

Saniyede 24 Kare Ölüm Metni Üzerine Bir Okuma Meral Özçınar Eşli

Saniyede 24 Kare Ölüm

Laura Mulvey

Doruk, Ankara, 2012, 352 sayfa, ISBN: 9789944492621

Saniyede 24 Kare Ölüm

Durağanlık ve Hareketli Görüntü

Laura MULVEY



Önceki metinlerinde Hollywood'un biçim ve içerik kalıplarının içine işleyen röntgenci bakış üzerine düşünen Mulvey bu metinde yeni iletişim teknolojileri ve buna bağlı olarak değişen yeni film izleme yolları üzerinde durur. *Saniyede 24 Kare Ölüm* metninin başında Mulvey, hareket noktasını vurgularken sinemanın geçirdiği değişim dönüşüm sürecine işaret eder. Önceki metinleriyle son metni arasında karşılaştırma yaparken, psikanaliz dışında sinemaya niçin baktığının da açıklamasını yapar. Sinema teknolojilerindeki gelişmelerin film izleme pratiğini değiştirmesi ve bunun da kaçınılmaz olarak film okuma sürecini etkilediğini vurgular. Dijital teknolojiler, medya ve video eski filmleri izlemenin farklı yollarını yaratır. Belirli bir filmi defalarca izleme şansı sunan bu teknolojiler, geçmişe sinema aracılığıyla dönüştürülen yeni tipte bir izleyici yaratır. Bu durum, metinde iki tip izleyici ayrımı ile karşımıza çıkar. Sahiplenici izleyici ve düşünceli izleyici.

Mulvey'in çalışmaları arasında yaptığı geçmiş ve şimdi ayrımı sinemanın bugün geçirdiği değişim ve bugünün perspektifinden dünya bakış ile paralellik gösterir. Yazar kendisi için paradigma değişikliği yaptığına değinirken sinemanın da böyle bir paradigma değişikliği yaşadığına vurgu yapar. Bu noktadan itibaren ise metin ironik olarak zamanın kısılcısından kurtulamaz. Mulvey kendi çalışmaları için yaptığı tarih karşılaştırmasına sinemanın zamanla ilişkisinin değişimini de ekler ve böylece sinemanın hep üzerinde durduğu o çetrefilli soru bir kez daha karşımıza çıkar. Sinema, zamanı yaşama deneyimimizi nasıl etkiler?

Dijital teknolojilerin filmi durdurma, geriye alma, tekrar tekrar izleme şansı yaratmasıyla birlikte sinemanın zamanla karmaşık ilişkisi başlar. Çünkü bu izleme pratiği filmin akışını kesintiye uğratar, hikâyenin ilerlemesini geciktirir. Bu da sinemaya "geciktirim" üzerinde bakmayı zorunlu kılar. Mulvey'in *Saniyede 24 Kare Ölüm* metninin kilit kavramı "geciktirim"dir. Çünkü yazar sinemaya "geciktirim" kavramı üzerinden bakmanın durağan bir şekilde duran sinemayı keşfetmek anlamına geldiğini belirtir. Metinde geciktirimin iki düzleminden bahseder. Birincisi filmin doğrudan akışını yavaşlatmaktır. İkincisi ise zaman boyutundadır ve bu bizi Freud'un "ertelenmiş hareket" kavramına götürür. Freud'un "ertelenmiş hareket" kavramında bilinçdışı bir deneyimi muhafaza ederken onun travmatik etkileri ancak sonradan bağlantılı bir hareketle ortaya çıkar. Tıpkı bu deneyimde olduğu gibi sinemanın da zamanla karmaşık bir ilişkisi vardır. İmgenin kaydedildiği anı korur. Sinemasal imgenin, imgenin kaydedildiği

anı koruması ile bilinçte kaydedilmesiyle bilinçaltına terk edilen bir hatıra arasında benzerlik kurulabilir. Her ikisinde de travma etkisi vardır. Her ikisinin ertelenmiş zaman boyunca geri dönülerek deşifre edilmesi gerekir.

Mulvey'in yeni teknolojiler üzerinde durmasının bir diğer nedeni ise düşünce imgesi üzerinde yarattığı değişikliktir. Kuşkusuz düşünce ve teknoloji arasında doğrudan bir ilişki yoktur. Teknoloji düşüncenin şekillendiği bağlamı etkiler. Dijital teknolojilerin gelişmesi gerçekliğin temsiline yeni bir anlam kazandırır. Mulvey'in düşünce imgesine yaptığı vurgu yüzyılın en önemli düşünürlerinden biri olan Deleuze'un görüşlerini akla getirir. Deleuze (1986) sinemanın biricikliği üzerinde durur, çünkü sinema düşünce imgesinin dönüşümüne işaret eder. Mulvey, Deleuze ile aynı düşünceyi paylaşır ve sinemanın düşünce imgesi üretmesinin önemini vurgular. Düşüncenin dönüşümüne dijital teknolojilerin kullanımı etki ediyorsa dijital teknolojiler üzerine düşünmek elzemdir.

Dijital teknolojilerin zaman deneyimini karmaşıklaştırması metinde göstergebilimsel terimlerle ifade edilir. Pierce'in geliştirdiği semiyotik sistemden sembol ve ikon kavramları ödünç alınır. Mulvey Pierce'in dizin teorisiyle zamanın karmaşık boyutuna bir çözümlene getirir: "[...] fotografik görüntü genellikle ikonik olanı ve işaretin sembolik boyutlarını içerirken estetik özgünlüğü dizine dayalıdır. [...] Geçmişin şimdideki izi, daha ziyade, gerçekliğin akıl almaz doğasının içinde saklı olan fakat aynı zamanda ona tanıklık eden bir belge ya da bir olgudur. Fotoğrafın bir dizin olarak gerçekliğinin zaman sorunuyla iç içe geçtiği nokta tam da burasıdır" (Mulvey, 2012, s. 20).

Metin boyunca filmlere zamansallık bağlamından semiyotik terimlerle bir bakış vardır."Bir dizin olarak sinema gerçekliğin gerçek bir görüntüsünü zamanın akışı içinde sabitler" (Mulvey, 2012, s. 21). Dizin şeyin maddi izidir anlam ikincil süreçlere ikonik ve sembolik işaretlere dayanır. Belirsizlik sürecinde karmaşıklığını koruyan ise "muhafaza edilmiş zamanın varlığıdır" (Mulvey, 2012, s. 21). Sinemanın biricikliği de iki sihirli duyguyu birleştirmesidir: yaşam ile ölüm, hareket ile durağanlık arasındaki ilişkiyi...

Metnin ilk üç bölümü sinema ile zaman arasındaki karmaşık ilişkiyi göstergebilim ve psikanaliz kavramları üzerinden çözümler. Akıp giden zamana iliştilmiş görüntüler yaşam ile ölüm arasındaki gerilimi kavramsallaştırır. Metin bu nedenle yaşam ile ölüm kavramlarının sıkça altını çizer.

Sinemada geciktirimin ne olduğu sorusu ise, Alfred Hitchcock'un *Sapık*, Rossellini'nin *İtalya'ya Yolculuk*, Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede* ve *Kirazın Tadı* filmleri üzerinden ele alınır. "Geciktirim" sürecinin filmsel anlatıyı yönlendirme süreci çok farklı olan bu filmler üzerinden incelenir. Kiarostami sinemasında geciktirim anlatıyı bölerek izleyicide filmin sonuna ulaşma arzusunu ortadan kaldırır. Kiarostami sineması sık sık soluklanır, geriye doğru bakar ve geçmişi tekrar tekrar çözümler. Üstelik film çözümlene sürecinde dijital teknolojiler sayesinde sahenin akışı durdurulur, anlatının geniş akışından koparılır. Sahne farklı çekimlere ve seçilmiş karelere parçalanarak geciktirme tekrara ve geri dönüşlere maruz bırakılır.

Rossellini'nin filmi metinde incelenen diğer filmler gibi, maddi ile tinsel, gerçeklik ile büyü, yaşam ile ölüm arasındaki belirsiz sınırları sorunsallaştırır. *Sapık* filminin tersine akıcı bir anlatımdan değil, duraksamalardan ve geriye dönüşlerden oluşan bir filmidir. Deleuze bu durumun özellikle altını çizer; Rossellini'nin *İtalya'ya Yolculuk* filmini, hareketli görüntüden, zaman görüntüsüne geçiş olarak tanımlar. Bu film, eylem ve hareket sinemasındaki krizi simgelemesi açısından özellikle önemlidir. Mulvey, söz konusu iki filmi duraksamaların ardından tekinsizliğe akan bir yol olarak tanımlar.

Metinde Hitchcock sinemasının sıkı örülmüş anlatı yapısının yanı sıra, sinemanın fetişistik boyutunu ortaya koymasına da özellikle vurgu yapılır. Zavallılık ölçüsünde sıradan olan nesnelerin Hitchcock sinemasındaki dönüşümü üzerinde durulur. Hitchcock sineması “geciktirim” farklı bir türünü örnekendirir. İzleyici askıda kalmışlık duygusuyla kıvrandırılır. Mulvey, Godard'ın *Histoire(s) du Cinema* kitabından Ranciere'e atıfla yine Godard'ın Hitchcock ile ilgili yazmış olduğu bir duayı/metni alıntılar:

Joan Fontaine'in uçurumun kenarına neden dayandığını ve Joel McCrea'nın Hollanda'ya ne yapmaya gittiğini unuttuk. Montgomery Clift'in ebedi sessizliğe neden gömüldüğünü, Janet Leigh'in Bates Motel'de neden durduğunu ya da Teresa Wright'ın Charlie amcaya sevmeye neden devam ettiğini hatırlamıyoruz. Henry Fonda'nın neden tamamen suçlu olmadığını ve Amerikan Hükümetinin Ingrid Bergman'ı neden görevlendirdiğini unuttuk.

Fakat bir el çantasını hatırlıyoruz. Fakat çöldeki otobüsü hatırlıyoruz. Fakat bir bardak sütü, bir yel değirmeninin kanadını, bir saç fırçasını hatırlıyoruz. Fakat tek sıra dizilmiş şişeleri, bir çift bardağı, bir parça müziği, bir takım anahtarlığı hatırlıyoruz; çünkü Alfred Hitchcock onlar sayesinde İskender'in, Julius Sezar'ın ve Napolyon'un başaramadığını başardı: evrenin efendisi oldu (Godard'dan aktaran Mulvey, 2012, s. 172).

Mulvey, Deleuze'den yaptığı alıntıyla *Sapık* filminin geleneksel anlatı yapısı içine yerleşmesine rağmen özdüşünsel bir sürece işaret etmesi üzerinde durur. Hikâyenin kuruluş tarzı ilgiyi sürekli kendi üzerine çeker. Deleuze (1989) bu nedenle Hitchcock sinemasını eylemle hareket sineması arasındaki sınıra yerleştirir. Mulvey, Deleuze'ün yorumuna ek olarak Hitchcock'un farklı bir izleyici kitlesi yarattığı üzerinde durur. “O sadece kendi izleyici kitlesini yorum sürecine katmakla kalmaz; aynı zamanda onların hikâye anlatımı konusundaki derin kültürel deneyimine ve alışkanlıklarına, yani kendisinin de paylaştığı geleneklere değinir” (Mulvey, 2012, s. 107).

Sapık, ölümü Hollywood tarzı romantizmden kurtarır. Tam tersine ölüm üzerine düşünmemizi zorunlu kılar. Seyirci özdeşleşmeyle birlikte anlatsal trükler sayesinde devamlı bir askıda kalmışlık duygusunu yaşar.

Mulvey, Douglas Gordon'un 1993 yılında yapmış oldu “24-Saat Sapık” enstalasyonundan bahseder. Enstalasyonda film, dijital ortamda yavaşlatılarak 90 dakikadan 24 saate uzatılır. Bu yavaşlatılmış seyir, hikâyenin sıkı örülmüş hikâye yapısını yok ettiği gibi grafik yapısını da yok eder. Ancak Hitchcock'un imzasını

silemez. Mulvey'e göre bu enstalasyon daha önce görülememiş olanları keşfetmek için bir fırsattır. Film ve teknoloji arasında bir diyalog yaratarak hayal görmeyi tetikler. Fotoğrafın durağanlığı ile sinemanın hareketi arasında asılı kalmış bir duyguya işaret eder. Mulvey metninin başında dijital teknolojilerin yarattığı bu fırsata özel bir vurgu yapar. Artık izleyici film üzerinde özel bir kontrol yetisine sahiptir. İzleyici bir sanat galerisinde projeksiyonun akışına müdahale etmeden, Gordon'un ağır çekim etkisi üzerine çalışmasını izler. "24-Saat Sapık" özel izleyiciliğin yeni formlarına vurgu yapar. Bu bir taraftan sinemanın ardından yakılmış bir ağıtı simgelerken diğer taraftan Mulvey'in deyimiyile yeni bir şafağa genişletilmiş bir sinemaya işaret eder.

Bu yeni sinema ve yeni izleme olanakları iki tür izleyici yaratır. Düşünceli izleyici, zamanın görüntü üzerindeki yansımalarıyla ilgilenirken, sahiplenici izleyici fetişistçe kendini insan bedeninin imgesine yöneltir. Ancak diğer taraftan Mulvey, Metz'in şu alıntısını hatırlatarak ayrımın olanaksızlığına vurgu yapar: "Entellektüel izleyici kendisini fetişizmden alıkoyamaz" (Mulvey, 2012, s. 21). Bu noktadan sonra ise arzu devreye girer. Mulvey metinde seyircinin film izleme sürecinde yaşadığı arzuyu çözümler. Mulvey, filmlerde arzunun zamanın görüntüleri olarak yansımaları bulduğu saptamasını yapar.

Metin boyunca Mulvey, durağanlık ve hareketlilik arasındaki gerilime vurgu yaparken yüzyılın en devrimci filmine olan saygısını sık sık belirtir: *Film Kameralı Adam*. Bu film adeta Mulvey'in esin kaynağıdır. Vertov'un filmi bir belgesel olmasına rağmen filmdeki ve fotoğraftaki "zamansallık" duygusunu ifade eder.

Mulvey'in metninin temel paradigması zamandır. Zaman ekseninde hareketlilik-durağanlık temel bir sorunsal haline gelir. Metnin teknolojiyle ilgilenmesi de aynı nedene bağlıdır. Dijital teknoloji, film izleme pratiklerini değiştirerek anlatıyı parçalayıp görüntüyü dondurarak sinemayı keşfetmemize olanak tanır. Metindeki filmler ise "geciktirim" üzerinden çözümlenir. Bu bağlamda Mulvey, zamanı düşünerek bir kez daha sinema nedir diye sorar. Godard 1960 yılında çekmiş olduğu *Küçük Asker*'de sinema nedir sorusuna "saniyede 24 kez hakikat" şeklinde cevap vermiştir. Mulvey, hakikati zamansallık üzerinden düşündüğü için bu sorunun cevabının "Saniyede 24 Kez Ölüm" de olabileceğini söyler.

Saniyede 24 Kare Ölüm sinema araştırmaları alanında nitelikli bir incelemedir. Sinemada anlamı üreten araçları yeniden sorgulayan Mulvey, farklı bir bakış açısını önerirken, teorik hazır kalıpları yeniden yeniden yorumlamak yerine onları tersine çevirerek radikal bir bakış açısı ortaya koyar. Bu nedenle sinema araştırmaları alanında yeni bir yöntem önerdiği de söylenebilir.

Kaynakça

Deleuze, G. (1986). *Cinema 1. The Movement Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time Image*. (H. Tomlinson & R. Galeta, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota.