

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>

sekans

sinema yazıları seçkisi

3



karabuda
glawogger



kuram yorum



paracanov



eleştiri



çözümleme
belgesel



rockumentary



arkeoloji

kı

sa film

SEKON SINEMA YAZILARI SECKISI ∞



SİNEMA YAZILARI SEÇKİSİ

3



Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 3
Tan Kitabevi Yayınları 17 / Sinema Dizisi 3 / Sekans 3
ISBN: 978-605-5668-17-4
© Tan Dağ. Öğr. Eğt. ve Kitap Yayıncılık Hizmetleri Ltd. Şti., 2010
Aralık 2010, Ankara, 184 sf., 1000 adet
Baskı ve Cilt: Cantekin Matbaacılık

Yayın Yönetmeni
Gökhan Erkalıç
editor@sekans.org

Yayın Koordinatörü
Ece Özdemir
koordinatör@sekans.org

Tasarım
Nagihan Konukcu
tasarim@sekans.org

Katkıda Bulunanlar
Theodor W. Adorno, Yalçın Balkıs, Keith Beattie, Ender Bazen, Erol Büyükyazıcı, Koray Çalışkan, Özge Çelikaslan, Ebru İşeri Erdoğan, David Fodel, Lars Henrik Gass, Michael Glawogger, Gökhan Gökdoğan, Frank Griffith, Sertaç Gürel, Mike Jones, Güneş Karabuda, Filiz Köse, Türkcan Kurt, Serhan Mersin, İlker Mutlu, Ebru Akay Pepedil, Richard Raskin, Johannes Riis, Berfu Şeker, Doğu Şenkoy, Bilge Taş, Elif Özdemir Taş, Tansu Aysel Timuçin, Murat Uğurlu, Tolga Yalur, Pınar Yıldız, Timothy R. White

Bu kitap, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

Tan Kitabevi Yayınları
Selanik 2 Sokak 78/5 Kızılay Ankara
Tel-Faks: 0312 419 33 53
www.tankitabevi.com
bilgi@tankitabevi.com

Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 3
Sinema-Eleştiri-Kuram-Kısa Film

SEKANS
SİNEMA YAZILARI SEÇKİSİ
3



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	7	
ELEŞTİRİ		
Deccal / Deccal: Şeytanın Kilisesi, Kadının Bedeni	11	
Pus / Paslı Biçim Puslu Anlam	15	
Film Sosyalizm / Sonun Sonu.....	20	
Ayrılık / Erkeğin Öyküsünden Çıkış Yok!	24	
ANA SÖYLEŞİ		
Güneş Karabuda'nın Sinemasalı	30	
KURAM-YORUM		
Sinemanın Etik Bağlamı: Özne ve İlişki Arayışları	40	
Tarihsel Etkilenme, Malezya Sineması ve Japon İşgali	51	
ÇÖZÜMLEME		
Kosmos ve Derridacı Misafirperverlik	67	
Dişil Bakışla Afrika'yı ve Kadın Bedenini Yeniden Kurgulamak	78	
Yüce'nin Kanlı Arenası	85	
SÖYLEŞİ		
Michael Glawogger	90	
BELGESEL		
Rock and Roll Deyip Geçme: 'Rockumentary', Dolaysız Sinema ve Performans Sergileme.....	100	
MÜZİK		
60'lı Yıllarda İngiliz Yeni Dalga Sinemasında Caz: Sir John Dankworth ile Söyleşi	109	
ARKEOLOJİ		
Sinema Tarihi	119	
DENEME		
Canlı Sinema: İçerik ve 'Güncellik'	121	
Film Üzerine Tartışmalar	131	
ANISINA		
Sayat Kino-Nova... Sergo Paracanov	138	
100. YAŞINDA		
Sinema Onları Ölmez Kıldı... Frankenstein, Anita Garibaldi, Puşkin	144	
SİNEMA KİTAPLIĞI.....		147
DOSYA: KISA FİLM		153
Kısa Filmin Poetikasına Doğru	154	
Kısa Süreli Film, Samimiyet ve Birkaç Başka Husus.....	165	
Kısa Film Öldü: Yolun Başındaki Sinemacının Yeni Bir Kartvizit Edinmesinin Vaktidir.....	168	
Kısa Kurmaca Filmde Öykü Tasarımı	173	
Lars Henrik Gass ile Kısaca	180	

ÖNSÖZ

KİTAP = (SÖZ + EMEK + VARLIK) - (ARAK³ + ÇÖP²)

YA DA

KİTAPSIZLIĞIN HAVARİLERİNE SAYGI...

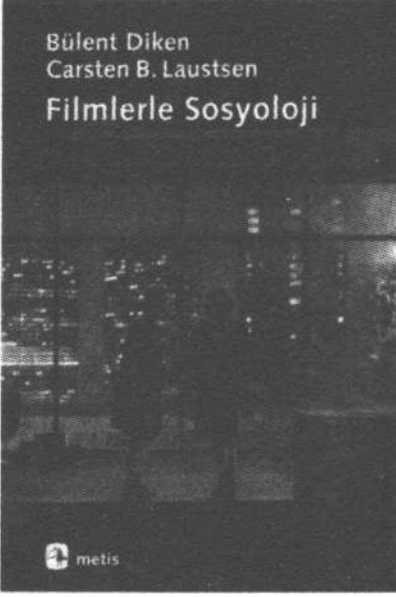
Bir kitabı önsöze ilk kez taşıdığımızda, okurlarımız arasında bunu 'bir hayli anlamlı' bulduğunu söyleyenler olmuştu. Bize yol gösterici rolünü bile biçenler vardı aralarında. Doğruydı, sinema kitabı yayıncılığı patlamıştı; ortalık kitap-tan geçilmez olmuştu. Hemen her büyük kitabevinde artık bir sinema yayınları köşesi vardı. Garip ama gerçek türünden bir durum olsa gerek, okunmaya de-ğecek kitap bulmak da bir o kadar zorlaşmıştı. Satılanların önemlice bir kısmı da yazar-hocaların karşılığını bulamayan ek gelir yaratma dertlerini açığa vu-ruyordu. Olsun, okunsun yeterdi; olsun, birileri ayakta kalsındı; ve yine olsun, öteki beriki de kendini kandırsındı.

Ancak bir süre sonra canımız sıkılmaya başladı: Arşive alınması kirlilik yaratan, içeriği çöpten beter, oradan buradan arak, izlenmeyen filmlerin ve okunmamış kaynakçaların gölgesi düşmüş, en nihayetinde yazılmamış kitaplar sardı etrafı-mızı. Kuşatılmıştık. İşin kötüsü, gerçekten önemli gördüğümüz kitaplar sayfala-rı sararana kadar raf bekçiliği yapıyordu.

Biliyorsunuz, başından beri sinema yayınlarına karşı duyarlı davrandık. Üç ol-sun beş olsun, nitelikli yapıtın okurunu arttırmayı dert edindik. Uzak durun dediğimiz de oldu, eksik ve yanlışları konusunda uyardığımız da. Sonra ne mi oluyor? Ne olacak, küsen küsene. Bilmenizi isteriz ki hemen hemen yayınlanan her sinema kitabını okuyoruz, er veya geç. Tanıtım amaçlı olarak gönderilenler ile istekte bulunduklarımızı ise mutlaka okuyoruz. Ve yine bilmenizi isteriz ki okunmadan tanıtımı yapılan tek bir kitap yok.

Sırası gelmişken, bazı yayınevlerinin kitaplarını tanıtım sayfalarında bulama-dığını soran okurlarımız oldu. Yanıtlamadık. Yayınlarına güvenmeyen, eksikleri ile yüzleşmeye hazırlıksız yakalanan, yapıcı da olsa eleştiriye gelemeyen, ken-dince olağanüstü bir emek harcadığı için yapıtını kutsallaştıran, bizi kazanç/ çıkar hesaplarında yalakalık veya protokol listelerine almayı uygun görmeyen, istedikleri metinleri yayınlatabamayan, yayınlanmaması kendileri için daha iyi olan tanıtımlarına yer vermedik diye küsen, küsmekle yetinmeyip ilişkilerimizi baltalamaya çalışan, yayınladıkları kitaplardan bihaber olan yayıncılar... Yine de birileri çıkıp sorunun değerlendirmeye dönük güvensizliği olduğunu veya bilgi eksikliğimizi dillendirebilseydi... İyi ve doğru olanı yazarsanız, sorun yok; kötü ve yanlış olanı yazarsanız, sorun çok. Evet, bunlar üzerine zaman harca-mak ve harcatmak istemedik, hepsi bu.

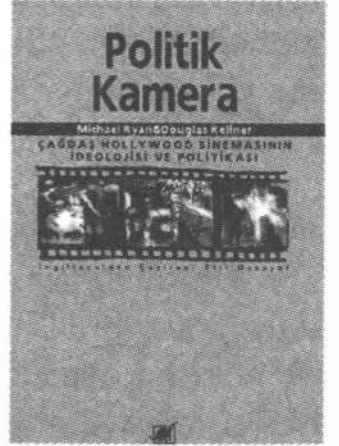
Önsöze taşınan bir başka kitap... **Filmlerle Sosyoloji**.



On yılı aşkın bir süreden beri 'kes-yapıştırıcı' akademik yazı formatının veya 'okur-araştırmacı-yazar gibi yaparım, kaynakçamı çırpıştırır, kazdan bir nebze fazlası hocama/okura yuttururum' ekolünün iktidarını yaşıyoruz. Kitap olarak basılan tezlere bakınca, her nasılsa basılmamış olanların ne halde olduklarını iyi kötü çıkarabilirsiniz. Belki de aralarından mizah alanının gizli best-seller kitapları bile çıkardı, bir basan olsaydı. Ama ne olursa olsun, iyi, doğru ve nitelikli olanı kendi çapımızdaki arazlarımıza rağmen görmezlikten gelemiyoruz. İyi ki derinlerde de olsa bir ar, vicdan ve hak damarı akmayı sürdürüyor, inadına kurumuyor. Ama bütün akıl ve bilgi eşiklerini, onları kendi aşabilecekleri seviyeye indirerek

alt etmeyi ve aşmayı bilenler sayesinde bu damarlar da kuruyacak, hamdolsun, hamdolsun.

Aşağı yukarı aynı zaman diliminde, yazar ve araştırmacıların sayfalarını tapınak duvarlarına çevirdiği üç kitap var: **Sinema ve Modernlik** (Orr, 1997, Ark), **Politik Kamera** (Kellner ve Ryan, 1997, Ayrıntı) ve **Sinema Nedir?** (Bazin, çeşitli ve çeşitli). Aslında sadece bunlar değil, kaynakçalarda bunlara yakın sıklıkta yer alan başka kitaplar da var. Gölgesi kendinden büyük cücelerden yer kalmaz gölgesi boyun eğmez devlere. Burada hoca yalakası kitapları bir kenara ayırmak gerek. Bu işten alınan zevkten öğrencinin payına düşen nedir, hocanın payına düşen ne, hiç anlamadım. Adı konmamış bir psikoaraz. Neyse... Yukarıdaki kaynaklar arasına kısa bir zaman önce yeni biri eklenmiş oldu. Tartışma alanları üzerine bizim de söyleyecek sözümüz olunca, paylaşalım istedik.



Olayların yorumlanmasını aptalca veya zekice, doğru veya yanlış, anlamlı veya anlamsız, zamanlı veya zamansız olarak değerlendirebilirsiniz. Her ne biçimde değerlendirirseniz değerlendirin, hem yorumları hem de yorumlar üzerine olan düşüncelerimizi belirleyen en önemli etken sosyo-ekonomik sınıfsal eğilimlerimiz, değerlerimiz ve kültürümüzdür. Bu eğilim, değer ve kültür üçlüsünün etki gücünü kontrol edebildiğimiz ölçüde ötekileştirdiğimiz dünyanın kapılarını açmak olanaklı.

İnsan sosyal bir birey olsa da arada bir bunu hatırlatmak gerekiyor ona. Sosyal varlığın dışavurumu ortak kaygılar ve hedefleri belirler, dayanışma gücünü art-

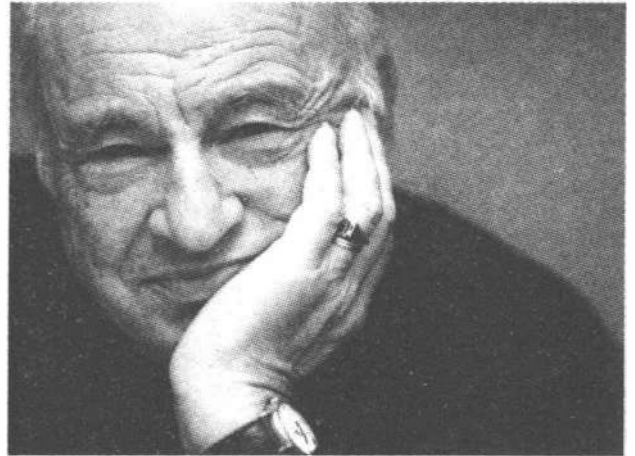
tırır. Ama sosyal dayanışma ruhunu canlandırmak için büyük bir yıkıma gereksinim duyan bireylerden oluşan bir topluma toplum denmez. Medyatik pazardan ve sanal marketten beslenen toplumlar yıkımlar karşısında nasıl bir dayanışma sergilerler? Hangi ortak davranışlarda kenetlenirler? Yanıt: Seyir keyfinde ve melodramatik boşalımda. Yıkım ne kadar yakında gerçekleşmişse keyif de o denli artar.

Bir olayı politik bağlamıyla ele almak sosyolojik sınıflar nazarında ne anlama gelir? Hiper sosyal olanla asosyal olan arasında politikaya yaklaşım farkı nasıl olur? Sosyal değerlerden nasiplenmemiş küçük insan için politik bir ortama girmek demek, insani olandan uzaklaşması anlamına geliyor. Şaşmamak gerek buna, politika bireysel ve dar sınıfsal vizyon hesaplarıyla yapılan bir iş. İş deyince, aslında işsiz uğraşısı. İşsiz deyince, aslında epey geniş bir sektör. Kısası sözün, sosyal olaylara bireysel tepkiler verilmesinin ve göstermelik çözümler bulunmasının ardında bazı sorunları artık çözülemez bir noktaya taşıdığımız gerçeği yatıyor.

Bir film nedir? Yalnızca bir film değildir, doğru. Bizi sadece eğlendirmeyi amaçlayan bir kurgu ürünü değildir, bu da doğru. Bizi asıl sorunlarımızla savaşmaktan alıkoyan bir kurgu ürünü değildir. İşte bu olmadı, kitabın yazarları toplumsal bilinç düzeyi ortalaması kavramından haberdar değil anlaşılan. Olmamaları da normal, kavram henüz yaratım aşamasında! Kaldı ki sinemanın uyuşturucu rolü toplumdan topluma çok farklı görünümeler çizer, farklı politikalar izler ve farklı hedeflere kilitlenir.

Sinema toplumun aynası mıdır? Toplum ne kadar gerçektir ki yansı, daha doğrusu dış kabuğunun yansı gerçek olsun? Her ülke sineması halkının taşıdığı yüz kadardır. Bazısı zengin, bazısı acınasıdır.

Yoldaş **Morin**, *homo sinematografikus* derken sinemalaştırılan bir toplumdan söz eder. Seyreden ve seyredilen olarak toplum sinemasal mıdır, yoksa filmsel bir düzeyde mi kalır? Toplumsal yaşam kurmaca dünyası, rolleri ve maskeleri ile filmseldir. Çekilmese de tasarlanmasa da seyirlik olarak gözlerimizin önünden akar gider. Ama filmler önemli bir işleve de sahiptir: Empati kurdurma yeteneği toplumsal etkileşimi güçlü kılar. Ancak filmsel empati zirve noktasında bile bilincin elinden tutmaz. Önerimiz şudur: Cam kafeslerde entellik yapmaya gerek yok. **Morin**'in çiziktirdiği topluma olsa olsa homo filmikus denir.



Sinemayı sanat yapan anlam yaratma kapasitesidir. Yaratma sürecinde bireysellik ve sosyallik dengesi nasıl kurulur? Anlam bireye, zamana, kültüre ve topluma göre değiştiğine göre, anlam kapasitesi yaratırdur durak bilmeksizin aşar.

Film çözümlemelerinde çok iyi saptamalar olmakla birlikte en dikkat çeken şu oldu: Sinemasal ile toplumsal, bir araya geldiklerinde ayrılabilen (ayrıştırılabilen), ayrı olduklarında karıştırılan (karıştırılabilen) ikizlere benzerler. Tartışmaya değer bir konu. İkizler birbirini artık tanımaz mı oldu dersiniz?

Filmlerle Sosyoloji'yi diğerlerinden ayıran önemli bir fark var. Öncekiler formüller, eklektik metinler ve final-idealar üzerine kuruluydu. Kullanıma hazırdılar. Bunda ise formüller örtük, eklektik uygulama alanı dar ve final-idealar kısmen size bırakılmış. Örtük olanı görebilecek durumdaysanız kullanabilecek materyal oldukça zengin. Metnin içeriğini değil, kullandığı yöntemleri sindirmeniz gerekiyor. Kısacası sizi sahaya inmeye çağırıyor. Bu oyuna seyirci aranmıyor.

Bir de bu kitabın yayıncı tarafı var. Sinema yayıncılığı alanında başı çeken yayınevleri arasında bir değerlendirme yapacak olursak: Birisi gündeme oynuyor ve şişkinliğinden burnunun ucunu göremiyor; diğeri önümüze yığıdığı çöp yığınları içine arayıp bulalım diye yılda bir iki değerli yapıt gizleyerek günah çıkarıyor; bir diğeri entelcilik oynamakla ömür tüketiyor; biri de seçici bir editoryal misyonun gereklerini yerine getiriyor. Arada bir birbirlerinden rol çalmasalardı, yanıtlarını her dikkatli okurun kolayca bulabileceği bu bulmaca benzeri açıklamanın son tümcesi Metis için yazıldı.

Filmlerle Sosyoloji... Yazarları **Bülent Diken & Carsten Bagge Laustsen**. Yayınevi: Metis.

Önsözlere taşınacak değerde olan yeni kitaplar ve yayınevleri dileğiyle...

gökhan erkılıç
editor@sekans.org

ELEŞTİRİ

DECCAL: ŞEYTANIN KİLİSESİ, KADININ BEDENİ

berfu şeker

Deccal

Antichrist

Yönetmen: Lars von Trier

Senaryo: Lars von Trier

Görüntü Yönetmeni: Anthony Dod Mantle

Müzik: Kristian Eidnes Andersen

Kurgu: Åsa Mossberg, Anders Refn

Oyuncular: Willem Dafoe, Charlotte Gainsbourg

2009/108'/Danimarka-Almanya-Fransa-İsveç-İtalya-Polonya

Lars von Trier'in izleyiciyle kurduğu ilişki sado-mazoşist bir ilişkidir. Hatta bu ilişkinin daha çok faşizan bir ilişki olduğunu söyleyen eleştirmenler de var.¹ Kadın başkahramanın bu sadist yönetmenin dimağından çıkan türlü felaketlere maruz kalışı, onun acısı, yıkımı, erkek egemen, modern ve Hıristiyan dünyanın elinde cinselliği üzerinden bedenine işkence edilişi çoğu izleyici için katlanılmaz bir deneyime dönüşür. **Von Trier**'in, modern akla ve Hıristiyan topluma duyduğu öfke, eleştirel bir temsil için kadın bedeninin acının ve aşırılığın sınırlarında temsil edilmesine, parçalanmasına, yok edilmesine tekabül ederken, kadının bu çileci, mağdur nesne pozisyonu aynı zamanda onun yıkıcı, şeytani, ölümcül özne oluşunun tetikleyicisi haline gelir. **Von Trier**'in, çoğu filminde tekrar eden bu yapı (erkek egemen sistemin karşısındaki kadını aşırılık ile özdeşleştiren temsil) feminist bir temsil ve söz üretme potansiyeli taşıırken devamlı başarısızlığa uğrar. Bu yazıda Cannes Film Festivali'nde yoğun tepkilere neden olan ve misojinizmi (kadın düşmanlığı) yüzünden sert eleştiriler alan yönetmenin **Deccal** filmini misojinist yapan unsurları analiz etmeye çalışacağım.



Von Trier'in kadın kahramanlarının 'kutsal' olan için (aşk, annelik, iyilik) kendilerini tehlikeye atışları veya bu uğurda vahşice şiddet uygulamaları bazı eleştirmenlerce patriarkal bir dünya düzeni tarafından kurban/mağdur edilen kadınların kendi yıkımlarını özne olarak gerçekleştirmeleri olarak yorumlanmaktadır². Bu söyleme göre patriarkal koşullar kadınları mağdur ederken, kadınlar, yine erkek egemen düzen tarafından hazırlanan koşulların sonucunda kendi bedenlerinin şiddetli yıkımını seçerek, bedenleri üzerinde aktif söz söyleyen öznelere haline gelirler. Bu yorum, **Von Trier**'in feminist bir perspektiften kadınları aktif ajanlar olarak tayin ettiğini söylemektedir. *Deccal*'de de erkek egemen rasyonel akla uyum sağlamayan, pasif, mağdur rolünü kabul etmeyen bir kadın temsili söz konusu. Fakat bu aktif kadın temsili hangisi cinsiyetçi klişeler üzerine kurulduğu ve Orta Çağ'dan bu yana kadınlarla ilgili kurulmuş özcü söylemlere nasıl eklemlendiği, filmi kadın düşmanı yapan unsurlar olarak karşımıza çıkıyor.



Deccal, film boyunca isimsiz kalacak olan Kadın (**Charlotte Gainsburg**) ve Erkek'in (**Willem Dafoe**) cinsel birleşmelerinin siyah beyaz ağır çekimde açık seçik verildiği sahneyle başlar. Beşiğinden çıkan oğul, sevişen anne ve babasının önünden geçerek pencereye tırmanır ve yine ağır çekimde camdan aşağı atlar. Oğlunun ölümünün ardından acı çeken ve yas tutan taraf

kadınken, psikanalist koca eril akılla karısının acısını sağaltmaya çalışır. Geçirdiği yoğun depresyon döneminin ardından psikanalize düşmanlık duyan **Von Trier**, burada psikanalizin terapist-hasta ilişkisinin hastayı nesneleştiren metoduna ve acının cinsiyetine vurgu yapar. Çilekeş anne, oğlunun ölümünün travmasını bir türlü atlatamaz ve acıyı psikosomatik bir şekilde yaşarken, baba oğlunun ölümünün acısını yaşamaktansa acı çekmeyi çok aşamalı ve katmanlı bir olgu, sağaltılması gereken bir durum olarak kodlayan modern psikoterapinin gereçlerini kullanarak, kadının acısının kaynağını bulup onu yok etmeyi hedefler. Modern aklın faydacı pratiklerinin eleştirisini dile getiren **Von Trier**, aynı zamanda acıya yabancılaşmış, onu gereksiz gören eril akıllı da eleştirir.

Filmin ilk bölümünde psikanalizin ve modern eril aklın her şeyi rasyonalize etme çabasının eleştirisi, filmin diğer bölümlerinde doğaya akıl tarafından asla tamamen tahakküm edilemeyeceğini kanıtlama çabasına dönüşür. Doğa kaostur ve 'kaos hüküm sürmektedir'. Akıllı temsil eden adam, doğanın yırtıcılığını ve yıkıcılığını görmekten se, rasyonel mantıkla her şeyi kontrol etmeye ve 'bilimsel gerçekler'le açıklamaya çalışır. Kadının anksiyetesinin kökenlerine ulaşmaya çalışarak, korkusunun altında yatanın kaynağına giderek onu yok etme çabasına girer. İçinde küçük bir kulübele-

rinin bulunduğu Eden (cennet) isimli orman, kadının en çok korktuğunu söylediği yerdir. **Lars von Trier** aslında bize Adem ve Havva'nın dünya üzerindeki bir başınalıklarının hikayesini anlatıyor gibidir. Filmde başkahramanların dışında görülen bütün yüzler bulanıktır. Kadının korkularını yok etmek için Erkek, Eden'a gitmeleri gerektiğine inanır. Eden'a gelişleriyle akıl/doğa karşıtlığının erkek/kadın bedenleri üzerinden nasıl kurulduğunu açıkça görürüz. Kadın doğayı temsil eder, dolayısıyla ayak bastığı 'Şeytanın Kilisesi' olan doğa onun tenini yakmaktadır.³ Esasen tasvir edilen yer cennetten çok cehennemi çağırıştırır. Burada, güçlünün güçsüzü yok ederek ayakta kaldığı ölüm kalım savaşı hüküm sürer.

Lars von Trier kadın, doğa ve şeytan arasında kurduğu analogiyi kadının ağzından aktarır. Orta Çağ'da gynocide (kadın katliamı) üzerine tez yazmakta olan kadın kaynaklarında 'beklediğinden başka bir şey keşfeder'. 'Eğer insanın doğası kötüyse bu kadının doğası için de geçerlidir. Kadınlar kendi bedenlerini kontrol etmezler, doğa eder'. Doğa da zaten şeytanın kilisesidir. Kadının bu itirafına akli temsil eden erkek itiraz eder. Filmin başında karikatürleştirilen modern eril akıldır bu eleştiriyi dillendiren. Yani, 'kadının doğası'nı dolayısıyla kötülüğünü görmeyi reddeden bir akıldır bu. Halbuki Kadın'ın kontrol edemediği kötülüğün kanıtı Erkek'in elindedir: Çocuğun ayaklarındaki deformasyonu belgeleyen adli tıp raporu ve çocuğun Eden'da çekilen bir fotoğrafı... Anne ayakkabılarını ters giydirerek çocuğa işkence etmiştir. Süperego vazifesi görmesi gereken baba, anne üzerindeki denetleyici görevini gerçekleştirermiş, ilgisizliği ve kayıtsızlığı çocuğun ölümüne kadar giden yolu hazırlamıştır.

Descartes'tan bu yana batı epistemolojisinin akıl/doğa, erkek/kadın düalizminin üzerine inşa edilmiş olduğunu feminist teori açıklayalı uzun zaman oldu. Erkeğin akıl, kadının ise doğayla özdeşleştirildiği bu düalizm kadın bedeninin doğaya atfedilen dengesizlik, yıkıcılık, cinsellik vs. gibi özellikler üzerinden kurgulanarak erkek egemen rasyonel sistemde ötekileşmesi anlamına gelir. **Deccal**'ın kadın düşmanlığı işte tam da bu kadın/doğa analogisinin kurulduğu Eden bölümünde başlar. Filmin başında modern eril akli karikatürize ederek eleştirme eğiliminde olan **Von Trier**, bu aklın karşısına tam da misojinist eril literatürün dişil tasvirlerini koyar.



ötekileşmesi anlamına gelir. **Deccal**'ın kadın düşmanlığı işte tam da bu kadın/doğa analogisinin kurulduğu Eden bölümünde başlar. Filmin başında modern eril akli karikatürize ederek eleştirme eğiliminde olan **Von Trier**, bu aklın karşısına tam da misojinist eril literatürün dişil tasvirlerini koyar.

Filmde, kadının kötülüğü bilinçli bir kötülük olarak temsil edilmez. Bu anlamda aktarılan kötülük münferit değildir, kadının 'öz'ünden kaynaklanır. Dolayısıyla böylesine özcü bir söylem tek bir kadından bahsetmez, aksine tek bir kadın üzerinden bütün kadınlar üzerine genel bir söz söyler. Özcü yaklaşımların da sorunu buradadır. İnsanın bir özü olduğunun kabulü ve öze atfen yapılan tüm eylem ve temsiller katliamları ve faşizmi meşrulaştırır. Cinsel şehvetle baştan çıkmış yani bedeni kötülük

tarafından ele geçirilmiş kadın, oğlunun ölümüne seyirci kalan kadındır. Korkusunun asıl kaynağı kendi 'ben'inde saklıdır. Kocasını kaçmasın diye kastre ederken, kendi vajinasını da suçluluk duygusuyla tahrip eder. Filmin başında erkek aktif özne, kadın ise pasif araştırma nesnesi olarak temsil edilirken Eden'da ani bir kırılmayla roller bir anda yer değiştirir. Kadın aşırı ve beklenmedik şiddet kullanımıyla erkek aklın tahakkümüne karşı aktif bir özne pozisyonuna geçer. Erkek, Kadın'ın şiddetinin karşısında mağdur pozisyona geçmiştir artık ve bu mağduriyet, filmin başında oğlunu kaybetmiş anneyle kurulan özdeşimin eril karakterle kurulmasına yol açar. Dolayısıyla Erkek'in kadını boğarak öldürmesi hem kendi cinayetini hem de Orta Çağ'daki kadın katliamlarını da meşru bir zemine oturtur.



Judith Halberstam *'Şiddeti tahayyül edebilmemiz ve şiddetimizin tahayyül edilebilir olması gerekmektedir çünkü fantezinin gücü gerçeği temsil etmek değil, onu sarsmaktır. Tasavvur edilmiş şiddet, lezbiyen ya da dişil saldırganlığı savunmak demek değildir fakat bu tasavvur kadınlar ile pasiflik, feminizm ile pasifizm arasındaki varsayılan iliş-*

kiyi muğlaklaştırabilir' diyor⁴. **Lars von Trier**'in eril aklın pasifleştirmeye, kontrol ve baskı altında tutmaya çalıştığı dişili, şiddet vasıtasıyla aktif bir özneye dönüştürmesi feminist bir temsil potansiyeli taşımasına karşın, kadının uyguladığı şiddetin altındaki nedenleri özcü söylemlerle açıklaması, bu potansiyeli yerle bir ediyor. Toplumsal cinsiyeti göz ardı ederek, biyolojik cinsiyette sabitlenmiş bir kadını kurgulaması bu potansiyelin kaybolmasına, erkek egemen sistemin kadın üzerinde kurduğu söylemlerin sorgulanmayarak doğrulanmasına yol açıyor. **Halberstam**'dan yola çıkarak kadınların, ana akım sinemada erkek şiddetinin mağduru olarak temsil edilmelerinin karşısında feminist veya 'queer' temsiller şiddeti kadınlık ve erkeklikle ilgili varsayılanları sarsmak, içerden dönüştürmek için bir imkan olarak kullanabilmelidir. Ancak, toplumsal cinsiyeti bir kenara bırakarak, erkek egemen söylemin kadınlarla ilgili varsayıldıklarını sorgulamadan, kadını yıkıcılıkla özdeşleştiren bir anlayış yine aynı sistemi güçlendirmekten başka işe yaramaz. **Lars von Trier**'in *Deccal* filmini feminist değil de tam tersine kadın düşmanı yapan da bu sorgusuz kabullenen, erkek egemen söylemi yeniden üreterek güçlendiren yapısıdır.

Dipnotlar

- ¹ Selma Köksal Çekiç, Özlem Denli, 'Böyle Buyurdu Lars Von Trier', *Radikal* 2, 20/06/2010
- ² J. R. Solano, 'Blessed Broken Bodies: Exploring Redemption in Central Station and Breaking the Waves', *Journal of Religion and Film* 8/1 (April 2004)
- ³ Selma Köksal Çekiç, Özlem Denli, 'Böyle Buyurdu Lars Von Trier', *Radikal* 2, 20/06/2010
- ⁴ Judith Halberstam, 'Imagined Violence/Queer Violence: Representations of Rage and Resistance', in M. McCaughey and N. King (eds) *Reel Knockouts* (Austin, TX: University of Texas, 2001).

PASLI BİÇİM PUSLU ANLAM

ece özdemir

koordinator@sekans.org

Pus

Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

Senaryo: Tayfun Pirselimoglu

Görüntü Yönetmeni: Ercan Özkan

Kurgu: Erdinç Özyurt

Oyuncular: Ruhi Sarı, Mehmet Avcı, Nurcan Ülger

2009/106' /Türkiye-Yunanistan

'...İzleyiciye sorumluluklarını hatırlatmak gerekiyor.

Ben de çaba talep ediyorum.'

t. pirselimoglu

Sorumluluklarımızın hatırlatılıp çabamızın talep edildiği **Rıza-Pus-Saç** üçlemesinin ikinci halkası olan **Pus**, Pirselimoglu filmografisinin şüphesiz en zorlu basamağı. Gösterilecek her türlü çabaya karşın, seyircisine ne düşün ne de duygu dünyası için geçit veren bu basamakta oturulup sorgulanması gereken ise bizi zorlayanın ne, neler ve belki de kim olduğu. **Pirselimoglu**'nun bir şeyi direkt olarak işaret etmeden, insanların kafasında birer soru işareti oluşturabilmeyi, seyircinin o işareti takip ederek sezgisel olarak bir yere ulaşabilmesini sağlamayı (Taşçıyan, 2010) amaçlayan sinema anlayışı, kendi içinde nasıl kategorize edilirse edilsin sinemayı bir sanat olarak gören tüm yaklaşımların bir parçası olarak, etkin bir seyirci talep ediyor.



Pus'un da bu yaklaşımlar uyarınca yaratılan dünyasında oluşturulan soru işaretleri, seyircinin de çabasıyla onları 'bir yer'e ulaştırmayı hedefliyor ancak bu hedefin pusulası, **Pirselimoglu**'nun da farkında olmadığı bir şekilde şaşıyor. Yavaş ya da hızlı, bir nabızı olmayan **Pus**, işlemeyen biçimsel öğelerinin de bıraktığı pas tadıyla, seyircisini puslu bir anlam haritasında kayıp ediyor ve onları **Pirselimoglu**'nun bir yerine değil, anlamı şaşırmış biçimi eprimiş 'bir yer'e ulaştırıyor. İşte bu hedef şaşması **Pus**'u bizim için zorlu kılıyor ve onu ne içine girerek ne dışında durarak, ne duygu ne de düşün dünyamızla kavramamıza izin veriyor.

Pus'ta varoşun kenarında kalmış, şehre bir türlü dahil olamayan; şehri hep bir pusun, bir perdenin ardından görenleri ve işsiz kalmanın bu insanları nasıl etkilediğini anlattığını söyleyen **Pirselimoglu** (Taşçıyan, 2010), filmin bu iletisini hem klasik hem

de modern sanat sineması uylaşımlarıyla yarattığı bir biçimle (anlatımla) sunmayı deniyor. İşte iki yaklaşımın birleştirildiği bu deneme, filmin biçimini yönetmene ve **Pus'a** özgü kılmak yerine dikiş yerleri belirgin ve her iki yaklaşımın bir arada tam olarak işlemediği bir yapı çıkarıyor ortaya.

Sanat sinemasında modernizmin izlerini süren **Andras Balint Kovacs**, bu sinema üzerine önemli değerlendirmelerde bulunan **David Bordwell**'i de referans alarak, hem klasik hem de modern sanat sineması örneklerinde karşılaştığımız başlıca özelliklerden söz eder: Katmanlı ve yoğun bir şekilde yaratılmaya çalışılan anlam; sade olay örgüsü; olay örgüsünden çok karaktere, insanın durumuna ve çevresiyle ilişkisine yoğunlaşma; eylemden ziyade ruhsal tepkileri yansıtma; olay örgüsündeki neden-sonuç zincirinin gevşemesi; öyküyle ilişki kuran bir öznel gerçeklik ve öykünün yorumlanmasına dair artırılan belirsizlik; anlatı motivasyonunda yarıklar ve bir motivasyon olarak tesadüfün kullanımı (Kovacs, 2010:65).



Pirselimoğlu'nun, nüfusunu sosyo-ekonomik çizelgelerin alt satırlarına yerleştirilenlerin oluşturduğu ve belediyenin 'temizlik harekatı'na girişilmesi gereken 'varoş'lar listesinde ön sıralarda yer alan ALTINŞehir'de, bir kaçak DVD kopyalayıcısını merkeze alarak kurduğu anlatısında da bu özelliklerle karşılaşırız. Kaçak DVD kopyalayıcısı Reşat, yaşamında kuşlar ve komşusu genç kadın dışında ilgisini çeken bir şey olmayan; neredeyse hiç konuşmayan, alışıldık duygusal ve bilişsel tepkiler göstermeyen; dünyayla kurduğu en belirgin eylemsel bağ bakmak olan bir karakter olarak inşa edilmiştir. Pek de alışıldık olmayan özellikleriyle filmin bu ana karakterinin ruhsal durumu, fiziksel koşulları ve çevresiyle olan ilişkisi/ilişkisizliğiyle ileteceği anlamlardan ötürü, filmin olay örgüsü de sadedir. Bu örgünün, filmin ve Reşat'ın beklenmedik eylemi olan öldürmekle atılan en önemli ilmeği ise bir tesadüfle oluşturulur. Tesadüfen ele geçirilen bir silah ve silahın yanında bulunan, arkasında sahibinin adresinin yazdığı bir fotoğrafla, ana karakterde yani Reşat'ta ve dolayısıyla filmin olay örgüsünde bir değişim yaratılır. Bu değişim filmi, o ana kadar zaten yorumlayamamış olan seyirci için daha da belirsiz kılarak, Reşat'ın eylemleri ve kişiliğine dair kurulmaya çalışılan neden-sonuç zincirini de gevşetir. İşte **Pus'ta** karşımıza çıkan tüm bu biçimsel (anlatımsal) tercihler, **Kovacs**'ın hem klasik hem de modern sanat sinemasına dair sıraladığı başat özelliklerle örtüşmektedir. Bu özelliklerin **Pus'ta** neden işlemediğini anlamanın yolu ise her iki yaklaşıma ve filme daha yakından bakmaktan geçiyor kuşkusuz.

Kovacs, klasik sanat filmlerinde öykünün genellikle özel bir karakter ile genel olarak tanımlanan bir çevre arasındaki çatışmayla geliştiğini, modern sanat filmlerinin

ise özel bir karakter yaratmak yerine, yarattığı karakterle genel bir insani durumu anlatmaya çalıştığını belirtir (2010: 68).

Pirselimoğlu'nun *Pus*'ta yarattığı Reşat, Emin ve Türkan genel geçer karakterler değildir. Annesi dahil hemen hiç kimseyle konuşmayan, beğendiği kadını gizli gizli izleyen, yemek, motorsiklet çalan ve en sonunda da kendisini iç güdüsel bir öldürme isteğine kaptıran Reşat; başka erkeklerle



birlikte olan, üstelik bundan zevk alıyormuş gibi gözükmeyen ve bunu neden yaptığı belirsiz kılınan Türkan; karısını çok seven ancak kendisini aldattığı için onu öldürtmek isteyen ve sonunda kendisini öldüren Emin, klasik sanat filmlerinde karşımıza çıkan özel karakterlerdir ancak bu yaklaşımın uyuşması olarak çevreleriyle çatışma halinde değildirler. Daha çok kendileriyle içsel çatışma halindeymiş izlenimi uyandırır ancak **Pirselimoğlu** onların iç dünyalarını yansıtmak herhangi bir anlatı kanalı açmadığı için bu karakterler, modern sanat filmlerinin bir insani durumu anlatma çabasına da karşılık gelmezler.

Pirselimoğlu, her ne kadar karakterlerinin şehrin, işsizliğin, sıkıştırıldıkları ve bir türlü değiştiremedikleri hayatlarının sonucunda bu hale gelmiş kişiler olduğunu ifade etse de (Taşçıyan, 2010), karakterleri sosyo-ekonomik şartlarca şekillendirilmiş olmaktan uzak bir şekilde soyut varoluşlar sergilemektedirler: Reşat, filmde gördüğümüz yaşlılardan, Türkan kocası öldüğünde ona yemek getiren komşusundan, Emin ise iş arkadaşlarından farklıdır. Onlar ALTINŞEHİR'in 'sıradan' sakinleri olamayacak denli ayırksız ruhlardır ve varoşa bir süreliğine fırlatılmış gibi durmaktadırlar. **Pirselimoğlu**'nun açıklamalarıyla çelişecek olsa da bu karakterlerde modern sanat sinemasının çevrelerinden kopuk, soyut varoluşlar sergileyen karakterlerine özgü bir hal vardır ancak bu hal de (tıpkı bu yaklaşımın 'bir insani durumu yansıtmak' özelliğinde olduğu gibi) onlarda tam olarak saptanamaz.

Modernist anlatılarda karşımıza sıkça çıkan bu soyut birey, **Jung**'un modern insanı gibi toplumsal belirleyenlerden ve kendisini başka bir insanla ilişkilendirecek ve kendisini eyleme geçirebilecek aşk, tutku, hırs gibi her türlü arzudan da azadedir. Bu insan bir geçmişi yokmuş ve ruhsal yaşamınca yutulmuş gibidir; hiçbir zaman açığa çıkmayan iç dünya nedeniyle bir kara kutudur ve dışarıdan bakıldığında türünün en der bir örneğidir (Kovacs, 2010: 69). *Pus*'un hırsızlık yapan, öldürmek ve öldürtmek söz konusu olduğunda çekince göstermeyen, alenen aldatan, yasadışı edimlerde bulunan karakterleri toplumsal belirleyenleri önemsemeyip, çevreleriyle insani ve fiziki bir etkileşime hemen hiç girmeyerek ve nadiren gösterdikleri duygusal-düşünsel tepkileriyle birer kara kutu olarak **Jung**'un modern bireyi gibidirler. Ancak **Pirselimoğlu** bu bireyi, karakterlerini eylemlere yönlendirerek (öldürme, hırsızlık, intihar, fahişelik), onları gücü ve görünürlüğü tartışılır olsa da bu eylemleri gerçekleştirmelelerine neden olan arzularla donatarak (öldürme, görülme, aşağılanma...) başkalaştırır.

Yine modernist anlatının '*modern sinemada bireyin temsili ne kadar soyut bir biçimde olursa olsun, bu birey bütün kişisel ve toplumsal karakteristiklerden yoksun olacak kadar soyut olamaz.*' (Kovacs, 2010: 71) ilkesinin aksine **Pirselimoğlu**, ana karakterlerinin toplumsal karakteristiğini tam olarak yapılandırmaz. Bu karakterler yaşadıkları semt, çalıştıkları yerler, oturdukları evler/gecekondu, çevrelerindeki insanlar, giydikleri giysilerle bir toplumsal karakteristik içine sokulmaya çalışılmışlardır ancak bu çaba konuşmayan, susan, işsizlik, yoksulluk, yoksunluk enselerinde soluklanırken nedensiz eylemlere meyleden bu bireyleri fazla soyut olmaktan kurtarmaya yetmez. Eğer bu **Pirselimoğlu**'nun bilinçli bir tercihi ise, yani bize ALTINŞEHİR'li karakterler yerine **Jung**'un türünün ender örneği olan bireylerini yaratmaya çalışıyorsa, bu tarz bir karakter yaratımının filmin iletisini ('...*şehri hep bir pusun, bir perdenin ardından görenlerin ve işsiz kalmanın bu insanları nasıl etkilediği*'ni) doğru bir şekilde taşıyamayacağı açıktır.

Pus'un iletisinin seyirciye ulaşmasını güçleştiren bir başka biçimsel tercih ise klasik ve modernist sanat sineması uyuşumlarıyla yaratılmaya çalışılmış olan sade olay örgüsüdür. **Pirselimoğlu** şehrin ezici etkisini, orada yaşayıp orali olamamayı, içerideyken dışarıda bırakılmayı, olay örgüsü uyarınca karakterlerini sırasıyla işsiz bırakarak daha da etkili bir hale getirmeye çalışır. Bu tema yani işsizlik; intihar, öldürme, aşk, ihanet gibi yan



temalarla birlikte sunularak, şehrin baskısının karakterlerde yarattığı ruh durumu gösterilmeye çalışılmıştır ve bu temalar neden-sonuç zinciri gevşetilmiş olan olay örgüsünde bazen neden-sonuç ilişkisi içinde bazen de nedensizce ortaya çıkarlar. Modern ve klasik sanat filmleri de çoğunlukla olaylar zinciri ve neden-sonuç ilişkisi kurmaktan kaçınırlar çünkü tıpkı **Pus**'ta olduğu gibi çekilme nedenleri genellikle bir insani durumu ortaya koymaktır. **Pirselimoğlu** da ortaya koymak istediği insani durum/durumların önüne geçmemesi için sade bir olay örgüsü kurarak anlatısını oluşturmaya çalışır ancak bu çaba tam olarak karşılık bulamaz. **Pus**'un doğrusal olan olay örgüsü, ana karakterlerin çoğunlukla nedenlerini bilmediğimiz ya da anlamadığımız eylemlerinin sonuçlarıyla ilerletilir. Olay örgüsünün kırılma noktası ve Reşat ile diğer ana karakterlerin ruh durumuyla karşı karşıya bırakılmamız bir tesadüfle gerçekleştirilir. Böylece, Reşat'ın ele geçirdiği silah ve kadın fotoğrafı sayesinde temas ettiği diğer karakterlere seyirci de daha yakın kılınır ve onlar üzerine düşünmeye yönlendirilir. Ancak bu çaba ironik bir şekilde, sanat sinemasının bireyin ruh durumunu yansıtmak için tercih ettiği sade olay örgüsü kullanımı nedeniyle sonuçsuz kalır. Çünkü karakterlerini seyircisi için oldukça soyut bırakan **Pirselimoğlu**'nun, anlatısında açtığı bu yarığı sinematografiden de hemen hiç yararlanmayarak kapatmayı, onların ruh durumunu yansıtmak için elinde sadece olay örgüsünün kalmasına neden olur. Yönetmenin bu noktada ölü zamanları da bolca kullandığı sade bir olay örgüsünü tercih etmiş olması, temalarını ve karakterlerinin ruh durumunu işlemesini engeller.

Peki tüm bu işlemeyen biçimsel tercihlerine karşın **Pus**'tan seyirciye ne kalır? **Pirselimoğlu**'nun anlamamızı bekledikleri değil şüphesiz, çünkü onları anlamamız için öncelikle **Tül Akbal Süalp**'in filme yönelttiği bu adamlar niye mağdur, niye hep canları sıkılıyor, bunca zorluk, işsizlik, yoksulluk varken nasıl bir soyut varoluş ve hiçlik sıkıntısı çekebilme lüksüne sahip oluyorlar? İstanbul varoşları nereden bakınca böyle görünüyor? (Süalp, 2010:39) sorularına yanıtlar buluyor olmamız gerekirdi. **Pirselimoğlu**'nun işsizliğe, varoşa, şehrin eziciliğine dair iletmeye çalıştıklarının filmde görünür olamadığını da kanıtlayan bu yanıtları kayıp sorular, seyirciyi başka anlamların peşine düşürüyor. Film **Pirselimoğlu**'nun çizdiği yörüngenin dışından okunmaya çalışıldığında ise ruhları somut nedenlerden çok varoluşsal sıkıntılar nedeniyle ezilen, İstanbul'un varoşlarında değil de en lüks semtlerinde yaşıyor olsalar bile kendilerini sarmalayan iç sıkıntısından kurtulamayacak belki de bunu istemeyecek olan, acı çekmeye sevdalı karakterleriyle bir modern melodram anlatısı gibi duruyor. Karakterlerin kendilerini, anlayamadıkları varoluşsal bir durumla karşı karşıya buldukları ve bu anlayamamanın edilginliği, acı çekişi ve endişeyi tahrik ettiği modern melodramlar (Kovacs,2010:93), aslında hiçliğin anlatısıdır. **Pus**'ta tıpkı modern melodramlarda olduğu gibi hiçlik başlı başına bir konu haline getirilerek, yabancılaşma üzerinden aktarılmaya çalışılır. Kendilerine ve dünyaya yabancılaşmış karakterleriyle **Pus**, modern melodramın pek çok özelliğini de taşımaktadır: Aşk, şefkat, insani iletişim gibi değerlerin varoluşsal yokluğu ve bu yokluğun bir güç biçimini alması (Reşat'ın öldürme gücü); dramatik çatışmanın net değerler arasında değil, değerlere yönelik arzu ile onların olmayışı arasında gerçekleşmesi (Emin'in Türkan'da ve evliliklerinde görmek istediği değerler); yabancılaşmanın dramının temsili (annesi öldüğünde dahi tepkisiz kalan Reşat); kader değiştirilemeyeceği için kahramanın çaresizliğin üstesinden aşırı bir duygusal tepkiyle gelmesi (Emin'in intiharı); karakterlerin kendi durumlarının tehlikeli olduğunu bile bilmemeleri. Tüm bu özelliklerin de eşlik ettiği anlatısıyla film, hiçliği genel bir var olmayış değil; istenen ya da olması gereken şeylerin gerçekleşmeyişi olarak sunarak, hiçliği insan beklentisi, insanın hayal kırıklığı olarak tanımlayan Sartreci hiçlikle örtüşür.

Filmi işte Sartreci hiçliğin bu yönleri üzerinden anlamlandırmaya çalışıp, modern melodramın uylaşımlarıyla okumak üzerindeki pusu biraz olsun dağıtsa da **Pirselimoğlu**'nun bu unsurları sıkıca dokumayışı, **Pus**'u iyi kurulmamış bir film haline getirerek seyircisiyle ilişkisini zorlu bir düzleme çekiyor.

Kaynaklar

- Kovacs, Balint Andras (2010), *Modernizmi Seyretmek*, çev: Ertan Yılmaz, Ankara: De ki.
- Süalp, Akbal Tül Zeynep (2010), *Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi*, Yeni Film, Sayı: 20, s.35-41.
- Taşçıyan, Alin (2010), Pirselimoğlu Söyleşi, Star Gazetesi (<http://www.stargazete.com/pazar/yazar/alin-tasciyan/gise-endisesiyle-film-yapmadigim-asikar-244267.html>)

SONUN SONU

gökhan erkılıç

Film Sosyalizm

Film Socialisme

Yönetmen: Jean-Luc Godard

Senaryo: Jean-Luc Godard

Görüntü Yönetmeni: Fabrice Aragno, Paul Grivas

Müzik: Beethoven, Rimsky-Korsakov

Oyuncular: Agatha Couture, Catherine Tanvier, Christian Sinniger, Eve Haidara, Marie-Christine Bergier, Alain Badiou, Bernard Maris, Elias Sanbar

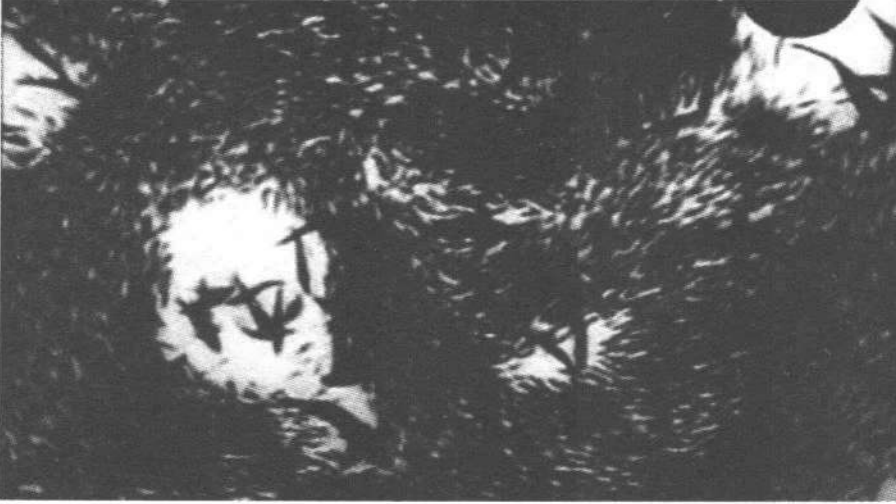
2010/101'/Fransa-İsviçre

Film Socialisme... Godardyan bir deneme-görsel. Baştan söylemeli ki filmi ismindeki tamlamaya güvenerek bütüncül okumak doğru değil. Film ve Sosyalizm. Onları bize kılavuzluk etmeye zorlanmış iki anahtar sözcük olarak görelim. Yolun yüzeyindeki kıvrımlarda kendine uygun bir rota belirleyerek akan suyun üzerine **Godard** tarafından bırakılan kağıttan iki küçük kayığın öyküsü bu. Eğreti durmalarının nedeni rolleri.

Ama önce başka bir öykü anlatmalıyım. Süren bir çalışmanın savaş alanına çevirdiği bir masa üstünde dolanan okur-yazar bir karıncanın gözünden notlar, notlar, notlar... Soluklandıkça, masada sızıp kalmış yazarın beynine demir atmış söz ve görüntülerin, yarı açık gözlerinden yansıyan tortularını görmeyi şans olarak görüyor. Arsızca öğrenmeye takmış, aç! Oysa yazar uyanık ve uyanık! Karıncanın karşısında kendini dev olarak algılamaktan ilahi bir zevk aldığı açık. Ama insafli davranmak gerekirse insafli biri. Onun heybetli tortuları karşısında kendisini aptal sanan karıncanın kalbi kırılsın da istemiyor. Damarlarında yüksek tansiyonlu sosyalizm umudunun dolaştığı gün ve geceleri özlüyor, çok özlüyor. Ama zaman çok geç. Saatler sosyalizmi çeyrek geçiriyor. Karınca onun düşünür de olsa ağustos böceğigillerden olduğunu biliyor. Saatlerin bütün zamanlarda sosyalizmi gösterdiği evrenine dönerken, ardında ilahi kitabının sararmış ve yırtık sayfalarına salyalarını akıtan bir auteur bırakıyor.

Godard bir kez daha gözde sorgulama alanlarında gezintiye çıkmış, öyle ki gezintiden başı dönmüş, deniz tutmuş. Görkemli mağdur modasına özenmiş de olabilir. Çağımızda kıçbaşlar kendilerini ne sanırsa sansınlar, başkış olduklarını söyleyecek kimse çıkmayınca gerçek kimliklerine yabancılaşıp olmadık rollere soyunuyorlar. Ama kabul etmem gerek, adamımızın iki yeriyle de mükemmel becerdiği bir iş var: Kendini entel sanan kitlenin kendisini kiç gibi hissetmesini sağlamak. En geniş sınırlarına ulaştığında bile 100.000 nüfus barındıran entel dünyanın kulları varlık nedenleri olduğuna inandıkları ama varlık nedeni olduklarını unuttukları tanrılarını sorgulayamadıkları için çaresizliğin alkış sesleri yükseliyor.

Bu kez kendi düşünce evreninin varoluşsal sorgusunda tanık, savcı, yargıç kol-tuklarında geziniyor. Tarihi kese biçer sosyalizmin isyancı rolüne bürünüp sahne tozunu yalamaya heves ettiği anlara uzanıyor ve halkla olan etkileşiminden kalan izleri derliyor. Anlaşılan, sosyalizm ancak bir tarih olarak okunabiliyor. Kendimizi vurduğumuz Akdeniz'in sularında uygarlığın beşiği denen topraklarda ne arıyoruz, bilmiyoruz, kaptanımız da bilmiyor. Sayıklamalarının koridorlarında döneniyoruz. Herkes kendi sayıklamalarının burgacında oluyor bir dönence. Bazen Filistin bazen Odesa sahillerine vuruyor ölülerimiz, artık sayıklayamayacak olanlarımız. Eylemin tek gerçekleşme ortamı olarak çene görüldüğü sürece de böyle kalacak görünüyor.



Kültür ve düşünce dünyasına Fransa'nın katkısını gözümüze soka soka göstermek diyeceğim, yanlış olacak. Anladığım o ki bazılarının beyinleri yıkana yıkana zaman içinde Avrupa haritasını çağrıştıran kıvrımlara sahip oluyor. **Godard** Amca düşünce kültürünü

Avrupa'ya özgü bir bitki familyası sanıyor, o da yetmiyor, bitkilerin üçte birinden biraz fazlasının Fransız olduğuna inanıyor. Oysa Avrupa 1945 sonrası süreçte Avrupa olarak kalmadı, kalamadı. Faşizm ve Sovyet korkusu bağımsızlık paketi içinde sunulan Amerikanlaşmaya kucak açılmasını sağladı. Oysa o korkuların ilki aynadaki görüntüsü, diğeri de idealinin yoğunlaştırılmış haliydi. Kıvamını tutturamayan, hedonist ve konformist ve bir o kadar da masalcı demokrasi ideali Avrupa'yı komedi (AB) ile trajedi (Yugoslavya iç savaşı) arasında salınan bir sarkaca çevirdi. Tarih ise zaman-mekan birlikteliğinin mekan kısmını para verip gezeceğin bir işe dönüştü. Kısaca, **Godard**'ın kılavuzluğunu yaptığı bir arkeolojik yolculuktu. Taşıdığı hazzın tek kaynağı da buydu.

Kültür-Sanat-Düşünce Birleşik Devletleri zaten bir Fransız sömürgesi değil miydi? Efendim? Arkadaşın sorunu bir kez daha aşırı bağımlılık derecesinde Fransız olmasında, öztapını. İnsan bu kadar Fransız olmaya görsün, en yoğunlaştığı konulara bile Fransız kalabiliyor. Onlar kendi hamurlarından hem tanrı hem kul çıkarıp eşsizlikleri-





ne tapınırlarken, Avrupa'ya dönük acıma ve üzüntü hisleri beslemek ve nostaljik sözler söylemek iki yabancıya düşer: Kendi durumlarının taşıdığı açmazı bile daha katlanılır görerek öteleyen iki insan. Biri Afrikalı diğeri Rus, iki kadın! Rus abla ölmeden önce Rusya ve Mutluluk kelimelerinin yenden birlikte anıldığına tanıklık etmek

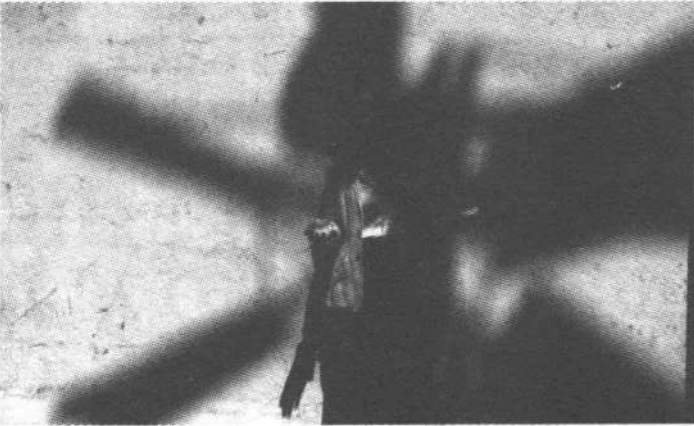
ister. Üzülerek bildiririz ki... CCCP'nin yaşam alanı artık sadece tişörtlerdir. Peki ya Amerika'nın Birleşik Devletler olanı, o ne ifade ediyor bize? Sevmiyoruz, aslında hiçbirini sevmedik, sevemedik ki ulusların. Sevilecek bir neden de yok! Var oysa, adına dolar denmekte. Kendisine kendinden başka dost olmadığını ve olamayacağını düşünen ulusların sayısı artıyor. Ertelenen ama belki de hiç sorulmayacak olan soru: Bizim sevilecek bir tarafımız var mı? Sevilecek taraflarımız varsa, onlar sevilmemize yeter mi? Bu, büyüklerin dünyası. Çocuklara ne demeli? Bir varmış bir yokmuş; bir zamanlar özgürlük, kardeşlik ve eşitlik adında... Artık bir masal olarak bile işlemiyor.



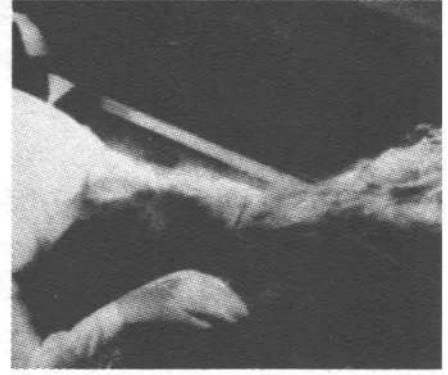
Dünyayı sorgulamadan geçer giderseniz hiçleşirsiniz. Geçip gitmezseniz, ulaşacağınız noktalardan birinin adı **Godard** eşiği olacaktır. Adamımız 2 numaralı dünya savaşı sonrası tarihsel süreci birinci elden yaşadı, bir entelektüel ve bir sinema yönetmeni olarak. Her deminde bizi ideolojik eleştirelliğin evrenine davet etti. Başlangıcın başına aday çoktu. **Çinli Kız** ile bir başlangıcın sonunu izletti. Derken sonun başlangıcı geldi: **Daima Mozart**. Sonun sonu?



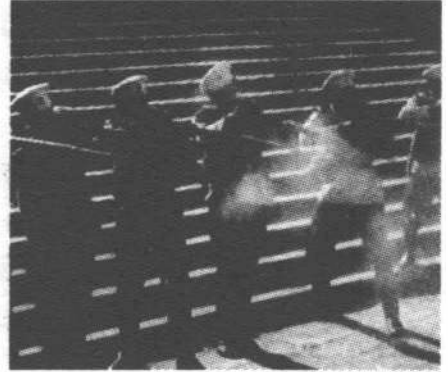
Politik sorgulamadaki derinliğin bizi giderek daha nitelikli bilgiye taşıdığı doğru... sevimsizliğe de! Sosyalizm bir kavram, bir kültür, bir ideoloji, bir insanlık ideali olarak demokrasi, kapitalizm, mitoloji, modernizm gibi kavramlarla eşlenerek veya yedeğe alınarak tartışılmak zorunda mıdır? Merkez bir idea olarak (artık) tartışılmaz mı? Tarihin neresinde durmaktadır? İnsana özgü müdür? Geçmiş midir, gelecek midir?



Film Socialisme...



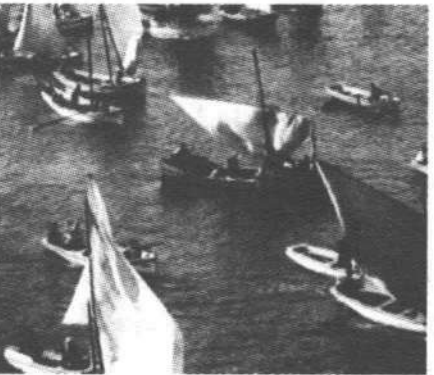
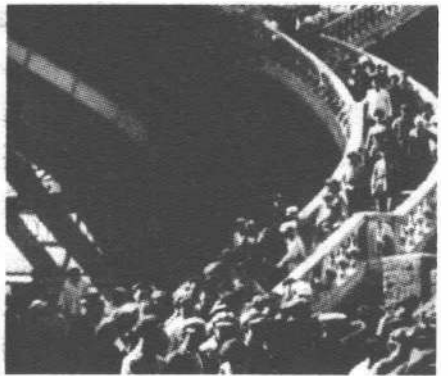
Godard'ın
deneme-görsel
üretiminin
sonuç bildirgesi...



Sonun sonu...



Tout va...



Bronenosets Potemkin!

ERKEĞİN ÖYKÜSÜNDEN ÇIKIŞ YOK!

nagihan konukcu
tasarim@sekans.org

Ayrılık

Die Fremde / When We Leave

Yönetmen: Feo Aladağ

Senaryo: Feo Aladağ

Görüntü Yönetmeni: Judith Kaufmann

Müzik: Stéphane Moucha, Max Richter

Kurgu: Andrea Mertens

Oyuncular: Sibel Kekilli, Derya Alabora, Settar Tanrıöğen, Nizam Schiller, Tamer Yiğit, Serhad Can, Almila Bağrıaçık, Florian Lukas, Alwara Höfels, Nursel Köse, Ufuk Bayraktar, Blanca Apilanez

2010/119'/Almanya

Doğup büyüdüğümüz evin kapısından bir kez çıkıp gidince, (*ayrılınca/when we leave*) bir diğer dünyada, başkalarının öyküsüne yazılırız. Bu yeni öykünün sonunu getiremeyip geri döndüğümüzde o eve, kaldığımız yerden büyümeye devam edemeyiz. Kapının ardında aile olarak bıraktığımız çekirdek, birbirini çok iyi tanıyan insanlardan biraraya gelse de, yeni roller biçilmiştir şimdi her birine. Artık kadın kendini, varlığı için tehdit olma olasılığına karşı erkekten korur yalnızca. Erkek, kadının hayatta dair gerçek ve acıtan öyküler mırıldanışını duymamak için işte, sokakta, başka kadınların yanında parçalar halinde sürdürür yaşamını. Çünkü erkek kadının 'bütün'ünü, onun üzerinde bir bütün için yola çıkıp parçalara böldü. Sonra o da bölündü; bu yüzden kadın artık öyküsünü kuramıyor. (Temelkuran, 1996: 1)



Erkeğe ve onun iktidarında yüceltilmiş töreye rağmen öyküsünü kurmaya çalışan bir kadının, Umay'ın mücadelesidir **Ayrılık**. Onu iyiden iyiye özgürlüğe azmettirense, evlilik bağı ile kurulan eril aile yapısı, iktidarın devralıcısı koca ve bu kocadan doğma Cem çocuğun, salt anne (kadın) ile daha iyi bir yaşama sahip olabilmek olasılığıdır. Mutsuzluk ve şiddetin arasına gerilmiş bir evliliğin ipini boy-nundan sıyrıp, bir evlat, bir valiz yükü ile hırsız gibi terk eder koca evini Umay; Türkiye'den Almanya'ya kısa, esaretten özgürlüğe uzun bir yolculuk olacaktır bu. Aile sevgiyle karşılar kızlarını ve çocuk Cem'i; ancak bu sevginin ömrü, koca-

nın gelip onları alacağı güne kadar olmalıdır elbette! Baba Kader'in, Umay'ın kocasını terk edip baba ocağına döndüğünü öğrenmesiyle başlayan, başta kızını ve torunu Cem'i, kocası Kemal de artık Umay'ı istemeyince yalnızca Cem'i Türkiye'ye geri göndermeye çalıştığı süreçte gösterdiği tepkinin şiddeti, bu sevgiyi de aşar. Çünkü Umay tek başına yaşamayı seçmiştir; ailesinin namusunu kirletmiştir! Aile şerefi, karısına şiddet uygulayan, onu aşağılayan erkeğe kadını 'iade' ederken kirlenmez, fakat evin kızı ailenin 'ayrıcılığı'nınki gibi bir yaşam arzusuyla baştan çıkmışsa eğer, evin boş odalarına sürgün edilmelidir. Ve sessizlik içinde, erkeğin şiddetinden kendisine bağışlanan güçsüzlükle iktidara boyun eğmeli!

Feo Aladağ, ilk kez kameranın arkasına geçtiği bu film ile kadının düşünsel ve yaşamsal olarak kendi varlığı üzerindeki söz hakkını geri alma çabası içinde, ailesinin de desteğini ve yakınlığını kaybetmediği bir yazgının mümkün olabileceğini görmek ve göstermek ister. Konuya namus suçları özelinde bir bakış fırlatırken, kadının dışlandığı eril alanlara sızmak isteği karşısında, egemenlik bölgelerini ne pahasına olursa olursun korumak için şiddete başvuran/başvuracak olan erkek dünyasına, biraz acıyarak, biraz korkuyla ve toplumsal baskıların süzgecinden bakmayı/baktırmayı dener. Bu bakışın karşısına çıkarılan kadının, 'erkeğin namusu' üzerinden tanımlanmasıyla pekiş(tiril)en erkeğe bağımlı ve ihlalci kimliği ile filmin cinsiyet dengesi sağlanmaya çalışılır. Çünkü **Luce Irigaray**'ın söylediği gibi, *'eril akıl kadınlığı, sınırların ve ayırıcı uzamların güvenliğini bozan bir güç olarak kabul eder ve bu nedenle eril güç tarafından kontrol altında tutulmaları zorunlu görülür.'* **Aladağ**, bir anlamda hem bu eril akla, hem de dişil arzuya/başkaldırıya karşı empati kurma isteğiyle ahlaki yargıların kıyısından geçip, daha derin bir yaraya dokunmak derdini açık eder: Umay'ın ortaya çıkmasıyla sarsılan ve bozulmaya yüz tutan eril düzen, onun kurban edilmesiyle birlikte, aileye ve onun toplumsal kimliğine huzuru ve barışı yeniden getirecektir. Çünkü içinde yaşadığımız toplumun gerekli kıldığı 'iyi şiddet', 'kötü şiddet'i aklar; ayak bastığımız toprak hiç değilse birileri için hala yaşanabilir bir yer olarak kalır böylelikle. Zaten bu düzende herkese biraz pislik bulaşır. Küçük Cem'e bile...

K'adının Öyküsü: Doğumdan Sonraki Bir Hayata

Umay ismi, doğumdan hemen sonra *'vücudu terk eden plasentanın, bu varlığa bağlılığını sürdüren ruhsal bağımlılığı'nı* imler. Henüz ana rahmindeki bebeklerin, doğmuş ve doğmamış çocukların koruyucusudur Umay. **Lacan**'a göre, erkeğin babalık işlevini yerine getirebilmesi ancak annenin onu düşünmesi, arzusunun nesnesi olarak düşlemesiyle gerçekleşir. Yani 'anne babanın adını fısıldar' ve çocuk bu yolla dile ve dolayısıyla toplumun yasasına, kültürüne bırakılır. Umay bebeği (erkeği) isimlendirirken, aynı zamanda onu fiziksel bağlarından da koparıp büyütür, hayata salar. Filmin ilk dakikalarındaki kürtaj sahnesi karşıt bir eylem gibi dursa da içgüdüsel anlamda bu mite tutunur niteliktedir. Umay, babalığa layık görmediği bir adamın tohumunu, bir arzudan doğmayan bebeğini, kendi mutsuzluğuna ortak etmek istemez, **baska bir hayata isimsiz olarak bırakır.** Salt ken-

dini tatmin etmesi gerektiği zamanlarda kocası olduğunu hatırlayan/hatırlatan Kemal'in 'döl'ünden kurtulmak için uzandığı kürtaaj masasında, acı duyduğu o ilk anı yüzünde paylaşır seyirciyle. Operasyonun sonunda bebekten kurtulduğunu ve/veya bebeğin yokluğunu ilk duyumsadığı an, yine aynı acı ifade belirir yüzünde. Bebeğine bağışlanan hayata el koymuştur belki; ancak bu şekilde tekinsiz bir yaşamla kurulacak eril bağdan esirgeyebilir onu.

Diğer tarafta aynı eril bağa karşı annesi koruyamaz Umay'ı. Annenin Kemal ile olan anlaşmazlıklarını, hayatta her şeyin insanın dilediği gibi gitmeyeceği varsayımı ile telkini ve olağanlaştırma gayreti, şiddetin Umay'ın vücudundaki izlerinden daha kalıcı olanlarını annede tanılar. Ve anne, erkeğin iktidarından aldığı sorumlulukla, kızını evine döndürmeye yönelik ikna sohbetleri yaratır her fırsatta. İki kadının 'hava izni'ne çıktıkları mutfakta, yine böylesi bir diyalogun orta



yerinde Umay, annesi gibi olmak istemediğini haykırır. Aynı anda birbirinden yüz çeviren iki kadın, hücrelerinde küskün iki mahkuma dönüşür. Kıdemli mahkum annenin koğuşunda, 'baba'nın yasalarına karşı geldiği için kilit altına alınır Umay. Çünkü toplumun cinsiyeti erkektir ve itibarı kadının dölyatağından geçen erkek 'öyle' ister, çünkü erkek ister; çünkü ZATEN ÖYLEDİR!

Aladağ'ın deyişiyle '*filmdeki yakınlaşma olasılığının getirdiği duyguların seyircide bir beklenti yaratma çabası*', filmin öyküleme ve anlatı tercihleri düşünüldüğünde, hedefi ıskalar. Çünkü trajedilerle birbirine bağlanan sahnelerin birçoğu, neredeyse bu ihtimali ortadan kaldırmaya hizmet eder; gerek diyaloglar gerekse eylemler, en ufak bir uzlaşma şansı varsa bile bunu öldürmeye yönelik kullanılır. Umay sırayla tüm aile bireylerinden tokadı yer, 'aşağılık' ve 'alman orospusu' olur, gelinip alınması, iade edilmesi gereken bir 'şey'e indirgenir, kız kardeşinin düğününden kovulur, erkek kardeşi tarafından dövülür vs. Tüm bunlar yakınlaşma olasılığının gereksindiği erkek-kadın dengesini her defasında kadın aleyhine bozar; seyircide bir an önce 'mutsuz son'u görme isteğinden başka bir beklenti yaratmaz. Perdeye düşen, toplumsal mesajlarında hiç cimri davranılmamış bir melodramdan öteye gitmez. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Eril Evrenden Özgürlüğe Kaçış

Cem'in sabahında gizlice baba evine gönderileceği gece, kapı kilidini aşıp oğlu ile özgürlüğüne ulaşamayan Umay, çareyi Alman polisini aramakta bulur ve baba erkine devlet desteğiyle karşı koyabilir ancak ve sığınma evine yerleşir. Hemen ardından en yakın arkadaşı Atiye'nin çalıştığı lokantanın mutfağında, 'kadın patronundan' aldığı vize ile kendine iş bulur. Filmin baskıcı erkeklerinin karşısında palazlanan *ötekilerin* 'kadın dayanışması'!

Sığınma evi müdiresi, Umay'a 'ailesi' ile arasına kalınca bir çizgi çekmesini salık verirken, lokanta patroniçesi, Umay aile meclisince tamamen reddedildiğinde, kızlarına bir şans vermeleri için olası bir uzlaşının yollarını arar. Bu ikircikli telkin bir yandan kadının erkeğe karşı konumlandırılmasındaki kültürler arası değişkenliğe işaret ederken, kadının savunuculuğunun yine kadın tarafından üstlenilmesi ve kadının, ikisi bir araya gelse bile temsil edilememe durumu, oyunu erkekten yana kullanan ataerkil ideolojiyi onaylar. Zaten yaşamın kurgusu da erkeğin elinden çıkar ve yine 'eğer erkek isterse' kadını bedensizleştirip, sadece erkek karşısında değil, gerçeklik karşısında da savunmasız ve korkak durumuna indirger. Yönetmen de, türlü şiddet ve yok sayılma eşiklerinden atlattığı kadın başkarakterinin kurtuluşunu bir türlü sağlamaz ve bu noktada seyirciyi sadece duygusal olarak işin içine katar.

Erkekliği, kadın üzerindeki kontrolü ile ölçen anlayışa karşı Umay uzun süre direnemez; her defasında evine, ailesine döndürülür ve hemen her defasında da reddedilir. Bu öykülemesiyle **Aladağ**, belki farkında olmadan eril söylemden beslenen toplumlar gibi kendisi de kadını yeterince tanımlayamaz ve neredeyse bizden toplumun ve törenin cenderesinde ağılattığı erkeği affetmemizi bekler; Umay'ı ise, ailenin erkeklerinden yönelen ve sonunda kadınlarına bile bulaşan şiddetiyle eril disiplinin altına sokar. Toplumsal rollerin tanrıdan değil, aile bağlarından, hoşgörü ve güven duygusundan ileri geldiği vurgusu erkek-yoğun anlatı içinde gücünü yitirir.



'Erkeğin arzusu ve uyguladığı şiddetin narsizmini güçlendirme debisi', kadının bu şiddete suskunlukla karşılık verdiği sahnelerde yükselir. Kemal'in arzusu, tatmin edilmek için Umay'ın onayına gereksinim duymaz. Henüz kürtaj olduğu günün gecesi, Kemal'in Umay'a 'sahip olması', pantolonunu üzerinden sıyrmasına bakar. Salt erkeğin tatminine dönük cinselliğin tecavüze karşılık geldiğini, tavanda dönüp duran havalandırma pervanesine gözünü diken ve kendini, arzusu olmadan üzerinde/içinde uygulanan bu deneyime kapatan Umay'ın gözünden izleriz.



'Kadının yalnızlığı ve gördüğü şiddetin ötekiliğini pekiştirme debisi', erkeğin (erkek sayesinde ailenin) başını dik tutmak için 'cemaat'in dinsel ve ahlaki egosunu sıvazladığı zamanlarda yükselir. Umay'ın henüz baba evindeyken bileğini kesmesinin ardından evde okutulan kuran, kadına

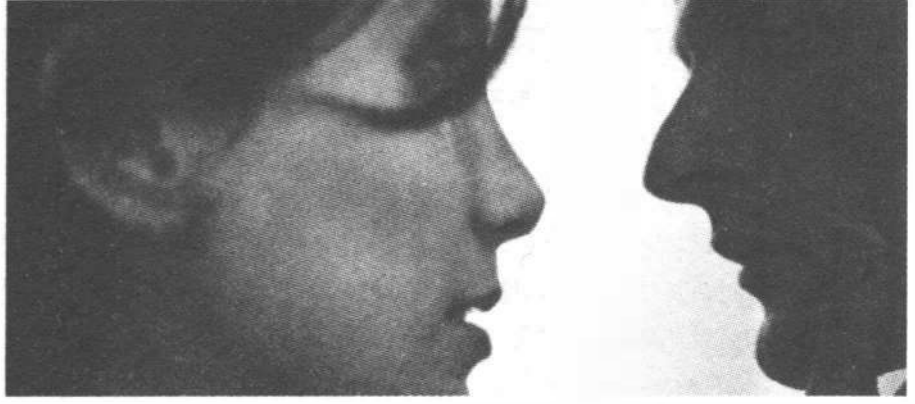
boyun eğdiren erkek yasasını, tanrı yasasıyla garanti altına alır. Çünkü tüm erkek egemen düzene rağmen, *kadın bedeni, geçmişi geleceğe bağlayan ve soyu, kişisel kimliği ve dini tanımlayan bir ikondur* (Sirman, 1989: 11).

Kadının Yalnızlığının Laneti

Geleneksel çizgide kurgulanmış bir yaşantıya katılmaya zorlanan kadın, erkeğin gasp ettiği diğer alanlara sızmaya, onun konuştuğu dili kendi kendine sökmeye gayret gösterecektir; fakat dişil aksanı yazık ki her fırsatta onu ele verecektir. Çünkü mahalle baskısı tüm köşeleri tutmuştur çoktan. Umay'ın ayak dirediği yalnız hayat, 'cemaat'i harekete geçirmiştir bile. Konu-komşu, dostlar aileden yüz çevirir, Umay'ın kız kardeşi Rana'nın nişanı, erkek tarafınca atılır. Hemen sonra, evlenmeye mecbur (!) olduğunu kendi ağzından öğrendiğimiz Rana'nın nişanı, para karşılığı erkek tarafından geri/satın alınacaktır. Kocasından boşanmak isteyen kızlarını reddeden, henüz evlenmeden bekaretini kaybeden kızlarının namusunu para karşılığı temizleyen ahlaklı aile anlatısı, bu noktada yazık ki filmin namusunu kirletir. Acar ve Mehmet ise, gittikleri barda Umay için söylenen 'edepsiz' sözleri yumruklarıyla havada karşılarlarken, diğer yanda bir başka erkek (Mehmet'in Türk arkadaşı) Umay'ın namusunun dikizcisi olacaktır. İtaatsizliğiyle iktidara olan güveni ve iktidarın da kendine olan güvenini sarsan kadının karşısında gövde kazanan 'erkek dayanışması'!

İzi sürülüp, kaldığı sığınma evi taşlanan Umay, çareyi oradan ayrılmakta bulur. Dik-katle bakıldığında üzerinde 'independence' (bağımsızlık) yazdığı anlaşılan tişörtünü, sığınma evindeki en yakın arkadaşının başucuna sessizce bırakıp gidişinde, mücadelesindeki kararlılığını mı yoksa teslimiyetini mi okumak gerekir Umay'ın?

Filmin ilerleyen sahnelerinde birlikte 'yaşamaya' başladığı sevgilisi Stipe ile olan ilişkisi birinci okumayı destekler. Umay'ın hayatla kurduğu organik bağ bu ilişkiden gelir, insanların arasından ağzının kenarında bir gülümsemeyle



geçer artık. Yine bir erkeğin evreninde bile olsa Umay'ın kendini gerçekleştirme yolundaki özgürlük mücadelesi, belki de daha uzaklarda devam edecektir bundan böyle; tıpkı Cem'e okuduğu masaldaki gibi: *Yeniden bulmak için gitmek gerekir çünkü; giderken de arkasında bir şeyleri bırakmak zorunda kalır insan...*

Fakat daha Umay yola çıkamadan, ölüm fermanı küçük kardeşi Acar'ın eline tutuşturulur. O fermanın altına döşendiği imza, vicdanına ağır gelen baba kalp krizi geçirerek hastaneye yatırılır ve ziyaretine gelen Umay'dan kendisini affetmesini ister. Bunun gerçek bir özür olduğuna kolayca kanar Umay.

Hastane çıkışında Cem ile yürürken arkalarından onlara yetişen Acar, biraz yürüdükten sonra adımlarını yavaşlatır. Filmin açılış sekansında amors çekimde gördüğümüz aynı sahne, korku içinde yapıştığı otobüs camından geride bıraktıklarına bakan Acar'a bağlandığında, babanın özrü, Acar'ın günahı oluverir. Silahını Umay'a doğrultan Acar'ın eli bu günahın ağırlığıyla yere çakılır. Evin beceriksiz küçük oğlunun yapamadığı şeyin üstesinden, büyük kardeş Mehmet gelecektir. Fakat hedefini şaşırır, Umay'a değil Cem'e saplar 'öfkesinin' ucunu...

ACI çekmeyi anneler öğretilirdi oğullarına. Oysa şimdi, henüz acımadan ölmeyi öğrendi küçük Cem.

ACI'yı erkek yaratır. Kadın öyküsünü o ACI'nın orta yerinde kurar ve çocukların büyüklere anlattığı masallardaki gibi; yeniden bulmak için gitmek; giderken de arkada bir şeyleri bırakmak gerekir...

Doğup büyüdüğümüz evin kapısından tekrar içeri gireriz. İlk dinlediğimiz öyküye yazılırız bir daha. Öykünün başı sonu bir. Çocuk hiç büyümmez anne-babasına. Sadece masallarda...

Kaynaklar

Temelkuran, Ece (1996), *Bütün Kadınların Kafası Karışık*, İstanbul: İletişim
Smelik, Anneke (2008), *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*, İstanbul: Agora
Sirman, Nükhet (1989), *Feminism in Turkey: A Short History, New Perspectives on Turkey*, (1-34).

(http://www.bakiniz.com/feo_aladag_die_fremde)

(<http://tr.wikipedia.org/wiki/Umay>)

ANA SÖYLEŞİ

GÜNEŞ KARABUDA'NIN SİNEMASALI

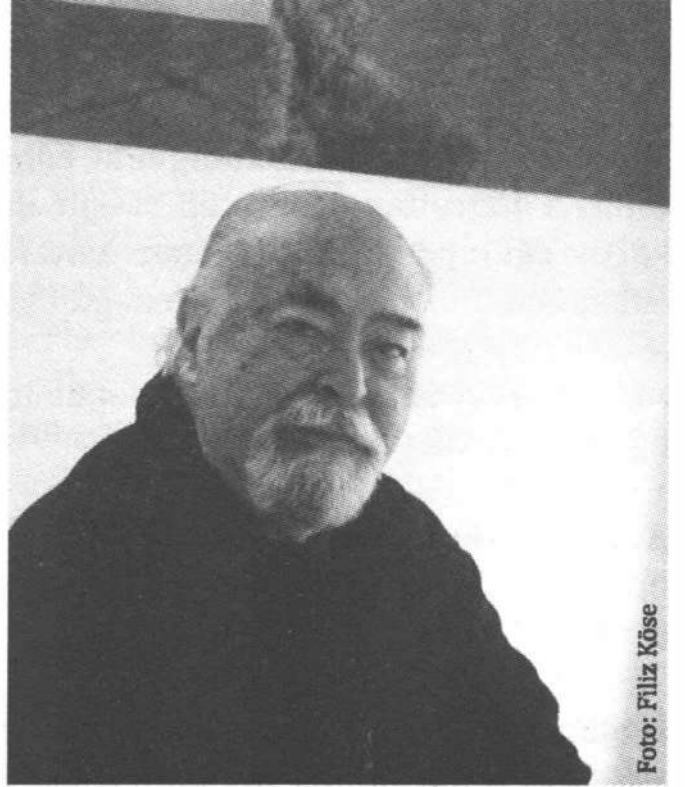
*Neruda'nın söylediklerini hiç unutamam:
'Bize şair diyorlar, esas şair Nazım'dı
ama siz onun değerini bilemediniz!'*

söyleşi: gökhan erkılıç

Çocukluk döneminiz nerelerde geçti? Belleğinizde görsel olarak o yıllara ait nasıl bir Türkiye saklanıyor?

Bir kış günü İzmit'e tepeden bakan, dik yokuşunda atlı arabaların yolda kaldığı Memleket Hastanesi'nde dünyaya gelmişim. Saat güneşin doğuşuna denk geldiğinden, adı **Güneş** olsun demişler. Dönem, açık alınla çıkıp, on yılda on beş milyon genç Türkiye'yi yeniden yaratıp, Anayurdu demir ağlarla ördüğü genç Cumhuriyet'in onuncu yılı, yani 1933...

Erken çocukluğum, karşı yakadaki Değirmendere'nin yeşil fındık bahçelerine bakan, daha çevre kirliliğinden payını almamış olan İzmit Körfezi'nin kıyısında geçti. İzmit'te Kağıt Fabrikası'nın evlerinde oturuyoruz. Memleket Hastanesi'nin başhekimisi olan babam aynı zamanda fabrikanın da doktoru, hem de eli bıçaklı türden, yani cerrah! Ben yedi sekiz yaşlarında, içi içine sığmayan yaramaz, afacan bir çocuk. Köşe kapmaca, saklambaç gibi oyunları basit bulan daha hareketli ve tehlikelilerini arayan bir karakter. Örneğin, fabrikanın loş koridorlarından geçip makine dairelerine girmek... Oradan kovalandığımızda önümüzden geçen Haydarpaşa-Ankara ekspresini taşlamak!



Karakterimin en belirgin yanı da, iflah olmayan merak duygusu! Zaten, iyisiyle kötüsüyle yaşamımda başıma gelenler, hep merak kökenlidir.

Mahallemizde, yakın dostlarımızdan birisi de komşumuz **Samiye Teyze**'ydi. Bu komşumuzla ilgili herkesin bilip de yüksek sesle söylemediği bir gerçek vardı. **Samiye Teyze**'nin ağabeyi hapis yatıyordu. Çocuk kafamızdan neler geçmiyordu ki, o azılı bir katil mi, yoksa soyguncu muydu? Fena halde merak ettiğim bu konuyu kime sorsam, 'Sen daha küçüksün anlamazsın!' yanıtını alıyordum. Bir gün daya-

namayarak babama sordum. Zaten asık olan yüzü, iyice ciddileşti ve 'Bak oğlum, o adam ne katil ne de soyguncu! O bir şair, hem de çok iyi bir şair! Bazı önemli insanlar onun şiir ve fikirlerinden hoşlanmıyorlar, bu yüzden yıllardır hapiste!' dedi. Çocuk kafam iyice karışmıştı, birisinin şiir yazıp düşündü diye hapse atılmasına inanamıyordum. Gene de mutluydum, çünkü **Samiye** Teyze'nin ağabeyi **Nazım Hikmet**'in katil olmadığını öğrenmiştim! Hemen koşup haberi arkadaşlarıma yetiştiriyorum, 'O bir şair, ondan hapiste.' diyorum. Çocukların tepkisi benimle alay etmek oluyor. İçlerinden biri 'Palavra atma bize! Hiç şair diye adamı hapse koyarlar mı? Ben de biliyordum konmayacağını ama koymuşlardı işte! Tezimi güçlendirmek için 'Biraz da kötü şeyler düşünüyormuş' diye ekliyorum. Çocuklar bunu hiç kabullenmeyip gülüyorlar! Yedi yaşlarında bu küçük insanların körpe beyinleri, düşüncenin suç olmasını saçma ve gülünç buluyor, anlattıklarına inanmıyorlar!

Bugün bakıyorum da bu çocukluk anımın ardından yarım yüzyılı aşkın bir zaman geçmiş, ülkemizde insan hakları konusunda değişen fazla bir şey yok ve insanlar hala düşünce suçlarından hapse atılıyorlar. O zamanlardan anımsadığım kadarıyla, ülkemizin insanları birbirlerine karşı anlayışla, saygılı ve dostça davranırlardı. Günlük yaşamda kavga, küfür, hakaret daha icat edilmemişti. Komşu ve komşuluk kavramı yaşamın önemli bir parçasıydı. Bizim evde hafta sonları, çilingir sofrasına misafir gelirdi. Sıcak hoş başlayan sohbet, vakit ilerledikçe yerini gülüşmelere, daha sonra da gevrek kahkahalara bırakırdı. Bu ortamda ben bir köşede oturur, masadakilerin oturma, yeme, içme, gülmelerini izlemek pek hoşuma giderdi.

Çocukluğunuzda izlediğiniz ilk filmi hatırlıyor musunuz? Neredeydiniz ve kaç yaşındaydınız? Sizi izlemeye iten nedeni anımsıyor musunuz?

Sinema ile tanışmam bu döneme, yani kırklı yılların başına rastlar. İlk gördüğüm film, İzmit'in bir yazlık açık hava sinemasında gerçekleşmişti. Filmin konusu uzak egzotik bir diyarda geçiyordu. Hayal dünyam alt üst olmuş, fena halde etkilenmiştim. Oyuncuların adını hemen ezberlemiştim: **Maria Montez, John Hall, Sabu!** Beni şaşırtan, filmde **Turhan Bey** isimli bir Türk'ün de olmasıydı!

Bu film, sanırım 1943 tarihli bir Hollywood yapımı. Arthur Lubin tarafından çekilmiş olan *White Savage*. Türkiye'de hangi isimle oynadığını şimdi anımsayamadım.

Evet, doğru. Bundan elli küsur yıl sonra, Amazon ve Papua Yeni Gine ormanlarında çekime gittiğimde, bu ilk gördüğüm filmi dün gibi anımsamıştım!

İstanbul'a adım attığınızda gelecekteki ilgi alanlarınız açısından sizi besleyen hangi kişi ve olaylarla karşılaştınız?

Dokuz yaşında kıyı değiştirip, Boğaziçi'nde 'Ortaköy sahili deryasında' buldum kendimi. İnsan fizyolojisini iyi bilen doktor babam 'eti sizin kemiği bizim'e benzer

bir şeyler söyleyip, beni yatılı olarak Galatasaray'ın Ortaköy ilkokuluna (bugünkü Galatasaray Üniversitesi) 'terk-i teslim' etmişti. Böylece anası da, babası da hayatta olan ben, öksüz kalmıştım. Birkaç yıl sonra delikanlılığımızın eşiğinde, sefahat ve eğlencenin rakipsiz merkezi Beyoğlu'na 'terfi' etmiştim. İlk zamanlar bu renkli, sesli, süslü, püslü, açık, saçık yeri yadırgamış 'burada da okul mu olur?' diye sormuştum kendime. Ama kısa bir süre içinde çevre ve ortama alışılmışın dışında, hızla uyum sağlamaya başlamıştım. Galatasaray'da geçirdiğim yıllar, karakter formasyonumun ilk tohumlarının atıldığı süre ve yer olmuştu. Dolayısıyla 'seciye' kalitemin sevabı da, günahı da 'Mektebi Sultani'ye aittir.

O yıllar okul evimiz, Beyoğlu da bahçemiz sayılırdı. Beni ilgilendiren bu mahallenin insanlarıydı. Nüfusun büyük bir kısmının değişik kökenli vatandaşlarımızdan oluşması büyük bir zenginlikti. Beyoğlu sinemaları Galatasaray'ın yanı sıra eğlenceli bir okul gibiydi. Üstelik, sınıfta kalma tehlikesi de yoktu. Bu sinema salonlarında, Türkiye'nin dışında dünyalar olduğunu, kitaplardan okuyarak değil görerek öğrenmeye başlamıştım. Kendi açımdan en önemlisi olan, ilerde mesleğimde yararını göreceğim filmin dil, kurgu, zamanlama ve ışığın ABC'sini burada öğreniyordum. Hem de hangi filmlerde: **Rüzgar Gibi Geçti, İhtiras Tramvayı, Casablanca**. Cumartesi günleri arkadaşlarla, Balık Pazarı'nda Yorgo'nun salaş koltuk meyhanesine uğradığımızda, elimde afyonlu şarap, ayakta tezgaha yaslandığımda, dalar kendimi 'Rick's Bar'da düşlerdim.

Yurt dışına çıkışınız nasıl gerçekleşti? İş, aşk, eğitim... nasıl bir gerekçe ile ülkeden ayrıldınız?

Genç yaşta yurt dışına çıkışımın gerçek nedeni, şiddetli merak idi. Aşk, iş, eğitim sonradan geldi. Resmi neden, doğal olarak eğitim idi. Yeni dünyalar, görmediğim insanlar beni mıknatıs gibi kendilerine çekiyordu. Paris'le ilk karşılaşmam 50'li yılların başına rastlar. Bir ilkbahar günü trenden elimde bavulumla inip Gare D'Orsay'den dışarı çıktığımda, aniden olduğum yere çakılıp kalmıştım. O rüyalarımın Paris'i tüm görkem ve 'şuh' güzelliği ile karşımda duruyordu! Caddeden karşıya geçip hemen önümde akan Seine Nehri'ni seyre dalmıştım. Eli elinde, kolu belinde aşıklar sarmaş dolaş kıyıda dolaşırken, iplerine çamaşır serili basık yük tekneleri önümden akıp geçiyordu. O anda gencecik, bıyıkları yeni parlamaya başlamış olan benim içimde, sanki bin bir renkli havai fişekler uçuşuyordu! Bir ara o yaşam coşkusuyla, canım okkalı bir nara atmak istemiş, ama sonra etrafıma bakıp ayıp olur diye vazgeçmiştim!

Görselliğin sizi bu denli çekmesinde öne çıkan etkenler neler olabilir?

Başlangıçta yani çocukluk ve erken gençliğimde, daha fotoğraf makinesini elime almadan bana ilginç gelen her görüntüyü gözüm ve aklımla çekme huyum vardı. Gördüğüm bir manzara, kişi veya olayı kendime göre yorumlar 'Manzara güzel ama güneş batarken ışık daha hoş olur' veya yolda yürüyen kadını 'Başka bir şapka

giyseydi daha ilginç olurdu.' veya herhangi bir olayı 'Yazık, beş dakika önce gelseydim ne resim olurdu ama!' dediğimi anımsarım. Kamera ile çektiğim resmin farkı, genel olarak hatalarımı görebilmektir.

Gazeteci ve fotoğrafçı olarak mesleğe adım atışınız nasıl gerçekleşti?

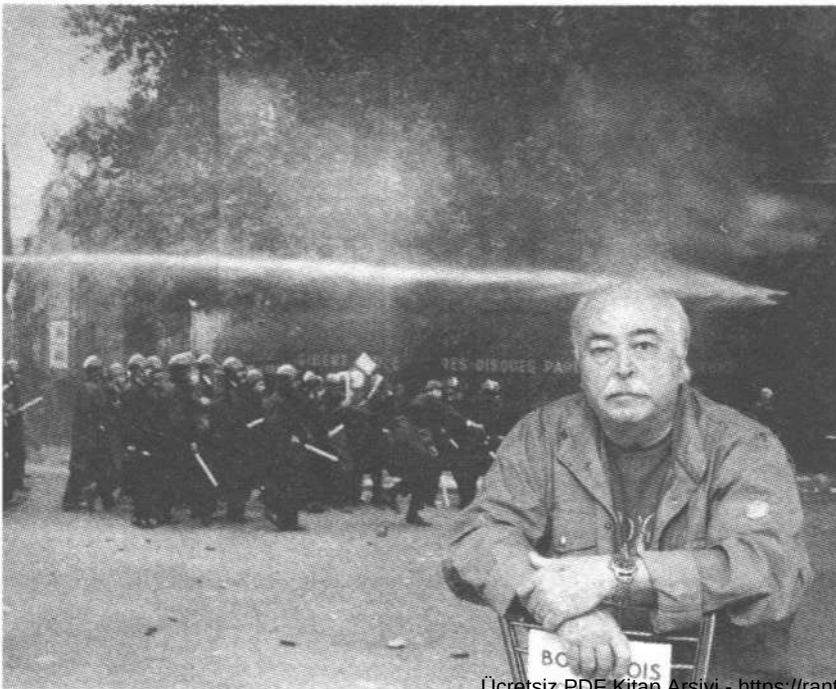
İşe foto muhabiri olarak İsveç'te ve Fransa'da amatör olarak başladım. Bir süre sonra çiçeği burnunda profesyonele dönüştüm ve bir ajansta çalıştım.

Amatörlüğün keyfi ile profesyonelliğin iş anlayışı arasında nasıl bir denge kurdunuz?

Amatörlükte benim için keyiften çok heyecan vardı. Profesyonellik ise sorumluluk ve bir tür yarıştı. İkisinden de gereken dersleri almağa çalıştım.

Bir yandan tv belgeselleri, öte yandan basılı yayınlar... Nuh'un Gemisi'nden Paris'e... Komşu da olsalar iki farklı alanda çalışmak enerjinizi bölmedi mi?

Film ve fotoğraf çekmek tamamen ayrı iki aktivite. Birincisinde yaşamı sürdürüp götürüyorsunuz, ikincisindeyse yaşamı durduruyorsunuz. Ben başlangıçta ikisini de aynı zaman süresi içinde yapmağa çalıştım, kötü oldu. Yani ya o, ya öbürü! Bu arada benim için önemli olan bir noktaya dokunmak isterim. Fotoğrafı tek kişi çeker ama film, hele uzun metrajlı olanı bilindiği gibi bir ekip işidir. Demek istediğim, yaptığım filmlerin büyük çoğunluğunu eşim ve 56 yıllık hayat arkadaşım **Barbro** ile beraber yaptık. And Dağları'nda, Taklamakan Çölü'nde, Endonezya Katliamı ve Vietnam Savaşı'nda hep beraberdik! Onun hakkını yemek, bence bir insanlık suçu olur! Uzakların ötesine yapılan bu yolculuklar hiç enerjimizi azaltmadı, tam tersine adrenalin dozumuzu arttırdı ve yerimizde duramaz olduk.



Mekke'de hac, Paris'te 1968 olayları ve Vietnam'da savaş... Çok geniş bir coğrafyada çalıştınız. Yapımlarınızı bütçe, yol, stil anlamında bütünüyle kendiniz mi planladınız, yoksa sipariş işler de var mıydı aralarında? Hem planlama hem yapım süreçlerinde ışık hızıyla hareket ettiğinizi düşünmeden edemiyorum. Her şey planlı mıydı yoksa sürprizlerin ve şansın sizin lehinize devreye girdiği oldu mu?

Geniş bir coğrafyada çalışmak, sıkı bir ön planlama isteyen iş. Çalışmanın mali yönüne gelince, genellikle teklif götürdüğümüz İsveç Devlet Televizyonu her belgesel ve uzun metraj film için ödeme yapardı. Çoğu kez hiç denenmemiş, hiç yapılmamış konuları gerçekleştirmeyi amaçlardık. Sürprizlerin kötüsünü de iyisini de yaşadık. En iyisinin kısaca öyküsünü anlatayım. Nisan 1968'de Paris'e ünlü oyun yazarı **Eugène Ionesco**'nun belgesel portresini yapmak için gelmiştik. Mayıs'ta 1968 olayları patlak verince yer yerinden oynayan Paris'te **Ionesco** korkmuş, bizim belgeselden vazgeçmişti. Biz de, önümüze gümüş tepsiyle sunulan Paris 68 olaylarının belgeselini yapmıştık. Bu nedenle, **Ionesco**'yu her zaman şükranla anarım.

Bunca yapımın arasında soluklanmadan geçilemeyecek bir durak var: Pablo Neruda. Sorum yok, siz ayrıntısıyla anlatın lütfen.

Neruda'yı Paris'te tanımıştım. Ortak sanatçı dostlarımız vardı. **Asturias, Julio Cortazar, Edita Morris** ve sevgili Abidin Ağabey yani **Abidin Dino** bunlardan bazılarıydı. 1970 yılının sonbaharında Latin Amerika tarihinde ilk kez, bir sosyalist politikacı demokratik seçimle iktidara gelmişti. Ülkesine gitmeye hazırlanan **Neruda** bana 'İstersen sen de gel, Şili için heyecanlı günler başlıyor.' diyordu. Gerçekten o dönem, kısa ömürlü, mutlu sonla bitmeyen coşkulu günlerin başlangıcıydı. On gündür **Neruda** ile beraber köy köy, kasaba kasaba, kent kent Şili'yi dolaşılıyor, onunla ilgili bir Fransız dergisine röportaj hazırlıyorum. Fakir, yoksul, perişan, barakaların çoğu paslanmış konserve tenekeleri ve meyve sandıklarından yapılmış bir köyde **Neruda** halka sesleniyor. Şair tam konuşmasını bitirip



kürsüden inmeye hazırlanırken, kucığında çocuğunu taşıyan genç bir kadın sesleniyor: 'Usta bir aşk şiiri oku bize!' Hava kararmaya başlamış, kürsüye gaz lambaları getiriyorlar. **Neruda** kendini kaptırmış, '20 Aşk Şiiri ve Umutsuz Bir Şarkı' adlı şiir kitabından dizeler okuyor. Saatlerce süren bu 'gecekondu şiir seansı'ndan sonra insanlar ellerinde lambalarıyla bizi yola kadar geçiriyorlar. **Neruda** onların tekdüze yaşamlarına bir nebze de olsa tat, güven ve umut getiriyor. Derken 1971 sonbaharı gelmiş, o yıl Nobel ödülünü **Neruda**'nın alacağı söylentisi dolaşmaya başlamıştı. Sonunda tahminler doğru çıkmış ve Nobel'i Latin Amerika'nın bu büyük şairi almıştı. Şili bir kalkmış, bir oturmuştu. O günlerde gene onun yanındaydım... Bir gün konu **Nazım**'dan açıldığında **Neruda**'nın söylediklerini hiç unutamam: 'Bize şair diyorlar, esas şair **Nazım**'dı, ama siz onun değerini bilemediniz!'

Aklımda yanlış kalmadıysa Nathaniel Davies söyleşinizde ABD'nin Latin Amerika'yı arka bahçesi gibi görmesi üzerine, Türkiye'nin dahil olduğu bahçenin neresi olduğunu düşünmeden edememişsiniz. Geçmişe dönelim. Böyle düşünmenize neden olan olaylar nelerdi? Yurt dışından bakıldığında Türkiye nasıl algılanmaktaydı? Bir başka yapımla ilgili anı notlarınızda da Castro'nun Türkiye'yi ABD'ye körü körüne bağlı olmakla suçlamasından söz etmiştiniz.

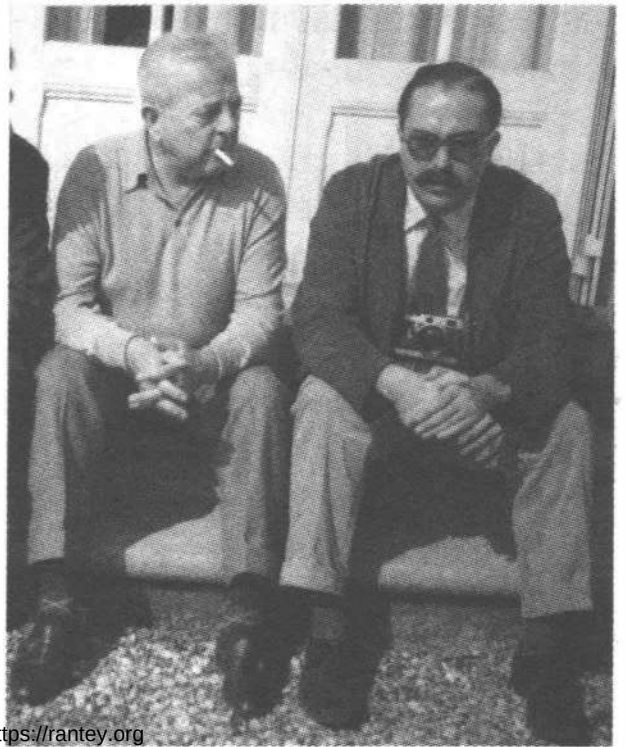
Gecenin loş ışığında, karşımda oturan iri cüsseli, sakallı adam, benden yana eğilerek alçak bir sesle 'Amerika'ya bu kadar körü körüne bağlı olmanız şart mı?' diye soruyor ve cevabımı bekliyor. Tamam da, **Fidel Castro**'ya cevap yetiştirmek o kadar kolay değil. **Castro** kafasını Türkiye'ye takmış devam ediyor, 'Siz ki bu çağın en muhteşem kurtuluş savaşlarından birini vermiş bir ülkesiniz, özgür ve bağımsız olmanın değerini iyi bilirsiniz.' diyor. 60'lı ve 70'li yıllarda 'Amerika'nın arka bahçesi' sayılan birçok ülkeden birisi de Türkiye idi.

Gerçekleştiremediğinize en çok üzüldüğünüz projeniz hangisi veya kiminle ilgili?

Yaşamımda gerçekleştiremediğime üzüldüğüm 'Drama Belgesel'e gelince: Soylu Fransız generali **Kont Claude Alexandre de Bonneval**'in fırtınalı yaşam öyküsüdür. Hele bu Fransız generalinin zamanla ünlü bir Osmanlı paşasına dönüşerek, **Humbaracı Ahmet Paşa** adını almasının inanılmaz öyküsü...

Objektifinizin karşısına geçen sinema insanlarını yeniden bir saysanız ve birer kelime veya tümceyle bizlere tanıtsanız... Biliyorum, sayısı çok ama bizler için çok ama çok keyifli olacağını hissediyorum.

60'lı yıllarda 10 yıl süreyle Cannes film festivalini foto muhabiri olarak izleme şansım oldu. Objektifimin önünden yüzlerce sinema yıldızının geçtiğine tanık oldum. Bunlar içinde beni güzelliği, sanatı ve kişiliğiyle etkileyenlerden bazılarını sayayım. O yıllar İtalyan yıldızlar ortalığı kasıp kavuruyordu: **Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Giulietta Masina, Silvana Mangano, Anna Magnani, Alida Valli, Claudia Cardinale**. Erkek oyuncularından **Marcello Mastroianni, Ralf Vallone, Vittorio Gassman**. İtalyan sineması o yıllar **Fellini, Rossellini** gibi yönetmenlerin başyapıtlarıyla, Avrupa'nın önde gelen ülkesiydi. Onu yakından Fransa izlerdi. Gene objektifime yakalanan Fransız oyuncular



ise: **Gérard Philippe, Jean Gabin, Jean-Paul Belmondo, Yves Montand, Simone Signoret, Jeanne Moreau, Jean Marais** ve daha sonra **Gérard Depardieu**. Bu sanatçılarla aynı kategoride olmasa da, gençliğinin baharında, doğal güzelliği ve değişik kişiliği ile **Brigitte Bardot**'yu da saymak gerek. İki Fransız yönetmeni bana bu ülkenin sinemasını sevdirtmişti: **François Truffaut** ve **Jean-Luc Godard**. Bu arada Fransızların 'En Parisli Şairimiz' dediği senaryo yazarı kadim dostum **Jacques Prévert**'i saymadan geçemeyeceğim. Film konusunda ondan çok şey öğrendim. Bir gün Montmartre'da Moulin Rouge'un bitişiğindeki evinde, bana şöyle demişti 'Aramızdaki fark aslında çok basit, ben ilginç fotoğraf gördüğümde şiir yazarım, sen ise ilginç şiir okuduğunda fotoğraf çekersin!'

İlk sinema filminiz Tunç Okan'ın yönettiği Otobüs oldu. Üzerine çok konuşulan ve tartışılan bir film. Yazılanlardan yönetmen ve oyuncular arasında epey bir gürültü patırtı koptuğu anlaşıyor. Görüntü yönetmeni olarak sizin konumunuz farklı. Siz film, filmdeki çalışma tarzınız, ekip arasında yaşananlar ve filmin yansıttığı göç ve işçi gerçekliği üzerine neler düşünüyorsunuz?

Otobüs filmi gücünü inandırıcı bir belgesel anlatım tarzından alıyordu. O kadar ki filmin oyuncu ve figüranları, gerçek işçi göçmenlerin yaşamda başına gelen 'yabancılaşma sendromu'na yakalanmış ve herkes fikrini açıkça söyleme özgürlüğünde olduğundan ufak tartışmalar yaşanmıştı. **Tunç** yönetmen olarak dinamik ve akıcı bir anlatımı yakalamıştı. Bazı sekansları abartılı bulmuştum. Yabancıların iş bulma umuduyla Avrupa'ya akın etmeğe başladığı yıllardı. Köhne, külüstür bir otobüsle Türkiye'den gelen insanların yalan vaatle sokak ortasında bırakıldığı sekanslarla başlamıştık. Otobüs kentin en işlek en modern meydanında park edilmişti. Polis sık sık geliyor ve ceza kesiyor, bunun bir film çekimi olduğuna inanmıyordu!

Yusuf ile Kenan filminde **Ömer Kavur** ile çalıştınız. Kişisel tarzı olan bir yönetmen. Çocukların ruh halleri ile ilişkilendirebileceğimiz bir aydınlatma isteği olmuş muydu?

1979 yılında **Onat Kutlar**, **Ömer Kavur**'un **Yusuf ile Kenan** adlı bir film çevirmeye hazırlandığını ve benimle çalışmak istediğini söylemişti. Severek kabul etmiştim. Bir görüntü yönetmeni için en büyük mutluluk işinin ehli bir yönetmenle çalışmaktır. **Ömer** böyle bir insandı. Onun insan ilişkileri alçak gönüllü, dostça ve inandırıcı idi. Başrol oyuncusu veya figüran olsun, sabırla ona yapacağını uzun uzun, sade bir dil ile anlatmaktan yorulmazdı. Çocuk psikolojisine vakıftı. **Yusuf ile Kenan**'da bunu iyi kullanmıştı. **Cem Davran** o yıllarda 13, 14 yaşlarında olmalıydı. **Yalçın Avşar** oyuncu yeteneği ile bizi öyle etkilemişti ki bir yıl sonra onu İsveç'e getirtmiş ve **Kara Kafa** filmimizde başrol oynatmıştık.

Yılanı Öldürseler... Azımsanmayacak bir kesim için inandırıcı olmasa da yönetmen olarak Türkan Şoray'ın adı geçer. Yönetim sırasında gerçekten de

Şerif Gören'in ağırlığı oldu mu? Yaşar Kemal'in de içinde bulunduğu senaryo çalışmalarına tanıklık ettiniz mi?

Yaşar Kemal'in bir öyküsünden 1981'de sinemaya uyarlanan **Yılanı Öldürseler**'in senaryo çalışmalarına katılmadım. Çekimin bitimine bir hafta kala annemin vefatı yüzünden Çukurova'dan ayrıldım, bundan ötürü **Şerif Gören**'le karşılaşmadım. Filmin oyuncu kadrosu **Aliye Rona, Ahmet Mekin, Mahmut Cevher** ve **Talat Bulut**'tan oluşuyordu. 200 küsur Türk filminde oynamış, bir o kadar da yönetmen eskitmiş olan 'Türkan Sultan'ın bu filmde yönetmen olarak yabancılık çektiğini sanmıyorum. Ayrıca **Atif Yılmaz**'ın uzun yıllar yönetmen yardımcılığını yapmış olan dostum **Leyla Özalp**'ın rolü de önemlidir.

Sırada bir belgesel var: *Turkuaz*. Bize idea aşamasından başlayarak yapım sürecini anlatabilir misiniz?

1990 yılının ilkbaharında 3 adet Landrover araba İstanbul'dan Çin ve Moğolistan'a doğru yola çıkıyordu. İki full kadro, tam techizatlı film ekibi Landrover'ların yolcusu idi. 12 kişilik film ekibi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi'ne bağlı yetenekli, sempatik gençlerden oluşuyordu. Amaç tarihi 'İpek Yolu'nu eski Türk uygarlıklarına uğrayarak, Türkçe konuşarak geçmek ve sonunda Çin ve Moğolistan'da Orhun Harabeleri'ne ulaşmaktı. Bu büyük macerada, baş sorumluluğun rehber ve yönetmen olarak benim üzerimde olduğunun bilincindeydim. Yola çıkalı on, on



beş gün kadar olmuş; Türkiye, İran ve Afganistan geride kalmış; Pakistan'da Karakorum dağlarına doğru tırmanmaya başlamıştık. Bu bölge dünyanın en yüksek dağlarını barındırıyordu. Bunlardan 'K2' 8600m. ve 'Nanga Parbat' 8100m. yükseklikteydi. İşte biz ağzımız açık bir gün yol alıp bu heybetli manzarayı seyrederken olan olmuştu. Gök gürültüsünü andıran bir gümbürtü ile dağın tepesinden kar ve buzların yuvarlanıp büyüyerek üzerimize doğru geldiğini dehşetle görmüştük! Sonra 10 katlı bir apartman büyüklüğünde dev bir çığ, önümüze yüz metre ileriye düşmüş ve biz burnumuz kanamadan kıl payı bu kazayı atlattığımız! Helikopter yardımı istediğimizde, aldığımız yanıt bulunduğumuz 4000m. yüksekliğe hiçbir helikopterin çıkamayacağı idi. O zaman geri dönelim dediğimizde, onun da mümkün olmadığını, zira biz geçtikten sonra o yola da çığ düştüğünü öğrendik. Bir hafta üç Pakistanlı sınır askeri ile kar çorbasına talim edip karların erimesini beklemiş, sonra dağlık yöreden geri dönerek **Turkuaz**'a devam etmiştik.

sinden kar ve buzların yuvarlanıp büyüyerek üzerimize doğru geldiğini dehşetle görmüştük! Sonra 10 katlı bir apartman büyüklüğünde dev bir çığ, önümüze yüz metre ileriye düşmüş ve biz burnumuz kanamadan kıl payı bu kazayı atlattığımız! Helikopter yardımı istediğimizde, aldığımız yanıt bulunduğumuz 4000m. yüksekliğe hiçbir helikopterin çıkamayacağı idi. O zaman geri dönelim dediğimizde, onun da mümkün olmadığını, zira biz geçtikten sonra o yola da çığ düştüğünü öğrendik. Bir hafta üç Pakistanlı sınır askeri ile kar çorbasına talim edip karların erimesini beklemiş, sonra dağlık yöreden geri dönerek **Turkuaz**'a devam etmiştik.

Ve Menekşe Koyu. Yaşar Kemal'den yapılan uyarlamalar sizin için ne ifade ediyor? Eşiniz Barbro Karabuda ile birlikte çalışmanın avantaj ve dezavantajları neler oldu?

Yaşar Kemal'in bir öyküsünden alınan **Menekşe Koyu**, 1990 yazında İstanbul Boğazi'nin Karadeniz'le birleştiği yerde Garipçe köyünde çekilmişti. Filmin bir özelliği de sesli çekilmiş olmasıydı. Filmin zengin oyuncu kadrosunda **Yavuzer Çetinkaya**, **Macit Koper**, **Türkan Şoray** ve İsveçli **Sven Volter** yer almıştı. Bu sonuncusu hala bugün, kendi ülkesinin en yetenekli oyuncularından sayılır. İsveç'i bu konuda küçümsememek gerekir. Zira bu küçük İskandinav ülkesinin, zamanında sinema dünyasına **Greta Garbo** ve **Ingrid Bergman** gibi iki büyük oyuncu verdiğini hatırlamakta yarar vardır. Bu filmin yönetmeni **Barbro Karabuda** idi. Eşimle şimdiye kadar beraber yaptığımız belgesel sayısını tam anımsamasam da 50-60

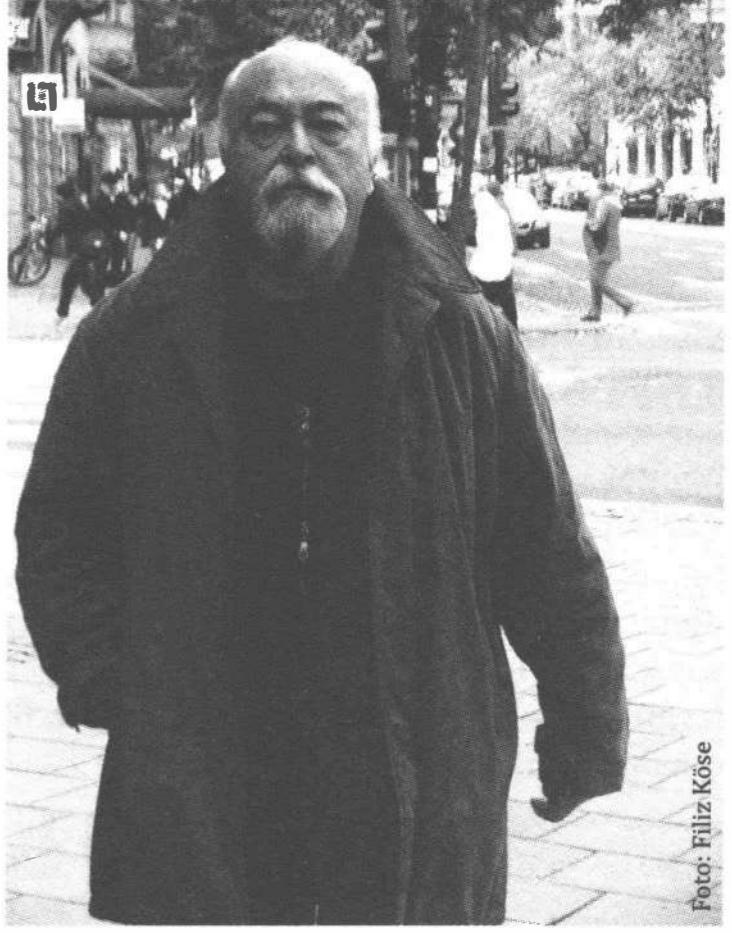


adet desem abartmamış olurum. Sinema filmi ise yarım düzineyi geçer... 1954 yılının ilkbaharında, Fransa'nın orta çağdan kalma o romantik Chinon kasabasında karşılaştığım ve anında abayı yaktığım İsveçli **Barbro** ile ahenkli yaşamımız hala devam ediyor. Yani biz beraber büyümüş, yaşam felsefesi ve biraz tanıma fırsatı yakaladığımız dünyaya bakış açımız aynı olan insanlarız. Demek istediğim eşimle çalışmam benim için büyük bir fırsat ve avantajdır.

Gerçekleştirdiğiniz sinema çalışmaları arasında mesleki olarak sizi en çok tatmin eden hangisi oldu? Onu farklı kılan neydi?

Bu soruya bir yerine birkaç örnek vereyim: Belgesel olarak **Amazon Yağmur Ormanları Katliamı**, **Mekke'de Hac**, **Arjantin'de Tango'nun Öyküsü**,

Filipinler'de Kelle Avcıları, Paris'te Modigliani'nin İzinde. Bu belgeselleri diğerlerinden ayıran doğal olarak önce konuları, sonra her şeyin planladığınız biçimde gelişmesi ve çekim sonu 'Ah şunu da çekseydim!' demeğe gerek kalmaması. Uzun metrajda **Elçilik, Kara Kafa ve Yusuf ile Kenan.**



Türk sinemasında görüntü yönetmeninden beklenen iş ve görev üzerine görüş ve tanıklıklarınız neler? O dönemlerde teknik donanım ve ekip anlamında ne durumdaydık?

Sinema üzerine yaptığımız bu söyleşide doğal olarak, bugünü değil dünü konuştuk. Elli yıldır tanıdığım Türk sinemasının son 10-15 yılda değişip gelişmesi ve çağdaş tekniği yakalaması çok sevindirici. Bizim zamanımızda başı sonu olmayan çöllerde 16mm Eclair veya Ariflex'in filmini kara torbalara sokarak değiştirdiğimiz günleri çok yaşamıştık. Bugün genç kameramanlara şöyle demekten kendimi alamıyorum: 'Biz bu işin cefasını çektik, siz ise sefasını yaşıyorsunuz...'

Sıra geldi anket sorumuza... Sizin için sinema tarihinin en iyi on filmi hangileri?

Bence sinema tarihinin vazgeçilmez on başyapıtı şunlar: 1- *Gone With the Wind* 2- *On The Waterfront* 3- *A Streetcar Named Desire* 4- *Casablanca* 5- *La Dolce Vita* 6- *La Strada* 7- *Dersu Uzala* 8- *Les 400 Coups* 9- *Apocalypse Now* 10- *Fanny and Alexander*

Son olarak söylemek istediğiniz...

Sağ selamet işin sonuna geldik, benden bu kadar! Yaşamımda benimle çok söyleşi yapıldı, ama şunu itiraf edeyim ki sizinki kadar ayrıntılı, akıllıca ve ustaca bir söyleşiyi ilk kez görüyorum. Sizi can-ı gönülden kutlarım...

Bu işte ortağız. Benden de içten teşekkürler!

KURAM-YORUM

SİNEMANIN ETİK BAĞLAMI: ÖZNE VE İLİŞKİ ARAYIŞLARI

tolga yalur*
tolgayalur@gmail.com

Lisa Downing ve **Libby Saxton**, sinemada etik açılımların filmlerin etik olup olmadıkları sorgusuna odaklandığını, ancak etiğin sinemada zaten verili bir şey, bir bağlam olduğunu öne sürer.¹ Dolayısıyla bir film etik mi değil mi arayışından çok filmdeki etiğin kendisini incelemek daha manidardır. Bir filmin etrafında dönen alış-veriş ilişkisi doğrusal değildir ve buradaki 'arzu' ve 'sorumluluk' etiğe içkindir. Bu ilişki ise ezcümle film, izleyici, yönetmen, karakter ve materyal etrafında döner. Sinemada etiğe bakarken özne ve öznenin edimlerine, ilişkilerine bakmak; söz konusu özne olunca da onun 'ötekisi'yle ilişkilerini ve ötekisine yönelik edimlerini dert edinen **Foucault** ve **Lacan**'ın özne merkezli etiğini mümkün mertebe dikkate almak gerekir.

Buna yönelik bu çalışmada öncelikle **Lacan** ve **Foucault**'nun külliyatlarındaki özne merkezli etiği; öznenin edimleri ve ilişkileri genellikle film karakterleri ve kısmen izleyici-film ilişkisi üzerinden incelenecek. İlerleyen bölümlerde ise bu, 'queer etiği'ni kavramlaştıran teorisyen **Leo Bersani**'nin filmler üzerinden 'yeni bir ilişki tarzı' arayışlarına bağlanacak.

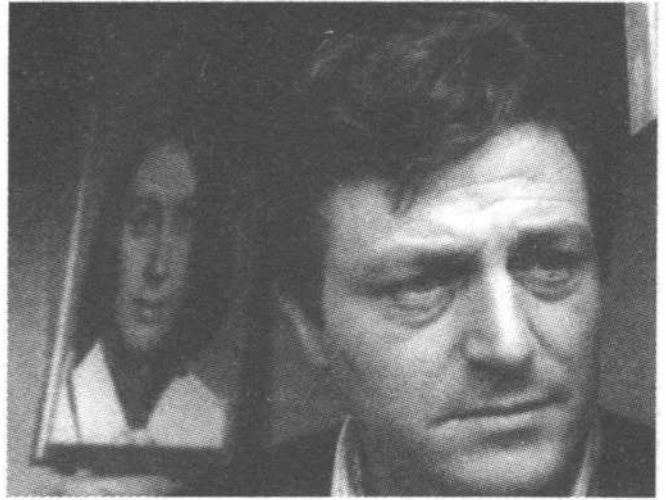
Foucault ve Lacan Minvalinde Etik

Lacan'ın iyi edimi öznenin kendisinden dışarıya akan arzusuyla barışık halde olmasını önerirken **Foucault** arzusunun sosyal zamanlarını çizer ve ne özneye ne ötekisine zarar verebilecek yeni bir ilişki türü için çağrıda bulunur. **Lacan**'ın psikanaliz etiği edimlerimizi; insan ediminin anlamlarındaki ahlaki boyutu dikkate alır. **Lacan**'da özne -öznenin deneyimleri ve 'içsel süreç'inde gizlenen şeyleri, açıkla-nabilmek için analiz edilir. Analizde bir 'anlam' yakalandığı sürece sonuç iyiliğin, ilişkinin ve arzuyla edim arasındaki uzlaşımın sorgulandığı bir katharsis uzamıdır.² Ahlaklılık, geleneksel etikte arzuyu sürekli susturan ve erteleyen iktidar düzeninden ortaya çıkar. Bu noktada **Foucault** psikanalizi mutlak bir anlam arayışı çabasından ve burada 'başarısız' olmasından dolayı eleştirir. **Lacan**'ın olaylara süreklilik, kesintisizlik şeklinde baktığı söylenebilir. İktidar ilişkilerindeki sosyal, tarihsel, politik, dinsel, ekonomik bağlamlar ve öznenin buradaki konumu (ima edilse de) **Lacan**'da incelenmezken, **Foucault** öznenin, öznenin kendiyle ve bir derece de arzusuyla olan ilişkisinin farklı sosyal zamanlar ve yörüngelerde nasıl

* Boğaziçi Üniversitesi'nde açtığı 'Film, Ethics, Erotics' dersiyle bizlere yeni ilişki hallerine yönelik kapılar açan; Lisa Downing ve Leo Bersani'den aldığı esini ve etkiyi bizlerle paylaşan Cüneyt Çakırlar'a teşekkür ederim.

çeşitlendiğini göstermek için bazı taslaklar yapar. Bir başka deyişle Foucaultcu özne; sosyal ve söylemsel anlamda incelenilecek hem özel (mikro; kendisiyle ilişki halinde) hem politik (makro; iktidarla, otoriteyle ilişki halinde) bir öznedir. **Foucault, *Cinselliğin Tarihi***'nde incelediği şecerenin (genealogy) etik alanında öznenin etik boyutunu; 'kendi edimlerinin ahlaki bir temsilcisi' olarak öznenin kendisiyle ilişkisini ele alır.³ Burada bu ilişkilene için, Eski Yunan ve Roma, erken Hristiyan ve Modern dönemlerdeki farklı yaklaşımlar üzerinden edimlerin temel olduğu bazı 'görünümler' tarif eder. Örneğin klasik Yunan döneminde arzu ve haz arasındaki bağlantıyı psikanalizin dikkate almadığını vurgular.⁴ **Foucault**'nın Hristiyan formülünde arzular öncelikli ama yok edilebilir etik özdektir. Eski Yunan ve Romalı yaklaşımında ise arzuya bağlı olarak edimler öncelikli etik özdektir: '*Filozof, oğlana dokunur mu dokunmaz mı?*' sorusudur önemli olan.⁵ Bu bağlamda **Foucault**'nın, iktidarın ahlaklılığını dile getiren **Lacan**'a yakınsadığı söylenebilir: '*Arzular söz konusu olduğunda daha sonra gelin, onları bekletin.*'⁶ **Foucault**'nın filozofunun erdemi çocuğun bedenine dokunmamasıyla; arzularının kölesi olmaktansa onun efendisi olmasıyla yansıtılır.

Bunun Türkiye sinemasında 'modern' bir örneği bağlamında **Metin Erksan**'ın ***Sevmek Zamanı*** (1965) filmine bakılabilir. Filmde aşkını bedensellikten uzaklaştıran Halil (**Müşfik Kenter**) karakteri bir kadının resmine aşık olup resim yoluyla kendine bakar, kendisiyle ilişki kurar; resimdeki kadınla, Meral'le (**Sema Özcan**) aşkın bedensel türevi olarak bir ilişki kurmak istemez. Dokunmak, ellerini çekmeyi de gerektirir Halil'e göre ve bu nedenle



arzularının ve bedeninin efendisi olur, tensellikten sakınır. Ancak melodramanın en duyumsanır olduğu bir sahnede; Meral'in, gergin ve varoluş sancıları çektiğini yerinde duramayışından, bakışlarından ve alnındaki ter damlalarından anlayabildiğimiz bir sahnede okuduğu Roma'lı şair **Ovid**'in ***Ars Amatoria*** -filmde kötü bir çeviriyle 'Sevişme Yolu' olarak geçen- kitabını dikkate almak gerekir. Kadınlar için erkekleri ve erkekler için de kadınları 'ayartma' kılavuzluğunu üstlenen bu kitabın filmdeki ve görsel bağlamındaki yerinin biraz yüzeysel olduğu fakat Meral'in performansına; aşkı sosyal sembolige taşıma çabasına yönelik aydınlatıcı olduğu söylenebilir. Halil'in bilişsel bir aşk haliyle hareket etmesi ve Meralin diyaletik bir biçimde, Halil resimdeki suretine aşık olduğu için onunla şefkatli bir ilişki kurma çabası ve performansı, kitabın aşkı edime dökme amacıyla paraleldir. Ancak Meral ve Halil arasındaki olası ilişkisellik, orijinali belli (**Ovid**'in kitabı) olan bir aşk pastişinden çok, aşağıda **Bersani** üzerinden açılacak olan virtüelliğin performansla sosyal sembolikte yer bulmasıdır. Özetle, **Foucault**'nın arzuya yönelik eski Yunan ve Roma yaklaşımında da dile getirdiği gibi, arzuya bağlı olan etik özdek burada edimlerdir.

Scientia Sexualis ve Yıkıcı Jouissance

Modern çağa yaklaşımlarında **Foucault** ve **Lacan** birbirlerinden uzakta değildirler. Kantçı ahlaki edim veya 'ahlaki zorunluluk'ta insanoğlu, aklın ve bilginin sahibi olarak görülür ve bu nedenle, dünyevi materyallerden haz duymayan öznenin ahlaki edimi doğanın evrensel yasasıyla uyumlu olmalıdır.⁷ Bir başka deyişle özne, *özgür* olarak 'çağırılrsa' da, arzularını karşılayamayan doğanın evrensel yasasıyla sınırlanmıştır. **Lacan**'a göre **Kant**, susturulmuş arzu ve tatmin sorunsalını 'hesapların tutulduğu' yaşam sonrası sonsuz bir yer(ler)e atfeder.⁸ Burada sonsuzluk için arzunun yükünü taşıyan 'suç' mefhumu ikame edilir. İyi bir dürtü ya da ezcümle iyilik için '*birinin arzusuna göreli olarak zemin sağlamak*', suça zemin oluşturmak anlamına gelir. **Lacan**'a göre ise tek 'iyi', arzularımıza hizmet eden veya bizi arzularımıza yönlendiren, arzularımızı tatmin eden 'iyi'dir. Ancak arzu sürekli ertelenir, ötelenir ve geri dönmeye devam eder ve her zaman bedelini de beraberinde getirir: Yenildikten sonra yüceleşen (sublimation), bedenden sızan 'bir parça': *Jouissance*.⁹ *Jouissance*, sembolüğün dışındaki Lacancı Gerçek'tir¹⁰; özneye acı çektiren, özneyi yok eden, öznenin algı dünyasına, 'yaşanan beden'ine¹¹; organizmasıyla bedeniyle teniyle zihnine zarar veren *aşkın ve taşkın şeydir*. Baskı araçlarının sürekli üzerinde işlediği; dinin ve bilimin sürekli sahip olmaya, tanımlamaya ve üzerinde 'son söz'ü söylemeye çalıştığı; modern tıbbın bir kadavra, bir makine, Kartezyen bir saatmış gibi üzerinde çalıştığı; iktidar-bilgi ilişkilerinin med ve cezirlerinden biteviye müteessir olan bedendir bu. **Foucault**'nun *scientia sexualis* mefhumu söylemsel olarak biçimlendirilen ve tarihin, iktidar-bilgi ilişkilerinin etkisinden kurtulamayan bedeni, bilimsel anlamda kuramlaştırılmış cinselliğe bağlar.¹²



Claire Denis'nin arzuları bekletmemekle kalmadığı *Trouble Every Day* (2001) filmi beden üzerinde işleyen bu türden bir bilimsel mekanizmayı yapıbozumuna uğratar. Filmde bilimsel bir deneyin sonucu şeytanlar tarafından ayartılan ve Frankenstein'in bir örneği olan Coré (**Beatrice Dalle**), direniş göstermeden arzularını tatmin etmeye çalışır ve

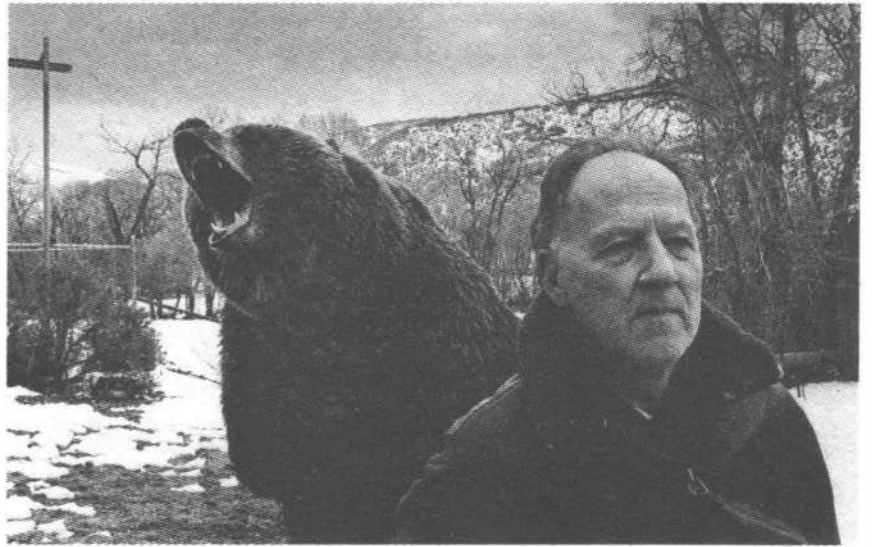
zemini anonim arzularına bırakmanın da ötesine geçer.¹³ Kırmızı arzularının kırmızı gölgesi, bedensel fazla olan kanın üzerine düşer ve başkasının teninin tadıyla çözülür, erir. Shane (**Vincent Gallo**) ise batılı bir erkeğin sürekli gereksinimleri karşılanmayan arzularına hükmetmek, onların efendisi olmaya yönelik bir haletiruhiyede 'tedavi' için tıbbı başvurma çabalarından sonra Lacancı iyi edimi gerçekleştirir. Arzularının efendisi olmasındaki sorun tatmin ve hazzın bu iyi

edimdeki acının bizzat kendisinde, yaşadığı bedenin kaldıracağından daha fazla bir şey olan *jouissance*'da yatmasıdır. Başlangıçta bu iyi edimi nasıl gerçekleştireceğini bildiğinin farkında olmayan Shane, bir sahnede karşılaştığı Coré'deki kendisiyle ve kendisindeki Coré'yle yüzleşerek arzularıyla uyum halinde hareket etmeye başlar. Ancak *jouissance* dürtülerin bir tatminidir; hazzın ötesindedir ve geri dönmeye devam edecektir.

Öznenin Tekhnē'si

Foucault'nun *tekhne tou biou* (öznenin teknolojisi) kavramına göre özne, bedeni söylemsel biçimlendirmelere, iktidar ilişkilerine ve kurumlarına tabi olsa ve maruz kalsa da, kendi yaşamını biçimlendirebilir, bir sanat eseri haline getirebilir.¹⁴ Özne öznelliğe ulaşmak, kendi edimlerinin etik bir öznesi için kendini değiştirebilir, kendi üzerinde çalışabilir, kendine özen gösterebilir. Kendisi hakkındaki 'doğru'ya ilişkin 'söz'ü söylemek, kendi üzerinde çalışmak, bir özne oluşturmak ve diğer öznelerle bir arada var olmak için öznenin kendine ilişkin bilgisi, bakımındır. Özneyi bilmek için arkaik kazı yapmanın değil '*kitap yendikten sonra dışarı neyin sızacağıının*' yani arzuların neye bürüneceğinin önemli olduğunu söylerken **Lacan**'ın da vurguladığına benzer bir şekilde, **Foucault**'ya göre özne kendi 'doğru'sunu, varoluşunu tek başına değil ötekilerle, başkalarıyla bir arada var olması ve ilişkilmesi yoluyla bilebilir.¹⁵

Werner Herzog'un belgeseli **Grizzly Man** (2005) bunun bir sinematik uyarlaması gibidir. Timothy Treadwell iktidarın, otoritenin ve uygarlığın etkisinden kaçarak Alaska'da boz ayıların yaşadığı bir ormanda; ideal arzu uzamında çalışır. Treadwell'in ayılar için olan bütün keder sesleri, kendi filmini, yaşamını ve öznesini yapma isteğinde yankılanır. Filmde Treadwell'i tasvir eden çok sayıda çekimini ve onun çevresindeki kişilerle yapılmış görüşmelerde anlatılan hikayeleri izler, dinleriz: Aşk hikayesi, başarısızlıkları, takıntıları, itirafları, nevrozları, dizginsiz tutkuları, çılgınlıkları, bandanası, şapkası, hiç göremediğimiz alnını örten saçları, çadırı, isim verdiği hayvanları... Kendini defalarca kameraya alan ve etraftaki hayvanlara olduğu kadar kendine de bakan Treadwell bu Boz ülkede yaşamak için kendi yöntemlerini üretir. Treadwell'i **Foucault**'nun Kıbrıs kralı Nicocles'i gibi düşünmek abartı olmasa gerek: '*Eğer insanların beni bir kral olarak görmelerini istiyorsam, yaşamımı sürdüreceğim bir çeşit zaferim olmalı ve bu zafer estetik değerden ayrı tutulamaz.*'¹⁶ Uygarlığın iktidar kurallarını reddeden Treadwell, hayatta kalmaktan



onur duyduğu ve kralı olduğunu öne sürdüğü Boz ülkesine yönelik etik veya ahlaki zorunluluklarını dile getirir. Teadwell, kral olarak tanımlanamasa da zafer arzularını yaşam sanatının estetiğinden ayırmaz. Fakat burada olduğu kadar uygarlıkta da ötekilere olan tavrı yavaş yavaş dışlayıcı olmaya başlayacaktır: 13 yıl boyunca beraber çalıştığı park yönetimi, yolculuklarında karşılaştığı insanlar ve hatta muhtemel yiyicisi, 'katil'i Ayı 141... Bu ayıyı bazı çekimlerinde görsek de Teadwell ona bir isim vermez. Fakat sonunda *yenilebilir ve sızdırılabilir* bir hale gelecektir.

Etik söylemlerinde **Lacan** ve **Foucault**'dan farklı olarak öteki üzerinden etik anlayışını teorileştiren **Emmanuel Levinas**, arzuyu tamamen 'öteki'ye, ötekinin suretine atfeder. Burada ilişki arzulanan 'görünmez'le, radikal ötekiyledir. **Levinas**'a göre arzu, aramızda mesafe olan ve kimliğimize alamayacağımız 'radikal öteki'ne doğru akar.¹⁷ **Herzog** Teadwell'e, onun görüntü kayıtlarına, çabasına, oluşturmaya çalıştığı öznesine yani kısaca yaşam sanatına Levinasçı bir öteki gibi bakar. Teadwell'le ilişkilendirirken, materyalini inceler-kurgularken bu uzamda nasıl tehdit altında olduğunu, aylarda Teadwell'in gördüğü gibi bir şey görmediğini vurgular ancak Teadwell'e alttan alta hayranlık ve saygı da duyar. **Levinas**'a göre '*yüzün belirmesinde bir emir vardır*'.¹⁸ Yüz tehlike içindedir, çünkü çıplaktır; 'yoksun' ve 'yoksul'dur. **Herzog**'un ele aldığı haliyle Teadwell'in yaşadığı bedeni, **Levinas**'ın 'yüz' kavramının bu boz uzamdaki bir örneği gibidir. Fakat **Herzog**'un ona bakarken, onun yaşanan bedenini bağlamından, boz uzamından çıkararak yorumlama yoluna giderek **Teadwell**'i biraz ehliileştirmeye çalıştığı da söylenebilir.

İzleyicinin 'Suç Ortaklığı'

Öznenin ilişkilene halleri konusunda da **Foucault**, bahsedilenden çok da fazlasını söylemez. Bize öznenin kendini, ilişkilerini merceğe almak kalır. Öznenin ötekileriyle olan ilişkilerindeki *jouissance*'ın arzuya bağlı kalma ve sosyal sembolige aktarılma biçimlerindeki yıkıcılığa ve yapıcılığa; karşılıklılık akışkanlığına, halleşmeye ve öznenin ötekisine yönelik sorumluluğuna birkaç sinema örneğiyle algı, beden, arzu öznesi ve nesnesi, erotizm ve aşk üzerinden bakabiliriz. Filmleri izlerken, filmlere bakarken, oradaki ilişkisellikleri didik didik ederken, bir şeyler görmeye ve hatta eşikte fark edilmesi zor bir tümsek olan izleyiciliğin -veya koltuğun- rahatlığından nadiratla kurtulup filmi birilerinde, bir şeylerde, kendimizde görmeye, birilerini, bir şeyleri ve kendimizi de filmde görmeye çalışırken **Foucault** ile bu yüzden bu kadar haşır neşir oluyoruz. **Foucault**'nın 1970'te Collège de France'daki açılış konuşmasında dile getirdiği 'kelimeler tarafından sarılıp sarmalanma' arzusunun ortasındayız şimdi.¹⁹ **Lacan**'ın söylemi içinde ise kaybolabiliriz ve yıkıcı, aşkın *jouissance*'ı her lafımızda aynı şekilde dile getirmektense yeni ve yıkıcı olmayan ilişkilene hallerine bakmayı deneyebiliriz. Bu bağlamda **Lacan** ve **Foucault**'nın sesi bize her şeyi söylemedi, bizi tamamen sarıp sarmalamadı. Ancak **Foucault**'nın arzuladığı yeni ilişki biçimlerini arayan 'queer' teorisini **Leo Bersani**'ye kulak verebilirsiniz.

Bersani'nin sinematik söylemince sarmalanmak, onun görsel ve estetik araştırmalarının bir türevi olarak 'yeni bir ilişki tarzı' arayışına tanıklık ederken satır aralarında virtüel anlamda erimek gibidir. Onun teorik çerçevesine bakarken, dağılma ve algı üzerinden takip ettiği sinematik keşiflerindeki *ilişkisel* mefhumundan öncelikle söz edilebilir. **Bersani, Ulysse Dutoit** ile beraber inceledikleri **Alain Resnais**'nin 'sahte-belgesel'i *Gece ve Sis* (Nuit et Bruillard, 1955) üzerinden izleyicinin 'yönünü şaşırtması'na ve filmdeki bazı anların belgesel mi yoksa kurmaca mı olduğu konusundaki belirsizliğe işaret eder.²⁰ Bu anlar, geçmişin durduğu ve şimdiki zamana bakışın başladığı zamansallığı peşinden sürükler. Filmdeki ses ve müzikte imgeler erir ve dağılır gibidirler; zaman zaman belirsizleşirler. **Bersani** ve **Dutoit** boş manzaralarda bir süre takılıp kalırlar; bir zamanlar Yahudiler ve Nazilerce algılanmış uzam şimdi kamera tarafından takip edilir. Aynı kameranın aracılığıyla biz izleyiciler de uzamı kavrar, uzamda tutuluruz. Bu uzam '*çok basit bir şekilde bir toplama kampına rehberlik edebilir.*'²¹ Biz izleyiciler duyumsal olarak bu kampa katılabiliriz: Filmdeki uzamsal tasavvur aracılığıyla Nazilerle suç ortaklığı halinde işbirliği yaparak olanlara tanıklık edebilir. Daha önceden alıkonulmuş toplama kamplarının içinde biz de tehlikeye yuzdur. Nazilerle işbirliği yapmamız çok kolaydır: İzleyici ve film yapımcısı kimliklerimiz basit bir şekilde çözülebilir; görme duyumuz, acı çeken beden imgelerinde, seslerde ve müzikte altüst olabilir.²² Tehlike, algıladığımız her şeyde gömülüdür. Öyleyse '*her zaman yapacağımız bir şeyler... hiper- ve pesimist bir faaliyet*' vardır (Fouc, 97: 256).²³ Nazizm'in temsili de suç ortaklığına girmiş, tehlikeli ve pesimist bir *politiko-formal* faaliyettir. Resnais, bütünselci bir öykü yaklaşımını ortadan kaldırır ve bizi estetiğin peşinde sürükler. Nazizm'in yakın geçmişi bir söylemler adasıdır ve bu nedenle Nazizm'in doğru mu yanlış mı betimlediği değildir önemli olan. Nazizm'in terörünün mantıklı ve zamansal sınırları yoktur; algıladığımız dünyada kendini yeniden üretir ki böylece biz de onunla olan suç ortaklığımızla yüzleşebiliriz. Bu bağlamda özne bir bakıma kendi içinde kapalı ve tutarlı değildir; öznenin ötekilerle ilişkisi karşılıklılık halinde duyumsanabilir: Ötekinde (Nazi'de) gördüğü bir bakıma kendisinin de bir parçasıdır.



Bu belki de gizil olanı gerçekleştirmek; içimizdeki virtüel faşizmle olan *suç ortaklığıyla* yüzleşmektir. Bu, potansiyel gerçekliğimizde, bilinçaltımızda, yıkıcı *jouissance*'ımızda yani Lacancı Gerçek'te neyin gizlendiğini görmemize ve bunu bilinçlilik haline dökmemize yardımcı olur. Nazi geçmişinin 'etik olarak tarafsız' bir *temsilsizlik* devingenliği, virtüel olanı gerçekleştirmemize, 'yeni bir ilişki hali'

geleceği için şimdiki zamandaki kimliklerimizi yapıbozumuna uğratmamıza, parçalamamıza, eritmemize yardımcı olur. İçimizdeki virtüel şiddetle yüzleşmenin ardından artık yekpare bir kimliğimiz olduğunu iddia edemeyiz: *Jouissance*'taki veya bilincin altındaki 'virtüel olan'ın olasılığından dolayı kişisel değildir.

Bir temsil, anlatısal ve ehlileştirilmiş betimler inşa eder; ayırıcı bir aygıttır. Sosyal sembolikte sınırlar, duvarlar, keskin çizgiler oluşturur: Görünür/görünmez, izleyici/izlenen, özne/nesne, aynı/farklı.²⁴ AIDS'i gerçekleştirdiği tarihsel yörüngede belgelemeyi reddeden **Derek Jarman**'ın *Mavi* (Blue, 1993) filmi, benzer



minvalde ele alınabilir. **Jean Paul Ricco, Resnais**'nin belgesel bir Nazizm temsilini reddetmesini *Mavi* filmine uyarlar: Temsilsizliğin 'toplama kamplarının varlığını ve kitle cinayetlerini [AIDS'in ve küresel soykırımsal ihmalin neden olduğu ölümleri] dert edindiğini öne sürmekten çok, Nazizm'in [AIDS'in] herhangi bir belgesel bilgisini istemenin, içimiz-

deki suç ortaklığıyla yüzleşmeyi reddetmek anlamına gelebileceğine işaret ettiğini kastediyoruz.'²⁵ **Ricco Mavi**'de -film olmamayı yeğleyen bir filmde- gözen kayboluşun (disappearance) estetiğine değil, gözden kaybolan estetiğe işaret eder. *Mavi*, temsilin imkansızlığını gösterir. AIDS krizinin zamansallığı filmde eriyip gider: *Filme alınmamış bir filmde* AIDS krizi; şimdiniz bir şimdi, geleceksiz bir gelecek, 'kodsuz bir mesaj'²⁶ olur. **Jarman**'ın 'Mavi' şiirini farklı seslerden, farklı zaman hallerinde ve kişisel betimlerle dinleriz. Körlüğün ortasında kendimizi kaybederiz ve krizin ortasında aktif bir yer alırız. Görüşünü kaybetme sürecindeki **Jarman**'ın **Yves Klein**-vari bir mavideki ısrarı, bizi gözden kaybolmanın reddini görmeye zorlar. *Mavi*, uzamı kaplar; **Jarman**'la beraber bakarak biz de uzamı kavrarız. *Mavi*yi görmekle kalmaz aynı zamanda *mavi*yi solur, *mavi*yi duyumsarız: *Mavi* sanki duvar çatlaklarından sızar, köşelerden gelir ve akciğerlerimize yerleşir. Bu eksiksiz görsel mühür, bizi 'Mutluluğun dipsiz mavisine' hiçbir şeyi kaçırmadan²⁷ biteviye bakmaya ve **Jarman**'ın algısal dünyasına katılmaya zorlar. Burada **Jarman**'ın yaşam sanatına, Foucaultcu *tekhne*'sine de tanıklık ederiz: Anılarına, nesnelere, oyuncaklarına, bahçesine, bir nükleer santrale bakan deniz kıyısındaki kulübesine... **Jarman**'ın *Mavi*'si algının, dağılışın ve varoluşla beraber gözden kaybolmanın birleşimidir; eksiksiz olarak algılanmanın ve anonim olmanın uzamıdır.

Yıkıcı Olmayan Jouissance

Bersani, yine **Dutoit** ile beraber *jouissance* mefhumunu ince eleyip sık dokudukları *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity* kitabında ise **Terrence Malick**'in *İnce Kırmızı Hat* (The Thin Red Line, 1998) filmini ele alır. Burada,



jouissance'ın yıkıcılığının içimizdeki kötüyü ve şiddeti eritmek için nasıl 'daha az yoğun ve daha fazla karşı konulmaz' bir algısal hazza dönüştürülebileceğini gösterir.²⁸ Bu, ölümlülüktür: Olmamayla yüzleşme aracılığıyla, ölmektense yaşamanın bir yolu olarak *yeni bir ölümlülük halidir*. Filmdeki karakterlerden Witt'in

şiddetle ve kendi içindeki çatışmayla yüzleşmesi, ölümlülük bilgisinin her bilinçte 'çökelti' halinde olduğunu gösterir.²⁹ Olmamanın bilgisi, olmanın bilgisine giden tehlikesiz bir yoldur. Witt'in korunaksız *bakışı*, çözülen öznelliğindeki 'dünyada bir iddiası olmayan, hiçbir şeye sahip olmayan' bir özne'yi yansıtır.³⁰ Burada Witt'in dünyadaki oluşu ve ötekilere olan *aktif halde pasif bir itaat* şeklindeki ilişkisi üzerinden, çözülmüş kimliği çoğalır ve bakışı, dünyadaki büyük bir bilinçliliğinin algısal bir ayırıştırıcısıdır. Witt'in bakışı aracılığıyla bilinçaltından bilinç düzeyine geçeriz; virtüel olan ve yıkıcı olmayan *jouissance*'ı sosyal sembolige taşırız. **Bersani** bu yıkıcı olmayan *jouissance*'ı, **Patrice Leconte**'un *Confidences trop Intimes* (Intimate Strangers, 2004) analizinde biraz daha açar.

Virtüel İlişki Hali

Bersani, **Adam Philips**'le beraber çalıştığı son kitabı *Intimacies*'in ilk bölümü 'The It in the I'da ilişkisellik arayışına virtüellik üzerinden 'yeni' bir eksen açar. Burada, **Philips**'in 'Psikanaliz, iki kişinin seks yapmama kararı aldıklarında birbirlerine ne söyleyebilecekleriyle ilgilidir' düsturuna bir cevap olarak *Confidences trop Intimes* filmindeki 'kişisel olmayan bir ilişki'yi analiz eder. Filmde kocasıyla

kişisel sorunları olan Anna, psikiyatr olduğunu düşündüğü vergi avukatı William'ın -aynı zamanda evi de olan- 'babadan kalma' ofisinin kapısını çalar ve ona bir psikiyatrmış gibi derdini anlatır. İkili bu yanlışlığı birkaç *seans* sonra fark etse de bir şekilde, Anna'nın kişisel sırlarını açmasıyla beraber William'ın ofisinde buluşmaya devam eder. William'ın dinleyici Anna'nın anlatıcı olduğu tek taraf-



lı sözüm-ona-psikanalitik konuşmaları zamanla karşılıklı bir 'çifte analiz'e; Anna ve William'ın yaşamlarını yavaş yavaş değiştirmeye başlayan antipsikanalitik bir konuşma haline gelir.³¹ Anna kocasından ve Paris'ten ayrılır. William ise katı sınırlarından sıyrılır. Filmin sonunda, bir süre sonra Anna ile William, yaşamlarını

devam ettirdikleri deniz kıyısındaki yeni bir uzamda tekrar karşılaşırlar ve konuşmalarına William'ın yeni ofisinde kaldıkları yerden devam ederler. Bedensel veya cinsel bir ilişkinin olmadığı ve iki karakterin sahnede gözden kayboldukları bu 'mutsuz' son bazıları için üzücüdür. Ancak **Bersani** bu bedensel ilişkisellik düşüncesinin ötesinde bir şeyin izini, Anna'nın bakışları, **Henry James**'in *The Beast in the Jungle* kitabı gibi filmde geçen küçük detaylarda sürer ve filmdeki karşılaşmayı anlayabilmek için 'the It' fikriyle gelir. 'The It', cinsel dürtülerin sarnıcı olan Freudcu *Id*'dir fakat Lacancı bilinçaltıdır; gerçekleşmemiş, potansiyel gerçektir, virtüeldir. **Lacan**'ın *'Her aşk, iki bilinçaltı bilgisinin belirli bir ilişkisinden başlar'* demecini üzerinden aşkı ele alır **Bersani**.³² Anna ile William arasındaki konuşmasal ilişki, bilişsel, virtüel bir ilişkidir. Arzudan, tutkudan ve seksten arınmış, 'the It'te saklanmış: Lacancı bilinçaltıdır fakat alış-verişin 'yıkıcı olmayan bir *jouissance*'ıdır. Bu gerçekleştirilmemiş virtüel ilişkiselliği **Foucault**'nun arzuladığı 'yeni bir ilişki tarzı' yapan şey fiziksel anlamda askıya alınması ve yıkıcı olmamasıdır. Sosyo-aktüel sembolik ilişkideki mülkiyetin zararından arınmıştır bu virtüel aşk. Ancak Anna ve William'ın gözden kaybolduğu son sahne **Bersani**'yi hayal kırıklığına uğratar çünkü bu ilişkinin sosyal sembolikteki yerinin imkansızlığına işaret eder.

Bir Şefkat İlişkisi

Virtüelliği –her ne kadar bunun kendisine 'yeni' demeye pek dilimiz varmasa da- **Foucault**'nun dilediği yeni bir ilişkilene hali addedebiliriz. Ancak **Bersani**'nin sosyal semboliğe aktarılamayışından dolayı hayal kırıklığı yaşadığı bu yıkıcılıktan arınmış ilişkiden yola çıkarak **Erksan**'ın *Sevmek Zamani*'a dönersek, yıkıcılıktan arınmışlığın izlerini sürebiliriz. *Sevmek Zamani*'nda aşkın *jouissance*'tan beslenen arzunun resimde nesneleşmesinin ve resme 'sonsuz kadar sahip olma'nın resme de Meral'e de zararı yoktur. Resim, Halil'in algı dünyasına aittir ve bu dünyada Halil'in yaşadığı bedeni de resmin nesnesidir. Fakat bu da -en basit haliyle- selülozun var olma süresiyle sınırlı ve muhayyeldir yani karşılıklı bir virtüel halleşme değildir: Halil'in kendiyle, bir bakıma muhayyel, fantazmagorik eseriyle ilişkisidir. Halil'i, **Ovid**'in *Metamorfozlar*'ında geçen, kendi yarattığı heykele aşık olan Pygmalion'un bir 'modern' uyarlaması, pastiş gibi düşünebiliriz³³. Meral'in *'resminden daha güzel'* olduğunu dile getiren fakat ona yaklaşılmaktan kaçınan Halil'e belki de bilinçaltını ve bilincinde yarattığı imgeleri tatmin eden muhayyel aşkı resimde mühürlemek yeter gibidir. Pygmalion için bir mizojinist denebilir: Kadınlardan nefret eder; kendi yaptığı heykele ancak kendi dileği ve öpücüğüyle hayat vererek, yani bir nevi Uyuyan Güzel veya Stepford Kadınları öyküsü gibi onu sembolik düzende mühürleyerek heykelinin 'gerçek'iyile bir ilişki kurabilir. *Sevmek Zamani*'nın ise böyle bir noktaya savrulduğunu söyleyemeyiz. Meral'i pasif ve Halil'in virtüel ilişkisine, fantezilerine ve arzularına tabi bir 'cyborg' gibi düşünmek Meral'in –yukarıda söz edilen- edimlerinden çıkarabileceğimiz olası ilişkiselliğe yönelik çabasını gözden kaçırmamıza neden olabilir. Meral sanki Halil'de gördüğü aşkın bir türevini kendinde keşfeder ve

bir bakıma sosyal sembolik uzama uyarlama edimini o gerçekleştirir: Halil'in algı dünyasına adım atar ve bir noktadan sonra Halil, Büyük Ada'nın çamurlu yollarında yürüyen Meral'in çıplak ayaklarının izlerinden gider sanki. Meral ve Halil, öncelerde kişisel olan bu virtüel ilişkiyi bir karşılıklılık haliyle sokağa, göle, kayığa uyarlarlar. Halil'in resimde imgelediği, mühürlediği aşkı sosyal sembole geçerek çözülür, dağılır. Meral, resmi ve telli duvaklı mankeni göle fırlatır; Halil'in bilinçaltından gelen katı ve mülki algısal kaygılar birer birer gözden kaybolur. Bu sırada sınıf çatışmasına ve 'eski dava'ya; burjuva bir mülkiyetçi sevgiye atfedilen *imkansızlık* filmde kendini gösterir. Filmdeki bu burjuva paradigması göndermesi için **Ulus Baker**'in **Spinoza** üzerinden kaleme aldığı **Spinoza ve Aşkın Diyalektiği**'ni tersten okuyabiliriz: Meral ve Halil arasındaki son kertede aşktır; 'vücudun ve zihnin başka etkileşimlerine ket vurmayan, aşırıya varmayan bir şefkat ilişkisi'dir.³⁴ Fakat burjuva ahlaki şefkati aşktan dışsallaştırır ve 'ana-lığa, burjuva aile değerlerine' atfeder; bir sahnede Meral'in 'baba'sının Halil'e, Meral'in 'ait' olduğu yere ve kimliğe döneceğini buyurduğu gibi. Fakat Halil ile Meral arasındaki sınıfsal farklılık, karşılıklı ve yıkıcı olmayan, şefkatli bir ilişkiye tehdit değildir. Asıl imkansızlık, Meral ve eski sevgilisi arasındaki gibi bir erkek burjuva mülkiyetçiliğinden oluşan ve *şefkatliği dışlamış* bir ilişkinin eşikte durmasından kaynaklanır.

Bersani'nin yıkıcı olmayan *jouissance* arayışından vardığımız virtüelliğe şefkat ilişkisini de ekleyebiliriz. Burada aşkın ve taşkın *jouissance* mülkiyetçi bencilikte, sarsıcılıkta ve yıkıcılıkta değildir; daha az yoğun ve daha fazla karşı konulmazdır. **Bersani**'nin 'aynılığa tehdit oluşturmamayan bir ek olarak farklılık' üzerinden 'queer' etiğini kavramlaştırdığını -yani bir bakıma özne ile öznenin öteki'si arasındaki farklılığın sınırlarının çizilmediği ilişkisel bir aynılıkta yıkıcı olmayacağını- düşünürsek, **Sevmek Zamanı**'nda görebildiğimiz şefkat ilişkisini **Bersani**'nin 'queer' etiğinin kapsayabileceği -ve belki de feminen diyebileceğimiz- bir heteroseksüel ilişki gibi de düşünebiliriz.

Dipnotlar

¹ Downing, Lisa & Saxton, Libby. (2010). *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. London and New York: Routledge, s. 11

² Lacan, Jacques. (1992). *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. London and New York: Routledge, s. 313-15

³ Foucault, Michel. (1997). *The Essential Works of Michel Foucault Volume 1, Ethics: Subjectivity and Truth*. London: Allen Lane, s. 262-63

⁴ A.g.e. 259

⁵ A.g.e. 263-64

⁶ Lacan, 1992 s. 315. Bunun 'modern' bir film örneği olarak **Casablanca**'da (1938, Michael Curtiz), Bogart ve Bergman'ın yıllar sonra buluşup konuştukları, ardından bir deniz fenerinin kestiği ve yeniden Bogart'ı sigara içerken gördüğümüz sekansı düşünebiliriz. Bu sekansın ardından artık klasikleşmiş soru bir de Foucaultcu filozofun çağrışımlarıyla akla

gelir: Seviştiler mi? Seks ve beden üzerindeki disiplin bir şey gösterilmesine izin vermez-ken Lacancı arzu bekletilmeye devam eder.

⁷ Lacan, 1992 s. 315-16; Foucault, 1997 s. 264

⁸ Lacan, 1992 s. 317-19

⁹ A.g.e. 312-322. Lacan'ın *jouissance* kavramı bazen Türkçeleştirilmeye çalışılır. Mesela buna karşılık olarak 'orgazm'ı öne sürenler vardır. Ancak Lacan'ın da isteği üzerine başka dile çevrilmez, çevrilemez *jouissance*. Tek başına ne haz, ne zevk ne de orgazm, kelimesini aşan bu mefhumu karşılayamaz. Lacan külliyatında bu kelimeyle sözün gelişi 'elma' demek de isteyebilirdi. Bu nedenle *jouissance* olduğu gibi, italik halde kullanılıyor bu çalışmada.

¹⁰ Lacan'ın Gerçek'i; üçlü düzenindeki –sırasıyla Gerçek, imgesel, sembolik- büyük 'G'li Gerçek'tir.

¹¹ 'Tarafımdan yaşandığı haliyle beden. Bedenime ancak onu yaşayarak ulaşabilirim.' Grosz, Elizabeth. (1994). 'Lived Bodies: Phenomenology and the Flesh' from *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, s. 86 (çev. T.Y.). Grosz'un burada kavramlaştırdığı 'yaşanan beden' bedenün uzamındaki fiziksel varlığıyla sınırlı değildir. Beden, uzamı sadece duyularıyla değil, tini, bilinci, bilinçaltıyla da kaplar.

¹² Foucault, Michel. (1977). *Nietzsche, Genealogy, History* in ed. Bouchard, D. F. *In Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca: Cornell University Press, s.153-54; Downing & Saxton, 2010 s. 128

¹³ Downing & Saxton, 2010 s. 129

¹⁴ Foucault, 1997 s. 254-61

¹⁵ Lacan, 1992 s. 325; Foucault, 1997 s. 275-76

¹⁶ Foucault, 1997 s. 264-65 (çev. T.Y.)

¹⁷ Levinas, Emmanuel (1979). *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. A. Lingis (trans.) Norwell: Kluwell s. 33-34

¹⁸ Levinas, Emmanuel (Bahar 1995). *Cogito: Aşk içi*. 'Etik ve Sonsuz: Yüz'. A. Soysal (çev.), Yapı Kredi Yayınları, s. 300-301

¹⁹ Foucault'dan aktaran Ricco, John Paul (2002). *The Logic of the Lure*. Chicago: University of Chicago Press, s. 39

²⁰ Bersani, Leo and Dutoit, Ulysse (1993). *Arts of Impoverishment: Beckett, Resnais, Rothko*. Cambridge: Harvard University Press, s. 183

²¹ A.g.e. 284

²² A.g.e. 185-7

²³ Foucault, 1997: 256

²⁴ Silverman, Kaja. (2010). *Looking with Leo*. *PMLA* 125:2, s.41; Ricco, 2002 s. 32

²⁵ Bersani ve Dutoit'dan aktaran Ricco, 2002: 46 (Çev. T.Y. parantezler Ricco'ya ait)

²⁶ Barthes, Roland (1984). *Image, Music, Text*. (Trans.) Stephen Heath. London: Flamingo, s.17

²⁷ Ricco, 2002 s. 47

²⁸ Bersani, Leo & Dutoit, Ulysse (2004) *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, London: bfi Publishing, s. 127-28

²⁹ Silverman, Kaja (2003). 'All Things Shining' in ed. David L. Eng and David Kazanjian, *Loss: The Politics of Mourning*, London: University of California Press, s. 334

³⁰ Bersani & Dutoit, 2004 s. 164-65

³¹ Bersani, Leo & Philips, Adam (2009). *Intimacies*. Chicago: University of Chicago Press s. 9-10

³² A.g.e. 28

³³ Ovid. *Metamorphoses*. Sir S. Garth, John Dryden (trans.), The Internet Classics Archive: Daniel C. Stevenson, Web Atomics (<http://classics.mit.edu//Ovid/metam.html>)

³⁴ Baker, Ulus. *Spinoza ve Aşkın Diyalektiği*. Körotonomedia (korotonomedia.net)

TARİHSEL ETKİLENME, MALEZYA SİNEMASI VE JAPON İŞGALI

timothy r. white
ingiliz dili ve edebiyatı bölümü
singapur devlet üniversitesi

çev: ebru akay pepedil

Malezya sinemasının tarihi hakkında özellikle de İngilizce’de çok az şey yazılmıştır. Bu yazı, Malezya sinemasının kapsamlı bir incelemesi değildir; ele aldığım proje için bir başlangıç olmasını amaçlıyorum. Projem, özellikle **P. Ramlee** filmlerini, Malezya sinemasının ‘Altın Çağı’nı (1950-60’lı yıllar) ve yanı sıra polisiye filmleri, fantastik ve vampir (pontianak) filmleri gibi türleri inceleyip, kendi türlerini oluşturan Malezya sinemasından günümüze kadar uzanarak, olağanüstü yönetmen (ör. **Aziz Osman** ve **U-Wei Haji Shaari**) ve oyuncularını (ilk akla gelen **Sofia Jane**) ele alıyor. Bu makalenin amacı, ele alacağım konudan daha çok, yöntem olarak belirlediğim tarihsel etkilenmeye (historical poetics) bir giriş yapabilmektir. Dolayısıyla bu yazı üç bölüme ayrılmıştır: Birinci bölümde, Üçüncü Dünya sinemasını ele alırken yeni bir bakış açısına ihtiyacımız olduğu; ikinci bölümde tarihsel etkilenmenin Malezya sineması hakkında bize ne anlattığı; üçüncü bölümde ise Malezya sinemasının tarihinin belirli bir alanı incelenerek Japon işgali ve etkisi ele alınacaktır.



Üçüncü Dünya Sinemasına Bir Bakış

1992 yılında Singapur’a geldiğimden bu yana Malezya sinemasına merak saldım ve özellikle de Singapur Ulusal Üniversitesi’ndeki birçok Malezyalı öğrencimin Malezya sinemasına karşı tutumları ilgimi çekti. Malezya filmlerini teknolojik olarak Hollywood, Hong Kong ya da Çin sinemasından daha geride ve Batı Avrupa sinemasına göre estetikten yoksun bulduklarını, Malezya filmlerini izlediklerini ayrıca bu filmleri sadece izlemekle kalmayıp, zevkle izlediklerini de utanarak eklemekteydiler.

Elbette bu durum, bu çelişki sadece sinema ile sınırlı değildir; bir kültürel ve/veya etnik grubun kendilerinin kültüründen daha üstün ya da baskın algıladıkları kültürü üstün görme ve ne yazık ki kendi kültürlerinden utanç duyma duygusu sıkça rastlanılan bir durumdur. Kültürü ve ideolojiyi aktarmada güçlü birer araç olan film ve televizyon için bu durum oldukça geçerlidir ve her ikisi de Batı’nın, özellikle Amerika’nın hükmettiği iki araçtır. Ve göreceksiniz ki hükmedilmiş kültürler ve ürünlerinin eleştirilmesine ilişkin çerçeve bile, hükmeden kültür ve etkisi tarafın-

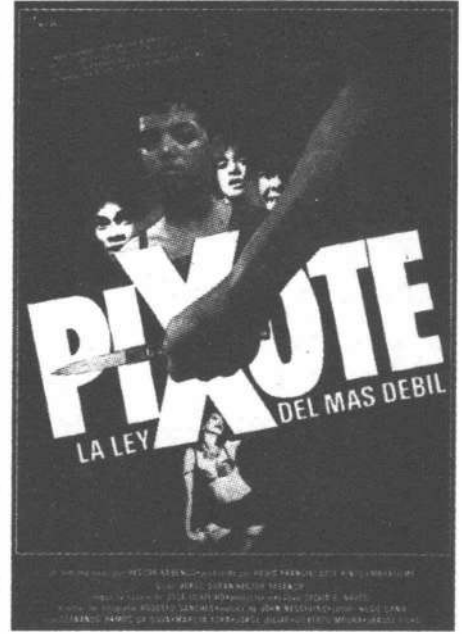
dan çizilmektedir. Bu nedenle ben, genel olarak 'Üçüncü Dünya' olarak adlandırılan ülkelerin filmlerine belki de hiç denenmemiş bir yöntem ile yaklaşmayı tercih ediyorum (kaldı ki Üçüncü Dünya ifadesi bile Batı'nın bir terminolojisi olup, ulus ve devletlerin bir tür kategorize edilmesini ima eder ve 'öteki' algısına sığmayan bir etikettir: 'Dünya' ya da 'bizim' dünyamız değil de farklı bir 'diğer' dünyayı çağrıştıran bir imadır. Bahsedilen bu terimi ben bilindik olduğu için kolaylık sağlaması adına kullanacağım ancak farklı, alternatif bir ifadeye de açık olduğumu belirtmek isterim.)

Üçüncü Dünya sinemasının ele alınış biçimi hakkında yapacağım eleştiriler ve karşı çıkışlarımda mümkün olduğu kadar tarafsız olabilmek için, Üçüncü Dünya sineması alanında en aydın ve mantıklı akademisyen olduğunu düşündüğüm **Teshome H. Gabriel**'in yazılarından faydalanacağım. **Gabriel**, Üçüncü Dünya uluslarının sinemalarının tarihlerinin üç aşamadan oluştuğunu ifade eder. Bu aşamaların ilkinde 'niteliksiz asimilasyon' adını verir; bu aşamada, bahsedilen ülkenin film endüstrisinin Batılı film endüstrileriyle, özellikle Hollywood'la özdeşleşmesi söz konusudur.¹ **Gabriel** bu aşamada, *'Hollywood'un tematik 'eğlendirme' kaygısının ağır bastığını'* ve *'endüstrinin tek amacının kar getiren eğlence ürünleri üretmek'* olduğunu ifade eder.² Endüstriyel ulusal sinemanın bu hareketine karşıt bir film hareketinin oluşturulması çabucak ve başarılı bir şekilde endüstri tarafından engellenir ya da farklı bir değişle 'mideye indirilir'. Biçim açısından 'sinemanın biçimsel özellikleri, kusursuz teknik ve görsel ustalık, konunun ikinci plana atılmasına neden olur. Amaç sadece bir 'gösteri' sunmaktır. Tarz açısından Hollywood'u taklit etmek, Üçüncü Dünya'nın nitelikli sosyal sanata olan ihtiyacının karşılanmasını büyük ölçüde engeller'.³

İlk bakışta bu görüşler mantıklıymış gibi gelebilir ancak daha yakından bakıldığında birçok soru işareti ve itirazlara yol açar. Birincisi, klasik Hollywood sinemasının odağı ne bugün ne de daha önce 'sinemanın biçimsel özellikleri' olmamıştır. Biçim ve tarzla ilgili film unsurlarından çok öykü üzerine odaklanılmıştır. Üçüncü Dünya sineması filmlerinin öyküye mi yoksa biçimsel unsurlara mı odaklanıp odaklanmadığı farklı bir tartışma konusudur. Düşüncem o ki birçok sinema, Hollywood'un klasik öyküsel tarzını belli ölçülerde kullanmıştır ve bunun üzerine biçim ve tarz açısından kendi yerel kültürlerinden bazı eklemeler yapmıştır. En azından bu Malezya sineması için böyledir.

Bir başka soru daha sormalıyız: Eğer gerçekten de Üçüncü Dünya sineması klasik Hollywood sinemasının öykü tarzını taklit ediyor olsa bile veya filmin biçimsel unsurlarına odaklandıklarını da varsayalım... Her iki durumda da sonuç 'nitelikli sosyal sanat' oluşamayacağı anlamına mı gelir? 'Nitelikli sosyal sanat' aslında nedir? Politik içerikli sanat mı demektir? Ya da belirli bir politik içeriğe sahip olan sanat anlamına mı gelir? (ki bu içerik gerçekte Üçüncü Dünya ulusları tarafından değil, Batı'nın liberal entelektüelleri tarafından önemli bulunmaktadır...) Filmlerin izleyiciler tarafından değerli bulunması için Batılı radikal eleştirmenlerin politikadan anladıklarıyla uyumlu filmler mi olması gerekir?

Gabriel, Üçüncü Dünya ülkelerinin sinemalarının oluşumunun ikinci aşamasına 'anma aşaması' adını veriyor. Bu aşamada film endüstrisi, 'hazımsızlık ve yeteneklerin kontrolü, üretim, sergileme ve dağıtım' yapmaktadır.⁴ **Gabriel**'e göre Üçüncü Dünya uluslarının birçoğu bu aşamada tematik olarak 'Üçüncü Dünya'nın kültür ve tarih gibi güçlü kaynaklarının sürgünden geri dönmesini; kırsal ve kentsel yaşam arasındaki çatışmayı, geleneksel ve modern değer sistemlerinin karşı karşıya gelmesini, folklor ve mitoloji gibi filmsel temaları baskın bir şekilde işlerler'.⁵ Güneydoğu Asya ülkelerinin ulusal sinemaları, hepsi değilse de birçoğu bu aşamadır. Bu şekilde tanımladığı ikinci aşamayı daha da genişleten **Gabriel**, *'hataların yargılaması yapılmadan geleneksel değerlerin ortaya çıkarılması ve kültürün irksallaştırılmasında bir tuzağa düşme tehlikesi vardır'* vurgusunu yapar.⁶ Şöyle devam eder **Gabriel**: *'Üçüncü Dünya'nın geleneksel kültürünü tamamıyla kabul ederken, eş zamanlı olarak gerici unsurları eleyerek yok etmezseniz, 'çıkılmaz bir sokağa' girmiş olursunuz ve bir eylem ya da özgürlük unsuru olarak kültürün gerçek doğasını çarpıtırınız.'*⁷ Bu tür film yapımcılığına örnek olarak **Hector Babenco**'nun 1981 yılı Brezilya filmi **Pixote**'yi verir; **Babenco** Brezilya'nın sokak çocuklarının koşullarını eleştiren bir film yapmıştır ancak filmin yıldızına sadece 320 Amerikan Doları ödemiştir. Sonra ise Hollywood yapımcılarının işbirliğinde **Örümcek Kadının Öpücüğü** (The Kiss of the Spider Woman) filmini yapmıştır.⁸



Belli ki burada **Gabriel** 'kültür' teriminin politikleştirilmiş bir tanımını kullanmaktadır. Kültürü çeşitli biçimlerde tanımlayabilir ve anlatabiliriz ancak kültürün illa ki 'özgürlük eylemi ve unsuru' olduğu tanımı 'kültür' kelimesine atfettiğimiz tanımlardan daha öteye geçmektedir. Eğer **Gabriel** kültürün bu görevi üstlenmesi gerektiğini düşünüyorsa söylenecek bir şey yoktur. Ancak, bu kelimenin belirleyici değil, betimsel olarak daha kullanışlı olduğu kanısındayım. Ayrıca bir filmin değerlendirilmesi söz konusu olduğunda, oyuncusuna ödenen ücretle veya yönetmenin bir filmde Hollywood yapımcıları ya da herhangi birileriyle işbirliği yapmasının temel alınmaması gerektiğini savunuyorum.

Gabriel'in üçüncü olarak belirttiği aşama 'mücadele aşaması'dır. Bu aşamada, ülkenin film endüstrisi bir hükümetin sahipliğinde 'amme hizmeti kurumudur' ve 'kamu için ve halk tarafından yönetilmektedir ve işletilmektedir'.⁹ Tematik olarak bu filmler *'Üçüncü Dünya halklarının yaşamları ve mücadelelerini'* işler. Ve bu aşama 'filmin ideolojinin içinden izlenmesinde ısrarcı olunarak 1. ve 2. aşamalardan ayırt edilebilir'.¹⁰ Tarz bakımından, bu aşama kapsamındaki filmler 'ideolojik araçlar' olarak kullanılmaktadır ve *'Batı'nın alışlagelmiş tarzında baskın olan niteliklerin yerine, bu aşamanın bir unsuru ideolojik bakış açısı taşımasıdır'*.¹¹

Bu aşamaya ilişkin **Gabriel**'in tanımı birçok açıdan sorunludur. İlk olarak, bu tarzın nasıl ideolojik olarak kullanıldığı ve tarz olarak ideolojik bakış açısının ne anlama geldiği açık değildir. Ayrıca (farklı bir ideoloji yerine, belirli bir) ideolojinin vurgulanması için neden film kullanılmaktadır sorusu da sorulabilir. Herhangi bir sinema bilimcisi, sözüm ona 'halk' tarafından halk için işletilen 'amme hizmeti kurumu' olan ve halkının önemli bir kısmının desteklediği bir film endüstrisini tanımlamakta ya da işaret etmekte zorlanacaktır. **Gabriel**'in ilk iki aşaması geçmişin gözlemlenmesi ile oluşturulmuşsa da üçüncü aşamanın günümüzü veya geleceği yansıttığı konusunda biraz hayalperest olduğu söylenilebilir. Sosyalist Doğu Avrupa'nın çöküşü ve Çin'in 'kapitalistleştirilmesinin' yanı sıra Küba'nın gelecekteki olası çöküşü (ki Küba **Gabriel**'in Üçüncü Dünya uluslarının 'halkın sineması' vizyonu için verdiği en ateşli örneğiydi), **Gabriel**'in hayal ettiği gibi önemli bir ulusal sinema modelinin kurulmasını zora sokmuştur.

Bu noktada eklenmesi gereken bir husus var. O da son yıllarda 'meşru' radikal veya devrimci eylemlerin sorgulanması sadece komünizmin çöküşü değil, aynı zamanda İslam dünyasının ayaklanmasına ilişkindir. Radikal sosyalist devrimci eylemler, Batı'nın solcu entelektüellerince onay bulurken, anti-komünist devrimci hareketler ise Batı'nın sağcı entelektüellerinden destek bulmaktadır. Ancak İslami devrimci eylemler, her iki kanadın da ödünü kopartmaya yeterken, Batı hangi radikal filmlerin yapılmasına alkış tutulması gerektiğine dair kafaların karışmasına büyük katkıda bulunmuştur.

Bu gelişmeler ve sinemaya sadece ideolojik yaklaşılmasının öneminin azalması ve Üçüncü Dünya sinemacılarına ve onların filmlerini izleyenlere saygı gösterme çabasıyla, işin özüne dönmekte fayda olduğu düşüncesindeyim. Sinema bilimcileri (Batı dünyasındaki diğerleri gibi) endüstriye, film yapımcılarına ve izleyicilere yapmaları gereken şeyleri buyurmak yerine ve Batı ülkelerine nadiren dayatılan standartların uygulanmasını gözetmek yerine, ulusal sinemaları tanımlamaya ve anlamaya çalışmalılar. Bu ülkelerin film yapımcılarının ve izleyicilerinin ne yaptığını, ne üzerine çalıştığını bildiklerini varsayalım. Kendi yöntemi tanımlamadan önce, İranlı film eleştirmeni ve sinema bilimcisi **Houshang Golmakani**'nin bir gözlemini sizinle paylaşmak istiyorum:

*Batılı entelektüellerin gözünde ve bilinçaltında Üçüncü Dünya'nın imajı yoksulluk, şiddet ve felaket taşır ve 'oryantal' dedikleri (halı, samanlı kerpiç duvarlar, antika dükkanları, at arabaları, develer ve minyatürler olarak bilinen) unsurlar temel alınır, bu imajı 1001 Gece türünden fantastik unsurlarla harmanlarlar. Tabii ki Batılı eleştiriler, bu gibi çalışmaların görsel ve sinemasal değerlerini vurgular. Buna rağmen, bu filmlerde kendilerinin Üçüncü Dünya'ya ait öznel imajlarını onaylayan unsur ve işaretleri ararlar. Eğer bir İranlı yönetmen **Antonioni** veya **Coppola** tarzında bir film yaparsa, bu film çok güzel bile olsa onlara çekici gelmez. Bir Batılı eleştirmen ve entelektüel, bir Üçüncü Dünya yönetmeninden, örneğin bir çiftin kötü giden ilişkisini anlatan bir film beklemez, bunu da beğenmez, ki*

bu ilişkinin bozulmasında insani veya psikolojik değil de sosyal ve siyasi bir neden yoksa tabii.¹²

Eğer Batılı liberal entelektüellerin belirleyici ve geleneksel yaklaşımlarını Üçüncü Dünya sineması için kullanmayı reddedersek yerine ne koyabiliriz? Daha açık bir ifadeyle, Malezya sinemasına nasıl yaklaşmalıyız? Eleştirenlerinin bile Hollywood, Hong Kong ve Hindistan sinemasından farklı olduğunu söylediği bu ulusun sinemasına karşı nasıl bir yaklaşımımız olmalı? Filmlerin incelenmesinde tarihsel etkilenme yaklaşımının kullanılmasını önermekteyim.

Sinemanın incelenmesinde tarihsel etkilenme yaklaşımı Wisconsin Üniversitesi'nden **David Bordwell** ve **Kristen Thompson** tarafından geliştirilmiştir. Temelleri Rus Formalist eleştirmenlerin edebiyat ve film eleştirilerine ilişkin çalışmaları ile atılmıştır.¹³ En basit anlatımıyla tarihsel etkilenme yaklaşımı, bir film, bir filmin bir unsuru, bir film türü, ulus sineması ya da buna benzer alanlar için basit bir takım sorular yöneltir: Bu nedir? Nasıl böyle olmuştur? En önemli özelliği ise belirleyici değil, tanımlayıcı bir yaklaşım olmasıdır.

Daha açık anlatmak gerekirse, tarihsel etkilenme yaklaşımı tema, biçim ve tarz bakımından farklı unsurları ele alır ve bunların ne zaman, ne biçimde ve neden kullanıldıklarını inceler. Tarih boyunca farklı zamanlarda çeşitli sinemalarda, çeşitli tercihlerin mevcut olduğu (ya da yasaklandığı) varsayımı üzerine kuruludur. Bazı tercihler standart ya da norm olarak kabul edilir (örneğin, klasik Hollywood sinemasındaki devamlılık montajı). Bazı tercihler ise mevcuttur ve kullanılmaktadır ancak standart sayılmaz (alışılmamış olarak düşünülür ya da normlardan sapmış gibidir ancak yasak ya da bilinmedik bir şey değildir, ör. **Soğukkanlılıkla** (In Cold Blood) filminde 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında Hollywood filmlerinde görülen işe yarar flashbackler gibi). Bazı tercihler ise bilinir fakat bilinçli olarak göz ardı edilir ya da ortak rızayla yasaktır (ör. çağdaş Malezya filmlerinde eşcinselliğin olumlu olarak betimlenmesi gibi). Son olarak ise bazı tercihler kullanılmaz çünkü mevcut değildir, bilinmemektedir ya da olası değildir (ör. geniş ekran, renk, ses gibi teknolojik yenilikler).

Tarihsel etkilenme yaklaşımına göre film ya da herhangi başka bir sanat dalı ile ilgili, ilginç olan şey bu tercihlerin ya da başka bir deyişle, parametrelerin nasıl kullanıldığıdır. Bazı sanatçılar tarafından bu parametreler abartılıyor mu? Bazı sanatçılar diğerlerine kıyasla bu parametreleri ilginç veya yenilikçi biçimlerde kullanıyorlar mı? Belli bir sinema, belli bir zamanda hangi parametreleri kullanır? Bu parametreler nasıl ve neden değişir?

Bir sanatçı farklı tercihler arasından nasıl seçim yapar? Bu tercihlerin ya da kararların kaynağı nedir? Örneğin bazı tercihler, sanatçının kendisine ve kişisel tarzına ilişkin normlar tarafından belirlenir. Diğerleri ise türün, tarzın veya uygulamanın kurallarına göre belirlenir. Bazıları da film endüstrisinin yapısına göre

belirlenir (örneğin 1930'lu ve 1940'lı yılların stüdyo sistemleri ve filmlerin türleri belirleyici olmuştur). Diğer yandan, bazı tercihler kültürün sonucudur (ulusal, siyasi, etnik, vb.).

Tarihsel etkilenmenin incelenmesinin amacı tabii ki filmlerdir. Daha doğrusu, tarihsel etkilenmeyi inceleyenler filmlerde üç farklı unsura bakarlar. Birincisi temadır. Birçok yaklaşım birincil derecede ve bazen de tamamıyla temayı, yani konuyu ele alsa da (bu yaklaşım, film inceleyen edebiyatçılar tarafından çoğunlukla benimsenir); etkilenme yaklaşımında tema, bir filmin sadece bir unsurudur ve diğer unsurlardan ne daha önemli ne de daha az önemsenecek bir şeydir. Tarz açısından bakıldığında, temalar tercihlerdir; kimi norm iken, kimi yasaktır. Bu tercihler ise sadece zaman içinde değil, ulusal ve kültürel sınırlar kapsamında da değişkenlik gösterir.

Filmlerde ele alınan ikinci unsur yapısal biçimdir. Benim bakış açımdan, en önemli yapısal biçim öyküdür. Bunun sebebi ise, popüler sinemada en kabul gören biçimin öyküsel biçim olmasıdır. Öyküsel biçim kendi başına belirli parametreleri dikte eder (bir süreci ya da farklı bir bilginin anlatılmasından daha ziyade, hikayenin anlatılması için gerekli parametreler). Ancak, öyküsel biçimin parametreleri hiç mi hiç evrensel değildir. Örnek vermek gerekirse, Hint sinemasında öykünün anlatılması, Hollywood filmlerindekine kıyasla oldukça farklıdır (örneğin Hint filmlerinde çok yaygın olan, sahneden sahneye büyük değişiklik gösteren kostümler ve ortamlarla gelen şarkılara, en radikal Hollywood müzikalinde bile rastlanmaz).

Tarihsel etkilenme yaklaşımının filmlerle ilgili üçüncü ve son unsuru, özellikle sinematografi, montaj, ses ve mizansenine içine alan, biçembilimdir. Filmin diğer unsurları gibi, biçembilim de tercihlerin parametreleri kapsamına girer ve teknolojik gelişim (ör. renk, ses, ışıklandırma), kişisel sanatsal tercihler, ekonomi ve moda vs. gibi hususlara tabidir.

Bu hususların Malezya sinemasındaki yansımalarını tartışmaya başlamadan önce, tarihsel etkilenme yaklaşımının ne amaçlamadığını açıklamak gerekir. Tarihsel etkilenme, sinema için kabul görmüş bilimsel yaklaşımlar kullanarak, filmin 'ciddi bir konu' olduğunu ispatlamaya çalışmaz. Filmleri, farklı sanat türleriyle olan ilişkisi ya da benzerliği açısından değerlendirmez. Filmleri yorumlamaz, onları bulgusal okuma yöntemiyle değerlendirmez. İzleyicilere, filmin 'gerçekte' ne olduğunu anlatmaya çalışmaz. Son olarak ise filmlerin kapitalist, cinsiyetçi, dinsel veya farklı diğer ideolojilerin toplumu nasıl etkilediği ya da onaylayıp, onaylamadığı ile ilgilenmez. Fakat ilgilendiği bir konu varsa, o da filmlerin kendilerini nelerden, nasıl etkilediğidir. Tarihsel etkilenme olağan öncelikleri tersine çevirir; filmleri daha iyi anlayabilmek için kültürü anlamaya çalışır, kültürü anlamak için filmleri değil. Ancak tarihsel etkilenme izleyiciyi görmezden gelmez; filmleri ve kullanılan sinemasal araçları daha iyi anlayarak, izleyici için filmin ne anlama geldiğini daha iyi anlayabilmeyi amaçlar.

Tarihsel Etkilenme ve Malezya Sineması

Şimdi dikkatimizi Malezya sinemasına ve tarihsel etkilenme yöntemini kullanarak bu sinemayı nasıl inceleyeceğimize yönlendirmek istiyorum. Genel olarak, bu filmlerin en yoğun olarak etkilendiği şeyler *bangsawan* olarak bilinen yerel popüler müzikal tiyatrosu, Hint sineması (özellikle Tamil dilindeki filmler), dayatılmış Çin kültürü, işgal zamanının Japon filmleri (özellikle **Kurosawa**, **Ozu**, **Naruse** ve **Mizoguchi** gibi yönetmenler), *shomin-geki* (alt-orta sınıf komedileri) ve *nonsensu-mono* (absurd komedi) adı verilen Japon film türleri, İslam dini ve belki de en önemlisi, 1930 ve 1940'ların Hollywood filmleridir (özelikle komediler, film noir ve canavar konulu filmler). Bu etkilerin bazılarını tartışırken, Malezya'nın 'Altın Çağ'ı olarak bilinen 1950-60'lı yıllara ait dört ayrı filminden örnekler vereceğim. Bu filmlerin hepsi Singapur'daki Shaw Brothers Malezya Film Yapım stüdyolarında çekilmiştir. Bahsettiğim filmler şunlardır: 1958 yılında **Ramon A. Estella** tarafından yönetilen **Anak Pontianak**; 1957 yılında **P. Ramlee**'nin yönettiği **Bujang Lapok** adlı komedi; 1962 yılında **P. Ramlee** tarafından yönetilen **Ibu Mertua Ku** adlı dram ve 1955 yılında **Lamberto Avallena**'nın yönettiği ve **P. Ramlee**'nin oynadığı **Sergeant Hassan**.



Malezya sinemasının bu dönemdeki en belirgin özelliği (birçok yakın dönem filmlerinde de olduğu gibi) her an başlayabilen şarkılı sahnelere sahip oluşudur. Bu gibi müzikli sahnelerin filmlere konması başka ulusal sinemalar, özellikle Hint filmleri nedeniyledir. Daha az olmakla birlikte Hollywood müzikallerinin de etkisini görmek mümkündür. 1960'lı yıllarda, Hollywood müzikalleri neredeyse tamamen bitmişti ancak 1930, 1940 ve 1950'li yıllarda oldukça revaçtaydı. Bu yıllarda Malezyalı yönetmenler, filmlerin nasıl olması gerektiğine dair bazı fikirler oluşturmaktaydılar; bu nedenle 1950 ile 1960'lı yılların filmlerinde bu etkiyi görmek bizi şaşırtmamalı. Ayrıca 2. Dünya Savaşından sonra Malezya'nın da dahil olduğu işgal edilmiş ülkelerde, başka yerlerde henüz gösterime girmemiş filmler Hollywood tarafından gösteriliyordu. Bunun etkisi şu olmuştur: Sadece bu ülkelerin film endüstrilerinin gelişmesini önlememiştir, aynı zamanda yönetmenleri (ve geleceğin yönetmenlerini de) klasik Hollywood tarzına (işgal zamanlarında Japon sinemasının tarzı Asya ülkelerini nasıl etkisi altına aldıysa) boğmuştur.

Fakat Malezya'nın 'Altın Çağ' filmlerinin müzikal sahnelerinin sunuluşu, Hollywood'daki benzerleri gibi değildi elbette. Hollywood müzikalleri ya romantik komedi ya da bir Broadway müzikalinin filme uyarlanması olur; ki bunlar müzikal filmlerdir, içinde müzik bulunan filmler değil. Ancak Malezya filmlerinde müzikli sahneler filmlerin içinde yer alır ve Batılı izleyiciler bu sahneleri anlamsız veya bü-

tünlük anlamında yersiz bulabilirler. Ciddi bir Malezya dramında şarkıların yer alması ve tam çok ciddi ve dramatik bir anda bu şarkılı sahnenin başlaması ve hatta bu şarkıların komik unsurlar taşıması hiç de olağan dışı değildir. Örneğin, bir vampir filmi olan **Anak Pontianak**'da Satay Adamı adındaki bir karakterin bir grup *kampong* çocuğuyla birlikte 'Satay Adam' adlı bir şarkıyı söylemesi söz konusudur. Bu şarkılı sahne, öyküye etki ve tepki açısından hiçbir şekilde katkı sağlamamaktadır. Onun yerine, izleyiciler için bir 'antrakt' vazifesi görür; gerilimin bittiği anda başlar ve sonra gerilimin tekrar yükselişi başlar. Bu tarz, doğrudan *bangsawan* tiyatrosunun etkisi olarak değerlendirilebilir. *Bangsawan* tiyatrolarında bu tür şarkılı bölümler, sadece gerilimi düşürmek ve performansın süresini uzatmak için değil, aynı zamanda ekibin sahne setini değiştirebilmeleri için zaman da tanımaktadır. Bir filmde bunlara hiç gerek yoktur elbette ama dramatik performanslar sırasında izleyicilerin (ve aynı zamanda film yapımcılarının da) beklentilerinin bir parçası olmuştur.¹⁴

Ancak diğer Malezya filmleri 1930'lu ve 1940'lı yılların Hollywood filmlerinin modeline daha sadık kalmış gibi görünüyor. Örneğin **P. Ramlee**'nin müzikal komedisi **Bujong Lapok**'da, müzikli sahneler öyküden çok fazla beslenmemektedir (yani, hikayenin parçası değildir) ancak *bangsawan* etkisi altındaki filmlerden farklı olarak, bu şarkılar karakterlerin duygu, istek ve niyetlerini gösteren şarkılar olduğundan öyküyü destekler niteliktedir. Yine bu yönetmenin dram türündeki **Ibu Mertua Ku** adlı filminde, şarkılı sahnelerin gerçek anlamda motive edici etkisi vardır; çünkü filmin ana karakteri profesyonel bir müzisyendir. Bahsedilen her iki filmde de tıpkı Hollywood müzikallerinde olduğu gibi şarkıların müziğinin kaynağı görünmemektedir, nereden geldiği belli değildir ve izleyiciler (en azından çoğu) hiçbir şaşkınlık belirtisi göstermez.



Filmlerin mizansenlerinde farklı Hollywood etkileri de görülmektedir. Bunlardan biri ışıklandırmadır. Tipik Hollywood filmlerinde görülen 3 nokta ışıklandırma yöntemi bu dönemin Malezya filmlerinde nadiren görülür. Komedi filmlerinde, mesela **Bujong Lapok** gibi, Hollywood komedilerindeki daha 'düz' olan 2 nokta ışıklandırma yöntemi tercih edilmiştir. Bu sistemde, arka ışıklandırma nadiren kullanılır ve ana ışıklar ve dolgu kaynaklar neredeyse eşit güçte olur. Bunun sonucu, ön plandaki eylemin açık bir biçimde ışıklandırılmasıdır (kaldı ki, bu filmler genelde görsel komediye başvurur) ve arka plandaki dekorun derinlikten yoksun olmasıdır. 2 nokta ışıklandırma kullanılmasının bir önemli nedeni ise, hem ekipman hem de elektrik açısından 3 nokta ışıklandırmaya kıyasla daha az maliyetli

olmasıdır; çünkü 3 nokta ışıklandırma için daha fazla ışık, daha fazla teknisyen ve kurulum için daha fazla zamana gerek duyulur. Şimdilerde de olduğu gibi, Malezya filmlerinin sınırlı bir pazarı ve küçük bütçeleri olması nedeniyle bu, hesaba katılması gereken bir nedendir. Diğer yandan dramatik filmlerde, Hollywood korku filmlerinde ve film noir'da (örneğin polisiye filmleri) kullanıldığı gibi düşük ışıklandırma kullanılmaktadır. **Anak Pontianak**, **Ibu Mertua Ku** ve **Sergeant Hassan** filmlerinde görüldüğü gibi, bu tür ışıklandırmada dolgu ışığı kullanılmaz ve düşük yoğunluğu olan ana kaynaklar ve bazen de fon ışığı ile yetinilir. Amaç daha karanlık bir etki, daha dramatik bir mizansen yaratmaktır ve bu sistem, 2 nokta ışıklandırmada olduğu gibi 3 nokta ışıklandırmadan daha ucuzdur.

Ancak Hollywood filmlerinden farklı olarak; Malezya filmlerinde, sahnelerin arasındaki mizansenlerde bir tutarlılık gözetilmeden, farklı ışıklandırma tarzları ve hatta plato ve açık hava sahneleri arasında serbestçe geçişler yapılmaktadır. Örnek olarak **Anak Pontianak** filminde sıklıkla karanlık iç mekan ve aydınlık dış mekan sahneleri arasında geçişler yapılmaktadır; ancak tüm sahneler sözde gece geçmektedir. Bu tür tutarsızlıklara Malezya filmlerinde sık rastlanılabilir. Bunun nedenlerinden biri elbette ki ekonomiktir. Mizansende tam tutarlılık aranmaması ve bunun izleyiciler tarafından kabul görmesi, Batı kültürlerinde görülmeyeceğinden ancak onların kültürüyle ilişkilendirilebilir. Bu gibi kültürler, performansa veya temsile, daha doğrusu 'fazlasıyla' temsil etmeye değer verir (bunun görüldüğü başka bir Asya kültürü ise Japonya'dır; *kabuki* (Japon halk tiyatrosu), *bunraku* (Japon kukla tiyatrosu) ve de sinema gibi sanatlarda Batı tarzı gerçeklik yerine performansa yapılan vurgu değer kazanır).

Bu nokta beni son etkilenme tartışmasına taşımaktadır; Malezya'daki Japon işgalinin göz ardı edilmemesi gerektiğini düşündüğüm etkilenmeye.

Malezya Sineması ve Japon İşgali

Güneydoğu Asya'nın Japonya tarafından işgal edilmesi, o bölgedeki ülkelerin tarihlerinde talihsiz bir dönem olarak hatırlanmaktadır. Fakat bu işgalin en az bir kültürel alanda birçok açıdan önemli bir faydası olmuştur. Bu alan sinemadır.¹⁵

Japon işgalinin etkisi ve işgal dönemi sırasında ve sonrasında da Malezya'da Japon filmlerinin gösterilmesi en çok 1950-60 yıllarını kapsayan Malezya'nın 'Altın Çağ Sineması' olarak bilinen dönemde baş göstermiştir. Bu bölümde, bu etki ele alınacaktır ve **Yasujiro Ozu**, **Kenji Mizoguchi** ve **Akira Kurosawa** filmlerinin etkileri değerlendirilirken aynı zamanda da *shomin-geki* (alt-orta sınıfla ilgili komediler) ve *nonsensu-mono* (absürt komediler) gibi popüler Japon filmlerinin Malezya sinemasının 'Altın Çağı'nı nasıl etkilediğine göz atılacaktır. Özellikle, o dönemlerde genç bir sinefil olan, Malezya'nın en çok sevilen yönetmeni **P. Ramlee** üzerindeki etkiler de tartışılacaktır.

İlk olarak, etki hakkında bir şeyler söylenmesi gerekir. Etki, hem olumlu hem de olumsuz olabilir; ama bu yargılayıcı bir biçimde algılanmamalıdır. Örnek olarak animasyonlara bakalım: Dünyada üretilen animasyon yapımlarının birçoğunda Walt Disney ürünlerinin olumlu etkisini görebiliriz. Birçok animatör Disney'in tarzını (ve parasal başarısını) kopyalamaya çalışmıştır. Diğer yandan ise **Ralph Bakshi** ya da Zagreb ekolünden gelenler üzerinde Disney ürünleri olumsuz bir etki yaratmıştır. Bunlar, yaygın veya popüler olan akımdan farklı olmak istemişler ve Disney ürünlerine ve tarzına tepki göstererek, bilinçli bir biçimde bu tarzdan uzaklaşmış ve kimi zaman da eleştirmişlerdir. Şimdi göreceğiniz gibi Japon sineması da Malezya filmleri üzerinde hem olumlu hem de olumsuz etki yaratmıştır.

Buna ek olarak, etkilerin çok zorlu olduğunu ve kanıtlamanın da bazen imkansız olduğunu unutmamamız gerekir. Bazı etkiler açık ve nettir; örneğin özellikle 1930'lu yıllarda Hollywood'un korku filmleri üzerindeki Alman Dışavurumcu etkisi. Açıkçası, bu filmlerin çoğu aynı yönetmen, teknisyen ve oyuncularla hayat bulmuştur (**Karl Freund, Fritz Lang, Peter Lorre** vb.). Bazı etkiler ise bunun kadar açık değildir ve tespiti de bir o kadar zordur. Bu durum, Malezya sinemasının incelenmesi söz konusu olduğunda özellikle önem taşır; kayıtlar azdır, filmler korunmamıştır ve üzerlerine çok az şey yazılıp çizilmiştir. Dolayısıyla, değerlendirmeler dolaylı olarak elde edilen verilere dayandırılmaktadır ve Malezya sineması tarihi ile ilgili yapılacak araştırmalar, varılacak sonuçların aksini de kanıtlayabilir.

8 Aralık 1941 tarihinde, Japon kuvvetleri Malezya'ya girmiştir. On hafta sonra, Singapur düşmüş ve 15 Şubat 1942 tarihinde Malezya Japonya tarafından işgal edilmiştir. İşgal kuvvetleri sinema dahil olmak üzere derhal yaşamın hemen her alanını kontrol etmeye başlamıştır. 1933 yılında başlayan film üretimi 1940 yılına kadar, Cathy Productions ve Shaw Brothers adında iki stüdyonun himayesi altındadır ve endüstri durma noktasına kadar gelmiştir.¹⁶ İşgal zamanında Singapur'da birkaç film yapılmıştır: **Bermadu, Hancur Hati, Ibu Tiri, Mutiara, Terang Bulan di Malaya, Topeng Syaitan** ve **Mata Hatu**. Ancak bu filmler hakkında ve hangi koşullar altında yapıldıklarına dair çok az bilgi mevcuttur.¹⁷

Tüm film gösterimleri, kaishas adı verilen resmi Japon işgal hükümeti tekellerinden birinin kontrolüne verilmiştir. Film gösterimi, merkez ofisi Singapur'da olan Eiga Haikyu Sha'nın (Japon Film Dağıtım Şirketi) tekeli altına girmiştir. Bu şirket ülkenin tüm sinemalarına el koymuştur.¹⁸ İşgal kuvvetleri tarafından gerçekleştirilen Nipponlaştırma yani Japonlaştırma kampanyası kapsamında Japon filmleri kullanılmıştır; işgal kuvvetleri, propaganda unsuru ve shinchitsujo ('Yeni Dünya Düzeni') için sinemanın gücünün farkındadır.¹⁹ Bir seçim hakkı verildiğinde, Malezyalılar İngiliz veya Amerikan filmlerini Japon filmlerine tercih ediyorlardır. Bu Batı filmlerinin Malezyalılar üzerindeki etkilerini fark eden Japonlar bu filmleri yasaklamıştır; daha doğrusu, Japon yapımı olmayan tüm filmleri Malezya'da yasaklamışlardır.²⁰ İlginçtir, İngilizce kullanımını ise çok az alanda yasaklayabilmiştir Japon işgal kuvvetleri. Bu alanlardan biri film gösterimleridir. İngilizce kullanımının tamamen yasaklanması-

nın, hükümet işlerini ve ticareti durma noktasına getirdiğini gören Japonlar, isteksizce de olsa İngilizcenin sınırlı olarak kullanılmasına izin vermek zorunda kalmışlardır.²¹

İlk etapta, Malezya'da bulunan tüm sinemalara yetecek kadar filmleri olmadığı için **Sendendu** adı verilen propaganda müdürlüğü, ele geçirdiği yaklaşık 50,000 İngiliz ve Amerikan filmini sansürleyip, yeniden montajladıktan sonra gösterime sokmuştur. Bu uygulama 1943 yılına kadar sürmüştür. Bu tarihten sonra ülkede düzenli olarak Japon filmleri gösterilebilmiştir.²² Malezyalıların izleyebildikleri yegane filmler bunlar olduğu için bu filmleri kabul etmişler ve görünen o ki, her ne kadar propaganda malzemesi olarak kullanıldıklarını bilseler de, onları severek izlemişlerdir. Son yıllarda edinilen bilgilere göre, sadece çok az sayıda Malezyalı bu filmleri izlemeyi reddetmiştir.²³ Rezerve edilmiş ve birinci sınıf koltuklar Japonlar ve yeni zengin olmuş kara borsacılar tarafından kullanılmakta ve işgal öncesi zengin Malezyalılar ise dikkat çekmemek için ikinci sınıf koltuklarda oturmaktaydı.²⁴

Hükümet propaganda filmleri birimi *Bunka Eiga Gekijio*, sadece haber ve eğitim filmleri göstermekteydi. **Chin Kee Onn**, *Malaya Upside Down* adlı kitabında işgal altındaki Malezya'daki yaşamla ilgili şunları söylemiştir:

*Bu filmler Japon ruhunu, Japon vatanseverliğinin derinliğini, Japon ordusunun üstünlüğünü, hafif ve ağır Japon sanayisinin etkinliğini, Japon maddi kaynaklarının büyüklüğünü, Japonların örgütlenme becerilerinin kapasitesini, işgal ettikleri bölgelerin yeniden yapılanma hızını [ve] 'özgürleştirilmiş [Güneydoğu Asya] halklarının' gönüllü işbirliğini göstermekteydi.*²⁵

Daha standart, popüler filmler ise Malezyalıları, Japon kültürüne alıştırmaya yönelik uzun metrajlı filmlerdi. **Chin Kee Onn**'a göre Japon kültürü şöyle resmedilmekteydi:

*Japon aile hayatının mükemmelliği, Japon sosyal sisteminin uyumu, eski kültürlerinin naif niteliklerini kaybetmeden yaşanan Japon uygarlığının 'modernliği', Japon sanat ve müziğinin ince nitelikleri, Japon çocuklarının bağlılığının asaleti ve ulus ile imparatora duyulan büyük bağlılık ve saygı.*²⁶

Ancak **Chin**'in gözlemleri şu şekilde devam eder:

*[Japonların] fabrika sistemlerinin birçok özelliği, sinema endüstrisi, oyunculukları, film yönetme teknikleri, yüksek okul yaşamları, sporları, dergileri ve reklam/pazarlama yöntemleri bile yüksek sesle eleştirdikleri Amerikancı yaklaşımdan büyük ölçüde etkilennmiştir.*²⁷

Bu dikkat çekici bir gözlemdir: 2. Dünya Savaşı öncesinde, klasik Hollywood sinemasının bazı tarz ve öyküsel özellikleri, Japon sinemasına büyük ölçüde etki etmiş olabilir ve Malezya sinemasına da işgal döneminde gösterilen Japon filmlerinin etkisiyle nüfuz etmiş olabilir. Ve aslında, özellikle Güneydoğu Asya'da gösterilmesi için yapılan

ve Malezya'nın işgal edilmesinde büyük rol oynayan Japon pilotlarının cesaretini anlatan bir film olan **Nankai no Hanataba** (Bouquet in the Southern Seas, 1942) **Abe Yutaka** tarafından yönetilmiştir. **Abe Yutaka** ise 1920'li yılların başında, erken gençlik döneminde Hollywood'da çalışan (oyuncu, yapım asistanı ve koşullar zorlaşınca uşak olarak da çalışmıştır) ve orada **Jackie Abe** olarak tanınan bir yönetmendir.²⁸

Fakat işgal, işgalden sonraki dönemlerde yapılan Malezya filmlerinin konularına olumsuz etkide de bulunmuştur. **Sergeant Hassan** (1957) gibi filmler, Japonların acımasızlığını ve acı çeken Malezyalıların cesaretini konu almıştır. Ancak benim ilgilendiğim husus, Japon filmlerinin Malezya sineması üzerindeki olumlu etkisidir. Hollywood filmleri tarz, öykü ve konuları bakımından nasıl Japon filmlerini etkilediyse, savaş sonrası Malezya filmlerinde de öykü ve sinematografi açısından Japon filmlerinin etkileri görülebilir. Bu durumda, incelenmesi gereken esas mesele işgal altındaki Güneydoğu Asya'da gösterilen Japon filmlerinin hangi özellikleri taşıdığıdır.

İşgal altındaki Asya ülkelerinde gösterilen propaganda amaçlı belgeseller²⁹ ve Güneydoğu Asya'da İşgal döneminde yapılan Japon uzun metrajlı filmleri hakkında bazı belgeler vardır. **Abe Yutaka**'nın **Nankai no Hanataba** filminin yanı sıra, Malezya ve Singapur'da ve onlar için yapılan diğer Japon filmleri arasında **Shima Koji**'nin **Shingaporu Sokogeki** (All-out Attack on Singapore, 1943) ve **Koga Masato**'nun **Marei no Tora** (The Tiger of Malaya, 1943) da vardır.³⁰ Güneydoğu Asya'da gösterilmek üzere bazı animasyon çizgi filmler de yapılmıştır. Çok popüler olan karakterlerden biri şeftali oğlan Momotaro olmuştur. Bu çizgi film sadece Japonya'nın iç piyasası için değil, işgal altındaki ülkelerde de propaganda amaçlı olarak gösterilmiştir. Örneğin, çizgi film **Picture Book 1936** (Momotaro, Mickey Mouse'a Karşı) dev yarasalar üzerinde uzun dişleri olan Mickey Mouse benzeri yaratıkların, barışçıl Pasifik adalılara saldırdığını gösterir (adalıları, nedense kedi ve oyuncak bebekler simgeler). Buna karşılık kahramanımız Momotaro, kitaptan fırlayarak çıkar ve Amerikalı fareleri püskürtür; püskürtmesiyle, her yerde Sakura ağaçları çiçek açar ve adanın yerlileri **Tokyo Chorus** şarkısını söylemeye başlar. Daha cesur bir çizgi film olan **Momotaro's Sea Eagle**'da (1943) ise Momotaro Pearl Harbour saldırısının liderliğini üstlenir ve Güneydoğu Asya'yı özgürleştirir. Momotaro aslen bir insandır ancak özgürleştirdiği halkları hayvanlar temsil eder. Fakat Amerikalılar ve İngilizler (özellikle, Singapur'u Momotaro'ya teslim eden General Percival), devasa, kıllı, son derece çirkin, boynuzlu ve uzun salyalı dişleri olan şeytanlar olarak gösterilmektedir.³¹ Bir diğer animasyon propaganda filmi olan **Nippon Banzai**, işgal altındaki ülkelerde gösterilmek için ve avangart bile sayılabilecek animasyon, gölge oyunu, canlı görüntüler karışımı bir teknik kullanılarak yapılmıştır. Bu filmde bir de şu açıklama vardır (ve bu açıklama İngilizcedir!):

*Güneydoğu Asya'nın barış içindeki ülkeleri yıllardan beri ezilmiştir ve halklarına iblis İngiliz, Amerikan ve Hollandalılar tarafından acı çektirilmiştir. Tüm bu zorluklar karşısında, onlar (yerel halk) yüreklerinde bir ışık, güçlü bir ruh için beklediler. İşte o ışık, o ruh Japonya'dır.*³²

Bu gibi filmler dışında, bu ülkelerde tam olarak hangi Japon uzun metrajlı filmlerinin gösterildiğine dair net bir bilgimiz hiç olmayabilir. Fakat, savaştan önce ve savaş boyunca ne tür Japon filmlerinin yapıldığına bakarak ve bu filmleri işgal döneminde izleyen **P. Ramlee** gibi genç yeteneklerin Malezya'da savaş sonrası yönettiği filmleri inceleyerek bu filmler hakkında bazı genel fikirler oluşturabiliriz.

1930'lu yıllarda Japonya'da popüler olan *shomin-geki* (alt-orta sınıfla ilgili komediler) ve *nonsensu-mono* (absürd komedi) türünden filmlerin 2. Dünya Savaşı sırasında Malezya sinemalarında, propaganda filmleriyle birlikte gösterildiği muhtemeldir ve orada da popülerite kazanmış olduğu varsayılabilir. Bu filmler ve özellikle absürt filmler olarak tanımlanan filmler, üç genç adamın kadınlarla tanışmasını veya kısa yoldan köşeyi dönmeye çalışmasını konu alan ve biraz müstehcen filmlerdir. Bu gibi filmlerde görsel şakalar, yanlış anlamalar ve kişi üzerine yapılan şakalar, öfkeli babaları olan genç kızlar bulunmaktadır ve finaleri en mantık dışı biçimlerle son bulur. **P. Ramlee** filmlerinin hayranları, özellikle ***Bujang Lapok*** (1957) ve diğer komedileri olmak üzere, bu gibi filmleri tanımakta zorlanmayacaktır (yukarıda gördüğümüz gibi, bilhassa ***Three Stooges*** serisi olmak üzere, 1930'lu yılların Hollywood komedilerinin önemli ve bariz etkisini görmek mümkün; Japon komedilerini de elbette etkilemişlerdir ³³).

Bu öyküleme biçimini etkilemesinin yanı sıra, **P. Ramlee**'nin özellikle komedileri olmak üzere, **Yasujiro Ozu**'nun tarzından etkilendiği söylenilebilir. Malezya'da gösterilmesine kesin olarak baktığımız, birkaç absürt film yöneten **Ozu**, kamerayı alışılmamış ölçüde aşağıda kullanarak çekim yapmıştır (yerden yaklaşık 1 metre yükseklik). Bu alçak kamera kullanımı **Ramlee** tarafından da kullanılmıştır; özellikle karakterler ayakta dururken, **Ozu**'nun tam boy alabilmek için kamerayı geri çekerek gerçekleştirdiğinden farklı olarak, **Ramlee** alçak bir açı kullanmıştır. Bu alçak kamera kullanımı, ***Bujang Lapok*** komedisinde karakterler yerde otururken oldukça fazla kullanılmıştır ama ayakta olduklarında da bu açı çoğu zaman tercih edilmiştir. Bazen ise, tüm sahne alçak görüş noktasındaki tek bir kamerayla çekilmiştir ve görüntüyü alabilmek için hafif açı değişiklikleri ve pan yapılmıştır.

Belli ölçülerde farklılıklar gösterse de kameranın bu şekilde kullanılması tüm **P. Ramlee** filmlerinde ama en çok, sıkça birlikte çalıştıkları görüntü yönetmeni **Abu Bakar Ali** ile birlikte çektikleri komedilerde görülebilir. Farklı yönetmenlerle birlikte çalışan **Ali**'nin üzerinde çalıştığı filmlere göz atarak, **Ozu**'nun etkisinde olanın **Ali** mi, yoksa **Ramlee** mi (ya da ikisi de mi) olduğunu tespit etmemiz mümkün olabilir. **Ramlee**'nin yönetmediği ***Sergeant Hassan*** filminin görüntü yönetmenliğini yapanın **Ali** olması ve bu filmde daha alışılmış bir sinematografinin kullanılması, diğer filmlerdeki alışılmamış kamera kullanımının **Ramlee**'nin etkisiyle olduğunu ortaya koyabilir. Kaldı ki **Ramlee** Japon filmlerine karşı ilgisini açıkça belirtmiştir, kaldı ki Japonca da konuşurdu.³⁴

Fakat **Ozu** ve Malezya filmleri arasındaki önemli bir farkı da belirtmek gerekir. **Ozu**, alçak olarak konumlandığı kamerasını sistematik olarak ve filmlerinin belirleyici bir özelliği olarak kullanmıştır; filmin içeriğini film çekme tarzına uyarlamıştır. Malezya filmlerindeki kamera yüksekliği ve bu filmlerin tarzına uygun olarak öykünün açık ve anlaşılır biçimde anlaşılması için kullanılmıştır. Buna **Sergeant Hassan** filminden örnek verebiliriz; küçük bir çocuğun bulunduğu sahnelerin birinde, kameranın açısı onun bakış açısını yansıtmak biçimde ayarlanmıştır. Benzer şekilde filmin sonunda, Japonlarla işbirliği yapan bir askerle dövüşen kahramanımızın kavgasının daha iyi görülebilmesi için kamera aşağıdadır. Kavgada hain öldüğünde, filmin kahramanı ve sevgilisini yine alt açıdan görürüz; bu defa bu görüş, her ne kadar garip olsa da ölü askerin bakış açılarından. Bir bakış açısını vurgulamak için yapılmamışsa bile (ki genelde değillerdi), bu gibi açılar öykünün daha kolay anlaşılmasını sağlamak içindir; en azından **Ozu**'nun filmlerinde olduğu gibi anlamamızı zorlaştırmaz. Başka bir fark ise, daha önce bahsettiğim **Bujang Lapok** filminde olduğu gibi, hikayenin anlaşılmasına yardımcı olabilmek adına yeniden kadraja alabilmek, bir nesneye ya da bir yüze vurgu yapmak için kameranın hafifçe hareket ettirilmesidir. Görüntünün kadraja alınması için **Ozu**, **Ramlee** ve meslektaşlarının yaptığı gibi kamerayı asla eğmez veya o şekilde hareket ettirmezdi.

Ozu'nun sinematografisinin etkisi kadar yaygın olmasa da, Japon yönetmen **Kenji Mizoguchi**'nin etkisi Malezya sinemasının bazı filmlerinde ve yine, özellikle **P. Ramlee** filmlerinde görülmektedir. Örnek vermek gerekirse, **Ramlee**'nin **Ibu Mertua Ku** (1962) filminde, alışılmadık vinç çekimleri söz konusudur. Bunlardan biri, bir evin üzerinde dar bir açıyla ve çok yüksekte başlar (vincin yerleştirilebilmesi için evin çatısı yoktur) ve karakter evin içinde dolaşırken onu takip eder. Bu gibi yüksek açı çekimleri **Ibu Mertua Ku** gibi dramlarda sıkça kullanılsa da bazı komedilerde de bu tip çekimlere rastlamak mümkündür (ör. **Ramlee**'nin 1962 komedisi **Labu dan Labi**). Bu yüksek açılı görüntülerin amacı bir bakış açısını yansıtmak değil, izleyicilerin filmin öyküsünü daha iyi anlayabilmelerini sağlamaktır. Bu filmde, aslında basit olan bir öykünün anlatılması için alışılmış klasik Hollywood çekim açıları ve alçak çekimler birlikte kullanılmıştır (Batılı bir izleyicide yarattığı kargaşa, aslında Malezya alışkanlıklarını bilmemesi ve daha önce **Ramlee** filmlerini izlememiş olmasından kaynaklanmaktadır). İlginçtir ki alışılmış klasik Hollywood sinematografisi ve montajlama tekniklerinin kullanılması daha çok rüya sekanslarında kullanılmaktadır. Bunlar da Amerikan film türlerinin bir taklididir zaten (gangster filmleri, westernler, Tarzan filmleri gibi.); fakat bu sekansların mizansenini fazlasıyla kendilerine özgüdür (ör. hayvanlar aslında kostüm giymiş oyunculardır).

Japon filmlerinin etkilerinin, sadece işgal döneminde Malezyalılar tarafından izlenen filmlerle sınırlı olmadığı görülüyor. Bu yıllarda, genç yönetmenlerde Japon sinemasına ilgi filizlenmiştir ve filmlerinde sonraki dönemlerin Japon yönetmenlerinin etkilerini de görmek mümkündür. En belirgin etki, **Akira Kurosawa** filmleri olmuştur (dünyanın her yerindeki yönetmenler üzerindeki etkisi düşünülünce, buna şaşırmamak gerekir). Japonları eleştiren bir film olan **Sergeant Hassan**'da (1955) bile,

1951 yılı yapımı olmasına rağmen özellikle **Rashomon** olmak üzere **Kurosawa**'nın filmlerine açık göndermeler olduğu gözlemlenebilir. Ormanda, ağaçların arasından sızan güneş ışınlarına karşıt olarak yukarı doğru konumlandırılmış kamerayla çekilen ve karakterler yürürken onları ağaç dalları arasından izleyen uzun sahneler... Hepsi **Kurosawa**'nın filmini hatırlatmaktadır.

İşgal, Asya'nın geri kalanı için olduğu gibi elbette Malezyalılar için de talihsiz bir dönem olmuştur. Ancak, işgal döneminin genç ve heyecanlı film yönetmenlerinin izlediği filmler ve Hint sinemasının etkisini azaltan bu işgal, 'Altın Çağ' olarak bildiğimiz zengin, ilginç tarz ve öykünme karışımından doğan Malezya sinemasının doğuşu ile sonuçlanmıştır. Yazıktır ki bu etki görece olarak kısa sürmüştür. Yetmişli yılların ortalarına gelindiğinde Malezya sineması, Hollywood, Hong Kong ve Hint sinemalarının tarz ve kurallarının (her zaman çok iyi sonuç vermeyen) harmanlandığı ve kaba dinsel ve ulusalcı propagandanın da işe dahil olduğu bir döneme girmiştir. Tarz ve öykü bakımından yenilikçi, ilgi çekici filmler çeken Malezyalı yönetmenler olsa bile (ör. **Perempuan, Isteri dan Jalang** (1993) yönetmeni **U-Wei Haji Shaari**, **XX Ray** (1992), yönetmeni **Aziz M. Osman**), Malezya sinemasının bir 'Altın Çağ' yaşaması çok olası görünmüyor. 'Filem Melayu'yu (Malezya sineması) hayata döndürmek için bir dünya savaşına gerek duyulmayacağını umut ediyorum.

Bu yazı Malezya sinemasına dair elbette her hususu incelememiştir, ancak sadece kendim için değil, Asya sinema bilimcileri için de bir başlangıç noktası oluşturacağını umut ediyorum. Çok daha fazla çalışma yapılması gerekli; özellikle Malezya'nın tarihi ve kültürü konusunda benden daha bilgili olanlar tarafından. Pontianak, polong, bilge ve bazen konuşan yaban keçisi kavramlarının yanı sıra, İslamcı kavramlar ve bunların Malezya sinemasında yer edinmesi hususlarında fazla bilgim yok. Bu çalışmanın en az bir kısmı tarihsel etkilenmeden faydalanarak ve siyasi tartışmalardan ve belirlemelerden daha çok filmlere odaklanarak Malezya sinemasını incelemiştir.

Dipnotlar

¹ Teshome H. Gabriel, 'Towards a critical theory of Third World films'; Jim Pines ve Paul Willeman'ın editörlüğünü üstlenliği *'Questions of Third Cinema'* (London: British Film Institute, 1989), 31.

² a.g.e.

³ a.g.e.

⁴ a.g.e., 32.

⁵ a.g.e.

⁶ a.g.e.

⁷ a.g.e.

⁸ a.g.e., 31-32.

⁹ a.g.e., 33.

¹⁰ a.g.e.

¹¹ a.g.e.

¹² Houshang Golmakani, 'Beyond the Shadow of a Doubt'; *Cinemaya* 22 (Winter 1993-94): 55.

¹³ 'Historical Poetics' [Tarihsel Etkilenme] konusunda daha fazla detay için bakınız David Bordwell, *Making Meaning* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1989), özellikle s.263-74.

¹⁴ Malezya sineması ve bangsawan arasındaki ilişki ile ilgili daha detaylı bir tartışma için bakınız, Chan Chih Min, 'Malay Films: A Cultural Background'; yayınlanmamış makale, National University of Singapore, 1993.

¹⁵ Joseph Anderson ve Donald Richie, Japon sinemasına ilişkin yenilikçi bir fikri şöyle anlatmışlardır:

Japonlar, Asya film endüstrisinin yükselmesinden sorumludur ve Japon işgali olmasaydı, bu ülkelerde üretim seviyesi bu kadar yüksek olmazdı. Kötülüklerle bezenmiş askeri kampanya olarak anlatılan tarih içerisinde bu tek ve ufacık yapıcı sonucu görmek sevindiricidir. (Joseph L. Anderson and Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, expanded edition [Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982], 158).

¹⁶ John Lent, *The Asian Film Industry* (Austin: University of Texas Press, 1990), 187-88.

¹⁷ Sharifah Zinjuaher and Hang Tuah Arshad, *Sejarah Filem Melayu: The History of Malay Motion Pictures* (Kuala Lumpur: Penerbitan Sri Sharifah, 1980), 18.

¹⁸ Chin Kee Onn, *Malaya Upside Down* (Singapore: Jitts & Co., Ltd., 1946), 86-87; and Michael Dennis Baskett, 'The Japanese Colonial Film. Enterprise 1937-1945: Imagining the Imperial Japanese Subject' (M.A. thesis, University of California - Los Angeles, 1993), 57.

¹⁹ Yoji Akashi, 'Japanese Cultural Policy in Malaya and Singapore, 1942-45'; *Japanese Cultural Policies in Southeast Asia during World War 2*, Grant K. Goodman, ed. (New York: St. Martin's Press, 1991), 119.

²⁰ Lent, 188; ve Chin, 156-57.

²¹ Chin, 156.

²² Yoji Akashi, 132-33.

²³ Chin, 151.

²⁴ a.g.e., 192.

²⁵ a.g.e., 151.

²⁶ a.g.e.; ayrıca bakınız, Lent, 188.

²⁷ Chin, 160.

²⁸ Baskett, 59-61; ve Anderson ve Richie, 40, 130.

²⁹ Örneğin, bakınız, Yoji Akashi, 132-33; Java'da Japon belgesel filmlerinin kullanımı ile ilgili detaylı tartışma için bakınız, Aiko Kurosawa, 'Films as Propaganda on Java under the Japanese, 1942-45', Goodman, 36-92.

³⁰ Anderson and Richie, 156-57; ayrıca bakınız Shimizu Akira, 'War and Cinema in Japan'; *Media Wars: Then and Now* (Tokyo: Yano Kazuyuki, 1991), 38-40; ve Ueno Toshiya, 'The Other and the Machine'; *Media Wars*, 72-73.

³¹ Ueno Toshiya, 76-77; Komatsuzawa Hajime, 'Picture Book 1936 (Momotaro vs. Mickey Mouse)'; *Media Wars*, 212-14; ve Komatsuzawa Hajime, 'Momotaro's Sea Eagle', *Media Wars*, 241-46.

³² Komatsuzawa Hajime, 'Nippon Banzai'dan alıntı, *Media Wars*, 253.

³³ Bu 'absürd' filmler ve alt-orta sınıf komediler aslında oldukça muhafazakardır ve bu filmlerin sonunda bir düzen sağlanmaktadır ve öncesindeki 'absürtlük' yerine düzen tercih edilmektedir. Bu filmlerin etkisi, Japonların eğlenceli, hoşgörülü ve bir o kadar da dengeli ve ciddi olduğunu göstermeye yaramasıdır. Buhran döneminde Hollywood'un saçma komediler göstermesinin, zenginlerin de herkes gibi olduğunu ama diğerlerinden biraz daha fazla paralarının olduğunu (!) ima etmeye çalıştıklarına benzer biçimde etkisi olduğu gibi. Bu tarzların tartışması için bakınız Anderson ve Richie, 51-53; ve Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and meaning in the Japanese cinema* (Berkeley: University of California Press, 1979), 152-53.

³⁴ Zakiah Hanum, ed., *Sepanjang Riwayatku* (n.p.: Utusan Publications & Distributors Sdn. Bhd., 1984), 83; Baharudin Latif, 'P. Ramlee: Satu Legenda'; *Cintai Filem Malaysia* (Selangor Darul Ehsan, Malaysia: Perbadanan Kemajuan Filem Nasional Malaysia, 1989), 64-65.

ÇÖZÜMLEME

KOSMOS VE DERRİDACI MİSAFİRPERVERLİK

serhan mersin
serxan@gmail.com

Misafirperverlik kavramı kolaylıkla göz ardı edebileceğimiz sıradan bir kavram değildir. Misafirperverliği evimize gelen dostlarımıza cömert davranmamız veya nazik olmamızla sınırlandıramayacağımız gibi sadece misafir ve ev sahibi arasındaki ilişkinin bir ifadesi olarak da göremeyiz. Misafirperverlik, ister yabancı, ister mülteci, aykırı veya göçmen olsun, sadece ötekiye bakış açımızı etkilemez, aynı zamanda ev sahibinin misafire efendiliğini, tahakkümünü de sorgular. Bu nedenle misafirperverlik yabancıları nasıl kabul ettiğimizin bir göstergesidir: Onlara kurallar vasıtasıyla koşullar öne sürmemizin mi yoksa kollarımız açık bir şekilde evimizden içeri buyur etmemizin mi baskın olduğunu kıyaslamamızı sağlar. Yabancı, farklı olanın olmadığı bir misafirperverlik yoktur. Bu nedenle, misafirperverlik ötekiye nazaran kendi kimliklerimizin sorgulanması kadar, devletlerin yasalarla düzenlenmiş olan göçmenlik/mültecilik/iltica politikalarının da tartışılmasını gerektirir. Yabancı eşiği geçtiği anda bir ilişki başlar.

Bu yazıda küçük bir şehre gelen bir yabancının hikayesinin anlatıldığı **Reha Erdem** filmi **Kosmos**'u (2009) misafirperverlik kavramı bağlamında tartışmayı hedefliyorum. Misafirperverlik üzerine yapacağım incelemeyi, misafirperverliği koşullu ve koşulsuz/mutlak olarak iki farklı yönüyle ele alan **Derrida**'nın yabancı olma meselesi üzerinden tartışmaya çalışacağım. **Derrida**'ya göre her ne kadar bu iki farklı durum birbiriyle çatışıyor olsa da, daha geniş bir perspektifle bakıldığında bu iki durumun birbirlerini tamamladıkları ve birbirlerinden ayrılmaz oldukları anlaşılır. **Kosmos**, Derridavari misafirperverlik anlayışına belirgin örnekler sağlayan bir filmidir. Bu fikri desteklemek amacıyla, öncelikli olarak yabancı kavramı üzerinde durduktan sonra, **Derrida**'nın **Levinas**'ın koşulsuz buyur etme felsefesinden ve katı kurallarla sınırları çizilmiş Kantçı kozmopolitizm anlayışından esinlenen görüşlerini incelemeyi ve **Kosmos**'da bu anlayışlara uygun örnekler bulmayı hedefliyorum.

Kosmos, aynı isimli fantastik bir karakterin bir kış günü karda bata çıka ilerleyerek vardığı Kars'da geçen hikayesidir. Kosmos şehre varır varmaz küçük bir çocuğu boğulmaktan kurtarır. Kurtarışının olağan olmayan yanı nehirde sürüklenen çocuğun ölmüş olma olasılığıdır. Kosmos küçük çocuğu sudan çıkartır ve onu hayata döndürür. Bu kurtarma Kosmos'un sıradışı kişiliğinin ilk işaretidir. Zira, filmin devamında da öğreneceğimiz üzere Kosmos sincaplar gibi ağaca tırmanabilmekte, sadece şeker ve çayla beslenmekte ve hayat, Tanrı vs. üzerine anlaşılması güç konuşmalar yapmaktadır. Kosmos'a gittiği kahvehanede eski belediye binasında bir odada yaşaması için yer gösterilir. Kahvehanenin sahibi yemek karşılığında iş tek-



lif eder. Gelgelelim Kosmos çalışmaktan pek haz etmez. Kahvehane-deki bir konuşma sırasında aslında peşinde olduğu şeyin aşk olduğunu ilan eder. Kısa bir sürede şehirdeki insanlar Kosmos'un şifa verme gücünü keşfederler. Küçük çocuğu boğulmaktan kurtardıktan

sonra, yaşlı terzinin astımını iyileştirir. İnsanlar gelip ondan mucize dilenirler. Ancak, Kosmos ne bir peygamberdir, ne de bir mesih. Şehirde gördüğü misafirperverliğe ihanet eder ve küçük dükkanları soymaya başlar. Diğer taraftan başağrısını yok ettiği şehre yeni gelen öğretmenle birlikte olur. Ayrıca kurtardığı çocuğun ablası olan Neptün ile de garip bir ilişkisi vardır. Aşkları sıradışı, sevişmeleri yabani-dir. Ne yazık ki, Kosmos'un Kars günlerinin sonu yakındır. Acısına son veremeyen okul öğretmeni kendi hayatını sonlandırır. İyileştirdiği dilsiz çocuk ölür ve bu ölümden Kosmos sorumlu tutulur. Subayın baldızının kısmi felcini iyileştirmeye çalışırken, subay her ikisini Kosmos'un odasında basar ve onu tutuklamak ister. Kosmos, geldiği gibi acıyla kaçmak zorunda kalır.

Yabancı Kimdir?

Kosmos mutlak bir yabancıdır. Onun hakkında hiçbir şey bilmeyiz. Tek tahmin ettiğimiz filmin başında gördüğümüz üzere acı çektiğidir. Bir şeylerden kaçtığını, Kars'a da davet edilmediğini tahmin ederiz. Filmi seyrederken sorular sıralanır zihnimizde: Kars halkının ona tavrı ne olacaktır? Dost mudur, düşman mı, toplum için bir tehdit mi? Kabul edilmeli mi yoksa red mi edilmelidir? Herşeyden önemlisi onu bir yabancı kılan şey nedir? Yabancı kimdir? Kosmos'un temsil ettiği yabancı betimlemesinin diğerlerinden farkı var mıdır? Tekinsiz, istenmeyen, tehlikeli mi yoksa iyileştirme gücüne sahip bir şaman mıdır?

Zygmunt Bauman yabancıyı ne dost, ne düşman ama hem dost hem düşman olarak tanımlar. Ona göre *'Dostlar ve düşmanlar vardır. Ve bir de yabancılar'* (1991: 53). Düşman dostluğun olumluluğunu ihlal edendir. Dost düşmanın olmadığıdır, düşman ise dostun olmadığı herşey. Düşman olmasaydı dost olmazdı, dost olmasaydı düşman.

Yabancı her türlü kategorizasyondan muaftır. Karar verilemezlerin dünyasındadır: **Derrida**'nın tanımıyla, *'felsefi ikiliklerin zıtlığına dahil edilemezlerin, üçüncü bir terim inşa etmeyi imkansız kılan, buna direnen ve düzeni karmakarışık edenlerdendir'* (aktaran Bauman, 1991: 55). Bu açıdan, haklarında karar verilemezler, tüm ayırım-

ları ortaya sererler (Bauman,1991:56). Dolayısıyla sadece sınıflandırılmaz değil, aynı zamanda sınıflandırılmazdır. Davetsizce çıkıp gelir ama düşmandan daha yakındadır. Ne zaman gitmek isterse de gider. Onu evrensel yapan da bu köksüzlüğü ve evsizliğidir. Yabancı her yerde ve her zaman evsizdir; bu nedenle de *'ebedi ve ezeli bir gezgindir'* (Bauman, 1991: 79). Tüm bunlara ek olarak, kaçmak için bir kapısı olduğu için de her daim güvenilmezdir.

Yabancı bir dost gibi fiziksel olarak yakın ama bir düşman gibi ruhen uzak olandır. Bu nedenle, *'dostun ve düşmanın, düzenin ve kaosun, içerin ve dışarının arasındadır'* (Bauman, 1991: 61). Böylelikle her gittiği yerde, herkes için bir tehdit unsurudur.

Filmde **Bauman**'ın yaptığı yabancı tanımına uyan bir Kosmos ile karşılaşırız. Kosmos bir yabancıdır, ötekidir, dışlanandır, misafirdir. Bir yeni gelen olarak, nereden geldiğini, nereye gittiğini bilmeyiz. **Reha Erdem**, bir görüşmesinde, yolculuğunun yönü hususunda farklı olasılıklardan bahseder: *'Belli ki başka bir şehirden geliyor. Belki Erzurum'dan geliyor, Ermenistan'a gidiyor... Belki de Gürcistan'dan gelip Sivas'a gidiyor... Belki de tam tersi'* (Yücel ve Acar, 2009: 176). Yabancı olmasına rağmen, Kosmos Kars'ın gündelik hayatına kolaylıkla kabul edilir. Bunun en önemli nedeni küçük çocuğu boğulmaktan kurtarmasıdır hiç kuşkusuz. Ancak, hala ne dost, ne de bir düşman olarak nitelendirilebilir durumdadır. Kars'da insanların yanında ona bir dost gibi davranılır. O da bu yakınlığın keyfini sürer. Diğer taraftan bir dışlanmıştır da. Kars'ı bir tiyatro sahnesini izler gibi izler. Kars'ın düz ve geniş caddelerinde dolaşırken büyük taş duvarların ardında eğlenenleri, soğukta boş arazide dans edenleri seyreder. İnsanlar onu anlamaya çalışır, sorular sorarlar. Hayat, doğa, diğer insanlar, beden ve hayvanlar üzerinden verdiği cevaplar rahatça anlaşılmaz; yine de insanlar onun derin düşüncelere sahip bir derviş gibi konuştuğunu hissederler. Aşk arzusu yanlış anlaşılır. Kahvehanenin müdavimlerinden biri onun aslında kadın aradığını iddia eder. Tüm bu nedenlerden Kosmos sınıflandırılmaz. Uyumsuzluğu nedeniyle ona şüpheyle yaklaşılır. Aslında onun hakkında bir karara varılabilmiş değildir. Bir tarafta bir şifa dağıtıcıdır, diğer tarafta ise aykırı. Dükkanları soyarak, şehirde küçük çaplı bir kaos yaratır. Şifa dağıtma gücü nedeniyle kimse ondan şüphelenmez. Kahvehane sahibi onu kahvehanede sabahlaması için bıraktığı gecenin sabahında Kosmos'un kahvehanedeki tüm şekerleri yediğini ve kapıyı da açık bırakıp gittiğini görür. Dolayısıyla, güvenilmezdir de. Subayın baldızıyla ilişkiye girdiğinde ise otoriteler için bir tehdit haline gelir. Sonunda her şeyi geride bırakıp kaçır ki bu da mutlak bir yabancının tipik bir davranış örneğidir.

Kosmos'un mutlak bir yabancı olarak Kars halkıyla ilişkisi misafirperverlik meselesini de tekrar sorgulamamızı sağlar. Filmde, insanların yabancılara genel olarak açık olduklarını görürüz. En azından bir düşmanlık göstermezler. Ancak bu misafirperverlik koşulsuz değildir, içinde çekinceler de barındırır. Müdavimlerden bir tanesi *'Yabancıları severiz. Ama dünya bozuldu. Herkesten korkuyoruz'*, dediğinde yabancılara olan bakışın içinde her zaman için bir koşul barındırdığını farke-

deriz. Yabancılar tehlikeli olabilirler. Bu çekincenin yanısıra her zaman için bir koşulsuz buyur etmenin olasılığı da vardır. Yazının bundan sonraki bölümünde yabancılara genel bakışa, **Kosmos**'daki misafirperverlik örneklerinde odaklanacağım. Bunu ise **Derrida**'nın perspektifinden buyur etme biçimleri arasındaki farklara eğilerek yapacağım.

Misafirperverlik Nedir? Derrida, Levinas ve Kosmos

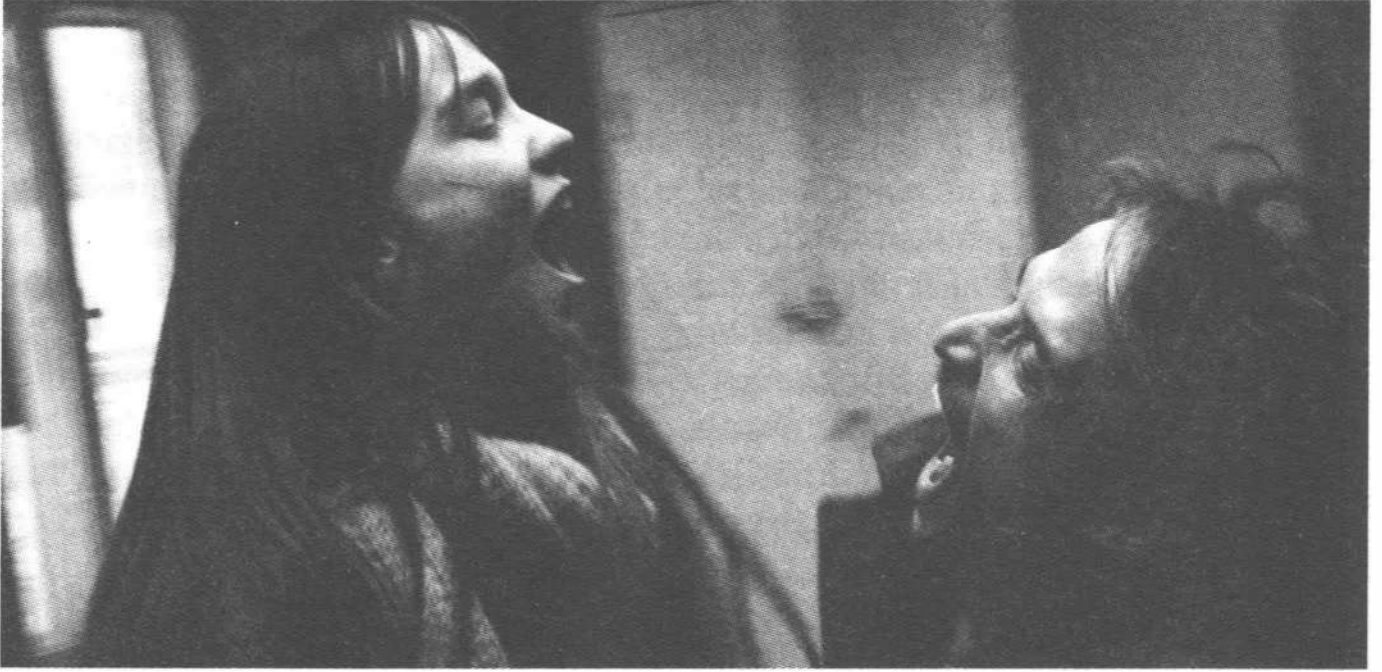
Derrida'da misafirperverlik ortadan kaldırılamayacak ya da çözülemeyecek bir *aporia* olarak koşulluluk veya koşulsuzluk ayırımına göre tanımlanır. Bu ayırım, misafirperverliğin yasası (tekil) ve misafirperverliğin yasaları (çoğul) arasındaki ayırım ile ortaya çıkmıştır:

Sınırsız misafirperverlik (yeni gelene tüm evini ve kendisini vermek, adını sormadan, karşılık beklemeden veya en ufak bir koşul ileri sürmeden) ve diğer taraftan yasalar (çoğul), her zaman koşula bağlanmış ve aile, sivil toplum ve devlet üzerinden, Yunan-Roma ve hatta Yahudi-Hristiyan geleneğiyle, Kant'a ve kısmen Hegel'e kadarki tüm hukuk ve hukuk felsefe geleneğiyle tanımlanmış koşullu haklar ve görevler (Derrida, 2000: 77).

Farklı geleneklerden bahsederek **Derrida** aslında bugüne dair bir bakış açısı geliştirme amacındadır. Bu amaçla misafirperverlik üzerine yaptığı çalışmaları iki farklı felsefeci üzerinden yürütmektedir: Kurumsallaşmış barışın temellerini oluşturan Kantçı kozmopolitizm anlayışı ve politik alanın ötesinde etik ve hukuksal ilkelerle değerlendirilebilecek olan **Levinas**'ın misafirperverlik anlayışı. **Levinas**'a ölümünden sonra armağan olarak yazdığı **Adieu to Emmanuel Levinas** (1999) kitabında **Derrida**, **Levinas**'ın derin misafirperverlik fikirlerini özellikle onun **Totality and Infinity** (1969) kitabı üzerinden inceler. **Derrida** bu kitaptaki fikirleri yapısökümcü anlamda değerlendirerek geliştirir. Mutlak ve koşullu misafirperverlik nosyonlarını, yabancı, öteki, yeni gelen, aykırı, dışlanmış ve daha geniş anlamıyla evsahibi için misafir olmak tanımını etik ve felsefi düzlemde tartışır. **Derrida** için mutlak misafirperverlik misafirlerin herhangi bir zorunluluk veya görev duygusu hissetmeden istedikleri gibi davranabilmelerini gerektirir (O'Gorman, 2006: 52). Misafir, herhangi bir borç veya karşılık için sorumlu olmamalıdır. Bu nedenle, misafirperverlik sadece paylaşılabılır; misafir ve evsahibi arasında bir değiş tokuşun koşulu, herhangi bir tanımlı veya tanımsız kurala tabii olamaz.

Yabancı olmasına rağmen küçük çocuğu kurtarması sayesinde Kosmos şehrin insanları tarafından çok sıcak karşılanır. Doğal olarak bu sıcaklığın nedeni kültürel değerlerden de kaynaklanıyor olabilir: Yeni gelenlere nazik davranmak ve Doğu kültürlerinde adet olduğu üzere yabancıların her türlü ihtiyacını karşılamaya gayret etmek. Bu nedenle Kosmos'a yer açılır; gelmesine izin verilir. Kahvehane- de çay ısmarlanır ve aç olup olmadığı sorulur. Yaşamını sürdürmesini sağlayacak

bir kalacak yer sağlanır. Kahvehane sahibi iş karşılığında yemek ve daha iyi bir kalacak yer teklif eder. Karşılıklı esasına dayansa da kahvehanenin sahibinin amacı ona yardım etmektir zira bunu yapmak için bir zorunluluğu yoktur. Ne var ki, Kosmos çalışmaya pek istekli değildir. Çalışmak konusundaki düşüncesini şöyle ifade eder: 'Çünkü çalışmakta bir fayda bulamadım, çünkü Allah çalışmayı, biriktirenlere ceza olarak vermiş'. Bununla birlikte kahvehanedeki misafirperverliğin koşulları da vardır. Çalışmayı reddettikten ve ilk konukluk günlerinden sonra kahvehanenin sahibi içtiği çayların parasını istemeye başlar. Bu davranış bize paranın iktidarında ebedi bir misafirperverliğin pek de mümkün olmadığına işaret eder.



Kosmos ve Neptün arasındaki ilişki misafirperverlik kavramı açısından incelenmeyi hak eder. Küçük kardeşini boğulmaktan kurtarmasından dolayı Neptün, Kosmos'a kayıtsız kalamaz. Diğer taraftan aralarındaki ilişki sıradışıdır: Birbirleriyle kuşların bağırışlarını veya hayvanların ses çıkarmalarını taklit ettikleri fantastik bir iletişim kurma biçimi geliştirirler. Biraraya geldiklerinde rüzgar usul usul esmeye başlar. Birbirlerine dokunmadan ama coşkuyla sevişirler. Aşklarını duvarlarda, ağaçlarda veya çatılarda yaşarlar. Bu sahneler filmi aynı zamanda olağanüstü bir boyuta da taşır. Bu şekliyle aşk koşulsuz bir misafirperverliktir. Aşk daima misafir ve ev sahibi arasındadır; ben ile öteki, dost ile yabancı arasındadır. Aşk her türlü kuralın, yönetmeliğin veya yasanın dışındadır. Aralarındaki sevgi erotizmden farklıdır; Eros'un değil, Agape'nin yolundadır. **Derrida, Levinas** aracılığıyla, Eros'taki gibi erotik aşkla tanımlanan aşkınlığın misafirperver aşktan ayrı tutulması gerektiğini söyler (1999: 41). Öyleyse, Kosmos ve Neptün arasındaki aşk, aşklarının mutlak misafirperverlik olduğunu gösterir. Aşkın kutsallığı üzerinden fikirlerini ifade eden Kosmos, 'Sol eli başımın üstünde olsun, sağ da beni kucaklasın¹.' der. Bu cümle İncil'de, Süleyman'ın Şarkısı, Bölüm 8:3'tendir. Aşk evrenseldir, keza misafirperverlik de öyle; İncil'de olsun veya herhangi bir başka kitapta, veyahut etik bir dünyayı ifade etsin, aşk meşrulaştırılmıştır böylelikle.

Misafir ve ev sahibi arasındaki ilişki bir ilk soruyla başlar: Adın ne? [*Comment t'appelles-tu?*] Bu bir buyur etme biçimidir. Zira misafirperverlik yeni gelenin isminin sorgulanması kadar herhangi bir soruyu gerektirmeyen, misafire hiç bir soru sormadan buyur etmeyi de içerir. Buradaki önemli nokta, **Derrida**'ya göre misafirperverliğin iki rejimini vurgulayan '*keskin ve temel*' (2005: 67) fark şudur: Daha önce söz edildiği üzere saf anlamıyla misafirperverlik yeni gelenlere herhangi bir koşul/soru sorulmamasını empoze eder. Ama öte yandan, yukarıda bahsedilen isim sorusu yabancıya hitap etmemizi, onu uygun bir isimle çağırmamızı sağlar. Dikkat edilmesi gereken, '*bu sorunun bir koşul, polis sorgusu, kayıt altına alınma veya sınır kontrolü sorusu olmasından kaçınmasını sağlamaktır*' (Derrida, 2005: 67). Kahvehanede Kosmos'a adı sorulur. Kosmos adını Battal olarak söyler. Bu soru herhangi bir koşul barındırmaz. Polis soruşturması ve bilgi kaydı için değildir. Bir muhabbeti başlatacak bir ilk sorudur. Bu nedenle, kahvehanedeki insanlar herhangi bir kural dayatıyor değildir; sadece uygun bir şekilde hitap etmek içindir bu soru. Gerçekte, düzen veya evren anlamına gelen Kosmos adını kendine, Neptün ile tanıştığında seçmiştir. Bu ad keskin kurallarla devamlılığı sağlanan düzeni temsil eder. Burada ilginç olan, **Nietzsche**'nin *Tragedyanın Doğuşu* kitabında yapılan bir ayrımı ödünç alarak söylersek, Kosmos, şevk, coşkunluk ve kaotik duyguların peşinde koşarak Dionysos gibi davranırsa bile adı Apollon'un düzeni sağlayan rasyonel düşüncesinin temsildir. Ancak, Kosmos düzene duyulan ihtiyacı reddeder. Ona göre, iyiyi terketmenin nedeni de budur: 'Allah insanı doğru yarattı ama onlar düzen aradılar'. Düzen tekdüzelik ve aynılık getirir, ki bu da hayattaki her türlü kötülüğün kökenidir.

Koşulsuz misafirperverliğin mutlak yasasıyla tanımlanan yeni gelen, yabancıdır, ötekidir. O, hakkında hiç bir şey bilmediğimizdir; kimliği saptanmamış, tanımlanmamış, isim verilmemiş olandır. **Derrida** bu mutlak ötekiyi *arrivant* olarak isimlendirir: *Arrivant*, '*beklenmediği yere, onu bekleyenin olduğu veya olmadığı yere gelen, ... neyi veya kimi beklediğini bilmeden gelen'dir*' (Naas, 2008: 29). Davetsiz misafir, beklenmeyendir. Saf anlamıyla misafirperverlik, yeni gelenin kim olduğunu önceden bilmeme riskini almaktır. *Arrivant*, aile için, toplum için veya ülke için bir tehlike olabilir. Ev sahibi ve yabancı arasında bir düşmanlık doğabilir. Bu nedenle



arrivant bir *pharmakon*dur: ya zehirdir ya devadır, ya iyidir ya kötüdür, ya olumludur ya da olumsuzdur (Bauman, 1991: 55). Ama bu durum yeni gelene karşı her koşulda açıklık düşüncesini değiştirmemelidir. Koşullu misafirperverlik anlayışı iktidar ilişkisine bir vurgu ile tanımlanır, zira ev sahibi yeni gelen üzerinde egemenliğe sahiptir.

Kosmos bir *pharmakon*-dur. Hem zehir, hem devadır. Adı düzendir ama bu küçük ve sınırlarla çevrilmiş şehire kaos getirir. Şifa dağıtır, insanları tedavi eder ancak tedavi ettiklerinin hayatını mahveder. Subayın baldızı için ilaç bulabilmek amacıyla eczaneleri so-



yar. Çaldığı ilaçların ona yarar sağlamak yerine zarar verdiğini anladığında hepsini bir çantaya koyup çöpe atar. Bu nedenle subayın baldızı ile arasında bir gerilim doğar, çünkü subayın baldızının şehirdeki eczanelerden ilaç alması yasaktır. Şehre yeni gelen öğretmenle ilişkiye girer fakat öğretmen onunla yaşadığı cinsel ilişkiden oldukça rahatsızdır. Kosmos onu ziyaret edip 'Sizi sevmeye gelmişim, efendim', dediğinde kovulur. Kosmos için bedenin arzularıdır önemli olan; ruh bedenin istediğini ister. Dolayısıyla insanlar ve hayvanlar arasında bir fark yoktur. Ama, bu ilişki öğretmeni incitir ve kadın sonunda intihar eder. Kosmos'un dilsiz çocukla ilişkisi de ikirciklidir. Çocuk diğer insanlarla gerçekten dilsiz olduğu için değil, konuşmayı reddettiği için konuşmamaktadır. Büyükannesi Kosmos'tan bu sorunun çözmesini istediğinde, çocuk işbirliği yapmayı reddeder, zaten daha önce Kosmos'u da soymuştur. Bu nedenle aralarında herhangi bir ilişki olmasını istemez. Kosmos yine de ona yardım eder. Kars'a uydu düştüğünde, çocuk hayrete düşer ve ilk cümlesini söyler: 'İşaret!' Bu işaretin cezasını bitiren işaret olduğuna hükmeder çünkü rüyasında kedilerin kralı tarafından bir kediye işkence edip öldürdüğü için işaret gelene kadar sessiz kalmak cezasına çarptırılmıştır. Uyduya koşarlarken çocuk yorgun düşer ve sonra da hastalanır. Daha sonra da ölür. Bu ölümden Kosmos sorumlu tutulur. Film, Kosmos'un insanlara zarar vermek istememesine ve tek amacı onlara yardım etmek olmasına rağmen, ev sahibinin evinin kapısından içeri girdiği andan itibaren her şeye hazır olması gerektiğini gösterir. Misafir ev sahibinin binbir zorlukla inşa ettiği düzeni bir anda yok edebilir. Ev sahibi iyiyi ummak ister ama beklenmeyene de hazır olmak zorundadır.

Misafiri koşulsuz, sınırsız bir buyur etme ev sahibiyle misafir arasındaki rollerin değişimine, ev sahibinin tüm sorumlulukları misafire devretmesine neden olabilir. Misafir evde olduğu için dışardan evine gelen ev sahibi artık misafiri vasıtasıyla evine girer, misafir ev sahibidir artık: *'Böylelikle içerden içeriye gireriz. Evin sahibi evdedir, ama yine de evine dışardan gelen misafirin üstünden/onun dolayısıyla girer. Ev sahibi içeriden içeri sanki dışarıdan gelmiş gibi girer'* (Derrida, 2000: 125). Ev sahibinin açıklığı misafirperverliğinin sınırlarını çizer ve alanını tanımlar. Ev sahibi misafir etme kapasitesinin rehini olur. Böylelikle, misafir ve efendi arasında misafirlerin artık ev sahibi olduğu bir hiyerarşi oluşmasına neden olur. Doğaüstü (veya şamanistik) güçlerinin keşfinden sonra, şehir sakinleri Kosmos'dan hastalıkları

iyileştirmesini isterler. Kosmos'un yaşadığı köhne belediye binasına veya odasına gelip yardım etmesini talep ederler. Aslında bu rollerin değişimini de gösteren bir davranıştır. Misafir, ev sahibi olmuştur: Kosmos yeni hükümdardır. Ne var ki, o bu durumdan pek hoşnut değildir. Kosmos iktidarı istemez. Tek istediği aşk ve coşkunluktur. Sonuçta insanların belediye binası önünde şifa için sıra olduğunu görünce kaçar. Odasına gelip ondan yardım etmesini isteyen yaşlı bir adama, cebindeki tüm parayı sırf ondan kurtulmak için verir.

Kantçı Kozmopolitanizm ve Kosmos

Derrida'nın fikirlerini oluştururken temel aldığı ikinci filozof **Kant**'tır. **Kant**'ın misafirperverlik ve kozmopolitanizm hususunda geliştirdiği politik yaklaşım, misafirperverliği yabancının hakları ile tanımladığı **Ebedi Barış** (*Perpetual Peace* (1795/1991)) kitabında yer alır. Bu türden bir kozmopolitanizm taslak halinde, tanımlayıcı ve ek maddelerden oluşan yasalarla oluşturulur. Burada **Kant**'ın amacı dünyaya ebedi barışı getirmenin koşullarını tartışmaktır.

Kitapta, 'Ebedi Barışın 3. Tanımlayıcı Maddesi' misafirperverliğin kuralları ve zorunlulukları ile ilgilidir: '*Dünya vatandaşı olarak bir kimsenin hakları evrensel misafirperverliğin koşullarıyla sınırlandırılmalıdır*' (Kant, 1991: 137)². Kozmopolitan haklar evrensel misafirperverlik anlamında bir hak, bir zorunluluk, değişmez düzenlemeleri kapsayan bir sorumluluk olarak tanımlanmıştır. **Kant** bu madde ile ne demek istediğini şöyle açıklar: '*...bu bağlamda misafirperverlik yabancı topraklara girmiş olan yabancının mülk sahibinden kendisine düşmanca davranmamasını talep etmesi anlamına gelir*' (Kant: 1991:137). Bu şu demektir: Ziyaretçi ev sahibinin egemenliği altında ve belirli bir süre için kalacağı yerde kendisine düşmanca davranılmama hakkına sahiptir. Dahası misafirin başka hakları da vardır: '*[Ev sahibi] barışçı bir biçimde, düşmanca davranmadan, ölümüne sebebiyet vermeden [misafiri] geri gönderebilir*' (Kant, 1991: 137). **Kant**'a göre misafir/ev sahibi ilişkisi bir iktidar ilişkisidir. Ev sahibi ev sahibi olarak ve misafir de misafir olarak kalmalıdır: '*[E]v sahibi, hôte, Wirt, kabul eden, barınak ve sığınacak yer sağlayan kendi evinde kendi otoritesini devam ettirmek koşuluyla patron olarak, evin efendisi olarak kalır.*' (Derrida, 2001:254). Bu koşulu göz önünde tutarsak ev sahibi egemen ve güç sahibi olandır; dolayısıyla, misafirin kendi mülküne girmesini reddedebilir. Ancak bu barışçı bir biçimde yapılmalıdır: Ev sahibi misafirin ölümüne neden olmamalıdır ve eğer iyi davranışlar sergiliyorsa misafiri düşman olarak görmemelidir.

Kant'ın misafirperverlik kavramına yüklediği diğer koşul ziyaret hakkıdır. Yabancı eşiği geçebilir fakat sürekli orada kalamaz. Ancak ziyaret hususunda kesin bir kural konulmuştur: Kendisine misafirperverlik gösterilecek olan yabancı başka bir ülkenin vatandaşı olmalıdır. Dolayısıyla **Kant** yurtsuzları ve ebedi ve ezeli gezginleri bu haktan yoksun bırakır. İnsanlar dünyanın farklı yerlerinde yaşadıklarından, mesafelere rağmen gemiler ve **Kant**'ın tabiriyle '*çöllerin gemileri*' olan develer ve ötekiler ile bağlantıya geçebilirler. Misafirperverliğin '*yabancı bir toprağa vardığın-*

da yabancının ayrıcalıklılığı' (Kant, 1991: 139) kanunu başka ülkelerin insanlarıyla bağlantı olanağı verir. Bu onlarla barışçı bir ilişki içerisinde olmak için bir adımdır ve böylelikle kozmopolitan yasa tüm insanlık için geçerli olmuş olur.

Kosmos'ta siyasi düzlemde Ermeni sınırının açılması için süregiden tartışmalar gösterilir. Sınırın açılmasına destek veren ve bu fikri reddeden iki farklı grup şehirde gezip dolaşarak propaganda yaparlar. Sınır kapısının açılmasına arka çıkanlar kahvehaneyi ziyaretlerinde daha önce iki millet arasında meydana gelen olayların unutulmasını, affedilmesini ve misafirperver olunmasını isterler. **Derrida**'nın öne sürdüğü gibi affetmek imkansızlığı barındırır, yani *'bağışlamak ancak bağışlanamaz olanın bağışlanmasıdır'* (2001: 32). Bu aynı zamanda **Derrida**'nın *'egemenliği içermeyen koşulsuz'* nihai bir bağışlamacılık olarak tanımladığı misafirperverliktir (2001: 59). Öte yandan anlaşmaya karşı çıkanlar aynı zamanda koşulsuz misafirperverliğe de karşı olurlar. Sınırın açılmasına karşı çıkanlardan birisinin söylediği gibi çekincenin temelinde yabancının düzen karşıtlığı yatar: 'Yabancılar uyumu bozar. Ahlakı bozar'. Aslında böylesi bir tavrın altında iktidarını kaybetme korkusu vardır. Bu reddedişle birlikte ebedi barış daha başından ıskalanır. Böylelikle **Kant**'ın misafirperverlik için belirlediği temel koşullardan olan ziyaret bile gerçekleştirilemez. Koşullu misafirperverlik koşulsuz olanı tehdit eder, aldatır.



Kosmos askerler tarafından nüfus cüzdanı yakalandıktan sonra Kars'da belirli bir süre kalması koşulu ile saliverilir. Bu Kantçı bir koşuldur: Ziyaret ancak öngörülebilir bir süre içerisinde gerçekleştirilebilir. Kosmos'un dükkanları soymaya başlamasıyla misafirperverliğin koşulları bozulmuş olur, ki bu durum **Kant**'ın yabancıyı tehlikeli olarak tanımlamasını

meşrulaştıran bir örnektir. Dahası uydu her zaman dışarıdan, hatta uzaydan gelebilecek bir tehdidin varlığını gösterir. Bu tehdit ötekinin de temsilidir. Öyleyse misafirperverlik tıpkı hayatın katı kurallar altında sürdürüldüğü bir sınır şehrindeki gibi koşullandırılmalıdır.

Kant'ın kozmopolitanizm üzerine yaptığı inceleme devleti, vatandaşı ve ziyaret süresini göz önünde bulundurmasıyla politik bir temele oturur. Ancak **Kant** mutlak bir yasadan ya da mutlak misafirperverlikten söz etmez. **Derrida**, bu konuda **Kant** ile aynı fikirde değildir çünkü bu kısıtlı anlayış yabancıya ikincil bir konum vermek ve yabancıyı tahakküm altına almakla sonuçlanmaktadır. Bu yüzden **Derrida** yabancının haklarını düzenlemenin ötesinde bir kavram kurmayı dener. **Derrida**, **Kant**'ın kozmopolitanizm anlayışını mülteciler şehri³ nosyonuyla yeni bir kozmo-



politanizme evirir. Bu nosyonla **Derrida** izole edilmiş ve sadece mültecilerden oluşacak bir şehri kastetmez. Bu şehir '*yeni yükümlülükler*' şehri değildir; bunun yerine '*yeni bir sistemle düzenlenmiş hakların şehri, başka bir siyasetin şehri*'dir (2001: 8). Bu yeni siyaset yabancıнын hakkını gözeterek koşulsuz yasayı kabul etmeyi içerir, ona -yabancıya- kendisine ait bir alan vererek devletin yasalarını dönüştürür ve yeniler. Kars bir mülteci şehri değildir. Sınırın açılması hakkında tartışmalar sığınma talep edeceklerin kabulünün imkansızlığını gösterir. Kaldı ki, insanlar Türkiye ve Ermenistan arasındaki katı kurallara bağlı anlaşmalar gereğince sadece pasaportlarıyla (o da farklı ülkelerin sınır kapılarını kullanarak) yolculuk edebilirler. Şehir bir sığınak arayan herkese, 'göçmenler, sürgünler, sınırdışı edilmişler, yersiz yurtsuzlar veya yerinden edilmişler'e herhangi bir zamanda, tüm koşullardan bağımsız olarak sınırlarını açtığında, bu durum farklı kültürleri ve etik davranışları da etkileyecektir (Derrida, 2001:4). Bu bağlamda misafirperverlik, etikten ve kültürden ayrılamaz.

Sonuç

Koşulsuz misafirperverlik ile koşullara bağlı misafirperverlik yaklaşımları arasında her zaman bir ilişki vardır. Bu ilişki, bu farklı yaklaşımların birbirinden ayrılmazlığını ve birbirlerine indirgenemezliğini gösterir. Hem dost, hem düşman olma gibi diğer çelişkili durumlarda olduğu gibi, biri diğerini kapsar. **Spinoza**'nın, '*Doğru hem kendisinin, hem de yanlısının ölçütüdür*' (*Verum index sui et falsi*) sözü, hem koşullara bağlılığı hem koşulsuzluğu içeren misafirperverlik kavramının da bir onaylamasıdır. **Naas**'ın da söylediği gibi mutlak veya saf misafirperverlik kendisini saf olmayan veya koşullu misafirperverlik anlayışıyla tehdit edildiği, bozulduğu ve yoldan çıkartıldığı zaman ikame ettirebilirken koşullu misafirperverlik sadece koşulsuz olanından ilham aldığı sürece var olabilir (2008: 23).

Kosmos bu tartışmayı temsil etme bakımından başarılı bir filmidir. Mutlak ve sıradışı bir yabancı gelir ve şehri değiştirir. Yabancı şehre hem koşullu hem de koşulsuz olarak buyur edilir. **Kosmos**'ta betimlendiği şekliyle misafirperverlik koşullu olanı

tehdit ederken aynı zamanda koşulsuz olandan ilham da alır. Aslında, **Derrida** bu iki durum arasında bir ayrım yaparken birisinin diğerine üstünlüğünden dem vurmaz, birisinin diğeriyle yer değiştirmesini önermez. Daha çok göçmenlik sorunu, ırkçılık veya tahakküm anlayışları gibi bugünün politik ve etik sorunlarının daha insani evrelerine geçişin sağlanabileceği bir görüşün oluşturulması ve tüm insanlara daha fazla yer açılmasını sağlamanın imkanlarını tartışmak amacındadır.

Toparlamak gerekirse, bu yazıda mutlak bir yabancı olmanın tüm koşullarını sağlayan Kosmos'un küçük ve uzak bir şehrin eşiğinden geçtikten sonra şehirdeki insanlarla misafirperverlik üzerinden kurduğu ilişkiyi göstermeye çalıştım. Sınıflandırılmayan, güvenilmeyen, sıradışı, tehlikeli, köksüz ve evsiz bir karakter olarak çizilen Kosmos'un düzeni yıkmaya çalışan bir kaos; aşkın yeni imkanlarını araştıran bir Dionysos; hem hayat veren hem ölüm getiren bir *pharmakon*; ev sahibi olarak saltanat sürmeye başlayan yeni bir hükümdar oluşunu ve dükkanları soyarak yabancılara atfedilen koşulları düzenleyen **Kant**'ın misafirperverlik anlayışını meşrulaştırmasını inceledim. Kosmos, düşman veya dost, zehir veya panzehir, kaos veya düzen, içeride veya dışarıda, hayvan veya insan olarak koşullu veya koşulsuz olma durumları üzerinden tüm bu ikiliklerin ötesini düşünmemizi sağlar. **Kosmos** bizim öteki hakkındaki düşüncelerimizin bir meydan okuması olarak misafirperverliği koyar.

Dipnotlar

¹ Bu cümle Erdem'in *Korkuyorum Anne* (2004) filminde de geçer.

² 'Dünya vatandaşı olarak bir kimsenin hakları' Derrida tarafından 'kozmpolitan yasalar' olarak çevrilmiştir. (2007:243)

³ Mülteciler şehri nosyonu tarihsel kökenlidir. İsrail Krallığında, katliamdan dolayı suçlu bulunanlar mülteci şehirlerinde sığınma hakkı talep edebilirlerdi. Tivratta sığınmacıları koruyan ve onları kabul eden altı şehirden bahsedilir: Golan, Ramoth, Bosor, Kedesh, Shechem ve Hebron.

Kaynaklar

Bauman, Z. (1991), *Modernity and Ambivalence*, New York: Cornell University Press.

Derrida, J. (1999), *Adieu to Emmanuel Levinas*, California: Stanford University Press.

Derrida, J. (2000), *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida To Respond*, çev: R. Bowlby, Stanford: Stanford University Press.

Derrida, J. (2001), *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, Çev: M. Dooley, R. Kearney, New York: Routledge.

Derrida, J. (2005), *Paper Machine*, Çev: R. Bowlby, California: Stanford University Press.

Derrida, J. (2007), *Hostipitality* In B. Stocker (Ed.), *Jacques Derrida Basic Writings* (pp. 243-263), New York: Routledge.

Kant, I. (1991), *Perpetual Peace*, Çev: H.B Nisbet, New York: Cambridge University Press.

Naas M. (2008), *Derrida From Now On*, New York: Fordham University Press.

O'Gorman, K. (2006), *Jacques Derrida's Philosophy of Hospitality*, *The Hospitality Review*, 50, 50-57.

Stocker, B. (2007), *Hostipitality* B. Stocker (Ed.), *Jacques Derrida Basic Writings* (pp. 237-242), New York: Routledge.

Yücel, F. Acar, B. (2009), *Reha Erdem ile A Ay'dan Kosmos'a. Reha Erdem'le Söyleşi*. F.

Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (p. 143-183), İstanbul: Çitlembik

DİŞİL BAKIŞLA AFRİKAYI VE KADIN BEDENİNİ YENİDEN KURGULAMAK

özge çelikaşlan

ozge.celikaşlan@gmail.com

Vietnamlı yönetmen **Trinh T. Minh-ha**, 17 yaşında ailesiyle birlikte Vietnam'dan ABD'ye göçtükten sonra burada ve daha sonraları Fransa'da müzik ve edebiyat eğitimi görmüştür. 1982-2004 yılları arasında hemen hepsi deneysel ve avangard sayılabilecek yedi film yapmıştır¹. Sinema, toplumsal cinsiyet ve etnisite üzerine çok sayıda kitap yazan **Minh-ha**, 1977-80 yılları arasında Senegal'de bulunan Dakar Ulusal Konservatuvarı'nda müzik dersleri vermiştir. Halen Berkeley Üniversitesi'nde Kadın Çalışmaları ve Retorik Bölümü'nde profesör olarak çalışmaktadır. **Minh-ha**'nın 1982 yapımı ilk filmi **Reassemblage**, Senegal'de geçirdiği üç yıl sonrasında ortaya çıkmış bir filmidir. Film Senegal'de bir köyde gündelik yaşamın ritmini şiirsel bir üslupla anlatır. 1985 yılında yaptığı ikinci filmi **Naked Spaces – Living is Round** ise Batı ve Güney Afrika'da farklı köylerde çoğunlukla kadınların gündelik yaşamını ve sosyal çevrenin etnografik yapısını anlatır. Bu yazı **Minh-ha**'nın bu iki filmdeki *bakış* meselesini tartışmaktadır.



İçerik-biçim

Minh-ha, filmlerinin biçim ve içerik olarak avangarda çok uzak olmadığı halde o kategoride değerlendirilmesini tercih etmediğini söyler. Avangardın, '*sana-tın gerektirdiği kendiliğindenlik ve görsel ifade adına temsili aşma gayreti*'ndense, kendisinin '*temsilin politikasını ifşa etmek*'ten yana olduğunu belirtir. Özellikle **Reassemblage**'da kullandığı tekniğin filmin içeriğini belirlediğini söyler (McDonald, 1992: 114). Bu teknik öğelerden biri de 'tekrar'dır. Aynı imajlar tekrar tekrar montajlanır filmde.² Ya da aynı sahne ve sesler film boyunca yinelenir. **Minh-ha**, tekrarın anlatıda içeriği dönüştürücü bir işlevi olduğunu, filmin ritmini belirlediğini söyler. Fakat deneysel pek çok filmde kullanıldığı anlamıyla tekrarı, '*benzer olanın otomatik bir yeniden üretimi olarak değil, benzer olanın farklı olanla ve farklı olanın içinde üretilmesi*' olarak tercih eder. **Minh-ha** Senegal'de bazı müzik ritimlerinin ve dilin tekrara dayalı yapısından etkilendiğini söyler (McDonald, 1992: 114). İki filmde de nondiegetik seslerle yani doğal ortam sesleri, konuşmalar, müzik ve dış sesle kurulmuş bir ses anlatısı vardır. **Reassemblage**'da dış ses **Minh-ha**'ya aittir. **Naked Spaces**'da üç farklı dış ses kullanılmıştır. Müziğin ritmi, kimi yerde görüntünün ritmine uyarken çoğunlukla onu bozar. Vurmalı çalgıların, davulun sıkça kullanıldığı Afrika yerel müziği, danslar, insan sesleri ve çığlıklar sıçramalı ya da jump cut kur-

gu tekniğiyle, birebir aynı görüntüyle eşleşmeksizin başka bir görüntüyle birlikte kullanılır. Ses ya da görüntü birdenbire kesilir, başka bir görüntü akmaya başlar, ses tamamen kaybolur.

İki filmde montaj, ses ve metin kullanımının içerikle ilişkisini incelemenin, biçimin anlatı yapısını dönüştürdüğünü ve güçlendirdiğini, onu anlaşılır kıldığını söyleyebiliriz. **Minh-ha** yazıda aradığı biçimsel özellikleri görsel anlatıda da denemekte, bunu yeni ve farklı bir bakış açısı geliştirmek amacıyla uygulamaktadır. Biçimdeki deneyseelliğini Afrika'ya ve kadın bedenine yönelik hegemonik temsilin kodlarını kırmak niyetiyle yaptığını, özellikle Afrika ve kadın bedeni arasında bir ilişki kurduğunu söylemek mümkündür. **Minh-ha**, bazı film tekniklerinin ideolojik nedenlerle tercih edildiğini, bunun temsil politikalarıyla ilişkili olduğunu, 'teknik stratejisi'nin amacının temsilin politikasını ifşa etmek olduğunu belirtir (McDonald, 1992: 117). Burada kolonyalist ideolojik bakışı kastetmektedir. Yirminci yüzyılın başından itibaren Afrika'da yapılan kolonyal filmlerde³ kullanılan film tekniği Afrika'yı ve Afrika halkını araştırma nesnesine dönüştürmüştür. **Dina Sherzer**, 1920'lerde ve 30'larda Fransız yönetmenler tarafından çekilen birinci dalga kolonyal filmlerde ırklararası ilişkilerin olumsuzlandığını, fakat aynı zamanda egzotik, seksüel karşılaşmaların çekici bir biçimde yansıtıldığını öne sürer; ona göre 'bu filmlerin izleği Öteki'nin reddini desteklemesidir' (Sherzer, 1996: 230-232). **Sherzer**, ikinci dalga kolonyal filmlerin yapısöküme yöneldiklerini, ırkçılık, kimlik ve kültür problemini içerdiklerini belirtir. Postkolonyalist filmlerle, ikinci dalga kolonyal filmleri aynı tarihsel sürecin içine alan **Sherzer**, yönetmenlerin kendilerine şu soruyu yönelttiklerini iddia eder: 'Kolonyalizm sonrası yönetmenler neyi temsil ediyorlar ve bu temsiller dönemin söyleminin içinde nasıl yer alıyor?' (Sherzer, 1996: 235). **Minh-ha** benzer bir soruyu **Reassemblage**'da kendisine yöneltir: 'Benim de içinde olduğum göstergelerin gerçekliğine giriyorum', 'Kendimi ifade etmeye giderek daha az ihtiyaç duyuyorum. Bu kaybettiğim bir şey mi? Ben bir şeyler mi kaybettim?' **Minh-ha**'nın yalnızca kendi bakışını sorgulamadığı, aynı zamanda bakışını yönelttiği insanlarla kendini eşit bir düzleme yerleştirmeye çalıştığı söylenebilir, bunu film boyunca kameraya bakan kadınlar, erkekler ve çocuklar üzerinden anlayabiliriz.



Reassemblage siyah, boş bir ekranla başlar. Bir dakika boyunca sadece vurmali çalgılar, ziller, insan sesleri ve çığlıklar duyarız. Mekana ilişkin bilgiyi seslerden edinmeye çalışırız. Ses birdenbire kesilir, bıçak bileyen bir el girer görüntüye. Kesme yapılır. Daha geniş bir açıdan bıçak bileyen adamın yüzünü ve bedenini görürüz. Halen mekanı bütün olarak göremeyiz, geniş açığa uzun bir süre geçmez, açı giderek daralır ve **Minh-ha**'nın dış sesi duyulur: 'Yaklaşık yirmi yıl, iki milyar insanın kendilerini az gelişmiş olarak tanımlamalarına neden olmak için yeterliydi'.



Sonra tekrar müzik girer, bu kez farklı bir açıdan aynı adamın bir heykel yapmakta olduğunu fark ederiz. Dış ses, *'Hakkında konuşmak istemiyorum sadece yakınında konuşacağım'* der. Başka bir yerde ise *'Ne üstüne bir film? Senegal üstüne bir film, fakat Senegal'de ne?'* demektedir. Dış sesin ifadelerinden **Minh-ha**'nın Afrika'ya yönelen kendi bakışını sorguladığını fark ederiz: *'Afrika'da film yapmak pek çoğumuz için rengarenk görüntüler, çıplak göğüslü kadınlar, egzotik danslar ve korkunç ayinler anlamına gelir. Olağandışı.'* Filmin başka bir yerinde ses, Afrika'ya yönelen hegemonik bakışı deşifre eder: *'Afrika üstüne slayt gösterisine katılan bir adam sesinde suçluluk ifadesiyle karısına dönüp: 'Bu akşam biraz pornografi izledim' der'.*

Farklı açılardan, aynı görüntünün tekrarlanmasıyla ve daha sonra bir diğer açıya sıçramasıyla köylü kadınların göğüslerini gösterir: *'Çıplaklık gizli olanı açığa çıkarmaz, onun yokluğudur'.* Film bize kadınların sosyal, gündelik yaşamlarını gösterir; çoğunlukla ev işleriyle meşguldürler, tahıl ezer, yemek pişirir, hasırları temizlerler. Etraflarında her zaman çocuklar, sırtlarında bebekleri vardır ve bebeklerini emzirirler. Pek çok kolonyalist film Afrika'da kadınların çıplaklığına dair erotik anlamlar üretmekle suçlanmıştır. **Minh-ha**, kolonyalist imajların yarattığı anlamı tersine çevirmeye çalışır, bizzat 'o'nun kendisini gösterir, imajın kendisi tüm çıplaklığıyla görünür.



Naked Spaces – Living is Round filminde de benzer biçimde hegemonik, kolonyal, eril bakışı sorgulamaya devam eder. Filmde üç farklı dış ses kullanır, fragmanları daha uzun ve çok katmanlıdır, metin üç farklı ses için yazılmıştır. Bu üç farklı sestten alçak, düşük tonda fakat kendinden en emin olanı, köylülerin sözlerini, açıklamalarını aktarır ve Afrikalı yazarların metinlerinden fragmanlar okur. Düz ve yüksek tondaki ses, beyaz Avrupalının düşüncesini temsil eder, ünlü Avrupalı düşünürlerin metinlerinden alıntılar yapar. Orta tondaki ses **Minh-ha**'nın sesidir, kişisel duygularını ve gözlemlerini anlatır (Minh-ha, 1992: 3). Film sessizlikle başlar, sonra birdenbire müzik girer. Jenerik görünür; 'Yönetmen' (Directed) başlığının üstünde çarpı işareti vardır, 'Görüntü Yönetmeni, Senaryo, Müzik Kaydı **Trinh T. Minh-ha**' yazmaktadır. Bu tavırla **Minh-ha**'nın eril bir sıfat olan 'Yönetmen' / 'Director'ı reddettiğini ileri sürebiliriz. Film, ***Reassemblage***'ın yapıldığı köyde, Senegal Joola'da başlar, on üç köy ve daha büyük yerleşim yerlerinde devam eder.⁴ Dans eden insan görüntülerinden kulübelerin içine kesme yapılır. Pencereleler, duvarlardaki delikler, kulübelerin yuvarlak hatlarını gösteren imajlar ardı ardına kesilir. Filmin dairesel olan her şeye ilişkin bir vurgusu vardır: Kadınların yaşamları-

nı geçirdikleri avlular, evlerin, kulübelerin kapıları, pencereleri, çatıları, duvarlardaki delikler, su kabakları, yemek kapları, etekler, aksesuarlar ve bedensel hatlar, kadın bedeninin uzuvları ve son olarak rahim. Yaşamı, yaşam alanlarını, mekanı oluşturan dairesellik tamamen kadına atfedilir. Gündelik hayattan fragmanlar izleriz; tarlada çalışan, yemek yapan, çamaşır yıkayan, sohbet eden, dinlenen, be-beğini emziren, dans eden kadınlar vardır. Ritmin yavaşladığı uzun planlar vardır, biçimsel olarak daha az deneyse, klasik etnografik film türüne sadece bu açıdan benzer olduğunu söyleyebiliriz. **Minh-ha**, dış sesle filmin bir durum, olay ya da fiil peşinde olmadığını, veri toplama işlevi görmediğini söyler, antropolog bakışı eleştirir: '*Bir antropo... bir antropo... antropolojik bir çekim: İnsanları türlere dönüştürür*'. Veri toplayan ve olabildiğince objektif olmaya çalışan antropologun bakışını eleştirir ve yerine duyguların, kişisel gözlemlerin belirgin olduğu kendi bakışını koyar. Bakışın sahibi olarak kendini merkeze yerleştirmeyi, ona yönelen bakışları da gösterir ve tarif eder. Söylediği gibi, '*Her şey aynı zamanda hem şeffaf hem de saydamdır / basitliğindeyse indirgenemez derecede karmaşıktır*'.

Üretken bakış

'Yaşamın bana baktığını görüyorum

Bir yuvarlaktan bakışlarla dolu

*bir yuvarlağa bakıyorum*¹⁵

Minh-ha, kolonyal antropolog bakışın yerine üretken bir bakış geliştirir. Filmlerini, **Kaja Silverman**'ın **Chris Marker**'ı ve **Harun Farocki**'yi koyduğu, '*görölmek için olanın sınırlandırmalarına meydan okuyan bakış sineması*' kategorisinde değerlendirebiliriz. **Silverman**'a göre **Chris Marker**'ın filmi **Sans Soleil** (1983) etnografik özelliklere sahip bir film. Fakat geleneksel etnografik filmler gibi kültürlere nüfuz etme girişiminde bulunmaz, bu kültürlerin antropolojisini sunmayı da reddeder. Aksine, onların kendine nüfuz etmesine izin verip, bu karşılaşmanın şokunu defalarca kaydeder ve yeniden iletir (Silverman, 2006: 271-2). Benzer biçimde **Reassemblage** ve **Naked Spaces**'da yineleme ve tekrar, karşılaşmanın şokunun ifadesi gibidir. **Minh-ha**, Afrika'ya bakmanın anlamını değiştirmeye, seyircide yabancılaşma etkisi yaratmaya çalışır. Burada pekala ideolojik bakışla, üretken bakış arasındaki fark nasıl ortaya çıkıyor, temsiller nasıl anlam değiştiriyor, filmin biçimi üretken bakışı nasıl güçlendiriyor sorularını yöneltebiliriz.

Silverman, bakmaya ilişkin iki kavram önerir: Bakış ve nazar. Bakış ve nazarı birbirinden ayırır. Buna göre '*nazar, bizi doğrudan değil, onunla aramıza giren kültürel temsiller -Lacan'ın perde dediği temsiller- vasıtasıyla fotoğraflar. Bu temsillere her ne kadar sıradan aynalar muamelesi yapsak da, onlar bizi yansıtmaktan çok kendi yansımalarını üzerimize düşürürler*' (Silverman, 2006: 93). **Silverman**, **Lacan**'ın görsel otoriteyi bakış yerine nazara vererek, nazarı öznenin bakışından kesin şekilde ayırdığını söyler. Böylelikle her birimiz için belirleyici olanın kendimizi nasıl gördüğümüz veya görmek istediğimiz değil, kültürel nazar tarafından nasıl algı-

landığımızdır. **Lacan** perdeyi öznenen uzak bir yere yerleştirerek perdenin, perde aracılığıyla 'fotoğraflanan' bedeni aştığını belirtir (Silverman, 2006: 37). Ve perdenin kültür odaklı bir tanımı olduğunu, bir temsiller repertuarı olduğunu söyler. **Silverman**, **Lacan**'ın kamerayı nazarın bir metaforu olarak kullandığını hatırlatır. Kameranın bir makine ya da makinenin temsili olmaktan çok, karmaşık bir ilişkiler alanı olduğunu; bu ilişkilerden bazılarının kamera teknolojik bir aygıt olduğu



için dışa yönelik, bazılarının da içsel olduğu, yani bazılarının kameranin daha geniş bir toplumsal ve tarihsel alan içine yerleştirilmesinin sonucu, diğerlerininse kameranin kendi temsil mantığından kaynaklandığını öne sürer (Silverman, 2006: 203-4). **Silverman**, bakışı tanımlarken **Barthes**'ın *studium* ve *punctum* ayrımına başvurur. *Studium*, her zaman kodlanmıştır; görülmek-için-olan'ı gösterir. Dünya sadece belirli bir imge repertuarından değil, aynı za-

manda bizim için önceden ayrılmış bir konumdan ayrımsadığımız zaman gördüğümüz şeydir. Fakat bakış, bir imgeyi, kültürün sesiyle ve bilgisiyle konuşan öğelerinden çekilip merkezsizleştirilmiş olan öğelere yönelten öznenin yaşantıladığı yara ya da diken batması, yani *punctum* olmaktadır. **Silverman**, üretken bakışla birlikte tartıştığı bellek kavramı bağlamında ele alır *punctum*'u. *Punctum*, üretken bakışın geçmişin bilgisiyle ayırt edebileceği bir yaradır (Silverman, 2006: 265-6).

Diyebiliriz ki **Minh-ha**, temsilin nesnesi ve öznesiyle arasındaki perdeyi kaldırmaktadır. İzleyicinin bilinçdışının ötekiliğe açılmasını sağlar, bunun için aynı imajı defalarca yineler, başka açılardan gösterir. Klasik film tekniğinin ideolojik kodlar ürettiğini düşündüğü için deneysel teknikler kullanır. Afrika'ya geçmişin bilgisiyle bakar ve bakmamızı sağlar ve bizi *studium*'dan, görülmek-için-olan'dan kurtarır, filmde artık *punctum*'u bulmamız mümkündür. İki filmde de *punctum*'un ifadesinin, kadınların kameraya bakışı olduğu söylenebilir. **Minh-ha**'nın bakışında perde aradan kalktığı için kameraya yönelen bakışın temsille bir ilişkisi kalmamıştır. O artık doğrudan, tüm 'çıplak'lığıyla izleyiciye bakmaktadır. **Silverman**, görülmek-için-olan üzerine, 'öylesine içimizdedir ki, örneğin siyah derili bir insan, bir kadın morfolojisi ya da evsiz bir insanın yırtık pırtık giysilerini algıladığımızda, neredeyse otomatik olarak bazı normatif anlamlar kaydederiz' demektedir. **Minh-ha**, *punctum*'u siyah derili kadın bedeniyle karşılaşmanın şokunu tekrarlayarak, yineleyerek gösterir çünkü en korkuncu bu insanların bakışlarını seyirciye yöneltmeleri, seyircinin bakan konumundan bakılan konumuna geçmesi değil midir?

Laura Mulvey sinemada bakmanın haz verici yapılarının çelişen iki yönünü ortaya koymuştur: Birincisi bakış yoluyla bir başkasını cinsel uyarım nesnesi olarak kullanmadaki hazdan doğan skopofilik haldir. İkinci yön, görülen imgeyle narsi-

sizm ve egonun kuruluşu aracılığıyla gelişmiş olan özdeşleşmeden kaynaklanır. **Mulvey**, bakmadaki hazzın etkin erkek ve edilgen dişi arasında bölünmüş olduğunu söyler. Belirleyici olan erkek bakışıdır ve kendi fantezisini uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Kadınlar, teşhir edici rolleri içinde etkili ve erotik kodlanmış görünüşleriyle hem bakılan hem teşhir edilendir; erkek arzusu için oynar ve onu anlamlandırır. Sinemada kadının hem filmin öyküsü içindeki karakterler hem de izleyiciler için erotik nesne olmak üzere iki işlevi vardır (Mulvey, 1997: 41-42). Bakma konumunda olan erkek izleyici, bakışını kendi fantezisi çerçevesinde şekillenen dişi figüre aktarır. Bu dişi figürün bedeni erotik olarak kodlanmıştır. Dolayısıyla hem bakılan hem de teşhir edilendir. **Minh-ha** siyah, çıplak kadın bedenini erotik kodlarından kurtarır. İki filmde de kadın bedeni; göğüsler, kollar, ağız, gözler, saçlar farklı kamera açılarıyla sıçrayarak bir diğerine doğru kesilir. Çıplaklık, kolonyalist egzotik bakıştan ya da pornografi olmaktan çıkarılır. **Minh-ha**'nın bunu iki şekilde yapmaya çalıştığını öne sürmek mümkün; birincisi biçimsel deneysellikler ve yeniliklerle yani kamera açıları, montaj ve üst sesin okuduğu metinle kendi bakışını sorgulayarak. İkincisi, gözetlenen çıplak kadının bakışını gözetleyen konumundaki seyirciye yönelterek. Kadınlar artık ne teşhir edici, erotik olarak kodlanmış görünüşleriyle bakılan ve teşhir edilendir, ne de erkek arzusu için anlamlandırılmıştır. Anlam, daha çok kültürel ve coğrafi çevreyle birlikte değerlendirildiğinde ortaya çıkar. **Reassemblage**'da kültürel çevresiyle birlikte yeniden işaretlenen kadın bedeni, **Naked Spaces**'ta bir haritaya dönüşür, iki filmin bedenle ilişkisi mekanla birlikte kurulmaktadır.

Beden-mekan

İki filmde de bakışın en çok kadın bedenine yöneldiğini belirttik. **Minh-ha**, kadın bedeni ve mekan arasında bir ilişki kurmaktadır. Bu ilişki **Naked Spaces - Living is Round** filminde daha yoğun biçimde hissedilir. Filmin ismini bu ilişkisellikle birlikte düşünebiliriz, 'çıplak mekanlar' yalnızca film boyunca gösterilen yaşam alanları, yerleşim merkezleri değil, aynı zamanda kadınların bedenidir de. **Minh-ha**'nın filmleri, bedeni gösterme ve sinematografik olarak kaydetme olarak anlaşılabilir.

İki filmin görsel rejimi ve metni şiirsellik üzerinden kurulmuştur. **Naked Spaces - Living is Round**'da annelik ve beden ilişkisi şiirsel bir gözlemle ve dış sesin okuduğu şiirsel metinlerle anlatılır. Yaşamın yuvarlaklığı ifadesi de yeryüzü, anne ve kadın arasındaki ilişkiselliğe, özdeşliğe vurgu yapar. Dış ses bize Afrika'da yeryüzünün, evin ve kadının nasıl tasvir edildiğini anlatır: '*Dünya yuvarlaktır / Hepimiz biliyoruz / Hiçbir kısmı diğerinden daha uzun olamaz / Dünyaya ağızdan gireriz -kapı- / Çıktığımızda, geniş bir su kabağına adım atarız -avlu- / Cennetin Mezarları diyoruz buna*'. Başka bir yerde, '*Su kabağı dişi olanın, kadının ve güneşin sembolüdür / İşaretler dünyanın etrafında hareket eden şeylerdir / İşaretler kadınlarla ve erkeklerle ilgilidir*'. '*Gökyüzü / bir su kabağıdır / Su kabı / Kadının rahmidir*'. '*Evin gözleri / Dışarıya bakar ve bir kadın gibi görür*'.

Minh-ha, kadını mekanla özdeşleştiren eril dile işaret etmektedir. Afrika'da bu mekansal özdeşleşme daha kökensel, kanıtlarının doğaya dayandığı kültürel bir söyleme dönüşmüştür. Bu söylem, kadına mekansal bir hapislik yüklemektedir. Kadını bedenine, özel alana yani evine veya ortak kullanım alanı olarak avluya hapseder. İki filmde de çıplaklık bir tür açıklıkla ve özgürlükle özdeşleşmemekte ya da tersi biçimde erotik kodlar taşımamakta, fakat bedene mekansal anlamlar yükleyen eril kültürel kodları görünür kılmaktadır. Bu görünürlük, **Minh-ha**'nın *dişil yazın*la birlikte düşünebileceğimiz poetik imge üretimi ve görsellik rejimiyle gerçekleşmektedir.

Minh-ha'nın dili ve dilde aradığı deneysellikler kendi zamanını yaratmasına olanak sağlar. **Hélène Cixous**, *dişil yazın*ın bedeni yazma ve yeniden kaydetme olduğunu; metinlerin kapalılığı ve tekilliğiyle değil, tersine açık uçluluğu, hareketi ve çok katlılığıyla ilgilenen bir yazma pratiği olduğunu öne sürmüştür (1976: 875-893). **Minh-ha**'nın kullandığı imge üretim pratiği ve uyguladığı görsel rejim ucu açık bir metinsellik ile ilişkilendirilebilir. Görülmek-için-olan'ın değil, deneysel ve yeni imgeler üretmenin peşinde olan bu görme biçimi, hem kendi bakışını hem de izleyicinin bakışını üretken kılar. Bu nedenle, **Minh-ha**'nın bakışı, ötekiliğe açılmış bir *dişil bakış*tır.

Dipnotlar

¹ Websitesinde filmleriyle ilgili bilgi yer alıyor: <http://www.trinhminh-ha.com/>

² Reassemblage'ı Türkçe'ye 'tekrar montajlamak' olarak çevirebiliriz.

³ İlk kez Fransız Ciné Journal dergisinin 1913 yılında kullandığı 'kolonyal sinema' tanımlaması, Rekin Teksoy'un belirttiği gibi, 'sömürgelerdeki yaşam biçimini belgelemeyi, Batı ülkelerindeki gençlerde sömürgelere gitme isteği uyandırmayı ve sömürge halklarının görgü ve bilgilerini artırmayı amaçlayan bir sinema anlamında' kullanılmıştır. Teksoy, Lumière Kardeşler'in 1896 yılında Paris dolaylarında çektikleri Baignade de Nègres (Zencilerin Yıkanması) adlı filmin kolonyal sinemanın ilk örneği olduğunu söyler (Teksoy, 2005: 567).

⁴ Çekim yapılan diğer yerleşim yerleri sırasıyla; Mandingo, Bassari, Soninke, Mauritania Soninke, Qualata, Togo-Moba, Tomberma, Kabye, Konkomba, Mali-Dogon, Burkina Faso-Brifor, Benin-Fon, Senegal-Peul'dür.

⁵ Trinh T. Minh-ha, Reassemblage filminden.

Kaynaklar

Sherzer, Dina (1996), "Race Matters and Matters of Race". Cinema, Colonialism and Postcolonialism içinde. Ed. Dina Sherzer, Austin: University of Texas Pres.

McDonald, Scott (1992), "Film as Translation: A Net with no Fisherman", Framer Framed içinde. Ed: Trinh T. Minh-ha, New York: Routledge.

Minh-ha, Trinh T. (1992), "Film Scripts Naked Spaces – Living is Round", Framer Framed içinde. Ed: Trinh T. Minh-ha, New York: Routledge.

Minh-ha, Trinh T. (1992), "Film Scripts Reassemblage", Framer Framed içinde. Ed: Trinh T. Minh-ha, New York: Routledge.

Mulvey, Laura (1997), Görsel Haz ve Anlatı Sineması, 25. Kare Dergisi, Çev: Nilgün Abisel, Sayı: 21, s. 37-46.

Silverman, Kaja (2006,) Görünür Dünyanın Eşiği, Çev: Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı.

Teksoy, Rekin (2005), Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi, İstanbul: Oğlak.

Cixous, Hélène (1976), The Laugh of the Medusa, Chicago Journals, Sayı:1, s.875-893.

YÜCE'NİN KANLI ARENASI

ece özdemir

Toplumu kanlı bir arena olarak niteleyen **Ingeborg Bachmann**'ın bu tanımında, 2. Büyük Savaş'a dair pek çok anısı gizleniyor olsa da **Bachmann**'ın dile getirdiği savaşın değil, gündelik yaşamın akıttığı kandı. Yazar, insanların birbirlerini usulca öldürdükleri bu arenada nasıl ilişkilendiklerini ise 2. Büyük Savaş'ın 'ideolojisi'ne referansla '*faşizm, insanlar arasındaki ilişkilerde başlar*' diyerek özetledi. Gündelik yaşamda insanların birbirlerini yaralayıp öldürdüklerinin, bu günlük cinayetlerin farkına varılmasının büyük yıkımların anlaşılabilmesinin temel şartı olduğunu belirterek, savaşın yeni cephesini uygar insanın 'iç'i olarak imledi.

Savaşın Türkiye ayağını bir orta sınıf aile ve bu ailenin adam edilip, arenaya kazan-dırılması gereken son cephesi Mertkan üzerinden sinemamıza taşıyan **Seren Yüce** de **Çoğunluk**'la, **Bachmann** gibi birbirlerini yaralayıp öldürenlerin ve bu ölümlerle, ölümlerle şekillenen gündelik yaşamın iz düşümünü yansıtarak, seyircisini koyu bir kasvetin içine çekti. **Yüce** bu kasvet anlatısını gündelik yaşamı ve dolayısıyla hayatı biçimlendiren ev, ebeveynler, aile, ikili ilişkiler gibi dinamiklerin üzerine oturarak, Türkiye'nin hegemonik erkeklikçe şekillenmiş toplumsal yapısını ortaya koydu.

İçimizin Topografyası Olarak Evlerimiz

Bir ülkenin çoğunluğunu anlatmanın yolunu bir evden geçirmesi, o mikro evrenin haritasını ülkenin haritasına denk düşürmesi **Yüce**'nin evi bir metafor olarak kullandığını gösteriyor. Tüm milliyetçi hareketlerin evi bir toplumun nasıl olması gerektiğine, nasıl bir işlev üstleneceğine dair kurmaya çalışmasının; evin bir aile mekanı olmasının ötesinde milletin, cemaatin, kültürün de mekanı (Bora, 2009:68) oluşunun, onu toplumun metaforu kılması gibi. Filmde bu metaforla iletmeye çalışılanlar babanın, ağabeyin, Gül'ün evleri ve Mertkan'ın sürgün edildiği Gebze'deki ev üzerinden aktarılıyor. Annenin bir bakıcı belki de hizmetçi gibi görüldüğü; gündelikçi kadının tekmelenip, horlandığı; evde iç çamaşırıyla gezen babanın tuvaletin kapısını açık bırakan oğlunu fırçaladığı; oğula 'sen kendin gibilerle birlikte olmaya bak' gibi öğütlerin sıralandığı ve gözyaşının ancak karanlıkta dökülebildiği baba evi hegemonik erkekliğin kalesi olurken, bir aile yemeğindeki konuşmalar üzerinden sunulan ağabeyin evi militer tapıncın göstergesi oluyor. İçinde yaşayanların yoksulluk, eril tahakküm, sevgisizlik ve törelerce baskılanıp, değersiz kılındığı Gül'ün evi azınlığa ve azınlığın kadınlarına dair bir gösterge olurken, tek başınayken



karnını ancak yumurta ile doyurabilen, kendini 'korumak' için silaha gereksinim duyan Mertkan'ın sürgün evi, babasız bir oğlun durumunu yansıtıyor. Tüm bu evler çoğunluk ile azınlığın bir kısmının göstergesi olurken, **Yüce** eve dair asıl sözünü onu bir iç olarak sunarak ortaya koyuyor. **Gaston Bachelard**'ın ev imgesinin, öz varlığımızın topografyasına dönüştüğü (aktaran Bora, 2009: 63) tespitinden yola çıkarak evin insana bir iç bağışladığı, inşa ettiği düşünülebilir. Mertkan'ın 'iç'i de Gül'ün evi dışındaki tüm evlerce oluşturuluyor. Filmi, Mertkan'ın kendisi için inşa edilen bu 'iç'leri usulca benimseyişinin anlatısı kılan **Yüce**, kültürün işte bu inşayla oluştuğunun altını çiziyor.

Heidegger, ev kurmanın erkeğe özgü olduğunu, bu eylemin erkeğin dünyada kendi yerini kurarak, kendini kimliği ve tarihi olan biri olarak var ettiğini belirtir (aktaran Bora, 2009: 64-65). İşte erkeğin varoluş çabasının bu ilk mekanı, filmde de kendi kendisini bir 'erkek' olarak var edemeyecek olan Mertkan'ın bu sürecinin, babası eliyle gerçekleştirilişine sahne oluyor. Babasının inşa ettiği evden (kimlikten, 'iç'ten) kaçmayarak çoğunluğun evine buyur edilen Mertkan, bu evin eril karakteristiğinin ve baskısının altında ezileceğini bildiği halde daveti kabul ediyor. Dışarıyı tercih etmenin, evden kaçmanın bedelini göze alamayacak denli zayıf, aciz, erginleşmemiş bir çocuk ruh olarak, dışarının yok edici gerçekliğinde öğütüleceği, deneme yanılma yoluyla kendisine belletiliyor çünkü.

Eril Aile

Dışarının öğütücülüğüne, eziciliğine karşı güçlü durmanın hatta mümkünse ezenlerden olmanın yolu ve bilgisi, baba evlerinin eril karakteristikli ailelerince aktarılır oğullara. Bu oğullarca oluşturulan toplumsal yapının temelinde yer alan aile, tıpkı jeolojik katmanlar gibi birbiri üzerine yığılmış çok katmanlı bir ilişkiler sahnesidir ve başka hiçbir kurumda ilişkiler ekonomik,



duygu, iktidar ve direniş dinamikleri açısından böylesine sıkı değildir (Connell, 1998: 167). **Yüce** de bu dinamiklerin hepsinin görünür kılındığı bir aile kurarak, çoğunluğun temel dayanağını deşifre etmeye çalışıyor. **Yüce**'nin baba iktidarının sorgulanmaz bir güç olarak karşımıza çıktığı ailesinde, annenin ve Mertkan'ın duygu dünyası bu iktidarca baskılanıp, şekillendirilerek ailenin duygusal birliği sağlanmaya çalışılıyor. Ailesine yakışır bulmadığı Gül'den ayrılması için Mertkan'ı zorlarken, ilgisizlikten yakınan eşini sustururken hep eril bir dili ve davranış dizgesini devreye sokan baba, iktidarını onların isteklerini yok sayarak sürdürüyor. Ataerkil mantık içinde her şeyden önce bir ekonomik sistem olarak algılanan aile

kurumunun bu 'en önemli' niteliği, **Yüce**'nin ailesinde de belirgin bir şekilde ortaya konuyor. Babanın Mertkan'ı adam etme isteğinin ve gittikçe sertleşen yöntemlerinin en önemli nedeni Mertkan'ın şirkete ve işlere kayıtsızlığı oluyor; ki filmin sonunda Mertkan'ın 'adam oluşu'nun ilk göstergesi olarak da işle kurduğu ilişki vurgulanıyor. **Yüce** aileye dair tüm bu dinamikleri (ekonomi, iktidar, duygu) babanın hakimiyetiyle işlettiği gibi direnişi de babanın avuçlarına bırakıyor. Annenin belli ki çoktan söndürülmüş olan direnme arzusu (ki Mertkan'a 'babanla münakaşa ettirme beni', 'baban biliyorsa vardır bir bildiği' gibi cümleler kurabiliyor), Mertkan'da da hiçbir durumda varlık bulmuyor; böylece önce baba-oğul arasında, sonra ailede sonra da toplumda bir değişimin yolunu açabilecek en önemli edim olan direnmenin eril ailelerdeki yokluğuna dikkat çekiliyor.

Türkiye'nin eril toplumsal yapısının en önemli dayanağı olan bu eril aile yapılanmasına imkan tanıyan ve onu sürdüren iki unsur da filmde yer buluyor. Bunlardan biri kadının bu yapılanmadaki işlevi, diğeri ise babalarını kabul eden, anlayan ve olması gerekenin aksine onunla çatışmayan oğullar. **Yüce**'nin filmde kocasına içten içe kırgın ve kızgın olarak çizdiği anne, tüm duygularına rağmen kocasının iktidarının destekçisi oluyor. Eve



geç gelen Mertkan'a, tıpkı kocası gibi nerede kaldığını soruyor olması; Gül'ü tanımak için ona dair kişisel bir şey sormadan önce tıpkı kocası gibi soy sop araştırmasına girişmesi; kocasının Mertkan'ın Gül'den ayrılması yönündeki isteğini kayıtsızca onaylaması gibi örnekler, anneyi babanın iktidarının destekçisi kılıyor.

Babalarıyla çatışmak, onları değiştirmek, değiştiremiyorsa da kendi evini (iç'ini) inşa etmekten kaçınan, bundan korkan oğullar da tıpkı anneler gibi baba iktidarının destekçisi oluyorlar. **Serpil Sancar**, yüz yüze görüşmelerle yaptığı çalışması **Erkeklik: İmkansız İktidar**'da Türkiye'de babaların oğullarını anlamak ve desteklemek amacıyla değil, onlara sorumluluklarını öğretmek ve oğullarının toplumdan kabul görmelerini sağlayacak erkeklik davranışlarını benimsetmek için onlarla baskı-otorite ilişkisi kurduğunu, bu nedenle baba-oğul ilişkisinin çoğu zaman gerilimli, sevgisiz ve mutsuz bir ilişki olduğunu ancak birçok erkeğin orta yaşlarda benzer erkek-baba davranışlarını hoş görmeye hatta benimsemeye başladıklarını belirtiyor (2009: 126). Bu tespitin de ortaya koyduğu baba iktidarının destekçisi oğul profili, filmde de çiziliyor. Babasının yanında çalışan, onun Mertkan'a dayatmalarını 'Alışamadın mı oğlum hala bunlara?' diye geçiştiren, askere gitmek için can atan minik oğlu ve babasının onayladığı ailesi ile ağabey, **Sancar**'ın belirttiği babanın davranışlarını hoş gören ve benimseyen oğul olarak çıkıyor karşımıza.

Hegemonik Erkeklik

Babasıyla çatışıp, hesaplaşmak yerine er ya da geç babasıyla uzlaşan, onu benimseyen ve baba-oğul ittifakının konformizminde soluklanmayı tercih eden oğullarca biçimlendirilen toplumsal yapımızda, hegemonik erkekliğin de hüküm sürdüğü açıktır. Hegemonik erkeklik, acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan, dinsel öğreti veya pratiğe, kitle iletişim içeriğine, ücret yapılarına, ev tasarımına kök salan toplumsal üstünlüktür (Connell, 1998: 246). Kavram, onu ortaya atan **R. W. Connell** tarafından sonrasında sınıfsal ve cinsler arası farklılıklar da göz önünde bulundurularak daha da genişletilmiş, önceleri yönetici sınıfa mensup erkekleri tanımlıyormuş gibi algılansa da sonrasında diğer erkekler üzerinde ekonomik, fiziksel, kültürel baskı kurma gücüne sahip erkekleri imlediği netleştirilmiştir.



Çoğunluk'ta karşımıza çıkan erkeklik tasarımları da hegemonik erkeklikle örtüşmekte, özellikle babasının Mertkan üzerinde kurduğu baskı hegemonik erkekliğin genç erkekler üzerinde üstünlük kurma çabasına denk düşmektedir. Mertkan'ın çoğunluğa dahil edilme sürecinde babası onu sürekli aşağılayarak, ekonomik bağımlılığını hatırlatarak,

sosyal ilişkilerinin gücüyle ezerek, isterse onu sürgüne gönderip evini ve annesini bile alabileceğini göstererek üstünlüğünü ortaya koyar. Onu okulunu bırakıp, askere gitmeye zorlayarak (ki bu ısrar babanın arkadaşlarından da gelir) ve bunu bir tür erkeklik ispatı gibi sunarak hegemonik erkeklik değerlerini ona benimsetmeye çalışır. **Sancar**'ın da belirttiği gibi, militarizm savunma ve güvenlik gereksinimlerinin var olduğu her yerde egemen yapılara hükmeder, bu da güvenlik görevinin askerlik adı altında 'erkeklik ispatı'na dönüşmesi sayesinde hegemonik erkeklik değerlerinin genç erkeklere benimsetilmesini kolaylaştırır (2009: 154). Askerlik yapmanın gerçek bir vatandaş sayılmanın ön koşulu olduğu düşüncesi de askere gitmeyi hegemonik erkeklik için belirleyici kılar. Türkiye'de askerlik yapmak, Güneydoğu'da yaşanan savaşta bir Türk olarak atılacak kurşunun, çoğunluğun azınlık üzerindeki hegemonyasının simgesel karşılığı olacağı için de önemlidir. Bu yüzden babasının kilimci arkadaşı Mertkan'a 'Dağda savaşmayacak mısın sen?' diye sorar.

Filmde militarizm gibi cinsellik de hegemonik erkeklik değerleri içinden sunulur. Babası ve babasının arkadaşlarıyla saunadayken Mertkan'a 'karı kızla ara-

sının nasıl olduğu' sorulur, babasından 'o iş' i de beceremediğine dair bir yanıt gelir. Babanın beklentisini de dışa vuran bu aşağılama, hegemonik erkekliğin cinsel performans gücüne göre şekillenen, övünme ve teşhir dolayımıyla oluşan erkekler arası hiyerarşisinin de göstergesidir (Sancar, 2009: 196). Gül'le kurduğu ilişkinin cinsellikten öteye gidemeyişi de, arkadaşına 'çaktım ben o kıza' demesi de kendini hem kendisine, hem de çevresine bir 'erkek' olarak kanıtlama ihtiyacıyla ilgilidir.



Mertkan'ın filmde kendini bir 'erkek' olarak erkeklere kanıtlayabildiği durum çok az yaratılmıştır. Babasının taleplerine cevap verdiği, sınavlarından geçebildiği söylenemeyecek, çoğunluğa kazandırılması şart olan bu ruh, erkeklik yolundaki en büyük adımını, inşaatlarında çalışan işçiyi azarlayarak ve babasından silah

isteyerek atar. Babasının onu gönderdiği sürgünde, işlere sahip çıkacağıının sinyali veren Mertkan evde onu hoşnutlukla karşılayan babasının, onu adam etme yolundaki çabalarını boşa çıkarmayarak hegemonik erkekliğin şu betimlemesini akla getirir: *İşçiler, çıraklık dönemlerini zor ve sıkıcı bir çalışmadan geçtikleri ve sürekli aşağılandıkları bir dönem olarak anımsarlar, bu aynı anda hem becerinin hem de erkekliğin özendirildiği bir ritüeldir. Ama bir kere sınavı geçtikten sonra hepsi 'kardeş' olurlar* (Cocburn'den aktaran Connell, 1998: 249). Hegemonik kardeşliğe kabul edilen Mertkan da, film burada sonlanmamış olsaydı tıpkı ağabeyi gibi babasının şirketinde çalışıp, onun onayladığı bir kadınla aile kuracak; babasını hoş görüp hatta ona hak vererek çocuklarını babasının yöntemleriyle adam edip çoğunluğa kazandırmaya çalışacaktı.

Filmin Mertkan'ın baba evine ve sofrasına hoşnutlukla davet edildiği son sahnesiyle, seyirciye işte bu kısır döngüyü hegemonik erkeklikçe biçimlenen çoğunluğun döndürüp duracağını hatırlatan **Yüce, Bachmann**'ın arenasının da zamanında kanatılmış yaralı erkekler tarafından başkalarının kanlarıyla renklendirileceğinin ve savaşın cephesinin hiç değişmeyeceğinin de notunu düşüyor.

Kaynaklar

- Bora, Aksu (2009), *Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner* (içinde Cins Cins Mekan, der: Ayten Alkan), İstanbul: Varlık
 Connell, W.R (1998), *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev: Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı
 Sancar, Serpil (2009), *Erkeklik: İmkansız İktidar*, İstanbul: Metis

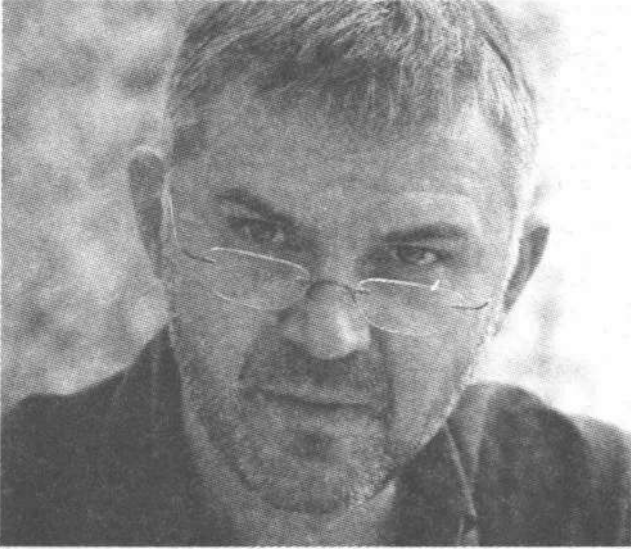
SÖYLEŞİ

MICHAEL GLAWOGGER

***‘Şiir tam da bir yalnız sanattır. Her zaman öyleydi.
Tıpkı dünyanın ekonomik, politik
ve sosyal adaletsizliğin mekanı olması gibi’***

söy: gökhan erkılıç

Genel olarak deneyselden kısaya, kısıdan belgesele ve belgeselden konulu filmlere uzanan bir rotada yol aldığınız söylenebilir. Bu rotanın karar mekanizmasında hangisi daha büyük rol oynuyor: Yaşam koşulları, teknolojik olanaklar, ekonomik koşullar, yaratıcı süreç?



Muhtemelen tüm bunlar bir parça da olsa rol oynuyor ancak ben daha çok yaratıcı sürecimle hareket edebilme şansına sahiptim. Mesela ekonomik sebeplerden dolayı televizyon için çalışmak durumunda asla kalmadım. Ama benim dikkate aldığım devam etmenin ve devam etmede ısrar etmenin daha önemli olduğuydu. Film yapımı için iyi bir alan ya da tür bulduğum zaman, yeni bir şeyler yapmak istedim. Kontrastı severim. Renkli bir resmin ardından gelen siyah beyaz bir görüntüden hoşlanırım; aylarca ve

yıllarca gerçekçilik ve onun filmdeki sunumunun üstesinden gelip, ortaya bir hikaye çıkarıyor olmayı seviyorum. Bir Poodle güzellik yarışması için şarkılar yazmakta olduğum bir anın sonrasında, bir teması bile olmayan bir film yapabilirim.

Yeni milenyumun içinde bulunduğumuz şu başlangıç yıllarında, belgesel sinemada karakteristik değişimler gözlemliyor musunuz?

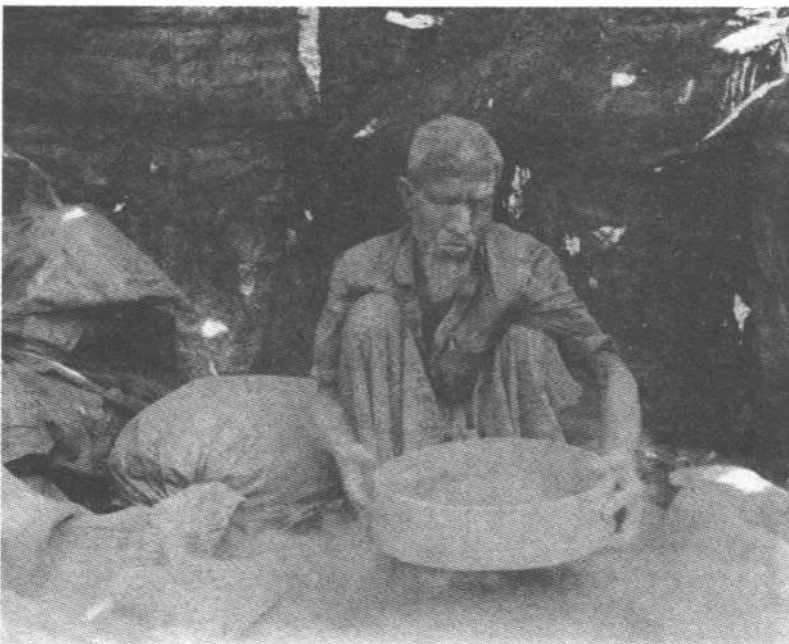
Dürüst olmak gerekirse, belgesel sinemayı o kadar da gözlemlemiyorum. Röportajla ya da doğrudan belgeselle bağlantılı herhangi bir şeyle fazla ilgili değilim (Yani bu türün filmlerini sadece bir temayla sağlanamayacak açıklıkta bir yaklaşım bekleyebildiğimde seyredirim). Son birkaç yıldır işlerime o kadar gömüldüm ki, film tarihi ya da türlerindeki eğilimlere dair soruları yanıtlayamıyorum. Aslında, bunun daha çok bir eleştirmen ya da bir film tarihçisinin işi olduğunu da düşünüyorum. Daima bana ve benim düşünme tarzıma yakın filmler ve yönetmenler buldum, ancak bunlar hep türleri aşmış, film yapımını bir sanat olarak gören, deneysel çalışmalar ya da gazetecilikten çok güzel sanatlarla ilgili işler yapanlardı.

Belgesel sinema tarzınızı biçimlendiren, üzerinizde etki yaratmış belgesel filmler ve yönetmenleri öğrenebilir miyiz?

Dziga Vertov benim için daima önemliydi, çünkü politik yaklaşımını gerçekten şiirsel bir tarzla birleştirdi (aynısı **George Franju** için de söylenebilir), **Werner Herzog**'un çalışmaları, özellikle *Fata Morgana* ama ben daima **Stan Brakhage** ya da **Peter Kubelka** gibi deneysel yönetmenlerden etkilendim ancak daha çok da **Hironymus Bosch** ya da **Vermeer** gibi ressamlardan. Ressamlar beni tarz ve artistik yaklaşım adına yönetmenlerden çok daha fazla etkilediler.

Söyleşimizin bu aşamasında filmlerinize odaklanmak istiyorum. Onlar üzerine olan bazı düşüncelerimi de sizinle paylaşmak isterim. *Kino im Kopf* ile başlayalım. Bu belgeseli günümüzde yapacak olsaydınız, zevk-idea-stil üçgeninde ne tür değişikliklere giderdiniz? Filmin sinema anlayışınızın ipuçlarını yansıttığını düşünenler var. Ne dersiniz?

Bu doğru olabilir. Birinin diğer insanların zihninde nasıl algılandığını ortaya çıkarmak ilginçti. Ve ben konsept olarak çoklu hikayelerle ilgiliydim. Bir romandan örnek verecek olursam, *Saragossa'da Bulunan El Yazması*'nda **Jan Potocki**, başkasının içinde bir öykü anlattığı bir öyküyü anlatır ve o öykünün içinde de yine başka biri bir öykü anlatmaktadır ve bu böylece devam eder. Kitabın yarısından itibaren tüm öyküler birilerinin açtığı kutular misali kapanmaya başlamaktadır. Ucu açık sistemleri, öyküleri, görüntüleri ve yeni öyküleri tetikleyen, başka şeyleri öncüleyen sesi ve sonlanmamış düşünceleri severim. Tuvalin bir kısmının boş kaldığı ve öteki kısımların dikkatle işlendiği bir resim gibi. *Kino im Kopf* böyle bir açık sistemde çalışmanın erken bir örneğiydi. Filmdeki bitmemiş öyküler, sizi başka bir yere götürdüklerini ve aynı zamanda kendi içlerinde süprüntü, eğlendirici ve sanatsal olan küçük bölümlere kolayca dönüştüklerini düşündürüyorlardı. Bu tarz, öykü anlatıcılığında fazlasıyla çaba gerektirir.



Megacities: Sinemanın bebeklik dönemine ait heyecanın Hindistan'da henüz ölmediği anlaşılıyor. Filmin geliştirim aşamasında sadece bu dört kent üzerine mi odaklanmıştınız? Filminiz, dünyanın bir kısmı için düş kurmanın patolojik bir olgu olduğunu düşünüyor.

Nereye vardığınızı gerçekten anlayıp anlamadığımı bilmiyorum ama odak açısından düşünürsek

hayır, ben sadece bu şehirleri araştırmadım. Ayrıca Lagos, Kahire ve Sao Paulo ile de ilgilendim ama neticede bittiğim yerde bittim. Üzerinden uzun zaman geçti ama temelde beni yönlendirenin masum bir merak süreci olduğunu hatırlıyorum. Büyük şehirlerin dışında bir konum olmadı. Böylece istediğim herhangi bir yeri ve şeyi çekebildim. Bu hem korkunç hem de canlandırıcı olan bir tür özgürlüktü. İyi bir filme giden yolda tema, yaklaşım ve diğer tökezletici engellerce sık sık içi boşaltılan bu yaklaşımı özlüyorum. Yani **Megacities**'i yapmanın nasıl olduğunu sıkça düşünüyorum.

Beş N, Bir K

Gazetecilikte bir hikayenin 'su götürmez' sayılabilmesi için cevaplanacak altı temel soru vardır. Ne oldu? Nerede oldu? Ne zaman oldu? Neden oldu? Nasıl oldu? Kimler olaya dahildi?

Belgesel yönetmenliği sıklıkla aynı yaklaşımı temel alır. Yeni bir film projesi genellikle bunlara benzer sorularla başlar: Nedir hikaye? Nerede gerçekleşir? Kim yer alır? Kim almaz? Neden bunu yapmak istiyorsun? Ve onu nasıl yapılandıracaksın?

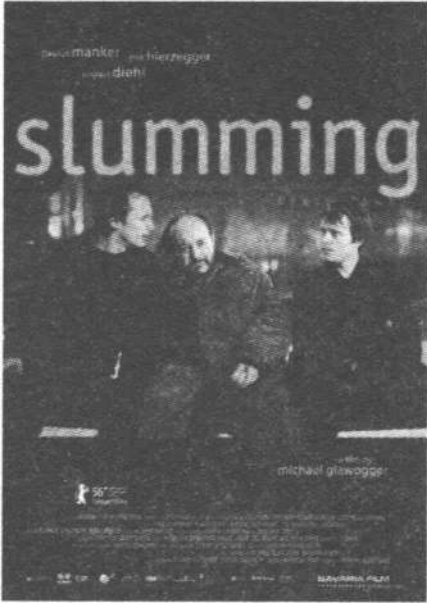
Ben bu temel soruları 'tema' ve 'perspektif' kavramlarına indirgemek isterim. Yönetmene filmini kurması için bir altyapı sağlayan, dostça bir anlam ortaya koyabilirler. Onlar ayrıca, bununla beraber, etrafınızda ne olmakta olduğuna dair perspektifinizi dönüştürebilirler ve gerçek olayları önceden formüle edilmiş bir teze indirgeyebilirler. Eğer durum buysa, sadece dostça olmayan bir tavır değil dahası düşmanlık bile yaratırlar.

Araştırma yapmak ya da film çekmek üzere yaptığım yolculuklarda, özel olduğunu algıladığım ancak aslında çekemediğim örnekler ya da durumlar ile pek çok kez karşılaştım. O esnada daima tüm konsantrasyonumu alan başka bir konuyla uğraşıyordum. Bu durumu hep bir engel olarak gördüm. Gerçek bir öykü anlatıcısına göre, dünyanın tamamı potansiyel bir öyküdür ve bunların içinden seçim yaparak ilgiye değer bulduğunu anlatır.

Nacktschnecken: Diyalekt ve aksanın bir film türüne etkileri üzerine, artıları ve eksileri açısından düşündürücü bir çalışma. Sosyal sınıflar arasındaki potansiyel çatışmanın günümüzdeki gözde alanlarından biri olarak komediyi mi görüyorsunuz? Komedi, çağımızda ardında saklanan gerçeği ciddiye almamız gereken karakterini halen koruyor mu?



'Komedi komedidir' demek komedidir. Onu kimin kullandığı ve ne amaçla kullandığı farklı bir şeydir. Eğer kişi, komediyi sizin söylediğiniz gibi 'sosyal sınıflar arasındaki potansiyel çatışmayı' anlatmak için kullanırsa, böyle yapabilir. Ancak komedi bir türdür ve Mars'taki timsahların idaresi altındaki kanguru bebeklerinin baskı altında olduğunu anlatmak üzere de kullanılabilir. Bunun öyle iyi bir film olup olmayacağını bilmiyorum, ama komik olabilirdi. Haklı olmanızla birlikte, genellikle bir komedinin ardındaki gerçeklik onu gerçekten komik kılar. **Slugs** böyle bir şeydi; yazdığı şeyi gerçekten yaşayan, hem bir aktör hem de uzun süredir öğrenci olan biri tarafından yaratılmıştı. Bu nedenle arkasındaki gerçeklik ve diyalekt faktörü kuvvetliydi. Ve bunlar, zamanında proje hakkında hoşuma giden şeylerdi. Seks ve haplar ve rock and roll üçlemesinin üçüncü bölümü üzerine çalışırken daha az gerçekçi zeminleri deneyimliyorduk. Konuşan penguenler kullanmayı çok düşündüm. Oyuncu seçimine başlandı.



Slumming: Sayenizde bir ozan kendine yer bulmuş. Yaşadığımız çağda bir ozanın misyonu ne olabilir? (ekonomik, politik ve sosyal adaletsizliğin ve çürümüşlüğün ortasında)? Ozanın işleyeceği malzeme çok olsa da şiirle beslenecek bir kitlenin olması da gerekmiyor mu? Filminiz bir yalnızlık öyküsü olarak da okunabilir mi?

Evet, öyle okunabilir. Ayrıca yalnızlığın yaratıcı ve harika bir şey olabileceğini söyleyen bir film olarak da okunabilir. Olduğunu düşündüğünüzün tam tersi şekilde başınıza gelen pek çok şey gibi. Bu, birine karşı yapılan kötü bir eylemin iyi bir şeye dönüşmesinin öyküsüdür.

İki genç adamın kendisine oyun oynadıkları **Slumming**'in başkarakteri saf bir kişidir. Başına gelenlere rağmen o kendisini tekrar toplarlar. Kendime daima, bana karşı ne gibi bir savaş açıldığını ya da hapiste beş yılımı geçirirsem ne tür bir insan olacağımı sorarım. Muhtemelen, farklı yaşamaktan keyif alır, farklı düşünürdüm. Ve bir yerlerde yabancı olmak! Hiçkimseyi tanımadığım ve beni kendime döndürecek lisanı konuşamadığım bir diyarda olmaktan daima hoşlanırım. Bu hem düşmanca hem de barışçıl bir durumdur. Ve şiir tam da bir yalnız sanattır. Her zaman öyleydi. Tıpkı dünyanın ekonomik, politik ve sosyal adaletsizliğin mekanı olması gibi. Bu kesinlikle 21. yüzyıl için yeni bir durum değil.

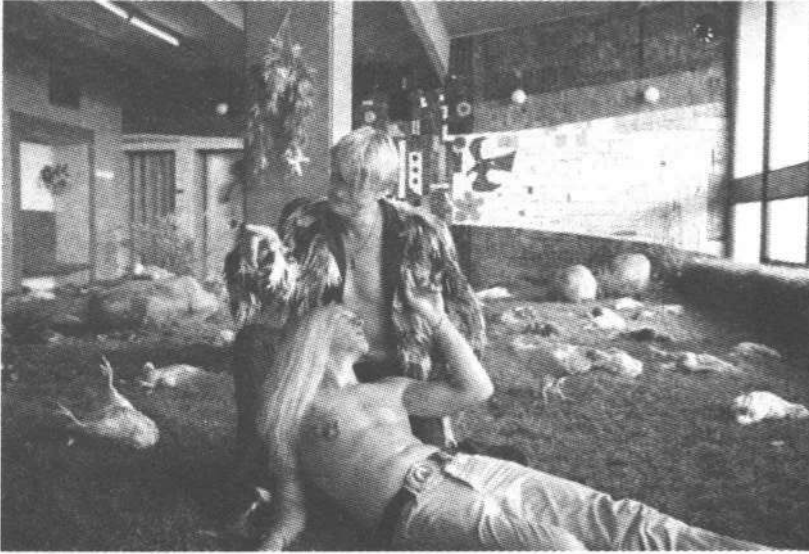
Das Vaterspiel: Sinemaya ve sanata bakışınızda etkin rol oynayan olaylar neler oldu? Geçmiş itici ve besleyici bir güç mü? Doğduğunuz kent, büyüdüğünüz ortam, yaşadığınız iklim, ürettiğiniz çevre ve sizi saran kültürel dünya yaratıcı kişiliğinizde nasıl bir rol oynadı ve oynamaya devam ediyor?

Avusturya'nın en büyük ikinci kentindenim. Lise günlerimde kasabamdaki kültürel ortam, belki sinema hariç, kötü değildi. O zamanlar film bağımlısıydım. Elime

geçirdiğim herşeyi izlerdim ve bu VHS veya DVD döneminden önceydi. Böylece edebi bir dille söylersek, ergenlik yıllarımı gösterim odalarının ya da sinemaların karanlığında geçirdim. Günde en az 3 film seyredirdim. Böylece bu benim gücüm haline geldi. Kendime ait filmler yapmayı hayal etmeye başladım. **Kill Daddy Good Night**'ı yapmamın bununla değil ama zamanın sosyal ve politik ortamıyla ilgisi vardı. Ancak **Josef Haslinger**'in **Das Vaterspiel** adlı romanından esinlenildiği için ikinci el bir deneyim sayılabilir. Avusturya'daki politik elitin, ahlaki ve siyasi düşüşü benim ilk elden deneyimlemediğim ancak Avusturya yaşamının tüm ikliminde hissedebildiğim birşeydi. Romanı okuduğumda, benim başka bir şehirde, başka bir sosyal çevredeki gençliğim de olabilir diye düşündüm. Aynı zamanda hem yakın hem uzak hissettirdi.



Contact High: Bu filmi çekerken eğlendirmek isteği mi ağır bastı yoksa sizi eğlendirecek bir şey mi yapmak istediniz? Özellikle güldürü ögesinin ağır bastığı filmlerinizi seyrederken bunların psikolojik olarak dengeleyici olsun diye çekilmiş olduğunu düşünmeden edemiyoruz. Terazinin bir kefesindeki belgesel filmlerinizin yarattığı vicdani gerilime karşı öteki kefedeki konulu filmlerinizin yarattığı bir rahatlama duygusu var.



Asla sadece kendimi eğlendirmek için bir şey yapmadım, ama ben de eğlendirilmeliyim. Aslında eğer kendi çalışmanız sizi eğlendiriyorsa bu iyiye işarettir. Ama **Contact High** şakacı bir şeylerin felsefi birşeyler ve ironik birşeylerle ve tümünün biraz LSD ve biraz şarkı ile harmanlandığı bir karışımdır. Gençliğimde **Jefferson Airplane**'in söylediği **White Rabbit** diye bir şarkıyı dinlemeyi adet edinmiştik. Bu şarkının sözleri **Contact High**'ın konusunu anlatır gibidir:

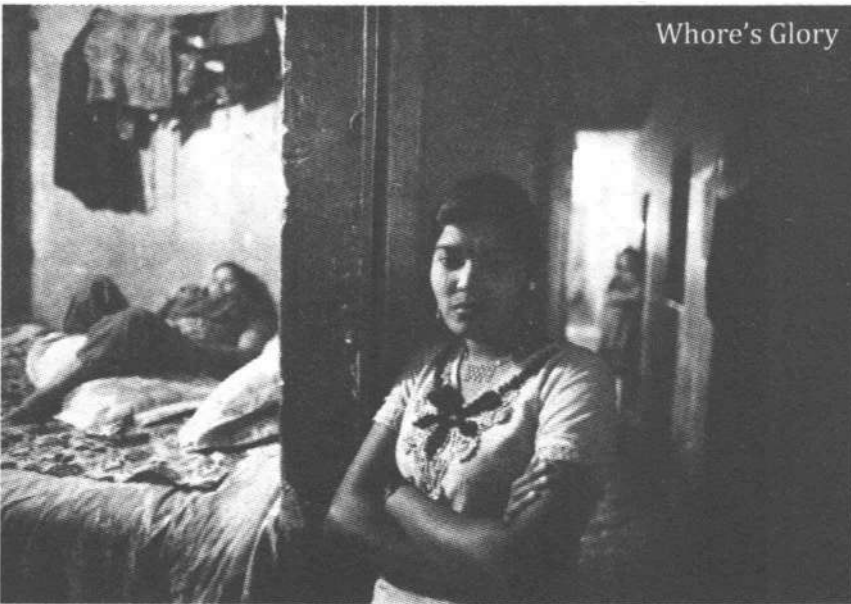
*Bir hap seni irileştirir
Ve bir hap seni ufaltır
Ve annenin sana verdikleri
Hiç de bir şey yapmaz*

*Git Alice'e sor
On metre boyunda olduğu zamanı
Ve eğer tavşanları takip edersen
Düşeceğini bilirsin
Onlara nargile tüttüren bir tırtılın
Seni çağırdığını söyle
Alice'e seslen
O ufalıverdiğinde*

*Satranç tahtasının üstündeki adamlar
Kalkıp sana nereye gideceğini söylediğinde
Ve sen bir tür mantar yediğinde
Ve zihnin yavaş işliyor olduğunda
Git Alice'e sor
Sanırım o bilecektir*

*Mantık ve orantı
Dökük saçık tükendiğinde
Ve Beyaz Şövalye tersten konuşmaktadır
Ve Kızıl Kraliçe'nin 'onun başıyla çıkın!'ı
Fındık faresinin dediğini hatırla:
'Kafanı besle
Kafanı besle
Kafanı besle'*

Son filminiz *Whore's Glory* teknik, anlatım ve tematik açıdan *Megacities* ve *Workingman's Death* ile birlikte bir üçleme oluşturmayı mı amaçlıyor? Yoksa ortaklıklarını daha dar bir alanda mı tartışmak gerekiyor?



Evet bir üçleme olarak düşünülmüştü ve üç parçalı bir tablo olarak yapılandırılana dek resmi konseptte 3 numara olarak anılmaktaydı (http://www.glawogger.com/produktion_en.php). Üçünü de severim. Ayrıca *Slugs*, *Contact High* ve *Rock and Roll* da neticede bir üçleme olacak. Ama belgesellerle ilgili olarak, sanırım üçleme-ye *Untitled – The Film without a Name* diye adlandırılan proje dahilinde dördüncü bir bölüm yapabilirim (http://www.glawogger.com/projekte_en.php).

hout a Name diye adlandırılan proje dahilinde dördüncü bir bölüm yapabilirim (http://www.glawogger.com/projekte_en.php).

Workingman's Death belgesel sinemada ritim kullanımının emsalsiz bir örneği. Bu filmi çekmeden önce planladığınız bir şey miydi, yoksa görüntüler çekildikten sonra mı ortaya çıktı? Bir doğaçlama mı bir tasarı mı?

Ritim benim için daima önemlidir; ***Megacities*** ve ***Workingman's Death*** yorum katılmadan ve sade bir şekilde yapıldığından ritim daha da önemli hale geldi. Ve ayrıca bütün bu çalışmalar belli bir tür ritim taşıdığından, bu o filmlerin konusuyla birlikte geldi. Filmde kullanılan tüm eşyalar ve aletler de, balyozlar, tahta sepetler, bıçaklar ve fenerler bir ritme sahiptirler. Ve bu şeylerle yapılan işlerin gerçekleştiği mekanlar da aynı şekilde ritme sahiptirler. Bir defasında bu ritmi dile aktarmayı deneyen, filme eşlik eden bir kitap için bir metin yazdım. Onu bu cevaba koymak istiyorum.



KANDAPELLETHEAD / Port Harcourt, Nigeria



Port Harcourt bir kesim alanı, bir insanlar ve hayvanlar labirentidir. Tüm bölümlerini gezmek ve yollarını keşfetmem haftalar aldı. Bütün alan aslında bir hayvanat bahçesi, inşaatı yarılanmış bir köprü, bir nehir ve Coca-Cola ve Shell gibi çokuluslu şirketlerin operasyonlar düzenledikleri bir endüstriyel parkın ortasına yerleştirilmiş bir markettir.

Yerler birkaç barakayı, büyük bir kapalı market alanını, bir soğuk depolama odasını, sürü için bir ağılı, domuz kümesini, bir tente altına kurulu bir bardo masasını, bir camiye, birkaç sundurmayı, nehre bağlanan, aynı zamanda açık tuvalet görevi gören bir eğimi ve hayvanların ete dönüştürüldüğü çeşitli alanları içermektedir.

Bu alanlar bifttek parçalarının ve bütün bir hayvanın kızartıldığı, hayvanın kesildiği, derisinin yüzüldüğü ve parçalara ayrıldığı, kömürleşmiş ve yükseltilmiş bir

platform, koca bir yassı yüzey olan 'Beton Döşeme'yi ve nihayet domuzların kesildiği, suların kaynatılıp banyo küvetlerine konulduğu ve kıllarını ayırmak için keskin bıçaklarla yüzüldüğü bir çeşit avluyu içerir. Hemen yanında, uzun bir hol doğruca marketin içine uzar. Kızart işleminden sonra, burası hayvanın temizlenmeye ve başka işlemler görmeye getirildiği yerdir. Ve sonra restoranlar, ikinci bir cami, CD dükkanı, birkaç terzi ve fotoğrafçı vardır.

Sabah beş civarı ortalık aydınlanmaya başlar. Etrafın insanlarla, uyuyan satıcılar, kasaplar, et taşıyıcılarıyla kaplı olduğunu fark edersiniz. Esner ve gerinirler ve ince battaniyelerini kaldırırlar. Önceki günün etinin tatlı kokusu havaya asılır ve her yanda ötüşen horozları duyarsınız.

Bazı insanlar ibadet eder, bazıları beton döşemede yıkanır ya da kocaman kemik yığınının ardında dişlerini fırçalarlar, diğerleri sıcak bir sütlü içecek ya da et şişle kahvaltı eder ve çoğu kulaklarına küçük transistörlü radyolar tutar. Bir görüntüler, sesler ve kokular senfonisi önünüze ağır ağır yayılır ve gittikçe gürültüsü artar, öğlene doğru alçalır ve sakinleşir.

İlkin kasapların ve aşçıların genç yardımcılarının götüğü hayvanlar gelir. Kesim alanına getirilirlerken -hepsi birarada bağlı durumda- en fazla gürültüyü hayvanlar yaparlar. Kendilerini neyin beklediğini hissedip hissetmediklerini söylemek zordur; belki sadece tümü böyle birbirine bağlı olarak etrafta dolaştırılmanın rahatsızlığı içindedir.

Ardından, diğer genç yardımcılar, kadınların yakmış olduğu (restoran önündeki) ateş çukurlarından ateş almak için parçalara ayırdıkları atık lastik parçalarını kullanırlar. Ateşi kesim alanına getirdiklerinde 'Mallam! Mallam!' seslenişleri, meleyen hayvanların yükselen gürültüsüne karışmaya başlar. 'Mallam', 'efendi' veya 'bey' anlamına gelir ve kasabı hayvanın yatırıldığı yere çağırmak ve ona hayvanın gırtlakını 40 nairalık bir ücret karşılığı kestirmek için kullanılan etkin bir araçtır.



Hayvan kesim alanı, birinin ardından diğerinin ateş çukuruna döndüğü, taşla çevrili deliklerle donanmıştır. Bunlar hayvanların sonradan pişirileceği yerlerdir. Şimdi alevler sıçramaktadır ve ince kara duman bulutları yükselir ve göğü doldurur.

Bu esnada yardımcı sürü tacirleri ve kasaplar, sürüyü

ağıllardan beton döşemeye sürmektedir. İşçiler için bu en iyi kısımdır. Hem bir cesaret testidir, hem de ne kadar hızlı koştuğunuzu görmek için bir şanstır. Boğalar hiç böğürmezler ancak kesim yerlerine son elli metre kala, vahşi hayvanlar gibi davranırlar. Kısa bir zaman sonra, neredeyse hissiz bir şekilde kaderlerine teslim olurlar.

Beton döşemeye vardıklarında, seyyar satıcıların çığlıkları havanların acı melemelerine karışır. Her biri diğerini bastırmayı deneyerek, 'Kandapellethead!' ya da 'Kandakandakanda!' ya da 'Pelletpelletpellet!' diye bağırlar. 'Kanda' deri, 'pellet' iç organlar demektir ve 'head' İngilizcedeki 'kafa'dır. Seyyarlar bu kelimeleri, sunmak durumunda oldukları üç yiyeceği de aralarına katarak bağırlar.

O anda, hayvanlar ateşin üstünde cızırdamaktadır ve köşede domuzlar bağırmaktadır. Onlar dükkanda kendileri için ne olduğunu en fazla kavrayanlardır. Arkadan, yakılmış hayvanları başlarının üstünde taşıyarak adamlar geçer. Onlar, kolları hayvanlardan su ve fırçalarla temizleyerek neşeyle bağıran hayvan yıkayıcılara doğru gitmektedirler.

Beton döşemede boğalar aşağıya atılmaya başlanır, seyyarlar ciğerlerinin tepesinde bağırlarken, onlar betona acı bir düşme sesi çıkararak çarparlar ya da yayılan kan birikintilerine düşerler: 'Kandapellethead!' Bazıları halihazırda, genellikle satıcının talep ettiğiinden daha azını ödemek isteyehn yeni gelmiş müşterilerle pazarlık etmektedir.

Piştirilmekten şişmiş ve yikanınca parlak sarı bir renk almış hayvan ölüleriyle dolu el arabaları, ilk sürünün kafaları halen tekme atan vücutlarından ayrılırken park arsasına sürülür. Bu kafalardan biri onbeş-yirmi kilogram ağırlığında gelir. Kasaplar, kelleleri sahiplerinin adlarının başharfleriyle işaretlerler, sonra onlar nakil noktasına götürülür ve oradan da hayvan kesim alanına gider. Burada, bağırtı ve melemelerle, kesim ve pişirme işi hala ciddi bir şekilde sürmektedir. Boynuzlar ayrılır ve hayvan kelleleri pişirilir, sonra onlar pişirilmiş keçilerle aynı sarı renge gelinceye kadar atık su-doldurulmuş kamyon lastiklerinde yıkanır. Sonra tekrar beton döşemeye getirilirler ve ölmekte olan hayvanların ve seçilen etlerin ortasına konurlar. Davarın çoğu halihazırda soyulmuş ve parçalara ayrılmıştır ve taşıyıcılar büyük et parçalarını omuzlarlar. Bu en eziyetli işlerdendir. Omuzlarında bir boğanın yarısıyla, bu adamlar eti güzelce ıslatıp yıkadıkları yıkama yalaklarına koşarlar, ardından onu tekrar omuzlarına yüklenip, pazar boyunca koşarak eti taksi ve nakliye araçlarının bagajlarına yerleştirirler. Sonra gerisin geri beton döşemeye koştururlar ki böylece iyi parçalar ve iyi müşteriler için orada olabilsinler. Aynı sırada, diğer işçiler kuyruk ve derileri kızarmaları için ateşe koyarlar. Bu hummalı gütme, kesme, ölme, sürüklenme, yıkama, pişirme, parçalama, ayırma, pazarlama, satma, tartışma, haykırma, sevinç ve koşuşturma döngüsü öğle oluncaya ve akbabalar gelinceye kadar kendini tekrar eder.



Akbalalar sakince döngünün bitmesini bekleyerek çatıların üzerinde otururlar. Sonra onlar kendilerine düşeni almak üzere beton döşemenin üzerine ya da hayvan kesim alanının yanındaki büyük boynuz ve kemik yığına saldırırlar.

Saat bir dolaylarında, bir çift işçi beton yolu hortumla sular.

Sonra kan, ortasında yeni bir köprünün halihazırda yapılmakta olduğu nehre akar. Bu manzara, kesim alanındaki herhangi bir şeyden çok farklı görünmektedir. Oradaki işçiler temizdir, beton temizdir ve bir gün Nijerya başkanı temiz yarı tamamlanmış köprünün açılışını yapmaya gelir. O gün, Port Harcourt'taki kesim alanı, duman ve gürültü tören esnasında başkanı rahatsız etmesin diye kapatılır.

İşçiler gibi biz de gün bitiminde alandan ayrıldık.

Kitap ise asla İngilizce basılmadı (http://www.glawogger.com/autor_en.php).

***Whore's Glory* filminizin yapım sürecinde yoldan çıktığı oldu mu hiç? Öngördüğünüzün dışında bir rota izledi mi? Kadınlar geleceğin dünyasını nasıl görüyorlar?**

Hayır, başka herhangi bir filmde olduğundan daha fazla yoldan çıkmadı. Ve kadınlar geleceği nasıl görür, gerçekten bilmiyorum. Bu ***Megacities*** yapılırken daima sorduğum ve ***Whore's Glory*** esnasında asla sormadığım bir soruydu. Bu bütün o yıllar boyunca gelecekte giderek daha fazla korktuğumun bir işareti olabilir.

Son olarak anket sorumuz: En beğendiğiniz 10 film?

10 uzun metraj ve 1 kısa film: ***A Idade Da Terra***, Glauber Rocha; ***Come and See***, Elem Klimov; ***Mothlight***, Stan Brakhage; ***Fata Morgana***, Werner Herzog; ***Fat City***, John Huston; ***Hellzapoppin'***, H. C. Potter; ***Blue Collar***, Paul Schrader; ***Hecate***, Daniel Schmid; ***Senso***, Luchino Visconti; ***In the Mood for Love***, Wong Kar Wai; ***Tiempo de Morir***, Arturo Ripstein.

BELGESEL

ROCK AND ROLL DEYİP GEÇME: 'ROCKUMENTARY', DOLAYSIZ SİNEMA VE PERFORMANS SERGİLEME

keith beattie

çev: elif özdemir taş
ebru akay pepedil

Özet

1960'lı yılların başlarında ortaya çıkan ve halk arasında rockumentary olarak adlandırılan belgesel türü, belgesel film yapımının vazgeçilmezi olmuştur. Gözlemsel dolaysız sinemayla (direct cinema) bağlantılarını koparmayan rockumentaryler anlatmaktan çok, göstermeyi yeğlerler; yani, anlatım örüntüleri yerine, belgeselin görsel gücünü daha üstün tutarlar. Rock belgesellerinin 'belgesel sergileme' (documentary display) unsurları erken dönem 'cazibeler sinemasıyla' kıyaslansa da performansla olan odağıyla bu gibi nitelikleri aşar. Tipik olarak, belgesel teorisinin gerçeği aracısız ve yapılandırılmamış bir şekilde vurguluyor oluşu, belgesel kamerasına verilen tepkinin performans olgularına yer vermez. Performans sergileyen vücudun ve müzisyenlerin performansının inatla ön planda olduğu bu tür, bu anlayışı gözden geçirmeyi sağlar. Bu yazı, 1960'lı yıllardan günümüze çeşitli filmlerden yararlanarak, rockumentaryleri, dolaysız sinemanın performans sergileyen anlayışına (documentary performative display) odaklanan bir tarzı olduğu bağlamında inceleyecektir. Sinema kuramcısı **Brian Winston**, 'dolaysız sinemanın, bir rock performansının ya da bir turne filminin şimdiye kadar ticari olarak en karlı belgesel türünü yarattığını' iddia etmiştir. Ancak, bu değerlendirmenin tersi gerçeğe daha yakın olabilir: Rockumentary, dolaysız sinemayı ticari olarak en karlı ve erişimi kolay olan tür haline getirdi, ki rockumentary zaman zaman bu öze dönmüştür ve görsel odağını performans sergilemeye çevirerek onun da ötesine geçmiştir.

İlk olarak 1960'lı yılların başlarında ortaya çıkan ve halk arasında 'rockumentary' olarak adlandırılan belgesel türü, belgesel film yapımının vazgeçilmezi olmuştur.

Normalde belgesel film yapmayan çeşitli Hollywood yönetmenleri ve bağımsız yönetmenlerin bu alanda çalışma yapması ile bu alan gelişmiştir. Bu yönetmenler arasında **Hal Ashby** (*Let's Spend the Night Together*, 1984), **Jonathan Demme** (*Stop Making Sense*, 1984), **Jim Jarmusch** (*Year of the Horse*, 1998), **Martin Scorsese** (*The Last Waltz*, 1978)¹ ve **Gillian Armstrong** (*Hard to Hold*, 1986)



sayılabilir. Ancak, rockumentarylerin süregelen popülerliği ve ticari başarısına karşın, belgesel film analizleri kapsamında eleştirel anlamda bir ilgi odağı olmamıştır. Film ya da televizyon tarihi içinde bahsedildiği nadir örneklerde, rockumentary Amerikan dolaysız sinemasının geniş tarihindeki ufak bir kesit olarak anılır. Değerli film tarihçileri **Kristin Thompson**

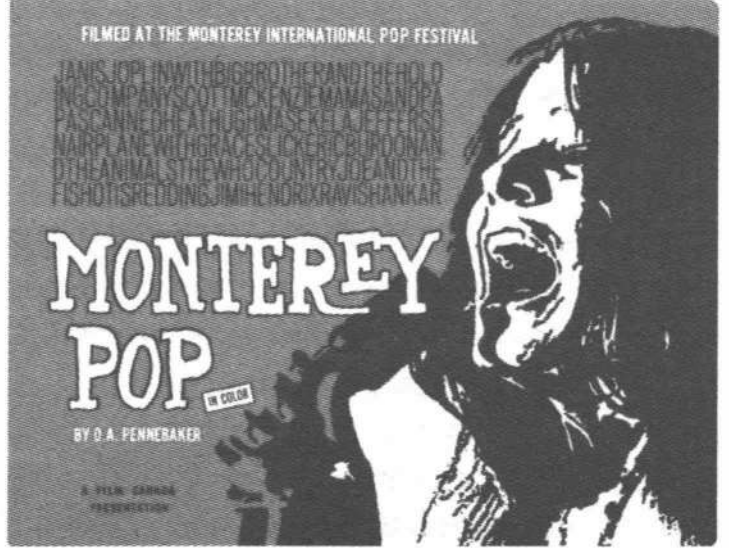


ve **David Bordwell**, rockumentarynin dolaysız sinemanın 'en geniş kullanım şekli olduğunu' savunmuşlardır. **Brian Winston** ise 'dolaysız sinemanın el kamerasının rahat estetiğinin, rock dünyasının anarşik muhalefetiyle mükemmel örtüştüğünü' ifade etmiştir.² Rockumentarylerin eleştirel değerlendirmelerinin görece azlığı, **Don't Look Back** (1966), **Monterey Pop** (1968) ve **Gimme Shelter** (1970) gibi dikkate değer belgesellerin erken dönem dolaysız sinemanın önemli isimlerinden **D. A. Pennebaker** (**Don't Look Back** ve **Monterey Pop**) ve **Maysles Kardeşler** (**Monterey Pop** ve **Gimme Shelter**) tarafından yapılmış olduğu gerçeği göz önünde bulundurulduğunda özellikle merak uyandırıcıdır.

Son zamanlarda televizyondaki gözlemsel realite programların ve popüler sözde bilgilendirici eğlencelerin artmış olmasıyla yorumcular, bu formatların temelinde dolaysız sinemanın gözlemsel yönteminin bulunduğunu düşünmüşlerdir.³ Bu gibi değerlendirmelerin göz ardı ettiği şey, dolaysız sinemanın, televizyondaki realite programlara tamamen nüfuz etmemiş olmasıdır, fakat rockumentarylerde farklı şekillerde kullanılmaya devam etmiştir. Mevcut rockumentarylerin dolaysız sinemanın farklı uygulamalarına dayanıyor olması, bir zamanlar 'saf' bir dolaysız sinemanın varolduğuna işarettir. Dolaysız sinemanın ilk uygulayıcıları da türün etkili olmasının sebebini barındırdığı sapkın olmayan aracısız gözlem unsurlarına dayandırır ve uygulayıcıları, Amerikan dolaysız sinemasıyla Fransızların 'cinéma vérité', yani sinema-gerçek akımı arasındaki en önemli farkı da buna bağlarlar.⁴ Kurmaca olmayan sinemanın sınırlarının ötesinde, rockumentarynin yükselişi Hollywood stüdyo sistemi ve onun barındırdığı türlerin kaderiyle olan ilişkisiyle de açıklanabilir. 1960'ların başlarında dolaysız sinemanın rock müzisyenleriyle ilgili olan çalışmaları, **Maysles Kardeşler**'in 1964 yapımı, bu türün tartışmasız ilk örneği olan **What's Happening! The Beatles in the USA** filmiyle başladı. Bu dönemde bildik Hollywood türleri yorgunluk belirtileri gösteriyordu. Bu durum Hollywood'un geleneksel türlerinin (özellikle western ve müzikal) stüdyo sisteminin çöküşüyle, en azından kısa vadede ayakta kalamayacakları gerçeğiyle alevlendi. 1960'lar boyunca bu türleri canlandırmak için gösterilen çabalar genellikle felaketle sonuçlandı (berbat olarak nitelendirebileceğimiz **Paint Your Wagon** (1969), western ile müzikal türlerini aynı potada eriterek yeni melez bir tür yaratmanın

neden olabileceği olası sonuçlara da örnek teşkil etti⁵). Stüdyo sisteminin çöküşü ve bunun bu film türleri (özellikle müzikaller) üzerindeki etkisi gibi durumlar bir araya geldi ve genel bir tür boşluğu oluştu. Bu boşluk, **David James**'in belirttiği gibi '*müziği bir tür olarak yeniden vahşice icat eden*' rockumentary tarafından dolduruldu.⁶

Gözlemsel dolaysız sinemayla ilişkisini koruyan bu yeni tür, söylemeyi değil göstermeyi yeğlemiştir; görüntü üzerine dış ses ya da söyleşiler yerine görsel bir tarzı daha üstün tuttu.⁷ Eleştirmenler, bu tutumun sonucu olarak dolaysız sinemanın (ve bundan çıkarımla, rockumentarynin de) kişileri/konuları sosyolojik ve tarihi bağlamlarda ele almada başarısız olduğunu ve belgeselin bilgi ve ilham verme özelliğiyle çeliştiğini ileri sürdüler.⁸ Rockumentarynin de bize gösterdiği gibi, bu tutum abartılmıştır. Rockumentary, gençlerin alt kültürlerle ve müzikal alt türlerle olan odaklanmasıyla bu türün, formun bilgilendirme esasını oluşturan bireysel kimliklere bakış açılarını vurgulayarak geleneksel belgesele olan bağlılığını sürdürmektedir. Bununla beraber, rockumentaryler uzun haber belgeselleri ve onların bilgi temelli içerikleri gibi gerçek çalışmalar yaparak, bilgi edinmeyi sağlarlar. Rockumentarylerde, bilginin sağlanması ('anlatma') görsel kayıtların ('gösterme') temsil kapasitelerinden faydalanan bir modeli vurgulayarak ve kullanarak gerçekleşir. Bu modelde üretilen bilgi şekli öznel, etkileyici, içsel, duyusaldır ve duyuları bilgi üretmenin bir şekli olarak kabul eden daha geniş bir görsel kültürün ögesi-dir. Bilgi üretmenin bu şekli zihin ya da bilişsel yetilere hitap edilmesinden farklıdır. Akıl için, mantık duygudan üstündür; duygular içinse tam tersi geçerlidir ve bu da farklı bir tür bilgiyi beraberinde getirir. Bu bağlamda '*görsellik, artık nesnel dış dünyayı ve sözel olarak bize aktarılan gerçekleri doğrulamanın, onaylamanın bir aracı değildir. Görsellik artık öznel deneyimin zeminini oluşturmaktadır...*'⁹



Rockumentarylerin görsel cazibesi işitsel öğelerle arttırılır. Soundtrack her ne kadar çekici olsa da ve hayran/izleyiciler özellikle belirli bir müziği dinleme fırsatını umuyor olsalar da, aşağıdaki çeşitli rockumentary örneklerinde de göreceğimiz gibi, müzik görsellerle kıyaslandığında ikinci plandadır. Bu yazı dolaysız sinemanın asıl uygulamalarının kapsamında ve karşısında olan rockumentarynin görsel sistemini incelemektedir. Bu inceleme, rockumentarynin temelini teşkil eden 1960'lardaki **Don't Look Back**'inden, 1970'li yılların sonundaki **The Last Waltz**'a, **Jem Cohen**'in **Instrument**'ini (1999) içeren punk müzik performanslarına kadar türün gelişimini ele alır. Aralarında **I Am Trying to Break Your Heart** (2002), **Dig!** (2003) ve **Metallica: Some Kind of Monster**'in (2004) da olduğu rockumentary

türünün yakın tarihli çalışmaları, rockumentarynin görsel kapasitesi incelenerek ayrıca analiz edilmiştir. Burada incelenen çalışmalar, rockumentarylerin biçimsel ve stilize özellikleri anlamında geniş bir yelpazeyi kapsayacaktır. Sebebi ise, bu unsurların türün temel yapısal ilkesinden doğmuş olmasıdır. Burada bu ilkeye belgesel sergileme (*documentary display*) adı verilecektir. Belgesel sergileme, film tarihçisi **Tom Gunning**'in önceleri cazibeler sineması diye adlandırdığı bir olgunun yeniden gözden geçirilmesidir.¹⁰ Rockumentarynin (dolaysız) cazibeler sinemasına, 'takip eden bölümde de belirtildiği gibi, sahnedeki ve sahne dışındaki performansın 'çekiciliği' odak alınarak yön verilmiştir.

Belgesel Sergileme ve Performans

Gunning, sözde ilkel sinemayı cazibeler sineması olarak tanımlar (yaklaşık olarak 1907 öncesi; sinemada öykülemenin baskın oluşundan önce) ve sinemayı bir dizi görsel şok olarak kuramsallaştırır.¹¹ Bu sinemanın estetiği, büyük sayılabilecek bir izleyici kitlesine gösterilen ilk film olan, **Lumiere**'in *Bir Trenin İstasyona Girişi* (*L'arrivee d'un train a la Ciotat*, 1895) filmi ile örneklendirilir. Sinemanın en önemli efsanesi şöyledir: Perdede trenin yaklaştığının görülmesiyle 'izleyiciler koltuklarında arkalarına yaslandılar, yahut çığlık attılar ya da salondan dışarı fırladılar (veya sırasıyla hepsini yaptılar). Güvenirlik, görsel bir travmaya işaret eden tüm diğer fiziksel reflekslere üstün gelmektedir.'¹² *Bir Trenin İstasyona Girişi*, böylesine bir etki gerçekten yarattı mı bilinmez (filmin Paris'teki Grand Cafe Salon Indien'deki gösterimi sırasında böylesine bir panik yaşandığı konusunda elbette şüpheler vardır) ama 'birçok erken tarihli gösterimde şaşkınlık, hatta bir tür korkunun deneyimlendiği şüphesizdir.'¹³ Benzer bir şekilde, **Edison**'un kısa filmi *Electrocuting an Elephant* (1903), etkileyiciliğin teşhirci estetik özelliklerini yansıtır. Bir fil elektrik verilmiş büyük bir levhaya bağlanır. Filin ayaklarından duman yükselir ve kısa bir süre sonra talihsiz hayvan yana düşer. Konu hakkında **Gunning**, 'Teknoloji yoluyla gelen bu ölüm anı, ne olaya daha fazla açıklık getirir, ne de dramatize edilmiştir' demiştir.¹⁴ *Bir Trenin İstasyona Girişi* olayında olduğu gibi, izleyicinin merakı arttırılmış ve bu merak 'cazibeler sinemasına özgü biçimde kısa bir süreliğine' giderilmiştir. Bu, 'gelişen durumların değil, anların sinemasıdır.'¹⁵ Böyle bir sinema, olayı hikayeletirmekten ya da karakterle empati kurmaktan kaçınır. Bu tür bir sinema 'bakma eylemini, merakın heyecanını ve merakın giderilmesini vurgular... Bu sinema izleyiciye hitap eder ve onun dikkatini çekerek, sergileme eylemini vurgular. Böylece merakı gidererek, kısa süreli de olsa, görsel bir haz yaşatır.'¹⁶

Cazibeler sinemasının ilk döneminde belirgin olan bu 'sergileme eylemi' ve onunla bağdaştırılan zevk, burada belgesel sergileme olarak adlandırılan tarzla birçok açıdan benzeşmektedir. Bu uygulama kurgusal olmayan çalışmaları bir 'şov' noktasına kadar getirmektedir; bu da görsel sistemin ve onunla ilişkilendirilen zevklerin arttırılması olarak anlaşılır. Bu bağlamda **Rutsky** ve **Wyatt** zevk kavramlarının sinemayla ilgili akademik tartışmalardaki temkinli statüsüne işaret etmiştir. Bu tartışmalarda zevk ve dikkat dağıtma kavramları genel olarak 'sadece eğlence' ve

kurmaca film dünyasıyla bağdaştırılmıştır. **Gunning**'in cazibeler sineması analizinin de gösterdiği gibi, sinema tarihi zevkin yerini kabul etmektedir. Buna rağmen *'yine de, öyküsel olmayan tarzdan ve biçimsel denemelerden daha 'zor', daha 'aydınlatıcı'* zevkleri içeren, rahatlatıcı ve geleneksel zevkler... Sıklıkla ticari ya da kitle kültürüyle bağdaştırılanlara göre daha fazla kabul görmektedir. Bu yolla, kurmaca olmayan filmlerdeki *'meşru, ciddi zevkler evcilleştirilmelidir'*; onlar, *'idealist ya da materyalist olsun, dışsal standart yargılara, daima mantıklı olan gerçeklere hizmet etmelidir ve ikincil kalmalıdır'*.¹⁷ Belgeselin, sözüm ona, ciddi zevkinden bahsederken vurgu *'ciddi'* kavramının üstündedir. Oysaki zevk ve eğlenceyle özdeşleşen kavramlar, belgeselin genelde pek de eğlenceli olmayan, *'ağırbaşlı'* olarak nitelendirileceği noktasına ulaşıncaya kadar *'evcilleştirilir'* (zayıflatılır veya sindirilir).¹⁸

Rockumentary, bu gibi değerlendirmeleri sekteye uğratar. Rockumentarylerin verdiği zevk ve yarattığı şok apaçıktır. Örneğin, **Woodstock** (1970) filminin ilk kurgusunun gösteriminde izleyici tepkileri şöyle tanımlanmıştır: *'Seyirci oturur oturmaz... filmi yuvarlamaya (roll) başladık. Tam anlamıyla 'salladık ve yuvarladık'! [rock and roll]. Gösterim, antrakt verilmeden dört saat sürdü. Gösterimin yapıldığı salondaki atmosfer öyle canlı, öyle heyecanlıydı ki asla bir daha yaşanılmaz... Herkesi bu dört saat boyunca birbirine bağlayan sinerjiyi tanımlayabilmek için sözler yetersiz kalır. Bu hayatta bir kez yaşanabilecek bir deneyimdi... Perdedeki her performanstan sonra izleyiciler alkışladılar ve çılgılık attılar'*.¹⁹ Böylesine bir izleyici tepkisi (rockumentarynin etkileyici gücünün somut ifadesi), izlenen şeyden alınan zevki anlatan genel tanımlamalara uymayan bir biçimde işler. **Rutsky** ve **Wyatt**'a göre, gerçeğin var olduğu iddiası zevki ve duyusal etkiyi kısıtlar. Rockumentarylerde gerçeklik iddialarıyla diyalektik ilişki içinde olan performans, izleme zevkinin üretim alanıdır.



Tipik olarak, belgesel teorisinin gerçeği aracısız ve yapılandırılmamış bir şekilde vurguluyor oluşu yorumu kapsamında gelişmiş bir varsayım, belgesel kamerasına verilen tepkinin öncesi veya süreç içindeki performans olgularına yer vermez. Performansı sergileyen vücudun ve müziğin inatla ön planda olduğu rockumentary, bu anlayışı gözden geçirmeyi sağlar. 60'ların Amerikan avangard filmlerinde olduğu gibi, o 10 yıla ait rockumentaryler ve o zamandan bu yana üretilenler, *'performansı sergileyen varlığın seyrin odak noktası olduğu'* bir sinema yaratmıştır.²⁰ Rockumentary performansı sergileyen varlığın sadece sahne üstündeki gösterisiyle sınırlı kalmaz. Rockumentarylerdeki temel mecaz, sahne üstündeki performansla, (performansın ardındaki *'gerçek'* insanı sözüm ona, aracısız görebileceğimiz yer) *'sahne arkası'* performans arasındaki farktır. *'Sahne arkası'* geleneği sık sık dolaysız sinemanın el kamerasından yararlanır ve bu kameranın soyunma oda-

ları, konser salonu koridorları, limuzinlerin arka koltukları ve otel odaları gibi dar ve az aydınlatılmış yerlerde görüntü alabilme kapasitesinden faydalanır. **Erving Goffman** sosyolojik ve psikolojik açılardan ele aldığı benlik çalışması ***The Presentation of Self in Everyday Life***'ta [Günlük Hayatta Özbenliğin Kendini Sunumu], belirli sosyal ortamlarda sergilenen çeşitli davranışları inceler. Bunlar arasında performans sergileyen kişinin rahatlayabileceği ve 'karakterinden sıyrılabileceği' sahnenin dışında bir yer olarak 'sahne arkası' da vardır.²¹ Böyle bir anlayış rookumentarylerde işlendiği gibi, 'sahne arkası' geleneğini açıklamaktadır; **Jonathan Romney**'nin de savunduğu gibi, '*performansı sergileyenle, hayranları birbirinden ayırmak için tasarlanmış tüm yapılar içinde en etkilisidir. Sahne arkası, özel yaşam alanıdır; perdenin arkasındaki gerçek kişinin dünyası ve sanatçının tarifsiz özünü sözüm ona gözlerden koruyan zırhtır...*'²² **Romney**'e göre, bu ayrım sahnenin halka açık tarafıyla, sahne arkasının özel alanı arasında fark oluşturur: Sanatçı, sahnede izleyiciyi eğlendirmek amacıyla bir karaktere, kimliğe bürünür, sahne arkasında ise bu maske düşer ve sanatçının arkasındaki 'kişi' ortaya çıkar. Ancak, son zamanların popüler gerçek eğlence performanslarıyla ilgili eleştirel çalışmalar, kamu ile özel alanlar ve performans ile performans olmayan arasındaki basit ayrımı karmaşıktırmaktadır.

Telegörsel olgunun 'realite' programları üzerine yorum yapanlar, kameralar kayıttayken neyin rol, neyin gerçek olduğunu ayırt etmenin zor olduğunu belirtmişlerdir. Aslında, bu tür programlarda izleyicilere çekici gelen şey kamera önündeki kişinin kesintisiz süren performansıdır.²³ Klasik gözlemcilikte özne rol yapmıyor gibi gözükür. Bu durumda, hem yönetmen hem de karakter olabildiğince 'doğal' konuşmaya ve davranmaya çalışır. Popüler gerçekçi eğlencelerde ise tersi bir durumla, profesyonel olmayan kişinin performans sergilemesi için gözlem zorunludur.²⁴ Bu husus kamera önünde olmak isteyen, olmak için çabalayan ve kendini tanıtımlarında sıklıkla oyuncu tavırları benimseyen insanlarla dolu belgesel dizilerle (docusoaps) açıklanabilir. Fakat bu durum, 'gerçek' ya da 'hakiki' davranışların bulunabileceği ihtimalini de tamamen ortadan kaldırmaz. Bu anlayış, performanstaki kendini ifşa etme doğasını ortaya çıkarır. '*Hayatta, zaman zaman rol yaptığını hissettiğimiz insanlarla tanışırız. Bu onların yalan söylediği, dürüst olmadığı, gerçek dışı bir dünyada yaşadığı ya da karakterleriyle, kişilikleriyle ilgili yanlış izlenim verdikleri anlamına gelmez. Bu, bir izleyicileri olduğunun farkında olduklarını, 'sahnede olduklarını' zannettiklerini gösterir ve bu duruma coşkulu şekilde uyum sağlarlar; fikirlerini, duygularını ve kişiliklerinin parçalarını izleyicileri için sergilerler. Kendi duygu ve düşüncelerini sahnelerler.*'²⁵

Bu niteliğin, izleyicilerin belgesel dizilerle deneyimleri üzerinde belirli bir etkisi vardır. İzleyiciler, izledikleri performansta 'gerçek' benliği bulduklarında bu programlardan haz alırlar. 'Gerçeği oynama' oyunu ve ***Big Brother*** (*Biri Bizi Gözetliyor*) oyun realite programında gerçeği saptayabilmek zordur.²⁶ İzleyicilerin gerçek arayışı, doğal olmayan ortamlar (stüdyo olan bir ev) kullanan programlarda artar. Bu da programın temel odağı olan doğallık yerine kendini bilen ve bilinçli



performansları pekiştirir. **Annette Hill**'in *Big Brother* analizi, rol içinde gerçek insanı tanımlayabilme sürecini kolaylaştıran bir yöntem önermektedir; performans kavramını 'kendini teşhir etme' olgusunun yerine koymak. **Hill** şöyle söyler: '*Ortalama bir TV izleyicisi için BB [Big Brother] gibi popüler gerçekçi programlardaki gerçekliği değerlendirmek, benliğin dürüstlüğünü değerlendirmekle ilgilidir. BB'deki yarışmacılar zorlu duygusal durumlarla karşılaştıklarında, genelde 'gerçek' doğalarını ortaya çıkarırlar. İzleyicilerin BB'deki gerçekliği değerlendirme kıstasları temel olarak, programın yarışmacıları doğru bir biçimde sunmasından çok, yarışmacıların kendilerine dürüst olmasına dayanır.*²⁷ **Hill**'in de vurguladığı gibi, *Big Brother* ve popüler realite eğlence programlarının

türevleri benliğin sunulmasına odaklanma kapsamında gerçek kanıtların aranması hususunu yeniden değerlendirmektedir.

Hill'in kendini sergileme işlemi ve işlevi önemli ölçüde rockumentarynin görsel çekiciliğini arttırmıştır. Popüler gerçekçi eğlencelerdeki temsili gerçek ya da doğruluk iddiaları azalsa da, rockumentarylerde halen mevcuttur. **Romney**'in halka açık ve özel alanlarla ilgili beyanına uymasa da, rockumentarydeki gerçeğin açığa vurulması, sahne önündeki ve arkasındaki alanlar arasındaki diyalektik ilişkinin basit bir işlevi değildir. Daha ziyade, rockumentarydeki gerçeklik kavramları bireyin kendi öz benliğinin sahne önü ve arkasındaki performanslarının gerçekliğinin içinden doğuyor olması söz konusudur ve bu da rockumentarylerin esasını teşkil eden belgesel sergilemedir. Performans süreci (ve sanatçının performans sergileyen kişiliği, yani kişinin sanatçı kişiliği), **Pennebaker**'ın çığır açan çalışması *Don't Look Back*'in yapısal temelidir.

Sürecek...

Dipnotlar

¹ Scorsese, kurgusal filmleriyle tanınmışsa da, sinema kariyerine belgesel rock filmleri yaparak başlamıştır. *Woodstock* (1970) filminin yönetmen yardımcısı ve baş editörüdür ve 1971 yılında, içinde *The Youngbloods*'ın da bulunduğu çeşitli rock gruplarının Amerika turnesine ilişkin *Medicine Ball Caravan* adlı yapıtın ortak yapımcısıdır. 1972 yılında, *Elvis on Tour* filminin yapımcı danışmanıydı.

² K. Thompson and D. Bordwell, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 1994, s. 668; B. Winston, *Lies, Damned Lies and Documentaries*, BFI Publishing, London, 2000, s. 52. 'Burada ele alındığı şekliyle, rockumentaryler bir rockçunun ya da rock grubunun konser performansını, onların farklı performanslarının görüntüleri ve sanatçıların sahne dışı görüntülerini temel alan belgesel çalışmalardır. Bu geniş kapsamlı 'rockumentary tanımı, evde gösterim için hazırlanan DVD büyük çaplı formatlardan ayırt etmek için yapılmıştır. Bir müzik DVD eleştirmeninin de söylediği gibi, 'DVD'ler canlı performansları yakalamış

bir nesne riskini her zaman taşır'...' (A. Sweeting, 'Break for the Border', *Uncut*, no. 85, June 2004, s. 134). Rockumentaryler, performans kayıtlarından farklıdır (bu kayıtlar genelde 'özel' olarak adlandırılan 'canlı' televizyon programlarından alınmadır). Dahası, rockumentary tanımı, MTV gibi teşebbüsler için hazırlanan tanıtım kayıtlarından, müzik endüstrisi veya müzikoloji analizi ve rock ya da blues müzik türlerinin tarihçelerinden tür olarak farklılaştırılır. Sözüm ona rock müziği, 'rockumentary'lerde ele alınan tek müzik türü değildir; ancak kolaylık sağlaması için, rock olarak bilinen bu popüler müzik türünün adı gözlemsel belgesel türlerde güncel popüler müzikler için etiket olarak kullanılmaktadır.

³ Bkz. örneğin: S. Brenton and R. Cohen, *Shooting People: Adventures in Reality TV*, Verso, London, 2003.

⁴ Amerikan dolaysız sinema ve Fransız 'cinéma vérité' arasındaki varsayılan farklılıklar K. Beattie, *Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire, UK, 2004 kitabının 5. bölümünde değerlendirilmiştir.

⁵ Steve Neale'a göre, *Oklahoma!* (1955) ve *Seven Brides for Seven Brothers* (1954) müzikal western olarak kabul edilebilir (S. Neale, 'Questions of Genre', R. Stam and T. Miller [eds.], *Film and Theory: An Anthology*, Blackwell, Oxford, 2000, s. 166). Ancak bu filmler, *Paint Your Wagon* filmi ile kıyaslandığında, müzikal türün unsurlarını daha fazla kullanmıştır – Lee Marvin'in şarkı söylemesi dahil, diğer büyük hatalar yapılmış olsa bile.

⁶ D. James, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1989, s. 349.

⁷ Elizabeth Cowie, belgesellerde 'göstermek' ve 'anlatmak' arasındaki farklılıkları *The Spectacle of Actuality* in J. Gaines and M. Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999 eserde yer vermektedir.

⁸ Barsam, dolaysız sinemanın tarihsel durumların bağlamlaştıramamasına ilişkin bazı argümanlara işaret ederek 'bazı dolaysız sinemaların izleyicilerin onu sanat olarak algılasa da, dolaysız sinemaya Griersonsal bir yorumsal bakış açısının geliştirilmesine de özlem duymaktadırlar' R. Barsam, *Nonfiction Film: A Critical History*, Indiana University Press, Bloomington, 1992, s. 333.

⁹ B. Nichols, 'Film Theory and the Revolt against Master Narratives' in C. Gledhill and L. Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, Arnold, London, 2000, s. 41, 42.

¹⁰ Gunning, terimi Eisenstein'in 'çazibeler montajı' teriminden uyarlanmıştır. Bkz. T. Gunning, 'The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde' in T. Elsaesser and A. Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI Publishing, London, 1990; T. Gunning, "Now You See it, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions", *Velvet Light Trap*, no. 32, Fall 1992, s. 3-12; T. Gunning, 'An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator' in L. Williams (ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey, 1994.

¹¹ Burch bu yılı 1907 olarak ifade eder, Gunning ise 1906 yılı tercih eder. T. Elsaesser (ed.), *Early Cinema*, British Film Institute, London, 1990, s. 220-227 makalesinde yer alan N. Burch, 'A Primitive Mode of Representation?'. T. Gunning, 'An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and its Relation to American Avant-Garde Film' in J. Fell (ed.), *Film Before Griffith*, University of California Press, Berkeley, 1983, s. 356, ve *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Cinema*, University of Illinois Press, Urbana, 1991.

¹² T. Gunning, "Now You See it, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions", *Velvet Light Trap*, no. 32, Fall 1992, s. 3-12; T. Gunning, 'An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator' in L. Williams (ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey, 1994, s. 114, 115.

¹³ T. Gunning, 'An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator' in L. Williams (ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey, 1994, s. 116.

¹⁴ Yukarıdaki ile aynı eser, s. 122.

¹⁵ Yukarıdaki ile aynı eser, s. 123.

¹⁶ Yukarıdaki ile aynı eser, s. 121.

- ¹⁷ R. Rutsky and J. Wyatt, 'Serious Pleasures: Cinematic Pleasure and the Notion of Fun', *Cinema Journal*, vol. 30, no. 1, Fall 1990, s. 6.
- ¹⁸ 'Ağırbaşlılık tartışması' kavramını Nichols *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 1991 kitabında yer vermiştir; B. Winston, 'Not a Lot of Laughs: Documentary and Public Service' in M. Wayne (ed.), *Dissident Voices: The Politics of Television and Cultural Change*, Pluto, London, 1998.
- ¹⁹ D. Bell, 'Final Cut, Final Battle' in D. Bell (ed.), *Woodstock: An Inside Look at the Movie that Shook up the World and Defined a Generation*, Michael Wiese Productions, Studio City, 1999, s. 229.
- ²⁰ W.W. Dixon, 'Performativity in 1960s American Experimental Cinema: The Body as Site of Ritual and Display', *Film Criticism*, vol. 23, Fall 1998, s. 48-52. ABD avant-garde filmlerdeki performanslara ilişkin M. Pramaggiore, 'Performance and Persona in the U.S. Avant-Garde: The Case of Maya Deren', *Cinema Journal*, vol. 36, no. 2, winter 1997, s. 19-26 makalesinde de işlenmiştir.
- ²¹ E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Allen Tate, London, 1969, s. 98.
- ²² J. Romney, 'Access all Areas: The Real Space of Rock Documentary' in J. Romney and A. Wootton (eds.), *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*, BFI Publishing, London, 1995, s. 83.
- ²³ Bkz. örneğin: A. Hill, 'Big Brother: The Real Audience', *Television and New Media*, vol. 3, no. 3, 2002, s. 323-340.
- ²⁴ ABD'deki *Cops* (1989) ve diğer suç-temelli realite televizyon programlarında, yapımcıların polisleri oyunculuk/performans teknikleri konusunda önerilerde bulunduğu bilinmektedir ve polislerin repliklerine doğrudan müdahale etmeye çalıştıklarını ve kamera önünde nasıl 'oynayacak'ları konusunda fikir vermişlerdir. R. Andersen, *Consumer Culture and TV Programming*, Westview Press, Boulder, 1995, s. 181.
- ²⁵ J. Kirkby quoted in J. Roscoe, 'Real Entertainment: New Factual Hybrid Television', *Media International Australia*, no. 100, 2001, s. 14.
- ²⁶ J. Corner, 'Performing the Real: Documentary Diversions', *Television and New Media*, vol. 3, no. 3, 2002, s. 255-269.
- ²⁷ A. Hill, 'Big Brother: The Real Audience', *Television and New Media*, vol. 3, no. 3, 2002, s. 323-340. J. Roscoe makes a similar set of observations in 'Real Entertainment: New Factual Hybrid Television', *Media International Australia*, no. 100, 2001, s. 9-20. Gerçekçi eğlence alanında belgeselde performans konuları şu makalelerde incelenmiştir: T. Waugh, 'Acting to Play Oneself': Notes on Performance in Documentary', in C. Zucker (ed.), *Making Visible the Invisible: An Anthology of Original Essays on Film Acting*, Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey, 1990; C. Flinn, 'Containing Fire: Performance in *Paris is Burning*' in B. Grant and J. Sloniowski (eds.), *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentray Film and Video*, Wayne State University Press, Detroit, 1998 ve C. Summerhayes, 'Translative Performance in Documentary Film: Bob Connolly and Robin Anderson's *Facing the Music*', *Media International Australia*, no. 104, August 2002, s. 19-29. Burada performans, sahnede veya sahne dışında kendini sergileme/gösterme eylemleri olarak kullanılmaktadır ve *Don't Look Back* örneğinde, mesela, bu uygulamaların temsillerine az da olsa bazı göndermeler vardır. Bu ikinci hususu, Susan Scheibler şöyle özetler: 'Video kamerası ile 'yakalanan' performanslar öze-dönük düşünmüşlük unsurlarını barındırır ancak iç mekanizmasının açığa vurulmasının ötesinde bir düşünme içerir.' (S. Scheibler, 'Constantly Performing the Documentary: The Seductive Promise of *Lightning Over Water*' in M. Renov [ed.], *Theorizing Documentary*, Routledge, New York, 1993, s. 136.) Dolaysız sinemanın 'sıfır-derece tarzı', *Don't Look Back*'de olduğu gibi, öze-dönük düşünmüşlüğe izin vermez. Bu bölümde bahsedilen *Don't Look Back* örneği, Pennebaker'ın kendini sergileme ve performans süreçleri hakkındaki 'yorumlarına' işaret eder. Bölümdeki alt-başlık Scheibler'in analizinden esinlenmiştir.

MÜZİK

60'LI YILLARDA İNGİLİZ YENİ DALGA SİNEMASINDA CAZ: SİR JOHN DANKWORTH İLE BİR SÖYLEŞİ

frank griffith

ingiliz sinema & televizyon dergisi
sayı 3, cilt 2, kasım 2006

çev: türkcan kurt



Seçkin İngiliz besteci, müzik grubu kurucusu, lideri ve caz müzisyeni **John Dankworth** yirminin üstünde film müziği bestesi de dahil birçok tarzda üretti. Bunların arasından özellikle *Sevişme Günleri* (Saturday Night and Sunday Morning, 1960), *Suçlu* (The Criminal, 1960), *Genç Hizmetçiler* (The Servant, 1963) ve *Darling* (1965) 1960'larda İngiliz sinemasına yeni bir ses getirmekte büyük rol oynadı.¹ Caz etkisindeki ilk önemli film müziği 1955 yılında **Elmer Bernstein** tarafından **Otto Preminger**'in *Altın Kollu Adam* (The Man With the Golden Arm) filmi için yapıldı. İhtiyaç duyulan müzik tarzı besteci için çok tanıdıktı:

Tüm karakterler ve problemlere ilişkin tam da Amerika'ya özgü ve çağdaş bir şey var. Ben histeri ve

ümitsizliği rahatça açığa vurabilecek ve bu hisleri ülkemize, mümkünse büyük bir şehre yerleştirebilecek bir unsur istedim. Caz bu yüzden (Prendergast 1977: 109).

Johnny Madel'in **Robert Wise**'in **Gerry Mulligan**, **Pete Jolly**, **Bob Envoldsen** ve diğer iyi caz müzisyenlerinin rol aldığı *Yaşamak İstiyorum* (I Want to Live!, 1958) filminin kaydı da dikkate değerdir. Bu partiyonun belirgin özelliği gerçekten doğaçlama kullanılması ve cazın filmin içeriğine uyum sağlamasıydı. Cinayet işlemekle suçlanan bir kadının yaşamından uyarlanan ve cazın suç ve şehirle olan alışılmış birlikteliğinin kurulmasına katkıda bulunan karanlık bir hikayeydi.

1950'lerin sonunda, yeni bir çağdaş kentsel realizm dalgası Britanya'yı sarstığında, yönetmenlerin de filmlerinin havasını ve heyecanını ortaya koymak adına modern seslerin arayışı içinde olmaları şaşırtıcı değildi. Ve bu gerçekliği ezilenlerin müziği olarak yaftalanan cazdan daha iyi ne vurgulardı? Yönetmenler yeni müzik gereksinimlerini karşılayabilecek birini ararken, Britanya'nın önemli modern cazcılarından **John Dankworth** doğru zamanda doğru müziği çalışıyordu bile. Aslında 1950'ler boyunca, vokalist **Cleo Laine**'nin de içinde olduğu grubu *the Johnny Dankworth Seven* Britanya'da modern cazın tohumlarını atmaktaydı.

İlk kez film müziği bestelemeye başladığınızda kimden etkilenmiştiniz?

İlginçtir, yapmaya başlamadan önce film müziği üzerine bir değerlendirmede bulunmamıştım ve yeterince dikkatli dinlemiyor, çok beğendiğimi söyleyebileceğim kadar yakından takip etmiyordum.

2004'te *Jazzwise* dergisinde 1950'lerin sonunda film yapımcılarının yeni sesler arıyor olduklarını ve cazın ise şans eseri gündemde olduğunu söylediniz.

Evet, bence **Elmer Bernstein**'ın ***Altın Kollu Adam*** kaydı o kadar tuttu ki neredeyse her film yönetmeni ya da yapımcısı, filmlerine uyacak benzer bir şey bulmak için cazı yakın takibe aldılar. Tahminimce, **Losey** ve **Reisz** bu nedenle benimle ilgilendiler. O zamanlar ben bir numaraydım. Demek istediğim, cazla ilgilenmeyen bir insan



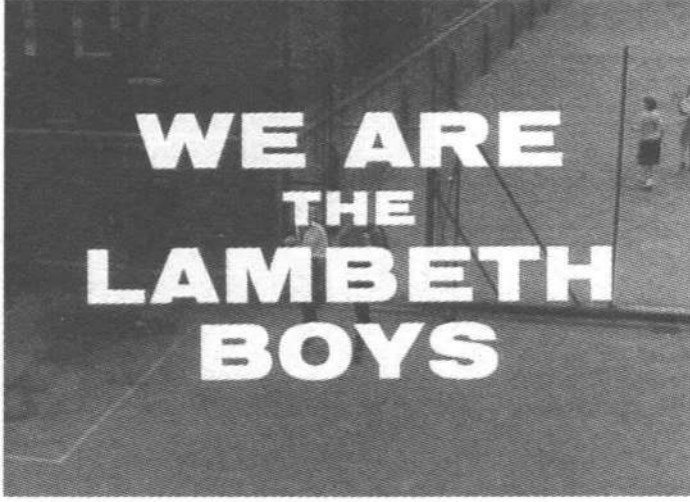
bile bu ülkede cazı düşünecek olursa, muhtemelen başka birinden önce benim adımla dile getirirdi. **The Humphrey Lyttletons** ve **Chris Barbers** cazın diğer kanadındaydılar ama yapımcılar daha çağdaş bir şeyin arayışındaydılar.²

İlk iki kaydınız bence belli oranda cazın temel unsuru olan doğaçlamaya dayanıyordu. Şizin son kayıtlarınız da dahil olmak üzere pek çok caz film müziğinde doğaçlama yapılmıyor.

Burada şöyle bir problem var: Bir yönetmen müziğin neredeyse özdeş olmasını istiyor ve bunu doğaçlama yaparak gerçekleştirmek pek mümkün değil. Ya da belki tamamıyla eş zamanlı olmuyor, bu yüzden geri dönüyorsunuz ve yeniden yapıyorsunuz ama belli belirsiz farklılıklarla yol alıyorsunuz. Ya da yönetmen 'O notayı biraz daha baskın hale getirebilir miyiz?' ya da 'Oradan gelen enstrümanı beğendim. Onu biraz daha ön plana çıkarabilir miyiz?' diyebiliyor. Ancak eğer doğaçlama yapıyorsanız bu tip şeyler üzerinde çok az kontrolünüz oluyor ya da hiç kontrolünüz olmuyor. Fakat büyük bir özenle kaydettiğiniz, her notanın doğru olduğunu umduğunuz ve onaylamadan önce dikkatlice incelediğiniz müziğin sesi, onu ses efektleriyle ve diyalogla karıştırılmış olarak son kez dinlediğinizde o kadar kısılmış oluyor ki onu güçbela duyabiliyorsunuz!

John Dankworth ve grubu, daha önce 2 filmde (***The Whole Truth*** (1958), **Mischa Spolianski**'nin müziğiyle ve ***Safir*** (1959), **Philip Green**'in müziğiyle) çalmış olmalarına rağmen, onun ilk film kaydı **Lambeth Çocukları** (***We Are the Lambeth Boys***, 1959) idi.

1959'da Karel Reisz sizi belgeseli *Lambeth Çocukları*'nın kaydını bestelemek üzere davet etti ve bir sonraki yıl kendisinin çığır açan filmi *Sevişme Günleri*'nin partiyonunu kaydettiniz. Öncelikle Karel Reisz ile nasıl karşılaştığınızı ve filmler için müzik yapmaya nasıl başladığınızı anlatır mısınız?



Onun tam olarak benimle nasıl irtibata geçtiğini hatırlamıyorum. Benimle ilk kez iletişime geçtiğinde ismini biliyordum ama nasıl biri olduğu hakkında en ufak bir fikrim yoktu. O günlerde film yönetmenlerini hep bir çeşit puro içen, iyi giyimli ve rodeo sürücüsü gibi giymiş Amerikalılar olarak hayal ederdim. O günler çok daha resmiydi sanıyorum. Böylece, Soho'daki bir İtalyan restaurantına onunla buluşmaya gittiğimde,

ben kravat ve gömlekliydim, oysaki genelde çok daha sıradan giyinirim ve o (zaten hep öyleymiş) üstü benimki gibiyken altı gayet gündelikti. Tam tersi olması gerekirken, resmi görünen ben ve gündelik kıyafetler içinde olan o olmuştu ve biz iyi anlaştık. Aslında, çok uzun süreli bir arkadaşlığımız oldu. Belli ki **Karel** var olan tarzları takip etmektense yeni tarzlar yaratmak isteyen bir insandı. Bir belgesel yapmıştı ve biri onun beğenmediği, istemediği bir müzik yapmıştı; sonrasında ne yaptığını, onu yenisiyle nasıl değiştirdiğini bilmiyorum. Ama bana filminin bir kısmını, sevmediği müzik tarzının ne olduğunu göstermek için izletti. Çok kötü değildi ama kullandığı efektler ve müziğin tarzı tahmin edebileceğiniz üzere gelenekseldi. Yine de değersiz bulunacak gibi değildi ama **Karel** noktayı koydu: 'Bu benim istediğim şey değil' dedi, 'Ben senin bu filmin karşısında oturmanı ve bir şey düşünmeni istiyorum.' Ama **Karel** kesinlikle sıkı bir caz dinleyicisi değildi. Sadece kayıtlarımı duymuş ve duyduğu şey hoşuna gitmişti. O zamana kadar filmler için müzik yapmak gibi bir niyetim yoktu. Tam tersine, bunun taviz vermek olduğunu düşünüyordum; opera ve bale için de benzer bir şeyi hissederim, seyirci müzik dinlemesi gerekirken gösteriyle rahatsız ediliyor gibi gelir bana. Bu yüzden çok katı değildim ama o beni *Lambeth Çocukları*'nı izlemeye ikna etti. Filmi tıkırdayan bir uçağın havalanmasından daha çok ses çıkaran eski bir tamirhanede izledim, bu yüzden orası oraya alışana kadar düşünce dizimi aksattı. Yine de filmi izledim ve birden bire kafamda bir şey oluştu ve daha önce kendimi üretirken asla düşünemediğim bir müzik duymaya başladım. Sahne çok betimseldi ve çekilme tarzı, hikayenin anlatılışı ve o epeyce üzgün, çalışırken bile gerçekten zevk almayan çocuklar dokunaklıydı. Ama bir şey beni sarstı ve bana farklı bir şey yazabileceğimi hissettirdi. Ve yaptım, bundan çok memnundum. **Karel** o zamanlar kariyerinin başlangıcındaydı. Filmin müziğinin tamamını tek seferde The National Film Theatre'daki the South Bank'ta kaydettiğimizi hatırlıyorum. **Karel**'in arabasına gidip hoparlörleri, mikrofonları çıkarıp içeri getirdiğini çok iyi hatırlayabiliyorum. Ford'un sponsor olmasına, onların çok paraları olduğunu düşünmenize rağmen, her şey kısıtlı imkanlarla yapıldı.

Karel Reisz *Lambeth Çocukları*'ndaki müziğinizi neşeli kekremsilik olarak nitelendirdi. *Caz Devrimi* kitabınızda Reisz ile olan en iyi çalışmanızın *Lambeth Çocukları*'nda olduğunu hissettiğinizi ve *Sevişme Günleri*'nin müzik ve sinemanın o sihirli birlikteliğini aynı şekilde yeniden yakalayamadığını belirttiniz. Anladığım kadarıyla Reisz kayıta akordeonu ön plana çıkarmak istedi ve siz bundan çok da memnun değildiniz. Ancak, siz akordeonu caz grubuyla iyi bir şekilde bütünleştirdiniz; akordeon hem ana karakterin düşüncelerini ifade eden hem de onun etrafında olup bitenleri geniş bir durum yelpazesinde sunan müzikal bir başkahraman olarak çok işe yaradı.

Karel'in neden bunda ısrarcı olduğunu bilmiyorum. Ben asla bir akordeon seçmezdim, fakat benim o kadar geniş bir hayal gücüm yoktu. Ben at gözlüğü takmış, orada kullanmak için en uygun enstrüman olduğunu düşünmüyorsam akordeon kullanmayı denemeyecek bir cazcıyım. Ben büyük olasılıkla **Miles Davis** tarzı yumuşatılmış trompet, kısık bir tını ya da akordeonun yaptığı marifeti tamamıyla yapamayacak benzer bir şey kullanırdım. Filmin bir çok anında ana enstrüman olarak hikayenin belli safhalarını ön plana çıkarmaya yardımcı oldu. Hala neden işe yaradığını bilmiyorum ama kullanıldığı bağlamda bir biçimde etkili olduğunu kabul etmek zorundayım. Kazara, **Karel** bir caz hayranı olmamasına rağmen, o zamanlar çok bilinmeyen aktör **Albert Finney** caza bayılıyordu ve biz bu filmi yapmadan önce sahneye çıktığımızda sık sık geliyordu.

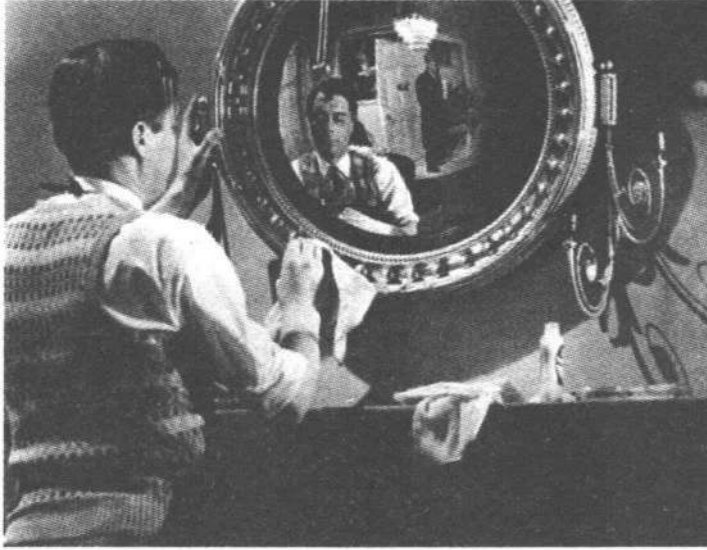


1960'lar **Dankworth**'un hapisane dramı *Suçlu*'da **Joseph Losey** ile ilk işbirliğine şahit oldu. Film müziği **Dankworth**'un senaryo yazarı **Alun Owen** tarafından sözleri yazılan ve **Cleo Laine** tarafından seslendirilen *Thieving Boy* şarkısıyla ön plana çıktı. Film boyunca, bu şarkı ümitsiz sözleriyle hikayeye çok etkili ve atmosferik şekilde eşlik etti. 2 yıl sonra, **Dankworth** ve **Losey** onların en büyük işbirliği olan *Genç Hizmetçiler*'de birlikte çalıştılar. *Jazzwise*'da yazar **Selwyn Harris** (2004) **Dankworth**'un kaydını filmin karanlık ve gizli eğilimlerini kurmakta önemli bir görev üstlendiğini belirtti:

Rüzgar dokuları gibi keskin perde odaları ve dokunaklı caz harmonileri, karakter nüanslarını ve altta yatan gerilimi ölçülü bir biçimde yansıtan havayı veren uçucu saksafon dizelerine geçiyordu.

Genç Hizmetçiler'de *Sevişme Günleri*'nde kullandığınız akordeona benzeyen bir çalgı kullandınız, yalnız burada dörtlü dizinin ve saksafon dörtlüsünün çok ilginç bir biraradalığı vardı. Neredeyse bir bozuk paranın iki yüzü gibiy-

diler. Kendisini tanıtmak ve işinin ilk gününe başlamak için patronu Tony'nin (James Fox) evine doğru yürüyen Barrett'i (Dirk Bogarde) gördüğünde açılış sıralamasında belirttiğiniz dörtlü parçada aynı temayı çaldılar. İlk olarak dörtlü dizi tarafından getirilen dizeyi çaldınız ve daha sonra temayı saksafor dörtlüsüne yeniden tanıttınız.



Evet, o evin içerisinde değişiyor. Saksafor dörtlüsünün şefinin çalışış şekline memnun değildim. O çok saygı duyulan biriydi ama her nasılsa, yine de, saksaforu çalma şekli benim istediğim gibi değildi. Bu yüzden, sonra ben **Michael Krein Saksafor Dörtlüsü**'yle yeniden kayıt yaptım ve ondan istediğim şeyi anında aldım. Çok ahenkli olmasını istemiyordum ama kulağa çok sevimsiz gelmesini de istemedim. **Genç Hizmetçiler**'deki *All Gone* parçası *Suçlu*'daki

şarkıyla benzer bir rolü üstlenmişti ve o da **Cleo Laine** tarafından seslendirilmişti. Sözlerini **Harold Pinter** yazmıştı.

Cleo and John'da **Dankworth** şöyle belirtiyor:

Bu kayıt için düşündüğümüz durumun dejenerasyonunun ortaya çıkması için aynı şarkının belli belirsiz bir şekilde değişebilmesiydi. Şarkı ilk kez çalındığında çok dümdüzdü, sonra yavaşça minör tonla daha sonra tenor saksaforun söz arasına girmeyle ilerledi ve son olarak o günlerde ahenksiz bir arka plan olan Cleo'nun seslendirmeyle neredeyse atonal bir hal aldı (Collier, 1976: 108).

Pinter'in şarkı sözleri filmle bağlantılı olmak zorundaydı fakat kelimeler kolaylıkla değiştirilebildi ve parça bir caz şarkısı olarak popüler ölçülere kaydırılabildi.

Harold'a şarkı sözlerini filmde ayrı olarak uygulanabilecek şekilde yeniden yazmayı düşünüp düşünmeyeceğini sordum. Söylediğiniz gibi, şarkı sözleri filmle doğrudan ilgiliydi ve içinde zevksiz yerler vardı. 'Hayır. Hangi sebeple?' dedi. Ben, 'Sadece şarkı daha çok ön plana çıkabilir ve sen şu anda olduğundan daha ünlü bir şarkı sözü yazarı olabilirsin' ya da bunun gibi önemsiz bir şey dedim. O hiçbir zaman bunu yapmadı, zaten Nobel Edebiyat Ödülü kazanan biri nasıl bir şarkı sözüyle gelebilirdi hayal edemiyorum!

Sevişme Günleri ve *Suçlu*'nun başarısına rağmen, **Dankworth'un** peşinden koşulması **Genç Hizmetçiler**'den sonra oldu. Bir sonraki işbirliği **Darling** için yönetmen **John Schlesinger** ile 1965 yılındaydı. **Dankworth** yaşam öyküsünde (1998:155) şöyle yazdı:

Schlesinger iyi bir müzik dinleyicisiydi ve film müziğinin yalnızca popüler müzikteki güncel tatları yansıtan, revaçta olan film müziklerinden farklı hissettirmesi gerektiği konusunda takıntılıydı.



Bir yönetmenin peşinen yaptığı gibi o bana film müziğinde güvendi, her bir sahneden almaya çalıştığı efekt türünü bana açıkça izah etmeye çalıştı. Müziğin en önemli parçalarından biri **Julie Christie**'nin sinirlenip set boyunca koşarak kıyafetlerini çıkardığı ve yatakta hıçkırıklara boğulduğu andı. Kamera bütün yol boyunca onu takip etti ve bu benim oturumda **Kenny Wheeler**'i koyduğum yerd. Ben özellikle onun burada yer almasını istedim. Ancak, sanırım ben kendime çok uzun bir bölüm yazdım ya da biraz **Gil Evans** tarzı bir şey ortaya çıktı, her neyse. Yine de bence çok iyi çözüldü. Ben kaydı yaparken **John** orada mıydı emin değilim ama duyduğu zaman memnun olmadığını görebildim. Bir film müziği bestecisiysen çok dikkatli olman gerekir ki sonradan bir şekilde fazlaca uzun yazdığımı fark ettim. Bazı iyi film müzikleri hiç duyulmamalı ya da fark edilmemelidir, sadece tecrübenin bir parçası olmalıdır. Onun mutlu olmadığını fark ettim ve 'Peki John, senin ne istediğini şimdi anlıyor gibiyim, ancak biraz daha açıklar mısın?' dedim. Böylece ona *Moviola*'da baktık ve bana ne istediğini anlatmaya çalıştığında, ben 'John, bana bir şeylerin nerede olması gerektiğiyle ilgili fikir vermek için biraz mırıldanır mısın ya da notaları ya da herhangi bir şey söyler misin?' dedim. Böylece biz filmi izlerken o çeşitli sesler çıkardı; müziğin ince, hüzünlü ve ıssız olması gerektiğini, her bir büyük katmanın bir müzik aleti gibi eşlik etmesinin onun istediği şey olmadığını ve işe de yaramayacağını anladım ve biz herşeyi yeniden yaptık. **Kenny Wheeler** tekrarı yaptı ama flugelhorn kullanmak yerine kısık tınlı bir trampet kullandı ve bu sonunda duyulmaz hale gelip tek bir enstrüman olana kadar alçalarak gitti. Bu, müziğe çok ilgi duyan ama müzik eğitimi olmayan bir yönetmenin sesler ve gürültülerle, duy-mak istediğinin yol haritasını çıkardığı bir durumdu; böylece onun kafasında olanı benim müzikal terimlere çevirmemle sonuca vardık.



Cleo and John'da **Dankworth Schlesinger**'in geniş müzikal sesler paleti arzusunun şöyle tarif etti:

Darling (1965) şimdiye kadar ürettiğim en değişik kayıttı ve son derece önemli bir tecrübeydi. Kaydın zor kısmı sadece kaydı almak değil aynı zamanda kavrayıştı. Yönetmen **John Schlesinger** müziğin neredeyse her kısmının farklı bir kombinasyonunun

*olduğu sonucuyla evinde bana sık sık kayıtlar çalarak istediği gerçek sesi düşünürdü. Biri bir koroydu, biri pop grubu, biri banço çalgıcısı, biri solo şarkıcı, biri senfoni orkestrası ve bir diğeri müzik aletiydi. Ben bir de bazı bölümlerin yerlerini sesi **Schlesinger** için değiştirmek adına diğer enstrümanlarla değiştirmek zorunda kaldım ve son dakika değişiklikleri yaparken bir caz müzisyeni olarak tecrübemden mutlu idim (alıntılandı Collier, 1976: 109).*

Yaşam öykünüzde Reisz'in kayıtları kendi yazmış olmak istediğinden ama diğer yandan Losey'in size onunla yaptığınız birçok filmde güvendiğinden bahsettiniz.

Ben bunun **Karel**'e biraz kabalık olabileceğini düşünüyorum. Bence mesele onun istediğini sadece 'heyecanlı' ya da 'hayalci' gibi soyut terimlerle ifade etmek yerine müzik bilgisiyle daha iyi açıklayabileceğini hissetmesiydi. Aklında ufak ufak müzik tutamları vardı; bu yüzden Debussy tarzı şeyler, Wagnerian giriş müziği ya da bir miktar **Bach** ya da tümünü önerebilirdi. Tabii bunların tümü onun istediği müziği anlatma yoluydu, tüm bu bestecilerin eserlerinin hicvedilmesi anlamına gelmiyordu. Öte yandan, **Losey** insanları yetenekleri için seçen biriydi ve yanlış yolda olduklarını hissetmedikçe devam edip ilerlemelerine izin verirdi. Onların uzmanlaşmış yeteneklerine ve sezgilerinin gücüne saygı duyardı ve ben sadece bir kez onun devreye girdiğini hatırlıyorum. **Losey, Genç Hizmetçiler**'de **James Fox**'la çalışırken bir noktada onun erken gelen sesinin çok yüksek eğimlendirildiğini ve biraz daha düşük kaydedilmiş olması gerektiğini hissettiğini hatırlıyorum. Bu yüzden **Fox** bütün o pasajları en baştan yapmak zorunda kaldı.

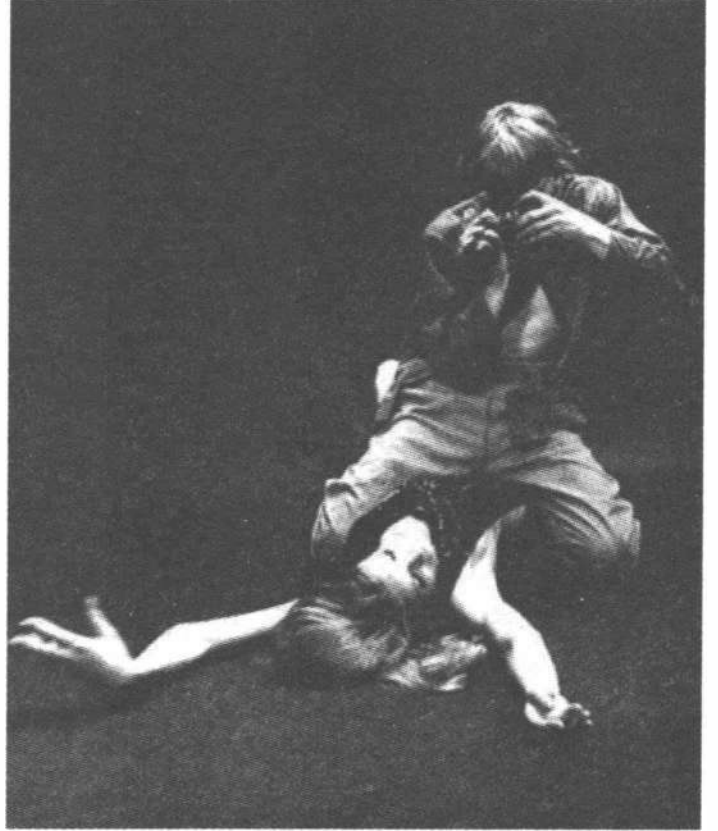
Dankworth bu noktayı *Cleo and John* 'da daha açık bir şekilde şöyle vurguluyor:

***Losey** gibi bana tümüyle tam yetki vermiş yönetmenler çoğu durumda hangi enstrümanı kullanıyor olduğumu bilmek bile istemediler. Bu tutum karşısında daha iyi çalışabildiğimi düşünüyorum. **Karel**'in filmleriyle ilgili sorunun bir kısmı hepsinin muhtemelen benim çok meşgul olduğum zamanlarda, aynı anda yapılmış olmasıydı; **Sevişme Günleri** kaydı **Suçlu**'nun kaydıyla aynı zamanda yapıldı. Birinden diğerine koşturuyordum. Hayatımda daha önce hiç film müziği yapmamıştım ve ikisi birden aynı anda verilmişti (Collier, 1976: 72).*

yöntemi olmaksızın tartışamazsınız, bu yüzden biri enstrümantasyonu tartışır. Bir biçimde, ben iki arp fikrini öne sürdüm ve o bunu onayladı- neden bilmiyorum- ve başarabileceğimden emin değildim ama işe yaradı (quoted in ibid: 108). Aslında, müzik gerçek anlamıyla **New Society**'de şunu yazan eleştirmen tarafından yorumlanmıştı:

John Dankworth'un arp teması okul kütüphanesinde olduğu kadar çayırılardaki ve nehirdeki çevrenin huzurunu temsil ediyor. Cennetsel arplara karşılık boğum boğum saksafon bize karakterlerin o huzur dolu ortamdaki ızdırabını anlatıyor (ibid: 109).

Cinayeti Gördüm'ün (Blow Up, 1966) müzik kaydını yapmayı reddettiğinizi okudum. Normalde yaptığınız türde olmadığından başından beri hevesli olmadığınızı ya da bir şekilde rahat olmadığınızı söylediniz.



Reddettiğimi söylemek çok doğru değil. Bana telefon edildi ve ilgilenip ilgilenmeyeceğim soruldu ve ben ilgilenmeyeceğimi söyledim; bu arada görüşmeye gitmiş olsam bile beni seçmeyebilirlerdi. O sıralarda birçok film müziği kaydı yapıyordum ve eğer yapmayı isteseydim beni kullanmayı gerçekten çok isterlerdi diye düşünüyorum. Bu yüzden, konuyu kapattım, bana uygun bir film mi diye de bakmadım. Sadece hali hazırda çok fazla sayıda film müziği yaptığımı ve reddetmenin hayatımı biraz daha kolaylaştırabilecek bir şey olduğunu hissettim.

Evet, Genç Hizmetçiler'den sonra tekliflerin gelmeye başladığını söylemişsiniz. Genç Hizmetçiler sizin bir film bestecisi olarak anılmanızı sağladığında, bu size bir besteci, filmde kendi istediklerini yapabilecek biri olarak daha yaratıcı bir özgürlükle çalışma fırsatı verdi mi?

Bence iletişime geçmek yerine iletişime geçiliyorsanız, o zaman onların gözünde bir yerlerdesiniz ve böylece kayıta biraz daha özgürsünüz demektir ama besteci takımın bir parçası olduğunu unutmamalıdır. Filme zarar vermek pahasına kendi müziğini sergilemek yerine ekip için en iyi olanı yapmak zorundasın. Zaten, eğer müziğin bir parçasını o sahnede gerek yok diye kesmek isterlerse ya da beğendiğiniz bir müziği olan tüm bir sahneyi kesmek isterlerse, buna engel olabileceğiniz bir pozisyonunuz yok.

Caz bestecilerinin değişkenlikleri ve son dakika değişiklikleri yapma yetenekleri sayesinde filmlerde iyi çalıştıklarını belirttiniz. Sizce 1960'larda Londra ve Hollywood'da birçok caz bestecisinin filmler için müzik yazma konusunda gelişmelerinin sebeplerinden biri bu olabilir mi?

Evet belki de. Film müziği yapmak için caz bestecisi olarak işe alındığınızda kaçınılmaz bir şekilde filmin cazla uyuşmadığı yerler olabiliyor; belki de o sadece kaynak müzik, bir kafede çalan keman, çello ve piyanoyu görüyorsunuz ve onu uyarlamak durumunda kalıyorsunuz. Orada hep cazla ilgisi olmayan bir şeyler oluyor ve bu saplantılı caz bestecileri için çok iyi bir öğrenme süreci. Aynı şekilde filmler için müzik yazmanın teknik gerekliliklerinin süre ölçer gibi çalıştığını hızlıca fark ediyorsunuz. İnsanlar bunun birkaç seçkin insanın (bestecinin) anlayabileceği gizemli bir çalışma olduğu sonucunu çıkarıyorlar, ama tabi ki hepimiz basit olduğunu biliyoruz, değil mi? Özellikle cazda, eğer bir metronom hızı seçersen ve 12,8 saniye diyen işareti alırsan ve dakikada 120 atışa uyarsan, böylece her ölçü çizgisini bilirsin. İnsanlar 'Tüm bunları nasıl bir araya getiriyorsun, merak ediyorum' diyorlar ve sen bu çok zormuş gibi davranıyorsun çünkü bir sürü caz bestecisinin işin içine girip rakip olmalarını istemiyorsun.

Daha fazla film müziği yapmaya dair bir planınız var mı?

Şu anda hayır. **1 Numaralı Gangster**'den beri hiç teklif almadım (**Dankworth**'un 2001'deki en son kaydı).

Eğer yeniden kayıt yapmak üzere davet edilseydiniz, birlikte çalışmak isteyeceğiniz belirli yönetmenler ya da film figürleri var mı?

Gerçekten var diyemem çünkü çok güçlü bir durumla gelmedikleri ve bensiz devam edemeyeceklerini söylemedikleri ya da bana müziğin filmde çok büyük bir rol oynayacağını hissettirecek kadar beni övmedikleri ve beni herkesten çok istediklerini söylemedikleri takdirde artık daha fazla kayıt yapmak istemiyorum. Bunun haricinde, aklımı eskilere verip kayıt yaparken aldığım keyfi, ama bir yandan da genellikle bir filmde dolap çeviren ve birbirleriyle ters düşen insanların dahil olduğu içsel politikaların yol açtığı dertleri düşünüyorum. Tüm bunlara yeniden katlanamayacağımı düşünüyorum. Mümkün olduğunca tamamen müziğin kontrolünde olmayı tercih ederim ve bu filmlerin içine girmek zorunda kalmadan da pek çok yolla yapılabilir.

Geri dönüp yaptığınız kayıtlara baktığınızda, en çok içinize sineni hangisidir?

Bence en iyisi diye anılabilecek olan **Genç Hizmetçiler**'dir. O müziğin filme en iyi şekilde hizmet ederek iyi iş çıkardığını düşünüyorum. Ama bu kayıtlarla filmde bağımsız olarak da gurur duyuyorum.

1970'ten beri birçok film müziğinin *Aşk Mevsimi*'nden (The Graduate) beslendiği söyleniyor ki bu var olan popüler ya da özel olarak film için yapılmış popüler şarkıları kullandıkları anlamına geliyor. Bu yüzden film müzikleri gitgide orijinal müzik yerine popüler müziğe yöneldi.



Dediğiniz doğru ve bugün hala onları önem verilen listelerde gördüğünüz zaman işe yaradıklarını anlıyorsunuz. Film müziğinin gittiği yönde beni gücendiren tek şey de budur. Belki de *Genç Hizmetçiler*'i sevmemin nedeni bunun bir örneğinin daha başka bir filmde olduğunu düşünmememdir. Film için nasıl bir müzik olması gerekiyorsa, yazmak durumundaydım. Bu şu anlama geliyor: Onlar bir başkasının kaydını kullanmak istediğinde siz rencide oluyorsunuz. Elbette mantıksız ama siz daha iyi bir şey yapabileceğinizi düşünüyorsunuz.

Dipnotlar

¹ Dankworth'un kaydettiği diğer ön plana çıkan İngiliz filmleri: *Acı Hatıralar* (1965), *Kalahari Kumları* (1965), *Scruggs* (1965), *Morgan: A Suitable Case for Treatment* (1966), *Dişi Bond* (1966), *The Idol* (1966), *Kaza Gecesi* (1967), *Son Av* (1967), *Fathom* (1967), *Boom* (sadece şarkılar) (1968), *Tuz ve Biber* (1968), *The Other People* (1968), *The Magus* (1968), *The Last Grenade* (1970), *The Engagement* (1970), *Mükemmel Cuma* (1970), *10 Rillington Place* (1971), *Kiss Kiss (Bang Bang)* (2000), *1 Numaralı Gangster* (2001). Kendisinin İngiliz televizyon çalışmaları şu film müziklerini içerir: *The Voodoo Factor* (ATV 1959), *Survival* – çeşitli bölümler (Anglia 1961 till?), *The Avengers* – çeşitli bölümler (ATV 1961-4), *Monitor* – 'What the Dickens' episode (BBC 1963), *Tomorrow's World* (1967-81), *From a Bird's Eye View* (ATV 1971), *The World of Survival* – çeşitli bölümler (Anglia 1971-7), *Ooh La La!* (BBC 1973), *Telford's Change* (BBC 1979), *Mitch* (LWT 1984), *No Strings* (Yorkshire 1989), *Money for Nothing* (BBC 1993).

² *Look Back in Anger*'ın (1959) arka planında caz vardı, Chris Barber tarafından hazırlanmıştı ve müzik filmle oldukça alakasızdı. Trampetteki protesto ve isyan belki Richard Burton'un hissettiği öfkeye yapılan bir eğretilenmeydi ancak dramın kendisiyle yeterince sarmalanmamıştı. İlginç bir şekilde, Barber gençlik kulübü *Lambeth Çocukları*'nda da yer aldı.

Kaynaklar

Collier, Graham (1976), *Cleo and John*, London: Quartet Books.

Dankworth, John (1998), *Jazz in Revolution*, London: Constable.

Harris, Selwyn (2004), *Jazzwise*

Prendergast, Roy (1977), *Film Music- A Neglected Art*, New York: W.W. Norton.

ARKEOLOJİ

SİNEMA TARİHİ

tansu ayşe timuçin



İtalyan **Joseph-Marie (Giuseppe) Lo Duca**'nın Fransızca olarak yazdığı, Fransız film eleştirmeni **Maurice Bessy**'nin de önemli katkılarının bulunduğu, Presses Universitaires de France tarafından 1947 yılında yayınlanan, orijinal ismiyle **Histoire du cinéma** kitabı, Remzi Kitabevi tarafından **Nuri Sarıdoğan** çeviriyle aynı yıl dilimize kazandırılmış. Bizdeki yayının sayfa sayısı 124. **Lo Duca, Les Cahiers du Cinéma** dergisinde **Andre Bazin** ve **Jacques Doniol-Valcroze** gibi film yazar ve eleştirmenleriyle birlikte yer almış bir isimdir. Yayınevi 'Kültür Serisi' kapsamında ele aldığı **Sinema Tarihi** kitabıyla, serinin diğerleri gibi yayınlandığı yıllarda batı ülkelerindeki benzerleri gibi halkın kendini yetiştirmesini amaçlamıştır. Kitapta dönemlere ve sinemanın esaslarına uygun oluşturulan bölümler, resimlemelerle de zenginleştirilmiştir.

Kitap, önsözünde de belirtildiği gibi, sinemanın oluşması için gerekli çevrenin, tekniğin, gelişmelerin ve sinemacıların ne tür katkıları olduğunu ortaya koymayı amaçlıyor. 1895'te **Lumiere Kardeşler**'in sinematografiyle başlayarak 1940'lı yılların ortasına kadar süren yarım asırlık dönemde sinemanın sanat olarak kabulüne ilişkin gelişim sürecine ait tarihsel bilgiler sunuluyor. Geleceği olmayan bir icat olduğu kanısına karşı **Melies**'in ilgisiyle sinemanın bir seyir konusu haline gelmesi, keşfedilen sinema hileleri ve izleyen buluşlarla birlikte **D. W. Griffith**'in sinematografik anlatımın ilk kanunlarını belirlemesi, böylece kameranın basit bir alıcı ve sinemanın bir tiyatro taklidi olmaktan çıkışı

konu ediliyor. Sanatçı ve edebiyatçıların sanat olarak kabul etmedikleri sinema, bu ilk döneminde Fransa ve İtalya'da tiyatro ve opera kurallarıyla kayıt edilir. Stüdyo olanakları, mali beklentiler öne çıkar. 1911'de edebiyatçılara rağmen **Canudo**'nun sinemanın sanat olduğunu iddia ettiği süreç, 1. Dünya Savaşı ile birlikte kapanır.

'1915'ten 1927'ye kadar Sinema' adlı bölüm, Avrupa'daki savaşı birlikte meydana boş bulan Amerika'nın sinemada rakipsizliğini anlatıyor. Savaş sonrasında ise **Dulac, L'Herbier, Wiene, Galeen, Lang, Leni, Murnau** gibi yönetmenlerle Avrupa sineması ilerlemeyi sürdürür. Amerika'da seyirci sayısının artmasıyla beraber filmlere dönük eleştiriler sansürü de yerleştiriyor. Sinemanın eğlenceye dönüşmesi süreci başlıyor. 'Sessiz Sinemanın Altın Çağı' başlığında, sinemanın 7. Sanat olarak kabul görme süreci anlatılıyor. Bu dönemde **Bunuel, Clair** ve **Pabst** ile Rusya'da **Eisentein, Pudovkin** ve **Dovjenko** öne çıkıyor. Bölümde dönemin birçoğu sinema tarihine geçmiş filmleri detaylı olarak aktarılmış.

İzleyen bölümde, sinemaya sesin girmesiyle birlikte teknik ekipman ve stüdyo donatısıyla ilgili sorunların yaşandığına değiniliyor. Ses, bazı yönetmenlerde sinemanın görsel dilinin kaybedilmesine ilişkin endişe uyandırırken, bu önlenemez geçiş sürecinin önemli örnekleri 1927 yılından 1941'e kadar uzanan bir listeye aktarılıyor.

'Bugünkü Sinema ile Yarınki Sinema' bölümünde çeşitli konulara değinilmiş. 'Belgeseller' montajla kurulan, sanat eseri olan, suni gerçeği yaratmak için gerçeğin parçalarını kullanan, görüneni doğrudan vermeyen, anlatımsal olmayı amaçlayan ve bilgiler veren filmler olarak tanımlanıyor. 'Renk, derinliğine film': Sinemada renk kullanımının o yıllarda getirdiği sorunlara, incelik ve nüansın artırılmasına, rengin şaşırtıcı bir dünya yaratacak olmasına değinilmiş.

İlk yıllarda sinemacıların ciddiye alınmamasından, eleştirmenlerce alay konusu edilmelerinden, buna karşılık da bazı yönetmenler tarafından eleştirinin seyirciyi ilgilendirmedeği düşüncesinin öne sürülmesinden bahsedilir. Kitabın yayınlanmasının üzerinden elli yıl geçmiş olmasına rağmen bugün geçerliliğini sürdüren durum o gün de şöyle ele alınmış: Gerçek yazarla gündelik yazarlar karşılaştırılmalı ve karıştırılmamalıdır. Sinemanın önde gelen isimlerinin yazdıklarına bakıldığında eleştirinin hangi yönde yapılması gerektiği anlaşılabilir.

Eleştirmen seyirciyle uyuşamıyorsa bu eleştirmenin bilgisinden kaynaklanır ve film ile seyirci arasındaki iletişimi sağlayan eleştirinin kişiliği reklamlarla veya afişlerle bozulmamalıdır.

DENEME

CANLI SİNEMA: İÇERİK VE 'GÜNCELLİK'

david fodel

çev: ebru işeri erdoğan

Giriş

Güncel görsel işitsel performansın (gösteri) video art, performans sanatı, görsel sanatlar ve sinema ile bağlantılı zengin bir geçmişi vardır. Fakat bu gitgide genişleyen alana ait farklılıklar göz ardı edilmektedir. Bu yazıda canlı sinemanın (live cinema), montaj ve dijital teknoloji kullanılarak yapılan geleneksel sinemadan ayrılan yönleri tartışılırken, diğer yandan sinema ve soyut görseller ile senkronize ses kullanımına sahip görsel müzik formu, görüntülerden farklı ya da çoğu zaman ilgisiz seslere eşlik edecek görselleri seçmek ve karıştırmak olarak tanımlanabilecek olan ve ayrıca radyo DJ'liğinden farklı olan VJ'lik gibi türlerin canlı sinema üzerindeki etkileri ve özellikleri gözden geçirilecektir. Canlı sinema, görsel müzik ve VJ'lik gibi çağdaş formların temel unsurlarını ve özgün taraflarını açıklamak için bir sözlük önereceğim.

Tüm bu türlerin görünürdeki tek ayırt edici özelliği canlı olmalarıdır. Peki bununla ne demek istiyoruz? Dinleyici bir şeyin canlı olduğunu nasıl anlar ve bunun ne önemi vardır? Uygulayıcıların en çok tartıştıkları konu 'gerçek zamanlı' yapımlardır (ya da post prodüksiyondur). Ben de bu türdeki eserlerin başarılı ya da başarısız olarak kabul edilmelerinin 'gerçek zaman' kavramına gereğinden fazla ağırlık verilmesine bağlıyorum. Bir diğer ayırt edici özellik içeriğin sunumu ile ilgilidir. Dinleyici performans sırasında oturmakta mıdır? Performans sırasında dinleyicinin ilgisini dağıtacak şeyler var mıdır? Performansı yapanlar dinleyiciler tarafından kolaylıkla görülebilir mi?

Yeni teknolojilerden başımız dönerken, formun tarihsel içeriğini ve bağlamını kaybetmememiz için bu tip soruları sormak önem kazanmaktadır. Herhangi bir eleştirel taslağın gelecekteki yönelimleri öngöremediği hatta şu anda var olan pratikleri bile doğru tanımlayamadığı bir durumda çözümleyici her türlü yaklaşımı bize daha sonra yardımcı olması için bir kenara koyarak, sayısız seçeneğin arasında bize doğru yolu göstermesini umma eğilimi içerisinde olabiliriz.

İlk önce bu üç türün canlı görsel işitsel performans yaklaşımlarını irdeledikten sonra bu türe ait, başarılı kabul edilen bir eserin ayırt edici özelliklerini araştıracağım.

Görsel Müziğin Geçmişi

Öncelikle görsel müziğin önceli olan görsel işitsel performansın tarihsel geçmişinin izini süreceğiz. **Ox** ve **Keefer**, benzersiz canlı görsel işitsel bir form olan görsel müziği şu şekilde tanımlıyor:

Özel bir müzikal kompozisyonun (ses) yeni bir görsel yoruma benzer biçimde orijinal sentaks yardımıyla görsel dile çevrilmesidir. Bu bilgisayar yardımıyla ya da bilgisayar olmadan yapılabilir ve intermedya (multimedya) olarak tanımlanır. Bu tür, görsel olarak yaratılan sesli bir parça gibidir ve yeni bir kompozisyonudur; sesli ya da sessiz olabilir. Görüntünün sese ve müziğe, fotoğraf ya da filmin müziğine kaydedilmesi ve filmin gösterildiği sırada sesin eklenmesi yoluyla gerçekleşir. Bu görüntüler genellikle eş zamanlı olarak gösterilir. Kısacası, gördüğünüz aslında duyduğunuzdur.

Görsel müziğin tarihine ilişkin geniş bir bilgi olmasına rağmen, bunun yeni bir sanat türü olduğuna ilişkin birçok referans gösterilebilir. **Adrien Bernard Klein**, 1972 tarihli kitabı **Renk-Müzik: Işığın Sanatı**'nda şöyle der:

Renkli bir müzik aleti (a color-organ) geliştiren neredeyse herkesin bunu yapan ilk ölümlü olduğuna dair bir yanılgısı vardır (Levin, Painterly, 21).

Bu tip bir tarih çalışmasının eksikliği, ruhani ve bilinmeyen ya da sanat dünyasının doğanın satışa sunulmasıyla ilgili problemlerden dolayı pek ilgilenmediği yan pratiklerle ilişkisi bağlamında açıklanabilir (Snibbe and Levin 4). Sanatsal medya ile algı ve ruhsal olan algısal estetik, yüzyıllardır yeniden ve yeniden araştırılmaktadır (Snibbe, Levin1). **Wassily Kandinsky**, yazıları ve çizimlerinde estetik ve ona eşlik eden psikolojik ve fiziksel özelliklerin sentezini oluşturmasıyla tanınmıştır (Kandinsky).

Görsel müzik, farklı araçlar yoluyla canlı olarak icra edilirken, genel seyirci aracın karmaşıklığından dolayı sınırlı sayıdadır. Bauhaus akımının temsilcilerinden mühendis ve yönetmen olan ve ilk müzik videolarını yapıp, Lumigraph (dinleyiciler-izleyiciler tarafından kullanılması amaçlanan müzik aleti) renkli organı icat eden **Oscar Fischinger** gibi önemli tarihsel figürler de bu alanda değerlendirilir (Moritz). **Fischinger** 1926-27 yıllarında müzik eklenmiş ilk çoklu film projektörünü kullandı (Keefer).

1957 yılında San Franciscolu sanatçı **Jordan Belson**, **Henry Jacobs** isimli ses sanatçısıyla yaptığı ortak çalışmada, Morrison yıldız gözlem evinde görsel işitsel performanslardan oluşan Vortex konserlerini gerçekleştirdiler. Bu konserler, tam kubbemsi (yuvarlak) ekranda gösterilmek üzere tasarlanmış film klipleri ile başka görüntülerin birlikte kullanılmasını kolaylaştırmıştır. **Belson** ve **Jacob**'ın yıldız gözlem evinde düzenledikleri çalışma sadece yeni görsel teknolojiler ve tekniklerin gelişmesinin yanı sıra, **Belson**'un filmlerindeki temaları yeniden konumlandırmasına olanak sağlamıştır. **Belson**'un temaları doğal olarak olayların içindeki soyut ruhsal ve aşkın algısal deneyimlere geri dönüş içerir (Youngblood 160-173).

1960'lı yılların sonunda ve 1970'li yılların başlarında elektronik ses ve görüntüyle inter medya becerilerini ilk araştıranlardan olan **Steina** ve **Woody Vasulka** canlı elektronik görüntülemenin öncüsü oldu. **Vasulka**'nın elektronik işaretlerle oluş-

turduğu çalışmaları, daha sonra birbirine geçmiş ses ile video ilişkisi üzerine kafa yoran görsel müzik sanatçılarının önünü açtı (Rife ve Steele 2). Medyalar arası ilişki ve özellikle eserin gerçek zaman özelliği, görsel müzik ve canlı sinema arasında bir köprü kurulmasına yardımcı olmuştur.

Canlı Sinema

Canlı sinema, gerçek zamanlı görsel işitsel performanslar içerisinde oldukça yeni bir kavram olarak kabul edilir. Zengin ve uzun bir tarihi olan sinemanın içinde kendine yer bulan canlı sinemanın, bu tarihe bağlı ya da onun bir uzantısı olabileceği kimsenin aklına gelmemiştir.

Geleneksel sinema çoğunlukla montaj ve çizgisel hikaye anlatımına dayalıdır. **Alexander Mackendrick** sinemayı bağımsız bir form haline getiren farklı ekran boyutları, çekimlerin çerçevelenmesi, kamera açıları ve görüş açısı arasındaki ilişki, müzik, ışık ve kurgu tekniklerinin sözlü ve sözsüz anlatım yolları arasındaki ilişkiyi dile getirmiştir:

Sinema hislerle, duyumlarla, içgüdülerle ve hareketle ilgilenir. Film diyaloglarının anlamı, sözsel olmayan ve asla sadece sözlerle anlaşılamayan sinemanın bütünleşik ve karmaşık özelliklerine aktarılır (Makela 2).

Bu incelemenin ışığında, oldukça açıklayıcı olan anlam üretme mekanizmalarının, aslında temsili olmayan soyutlama mekanizmasıyla benzerlikler gösterdiğini çıkarılabılırız.

Geleneksel sinemada, filmin düzenlenmesi ve filmin tüm anlamı çekimler bittikten sonra kurgulama esnasında yaratılır. Bu süreç, montaj, anlatım akışını yoğunlaştıran hızlı kurgu yöntemleri, özel efektler ve bunlara eşlik eden ses ile beraber işleyebilir. 1920'li yılların erken dönem Sovyet Sinemasında Eisenstein montajı 'sinemanın damarı' olarak teorize edilmiştir (Eisenstein 45). Canlı sinemada ise montaj gerçek zamanda çeşitli tekniklerin kullanılması yoluyla yaratılır. Ama aynı teoriler, bizim nasıl anlam yaratıldığını anlama çabalarımızı destekler (Makela, 3). Bundan daha da önemlisi canlı sinema performansında uygulanan belirli sinemasal standartlar, sanatçıya yapının canlı olmasının gerekliliğini gösterebildiği bir alan yaratır. Bu aracın yanlış kullanılması ise geleneksel sinema mekanında kolaylıkla fark edilebilir.

VJ

VJ'lik, teriminin gelişmesi (MTV'nin video jokey döneminde ortaya çıkmıştır) ve bu pratiğe sahip birçok yol göz önüne alındığında tanımlanması en zor alan olarak karşımıza çıkar. VJ'lik genellikle seyircinin ilgisinin değiştiği, performansın amacının kulüp gibi mekanlarda müziğe veya sosyalleşmeye zemin hazırlayarak eşlik

edildiği görsel-işitsel aktiviteleri kapsar. Buna karşıt olarak, burada daha önceki canlı görsel-işitsel performans şekilleri ve hatta ilgisi içeriksel olarak sınırlanmış dikkatli bir seyirci kitlesinden bahsedebiliriz.

VJ'liğin geçmişi ve gelişimi her şeyden çok teknolojiye sıkı sıkıya bağlıdır. Şimdiye kadar bahsettiğimiz görsel işitsel performans şekilleri, VJ'liğin estetize olmasında rahatlıkla görülebilir. 1960'ların ilk yıllarında görülen sıvı ışık (liquid light) gösterilerinden rock eğlencelerine, güncel formlara kadar ifade etme biçimleri daima teknoloji ile ilintilidir. VJ'liğin saydam projeksiyon, Fairlight, Video Toaster, Edirpl V4 ve Pioneer DVJ teknolojileri ile senkronize olan tüm performanslar ile kendilerine özgü bir estetik anlayışına sahip ve eğlence endüstrisinde kullanılan profesyonel ışık sanatçıları ile yakın ilişkisi bulunur.

1990'lı yılların başında ortaya çıkan video sampling ve pahalı olmayan, taşınabilir dizüstü bilgisayarlar sayesinde VJ'lik az çok eğitilmiş ya da hiç eğitim almamış kişiler için kendilerini gösterme alanı haline geldi. Bazıları VJ'liği teknolojiye her yerden ulaşılabilirdiği için dizüstü müzik performansçıları gibi yeni 'halk sanatı' olarak tanımlamaya çalıştılar. Halk sanatı ya da değil, bu form ev partilerinden açık hava festivalleri de dahil olmak üzere kulüp kültürünün ana dayanağı haline geldi.

Birçok VJ performansının içeriği, televizyon, Hollywood filmleri, reklamlar ve son zamanlarda YouTube gibi popüler olan alanlardan elde edilen materyalleri kapsar. Bu tip performanslarda amaç benzerlikleri gösterirken bunu sıradan olmayan bir biçimde gerçekleştirmektir. Birleştirici teknikler, hızlı kesmeler, üst üste bindirilmiş popüler görüntüler sayesinde alternatif anlamlar veya anlamsızlıklar üretilir.

Yapım ve Yapım Sonrası Üzerine

Kullanılan malzemelerin kaynağına ilişkin farklı bir alan olarak canlı yapım görüntüler, bilgisayar üzerinden üretilen canlı (on the fly)¹ üretici süreçleri kapsar. Diğer taraftan yapım sonrası süreçler gerçek zamanlı miksaj (ses mühendisliği), var olan görüntünün yeniden miksajlanması, bu görüntülerin özel efektlerle işlenmesi, tuşla yapılan müdahaleler ya da sanatçının yaptığı farklı müdahaleler gibi süreçleri kapsar. Bu fark (özellik) montaj yapanlar ile 'saf' soyutlama ile çalışanları birbirinden kesin olarak ayırdığı için birçok uygulayıcı için önemlidir. Böylece birçok performans sahibi sanatsal amaçlarını düşünmeden, bu iki kutbu uzlaştırma gereği duymadan özgürce hareket edebilir. Görüleceği üzere, 'canlı' performansta içeriğin amacı oldukça önemlidir.

Tartışma

Görsel işitsel performansın 'canlılığı', belli bir içeriğe ait ses ve görüntüden oluşan filmi oturarak izleyen, edilgen, sahipsiz seyirci ile canlı performansının tek

ya da çeşitli mekanda bir araya getirdiği ses ve görüntüyle, seyircinin aktif katılımı arasında bir ilişki kurar.



Bu süreç ile çok fazla sayıda görsel işitsel performans ortaya çıkar. Bir mekanın bir köşesinde bulunan ve görülmeyen sanatçı, *Oz Büyücüsü* filminde olduğu gibi düğmelere basmaktadır. Bu bağlamda, performansın canlı olması seyirci ve performans sahibinin etkileşimi sonucu oluşan, kolektif canlı bir olay halini alır.

Bir diğer deyişle performans VJ, DJ ve seyirci ya da katılımcıların yerine geçer. Performansın metni bir bütün içinde okunur, böylece performans sahibine ya da seyirciye atfedilebilecek farklılıklar bir şekilde ortadan kalkmış olur. Tiyatroya ait tekniklerden faydalanmak için yapılan girişimler, VJ ve DJ'in kolları havadayken kalabalığı coşturan hareketlerde bulunmaları, aslında sunulan içerikle çok ilgili değildir. VJ'in gerçek zamanda yarattığı algoritmik yapı ya da daha önce kaydedilmiş DVD'yi oynatması gibi şeylerin pek önemi yoktur. Bu durumda asıl önemli olan, performansın sosyal yapısının meydana getirdiği etkileşimdir. Çoğu zaman kaotik olan ve farklı algılama biçimlerine bağlı bu tip bir içerik bireyde, kolektif kronolojik anlamda özel, 'eşsiz', canlı bir olaya katılma hissini yaratır.

Sinema ise bunun aksine, içeriğinin derinliğinin bu unsurları ortadan kaldırdığı bir duruma neden olur. Hepimiz aynı yerde, tekrar ortaya çıkmak üzere karanlıkta kayboluruz, ta ki bir süre sonra aklımızda gerçekleşecek fiziksel ya da sosyal etkileşim olmadan, birileri tarafından tasarlanmış ve tekrarlanabilir deneyimi yaşayana kadar. Fakat canlı sinemada, uygulayıcı ana sahneye çıkar ve ön planda olan sanatçıların performanslarıdır. Böylece, seyirci için performans önem kazanır ve uygulayıcı, materyal ile performans arasındaki ilişkileri, işaretleri inceleme fırsatı bulur. İçerik tarafından çizilen bu sınırlar dahilinde, anlatıda yeni formlar yaratmak ve yeni anlamlar kazandırmak için yaratılan heyecan verici olasılıklar ön plana çıkar. Bazı durumlarda, içeriği güçlendirmek, desteklemek için sanatçılar tarafından özel ara yüz araçları tasarlanır.

Donald Norman '*ara yüz, kişiyle sistem arasında duran bir engeldir*' demiştir (Norman, 209). Canlı görsel işitsel performanslarda, ara yüz Peircean² işaretidir. Ara yüz ayrıca, sanatçının mesaj taşıyan sistem ile etkileşim sürecini de kapsar, ki bu da canlı sinemada sıkça olduğu gibi seyirciyi performansın bir parçası kılar.

Örnekler

Güncel pratiklere temel sağlasın diye görsel işitsel performanslara ilişkin çeşitli yaklaşımları ve her bir örneğin 'canlılık', ara yüz, anlatı ve yapım kriterlerini ve

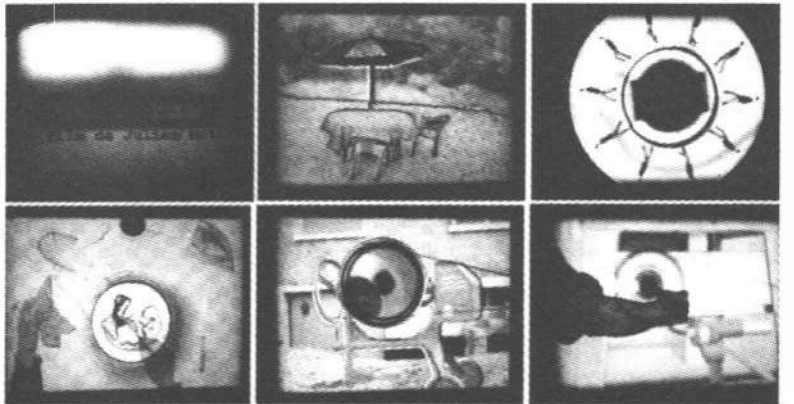
içeriğin sanatçının yapacağı seçimlerdeki etkisini örneklerle tartışacağım. Öncelikle, çeşitli sınırlar yaratan ve sanatçıyı bu süreçte konumlandıran görsel işitsel performans pratiği sürecini oluşturmak istiyorum.

Noisefold (David Stout ve Corey Metcalf) soyut bir şekilde ses ve görüntüyü karıştırarak yoğun, sinemasal ve teatral bir performans sunar. **Noisefold** matematik, biyoloji, görsel ve ses sanatlarına ait temaları ve unsurları kullanarak görsel işitsel bir performans ortaya çıkarır. **Noisefold** performansı ayrıca çift ağ tabanlıdır ve bilgisayar tarafından yapılmış üç boyutlu nesnelerin kendi seslerini yaratması için kızılötesi, elektromanyetik dedektör gibi teknolojileri kullanır. Bu tip performanslar, üç boyutlu gerçek zamanlı animasyonlar, matematik fonksiyon görselleri ve veri kodlarını çözen teknikler kullanır. Bu birleştirici süreç çeşitli ses ve görsel yapılar meydana getirir (Stout). Performans sırasında karışık ilişkiler, kolaylıkla algılanabilir karşıtlıklar yaratmada her zaman başarılı olmaz. Çünkü görüntü ve ses, sanatçı ve yarattığı sistem arasında asla basit bir neden sonuç ilişkisi yoktur.



Noisefold'un önemli bir özelliği, performansı uygulayan ile seyirci arasındaki ilişki, onların jestleri, bazen de teatral hareketleridir. Bu tip hareketler, seyirciyi sadece yardımcı yazar olarak değil, ses ve görüntüler arasında bir ilişki kurmasını sağlayacak biçimde performansın içine dahil eder. Sanatçı canlı sinemanın barındırdığı mekanizmalara ve onun mantığına dikkat çekerken, izleyicinin soru ve cevaplarına yetismeye çalışır. Böylece performans sadece açıklamaya bağlı olmadan, kalabalık bir kulüpte ya da VJ kabininde gerçekleşmemiş olur.

Bu sürecin sonuna sanatçı **Julien Maire** seyirciyle onların katılımına bağlı olarak kurduğu yakın ilişkiyi ekleyip, ara yüzle özel olarak ilgilenip sinemasal bağlantıyı da sağlar. **Timothy Druckrey**'e göre, *'Julien Maire'nin performansları, proto-sinemasal ve mikro-makina tekniklerini kullanarak sinema öncesi dönemde aldatıcı bir araç olarak tasarlanan projektörle yansıtılan görüntülerin yanıltıcılığını ortadan kaldırabilmektedir'* (Druckrey, 446). **Maire** son dönem eserlerinden **Demi-Pas**'ı *'sadece üç boyutlu yansıtılmış nesnelerden oluşan, 20 dakikalık film performansı'* olarak tanımlıyor. **Maire**, bu nesneleri geleneksel film maddesinde lazer kesme tekniklerini ve yansıtıcının içinde hareketli görüntüler oluşturan elektrikli motorlar, çeşitli elektrikli parçaları kullanarak oluş-



turuyor. **Maire** ayrıca, her slaytın fiziksel yapısının içinde algılanan 'hareketleri' üreten mekanik bileşenler kullanarak alan derinliğini değiştirebiliyor. Tipik film bobininden daha fazla alan derinliğine sahip olan slaytlar, sanatçının sürekli olarak netliği değiştirmesine imkan sağlıyor. Ayrıca **Maire**, projeksiyonun deneysel yapısını kullanarak basit bir hikayeyi anlatıyor.

Üç boyutlu nesneleri yansıtarak ve mekanik araçlar kullanarak, **Maire** seyirciyi adeta büyümlü fener günlerine geri götürüyor. Nesnelerin teknik ve içeriğinin, anlatı ve teknoloji arasında bir yerde durmasıyla seyirci heyecan duymaya başlar. **Maire**'nin eserlerinde ara yüzün somut kanıtını görürken, eser kısaltılmış geleneksel 'hikaye' formunu neredeyse ara yüzü işaret olarak tersyüz edip, bir araç olarak kullanarak içerik olarak esere yerleştirir.

Bu tip sınırlar içerisinde içerik ve ara yüzle ilgili özenli seçimler yaparak, anlatıyı daha yüzeysel bir içerikle ele alan performansçılar da yer almaktadır. San Francisco körfez bölgesinde yaşayan görsel performans sanatçısı SUE.C (**Sue Costabile**) bahsedilen ara yüzü kullanan bir sanatçıdır. Onun eserleri '*organik ve doğaçlama canlı performans mekanlarını kullanarak fotoğrafçılığın, video sanatının ve teknolojinin normlarına meydan okumaktadır*' (Costabile, bio/CV). **Costabile** 'deneysel animasyon enstrümanı' olarak tanımlanan hem dijital hem de analog teknikler kullanıyor. **Costabile** bulunduğu alanlarda unutulmuş, fark edilmemiş sıradan olandaki güzellik olarak tanımladığı kendi canlı sinema anlayışını fotoğraflardan, resimlerden, suluboya eserlerden, kumaşlardan elde etmektedir. Onun eserlerinde dikkat çekici olan şey ara yüzün, içeriği ne şekilde yansıtip güçlendirdiğidir. **Costabile**'in canlı sinema kamerası kullanan elleri, süreç içerisinde seçtiği materyallerin şeffaflık, belirginlik ve 'arada olma durumunu' onaylar niteliktedir.

Kendisi ile yapılan bir görüşmede **Costabile**, canlı sinemanın liberal amaçlarla kullanılması sonucu duyduğu hayal kırıklığını '*insanların gerçek zamanda makineleri çalıştırması*' olarak açıklıyor. Sanatçı ayrıca, daha fazla insanın, vazgeçmemiz önerilen birçok şeydeki 'canlılığı' yeniden elde edebileceğini umduğunu belirtiyor:

Bence seyircinin deneyimi, soyut bir şekilde gerçekleşiyor olmasına rağmen yaptığı görebilmeleri gerçeğinden doğuyor. Ayrıca, işin soyut doğası canlılık kısmında da önemli rol oynuyor. Her türlü canlı performansın, bir başarısızlık ihtimali söz konusu ise gerçekten var olabileceğini düşünüyorum.

Eserlerinde benzer yöntemleri kullanan ve canlı sinema alanında tanınan Hollandalı sanatçı **Sarah Kolster** ise özenle hazırlayıp, karıştırdığı film materyalleri ile doğal ya da yazılımı bilgisayar ortamında kontrol edilmiş nesneleri analog ve dijital karşıtlığı açısından inceler. **Kolster** şehirdeki mekanlardan ayrıntılar yakalar ve bu mekanlardaki hikaye parçacıklarını görselleştirme yoluna gider. Bunu yaparken zaman temelli video, film gibi medya tekniklerinin yanı sıra gazetecilik ve arkeoloji gibi farklı disiplinlerden de faydalanır. **Kolster**'ın araştırması sırasında

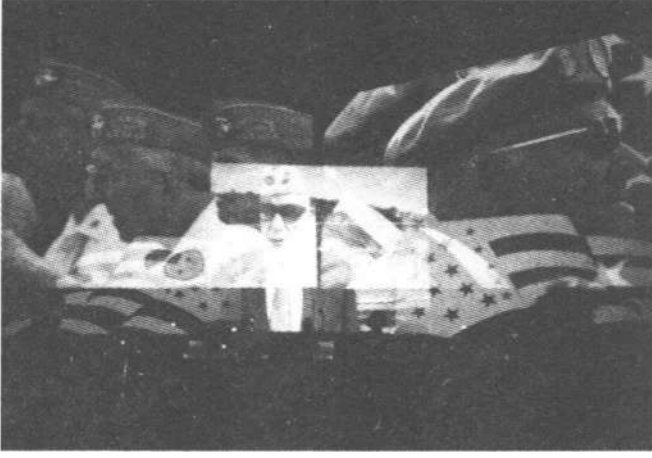
ayaklı kamera, ışık seti, beyaz fotoğraf eldivenleri kullanması gazeteciliğe, bilimsel uzaklığa, yakın ayrıntıya önem vererek doğaçlamayı ve kişisel katılımı öngören bir ara yüz dili yaratmasını sağlar.

Bu yaklaşıma son bir örnek olarak Arjantin’de tangonun sosyal ve tarihsel özelliklerini araştıran canlı sinema performansını gösterebiliriz. Denverlı sanatçı **Brigid McAuliffe**, dans edilen mekanlarda Arjantinlilerle İspanyolca yapılan röportajlarında iki kişi konuşurken birisinin görüntüsünü aydınlıkta bırakırken diğerinin karanlıkta kalması ve filmin üzerine gerçek zamanlı ve İngilizceye çevrilmiş el yazısı hikayelerin bindirilmesi yöntemlerini kullanır. Buna ek olarak, **McAuliffe**’nin kendisinin çaldığı akordeonun sesi dansın görüntüsüne eşlik eder. Bu teknik, geleneksel müzik aletleri ile dans arasındaki ilişkiyi güçlendirirken, zamanla teknolojinin bu ikisini nasıl etkilediğini, modernleştirdiğini de gösterir. Böylece bir kez daha ara yüz eserin anlatısal içeriğini destekler nitelik kazanır.

Josh Ott isimli sanatçı ise içeriğe ilişkin daha az anlatı kullanarak, göreceli olarak yakın performans mekanlarını araştırma yoluna gider. Sinema montajından ziyade görsel müzik temelli estetik kullanarak ara yüze daha biçimsel bir yaklaşım getirirken, kendi dizayn ettiği SuperDraw isimli aletin üzerine gerçek zamanlı görselleri yerleştirir. İlk bakışta, geleneksel kulüp Vj’liğini andıran bu performansta, **Ott**, diğer müzisyene eşlik eden ve sadece soyut görüntü yaratan ses sanatçısı olarak yer alır. **Ott**’un yaptığı işi farklı kılan ise ara yüzü yansıtmada ve ara yüzle ses sanatçısı arasında kurulan ilişki sürecindeki seçimidir.

Ott’un kendi ürettiği ve elektronik tablet vasıtasıyla kullanılan yazılım aracı daha önce bahsedilen ilişkileri yaratmak için otomatik süreçleri hazırlamak yerine sahnede ve ekranda neler olduğu ile direkt ilişki içinde olmak zorundadır. Bu da iki boyutlu, görece basit çizgi animasyonların gerektirdiği biçimsel sınırlamalar içinde bile gerçek zaman anlatımlarına olanak verir. Yazılım anlatıma yönelik bir araç haline gelirken, performansın tümüne bağlı saksafon ve akordeon gibi müzik aletlerinin çalındığı otonom bir müzisyen de performansta yer alır (**Ott**). **Ott**’un niyeti kendi dizayn ettiği araç üzerine yansıtılan müzikal kompozisyonun bir parçası olan görselleri düzenlemektir. Kalemin bir enstrüman olarak bağlantısı; müzikal ile tüm performanstaki gelgitli görsel çizimler gibi materyalin içeriği ile tutarlı ve çizim sürecindeki hareketlerle uyumlu hale getirilir.

Anlatının bazı yönlerine bağlı kalarak üç boyutluluğa doğru yol alan, var olan sürekliliğin değiştirildiği ve sunumun bağlamının uygulayıcının ara yüz ve içerikle ilgili seçimlerini etkilediği örneklerle bakalım. Kulüp veya geniş festival alanlarında gerçekleşen bu tip örneklerde, sanatçı seyirciye sadece her görüntüyü takip etmesinin imkanlarını yaratmaz, ayrıca seyirciden gelen geri bildirime de rehberlik edip, olayın performans sırasında kendisi tarafından dolaylı ya da öznel bir biçimde yorumlanmasına da yardımcı olur.



Görsel işitsel bir 'grup' olan **Emergency Yayın Ağı**'nın ufuk açıcı canlı sinema sanatçısı **Brian Kane**, kulüp mekanında 'canlılık' fikrinin başarılı olmasını seyircinin performans sahibini nadiren görmesine bağlar. Böylece eser kulübe gidenlerin ilgisini çekerken, **Kane** müziğin temposundaki gelgitler ile kalabalığın enerjisini ve onların ilgisinin VJ'in görsellerinden kendilerine kaymasını sağlar.

The Light Surgeons'ın bu çerçevedeki eserleri de kulüp ve festivallerde, metinsel ve soyut olanı birleştirmeyi başarır. Grubun en son eseri, son dijital teknikleri kullanılarak belgesel film yapımından, özgün müzik, geleneksel animasyon ve film grafiklerine ilişkin unsurların birleştirildiği **True Fictions** (Gerçek Kurgular) isimli geniş ölçekli görsel işitsel bir gösteridir. **True Fictions** çağdaş Amerikalılar ve onların Kızıldereli atalarının gözünden gerçek ve mitleri mercek altına alır. (Allen). Bu sefer ara yüz, mimari unsurlar ve teknolojik nesneleri ekranda özenle birleştiren sistem içeriği oluşturup göstermeyi amaçlar. Bu durumda içerik; medya kültürünün esası, medya tarafından içselleştirilmiş mit ve kurucu **Christopher Thomas Allen**'ın söylediği gibi nesnelere iliştilmiş hikayeler olarak tanımlanır. Performanstan ziyade üç boyutlu sunum (gösteri) olarak tasarlanırken, parçalı anlatı yoluyla eserin yoğunluğuna dikkat çekilir.

Bu son iki örnekte, varoluşun yokluğu (eksikliği) bu içerik bağlamında 'canlılık' durumunu en iyi şekilde tarif eder. Yokluktan kastım bu tip işlemlere (eylemlere) ilişkin belli bir görünmezlik halidir. Bu kapsayıcı içerikte, hem sanatçının hem de seyircinin yokluğu iddia edilebilir. VJ ve üretilen görüntünün ayırıcı sınırı daha önce de bahsedildiği üzere ışık, ses sistemi, müzisyenler, DJ, dansçılar gibi tüm gösteri öğelerini ve gösteriyi ve seyirciyi gösteriye dahil etmek için bilinç yaratan her türlü oluşumu kapsayan, gestalt psikolojisinin bir özelliği olarak görülebilir. Tüm bu araçlar, müzik eleştirmeni **Simon Reynolds**'ın **Nesillerin Afyonu** (Generation Ectasy) isimli kitabında bahsettiği 'Diyonisosçu paroksizm' içinde erir. Bakmalarınkine benzer nitelikte karmaşık bir gösteri içerisinde, sanatçı ile ara yüz arasında zeki bir biçimde gerçekleşen oyun meselesi ve ara yüz ile içerik arasındaki ilişkiye gösterilen ilgi gibi durumların yerini, gösterinin 'canlılığı' immersiyon isteği, diğer bir deyişle kusursuzca düzenlenmiş ve yenilik hissinin doğaçlama bir biçimde canlı performansın aurasıyla birleştiği sosyo-sibernetik anlamda autopoiesis diye tanımlanan bir hal alır.

Canlılık ilkesine geri döndüğümüzde, bu niteliğin içeriksel doğasını biraz daha irdelemekte fayda görüyorum. **Golan Levin** 'eğer seyirci, eli çenesinde kafasını onaylar tarzda sallayıp oturuyor ise, bu meselenin çekirdeğini 100% canlılık ilkesinin oluşturuyor olduğunu' gösterir der. Diğer taraftan bu tür bir canlılık, eğer sanatçı

seyirciyi iyi okuyabilmişse dans eden izleyiciler için önemli bir fark yaratırken, kafası başka bir yerdeyken dans edip terliyorsa canlılık önemsizleşir (Levin, Re: Request). Performansın içeriği, hem seyircinin hem de sanatçının konumuyla, durumuyla belirlenir.

Sonuç

Şimdiye kadar, çok çeşitli görsel işitsel performans çeşitleri ve bu türün yapım, yapım sonrası süreç, ara yüz uygunlukları ile seyircinin durumu ve sorumluluğu gibi farklı karakteristikleri üzerinde durduk. Kendine özgü bir gramere ve gösterinin içeriğine uygun bir kelime haznesine sahip görsel işitsel performanslara bakarken, 'canlılık' ilkesinin (bu alandaki en ayırt edici özellik) algılanışının içerikle bağıntılı olduğu açık hale geldi. Birçok sanatçı bu çıkarıma katılır ve canlı görsel işitsel performansın bir dönüm noktası olduğunu, belki de niyet, içerik, ara yüz ve algılamayı işaret eden bir doğum anı olduğu fikrini paylaşır. Nerdeyse hepsi 'canlılığın' formun merkezinde olduğunu ve sunumun içeriğinin, performansın algılanışında kısıtlamalar getirdiği konusunda hemfikirdir. Ayrıca, içeriğin ara yüzü gibi sanatçının kullandığı araçlar, anlam üreten karmaşık dinamolar gibidir. Diğer taraftan ise, sanatçının araçları, her zaman eserin ayrılmaz parçaları olmayabilir.

Tüm bu çelişkiler alanı problemli hale getirirken, aynı zamanda onu tanımlar. Canlı görsel işitsel performansın uygulanışı ve tekrarı seyirciye sunulurken, onların ayırt edici gözleri ve kulakları durum, içerik, araçlar ve eserin göreceli başarısı ya da başarısızlığı hakkında belirleyici yargıda bulunur. Bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde bu tip bir kriteri temel almış olan bir eser, seyirciyi de performansın içine çeker. Böylece, bilinçsiz olarak gerçekleşen ve içgüdülerle ilgili olan algılamadan daha belirgin olan, farklılıklara geçişi sağlayan çitanın yükseltilmesi sayesinde gelecekteki performansçılar ve araştırmalar için zemin hazırlanmış olur.

Dipnotlar

¹ 'on the fly' (İhtiyaç duyulduğu anda yaratılan şey) tanımı daha derin analiz gerektiğinde yetersiz kalabilir. Bu yazının amaçları dahilinde bilgisayara ait bir alanın belirleyici birleşenlerini yapım sonrası süreçlerde (2 ve 3 boyutlu formları içeren matematiksel fonksiyonlar) malzeme olarak kullanılması tanımı yeterli olacaktır.

² **Peirce**'in temel gösteren tanımı; gösteren, nesne ve yorum-tavır diye adlandırılan birbiriyle ilişkili üç parçadan oluşur. Tanımdaki basitliği korumak için, işareti gösteren olarak, örneğin, yazılı bir sözcük, bir söz; ateşi belirtmek için duman sözcüğünü kullanmak gibi düşünebiliriz. Nesne ise belirtilen (gösterilen) ne ise onu ifade eder. Örneğin, yazılı ya da sözle söylenen birleşik sözcükleri imleyen nesne ya da dumanın imlediği ateş sözcüğüdür. Yorum-tavır ise **Peirce**'in en yeni ve farklı tanımıdır; işaret ve nesne ilişkisinden ne anladığımızla ilişkilidir. (Atkin, p2).

³ Autopoiesis kavramına burada Maturana ve Varela'nın 'Özel bir iletişim ağı ürünlerinin birleşenlerini onları bütünlüklü bir biçimde üretme süreçlerinin iç içe geçtiği özel bir formdur.' tanımından alıntı yaptım.

FİLM ÜZERİNE AÇIKLAMALAR

theodor w. adorno

new german critique, no. 24/25,
yeni alman sineması özel sayı (güz, 1981 – kış, 1982)

çev: ebru akay pepedil

Çocuklar aralarında didişirken bir kuralı gözetirler: Kopyacılık, birinin yaptığı yapmak doğru değildir. Gereğinden fazla 'büyümüş' yetişkinler, çocukluklarındaki bu kuralı unutmuş gibi görünüyorlar. Oberhausencılar neredeyse altmış yıllık ucuz film yapım endüstrisine 'Babamın Sineması' lakabını takarak, onu eleştirdiler. 'Bu' sinemanın temsilcileri ise cevaben 'onların' sinemasına 'Çoluk Çocuk Sineması' dediler. Çocukların dediği gibi, kopyacılık olmaz. Deneyimi, toylukla yarıştırmak ne kadar acınası bir durum; hele ki asıl mesele, henüz gelişmemiş bir sinema ortamında edinilmiş deneyimin toyluğu iken...

'Babamın Sineması'nın hoş olmayan yönü, çocuksu niteliği ve endüstriyel boyutlarda üretilen geriliğidir. Bu sinemaya karşı olanların sorguladığı gibi onun başarısı destekçilerinin safsatalarıyla gerçekleşmiştir. Ancak bu çıkarım haklı bile olsa, ticari olmayan filmler karşıtların parıltılı ürünlerinden daha kötü olsaydı o zaman başarılarını acınası bulabilirdik. Bu sadece kapital gücün, teknolojik araçların ve çok yetkin uzmanların desteğini alanların, devlere karşı olan asilerden bazı yönlerden daha iyi olabileceğini gösterir ve bu da haliyle birikimlerin avantajlarını yok sayar. Bu etkileri belirsiz, garip ve profesyonel olmayan sinemada, medya olarak bilinen şeyin nitelik olarak farklılaşabileceği umudu vardır. Öte yandan, bağımsız sanat kapsamında teknik standardın altına düşen çalışmalar, kültür endüstrisi ile rakip tutulmaz (onların standartları önceden belirlenmemiş ve entegre olmamış herşeyi dışlar; aynı, kozmetik endüstrisinin yüzdeki kırışıklıkları yok ettiği gibi) yani, teknik açıdan ustaca olmayan



ve dolayısıyla kontrolsüzce ve bir kaza sonucu ortaya çıkmış gibi görünen ama aynı zamanda rahatlatıcı ve özgürleştiren bir niteliğe sahip olan çalışmalar. Bu çalışmalarda güzel bir kızın cildindeki kusurlar, profesyonel bir yıldızın kusursuz yüzündeki düzeltici kapatıcılar olmaktadır.

Törless filminde¹ **Musil**'in romanından aynen alınan



replikler olduğu bilinmektedir. Bu repliklerin, senaristlerin repliklerinden daha iyi olduğu düşünülmüştür ancak hiç bir insan bunları günlük yaşamında söylemez, bu nedenle film Amerikalı eleştirmenler tarafından da alaya alınmıştır. Oysa **Musil**'in cümleleri okunduğunda

değil, duyulduğunda yapay gelir insana. Bunun suçlusu belki de romandır; metnin içerisine psikoloji kılıfında, zamanın ileri Freudyen psikolojisinin rasyonalizasyon olarak ortaya koyduğu, bir tür rasyonalist vicdan muhasebesi yerleştirilmiştir. Yine de, asıl konu bu değil. Bu medyadaki sanatsal farklılık halen kötü metnin yerine iyi metnin uyarlanması gerektiğini sananlar için anlamlıdır. Bir romanda diyalog kullanılsa bile, bir anlatıcı olduğu için konuşma aslında doğrudan yapılmamaktadır. Bu nedenle gerçek, insanların fiziksel varlığından soyutlanmıştır. Yani, her ne kadar detaylı tanımlansalar da bir kurgu ürünü olan karakterler söz konusu olur ve onlar bir türlü gerçekçi olamazlar. Aslında, detaylı betimlenmiş olmaları onları estetik açıdan özgün kılar ve var olan gerçeklikten belirgin şekilde uzaklaştırır. Oysaki bu tür soyutlamalar filmlerde işlemez; bir film gerçeğe uygun olmalıdır. Sonuç olarak, sözle ifadenin yapaylığından kurtulamayan anlatımlardaki söylemler, filmlerde kulağa ukalaca ve sahte gelmektedir. Dolayısıyla filmler, samimiyet duygusu yaratmak için başka yöntemlere başvurmalıdır: Hesaplanmamış olasılıkları devreye sokan doğaçlamacı yöntemlere daha sık başvurulmalıdır.

Sinema sonradan ortaya çıktığı için müzikten farklı olarak, teknik ve teknoloji arasındaki farkı anlamak zordur. Müziğin elektronik dönemine kadar, müziğin içsel tekniği onun performansından, yani yeniden üretilmesinden belirgin biçimde farklıdır. **Benjamin**'e göre, filmlerdeki denklem ise teknik artı teknolojidir, çünkü sinemada büyük çapta yeniden üretilen bir öz yoktur: Üretilen şey ürünün kendisidir. Fakat bu denklem hem sinema, hem de müzik için sorunludur. Sinematografik teknik konusunda uzman olanlar, **Chaplin**'in ya bu tekniklerden habersiz olduğunu ya da bilinçli olarak göz ardı ettiğini ve eskizlerin fotografik yorumlarıyla 'slapstick' veya diğer performanslarla yetindiğini düşünmüşlerdir. Bu **Chaplin**'in değerini hiçbir şekilde azaltmaz ve kimse onun 'filmsel' olmadığını iddia edemez. En başından beri eski fotoğrafları anımsatan bu gizemli kişi, kavramlarını perde dışında bir yerde geliştirmemiştir. Sonuç olarak, bu gibi sinematografik tekniklerden eleştirel normlar geliştirmenin imkansız olduğu söylenebilir.

Nesnelerin hareketine odaklanan film teknikleri için en olası kuram,² hem provakatif biçimde reddedilmekte ama diğer yandan da filmlerin durağan karakterlerinde **Antonioni**'nin *Gece* (La Notte) filmi gibi olumsuz biçimde korunmaktadır. Bu filmde 'sinematik olmayan' ne varsa, ona zamanın boşluğunu sanki boş gözleri varmışçasına anlatma gücünü vermektedir. Teknolojik kökeni ne olursa olsun, sanatsal niteliği sübjektifliğe dayandırılan sinema, film estetiğine fayda sağlayacaktır. Büyük şehirde bir yıl geçirdikten sonra, tüm işleri bırakıp dağlarda bir iki hafta geçiren insan beklenmedik şekilde, gördüğü manzaranın renkli ve rahatlatıcı görüntülerini hayallerinde veya rüyalarında yeniden deneyimleyebilir.

Bu görüntüler akıcılıkla birbirine birleşmez, daha ziyade her görüntü diğerini sırasıyla izler, aynı çocukluğumuzdaki büyümlü fener görüntüleri gibi. Onların hareketindeki kesiklik, yazmak fenomeninin içsel monologunun görüntülerine benzer: Yazarken de soyut işaretlemler benzer biçimde gözlerimizin önünden geçer. Görsel



dünya için resim ya da ses dünyası için müzik neyse, içsel görüntülerin böyle hareketi film için de o olabilir. Bu tür deneyimlerin somutlaştırılarak yeniden oluşturulması ile sinema sanatı olabilir. Dolayısıyla, mükemmel teknolojik medya doğanın güzelliği ile yakından ilişkilidir.

Eğer oto-sansürcüleri az ya da çok derecede ele alırsak ve filmleri, aldıkları tepkileri bağlamında değerlendirmek gerekirse, geleneksel içerik analizlerinin yerine farklı bir yol izlemek gerekir; çünkü geleneksel içerik analizi, filmin ne iletmeye çalıştığına bakar ve bu nedenle filmin diğer etkilerini göz ardı eder. Ancak bu medyanın doğasında vardır. 'İdeoloji olarak Televizyon'un analizine göre filmler çeşitli davranışsal tepkileri barındırmış olsa bile bu durum, endüstrinin sunduğu ideolojinin, onun resmen amaçladığı modellerin, izleyiciler üzerinde otomatik olarak aynı etkiyi bırakacağı anlamına gelmez. Ampirik iletişim araştırmaları, sonuçlara yol açabilecek sorunları bulmaya çalışsaydı, bu bir öncelik olmayı hak ederdi. Resmi modelleri örtüştürmek, ilgiyi çekecek resmi olmayan modeller oluşturuyorsa bu eski resmi modelleri etkisiz kılar. Tüketicileri yakalayabilmek ve onlara yerine koyup, yetinebilecekleri bir şey verebilmek için, resmi olmayan heterodoks bir ideoloji mümkün olduğunca heyecan verici bir biçimde sunulmalıdır. Magazin medyası bunu haftalık örneklerle bolca yapmaktadır. Çeşitli tabularla bastırılmış kamu lidibosunun buna hemen tepki vermesi beklenir; çünkü bu davranış tipleri kolektif bir onayı içerir. Eğer bugün Almanya'da, Prag'da hatta tutucu İsviçre ve Katolik Roma'da el

ele, kol kola, birbirini utanmadan öpen kızlar ve erkekler görebiliyorsak bunun sebebi oraya özgü geleneklerden ziyade, filmlerde sunulan parizyen çapkınlıktır. Kültür ideolojisi endüstrisi, kitleleri manipüle etme çabasını sürdürürken, kendisi de kontrol etmeye çalıştığı toplum gibi içten içe muhalif olmaktadır. Kültür ideolojisi endüstrisi kendi yalanının panzehirini taşır. Savunmasına dair başka bir itiraz yapılamaz.

Özerk estetik teknikler ile kıyaslandığında, genelde temsili olan sinemanın fotoğrafik süreci, öznelikten farklı olarak nesneye daha fazla içsel önem verir. Bu, sanat tarihi içinde sinemayı gerileten bir durumdur. Sinema, nesnelerini her ne kadar eritmeye ve değiştirmeye gayret etse de onları tamamen yok etmesi söz konusu değildir. Dolayısıyla, kökten bir yapılandırmaya izin vermez: Ne kadar soyut olursa olsun, temsili kırıntılar barındırır; bunlar da hiçbir zaman tamamen estetik değerler taşımaz. Bu farklılık nedeniyle, toplumun filmlerdeki yansıması fotoğraf veya edebiyattakinden farklı olmaktadır; sinema nesneler nedeniyle çok daha doğrudan yansıtır. Sinemadaki nesnelerin indirgenemezlikleri, bir niyetin estetik varoluşundan öte toplumun bir özelliğidir. Toplumun nesneyle olan bu ilişkisi sebebiyle sinemada estetik, özünde toplum ile ilintilidir. Sinemanın sosyolojisini içermeyen sinema estetiği olamaz, salt teknolojik anlamda bile olsa. **Kracauer**'ın sosyolojiden yoksun uygulamalarını benimseyen sinema kuramı, kitabında eksik kalanları düşünmemize yol açmaktadır; yol açmasaydı, anti-biçimcilik, biçimciliğe dönüşür. **Kracauer**, gençliğini anımsayarak, sinemanın günlük yaşamın güzelliklerini keşfeden bir olgu olduğunu varsayıp ona alkış tutar: Ancak bu *Jugendstil* [Art Nouveau] programlarındandır ve bu bulutlara ve göletlere kendilerini anlatma fırsatı veren programlardan biriydi. Öznel anlamlardan arınmış nesneler seçen bu filmler, karşı oldukları anlamları nesnelere yüklemeye çalışırlar.

Bu kategorileri (sunum, test) film için ne kadar doğru bulduğu konusunda **Benjamin** detaylı açıklama yapmamıştır ancak bunlar onun karşı çıktığı kuramların meta karakteristiği ile örtüştürülebilir. Günümüzün gerçekçi estetikçisinin tepkisel doğası, bu maddesel nitelikten ayrı tutulamaz. Toplumun olgusal yüzeyini olumlu yönde pekiştirme eğiliminde olan gerçekçilik, bu yüzeyi deşeleme çabalarının romantik bir uğraş olmadığını savunur. Kameranin filme verdiği her anlam (eleştirel anlam dahil), kameranın hükmünü geçersiz kılar. Bu **Benjamin**'in tabusunu yıkar ki zaten bu tabu provokatif olan **Brecht**'i alt etmek amacıyla oluşturulmuştur. Böylelikle, ondan kurtulur (gizli amacı da bu olmuş anlaşılan). Film bir prosedür bulma ikilemi içine düşmüştür: Ne sanatsal konuma geçmek ne de salt belgesel tarzına kaymak. Kırk yıl öncesinde olduğu gibi, bugün de cevabın montaj olduğu bellidir. Montaj bir şeylere müdahale etmez, sadece onları yazıya benzer şekilde gruplandırarak düzenler. Ancak şok ilkesini temel alan bir sürecin geçerliliği bazı şüphelere neden olur. Unsurlarına mesaj eklenmeyen sıradan montaj, ilkenin kendi kendine mesaj oluşturmamasını sağlamaz. Tüm anlamlardan özellikle psikolojiden vazgeçilmesiyle,

yeniden üretilen imgeden bir anlam çıkacağını ifade etmek hayal gibi görünür. Ancak tüm bunlar, yorum yapmayı reddetme, nesnel katkılarda bulunma eyleminin kendisinin bir nesnel eylem olduğu ve önsel olarak önemli olduğu



sezgisini geçersiz kılabilir. Bireysel öznel, konuşmak yerine suskun olarak daha fazla şey anlatırlar. Çok fazla entelektüel olmakla suçlanarak dışlanan sinemacılar, gözden geçirme yöntemiyle, bu içgörüyü çalışma yöntemlerine dahil etmelidir. O ya da bu şekilde, görsel sanatların öncü eğilimleri ve film arasındaki uçurum, filmin radikal niyetlerine gölge düşürerek var olmaya devam etmektedir. Şimdilik, sinemanın en umut verici potansiyeli, diğer medyalarla olan etkileşimidir. Medya, mesela bazı müzik türleri gibi sinemayla birleşir. Bu etkileşimin en güçlü örneklerinden biri, besteci **Mauricio Kagel**'in televizyon filmi *Antithèse*³ 'dir.

Sinemanın kolektif davranışlar için modeller sunması, sadece ideolojinin dayatmasıyla ilgili değildir. Bu gibi kolektif etkiler zaten sinemanın doğasında vardır. Filmlerin sunduğu eğilimler, tüm anlam ve içeriklerden önce, izleyici ve dinleyicileri bir resmi geçitteymişcesine ayak uydurtan öykünmeci dürtülerdir. Bu anlamda sinema, eski radyo günlerindeki gibi müziğe benzetilebilir; müzik ise film şeritlerine benzer. Sinemanın özünü teşkil eden özneyi tanımlarken, estetik ve sosyolojik unsurların kaynaştığı bir medyanın oluşturacağı bir 'toplamdan' bahsetmek yanlış olmaz.

*Anything Goes*⁴, popüler İngiliz aktris **Gracie Fields**'in de oynadığı 1930'ların bir filmidir; bu 'herşey' tüm içerikten öte, filmin resmi eğiliminin temelini oluşturur. Göz izledikçe, aynı cazibeye takılan diğerlerinin oluşturduğu akıma kapılır. Ancak, filmin resmi karakterine bağlı olan bu kolektif 'her şeyin' belirsiz doğası, bu medyanın ideolojik yanlış kullanımına yol açar: 'Bir şeyler değişmeli' ifadesinin sahte-devrimci bulanıklı-



ğı, yumruğun masaya vurulması hareketi ile anlatılmaktadır. Özgürleşmiş bir filmin öncül kolektifliği, bilinçsiz ve mantıksız etkileri mekanizmalardan sö-küp almalıdır ve bu kolektifliği özgürleştirici niyetlerin hizmetine sunmalıdır.

Sinema teknolojisi, fotoğrafik sürecin özündeki gerçekliğe karşıt bir takım teknikler geliştirmiştir. Bunların arasında, fotoğraf sanatının uzun zaman önce geçerliliğini yitirmiş olan flu görüntüleri, bindirme ve sıkça kullanılan geriye dönüşler (flashback) vardır. Bu gibi efektlerin saçmalığını fark etme ve onlardan kurtulma zamanı çoktan gelmiştir, çünkü bu yöntemler çalışmaların olmazsa olmazları değildir, adettendir: İzleyenlere neyin vurgulanmak istendiğini belirtir veya temel sinemasal gerçekliğin veremeyeceği şeylerin anlaşılması için eklenecek gerekleri imler. Bu yöntemlerin neredeyse hepsi, her ne kadar sıradan olsa da, kendilerine has ifadesel değerler içerdiği için, anlatım ile alışlagelmiş işaretler arasında bir tutarsızlık meydana gelir. Bu eklentilere kitsch görüntüsü veren de bunlardır. Bunun montaj ve üst düzey öyküleme etkilenmelerinde aynı etkiyi yaratıp yaratmadığı henüz incelenmemiştir. Her ne olursa da, bu gibi sinematografik saçmalamalar sinemacının kişisel kabulüne dayanır. Bu fenomenden alınan ders diyalektiktir: Sinemanın bir dil oluşunu göz ardı eden yalıtılmış teknoloji kendi iç mantığına ters düşebilir.

Bağımsız film yapımı artık 'yeni nesnellik' olmaksızın eleştirel olmayan teknolojiye bağlı değildir (yani bu mesleğin salt ekipmanlarına). Ancak ticari film yapımında, materyalin özünde olan estetik mantık kendini gösteremedi krize girer. Teknik, materyal ve içerik arasında anlamlı bir ilişkinin olmasının düşünülmesi, olanakların ortaya çıkardığı fetişizm ile kaynaşmaz.

Şüphesiz 'Babam Sineması' tüketicilerin isteklerini karşılamaktadır ya da bilinçaltına seslenmektedir, yani zaten sunulandan farklı bir şeylerin sunulması her daim söz konusudur. Böyle olmasa, kültür endüstrisi kitlelerin kültürü olmazdı. Fakat bu iki fenomenin kimliği, eleştirel düşüncenin varsaymış olduğu şekilde, şüphe götürmez değildir; bunun için üretime kafa yormalıdır ve algının ampirik analizinden uzak durmalıdır. Her durumda, tam ve yarım ağızlı savunucuların en sevdikleri argümanlarından biri olan, kültür endüstrisinin tüketicinin sanatı olduğu iddiası doğru değildir: O ideolojinin ideolojisidir. Kültür endüstrisinin 'herkes için düşük seviyeli sanatı'nın çıkarımcı denklemi burada işe yaramamaktadır. Kültür endüstrisi, rasyonel unsurlar içermektedir ve bu da düşük seviyeli sanatın geçmişinde var olmuş olsa da, onun gerekçesi değildir. Ne var ki, son dönem Roma İmparatorluğu'ndaki popüler hibrid eğlencelerin kıymetli hoyratlığının ve ahmaklığının; parodiler, estetik ve sosyal anlamda şeffaf olduktan sonra bunların yeniden hortlaması için bir gerekçe değildir. Tarihsel bakış açısından ayrı olarak ele alınsa bile, tüketici-odaklı sanat savının geçerliliği, sunum ve istem ilkesine göre (her ne kadar şüpheli bir model olsa da) ilişkilendirilebilir ve algılanması statik ve uyumlu olarak düşünülebilir. Bulunduğu zamanın nesnel ruhuyla ilişkili bir sanat nasıl düşünüle-

mezse, onun ötesine geçen zamanlarda da sanatın var olmaması düşünülemez. Sanatın var olması ile ilgili ampirik gerçekliği ayırmak tam da o anı gerektirir. Aksine, insaniyete gelen tüketicinin uyumluluğu, tüketicinin sömürülmesinin ekonomik yönteminden başka bir şey değildir. Sanatsal anlamda, varolan söylemin aşırı duygusallığı ile tüm etkileşimlerin ve dolayısıyla da izleyicinin somutlaştırılmış bilincinin de reddedilmesi anlamına gelir bu. Bunlardan ikincisini ikiyüzlü bir boyun eğişle yineleyerek, kültür endüstrisi somutlaştırılmış bilinci kendi amaçları doğrultusunda değiştirir: bilincin, gizli ve derinlerdeki kabul edilmeyen istekleri kendi kendine değişmesini engeller. Tüketiciler, oldukları şey olarak kalmalıdır: Yani tüketici olarak. Bu nedenledir ki, kültür endüstrisi tüketicinin sanatı değildir; kurbanları üzerinde kontrol sağlayanların dayatmasıdır aslında. Yaşanmakta olan durumun var olan biçiminin otomatik olarak kendini yenilemesi, egemenliğin söylemidir.

İlk adımda 'pek yakında' (coming soon) fragmanları ile film arasında bir fark bulmak zordu. Fragmanlar gelecek olan film hakkında bir şeyler anlatırlardı. Sonra fragmanlar film için bir reklama dönüşerek, Kabil'in işareti gibi ticari bir nitelik kazandı. Her ticari film fragmanında sunacağını söz verdiği fakat hiç bir zaman onu sunmayan bir fragman oldu.

Varolan koşullarda, düşük seviyedeki filmlerin sanat sayılması gerektiğini ifade etmek ne kadar güzel olurdu; zaten daha iyi olsaydı sanat olurdu. Kültür endüstrisinin, kültürel onanma kazandırmayı amaçlayarak yaptırdığı, şu burnu kalkık A-sınıf psikolojik filmler nazarında tepki olarak bu karşıt söylem doğmuştur. Böyle olsa da, bu tarz optimist düşünceleri ileri götürmemek gerekir; standart westernler ve gerilim filmleri, resmi ideolojinin filmlerinden daha da berbattır. Karmaşılaşmış bir kültürde; insan, toplumun düşkünlerine bile güvenemez hale gelmiştir.

Bu yazı, Theodor W. Adorno'nun *Ohne Leitbild* adlı kitabında yayımlanmıştır (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976).

Dipnotlar

¹ *Der Junge Törless* (1965/66): Robert Musil'in *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* romanının, Volker Schlöndorff tarafından sinemaya uyarlanması (Çevirmenin Notu).

² Karşılaştır: Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press, 1960), s. 44.

³ *Antithèse: Film for one performer with electronic and everyday sounds* (1965); NDR III tarafından ilk yayınlanması 1 Nisan, 1966, Hamburg (Çevirmenin Notu).

⁴ *Anything Goes* (1936; Paramount), Yön: Lewis Milestone; Bing Crosby, Ethel Merman, Grace Bradley [sic!] ve diğerleri; şarkılar: Cole Porter (Çevirmenin Notu).

ANISINA

Ölümünün 20. Yılında SAYAT KINO-NOVA... SERGO PARACANOV

gökhan erkiliç

*Sen bizden ayrılıp başka bir dünyaya çekildin
Biz ise tarama kozası yarattık ki
Sen o dünyada kepenek kimi uçasın*



Sarkis Paracanyan... 1924 yılında Tiflis'te başlayan ve 1990 yılında Erivan'da sona eren bir hayat. Bildik ismiyle **Sergei Paradjanov**. Yakınlarının ve yakın bulanların dilinde Sergo Paracanov. Babasının bir antikacı olması kültürleri harmanlanmış biçimde özümsemeyi sağlamış olmalı. Resim ilgisi ve bilgisi belli ki yine bu yılların mirası. Ailesinin devrim sürecinde tırpanlananlardan olması sanatı onun için bir sığınak haline getirmiş olmalı.

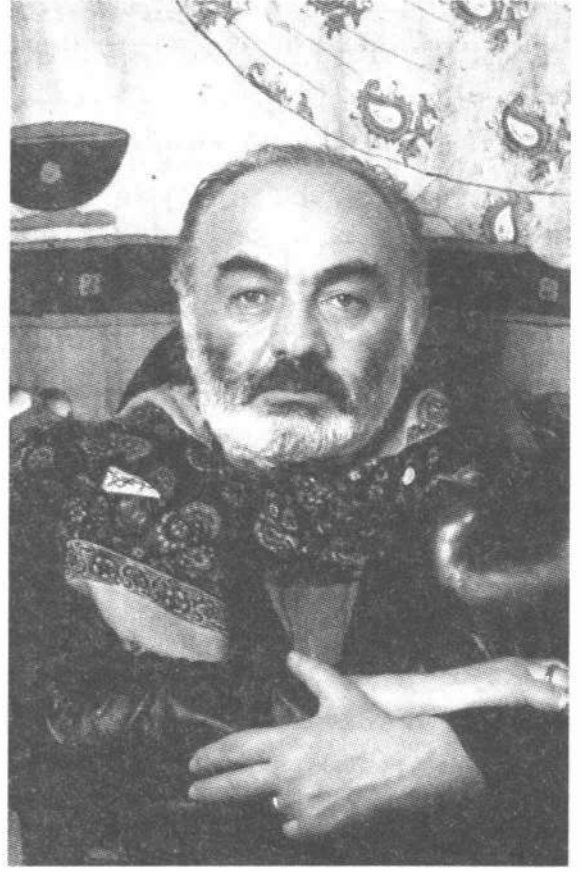


Sanata olan ilgisi Sergo'yu önce Tiflis, ardından da Moskova konservatuarlarına taşır. 1945'de Devlet Sinema Enstitüsü'nün yönetmenlik bölümüne katılarak **Igor Savchenko**'nun öğrencisi olur. Diploma jürisinde bulunan **Aleksandr Dovjenko**'nun övgüsünü kazanması belleğine kazınır. Moskova'dan ayrılıp Kiev'in yolunu tutar ve orada Dovjenko stüdyolarında çalışır. Ukrayna halk kültüründen beslenen **Unutulmuş Atalarımızın Gölgeleleri** (Tini Zabutkyh Predkiv, 1964) filmiyle hem sinema dünyası hem de

Sovyet yönetimi tarafından izlemeye alınır. Yerelliğin zenginliğini öne çıkarması dönemin kültür politikalarına ters düşer. Çelişki, birbirlerinden beslenerek politik hedeflere destek verecek olan çoksesli bir kültürel üretim yerine halka inmek martavalı eşliğinde tekdüzeleştirilerek kültürü öldüren sanat politikasından kaynaklanıyordu. Sovyet sanat anlayışı, bütüncül olmayı ancak sıradanlığın sınırlarında başarabiliyor ve **Paracanov**'un yerel ve etnik vurguları öne çıkarmasını entelektüel kaynaklı bir ayrımcılık olarak fişliyordu. Düz ve melo olmak bir sovyetik erdemdi; biçimci, kaotik, gizemci, folklorik, öznel ve yerel olmak affedilmez bir suçtu. Sonuç olarak, daha bu ilk büyük adımında, sanat sineması pazarının yönetmenlerini olduğu kadar ülkesinin sovgut sanat sekreterlerini de uyarmıştı bir kere. Özgünlük bir kez daha başa bela olacaktı.

Sayat Nova (1968) ile sinema dünyasının en saygın isimlerinden biri olarak selamlandı. Bu durum ülkesindeki baskının artması sonucunu doğurdu. Ancak baskının

asıl kaynağı **Sayat Nova** değildi; 1966 yapımı olan ve çevresine verdiği rahatsızlıktan dolayı özür dilemeye niyetli gözükmeyen bir kısa belgeseldi: **Kiev Freskleri** (Kievskie Freski). Fazlaca bilinmeyen bu filmde (bazı önemli olduğu düşünülen kaynaklarda rastlayamayacağınız kadar bilinmeyen bir cins film), **Lermontov**'un kentteki St. Sophia kilisesinin duvar resimlerinin görüntüsü üzerine **ДЕМОН** şiirinden binen dizeleri (Печальный Демон, дух изгнания, Летал над грешною землей, И лучших дней воспоминанья...) alarm zillerini uyuşukluktan kurtarmıştı. Boş boş oturan bürokratların dizginleri çekildi ve 1973 yılında nicedir beklenen oldu. Söylenen o ki homoseksüellik, döviz alım-satımı, sanat eseri kaçakçılığı ve dini ikonları kullanım tarzı suçlamaları nedeniyle hapis cezası aldı ve çalışma kampına gönderildi. Burada desen, resim ve tasarım çalışmalarını sürdürdü. Uluslar arası protestoların ve dünyaca ünlü sosyalist-komünist isimlerin özgürlük çağrılarının ardından sessiz sedasız serbest bırakılan **Paracanov**'un yıllarca suskun kalması sağlandı. Pazarlığın basit koşullara bağlandığını anlamak zor değildi. On beş yılı bulan bir süreç içinde politik koşulların değişmeye başlaması onun hayatına da yansdı. Art arda gelen **Suram Kalesi Destanı** (Ambavi Suramis Tsikhisa, 1984) ve **Aşık Garip** (Ashiki Keribi, 1988) filmleri unutulmaz bir veda yapmasını sağladılar. Doğaştan sinemacılara özgü bir biçimde, saf sinemanın özgün sinemacılar için bir anlam taşıdığı gerçeğine ulaşmış bir yaratıcıydı. Şiire sevdalı bir sinemanın, ruhu kepenekler gibi özgür kralıydı.



SAYAT NOVA

Görüntü Yön: Suren Şahbazyan & M. Şahbazyan

Sanat Yön: Stephan Andranikyan

Müzik: Tigran Mansuryan

Kurgu: Sergo Paracanov

Oyuncular: Sofiko Chiaureli, Melkon Aleksanyan, Vilen Galstyan, Giorgi Gegeshkori, Onik Minasyan, Spartak Bagashvili, Medea Djaparidze

Yapımcı: A. Melik-Sarkisyan

Yapım: Armenfilm

1968/78' (73')/SSCB

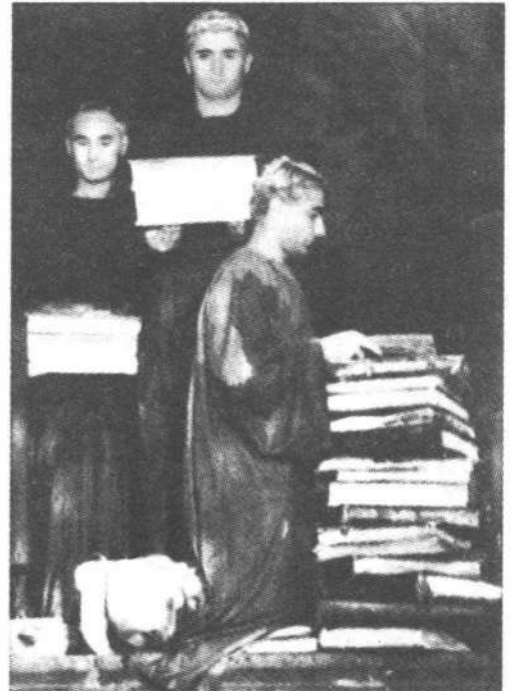
Arayıp da bulamadığınız ansiklopedik ismiyle **Arutin Sayadyan** (1712-1795) bir Ermeni ozan, ozanın aşka ereninden, Tanrı ile arasını iyi tutanından,

sözü müziğiyle süsleyeninden. O da bir Tiflis'li. Yaşadığı coğrafyanın sunduğu her şeyden beslenmiş. (Kültürde sınırları aşmış olması, aynı dilden konuşan **Paracanov**'un gönlünü ayartmış olmalı.) Azerice yazmış, Ermenice söylemiş, Gürcüce okumuş, Farsça yakmış ağıtlarını, şarkı ve şiirlerini. Ezgileri, boyadığı kumaşların sesine ve rengine özenmiş olmalı. Günümüzü görenlerin çokcası Azerice. Biri var ki Kafkas göğünde *Kamança* olan adı, *halghit es iltimaznara asin abri ku adzuin / kani sah e sayat noven / şad ban gudesnis kamança*, vurunca Anadolu sahillerine olur *Çırpınırdı Karadeniz*. Hayat öyküsü bilinmez boşluklarla dolu. Bilineni bilinmeyenin düşünmesine yeter cinsten.

Sayat Nova, ismini ödünç aldığı ozanın yaşam öyküsünü anlatırken dönemlere böler ve şiirlerinden yararlanır. Episodik bir yapıyla oluşturulan film sekiz başlık altında toplanır: Ozanın Çocukluğu, Ozanın Gençliği, Ozan Sarayda, Ozan Manastırda, Ozanın Rüyası, Ozanın Yaşlılığı, Ozan Ölüm Meleğiyle Tanışır ve Ozanın Ölümü. Tüm bu başlıkları yapılandıran bilgi ve belgeler olsa da, izlediklerimiz bu verilerin **Paracanov** düşleminden sızan ve sekiz görsel şiir olarak tasarlanmış olan yansımalarıdır.

Hayatı ve ruhu çile dolu bir kulum. Sayfalar değişir, söz değişmez. O topraklarda çileyi bedenine katık eyler ruh. Her şey kanar, can çekişir. Üç nar akıttıkları kanlarıyla çağlar önce yitirilmiş olan ve handiyse bir masal kahramanına dönüşmeye yüz tutmuş Ermenistan'ı beyaz ketene nakşeder gibidir. Bir kama geçmişten günümüze uzanan bir kanlı hesaplaşmanın yeni evresini bekler gibidir. Ve yazılı taşlara sızan kara üzümün suyu, rengini verdiği oyukları derinleştirirken, sözü bilinmez bir geleceğe taşımaya kararlıdır. Ve iğneleri dalların, akıtacakları kanı bekler.

Ve ozan dünyaya açılır. Çağının her çocuğu gibi din eğitimi alır ve bu eğitim ona kitap, düşünce, söz ve aşk duygusunu kazandırır. İnsanın, Tanrı'nın görkemini simgelesin diye yaratıldığı öğretisi kazınır belleğine. Ardından cennet, yaşam ve ölüm olguları sıraya girer. Antika kitapların sayfalarını karıştıran rüzgar, yönlendiren ve zaman kazandıran bir yoldaş olur Ozan'a. Üç kutsal amaç edinir: *Kalemi sev, yazıyı sev, sev kitabı*. Kitaplar, açığa çıkaralım diye, yaşamları ve ruhları zamanın içine gizler, zengin kılar bizi. (Ölüme ve öldürmeye düşkünlüğümüz, ikiyüzlü hayat tarzımız ve ruhsuzluğumuz yaşama, kendimize ve ruhumuza olan inançsızlığımızı açığa vurur ve ne yazık ki yüzleşmenin ertelenmesine neden olurlar.) Kitaplar tanıklık eder dünyaya. Kitap yoksa hayat da yoktur. (Tanıklık etmemeye niyetli oldukları ve yaşamadıkları bir dünyada zamanı tüketenlere selam olsun.) *Bu dünyanın renkleri ve dokusu ozan olayım diye henüz bir çocukken bağışlandı bana*. O renkler ki do-



ğadan gelir ve hayat bulur dokusunda halıların. Bilenler bilir, şiirin bir de halı hali vardır. Dualar, mırıldanmalar halinde yayılır havaya, bazen oracıkta asılı kaldıkları olur. İnsanlar inançlarının onlardan beklediğinin aksine, arkalarında bırakacakları bir dikili ağaçları bile olmadan, geldikleri gibi giderler. Yerine ulaşmaz mektuplar gibidir duaları, ulaşmaz göğe, sadece birilerini diğerine muhtaç ve insanı insana kul kılar.

Sayat Nova çocukça bir merakla büyükleri gözler, çocukça işler yapar. Kadın ise yarı anadır yarı gizem, rahmini memesinden besleyen. Çıplak göğüslü kadın tek memesiyle bir gümüş istiridyeyi besler. Kadın kadınlığını yaratır. Doğayı yeniler. Anlar ki hayatın kozası kadındır.

Ve gençlik... Alır sazını eline ve derdini müziğine taşır. Gençliğinde feminen al-teregosu ile tanışır, halıdan elbiseleriyle onu şiirsel düşlere çağıran. Hepimiz ararız kendimizi ötekinde, Ozansa arar kendini esin perisinin ellerinde. Şarkılar aşır kaynağını, taş yazar kendini. Esin perisi ozanı oradan oraya savurur, aşktan savaşa, doğumdan ölüme, geceden doğaya. Gelince göze, gözden çıkartılacak adaklar girer sıraya, kanı kanla örtmeye.

Beklenen olur ve Ozan'ın yolu Gürcistan kralı **Irakli**'nin sarayına uzanır. Onuruna dua misali şarkılar kanatlanır, tanrısal bir kutsama için yükselir göğe. Ama artık toprağa basmaz olur ayakları. Bir saray ozanı olmanın gereklerinden biri de av öncesinde berekete dualar okumaktır. Oysa kamañça alışmıştır bir kere sahibinin özgür dokunmalarına. Kamañçasından uzak, zevkin yoluna düşer. Ama saray hayatını istemediğini anlaması uzun sürmez. Ölüme çare olamasa da aşkın bir tesellisi vardır. Sevilen bir kozaya örülür ki göçtüğü dünyada dirildiğinde çıksın kozasından ve ucsun bir kelebek gibi. Ozan herkes anlasın ve bilmeyen kalmasın diye derdini, her dilden döker içini. Balmumundan sevgisini ateşten korumaya çalışırken, hayatın zevkine tutunmaya çabalar.

Yolu Haghbat kentine uzanır ve orada manastır hayatının sakinliğinde yeniden bulmaya çalışır kendini. Bir keşiş topluluğuna katılır, kırsal yaşamın zevk ve sevincine adar kendini. Altın rengine boyanmış tahtadan yapılmış çocuk melek yontusu barok çerçeveli bir aynanın önünde döner durur. Altın zırh içindeki bir el ozanın yüzüne dokunur. Patrik'in varlığında ölümü tartar, gökyüzünden üzerimize çöken bir kederden daha fazla nedir ki ölüm?

Derken rüyalarına sığınır. Anılarından düşlemler derler. Bir ozanın kuracağı cins-tendir düşlemleri. Zaman ve mekan sınırları bir çırpıda aşılır, kaynaşır aykırılıklar, yığılır imgeler üst üste, sorgusuz, kendiliğinden.

Yaşlı bir adam olduğunda manastıra veda zamanı da gelmiştir. Ne alacak vardır artık, ne de verecek. Genç ruhunun yaşam açlığına, enginlik arayışına dar gelir manastır duvarları. Zamanı gelmiştir bir göçerkonar ozan olmanın. Gitmeli ve ruhunu

insanlara açmalıdır, aralarına karışmalıdır onların. Kralların kendini koruyamadığı yerde bir ozanın varlığı ne anlam taşır? Yaşadığı topraklar, geçmişten geleceğe, insanın Tanrı tarafından çoktandır kendi kaderine terk edilmişliğini kanıtlarcasına, nefret ve öfkenin döktüğü kanla yoğrulmaya yazgılıdır.

Tanıştığı ölüm meleği ozanın esinini elinden alır ve onu gömer. Fakat esin perisi, ozanın ölümünden önce, onun diriliş meleği olarak yeniden ortaya çıkar. Ölümün herkesi eşit kıldığı an gelir. Tanrı'ya ulaşmanın sayısız yolu olduğunu anlayamayacak denli akıldan yoksun bırakılmış Pers akıncıları onun ölüm meleği olur. (Yersiz bir mito-pozitivist soru: Genetik kodlar geçişken olduğu kadar bulaşıcı mıdır?)

Bileni azdır, anlatanı ve öğretene de... Ama bilin ki ozanlar ölünce, küskün de olsalar esin perileri yeniden yollara düşer, ozanlarının izini sürer. Ve onlar sayesinde, ozanlardan geriye kalan, kağıtlara düşmüş türküler söylenmeyi, taşlara işlenmiş şiirler dilden dile dolaşmayı sürdürür.

Filmin resimsel bir sunum anlayışı var, görüntü düzenlemesi minyatüre özgü. Yer yer bir Bizans duvar resimleri sergisi gezermiş gibi. Bir antikacı dükkanından seçilmiş izlenimi uyandıran materyaller işlevselden çok simgesel karakterleriyle öne çıkmakta. Panik atak benzeri tepkisel devinimlerin okuma algımızı açık tutmaya yardımcı olduklarını söylemek mümkün. Figürlerin profil ve cephe görünümleri arasındaki hızlı geçişler bir kukla gösterisini yansıtan bir dia izlencesi etkisi uyandırmakta.

Sofiko Chiaureli beş rolde oynuyor: Ozanın gençliği, ozanın aşkı, rahibe, diriliş meleği ve mim. Aynı oyuncunun bütün bu karakterleri oynamasının iç içe geçmiş sarmal bir anlam zenginliği var. Ozanın belleklere kazınacak olan baskın görüntüsünün gençliğine ait olması sağlama alınmış. Ozan esin perisi olan aşkını içinde yaşatır. İnançlarından beslenir ve koruyucudur. Ozan sadece kendi hayatını yaşamaz, başkalarınınkini de yüklendiği olur, ölümü ölüme benzemez. Herkes gibi ölümlüdür ama yaşamın çekirdeğini içinde taşıdığı için yeniden yeniden dirilir. Ve herkes kadar oyuncudur, düşünce dünyasını simgeleştirir.



Bazı sahnelerde geniş açı lens kullanılarak perspektif esnetilir. Anlatı sıçramalı geçişlerin yarattığı öykü boşluklarıyla bir doğu masalı tadındadır. Geçişler sembolik değeri olan kamançanın ya elden ele geçmesi ya da yeniden hayata dönmesiyle gerçekleşmekte. Bütün bunlar filmin deneysel bir sanat belgeseli olarak da okunabilmesini sağlamakta.

Sınıflandırma yapacak birikime sahip olmasalar da bir kez bu illete tutulmuş olan eleştirmenler, bindirmelere dayalı kolaj tekniği nedeniyle **Kenneth Anger** veya göstergelerin ideolojik söylemi nedeniyle **JLG** sinemalarını **Paracanov** sineması ile karşılaştırmaya kalkmışlar. Dini motifleri kullanım tarzı nedeniyle **PPP**'ye, bir ozanın iç çatışmalarını ve algı dünyasını gösterme çabası nedeniyle **Jean Cocteau**'ya gönderme yapan bile var. **Paracanov**'un **Pasolini** sinemasını sevdiğini bir yerlerde okuduğumu hatırlıyorum, ama o kadar. Bu, bir çeşit hastalık. Doğu üzerine olan her konuyu Batı tanım ve parametreleriyle kategorize etmek. Orientomanya daha çok Batı yalakası Doğu üstatlarında görülür. İşin doğrusu, sinema kültürü bu noktada sahibine olmadık oyunlar oynar. Zoraki kan bağı kurma çabaları bir süre sonra görüş alanını daraltır. Bu durum, geniş bir alana yayılan çağrışım ve ilişki boşluklarını doldurma yeteneğinden kaynaklanır. Ortada ne teknik bir gösteri, ne gösteriş, ne entelektüel bir zorlama, ne anlamsız bağlantılar, ne de yapaylık hissi vardır. O zaman hemen herkesin afalladığı zorluk nerededir? Zorluk bütün basitlikleriyle gündelik yaşama ait olan an, söz, müzik, rüya, düşlem, eşya ve kostümün doğal çevreleriyle ilişkilerinin koparılarak soyutlanmasından ve bu tekilliklerinin yarattığı algı yoğunluğunun bizi hazırlıksız yakalamasından kaynaklanır. Bildik elemanlar basit ve vurgulu bir görsel düzenleme ile karşımıza çıkarlar. Duyguların görsel kılınma çabası ise bilinmedik bir dilin izini sürdüğümüz sanısı yaratır. Dedik ya, zor film. Sınıflandırmadan olmaz: Bu, bir diffilm!

Bu noktada ikili bir okuma yapmak gerekir. Aklın kullanmak istediği bilgiye ulaşmak ve duygunun yaşamak istediği anlara yoğunlaşmak. Zor olan bilgi kısmı değildir, elde etmek isteyen için ozanın hayatı, yaşadığı dönemin koşulları, kilisenin gündelik hayata da sızmış ritüelleri ve o coğrafyanın tarihi ulaşılabilir bilgidir. Asıl zor olan ozanın kalbine yapılan yolculuktur. Şiir kozasını kültürel kodlardan örmüşse çevrilemez, anlamak için hislerin söz alması gerek. Bizi zora sokan iç dünya ile kendisini saran dış dünya arasındaki labirentte yol almamızdır. Filmin anlatı dilinin **Paracanov**'a özgü olduğunu söylemeye gerek yok. Son iki uzun filminin dışında bu anlayışla kotardığı bazı kısımlarını seyretmekte yarar var: **Kiev Freskleri**, **Hagop Hovnatanyan** (1967) ve **Pirosmani Teması Üzerine Arabeskler** (Arabeski Na Temu Pirosmani, 1985).

Nar(lar)ın Rengi (The Color of Pomegranate(s)), **Sayat Nova**'nın yeniden kurgulanmış versiyonunun ismidir. İşlemi **Sergei Yutkevich** gerçekleştirmiş olsa da, anlaşılır kılınmak için yapılmış bu versiyonu anlamanın daha zor olduğunu söyleyen bir grup eleştirmen var. Doğrudur; yönetmen sineması, son evresini kurgunun oluşturduğu bütüncül bir yapıdır. İzlemelerimin birinde bir süreliğine **Kazım Koyuncu**'nun sesi doldu odaya. Daha bir güzelleşti film. Bu deneyimi yaşamanızı önerir, **Sayat Nova**'nın Ermeni ve Rus versiyonlarının yanında bir de Hopa versiyonunu izleyin derim. Bu arada ne kadar sıradan bir yaratıcı dünyamız olduğunu düşünmeden edemedim. Elinde bir **Yunus Emre** var ama sen yoksun.

Sayat Nova... Bir düş'ün destanı, bir düşün destanı, bir düşleyenin destanı.

100. YAŞINDA

SİNEMA ONLARI ÖLMEZ KILDI FRANKENSTEIN, ANITA GARIBALDI, PUŞKİN

ender bazen

Birbiriyle ne nitelik ne içerik ne kaynak ne de kültürel kodlar anlamında ilişkisi olmayan üç film. Ortak noktaları, çağlarının gereği olarak kısa süreli olmaları, sinemanın emekleme dönemini yaşıyor olmaları ve ulusal sinemaları adına bir değer taşımamaları. Ama belki de en öne çıkan ortak özellikleri, bu sayfada buluşmalarına neden olan yaşları: 100!



Frankenstein, James Searle Dawley tarafından, Edison firmasının yapımcılığı altında yönetilmiş bir Birleşik Devletler yapımı. Bildik Frankenstein romanından yapılmış serbest bir uyarlama. Gelelim öyküye. Frankenstein büyüüp genç bir adam olunca koleje gider. Ev halkı o ayrılırken evin içinden artık uzaklaşmış olan oğullarına doğru el sallarlar. Amerikan zekası bir mizansen yeteneğinin bize selam çaktığı ilk an! Frankenstein kısa sürede yaşamın gizini keşfeder; boş bir kafatası kolejin

zeka küpünü kendine yakın hissetmiş olacak ki yaşamın gizini ona fısıldar. Anlaşılan o ki bilmemekte, sıkılgan bir çocuğun ruh haliyle karalamadan öteye gidememektedir.

Frankenstein adayabileceği tek şeyini, kendini adar bilime. Ve reçel olması bile şüpheli görünen bulamaçtan canavar olarak görmemiz istenen bir şey çıkar. O bulamacı izlerken, insanın madeni değerinin borsada ne edeceğini merak ettim. Ve bu merakımı kendine dert eyleyen bir dost uzun zaman harcayarak hesabı yaptı: 1,5 \$! Canavar da etse etse 2 \$ eder yani. Bu arada, bulamaçtan canavar oluşturma sürecinin heyecan faktörünü kullanma ve beklenti yaratma becerisine diyecek yok. Canavarın sadece sağ elini kullanmasını ise ideolojik film eleştirmenlerine bırakarak devam edelim.

Frankenstein yarattığı görünce bir altına etmediği kalır. Canavarın perdeden çıkıp gelmesi iyi mizansen. 'Kucağıma gel' der gibi bön bön bakmaktadır canavar; Frankenstein düşer bayılır. Zaman geçer (belki de geçmez), Frankenstein evine döner, kapıdan girer ve... ondan ümidi kesmiş olacaklar ki ev sakinlerinin tepkisi mal gibidir. Öpülebilecek tek kişi olan sevgilisini öperek durumu idare eder. Aynadaki görüntüyle sağlanmak istenen derinlik duygusu, kameranın gördüğü açı nedeniyle sağlanamamış. Yer darlığı sorunu. Canavar kıskanç bir koca bebek tadında davranışlar sergiler, sevgiliyi kabullenemez. Frankenstein'dan anneden başka her şey

olacağını düşünürsek, canavarın eşcinsel eğilimlere sahip olduğunu düşünmeye başlayabiliriz. Canavar kıskançlık krizine tutulur ve tam Frankenstein'ı ham yapacakken aynada kendini görür ve altına edesi gelenler kervanına katılır. Hayata küser ve artık oynamayacağını söyleyerek stüdyoyu terk eder. Genç çift evlenir. Küssüp filmi terk etmesinin ünlenmesine engel olabileceğini düşünen canavar geri döner. Belki de Edison'dan fırça yemiştir. Alışkanlığı gereği selam sabah demeden eve dalar. Kapının açık olduğunu anlayabilecek çapta bir zekaya sahip olan Frankenstein duyması gereken telaşa ayar yapmaya çalışırken, doğru gelinin odasına dalan canavarın niyetini sezinleyerek içgüdüsel derinliğini de kanıtlar. En sonunda kaçınılmaz soruyu sorar canavar: 'Ben mi yoksa o mu Fro?' Fro'sunun bile istemediği canavar aynanın içine atar kendini. Fro aynada kendini görür, Cano yaradanına döner.

Oldukça düz bir tempo tutturan film, o zamanın bazı seyircilerini korkutmak yerine güldürmüş olmalı. İşlenme biçiminden doldur boşalt seyirci kitlesini hedeflediği açık.

Anita Garibaldi, Mario Caserini tarafından yönetilmiş bir Cines yapımı, yani bir İtalyan. Film, ünlü asker ve devlet adamı **Garibaldi**'nin Avrupa'ya sığınmayıp kendini Güney Amerika'ya attığında tanıştığı, kısa sürede en az kendisi kadar deli bir kadının olduğunu anladığında geri dönmenin olanaksız yollarında bulunduğunu anlayarak evliliğe kadar uzanacak bir ilişki yaşadığı Anita'nın hüznü öyküsünü anlatır. Ama nasıl anlatır?



Önce filmin anlattığı öyküye bir bakalım. Bir grup erkeğin varlığından hiç mi hiç rahatsızlık duymadan bir kadın, bizim Anita, bir yolgeçen meydanının çeşmesi başında akan suyun inceliğine ayak uydurarak salınırken, aniden ortaya çöken ve az önce bir horozu yolmuş izlenimi veren bir silahşörün karşısında erimeye yüz tutar. Öncekini verip vermeme konusunda artistlik yapar. Zaman geçer, seferden dönen Garibaldi coşkuyla karşılanır ve kazandığı zafer karşılığında kendisine hediye vermemek olmaz. Ortalıkta Anita'dan daha iyi bir hediye görünmemektedir. Amerikan tarihindeki misyonunu tamamlayan Garibaldi ve kurmayları, kendilerini bağırılarına basmak için yanıp tutuşan İtalya'nın yolunu tutar. Roma'nın savunulması görevi Garibaldi'ye verilir. Gianicolo'nun pozisyonuna destek verir. Anita ile birlikte Roma'dan ayrılmalarıyla filmin ana karakteri olarak Anita öne çıkar. Geri çekilme sırasında Anita kocasıyla birlikte savaşır, militan karakteri ortaya çıkar. Çevrelerindeki son askerler de veda ederek ayrılınca, sahil boyunca yol almayı sürdürürler. Düşmanın nefesini sırtlarında hissederek bataklıkları ve kayalıkları aşarlar, mağaralara sığınır, sazlıklar da yol alırlar. Ancak Anita'nın narinliği bütün bu zorlukları kaldıramaz. Bir çiftlikte son nefesini verirken, elinde İtalya'nın bağımsızlığı uğruna kullanılmış bir kılıç vardır.

İlk filmimizle karşılaştırıldığında oyuncularının daha bir duyarak oynadıkları görülmekte. Ancak yapım dış çekim alanlarını bol bol kullanmasıyla dönemi için zorlu bir çaba harcandığını belgeliyor. Dikkatli bir göz hangi dış çekimin stüdyo ortamında gerçekleştirilmiş olabileceğini sorgulayabilir. Zamanında seyircinin yoğun ilgisini çektiği unutulmamalı. Zamanın işleyişi ve çevrenin dokusu, resimsel tablolar olarak düzenlenmiş sahneler kullanılarak verilmiş. Döneminin karakteristiklerini olduğu gibi taşıyan bir film.



Bir Rus yapımı olan son filmimiz ***Zhizn i Smert Pushkina***, Fransız Gaumont firmasının Rusya'da kurduğu yapımevi tarafından gerçekleştirilmiş ve çarlık döneminin en önemli yönetmenleri arasında gösterilen işini bilir işadamı **Vasili Goncharov** tarafından yönetilmiş. Bu da ikinci filmimiz gibi tablo tablo sahnelenmiş bir çalışma. Bu tarz düzenleme burada daha bir ele veriyor kendini.

Ozan **Puşkin**'in yaşamının en gözde anları, 5 dakika içinde peş peşe akmakta perdeden. Çocukluğunu bir solukta geçtikten sonra, kişiliğinin belirgin özelliklerine tanıklık edeceğimiz gençlik dönemini seyrediyoruz. Yaşıtları kartopu oynamak gibi bildik ıvır zıvır işlerle uğraşırken, Puşkin elinde kâğıt kalem şiirlerini yazmakta ve oyunlarına ara verip kendisini dinlemeye niyetli arkadaşlarına şiirlerini seslendirmektedir. Bu işi bir bankın üzerine tüneler yaparak yapması da erken kazanılmış bir gücün farkındalığının kanıtı gibidir.

Askeri okul yıllarında el, kol, mimik ve bakışlardan açıkça anlaşıldığı üzere yurt-severliği öne çıkaran şiirleriyle öğretmenlerinin gözüne girer. Kapılarını şairlere her daim açık tutan konakların salonlarında, ünlü yazar, şair ve kültür insanlarının önünde okuduğu özgürlük ve isyan şiirleri başkalarının da dikkatini çekmekte gecikmez. Sevilir, korunur, kıskanılır ve sorgulanır.

Ordu içinde istenmeyen adamlardan biri olması bir imzaya bakar. Bıçak sırtında yürümek zor gelmez Puşkin'e. Filmde tuttuğu yere bakılırsa, hayatının en önemli olayı eşine sırnaşılmasıdır. Puşkin vatan ve şiir derdindeyken birisi de bu görevi yerine getirmelidir. Handiyse olağan bir durummuş gibi sunulan bu olay, şairin sonunu da hazırlar. Düelloda yaralanınca evine getirilir. Çok fazla yaşamaz. Çar'ın temsilcisinin ulaştırdığı resmi üzüntü yazısını dinlemeye ve yanıtlamaya artık gerek kalmamıştır.

Rus sinemasından bir anlatım dili oluşturma ön denemesi. **Goncharov** işi öğrenemeyeceğini erkenden belli eder. Filmin bazı sahnelerinin kayıp, izlediğimiz sahnelerinin de eksik olma olasılığı çok yüksek.

SİNEMA KİTAPLIĞI

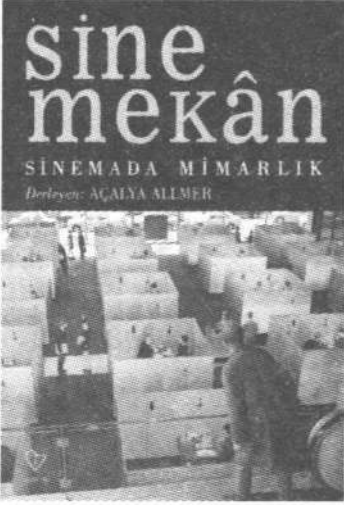
SİNEMAKAN SİNEMADA MİMARLIK

derleyen: açalya allmer

varlık yayınları

2010 / 144 sf.

tansu ayşe timuçin



Mekan; sinema ve mimarlığın kesişiminde her iki disiplinin ortak paydası, ortak meselesidir. **SİNEMAKAN Sinemada Mimarlık** kitabı, sinemanın gözüyle izleyiciye sunulan filmin önemli karakterlerinden biri olan mekanı, mimarlıkla kavramayı amaçlayan makalelerin derlenmesiyle oluşturulmuş. Kitap, SİNEMAKAN adı ve kapak resmiyle kazandırdığı ilk ilgiyi, 'sinema-mekan-mimarlık'a ait tüm ilişkileri ortaya koyan, kendi başlarına bile çok şey ifade eden güçlü bölüm başlıklarıyla devam ettiriyor. Kitabın derlenmesi sürecine bakıldığında katkı sağlayan metinlerin **Açalya Allmer**'in yürüttüğü sinema-mimarlık dersi öğrencilerinin çalışmaları sonucunda

bir araya getirildiği görülüyor. **Allmer**, kitapta yer alan her biri film incelemesi olan bu makaleleri, mimar/mimarlık yerine sinemayı koyarak meydana getirdiği, 'sinema mekanı eleştirir; düşletir; temsil eder; kullanır; denetler; dönüştürür' bölümleri altında düzenlemiş.

Sinema Mekanı Eleştirir, Sinema Mekanı Denetler ve Sinema Mekanı Dönüştürür bölümlerinde yer alan yazılar yalnız sinema tarihine değil sinema-mimarlık ilişkisi tarihine de geçmiş, üzerine zaten çok yazılmış çizilmiş, konunun takipçilerinin öncelikle dikkatini çekecek filmleri **Dayım** (Jacques Tati, 1958), **Metropolis** (Fritz Lang, 1927), **Bıçak Sırtı** (Ridley Scott, 1982) konu alıyor. Bu noktada bir parantez açıp, yine sinema-mimarlık tarihinin bir başka önemli eleştiri filmi **Jacques Tati**'nin **Oyun Zamanı**'ndan (1967) bir çerçevenin kapak resmi olarak seçilmiş olduğunu ancak buna rağmen kitapta ne resme ait bir bilgiye rastlandığını ne de yazılardan birinde bahsinin geçtiğini belirtmek gerekir.

Bu önemli filmlerin yanında mekan tartışmasının yeni, farklı filmlere taşınması çabası ise göz ardı edilmemeli. Ancak bu çaba her ne kadar ilgi çekici olsa da çoğu makale, belki de seçilen filmlerin sinema okumaları açısından verimsizlikleri sebebiyle, bölüm başlıklarının hakkını vermekte yetersiz kalmaktadır. Elbette kitabın mimarlık sinema ilişkisinin popülerlik kazandığı bir dönemde, yayınlanmış olması, kitapla ilgili beklentinin fazla olmasına neden oluyor olabilir.

Mimarlık, özellikle günümüzde program ve işlevin sürekli değişkenliğine dayanan, kişinin mekan kullanımı ve algısı, zaman mekan ilişkisi üzerine tartışmalarda, sine-

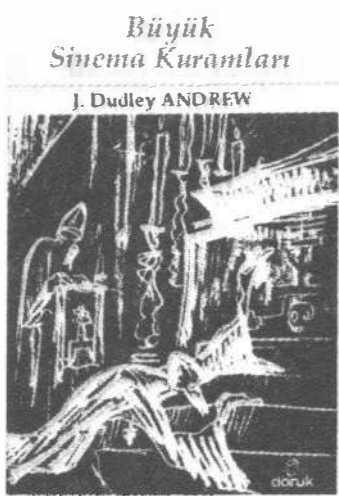
ma medyumundan sıkça yararlanmaktadır. Çünkü sinema bir anlamda düşleri tasarlar. Gerçek - düş ayrımında, geçişinde ve hatta çakışmasında zihnin gezinmesine anlatım ve kurgu yapısıyla olanak sağlayan sinemadır. **Zümrüt Şahin**'in **Aşkın Gücü** (Vincent Ward, 1998) ve **Açalya Allmer**'in **Dalgıç ve Kelebek** (Julian Schnabel, 2007) filmini kullandığı zihnin yolculuğuna, zihinsel mekan okumalarına ait yazıları *Sinema Mekanı Düşletir* bölümünü öne çıkarıyor. Hatta bu yazılar irdeledikleri filmlerin bile ötesine geçiyor. Bugün sinema ve mimarlık ilişkisinin ortak akım, kuram bağlantıları haricinde insanın, davranışı, beden mekan ilişkisi, düşünme biçimi, mekan algılayışı, mekandaki davranışına ait bu zihinsel mekanların sinema diline nasıl aktarıldığını anlamaya yönelik bu metinler kesinlikle okunmaya değer.

Kitap - yukarıda sıraladıklarımıza ek olarak **Dogville** (Lars von Trier, 2003), **Ucuz Roman** (Quentin Tarantino, 1994), **Batman** (Tim Burton, 1989), **John Malkovich Olmak** (Spike Jonze, 1999), **İsyan** (Kurt Wimmer, 2002), **Sevimli Canavarlar** (Pete Docter, 2001) filmleri üzerinden - bir mimarın, bir mimarlık öğrencisinin mekanı, sinemayı nasıl kavradığıyla, bu ilişkileri nasıl kurduğıyla ilgili fikir edinmek isteyen, bu konuya yeni okuyucuya doğru ipuçlarını verebilecek ve devamında doğru araştırmalara yöneltebilecek birikimi barındırıyor.

BÜYÜK SİNEMA KURAMLARI

doruk yayınları
j. dudley andrew
2010 / 371 sf.

gökhan gökdoğan



'Sorgulanmayan(düşünölmeyen) hayat yaşamaya değmez.'
'Yaşanmamış hayat da üzerinde düşünmeye değmez.'

Sokrates ve öğrencileri arasındaki bu diyalog, bizim sinema kuramları ve sinema izleme deneyimi arasındaki ilişkiye yaklaşmamızda temel olacaktır. Her alanda olduğu gibi, bilgi deneyimi zayıflatabilir, ama sinema kuramları, sinema deneyiminin yerine geçsin diye değil, eşlik etsin diye vardır. Nasıl ki yeryüzündeki maddeleri ve cevherleri kimyasal ve matematiksel formüllere indirgediği için jeolojinin değeri reddedilemez ise, sinema kuramları da aynı şekilde sinema deneyimine farklı bir gözle bakmamızı ve onu kendi deneyim evrenimizde doğru bir yere oturtmamızı sağlar.

J. Dudley Andrew tarafından kaleme alınmış **Büyük Sinema Kuramları**, işte bu bilgiler ışığında hazırlanmış bir çalışma. Kitap bu alanla ilgili yapılmış sayılı çalışmalardan biri olması bakımından çok önemli.

Kuramların gelişiminde her ne kadar kronolojik bir ilerleyiş temel olarak alınmış gibi gözükse de temel ayrım, 'içeriklerin farklılaşması' odaklı olmuştur. Dolayısıyla **Lumiere** ve **Melies** ikilisinden itibaren olduğu gibi biçimciler ve gerçekçiler olmak üzere iki ana kutup etrafında şekillenmiştir anlatım. Bu anlatım şekli, kronolojik anlatıma göre çok daha bütünü görmeye yönelik olmuş. Çünkü bu diyalektik yaklaşım, kuramları birbirleri ile çarpıştırmaya ve kuramların doğuşlarını tetikleyen ana etmeni görmeye olanak sağlamaktadır.

Bu yaklaşım şekli önemli bir avantaj daha sağlamaktadır. Örneğin biçimci düşünürler sinema ile ilgili birçok duruma karşı aynı düşüncede buluşmalarına karşın, bu konumu alma gerekçeleri arasında temelde çok büyük farklılıklar yer almaktadır. **Eisenstein** ve **Bazin** gibi iki farklı kutbun temsilcilerini karşılaştırmak daha eğlenceli gibi gözükse de kitabın bu anlatım şekli sayesinde, aynı kutuptaki teorisyenleri karşılaştırıp, temellerindeki farklı tutumları gözlemek ve kutupları bir bütün olarak kıyaslamak mümkün hale geliyor. Bence bu yaklaşım şekli, kuramların özünü daha iyi anlamak adına çok verimli olmuş.

Eserin ilk iki bölümünde **Hugo Munsterberg**, **Rudolf Arnheim**, **Sergei Eisenstein** ve **Bela Balazs** gibi biçimci teorisyenler ve **Siegfried Kracauer** ve **Andre Bazin** gibi gerçekçi teorisyenler karşıt konumlara yerleştirilir. Bu düşünürlerin seçilmesinde yazarın kişisel görüşleri de büyük önem taşımaktadır. Örneğin **Panofsky**, **Suzanne Langer**, **Maurice Merleau-Ponty**, **Gabriel Marcel** ve **Andre Malraux** gibi isimler üzerinde özel olarak durulmazken, **Ricciotto Canudo**, **Louis Delluc** ve **Vachel Lindsay** gibi ilk kuramcılarının kuramları da yazara göre, kitapta yer alan diğer kuramcılara oranla yeterli derinliği ve önemi taşımamaktadır. Yazarın kişisel tercihlerinin ötesinde, kitabı belki de zayıflatan tek unsur, sadece yazıları İngilizceye çevrilmiş kuramcılarının kitaba girebilmesi olmuş. Dolayısıyla Rus ve özellikle de İtalyanlar'ın büyük kuramcılarından nasiplenmek bu kitap dahilinde mümkün olmuyor.

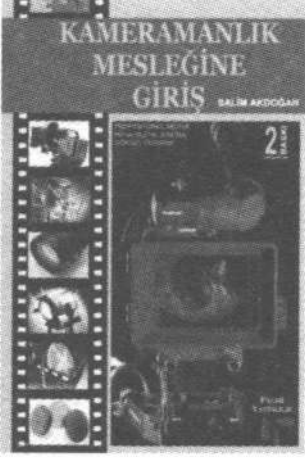
Kitabın üçüncü ve son bölümü, yazıldığı tarihlerde geliştirilme umudu taşıyan, dönemin çağdaş kuramları üzerinedir. Çağdaş kuram, **Jean Mitry**'nin yaptığı gibi (başlangıçtaki kutuplu anlatımında desteklediği bir şekilde) diyalektik bir yaklaşım ile gerçekçi ve biçimci kuramları, her iki kutup arasındaki farkların daha fazla geçerli olmayacağı bir düzeyde birleştirerek, gerçekçi-biçimci tartışmasının üzerinden atlayıp yoluna devam etmektedir. Öte yandan da Batı kaynaklı olmayan kuramları görmemek gibi çoktandır alışkın olduğumuz bir yeteneğe de sahiptir.

Son olarak şunu da belirtmek gerekiyor, bu kitap kesinlikle bu büyük teorisyenlerin yazılarını okumanın yerine geçsin diye değil, onların okunmasına ve genel düzeyde bu kuramların karşılaştırılmasına yardımcı olmak üzere okunmalıdır.

KAMERAMANLIK MESLEĞİNE GİRİŞ

salim akdoğan
palme yayıncılık
2010/493 sf.

gökhan gökdoğan



Salim Akdoğan'ın 2005 baskısını genişleterek (sayfa sayısını neredeyse 2 katına çıkararak) oluşturduğu bu 'yeni kitap', **Kameramanlık Mesleğine Giriş** adını taşısa da özellikle görsel tasarım ve aydınlatma bölümlerini göz önüne alırsak, yönetmenlik ve ışıkçılık ile ilgilenenlerin de çokça işine yarayacak bir çalışma olmuş.

Kitabın ilk bölümünde bir kameramanın işine yarayacak fizik, biyoloji ve hatta psikoloji verileri, uygulamaya yönelik pratik bilgilerle uygun şekilde bir araya getirilerek, sinema serüveninin yapıtaşı olan ışığa bir yolculuk yapılıyor. İkinci ve üçüncü bölümlerde objektif ve filtreler incelemeye alınırken, objektiflerin yönetmenlik üzerine temel kavramlar olan alan derinliği, bakış açısı, netlik, odak uzaklığı vs. üzerindeki etkileri inceleniyor. Daha çok uygulama alanına ait olan filtreler konusu ise görsellikten alınan yardım sayesinde, pratik alanın sınırlarına, olanaklar el verdiğince yaklaşılarak anlatılıyor.

Elektronik kameralar, kayıt tekniği, kayıt formatları ile HD ve dijital sinema gibi sırtını teknolojik gelişmelere yaslayan konular, kameraların, ccdlerin, görüntü bantlarının çalışma mantıkları ve kusurları üzerinden daha çok teorik olarak işleniyor. Ancak aralarda çerçeve oranı, çerçeve hızı, beyaz ve siyah ayarları ile pozlama gibi pratikte çok kullanılan bilgiler analiz edilerek, kamera çeşitleri incelenip kamera almak isteyenlerin, amaçlarına uygun kamera bulmalarına katkıda bulunulmaya çalışılıyor.

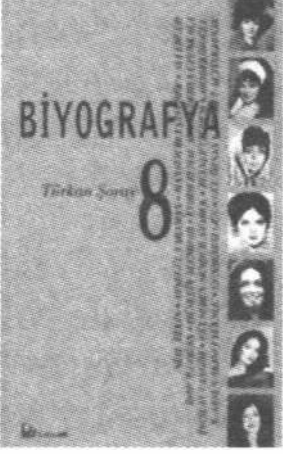
Ses tekniği bölümünde sinemadaki en önemli ve kontrolü en zor öğelerden biri olan ses, gerek teorik gerekse pratik bilgiler eşliğinde masaya yatırılıyor. İhtiyaca göre mikrofon seçiminden, seste karşılaşılabilecek problem çeşitlerine kadar deneme yanılma ile öğrenilebilecek pek çok bilgi, kitabın bu bölümünde edinilmiş tecrübeler ışığında anlatılıyor. Son iki bölüm olan görsel tasarım ve aydınlatma, sadece kameramanlar için değil yönetmen adayları için de kilit bilgiler içeriyor. Görüntü düzenlemesi, çerçeveleme, kompozisyon ve aydınlatma ilkeleri gibi kesin kuralları olmayan sinematografik öğeler, resimli uygulamalar ile pratik ettirilmeye çalışılıyor.

Aslında kameramanlık, tamamen işin sahasında, deneme yanılma ile öğrenilebilecek bir konu olmasıyla birlikte, bunun bir kitap ile anlatılması çok zor bir iş olsa gerek. Ama yazar **Akdoğan**, gerek pratikteki tecrübelerini yer yer kitaba serpiştirerek (objektif seçiminde dikkat edilmesi gerekenler, batarya kullanımında dikkat edilmesi gerekenler vs.) gerekse görsel destek alarak bu durumu aşmayı başarmış görünüyor.

BİYOGRAFYA 8 TÜRKAN ŞORAY

kolektif
bağlam yayınları
2009/200 sf.

yalçın balkıs

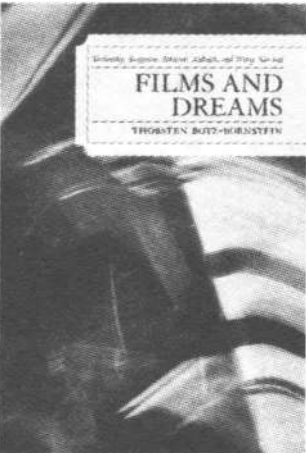


Kitapta, 13 yazarın **Türkan Şoray** hakkında Türk sinemasından dünya sinemasına, sinemaya başladığı yıldan günümüze, reklamlarından sineması hakkında teknik ayrıntılara, aşkından evliliğine, hakkında yazılmış şiirlere, **Şoray** kanunlarına, yaşamına dair herşeye değinilmiş. Yıl yıl çevirdiği filmler, siyah, beyaz ve renkli olarak belirtilerek, fotoğrafları ve hakkında çeşitli mecralarda yer alan haberleri **Fatma Girik**, **Filiz Akın** ve **Hülya Koçyiğit**'le istatistiki açıdan karşılaştırılmış. Üzerine yazılan yazılar, yapılan çalışmalar yine aynı oyuncularla karşılaştırılmış. Kitapta **Şoray**'a dair bilmediğimiz pek çok şeye değinilirken, hakkında ÖSS deneme sınavında soru sorulduğu, **Türkan Şoray** adının sözlükten tatlıya, örgü motifinden eteğe bir çok nesneye verildiği gibi meraklısına detaylar da ihmal edilmemiş. Kitapta **Şoray**'a ait fotoğraflar yer alırken, halk tarafından 'Sultan' makamına layık görülüş, 5 tv dizisi ve 199 da sinema filminde yer alan bu ender oyuncunun aldığı ulusal ve uluslar arası ödüllerin, yönettiği filmlerin de bir dökümü çıkarılmış. Sultan sevenler için doyurucu bir başucu kitabı.

FILMS AND DREAMS

thorsten botz-bornstein
lexington boks
2008/161 sf.

doğu şenkoy



Filmlerde düşler... Filmlerde psikolojik görünüm... Düşler filmlerde nasıl görüntülenir? Psikolojik evren görsel olarak nasıl kurulur?

Sinema ve düş kelimelerinin bağlacı olarak akla gelen ilk isim olan **Tarkovski**, kitabımızın önsözü, sonsözü ve anasözü. Görsel düşlerin çeşitli kavramlar çerçevesinde gerçekleştirilen analizi keyifli bir yolculuğu garanti ediyor. Yolculuk **Sokurov**, **Bergman**, **Kubrick** (yanlış adres!), **Kar-wai** sinemalarında sürüyor. Çalışılan sinemaya/sinemacıya özel kavramlar ya-

pıtların yüreğine inmemizi sağlayan cinsten: Ostranenie (sonunda etkin bir ismin dikkatini çekmiş olmaktan dolayı düşe uyanmış olmalı!), Uzak/Manzara, Düşlerin Mantığı, Hatların Bulanıklığı, Ethno-Düş, Yurtsuzlaşma, Kawaii, Gizemcilik, Dolaylı

Anlatım, Empati. Düş kavramıyla ilgili olarak kan bağı kurulan akımlar olarak Gerçekçilik, İzlenimcilik, Dışavurumculuk, Gerçeküstücülük ve Sembolizm de yapıtta ki yerlerini almakta. Ve konunun uzman kadrosu olarak görüşlerine başvuru alanlar arasında **Shklovsky, Heidegger, Friedrich, Benjamin, Freud, Schnitzler, Bazin, Kracauer, Strindberg** ve **Eisenstein** isimleri öne çıkıyor.

Düş zamanını uzaktan sevmekle yetinmek istemeyenler için umarız yolu bir an önce Türkçeye düşer. Bunun kötü tarafı, olsa olsa, dünya çapında yıldızlar olan aydınlarımızın bir yirmi yıl daha oyalanacak olmaları. Ama bu az şey değil aslında... Dile kolay, yıllar boyu batılı kaynaklardan o kadar çalıp çırpımlarına rağmen **Tarkovski**'yi neden çözemediklerini anlama şansı kapının önünde. **Tarkovski** evreninin Rus kökenlerini anlamamanın olmazsa olmazlığını anlamayanlara duyurulur.

Botz-Bornstein'in yaptığı çözümlemelerden çok, kullandığı anahtar sözcükler ve bu sözcüklere yüklediği anlam açılımları önem taşıyor. Yaratıcı bir yazarın yapması gerekeni yapıyor. Özellikle kitabın son bölümünü oluşturan bu anahtar sözcükler kapsamında yaptığı yorumlar yapının zenginliğine düşsel bir ayin tadı katıyor. Sinemasal bakışın düşlerle aktığı sahnelerin çözümlemesi ve yönetmenlerin yaratıcı yorumları hazıra konmayı alışkanlık haline getirmiş olanlar için kaçırılmaz, sinemayı eşsizliği için yaşayanlar açısından da kaçınılmaz güzellikte bir kaynak.

YEŞİLÇAM GÜNLÜĞÜ

ayşe şasa
küre yayınları
2010 / 175 sf.

nagihan konukcu



Türk sineması hayalin mi, rüyanın mı emrinde? **Şasa**'ya göre, gözünü Batı'ya dikmiş Türk aydını, özenmeciliğin etkisi altında, Türk sinemasından yüz çevirip, yerli estetiğe sahip çıkmıyor; yani 60'larla birlikte üzerine daha da az şey konuşulan Türk sineması, batıl bir hayalin peşinde sürükleniyor. **Şasa**'nın bu olumsuz gidişe dur diyecek bir önerisi var: sinemada dördüncü boyut yani dini metafizik! Böylelikle sinema, inancın yörüngesinde hayalin emrinden çıkıp rüyanın emrine girecek.

Yeşilçam'ın, 'entel' yönetmen kaygılarıyla yerle bir oluşunu seyretmek zorunda kalan bir kuşaktan gelen **Şasa**, **Yeşilçam Günlüğü**'nde yerli sinemanın sahiplenilmediği gibi, yadsınması ve reddedilmesi karşısında duyduğu rahatsızlığı, günlük halinde yazdığı yazıları ve kendisiyle yapılan röportajlar yoluyla dillendiriyor. Türk sinemasının güncel durumuna dair umutsuzluğunun taşıma noktası niteliğindeki bu kitap, sinema ile çıktığı yolculukta kendisi ile de bir iç hesaplaşma niteliğinde. Sinemayı, rüyalarının emrine verenlere duyurulur...

Kısa Filmin Poetikasına Doğru

**Kısa Süreli Film, Samimiyet
ve Birkaç Başka Husus**

**Kısa film Öldü: Yolun Başındaki Sinemacının
Yeni Bir Kartvizit Edinmesinin Vaktidir**

Kısa Kurmaca Filmde Öykü Tasarımı

Lars Henrik Gass ile Kısaca

dosya: kısa film

13

KISA FİLMİN POETİKASINA DOĞRU

johannes riis
copenhag üniversitesi
medya, bilişim ve iletişim bölümü

çev: tolga yalur

Kısa film genellikle bir öğrenci filmi türü gibi düşünülür. Yavaş yavaş artmaya başlayan televizyon talebi kısa film yapımına mali destek oluyor olsa da, kısa filmler çoğunlukla festivallerde var olurlar. Uzun yapım döneminin maliyeti ve sancılarına uzak olan bir kısa filmin biçimi genellikle anlatı becerilerini uygulamak ve geliştirmek için bir fırsat gibi görünür. Öğrenci filmine olan bu yakın çağrışımın kısa filmin ilkelerini anlatmak ve açıklamak isteyen bir kişi için dikkate değer sorunlar ortaya çıkardığı da söylenebilir. Bir başka önemli nokta ise kısa film öğrenimi sürecinde aslında o kadar da çok *iyi* kısa filmin ortaya çıkmayabileceğidir.

Bu yazıda ben kısa filmleri incelemenin, kuramlaştırma ve uygulama arasında – her ikisi için de faydalı olan- bir ilişkiyi olanaklı kıldığını ileri süreceğim. Ayrıca kısa filmleri incelemenin, izleyici katılımını görmek için yeni yollara kılavuzluk ettiğini de...

Uygulamayı Kuramlaştırmak

Belirli bir alanın uzmanlarının kendi becerilerinden söz etmekte zorlanmaları sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Sorunlar ve çözümlere odaklanılır ve sorunu oluşturanın ne olduğu ya da çözüme nasıl ulaşılabileceği konusunda bilinçli çıkarım olmadan hareket edilir. Çıkarım basamaklarına yönelik bilinçli bir dikkat olmadan düşünmek –yani bütünsel örneklerle düşünme becerisi- insan zekasının merkezi bir bölümüdür.¹ Ancak bu, amatörler ve öğrenciler için daha az geçerlidir.

Üniversite öğrencileri, sözlü ifadelerini kısa ve öz bir duruma getirmek üzere eğitilirler. Birçok üniversite analitik becerilere ek olarak bazı uygulamalı becerileri de öğrettiği ve kendi başlarına uygulama yapan öğrencilere kapı açtığı için ‘öğrenci filmi’ etiketi bir avantaj sunabilir; kuram ve uygulama arasında bir etkileşimi, geribildirimini kolaylaştırabilir. Bu çeşit uygulamalı kuramlaştırma sadece üniversitelerde değil, öğrencilerin kendi uygulamaları üzerinde düşünmeye davet edildiği film okullarında da olanaklı olmalıdır. Danimarka’daki film atölyelerinde, meslek liselerinde, liselerde ve halk okullarında durum böyledir. Yapıma ne derece yardım ettiğini görerek, kısa filmlere ve genelde filmlere ilişkin sanı ve varsayımları sınamak pek de zor bir iş değildir.

Bir süreliğine, iyi bir kısa filmin diyalog kullanmadığını varsayalım. Geleneksel kuramlaştırmada olduğu gibi bu varsayım üzerinden karşı örnekler ve özellikler

arayabiliriz. Fakat bu tanımlamanın öğrencilere üretimlerinde ne derece yardımcı olduğunu da ortaya çıkarabiliriz. Eğer diyalog kullanılmıyorsa ve filmler hala kötüyse –görüntü veya oyunculuk açısından- başka bir parametre aramalıyız ya da varsayımı reddetmeliyiz. Tabi ki bu bir bilimsel deney değil çünkü başkaları tarafından aynı şekilde tekrar edilemez. Ne de tekrar edilmelidir. Çünkü yaratım, basmakalıp kurallardan belirli oranda bağımsızlığı gerektirir. Ancak, uygulamadan gelen geribildirim beşeri çalışmalardaki geleneksel araçları geliştirebilir ve bizi karşı örnekleri daha iyi nitelendirmeye ve kavramları daha iyi sadeleştirmeye zorlar.

Film yapımı sınıflarından kişisel bir notumu aktarmama izin verin. Başlangıçta öğrencilere bir öykünün nedensellik -yani bir olayın mantıksal nedeni olarak başka bir olaya yol açması- üzerine kurulması gerektiğini anlattığımda bu, öngörülebilir yapımlarla sonuçlandı. Bunun yerine bir kısa filmin iyi iş çıkarması için belirsiz olması gerektiğini; belirsizliğin iyi bir kısa filmin önemli bir özelliği olduğunu vurguladığım zamansa sonuç, izleyicide merak uyandıran ama bazen belirsizliğe doğru giden yapımlardı. Daha sonra öğrencileri, bizi ne olacağı konusunda meraklandırmaya yetecek kadar belirsizlik ile önemli sorunları olan karakterleri betimleyen konu içeriğini birleştirmeye yönlendirdim. Belirsizlik, malzemenin basmakalıpmış gibi hissedilmemesini sağlarken, sorunlu karakterlere olan ilgimiz öykünün nedensel mantık eksikliğine üstün geldi.

Bunlar aslında işlenmemiş, kaba saba ‘bulgular’. Öğrencilerimin ve benim kısa film yapımındaki deneyimsizliğimizi düşününce, profesyonel film yapımcıları ve senaryo yazarlarının bulguları daha önemli oluyor. Benim bulgularım aynı zamanda bir komedi veya söz gelimi 30 dakikadan daha uzun bir kısa film için daha az geçerli. Yine de kısa film öğretme deneyimim kuramlaştırma için uygun görülebilir. Uygulama üzerinden öğrenmenin sıradan ve yaygın bir yol olduğu; her yerde uygulanabilmesi ve sıradan olması nedeniyle akademide kullanılabilecek bir yöntem olmadığı düşüncesiyle buna karşı çıkılabilir. Fakat böyle bile olsa, genelleştirme ve nitelendirme süreci sıradan olmaktan uzaktır. Uygulamalı deneyim temelindeki bir kuramlaştırma, akademik kurumlarda meşru olarak yürütülebilir çünkü bu belirli bir soyutlama düzeyi gerektirir. Bazı araçların ve öğelerin nasıl işleyeceği konusundaki iddialar genel bir anlamda olmalı; tarih, tarz ve estetik sorunlarıyla ilişkilendirilmeli. Genelleştirirken ve nitelendirirken karşı örnekler gözden kaçırılmamalı. İstisnalar benzer şekilde uygulandıklarında, kuramı desteklediği öne sürülen durumları ortadan kaldıracakmış gibi açıklanmamalı.

Eğer bir sınıflandırma gerekirse, bu çeşit kuramlaştırmaya *poetika* denilebilir. Bir filmin semboller, alegoriler vb. bulgular üzerinden bir şey ifade ettiğinin düşünüldüğü, yorumlandığı başka bir yol, bir başka seçenek... **David Bordwell** *poetikayı* ‘bir çeşit orta düzey kuramlaştırma, dikkate değer sanat pratiklerini betimlemek veya açıklamak için yapılan bir girişim’ olarak tanımlar.² Bir poetikacı özellikle şunu sormalıdır:

İlk önce, dikkate değer *bir film nasıl oluşturulur? Bunu film kompozisyonunun bir sorunu gibi düşünün.* İkinci olarak, bu filmin etkileri ve işlevleri nelerdir? Eğer eleştirinin -fen bilimleri ve sosyal bilimlerde uygulanabilirmiş gibi- herhangi bir bilgi ürettiği söylenebilirse, bu iki soru akla en yatkın hareket noktaları olabilir.³

Bordwell, eğer filmin yapısal ilkeleri hakkında edinilen bilgi fen bilimleri ve sosyal bilimlerin edindiği bilgiyle karşılaştırılırsa, bunların temel iki soru olacağını öne sürer. **Prospects for a Poetics**'te, temel oluşturacak bir sanat mantığı ararken sorun-çözüm yaklaşımına eğilmemiz gerektiğine işaret eder. Örneğin kısa film öğrencilerimin karşılaştıkları sorun öngörülebilirlikten kaçınmaktı; bunun çözümü de öyküde az diyalogdu.

Ancak, sorun-çözüm modeli sadece uygulamalı çalışmayı analiz ederken kullanmak için değildir. Aynı zamanda belirli bir durumdaki anlatı ve üslup sorunları için de uygulanabilir. **Noël Carroll**, salt bir analitik bakış açısından korku filmi türünün yapısını tartışır; *keşif örgüsü* ve *karmaşık keşif örgüsü* terimlerini bir korku filminde doğaüstü varlıkların nasıl yavaşça ortaya çıktığını anlatmak için kullanır. Vampirlerin ve zombilerin varlıkları, onlarla mücadeleye başlamadan önce onaylanmak zorundadır.⁴ **Carroll**'ın kompozisyonla ilgili sorunu alt-üst türünden kuramlaştırması, her ne kadar kompozisyonda orta düzey kuramlaştırma basamağı olarak pek az kabul edilse de, bir örnek oluşturur.⁵

Sorun-çözüm yaklaşımı yine de uygulamadan gelen bir geribildirim için uygundur. Ancak önemli olan, belirli bir çatı içerisinde sözlü ifadelerdeki uygulamalı bilgiyi anlamaktır. Bilgi açısından başarılı filmlerin bir parçası olan tarihsel ve üslupsal farklılıklar, kural koyucu olma eğilimindeki uygulayıcı için genellikle sorun değildir. Bu bakımdan sorun-çözüm yaklaşımının önemli bir örneği olarak **Karel Reisz**'in 1953'te bir film eleştirmeniyken yazdığı **The Technique of Film Editing** kitabı önemlidir.⁶ Burada bir kurgucunun karşılaştığı sorun ve çözümlerin, filmin veya sahnenin türüne – aksiyon, konuşma, komedi, montaj, eğitsel vb.- göre değiştiği vurgulanır. Başka bir örnek ise Fransız 'auteur' eleştirmenleridir; **Barry Salt**'un da işaret ettiği gibi **Truffaut** ve diğerlerinin yazılarındaki özgünlük çoğunlukla -kamerayı nasıl kullanmak, ne zaman kesmek vb. için- filmleri birer kılavuz olarak görmelerinden ileri gelir çünkü kendileri ilk filmlerini yönetmek üzeredirler.⁷

Bununla birlikte, uygulamalı çözümlere ulaşmakla betimsel çözümlere ulaşmak tamamen farklı şeylerdir. Eğer **Noël Carroll**'ın korku filmi üzerine olan çalışması en çok satan yazarlardan **Stephen King** yansımalarıyla karşılaştırılırsa, türün gerekliliklerini **Carroll**'ın daha iyi anladığı ortaya çıkar.⁸ Bunu ancak uzmanların yaptıkları işi tamamen açıklayamadıklarını kabul edersek anlayabiliriz. Kısa süreli bellek sınırlıdır ve uzmanlar sorun ve çözümlere sözsüz bilgiyle değil el yordamıyla yaklaşırlar. Bu, **King**'in yaratıcı süreci için olduğu kadar **Carroll**'ın betimsel ve açıklayıcı etkinliği için de su götürmez bir gerçektir; ikisi de yılların alışkanlığını, pratiğini gerektirir.

Kısa Filmler Birbirine Geçince

Eğer kısa film den öğreneneğimiz ilk şey uygulamalı ve ‘deneysel’ bilgiye ilişkinse, ikincisi izleyiciyle ilgilidir. İzleyiciyi bağlayan, ele geçiren (engaging) şey nedir ve onu bağlamanın farklı yolları nelerdir. Bu ikinci soru geleneksel olarak özdeşleşme veya öykü başlıkları altında incelenmiş konulara ilişkindir. Ama ben bunları daha yeni ve genel bir bakış açısından yararlı bir biçimde görebileceğimizi ileri süreceğim. Eğer bir şey izleyicinin ilgisini talep eder ve bunu elinde tutarsa, izleyicinin bağlandığı söylenebilir. Hatta eğer film, karakterlere yönelik empati kurma çağrısında bulunuyorsa, izleyici sıkı sıkı düğümlenmiş demektir.

Burada sinema kuramcılarının her zaman uzun metraj ve profesyonel filmler üzerinde çalıştıklarını hatırlamalıyız. Çok sayıda sanat pratiği ve işlevsel ilkeler sinema kuramcıları için görünmez olmuştur çünkü sinema kuramcıları amatör kısımlarla profesyonel filmleri karşılaştırmazlar. İlkel sinemadan sözüm ona ‘Klasik Hollywood Sineması’na veya ‘Süreklilik Sineması’na dönüşümün incelenmesinden gelen anlayışlar bu açıdan önemlidir.⁹ Bu incelemelerde sanat‘mantığı ve sorunların çözümleri görünür olur ve sıklıkla tam ve eksiksiz olarak tanımlanır. Ancak bu ‘yeni’ malzemeyle başa çıkarken, erken dönem sinemacılarının yaratıcılığını ‘ideolojik anlamda baskıcı’ görmek gibi gizli tehlikeler bizi bazı yerleşik yorumculuk öğretilerine karşı uyarmalıdır.¹⁰ Eğer filmlerin amacının bağlamak olduğunu kabul edersek; bir izleyiciyi bağlamadaki başarı eksikliğinin özgürleştirici (veya tercihen ‘heterojen’) görünmesi güçtür; ne erken dönem filmlerinde ne de öğrenci filmlerinde.

Belirli bir tür film yapımı paradigmasına değer katmak zorunda değiliz. İzleyiciyi bağlamanın birden fazla yolu vardır. Mesela avangard film den öncelikli olarak deneyim ve yenilik getirmesi beklenir. Bu gelenek içindeki filmlerin amacını ‘sıkıcı olmayı istemek’ şeklinde tanımlamak zordur. Deneyim ve yenilik kendi içlerinde bütünleşir. Ancak, eğer ne için yeni ve neye ilişkin deneysel oldukları konusunda bir ipucunuz yoksa sıklıkla sıkıcı görüneceklerdir. Bu nedenle avangard ve anlatı filmleri arasındaki, önsezilerle anlaşılan farklılıkları, izleyiciyi bağlama hatları üzerinden açıklayabiliriz. **James Peterson**’ın tanımladığı gibi avangard filmler belirli bir duyarlılık ve bilgi gerektirir.¹¹ **Peterson**’ın daha sonra öne sürdüğü üzere, önceden gönderilen bir birliğin düşmanı zayıflatarak arkadan geleceklere yolu açması gibi askeri bir avangard eğretilmesini kabul etmek durumunda değiliz. En azından Amerikan avangardının uygulaması estetik devrime yönelik değil, arındırma ve düzeltmeye hizmet içindir.¹² Film yapımcıları bu gelenekte kendilerini asi addederken sıklıkla avangard film geleneğinin bir ya da iki temel seçeneğine döndüler.¹³

İzleyiciyi bağlama yetilerine gelince: Yenilik ve deneysellik izleyiciyi ancak sınırlı bir süre için elinde tutabilir. İzleyiciyi bağlamanın en keskin yolu -ister merak veya ilgideki genel biçimde olsun, ister merhamet, yakınlık ve hayranlık gibi em-

pati uyandıran duygular üzerinden olsun- öteki insanlara olan genel ilgimizi kurcalamak üzerinden olabilir.¹⁴ Kurbanlaştırma, izleyiciyi sıkıca bağlarken hızlı gelişmesi durumunda zorluk yaratır. Kadının 'ahlaki' çıkmazda bir restorana davet edildiği kısa film **Hayatın Suyu**'nu (Eau de la Vie, **Simon Baré**, 1993)



düşünün. Burada konukların eğlencesi, genç bir çocuğun bir akvaryumda yavaş yavaş boğulmasıyla ilgilidir. Çocuğun mutsuz bir yaşamı dört gözle beklediği ve bir Roma gladyatörü gibi seçilmiş olduğu için kendini şanslı hissettiği bize filmde anlatılmasına rağmen çocuk için üzülürüz. Boğulma devam ederken daha fazla suyun akvaryuma nasıl aktığını ve su akciğerlerine dolmadan önce kalan son oksijeni almak için çocuğun nasıl çırpındığını görürüz. Öykünün başkarakterinin olaya müdahale etmesini umarız ve edince de rahatlarız.

İlgi ve merak duyguları izleyiciliğin büyük bir bölümünü oluşturur. **Rüzgar** (Szél, **Marcel Iványi**, 1996) filmindeki merak uyandıran 360 derecelik yavaş pan hareketini düşünün. Başlangıçta oldukça donuk bakışlı üç kadın görürüz ve kamera yavaşça üç yüz altmış derece pan yapar: İlk çorak bir manzarayı ve ardından yapraksız bir ağacın silüetini gösterir. Kamera, bir grup adamın asılarak idam edilmesinin ardından üç kadına dönmeden önce, aynı yeknesaklıkta, yavaşlıkta ve ağırlıktadır. Kadınlar dönerek arka planda kalan evlerine doğru yürürler, büyük olasılıkla kendi eşleri ve çocuklarının ölümlerine tanık olmuş bir halde, belki de bir iç savaşın ya da bir işgalin bir parçası olarak (giysiler 20. yüzyılın ortalarını anımsatır).



Baştaki merakımız empati uyandıran bir duyguyla; işin aslının ne olduğunu anladığımızda gelen merhametle yer değiştirir. Film, kadınların ifadelerini bilişsel anlamda yeniden betimlediğimizde duygusal etkisini kazanır: Başlangıçtaki ağır pan tesadüfi değil, aslında derin kederin ve bireysel felaketin bir belirtisidir; kadınların hareketsizlikleri, görme ediminin sonucu olan anlamsızlığa ve gözyaşı

eksikliği, hayatın zalimliklerinin kabulüne işaret eder. Başlangıçta manzara dikkatimizin büyük bir bölümünü kendine çektiği için bu gibi olaylara sık sık rastlanıldığı ve bunların birkaç yıl öncesine kadar çorak taşrada yaşama eşlik ettiği sonucunu bile çıkarabiliriz. Öncesinde öykü kurbanlaştırma yoluyla bizi etkilese de, yeniden betimleme edimi yapmamızın gerekliliği de önemlidir. Hayatımızdaki eski kabullerimizi yeniden düşünmemiz gerektiği gibi bir tanımlama; çocukluk olayları gibi rahatsızlık veren, bir sürprizle aynı nedenlerden dolayı dikkati çeken: Burada birinin çevreyle olan ilişkisinin yeni bir yorumu aranır.

Bu film, festivallerin festivali Aarhus 1997'de deneysel addedildi. Tipik bir anlatı örneği olarak, kameranın bir masa etrafında oturan insanlar arasında hareket ettiği **Pazar** (Sunday, **John Lawlor**, 1988) filminin kurmaca olarak nitelendirilmesiyle karşılaştırılınca, bu gayet olanaklıdır çünkü 360 derecelik pan hareketi, öyküden bağımsız bir biçimsel düzene işaret eder. Yine de **Rüzgar**'daki çevrim, bir *suspense* yaratımı ve bir ruh durumunu açığa çıkarmak için anlatısal olarak da işlevseldir. Gözüken nesnelere ağır ağır bakışı yansıtan hareket, kadınların ne gördüğünü anladığımız anı erteleyerek bir *suspense* yaratır. Kadınların boşluk duygusunu yansıtan boş manzara üzerinden izleyicide bir ruh hali oluşturulur. Belki gerçek hayatta da kayıpların görünüşleri benzer bir mekansal biçimde duyumsanır.¹⁵ **Rüzgar**'da duyulan ve filme adını da veren tek sesin anlamlı bir işlevi de vardır: Sanki bir şeylerin içine sızıyor ve böylece uzama soğuk bir özellik veriyormuş gibi derinlerden gelen rüzgarın sesine dikkatimizi veririz.



İlgi, empati uyandıran duygularla beraber en uygun şekilde işliyor gibi görünür. **Rüzgar**'ın anlatı hareketini **Michael Snow**'un **Dalgaboyu** (Wavelength, 1967) filmindeki yavaş zumla karşılaştırın. Kırk beş dakika süren bu film bizi çok geniş bir tavan arasından alarak duvardaki bir fotoğrafın ayrıntısına götürür.¹⁶ Tabi ki bu film de çekimin sonunda ortaya neyin çıkacağı yönünde bir merak uyandırır. Ancak izleyiciyi kırk beş dakika için bağlaması güçtür ve izleyicinin çekilmeye çalışıldığı ruh hali ne olursa olsun bunun karakter duygularına bir katkısı olmaz çünkü temsil edilen bir karakter de yoktur. Bu, bir avangard sinema uzmanı veya bir sinema tarihçisinin filmi bir bütün olarak ilgi çekici veya önemli bulamayacağı anlamına gelmez; fakat tahminime göre filmin tamamında dikkatli olamayacaklardır.

İzleyicinin bağlanması kendiliğinden işlemez. Film yapımcısı bunu başarmak için biçime başvurabilir ve böylece bizim yeniliğe olan eğilimimizden yararlanır.

Bu da rizikoludur zira dikka-
timiz bireylere veya araçlara
doğru çekilecektir. Fakat ka-
rakterler ilgiyi, başlangıçtaki
izleyici merakının taşıyaca-
ğından daha uzun süre ken-
dilerinde tutamazlar. Bir gi-
zemlilik yaratana kadar sıkıcı
ve sinir bozucu olabilecek bir
durum gibi veya görünenin
altındaki şeyin sezdirilmedi-
ğinde olabileceği gibi, izleyi-
cinin merakını kavrayamaz-



lar. **Jim Jarmusch**'un *Kahve ve Sigara*'sında (Coffee and Cigarettes, 1986) yap-
tığı gibi bu iki strateji birleştirilebilir: Tuhaf konuşan karakterleri göstermekle
damalı kahve masasına aniden geçmek arasında nöbet değişikliği yapılabilir.
Burada 'merak stratejileri'nden söz edebiliriz; *Dışarıda Yemek* (Eating Out, **Pål**
Sletaune, 1993) filmi de başka bir örnektir.

Genellikle daha etkili olan strateji ise empati kurmadır. Yukarıda da tartışıldığı
gibi, kurbanlaştırma durumlarıyla kurulan merhamet biçimindeki bir empati
kısa filmlerde olasıdır. Film yapan kişi, *Hayatın Suyu*'nda olduğu gibi gerçek-
leşmek üzere olan bir olayı anlatmayı tercih edebilir veya *Rüzgar*'daki gibi ye-
niden betimleme stratejisini seçebilir. Duygularımızın merhamet duyduğumuz
karakterlerinkiyle özdeş olmasına, özdeşleşme teriminde ima edildiği haliyle
aynı olmasına gerek yoktur. *Hayatın Suyu*'ndaki çocuk, restoran konukları kar-
şısında ölmek için seçildiğinde kendini şanslı hissederken biz bundan tiksinti
duyarız; akvaryumda görece sakin gözüktüğünde ise yükselen gerilimi duyum-
sarız. Bu bağlamda sanki durumun katılımcısı değil de tanıklarımız gibi tepki
veririz. **Noël Carroll**'ın işaret ettiği gibi, durumu hem içeriden hem dışarıdan
anlayabiliriz.¹⁷

Merhamete başvurmanın rizikosu, bunun yetersiz kalması durumunda izleyi-
cinin rahatsız olmasıdır. Bu belki de sıkılmış bir izleyiciden daha da kötüdür.
Birçok oyuncunun 'doğru' görünme çabası bu açıdan anlaşılabilir: Eğer karakter
için üzülmemiz beklendiğinde onun ağlıyormuş gibi yaptığını anlarsak bundan
rahatsız oluruz. Yeniden betimleme yoluyla kurbanlaştırma stratejisi bu tehlikeyi
en aza indirgeyebilir. Eğer yavaşça filmin evrenine çekilirsek, karakter sorunları-
nın (veya *Rüzgar*'daki gibi çevrenin) somut görünüşleri kısa vadeli belleğimiz-
de daha fazla 'yer kaplama'ya uygun olur. Eğer uzun vadeli belleğin boyutlarını
da kullanırsak, doruğa ulaşıldığında daha büyük bir kademeye çekiliriz. Kısa bir
filmde bu birkaç dakikalık bir zaman dilimi içinde gerçekleşir, uzun metrajlı bir
filmde ise belki bir saatte. Başlangıçtaki ayrıntıların, somut olarak duyumsanan
olaylar ve niteliklerin farkında olmasak bile bunların bizi etkilediğini farz etme-

liyiz; uzun bir film bize söz gelimi karaktere yönelik *suspense* hissetmemizi talep etmeden önce ona alışmamız için genellikle yarım saat kadar bir süre harcar.

Sonlar kısa filmin ilginç bir özelliği gibi görünür. Yeniden betimleme stratejisi-ni kullanan filmlerde sorunun tam etkisi üzerimize doğduğunda -yani yeniden betimlemenin bilişsel edimini yerine getirdiğimizde- film biter. Ancak bu, sorun çözüldüğünde ve rahatladığımızda sonlanan **Hayatın Suyu** için tam anlamıyla geçerli değildir; bu filmin sonu pek çok uzun filmin 'kapalı' sonlarına daha yakındır. Merak stratejisi olan filmlerin düzeneğinin ne olduğu da merak edilebilir çünkü bu filmler özel olarak bir sorunu çözmez. **Kahve ve Sigara**'da karakterlerin biri öylece ayrılır; **Dışarıda Yemek**'teki iki karakter sonunda karşı karşıya otururlar. Bu filmlerin sıkıcı olmaya başladığı anda bittiği gibi bir şüphem var. İlk kerte de karakterle asla özdeşleşemediğimizden bu 'açık' bitiş zorlamaymış gibi gelmez. Tabi ki 'yeniden betimleme edimi'nin bir açısı da işler durumdadır çünkü bitişler başlangıçlara benzer ama bu, sonlar için merakın yavaşça tükenişi kadar temel değildir.

Nedensellik inşaa edilmiş anlatılardan söz ederken aslında empati içeren bir şeyi kastettiğimizi düşünüyorum. İşaret ettiğim şey tiyatroya başvurarak açıklanabilir. Bir oyunu izlerken, güçlü performanslar sergileyen yan karakterlerin sorunlarının, izleyicinin dikkatini başkarakterden uzaklaştırdığını ara sıra not almıştım. Bir sorun çözülene kadar, izleyicinin dikkatini esir alacağı için oyunun geri kalanı gereksiz bir rahatsızlıkmış gibi görünebilir. Filmleri ilgilendirdiğinde ise bu örnekler -eğer kasıtlı olarak kullanılmamışlarsa- genellikle kurgu odasında elenir (öğrenci filmleri için durum ille de böyle olmak zorunda değildir).

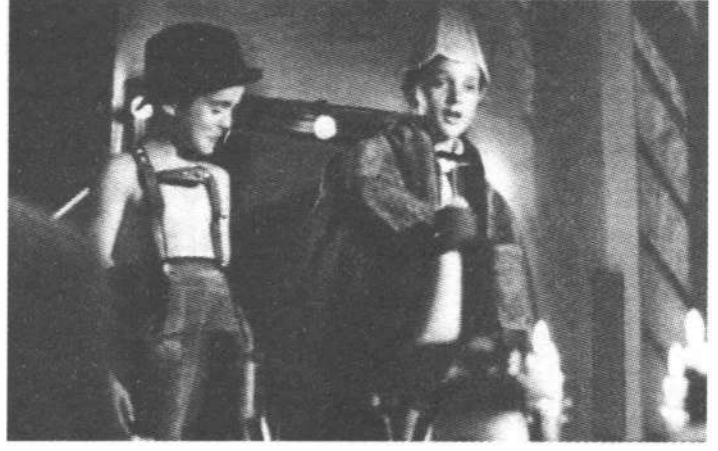
Sinema Kuramı İçin

Anlatı kuramı anlatmaya odaklıdır; şu ana kadar kısa filmleri bağlama (seyirciyi ele geçirme) hattı üzerinden tartıştım. Burada önemli bir fark olduğunu düşünüyorum. Sınırlı öğretmenlik deneyimimden yola çıkarak bende şöyle bir izlenim oluştu: Bilginin dağıtımı, saklanması gibi olay örgüsü meselelerine odaklanan anlatı kuramı, film çeken öğrenciye çok az yardımda bulunur. Hatta olay örgüsü üzerinde fazla durmak, bir hisse senedi satıcısının eşine komplo kurduğu

Eriyiş (Fusion, **Anders Rønnow-Klarlund**, 1996) filminde oluşan 'karakterlere yönelik kayıtsızlık' gibi, kısa film için zararlı da olabilir. **Kanlı Zeytin**'deki (The Bloody Olive, **Vincent Bal**, 1996) gibi uzun filmin sık sık karışıklaşan olay örgüsünün inanılmaz biçimde hızlı ve şaşırtıcı bir parodisini yapmak belki de daha iyidir.



Bir olay örgüsü bizi bağlamak, ilgimizi çekmek istiyorsa, karakterlere verdiğimiz öneme tabidir de. Eğer bir karakter açıktan açığa -ya da ona alışmamıza kadar- merhametimize sesleniyorsa canımız sıkılmaya başlar. Tamamen aynı nedenden ötürü günlük yaşantımızda da insanlar, özellikle de tamamen yabancı oldukları zaman, bilinçli olarak sürekli merhametimize



seslenirlerse bundan rahatsız oluruz. Filmlerin empati kurdurmak için, başarılı bir olay örgüsü aracılığıyla genellikle yarım saat kadar bir süre harcadığı gerçeği de göz ardı edilmemelidir. Bu konuda istisna olan durumlar olabilir: **Gerisingeri Yürüyen Çocuk** (Drengen, der Gik Baglæns, **Thomas Vinterberg**, 1994) benzeri, çocuklar veya zayıf karakterlerin kullanıldığı filmler neredeyse refleks halinde empatiye seslenir. Önceden tanıdığımız veya kişiliklerinden dolayı etkilendiğimiz yıldızların kullanımı da empati için gereken uzun sürenin bedelini anında ödeyebilir.

Bu hatlar üzerinde düşünmek yeni bir şey değildir. **Tom Gunning** eski filmle-ri bir anlatıdan çok inişli çıkışlı bir 'Cazibe Sineması' olarak görmeyi önerir.¹⁸ Kastettiği filmlerin kısa, bir ya da iki makara olması önemlidir. Eğer bu merak stratejilerinin hesabını görüyorsa, empatiye başvuran filmler **Ed Tan**'in öne sürdüğü çerçevede daha iyi açıklanıyor demektir. **Tan**'e göre, empatiyi hissederken 'izleyicinin inceleleyici bakışına bir virtüel edim eğilimi eşlik eder.'¹⁹ Burada **Tan**, edim eğilimiyle, merhamet duygusunda olduğu gibi bir karaktere yardım edilmesine duyulan isteği; hayranlıktaki gibi karaktere yakınlaşmaya duyulan isteği anlatmak ister. Bir film empatiyi kullandığında güçlü bir şekilde hissedilir; izleyici olarak neredeyse tinsellik tarafından ele geçirilmiş gibi oluruz. Bu büyük olasılıkla, uygulamada merak stratejilerine daha az yatkın olacağımız bir terim olan 'gerçekçilik'in bir etkisidir.

Bir başka açıdan da sanki filmin evrenindeymiş gibi rüzgara, ağaca, manzaraya kapılırız. Ancak bu bizi filmi gerçeklik adına yanlış anlamak gibi bir noktaya savurmamalıdır. Çevrenin belli özellikleri ya da *sağlarlıklarının* dikkatimizi alıkoymadığını söyleyebiliriz.²⁰ Sağlarlık, hareket ilişkisi için kullanılan başka bir sözcüktür ki burada nesne ve yüzeyleri, hareket için geçici veya genel kullanımlarına göre algılarız. Örneğin bir taş, bir füze gibi algılanabilir ve bu, **Gibson**'ın öne sürdüğü gibi, algılayan özne için bir yeniden sınıflandırma veya etiketleme yapılmasını içermez (s. 134).

Rüzgar'da dikkatimiz rüzgarın nahoş soğukluğuna ve manzaranın ölü boşluğuna çekilir. Bu hemen hemen **Hayatın Suyu**'nda çocuğun akciğerlerine işleyen suyun nahoşluğu kadar etkili hissedilir. Bu filmlerin hiçbirinde, karakter algılarını

tahmin üzerinden yeniden inşa ettiğimiz son dönem simülasyon kuramlarındaki gibi bir içsel bakış açısı uyarlamamıza gerek yoktur.²¹ Simülasyondan genel anlamda bahsedebiliriz çünkü çocuğun akciğerlerine yerleşen suyun sağlamlığı bir şekilde izleyicinin zihninde temsil bulur, ama söz gelimi aynı şekilde rüzgar veya ağacın sağlamlığı da temsil bulur. Muhtemelen bir ağaç veya rüzgarla olan bilişsel özdeşleşmeden daha az söz edeceğiz. Ağaca yönelik tepki ile 'akciğerlere işleyen su'ya yönelik tepkinin benzer işlevleri olduğu ve **Gibson**'ın sağlamlık mefhumunun ikisi için de geçerli olduğuna dair bir şüphem var.

Kısa filmler, uzun filmlerden devşirilen tamamıyla yeni bir kuramsal çatıyı gerektirmeyebilir. Ancak izleyicinin nasıl bağlandığı yönündeki bazı açılar yeni ve daha açık bir biçimde dikkat çekiyor olduğu –ki bu uzun filmlerle çalışırken mümkün olmuştur- bana çok açık bir şey gibi geliyor. Bu noktayı başlangıçta-kiyle birleştirmek gerekirse; kısa filmi kuramlaştırma süreci, her kısa filmin deneyimli profesyoneller tarafından yapılmadığı gerçeğinden kendine bir pay çıkarabilir. İzleyiciyi bağlamadaki başarı ve başarısızlığın merkezi düzenek ve parametreleri kısa filmlerde, hatta daha az iyilerinde de, göze çarpar hale geldi.

Film Dizini

- Kanlı Zeytin (The Bloody Olive, Vincent Bal, 1996, 10', Belçika)
- Kahve ve Sigara (Coffee and Cigarettes, Jim Jarmusch, 1986, 5', ABD)
- Gerisingeri Yürüyen Çocuk (Drengen, der gik baglæns, Thomas Vinterberg, 1994, 33', Danimarka)
- Dışarıda Yemek (Eating Out, Pål Sletaune, 1993, 7', Norveç)
- Hayatın Suyu (Eau de la vie, Simon Baré, 1993, 14', Yeni Zelanda)
- Eriyiş (Fusion, Anders Rønnow-Klarlund, 1996, 30', Danimarka)
- Pazar (Sunday, John Lawlor, 1988, 8', İrlanda)
- Rüzgar (Szél, Marcel Iványi, 1996, 6', Macaristan)
- Dalgaboyu (Wavelength, Michael Snow, 1967, 45', ABD)

Dipnotlar

¹ Stuart Dreyfus and Hubert Dreyfus, *Mind over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer* (Free Press, 1988)

² David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein* (Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1993)

³ 'Prospects for a Poetics' in David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), s. 263-74

⁴ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror* (New York & London: Routledge, 1990), Ch. 3

⁵ Bordwell'in Hollywood filmlerindeki sahnelerin kompozisyonu üzerine kendi çalışması da orta-düzey kuramlaştırma olarak dikkate değerdir.

David Bordwell, et al., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (London: Routledge, 1990; First publ. 1985), s. 63-69

⁶ Karel Reisz and Gavin Millar, *The Technique of Film Editing*. 2nd ed (London & Boston: Focal Press, 1988; First publ. 1968), s. 69-122. Belirli sorun ve çözüm türleri üzerinde

- benzer tartışmalar şu kaynakta da bulunabilir: Gabriella Oldham, *First Cut: Conversations with Film Editors* (Berkeley: University of California Press, 1992)
- ⁷ Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. 2nd ed (London: Starword, 1992), s. 26
- ⁸ Danse Macabre (London: Futura 1988; first publ. 1981)
- ⁹ En göze çarpanları David Bordwell, et al., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (London: Routledge, 1990; First publ. 1985); Thomas Elsaesser and Adam Barker, eds. *Early cinema: space-frame-narrative* (London: British Film Institute, 1994); and Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. 2nd ed (London: Starword, 1992)
- ¹⁰ D. W. Griffith'in yakın çekim kullanımı 'aynı anda metnin bedeninin ve içeriğin fetişistik doğranışını kolaylaştırmak için zaten delik deşik olmuş söylemin süreksizliğinin, anlatı çatısında, kurguda korunan süreksizlik ilkesinin bir işareti' olarak tanımlanır. Çalışma, işlevsel görüşlerin inanılmaz bir ihmali yansıtır gibi görünüyor: Elsaesser, T. and A. Barker (ed.) *Early cinema: space-frame-narrative* (London: British Film Institute, 1994), s. 356
- ¹¹ James Peterson, *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-garde Cinema* (Detroit: Wayne State University Press, 1994)
- ¹² A.g.e. 185-86
- ¹³ Peterson üç kuşak ayırt eder: şiirsel kuşak, topluluk kuşağı ve minimalist kuşak.
- ¹⁴ Ed Tan merhamet, yakınlık ve hayranlığı üç ana empatik duygu addeder ve bunların aynı anda işlerken görülebileceğini öne sürer. Ed Tan, *Emotion and the Structure of Narrative film: Film as an Emotion Machine*, translated by Barbara Fasting. Edited by Bryant, J. and D. Zillmann, *LEA's Communication Series* (Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Ass., 1996), s. 177-88
- ¹⁵ Benzerlik düşüncesi tartışması için bkz. Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1987) ve öfke duygusu üzerine: George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind* (London & Chicago: University of Chicago Press, 1990; first publ. 1987), s. 380-415
- ¹⁶ James Monaco, *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*. 2nd ed (New York & Oxford: Oxford University Press, 1981)
- ¹⁷ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror* (New York & London: Routledge, 1990), s. 94-96
- ¹⁸ Tom Gunning, 'The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator, and the Avant-garde'. In *Early cinema: space-frame-narrative*, edited by Elsaesser, T. and A. Barker (London: British Film Institute, 1994)
- ¹⁹ Ed Tan, *Emotion and the Structure of Narrative film: Film as an Emotion Machine*, translated by Barbara Fasting. Edited by Bryant, J. and D. Zillmann, *LEA's Communication Series* (Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1996), s. 240. Özellikle bkz. ch. 6: 'Character Structures, Empathy, and Interest.'
- ²⁰ James J. Gibson, *The Ecological Approach to Perception* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1979), ch. 8, 'The Theory of Affordances.' See also ch. 3, 'The Meaningful Environment.'
- ²¹ Torben K. Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (New York: Oxford University Press, 1997), s. 89: 'Bilişsel özdeşleşme: İzleyici, rol yapan özneyi ve onun algılarını inşa ederek taklit (simulate) etmeye çalışacaktır.' Fakat Gibson'ın sağlıklar kuramında işaret ettiği gibi (s. 135), aynı anda sadece bir özelliği algılayabiliriz -örneğin bir nesnenin ya da olayın bütün özelliklerini birden değil, 'akciğerlere giren su'yu algılarız. Gibson'a göre bu belki de imkansızdır.

KISA SÜRELİ FİLM, SAMİMİYET ve BİRKAÇ BAŞKA HUSUS

murat uğurlu
muratugurlu38@hotmail.com

Hasar tespiti ya da giriş

Ne için yapıldığı yahut kime ait olduğu bahsi açıldığında, sanat, nasıl ki kocaman bir soru işaretine, bir tür kara deliğe dönüşüyorsa; kısa film bahsi açıldığında da -bir dergi soruşturması için yahut dostlar arasında, fark etmiyor- aşağı yukarı aynı şeyleri hissediyorum. Kişileri film yapmaya iten motivasyonlar çok farklı, belki de sayısız. O halde filmlerin şöyle ya da böyle olmaları gerektiği konusunda kalem oynamak yahut ülkemizdeki malûm aksaklıklardan yakınmak zaman kaybı ve ukalalıkla eşdeğer. Hem benzeri 'teorik' yazılardan o kadar çok yazıldı ki, gök kubbe altında edilecek kelim kalmadı diye düşünüyorum bazen. İyisi mi en sonda söylenecek olanı başta söyleyip kestirmeden gitmek...

'Kısa film' diye anılan türün kendine özgü bir anlatı paradigmasının olduğu ya da olması gerektiği yönündeki genel kana katılmıyorum. Demek ki 'film' sözcüğünün başına kısa ve uzun sıfatlarının konulması taraftarı da değilim. Bu sıfatların, basitçe, bir filmin süresi hakkında bilgi verdikleri günler çok gerilerde kaldı. Günümüzde, filmlerin kısa-uzun olarak ayrıştırılmaları, üslup ve ritimleri ile doğrudan alakalı. Sözelimi 'uzun süreli bir film' hızlı kesmelere ve sürprizli bir sona sahipse, birileri onu 'kısa film' gibi olmuş diyerek küçümseyebiliyor; 'kısa süreli bir film' ise yavaş temposu ve dingin atmosferi yüzünden 'uzun film'lerin ucuz bir kopyası ya da fragmanı olmakla eleştirilebiliyor. Vahim olan şu ki, kendine film hocası sıfatı verilen ve bu yolla para kazanan insanlarda bile aynı tembel ve ezberci zihniyetin izlerini görüyoruz. 'Kısa film, mesajını en kısa sürede vermeli!' ya da 'Kısa film filanca şekilde kotarılmalı!' türünden yargılarla öğrencilerini zehirleyen bu hocalar yüzünden, iletişim fakülteleri mezunlarının arasından pek az 'sanatçı yönetmen' çıkabiliyor. Kısa filmin açık bir mesajı olması gerektiğini iddia etmek, ya da bilmem kaç dakikadan sonrası kısa film sayılmaz demek kadar kaba saba bir fikir gelmiyor aklıma hala. Üretilmiş herhangi bir görsel malzemenin 'manasız' olup olamayacağı ise başlı başına bir tez konusu.

Ne yazık ki kısa süreli film, sinema yazarı **Alin Taşçıyan**'ın da söylediği gibi üretim koşulları ve yarattığı algı bakımından bir tür öğrenci uğraşı olmaktan öteye geçebilmiş değil ülkemizde. Belki de aynı sebepten, kısa film yarışmalarının ezici bir çoğunluğunu hafif, neşeli yahut pornografi derecesinde propagandist filmler kazandı, kazanıyor. Çünkü jüri bir çeşit abi-usta rolüne bürünüp, 'Siz daha küçüksünüz, öyle soyut anlamlarla, bunalım filmleriyle uğraşmayın bakalım. Kum havuzunuzda oynamaya devam!' söylevini refleks edinmiş durumda. Karanlıkta, arka arkaya izlenen birkaç filmin ardından izleyici ve jüride dikkat kalmayıp, arada gözüken eğlenceli yahut körkütük siyasi bir film bu miskin topluluğun yarattığı canavarı dürtünce

ödüllendiriliveriyor. Reklamcılık zihniyeti ve parlak vaatlerinin öğrenci filmlerine sızması da ayrı bir vaka. Kısa süreli filmlerin belki de tek özgün yanı, düşük bütçeli, dolayısıyla bağımsız oluşları. Fakat süslü püslü reklam görselliğini en yüksek estetik düzey olarak kabul eden filmciler, zaman içerisinde deneySELLİKLERİNİ kaybedip, 'kaşesi' yüksek birer reklam yönetmeni olmak, bir başka deyişle kendilerini sektöre pazarlayabilmek gayesi ile film üretmeye başlıyorlar. Görsel çitası üst seviyede, her türlü ekipmanın –belki de fazlasının- kullanıldığı filmlere bakıp Türk Sineması ile-ri gidiyor demek yerine, tüm bu nimetlere sahip olanların neden gerçek bir sanat filmi ortaya koyamadıklarını –belki de neden bu zahmete girmek istemediklerini- sormak daha doğru olmaz mı?

Bu vesileyle söylemeliyim ki, Türkiye'deki kısa film çevrelerinin de bilinçli bir estetik yönelimi, okulları ya da bireyleri birbirlerinden ayırt edebileceğimiz bir üslup farklılığı olduğunu düşünüyorum. Kör kuyudan su çıkarmak gibi, film yapanlar da el yordamıyla bir şeyler üretmeye çalışıyorlar. Varsın elitistlik denilsin bu söyleyeceğime: Çok az bir yüzde haricinde, yönetmenlik yapan ya da olmaya çalışan hiç kimse kitap okuma zahmetine girmiyor. Onun yerine sanal mecralarda paylaşılan 'dünyanın en iyi kısa filmi' başlıklı videoları seyredip, yönetmenlik payesinin yarattığı yakışıklı hare ile ortalıkta gezinmeyi tercih ediyorlar. Müteveffa **Oğuz Atay**'ın da dediği gibi, *'kifayetsiz muhterislik değil de nedir bu albayım?'*

Anne ben şövalye oldum!

Peki ya sonrası... Bunu öyle pat diye söyleyivermek zor. Hele eleştiriden tavsiyeye giden yolun çetrefili düşünüldüğünde neredeyse imkandır. Öyleyse, şu sihirli kelimeyi paragrafın ortasına yerleştirme zamanıdır: Samimiyet. Gerçi bu duygu da diğer pek çok şey gibi 'kök değerini' kaybetti, kötü yola düştü. Şimdi tıpkı Yeşilçam filmlerindeki masum köylü kızları misali **Hüseyin Baradan**'ların, **Erol Taş**'ların kollarında, dillerinde. O halde işe yarar bir sonuca varmak için kelimelerin kökenine, bir başka deyişle bu satırların yazarının bilinçaltına inmek ve orada –eğer kaldıysa- bir tutam **Hulusi Kentmen** dobralığı ve bir parça **Münir Özkul** sıcaklığı bulmak gerekecek.

Film üretmek, doğası itibari ile öykü yazmak yahut resim çizmek kadar bireysel bir uğraş değil. Etrafı kaplayan kablolar, sahnenin bir an önce bitirilmesi için dua eden set çalışanları, kameramanın her daim hortlamaya hazır 'bastırılmış egosu' ve oyuncuların hiç bitmeyen şımarıklıkları yüzünden, yaratmaya çalıştığınız dünyanın tüm karanlığıyla üzerinize yıkıldığını görür, bir an için hiç kimseye, hiçbir şeye aldırış etmeden ceketinizi alıp oradan uzaklaşmak istersiniz. Aklınızın, ruhunuzun bir köşesinde filizlenip, sonra günler geceler boyu, tıpkı bir ev gibi, tuğla tuğla, sahne sahne inşa ettiğiniz o fikir ne kadar da boş ve yapmacıktır artık. Etraftaki tüm yüzler silinir, tüm o gösterişli aletler birer maden parçasına dönüşür ve siz kendinize 'ne işim var benim bu plastik dünyanın içinde!' diye sorarsınız. İşte yönetmenlik denen zanaatın tam da bu noktada başladığını düşünüyorum bir süredir. Bu büyük enkazın parçaları arasından, sabır, beceri ve nezaketle o ilk imge cevherini, yani

samimiyeti bulup yolun bundan sonrasını onun ışığıyla yürümek. Kısa ya da uzun olsun, iyi bir filmin arkasında yatan sırrın, bu 'ilk imgeye sadakat' ilkesiyle bir bağı olduğu açık. Teknik beceri, tecrübe, ekip, bütçe, lens, ışık, ses, mekan... Bunların bir şekilde edinilebileceğini, zaman içinde geliştirilebileceğini düşünenlerdenim. Fakat 'samimiyet'in herhangi bir okulda öğretilmediğini ya da herhangi bir yapım şirketi tarafından belli bir miktar para karşılığında kiraya verildiğini henüz işitmedim.

Bir hafta kadar önce, gri ve soğuk bir ülkede, küçük mumlarla aydınlatılan on-on beş masalık bir kahvede oturmuş, şehrin belki kendisinden de ünlü film okulunda sinematografi okuyan ben yaşılar da bir Türk ve yine aynı okulda fotoğraf okuyan ev arkadaşı ile laflıyorduk. Söz dönüp dolaşıp burası-orası karşılaştırmasına gelince, 'oralı' kız dönüp: 'Türkiye'de dört kısa film yönettiğini söylüyorsun. Lütfen bana yönetmek derken tam olarak ne yaptığını izah edebilir misin?' diye sordu. İçeriğinden de anlaşılabilir gibi üstü kapalı bir küçümseme ve agresiflik vardı soruda; hem basbayağı hileli ve tuzaklıydı. Diğer taraftan yapımcısından görüntü yönetmenine, ışıkçısından sanat sorumlusuna dört başı mamur bir film yapım sürecini 'norm' olarak kabul eden ve bu yöntem dışındaki çabaların çok da ciddiye alınmaması gerektiği yönünde bir tür ön kabule sahip olan 'oralının' neyi ima ettiğini de anlayabiliyordum. Evdeki oyuncak tahta ata binip, 'Anne ben şövalye oldum!' diyen hayalperest çocuklardan pek bir farkım yoktu onun gözünde. Işık yapılmamış yahut sanat yönetmeni kullanılmamış bir filmin neye benzeyeceğini soran gözlerle baktı 'oralı' kız ve sonra günün en anlamlı sorusunu sordu: 'Peki bir yapımcınız yoksa bütçeyi nasıl oluşturunuz?' Ben biraz buruk, biraz da hınzırca gülümsediğimde ne düşündüğünü Allah bilir.

Doğrusu bu küçük hikayeden yola çıkıp varmak istediğim nihai bir sonuç yok; aslında geriye gidip, başlangıç tahtaları üzerinde gezinerek gıcırtilarını dinlemek niyetindeyim. Ekonomik problemlerden bahsetmek, yahut ekipman yetersizliğinden dem vurmak, yukarıda da söylediğim gibi bu konudaki en klişe alt başlıklar; bunları tekrar tekrar dillendirmeye gerek yok sanıyorum. Kabul edelim ya da etmeyelim, kapitalist bir ekonominin ve bu prensibe göre şekillenen bir sosyal ilişkiler ağının içerisinde yaşıyoruz. Dolayısıyla kısa film yapımcılarının sistemden yakınıp, 'törpülenmiş' devletten ya da hantal yapılı okullardan yardım beklemeleri hem çok anlamlı, hem de çok gerçekçi değil. Tabii Kültür Bakanlığı'nın açtığı yarışmalara katılıp bir miktar destek almak mümkün; fakat hangi koşullarda ve ne tür niyetlerle değerlendirme yapıldığı belli olmayan, badem bıyıklı memurların cirit attığı o 'sanal cemaat'e de fazla bel bağlamıyorum kendi payıma.

Görüldüğü gibi geriye çok fazla seçenek kalmıyor. Bir yerlerden dayanıklı -sami- bir kütük bulup, kendi tahta atımızı oymalıyız galiba. Varsın birileri 'çocukluk' desin; biz içten içe biliriz ki bugün ismini saygıyla andığımız pek çok usta da aynı yolu izlemiş, 'anne ben şövalye oldum' demişti ilk önce. Hem zamanında annelerini inandıramayan çocuklar, ileride gerçek birer şövalye olabilirler miydi? Yazıyı bu soruyla bitirmek için şiddetli bir arzu duyuyorum.

KISA FİLM ÖLDÜ:

YOLUN BAŞINDAKİ SİNEMACININ YENİ BİR KARTVİZİT EDİNMESİNİN VAKTİDİR

mike jones

avustralya film, televizyon ve radyo okulu

cev: ertaç gürel

Film yapım işi geleneklerle doludur. Bunlar, tiyatrodaki gibi 'anma o İskoç oyununun adını' türünden batıl inançlara dayalı, tuhaf gelenekler olmayıp, daha çok, devamlı kök salıp güçlendiklerinden yerinden oynamaz gibi görünen inanç, metodoloji ve uygulama kalıplarıdır. Bu gelenekler 'işlerin yapılma biçimi' dir, onlar 'beklenen' dir, onlar 'endüstri standardıdır', onlar 'varsayılan' ve 'kabul gören'dir. Bu tür geleneklerin özünde Doğruyu ve Yanlışını ima etmek olduğunun farkına varmamıza dek herşey gayet hoştur; şöyle ki, her işin bir doğru yapılma şekli vardır ve gelenekten sapmalar 'yanlış'tır, 'kabul edilemez' dir ya da daha kötüsü 'profesyonelce' değildir.

Yaratıcı, teknik, iş, lojistik; sinema ve görsel medyadaki bu gelenekler tüm biçimlerde kendilerini gösterirler. **Araçların Felsefesi** başlıklı makalemde film yapım araçlarının (özellikle de yazılımın) nasıl 'gelenekler' dayatan iç felsefelere sahip olduklarını daha önce yazmıştım. Benzer bir bakışla sorgulanması gereken, uzun zamandır süregelen, bir başka köklü geleneğin (yolun başındaki sinemacıların ve bağımsız film yapanların işine sanıldığı gibi yaramayabilecek bir gelenek) daha var olduğu aklıma geliyor: Kısa filmin önemi.

Bir kısa film yapmayı hedeflemenin, yeni başlayan hevesli sinemacının işine ne şekilde yarayacağı iki yoldan ele alınır. İlki bir öğrenme pratiği olarak, ikincisi bir kartvizit olarak. Kısa film, uygun para ve kaynak sınırları dahilinde, bir filmin yapımında yer alınmasını sağlayarak bir öğrenme deneyimi olmaya çalışır. Basitçe ifade edersek, masrafsız tecrübe kazandırır. Benzer şekilde, bir kartvizit olarak kısa film, sinemacının yeteneklerinin ispatlanmasına ve finansörleri ve sponsor kuruluşları, sinemacının daha uzun bir proje yapmak için güvenilir olduğu konusunda ikna etmeye yarar.

Teori şudur : İyi bir kısa film, elinde koca bir bayrak sallayarak 'Beş parasız ve sadece 10 dakikalık bir süre içinde bunu yapabiliyorsam, 100 dakikada ve bir sürü parayla neler yapabileceğimi varın siz düşünün' demektir.

Öğrenme deneyimi ve kartvizit. Kısa filmin amacı bunlardır.. ve 21. yüzyılın ikinci on yılının başlangıcında kısa film her ikisinde de epey üzücü bir şekilde başarısız olmuştur.

Öğrenme Deneyimi

Öğrenme deneyimi olarak kısa film işe yaramaz çünkü bir kısa film yapmak esasında size yalnızca kısa film yapımını öğretir. Kısa film yapılarının, kalıplarının ve adetlerinin uzun metraj ve uzun drama formuyla ilintisi oldukça yüzeyseldir. Geçmişte, herhangi bir yılda dünya çapındaki belli başlı festivallerde ödül kazanmış kısalara incelenmesi bu hususu kanıtlayacaktır.

Tamamı ilgi çekici, şiirsel, iç gözleme dayalı, teknik açıdan başarılı olsa da gerek estetik bakımdan, gerekse anlatı bakımından, daha uzun formlarla olan bağlantıları açık bir şekilde eksiktir. Olması gereken de budur. İyi bir kısa film basitçe dar bir alana tıkmış bir uzun metrajlı film OLMAMALIDIR. Bu bir felaket reçetesidir. Hayattan kesitlerin, can alıcı esprilerin ve microkosmos gözlemlerin tümü kısa filme mükemmel uyan yapılardır ancak kısa film biçiminin dışında, neredeyse hiçbir zaman doğru dürüst işe yaramazlar.

Sinemacılar bir kısa filmde kişisel bazda ekiple, oyuncularla, teknolojiyle çalışma deneyimi kazanabilseler de kısa filmin –sadece ve sadece süresinden dolayı- bütünüyle kapsamadığı anlatım öğeleri olan karakter, tema, mit ve metafor hakkındaki anlayışlarını uyguluyor, sınıyor ya da somut biçimde geliştiriyor olmayacaklardır.

Dahası, kısa filme yönelik etkili bir iş modeli var olmadığından tamamına yakınının diğer hevesli sinemacılarca doldurulan, kendi isteklerinin peşindeki kısa film festivallerinin dışında ne izleyicisi, ne de piyasası vardır; bir kısa film yapmak izleyici kitlelerine ilişkin dişe dokunur birşey öğretmez.

Bir kısa film, sinemacının ‘İzleyici kimdir? Ne beklemektedir ? Ne istemektedir? Nasıl katılım gösterir? İzleyiciyi ne heyecanlandırır ve coşkulandırır? İzleyici nasıl tepki verir? Hangi duygu durumlarının peşindedir?’ sorularını sormasına yol açmayacaktır.

Daha da trajik olanı, dünya üzerindeki sinema okulları temel öğrenme deneyimi olarak kısa filmler üretirken, ders saatlerinin neredeyse %100’ünü uzun metraj filmleri tartışmaya ve çözümlemeye ayırırlar. Bu yaklaşım bana aşçılık okuluna gidip haftalar boyu üç çeşit yemeğin nasıl yapılacağı üzerine çalıştıktan sonra bitirme projesi olarak sandviç yapmak durumunda kalmak gibi geliyor. Harika bir sandviç hiç kuşku yok ki, bir sanat eseridir ancak üç çeşit yemek sanatında yeterliliğe dair hiçbir şeyi kanıtlamaz.

Duymayan kalmasın, kayıtlı olsun diye, kendi kariyerimin büyük bir bölümünün sinema okulu ve üniversite merkezli olduğunu burada belirtmem gerekir. Ben, her şeyden önce bir eğitmenim ve sinema okullarının sunduklarına gönülden inanıyorum. Okul herkese uymaz ve elbette ki tek yol da değildir ancak

kavram olarak sinema okullarını önemsizleştirmek, eline bir steteskop alıp işe girişerek doktor olunabileceğini önermek gibidir. Sadece mahkeme salonunda bulunup savunma yaparak avukat olabilir misiniz? İngiliz anahtarını kaparak, arabanın kaputuna abanıp sağı solu dürtükleyerek tamircilik yapabilir misiniz?

Ve hala sinema okullarının ölü yatırım olduğunu söyleyenler, sinema hakkında bu kadar mı dar görüşe sahiptirler, sinemayı tamircilikle, doktorlukla ya da avukatlıkla kıyaslanamayacak kadar basit mi addetmektedirler? Sinema hakkında bu kadar dar görüşe sahip olan sinemacı dünyanın ihtiyaç duymadığı bir sinemacı türüdür. Hollywood'da şimdiden yeterince tek atımlık tabanca var. Köprüler inşa etmek istiyorsam köprü inşaatı okumam gerekir. Filmler inşa etmek istiyorsam sinema okumam gerekir. Sinema okulu bunun için önemli bir araçtır.

AMA... İki büyük AMA var. İlki bütün sinema okulları 'iyi' değildir ve ikincisi 'iyi' olabilmek için sinema okullarının ısrarla ve sürekli olarak evrim geçirmeye, uyum sağlamaya ve yüksek amaçları karşılamaya yönlendirilmeleri gereklidir. Bundan ötürü, ben burada sinema okullarının öğrenme deneyimi olarak büyük ölçüde sırtlarını dayadıkları kısa film paradigmasını reddediyorum.

Bir öğrenme aracı olarak kısa filmin geçerliliğine ve işe yararlılığına dair, benim buradaki argümanla karşısında olduğum, altı çizilmesi gereken bir varsayım var. Varsayım, kısa filmin amacının sinemanın daha uzun formlarını (özellikle tv draması ve uzun metrajlı film) üretmeyi öğrenmek ve bu formları üretmekteki yeterliliği ispatlamak olduğudur. Herkesin durumu bu olmayabilir.

Parasal bir kariyer yapacak kadar fırsat barındırmasa da temel bir sanatsal ifade biçimi olarak kısa filmler yaparak çok mutlu olabilirsiniz. Veya oldukça kısa anlatı formları üzerinde gelişen reklamcılığı ele alabiliriz. Ya da müzik video kliplerini. Ancak sinemacıların ve sinema okulu öğrencilerinin pekçoğu için kısa filmle amaçlanan, belirtildiği gibi, kısa filmin daha uzun formlar için bir öğrenme deneyimi olmasıdır.

Kartvizit

Gelelim madalyonun diğer tarafına; bir mesleki kartvizit olarak kısa film. Bir kısa film ne denli mükemmel olursa olsun, şayet amaç daha büyük, daha uzun dramatik işler yapmaksa, çoğunlukla sinemacıya yararı dokunmayacaktır. Kısa filmler işe yaramazlar çünkü yapımcılara güven hissi veren kritik şeyleri ortaya çıkarmazlar.

Bir kısa film, ne kadar 'iyi' olursa olsun sinemacının karakter dönüşümlerini devam ettirebildiğini etkili şekilde kanıtlayamaz ve anlatı yapısını idrak etti-

ğini göstermez. Bir kısa film sinemacının süre içinde hikayenin nasıl gelişti-rileceğini ya da tutarlı dramatik gerilim ve rahatlamanın nasıl kurulacağını bildiğini ispatlamaz. Bir kısa film sinemacının izleyiciyi ve türü anladığını ve kitlenin ilgisini çekmeyi bildiğini göstermez. Bunların yokluğunda sinemacı-nın etkin bir biçimde geçerli bir uzun metraj ya da uzun drama yapabileceğine dair hiçbir hakiki kanıt yoktur.

Modern sinema okullarının (ve bağımsız sinemacıların onlara hemen hemen paralel gelişmiş olan 'kendin yap kültürü'nün) ortaya çıkışlarından bu yana, yetişmekte olan sinemacılar için geleneksel olarak yerleşmiş, kabul edilmiş ve kökleşmiş süreç, onların uzun metraj ya da TV draması yapmak için yeterlilik-lerini onayacak kartvizit niteliğinde bir kısa film yapmalarıydı. Bu işe yaradı. Yıllarca işe yaradı. Ancak geçerliliği yavaş yavaş yok oluyor. 2010'da kısa filmin geçerli niteliği ölüyor. Öğrenme deneyimi ya da kartvizit olarak kısa film tat-minkar olamıyor.

Bu da elbette şu soruyu akla getiriyor... Daha iyi bir şey var mı?

Uzun metraj ya da TV dizisi yapacak zaman ve kaynaktan her zamanki gibi yok-sun olan bağımsız sinemacı ne yapmalı? Cevap hepimizin yüzümüze bakıyor ve bakıyor da olmalı; çevrimiçi web dizileri.

Web Dizileri

Yetişmekte olan sinemacının (şimdi değilse bile) gelecekteki öğrenme deneyi-minin ve kartvizitinin web dizileri olacağına iddiaya girerim. Yapımcılar, finan-sörler, sponsorlar hala kısa filminizi görmek ve onun hangi festivallerde yer aldığını öğrenmek isteyebilirler oysa yakında size 'Web diziniz hangi sitede?', 'Ne kadar yoğunlukla izleniyor?' diye soracaklar (hatta şimdiden sormaya baş-ladılar).

Web dizilerinin yeni yetişen sinemacılar için hem öğrenme aracı, hem de kart-vizit olarak avantajları ortada ve çok sayıda.

1- Web dizisi 'yapılabilir' bir şeydir. Internet üzerinden bölümler halinde bir dizi yapmak kuşkusuz bir kısa film yapmaktan daha çok para, teknoloji ya da lojistik gerektirmez.

2- Web dizileri, festival festival gezen bir kısa filmin bulabileceğinden çok daha geniş uluslararası izleyiciyi serbestçe ve kolayca bulabilir. Böylelikle web dizi-leri hem sinemacıyı eğitir, hem de izleyici katılımının ve sinemacının izleyiciye yönelik yaratım, izleyici toplama, izleyiciyi tutma ve izleyiciyi eyleme geçirme yeteneklerinin bir ispatı olur.

3- Web dizileri sinemacının karakter dönüşümünü ve öykü yapısını anladığını, garantili bir şekilde ispatlar. Web dizisinin bölümleri genellikle kısa olsa da bölümlerin kuruluşlarının, aralarındaki boşluğun ve yapılarının doğası, hem uzun metrajlı film anlatısının kırılma noktalarıyla hem de uzun drama formunun sahne araları, bölümleri ve sezonlarıyla çok iyi bağlantı kurar.

4- Yaratılış itibariyle bir web dizisi, sosyal medyanın ve internetin bir parçası olarak bir multimedya yaklaşımıdır. Dünya çapında kısa ve uzun metrajlı film projelerinden multimedya bileşenleri (websitesi, fragman, oyunlar vb...) eklemeleri talep edilirken, web dizisi bu modelle en başından beri bütünleşiktir.

Bitirme projesi olarak ne yapacağının hesabını yapmaya çalışan bir sinema okulu öğrencisi de olsanız yeni başlayacak proje arayışında olan bir bağımsız sinemacı da olsanız hedefler aynıdır; deneyerek öğrenmek ve kendinize sinemasal bir nüfus cüzdanı yaratmak. Bu noktada yetenekli, hevesli sinemacıların, kimse tarafından izlenmeyen, kendi isteklerinin peşindeki kısa film festivalleri için teatral afişlere sahip; cilalı, öyküsüz, iddiasız kısa filmlere fazlasıyla emek ve kaynak aktardıklarını görerek hüsrana uğruyorum.

Film yapımının birçok kökleşmiş unsuru gibi, kısa film geleneği de terkedilmeli ve köhnemiş bir garabet olarak görülmelidir. O, geçmiş çağa ait bir gereç. İyi bir kısa film büyük bir sanat eseri olabilir ama yeni başlayan hevesli sinemacılar, bir kariyer inşa etmek için kısa bir sanatsal çalışmadan çok daha fazlasına ihtiyaç duymaktadırlar. Kısa formatlı web dizisi, bağımsız sinemacıların (sinema okulunda ya da dışarıda) bugüne dek erişebildiği en dinamik, izleyici tarafından en çok yönlendirilen, kendi kendinin reklamını en çok yapan öğrenme aracıdır.

Kısa film yapmanın kıymetine ilişkin bu yeniden gözden geçirmede, film okullarının kültürünü etkileme arzusu saklıdır. Bir eğitim döneminin sonunda dünyanın dört yanındaki belli başlı sinema okullarının, kimsenin izlemediği ve umursamadığı festivallere bir takım kasetler ve film makaraları postalamak yerine dinamik, dramatik, anlatı yapısı olan, ilgi çekici, izleyici tarafından yönlendirilen, türden ilham alan, sosyal ağı olan, her bölümüyle merak uyandıran web dizilerinin 'başlat' butonuna basacağı günü ipe çekiyorum.

Yeni bir geleneği oturtup, eskisini tarihe gömmenin vaktidir.

KISA KURMACA FİLMDE ÖYKÜ TASARIMI

richard raskin
aarhus üniversitesi
medya çalışmaları bölümü

çev: ertaç gürel

*'Romanla karşılaştırıldığında sone ve haiku ne ise
uzun metraj filmle karşılaştırıldığında kısa film odur.'*
elliott grove

Giriş

Bu yazının amacı kısa kurmaca film senaryosu yazarken kılavuz olarak kullanılabilecek, basma kalıp olmaktan uzak bir model önermektir.

Bir öykü geliştirilirken içinden geçeceği farzedilen adımlar dizisine odaklanan çizgisel modellerden farklı olarak, şimdilerdeki yaklaşım, kısa film öykü anlatımının en iyi, dinamik bir etkileşim içinde, birbirini dengeleyen ve tamamlayan karşıt nitelikler cinsinden betimlenebileceği görüşüne dayanmaktadır. Bu tarzdaki bir yaklaşım, diğer anlatı modellerinden daha açık olmasının yanı sıra, kısa kurmaca film tasarımına yeni başlayanlarda sık rastlanan hataların gözden kaçırılmaması için daha uygundur. Burada, bazılarının diğerlerinden daha geniş açıklama gerektirdiği, ancak tümünün eşit derecede önemli olduğu yedi etkileşim veya denge biçimi tarif edilecektir; tümü uyulması gereken kurallar olmaktan çok etkili öykü anlatma şansını artırma fırsatları olarak önerilmektedir. Son olarak, tam da kısa filmlerin 'azı karar' ilkesine uyduklarında gerçekten iyi olmaları gibi, ben de bu bahsi kısa ve özlü tutacağım. Daha detaylı, somut örnekler üzerinden giden daha kapsamlı bir inceleme ile ilgilenen okuyucular, kitabıma başvurabilirler: *The Art of the Short Fiction Film: A Shot-by-Shot Study of Nine Modern Classics* (McFarland, 2002).

1. Karakter Odağı <--> Karakter Etkileşimi

Kimin Hikayesi Bu?

En iyi kısa filmler genellikle başlangıçlarından itibaren kimin hikayesini anlattıklarını açık ederler. İzleyenler olarak bizler bunu bir kez bilince, film içinde bir yerimiz; konumumuzu almamızı ve olan biten herşeyin görece önemini nasıl belirleyeceğimizi bilmemizi sağlayan bir yöntemimiz olmuş olur.

Genellikle bir kısa film tek bir karakterin öyküsüdür. Ancak iki (ya da daha fazla) ana karakterin de öyküsü olabilir ki bu durumda sorunlar çok daha büyüktür ve paralelinde başarı şansı azalır. Bu sebeple, yeni başlayanlara kısa filmlerini tek bir karakterin öyküsü olacak şekilde yapmaları bilhassa öğütlenir.

Bununla birlikte, karakter odağı olarak adlandıracağımız bu özellik, kısa filmde, karakter etkileşimiyle öykünün düğüm noktalarında ana karakteri diğer karakterlerle karşılıklı etkileşime geçirerek dengelendiği zaman tam değerini bulur. Bir kısa filmde canlılığını veren şey budur; etkileşim yönünden eksik olan (yeni başlayanlarda yaygın bir hatadır) bir kısa film kolay kolay ilgimizi çekerek, canlı tutmayacaktır.

Kısa filme hayat veren etkileşim, çatışma şeklinde olmak zorunda değildir. Hiç çatışma barındırmayan mükemmel kısa filmler vardır. Ve kısa filmle daha uzun anlatılar arasındaki bu önemli ayrım, tüm sinemasal anlatıların mutlaka anlaşmazlık üzerine kurulması gerektiğini sorgusuz sualsiz kabullenme yönündeki yaygın eğilim yüzünden çoğunlukla gözden kaçır.

O halde bu ilk denge biçimi karakter odağı (kimin öyküsünün anlatıldığına dair netlik) ile karakter etkileşiminin (o karakterin filmin önemli anlarında diğer karakterlerle etkileşime geçirilmesi) karşılıklı olarak birbirlerini etkilemesiyle oluşmaktadır. Yine de, bunların herhangi birinden yoksun olan bir kısa film bu niteliklerin yönetilmesi sayesinde değil, gözetilmemesine rağmen fevkalade bir film olabilir.

2. Nedensellik <--> Tercih

Gerald Prince (1973) gibi kuramcılar herhangi bir öykünün, biri diğerine sebep teşkil eden en az iki olayı barındırması gerektiğini öne sürmektedirler. Nedenselliğin her iyi öykünün bir parçası olması gerektiği doğru ise de ben, bunun resmin sadece yarısı olduğu inancındayım. **William Golding**'in 2. Dünya Savaşı'nda kraliyet donanmasında görev yaptığı sırada başından geçen bir olayı ifade edişini ele alalım:

Almanların çok uzun menzilli bir uçakları vardı. Atlantik boyunca kafilelere refakat ediyorsak bu uçak ortaya çıkar, kafilenin etrafında, tahminen 5 mil ötesinde daireler çizer, dönüp durur ve denizaltılarla telsiz yoluyla haberleşip kafilenin nerede olduğunu söylerdi. Yani dönüp duran bu şeyin sizin yerinizi bildirdiğini bilirdiniz. Refakat filosunun kaptanının uçakla iletişime geçtiği bir anı hatırlıyorum. Onu bir Aldis lambası ile aydınlattı ve şöyle dedi : 'Lütfen öbür yönde döner misin? Başımı ağrıtıyorsun.' Ve uçak döndü, ters yönde daireler çizmeye başladı, işte böyle, gördünüz mü? İnsanlar arasında bu tip akıllara ziyan ilişkiler vardı.

Burada, İngiliz kaptanın mesajının neden ve Alman pilotun yön değiştirmesinin sonuç olacak şekilde, nedenselliğin söz konusu olduğu tartışılabilir. Ancak bu hikayeyi ilginç kılan, Alman pilotun ters yönde uçmayı tercih etmesi, bununla birlikte İngiliz kaptanın düşmanla manasız iletişimi yasaklayan savaş kuralını ihlal ederek pilotla iletişime geçmeyi tercih etmiş olmasıdır.

Burada başlarına bir şey gelen karakterlerden çok, bir şeyleri meydana getiren karakterlerimiz bulunmakta. Bir başka deyişle, nedensellik karakterlerin seçimlerinden doğmaktadır ve öyküyü sürükleyen, aynı zamanda bu karakterleri gözümüzde

daha ilginç kılan şey de budur. **John Gardner**'in yazdığı gibi: *'Merkez karakterin yalnızca etkilenmeyip, etkilemesinin de gerektiğinin farkına varamamak yeni başlayanların senaryolarında görülen en yaygın hatadır.'*

Golding'in hikayesi ve **Gardner**'in gözlemi için geçerli olan, kısa film için de fazlasıyla geçerlidir: İlgimizi çekmeye ancak tercihlerde bulunan ve böylelikle kendi öykülerini kendileri şekillendiren karakterler aday olabilir.

Şu halde bu kısımda anlatılan özelliklere ilişkin son söz şudur: Bir kısa filmde nedensellik ve tercihin karşılıklı etkileşimi, nedenselliğin tercihten kaynaklanmak yerine tercihi önemsiz kıldığı veya engellediği ya da ana karakterin kendi öyküsünün yükünü üstlenemeyecek kadar pasif ya da çaresiz olduğu anlatılara tercih edilebilir.

3. Tutarlılık <--> Sürpriz

En iyi kısa filmlerde karakterlerin izleyiciye tanıtılması ve tanımlanması genellikle saniyeler içerisinde halledilir ve karakterler bir kez tanıtıldıktan sonra başlangıçtaki tanımları ile tutarlıdır. Filmin sonunda anlamlı bir şeyler öğrenmiş ya da tecrübe etmiş olabilirler ancak onlar hala filmin başında oldukları gibidirler, sadece durumları değişmiştir. Ve bu da kısa filmle daha uzun anlatılar arasındaki bir diğer önemli farktır.

Genellikle kayda değer bir zaman dilimine yayılan uzun metrajlı filmde, ana karakterin öykünün seyri boyunca birtakım temel değişimler geçirmesi beklenir. Anlatı süresi ile perdede oynama süresinin sıklıkla aynı süreye denk geldiği kısa filmde (örneğin perdede yedi dakika boyunca akan bir film genellikle aynı yedi dakika içinde olup biteni anlatmaktadır) karakterler başlangıçtan sona kadar aynı kalırlar. Maalesef, kısa filme ve uzun metrajlı filme uygun anlatı türlerini birbirinden ayırt etmeyi beceremeyen eğitmenler tarafından, kısa film metni yazan sinema öğrencilerinden, kimi zaman merkez karakterlerini birtakım temel değişimlerden geçirmeleri istenmektedir.

Şu halde kısa filmde karakterler esas itibari ile başlangıçtan sona aynı kalırlar. Ancak bu, izleyicinin bir sonraki karede ne olacağını hep tahmin edebileceği anlamına gelmez. Paradoksal gibi gelse de karakterler başlangıçtan sona kadar tamı tamına aynı nitelikleri sergileyip, yine de bütünüyle öngörülemez bir tarzda davranabilirler. Kısa kurmaca film için karakter ve öykü tasarlarken tutarlılık ve sürpriz arasında bu şekilde bir etkileşim için çaba sarfetmeye değer.

4. Ses <--> Görüntü

Film materyalinin görsel imkanlarından sonuna kadar yararlanılması gerektiği yeni başlayanların kısa film öykülerini tasarlarken genelde hatırladıkları bir şeydir. Ancak, göz için ilgi çekici olan bu işlemin benzerinin kulak için de ilgi çekici olabileceği çoğunlukla gözden kaçırılır.

Sesin doğasında var olan anlatı imkanlarından büyük ölçüde yararlanan kısa filmlerde, karakterler ses üretir ya da seslere karşılık verir. Bu filmlerde ses, eyleme işitsel bir fon oluşturmakla kalmayıp, öykülerin kilit anlarında aslında eylemin kendisi haline gelir.

Ses ve görüntünün bu şekildeki karşılıklı etkileşimi, oluşturulan bir durumun doğasında mevcut olan birtakım anlatı fırsatlarından sonuna kadar yararlanmanın bir yoludur.

5. Karakter <--> Nesne

Her kısa film, karakterlerinin duygu ve düşüncelerini bir şekilde izleyicisine bildirmelidir ve bunu yaparken genellikle başarısız sonuç veren dış ses veya iç konuşma yöntemlerini kullanmaması tercih edilir.

Kameranın bir karakterin yüzüne takılıp kalırken, dramatik şartların karakterin içinden geçenlerin neler olabileceğini önermesi, karakterin zihninden geçenlerin bize bildirilmesinde en etkili yollardan biridir. **Gabriel Byrne**'in isabetle belirttiği gibi:

Esasen, hakikaten anlamadığımız gizemli bir simyaya inanıyorum, kamera düşüncenin fotoğrafını çekiyor. Onun duygunun ve düşüncenin fotoğrafını çektiğini düşünüyorum. Şayet düşünüyorsanız kamera bunu algılayacaktır. Ve yönetmenlerin bunu yeterince anladığını da düşünmüyorum. En can alıcı anlarda kesiyorlar, siz de 'Tanrım, oyuncuda kal! Hikayeyi o anlatacak' diyorsunuz.

Bir karakterin iç dünyasına dair deneyimimizi arttıracak olan ilginç bir yöntem de karakterin, onun için anlam taşıyan birtakım fiziksel nesnelerle (örneğin bir cep saati ya da merdiven korkuluğu) olan ilişkisi yoluyla izleyicide düşünceler ve hisler uyandırmaktır.

Karakterin ve nesnenin bu şekildeki karşılıklı etkileşimi bir seferde ve eşzamanlı olarak hem karakterin iç yaşantısının kurulmasına, hem de fiziksel mekana biraz ayrıcalıklı bir şekilde odaklanılmasına yardımcı olur; iç ve dışın, özne ve nesnenin bu yakınsaması, bu yolla pek çok bilginin tek bir anlamlı anda aktarılabilmesini sağlayabildiği için kısa filme oldukça uygundur.

6. Yalınlık <--> Derinlik

'Tüm kitaplarımda yapmaya çalıştığım tek şey yazının içinde okuyucunun yaşayabileceği yeterli alanı bırakmaktır. Yazarın aşırıya kaçabildiği bir tarz vardır ki, onda yazar okuyucuyu bir sürü ayrıntıyla boğarak okuyucuya soluyacak hava bırakmaz.'
paul auster

Baştan sona zekice dolambaçlarla dolu bir kısa filmle karşılaştırıldığında, basit bir öykü anlatan bir kısa filmin, izleyicinin içerisine girip oyalandığı davetkar bir mekan gibi deneyimlenmesi daha olasıdır. Paradoksal bir şekilde yalınlık, kısa filmi, içinde izleyicinin keşfe çıkıp makul anlamlar inşa edebildiği bir 'yaşanabilir alan' haline getirerek kısa film anlatısına derinlik katar.

Buna paralel olarak, çok karmaşık bir konuyla ya da çok fazla ayrıntıyla izleyicinin kafasını karıştıran ya da izleyiciyi bunaltan bir kısa film muhtemelen izleyiciyi kendisinden uzakta tutacaktır. Kurgucu ve ses tasarımcısı **Walter Murch**'un ifade ettiği gibi:

Bir noktadan sonra, ayrıntıların zenginliği için gayret sarf ettikçe, izleyici kitlesini katılımcı olmaktan çok seyirci olmaları yolunda teşvik edersiniz.

Bu durum, uzun anlatılara kıyasla kısa film için daha geçerlidir. Buna ek olarak, kısa filmde konunun çok karmaşık oluşu dikkati karakterlerden uzaklaştırabilirken, daha basit bir konu izleyiciye karakterlerin yaşamlarına girecek zamanı ve alanı verebilir.

Kısa filmde derinlik hissi öyküyü basit tutmakla ve zekice tasarımların cazibesine kapılmamakla elde edilebilir.

7. Tasarruf <--> Bütünlük

Şayet bir sinemacı kısa film yapımında 'yardan vazgeçer', fazlalıkları 'eti kemikten sıyırmırcasına' atarak 'azı karar' ilkesine uymayı seçerse, öykü anlatımındaki bu tasarruf kaygısı, filmi yalın ve konsantre tutup güçlendirecek ve filmin işine yarayacaktır.

Yeni başlayanlar, kimi zaman kısa filmlerinin süresi uzadıkça 'gerçek' bir film olmaya yaklaştığını düşünürler. Filmlerini uzatarak, olabildiğince çok perde zamanına yayma hevesindedirler. Böyle olunca, altı-yedi dakikalıkken iyi olabilecek bir kısa film - uluslararası kısa film festivallerinin jürilerinde görev almış herkesin muhtemelen başına geldiği gibi - çoğu kez izleyici için yirmi dakikalık dayanılmaz bir çile haline gelir.

Genelde çekimlerin olabildiğince kısa tutulup, sahnelerin kısa ve özlü olması öğütlenirse de, karakterle ilgili önemli bir şeylerin cereyan ettiği anlarda kameranın telaşsız bir şekilde karakterin yüzünde kalması da uygun olur ve de bu gibi çekimlerin kendi doğal seyirlerine bırakılmaları gerekir. Kısa filmin büyük çoğunluğunun kısa ve özlü çekimlerden oluşturulup bu çekimlerle, karakterlerin iç dünyalarının bize yansıtıldığı daha serbest çekimlerin sırayla birbirlerini takip etmesi, filmin kurgusunun tekdüze olmasını da önler.

Fakat genel olarak, öykünün akmasını ve bizim karakterlerle bağ kurmamızı engelleyecek fazlalıklar ayıklanırken, 'azı karar' ilkesi gözetilmelidir.

Gelgelelim, aynı zamanda, bir kısa film sona erdiğinde izleyicide filmin tamamlandığı hissinin yanı sıra, filme tekrar tekrar dönmeye degeceği düşüncesi de oluşmalıdır. Fazlalıkları eti kemikten sıyrırircasına atıp, hala izleyicide filmde bir zenginlik olduğu hissini uyandırmak nasıl mümkün olmaktadır?

Yanıtın bir kısmı filmin sonunun nasıl bağlandığı ile ilgilidir. Örneğin bir film, birkaç unsuru değişmiş bir halde başladığı noktaya dönerek biterse, bu, izleyicinin öykünün çevrimini tamamladığını ve sona erdiğini hissetmesine yardımcı olabilir.

Bir başka kapanış taktiği de, tam filmin bitişinin öncesine simge niteliğinde bir jestin ya da bir olayın – bu muhtemelen filmdeki en önemli andır – yerleştirilmesi olabilir. Bu yolla, filmin jeneriği perdede görüldüğünde izleyici zihinde tekrar canlandırılması anlamlı bir şeyle baş başa bırakılabilir ve bu başarıldığı takdirde, filmin tamamen ve tüketilemez olarak anımsanması kuvvetle muhtemeldir.

Sonuç

Bir filmin kısa film sayılması için gerekli maksimum perdede kalma süresine dair bir fikir birliği yoktur. Festivaller kriterlerinde Cannes'daki maksimum 15 dakikadan Uppsala'daki maksimum 60 dakikaya kadar farklılık gösterirler. Aynı çeşitlilik kısa film yazınında da göze çarpar.

Kısa filmin tanımlanmasında karşımıza çıkan bir problem de ara bir biçimin genellikle es geçilmesidir. Fransızlar kısa film ile uzun metrajlı film arasında kalan biçimi tanımlamak için orta metraj (moyen métrage) tanımını kullanmaktadırlar. İskandinavya'da da kurmaca filmin bu ara biçimine genellikle novellefilm (kısa öykünün sinemadaki karşılığı) denir. Bu tarz filmler genellikle 25 veya 40 dakika uzunluğunda olup, esas itibari ile daha basit bir konuya ve daha az sayıda karaktere vs. indirgenmiş minyatür uzun metraj filmlerdir.

Öte yandan gerçek kısa film (sinemasal şiir) tipik olarak yalnızca 6-7 dakika uzunluğundadır ve benim görüşüme göre 15 dakikayı aşmamalıdır.

Yeni başlayanlar ilk kısa filmlerini yaparken, mümkünse 6-7 dakikalık bir süreyi hedeflemeleri yönünde teşvik edilmelidir. Bu, şiire has yoğunluğu olan bir film yapılması olasılığını artıracaktır, bu bağlamda Çinli usta **Wu Qiau**'dan bir alıntıyı aktarmak isterim:

(Yazarın) mesajı pirinç gibidir. Düzyazı ile bu pirinçten pirinç lapası yaparsınız. Şiir ile pirinci pirinç şarabına dönüştürürsünüz.

Vasat kısa film seyreltik, öyküyü bıktırana kadar sündüren pirinç lapası gibidir; buna karşın en iyi kısa filmler, dizginlenmiş içerikleriyle saf pirinç şarabıdır.

GENEL BAKIŞ

1. karakter odağı <--> karakter etkileşimi

İzleyiciye kimin öyküsünün anlatıldığının belirtilmesi, bununla beraber ana karakterin diğerleri ile etkileşimde tutulması. Öykünün kimin öyküsü olduğunu bilmezsek film içinde bir dayanak noktamız olmaz; etkileşim aynı zamanda ilgimizi ayakta tutacak canlılığı da sağlar.

2. nedensellik <--> tercih

Öykünün merkezine neden sonuç ilişkisinin yerleştirilmesi, yine de nedenselliğin ana karakterin bilinçli seçimlerinden kaynaklanması. Bir şeylere hayat veren, öyküyü ilerleten ana karakterler, izleyici için başına bir şeyler gelen karakterlere göre daha ilgi çekicidir.

3. tutarlılık <--> sürpriz

Karakterlerin davranışlarının vasıfları ile uyumlu, yine de bütünüyle tahmin edilemez bir şekilde kurulması. Uzun anlatıların aksine, kısa kurmaca film bir karakterin dönüşümünün anlatımına uygun değildir; filmin sonundaki durumlar baştakilerden farklı olsa da karakterler değişmeksizin aynı kalırlar.

4. ses <--> görüntü

Eylemin göz için olduğu kadar kulak için de ilgi çekici olacak şekilde tasarlanması. Özellikle ses eyleme işitsel bir fon olmaktan çok eylemin ayrılmaz bir parçası olmasıdır. Karakterler ses çıkartabilmeli, seslere tepki verebilmeli; sesler olayları tetikleyebilmeli ya da kendi başlarına bir olay teşkil etmelidirler.

5. karakter <--> nesne

Karakterlerin anlamlı nesnelerle ve fiziksel çevreleri ile etkileşime girmelerini sağlamak. Bu şekilde karakterlerin iç dünyaları ile dış dünya arasında bir bağlantı kurulabilir; öznellik ve içsellik dış, somut şeylerle dengelenmiş olur.

6. yalınlık <--> derinlik

Öykünün izleyicinin içinde yaşayabilmesine izin verecek ölçüde basit tutulması. Çok karmaşık ya da detaylı öyküler izleyiciyi, katılımcıdan çok gözlemci rolüne iterek belli bir mesafede tutar. Yalınlık izleyicinin öykünün içine girip, buradan öykünün anlamlarını keşfetmesini, onları inşa etmesini sağlar.

7. tasarruf <--> bütünlük

Film damıtılmış bir yoğunluğa sahip olacak şekilde, tüm gereksiz anların ve detayların atılmasının yanı sıra filmin izleyici tarafından zengin bir dokuya sahip, yaşamla dolu bir bütün olarak deneyimlenmesi gerekliliği arasında bir denge kurmak. Ancak kameranın karakterlerin yüzlerinde (gözlerinde) belli süreler kalması, gereksiz olanın atılması kuralından daha önce gelir. Kapanış taktikleri, izleyicide filmin eksiksiz ve tüketilemez olduğu hissinin bırakılmasında önemli rol oynar.

LARS HENRIK GASS İLE KISACA

'Kısa film estetik ve kategorisel düzeyde, ayrıca içerik açısından da bir karşı çıkma aracı olmayı sürdürecektir.'

ilker mutlu



Almanya'nın en eski film festivali, dünyanın en eski kısa film festivali olan **Oberhausen Uluslararası Kısa Film Festivali** (Internationale Kurzfilmtage Oberhausen), 57 yıllık geçmişiyle kısa filmin en önemli kalelerinden biri. Dünya sinemasına Oberhausen Manifestosu da dahil olmak üzere pek çok yeniyi armağan eden festival, sinema sanatının itici güçlerinden biri ve bu sanatın dil arayışının önemli bir aracı olarak gördüğü kısa filmi, her yıl yaklaşık 500 film gösterip, 1000 civarında profesyoneli ağırlayarak, panel, söyleşiler ve arşivler yaparak destekliyor. Biz de bu süreci oluşturan ve deneyimleyenlerden biri olan festival yönetmeni **Lars Henrik Gass** ile kısa filmin şimdisi, geleceği ve **Oberhausen** üzerine kısa bir söyleşi gerçekleştirdik.

Geçen yıllar içinde kısa film dil ve teknik açıdan nasıl bir değişiklik geçirdi?

Bu baktığınız döneme göre değişir. Eğer son 10-15 yılı kastediyorsanız, en önemli gelişmeler kameralardan yazılımlara kadar dijital teknolojinin ucuzlaması ve ulaşılabilirliği olmuştur. Böylece pek çok kısa film bağımsız yönetmenler tarafından üretilebildi, bunun sonucunda da internette kısa film patlaması yaşandı. İçerik açısından ise türlerin birbirine girdiği melezleşen filmlerle karşılaştık. Belgesel, kurmaca, deneysel, animasyon gibi kategoriler de yönetmenler yeni ve özgün ifade formları yaratmak için çabaladıkça ortadan kalkmaya başladı. Kısa filmleri artık geleneksel kriterlere göre sınıflandırmak zorlaşmaktadır. Bu eğilim öyle güçlü bir hal aldı ki, bizler şimdi kısa film türlerindeki geçişkenliği uzun filmlerde görmeye başladık.



Kısa filmin karakteristik özelliklerinin önümüzdeki yıllarda nasıl olacağını düşünüyorsunuz?

Gelecek için öngöründe bulunmaktan kaçınan biriyimdir ancak türün sınırlarındaki bu bulanıklaşmanın kesinlikle devam edeceğine ve belki neticede birkaç yeni tür yaratacağına inanıyorum. Kısa film estetik ve kategorisel düzeyde, ayrıca içerik açısından da bir karşı çıkma aracı olmayı sürdürecektir. Sanırım bu, bizler televizyon ve ana akım sinemanın giderek homojen bir hale geldiğini gördükçe daha önemli ve göze çarpar hale gelecektir.

Festivaliniz kısa filme doğrudan ya da dolaylı olarak nasıl finansal destek sağlıyor? Ulusal sinemaya verdiğiniz destek nedir? Beklentilerinizin ne kadarı gerçekleşti?

Doğrudan etkimiz, yönetmenlere her yıl 40.000 Euro'dan fazla bir parasal katkı sağlıyor olmamız. Dolaylı olarak ise festival sırasında televizyoncuların, diğer festival temsilcilerinin, dağıtımçıların, küratörlerin ve endüstriden diğer ziyaretçilerin, festivalde yapılan sunumları inceleyebilecekleri bir video kütüphanesi oluşturuyoruz. Her yıl, kendi dağıtım katalogumuz için festival programımızdan birkaç çalışma satın alırız. Ayrıca bir tür 'Oberhausen' etkisi vardır: Yönetmenlerden sıklıkla, filmleri **Oberhausen**'a seçildiği için ülkelerinden kopya ve altyazı için ek fon aldıklarını duyuyoruz. Biz ayrıca bölgesel ve ulusal düzeyde, kısa filmleri desteklemek için film fonlandırma politikasını ve kurumlarını geliştirmek ve arttırmak adına çaba sarfeden Alman kısa film grubu **AG Kurzfilm**'de de aktif bir şekilde çalışıyoruz.



Festivalinizi diğer festivallerden ayıran özellikler ve farklılıklar nelerdir?

Oberhausen dünyadaki en eski kısa film festivalidir ama biz aynı zamanda da en gençlerden biriyiz. Vizyonumuz daima yenidir; denenmemiş, deneysel olana açık bir festivalizdir. Bugün, film endüstrisi ile sinema sanatı arasında önemli bir konum işgal ediyoruz: Programlarımız, sadece galerilerde bulunan sanatçıların çalışmalarını, film endüstrisi ve sanat alanındaki diğer profesyonelleri karşılaştırmak için düzenlenmiştir. Bir de şunu eklemek isterim ki son dönemlerde, uzun metraj alanında çalışan kişilerin kısa filmcileri ve onların çalışmalarını daha yakından takip ettiklerini gözlemliyoruz.

sekan

sinema yazıları seçkisi

2



uluçay
feruhzad

belgesel
deneme

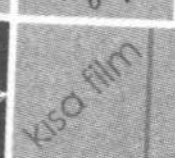
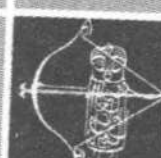
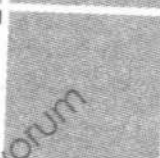
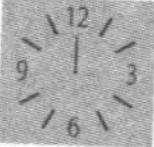


bonitzer

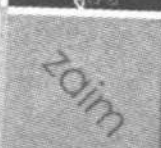


eleştiri

çözümleme



kısa film



kuram yorum

zaim



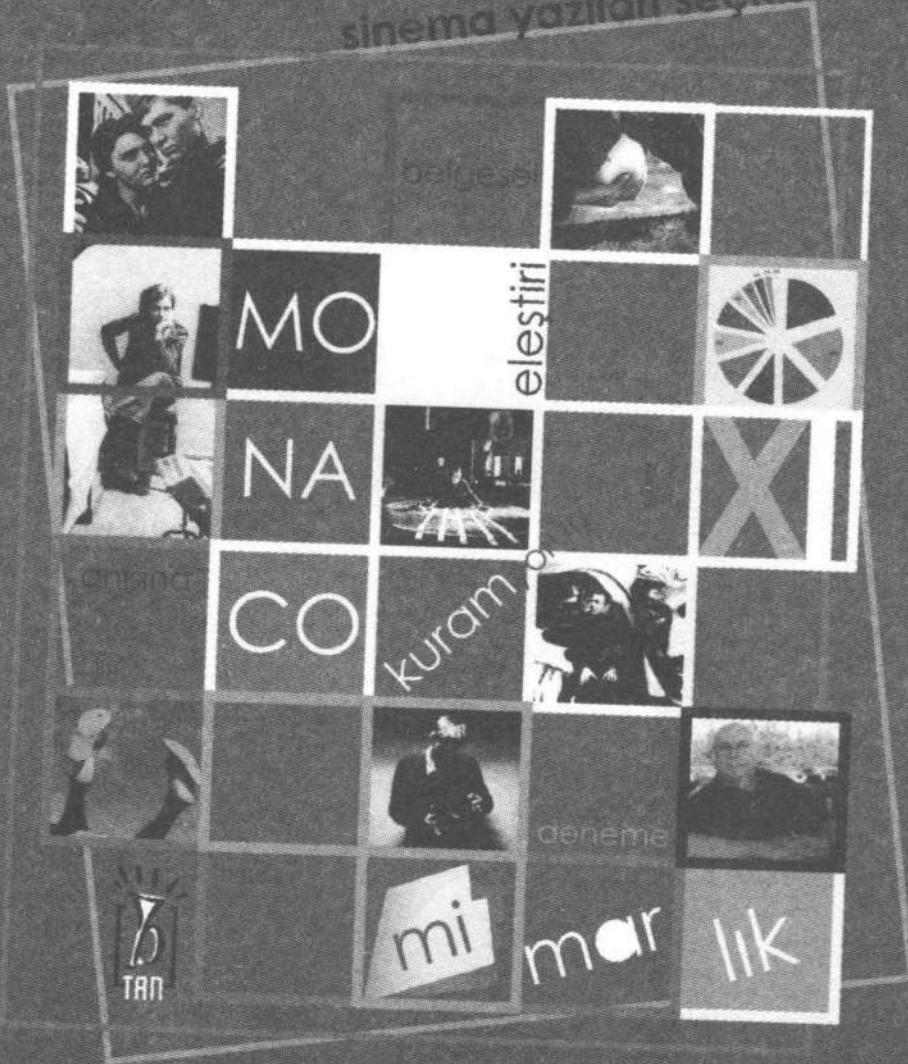
fel

se

fe

sekan's

sinema yazıları seçkisi



TAN

TAN KİTÂBEVÎ YAYINLARI 17
SİNEMA DİZİSİ 3 / SEKANS 3
www.tankitavevi.com

10 TL (KDV DAHİL)

