

## Temsil Edilemeyen Mekanı Olarak Ekran Dışı Uzay-Zaman

Mehmet Köprü\*

### Özet

Filmlerin hammaddesi görülür ve duyulur imgelerdir. Bu imgeler, alıştığımız ve tanıdığımız bir uzay-zamana aittirler. Kamera hareketi ve kurgu gibi sinematik araçlar, bildiğimiz bu uzay-zamanı akışkan hale getirerek filmsel bir düşünüşün yolunu açarlar. Ama belirli sinematik araçlarla fiziksel sınırlarından kısmen kurtarılmış olan ekran dünyası temsil düzeyinde halen buraya aittir. Çünkü sinemanın görünür evreni temsile dayalıdır. Bu; kültürel, ideolojik ya da en genel anlamıyla dünyevi olarak güdülenmiş bir temsil sistemidir. Ekranın görülür sınırları içerisinde bu temsilin aşılması neredeyse imkansızdır. O nedenle, farklı gerekçelerle, temsil dışı olan bir olgu anlığa düşürülmek istendiğinde, alan dışının görünmezliği kullanılabilir. Nitekim başka bir anlamın inşasının peşinde olan bazı yönetmenler bunu denemişlerdir. Fotografik gerçekliğin giremediği ama düşüncenin girebildiği yerleri görünmeyen uzay-zamanın olanaklarıyla anlığa düşürmeye çalışmışlardır. Böylece, geleneksel devamlılık sisteminin sahte bir diegetik süreklilik hissiyle donattığı çerçeve dışını, temsil ötesi bir maveraya dönüştürmüşlerdir. Bu çabalar sonucunda ekran dışı, öykü evreninin doğal bir parçası olarak algılanmak yerine, temsil edilemeyen virtuel mekânı haline gelmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Temsil edilemeyen, Ekran dışı, Virtuel dışarı.

---

ORCID ID : 0000-0002-3528-8820  
E-mail : koprumeahmet@hotmail.com  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515170

Geliş Tarihi - *Received*: 20.01.2019  
Kabul Tarihi - *Accepted*: 25.04.2019

## Off-screen Space-time as the Place of the Unrepresentable

Mehmet Köprü\*

### **Abstract**

*Raw materials of films are visible and audible images. These images belong to a space-time of which we are accustomed and familiar. Cinematic devices such as camera movement and editing, make this space-time that we know fluid, and thus open the way for filmic thinking. However the screen world, partly rescued from the physical boundaries by certain cinematic instruments, still belongs to this place at the level of representation. Since the visible universe of cinema is based on representation. It is a system of representation that is culturally, ideologically or, in the most general sense, a worldly motivated representation. It is almost impossible to exceed this representation within the visible limits of the screen. Therefore, when it is necessary to think about a non-representational phenomenon for different reasons, the invisibility of the off-screen may be used. Indeed, some directors, who seek another meaning, tried this. They tried to make the places where the photographic reality cannot enter but the thought can enter conceivable by the possibilities of invisible space-time. Thus, they transformed what is "out of the frame" -which was loaded with a false sense of diegetic continuity in the traditional continuity system- into a trans-representational space which is beyond the visible World. As a result of these efforts, the off-screen has become the virtual space of the unrepresentable rather than being perceived as a natural part of the story universe.*

**Keywords:** Unrepresentable, Off-screen, Virtual out.

---

ORCID ID : 0000-0002-3528-8820  
E-mail : koprumehmet@hotmail.com  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515170

Recieved - *Geliş Tarihi:* 20.01.2019  
Accepted - *Kabul Tarihi:* 25.04.2019

## Giriş

Sinema ve hakikat ilişkisi ya da filmlerin düşünce üretebilme kapasitesi tartışılabilen bir konudur. Özellikle modernist sinemanın altın dönemi olan atmışlardan sonra bu konuyla ilgili tartışmaların sayısı artmıştır. *Bir Endülüs Köpeği* (Un Chien Andalou, Louis Bunuel, 1929), *Film Kameralı Adam* (Chelovek s Kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929), *Ayna* (Zerkalo, Andrey Tarkovskiy, 1975), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Batan Güneş* (L'Eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962) ya da *Torino Atı* (A Torinói Ló, Béla Tarr, 2011) gibi sinema tarihinin farklı dönemlerine ait bazı özel filmler düşünüldüğünde, bir çoğu Deleuze'ün zaman-imge ve beyin-ekran gibi özgün kavramsallaştırmalarıyla daha iyi anlaşılabilir bu tip tartışmalara hak verilebilir. Ama yine de sinemanın özünde bir 'gösteri'; yani anlığı duyular yoluyla uyaran görsel-işitsel bir sistem olduğu gerçeği gözden kaçırılmamalıdır.

Bu uyarım, kimi zaman, çıplak gözün yaptığının ötesine geçerek onun ulaşamadığı ya da fark edemediği imgeleri de ortaya çıkarabilir. Çünkü, Rancière'in de belirttiği gibi sinema, "şeyleri insan gözünün görmediği halleriyle, yani dalga ve titreşim olarak vücuda geldikleri halleriyle kaydeder" (2016: 8). Belki de bu nedenle filmler sayesinde nesnelere gündelik yaşamdakinden daha başka bir gözle bakarız. McGowan'a göre sinemanın "önceden görünmez (görülemeyen) olanı görünür kılması, izleyicinin normalde görmediklerini görmesine olanak tanınması" onu harekete geçiren temel dürtülerden biridir (2012: 64). Yani filmler aslında başka bir görme biçimi sunar bize. Bu nedenle, özellikle erken dönemlerinde filmler, öykülerden destek almak yerine salt kinetik enerjiyle yüklenmiş dinamik görüntülerin büyüyle pazarlanmıştır. Gunning'in "atraksiyonlar sineması" (2013: 146) olarak adlandırdığı bu dönemdeki söz konusu büyü bozulmaya başladığında ise hareketli görüntülerin kinetik enerjisi, öykülerin kadim zamanlardan beri gelen gizemli gücüyle birleştirilmiştir.

Ama ne var ki öyküler, gösterilen kadar gösterilmeyenin de alanında işler ve anlam her zaman görünenden gelmez. Öyküleme eylemi, ilk olarak ve retoriksel düzlemde, saklamayla ve bilginin kontrollü salınımlarıyla ilerler. Dramayı "belirsizlikle harmanlanmış beklenti" (Archer, 1918: 227) olarak tanımlayan Archer'in de vurguladığı gibi etkili öykülemenin temel dinamiklerinden birisi de belirsizliktir. Etkin anlatılar kurmak isteyen filmler bu nedenle bir şeyleri saklamak zorundadırlar. Her şey bir anda sunulursa merak, korku, endişe ve beklenti gibi temel alımlama motivasyonları yok olup gider. Bu nedenle görünmeyene her türlü filmin ihtiyacı vardır. Bu ihtiyaç geleneksel öykülemenin bu tür retoriksel dayatmalarından kaynaklanabileceği gibi ekonomik, kültürel ya da ideolojik gerekçelerden de doğabilir. Bir şeylerin gösterilmesi bazen maliyeti yükseltebilir; bazen püriten ahlak normlarıyla ve bazen de mevcut otoritelerin menfaatleri ile çelişebilir. Bu nedenle diegetik evrendeki (öykü evreni) kimi olayların ya da şeylerin çerçeve dışına taşınarak gözden uzak tutulmaya çalışılması olağan bir durumdur.

Görüldüğü gibi çerçeve dışının bu tip kullanımında bir tür keyfilik söz konusudur. Çünkü burada film üreticileri gösterebilme olanağının mevcutluğuna rağmen göstermemektedirler. Buradaki sınırlar görecelidir ve bir şekilde aşılabılır. Bütçesi el veren ya da genel ahlak normlarını umursamayan bir yapım toplumsal ya da ekonomik sınırları rahatlıkla aşabilir. Ya da geciktirmeye veya ertelemeye dayalı geleneksel dramaturji yerine, Michael Haneke ve Lars von Trier gibi provokatif yönetmenlerin sıkça yaptığı gibi gerçeğin şokuna dayalı bir üslup tercih edilebilir. Böylece uzlaşımından beslenen çerçeve sınırları ihlal edilmiş olur. Fakat bir de sanatsal ya da kültürel uzlaşımın yerine sinematik temsilin doğasından kaynaklanan

sınırlar vardır. Bunlar, şartlar ne kadar el verirse versin aşılamayacak sınırlardır. Bazı şeyler gerçekten gösterilemez. Gösterilmesi aracın doğasıyla ya da görünür imgenin sınırlarıyla çelişen bu şeylerin ekrana taşınması nerdeyse ontolojik düzeyde imkansızdır. Örneğin yaşadığımız gerçekliğe ait olmayan bir imge sinemada nasıl karşılık bulabilir? Duyuların ve duyulur dünyanın Parmenides'ten beri dillendirilen güvenilmezliği doğruysa, hakikatin tekil dünyasına ait olan idealar nasıl sunulabilir? Ya da eğer varsa, tüm bakışları manipüle eden ideolojik dayatmalardan nasıl kaçınılabilir? Ve yine eğer varsa, aşkın<sup>1</sup> bir imgenin temsili sinemada nasıl mümkün olabilir? Hiçliğin sinematografik ifadesi mümkün müdür? Veya Lacancı psikanalizdeki arzunun o ele avuca gelmez nesnesinin ya da adını koyamadığımız büyük ötekinin sinematik uzay-zamandaki karşılığı nedir?

Çoğu düşünsel ya da felsefi geleneğin kendi bakışına göre bir yanlısalar ve hakikatler yaklaşımı vardır. Kökenleri Antik Yunan felsefesinde ve mistik düşünce tarihinde olan ve etkisi kısmen devam eden idealist felsefe ve metafizik gelenek, içinde bulunulan gerçekliğe şüpheyile yaklaşarak onun dışındaki ya da ötesindeki bir gerçekliği yüceltir. Deneyimlenen bedenler dünyasını ve onun sorunlarını hakir gören türleri bir tür mistifikasyon aracına dönüşmüş olsa da bu tür 'hakikat' söylemleri düşünce ve din tarihinin çoğu döneminde var olmuştur. Mesela Platoncu idealizme göre gerçek, idealar dünyasındadır. "Duyumlarımızla algıladığımız dünya, gerçek bir dünya değildir" (Thilly, 2000: 117). Yani Platoncu hakikat, sahte gölgelerle oyalandığımız mağaramızın dışındadır. Bu mağara doğu mistisizminde, mesela Mevlana'da bir kuyuya dönüşür. İnsanlık, atıldığı dünya kuyusunda, dışarıdaki gerçek ışığı araştırma zahmetine katlanmadan yaşamaktadır.<sup>2</sup> Marksist materyalizmde ise bu mağaranın ve kuyunun adı ideoloji olur. İdeoloji bakışımızı çarpıtır, bizi yanlış bilinçle donatır ve toplumsala dair bazı gerçekleri görmemizi engeller.<sup>3</sup> Yapısalcı düşünce ise dil ve kültür üzerinden gider ve onun dışındaki bir düşünüşün zorluğundan bahseder. Post-yapısalcılar ise daha muğlak ve sınırları daha belirsiz iktidar tanımlarıyla ideoloji dışı mutlak bir özgür iradenin varlığını nerdeyse imkânsız hale getirirler. Öyle ki, büyük ötekilerin ve neredeyse buharlaşan iktidar sahiplerinin belirledikleri dışında bir dışarının olup olmadığı bile artık şüphelidir.<sup>4</sup> İnsanlık, kodları kimin tarafından oluşturulduğu tam olarak kestirilemeyen bir kurmacanın içinde yaşayıp gitmektedir.

Deneyimlenen dünyanın gerçekliğine ve ondan elde edilen bilginin doğruluğuna dair içine düşülen bu septik karamsarlık, temel hammadde görünür imgeler olan sinema için de önemli açmazlar barındırır. Filmler, görünür somutluğa çok daha fazla bel bağlamışlardır ve dilin (kurulumundaki her türlü verili kurguya rağmen) bazı muğlak ifadelerle (dışarı, başka, hakikat, sonsuzluk, öteki, hiçlik, boşluk, aşkın vb.) yapabildiği kıvrak kaçışları sinema, bu duyulur somutluğunda o kadar kolay başaramaz. Kamera hareketi, iki boyutlu görsel düzenleme ve kurgu gibi sinematik araçlarla elde edilen zaman-mekân akışkanlığı soyut

1 Türkçe'de 'fazla', 'üstün' ve 'çok' gibi farklı anlamları olan 'aşkın' kavramı bu metinde daha çok transandantalın karşılığı olarak, yani "olası deneyin düzenini aşan" (Timuçin, 2004: 34) anlamında kullanılmıştır.

2 "Güzellik Yusuf'usun sen, dünyâsa kuyu sanki... Şu ipse Tanrı buyruğuna dayanmak. ... İpe yapış da yep-yeni bir âlem gör; göze görünmeyen, fakat apaçık da ortada olan bir âlem seyret" (şerheden Gölpinarlı, 199: 2000).

3 Marksist düşünürler ideolojiyi, "insan'ı var olanı aşmaktan alıkoyan; bunu, İnsan'a ilişkin bir yetersizlik ve bir olanaksızlıktan ötürü değil, belirli bir toplum biçiminin egemen sınıfının ayrıcalıklı toplumsal konumunu sürdürmek için yapan; akla ve kazanılmış olanaklara ters düşen, bunların bile gerisinde kalmış bir idea'lar bütünlüğü olarak incelemişler ve olumsuz karşılamışlardır" (Oskay, 1980: 206).

4 "Stirner, Foucault, Deleuze ile Guattari ve Derrida, her biri kendi tarzında, bir dışarıya duyulan gereksinimi ima etmişlerdir. Bununla birlikte, onu açıkça formüle edememişlerdir. Birisi dışarıya yaklaştıkça, dışarısının daha da ele geçmez ve tanımlanamaz hale geldiği görülüyor. Postyapısalcı argümanın katıllıkları iktidar ve söyleme göre bir dışarısına izin vermiyor" (Newman, 2006: 215).

düşüncenin yolunu kısmen açsa da dünyevi imgeye bağlılığı engelleyemez. Bu durum, hakikati görünürün dışında ve ötesinde arayan beyaz perde düşünürlerinin elini zayıflatmaktadır.<sup>5</sup> Tarkovski'nin de dert yandığı gibi, alışıldık kurgu sineması, "filmin beyaz perdenin sınırlarını aşarak genişlemesine izin vermez" (Tarkovski, 2000: 137). Bu durumda sanatçının yapacağı şey, görünürü bir araç haline getirerek onun ötesine ulaşmaya çalışmaktır. Peki ama bu 'öte' neresidir ve sinemada nasıl mümkün olacaktır?

### Görünenin Ötesini Gösterebilmek

Sanıldığı aksine sinema, sadece somut olguları ve olayları değil, soyut düşünceleri ve fikirleri iletmek için de ideal bir araçtır. Hatta bu konuda diğer temsil türlerinin bir adım önünde olduğu dahi söylenebilir. Çünkü kameranın çözümleyici bakışı sinematik düşünüşün işini kolaylaştırır. Artaud'a göre kamera, nesnelere içine kadar işleyen lens sistemiyle kendi dünyasını yaratarak deneyimimizin ve hatta düşüncemizin bile ötesinde kalan imajlara ulaşabilir (Aktaran: Frampton, 2013: 113). Ama sinemanın duygu ve düşünce üretme kabiliyetini bundan daha iyi besleyen şey onun senfonik ifadeselliğidir. Sinema öncesi sanatlar bilinen gösterge sistemlerinden sınırlı oranda faydalanabilirken filmler, görmeye ve duymaya dayalı tüm ifade şekillerini bünyesinde barındırabilmektedir. Bir film; görüntüyle ifade edilemeyen soyut düşünceleri diyalogla ya da üst sesle; söze dökülemeyecek duyguları ışık ve ses gibi atmosferik unsurlarla veya dekor ya da oyunculuk gibi mizansen elemanlarıyla; bunların da yetersiz kalacağı duygu durumlarını ise kurgu ritmiyle ya da müzikle aktarabilir. Yani filmler, söze dökülemeyeni imgeye, imgeye tercüme edilemeyeni başka uzay-zamansal ya da ritmik şeylere dönüştürebilmektedir. Ama çok çeşitli gösterge sistemlerini tek potada eritebilen sinemanın verili temsil sistemleriyle olan bu içli dışlılığı onları aşma noktasında bir dezavantaja da dönüşebilmektedir. Çünkü bazı filmler, konuları ve anlatmak istedikleri şeyler itibarıyla bu sistemi aşarak verili olmayan aşkın bir öteye ulaşmak zorundadırlar.

Bilinenin ve deneyimlenin ötesindeki bir gerçekliği ya da evreni işaret eden çok sayıda film vardır. Žižek, "sonlu evrenin kapalılığının dışında, geçiş yapılabilecek 'hakiki bir gerçeklik' vardır" düşüncesini gündeme getiren bu tür filmlerin kendince bir envanterini çıkartır. Belirli karakterleri kandırmak için kurulmuş görece daha küçük yapay dünyaları konu edinen *The Truman Show* (Truman Şov, Peter Weir, 1998) ve *36 Hours* (36 Saat, George Seaton, 1964) gibi filmlerde karakter kurmaca düzeneğinin farkına vardıldıktan sonra yaşanan dünyaya geçmek için mücadele verir. *The Matrix* (*Matrix*, The Wachowski Brothers, 1999) gibi daha makro bir kurmaca düzeneği gündeme getiren filmlerde ise kandırılan sadece belirli karakterler değil, neredeyse yaşayan herkestir. *Farewell My Lovely* (Elveda Sevgilim, Dick Richards, 1975) ve *Apocalypse Now* (Kıyamet, Francis Coppola, 1979) gibi örnekler ise farklı gerçeklik statülerinden ziyade iki farklı dünyanın varlığına gönderme yaparak bu gruba katılırlar. Bu filmlerin hepsinde de bir tür "dünyanın sonuna varmak" ve onu aşmak düşüncesi hakimdir. (Žižek, 2009: 19-23)

Bu tür örnekler, yaşananın dışındaki başka bir gerçekliği işaret etmelerine rağmen temel bir açmaz barındırırlar. Söz konusu başka diyarları ve dünyaları, kimi zaman simgesel ve alegorik göndermeler üzerinden, kimi zamansa doğrudan, bu dünyaya ait antropomorfik

5 Diğer taraftan bu görünür somutluk, hakikati orada değil de burada, yani gündelik gerçekliğin ve yaşamın içinde arayan sanatçılar için çok elverişli bir ortam sunar. "Sinemanın prensibinde, 'titiz bir şekilde dürüst' olan" bir sanatçının bulunduğu inanan Rancière şöyle der: "Yaşam hikayeleri bilmez. Amaçlara doğru yönlendirilmiş eylemleri de bilmez, ama bir küçük-hareketler sonsuzluğundan oluşan, sürekli ve uzun bir hareketi bilir. Yaşamın bu hakikati, işte nihayet kendisini ifade etmeye muktedir bir sanat bulmuştur" (Rancière, 2016: 8).

(insanbiçimci) imgelerle, verili gerçeklikle ve bilinen kültürel temsillerle tasvir etmeye çalışırlar. Neo (Keanu Reeves) diğer tarafa geçtiğinde, yani matriksin dışına çıktığında, bildiğimiz vücutlar ve tanıdığımız imgelerle karşılaşır. Ya da Truman, stüdyonun boyalı duvarından bir kapı aralayıp dışarı çıktığında ulaştığı yerin başka bir yanlısama olmadığını kimse garanti edemez. Önceleri belirli bir öteki (televizyon programı yapımcıları) tarafından inşa edilmiş bir yanlısamanın içerisindeyken şimdi daha muğlak bir büyük ötekinin dizayn ettiği dünyamıza geçmiştir. Ayrıca bu iki dünya her yönüyle birbirinin neredeyse aynısıdır. Ama öte diyarları temsil ederken halihazırda deneyimlenen yaşamı referans almak ne kadar tutarlıdır? Duyulur ve görülür somutlukta işleyen hareketli görüntüler, Artaud ya da Deleuze gibi düşünürlerin öne sürdüğü gibi, insani düşünüşü aşmak için yeterli midir? Eğer bildiğimiz, inandığımız ya da deneyimlediğimiz çevre bizi yanıltıyorsa, yanlısama üzerine değil de hakikat üzerine işleyen bir mavera daha farklı olmak zorunda değil midir?

Abartılı ifadelerle durumu kurtarmaya çalışan dinsel söylemlerin cennet ve cehennem tasvirlerinde ve fantastik edebiyatın öte diyar (Peter Pan'ın olmayan ülkesi veya Alice'in harikalar diyarı gibi) inşasında da baş gösteren bu 'dünyevi imgeyi aşamama' çaresizliği, sadece hakikatin ya da aşkınun peşindekileri değil, başka bir gerçekliği tahayyül etmeye ve bunu yansıtmaya çalışan başka birçok sinemacıyı da çeşitli arayışlara sokmuştur. Burada, erken dönem gerçeküstücü ve fantastik sinemadan başlayıp (Luis Buñuel'in, Victor Sjöström'ün ya da biraz daha geç döneme denk gelen Jean Cocteau'nun bazı işleri gibi); Ingmar Bergman, Robert Bresson ve Michelangelo Antonioni'nin modernist minimalizminden geçen; Andrey Tarkovski'nin mistik dünyasında en olgun ürünlerini veren; günümüzde ise Aleksandr Sokurov'a ve hatta Christopher Nolan gibi ticari isimlere kadar uzanan genel bir hat çizilebilir. Bunlara, ana akım sinemanın, burjuvazinin ya da kapitalist düzenin temsil kodlarından kurtulmaya çalışan Jean-Luc Godard, Danièle Huillet ve Jean-Marie Straub gibi Brechtien üslubu benimseyen sanatçılar da eklenebilir. Bu sinemacıların hepsi de kendi sinema anlayışları ve dünya görüşleri doğrultusunda, bir şekilde, inandıkları hakikatleri perdede görünür hale getirmeye, başka bir gerçeklik inşa etmeye ya da bunları yapamıyorlarsa, en azından, var olanın güvenilmez doğasına dikkat çekmeye çalışmışlar ve bu amaç doğrultusunda farklı sinematik çözümlere başvurmuşlardır.

Burada akla gelen ilk çözüm, yaşanan çevreden elde edilen imgelerin bir takım sinematik araçlarla dönüştürülmesidir. Çünkü gerçekten var olmayan ya da gündelik algı eşliğimizi aşan ama imgelem tarafından tahayyül edilebilen bir dünyayı görünür hale getirmek, ister istemez görsel ya da işitsel bir manipülasyonu gerektirir. Bu manipülasyon, Bergman filmlerinde sıklıkla işittiğimiz atmosferik dış ses kullanımı gibi ufak dokunuşlardan; Nolan filmlerindeki gibi zaman-mekân kırılmasını, rüyaları ya da kara delikleri canlandırmaya çalışan abartılı görsel ya da dijital efektlere kadar birçok farklı şekilde karşımıza çıkabilir. Yaratıcı hayal gücünün en serbest örneklerinden olan *Yürüyen Şato* (Hauru No Ugoku Shiro, Hayao Miyazaki, 2004) gibi Stüdyo Ghibli animasyonları da özgün uzam tasarımlarıyla bizi başka diyarlara götürebilir. Özel lensleriyle kameranın görüşünü ve dolayısıyla görüntü uzamını çarpıtan Sokurov'un çabaları da bu konudaki önemli örneklerdendir. Ama bununla ilgili en belirgin ve kayda değer çabalar yine de Tarkovski'de gözlenir.

Yönetmen, mistik bir dünyanın kapılarını aralamaya çalıştığı eserlerinde farklı stilistik çözümlere başvurur. Bunlardan en sık ve doğrudan gözlenen istikrarsızlaştırılmış renk kartelasıdır. Bir Tarkovski filmi izlerken monokromatik sepyadan ya da siyah-beyazdan

renkliye dönen görüntülerle karşılaşmak gayet olasıdır.<sup>6</sup> Yönetmen bu yöntemle sadece; *Andrey Rublev*'de (1966), *Zerkalo*'da (Ayna, 1975) veya *Nostalghia*'da (Nostaljiya; 1983) olduğu gibi, farklı zaman-mekanları değil, *Stalker*'de (İzsürücü, 1979) yaptığı gibi, farklı gerçeklik statülerine sahip dünyaları da birbirinden ayırır. Mistik ve gerçeküstücü gizemlerle örülü 'bölge', sadece renk kullanımıyla değil, dokulardaki ince işçilikle dikkat çeken sanat yönetimiyle, ortamdaki görsel titreşimlere duyarlı kamerasıyla ve hipnotik ses tasarımıyla da başka bir yere dönüşür.

Ama sanatçının görünür ve duyulur uygulamalarla yapabileceği dönüşümün yine de bir sınırı vardır. Sonuçta İzsürücü'deki 'Bölge' tasarlanırken kullanılan tüm materyaller ve daha da önemlisi buranın algılanışı halen oldukça dünyevidir. Rönesans'ın perspektif anlayışından camera obscura'ya, fotoğrafa ve oradan da sinemaya miras kalan Öklidyen uzaydan kurtulmak o kadar da kolay değildir. "Kuşkusuz, değişik odak uzaklıkları olan lensler, görüntünün perspektifini değiştirebilir. Ancak sinema tarihinde şu kadarı açıktır: temelde, model olarak alınan Rönesans'ın perspektif anlayışı olmuştur" (Baudry, 1997: 94). Dolayısıyla, gerçek bir aşkınlık deneyimi için kameranın gördüğü uzamın değil, bir fiil onun bakışının değiştirilmesi ve başka bir bakış sistemine geçilmesi gerekmektedir. Burada, yeryüzünde konumlanmış bir ölümlünün tekil bakışını ve buna dayalı perspektif yasalarını temel alan akademik resim gelenekleri yerine; minyatür, doğu ikonografisi, kübizm ya da ukiyo-e<sup>7</sup> gibi bu yasaları kültürel, sanatsal ya da dini<sup>8</sup> gerekçelerle ihlal eden başka resim geleneklerinin stilistik uygulamalarının denenmesi çözüm olabilirdi. Oysa Tarkovski, ikonografi benzeri perspektif dışı eğilimlerle, *Andrey Rublev*'de olduğu gibi, büyük oranda tematik düzlemde ilgilenmiş, görsel sistemini ise Caspar David Friedrich, Pieter Brueghel ve Andrew Newell Wyeth gibi batılı resamlara referansla kurmaya devam etmiştir.<sup>9</sup> Çünkü tekil bir bakışın imitasyonu olarak inşa edilen film kamerasıyla anti-öklidyen bir uzam yaratmak neredeyse imkansızdır. *Andrey Rublev*'in girişinde olduğu gibi, kamerayı yukarıdan aşağıya çevirmek kısmi bir çözümdür ve belki de aldattıcıdır. Her yere sızan sonsuz görüş yerine yukarıdan bizi gözetleyen tekil bakış fikri, aşkın görüşü kendi bakış referanslarıyla açıklamaya çalışan ilkel inanç sistemlerinin en büyük yanılgısıdır. Zaten *Andrey Rublev*'de de bu, balonla yükselen bir insanın bakışı olarak sunulmuştur. Çünkü Tarkovski, ne kadar çaba harcanırsa harcanırsa verili temsil düzeninin ve güdümlü bakışın verilerine muhtaç kalınacağı farkındadır. Hem kayıt ve hem de gösterimde tekil bakışa bağımlı olan bir sistem içerisinde anti-perspektif denemeler yapmanın, verili sistemi aşma pratiklerinde pek de faydası olmayacaktır. Benzer nedenlerle, metaforik göndermelerin ya da stilistik çözümlerin ulaşılabileceği başkalık da sınırlıdır. O nedenle, gerçek bir aşkınlık ya da başkalık deneyimine ya da mevcut temsil sistemini aşan

6 "Belli niteliklere sahip bir rengi kaydetmek fizyolojik ve ruhbilimsel bir fenomendir ve genelde insan buna pek dikkat etmez" diyen yönetmenin renk kullanımıyla ilgili tavsiyesi şöyledir: "Belki de rengin aktif etkisini, monokron sahnelerle karıştırarak tarafsızlaştırmak ve böylece renkliliğin getirdiği etkiyi yumuşatarak azaltmak daha doğru bir yöntemdir" (Tarkovski, 2000: 160-161).

7 Ahşap baskı ile yapılan Japon resim sanatı.

8 Florenski, dinselikle perspektif arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar: "Perspektiften bağımsızlaşma ya da onun iktidarını -biraz sonra göreceğimiz gibi perspektifin böylesine bir iktidara sahip oluşu öznelciliğin ve illüzyonizmin ayırt edici özelliğidir- ilksel olarak reddetme tavrı, *dinsel bir nesnellik ve kişiler üstü bir metafizik* uğruna gerçekleşir. Aksi halde, dünyayı kavrayıştaki dinsel kararlılık ve bir halkın genel bilincine özgü kutsal metafizik *tek tek kişilerin farklı bakış açılarına* göre gerçekleşen salt bireysel gözlemlere ayırırsa, perspektife özgü parçalanmış, ahenksiz bilinçle karşı karşıya kalırız" (Florenski, 2011: 53-54).

9 Botz-Bornstein'in de değindiği gibi hem Friedrich'in ve hem de Takovski'nin uzamlarında, kendisini "bir dünya alegorisi gibi" dayatan rüyamsı bir yadırgatıcılık olduğu söylenebilir (Botz-Bornstein, 2011: 58). Gerçekten de her iki sanatçının manzara kurulumlarında da düşünsel bir öznellik gözlenmektedir. Ama bu durum, söz konusu sanatçıların eserlerinde tekil dünyevi bakışın ve perspektif kurallarının neredeyse akademik düzeyde işlemeye devam ettiği gerçeğini değiştirmez.

şeylerin temsiline ekranın görünür sınırları içerisinde ulaşmak mümkün görünmemektedir. Bu durumda geriye tek bir çözüm kalmaktadır: aşkınlığı ya da başkalığı ekranın görünür sınırlarının dışına alarak onu göstermeden ima etmek.

Nitekim *İzsürücü*'de, onca garipliğine rağmen bölgenin kendisinden çok daha gizemli olan ve içerisine girildiğinde zihnin (ya da ruhun) derinliklerindeki dileklerin yerine getirildiği 'oda' hiçbir zaman tam olarak gösterilmez. Bölgeye girildiği andan itibaren karakterler oda üzerine sohbet ederler ve buraya ulaşmaya çalışırlar. Bir ara içine düşebilecek kadar ona yaklaşırlar da. Ama ne var ki bizim deneyimlediğimiz anlatı zamanı boyunca odaya girilmez ve burası hiçbir zaman tam olarak görünür hale gelmez. Tarkovski, stilistik ve anlatsal uygulamaların temsil için yetersiz kaldığı noktada ekran dışı uzay-zamanın hissedilebilen ya da işaret edilebilen ama görünmeyen varlığına başvurmuştur. Çünkü onca esnek ve dönüştürülebilir özelliklerine rağmen görünürün ve duyulurun yine de bir sınırı vardır. Oysa gösterilmeden ima edilen, imgelem için çok daha esnek ve özgür bir ortam sunmaktadır.

Ama ekran dışı üzerinden bir 'öteki mekanına' ulaşmak için böyle bir doğrudanlık şart değildir. *İzsürücü*'de Tarkovski, dışarıdaki bir bilinmezi işaret etmek için ana akım sinemanın açık kompozisyon<sup>10</sup> uzlaşımlarından ve çerçeve dışının devamlılık sistemindeki aldatıcı sürekliliğinden faydalanmıştır. Filmin kahramanlarının 'oda'nın bulunduğu yeri ima eden dış noktaya doğru bakmaları ve davranışlarıyla bunu onaylamaları, kullanım olarak, geleneksel anlatı sinemasındaki ekran dışı uzlaşımlarına çok benzer. Ama başka bir 'dışarı'nın peşindeki diğer yönetmenler, buna ulaşmak için, sadeleştirme, eksik gösterme ya da sıkıca kapatma gibi daha dolayımli ve daha standart dışı yolları tercih etmişlerdir. Bir kısmı Deleuze'ün 'virtüel bağ' olarak adlandırdığı kategoriye giren bu dolayımliamalar, muğlak yapılarından dolayı tartışmaya daha açıktırlar.

### Virtüel Dışarı

Ekran dışı genellikle uzamsal olarak ele alınsa da aslında bir uzay-zamandır. Çünkü salt uzam tek başına dışarıda bırakılamaz. Zaman ve uzam görünürde nasıl birlikte işliyorsa, görünmeyende de bu şekilde işlemeye devam ederler. Kadrajın sınırları kullanılarak ya da eksiltme yapılarak dışarıya alınan bu uzay-zamanlar her türlü sinematik kurulum için zaten gerekli olan bir unsurdur. Hiçbir film öykü evrenine ait olan her şeyi olduğu gibi gösteremez. Bu nedenle dışarıya zorunlu olarak başvurmak zorundadır. Bu zorunlu dışarı, Noël Burch gibi biçim odaklı kuramcılar tarafından daha çok sinematik ve biçimsel olanaklarıyla ele alınmıştır. Burch (1981: 17), dördü çerçeve kenarlarının dışında, biri kameranın arkasında ve biri de önünde olmak üzere alan dışını altı farklı bölgeye ayırırken sadece kameranın bakış açısının fiziksel sınırlarını baz almış ve salt uzamsal bir yaklaşımla hareket etmiştir. Ekran dışını, sinema estetiğinin bir konusu olarak kabul eden çoğu çalışma da bu yolu takip etmiştir. Buranın, temsil dışı bir ima edişin mekânı olabileceği ihtimali ise daha az dikkat çekmiştir.

Bu ihtimalin farkına varanlardan birisi Gilles Deleuze'dür. Fransız filozof, sinematik imgeyi farklı bir sınıflandırmaya tabi tuttuğu çalışmasında, ekran dışının farklı özelliklerine de değinir ve Burch'ün biçimsel analizinin boş bıraktığı bir alanı doldurmaya çalışır. Buna göre,

10 Eğer mevcut kadraj, enformasyon açısından eksikse ve tamamlanmak için çerçeve dışındaki bilgiye ihtiyaç duyuluyorsa bu açık bir yapıdır. Devamlılık kurgusunu kullanan geleneksel sinema, merak ve beklenti gibi izleme motivasyonu için gerekli olan duyguları beslediği için açık kompozisyonlara sık sık başvurur. Örneğin seyirci, çerçeve dışında gördüğü şeyden dolayı şaşırın ya da korkan bir karakterle karşılaşmışsa, onun baktığı şeyi görmek için arzu duyacaktır.



açık biçimlerin etkileşim halinde olduğu belirgin ve bilinen ekran dışından başka bir de kapalı biçimleri gerçek bir bütüne bağlayan daha üstü örtük ama daha özel bir dışarıya daha vardır. Deleuze, anlatsal ya da dramaturjik işlevlerle yüklü standart dışarıya ile “[P]ragmatik’ olarak gerekçelendirilmeyen dekadrajlar”ı (Deleuze, 2014: 32), Bergson metafiziğinden esinlendiği “ip” metaforunun da yardımıyla şu şekilde birbirinden ayırır:

*Bir durumda, çerçeve-dışı başka bir yerde, yanda ya da etrafta varolanı ifade eder; diğer durumda, çerçeve-dışı artık varolduğunu bile söyleyemeyeceğimiz, daha çok ‘ısrar eden’ ya da ‘varkalmayı sürdüren’ daha rahatsız edici bir mevcudiyeti, homojen mekanın ve zamanın dışındaki daha radikal bir Başka Yeri ima eder. Hiç kuşkusuz çerçeve-dışının bu iki yönü sürekli birbirine karışmaktadır. Ama eğer çerçevellenmiş bir imgeyi kapalı bir sistem olarak ele alırsak, ‘ip’in doğasına bağlı olarak, bu iki yönden birinin öbürüne üstün geldiğini söyleyebiliriz. Görünen kümeyi öteki görünmeyen kümelere bağlayan ip ne denli kalın olursa, çerçeve-dışı, mekana mekan eklemek olan birinci işlevini o denli iyi yerine getirecektir. Ama ip çok ince olduğunda, çerçevenin kapanımını güçlendirmekle ya da dışarıyla olan bağı koparmakla yetinmeyecektir. Görece kapalı sistemin bütünüyle yalıtılmasını sağlamayacaktır kesinlikle, bunu yapması imkansız olacaktır. Ama ip ne denli ince olursa, süre sistemde o denli örümcek gibi aşağıya inecek ve çerçeveldışı da hiçbir zaman bütünüyle kapalı olmayan sisteme, mekansallığın ötesini ve tinsel olanı dahil etmek olan diğer işlevini o denli iyi yerine getirecektir. (Deleuze, 2014: 32-33)*

Burada farklı bir dışarı düşüncesinin varlığına duyulan inanç çok belirgindir. Muğlak yapısından dolayı kamera hareketiyle ya da kurguyla içerisi olamayacak olan bu garip dışarı, çerçeve içindeki işaret edicilerin eksikliğinden dolayı bir yönüyle çok zayıf olsa da, başka bir taraftan aslında oldukça güçlüdür. Ardışık montaja ve neden-sonuç odaklı yatay akışa dayanan geleneksel devamlılık sistemi, yarım bıraktığı açık kompozisyonlarla belirgin bir dışarı algısı yaratmaktadır. Oysa kendi kendine yetebilen kapalı kompozisyonun mimarı olan bazı sinemacılar, kadrajın görünen dışarıyla ilişkisini zayıflatırken görünmeyen başka bir dışarının kapısını aralamaktadırlar. Deleuze, “diğer kümelerle kurulan aktüel hale getirilebilir bağ” yerine “bütünle kurulan virtüel bağ” üzerinde daha fazla duran bu sinemacılara örnek olarak Dreyer’i, Antonioni’yi ve beklenmedik bir şekilde Hitchcock’u örnek olarak gösterir (2014: 33).

Deleuze’ün andığı isimlerin üçünün de bambaşka sinema geleneklerinin temsilcileri olması dikkat çekicidir. Eğer virtüelin peşine sadece ilahi ya da aşkın sinema temsilcilerinin düştüğü kabul edilseydi buradaki tek makul örnek *Jeanne d’Arc’ın Tutkusu* (La passion de Jeanne d’Arc, 1928) ve *Söz* (Ordet, 1955) gibi inanç ve iman odaklı filmleriyle bilinen Carl Theodor Dreyer olacaktır. Ama daha önce de değinildiği gibi, mevcut temsil sistemini aşmak sadece aşkın imgenin peşindeki sinemacıların arzusu değildir. Antonioni, Bergman ve Kubrick gibi insanı, evreni ya da varoluşu anlamaya çalışan tüm sinema düşünürleri görüneni bir şekilde aşmaya çalışmışlar ve Deleuze’ün bahsettiği o virtüel dışarının kapısını yoklamışlardır. Örneğin Antonioni, bazen içi içe çerçevelerle sıkıca kapattığı ve bazen de sadeleştirdiği kompozisyonlarında aktüel dışarıyla olan bağı çoğu zaman keser ve kadrajlarını soyut bir öteki mekanına bağlar. Bunu yaparken bir taraftan da seyirciyi, dışarıda kalan üzerine farklı bir yoldan düşünmeye davet eder. Farklıdır çünkü bu, açık yapıların neden olduğu ‘acaba orada ne var?’ tarzı alışıldık meraklandırmaların ötesinde; ‘orada ne olduğunu gerçekten biliyor muyum?’ ya da ‘orada ne olması gerekiyor?’ tarzı daha epistemik sorularla şekillenen gerçek bir felsefi edimdir. Yönetmen, gösterdikleri ve göstermedikleri üzerinden

varlık, boşluk, bakış, bilgi ve hiçlik mefhumları üzerine düşünür ve düşündürür. Örneğin *Blowup* (Cinayeti Gördüm, 1966), görünenin izafiliğini, bizim yönlendirilmiş bakışımızın kaçırdığı ama kameranın 'objektifi'nin yakaladığı bir cinayet olayı üzerinden tartışmaya açar. Fotoğraf sanatçısı Thomas'ınki (David Hemmings) ile özdeşleşen provoke edilmiş bakışımız öndeki cinsellik yüklü eyleme odaklanırken tüm ideolojik ve duygusal manipülasyonlardan arınmış olan mekanik göz, bu 'kirlenmiş' bakışın dışında kalan gerçek suçu yakalar. Böylece, senaryoya kaynaklık eden öyküde "[H]er bakıştan yalancılık sızdığını, çünkü her bakışın bizi, en ufak bir güvencemiz olmaksızın kendimizden dışarı ittiğini de biliyorum" (Cortázar, 2009: 44) sözleriyle dile getirilen öznel tespit, filmin olay örgüsünde somutlaştırılır. Bu somutlaştırma işleminin ilk ayağı, bizim görüşümüzün dışında kalan bir gerçeği kullandığı için ekran dışının muğlaklığından kısmen faydalanmıştır.

*L'Eclisse*'teki (*Batan Güneş*, Michelangelo Antonioni, 1962) bir sahne ise, görüşümüzün ulaşamadığı (ya da ulaştırılmadığı) yerdeki gerçeklik fikrini doğrudan alan dışı vurgusuyla ele alır. Egzotik Afrika eşyalarıyla ve fotoğraflarıyla dolu olan üst-orta sınıf bir İtalyan evinde, yine aynı sınıfın temsilcisi olan bir grup İtalyan kadın Afrika üzerine sohbet etmektedirler. Evin misafirlerinden Vittoria (Monica Vitti), ev sahibi olan diğer kadının bahsettiği bir yeri fotoğraflardan birinde bulmaya çalışırken parmağıyla çerçevenin dışına kadar çıkar. Çünkü bahsedilen yer tanıtım amaçlı o turistik fotoğrafın dışında kalmıştır. Afrika'nın gerçeği ya da temsil edilmeyeni, egzotik fotoğrafların göstermediği yerdedir. Bu gerçek, *Yolcu*'da da (*Professione: reporter*, 1975) vurgulandığı gibi, belgesel kameralarının bile dışındadır. Çünkü, ister haber ya da belgesel amaçlı ve isterse de egzotik olsun, kendisi dışındaki bir yere bakmaya çalışan modern batılı göz ister istemez kendi çarpıtılmış bakışını da yanında götürmektedir ve bu bakıştan kurtulmanın tek yolu, onun kadrajının dışında kalan bir gerçekliği tahayyül etmektir. Belki de bu nedenle Antonioni, görsel kompozisyonlarını boşluklarla doldurarak en önemli şeyleri dışarıda bırakır. Öyle ki, çoğu önemli filmde, ana karakterlerini bile tamamen dışarının bilinmezliğine ataktan çekinmez. *L'Avventura*'nın (Macera, 1960) Anna'sı (Lea Massari) filmin başlarında, *Batan Güneş*'in Vittoria'sı ve *Yolcu*'nun Locke'u (Jack Nicholson) ise finale yakın bir yerlerde çerçevenin dışına çıkarlar ve bir daha da geri dönmezler. Onların yitikliği ve kayıplığı, modern bireyin boşluklarla yüklü hâletiruhiyesinin basit bir alegorisi olmaktan ziyade, içinde bulunulan genel hiçlik duygusunun temsil edilemezliğinin ekran dışı bir çözümü gibidir. Çünkü bireylerin duygu durumlarını yansıtmak için kullanılacak ve Antonioni'nin de başka sahnelerde zaten kullandığı daha anlaşılabilir, somut ya da konvansiyonel yöntemler varken bu karakterler, alışılmadık şekilde, tamamen ekran dışının gizemli boşluğuna bırakılmışlardır. Onun sinemasını alan dışı ile bir tutan aşağıdaki Bonitzer tespiti, neden böyle bir yol seçtiğini açıklar gibidir:

*Antonioni, alan-dışı demektir. L'Avventura'dan beri yüz, off-uzay tarafından emiliyormuş gibi yok olur; Antonioni'nin büyük arayışı, boş planı, meskûn olmayan planı bulmak içindir. L'Eclisse'nin sonunda, çiftin kat ettiği bütün planlar yeniden görülür ve "boşluk tarafından" tashih edilir, tıpkı filmin adının (eclisse) gösterdiği gibi: Söz konusu olan, bir yüz "tutulması"dır. Artık bir kişi bile kalmamıştır, "persona" bile kalmamıştır. Son bobin bir hiçin bobinidir. Antonioni çölü arar: Kızıl Çöl, Zabriskie Point, Profession: Reporter. Bu son filmin öyküsü, Hitchcock filmlerinde olduğu gibi bir kimlik değiş tokuşuyla başlar (film kişisi kimliğini bir ölününkiyle değiştirir), boş alanda anlamsız güzergâhların birbirine dolanmasından oluşan bir öne travelling'le, figüratif olmayan bir uzamın sınırlarında biter (film kişisi alan-dışı'nda ölür; ama ölen, yüzü olmayan biridir). Antonioni sinemasının amacı yüzün yok olmasıyla, film kişilerinin*

*silinmesiyle biten bir macera aracılığıyla figüratif olmayana ulaşmaktır. (Bonitzer, 2006: 67)*

Bonitzer'in kullandığı anlamıyla "figüratif olmayana" ya da Deluze'ün ifadesiye virtüele ulaşmak, kadraj dışının temsil ötesi kullanımının yerinde örneklerine zemin hazırlamaktadır. Ama görsel temsil edilemezliğin tek muhatabı bu tür figür dışı soyutluklar ya da felsefi bilinmezler değildir. Hatta bazen, herkesçe bilinen bir olayın fazlaca gerçek, somut ve dünyevi olması bile onun temsilini zorlaştırabilmektedir. Gerçeğin aşılmasından ziyade tam da yaşanan dünyaya ait olan bazı acılar, tutkular ya da suçlar temsil edilemeyecek kadar gerçeklerdir. Örneğin savaşlarda ya da kazalarda yaşanan vahşet bir şiddet pornografisine<sup>11</sup> dönüşmeden filmlerde nasıl görselleştirilebilir? Ya da var olan sinematik temsil stratejilerinden hangisi, farklı fiziksel acıları tam anlamıyla duyumsatabilir? Bu ve benzeri soruların cevapları kısaca 'hayır' olduğu için, *Saving Private Ryan (Er Ryan'ı Kurtarmak, Steven Spielberg, 1998)* benzeri savaş filmlerinde de görüldüğü gibi, grafik şiddeti belgeselci bir gerçekliğe yaklaştıran başarılı işler bile ani şok etkisi yaratmanın ötesine geçememiştir. Bu tür denemeler, ne kadar başarılı canlandırmış olurlarsa olsunlar, yaşananları tamamen gerçek görüntülerle vermeye çalışan ya da bunu yapamayacaksa olanları hiç göstermeden ima etmeyi deneyen ve bu konuda seyircinin kolektif hafızasına güvenen daha bilinçli filmler kadar kalıcı iz bırakamamışlardır. Örneğin soykırımın ve ona tanıklık eden boş kampın belge görüntülerine eşlik eden çarpıcı bir metnin "insanı darmadağın ederek Auschwitz'i anlattığı" (Burnett, 2007: 49) *Nuit et brouillard (Gece ve Sis, Alain Resnais, 1956)* belgeseli ya da kampları göstermek yerine oraya dolu gidip boş gelen trenlerin sabit görüntüsünü vermekle yetinen *Amen (Amin, Costa-Gavras, 2002)* filmi böyle bir bilince sahiptir. Bu, hazmedilmesi zor bazı gerçeklerin yeniden yaratılması noktasında üretilmiş imgelerin ya da kurmaca olayların yetersiz kaldığının farkında olan bir bilinçtir. İmgenin ve sözün bittiği yerde onların ötesine ulaşmaya çalışan bu bilinç aynı zamanda, kolektif ya da bireysel bilinç dışı üzerine de alan dışı üzerinden düşünmeye zemin hazırlamaktadır.

### **Temsil Edilemeyen Olarak Arzu Nesnesi ve Büyük Öteki**

Felsefi ve ontolojik olanların dışında zihinsel süreçlerin, özne oluşumunun ve ideolojik yapılanmaların karmaşıklığından kaynaklanan başka 'gösterilemeyenler' de vardır. Adı konulamayan arzu nesnelere ya da öznelere davranışlarını şekillendiren kural koyucu büyük ötekiler, bu dünyaya ait olmalarına rağmen büyük oranda bilincin, zihnin ya da toplumsalın karanlık dehlizleriyle ilgili olduğu için kolay kolay perdeye taşınamazlar. Bu tür girişimler, David Lynch filmlerinde olduğu gibi, alışılmadık bir sinema deneyimi sunmalarına rağmen yine de tam olarak başarıya ulaşamaz. Çünkü arzu nesnelere, bilinçaltı endişeler ya da büyük ötekiler yapıları gereği zaten temsil edilemez alanındadırlar. Luis Buñuel filmlerinde sürekli perdenin ve olay örgüsünün dışına ötelenmeye çalışılan mutlak tatminlerin ya da Kafka esinli yapıtlardaki görünmeyen erk sahiplerinin arkasındaki temel motivasyon genellikle budur. Çünkü bunlar gösterildiğinde ya da gerçekleştiğinde zaten arzu nesnesi ya da büyük öteki olmaktan çıkacaklardır. Her şeyi göstermeye çalışan ve beden istismarına dayanan bazı korku türlerinin (gore, slasher, body horror vb.) ya da pornografik yapımların rahatsız ediciliği de zaten buradan gelmektedir. McGowan, Lacancı psikanalizdeki object petit a kavramlaştırmasından da destek alarak, bununla ilgili şöyle der:

<sup>11</sup> "İşkence ve eziyet görmüş, sakatlanmış bedenlerle ilgili çoğu görüntü shevi bir ilgi uyandırmaktadır. ... Çekici bir beden zedelenmesini, parçalanmasını ya da bozulmasını sergileyen bütün görüntüler -belli bir derecede kadar- pornografiktir" (Sontag, 2004: 95-96).

*Eğer bir film aşırılığı dolaysız bir şekilde yakalamayı deniyorsa, onu elinden tamamen kaçırmaktadır. Pornografi örneği bu ikilemi gösterir, her ne kadar pornografi ve gerçek arasındaki bağlantı çok sayıda eleştirmen tarafından kurulmuş olsa da bu ikilem pornografinin sinemada gerçeğin zirve noktası olmadığını açığa çıkarır. Linda Williams'ın mükemmel bir şekilde ifade ettiği gibi, pornografi aşırılığın, özellikle de bedensel aşırılığın sinemasal biçimidir. Velakin, porno film, objet petit a'yı doğrudan göstermeyi denediği için bu nesneye görünürlük kazandıramaz. Pornonun dolaylılığı -nesneye doğrudan yaklaşımı- nesnenin erişilemeyen boyutunu, nesnede nesneden daha fazla olanı, onun çekiciliğinin kaynağını gizler. Bu anlamda porno, yeteri kadar aşırı değildir: Her şeyi göstermeyi denediğinden dolayı, onu hiçbir zaman eksiksiz biçimde gösteremez. (McGowan, 2012: 68)*

Bu bakışla değerlendirdiğinde, cinsellikle ilgili bazı temel gerçekleri (genital organlar, belirgin birleşmeler vb.) aleni olarak göstermek yerine sadece ima eden tüm filmlerin aslında temsil edilemeyen bir şeyi, yani Lacancı object petit a'yı ekran dışına ötelediği söylenebilir. Toplumsal tabular gereği çoğu film bunu bilinçsizce yapıyor olsa da farkında olmadan aslında nesnede içkin olan ama ortaya çıkarılmayan arzuyu, görünmeyen uzay-zamanda temsil etmektedir. Ama kendisini genel geçer ahlak normlarıyla sınırlandırmayan, aksine bu toplumsal normların tutarsızlığını ve çelişkilerini sürekli eleştiri konusu haline getiren Luis Buñuel, filmlerinde arzu nesnelere gösterimini ya da nihai arzu eylemlerinin gerçekleşmesini bilinçli olarak erteler. Zaten bu tür bir ertelemeyi iyiden iyiye oyuna çevirdiği ve temel dramatik çatışmasını tamamen bu ertelemenin üzerine kurduğu filmine *Cet Obscur Objet Du Désir (Arzunun O Belirsiz Nesnesi, 1977)* ismini vermiş olması, objet petit a'nın muğlaklığı konusundaki bir bilinçliliğin en iyi göstergesidir. Film, peşine düştüğü genç ve güzel Conchita'nın (Carole Bouquet ve Ángela Molina) oyuncağı haline getirilen orta yaşlı Mathieu'nun (Fernando Rey) hikayesi üzerinden, sürekli elde edilmek istenen ama cazibesini elde edilememesine borçlu olan arzu nesnelere imkansızlığını tekrar hatırlatır. Böylece film, püriten normlarla hareket eden ana akım sinemanın çerçeve dışı ya da eksiltme gibi sinematik ve anlatsal araçlarla gerçekleştirdiği 'göstermeme' ve nihayete erdirmeme eylemindeki gizil arzu bağlantılarını öyküsünün temel meselesi haline getirir.

İlhamını, özne oluşum sürecinin Lacancı yorumundan alan başka bir psişik ögenin, yani 'büyük öteki'nin çerçeve dışı temsili ise object petit a'ya göre daha bilinçli bir şekilde yapılmaktadır. Kural koyucu ya da yönetici erki temsil edenlerin alan dışında bırakılması herhangi bir sansür mekanizmasının dışında, tamamen planlı olarak gerçekleşmektedir. *Das Schloß (Şato, Michael Haneke, 1997)* ve *Le procès (Dava, Orson Welles, 1962)* gibi Kafka uyarlamalarında veya *Rashômon (Raşomon, Akira Kurosawa, 1950)* ve *12 Angry Men (12 Kızgın Adam, Sidney Lumet, 1957)* gibi yargılama odaklı yapımlarda sorgulayıcı, karar verici ya da yönetici otoritelerin tam olarak gösterilmemesi bilinçli bir seçimdir. Gerçek muktedirin kendisi görülmez ve gösterilmez. Alegorik ya da metonomik temsil stratejileri ile belirli bir kişinin bedeninde somutlaştırılabilecek kurumların ve olguların bu şekilde ekran dışında tutulması, yaşamın her alanına ve özneleşme sürecinin her dönemine sızan modern iktidar mekanizmalarının ele avuca gelmezliğini daha etkili yansıtmaktadır. Burada da yine, göstermeye dayalı klasik temsil mekanizmasının yetersiz kaldığı bir alan, ekran dışının çok yönlü ve yoruma açık görünmezliğinde çözüme kavuşturulmuştur.

## Sonuç

Yukarıdaki farklı uygulamaların ve örneklerin de gösterdiği gibi, bazı olguların ya da düşüncelerin, bilinen ve somut sinematik araçlarla sunulmamasının birden çok nedeni vardır. Sadece ontolojik değil, kimi psikanalitik ve ideolojik gerekçeler de sinemanın görünür temsil sistemini zorlamaktadır. Adı ister aşkın, ister object petit a ya da büyük öteki olsun, bazı şeylerin görselleştirilmesi, metaforik gönderenlerle bile mümkün olmayabilmektedir. Ama sinema bu konuda da çaresiz değildir. Gerektiğinde, bilinen görsel-işitsel ifade sistemlerinin hepsinden de faydalanabilen bu çok yönlü ve çok dilli aracın gösterilemeyecek olan için de bir enstrümanı vardır. Sınırlandırılmış bakışın bir dayatmasıymış gibi duran ama aslında sinematik sunuma çok şey katan bu araç, yani çerçeve dışındaki uzay-zaman, kendisi görülme de varlığı kabul edilen deneyim ötesi yapısından dolayı görülür ve duyulur temsilin zorlandığı her durumda devreye girebilmektedir. Böylece, gösterilmesi mümkün olmayan unsurlar bu görünmeyen bölümde kendine yer bulabilmektedir.

Tabi burada kastedilen, anlatı sinemasının kurduğu öykü evreninin görünmeyen bölümleri değildir. Çünkü diegetik olarak mimlenmiş olan tüm gösterilmeyenler, sunulan öykünün kendi evrenine ait sıradan imgelerdir. Bu diegetik mimleme, soyut duygu ve düşünceleri de içermektedir ve bunlar da temsil edilemez dışındadır. Çünkü ne kadar soyut olurlarsa olsunlar; korku, kötülük, iyilik, özgürlük, akıl, sevgi vb. kavramların kolektif düşünüşte bir karşılığı vardır ve bu nedenle saptanmış ya da özgün gösterenlerle temsil edilebilirler. Bir karakterin başka birine yaklaşması sevginin ya da şefkatin, mavi renk özgürlüğün, titrete bir öznel çekim ise korkunun ya da paniğin belirtisel veya ikonik gösterenleri olarak iş görebilirler. Oysa buradaki tartışma, bilinen anlamdaki soyutu da aşan, bir yönüyle Kant'ın imajsız düşüncelerine<sup>12</sup> yaklaşan ve gerçekten de görünürle temsil edilemeyen düşünce ya da olgular üzerinden yapılmış ve alan dışının bu konudaki benzersiz işlevselliği vurgulanmıştır. Bu bağlamda, öncelikle, sinematik operasyonlarla ne kadar dönüştürülürse dönüştürülsün perdedeki görünür imgenin somutluğuna dikkat çekilmiş; bu somutluk içerisinden soyuta, aşkına ya da gösterilemeye ulaşmaya çalışan yönetmen düşünürlerin kendilerince ürettiği çarelerden örnekler verilmiştir.

Gerçekten de, burada hepsi tek tek detaylandırılmış olmasa da, hipnotize edici atmosferler, izleyeni düşünmeye davet eden uzun ve dingin planlar, metaforlar, alegoriler, yalınlaştırmalar ve kuşatıcı sesle ilgili denemeler Bresson, Bergman, Antonioni, Tarkovski, Kiyarüstemi ya da Tarr gibi sanatçıların yapıtlarında dikkat çeken verili temsili aşma girişimleridir.<sup>13</sup> Diğer taraftan, bunların da yetersiz kaldığı noktalar vardır ve çerçevenin içerisini olabildiğince yalınlaştırarak anlatıyı onun dışındaki ve ötesindeki dünyada kurmak akla gelen en makul çözüm gibi durmaktadır. Zaten söz konusu sanatçıların çoğu kendi üsluplarınca bu yola da başvurmuşlardır. Bresson'un eksiltilmiş kurgusu ve bütünden koparılmış gibi duran beden parçaları; Antonioni'nin yarım ve yalın geometrik kadrıajları,

12 Bu vesileyle, Kant'ın felsefesinden esinle Baker tarafından sorulan şu soru tekrar hatırlanabilir: "Kant'ın 'imajsız' transandantal hayalgücünden (bu tuhaf bir durum olmayı hâlâ koruyor) 'transandantal imaj' fikrine nasıl geçilebilir?". Onun kendi sorusuna verdiği kendi cevabı tam da bizim yukarıdaki tartışmada ulaşmak istediğimiz sonucu doğrular niteliktedir: "Ancak 'gösterilmeyen' imaj bunu yapabilir" (Baker, 2011: 96). Ama Baker bu gösterilmeyen imajı, bizden farklı olarak başka yerde (Vertov'un "aralıklar teorisi") arar.

13 Tarkovski ve Kiyarüstemi, görünürün yetersizliğini daha net bir şekilde kabul ederler ve bunu sadece filmleriyle değil, sözleriyle de tasdik ederler. Tarkovski metinlerinde sık sık görünürün ötesinden bahsederken Kiyarüstemi de derslerinde "[G]östermeyerek gösteren bir tür sinema oluşturmak istiyorum" (2013: 27) der.

Bergman ve Kiyarüstemi'nin alan dışı sesleri; Tarkovski ve Tarr'ın meditatif işlevlerle yüklü uzun ve dingin planları hep bir dışarıyı düşünmeye teşvik eder gibidirler. Ama bu dışarı, klasik anlatılı filmlerden farklı olarak, diyetetik evrenin görünmeyen kısımlarına değil, var olan imge sisteminin temsil kapasitesinin üstündeki ya da dışındaki düşüncelere ev sahipliği yapmaktadır. Bu ise, sinematik temsilin ve düşünüşün zayıflığını değil, aksine, geleneksel yollarla temsil edilemeyenler de dahil olmak üzere her türlü entelektüel edim için filmlerin kullanılabileceğinin bir göstergesidir. Bu, aynı zamanda, zamana ve mekâna gömülü olan bir sanatın, alan dışı üzerinden, zamanı ve mekânı aşan hakikatlere de kapı aralayabileceğinin bir kanıtı olarak sunulabilir.

### Kaynakça

- Žižek, S. (2009). *Matrix ya da Sapkınlığın İki Yüzü*. (B. Turan, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.
- Archer, W. (1918). *Play-Making: A Manuel of Craftsmanship*. Boston: Small, Maynard and Company.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. (E. Berensel, Dü.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baudry, J.-L. (1997, Yaz). *Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri*. (Ç. A. Daldal, Dü.) *Yeni İnsan Yeni Sinema*(2), 92-98.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (İ. Yaşar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Botz-Bornstein, T. (2011). *Filmler ve Ruşyalar: Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis.
- Burch, N. (1981). *Theory of Film Practice*. (H. R. Lane, Çev.) New Jersey: Princeton University Press.
- Burnett, R. (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (G. Pular, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Cortázar, J. (2009). *Cinayeti Gördüm*. (N. Yeğınobalı, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Florenski, P. (2011). *Tersten Perspektif*. (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis.
- Gölpınarlı, A. (2000). *Mesnevi ve Şerhi* (Cilt 2). Ankara: Kültür Bakanlığı yayınları.
- Gunning, T. (2013, Güz). *Atraksiyon(lar) Sineması: Erken Dönem Sinema, Seyircisi ve Avangart*. (Ç. Ö. Yaren, Dü.) *Sinecine*(4(2)), 145-153.
- Kiyarüstemi, A. (2013). *Abbas Kiyarüstemi ile Jean-Luc Nancy Arasında Söyleşi. Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarütemi*. (J.-L. Nancy, Röportaj Yapan, & T. Ertuğrul, Çevirmen) İstanbul: Küre Yayınları.
- McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı*. (Z. Ö. Barkot, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

---

Newman, S. (2006). Bakunin'den Lacan'a Anti-Otoriteryanizm ve İktidarın Altu□st Oluşu. (K. Kızıltuğ, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Oskay, Ü. (1980). Popüler Kültür Açısından "İdeoloji" Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, XXXV/ 1-4, 197-253.

Rancière, J. (2016). Sinematografik Masal. (T. Ertuğrul, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.

Schrader, P. (2008). Kutsalın Görüntüsü: Ozu, Bresson ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış. (Z. Hepkon, & O. Şakı Aydın, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.

Sontag, S. (2004). Başkalarının Acısına Bakmak. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora.

Tarkovski, A. (2000). Mühürlenmiş Zaman. (F. Ant, Çev.) İstanbul: Afa Yayıncılık.

Thilly, F. (2000). Felsefenin Öyküsü: Yunan ve Ortaçağ Felsefesi. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Timuçin, A. (2004). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Bulut Yayınları.