

PAPER DETAILS

TITLE: Kirilgan Gerçeklik: Blow-Up Filminde Göstergeler ve Gerçeklik Bagi

AUTHORS: Gökhan GÜLTEKİN

PAGES: 1711-1726

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/553650>

Kırılğan Gerçeklik: *Blow-Up* Filminde Göstergeler ve Gerçeklik Bağı

Gökhan GÜLTEKİN (*)

Öz: Klasik anlatı yapısını kullanan popüler filmler, seyircinin gözü önünde sadece bir gerçek olarak akıp gitmekle kalmaz, aynı zamanda seyirciyi bu gerçeğin içine hapseder. Seyirci kendisine sunulanların gerçeklik yanılsamasıyla bu filmlerin kendi gerçek dünyalarına katılır. Buna karşın, modern anlatı sineması izlenilenin sadece kurmaca olduğunu seyirciyi hatırlattığı gibi, bu kurgusal gerçek dünyaya kapılmamak gerektiğine dair mesajları bünyesinde barındırır. Kimi zaman gerçeği olduğu gibi aktarma çabasında olan modern anlatı temelli filmler, bazen bilinen gerçekliğin de farklı algılanması gerektiğine dair öyküler sunar. Bunlardan biri de Michelangelo Antonioni imzalı 'Blow-Up (Cinayeti Gördüm, 1966)' filmidir. Çalışma bu filmde hareketle, gerçekliğin kırılğanlığı üzerine bir yorum getirmeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla, 'Blow-Up' filmindeki göstergeler semiyotik yöntem aracılığıyla çözümlenmiş ve gerçekliğin bozulan, yamulan, değişen vb. yönleri üzerine bir düşünce üretilmeye çalışılmıştır. Böylece mikro düzeyde filmsel gerçeklikten yola çıkan araştırma, makro düzeyde gerçekliğe karşı nasıl bir bakış açısıyla yaklaşılması gerektiği ve bunda göstergelerin ne derece etkili olduğuna dair bazı düşünceler ortaya koymaya çalışmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Gerçeklik, Semiyotik yöntem

Fragile Reality: Signs and Concepts of Reality in the Movie *Blow-Up*

Abstract: The popular movies using classical narrative structure not only perform as a reality for the audience but also capture it in this reality. With the illusion of reality presented, the audience takes part in his/her own reality. On the other hand, modern narrative cinema reminds the audience that it is all fiction and contains messages implying that it is better not to be charmed by this fictional-real world. Modern narrative-based movies trying to inform about the reality as it is occasionally present narratives showing the already-known reality should be perceived differently at times. One example of them is *The Blow-Up* (1966), directed by Michelangelo Antonioni. Starting from this point of view, this study aims to interpret the fragility of reality. For that purpose, the signs will be analysed with the methods of semiology in *Blow-Up* and it will try to produce an approach to the unstable and disrupted sides of reality. So this research aims to show how one can arrive a macrolevel reality coming from a microlevel reality and to what extent the signs influence in it.

Keywords: Cinema, Reality, Semiotic Analysis.

Makale Geliş Tarihi: 15.08.2018

Makale Kabul Tarihi: 02.09.2018

*) Arş. Gör. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü (eposta: ggultekin@cumhuriyet.edu.tr)

I. Giriş

İnsanoğlu karşılaştığı şifre ya da kodları çözerek yaşadığı gerçekliğe dair bir anlam oluşturabilir. Güngör (2011: 179), yaşama ait tüm gerçekliğin bu kodların bünyesinde yer aldığına vurgu yapar. Bu anlayış, kodlar ve anlamlarının insanlar için ne kadar önemli olduğunu göstermesi yönünden varoluşçuluğu destekler. Varoluşçuluğa göre yaşam, insanın başlangıçta hiç bilmediği; neden bu dünyada olduğunu anlamlandıramadığı bir ortamda kendisini bulmasıdır; fakat buna rağmen insanlar her zaman bir anlam bulma ve gerçeğe ulaşma arzusuyla donatılmıştır (Savaş, 2003: 33).

Gerçeğe ulaşma arzusu, gerçeğin anlamlandırılmasını da beraberinde getirir; çünkü insanlar hareket, eylem, olgu ya da nesneleri sadece sebep-sonuç ilişkisine yerleştirerek anlamlandırabilir. İnsan ne yapıp edip bir anlam bulmak, bulamasa da uydurmak zorunda hisseder (Cündioğlu, 2012: 40). Bu yönüyle sinemanın da bir anlam yaratma aracı olarak değerlendirilmesi gerekir. Sinema, psikolojik ve simgesel bir anlam taşıyıcısıdır. Bu görevi anlam taşıyıcısı olan dile benzer şekilde üstlense de, dilin sözcükler ve yazı dayanaklarına karşı, film şeridi ve imgeleri anlam oluşturmada kullanarak dilden ayrılır. Dildeki sözcüklerin kısıtlı anlamına karşı, filmdeki imgelerin sınırsız anlamı olabilir (Adanır, 2012: 54). Film sürecine dâhil olan izleyici, bu sınırsız imge ve söylem evreninden faydalanır, zihnini harekete geçirir ve belirli anlamlar ortaya çıkartır. Dolayısıyla gördükleri ve duyduklarından oluşan göstergeleri yorumlar, filmsel gerçekliğe; kurgusal ve kırılmalı olan gerçekliğe katılır.

Gerçekliğin ne olduğuna dair her zaman felsefi bir şüphe bulunmaktadır. Gerçeklik hep merak edilmiş, kime ve neye göre şekillendiği sorusu üzerine düşünülmüştür. Bu yönüyle Zizek (2005) gerçekliğin kırılmalılığına vurgu yapar. Yani gerçeklik kişisel hayallerle süslenen, güzelleştirilen, değiştirilen, bozulan ve yamulandır (Cündioğlu, 2012: 81). Olduğu hâliyle saf bir gerçeklikten bahsetmek zordur. Bu yüzden kendi için değil, insan için vardır. Sinemasal gerçeklik de böyledir: Yeniden üretilir, yamulur ve değiştirilir. Böylece kırılmalı olan gerçekliğin, izleyiciyi de bu kırılmalılığın içine soktuğunu söylemek mümkündür. Bunda imgelerin gücü yadsınamaz. Baudrillard'ın (2005: 42) da vurguladığı gibi, imgeler aracılığıyla sinema insanlara gerçeklikten çok daha fazla bir gerçeklik verir. Bu yeni gerçeklik o kadar yoğundur ki, üstüne bir şeyler eklemek mümkün ol(a)maz. Böylece, insanın elinden tüm gerçekliği alınarak yerine yenisi konulabilir. Yine Baudrillard'ın (2012: 11) belirttiği gibi, artık hiçbir şey gerçeğin tam bir yansıması da değildir. Filmler ve seyirci de bu gerçeklikten nasibini almaktadır.

İzleyici, filmde sunulan gerçeklik dâhilinde anlama ulaşabilir ve aynı zamanda bu anlamın da filmsel gerçekliğe bağlı şekilde kırılmalı olduğunu bilincine varabilir. Bu bilince varabilmesi için filmsel göstergelerden yararlanır. Lotman'ın (2012: 49) da vurguladığı gibi, filmsel görüntüler birer gösterge konumundadır ve yansıttıklarından çok daha fazla anlam yüklüdürler. Bu da seyirciyi gördükleri üzerinden anlama ulaşmaya sevk eder (Pezzella, 2006: 39). Yani kameranın gösterdiği, insan için gerçektir. Bu tam anlamıyla sinemasal görüntünün gücüdür; fakat Foss'un (2009: 43) belirttiği şekliyle, insanın gördüğü ve anladığı farklılaşacağı gibi, görüntü her zaman kapsamlı bir gerçeklik sunmayabilir. Bu durum, görüntünün zayıflığıdır. İşte çalışma bu noktadan hareketle,

seyircinin gördüğü sinemasal gerçekliğin bile kendi içinde kırılğan bir yapısı olduğunu tartışmayı amaçlamaktadır. Baudrillard'ın (2010: 32) üzerinde durduğu gibi Godard, Altman, Antonioni, Jarmusch, Wenders ve Warhol gibi yönetmenler, gerçeğin bu kırılğanlığını ön plana alarak, imgenin yanılsama gücüne yoğun katkı sağlamışlardır. Çalışma bu yönetmenlerden Michelangelo Antonioni'nin *Blow-Up* (Cinayeti Gördüm, 1966) filmini örnekleme dâhil ederek, filmdeki göstergelerin öyküdeki gerçeklikle bağlantısı meselesine yoğunlaşmaktadır. Çalışmanın bu yönelimi aynı zamanda seyircinin gördüğü gerçekliğin kırılğanlığı üzerine de yorum yapılabilmesinin yolunu açacaktır. Çalışmanın amacı kapsamında göstergebilimsel (semiyotik) yöntemden yararlanılmıştır; çünkü Lotman'ın (2012: 65) da vurguladığı gibi, sinematografik anlam film dilinin araçlarıyla oluşur ve sadece sinema tekniğiyle gerçekleştirilen göstergebilimsel öğeler zincirlemesinin yardımıyla ortaya çıkar. Buna bağlı şekilde, ilk olarak sinema göstergebilimi ve anlam yaratımına dair bazı aktarımlarda bulunmak faydalı olacaktır.

II. Sinema Göstergebilimi ve Anlam Yaratımı

Sinemanın bir dil olmasının yolunu ilk olarak Kuleşov'un (1917) ortaya çıkardığı düşüncesi, sinema göstergebilimcileri tarafından kabul edilir. Kuleşov, filmin biçimsel ve yapısal sorunlarına değinerek, montajın anlam yaratmadaki etkisini vurgular. Kuleşov'u takip eden Pudovkin, montajı sinemada etkili şekilde kullanmaya başlamıştır; ancak montajın bilinen anlamıyla kullanımını Eisenstein gerçekleştirmiştir (1926). Eisenstein, sinema diliyle anlamın nasıl oluştuğunu araştıran ilk kuramcıdır. Böylece sinema, fotografik olmaktan kurtularak kendi dilini oluşturmuş ve sinematografik hâle dönüşmüştür (Büker, 1985: 12-15).

1970'lere gelindiğinde, Freud ve Lacan'ın görüşleri çerçevesinde gelişen psikanalitik çalışmaların da etkisiyle sinema perdesi artık Mitry'nin 'çerçeve'si ya da Bazin'in 'pencere'si olmaktan çıkarak, Lacan'ın 'ayna'sına benzetilmeye başladı. Böylece sinemanın gerçekliği değil, zihindeki yansıtan bir ayna görevi gördüğü üzerine anlamlar oluşturulmasının yolu açıldı. Daha önce gösterilen olarak sunulan film artık gösteren olarak ele alınıyordu (Türkoğlu, 2011: 144). Dahası, Soriano, Souriau, Blanchard, Marcel, Martin, Bazin ve daha birçok sinema yazarı sinemanın gösteren ve gösterilen birliğine dayalı bir sistem olduğu fikrinde uzlaşmaktaydı (Metz, 2012a: 51).

Sinemada göstergeler sözel dildeki belirti ve görüntüsel göstergelerin yanında simgesel göstergeleri de içermektedir. Sinema her ne kadar sözel dil sistemine benzetilse de sinemanın dil sistemi farklıdır (Kabadayı, 2013: 68). Dilbilimde gösteren ile gösterilen arasında çok büyük bir fark ortaya koyulmaktayken, sinemada gösteren ve gösterilen neredeyse özdeştir. Örneğin bir kuş, gerçekte var olan bir kuşun perdeye yansıyan görüntüsünü içerir. Gösteren kuş iken, gösterilen yine kuştur. Bu yönden Monaco (2010: 154), önemli olanın yönetmenin kuşu nasıl göstereceğiyle ilişkili olduğunun altını çizer. Yönetmen istediği kuşu seçerek, kendi tarzına göre çerçeveler ve perdeye yansıtır. Böylece kendisine göre bir gösteren/gösterilen ilişkisi kurmuş olur. Dolayısıyla çekimin, filmsel göstergelerin oluşmasında önemli olduğu belirtilebilir. Örneğin omuz çekimi, filmde eğretileme (doğal dilde düzdeğişmece) olarak ortaya

çıkarken, optik kaydırmayla görüntünün aniden büyütülmesi, biçim bozan bir şekilde yeni anlamların oluşmasını sağlayabilmektedir (Lotman, 2012: 68). Öte yandan sinema perdesinde gösterilen karakter, içinde bulunduğu duruma göre çeşitli niteliklere sahip olabilir. Yine sinemada kullanılan nesneler, çeşitli ruhsal yapıların dışavurumu şeklinde kullanılabilir ve değişik biçimlere sokulabilir. Yani sinemada karakter ve nesneler aracılığıyla sunulan göstergelerin bir düzenlaması, bir de içinde bulundukları duruma göre değişen yananamları vardır (Adanır, 2012: 51).

Düzenlamada izleyicinin güdümlenmesi, gösterenle gösterilen arasındaki benzerlikle (analoji) kurulmaktadır. Bu tür bir benzerlik filmde gösterilen imgenin ve sesin, gerçek yaşamdaki gerçekliklerine benzerliğiyle kurulur. Örneğin bir ağaç imgesi, gerçek yaşamdaki ağacın aynısıdır. Yine bir silah sesi, gerçek yaşamda ateşlenen bir silah sesiyle aynıdır. Bu nedenle Metz (2012a: 107-108), görsel ve işitsel olmak üzere iki tip analojinin varlığından söz eder. Yananlamda ise Metz, izleyici güdümlenmesinin gösterenin, gösterileni işaret etmekle kalmayıp onun ötesine geçmesiyle gerçekleştiğine vurgu yapar. Dolayısıyla Metz'e göre, yananlam her zaman simgeseldir. Haç, Hristiyanlığı simgelemektedir (güdümlenme); fakat aynı zamanda Hristiyanlık denildiğinde kişinin aklına haçtan çok daha fazlası (aşma) gelir. Bu yönüyle Metz (2012b: 69), sinemanın yananlam üretme kabiliyetini her zaman düzenlaması farklı şekillerde sunabilme yeteneğiyle ilişkilendirir ve sinemanın ayrı yananamlara ait göstergeler olmadan da yananlam üretebileceği üzerinde durur. Lotman (2012: 52) da benzer şekilde, filmdeki nesnelerin mevcut görüntüleriyle düzenlamalı olduklarını; fakat ışıklandırma, montaj, çekim açıları, ses gibi sinemasal araçlarla yananlam oluşturacaklarını vurgular.

Görüldüğü üzere, düzenlamsal ve yananlamsal olarak filmler birer anlam üretim aracıdır. Foss (2009: 17-39), filmlerde anlam oluşturma yollarını olaylar düzleminde ve biçim düzleminde olmak üzere iki gruba ayırmıştır. Olaylar düzleminde anlam oluşturan öğeleri fizik görünüm, oyun, kostüm ve makyaj, çevre düzenlemesi, aksesuar, zaman, hava koşulları, fizik ilişkiler, hareket, gerçek renkler, doğal ışık, gerçek ses, gerçek müzik ve diyalog olarak sıralarken, biçim düzleminde anlam oluşturan öğeleri çekim formatı, çekimlerin düzenlenmesi, odak uzaklığı ve netlik, çekim ölçeği, kamera açısı, kamera hareketleri, renk ve tek renklilik, yapay ışık, film türü ve ışıklandırma, özel görüntü efektleri, kurgu, ses efektleri, film müziği, sözle anlatım, metinler, alt yazılar ve ad şeklinde açıklamıştır. Tüm bu filmsel öğeler, görüntüye maruz kalan seyirci tarafından fiziksel, etnografik ya da psikolojik olarak anlamlandırılabilir. Yoğun bir izleyici kitlesi bu öğelerle oluşan görüntüyü fizyolojik olarak sunulduğu şekliyle görecektir. Etnografik anlamlandırmaya eğilimli olanlar daha özel olarak, farklı görüntülerin farklı kültürlerle bağlantıları üzerine bilgiyi elinde bulundurur. Psikolojik anlamlandırmayı yapabilenler ise, görsel malzemeden en fazla anlamı çıkarmaya çalışan, çıkardığı bu anlamları başka kavramlarla bağlamayı deneyen ve deneyimleriyle birleştirmek için çabalayanlardır. Dolayısıyla herkes aynı görüntüden farklı anlamlar çıkarabilecek, bazıları ise bu anlamlardan çok daha fazlasına ulaşarak, diğerlerinden çok daha ileri seviyede bir fizyolojik, etnografik ya da psikolojik anlamlandırma yapabilecektir (Monaco, 2010: 153). Bu noktada Metz (2012a: 109), 'kültürel' ve 'özel'

olmak üzere iki önemli anlam örgütlenmesinden bahsedilebileceğini vurgular. Kültürel kodlar, her toplumun kendine ait ortaya çıkardığı kodlardır ve bu kodları kullanmak için o toplumda yaşamak dışında özel bir eğitime gerek kalmamaktadır. Sıra özel kodlara geldiğindeyse, durum biraz değişkendir. Bu kodların kullanımı özel bir hazırlık gerektirmektedir. Örneğin, sağır ve dilsiz birisiyle iletişime geçebilmek kültürel kodlardan öte, özel kodları bilmekle ve ona göre bir hazırlık yapmakla mümkündür. İşaret dili eğitimi almadan bu kişiyle iletişime geçecek özel kodları kullanmak imkânsızdır. Bu yönüyle bir filmdeki göstergeleri yorumlayarak anlam oluşturmak da yukarıda sıralanan ışık, kurgu, çekim ölççeği gibi anlam öğeleri üzerine belirli bir bilgi sahibi olmayı beraberinde getirmektedir. Böylece sinemasal gerçekliğe dair bir anlam oluşturulabilir. Bu noktada sinema-gerçeklik ilişkisine genel hatlarıyla değinmek faydalı olacaktır.

III. Sinema ve Gerçeklik Bağı

Gerçeklik kırılğan bir kavrayıştır ve herkes için aynı değildir. İnsanoğlunun bağı olduğu temel gerçekler kadar, deneyimleri sonucunda edindiği gerçekler de vardır ve bunlar değışken yapıdaki gerçeklerdir. Şentürk'ün (2008: 160) de vurguladığı şekliyle, insan bilincinin zaman içinde gerçeklikle ilişkisi değıştiği gibi, toplumsal gerçeklik de zaman içinde değışebilmektedir. Dolayısıyla insan zihni toplumsal gerçekliğin belirleyicisi konumundayken, asıl gerçeklik Freud'a göre, insan zihninin dışında yatan şeydir ve gerçeklik ilkesi bu yönden bireyin arzularının peşinden giderken dünyanın (sistemin) ona koyduğu sınırları tanımada yatar. Lacan'a göre ise gerçeklik 'sembolik süreç' dışında kalan şeydir ve dış dünyada olduğu kadar, zihinsel dünyada da vardır (Bowie, 2007: 95). Yani kendiliğinden varolan kadar, inşa edilen bir gerçeklikten söz etmek mümkündür. Daha açık bir ifadeyle, toplumsal bir gerçeklik inşasından söz edilmelidir. Bu yönüyle Lacan'a yönelmek anlamlıdır. Wolff'a (2000: 128) göre Lacan, insanın gelişim evresinde belirlediği gerçek, imgesel ve simgesel dönemlerden dilin öğrenilmesiyle başlayan simgesel dönemin, kişinin toplumsal rollere ulaşmasının, nasıl hareket etmesi gerektiğinin ve kişiye nelerin yasak olduğunun öğretildiği döneme tekabül ettiğine vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla toplumsal gerçeklikte simgelerin; daha genel ifadeyle, söylemin önemi ortaya çıkar. Bu noktada Sözen (1999: 12), gerçekliğin söylem içinde inşa edildiğine vurgu yapar. Ona göre, her söylem bir gerçeklik inşası olduğu için, artık evrensel bir gerçeklikten ziyade, söylem yoluyla oluşturulan gerçeklikler bulunduğunu kavramak gerekir. Doğal gerçeklik ve sosyal gerçeklik, sadece doğa bilimleri ya da hukuk, tıp, psikiyatri, ekonomi gibi disiplinler aracılığıyla üretilen değil, aynı zamanda birer söylem formu olarak tıbbın, ekonominin, psikiyatrinin ve doğa bilimlerinin inşa ettikleridir. Öte yandan günümüzde imgeler, söylemin oluşturduğu gerçekliğin çok daha kabul edilebilir forma bürünmesine yoğun katkı sağlar. Burnett'in (2012: 34) vurguladığı gibi, gerçek ve gerçek olmayan arasındaki ayrım, imgelerle neredeyse kaybolmuş durumdadır. Dolayısıyla imgelerin gücü yadsınamayacak kadar etkili olabilmektedir. Özellikle imgenin 'harekete geçme' ve 'yapma' edimleri aracılığıyla gücü kudrete dönüştürme yetisi bulunmaktadır. Böylece imgeler kudrete değer katarak onu meşrulaştırır ve iktidara dönüştürür (Marin, 2013: 16). Dahası, canlandırdığı şeyden daha kalıcı hâle gelir (Berger, 2012: 10).

İmgeler gerçekliği ürettiği ya da gerçekliğin yerini aldığı kadar, düşünce yaratma açısından da önemlidir (Burnett, 2012: 24). Özellikle insan zihninin gelişimi ve düşünce üretimi açısından imgeler büyük önem taşımaktadır (Piaget, 1999; Chomsky, 2000). Bu yönden özellikle Baudrillard, artık modern toplumda ‘gerçek’ olgusunun imgeler aracılığıyla oluşturulduğunu vurgulayarak ‘gerçek’likten ‘hiper-gerçek’liğe geçişte imgelerin etkisini ortaya koyar. O, imgelerin şu aşamalarda gerçeğe etki ettiğine değinir (2011: 20):

- Derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge,
- Derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge,
- Derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge,
- Gerçekliğin hiçbir şekliyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin saf simülakrı olan imge.

İmge buradaki ilk aşamada bir tür ayin görevi görürken, ikinci aşamada olumsuz niteliğe sahip bir tür büyü görevi görmektedir. Üçüncü aşamada imge, bir görünümün yerini alarak büyüleme aracı olmaya çalışır ve son olarak imge, artık görünüm düzeyinden çıkarak, bir öze sahip simülasyon düzenine geçer. İşte filmsel imgelerin gücü de aslında bu son aşamayla bağlantılıdır; çünkü bu aşamada gerçeklik, imge aracılığıyla yeniden üretilenden (simulakr) ayırt edilememektedir ve böylece sinema açısından herhangi bir görüntünün gerçek olarak sunulması olağandır (Pezzella, 2006: 29). Zaten Faure’nin (2010: 69) de belirttiği gibi, sinema her geçen gün daha çok evrenselleşmekte, dil ise bu evrenselliğe onun kadar hızlı ulaşmamaktadır. Bunu başarak gerçeklikte kırılmalığa sebep olması, sinemanın imgeleri etkili kullanabilme gücünden ileri gelmektedir.

Sinema, teknolojik gelişmelerle birlikte gittikçe bir yanılsama üretme aracı olmaktan uzaklaşmaktadır. Sinemasal evrendeki her şey ‘hiper-teknik’, ‘hiper-görünür’, ‘hiper-etkili’ şekilde birbirine bağlanmaktadır. Böylece imge gittikçe kusursuzlaşmaktadır. Dahası, artık imge kusursuz şekilde üretilerek imge olmaktan çıkmaktadır. İmgenin gerçekçiliğiyle birlikte yanılsama da kendini gerçeğe bırakmaya başlar (Baudrillard, 2010: 29-30).

İmge ve gerçeklik üzerine düşünüldüğünde, çoğu kişi imgenin gerçeği yansıtmaması durumuna vurgu yapmaktadır. Oysa asıl üzerinde durulması gereken, imgelerin gerçeği yaratıp yaratmadığıdır. Yaratılan bu gerçeklik, gerçekte var olanın bozulması üzerine değil, hiç olmayandan oluşan bir gerçeklik yaratımı olmalıdır. Gerçeğin bozulması ya da aşılması daha farklı bir durumdur. Bu açıdan örneğin Platon’un ‘üç yatak’ düşüncesi göz önünde bulundurulabilir. Bunlar (Yücel, 2013: 53): Tanrının yarattığı yatak, marangozun yaptığı yatak ve ressamın yaptığı yataktır. Bu düşünceye göre, asıl gerçeklik tanrının yarattığı yatak düşüncesidir. Marangozun yaptığı, gerçeğin taklididir ve gerçeklikten bir derece uzaklaşır. Dolayısıyla ressamın yaptığı yatak gerçeklikten iki kat uzaklaşmış olur. İşte burada sinema açısından önemli olan, tanrının yaptığı yatağı yapabilmektir; yani herhangi bir gerçekliğin taklidi değil, yeni bir gerçeklik yaratma durumu. Sinema bu yeni gerçekliği oluştururken gerçek zaman ve mekânda kırılmalara neden olur. Yani gerçek dünyadaki maddenin yapısal bir

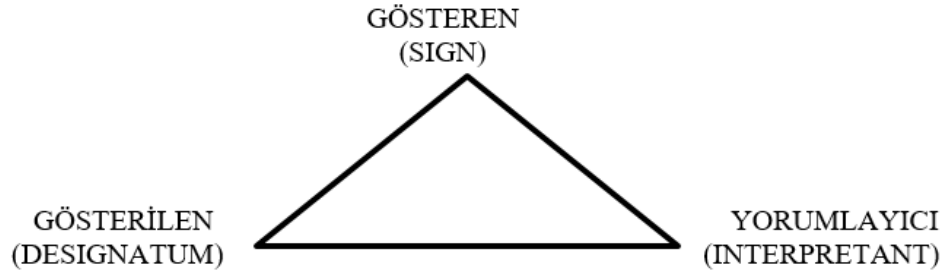
dönüşümü; benzeri yaratılır (Morss, 2009: 294). Dolayısıyla perdeye aktarılan gerçek zaman, mekân, kişi ya da nesne değil, onların temsili; hareketli fotoğraflardır. Bu da sinemanın, ışık ve renkten oluşmuş görüntüyü perdeye yansıtmaktan daha gerçek olmadığını gösterir. Mascelli'nin (2007: 71) de belirttiği gibi, görüntüler gerçeğe uygun olmalıdır; fakat bu uygunluk bilinen gerçeklik değil, yeniden oluşturulan kırılğan gerçekliğe uygunluktur. Filmi yapanlar, izleyiciyi bu gerçekliğin içine sokabilmek için imgeleri bir araya getirir (Mamet, 1997: 18-19). Yan yana gelen bu imgelerin hızı da sinemasal gerçekliğin kırılğanlığını ortaya koyar. Yani saniyede 24 kare kuralının değişimi bile standart zaman algısında bozulmaya neden olacaktır. 24 kare yerine 240 karelik bir çekim, gerçek zamanda algılanması mümkün olmayan bir ana tanıklık edebilmeye olanak sağlayacaktır. Yine 24 kare yerine saniyede 3 karelik bir çekim, gerçek zamanda algılanan hareketten 8 kat daha hızlı bir zaman algısı oluşturmaktadır (Monaco, 2010: 94). Böylece izleyicinin bu kırılğan gerçeklikte nasıl konumlandırılacağı, yönetmenin seçimine bırakılmış olur. Yönetmen kendine verilen kudret ve seçme hakkıyla neyi, nasıl göstereceğini veya neleri gizleyeceğini belirler; izleyiciye filmsel öyküdeki gerçeğe ulaşma fırsatı verir ya da vermez. Michelangelo Antonioni'nin *Blow-Up* (Cinayeti Gördüm, 1966) filmi bu kırılğan gerçeklikte izleyicinin nasıl konumlandırıldığına iyi bir örnektir. Dolayısıyla bu noktadan sonra sinemasal gerçeklikten hareket ederek, gerçeğin kırılğanlığına vurgu yapabilmek için filmdeki göstergeleri yorumlamak gerekmektedir.

IV. *Blow-Up* Filminde Göstergeler ve Gerçeğin Kırılğanlığı

A. Örneklem ve Yöntem

Çalışmada genelde gerçekliğin, özeldeyse sinemasal gerçekliğin kırılğanlığını ortaya koymak amacıyla *Blow-Up* (Cinayeti Gördüm, 1966) filmi örneklem olarak seçilmiştir. Örneklemenin bu şekilde belirlenmesinde özellikle filmin gerçekliği sorgulayan, gerçeğin ne olduğu veya gerçek olarak düşünülen şeylerin var olup olmadığı üzerine kurulu öykü yapısı etkili olmuştur. *Blow-Up*, gerçeği sadece saptamanın yetmediğini, deşifre etmek gerektiğini de vurgulayan göstergelerden oluşmaktadır. Bu göstergeleri yorumlamak hem filmsel anlam hem de gerçeğin kırılğanlığı üzerine yorumda bulunabilmenin yolunu açabilir. Böylesi bir yorum getirebilmek amacıyla çalışma göstergebilimsel yöntemi merkeze almıştır.

Filmsel anlamın ortaya çıkabilmesi Lotman'ın (2012: 65) belirttiğine koşut şekilde, sadece sinema aracılığıyla oluşturulan göstergebilimsel öğelerin yardımıyla mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla bir filmde bu öğeleri yorumlayabilmek için semiyotik (göstergebilim) yöntemden yararlanmak gerekir.



Şekil 1: *Pierce'ün Semiyotik Üçgen Modeli* (Kaynak: Charlotte M., Echtner, (1999). The Semiotic Paradigm: Implications for Tourism Research, *Tourism Management*, 20(1), s.48.)

Semiyotiğin kurucusu sayılan Peirce, göstergeleri görüntüsel gösterge (icon), belirti (index) ve simge (symbol) olarak üç şekilde sınıflandırır. Bir gösterge görüntüsel gösterge, belirti ya da simgedir. Pierce, görsel göstergebilimsel bir çözümleme için *Şekil 1*'de gösterilen 'Semiyotik Üçgen Modeli'ni önermiştir. Bu modelde Pierce, bir 'gösteren', bir 'gösterilen' ve bir 'yorumlayıcı' ögesi kullanır. Bu modelde gösteren, yorumlayıcının gördüğüken; gösterilen, yorumladığıdır.

Peirce'den yola çıkan Jakobson ve Metz, sinemanın gösterge, belirti ve simgeyi aynı anda kullanan bir sanat olduğuna vurgu yaparlar (Wollen, 2008: 108-111). Bu açıdan filmin göstergebilimsel bir çözümlemesi yapılırken bu üç boyutu da değerlendirmek gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Yine bir filmin göstergebilimsel olarak çözümlenebilmesi, filmin dizimsel düzeyinde kullanılan düzdeğişmeceleri, dizisel düzeyde oluşturulan eğretilmeler, bu eğretilmeler sayesinde oluşturulan yananamları ortaya çıkarmak, ayrıca dizge ve düzgüleri açıklayarak, filmdeki göstergelerin göstereni ile gösterileni arasındaki nedensellik ve nedensizlik bağı çerçevesinde oluşan belirti, simge ve ikonları belirlemekle mümkündür. Tüm bu göstergebilimsel kavramlar eşliğinde *Blow-Up* filmi ayrıntılı şekilde çözümlenmiş ve özellikle gerçeğin kırılabilirliği üzerine çeşitli bulgulara ulaşılmıştır. Öte yandan Pierce'ün modeline uygun şekilde, gösterenlerin neleri gösterdiğine dair yorumlayıcıların değişken kültürel, psikolojik ya da zihinsel yapıya sahip olması, buradaki örneklemden de evrensel yargıların çıkarılamayacağını hatırlatmaktadır.

B. Bulgular ve Yorum

Blow-Up, fotoğrafçı Thomas'ın istemeden bir cinayete tanık olmasını merkeze alır. Thomas cinayeti görür; fakat bunu sağlayan gördüğü değil, çektiği fotoğraflar aracılığıyla bağlamından kopararak mercek altına alınan gerçekliktir. Böylesi bir öykü çerçevesinde şekillenen film, gerçeğin bozulan, yamulan, değişen... kısacası kırılabilirliğini ortaya koyan göstergeleriyle doludur. Tüm bu göstergeler çalışmaya 'gerçeğin kırılabilirliği' üzerine yorum yapabilme fırsatı vermiştir.

1. Değişmeceler

Değişmeceler, düzdeğişmeceler ve eğretilmeler olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Düzdeğişmeceler dizimsel, eğretilmeler dizesel (çağrışımsal) düzeyde

gerçekleşmektedir. Dizimsel bağıntı, aynı anda birlikte olan öğeler arasındaki bağıntıdır. Dizesel bağıntı ise, aynı anda birlikte olmayan öğeleri bir dizide birbirine bağlar. Kısaca, filmdeki göstergeler birleştirmeye dayanıyorsa düzdeğişmece, göstergeler arasında bir benzerlik kurularak başka bir anlam çağrıştırılıyorsa eğretilme yaratılmış olur (Büker, 1985: 61-76). Bu yönüyle *Blow-Up*'taki dizimsel eksenin iki süreçte işlediği görülür. Bunlardan ilki film öyküsünün ilerleyişini sağlayan eşzamanlı öğelerin birleşiminden oluşurken, ikincisi Thomas'ın fotoğrafları birleştirerek bir anlam yarattığı süreci işaret etmektedir. Thomas parkta çektiği fotoğrafları birleştirerek bir anlam oluşturmuş ve böylece bir cinayete tanık olmuştur. Bu açıdan düşünüldüğünde, öykünün birleştirilmesinin ötesinde, fotoğrafların dizimsel ekseninde birleştirilmesiyle elde edilen anlam, gerçekliği deşifre etmek gerektiğine dair göstergeleri sunmuştur.

Filmdeki gösteren ve gösterilen arasındaki çağrışımsal bağ oluşturan eğretilmelere bakıldığında, ilk sahnelerden itibaren yorumlayıcıya bir anlam pratiği alanı bırakıldığını görmek mümkün olmuştur. Henüz filmin ilk sahnelerinde Thomas'ın, Verushka'nın erotik fotoğraflarını çekerken yavaş yavaş onu yere yatırdığı ve üstüne çıktığı görülür. Hareketleri giderek hızlanan Thomas, Verushka'ya emirler vermekte ve onun itaat etmesini sağlamaktadır. Verushka'nın tamamen yere uzanmış yarı çıplak vücudunun konumu, Thomas'ın onun üstüne uzanır vaziyette fotoğraf çekmesi ve sanki cinsel ilişkiye giriyormuş gibi sözcükler sarf etmesi, cinsel ilişkiyi yoğun şekilde çağrıştırır. Thomas son pozunu çekerken ihtiraslı bir beden dili sergiler, bağırır ve Verushka'yı yanağından öperek yorgun şekilde kalkıp kendisini kanepeye atar. Bu sahnede Thomas'ın kullandığı fotoğraf makinesi, onun erkekliğini temsil eden bir fallik nesnedir. Dolayısıyla oluşturulan bu çağrışımsal benzerlik filmdeki eğretilmelerin gerçekliğin kırılğanlığına hizmet ettiğini vurgular. Ortada bir cinsel ilişki olmasa da, '-mış gibilik' sağlanarak, cinsel ilişki gerçek bağlamından koparılmış ve çağrışımsal şekilde bu sahnede yer bulmuştur.

Fotoğraf makinesi, öykünün ilerlemesini sağlayan temel nesne olarak başka bir sahnede Thomas'ın kendi Benini çağrıştırır. Filmin ilk sahnesinde Thomas arabasının torpidosuna fotoğraf makinesini koymuş ve torpidoyu kilitlemiştir. Cinayete karıştığını düşündüğü Jane'nin parktaki fotoğraflarını torpidodan daha sonra çıkarttığı bu makineyle çekmiştir. Torpido bir şeyin/olayın gizlendiği yeri çağrıştırırken, torpidodan çıkarılan fotoğraf makinesi, bu gizi açığa çıkartan Thomas'ı temsil etmektedir. Zaten Thomas'ın fotoğrafçı oluşu, onun makineyle olan bağıntıyı iyice sağlamlaştırmaktadır.

2. Düzanlam ve Yananlamlar

Sinemada gösterilenler düzanlamlar ve yananlamlar barındırır. Metz'e (2012b: 69) göre, yananlam düzanlamdan bağımsız değildir. Dolayısıyla filmsel nesneler yananlamsal olarak düzanlamdan farklı şeyleri ifade etse de onunla çelişmez. Lotman (2012: 52), bu açıdan filmsel nesnelerin özellikle ışıklandırma, montaj, çekim açıları, ses gibi sinemasal araçlarla yananlam oluşturacaklarına vurgu yapar. Yani filmsel düzanlam kurgu, çerçeveleme ve alıcı devinimleri ortaya çıktığına göre, düzanlamın ortaya koyulma biçiminin yanalama oluşturduğu söylenebilir. Kısacası, sinema özel yananlam yaratıcılarına gereksinimi olmadan; yapısı gereği yananlamı yaratır.

Yananlamlar aynı zamanda simgelerdir. Mitry'e (Akt. Büker, 1985: 57) göre, gösteren ve gösterilen arasında bir nedensellik ilişkisi olduğu gibi, gösterilenin göstereni aşması da mümkündür; fakat bu noktada Mitry'nin vurguladığı, Pierce'cü anlamda bir simge değildir. O, simgeyi Saussure'cü anlamda kullanır ve Peirce'ün sözlü dildeki simgesel dizgilerine karşılık, sinemada değişmez simgesel dizgiler bulunmadığını belirtir. Yani sinemasal nesnenin doğadakinin aynısı olması önemli değildir. Önemli olan, filmsel nesnenin kamera, kurgu, ışıklandırma gibi sinemasal araçlarla nasıl gösterildiğidir. Bu yönüyle filmlerdeki yananlamların Saussure'cü simge olarak yer aldığını belirtmek gerekir.

Blow-Up tüm bu yönlerden incelendiğinde, kullanılan nesnelerin, aydınlatmaların, bakış açısının, isimlerin vb. düzanlamlarının ötesinde birer yananlama sahip olduğu görülür. Örneğin mercek, filmin adını almasını sağlayan temel nesne konumundadır. 'Blow-Up', İngilizce 'merceklerle resimleri büyütme/genişletme' anlamında da kullanılan bir kelimedir. Filmde mercek aracılığıyla gerçeğin derinliğine inmeyi başaran Thomas, seyirciyi de bu nesne aracılığıyla gerçeğin kırılmalı yapısına dair yorum alanı bırakır. Thomas, parkta öpüşen Jane ile yaşlı adamın fotoğraflarını büyüttüğünde, anlamsız gibi görünen gerçekliğin bir parçasından yepyeni bir anlam ve gerçeklik çıkarır. Pezzella'nın (2006: 83) da belirttiği gibi, filme çekilmiş görüntü, tek sesli bir anlamı iletmez; değişmez bir gerçekliği sunmaz. Filmde bunu sağlayan en önemli nesnedir mercek. Resimleri, dolayısıyla da gerçeği mercek altına alan Thomas, cinayeti ancak gerçeği bağlamından kopararak görür. Bu yönüyle mercek ilk bakışta düzanlamsal olan fotoğrafların da yananlama kavuşmasını sağlamıştır. Mercek yardımıyla büyüyen fotoğraflar, cinayetin kanıtına dönüşür. Gerçek ancak fotoğrafın gerçeklik bağlamından koparılmasıyla ortaya çıkar. Böylece fotoğraflar mercek ile yepyeni bir simgesel anlam taşıyıcısı olur.

Gerçeğin kırılmalılığı üzerine filmde yananlamsal yapıda kullanılan diğer bir nesnenin ayna olduğu söylenebilir. Ayna düzanlamsal olarak yansıtıcıdır; fakat filmsel kullanımı aynayı simgesel bir yapıya büründürmüştür. Bunun en iyi örneklerinden birini filmin başlarında Thomas'ın evinde görmek mümkündür. Thomas evinin ikinci katına çıktığında aynada Verushka görünmektedir. Ayna orada bir kadının varlığını göstermektedir. Thomas'ın Verushka'ya doğru yöneldiğinde aynaya vurması ve aynanın sallanması ise, gerçekliğin oynayan, bozulan, sarsılan yönünü çağrıştıran bir yananlam oluşturur.

Filmde ışık ve renkle ilgili yoğun bir simgesel kullanım mevcuttur. Thomas parkta gizlice fotoğraflarını çektiği Jane ile konuşurken, parktaki ışığın çok iyi olduğunu ve çektiği resimlerin çok iyi çıkacağını söyler. Böylece ışık hem düzanlamda aydınlatıcı niteliktedir hem de yananlamda cinayeti aydınlatmaktadır (açığa çıkarmaktadır). Yine fotoğrafların daha iyi görünebilmesi için Thomas tarafından yakılan spot ışık, fotoğraftaki gerçekliğin aydınlatılmasını sağlar¹. Filmde ışığın diğer bir kullanımı ise

¹ Burada Arnheim'in (1974: 303) da ortaya koyduğu 'ışığın anlamsallığı'ndan farklı bir simgesellikten bahsedilmektedir. Arnheim için ışık, hareketin algılanması, zamanın ayarlanması ve dini seremonilerin uygulanma biçimlerine kadar pek çok durumun temel etkeni konumundadır.

rengi aracılığıyla varlık ve yokluk arasındaki tezatlığı ortaya koyduğunda anlaşılır. Thomas'ın evinin duvarında ikonik şekilde bir spot ışığı fotoğrafının asılı olduğu görülür. Fotoğraftaki ışık sarı renkliken, çevresi siyah ve karanlıktır. Thomas duvardaki bu fotoğrafa dokunduktan sonra karısı ve çocuklarının varlığı ve yokluğuyla ilgili çelişkili ifadeler kullandığı bir konuşma yapar. Önce var olan karısının yok olduğunu, var olan çocukları için ise aslında çocuğunun da olmadığını söyleyerek gerçeklik yanılsaması yaratır. Buradaki yananlam fotoğraftaki iki zıtlık olan karanlık ve aydınlığa Thomas tarafından dokunulduğunda ortaya çıkar. Bu sahnede Thomas böyle bir eylemi gerçekleştirmeden, karısı ve çocuğuyla ilgili aynı gerçeklik karmaşası ifadeleri kullanabilirdi; fakat bu söylemi duvardaki fotoğrafa dokunarak gerçekleştirmesi, fotoğrafı asılı olduğu duvardaki ikonik yapısından uzaklaştırarak, simgesel bir göstergeye dönüştürmüştür.

Işıktan sonra Thomas'ın dokunuşunun bazı renklerin de simgesel yapıya bürünmesine katkı sağladığı gözlemlenir. Bu açıdan özellikle mor, sarı ve pembe renklerinin simgesel anlamlara kavuştuğu vurgulanmalıdır. Thomas'ın davranışıyla bu renkler genel-geçer anlamda simgelediklerinin dışında bir çağrışım yaratırlar. Thomas evine gelen, mor ve pembe çorap giymiş iki genç kızla, mor bir arka fon kâğıdının üstünde eğlenir ve birlikte olur. Bu birliktelikten sonra cinayetin işlendiği yere gidip evine geri döndüğünde, tavandan sallanan sarı ve pembe tüy aksesuarların altından geçer ve kızlarla birlikte olduğu mor renkteki arka fon kâğıdına dokunur. Bu dokunuş, üç rengin düzensiz yapıda sadece renk olarak görülmesinin aşılması, yananlamsal şekilde cinsel ilişki anının yeniden seyirciye yaşatılmasını sağlar. Yine Thomas dışındaki karakterlerin tutum ve davranışları da bazı çağrışımlarda bulunulmasına katkı sağlamaktadır. Özellikle gerçeğin kırılğanlığı üzerine yananlam barındıran davranışın, Thomas'ın filmin ilk sahnesinde erotik fotoğraflarını çektiği Verushka tarafından gerçekleştirildiği söylenebilir. İlk sahnede Thomas'a gece 11.00'de uçağı olduğunu, bu yüzden fotoğraflarını hızlı çekmesi gerektiğini söyleyen Verushka, filmin sonunda Thomas'ın karşısına uyuşturucu içilen bir bar ortamında çıkar. Thomas, Verushka'ya "senin Paris'te olman gerekmiyor muydu?" diye sorduğunda, Verushka, "Paris'teyim" diye cevap verir. Verushka'nın bu söylemi ve davranışı, gerçeğin kırılğan yapısına dair bir gösterge olarak yorumlanabilir; çünkü Thomas'ın ve onunla birlikte seyircinin yaşadığı gerçeklik, Verushka'nın gerçekliğinden çok farklı işlemektedir. Yine Thomas, ressam olan arkadaşının evine gittiğinde onunla yaptığı konuşma, gerçeğin kırılğanlığına dair diğer önemli göstergeye dönüşür. Arkadaşı baktığı tuvallerdeki resimlerde önce bir anlam ortaya çıkmadığını, daha sonra anlamın oluştuğunu; fakat resimlerden birinin anlamını hâlâ çözemediğini belirtir. Bu resmi Thomas almak istemektedir. Bu söylemdeki "resimlerdeki anlamın sonradan ortaya çıkması" ifadesi, tıpkı Thomas'ın fotoğrafları mercekle inceleyerek cinayeti sonradan görmesi ve anlam oluşturmalarıyla

Işık, nesneleri gerçek ortamları içinde fark edilir kılmakla beraber, bu nesnelerin fiziksel gerçekliklerinden farklı algılanmalarına da ortam hazırlamaktadır. Böylece nesneler düzensizliklerinin ötesinde yananlamlara ulaşabilmektedir; fakat burada bahsedilen simgesellik nesnelerin ışığın etkisiyle değişen biçimselliklerinden farklı olarak, ışığın kendi yananlamsallığıdır.

eşdeğer bir yananlamı ortaya çıkartır. Ayrıca Thomas'ın ressam arkadaşının anlamını çözemediği bir resmini satın almak istemesi, yine çözülemeyen bir cinayet durumunun içinde anlam oluşturmaya çalışacağını simgeler.

Filmsel araç olarak kamera açısı, *Blow-Up*'taki gerçeğin kırılğanlığına destek olan yananlamlar barındırmaktadır. Özellikle bazı sahnelerde kullanılan kamera açıları, gerçekliğin bakış açısına göre şekillenebileceğine dair bir yananlama sahiptir. Thomas'ın şeffaf paravanlar arkasında duran modellerin fotoğraflarını çektiği sahnenin düzanlamının içinde bir yananlam bulunmaktadır. Burada Thomas art arda sıralanmış modellerin fotoğraflarını çekerken, seyircinin ilk gördüğü sadece en öndeki modeldir; fakat kamera hafif sağa doğru kaydıldığında (pan) diğer modellerin varlığı ortaya çıkar. Bu tür bir kamera kullanımı, sahnenin düzanlamsal yapıdan kurtularak, görünen gerçeğin değişebilir olduğuna dair bir yananlamsal yapıya bürünmesini sağlar. Böylece gerçekliğin kırılğan ve değişken olduğu; gerçeğe farklı açılardan bakmak gerektiğine dair anlam simgesel olarak aktarılır.

Zaman ve ritm arasındaki uyumsuzluk, filmin kırılğan olarak sunduğu gerçekliği destekleyen diğer göstergelerdir. Thomas, Londra sokaklarında arabasıyla dolaşırken, görüntünün hızı yavaş ve ters ritimlidir. Yine Thomas, Jane ile evinde oturup hareketli bir müzik dinlerlerken, Jane'in ritme uygun ve hızlı değil, zıt ve yavaş hareket etmesini sağlar. Özellikle bu iki filmsel an gerçekliğin göreceliğine dair bir yananlam barındırır.

Filmdeki pantomim sanatçıları, öyküsünü kırılğan olan gerçeğe konumlandıran Antonioni'nin en büyük destekleri olarak yorumlanabilir. Pantomim sanatçıları, gerçek insanların kopyası; taklitleridir. Filmdeki insanlara zıt hareket ederler. Filmin başında onlar coşkulu şekilde arabadan inip koşuştururken, diğer insanlar yavaş şekilde yürümekte, evlerine ya da işlerine gitmektedir. Burada gerçekliğin farklı iki hâli gözler önüne serilmektedir. Ayrıca son sahnede tenis korta gelen pantomim sanatçılarından ikisi hayali bir topla tenis oynar, Thomas ise onları izler. Top gerçekte yoktur; ancak onlar gerçeklik yanılsaması yaratarak, gerçekten tenis oynuyormuş gibi davranmaktadırlar. Thomas ise onların bu kırılğan gerçekliğine katılarak seyirciyi de aynı gerçekliğin içine davet eder. Thomas gerçekte olmayan bir topu izler ve onun sesini duyar. Filmin ana konusunu oluşturan yapıya bağlı olarak, buradaki görüntüler gerçekliğin varolup olmadığının sorgulanmasına dair yananlamı bünyesinde barındırır. Bu görüntülerdeki topun varlığı ve yokluğu arasındaki çelişki gibi, Thomas'ın tanık olduğu cinayetin gerçekliği de kırılğan ve yanılsamalıdır.

3. Düzgü ve Dizgeler

Düzgüler, film dilini oluşturan kurgu, kamera, ses, ışık gibi kodlardır. Adanır'ın (2012: 53) belirttiği gibi, sinemanın kendine ait bir yapısı; kodu vardır. Sinema, kurgu gibi temel kodlara ya da film türleri, içerik çeşitleri, ışık, renk, tipler, kültür, antropoloji, sosyoloji gibi alt-kodlara sahiptir. Tüm bunlar filmlerin anlaşılmasını sağlarlar. Düzgüleri, 'kodlar' olarak tanımlayan Metz'e göre ise sinemada üç tür kod bulunur: 'Sinemaya özgü kodlar', 'sinemaya özgü olmayan kodlar' ve sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı 'ortak kodlar'. Örneğin; hızlı kurgu sinemaya özgüdür. Günlük yaşamdakine benzer şekilde, bir denizcinin eve gelişi sinemaya özgü değildir. Yine ışık

ve gölge ise sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı ortak düzgüler olarak düşünülebilir (Büker, 1985: 43). Buradan mantıksal bir sonuç çıkar: Sinemanın bazı kodları kendine özgüyken, bazıları ortak bir kod sistemine aittir. Sinemaya özgü kodların bazıları her film tarafından, bazıları ise belirli bir türe ait filmler tarafından kullanılabilir. Kimi kodlar da tek bir film tarafından kullanılan özgün bir yapıya sahip olabilir (Monaco, 2010: 397- 399).

Düzgülerden farklı olarak dizgeler, metnin anlaşılabilirliğidir. Dizgelerin de düzgüler gibi maddi bir varlığı yoktur; ancak onlar, düzgüler gibi her filme özgü değildir. Birden çok filmde görülürlerse düzgü olurlar. Her düzgü bir dizgedir; ama her dizge bir düzgü olamaz. O tek bir dizge olarak varolur. Dizgeler yönetmen tarafından bilinçli ya da bilinçsiz şekilde filmin yapısını oluşturur. Böylece yönetmen kendi dizgesini ve o filme özgü dizgeyi oluşturabilir (Büker, 1985: 44-46).

Düzgüler açısından *Blow-Up*'ın çağdaş anlatıya uygun olduğu gözlemlenir. Dolayısıyla, Antonioni'nin kullanmış olduğu düzgüler, daha önce çağdaş sinema anlatısına sahip olan filmlerde de kullanılmaktadır; ancak dizgeler açısından *Blow-Up*, diğer çağdaş anlatı temelli filmlerden ayrılır. *Blow-Up*'ta Antonioni'nin sanatsal nesnesini inanılrlık, görünüşsellik, olgu, belge gibi kavramlar oluşturur. Filmin kendine özgü dizgesel kompozisyonu, bir ana öykü (parkta çekilen fotoğraflar, bu fotoğrafların banyo edilmesi ve büyütülerek deşifre edilmeleri) ile fotoğrafının yaşamını sergileyen bir yan öykünün birleşiminden oluşmaktadır. Filmde yaşamı sadece gözlemlemek yetmez, deşifre etmekte gerekir. Bu açıdan Dziga Vertov'a kadar uzanan 'gerçekçilik' olgusuna karşıt bir tavır takınılmış olur. Filmde motif olarak fotoğrafa başvurulması, filmi semiyotik açıdan karmaşık bir yapıya büründürmüş ve böylece Antonioni'ye özgü dizge oluşmuştur. Onun *Blow-Up*'ta kullandığı merceklerle gerçekliğe bakış, her ne kadar polisiye film diline kadar uzanan bir düzgü gibi görünse de, onlardan ayrılan bir dizge olarak düşünülmelidir; çünkü bu kullanım gerçeği ortaya çıkarmaktan öte, gerçeğin kırılğan ve bağlamından kopararak yepyeni bir anlama kavuşabilir yanına vurgu yapar. Dolayısıyla Antonioni, özelde filmsel gerçekliğe genelde ise bilinen dünyadaki gerçekliğe verili şekilde bağlanması inancını yok etmenin yolunu açmıştır. Bu yönüyle Antonioni'nin *Blow-Up* filmi, gerçekliğin kırılğanlığını ortaya koyan dizgesel bir film olarak değerlendirilmelidir.

V. Sonuç

Blow-Up göstergebilimsel bir okumayla, yorumlayıcıya farklı düşünce pratikleri için yoğun bir alan bırakır. Bu çalışmada merak edilen, üzerine sınırsız felsefi tartışmalar yürütülen 'gerçeklik' kavramı hakkında filmin nasıl bir düşünce alanı bıraktığıydı. Bu yönüyle filmin gerçeğin kırılğan, bozulan, yamulan ve değişebilen yapısını savunanları pek çok göstergeyle desteklediği görünmektedir. Bunda Antonioni'nin 'imgenin yanılısına gücüne' olan inancının etkisini yadsımamak gerekir.

Soriano, Souriau, Blanchard, Marcel, Martin, Bazin ya da Metz gibi araştırmacılar sinemadaki gösteren-gösterilen birliğine yoğun vurgu yaparken, Antonioni *Blow-Up*'ta bir yönüyle de göstergeleri kullanarak, göstergebilime savaş açar. Filmde görünen

imgelerin gerçekliğindeki değişimler bunun en iyi kanıtıdır. Bu değişimsel yan, filmi sinemadaki gösteren-gösterilen birliğine dayalı yapıdan koparır. Dolayısıyla Antonioni'nin derdi mekân ve nesneleri nasıl göstereceğini seçmekten çok daha fazlasıdır. O, *Blow-Up*'ta gerçeği nasıl göstermesi gerektiğini seçmiştir. Bunu da özellikle filmdeki imgelerin sınırsız anlamlarını yansıtmalı bir şekilde kullanarak yapar. Böylece izleyiciye gerçeğin ne kadar kırılğan olduğuna dair çeşitli göstergeler sunar.

Gerçeğin kırılğanlığına dair anlam Thomas'ın fotoğraf karelerini sıralamasıyla oluşmaya başlar; fakat bu şekilde oluşturulan düzdeğişmecelerden fazlası eğretilmeler aracılığıyla seyirciye aktarılır. Henüz filmin başlarında Thomas'ın, Verushka'nın fotoğraflarını çektiği sıradaki tavırları, ortada hiç olmayan ve görünmeyen bir cinsel ilişkiye dair gerçekliğin zihinde yaşanmasına neden olur. Cinsel ilişkinin gerçek bağlamından koparılarak, bir fotoğrafçı olan Thomas'ın fotoğraf çekme eylemiyle yaştırılması, bilinen anlamda 'haz' olgusunun da gerçekliğinden koparılmasına hizmet eder. Böylece bu sahnedeki imgeler çağrışımsal olarak gerçeğin sadece yerini almakla kalmaz, birer düşünce yaratım mekanizmasına dönüşür.

Filmde Thomas'ın çektiği fotoğraflar gerçeği yansıtan değil, tam tersine onun varlığını gizleyen imgeler olarak düşünülmelidir; ancak fotoğrafların filmdeki bu görevinde gerçeğin kırılğan olduğuna dair anlamın oluşabilmesi için başka bir gösterge olarak 'mercek' imgesi değerlendirilmelidir. Mercek, gerçekliği yakalama derdindeki fotoğrafın asıl anlamına ulaşmasını sağlayan araçtır. Mercek aracılığıyla anlamsız gibi görünen fotoğraf karesi, gerçek olarak görünenin derinliğinde yatan asıl gerçekliğin ortaya çıkmasını sağlar. Böylece bu fotoğraf yaşlı bir adamla genç kızın parktaki öpüşme anındaki gerçekliğinden koparılarak, cinayet anının fotoğraflandığı bir gerçekliğe evrilir. Dolayısıyla fotoğraf bir simgeye dönüşerek, gerçeğin değişkenliğini gözler önüne serer.

Gerçeğin sarsılmaz yanını bozguna uğratan göstergeler sadece fotoğraf ve mercek değildir. Thomas'ın aile hayatıyla ilgili gerçek ve gerçek dışı söylemleri, Verushka'nın Paris'te olmadığı hâlde orada olduğunu Thomas'a söylemesi, ilk bakışta görünmeyen cam paravan ardındaki modellerin kameranın açı değişikliğiyle görünmeye başlaması ve Thomas ile Jane'in hızlı müzik ritmine yavaş hareketlerle eşlik etmesi, yoğun şekilde gerçeğin değişken olduğu üzerine mesajlar barındırır. Son sahnede pantomim sanatçıların hayali tenis maçı ve Thomas'ın da ortada hiç olmayan bir topu gözleriyle takip etmesi, onlarla birlikte seyirciyi de zihindeki gerçekliğe davet eder. Antonioni burada sadece sesin duyulmasını sağlar, imgeleri ise seyirciye bırakır. Böylece seyirci toplumsal gerçeklikten koparak, psikanalizin de yoğun vurgusunda olan bilinçaltındaki asıl gerçekliğe ulaşmanın yoluna kavuşur. Tüm bunlar ise filmsel gerçeklikten yola çıkan seyirciye toplumsal gerçekliğe karşı nasıl bir bakış açısıyla yaklaşılması gerektiğine dair düşünce alanı bırakır: Gerçek asla verili ve sarsılmaz değildir. Onun yapısı olabildiğince kırılğandır. Böylece *Blow-Up* evrenine dâhil olan seyirci, gerçeğin kırılğanlığına dair imge ve söylem evreninden faydalanarak, zihnini harekete geçirme fırsatı yakalar. Bunun için çağdaş anlatı sinemasının dilini kullanan *Blow-Up*'ın kurgu, kamera, ışık gibi düzgülerinden ziyade, dizgelerine odaklanılmalıdır; çünkü *Blow-Up*'ta Antonioni, Dziga Vertov'a kadar uzanan 'gerçekçilik' olgusuna karşıt bir tavır takınır. Antonioni'nin derdi, gerçeği olduğu şekliyle değil, kırılğan yanına vurgu yaparak

yansıtmaktır. Dolayısıyla *Blow-Up*'ın sırf bu yönüyle bile seyircinin gerçekliğe bakışını etkileyen dizgesel bir film olduğunu söylemek mümkündür.

Son olarak, *Blow-Up*'ın gösterge evreninden yararlanarak ortaya çıkan sonuçların çalışmanın mesele hâline getirdiği gibi, saf gerçek ve sarsılmaz olmadığı bilinciyle, özellikle gerçeklik mefhumu üzerine yapılacak çalışmalara yol göstermesinin ümit edildiği vurgulanmalıdır.

Kaynaklar

- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). *Baştan Çıkarma Üzerine*. Ayşegül Sönmezay (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I*. Elçin Gen; Işık Ergüden (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011) *Simülakrlar ve Simülasyon*. Oğuz Adanır (çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. Işık Ergüden (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (2012). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman(çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bowie, M. (2007). *Lacan*. V. Pekel Şener (çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Burnett, R. (2012). *İmgeler Nasıl Düşünür?*. Güçsal Pular(çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Charlotte M., E. (1999). The Semiotic Paradigm: Implications For Tourism Research, *Tourism Management*, 20(1), 47-57.
- Chomsky, N. (2000). *New Horizons in The Study of Language and Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cündioğlu, D. (2012). *Sinema ve Felsefe*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Faure, Elie (2010). *Sinema Sanatı*. (Derleyen: Metin Gönen). İstanbul: Es Yayınevi.
- Foss, B. (2009). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. Mustafa K. Gerçekker (çev.). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Güngör, N. (2011). *İletişim: Kuramlar, Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lotman, M., Y. (2012). *Sinema Göstergebilimi*. Oğuz Özgül (çev.). İstanbul: Nirengi Kitap.

- Mamet, D. (1997). *Film Yönetmek Üzerine*. Gülnur Güven (çev.). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Marin, L. (2013). *İmgenin İktidarlari*. Muna Cedden (çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Mascelli, V., J. (2007). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. Hakan Gür (çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Metz, C. (2012a). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler 1*. Oğuz Adanır (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Metz, C. (2012b). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler 2*. Oğuz Adanır (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Monaco, J. (2010). *Bir Film Nasıl Okunur?*. Ertan Yılmaz (çev.). 12. Basım, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Morss, B., S. (2009). *Görmenin Diyalektiği*. Ferit Burak Aydar (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik*. Fisun Demir (çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Piaget, J. (1999). *Play, Dreams and Imitation in Childhood*. London: Routledge.
- Savaş, H. (2003). *Sinema ve Varoluşçuluk*. Ankara: Altıkırkbeş Yayın.
- Sözen, E. (1999). *Söylem*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Şentürk, R. (2008). Film, Gerçeklik ve Bilinç. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(13), 159-174.
- Türkoğlu, N. (2011). Psikanaliz ve Sinema Üzerine. Murat İri (der.). *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Wolff, J. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*. Ayşegül Demir (çev.). İstanbul: Özne Yayınları.
- Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Zafer Aracagök; Bülent Doğan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yücel, H. (2013). *İmgeden Yoruma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Zizek, S. (2005). *Yamuk Bakmak*, Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.