in de belirttiği gibi; "Fotoğrafın gücü resimden farkı, nesnelere olduğu gibi gösteren mercekten kaynaklanmaktadır. İlk kez ürün ile onu üreten nesne cansız varlıklardan oluşmaktadır. Artık olaya insanın yaratıcı müdahalesi söz konusu değildir" (2011, p. 18). Bu nitelikler fotoğrafın sarsılmaz nesnellikliğini ve gerçekliğin belgeleyicisi (Derman, 1993, p. 44) olabilme rolünü üstlenmesine sebebiyet vermektedir. Bu durumu ise Bill Nichols şu sözcüklerle ifade eder;

"Fotoğraf görüntüsünün kaynak malzemesinin kusursuz bir kopyasını oluşturma yetisi, bilimsel temsil yöntemlerinin temelidir. Bu yöntemler, fotoğraf görüntüsünün belirtisel niteliğine dayanır. Belirtisel gösterge, işaret ettiği şeyle fiziksel bir ilişki içindedir... Bu belirtisel niteliğin bilimsel görüntüleme işlevi, görüntünün (parmak izi de olabilir röntgen filmi de) taşıdığı herhangi bir bakış açısını ya da görüşü asgari düzeye indirmeyi gerektirir. Katı bir nesnellik ya da kurumsal bir bakış açısı uygulanır. Belirtisel görüntü, ampirik ya da olgusal kanıt yerine geçer." (2017, p. 143)

Fotoğraf görüntüsü, görülen bir nesnenin nesneliliğine, maddi gerçekliğine dair bir kanıt niteliği taşımaktadır. Barthes, fotoğrafın özellikle temsil ettiği şeylerin kesinliğini "onaylama" ve doğruluğunu "kanıtlama" gücünde gizlendiğini vurgulamaktadır (2016, p. 103). Fotoğraf, kayıt altına alınan şeyin, zamansal ve uzamsal olarak "orada-olmuş-oluşunun" (Barthes, 2017, p. 34) hakikati bağlamında bir bilinçlilik kazandırmakta, dolayısıyla gerçekliğin her geçen süre zarfında fotoğrafik teknolojiler tarafından üretilen karelere benzetildiği çıkarsamasına yol açmaktadır. Sontag ise bu durumu, fotoğrafik imajın bizatihi gerçekliğin yapısını yapı sökümü uğratarak kayıt altına alınanların modern birey tarafından nasıl algılanacağını da bir norm haline geldiğini belirtmiştir (2008, p. 106).

C.W. Ceram, *Sinemanın Arkeolojisi* çalışmasında fotoğrafın varlıksal uzantısı olarak hareketli görüntülere ait tekniğin daha iyi kavranabilmesi için aracın yapısına dair tanımlamalarda bulunmaktadır. Sinemayı arka arkaya gelen imajların fotoğrafik bir yansıması ve "fotoğrafik sıralamanın tersine, fotoğrafik araçlarla hareket yanılması sağlayan teknik bir araç" (2007, p. 1) şeklinde açıklamaktadır. Sinematografi, bizatihi kendinden önce keşfedilmiş ve üretilmiş ekipmanların bir bileşkesi, sinemanın kendisini ise çok daha farklı bir olgu; icat edilen aygıt yerine 'geliştirilen' bir araç olarak değerlendirmektedir (2007, p. 3).

Bazin için sinematografik medyum, imgesel ve soyut düşüncelerin daha yetkin bir formda, temsil gücü çok daha kuvvetli imajlar aracılığıyla ifade edebilme imkanına sahiptir. Fiziksel gerçekliğe en yakın, yaşamın dolaysız bir izdüşümü olabilmesini mümkün kılan etken; sinemanın doğasında nefes alan fotoğraf yardımıyla gerçekliğe ait fizyonomik ve morfolojik ayrıntıların kaydedilebilme yetkinliğine erişmesinden tetiklenmektedir (Bazin, 1995, p. 26).

Durağan fotoğrafik imgeye kıyasla hareketli görüntüler, hem dış dünyanın çok daha kusursuz ve daha yetkin bir biçimde kopyalanmasına olanak tanırken hem de güçlü bir gerçeklik temsil mekanizmasına sahip olmaktadır (Sivas, 2017, p. 526). Görsel-işitsel dinamikler, hareket ve zamansal belirlenimler filme ait gerçeklik algısının genişlemesine bununla birlikte devingenliğin kayıt altına alınabilmesiyle kesintisiz zamansal ve uzamsal boyutun oluşmasına katkı sağlamaktadır (Şentürk, 2008, p. 4). Bazin'e göre sinema zamanın tarafsızlığını temsil etmektedir. Onun için sinema "artık nesnelere korumaz. İlk kez olarak nesnelere görüntüleri onların sürekliliğinin görüntüleridir. Onu resimden ayıran en büyük özellik, ışın içine zaman boyutunun katılmış olmasıdır" (Bazin, 2011, p. 20).

Devingenlik, durağan imajların kendisine dair bir dirilik, canlılık kazandırmakta ve mekânsallık belirlenimiyle özdeşleşen fotoğraf görüntüsüne zamansal bir boyutu dahil etmektedir. Dolayısıyla, daha çok fotoğraf ile özdeşleşen "o anda orada olan" tarzındaki yorumlama biçiminden, hareketli görüntülerde "bu anda ve burada olan" tarzındaki bir dönüşüme ve başkalaşıma geçiş sağlanmaktadır (Hepdinçer, 2013, p. 147). Bunun sonucu olarak hem çeşitli gerçeklik algılayışlarının ve düzeylerinin oluşması hem de sinemasal gerçeklik izleniminin çok daha kuvvetlendirilmiş bir forma bürünmesi kaçınılmaz hale gelmektedir.

II. Klasik Anlatı Stili ve Modern Sinema Estetiğinde Gerçeklik

"Gerçek düşünülebilirlik için kurgulanmalıdır."

(Rancière, 2008, p. 181)

Sinema özelinde tek bir gerçeklik düzeyi hakkında fikir yürütebilmek mümkün değildir. Çeşitli gerçeklik katmanlarının oluşmasına yol açan etmenler arasında; materyal gerçekliği kaydeden teknik aygıtın fiziksel gerçekliği, izleyicinin duyuşsal ve bilişsel gerçekliği, yönetmenin filmsel evren ve sinematografik dil aracılığıyla yaratmayı amaçladığı gerçeklik, dikdörtgen bir çerçeve içerisine yerleştirilen ve dışarısına bırakılan gerçeklik, fotoğrafik imajların çıplak ya da kurgusal gerçekliği gibi özgül parametreler rol oynamaktadır (Demoğlu, 2014, s. 10). Dolayısıyla bu durum sinemayı, gerçekliği yansıtan bir mecra olarak yorumlanması yerine bizatihi gerçekliği icat eden eşdeyişle üreten araç olarak konumlandırmaktadır (Bonitzer, 2017, p. 88).

Roy Armes, *Sinema ve Gerçeklik* isimli kitabında, gerçeklikle bağlantılı üçlü bir perspektifi vurgular. Birincisi; gerçeğin ortaya çıkartılmasıdır. Bu yaklaşımda; dünya, doğrudan ve müdahalesiz bir şekilde aktarılmaya çalışılmaktadır. Yönetmenin amacı yorumlamak, dolayına tabi tutmak ya da tasarımda bulunmak yerine gösterdiğini dolaysız, olduğu gibi yansıtarak seyirciyle buluşmasını sağlamaktır. Bu tutum 'gerçekçi' bir estetik yönelimin de gelişmesine kapı aralamaktadır. İkincisi; gerçeğin taklit edilmesidir. Bir önceki yaklaşımda olduğu gibi yaşamın çarpıtmadan, müdahale etmeksizin aktarılması yönünde farklılıklar arz etmektedir. Bu yönelimde erek daha çok gerçekliği tekrar üretip, hayatın bir replikasını ya da benzerini yaratmaya çalışmaktır. Benzerlik izlenimi, daha çok kurmaca bir evrenin tasarlanması için başvuru temel öğeler arasında yer almaktadır. İzleyicide gerçeklik izlenimi yaratmayı hedefleyen kanonik yöntem, klasik sinema ile Hollywood anlatı sinemasına ait temellerin oluşmasına yardımcı olmuş, gerçekçi bir tavrın benimsenmesi yerine daha çok gerçeğe benzemeyi amaçlayan, belirli bir yanılışmayı perçinleştiren bir yapı meydana getirmiştir. Üçüncüsü ise; gerçeğin sorgulanmasıdır. Bu yönelim gerçeğin nesnel görünümünü sunmak ve gerçeğin benzerini ya da replikasını yaratmak yerine fenomenlerin arkasında gizlenen derin özel gerçeklikle ilgilenmeyi amaçlamaktadır. Güncel gerçeklik ve gerçeklik izlenimine ait uzamsal ile zamansal boyutları kaynaştırmak, nesnel ve öznel çoklu perspektifleri birleştirmek gibi estetik tercihlerde bulunarak elde edilmektedir (Armes, 2011, pp. 10-11). "Görünümlerin üstünde ve ötesinde daha hakiki bir gerçeklik, içsel modelle dış dünyanın bir çeşit sentezini bulma arzusu vardır... İnsan figürleri ve nesnelere kendi doğal işlevlerinden koparılır ve bunlar

beklenmeyen-belki de şoke edici olan- ve bu nedenle her birine yeni bir nitelik kazandıran başka türlü bir ilişki içinde karşı karşıya getirilirler” (Waldberg, akt. Armes, 2011, p. 208). Bu eğilim hem güçlü, tutarlı alternatif gerçekliklerin ve farklı anlatı yapılarının oluşmasına yardımcı olmakta hem de sinemayı, modernist düşünceleri ve örüntüleri dışa vurma yetkinliği noktasında ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmektedir.

Modern sinemayı tarihsel ve felsefi olarak yorumlamak, klasik anlatı sinemasına dair bir açılımı yapmayı gerektirmekte, aralarında ne gibi farklılıkların olduğunu ve nasıl ayrıştıklarını da saptamayı mecburi kılmaktadır. Modernist sinema olgusuna dair özgün bir perspektif geliştiren ve bu bakış ışığında çeşitli okumaların oluşmasına kapı aralayan Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema 1950-1960* (2007) çalışmasında, modern anlatı sinemasının genetik kodlarına odaklanmaktadır. Bu stilize edilen anlatı tarzının önem kazanmasını sağlayan dinamiğin 1920 ve 1960'larda gelişim arz eden iki avangart dönemle tetiklendiğini belirtir (2007, p. 7). Kovács, klasik-modern düalizmine ait üç farklı parametrenin altını çizmektedir. Bunlar; klasik sinemanın eskiyen ve güncel ol(a)mayan, modern sinemanın ise yeni ve güncel olan; klasiğin geçersiz ve tercih edil(e)meyen, modernin ise geçerli, gelişkin ve daha fazla tercih edilen; son olarak ise klasik sinema biçiminin farklı estetize edilme başlıklarını içerimleyen bir modernist sinema tarzına işaret etmektedir (2007, p. 33).

Klasik anlatı sinemasına ait parametreler, sinema tarihi boyunca muayyen bir film yapma biçimine, seyir deneyimine, belirli bir gerçeklik tasavvuru ve algısına sürdürülebilirlik kazandıran özgül anlatı öğelerinin bileşenleri olarak düşünülmektedir. Klasik sinemanın üç perdeli anlatı dizilimi, daha çok belirlenmiş bir biçimin somutlaştırılarak en çok tercih edilen, en yaygın hikâye anlatım yöntemi olarak açıklanmaktadır (Edgar-Hunt, Marland & Rawle, 2015, p. 18). Klasik anlatı tarzı; filmin gerçeklik izlenimini daha suni ve sentetik bir zemin üzerinde temellendirip, kurmaca olabileceği gerçeğini yetkin bir şekilde saklamaya çalışarak eşdeyişle gerçekmiş gibi (*verisimilitude*) gösterebilme yetkisiyle tanımlanmaktadır (Demoğlu, 2014, p. 75). Dolayısıyla belirtilen özellikler içerisinde kendine özgü bir gerçeklik içerisinde tasarılan bu tarz; kavram olarak klasik, geleneksel ya da konvansiyonel şeklinde nitelendirilmelere tabi tutulmaktadır.

Klasik anlatı yapısına ait gerçekliğin oluşmasına katkı sağlayan birçok dinamik mevcuttur. Bunlar; toplumsal uyaşımara dayanması, filmin 'biçimsel' özelliklerinin algılanmasına imkân tanınmaması, nedensellik zincirleri çerçevesinde gelişen olay örgülerinin vazgeçilmezliği ve katarsis deneyimini öncülleyen, özdeşleşme temelli tasarıma sahip olan tek boyutlu karakterlerin yer alması gibi temel faktörlerdir (Ersümer, 2013, p. 89). Armes'in de işaret ettiği gibi; "Hollywood'da yaşam gözlenmez, fakat temel malzeme olarak talan edilir. Yönetmen gerçekliğin duygusunu, ritmini ve yapısını yakalamaya çalışmaz, ama bunun yerine onun tam bir kopyasını yaratır; izleyiciyi bağlamanın temel kurallarına uyararak hakikilik yanılması sunan bağımsız bir varlık haline gelir" (2011, p. 93). Film dilinin mutlak zafer-mutluluk/ mutlak yenilgi-üzüntü şeklindeki dikotomiler çerçevesinde şekillenmesi; protagoniste ait amaçların net ve anlaşılabilirliği, yaratılmak istenilen sinemasal gerçeklik bağlamında önem arz etmektedir. Bu özellikler filmin kurgu mantığı içerisinde daha akıcı ve pürüzsüz, izleyici nezdinde herhangi bir kopuşa mahal vermeyecek (Şentürk, 2008, pp. 7-8) şekilde deneyimlenmesine imkân tanımakta, kendine özgü anlatı konstrüksiyonunun biçimlenmesine katkı sağlayan elementler olarak değerlendirilmektedir (Bordwell, 1985, pp. 156-157). Dolayısıyla geleneksel anlatı yapısının, "klasik" hüviyetini kazanmasının arkasında, içerdiği yapaylığı "başarılı" bir şekilde gizleyebilme ve kendini kabul ettirebilme kabiliyeti yatmaktadır.

Klasik anlatı sinemasının dogmatik normlarına karşı bir alternatif olarak gelişim arz eden modern sinemanın oluşumunda ise özgül örüntüler rol oynamaktadır. Modern anlatının gerçeklik algısını biçimlendiren en önemli bileşenleri arasında, karakter tasarımı ve durum odaklı anlatılar yer almaktadır. Karakterle birlikte olayların kontrol edilemezliği bu estetik

yapının gelişmesine katkı sağlayan önemli etkenler arasındadır. Anlatı özelinde, filmin sonunun açık uçlu olması, olasılık ve tesadüfün ana bileşen görevi üstlenmesi gibi motifler filme ait bilindik gerçeklik algısının bulanıklaşmasına ve karaktere ait tutarlılık mecburiyetinin ortadan kalkmasına yol açmaktadır. Ayrıca anlık olay ve öngörülemez gelişmelerin majör bir etki yapabilme potansiyeli belirtilen yapının karakteristik özellikleri arasında yer almaktadır. Kendi ve öteki ile sürekli çelişmekte olan kompleks karakter personalalarının varlıkları, anlatının ve olay örgüsünün üzerinde tahakküm kurucu bir etken olarak belirlemektedir (Kovács, 2007, pp. 61-62).

Modern sinema içerisinde karakterler kendisine, çevresine, geçmişine ve geleceğine yabancılaşmıştır. Klasik tarza kıyasla durum ve süreç içerisinde daha etkin olmak yerine edilgin; aksiyon almak yerine daha pasif ya da eylemsiz; refleksleri ve reaksiyonları tahmin edilebilir olmak yerine öngörülemezdir. Bu olgunun oluşmasında rol oynayan en önemli faktör; kişinin ne kadar radikal bir yabancılaşma ve iletişimsizlik içerisinde bulunabilirse karakterin de o kadar radikalleşen modernist bir tutum benimsemesinin imkân ve ihtimallerinin artacak olmasıdır. Buna karşılık bireyin geleneksel insan ve çevre ilişkileri ne kadar kuvvetli ve köklü olursa o kadar da klasik anlatım normlarına yaklaştığı tespit edilmektedir (Kovács, 2007, p. 66).

Klasik anlatıdan farklılaşan modern sinema kodları; yer yer epizodik bir yapı içerisinde zamansal ve mekânsal devamlılık zorunluluğu olmadan, yer yer de karakterlerin birbirleriyle geliştirdikleri ilişkisellikler ve durumsallıklar üzerine inşa edilmektedir (Yücefer, 2020, p. 113). Özellikle filmin atmosferini ve gerçeklik algısını oluşturan parametreler arasında rüya, fantezi, anı, hayal, yabancılaşma, iletişimsizlik gibi farklı bilişsel ve muhayyel fenomenler yer almaktadır. Klasik anlatı formuna kıyasla olay örgüsünün nedenselliğinde kırılmalar, karakterler aracılığıyla zaman ve uzam algısında dönüşümler, fiziksel eylemler yerine daha metafiziksel deneyimler, anlatı yerine stilin önem kazandığı bir sinemasal gerçekliğin tasarlanması gözlemlenmektedir (Kovács, 2007, pp. 63-65). Özellikle ampirik bir gerçeklik yerine daha soyut ya da agnostik bir paradigma çerçevesinde gelişerek, duygulanımsal bir seyir deneyimi yerine daha ussal ya da kavramsal yönünün ağır bastığı öz-düşünsel bir yapı içerisinde evrimselleşmektedir (Kovács, 2007, p. 121). Modern sinemasal estetik daha çok zihinsel oluşumları nakşedebilme noktasında yetkinleşirken, klasik sinemaya biçimsel ve ideolojik açılardan farklı alternatifler sunmaktadır (Bordwell, 1985, p. 206).

Felsefenin kavramlar, sinemanın ise imajlarla üretildiğini belirten Deleuze'ün sinemayı ele alış tarzı, sinemanın kendisi üzerine düşünmek yerine düşünme faaliyetini sinema aracılığıyla gerçekleştirmek şeklinde yorumlanmaktadır. Yönetmeni ise imajlar aracılığıyla düşünebilen eşdeyişle sinemanın içinde felsefe yapabileme yeteneğine sahip bir felsefeci olarak tanımlar (Öztürk, 2017, pp. 182-183). Deleuze, felsefi düşünce biçimi aracılığıyla geliştirdiği derinlikli sinema kuramını klasik ve modern sinema ayrımında bulunarak incelemeye çalışır. Bunu analitik olarak sistematize ettiği hareket-imge ve zaman-imge sineması şeklinde ikiye ayırarak formüle eder. Metodunu derinleştirirken tarihsel olarak hareket-ingenin oluşumunu sinematografik ingenin başlangıcı ile II. Dünya Savaşı'na, zaman-imge sinemasını ise II. Dünya Savaşı'ndan sonra devam etmekte olan süreç olarak değerlendirmektedir. Modern sinema estetiği ile özdeşleşen zaman-imge, daha çok hareket-imge şeklinde yorumlanan klasik sinemanın organikleşen bir formu olarak serimlenmektedir. Deleuze için modernist sinema tarihsel değil güncel bir gerçeklik olarak kabul edilmektedir (Kabadayı, 2020, p. 53).

Modern sinema, bilişsel ve soyut düşüncüleri derinlikli olarak dışa vurabilme noktasında klasik sinemaya oranla daha yetkin ve olgunlaşmıştır. En ayırt edici özelliklerinden birisi zamanı ele alma, işleme ve ifade edebilme noktasında daha evrimselleşmiş bir yapıya sahip olmasıdır. Dolayısıyla bu durum modern sinema estetiğinin protagonistisi olarak "zaman" fenomeninin önemli bir rol oynamasını kaçınılmaz kılmaktadır.

Modernist estetiğin olanaklarıyla gerçekliğin çeşitli katmanları yaratılmaktadır. Çalışmanın bir sonraki bölümünde, Antonioni sinemasının modern estetik değeri ile gerçeklik fenomeni arasındaki ilişki ele alınmaktadır. İlk olarak, yönetmenin sinematografik dilinin olgunlaşmasına katkı sağlayan ana fikir ve dinamikler üzerine odaklanılmakta, ardından *Blow-Up* (1966) filminin tematik ve biçimsel analizi gerçeklik kavramı üzerinden daha derinlikli bir şekilde farklı başlıklar altında incelenmektedir.

III. Yönetmeni Anlamak: Michelangelo Antonioni Sineması

“Sinema olmasaydı varlığımın bilincinde olmazdım”

(Antonioni, 2011, p. 5)

1912 yılında, orta sınıf bir ailede doğan Michelangelo Antonioni, 27 yaşına kadar İtalya'nın Ferrara şehrinde yaşamıştır. Eski Yunan ve Latin edebiyatı üzerine aldığı öğrenimin ardından Bologna Üniversitesi'nde ekonomi, daha sonra Roma'da bulunan Deneysel Sinema Merkezi'nde (Centro Sperimentale Di Cinematografia) sinema eğitimi almıştır (Chatman, 2008, pp. 13-14). Devamında *Il corriere Del Padano*, *Cinema* ve *Bianco e Nero* dergilerinde yer yer film eleştirileri yazmış ve yer yer de çevirmenlik faaliyetinde bulunmuştur (Armes, 2011, p. 224). Bununla birlikte Antonioni, Fransa'da Marcel Carné, İtalya'da Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Giuseppe de Santis gibi isimlerin filmlerinde yönetmen yardımcılığı görevi üstlenmiş, Federico Fellini'nin çeşitli filmleri için senaryolar yazmıştır (Cardullo, 2011, p. 13).

Antonioni'nin ilk dönemlerinde tercih ettiği *İtalyan Yeni-Gerçekçilik* akımının izlerini taşıyan deneysel ve belgesel formu, hem daha sonra yaratacağı çalışmaların temalarına hem de gittikçe olgunlaşan sinematografik dilin grameri ve üslubuna yansımaktadır (Sivas, 2010, p. 68). Yönetmenin sinemasal estetik eğilimi, dönem itibarıyla kanıksanan toplumsal gerçekçilik anlayışından farklı bir dönüşüm geçirek 'iç gözlemsel gerçekçilik' şeklinde tezahür etmektedir. Bu tercihin oluşmasına katkı sağlayan en önemli dinamik, yönetmenin sinemasal gerçekliğe ait zaman ve uzamı özgün formlarda estetize etmeye çalışmasıdır. Antonioni bu durumu şu şekilde ifade eder; “Ben Yeni Gerçekçilik'in ilk savunucularından birisi olarak başladım, fakat karakterlerin iç dünyasına ve psikolojiye yoğunlaşmakla bu hareketten ayrı düştüğümü sanmıyorum. Bunun yerine, sınırlarının genişletilmesinin yolunu gösterdim. İlk başlardaki Yeni Gerçekçi film yapımcılarından farklı olarak, gerçekliği göstermeye çalışmıyorum; gerçekliği yeniden yaratmaya çalışıyorum.” (Antonioni, akt. Cardullo, 2011, p. 186). Dolayısıyla yönetmen sinematografik dilini ve anlatı tarzını; konvansiyonel normlar ve normatif kodlar, çatışma ve zıtlıklar, özdeşleşme ve neden/sonuç kalıpları çerçevesinde geliştirmek yerine, karakterlerin fenomenlerle kurduğu ilişkisellikler ve bu kesişimsellik ile oluşan deneyimleri üzerine temellendirmektedir (Cardullo, 2011).

Antonioni'nin yabancılaşma ya da iletişimsizlik beşlemesi (pentology) olarak da yorumlanabilecek filmleri arasında; *Il Grido* (Çığlık, 1957), *L'Avventura* (Macera, 1960), *La Notte* (Gece, 1961), *L'Eclisse* (Batan Güneş, 1962) *Il Deserto Rosso* (Kızıl Çöl, 1964) yer almaktadır. Bu eserlerin birbirleri içerisinde tekrar eden benzer motifleri ve çeşitli ortak özellikleri mevcuttur. Bunlar; karakterlerin modern yaşamın akışına adapte olabilmekte yeterince becerikli ol(a) mamaları, sık sık soyutlanmaları (Antonioni, 2011, p. 183), modern araçların ritmine uyum sağlayamamanın yarattığı trajik tecrübeler gibi konuları içermektedir. Antonioni'nin de kendi sözleriyle belirttiği gibi; “gerçek dram, yaşama / değişime uymayanlarda ortaya çıkar.” Bu filmler içerisinde karakterler daha çok çevresiyle, ötekiyle iletişim kur(a)mayan ve özellikle de kendisine yabancılaşmış; boşluk hissinde yalnız ve kararsız, içe dönük ve kaygılı, tedirgin ve kırılğan ruh hallerine sahiptir. Dolayısıyla belirtilen filmler, anlamsızlık, aidiyetsizlik ya da iletişimsizlik (Nacar, 2016, p. 84) olarak kavramsallaştırılan temalar özelinde tasarlanmaktadır.

Antonioni'nin filmlerindeki karakterler daha çok “buldukları yer nedeniyle acı çekmezler, nerede olurlarsa olsunlar buldukları durumdan acı çekerler” (Kovács, 2015, p.

257). Katı olanın çözüldüğü, kalın çizgilerin eridiği ve belirsizliğin bir norm olduğu modern yaşam fraksiyonları, Antonioni'nin modern sinemasına da sirayet etmektedir. Anlatı kodları ve olay örgüleri daha çok açık uçlu ve bulanık, değişken ve askıda bırakılmış bir tarzda stilize edilirken, filmlerindeki temel bileşke daha çok 'olmak' yerine; devingenliği imleyen bir 'oluşu' imlemektedir. Belirtilen 'oluş' hali ise filmlerin karakterlerinde bir (öz)farkındalık şeklinde yansılanmaktadır (Nacar, 2016, p. 88). Antonioni bu durumun sebebinin ise şu şekilde ifade eder;

"Bana bisikleti çalınmış bir adamla, yani önemi (her şeyden önce ve yalnızca) bisikleti çalınmış bir adam olması gerçeğinde olan bir adamla ilgili bir film yapmak artık önemli görünmüyor... Bisiklet sorununu ortadan kaldırdığımız günümüzde (metaforik olarak konuşuyorum), bisikleti çalınmış adamın aklında ve yüreğinde ne olduğunu, kendisini hayata nasıl adapte ettiğini, geçmiş deneyimlerinden, savaştan, savaş sonrası dönemden, ülkemizde -diğer birçoğu gibi önemli ve ciddi bir deneyimden çıkmış bir ülkede-başına gelen her şeyden onda nelerin kaldığını görmek önemlidir." (Antonioni, akt. Kovács, 2015, p. 264)

Antonioni'nin özgün sinemasal gerçekliğinin oluşmasına katkı sağlayan en önemli bileşen, stilize edilen anlatı içerisinde karakterlerin içsel yaşam hisleri, içkinselleşen hassasiyetleri diğer bir deyişle 'iç gerçekçilik' üzerine inşa edilmesidir. Yönetmenin modernist film estetiğinde cereyan eden, kendine ve ötekine karşı yabancılaşma hissi, eksilti anlatılar ve tamamlanamayan imajlar üzerinden belirginlik kazanmaktadır.

Modernist anlatı sinemasının izleklerinde ilerleyen, gerçekliği modern anlatı estetiği içerisinde yeniden yaratan Antonioni için *Blow-Up* (1966) filmi ise gerçeğin göreceliliği ile gerçekliğin yanılması üzerine bir yapıttır. Bu çerçevede daha çok gerçekliğin doğasının sorgulandığı, farklı boyutlarının yansıtıldığı ve hassas yapısının ifade edildiği bir eser olarak önem kazanmaktadır.

IV. Film İncelemesi: *Blow-Up*

Blow-Up (1966) gerçekliğin doğasını sorgulayan özellikle gerçekliğin görsel boyutunu ya da görsel yönünü vurgulamaya çalışan bir eserdir. İlk olarak filmin tematik açıdan analizi ve daha sonrasında modernist sinemada gerçeklik bağlamında felsefi eleştirisi gerçekleştirilecektir.

Filmin Tematik Analizi

1966 yılında gösterime giren *Blow-Up*, Londra'da dönem itibariyle göze çarpan parlak renklerin, cinsellik ve uyuşturucunun, rock & roll ve pop-art'ın, bohem ortamların ve tüketim kültürünün hâkim olduğu bir atmosferde geçer. Film, aynı kadraj içerisinde şehrin ücra köşesindeki bir barınaktan ayrılan evsizler ve köprü üzerinden geçmekte olan bir trenle başlar. Yönetmen, eserin hemen başlangıcında yaptığı bu tercihlerle hem sinemanın başlangıç yıllarına bir göndermede bulunmakta hem de Louis ve Auguste Lumière kardeşlerin *Lumière Fabrikasından Ayrılan İşçiler* (Sortie des Usines Lumière à Lyon, 1896) ve *Bir Trenin Ciotat Garına Girişi* (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1896) filmleriyle metinlerarası bağlamda bir ilişki kurar (Williams, 2008, p. 57).

Bir müddet sonra evsizlerin içerisinde birisi kalabalığın dağılmasını bekler daha sonrasında eskimiş kıyafeti ve içinde ne olduğu bilinmeyen çantasıyla birlikte lüks arabasına binerek uzaklaşır. Bu kişi 'yaşamı bile farkında olmadan' yakalamaya çalışan, filmin protagonist; fotoğrafçı Thomas'tır (David Hemmings). Filmin ilk dakikalarından itibaren Antonioni, gördüklerimizin, gerçeğin bizatihi kendisi olamayabileceği gerçeğini filmsel gerçeklik içerisinde göstermeye çalışmaktadır.

Bu sahnenin hemen arkasından kadrāja askeri bir arazi aracı içerisinde yüksek sesle eğlenen pandomimci gençler girer. Çok az da olsa filmin kahramanı Thomas ile küçük bir

etkileşim kurar ve ayrılırlar. Günlük rutinlerini devam ettiren insanlarla şakalaşan, yaşamın olağan akışını ve düzenini sekteye uğratmaya çalışan pandomimciler, filmin serencamı ve olay örgüsünün tamamlayıcı ana unsuru olarak ilerleyen sahnelerde tekrar ortaya çıkacaklardır. Yol ortalarında koşuşturan pandomimci gençlerin hemen yanından ileri geri yürümekte olan üniformalı bir İngiliz asker, sokak aralarında ilerleyen beyaz elbiseli rahibeler geçer. Filmin evreni içerisinde önemsiz ve sıradanlık nosyonu taşıyan bu temsiller aynı zamanda zorunluluk ve aidiyet duygusunu yansıtır. Pandomimcilerin umarsız eylemleri ise mevcut düzene karşı başkaldırı ya da itaatsizliğin bir dışavurumu niteliğindedir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Verushka (Veruschka von Lehndorff), Thomas'ı stüdyo içerisinde yapacakları fotoğraf çekimleri için beklemektedir. Çekimler adeta bir sevişme sahnesine benzetilerek tasarımlanır. Thomas fotoğraflama davranışında bulunurken modeli Verushka'nın vücut dilini, jest ve mimiklerini, eylem ve hareketlerini etkileyen yönlendirmelerde bulunur. Bedeni üzerinde tahakküm kurarak cinsel bir doyuma ulaşmaya çalışır. Aygıt, Thomas için bedeninin bir uzantısı daha çok fallik bir güç olarak simgelenmekte, kadın bedeni ise salt bir arzu nesnesine dönüşmektedir. Filmin evreninde kadın bedeni, hem sadece çıplaklığın temsil edilebilir bir mekânı hem de haz üreten, cinselleştirilen ve teşhir edilen bir objesi düzeyine indirgenir. Thomas'ın stüdyosu içerisinde ve fotoğraf makinesi önünde olmak için birbirleriyle yarışan kadınlar, eril bakışın nesnesi konumundadır.

Ekonomik durumunu yansıtan lüks aracıyla şehrin caddelerinde flanörlük yapan Thomas, yol üzerinde bir antikacıya rast gelir ve bir müddet sonra durur. Arabasından inerek dükkâna doğru ilerler. Antikacının önünden köpekleriyle geçmekte olan eşcinsel çifti görür. Bu sahne ile yönetmen, dönemin cinsel özgürlük pratiklerine göndermede bulunur. Ardından dükkân sahibinin içeride olmadığını öğrenince elinde fotoğraf makinesiyle birlikte etraftaki parka doğru yönelir. Yeşil çimlerin üzerindeki kuşları ve çevresinde ilgisini çeken nesnelere fotoğrafladıktan sonra parkta gezinirken romantik bir çiftin samimi ilişkisine denk gelir. Kadın, ileri taraftaki bir yeri işaret ederek erkeği elinden tutup yönlendirir. Thomas gizlice onları takip eder ve çitin arkasına atlayarak çalılıkların arasından fotoğraflama eyleminde bulunur. Fotoğrafları çekerken, genel izleyici bir cinayetlinin ya da katilin olabileceğine dair en ufak bir ipucuna sahip olmaz. Ardından fotoğraflandığını fark eden kadın kaygılanır ve çekilen görüntüleri Thomas'tan ısrarla almak ister. Anlam vermekte güçlük çekilen davranışlarda bulunur. Daha sonrasında Thomas parktan ayrılarak antikacıya gelir ve işlevi olmayan bir uçak pervanesi satın alır.

Thomas, kendine ait fotoğraf stüdyosunda moda fotoğraflarını çekmeye devam ederken öte yandan avangart bir editör olan arkadaşı Ron ile dönemin Londra'sını yansıtan bir fotoğraf kitabı hazırlamak için buluşur. Bu çalışmada, aşırı yoksulluk çeken evsizlerin şiddet ve acı ile özdeşleşen bedenleri yer almaktadır. Thomas, tıpkı Antonioni'nin filmde yaptığı gibi kitap çalışmasını da farklı gerçeklik düzeylerini içeren zıtlıklar üzerine inşa eder. Yoksulluk çeken insanlara ait gerçekçi siyah-beyaz belgesel fotoğraflar ve parkta çektiği mutlu çifte ait görüntüler gibi Londra'nın başka yüzlerini gösteren imajları kaynaştırmayı amaçlar.

Daha sonrasında Jane (Venessa Redgrave), Thomas'ın stüdyosuna gelerek çekilmiş pozları ıslarla almak ister. Thomas tarafından bu talebinin reddedilmesi, kendisini ve bedenini teklif etme noktasına kadar ileri götürür. Diğer kadınlar gibi Thomas'ın evine gelen Jane de 'muhtaç' ve 'çaresizlik' içerisinde. Thomas, Jane ile birlikte bir müddet stüdyosunda zaman geçirdikten sonra sahte negatifleri vererek onun uzaklaşmasını sağlar. Kadın tarafından çekilen görüntülerin ele geçirilmesine karşı duyulan aşırı istek, Thomas'ın şüphelenmesine ve meraklanmasına neden olur. Büyüttüğü fotoğrafları mercek ile incelerken duyduğu arzu, filmin başka hiçbir sahnesinde gözlemlenmez. Parkta ne olduğu diğer bir deyişle gerçeğin ne olduğu Thomas'ı eşi benzeri görülmedik bir heyecana sevk eder. Bu aynı zamanda Antonioni'nin Thomas aracılığıyla yaptığı gerçekliğin sorgula(n)ması, arayışı ya da kayboluşu olarak da okunabilir. Çünkü onun içinde görünüşün arkasında gizlenmiş farklı gerçeklikler

ya da göreceli gerçekler mevcuttur. Bu kapsamda Antonioni, fotoğrafın gerçekliği kayıt altına alabilme gücünü, fotoğraf çekimi (vizör aracılığıyla bakma ve kaydetme) ile sinemanın röntgencilik hazzını bağdaştırıp, film yönetmeni ile fotoğrafçı arasında özdüşünümsel bir bağ kurarak gerçekliği sorgular. Dolayısıyla bu tercihin kendisi başlı başına modern sinema anlatı tarzı ve estetiğiyle örtüşür.

Karanlık odada yıkadığı negatiflere daha da yakından bakış atan Thomas; gözlemlediği fotoğraflarda ters giden bir şeylerin olduğunu fark eder. Detaylı bir şekilde görebilmek ve inceleyebilmek için fotoğrafların ilgili parçalarını büyütür ve sonunda çalılıkların ardında gizlenmiş, elinde silah tutan birisinin görünümüne benzeyen bir belirti görür. Bu 'bakış' Thomas'ın olası bir 'cinayet girişimini' fotoğraflayarak engellediğini, birkaç kare ilerisinde ise geliştirdiği negatif fotoğraflara daha da ayrıntılı nüfuz ettiğinde çimlerin üzerine yatmış cansız bir bedene benzeyen bir şekli 'keşfetmesiyle' cinayeti belgelediğinin subjektif yorumlamasını mümkün kılar.

Thomas, elindeki mercek aracılığıyla belirli detaylara daha da fazla odaklanmak ister. Gerçekliğin izlerini barındıran negatif pozları büyütüp genişlettiğinde ancak mutlak gerçeğin kendisine erişebileceğini ve belgeleyebileceğini düşünmektedir. Fotoğrafları büyüttükçe ulaşmaya çalıştığı detayların parçalanarak uzaklaştığını, ele geçirmek istedikçe siyah-beyaz görüntüye ait elementlerin (piksel) dağıldığını fark eder. Bu edim aynı zamanda gerçekliğin de bozuma uğraması ya da deforme edilmesinin göstergesi niteliğindedir. Eylemlerinin sonucunda fotoğrafik imgeye ait geride belirsiz, net olmayan, soyut ve kanıt niteliği taşımayan farklı gerçeklik katmanına ait bir imajla karşı karşıya kalır. Thomas'ın algısında gerçeklik, daha çok derinleştikçe parçalanan, büyütüldükçe kaybolan, somutlaştırıldıkça ele geçirilemeyen, soyutlaşan ya da yanılısamaya dön(üş)en bir olgu haline gelir. Ortaya çıkartmaya çalıştığı ayrıntı ise daha da netsizleşip, grenleşir.

Farklı bir örnek Thomas'ın yan komşusu, sanatçı Bill'in yarattığı soyut resimler üzerine getirdiği yorumlamada gizlenir; "İlk baktığımda bir şey ifade etmiyorlar. Yalnızca karmaşa. Sonra bir şeyler görüyorum. Şunun gibi: Şuradaki bacak gibi. O zaman bir anlam kazanıyorlar. Bir şeye dönüşüyor. Bir polisiye hikâyede ipucu bulmak gibi bir şey." Thomas da arkadaşı gibi ürettiği fotoğrafik imgeler aracılığıyla inanmak ve bağlanmak istediği bir noktanın arayışı içerisinde kendini konumlandırır. Dolayısıyla inanmak ve algılamak istediği şeyin kendisine, karşı konulmaz bir bağlanma göstererek karşılaştığı her şeyi böyle bir açıdan yorumlama ve anlamlandırma pratiğine tabi tutar.

Fotoğraf görüntüsünün büyütülmesi, soyut sanat ve dışavurumcu estetik anlayış mantığı ile benzerlikler taşımaktadır. İkisi de imgenin parçalanışı ya da dağılışını vurgulamayı amaçlamaktadır. Modern sanatlar özelinde formun deforme edilmesi eşdeyişle bozulması, temsil edilebilecek mutlak bir gerçeklik düşüncesine karşı olunmasından kaynaklanmaktadır (Goldman, 2008). Bu durum gerçeklik ve onun temsili bağlamında Bill'e ait soyut tabloları ile fotoğrafik görüntü arasında oluşturulmaya çalışılan ilişkiye açıklık getirir. İlerleyen sahnelerde Thomas, karanlık odasındaki fotoğraflar 'çalındıktan' sonra hırsızın köşede almayı 'unuttuğu' cinayeti gösteren büyütülmüş fotoğrafik göstergeye ait kumlanmış, grenli görüntüyü bulur. Thomas bu durumu sanatçı komşusunun sevgilisi Patricia'ya gösterdiğinde ise "Tıpkı Bill'in resimleri gibi" bir yorumlamayla karşılaşır.

Daha sonrasında Thomas, gördüğü cinayeti arkadaşlarına anlatmak için bir rock kulübüne gider. KONSERE gelenler ise dönemin etkileyici *The Yardbirds* İngiliz rock grubunu, hareketsiz adeta donuk bir şekilde dinlerler. Yönetmen, bu eylemsizlik durumu ile klasik anlatı tarzının temel bileşeni olan özdeşleşmeye ve bunun sonucunda pasifize edilmiş, edilgen seyircileri işaret ederek aralarındaki benzerliği vurgular. Sanatçılardan birisinin kendi gitarının sapını kırarak seyircilere doğru fırlatmasıyla ani bir hareketlenme ve kopan parçası için mücadele verilmesine neden olmaktadır. Fetişleştirilen gitar parçası ve onun için yapılan canhıraş kavgası,

bir müddet sonra mekânın dışına çıkıldığında ehemmiyetini yitirerek absürtleşmekte, bir kenara atılabilecek kadar önemsiz ve anlamsız eşdeyişle manasız ve uyumsuz bir nesne haline dönüşmektedir.

İlerleyen sahnede kendine inanan herhangi birisini ya da tanık bulmakta güçlük çeken Thomas'ın cesedin yanına gitmekten başka çaresi kalmaz. Bu sefer bedeninin bir uzvu olarak işlevselleşen fotoğraf makinesi yanında değildir. Ölümün doğruluğunu göz yetisi yerine dokunma duygusu aracılığıyla bulgulamak, fiziksel bir etkileşime girerek teyitleştirmek ister. "Göz uzaklık ve ayrılığın organıdır, dokunma ise yakınlık, içtenlik ve sevecenliğin. Göz gözetler, denetler ve soruşturur, dokunma ise sokulur ve okşar. Çok güçlü duygusal deneyimler sırasında, uzaklık yaratan görme duygusunu kapatma eğilimine gireriz" (Pallasmaa, 2016, p. 58). Bu düşünce doğrultusunda görme (elektro-manyetik) ve işitme (atmosferik-titreşim) duyuları, belirli bir "mesafe" eşdeyişle ayrılık ve uzaklık sonucunda gerçekleştirilen duyumsama kipi olarak belirtilmektedir (Derman, 1993, p. 25). Bu edim aynı zamanda yetiler içerisinde etkileşim gücü en kuvvetli ve güvenilir olan duyunun dokunma duyumsaması olduğuna, gücünü ise ontolojik olarak "yakınlık" eşdeyişle temas etme ve özdeşleşme özelliğinden devşirdiğine işaret eder.

Thomas daha sonra elinde aygıtı ile parka tekrar döndüğünde 'cesedin' ortadan kaybolduğunu fark eder. Yönetmen hem protagonistin isminin Thomas tercihi ile Michelangelo Caravaggio'ya ait *The Incredulity of Saint Thomas* (Aziz Thomas'ın Şüpheliği) tablosuna bir gönderme yapmakta hem de Thomas'ın kuşkuculuğunun hakikat arayışı bağlamındaki önemine dikkat çekmektedir. Caravaggio'nun tablosunda On İki Havariler'den birisi olan *Şüpheli Thomas*, çarımha gerilen İsa'nın göğsünde mızrakla açılan yaraya dokunmadıkça tekrar dirilişine inan(a)mayacağını konu edinir (Gombrich, 1997, p. 393). Descartes'ın Kartezyen düşünce yöntemi içerisinde önemli bir rol oynayan kuşkuculuk diğer bir deyişle şüphe duymak, mutlak doğruya ve kesin bilgiye erişebilme noktasında temel ilkedir. Filmde bu metinlerarası ilişki, pozitivist paradigmanın bir uzantısı olan fotoğrafik görme biçimleri ve algılama, nesnellik ve inanma(ma) bağlamında incelenmeye çalışılır. İsa'nın Thomas'a ifadesini ise Gombrich, İncil'den şu şekilde aktarır; "Yaklaşır... elini koy böğrüm. Kuşkucu olma, inançlı ol!" (Yahya İncili, xx:27, akt. Gombrich, 1997, p. 393).

Thomas'ın parkta ölü bedeni bulamamasıyla birlikte algısının ve görüntülerinin güvenilirliğine dair zihninde önemli soru işaretleri oluşur. Sonunda Thomas, kendisini aynı parkın yeşil çimlerinin ortasında daha öncelerinden farklı olarak keyifsiz bir şekilde gezinirken bulur. Bir müddet sonra filmin başlangıcında yer almış, küçük bir etkileşimde bulunduğu pandomimci gençlerin parka giriş yaptığını fark eder. Mim sanatı olarak da nitelendirilen pandomim eşdeyişle sözsüz oyun, gerçekliği taklit edebilmek için düşünce ve duygulanımların vücut hareketleri aracılığıyla anlatılmaya çalışıldığı bir oyun türü olarak değerlendirilmektedir. Gerçekleştirilen bu oyun içerisinde etkin bir rol almak bizatihi imgeleme yeteneğinin aktif bir şekilde kullanımı ve muhayyilenin eksiltili görünüşleri tasarımı ile söz konusudur (Diers, 2011 p. 177).

İlerleyen sahnede Thomas, pandomimcilerin virtüel eşdeyişle sanal olarak kortta tenis oynadıklarını görür. Yönetmenin kamerası bile 'topu' izliyormuş gibi davranır. Bu doğrultuda, izleyici için gösterilemeyi imgeleme yetisi aracılığıyla muhayyilesinde yaratabilme, çerçevenin dışında kalan her şeyin filmin atmosferine kanalize edebilme imkânı sağlanır. Thomas, oynama taklidi yapan gençleri izler. İmgelem yetisini kullanarak 'topu' takip etmeye başlar. Bir müddet sonra 'top' kortun tel örgülerini aşarak sahanın dışında yer alan Thomas'ın önüne doğru düşer. Sessizlik filmin bütün atmosferine yayılarak, bir kurgu ögesine ve heyecanı yaratabilme aracına dönüşür. Filmin son sahnesi için artık ses, görüntüyü tamamlayan ya da destekleyen bir unsur olmaktan çıkarken (Bresson, 2016, p. 37) görsel imajlar ise sesin yardımına yetiş(e)mez bir duruma gelir. Hareketli görüntüler, yaratılmaya ya da aktarılmaya çalışılan etki ve anlam için geldiği son nokta itibarıyla bilinçli olarak yetersiz bırakılır. Dolayısıyla bir

ses olarak “sessizlik”, imajların hem imdadına koşmakta hem de onlar yerine daha yaratıcı bir rol üstlenmektedir.

Pantomimci gençler, Thomas’ın oyuna katılmasını isteyen gözlerle bakarak, düşen ‘topu’ yerden alıp tekrar korta atmalarını bekler. Thomas bir müddet duraksar ve biraz çekindikten sonra elinde fotoğraf aygıtıyla birlikte yerden topu alarak tenis sahasına doğru fırlatıp oyuna dahil olur. Thomas’ın bu davranışı; hem sanatın doğasında yer alan taklit, çarpıtma ve dolayım-lama faaliyetini kabullendiğinin bir işareti hem de çektiği fotoğraflardaki gibi ‘olmayan’ bir şeyin kendisini görme yanılısamasında bulunduğu da bir öz kavrayışı niteliğindedir.

Thomas, sanatsal bir etkinlikte bulunmak istiyorsa oyunun kurallarına göre oynamak zorunda olduğunu da fark eder. Hemen akabinde Thomas ile senkronize bir şekilde imgesel olarak birbirleriyle çarpışan tenis topu ile raket sesleri de izleyicilerle birlikte duyumsanmaya ve algılanmaya başlanır. Yönetmen, neyin algı yanılısaması olabileceği sorusu çerçevesinde, filmdeki bu tercihi, estetik bir değer taşıırken aynı zamanda sadece görme duyusunu değil duyma yetisinin güvenilirliğini de gerçekliğin doğası bağlamında sorunsallaştırır. Filmin sonunda bir kez daha gerçeklik ve algı sorgulanır, ardından Thomas yeşil çimlerin ortasında bir müddet yalnız başına bırakılarak aniden kaybolur. Bu sahneyle Antonioni, (öz)düşünümsel (self-reflexive) bir tercihte bulunarak gerçeğin göreceliliği yönünde bir serimlemede bulunmakta, estetize edilen sinemasal gerçekliğin kurgusal izleklerine işaret etmektedir. Dolayısıyla, Antonioni’nin kamerası, hem görsel gerçeklik yanılısamasının yapı-bozuma uğratılmasını sağlayan anlam katmanları yaratmakta hem de ‘kusursuz gerçeklik’ düşüncesi yerine ‘estetik gerçeklik’ tasarımında bulunmaya çalışmaktadır.

***Blow Up* ve Modernist Sinemada Gerçeklik**

Blow-Up (1966), Michelangelo Antonioni’nin İtalya dışına çıkarak Londra’da İngilizce olarak çektiği ilk filmidir. Arjantinli yazar Julio Cortazar’ın 1959 yılında yazdığı *Las babas del diablo* (Çev. *Cinayeti Gördüm*, 2015) isimli kısa öyküsünden uyarlanmıştır (Chatman, 2008, p. 51). İki çalışma arasında spesifik benzerlikler olduğu kadar ana hatları itibariyle eserlerin yaratıcılarından kaynaklanan özgün ayırt edici farklılıklar da mevcuttur. İkisinin de ortak noktaları, görme (vision) üzerine odaklanmalarıdır. Sanatçılar çalışmalarında, görmenin epistemolojisi ve görsel algılamanın fenomenolojisi üzerine yoğunlaşmaktadır. Bunun yanı sıra, J. Cortazar’ın yapıtında düşsel yönler daha baskın, M. Antonioni’nin eserinde ise yönetmenin daha önceki filmlerinin de köşe taşlarını oluşturan varoluşçu nosyonlar daha egemendir. İki eserin benzerlikleri arasında; parktaki bir çiftin dikizlenerek fotoğraflarının çekilmesinden, kadının fotoğrafçıyı fark etmesine, fotoğrafik imajlar aracılığıyla bir suçun ortaya çıkartılmasından, çözülmesi güç, nedeni anlaşıl(a)mayan benzer sonuçlarla biten finaller yer almaktadır. Her ne kadar iki hikâye de alımlayıcılar özelinde tamamen farklı izlenimler yaratsa da yapıtların olay örgüleri neredeyse aynı olduğu gözlemlenmektedir (Ijun, 2019, p. 60).

İki çalışma arasındaki benzerlikler daha detaylıca incelendiğinde; iki eserin protagonistleri, parkta gezinen çiftleri hem gözleri ve aygıtlarının vizörleri aracılığıyla görmekte hem de evlerine döndüklerinde fotoğrafik görüntüler üzerinden tekrar gözlemlenmektedirler. Fakat kahramanların ayrıntıları görme yöntemlerinin değişmesi, hikayelerinin de farklı biçimlerde gelişimine yol açmaktadır. Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (2012) isimli çalışmasında görsel algılama çerçevesinde fotoğrafik ile çıplak gözle görme arasındaki ayrımı şu şekilde vurgular; “kameraya baktığında görünenin, göze görünenden daha farklı olduğu bir doğadan bahsedilebilir. Üstelik bu o kadar farklı bir doğadır ki, fotoğraf karesinde, ‘oradaki’ bir insanın bilinçli biçimde ördüğü bir mekân yerine, bilinçsizce şekillenmiş bir mekân görünecektir” (2012, pp. 10-11). Bu bağlamda Antonioni, Cortazar’ın çizdiği çerçeveyi biraz daha esneterek durağan imajlar üzerinden bir modernizm okuması geliştirebilir. Bunu daha çok çıplak gözle

görüş ile fotoğrafik görüş arasında yer alan farklılıklar kadar fotoğrafik görüş ve soyut sanat arasındaki benzerliklerinin altını çizerek vurgulamaya çalışır.

Film, bir fotoğrafçının cinayeti keşfetmesi ile bir tanık olma durumunu odağına alır. Antonioni, eserin ismiyle birlikte, filmin bizatihi gerçekliğin farklı düzeyleri ve parçalanmış yapısı ile ilgili olduğunu izlenimini vermektedir. *Blow-Up* terimi fotoğraf sözlüğünde etimolojik olarak hem bir fotoğrafı daha geniş boyutlarda, ebatlarda büyütürken basmak hem de fiil olarak zuhur etmek, patlamak ya da birden ortaya çıkmak anlamlarına karşılık gelmektedir (Chatman, 1980, p. 28). Thomas için fotoğrafik imge, işlenmiş bir suçun kanıt niteliğini taşıyan bir ‘belge’ haline dönüşür. Thomas’ın cinayeti gördüğüne dair inancı, çektiği fotoğrafların büyütülerek elindeki mercekle aracılığıyla incelenip bağlamından kopartılmasıyla elde ettiği farklı bir gerçeklik düzeyini anlamlandırmasından kaynaklanır. Dolayısıyla bu durum gerçekliğin doğasının bitimsizce değişim ve dönüşüm geçiren, hassas ve yanılmalı bir karaktere sahip olduğuna işaret eder. Bütün bu gelişmeler ve keşifler Thomas’ın bakış açısından serimlenmeye çalışılmakta dolayısıyla film boyunca ‘cinayetin’ Thomas’ın imgelemine ait bir izdüşüm mü yoksa gerçek mi olabileceği bitimsizce sorgulanmaya çalışılmaktadır. S. Kracauer ise benzer bir duruma karşılık aynı çıkarımı *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (2015) isimli çalışmasında şu şekilde açıklar;

“İnsanların büyütülmüş bir fotoğrafı, orijinal baskıda, hatta gerçekliğin kendisinde hemen göze çarpmayan şeylerin teker teker ortaya çıkışını incelemekten ne kadar hoşlandığını düşünün mesela. Fotoğrafta gösterilen tipik tepkilerden biri de budur. Genelde fotoğraflara yeni ve beklenmedik bir şey bulma umuduyla bakarız-fotoğraf makinesinin ifşa etme yetisine şükranlarını sunan bir güvendir bu” (Kracauer, 2015, p. 99).

Filmin anlatı izleğindeki kopuş; Thomas’ın parkta çektiği siyah-beyaz fotoğraflara ait farklı gerçeklik parçacıklarını büyütmesi ve yan yana getirmesiyle birlikte bir cinayete ‘tanık’ olduğu çıkarılmasını yapması sonucunda meydana gelir. Bu yorumlama, elindeki ‘mercek’ aracılığıyla gerçeği arayan Thomas’ın gerçekliğin farklı boyutlarına yönelik derinleşmesini ve bununla birlikte tecrüme eden yanılmasını yansıtmaktadır. Dolayısıyla Thomas için gerçeklik ancak bağlamdan kopartılıp, parçalanarak farklı zaviyelerden yorumlanması sonucunda elde edilebilecek bir fenomene indirgenmiştir.

Blow-Up filmiyle birlikte yönetmen daha önceki eserlerinde tercih etmediği bir anlatım tarzı benimsemekte ve farklı açmazlar üzerine odaklanmaktadır. Önceki çalışmalarında başvurduğu geniş açılı uzun plan sekanslar, sabit kamera hareketleri ve fotoğrafik niteliği imleyen imaj kullanımları gibi tercihler yönetmenin estetik gerçekliğini biçimlerken, filmin kurgu mantığı ve evreninin de nasıl biçimleneceğini belirleyen dinamiklere dönüşür (Hepdinçer, 2013, p. 151). Antonioni sineması ile özdeşleşen bu tercihler, yönetmenin hem mevcut sanat formunu yapı sökümü uğratabilme hem de kendi sinemasal estetik anlayışına uygun bir sanat biçimini yeniden formüle edebilmenin göstergeleri olarak değerlendirilmektedir. Yönetmen bu ayrıntıyı şu şekilde dile getirir; “Beni bu özel yola yönlendiren ikinci etken, film yönetmenliğiyle ilgili standartlaşmış mevcut yöntemler ve hikâye anlatımındaki geleneksel tarzlar karşısında hissettiğim ve içimde giderek arttığını düşündüğüm rahatsızlık duygusuydu.” (Antonioni, akt. Cardullo, 2010, p. 26).

Film, hem klasik anlatı tarzı ile geleneksel anlatı kodlarını hem de görüngüsel gerçek odaklı arayışlar, açık uçlu imaj kullanımları, muğlak olay örgüleriyle tanımlanan modern anlatı estetiğine ait örüntüleri bağdaştırmaktadır. Dolayısıyla, *Blow-Up* iki farklı sinemasal anlatı tarzına ait normların kaynaştırılmaya, melezleştirilmeye çalışıldığı modernist bir film örneği olarak da açıklanabilir. Filmin kurgu ritmi ve mantığı; Londra’da yaşayan ana karakterin devingenliği ile paralellikler göstererek film biçimine ve diline yansımaktadır. Antonioni bu durumu şu şekilde vurgular;

“Bugün sinemanın mantıktan ziyade gerçekle bağlantılı olması gerektiği düşüncesidir ve ben bundan çok eminim. Günlük hayatlarımızın gerçeği, hikayelerde genelde olduğu gibi, ne me-

kanik, geleneksel, ne de yapaydır ve filmler bu şekilde yapılırsa, öyle olduğu zaten görülecektir. Hayatın ritmi düzenli bir vuruştan meydana gelmiyor; tersine, bazen hızlı bazen yavaş seyreden bir ritimdir hayat; bir süre hareketsiz kalır, sonra tekrar vurmaya başlar. Neredeyse durağanlaştığı zamanlar vardır, muazzam bir hıza ulaştığı başka zamanlar vardır ve ben bütün bu durumun kendini bir film yapımında göstereceğine inanıyorum. Bunu söylerken gündelik hayat rutininin körü körüne takip edilmesi gerektiğini söylemek istemiyorum elbette, bu molalar sonucu, belli bir gerçeğe -ruhsal, içsel ve hatta ahlaki- yapışıp kalma sonucu bugün giderek daha çok modern sinema, yani bizi başka bir biçimde değil, belli bir biçimde davranmaya zorlayan o güçlerle birlikte olduğu gibi, harici şeylerle de fazla ilgilenmeyen bir sinemaya doğru sıçramalar gerçekleşmiş durumda." (Antonioni, akt. Cardullo, 2011, p. 29)

Modernist estetik içerisinde yer alan anlam, belirsizlik, boşluk ve çoğulluk gibi kavramlar, *Blow-Up* filmi özelinde önem arz etmekte ve sanatın kendisine dair getirilen modernizm tartışmalarını belirgin temalar çerçevesinde biçimlendirmektedir. Bağlamdan kopartılan filmsel parçacıklar ile farklı çarpıtılmış gerçeklik katmanlarına yer verilmektedir. Bu duruma örnek teşkil edebilecek ilk motif, pervane kanadı objesidir. Film evreni içerisinde antika dükkânı daha çok ekonomi- kapital denklemlerin içerisinde yer al(a)mayan, nesnelere yersiz yurtsuzlaştığı bir mekân olarak temsil edilmektedir. Nitekim antikacının özgül poetikası içerisinde belirli bir auraya içkin olan pervane, doğasından kopartılarak stüdyoya getirildiğinde hiçbir anlam ve önem taşımamakta, herhangi bir işlevselliğe tabi olamamaktadır. Thomas'ın stüdyosu içerisinde sadece klasik ile modern zıtlığını belirginleştiren bir aksesuar parçasına dönüşür. Diğer bir örnek ise, pankart olarak fonksiyonlaştırılan "Go away" afişi, sokaklarda gösteri yapan kişiler özelinde bir anlam ve işleve sahiptir. Fakat, Thomas'ın lüks arabasının arka koltuğuna sıkıştırıldıktan bir müddet sonra rüzgârın etkisiyle yere düştüğünde ise gayesiz ve manasız olarak bütünselliğini yitirmiş, başı boş bir nesneye bürünmektedir.

Farklı gerçeklik düzeyleri, Thomas'ın söylemlerine de yansımaktadır. "Telefonda arayan aslında karım değil. Sadece çocuklarımız var. Hayır. Çocuk yok. Çocuklarımız bile yok. Ama bazen varmış gibi geliyor. Güzel biri değil. Sadece birlikte kolay yaşanan biri. Hayır değil. Bu yüzden onunla birlikte yaşamıyorum". Benzer filmsel motifler arasında ise düşsel olarak Thomas'a, Paris'te olduğunu belirten Verushka'nın fiziksel olarak orada ol(a)maması örnek verilebilir. Ayrıca Jane ve Thomas'ın çalınan müziğin ritmine ayak uydurmama noktasında gösterdikleri direnç farklı düzeylerdeki gerçeklik katmanları adına benzer örnekler teşkil edebilir. Dolayısıyla Thomas'ın çektiği fotoğraflar adına da aynı çıkarımlarda bulunulabilir. Thomas için görmeyi arzuladığı, bizatihi algılamak istediği şeyin kendisinde saklanmaktadır. Bu yüzden fotoğraflar, bilfiil gerçeğin bir somut verisi olmak yerine daha çok hakikatin izdüşümlerini saklama tehlikesi barındıran imgeler şeklinde yorumlanmaktadır. Yönetmenin kırılğan gerçeklik hakkında dile getirdiği yorum ise bu bağlamda farklı bir pencere açar;

"Gerçekliğin nasıl bir şey olduğunu bilmiyorum. Gerçeklik bizden kaçır, o devamlılığı değiştirir. Ona ulaştığımızı düşündüğümüz anda, durum tamamıyla başka bir şeye dönüşebilir. Ben her zaman gördüğüm şeye, ya da bana gösterilen imgeye karşı şüphe duyarım, çünkü bunun ardında ne olabileceğini 'hayal edebilirim'; ve bir imgenin arkasındaki anlam bilinmez. Aslında bir filozof olmayan *Blow-Up*'daki fotoğrafçı, daha da fazlasını görmek ister. Ama aslında daha fazlasını görmek üzere büyüttükçe nesne bozulur ve yok olur. Bununla birlikte gerçekliğin yakalanabilir olduğu bir an vardır: onun bizden kaçtıktan hemen sonrasında bu an. İşte bir yere kadar *Blow-Up* filminin de anlamı budur. Bunu söylemek benim için biraz tuhaf ama, görüntülerdeki soyutlamalar nedeniyle içerdiği metafiziksel unsurlara karşın *Blow-up* birey ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi incelediğim yeni-gerçekçi bir filmidir." (Antonioni, akt. Önal&Eşli, 2011, pp. 140-141).

Blow-Up, filmin protagonistini aracılığıyla aynı zamanda çeşitli iktidarsızlık formlarını içermektedir. Bu durum Thomas özelinde fiziksel yönden cinsel bir tatminsizlik, etiksel olarak öznelarası etkileşimde bir yeteneksizlik, estetik değerler bağlamında güzele, anlama ve doğruya erişebilmede bir yetersizlik, varoluşsal çerçevede ise hiçlik ya da boşluk içerisinde askıda kalma şeklinde yansımaktadır (Palmer, 1979, p. 315).

Yönetmenin modern sinema estetiğinin kodlarıyla özdeşleşen filmlerinde karakterler asla bulamayacakları gerçeği aramaktadırlar. Bu bağlamda kaybolmak ve aramak, Antonioni sineması için yaratıcı bir görev üslenmektedir. Arama edimi ise bizatihi bir dünya görüşü ya da yaşam tarzına dönüşmekle kalmayarak aynı zamanda olgunlaştırdığı sinematografik dilinin de ana dokusu haline gelmektedir. *Blow-Up* filmi gerçeklik idesi çerçevesinde yönetmen tarafından estetik bir değer atfedilerek stilize edilmiş bir üslup tarzıyla anlatılmaktadır. Dolayısıyla *Blow-Up*, sahip olduğu (öz)düşünümsel özellikleriyle birlikte -diğer modernist filmlerin de benzer taleplerde bulunduğu gibi- izleyicisinin belirli bir odaklanma biçimine ve algılama tarzına sahip olmasını istemektedir. Bu doğrultuda modern anlatı estetiğine sahip olan filmlerin temel yapı taşı değişkenlik özelliği etrafında biçimlenmektedir. Gerçek, göreceleşerek belirsiz, gerçeklik ise çoklu düzeyler şeklinde temsil edilmeye çalışılmaktadır. Modernist estetiğin olanaklarıyla gerçekliğin çeşitli katmanları yaratılmaktadır. Bu durumu elverişli kılan en başat etken bir belge olarak gerçeklik kaydını yapabilen fotoğrafik görüntülerin tercih edilmesidir. Bununla birlikte ana karakterin fotoğrafçı olması, kamera aygıtının görünümü ve çerçeve içerisinde çerçevenin öz-düşünümsel etki yaratması filmde çok boyutlu gerçeklik katmanlarının açılmasına katkı sağlamaktadır.

Film, dönemin hâkim bir yönelimi, paradigması haline gelen pozitivist bakışa ve onun uzantısı olarak gerçekçi estetik anlayışa karşı eleştirel bir okuma yapabilmeyi mümkün kılar. Bu sebepten ötürü filmde, gerçekliğin bitimsizce değişkenlik arz eden düzeyleri farklı veçhelerden yaklaşarak serimlenmeye çalışılır. Fotoğrafik aygıtın dünyayı değiştirmek yerine dünyanın bizatihi anlamını değiştirme potansiyeli (Flusser, 2000, p. 25) filmin ana karakteri Thomas'ın hakikat arayışında çeşitli gerçeklik düzeylerine dair anlamların dönüşümü ya da başkalaşımına tekabül etmektedir. Bireyle gerçeklik arasında kurulan ilişki yönetmene göre şu şekildedir;

“Bu filmde, erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkilere rastlamamıza rağmen, aşk hikayesi yok. Başrol oyuncusunun deneyimi bir duygusal ilişki ya da aşk ilişkisi değil, daha çok onun, kendi önünde buluverdiği, dünyayla geliştirdiği bir ilişki. O bir fotoğrafçı. Bir gün parkta yürürken, gerçek görünen bir gerçeklik unsuru olan, iki kişinin fotoğrafını çeker. Olay zaten bundan ibarettir. Fakat gerçeklik, açıklama getirilmesi zor bir özgürlük niteliğine sahiptir. Belki de bu film Zen gibidir; açıklama getirdiğiniz an ona ihanet etmiş olursunuz. Demek istediğim şu, sözcüklerle ifade edebileceğiniz bir film gerçek bir film değildir.” (Antonioni, 2011, p. 66)

Etimolojik çerçevede aygıt teriminin analizinde bulunmak, film özelinde önemli bir rol üstlenen fotoğrafik görüntünün ontolojik ve epistemolojik boyutlarının daha iyi kavranmasına yardımcı olmaktadır. Flusser, apparatus kelimesinin ilk olarak Latince’de kök bulduğunu, hazır duruma getirmek; hazırla(n)mak anlamına denk gelen “apparare” fiilinden türetildiğini belirtmektedir. Ayrıca aygıt (apparatus) yapısı itibarıyla kendisini bir şeye hazırlayan, beklenilmedik olanı beklemekte hazır ve nazır bir durumdaki nesne olarak açılmaktadır (2000, p. 21). Dolayısıyla fotoğraf makinesi; görüntüleri, maddi fenomenleri ve onların izdüşümlerini kaydetmek, ele geçirmek için kendisini hazırlayan bir nesne, spesifik olarak düşünceyi taklit eden bir oyun aleti, düşünme edimini gerçekleştirirken oyun edimini mümkün kılan “bilimsel bir kara kutu” olarak serimlenmektedir (Flusser, 2000, p. 32).

Antonioni'nin filmlerinde final sahneleri belirli bir özgünlük taşımaktadır. Filmin evreni, muhayyilesi, dili ve kurgu mantığı sarmal bir yapının oluşmasına hizmet edebilecek şekilde tasarlanmaktadır. Filmin son sahnesi ile başlangıç noktasına geri dönüş, beraberinde getirdiği açmazlar, çözümlenmemiş açık uçlu soru(n)larla birlikte gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bu durum ebedi bir devrim içerisinde dairesel bir ilişkinin geliştirilmesine kapı aralamakta, etrafında dönülen hikâyenin askıya alınmasına yol açmaktadır. Buna bağlı olarak döngüsel bir yapı üzerine inşa edilen filmlerin karakterleri, başlangıç yerlerine ve durumlarına ‘dönüşerek’ ya da başkalaşarak ‘geri’ dönmektedir (Moure, 2018, p. 113).

Blow-Up filminin son sahnesiyle birlikte sanatın gündelik yaşam pratiklerine ve örüntülerine yabancılaştığı yönünde bir çıkarsamada bulunulur. Özellikle de sanat ve gerçeklik arasında kurulan ilişkinin parçalanarak sekteye uğradığı ve aralarında dolaysız bir iletişimin sağlanabilmesinin olanaksızlığı vurgulanır. Yönetmen, sanatın etik ve estetik olarak yükümlülükleri ya da gereksinimlerinin neler olduğu yönünde belirli yargılamalarda bulunmak yerine daha çok modernist sinema paradigmasının nasıl ve ne şekilde işlediğine işaret etmeyi tercih eder. Dolayısıyla filmde kritik bir rol üstlenen virtüel tenis oyununu, sanatın bizatihi bir izdüşümü ya da bir simgesi olarak kullanır (Kovács, 2015, pp. 338-339).

“Sanat yapıtı ile gerçeklik arasındaki yarık sanatçının fantezisi, bilgisi ya da belleğiyle doldurulur. Antonioni eğer sanatı top ve raket olmasa bile oynar gibi görünme olarak kabul eden yeterince insan varsa, palyaçoların oynadığının hala tenis olacağını söyler. Nesnelere kendileri temsilde önemsenmeyebilir, soyutlamanın gerçekliğin bütün uzlaşım kurallarını ve ilişkilerini içermesi sağlanabilir. Nesnelere kendileri değil, kurallar ve ilişkiler önemlidir, çünkü bu kurallar gerçeklikle ilgili ortak bilgiyi oluşturur. Gerçeğe benzemese dahi bu ortak bilgiyi temsil etmek son tahlilde gerçekliği temsil eder.” (Kovács, 2015, p. 387)

Kovács, *Blow-Up*'ın ele aldığı temalar ve onları işleyiş tarzı itibarıyla modernist paradigmanın erişebileceği son noktaya ulaştığını belirtir. İlk seviye olarak klasik aşamayı Thomas'ın materyal gerçekliği kayıt altına alması olarak tanımlar. İkinci seviye olarak modernist aşamayı ise büyütülen fotoğrafların kuşkuyla incelendiği ve gerçeklik temsili daha soyutsal bir düzleme çekildiği aşama olarak vurgular. Son seviyeyi ise postmodernist evre olarak sanatın bizatihi bir “hiçlik oyununa” dönüştüğü süreç olarak altını çizer (2015, p. 340).

Sonuç ve Değerlendirme

Blow-Up filminin sinemada gerçeklik olgusunu fotoğrafik görüntü üzerinden yola çıkarak modern sinema estetiğinin çok katmanlı yapısıyla incelemeye çalışmak hem yapıtın daha derinlikli bir şekilde kavranmasına hem de eserin estetik değerlerinin felsefi eleştirisini gerçekleştirebilme açısından uygun bir perspektif sağlamıştır.

Antonioni'nin, insana dair soru(n)ları katmanlı bir şekilde işleminin yanı sıra, *Blow-Up* filmini özgün kılan en önemli etkenler, hem yönetmenin işaret ettiği estetik değerlere dair didaktik bir dil benimsemekten kaçınması hem de ele aldığı meseleleri belirli bir uyum içerisinde yansıtabilme yetkinliğine sahip olmasıdır. Antonioni'nin bilinci, anlatılar ya da öykülerle şekillenmek yerine daha çok kavramlar, düşünceler, imgeler veya fenomenlerle biçimlenmektedir.

Blow-Up, gerçeğin göreceliliği ile gerçekliğin yanılması üzerine bir filmidir. Gerçeklik olgusu üzerinden Aydınlanma döneminin bir izdüşümü olan Pozitivist paradigma ve bu baskın yöntemin bir uzantısı olarak fotoğrafik gerçeklik, yönetmenin modern estetik gerçekliği aracılığıyla sorunsallaştırılmaktadır. Antonioni, bu filmle birlikte etik, estetik ve politik (öz) düşünümsel nosyonlar taşıyan imgenin doğası üzerine felsefe yapmakta öte yandan yaptığı imaj felsefesiyle imgenin yanılmalı doğasını irdelemektedir.

Antonioni için imaj, mutlak şüphe duyulması gereken bir fenomendir. Onu muğlaklaştıran etken ise imgeleme edimiyle kurduğu grift ilişkide saklıdır. Bu doğrultuda filmde gerçeklik kavramının kendisi bitimsizce değişim geçirir. Daha fazla 'ele geçirmeye' çalıştıkça paradoksal olarak o kaybolur. Çünkü modern toplum içerisinde hayati bir rol oynayan öz bitimsizce dönüşüm içerisindedir. Yönetmen için gerçekliğin erişilebilir olduğu an tam da bizden kaçtıktan hemen sonrasındaki ân'da gizlidir. Dolayısıyla film, yönetmenin de vurguladığı gibi, birey ile gerçeklik arasındaki ilişkinin izinin sürüldüğü “yeni-gerçekçi” bir eser olarak tanımlanabilir.

Film, hem klasik anlatı stili ile özdeşleşmiş konvansiyonel anlatı normları hem de açık uçlu imaj kullanımları, muğlak olay örgüleri ve görüngüsel gerçek odaklı arayışlar ile tanımlanan modern anlatı estetiğine ait kodları içermektedir. Modernist estetiğin olanaklarıyla gerçekliğin çeşitli katmanları yaratılmaktadır. Bu durumu elverişli kılan en başat etken bir belge olarak gerçeklik kaydını yapabilen fotoğrafik görüntülerin tercih edilmesidir. Bununla birlikte ana karakterin fotoğrafçı olması, kamera aygıtının görünümü ve çerçeve içerisinde çerçevenin özdüşünümsele etki yaratması filmde çok boyutlu gerçeklik katmanlarının açılmasına katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla *Blow-Up*, iki başka sinemasal anlatı estetiğine sahip uçların bağdaştırmaya çalışıldığı modernist bir film örneklemleri olarak da açıklanabilir.

Modernist anlatı sinemasının izleklerinde ilerleyen Antonioni için *Blow-Up*, modern özne ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi inceleyerek bizatihi gerçekliğin doğasını sorguladığı ve özellikle onun görsel boyutunun önemini vurguladığı bir yapıttır. Bu özellikleriyle birlikte film aynı zamanda sinemanın ne olduğu yönünde sorular sor(dur)an, aygıt üzerine düşündüren bir yapıt olarak önem kazanır. Yönetmen, eser aracılığıyla gerçekliğin bitimsizce değişim ve dönüşüm arz etmekte olduğunu dolayısıyla başkalaşarak göreceli ve yanılısal bir fenomene büründüğünü vurgular. Bu durumu fotoğrafik görüntünün ve fotoğrafçının gerçekliği üzerine kurarak serimlemeye çalışır. Amacı gerçekliğin doğası çerçevesinde bizatihi onun görsel boyutunu sorgulamak, farklı katmanlarını yansıtmak ve hassas yapısını ifade etmektir.

Blow-Up filminde yönetmen, gerçekliği modern anlatı estetiği içerisinde yeniden yaratmakta, kurmacaya bir gerçeklik izlenimi taşıyan “muş gibi” rolü atfetmek yerine bizatihi gerçekliğin doğasının dolayimsal, kurgusal, tasarimsal ya da kurmaca yönünden meydana geldiğine işaret etmektedir. Dolayısıyla bu perspektif, alımlayıcı özelinde bizatihi gerçekliğin kendisinin kurgusal ya da kurmaca bir olgu olarak tecrübe edilmesine neden olmaktadır.

Blow-Up filmi hakkında mutlak bir bilgiye erişebilmek, net çıkarsamalar geliştirebilmek toplum ve yaşam hakkında kesin ve değişmez yargılarda bulunabilmek kadar imkansızdır. Yönetmen, kendi filmlerini dünyayı ve modern özneyi yansıtan bir ayna olarak tasvir eder. Onun için yaşamın bizatihi gerçeğine, tatminkâr bilgi ile şüphe, tutku ile umursamazlık, gerçeklik ile yanılısma arasında kalarak erişilebilir. Dolayısıyla Antonioni, var olan somut gerçeklik (realite) ile kendi soyut gerçekliğini (idealite) felsefe ve sanat aracılığıyla estetize ederek özgün bir bakış açısı geliştirmeye çalışmıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Adanır, O. (2015). Sinematografik imge ve gerçeklik. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 1-8.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve gerçeklik*. (Zeynep Özen Barkot, Çev.). Doruk.
- Barthes, R. (2016). *Camera lucida: fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (Reha Akçakaya, Çev.). Altı Kırk Beş.
- Barthes, R. (2017). *Görüntünün retoriği, sanat ve müzik*. (Ayşenaz Koş- Ömer Albayrak, Çev.). Yapı Kredi.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?*. (İbrahim Şener, Çev.). Doruk.
- Berger, J. (2017). *Görme biçimleri*. (Yurdanur Salman, Çev.). Metis.
- Benjamin, W. (2017). *Pasajlar*. (Ahmet Cemal, Çev.). Yapı Kredi.
- Berger, J. (2016). *Bir fotoğrafı anlamak*. (Beril Eyüboğlu, Çev.). Metis.

- Büker, S. (1989). *Film ve gerçek*. Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı.
- Bonitzer, P. (2017). *Kör alan ve dekadrajlar*. (İzzet Yaşar, Çev.). Metis.
- Bresson, R. (2016). *Sinematograf üzerine notlar*. (Nilüfer Güngörmüş, Çev.). Küre.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press.
- Büker, S., & Topçu, Y. G. (2010). *Sinema: tarih-kuram-eleştiri*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş sinemanın sorunları*. (Nijat Özön, Çev.). Bilgi Yayınevi.
- Carringer, R. L. (1975). Blow-Up. *Journal of Aesthetic Education*, 9(2), 109-122.
- Chatman, S. & Duncan, P. (ed.) (2008) Michelangelo Antonioni The Complete Film. Taschen.
- Chatman, S. (1980). The rhetoric of difficult fiction: Cortázar's "Blow-Up". *Poetics Today*, 23-66.
- Crary, J. (2015). *Gözlemcinin teknikleri: on dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite üzerine*. (Elif Daldeniz, Çev.) Metis.
- Ceram, C.W. (2007). *Sinemanın arkeolojisi*. (Hasan Aydın, Çev.). Agora.
- Cardullo, B. (der.) (2011) Michelangelo Antonioni. Agora.
- Derman, İ. (1993). *Fotoğraf ve gerçeklik*. MedCampus Proje # A126.
- Demoğlu, E. (2014). *Düş ile gerçek arasında: sahte-belgesel*. Doğu Kitabevi.
- Diers, M. (2011). Against the beat. Music, dance and the image in Michelangelo Antonioni's blow-up. *Critical Dance Studies* edited by Gabriele Brandstetter and Gabriele Klein | Volume 21, 163.
- Dora, S. (2003). *Büyüyen fotoğraf küçülen sosyoloji*. Babil.
- Ersümer, A. O. (2013). *Klasik anlatı sineması*. Hayalperest.
- Ersümer, O. (2022). Kieslowski'nin dekalog II filminin varoluşsal kaygı çerçevesinde felsefi eleştirisi. *Yedi*, (29), 13-26.
- Flusser, V. (2000). *Towards a philosophy of photography*. Reaktion Books.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü*. (Erol Erduran ve Ömer Erduran, Çev.). Remzi.
- Goldman, P. (2008). Blowup, film theory, and the logic of realism. *Anthropoetics*, 14(1).
- Gülçur, Â. S. (2017). Dijital dönemde erken sinema tarihini okumak. 1. Uluslararası İletişimde Yeni Yönelimler Konferansı, 523-531.
- Hançerlioğlu, O. (1982). *Felsefe sözlüğü*. Remzi.
- Hepdinçler, T. (2013). Devinim ve durağanlık: sinemada fotoğrafik temsil. Gül Yaşartürk (Ed.) (135-165). Doruk.
- Hunt, R. E., Marland, J., & Rawle, S. (2012). *Film dili*. (Senem Aytaç, Çev.). Literatür.
- Ijuin, T. (2019). Michelangelo Antonioni's blow-up as abstract art theory. *AM Časopis za studije umetnosti i medija*, (19), 59-68.
- Kabadayı, L. (2020). *Film eleştirisi: kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümler*. Ayrıntı.

- Kovács, A. B. (2007). *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*. University of Chicago Press.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması, 1950-1980*. (Ertan Yılmaz, Çev.). De Ki Yayınları.
- Kracauer, S. (2015). *Film teorisi: fiziksel gerçekliğin kurtuluşu*. (Özge Çelik, Çev.). Metis.
- Kutay, U. (2009). *Gerçeklik krizi ve belgesel sinema*. Es.
- Moure, J. (2018). 7. The Endless endings of Michelangelo Antonioni's films. In *stories* (pp. 111-118). Amsterdam University Press.
- Mulvey, L. (2012). *Saniyede 24 kare ölüm, durağanlık ve hareketli görüntü*. (Selin Dinginoğlu, Çev.). Doruk.
- Nacar, E. (2016). Bir deliliğe sığınma hikayesi: Kızıl çöl. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 83-101.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel sinemaya giriş*. (Duygu Eruçman, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi.
- Öztürk, S. (2017). Sinema ve felsefe ilişkisi üzerine. *SineFilozofi*, 2(3), 177-219.
- Özçınar Eşli, M. & Önal H. (2011). *İmgenin şairi*. Mungam.
- Parsa, A. F. (2004). İmgenin gücü: görsel kültürün yükselişi. *Medyada Yeni Yaklaşımlar*.
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin gözleri*. (Aziz Ufuk Kılıç, Çev.). Yem.
- Palmer, W. J. (1979). Blow-Up: The game with no balls. *Literature/Film Quarterly*, 7(4), 314.
- Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin yazgısı*. (Aziz Ufuk Kılıç, Çev.). Versus.
- Savaş, H. (2006). Felsefi eleştiri ve Ömer Kavur'un "karşılaşma" adlı filminin felsefi eleştirisi. *Selçuk İletişim*, 4(3), 128-137.
- Sennett, R. (2019). *Gözün vicdanı: kentin tasarımı ve toplumsal yaşam*. (S. Sertabiloğlu & C. Kurultay, Çev.). Ayrıntı.
- Sivas, Â. (2010). *İtalyan sinemasına bakış*. Kırmızı Kedi.
- Sontag, S. (2010). *Fotoğraf üzerine*. Agora.
- Şan, E. (2020). İmajı düşünmek. *Cogito*, 97, 5-17.
- Şentürk, R. (2020). *Sinemada dijital dönüşüm*. Pruva.
- Şentürk, R. (2008). Film, gerçeklik ve bilinç. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(13), 159-174.
- Uzal, M. (2019). André Bazin, lesagede l'image. (https://www.liberation.fr/livres/2019/01/02/andre-bazin-le-sage-de-l-image_1700730/)
- Yıldırım, A., & Simsek, H. (2005). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin.
- Yücefer, H. (2020). İmgenin ardındaki imge: Deleuze'de eylem-imgenin üç krizi. *Cogito*, 97, 5-17.
- Williams, J. S. (2008). The Rhythms of life: an appreciation of Michelangelo Antonioni, extreme aesthete of the real. *Film Quarterly*, 62(1), 46-57.
- Wollen, P. (2007). *Fire and ice*. (David Company, Ed.). *The Cinematic, Documents of Contemporary Art* (pp. 108-113). MIT Press.