

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

AVANGART SİNEMA VE BEAT FİLM

ROB BRIDGETT - ŞENOL ERDOĞAN



SUB Yayınları 2017. Yayın Danışmanı: Şenol Erdoğan. Genel Yayın Yönetmeni: Murat Arslan. Kitap Editörü: Gamze Yeşildağ. Sertifika No: 33455. Birinci Baskı: Şubat 2017. Avangart Sinema ve Beat Film - Rob Bridgett ve Şenol Erdoğan. Kapak: William Burroughs Cut-Up . Kapak Uygulama: Erol Egemen. Baskı ve Cilt: Step Ajans Matbaacılık Göztepe Mah. Bosna Cad. No: 11 Mahmutbey - Bağcılar / İSTANBUL 0212 446 88 46 Matbaa Sertifika No: 12266. SUB Basın Yayın Dağıtım Reklam Organizasyon Tic. Ltd. Şti. Bağlarbaşı Mah. Güllü Cad. No: 71A 1 Gazi-osmanpaşa / İSTANBUL. Tel: 0543 783 2526 e-posta: subpress@yandex.com Facebook: Sub Press Twitter: @SubYayim

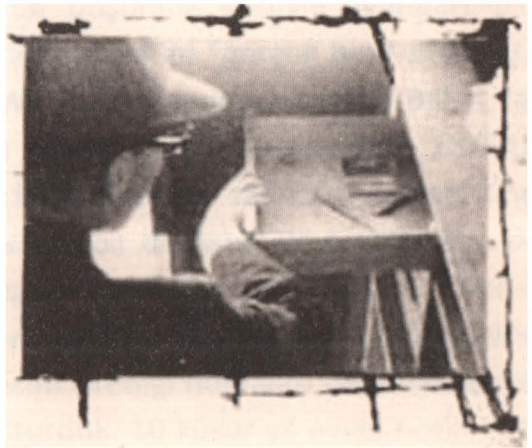
Avangart Sinema ve Beat Film

Rob Bridgett – Şenol Erdoğan

Editör: Gamze Yeşildağ



Burroughs, Gysin ve Balch'ın avangart film tarihinde hak ettikleri yere geri kazandırdıkları o çığgınca "cut-uplar"



Şenol Erdoğan'ın Sunumu

“Sinema” yerine “film”, “yönetmen” yerine “film-maker” ifadesini kullanabilenler; bu kitap o kültürden beslenmişler için yapıldı. Beat sineması yoktur. Beat film vardır. Sinema dediğimiz yerde de bunu neden demek zorunluluğu hissettiğimiz bu algıca bilinir. Onlarca yönetmenin bir edebiyat ekö-lü olan beat kuşağı ya da onun yazarlarından bir ya da bir kaçını merkeze alarak veyahut yaşanmış bir dönem olayı ya da dönem kültürünün tamamına dair kurgu ya da belge film yapmış olan tüm sinemacılar ve filmleri bizim kapsamımız dışındadır. Beat film sadece ve sadece sürecin yaratıcı insanların tıpkı çektikleri fotoğraflar ya da yazdıkları kitaplar gibi kendi yaptıkları, kendilerine ait olan film çalışmaları ve deneyleridir. Onlarla birlikte bile yapılsa “onlar üzerine” ya da “onlar için” yapılmış olan filmler değil! Neye beat sineması demediğimizi ifade ettikten sonra söylememiz gereken önemli iki husus daha var, ilki şu: Bu çalışmanın merkezini, Rob Bridgett'in doğru bir düşünme şekliyle avangart film teorisi kapsamında işlediği ve benim “gerçek beat sineması” olarak isimlendirdiğim William Burroughs, Antony Balch, Ian Sommerwille ve Brion Gysin'in ortaya koyduğu CUT-UP FİLMLER oluşturur. Zira beat sineması sadece avangart sinemanın diskografisi içerisinde bir duruştur ve o geleneğin örnekleridir. Ondan sebep Bridgett ile onun gövde metnini geliştirme kararı aldık ve metni notlayarak, ek bölümlerle, Rob'un özellikle bilinmesini istediği noktaları da ihmal etmeyerek ortak bir akış oluşturduk. 10 küsur yıl evvel notlar şek-

linde aldığım avangart sinema metinlerimden faydalanarak 2 ana bölüm halinde beatler üzerine çekilen merkezi sinemanın gösterime sevdalı filmleri değil de tek gerçek beat film olan Cut-Up’ları avangart sinemanın tarihi dahilinde sunduk. Zira beat edebiyatına paralel büyüyen şeyin de ne olduğuna bakarsanız Amerikan avangardı olduğunu görürsünüz –ki buna da paralel olarak Beat’in yazını da tutup Amerikan avangardından ayrı bir yere koymak mümkün değilken, beat yazarlarının önemli bir kısmını da Amerikan avangartları arasında sayabiliriz.

Gregory Corso’nun ve Jack Kerouac’ın resme olan yoğun ilgisi, Allen Ginsberg’in elinden düşürmediği fotoğraf makinesi, Burroughs’un kayıt ve çoklu sanat merakı aslında işin en başında hiçbir şeyin edebiyatla sınırlı kalmayacağını minimal göstergeleriydi. Zaten ilk harekette Kerouac –ki tiyatro sahneye koyma ilgisi ile ilintili Corso ve Ginsberg’in yer alması –ama bu yolun pek gelecek vaat etmemesi de bunun bir göstergesi idi; yani diğer hususa gelirsek, cut-upların haricinde beat sürecinin başlarında çekilen ve sadece tarihi değerinden dolayı saygı gösterdiğimiz anlatısal edebiyat merkezli Pull My Daisy isimli çalışmaya da değinmemiz gerekli. Zira gelecekte WSB, Ian Sommerville, Brion Gysin ve Antony Balch’ın deneyimleyeceği film çalışmalarını önceleyen Alfred Leslie, Robert Frank ve Jack Kerouac idi, yani Mekas’ın tabiri ile “çekilen ilk beat filmi” –yani beatlerce yapılmış ilk film– Pull My Daisy’yi çeken kanat. Jack Kerouac’ın ana derdi olan spontanlık onun tarafınca edebiyatta olduğu gibi tiyatro ve

sinemada da kendilerince kullanılmalıydı. Alkol buna pek müsaade etmedi lakin bugün Türkçede de “beat kuşağı” adıyla baskısı bulunan tiyatro metnini spontane bir tiyatro aşkıyla yazıp kenara koymuştu Kerouac, kaldı ki Kerouac’ın Ginsberg ve Corso bizzat kendileri oynasa da sadece anlatıcı kişiyi seslendirerek iştirak edeceği film denemesi Kerouac’ın bu kitabının 3. bölümünü oluşturmakta iken aynı zamanda aynı isimle farklılaştırılmış bir beat şiiridir de, kaldı ki filmin ana konusunun merkezi olan “papazın ev ziyaretleri bahsi” gene Türkçede yayımlanmış olan devasa bir beat anlatısı olan, Carolyn Cassady tarafından otobiyografik olarak kaleme alınmış olan “Yoldakiler” isimli uzun anlatı da tastamam geçmekte -hatta aşırı detaylarla verilmektedir. 90’lı yıllarda izlemek için her şeyi verebileceğimiz ve Amerika’dan -çölün ortasından- tarafımıza VHS kaset olarak postalanan bu film artık yüzlerce internet sitesinde izlenebilir durumda, filmin sinematik ya da sanatsal abartılacak ya da anlatılacak bir yanı yok, Kerouac’ın genç sesini duymak, dönem yazarlarının benliklerine şahit etmek, yani bir belge olmaktan öte gidemeyecek bu değerli hediye için boş yere cümle kurmaya da gerek yok, izlerseniz WEB’de sizi bekliyor olacak. Ama şüphesiz ki kendi zaman dilimlerinde yakın geleceklerinde yükselişe geçecek olan bağımsız Amerikan sinemasının yeraltı temsilcilerinin habercisi oldukları büyük gerçeği dağ gibi ortadadır. Diğer yandan beat edebiyatının ana nüvelerini karakterlerinin ana özelliklerini yani: Şiiri, cızı, daire hayatını, uyuşturucu takılmalarını ve benzer öne çıkan magazinsel de olan tüm yönlerini yansıtmıştır.

Antony Balch, William Burroughs, Brion Gysin ve Ian Sommerville dörtlüsü tarafından oluşturulan film evreninin merkezinde şüphe yok ki Cut-Up kavramının kendisi yatar. Dillere pelesenk olmuş ve edebiyatın dışında; resimden sinemaya farklı ve çoklu disiplinlere, özellikle deneysel-endüstriyel müzik yaratıcılarına büyük fikirler, çıkış ve kaçış yolları sunan bu teknik ve kavram Gilles Deleuze’e varasıya önemli kişi ve oluşumları etkilemiştir. Cut-Up’ın merkezinde duran isim şüphesiz ki Brion Gysin’dır. ’59 Eylül’nde Paris’teki otel odasında kendisine gereken bir kesme işlemi gerçekleştirdiği esnada elindeki bıçağın kazara işlem yaptığı nesnenin altında tesadüfen ve gelişi güzel yer alan magazin sayfalarını rastgele doğradığını gördüğünde Gysin, resimden yazıya değin, dahası kesip yapıştırılabilir her şeye synthesizer seslerinden elektronik sinyal ve ses dalgalarına, ses bantlarından görüntü şeritlerine, montaj sanatının kesme ve yeniden bir araya getirme tekniklerinde deneysel bir çığır amıştır –ki bu deneysel kavramı sonraki zaman dilimlerinden şimdiki zamana kullanılması kaçınılmaz olan yüzlerle farklı sektörde işlevsellik kazanarak bugün formal yaşamın dahi fark edilmeyen unsuru olmuştur. [Bu konuda daha fazla bilgi için şenol Erdoğan’ın “Yaratıcı Yazarlık Teknikleri” kitabına bakabilirsiniz.]

Uygulandığı alanda bütünselliği –katılığı ve darlığı– uçsuz bir şekilde dönüştüren/permte eden Cut-Up, sadece ilk icat edildiği günlerde değil günümüzde de üzerine yeni

düşünceler ve yaratıcı fikirler eklemlenerek kavramsal ve eylemsel yolculuğuna devam etmektedir. Her ne kadar evvela beat yazar ve şairleri tarafından popülerleştirilmiş olsa da sanat dünyasının çoklu disiplinlerinde vazgeçilmez bir araç olmuştur. Her anlamda –ki burada Beat Film’i yaratması özelinde– her ne denli Brion Gysin ve akabinde William S. Burroughs tarafından düzenlenip kullanılsa da bu tekniğin sınırlarını sanatsal ve bilimsel olarak geliştiren Ian Sommerville ve Antony Balch olmuştur. Cut-Up roman serilerinde William S. Burroughs, Sommerville’in denklem ve biçimlerini sunmuş ve kullanmış, hatta kısmen kitapları Sommerville’in üretkisi olmuştur. Kaldı ki Burroughs ile birlikte Balch beat Cut-Up sinemasının tek tanrısı –yaratıcısı durumundadır.

Teknik, Gysin tarafından kendi resim çalışmalarında kullanması sonrasında, asıl yapısını metinde (yazıda) bulmuştur. Roman yapısından tiksinen William Burroughs için kendi yazın tekniğini yaratma yolu da böylelikle açılmıştır. Ama akıllardaki her şeyin film Cut-Up’ları ile mümkün olacağı noktasında bu harika 4’lü oldukça heyecanlanmış ve film Cut-Up’larına yönelmişlerdir. Ses ile de yoğun ilişki içerisinde olan Burroughs’un [ses deneyleri ve ses bantları üzerinde Cut-Up’lar yapıyordu –ki bunları mevzu filmlerinde de kullandılar] Industrial sektörün efsanesi haline dönüşecek olan Genesis P Orridge ile bir araya gelmemesi imkansızavdı. GPO grubuyla sahnede Industrial-Noise-Experimental sınırlarını yaratırken William Burroughs’un hem tekniğini, kendi işlerini üretmekte hem de direk olarak O’nun ses ürünlerini kullan-

maktaydı. Net olarak Burroughs’un müzikal karşılığının Throbbing Gristle olduğunu söyleyebilirim! Birinin dinleyicisi olmayanın diğerinin okuru olması benim açımdan mümkün değil. En iyimser anlamda “çok eksik” diyelim ona. Dediğimce; nihayetinde P- Orridge WSB tanışması, Burroughs’un ses işlerinin Orridge’in kurucusu olduğu Industrial Records tarafından albüm olarak yayınlanmasını sağlamıştı. İşte bu anlamda Burroughs’un bu muazzam şiirsel yaratısı Cut-Up denemelerinin müziği P- Orridge ise filmi –sineması da Antony Balch’tır! Bunun dışında bir “beat sinema”sından bahsedilemez. Nihayetinde: Sadece onlarla(beat olarak adlandırılabilen edebiyatçılar bütünü) onlarla ilgili ve onlar üzerine yapılan çalışmalardan söz edilebilir. Başka bir şey değil! Kaldı ki Genesis P. Orridge’in işitsel olanı koruyuculuğunu (albümleştirmesi) üstlenmesi, tüm filmlerinin de (kaldı ki içlerinde yayımlanmamış olan yüzlerce pelikül kutusu var –daha fazlasını bu kitabın bütününde okuyacaksınız) koruyuculuğunu yapması ile bitecekti.

Bu, Burroughs, Balch ve Gysin'in filmlerini P. A. Sitney tarafından tanımlandığı şekliyle "yapısal film" in analitik çerçevesinde, Avrupa ve Amerika'da aynı anda gelişen diğer yapısal film hareketleri ile birlikte ele alan ilk ciddi eleştirel çalışmadır. Barry Miles, dönemi incelediği *The Beat Hotel*'de "Domain Poetique" olayları içindeki Fluxus grubunun üyesi, önemli ve etkileyici bir figür olan Emmett Williams'a dikkat çeker. Miles aynı zamanda George Maciunas'ın Paris'te bir performansa katıldığını ve Gysin'in eserini "genişletilmiş sinema" olarak kategorize ettiğini aktarır. Birbirinden tamamen farklı grupların buluşup fikir değiş tokuşunda bulunması önemli ve çoğu zaman küçümsenen bir detaydır.

Bu önemli figürlerin varlığı, bu eleştirel çalışmanın temelini atmaktadır.

Bu filmler üzerine muazzam çalışmalar yapılmasına karşın (bunların en ünlüsü Genesis P-Orridge'in filmleri bir çöp kutusunda yok olmaktan nasıl kurtardığını aktardığı hikâye'dir [Jack Sergeant'ın *Beat Cinema* adlı anlatı-röportaj kitabında geçer¹]) hepsi genellikle içeriği açıklamaya yönelik-

¹ Bahsi geçen anlatıyı makalenin bitimine ek olarak yerleştirdim, okuyabilirsiniz Zira Cut-Up film evreninin Avangart sinema teorisi dâhilinde izini sürecektir bir alt yapınız yok ise filmleri anlamak adına bu ek metne okuma önceliği vermeniz doğru olacaktır. –Şenol Erdoğan

tir. Bu naçizane çalışmayı William Burroughs, Brion Gysin ve Antony Balch’ın anısına ithaf ediyorum.

Giriş

Bu eserde sinemada Burroughs'un edebi cut-up tekniğinin bir uzantısını taşıyan, William Burroughs ve William ile Balch'ın ortak film eserlerini inceleyeceğim. Bunu 1950'ler ve 60'larda sinema, edebiyat, müzik ve sanatta altın çağını yaşamış "yapısal" teoriyi içeren farklı kritik ve deneysel yaklaşımlar üzerinden yapacağım.

Çalışmaya avangart film pratiğine kapsamlı bir giriş yaparak başlayacağım. İkinci olarak² 1960'larda Amerika, Avrupa ve İngiltere'de avangart sinema ve sanata yönelik yapısal yaklaşım konusundaki trend ve eleştirilere değineceğim. Ondan sonra Burroughs'un cut-up modelini betimleyecek ve Antony Balch ile yaptığı filmleri tanıtırak *The Cut Ups* filminden görsel analiz kesiti sunacağım. Son olarak 1960'ların sonundaki teorisyenlerin öne sürdüğü karşılaştırmalı eleştirel çerçevelerini kullanarak cut-up'ın yapısal çekim ilişkileri mirası ve Dadaist yüzleşmeyi göstereceğim.

² Burch, Noel. "How We Got into Pictures: Notes Accompanying Correction Please," *Afterimage* #8/9, Winter 1980/81.

Avangart Film Pratiği

“Avangart” sinema üzerine yapılan tartişmalar, daha geniş olan “ana-akım filmler” bağlamını da içine almalıdır. Arada çok fazla fark bulunmaktadır ve sanayi temeli, özel-sektör kapitalizmi faktörleri ve ana-akım sinema düşüncelerini “eđ-lence” ve “anlatıcı” aracı olarak içermektedir. Genel anlamda ana-akım sinema, sosyal ve ekonomik bir ereve içerisinde baskın olan ideolojileri yeniden ürettiği için egemendir. Sinema aynı zamanda resmi bir vasıta görevi görür ve ana-akımdaki endüstriyel ve ekonomik üstünlük hegemonyası, izleyicinin yer aldığı resmi ve estetik “zevkler”in baskınlığıyla uyumludur.



Ana-akımdaki bu tür estetik egemenlik, büyük oranda gerçekliğin “temsiline” bağlıdır. Bu Noel Burch’un³ anlatımıyla Kurumsal Temsil Üslubunun montaj ve film çekme pratiklerinde başarılı ve pekiştirilmiştir ve bu üslup da sinema tarihinin ilk dönemlerinde yoğun bir biçimsel deneyleme sürecinden sonra doğmuştur. Burada “anlatımın” artikülasyonu ve psikolojik olarak motive olmuş karakterlerin bulunduğu zamansal ve mekânsal olarak tutarlı bir filmin temsiline yönelik oluşmakta olan bir kaygı vardır.⁴

Avangart sinema ana-akıma pek çok farklı yaklaşım sunar ve tezat ideolojik modellerden beslenir. Üretim meselesine gelince, avangardın özel sponsorluk ve devlet yardımıyla dolu bir tarihi vardır, zira izleyici ile genellikle ticari-mal bazlı ekonomik sömürge değil, sanatsal bir öz-anlatım ilişkisi oluşturmuştur. Bu öz-anlatım formları yelpazesi bireysellikten (Maya Deren ve Stan Brakhage’ın başını çektiği) kolektivizme (Sürrealizmden farklı sinemacıların kooperatiflerine) kadar varır.⁵

Yine de hem avangart hem de ana-akım sinematik ifade, farklı estetik ve ideolojik mecburiyet yelpazesini temsil eder. Şu analogi oldukça kullanışlıdır: “Ana-akım sinema, mi-

³ 2. Burch, Noel. “How We Got into Pictures: Notes Accompanying Correction Please,” *Afterimage* #8/9, Winter 1980/81.

⁴ Bordwell, David. *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

⁵ *Stan Brakhage ve Maya Deren için makaleye ek olarak konulmuş “adı geçenler” isimli kısma bakabilirsiniz. Kaldı ki kirlilikten kaçınmak için her isme dipnot vermiyip metnin içinde anılan gerek gördüğüm isimler hakkında kısa bilgileri ilgili ek bölümde verdim. -Şenol Erdoğan*

rasçısı olduğu on dokuzuncu yüzyıl edebi, dramatik ve görsel geleneklerin realist mecburiyetlerini sürdürürken, avangart sinema ilhamını daha yeni bağlamının gelişimleri ve eğilimlerinden alır –sanatlardaki modernizmden.”⁶

Avangart sinemanın pek çok şartı resim, fotoğrafçılık, müzik ve edebiyat gibi diğer sanat dallarına da sokulur ve buralarda devam ettirilir. Bunlar genellikle yavaşça “kabul edilir” ve kanayarak her bir kategorinin farklı ifade anaakımlarına girerler. Avangart aynı zamanda ana-akım bağlamına tepkilidir ve sıklıkla bu görünürde orta-sınıf ifade biçiminin temsil ettiğı ideolojilere bir saldırıyı temsil eder.

Sinemada ilk avangart 1910larda Paris’te başlamıştır ve “Empresyonist hareket” olarak bilinir. Louis Delluc ve Marcel L’Herbier *Le Film*’i yayımlayarak bunu teşvik etmiş, sinemanın sanatsal bir fail olmasını öngörmüştür. Bu dönem yapılan filmlerin kaygısı bireysel, “sanatsal” şartların, oluşmakta olan kapitalist sinema eğlencesinin üstünde olduğunu göstermektedir.

⁶ Drummond, Philip. “Notions of Avant-Garde Cinema” in Drummond, Philip, ed. *Film as Film: Formal Experiment in Film 1910-1975*. Arts Council of Great Britain.



Sanatsal bir ana-akım bağlamına yönelik daha yoğun ve aleni karşı çıkmalar sanat, şiir, yazı ve filmde, Dada ve Sürrealizm formunda işaretlerle kendini göstermiştir. Dada 1910'larda Zürih'te doğmuştur ve temel olarak vasat bir burjuva toplumunun kabul etmiş olduğu kavramlara polemik yaratıcı bir saldırdır. Daha sonra Sürrealizmle birleşen bu saldırının ana cepheleri mantıksızlık ve provokasyon olmuştur. Dadaistlerin sinema ve edebiyata yaklaşımları, Man Ray'in tamamen çarpıcı *Retour a la Raison*'undan Buñuel ve Dali'nin zamansal ve mekânsal yozlaşma örneği *Un Chien Andalou*'suna kadar dönemin filmlerinde açıkça görülebilen mantıklı ve tutarlı anlatım kavramlarını çarpıtmak üzerine kuruludur. Man Ray'in de dediği gibi, (Dada ve Sürrealist sinemanın) hedef(i) "kasten izleyicinin sabrını zorlamaktır."

Anlatıyı tamamen yok etmek yerine; Constance Penley'in⁷ feminist perspektifleri dolaylı, Godard'ın "karşı sinema"⁸ işaretlerinden, Dada düşmanlığının farklı formlarına kadar avangart, pek çok farklı yaklaşıma sahip olmuştur. 50'lerin ve 60'ların "yapısal-materyalist" filmleri, işte, anlatının bu yeniden ele alınması bahsine girer. "Bağımsız" arena-da yer alırlar ve avangart sinemanın diğer sanat dallarındaki benzer işaretlerle olan ilişkisi ilgilerini çeker. William Burroughs konusunda, cut-up tekniği, edebi bir kavramın uzantısıdır -ve New York menşeli Fluxus grubu için ise sinema; "kon-

⁷ Penley, Constance. "The Avant-garde and Its Imaginary." An expanded version of a paper presented during the avant-garde event at the Edinburgh Film Festival, August 1970, from *Camera Obscura*.

⁸ Wollen, Peter. "Counter cinema: vent d'est," *Afterimage* #4, 1972.

sept sanatın” uzantılarını temsil eder. Alternatif sinemanın bu tarihi boyunca Sürrealizmden Dadaya (ki bunlar da edebi girişimler olarak başlamışlardır), “genişletilmiş sanat” ruhuy- la farklı araçlarla çalışan Fluxüs grubundan Fransız Sitüasyo- nistlere kadar bu uzantı ve işbirliği ruhu hep var olmuştur.

Burada yapısal materyalist sinema alanlarına ve uza- tılmış sanatlardaki diğer deneylerle olan bağlantıları üzerine odaklanacağım. Bu yaklaşımı yeğlememin sebebi Burroughs tarafından geliştirilen cut-up tekniklerinin bu arenadaki muh- telif benzer deneylerin akranı olması ve onlar tarafından müjdelenmesidir.

Yapısal Filme Giriş

Bu bölüm yapı ve sonuç olarak aracın maddeselliği üzerine eğilen yeraltı film gelişimi hakkında genel bir tarihçe verme amacı taşıyor.

Film Culture dergisi adına film eleştirmenliği yapan Amerikalı P. A. Sitney “yapısal film” olarak bilinen avangart sinemacılık alanını 1969’da⁹ saptamıştır. Temel tanımlamaları, bu konseptler için münasip bir giriş oluşturmaktadır. Amerika’da bundan önce yalnızca geniş kapsamlı “yeraltı sineması” kategorisi yer almaktaydı. Bu kategorinin içine ana-akım olmayan tüm bağımsız filmler girmektedir.¹⁰

⁹ Sitney, P.A. “Structural Film,” *Film Culture*, #47, Summer 1969.

¹⁰ ...Avangart, Kübizm ve Dada’yı sinema tarihine sokmuştu [her iki harekette de sanatçılar kendi filmlerini yapabilir duruma geldiklerinde bitmişti]. 1940’lara gelindiğinde yeni bir avangart, Atlantik-ötesi sanatın Richter’ın kuşağı için erken modernizm kadar yaşamsal olduğu bir dönemde, enternasyonalizmi ve deneysel-liği yeniden öne çıkaran karmaşık, üst üste binen bir ilmek attı. Herhalde temel farklılık, Adams Sitney’in ileri sürdüğü gibi şudur: İlk avangart, bir sanatçının emrindeki potansiyel ve geleneksel araca filmi eklemişti; İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yeni Amerikan [ve Avrupalı] sinemacılar, sinemayı kendi başına var olabilen bir sanat biçimi olarak görmeye başladılar, öyle ki, sanatçı-sinemacı yalnızca bu araçlarla çok miktarda eser üretebilirdi. Ayrıca bu kuşak ironik bir şekilde, on yıl önce şiirsel sinemadaki avangart atalarını kısmen ölü-me mahkum eden natüralist sesli filmin yükselişine meydan okuyarak sessiz filmi yeniden keşfetti.” –Şenol Erdoğan.



Yapısal trendin ortaya çıkmasından önce yer-altı sinemasına Kenneth Anger, Maya Deren (*Meshes of the Afternoon*) ve Stan Brakhage gibi isimlerin başını çektiği “mitik-sairane film” olarak bilinen sinemacılık anlatımı hakimdi. Sitney tüm filmin şeklini basitleştiren ve önceden belirleyen bu oluşmakta olan yapısal trendin, filmin form ve içeriğine dayatmalarda bulunduran matematiksel/tematik bir yapıya bağlı olduğunu iddia ediyordu.

Sitney yapısal filmin dikkat çekici özelliklerini tanımlamayı da denedi (daha sonra pek çok İngiliz film eleştirmeni

bu konuda tartıştılar). Bu özellikler şunlardı: “sabit bir kamera pozisyonu, flicker [kıpraşma-titre] etkisi, döngülü [loop] baskı ve ekranın yeniden fotoğraflanması.”¹¹ Bu kategorilerin pek çoğu üstünkörü isimlendirilmişti, zira “ekranın yeniden fotoğraflanması” gibi süreçler pek çok yapısal olmayan filmde tamamen estetik bir amaçla kullanılır. Deneye dayalı (el yordamıyla) bir tanım kullanırsak yapısal filmin anlatıcıları ya da şairane/simgesi içeriğinin olmadığını (bunlar varsa bile yapının egemenliğinin altındadırlar) ve kesme ya da büyütme gibi araçların film için bir tema olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

“Bu eserler temel olarak film materyali dahil olmak üzere aracının ve optik, kimyasal ve gözlemlenebilir süreçlerin dayanağı olan tüm reproduksiyon sürecini incelemektedir.”¹²

Araç böylelikle bizzat reproduksiyon sürecini analiz eden bir görsel sistemin incelenmesi olarak kavramsallaştırılır. Ana-akım film, analizi “gerçek” kılmayı alenen öne çıkarır, öte yandan “yapısal” film bu yaklaşımı bir fırsatlar yelpazesi olarak görür. Böylece daha geniş bir tanım yapmanın önü açılmış olur. Birgit Hein¹³ bu tanımları üç sınırları tam belli olmayan bölgeye ayırır:

Film şeridi (Bu, fotografik süreçleri ve film şeridi [pelikül] üzerinde yapılan direkt işlemleri içerir)

¹¹ Ibid.

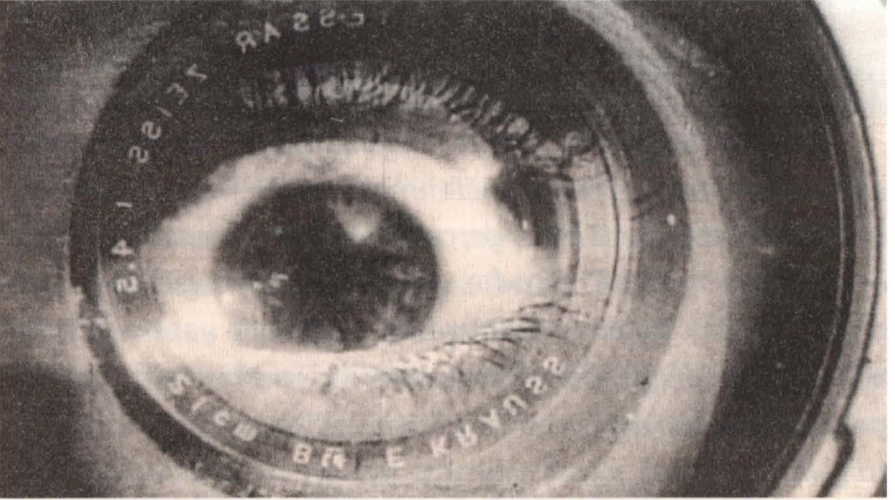
¹² Hein, Birgit, “The Structural Film,” from Drummond, *Film as Film*.

¹³ Ibid.

Müdahil ışık kullanarak projeksiyon (algılanan hareket ve animasyon)

Algılanan görüntü (ayrı film karelerine dayalı algısal süreç)

Bu tanımların film şeridi üzerinde yapılan direkt işlemler gibi öncülleri zaten ortadadır. Bu, Man Ray'in fotoğrafideki "Rayogram" tekniklerinden birinin uzantısı olan *Retour a la Raison* (1923) filminde görülebilir. (Bu film kargaşalı bir Dada buluşmasında olay çıkarmıştır –bir *cover a barbe* akşamında- zira burjuva izleyici bekledikleri film yerine soyut bir diziliş ile karşılaşmıştır.)



Yapısal bir yaklaşımın başka bir öncülü de Dziga Vertov'un *Man with a Movie Camera*'sında görülebilir. Burada Sitney ve Hein'in 'yapısal' unsurları açıkça görülmektedir. Reprodüksiyon süreci bilinçli bir tema haline gelir; Vertov film şeridini fotografik ve montaj tekniklerini elle değiştirebilen süreçler olarak kullanan bir 'materyal' olarak görür. Görüntüleri ters çevirmek, filmin bazı kısımlarını tekrarlamak ve nesneleri, tripod üzerindeki bir kamera gibi hareket (yalnızca sinematik hareket sağlamak) ettirmek bunlara örnek olarak verilebilir.

Yapısal bir film teorisinin gelişimi, yalnızca sinematik gelişimlerle ilişkili terimlerle değerlendirilemez; yapısal filmi başka sanat dallarının içinde olan çağdaş problemlerle (ve bağlamlarıyla) iç içe incelemek gereklidir; tıpkı Man Ray'in bir filme yaklaşma biçiminin fotoğrafçılık konusundaki teknikleriyle paralel oluşturduğu gibi.

Amerikan Yapısal Sineması

Amerika'nın yapısal sineması 1960'ların sonlarında, daha önce de bahsettiğim gibi, 1940'ların ve 50'lerin mitik-şairane yeraltı sinemasından doğmuştur (Deren, Anger, Markopoulos vesaire). Bu sinemacılar ise Avrupa'nın 1920'lerdeki Sürrealist/Dadaist sinemasından etkilenmişlerdir; örneğin Buñuel ve Dali'nin *Un Chien Andalou* ve Cocteau'nun *Le Sang d'un poet*'i gibi.¹⁴ Bunlar Amerika'da ilk olarak kendilerini "alternatif" sinema sunmaya adanmış bir film gösterim grubu olan Cinema 16 tarafından bu dönemde gösterilmişlerdir. Bu iki "hareket" arasındaki büyük bir bağlantı noktası yerleşik film sanayinin radikal ve resmi bir şekilde reddedilmesidir. Bununla birlikte sinemacılığın otonom, sanatsal bir aktivite olduğu düşüncesini de reddederler.

¹⁴ Gerçeküstücüler ve avangart film noktasında Bunel, Dali ve Cocteau için kitabın bitiminde yer alan "ek"lerden faydalanabilirsiniz...

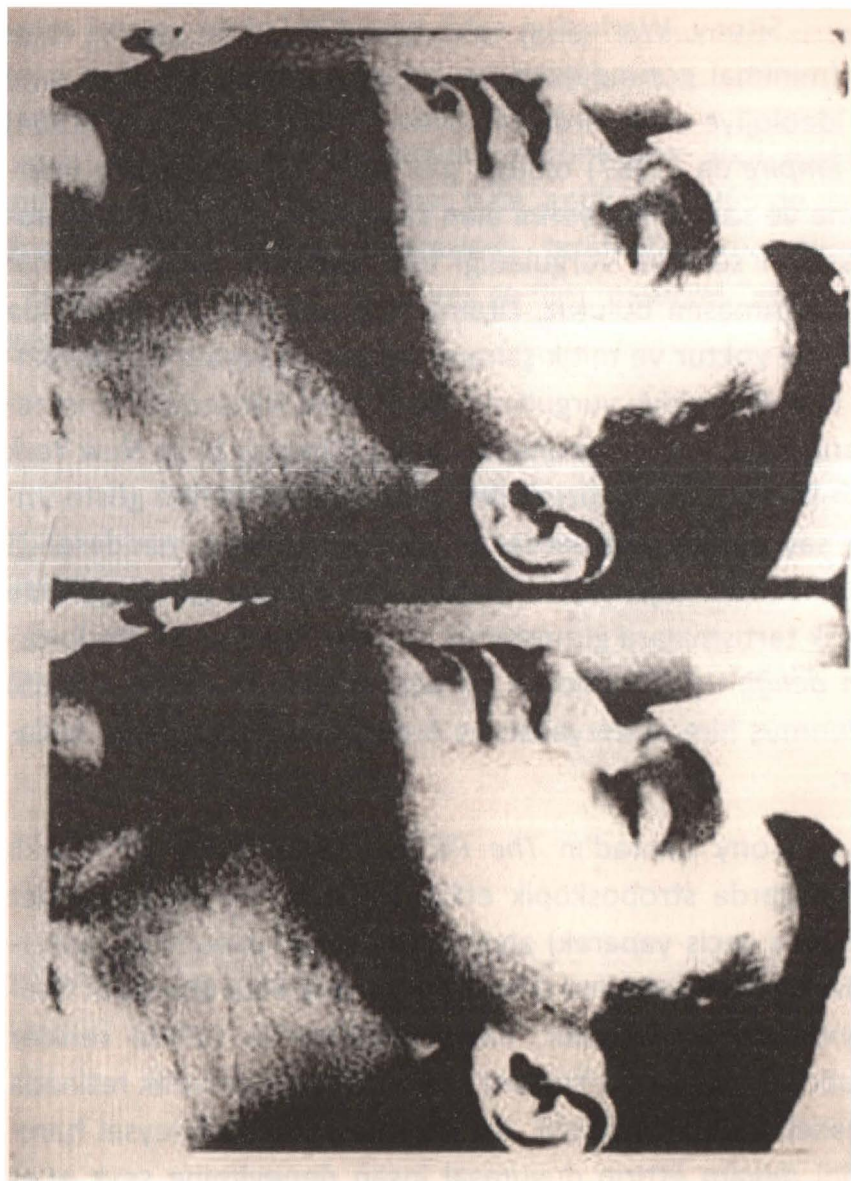


Stan Brakhage 50'lerin Amerika'sındaki bu psikolojik/sürrealist gelenekten doğmuş ve ölü yaprakların ve muhtelif maddelerin film şeridinde[pelekül] yapıştırılmış olduğu *Mothlight* (1963) gibi soyut, "flicker" filmler çekmiştir. Film şeridi, gösterilen film kadar eserin bir parçası haline gelmiştir[pelekül sahneye yansıyan görüntüye dahildir]; ama bu, film için tamamen maddesel bir işaretten ziyade bir güvenin neyi algıladığını temsil eden işarettir. Aynı zamanda ilk dönem eserlerinin çoğunda Brakhage film yüzeyini çizmiştir [pelekül üzerinde fiziksel olarak yaratılan tahribat] ama bu da eserindeki soyutlamaların kapalı-göz görüşü fenomenini temsil etmek üzere kullandığı sembolik bir diğer işarettir. Amerikan "yapısal filmi"nin oluşumunda Bruce Conner da oldukça önemli bir figürdür. Gösterime girmiş filmlerden, haberlerden ve reklamlardan "bulduğu kesitleri" montajlayıp bir araya getirerek film müzikleri oluşturmuştur. *A Movie*'de (1958) filmi kendisinin çekmediği görüntülerden oluşturduğu net bir şekilde görülebilir. Ama Conner'ın dünyanın kıyametle gelen sonunu göstermeye çalışan filminde sembolik işaret problemi yine de karşımıza çıkmaktadır.

Robert Breer belki de "yapısal filme" daha yakın bir bağa sahiptir. 1954'ten itibaren verdiği eserlerde kare-kare kolaj ve başka tür teknikler görmek mümkündür. Filmleri Conner ve Brakhage'ın şairane anlatıma sahip türüne ait değildir ve edebi içeriği biçimsel bir şekilde dışlar. Filme soyut ressamlıktan geçiş yapmıştır ve bir sinemacı olarak ilgisi sinematik ve normal algı arasındaki eşiği incelemek üzerinedir.

Ayrıca filmlerini “nesneler” olarak görüp onları sürekli montaj eserleri olarak nitelendirerek kavramsal bir atılım yapar.

Fluxus grubu da yapısal sinemanın gelişimi için önemli ve önyak olmuştur. Fluxus, Avrupa’daki avangart müzik/besteleme geçmişine sahip, kavramsal sanat pratikleri öğretmeni olan John Cage’in başını çektiği bir gruptur. George Maciunas grubun yaptığı işlerin öneminin üzerinde durmuştur, zira grup sanat, dilbilim, illüzyonizm ve soyutlama-daki temsiliyete karşı olan teoriyi tefsir etmiştir. Maciunas “Neo Dada in the USA” (1962) isimli makalesinde Fluxus’un form ve içeriğin birliğini üstte tutan somutçuluk ve sanat-nihilizmini benimsediğini iddia eder: “Somutçu olan bir plastik sanatçı çürümüş bir domatesi olduğu gibi görür ve böyle temsil eder, yani değiştirmeden; bu, çürümüş bir domatestir ve karıştırılan ve illüzyona yol açan resimsel ya da sembolik bir temsil değildir.” Grubun filmleri arasında Nam June Paik’in net filmin tozlanıp çizilmesini ön gören *Zen for Film*’i ve George Maciunas’ın *Ten Feet of Film with No Camera*’sı vardır. Bu öncül filmler yapısal sinemanın ışık ve film materyali üzerine odaklandığını gösterir. Film aktivitesi Fluxus için marjinal bir şey olsa da filmler yine de filmin kendisinin kavramsal bir tema olarak konumlandırımları bakımından önemlidirler.



Sitney, Warhol'un sabit kare filmlerinin yapısal estetik (minimal göründükleri ve anlatımı çözüldürdükleri için) ve ideolojiye esin verdiğini söyler. Filmlerinde, *Sleep* (1964) ve *Empire*'da (1967) olduğu gibi filmi tekli çekimlere indirgeme ve sanatçının yerini alan tamamen mekanik bir reproduksiyon sürecini vurguladığı için Fluxus'un düşüncelerinin bir yansımasını buluruz. Dramatik aksiyon ya da anlatımda gelişme yoktur ve mitik-şairane Amerikan yeraltı ile kavramsal olarak ayrıldığı vurgulanır. Daha önce bahsedilen sinemacılarla New York'ta tanıştıktan sonra (Cinema 16 ve New York Film-Makers Co-Op üzerinden Jonas Mekas'ın film gösterimleri sayesinde) sinemacılar o dönemde filmin maddeselliği üzerinde durmaya başlamışlardır. *Film Culture* gibi dergilerde teorik tartışmalara girmişlerdir. George Landow'un *Perforasyon deliği, uç kirletme ve kir parçacıkları vesaire*'de (1965) bulunmuş film materyalleri ve Breer tarzı döngü yapısı kullanılır.

Tony Conrad'ın *The Flicker* (1966) isimli filmi farklı frekanslarda stroboskopik etkilerle (siyah ve beyaz kareler arasında geçiş yaparak) algıyı inceleyerek duyumsal, materyalist bir film deneyimi sunar. Bu çalışma Paul Sharits'in filmlerinde de yankı bulur. *Piece Mandala*'da (1966) renkler stroboskopik yüksek-frekans görüntüsüne sokularak retinada hareket izlenimi yaratılır. Bu deneyler filmin deneysel hareketini devam ettirip duyumsal insan deneyimine sevk eder ve bu 60'larda uyuşturucu ve müzik gibi sanatların duyumsal deneyimini yükselten stereo ekipmanlar ve Dolby gibi tekno-

lojik gelişimlerde kendi gösterir (ama Dolby ses sistemi 70'lerin başlarına kadar sinemaya girmemişti).

Gerçeklik olarak sunulan görüntünün yeni estetiği giderek daha çok yaygın bir hale geldi ve 1965'de New York'ta Sinemacıların Sinemateği tarafından düzenlenen "Yeni Sinema Festivali"nde dans ve film materyal "gösterimleri" yapıldı.



Avusturya'daki Gelişmeler

Bu sırada deneysel “biçimsel film” konusunda Avrupa'nın gelişimi, Amerika'dan bağımsız bir şekilde olsa da aynı çizgi üzerinde ilerliyordu. Bu gelişmeler en yoğun şekilde, Peter Kubelka'nın *Adebar*'ının (1957) başını çektiğı Viyana'da oluyordu. *Adebar*'da tek bir karenin matematiksel olarak kati ritmik varyasyonlarını kullanılmaktadır. Kurt Kren de daha sonra zamanın Viyana'sındaki yapısal filmler olarak anılacak eserlerini veriyordu. Hem Kren hem de Kubelka, Viyana'da dizici Anton Webern ve Schoenberg gibi “yapısal” müzikal yaklaşımlardan yüksek derecede etkilenmişlerdi. “Genişletilmiş sinema”, “özne filmi” ve “aksiyon filmi” gibi terimler bu Avusturya filmleri için geçerlidir.

Viyana'nın devrimsel anarşist grubu Avusturyalı Sinemacılar Kooperatifi'nin filme olan yaklaşımı “direkt sanat enstitüsü” ile yakinen bağı ve eşsizdi. Ortaya konulan filmlerde oldukça sofistike montaj teknikleri vardı ve “materyal-eylemleri” belgeliyorlardı. Bunlar, insan bedeninin madde olarak görüldüğü ve bedene yönelik eylemin filmin materyali haline geldiğı performans sanat eserleriydi. Çekilen ve montajlanan olay daha sonra filmsel bir “eylem”e dönüştürülüyordu. Grup sanat, performans ve sinemacılıkla iç içeydi (sinemacılık örneğın Maciunas'ın Fluxus grubuna kıyasla daha el üstünde tuttuğı bir şeydi). Filmler ve performans etkinlikleri kavramsal olarak kitleyi memnun etme ya da dehşete düşürme amacı taşıyorlar ve ihtilaf yaratan bir araç olarak kullanıyorlardı.

Kren'in *Mama und Papa* (1969) filminin temelini Otto Muehl'in materyal-aksiyonu oluşturunuyordu. Yeniden montajlanan görüntülerde Sitney tarafından "yapısal film" adı altında saptanmış bazı teknikler kullanılmıştı. Bunlar materyalin deli gibi sürekli olarak montajlanması ile elde edilen döngüsel basım ve titreme etkileridir. Kren'in daha eski bir filmi olan *Anaaktionnrrus*'da (1964) da benzer teknikler bulunmaktadır; Gunter Brus'un kendini keserken alınan görüntülerine siyah-beyaz kareler eklenmiş ve titreme/yönelik bozukluğu etkisi elde edilmiştir.

*"Kren Osternechische National Bank'da çalışıyordu, ta ki bir gün üniversitede 'bok gibi' bir şey gösterip kovulana kadar; kısa boylu, tatlı ve eski kafa bir adamdır ve birayı ve filmleri sever. Filmlerinden biri hakkında şöyle yazar: 'Haftaya yeni bir film bitireceğim. Çok pis bir şey, yeme-içme-sıçma hakkında. Bu filmi izledikten sonra pek çok arkadaşım benden nefret edecekler. Üzgünüm, ama yapılması gerekiyor.'"*¹⁵

Bu, Kren ve diğer Viyanalı eylemcilerin burjuva bir unsurla yüzleşme taraftarı Dadaist bir gelenekten geldiğini gösterir. Fluxus ve hatta onlardan önce Deren ve Anger'ın da Dada ve Sürrealizm alanlarında verilen eserlerden ilham alması da aşağı yukarı böyle olmuştur. Meydan okumaya yönelik bu arzunun pek çok durumda kitle üzerindeki aşırı görsel ve işitsel yüklenmeyi gösteren dayanma-sınav-benzeri, aşırı

¹⁵ Dwoskin, Stephen. "Film Is: The International Free Cinema," London: Overlook Press, 1975.

derecede tutarlılık-karşıtı filmler olan yapısal filmlerin özünde olan bir şey olduğunu iddia ediyorum.

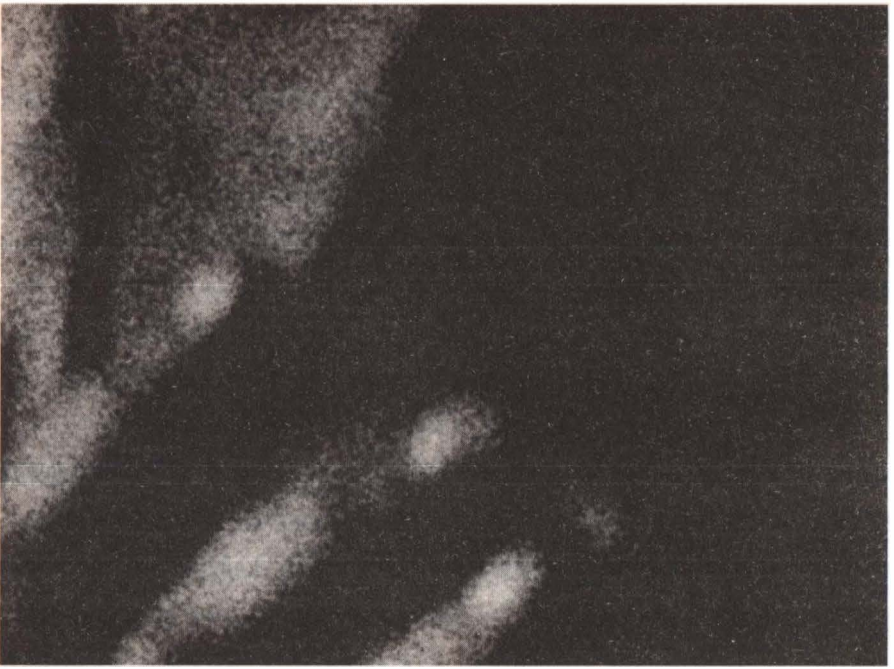
Avrupa'nın materyal-aksiyonu, Film Kooperatifinin bir bölümünü oluşturan pek çok Avusturya yapımı filmin temelini oluşturmaktadır; ama Peter Kubelka bu grupta değildir ve yalnızca montaja olan yaklaşımı konusunda benzerlikler vardır. Avusturyalı Kooperatifin yıkım temaları kesinlikle olmasa da Avusturya toplumunun tutuculuğuna bir cevaptır.

Anlatım polemikleri bağlamında ve filmlerin teknikleri ve anlatımların derin içeriklerinin ön planında olması anlamında, 1960larda yıkım (Viyanalı [materyal-aksiyon'daki] aksiyoncuların kendilerine ve izleyiciye, eylemler ve hummalı montaj pratiklerine yönelik) ve yapım temaları filmlere ege-men olmuştur diyebiliriz.

İngiliz Yapısal Sineması

Yapısal sinemanın evriminin bir başka büyük esin kaynağı da İngiltere'deki Londra Sinemacılar Kooperatifidir. Bu Kooperatif 1966 yılında kurulmuş ve yerli sinemacıların eserlerini tanıtmaktan ziyade filme duydukları ilgiden dolayı ortaya çıkmıştır. Bu Kooperatif hareketi 60'ların ortasındaki "sallanan Londra"nın pek çok özgürleştirici cephesinden yalnızca bir tanesiydi. Tottenham Court'daki UFO Club gibi mekanlar 24 saat boyunca canlı müzik, film ve ışık şovları sunuyorlardı. Kooperatif asıl olarak somutçu şair Bob Cubbing'in (kendisi şüphesiz ki Gysin'in ses ozanlığı konusundaki eserine aşınaydı) sahibi olduğu Better Books dükkanında doğmuştur. Burası şiir okumaları ve kendini bu işe adanmışların yeraltı film gösterimleri yaptığı bir mekandı. Kooperatifin film kütüphanesi temel olarak yeni Amerikan sinemasından filmlerle doluydu (daha önceki bölümde zaten bahsetmiştim), ama İngiliz sinemacılar arasında Kooperatif'i destekleyen kişiler arasında Steve Dwoskin, Jeff Keen, Simon Hartog, Peter Gidal, Malcolm Le Grice ve Fred Drummond da vardı. Projeye dahil olan pek çok kişi sinemanın içinden değil, şiir, nesir ve eleştiri alanından geliyorlardı.

Dolayısıyla Kooperatifte eleştirilere epey rastlanıyordu ve bu Kooperatifin kendi yayını olan *Cinim*, *Afterimage* ve *Cinema Rising* gibi bağımsız jurnallerde kendilerine yer buluyorlardı.



Gidal (*Flare Out*), Le Grice vs. gibi eleştirmenler teorilerini geliştirdiler ve daha sonra (teorilerinin bir sonucu olarak) filmlerini ortaya koydular. Gidal ve Le Grice asıl olarak yapısal filmle ilgileniyorlar ve Kooperatif'in eleştirisi, film gösterimi ve sinemacılık aktivitelerini de bu yönde şekillendiriyorlardı. Bu eleştirilerin pek çoğu politik bir anlamda geliyordu: "Aktiviteler bizzat kendi tüketici ideolojilerini dayatmak adına sahte bir gerçeklik öne süren ve para kazanmak adına kapalı bir kapitalist sistemin çalışmasını ön gören kapitalist ve 'burjuva' film endüstrisine karşıydı."¹⁶

¹⁶ Dwoskin, Stephen. "Film Is: Britain." Extract from Dwoskin, Stephen "Film Is Ibid.

Londra-menşeli yapısal harekette sofu bir yapısalılık büyük bir inceleme konusuydu. Gidal'ın *Condition of Illusion* (1975) ve *Room Film* (1973) gibi filmleri bunlara örnektir. Bu eserler filmin içeriğini boşaltıp görüntünün "illüzyon benzeri" doğasını elimine etme amacı taşıyorlar.



İngiliz yapısal yaklaşımının başka bir unsuru da projektörü, projeksiyon ışığını ve projeksiyon yüzeyinin doğasını inceleyen "ışık oyunu filmleri" idi. Bu, temel olarak heykel ve performans sanatını destekleyen üç boyutlu bir sinemadır. Buna örnek olarak Tony Hill'in *Source Point*'ini (1974) verebiliriz. Hill bu filmde yüksek yoğunluklu bir ampulü kendisi ve ekran arasında tutup ışık kaynağının üzerine ve etrafına

nesneler koyarak bunları ekran, duvar ve tavana yansıtır. Üçüncü bir uzmanlık alanı da şekil ve içeriğin mekandaki faktörler tarafından belirlendiği “mekan filmleri” idi. Örneğin Chris Welby’nin *Park Film*’inde objektif kapağı yalnızca parkta yürüyen biri lensin önünden geçtiğinde açılır ve montajı o mekandaki “doğal” olaylara göre yapılandırır. Film sofuluğunun bu alanları net bir şekilde on yıl önce Fluxus grubu tarafından betimlenen şekilde gerçekleşir. Ama Londra Kooperatifinin eleştirel becerisi ontoloji üzerinedir ve Sitney’nin yapmış olduğu gibi kendi saf “yapısal” estetiklerini eleştirir ve tanımlarlar.

Burroughs ve Gysin'in Cut-Up Teorisi ve Pratiği Üzerine

Bu incelemede 1961 ve 1966 arasında İngiliz sinemacı Antony Balch, ressam Brion Gysin ve Amerikalı yazar William S. Burroughs tarafından yapılmış iki film üzerine yoğunlaşacağım. Bu filmlerdeki bazı teknikler açık bir şekilde Amerikalı ve İngiliz yapısalcı/materyalist hareketlerin iddia ettiğinden çok daha eskidir. Ama garip bir şekilde standart tarih ve öncül listelerine dahil edilmezler.

William Burroughs 1914'de St. Louis'te doğmuştur. 1936'da Harvard'dan mezun olmuş ve Viyana'da tıp okumaya gitmiştir. Gençlik yıllarında bol bol seyahat etmiş ve bir ara Meksika'da Kristof Kolomb öncesi medeniyetler üzerine araştırma yapmıştır. 1944'de eroine bağımlı hale gelmiştir. Yazarlık kariyeri, dostu olan şair Allen Ginsberg tarafından teşvik edilmesiyle 1950'lerin başlarında başlamıştır ve New York'ta "beat hareketinin kıdemlisi" namını elde etmiştir. Daha sonraları Paris, Londra, Tanca ve 1960'larda New York'da yaşamıştır ve ben de bu döneme yoğunlaşacağım.

1916'da İngiltere'de İsviçreli bir baba ve Kanadalı bir annenin çocuğu olarak doğan Amerikalı Brion Gysin yaşamının erken dönemlerinde bir ressam olmuş ve henüz on dokuz yaşındayken Paris'teki Sürrealist gruptan, Andre Breton tarafından kovulmuştur. Uzun yıllar Tanca'da bir restoran sahibi olarak yaşadıktan sonra tekrar Paris'e dönmüş ve 1950'lerin sonlarında Burroughs ile tanışmıştır. (Gysin 1986'da ölmüştür.)



1959 Eylülünde Paris’te hem Burroughs hem de Gysin 9 Rue Git le Coeur’da kalıyorlardı ([Paris’teki] ünlü “Beat Oteli”). Brion Gysin birkaç resmi üzerine uğraşırken masasını korumak için kullandığı eski bir *New York Herald Tribunes*’u kazara kesmiştir. Metin parçasının kesildiği yerde arkadaki sayfanın okunduğunu gözlemlemiş ve farklı sayfalardan farklı hikayeler harmanlanabildiğini görmüştü. Gysin daha sonra bu keşfini Burroughs’a gösterdi. Yakın bir zamanda avangart romanı *Çıplak Şölen*’i tamamlamış olan Burroughs bu tekniği “felaket bir başarı” projesi olarak isimlendirmiştir.

Burroughs şöyle der: “Aynı amaç uğruna çalışıyordum gibi hissettim... Herhangi bir anlatım parçası, herhangi bir şairane görüntü pasajı muhtelif varyasyonlara sokulabilir. Bunların hepsi de ayrı ayrı hem ilginç, hem de meşru olacak-

tır... Cut-uplar görüntüler arasında yeni bağlantılar oluşturu-
yor.”¹⁷

Burroughs’un kendi edebi eserleri de doğal bir parçalı hale sahipti; *Çıplak Şölen* cut-upların keşfinden önce yazılmış olsa da Gysin’le birlikte çalıştıkları cut-up metinlere çok ben-
zemektedir. “Herkes şiir yazmalı,” diyen Lautremont’un dü-
şüncelerini çağrıştıracak şekilde “makası olan herkes şair
olabilir,”¹⁸ demiştir.

Elbette bu tekniğin de öncülleri var. 1897’de Stephe-
ne Mallarme’in *Un coup de des jamais n’abolira le hazard*
isimli şiiri 21 sayfaya bireysel sözcükleri saçmış, arada gelen
boş sayfalarla ayırmış ve “yapı”ya içeriğe denk yaratımsal bir
değer vermiştir. Aynı zamanda Guillaume Apollinaire “Callig-
rames”da (1914) şiirleri tipografik model şekillerine sokmuş-
tur. 1920’lerdeki Dadaist Tristan Tzara’nın rastgele şiiri de
cut-up tekniğine benzer; bir şapkanın içinden rastgele cümle
ve sözcükler çekip okur. Ama deneysel şiirin koruyucu bir
meleği varsa, bu “değişken şiir” “The Kiss of Love”ı yazan
Quirinus Kuhlmann (1651-1689) olurdu. Dizelerdeki yalnızca
ilk ve son sözcükler sabit bırakılmak kaydıyla aradaki on üç
kelime değiştirilebilecekti. Böylece ölçüden şaşılmayacak ve
milyonlarca muhtemel kombinasyon ortaya çıkacaktı (Kuhl-

¹⁷ Miles, Barry. “El Hombre Invisible” p.118, Virgin Books, 1993. (Bu düşünceler
Kübit ressam George Braque’in dediklerini çağrıştıyor: “Şeylerin kendilerinden
ziyade birbirleriyle olan ilişkileriyle ilgiliiyim.”)

¹⁸ Ibid.

mann Moskova'daki Luther piskoposu tarafından milenyumcu görüşlerinden dolayı kazıkta yaktırılmıştır).¹⁹



Bu tekniğin pek çok deneysel öncüsü olmasına karşın Gysin'in montaj tekniğini yazına uygulaması Burroughs'la birlikte başaracakları derecede uzun ve yoğun bir incelemeye maruz kalmamıştı. İlk olarak *Minutes to Go* (1960) adında bir cut-up koleksiyonu üzerinde çalıştılar ve daha sonra Burroughs üç adet cut-up roman yazdı: *The Soft Machine* (1961), *The Ticket that Exploded* (1962) ve *Nova Express* (1964).²⁰

¹⁹ Green, Malcolm, ed. "Black Letters Unleashed!" London: Serpent's Tail/Atlas Press, 1989.

²⁰ Bu üçleme Sel Yayıncılık tarafından Süha Sertabiboğlu çevirisi ile Türkçeleştirilmiştir.

Cut-upları keşfettikten sonra Brion Gysin şöyle der: “Cut-up metodu bir ressam resimlerine nasıl yaklaşıyorsa sözcüklere öyle yaklaşır; kendine ait kuralları ve sebepleri olan ham maddeler olarak.”²¹ Bir ressam olduğundan dolayı Gysin edebiyatın temel unsurlarını başka formlar, şekiller, renkler ve dokular olarak kullanılacak görsel maddeler olarak görebiliyordu. Burroughs ve Gysin’in bu alanlardaki bireysel ve beraber ortaya koyduğu şeyler edebiyat dışında başka pek çok alana da yayıldı; örneğin teyp cut-upları.²² Tekniğin si-nemaya da aktarıldığının altını çizmek gerek.

²¹ Interview with Brion Gysin. *Rolling Stone*, Mayıs 1972.

²² Bu konuda bkz, SUB Yayınları, William S. Burroughs “Elektronik Devrim” ve internette de dolaşımda bulabileceğiniz [ayrıca Underground Poetix cilt versiyon sayı 2’de matbu olarak] William Burroughs “Anarşistin El Kitabı” Şenol Erdoğan edisyonu: “İzcinin Gözden Geçirilmiş El Kitabı” PS: Kitap SUB PRESS tarafından yakın zamanda basılacaktır.

Filme Cut-Uplar²³

1960 yılında Paris'te genç sinemacı Antony Balch, Brion Gysin ve arkadaşı Jean Claude de Feugas üzerinden de Burroughs ile tanıştı. Balch 1938'de İngiltere'de doğmuştu ve film zanaatını 1950'lerin ortalarında reklamcılık endüstrisinde öğrenmişti. Daha sonra editör, distribütör, sergi sahibi ve yönetmen olarak çalışmıştır. (1980'de de ölmüştür.)

Balch Burroughs'un yazdıklarına ve cut-uplarla ilgili yeni fikirlere aşinaydı ve Burroughs'un yazdıklarının sinematik bir dengini bulmak için onunla çalışmak istiyordu.

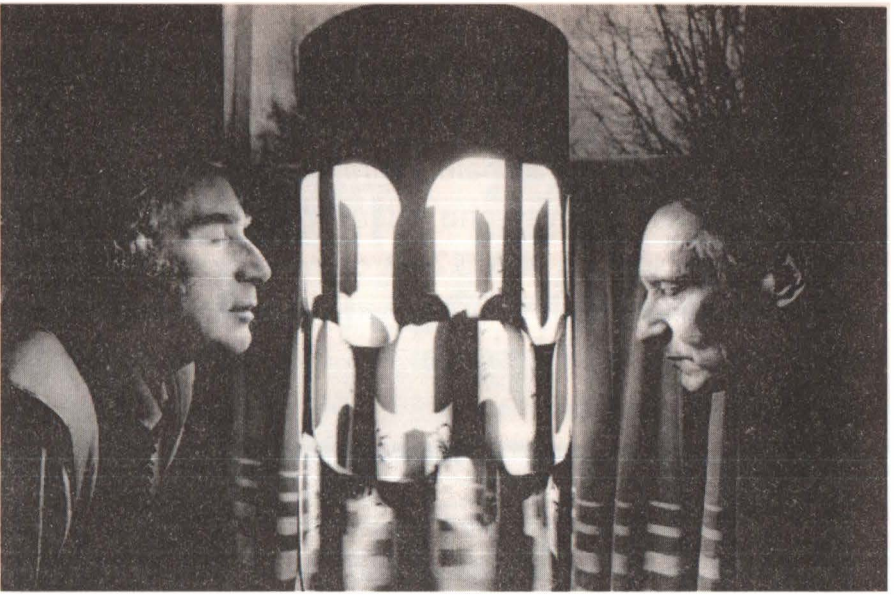
Bu deneysel filmlerin ilki olan *Towers Open Fire* 1961 ile 1962 arasında Paris ve Cebelitarık'ta çekildi ama 1966'ya kadar yayımlanmadı. Film on bir dakika uzunluğunda. Tod Browning'in 1932 yapımı filmi *Freaks* ile birlikte London Pullman Cinema'da galası yapıldı. Daha sonra Baker Street'teki Times Theatre'da ve 1960'ların sonlarında programcılığını Balch'ın yaptığı Piccadilly Jacey'de gösterildi. İlginç bir şekilde 1966 Eylülünde *International Times*'ın hayata geçiş partisinde (*I.T.* ve iki hafta önce kurulmuş Londra Sinemacılar Kooperatifi tarafından Cochrane Theatre'da organize edilen spontane yeraltı film festivali) de gösterildi.²⁴

²³ Cut-up çalışmalarına toplu bir şekilde şuradan ulaşmanız mümkün: <http://ubu.com/film/burroughs.html> -Ş.E

²⁴ Curtis, David. "Film: An Early Chronology," *Studio International*, Kasım/Aralık 1975

Towers Open Fire, dönemin Burroughs cut-up romanlarında karşımıza çıkan ana temaların ve durum ya da “rutinlerin” bir kolajı. Filmin müziği Burroughs tarafından ucuz bir Grundig teyple aldığı kayıtların karışımıyla oluşturuldu ve Ian Sommerville ile birlikte yaptığı cut-up teyp deneylerine benziyor. Gerisi stüdyoda yapıldı ve biraz *Arap* müziği kullanıldı. Filmde toplum borsanın iflası üzerinden ufalanan bir şey olarak gösteriliyor -ve görüntüler de Pathé haberlerinden alınma. Bir “kurul”un üyeleri maddesel halden çıkarılıyor ve Burroughs filmin her yerinde karşımıza çıkıyor (hatta bir pencereden atlayıp pin-pon topu atan bir silahla bir aile fotoğrafını vurduğu bir “orgazm saldırısı”nın kurbanı da oluyor). Yüze ışık vurulan önemli sahneler de var: Bir yüzün üzerine şeffaf bir maske yansıtılıyor.²⁵

²⁵ Burada bahsedilmeye değer üçüncü bir film de *Bill and Tony* (1972): Burroughs ve Balch’ın yalnızca başları görünüyor, bedenlerinin geri kalan kısmı karartılmış bir durumda. Bu film, *Towers Open Fire*’daki diziler gibi özellikle insan yüzüne yansıtılmak üzere tasarlanmıştı. Film Gysin’in 1961’de sahnede çıplak belirmesi üzere aklına geliyor –hatta çıplak bedeninin bir fotoğrafı, bedeninin üzerine yansıtılıyor.



Filmde aynı zamanda Gysin'in "rüya makinesi"²⁶ (1962) sayesinde erken dönem flicker deneyleri de kullanılıyor. Gözler kapalı bir şekilde bu makineye bakıldığında alfa-ritminde titreşimler yayıyor ve söylenene göre kimyasal bir madde kullanmadan 360 derece fraktal halüsinasyonlara sebep oluyor. [Retinada anlık ve geçici görme bozukluklarına yol açıyor.] Ayrıca bir sahnede Burroughs'un arkadaşı Mickey Portman müzik-salonundaymış gibi komik bir şekilde dans ediyor ve başını kaldırdığında dans eden bir dizi pembe ve mavi nokta görüyor. Bunlar, filmin her bir basımı için Balch tarafından ayrı ayrı boş kapakların üzerine çizilmişti. Filmin önemli bir kısmı da asıl "cut-up" dizisi. Paris'teki bir rıhtımda yapılan çekimlerde bu dizi, cut-upların ilk kez bir filmde sah-

²⁶ Bkz, Hazırlayan Şenol Erdoğan, 2008 İstanbul "Düş Makinası"

neye çıkışı. Yaklaşık otuz saniye sürüyor. İlk başta Burroughs' u rıhtımda yürürken görüyoruz ve orijinal lineer görüntü yeniden düzenlenerek matematiksel olarak 12 karelik bir kesimlikte kesim oranına sahip hale getiriliyor (ya da saniyede iki kesim). Bu, içerik motivasyonu anlamında dizi olarak rastgele kesimi ortaya seriyor, ama 12 karede bir kesim tarafından matematiksel bir "yapı" çıkarılabiliyor. Dizi daha da hummalı bir hal alıyor ve her bir karenin farklı ve algılanmaz olduğu döngüsel bir diziye (ya da döngü) çözülüyor (insanın aklına *Man with a Movie Camera*'dan bölümler geliyor).

Olacak şeylerin habercisi bu kısa gösteriden sonra Balch *The Cut Ups*'da Burroughs'un yazılarını yorumlamak-tansa bunu saf, sinematik bir teknik olarak yeniden yorumluyor. *Towers Open Fire*'dan sonra Balch Gysin ve Burroughs'un 1961'de Beat Otel, Tanca'daki Muniria Otel ve 1963'de New York'taki Hotel Chelsea zamanlarını *Guerilla Conditions* ismiyle 23 dakikalık sessiz bir belgesel olarak çekiyor. Ana fikir Burroughs'un o dönemki roman ve dokümanlarını göstermesi açısından *Towers Open Fire* ile kıyaslanabilir. İçinde aynı zamanda Balch'ın *Çıplak Şölen*'i çekme denemesi olduğuna dair söylentiler çıkmasına sebep olan birkaç dizi var. Devam eden bu proje gerekli finansman sağlanamadığı için en sonunda rafa kaldırılmıştı. *Guerilla Conditions* hiçbir zaman yayımlanmadı ama çekimler yapıldı ve *The Cut Ups*'ın temelini oluşturan da bu görüntülerdi.

23 DIE IN SAIGON

**APARTMENT
BLAST KILLS 23**

**TORNADO
DEAD: 223**



**Draftsman, 23, Grilled
In Love-Lane Slaying**

223

23 Killed in Montreal Apt. Blast

Five Reported Missing
Four Blocks Rained

FINAL

*A Saigon Street Is
Bathed in Blood...*

BOMB

23 DIE IN SAIGON



**Insurance Magnate
Chubb Left 23 Million**



RIPS



The Cut Ups geleneksel montajdan geçti ve sonra aşağı yukarı dört eşit parçaya ayrıldı. Sonra dört parçadan yarım metrelik parçalar alınıp matematiksel kesinlikle kesilip bir araya konularak son haline getirildi -1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 vesaire. Zaten montajlanmış yarım metrelik parçalardan birinde bir kare değişimi olduğunda, bu yapıda varyasyonlar meydana geliyor. Balch çok ciddi bir derecelendirme problemiyle karşı karşıya kalmıştı. "Her yarım metrede bir değişimi yirmi dakika boyunca devam ettirmek çok zor olduğundan montajlanmış dizilerin derecelendirilmiş ince baskılarını aldık, bunları böldük ve çoğaltım negatifi yaptık. Böylece film tek bir ışıkta basıldı."²⁷ Filmi eşit uzunluklara kesen rol yapan sanatçılardan biri değildi. "Asıl kesim her bir rulodan yarım metre alıp birleştirmesi için tutulan bir kadın tarafından yapıldı. Tamamen mekanik bir şeydi, kimsenin sanatsal bir yargıya varması falan söz konusu değildi."²⁸

En sonuncusu hariç çekimlerin uzunluğu hep aynıydı (yarım-metrelik kısımlardaki kare değişimleri dışında). Balch, filmin akış hızıyla aşırı derecede oynayarak deneyler yapmaya düşküncü. "Kendi kendime bir insanın bir sahneyi sindirebilmesi için en kısa uzunluğun ne olduğunu sordum. Yarım metreden kısa olduğu takdirde herkes her şeyi göremiyordu, yarım metreden uzun olduğunda da inceleyecek zamanları

²⁷ Interview with Antony Balch. *Cinema Rising* #1, Nisan 1972 s. 12

²⁸ Ibid.

oluyordu.”²⁹ Film de farklı hızlarda sunulabilir. “Filmi saniye-
de 24 yerine 16 kare olarak izlettim, o da çok ilginçti.”³⁰

Filmin müziği Somerville, Burroughs ve Gysin tarafından yapıldı. Balch’a filmin ne kadar uzun olduğunu sordular ve en son sarf edilen sözler olan “Güzel. Teşekkürler.” dahil olmak üzere 20 dakika 4 saniye olacak şekilde değişik sıraya konmuş sözcükler dizdiler. Bu değişik sıradaki cümleler bir Steve Reich³¹ bestesi gibi tekrar edilip ifade ediliyorlar. Toplamda dört tane var: “Evet, alo?”, “Şu resme bak,” “Israrıcı mı?”, ve “Güzel. Teşekkürler.”³²

The Cut Ups 1963’de tamamlandı³³ ama çok daha sonra, 1966’da Oxford Street’teki Cinephone Academy Moviehouse’da gösterildi. Söylenene göre izleyiciler filmin “iğrenç” olduğundan yakınmış ama sonra sinema çalışanları onlara filmin “evrensel” sertifikaya sahip olduğunu söylemiştir. İki hafta boyunca gösterildikten sonra 20 dakikadan 12 dakikaya indirmek zorunda kaldılar, zira çalışanlar ve yönetici günde beş kez gösterilmesine dayanamaz hale gelmişlerdi. O

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Steve Reich, 1960ların sonunda Amerikalı “minimalist” bestekâr. Besteleri oldukça basit, tekli müzik dizelerinin kompleks ritmik fikirler yaratmak için tekrar edilip yavaş yavaş birbirlerine “karıştırılması”ndan oluşuyor. Reich 1950’lerde benzer şekilde sofı parçalar yazan La Monte Young’dan esinlense de, “geçiş” ve tekrarı kullanması açısından *The Cut Ups* nazarında daha iyi bir analogi.

³² The Cut Ups’ın bu yarım metrelik kısımları şu düzene indirgenebilir: C1, R1; C1, R2; C1, R3; C1, R4; C2, R1; C2, R2 vesaire.

³³ *Cantrill’s Filmnotes* #43/44, Şubat 1984. s. 38. Brion Gysin’le röportaj. Gysin, daha sonra BFI tarafından verilmiş tarihlerin yerine filmlerin tarihlerini veriyor (BFI Dates: *Towers Open Fire* 1963, *The Cut Ups* 1967).

zamanlar yönetici asistanı olan Roy Underhill Balch’a performanslar sırasında, büyük ihtimalle seyirciler kendilerini şaşıtklarından dolayı, unutulmuş çanta, pantolon ve ceketlerin sayısında çok büyük bir artış olduğunu söyledi.

Towers Open Fire ve daha da önemlisi *The Cut Ups* sadece avangart kuruluşlarda gösterilmiyordu, zira Londra Sinemacılar Kooperatifi henüz gösterim saatleri belirlemeye başlamamıştı. Burroughs ve Balch bu sayede izleyicileri ne izleyeceklerinden habersiz bir şekilde yakalayabiliyorlardı. Anlatım mantığına böylesi düpedüz bir saldırı beklemeleri mümkün değildi –ve bu saldırı 1920’lerde Dada ve Sürrealist sinemacıların burjuva hassasiyetlerine yönelttiği direkt saldırı geleneğinden geliyordu.



Sinemacılar kooperatifinin büyük problemi, izleyicilerin meydan okunmayı ve hatta küplere binmeyi beklemesi ve dolayısıyla bunun gerçekleşme ihtimalinin düşmesidir. *The Cut Ups* bunu yayımlandığı zaman başardı, zira İngiliz izleyiciler neredeyse hiç provokatif avangart film pratiğine maruz kalmamışlardı.

Bu “yanlış anlama” *Monthly Film Bulletin*’in film değerlendirmelerinde karşımıza çıkıyor: “Sinematik bir *reductio ad absurdum*, mekanik ve oldukça anlamsız bir egzersiz.”³⁴ Ve filmin müziği hakkında: “Mide bulandırana kadar tekrarlanan basit sözcükler.”³⁵ Filmin nihilist cepheleri ve bir kontrol sistemi olarak izleyici ve dil/mantıkla yüzleşme yaklaşımı göz ardı edilmişti.

Kitabı *Here to Go*’da Gysin şöyle der: “Burroughs Cut-upların sınırlarını kendine ait varyasyonlarla öyle zorladı ki okuması mide bulandırıcı ve acı verici metinler ortaya çıkardı.” *The Cut Ups* sinemada bunu yeniden yaratıyor; onu izlemek ve anlamaya çalışmak da neredeyse “mide bulandırıcı ve acı verici” Rimbaudcu bir anlamda “duyuları bozmanın” bir yolu. Bu bağlamda Burroughs ve Balch Eliot, Pound, Joyce ve Robbe-Grillet’nin ötesine geçen modernistler olarak görülebilir. Yazın ve sinemanın asıl yapısını ortaya çıkarmakla beraber metinlerde yeni diziler ve taze ve saklı anlamlar buluyorlar. Bu, “yapısal film”in kavramlarından daha eski bir şey ve Gidal ya da vesairenin politik, Marksist pozisyonları olan

³⁴ *Monthly Film Bulletin*. 1967. s. 62. Review of *The Cut Ups*.

³⁵ *Ibid*

içerik kaybetmenin peşinde değil. Tam aksine cut-up yeni, şairane, aksak bir sözdizimi yaratıyor ve anlatım dizisiyle temel bir kaygıyı yansıtıyor.

Daha Geniş Teorik Tartışmalar ve Bağlamlar

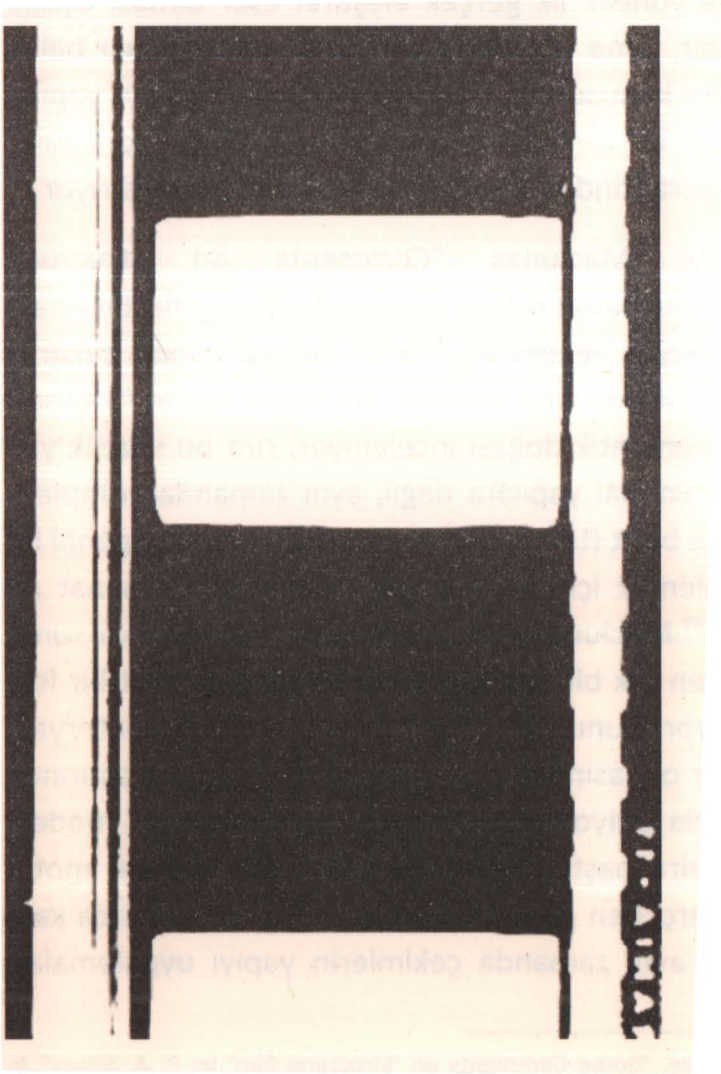
Sitney'in yapısal film trendini saptamaya yönelik orijinal eleştirel yaklaşımı, filme özel bir fenomeni tanıma ve tanımlamaya yönelik ilk gerçek eleştirel eser olması açısından önemlidir. Ama film ve diğer sanat dallarındaki belirli diğer öncüller konusundaki bilgi eksikliğinden dolayı yapısal sinemanın dar bir tanımını yapıyor ve bunu New York Sine-macılar Kooperatifindeki kendi grubu içinde gruplandırıyor.

George Maciunas "Comments on Structural Film"inde³⁶ diğer sanat dalları nazarında daha geniş bir ilham yelpazesi sunuyor ve birkaç önemli işarete dikkat çekerek Sitney'in formülasyonunu yeniden ele alıyor. Bizzat "yapısal" sözcüğünün semantik doğası inceleniyor, zira bu sözcük yalnızca basit, minimal yapılara değil, aynı zamanda kompleks (çok şekilli) ve basit (tek şekilli) yapılara bölünebilen genel bir terimi betimlemek için kullanılıyor. "Genişletilmiş sanat diyagramı"nda³⁷ Maciunas "tek şekilli yapı" kategorisini sunuyor. Bu, esasen tek bir yapısal motifi sergileyen basit bir forma uygulanıyor. Bunun bir "fikri" temsil ettiği ve materyalinin kavramlar olmasından dolayı kavramsal sanatın sınırında olduğunu iddia ediyor. *The Cut Ups* bu kavramsal modele uymaktadır, zira baştan sonra bu tek şekilli yapısal motifi sergiliyor. (Gerçi ben geçerliliği ve materyalinin yalnızca kavramlar değil, aynı zamanda çekimlerin yapıyı uygulamaları

³⁶ Maciunas, George. "Some Comments on 'Structural film' by P. A. Sitney" in Sitney, ed., *Film Culture Reader*. New York: Praeger, 1970.

³⁷ Maciunas, George. "Expanded Arts Diagram," *Film Culture* #43, 1966.

üzerinden elde ettikleri dizi ve anlamlar olduğunu iddia ediyor.) *Towers Open Fire* çok şekilli bir yapıyı temsil ediyor; ama filmin “cut-up” dizisi bağımsız, tek şekilli bir yapı olarak da görülebilir.



Burada karşılaştırmak için Peter Kubelka'nın *Arnulf Rainer* filmini kullanabiliriz. Maciunas da *Arnulf Rainer*'in yapısal olarak tek şekilli değil (Sitney'in de "yapısal" terimini kullanarak ima ettiği üzere) çok şekilli olduğuna değiniyor. *Arnulf Rainer* sınırlı sinematik "ünitelerin" (siyah çerçeve, beyaz çerçeve) mümkün kıldığı farklı diziler üzerine odaklanmaktadır. *The Cut Ups* ise iki temel unsura değil, temel yapısal motifin uygulandığı dört film şeridine bağlıdır.

Şeritlerdeki bu unsurlar, *Arnulf Rainer*'deki siyah ve beyaz çerçevelerin aksine hiçbir zaman "tekrar etmiyorlar" Dolayısıyla bu bir gelişim sağlıyor ve filmin "içerik" kaygısını ortaya seriyor. Sabit bir temel unsur sayısı ile ancak sınırlı bir varyasyon sınırı elde etmek mümkün. *The Cut Ups* üç farklı dizi seviyesine sahip. Dikey seviyede matematiksel kesimler (diyagramda 1-4) "yapı"yı temsil ediyor ve dört film makarasını birbirleriyle rastgele bir şekilde bağlıyorlar. İkincisi orijinal ya da kesimden önceki yatay ya da lineer kare-kare seviyesinde (diyagramda 1-24) yer alıyor ve lineer bir gelişim katıyor (ama yalnızca bu seviyeye). Üçüncü dizi film müziğinin görüntüye olan ilişkisinde tezahür ediyor. Rastgele dizilmiş sözcükler üst üste binip birbirine geçerek kaynaklarını basit cümlelerden alan kompleks ritmik düşünceler ürettikçe filmi daha da parçalıyor. Bu, ekrandaki görsel kesimlerin ritmini telafi etmediğinden dolayı filmin işitsel/görsel karmaşıklığına daha bir renk katıyor.

Arnulf Rainer'de Kubelka'nın ikili sinematik ham materyali iki temel sinematik üniteyi tetkik ediyor ve matema-

tiksel yapıyı çeşitlendiriyor (çok şekilli hale getiriyor), zira çerçeveleri siyah ya da beyazın ötesine taşımak mümkün değil. Dolayısıyla Kubelka filmini içerikten arındırdığı için “so-fu yapısalcılar” (Le Grice ve Gidal) tarafından benimseniyor. Ama *The Cut Ups*’da asıl önem verilen şey tek şekilli yapının çerçevelere hâlihazırda mevcut olan görüntüleri getiren rastgele ilişkilerdir. Cut-up projesinin var oluş sebebi budur. Ama Kubelka “filmde artikülasyon bir kare ve ondan sonraki bir ses ve sonraki ve ses ve senkronize görüntü arasında yer alır,”³⁸ der ve *The Cut Ups*’ın da kaygısı budur. Bu, *Film Culture* ve desteklediği Yeni Amerikan Sineması’ndan³⁹ oldukça

³⁸ Kubelka, Peter. Mike Wallington, Tony Rayns, ve John Du Crane’le yapılan bir röportajdan alıntı. *Cinema* #9, 1970.

³⁹ “28 Eylül 1960’ta, Jonas Mekas’ın liderlik ettiği, Clarke ve Stan Brakhage’in dahil olduğu yirmi üç bağımsız film yapımcısı, *Film Culture* dergisinde; ‘kendilerini ‘ürün olan film’ yerine ‘kişisel ifade’sinemasına adadıklarını ve sansürün karşısında dururken ‘prodüktörlerin, dağıtımçıların ve yatırımcıların müdahalelerini’ reddettiklerini söyledikleri American Cinema Group in *Film Culture*’ı yayımladı. Hibe, festival ve dağıtım kooperatifi merkezi planlarını açıkladılar. 1962’de *Film-Makers’ Cooperative* kurulmuştu ve bu amaçları pratiğe dökmüşlerdi. Jonas Mekas, bohem bir genç kızın intiharının öyküsü olan *Guns of the Trees*(1960) ve Kenneth Brown’un askeri hapisnede düzenlenen bir oyununun sert bir uyarılması olan *The Brig* (1964) dahil olmak üzere kendisi de film çekecek zamanı bulmuştu. Mekas konuşmasında, New American Cinema ile paralel düşündüğü, diğer ülkelerdeki yeni jenerasyon film yapımcılarından bahsediyor –İngiltere’deki *Free Cinema*, Fransa’daki *Nouvelle Vague* ve Polonya, İtalya ve Rusya’daki genç hareketlerden. New York School bazı diğer yeni dalga hareketler gibi bağlı ve tanımlı olmasa da, grupların birçok eşdeğer hırısı ve özelliği paylaştığı söylenebilir. Avantgarlar, tiyatral ve dokümental film yapımcılarından oluşan serbest bir grup olarak, ana akım sinemaya karşı duydukları antipatiyi ve kendi vizyonlarını izleme cesaretlerini paylaşıyorlardı. Mekas’ın açıklamasının sonunda yazdığı gibi: ‘Biz sanat için varız ama hayat pahasına değil. Yanlış, cilalanmış, düzenbaz filmler istemiyoruz –onları sert, cilasız ama canlı istiyoruz; gül rengine değil, kan ren-

etkilenen Londra Sinemacılar Kooperatifi⁴⁰ üzerinden Siteney'in perspektiflerinin daha fazla ve müteakip eleştirisine yol açar. Malcolm Le Grice, Peter Gidal ve Deke Dusinberre gibi sinemacı eleştirmenler, filmlerinde ve teorik yazılarında öz-yıkıcı ekstremlere mahal vermek adına yapının filme uygulanması üzerine çalışmışlardır. Sofu yapısalcılık, ışık-oyunu ve yapısal "mekan filmleri", film içerikleri üzerindeki yapının

ginde olsunlar istiyoruz.' Koydukları örneğin Amerikan film yapımcıları üzerinde derin bir etkisi olacaktır." – Ş.E

⁴⁰ *London Film-makers' Co-op (Lodra Film Yapımcıları Kooperatifi) ya da LFMC, 1966'da kurulmuş İngiliz bir film yapı atölyesiydi. 1999'da sona erdi ve LUX'u oluşturmak için London Video Arts ile birleşti. LFMC Drury Lane'deki orijinal Arts Lab'e taşınmadan önce, 1960'ların Londra'sındaki kontra kültürün bir parçası olarak Better Books kitabevindeki film gösterimleri sırasında ortaya çıktı, sonra John 'Hoppy' Hopkins'in BIT bilgi servisi ile ofis paylaştılar ve sonra New Arts Lab'i oluşturan ayrılıkçı grup ile birlikte Camden'deki Institute for Research in Art and Technology'ye gittiler. IRAT'ın kira kontratının 1971'de dolmasıyla kooperatif Kentish Town'daki Prince of Wales Crescent'te, eski bir mandırada bir temel oluşturdu. LFMC aktif olduğu sürenin çoğunda Camden, Gloucester Avenue'da, uzun yıllar London Musicians Collective'in de evi olmuş köhne bir binadaydı. 1997'de London Video Arts ile birlikte Hoxton Square'deki yeni Lux Center'a taşındı.*

Jonas Mekas'ın New York'taki The Film-Makers' Cooperative'den esinlenerek Stephen Dwoskin ve Bob Cobbing tarafından kuruldu. New York Co-op ve LFMC arasındaki tek fark, LFMC'nin prodüksiyon ve dağıtıma yardımcı olan eşitlikçi, iş paylaşımının yapıldığı bir kooperatif olmasıydı. Başlangıçta Amerikan deneysel sineması ile yakın ilişkiler içindeydi. Kooperatifin dağıtım arşivi Carla Riss tarafından yönetiliyordu.

Grupla ilişkili olan Malcolm Le Grice, Peter Gidal, Michael "Atters" Attree, Annabel Nicolson, Lis Rhodes, Gill Eatherley, Roger Hammond, Sandra Lahire, David Crosswaite gibi film yapımcıları ve 1972-76 arası LFMC atölyesini yöneten William Raban'dı. Sally Potter da 1970'lerin başlarında LFMC'te birkaç kısa film yapmıştı. 1960'ların sonları ve 1970'lerin ilk dönemlerinde LFMC üyeleri tarafından üretilen işler Strüktürel/Materyalist film olarak adlandırıldı. –Ş.E Wikipedia'dan

büyük bir gelişimini mümkün kılar. Sofu ve ışık oyunu filmleri filmi tamamen ortadan kaldırma niyetindedirler ve Fluxus grubunun ön gördüğü hamlelerin yansımaları burada görebiliriz. Ama bunun yerine onları Christian Metz vesairesinin dilbilimsel ve ontolojik teorisi ile çarpışma noktasına getirecek teorik bir baskı altına alır.

Gidal'ın ve Le Grice'in teorisi anlatımın illüzyon içeren yapısı ve "sinematik belirteçten tüm semantik, çağrışımsal, temsili önemi boşaltmak"⁴¹ amacıyla hareket eder ve içeriğe izleyiciyi manipüle etmek ve yatıştırmak amacıyla kullanılan dominant ideolojinin bir niteliği olarak politik Marksist bir perspektiften yaklaşır. Gidal şöyle devam ediyor: "Yapısal/materyalist film içeriği baskın, imgeci ve çekici haliyle minimize etmelidir."⁴² Bu, *Arnulf Rainer*'de ikili bir seviyede meydana gelen içeriği ve dolayısıyla "anlatımcılığı" yadsır ve görüntüler arasında en temek görsel ilişki dışında hiçbir şeyin olmasına izin vermez. Christian Metz "The Imaginary Signifier"ında şöyle der: "Sinematik belirtecin oluşumunun temeli boştur: gerçek kişilerin izleyicinin zaman ve mekanını paylaştığı tiyatronun tam tersi."⁴³ Projektör ve sinematik aparat (performans sanatı/tiyatro sınırında bulunan ışık-oyunu filmlerde bile) gölgeler ve ışık motifleri yansıtır –belli bir "gerçekliğin" "temsillerini."

⁴¹ Gidal, Peter "Theory and definition of Structural/Materialist film," from Gidal, Peter, ed., *Structural Film Anthology*. London: BFI, 1976.

⁴² Ibid.

⁴³ Metz, Christian "Le Signifiant Imaginaire: Psychanalyse et cinema" 1977.

Burroughs ve Balch bunun peşinde değiller; onların yaklaşımı, kaygılarının içerik olmasından dolayı tamamen farklı. Sinematik belirtecin hayali statüsüyle değil, yalnızca anlatım unsurlarının taze yakınlığıyla ilgililer. Sonuçlar çoğu zaman mantıksız olarak görülebilir ama cut-up'ın arayışında olduğu yeni anti-rasyonel anlamları temsil ederler. Anlam üniteleri arasındaki ilişkilere duyulan bu ilgi Vertovcu sinematik ifade kavramlarını ve Kubelka'nın dizici müzik mirası ve filme olan yaklaşımını yansıtır.

Dzigo Vertov'un *Man With a Movie Camera*'sı, diğer tüm filmlerinden öte yapısalcı teoriler konusunda ve temel olarak çekimler (ya da "aralıklar") arasındaki ilişkiler ve "de-yişler" uydurma hakkında bir kaygı belirtir. "Anlamanın artikülasyonunun önemli unsuru iki kare arasındaki aralıktır."⁴⁴

The Cut Ups'ın kaygısı aynı zamanda bu gelenekte kalmak, tamamen farklı unsurları mekânsal ve zamansal olarak çarpıştırmak ve sonuç olarak dikkatini yeni ilişkilerin önemine vermektir. Kubelka'nın sinemaya yaklaşımı Viyanalı dizici ve minimalist müziğin öncülleri tarafından şekillenir. Örneğin Gerhard Ruhm'un tek-tonlu müziği (1952) ve Joseph Mattihas Haeur'un on iki ton müzik yapısına titiz yaklaşımı.⁴⁵

⁴⁴ Vertov, Dziga "We Manifesto" *Kinofot* #1, 1972. "Petric, Vlada, *Constructivism in Film – Cinematic Analysis: The Man with the Movie Camera*'dan alındı. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Sovyet yapısalcı avangart sanatçıyı devrim sonrası toplum için yararlı nesneler inşa eden bir mühendis olarak görüyordu.

⁴⁵ Weibel, Peter "The Viennese Formal Film" Drummond, *Film as Film*'den.

“Biçimsel” film ağır bir şekilde müzikal metafora bel bağlamıştır, zira resmi sanatların en gelişmiş budur. Ama sinemanın aksine anlatımcı (görsel bir seviyede) değildir. Kubelka filmlerini temsilden arındırmaya çalışır, tıpkı John Cage’in 1950lerde bestelerindeki sessizliğin/boşluğun öneminin üzerinde durması gibi. Ama Kubelka’nın filmleri, anlam artikülasyonu için de çok önemli olan çerçeveler arasındaki ilişkileri vurgular. “Tıpi Webern’in müziği ve aralığı tek tona indirgemiş olması gibi Kubelka da filmi film şeridine ve iki kare arasındaki aralığa indirgemıştır.”⁴⁶ *Arnulf Rainer* çerçeve dizileri olarak düzenlenmiş bir filmidir (Vertov’un terminolojisinde “deyişler”) ve yapıyı değiştirerek çerçeveler arasında mümkün olduğunda çok ilişki kurar. *The Cut Ups* dolayısıyla iki farklı yaklaşıma bölünebilir. İlk yaklaşım film görüntüsüne tek şekilli bir kesim yapısını titiz bir şekilde uygulama ve üniteler arasında yeni rastgele ilişkiler oluşturarak daha önceden bağlantısı olmayan lineer çekimleri yeni bir zaman-mekânsal bütün haline getirme kaygısıdır. Güçlü bir ritme sahip görsel kesimler oldukça ilginç bir role sahiptirler, özellikle de film müziğinin sürekli değişen temposuna karşın anti-ritmik unsurlar olarak düşünüldüklerinde. Bu minimalist müzikle bağlantılı olarak düşünülebilir ve “duyuların karmaşıklığı” (düşünceli halin ve dolayısıyla mantık ve tutarlılığın bastırılması) hedefine ulaşmak için tam yirmi dakikaya ihtiyaç duymasının sebebi de budur. Bu aynı zamanda Dadaist yüz-

⁴⁶ Ibid, s. 109.

leşme geleneğiyle de bağlıdır ve tüm avangart sanat pratikleri gibi sabit bariyerleri aşmak adına izleyiciyi rahatsız eder.

The Cut Ups ve *Towers Open Fire*'da sergilenen teknik ve fikirler 1960lardaki yoğun deneysel sinemacılık döneminin kapsamlı bir betimlemesini yapmak için oldukça önemlidir. Bu fikirler “yapısal” bir avangart sinemanın öncüleridir, ama yine de Gysin, Balch ve Burroughs’a özgü cut-up tekniklerine eşsiz bir ontolojik yaklaşım sunarlar.

Adı Geçenler

Stan Brakhage

14 Ocak 1933 senesinde Kansas'ta dünyaya gelen Brakhage, avangart sinemanın tartışmasız kendi dilini yaratmış büyük isimlerinin başında geliyor. Brakhage'in filmleri, şehvetli bir güzellikte patlar; uçtaki kontrastlarla güçlendirilmiş renk patlamaları; karışım renkleri, şekiller ve de sersemleten derin efektler içerir. Ufak farklılıklarla ayrılan tek renkli pasajlar halinde yokluğu resmeder; neredeyse yassı olan ve yavaşça dönüşen renk akışları [rüzgarda salınan kumaşlar gibi] uzun bir boşluk sürecini başlatacak olan bir kesişle bölünür. Boyanın hızlı bir şekilde bir anlamda seri halde patlamaları izleyicinin komplike bir deneyimin içine çekilmesine ve bu renksel aşkın aktivitenin izleyen gözün bebeğinde renk atışları gibi bir ifadeye bürünmesine yol açar. Çatışan duy(g)uların ve karışıklığın tümlenişidir Brakhage filmleri. Onun film çalışmasının mayasına koyduğu teknikler bileşkesi ortaya çıkardığı meditatif bir atmosfer ve bu atmosferin ana ögesi olan poetik bir ışık yaratır. Konvansiyonel öyküsel bir film, duygu üretmek için bir makinedir: Bazı karakter ve sahneler empati uyandırırken bazıları da heyecan ve korku üretir. Bu duygular öncelikle konu ile provoke edilir ve ancak çok iyi öyküsel filmlerde biçimle de desteklenir. Fakat Brakhage filmlerinde konu da önemli iken; kamera hareketi, görüntülerin ritmi ve kurgunun, film üzeri boyamanın ritmi de kompozisyonun içindeki görevlerini yerine getirirler. Brakhage 'görmenizi sağlamak' ister. Bu Griffith'den sık-sık aktardığı alıntıyı keskin bir fark ile yaşamına geçirir: Onun filmleri ana akım öyküsel

filmin manipölasyonlarından kaçınır ve bunun yerine sizi görmenin çeşitli/farklı türlerine davet eder.

Brakhage filmlerini alışılmış ‘screening videos’ ile bir tutmamak önemlidir. Karmaşıklıkları ve incelikleri nedeniyle çoklu görünümüler olarak karşılık bulup yansıyan filmlerdir bunlar. Sanatçının filmlerini izlerken; odanız tamamen karanlık olmalı, izleyen ekrana oldukça yakın, hatta göz seviyesinde sıfır oturmalı. Yansıtılan film görüntüsü berraklığı, renkleri ve ışığı ile Brakhage, filmlerinin anahtarı olan ikonik gücü oluşturur. Film sesi olarak aldığı müziğin, görüntünün ritmine baskın çıkmasına engel olmak maksadıyla yönetmen, filmlerinin çoğunu sessiz çekmiştir. Böyle düşünür zira onun filmlerinde görsel ritim can alıcı noktayı oluşturmaktadır. Ama gelelim filmlerinde; konuşmaların, insanların bir odaya girip çıkışlarının, telefon çalışının ve buna benzer olayların tarafınca kesintiye uğratılması da filmlerinin ince duyarlılığını bir anda ortadan kaldırır ki bu Brakhage’in izleyenine ‘dikkatli ve açık olmayı öğren’ uyarısıdır, onun izleyicisi gerçekten de böyle olmalıdır. 1960’larda, sonraki yılların TV reklamları ve müzik videolarının hızlı kurgusuyla karşılaşmamış bir kuşak, yönetmenin filmlerinin seri hızı yüzünden çektikleri baş ağrılarından şikâyet ediyorlardı. Fakat görünümde ‘daha yavaş’ olan bölümlerde bile kameranın her küçük hareketi aynı hassasiyettedir. Çokça, izleyenin rolü, pasif bir alıcı olmak değil, aktif biçim görüntünün, temaların ve konunun içeriğinden türeyen fikirlerin derinliğini ölçmek, filmin titrek ritimleriyle yaratıcı bir biçimde dans etmektir.

Çalışmalarının uçtaki kalitesi kişisel psikolojisinden doğmuşken, sonunda, başlıca filmlerinin bölümlerinde var olmanın doğasına yönelik filozofik bir sorgulamaya dönüşür. Brakhage'in işlerinde katılık, sabitlik, tahmin edilebilirlik ve simetri bulamazsınız ki bunlardan biri ya da daha fazlası bulunursa emin olun ki bu, tasarlanmış bir korku, bir dehşet görüntüsü olarak vardır; tıpkı *Delicacies of Molten Horror Synopse*'deki ayna görüntüsü simetrleri gibi... Filmlerinin materyalizm karşıtlığında ışık, düşüncenin devingen doğasının bir metaforu haline gelir. Çalışmalarındaki görüntü ve tekniklerin çeşitliliği, onun görme yeteneği biçiminin bir kısmını yansıtır ve bu bağlamda 'öznelliğin belgeselcisi' olarak adlandırılabilir. Brakhage filmleri, görünümdeki özel doğalarının yanı sıra sosyal bir boyutta taşırlar; bugünkü kültürümüzde baskın olan nesne fetişine bir alternatif öneren ve bununla tartışan bir boyut. Belki de geniş bir alana yayılmış olan başka sanatçıları etkileme gücünün sebebi, işlerindeki çeşitliliktir. Neredeyse belgesel olan *Window Water Baby Moving* filminden, kolaj filmi *Mothlight*'a, epik öyküsel filmi *Dog Star Man*'den, fotografik görüntünün üzerine el boyaması yaptığı *The Dante Quartet* gibi filmlerine ya da tamamen 'soyut' el-boyaması filmleri *Lovesong* gibilere kadar. Onun projesi her zaman görmenin zenginliğini ve onun içindeki yaşamın tümünü keşfetmek; görünenin verdiğini ya da film görüntüsü ve hatta yaşamın kendisini değil; bilinmeyen üzerine gitmekti. Brakhage, şu alternatifi önerir: "Hepimiz birer içsel kaşif haline gelebiliriz; sürekli olarak bilincin

sınırlarını ileriye doğru iterek.” Brakhage 2003’ün 9 Martında ölmüştür.

Maya Deren

Deren, Amerika'ya 1922'de; Rus Yahudilerine yapılan katliamdan kaçarak psikiyatrist bir baba ve sanatçı bir anneden, Eleanora Derenkowsky adıyla gelir. New York'ta Syracuse Üniversitesi'nde gazetecilik ve siyasi bilimler okuyup 1936'da mezun olur ve yüksekini İngiliz Edebiyatı üzerine tamamlar. Alexander Hammid ile 1943'te ilk filmi olan *Meshes of the Afternoon*'u yapar. Hammid'in önerisi ile adını, Hint felsefesinde "sanrı" anlamına gelen, "gerçeği örten tül" olarak Türkçeleştirebileceğimiz Maya olarak kullanmaya başlar ve 6 kısa film yapar. Bunun haricinde iki de kitap yazar Deren; 1946'da *Sanat, Biçim ve Film Üzerine Düşünceler Anagramı* ve 1953'de; *Kutsal Atçılar: Haiti'nin Yaşayan Tanrıları*. Kitapları, filmleri ve Haiti üzerine yazdığı birçok makalesi ile zengin bir üretim havuzuna sahiptir.

Maya Deren 1947-1954 arası Haiti Voudoun'u konu alan 18000 feetlik bir film çekti -ki bu çalışma ölümünün sonrasında eşi Teiji Ito [ve yeni karısı] tarafından video olarak toplandı. Maya Deren sinema yaratıcılığında 'Guggenheim' kazanan ilk sinemacıdır. Tüm bunların dışında, film teorisi üzerine yazılar yazan Deren, filmlerinin dağıtımını da kendisi yaptı. ABD'yi dolaşan sanatçı aynı zamanda filmlerinin tanıtım ve gösterimi için Küba ve Kanada'ya gitti, konferanslar ve gösterimler düzenledi ki bunların tabanı bir anlamda yaşamının son kısmını ayırdığı 'vudu', bilim, inanç ekseninde film yapımıyla ilgiliydi. Maya Deren 1961 senesinde vefat etti.

Kenneth Anger

Oldukça varlıklı ve Hollywood film endüstrisi ile bağları olan bir ailenin çocuğu olarak doğar ve büyür. 1930'da California'nın Güney kesiminde doğar; Bir Yaz Gecesi Rüyası'nın bir versiyonunda çocuk prens rolünü oynar. Anger 11 yaşlarında iken film yapmaya başlar. *Benim Düş Sandalımı Kim Sallıyordu* filmiyle başlayarak 1941'den itibaren her yıl bir film çeker -ki bu 5 yıl sürer. Bunların hepsi 1947'de çektiği ve piyasaya da sürülen *Fireworks* filminden önce olur -bu esnada 17 yaşındadır ve bu öncelediğimiz filmlerin hiçbiri ortalarda yoktur.

İlk gençlik işleri, genelde meydan okuyan özlere ve açık gey temalara sahiptir. Anger'in filmlerinin çoğunda görünmek ya da tam anlamıyla rol almak gibi bir huyu da vardır. İlk dönemi sonrasında doğaüstü, okült olgularla ciddi olarak ilgilenmeye başlar. Church of Satan'ın başpapazı namı diğer 'kara papaz' Sir Aleister Crowley'nin havarisi olur -ki bunlar yaşamını ve filmlerini oluşturur (değiştirir), Anger'in gelişim dönemidir bu. İronik biçimde, en büyük ünü dahası kötü şöhretini 1958'de kaleme aldığı *Hollywood Babylon* ile kazanır. Bu kitapta Hollywood'un zengin ve ünlülerinin [demek ki fakir ünlülerde var] skandal, çekişme ve benzeri olaylarını anlatır. 1966'da 47'den itibaren olan film koleksiyonunu içeren şematik bir otobiyografik kitapçık çıkarır.

P. Adams Sitney

9 Ağustos 1944'te New Haven, Connecticut'ta doğdu. Kendisi Amerikan avangart sinema tarihçisidir.

Sitney Yale University'de okudu. 1970'te Jonas Mekas, Peter Kubelka, Ken Kelman ve James Broughton ile Anthology Film Archives'in kurdu; Anthology Film Archives Essential Cinema'nın seçici kurulunda yer aldı. Şu anda Princeton University, Lewis Center for the Arts'ta Görsel Sanat profesörüdür.

Sitney 1970'te New York University'de Sinema Çalışmaları Bölümü doktora programının demirbaşığıydı. Princeton'a geçmeden önce de The Cooper Union'da Bilim ve Sanatın Gelişimi dersi verdi. Sitney önemli bir eleştirel lider ve New American Cinema avangart hareketinin düşünsel destekçisi oldu.

Sitney, Bahar 2011'de Berlin'deki American Academy'den, Anna-Maria Kellen Berlin Ödülü'nü aldı.

O, altmışlarda ve yetmişlerde, Amerikan deneysel filminin; yazar, programlayan, ders veren ve bu sinemayı savunmak adına birçok ülke gezen önemli bir aktivistiydi. Bugün Sitney, modern avangardın ikonik bir figürüdür.

Man Ray

Philadelphia doğumlu fotoğraf sanatçısı filmlerinde olduğu gibi fotografinde de avangart tavrın sahibi idi. New York'taki Dada oluşumunun temel taşlarından olan Ray hızlı bir şekilde gerçeküstücülükle kucaklaştı ve oluşumun "sözü geçen" isimlerinden biri haline geldi.

Fotoğraf tekniğiyle tipik benzeşim içindeki üç dakikalık ilk filmi *Le Retour a la Raison*'u 1923 senesinde gerçekleştiren sanatçı; filminin tamamlanmasının hemen ertesi gününde dadacı bir gösterimde akşamında ilk gösterimini yapar. Gördüğü tepkiler öylesi inanılmaz olur ki henüz gösterimdayken durdurulur film.

Man Ray, 1924'te *Emak Bakia*'sını yapar. Soyut film türündeki çalışması 17 dakika uzunluğundadır ve nesnelerin pelikül üzerindeki yansımalarından meydana gelir.

Dört yıl sonra sanatçı, *L'Etoile du Mer* çalışmasını gerçekleştirir. Görüntüleri, kullandığı aynalar vasıtası ile çarpıtarak oluşturduğu filmi tabanda bir aşk hikayesi anlatısı olmakla beraber ara yazıları şair Roberto Desnos'nun şiir alıntılarından oluşturulmuştur.

Man Ray son filmini 1929 da çeker. *Les Mystères de Château de Dé* isimli 22 dakikalık çalışma, Noailles Vikontunun şatosunda geçirdiği tek gecelik misafirliğini anlatır.

Ray, 1976 da ölür ve 1929'da yaptığı bu son filminden sonra film denemesinde bulunmamıştır.

Bruce Conner

Bruce Conner 1933'te McPherson, Kansas'ta doğdu ve Wichita University, University of Nebraska, Brooklyn Art School ve University of Colorado'da sanat okudu. 1957'de San Francisco'ya taşınarak Beatniklere karıştı. Hayatını kaybettiği 2008'e kadar San Francisco'da yaşadı ve çalıştı.

Conner adını ilk olarak 1950'lerde yaptığı, buluntu objelerden oluşan birleştirmeler/heykeller ile duyurdu. 1950'lerin sonunda oldukça etkileyici bulunan ve bağımsız, avangart film yapımında çığır açan isimlerden biri olmasını sağlayan kısa filmler yapmaya başladı. Conner'in ilk filmi *A Movie* (1958), Kongre Kütüphanesi'nin National Film Registry'de listelediği düşük bütçeli filmler, haber filmleri ve diğer görüntülerden oluşturulmuş görsel bir kolajdı. Conner, National Endowment for the Arts'dan gelen fonlar ile yapılan ve Bikini Adası'ndaki yıkıcı ve uğursuz atom bombası testini görsel bir ağıta dönüştüren *Crossroads* (1976) filminden de sorumluydu.

Robert Breer

(30 Eylül 1926 – 11 Ağustos 2011) Deneysel film yapımcısı, ressam ve heykeltıraş.

“Amerikan avangardının kurucu üyelerinden,” olan Breer en çok; soyut ve temsili resim, el çizimi rotoskop, orijinal 16mm ve 18 mm film görüntüleri, fotoğraf ve diğer materyalleri birleştirdiği filmleriyle tanınır. Estetik felsefesi ve tekniği, Avrupa’da yaşarken keşfettiği, Hans Richter, Viking Eggeling, Walter Ruttmann ve Fernand Léger gibi erken dönem soyut film yapımcılarından etkilenmiştir. Breer ayrıca Piet Mondrian ve Vasarely tarafından oluşturulan neo-plastisizm konseptinden de etkilenmiştir.

Çocukluğunda çizgi film animasyonu ile denemeler yapmasının ardından, ilk soyut deneysel filmlerini 1949-1959 yılları arasında Paris’te yaşarken yapmaya başladı; yine o zamanlarda resimlerini ve kinetik heykellerini Galerie Denise René gibi ünlü galerilerde sergiledi.

Breer, resimden film yapımına geçişinin bazı nedenlerini 1976’daki bir söyleşide açıklıyor:

“1950 ya da ‘51’di... İlgili olduğum, dahil olduğum resimle ilgili bir konseptle, çok rijid bir kavramla ilgili sorun yaşıyordum ve bu da Mondrian okuluydu. [...] Her şeyin en azına indirgenmesi gerektiği kavramı yerleşti ve orada kaldı. Her hafta en az bir kere yeni bir ‘mutlağa’ ulaşabildiğim için bu bana gereğinden fazla sert geliyordu. Oralarda bir yerde,

değişimi, bir çeşit mutlak olarak kabul eden bir şeyler olduğunu hissettim. İşte filme böyle başladım.”

—Robert Breer,

Transcription of 'Screening Room with Robert Breer (1976)

Tony Conrad

1940'ta Antony S. Conrad adıyla doğdu; Amerikan avangart video sanatçısı, deneysel film yapımcısı, müzisyen/besteci, ses sanatçısı, öğretmen ve yazar. 1960'ların ilk zamanlarından beri birçok medya dalında aktiftir, yapısal film ve drone müziğin (ya da kendi deyimi ile "gaydasız ilk batı drone müziği") öncülerinden kabul edilir.

Conrad'ın çalışmaları; Ulusal Sanat Fonu, New York Sanat Danıştayı, New York State University, Rockefeller Vakfı ve New York Sanat Vakfı tarafından desteklenmiştir.

Tony Oursler'in, *Oursler's Synesthesia: Interviews on Rock & Art* kitabında yer alan bir söyleşisinde Tony Conrad, 1960'ların başında New York'a taşındığını ve müzikle ilgilendiği için sanata başladığını ama müzik alanı "çok sıkıcı" olduğundan filme geçiş yaptığını söylüyor. O zamanlarda filmin kurumsallıktan bağımsız olması Conrad'ı New Yorklu film yapımcıları topluluğuna yöneltiyor.

Conrad 1966'da "yapısal filmin dönüm noktası" olduğu söylenen ilk filmi *The Flicker*'ı yaptı. "O zamanlar diğer film yapımcıları, yapıyı temel bir prensip olarak ele alıyordu ve bu, matematiksel prensiplerin etrafında şekillenmiş gibi görünüyordu, (*The Flicker*) soyut ışık-düzenleme fikirleri ile ilgilendiğinden yapısal film hareketi için bir öncü olarak kabul edildi," diyor Conrad. Film, adının da belirttiği üzere, yalnızca tamamen siyah ve tamamen beyaz imajlardan oluşuyor, yan-

sıtıldığında bir titreşim (flicker) meydana geliyor. Film ilk gösterildiğinde izleyicilerin birkaçı fiziksel olarak rahatsızlandı. (Hızlı parlamalar izleyicilerin küçük bir kısmında epileptik krizlere yol açar.)

Conrad tüm film teknolojisini genelleştirmek istiyordu. Filme, titreşimin sübjektif psikolojik durumları ve hikâye ve anlatıyla olan bağlantısı arasındaki ilişki üzerinden yaklaştı. “Benim titreşim ile olan kendi deneyiminin; filmlerin insanı gerçeklikten kurtararak bambaşka bir ruhsal ortama götürüp hayal gücünü etkilemesi gibi yer değiştirici bir deneyim olduğunu hissettim,” diyor Conrad.

Yellow Movies, Tony’nin 1973’te yaptığı bir projeydi. Proje, fotoğraf kağıdı üzerine siyah ev boyası ile boyanmış kareler halindeki 20 “film”den oluşuyordu. Conrad’ın konsepti filmin iskeletini zorlamaya yönelik sürekli girişiminden ve izleyiciyi uzun süre bağlama isteğinden geliyordu. 50 sene süren bir film yapmak istiyordu ama “normal materyallerin” o kadar dayanamayacağını farkındaydı, bu yüzden *Yellow Movies* için yepyeni bir kavramsal strateji yarattı. “Emülsiyon” kullanılıyor ve filmler zaman içinde sıra ile ilerliyordu, yavaşça değişerek.

Conrad 1970’lerde video formunda çalışmaya ve Ohio’daki Antioch College’de ders vermeye başladı, Paul Sharits ile yolları burada kesişti. Conrad 1976’da University at Buffalo’da Medya Çalışmaları Merkezi’nde öğretim üyesi

oldu. Conrad, Buffalo’da olduğu sırada Hollis Framp-ton, Steina ve Woody Vasulka, Peter Weibel, James Blue ve Gerald O’Grady ‘nin yanında Sharits’in de içinde bulunduğu çevrenin bir parçasıydı. Bu dönemin film, video, performans ve diğeri formlardaki çalışmaları 2008’de *Buffalo Heads* kitabında toplandı: *Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973-1990*, editörler Vasulka ve Weibel.

1970’lerin ilerleyen zamanlarında Conrad film yapmaya başladı. *Sukiyaki Film* ile filmin gösterimden hemen önce hazırlanması gerektiğine karar verdi. Bu çalışma için, yenmeden hemen önce konukların önünde hazırlanan bir yemek olduğundan, Sukiyaki örneğinden yola çıkılmıştı. Conrad izleyicilerin önünde Sukiyaki hazırladı: yumurta, et, sebzeler ve 16mm film... ve bunu gerçekten de arkasındaki ekrana yansıttı.

Conrad *Pickled Film* adında bir parça da hazırladı:

“Şimdi, bir rulo filmi alıp üzerinde görüntüler yaratmak yerine, onu alır sirke ile turşusunu kurar, bir kavanozun içine koyar ve insanlara etrafındaki sıvının objektifinden gösterilmiş bir şekilde sunarsanız, bu film ‘kullanmanız gereken’ normal yolun çarpık ve korkunç bir biçimde bozulmuş halidir, bir tür patolojidir; sisteme giren virüsün yol açtığı bir hastalıktır. Bence sıhhat ve değişim, hastalık ve ölümün potansiyel uç noktalarına göre ölçülür. Filmı öldürmeye çalışıyordum. Orada öylece dursun ve ölsün istedim.” —Tony Conrad

Paul Sharits

Paul Jeffrey Sharits (7 Şubat 1943, Denver, Colorado—8 Temmuz 1993, Buffalo, New York) bir görsel sanatçıdır; deneysel ya da avangart film yapımı çalışmalarıyla, özellikle yapısal film hareketi olarak bilinen, Tony Conrad, Hollis Frampton ve Michael Snow gibi sanatçılarla olan işleriyle tanınır. Paul Sharits'in işleri ağırlıklı olarak sonsuz film döngüleri, birden fazla projektör kullanımı ve deneysel film müziklerine (özellikle 1975 yapımı *Shutter Interface*'de kullandığı) odaklanıyordu.

Sharits, Stan Brakhage'in çırağı olduğu University of Denver School of Art'ta resim dalında lisans derecesini tamamladı. Bloomington'daki Indiana University'de Görsel Tasarım yüksek lisansı yaptı. Temmuz 1960'ta Frances Trujillo Niekerk ile evlendi ve 1965'te oğulları Christopher doğdu. 1970'te boşandılar.

Oğlu Christopher Sharits, anısına oluşturulan web sitesinde Sharits'in bipolar bozukluğu olduğunu söyledi.

Sharits'in 1960'lardaki işleri, en çok övgü topladığı zamanlar; *Ray Gun Virus*, *Piece Mandala/End War*, *N:O:T:H:I:N:G*, *T,O,U,C,H,I,N,G* (şair David Franks ile) ve *S:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:ECTIONED* gibi işlerin dahil olduğu "flicker" filmleriydi. 1970'lerdeki işleri de çağdaş enstalasyon sanatının belirtileri arasındaydı. Şiddet temaları çalışmalarına işlemişti. Çalışmaları Anthology Film Archives

tarafından korunuyor ve The Film-Makers' Cooperative ile Canyon Cinema tarafından dağıtılıyor.

1980'lerin sonlarında, Sharits yerel bir barda mide-sinden vuruldu. Olayın bir kaza olduğunu, biriyle karıştırıldığını öne sürdü. Aldığı yaradan sonra toparlanmaya çalışırken ve Laurie adlı bir tasarımcıdan ayrıldığı dönemde depresyon nöbetleri yaşadı. Sharits 1993'te, Buffalo, New York'ta yaşamını yitirdi.

Jonas Mekas

Jonas Mekas 1922'de Semeniškiai, Lithuania'da bir çiftlik köyünde doğdu. Şu an New York'ta yaşıyor ve çalışıyor. 1944'te kardeşi Adolfas ile Naziler tarafından Elmshorn, Almanya'daki bir çalışma kampına götürüldü. Savaştan sonra University of Mainz'de psikoloji okudu. Birleşmiş Milletler Mülteci Örgütü 1949'un sonunda iki kardeşi New York'a getirdi ve orada Williamsburg, Brooklyn'e yerleştiler.

New York'a gelişinden iki ay sonra Mekas, borç aldığı para ile ilk Bolex kamerasını edindi ve hayatından kesitler çekmeye başladı. Sonrasında Amerikan Avangart Film Hareketi ile çok yakından ilgilendi. 1954'te kardeşi ile birlikte, ilerleyen zamanlarda Amerika'nın en önemli film yayını olan *Film Culture* dergisini çıkarmaya başladı. 1958'de *Village Voice*'da efsanevi sinema köşesini yazmaya başladı. 1962'de Film-Makers' Cooperative'i ve 1964'te, ilerleyen yıllarda avangart sinema alanında dünyanın en büyük ve önemli havuzu ve gösterim merkezi olan Anthology Film Archives'e dönüşen Film-Makers' Cinematheque'i kurdu.

Tüm bu sürede şiir yazmaya ve filmler yapmaya devam etti. Bugüne kadar bir düzineden fazla dile çevrilen, 20'den fazla düz yazı ve şiir kitabı yayımladı. Litvanca şiirleri şu an Klasik Litvanya Edebiyatı'nın bir parçasıdır ve filmleri dünyanın önde gelen müzelerinde bulunabilir. Mekas önemli ölçüde, sinemanın *gündelik* formlarını geliştirmesiyle tanınır. Akademik hayatına da aktif olarak devam etmiştir ve New

School for Social Research, International Center for Photography, Cooper Union, New York University ve MIT’de dersler vermiştir.

Peter Kubelka

23 Mart 1934'te Viyana, Avusturya'da doğan deneysel film yapımcısı, mimar, müzisyen, küratör ve eğitmen. Filmleri ağırlıklı olarak, tamamen farklı ses ve imajların birleşmesinden oluşur. En bilinen işi 1966'da yaptığı avangart klasik *Unsere Afrikareise*'dir (Our Trip to Africa).

Kubelka genelde kısa, 16mm filmler yaptı ve siyah ile şeffaf filmlerin art arda gelip "titreşim" efekti yarattığı bir "flicker filmi" olan, 1960 tarihli *Arnulf Rainer* ile ünlüdür. Kubelka aynı zamanda 1970'lerde Anthology Film Archives'in New York'taki özel film gösterim mekanını tasarladı. Salon, her koltuğun üzerinde bir örtü ve aralarında bariyerlerin olduğu oldukça eğimli bir oturma düzenine sahipti, böylece izleyici, görsel olarak diğer müşterilerden tamamen soyutlanabiliyordu. Salon siyaha boyanmıştı ve koltuklar siyah kadiife kaplıydı. Mekandaki tek ışık film aralarında, ekrana yansıtılan bir spottan geliyordu, böylece odadaki tek ışığın yine sahneden gelmesi sağlanıyordu. Tasarım, o dönemin Avangart Film Hareketi'nin estetiğini tamamen yansıtır nitelikteydi.

Peter Kubelka, yazar Susanna Kubelka'nın erkek kardeşidir.

Kubelka 2005'te Bilim ve Sanat dalında Avusturya Madalyası aldı.

Kurt Kren

Ana akım sinemadan uzak yaşamak ve çalışmak, en kayda değer sanatçıların bile işlerinin tanınmasını engeller. Bu durum günümüzün radikal sanatı adına öncü sayılan filmler üretmiş Avusturyalı sinemacı Kurt Kren’inde talihsizliği olmuştur. “Savaş sonrası Avrupa avangart sinemanın yaratıcısı” olarak adlandırılan ve bazı çevrelerde Amerika’nın Stan Brakhage’in bu kıtadaki karşılığı olarak görülen Kren, gerçekten de benzersiz bir öncü idi. 1950 başlarında 8mm deneysel kısa filmler ile başlar kariyerine, 1957’de 16mm’ye geçer.

Onun konuları gündelik nesnelerdi; duvarlar, ağaçlar, insanlar... Fakat bu nesneler, eğlenceli ve titizlikle hazırlanmış ve kesin olanla anlaşılmaz olanın duyarlılığını gösteren diyagramlar ve tablolar ile manipüle ediliyordu. İlk işlerinden biri olan; *4/61: Walls, Positive and Negative* adlı çalışmasının etkisi hipnotiktir; başlığının belirttiği gibi duvarların hızlı plan çekimleridir, izleyiciye bir çeşit düş hissi yaratmak için sıkı bir ritim ile akarlar. Kren’in tüm filmleri yapıldığı sıra ve çekildiği yıllara göre adlandırılır. En dile düşmüş/kötü şöhretli filmlelerinden biri olan *16/67 September 20: Gunther Brus Eating, Drinking, Pissing, Shiting* yani; *Yeme, İçme, İşeme, Sıçma Filmi*’nde, Kren yine her zamanki uydurma dostu Brus’u bu üste belirtilen mekanik içeriğin varlığını azaltmak için kullanır. Bu şaşırtıcı işi için her zamanki gibi iddiasız konuşur Kren: “Çok pis... Yemek, içmek, işemek, sıçmak hakkında. Bu filmi gördükten sonra birçok arkadaşım benden nefret edecek” ardından kariyerini belirleyen, yaratmak için karşı konulmaz

emri oluşturan cümleyi ekler: “Üzgünüm ama yapılmalıydı!”

Peter Gidal

Peter Gidal 1946'da doğdu ve İsviçre'de büyüdü. Brandeis University ve University of Munich'te psikoloji ve Alman Edebiyatı okuduktan sonra, Londra'daki Royal College of Art'a girdi ve deneysel film yapımcılığı kariyerine başladı. Filmleri 1960'larda Drury Lane'deki New Arts Lab ve Chalk Farm'daki (kurulmasına katkıda bulunduğu) London Film-Maker's Co-op gibi 'underground' Londra mekanlarında gösteriliyordu. Michael Snow ve Hollis Frampton gibi Amerikan yapısal film yapımcılarına hayran olan Gidal'ın kendi işleri de gren, süre, tempo ve düzenleme strüktürlerine yaptığı vurgu ile filmin şekilci yönlerini sorguluyordu. Bu durum Gidal'da, herhangi bir işin inşasında en önemli söz sahibi olarak, neredeyse kasıtlı bir ısrarı beraberinde getiriyordu. Deddiği gibi:

"Filmlerimde, işleri izleyici için zorlaştırma durumu kesinlikle elzem ve tarihsel açıdan da öyle, çünkü kırılma tam da bu noktada geliyor. Zorluk sorunsalı, sinemada diğer tüm sanat dallarında olduğundan daha fazla dile getiriliyor. Başka şeylerde gelenekler var: Örneğin, bir kitabın zor bir dipnotunu anlamak için gecenin ikisine kadar uyumamak normal; zor resimler de kabul edilebilir çünkü yanlarından saniyeler içinde yürüyüp gidebilirsiniz. Ama filmin zaman ve bir yerde belirli bir süre tutulmak açısından düzeneğine işlemiş otoriter bir yapısı var; bu yüzden birçok film tam olarak bu sorunu önlemek için kendi yolundan çıkıyor, halbuki benim işlerim yolundan, bu sorunu beslemek için çıkıyor."

Gidal'ın filmleri, izleyiciyi meditasyonun maddi boyutu ve makarada olan arasındaki çeşitli hallerini düşünmeye davet ediyor. 1973 tarihli en ünlü işi olan *Room Film*'de, örneğin, kamera bir odanın içini detaylı bir şekilde durmaksızın inceliyor. Peter Gidal, Malcolm LeGrice ile birlikte İngiliz yapısal sinemasının en önemli temsilcisidir.

Malcolm Le Grice

1940'ta doğdu, Londra'daki Slade School of Art'ta okudu. 1960'ların sonlarında London Filmmakers' Co-op atölyesini kurdu, aynı dönemde Londra'daki St Martins School of Art ve Goldsmith's College'da güzel sanatlar öğrencilerine film öğretti. Çalışmalarını bir film sanatçısı olarak ve *Abstract Film and Beyond* (1977) ve *Experimental Cinema in the Digital Age* (BFI) 2001 kitaplarında, yüksek öğretimde ve British Film Institute ile Arts Council'de basılı sanat için mücadele ederek sürdürdü. Son çalışmaları dijital video enstalasyonlarından oluşmaktadır.

Malcolm Le Grice bir ressam olarak yola çıktı ama 1960'ların ortalarında film ve bilgisayar işleri yapmaya başladı. O zamandan beri işleri düzenli olarak Avrupa ve Amerika'da ve birçok uluslararası film festivalinde gösterildi. 8. Paris Bienali, Arte Inglese Oggi (Milano), Une Histoire du Cinema (Paris), Documenta 6 (Kassel), Museum of Modern Art (Viyana) ve Fondation Joan Miró (Barselona) gibi çok önemli sergilerde de yer aldı. İşleri birçok önemli müze koleksiyonuna ve uluslararası film arşivine dahil edildi. *Finnegans Chin*, *Sketches for a Sensual Philosophy* and *Chronos Fragmented* gibi bazı uzun metraj filmleri de İngiliz televizyonunda yayınlandı. Le Grice'in 1980'lerden beri esas işi, *The Cyclops Cycle* ve *Treatise* gibi çoklu projeksiyon video enstalasyonlarının da dahil olduğu video ve dijital medya alanında. Le Grice, deneysel sinema tarihi konulu *Abstract Film and*

Beyond (1977, Studio Vista ve MIT) kitabı gibi eleştirel ve teorik yazılar yazdı. 1970’lerde üç yıl boyunca aylık sanat dergisi *Studio International*’da köşe yazarlığı yaptı ve film, video ve dijital medya üzerine çok sayıda makalesi yayımlandı. Bu yazıların birçoğu yakın zamanda British Film Institute tarafından *Experimental Cinema in the Digital Age* (2001) adı altında toplanıp yayımlandı.

AVANT GARDE SİNEMADA GERÇEKÜSTÜCÜ GÖZ

Kuenzli, dada ve sürreal sinema üzerine yazdığı eserinde; “Chomette, Delluc, Dulac gibi önemli isimlerin, montaj kurgunun görsel yapısında uyum, kontrpuan ve akortsuzluğun bir benzerini bularak ‘tüm duyuların birliği’ teorilerine yakınlık gösterdiler. Gelgelelim gerçeküstücüler çelişkiyi ve süreksizliği kışkırtmayı tercih ettiklerinden düzen dayatmaya yönelik bu hareketleri –doğal olarak reddettiler. Gerçeküstücülerin ortaya koyduğu sinemada bir vizyon kaosu söz konusuydu. İmgeler arasında flulaşan bağlar, duyumun ve anlamın sorgulanmasına vardırlılıyordu” demektedir. Man Ray, 1923 yılında gerçekleştirdiği “simgesel dada” sıfatını taşıyan *Le Retour a la Raison*’da; filmin damar ve yüzeyini hissettirebilmek amacıyla şeride basılarak fotogramlanmış tuz, raptiye, talaş ve kağıt ile başlar. Ekranda; Ray’in stüdyosu, hareketli bir heykel ve fuar alanı ile gölgeler belirir [görsel mekan çalışması]. 3 dakikalık filmin bitişi; pozitif ve negatif olarak ışığa karşı karelenen bir modelin ressamı andıran çekimiyle tamamlanır. Çekimde; dizinsel fotogram, ikonik imgeler, simgelenen resimsel kod ve bunların üzerine dada yönelim, düz ışıksızlıkla başlayıp negatif mekana dönen bir figürün salt sinematografik görüntüsü ortaya konmaktaydı. Ray, ayrıca Robert Desnos’un senaryosundan yola çıktığı *Etoile de Mer* filmini 1928’de gerçekleştirir. Bir merceğin yüzeyini noktalarla çizimlendiren sanatçı; filmine soktuğu ‘ara yazılar’ ile sözcük oyunu yaparken bir ‘bakış otoritesi reddi’ne gider. Filmin kurgusu da ilgi çekicidir, zira burada kurgu, çekimin süreklili-

ğini sağlamak amacıyla değil, aradaki kopuklukları uzatmak için kullanılmıştır. Ray, bu tekniğini Emak Bakia’da; düzgün, hızlı, rastgele sahnelemeyle; *Les Mystères de Château de Dé*’de ise sürekli yinelenen boş oda sunumuyla ‘red sineması’ sıfatıyla kullanır. Bu sanatçının hep izlediği bir tekniktir. Gerçeküstücü sinema mantığı için; aşırı görkemli görüntü arayışı aslında bayağı olanda olağanüstüyü bulma [ya da bayağıdan olağanüstü elde etme/çıkartma] çalışmasıdır. Diğer yandan Marcel Duchamp, retinal karşıtı, ironik isimli filmi; *Anémic Cinéma*’da; soyut olan imgeyi zihinsel olarak akla getirip, ters-yüz ederken; [Joyce’un dairesel “Süregiden Yapıt”ı *Finnegans Wake*’i yansıtan; müstehcen, çözümsüzlüğe varan kelime oyunları ile bunu sağlarken] cinsel motifleri ima eden yavaşça dönen sarmalların saf imgeleri olarak kullandı. Bu anti-retinal yaklaşım, Duchamp’dan daha az indirgemeci şekliyle Ray’in filmlerinde de görsel haz ve izleyicinin filme katılımına karşı çıkışlar olarak kendini gösterir. Hatta bu sanatçılar filmleri ile izleyici arasına [anlamı bozmaya yönelik] engeller koyarlar. Bunu da en iyi şekilde; montajda anlatı bozukluğu yaratmak ve filmin noktalama yapısı yerlerini [kışkırtan fantezileri mesela] kavranmasını engellemek için eylem ve nesne kullanımını yavaşlatarak, sık tekrarlar sergileyerek ya da araya farklı figürler, nesneler, ışık oyunları sokarak sağlamışlardır.

Mevzu ettiğimiz süreç içerisinde üç Fransız filmi diğerleri arasında öne çıkmaktadır. Bunlar; 1924’te Clair’in yaptığı *Entr’acte*, aynı tarihli Léger’in *Ballet Mécanique*’i ve

dönemin en çok ses getiren yapımı diyebileceğimiz 1928 tarihli İspanyol yönetmen Luis Buñuel'in *Un Chien Andalou'* sudur. Bu filmler için montaj kurgu kullanılırken, 'tümü gören göz' için ritmik bir araç olarak kullanımını da alt-üst eder. Clair'in filminde; bir cenaze aracının kontrolünü yitirışini ve ardından gelen kovalamacayı, baş döndüren rampa raylı bir lunapark treni, bir balerinin ansızın sakallı bir figüre dönüşümü, anlatısal nedensellikten kurtulmuş vizyon sarsıntılar ve bilinemezlikler ile ortaya koyar. Léger ise makinelerin soyut şekilleri montajla alışıldığın dışında yavaşlatılıp ivme kazandırılırken taştan dik merdivenleri gülümser bir yüz ile tırmanan çamaşırcı kadın sahnesinin "büklümlü eşlemiyle doğrusal zamanın ileri akışını, yani düzgün ilerleme duygusunu tersine çevirir" Kuenzli kitabında bununla ilgili olarak şu eklemeyi yapmıştır: "Léger 'belgesel olgular' ile ilgili yeni vizyondan dolayı film aracını hoş karşıladı; nesnel bir gösterge olarak imgenin geç kübist kavranışı, filmin Chaplinsi yazıları ile dairesel çerçeveleme düzeneğiyle vurgulanır. Film romantik öykünün parodisi ile açılıp kapanır. Donmuş zamanın iki uğrağı arasında asılı bir nesne olarak film yapma daha sonra Cocteau'ca *Le Sang d'un Poète*'de düşen bir bacanın görüntüleri alınarak kullanıldı. Bu filmlerin ani dönüş tarzları önceki dönemin 'saf sinema'sını çağırıştırır."

Buñuel'in *Bir Endülüs Köpeği*'nde Wagner'in tango ve gramofon kayıtlarına yer verilmişti. Bu film; diğer filmlerin, modern bestecilerin eserlerini kullanması bakımından istisnadır. Öteki avangart filmlerde ise Satie, Auric, Honegger,

Antheil gibi isimler kullanılmıştı. Richter bu filmlerin, pop-caz ile dahi gösterildiğini söylemiştir. Dada'nın ruhuna yanan bir ses olarak caz, dahası doğaç-caz ileri çıkabilecekler arasında olduğuna göre böyle bir kullanımın olasılığının kuvvetliliğinden öte uygunluğu da söz konusu edilebilir. Avangart filmlerin müzikle seslendirilişi konusuna ayırdığı kısımda Kuenzli şu eklemeleri de yapmaktadır: "Dadaizm'in barındırdığı doğaçlama ruhuna ve A.B.D sinemasının anti-natüralist aşırılık anlarına olan hayranlığa, ilk dönem filmlerin etkisi eklendi. Yapanların -Picasso & Braque gibi o sırada hakkında hiçbir şey bilmedikleri, daha sonraki yüksek modernist estetiğe katkıda bulunanlar, bu avangart filmlerle, biçimsel saflığa özleminden öte, düzyazı anlatı ve idealist soyutlamanın ikili eleştirisinde Bataille tarafından zamandaş bir biçimden kurumsallaştırılan biçim kavramının kendisini ihlal etme [ya da yeniden biçimlendirmek] arzusunu ifade eder. Bu filmlerin taşıdıkları isimler, filmin öte anlamına işaret eder: *Entr'acte* salona [ilk gösterimi bir Satie balesinin "perde arasında" yapıldı]; *Ballet Mécanique* dansa ve *Bir Şairin Kanı* edebiyata göndermeler yapar; yalnızca *Bir Endülüs Köpeği* hemen her anlamda olduğu gibi burada da gizemli bir istisna olarak kalır."

1929-1933 ARASINDA LUIS BUÑUEL VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Gerçeküstücülüğün getirdiği akıl almaz anlatım biçiminden giderek daha fazla etkilendiğini belirten Buñuel, kendisine bundan kaçınmasını tavsiye eden Epstein'e "bu boşuna bir uyarıydı" diyecekti sonraları. İlk etkilenim noktalarının belki de en önemlisi olarak *Revolution Surréaliste* dergisinin yazıları olduğunu biliyoruz. Yönetmen, kendisini büyüleyen ilk şeyin ise Benjamin Perret'i bir papaza hakaret ederken gösteren fotoğrafın büyüğü olduğunu söyleyecektir. 1928 senesinde üniversitede, Soci    de Cours'un da öncülüğünü yaptığı konferanslar için avangart sinema üzerine konuşmaya ve birkaç film tanıtımı yapmaya Madrid'e geldiğini aktaran Bu  uel, şöyle yazıyor: "Anlattıklarım arasında Ren   Clair'in *Entr'acte*'ı [Ara], Renoir'in *La Fille de L'eau* [Su Kızı] filmindeki d      bölümü, Cavalvanti'nin *Rien que les heures*'   [Yalnızca Saatler], ayrıca topun ağır-ağır namludan çıkışı gibi yavaş-yavaş çekimlerden örnekler veren birkaç sahne vardı. Madrid'in tüm ileri gelenleri -böyle denirdi- büyük başarı kazanan bu konferansa katılmıştı. G  sterimden sonra, Ortega y Gasset bile "eğer daha genç olseydım sinemaya y  nelirdim" diye itiraf etmişti bana." Yakın bir süre sonra – kendi ifadesiyle "birkaç ay sonra"- ilk filmini gerçekleştirecekti Bu  uel, yani *Un Chien Andalou*'yu.

UN CHIEN ANDALOU (ENDÜLÜS KÖPEĞİ) GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE GERÇEKÜSTÜCÜLER

Daha öncede ifade ettiğimiz gibi film iki düşün bir araya gelmesinden oluşmaktaydı. Dalí'ye yaptığı bir ziyarette, rüyasında; ayı kesen ince uzun bir bulutla [filmde de ince bir bulut ayın tam ortasından geçmektedir], bir gözü kesen ustura gördüğünü anlatır Buñuel. Bunun üzerine Dalí'de; bir gece rüyasında karıncalarla dolu bir el gördüğünü anlatır ve şöyle der: “Bu düşlerden yola çıkarak bir film yapsak nasıl olur?” İlk etapta Buñuel bu fikre yanaşmasa da sonrasında işe koyulurlar. Çok kısa bir sürede yazarlar senaryoyu, bir hafta bile sürmez. Senaryoyu oluşturmaya karar verdiklerinde basit diye niteledikleri bir takım kurallar getirirler; psikolojik, kültürel ve de mantıksal hiçbir açıklamaya meydan vermeyecek düşünce ve görüntüleri benimsemek gibi. Usa aykırı her düşünceye açık olmak esas alınırken nedeni hiç araştırmadan sadece ilgilerini uyandıran ve kendilerini şaşırtabilecek görüntüleri benimserler. Senaryo üzerinde çalıştıkları süreç içerisinde asla anlaşmazlığa düşmediklerini anlatıyor Buñuel, bir fikre birimiz karşı çıkarsa doğruluğunu algıladığımıza olan inançtan olsa gerek hemen onu iptal ediyorduk ve bunun aksine de ikimizin hemfikir olduğu yerleri de hemen senaryoya alıp tam bir özdeşleşme sergiliyorduk diyerek aktarıyor yazım dönemini. Tabii ki senaryoyu bitirdikleri vakit fark ettikleri ilk şey bunu kimsenin asla kabul etmeyeceği düşüncesi oluyor. Ve Buñuel bu kesinlik üzerine filmi tamamen kendisi yapmaya karar verip annesinden para istemeye

koyuluyor ve nihayetinde de -noterin devreye girmesiyle de olsa- film için gereken parayı alıyor. On beş günde çekimi bitecek olan bu film için Buñuel, Paris'te Billancourt Stüdyoları ile anlaşır; kameramanı Duverger ve Batcheff & Simon Mareuil adlı oyuncularını ile filmini kotarıyor. Filmin çekimi esnasında platoda toptan 6-7 kişi kadardı diyor yönetmen ve dahası oyuncular dahil kimse ne yapacağını bilmiyordu. Verdiği direktifler gerçekten de filmin gideceği yeri gösteren cümlelerden oluşuyor; "Wagner'i dinlediğini düşünerek camdan dışarı bak" gibi. Fakat camdan bakan sadece bakıyor; çünkü nereye ve niye baktığını bilmiyor. Çekim notlarına kameramanı ile olan uyumunu da ekliyor Luis Buñuel. Olayın diğer kahramanı Dali elbet; çekimlerin son dört gününe yetişen Dali, Buñuel'in aktarımıyla: "Tüm zamanını derisi saman doldurulmuş eşek kafataslarının gözlerine zift doldurarak geçiriyor." Filmin kurgusunun bitip ne yapılacağı üzerine düşündükleri dönemde -bir yandan da filmi bazı gözlerden kaçırmaya çalışmaktadırlar- Man Ray ile tanışır Buñuel. Ve Ray'in aracılığıyla gerçeküstücülüğün ünlü kaleminden biri olacak Aragon ile tanışır. Bu samimiyetin ardından Ray ve Aragon, filmi Ursulines Stüdyoları'nda gösterirler. Her ikisi de film için bir ilk gösterim gecesi hazırlamak gerektiği fikrini öne sürer. Sadece gerçeküstücü sinema için değil gerçeküstücülüğün tümü için o zamanlar şu yorumu -açıklamay- yapar Luis Buñuel: "Amerika, Almanya, İspanya, Yugoslavya gibi çeşitli yerlerde yaşayan ve daha birbirlerinden haberi olmadan aynı akıldışı ve içgüdüsel anlatımı benimsemiş insanların uyduğu bir tür çağrı oldu gerçeküstücülük. Bu sözcüğü daha

hiç duymadan İspanya’da yayımlamış olduğum şiirler, bizleri Paris’e çeken bu çağrının bir belirtisi idi. Aynı şekilde Dali ile beraber Endülüs Köpeği’nin senaryosu üzerinde çalışırken kendiliğinden oluşuveren bir yazı türü kullanıyor, farkında olmadan gerçeküstücü anlayışı benimsemiş oluyorduk.” Bu noktada film bir özellik daha kazanacak ve gerçeküstücüleri Blanche Meydanı’nda Cyrano Café’de bir araya getirecekti. Bu diğer yandan Buñuel’in Ray ve Aragon’u saymaz isek ilk defa akım üyeleriyle tanışması demekti. Bu toplantıda bulunanlar arasında: Max Ernst, Andre Bréton, Paul Eluard, Tristan Tzara, René Char, Pierre Unik, Tanguy, Jean Arp, Maxime Alexandre, Magritte yer alıyordu. Filmin ilk gösterimi için ücretli davetiyeler hazırlandı ve Paris’in seçkin isimleri Ursulines Stüdyoları’nda bir araya geldi. İzleyiciler arasında gerçekten de sıkı isimler vardır; Picasso, Le Corbusier, Cocteau, Christian Berard, Georges Auric gibi. Bunun dışında tüm gerçeküstücü bireyler tam kadro oradaydılar. Buñuel filmin sonraki çoğaltımlarında perde ve ekrana da yansıtacak olan şu müthiş cümleyi kuracaktır: “Başarısızlığa uğramam halinde, izleyicilere fırlatmak için tüm ceplerimi çakıl taşlarıyla doldurmuştum.” Bunu desteklemek içinde şu cümleleri kurar yönetmen: “Dulac’ın Artaud’nun senaryosundan yola çıkarak yaptığı *La Coquille et le Clergyman* filmini izleyici yuhalamıştı; oysa benim hoşuma gitmişti. Ben kendimi bundan da kötüsüne hazırlamıştım.” Ama çakıl taşlarına gerek olmayacaktı, hem de hiç; salondan gelen tek ses ardı arkası kesilmeyen alkış ve ıslık sesleridir. Bunun sonrasında yönetmen kesin bir

şekilde gurubun içindedir ve Breton'un evinde yapılan toplantılara katılmaktadır.

Un Chien Andalou'ya dönelim; film, ilk gösterimi ardından Stüdyo 28 tarafından satın alınır. Bu nokta neredeyse yönetmenin yaşamının sonuna dek sürecektir olan tehdit ve hakaretleri de başlatmış olacaktı zira ilk gösterimlerden hemen sonra –ki film çok uzun panoda kalmış ve iyi hasılat getirmişti- insanlar karakollara başvurup “Bu vahşet saçan edepsiz filmi yasaklamanız gerekir” şeklinde rahatsızlıklarını dile getirmişlerdi. Gösterimlerin biri esnasında filmle alakalı mıdır bilinmez ama hamile bir kadın düşük yaptı, bu malzeme olarak kullanılmak istense de film yasaklanmadı.

L'AGE D'OR (ALTINÇAĞ)

Buñuel, bir şeyi anlamıştı ki; *Un Chien Andalou* ardından ticari bir film yapması imkansızdı. Bu yanlış anlaşılmalı zira onun da ille de ticari film diye bir kaygısı yoktu, hissettiği tek şey tüm samimiyetiyle -yeni bir filmde de- gerçeküstücü kalması gerektiği idi. Bu onun istemiydi. Mali sorunlar hep olduğu gibi zaten varlığını hissettirirken yeni bir film için para bulmak zor, bunu ilkinde olduğu gibi annesinden istemesi de imkansızdı. Film yapmaktan vazgeçmeyi düşündü. Her şeye rağmen olası bir film için notlar toplar Buñuel, sürekli yazar bunları, gaglara önem verir ve notlar; işçi dolu bir yük arabasının, şık bir salonun içerisinden geçmesi, bir babanın yerlere sigara küllerini döken oğlunu tüfekle vurması gibi notlardır bunlar. İspanya yolculukları esnasında Dali ile konuşurlar; bir film ortaya çıkıyor gibidir ama bu film nasıl çıkacak bilinmemektedir. Neyse ki imdada bir dost aracılığı ile anlaşmasını yaptığı 25 dakikalık bir özel çekim teklifi yetişir, bir sponsor bulunmuştur. Film üzerine çalışmaya başlayabilirlerdi artık. Ama ilk filmde Dali ile yakaladıkları o atmosferden eser yoktu. Sürekli bir fikir didişmesiydi aralarında yaşanan – ki bu kesinlikle Dali kaynaklı bir olumsuzluktur-. Buñuel'in ifadesiyle “dostça” ayrılırlar Dali ile ve yönetmen senaryo çalışmalarını sürdürür. Ortaya çıkan film ilkinden çok daha uzun olur, bir saatlik bir çekim planı çıkmıştır meydana. Bu arada Dali mektup yoluyla fikirlerini göndermeye devam eder ama bunlara pek sıcak bakmayan yönetmen Dali'ye ait olan sadece tek bir fikri kullanacaktır: başında taşla yürüyen

adam sahnesi. Dali filmin bitmiş halini görür sadece ve gerçekten beğendiğini bir Amerikan filmine benzediğini ifade eder. Film, Billancourt Stüdyoları'nda gerçekleştirilir. Buñuel'in kameramanı değişmemiştir. Dış çekimler, Katalonya'da Cadaques yakınlarında ve Paris civarlarında gerçekleştirilir. Paris'te çekilen ikinci sesli yapım olan filmin oyuncularları içerisinde Max Ernst, Pierre Prévert'te yer almaktadır; ayrıca Jacques Prévert'te filmde görünürken bir cümlelik sesi ile Paul Eluard'da filmdedir. Dali ismi de tanıtım yazılarında yer alır. Bir takım sıfatlara sahip insanlar her ne kadar Buñuel'in tüm alaycı tutumuna rağmen Endülüs Köpeği hakkında yorum yapmaya kalkışmış olsalar da bu mümkün olmayan bir şeydir; lakin Altın Çağ için aynı şeyi söyleyemeyiz, Buñuel bu konuda şunları söyler: “Bana göre bu film, şartlar ne olursa olsun, hiçbir şekilde birleşemeyen bir erkek ve kadının, karşı konmaz bir dürtü ile, birini diğerine iten çılgın bir aşkın öyküsüdür.” Film aynı şirket tarafından satın alınıp gösterime girdi ve aşırı sağın şiddetli saldırılarına göğüs germek zorunda kaldı. Olaylar küçümsenecek gibi değildi; “Milliyetçi Gençlik” isimli bir örgüt sinema salonunu yağmaladı ve perdeye molotoflar attı. Bir hafta sonra emniyet birimlerince film “kamu düzenini korumak” maksadı ile kesinlikle yasaklandı. İnanılmaz bir şekilde bu yasak elli sene kadar sürdü. Film ya özel gösterimlerle ya da sinemateklerde sunuma çıkmaktaydı, neyse ki 1980 senesinde New York'ta ve 81'de de Paris'te gösterime sokuldu. Film gerçeküstücü camia arasında “katkısız” beğenilmişti.

EK 2:

1930'LARDA AVANGART SİNEMANIN DURUMU

Dönemin filmlerinde kullanıla gelen minimal senkronik konuşma ile deneysel ses bantları Eisenstein ile Pudovkin'in 1928 yılında yayınladıkları manifestoda natüralist olmayan bir ses sineması çağrısı yapmasına neden oldu. Bu çağrı; 1930 yılında Vertov'un yaptığı *Entusiasmo/Coşku* filmi ile somut bir hal kazandı. Lakin ticari amaçlı sesli filmlerin piyasada kazandığı üstünlük bunu engelledi. Avangart yapımlar -doğal olarak diğer prodüksiyonlarla karşılaştıklarında sınırlı bir gösterim şansına sahiptiler. Bu olumsuzluğa film çekmenin maliyet olarak gitgide daha da ağır bir külfete dönüşmesi de eklenince çöküş dönemi devreye girdi. Alman milliyetçiliği, Hitler ismi altında ilerlerken, Moskova liderliğinde ortaya çıkan faşizm karşıtı Halk Cephesi kuruldu. Avangart ve uç sanatlara saldırıların başladığı dönem de bu dönem oldu. Nazilerin iktidara gelişi, dahası ele geçirişleriyle birçok sinema projesi de yarım kaldı. Piscator'un biçimselliğinde deneysel montaja yer verdiği 1935 tarihli *Balıkçıların İsyanı*, Richter'ın 1933 tarihli *Metall*'i bunların başlıcalarıdır. Aynı zaman içerisinde uluslararası işbirliği adı altında yürütülen Sovyet-Alman ortak yapımlarına son verildiğini de hatırlamamız gerekiyor. 1930 senesinde Belçika'da II. Uluslararası Avangart Konferansı düzenlenir ve bu konuların geneli tartışmaya yatırılır. Kongrede siyasal eylemciliğe, Richter'ın toplumsal dayatmacılığına vurgu yapılır; "zaman, belgelenmiş olguyu talep ediyor" demektedir Richter.

Sonuç olarak avangart direkt olarak belgesele yöneldi. Devlet ve özel şirketler desteğiyle beraber belgeseller genel yapısıyla, toplumsal problemlere yönelmek, onları sorgulamak ve çözüm önermek için kullanılmakta idi. Birçok yönden olumlu etkiler bırakan belgesel film yapımı Avrupalı pek çok deneysel sinemacı ismi kendisine çekti. ABD’de de radikal bir avangart düşüncesi Experimental Film gibi dergilerce sahiplenildi. Pare Lorentz, Paul Strand’ca “yeni düzen” dönemi yayınlarına girdi. Bu arada Avrupa’da deneysel ve olgusal sinema/film arasında kaynaşmalar oluşmaya başladı. John Grierson, Henri Storck, Joris Ivens deneysel filmin baş isimleriydi. Dönemin iki önemli ismi yönetmen Dulac ve şair Artaud; Dulac, şairin senaryosundan çıkış yaptığı filmi; *La Coquille et le Clergyman -Deniz Kabuğu ve Rahip-* kaynaklı zıtlaşmaları avangart tarihinde bilinmektedir. Yönetmen bir yandan soyut film çalışmalarını [*Etude cinégraphique sur une Arabesque* gibi] diğer taraftan da *La Souriante Madame Beudet -Gülümseyen Madam Beudet-* gibi, üsluplu anlatılar ortaya koymaktaydı. Bu saydığımız filmleriyle yönetmen, duyguları, ritimler ve fikir verici uyumlarla ifade edebilmek için müzikal biçim teorisiyle ilintilemekteydi. Şair Artaud’ya gelecek olursak; bu yöntemle birlikte kendi kendini ifade etme yöntemine tam anlamıyla karşıydı. Bunu da Vahşet Tiyatrosu’nda ifade etmiş idi. O, filminden istediğini şöyle dile getiriyor; sözel bağlantılardan bağımsızca tamamen görüntülerin etkisinden anlama varabilecek saf görüntüler. Dulac’da ise film salt ‘etki’dir, ama bunlar sonuçları kısa ömürlü olan şeylerdir. Dulac, filme bir rüya pozisyonu olarak bakıp araş-

tırmaktaydı, bu bir anlamda gelecek olan psikodrama sinemanın ulaklığıydı da. Artaud ise; vizyon esrimesini kırarak sadece rüya durumunun en yoğun, etkileyici nitelikleri üzerine bir film kurumu isteminde idi.

Bu noktada avangart, seyircinin rolünü hedef alır. Drama biçimi olarak sinemaya bir karşı duruş olarak filmde anlatı karşıtı sanatlarla benzeşiklikler yakalanmaya çalışıldı, bu da görsel müzik ve hareketli resim olgusunu ortaya çıkardı. Coudal gerçeküstücü ifade ile şöyle der: “Film izlemek bilinçli halüsinasyon gibidir. Geçici kişiliksizliğe uğrayan vücut, varoluş duygusundan kopar.” Coudal, “Sabit, güdümlenmiş bir bakışla karşımızdaki beyaz perdeye saplanıp kalan gözden başka bir şey değiliz.” demektedir. Bu eleştiri *Abstract of a Critical History of the Cinema*’da daha da ilerletilmiştir. [“Dali’nin filmlerin ritmik izlenimdeki duysal temelinin, filmi, gizli neolojizmi özellikle genelleştirici görsel kültürle doğru orantılı olan film görüntülerinin hızlı ve kesintisiz ardışıklığında kök salmış, soyutlamanın arıtılmış ürünü ya da idealleştirme olarak tanımlanan *béte noir* uyuma götürdüğü yapıtı”] sinemanın şiirselliğinin somutlaşmış akıl dışılığa yönelik travmatik ve şiddetli bir dengesizlikle peşindeydi Dali. Bu bahsettiğimiz uç kopuş sadece Buñuel tarafından optik ve anlatıcı, Duchamp tarafından retinal ve yarıltıcı görülen görsel imgelerde yaşanmadı. Filmde kullanılan ister sözlü ister yazılı olsun dilsel kodlar Man Ray, Luis Buñuel, Marcel Duchamp’ın söz, gösterge ve nesne arasında bir mesafe oluşturmak için ara yazılarla oynayan filmlerinde olduğu gibi tek

tek bulunup çıkarıldı. Bu natüralizme yönelen saldırı Buñuel'in *Las Hurdes*'inde de devam etti. Pierre Unik şöyle bir yorum yapmıştır: "Konularını mantıksal olmayan [non sequitor] bir zincirleme ile ya da çekilmeyen, ihmal edilen veya reddedilen sahnelere yapılan imalarla betimlemeyi sorgulayarak, görüntülerin gerçekçiliğini hafif hafif zayıflatır. Bir Endülüs Köpeği'nde aniden kesilen göz sahnesi gibi, böylece ses, görüntü ve hakikat arasında boşluk açılır. Bu görsel düzen saldırısını Cézanne'ın optiği inceleme olgusuna kadar gerilere götürebiliriz. Walter Benjamin sinemayı ve sanatı ilişkilendirerek bu olguyu rafine etti. Şöyle demektedir Benjamin: "Psikanalizin bizi bilinç dışı dürtülerle tanıştırması gibi kamerada dönüştürücü işlevi ile bizi bilinç dışı optikle tanıştıırır." Bir de Richter'ca içine sokulduğu bağlamın kesintiye uğratılması olarak tanımlanan bu montaj biçimi, ana akım kendi anlatı kodlarını kusursuzlaştırmak üzereyken ilkin avangartta doğdu. Amaç dolaysız ve görüngübilimsel olarak film olayını vurgulamak için belleğin ve algının alışkanlıklarına karşı koyan uyumsuz görüntüleri ilişkilendirerek karşı anlatıyı vurgulamaktı. Avangart film pratiği merkezinde barınan çok yönlülükten dolayı tek bir model kapsamına sokulamazdı elbet. İster Epstein'ın fotojeniği olsun, ister Ruttman'ca zaman temelli olarak betimlenen süre kavramı olsun, avangardın; filmin özgün araç olduğuna yönelik ısrarcı düşüncesinden ötürü, onu kapsamlı olarak içeriğine alacak bir olgu yoktur. İlk dönemin avangartlarından Kuleshov, Eisensteinci montaja, Vertov'un aralıklar teorisine yaklaştığını söyleyebiliriz yine de. Avangardın A.B.D'ye doğru kayışında Richter, 1940 Nazi

istilasında Avrupa'dan buraya zorunlu göçle geldiğinde; deneysel sinema tarih ve arşivcisi olarak isimlendirilip önem kazanacaktı. Onun katılımlarıyla gerçekleşen 1946 San Francisco, Sinemada Sanat sunumlarında avangart klasikleriyle birlikte, Maya Deren, Sidney Peterson, Curtis Harrington ve Kenneth Anger'ın son dönem filmleri bir araya getirildi. Artık üzeri örtüldüğü düşünülen hareket için bu süreç bir nevi Rönesans sayıldı. The Oxford History of World Cinema adlı eserde bu önemli dönem için yapılan aktarılar şöyle yazılmıştır: "Richter'ın yeni dalga üzerindeki etkisi sınırlı ama önemliydi. Daha sonraki filmleri; *Paranın Satın Alabileceği Düşler* (1944-7) 1920'lerin saf sonraki kuşak için daha materyalist soyut filmlerinin aksine, [Man Ray, Duchamp, Léger ve Max Ernst gibi diğer sürgünler tarafından yönetilen bölümlerle] barok alışkanlıklar olarak uzun süre değersiz görüldü. O zaman arkaik sayılan *Düşler*'in şimdi çağdaş postmodernist duyarlılığın gizemli bir kehaneti olduğu düşünülüyor. David Lynch, 1986 BBC Arena film incelemesi için Vertov ve Cocteau filmleriyle birlikte *Düşler*'den de parçalar seçmiştir. Kilit bölümler John Cage'in müziğini yaptığı, Duchamp'ın kübizm ve kronofotografinin izlerini taşıyan ilk tablolarını ve sarmal filmlerini yeniden biçimlendirmesini kapsar. Man Ray yarı hipnotize olmuş izleyicilerin sözde izledikleri filmin saçma emirlerine itaat ettiklerini gösteren izleme edimi üzerine neşeli bir skeç yaratır. Ernst'in bölümü, bugünün deneysel film ve videosundaki beden sinemasına yönelerek, çok yakında çekimde ve çok renkli olarak gösterilen yüzü ve vücudunu erotikleştirir. Diğerlerinin yanı sıra, kısa sürede Yeni

Amerikan Sineması'nın coşkulu sihirbazı haline gelen yeni göçmen Jonas Mekas ise Richter'ın izinden gidenler arasındadır. Yirmi yıl önce avangart, kübizm ve dadayı sinema tarihine sokmuştu [her iki harekette de sanatçılar kendi filmlerini yapabilir duruma geldiklerinde bitmişti.] 1940'lara gelindiğinde yeni bir avangart, Atlantik ötesi sanatın Richter'ın kuşağı için erken modernizm kadar yaşamsal olduğu bir dönemde, enternasyonalizmi ve deneyliliği yeniden öne çıkaran karmaşık, üst üste binen bir ilmek attı. Herhalde temel farklılık, Adams Sitney'in ileri sürdüğü gibi şudur: "İlk avangart, bir sanatçının emrindeki potansiyel ve geleneksel araca filmi eklemişti; İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yeni Amerikan [ve Avrupalı] sinemacılar, sinemayı kendi başına var olabilen bir sanat biçimi olarak görmeye başladılar, öyle ki, sanatçı-sinemacı yalnızca bu araçlarla çok miktarda eser üretebilirdi. Ayrıca bu kuşak ironik bir şekilde, on yıl önce şiirsel sinemadaki avangart atalarını kısmen ölüme mahkum eden natüralist sesli filmin yükselişine meydan okuyarak sessiz filmi yeniden keşfetti."

Ek 3:

Andy Warhol

“İnsanlar benim kim olduğumu tarif ederken ‘Pop Sanatçısı Andy Warhol’ demezse, ‘Film Yapımcısı Andy Warhol’ der.”

Andy Warhol, *POPism*

Andy Warhol sadece 20.yy’ın en “ünlü” Pop Art sembolü değil aynı zamanda “postmodern bir Rönesans adamı”dır: Reklam illüstratörü, yazar, fotoğrafçı, heykeltıraş, dergi editörü, televizyon prodüktörü, sergi küratörü ve 1960’ların başlarında New American Cinema grubunun en önemli ve provokatif film yapımcılarından biridir. Warhol’un film yapımı üzerindeki etkisi hem “çakıllı bir sokak hayatı gerçekliği, cinsel açıklık ve uçlardaki performans” olarak ana akım Hollywood filminde; hem de “işlenmiş tek plan çekim, yapısal film olarak bilinen sabit kamera estetiği” olarak deneysel filmde görülebilir.

Warhol 1960’ların başında, New York sanat sahnesinde dikkate değer bir sanatçı olarak ortaya çıktı, -1962 sonbaharında Stable Gallery’de gerçekleşen- ilk Manhattan sergisi *Coca-Cola, Dance Diagram, Do It Yourself, Elvis, Marilyn* ve felaket resimlerini içeriyordu. 1963’te ilk çalışma alanını, terk edilmiş bir itfaiye istasyonunda –kanca ve itfaiye merdiveni şirketi- East 87th Street’te kurdu ve aynı yıl, 231 East 47th Street’te, Factory olarak bilinen stüdyosuna taşındı. Warhol aynı dönemde sanat okulu öğrencisi ve şair Ge-

rard Malanga'yı stüdyo asistanı olarak işe aldı. Malanga da Warhol'u underground film yapımcısı ve şair olan Marie Menken ve Willard Maas ile tanıştırdı ve Warhol'u, Jonas Mekas'ın Film-makers' Co-op'u ve Charles Theater'daki film gösterimlerine götürdü.



Warhol '63 yazı boyunca düzenli olarak, arkadaşı Büyümlü Gerçekçi ressam Wynn Chamberlain'in kiraladığı Old Lyme, Connecticut'taki konuk evine ziyaretler düzenledi. Old Lyme'daki bir haftasonu Warhol, uyuyan bir adamın 8 saatlik bir filmini çekme fikri olduğunu söyledi. Warhol'un sadece dört dakika uzunluğunda çekim yapabilen 16mm sessiz Bolex'inin sınırlandırmaları sonucu, *Sleep* (1963) saniyede 16 kare gösterildiğinde bile (Warhol'un erken dönem tüm film-

leri gibi) 6 saat kadar sürmüyordu. *Kiss* ve *Haircut* (1963–64) ve *Blow Job*, *Eat*, *Empire* ve *Henry Geldzahler* (1964) filmleri gibi *Sleep* de Warhol’un durgunluk ve süre üzerine odaklanan erken dönem sessiz film serileri içindedir.

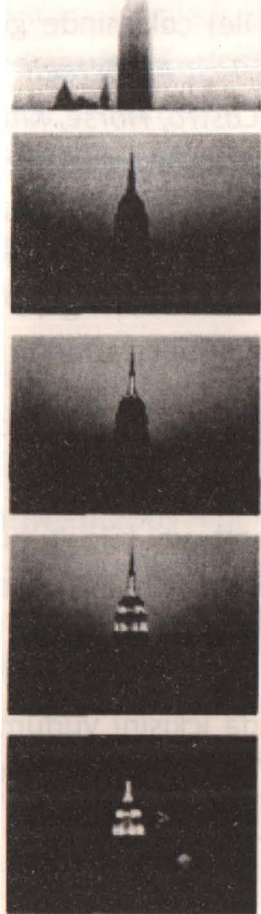
Callie Angell’in belirttiği gibi, Warhol’un *minimalist* tekniğinin gelişimini *Sleep*, *Kiss* ve *Haircut*’taki çoklu kamera kurulumları ve iç düzenlemeleriyle yaptığı erken denemelerden; sabit kamera ve tek çekim makaralarla *Blow Job*, *Eat*, *Empire* ve *Henry Geldzahler*’a doğru takip etmek mümkün. Kameranın önündeki tek bir figürü (dokuz kısa makara boyunca) ayıran *Blow Job*, serinin karakteristiğini yansıtıyor. Bu örnekte, görülmeyen katılımcı filmin adındaki oral seksi tatbik ederken –bir tuğla duvar önünde yakın çekim- kamera genç bir adamın işkence görmüş ifadesini “belgeliyor”

Warhol’un erken dönem “yapısal” filmleri o dönem ortaya çıkmakta olan *minimalizmin* anlatımıydı (özellikle John Cage ve LaMonte Young’un müziğinde görülebilen) ama tek ilham bu değildi. ’63 yazında Chamberlain’in Old Lyme’daki evinde bulunan konuklar arasında underground aktör ve film yapımcısı Jack Smith vardı. Smith “rezil” *Flaming Creatures*’ın (1962) devamı olan *Normal Love*’ı çekiyordu ve Warhol sonraları onun etkisini şöyle kabul etti: “Kendi filmlerim için Jack’ten bir şeyler kaptım –o gün etrafında olan herhangi birini kullanış biçimi ve aktörler sıkılana kadar çekime devam etmesi.” Warhol ilkel bir haber filmi çekti –*Andy Warhol Films Jack Smith Filming “Normal Love”* (1963)– ama

daha önemlisi Smith ile bir kamp estetiği (Warhol *Camp* [1965] adında bir film yapacaktı) ve Hollywood’a ve oradaki star sistemine karşı bir düşkünlüğü paylaştı. Los Angeles’a ’63 sonbaharında yaptığı şöhret düşkünü bir seyahat sırasında Warhol, ilk parodik anlatı filmlerini çekmeye başladı *Tarzan and Jane Regained... Sort of* (1963)- Beverly Hills Otel’deki süitinde, Tarzan rolünde Taylor Mead ve Jane rolünde Naomi Levin ile. O dönemdeki parodik filmlerinden bazıları; tamamlanamayan *Batman* ve *Dracula* (ikisi de 1964 ve ikisi de Jack Smith ile) ve Warhol’un Lester Persky’ye bir saygı ifadesi olan, erken dönem Warhol “süperstarı” Baby Jane Holzer’in başrolünde *olduğu Soap Opera’dır* (1964).

1964’te Warhol’un film yapımı, gümüş rengine boyalı ve folyo kaplı stüdyosu Factory’de merkezileşti. Amfetamin ile çalışan Factory, Billy Name’in (Billy Linich) serseri arkadaşlarını ve sanatçıları, yazarları, öğrencileri ve ünlüleri kendine çeken daimi bir aktivite ya da “prodüksiyon” alanına dönüştü. Warhol, ünlülerin çok imajlı serigrafilerinden oluşan “portre ressamlığını” ve hareketsiz filmlerini genişleterek (1964 ve 1966 arasında çekilen) Factory ortamını, *Screen Tests* olarak bilinen 30 metrelik beş yüz sessiz portre filmiyle belgeledi. Warhol, Film-makers’ Co-op’un müdavimi oldu ve *Screen Tests* –hareketsiz öznelerin sabit kameraya baktığı dört dakikalık yakın çekimler– tekil olarak *Andy Warhol Serial* adı altında haftalık olarak gösteriliyordu. *Screen Tests* Warhol’un “endüstriyel” veya seri prodüksiyon modunu tipikleştirdi ve sonraları *The Thirteen Most Beautiful Wo-*

men ve *The Thirteen Most Beautiful Boys* (1964–65) gibi projelerde yeniden kullanıldı ve *Kiss, Couch* ve *Banana* (1964–65) gibi devam eden kümülatif projelere bir model oluşturdu.



Warhol 1964'ün sonuna doğru 33 dakika kesintisiz devam eden çekimler yapmasını sağlayan ilk sesli kamerasını satın aldı, tekil sistemli 16mm bir Auricon. Warhol 8 saatlik efsanevi Empire'ı (ilk sessiz "ses" filmi) da aynı tipte bir kamera ile çekti ama kamerayı "senaryo yazarları" Chuck Wein ve Ronald Tavel ile yaptığı çok sayıda "dramatik" iş birliği için de kullandı, Tavel Theater of the Ridiculous üyesiydi. Tavel Warhol'un ilk sesli filmi *Harlow'un* (1964, Jean Harlow rolünde Mario Montez ile) çekiminde görev aldı ve ardından Warhol Tavel'i *Screen Test #1*, *Screen Test #2*, *Suicide*, *Vinyl*, *The Life of Juanita Castro*, *Horse*, *Kitchen* ve *Space* (hepsi 1965 yapımı) gibi filmlere senaryo hazırlaması için işe aldı. Bu sesli uzun metrajlar –tipik olarak iki adet tek çekim 33mm makaralar– *kendi kendine yaratılan* performans serileri olarak Edie Sedgwick, Gerard Malanga, Pope Ondine ve Ingrid Superstar gibi Warhol Süperstarları'nı ortaya çıkardı. *Vinyl*, Warhol'un 1965'teki kısa metrajlarını temsil eder. Tavel'in bir Anthony Burgess romanı olan *A Clockwork Orange*'dan uyarladığı bir senaryo üzerine kurulan *Vinyl*'de Gerard Malanga, J.D. MacDermott ve küçük bir grup figüran (Edie Sedgwick ve Ondine dahil olmak üzere) spontane şiddet ve işkence sahneleri oynuyorlar. Hikaye, dönemin birkaç pop şarkısı ile kesiliyor ve Edie'nin bir tabure üzerine dekoratif bir biçimde tünemiş, arada içkisini yudumlarken kazara içkisini devirip pozundan ve "dramatik aksiyondan" çıktığı ürkünç bir sahne barındırıyor.

Warhol 1966'nın başında kendilerine Velvet Underground diyen bir grup müzisyenle işbirliğine başlıyor ve onları oyuncu/şarkıcı Nico (Christa Päffgen) ile tanıştırıyor. Mekas o dönem Film Makers' Cinémathèque'i West 41st Street'e taşımıştı ve "Expanded Cinema" adlı bir etkinliğin tam ortasıydı. Warhol'un seriye katkısı –*Andy Warhol Up Tight*– ile Velvet ve Nico *Vinyl* ve *Empire* filmlerinin yansımalarına karşı çaldı ve Malanga uzun parlak bir bandı havada döndürdüğü bir performans sergiledi. Baharda Warhol kendi film çalışmaları ve Süperstarları *Exploding Plastic Inevitable*'a dahil ederek multimedya performansı bir adım ileri götürdü; canlı müzik ve performansın, çoklu ekran film projeksiyonu ile karmaşık ışık şovlarının olduğu bir "happening" Bu tanım makinesinin son hızda çalışmasıyla, Warhol "şirketinin" her yere ulaştığını belirtti:

My Hustler'ı [1965'teki Chuck Wein işbirliği] West 41st Street'teki Film-Makers' Coop'ta oynattık. Şehrin daha da dışında Castelli Gallery'de her yeri benim sarı ve pembe inek duvar kağıdım ile kaplayıp gümüş rengi helyum dolu yastıklarımın [Silver Clouds] açılışını yaptık... Ve Dom'da [kiracıdan kiralayıp beş sinema projektörü ve beş döner projektör ile donattığımız] The Erupting Plastic Inevitable'ı oynattık.



Warhol birden fazla format ile olan bu deneyimlerini başyapıtı olan, on iki adet 33 dakikalık, düzenlenmemiş ve alakasız filmin çift halinde gösterildiği 3-tam-1-çeyrek saatlik başyapıtı *The Chelsea Girls*'e (1966) aktardı. Her bir bölüm çeşitli Warhol Süperstarlarını barındırıyordu; Nico, Ondine, Brigid Polk, Gerard Malanga, Ingrid Superstar, International Velvet bölümlerde kendilerini oynuyor ve (görünürde) Chel-

sea Hotel'in farklı odalarında ortaya çıkıyorlardı. *The Chelsea Girls* Warhol'un ilk filmlerindeki minimalizmi ve tiyatrallığı bir araya getirmekle kalmadı, "geniş ekran" formatını ve Hollywood'un gişe rekorları kıran oyunculuk tavır ve metotları tekrarlayarak, Jack Smith ve Kuchar Brothers'ın işlerinin izinden gidip ana akım ve underground arasındaki mesafeyi azalttı. Tek tek numaralandırılıp isimlendirilen makaralar – *Brigid Holds Court (The Duchess)*, *The Queen of China (Hanoi Hannah)*, *The Trip (Eric Says All)*– kimi Süperstarların en iyi "performanslarını" içeriyordu ve görkemli *Nico Crying* ve tartışmalı *Pope Ondine Story*'nin bir araya geldiği son çift gerçek anlamda ilham vericiydi. *The Chelsea Girls*, Filmma-ker's Cinemathèque'in '66 yaz açılışını yaptı ve ana akım medyadaki olumlu eleştiri yazıları (*Newsweek* filmi "underground'un İlyada'sı olarak adlandırdı) üzerine film sonraki sene ulusal sinemalarda vizyona girdi.

Warhol, *The Chelsea Girls*'ün başarısı üzerine makaraları daha da hırslı bir proje için bir araya getirmeye başladı, 25 saatlik **** (Four Stars, 1966–67). Ayrıca 1965'ten beri esas film yapımı asistanı olan Paul Morrissey ile ortak olarak, ticari yönelimli bir "cinsel sömürü" filmleri serisi yapmaya koyuldu. Bu anlatıya yönelik filmlerde de –*I, a Man, Bike Boy, The Loves of Ondine, The Nude Restaurant* ve *Tub Girls* (1967-68)– yine Warhol Süperstarları bulunuyordu, özellikle Viva ve Ondine. 8 saatlik *Imitation of Christ* (1967) ve beş adet ticari olarak gösterilen uzun metrajın yanında,

toplam 94 makara, **** filminin 15-16 Aralık 1967’te New Cinema Playhouse’taki tek gösteriminde kullanıldı.

**** filminin ardından (ve yine sömürü pazarını unutmadan) Warhol ve arkadaş çevresi; Viva, Taylor Mead, Louis Waldon, Joe Dallesandro ve Eric Emerson’ın başrollerde olduğu bir sahte Western olan *Lonesome Cowboys*’u çektikleri Arizona’ya gitti. Topluluk 1968’de (gösterilmeyen) *San Diego Surf*’ü çekmek için California’ya gitti. Bu iki filmin düzenlenmesi, Factory’nin düzenli ziyaretçisi Valerie Solanas, 1968’de Warhol’u vurup ciddi şekilde yaraladıktan sonra sekteye uğradı. Warhol neredeyse iki ay hastanede kaldı ve Morrissey, yönettiği ilk “Warhol filmi” *Flesh*’in (1968) yapımı için Factory’nin film yapımı işlerini eline aldı. Warhol son bir filmi yönetmek için devam etti, *Blue Movie* (diğer adıyla *Fuck*, 1969) ama Morrissey’in *Flesh*’i –ardından gelen *Trash* (1969–70), *Women in Revolt* (1970-72), *Heat*, *L’Amour* (1971–72), *Andy Warhol’s Dracula* ve *Andy Warhol’s Frankenstein* (1973–74)- Factory’nin film prodüksiyonunu tamamen ticari bir girişim olarak yeniden tanımladı.

ŞENOL ERDOĞAN İNSANLARA NE OLDUĞUNU DEĞİL DE NE OLMADIĞINI ANLATMANIN BU CUMHURİYETTE DAHA GEREKLİ OLDUĞUNU ARTIK KANIKSADI, ROB BRIDGETT İLE ÇIKTIKLARI HARİKA YOLCULUK “ERGEN”LERİN DÜZÜLMEDİK YERİNİ BIRAKMADIĞI “BEAT” KAVRAMININ FİLMİK EVRENİNE ODAKLANIYOR VE EDEBİYATINI KORUDUĞU GİBİ GÖRÜNTÜ VE SESİ DE KORUMA ALTINA ALIYOR, SADECE BEAT “SİNEMASI” İÇİN DEĞİL ÜLKEDE AVANGART SİNEMA İLE İLGİLENEN AZINLIK İÇİN ÇOK SAYIDA BİYOGRAFİ VE DEĞERLİ METİNLER İÇERİYOR.

ÇOK ŞEYİN KİTABI!



Kapak İmaj: William Burroughs Cut-Up foto montaj



SUB PRESS İSTANBUL

12,00 TL



9 786059 488057