

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>

sekan

sinema yazıları seçkisi

4

belgesel



eleştiri



100.
yaşında



deneme



çözümleme



kuramıyorum

arkeoloji



GLAUBER
ROCHA



SİNEMA YAZILARI SEÇKİSİ

4



Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 4
Tan Kitabevi Yayınları 21 / Sinema Dizisi 4 / Sekans 4
ISBN: 978-605-5668-21-1
© Tan Dağ. Öğr. Eğt. ve Kitap Yayıncılık Hizmetleri Ltd. Şti., 2011
Ağustos 2011, Ankara, 224 sf., 1000 adet
Baskı ve Cilt: Cantekin Matbaacılık

Yayın Yönetmeni
Gökhan Erkiş
editor@sekans.org

Yayın Koordinatörü
Ece Özdemir
koordinatör@sekans.org

Tasarım
Nagihan Konukcu
tasarim@sekans.org

Katkıda Bulunanlar
Serpil Aydos, Ender Bazen, Keith Beattie, Erol Büyükyazıcı, Germaine Dulac, Dursun Veli Es, Ezgi Göç, Gökhan Gökdoğan, Sertaç Gürel, M. Cem Kayalığıl, Barış Kılıçbay, Sertaç Koyuncu, Serhan Mersin, İlker Mutlu, Oğuzhan Mutluer, Ceren Öney, Altuğ Kaan Paçacı, Ebru Akay Pepedil, Maria Pramaggiore, Catherine Russell, Robert Stam, Doğu Şenkoy, Béla Tarr, Tansu Ayşe Timuçin, Mustafa Turan, Gaye Uğurlu, Tolga Yalur, Gül Yaşartürk, Ayhan Yılmaz

Bu kitap, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

Tan Kitabevi Yayınları
Konur 2 Sokak 54/12 Kızılay Ankara
Tel-Faks: 0312 419 33 53
www.tankitabevi.com
bilgi@tankitabevi.com

Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 4
Sinema-Eleştiri-Kuram-Glauber Rocha

SEKANS
SİNEMA YAZILARI SEÇKİSİ
4



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	7
ELEŞTİRİ	
Kray / Gulag ile Alternatif Bir Yüzleşme	8
Un Homme Qui Crie / Suskunluğunca Haykıran Adam	15
Ses / Psikolojik Gerilime Terfi Çabası.....	19
ANA SÖYLEŞİ	
Serpil Aydos ile Ulusal Sinema Üzerine	22
KURAM-YORUM	
Seyircinin Zihnindeki Film: Adorno ve Kluge'nin Sinema Anlayışları ve Montaj	28
Diyalektik Film Eleştirisi: Walter Benjamin'in Tarih Yazımı, Kültürel Eleştiri ve Arşivleme	48
ÇÖZÜMLEME	
Prensesin Uykusu, Bizim Büyük Çaresizliğimiz ve Kaybedenler Kulübü:	
Yalnız, Mutsuz, Köksüz ve Büyümeyen Erkeklerle Dair	64
Olanaksız Geçişler: Lola + Bilidikid ve Yurtdışı Turnesi'nde Toplumsal Cinsiyet ve Melankoli	70
Siyah Kuğu ve Bir Anlatısal Çözümleme Denemesi	84
Kızların Peşinde: Yeni Queer Sinemada Lezbiyenleri Tavlama	100
BELGESEL	
Rock & Roll Deyip Geçme: 'Rockumentary', Dolaysız Sinema ve Performans Sergileme	118
ARKEOLOJİ	
Harmankaya - Yıldızlar Ne Diyor	130
DENEME	
Sinemanın Özü: Görsel Düşünce.....	133
100. YAŞINDA	
Sivastopol Savunması	139
MİNİ SÖYLEŞİ	
Béla Tarr'ın 'Hayat' Görüşü	142
SİNEMA KİTAPLIĞI.....	146
DOSYA: GLAUBER ROCHA	159
Cinema Novo'nun Rocha'sı	162
Manifestolar.....	170
Kendinden Geçmiş Ülke.....	180
Ozansız Bir Fırtına: GLAUBER ROCHA	194

ÖNSÖZ

Glauber Rocha adının yansıladığı özgürlük ve dirim, sinemanın sanat ve eğlence endüstrisi eliyle parçalanmış ben'inde şimdilerde silikçe var olsa da, hepten yok olmadığı için karamsarlığımızı gölgelemekte. Sinemanın ölüm ve dirimle, kısaca yaşamla kurduğu bağın gücünün hesaplanmamış, planlanmamış bir özgürlükten damıtılabileceğinin kanıtı olan filmleri ve yaşamıyla **Rocha**, hala umutlarımızı tazeleyebiliyor. İşte aynı hissiyat size de bulaşsın diye hazırladığımız **Glauber Rocha** sayısında, üstadın sesinin yanına kendi sesimizi ekledik ki hem tek tek hem de birlikte var olunabileceğini görünür kılalım. Tıpkı Rocha'nın kanonik sineması gibi...

Beşinci kitabın dosya konusu sinema-edebiyat ilişkisi olacak. Bu iki sanatın birbiriyle kurduğu ilişkinin haritasını, Türkiye ve dünya sineması üzerinden çizmeye çalışacağız.

Her türlü katkı, öneri ve eleştirinize açık olduğumuzu yeniden belirterek, bir sonraki sayıda daha kapsamlı bir *Sekans*'la görüşmek dileğiyle.

ece özdemir
koordinator@sekans.org

ELEŞTİRİ

GULAG İLE ALTERNATİF BİR YÜZLEŞME

oğuzhan mutluer

Kray

Yönetmen: Aleksei Uchitel

Senaryo: Aleksandr Goronovsky

Görüntü Yönetmeni: Yuri Klimenko

Müzik: David Holmes

Oyuncular: Sergey Garmash, Aleksei Gorbunov, Vyacheslav Krikunov, Aleksandr Bashirov, Evgeni Tkachuk, Vladas Bagdonas, Anna Ukolova, Vadim Yakovlev, Axel Schrick, Tim Sebastian Peltner, Tatyana Ryabakon

Yapımcı: Kira Saksaganskaya

2010/124'/Rusya

Tarih, başlangıcından beri Rus sineması için çok önemli bir ilgi alanı olmuştur. Çarlık döneminden günümüze kadar Rus sinemasında tarihi filmlere rastlamak mümkündür. Rus sinemasının ilk filmi olarak tanımlanan **Stenka Razın** (Romashkov, 1908) 17. yüzyılda yaşanan Stenka Razin isyanını konu alır. Yine aynı dönemde çekilmiş **Sivastopol Savunması** (Oborona Sevastopolya, Vasilii Goncharov, 1911) Rus sinemasının ilk uzun metrajlı filmi olarak dikkat çeker. Film

Kırım Savaşı'nda yaşanan Sivas-topol kuşatmasını konu alır. Sovyet sinemasının altın ismi **Sergey Eisenstein**'in filmografisi de tarihi olayların yorumlandığı filmler ile doludur: **Potemkin Zırhlısı** (Bronenosets Potyomkin, 1925), **Ekim** (Oktyabr, 1928) ve **Korkunç İvan** serisi (Ivan Groznyy, 1944; Ivan Groznyy: Skaz vtoroy - Boyarskiy zagovor, 1958). Sovyet sonrası Rus sineması da tarihle önemli derecede

ilgililenmiştir. 1991 sonrası dönemde de Çarlık ve Sovyet dönemi ile ilgili bol miktarda filme rastlamak mümkün. Söz konusu filmler Rusya'nın geçmişiyle nasıl yüzleştiğini anlamak için de iyi birer kaynak.

Aleksei Uchitel de tarih ile ilgilenen, Sovyet sonrası Rus sinemasının bir yönetmeni. 2000 yılında **Dnevnik ego zheny**'de devrim muhalifi, Nobel ödüllü Rus yazar **Ivan Bunin**'in hayatını aktaran **Uchitel**, **Kosmos kak predchuvstvie**'de Jo-

sef Stalin sonrası dönemi yorumlamıştı. Yönetmenin 2008 yapımı **Plenny** adlı filmi Çeçen Savaşı'nda bir Rus asker ile Çeçen esiri arasındaki ilişkiyi konu almaktaydı. Yönetmenin son filmi ise benzer bir temayı farklı bir zaman diliminde işliyor. **Kray**, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında bir Rus savaş kahramanı ile savaş boyunca saklanmak zorunda kalmış bir Alman kızın Sibiry'a'daki bir gulag kampında yaşadıkları ilişkiyi konu alıyor. **Uchitel** çağdaş Sovyet sinemasında sık rastlanan İkinci Dünya Savaşı arka planını kullanırken, gulag kampları gibi çok fazla değinilmemiş bir konuyu da filme mekan olarak belirliyor.

Filmin eleştirisine geçmeden önce konusunu kısaca hatırlamakta fayda var. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından ruhsal sıkıntılar yaşayan savaş kahramanı Ignat, Sibiry'a'da bulunan Kray isimli gulag kampına makinist olarak atanır. Elsa ise Sovyetler Birliği'ne uzman olarak gelen Almanlardan biridir. Nazi işgalinin başlamasıyla bölgedeki uzmanlar öldürülürken, Elsa savaş boyunca taygada saklanır. Ignat Elsa'yla birlikte kayıp bir lokomotif de bulur. İkili yeni lokomotifleriyle kendilerini kabul ettirmeye çalışırlar.



İkinci Dünya Savaşı ya da Rusların deyimiyle Büyük Vatanperverlik Savaşı, şüphesiz ki Sovyetler Birliği için bir dönüm noktası. **Stalin** Sovyetler Birliği'nin savaşta yaşadığı yıkımı bir zafer mitine çevirebilmiş, ülke içinde ilah konumuna yükselirken, uluslararası politikada da soğuk savaşın temellerini atmıştı. Stalin döneminde çekilmiş savaş filmlerinin yüksek dozda kahramanlık öyküleri olduğunu tahmin etmek zor değil. Bu filmlerde kahraman **Stalin** (Berlin'in Düşüşü / Padeniye Berlina, Mikheil Chiaureli, 1950), Sovyet kadını (Anavatamı Savundular / Ona zashchishchayet rodinu, Fridrikh Ermler 1943; Gökkuşağı / Raduga, Mark Donskoy, 1943; Zoya / Zoia, Lev Arnshtam, 1944) ya da bir Sovyet denizaltısı olabilir (Denizaltı Kod T-9 / Podvodnaia lodka, Aleksandr Ivanov, 1943). Yine de, özellikle **Stalin**'in ölümünden sonra savaşın insanlar üzerindeki psikolojisini anlatan daha gerçekçi filmler de bulunmakta: **Turnalar Geçerken** (Letyat zhuravli, Mikhail Kalatozov, 1957) ve **Grigori Chukhrai**'den **Askerin Türküsü** (Ballada o soldate, 1959) ve **Açık Gökler** (Chistoe nebo, 1961). Perestroyka döneminde ise ciddi anlamda muhalif filmler görmek mümkün: **1953 Yılında Soğuk Yazı** (Kholodnoe leto pyatdesyat tretogo, Aleksandr Proshkin, 1987) ve **Kımıldama, Öl, Diril!** (Zamri, umri, voskresni!, Vitali Kanevsky, 1989). Son dönem Rus sinemasında ise **Kray**'da görüldüğü üzere düşmanın insanileştirilmesi ve kendisiyle ilişki kurulması sık görülen bir mit. **Rahip**'te (Pop, Vladimir Khotinenko, 2010) Almanlar ile ilişkisi yapılan bir Rus din adamı, **Guguk Kuşu**'nda

(Kukushka, Aleksandr Rogozhkin, 2002) Sovyet-Fin Savaşı'nda bir Rus asker, bir Finli asker ve bir Saami kadın arasındaki ilişki anlatılır.

Kray'da da görüldüğü üzere benzer bir tema işleniyor. Ignat kazandığı savaş kahramanlığının bedelini yaşadığı travmalar ve beyin sarsıntıları ile ödeyen, Almanca konuşan Eston kökenli bir makinisti döven, dengesiz ve aynı zamanda Almanlara en azından sempatik



bakmayan bir karakter (örneğin Alman malı tencereyi beğenmemesi, Sofya'yı eski ilişkisi için suçlaması). Kampa gelir gelmez lokomotifle ters yönde hız yapmaktan uyarı alırken, savaş döneminde bir Almanla ilişki yaşayan ve bu ilişkiden bir çocuğu olan Sofya ile beraber olur. Elsa ise yıllarca ormanda yalnız yaşamanın getirdiği zorluklar yüzünden biraz yabanileşmiş olsa da, çocuklarla iyi geçinen (Sofya'nın konuşamayan çocuğu Elsa'nın kendisiyle ilgilenmesi sonucunda uzun bir süre sonra gülümsüyor), naif ve sorunsuz bir tip görünümünde. Asıl sorun Rus nüfusun bu "aykırı" ikiliyi kabul edememesinde yaşanıyor. Ignat, Elsa ile kampı terk ederken, hayatlarını sürdürebilmek adına Elsa'nın sağır ve dilsiz taklidi yapmasını kararlaştırıyorlar.

Bu açıdan bakıldığında **Kray**, Sovyet döneminin aksine daha özeleştiriye açık, kahramanlık ve milliyetçilik motiflerini gerilere atabilmiş bir yapım olarak görülebilir. Ancak unutulmamalıdır ki, günümüz Rusya'sı halen demokrasi ve insan hakları konusunda sıkıntılar çeken ve eski emperyal günlerini hatırlamak isteyen bir yönetime sahip. Muhafif gazeteciler **Aleksandr Litvinenko** ve **Anna Politkovskaya**'nın ölümleri ve eski Sovyet coğrafyasında hakimiyeti elden bırakmama güdüsü (renkli devrimlerin önlenmesi, Gürcistan'ın işgal edilmesi vs.) günümüz Rus yönetiminin Sovyet mirasını demokratik ihlaller ve emperyal egemenlik konularında sahiplendiklerinin birer göstergesi. Sovyet döneminde yaşanan totaliterliğin bir çeşidinin günümüz Rusya'sında yaşandığını söylemek mümkün. Bu tarz bir yönetim altında sinemada yeni konuların ve kimliklerin işlenmesi, söz konusu filmleri ideolojik anlamda daha özgün bir düzleme çıkartıyor. Günümüz Rus sinemasının bu açıdan daha özgür bir duruş sergilediği söylenebilir. Ancak dikkat edilmesi gereken bir husus, **Kray**'ın 2010 yılı Akademi Ödülleri'nde yabancı film dalında Rusya'nın aday olması. Film her ne kadar finale kalıp Oscar adayı olamasa da, Altın Küre ödülleriinde son beş film arasına girmeyi başardı. Rus yönetiminin, ülkelerini yurtdışında temsil edecek bir filmin muhafif bir havaya sahip olması çok beklenebilir bir durum değil. Ancak daha dikkatli incelendiğinde ve farklı bir açıdan izlendiğinde, **Kray**'ın muhafif bir film olduğunu söylemek zorlaşıyor.

Kray, öteki ile diyalog konusunu işlerken kimi konularda yeterince cüretkar olmayan bir film. Hikaye bahsedildiği üzere İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda bir gulag kampında geçiyor. Gulag kampları yaşattığı acılarla tarihsel bir öneme sahip olmakla birlikte sinemada sık işlenen bir konu değil. Yahudi toplama kampları ile ilgili önemli derecede filme sahipken, gulag kamplarındaki hayatı betimleyen film sayısı yok denecek kadar azdır. **Jean Francois Lyotard** "*Asıl tanıkları gaz odalarında öldüğüne göre kim Auschwitz'e tanıklık edebilir ki?*" ¹ diye sorar. Gulag kamplarının ise tanığı çoktur. Zira bir Sovyet vatandaşının ömrünün bir kısmını kampta geçirmesi, kendisi adına büyük bir sürpriz değildir. Ancak söz konusu tanıkların anıları ve hatıraları uzun süre saklı beklemek zorunda kalmakla birlikte, söz konusu kamplar günümüzde hatırlanması yerine unutturulmak istenen ve en azından popüler kültürde hatırlanmamış bir konu görünümündedir.

Gulag kelimesi *Glavnoye upravlyeniye ispravityel'no-trudovih lagyeryey i koloniy* (Düzeltilici Çalışma Kampları ve Kolonileri Genel Müdürlüğü) kelimelerinden oluşan bir kısaltma. Bolşevik devrimiyle birlikte "zararlı unsurların" tecrit edilmesi ya da ortadan kaldırılması, Sovyet coğrafyasında bir devlet politikası haline gelmişti. Çarlık geçmişini reddeden Bolşevikler, ilginç bir şekilde çarlık döneminin ceza sisteminde yer alan sürgün ve *katorga* ² gibi cezaları modern tarihe son derece acımasız şekilde adapte etmişlerdi. Gulaglar bürokratik anlamda Stalin döneminde kurulmuş olsa da, kökenleri Bolşevik Devrimi sonrasına dayanır. Stalin sonrasında

kampların tasfiyesi başlamıştır, ancak 1970 ve 1980'ler boyunca gulag kampları, siyasi ve adi suçlular için kullanılmaya devam edildi. Kampların topluca dağıtılması ancak **Gorbaçov** döneminde, 1987 yılında gerçekleşti. Sovyet sisteminin kapalılığı gulag kamplarının anlaşılmasını güç kılmıştır. Ancak 1991 yılında birliğin dağılması sonucunda açılan arşivler insanlığı birçok konuda aydınlattığı gibi, gulag kamplarının durumu hakkında da daha net bilgilere sahip olmamızı sağlamıştır.



Filme ismini veren Kray kampı savaş sırasında Alman işgal bölgelerinde bulunan Rusların ülkeye döndükten sonra gönderildiği bir kamp. Kampın komutanı Kolivanov filmin başında kamptaki mahkumlar hakkında Ignat'ı bilgilendiriyor: "*Bu bölge adi vatan hainleriyle dolu. Hem de sürüsüyle. Alman kamplarından buraya yollandılar. Kim bilir faşistlere ne hizmetlerde bulunmuşlardır.*" Ignat'ın kamptaki sevgilisi Sofya bu duruma örnek bir karakter. Almanya'nın işgal bölgesinde bir Alman'dan çocuğu olmuş bir Sovyet vatandaşı.



Etnik Rus ve Sovyet vatandaşlarının savaş sonrası Sovyetler Birliği'ne iadesi, Yalta Konferansı'nda karara bağlanmıştır. Buna göre Alman kamplarında bulunan ya da savaş sırasında ülkesini terk etmiş Sovyet vatandaşları, Stalin yönetimine teslim edilmişlerdir. Ancak söz konusu dönüşler anavatanın savaşta acılar yaşamış vatandaşlarına tekrar kucak açması şeklinde bir romantizmi içinde barındırmamıştır. Söz konusu insanların Nazi kamplarında yaşadığı sıkıntılar, ülkelerinde yerleştirildikleri gulag kamplarında devam etmiştir. Nazilerle işbirliği yapmış ya da yapmamış olsun, gönüllü olarak ülkeye geri dönenler bile diğerleriyle çoğunlukla aynı kaderi paylaşmışlardır. Gulaglar üzerine en kapsamlı çalışmalardan birine imza atan **Anne Applebaum**, geri dönmek için isyan çıkaran Sovyet savaş tutsaklarının ve kendilerini Sovyetler Birliği'ne götürecek trenlere binmemek için ailesini ve kendisini öldüren insanların dramını çalışmasında aktarır.³

Dolayısıyla Alman kamplarından gelen Sovyet vatandaşları anavatanda pek hoş karşılanmamıştır. Ancak filmde sunulan kamp yaşamı, tarihte yaşananlarla kıyaslandığında son derece rahat görünmekte. Dolayısıyla filmde tarihsel gerçeklerin çarpıtıldığı ya da en azından doğru yansıtılmadığını söyleyebiliriz. Filmdeki göstergelere baktığımızda kurgu ve gerçek arasındaki farkı da görebiliriz.

Söz konusu göstergelerden biri Sofya'nın çocuğuyla birlikte yaşıyor oluşu. Hamilelik ve doğum da gulag kamplarında yaşamın birer parçasıydı. Kamplarda doğumlar yaşandığı gibi, kimi çocuklar da anneleri ile birlikte tutuklanıyordu. 1940 tarihli bir talimata göre çocuklar anne sütünden kesildikten sonra ya yetimhaneye koyulacak ya da akrabalara gönderilecekti.⁴ Öte yandan çocukların "bakımlarının" yapıldığı kreşler vardı. Çocuklar annelerinden ayrılıp bu kreşlerde tutulurdu. Salgın hastalığın çok yaygın olduğu kreşlerde çocukların büyük bölümü, ilgisizlik yüzünden konuşmayı öğrenemezdi. Gulag kreşlerinde çalışmış **Evgeniya Ginzburg**

hatıralarında sadece dört yaşındakilerin bazılarının birkaç tane tuhaf kelime üretebildiğini, onun dışında iletişimin ana gereçlerinin anlaşılmasız ulumalar, taklit ve üflemler olduğunu belirtiyordu.⁵ Sofya'nın çalışmaya çıkarken çocuğu ayağından masaya bağlaması ya da çocuğun konuşamaması, filmde dramatik etki bırakmayı amaçlıyor. Ancak kimi zaman gerçek kurgudan çok daha korkunç olabiliyor. Filmde çocuğuyla ayrı bir odada kalan Sofya'nın "dramatik" durumu, gerçekte çok daha şiddetli şekilde binlerce anne ve çocuk tarafından yaşanmıştır.

Gerçek tarihle kesişmeyen filmdeki bir diğer gösterge ise yemek sahneleri. Tahmin edilebileceği üzere gulag kampları Sovyet halkının sağlıklı beslenme adına ilk tercihleri değildi. 30 Ekim 1944'te yayınlanan bir gıda istihkakı durumu özetleyebilir: Günde 550 gram ekmek, 8 gram şeker, gün ortası çorbası, 75 gram tahıl ya da erişte, 15 gram et ürünü, 55 gram balık, 10 gram yağ, 500 gram patates ya da sebze, 15 gram tuz, 2 gram çay yerine geçen bir şey⁶. Öte yandan gıda dağıtım sistemi son derece karmaşık ve zorluydu. Mahkumların söz konusu porsiyonu tam olarak alıp alamadıkları tartışmalıdır. Uzak bölgelere gönderilen gıda ürünlerinin donma şansı çok yüksekken, kamp içinde kurulan gıda üretim sistemleri ise çoğunlukla iyi işletilemezdi. Çatal, bıçak ve kap kakak sürekli eksik halde olmakla birlikte, mahkumların çoğu boş kap bulmak için diğer mahkumların yemeklerini bitirmelerini beklemek zorundaydı.⁷ Savaşın şiddetli olduğu dönemlerdeyse beş gün boyunca gıda sevkiyatının yapılmadığı günler hatıralarda yer alır.⁸

Filmde yemeklerin içinde ne olduğunu tam göremesek de mahkumların aynı anda oldukça neşeli bir şekilde sıcak yemeklerini yediklerini görebiliyoruz. Kendilerine verilen yemeklerin dışında mahkumların oldukça bol şekilde haşlanmış patates gibi yiyeceklere sahip oldukları, kampta ev yapımı içki ya da kap kakak gibi malzemelerin kolaylıkla temin edilebildiğini de görüyoruz. Ignat kampa gelir gelmez kendine "Alman malı bir tencere" ve büyük bir şişe ev yapımı içki bulabiliyor. Sofya'nın odasında bir kişiyi doyurabilecek boyutta haşlanmış patates her an mevcut. Mahkumlar ise sağlıklı ve neşeli. Dolayısıyla filmdeki yemek rutini ile gerçek gulag tarihindeki yemek rutininin birbiriyle tam olarak örtüşmediği söylenebilir.

Gerçek tarihle uyuşmayan bir diğer olgu ise banyo sahnesi. Gulaglarda banyo yapmak zorunluydu, zira parazitler mücadele edilmesi gereken bir sorun olarak görülüyordu. Sağlık ve hijyen koşulları kampların genelinde büyük bir problemdi. Novosibirsk ıslah edici çalışma kampında, bit enfeksiyonundan etkilenmiş mahkumların oranının yüzde yüze ulaşmış olduğundan bahsedilmektedir.⁹ Ancak söz konusu banyo, filmde tasvir edildiği şekilde bol sıcak su ve sabun içermiyordu. Filmde kamp kadınlarının banyo yaptığı sahnede bol miktarda sıcak su ve sabun olduğunu görüyoruz. Kolima'da bulunan Dizelni kampındaki banyo rutini şu şekilde anlatılmaktadır: "Her mahkuma küçük bir parça sabun ve büyük bir kupasıcak su veriyorlardı. Bu kupalardan beş altı tanesini bir küvette dolduruyorlardı ve bu herkes için yeterli olmak zorundaydı; yani beş ya da altı kişinin yıkanıp durulanması için."¹⁰

Söz konusu göstergelerin gerçek tarihle örtüşmemesinin, daha ciddi ele alınması gereken bir konunun belirli kodların ve göstergelerin yardımıyla normalleştirilmesine neden olduğu söylenebilir. Filmde yer alan kamptaki hayat ideal olmasa da ölümcül olmaktan ve sertlikten uzak. Filmin kötü yöneticisi ve sert adamı Fish-



man (herkesin korktuğu bir karakter ve adının Rusça olmaması da manidar) filmin sonunda ortaya çıkıyor ve kamplardaki zorbalığın belki de tek temsilcisi olarak gösteriliyor. Ancak gulag kampları bireylerin psikopatliklerini sergiledikleri bir alandan çok,

büyük bir sistem ve mekanizmaydı. Kaldı ki Fishman'ın sahip olduğu sertlik ve zorbalık, filmin sonunda kendisinin acındırılmasıyla sonuçlanıyor. Filmde yaşanan acımasızlık sistemin sertliğinden ziyade, küçük kızını savaşta kaybetmiş bir babanın sertliğine dönüşüyor.

Gulag konusu bir dönemin ve bir yönetimin karanlık yüzünün en belirgin sayfalarından biridir. Tarihte işlenmiş suçlarla yüzleşmek iktidar için hiçbir zaman kolay olmamıştır. **Kray**'da gördüğümüz yüzleşme ise son derece kontrollü, öteki ile ilişkiyi yüceltirken ve özeleştirir yapar gibi görünürken, aynı zamanda tarihte yer alan karanlık bir sayfanın temizlenmiş bir şekilde kültürel tarihte belgelenmesidir. Bu açıdan bakıldığında **Kray** muhalif öğeler barındırıyormuş gibi görünen, ama alt metninde söz konusu kampları normalleştiren bir film olarak görülebilir. Dolayısıyla **Kray**'ın batıda Rusya'yı temsil etmesi, Rus iktidarı için bir dezavantajdan ziyade avantajdır. Çünkü film hem özeleştirir yapmanın takdirini hem de tarihte yaşanan acıların normalleştirilmesini aynı anda gerçekleştirmiştir. Bu noktadan yola çıkarak günümüz Rus sinemasında yaşanan göreceli özgür ve muhalif tonlaşmanın söz konusu çerçevede düşünülmesi gerektiğine inanıyorum. Gerçek anlamda muhalif filmler içinse Perestroyka dönemi büyük bir hazine olarak görülebilir.

Dipnotlar

¹ Bülent Diken, Carsten B. Laustsen, *Filmlerle Sosyoloji*, (İstanbul, Metis: 2010), s. 181.

² Şartları çok daha ağır bir tür işçilik cezası.

³ Anne Applebaum, *Gulag*, (Ankara: Arkadaş, 2008), s. 437.

⁴ Anne Applebaum, *Gulag*, (Ankara: Arkadaş, 2008), s. 316.

⁵ Aktaran, Applebaum, *Gulag*, (Ankara: Arkadaş, 2008), s. 322.

⁶ Aktaran, Applebaum, s. 206.

⁷ Applebaum, s. 209.

⁸ İbid.

⁹ Anne Applebaum, *Gulag*, (Ankara: Arkadaş, 2008), s.201-205

¹⁰ İbid.

SUSKUNLUĞUNCA HAYKIRAN ADAM

gökhan erkılıç
editor@sekans.org

Un Homme Qui Crie

Yönetmen: Mahamat-Saleh Haroun

Senaryo: Mahamat-Saleh Haroun

Görüntü Yönetmeni: Laurent Brunet

Kurgu: Marie-Helene Dozo

Müzik: Wasis Diop

Oyuncular: Yusuf Djaoro, Dioucoundo Koma, Hadje Fatime N'Goua, Marius

Yelolo, Li Heling, Emile Abossolo M'bo, Ceneba Kona

Yapımcı: Florence Stern, Diana Elbaum, Sebastien Delloye

2010/92'/Çad – Fransa - Belçika

2010 Dubai Uluslararası FF En İyi Film Ödülü (AsiaAfrica kategorisi)

Afrika'nın ortasında konumlanmış olan, tarihini diktaların yazdığı, özellikle doğu bölgesinin kontrol edilemediği, ekonomisi tarım ve hayvancılığa dayanan, ağırlıklı olarak geleneksel üretim yöntemlerinin kullanıldığı, ırk/din/dil açısından oldukça karışık ve oturmamış olması nedeniyle bölünmenin derinden yaşandığı ve oldum olası krizlere gebe bir ülke Çad.

Çad sineması üç beş tümceyle anlatılabacak kadar üretim yoksunu bir ülke. Kaldı ki o üretim ancak ortak yapımlarla gerçekleşebiliyor. Akla gelen ilk isim 1967 yapımı kısısı **Üçüncü Gün** (Le Troisieme Jour) ile tanınan **Eduard Saily**. Hepsı 1960'lı yıllarda çekilmiş kısa filmlerinin ardından izini yitirdim. Çad adına yeniden ancak 1990'lı yıllarda rastladım. Sözü ettiğim film



Bye Bye Africa (1999) olmakla birlikte, **Mahamat-Saleh Haroun**'un yönetmenlik kariyeri 1995 yapımı kısa film **Goi Goi** ile başlar. **Haroun** 2002'de ses getirmeyen **Abouna**, 2006'da da çok ses getiren, ödüllere boğulan ve kendisini izi sürülecek yönetmenler arasına sokan **Daratt** filmlerini çekti. Çad adını duyuran bir başka yönetmen, 2001 yapımı **Daresalam** filminden tanıdığımız **Issa Serge Coelo**.

Un Homme Qui Crie, Çad'ın iç savaş yılları sürecinde yaşanan, çoklarınca sıradan denebilecek bir öykü anlatır. Dışarıdan destek alan etnik ayrımcı gerillaların 2007 yılında yoğunlaşan ve 2008 yılı başında başkent N'Djamena'ya girmeleriyle sonuç-

lanacak saldırılarının ilk evresi; henüz adı var, kendi yok. Mutlu azınlığın adreslerinden, yerel yönetimin elindeki bir uluslararası otel. Otelin konukları çoğunlukla Çad ve çevresinden beslenen yabancılar, çalışanları ise yine Çad ve çevresinden yerliler. Onlardan ikisi bir baba-oğul: Adem (**Yusuf Djaoro**) ve Abdel (**Dioucoundo Koma**). Otelin havuz görevlileri olarak çalışırlar. Deneyimli baba henüz bir çaylak olan oğluna gerekli gördükçe açıklamalar ve uyarılar yaparak bir öğretmen gibi davranır. Bir havuz görevlisinin her zaman beyaz giyinmesi gerektiğini veya havuz temizliğini konukların burnunun dibinde yapmasının doğru olmadığını söylemesi, düzen ve disiplinden yana gelenekçi bir iş anlayışına sahip olduğunu gösterir. Abdel'in her gününde fotoğraf çekmeye yer vardır; hayatı ve hayatını belgelemek istediğini söyler.



Otelin özelleştirilme beklentisi, çalışanlar üzerinde şimdilik uzaklarda olan savaştan daha çok huzursuzluk yaratır. Adem hayat deneyiminin ona kazandırdığı sakinlikle gündelik hayatının gereklerini yerine getirir. Televizyon haberlerinde vatansever gençlerin N'Djamena Ulusal Stadyumu'nda miting yaptığı ve

Çad'da gerçekleşen saldırıları kınadığı ve asilere silah sağlayan ülkeleri uyardığı duyurulur. Ülkede durum böyleyken, altın kolyesi ve beyaz dişleri parlayan Adem ve evcimen eşi Meryem (**Hadje Fatime N'Goua**), tv karşısında ve karpuz kokusunun baskın nahoşluğunda oynaşma derdine düşerler. Soğan derdine düşen komşu kapıya dikilirken, ülkede askerler ile arkalarında yüzlerce ölü bıraktıkları söylenen asiler arasındaki çatışmaların görüntüleri ekrana yansır.

Kentte askerler aramaları rutin hale getirmeye başlar. Abdel gençliğinin isyan damarından olsa gerek, babasından uzak durmaktadır. Oysa Adem oğlunun düşüncelerini okumaya çalışmaktadır. Otelde değişim başlamıştır ve işletme müdürü, küreselleşmenin olmadık getirilerine yeni bir kanıt niyetine bir Çinli, çölde serap misali tadındaki Bayan Wang ipleri elinde tutmaktadır. İşten çıkarılan bir dostunun, David'in (**Marius Yelolo**) ardından Bayan Wang'ın (**Li Heling**) yanına uğrama sırası ona gelir. Adem havuzda çalışacak iki kişiye gerek olmadığını öğrenirken, biz de onun elli beş yaşında ve 1965 yılı Orta Afrika yüzme şampiyonu olduğunu. İşten çıkarılmaz. İşten çıkarılan David: "Şampiyon, Hazreti Davud bu kez Goliath'ı yenemez." der. Sorun, kendi kaderlerini Tanrı'nın ellerine bırakmış olmalarıdır.

Kahvede otururlarken, çevresindekilerin Reis diye seslendikleri Ahmet (**Emile Abossolo M'bo**), savaş katkı payını yatırmadığı gerekçesiyle Adem'e bozuk çalar. Sabah giriş kapısında karşısına dikilen otel kapıcısı Etienne de bozuk çalar ama Adem onun derdinin ne olduğunu anlamaz. Adem Bayan Wang'ın kendisini havuz-

dan alıp kapıda görevlendirdiğini öğrenir. Hoşlanmasa da, gücenik de olsa kapıcı üniformasını sırtına geçirir, ne de olsa iş iştir. Abdel ise havuz başında belli ki konsept değişikliği gereği tatilcileri eğlendirmektedir. Adem ise kornaların efendisi olmanın alışması zor trafiğine hazırlıksız yakalanmanın ezikliğini yaşamaktadır.

O akşamın yemeği diğer akşamların yemekleri gibi güzel olsa da evin annesine alışkın olduğu ve biricik beklentisi olan övgüler dizilmez. Yemek değildir öncelikli olan; sessizlik yer sofrasının üzerine olanca ağırlığıyla çöker. Sessizliği, istekleri arasına şimdi de tuzun katıldığı yüzüstü komşunun seslenmesi böler. Adem göbeğinin de bir kanıt olarak hatırlattığı yaşlılığına, Meryem yemeklerinin beğenilmemiş olmasına ve Abdel babasını havuz başından ekarte etmiş olmanın huzursuzluğuna saplanıp kalmış düşünceleriyle sofradan kalkarlar.

Ahmet Reis yeniden karşılaştıklarında, oğlu yirmi yaşında olan Adem'e öfke ve sistem yüklü bir ses tonuyla on yedi yaşındaki oğlunu savaşa gönderdiğini söyler. Havuzdan uzak kalan Adem uzaktan uzaktan gözler oğlunu. Otelin giriş kapısında, taburesinin üzerinde dalar gider, geçmişe mi geleceği mi belirsiz. Kalbi kaypaklık yapan aşçı David'i ziyarete gider. Hal hatır sormadan dertleşmeye, dertleşmeden vedalaşmaya uzanır konuşmaları.

Havuzdan sorumlu bakan edalarında dolanan Abdel'in gözünde bir aslan ama yaşlı bir aslandır babası. Abdel annesinin haykırışlarının eşliğinde ve babasının sessiz tanıklığında yaka paça askere götürülür. Adem katkı payını ödememekte direnmiş, belki de ödememek işine gelmiştir. Abdel'den çok sınırlı haber alırlar. Kız arkadaşı Ceneba (**Ceneba Kone**) izini yitirdiği Abdel'i bulmak için sorur soruşturur, evini bulmayı başarır. Tanrı'nın varlığını sorgulamaya başlayan Adem, Abdel eve dönene kadar genç kızı yanlarında tutmaya karar verir, içten içe Tanrı'nın yardım etmeyeceğini bilmesine rağmen. Oturup Ceneba ile dertleşir. Oğlunun sevgilisinin on yedi yaşında olduğunu, geçimini şarkıcı olarak kazandığını, oğlunun bu Mali'li sevgiliyle nasıl tanıştığını öğrenir. Ama öğrendiği en önemli şey yakında dede olacağıdır.

Değişen koşullar, Adem'i Ahnet Reis'i bulup orduyla ilgili düşüncelerinin değiştiğini söylemeye iter. Ama artık çok geçtir. Abdel'in yerine gitmek istese de orduya alınacak çağı geçmiştir. Yaralı bir asker Ceneba'ya Abdel'den bir kaset getirir. Abdel'in sesi, korkunun ve yorgunluğun sindiği bir tonla, tane tane, sevgilisine savaşı, yemekleri ve ölümleri anlatır. Abeche kentinde olduğunu öğreniriz. Ceneba'nın sevgilisine yanıtı bir şarkıdır.



Savaşın gölgesi altında, artık iyiden iyiye sessizleşen otelin üzerinden helikopterler geçmektedir. Otel çalışanları işe bile gelmez olur. Asilerin ilerlemesinin durdurulmadığını radyodan öğrenir Adem. Otel bahçesinde rütbeleri öncekilerden daha yüksek askeri tipler dolaşmaya başlamıştır. Ordunun asiler karşısında geri çekildiği açıktır. Çaresizliğinden bunalıma düşen Adem, sokağa çıkma yasağını bile bile boş sandığı sokaklarda motoruyla tur atar. Ucuz kurtulur.

Komşu ülkelere göçler başlamıştır. Yüzsüz komşu Kamerun'a geçmeden önce hoşçakal demeye gelir. Meryem asiler kapılarına dayanmadan kendilerinin de evlerini terk edip yola koyulmalarını önerir. Adem ise havuzu nasıl bırakacağını düşünür. Havuz onun için oğlunu bile harcamayı göze aldığı kutsal bir yerdir. Meryem'e göre Adem, Adem'e göre dünya değişmiştir. Günün gerçeği ise herkesin yollara düşmüş olduğudur. Adem'in gözüne kaçanların arasında kendince kamufle olmuş Ahmet Reis takılır. Öfkeyle gırtlığına sarılırsa da o itiş kakış esnasında tabancasını doğrultan Ahmet Reis yoluna devam edip gözden kaybolur.

Sonunda dayanamaz Adem ve Abdel'i askerlere teslim edenin kendisi olduğunu söyler Ceneba'ya. Motosikletine atlar ve oğlunun izini sürer. Onu bir sahra çadırında yaralı bulur. Gece yarısı kaçırdığı oğlunu motosikletin selesine yerleştirir ve yollara düşerler. Bir ağaç altı dinlenme anında Ceneba ve Meryem'in kendilerini beklemekte olduğunu söyler Adem. Abdel ise her şeyi bildiğini söyler, bir de nehirde yüzmek istediğini. Abdel yüzsün diye motosikleti nehir kıyısına sürer Adem. Abdel nehiri göremez. Adem oğlunun son isteğini yerine getirir. Göremediği nehire dokunabilsin, özlemini gidersin diye bedeni, oğlunun cesedini suya bırakır.

Mahamat-Saleh Haroun 1961 yılında ve filmde Abdel'in sevgilisi Ceneba'ya gönderdiği kasetli mesajda adı geçen Abeche kentinde doğdu. On beş yıla yayılan yönetmenlik yaşamında geldiği noktada, minimalist sinemanın önemli temsilcilerinden ve Afrika sinemasının en bildik yüzlerinden biri konumuna yükseldi. Oyunculardan genç **Dioucoundo Koma** yaşına göre oldukça deneyimli bir isim olmakla birlikte filmin akılda kalan yüzleri, **Haroun'un Daratt** filminden de tanıdığımız **Yusuf Djaoro** ve Mali sinemasından **Abderrahmane Sissoko'nun Bama-ko** (2006) filminden tanıdığımız **Ceneba Kona** oldu.

Haykıramayan Adam minimalist sinema akımına son yıllarda eklenen en gözde filmlerden biri. Oyunculuk, kamera, ışık, ses ve mekan gibi asal enstrümanların kullanımındaki ekonomi çok üst düzeyde ve anlatıda ulaşılan sadelik baş döndürücü. Bazı sahnelerde kameranın alt görüş noktasında konumlanması batılı gözlere artistik ve artistlik yapmak anlamına gelmiş olsa da Haroun sadece doğal yaşamın akışına kendini bırakmışlığının keyfini sürüyor. **Haykıramayan Adam**, sosyal konulara duyarlı, sinema dilini kontrolüne almış ve gelecekte de söz sahibi olacağına kuşku duymadığım bir auteur sinemacının doğuşuna tanıklık etmek isteyenler kadar; çağımıza özgü olma durumunu büründüğü karma biçemle kazanan modern bir üçüncü sinema örneği izlemek isteyenler için de doğru bir adres.

PSİKOLOJİK GERİLİME TERFİ ÇABASI

oğuzhan mutluer

Ses

Yönetmen: Ümit Ünal

Senaryo: Uygur Şirin

Görüntü Yönetmeni: Türksoy Gölebeyi

Kurgu: Çiçek Kahraman, Natalin Solakoğlu

Müzik: Mehmet Cem Ünal

Oyuncular: Selma Ergeç, Mehmet Günsür, Işık Yenersu, Eylem Yıldız, Hakan Karahan, Emre Akay, Levent Yılmaz, Selen Üçer, Serra Yılmaz, Bengü Ergin

2010/97'/Türkiye

Ümit Ünal hatırlanacağı üzere 2002 yılında çektiği **Dokuz** adlı filmiyle ses getirmişti. **Dokuz**, 2002 senesinde Türkiye'nin Oscar adayı olmuştu. **Ses** ise yönetmenin 2010 senesinde çektiği son filmi. **Dokuz**'da polisiye ve suç türüne eğilen **Ünal**, ilerleyen yıllarda **Ara** (2008) ve **Gölgesizler** (2009) ile dram türüne yönelmişti. **Ses**'te ise Türk sinemasının son döneminde sıkça rastlanan gerilim-korku türüne el atmış durumda.

Değinildiği üzere gerilim ve korku türü son dönem Türk sinemasında en sık rastlanan film türlerinden ikisi. Mistik olayların hakim olduğu, cinli, perili ve hayaletli filmlere rastlamak ve erişmek Türk sinema izleyicisi için oldukça kolay. Son dönem Türk korku sinemasında **Dabbe**, **Dabbe 2**, **Semum**, **Büyü**, **Okul**, **Musallat** ve **Araf** gibi filmler metafizik olayları işleyen korku filmlerine örnek verilebilir. **Ses** de saydığımız bu filmlere benzer bir tür filmi olarak karşımıza çıkıyor. Ancak **Ses**, yazının ilerleyen bölümlerinde tartışılacağı üzere bu filmler arasında kendine yeni ve orijinal bir yer bulma çabası içinde olduğunu iddia ediyor. Fakat filmin bu metafizik korku filmleri ya da daha geniş bir korku ve gerilim türleri içerisinde özel bir yere sahip olduğunu söylemek ise oldukça zor görünüyor.

Filmin sinopsisinin kısaca hatırlanması, filmin içerdiği sosyolojik yapının anlaşılması ve türe ait verilerin saptanması için faydalı olacaktır. Filmin ana karakteri Derya bir çağrı merkezinde çalışan, çocukluk arkadaşı, aile dostları ve patronu Onur'a ilgi duyan, evlenme hazırlığı içerisinde bulunan, kendinden çirkin ve çok konuşan bir arkadaşına sahip olan müzik zevkiyle anaakımın dışında bulunmakla birlikte enteresan olmaktan uzak bir karakter. Derya'nın enteresanlığına değinileceği



seslerle başlıyor. Filmin diğer ana karakteri Onur ise yakın dönemde eşini trafik kazasında kaybetmiş, işyerinde idareci sıfatında olsa da disiplinsizliği ve resmîyetten uzaklığı ile dikkat çeken, yaşadığı bunalımdan sıyrılamamış bir karakter olarak izleyiciye sunuluyor.

Ses, içinde bulunduğu türün başlangıç noktasını kendine referans alıyor. Derya'nın sıradan ve rutin hayatı gaipden sesler duymaya başlamasıyla cehenneme dönüyor. Yönetmen **Ümit Ünal**, **Ses'in** bir tür filmi olduğunu ve türe ait öğeler barındırdığını kabul ediyor. Kendisiyle yapılan bir söyleşide filmini şu şekilde tanımlıyor: "*Ses bir gerilim / korku filmi. Türün kurallarını ve dilini kullanan ama içi boş olmayan, dertleri olan bir film.*" Ancak filmin derdinin ne olduğu pek belli değil. Filmin geçtiği dönem, kent, inançlar, karakterlerin özellikleri... vb. konularda ciddi veriler göstermiyor. Film sıradan ve rutin bir hayat süren, içine kapanık denebilecek bir kızın yaşadığı ruhsal sıkıntılarla mücadele etmesinden (aslında ortada ciddi bir mücadele de yok, sadece duyulan bir ses var) öteye geçemiyor. Bu bağlamda **Ümit Ünal**'ın belirttiği üzere **Ses** bir tür filmi; ancak derdinin ne olduğu maalesef belli değil.

Filmin görüntü yönetmenliği ise özenli bir çalışma yapıldığını izleyiciye hissettiriyor. Solgun renk seçimi ve geniş açılı merceklerin kullanılması, benzer filmlerde rastlanan görüntü kalitesini çağırıştırıyor. Ancak görüntünün kaliteli olmasının altında önemli göstergesel anlamlar bulmak mümkün değil. Filmdeki temel göstergelerden biri eski fotoğraflar. Filmde karakterlerin geçmişleri, hikayenin temel dayanağı; geçmiş ile bağlantı, eski fotoğraflar vasıtasıyla kuruluyor. Fotoğraflar sayesinde gizemin çözülmesi adına veriler sağlanıyor. Bir de Derya'nın hayal meyal hatırladığı flashbackler var. Filmde bu tarz göstergelerin ve bu göstergelere dayalı



bir kurgunun daha yoğun kullanılması, filmin tarihi ile karakterlerin tarihleri arasında bir bağlantı kurabilir, filmdeki gizem daha kompleks bir anlatımla açığa kavuşturulabilirdi. Ancak söz konusu fotoğraflar ve veriler Derya'nın önüne hazır bir şekilde sunuluyor. Karakterlerin filmdeki gizemi çözmek için bir çabaları yok. Beklenmeyen anlarda Derya'nın önüne büyük şans eseri

çıkan ipuçları da (Onur'un fotoğrafını bulması, sütanneyle karşılaşması...) gizemi çözmeye yaramıyor. Olay en sonunda Onur'un itirafıyla aydınlanıyor. Bu durum seyirciye filmde olup bitenin pek de bir öneminin olmadığını hissettiriyor. Derya'nın kulağını kesmesi gaipden gelen sesin yok olması konusunda önemli görünüyor; ancak filmde **Van Gogh**'a yapılan gönderme son derece zayıf ve alakasız. Derya'nın kulağını kesmesiyle **Van Gogh** arasında bir bağlantı kurabilmek gerçekten güç. Kaldı ki insanın bilinçaltındaki sesi bastırabilmesi için kulağını kesmesi, en işe yarar yöntem olmayacaktır diye düşünüyorum. <https://rantey.org>

Filmin ses kurgusu ise zayıf. **Ses** isim olarak seyircide duyma güdüsünü çağrıştırmalıydı. Filmin içindeki sesler bir anlam çerçevesinde toplanamıyor. Ayırt edebildiğimiz, dikkatimizi vermemiz gereken tek ses, Derya'nın gaipiten duyduğu ses. Filmin diğer ses kodları Derya'nın söz konusu sesi bastırabilmek için çabalamasından öte bir anlam kazanamıyor, gerilim / korku sinemasının ses üzerine taşıdığı anlamdan öte bir çağrışım yaratamıyor.

Ünal, filminin dertlerinin olduğunu belirtse de söz konusu derdin, içerisinde bulunduğu türün küçük modifikasyonlarla şekillenmesinden başka bir şey olmadığı söylenebilir. Söz konusu modifikasyondan kasıt **Ses**'in büyü, cin ya da hayalet gibi metafizik alanlardan sıyrılıp, psikolojik bir zemine oturma çabası. Filmdeki gizemin kaynağı olan Derya'nın gaipiten



duyduğu sesler filmin sonuna kadar metafizik bir veri gibi algılanırken, filmin sonunda Derya'nın bilinçaltının söz konusu seslerin kaynağı olduğu ortaya çıkıyor. Film bu anlamda iki "sürpriz" sahip bulunuyor. İlk sürpriz Derya'nın ailesi hakkında öğrendiğimiz, filmin öyküsü ile ilgili olan. İkinci sürpriz ise daha metodolojik. Filmin temel noktasında metafizik olayların olduğunun varsayılması yerine her şeyin aslında psikolojik bir yaşanım olması gerçeği. **Ünal** filmi hakkında şöyle bir tespit de bulunuyor: "*Türkiye'de çekilen korku filmleri içinde, gerçek bir psikolojik alt yapıya sahip ender filmlerden biri bu.*" Bir gerilim / korku filminin psikolojik altyapıya sahip olması, dünya sinema tarihinde ender rastlanan bir durum değil. Aksine, söz konusu türler, psikolojinin sıkça altyapı oluşturabildiği filmler. Psikolojik gerilim adında başlı başına bir türden bahsedebiliriz. **Ünal**'ın bahsettiği söz konusu kazanım, benzer türdeki diğer Türk sineması örnekleri göz önüne alındığında ancak anlam kazanabiliyor. Yani **Ünal**, sinema tarihinde yer alan gerilim / korku türüne bir katkı sağlamaktan ziyade, filmini yerli örneklerden ayırt etme güdüsüyle hareket ediyor. Bu güdü ise günlük hayatta sıkça kullandığımız bir deyişi akıllara getiriyor: "*Koyunun olmadığı yerde keçiye Abdurrahman Çelebi denir.*" **Ses**, günümüz Türk sinemasında benzer bir konuma sahip olmaya çalışıyor. Belki de filmin en önemli eksiği, bu güdüyle çekilmiş bir film olması.

Sonuç olarak, **Ses** farklı olmayı amaçlayan, ama bu hedefinde Türk sinemasındaki başarısız türdeş örneklerini kendine referans alma yanılgısına düşen bir yapıım. Bu amaç doğrultusunda düşündüğümüzde, Türkiye'deki popüler sinemanın dünya sinema tarihindeki yerini de anlamış oluyoruz. Çıtanın bu kadar alçak tutulması ve kötünün iyisi olmaya çalışmak, sadece **Ses**'in içine düştüğü bir durumdan öte, belki de çağdaş popüler Türk sinemasının genel bir sorunu.

ANA SÖYLEŞİ

SERPİL AYDOS İLE ULUSAL SİNEMA ÜZERİNE

söy: oğuzhan mutluer

Kitabınızda Türkiye, modernleşmesine geç başlayan bir ülke olarak tanımlanıyor. Günümüz Türkiye'si söz konusu geç modernleşme sürecinde nerede bulunuyor? Türkiye geç de olsa modernleşebildi mi?

Batı'da 1500'li yıllarda başlayan ve kendi iç dinamiklerinin ürünü olan modernleşmeyi düşündüğümüzde, Türk modernleşmesinin gecikmişliğine değinmek kaçınılmaz oluyor. Batı dışı ulusların gecikmiş modernliklerine dair önemli bir literatür de var zaten. Türkiye'nin modernleşme sürecinde nerede olduğu sorusuna gelince, doğrusal bir gelişme çizgisi üzerinde Türkiye şuradadır diyemem. Böyle bir saptamayı öngören modernleşme kuramı birçok eleştiri almıştır. Modernleşmeyi, Batılı olmayan toplumların geleneksel toplumdan modern topluma doğru geçirdiği değişim olarak ele alan modernleşme kuramına göre, değişim sürecinin başında toplumlar gelenekseldir. Modernleşmeye başladıkça önce geçiş toplumu, daha sonra modern toplum haline gelirler. Yine bu kurama göre geleneksel/modern ikiliğinin sürdüğü toplumlarda geleneksel değerler ve kurumlar, modernliğe direnir ve engel teşkil eder. Modernleşme geliştikçe gelenek zayıflar. Dediğim gibi bu yaklaşım birçok eleştiri almıştır. Özellikle de, geçiş toplumlarındaki eski ile yeni arasındaki ilişkinin, karma biçimlerin haki-miyetiyle sonuçlandığı ve geleneksellik ile modernliğin birbirini dışlamayacağı noktasında. Yani bir eklemlenmeden söz edilmiştir. Bana göre de geleneksellik ve modernlik bir arada var olabilir ve ulusların kültür politikalarında aynı anda yer alabilirler. Dolayısıyla, Türkiye'nin modernleşmiş bir ülke olması için Batılı toplumsal ve siyasal örgütleniş tarzının aynısını gerçekleştirmiş olması gerekmez. Kendine özgü ekonomik ve toplumsal koşullarıyla, kendine özgü bir modernleşme süreci ve tarzına sahip. Bu süreçte elbette kendine özgü sorunları da oldu. Kapitalist bir ekonomik altyapı gelişmeden, yani sanayileşme yaşanmadan, ona özgü kurum ve davranışları adapte etmeye çalıştı. Ayrıca yukarıdan aşağıya doğru bir modernleşme projesi olmasının yarattığı sıkıntılar oldu. Cumhuriyetin kültürel modernleşmesi 1950'lerden sonra görece demokratikleşmenin başladığı yıllarda "aşağıdan" gelen tepkilerle karşılaştı.

Modern toplum olmanın kriterleri arasında, ekonomik kalkınmayı sağlama, endüstrileşme, kentleşme, okuma yazma oranının artması, kendi içine kapalı tarım toplumlarına özgü tekilci normlar yerine evrensel normların geçtiği, insanı bağımsız bir birey olarak algılama, düşünce, ifade ve örgütlenme özgürlüğü temelinde kurumlaşmış bir temsili demokrasiye sahip olma gibi unsurlar sıralanabilir. Türkiye'nin bu kriterleri gerçekleştirmek için çabaladığını ve belli bir aşama kaydettiğini söyleyebiliriz. Ama görece de baltastığımız gibi kendine özgü koşulla-

rından kaynaklanan sorunlar var; bunlar düşünce, ifade, örgütlenme özgürlüğü ve temsili demokrasi noktasında sıkıntılar yaratıyor. Bugüne kadar Türkiye’de “modernleşme” ideali olarak adlandırılan şey, belki de aynı zamanda Batılılaşmaya göndermede bulunduğu için, bugünkü iktidarın dilinde daha çok “globalleşmek” olarak geçiyor ve genellikle toplumsal kalkınmaya ve müreffeh olmaya göndermede bulunuyor. Bugün modernleşme noktasında, Türkiye kapitalizme entegre olma konusunda başarıya ulaşmıştır; ama demokrasi, hukuk devleti, bireyin hakları konusunda modernizm idealinin hala biraz daha uzağında olduğumuzu düşünüyorum.

Türkiye’deki ulusal sinema tartışmalarına değinmişsiniz. Genel anlamda ulusal bir sinema kimliği kazanabildik mi? Kazanamadıysak sizce temel problem neydi? Söz konusu tartışmalar unutuldu mu? Çağdaş Türk sinemasında ulusal sinema tartışmasının izlerini görebiliyor musunuz?

Evet, kitapta sinema ve ulus devlet ilişkisini incelediğim kısımda “ulusal sinema” kavramına kısaca değinmiştim. Çünkü “ulusal sinema” ulus mitinin yeniden üretilmesi ve meşrulaştırılması, ulusal kimliğin gerek yurt içinde gerek yurtdışında inşası, ulus devletin egemen ideolojisini yaygınlaştırması gibi konularda sinemanın işlevini ortaya koyan bir kavram. Tam da sinemanın bu özelliği nedeniyle birçok devlet, ya film yapım sürecine doğrudan müdahale ederek ya da sonradan denetleme yoluyla “ulusal sinema”ları resmi ideolojilerinin inşası ya da yeniden üretimi için kullanabilmiştir. Mesela Türkiye’de 1939’dan başlayıp



1986’ya kadar süren film sansürü, filmcilerin “Türk ulusal kültürünü koruma ve yansıtmak” misyonunu içselleştirmesi gerektiği anlamına geliyordu. “Ulusun düzeni ve güvenliği için zararlı”, “ulusal rejime zarar veren”, “kamusal düzene, ahlaki ve ulusal değerlere karşı” gibi muğlak ifadelerle sansür uygulanıyordu.

Bir “ulusal sinema” kimliği kazanabildik mi? sorusuna gelince; ben sinema alanında çalışmış biri değilim ve bu konuda ahkam kesmek istemiyorum. Dolayısıyla vereceğim cevap, Türk ulusal kimliği hakkında araştırma yapmış bir izleyicinin yorumu olarak değerlendirilsin lütfen. Bir kere “ulusal sinema” farklı bağ-

lamlarda kullanılabilen sorunlu bir kavram. Bu kavram üzerinde durup oradan hareketle soruyu cevaplamaya çalışayım. Evet, filmler ulusal olanın temsili ni halka sunar, onların günlük korkularını, beğenilerini, arzularını dramatize etmek yoluyla bir topluluk olarak onları bir araya getirir, hayali bağlar inşa eder, diğer kültürlerle farklılıklarını ortaya koyar. Ama sinema, bir ulus devletin sınırları içindeki tüm kültürel pratikleri kuşatabilir mi? **Asuman Suner'in Hayalet Ev** adlı çalışmasında tartıştığı gibi, özellikle günümüzde bu soru daha da anlamlı hale gelmiştir. Tamamen saf, katışıksız bir ulusal sinemadan bahsedilebilir mi? Kavramın bir de indirgeyici bir boyutu var. Mesela, Amerikan sineması da ulusal bir sinema olarak değerlendirilebilir. Ama pratikte "Hollywood sineması" deyi mi evrensel bir sinema kültürünü imliyor. "Ulusal sinema" kavramı ise batı-dışı ülkelerin sinemaları için kullanılıyor; kültürel farklılıkları işaretleyen, sınırlı bir yerel bağlamı temsil eden sinema yani. Bunun yanında İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra film festivalleri Hollywood hakimiyetine karşı çeşitli ülke sinemaları için alternatif bir platform oluşturmayı amaçlıyordu. Buraya gelen filmleri "yeni dalga" olarak tanımlayıp o ülkelerin "ulusal sinema"sı olarak değerlendirmişlerdir. Oraya giden Türk filmleri üzerinden konuşursak, festivallerde ulusal sinema kategorisine sokulan filmler Türkiye'de en çok izlenen filmler midir? Hayır. Bunların seyircisi için de "ulusal seyirci" kitlesi diyemeyiz.

Türkiye'de bir dönem yapılan "ulusal sinema" tartışmalarına baktığımızda, bu akımın temsilcisi olan **Refiğ'e** göre mesela, sinema halkın temel değerlerine karşı olmadan içinde bulunduğu durum konusunda onu bilgilendirmelidir. Küçük bir kesim aydının Batılı beğenilerini değil, halkın beğenilerini yansıtmalıdır.



Halkın anlayacağı bir dilde olmalı, toplumun yapısına uygun olmalı, değerlerine ve kültürel birikimine sahip çıkmalıdır. **Halit Refiğ, Metin Erksan** gibi yönetmenler en azından bir dönem kendi anlatım dilini yaratmaya çalışan "Ulusal sinema" denemesine girişmişlerdir. Ama dünyada adını duyurmuş, öne çıkmış, kendi anlatım dilini oluşturmuş bir Türk sinemasından söz edemeyiz. Günümüzde böyle bir tartışma da yok bildiğim kadarıyla. Son dönemlerde yurtdışındaki festivallerde öne çıkan, ödül alan filmler için kullanılan anlamda bir "ulusal sinema"dan bahsederek, evet bu anlamda bir ulusal sinemanın Türkiye'de gelişmeye başladığını söyleyebiliriz. Fakat bu

filmlerin, ulusal olmaktan çok evrensel bir dil kullandıklarını düşünüyorum. Yani tek dertleri “halkın anlayacağı bir dilde olmak, Türk toplumunun yapısına uygun olmak, Anadolu’nun değerlerine ve kültürel birikimine sahip çıkmak” gibi kriterlere sadık olmak değil tabi. Gene de Türkiye’nin adını yurt dışında duyurmak yoluyla ulusal kimliğe katkı sağladıkları bir gerçek.



Kitabınızda farklı dönemlerde farklı tarzda tarih yorumları görüyoruz (Türk İslam sentezciliği, Anadolu luk, Osmanlı imajındaki değişiklikler). Ancak söz konusu yorumlarla ilgili filmleri, cumhuriyetin farklı dönemleri boyunca görebiliyoruz. Bu noktada cumhuriyet dönemi boyunca birden fazla resmi tarihin aynı anda var olabildiği tespiti yapılabilir miyiz?

Birden fazla resmi tarihin değil de, resmi tarih içinde ulusal kimliğe ilişkin birden fazla ideolojik yaklaşımın yer aldığını söyleyebiliriz. Kurucu elitler tarafından belirlenen bir ulusal kimlik tarifi olsa da, bu ulusal kimlik süreç içinde devlet ile ötekiler arasındaki süregelen güç ilişkileri ve müzakerelerle dönüşümler geçirebiliyor. Türkiye’de resmi ideoloji, kendisini farklı toplumsal dinamiklerin sahiplendiği çeşitli kimlik tasarımlarının oluşturduğu bir yapı içinden, bunların çeşitli yönlerini alıp olgunlaştırarak sunmuştur. Bu farklı ulusal kimlik tasavvurları kimi zaman birine yaslanıp diğerini dışlamış, bazılarını dönüştürmüş, kimileri arasında da orta yollar bulmuştur. Bunu da pragmatik bir tavırla, dönemin siyasi ve kültürel konjonktürüne göre, bahsettiğimiz mücadele ve müzakereler doğrultusunda yapmıştır. Örneğin Cumhuriyetin erken döneminde Kemalist ideoloji İslami geçmişi ulusal kimliğin dışında tutarken, 12 Eylül sonrası, Kemalizm ile “komünizm tehlikesine” karşı bir panzehir olarak Türk-İslam kültürü bir araya getirilmiştir. Bu aynı zamanda “her anlamda Batılı” bir ulusal kimlik tasavvuruna, tabandan gelen tepkinin sonucunda da geline bir süreçti. Bu durum tabi devletin tanıtım filmlerine de yansıyor. 1970’lerde ve 1980’lerde bir bakıyorsunuz, tamamen Kemalist ideoloji ve onun resmi tarih anlatısı çerçevesinde çekilmiş filmler var. Bunlar Kurtuluş Savaşı’nı ve devrimleri anlatan filmler: *Atatürk ve Milli Mücadele* (1973) ve *Atatürk* (1983) gibi. Diğer taraftan aynı dönemde çekilmiş, İstanbul ve Osmanlı üzerinden Türk-İslam kültürünü yücelten filmler de var: *Sultan Şehir İstanbul* (1988), *Tuğların Gölgesinde* *Mehteran* (1989). Bir de, 50’li yıllarda Mavi Anadolu akımının etkisinde hazırlanmış filmlere benzer şekilde 2000’lerde çekilmiş, Anadolu uygarlıklarının mirasını sahiplenen filmler var: *Friga Vadisi* (2002), *Gordion: Batıya Açılan İlk*

Kapı (2003) gibi. Bu farklı ideolojik yaklaşımların devletin tanıtım filmlerinde her dönem olabilmesi ya da tek bir film içinde söylemlerinin üst üste binmesi, yukarıda sözünü ettiğim gibi, resmi ideolojinin, kendisini farklı toplumsal dinamiklerin sahiplendiği çeşitli kimlik tasarımlarının oluşturduğu bir yapı içinden, kimi zaman birine yaslanıp diğerini dışlaması, kimi zaman da aralarında orta yollar bulup sunmasıyla ilgilidir.

Son dönem kültürel medyada yaşanan tarihçiliği nasıl değerlendiriyorsunuz? Resmi tarihin yumuşatılması adına faydalı bir durum mu? Yoksa tarihin genellikle yanlış aktarımı başlı başına bir sorun mu?

Medyanın reyting kaygısını düşündüğümüzde, tarih programlarının artması, tarihe olan ilginin arttığının göstergesi. Bu benim açımdan sevindirici bir şey. İnsanlar bugüne ve geleceğe ilişkin değerlendirmelerini, geçmişe ilişkin bilgilerinin yol göstericiliğiyle yaparlar. Ve halkın önemli bir kısmının geçmişe ilişkin bilgisi, ilköğretim tarih kitaplarındaki sığ resmi tarih anlatısıyla sınırlı. O zaman da bu sığlık insanların siyasi, toplumsal ve kültürel meseleleri yorumlamasında ya da yorumlayamamasında kendini gösteriyor. Tabi bu programların ve yayınların mükemmel bir tarih anlatımı olduğunu söylemiyorum. Daha geniş bir kitleye hitap etme kaygısıyla, konuları daha genel bir çerçevede, akademik detaylara girmeden anlatabilir ya da kaleme alabilirler. Bu nedenle elbette ki bir takım eksiklikleri vardır. Ama yine de hem tarihe olan ilgiyi arttırmak, hem de resmi tarihte yer alan, amaçlı bir şekilde tasarlanmış, kurgusal anlatıların sorgulanmasını sağlama potansiyeli açısından faydalıdır. Bazen konuya dışardan bakmak daha kolay anlaşılmasını sağlayabilir.



Bir süre önce Yunan medyasında tartışılan bir belgesel vardı: **1821**. Yunan isyanını anlatan. Bu tartışma üzerinden düşünürsek, Yunan resmi tarih kurgusunun dışına çıkan ve tarihi gerçeklere daha çok yaslanarak çekilmiş bu belgesel, Yunanistan'da bazı çevrelerde çok rahatsızlık yarattı. Yunan ulusal kimliğinin "öteki"si olarak imlenen Osmanlı'ya dair resmi tarihin dışında bilgiler veren belgesel, her şeyden önce Yunan halkının okullarda öğrendiği abartılı ve gerçekçi olmayan "Osmanlı" bilgisine karşın, gerçekleri verdiği için önemli değil mi? Böyle bakınca Türkiye'de de insanların resmi tarihi bu programlar yoluyla bir parça dahi olsa sorgulamaya başlaması, benim açımdan sevindiricidir.

Devlet tarafından çektirilen filmler bir ulusun kuruluş aşamasındaki travmalar için terapi sağlıyor mu? Öyleyse örneklerle açıklamanızı rica edeceğiz.

Bu, filmlerin izleyenler üzerindeki etkisine yönelik bir çalışma olmadığı için sonuç itibarıyla böyle bir etkisi olup olmadığına ilişkin kesin bir şey söyleyemem. Ama evet, bu tür bir “terapi” filmlerdeki ulusal kimlik anlatısının en azından örtük saiklerinden biridir; çünkü tüm ulusal kimlik anlatıları ulusal kimliğin kurulması ve pekişmesi için meşrulaştırıcı bir geçmiş öne çıkarır ve tarihte unutulması gerekenlerin unutulmasını sağlamaya çalışır. Filmlerin analiziyle ortaya çıkan veriler de buna işaret ediyor. Ör-



neklendirmem gerekirse; modernliğe gecikmişlikten kaynaklanan eksiklikleri telafi etmeye yönelik “modern Türkiye” imgesini yerleştirme çabası var. Bunu tüm filmlerde görmek mümkün. Bazen bir fabrika, bazen bir konservatuar ya da modern kent imajı, bazen de modern görünümlü kadınlar üzerinden bu yapılıyor. Ayrıca Osmanlı’dan devralınan heterojen bir yapıdan homojen bir ulus yaratma ideali nedeniyle “Türklük”ün öne çıkarılma çabası var. Özellikle de Batı’da oryantalist eserler sonucu gelişmiş olumsuz Türk imajının yarattığı tepki nedeniyle olabilir; Türk kimliğinin yüceltilmesi ve özgüven aşılması çabaları var.



Örneğin ***Türkiye’nin Kalbi Ankara*** filminde **Atatürk**’ün “*Türk milletinin karakteri yüksektir, Türk milleti çalışkandır, Türk milleti zekidir.*” ifadelerine yer verilmiştir. Filmlerle benzer şekilde, savaştan çıkmış, yorgun, yıkık bir ülkenin nasıl yeniden imar edildiğini anlatmak ve göstermek açısından da sağaltıcı bir etki yaratılmak istenmiştir. Ankara’nın imarındaki inşaat görüntülerinin, barajların, yolların fabrikaların inşasının sıkça gösterilmesi bu nedendir. Peş peşe kaybedilen toprakların ardından elde tutulan son vatan toprağı olarak Anadolu’nun yüceltilmesine de bir tür terapi olarak bakabiliriz. Bu son vatan toprağı üzerinde hak iddia eden Yunan ve Ermeni milliyetçiliklerine karşı, bu topraklarla ilintilendirilen bir Türk tarihinin anlatımı gerekmiştir. Bu nedenle filmlerde sıklıkla Anadolu Uygarlıklarının varisleri olduğumuz üzerinde durulmaktadır.

KURAM-YORUM

SEYİRCİNİN ZİHNİNDEKİ FİLM: ADORNO VE KLUGE'NİN SİNEMA ANLAYIŞLARI VE MONTAJ

serhan mersin
serxan@gmail.com

Adorno'nun Kültür Endüstrisi ve Sinema

Adorno'nun Horkhemier ile beraber yazdığı *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabının "Kültür Endüstrisi" ana başlığıyla yayınlanan bölümü, kültürün bir endüstri haline gelişini kültür ürünlerinin metalaşarak standartlaşması ve bu ürünlerin tanıtım ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleştirilmesi üzerinden dile getirir. Belirli bir üretim sürecini değil, tüketime yönelik yaşam biçimlerini öne çıkaran kültür endüstrisi bu haliyle statükonun yeniden üretilmesine hizmet eder. Zira, tüketici konumuna indirgenen bireyler, hangi metaları tüketiceği bile önceden hesaplanabilen katı bir denetim altına alınırlar. İhtiyaca bağlı olmayan yanlış ve



sahte gereksinimlerin sürekli olarak kışkırtılması ile tüketici düşünebilmeye yetisinden uzaklaşır, onun adına düşünen, ona dünyanın hazır yorumlarını sunan bir endüstriye tutsak hale gelir. Bu yorumlar kültürün kitleselleştikçe sıradanlaşmasına, yüksek kültürün popüler kültüre, popüler kültürün ise yüksek kültüre ticari bir şekilde dönüşümüne ("Beethoven ve Casino de Paris'in sentezine") olanak sağlamaktadır.

Kültür endüstrisinin bir diğer özelliği ise kendisinin tüketicilerini (müşterilerini) değil, tüketicilerinin onu yönlendirdiğine inandırmasıdır. Endüstri aslında tüketicilere istedikleri şeyleri sunmaktan başka bir şey yapmamaktadır. Hatta talebe karşılık verdiği için demokratik bir nitelik bile edindiği iddia edilir. Gerçekte ise, **Adorno'nun** deyişiyle, müşteri konumuna indirgenmiş insanları "kalpazanca imal etmektedir" (2000: 207). Müşteriye, tüketiciye, ona ne sunuluyorsa bununla yetinmesi gerektiği öğretilmektedir.

Günümüz kültürünün en büyük sorunu, **Adorno ve Horkheimer'a** göre, her şeye benzerlik bulaştırmasıdır (2010: 162). Aslında bu durum tekeli kapitalizmin bir sonucudur. Tekel tüm kitle kültürünü özdeşleştirir, sistem içine sokar. Sistemden kaçış yoktur zira herkese uygun bir şey öngörülür: "Herkes kendiliğinden, önceden birtakım göstergelere göre belirlenmiş, ona düzeyine uygun dav-

ranmalı ve kendi tipi için üretilmiş seri üretim kategorisini seçmelidir.” (Adorno & Horkhemier, 2010: 166) Bireysellik bir yanılsamadan ibarettir. İzin verilen tek bireyselleşme, kurulu düzene çomak sokmayan ve denetlenmesi mümkün, böylelikle de insanları yeniden üreten, bir nevi onların evrilmesini sağlayan ve onları erkle



özdeşleştiren bir bireyselleşmedir. Sanat böylesi bir bireyselleşmenin araçlarından birisidir. Ne var ki, **Adorno** ve **Horkhemier**, kültür endüstrisinin getirdiği önemli bir yenilik olarak sanatı ve eğlenceyi, kültür endüstrisinin bütünselliğine tabi kılmak olarak görürler (2010: 182) ve bu nedenle kültür endüstrisinin ürettiği sanatı reddederler.

Gerek **Adorno** ve **Horkhemier**’ın *Kültür Endüstrisi* ve **Adorno**’nun *Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken* makalelerinde, gerekse de **Adorno**’nun *Minima Moralia* kitabında sinema olumsuzlanır. Kültür endüstrisinin en temel araçlarından birisi, hatta ana sektörü olarak tanımladıkları sinema; tüm estetiği tek bir ideolojik hedefe indirgeyen ve tüm amacı seyirciyi/dinleyiciyi tüketici olarak yeniden üretmek olan bir sistem olarak tarif edilir (Hansen, 1981: 187). Tekelci kapitalizm içinde yaratılmak istenen her fark asimile edilip sistemin bütün olarak yeniden üretilmesini sağlar. Bu durum farklı düşünce yapılarına sahip sanatçılar için de geçerlidir: “**Orson Welles**’in mesleğinin geleneklerine karşı tüm saldırıları başışlanır, çünkü hesaplanmış aykırılıklar olarak sistemin geçerliliğini daha büyük bir hevesle pekiştirirler.” (Adorno & Horkhemier, 2010: 173). Bu açıdan bakıldığında sistem içerisinde farklı tarzda bir film üretimi yapmak mümkün değildir. Alternatif modellerin var olabileceği fikri özellikle **Adorno** için akla yatkın değildir. Zira, sorun sinemanın her şeyden önce bir sanat veya estetiğin bir konusu olarak kabul görüp görmeyeceğine kadar iner: “Sinema ve radyo günümüzde kendisini sanatmış gibi göstermek zorunda değildir. Herhangi bir işten başka bir şey olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zirvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanılır” (Adorno & Horkhemier, 2010: 163). **Adorno** sinemayı bir sanat olarak bile görmezken filme daha çok kültür sosyolojisi veya ideoloji eleştirisinin bir parçası olarak bakar. Filmin geleneksel sanatlardan dışlanması ise sinemanın teknolojik kökeninden, özellikle de estetik tekniklerin teknolojiye, yani üretim araçlarına göre ikincil önemde olmasından kaynaklanır (Hansen, 1981: 187). **Adorno**’nun bakışı “sinemaya gitmeyi seviyorum ama beni tek rahatsız eden, ekrandaki görüntü” (aktaran Hansen, 1981-82: 194) sözüyle özetlenebilir. Onun sinemanın görsel yakınlığına karşı en temel güvensizlik nedeni, kültür endüstrisinin en etkili ideolojik mekanizmalarından birisi olmasıdır: “Kültür endüstrisi tüketicinin sanatıdır. İdeolojinin ideolojisidir” (**Adorno**, 1991: 159).

Sinema gündelik yaşamın dertlerini unutmayı sağlarken aynı zamanda zihni oyalama işlevini de yerine getirir. **Adorno**, bir “eğlence aygıtı” olan sinemanın hayatımızdan çekip gitmesi, yani tüm sinema salonlarının kapatılması neticesinde tüketicilerin çoğunluğunun hiçbir şey kaybetmeyeceğini, ama bundan en büyük zararı “sinemanın karanlığında, daha fazla bütünleşeceği varsayılan filmlere rağmen, başkalarınca denetlenmeden birkaç saat geçirebileceği bir sığınma yeri bulan” ev kadınlarının veya salonlarda yazın serinlik, kışın ise sıcaklık arayan “geride kalanların” (2010: 186) göreceğini iddia eder. Keza, sinema yaşamı daha insancıl hale getirme konusunda asla yeterli değildir, elindeki mevcut tüm teknik imkânları tüketmeye yönelten, “ekonomik sistemin bir parçası” (2010: 186) olan bir araçtan daha fazlasını beklemek mümkün değildir.

Sinemanın başka bir işlevi ise gündelik algı dünyasını birebir kopyalayarak seyircide dışarıdaki dünyanın sinema salonunda devam ettiği veya beyazperdedeki hayatın sokaktakinin kesintisiz bir uzantısı olduğu yanılsamasını yaratmaktır (Adorno & Horkhemier, 2010: 169). Seyirciye filmin ve gerçekliğin özdeşliği, hiç kuşkusuz teknolojinin de yardımıyla verilebilirse, zihinlerin iğdiş edilmesi, manipülasyona uğratılması da o kadar kolaylaşacaktır. Seyircinin hayal gücü veya düşünsel etkinliği böylelikle ele geçirilebilecektir. Öte yandan sinema, **Adorno**’ya göre alışkanlık ve kabulleniş de sağlar. Gündelik yaşamın dertleri, sinema salonlarında gerçekliğini kaybeder: “Çizgi filmdeki Donald Duck ve gerçek yaşamdaki bahtsızlar dayak yesinler ki, onları izleyenler kendi yedikleri dayağa alışsınlar.” (2010: 185) Sinema bu yüzden asla masum değildir; **Platon**’un yeraltındaki mağarasındaki esirler gibi durumlarını kabullenip, gerçeğe sırtlarını çevirirken durumlarından şikayet etmek yerine, kabullenmeleri seyirciye empoze edilir.

Adorno sinemayı geleceğe dair boş umutların bir üreticisi olarak görür. Seyircinin ekranda gördüğü şişirilmiş yıldızlar veya yıldız adaylarıyla özdeşleşmesini sağlayarak onlara istedikleri şeyleri sunar: “Bu yıldız adayı kadın izleyiciye kendisinin de beyazperdede görünebileceğini düşündürmekle kalmaz, aralarındaki uzaklığı daha da belirginleştirir” (Adorno & Horkhemier, 2010: 194). İdeolojisinin yıldız sistemine dayandığını söylediği kültür endüstrisinin (2003: 78), bir gün herkesin yıldız olabileceği veya olamayacaklarını bilseler bile insanlara boş bir hayalle ekranda yıldızlık mertebesine yükselmiş o şanslı kişinin sevincini paylaşma imkanı sağladığını iddia eder. Israrla rastlantının gerçek olduğu; mücadele etmenin, çabalamanın yersizliği, var olan düzeni kabul etmenin esaslığı ima edilir.

Nasıl ki otomobiller arasındaki farklar sadece belirli teknik farklılıklara indirgenmişse, filmler arasındaki farklar da oynayan yıldız sayısına, bütçesine, kullanılan özel efektlere, yeni psikolojik formüllere indirgenmiştir. Birbirinin aynısı filmler, sanki aynı filmin reproduksiyonunu veya reproduksiyonun reproduksiyonunu izliyormuş duygusunu verir seyirciye. **Adorno**’ya göre “her film bir sonraki filmin fragmanıdır” (2010: 217). Filmin sonu daha başından bellidir, seyirci filmde neler göreceğini en başından biliyor. Aslında seyircilerin bir reklam filminden far-

kı kalmamıştır. Bunu sağlayan ise kültür endüstrisinin montaj kavramıdır: “Kültür endüstrisinin montaj niteliği, ürünlerinin sentetik ve kontrollü üretim tarzı onu baştan reklam için elverişli kılar. Üstelik bu fabrika benzeri özellik yalnızca film stüdyosunda değil, ucuz yaşamöyküleri, röportaj romanları ve hit bestelerin derlenmesinde de kendini gösterir” (2010: 217). Montaj artık birbirinin tıpkısı ürünleri pazarlayan reklam dünyasından çıkarak tüm yaşamı ele geçirmiştir. Hayat montaj aracılığıyla çoğaltılan bir reklam filmine indirgenmiştir.

Adorno’nun sinema üzerine olumsuz görüşleri *Minima Moralia* kitabında da devam etmiştir. Popüler bir sanat olarak düşük bir konuma indirgenen sinemanın sanat olabilme yetisini ısrarla reddeden Adorno, özerk olabile özelliğinden muaflığının ise onun standart dışı olduğu savını destekleyenler tarafından ileri sürüldüğünü söyler:

Sinemanın mazeretçilerinin cephaneliğindeki en güçlü sav aynı zamanda en kabasıdır: Sinemanın kitlesel olarak tüketilmesi. Kültür endüstrisinin bu vahşi aracını popüler sanat olarak nitelendirmektedirler. Filmlerin, özerk yapının normlarından azadlığının onları estetik sorumluluktan da kurtardığına inanılıyordu; çünkü bu görüşü savunanlara göre böyle standartlar zaten gericiştir. Filmleri sanatsal olarak soylulaştırma çabaları sahiden de eğreti durmaktadır; sahte bir yücelik izlenimi veren ve biçimin kendisine aykırı olan bu ürünler, işin erbabı için getirilen ithal mallarını andırırlar. *Film sanat olmaya ne kadar özenirse o kadar sahteleşir* (italikler benim, 2000: 209-210).



Bu sahteleşme iddiası **Adorno’yu** sinemanın “kaba dışsal kitsch” olarak değerlendirmesine kadar götürür. Sinema halihazırda sadece ideolojilerin yayılmasına yardım eden bir kitle sanatı değil, kitleleri “çekip çeviren” de bir araçtır; “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken” makalesinde söylediği gibi mesajlarıyla değil ama mesajların öne çıkardığı görüşlerle (örneğin aydınları prototiplere soktuğu anti-propagandaya katkısıyla (Adorno, 2003: 83) zararlıdır. Filminden alınan zevk kitlelere verilen bir mutluluk hapi gibi zorla yutturulmakta, bu sayede kitleler birer eşyaya indirgenmektedir: “Sinema, öznelere toplumsal işlevlere dönüştürme çabasında o kadar başarılı olmuştur ki, tümüyle kapsanmış ve içerilmiş olanlar artık hiçbir çatışkının farkında değildir ve kendi çarpıtılmalarını, insansızlaştırılmalarını da çok sıcak ve insani bir şey gibi zevkle izlemektedirler” (Adorno, 2000: 212-213).

Adorno’nun sinema üzerine takındığı olumsuz tavır daha çok 1938-1949 yılları arasında sürgünde olduğu süre içerisinde Amerika Birleşik Devletleri’nde seyretmiş olduğu Hollywood filmleri ve sinema sektörünün Hollywood tarzı üretim ve dağıtım tekniklerinden duyduğu rahatsızlıktan temellenir. Gerek “Kültür Endüstrisi” bölümü, gerekse de *Minima Moralia*, Adorno’nun Kaliforniya’da ol-

duğu ve **Charlie Chaplin** gibi Hollywood yıldızlarıyla arkadaşlık kurduğu bir dönemde yazılmıştır. Kuşkusuz **Adorno**'nun Hollywood üzerinden yaptığı eleştiriler, özellikle sinema gözönüne alındığında sürgünden döndükten sonraki dönemde Avrupa Sineması, bilhassa Alman Sineması için de geçerliliğini koruyordu. Bu durumun bir kaç nedeni vardı.

İlk neden, İkinci Dünya Savaşı sonrası savaştan galip çıkan Müttefik Kuvvetleri'nin Batı Alman Sinema sektörünü elinde tutmasıydı. **Knight**'a göre, bunun altında Müttefiklerin Alman halkının Nazi geçmişinden uzaklaştırılması için yeniden eğitime tabi tutulmasına ve Almanya'nın batısında Sovyetlerin Doğu Avrupa'daki etkisine karşı bir tampon bölge kurulması gerekliliğine inancı vardı (2004: 7). Amerikan filmleri ise kısa bir süre içinde, ideolojik mücadelenin bir parçası olarak özgürlük, demokrasi ve kapitalist girişim gibi batılı nosyonların yayılması için etkili bir yöntem olarak ortaya çıktı. Üstelik Amerikan sinema sektörünün bir avantajı bulunuyordu: Bu filmlerden elde edilecek her türlü kâr Alman sineması için kullanılmak yerine ABD'ye geri gönderiliyordu.

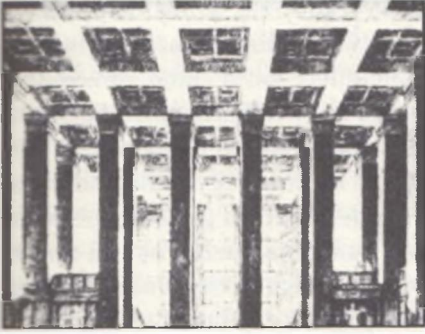
Savaş süresince Amerikan filmlerine Alman pazarı kapalı olduğu için, yeni bir pazarın doğmasıyla eldeki tüm Amerikan filmleri yeni pazara hücum etti. Böylelikle Alman sinema salonları Amerikan filmleriyle doldu. Savaş sonrası uygulanan ekonomi politikalarla Alman ekonomisindeki görece iyileşmeye rağmen film endüstrisine yatırım yapmak ise hâlâ riskli olarak görülüyordu zira pazara sahip olan Amerikan filmleri karşısında küçük bütçeli Alman filmlerinin neredeyse şansı yok gibiydi. Bunun üzerine Alman film sektörü düşük bütçeyle kotarılabilecek olan "anavatan filmleri" ne (*Heimatfilme*) yöneldi. (Bu filmler, Alman kırsal hayatını, popüler Alman romanlarından uyarlanmış macera filmlerini ve emperyal zamanın Avusturya'sının tarihsel filmlerini konu alan romantik macera ve komedileriydi (Knight, 2004: 9). "Kaçış filmleri" olarak nitelendirilen bu filmler her ne kadar yerel düzeyde seyirci çekse de, hükümet düzeyinde gerekli mali destek ve sübvansiyon olmadığı için sinema sektörü yerinde sayıyordu. Televizyonun ortaya çıkışı ise Alman sinema sektörüne son darbeyi vurmuştu.

Tüm bu sorunların farkında olan ve endüstriyel sistemin katı, ticari yapısını eleştirmek ve gerek üretim gerekse de dağıtım yapılarına karşı koymak üzere bir araya gelen Genç Alman Sinemacıları, 1962 yılında bir bildiri yayınladı. İçlerinde **Adorno**'nun yakın arkadaşı olan **Alexander Kluge**'nin de olduğu bu sinemacılar eski sistemin yıkılıp yeni bir sinemanın yaratılmasının gerekliliğinden dem vuyorlardı. **Adorno**'nun sinema üzerine olumsuz görüşlerini revize ettiği 1966 tarihli *Filmtransparante* makalesinin ana eksenini bu manifestoyla başlayan sürecin ortaya çıkardığı işler oluşturur. **Kluge**'nin gerek sanatsal çalışmalarında gerekse de kuramsal düzlemde kültür endüstrisini değiştirebilecek alternatif yöntemlerin olabilirliğini göstermesi **Adorno**'nun özellikle sinemanın kültür endüstrisine alternatif ürünler verme konusuna olumlu bakmasını sağladı. Sinema, artık, **Adorno** için, sahip olduğu özellikler nedeniyle belirli potansiyeller barındırabilen bir mec-

raydı. **Adorno**'nun sinemanın yeni potansiyellerini ortaya çıkardığını düşündüğü **Kluge**'nin sinema anlayışına bakmak bu sebeple elzemdir.

Kluge ve Sinema Anlayışı

Halberstadt'da 1932 yılında doğan **Kluge**, Magburg ve Frankfurt am Main üniversitelerinde hukuk, tarih ve müzik eğitimi aldıktan sonra 1956 yılında hukuk alanında doktora derecesi ile mezun oldu. Frankfurt'taki eğitimi sırasında **Adorno** ve Frankfurt Okulu'yla tanışması ona yeni kapılar açtı. Bu dönemde **Adorno**'yla sinema üzerine yaptığı tartışmalar neticesinde sinemaya ilgi duymaya başladı. **Adorno** vasıtasıyla o sıralar *Der Tigervon Eschnapur* (Bengal Kaplani, 1959) ve *Indische Grabmal* (Hint Mezarı, 1959) filmlerini çeken **Fritz Lang** ile tanıştı ve çekimlere katıldı. **Kluge**'nin çekimler sırasında film yapımcısının ünlü bir yönetmen olan **Lang** üzerindeki baskısından duyduğu rahatsızlık, onu alternatif üretim tekniklerinin koşulları üzerinde düşünmeye itti.



1960 yılında **Peter Schamoni** ile beraber Alman sinemasının Nazi döneminde, 1950'lerde takındığı açık hafıza kaybını tersine çeviren 1960'ların ve 70'lerin Alman film yapımcıları çağının başlangıcını işaret eden ilk kısa filmi *Brutalität in Stein* (Brutality in Stone)'ı çekti. **Kluge**'nin bu filmi Nazi döneminde yaşanan mezalimin sessiz tanıkları olan harabeler üzerinden geçmişin hâlâ mimari kalıntılarda yaşadığını gösteren şiirsel bir montajdı. İlk filminin gösterilişinden bir yıl sonra 1962'de **Kluge**, Alman Sineması'na yeni bir soluk getirmek için gerekli tedbirleri içeren Oberhausen Manifestosu¹ nun imzacıları arasındaydı. Yirmi altı film yapımcısı, yazar ve entelektüel, bu manifestoyla eski sinemanın öldüğünü ve yeni entelektüel resmi ve ekonomik bir anlayışın film yapımı uygulamaları, eğitim ve finansal destek çalışmalarına kazandırılması gerektiğini, zira böylelikle Alman sinemasının ticari kısıtlamaların uzağında yeni bir film dili oluşturarak kendini ayırt edebilecek bir özelliğe bürünebileceğini ileri sürüyordu.

Kluge'nin modernizm üzerine görüşlerinden hareketle özellikle sinema çalışmalarını **Alexander Kluge, The Last Modernist** (1998) kitabında inceleyen **Peter Lutze**, **Kluge**'nin tüm sanatsal çalışmalarının **Adorno**'nun yazılarına bir

yanıt niteliği taşıdığını söyler (1998: 18). **Adorno**, tekelci kapitalizm çağıyla yakın ilişki içinde olduğunu ileri sürdüğü modernizmin anahtar özellikleri olarak burjuvazinin egemenliği altında olmayı, endüstriyelleşme, makineleşme ve rasyonalleşmeyi görmektedir. Ekonomi, kamu ve özel hayat çoğunlukla devlet veya şirketler gibi belirli kurumlar tarafından yönlendirilmektedir. **Kluge**, **Adorno**'nun bireyler ve kurumlar üzerindeki bu görüşlerini destekler. Bu yüzden ki filmlerinde kahramanlar dini, ticari ve resmi bürokrasilerin karşısında hakiki bir kimlik arayışlarındadır. **Lutze**'ye göre **Kluge**, biçimsel düzlemde yüksek kültür/alçak (popüler) kültür ayrımını kitle kültürünün araçlarını kullanarak yarattığı özerk sanat ile çözmeye çalışırken, kurumsal düzlemde ise film sanatçıları ticari baskılardan yalıtacak alternatif fon ve dağıtım mekanizmaları kurar (1998: 18). Varolan film endüstrisinin ticari yönelimlerinden, çağdaş düzlemde yoksunluğundan, yönünü kaybetmişliğinden sadece yakınmak yerine yönetmeni hem yapımcı hem de dağıtımcı gören bir anlayış ile finansal açıdan bağımsız bir sinemaya giden yolu açmaya çalışır. **Adorno**'nun daha özerk, daha az kurumsallaşmış bir sanata ulaşma amacı, Kluge sayesinde yaratıcı bir nitelik kazanarak kendiliğinden karşı bir politik/kültürel yapıya dönüşür.

Adorno'nun modernizm üzerinden sosyal/estetik çözümlemesi **Kluge**'nin eleştirel kuramlarında yararlandığı dört temel özelliği barındırır. İlk olarak **Adorno** sürekli olarak "geç kapitalist toplum" olarak nitelendirilen modernite ve modern sanat arasındaki yakın bağa vurgu yapar: "[Modern sanat] konusunu, biçimsel yapısını, malzemesini ve yaratıcı gücünü endüstriyelleşmiş, şehirli kapitalizmden alır." (aktaran Lutze, 1998: 19) **Kluge** için de tüm kültürel sanat eserleri belirli bir tarihsel bağlamın ürünleridir. Önceki biçimlere karşı çıkan, onu reddeden bu yeni anlayış uyumdan, bütünlükten uzakta aktif ve karmaşık ama sosyal bir alımlamayı gerektirir. Öte yandan modernizmin bu sosyal bağlamı bizi yeni bir itiraz noktasına götürür zira modernizm belirli biçimsel veya üslupsal ilişkilerden çok daha fazlasıdır (Lutze, 1998: 19). Modernistlerin getirdiği olumsuz ve eleştirel yaklaşımlar modern sanatı **Adorno**'nun uyumsuzluk olarak tanımladığı noktaya çeker. **Kluge** uyumsuzluğu sinemada temsil etmektedir. Filmleri fotoğraf, arşivsel film çekimleri, masallardan ve çocuk kitaplarından apartılmış illüstrasyonlar kadar resimler, çizimler, sessiz film döneminin başlık kartları ve kurgusal bölümlerden oluşur. Ayrıca, filmlerinin sesleri akortsuz, birbiriyle uyuşmayan, genelde kendisinin yaptığı dışarıdan seslendirmeler (*voice-over*), çeşitli klasik veya opera müziklerinden bölümler, filmdeki görüntülerle uyumlu veya senkronize olmayan hava baskını, bombalama ve uçak sesleri gibi farklı seslerden oluşmaktadır (Langford, 2003). Onun saf olmayan sinema (*cinéma impur*) olarak tanımladığı montajın uyumsuzluğu sosyal gerçekliğin kadercilik anlayışına karşı bir direniş sağlar (Lutze, 1998: 19).

Lutze'ye göre, **Adorno**'nun modernizmin eskiyle olan bağıını koparması ve yeniye değerini vermesi ise üçüncü bir yaklaşıma yol açar: Geleneğin yeninin lehine reddi. Sanat da moda gibi değişir, sanatçılar yeni yöntemler, yeni malzemeler ve

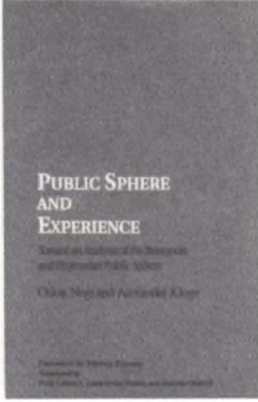
yeni dürtülerin peşinde koşar. **Kluge**'nin sinema kariyeri de "anlatısal, üslupsal ve tematik geleneklere karşı çıkma ile biçimlenmiştir" (Lutze, 1999: 20) ama buna rağmen **Kluge**'de her zaman için bir geleneksel damar bulunur. Geleneksel malzeme, teknik ve konuların çağdaş işlerin üretilmesinde kullanımını onaylar ve bunları dönüştürür. Yeniyi yaratırken eskinin malzemelerini kullanmakta sakınca görmez. Ama **Kluge** için, kültürel fragmanların modernist uygulamaları diyalektiktir: Ne geleneksel olan ne de modernitenin değeri yükseltilir, ama şimdiki zaman geçmişle yüzleştirilir (Lutze, 1998: 20). Son olarak **Adorno**'nun yüksek kültür/alçak kültür ayrımı modernistler için önemlidir: Kitle kültürünün yarattığı popüler ürünler bir süre sonra sanat için önemli bir tehdit halini alır. Bu durum ise kalitesiz kültürel ürünlerin daha çok ama daha sıradan seyirciye ulaşmasını getirirken *kitsche* de yol açar (Lutze, 1998: 30). Böylelikle sanatın değeri düşer. *Kitschin* varlığı özerk sanatı imkansızlaştırır.

Kluge filmlerinde seyirciye önemli bir yer verir: Film sadece yönetmenin (*author*) bir işi değildir, aynı zamanda yönetmen ve seyirci arasında bir diyalogdur. Film seyirci için yapılır. **Kluge**'yi geleneksel olandan ayıran da budur: Seyirciyi anlamın üretimine katmak, boşlukları doldurmasını, filmdeki bağlantıları yapmasını sağlamak (Lutze, 1998: 22). Anlam sadece bildiğimiz şekliyle yönetmen tarafından seyirciye yukardan empoze edilmez. Seyirci tam tersine, filmi kendisine göre anlamlandırarak kendisi ve film arasında bir ilişki kurar ya da kurmak zorunda bırakılır. Seyirciyi merkeze koyan **Kluge** zihinsel bir meydan okumayla eserlerine kendi deneyimlerini aktarırken deneysel olarak yeninin peşinden koşmaktan da geri kalmaz. **Adorno**'nun "sanatın günümüzde deneyle bağı olmadığı takdirde görsel olarak imkansızlığını" (aktaran Lutze, 1998: 23) ileri sürmesindeki radikallik, radikal bir estetik anlayışı ve radikal politika olarak **Kluge**'nin eserlerinde karşılık bulur. "Sosyal eleştiri ve biçimsel yeniliğin etkileşimi" (Lutze, 1998: 29) filmlerinde daima yer alır. (Farklı malzeme ve tarzlar, montaj/kolaj organizasyonu ve dış ses anlatısı) **Lutze**'ye göre **Kluge** için film hem film yapımcısı hem de seyircinin olduğu bir inşa alanıdır; zira **Kluge**, Hollywood'un bilindik **Arisoteles**'ten beri gelen zaman-mekan-nedensellik ilişkisiyle kurulan anlatısal yapısını kırar, çoklu öykü kullanarak belirgin parçalı ve ayrık bir yapı meydana getirir. Filmlerinde karakterlerinin olaylarla bağı gevşektir, aniden ortaya çıkarlar veya yok olurlar. Derinlikten yoksun, ana kahramanın olmadığı filmlerdir bunlar; keza, alaycı bir ton barındırırlar. Metafor ve görsel kompozisyonla oluşmuş bir üslupla sanat, sinema, tarih ve çağdaş toplumu sorgularlar (Lutze, 1998: 25).

Kluge, televizyonu kullanarak kitlelere daha kolay ulaşma imkanı bulmuştur. Ama televizyonda da sinemada yapmaya çalıştığına devam etmiş, sosyal ve entelektüel sorunlara çözümler aramaya gayret etmiştir. Böylelikle "bir kitle aracını karşı bir kitle aracıyla etkileyebilirim. Tüm bir kamusal alanı ise karşıt bir kamusal alan üzerinden" (Liebman, 2004: 628) diyerek eleştirel bir bakış açısıyla çağdaş kitle kültürüne entegre olmaya veya onunla ilişkiye geçmekten çok kitle-

leri değiştirmeye çalışmıştır. **Kluge**'ye göre seyirciye gitmek alternatif ve karşıt kamusal alan mücadelesi için ve yeni deneyimler oluşturabilmek için bir şarttır (Akbal, 2004: 662).

Karşıt Kamusal Alan ve Alternatif Sinema



Oscar Negt ile beraber **Habermas**'ın tanımladığı burjuva kamusal alan karşısında etkili olabilecek proleter bir karşıt kamusal alan biçiminin olanaklarını tartıştıkları **Öffentlichkeit und Erfahrung** (Kamusal Alan ve Tecrübe, 1993) kitabında **Kluge**, karşıt kamusal alanın öncelikli olarak klasik kamusal alan anlayışından “apayrı bir tecrübe istemi” (Özbek, 2004: 133) ile ayrıştığını iddia eder. Her ikisi de farklı ilgi alanlarından gelmiş olsa da gerek **Negt**'in, gerekse **Kluge**'nin ilgilendiği temel sorun toplumsal tecrübenin nasıl geliştirildiği, “hangi mekânizma ve dolayimler aracılığıyla, kimin çıkarına ve hangi etkiyle oluşturulduğudur” (Hansen, 2004: 143). Kamusal

alan tartışması bu sorunun içindedir. *Öffentlichkeit* olarak tanımladıkları kamusal alan ile karşıtı özel arasındaki ayrımı tanımlama biçimi de bu farkı ortaya koymaktadır. Proleter kamusal alan incelemelerindeki amaç sadece bu karşıtlığa gerçeklik kazandırmak değil, aynı zamanda “gelişmiş kapitalist toplumlarda ortaya çıkan çelişkilerin karşıt bir kamusal alan açısından taşıdığı potansiyeli irdelemektir” (Negt, Kluge, 2004: 133). Kamusal alanın kullanım değeri ve işçi sınıfının bu alanı nasıl kullanabileceği gibi sorulardan yola çıkan **Negt** ve **Kluge**, kolektif tecrübeyi yaratan yapının “insanların gerçek tecrübelerine indirerek” (2004: 139), televizyon ve medya karteli üzerinden örneklerle tartışabileceği bir çerçeve oluşturmayı hedeflerler.

Kluge kendisiyle yapılan bir söyleşide bu kavramın **Habermas**'ın **Kamusalallığın Yapısal Dönüşümü** (1997) kitabında ileri sürdüğü kamusal alan kavramına karşıt olarak ortaya çıkmadığını, gerçekte **Habermas**'a verdikleri bir yanıt olarak görülmesi gerektiğini ileri sürer. Zira, **Habermas**'ın kamusal alanı dağıtımsal bir alan iken **Kluge** ve **Negt**'in kamusal alanı üretimseldir. Bu üretimsel alan üzerinde çalışmak ise Nazilerin iktidara gelişini bile açıklayabilecek ilkeleri içinde barındırır:

Eğer politikanın kabı olan kamusal alan yetersiz olduğu için Naziler tarafından fethedildiyse, o zaman **Habermas**'ın yaptığı gibi 18. ve 19. yüzyılın başarıları üzerine çalışmak, kamusal alan üzerine eski düşünceleri yinelemek ve savunmak zararsızdır. Çünkü, bu fethedilen kamusal alanda nesnel olarak hiçbir ahlaki direniş mümkün olmamıştır. Bu nedenle bir direniş potansiyelinin saklı bulunduğu üretim alanını incelemeliyiz (2004: 631).

Kluge'nin karşıt kamusal alan kavramı içerisinde özel önem atfettiği tecrübe (*Erfahrung*) kavramının bireyselliği ve kolektifliği arasındaki ilişki **Adorno**'nun gerek **Benjamin** ile gerekse de **Kracauer** ile yaptığı tartışmaların önemli bir noktasını oluşturur. "Yabancılaşma, izolasyon ve özelleştirmeye ilişkin kolektif tecrübe de dahil olmak üzere toplumsal anlama ufku ile bireysel idrakı dolayım-layan matris" (2004: 150) olarak görülen tecrübe kavramına Adorno kolektivizm üzerinden olumsuz olarak yaklaşır. Zira, **Adorno**'ya göre tekelci kapitalizmin ve faşizmin homojenleştirici gücü altında" (2004: 151) herhangi bir kolektivite de doğru olamazdı. Böylelikle tecrübe kavramına **Adorno** bireyci ve elitist bir misyon yüklemiş oluyordu. **Kluge** ve **Negt**'in kolektiviteyi yücelten ve alternatif üretim ve dağıtım olanakları üretecek karşıt kamusal alanlar ve farklı yaşam bağamları üreten tecrübe kavramıyla çelişen bu kavrayış aslında **Adorno**'nun 1969'da ölümünden sonra değişik kültürel pratikler sonucunda yükselen farklı politik yapıların (kadın hareketi, ekolojik hareketler vs.) inşa edeceği yeni tür-den tecrübeler sonucunda etkisini kaybedecektir. Bu nedenle **Kluge** ve **Negt**'in kitapları zihinlerde yeni ufuklar açarken **Adorno**'nun bu kavramı anlayışını da daha farklı ve daha geniş boyutlara çekmiştir.

Kluge'nin filmleri Oberhausen manifestosunda dillendirilen ilkeler kadar, fil-min kamusal alan içerisinde oynaması gereken rolü hakkındaki düşüncelerinin bir yansımasıdır. **Kluge**, onu alımlayacak bir kitle olmadığı sürece yeni sine-manın tümüyle etkisiz olacağına inanıyordu (Langford, 2003). (Bir yere kadar, **Kluge**'nin filmleri seyirciyi görme biçimleri eğitime amacı olarak görülebilir. Pek çok filminde, dış ses kullanımıyla, kafası karışık veya yanlış yönlendirilmiş ka-rakterleriyle ve kafası karışmış veya yanlış yönlendirilmiş seyircilerin kendile-rini görebildiği bir alegorik sistemin oluşturulmasını gösterir.) **Kluge** alternatif bir kamusal alan yaratabilmek için karşı-sinemanın geliştirilmesinin taraftarıdır (Langford, 2003). Bu nedenle onun karşıt kamusal alan tartışmasını, film çalış-malarına kuramsal düzeyde bir destek olarak görmek gerekir. Seyircinin alter-natif filme karşı ilgi duyabilmesinin temelini kamusal alanda yeniden tanımladı-ğı üretim ve dağıtım teknikleri sağlar.

Montaj Kuramı ve Gerçekliğin Yeniden Üretimi

Kluge, **Liebman** ile yaptığı söyleşide **Adorno**'nun sinemanın üretim alanı üze-rinde hiç bir bilgisinin olmadığını iddia eder (2004: 631). **Adorno**'nun bu konuy-la ilgilenmemesinin, onun karşıt kamusal alanlarda üretilecek filmlerin yapılabi-leceğine olan inancını körelttiğini ve bu durumun film üzerindeki düşüncelerini de etkilediğini söyler. **Adorno**'nun hiç fabrika görmediğini, toplumu bir fabrika gibi görmesinin nedeninin de bu olduğunu ileri sürer. Film kuramını reddettiği **Adorno**'yu, "O yalnızca Hollywood filmlerini bilirdi. **Adorno**, bu fabrikanın sa-hibinin Hollywood olacağına inanıyordu" (Liebman, 2004: 631) diyerek eleştirir. Bu anlayışa karşı çıktığını söyleyerek **Adorno**'dan farklı olduğunu söyler.

Adorno'nun üretim konusundaki bu ilk dönem görüşlerini etkileyecek olan etkileşimin kökenini ise montaj kuramında bulmak mümkündür. Aslında gerek **Adorno**'nun gerekse **Kluge**'nin montaj anlayışı geçmiş kuram tartışmalarıyla yakından ilgilidir. Her ne kadar **Liebman**, **Kluge**'nin **Eisenstein**'in montaj kuramı üzerine yazdığı kitapları hakkında bilgi sahibi olup olmadığı hususunda bir belirsizlikten² bahsetse de **Bazin**'in ve **Eisenstein**'in montaj üzerine görüşleri ile özellikle **Kluge**'nin montaj anlayışını karşılaştırmak onun sinema üzerine görüşünü anlamak konusunda yardımcı olacaktır.



Bazin ve **Eisenstein**'in montaj üzerine ileri sürdükleri düşünceleri, sinemanın gerçeklikle ilişkisi temelinde farklılaşır. **Bazin** sinemanın gerçeklikle ilişkisini belirli teknik özelliklerin sağladığını iddia eder. Bu teknik özelliklerin başında uzun çekim ve alan derinliği gelir. Uzun çekim, olayları gerçekte olduğu gibi gösterdiği, kameranın oyuncularını aynen gözün yaptığı şekilde takip ettiği ve izleyicinin yorum özgürlüğünü destekleyerek belirsizlik ölçüsünü koruduğu için gereklidir (Graham, 1997: 103). **Bazin**, uzun çekimlerin kullanımının geniş ve süreklilik arz eden görsel alan sunduğunu, böylelikle gerçekçi film üretimini sağladığını iddia eder. Filme sanat biçimi olarak özel rolünü verenin "orada" olanı kaydetme özelliği olduğunu söyler (Graham, 1997: 102). Alan derinliği ise gerçekliğin ve seyirciye istediği özgürlüğün sunulduğu bir düzlem yaratır.

Bazin'in montaj üzerine görüşleri sinemanın gerçeklikle ilişkisi konusunda iki ayrı akımın varlığına işaret eder: Bir tarafta sinemanın gerçeklikten ayrıldığı ölçüde sanat olduğunu iddia eden **Eisenstein**, diğer tarafta sinemanın gerçekliğe yaklaştığı ölçüde sanat olduğunu iddia eden **Bazin**. **Eisenstein**'a göre montaj ile şeyleri gerçekte olduğu biçimden uzaklaştırırız, zira gerçek dünya filmde olduğu gibi ayrık, görsel bölümler olarak görülmez (Graham, 1997: 102). Doğrusal nedensellikten uzaklaşan, süreklilik duygusu kesilen ve resimsel kompozisyon ile stilize edilmiş oyunculukla bezeli bu yorum sinemayı gerçeklikten uzaklaştırır, sanata yaklaştırır. **Eisenstein**'in görüşlerine katılan sinemanın önemli kuramcılarından **Rudolf Arnheim** için ise montaj filmdeki sanat için olmazsa olmaz koşuldur; gerçeklikten ayrıldığı ölçüde film sanattır, montaj filmin inşa edilmesinin temelidir. Montaj gerçekten de izleyicinin dikkatini uzun çekimden daha fazla çeker.

Bu tariflerden hareketle montaj konusunda **Eisenstein** ve **Bazin**'i farklı uçlara yerleştirebiliriz. Ne var ki, film kuramcısı ve yönetmen **Pascal Bonitzer**'e göre,

Bazin'in alan derinliği ve uzun sekans kavramlarını **Eisenstein**'in entelektüel ve patetik montaj kuramının karşısına çıkarmak doğru olmayabilir (Bonitzer, 2006: 89). Zira, **Bonitzer**'e göre her ikisinin de mücadele ettiği sorun aynıdır: Natürallizm, yani doğallık ve gerçeklik yanılsaması. **Bonitzer**'e göre sinema gerçekliği müdahale eder; gerçekliği yansıtmaz, onu icat eder. Gerçekliğe dokunurken de ondan pul pul bir şeyler döker. Bu yüzden **Bazin**'in montaja karşı militanca mücadelesinin arkasında onun montajın anlam yaratıcı yanıyla değil, gerçekliğe sıvayan yanıyla mücadele etmesi yatar. Sorun iki farklı planı birbirine yapııştırarak seyirciyi bir olayın gerçekliğine inandırmak isteyen yasak montaj (*montage interdit*) olarak tanımladığı natüralist montajdır. **Bazin** işte bu **Kuleşov** etkisiyle yaratılan natüralist yanılsamaya karşı çıkar (Bonitzer, 2006: 89).

Keza, diğer taraftan **Eisenstein**'a göre montajın yok edilmesi mümkün değildir, montajdan kaçış yoktur. Montaj her zaman vardır, "bizzat kameranın alandaki yeri, kamera görsel uzayın bir parçasını taraf tutucu biçimde kesip ayırdığı için" (Bonitzer, 2006: 88) montajdır. **Eisenstein**'in dediği gibi renk dahil filmde gördüğümüz her şey montajdır. Sahneye koyma tek başına bir montajdır, öyleyse alan derinliği de montajdır. Bu açıdan alan derinliği planların bir düzenlenişinden başka bir şey değildir (Bonitzer, 2006: 85), zira sinema uzayı zaten bütünüyle hileli bir uzaydır:

Özel etkiler karıştırılmadığı, gerçek anlamda sinema hilesi yapılmadığı durumlarda bile, sahneye koyma her zaman perspektifle az ya da çok oynamak, dekorun bazı öğelerini, hatta sözgelişi çerçevenin sınırlarındaki film kişilerini yakınlaştırmak ya da yükseltmek, belgesellerde bile belli öğeleri görmezden gelmek ya da gizlemek zorunda kalır. Film yapmak, her zaman ayrıntılarda hile yapmaktır (2006: 87).

Bazin'in karşı olduğu ise bu montaj tarzı değil, belirsizliği yok eden "tarih duygusunun ve propoganda gereklerinin istediği gibi kesin anlamların belirtildiği, gerçekliği tek anlama indirgeyen **Kuleşov** etkisidir: "**Kuleşov** etkisi Amerikan sinemasıdır; gerçekliğin benzerini üreten her şeydir" (Bonitzer, 2006: 92). Sinemanın en önemli özelliği belirsizlik öğesini barındırmasıdır, görüntünün içeriğine ait tek bir anlamın ortaya çıkışının, gerçeklik iddiasının reddidir.

Aslında gerek **Eisenstein**, gerekse **Bazin** filmin sanat olduğunu kanıtlamak için iki farklı yoldan gitmiştir. Montajın farklı kullanım biçimleri sinema özelinde sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkinin temsillerinden biridir. Montaj, çerçeveleme, kesme, kamera açısı gibi diğer sinemaya özgü tekniklerle beraber film estetiğinin bir parçası olarak incelenebileceği gibi tek başına da sanatsal açıdan değerlendirilebilir. Bir taraftan **Bazin**'in sinemada uzamın birliğini bozduğu gerekçesiyle hilenin bir aracı olarak gördüğü yasak montajı ortadan kaldırmaya çalışması, diğer taraftan **Eisenstein**'in sinema uzayının kendisini montaj olarak görüp, renk dahil her şeyi montaj olarak nitelendirmesinin tek bir amacı vardır, o da sinemayı sanat olarak kabul ettirmek.

Adorno'nun sinema eleştirisinin temelinde, **Liebman**'a göre, film imgesinin gerçekliği yeniden üretmesi ve şeylerin varlığını olduğu gibi kabul etmesi yatar (1988: 10). Bu eleştiri aslında **Adorno**'nun kültür endüstrisinin tüm dünyayı süzgecinden geçirdiği ve dışardaki dünyanın beyazperdede gösterilenin kesintisiz devamı olduğunu iddia ettiği argümanının devamı niteliğindedir. **Adorno**'ya göre özellikle sesli filmin de devreye girmesiyle filmin gerçeklik olduğu yanılsaması artmıştır. Senkronize edilmiş ses ve irrasyonel müzikal efektleri dünyanın değişmezliğini, değiştiremezliğini ima ederken, pasif bir tüketim anlayışının da teşvik edilmesini sağlar:

Bu eğilime göre, yaşam sesli filmlerden ayırt edilmemelidir. Film illüzyon tiyatrosunu da geçerek, izleyicinin hayal gücüne ve düşüncelerine, film yapıtının çerçevesi içinde, ama ona sunduğu kesin olgular tarafından denetlenmeden açılabilceği ve uzaklaşabileceği bir boyut bırakmamaktadır. Kendisine kapılanları böylece kontrolü elinden bırakmadan, film ve gerçekliğe doğrudan özdeşleştirmek üzere eğitir (2010: 170).

Adorno'nun film ve gerçeklik arasındaki ilişkiye bakış açısı daha önce referans verdiğim, "sinemaya gitmeyi seviyorum ama beni tek rahatsız eden ekrandaki imge" (aktaran Hansen, 1981-82: 194) sözünde özetlenmiştir. Bu sözle **Adorno**, belirli teknikler kullanarak sinemanın gerçekliğe yaklaştıkça sanat olduğunu ileri süren **Bazin**'e karşı çıkmaktadır. Film, kültür endüstrisinin bir ögesi olarak insanlara gerçekmiş duygusunu veya filmi ve gerçekliği doğrudan birbirleriyle özdeşleştirmelerini sağlayan teknik ve teknolojik yapıyı sağlar. Zira, hammadde fotoğrafik görüntü olan sinema, fiziksel ve sosyal gerçekliğin gerçek zaman ve mekanda yeniden üretilmesini sağlar. Bu şekliyle kullanıldığında geleneksel film, araçsal aklın yıkıcılığına hizmet eder (**Liebman**, 1988: 10). Kurgu ise, görüntünün araçsallaştırılmasının önüne geçen olumsuzluk anını sunar. Bu nedenle, **Eisenstein**'in tek tek bağımsız çekimlerin birlikte kurgulanmasının çatışma etkisi yaratarak imgenin gerçeklik etkisine karşı çıktığını söylediği montaj anlayışı **Adorno**'nun görüşlerinde kendine bir yer bulabilmiştir. Sesin nüfuz sahasına girdiğinde de imge, müzik, konuşma ve ses efektleri alternatif bir sinema çalışmasının temelini oluşturabilir. Montaj, kendi bilincinde bir yapının üretilmesinde, imgelerin, müziğin ve seslerin izleyici tarafından aktif olarak "okunabildiği" bir şekilde kullanılabilir (**Liebman**, 1988: 11).

Adorno ölümünden sonra yayınlanan **Estetik Kuram (Aesthetic Theory, 2004)** kitabında montajın işlevini "ortaya çıkan farklılıklar vasıtasıyla bütünlüğü redde[tmek] ve aynı zamanda biçimin bir ilkesi olarak bu bütünlüğü onaylamak" (1997: 202) olarak tanımlar. Bütünlüğü reddediş bir anlamda şok etkisi yaratmaktır. Şok etkisiz kılınırsa bütünlük yaratmak için biraraya toplanan malzemeler artık birbirinden alakasız, kopuk hale gelir. Montaj tekniği ile fotoğraf arasında bilindik bir ilişki vardır ama montajın gerçek yeri filmidir. Sanatsal amaçlarla kullanılan doğrudanlık, sekansların süresiz yan yana dizilişi ve kurgu, yaşamın amaçsızlığına hasar vermeden amaca hizmet etmek ister. **Adorno** burada **Bazin**'in bahsettiği "yasak montaj" kavramının hedef aldığı kurgusal imgeye benzer bir hileden bahse-

der: Montaj ilkesi gereği, asla ampirik gerçekliğe olan bağımlılıklarıyla tanımlanan sınırlamalara rağmen fotoğrafı ve türevlerini sanatla birleştirecek bir hokkabazlık için kullanılmamalıdır (1997: 202). İnsanın estetik ilkesiyle tasvir edilen mikro-yapısal karşılıklı bağlantı göz önüne alındığında ise “tüm modern sanat montaj olarak adlandırılabilir” (Adorno, 1997: 203-204).

Adorno’nun tersine Kluge’nin montaj anlayışı, Eisenstein’dan çok Bazin’in montaj anlayışına yakındır. Gerçekte Kluge, Langford’un da dediği gibi, gerek Hollywood’un ve ticari sinemanın seyircide herhangi bir kırılma noktası yaratmayan ve seyirciye kurguyu unutturan “görülmez” kurgu stratejilerinden, gerekse de Eisenstein ve Sovyet film okulunun film yapımcılarının diyalektik montaj kuramından ayrı özgül bir montaj kuramı geliştirmeye çalışmıştır (2003).

Kluge için montaj bizim kavramları inşa etmemize izin verirken kesme de imge kadar önemlidir. Seyircinin zihninde “fantezi” olarak isimlendirdiği imgelemlerinin kök salacağı bir boşluğun yaratılmasının, onun zihninin meşgul olması, beyninin çalışmaya başlamasını sağlamasının gerekliliğinin ve kendiliğindenliğin önemini ifade eder: “Film seyircinin zihninde oluşur; film, ekranda tek başına var olan bir sanat çalışması değildir” (Liebman, 1988: 14). Bu düşünce, gerçekte **Bazin**’in, filmin belirsizliğinin görüntünün yapısına dahil edilerek seyircinin kesin anlamlar üretmesinin önüne geçmesi ve bu belirsizliğin seyircinin farklı çekimler arasında bağ kurarak zihninde bir montaja neden olduğu düşüncesine benzerdir. Bu sayede seyirci olayları birleştirerek filmi yeniden inşa edişi sırasında zihnini meşgul eder. **Eisenstein**’ın montajının getirdiği tek bir anlama dayalı “totaliter” manipölasyon anlayışına nazaran seyircinin kısmi görüşünü destekleyen bu belirsizlik onda imgelemlerinin fantezilerini gerçekleştirecek bir mecra bulmasını da sağlar. Aslında **Kluge**’ye göre, on binlerce yıldır seyircinin zihninde, ilişki, rüya, tecrübe, duygu, bilinç akışı olarak bir film oynamaktadır, sinema sadece bunu teknik kullanarak yeniden üretilebilir bir hale getirmiştir. Film fantezi için bir yer ayırmalıdır, ama buna rağmen imgeler arasında da bir şeyleri iletmelidir (aktaran Liebman, 1988: 13). **Kluge**’nin kuramı, imge akışının kesintiye uğraması, çekimler arası kesme gibi kavramlar etrafında döner. Her kesme, filmde kırılma yaratarak fanteziyi teşvik eder. Lineer (düz) anlatılar, **Kluge**’ye göre, “araçsal aklın soyut mantığının niceliğini temsil eder” (aktaran Liebman, 1988: 15). Bu nedenle kullanılmamalıdır. Öte yandan kurgu, kafası karışmış izleyicinin kendi imgelemini yaratmasına imkan tanır. İmgelerin çoklu hareketleri, seyircinin zihninde yaratılan film ve montajın sayesinde araçsal akıl tarafından sabitleştirilmiş anlamı parçalayan bir sürtünme üretir. Bu açıdan film, **Liebman**’a göre, yapısının ve çekiciliğini çeşitliliği ve seyircinin gerekli katılımının sağlanmasıyla, radikal olarak açık ve demokratik bir kamusal alanın oluşumunu sağlar (1988: 15).

Kluge’nin montaj anlayışı bu nedenlerle **Bazin**’e yakınlık gösterirken **Eisenstein** anlayışından ayrılır. **Eisenstein**, filmlerinde kullandığı montaj ile imgeyi araçsallaştır-

tırmaya çalışmıştır; seyirci üzerinde etki yaratacak bir gösterinin ana parçası olarak montajı kullanır (Liebman, 1988: 18). Seyircinin yönetmenin arzu ettiği bir şekilde yönlendirilmesinin temel ögesi olarak montajı öne çıkarır. (**Eisenstein**, sinemanın önemli bir yetisi olarak “kitlelerin zihinlerine, yeni fikirler ve yeni algılarla nüfuz etmek” olarak görür (aktaran Liebman, 1988: 19). Bu tarz bir kasıtlı duygulandırma, **Kluge**’ye göre, zayıflatılmış ve belirsiz bırakılmış bir sanat tarzıdır; zira aydınlanma, **Eisenstein**’ın yaptığı gibi, filmin içine değil, insanların zihninde etkin olabilecek şekilde işlenmelidir (Liebman, 2004: 639). **Eisenstein**’ın amaca yönelik sineması kendi öznelliğini öne çıkararak nesnel olma yetisinden uzaklaşmıştır.

Belirli fragmanları bir araya getirerek, zihinde nihayetinde “ideal bir anlam” yaratmaktansa, **Kluge** anlam yaratımında seyircinin rolüne vurgu yapar (Langford, 2003). Seyirci pasif gözlemci değildir. Aralarındaki mantıksal bağlantı ne kadar gevşekse, ardarda gelen görüntüler arasındaki boşluk ne kadar büyükse, seyirciye kendi fantazisini hayata geçirme, etkinleştirme konusunda o kadar yer açılır. **Kluge**’nin bu görüşü **Adorno**’nun filmdeki yansamanın büyüklüğü ve gerçekliğe yakınlığının, seyircinin filmi seyrederken zihninde hayal kurması için az yer kalacağına dair görüşüne bir destek niteliğindedir. **Adorno**’nun seyircinin anlam üretiminde kendiliğindenliğe verdiği önem **Kluge** tarafından da desteklenir. Seyircinin manipüle edilmesi ihtimali ne kadar azsa seyircinin özgürlüğü o kadar fazladır. **Kluge**, “seyirciyi fethetmeyi” veya **Eisenstein**’ın diyalektik yaklaşımında olduğu gibi onları önceden belirlenmiş işbirliği dizilerine değil, kuramıyla seyirciyi anlam üretimi sürecine dahil etmeyi, etkin şekilde filmin ortak yapımcısı haline getirmeyi hedefler (Langford, 2003). Seyircinin imgesel yeteneklerini ortadan kaldıran bir anlatı anlayışına değil, farklı bağımsız fragmanlar arasında bağlantı yapabilme kapasitesine güvenir.

Liebman’a göre bu sebeplerden dolayı **Eisenstein**’ın montaj kuramı kapitalist kültür endüstrisinin farklı bir yansımasından başka bir şey değildir. **Kluge**, böylesi bir uygulamayı sonuçları her ne kadar güçlü olsa da, hakiki bir aydınlanma sürecine aykırı olarak görür. Bu nedenle, örneğin, dış-ses anlatısının geleneksel hakimiyetini, farklı karakterlere ait dış sesler ve farklı bakış açıları kullanarak yıkar. Karşı-sinemanın işlevi, yeni anlamlar yaratarak imgeleri “yeniden yazabilmek”, seyirciye boşluk bırakarak anlamın kodlarını çözmek ve montajın kullanımıyla seyircinin kendi zihninde kendisine ait bir film oluşturmalarını sağlamaktır (aktaran Liebman, 1988: 20).

“Filmtransparante”de Montaj

Adorno, 1966 tarihli **Filmtransparante** makalesinde özellikle film estetiği ve alımlama konularını temel alarak sinema konusundaki görüşlerini yeniler. Ticari olmayan sinema için sinematografik tekniğin estetik malzemesinin konumunu onaylarken estetik özgürlüğü filmin değerlendirmesinde önemli bir yere koyar. **Kluge** başta olmak üzere, genç Alman sinemacılarının, farklı sanatların estetik uygulamalarına alternatif yaratabilme ve kitle iletişim araçlarının niteliksel olarak farklı bir şeye dönüşebilme umudunun bulunduğu konusundaki görüşlerine katılır:

Halihazırda kurulu bulunan teknik standartların dışında kalan, tekniğini henüz ileri seviyelere çıkaramayan, denetimsiz ve rasgele nitelikli özerk sanat özgürleştirme kapasitesine sahiptir. Güzel bir kızın görünümündeki kusurlar, profesyonel bir yıldızın tertemiz yüzüne oranla tercih edilir (Adorno, 1991: 154).

Kluge, filmlerinde profesyonellikten uzak oyuncularını tercih ederken, yeri geldiğinde oyuncularına doğaçlama yapmalarını salık veriyordu. **Adorno**'nun doğrudanlığa, raslantısallığa verdiği önem böylelikle **Kluge**'yle çakışır. **Filmtransparante**'de bu görüşünü **Adorno** şöyle ifade eder: "Film, bu nedenle, doğrudanlığı ortaya çıkartacak farklı araçların da peşine düşmelidir: Düzenli olarak güdümsüz bir rastlantıya teslim olmuş doğaçlama, olası alternatifler arasında ilk sıralarda yer alır" (1991: 155).

Adorno, aynı makalede **Walter Benjamin** ile daha önce teknik/teknolojik ayrım hakkında çatıştığı görüşlerini tekrar gözden geçirir. Montaj da ilk elden bir teknik konu olduğu için bu yenileme montaja bakış açısında da bir yenileme anlamına gelir. **Adorno**'nun **Benjamin** ile olan çatışması özerk sanatın mı, yoksa bağımlı sanatın mı daha çok tekniğe bağlı olduğu tartışmasından çıkar. **Adorno**, **Sanat Yapıtı**'nda **Benjamin**'in teknik ve teknolojiyi birbirine karıştırarak indirgemeci bir yöne evrildiğini iddia eder. **Adorno**, müzik üzerine yaptığı çalışmalardan da edindiği birikimle tekniğin önce geldiğini vurgular ve tekniğin içsel diyalektiğini, mekanik yeniden üretim sayesinde meydana getirilen değişiklikler olarak nitelendirdiği teknolojinin etkisinden ayırır (Hansen, 1981: 188). **Benjamin**, teknolojiye yaptığı politik yatırım ile teknik ve teknolojik arasındaki diyalektik ilişkiyi yıkmaktadır: "Siz özerk sanatın teknik yönünü küçümsüyor, bağımlı sanatını gözünüzde büyütüyorsunuz." (Adorno, 2004: 129). **Adorno**, montajın radikal kullanımı gibi tekniklerin sinemaya özgünlüğünün, bu tekniklerin ticari film yapımlarında kullanımıyla bağdaşmadığını ve ana akım sinemanın daha çok gerçekliğin anlatısal inşasının en basit yapısıyla ilgilendiğini ileri sürer (Hansen, 1981: 188). Kamera, ışık, kurgulama teknikleri gibi farklı sinematik seviyeler arasında bir fark bulunmazken mekanik yeniden üretimin mantığının tüm film yapımı sürecini denetimi altına almasının, sanatsal teknik ile ilgili herhangi bir kavramın da onun tarafından kapsanmasını sağladığını söyler. Filmde zorunlu olan tek estetik ilke, tümüyle tüketici yönelimli sanatlarda olduğu gibi, seyircinin tepkisinin en ince ayrıntısına kadar özenle hesaplanmasını sağlayacak etkiyi yaratmaktır (Hansen, 1981: 189).

Adorno, **Benjamin**'e **Sanat Yapıtı** makalesiyle ilgili olarak yazdığı mektubunda **Benjamin**'in sanat yapıtı kavramını hem teolojinin sembolünden hem de büyü tabularından ayırmasını onaylar (2004: 126). Ama **Benjamin**, **Adorno**'ya göre, bu büyü atmosferi "özerk sanat yapıtına" da aktarır ve sanat yapıtına açık bir biçimde karşı devrimci işlev yükler. Burjuva sınıfının sanat yapıtındaki büyü öğesinin bilincinde olarak **Adorno**'ya göre, "özerk sanat yapıtının merkezi mitsel değil; aksine bizzat kendi, diyalektik ve büyü olanı özgürlüğün işaretiyle birleştirir" (2004: 126); buradaki amacının sanat yapıtının özerkliğini bina etmek olarak garanti altına almak

olmadığını, sanat yapıtındaki *auranın* yok olmaya yüz tutmasının sadece teknik nedenlerle değil, kendi özerk biçim yasaları nedeniyle olduğunun farkına vardığını, ama özerkliğın, yani sanat yapıtının meta değeriın, yapıtın büyüğü yönüyle örtüşmediğini, metalaşmasının da tam olarak ortadan kalkmadığını iddia eder.

Bu durum ise filmin genel olarak sanat alanından ve estetiğın konusu olmaktan dışlanması, filmin teknolojiye bağılı olarak görece geç bir zamanda ortaya çıkması ve film tekniğinin/teknolojisinin birbirinden ayrılmasının zor olmasından kaynaklanır: Film teknik ile ideolojinin eşitlenmesi fikrini verir çünkü **“Benjamin”**ın gözlemlediğı gibi sinemanın orjinali yoktur” (Adorno, 1997: 155). Böylesi bir ayırımın bulunmaması ise müzik eleştirisine benzer bir film eleştirisi yapılmasını engeller. Film analizinde sosyolojik bir öğıe bulunmalıdır zira film analizi görüntülerin sosyal arkeolojisiyle ilgilidir. Bu nedenle kitle kültürünün metalaşması kaçınılmazdır. **Benjamin**’ın kaçırdığı noktadır bu. Realistik geleneklerden, uyaşımlardan ve teknik araçlardan montajın tekniklerini kullanarak kurtulabiliriz. **Adorno**, **Filmtransparente**’de, sinematik tekniğın estetik özelliğini onaylayarak filmde teknik ve teknolojinin eşitliğinden bahseder, ama bu durumu da sorunlu olarak görür. Ona göre film estetiğı öznel deneyim biçimleriyle değeriendirilmelidir ve film bunu yapabilecek kapasitedir.

Kluge, özellikle “çekimler arası boş yerler” olarak tanımladığı kesmelerin işlevini, imge akışına kıyasla çatlaklara seyircinin kendi imgelemine yerleştirebildiğı durumlar olarak onaylar. Sinematik malzemenin heterojen öğelerini yan yana koyarak ve doğıal aykırı karakterini ifade ederek, montaj belirli bir bilinç durumuna karşılık gelir ve kuramın işlevini üstüne alır. **Kluge** için en açık tepki montajın radikal uygulanaşıdır. Sadece montaj otomatik olarak birleştirilmiş zincirlerden bizi kurtarır. Ancak **Adorno** montaj ilkesiyle, şok ilkesinin estetik uygulanabilirliğine karşı dikkat çeker:

Film ne zanaate düşen ne de salt belgesel tarza kayan bir yordam bulma çıkmazıyla karşı karşıyadır. Kırk yıl önce olduğı gibi bugünde açık yanıt, şeylere müdahale etmeyen ama daha ziyade onları yazıya benzer biçimde bir takım-yıldızı halinde düzenleyen montajdır (aktaran Kejanhoğılu, 2005: 202).

Kluge’yle **Adorno**’nun ilişkisinin meyvelerini, **Adorno**’nun insan zihninde çağrışımların (ilişkilendirmelerin) akışıyla yapısal benzerliklere dayalı bir film estetiğı oluşturma gayretinde görebiliriz. Filmin ham maddesi görüntülerin insanın iç gözü-nün önünde istemdişı olarak sıralanmasıdır (Hansen, 1981-82: 195). **Adorno**’nun teknolojik aracı doğanın güzelliğıyle bağ kurması **Benjamin**’ın filmi teknoloji top-raklarındaki mavi çiçek olarak gören ironik görüşüyle ilgilidir (Hansen, 1981-82: 195). Seyircinin zihnindeki film kavramı, **Kluge**’nin montaj kuramı ve onun karşıt kamusal alan olarak sinema düşüncesine yakındır. **Adorno** ise, içsel monologların görüntülerini, gözlerimizle yazı yazmaya benzetir. Şok ilkesine karşı kuşkularını dile getiren **Adorno**, **Estetik Kuram**’daki görüşüne benzer biçimde, anlamın ye-

niden üretilen malzemede ortaya çıkmadığını, özneliği içine katarak daha fazlasını söylediğini iddia eder (1997: 158). (Bu öznel deneyim, görsel dünyanın resime, akustığın müziğe olduğu gibi içsel imgesel yazıların filme anlamını ifade eder.) Zaten, **Adorno**'nun makalesinde yazmayı takımyıldızlarına benzetmesi filmin yazılı dile benzetilmesi kendi bilincinde olan bir inşaya ulaşma arzusunu gösterir.

Adorno ve Kluge'nin Etkileşimi

Adorno'nun ilk dönem sinema görüşleri filmlerin tekelci kapitalizm altında üretilen kitle kültürü ürünlerinin önemli bir parçası olduğu iddiasından kaynaklanıyordu. Kültür endüstrisinin ürettiği sanatı reddettiği için bu yolla üretilen sinema da bundan nasibini alıyordu.

Yüksek sanat kültür endüstrisi ve seri üretim nedeniyle aşınmaktaydı ama **Adorno** aslında ne yüksek kültürü, popüler olanın karşısına sırf elitist özellikleri nedeniyle koyuyor, ne de popüler sanatı bayağı olduğu için aşağılamaya çalışıyordu. Onun asıl amacı kültür endüstrisinin özellikle üretim ve dağıtım teknikleriyle totaliter bir yapıya bürünmesini, insanları sıradan tüketiciler durumuna indirgeyerek zihinlerini iğdiş edecek mekanizmaları kolaylıkla kabul etmelerini eleştirmekti. Üretim ve dağıtımın tekelleşmesiyle her biri tornadan çıkmış, aynı şeylerden zevk alan, aynı şeyleri giyen, seyreden veya aynı hayatı yaşayan bir totaliterliğe yelken açılmıştı. Bugün dahi tek elci kapitalizmin artık tek ideoloji olarak **Adorno**'nun yaşadığı dönemden bile net bir şekilde alternatifsiz kaldığının iddia edildiği bir çağda **Adorno**'nun görüşleri gerçekliğini koruyor. Ancak, özellikle alternatif üretim ve dağıtım ağlarının varlığı, ilk olarak **Adorno**'nun yaşadığı dönemlerde ortaya çıkmıştı. **Kluge**'nin özellikle karşıt (proleter) kamusal alan tartışmalarıyla içine girdiği alternatif anlayışlar 1960 ve 1970'li yıllarda ilk nüvelerini veriyordu. **Kluge** işte bu alternatifi, sinema (ve sonrasında televizyon) üzerinden kurmaya çalıştı. Başardı veya başaramadı ama en azından **Adorno**'nun görüşlerini değiştirebilecek bir karşıt alan yarattı.

Kluge alternatif arayışında Frankfurt Okulu'nda **Adorno**'nun görüşlerini temel alarak yola çıkmıştı. **Adorno**'nun özellikle üzerinde durmadığı alternatif olarak neler yapılabilir sorusu üzerinden kendi sinema anlayışını geliştirdi. **Adorno**, gerek **Kluge**'nin, gerekse de diğer genç Alman sinemacılarının başarılarından etkilenerek sinema üzerine belirli konularda görüşlerini revize etmekten çekinmedi. Bu nedenle **Adorno** ve **Kluge**'nin sinema söz konusu olduğunda birbirlerinden etkilenme şekli çift yönlü olarak nitelendirilmelidir.

Gerek **Adorno**'nun gerek **Kluge**'nin sinema anlayışlarında montajın önemli bir yeri vardır. **Adorno**'ya göre film ve gerçekliği doğrudan birbirleriyle özdeşleştirmelerini sağlayan teknik ve teknolojik yapı, sinemada gerçekliğin yeniden üretilmesini sağlar. Bu haliyle film, **Bazin**'in desteklediği şekliyle gerçekliğe yaklaştıkça sanat konumuna gelir. Alan derinliği, uzun çekim gibi gerçeklik algısını seyirciye verebile-

cek montaj anlayışı, sinemayı sanat olarak kabul ettirebilecek yapıdadır. **Adorno** ise dışarıdaki hayatın sinemada devam ettiği algısını vermekten çekinmeyen bir anlayışın kültür endüstrisinin bir ögesi olduğunu, tam tersine seyircinin algısını kırarak, şok etkisi yaratacak ve bu sayede bütünlüğü ortadan kaldıracak bir montaj anlayışının, imgeyi *per se* fotoğrafik niteliğinden dolayı teknolojik kabul ederek tekniğin belirli kullanımlarına (*kitsch* kabul ettiği *flashback*, yakın çekim gibi) karşı çıkan bir montaj anlayışının takipçisidir. Bu haliyle, **Eisenstein**'in tek tek bağımsız çekimlerin birlikte kurgulanmasının bir çatışma etkisi yarattığını ileri sürdüğü anlayışını desteklemekten çekinmez.

Kluge ise sinema anlayışında öncelikle seyirciye önemli yer verir. **Kluge**'nin seyircisi pasif, ona verileni sorgulamadan kabul eden bir seyirci değildir. Onun seyircisi anlamın üretimine katılan, boşlukları dolduran ve filmdeki bağlantıları yapan bir seyircidir. **Kluge**, seyircinin birbirinden tümüyle farklı imgelerle kendi kapasitesini açığa çıkararak yeni ve daha aktif şekillerle filmle bağ kurabileceği yeni biçimler geliştirir. Seyircinin zihninde "fantezi" adını verdiği imgelemelerinin bulunduğu bir boşluk yaratır. Bu nedenle imgeyi araçsallaştıran, seyirciyi istediği gibi yönlendiren, onların zihinlerine nüfuz eden, hegomonik bir montaj anlayışına sahip **Eisenstein**'dan ayrılır. Tam tersine seyirciyi filmin ortak yapımcısı haline getirmeyi amaçlar. Ona bir şeyler empoze etmeyi değil, düşündürmeyi hedefler. Bu durum Bazin'in sinematografik imgenin belirsizliğinin, seyircinin (**Eisenstein**'ın yapmaya çalıştığı) kesin anlamlar türetmesini engelleyerek, zihninde montaja neden olduğu düşüncesine paraleldir.

Montaj kuramı açısından **Adorno**'nun **Eisenstein**'a, **Kluge**'nin ise **Bazin**'e yakın olması ise **Adorno**'yu sinemayı artık estetik özgürlüğün ve öznel deneyimin konusu yapacak kadar değiştirdiği için çok da önemli değildir. Her ikisinin montaj üzerine düşüncelerinde, doğaçlamanın, kendiliğindenliğin, seyircinin anlam üretim sürecine katılması, zihninde yaratılan boşluklarla hayal kurması ve "fantezi"lerini gerçekleştirme imkanını bulması, anti-profesyonellik, rastlantısallık, ana akım anlatı tarzının yıkılması ve imgelerin akışı gibi pek çok ortak nokta bulunmaktadır. **Adorno** ve **Kluge**'nin montaj üzerinden alternatif sinema arayışı kitle iletişim araçlarının niteliksel dönüşebilme olasılığıyla uyum içindedir. Alternatif sinema anlayışı ancak alternatif montaj uygulamalarıyla mümkün olabilir. Özellikle bir araya gelen montajın radikal kullanımı alternatif sinema düşüncesinin temelidir. Kültür endüstrisine meydan okuyabilecek bir sinema işte bu montaj anlayışıyla doğabilir.

Dipnotlar

¹ Oberhausen Manifestosun'un tam metni şöyledir:

- Geleneksel Alman sinemasının çöküşü, bizim tutum ve uygulamalarını reddettiğimiz film yapımı biçiminin ekonomik temellerini sonunda ortadan kaldırmaktadır. Böylelikle yeni bir sinemanın hayata geçirilme imkanı doğmuştur.
- Genç yazarlar, yönetmenler ve yapımcıların ürettiği Alman kısa filmleri, son dönemlerde uluslararası festivallerde ödüller almış ve uluslararası eleştirmenlerin de beğenisini kazanmıştır. Bu işler ve başarılar, Alman sinemasının geleceğinin yeni bir sinema diliyle konuştuklarını kanıtlayanların ellerinde olduğunu göstermektedir.

- Başka ülkelerde olduğu gibi, kısa film Almanya'da bir ekol olmuştur ve uzun metraj filmler için de deneysel bir temel oluşturmaktadır.
 - Yeni Alman sinemasını yaratmaya niyetli olduğumuzu ilan ediyoruz.
 - Bu yeni sinema yeni özgürlüklere ihtiyaç duyuyor: Kurumsallaşmış endüstrinin uylaşımlarından kurtulmayı sağlayacak özgürlükler. Ticari ortakların dış etkilerinden kurtulmayı sağlayacak özgürlükler. Özel ilgi gruplarının denetiminden kurtulmayı sağlayacak özgürlükler.
 - Yeni Alman sinemasını oluşturma konusunda somut entelektüel, biçimsel ve ekonomik bir tasavvurumuz var. Bir kolektif olarak ekonomik riskleri almaya hazırız.
 - Eski sinema öldü. Artık yeni bir sinemaya inanıyoruz.
- Oberhausen, Şubat 28, 1962*

Bodo Blüthner, Boris von Borresholm, Christian Doermer, Bernhard Dörries, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittl, Alexander Kluge, Pitt Koch, Walter Krüttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hansjürgen Pohland, Raimond Ruehl, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Detten Schleiermacher, Fritz Schwennicke, Haro Senft, Franz-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely, Wolf Wirth

² Kluge'nin Eisenstein'in tezlerinin kuruluşunda ön ayak olduğu Ulm Film Enstitüsü'nde tartışıldığını söylediği bir ropörtajı vardır ama buna rağmen Eisenstein'in yazmış olduğu temel bir kaynağı 1973 yılına dek okumadığını iddia ettiği başka bir ropörtajı ["Alexander Kluge ile Söyleşi: Yeni Alman Sineması, Sanat, Aydınlanma ve Kamusal Alan Üzerine"] vardır (Liebman, 1981, s. 18).

Kaynakça

- Adorno, T. W. (1991). Transparencies on Film. J. M. Bernstein (Ed.), *The culture industry: selected essays on mass culture* (154-161). London: Routledge
- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic Theory*. G. Adorno & R. Tiedemann (Ed.). Minneapolis: University of Minnesota.
- Adorno, T. W. (2003). Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken. *Cogito*, 36, 76-83.
- Adorno, T. W. (2004). *Walter Benjamin Üzerine* (D. Muradoğlu, Çev.). İstanbul: YKY.
- Adorno, T. W., Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. İstanbul: Kabcacı.
- Akbal, Z. T. (2004). Kamusal Alan, Deneyim ve Kluge. M. Özbek (Ed.), *Kamusal Alan* (653-675). İstanbul: Hil.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (İ. Yaşar, Çev.). İstanbul: Metis.
- Graham, G. (1997). *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. London: Routledge.
- Hansen, M. B. (1981-82) Introduction to Adorno, "Transparencies on Film" (1966), *New German Critique*, 24-25, 186-198.
- Hansen, M. B. (2004). Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin *Kamusal Alan ve Tecrübe*'si: Değişken Karışımlar ve Genişlemiş Alanlar (M. Özbek, Çev.). M. Özbek (Ed.), *Kamusal Alan* (141-177). İstanbul: Hil.
- Kejanhoğlu, D. B. (2005). *Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Knight, J. (2004). *New German cinema : images of a generation*. London: Wallflower.
- Langford, M. (2003). "Alexander Kluge" in "Great Directors: A Critical Database", *Senses of Cinema* <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/kluge.html>
- Liebman, S. (1988). Why Kluge. *October*, 46, 5-22.
- Liebman, S. (2004). Alexander Kluge ile Söyleşi: Yeni Alman Sineması, Sanat, Aydınlanma ve Kamusal Alan Üzerine (N. Dinç & M. Özbek, Çev.). M. Özbek (Ed.), *Kamusal Alan* (609-651). İstanbul: Hil.
- Lutze, P. (1998). *Alexander Kluge, The Last Modernist*
- Negt, O. & Kluge, A. (2004). *Kamusal Alan ve Tecrübe'ye Giriş*. (M. Özbek, Çev.). M. Özbek (Ed.), *Kamusal Alan* (133-139). İstanbul: Hil.
- Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.

DIYALEKTİK FİLM ELEŞTİRİSİ: WALTER BENJAMİN'İN TARİH YAZIMI, KÜLTÜREL ELEŞTİRİ VE ARŞİVLEME

catherine russell

montreal concordia üniversitesi

film çalışmaları

transformations, sayı: 15, kasım 2007

çev: ebru akay pepedil

gaye uğurlu

Walter Benjamin'in *Çoğaltım Çağında Sanat Eseri* konulu çığır açan yazısı, sinema kuramı için bir anahtar metin olarak kabul edilmektedir.¹ Benjamin külliyyatından edindiğimiz çok sayıda ifade ve kavram (avare, diyalektik imge, koleksiyoncu, alegori vb.) film çalışmaları sözlüğüne girmiştir girmesine ancak hala bu terimlerin önemi veya anlamı üzerine bir uzlaşa sağlanamamıştır. Yine de bunlar sinema çalışmaları kapsamındaki erken sinema çalışmaları, film noir, yeni medya, deneysel sinema, video ve pek çok diğer alt türler için kuramsal görüler sağlamıştır. Bu disiplinin giderek "disiplinsiz" ve odaksız hale gelmesiyle, öyle görünüyor ki Benjamin'e daha da ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır (kaldı ki, Benjamin'in çalışmalarının da merkezi olduğu söylenemez). "Çoğaltım Teknolojileri" yakın gelecekte sürekli bir değişkenlik içinde olacaktır ve Benjamin görsel kültürün üretimi, dağıtımı ve algısındaki süregelen dönüşümün tarihsel, kültürel, estetik ve politik söylem için kilit figürü olarak yerini koruyacaktır. Bu durumun pek çok yönden tartışılması mümkündür elbette; ancak bu yazının amacı, Benjamin düşünündeki kültürel eleştiri ve tarih yazımı arasındaki ilişkiye odaklanmaktır.

Koleksiyoncu ve alıntılama gibi bazı önemli Benjaminci kavramlar, film eleştirisine, eleştirmenlerin filmlerin bir kopyasına sahip olmasına ve onlardan alıntı yapabilmesine imkân tanıyan yeni teknolojilere (üstün DVD formatları) doğrudan etki eder. **Giorgio Agamben, Benjamin'in "otoritenin yok edilmesi" ve "yararlılık özgürlüğü" kapsamında alıntılama ve toplama gibi oldukça çağdaş uygulamalarını kabul edişini ele alır (*The Man without Content*). Agamben'e göre Benjamin'in projesi, kültürün devredilemezliğine dayanan ve tarihe yabancılaşmayı ortaya çıkaran bir estetik anlayışına sahiptir. Bu anlayış sanatın, özellikle bahsedilen bu devredilemezlik ve bunu doğuran geçmişi inkâr etme yoluyla yabancılaşmanın tümüyle gerçekleşebilmesi için önemli bir araç teşkil ettiğini ve "kültürün devredilmesinin etkisizleştirilmesini" işaret eden, (kitsch ile yeniden canlanan) "güzelliğin hayaletini" barındıran bir estetiği tarif eder.**

Bir film eleştirmeni çalışmalarını, içinde "her daim geç kalan" bir tür elçi gibi davranabilen tarihsel bir müdahaleymiş gibi anlamlandırabilir. **Agamben'in** ifade-
siyle bu elçiler mesajlarıyla eylem ve bilgilerini, tarihi ve somut uzama uyumlama

yetisini kaybetmiş insanoğluna aktarırlar. Geçmişin imgelerini yaratıcı bir şekilde ilişkilendirmek için eşsiz bir donanıma sahip olan film eleştirmeni, çalışmalarını tarih yazımı için özel bir tür olarak anlamlandırmalıdır. Bu yazıda, **Benjamin**'in yönteminin böyle bir uygulama için nasıl bir model sunduğunu ve diyalektik film eleştirisinin aslında süregelen ve gelişmekte olan arşiv temelli film uygulamalarıyla yapısal olarak bağlantısını ortaya koymaya çalışacağım.

Pasajlar (*Arcades Projesi*) çalışmasının yöntemsel olarak gözden geçirilmesinde, **Benjamin** 19. yüzyıl Paris'inde kendi yönelimini ortaya koyar:

İmgelerin tarihsel bağlamı, yalnızca onların belirli bir zamana ait olduğunu söylemekle kalmaz; onların sadece belirli bir zamanda geçerli olduğunu da ifade eder. Ve şüphesiz "okunabilirliğe" razı olmak, onların içsel hareketlerindeki kritik noktayı oluşturur.

Dahası "tanımlanabilirlik anını", uyanışın diyalektik bir biçimi olarak niteler. **Benjamin** için gerçek buradadır: Geçmiş ve şimdiyi birbirine bağlayan anlık hatırlamalarda. Ve bu durumu açık bir şekilde imgeleri okuma yöntemiyle ilişkilendirir. Defalarca dile getirdiği "imge durağan diyalektiktir" cümlesi, **Benjamin**'in kendi monadolojik (monadological) yönteminin retorikle can verdiği tipik gizemli ifadelerindendir. Ancak ben bunu mecaz olarak değil, düz anlamlandırmak eğilimindeyim; onun sadece mantıksal değil, aynı zamanda "teolojik" ve "mesihvari" çıkarımlarından faydalanarak, hareketli imgeleri diyalektik olarak okuma fikrini tartışmak istiyorum.

Benjamin'in yazılarındaki "kurtaran eleştiri" (rescuing critique) kavramı, 1972 yılında **Jürgen Habermas** tarafından irdelenmiştir. **Habermas**, **Benjamin**'in yöntemini Frankfurt ekolü kuramcılarıyla bağdaştırılan ve solcular tarafından benimsenen o dönemin yaygın akımı olan "ideoloji eleştirisi"nden ayırmıştır (*Consciousness Raising*).² **Habermas**, her ne kadar onun görüşlerine eleştirel bir açıdan bakarak, "teolog" **Benjamin**'in "mesihvari deneyim teorisini tarihsel materyalizme hizmet edebilecek hale getiremediği" düşüncesinde olsa da, **Benjamin**'in deneyim teorisinin yine de kültürel eleştiri için yararlı olabileceğini ifade eder; özellikle "sembolik yapıların tükendiği, sıkıcı olmaya başladığı ve zorunlu işlevlerinden arındırıldığı tarih sonrası eşliğinde." Bağlantısı "bir devrim teorisinde yatmasa da" **Habermas**, **Benjamin**'in "değişimin kurtarılması için kültür tarihini çözümleme" yaklaşımının diyalektik ilerleme teorisi için "yeni bir özneliği" yeniden şekillendirmek için önemli bir araç olabileceğini kabul eder. **Benjamin**'in eleştirisinin "edebiyat ve sanatta olduğu kadar günlük yaşamın dışavurumcu niteliklerinde de toplanan kolektif hayali imgelere hakkını vermekle ilintili olduğunu" iddia eder.

Japon yönetmen **Naruse Mikio** üzerine yaptığım çalışmalarda, "kurtaran eleştiri" kavramı son derece faydalı olmuştur.³ Japon sinemasının "4 numaralı" yönet-

meni olarak tanımlanmasına rağmen **Naruse**, yakın zamana kadar Japonya'da ve dünyada sinema bilimcileri ve düşünürleri tarafından oldukça ihmal edilmiştir. 1930-1967 yılları arasında **Naruse**, çoğunluğu "kadın filmleri" olarak tanımlanabilecek ve başrolünde kadınların olduğu, çoğunlukla kadın edebiyatına dayanan 89 filme imza atmıştır. Benim bir yönetmenin feminist analizini yapıyor olmam ve yönetmenin ne politik ne de feminist terminoloji ile bağlantılı olmayan çalışmaları, filmlerin yapımları ve kabulleri açıkça kültürel çerçevenin dışında gerçekleşmektedir. **Naruse**'nin filmlerine dönecek olursak, ben onların yeni tarihsel an kapsamındaki duygusal çekiciliğini de "alıntılamaktayım." Yıldızları çoktan parlaklığını yitirmiş olan aktrisler, beden dilinin etkileyici mimikleriyle yeniden parlamaktadırlar.



Resim 1: *Nightly Dreams* (*Yogoto no yume*) olarak da bilinen *Every Night Dreams*'den **Kurishima Sumiko** (Naruse Mikio, 1933, 64 dak., Shochiku).

ve Japon mimarisinde saklanmış olan geçmiş kolektif hatıralara dayandırmaktayım. Romantik arzular ve bastırılmış cinsellik, **Naruse** sinemasında çoğunlukla kadın olan özne için bir alegoridir.

Sıradan detaylarla bezeli olan **Naruse**'nin *shoshimin-eiga* filmleri, biçimci analiz yerine "düş analizi"ni kullanarak Japon kültürel tarihine geniş bir bakışı zorunlu kılar. Köken ve kendine has bakışı arayan auteurçü yaklaşımlar eğer "mitsel" olarak tanımlanabiliyorsa (Polan), Benjaminci anlayışa göre **Naruse**'ye karşı yaklaşım tarihsel olmalıdır. **Benjamin**'e göre, "tarihsel anlayış, ilk bakışta anlaşılabilir olanın ardındaki

Naruse'nin sineması, sinema bilimcileri tarafından tanımlanan ve değerlendirilen çeşitli melodram türlerine birçok önemli nedenden dolayı uyaktadır. Burada yapacağım analizde ise **Christine Gledhill**, **Linda Williams**, **Thomas Elsaesser** ve diğerlerinin çalışmalarından yararlanacağım. Çözümlememde, **Naruse**'nin kadın filmlerinin gölgesindeki ütopyacı çağdaşlığı rehber alacağım. Bu tercihi, eski Tokyo mahallelerinde (*shitamachi*)



Resim 2: **Sugimura Haruko**, *Late Chrysanthemums* (*Bangiku*) (Naruse Mikio, 1954, 101 dak., Toho)

yaşam olarak kavranmalıdır" (*Arcades*, 460). Bu yaklaşım, şimdi ve geçmiş arasındaki diyalektik ilişkiyle daha da desteklenmektedir. Eğer şimdiki, tarihsel ve kültürel konumuma atıfta bulunuyorsa: "Geçmişin bir parçasının şimdiki andan yani 'Aktüalite'den etkilenebilmesi için, ikisi arasında bir süreklilik olmamalıdır" (*Arcades*, 470).

Arşivleme

Ödünç alınmış alıntıları, sıralanmış kaynakları, montaj benzeri yapısıyla **Benjamin**'in *Pasajlar* çalışması hala tarihsel film eleştirisi yöntemi için ipuçları sunmaktadır. Tamamlanamayan bir çalışma olarak, **Benjamin**'in titizlikle bir araya getirilmiş, sınıflandırılmış ve açıklamalar içeren bir notlar arşivi geride bıraktığını söyleyebiliriz. Dijital film çağında, film eleştirmeni aynı zamanda bir koleksiyoncu olmuştur. **Naruse**'nin çalışmalarının dijital ortamda edinilebilme imkânı, filmlerin giderek yaygınlaşmasını ve şüphesiz benim çalışmalarımın da tamamlanmasını sağlamıştır. Bu durum, sinemanın ilk yıllarının geniş hacimli yapıtları için de geçerlidir. Bu, film eleştirmenlerine geriye dönebilme, yeniden değerlendirme ve tekrar gözden geçirme imkanı sağlamıştır.

Son 20 yıllık süre içerisinde, film eleştirisi sadece akademik/bilimsel yazın çalışmaları kapsamından çıkarak, çok sayıda belgesel ve deneysel filmin seçilmesi ve derlenmesi işlemlerine kadar uzanmaktadır. **Errol Morris** ve **Ken Burns** gibi toplumsal belleği irdeleyen yönetmenler ve aile belleğini, kimlik politikalarını ele alan birçok bağımsız yönetmen, kültürel belleğin imge yığınlarından yararlanıp, bu kaynaktan alıntı ve derleme yaparak sinema tarihinden faydalanırlar. Montaj ve "ikincil düzeltme" tekniği ile sinemacılar geçmişe geri dönmekte, düzeltme yapabilmekte, yeniden düşünüp gözden geçirebilmekte ve geçmişe yeniden yatırım yapabilmektedir. Bu sürecin diyalektiği, belki de en çok **Night and Fog**'da (1955) **Alain Resnais** tarafından başlatılmış, deneysel belgesel filmlerine başlıca dayanak noktası olmuş ve özellikle **Godard**, **Morris**, **Friedrich** ve diğer pek çoklarının deneysel yöntemine doğru evrilmiştir.

1960'lardan beri film eleştirisi, yönetmenlerin olduğu kadar **Bazin**'den **Deleuze**'e çeşitli kuramcılarının öncülüğünde de yürütülmüştür. Yönetmenler, "kuramlarının" yanı sıra bir tür film eleştirmeni olarak da performans sergilemektedirler. Ancak arşivsel sinema uygulamalarından film eleştirisine geçiş yapabilmek için, **Benjamin**'in bu uygulamalar hakkındaki tarihsel yazın potansiyeli üzerine görüşlerine geri dönmek gerekir. Böylece, **Benjamin**'in kurtarıcı tarihsel yazın kavramı ile arşivsel dönüşün ütopyacı ve eylemci boyutları daha iyi anlaşılabilir. **Habermas**'ın da belirttiği gibi, kurtaran eleştiri kavramı basit bir şekilde ideolojik film eleştirisi ile uzlaştırılamaz. Zaten **Benjamin**'in "rüya âlemi" ve tüketici kapitalizmin "fantazmagorisi"ne olan büyük ilgisi, 1930'ların Frankfurt ekollü meslektaşlarının hoşuna gitmemiştir.

Fakat **Stuart Hall** gibi kültür kuramcılarının görsel kültür üzerine çalışmaları ve **Jane Gaines** ve **Miriam Hansen** gibi sinema kuramcıları, ideolojinin ve ütopyacılığın popüler kültüre nasıl derin kancalarla bağlı olduğunu işaret etmişlerdir. Bu çalışmaların çoğu, **Gaines**'in sinemanın "Ütopyalaştırıcı etkisi" olarak tanımladığı kuramı açıklamak için **Benjamin** ve çağdaşı olduğu **Kracauer** ve **Bloch**'dan yararlanmaktadır. Çalışmalarımın sonucunda, her ne kadar karanlık ve melankoli ile özdeşleşmiş olsa da, **Naruse**'nin aynı zamanda tarihteki rollerini kısıtlayan sosyal yapının ideolojik tuzaklarına düşen kadınları anlattığını gördüm. Buna rağmen, kadın karakterlerin tarihin kıyısında hazır beklediği çelişkili ve belirsiz sonları olan **Naruse** filmleri, aynı zamanda savaş sonrası demokrasisinin olanaklı kıldığı cinsiyet rollerindeki gerçek değişimlerin dayandırıldığı ütopyacı hassasiyetler için de bir doğrulamadır.

Bu bağlamda, **Naruse**'nin ütopyacı öykücülüğü ideolojik olarak tanımlanmayı gerektirir. Sadece yorumun diyalektiği ile potansiyeli algılanabilir. Kadın filmleri bağlamında ise, bu ütopyacı dürtüyü sıklıkla bir tür arzu olarak tanımlarız. **Benjamin**'in teolojinin ağır bastığı kültürel teorisi, Japon çağdaşlığının çelişkilerini özellikle ilgilendirir; bilhassa geçmişin izlerinin sürekli değişen şimdinin içinde yer alması nedeniyle. **Harry Harootunian**'ın da belirttiği gibi, Japon imparatorluğunun modernizmin doruğunda genişlemesi, "izlerini şimdide bırakan bir derinlik kültürü"nün önceliği olmuştur. **Naruse**'nin sinemasında bir kadının Japon modernizmi içerisinde mutluluğu araması, arzu ve dürtülerin "ilerleme" ve "felaket" kavramlarıyla çetrefil bir şekilde birbirine dolandığı geleneğin içinden kurtarabilen ve geri kazanabilen eleştirel bir yönetime davetiye sunmaktadır. **Habermas**'ın da dediği gibi:

***Benjamin**, şimdiki zaman (jetztzeit) ile dolu bir geçmişi kurtarmayı hedefler. Bu, sanatsal duyarlılığın ilerleme maskesi takan kadere dur diyebildiği ve diyalektik bir imge ile ütopyacı deneyimi çözmeye çalıştığı anları ortaya çıkarır; yenin her zaman aynının içinde olması (Consciousness Raising, 101).*

Kültürel Tarihi Biriktirmek

Film eleştirmeninin **Benjamin**'in tanımladığı şekilde koleksiyoncu olması, alışılmış sinema tarihinin birçok önceliğini ve hiyerarşisini tersyüz etmek için imtiyazlı bir konumdur. **Benjamin**'e göre, koleksiyonist bir tür alegoristtir; toplananlar ilk amacı veya kaderinden soyutlanarak, doğumuna sebep olan arzunun hatırası olarak yeniden tanımlanırlar. Biriktirmenin politikası, uyanmanın diyalektiğinin ta kendisidir. **Benjamin**, koleksiyoncu için şöyle demiştir: "Geçtiğimiz yüzyılın kitschini 'hazır ola' geçirmek için bir çalar saat inşa ederiz" (*Arcades*, 205).

Pasajlar Projesi'nin (*Arcades Project*) temel dayanağı olan Paris'in kapalı alan pasajlarından imgeler, **Benjamin** için 19. yüzyılın "yeni sosyal düzen ile yeni teknoloji olanaklarına cevap verebilme kapasitesinden" nasıl yoksun olduğunu

anlatmıştır. Yıkıntıların arasındaki başarısızlığın kırıntılarını, umudun kırıntılarını ve her şeyden öte, bunların arasındaki ticaret kapitalizminin görsel kültürle diyalektik olarak nasıl ilişkili olduklarını görmüştür. Benzer şekilde, Japonya'da devrimsel demokrasinin taahhüt ettiği ama sunamadığı cinsiyet eşitliği, çağdaşlığın fantazmagoryalarında, her günün eski ve yeni formları ve "düşleme kolektifi" farkındalıklarında okunabilir.

Benjamin, modernizmin sömürgeci uygulamaları veya Avrupalı olmayan kültürlerin dönüşümleriyle ilgilenmemişse de, çalışmaları modernizmde görsel kültürün rolü ile ilgili önemli görümler sunar. Paris pasajlarında sergilenen, Asya'dan ithal edilen ürünlerin çok yakında burjuva dekorunun kitsch örnekleri olacağını fark etmiştir. Hatta "*Arcades, Magasins de Nouveautés, Tezgahtarlar*" hakkında **Pasajlar Projesi** açılışında kaşmir şallar ve Hindistan ve Mısır'dan ithal edilen diğer egzotik Uzak Doğu ürünlerinden söz eder. Oryantalist pazarların modern alışveriş mağazalarına etkisine de işaret eder **Benjamin**. **Pasajlar**'daki materyal nesnelerinin sergilenmesine ilişkin tanımları ile ilgili alıntıları ise kültürel değişim, kozmopolitlik, zenofobi ve oryantalizmin mecazlarıdır. Kültürel çeşitlilik ve heterojenlik ürünü olan modernizmi daha iyi anlıyoruz artık. Ve **Benjamin**'in 19. yüzyıl Paris'i ile ilgili çalışması, birçok açıdan modernizmin tamamlanmamış bir proje olduğu düşüncesine temel olur.

1980'deki postmodern dönüşüm ile ilgili **Habermas**'ın gözlemi modernliğin tamamlanmamışlığı olduğu yönündedir; görsel kültürün çapı ve kapsamının tepeden genişlemesi tamamlanmamış modernizmin küresel bir fenomen olduğunu daha iyi anlamamızı sağlar. Modern kültürün gündelik uygulamalarla yenilenebileceği konusunda **Habermas** oldukça karamsardır, ancak özellikle **Giorgio Agamben** gibi bazı kuramcılara kıyasla da iyimserdir. **Agamben**'in Benjaminci imge çerçevesini kucaklıyor olması, **Benjamin**'in modernizmin süre giden felaketini atlatabilmenin yolunun bayağı olanın/olanların fikirleri olduğu görüşünün onaydır. Film eleştirisi, tamamlanmamış küresel modernizme geri dönebilmek için yeterli donanımına sahiptir.

Benjamin'in bayağılık ile ilgili fikirlerinin birçok boyutu vardır. Ancak, tarihçinin baş buyruğu olan aydınlanmayı kitsch olgusu ile birlikte ele almak istiyorum. Dijital sinema çağında, koleksiyoncular ve film eleştirmenleri tarafından analiz edilmeyi bekleyen tüm kalitesiz, unutulmuş ve unutulmak istenen B sınıf filmlerin yanı sıra, kamera arkası görüntüler ve film hakkındaki anlatılara artık kolayca erişilebiliyor. **Benjamin**'in kitsch anlayışı ise "tüketilsin diye gereğinden fazla üretilen ve yapımcıların vicdan azabı" olandır (*Arcades*, 865). Tüketim kültürünün rüya âleminde kitsch, rüyadan tüketim kapitalizminin barok özellikli bolluk ve fazlalığına uyanmanın yoludur.

Sinema bilimcilerinin uzun süre **Naruse**'yi göz ardı etmelerinin nedenlerinden biri, fazlasıyla Amerikan sinemasından etkilenmesiydi: Filmleri sözde yeterince "Japon"

ve dolayısıyla da yeterince sanatsal değillerdi.⁴ **Naruse** hiçbir projeye hayır diyemiyordu ve Onbeş Yıl Savaşları ve Amerikan işgali süresince, bu iki dönemin yönetiminin belirttiği, radikal bir biçimde karşı çıkılan ideolojik emirlere saygı gösterip, devamlı çalışmıştır. İstikrarsız çalışmaları için yaptığım film çözümlemeleri, Japon modernizminin çelişkilerini açıkça ortaya koymakla kalmayıp, 20. yüzyılın ortalarındaki sosyal yapılanmanın cinsiyet dinamiklerine ilişkin özel bir anlayış da sunmaktadır.



Resim 3: Sincerity (Magokoro). (Naruse Mikio, 1939, 67 dak., Toho).

Harootunian'a göre iki savaş arası dönemdeki Japonya'nın günlük çağdaş yaşamını, bellek ve geleneklerle ilgili deneyimleri kaybetme endişesini getirmiştir. Japonya'da meydana gelen bu fenomen, dengesiz kentsel ve kırsal yaşamın gelişmesi ile büyümüştür:

Yazarlar ve düşünürler modern gündelik yaşama karşı genelde "gizemli taraftan gizemli" demekle tatmin olmuşlardır ve üzerine daha fazla düşünmemişlerdir. Ancak gizemin çekiciliği, (Benjamin'in de bize hatırlattığı gibi) "fenomenler üzerine okumanın bayağı aydınlanması" olmadan, tarih veya modern yaşamın koşulları üzerine düşünmeyi sağlayamadı (Overcome By Modernity, 213).

Sanat eserleri çalışmasından bildiğimiz üzere, sinemanın çağdaşlığına dair sağ ve sol arasındaki ince çizgi **Walter Benjamin** tarafından sembolik olarak anlatılmıştır: "Führer kültü ile kitlelerin faşizmle dize getirilerek ırzına geçilmesi, ritüel değerlerin üretilmesine zorla hizmet edecek aracın ırzına geçilmesine benzer" (*Work of Art*, 269). Japonya örneğinde, benzer milliyetçi ruhun sinemaya yöneldiği açıktır. **Naruse** gibi stüdyo yönetmenleri filmlerine, klasik sinema dilini entegre etmişlerdir. Bu tür sinemayı bir tür kitsch olarak tanımlayabilirsek, ideolojinin içindeki ütopyayı tespit edebilmek için daha çok donanımına sahip oluruz. **Benjamin** kitschi şöyle tanımlar:

İçerlerinde kıpırdayan, faydalı ve nihai olarak cesaret veren bir şeylerin olması önemli olan gelişen ve yaşayan formlar, "kitsch"i diyalektik olarak içlerine çekerek ve fakat ona galip gelerek, kitlelere yakınlaşabilirler... Tuhaf, daha önce bilinmeyen ve adı kitsch olan 19. yüzyılda biriken bu patlayıcı malzemeyi ancak film ateşleyebilir (Arcades, 395-96).

“Tarihi tersine kaşımak ifadesi”, semptomatik olarak melodramı modernist bir şekilde okumayı akla getirir (Brooks, Nowell-Smith, Elsaesser). Bu ifade, **Benjamin’in Tarih Kavramı** çalışmasında kullandığı bir ifadedir ve aslında **Benjamin’in** kültürel tarih düşüncesinin temelini oluşturur. Bunu **Edward Fuchs** ile ilgili 1937 tarihli çalışmasında yöntemsel olarak daha detaylı anlatır. **Fuchs’in** “anonim sanatçılara” ve “usta” takıntısı barındıran kültün liderini reddeden kitle sanatlarına değer verdiğini düşünmüştür **Benjamin (Eduard Fuchs, 283)**. **Benjamin** 1937’de, “insanlığın günümüze kadar korunan envanteri” yöntemiyle kültürel tarihin incelenmesini geride bırakacak bir eleştirel yöntemin aciliyetine atıfta bulunmuştur. Bu da ona şu ünlü sözünü söyletmiştir: “Hiçbir kültürel belge yoktur ki aynı zamanda barbarlığın da belgesi olmasın.”

Felaket

Benjamin’in Pasajlar Projesi’nde bir anahtar figür daha varsa o da kumarıcıdır. Bu figür, **Miriam Hansen’in** “silinmekte olan deneyim” olarak tanımladığı, var olma sebebi teknolojinin “inverasyonu” olan adamın vücut bulduğu figürdür (*Room-for-Play*, 6-7). **Benjamin’in** kendisinin de kumarıcı yasalarına göre yaşadığı söylenebilir; faşistler kontrolündeki Avrupa’dan kurtulabilmek için kendi hayatına son vererek son bahsi kaybetmiştir. **Hansen’e** göre, **Benjamin’in** günümüz medya politikası üzerindeki önemi, onun “radikal duygu ikilemi ve iki ucu en radikal sonuçlarını varsayarak tartışmaya çalışmasıdır.” Kötümserliğinin, “etik ve hatta alışıldık olmayan açılar arasında gelip gitmesi ve irdelemek için geliştirdiği deneysel tutkusuna” işaret ettiğini düşünür **Hansen**. Sinema tarihi ile kumar oynayan film eleştirmeni, anlam ve yorum için zarı atan ve görsel kültürü daha önce düşünülmemiş açılardan ele alandır.

Benjamin’in bir film eleştirmenine ve sinema bilimcisine sunduğu görsel kültür kuramının asıl zorluğu, kendi felaketimizin boyutlarını tanıyabilmemiz ve geçmiş ile ilgili bakış açımıza onu nasıl yedirdiğimizle ilgilidir. Eleştirel aktivizm, tarihsel analiz ile nasıl bağdaştırılmalıdır? **Tarih Kavramı** adlı eserinde **Benjamin** şöyle der: “Geçmişi tarihsel olarak anlatmak, onun ‘gerçekte olduğu gibi’ alınması anlamına gelmez. Bir tehlike anında birden hatırlanan bir hatıranın benimsenmesi anlamına gelir.” **Benjamin’in** tarih diyalektiğine ilişkin düşüncesi her şeyden çok “gelişim kavramının felaket fikrini temel alması” gerektiği ve “statüko olan her şeyin felaket” olmasıdır. Birçok sinema bilimcisi için, her daim “evimizde barındırdığımız” televizyonda mevcut olsa da felaket başka yerdedir. Tam teçhizat devam eden küresel kriz, sinema tarihimiz için ne gibi bir rol oynar? Ve bitmek bilmeyen çatışmalar ve küresel statüko olan kıtlık, eşitsizlik ve yoksulluk rejimlerinde sinema tarihinin rolü nedir?

Benjamin’in tarihe bakış açısını **Agamben**, artık norm olarak kabul gören “istisnai durum” olarak açıklar. “Yaşam formu” terimini, acil durum ile yasalaştırılan güçlere direniş politikası olarak tanımlamıştır (*Means without End*, 6)

ve sinemada jestlerin bu “yaşam formunun” uyanışına nasıl karşılık geldiğini açıklamaya çalışır. **Benjamin** için diyalektik imge “içsellikte hareket” olan ise, **Agamben** için imgeler değil mimikler (hareketler) sinemanın “merkezindedir”. Der ki: “Mimikler, amaç ve araçlar arasındaki sahte alternatifi böler ve insanoğlunun ‘saf medyalitesini’ sergiler. Politika, saf aracın ortamıdır. Yani, insanoğlunun nihai ve tam mimiğinin ortamıdır.”

Agamben’in söylemleri, **Chantal Akerman**’in *Toute une nuit* (1982) gibi filmlerinin yorumsal çerçevesini oluşturmak için kullanılabilir. Örnek gösterdiğim bu film, romantik ve melodramatik hareketlerin bulunduğu ve arzu, yalnızlık, can sıkıntısı ve tutkunun duygusal sonuçlarının soyut anlatımını barındırır. Bu gibi mimiklerin (hareketlerin) sinema tarihinin arşivlerinde bulunabileceğini savunmaktayım. Arşivin belirlenmesi ve analiz edilmesi, kitle kültürünün “rüya âleminde” yer alan başarısız gelişim, suya düşen hayaller ve sonu gelmiş ütopyalarının katmanlarını tanımlamamıza yardımcı olabilecektir. **Jane Gaines**’in dediği gibi, “Analizin zevki, en kaba hayalperest eğlencenin içinde ütöpik herhangi bir kırıntı bulabilme ihtimalinde yatar.” **Naruse** sineması, bir mimik sineması olarak kabul edilebilir; bakışlarla anlatılan sessiz duygular, gözlerin kaçırılması ve ani hareketler ile kadının öznelliği ve arzuları, evlerinde bir sinemasal ortam olur. Ev, kadının görevlerini icra ettiği bir sahnedir ve çoğu zaman o ev, bir bahçeye açılır veya evin dışında bir dünyanın varlığını her daim hatırlatan bir şehir manzarası vardır. **Takamine Hideko**’nun ev alanının sınırını çizmeye yeltenen parmaklıklara dayanarak ufka bakması, **Naruse** sinemasına kazınmış dişi özelliğin sembolüdür.

Naruse’nin kadın filmlerinde, kuşatılmış karakterlerin temel hedefi mutluluğu bulabilmektir. Modernizmde sadece bu talep edilir. Tüketici kapitalizmin aşırılıkları bu sinemada neredeyse hiç yer almaz; çoğaltım teknolojilerinin tamamen sardığı sosyal yapıdan talep edilen mutluluk, bir deneyim tarzıdır. **Naruse**’nin dünyası sanal bir dünyadır fakat **Agamben**’in **Benjamin** değerlendirmesinden yararlanmak gerekirse, “mutlu hayat” kavramının talep edildiği dünya bayağıdır. Unutulmuş bu sinemaya küresel ve tarihsel uçurumları ele alarak dönmek



Resim 4: Takamine Hideko, Yearning (Midareru), (Naruse Mikio, 1964, 97 dak., Toho).

gerekirse, insan yaşamının sonsuz medyalitesinin kendi diline sahip olan maskeler ve mimikler kapsamında “saf araç” politikasını belirlememiz mümkün olabilir. Bu fantazmagori, **Benjamin**’e göre Paris’in 19. yüzyıl modernizmine hâkim olmuştur (*Arcades*, 26).

Tüketim kültürünün rüya âleminden “uyanış” için **Benjamin**’in önerdiği yöntemler ulaşılmaz değildir. Diyalektik farkındalık - Kopernikin anılması - fantazmagorinin kolektif doğasının temeline kazınmıştır. “Düşleme kolektif”i, pasajlar vasıtasıyla “kendi içiyle iletişimde” der **Benjamin**; uykucunun (ve delinin) de kendi iç organlarıyla iletişimde olduğu gibi. “19. yüzyılı açıklayabilmek için, rüya imgelerinin sonucu olan moda ve reklamlardan binalara ve politikaya kadar, onun izinden gitmeliyiz.” Eleştirel bir kuram olarak **Benjamin**’in programı birbirinin imgelerinin içinde girift ve gömülü olan kabus ve ütopyacı rüyaya dayanır. **Benjamin**’in kuramının film eleştirisine nasıl yardımcı olabileceğini anlabilmek için, 20. yüzyılın rüya âemli görsel kültürünü eleştirel olarak ele alan iki film sunmak istiyorum.

Anti Semitizm ve Soğuk Savaş Amerikası

Birinci örnek, Sovyetler Birliğine nükleer silah sırlarını sızdıran ve 1953 yılında Amerikan Hükümeti tarafından idam edilen **Ethel** ve **Julius Rosenberg**’in torunu olan **Ivy Meeropol**’un *Heir to an Execution: A Granddaughter’s Story* (2004) adlı belgeselidir. Bir açıdan bakıldığında, *Heir to an Execution*, kimlik politikası ve kültürel tarihin imge havuzu ile beslenen, belgesel türünün gelişen bir alt türüne mükemmel bir örnektir. **Meeropol**’un yaklaşımı ailesi ile ilgili gerçeklerin ortaya konmasına ilişkin kişisel bir arayıştır; **Rosenberg** davası Soğuk Savaşın doruğunda medya tarafından gündeme getirilmiştir ve **Meeropol** devlet kayıtlarından ve özellikle görsel kayıtlardan faydalanmıştır. Araştırmalar, yönetmenin babası **Michael Meeropol** ve amcası Robert (idam ile öksüz kalmış iki kardeş), **Rosenberg** ailesinin birçok ferdi ve yurttaşlar ile kapsamlı söyleşileri içerir. Şefkatli ve açık yürekli tanıklıklar, cezalandırılma korkusu ile iki öksüz kalmış oğlanı himayeleri altına almaktan çekinen aile fertleri ile ilgili bilgileri bize sunar. Bu tanıklar davaya ilişkin detayları ve **Rosenberg**’lerin içinde bulunduğu Komünist sempatizanlarının kültürü hakkında bilgiler sağlamaktadır.

Sonunda, **Rosenberg**’lerin “masumiyeti” ya da vatan hainliği tanımı altında gerçekleşen faaliyetlerdeki asıl rollerinin ne olduğu tam anlamıyla kanıtlanamamıştır ancak **McCarthy** döneminin anti semitizmi ve cadı avı uygulamaları şüphe götürmeyecek biçimde kanıtlanmıştır. **Ethel**’in kocasına karşı tanıklık etmeyi reddetmesi, annelikten beklentilerimizi sorgulamamıza yol açar. Fakat, bu açıdan film onu karmaşık tartışmalar ve sosyal baskılar arasında kalmış biri olarak masumlaştırır. **Meeropol**’un temel başarısı, çok fazla fotoğrafik ve kayıt kanıtlardan yardım alarak büyükanne ve büyükbabasını “insanlaştırmak” olmuştur. Onları yargılayanların yaygaralarıyla kıyaslandığında, onlar, tarihin günah keçileri olarak sunulur. **Rosenberg** davası ve idamı hakkında toplanan ve derlenen “görsel kanıtlar” yardımıyla çok fazla yazı yazılmış olsa da, **Meeropol** olayın oldukça farklı bir yönünü sergilemiştir; **Meeropol** birçok düzeyde diyalektik değerlendirmeye açıktır ve devlet kayıtlarının yanı sıra yönetmenin kendi kimliğinin kişisel ve öznel boyutu öne çıkmaktadır.

Tek Yön'de Benjamin, sanatsal "snopluğun" eleştirisini yaparak belgeyi sanatla kıyaslar. **Benjamin** belgeyle ilgili konuların rüyaların ürünü olduğunu söyler ve "belgeye ne kadar kendinizi kaptırırsanız, konunun o kadar büyüyeceğini" iddia eder. Bu söylemleri *Heir to an Execution* gibi belgeseller bağlamında düşünürsek, **Benjamin**'in tarih ve görsel kültür ile ilgili görüşlerinin birleştiğini görebilirsiniz. Fantazmagori ya da 20. yüzyıl Amerikasının temsil dünyası, sadece yoruma hazır bir metnin yeniden yapılandırılması değil, **Rosenberg**'ler üzerinden ele aldığımız yaşam biçimlerinin tanınmasıdır da aynı zamanda.



Resim 5: Ethel ve Julius Rosenberg, *Heir to an Execution*, (Ivy Meeropol, 2004, HBO).

Heir to an Execution'ın DVD'sinde yer alan ekstralarının "özel seçeneklerinde" oyun yazarı **Tony Kushner** ile söyleşi yer almaktadır. **Kushner**, filmin bu yönü için etkileyici bir konuşma yapar: "Bu öpüşen iki kişiye baktığımızda, onların seksi insanlar olduğunu görebiliriz". **Ethel** için, "yüzü bir projeksiyon perdesi gibidir. Birçok şeyi hayal edebilirsiniz" demeyi de ihmal etmez. **Ethel Rosenberg**'i *Angels in America* oyununun melek figürüne çeviren **Kushner**'in kendisidir ve onu yargılama hissine kapılmamamız gerektiğini de vurgular. Yargılamaktan ziyade, **Rosenberg** olgusunun bir metin olarak değerinin anlaşılması gerektiği vurgulanır: "Bu bizim Talmud'umuzsa ve adam akıllı yorum (*midrash*) yapıyorsak, bir sonraki adımımızın ne olması gerektiğini anlayabiliriz." **Kushner**, "aktivizmlerinin bir parçasının incelemek olduğunu düşünen ve politik eylemin kuram ve uygulamanın birleşimi olan insanların bu davayı incelemesi, **Rosenberg** aktivizminin kuramının incelenmesi demektir" der. Ellerini kullanarak jestler yapan **Kushner** bunları ve birçok başka şeyi belgesel söyleşi formatının "konuşan kafa" standardına uygun olarak tek kamera çekiminde söyler.



Resim 6: Ethel Rosenberg, *Heir to an Execution*, (Ivy Meeropol, 2004, HBO).

Talmud âlimliğinin Yahudi yöntemlerini örnek veren **Kushner**, filmin teknikleri, **Rosenberg** davası ve olayda kendisinin yatırımı arasındaki etnik bağlantılara işaret eder. Bizim amaçlarımıza hizmet etmesi açısından **Kushner**'in söylemleri, tarihsel aktivizm için bir tür teşkil edebilecek eleştirel yorumun diyalektik film eleştirisi için nasıl bir olasılık getirdiğine dair bir ipucu sunmaktadır.

Kushner'in söylemleri ve filmin de kendisi, mahkeme kayıtları ve gazetelerin raporlarının yazılı belgelerin görsel kültürün duygusal ve etkili boyutları ile kıyaslandığında yaratacağı etki, metinselliğin anlayışına işaret eder.

Heir to an Execution örneği, **Benjamin**'in diyalektik tarih yazımının temelini önemini vurgular. Tacizci faşizmin ortaya çıkmasıyla, Almanya'daki milliyetçi sosyalizmin gelişmesine mahal veren transvari fantasmagoryanın dinamiklerini tanımlama gereği duymuştur. Aynı zamanda, bu düş durumundan uyanabilmenin devrimsel eleştirel olasılığını da unutmamıştır. İkinci örneğim, "diyalektik imgenin düşmüş ve acil durumların fenomenolojik kefaretime" ilişkin yöntemi-ne işaret eder (Wolin, 213). **Richard Wolin** özet olarak şunları söyler: "Kültürel alanın derinlemesine analizinin yapılması ile ancak kapitalizmin dev ütopycı potansiyeli gerçekleşebilir ve kolektif olarak topluma hizmet edilebilir. **Benjamin**, bir tarihsel materyalist araştırmacı olarak görevinin tam da bu olduğunu düşünmüştür" (218).

Kristal Nazar

Christoph Girardet ve **Matthias Müller**'in **Kristall** (2006) adlı 15 dakikalık filmi, edinilen görüntüler ile film yapılması yönteminin bir tür araştırma olabilmesine örnektir. Bu yönetmenler, bu ve başka çalışmalarında, Hollywood arşivini tarayarak melodram klişelerini yeni bir göz ve kulak ile değerlendiren bir dizi hareketi, mimiği, duruşu düzenlemiş, toplamış ve derlemişlerdir. **Kristall** filminde, yönetmenler kadınların ve erkeklerin aynalı yatak odalarında kendilerini ve birbirlerini gördükleri anları seçmişlerdir. Konuşmaların olmadığı bu anlar, endişeler, gerilimler, şüpheler, korkular ve düşünceli bekleyişlerin tuhaf duruşları ile yüklüdür. Narsisizmin zevkleri, burjuva yatak odalarının öteberileri ile birleşmektedir: Mücevherler, makyaj malzemeleri, yapılı saçlar ve barok eşyalar. Yönetmenler boş anları, bekleyiş, beklenti, yalnızlık ve can sıkıntısı ile dolu anları bulup çıkarmışlardır; o anlar ki "büyük olayların" ya tam öncesi ya da hemen sonrasını gösteren ve aynaların kırıldığı anlardır.



Resim 7: **Kristall** (Christoph Girardet ve Matthias Müller; 15 dak., 2006).

Kristall'de izleyeceğimiz karakterler bazen yakından tanıdığımız Amerika ve Avrupalı yıldızlardır (**Ingrid Bergman, Liz Taylor, Jeanne Moreau, Sophia Loren, Kirk Douglas, Anthony Perkins**), bazen ise adlarını hatırlayamadığımız fakat izlediğimiz - ya da izlemediğimiz - filmlerden sahneleri hatırlatan kişilerdir. Bu kişi-

ler sinema dilinde yaşamaktadırlar; yeniden çoğaltılan ayna imgeleri içerisinde, pencere ve kapı ortamlarında ve tıngırdayan, yükselen ve kaygılı film müzikleri eşliğinde... **Girardet** ve **Müller** sadece bu görüntü fragmanlarını virtüöz montaj teknikleri kullanarak derlemekle kalmamış, yeniden fotoğraflanan görüntüleri montajlarken deforme edip, imgelerin dengesini bozmuşlardır. Ufak değişiklikler yaparak, sahnelerdeki kadın ve erkekler için melankolik ve düşsel olan atmosferi vurgulamaktadırlar.



Resim 8: Kristall (Christoph Girardet ve Matthias Müller, 15 dak. 2006).



Resim 9: Kristall (Christoph Girardet ve Matthias Müller, 15 dak. 2006).

Bu kısa filmin doruk noktasını, 43 hızlı sahnede kadınların aynalara sırtlarını dönerek gördükleri veya duydukları bir şeye doğru beklentiyle dönüşleri oluşturur. Bu kısa anları, endişeli erkeklerin görüntülediği sahneler izler. Sonra erkekler kadınların arkasında belirir ve yatak odasına girerken yansımaları aynada görülür. Son sekans kırılan aynalara aittir; kadın ve erkeklerin öfkeyle yumrukladığı aynalar, şiddet imgeleridir. Filmde, üç kanatlı boy aynasının tersten çekimle mucizevi bir şekilde kırıkları toplanır, ayna tek parça haline gelir ve film, boş bir yatak odasını yansıtarak sona erer.

Bu harika film, “endüstriyel sinemanın” imge havuzundan

bir takım mimiklerin elde edilmesiyle oluşturulmuş ve onları kolektif bir öznelliğe geri yerleşmiştir. Cinsiyete dair bir çok alışılmış davranış, tüketim kapitalizmi, güzellik idealleri, kayıplar ve arzuların edebi mecazları ve histeri, baskı ve evlerin melodramatik dinamikleri hakkında söyleyecek sözleri vardır. Yönetmenler Hollywood filmlerini ilk defa çocukluklarında Alman televizyonlarından izlemişlerdir. Eşcinsel bir sanatçı olan **Müller**, bu materyallere ilgi duymasının sebebinin Amerikan evlerinin kadınlar için birer klostrofobik mekan, bir ‘kadın cezaevi’ olarak temsil edilmesi olduğunu söyler (Müller, 291). **Home Stories** (1990) filminden bahsederken der ki:

Ev sahnesinde kadın karakterlerin duygularını, ket vurulmadan, serbestçe abartılı ve ‘büyük’ mimikleriyle, jestleriyle sergileyebilmeleri lüksünü kısıkanıyorum.

Aslında **Girardet** ve **Müller**'in film tarzı, **Roger Hallas**'ın "gay sinofili" olarak tanımladığı deneysel ve bağımsız sinemanın gelişimi içerisinde yer almaktadır. **Hallas**'a göre, "popüler kültürün görsel arşivine, sadece ideolojik bir analiz yapılmasını değil, onu aynı zamanda zengin bir duygu kaynağı olarak gören yaklaşımları" benimseyen birçok çalışma vardır. AIDS krizinin kayıp ve melankoliye eğilimi tetiklediğini iddia eden **Hallas**, yaratıcı okumalar yoluyla arşivleri "eşcinselleştirme" eğilimi olduğunu da söylemektedir. **Kristall**, bu kültürel politika ve estetik anlayış içerisinde doğmuş olabilir ancak bana göre salt kimlik politikasının dışına çıkıp, geniş "düşleme kolektifi" kavramının şemsiyesi altına da girmektedir. Şaşırtıcı bir şekilde birbirine oldukça benzeyen mimikler, tür sinemasının tüketim karakterini vurgulamaktadır ancak bir ritüel gibi yeniden yapılandırıldıklarında, **Benjamin**'in devrimsel enerjileriyle ilişkilendirdiği me-sihvari, teolojik veya manevi bir hava yaratmaktadırlar.

Giorgio Agamben'in politikaya bağlı olabilecek yaşam türleri olarak mimik ve dille var olmaya dair söylemlerine yeniden dönecek olursak, **Agamben** yüzün "insanoğlunun, duyguları saklayan ve kaygının görüntü olarak ortaya çıkmasından başka bir şey olmadığını" belirtir (*Means without End*, 94). **Agamben**'e göre, "politikanın görevi, görüntünün görüntüye çevrilerek, görüntünün ortaya çıkmasını sağlamaktır." Bu çerçevede düşündüğümüzde, **Kristall**'in bunu başarıyla yaptığını söyleyebiliriz. **Benjamin**'in fantazmagorisi ustaca yeniden oluşturulmuştur ve "kültür endüstrisinin" kamusal alanındaki deneyimlerin bir başka örneğini keşfedebilmesi için izleyiciye davetiye sunmaktadır. Film yıldızlarının ikonik aurası ve yozlaşmış dünyalarının parıltıları ile transa geçeriz ancak görüyoruz ki, histeri ve narsisizm arasında çok farklı bir şey varmış. Bu "şeyin" adına ister "duygu" diyelim ister bir amaca araç olan saf medyalite diyelim, veya **Benjamin**'in deneyim (*Erlebnis*)⁵ dediği şey olsun, bu filmin bir uyanış etkisi yarattığını kabul edemeyiz. Filmin sonunda boş, beklentili, gölgeli ve kırık 'yansıtma imge'ye dönüşmesi ile **Girardet** ve **Müller** devrimsel anı ertelerler. Yine de bu güçlü filmin stratejileri ve estetiği, film eleştirisinde bir itici güç olarak, eleştirel düşünce ruhuyla film tarihi arşivlerine geri dönüş yapılmasını sağlayabilir.

Heir to an Execution ve **Kristall** için söylenecek elbette çok daha fazla şey vardır. Ancak benim amacım, **Benjamin**'in diyalektik tarih yazımı kuramının bu filmlerin tarih yazım projelerini daha iyi anlayabilmemiz için önemli araçlar sağladığını gösterebilmektir. İkincil olarak da, onu yorumsal bir yöntem olarak algıladığımızda, **Benjamin**'in eleştiri tarzının arşiv filmlerin, bu tür film yapımının, belgesel, deneysel ve anlatı türleri için uygun olduğunu ve film eleştirisi için bir model olabileceğini göstermeyi amaçladım. Kolektif bilinçaltının arşivine geri dönmek, tarih yazım aktivizminin önemli bir aracı olabilir; yenilenmiş bir hümanizm için tüketim kapitalizminin rüya âlemini kazmak için de bir araç. Felaket ve 20. yüzyılın başlaması ile modernizmin ütöpik vaatleri için bir şablon varsa, fazlasıyla medyatik olan deneyimlere de burada rastlanabilir.

Burada ele aldığım birbirinden farklı film örnekleriyle, diyalektik sinema tarihinin geçmiş ve şimdimiz arasındaki anın, şimdimizi daha iyi anlayabilmemizi sağlayacak bir yöntem sunmuş olmasını umarım. **Agamben**'in dediği gibi: "Geçmiş, gerçeğini onu reddederek ve eskinin gerçeksizliğinde yeninin bilgisiyle bulur" (*Melancholy Angel*, 110). **Naruse**'nin endüstriyel, stüdyo sinemasında tamamlanmamış eserler görmekteyiz. Bunlar formal anlatıdır ama aynı zamanda Japon toplumunun cinsiyetçi kumaşının tatminsizliklerini, arzu ve mutlulukta arayışında mevcuttur. *Heir to an Execution* filminde ölüm anını ve idamı, insanlığın dili olarak okumayı gerektiren imgeler vardır. *Kristall*'de ise yönetmenler kitle kültürünün imge bankasına dalmışlardır ve son yüzyılın kitschine "yeniden güzellik" verilebilmek için anları askıya alarak boş anları değerlendirmişlerdir. Tüm bu örneklerin, **Benjamin**'in tarih diyalektiğini arşivsel sinema uygulamalarında nasıl kullanabileceğimize bir örnek teşkil ettiği kanısındayım.

Referanslar

- Agamben, Giorgio. *The Man without Content*. Trans. Georgia Albert. California: Stanford University Press, 1999.
- *Means without End: Notes on Politics*. Trans. Vincenzo Binetti and Desare Dasarino. Minneapolis: Minnesota University Press, 2000.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1999.
- "Eduard Fuchs, Collector and Historian." Trans. Howard Eiland and Michael W. Jennings. *Walter Benjamin: Selected Writings Vol. 3: 1935-1938*. Trans. Edmund Jephcott, Howard Eiland others. Ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- "On the Concept of History." Trans. Harry Zohn. *Walter Benjamin: Selected Writings Vol 4: 1938-40*. Ed. Michael W. Jennings. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003. 389-400.
- "On Some Motifs in Baudelaire." *Walter Benjamin: Selected Writings Vol. 3: 1935-1938*. Ed. Michael W. Jennings. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003. 313-355.
- "One Way Street." *Walter Benjamin: Selected Writings Vol 1: 1913-1926*. Ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1996. 444-488.
- "The Work of Art in the Age of its Reproducibility Third Version." Trans. Harry Zohn and Edmund Jephcott. *Walter Benjamin: Selected Writings Vol 4: 1938-40*. Ed. Michael W. Jennings. Harvard University Press, 2003. 251-283
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New York: Columbia University Press, 1976.
- Burch, Noël. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley, CA: California University Press, 1979.
- Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury." *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Ed. Marcia Landy. Detroit: Wayne State University Press, 1991. 68-91.
- Gaines, Jane M. "Dream/Factory." *Reinventing Film Studies*. Ed. Christine Gledhill and Linda Williams. London: Arnold; New York University Press, 2000. 100-113.
- Gledhill, Christine. "Rethinking Genre." *Reinventing Film Studies*. Ed. Christine Gledhill and Linda Williams. London: Arnold; New York University Press, 2000. 221-243.
- Habermas, Jürgen. "Walter Benjamin: Consciousness Raising or Rescuing Critique." *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*. Ed. Gary Smith. Cambridge Mass: MIT Press, 1988.

- "Modernity – An Incomplete Project." *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Port Townsend Washington: Bay Press, 1983.
- Hallas, Roger. "AIDS and Gay Cinephilia." *Camera Obscura* 52 (2003): 85-126.
- Hansen, Miriam Bratu. "Room-For-Play: Benjamin's Gamble with Cinema." *Canadian Journal of Film Studies* 13. 1 (Spring 2004): 2-27.
- Harootunian, Harry. *History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice, and the Question of Everyday Life*. New York: Columbia University Press, 2000.
- *Overcome By Modernity: History, Culture, and Community in Interwar Japan*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
- Heir to an Execution: A Granddaughter's Story*. Dir. Ivy Meeropol. HBO, 2004.
- Müller, Matthias. Interviewed by Scott MacDonald. *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 2006: 281-310.
- Nowell-Smith, Geoffrey. "Minnelli and Melodrama." *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Ed. Marcia Landy. Detroit: Wayne State University Press, 1991: 268-274.
- Phillip Lopate. "A Taste For Naruse." *Film Quarterly* Summer 1986, 12.
- Polan, Dana. "Auteur Desire." *Screening the Past* 1 March 2001. March 2007 <www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0301/dpfr12a.htm>
- Williams, Linda. *Playing The Race Card: Melodramas Of Black And White From Uncle Tom to O.J. Simpson*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.
- Wolin, Richard. "Experience and Materialism in Benjamin's Passagenwerk." *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*. Ed. Gary Smith. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Dipnotlar

- ¹ Benjamin'in çalışması öteden beri İngilizce'de "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," [Mekanik Çoğaltım Çağında Sanat Eseri] olarak bilinmektedir. Harry Zohn'un *Illuminations* çevirisinde böyle yer alır. Harvard University Press (1996-2003) tarafından yayımlanan 4 ciltlik "Selected Works" [Seçkiler] kapsamında bu çalışma "The Work of Art in the Age of its Reproducibility," [Çoğaltım Çağında Sanat Eseri] olarak adlandırılmıştır. Her iki versiyon, cilt 3 ve 4, ilk çevirisinden daha uzundur.
- ² Habermas, özellikle "Arcades Project" [Pasajlar], Baudelaire ve sinema üzerine eserler de olmak üzere Benjamin'in son eserlerini ele alsa da, bu çalışmaları Benjamin'in dil hakkındaki çalışmalarıyla da ilişkiler kurar.
- ³ Catherine Russell, *The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity*. Durham NC: Duke University Press, forthcoming (2008). Ayrıca bkz. Catherine Russell, "Naruse Mikio's Silent Films: Gender and The Discourse of Everyday Life in Interwar Japan" *Camera Obscura* 60 (2005): 57-89 ve "Too Close to Home: Naruse Mikio and Japanese Cinema of the 1950s." *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*. Eds. Linda Krause and Patrice Petro. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003. 87-114.
- ⁴ Noel Burch, 1935 yılından sonra gelen Naruse filmlerini Hollywood normuna çok yakın olmakla suçlar ve yok sayar. Phillip Lopate, Naruse sinemasının yurttaşlarının Batıda auteur olarak tanınmasını sağlayan sanat-sineması normlarına uymadığını belirtmiştir.
- ⁵ Benjamin, "Some Motifs in Baudelaire"de 2 çeşit deneyim tanımlamıştır: *Erlebnis* and *Erfahrung* [deneyim ve tecrübe]. İlki "istemsiz bellek" [*mémoire involontaire*] ile ilgilidir, diğeri ise belleğin olasılıklarını kısıtlayan modern deneyin şoklarına ilişkindir.

ÇÖZÜMLEME

PRENSESİN UYKUSU, BİZİM BÜYÜK ÇARESİZLİĞİMİZ VE KAYBEDENLER KULÜBÜ: YALNIZ, MUTSUZ, KÖKSÜZ VE BÜYÜMEYEN ERKEKLERE DAİR...

gül yaşartürk

*Ben bir melankoli adamıyım,
İşte ben buyum
Tüm dünya beni çevreler,
Ve ayaklarım yere basar.
Ben çok yalnız bir adamım,
Elimden geleni yaparım
Tüm dünya beni şaşkına çeviriyor
Ve sanırım anlıyorum
Büyümeye devam edeceğimizi
Bekle ve gör¹.*

moody blues, melancholy man

Sinemada ve televizyonda yalnız erkeklerin dostluğuna dair hikayelerin karşımıza çıktığı bir dönemdeyiz. Televizyon draması olan *Behzat Ç*'nin birbirinden hiç ayrılmayan erkek karakterlerini izlerken, *Prensesin Uykusu* (Çağan Irmak, 2010), *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (Seyfi Teoman, 2010) ve *Kaybedenler Kulübü* (Tolga Örnek, 2010) peşi sıra vizyona girdiler. Üç filmde de Ryan ve Kellner'in sözünü ettiği erkek dostluğunun izlerini sürmek mümkün. Ryan ve Kellner, Sam Peckinpah'ın *Straw Dogs* (Köpekler, 1971) filminde sünepe David karakterine karşı seks düşkünü bir eşin çizildiğini, filmin sonunda karısıyla bütün bağlarını koparan David'in başka bir adamla gecenin içinde uzaklaşıp giderken kadın sevmezliğin homososyal kökenlerinin vurgulandığını belirtirler². Filmin son sahnesi dişil özelliklerden tümüyle arındırılmış salt erkekçi bir ütopyadır ve kadın düşmanlığının ardındaki homososyal itkiyi sergilemektedir³. Bu bağlamda ele aldığımızda *Prensesin Uykusu*, *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* ve *Kaybedenler Kulübü*'nün, kadınsız bir hayatı olumladıkları için erkekçi ütopyalar olduklarını, *Kaybedenler Kulübü*'nün ise kadın sevmezliği özellikle vurgulayışı ile homososyal bir itkiyi gözler önüne serdiği söylenebilir.

Prensesin Uykusu'nda Aziz ve Neşet yetimhanede tanışmış ve çocukluklarından itibaren hiç ayrılmamışlardır. Aziz'in yetimhaneye geldiği ilk gün, Neşet'in gülümseyen mavi gözleri korkusunu yatıştırır. Aziz'i yönetmenin diğer filmleri olan *Karanlıktakiler*'in (2009) Ender'iyle, Neşet'i de *Issız Adam* (2008) Alper'le

ilişkilendirmek mümkündür (Neşet, Alper'in daha insancıl ve alt sınıftan halidir). Ender ve Neşet'in dünyası birbirine zıt konumlanır; Ender kütüphanede Neşet ise markette çalışır. Böylece, Ender paylaşımı ve kolektivitelyi temsil ederken, Neşet bencilliğin, bireyselliğin temsili haline gelir. **Prensesin Uykusu**'nun kötü adamı Seçil'e şiddet uygulayan eski sevgili Ersin'dir. Gizem, Ersin'in evlerini basmasıyla uykuya dalar, Ersin'in ölümüyle uyanır.



Çağan Irmak, kişisel ya da toplumsal kriz ve travmalarla fantastik öğeleri kullanarak baş eder. **Ryan** ve **Kellner**'a atıfla, muhafazakar popülist filmlerin toplumsal ve siyasi belirsizliklerden kaynaklanan kaygıyı, *toplumsal panik duygusunu örgütlemeye ve toplumsal belirsizliği kapatmaya aday olup organik bir toplum arzusunu* sahnelediklerini belirten **Arslan**, bu tür filmlerde *kesintisiz, engelsiz, huzur dolu bir geçmiş özleminin, farklılığın yerini, kaynaşma ve bütünlüğün doldurduğu bir evren arzusunun* seslendirildiğini belirtmektedir⁴. **İssiz Adam**'da Deniz, annesinin yokluğu, babasının hastalığı ve darbenin etkilerini gördüğü düşlerle telafi etmeye çalışırken, **Prensesin Uykusu**'nda Aziz de ailesine dair travmasıyla ve Gizem'in komaya girmesindeki rolüyle, hep düşler görerek mücadele etme yoluna gider. Bu durumu mücadeleden çok, kaçış olarak adlandırmak mümkündür. Söz konusu düşlerde, Deniz babasını güçlü, koruyucu ve lider bir erkek olarak tasavvur ederken, Aziz de kendisini entelektüelliğiyle Gizem'i korumayı başaran bir bilgin olarak düşlemektedir.

Prensesin Uykusu, kötü erkeklerin ve babaların zarar verdiği ailenin yerine, Yeşilçam geleneğini devam ettiren bir mahalle dayanışması ve ikame aileler koyar. Zira **Prensesin Uykusu**, **Çağan Irmak**'ın yoksulların dünyasına adım attığı ilk filmidir ve **Irmak** yoksulluğun maddi temelleriyle ilgilenmekten çok sorunların mahalle dayanışması, cemaat ruhu ile aşılmasını vurgular. Bu bağlamda Gizem'in geçici koması, tüm yalnızları bir araya getiren, kurtaran araç işlevi görür. Aziz'in düşü mü yoksa filmin dünyasına mı (filmsel uzama) ait olduğunu bilmediğimiz



deniz kıyısındaki sahnelerde; Aziz'in kütüphanede birlikte çalıştığı Hacer ve Yeşilçam yönetmeni kahraman anne ve baba, Aziz, Neşet ve Seçil çocuk, Gizem de elbette torun yerine geçecektir. **Prensesin Uykusu**, Aziz ve Seçil'in birlikteliğinin ucunu açık bırakmaktadır.

Bizim Büyük Çaresizliğimiz'in karakterlerinden Ender Marlboro içerken, Çetin Camel içer. Kısaca her ikisi de kendisini, kadınsız vahşi doğada yalnız gezenler olarak hayal ederler. **Ryan** ve **Kellner**'a göre, *doğa narsist özdoğuya hizmet eden ütöpik bir alan olarak tanımlanır. Bu narsist görüş, erkeğin isteklerinin önünde duran her şeye yönelen bir paranoya ve güvensizlikle baş başa gider*⁵. Doğa metaforik olarak annenin yerine geçebilir ve ideolojik temelde tarihsizliğe işaret eden doğa metaforu romantik retoriğin bir parçasıdır; karakterle empati kurmamızı sağlamaktadır⁶. Ata binen Marlboro erkeğine kıyasla araba kullanan Camel erkeğinin daha modern

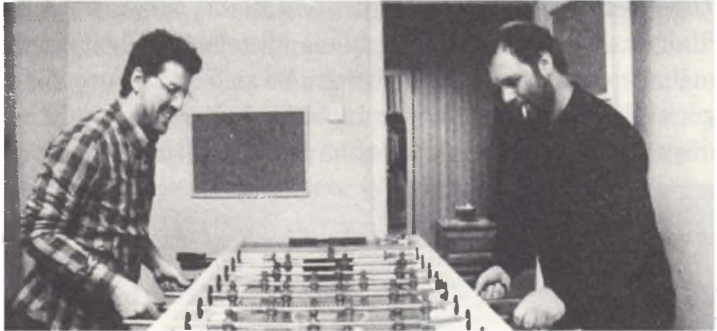


olanı temsil ettiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda Ender'in insanlardan yalıtılmış biçimde evde çalışan taraf olması, Çetin'in ise daha sosyal olması anlamlıdır. Çetin'in hayatına dair en büyük travması anne babasını bir trafik kazasında kü-

çükken kaybetmesidir. Ender'in travması ise aşık olduğu kadın tarafından terk edilmesidir. Birbirlerini tanıdıkları günden itibaren birlikte yaşama ve aynı kadına aşık olma hayali kuran bu iki adam için en zor dönem, Çetin'in çalışmak için İstanbul'a gittiği süreç olmuştur. Özlemlerini mektuplaşarak gidermişlerdir.

Ender ve Çetin'in hayatlarına dahil olan Nihal'e aşık olmaları aslında Nihal üzerinden birbirlerine aşık olmalarının ifadesi halini alır; *erkek erkeğe dostluk filmlerinde kadınlar her zaman erkekler arasındaki alışverişin göstergeleri olarak belirirler. Kadınlar eril toplumsal iktidarın temeli olan homofilik bağlılığı sağlamlaştırma araçlarıdır. Diğer erkeğin aynı kadına duyduğu arzu, kadının iki erkek arasında bağlantısal bir işlev görmesini sağlar. İlk erkek kendi gücünün ve statüsünün doğrulanması için diğer erkeğin arzusunu biraz da arzular. Bu, duyduğu arzunun*

*bir başka erkeğin arzusu üzerinden onaylanması yoluyla erkek kimliğinin pekişmesini sağlar; aracı konumundaki kadının her ikisinin de eril cinsel kimliğini güvenceye alması sayesinde, erkeklerin eşcinsellik korkusu olmadan bağlanmalarına izin verir*⁷. İkili, Nihal'e olan aşklarını itiraf edip etmemek hakkında konuşurlarken, Ender *söylesek ne olacak ki bizi sevecek mi?* der. Ender ve Çetin'in kendilerine yönelik algısı bireysel değildir, kısaca kendilerini tek insan olarak algılamaktadırlar.



Bizim Büyük Çaresizliğimiz'in sonunda, Nihal'den boşalan odayı dolduran ob-jenin langirt olması da manidardır. Nihal, nasıl ki Ender ve Çetin için aralarında-ki iletişimin, bağın ve paylaşımın pekişmesini sağlayan bir unsursa aynı saptama langirt için de geçerlidir. Filmin son sahnesi langirt oynayan Ender ve Çetin'in gö-rüntüsüdür.

Kaybedenler Kulübü 1990'lı yıllarda yayınlanan aynı adlı radyo programının ya-pımcılarıyla gerçekleştirilen söyleşilerden yola çıkılarak yapılmıştır⁸. **Kaybeden-ler Kulübü**'nün başkarakterlerinden Mete rolünde oynayan **Yiğit Özşener**'in "öz-gür çocuk" adıyla rol aldığı reklam kampanyası ve Kaan rolündeki **Nejat İşler**'in hayatı⁹, her iki oyuncunun da **Kaybedenler Kulübü**'ndeki personaları üzerinde oldukça önemli bir etkiye sahiptir. **Yiğit Özşener** rol aldığı reklam kampanyası, **Nejat İşler** de bizzat gerçek hayattaki duruşu itibarıyla "asilik ve kaybedenlikle" ilişki içindedir. Oyuncunun gerçek hayatıyla rolünün örtüşmesi, rolün gerçek ha-yatın devamı olarak karşımıza çıkması; filmin inandırıcılığını destekleyen, izleyici-nin karakterle özdeşleşmesini kolaylaştıran bir unsur olarak düşünülmelidir.



Yiğit Özşener tarafından canlandırıl-an Mete ve **Nejat İşler** tarafından can-landırılan Kaan, sözlerini birbirlerine saklayan, en ağır, en derin konuşmala-rı birbirleriyle ve erkek dinleyenleriyle yapan iki karakterdir. Kadınları ise sadece cinsellikleriyle alakalı olarak algılamaktadırlar. **Kaybedenler Kulü-bü**, iki erkeğin aynı kadına duyduğu

arzunun eril cinsel kimliğin güvence altına alınmasının ve bu sayede erkeklerin eşcinsellik korkusu olmadan bağlanmalarının en somut biçimde karşımıza çıktığı filmidir. Çünkü Mete ve Kaan, birbirlerinin birlikte olduğu kadınlarla birlikte ol-makta sakınca görmezler.

Kaybedenler Kulübü'nde Kaan, **Bizim Büyük Çaresizliğimiz**'deki Ender gibi ta-mamen aidiyetsizdir; filmde Kaan'ın ailesine dair bilgi verilmez. Mete ise üst sınıf mensubu, aristokrat izlenimi veren annesine büyük bağlılık duyar ve annesiyle ri-tüeli andıran buluşmalar gerçekleştirir. Kaan içinse fotoğraf çekmek için motosik-letle çıktığı doğa gezileri, **Ryan ve Kellner**'ın da belirttiği gibi anne ikamesidir¹⁰. "Baba"nın, hem sözler hem de fiziksel anlamda yokluğu dikkat çekicidir. **Kaybeden-ler Kulübü**'nde, Mete'nin annesinin dışında üç kadın karakter vardır; radyonun patronu Aslı, mimar Zeynep ve 6:45 yayınevinde Kaan'la çalışan Selin. Mete ve Kaan'ın programı arayan kadın karakterlerle konuşmaya 'Merhaba sayın dinleyen, sizinle yatmış mıydık?' sözleriyle başlayıp, 'Açılışı ne zaman yapmıştınız?' diye de-vam eden sohbetleri, istisnasız 'Hadi köfteye gidelim, pompaya gidelim' sözleriyle kapanır. Söz konusu erkek egemen ve cinsiyetçi söylem, ilk olarak anneden sonra da patron Aslı'dan onay alınca¹¹, bu çerçevede eleştiri getirmenin adeta önü ke-

silmış olur. Oysa başta Kuşbeyin ve Brit olmak üzere erkek dinleyenlerle yapılan konuşmalara baktığımızda, cinsel içerikli değil felsefi mevzuların konuşulduğunu¹² görürüz. Kadınların cinsellikten, erkeklerin varoluşa dair düşünsel faaliyetlerden ibaret çizildiği bu dünyada bir kadının aşık olunmayı hak etmesi için kuşkusuz “çok farklı” ve “özel” olduğunu kanıtlaması gereklidir. Zira, Mete ve Kaan’ın dünyasında-ki kadınlar, isimlerinin hatırlanmayışını bile sorun etmemektedirler.

İzleyici mimar Zeynep’le Mete’nin barında, kadın arkadaşlarıyla oturduğu sırada tanışır. Zeynep’in çevresinde erkek olmayışı onun “farklı” olduğunu söyler. Zeynep, Kaan’la konuşmak için adım atan taraf olur. İlişkilerinin başladığı gece, Zeynep evine giderek Kaan’ın ‘Bir daha ne zaman görebilirim seni?’ sorusunu sormasını sağlar. Bu durum, filmin söylemi çerçevesinde kadın için büyük başarıdır. Zeynep, Kaan’a üç gün sonrasına sabır sınavı verir. Kaan sınavı başarıyla geçer ancak Zeynep o gece de evinin yolunu tutar.

Kaan’ın Zeynep’le yaşadığı ilişki, bir gün gelip de Zeynep, radyo-nun patronu Aslı gibi konuşma-ya başladığında bitecektir. Aslı, programı kontrolü altına alabil-mek için sürekli, Mete ve Kaan’a para ödemeyi teklif eder ancak her seferinde reddedilir. Aslı’nın mottosu ‘İyi bir şey yakaladınız kaçırmayın isterseniz’ cümlesidir. Benzer biçimde Zeynep de Kaan’a



‘Tanıdığım en akıllı en bilgili adamsın, neden bunu harcıyorsun? Neden kendini sağlama alacak bir şey yapmıyorsun?’ sorusunu sorar. Çünkü kadınlar kariyer düş-künüdür, kurnazdır, kendilerini garantiye almak isterler. Kaan ‘Hadi Olympos’a gi-delim’ dediğinde reddeden Zeynep, iyi bir iş teklifi alınca Amerika’ya gidecektir. Ka-dınlar terk eder; erkekler yalnız kalır ve birbirlerinde yani asıl ruh eşlerinde teselli ararlar. Birbirlèrine yemek hazırlar, onları terk eden kadınlara inat aslında ne kadar mükemmel olduklarını kanıtlarlar. Kadınların güvenilmez ve tekinsiz olduğu böy-lesi bir dünyada, erkek kardeşliği gibi asla terk etmeyecek oluşu ve sonsuz güven vaadiyle anne figürü de olumlu sunulan tek kadın karakter olarak önem kazanır.

Prensesin Uykusu, **Bizim Büyük Çaresizliğimiz** ve **Kaybedenler Kulübü**’nü or-taklaştıran ruh halinin özelliklerine değinmek gerekirse; ilk olarak karakterlerin ailesizliği, köksüzlüğü çıkar karşımıza. Ailesizlik en çok **Prensesin Uykusu**’nda be-lirgindir, çünkü Aziz ve Neşet’in çocukluğu yetimhanede geçmiştir. **Bizim Büyük Çaresizliğimiz**’de Ender’in ailesi görünür değildir, Çetin’in ailesiyse trafik kaza-sında ölmüştür, sadece ara sıra gördüğü bir abisi vardır. **Kaybedenler Kulübü**’nde Kaan, ailesiz sunulurken, Mete’nin annesi ile kuvvetli bir bağı vardır, babanın yok-luğu ise dikkat çekicidir.

Ryan ve Kellner “erkek dostluğu” türünün en önemli özelliklerini, erkekler arası sıkı sıkıya bağlanma motifi ve heteroseksüel romantik aşkın yokluğu olarak belirtirler¹³. Hatta çoğu zaman kadınlar hepten yoktur; var olduklarında ise ikincil rol-dedirler, asıl aşk erkekler arasındadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, ele alınan üç filmde de erkek karakterler hayatı paylaşır; aralarında yıllara dayanan özel bir bağ vardır ve erkek dostluğunun yerinin hiçbir kadın tarafından doldurulamayacağı belirtilir. Erkek karakterlerden biri daha içe dönük ve duygusalken (Aziz, Ender ve Kaan), diğeri daha dışa dönük ve abartılı biçimde çapkındır (Neşet, Çetin ve Mete). Kadınlarla duygusal ilişkiye girip, kadınlara bağlanan, böylece erkek dostluğunu ve paylaşımını sekteye uğratarak, dostluğun sınanmasına neden olan taraf da ilk gruptakilerdir.

Bizim Büyük Çaresizliğimiz ve Kaybedenler Kulübü’nde hayal kırıklığı ile sonuçlanan duygusal bağlılık, karakterin ruh eşlerine dönmesi ve kadınlara yönelik güvensizliğin pekişmesiyle sonuçlanır.

Dipnotlar

¹ I’m a melancholy man / That’s what I am / All the world surrounds me
And my feet are on the ground / I’m a very lonely man / Doing what I can
All the world astounds me / And I think I understand / That we’re going
To keep growing / Wait and see

² Michael Ryan ve Douglas Kellner, Politik Kamera, çev: Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1997. Sf 75

³ Age sf 74.

⁴ Umut Tümay Arslan, Bu Kabuslar Neden Cemil?, Metis Yayınları, İstanbul, 2005. sf 22.

⁵ Age, sf. 53.

⁶ Age, sf.56

⁷ Age, sf 238. Homofilik: kendi cinsini sevmek.

⁸ “Kaybedenler Kulübü’nün Gerçek Kahramanları Konuştu: Deşifre Edilmeye Tamam Dedik” <http://www.medyatava.com/haber.asp?id=79067>

⁹ Fatih Özgüven, “Nejat İşler ‘Kaybeden’liği”, 3 Nisan 2011, Radikal.

Oyuncunun kişiliği ve hayatının rolüyle örtüşmesine verilebilecek akla ilk gelen örnekler Darren Aronofsky’nin The Wrestler (Şampiyon 2008) ve Black Swan (Siyah Kuğu 2010) filmlerinde sırasıyla Mickey Rourke ve Winona Ryder’in canlandırdığı karakterlerdir. Her iki örnekte de oyuncular gerçek hayatlarıyla örtüşen, gerçek hayatlarının devamı olarak düşünülebilecek rolleriyle, kariyerinin sonunda olan bir güreşçi ve bir balerini canlandırmışlardır. Gerçek hayat ve rol arasındaki örtüşme, özellikle Black Swan’da daha rahatsız edici ve eleştirel bir boyuttadır. Winona Ryder ve kendisinin kariyerine aday olarak gösterilen Natalie Portman, filmde yaşlı balerin- genç balerin çatışması içinde konumlandırılmıştır.

¹⁰ Age, Ryan ve Kellner, sf. 56

¹¹ Anne gülümseyerek ‘Kızlar alınmıyor mu siz öyle konuşunca?’ sözleriyle onay verirken, Aslı 385 şikayet telefonu alan yayının ardından sekreterine heyecanla ‘Ha Buket hangi pozisyon birinci olmuş?’ diye sorar.

¹² Aynı anda programı dinleyen kız yurdundaki öğrenciler, ‘Ne diyo bunlar? Derin şeylerden konuşuyorlar; anlamıyorum ama çok güzel’ yorumunu yaparlar.

¹³ Age, Ryan ve Kellner, sf. 236-237.

OLANAKSIZ GEÇİŞLER: LOLA + BİLİDİKİD VE YURTDIŞI TURNESİ'NDE TOPLUMSAL CİNSİYET VE MELANKOLİ*

barış kılıçbay

Bu makale, 1990'ların sonunda üretilmiş iki Türk-Alman filminin karşılaştırmalı bir okuması üzerine odaklanmaktadır: **Lola + Bilidikid** (Kutluğ Ataman, 1999) ve **Yurtdışı Turnesi** (Auslandstournee, Ayşe Polat, 1999). Bu iki filmin öyküsü Almanya'da geçmektedir (eğer **Yurtdışı Turnesi**'nde Fransa ve Türkiye'ye yapılan kısa kaçışları dışarıda bırakırsak) ve toplumsal cinsiyet, cinsellik ve etniklik sınırlarını aşan karakterlerin üzerine inşa edilmiştir. Türk-Almanlar ve Almanya dışında iki filmin bu makalenin savları açısından en önemli benzerliği **Judith Butler**'ın toplumsal cinsiyet melankolisi olarak adlandırdığı durumdur. **Butler**'ın **Freud**'u



yeniden okumasını takip ederek, toplumsal cinsiyetin bu filmlerde travesti performansı-na, hayalet babalara, annelere ve anavatana nasıl bağlı olduğunu ve bunların birbirini nasıl etkileyerek dönüştürdüğünü çözümleneceğim. Bu iki film, Almanya'daki "Türk diasporası" hakkındaki geniş bir dolaşıma sahip olan basmakalıp temsilleri yerinden etmekle kalmayıp, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ve cinsellik normlarıyla da oynamaktadır. Filmdeki karakterlerin toplumsal cinsiyetle kurdukları "sorunlu" ilişki ve -yine **Butler**'ı takip ederek- performatif kimlikler, aynı zamanda ulusal kimliği ve özdeşleşme örüntülerini de sorgulanmaya açık hale getirmektedir.

"Türk-Alman" tartışmalı bir terim olsa da, hem Almanya'da ikamet eden ve/veya Alman vatandaşı olan Türkiyelileri, hem de onların yarattığı kültürel ürünleri ayırıştırıcı bir şekilde nitelendirebilecek bir terim bulmanın zorluğu sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Almanya'da doğmuş, Alman vatandaşı olan ve kendilerini Almanca ifade eden yeni nesil yönetmenlerin, Türkiye'den Almanya'ya göç etmiş ve eserlerinde kültürel bir aradakalmışlık portresi çizmeye mahkum bırakılmış birinci kuşak yönetmenlerin yerini almaya başlamasıyla, adlandırma sorunu kendini daha belli eder hale gelmektedir. Adlandırma sürecinde, sorun oluşturan ve her-biri anlam yoğunluğuna sahip birçok unsur karşımıza çıkmaktadır: Ulus (-devlet), etnisite, ulusal dil, göç ve diaspora. Bu makalenin amacı, bu soruna bir çözüm

* Makalenin ilk versiyonu üzerine yaptığı yorumlarından çok yararlandığım Trevor Hope'a teşekkür ederim.

aramak olmadığı için, kimi zaman diaspora (ve diasporik) kimi zaman da filmle-
rin aştıkları ya da arasında kaldıkları sınırları belirtmesi açısından “Türk-Alman”ı
bir belirteç olarak kullanıyorum.

Toplumsal Cinsiyet ve Melankoli

Lola + Bilidikid’in öyküsü, Berlin’de bir gece kulübünde *Die Gastarbeiterinnen* (mi-
safir kadın işçiler) adlı üç kişilik bir gösteride sahneye çıkan Lola adındaki travesti
bir kabare oyuncusu ile maço jigolo sevgilisi Bili’nin (Bilidikid) etrafında geçmek-
tedir. Bili Lola’yı seviyor gibi görünse de, aslında ilişkilerinin eşcinsel niteliği onu
devamlı rahatsız etmekte ve içinde bulunmak zorunda oldukları Türk diasporası-
nın baskısını ve ailesinin yüzüne bakamadığını bahane ederek Lola’yı cinsiyet de-
ğiştirme ameliyatı olmaya zorlamaktadır. Bili’nin hayali Türkiye’ye geri dönmek¹,
orada Lola’yı ameliyat ettirmek ve onunla evlenerek
“normal” karı-koca gibi yaşamaya başlamaktır. Ancak
Lola bu hayali paylaşmamakta ve ne ameliyat olmak
ne de Türkiye’ye gitmek istemektedir. Lola, travesti ol-
duğunu öğrenen² babası tarafından evlatlıktan redde-
dilmiş ve filmin sonunda öğrendiğimiz üzere, ağabeyi
Osman’ın tecavüzüne uğramış ve evden kovulmuştur.
Lola, evi terkettikten kısa bir süre sonra ölen babasın-
dan kalan mirasından kendisine düşen payı istemesi
için Bili tarafından ikna edilir. İstemeden de olsa evine
giden Lola, onu hiç tanımayan kardeşi Murat’la karşı-
laşır ve Osman tarafından bir kez daha evden kovulur.
Eşcinselliğini keşfetmekte olan lise öğrencisi Murat,
Lola’nın beklenmedik ortaya çıkışının etkisiyle mera-
kı artar ve annesinin dolabını karıştırırken bulduğu
kırmızı bir perukla Lola’nın ve ailesinin sırlarını öğrenme yolunda ilk adımını atar.
İlk sırlar ona annesi tarafından ifşa edilir: Lola’nın kardeşi olduğunu ve ağabe-
yi tarafından evden kovulduğunu öğrenir. Hem kendi arzularının peşinden gitme
dürtüsü, hem de Lola’nın hikayesini öğrenme yolculuğu onu Lola’nın çalıştığı klü-
be, onu döven ve Lola’yı takip ederek ona laf atan Neo-Nazi üç kişilik bir gruba
ve en sonunda ona jigolo olmasını öğreten ve “erkeklik”ini korumasını öğütleyen
Bili’ye götürür. Murat’ın Lola’yla gece klübünde bulunduğu gecenin sonunda, Lola
Neo-Naziler tarafından takip edilir ve ertesi sabah nehirde yüzen cesedi bulunur.
Cesedin Lola’ya ait olduğunu, aynı gece ona Murat tarafından bir hediye olarak su-
nulan kırmızı peruk sayesinde anlarız. Lola’nın Neo-Naziler tarafından öldürüldü-
ğünden emin olan Bili, Murat ile bir plan yapar: Murat bir gece Lola’nın kıyafetleri-
ni giyerek ve kırmızı peruğunu takarak çeteyi tuzağa düşürmeye çalışır. Bili onları
kovalar, birini hadım eder, bir diğerini ise öldürür, sonunda kendisi de yaralanır ve
ölür. Bu arada Murat, çetenin üçüncü üyesiyle saklandığı yerde konuşurken katil-
lerin onlar olmadığını öğrenir ve sabah Lola kıyafetiyle evine geri döner. Osman’la
yüzleşen Murat ona cinayetini itiraf ettirir. O zamana kadar edilginliği etkin bir



şekilde koruyan anneleri bu konuşmayı duyarak ortaya çıkar, Osman'ı tokatlar ve hızla evi terk ederek sokağa çıkar. Murat arkasından koşarken, başörtüsünü çıkarır ve yere fırlatır.

Bili'nin Lola'yla karşıcinsel bir ilişki hayali, içinde yaşadıkları ortamda üzerlerine çöken homofobi ve ailesi ile diasporadaki yakın çevresinin ona empoze ettikleri normatif karşıcinsellik tarafından yönlendiriliyor gibi görünüyor olsa da; aslında bilinçdışında, aynı cinsiyetin kayıp nesnesiyle özdeşleşerek ve **Freud**'a göre eşcinsel olan ilksel bağını (Butler, 1997: 135) bastırarak, melankolisini yenmeye çalışmaktadır. **Judith Butler**'a göre, "karşıcinsellik yalnızca enstest yasağının yerleştirilmesi yoluyla değil, bundan da önce, eşcinsellik yasağının empoze edilmesiyle oluşmaktadır" (135). Erkekliğini korumaya çalışan Bili, ilksel dişil özdeşleşmesini inkar etmek zorunda ve bunu gerçekleştirebilmek için de Lola'yı hadım etmeyi istemektedir. **Butler**, melankolinin kayıp bir nesneden kaynaklandığını yazmaktadır; ebeveynden aynı cinsiyetten olanı bir özdeşleşme nesnesi olarak terkedilir ve karşıcinsel toplumsal cinsiyet bu terkedilmiş olan aynı cinsiyetten kişiye sahip olamayacak, ancak onun kendisi olma süreciyle ortaya çıkan melankolik özdeşleşmenin bir sonucudur. **Butler**'ın savına göre, Ödipal çatışma karşıcinsel arzusunun zaten gerçekleşmiş olduğunu varsayar, bu da eşcinsel bağlılıkların terkedilmesini gerektirmektedir. Lola'yla kurduğu ilişki Bili'nin Ödipal sürecini tersine döndürdüğü ve çatışmayı "normal karşıcinsel bir erkek" olarak çözmeye zorladığını göstermektedir. Bili'nin buna bulduğu çözüm, yukarıda da belirtildiği gibi, Lola'yı hadım ederek onu "tam bir kadın"³ haline getirmektir. İronik olan ise, Bili Lola'nın ölümünden sonra Murat'la tanıştığında ve onun Lola'nın kardeşi olduğunu öğrendiğinde, Murat'a anal bekaletini kaybetmemesini öğütleyerek ona erkekliğini nasıl koruyacağını öğretmeye çalışmasıdır. Lola'yı biyolojik bir kadın haline getirmek isteyen Bili, Murat'ın "dişil"leşerek *abject* (sefil, düşkün, değersiz) hale gelmemesi için uğraşmaktadır. Murat'a, "erkek erkektir, delik ise delik, seni sikmelerine sakın izin verme, sakın delik olma, kestaneyi çizdirme tamam mı?" der. "Delik", bir yokluk olarak algılanan kadınlığa gönderme yapıyor gibi görünmekte, fakat aynı zamanda ironik olarak Bili'nin, Lola'yla ilişkisinde üstesinden gelmeye çalıştığı bir boşluğu da simgelemektedir. Lola "tam" bir kadın haline gelmeyi reddederek, Bili'nin karşıcinsel bir özne olarak özdeşleşmesini tamamlama arzusunun önünde bir engel olmaktadır. Erkek olan Bili, diğer erkek Lola'yı bir kadın olarak arzulamak ve bir kadın tarafından arzulanmak istemektedir. **Butler**'ın da savladığı gibi; erkek olmaktan korktuğu cinsiyeti (dişi) bir nesne olarak arzular: Bir erkek "hiç bir zaman olamayacağı kadını ister. Öldürseler o olmak istemez, bu yüzden onu ister... Onunla özdeşleşmeyecek ve başka bir erkeği arzulamayacaktır. Arzunun bu reddi, yasağın gücü altında arzusun feda edilmesi, eşcinselliği erkeklikle bir özdeşleşme olarak içerimleyecektir" (Butler, 1997: 137-8). Melankolik ötekisi olan Lola'yı biyolojik bir kadın yaparak eksikliğini doldurmaya çalışan Bili, annesinden ayrılmış bir çocuk gibidir. **Butler**, **Freud**'un kavramsallaştırdığı melankoliyi bariz bir şekilde karşıcinsel kültürün içinde eşcinsel nesnelerin ve amaçların yitimi olarak tartışır. Eşcinsellik yasağı işledikçe, bu kaybın yası tutulamaz ve ardından "er-

kekliğin ve kadınlığın, yası tutulmamış ve tutulamaz bir aşkın izleri olarak ortaya çıktığı” bir toplumsal cinsiyet melankolisi kültürü gelir (Butler, 1997: 140). Böylece, cinsiyetin toplumsal cinsiyetin içinde temsil edildiği görüşünün tersine, toplumsal cinsiyet cinsiyetin içinde ifade edilemez olanın tortularından oluşmaktadır. Drag⁵ **Butler**’a göre bu, karşıcinsel melankolinin bir alegorisidir ve bu melankoli, “eril toplumsal cinsiyet bir aşk ihtimali olarak eril olana yas tutmanın inkarıyla, dişil toplumsal cinsiyet ise dişil olanın olası bir aşk nesnesi olarak dışarıda bırakılmasıyla ve bu dışarıda bırakma durumunun hiçbir zaman yasının tutulmadığı, fakat yüceltilmiş dişil bir özdeşleşmenin içinde ‘korunduğu’ içerimleyici bir fantezi ile” oluşur (Butler, 1997: 146). **Freud**’un kavramsallaştırdığı anlamda melankoli ise, ya kaybın/boşluğun kendisini ya da onu kabul etmenin getirdiği yas acısını bilinçli bir şekilde reddetmekle oluşmaktadır. **Freud**’un melankoli tanımını yeniden okuyan **Butler**, bütün toplumsal cinsiyetlerin drag’e benzediğini ve öykünmenin “karşıcinsel projenin kalbinde” yer aldığını yazmaktadır (Butler, 1993: 125). Böylece, drag “özgün” bir toplumsal cinsiyet oluşumunun ikincil bir öykünmesi değil, doğal toplumsal cinsiyetlerin yokluğunun ve üzerine inşa edildikleri öykünmecî yapının performatif olarak ortaya çıktığı bir alandır. Lola’nın transseksüel olmaya gösterdiği direnç, bir anlamda toplumsal cinsiyetin olanaksızlığını ve onun öykünmecî yapısını ortaya çıkarmaktadır (Butler, 1997: 145). Lola, Bili’nin onun cinsiyet değiştirme ameliyatı olması konusundaki ısrarına verdiği yanıtlardan birinde, yaşamının sonuna kadar peruk takmaktan rahatsızlık duymayacağını söyler. Bili onu “doğal”



bir toplumsal cinsiyet görüntüsüne sokmak isterken, Lola kadınlığı öykünmecî bir şekilde “oynamaya” devam etmekten çekinmemektedir. Lola’da, **Butler**’ın *Gender Trouble* (1990) adlı kitabında incelediği *Paris is Burning* filminin siyah drag karakteri Venus Xtravaganza’nın zıddını görürüz: Lola yalnızca “biyolojik” bir kadın olmayı reddetmez, aynı zamanda normatif karşıcinselliğin kodlarının içine yerleştirilmeye ve toplumsal cinsiyetinin “doğallaştırılmasına” direnir. Oysa Venus’ün yaşamı (ve trajedisi), bir amaç olarak gördüğü doğal kadınlığa ulaşmak üzerine kurulmuştur. Bili’nin arzusu hiçbir zaman olamayacağı kadını elde etmek iken, Lola onun toplumsal cinsiyet melankolisinin bir parçası ve aracı olmayı reddeder. Drag’i oluşturmaları ve performe etmeleri bakımından onları ayıran bu radikal farklılığın dışında, Venus ve Lola’nın birçok benzer yanı olduğunu da görürüz. Her ikisi de toplumsal cinsiyet, cinsellik ve ırk sınırlarını geçerek, performatif olarak temsil ettikleri (doğal) toplumsal cinsiyetin olanaksızlığından ölürler⁶. Lola ve arkadaşlarının kabare gösterisi (*Gastarbeiterinnen*) bu sınır aşımalarından ortaya çıkan muğlaklığı açıkça göstermektedir. Stereotipik kıyafetleri (başörtüsü, örgü

hırka) ve edilgin kadınlıklarıyla göçmen Türk kadınlarının bir parodisi olan bu gösteri hem “doğal” karşıcinsel hem de “etnik” kadınlığın normlarını ve temsil dizgelerini altüst etmekte ve **Butler**’ı takip edersek, toplumsal cinsiyetlerin performatif ve öykünmecî karakterini ortaya çıkarmaktadır. Lola tam bir kadın olmayı reddederken, gösterideki diğer iki arkadaşı, özellikle de Kalipso (Calypso), bunun tersine tam bir kadın haline gelmek istemektedir⁷. Görünüşe göre Kalipso içlerinde hormon alan tek kişidir. Kalipso’yu gündelik yaşamında da bir travesti olarak yaşamaya karar vermiş bir karakter olarak tanırız. Diğer iki arkadaşı gündüz sokakta “normal” kıyafetleriyle görünmeyi tercih ederken, Kalipso bir gün, arkadaşlarını da şaşırtarak, dışarı kadın kıyafetleriyle çıkar ve yaşadığı apartmanda Lola’nın annesi gibi, “doğal” olarak kabul edilen toplumsal cinsiyeti temsil eden başörtülü Türk komşusu tarafından farkedilir. Filmde Kalipso “gerçek” bir kadın olmaya en istekli karakter olarak temsil edilmektedir. Kalipso’nun (ve bir ölçüde Venus’ün) arzusu, kadınlığa *öykünmeyi* keserek, kadın *olmak* iken, Lola’nın bir travesti olarak kalma kararı, Kalipso’nun özlemini kurduğu kadınlığın performatif bir öykünmeden başka birşey olmadığını gösterir.

İsimlendirme ve takma isimler filmin önemli bir parçası olarak aynı zamanda toplumsal cinsiyet oluşumu sürecinin anlamlandırılmasına katkıda bulunmaktadır. Bütün travesti karakterler ve Bili takma isim kullanmaktadır. “Gerçek” adlarına erişimimizin olmadığı bu karakterler toplumsal cinsiyet ve cinsellik sınırlarını aştıkça, isimleri de bu ekonominin içinde yeni anlamlar kazanır. Takma isimler toplumsal cinsiyete benzer bir işlev görürler. Drag queen’lerin kendilerine seçtikleri isimler (Lola, Kalipso, Şehrazat) yalnızca evrensel olarak tanınabilecek kurmacasal kadın adları olmakla kalmayıp, aynı zamanda anlam haritalarıyla yüklüdürler. Lola bir İspanyol adı olan ve “acılar” (ya da “çileler”) anlamına gelen Dolores’in kısaltılmış halidir. Dolores de, Bakire Meryem’in isimlerinden biri olan *María de los Dolores*’in (Acıların Meryem’i) kısaltmasıdır. İsmi acı ve hüznü olan ve “yas acısı” olarak da okunabilecek bu semantik bağlantısı, Lola’nın performatif olarak parodisini yaptığı karşıcinsel melankoliyi doğrudan işaret etmektedir. Lola, doğal toplumsal cinsiyetin olanaksızlığını ve Bili’nin hiçbir zaman yasını tutamadığı/tutamayacağı aşkı temsil eden bir kişi olarak isminin bu bahsedilen anlamlarını bedeninde taşımaktadır. Lola’nın adıyla ilgili başka bir çözümleme ise, **Andrew Webber** tarafından, **von Sternberg**’in *Mavi Melek* (Der Blaue Engel, 1930) ve **Fassbinder**’in *Lola* (1981) filmlerindeki Lola karakterleri üzerinden yapılmıştır. **Webber**’e göre Lola kadın *masquerade*’ının⁸ kilit isimlerinden biridir ve neredeyse her zaman sahne performansıyla ilişkilendirilmiştir (Webber, 2008: 196). Lola ismini taşıyan karakterler,⁹ sanki bu isim onların kimliklerinin başlıca belirleyicisiymişcesine, bedenlerini performatif bir nesne olarak sunarlar. Lola ismini bir kurmaca karakteri olarak takip etmeye devam edersek, diğer bir türevinin Lolita olduğunu görürüz. **Nabokov**’un aynı adlı romanının kahramanı olan Lolita, zamanla, genç yaşta olgunlaşarak “kadınsılaşmış” ya da böylesi bir fantezinin nesnesi haline gelmiş/getirilmiş genç kızları tanımlamak için kullanılan bir terim haline de gelmiştir. Dolores, Lola ve Lolita gibi aynı ismi işaret eden farklı kullanımların

her zaman bir kadınsılık performansıya, *masquerade*'la bütünleştirilmiş olması ilginçtir. Bakire Meryem'in *dolores*'inden (acıları) ergenlik öncesi kızların kadın performanslarına değin, Lola bedeni hem melankoli, hem de muğlaklıkla damgalanmıştır. Lola isminin bu iki okumasını bir araya getirdiğimizde "yas acısı" ve "performans" elde ederiz ve bu iki gösteren bize filmdeki Lola karakterinin bir resmini sunar. Filmdeki diğer drag karakterlerin isimleri de aynı şekilde incelenebilir. Mitoloji ve peri masallarından alınmış olan Kalipso ve Şehrazat'ın yan anlamları da acı ve ölümü imlemektedir. Kalipso Antik Yunan mitolojisinde bir su perisinin ismidir ve "gizli tutacağım" anlamına gelmektedir. Bu takma ismin anlamı, filmdeki karaktere çok uygun düşmektedir çünkü Kalipso yıllarca gündelik yaşamında yönelimini gizledikten sonra özgürleşmek isteyen bir travesti olarak tasvir edilmektedir. Yukarıda da kısaca anlatıldığı gibi, muhafazakar görünümlü başörtülü bir kadın olan komşusuyla dairesinden travesti kıyafetiyle çıkarken karşılaşan Kalipso, ona alaycı bir şekilde yıllar boyunca "gerçek kimliğini" niçin gizlemek zorunda kaldığını açıklar. Kalipso'nun anlatısında, gündelik yaşamında erkek kıyafetiyle görünmek zorunda olması "kadınlık onurunu" korumak ve komşularının "azgın" kocalarından kurtulmak için geliştirilmiş bir savunma tedbiridir. "Kadınlık onurunu korumak için erkek gibi giyinmek", Kalipso'nun sergilediği performansı başka bir düzlemde yeniden yaratmaktadır: Performatif olarak kadın toplumsal cinsiyetini oynayan Kalipso, bu durumu tersine çevirerek, kadınlığını doğallaştırmakta ve erkekliği bir performans olarak kavramsallaştırmaktadır. Mitolojik deniz perisi çektiği acılar yüzünden ölürlen Kalipso hayatta kalır, ancak film bize Lola dışındaki bütün travestilerin (ve hatta Bili'nin) özlemini çektiği doğal toplumsal cinsiyete kaçışın olanaksız olduğunu ve bunun acısının çekilmek zorunda olduğunu gösterir. Bili ise (Bilidikid ya da Billy the Kid) bir zamanlar yarı-efsanevi bir karaktere ait olmuş bir takma isim taşır. Bu isim vahşi Batı'yı, kanun kaçaklarını ve sert bir erkekliği imliyor gibi görünse de, 21 yaşında ölen ve 19. yüzyıl Amerika'sının en ünlü kanun kaçaklarından biri olan bu genç aslında henüz tam olarak olgunlaşmamış, "sorunlu" bir oğlan portresi de çizmektedir. Burada ilginç olan diğer bir husus, Billy the Kid'in de takma bir isim olmasıdır¹⁰. Filmde karşımıza çıkan diğer bir vahşi Batı takma adı Tom Mix'dir. Lola'nın genç kardeşi Murat tarafından, yeraltındaki umumi bir tuvalette yabancı bir adam para karşılığı onunla oral seks yaparken kullanılan bu isim hem B-Western filmlerinin bir oyuncusunun, hem de Türkiye'de çok tanınmış bir çizgi roman kahramanının ismidir (Tommiks)¹¹. Çizgi roman kahramanı Tom, Billy the Kid gibi genç ve neredeyse çocuksudur, ancak aynı zamanda güçlü, erkeksi ve acımasızdır. Filmdeki bu iki erkek karakterin kendilerine seçtikleri isimleri karakterize eden bu muğlaklık, deneyimledikleri krizle de paralellik göstermektedir. Bili iki kamusal kimlik performe etmek zorundadır; bir tanesi erkeklerle ilişki kuran maço bir jigolo ve Lola'nın sev-



gilisi, diğeri ise ondan karşıcinsel olmasını bekleyen diasporik cemaatin bir üyesidir. Buna benzer bir şekilde Murat da, ataerkil ağabeyi Osman'ın olması için çok uğraştığı "erkek" ile yeni uyanan eşcinsel arzuları arasında bocalamaktadır. Yukarıda da tartışıldığı gibi, Bili'nin Lola'yı doğallaştırma fantezisinin sonunda olanaksız olduğu anlaşılır. Evden kovulduğundan beri ilk kez



eline aldığı kırmızı peruğunu taktığı gece, Lola Bili'ye bir masal anlatır. Kahramanlarının Lola ve Bili adındaki birlikte çok mutlu bir şekilde yaşayan iki sevgilinin olduğu bu masalda Lola sonunda ameliyat olmayı kabul etmiş ve Bili'yle evlenmiştir. Ancak Bili bir süre sonra Lola'yı terkeder. Bili, Lola'yı bu kadar çok sevmesine rağmen niçin terketmiştir? Çünkü "evlendiği kadın, bir zamanlar aşık olduğu erkek değildir artık". Bu masalın kıssadan hissesi, Bili'nin mücadele etmek zorunda kaldığı belirsizliği çok iyi özetlemektedir; sevdiği erkeği öldürerek onu bir kadın haline getirmek ve böylece ilişkilerini doğallaştırmak. Ancak, Lola'nın masalının da anlattığı gibi, Bili bu iki arada kalmışlığının acısını her zaman çekmek zorunda kalacak ve Lola'yı ebediyen kaybedecektir.

Anneler ve Travesti Anavatan



Yurtdışı Turnesi kariyerini Almanya'da yapmış eşcinsel bir gazino şarkıcısı Zeki'nin ve babası bir kazada ölen ve beklenmedik bir şekilde Zeki'nin koruması altına giren 11 yaşında Şenay adındaki bir kızın öyküsüdür. Şenay'ın babasıyla eski iş arkadaşı olan Zeki, kızın kayıp annesini bulmak için onunla birlikte Almanya'da ve Fransa gibi diğer Avrupa ülkelerinde maceralı bir yolculuğa çıkar. Zeki, anne Çiçek'in

izinden gittiği farklı şehirlerdeki Türk gazinolarında gecelik olarak sahneye çıkar. Bu arayış ikiliyi en sonunda İstanbul'a getirir ve orada Çiçek'i bulurlar, ancak anne kızını istemez. Anavatan hasreti ve hayal kırıklığıyla sonuçlanan aramaları Zeki'de kendi annesini görme isteği doğurur; fakat Zeki'nin annesi de 15 yıldan beri ziyaretine gelmediği için Zeki'yi soğuk karşılar ve gitmesini ister. Her ikisi de anneleri tarafından reddedilen Zeki ve Şenay anavatanın artık vatanları olmadığını anlayarak Almanya'ya geri dönerler. Yol filmlerinin izinden giden **Yurtdışı Turnesi**, aşağıda inceleneceği gibi aynı zamanda Zeki ve Şenay'ın simgesel yolculuk öyküsüdür.

Yurtdışı Turnesi ile **Lola + Bilidikid**'in paylaştığı önemli unsurlardan bir tanesi sahne performansı, şarkıcılık ve travestiliktir. Sahne gösterileri, her iki filmde de karakterler hakkında seyircinin ilk görsel izlenimi almasını sağlar. **Lola + Bilidikid**, Lola ve arkadaşlarının kabare gösterisiyle başlarken, **Yurtdışı Turnesi**, Zeki'nin Hollanda'da bir Türk restoranındaki, müşterilerle etkileşerek yaptığı şarkılı ve esprili bir gösteriyle başlar. Zeki'nin diğer gösterilerinde de göreceğimiz üzere, Zeki'nin performansı Türkiye'de **Huysuz Virjin**'in hâlâ temsil ettiği eski tarzda bir kabare şovundan etkilenmiştir. Zeki'nin şovları bu drag geleneğinden besleniyor olsa da, cinsiyet performansı bu gelenekten ayrılmaktadır. Bu anlamda Zeki'yi adaşı **Zeki Müren**'le karşılaştırmak mümkün olabilir. Özellikle sahne gösterilerinde travestilik sınırlarını zorlamış olan **Zeki Müren**'in yıldız imgesi, geleneksel toplumsal cinsiyet sınırlarını aşan bir şarkıcı olmasına rağmen, hem repertuarının klasikliği, hem de sahne dışı yaşamında ektiği milliyetçi, saygılı bir vatandaş kimliğiyle bir çelişki yaratmıştır. 1960'lı yıllarda **Zeki Müren**'le karşılaştırılabilecek ender şarkıcılardan biri olan Liberace ise Birleşik Devletler'de gözüalıcı kadın kıyafetleriyle ve sahne dışında da "skandalı" yaşamıyla nam kazanmış, ve **Zeki Müren**'in tersine bu hızlı yaşamı AIDS'ten ölümüyle sonlanmıştır.

Zeki'nin "sanat güneşi" adaşından çok etkilendiği ve gösterilerini düzenlerken onu da örnek aldığı açık olsa da, onun üzerinde daha etkili bir modelden de bahsetmek gerekmektedir. **Bülent Ersoy**'un sesinin, Şenay'la annesini aramak için yola koyuldukları arabada ilk yankılandığı andan, filmin bir parçası haline gelecek kadar etkili hale gelmesine değin, Zeki'nin gerçek rol modelinin o olduğu anlaşılr. **Bülent Ersoy** 1980 yılında geçirdiği ameliyattan beri transseksüel olsa da, kariyerine **Zeki Müren** tarzında muğlak bir cinsiyet gösterisi üzerine bina olmuş şovlarıyla başlamıştır¹². **Bülent Ersoy**, muğlak travestiden, milliyetçi ve dindar bir "tam kadın"a geçişinin sonucunda karşıcinsel toplumsal cinsiyet normlarının yeniden idealizasyonunu temsil etmektedir (Butler, 1993: 125). **Bülent Ersoy**, onun fotoğrafını cüzdanında taşıyan ve ona duyduğu aşkı Şenay'la paylaşmaya çalışan Zeki'nin anavatanına melankolik bağlılığını temsil etmektedir. Zeki'nin Şenay'la birlikte annesini -ve daha sonra kendi annesini- araması, simgesel bir düzeyde, bir anavatan arayışıdır. Ancak, filmde hiçbir karakter anneye doğrudan ulaşamaz: Şenay annesini hiçbir zaman görmemiştir ve hayatta olduğundan bile haberdar değildir. Zeki Şenay'ı teslim aldığı anda komşularının uyarısı üzerine küçük kıza annesini değil, teyzesini aradıklarını söylemiştir. Şenay'a niçin annesinin öldüğünü ve niye teyzesini aradıklarını söyledikleri açık değildir, böylelikle Şenay'ın annesine ulaşmasına izin verilmemiştir. Aynı şekilde Zeki de annesiyle doğrudan bir ilişkiye girememektedir. Büyüka'da annesini ziyaret eden Zeki, hayal ettiği annesiyle değil, ona yabancı olmuş bir kadınla karşılaşır. Anne yalnızca ulaşımı zor olan bir yerde yaşamakla kalmamakta, aynı zamanda simgesel olarak da kendisini Zeki'nin ulaşamayacağı bir yerde konumlamaktadır. Anneye doğrudan ulaşımın olanaksızlığı karşısında anavatana simgesel olarak tek erişim yolu travestilikten ve drag performansından geçmektedir. Anneyle ve anavatanla "doğal" bir bağ özlemi, ancak hayali bir birleşme olarak gerçekleştirilebilir. Doğal ve özgün bir kay-

nak olduğuna inanılan anne bir fanteziye dönüşür ve bu boşluk ancak melankolik (yani yası tutulamayan) bir bedenleşme/kapsama ile doldurulabilir. Rahmi ve doğurganlığı ve aynı zamanda yuvayı da temsil eden -ya da **Freud**'a göre yuvanın ta kendisi olan- anne, çocuğuyla ilksel bağıni kaybeder. Film bize annenin ve anavatanın doğal olmadıklarını gösterir, onlar da travestilerin performansı gibi fantezi ve kurmacadırlar. Anneyle yapılan travesti özdeşleşme anavatanı da bir travestiye dönüştürür. Zeki, annenin kaybının (ve yokluğunun) yasını tutmak yerine, anavatanıyla zaten hep perforce ettiği drag yoluyla özdeşleşir. Böyle düşündüğümüzde, **Bülent Ersoy**'un simgeselliğinin yalnızca anavatandan kaynaklanan nostaljik bir imge değil, anavatanın travesti bir temsili olduğunu anlarız. **Freud**'a göre, özdeşleşme (kimliklenme) kayıp nesnenin melankolik olarak içirimlenmesi ile oluşur (Freud, 1917), bu da Zeki ve Şenay için anneleridir. Doğal anne arayışları, zaten içinde oldukları boşluğun ortaya çıkmasıyla sonuçlanınca, Zeki ve Şenay sonunda Almanya'ya geri dönme kararı verirler. Fakat **Avtar Brah**'ın diasporik bir bağlamda sorduğu bir soruyu yineleyecek olursak, ev nerededir? (Brah, 1996: 192). Brah, evin (yuva) mitik bir arzu alanı, dönüşü olmayan bir yer olduğunu söyler. Zeki ve Şenay için ev tatmin edilmemiş bir arzu ve fantezi alanı olarak kalacaktır. Eğer anneye geri dönüş mümkün değilse, anavatana dönmek de mümkün olmayacaktır.



Her iki filmde de annenin geleneksel rolünün, performatif anlamda bir rolden başka birşey olmadığını anlarız, öyle ki herhangi birisi bu para karşılığında bu rolü oynayabilir. Anne Çiçek'in izini bulduklarını sandıkları Fransa'da bir otel odasında Şenay hastalanır. Zeki daha sonra bu hastalığın aslında Şenay'ın ilk adet kanaması olduğunu anlar ve ona endişelenmemesi gerektiğini, artık bir kadın olduğunu söyler. Şenay ona inanmaz ve doktor çağırmasını söyler. Kendini sokağa atan Zeki, kızla ilgilenebilecek bir kadın arar, ancak en sonunda bir fahişeye anlaşmak zorunda kalır. Odaya getirdiği fahişe, Şenay'a bir annenin anlatması gerekenleri öğretir ve herşeyin "normal" olduğunu söyler. Burada ironik olan, filmde fahişenin ortaya çıktığı anın, adet kanaması yoluyla tam da cinselliğin biyolojik niteliğine gönderme yapıldığı bir an olmasıdır. Şenay'ın biyolojik kadınlığa geçişi, bir kimlik performansı ve hayali bir annenin huzurunda sağlanır. Böylece, bu cinsel geçiş töreni her ne kadar doğallığı imliyor olsa da, fahişenin *masque*-

rade'ıyla ve "doğal" annenin yokluğuyla bir performans olarak kurulur. Başka bir deyişle, kızın cinselleşmesi sürecinde "normal" bir aşama olarak kabul edilen adet kanaması, filmde fahişenin az rastlanır anne rolü sayesinde doğal kadınlığın bir öykünmesinden başka birşey değildir. **Lola + Bilidikid**'te ise Lola'nın, basmakalıp olarak edilgin ve itaatkar göçmen Türk kadınıni temsil ediyor gibi görünen annesi, filmin en son sahnesinde, Lola'yı oğlu Osman'ın öldürdüğünü duyduğunda bu kimliğini inkar eder. Osman'a tokat atar ve kararlı bir şekilde evden çıkar. Sokakta başörtüsünü çıkarır ve yere fırlatır. Lola'nın kimliğinin olanaksızlığı gibi, annesi de onun ölümünden sonra kendi "doğal" kimliğinin olanaksızlığının da farkına varır.

Hayalet Babalar ve Diğerleri

"Dün gece rüyamda babamı gördüm. Ona yolculuğumu anlatmak için yanıp tutuştum fakat nereden başlayacağımı bilemedim. Belki o da bana yıllar önce yaptığı yolculuğu anlatırdı". Şenay **Yurtdışı Turnesi**'nin başında, Zeki sonunda nerede olduğunu bulduğu annesi Çiçek'le telefonda konuşurken üst sesle bunları söyler. Filmin başlangıcı olan bu kısa sahne, zamanda geriye gidip olayların akışını kronolojik sırayla izledikten sonra tekrarlanır. Tıpkı anne gibi, baba da filmde tamamen namevcuttur. Zeki arkadaşının ölümünü haber aldıktan sonra, Hamburg'taki terzi dükkanına gider ve arkadaşının büyük bir olasılıkla uzak akrabalarını ve komşularını görür. Şenay'ın sorumluluğunun üzerine kalacağını öğrenmeden önce, arkadaşının mezarını görmek ister. Ancak ne bu isteğini kimseye duyurabilir, ne de kendi araması bir sonuç verir. Herkes dükkanı terkettikten sonra Zeki Şenay'la yalnız kalır. Şenay'ın babası, Zeki ve anne Çiçek'le birlikte Almanya'da gece klüplerinde çalışmak üzere Türkiye'den göç etmiş ve daha sonra gösteri işini bırakarak terziliğe başlamıştır. Babasının bu geçmisinden haberdar olmayan Şenay, Zeki'nin anlattıklarına inanmaz ve onun kimliğinden şüphe eder. Bunun üzerine Zeki Şenay'a eski bir fotoğraf gösterir. Burada ön planda Çiçek ve Zeki vardır, babanın ise sadece gölgesi görünmektedir. Şenay Zeki'den babasının Karagöz oynatıcısı olduğunu öğrenir fakat buna inanmak istemez. Anne Çiçek gibi baba da Şenay tarafından bilinmeyen ve bilinmesi istenmeyen yaşamlara sahip olmuşlardır. Bir gölgeye indirgenmiş olan ve mezarı bile bulunamayan hayalet baba, anne gibi, Şenay için bir boşluktur. **Žižek**'e göre, geleneksel baba, yani Yasa'nın koruyucusu, iktidarını temelde namevcut olarak uygular (Žižek, 1992: 158). **Žižek** baba figürünü, göremeyen ve zevk hakkında hiçbirşey bilmeyen "hayalet benzeri bir nesne" olarak tanımlar. Baba simgesel bir otorite imgesine indirgenmiştir ve bu anlamda "ölü"dür (1992: 124). **Yurtdışı Turnesi**'nde, iktidarı ancak travesti rolüyle uygulanabildiği için baba iki kez ölü-



dür. Fakat bir hayalet olarak baba yine de *tamamen* namevcut değildir. Hayalet baba bize “birşeylerin kayıp ya da ancak görünür olduğunu” anlatan bir işaretidir (Gordon, 1997: 8). **Avery Gordon**’a göre hayalet kayıp olan şeylerin bir belirtisidir; “yalnızca kendisini değil, neyi temsil ettiğini de önceden haber verir” (1997: 63). Şenay’ın babası da, bu makalede incelenen iki filmdeki belirtilerin bir simgesidir. **Butler**, bütün toplumsal cinsiyetlerin olanaksız olduğu için aynı zamanda melankolik olduğunu söyler. Yukarıda da belirtildiği gibi, drag bütün toplumsal cinsiyetlerin öykünmecisi karakterini görünür kılar ve temsil eder. **Butler** drag’in “toplumsal cinsiyetlerin maledildiği, tiyatrolaştırıldığı, giyildiği ve ortaya çıkarıldığı bayağı/gündelik bir yol” olduğunu yazar ve drag’in öykündüğü özgün ya da ilksel bir toplumsal cinsiyet olmadığını, toplumsal cinsiyetin kendisinin orjinalinin olmadığı bir öykünme biçimi olduğunu iddia eder (Butler, 1991: 21). **Butler**’a göre “benlik ancak bir kopuş (ayrılık-ayrılma), bir kayıp acısı, askıya alınan ve bir ‘öteki’nin melankolik olarak içerimlenmesi yoluyla geçici olarak çözüme ulaşan bir kaybın acısını çekmesi koşuluyla benlik haline gelir” (Butler, 1991: 22). Kimliklenme (özdeşleşme) hiçbir zaman tamamlanmaz ve bitmez. Hedeflediği idealleri hiçbir zaman yerine getiremez. Her iki filmde de travestiler melankoliktir, bahsedilen ve herkesin üzerinde sessiz kaldığı bu kaybın hüznünü üzerlerinde taşırlar. Herkesin adına üzerlerinde taşıdıkları keder olanaksız toplumsal cinsiyet içindir. **Butler** melankolik olanın karşıcinsel toplumsal cinsiyet olduğunun altını çizse de, drag’in karşıcinsel melankolinin bir alegorisi olduğu savını takip ederek, bu melankolinin drag performansı tarafından tiyatrolaştırıldığını iddia etmek mümkündür. Böylece, drag, bütün olarak toplumsal cinsiyeti belirleyen melankolinin belirleyicisidir. **Lola + Bilidikid**’te, Lola’nın bu olanaksızlığın günah keçisi olduğu düşünülebilir. **Yurtdışı Turnesi**’nde ise, günah keçisi haline getirilen drag queen değildir, bunun yerine “gerçek” toplumsal cinsiyetin olanaksızlığı ima edilir. **Lola + Bilidikid**’te ve travesti karakterlere sahip olan diğer birçok filmde örneklediği gibi, travestilerin ölmesi gerekmektedir, çünkü bu olanaksızlığı temsil etmektedirler. Zeki bu bedeli ödemez, bedel aslında Şenay’ın ortada olmayan ve baba olmayı başaramayan babası tarafından ödenmiştir. Baba, mutad bir şekilde meşru olarak kabul edilmiş toplumsal cinsiyetin bir simgesi haline gelir. Baba ölümüyle birlikte kimsenin tarif edemediği ve dolduramadığı bir boşluk bırakır. Yukarıda da tartışıldığı gibi, baba filmde yalnızca görüntü olarak varolan, hatta görüntüsü bile solmuş fotoğrafların üzerindeki bir gölgeden ileri gitmeyen bir figür olarak temsil edilmektedir.

Lola + Bilidikid’te babanın rolü artık ailenin reisi olan Osman tarafından oynanıyor gibi görünse de, ölmüş olan ilksel baba hayaletvari bir şekilde iktidarını hala sürdürmektedir. Bu iktidarın simgesi -ironik olarak- Lola’nın evden atılmasına sebep olan kırmızı peruk gibi görünmektedir. Lola’nın öldürüldüğü gece de taşıdığı bu tekinsiz peruk birçok anlam haritalarıyla döşenmiştir; örneğin yukarıda tartışılan bir “Lola kültürü” bağlantısı ya da toplumsal cinsiyet öykünmesinin bir simgesi ve doğal toplumsal cinsiyetlerin olanaksızlığı. Kırmızı peruk Lola’nın travestiliğinin ve karşıcinsellikte muğlak ilişkisinin bir *leitmotiv*’i olarak da işlev

görmektedir. Bu anlamda Lola'nın, evden ayrıldığından beri peruğunu ilk kez taktığı gece öldürülmesi şaşırtıcı değildir. Peruk Osman'a Lola'ya tecavüz ettiğini hatırlatır ve bastırılmış eşcinselliğinin yüzeye çıkmaması için onu öldürür. Lola'nın ölümünden sonra peruk Murat tarafından, Lola'nın katilleri olduğunu düşündükleri Neo-Nazileri tuzağa düşürmek için kullanılır. Lola da bir hayalet gibi, ölümünden sonra peruğu aracılığıyla ilk önce Bili ve Murat'a, daha sonra da masum oldukları anlaşılan katillere belirir. Üzerinde çeşitli katmanlardaki anlam haritalarını barındıran peruk, simgeselliğini Murat tarafından takıldıktan sonra da devam ettirir; Murat'ın ağabeyiyle Lola hakkında yüzleşebilmesi ve cinayetini itiraf ettirebilmesi bu peruk sayesinde mümkün olur. Yukarıda belirtildiği gibi, hayaletler daha önce gizli olan birşeyi simgeler ve görünür kılar. Lola'nın hayaleti Murat'a Osman kendisi ve Lola hakkında gizlediklerine erişme olanağı sağladığı gibi, annelerinin de daha önce verili kabul ettiği "doğallığın" aslında bir rol olduğunu görmesini sağlar. Lola'nın kabare şovunda parodisini yaptığı tipik Türk göçmen kadının ta kendisi olan anne, Lola'nın ölümüyle hiç görmediği bu şovdaki parodinin "gerçek" olduğunun farkına varır.



Lola + Bilidikid'teki diğer bir hayaletvari varlık Neo-Nazilerdir. Beyaz etnik Almanlar'ı (*Ostvertriebene*) temsil eden ve eşcinseller ile Alman olmayanlara ayırım yapan bu üç kişilik genç Alman grup Nazileri hayal meyal hatırlatır; ancak Nazi değil, yalnızca Nazi kimliğinin parodisidir. İçlerinden bir tanesi Hitler'e öykünerek perçemini yana doğru tarar ve Berlin Olimpik Stadyumu'ndaki sahnede üç çete üyesini Nazizm'in emperyal gözünün önünde muhteşem yapının büyümesine kapılmış olarak görürüz. Ancak Alman tarihinin kötü nama sahip yapılarından biri olan bu stadyum, geçmişin hayaletlerinden biridir. Türk-Alman şair **Aras Ören**, Nazizm'in hayaletlerini *Was will Niyazi in der Naunynstraße* (Niyazi Naunyn Sokağı'nda Ne Yapıyordu) adlı uzun şiirinin bir kısmında şöyle anlatmaktadır: "*Ellerinde hafif makinalı tüfek yoktu / Kafalarında çelik miğfer yoktu / ayaklarında postal yoktu / kahverengi üniforma giymiyorlardı / gamalı haç da takmıyorlardı. / Yedi ya da sekiz erkektiler / diğerleri bardaydı / kolları soluk mavi dövmeliydi / rugan ayakkabıları vardı / ve düşünceleri bir yılanı beslerdi*" (aktaran Chin, 2002: 61). **Aras Ören**'in portresini çizdiği bu insanlar Naziler gibi giyinmiyorlar ve onlar gibi davranmıyorlardı, ancak misafir işçilere görünen Nazizm'in hayaletleriydiler. Filmdeki çetenin, geçmişin hayaletleri olduğu düşünülürse, Bili'nin intikamının da bizatihi onlara değil, Almanya'ya ve sınırı aşan melezlere tahammülü olmayan Neo-Nazi hayaletlere yönelmiş olduğunu iddia etmek müm-

kündür. Ancak ne içinde hissettiği kendi boşluğunun ne de daha hayattayken kaybetmiş olduğu Lola'nın yasını tutabilen Bili, gerçek katilden de intikam almayı başaramadan ölür.

Babaların hayaletlerini, Nazizm'in hayaletlerine bağlamak yoluyla üzerinde düşünülebilecek başka bir husus, ulusal kimliğin de, toplumsal cinsiyet gibi, performatif ve melankolik olduğudur. Ulusalçılık ve ulusal kimlik üzerine yapılan yeni çalışmalarda çoğunlukla varılan sonuç da ulusal söylemlerin toplumsal cinsiyet kökenli olduğudur (Timmerman, 2000: 18). Ulus-devletle ilişkilendirilen simgelerin "anne" ve "baba"dan kaynaklanması (Devlet Baba ve Anavatan), ulusu ve bu anlamda diasporayı da toplumsal cinsiyet terimleri içinde bir kez daha okumamız gerektiğini hatırlatmaktadır. Her iki filmde de bir yandan karakterlerin anavatanla kurdukları belirlenmemiş ilişki ve diğer yandan içinde yaşadıkları diasporik cemaat, bizi toplumsal cinsiyet melankolisinin diasporayla da yakından bir bağının olduğu sonucuna ulaştırabilir. Alman çetenin çift katmanlı ayırmacılığı Lola'ya (ve bir ölçüde Bili ve Murat'a) bir yabancı ve sapkın olarak seslenir. Diasporik Türkler'e de, **Eric Santner**'in savaş sonrası Almanya'da Yahudiler için iddia ettiği gibi "Simgesel'i ihlal ve alaşağı eden kişilerin rolü biçilmiştir" (Santner, 1990: 5). Burada "Simgesel"ın yerine aynı anda hem karşıcinsel norm hem de ulusal kimlik koyulabilir. Karşıcinsel normu alaşağı eden, ulusal kimliğin düzenleyici mekanizmalarını da bozmaktadır. Bir akşam, Bili ve Lola, Berlin'in Kreuzberg mahallesinin sokaklarında dolaşırken, Bili'nin "cemaat"ten bir tanıdığı şüpheli Lola'ya bakar ve Bili'ye şöyle söyler: "*Şu yanındaki biraz şeye benziyor... Bunlar yüzünden Türkler'in adı kötüye çıkıyor, takılma bununla, tamam mı?*" Böylece, Lola'nın düşkünleştirilmiş bedeninin aynı zamanda ulusal kimliğin normatif kodlarıyla da bezeli olduğu anlaşılır. Lola toplumsal cinsiyetinin doğal olmadığını göstermesiyle ve aynı zamanda bu sürecin içinde bedeniyle ulusal kimliğin doğallığını sorgulanmaya açık hale getirdiği için ötekileşmiş ve ironik bir biçimde, yabancı düşmanı Almanlar tarafından değil, tam da bu normatif sistemin bir oyuncusu olan ağabeyi Osman tarafından öldürülmüştür.

Makale ilk olarak *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 4 (2), October 2006 sayısında yayınlanmıştır.

Dipnotlar

¹ Burada "geri dönmek" aslında "gitmek" olarak okunmalıdır. Filmde bu konuda bir bilgi verilmemesine rağmen, Bili'nin ve Lola'nın Almanya'da doğup büyümüş oldukları açıktır. "Anavatan"a dönmek, Bili'nin özellikle kendisine ait olmayan ve varsayılan bir kültürün içinde konumlandırılması ve kendisinin de bu konumlandırmaya karşı koymamasının bir sonucudur. İleride tartışılacağı gibi, anavatana dönmenin, daha doğrusu anavatanın imkansızlığı, bu dönüşün sadece bir yapıntı değil, aynı zamanda melankolik olmasından kaynaklanmaktadır.

² Lola bir akşam, yemek yemekte olan ailesinin önüne kadın kıyafetleriyle ve kırmızı perüğüyle çıkmış ve travesti olduğunu kendisi "söylemiştir".

³ Burada, özellikle eşseslilikleri sayesinde İngilizce'de sözcük oyunu yapmaya olanak

sağlayan tam/bütün (whole) ve boşluk/delik (hole) arasındaki karşıtlığı ve aynı zamanda birbirleriyle anlam kazanmalarını düşünebiliriz.

⁴ Murat'la (ve sokakta gördüğü Türk diyasporasından bir kişi hariç çevresindeki herkesle) Almanca konuşan Bili, bu son cümlecisi ("kestaneyi çizdirme, tamam mı?") Türkçe söyler.

⁵ En basit anlamıyla karşı cinsin kıyafetini giymek anlamına gelen drag, Huysuz Virjin örneğinde olduğu gibi daha çok şov dünyasının bir terimi haline geldiği ve "travesti" bu performans anlamını tam olarak üzerinde barındırmadığı için makalede kimi zaman kullanılacaktır.

⁶ Ancak Lola'nın performe ettiği toplumsal cinsiyet "doğal" olma amacını taşımamaktadır.

⁷ Kalipso bir gece, aldığı hormonun etkisiyle gelişen memelerini sıkarak "komple kadının ben" diye karanlığa bağırır.

⁸ Maskeli balo anlamına gelen masquerade, toplumsal cinsiyet eleştirisi literatürü içerisinde bir sıfat haline gelerek, bir kimlik performansını nitelemek üzere kullanılmaya başlamıştır. Masquerade'in içinde hem kılık değiştirme, hem de maskeler aracılığıyla "gerçek" kimliğini gizleme olduğu ve zengin bir anlam haritası sunduğu için Türkçe bir karşılık önerilmeden kullanılacaktır.

⁹ Bunlara, Berlin'i bir sahne gibi kullanarak neredeyse bir performans sunan diğer bir karakteri, Tom Tykwer'in Koş Lola Koş'undaki (Run Lola Run, 1999) Lola'yı da eklemek mümkündür.

¹⁰ Billy the Kid'in gerçek ismi Henry McCarty idi.

¹¹ EsseGesse tarafından üretilen bu çizgi romanın Türkçe'sinde Tommiks olarak çevrilen kahramanın özgün adı Capitan Miki'dir.

¹² Örneğin Türk sinemasının en ilginç filmlerinden biri olan ve başrolünü oynadığı Beddua'da (Melih Gülgen, 1980), Bülent Ersoy'un yaşamından bir kesitle karşılarız. Londra'ya uçarak ameliyat olmasından az önce oynadığı bu rol, Ersoy'u tam kadınlığa geçmemiş muğlak bir toplumsal cinsiyet performansı içinde gösterir.

Kaynakça

- Brah, Avtar (1996), *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*, Londra: Routledge.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York ve Londra: Routledge.
- ____ (1991), 'Imitation and Gender Insubordination', *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (ed D. Fuss), New York ve Londra: Routledge, pp. 13-32.
- ____ (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York ve Londra: Routledge.
- ____ (1997), *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford: Stanford University Press.
- Chin, R.C.-K. (2002), 'Imagining a German Multiculturalism: Aras Ören and the Contested Meanings of the "Guest Worker", 1955-1980', *Radical History Review*, 83: 44-72.
- Freud, Sigmund (1917 [1985]), 'Mourning and Melancholia' (trans. J. Strachey), *The Pelican Freud Library. Vol. 11. On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*, (ed A. Richards) Harmondsworth: Penguin, pp. 245-68.
- Gordon, Avery (1997), *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Santner, Eric (1990), *Stranded Objects: Mourning, Memory and Film in Postwar Germany*, Ithaca ve Londra: Cornell University Press.
- Timmerman, Christiane (2000) "Muslim Women and Nationalism: The Power of the Image", *Current Sociology*, 48 (4): 15-27.
- Webber, Andrew (2008), 'Berlin is Running: Olympic Memories and Queer Performances', *Queer Cinema in Europe* (ed R. Griffith), Bristol: Intellect Books.
- Žižek, Slavoj (1992), *Enjoy Your Symptom: Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York ve Londra: Routledge.

SİYAH KUĞU VE BİR ANLATISAL ÇÖZÜMLEME DENEMESİ

m. cem kayaligil
cemkay@yahoo.com

Sanatsal bir yapıtın biçimi ile içeriği arasındaki bağımlılık ilişkisinin doğası, bilindiği gibi estetiğin en temel sorunlarından birini oluşturuyor. Meseleyi ele ilk gelen tarafından kavramaya çalıştığımızda biçimin, ürünün içeriğinin alıcısına geçmesinde bir *araçsallık* barındırdığı kanısına varıyoruz. Bu bakış uyarınca, eğer içeriği bir *içeğe* benzetiyorsak sanatsal yapıtın biçimini de, herhalde, bunu içmemize olanak sağlayan *kap* gibi düşünüyoruz. Gelgelelim “içeriğin alıcıya geçişi” dediğimiz şeyin bir *deneyim* dahilinde gerçekleşmesi ve bu deneyiminin *kendisinin* (de) önemli olması, meseleyi amaç-araç ilişkisinin ve içerik-içecek/biçim-kap benzeşmelerinin zemininden alıp başka bir yere taşıyor: Yine benzetmeye başvuracak olursak, örneğin konyak kadehinin yukarıya doğru daralan biçimde olmasının arkasındaki gerekçeye; veya çayın “tadının” fincandan değil bardaktan içilince geldiğini söyleyen birisinin kast ettiği şeye. Yani *biçimin de* ürünün deneyimlenmesine katılmasına, *o deneyimin içeriğini* oluşturmaya. Demek oluyor ki biçim-içerik bağımlılığı, sanatsal *yapıtın içeriği* ile bu yapıtın *deneyimlenmesinin içeriğinin* ayrıştırılmasının zorluğuyla ilgili bir sorun.

Bu deneyimin *zamansal* niteliği ve niceliği, yapıtların *anlatısal* olup olmadığını belirliyor. Kaba ifadesiyle, yapıtın alımlanma deneyimi zaman içerisinde *parça parça kurulan* (dolayısıyla yapıtın sonu gelmeden önceki herhangi bir noktada eksik kalacak) bir şeyse eğer, orada bir anlatısallığın barındığını söyleyebiliyoruz. Buradan hareketle anlatısallığın *öyküsellikle* eş tutulabileceği düşüncesine kapılabiliriz veya “yapıtın anlatısı” denilen şeyin anlatılan öyküden başka bir şey olmadığı sonucunu çıkarabiliriz. (Çünkü değil mi ki yapıt bitmeden öykü de tamamlanamamaktadır.) Bense bunları, yani yapıtın anlatısı ile yapıttaki öyküyü birbirinden ayırmak gerektiğini düşünüyorum. Demin ifade ettiğim şekliyle anlatısal *olmayan* sanat eserlerini hariç tutarak söyleyecek olursam, biçimin *içerik kurucu* yönünün hakkının verilebilmesi için biçim ile içeriğin karşılıklı etkileşim içerisinde olduğu (deneyimlenir) alanın çözümlenmesi gerektiğini savunuyorum. Dolayısıyla “yapıtın anlatısı”ndan ben, bu etkileşim-deneyim alanına karşılık gelen estetik kategoriyi anlıyorum.

Sinema, akla ilk gelen tipik örnekleri anlatısal olsa bile anlatısallığın dışlanması-rededilmesini hedefleyen deneysel çalışmaları da içeren bir sanat türü. Ama kendimi yine sadece anlatısal yapıtlarla sınırlandıracak olursam, anlatı ile öykü farkını sinema özelinde değerlendirdiğimde benim için ön plana çıkan şeyler hakkında şunları söyleyebilirim: Sinemada *anlatı*, yapıtın görsel, işitsel ve entelektüel boyutlarının *deneyimlenmesiyle* ilgili bir kavram; seyircinin film izleme deneyimindeki zaman boyutunu dışlayamıyor, bu yüzden özetlenemiyor ve/ya bir başkasına aktarlamıyor. Öte yandan *öykü*, izleme deneyiminden bağımsız bir varlığa

sahip; ana hatları çıkarılıp özetlenebilir, filmi izlememiş birisine anlatılabilir. Bir film birden fazla öykü içerebilir, bunu anlamakta sıkıntımız yok, bu olağan ve çetrefilsiz bir şey. Bir filmin birden fazla *anlatı* içermesi de mümkün görünüyor, bunun örnekleri var, hatta bu yazı da bunu yapan bir film üzerine—yalnız meselenin bu yüzü, kovayı ne zaman çeksek bize başka felsefe sorusu veren bir kuyu, onu bilmekte yarar var. Neyse ki bu yazıda o kuyuya şöyle ucundan¹ bakmakla yetineceğiz ve meselemizi az ilerideki kuyudan çekeceğiz.



O kuyu da öyküsellik ile anlatısallığın birbirinden çok güzel ayrıştığı ***Siyah Kuğu***. Darren Aronofsky'nin son filmi; klişelerle iş gördüğü için sıkıcı, kamera ve görüntü yönetiminde farklı olma takıntısı yüzünden biçim yönünden kısır, öyküsel boyut ile anlatısal dokusu ayrı tellerden çaldığı için de inkar edilemeyecek kadar başarısız. Hal böyleyken böyle; ama film, "öykü", "biçim",

"anlatı" derken neyi kast ettiğimi örnekleyebilmem için de doğrusu bana birçok fırsat sunuyor. Bu bakımdan bu yazının iki ayağı var: Bir ayakta "anlatısal çözümleme" diye adlandırdığım (ve açıkçası ne kadar özgün ve farklı olduğunu şu anda kestiremediğim) bir eleştirel yaklaşım geliştirmeye çalışacağım; diğer ayakta da bunun bir alıştırması olarak ***Siyah Kuğu*** filminin ayrıntılı bir çözümlemesini yapacağım. Son tahlilde filmin niye tutarlı bir anlatısal dokusunun olmadığını göstermeye çalışacağım. Aradaysa filmlerin biçimsel çözümlemesini savunan bir yaklaşıma değinmiş ve anlatısallığa ilişkin bakışımı bu yaklaşımın üzerine bina etmiş olacağım.

*

Yazı boyunca kullanacağım kavramlara giriş bahanesi olsun diye önce ***Siyah Kuğu***'daki şu sahneyi anayım: Kuğu Gölü'nü sahneleyecek bale topluluğunun yönetmeni Leroy (**Vincent Cassel**), gösterideki baş balerini seçmeden önce dansçılara yaptığı konuşmaya, klişeleşmiş bir eserle uğraştıklarını teslim ederek başlar. Yöneteceği bale gösterisinin özgünlüğünün eserin içeriğinde aranmaması gerektiğini söyler. Farkı *biçiminde*, yönetmenin bu çok işlenmiş öyküye yaklaşımında olacaktır. Bu vurguya dayanarak Leroy'un Kuğu Gölü'ne getirdiği (biçimsel) yeniliğin ne olduğunu herhalde sorabiliriz. Ama meşru sayılabilecek (ve yazımın en sonuna saklayacağım) bu soruyu sormadan önce, Leroy'un yorumunun ***Siyah Kuğu***'nun sunduğu kurgulanmış evrene ait olduğunu anımsamakta yarar var: Filmin seyircisi olarak, Leroy'un Kuğu Gölü yorumunu doğrudan değil *filmin dolayımıyla* izlemek durumundayız. Bu dolayım ise filmin, yarattığı evrende Kuğu Gölü'ne nasıl bir yer atfedildiğiyle bağlantılı. Kuğu Gölü'nün ve ***Siyah Kuğu***'nun öyküleri genel hatlarıyla çizildiğinde ortaya çıkar gibi görünen paralellikler, yakınsamalar ve temaslar; filmin arkasındaki sanatçı iradesinin, yapıtında örneğin Fındıkkıran'ı değil

de Kuğu Gölü'nü alıntılamaasının gerekçelendirilebilir bir estetik seçim olduğuna işaret etmekte. Ancak Kuğu Gölü ile **Siyah Kuğu**'nın öyküleri ve anlatıları ne denli ilgili, ilişkili ve içli dışlı olursa olsun aralarındaki hiyerarşiyi gözden kaçırmayalım: Biz öncelikle filmi izliyoruz, Kuğu Gölü'nü değil; Leroy'un Kuğu Gölü yorumu da **Aronofsky**'nin **Siyah Kuğu**'suna içkin estetik gereği filmde var, yani filmin varlık sebebi Leroy'un Kuğu Gölü'nü bize seyrettirmek değil. Bu hiyerarşiye dayanarak **Siyah Kuğu**'nun anlatısını "dış anlatı", Kuğu Gölü'nün anlatısınıysa (onu kuran yönetmen **Siyah Kuğu** evrenince içerildiğinden ötürü) "iç anlatı" olarak adlandırıyorum. İlgili şekilde, bu anlatıların yaslandığı öykülere de "dış" ve "iç öykü" diyorum. Bu ayrımları yaparken en çok şunu önemişiyorum: İç öykünün birincil karakteri Beyaz Kuğu iken iç *anlatımın*ki, Beyaz Kuğu'yu canlandıran Nina (**Natalie Portman**). Zira iç öykü, bir *öykü* olmaktan ötürü, izlenilenden bağımsız bir varlığa sahip; iç anlatıysa, tanım gereği, sinema perdesine yansıtılana ilişkin deneyime bağımlı. (Şöyle de düşünülebilir: İç öykü Kuğu Gölü'nün öyküsü, iç anlatı ise filmdeki Kuğu Gölü gösterisi, performansı. Bu karşılaştırmayı farklı şekillerde yazımda sık sık tekrarlayacağım.)

Kurucusu Leroy tarafından varlık sebebi biçimine dayandırılan iç anlatı ile biz seyircilerin doğrudan (dolaylımsız) takip edebildiği dış anlatı, bunlara bağlı öyküler bakımından önemli bir benzerlik arz ediyor: Her iki öyküde de *kötücül ikizler* (balede Siyah Kuğu, filmde hem Lily [**M. Kunis**] hem Nina²), birincil karakterlerin (Beyaz Kuğu ve Nina) istediklerini elde etmeleri önünde engel oluşturuyor.



İki anlatının birincil karakterinin çakışması (aynı oyuncu tarafından canlandırılmaları) anlatıların seyirlerine³ biçimsel bir özdeşlik kazandırıyor. Başka bir deyişle, iki ayrı kurmaca evrenine ait çatışmalar (iç anlatıda Beyaz Kuğu-Siyah Kuğu; dış anlatıda Nina'nın algısı ve nesnel gerçeklik çatışmaları), evrenler arasındaki ortaklığın **Natalie Portman**'da vücut bulması sayesinde üst üste bindiriliyor; hele filmin (finali hariç) son sahnelerinde bütünüyle kaynaştırılıyor. Filmin iç ve dış anlatılarının tek vücut edilip birlikte çözüme kavuşturulmaya çalışıldığı düğüm sekansının ardından filmin finalinde, iki kurmaca evren birbirinden aniden ve temelli ayrıştırılıyor: Beyaz Kuğu arzusu tatmin olamadığı (aşkına karşılık görüp büyüü bozamadığı) için kendini öldürüyor; Nina'nın ölümü ise bizzat arzusunun (sanatında mükemmelliyet arayışı) tatmininin koşulu bu olduğu için gerçekleşmiş görünüyor. En azından filme ilişkin ilk değerlendirmem bana bunları söyletiyor.

Özetle, içerikçe benzeyen anlatıların filmde biçimsel olarak kaynaştırıldıkları halde birden ayrıştırıldıklarını söylüyorum: Aynı ölüm, filmin düğüm sekansını oluşturan bale gösterisinde bir arada yürüyen anlatılarda tamamen zıt sonuçlar doğuruyor. **Siyah Kuğu** filminin temel zayıflığını belli ettiğini düşündüğüm bu ça-

tallanmayı açıklamak, filmin doğru bir çözümlemesinin yapılmasını gerektiriyor. Bunun için ilkin sinema estetiğini analitik felsefe zemininde ele alışı önemli olduğum **Noël Carroll**'un tek bir filmin biçiminin incelenmesiyle ilgili yaklaşımına göz atacağım. Yapacağım çözümlemede izleyeceğim yöntem, aşağıdaki bölümdeki kuramsal tartışmaya dayanacak.

Noël Carroll'un Film Biçimi: Tek Bir Filmdeki Tarza Dönük İşlevsel Bir Yaklaşımın Savunusu⁴ başlıklı yazısında sunduğu bakışı değerlendirmeden önce bu başlığın üzerinde bir dursam iyi olacak. Öncelikle başlığın Türkçe karşılığından memnun olmadığımı itiraf edeyim. Buradaki tatminsizliğimin iki boyutu var: Birincisini, başlığın İngilizce'sinde geçen "form" ile "style" kavramlarının yarattığı karışıklık oluşturuyor ki bu sorun, esasen, ilgili kavramların İngilizce'lerinin Türkçe'de karşılıklarının olmamasından kaynaklanıyor değil. İki kavramın arasındaki ayrımın belirsizliği dillerden bağımsız olarak gündeme gelen bir mesele, zaten **Carroll**'un bu yazıyı yazma gerekçelerinden biri de bizzat bu meseleyi tartışmak. Tatminsizliğimin ikinci boyutuna gelirim de: Başlıkta İngilizce'deki "style"ın yerine kullandığım "tarz", bana kalsa "filmdeki" bir şey değil; yapının *biçimine* dayanarak oluşturulan bir soyutlama ve yapının arkasındaki *yaratıcı iradeye* yakıştırdığımız bir şey. Bu yüzden "filmdeki tarz" sözü doğrusu benim kulağımı tırmalıyor.⁵ Ayrıca birazdan göreceğimiz üzere, **Carroll**'un ileri sürdüğü işlevsel yaklaşım da *tarza* değil, yazısında tarifini verdiği *biçime* dönük. Bu dediklerimin yanısıra bir de "individual film" sözünü "tek bir film" diye çevirmek zorunda kalmaktan hoşlanmadığım için yazının başlığını ben "Film Biçimi: Filme Özgü İşlevsel Bir Yaklaşımın Savunusu" diye okumaya eğilimliyim.

Carroll yazısına, bir filmin biçimi söz konusu olduğunda bunun neleri kapsayabileceğini sorgulayarak başlıyor. Burada üçlü bir sınıflandırma yapıyor: Filmin biçimine bakmak demek; *genel tarzını*, *filmi yaratanın tarzını* veya *filme özgü olan tarz* veya biçimi incelemek demek olabilir.⁶ *Genel tarz*, filmin, içinde yaratıldığı bağlamdan ötürü aldığı biçim olarak düşünülüyor. Bu anlamda filmin genel tarzı; çekildiği *dönem*, bağlı olduğu *akım* ve/veya örneklediği *film türünden* gelen etkiler yönünden ele alınabilir. Ek olarak çekim, kamera hareketi, kurgu, ışıklandırma, vb.nin genelgeçer sinemasal etkileri de bahsi geçen genel biçimin bileşenleri olarak görülebilir. Diğer taraftan biçim, *filmi yaratanın tarzı* olarak alındığıysa sanatçının *biçemi* kast ediliyordur: Film kuramında *auteur* anlayışının dile getirilip geliştirildiği zamandan bu yana çoğunlukla filmin yönetmeniyle eşleştirilegelen yaratıcı-sanatçının filmlerinde bulunan ortak payda. Film biçiminin ne olabileceğine cevap verme iddiasındaki bu iki anlayışa bakarken **Carroll**'un bunları parça parça eleştirdiği oluyor; ama beni asıl ilgilendiren, bunlara ilişkin (ve benim de paylaştığım) şu toptan yargı: Bir filmin biçimi ister genel tarz ister biçim bakımından anlaşılın, o filmin *tekilliğini* anlaşılır kılmakta yetersiz kalacaktır. Çünkü her filmin yaratılış ve yapım süreci kendine özgü sorunlar ve bu sorunlara dönük benzersiz çözümler içerir. Dolayısıyla, evet, örneğin filmin türünü ve yönetmenini göz önünde bulundurmak bize biçimi hakkında önemli veriler sağlayabilir. Ne var ki bunlar temelde,

filmi sınıflandırma, kimi benzerleriyle karşılaştırıp değerlendirme amaçlı olduklarından ele alınan filmin özgül biçimini gözden kaçırmaya yol açarlar.⁷

Bu noktada *auteur* bakışının (tek filmin biçimini incelemek özelindeki) sınırlılığı hakkında verdiği örneğe bakmak, **Carroll**'un şimdi özetlediğim yargısını açık kılmaya yetecektir sanıyorum. Yazar, **Billy Wilder**'ın *Sunset Blvd.*'daki boş ve insan-sız konak-iç mekan çekimlerinin Norma Desmond karakterinin dünyadan yalıtılmışlığının, yalnız kalmışlığının altını çizme işlevi gördüğünü belirtiyor. Ardından, filmin biçimiyle ilintili bu durumun, sınıflandırma amaçlı biçim anlayışlarınca, hak ettiği ölçüde kavranamayacağından bahsediyor:

“[M]ekanın bu yönde kullanımı **Wilder**'ın başka filmlerinde bulunmadığından *auteurist*⁸ tarafından muhtemelen göz ardı edilecektir. Ayrıca bu tür mekan kullanımı **Wilder**'a özgü de olmadığından (başka yönetmenler de yalıtılmışlık ve yalnızlığı çağrıştırmak üzere geniş iç mekanlardan yararlandıklarından) *auteur* eleştirmeni **Wilder**'ın *Sunset Blvd.*'daki mekan kullanımını atlamaya daha da yatkın olacaktır. *Auterist* bundan ziyade, büyük ihtimalle **Wilder**'ın filmindeki ironi örüntülerine önem verecektir; çünkü ironi, hele ki ironinin kinik olanı, **Wilder**'ın yapıtlarında sıklıkla gözlemlenmektedir.

Sunset Blvd.'daki ironiyi vurgulamak, kuşkusuz, bütün bütüne yanlış değilse bile eksiktir. Filme yansıyan biçemsel öğeleri saptayacağız diye kendimizi salt yönetmenin kariyerine hakim olmuş örüntülerden öğrendiklerimizle sınırlı tutmak; **Wilder**'ın Norma Desmond, bu karakterin düştüğü kötü durum ve genel anlamda Hollywood kültürü hakkında bir şeyler aktarmak için yaptığı bir dolu biçimsel seçimin dikkatimizden kaçmasına neden olacaktır.”⁹

Buradan anlaşılabileceği gibi **Carroll** bir filmin biçimini, filmin özgül amacıyla ve/veya mesele ettiği şeyle ilintili görüyor. Nitekim, “Biçim işlevi izler.” düsturuyla düşündüğünü ve temsili bir içeriği olsun olmasın her filmin bir *meselesinin* olduğunu varsaydığını belirtmesinin¹⁰ ardından kendi biçim tanımını da şöyle veriyor: “*Tek bir filmin biçimi, filmin amaçladığı şeyin gerçekleşmesi niyetiyle yapılmış seçimlerin bütünüdür.*”¹¹ Bunları okurken, **Carroll**'un, genellikle “deneysel” adıyla sınıflandırılan içeriksiz/konusuz yapıtlara da uyacak bir biçim tanımı vermek derdinde olduğunu bilmekte yarar var. İçeriğe değil de sinemasal meselelere/amaçlara bu yüzden dayandırılan biçim tanımı, yazarı biçim-içerik tartışmasının girdabının uzağında tutmaya yarıyor. Bir diğer önemli nokta ise, tanımda sanatçının bir şeye *niyet etmesine* ve buna bağlı *seçimlerine* yapılan vurgu. **Carroll**'a göre sanatçı, filmin yaratım sürecinde olası birçok estetik seçenek arasından tercihlerde bulunur. Sanatçının bu süreçte *A* değil de *B*'yi seçmesi, *B*'yi yapının amaçlarının gerçekleşmesi için daha uygun bulmuş olmasındandır. Ama sanatçı yanılabilir, kötü ve/veya yanlış tercihlerde bulunabilir, tercihleri onu niyetlendiği yere götürmüyor olabilir. Bir filmin çözümlenmesi de işte tam buna dayanan bir biçimsel değerlendirme olmalıdır: Önce filme ilişkin bir yorum, eleştirmene, sanatçının hangi biçimsel seçe-

nekler arasından tercihte bulunmuş olabileceği hususunda rehberlik eder. Eleştirmen de *filmin* biçimsel seçimlerinin, bu yorumun açığa çıkardığı sanatçı niyetiyle ne kadar iyi bağdaştığını değerlendirir.¹²

Benimsemeye çok yatkın olmakla birlikte bu yaklaşımda aklımlı kurcalayan bir nokta var, şimdi oraya geliyorum. Bu noktadan sırf **Carroll**'u eleştirel bir gözle okumuş olmak için değil yazımın yönünü **Aronofsky**'e ve *Siyah Kuğu* bahsine çevirmek için de söz ediyor olacağım.

Sorguladığım şey, bir filmdeki “biçimsel seçimlerin” hepsinin sanatçının “meselesinden” ve niyetlerinden ileri geldiğini kabul etmenin filmi çözümlemede ne kadar *verimli* olacağı. **Carroll**'un sözünü ettiği anlamdaki “biçimsel seçimler”, tanım gereği meseleye, vb. bağımlılar; film bunlarla bağlantılı olmayan seçimler de içerebilir, ama **Carroll**'un tanımına göre bunlar *o filmin biçimini* oluşturan seçimler sayılmayacaktır. Örneğin, **Carroll**'un bakışını değerlendiren yazısında **Thomas Wartenberg**, **Hitchcock**'un kendi filmlerinde bir çekimde görünmesini hatırlatıyor: **Carroll** bu tercihe “biçimsel seçim” demeyecektir, çünkü bu, yönetmenin herhangi bir filminde amaçladığı şeyin gerçekleşmesi işlevini görmemektedir. (**Wartenberg** bu örnekten hareketle **Carroll**'unkine alternatif bir biçim tanımı öneriyor.)¹³ Örnek, **Carroll**'un tanımının sınırlılığına işaret ediyor etmesine ya, varsın öyle olsun, ben burada kaydadeğer bir sorun göremiyorum. Evet, **Hitchcock**'un filmlerinde görünmesi filmlerinin biçimiyle ilgili bir durum sayılamaz: Varsın sayılamasın, fena mı? Hem zaten filmi nasıl çözümlemek istiyor olursak olalım, yönetmenin bu meşhur tercihinin hangi çözümlemede yeri olabilir ki?

Demek istediğim şu: **Wartenberg**'in verdiği örneğin **Carroll**'un tanımında işaret ettiği sınırlılık, bana göre film çözümlemesinin *verimliliği* açısından sıkıntı yaratmayan türden. Hatta bu tür sınırlılığın çözümlemeyi *kolaylaştırdığı* örneklerin bile bulunabileceğini sanıyorum, ama şimdi konu o değil. Bence **Carroll**'un yaklaşımının asıl kısıtı, bahsi geçen tanımın sınırlılığından değil biçimin sanatçının gerçekleştirmeye niyetlendiği şeyle olan bağındaki bir belirsizlikten kaynaklanıyor. Bu belirsizliği açmak için de verebileceğim iyi bir örnek, **Aronofsky**'nin filmlerinde kendi imzası gibi kullandığı el kamerası yönetimi anlayışı: Ana karakterle kamera arasındaki mesafenin çok yakın ve sabit tutulduğu sallantılı takip çekimlerinden söz ediyorum. Karakterin en fazla başından beline kadar verildiği ve yürüyüşünü bire bir zamanlı olarak taklit eden, böylece onu birinci ile üçüncü tekil şahıs arasındaki arafta konumlandığını düşündüğüm bu çekimlerin, bir kere yönetmenin biçimiyle



ilintili bir estetik seçim olduğunda hiçbir kuşku yok. Peki bunun herhangi bir **Aronofsky** filmine olan *biçimsel* katkısı için ne demeli?

Burada **Carroll**'a kulak kabartacak olursak, bu tarz çekim her bir filmin özgül amacı/meselesi ile olan bağı ölçüsünde *biçimsel* sayılması gereken bir ögedir. Öyleyse aynı çekimin yönetmenin iki ayrı filmindeki yerine bakalım. **Aronofsky**'nin *Siyah Kuğu*'su, bir önceki filmi *Güreşçi*'yle paralellik arz ediyor. İki filmde de ana karakterlerin dünyadaki varlığı, bedenlerinin değerine göbekten bağlı. Her ne kadar *Güreşçi* Randy (**M. Rourke**) kariyerinin sonundayken *Siyah Kuğu*'nun Nina'sı gösteri hayatının daha başında olsa da "bedenlerin koyduğu sınırları önemsenen şeyler için zorlama" temasının iki öyküde de başat olduğu fark edilebiliyor. Bu dediğimi her iki filmin de ortak meselesiyle ilintilendirmemiz bana meşru görünüyor. Dahası ikisinde de aynı tarz çekim alabildiğine kullanılmış; ama bu tarz çekim zaten yönetmenin biçiminden ileri geliyor. Peki öyleyse bu üç şeyi alt alta koyarsak çıkan sonuç ne? **Aronofsky**'nin kamera yönetimine ilişkin bu seçimi, aynı meselenin aktarılması için uygun bulmuş olduğu mu? Eğer öyleyse bu **Carroll**'a göre *biçimsel* bir öge olarak adlandırılabilir. Yoksa bir biçim özelliği olması dolayısıyla filmlere zorunlu olarak sızdığı mı? Eğer böyleyse de **Hitchcock**'un görünmesi örneğinin daha ileri bir haliyle karşı karşıyayız, ortada bir estetik seçim var ama bu, biçimi bağlamaz. **Carroll**'un yaklaşımı, hangi çıkarıma yönelmemizin daha verimli olacağını ayırt edebiliyor mu? Bundan kuşkuluyum.

Gerçi bu iki olası çıkarım birbirini dışlamak zorunda da değil. Diyebiliriz ki **Aronofsky**'nin biçimi iki öyküyle de zaten uyumludur: Dolayısıyla biçimin biçime sızdığı yer, çekime ilişkin estetik seçimin de filmin *biçimsel* bir ögesi haline geldiği yerdir. Tamam ama o zaman da şuraya takılıyorum: Bu biçimin *Güreşçi*'nin sunduğu kurmaca evreni gündelleştiren, sıradanlaştıran bir yanı olduğu kanısındayım, zira kamera benim Randy'yle empati kurmamı destekliyor. *Siyah Kuğu*'ya geldiğimizdeyse aynı kamera kullanımı seyirci olarak beni boğuyor; beni Nina'yla özdeşleştiren bir etki sağlıyor (özdeşleşmek empati kurmaktan başka bir şey) ve filmin geçtiği evreni, Nina için nasılsa benim için de o kadar gerilimli, tekinsiz kılıyor. Elbette bunlar sadece kameranın kullanımıyla ilgili değil: İki film ışık ve aydınlatma bakımından apayrı, hem zaten *Siyah Kuğu* öyküsünde masalsı bir yan varken ("Kahraman kuğuya dönüşür") *Güreşçi* seyircinin bildiği dünyadan bir öykü. Ama neyse ne: Son tahlilde, benzer (çekim anlayışı) ya da farklı (ışık, vb.) olsunlar, *filmlerin estetiğiyle ilgili bu seçimler, filmlere ilişkin seyir deneyimini belirlemiyorlar mı?* İşte ben buna olumlu bir cevap veriyorum ve doğruya doğru, **Carroll**'un yaklaşımının bu seyir deneyimiyle ilgili olarak bana ne sunabileceğini göremiyorum. Çünkü bu yaklaşımda kullanılan "filmin amacı/meselesi" ve "sanatçı niyeti" kategorilerinin seyir deneyimini ne kadar önemsediyiğini ve/veya içerdiğini ben kestiremiyorum. Yani filmin estetiğiyle ilgili bir seçim, **Carroll**'un anladığı anlamda *biçimsel* bir seçim olmadan şu ya da bu sebeple filmde bulunup seyir deneyimini etkiliyorsa ne diyeceğiz: *Filmin biçiminin filmin meselesine uygun olmadığını* mı söyleyeceğiz? **Carroll**'a bakarsak böyle diyemeyeceğiz, çünkü o seçim tanım gere-

ği zaten filmin *biçiminden* dışlanmış bir seçim. Akla daha yatkın olan cevap, o seçimin seyir deneyimini oluşturan etkisinin filmin meselesiyle ne kadar bağdaştığını değerlendirmek. Bunu **Carroll** nasıl karşılar gerçekten bilemiyorum, ama benim yapmayı önereceğim şey tastamam bu: *Bir filmi çözümlemekse amaç, filmin biçiminin nasıl tanımlanacağı hususu bir yana, diyorum, filmdeki estetik seçimlerin seyir deneyiminde gördüğü işlevlerin, filmin meselesini kurmakta-ortaya koymakta-vurgulamakta ne denli başarılı olduklarına bakalım.* Burada vurgu, seyir deneyiminde, onun nasıl kurulduğunda olmalı. Söz konusu film anlatısallık barındıran bir yapıtsa seyir deneyimini, bu estetik seçimlerin birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden değerlendirmek gerekiyor (çünkü anlatı, bu ilişkilerin zaman içerisinde kurulmasıyla örülür)—aşağıda **Siyah Kuğu**'yu çözümlerken yapacağım şey de bu. Şayet incelenen yapıt anlatısal değilse film, estetik seçimler bakımından büyük ihtimalle *parçalı* bir yapıdadır ve herhalde aralarındaki ilişkilerden ziyade bunları teker teker değerlendirmek daha uygun olacaktır—bunları enine boyuna düşünmek içinse konu başka bir yazıya bırakılmalı.

*

Önerdiğim yöntemin uygulaması nasıl olacak, **Siyah Kuğu**'yu çözümleme bahanesiyle şimdi onu da sergileyebilmeyi umuyorum.

Önce **Güreşçi**'yi hatırlayacak olursak: O filmde striptizci Cassidy (**Marisa Tomei**), kahramanın sevgi duyduğu ve ona belli bir düzeyde arkadaşlık-rehberlik eden birisi olarak, ana öykünün akışında kritik rol oynayan ve bu akıştan birebir etkilenen bir karakterdi. Aynı zamanda bedeniyle (ama başka tür) bir gösteri yapması, bedeninin metalaşmasına-sömürülmesine örnek oluşturması ve kulüpteki kimliğini sokaktakinden ayrı tutma gayreti onu filmin *anlatısında* da can alıcı bir noktada konumlandırıyordu: Cassidy'nin Güreşçi Randy'e benzediği ve ondan farklı olduğu noktalar filmin entelektüel arkaplanım zenginleştiriyor; bu bakımdan ana öyküye dönük seyirci deneyimini biçimlendiren öğeleri oluşturuyordu. O filmi yorumlayacak olsaydık yöneleceğimiz kilit ve anahtarlar işte bunlardı.

Şimdi bakışımızı **Güreşçi**'den asıl konumuz olan **Siyah Kuğu** filmine döndürelim: Anlatıdaki işlevi bakımından ilkindeki striptizci karakterinin buradaki benzerinin, bale yönetmeni Leroy tarafından baş balerinlik koltuğundan kaldırılan Beth (**Winona Ryder**) olduğunu söyleyebiliriz. Beth, kariyerinin başlarındaki Nina'nın hayranlık duyduğu balerin olarak gencin zihnindeki ideali temsil ediyor. Ancak baş balerinlik statüsü Nina'ya geçince Beth'in düştüğü durum ise (kendisini arabanın önüne atıp intihar girişiminde bulunuyor) kahramanımız için olası geleceği seyirciye gösteriyor. Kısa ifadesiyle Beth'in öyküsüyle filmde, tutkulu bir balerin olmanın getirileri ve götürüleri verilmeye çalışılıyor.



Çalışılıyor ama bu ne kadar başarıyor, ona birazdan geleceğim. Burada şimdilik altını çizeceğim şey, yan karaktere/yan öyküye, ana öykünün kurulduğu evreni (bale kariyerinin dinamiklerini) tarif etme işlevinin verilmiş olduğu. Bu, seyirciye, filmin evreninde olanları, yani Nina'nın başına gelenleri açıklama olanağı tanımakla kalmıyor: Ana öykünün alabileceği şekil hakkında da seyirciye vaatlerde bulunuyor, onda beklentiler yaratıyor. Bu noktayı özellikle aklımızda tutalım, geri döneceğiz.



Beth öyküsü ana öyküyle aynı kurmaca evrende kuriliyor ve bu ikisi, tek bir anlatının ikincil ve birincil önemdeki parçalarını oluşturuyor. Film ile seyirci arasındaki dolaylı ilişki deneyimlenen bu anlatıyı yukarıda "dış anlatı" diye adlandırmıştım. Şimdi bununla "iç anlatıyı", yani filmde yer verilen Kuğu Gölü öyküsü üzerinden yaratılan anlatıyı birbirinden ayırmamız gerekiyor. (Çünkü filmin çözülmesi, yan öykününki gibi iç anlatının da filmde gördüğü işlevin ayrıca saptanabilmesine dayanıyor. Yalnız bu iş biraz vaktimizi alacak, şimdiden söylemiş olayım.) Bu iki anlatı filmin final bölümünde çakıştırılacak, bale gösterisindeki Beyaz Kuğu-Siyah Kuğu değişimi Nina'nın dönüşümüyle eşgüdümlü yürütülecek ve filmin düğümü bu yoldan çözülmeye çalışılacak. Evet

ama o noktaya gelene dek bu anlatıların dayandığı öykülerin arasında hep bir asimetri bulunacak. Çünkü seyirci olarak iç öyküyü (Kuğu Gölü'nde olanları) biliyoruz; Leroy bale topluluğuna bir çırpıda anlattığında öğreniyoruz ki Siyah Kuğu Prens'i baştan çıkaracak, Prens/Beyaz Kuğu da aşkına karşılık göremediğinden kendisini öldürecek. Buna karşılık dış öyküyü bütünüyle bilmiyoruz, çünkü Nina'nın başına nelerin geleceği zaten filmin anlattığı öykü; film bitmeden bunu nereden bilelim?

İyi de, diyeceksiniz, öyleyse Beth öyküsü de iç öykü gibi değil mi? Beth'in öyküsü de anlaşılan Nina'nın gibi başlamış, onun da baş balerin olması bir başkasına veda edilmesi anlamına gelmiş falan. Yani o öykünün de nasıl başlayıp bittiğini (Beth'e ne olduğunu) film bitmeden öğreniyoruz. Öyleyse niye Kuğu Gölü öyküsü de "iç öyküden" ziyade bir "yan öykü" olmasın?

Bu soru, iç öykü (Kuğu Gölü'nün öyküsü), dış öykü (filmin öyküsü), yan öykü (Beth'inki), ana öykü (Nina'nın), iç anlatı (Kuğu Gölü performansı) ve dış anlatı (film) derken gereksiz kavram kalabalığı yarattığım düşünülerek soruluyor olabilir. Temel kuramsal derdime buradan bağlanmaya çalışacağımın meseleyi ağırdan alayım: Beth öyküsü filminkiyle beraber gelişiyorken Kuğu Gölü öyküsü filmde Leroy'un anlatmasıyla tamamlanabilecek bir şey, aralarındaki en büyük fark bu. Kuğu Gölü'nde ne olduğunu bilmek için onu izlememize gerek yok: Bu öykünün filmde bir anlatısallık kuşanmasına (seyirci tarafından deneyimlenmesine) ilkece lüzum

yok, bir öykü olarak varlığı buna bağlı değil. Diğer taraftan, açıktır sanıyorum, Beth öyküsünün varlığı filmin *anlatısına* doğrudan bağlı; çünkü seyirci bu öyküyü, dolaylımsız seyir deneyimi üzerinden takip ediyor. Bu dediklerimden ötürü de yan öyküyü birkaç farklı biçimde yorumlamamız mümkünken aynısını iç öykü için yapamıyoruz: Neyi deneyimledik ki yorumlayalım? İşte Leroy anlattı ya: Prenses varmış, Beyaz Kuğu olmuş, öyle de kalıp intihar ediyormuş—peki.

Yine de **Siyah Kuğu** özelinde tam bu noktada bir bam teli titreşiyor: Ana öykü Nina'nın baş balerinlik kariyerinin başlangıcından, ona annesinin biçtiği ideallerle nasıl hesaplaşacağından veya bedeniyle nasıl barışacağından ibaret değil; çünkü sarmaşık gibi iç öykünün üzerine dolanıyor ve o yüzden iç öykünün yöneliminden pay alarak gelişiyor. Nasıl mı? Leroy baş balerinlik rolünü Nina'ya veriyor, Nina'nın Beyaz Kuğu rolü icrasında hiçbir sorun olmadığını söylüyor, ama bunun zıddı olan Siyah Kuğu rolünün gerektirdiği tutkuyu, erotizmi hiç veremediğinden de şikayet ediyor. Yönetmenin Nina'dan beklentisi, teknik mükemmelliği unutmaması ve kendini rolün kösnül içeriğine kaptırıp koyvermesi olduğundan ana öykünün asal düğümü, bunların gerçekleşip gerçekleşmeyeceği. Film Nina'yı, baskıcı annesinin kendisine çizdiği sınırlarla kuşatılmış olarak tanıtarak düğümün gerekçesini seyirciye veriyor; dolayısıyla temel sorunun çözümünü Nina'nın annesi tarafından biçilen "küçük uslu kız" rolünü yırtmasına bağlıyor. Ana öyküde bu noktalar gündeme gelir, bunlara cevaplar aranır ve verilirken de sürecin işleyişi (Nina'nın dönüşümü) filmin iç öyküsünde cereyan edenleri çağrıştıran bir biçimde gerçekleşiyor: Nina, daha filmin açılışındaki rüya sahnesinde kendisini Siyah Kuğu rolünde görüyor, sonra bedeninde kuğulaşmaya dönük değişimler gözlüyor ve zamanla, tümünden gerçeklik algısının yerini alacak halüsinasyonlarla yaşar oluyor. Öyle ki bunların hepsi bize, seyirciye, tedirginlik veren bir atmosferde aktarılırken ana öykünün yönelimi hakkında şu basit kanıyı oluşturabiliyoruz: *Bu iş olacak!*¹⁴ Bundan dolayı ana öykünün, Nina'nın Kuğu Gölü'ndeki Siyah Kuğu karakterini canlandırıp canlandıramayacağı (eş deyişle, kendisini aşıp aşamayacağı) üzerine kurulu olduğunu söylemek enikonu yanlış olmasa da ciddi bir eksiklikten muzdarip: Nina, bedeniyle-algısıyla-dünyasıyla zaten değişiyor, bunu görüp anlıyoruz; ama kritik soru, bu değişimin onu, *kabul edilir* bir sona getirip getirmeyeceği. Film süresince edindiğimiz izlenim, Nina'nın Siyah Kuğu'yla bir olmaya adım adım yaklaştığı—o yönden bir dert yok, yok ama bunun derecesi ve içeriği ne olacak; Nina'nın Siyah Kuğu olması ne demek olacak? İşte bu kritik soru filmde, ana öyküdeki düğümünden (*Nina değişebilecek mi?*) farklı bir gerilimli yapıya işaret ediyor. Asal düğümün tanıtımı ve çözümü filmin *öyküsel* boyutunu oluşturuyor, diğer taraftan bu gerilimli yapının örülüşü filmin *anlatısallığına* dayanıyor.





Öykü ilerlerken sorduğumuz anlık sorular var: *Nina baş balerinlik rolünü kapabilecek mi? Leroy'la seks yapacak mı? İlk mastürbasyon deneyimi nasıl sonlanacak?*, vb. Film bunlara ilişkin cevap ve sürprizler barındırıyor. Ne var ki yapıtın böyle çizgisel bir soru-cevap akışına indirgenemez bir dokusu da var—öyküde değil filmde oluyor olanın, yani seyir deneyimini oluşturmakta olan şeyin yarattığı ve anlam içeren bütün, bu doku. *Filmin sonunda Nina da Beyaz Kuğu gibi intihar edince ne olmuş oluyor? Yani filmin sonundaki intihar ne anlama geliyor?* Öyküsellikten ileri gelen anlık sorulara karşılık anlatısallığın önümüze getirip koyduğu (ve ancak *deneymenmesi bitmiş* bir yapıt söz konusu olduğunda sorulabilen) soru bu.¹⁵ Filmi çözümlmek demek işte bunun cevabını vermek demek; bunu ise seyir deneyiminde örülen anlatısal dokunun saptanması ve değerlendirilmesiyle eş tutuyorum.

*

Siyah Kuğu'daki yan öykünün işlevlerinden birinin, ana öykünün alabileceği şekil hakkında seyirciye veriler sağlaması olduğunu yukarıda söylemiştim. Şimdi bunu açayım.

Film içinde aslında çok kabaca işlenen Beth öyküsünde önemli olan nokta, Leroy'un Nina'ya bu balerin hakkında söylediği şey; o da zaten bir cümleden ibaret. Beth kendisini, Leroy tarafından kullanılıp atılmış bir balerin olarak görüp Nina'nın önünde "rezalet çıkardıktan" bir süre sonra öğreniyoruz ki eski baş balerine araba çarpmış. Sırf bize değil, filmde gördüğümüz karakterlere de gösterilmeyen (filmin dışında tutulan) bu olay, Leroy'un yorumuna güvenecek olursak, bir kaza değil; büyük ihtimalle Beth kendisini kasten arabanın altına atmıştır. Ve işte bale yönetmeninin o çok çok önemli açıklaması da bu yorumun devamında geliyor: Beth'i izlemekte dehşet verici olan yön de tastamam buymuş, çünkü Beth'in yaptığı her şey bizzat içinden, karanlık bir yerden gelirmiş. Anlaşılmazlığa ve kaprisliliğe, yani şu stereotipik *sanatçı deliliğine* mistik bir değer atfeden bu gözlemiyle Leroy, yeni baş balerin Nina'da neyi bulmak istediğini de söylemiş oluyor böylece. Söylemeyip gösterebilse, bu sayede biz seyirciler de şu "karanlık yer" hakkında biraz daha iyi fikir edinebilsek Nina'dan beklenen değişimi daha doğru değerlendirebileceğiz.¹⁶ Ama malzeme bu olunca Nina'dan beklentimiz de disiplinsizlik, çılgınlık, şoke edicilik, arıza çıkartmak falan oluyor: Artık bu yavan kavramlar ne ifade ediyorsa... hepsi yakışır.

Nitekim Nina da filmde böyle bir şeyi başarmıyor mu? Bunu, filmdeki kaba mı kaba işçiliğin en iyi niyetli okumasını yaparak yorumlamaya çalışayım (bayağı zorlama bir yoruma hazır olun): Nina'nın baş balerینliği kapması nasıl ki bilinçsiz bir hareketiyle olmuşsa dönüşümü tamamlaması da kendini hepten en büyük korkusuna kaptırıp bilincini yitirmesiyle gerçekleşiyor. O korku anlaşılan selefi Beth'i de hiç

birakmamış olan korku: Yerinden edilme, rolünü kaptırma korkusu. Baş balerinlik kariyerinin sonundaki Beth Nina'da ne görüyorsa, aynı kariyerin başındaki Nina da akranı Lily'de ona benzer bir şey görüyor olmalı. Onların bu gördükleri, yani istediğini elde edenin bir öteki olduğunu görmeleri nesnel gerçeği yansıtmıyor olabilir; ama bu, iyi bir balerin olmanın önünde engel değil, tam tersine belki *koşulu*: Sakın şu "karanlık yer" öznenin kendisi için kurguladığı gerçekliğin nesnellikle savaştığı meydan olmasın? Hadi öyle olsun. Neticeye bakılacak olursa seyircinin her daim taptığı, müthiş dans eden sanatçılar böyle kişilerden çıkıyor. Bunun bedeli ise bu kişilerin kendilerini harcamaya çok eğilimli olmaları: Beth kendisini arabanın altında buluyor, Nina ise aynanın kırık parçasının aslında Lily'e değil kendisine saplandığını görüyor. Niye? Çünkü ruhlarının karanlık tarafı böyle bir şey; ortaya iyi sanat çıkarabilen ama kendilerine zarar veren bir şey. Ruhlarının aydınlık tarafını parça parça öldüren bir şey. Dolayısıyla Nina'nın Beth'i hastanede ziyaret ettiğinde ona nefretle saldırması ve sonra yüzüne törpü sapladığı kişinin Beth değil kendisi olduğu halüsinasyonunu görmesi de buna göre yorumlanmalı: Bu, idealize edilmiş bir Beth ile onun yerine geçmeye heveslenen güzel niyetli genç balerin idealinin aynı anda cezalandırılması demek. İnfazcı da doğumu bunlar tarafından engellenmiş karanlık taraf, filmdeki adıyla Siyah Kuğu.

Bu yorum akla yatkın geliyor mu? Tabii, neden olmasın; yeter ki filmi *seyretmemiş* olalım! Esasen bu anca filmin anlatmaya çabaladığı *öykünün* yorumu olabilir, zira film bambaşka bir şeyin seyirliği olup gidiyor (yazının başından beri boşuna mı *anlatıya* vurgu yapıyorum?)—hem de pek tutarlı olmayan bir şeyin. Bir kere bu yorumun geçerli olabilmesi için nesnel gerçeklik ile Nina'nın halüsinasyonlarının birbirinden net ayrılabilmesi gerekiyor. Bunun illa filmin başında veya film sırasında ima edilmesi şart değil, ama seyirci film bittiğinde, izlediğini yorumlarken neyin gerçek neyin halüsinasyon olduğunu ayırt edebilmeli. Filmin başlarında Nina eve dönüş yolunda kendi kötücül ikiziyle karşılaşır: İkiz, Nina'nın geldiği tarafa yürüyor ve geçerken birbirlerine bakıyorlar; Nina tedirgin oluyor, ikizde ise hınzır bir hava var. Bu sahne, Nina'nın evreninin tekinsizliğini ve ikizin Nina'nın yerini alacağını seyirciye sezinletmekte çok başarılı. Benzer şekilde filmde Nina'nın aynadaki görüntüsünün Nina'yı bire bir yansıtmadığı, başına buyruk davrandığı oluyor—yine çok güzel; bunlar seyrettiğimiz şeyin gerçek olmayabileceğini bize söylüyor. Ama dikkat: Sadece *bunu* söylüyor, *gerçeğin ne olduğunu* değil. Çünkü bu estetik öğeler, hani şu bayat kalıbı kullanacak olursak, "hayalle gerçeğin birbirine karıştığı" filmlerde işe yarayacak türden şeyler; bunların ürettiği anlatı, gördüğümüzü nereye koyacağımızı bilememe şaşkınlığını yaratıyor. Oysa yukarıdaki yorumu yapabilmemiz için, filmde böyle bir şaşkınlık yaşamış olsak bile, nihayetinde izlediğimizin ne kadarının gerçek ne kadarının halüsinasyon olduğunu belirleyebilmeliyiz. Bu filmse bunu yapmamızın (görsel) anahtarlarını bize veremiyor. Bu biraz da, filmde her şeyi Nina'nın bakışından izlemiş olmamızla ilgili: Nina'nın gördüklerini doğrulayacak veya yalanlayacak şeylere bu bakıştan bağımsız bir varlık alanı tanınabilmeli; **Aronofsky**'nin kamerasıysa buna izin vermiyor.¹⁷

Üstte sunduğum yorumun niye geçerli olamayacağını diğer gerekçesine ise, filmdeki şu halüsinasyon-gerçek ayrımını daha da deşerek geleceğim. Filmde bu ayrıma özel önem atfedilen üç kısım var: Birincisi, filme dağılmış olarak kullanılan ve bir gelişme arz eden, Nina'nın bedenindeki kuğulaşma işaretleri; ikincisi Nina'nın Lily ile seks yaptığı (nı sandığı) sahne; üçüncüsü de Nina'nın Lily'i/kendisini öldürdüğü sahne. Filmin en başından itibaren Nina'nın bedeninde olağandışı şeylerin gerçekleştiğini görüyoruz: Sırtta kızarıklıkla başlayan dönüşüm; tırnakların sertleşmesi, sırttan sert kıl çıkması, el ve ayakların biçim değiştirmesi, gözlerin kızarmasıyla sürüyor ve kanatların çıkışıyla son buluyor. Filmin sonunda ise Nina "aslında" bedeninin olması gerektiği gibi olduğunu fark ediyor—*o halde, demeli, bütün bu dönüşüm Nina'nın zihninde gerçekleşen bir şeymiş; Nina'nın arzusu tatmin olunca her şey olağan haline geri dönüyor*. Evet ama Nina'nın ve bizim ilk başta gördüğümüz şeyi (sırttaki kızarıklık) *annesi* de görmedi mi: Eğer ki bu Nina'nın gördüğü bir halüsinasyon değilse, bedensel dönüşümün (filmin evreninde) *nesnel* bir karşılığının da olduğu anlamına gelmez mi? *O zaman olup biten her şey illa ki Nina'nın zihninde geliyor da değilmiş, öyle mi?* Galiba öyle, ama bununla ilgili meseleyi aşırı zorlamanın alemi yok; sırttaki kızarıklık pekala Nina'nın stres altında olmasına, vs. bağlanabilir. Dönüşümün anne tarafından da doğrulanır gibi olması, bence film bitene kadar seyircide bu kurmaca evrenin *masalsı* bir yer olduğu izlenimini yaratıyor ("Nina gerçekten kuğulaşıyor"—balkabağının Sindirella'nın arabasına *gerçekten* dönüşmesi gibi); sonda dönüşümün yalanlanması ise *meğer ki izlenilenin bir masal olmadığını* imliyor—burada masaldan gerçeğe geçiş çok ani oluyor, o kadar ki olağana dönüşün gerçekliğini de sorgulayabiliyoruz (*Nina'nın "gerçekten" kuğulaşmamış olduğunu nereden bilelim?*). Ama neyse, filme yine iyi niyetle yaklaşmak icap eder, o yüzden şu okumaya bağlı kalalım: *Nina filmi başlatan rüyadan itibaren Siyah Kuğu'ya dönüştüğü fantezisiyle yaşar oldu. Fantezi gerçekleşti, arzusunun tatmini sağlandı, böylece hayat olağan akışına döndü; olan kendini öldüren Nina'ya oldu.*



Güzel, hadi yola devam—şu meşhur lezbiyen seks sahnesine gelelim. Nina'nın, Lily'nin kendisinin ayağını kaydırmaya, Kuğu Gölü'ndeki rolünü kapmaya çalıştığını düşünüp kendini tümünden kaybetmesinin önünü açan bu sahne, seyirciye bayağı bayağı gerçekmiş gibi izlettiriliyor; sonraysa Lily tarafından yalanlanıyor. Şimdi neye inanmalı ki: "*Lily doğruyu söylüyor, o lezbiyen seks sahnesi Nina'nın bir fantezisiydi, zaten Nina da aldığı uyuşturucunun etkisindeydi,*" desek bile uyuşturucuyu verenin Lily olduğunu hatırlamak Nina'mızın eline bir koz vermiyor mu, onun Lily'e düşman kesilmesini biraz olsun haklı kılmıyor mu? İyi niyetli film yorumumuz bir kez de burada sınansın: *Canım Lily iyi kız, büyük ihtimalle meseleyi Nina yanlış yorumluyor*. Peki seks sahnesine ilişkin halüsinasyon filmin konu edindiği dönüşümden mi

kaynaklı yoksa uyuşturucudan mı? Nina zaten halüsinasyon görüyor olmasaydı da o sahneyi izleyecek miydik? *Yahu işte ağız sulandırın bir sahneydi, hepsi bu, uzatma!*¹⁸

Hadi bu sınavı da geçtik sayıp finale, Kuğu Gölü gösterisinde ve gösterinin perde arkasında olanlara bakalım. Filmde önemli bir an: Nina hep iyi olmuş olduğu Beyaz Kuğu rolünde çuvallayıp yere yıkılıyor. Beyaz Kuğuluğun, eş deyişle mükemmelliğin bittiği nokta bu. Artık devreye Siyah Kuğu girecek ve filmin iki anlatısı bir arada yürüyecek: Kuğu Gölü'nde sıradaki perdede hem Siyah Kuğu *rolünde* Nina'yı hem de Siyah Kuğu *olarak* Nina'yı izleyeceğiz; fikir bu. Gelin görün ki gerçek ya da değil, Nina için buna hala engel teşkil eden bir Lily faktörü var, o ne pahasına olursa olsun aradan çıkarılmalı. Ve Nina Lily'i aynadan kırılmış parçayla öldürür, sahneye öyle çıkar, Siyah Kuğu'yu *olağanüstü bir gerçekçilikte* ete kemiğe büründürür. *Artık söz konusu olan, Siyah Kuğu'yu "temsil etmeyi" bile aşmış bir gerçekçiliktir.* İki anlatının kavuşturulması ve Nina'nın yayından boşalmışçasına döne döne kanat çıkarmasındaki kathartik hal herhalde böyle yorumlanmalı. *Ve "Siyah Kuğu" istediğini elde eder: Hem iç öyküde Prens'i baştan çıkararak hem de dış öyküde Nina'nın bastırılmış cinselliğinin açığa çıkmasının (bedeni yırtmasının) metaforu olarak.* Artık dünya aranılan düzene bundan sonra kavuşabilir: Meğer bedenin kuğulaşması büyük bir halüsinasyondan ibaretmiş, bu anlaşılır.

İyi de biz bu sekansta tam olarak neyi izlemiş olduk? Bunun cevabı da yine Leroy'un bir cümlesinde saklı; yönetmen Nina'ya "Unutma," demişti, "sana engel olan şey kendinden başkası değil." O halde biz Nina'nın aslında kendi kendisiyle didişmesini izlemişiz ki bunu öykü sonunda destekleyen iki önemli şey, bedendeki değişimin halüsinasyon olduğunun anlaşılması (gerçi bunun ikna ediciliğinin sorunlu olduğunu yukarıda belirtmiştim) ve Lily'e saplanmış olduğunu sandığımız ayna parçasının da Beyaz Kuğu kıyafetindeki Nina'nın karnında belirmesi. Dolaşısıyla ölen Nina'dır, üstelik *Beyaz Kuğu olarak* Nina'dır: *Kendi ölümünün, Beyaz Kuğu'nun Kuğu Gölü'nün finalindeki ölümüyle olan örtüşmesi Nina'yı da mutlu eder (böylece o da aslında aradığı mükemmelliğe erişmiştir) ve kamera kapanır. Tatmin sağlanmışsa da genç balerine yazık olmuştur, bunun sorumlusu da baskıcı annedir.*

Böyle mi? İyi düşünelim: Nina Lily'i öldürdüm sanırken aslında kendisini öldürmüş. Niye? Çünkü arzusunun tatmininin yolu buymuş: Kendisini aşmanın bedeli, maalesef, kendisine zarar vermekten geçiyormuş; Siyah Kuğu'nun (cinselliğin) ortaya çıkması, annesinin kuzusu/kuğusu Beyaz Kuğu Nina ölmeden olamazmış. Ama bir dakika, böyle deyince dış öykünün iç öyküyle olan temasını kaybetmiyor muyuz? Zira Kuğu Gölü'nde Siyah Kuğu Beyaz Kuğu'yu öldürüyor değil ki; Siyah Kuğu o öyküde istediğini zaten elde ediyor, bunun için Beyaz Kuğu'yu öldürmesi de gerekmiyor—orada Beyaz Kuğu arzusu tatmin olmadığı, Prens'e kavuşup büyüü bozmadığı için kendi kendisini öldürüyor. Bunların dış öyküde olanlarla bir arada bulunabilmesinin tek yolu ise dış öyküdeki ölümün *metaforik* yönünü öne çıkarmaktan geçiyor—o da herhalde şöyle bir şey olacak: Diyeceğiz ki, *Kuğu Gölü'nde olanlar Kuğu Gölü öyküsünü bağlar; bizse Siyah Kuğu'da kiran kırana geçmiş bir "iç*

*çatışma" izledik. Buna bir "iç çatışma" diyerek tek bir karakterde olup bitmiş olan-
dan bahsediyoruz; dolayısıyla kazananın-kaybedenin (veya öldürenin-ölenin) kim
olduğunun önemi yok, çünkü cevap aynı kişi. Filmi böyle bir bakışa tuttuğumuzda
filmin öncelikli meselesi, yaşanan iç çatışmanın *çetinliğinin* verilebilmesi olmalı.
Peki film bunda başarılı mı? Çok zorlu bir süreç midir Nina'nın yaşadığı? Evet, öyle
görünüyor; gerçi bu zorluğun filmin sonunda film tarafından yalanlandığı da bir
gerçek (çünkü meğer Nina'nın yaşadığı her şey gerçek değilmiş, araya bir dolu ha-
lüsünayon karışmış). Ama hadi neyse, halüsinasyon da görmüş olsa sonuçta Nina
bir şeyler yaşadı ve süreç sonunda (farkında olmadan) kendisini öldürmesi de, ga-
liba, içinden geçtiği tekinsiz zihinsel deneyimin son bulmasının biricik çözümün-
nün bu olmasına bağlanabilir. Bu da bizi şu yoruma çıkarır: *Yaşadıklarının nesnel-
liği bir yana, Nina'nın zihinsel çatışması, evet, gerçekten de o kadar yıpratıcıymış ki
Nina'nın kendisini öldürmekten başka çaresi yokmuş. Siyah Kuğu*'yu yıpratıcı bir iç
çatışmanın resmedilmesi (veya "filmedilmesi") olarak gören bu yoruma denilecek
pek bir şey göremiyorum, ama buraya nereden geldiğimizi hatırlatayım: Filmin iç
ve dış öykülerinin bağımsızlığının kabulüne dayanıyor bütün bunlar; çünkü aksi
halde iki öyküyü de öldüren-ölen ikiliğinde görmemiz gerekiyor ki o zaman da
uzlaşa sağlanamıyor. Yani öykülerin ya uzlaşamadığını saptıyoruz ya da uzlaşma-
larının *gerektiğinden* (bağımsızlık hali) hareketle çıkan yoruma talim etmek
zorunda kalıyoruz.*

Ne var ki film bu iki seçenekle de tutarlı değil. Çünkü "Siyah Kuğu'nun bedeni yırt-
tıp açığa çıkmasına" yaslanan bir seyir deneyimi üretiliyor: Buradaki "Siyah Kuğu"
metaforunun iş görebilmesi için filmin iç ve dış öykülerinin bütünleşebilmesi zo-
runlu. Hem unutulmasın, filmin adı da **Siyah Kuğu**.

*

Siyah Kuğu gibi anlatısal bir filmin başarılı sayılabilmesi için meselesiyle anlatısı-
nın örtüşmesi ve de anlatının da o meseleyi "filmederken" tutarlı olması gerekiyor:
Bu yazı böyle bir kuramsal anafikirle yazıldı ve yaptığım çözümlemeyle bu filmi
niye başarılı saymadığımı açık kılabilirdiğimi umuyorum.

Bu başarısızlığı tamamen filmin yönetmeni **Aronofsky**'e bağlıyor olduğum düşü-
nülmesin sakın. Zira filmle ilgili *metinsel* sorun yönetsel sorunundan önce geli-
yor: Dış öykü arzulanan bir şey için *değişimin* zorunluluğuna yaslanırken iç öykü
zıt karakterlerin aynı şeyi arzulaması çatışmasından doğuyor; o yüzden de Kuğu
Gölü'nün konu ettiği çatışmayla dış öyküde sunulan çatışma *türdeş* değil. Aslında
bunu, Kuğu Gölü'nün balesinin tipik yorumuna dayanarak söylüyorum; ola ki film-
deki bale yönetmeni Leroy'un yorumundaki özgünlük iki kuğuyu bir kılabilen bir
bale anlatısı üretebiliyorsa filmde böyle bir metinsel sorun belki oluşmuyor olabi-
lir. Ama bunu bilemiyoruz; çünkü Leroy'un bale yorumunu, gösteriyi o salonda iz-
leyen seyircilerin gözünden değil gösterideki baş balerinin deneyimlediği şekliyle
izledik: **Siyah Kuğu**'daki yönetsel sorunların pek çoğu da işte bu estetik seçime
bağlı anlatıdaki tutarsızlığa dayanıyor.

Notlar

¹ “Deneyim” dediğimiz şey, kavramsal içeriği ve sınırları sorunlu bir şey—Her deneyimini deneyimlediğim bir kişiye ilişkin deneyimim nasıl bir şeydir? Onun deneyimleri, deneyimlediğim deneyimleri midir, yoksa bizzat işte bu deneyimim midir? *Being John Malkovich*’teki Kuklacı’yı düşünüyorum: Bulunduğu kurmaca evren kuklalarınınkinden ayrılıyor; iki evrenin anlatıları farklı, çünkü biri insan evreniyken ötekisi kukla evreni, evrenler arasında önemli bir biçimsel ayırım var. İyi de bu, seyirci *deneyimini* ne kadar etkiliyor, ne kadar değiştiriyor? Sonuçta seyirci kuklaları da aynı perdede/ekranda, yani bu aynı deneyime katılacak biçimde izlemiyor mu?

² Filmdeki kötücül ikiz hem Lily hem Nina: Çünkü Nina yaşadığı çatışmanın Lily ile kendisi arasında gerçekleştiğini sanıyor, film ise bunun Nina’nın kendi zihninde kurulan bir *yalan* olduğunu söylüyor, bunu pek de iyi yapamıyor, o ayrı konu.

³ “Seyir” kavramını burada iki anlamıyla birden kullanıyorum. Nitekim anlatıların *gelişimi* ile *deneyimlenmelerini* bir tutuyorum.

⁴ Noël Carroll, “Film Form: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film”, *Engaging the Moving Image* (Yale Uni. Press: New Haven & London), 2003, s. 127-146. (Alıntılarda çeviriler bana ait.)

⁵ Gerçi başlık herhalde “Tek Bir Filmdeki Tarza...” yerine “Tek Bir Filmin Tarzına...” diye de çevrilebilirdi. Ama bunun da özgün başlığa ne kadar sadık bir çeviri olduğu aklıma takılıyor. ⁶ *age.* s. 128. Carroll’un burada kullandığı kavramlar sırasıyla “general style”, “personal style” ve “style or form of the individual film”. İlgili yazı sonu notunda bunun tam kapsamlı (*exhaustive*) bir sınıflandırma sağlamayabileceği ve verilen kategorilerin de birbirini dışlamasının zorunlu olmayabileceği belirtiliyor. (s. 146 n. 2)

⁷ *age.* s. 130 ve 133.

⁸ Filme *auteur* kuramıyla yaklaşan, biçime odaklanan kişi kast ediliyor.

⁹ *age.* s. 132.

¹⁰ *age.* s. 140.

¹¹ *age.* s. 141.

¹² *age.* s. 143-144.

¹³ Thomas Wartenberg, “Style and Methodologies: On Carroll’s *Engaging the Moving Image*”, *Film-Philosophy*, C. 9, N. 4, 2005. (Erişim Tarihi: 15 Nisan 2011)

<<http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/861/773>>

¹⁴ Bu kaniyi oluşturmamızda sırf filme içkin şeyler etkin olmak zorunda değil: Fragmanı izlemek, filminden önce filme ilgili bir şeyler okumuş-duymuş olmak vs. de burada işlev görüyor olabilir.

¹⁵ Bunu demin andığım “Nina’nın Siyah Kuğu olması ne demek olacak?” sorusunun, film *bittikten* sonra sorulan hali olarak görüyorum.

¹⁶ Bir de baş balerin yedeği Lily’nin dansıyla Nina’ya örnek gösterildiği sahne var. Tutkusunu göstermekten, ortaya koymaktan çekinmeyen balerin nasıl olurmuş. Bu, Nina’yla birlikte bize de izlettiriliyor. Benim bundan çıkardığım sonuç: Güleryüzle yapılanına “tutkulu dans” deniyormuş. Demek Nina da biraz gülümsese olacak. Ama donuk şey, hık demiş annesinin burnundan düşmüş!

¹⁷ Bu, örneğin **Russell Crowe**’un halüsinasyonlar gören matematikçi John Nash’i canlandırdığı *Akıl Oyunları*’nda başarılabilen bir şeydi. Peki bu *Siyah Kuğu*’da başarılamayınca ne oluyor: İzleyicinin aklına “Acaba Lily diye biri aslında hiç var olmamış, tamamen Nina tarafından uydurulmuş olamaz mı? Peki ya yönetmen Leroy, ya o da gerçek değil hayal mahsülü idiyse?” gibi sorular üşüşebiliyor. İnanmayan, filmin *imdb.com*’daki sayfasındaki tartışmalara baksın. Tamam “aşırı yorum” diye bir şey var da hırsızın hiç mi suçu yok?

¹⁸ Olur uzatmayayım ama, bu sahnenin “(Nina gibi) cinsel yönden donuk kadınların lezbiyenlik eğilimi taşıdığı” şeklindeki *bayağı* söylemi seyircinin zihninde yeniden üretici bir gücü var gibi görünüyor, en azından bunu not etmiş olayım.

KIZLARIN PEŞİNDE: YENİ QUEER SİNEMADA LEZBİYENLERİ TAVLAMAK

maria pramaggiore

north carolina state üniversitesi
sinema çalışmaları

college literature 24.1 (1997): 59-75.

çev: ebru akay pepedil

"Underground sinemanın giderek güç kazanmasıyla ve kendini tanıtmalarıyla, bir takım paragözerler bu alandaki karlı fırsatları kollamaya başladı. Tüm cazibeler ve ticari vızıltilar etrafımızda dönüp duruyor. Vaatler, sözleşmeler ve tatlı diller dökerek bazı sözüm ona akıllı ticari balıkçılar, bizi oltaya düşürmeye çalışıyor. Uyarı alarmlarını çaldırma zamanının geldiği kanaatindeyim."

jonas mekas, 1967

"1990'lar, popüler olana karşı daha az şüpheli olmamıza yol açmıştır."

cherry smith, 1995

Yeni Amerikan sineması için 60'larda **Jonas Mekas**'ın manifestoları¹ gibi kıskırtıcı ve bir meydan okuma olarak algılanabilecek biçimde, 1992'de bir **Village Voice** makalesinde **B. Ruby Rich**, yeni queer sinemanın "bağımsız, deneysel ve ötekinin sineması içinden çıkan, uzun süreli olan, etkili gay ve lezbiyen sinema geleneğinden" doğduğunu gururla açıklamıştır ("Yeni Queer Sinema" 32). Sinema tarihinde bu iki aşamayı yan yana getirme sebebim, sadece kültürel üretimde bir yeniliğin üstüne gidilmesi eğiliminin kronik ve tipik olarak Amerikan bir özellik olduğuna dikkat çekmek değil, aynı zamanda, "Yeni" Amerikan sinemasının meşru varisinin "Yeni" queer sinema olduğunun ironisini ortaya koymaktır. **Mekas** ve **Rich**'in yeni sinemalarını yan yana getirmekteki nedenim, filmde temsilin politikasına dair önemli noktaların aydınlatılabileceğini düşündüğüm içindir. Dahası, bağımsız sinemanın tarihinin ve ekonomisinin, yeni queer sinemanın estetiğini ve politik stratejilerini nasıl etkilediğine de açıklık getireceğini zannediyorum.

1960'larda **Mekas**'ın yeni Amerikan sineması için yaptığını, **Rich** yeni queer sinema için yapmaktadır; bu sinemayı, 1980'lerin queer milliyetçiliğinin bir sosyal hareketten nasıl çıktığı, metinsel benzerlikler, formal stratejiler ve en azından retorik açısından tanımlamaya çalışır:

Aslında, yeni queer film ve videoların hepsi aynı değildir. Hepsi aynı ve benzer bir estetik dili, stratejiyi veya kaygıyı taşımamaktadır. Ancak yine de ortak bir tarzları vardır. Adına "Homo Pomo" diyelim: Hepsinde benimseme, pastiş, ironi ve tarihin sosyal yapılandırma ile yeniden gözden geçirilmesi gibi noktaları az da olsa bulabiliriz. Özellikle eski hümanist yaklaşımlardan farklı olarak ve kimlik politikalarına ilişkin filmler ve çekimler ele

alındığında, bu yapıtlar alışılmışın dışındadır; enerjiktir, minimalisttir ve aşırıdır. Ama her şeyden önce, bu yapıtlar zevklidir. Onlar buradalar, queerler ve artık buna herkes alışsın (Yeni Queer Sinema, 32).

Queer Nation kurumunun sloganlarından “Queeriz, Buradayız, Alışın!” (“We’re here, we’re queer, get used to it!”) kullanılması, yeni queer sinemanın (postmodern sinemaya kıyasla) bir politik ve estetik hareket olmasını neyin tanımlayacağı sorusunu zorunlu kılar. Yeni queer sinemanın hem “insani” hem de “kimlik politikalarını” sosyal yapılandırıcı bir bakış açısıyla politik olarak reddettiğini iddia eden **Rich**, bu sinemanın tüm insanlığın evrensel olarak kucaklanması gerektiği sempatisinden tiksindiğini ve kimlik politikalarının alt kültür ayrıcalığıyla açıkça alay ettiğini düşünmektedir. Ayrıca bu sinema, queerliğin bir etnisi olduğu kabulünden doğan modelin “pozitif” imaj taleplerine de karşı koyar. Böylelikle **Rich**, yeni queer sinemanın bir film türü olduğundan ziyade, politik açıdan *ne olmadığı* konusunda da bizi bilgilendirmeye çalışır. Bu gözlemlerimi yaparken, **Rich**’in queer film estetiğinin ne olduğuna dair bir çerçeve çizmeye çalışırken aslında ne kadar zorlu bir işe kalkıştığını anlamak zor değil.



Yeni queer sinema ilk olarak kıvrak, norm dışı, enerji dolu ve postmodern diye tanımlanabilir; Amerikan bağımsız filmlerinin bir parçasıdır da. İkinci, filmlerin finanse edilmesi, tamamlanması, pazarlanması ve dağıtılmasını etkileyen bir unsur olarak cinsiyetin, cinselliğin önüne geçtiği bağımsız film kültürüyle ilişki içindedir. Bu yazımda, yeni queer sinemayı etkileyen ekonomik gereksinimleri inceleyebilmek için onu bağımsız sinemanın yakın tarihine yerleştiriyorum. Daha sonra, günümüz film endüstrisinin ekonomik gereksinimlerinden ayırtılamaz metinsel konular ışığında iki lezbiyen filmi analiz etmek istiyorum: **Rose Troche**

ve **Guinevere Turner**’ın *Go Fish* (1994) ve **Maria Maggenti**’nin *The Incredibly True Adventures of Two Girls in Love* (1995) filmleri. Bu iki film, popüler film arenasına hem yakın hem de uzak durmakta olduğu için yeni queer sinemanın bir parçası sayılabilir; ancak değişken estetik stratejileri ve farklı politik anlayışları ile yeni queer paradigmasına açıklanamayacak bir karmaşa getirirler.

Little Movies That Could: Yenisi ve Eskisiyle Bağımsız Sinema

Günümüz film endüstrisinin karlı bağımsız film projeleri arayışında olması, **Troche** ve **Turner**'ın *Go Fish* ve **Maggenti**'nin *Two Girls* gibi lezbiyenlik temalı filmle-
rinin sinemalarda gösterime girmesi için bir olanak yaratmıştır. Ancak, yeni queer
sinemanın radikal, formal ve siyasi bir silah olduğu varsayımı, eğlence endüstrisi-
nin queer kimlikleri metalaştırarak kazanç elde etme planının bir parçasıdır. Eş-
cinsel "homocore" sinemacı **Bruce LaBruce**'un da dediği gibi: "Medya yaramaz ço-
cukları, çizdikleri çerçeve içerisinde eğlendirir ve performans gösterdikleri sürece
hoşgörür. Artık senden hoşlanmadıklarında veya sıkıldıklarında, başka bir şeye
dönüşecek kadar uyanık olmalısın, yoksa kelleni uçururlar." (188). Eğlence devleri
ve işini bilen yöneticiler, kitlelerin "alternatif" sayılan filmlere ilgisinin azaldığını
görünce yeni (ya da eski) queer sinema mali destek ve dağıtım engelleriyle mi kar-
şılaşacaktır? Karşılaşırsa da, bu olumsuz bir durum olur mu gerçekten?

Rich'in ifade ettiği gibi farkında olsa da olmasa da, yeni queer sinema belirli bir
gelenekten doğmuştur: Bu, **Mekas**'ın marjinal, dışlanmış ve açıkça dirençli yeni
Amerikan sinemasıdır. Dışarıda bırakılanların konumundan özcü bir biçimde bes-
lenen geleneklerle ilişkilendirilen filmler, yeni queer sinemanın ticari başarısından
nasiplenememektedirler. Underground queer film ruhu **Bruce LaBruce** ve **Sadie
Benning** gibi sinemacılarla yaşatılmaktadır; filmlerinin saf acı, grafik seks ve yük-
sek düzey formal deneysellik içerdiği düşünüldüğünde, bunların geniş çapta yay-
gınlaşması şaşırtıcıdır. Ancak uzun metrajlı 35 milimetre film hegemonyasının ve
geniş dağıtım fırsatlarının artması, karlı ticari anlaşmalarla filmlerin gösterilmesi
ya da en azından masrafları çıkartabilmenin cazibesine kapılınması, underground
"dolabından" çıkan sinemacı sayısının artmasına neden olmuştur.



Rich'in yeni queer sinemasının estetik ve politik ataları (yani yeni Amerikan si-
nema grubu) benzer bir durumla karşılaşmışlardı; Hollywood'daki asimilasyon,
yeni Amerikan sinemasının uygulayıcıları tarafından değil, 60'ların sonlarına
doğru okullu "Hollywood Rönesans"çıları sayılan ilk kuşak yönetmenlerce ger-
çekleştirilmiştir. **Mekas** ve diğerleri, **John Cassavetes**'in doğaçlamaları ve **Robert
Frank**'in el kamerası çekimleriyle (bu yöntemlerin *Go Fish*'te kullanılması ilginç
fakat sürpriz değildir) tanımlanan radikal sinemaya öncülük etmişlerdir. Ekonomi

ve estetik abidesi sayılan ve son 30 yıldır Amerika ve dünyada varlığını sürdüren Hollywood'un üretim yöntemlerini, dağıtım kanallarını ve estetik anlayışını yeni Amerikan sinema grubu reddetmiştir. Zaten, stüdyoların yavaş yavaş elden çıkarılması, televizyonun yarattığı rekabet ortamı ve Avrupa sinema sanatına artan ilgi ile Hollywood giderek baskınlığını yitirmekteydi.²

Yıkıcı bir mahcubiyetle, yeni Amerikan sineması kendini yaygın endüstriden sadece mali ve fiziksel boyutta soyutlamamıştır (New York ve San Francisco Hollywood'a karşı!). Kendilerini, ticaret ve sanattan somut ve sınırlarını kendilerinin belirlediği ve koruduğu bir çizgi ile ayırmışlardır. Bu tekelleşme karşıtı tutum, her ikisi de 1963 yılının filmi olan **Joseph Mankiewicz'in Cleopatra'sı** ve **Jack Smith'in Flaming Creatures'sı** arasındaki telafi edilemez uzaklığı pekiştirmiştir.



Şimdilerde, **Flaming Creatures** ve **Cleopatra'nın** estetik olarak birbirine benzer hatta aynı ve alışılmış bile olduğunu tartışabiliriz. Lafı getirmeye çalıştığım nokta da bu zaten. Postmodern anlayış ve politikalar, sanatı ticaretle karşı karşıya getirmeyi reddeder; **Mekas** ve diğerlerinin de hayal ettiği ve yaptığı gibi, gösteri meraklısı toplum ve onun taticizleriyle kirletilmemiş auter sinemasını meydana getirmişlerdir. Günümüzün küçük ve büyük eğlence şirketleri, görselliğin gücünü ve donanımlarını kucaklayan filmleri tanıtmaktan mutluluk duymaktadırlar ve alternatif bir "yaşam tarzını" perdede tüketmeleri için kitleleri teşvik etmeye heveslidirler. Yani queerliği içeren konular, sevimli ve egzotik bir matine menüsü olarak sunulabilirse dikkat ve ilgilerini çekmektedir. Sonuç olarak çağdaş bağımsız sinema, popüler film kültürünün sarışın tatlı çocuğu olma yolunda hızla ilerlerken, enerjisi giderek düşünceli **The Return of the Secaucus Seven'dan** (1981) uzaklaşmakta ve düşüncesiz **Pulp Fiction'a** (1993) benzemektedir (Burada birbirinden tamamen farklı olan iki yönetmeni - **John Sayles** ve **Quentin Tarantino'yu** - fütursuzca kıyaslıyorum.)

Birkaç açgözlü eğlence devi, sayıları giderek artan küçük yapımcı firmalar ve (queer veya queer olmayan) küçük filmlerle kazançlı bir dönem yaşayan ve ilgi çeken bağımsız tayfayı içinde barındıran "Hollywood"u bu çerçevede tanımlamak bir sorun olmaktadır. Benzer şekilde, yeni queer sinema adı da lezbiyenler, gayler, biseksüeller, transseksüeller, travestiler ve diğer cinsiyetler ve cinsel "haydutlar" hakkında veya onlar tarafından yapılan filmlerin ekonomik, siyasi ve estetik yönlerinin analiz edilmesi adına yetersiz hatta amaçsız kalmaktadır; hele ki filmler ve

yöneticiler, geleneksel film kültürü türlerine, formal araçlarına, üretim yöntemlerine ve dağıtım kanallarına direnmiyorsa veya direnemiyorsa.

Jonas Mekas'ın tanımladığı yeni Amerikan sinemasından farklı olarak yeni queer sinema, "bağımsız" lafının anti hegemonya direnişinin değil de ticari nedenlerle dillere dolanan post klasik, post Rönesans sinemanın heterojen haritasının üzerindeki yerini tespit etmelidir. Queer pazarları hedef tutmak elbette ki sonuç vermiştir. Birleşik Krallık örneği için **Gregory Woods**'un da dediği gibi: "1980'lerin sonlarından itibaren, 'pembe ekonomi' olarak bilinen kitlenin sadece satın alma gücünden değil, 90'lı yılların başında yaşanan ekonomik krizde "pembe paranın" inanılmaz direncinden de bahsetmek alışıldık olmuştur." **Bruce LaBruce**'un analizi daha da şüpheli ve aykırıdır:

"[Bir arkadaşım] bana, yeni filmimin pazarlamasını daha "normal" bir seyirciye yöneltmemi, gay ve lezbiyen film festivallerinin gettolaşan çemberinden uzak durmamı önerdi. Eski bir gay porno yıldızının, içinde bol bol oral ve anal seks sahnelerinin olduğu bir filmi heteroseksüel seyirci kitlesine ne kadar cazip gelir bilmiyorum doğrusu. Gerçi, her şeyi pazarlamak artık mümkün sanırım. Düşünüyorum da galiba arkadaşım haklı."

LaBruce'un bir an tereddüt etmesini ve sorgulamasını sağlayan nokta, filminin iyi bir pazarlama yöntemiyle geniş bir seyirci kitlesi tarafından tüketilebilme olasılığıdır. Daha geniş, genel bir seyircinin dar bir gay kitleye tercih edilmesi sorgulanmamaktadır. **LaBruce**'un ikilemini ekonomik ve estetik açıdan değerlendirirken, yeni queer sinemasının ayrıricılığıyla değil, **Eve Sedgwick**'in cinselliğin genel geçerliği ve farklılığı (bireylere göre farklılaşabileceği) arasındaki ayrımla değerlendirmek gerekir. **LaBruce**'un görüşleri, bu ayrımın nasıl ani ve kaçınılmaz bir meta-laştırma ortamı olduğunu açıkça göstermektedir. "Eğilimlerin" farklılaştırılması ve genelleştirilmesi, cinselliğin alt kültürü mü yoksa egemen kültürü mü ilgilendiren bir bakış açısı olup olmadığına bağlıdır. **Sedgwick** şöyle der:

***Epistemology of the Closet**'da, modern homo/heteroseksüel tanımının bir kültürel olguyu çok fazla alevlendirdiğini savunmuştum çünkü bunun, azınlık olan bireyleri (özellikle lezbiyen veya gay) mi ya da kültürün kurumları ve öznelliğini mi ilgilendiriyor olduğuna dair süren bir anlaşmazlık vardır (Forward: T Times xii).*

Sedgwick'in işaret ettiği gibi yeni veya eski queer yaklaşımın paradokslarından biri, farklılaştırma ve genelleştirme isteklerinin birbiriyle kenetli ve iç içe olmasıdır.³ Ancak, genelleştirme eğilimini zapt edebilmenin, gışede başarı sağladığı bir paradoks değildir. Başka bir deyişle, yukarıda **LaBruce**'ın bahsettiği "pazarlama" biçimi basit gibi görünür ancak yanıltıcıdır; bu yöntem, açıkça reklam yapılmasını içerir fakat aynı zamanda filmin metinsel stratejilerini de içerir. Bir başka deyişle aslanan, parasını ödeyen tüketicileri çekebilme. Özel ve azınlık bir pazar olarak



gay ve lezbiyen izleyici kitlesini hedef almak farklı bir şeydir, kazanç sağlamak için queerin genelleştirme tarzının başarıyla kullanılması başka [*The Wedding Banquet* (1993), *The Crying Game* (1992) ve *To Wong Foo* (1995) örneklerinde olduğu gibi].

Yazının başında **Mekas**'ın tarif ettiği gibi otantik, politik queer filmlerinin altında kazanç oranlarını hesap eden açgözlü 'balıkçılar' yatar. Sundance Film Festivali'nde başarı elde eden **Go Fish** ile ilgili bir yazısında **Ruby Rich** şöyle söyler: "Eğer bu yazının gizli bir gündemi varsa bunun nedeni, olumsuz tepkileri önlemek ve bu filmin herhangi bir popüler dağıtımıcının 'balık avından' daha fazlası olduğunu ifade etmek içindir" (Goings and Comings, 14). **Mekas** ve **Rich**'in "balıkçıları", yeni queer sinema için bir ava çıkmışlarsa ve **Go Fish** gibi küçük filmler ticari bir başarı elde etmişse, o halde bu filmlerin politik etkisi ve yenilikçi estetiğini değerlendirmek için metinsel bir analizin önemli bir araç haline geldiğini söylemek mümkün olabilir. Yapım, pazarlama ve dağıtım açısından queer yapımı bağımsız filmler ve stüdyo yapımı queer olmayan filmler arasında belirgin bir fark bulabilmek zorlaşıyorsa, o zaman anlatı

ve görsel ifadenin queerin yeni ve/veya yıkıcı sinemanın estetik-politik projesinin yükünü taşıması gerekir. Dolayısıyla, bu noktada sorulması gereken soru, yeni queer paradigmanın bu filmlerin metinsel ifadelerine daha fazla erişim sağlayıp sağlamadığıdır.

Go Fish ve **Two Girls** okumalarımızla, yeni queer sinemanın genel geçerliği ile estetik ve politik farklılıkları, **Sedgwick**'in genelleştirici/farklılaştırıcı ayrımlarıyla daha kolayca yorumlanabilir. Bunun nedeni, **Sedgwick**'in terimlerinin post modern görselliğin düzenbaz politikasının bir araç olduğunu varsayması ve yeni queerin döngüsel mantığının ("queeriz, buradayız ve filmlerimizle artık alışmanız gereken bir şeyler yapıyoruz") iması olmaksızın seyircinin ilgisini ve politik hassasiyetlerini ele almasıdır. **Go Fish** gibi kendine özgü tarzları olan son dönem queer filmlerin, egemen film estetiğini zorladığını söylersem sanırım haksız sayılmam. Bunun sebebi ise, aslında pek de underground kalmayı beceremeyen bir underground sinemanın mirasından yararlanmasıdır. Ayrıca yeni queer filmler, tek amaç olarak gişeyi hedefleyip geniş kitlelerin eğlencesi göz önünde bulundularak yeni bir ambalajla çekilmeye başlanmıştır. Burada amacım, cazip olduğu-

nu ve iyi yapıldığını kabul ettiğim *Go Fish* ve *Two Girls* gibi filmlere yüklenerek, Hollywood'un biçimsiz hayaletlerine ve 'kiralık avcılarına' boyun eğdiklerini ima etmek değildir; daha ziyade, yeni ve queer olarak kategorize ettiğimiz filmleri ve bu filmlerdeki politik ve estetik olguları daha yapıcı bir biçimde sorgulayabilmektir.

Lezbiyen filmlerin ekonomisinin ve estetiğinin analizini zorlaştıran yeni queer sinema kurallarının bir eksik yönü daha vardır: Bağımsız ve popüler sinemadaki cinsiyet dinamiğini ele alamamak. Lezbiyen filmlerini tarih, cinse özgü örüntüler ve temsil politikası açısından analiz etmek, yeni queer estetiğinin bakış açısının sağlayamadığı perspektifler sunabilir çünkü yeni queer sinema, erkek egemen bir film endüstrisinin lezbiyen sinemaya etkisini analiz edebilmek açısından eksik kalır.

Lezbiyenin 10 Yıllık Dönemi: Kızlar, Tür ve Yeni Lezbiyen Sinema?

1992 *Village Voice* yazısında **Rich**, yeni queer uzun metraj film yapımını (video ve kısa filmlere kıyasla) etkileyen somut gerçekleri ele alır. Film endüstrisinde cinsiyetin hala önemli olduğuna işaret eder:

Şuna bakın ki dağıtımıcılar tarafından kapışılan, popüler festivallerde gösterilen ve sinemalarda yer alan tüm yeni filmler erkekler tarafından 'kapılmaktadır'. Ve yine şuna bakın ki popüler kültürle lezbiyenlerin ilişkilerini yeniden tanımlamaya yarayan muhteşem yeni lezbiyen videoları, halen çok zor bulunmaktadır (32).

Barbara Hammer'ın videoları ve deneysel kısa filmleri veya artık meşhur olmuş **Sadie Benning** pixelvisionları, yeni ve eski lezbiyen sinemasının temelini oluşturur. Gerçek şu ki gayler, popüler ve bağımsız uzun metraj filmleri ile sektörü ele geçirmiş-tir ve perdede ve perde arkasında daha fazla başarı ve görünürlük elde etmişlerdir.⁴

1994 yılında *Go Fish*'in uzun ve zorlu kabul sürecini göz önünde bulundurarak **Rich**, lezbiyen sinemanın zamanının geldiğini umut ettiğini ifade etmiştir:

*Nihayet lezbiyen videolarının yanı sıra uzun metraj lezbiyen sineması gelişmektedir. Yıllarca erkeklerin elindeki sinemadan sonra, kurmaca bir lezbiyen filmi olan ve alkışı hak eden *Go Fish* çıka gelmiştir.. Basına inanacak olursak, Hollywood'da bir düzineden fazla popüler lezbiyen film yapım ya da yapım öncesi aşamadır. Böyle devam ederse, 90'lar lezbiyenlerin dönemi olabilir (Goings and Comings, 16).*

Rich'in her daim güvenilir olan film ve kültür öngörüsünü teyit etmek gerekirse, 1990'larda lezbiyen filmlerinin sayılarının fazlaca artması, lezbiyen sinema için gerekli olan kitlenin kanıtı olarak gösterilebilir.⁵ 1995 yılında üretilen uzun metraj lezbiyen film sayısı, tüm 80'li yıllarda yapılanların toplamının neredeyse iki katını bulmuştur.

Popüler ve bağımsız film üretiminde de, sektörün belirli dışlama yöntemlerinin yanı sıra ekonomi ve güç dinamikleri de lezbiyenlerin film yapmasını engellemiştir. Bu nedenle, cinsiyetler arasındaki dengesizlikler yeni queer sinemasının paradigmasını zedelemektedir. 1992 yılına dayanarak **Amy Taubin**, queer sinemanın “cinsel isteğinin ve yapılandırılan arzusun sadece erkek üzerine olduğunu ve kadınların heteroseksüel filmlere kıyasla, ‘queer’ sinemada daha fazla marjinalleştirildiğini ve hetero filmlerinde kadınların arzu nesnesi olarak kullanıldığını” ifade eder (37). Lezbiyenlerin film yapımı alanında daha az bulunması ve cinsiyet, cinsellik, eşcinsellik ve kültürel güç olgularının lezbiyen görselliğin üretilmesindeki önemi nedeniyle, lezbiyen sinemanın yeni queer sinemaya eklemlendiğini varsaymak ve çağdaş lezbiyen filmlerin bu tanımla yeterince tanımlanmamasını göz ardı etmemek büyük önem taşır.

Go Fish’in yazarı, yapımcı ortağı ve oyuncusu **Guinevere Turner**’ın kadınların queer ve anaakım filmlerdeki marjinalleştirilmesini referans alarak, kadınların kişisel ve toplumsal olarak güçlenmesi, geniş kitlelere erişebilmesi ve Sundance başarısı üzerine **Holly Willis** ile söyleşisinde şöyle demiştir:

Heteroseksüel bir izleyici kitlesine geçiş yapacağımızı düşünmedik. Kimsenin ilgi duyacağını düşünmedik, ki zaten bu umurumuzda değildi. Ayrıca, lezbiyenler heyecanlandı. Sadece lezbiyen filmi olduğu için değil, bu kadar ilgi gösterildiği için. Herkes için bir onaylanmadır bu. İlginç kişileriz. Yetenekliyiz de. Gerçek insanlarız biz (20).

Cinsiyet, güç ve queer filmin analizinin yapılması için dayanaksız iddiaların, sistematik bir çerçeve içinde sorgulanmasının yerini almaması gerekse de; **Turner**’ın görüşlerinin, lezbiyen topluluklar için marjinallik direnişini ifade etmek veya gerçekleştirmek adına bir güç kaynağı olmadığını gösterir. Bu bakış açısı, **Turner**’ın gay erkek meslektaşlarının görüşlerinden farklı olabilir.⁶ **Turner**’a göre lezbiyen imajların üretilmesi, heteroseksüel hayal gücünde lezbiyen kültürel üretimin yapılması ve varlığının somutlaştırılması oldukça güçlü politik bir eylemdir.

Lezbiyen sinema aslında kendisini topluma ve genel kabullere göre yeniden tanımlamaktadır; özellikle metinsel karmaşıklık, görsel tarz, tür kapsamında yeni queer sinemanın ayırt ediciliğini, film formunun unsurlarına uygunluğu açısından kavramak olası değildir. Diğer yandan, romantik komedi olan **Go Fish** ve **Two Girls** filmlerini tanımlayabilmek için “lezbiyen sineması”na ait yeterince fark barındırdığı tartışılabilir. Lezbiyenlerin filmlerinde romantik komedinin alışılmış uyuşmalarının bulunması, romantizmin yeniden tanımlanmasıyla ilgilidir (neyle ilgili diye sorulabilir: Lezbiyen? Queer? Sinemasal? Hepsi ya da daha fazlası?). **Eve Sedgwick**’in belirttiği gibi, heteroseksüalitenin “tarih boyunca kendini her şekilde göstermesine izin verilmişse de, romantizmi tamamen tekeline almamıştır” ancak bunu kusursuzca yapabileceği bir yer vardır, o da sinema salonunun karanlığıdır (Queer and Now, 11).



Son dönem lezbiyen ilişkileri anlatan filmler, kendini “açık etme” hikayelerinden sıyrarak, lezbiyen kimlikleri, toplulukları, lezbiyen kültür ve popüler kültür arasındaki ilişkileri irdelemektedir. Bu giderek karmaşıklaşan geçişin önemli bir yönü de dramdan komediye geçiştir. Örneğin *Go Fish* ve *Two Girls* gibi filmler, *Desert Hearts* (1985) ve *Claire of the Moon* (1993) gibi ‘açığa çıkma’yı işleyen “lezbiyen sorunları filmlerinin” aksine, hikayelerini karmaşık hale getirir. Sıkıntılı açığa çıkma hikayelerinden neşeli hikayelerin anlatılmasına geçişin temelinin ve itici gücünün ne olduğu tam net değildir: Rich’e göre “*Go Fish, A Comedy in Six Unnatural Acts*’in (Oxenbug, 1975) kız çocuğudur ve lezbiyen tayfasının varlığını ve bir geçmişi olduğunu kanıtlayan bir örnektir. Ancak Troche ve Turner bunu hiç görememiştir” (Goings and Comings, 15). Ancak *Go Fish* ve *Two Girls*, romantik film türüne eleştirel yaklaşarak, lezbiyen karakterlerin temsil ettiği bir romantizmle lezbiyen bir kimliğin yapılandırılmasının sorunun ta kendisi olduğunu ortaya koyarlar.

Son dönem lezbiyen sinemasının metinsel odak ve karmaşıklık açısından genişlemesi ve gelişmesi, bir jenerasyon meselesi değildir ve çıktıkları dönemler ile uyuma sağlamaz. Örneğin Patricia Rozema’nın *When Night is Falling* (1995) filmi alışılmış bir ‘açığa çıkma’ hikayesini çekici ve lirik bir görsellikle anlatır. 1987 yapımı *I’ve Heard the Mermaids Singing* filmi ise farklı olarak lezbiyen isteklerini çeşitli bağlamlarda sergiler: Dostluk, romantizm, yaratıcı ve profesyonel ilişkiler.



Sedgwick’in cinsel farklılıkların genelleştirmesi ve farklılaştırılmasını vurgulaması (*Epistemology of the Closet*), eşcinsel kimlikleri karmaşıklaştıran, çeşitliliği olan cinsel ve ırksal kimliklerin ele alındığı filmlere uygun düşer. Bu dürtüler etrafında dolanan gerginlikler ve lezbiyen imaj oluşturmumu, *Go Fish* ve *Two Girls in Love* arasındaki politik ve estetik farklılıktan yansımaktadır; özellikle, var olan bir türün kullanımı, suistimal edilmesi için farklılaştırma ve genelleştirme karşılaştırması için sonuçlar doğurur. Filmler arasındaki en önemli farklılıklarından biri ise romantik komedinin alışılmış tarzını nasıl kullandıklarıdır.

Two Girls ve *Go Fish*’in başarıları kısmen türüne bağlı olabilir. Öyle ya, seri üretim film kültürünün kişi başına 8 dolar ile milyon dolarlara değer “mutlu son” öner-

mesi olmazsa olmazımızdır. **Mandy Merck**, lezbiyen romantik ilişkilerini Avrupa sanat sineması geleneğine oturtur; oysa bu sinema tipik olarak Hollywood uylarışmalarını taşısa da küçük bir seyirci kitlesinin gözdesidir. **Merck**'e göre, "lezbiyen romantizmi de Avrupa ve Kuzey Amerika'nın metinsel 'sanatında' alışıldık olmaya başlamıştır, hem de oldukça alışıldık" ve Avrupa'nın kültürel özgünlüğü ve auter yaklaşımı sanat sinemasını vurguladığı için bu filmler "yetişkin" ve dolayısıyla "seksi" olarak okunmaktadır.

[Sanat filmi], "gerçekçi", "cesur" veya "sorgulayıcı" olarak değerlendirilen baskın heteroseksüel normlardan bir derece farklılık sunmaktadır (Lianna (Sayles, 1983) hakkında bir İngiliz eleştirisinden alınan terimler). Ancak aslında hep aynı olan, geleneksel sinemanın kadın figürünü cinsel zevk, cinsel sorun ve seksin kendisini resmetmek için kullanarak bunu yinelemekte ve tekrarlamaktadır (380).

Merck'in iddiasına göre, **Desert Hearts**'ın olağanüstü bir başarı olarak nitelendirilmesinin sebebi, lezbiyenlerin yaşadığı zorluklardan romantizme geçiş yapabilmesidir. Ancak bu dönüşüm yaşanırken, aynı zamanda geleneksel tür normları yeniden yazılmaktadır. Yaptığı analize göre, lezbiyen romantik komedileri genelde tereddütte olan kadının baştan çıkarılması gibi standart hikayelere başvurmaktadır. Ancak popüler romantik türünün artık eskimiş "erkek kızla tanışır; kızı kaybeder, sonra kızı geri kazanır" (379) formülünü yeniden yazar film. Dahası,



*Popüler bir romantik hikaye olarak başarı sağlayabilmek adına **Desert Hearts**, evrenselliğini kısıtlayacak herhangi bir sosyal veya politik sonuçtan veya bağlamdan kendisini soyutlamıştır. **Donna Deitch**'in kendisinin de dediği gibi, '70'lerin New York'unda geçmesini istemedim. Lezbiyen himayesi veya başka bir şeyle ilgili değil. Bu bir aşk hikayesidir'. Bu evrensel kabul prensibi, genelde sanatsal başarının işareti olarak görülmektedir (380).*

Deitch'in düşüncelerinin, **Two Girls**'ün yönetmeni **Maria Maggenti**'nin ifadelelerinden de yansıdığını görmek mümkün: "Filmim bir ilk aşkı anlatmaktadır; lezbiyenlerin deneyimlerinin ticari hale getirilmesi veya hayatlarımıza sözüm ona ilgi duyulmasıyla hiçbir alakası olmadığını ne kadar vurgulasam azdır. Bir yönetmen olarak ben gerçeklerle ilgilenirim, ticari kaygılarla değil" (Conference, 4). **Go Fish** ve **Two Girls** filmlerinin her ikisi romantik komedi olarak sınıflandırılrsa da **Go Fish**, bilinçli olarak türün uylarışmalarını irdeler ve farklılaştırarak harmanlar ancak

Two Girls, **Merck**'in **Desert Hearts** için öne sürdüğü genel geçer bakış açısını benimseyerek, alışılmış romantik anlatım tarzını eğlenceli hale getirir.

"Go Fish" ve "Two Girls"

'Açığa çıkma' hikayelerinin gereksinimlerinden kurtularak ve **Troche**'nin Chicago'daki avant garde film geçmişinden faydalanan **Go Fish**, öze dönük bir belge olarak kendine özgü anlatım ve görsellik araçlarıyla yapılandırılan bir lezbiyen filmidir. **Lizzie Francke**, bir **Sight and Sound** eleştirisinde bu gözlemlere katılır:

Troche ve **Turner**, yapımcıları **Christine Vachon** (**Poison** (1991) ve **Swoon** (1992) yapımcısı) ve **Tom Kalin**'in (**Swoon**'un yönetmeni) queer sinema geleneğine sadık kalmışlardır; filmin biçiminde heteroseksüel hiçbir unsur yoktur. Sinemasal açıdan açıkça farklı olma isteği, **Donna Deitch**'in **Desert Hearts** gibi 'açığa çıkma' hikayelerinden farklı olan **Troche** ve **Turner**'ın lezbiyen hikayesinin önüne geçmiştir (43).

"Sinemasal olarak farklı olma" isteği, **Go Fish**'in hikayesinin alışılmış 'açığa çıkma' hikayesinden uzaklaşması ve sanki bir klasik heteroseksüel romantik ilişkiyi işlemesi ile mümkün olmuştur. Kıyaslandığında, **Maggenti**'nin **Two Girls**'ü genç karakterlerden biri olan Evie tarafından açıkça reddedilse bile, bir 'açığa çıkma' hikayesinin tatlı bir ilk aşk ve olgunlaşma hikayesi ile örüntülenmesidir. **Maggenti**'nin sinemasal olarak "farksız" olma isteği veya geniş kitlelere daha fazla hitap edebilmesi, filmin anlatı ve tarz seçimlerini yansıtmaktadır.

Tamamlanması iki yılı bulan **Rose Troche**'nin **Go Fish**'i, **Interview** dergisi tarafından "rahatlatıcı ve şımarık bir lezbiyen romantik komedi" olarak tanımlanmıştır ve "beceriksiz bir gündeme başvurmadan, kişisel hatıralara yakalanmadan gerçekleri anlatmaktadır" (Mayıs 1994: 20; Haziran 1994: 40). Bu görüşler filmi orijinal ("lezbiyen") ve sadece entelektüel veya belli bir kitle için değil, geniş kitleler için de cazip kılar. Yanı sıra, cesur siyah-beyaz sinematografisi ve kişisel bir mesajı olan bir belgesel olmadığı halde, bu, filmi lezbiyen olmayan seyirciler için bir eğitim alanı haline de getirmez. Bu film nihayetinde, misyonerlik yapmayan bir romantik komedidir ve romantizm arka fonu ile hem heteroseksüel hem de eşcinsel seyirciler için cazip olabilmektedir.

Basın için yapılan kopyasına (ve video kiralamacılar için renklendirilmiş kapağına) rağmen, genç bir lezbiyenin aşk arayışı ile anaakım seyirciyi içine çekebilse de lezbiyen kimliği, seks ve temsiliyet niteliklerini es geçmemektedir. "Ve kız, bir kızla tanışır" anlatısını rüyaya benzer sekanslar ve geniş açı objektifi, aralıklı çekim görüntüleri ve geçiş gibi görsel efektler kullanarak böler. Bunları yaparken modern lezbiyen yaşamını inceler; lezbiyen toplulukları arasındaki farkları ifade eder ve heteroseksüel aşklar ve ilişkilerden farklılıklarını ortaya koyar.

Go Fish'in açılış sahnesi bir sınıf tartışmasıdır; tarih boyunca lezbiyenler ve lezbiyen olduğu düşünülenler tartışılmaktadır. Bu sahnenin bir üniversite ortamında geçiyor olması önemlidir çünkü lezbiyenlerin kendi hayatları ile ilgili bilgilerin yapılandırılması ve tarihin yeniden oluşturulması için bir zemin oluşturur.⁷ Öğrenciler lezbiyenliğin tarihsel kanıtlarının yetersiz olduğuna işaret ettiklerinde, hocaları Kia tarihin gücü ve politikası ile ilgili bir argüman sunar. Lezbiyen oldukları bilinen kişilerin tarih sayfalarında yer almaması, filmin içe dönük meta hikaye motiflerini besler. Ana karakter Max'in çoğunlukla günlüğüne yazdığı pasajları okuması veya yazdıklarının dış ses olarak kullanılması, Max'i hem kendi tarihsel varoluşu açısından hem de bir lezbiyen kültürünün yazarı veya oluşturucusu olarak sağlamlaştırır.

Go Fish farklı yaş, ırk, cinsel yaşam, eğitim ve sınıf çeşitliliklerinin oluşturduğu bir lezbiyen topluluğun var olduğunu kabul eder. Bu toplum bağlamında, topluluğun da ilgi alanı olan 'eş' olgusu, lezbiyen bir "eşleşme ritüeli" olarak ele alınır filmde. Diğer bir deyişle, lezbiyen ilişkiler ve seks, hem komündür hem de bireyseldir. İrdelenen, tanımlanan ve yeniden tanımlanan konu, tamamıyla olmasa da çoğunlukla Max ve Ely'nin filizlenen ilişkisi üzerinden yürütülür. Max ve Ely'nin olası ilişkisi, Max'in Afro Amerikan ev arkadaşı Kia, Kia'nın Latin kız arkadaşı Evy, Ely'nin beyaz ev arkadaşı Daria ve Daria'nın o anki seks partneri olan kadın/lar tarafından analiz edilir. Bu sahnelerde, **Troche** yaratıcı bir şekilde belgesellerin "konuşan kafa" tarzından yararlanır: Dört kadını yukarıdan, kuş bakışı, sanki yan yana yerde uzanıyormuş gibi görüntüler. Film ilerledikçe, bir kadının cinsel organı için uygun lakaplar ararlar. Max ve Ely'nin ilişkisini irdelerler ve genel olarak lezbiyen yaşamı tartışır.



Bu bölümlerin görsel olarak çekici ve komik olmasının yanı sıra işlevi de vardır: Bu dört kadın, filmin hikayesine içsel ve dışsal konumlardan katkı sağlarlar. Örneğin Evy, o sahnede yer almamasına rağmen, Ely ve Max'in ilk buluşmalarındaki öpücüğü hakkında bir yorumda bulunur. Sonuç olarak, konuşan kafalar hem kurmaca hem belgesel, hem anlatısal hem de değildir ve hikayeye katılım sağlamakla beraber, hikayeyi ve lezbiyen aşkın görsel unsurlarını yorumlamaktadırlar. Karakterlerin kendilerini izlemesi ve lezbiyen görselliğin oluşmasına katkı sağladığı gibi, film popüler kültürde queer temsili irdelemektedir. Ely ve Max bir gay tarafından yapılan bir filmi tartışırken, örneğin queerin "olumlu" temsillerinin önemi ve her queerin yaptığı filmin tüm queerleri temsil etmesi beklentisinin külfeti konusunda hem fikir olmazlar. İsmi vermedikleri gay yönetmenin tartışılması, lezbiyenliğin ve lezbiyen görselliğinin filmde nasıl temsil edildiği hakkında oldukça fazla mesaj verir. Bir başka sahnede ise, Ely'nin yeni kısa saç modelinin çıkış noktası olarak alındığı ve önemli sözde lezbiyen göstergelerinden biri olarak yaratılan erkeksi/kadınısı (eril/feminen) stereotipik algılamaların kısıtlayıcı unsurları Max ve Ely tarafından tartışılır.

Eş bulma, romantizm ve eş olma olgularına odaklanmak, bir bakıma lezbiyen yaşam tarzının sadece seks açısından tanımlandığını düşündürtebilir. Lezbiyenlik her ne kadar cinsel bir kimlik olsa da Max, Kia, Ely ve Evy kendilerini kültürel açıdan da lezbiyen olarak tanımlarlar. Örneğin Kia'nın sınıfında. Daria, cinsel zevklerini yüksek sesle ve en açıkça ifade eden karakterdir ancak cinsel hazı arzulaması açısından tek değildir. "Yargılama" sahnesinde, bir erkekle cinsel ilişki yaşadığını açıklayan Daria saldırgan bir kalabalık tarafından karşılanır. Bu sahne, filmin politik duruşunun cinselliğin genetik olarak belirlenmiş değil, daha ziyade sosyal yapılandırma sonucunda oluşan bir durum olduğunu ortaya koyar. Daria kendini lezbiyen olarak tanımlar ve "öfkeli kalabalığın" ondan kendisini biseksüel olarak yeniden tanımlaması isteğini kesin bir dille reddeder ve kendisi için seçeceği seks partnerine göre lezbiyen kimliğinin üzerinde kısıtlamalar getirilmesini kabul etmez.

Cinselliğin yapılandırıcı bakış açısının yinelenildiği ve lezbiyen kimliğinin farklılaştırılma görüşünün öne sürüldüğü bir başka bölüm ise Max'in gelinlik giydiğini gördüğümüz ve bu görüntünün üzerine Max'in kendi sesi ile günlüğünden şiirsel bir pasaj okuduğu güzel sekanstr. Pasajda cinsel kimliğin bir tercih olmasına ilişkin endişeler, kişinin hayatı boyunca lezbiyenliği tekrar ve tekrar seçmesi gerektiğini işaret eder ve heteroseksüel olmaktan farklı olarak lezbiyenlik için yapılan seçimlerin getirdiği güç sonuçların da kabul edilmesi gerektiğini göstermeye çalışır. Bu ürpertici sekansta, gelin Max'i olası bir gelecekte nelerin beklediğini ve (filmin şimdiki zaman olduğunu düşünürsek) Max'in lezbiyen geçmişini "öylesine bir dönem" olarak hatırlayarak, yas tuttuğunu görürüz. Cinsel kimliğin her zaman heteroseksüel kültür kapsamında seçildiğine işaret edilmesi, son sözlerinden anlaşılır: "Ben bir erkek beklemiyorum. Ancak korkarım ki bir erkek beni bekliyor." Bu cümleler, kendi geleceğini tayin edebilme yetkisinin tamamen onda olmadığını ya da kendi arzuları ile belirleyemeyeceğini ima etmektedir; cinselliğinin ve yaşam tercihlerinin heteroseksüel kültür tarafından baltalandığı gösterilmeye çalışılmaktadır. Bu sahne ironik bir biçimde, filmin en heteroseksüel unsurlar barındıran sahnesidir; Max'in evlilik düşü, lezbiyen kimliğinin cinsel kimliğine genelleştirilmiş duygularını ele almaz çünkü bu tüm kültürel konularda yansımasını bulabilir.



Sonuç olarak denilebilir ki, **Go Fish** lezbiyenlerin lezbiyen hikayeleri anlattıkları ve evrenselleştirilmiş cinsellik ve öznelliğe önem vermeden lezbiyen imajların yaratıldığı bir filmidir. **Go Fish** rastgele yemeklerden, saç kestirme ve tırnak kesmelere kadar lezbiyen yaşam, ritüel ve cinselliğin belirli kesitlerini ele alarak farklılaştıran eleştirel bir söylemdir. Kı-

yaslandığında, **Two Girls** genelleştirici ve türün özelliklerine yakından bağlı kalan bir romantik komedidir. **Go Fish**'de olduğu gibi, hikaye filmin ana karakteri tarafından anlatılmaktadır. Ancak Max'in deneysel, şiirsel, bilinç akışı tarzı günlüğünün su-

numu gibi değil, ilk aşkı ve olgunlaşmayı aynı anda deneyimleyen lise öğrencisi genç lezbiyen Randy Dean tarafından doğrudan anlatım tarzıyla yapılmaktadır. Randy'nin deneyimlerini renkli bir sinematografi ve mükemmel bir yapımla izlemekte olmanız, filmin yönetmeninin aldığı sinema eğitiminin kalitesine ve yapımcının cömert bütçesine dair bir işarettir.

Go Fish'in estetiği kentsel, "cool" ve sokak dilini ve tarzını yansıtır (Daria'nın arkadaşından ayrıldıktan sonra eve yürümesi; Ely ve Max'in cinsel ilişkiye girdikten sonra eve yürümesi buna en iyi örneklerdir). Oysa **Two Girls** küçük kasaba estetiğine sahiptir ve söylemi genel geçerdir. Randy'nin sevgilisi Evie'nin kullandığı Range Rover marka arabaya ("Güzel arabaymı") diyaloglarda sürekli göndermelerin yapılması, aslında arabanın filmdeki görseleğe ve hikayeye ilişkin öneminin altını çizer. Evie ve Randy'nin tanışması, Evie'nin arabasının tekerinde havanın azalmış olması ve Randy'nin çalıştığı benzin istasyonuna gelmesi sayesinde: Araba, ikisinin ilk el ele tutuştuğu sahnede ise oturdukları kafenin camından tam ikisinin ortasında yer alacak şekilde görünmektedir. Evie ve Randy çıkarken bu arabanın içinde oturup müzik dinlerler. Hatta, Evie'nin annesinden kaçarken bu Range Rover'a binerler. Her ne kadar İngiliz olsa da, bu araba bir "Amerikan" yapıtı olarak yer alır ve banliyöde veya küçük bir kasabada gençlik geçirmiş herkesin aşına olduğu ve yakınlık kurabileceği bir olgudur. Bu arabanın bir başka önemi ise Randy'nin espriyle kendisinin dayısı olduğunu söylediği, lezbiyen ikon **James Dean**'e yapılan gönderme ile vurgulanmaktadır. Genelleştirilmiş bir mecaz yapmak gerekirse; araba, heteroseksüel veya eşcinsel olsun, âşık gençler arasında bir paralellik kurar ve (daha ziyade heteroseksüel çiftler için) arabalı sinemada "arka koltuk maceralarını" anımsatan bir nesnedir.

Go Fish'de olduğu gibi, **Two Girls**'ün hikayesi de lezbiyen bir evin bireyini anlatır: Randy, teyzesi Rebecca, teyzesinin sevgilisi Vicky ve Rebecca'nın eski sevgilisi Lena ile yaşamaktadır. Aynı Max gibi, Randy lezbiyen bir topluluğu oluşturan ve farklı bir nesli temsil eden kadınlarla yaşar. Yanı sıra, en yakın arkadaşı Frank de gaydir. Fakat Max'den farklı olarak, Randy heteroseksüel ve lezbiyen dünyalarda yaşamak zorundadır. Liseye giden Randy, okuldaki diğer öğrencilerin homofobik yorumlarını duyar ve arabalarıyla geçip giderken hakaret edenlere öfkeyle tepki verir. Yönetmen **Maggenti**, lezbiyen alt kültürüne odaklanmaktansa, genç, sağlıklı bir lezbiyeni sunmak istediğini yazmıştır ancak bu tercih, homofobik bir kültürde lezbiyen kimliği için zor soruları es geçmesine sebep olmaktadır. Bu konu **Go Fish**'te, Evy'nin annesinin evinden atılması sahnesiyle doğrudan irdelenmektedir. **Maggenti** şöyle demektedir: "Açıkcası marjinalleştirme ile hiç ilgilenmiyorum çünkü daha nüktedan olmayı tercih ediyorum. Randy gayliğini gizlemeyen biri olarak okulda taciz edilmiyor değil ancak Randy olgun biri ve sorunun kendinde değil, başkalarında olduğunu düşünmektedir" (Conference, 5). Dahası, Evie'nin gizlediği lezbiyen kimliğini vurgulaması, **Maggenti**'nin "olgun" ergenlerinin politikaya değil, sevgiye adanmışlığını hararetle göstermesine bir örnektir. Randy'i sevdiği için arkadaşları tarafından dışlanan Evie arkadaşlarına cevabını verir: "Gay olduğumu söylemedim, âşık olduğumu söyledim."

Go Fish'in politikası, su görüntüleri ve dönen bir top gibi deneysel görsellikleri ile kodlanmış olup, hikayenin anlatımı veya motiflerine anlam katmamaktadır. Ancak **Two Girls**'de üzerine konuşulmayan bir lezbiyen farklılığı söz konusudur. Randy'nin giydiği tişört, eşcinsel aktivizm ve feminist hassasiyetlere işaret eder ve panosunda çeşitli eşcinsel politik söylemler içeren ilanlar, çıkartmalar ve "Love and Rockets" [aralarında eşcinsel karakterlerin de olduğu alternatif çizgi roman] karikatürleri asılıdır. Görünür olmanın önemi hakkında doğrudan söylemler de vardır: Teyzesi Rebecca, Randy'nin bir okul arkadaşına gay olduğunu söylemesinin "iyi" olduğunu söylemiştir ve Rebecca, Vicky ve Lena, lise balosuna iki lezbiyenin çift olarak katılmasını konu alan bir filmi tartışırken, popüler kültürde lezbiyen ikonografisini ele alırlar. Fakat bu lise balosu filmi, genelleştirilmiş farklılığın vurgulanması için bir araç olarak kullanılır ve **Two Girls**'ün iki ergenin yetişkinlerin koyduğu kurallara karşı gelen iki aşkın hikayesi olduğunu yineler. Kadınların tartışması, Randy'nin baloya karşı olmasına odaklanır (bu fikirler daha sonra Evie tarafından da dile getirilir). Bir kız ya da erkek partnerle gidilen bu baloya Randy ilgi duymamaktadır; bunun nedeni lise balosunun heteroseksüel bir romantik vurgusu olmasından değil, bir sosyal faaliyet olarak gereksiz olmasındandır. Randy ve Evie yakınlaştıkça, bu durum nesiller arası çatışmanın bir motifi olmaktadır. Otuz yaşına geldiklerinde halen birbirleriyle görüşüyor olacaklar mı acaba diye birbirlerini sorgularlar. Buradan çıkaracağımız anlam, her ne kadar lezbiyen bir ilişki olsa da, onlarınkinin bir ilk aşk olduğudur ve cinsel tercihleri kadar önemli olanın genç olmaları olduğudur.



Max ve Ely, erkeksi ve feminen olguların kısıtlayıcı stereotipler olduğunu tartışırken, Randy ve Evie bu çerçevede kodlanmıştır. Randy bir benzin istasyonunda çalışmaktadır; onu ilk gördüğümüzde bir tulum vardır üzerinde, sigara içer ve her zaman pantolon giyer. Evie ise etek ve elbise giyer; arabasının bakımını yapamaz, rafine bir müzik zevkine sahiptir (opera) ve bir erkek arkadaşı vardır. Bu farklılıklar aynı zamanda sınıfsal farklılıkları da göz önüne serer. **Maggi** ırk ve sınıf ile ilgili beklentileri sarsmak için şunları söyler: "Çağdaş Amerikan kültürüne ilişkin sinemasal stereotiplerden uzak durmaya çalıştım. Mesela, Afro Amerikan kız üst düzey aileden gelirken, beyaz kız Randy işçi sınıfı bir lezbiyen aileden gelmektedir" (Conference, 5).

Buna rağmen, Randy'nin eril kimliği ve Evie'nin feminen kimliği, **Mandy Merck**'in **Desert Hearts**'ındaki standart romantik senaryosunda yeniden karşımıza çıkmaktadır. Evie her ne kadar Randy'den etkilenmişse ve ilgisini çekmişse de, ilk adımı Randy atar ve Evie'nin dolabına not bırakır. Başlangıçta, arkadaşları

Randy ile çok zaman geçirmesi üzerine Evie ile dalga geçer ve Evie, Randy'e ilgi duyduğunu inkar eder. Sonra ise, annesinin şehir dışında olduğu bir hafta sonunu birlikte geçirmeyi teklif eder ve ikili Randy'nin eski kız arkadaşı Wendy ile karşılaştıklarında Evie kıskançlığını açıkça ifade eder. Böylelikle, iki (biseksüel olmaları muhtemelen olan) zorlu feminen kız olan Evie ve Wendy arasında biraz uçuk ama oldukça açık olan bir paralellik çizilir.

Oldukça komik bir takip sahnesiyle filmin sonunda, Evie ve Randy'nin, Evie'nin annesinin evinden kaçarak bir otelde saklanmaları tüm karakterleri kuşak ve cinsiyet çatışması ile ilgili olarak birbirine bağlar. Randy'nin teyzesi Randy'nin liseden mezun olamamasına çok öfkelenir ve Evie'nin annesi ise onu terapiye götüreceğine söz vererek eve dönmeye iknaya çalışır. Son sahnelerin absürtlüğü, filmin adının ima ettiği serseriliği anlamlı kılar ve filmin evrenselliğini netleştirir. Lezbiyen aşk komediye dönüşür; oldukça eğlenceli ve ciddiyetsizdir. Bu iki kız ergenlik çağındadır; aşkları elbette samimidir ama yetişkinler, lise ve üniversite planları ile sınırlanmışlardır.



Two Girls lezbiyen aşkı evrensel biçimde ele almıştır çünkü hikayenin ilk aşk, lise aşkı ve gençlerin asi davranışları **Rebel Without a Cause**'dan (Ray, 1955) tutun da, **The Graduate** (Nichols, 1967), **A Little Romance**'a (Hill, 1979) kadar heteroseksüel aşkların temsil edildiği film kültüründe yer edinmiştir.⁸ Film, herkesin deneyim sahibi olduğu ilk aşk temasını işler; temelde lezbiyen aşkla ve lezbiyen bir çift olmanın zorlukları veya tatminleriyle ilgilenmemektedir.

Dolayısıyla, **Go Fish** ve **Two Girls** filmleri romantik komedi olabilir, ancak **Go Fish** bu türün temelini benimsemekle birlikte, lezbiyenler tarafından tanımlanan ve yapılandırılan bir lezbiyen ilişkiye odaklanır. **Go Fish**, lezbiyen cinsel kimliğinin farklılığının farkına varılması ve keyif alınmasını önerir ve savunur. **Two Girls** ise, romantik komedilerin alışılmış 'erkek kızı görür sonra kalbini çalar' hikayesini yeniden ve tek bir farkla anlatır: Hikayenin "esas oğlanı" bir lezbiyendir.

Queer Şartlarıyla Sevmek

Postmodern kültürde Hollywood ürünü olmayan bir filmin radikal doğasını değerlendirmek ne kadar zor ise, yeni queer sinemanın terminolojisi de ekonomik ve metinsel analiz çerçevesinde bazı zorluklar barındırır. Queer filmlerin, marjinal bir konumda olduğu kabulü politik açıdan artık uygun bir ölçüt olmayabilir. Ancak, queer filmlerin politikasının, cinsel farklılıkların anlamlandırılmaları açısından genelleştirmeci veya farklılaştırıcı yaklaşımları işaret etmesi açısından yararlı olabilir. Aslına bakılırsa, bu kavramlar metalaştırılma tartışmalarına katkı sağlayabilir; sadece daha iyi pazarlanabilmesi için filmlerin genel geçer bir hale getirilmesi anlamında da değil. Heterojen bir endüstrinin ürünlerini çeşitlendirmesi, her iki tarz filmin yapılmasını ve dağıtılmasını sağlayacaktır; ancak mevcut bağımsız film ortamı, **Two Girls** gibi queer filmlerin genel geçer normlarda yapılması eğilimindedir. Endüstrinin yapısında değişikliklere gidilmesi, heteroseksüel aşk normlarının kullanılıp, tarz ve yapı olarak olarak lezbiyen politikalarını ele alan **Go Fish** gibi filmlerin yapılması pek olası değildir.

Gay erkekler, lezbiyenler, biseksüeller, transseksüeller, travestiler, cinsel sapkınlar ve cinsiyet sapkınları, tam anlamıyla hetero olmayanları tanımlamak için benimsenen queer terimini bazı bağlamlarda kullanmak fayda getirebilir; örneğin, heteroseksüel olmayanlara karşı ayrımcılık yapılması gerektiğini düşünen ve baskı uygulanan kişilerden onları ayırt etmek için; ancak, "queer" teriminin pek çok ötekiyi tarif etmek için kullanılması, metinsel analiz yaparken bazı zorlukları beraberinde getirir. Son dönem filmlerinin (lezbiyen, gay, queer veya yeni eşcinsel) politik ve estetik boyutlarını değerlendirebilmek için, eşcinsel ve bağımsız sinemanın eğilimlerinin ve alt akımların analizi, tür ve cinsiyet tarihine özel önem verilerek yapılmalıdır.

Kaynakça

- Burston, Paul and Colin Richardson, ed. *A Queer Romance: Lesbians, Gays, and Popular Culture*. London: Routledge, 1995.
- Corliss, Richard. "The Little Movies That Could." *Time*, 12 Sept 1994.
- Gever, Martha, John Greyson, and Pratibha Parmar, ed. *Queer Looks*. New York: Routledge, 1993.
- Interview* 24.5 (1994): 22.
- 24.6 (1994): 40.
- Jacobs, Diane. *Hollywood Renaissance*. Cranbury, NJ: Barnes, 1977.
- James, David. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton UP, 1989.
- La Bruce, Bruce. "The Wild, Wild World of Fanzines: Notes from a reluctant pornographer." Burston. 186-95.
- Mekas, Jonas. "On How the Underground Fooled Hollywood." *Village Voice* 21 Dec. 1967. Rpt. in *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema 1959-71*. New York: Macmillan, 1972. 301-2.
- Mekas, Jonas. "On the Commercial Temptations," *Village Voice* 11 May 1967. Rpt. in *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema 1959-71*. New York: Macmillan, 1972. 278.
- Merck, Mandy. "Dessert Hearts." Gever 377-82.

Parmar, Pratibha. "That Moment of Emergence." *Gever* 3-11.
 Rich, B. Ruby, "New Queer Cinema." *Sight and Sound* 2.5 (1992): 32.
 -- "Goings and Comings," *Sight and Sound* 4.7 (1994): 14-16.
 Sedgwick, Eve Kosofsky. "Queer and Now," *Tendencies*. Durham: Duke UP, 1993- 1 20.
 -- "Forward: T Times." *Tendencies*. Durham: Duke UP, 1993- xi-xvi.
 -- *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U of California P, 1990.
 "Transcript of Conference with Writer/Director Maria Maggenti". The *Two Girls* Homepage: <http://www2.interpath.net/fineline/twogirls.html> American Online, 28 June 1995.
 Taubin, Amy. "Beyond the Sons of Scorsese." *Sight and Sound* 2.5 (1992): 37.
 Willis, Holly. "Fish Stories: Holly Willis on *Go Fish*," *Filmmaker* 2.3 (1994): 18-20.
 Woods, Gregory. "We're Here, We're Queer and We're not Going Catalogue Shopping." *Burst-ton*. 147-63

Dipnotlar

¹ Mekas'ın yazıları 1959-62 yılları arasında Film Culture'da yayınlanmıştır ve Fransız Yeni Dalga'sının yıkıcı siyasi mirasını ve John Cassavetes, Robert Frank, Shirley Clarke, Morris Engel, Bert Stern, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos ve Lionel Rogosin'lerin Amerikan Avant Garde sinemasını belgeler. Bakınız: "Cinema of the New Generation", *Film Culture* 21 (Summer, 1960): 1-20 ve "Notes on the New American Cinema", *Film Culture* 24 (Spring, 1962): 6-16. Rich ötekini sinemasının geleneğinden bahsederken, bu ve o kuşağın sinemacılarına bir saygı duruşuna bulunmaktadır.

² Yeni Amerikan Sinemasına ilişkin detaylı bir tartışma için, bakınız: David James, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*; özellikle "Underground Film: Leaping From the Grave" adlı 4. Bölüm.

³ Sedgwick'in söylemleri ilk bakışta basitmiş gibi gelir; en güçlü yönlerinden biri, herhangi bir politik bakış açısını varsaymaması veya dayatmamasıdır. Her ikisi de, queer konularını yasal, politik ve temsilen görünür/görünmez veya yetkili/hakları olmayan bir konuma getirebilir. Söylemek istediğim, genelleştirme eğilimi, gişenin artması için estetik ve politik bir basamak olduğu düşüncesidir.

⁴ Tür ve yapım tarzı olarak idiosenkratik biçimde sınıflandırılmış bazı güncel örnekleri düşününüz: ABD "AIDS sineması" (*Parting Glances* (1986), *Longtime Companion* (1990), *Philadelphia* (1993)), geniş dağıtımli uluslararası bağımsız filmler (*The Crying Game* (1992), *Wedding Banquet* (1993), *Savage Nights* (1993), *Priscilla: Queen of the Desert* (1995)), gişeye yardımcı olan oyuncuların oynadığı bağımsız filmler (*To Wong Foo* (1995), *Farewell My Concubine* (1993), *Birdcage* (1996)) ve deneysel queer filmler (*Poison* (1991), *Swoon* (1992), *Rock Hudson's Home Movie* (1993)).

⁵ Bunlar arasında: *Salmonberries* (1991), *Claire of the Moon* (1992), *Even Cowgirls Get the Blues* (1993), *Three of Hearts* (1993), *Bar Girls* (1994), *Forbidden Love: The Unashamed Stories of Lesbian Lives* (1993), *Last Call at Maud's* (1993), *Double Obsession* (1994), *Fun* (1994), *Heavenly Creatures* (1994), *Thin Ice* (1994), *Embrace of the Vampire* (1994), *Tokyo Cowboy* (1994), *Go Fish* (1994), *Boys on the Side* (1995), *Butterfly Kiss* (1995), *When Night is Falling* (1995), *The Incredibly True Adventures of Two Girls in Love* (1995). Bu tam bir liste değildir ve IMDb'nin "lezbiyen tür" aramasında sunulan listedir. Aynı arama kapsamında 80'lerden yaklaşık 9 film belirlenmiştir; bu da, 1990-95 yılları arasında üretilen filmlerin yarısı kadardır.

⁶ Örneğin; Bruce LaBruce, eşcinsel toplulukların artık "kayıp ruhlar havuzu, stil, politik radikalite abartıları ve fikirleri barındıran" topluluklar olmadıklarını ve marjinal punk kültürünün muallif fikirlerinden enerji aldıkları düşüncesindedir. Bkz: "The Wild, Wild World of Fanzines: Notes From a Reluctant Pornographer", 193.

⁷ Bu iç görü için Juliana Kubala'ya teşekkür ederim.

⁸ Bir kıyas teşkil etmesi açısından, Gus Van Sant'ın *My Own Private Idaho* (1991) faydalı bir karşıt sunmaktadır ve uzun metraj filmlerde genç queer kültürünün alışılmış aşk ve ilk aşk modeline her zaman başvurulmadığına dair bir hatırlatmadır.

BELGESEL

ROCK & ROLL DEYİP GEÇME: 'ROKUMENTARY', DOLAYSIZ SİNEMA VE PERFORMANS SERGİLEME

keith beattie

çev: ebru akay pepedil

Don't Look Back: Belgeselde Performansı Sergilemek¹

Bob Dylan'ın 1965 yılında gerçekleştirdiği başarılı İngiltere konser turnesinin bir belgesi olan *Don't Look Back*, **Dylan**'ın sahne performanslarının yanı sıra, sahneden ve spotlardan uzak olduğu zamanlardaki hayatından da kesitler içermektedir.² *Don't Look Back*'ı ilginç kılan unsur, sahnede olmadıkları zamanlarda (mesela otel odalarında) **Dylan** ve arkadaşlarının yaptıklarını ne kadar göster-



diğidir. Bu gibi sahnelerde, sahnede olmasa bile onun kameralara sergilediği performans, farklı bir tür ya da boyutta bir performans sayılabilir.³ Onun **Pennebaker**'a önerdiği film başlangıcı, sahne-dışı performansları ön plana çıkarması ile **Pennebaker**'ın saf dolaysız sinemadan uzaklaşma isteğini ve filmde verilmek istenilen temel unsuru bize göstermektedir. Bunu yaparak, sahne-dışı eylemlerin küçümsenmesi ya da göz

ardı edilmesi yerine, teşvik edilmesi ve vurgulanması gereken bir şey olduğunu örnekler. Bu bölümde **Dylan**, Londra tarzı bir sokak arasında durmakta ve *Subterranean Homesick Blues* şarkısının elle yazılmış şarkı sözlerinin bulunduğu kartları sırasıyla açmaktadır (Bu şarkısı film müziklerinde de yer alır). Bu sekansta, **Dylan** kameraya karşı durur ve kartları çevirir; birincisinde 'BASEMENT' sözcüğü vardır (şarkıda "Johnny's in the basement mixing up the medicine..." sözleri geçer). Kartların diğerlerinde ise yine aynı şarkının içinde geçen diğer sözcükler yazılıdır: "LOOK OUT!", "WATCH IT!", "HERE THEY COME!", "LEADERS???", vb. Şarkı çalarken, sırası geldikçe kartları açar ve elindekini atar. Bunu yaparken kameraya bakan yüzünde manalı ifadeler ve bakışlar görürüz. Arka planda ise bu dar sokak vardır ve asa taşıyan bir sakallı adamın (şair **Allen Ginsberg**) kısa bir görüntüsü dışında sokak boştur. Bu bölümün sonunda, şarkı sesi giderek kısılarak biterken, bir adam (**Dylan**'ın arkadaşı **Bob Neuwirth**) kareye girer, şarkıcıya başıyla selam verir ve iki adam ters yönlere dönerek birbirinden uzaklaşır, **Dylan** arkasına bakmadan sokakta yürür.

Bu başlangıç, filmin içinde bütün bir bölümdür ve daha sonra bu bir 'rock klip'ini oluşturur. Bu rock klipi, rock şarkılarını görselleştiren kısa yorumsal çalışmalar-dır ve MTV gibi formatlarda televizyonda gösterilir.⁴ Bu bölümde **Dylan** kendine dönük bir performansın öznesidir. Böyle değerlendirildiğinde, bu başlangıç bölümü, gözlemcilik bağlamında ya yersiz veya hatta uygunsuz olarak düşünülebilir ya da doğallık ve gözlemcilik temeline oturtulan dolaysız sinemanın gereklerini aşarak, doğal performanstan vazgeçilmiş olduğu iddia edilebilir. Filmin devamında **Dylan**'ın kameraya oynaması ile **Pennebaker**'ın bahsedilen bu bölümün şarkıcının önerisiyle filme dahil edilmesine olumlu bakması, sahne olgusunun çok ötesine geçen bir performans sergilendiğine vurgu yapar. **William Rothman**'ın *Don't Look Back* için yaptığı uzun ve yoğun analizi, böyle bir başlangıca sahip olması, bu filmin salt bir belgesel olmadığını göstermektedir. **Rothman**'a göre, film 'filmi yapanlar ve oynayanın ortak bir işbirliğidir'. Bu durumda, filmin başlangıcı, filmin 'işbirlikçilerinin bir performansı' olacağına bir işarettir.⁵ Ancak, **Pennebaker**'ın izleyiciyi kasıtlı olarak 'kandırmak' ya da aldatmak gibi bir niyeti olduğunu göstermez. Fakat **Dylan** ve **Pennebaker** arasındaki "işbirliği", dolaysız sinemanın ilkelelerini manipüle ya da ihlal ettiğini gösterir. Filmin geri kalanı gibi, başlangıç bölümü, **Pennebaker**'ın 'saf' dolaysız sinemayı terk etme isteğini gözler önüne serer ve **Dylan**'ın sahnedeki ve sahne dışındaki performanslarının katkısının hükmetmesine izin verir.

Bu isteğin bir farklı göstergesi, filmde birçok söyleşiden biri olan ve BBC'in Jamaikalı muhabirinin **Dylan** ile yaptığı söyleşidir. Muhabir sorar: *'Bob, her şey nasıl başladı?'.* **Dylan** bir şeyler geveler, ne dediği anlaşılmaz ve görüntü, Mississippi'de insan hakları eylemine katılmış olan genç **Dylan**'ın "He's Only a Pawn in Their Game" şarkısını söylediği bir kayda geçer. Eylemdeki kalabalık onun performansını alkışlarken, 1965 turnesinde *The Times They Are A-Changin'* şarkısını söylediği sahneden görüntülere geçiş yapılır. Kesmeler, arşiv görüntülerinden alınan geçmiş kayıtlardan görüntüler ve güncel kayıtların kullanımı arasındaki sırasız geçişler, gözlemcilik anlatısının zamansal ve uzamsal devamlılığını bozmaktadır ve yerine, anlatımı olmayan performanslar tercih edilmiştir. Filmin bir başka yerinde, kuzeydeki Manchester'e gidişi ve Londra'ya dönüşü arasındaki müzikal performansları, anlatının içine yedirilmiştir. Ancak bu sefer de, **Dylan**'ın sahne-dışı performansları nedeniyle, anlatı Mississippi performansının 'dürüstlüğü' ve 'samimiyetinden' yoksundur. Bu performanslar arasında gidip gelirken, 'gerçek' **Dylan**'a 'erişim' mümkün değildir.

Daha önce de bahsedildiği gibi, söz konusu "erişim" sahne ve sahne arkası geleceğinde işaret edilir. *Don't Look Back*, her ne kadar sahne ve sahne-dışı alanları yeniden canlandırırsa da, bu film başka rock belgesellerinde kamuya açık ve özel alanlar arasındaki farkların açıkça görüldüğü tarzdan değildir.⁶ Kuliste yer al-sak bile, 'gerçek kişi'ye erişmemize izin verilmez. Sahnede olmadığı zamanlarda da **Dylan** performans sergilemeye devam eder; özellikle, kuliste bulunan birçok söyleşi yapmaya gelen kişilerin önünde. Bazı zamanlar, sanki bu görüşmelerden

memnunmuş gibi algılarız, bazen ise söyleşiyi yapandan hoşlanmadığını fark ederiz. Fakat, her ikisinde de tepkileri sanki oyunun bir parçasıymış hissine kapılırız. Ustaca rolünü oynar; gizemli hareketler, kelime oyunları, hesaplanmış hamleler, söyleşiyi yapanla alay edercesine uydurulduğu besbelli olan hikayeler... Söyleşilerin birinde, **Time** dergisinin Londra sanat muhabiri **Horace Judson**'la söz düellosuna girer ve görüşülen kişi, rolünden çıkarak muhabire cevaplanması zor olan sorular sormaya başlar. Sahne rahatsız edicidir; barış yanlısı **Dylan** sözlü bir saldırida bulunuyor... Bu durumun da onun performanslarından biri olup olmadığını düşünmeden edemiyor insan. **Judson** da sahnenin kurgulanmış olduğunu düşünmüştür; filmde eğlenceli bir bölüm olması için kaydedilen başarısız bir söyleşi.⁷

Dramatik açıdan düşük olan sahnelerde, **Dylan** kameraya oynamıyorsa bile, anlık olsa dahi yönelttiği bakışlarından, en azından kameranın varlığından haberdar olduğunu fark ediyoruz. Otel çalışanını odadan atarak, 'serseri müdürüne' gitmesini söyler ve o anda kameraya bakar. Bir diğer sahnede ise, **Animals** grubundan **Alan Price** ile müzik yapar ve konuşurken, bir şarkı söylemeye başlar; doğrudan kameraya bakar ve **Pennebaker**'ın halen kayıtta olmasına sinirlenirmiş gibi yapıp, kamera önünde olmayı artık istemiyormuşçasına bakar.⁸ Bu gibi durumlarda, özellikle söyleşi yapanlarla etkileşimlerinde, kameranın olması nedeniyle ortaya çıkan performansları yakalar ya da performansın gerçekleşmesini sağlar. Kamera, "gözlüklerin ardındaki adam"ı yakalamaz.⁹ **Pennebaker**'ın da dediği gibi, "**Dylan**, çekilmesini istediği biçimde kameranın çektiğini biliyordu. Rolünü çok iyi oynuyordu."¹⁰ **Don't Look Back** filminin, onun sahne-dışı 'performanslarını' teşvik etmesi ya da göz yumması, dolaysız sinemanın müdahil olmadan gözlemcilik retoriğini ve bir kameranın varlığının, öznenin davranışlarını değiştirmedeği savını zora sokmaktadır.¹¹ Daha açıkça ifade etmek gerekirse, **Don't Look Back** etkili bir şekilde çok yönlü bir sanatçıyı belgeler ve (filmin başında ve süresi boyunca) ona performans sergileme fırsatı sağlar. **Pennebaker** ise bu süreçte tarafsız bir gözlemci değil, **Dylan**'ın performanslarının ortağı ve işbirlikçisidir.

The Last Waltz: Görüntü ve Ses

Don't Look Back ile sorgulanan performans, gözlemcilik ve yönetmenin müdahaleleri arasındaki ilişki, **Scorsese**'nin **The Last Waltz**'ı için de önemli bir husustur. **The Last Waltz**, **The Band** ile yapılan söyleşiler ve 1976 yılı Şükran Günü'nde San Francisco şehrinde gerçekleştirdikleri son konserlerinin görsel bir günlüğü olarak tasarlanmıştır. **Stephen Severn**'in iddia ettiği gibi, eğer bu film "rockumentary" türünün özündeki olasılıkların



dramatik bir biçimde yeniden tasarlanmasını temsil ediyorsa", rockumentarylerin formal etmenlerinin birçoğunu revize etmektedir.¹² **Severn**'in **Scorsese**'nin kamera çalışmalarıyla rockumentary türünden beklenenleri alt üst ederek, seyirciyi filminden ekarte ettiğine ilişkin görüşleri, **Woodstock** ve **Gimme Shelter** gibi filmlerin geleceğini izlemektense, bir yenilik yaptığını iddia eder. Bahsedilen bu filmlerde, temel

sahne ve kulis görüntülerinin yanı sıra, seyircilerin görüntüleri de mevcuttur (hatta **Woodstock** filminde seyircilerle yapılan uzun söyleşi sekansları vardır) ve bu da rockumentary türüne farklı bir boyut katar. **Monterey Pop**'tan sonra **Woodstock** da yaygın olarak sahnenin arka tarafından, sanatçının arkasından çekimler yaparak seyircileri ve kalabalığı görüntüleyecek şekilde yapılmıştır ve bu gibi çekimler performans sergileyenlerin seyircilerle simbiyotik bir ilişki içinde olduğu izlenimini vermektedir. Kıyaslama yapılırsa; **Don't Look Back**'te olduğu gibi, **The Last Waltz**'da da sahnedeki sanatçının önündeki seyirci nadiren gösterilmektedir. Rockumentarynin gelenekselleşmiş kodlarını yenileyen **The Last Waltz**, **Don't Look**



Back ve **Gimme Shelter** filmlerinin örnek aldığı dolaysız sinemanın salt gözlemci olma iddialarını reddeder. **Don't Look Back**'de **Pennabaker**, muhabirlerin **Dylan** ile söyleşi yapmalarını bir çeşit teşhir gibi kullanmıştır. **Gimme Shelter**'da **Jagger** Altamont'taki olayları **Maysles**'in kurgu masasında izleyerek, üzerine yorum yapması benzer bir etki yaratmıştır. Ancak **The Last Waltz**'ı ele aldığımızda; film, filmin özneleriyle söyleşi yaparak açık bir teşhir yöntemi kullanır.¹³

Konser görüntülerinin parçalarının yönetsel planlaması, sözüm ona saf gözlemcilikten eser bırakmamaktadır. Çekimler için, **Scorsese** performansın her detayını içeren 200 sayfalık bir senaryo hazırlamıştır; "her [gitar] solosu, tefin her şingirtısı" senaryoda yer almıştır.¹⁴ Bu yaklaşım, sadece dolaysız sinemanın çekilecek olana müdahale edilmemesi etiğini çiğnemez, aynı zamanda "sahne arkasındaki" provaların görüntülenmesini manasız kılar.¹⁵ **The Last Waltz** filminde, provalar yerini senaryolaştırılmış kamera önü performanslarına bırakır. Ancak, gözlemciliğin ilkelerinde yapılan bu ve benzeri değişikliklerin, **The Last Waltz**'ı öncül dolaysız sinema örneklerinden ayırdığı anlamına gelmez. **Don't Look Back**'te olduğu gibi, **The Last Waltz** da görüntüleri ses kayıtlarından öncelikli tutmaktadır ve görselliği önplana koyarak (yani görsel bir olayın belgesel sunumu), filmin final kompozisyonunu bunun üzerine temellendirmektedir.¹⁶ Detaylı çekim senaryosu, performansın -her bir gitar solosu, tefin her şingirtısı- görsel cazibesini vurgulamaktadır.

Rockumentarylerdeki görüntü ve ses arasındaki ilişkiler, “müzik-televizyon” formatı ve paradigmatic ifade biçimi ile tersine dönmüştür; kablo yayınlı televizyon kanalı MTV, Ağustos 1981 tarihinde yayınına başlamıştır (*The Last Waltz*’ın yapımından kısa süre sonra). MTV hakkında yapılan birçok analiz, bu tarzın ticari temeline işaret etmiştir ve müzik-video kliplerinin sanatçılar için bir tanıtım aracı olduğu vurgulanmıştır.¹⁷ Bu bağlamda düşünüldüğünde, popüler müzik endüstrisinin çerçevesinde “ürünlerini” tanıtmaya amacını taşıyan ve bu amaçla tasarlanmış birçok rockumentary ile MTV arasında çok bir fark olduğu söylenemez. Ancak, rockumentarynin dominant genel mantığı ve “MTV estetiği” olarak tanımlayabileceğimiz baskın genel niteliği ile yayınlanan müzik klipleri arasındaki belirgin bir fark, “popüler müziğin alışılmış temposuna” kurgu eklenmesi olarak ifade edilebilir.¹⁸ **David James**’in işaret ettiği gibi, “yayınlanan müzik kliplerinin neredeyse hepsinde, görüntü dizisi, ses şeridi tarafından kontrol edilir; görseller, şarkının ritimlerinin içine yedirilir”.¹⁹ MTV’nin rock ya da popüler müziğin görsel-işitsel temsiline müdahil olmasına karşın, televizyondaki kliplerin tarzları, rockumentarynin görsel ve işitsel tarzına yeni bir standart getirmemiştir. Rockumentarynin gelişiminde MTV’den çok, punk rock türü daha çok etkili olmuştur (punk rock yaklaşık MTV ile aynı zamanlarda ortaya çıkmıştır) ve bu tür, müzik performanslarının temsil edilmesine yeni bir estetik bakış getirmiştir.

Gözlemden Öte

Punk müzik, yaygın müzik türlerinin ütöpic, hedonist ve tüketime yönelik konumlarına bir alternatif getirmiştir. “Militanca amatör, anti-müzik, kasten ilkel ve rahatsız edici”²⁰ olan punkun üretilmesi bir çeşit “kendin üret” modelini harekete geçirerek, kitle pazarına dayalı müzik piyasasının kurumsal yapım stratejilerinin karşısında durmaktaydı. Punkun müzik endüstrisine kaçınılmaz olarak katılması, müziğin “kendin üret” unsurlarına yenilik getirdi. Fakat punkun radikal ve farklı soundu bozulmadı; thrash ve hardcore türlerine temel oluşturarak öncülük etti. Punk müzik klipleri, yani punk müzik performanslarının belgeleri, punk müziğinin temel niteliklerini ve yapım ilkelerini içermektedir. Dolayısıyla, bu klipler ticari televizyon yayın ilke ve standartlarına karşıt bir işleve sahiptirler. **James** şöyle demiştir:

“Alternatif” kategorisinde yer alan klipler ancak sınırlı ve belirli zamanlarda gösterilmektedir; asimile edilebilir ve edilemeyen uygulamaların sürekli değişen sınırları kapsamında tartışılardursun, bazı klipler kategorik olarak kabul edilemez; “alternatif” dediğimiz kitle tarafından bile. Punk müzik klipleri, müziğin ilkel kalitesi ve televizyonda yayınlanmasına ilişkin düşük yapım değerleri, sosyal açıdan kabul görmeyen bazı davranış ve halleriyle bu duruma bir örnek teşkil eder.”²¹

Punk müzik ve punk müzik kliplerinin (veya DVD’lerinin) formal ve üretim uygulamaları arasındaki bağlantılar, **Jem Cohen**’in Washington D.C’den çıkma hardcore punk grubu **Fugazi**’yi konu alan **Instrument** (1999) adlı belgeselinde görülebilir.²² **Cohen**’in çalışması punk sinemanın ve punk müzik kliplerinin düşük yapım değer-



bir sürede tamamlanabilmesine bir tepki olmuştur.²⁴ **Instrument**'da kullanılan bu bağımsız yapım tarzı, "kendin üret" ve kolaj yöntemi sadece **Fugazi**'nin müziğini görsel olarak hayata geçirmekte kalmıyor, "müziğin kendi sosyal ve estetik dürtülerinden faydalıyor".²⁵

Fugazi'nin anti-ticari duruşunun ruhuna uygun olarak; **Instrument**, grup için bir tanıtım aracı olarak tasarlanmamıştır. **Cohen**, grubun performanslarını yıllar boyunca kayıt etmiştir ve bu – film değil -belgesel 'proje' ancak **Fugazi** mali olarak destek sağlayabilmesi halinde hayata geçmiştir.²⁶ Film yapım süreci **Cohen** ve grup üyeleri arasında bir işbirliği içinde geçmiştir ve kurguyla ilgili kararlar birlikte verilmiştir. Film müzikleri ise, birçok müzik belgeselinden farklı olarak, film için özellikle üretilmiştir. Son hali **Instrument** olan bir 'proje'ye **Cohen**'in bağlılığı temel bir belgeleme içgüdüsünden kaynaklanmıştır. **Cohen**, film yapma isteğinin "etrafında olanları 'yakalama' isteğinden" geldiğini söylemiştir.²⁷ Ancak **Cohen**'in müzik ile ilgili diğer belgesellerin izinden gitmek gibi bir kaygısı olmamıştır ve "[görsel] sınırların ötesine giden, daha filmsel bir tarz yaratmak için" hiç rockumentary izlemeyeceğini ya da incelemeyeceğini söylemiştir.²⁸ O, daha ziyade, "müziğin yapımını yakalamayı ve görsel olarak müzik gibi bir dokusu olan ve akan görüntülerin müzikle iç içe geçmiş olmasını" istediğini ifade etmiştir.²⁹



Instrument, canlı performanslar, yıllar içinde grup üyeleri ile yapılan söyleşiler ve grubun ABD ve Avrupa turnelerindeki otel ve stüdyo çekimlerinden görüntüler ve bölümler içermektedir. **Fugazi** müziğinin bir unsurunu görsel olarak temsil ettiğini söyleyebileceğimiz bölümler, **Fugazi** şarkı sözlerini içeren metinlerle ayrılmaktadır. **Fugazi**'nin performanslarını ve deneyimlerini görsel olarak temsil etme çabası, müzik ile kaynaştığında dikkat çekici ve trans ya da hipnozvari bir duygu ile

sonuçlanmıştır. Çekimlerde kullanılan yöntem bu etkiyi pekiştirmektedir; pazarlamaya yönelik hilelerden uzak, canlı performanslarında olduğu gibi beyaz ışıklandırma kullanılmıştır. Sahnenin karanlığı, **Cohen**'in de dediği gibi, grup üyeleri “sanki bir kömür madeninde çalışmaya gidiyorlarmış gibi”.³⁰ Yaşattığı rüyadaymış gibi veya halüsinojenik etki, filmin işlevine paraleldir ve sahne performanslarının çılgınca ve serbest davranışların görüntüleri arasındaki ilgiyi canlı tutan ve sürekli devinimi, turnedeyken neredeyse sürreal denilebilecek deneyimlerini bir biçimde yansıtmaktadır.

Filmin görsel cazibesinin temeli olan bu yaklaşım, günlük hayatın deneyimlerinin gerçekçi bir tarzda sunularak rasyonel bir dünya olarak resmedilmesinin nedeni, belgesel proje denilen şeyin gözden geçirilmesinden kaynaklanmaktadır. **Instrument**, alışılmış beklenti ve anlamların dışında bir gerçekliği resmetmektedir. **Cohen** için bu dünya çılgındır. Dolaştığı dünya [ya da grup ile turnedeyken gördüğü] çılgındır ve projede bunu yansıtmalıdır. Bu sadece rock & roll ya da ‘indie rock’ veya dört tane adam ve onların nasıl kişiler olduğu ile ilgili olmamalıdır. Yaşanılan deneyimlerin merkezinde olan diğer şeylerle ilgili olmalıdır’. **Cohen** şöyle bir açıklama yapmıştır:

“Fugazi ile birbirimizle çalışmamızın nedenlerinden biri çılgınlığın arasında seyahat etmeyi seviyoruz. Onlar şarkılarını bunun üzerine yazarlar ve ben de filmlerimde bunları belgelemeye çalışırım.” Bir yandan da, bu yaklaşımın amacı, ‘Müziyen olmanın basit bir tanımlanması, diğer bir yandan ise bu çok tuhaf dünyada müziyen olmanın –zor da olsa– tanımını yapmaya çalışmaktır’.³¹

Fugazi'nin sahnedeki **Cohen** temsili ve halüsinojenik ve ‘çılgın’ olduğu düşünülen gerçeklik yaklaşımı, belgeselin gerçekçi sınırlarının ötesine geçen bir filmle sonuçlanmıştır ve bu film, punkun kendisi gibi ‘alternatif’ veya karşıt bir deneyimler performansı olmuştur. Bu durumda, **Instrument**'in performans sergilemesi dolaysız sinemanın ilkelerini tamamen reddeder; reddederek de rockumentary türünü geleneksel gözlemsel formatından uzaklaştırarak sınırlarını zorlar.

Kriz Anı: Gözü Kapalı Güven ve Görme Eylemi



Punkun bitişi ve popüler film ve müzik endüstrilerinin punkun görsel ve işitsel enerjisinin içini boşaltması sürecini, yeni popüler müziğin doğması ve oturmuş müzik tarzlarının yeniden gündeme gelmesi izlemiştir. Yani sıra, rockumentarylerin söyleşilere dayandırılması bir artış göstermiştir. Araların-

da *Year of the Horse, Dig!, I Am Trying to Break Your Heart* ve *Metallica: Some Kind of Monster*'ın da bulunduğu birçok rockumentarynin temel içeriği konuşan insanlardan oluşmaktadır. Yakın tarih filmlerinin söyleşi kullanarak tanımlamalar yapma yöntemine başvurması ve sahne performanslarının görüntülerinden uzaklaşması, punk belgesellerde olduğu gibi, rockumentarylerin tutulmasının nedeni olan gözlemcilik ilkesinden uzaklaşmasının bir kanıtıdır. Ancak son zamanların çalışmaları, punk müzik türünün film ve kliplerinin yaptığı kadar dolaysız sinemanın mirasından tamamen vazgeçmemiştir. Hatta, birçok yeni rockumentary, dolaysız sinemanın temel ilkelerinden olan kriz anı ilkesini yeniden kullanmaktadır.



Kriz anı olgusunun altında yatan mantık şudur: Kendini bir krizin içinde bulan bir kişi, kameranın varlığını fark etmeyebilir. Bunun sonucu ise, kişinin, öznenin gerçek doğasının ortaya çıkmasıyla filme alınabilmesidir. Bu mantık, krizle sonuçlanabilecek öznel seçimleri tercih eden birkaç dolaysız sinema örneğine yol açmıştır.³² Son zamanlardaki rockumentaryler, krizleri bir yöntem olarak kullanarak, grup üyelerinin gerçek davranış ve tepkilerini sağlayabilme potansiyelini elde etmeye çalışmıştır. Fakat bu gibi yapıtlar bu kriz anlarını performansa ilişkin bir cazibe olarak resmetmeye gayret eder. Böyle bir yöntemi kullanarak, sadece önemli bir "anı" yakalamaya değil, bunu öykünün temeline oturtmaya, onu filmin cazibesinin temeli yapmaya çalışmışlardır. Örneğin, grubun üyeleri arasında sürtüşmeler, anlaşmazlıkların yaşanması (*Metallica: Some Kind of Monster* ve *End of the Century: The Story of the Ramones*'da (2004) olduğu gibi) veya birbirine rakip gruplar arasındaki atışmalar konu edilmiştir (*Dig!*'de olduğu gibi). *Metallica: Some Kind of Monster*, fenomen haline gelen metal müzik grubu *Metallica* üyelerinin üzerindeki



baskıların bir güncesidir. Bu film belki de kriz olgusundan yararlanmaya çalışan rockumentaryler arasında en popüler olanlardandır. En son albümlerinin kayıtları sırasında grubun üyeleri, sözüm ona, bir gelişim koçunun hizmetinden yararlanarak grubun dağılmasına bile yol açabilecek anlaşmazlıkları çözümlemeye çalışırlar. Filmde, gitarist **James Hetfield**'in gruptan ayrılması ile grup üyeleri arasında iyice yoğunlaşan fikir ayrılıkları görülmektedir. Alkol rehabilitasyon kliniğinde aylar geçirdikten sonra gruba dönen **Hetfield**, bir takım kişisel istekler ve albümün yapımı için ayırabileceği zamanın kısıtlılığından söz eder. Bu durum, özellikle **Hetfield** ve baterist **Lars Ulrich** olmak üzere, grup üyelerinin arasında ki tartışmaları alevlendirir ve derinleştirir.

Film, dolaysız sinemanın yöntemleri konusunda eğitilmiş yönetmenler **Joel Berlinger** ve **Bruce Sinofsky**'nin ortak yapıımıdır. **Berlinger**, **Maysles Kardeşler** ile birlikte çalışmıştır ve onların yapıım şirketinde **Sinofsky** ile tanışmıştır.³³ Dolaysız sinema eğitimlerinin izlerini, "duvarda sinek" yaklaşımında görmek mümkündür. Bu yöntemin bir çeşidi **Metallica: Some Kind of Monster**'da kullanılmıştır. Yapımcıların kendileri de 'Grubun dört üyesinin etrafında sinek gibi uçtuk' diyerek, sürekli kayıt yapan kameraların varlığını vurgulamışlardır.³⁴ Dolaysız sinemanın işlevsel yaklaşımını, film yapımcılarının diğer ifadelerinde de görmek mümkündür. **Berlinger** ve **Sinofsky**'ye göre, 'Kameranın orada bulunması samimiyeti perdelemektense, ortaya çıkmasını güdülemiştir'. Bu varsayım, "Kamera, gerçekleri ortaya çıkaran bir şey olabilmektedir" diyen **Ulrich** tarafından desteklenmiştir.³⁵

Sinofsky'ye göre, sansür uygulamadan gözlemci kayıt sürecinin kesintisiz devam etmesine izin verilmesi, hem filmdékilerin, hem de yapımcıların 'kör, gözü kapalı güveni'ni gerektirir.³⁶ Bu tür gözü kapalı inanç, filmin özünde yatan 'gerçekçi' görselleri ve duyguların kriz anlarında açık yüreklilikle incelenmesi sonucunu doğurmaktadır. Filmde, **Hetfield** ve **Ulrich** arasındaki tartışma altı dakika içinde doruğa ulaşır. **Sinofsky** o anları şöyle anlatmıştır: "İçlerindeki boğaltma durumu üç saat sürmüştü. **Ulrich**'in yirmi senelik öfkesini karşısındakine kusması, endişelerini ve **Hetfield**'in, kendisi ve grup ile ilgili olayların nasıl yanlış gittiğiyle ilgili düşüncelerini boğaltması anlamına geliyordu. Müthiş bir şeydi. Biz izlerken yorulduk. Bunu altı dakikaya indirdik."³⁷ Sonuç ise, bu sahnenin içinde olan film yapımcıları yani "sosyal oyuncular" ve konunun öznelere tarafından gerçekleştirilen harika bir performanstır.³⁸ Böylelikle, bu film ile ortaya çıkan gerçekler (bir yorumcuya göre rock yıldızlarının mitolojilerinin gizemlerinin kalkması³⁹), görsel bir performansın etkisi ile izleyicinin ilgisi ve merakını beslemektedir.

Burada tartışılan diğer yapıtlar gibi, **Metallica: Some Kind of Monster**'da sahnedeki müzikal performans ve sahne dışında kendini canlandıran performanslar, belgesel sergilemenin temelini oluşturmaktadır. Bu sergileme, dolaysız sinemanın ilksel özelliklerinden ve bu özelliklerin farklı yorumlanması ile gerçekleştirilmiştir. Burada incelenen yapıtların özündeki gibi belgesel sergileme, görsel ola-

rak cazibeli ve eğlenceli olan performans kategorisine giren özelliklerle etkileşim içindedir ve bu özelliğiyle, rockumentary halen geniş izleyici kitlesi olan popüler bir belgesel türü olmayı sürdürebilmektedir. **Brian Winston**, '*Dolaysız sinema, rock performanslarını/turne kayıtlarını şimdiye kadar var olan belgesel türlerinin en popüler ve ticari olanak sağlayıcı haline getirmiştir.*' vurgusunu yapmıştır.⁴⁰ Aslında tersi bir değerlendirme gerçeğe daha yakın olabilir: Her ne kadar performans sergileme alanında filmsel olarak zaman zaman türünden uzaklaşmış olsa da, rockumentary dolaysız sinemayı ticari ve erişimi en kolay olan türe dönüştürmüştür.

Dipnotlar

¹ Bu bölümün farklı versiyonları ve biçimleri **K. Beattie**'nin *Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television* (Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire, UK, 2004) adlı kitabının 5. bölümünde yer almaktadır.

² **David Hadju**, *Don't Look Back* için Beatles'ların *A Hard Day's Night* (**Richard Lester**, 1964) filminin bir yeniden bir kurulumu olduğunu ifade etmiştir ki *A Hard Day's Night* da zaten dolaysız sinemanın 'hayalperest bir öneğiydi'. **Hadju**'ya göre, 'Yönetmen **Richard Lester**'in *Beatles* turnesinin arka sahnelerine kurmaca bakışı bir önceki Temmuz ayında gösterime girmiş ve **Bob Dylan**'ın [İngiltere turnesindeki] davranışlarını etkilemişti ve film *Beatles* filmine ek bir bobin gibidir'. Bu enteresan bir bakış açısidir ancak **Hadju** bu iddiasını destekleyecek bir kanıt göstermemektedir (D. Hadju, *Positively 4th Street*, Bloomsbury, London, 2001, s. 250.) **Hadju** *Don't Look Back* filmini Beatles filminin bir mirası gibi gösterse de; **Neaverson**, **Michael Lindsay-Hogg**'ın *Let It Be* (1970) adlı Beatles belgesinin *Don't Look Back*'inden kısmen de olsa etkilendiğini iddia etmektedir (B. Neaverson, *The Beatles Movies*, Cassell, London, 1997, s. 103). Eğer durum bu ise, her daim yenilikçi olmayı tercih eden **Lindsay-Hogg**'un ve Beatles'ın kendi filmlerinin kopyasını temel almaları pek olanaklı görünmüyor.

³ **Dylan**'ın kendisinin sahne kimliğini tiye alması yakın zamanda yapılan kurmaca *Mas-ked and Anonymous* (2003) filminde de devam eder. Bu filmde **Dylan**, Jack Fate adında yaşlanan bir rock yıldızını oynar. Filmin adı, Fate'in karakterinin aslında bilinebilmesinin imkânsızlığına gönderme yapmaktadır ve bu da **Dylan** kimliğinin tanımlanabilmesinin zorluğuna bir gönderme olarak algılanabilir.

⁴ **Dylan**'ı menejeri **Albert Grossman**, **Pennebaker**'in filmini **Dylan** şarkılarını tanıtan klipler yapmak için bir fırsat olarak görmüştür.

⁵ W. Rothman, *Documentary Film Classics*, Cambridge University Press, New York, 1997, s. 149.

⁶ *Don't Look Back*, sahne ve kulis arasındaki ayrımı açıkça gösteren bir görüntü içerir: Konser alanının sahnesinden **Dylan** ve arkadaşları kaçarcasına koridorlardan geçer, merdivenlerden yukarı-aşağı iner ve çıkar, sokaktaki hayranlarının arasından onları otellerine götürerek olan bekleyen bir limuzine binerler; kamera takip eder. Bu plan, **Albert Maysles**'in *Primary*'de yaptığı bir planı yansıtır. Orada, **John Kennedy** onu tebrik etmeye bekleyenlerin bulunduğu bir salona gidişi kamera ile takip edilir. Bu plan artık rockumentary klişelerindendir ve *This is Spinal Tap* (1984) adlı parodide kurmaca bir rock grubun **Dylan**'ın yaptığı gibi sahneden kaçarken koridorlarda ve merdivenlerde kaybolur.

⁷ H. Sounes, *Down the Highway: The Life of Bob Dylan*, Grove Press, New York, 2001, s. 175.

⁸ D. A. Pennebaker, 'Looking Back: D. A. Pennebaker Interviewed by John Bauldrie', J. Bauldrie (ed.), *Wanted Man: In Search of Bob Dylan*, Black Springs Press, London, 1990, s. 27.

⁹ C. Heylin, *Dylan: Behind the Shades*, Penguin, London, 1991.

¹⁰ D. A. Pennebaker, '*Don't Look Back and Monterey Pop*', A. Rosenthal (ed.), *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making*, University of California Press, Berkeley, 1971, s. 192.

¹¹ **Don't Look Back** dolaysız sinemanın iddiasındaki temel paradoksa işaret eder: kişinin kamera karşısında 'doğal oynadığı' nosyonu.

¹² S. Severn, 'Robbie Robertson's Big Break: A Reevaluation of Martin Scorsese's *The Last Waltz*', *Film Quarterly*, cilt 56, no. 2, 2003, s. 25.

¹³ **Scorsese**'nin ellerinde rockumentarynin temel sınırlarının ektili bir biçimde gelişip gelişmediği tartışılabilir. **Severn**, **Scorsese**'nin "hiç iyi söyleşi yapmadığını, tedirgin ve endişeli" olduğunu iddia eder, age, s. 28. Hal böyle olunca, söyleşi yerine, bir naratif şeklinde seslendirme olması daha iyi bir anlatım sağlardı. **The Last Waltz**'daki söyleşilerinin aksine, **Scorsese**'nin BFI Century of Cinema dizisinin *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies* (1995) ve 4 saatlik belgeseli *My Voyage to Italy*'daki (1999) performansları hem bilge hem de ilgi çekicidir. **The Last Waltz**'da, diğer rockumentarylerin aksine, söyleşiye katılan değil, yapan tutuktur. **Jim Jarmusch**'un *Year of the Horse*'daki **Neil Young**'ın grubu Crazy Horse üyeleri, rockumentarydeki söyleşilere ilişkin genel bezmişlikten ve banallikten bahseder. **Adrian Wootton**'a göre, rockumentary için bir "yapılmayacaklar listesi" olaydı, grup üyeleri ile söyleşi yapılmaması koşulunun bu listede yer almaması gerektiğini söyler (A. Wootton, 'The Do's and Don'ts of Rock Documentaries' in J. Romney and A. Wootton (eds.), *Celluloid Jukebox: Popular Music since the 50s*, BFI Publishing, London, 1995). Dolaysız sinema, söyleşi yapılmaktansa, anlatının bilgi verenlerin konuşmalarının gözlemlenmesi yöntemini sıklıkla tercih etmektedir.

¹⁴ R. Hernandez, 'Phases and Stages', *The Austin Chronicle*, Haziran 2002, s. 10. **The Last Waltz**'ın DVD'sinin özelliklerinde yer alan anlatıcı seçeneğinde, **Scorsese**, **Michael Powell**'in 'hareket, renk ve dokunun' yönetmen tarafından özenle düzenlendiği 'bestelenmiş film' kavramına olan ilgisinden bahseder. Bu sözler göz önünde bulundurularak, **The Last Waltz** yapım tasarımcısı (**Boris Leven**) ve konser görüntülerinin kurgularına ve **Scorsese**'nin senaryosuna göre Culver City'de MGM Soundstage'de sergilenen stüdyo performansına dayanır.

¹⁵ 'Sahne arkası' provalar dolaysız sinema yaklaşımının temel unsurudur. **Godard**'ın *One Plus One* (1968) yapıtı, Rolling Stones'un 'Sympathy for the Devil' şarkılarının provasından bazı görüntüleri filmin merkezi yapılandırma aracı olarak kullanır.

¹⁶ **Don't Look Back**'teki sesin üzerinde görselin vurgulanması, filmde nadiren bir şarkısının tamamının kullanılması sonucunu doğurur. **Dylan**'ın şarkıları görselliğin alanı içerisinde kaybolmaktadır.

¹⁷ Örnek: S. Levy, 'Ad Nauseam: How MTV Sells Out Rock and Roll', *Rolling Stone*, Aralık 8, 1983, ss. 30-34, 37, 74, 76.

¹⁸ K. Dickinson, 'Pop, Speed, Teenagers and the "MTV Aesthetic"' in K. Dickinson (ed.), *Movie Music: The Film Reader*, Routledge, London, 2003, s. 143.

¹⁹ D. James, 'Avant-Garde Film and Music Video: A View from Zurich', *Power Misses: Essays Across (Un)Popular Culture*, Verso, London, 1996, s. 236, 237. Hususu vurgulamak için, MTVye ilişkin Goodwin şunu söyler: 'Görsellerin müziğin ritmine göre arka planda kaldığı açıktır; görsel anlatı ve 'resmeden' sesler arasındaki geleneksel sinematik ilişki tersine dönmüştür' A. Goodwin, 'Music Video in the (Post) Modern World', *Screen*, cilt. 28, no. 3, Yaz 1987, s. 41.

²⁰ James, 'Avant-Garde', s. 241.

²¹ D. James, 'Avant-Garde' s. 243. James, 'Hardcore: Cultural Resistance in the Postmodern', *Power Misses: Essays Across (Un)Popular Culture* (Verso, London, 1996) çalışmasında punk belgelerinin yapımı ve dağıtımı ile ilgili daha fazla bilgi vermektedir.

²² ABD'de punk müzik ve punk alt kültürü ile ilgili daha fazla bilgi için bkz. Amos Poe, *Night Lunch* (1975) ve *Blank Generation* (1976), Lech Kowalski, *D.O.A* (1981), Penelope Spheeris, *The Decline of Western Civilization 1* (1981), *The Decline of Western Civilization 2: The Metal Years* (1988), *The Decline of Western Civilization 3* (1998), and Dirk Dirksen, *Dead Kennedys* (1984).

²³ Punk müzik gibi, punk sinemanın *art brut* özelliği film yapımının "low-tech" yaklaşımını benimsemiştir. Bu yaklaşım, 80ler ve 90ların başında New York'ta "transgression

cinema" olarak bilinen türde sıkça kullanılmıştır. Bu kategorinin film yapımcıları (Richard Kern, Beth B, Nick Zedd, Vivienne Dick gibi) ucuz kameraların, ses senkronlu süper 8mm film ve daha sonra video teknolojisinin varlığından faydalanarak konuları uyuşturucu, kentsel yoksulluk, hiçlik ve cinsel deneyim olan kurmaca ya da belgesel filmler yapmışlardır. Punk sinemanın özellikleri J. Buchsbaum, 'A La Recherche des Punks Perdus', *Film Comment*, Mayıs 1981, ss. 43-6 ve S. Thompson, 'Punk Cinema', *Cinema Journal*, cilt. 43, no. 2, kış 2004, ss. 47-66, N. Rombes (ed.), *New Punk Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005 eserinde bulunmaktadır.

²⁴ Dischord Records Washington, DC'den (1999 ve 2001) çıkan **Jem Cohen**'ın (Ekim 1998) *Instrument*'inin içinde yer alan başlıksız ve sayfaları numaralandırılmayan kitapçığından.

²⁵ D. James, 'Avant-Garde Film and Music Video: A View from Zurich', *Power Misses: Essays Across (Un)Popular Culture*, Verso, London, 1996, s. 242. Fugazi'nin gerçek bağımsız müzik yapımına bağlılığı, ticari popüler müziği destekleyen büyük kanallardan uzaklaşmasına yol açmıştır. Grup üyeleri popüler basın ve birçok müzik dergisi ile söyleşi yapmayı reddetmiştir ve grubun şarkıları ticari radyo istasyonlarında veya MTVde nadiren çalınmıştır. Medyada yer almamasına rağmen, Fugazi kendi müzik şirketinin çıkardığı *Red Medicine*, *Steady Diet of Nothing* ve *Repeater* albümleri 200,000 satmıştır.

²⁶ Dischord Records Washington, DC'den (1999 ve 2001) çıkan Jem Cohen'in (Ekim 1998) *Instrument*'in içinde yer alan başlıksız ve sayfa numaralandırılmayan kitapçığından

²⁷ M. Savlov, 'Walking the Straight Edge: The Texas Documentary Tour: Jem Cohen and Fugazi', *The Austin Chronicle*, Eylül 3, 1999, ss. 19-21.

²⁸ age, s. 20.

²⁹ age

³⁰ M. Savlov, 'Walking the Straight Edge: The Texas Documentary Tour: Jem Cohen and Fugazi', *The Austin Chronicle*, Eylül 3, 1999, s. 20.

³¹ age

³² Olası veya baş gösteren bir kriz olayının dramatik potansiyeli, 1960'larda ABC kanalında **Robert Drew** ile birlikte çalışan film yapımcıları ekibinin çeşitli yapıtlarında kriz anı ya da kriz ortamı olarak tanımlanmıştır. Bu yöntem, *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963) ve *The Chair* (1962) gibi yapıtlarda da kullanılmıştır. *Primary* (1960) seçim çalışmaları sırasında başkan adaylarının izlenmesini konu alır ve bu yöntemden faydalanır. Kriz anı ve "gerçek" davranışların açığa çıkacağı varsayımları 60'ların sonlarına kadar farklı varyasyonlarla kullanılmaya devam etmiştir (ör. *Salesman*, *Maysles Kardeşler*, 1969 ve tv dizisi *An American Family*, *Craig Gilbert*, 1973).

³³ **Sinofsky** ve **Berlinger** kariyerleri ile ilgili bilgilere şu eserde yer verir: 'Joel Berlinger: Journalist Storyteller' (Bölüm 9) ve 'Bruce Sinofsky: Experiential Filmmaking: Bringing Us into the Story' (Bölüm 10), L. Stubbs, *Documentary Filmmakers Speak*, Allworth Press, New York, 2002, and in D. West and J. West, "'Cinema-Verite", *Nineties Style: An Interview with Joe Berlinger and Bruce Sinofsky*, *Cineaste*, cilt. 22, no. 3, Yaz 1996, ss. 21-24.

³⁴ R. Brunner, 'Interview: Metallica's "Monster" a Demon of its Own Making', *U-Wire*, <<http://www.uwire.com/>>.

³⁵ E. Gundersen, 'Candid Metallica Creates Angst-Filled "Monster"', *USA Today*, 1, Ağustos 2004, s. 36.

³⁶ age

³⁷ age

³⁸ **Bill Nichols**, sosyal oyuncular terimini belgeselin öznelelerini kastederek kullanır (*Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, 1991 ve diğer çalışmaları).

³⁹ Gundersen, 'Candid Metallica'.

⁴⁰ B. Winston, *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and its Legitimations*, BFI Publishing, London, 1995, s. 205.

ARKEOLOJİ

HARMANKAYA – YILDIZLAR NE DİYOR

tansu ayşe timuçin

İstanbul Şehir Tiyatroları'nda birçok oyunda rol alan ve rejisörlük yapan **Sami Ayanoğlu**, 1948 yılında senaryosunu **Ziya Çalıkoğlu**'nun yazdığı, Ha-Ka yapı-mevine ait **Harmankaya** filmini yönetir. **Bomba** gazetesini, daha sonraları ise **Yelpaze** ve **Radyo Dünyası** dergilerini çıkartan **Edip Akın** ise aynı yıl **Yıldızlar Ne Diyor-Harmankaya** kitabı ile bu filmi bir anlamda belgeler.

Yazar 20. yüzyılın en önemli icadı olduğunu düşündüğü, çekiciliğiyle her kesim-den insana hitap eden sinemanın yaratıcı aşamalarını ve çekim sürecini, zorluk-ları ve verilen emeği birinci ağızdan aktarmayı hedefler. Özet olarak filmi tanıtır ancak bir yandan da, önsözünde belirttiği gibi kitabındaki temel amacı yaratıcı ekibin ve oyuncuların hayatlarının, düşüncelerinin, aktardıkları konuların far-kına varmaktır. Kitap, senaryodan başlayarak, bir film yapım sürecine ait tüm aşamaların ve dönemin teknik olanaklarının bilgilerini de içerdiğinden, zaman zaman didaktik bir yapıya bürünüyor. Bu üç ana unsur -özet, senaryo ve yapım bilgisi, söyleşiler- 112 sayfaya sığabilecek bir detayla filmi, filmin aşamalarını ve döneme ait genel bir hayat, sanat ve sinema görüşünü, bir filmle ilgili me-rak edilenleri okuyucuya yansıtıyor. **Edip Akın**, araştırmacılığı ve yorumları ile birlikte, özellikle söyleşilerinde yazarlığı yanında gazeteci kimliğini de kitaba aktarıyor.



Konusu “Çiftlik sahibinin kızı Emine’yle sevgilisini ayırmak isteyen kötü bir kadının öy-küsü” olan **Harmankaya**’nın geniş ve detaylı özetine fil-min sahnelerine ait karelerin görselleri eşlik ediyor. Böy-lelikle, her dönem ve her ke-simde görülebilecek insana ait zayıflıkların konu edildiği bu öykünün o devirde Türk sinemasında ele alınışına bir örnek verilirken; izlenmemiş

dahi olsa filme, karakterlere ve atmosfere ilişkin genel bilgi oluşturuluyor ve bu sayede filmin aktardığı kırsal yaşama ait insan davranışlarıyla, kültürel ve toplumsal verilere ait ipuçları da kitabın geri planında okuyucuya ulaştırılıyor.

Senaryo yazımı ve ona ilişkin olarak da karakter yaratma, olay örgüsü oluşturma, merak uyandırma gibi öğelerin ele alınmasıyla kitap, "Sinema Alemine Bir Giriş" yapar. Çeşitli değerlere göre filmin tezini doğru bir şekilde ortaya koymaya yönelik kontrol ile senaryonun çekilebilirliğinin irdelenmesi bu bölümde açıklanır. Senaryonun kontrolüyle



prodüksiyon aşamasının, çevirme kitabıyla da teknik sürecin başlangıcı işaret edilir. Olayın görüntü ve hareketle anlatılmasının söze dayalı olmayan sinemadaki zorluk olduğuna dikkat çekilir. Çevirme kitabıyla çekim detayları oluşturulduğunda roller de belirlenmiştir ve oyuncuların seçim aşamasına gelinmiştir. Bunu takip eden, stüdyo ortamının vazgeçilmezi, dekor ve aksesuarların bir araya getirilmesi, ışığın rolü ve ayarlanması, filmin banyosu, montajı ve elbette bu unsurların dayandığı ekonomik koşullara bağlı olanaklar filmin yapımının tamamlayıcısıdır. Finansal durum tek başına yeterli değildir; güçlü bir yönetmene, iyi bir ekibe ve iyi bir stüdyoya ihtiyaç vardır.

Söyleşilerin yapıldığı "Yıldızlar Konuşuyor" bölümü yönetmen **Sami Ayanoğlu**'yla başlıyor. Devam eden söyleşiler filmin tiyatrocu oyuncularını **Nevin Aypar, Behzat Butak, Mahmut Morali, Muhip Arcıman, Reşit Gürzap, Fatma Andaç, Hümaşah Hiçan, Nergiz Mogol** ve filmin müziklerinin yaratıcısı, doğu ve batı müziğini iyi bilen ve aktaran **Artaki Candan**'a ait. Yöneltilen sorularla sanatçının geçmişi, aile yapısı, sanata ilginin aileden gelip gelmediği, eğitim durumu ve düzeyleri, başka hangi alanlarla veya sanatın başka hangi dallarıyla ilgili oldukları, kadın oyuncuların moda ile ilişkileri, hangi yönetmenleri ba-



şarılı buldukları, oyuncu olarak tercih ettikleri roller, set veya sahne tercihleri, bu filmde üstlenmiş oldukları roller hakkındaki düşünceleri öğreniliyor. Bu aktarımlar farklı kuşaktan oyuncularından geldiği için elde edilen veriler geniş bir tarihsel dönemi yansıtıyor.

"Prodüktörün önemli sözleri ve teknik elemanlar"da yapımcı **Aziz Asal**, kameraman **Aram**



Gugasyan, ses operatörü **Yedvard Horhor Berksoy**, teknisyen **Mike Rafaelyan** söyleşileriyle birlikte film yapımına ilişkin süreç destekleniyor. Filme sesin eklenmesi süreci ve senarist **Ziya Çalıkoğlu**'nu tanıtıcı bir bölümle kitap sona ermekte.

Kitap ön plana çıkardığı yıldızların - yani oyuncuların, yaratıcı ve teknik ekibin - tanıtımı eşliğinde filmin bütün sürecini, yalnız maddi ve teknik olanaklarıyla değil sanatsal zorluklarıyla, yoğunluklarıyla, çekim koşullarıyla okuyucuya bire bir örnekliyor. Film ekibinin çoğunluğunun, başta yönetmen **Ayanoglu** olmak üzere, tiyatro kökenli olması çoğu zaman tiyatroyu sanat olarak öne çıkarıyor. Hatta özellikle oyuncular için asıl sanatın sahne olduğu, sinemanın ise hayatlarını devam ettirmek için gelir sağlayabilecek-

leri bir ortam oluşturduğu sonucuna varılıyor. Sinemada kendilerinden önceki döneme denk gelen **Muhsin Ertuğrul** yapımları başarılı bulunuyor. Hollywood hayranlığı fazla üzerinde durulmamasına rağmen hissedilirken, sinema konusunda özellikle finansal kıyaslamalar, Mısır ve Suriye sinemasıyla ilgili olarak yapılıyor. Bu anlamda ülkemizde yetersiz devlet desteği ve sinemadaki okulsuzluk olanaksızlıkların bir kısmını oluşturuyor. Konforsuz stüdyolar ve zor turne koşulları sürecin parçası olarak gösteriliyor.

Söyleşilerde kişilikleri, ilgi alanları, bakış açıları ortaya çıkarılırken genelde sanatla ilgili ailelerden gelen, eğitim düzeyleri yüksek, başka sanatlarla da ilgili bir ekibin **Harmankaya** filmi için bir araya geldiği sonucuna varıyoruz. Her bir tanıtım, ekibin sektördeki deneyimini ortaya çıkardığından, sinema gibi kolektif bir çalışmada iş disiplininin ve profesyonelliğin önemi vurgulanmış oluyor. Özellikle günümüzden bakıldığında ve o döneme ait birçok yapımın bugün kayıp olduğu düşünüldüğünde bu kitabın, ülkenin durumunu, sanatçıya bakışını, sanatçının dünya ve sanat görüşünü, sanatsal yeterliliğini ve en önemlisi sinema koşullarını ortaya çıkaran tarihsel bir belge olma niteliği daha da belirginleşiyor.

DENEME

SİNEMANIN ÖZÜ: GÖRSEL DÜŞÜNCE

germaine dulac

les cahiers du mois, no. 16/17, 1925

çev: ayhan yılmaz

Bu birkaç sayfa yazıda, bizim zamanımızda doğmuş ve bizim çabamıza ihtiyacı olan bir sanatın, sinemanın, tekniğinden ziyade ahlaki özünü ele alarak, umulmadık gizemlere çokça tesadüf eden yanlış anlaşılımların önüne geçebilmek niyetindeyim.

Biliyoruz ki; “bugün”, bambaşka bir yüz ile yarın karşımıza çıkacak. Biz ise puslu bir gelecekteki bu yeni yüzün özelliklerini ortaya koymaya çalışmakla meşgulüz. «Dün», yerini yarına bırakmadan önce, yarının gerçeğini gölgelese de biz, ilerlemeye kararlı bir nesil olarak, dünün gölgesinde kalmayı reddediyoruz.

Çağımızın kendisiyle gurur duyduğu bu özgürlükçü ruh, bilim dünyasının dışında aslında yeni yayıldı. Bir keşfin her zaman başka bir keşif sayesinde mümkün olması süreci, bizi yeniliklere daha açık hale getirir. Kabul etmeliyiz ki övündüğümüz bu özgürlükçü tutum, salt düşünceler dünyasında çok geniş bir yere sahip değil.

Bazen öncesi olmayan, kehanet gibi bir düşünce birden ortaya çıkar ve bizi şaşkınlığa uğratır. Anlamadığımız bu düşünceyi kabullenmekte zorlanırsınız. O halde bu düşüncenin bize getirdikleri ile algımızı genişletmek ve kendi kavrama seviyemizi yükseltmek için düşünceyi kendi kavrama seviyemize indirmekten kaçınmamalı, geleneksellikten arınmış yeni bir anlayışla ele almamalı, ışığının bize görüldüğü ilk andan itibaren sofu bir itina ile yaklaşmamalı mıyız? Fakat gelenekçi ve baskın zihniyet, yeni olan her şeyi hor görmeye ve dalga geçmeye hazırdır.

İşte, Sinema bu “kısa ama öz” teoremin son kanıtını oluşturmaktadır.

Lumière Kardeşler, hayatın hareketli kaydını mümkün kılan keşiflerini otuz yıl önce tamamladıklarında, tüm dünya bu mekanik icat önünde boyun eğmişti. Hareketin her bir aşamasının hassas fotoğraf görüntüleri ile ayrı olarak kaydedilmesi ve bu görüntülerin arka arkaya getirilmesiyle hareketin bütününe yeniden oluşturulması; herkes bunu müthiş bir başarı olarak görmüştü. İnsanlar bu icat ile ilgilenip onu geliştirdiler. Kamera, bilimsel bir aygıt, hassas bir kayıt cihazı haline geldi.

Uzun yıllar sonra, fikirlerle meşgul olan insanların, sanatçıların, sinemanın daha önce hiç bilinmeyen biçimlerde ve yeteneklerde bir ruha ve entelektüel bir içeriğe sahip olduğunu keşfetmeleri ve bu özellikleri ile sinemanın bilim dünyasından çıkıp sanat dünyasına geçmesine olanak tanınması, Gelenek'i uykusundan uyandırmıştı.

Yüzyıllar boyunca sanatın yalnızca altı türü mevcuttu: Resim, müzik, şiir, heykel, dans, mimari. Bu görkemli topluluğa yeni bir üye daha eklemeye kalkışmak için aptal olmak gerekirdi. Başka bir sanat daha mı? Ne saçmalık! Böyle bir şeye gerek var mıydı, sanatçılar kendilerini ifade edebilmek için buna ihtiyaç duyuyorlar mıydı? İnsanların hislerinin ifade edilebilmesi için zaten pek çok araç vardı ve diğerlerinin yanına yeni bir sanatın daha eklenmesi gereksiz ve anlamsız bir şeydi.

Yine de, zekasını ve duygularını mevcut yöntemlerle ifade etmek istemeyen bir sanatçı sınıfı doğdu. Bunlar ne yazar, ne oyun yazarı, ne ressam, ne heykeltıraş, ne mimar, ne de müzisyendir; hareketin sanatını (sinemadaki şekliyle) kendileri için tek ifade biçimi olarak gören sinemacılarıdır. Bu yeni sanatın uygulayıcıları sinemayı kitlelerin genel bakış açısıyla görmezler ve eğer ekonomik baskılara boyun eğerek kendilerini halkın zevkine teslim olmaya bırakırlarsa, ihanet içinde olduklarını düşünürler.

Ve bu yüzdendir ki kendi inançlarını hem sesli hem de yazılı olarak öğütüyorlar, hevesli sinemacıları çabalarının sonucunda fiyaskolarla karşılaşmalarını diye ikna etmeye çalışıyorlardı (Yüksek tutarlarda sermayenin yatırıldığı bir işin başarısızlığı ancak **Maecenas** gibiler için affedilebilir.); ancak bu bir hayaldir. Bizim yapmamız gereken halkı (onlarsız hiçbir şey yapamayız) zevklerinin ve isteklerinin, sinemanın ruhuna uymadığına ikna etmektir.

İnsanlar başından itibaren kötü bir sinemasal göze alıştılar. Sinemacılar bu yanlış fark edip onları yeni bir yöne sürüklemeye çalıştıklarında, kitleler bunu reddetti ve bu yanlış sürekli olarak devam etti.

Bugünkü düşüncemize göre sinema, diğer sanat dallarının bir yansımasıdır. Tabii ki, sadece bir yansıma olarak kalamayacak kadar büyük bir şeydir. Zincirlelerinden kurtarılmalı ve gerçek kişiliğine kavuşturulmalıdır. Yöntem olarak daha önceki mevcut sanat dalları ile hiçbir bağı bulunmamaktadır.

Sinemanın ilk amacının bir hareketi kendi bütünlüğü içerisinde görsel olarak yeniden oluşturmak olduğu hiç kuşkusuz kabullenilmektedir: Heykelde ya da resimde olduğu gibi bir jestin tek bir anı yeniden oluşturulmaz, jest tamamlanır ve gelişimi takip edilir. Kendi dinginlikleri içinde gelişmiş olan heykel, resim, dekorasyon, mimari, hatta fotoğrafın sinema için bir anlatı aracı, kalemi ve mükkebi olmaktan başka sinema ile fikri bir ilişkisi yoktur.

İçsel hareketi düşündüğümde şu anda aklıma edebiyat (şiiir, tiyatro, roman) ve de müzik geliyor.

Oyun bir harekettir çünkü karakterlerde, olaylarda, yüz ifadelerinde sürekli bir değişim vardır. Roman da bir harekettir: Düşüncelerin birbiri ardına açığa vurulması, ortaya çıkması, etkileşmesi, karşılıklı rol alması. Ve izlenimlerin peş peşe yansıtıldığı, ruh hallerinin, hislerin birbirleri ile birleştirilip ayrıştırıldığı şiir, bir harekettir. Kelimeler, edebiyatta cümleler ile tekrar yaratılan hareketin elemanları olarak görülebilir. Müzik de bir harekettir; yaşayan ve durmadan değişen uyumlu seslerle.

O halde müziğin, tiyatronun ve çeşitli biçimleriyle edebiyatın, sinema gibi hareket sanatı olduğunu kabul edebiliriz.

Lumiére Kardeşler'in icadı tamamlandığı anda, benden öncekiler bu bağlantıyı kurdu ancak bu bağ mucitlerinin bizim ellerimize bırakmakta olduğu bu yeni sanatsal anlatı aracının temellerini tahrif eden feci bir hal aldı. İçsel algının önüne konmuş olan mekanik cihaz, yabancı bir cismi inceler gibi incelenmeye, sanatsal bir potansiyele sahip mi, içerisinde yeni bir anlatı biçimi gizlenmiş mi diye bakıl-maya teşebbüs dahi edilmeden bu keşiften ticari olarak faydalanılıyordu.

O dönemde sinemacılar yani hareketin dinamik anlatımına ihtiyaç duyan sanatçılar, tekrar ediyorum, henüz entelektüel dünyaya adım atmamışlardı. Pratik zekalar görsel hareketi, şeklin sanatın önüne geçmiş olması ve cihazın yaratıcı ruhun önünde yer almasından dolayı, hali hazırda mevcut olan hareketlerin, tiyatrosal ve romansal düşüncelerin ve edebiyatın hizmetine sunma düşüncesi içindeydiler. Hareketin sanatını, kendi içinde tasavvur etmek yerine endişeyle onun konumunu değiştirerek kafasını karıştırdılar. Onu sadece oyunların set ve dekorlarını çoğaltmaya, tiyatro sahnesinin sınırlarının ötesine uzanmaya ve görüş açısını değiştirerek dramatik etkiyi güçlendirmeye yarayan bir araç olarak görmekteydiler.

Müzik içinse kimse kafa bile yormamıştı. Fazlaca soyut olan müzik bir duyu sanatıydı. Onun tek kullanım şekli filmlere eşlik etmektir.

Bundan sonra sinema entelektüel dünyadaki yerini aldı. Romansal veya tiyatrosal edebiyat için yeni bir ifade aracı oldu. Sinema, hareket içerdiğinden dolayı eylemlerin, durumların ilişkileriyle karıştırıldı; "anlatılacak hikayelerin" hizmetine koşuldu. Görselleştirilmiş hikayelerin bir çerçeveye, bir dekora gereksinimleri oldukları için mimari ve resim gibi diğer durgun sanat dalları da yazınsal düşüncüyü takiben zavallı sinemanın üstüne atılarak, onu kolayca evcilleştirilecek bir hayvan sandılar. Sinema, onların nesini kullanabilirdi? Hiçbir şeylerini. Sadece, gerçekte onun için yapılmamış olan dekorları belki. Hareketli ve değişken sinemanın gerçek dekoru, sadece ışık olabilir; ilgili, gerçek ve kıpır kıpır ışık.

Bu açıdan bakıldığında (ya da daha doğrusu bakılmadığında) sinema ikincil bir entelektüel yenilikten başka bir şey değildi ve bu yüzden alt seviye anlatım biçimleri arasına dahil edildi. Dolayısıyla bağımlılığa mahkum edilmesi sonucu gelişmeye imkan bulamadı ve bize sunduğu tüm güzel yeteneklerine (belki de tümünü birden sadece kendi ruhunda barındırmıyor) rağmen bastırılmış oldu.

Böylece bugün bile sinema kendine özgü bir sanat dalı olarak kendi gerçek yerini alamadı. Gelenekleri destekleme ve her yeniliğe şüphe ile yaklaşma eğiliminde olan halk tarafından edebiyat ile tiyatro arasında bir yere kondu; şanslı ki resim, heykel ya da mimarinin bir yedeği gibi davranılmadı.

Günümüzde sinema, bu sanat dallarının elementlerinin bileşiminden oluşuyor. Duyarlılığımızın araştırılmamış hallerini genişletmek için bize sunduklarını araştırıyor olmamız gerekirken, geçmişin¹ çatısı altında haksız olarak hapis tutuldu, zincirlendi, günü geçmiş kavramlara mecbur edildi.

Sinema yeni bir sanat dalıdır ve endüstrinin ve geleneğin onu maruz bıraktıkları biçimlerde bile katkıları birinci derecede önemlidir.

İlk niteliklerinden biri eğitici ve öğretici gücüdür; belgesel filmleri, gerçek dünyadaki algılayamayacağımız şeyleri bize gösteren bir tür mikroskop gibi izleriz. Bir belgeselde, bilimsel bir filmde, hayat normalde gözümüzün izleyemeyeceği sonsuz ayrıntıda, tüm gelişimi ile önümüze serilir.

Aralarında, çiçeklerin açmasının bir yavaş çekim çalışması vardır. Çiçeklerin ömürlerinin tamamını, bize yabancı olarak görünen hayatlarının doğum, gençlik, ölüm olarak tanımlanan aşamalarını, son derece küçük gelişimlerini, neşeye ve hüzne karşılık gelen bize yabancı kıpırdanışlarını sinemada görürüz.

Küçükken bize öğretilen doğa tarihi dersinde bize arılar ve onların nasıl yaşadıkları anlatılmıştı. Kitaplarımızdaki hareketsiz görüntülere bakardık ancak hepsi de bize çok soğuk görünürdü, sadece hayal gücüne kalmış bir dünyaydı. Sinema ile artık keşfedilecek ülke kalmadı! Bizimle diğer şeyler arasında engel kalmadı! Ruh ile gerçek arasındaki ince çizgi kalmadı! Dahası sinema, kaydettiği şeylerin üzerine hataları ve bozuklukları defeden bilimsel, parlak bir ışık tutar.

Sinema hayata karşı tamamen açık bir gözdür, bizim göremediklerimizi gören ve bizim gözümüzden daha güçlü bir göz.

Gerçeklikle, incelikle, mantıkla, kavranamayanı kavrayabilmesiyle; inkar edilemez katkılarıyla, sinema kendi yerine kararlılıkla sahip oldu; hem de seçkin bir yer çünkü bize başka türlü öğrenemeyeceğimiz şeyleri öğretiyor. Doğaya ve ger-

¹ İlk Çevirmenin Notu: Orijinal metnin bu kısmında bir ya da birkaç kelime eksik gibi duruyordu, olasılıkla dizgicinin bir hatası. Pasajın anlamına uygun bir şekilde çevirdim.

çekliğe dayanan ve kökleri ölçülemeyen bu yeni görsel düşünce sanatının teorik yapısını, tümüyle somut ve bilimsel bir temel üstüne inşa edebiliriz.

Filmler üretildikleri ülkelere ait menşelerini gösteren işaretler barındırırlar: Filmlerin milliyetleri vardır. Fakat biz yöresel sınırların ötesine, ruha ve duygulara tesir ediyoruz çünkü çoğu zaman bize çocuksu gelen ve omuz silktiren hikayeleriyle sinema, ruhumuzun insani boyutlarını genişleterek, bize detaylarsa ana hatları görmeyi öğreterek fevkalade bir işi başardı. Sinema, ruhumuzu yücelterek sadeleştiriyor.

Sonra, hayal aleminden insanlara getirdiği benzer ilhamları, atılacak bir adımın diğerleri için de yollar açacağını söyleyen mantığın idaresine ve o büyük aydınlığa çıkaracak sentezin hakimiyetine bıraktı.

Güçlü bir etki bırakan sinemasal yöntemler, en asi ruhları günümüz edebiyatında ve tiyatrosunda bulunan hareketin bir çeşit hızına alıştırdı. Bu da gösteriyor ki seyreltilmiş bir ilhama ve etkiye sahip edebiyat ve tiyatro, sinemayı etkilememektedir; tam tersine onlar sinemadan etkilenmektedir.

Buradan şunu çıkartamaz mıyız; görsel düşünceye dahil olmak istemiş ve hala isteyen edebiyat ve tiyatronun, bizimle işbirliğine hazır olmamasının sebebi edebiyat ve tiyatronun, sinemanın kurallarına uymalarının gerekliliği midir? Ve bir yönetmen özellikle bir romandan ya da bir oyundan esin kaynağı oluşturmak istediğinde, sıklıkla bu romandaki sözcüklerde ya da oyundaki olaylarda fark edilmeyen bir fikri alır ve daha önce oluşturulmuş olanın yanı sıra yeni bir eser meydana getirir.

Bir duyma sanatı olan müzik gibi sinema da bir görme sanatı olarak bizi hayatın ve hareketin birleşiminden oluşan bir görsel düşünceye doğru götürmemeli mi? Kendi akıcılığında evirilen ve müziğin yaptığı gibi düşüncelerimize ve duygularımıza ulaşan algısal bir ilhamdan oluşmuş bir göz sanatı anlayışına doğru götürmemeli mi?

Ölçülemeyeni yayınlayan, gerçeklerden ve ince farklardan oluşan bir sanat! Boşuk cümlelerle tıkalı bir duygu kanalıyla, hayatı kısıpaca alan kelimelerle, sona eren çizgilerle, bir parça tuvalle, bir topak çamurla sınırlı olmayan bir sanat.

Sinemanın da arzuladığı bu duyguya sadece müzik ilham verebilir ve onun sunduğu hislerin ışığında biz de geleceğin sinemasının bize vereceklerini hissedebiliriz. Müziğin de sınırları tanımsızdır. Şu durumda sinemacıların kalbinde çalan melodinin, görsel düşüncenin, diğer herhangi bir teknik ya da ideale göre müzikal teknikle, daha epey bir işinin olduğu sonucuna varılamaz mı?

İnsanın duygularının ötesini böylesine yaratan ve ruh hallerinin çeşitliliğini kaydeden müzik, aynen bizim hareket halindeki imgelerle oynadığımız gibi hareket

eden seslerle oynar. Bu bizim görsel düşüncenin ne olduğunu anlamamıza yardımcı olur: Yeni bir anlayış biçiminin sanatsal gelişimi.

Hepimizin tam da yapmayı arzuladığı film, yalnızca bir sanatçı algısıyla düzenlenip perdeye düşürülmüş, ritmik görüntülerin oluşturduğu görsel bir senfonidir. Bir besteciye her zaman bir hikaye ilham vermez, çoğu zaman bir duygu, bir sezgi ilham kaynağı olur.

Örnek olarak **Debussy'nin *Yağmur Altındaki Bahçeler* (Le Jardin sous la Pluie)** veya **Chopin'in "su damlası" (goutte d'eau)** ön çalışı (prelude), ruhun taşmasının ve bir şeylere tepki göstermesinin ifadeleridir.

Burada, hisseden ve düşünen bir ruhun dışında bir hikaye olmamasına rağmen yine de duygularımıza dokunulur. Bestecinin notalar ile birlikte atan kalbi, dinleyicilerde karşılığını bularak onlarda duygulanmalar yaratır. Aynı şekilde bir sinemacı, hareket ve ışığı izleyicinin ruhuna tesir edecek bir görünümde buluşturarak duyarlılığını ifade edebilir.

Proteus gibi, birçok şekle giren sinema şu anki halini de koruyabilir. Müzik pek çok oyuna ve şiire eşlik eder fakat eğer notalar, kelimeler ve etkiler ile sınırlı kalsaydı müzik asla müzik olamazdı.

Saf müzik için senfoni vardır. Neden sinema da kendi senfonisine sahip olmasın? Bir sahnenin ilgi odağı imgelerin birbirleri ile olan ilişkisidir, karakterler değildir ve her sanat dalında olduğu gibi görünen gerçek değildir aslında. İlgi çekici olan, insanların ve nesnelerin kimi hareketleri ile ruh hallerine yansıyan belirtilerdir. Yedinci sanatın özü bu değil midir?

Bugün sinemacının ilhamı tutuktur.

Her sanat eseri aslında kişiye özeldir. Maalesef sinemacıların kendilerini ifade etmeye hakları bulunmamaktadır; kendi duyarlılıklarını bilindik işlerde kullanmalılar çünkü şimdiye kadar halk belli türlerde filmleri anlıyor; yazık ki her filmi değil.

İzleyicilerin pek az bir kısmı sinemayı gelecekteki imkanları açısından sevmektedirler. Onlar zaten anlayacaklardır, benim sözlerim sinemayı bugünkü haliyle sevenleredir. Çünkü bizim ona anlattırdığımız sefil hikayelerden çok daha parlak bir geleceği olan bu güzelim sanatı tutsak etmek korkunç bir hata olur.

Ve bir kez daha söylemeden edemeyeceğim: İdeallerimiz başarılarımızın çok daha ötesindedir; sinemayı prangalarından kurtarmamıza ve saf sinemayı yaratmamıza yardım etmelisiniz.

100. YAŞINDA

SİVASTOPOL SAVUNMASI

sertaç gürel

Rus sinemasının kurucularından, yapımcı **Aleksandr Khanzonkov**, 8 Ağustos 1877'de dünyaya gelir. Askerlik alanındaki eğitimini tamamlamasını takiben Rus ordusunda görev yapmaya başlar, ancak bir kaç yıl sonra, 1905 yılında, sağlık sorunları nedeni ile ordudan erken emekli edilir ve kendisine 5000 ruble tazminat ödenir. Böylelikle **Khanzonkov**'un hayatında yeni bir sayfa açılmış olur. Eline geçen bu parayı nereye harcayacağına karar vermek konusunda uzun uzadıya düşünmeyen **Khanzonkov**, tutkunu olduğu film işine girer. Birkaç yıl içinde de Çarlık dönemi Rusya'sının önde gelen film yapımcı şirketlerinden birinin sahibi olur.

Bu yazıda ele alacağımız film, **Khanzonkov**'un film şirketinin yapımı olan **Sivastopol Savunması** (Oborona Sevastopolya). Günümüz itibari ile 100. yaşını kutlayan **Sivastopol Savunması**, ilk uzun metrajlı Rus filmiydi ve adından da anlaşılacağı üzere, 1854 – 1855 yıllarındaki Sivastopol Kuşatması sırasında yaşananları konu edinmekteydi. Filmin yapımcılığının yanı sıra yönetmenliğini de **Vasili Goncharov** ile ortaklaşa üstlenen **Khanzonkov**, böylelikle bilinen tek yönetmenlik çalışmasına da imza atmıştı. 1911 yapımı **Sivastopol Savunması**'nın destansı bir anlatıma sahip olması amacıyla eldeki teknik ve ekonomik olanaklar mümkün olduğunca zorlanmıştı. Hatta, **Çar II. Nikola** da bu filmin yapımını desteklemiş, bu amaçla imparatorluk, ordu ve donanmasına ait birkaç alay askerin filmdeki savaş sahnelerinde figüran olarak rol almasına izin vermişti.



Bu noktadatarihsel bilgileri kısaca da olsa gözden geçirmekte fayda var. Bunun için 19. yüzyıl ortalarına dönmemiz gerekli. O yıllarda Rusya'nın başında bulunan **Çar I. Nikola** -ki, filmimizin yapımına destek veren **Çar II. Nikola**'nın büyük dedesidir- kendi deyimi ile "hasta adam" olarak nitelediği Osmanlı İmparatorluğu'na son bir darbe indirip, Rusya'nın Balkanlar'daki etki alanını genişletmek amacıyla 1853 yılı sonlarında harekete geçer. Önce Osmanlı'daki Ortodoksların

himayesini ister, peşi sıra da Eflak ve Boğdan'ı (günümüzdeki Moldova ve Romanya'nın güneyi) işgal eder. Avrupa'nın doğusunda Rus himayesine girmiş bir Osmanlı Devleti'ni kendisi için tehdit olarak gören İngiltere duruma müdahil olur. İngiltere'nin gücünü kendi tarafına çekmeyi hedefleyen Fransa da, İngilizlerin yanında yer alır. Osmanlı Devleti, Ekim 1853'te Rusya'ya savaş ilan eder. Mart 1854'de de İngiltere ve Fransa Rusya'ya savaş açar. Savaş, Tuna bölgesi, Karadeniz ve Kafkasya'da yoğunlaşır.

Müttefiklerin baskısı sonucunda Rus ordusunun Balkanlar'daki ilerleyişi durdurulur ve Rusya işgal ettiği yerleri boşaltarak savunmaya geçer. Rusya'yı barışa zorlamak amacıyla Kırım'da da bir cephe açılmasına karar verilir. 1854 yılının eylül ayında müttefik askerleri Sivastopol'u kuşatmaya başlarlar. Ruslar, abluka altına alınan şehri savunmak için var güçleri ile çarpışır ve yaklaşık bir yıl boyunca müttefik güçlere direnirler, ancak 1855 yılı ağustos ayında güçleri tükenir ve Sivastopol'un güney bölgelerini boşaltmak zorunda kalırlar.

Eylül 1854 – Ağustos 1855 tarihleri arasında yaşananları konu alan Sivastopol Savunması filmini, ana hatları ile gerçek kişi ve olaylara dayanan tarihsel bir film olarak değerlendirebiliriz. Film, Sivastopol'da zamanın Rus ordusuna komuta eden üst rütbeli askerlerin görüntüleri ile açılır. Geniş bir tarihçi ve askeri danışman ekibinin katkılarıyla hazırlanan filmde, tarihi şahsiyetler asıllarına mümkün olduğunca benzeyecek şekilde betimlenmiştir. Bu bölümde, ileride Rus sessiz sinema döneminin efsane aktörü olarak anacağımız genç **Ivan Mosjugin** de **Amiral Kornilov** rolünde karşımıza çıkar. Sinemanın henüz emekleme döneminde olduğu tarihlerde yapılmış olan **Sivastopol Savunması** filminde, kamera çoğu zaman durağandır ve genel çekim ölçeğinde kullanılmıştır, ancak bu ilk sahnelerde, kameranın komutanların düşünceli ve endişeli yüz ifadelerini yakın plandan göstererek anlatıya katıldığını görmekteyiz.

Bir sonraki sahnede artık sıcak savaş başlamıştır. Düşman gemileri önce Sivastopol kıyılarını top ateşine tutar, sonrasında karada çarpışmalar yaşanır. Sivastopol Kuşatması sırasında yaşanmış kara savaşlarının betimlendiği sahneler, kronolojik sırayla ve ara yazıların böldüğü sekanslar halinde izleyiciye aktarılır. Kalabalık bir figüran kadrosunun ve o zamanın teknolojisinin elverdiği kadar görsel efektlerin kullanıldığı bu savaş sahneleri, günümüz sinema izleyicisini etkilemekten uzak olsalar da, yüz yıl öncesinin film yapım koşulları dikkate alındığında başarıyla kotarılmış sahnelerdir. Filmde, askerlerin savaş meydanlarında, tabyalarda düşmanla çarpıştığı, etrafı tozun ve barut dumanının kapladığı bu sahnelerin aralarına, en çetininden bir savaşı yaşayan ulusun ve onun isimli - isimsiz kahramanlarının öykülerinin anlatıldığı şairane sahneler yerleştirilmiştir. Film böylelikle, kuru bir tarihi film olmaktan çıkıp epik bir kimliğe kavuşur.



Bu sahnelerden birinde, kadınların, askerlerle birlikte savunma tabyalarının inşasında kullanılacak içi toprak dolu sepetler hazırladıklarını görürüz. Kadınlar yeri kazmakta, çıkan toprakları el arabaları ile taşımakta ve sepetlere doldurmaktadır. Kutsal analık görevlerini dahi ikinci plana atan bu kadınlar, vatanları uğruna özveriyle çalışmaktadırlar. İlerleyen sahnelerde vatansever komutanlar **Kornilov**, **Nakhimov** ve **Ostrovski**'nin vurularak hayatlarını kaybedişlerine şahit oluruz. Her üç asker de cephe gerisinde bulunmak varken cephenin en ilerisinde, sıcak savaşın içindeki asker-

leriyle birlikte, bedenlerini düşman kurşunlarının önüne koyabilmiş yiğit kahramanlardır. Başka bir sahnede gözü pek deniz askeri **Pyotr Koşka** sürünerek düşman hattına dek ilerler, canını tehlikeye atmak pahasına da olsa, yaralı arkadaşını sırtlayıp kendi tarafına getirir. Savaş hattının gerisinde ise, doktorlar ve hemşireler yaralıların tedavisi için canlarını dişlerine takarak çalışmaktadırlar. Açık alanda, türlü imkansızlıklar içinde tedavisi yapılmaya çalışılan askerler arasında yaralı müttefik esirleri de bulunmaktadır.



Tüm bu yaşananların ortasında, çocuklar da kendilerine yeni bir oyun bulmuşlardır: Top güllesi yuvarlamaca... Her yanı dehşet ve ölüm sarmış olsa da, hayat devam etmektedir. Bir tarafta savaşta ölenler yanı başlarına mumlar dikilmiş halde yatmakta iken, beri tarafta, kadınlı erkekli bir grubun vur patlasın çal oynasın eğlendiği sahne, üzerine yağın mermilere ve bombalara inat, yaşama sevinci capcanlı duran bir halkı gözler önüne sermektedir. Son sahnelerden birinde, savaşıacak silah bulamamış olan askerler ellerine geçirebildikleri kazma ve küreklerle savaş meydanına koşmaktadırlar. Ne var ki abluka altındaki Sivastopol düşmana daha fazla direnemez. Filmin sonlarına doğru yanmış, yıkılmış olan şehri boşaltan, yorgun, yaralı insanların önümüzden geçtikleri sahneler yürek paralayıcıdır. Evlerini, yurtlarını terk etmek zorunda kalan bu insanları; sahile inip sandallara doluşmakta ve bir bilinmeze kürek çekmektedirler. Tarih boyunca her savaşta olduğu gibi bu savaşta da en büyük acıları en masumlar yaşamaktadır: Yanında küçük çocuğuyla bir kadın ardında bıraktığı şehrine, belki de kendi evine dönüp son kez bakar, sonrasında dizleri üzerine çöker, ellerini gökyüzüne kaldırır ve adeta şöyle sorar: "Neden ?"...

Filmin son bölümü Sivastopol savunmasının gerçek kahramanlarına saygı niteliğindedir. Bu bölümde Fransız, İngiliz ve Rus gazilerini üniformaları ve madalyaları ile savaşın geçtiği tabyalarda ve savaş müzesinin önünde görürüz. Rus gazileri bir tiyatro temsilinin finalinde olduğu gibi seyirciyi tek tek selamlar. Film Sivastopol limanındaki batık gemiler abidesinin ve sırasıyla **Totleben**, **Nakhimov** ve **Kornilov**'un heykellerinin görüntüleri ile sona erer.

Tamamlanan film Yalta'da, **Çar II. Nikola**'nın Livadia Sarayı'nda görücüye çıkar. Ortaya çıkan yapıt, sinemanın kitlesel gücünü onaylar niteliktedir. Filme konu olan savaşın sonucu, tarihin sayfalarında Rusların yenilgisi olarak kayıtlanmış olsa da, perdede izlenen şey bir görsel Rus halk destanıdır. Sanırız Çar da, filme destek vermekle doğru bir iş yaptığını düşünmüş olmalıdır, zira yapımcı **Khanzonkov**'u bu filmin sonrasında, Rus siyasi tarihi ile ilgili birkaç belgesel ve kurmaca film daha yapması için görevlendirir. **Sivastopol Savunması**: Savaşın gölgesindeki hayata dair anlatıları, tarihi kişilikleri, isimsiz kahramanları ve sinema perdesinde ölümsüzleştirdiği gazileri ile bir ulusa övgü...

MİNİ SÖYLEŞİ

BÉLA TARR'IN 'HAYAT' GÖRÜŞÜ

En büyük sorun ve en ama en büyük trajedi yapabileceğiniz, yapmaya yetkinliğinizin olduğu bir şey var ancak yapamıyorsunuz. Çünkü toplumda size destek olmayan, sizinle beraber olmayan birçok şey var... Eğer bir şey yapmak isteyen, bunun için yeterli gücü ve duyarlılığı olan ve gerçekten bir insan olmak isteyen birileri bunu gerçekleştiremiyorsa, sonuç büyük bir trajedir.

söyleşi: tolga yalur



Kelimenin en somut, genel ve basit anlamıyla, Avrupa'nın ortasına yerleşmiş, fragmanlara ayrılmış bir toplumu ve kültürü olan Macaristan'ın özgün mekanlarını kullanırken, filmlerinizde tematik anlamda sanki bunun pek de önemli olmadığı görülüyor. Sizce "Avrupalı" olmanın ve kelimenin ilk akla gelen anlamıyla türevlere ayrılmış bir kültürden gelmenin filmlerinizde bir izdüşümü var mı?

Aslında Avrupa hakkında hiç düşünmemiştim. Ancak haklı olabilirsin. Macaristan, iki güçlü kültürden çok etkilenmiş bir ülke. İlki Alman Katolik etkisi. Buna ek olarak, Slovakyalılar gibi birçok Slav komşularımız oldu. Sovyetler bir süre Macar toplumu üzerinde etkiliydi. Bal-kanlar ve Osmanlı'nın etkileri de vardı. Bütün bunların Macarlar için gerçekten iyi olduğunu düşünüyorum. Ancak filmlerimle kültür arasında doğrudan bir bağ görmüyorum, filmlerimde kültürden çok da güçlü bir esin almadım. Şunu da eklemeliyim ki filmlerimin ve çalışmalarımın hiçbirisi kültürden değil, "gerçek hayat"tan etkilendi. Kültür miyop bir şeydir; filmi minörleştirir.

Ahlaki çöküş ve yozlaşmayla beraber insan saygınlığı filmlerinizin her birinde, her yerde kendilerini hissettiriyor. Karakterleriniz sanki dünyada olmanın sancılarını çekiyorlar. *Lanet* (Kárhózat, 1988) filminde Karrer, *Londralı Adam*'da (A Londoni férfi, 2007) Maloin, *Şeytan'ın Tangosu*'nda (Sátántangó, 1994) köyün bütün sakinleri... Sizi buna yönlendiren nedir ve son filminiz *Torino Atı*'nın (A torinói ló, 2011) buradaki yeri nedir?

Filmlerimi(zi)n hepsinde ana sorunun şu olduğunu düşünüyorum: Birçok insan görüyorum ve herkesin sadece bir hayatı var ve temel sorun bu hayatın niteliği. Bu kişiler ahlaksız olabilir, hırsız ve katil de olabilir ancak onlar da birer insan oldukları için yaşamaya hakları var. Belki de birbirlerini çok seviyor olabilirler. Benim için önemli olan şey, bu insanların saygınlıklarına dokunulmaması. İnsanların hayatları nasıl olacak? Bu hayatta insanlar nelere sahip olabilirler? Neleri doldurmaya güçleri yeter? En büyük sorun ve en ama en büyük trajedi ise yapabileceğiniz, yapmaya yetkinliğinizin olduğu bir şey var, ancak yapamıyorsunuz. Çünkü toplumda size destek olmayan, sizinle beraber olmayan birçok şey var. Bu büyük bir trajedi... Eğer bir şey yapmak isteyen, bunun için yeterli gücü ve duyarlılığı olan ve gerçekten bir insan olmak isteyen birileri bunu gerçekleştiremiyorsa, sonuç büyük bir trajedir. Sürekli beni ziyaret eden ve kanıma giren temel sorun bu. Ancak **Torino Atı**'nda bunu bulamazsınız zira kesinlikle bu tabloya uymuyor.

Filmlerinizdeki bu trajedi, "hayat" düşünceniz ve bunun etrafında sürekli kendini yineleyen bir takım sorunlar, sanki başka türden bir zamana, doğrusal olmayan bir zamandan da öte bir post-zamana bağlı gibi. Sizce bu "büyük trajedi"yi ele alışınızda zamansallığın, ağır ve uzun çekimlerin yeri nedir?

Öncelikle hareket olmalı çünkü filmlerim, gerçek zamanı gösterdiği için geçiciler. Tabi ki bu zamanı nasıl manipüle ettiğiniz de olağan bir soru. Ben de manipüle ediyorum ancak diğer filmlerden farklı bir şekilde. Hollywood filmleri mesela... Sürekli size sadece enformasyon-kes-enformasyon-kes-enformasyon-kes zincirini gösteriyorlar. Onlar için enformasyon, hikayeyi oluşturuyor ama benim için böyle değil. Filmlerimde başka birçok şey de işin içinde. Zamanı, uzamı ve hayatımızın parçası olan birçok şeyi de eklemeye çalışıyorum. Enformasyonun kendisi sürekli akan zamanın içinde. Her şeyi gösteriyoruz. Aslında uzun çekimin kendisinde kesme yapıyoruz. **Torino Atı**'nda kesmeler daha çoktu ancak filmi mahvetmeyecek şekildeydi.

Torino Atı'na belli bir zamanla, 1899'daki belli bir "an"la; Nietzsche'nin atın boynuna sarılmasıyla başlıyorsunuz. Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek gibi süreklilik ve nedensellik arz eden bir şey mi söz konusu burada? At, nihayetinde sahibiyile uyum sağlamaya

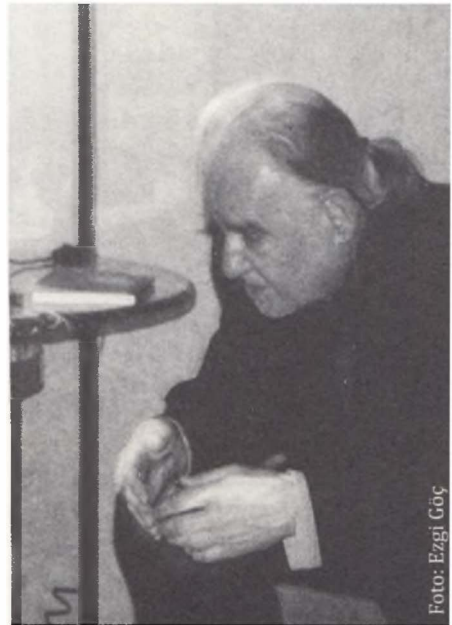


Foto: Ezgi Göç

çalışıyor. Sanki kültürle uzlaşıyor. Lanet'te yaptığınızın tam tersi gibi bu. Lanet'te Karrer, doğaya dönmüştü ve sözcüklerin yerini havlamalar almıştı.

Öncelikle hayır; belli bir zamana gitmemiz önemli değil. Tarihte bir kere gerçekleşmiş *belli bir soruna* gidiyoruz. Bu, o "an"dı. Evet, Karrer artık söyleyebileceği daha fazla insani kelimesi kalmadığı için, en sonunda çok derin bir şekilde yalnız kaldığı için bunu yaptı. Ancak bu, doğaya bir geri dönüş değil. Eğer İncil'i okursanız gerçek lanetin yalnızlık olduğunu görürsünüz.

Sanki bu sorunda, Zoltán Huszárık'in kısa filmi *Ağıt*'taki (*Elégia*, 1965) gibi bir yas da hissediyoruz.

Evet, **Huszárık**'in filmi biliyorum. Ancak o farklıydı, çok romantik birisiydi. Her şeye inanırdı, ben inanmıyorum.

Peki kendinizi, *Torino Atı*'ndaki bu "belli sorun"un içinde görüyor musunuz?

Evet, bu belli sorunun hissini taşıyorum. Ancak bununla ilgili konuşmak istemiyorum. Şunu söylemeliyim ki bu çok çok kişisel bir konu.

***Torino Atı*'nda doğrusal olmayan hikayeleme yönteminizde bir değişiklik yapıyorsunuz. Benzer bir hikayeleme söz konusu ancak farklı bir şekilde. Bu defa bir anlatı olmadan.**



Hollywood'da sadece hikaye için çalışsınız. ***Torino Atı*** farklı çünkü biz burada dünyanın sadece basit bir insan hikayesinden oluşmadığını, daha da karışık ve anlaşılması güç olduğunu göstermeye çalışıyoruz. Daha çok boyutu-muz var. Göstermeye çalıştığımız şey bir çeşit bütünsellik, zamansızlık. Değirmek istediğimiz şey bu çünkü belli bir

alanla, gündelik politik adımlarla değil, hayatın ağırlığıyla ilgileniyoruz.

Konuşurken genelde birinci çoğul şahsı kullanıyorsunuz. Ágnes Hranitzky, László Krasznahorkai, Mihály Vig ve Fred Kelemen'le olan işbirliğiniz uzun süredir devam ediyor ve beraber çalıştığınız filmlerin auteurü olarak da hepinizin ismi geçiyor. Bu uzun soluklu işbirliğinizi nasıl sağlıyorsunuz? *Torino Atı* son filminiz mi olacak?

Evet. Uzun süredir düşündüğümüz bu filmi çektik. İnsanları daha fazla sıkmak istemiyorum. Farklı şekillerde bilgilerimi de olabildiğince paylaşmak istiyorum. Bütün filmlerinde, daha hızlı çalışabilmek için aynı kişilerle çalışıyorum. Konuşmayı çok sevmiyorum; insanlarla pek konuşmam. İsimlerini saydığım bu kişiler; **Ágnes, László, Mihály, Fred** yirmi sekiz senedir tanışıklar. **Krasznahorkai** ile 1985'ten beri çalışıyorum. **Almanak**'tan sonraydı. Oradan oraya gittik ve bu son filmi yaptık ancak hiç-



bir zaman sanattan söz etmedik. Beni anlıyorlar. Ne istediğimi, neye ihtiyacımız olduğunu biliyorlar. Her zaman nasıl hareket edeceğimizi konuştuk. Eğer "gerçek"le ilgileniyorsan, ağır konuları düşünmezsin. Sabahın altısında herkes seni bekliyordur. Onlara yapacaklarını anlatırım ve bir sorun çıkarsa halleder ve devam ederiz. Dünya kolay bir yer, aynı zamanda zor da çünkü insanlar için bir şey geliştiriyorsun ki bu da çok değerli bir şey. Bu da sanattan, felsefeden konuşmaktan çok daha ilgi çekici. **Ágnes** ve **Mihály** ile yaptığımız şey bu. **Mihály**'ye "filmimiz bu olacak, dinlemek için müziğe ihtiyacımız olacak. Lütfen biraz müzik ayarla" diyorum.

Torino Atı'nda, filmle çok uyumlu bir şekilde, sadece bir müzik parçası var. Karakterlerin yaşamının her emaresi gibi bir süreklilik arz ediyor ve kendini yeniliyor bu. Diğer filmlerinizde de genelde bir elin parmağını geçmeyen müzikleri düşününce, bu defa tekdüzeliğin farklı bir şeklini duyumsuyoruz sanki.

Mihály ile yaptığımız şey genelde böyle. **Mihály**'ye 'filmimiz bu olacak, dinlemek için müziğe ihtiyacımız olacak. Lütfen biraz müzik ayarla' diyorum, o da yapıyor. **Torino Atı** en radikal filmimiz. Yürekten izlemek ve dinlemek gerekiyor.

Vaktimiz doldu sanırım, söyleşi için çok teşekkürler. Umarım sinemayla ilişkiniz istediğiniz şekilde devam eder.

Umarım, ben de teşekkür ederim.

SİNEMA KİTAPLIĞI

GODARD: SANATÇININ YETMİŞ YAŞINDA BİR PORTRESİ

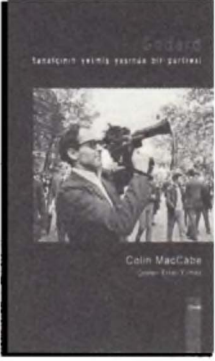
colin maccabe

çev: ertan yılmaz

dipnot yayınları

2010 / 394 sf.

altuğ kaan paçacı



Godard; Sanatçının Yetmiş Yaşında Bir Portresi, biyografî çalışmasından öte, portrenin yapıldığı ortamdan bu çevreyi yaratan koşullara, sanatçının bakışının geçirdiği süreçlerden yüzündeki en ufak huysuz çizgilere kadar kendini deşifre eden bir yapıt. Portreyi yapan **Colin McCabe**, tarihi aile, entelektüel, sinema, politik olarak dört başlık ve geniş bir perspektifle ele alıyor. Son bölümde ise kendisinin **Godard** ile bağlantısından bahsediyor. Metin, uzun bir zaman dilimine yayılmış ve sonda dökümü yapılmış kitap, dergi, makalelerin yanı sıra, en önemli bilgi kaynağı olduğu söylenen röportajlar ve telefon konuşmaları sayesinde ortaya çıkmış.

İlk bölüm aile tarihinde, soy ağacının kökleri toprağın bir hayli derinliğine kadar incelenirken Godard ve Monod aileleri, İsviçre ve Fransa sınırlarında kurulmuş ilişkiler, **Godard**'ın çocukluğunun koşullarını oluşturan edebiyat, sanat ve din etkisi vurgulanıyor. Fransa'nın önemli protestan ailelerinden biri olan Monod'ların şair **Paul Valéry** ile ilişkisi, **Godard**'ın çocukluktan kalma dil oyunları, hırsızlığa yatkınlığı, aileden kopuşuna dek bu bölümde yer alıyor. *Cahiers du Cinéma* ve Yeni Dalga'nın yolculuğu makinistler **Henri Langlois** ve **André Bazin**'in üzerinde durulduğu ikinci bölüm, Fransa'daki entelektüel ortamı temellendirip bu estetiğin neden Fransa'da çıktığı sorusuna yanıt arıyor. **Godard**'ın, kamera ile gerçek arasındaki doğru ilişkiyi aramasında rol oynayan Cenevre-Paris yol hattındaki kişiler ve olaylar sıralanıyor. **Langlois**'nın sinematekinde, **Rohmer**, **Rivette** ve diğer birçoklarıyla kurulan ilişkiler, **Godard**'ın *Cahiers*'deki ilk dönem eleştirmenliği, **Chabrol** ile tanışması ve ticari film yapımına girmesine yardımcı olacak **Fox**'taki işi bu dönemin içinde yer alıyor. Yeni makinistlerin aranmasına sebep olan **Bazin**'in ölümü ise başka bir bölümü başlatıyor.

Üçüncü bölümde **Godard**'ın eleştirmenlikten yönetmenliğe geçişi, 1960-1966 arası filmlerinin yapım koşulları Yeni Dalga'nın ekonomi-politiğiyle anlatılıyor. Yönetmenin **Anna Karina** ile olan ilişkisi incelenirken, bu dönemki on iki filmin yedisinde Karina'nın film yıldızı olarak yer almasının altı çiziliyor. **Bardot** ile 1963'de çekilen *Le Mépris*'in hikayesini de içeren film yapım bilgileri yerini sonraki bölüm öğrenci devrimine bırakıyor. Yönetmenin sinemanın sonunu ilan etmesi ve **Mao**'cu bir

devrime bağlanmak için geleneksel sinema kanallarını terk etmesini politik tarihe açıklayan dördüncü bölüm, onun **Jean-Pierre Gorin** ile kurduğu ortaklık, Dziga Vertov grubu ve bu dönem üretilen militan filmlere odaklanıyor. Yeni eşi **Anne Wiazemsky** ve onun getirdiği felsefe bilgisinin filmlere kaynaklık edişi Ecole Normale Supérieure çerçevesinde açıklanıyor. Son bölümde **Godard**'ın arka odasında misafir ettiği **Anne-Marie Miéville** ile ortak üretimleri, TV'ye yaptığı işler, 60'lı yıllardakiler kadar bilinmeyen son dönem yapımları ve **Truffaut** ile mektup yoluyla birbirlerine attıkları taşlardan bahsediliyor. Bu bölüm ayrıca **Colin MacCabe**'nin yönetmenle bağlantısını ve özel projelerini içeriyor.

MacCabe'nin geniş bir tarih algısıyla çıkardığı kitapta, **Godard**'ın yaşam öyküsünün yanısıra birbiriyle ilişkili birçok konu derinlemesine işleniyor. Yazar, sanatın tarihsel ortamının taslağını çıkarırken yönetmenin bilinen filmlerinin yanında daha az tanınan filmlerini de etraflıca anlatıyor. Kapsamlı anlatımının, dönemin koşullarını anlamamıza yardımcı olmasına karşın, kimi zaman odaklanma sorunu yaşadığı ve yaşadığı söylenilebilir. Fazlaca redaksiyon hatası olmasına karşın metin, dönemi araştırmak için bir çok alanı işaret eden, **Godard**'ı ve daha fazlasını öğrenmek isteyenler için başvurulması gereken bir kaynak.

ULUSAL SINEMA KAVGASI

halit refiğ
dergah yayınları
2009 / 162 sf.

erol büyükyazıcı



1950'li yıllarda sinema yazarlığı ile başlayan ve 1960'lı yıllarda film yönetmenliğiyle devam eden sinema hayatının yanında, bu ülkenin kültür sanat hayatını ve politik ortamını bir bütün olarak gören; gerçekleştirdiği çözümlerler, yaptığı değerlendirmeler ve yorumlarla önemli düşünce odaklarından biri haline gelen; vardığı sonuçları cesaretle ortaya koyarak tartışmanın hatta kavganın merkezinde olan bir isim: **Halit Refiğ**.

Demokrat Parti'nin 1950'li yıllara getirdiği değişim ikliminin sinemaya yansımaları gecikmez. Sinema da bundan nasibini alır ve perdelere yeni bir sinema anlayışı hakim olur. Bu dönemin son yıllarına tanıklık edenlerden biri de **Refiğ**'dir.

Bu on yılın ardından gelen 27 Mayıs süreci, sadece sinemada değil yaşamın bütün alanlarında estirdiği özgürlük rüzgarlarıyla düşünce dünyasını harekete geçirir. **Kemal Tahir**'den **Metin Erksan**'a, **Lütfi Ömer Akad**'dan **Yılmaz Güney**'e birçok ismin kültür sanat alanında sahne almasında, bu yılların yoğun düşünsel tartışma ve

üretim ortamı rol oynar. İşte bu sürecin kamera arkasında ve masa başında emek harcayan anahtar figürlerinden biri olarak **Refiğ** adı dikkat çekmeye başlar. Bu ülkenin topraklarının gerçekliğinden yola çıkarak üretim yapılması üzerinde durur ve böylece özgün ve nitelikli eserler ortaya konularak evrensellik için adım atılabileceğini açık, net, lafı dolandırmadan ortaya koyar.

1950-71 yılları arasındaki hareketli dönemin olaylarını siyasal, sosyal, kültürel, sanatsal ve özel olarak da sinemasal açıdan değerlendirmek ve bir cepheden okuyup anlamak için birinci elden bir başvuru kitabı. Tarihsel değeri ve araştırmacılar için taşıdığı önem unutulmamış olacak ki yeniden basıldı (İlk baskısı 1971 yılında Hareket Yayınları tarafından yapılmıştı). Kapsadığı dönem üzerine ilk ağızdan elde edebileceğiniz bilgiye uzak kalmayın.

YÖNETMEN SİNEMASI: AHMET ULUÇAY

hazırlayan: ayşe pay
küre yayınları
2010/ 151 sf.

gökhan gökdoğan



"Ben bir Keloğlan'ım. Bilirsiniz, Keloğlan başında kalan tek tel saçtan başka yeryüzünde hiçbir şeyi bulunmadığına aldırmaksızın gider, padişahın kızına aşık olur. Bu akli evvel oğlunun akıl dışı hareketini gören anacığı kızar Keloğlan'a. O baldırı çıplaklığıyla padişahın kızına aşık olmasını kafasına kakar habire. Ama yılmaz Keloğlan. Sonunda muradına erer ve padişahın kızıyla evlenir. İşte ben de ilk görüşte aşık oldum padişahın kızı ve gördüğünüz gibi onunla da evlendim." cümleleriyle o büyük sinema aşkını anlatan bir gönül adamı **Ahmet Uluçay**. Köy yerindeki imkansızlıklar içinde, ilk kamerasını çalıştırabilmek için ihtiyaç duyduğu 220 voltu otomobil aküsünden elde ederek çekti kısa filmlerini. Böyle

bir keloğlan masalıydı onunkisi. Yönetmenlik hayatı bu zorluklar içinde başlayan **Uluçay**'ın hikayesi, belki de ***Epileptic*** (1996) isimli kısa filminde trenle yarışan bir yayanın filmin sonunda toprakla buluşması gibi son buldu.

Ayşe Pay tarafından hazırlanan kitap, **Uluçay** üzerine yazılmış yazılardan oluşan bir derleme niteliğinde. Tek uzun metrajlı filmi ve kısa filmleri ile ilgili farklı perspektiflerden yazılmış yazılar, **Uluçay**'ın sadece sanat ve estetik anlayışını irdelemekle kalmıyor, aslında zaten her filminde kendi sonsuz denizinden bir kova suyu yüzümüze çalan yönetmenin iç dünyası ile de yüzleşmemizi sağlıyor. Derlemede yer alan her yazı, bu büyük sinemacıya ve sinemasına; yerli sinema kavramına kattıkları, belgeselci yanı, estetik anlayışı, anne, baba ve çocuk motiflerini kullanım

şekli, öykü anlatıcılığı, gerçek ve gerçek üstünün bir arada kullanımı gibi farklı açılardan yaklaşmamıza yardımcı oluyor.

Kitabın en etkileyici yanlarından biri ise, bazı yazıların bire bir **Ahmet Uluçay** ile yaşanan kişisel tanıklıklar üzerine olup, bizi, köyünde kahvesine giden, eldeki imkansızlıklardan dolayı kahvedeki televizyonda gördüğü **Blow Up** (1966) filmini, tüm kahveyi bu filmin izlenmesine ikna etmek zorunda kalarak izlemeyi başaran **Uluçay**'la tanıştırmasıdır. Kitabın sonundaki iki **Uluçay** röportajı da cabası.

Bahsetmeden edemeyeceğim bir diğer husus da kitap kapağının tasarımı. Yönetmenin sinemasında cinler ve gölgeler gibi vazgeçemediği unsurlarından biri olan yumurtalar, kapakta karşımıza çıkıyor. Hem de yumurtaların birinin içindeki gözün **Uluçay**'a ait olup oradan bize bakması ile. Ölmeden önce de dediği gibi hayata mikro düzeyde bakmasını sağlayıp ona heyecan veren bu yumurta imgesi, içinden bize bakan onun gözleri ile, belki de onun bakış açısını yansıtan filmlerine bakarken aynı heyecanı aldığımızı bize hatırlatmaktadır.

BAĞIMSIZ SİNEMA

d. k. holm

kalkedon yayınları

2011 / 140 sf.

gökhan gökdoğan



D.K. Holm tarafından kaleme alınan eser, bağımsız sinemayı, önce bu kavramı tanımlamaya çalışıp, sonra ortaya çıkan tanımları, kendilerini temsil eden küçük sinema grupları üzerinden inceler. Peki nedir bağımsız sinema? Filmin yönetmenin, aynı zamanda filmin para kaynağı da olarak kazandığı bir ekonomik bağımsızlık mı? Yoksa genel izleyici profiline talep ettiği ana akım sinema anlayışını umursamadan kendi sinemanı yapmak mı? Sorular üzerinden öncelikle bağımsız sinemanın ne demek olduğu tartışılır kitabın ilk bölümünde.

Daha sonra bağımsız sinemayı tanımlama çabaları dört temel cevap bulur kendine. Sorun da burada başlamaktadır. Bu dört temel başlık bağımsız sinemayı tanımlamakta yeterli olmamıştır. Bu başlıkları incelemek gerekirse; belki de en ilginç ve bağımsız kelimesinin altını fazlasıyla dolduran **Guy Maddin** olacaktır. Gerek filmlerinin ekonomik gelir ve gider dengesi, gerekse ana anlatı yapısından tamamen bağımsız oluşuyla tam bir 'Bağımsız Sinema' onunkisi. Diğer başlığa bakacak olursak **James Mangold** önce kendini bağımsız sinemada kanıtlayarak stüdyoların ve yapım şirketlerinin dikkatini çekip, sonra ticari sinema yapmaya başlayanlar başlığının temsilcisi olarak yer almaktadır. Kısacası ba-

ğimsiz sinema onun için bir sıçrama tahtasıdır. **Whit Stillman** filmlerinde hem kendi felsefesinden ve sanat anlayışından vazgeçmeyip, hem de izleyiciyi eğlendirmeyi de başararak, bağımsız sinema ve ana akım arasında bir uzlaşmacı olarak yer alır sınıflandırmamızda. Son başlık olarak **Jill Sprecher**'ı görüyoruz. Kitabın yazıldığı dönemde sadece iki filminin bulunması dolayısıyla (şu anda 3 filmi var), böyle bir sınıflandırmada adı bile geçmeyen Amerikan bağımsız sinemacıları varken (**Jon Jost**, **Jim Jarmusch** vb.) **Jill Sprecher**'ın tercih edilmemesi gerektiğini düşünüyorum. Ayrıca **Jill Sprecher** ve **Whit Stillman** başlık olarak çok da birbirlerinden ayrılmadıkları için, bu dört başlığı, tanınmaya değer bulunan dört sinemacıyı incelemek amaçlı alan yaratma çabası olarak okumak daha doğru ve faydalı olacaktır.

Her başlıkta o başlığa ait sinemacının önce genel olarak sinema anlayışı değerlendirilir, sonra belli başlı filmleri anlatıları üzerinden incelenerek yönetmen hakkında fikir sahibi olunur. Ayrıca kitapta **Jill Sprecher**, **Guy Maddin**, **Lance Weiler** ve **Bilge Ekberi** gibi bağımsız sinemacılarla, kendi sinemaları ve bağımsız sinemanın geleceği üzerine keyifli söyleşiler de bulunmaktadır. Son olarak da gelişen video teknolojisi ve film çekmenin ekonomik olarak kolaylaşması odak alınarak, bağımsız sinemanın geleceği tartışılır.

Bağımsız sinema kavramı üzerine düşünmemizi sağlaması ve genel olarak bağımsız sinema hakkında bakış açısı oluşturmaya yardımcı olan kitap, vaat ettiklerini karşılayamayan sınıflandırması dışında gayet başarılı. Gözler **Jim Jarmusch**, **Jon Jost** gibi isimleri ararken, **John Cassavetes**, **Maya Deren**, **Kenneth Anger**, **Andy Warhol**, **Stan Brakhage** ve **Michael Moore** gibi isimlerden daha fazla bahsedilsin de istiyor.

SİNEMA ARAŞTIRMALARI: KURAMLAR, KAVRAMLAR, YAKLAŞIMLAR

der: murat iri
derin yayınları
2010 / 328 sf.

dursun veli es



Bir derleme kitap daha... Derleme yayınlar, kolaycı bir çözüm olarak gözükse de, nitelikli yazının bu denli az üretildiği bir ortamda belli bir düzeyi tutturmak isteyen bir editör için kolay bir iş değil günümüzde. Derlememiz son zamanların en iyi derlemelerinden biri olduğunu söylememizi kolaylaştıracak kadar yararlı yazılardan oluşmakta. Bazı yazılar derlemenin ortalamasını yukarı çekerken, diğer yazıların yetersizliğini fazlasıyla açığa çıkartıyor. Bu denge sorunu dışında yararlanabileceğiniz, öğretici yanı yüksek ve kaynak olarak kullanabileceğiniz yazılar aynı zamanda keyifli ve yol gösterici bir özelliğe de sahip. Biz içlerinden

bazılarının mutlaka okunması gerektiği düşüncedeyiz; onları paylaşmak isteriz. **Deniz Morva**'nın Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri (Auteur eleştiri tarafı öğretici ama **Bilge Olgaç** seçimi doğru gelmedi bana), **Tül Akbal Sualp**'in Marksizm ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak, **Nurçay Türkoğlu**'nun Psikanaliz ve Sinema Üzerine, **Nilüfer Timisi**'nin Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye, **Berrin Yanıkkaya**'nın Arsız Adam ve Bir Maymun: Feminist Film Okumaları, **Esra Arcan**'ın Queer Sinema: Sinemada Cinsel Azınlıkların İnşasına Eleştirel Yaklaşım, **Serpil Kirel**'in Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası ve **Jostein Gripsrude**'nin Sinema İzleyicileri yazılarını okumanızı öneririz.

SENTEZLER

editör: **serpil kirel**
parşömen yayınları
2011 / 393 sf.

ceren öney



Sinema üzerine okumalar yapmaya karar verilen bir yolda mutlaka fayda sağlayacak bir kaynak, Sentezler. Yüksek lisans ve doktora tezlerinden oluşan bu kitap, sinema alanında akademik çalışma yapmak isteyenler için de iyi bir örnek oluşturmaktadır. Bazen yakın, bazen çok uzak durakların bulunduğu bir yol benzeri olan kitap, akademik dilin ağırlığı beklentisinden uzak, rahat bir yolculuk sunuyor.

Metasinema bölümünde, film hakkında film kavramlarını ve alt başlıklarını öğrenerek yola başlıyoruz. Modernleşme kavramının Türk Sinemasındaki yolculuğuna tanık olarak devam ediyoruz. **Türk Sinematek Derneği**'nin doğuşunu, etkinliklerini ve kapanış süreçlerini öğrenmek bu yolda faydalı bir durak, çünkü dönemin politik ve entelektüel hareketlerine de bir pencere açıyor.

Sinemamızda 1990'larla başlayan kentli yalnız insana bakışın veya ters bir okumayla yalnız insanın bakışının nasıl biçimlendiği; başkasını kategorize ederken kendimizin nasıl 'öteki'leştirdiğimizin sunumu, tekrar göz önüne serilmesi yönünden etkileyici. Buradan tartışmalı bir konu olan bağımsız sinemanın dünyadaki ve Türkiye'deki doğum sürecine geçiyor ve 'bağımsız' yönetmenlerimizin kavramın farklı tartışma alanları bakımından analizine uzanıyoruz. Kavramın karışıklığına, sinemamızın ege-men bir duruşa sahip olmaması eklenince derlemenin sınırları zorlanıyor.

Yolun ortasında **Sevmek Zamanı**'na farklı bir açıdan bakmak, başka bir pencere aralıyor. Filmin, erkeğin dramı olmadığından başlayıp, kadınınsa sadece sosyo-ekonomik sorunlardan kaynaklı bir kararsızlığın çok ötesinde, erkeğin üzerinden cinsel kimliğini belirleme sıkıntısını farkediyoruz. Oradan başka bir bakışa, **Yılmaz**

Güney'in kadına bakışına geçiyoruz. Kadın karakterlerin düşmanlaştırılması veya yüceltilmesinin, hegemonik erkek kimliğinin sürdürülmesine hizmet ettiği sonucuna varıyor, devrimci mücadeleye çağrı yapılarak milliyetçi, islamcı, laik söylemlerle kadın bedeninin temel alınması ve onu da ülkenin namusuyla özdeşleştirilmesi çıkarımlarını takip ediyoruz. Aksanlı Sinema kavramı ve bunun **Fatih Akın** üzerinden okunmasıyla Avrupa sinemasına, kimlik sorununa, diasporalara uzanıyoruz. Ağırıklı olarak Alman kültürüne yönelik ama başka kültür baharatlarını da ekleyerek kendi 'evrensel' sinema dilini oluşturmuş **Akın**'ın filmleri üzerinden kavramı çözümlüyoruz. Yabancılaşma kavramının sosyal bilimler alanındaki karşılıklarını gördükten sonra, Hollywood'un doğuşu ve ona karşıt olarak doğan ülke sinemalarının yapılanmalarını değerlendirerek yolun sonuna geliyoruz.

Üniversite raflarından çıkıp kitapçı raflarına sentezlenerek giren bu derleme, bir kitap okuyarak Türk ve Dünya sinemasından farklı konulara ulaşabilmenin kazanımlarını ve keyfini paylaşmak isteyenler için nitelikli bir harman sunmakta.

YÖNETMEN SİNEMASI, SEMİH KAPLANOĞLU

hazırlayan : ayşe pay
küre yayınları
2010 / 95 sf

sertaç gürel



Yönetmen Sineması, Semih Kaplanoğlu, Kaplanoğlu sineması üzerine yapılmış çok yönlü bir ekip çalışması. Kitapta, Yeni Türk Sineması'nın en önemli yönetmenlerinden biri olan **Semih Kaplanoğlu**'nun başlangıcından bu güne sinema yolculuğu, yönetmenin ele almış olduğu izleklerin temelde bir yönetmen sineması yaklaşımı çerçevesinde ele alınmasıyla okuyucuya aktarılıyor.

Kitabı üç ana bölümde incelemek mümkün. Bu bölümlerden sonuncusu belki de giriş niteliğinde: Son bölümde yönetmenin kısa bir biyografisine ve uzun metraj filmografisine yer verilmiş. Kitabın ilk bölümünde ise her biri farklı bir yazar tarafından kaleme alınmış beş çözümleme yazısı yer alıyor. Yazılardan her biri yönetmenin bugüne kadar yapmış olduğu beş uzun metrajlı filminden (**Herkes Kendi Evinde, 2001; Meleğin Düşüşü, 2005; Yumurta, 2007; Süt, 2008; Bal, 2010**) birine ait. Kitabın ağırlık merkezini oluşturan bu bölümdeki çözümleme metinlerinde sosyolojik, felsefi, göstergebilimsel ve psikanalitik okumalar yoluyla **Kaplanoğlu** sinemasının baskın öğelerine ışık tutuluyor. Bu bölümdeki yazılar, **Kaplanoğlu**'nun filmlerinde ele aldığı meselelere, sinemasal anlatısının düşünsel art planlarına, anlatıla gelmiş olana getirdiği yeni yorumlara, özlemlerine, arayışlarına, izleyicisi ile olan ilişkisine,

sinematografik dilinin sembol evrenine dair sunduğu ayrıntılı görüşlerle, okuyucunun yönetmenin sineması hakkında derinlikli fikir sahibi olmasına katkıda bulunacak nitelikte.

Kitapta yönetmenle yapılmış iki de söyleşi bulunmakta. İlk söyleşide, **Kaplanoğlu** filmografisinde önemli bir yere sahip olan taşra kavramının yönetmenin gözüyle algılanışı ve taşranın karakterler üzerindeki etkilerine ilişkin yönetmenin görüşlerine yer veriliyor. Söyleşide ayrıca **Kaplanoğlu**'nun filmlerinde yakalamayı amaçladığı zaman tasarımı ve anlam yapısı hakkındaki düşüncelerine ve bu yöndeki çalışmalarına değiniliyor. İkinci söyleşi ise Yusuf üçlemesinden hareketle **Kaplanoğlu** sinemasının diline ilişkin değerli ipuçları barındırmakta.

Yönetmen Sineması, Semih Kaplanoğlu, Kaplanoğlu sinemasına ilgi duyanlar için kaçırılmaması gereken bir kitap olmasının yanı sıra içerdiği film çözümlemesi örnekleriyle film eleştirisi meraklılarının da sahip olmak isteyecekleri bir kitap olarak dikkat çekiyor.

SENARYO YAZIMI

john costello
kalkedon yayınları
2010 / 165 sf.

oğuzhan mutluer



Son dönemde ilgi çekici sinema kitapları yayınlayan Kalkedon Yayıncılık, **John Costello**'nun **Writing a Screenplay** adlı eserini **Senaryo Yazımı** adıyla Türkçe'ye kazandırdı. Böylelikle senaryo ile ilgilenen okurlar yeni bir kaynakla tanışma fırsatı buldular.

Kitapta hakkında bir tanıtım yazısı olmayan **Costello** İngiltere'de Warwick, Sheffield ve Birmingham gibi üniversitelerde senaryo dersleri vermiş bir isim. Şu an bir kitap adaptasyonu üzerinde çalışmakla birlikte, modern sanat tarihi üzerine de dersler verdiği ve elektronik müzik üzerinde çalışmalarının olduğunu öğrenebildik. Elimizdeki kitabı **Senaryo Yazımı**'nı **Pocket Essentials** adlı yayınevinden 2006 yılında çıkaran yazarın, aynı yayınevinden **Science Fiction Films** (2004) ve **David Cronenberg: The Pocket Essential** (2000) adlı iki kitabı daha bulunuyor.

Costello kitabını "senaryo gurusu" olarak tanınan **Syd Field**'den bir alıntı ile açıyor: "**Senaryo yazmak bir dağa tırmanmak gibidir. Tırmanırken tek görebildiğiniz önünüzdeki ve tam üstünüzdeki kayadur. Nereden geldiğinizi ya da nereye gittiğinizi göremezsiniz.**" Yazar bu alıntıdan yola çıkarak senaryo yazımı hakkında karmaşa-

dan uzak ve okunması kolay bir kılavuz sunmayı amaçlıyor. Giriş bölümünde yazar niyetini açık bir şekilde belirtiyor: *"Bu kitap, senaryo yazımı denen gönül işçiliği hakkındadır. Hedef kitlesi yeni başlayanlardır... Bu nedenle basit, anlaşılır ve kullanımı kolaydır."* Bu açıdan bakıldığında kitap, fikirleri olan ve bu fikirleri piyasada kullanmak isteyen, ancak bunu nasıl yapacağını bilemeyen okurlar için faydalı bir eser olarak tanımlanabilir.

Yazar, kitabın başında Hollywood sineması ile İngiliz sinemasını karşılaştırıyor ve Hollywood'daki sektörel güce dikkat çekiyor. Daha sonraki bölümlerde senaryo fikirlerinin nasıl geliştirilebileceği ve gerekli motivasyonun nasıl sağlanabileceği anlatılıyor. Daha sonra sırasıyla senaryo üzerinde araştırma ve geliştirme yapılması, senaryonun film türüne adaptasyonu, hikaye ve olay örgüsünün kurgulanması, karakter yaratımı, senaryo yapısının kurulması, sinopsis, özet ve tretmanların hazırlanması ve pazarlama konusunda tavsiyeler kitapta yer alıyor.

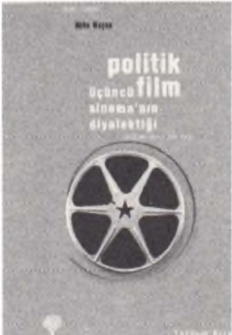
Öte yandan bölüm sonlarında okuyucuya verilen tavsiyeler doğrultusunda bazı egzersizler ve izlenmesi önerilen filmler sıralanıyor. Filmlerin ana olay örgülerinin çıkarılması, karakter analizinin yapılması, film türlerinin saptanması ve tür motiflerinin tespiti kitapta sunulan egzersizlerden sadece birkaçı. Söz konusu egzersizler, verilen tavsiyelerin hayata geçirilmesi için okurları motive edebilecek ve yol gösterebilecek ödevler olarak da görülebilir.

Yeni başlayanlar için basit ve sindirilmesi kolay bir yol haritası sunan kitap, fikirleri olan ve bunları hayata geçirmek isteyen ancak senaryo yazımı hakkında hiçbir bilgisiyle sahip olmayan okurlar için iyi bir başlangıç şansı.

POLİTİK FİLM: ÜÇÜNCÜ SİNEMA'NIN DİYALEKTİĞİ

mike wayne
yordam kitap
2011/192 sf.

sertaç koyuncu



'Üçüncü Sinema' terimini, 1969'da yayınlanan 'Üçüncü Sinema'ya Doğru' adlı manifestonun ardındaki isimler olan Arjantinli yönetmenler **Solanas** ve **Getino** ortaya atar. Neo-sömürgecilik ve kapitalist sistem eleştirisi yapan bu sinema, pasif izleyiciye burjuva değerleri aşılayan Hollywood üretim modeline (Birinci Sinema) karşı çıkar. Auteur yönetmenin kişisel izlenimlerine odaklanmış sanat sinemasını (İkinci Sinema) değil, kolektif bir çalışmanın ürünü olan toplumsal ve kültürel olarak özgür bir sinemayı savunur. Eserin giriş bölümünde **Wayne**, Birinci ve İkinci Sinema'ya kıyasla Üçüncü Si-

nema kuramının az gelişmiş olduğunu savunuyor. Kitap Üçüncü Sinema'yı, Birinci ve İkinci Sinema'nın diyalektiğiyle karşılaştırarak tanımlamayı ve kuramsallaştırmayı amaçlıyor.

Birinci bölümde yazar, Üçüncü Sinema kuramının günümüzde neden geliştirilmesi gerektiğine dair nedenlerini sıralıyor. Ardından Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'ya uyduğunu savunduğu, **Pontecorvo**'nun **Cezayir Savaşı** (1965) üzerinden, üç sinema arasındaki tematik ve stratejik geçişlerin izlerini sürüyor. Tarihsellik, politikleşme, eleştirel bağlanma ve kültürel özgüllük başlıkları altında, bir bakıma Üçüncü Sinema'nın dinamiklerini belirleyerek, ayrıntılı sahne analizleriyle filmin bir eleştirisini sunuyor.

İkinci bölüm, iki dünya savaşı arasındaki tarihi arka planın özetini vererek, Üçüncü Sinema'nın ilgi alanlarını ve stratejilerinin bazılarını haber veren Marksist Avrupalı öncülere odaklanıyor. **Eisenstein** ve **Vertov**'un duygusal ve akli uyarımlar yapmak için kullandıkları montaj teknikleri, **Lukacs**'ın gerçekçilik kuramındaki 'tipiklik' ve 'bütünlük' kavramları, **Brecht**'in Epik Tiyatro'da kullandığı 'açık anlatım', **Benjamin**'in teknik anlatıma kazandırdığı 'işlevsel dönüşüm' Üçüncü Sinema'nın ön habercileri olarak yorumlanıyor. **Wayne**, bu öncülerin kuramlarından yerinde alıntılar yaparak bölüme zenginlik kazandırıyor.

Üçüncü bölüm, Birinci Sinema'nın eleştirisi aracılığıyla Üçüncü Sinema'yı ayrıntılı olarak tanımlamak için ilk olarak üretim sorununa değiniyor. Ardından farklı kanatlardaki yönetmenleri, filmlerindeki estetik algı açısından karşılaştırıyor. Gerilla Sineması'na değinen **Wayne**, bu sinemanın Üçüncü Sinema değil, sadece onun bir kolu olduğunun altını çiziyor.

İkinci ve Üçüncü Sinema arasındaki diyalektik, 'isyancı' figürü aracılığıyla dördüncü bölümde ele alınıyor. **Wayne**, Birinci Sinema'da Western türünde 'kanun kaçağı' olarak işlenen yüzeysel isyancı figürünün, İkinci Sinema'da gerçeğe bir adım daha yaklaşan ezilenlerle ilişkisini saptıyor. **Eşkuya** (1997), **Haydutlar Kra-liçesi** (1994) ve **General** (1998) filmlerindeki üç sinemasal 'isyancı' temsili üzerinde yoğunlaşıyor.

Son bölüm, Üçüncü Sinema ile çağdaşları arasındaki zamansal diyalektiği inceliyor. 1960'lar ve 1970'lerde kültür emperyalizmi çevresindeki bağımlılık kuramının ve günümüzde bunun yerini almış olan Sömürge Sonrası kuramın kısa eleştirilerini sunuyor. **Solanas** ve **Getino**'nun savlarını geliştirerek entelektüellerin orta-sınıfın yanında yer alması gerekliliği, ulus-devletlerin işleyişinin Üçüncü Sinema ile uyumsuzluğu, kurmacaya karşı belgeseli değerli bulmanın sorunu, alegori ve satirin bu sinemadaki yeri gibi konuları filmler ve alıntılarla desteklediği doyurucu bir arka plan üzerinden tartışıyor. Müzikal türü ile Üçüncü Sinema arasındaki şaşırtıcı bağları ortaya çıkarırken, **Evita**'nın (1996) Üçüncü Sinema'nın kusurlu bir örneği kabul edilebileceğine dair saptamalarını okuyucuyla paylaşıyor. Son olarak **Thomas**

Gutierrez Alea'nın önemli makalesi *'İzleyicinin Diyalektiği'* nin incelediği 'seyirlik' ve 'izleyicilik' kavramları üzerinde durarak, Küba devrimi üzerine bir alegori olan *Fil ve Bisiklet*'in (1995) **Alea**'nın makalesinden etkilendiği bölümlerin altını çiziyor, filmin Üçüncü Sinema açısından ayrıntılı bir analizini sunuyor.

Günümüzde sinema kendini tamamen ekonomik çıkarların ağına bırakmış karanlık bir dönem yaşamakta. Zamanında dönem izleyicisinin nabzını tutan, ona yol gösteren akımlar birer birer kurumuş. Filmlerin alt metinleri izleyiciyi uyuşturan rüyarlardan başka bir şey içermiyor. Auteur Sineması, sinemanın toplumsal, kültürel ve politik ayağını beslemek için yetersiz. Bu olumsuzluklara rağmen, bariz bir şekilde üstün bir sinema olan Üçüncü Sinema'nın ölmediğini savunan **Mike Wayne** bizim için umudun kapılarını aralıyor.

DOĞU ASYA SİNEMASI

david carter
kalkedon yayıncılık
2011 / 259 sf.

altuğ kaan paçacı



Son yıllarda Batı'nın ilgisine mazhar olan Doğu Asya sineması, Batı'dan kazandığı ödülleri, Hollywood'a transfer edilerek ödüllendirilen yönetmenleri ve artan DVD satışlarıyla birlikte elimizdeki *Doğu Asya Sineması* kitabına yazılma motivasyonunu sağlamış. Seul'de öğretmenlik yapan **David Carter** buradaki araştırmaları sonucunda farklı özellikler barındırsa da ortak bir kültürün gevşek olarak bir arada tuttuğu tarihsel arka plandan bahsederek, Doğu Asya ülkeleri olan Çin, Hong Kong, Tayvan, Japonya, Güney ve Kuzey Kore sinemalarını öne çıkan yönetmen ve filmler üzerinden anlatmaya çalışmış. Referanslar kısmındaki internet sayfalarının ise ülke sinemaları için yapılacak araştırmalara yardımcı olmasını amaçlamış.

Kitapta, yukarıda sıralanan devletlerin ekonomik ve politik geçmişlerinden ve ulusal sinemalarının üretim ve dağıtım koşulları açısından geçirdikleri değişimlerden, yer yer kültürel geçmişleriyle bağlar kurularak bahsediliyor. Bu kısa tarihçeler, politik sansür ve destekler vurgulanıp, önemli yönetmen ve filmler anılarak anlatılıyor. Ülke başlıkları altında, eğer batıda ikinci bir isim almadıysalarsa kendi isimleriyle sıralanan yönetmenlerin, biyografik ve sinematografik bilgilerine yer veriliyor. Gerekli görülen yönetmenlere eklenen biyografik notlarda sıralanan eğitim süreçleri, çalıştıkları işler ve tanınmışlıklarıyla ilgili bilgiler, onların sinemaları üzerine tanıtıcı sözler az alan bırakıyor. Yalnız Kuzey Kore filmleri, üretim biçimi farklılığı nedeniyle tarihsel sırayla, yönetmenleri tanıtılmaksızın sunuluyor.

Yönetmen başlıkları altında yazarın tarihsel önem, sanatsal başarı, yenilikçilik, türünün önemli bir örneği olma, bir açıdan özgünlük, bir akımı temsil etme, kendi ülkelerindeki sosyal ya da kültürel bir temayı yansıtmak ya da bir yönetmenin kariyerindeki dönüm noktalarını yansıtmak gibi kriterlerin bir ya da daha fazlasını yansıttığını düşündüğü filmler tanıtılıyor. İngilizce çevirileriyle sıralanan filmlerin yapım yılı belirtilip, öykünün akışı anlatılıyor ve çoğunun sonunda kısa ve sıg yorumlar bulunuyor. Bunların büyük bir kısmı tanıtım cümleleri olarak bile merak uyandırma görevini yerine getiremezken, batının saygın festivallerinden kazanılmış olarak tanımlanan ödüller bu boşluğu doldurmaya çalışıyor.

Yazar amacında -başlangıcından günümüze Doğu Asya sinemasını geniş bir bakış açısıyla anlatmak- ülkelerin sinema tarihini, kültürel geçmişini yeterince vermeyip, üretim-dağıtım-tüketim ilişkilerine saplanıp, batılı bir materyalist gözün alışkanlığıyla açıklamaya çalıştığı için başarılı olamıyor. Bir iki kritik bilgi hatasının üstüne çevirinin sıradanlığı da eklenince, okur olarak ilginizi yitirmeniz kaçınılmaz oluyor.

Sayfalardaki yetersiz görsel doküman, burada verilmeyen ama yurtdışında kitaba ek olarak konulan DVD sayesinde aşılmaya çalışılmış olabilir. Kitap, filmlerin yetersiz açıklamalarından dolayı, Doğu Asya sinemasına ilgi duyan, filmleri derinlemesine incelemek isteyenler için özendirici olma amacını gerçekleştiriyor. Ancak dilimizde benzeri henüz olmayan kitap, gerek sinema-tarih ilişkisini ülkeler bazında iyi kurmasından, gerekse adı geçen ülke sinemalarından sunduğu film seçkisinin hemen tüm öncelikli filmleri barındırmasından dolayı önerilebilir.

EŞCİNSEL SİNEMASI Sinemada Görünür Olmak

STEVEN PAUL DAVIES
KALKEDON YAYINLARI
2010 / 302 sf.

nagihan konukcu



Queer denildiğinde, hep aynı kısırlık içinde bir sinema tanımı yapıyoruz: Eşcinsel sineması. Peki bu kavram salt cinse duyulan ilgi meselesi olmaktan mı ibaret? Yoksa birtakım insanlık halleri, toplumsal mesajlar, politik söylemler de içeremez mi, içermemeli mi? Kitap tam da bu kısırlık tanımı açılımılamak ve eşcinsel olanı, bütün köşelerini heteronormun ele geçirdiği dünyaya dahil etme arayışının ürünü.

Kitap, sinemada eşcinselliğin varlık alanını 60'lar öncesi, 60'lar, 70'ler, 80'ler, 90'lar, 2000'ler olarak ayrılan dönemlerin içinde *Filmler ile Oyuncular ve Yönetmenler* başlıkları altında kurgu-

luyor. Bu dönemselsel ayrıştırma, tam da kitabın götüğü 'eşcinselliğin sinemada görünürlüğüne sağlama' amacına hizmet ediyor ve fakat *Oyuncular ve Yönetmenler* ayrımı, aynı bilgilerin farklı yıllar altında sık sık tekrarlanmasına da yol açıyor. İyimser bir okuyucu için pekiştirme işlevi yüklenen bu durum, konuya ilişkin az biraz okuması olanlar için pekala sıkıcı da olma riskini taşıyor. Kitabın önsözünü yazan ve kendisi de eski bir eşcinsel oyuncu olan **Simon Callow**'a göre kitap, ilk dönem ve son dönem arası eşcinselliğin sunumundaki temsiliyet farklılaşmasına tarihsel bağlamda bir açılım sağlıyor; buna eşcinselliğin sıradanlaştırılmasının öyküsünü anlatıyor da diyebiliriz.

1930'ların ortasında kendini sansürleyen Hollywood, 1940'lı ve 1950'li yıllar erilliğinin yükselişi ve gey olmaya karşı duyulan öfkenin ivme kazanmasına tanıklık eder. 1960'lara kadar eşcinsellik satır aralarında ve nükteli biçimde verilir. Özellikle de İngiliz ve Amerikan yapımlarında eşcinsellik vurgusu, alt metinler ve imalarla yapılır. Eşcinsellikle başa çıkan bu filmler, eşcinselliği ölümlle, ceza ve intihar ile sonlandırarak, normalleştirilmesine izin vermez.

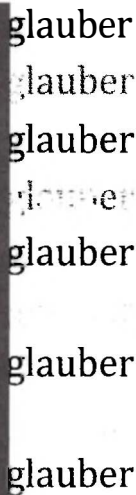
Kitapta şiddetle katılabileceğiniz ya da asla kabul edemeyeceğiniz değerlendirmeler de mevcut. Sinemada eşcinselliğin tarihsel ve içeriksel kurgusuna, birçok filmin, oyuncunun ve yönetmenin döneminde nasıl anıldığına ve alımlandığına ilişkin yorumlar anlamında itiraz etmek pek mümkün değilken; kendi adıma katılmadığım bir nokta var: 213. sayfada **Todd Haynes**'in 2007 yapımı *I'm Not There*'in popüler kültürün ikonu sayılan **Bob Dylan**'a hakkını teslim eden ilk biyografik çalışma olarak anılması. Kaldı ki, kaynaklarda **Bob Dylan** bu filmde salt bir karakter olarak kayıtlara düşerken, tam anlamıyla ilk **Bob Dylan** biyografisi olarak **D.A. Pennebaker**'in yönettiği 1967 yapımı cinema-verite örneği *Don't Look Back*'i saymak bana daha doğru gelmekte.

Kitapta hatalı ifadeler de yer alıyor. Örneğin *Pandora's Box* filminin yapım yılı 25. sayfada 1929 yazarken, sayfa 34'e geldiğimizde 1928 oluveriyor. Sayfa 54'te **Tennessee Williams**, Tennessee Williams olarak geçiyor. Yine 227. sayfanın üçüncü paragrafında **Big Eden**'in yapım yılı 2000 olarak verilirken, hemen yanındaki resim alt yazısında 2001 tarihi ile anılıyor.

Kitapta 2005 yapımı *Brokeback Mountain* filmi, eşcinsel sinemanın görünürlüğü ve kabulü anlamında neredeyse bir milat, bir tabu yıkıcısı olarak imleniyor. Oysa **Callow**'un önsözünde de belirttiği gibi film, 'kesinlikle eşcinsel olmaya ilişkin bir film değil, sadece belli koşullar altında cinsele dönen güçlü bir arkadaşlık filmi'. Bu bile, sinemada eşcinselliğin kabul gördüğü varsayılan haliyle eşcinsel ol(a)madığını, eşcinsel sinemanın yine katıksız ana akım sineması üzerinden tanımlandığını ortaya koymaya yetiyor.

Özetle, eşcinsel sineması üzerine pek fazla okumamış olanlar için ansiklopedik, bilgi sahip olanlar içinse fihrist niteliği taşıyabilecek bir kitap *Eşcinsel Sineması*.

dosya

[illegible]

uber rocha glau
ber rocha gla
uber rocha gla
uber rocha gla
uber rocha gla
uber rocha gla
uber rocha gla

glauber
a
glauber
a
glauber
a
glauber

glauber rocha
glauber rocha
glauber rocha

dosya editörü: tansu ayşe timuçin

g¹ Cinema Novo'nun Rocha'sı

g¹ Manifestolar

g Açlığın Estetiği

ı Rüyanın Estetiği

g Catarrh Manifestosu

ı Bir Dünya Mahkumunun Öz-Eleştirisi

g¹ Kendinden Geçmiş Ülke

g¹ Ozansız Bir Fırtına: ЧЛАНОВ РОЧЫ

Arzu

*Seni arzuladım açık derinden
Tutkulu bir öpüşte belleksiz ve geleceksiz
Arzuladım
Bedenlerimizin bilinmeyenindeki sonsuzaşkın dağınık keyfini*

*Kara bir ırmağı arzuladım
beyaz gibi
zaferini anlatan
ölü bir trajikomedinin*

*Arzuladım deniztutkununu
Senin yaşayan teninin
Ve şafağın şiirinin*

glauber rocha

CINEMA NOVO'NUN ROCHA'SI

ender bazen



Köklerini aramaya kalkarsanız, hangi yoldan ilerlerseniz ilerleyin, karşınıza bir **Nelson Pereira dos Santos** filmi olan **Rio, 40 Derece** (Rio, 40 Graus) çıkar. Yapım yılı 1955. Postası o tarihte adresine ulaşmayan bir haberci. **Rocha** için o, yeni sinemanın aşısıdır ve insanda film yapma arzusu uyandırır. Postayı adresine ulaştırmayı başaran ise 1961 yapımı bir **Glauber Rocha** filmi olan **Barravento** olur. Akımın gündemi oluşturduğu yıllarda ona bir

ata bulmaya çalışan sinema yazarlarının aradıklarını birkaç yıl öncesinde bulmaları anlaşılır cinsten. Kaldı ki **Rocha**'nın bir başka **Dos Santos** filmi olan 1957 yapımı **Rio, Kuzey Bölgesi**'nin (Rio, Zona Norte) setinde kendi geleceğinde sinemaya başat bir rol vermek konusunda sorgulamaya giriştiğini söylemesi, bu filmlerin Cinema Novo'nun doğumu üzerindeki etkisinin açık kanıtıdır. Akımın bittiği açık biçimde ortaya çıkıp da daha akli başında, tutarlı ve kanıtlı yazılar ortaya çıktığında ibrenin **Barravento**'yu göstermiş olması da anlaşılır bir seçim. Hem kronolojik olarak hem teorisyenleri arasında sesi en gür çıkanının filmi olarak herkesin üzerinde uzlaştığı film.

Filmi biraz geriye sararsak, farklı kentlerden ve farklı eğitim süreçlerinden gelen, ortak noktaları sinemaya duydukları aşk olan gençlerle karşılaşırız. 1950'li yılların eğlence odaklı sinemasına bakan bu gençler, karşılarında yapay, içerik yoksulu ve ülke gerçeklerinden kopuk bir üretim anlayışı görürler. Bir şeyler yapmalıydılar ama ne? Eleştirdikleri üretim sistemine bakarak yollarını bulmaya çalışırlar. Brezilya sineması, ülkenin kültürel, estetik ve tarihsel birikimiyle sarmalanmalı, göz ardı edilmiş olan sokağın, varoşun ve kırsalın sesini taşımali ve bu yeni sinema kendine özgü bir biçim yaratmalıydı. Bu, halkın sinemasının yaratıcı biçimde sentezlenmesine dönük bir hedefi gösterir.

1959 yılının kısa filmlerini (**Arraial do Cabo**, **P. C. Saraceni** & **M. Carneiro** ve **Aruanda**, **L. Noronha** & **R. Vieira**) 1960'lı yılların uzun filmleri izler: **Roberto Pires**'in **Redenção** (1960) ve **A Grande Feira** (1961). Adı geçen son filme yapımcı ve oyuncu olarak katılan ve **Barravento**'su ile bir adım öne çıkan **Rocha**'nın kalemi yeni bir sinemanın doğumunu müjdelere. Ok yaydan çıkmıştır. Bahia'nın bu çıkışına Rio, izleyen yıl destek vermekte gecikmez: **Cinco Vezes Favela** (**L. Hirszman**, **J. P. de Andrade**, **C. Diegues**, **M. Borges** ve **M. Farias**). 1962 ve 1963 yılı yapımlar yeni sinemanın tarzını görünür kılar: **Os Cafajestes** (**R. Guerra**), **O Pagador de**

Promessas (A. Duarte), Ganga Zumba (C. Diegues), Garrincha: Alegria do Povo (J. P. de Andrade), Porto das Caixas (P. C. Saraceni), Oz Fuzis (R. Guerra) ve A Ilha (W. H. Khoury).

1964 Cinema Novo'nun hem uluslararası festivaller tarafından konuk edilip onurlandırıldığı hem de içeride onandığı yıl oldu. Bu kazanımda **Rocha'nın Güneşin Toprağında Tanrı ve Şeytan** (Deus e o Diabo na Terra do Sol) ile **Dos Santos'un Kurak Yaşamlar** (Vidas Secas) filmleri öncü rolleri oynar. Ve izleyen yıllarda ses getiren filmler ardı ardına gelir. **Sao Paulo, S. A. (L. S. Person), A Falecida (L. Hirszman), O Desafio (P. C. Saraceni), Memoria do Cangaço (P. G. Soares)** 1965 yılının ve **A Grande Cidade (C. Diegues) ve O Padre e a Moça (J. P. de Andrade)** 1966 yılının çizgi üstü filmleri oldular.

Akımın tarihi, büyük tarihin ayak izlerine basarak ilerler görünür. Kuzeydoğu'dan yola çıkan ve açlığı, geri kalmışlığı, işsizliği, illelliğin kanunsuzluğunu, yasak tutkuları, yerelliği, toplum artıklarını ve göçleri işleyen öyküler kente inmeye başlar. Kentlerdeki sınıfsal dengesizliği daha görünür kılan sosyo-ekonomik yapılanmayı, diktatörlüğün ve zorbalığın doğasını, gelişmişliğin kanunsuzluğunu ve aydınların hayat ve tarih karşısındaki pozisyonlarını anlatan öyküler dengeyi kurar.

Günümüzden bakıldığında akımın doruk ve kırılma noktasının 1967 yılı olduğu daha net görülür. Latin Amerikan politik hayatının gizemine attığı parmak emperyalistlerle sarmaş dolaşken baskına uğrayan diktanın hoşuna gitmiş olacak ki o zevki kimseyle paylaşmamak için **Terra em Transe** filmini yasaklar. Ancak filmin dünya ölçeğinde konuşulmasına engel olamaz.



Artan dikta baskısı yönetmenleri çağrışımsal bir anlatı dili kullanmaya iter ki bazı tarihsel değeri yüksek filmlerin ardında yatan itici güç budur: **Opinio Publico (A. Jabor) ve Garota de Ipanema (L. Hirszman)** filmleri 1967 yılının, **Fome de Amor (N. P. dos Santos), O Bravo Guerreiro (G. Dahl) ve Brasil Ano 2000 (W. Lima Jr)** filmleri 1968 yılının ve **Os Herdeiros (C. Diegues)** 1969 yılının iz bırakanları oldu.

60'ların son yılında Cinema Novo iki güçlü yapıt üretir: **Aziz Savaşçı Hain Ejdere Karşı** (O Dragao da Maldade Contra o Santo Guerreiro, **G. Rocha**) ve **Macunaíma (J. P. de Andrade)**. Döneme dönük eski yeni değerlendirmelerde bu filmlerin birer veda metni olduğu konusunda bir uzlaşma olduğunu söylemek gerek. 1970'lerde Cinema Novo estetiğinde üretilen filmler olmakla birlikte giderek dozajlarının düştüğü açıkça görülür. Ve her yönetmen hak bildiği yola gider. Böyle bir final okuması, akımın başlangıcında ve bitişinde söz sahibi olan yönetmenin **Rocha** olduğunun altını çizmesiyle de nostaljik bir güzellemedir.

Gerçekten de **Rocha** akımın tarihinde karşımıza hem teorisyen hem pratisyen olarak çıkar (Dosyamızda bu önemli yazıların bazılarını bulacağınız için, onları burada metinden alıntılar yaparak kullanmak yerine yorumlamayı tercih ediyorum). **Rocha**'nın kuramsal söylemlerinin ağırlık noktasında, Hollywood ve Avrupa sinemasının kolonyal söylemine karşı duracak olan bir sinema dilinin yaratılması bulunur. Bu ulusal dil, Latin Amerikan veya Üçüncü Dünya sinema dilinin bir parçası, uzantısıdır. Bu nedenle doğrudan doğruya Brezilya'nın bir parçasını oluşturduğu Latin Amerika gerçeğinden beslenmeli, kıtanın gerçeklerinden yola çıkılmalıdır.

Hem Cinema Novo akımını hem de Rocha sinemasını çözümlemek için anahtar sözcüklere gereksinimimiz olacak. Kullanılabilecek sözcükler, karşılaşacağınız sözcüklerin iki katı kadardır. Yolun henüz başında iken, seçtiğim sözcüklerin filmlerde iç içe aktığını, zaman zaman makas değiştirdiğini ve birbirlerinden rol çaldiklerini belirtmeliyim. Evet, hiçbir şey görüldüğü gibi değil, tek boyutlu değil.



Açlık ilk anahtar sözcüğümüzdür. Göze batan ilk gerçek diğer bütün gerçekleri geri plana iten, baskılayan, öncelikli olan açlıktır. Açlık, halkın gerçekliğini tek başına temsil eder. Tarih boyunca yaşanan şiddetin kökeninde şu veya bu türde, az veya çok hep açlık vardır. Bu anlamda, şiddet, açlığın görünür kılındığı kitlesel bir manifestodur. Bu noktada, açlığın bir başka yaşam alanını, sanatsal yaratı açlığını vurgulamak gerekir. Yaratıya aç bir yönetmen kuşağı, açların söylemini perdelere taşımak için sinemasal bir estetiğin peşine düşmüştür. Bu arayış müzik, ses, renk, kamera, kurgu ve oyunculuğun kullanımında yenilikçi yaklaşımların doğmasıyla sonuçlanır. Zaman içinde, tematik olarak sosyal durum ve dönüşümlere duyarlı, teknik ve estetik olarak ise bireysel yaratıcılıktan beslenen auteur bir sinema ortaya çıktı. Aziz yüzlü, sertao bedenli bir Brezilya sfenksi.

Uzlaştıkları noktaların ayrıştıkları noktalara göre çok daha fazla olması, görüntüsü perdelere yansıyanların karakteristiğinin hızla değişmesine neden olur. Öyküler bir başka dünyayı anlatır olur. Bozkırlar, tarım dışı alanlar, açlar, işsiz işçiler, günöbirlikçiler, topraksız köylüler, ezilmişler, düşkünler, yoksullar, geleceksizler, destanlar, direniş olayları, halk kahramanları, varoşların çocukları... bir bir yansımaya başlar perdelere. Özetle, izlediğimiz açlıktır, Latin Amerika'dır. Açlık bu topraklara şiddet, kan ve gözyaşı getirecektir. İşte o an, tokun açla, zenginin yoksulla tanışma anıdır. Ve açlığın doğurduğu bu estetik emperyalist estetiğin değerlerine karşı durmalıdır. Konvansiyonel estetik karşısında dirençli bir karşı estetik yaratılmalıdır.

Rocha'nın kısıları sinemayı tanımaya çalışan, çalımlar satan bir delikanlı sinemasının bütün özentri triplerini taşıırken, **Barravento**, bu ilk uzun adımı ise açıkça

yeni-gerçekçi bir açlık atmosferinin içinde doğar. Aç, açlığını, toku oynayan açın ironiye bulanmış romantik tepkilerinden anlamakta zorlanır. Anlarınız ki açlık alışkanlıkları olmuştur. **Güneşin Toprağında Tanrı ve Şeytan**'da bütün canlıların ortak sorunudur açlık. Onu unutturan ölüm korkusu olur, geçici olarak. Ölümün korkusu ne zaman hafiflese, açlığın doğurduğu hayaller mideden göze, bozkırdan denize uzanır. Az gelişmişliğe ruhunu veren inanç dünyası ile onu görünür kılan yoksulluk bir yumak benzeridir. Geleneksel ile modernin çatışması, her birinin sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiği belli olmadığından çelişkisini de beraberinde yaratır. Yaşlı mistisizm ve erken kapitalizm dişe diş iken bir bakarsınız kucağın kucağıdır. Güç odaklarının arasındaki çatışma düşük veya yüksek yoğunluklu olsun, durmaksızın sürer. Her çatışmanın ortasında ufalanan, değişmez tampon bölge olan halk ise günü kurtarmanın derdiyle gösterdiği direnişlerde etkisiz ve sınırlı kalır. Çünkü günlük derdi olan açlık ona nefes aldırılmaz. Cinema Novo işte bu sosyo-politik ortamı görünür kılma, suskun açların sözcüsü olma misyonuyla yola çıkar.

İkinci anahtar sözcüğümüz tropik olmalı. Akımın filmlerinde sıklıkla açığa çıkan, **Rocha** filmlerinin en önemli kozlarından olan coşkun yorumlar, agresif kurgu, atak kamera devinimleri ve operatik sahneleme düzeni olasılıkla tropikal doğanın ve iklimin yaratıcı ruh üzerinde yarattığı bir tepkimedir. Yöresel müzik, taşıdığı tropik tatlarla coşkunluğu besler ve kırılma noktalarının müjdecisidir. Öne çıkan tüm filmlerinde bu tropikal ruhun nefesini yüzümüzde hissederiz. Bu etki sadece biçimde değil olay örgüleri üzerinde de görülür. Tropik insanına özgü kültürel zenginliği açığa vuran beden dili, konuşma tarzı, dans, kostüm ve mitler biçimin sözcüsü rolünü üstlenirler. **Rocha**'nın **Barravento**'sunda görünür gerçekliğin üstüne bezediği şey yörenin ruhu ve folklorunu sinemasal bir dille aktarması olur. Dansların ve kavganın koreografisi ve Cota'nın soluksuz koşusundaki ritm, sözel-yazınsal manifestonun görsel karşılığını bulma çabasının sonucunda ortaya çıkan bir denemeydi. **Terra em Transe**'de tropikal ruha kalabalık seçim kampanyalarında olduğu kadar, Diaz'ın tek kişilik gövde gösterisi turlarında da rastlarız. **Aziz Savaşçı Hain Ejdere Karşı**'da cangaceiro Coirana bir tropik ruhtur ve o ruh bütün sözleri ve eylemlerine işler. Bu tropikal gerçekçilik zaman zaman büyümlü gerçekçiliğin bedenine dolanır.



Üçüncü anahtar sözcük diyalektik anlatı olmalı. Diyalektik söylem, özellikle görünümlü ve sesin kendi içlerinde veya karşılıklı olarak kullanımında görülen karşı sürümlerde ortaya çıkar. Görsel kalite düşüklüğü ve biçimsel yoksulluk, içeriğin daha güçlü algılanması amacını diyalektik bir uzlaşma ile gerçekleştirir. Biçim açlığını

sofrasından beslenmelidir. Yoksulluğun ruhu hem söze hem söyleme bulaşmalıdır. **Terra em Transe**'de şairin ve **Aziz Savaşçı Hain Ejdere Karşı**'da Antonio das Mortes bildik bir diyalektik yolculuk gerçekleştirirler. Diyalektik çatışmaları bir dizi tanıklığın, denemenin, hesaplaşmanın ve akıl yürütmenin duraklarında, uzun ve uzun olduğu kadar da sancılı sürecinde gerçekleşir. Diyalektik çatışma, anlatıların salt sözelliği üzerinden değil, özünde tropikal olana özgü duran koreografik dans ve mizansenler sayesinde görselliğin üzerinden de yürür. Sözün kıyası, bu kullanım, ideolojik boyuttaki tartışmaların görsel uzamdaki karşılığı olarak okunmalıdır.



Yakın tarihte yaşamış olsalar da mitolojik bir söylemle kuşatılmış ve halk tarafından kutsanmış tarihsel kişiliklerin filmlerde kullanımı dördüncü anahtar sözcüğümüzü karşımıza çıkarır: Sembolizm. Güncel karakterlerin yaratımında da ideolojik yapılandırmaya özen gösterilir ve her karakter üstlendiği işlevsel rolle belli bir ideolojik söylemi simgeler. Onlar tutucu, reformcu, pragmatist, ütöpiist, devrimci, işbirlikçi olabilir. Her biri toplumun ideolojik yapı-

lanması içinde söz sahibi çarklar gibidir; ileri-geri, yavaş-hızlı dönerler; içlerinde değişen düzene söylemlerini değiştirerek ayak uyduran ve böylelikle konumlarını korumaya çalışanlar olduğu gibi değişen toplumsal dinamiklerle dönüşüm geçirilenler de vardır. Cinema Novo filmleri bu anlamda toplumsal tarihi sembolist kodlarla belgeler. Sembolik karakter, mekan ve olay örgüsü yaratımı **Rocha** filmografisinin değişmezi olmakla birlikte, genel olarak, yoğunluğunu filmde filme arttırmış olduğu açıktır. Çoklarının aklına gelen ilk sahne Corisco ve Rosa'nın sevişme sahnesi olsa da, **Kesik Kafalar** (Cabeças Cortadas, 1970), **Yedi Başlı Aslan** (Der Leone Have Sept Cabeças, 1970) ve **Claro** (1975) filmlerini önceliği sembolizmin yüklendiği anlatılar olarak görmek gerektiği kanısındayım.

Şiirsellik beşinci sözcüğümüz. Kuraldışılığıyla güzelduyu yaratan, alışılmış olanı saf dışı kılarak kendine özgü bir estetik anlayışı yaşatan sahnelerin çokluğuyla dikkat çeken Rocha sineması, şiirselliğini bazen doğrudan şiirden beslenerek gerçekleştirir, bazen de kendi şiirini kurarak. **Barravento**'da denizin durumunun insan psikolojisine gönderme yaptığı, **Terra em Transe**'de Paulo'nun tepedeki ilk ve son meydan okumasına tanık olduğumuz veya **A Idade da Terra**'da uyanışın dinginliğine demir attığımız sahnelerde şiirselliğe gönüllü tutsak oluruz.

Altıncı sözcüğümüz olan operatik kavramını, söz-müzik-oyun-mekan-dans öğelerinin bir mesaj çerçevesinde bütünleşik tasarımı olarak tanımladım. **Aziz Savaşçı Hain Ejdere Karşı**'da Coirana ile Antonio das Mortes'in taraftarlarının karşısında şarkılı-sözlü-alkışlı düellosu ve aç yerlilerin yaşama sevinçlerinde olduğu kadar ölümlerinde de birlikteliğini gösteren sekanslar veya **Terra em Transe**'de Pau-

lo ile Diaz'ın salondan merdivenlere uzanan ritmik dalaşmaları operatik bir hava içinde gerçekleşir. Bu tür sahnelerin esinledikleri enerjik hava dışında dikkat çekici bir başka yönleri de, ister masalsı ister gerçekçi sahneler arasına atılmış olsunlar, akışa yedirilmelerindeki başarı olsa gerek.

Ve yedinci sözcüğümüz, provokatif. Rocha'nın yazılarına ve söyleşilerine baktığımız zaman haklı olduğuna inandığı konularda ne kadar ısrarcı ve hatta saldırgan olduğunu görürüz. Kışkırtmaktan haz aldığı açıktır ve bu tutumu onu çekici kılar. Sinirlerini kontrol etmeye çaba göstermez, provokatif söylemlerini bir gösteri maçı tadında gerçekleştirir. Düşünce ortaklarının gözünde önder bir ikona dönüşümünde bu dürtücü öfkesinin önemli rolü vardır. Ve yarattığı kimi karakterlerde onun kişiliğinin en çok bu provokatif yanını görürüz. **Barravento**'da Firmino ve **Aziz Savaşçı Hain Ejdere Karşı**'da Mattos ve onu provoke eden Laura hemen gözlerimizin önüne gelse de **Terra em Transe**'nin şairi akıldan çıkmaz, en ilgi çekici bileşimlerden biri olsa gerek: Glauber 'Maldoror' Faustino. **Claro**'da ise araya aracı koymaz **Glauber**.

Dediğim gibi, bu sözcükler yolun yarısına taşıyor bizi. Girift çözümlemeleri çok daha derinlere gitmenizi sağlıyor. Onları neredeyse tamamını izlediğim Cinema Novo filmlerine uyguladığımda da oldukça doyurucu sonuçlara ulaştım. Glauber'in Cinema Novo'nun **Rocha**'sı olması, doğmasında büyük emek harcadığı bu ortak ruhtan, zamanı geldiğinde bütün açlığını yanına alıp beslenmesinden kaynaklanıyor.

Rocha'nın yazılarını Cinema Novo akımının terorisini ören manifestolar, Cinema Novo üzerine yazıları da Latin Amerikan sinema teorisinin bir parçası olarak okumak gerek. Kıtanın bağımsızlık savaşlarını, halk ayaklanmalarını, düzen karşıtlığını ve politik tutum önceliğini bünyesinde barındıran Üçüncü Dünya kimliği, sinemadaki yansımaları olan akımlar arasında en çok Cinema Novo çerçevesinde konuşulur. Bu sağlam konumu, onun sesinin çok çıkmasından mıdır, yoksa en uzlaşılır pozisyonda olmasından mıdır veya bildik kalıplara olan yakınlığından mıdır, tartışılmaya değer bir konu doğrusu. Teorisyen yönleriyle öne çıkan **Fernando Birri**, **Tomas Gutierrez Alea**, **Miguel Littin**, **Raul Ruiz**, **Julio Garcia Espinosa**, **Jorge Sanjines**, **Fernando Solanas** ve **Octavio Getino** gibi isimlerin yanında, tanınırlığı açısından **Solanas**'ı aşamasa da, üretkenliğiyle öne çıkmasıyla Cinema Novo'yu da ön plana çıkarmayı başarır **Rocha**.



Rocha'nın deneysel formlara yatkınlığına ve arayıştan vazgeçmeyen yaratıcı ruhuna ilham veren kaynağın tanımlanması önemlidir, çünkü Cinema Novo da aynı kaynaktan beslenir. 1962'de yayınladığı *Revisao Critica do Cinema Brasileiro*'da ülkesinin sinema tarihinin eski sayfalarını karıştırırken, ilk anda bizim de aklımıza gelen filmlere dek uzanır. İçsel bir esinin beslediği subjektif estetiğinin objektif gerçekliğini perdelediğini, biçimci olduğunu, toplumsal açıdan aldatıcı bulunduğunu ve bildik bir öncü Fransız sineması tavrı sergilediğini söylediği **Limite** (**Mario Peixoto**, 1931) ile **Vigo-Flaherty** tarzı şiirselliğinin ötesinde gerçekçi söylemine vurgu yaptığı **Ganga Bruta** (**Humberto Mauro**, 1933) filmlerinin **Rocha**'ya stil arayışında tartışma ortamı sunması ve yön göstermesi zamanlaması açısından yerinde olmuştur. Sonrası yapım süreçlerine doğrudan tanıklık ettiği çağdaş yapımlarla yoğrulması sonucu gelmiştir. Kuram ve pratik el ele önemli başarılarla adlarını yazdırır. Cinema Novo'nun külleri soğumaya yüz tutmaya başladığında, bütünüyle dahil edebileceğimiz tek bir filmi olmasa da özellikle **Claro** ve **A Idade da Terra** filmlerinin bazı sahneleri Cinema Marginal ile ilişkilendirilebilir.

Rocha ve arkadaşlarının sinemasını Hollywood sinemasına benzetemeyenler -benzemediğini fark etmeleri hem kendileri hem de akım adına bir şanstır- auteurist makyajı nedeniyle Avrupa sineması ile ilişkilendirmeye çalışırlar. Ancak bu sinemanın ne ikinci dünyalığını saklamayan **Pontecorvo**, ne gösterişçi **Bertolucci**, ne sinematek solcularının adamı **Gavras** ne de entel politik **Godard** sinemasıyla benzer tutmak doğru değildir.



Bulunabilecek her ortak noktaya karşı karşıt veya farklı iki nokta ile karşı çıkmak zor değildir. Rollerinin özgünlüğü açısından bakarsak, **Jose Marti** halkın politikasının entelektüeli ise **Rocha** da halkın sinemasının entelektüeli olarak görülebilir. Bu özgünlük, yönetmeni yakından tanıyan kimilerince 'Sinemanın **Che**'si' olarak tanımlanmasına neden olur.

Rocha'nın düşünsel üretimi politik karar ve pratikte ara durakları bir seçenek olarak görmez, değerlendirmeye almaz. Her türden sinema üretim tarzının egemen sınıfın sinemasını gerçekleştirdiği, bunlardan halka ulaşanı emperyalist, ulaşmayan entelektüel sinema olarak gördüğü saptamasını çeşitli yazı ve konuşmalarında dile getirir. Bu saptamalar ışığında, sinema yönetmeninin emperyalizmle uzlaşısı içinde bir konuma ve üretim anlayışına sahip olduğu düşüncesine ulaşır. Sektörün ekonomik kısır döngüsünü sabote etmek düşüncesiyle yapımcıların güçlenmesine neden olan filmlerin çevrilmemesini ister. Bu sektörel analizi, genel eko-politik çözümlemeleriyle uyumludur. Ortamı ele geçirip pazarını kurduktan sonra emperyalistin kendisine bile gereksinimi kalmaz. Yerel dolarize baronlar ve burjuva

enteller onun çarklarını çevirmeyi sürdürür. Küba bu nedenle Latin Amerika için örnek bir özgür ülkedir. Latin Amerikan sineması politik gelişmelere göre refleks geliştirir. Bu değişim ideolojik, estetik ve tematik olarak karşılığını bulur. Sosyalizme evrilen değişimlerde önemli olan sentetik ve geçici olmamaktır.

Sanat algısının ve aydınlanma sürecinin bireye özgü olduğu saptaması, sanat ve aydınlanma arasındaki bağı anlaşılır kılar. **Rocha'nın** filmleriyle tanıklık ettiği olaylar arasındaki ilişki, yapıtlarına özgün ruhunu veren sanatsal yorumların araya koyduğu geçişken engellere rağmen gücünü korur; bağlantısını koparmadığı için anlatının zenginleşmesine neden olur.

Cinema Novo'nun üzerinden kırkıyl, **Glauber'in** ölümünün üzerinden otuz yıl geçmiş. Onlarla tanışmış ve sevmiş olanlar için, arkalarında bıraktıkları boşluk alışılır cinsten, yaşattıkları yalnızlık duygusu sineye çekilir demden değil.

Tutkulu, delicesine tutkulu, öyle de olmalı, nedeni zaten deli olması. Sinema tarihinin tanıdığı delilerin en akıllılarından biri. Bedenine ve filmlerine yasak konulmaya çalışıldı. Ününü yasaklanamayan düşlerine borçlu. Ölümünden anlaşılan, ekonomik kriterlere göre yoksul olduğu. Ölümü bir yoksulun ölümü. Kültürel zenginlik ile ekonomik yoksulluk arasındaki uçurum onun hayatındaki kadar görünlüğe çok az ulaşmış olmalı.

Paula Gaitan, Sintra Günlüğü (Diario de Sintra, 2008) belgeselinde, bu bulaşıcı duyguların peşinde arayışlarını somutlaştırır. **Rocha'yı** hayatının son yılında konuk etmiş bu kasabada, onu yeniden yakalamaya, yaşamaya çalışır. Boşluğu anlamaya, anlatmaya çabalar. Tanımlayamadığı bir şeyi tanımlamaya çalışır.

Paula'nın peşine takılıp kendini Sintra'ya atmasına neden olan, olasılıkla bu küçük tatil kasabasında birlikte geçirilen haziranların sonuncusunda hayat bulmuş şu dizeler miydi bilinmez: *'Belki, ayarlanır her şey / kumpasıyla / şiirin / ve enfeksiyonun, / hayatım henüz başlıyor / ama bilmiyorum sağlığımın direncini...'*

Glauber'in Sintra'sından Sintra'nın Glauber'ine uzanır.

Yetmez.

Glauber'siz Sintra'dan Sintra'sız Glauber'e uzanır.

Yetmez.

Gerçekten de yetmez. Yetemez. Yetmez.

Gerçekten yetmiyor.

Yetemiyor.

Yetmiyor.

Yetmeyecek.

MANİFESTOLAR

glauber rocha

çev: ilker mutlu

AÇLIĞIN ESTETİĞİ

Latin Amerika'ya dair tartışmaları nitelendiren bilgilendirici girişin türünü bir kenara bırakarak, bizim kültürümüz ve uygar kültür arasındaki ilişkiyi, Avrupalı gözlemcinin analizini karakterize eden kavramlardan daha az indirgenmiş kavramlarla konumlandırmayı tercih ederim. Latin Amerika genel perişanlığından sızlanırken, yabancı muhataplar bu perişanlık hissini trajik bir belirti olarak değil, daha çok kendi ilgi alanı için basit, resmi bilgi olarak geliştirir. Ne Latin kendi gerçek perişanlığını uygar insana aksettirir, ne de uygar insan Latin'in perişanlığını gerçek anlamda kavrar.

Burada, temel olarak, Brezilya'daki sanatın dünya önündeki konumu yatar: Yalnız gerçekmiş gibi hazırlanmış yalanlar (sosyal problemleri basitleştiren biçimsel egzotizmler), sanatla sınırlı olmayan bir dizi yanlışlar üreterek bugüne kadar fazlaca aktarıldı. Ancak bu, özellikle politik alanı kirletti. Avrupalı gözlemci primitivizme dair nostaljisi tatmin olduğu derecede, sadece az gelişmiş dünyadan gelen artistik yaratıyla ilgilendi. Bu primitivizm karmadır ve uygar dünyadan son kalıtlar gibi donatılmış, sömürgeci şartlandırma ile empoze edildiği için de yanlış anlaşılmıştır.

Latin Amerika halen bir sömürgeci ve dünün sömürgeciliğini bugününkünden ayıran biricik şey, üzerimize gelecek saldırıları hazırlayanların kurnaz yöntemleri bir tarafa, sömürgecinin daha mükemmelleşmiş biçimidir.

Latin Amerika'nın uluslararası problemi halen sömürgeleştirenin değişmesi durumudur ki verilen herhangi bir olası özgürleşme, gelecek uzun bir zaman için yeni bir bağımlılığın fonksiyonu olacaktır.

Bizi felsefi zayıflamaya ve acizliğe iten bu ekonomik ve politik iyileştirme bazen farkında olarak, bazen de farkında olmadan, öncelikle verimsizliği ve ardından da histeriyi üretir.

Verimsizlik: Yazarın biçimlerine henüz tam sahip olmadığı ve evrenselleşmenin boşa gitmiş hayalinde yer alan geleneksel çalışmalar aracılığıyla kendini kısırlaştırdığına sanatımızdaki bol sayıda örnekte rastlanır. Yeniyetme, estetik idealde uyandırılmamış sanatçılar. Bu nedenle, özellikle San Pablo'da, galerilerde yüzlerce tozlu ve unutulmuş resim, hikaye ve şiir kitapları, iflasa neden olan oyun ve filmler görürüz. Sanattan sorumlu olan resmi dünya, korkunç kültürel görevlilere, sanat ve bilim akademisyenlerine, resim jürilerine ve yurtdışında seyahat eden kültürel

delegasyonlara ek olarak, festivallerde ve bienallerde karnaval gibi gösteriler, zora-ki konferanslar, başarı için basit formüller, dünya etrafında kokteyl partileri üretti.

Üniversite ucubelikleri: meşhur edebi dergiler, kapsamlar, belgeler.

Histeri: daha karışık bir bölüm. Sosyal öfke, coşkun tezlere yol açar. İlk belirti genç şiir ve resmi, bugün dahi karakterize eden anarşizmdir. İkincisi, aşırı bir mezhopçilikten doğan kötü siyasete, sanatın politik tepkisidir. Üçüncü ve en tesirli si halkın sanatının bir sistematizasyonu için arayıştır. Ama tüm bunlarda anlaşılmamış olan şudur ki, bizim olası dengemiz organik bir beden değil, daha ziyade acizliğin üstesinden gelmeye çalışan muazzam ve kendini tüketen bir kuvvetin sonucudur. Biz engelleniyoruz, bu kısılcacın kullanımının bir sonucu olarak sadece sömürgecinin düşük sınırlarına hapsediliyoruz. Ve eğer o bizi anlarsa, o halde bu, bizim diyalogumuzun açıklığından değil, daha çok bizim bilginin uyandırdığı insanseverlikten dolayıdır.

Bir kez daha, bir gözyaşları ve sessiz acı lisanı paternalizm aracılığıyla anlaşılmaktadır. O halde, Latin açlığı sadece alarm veren bir belirti değildir: Kendi toplumunun tam gayretidir. Burada dünya sineması için Cinema Novo'nun trajik özgünlüğü yatar: Bizim özgünlüğümüz açlığımızdır ve bizim en büyük acımız, çünkü hissedilmektedir, bu açlığın anlaşılmamasıdır.



Amanda'dan Vidas Secas'a, Cinema Novo anlatıldı, tanımlandı, şiirleştirildi, araştırıldı, analiz edildi. Açlığın temalarını harekete geçirdi: Pislik yiyen karakterler, kök yiyen karakterler, yemek için çalan karakterler, yemek için öldüren karakterler, yemek için kaçan karakterler, pis, çirkin, karanlık evlerde yaşayan pis, çirkin ve aç karakterler. Kendi sefaletinin imajlarına katlanamayan, devlet, ulusala muhalif çıkarların hizmetin-

deki eleştiri, yapımcılar ve seyirciler tarafından yoksulluk söylemiyle oldukça kınanan Cinema Novo bu açlık galerisiyle tanımlanır.

Cinema Novo'nun yoksulluk söylemi, Guanabara'nın en eski eleştirmeni **Carlos Lacerda** tarafından savunulan hazmı kolay sinemaya karşı çıkar: Evlerinde, lüks arabalarında zengin insanlar hakkındaki filmler, mesajı olmayan mutlu, komik, hızlı filmler, sadece endüstriyel amaçlı filmler. Bunlar, lüks dairelerde belirsiz ve kırılan bir burjuvazinin ahlaki düşkünlüğünü, yönetmenler sözde gizleyebilirmiş ya da teknik materyaller ve setlerin kendileri bu mutlak uygarlık dışı bırakılmaktan kaynaklanan açlığı saklayabilirmiş gibi, açlığın karşısında duran filmlerdir. Her şeyden önce, sözde tropikal manzara araçları sayesinde bu tür film yapan yönetmenlerin zihinsel yoksunluğu gizlenebilir. Cinema Novo'yu uluslararası önemde bir olgu yapan,

onun gerçeğe bağlılığıdır; otuzların edebiyatınca yazılmışken, bu gerçek yoksulluk söylemi, şimdilerde altmışların sineması tarafından fotoğraflanmaktadır. Eğer bir zamanlar sosyal bir kınama olarak yazılsaydı, bugün bir politik sorun olarak tartışılırdı.

Sinemamızda yoksulluğun aşamaları içsel bir mantığa göre gelişir. Böylece, **Gustavo Dahl**'ın gözlemlediği gibi, bu aşamalar görüngüsel olandan (*Porto das Caixas*) sosyal olana (*Vidas Secas*), politik olana (*Deus e o Diabo*), şiirsel olana (*Ganga Zumba*), demagojik olana (*Cinco Vezes Favela*), deneysel olana (*Sol sobre a Lama*) ve belgesel olana (*Os Mendigos*) kadar gider. Bunlar, çeşitli hislerdeki deneyimlerdir; bazıları boşa çıkmış, diğerleri verimli olmuştur, ancak üç yıl sonra, hepsi, şans eseri olmaksızın, Jânio-Jango dönemini karakterize edecek tarihi bir tablo oluşturur: Nisan darbesinde neticelenecek olan büyük bilinç ve başkaldırı, direniş ve devrim krizleri süreci. Ve Nisan'dan sonradır ki; hazmı kolay sinema tezi, Cinema Novo'yu sistematik şekilde tehdit ederek, Brezilya'da ağırlıklı hale geldi.

Biz, Avrupalının ve çoğu Brezilyalının anlamadığı bu açlığı anlıyoruz. Avrupalılar için yabancı bir tropikal sürrealizmdir. Brezilyalılar için, ulusal bir utançtır o. Brezilyalı yemez, ama bunu dillendirmeye utanır. Ve çoğunlukla, bu açlığın nereden geldiğini anlamaz.

Biz, bu çirkin ve acılı, düşüncenin her zaman yüksek perdeden seslendirilmediği gürültülü ve umutsuz filmleri yapanlar, açlığın bakanlar kurulu formülasyonlarıyla giderilemeyeceğini ve Technicolor yamaların açlığın tümörlerini gizlemediğini, ancak sadece daha da kötüleştirdiğini biliriz. Bu sayede, sadece kendi bünyeleri içine batırılmış bir açlık kültürü, nitel bir atılım yapabilir. Ve açlığın en soylu kültürel belirtisi şiddettir. Yalvarma davranışı, rehinden kurtarmak üzerine kurulu bir gelenek; sömürgeci merhameti, politik aldatmanın ve kibirli bir kültürel yalanın nedenlerinden biri oldu: Resmi açlık hikayeleri, sömürgeleştiren ülkelerden, öğretmenler yaratmadan okullar inşa etmek, iş vermeden evler inşa etmek, alfabeyi öğretmeden ticaret öğretmek için para ister. Diplomatlar ister, ekonomistler ister, politikacılar ister. Uluslararası cephede, Cinema Novo hiçbir istekte bulunmadı, ancak bunun yerine yirmi iki uluslararası festivalde imajlarının ve seslerinin şiddetini empoze etti.



Cinema Novo için, aç olanın kesin davranışı şiddettir ve onun şiddeti primitivizm değildir. Corisco ilkel midir? *Porto das Caixas*'daki kadın ilkel midir? Cinema Novo: O, ilkel ve devrimciden çok, şiddetin bir estetiğidir. Burada sömürgeci için sömürgeleşenin varlığını anlamanın başlangıç noktası yatar. Sömürülenin tek olasılığının bilincine varıldığında, şiddet, sömürgecinin, kendi korkusuna göre, sömürmekte olduğu kültürün gücünü anlayabileceği tek yoldur. Baş kaldırmadığı sürece, bir köledir sömürülen: Fransızların bir Cezayirliyi fark etmeleri için öncelikle bir ölü polis olması gerekmektedir.

Buna rağmen, şiddet modası geçmiş sömürgeleştiren hümanizme mecbur olmadığından, halkanın parçası değildir. Bu şiddetin içerdiği aşk, şiddetin kendisi kadar acımasızdır, çünkü kayıtsız ya da dalgın bir aşk değil, bir aksiyonun ve dönüşümün aşkıdır.

Cinema Novo'nun hiç melodram yapmamasının nedeni budur. Cinema Novo'da kadınlar daima aşk için olası bir başlangıç aramaktaydı. Açken sevmenin olanaksızlığı açıkken, **Porto das Caixas**'daki prototip kadın kocasını öldürür. **Ganga Zumba**'daki Dandara romantik bir aşk için savaştan kaçır. Sinh Vitoria çocukları için yeni günler düşler. Rosa, Manuel'i kurtarmak ve onu başka koşullarda sevmek için suça yönelir. Rahibin kızı yeni bir adam için alışkanlığını yıkmak durumunda kalır. **O Desafio**'daki kadın aşığından ayrılır, çünkü burjuva olan kocasına sadık olmayı tercih eder. **São Paulo S. A.**'daki kadın bir küçük burjuva aşkının güvenilirliğini ister ve böylece kocasının hayatını sıradan bir düzene indirmeye çalışır.



Cinema Novo'nun varlığını kendisine ispatlamak durumunda olduğu zaman geçti. Cinema Novo tarif edilmeye, yönlendirilmeye ihtiyaç duyuyor. Bizim gerçekliğimiz, açlıktan dolayı zayıflamamış ve hezeyan geçirmemiş düşüncelerin ışığında daha anlaşılır olduğunda bu mümkün olur. Cinema Novo, Latin Amerika kıtasının ekonomik ve kültürel sürecinin sınırındayken etkin şekilde geliştirilemez, çünkü özellikle Cinema Novo ayrıcalıklı bir Brezilyalı varlığın değil, sömürgeleşen halkının bir olgusudur. Gerçeği filme aktarmak ve sansürün ikiyüzlü polis modelinin önünü kesmek isteyen bir yönetmenin olduğu herhangi bir yerde, Cinema Novo bir yaşam hücreсіne sahip olacaktır. Reklamcılığın, sömürücülüğün, pornografinin, teknik bağımlılığının önünü kesmek isteyen bir yönetmenin olduğu herhangi bir yerde, Cinema Novo bir yaşam hücreсіne sahip olacaktır. Filmlerini ve mesleğini zamanının önemli meselelerinin hizmetine koymaya hazır herhangi yaş ve kökenden bir yönetmenin olduğu herhangi bir yerde, Cinema Novo bir yaşam hücreсіne sahip olacaktır. Tanım budur ve bu nedenle Cinema Novo film endüstrisinin sınırındadır; çünkü film endüstrisi yalanlara ve sömürüye bağlıdır. Cinema Novo'nun ekonomikle ve film endüstrisiyle bütünleşmesi, Latin Amerika'daki özgürlüğe bağlıdır. Cinema Novo, adı üzerine, en yakın ve en uzak üyelerinin adları üzerine, en acemileri ve en yeteneklilerinin adları üzerine, en zayıfının ve en güçlüsünün adları üzerine, özgürlük için and içer. Bir adamı ya da bir evi, detaylı bir gözlemcilikle filme alma anlarında filmlere yansıyanlar, bu felsefedeki ahlaki bir meseledir: O bir film değildir, dahası neticede halka kendi varlığının farkındalığını verecek, gelişen bir filmler grubudur.

Dünyanın her yerindeki sinemalar ile daha fazla ortak yönümüzün olmamasının sebebi budur. Cinema Novo, açlığın politikasından doğan bir projedir ve tam da bu nedenle, varlığında ortaya çıkan zayıflıkların tümünün acısını çeker.

RÜYANIN ESTETİĞİ

Devrimsel sanatın en kötü düşmanı onun sıradanlığıdır. Devrimsel ideolojinin reformist kavramlarının ustaca evrimleşmesinden önce, sanatçı, her ne koşulda olursa olsun, kaçamak teklifleri kabul eden devrimsel karşılıklar sunmalıdır. Daha zor olanı, sanatçı, politik aktivizmin hizmetindeki devrimci sanatın ne olduğunun; yeni tartışmalara açılan alanlara fırlatılan devrimci sanatın ne olduğunun ve sol tarafından yapılan ve sağ tarafından yönlendirilen devrimci sanatın ne olduğunun kesin tarifini talep etmelidir.

İlk duruma bir örnek olarak, ben, bir film adamı olarak, **La hora de los hornos**'u gösteririm, Arjantinli **Fernando Solanas**'ın bir filmi. Bu film, dünya etrafındaki politik aktivistlerce halen kullanılan enformasyonun, ajitasyonun ve uyuşmazlığın tipik bir kitapçığıdır. İkinci durumu aktarmak için, Brezilyalı Cinema Novo'dan, benimkinin de aralarında olduğu, bazı filmler var. Ve nihayet, **Jorge Luis Borges**'in çalışması.

Bu sınıflandırma kendi çağını anlatan bir sanatın çelişkilerini açığa çıkarır. Devrimci bir sanat çalışması sadece şipşak bir politik modada rol oynamamalıdır; felsefi spekülasyonu da teşvik etmelidir; kozmik entegrasyona karşı ebedi insanlık hareketinin bir estetiğini yaratmalıdır. Bu devrimci sanatın Üçüncü Dünya'daki pürüzlü varlığı, esasen rasyonalizmin engellemesi nedeniyle.

Sömürgeleştiren rasyonalizmlerle ilişkiyi koparmak tek çıkış yoludur.

Düşüncenin öncülleri, devrimci düşünce nedeniyle, baskıcı düşünceye boşuna tepki vererek daha fazla zaman geçiremez. Devrim tüm olayların en irrasyoneli olan yoksulluğun gerilimlerini ve isyanlarını yansıtan anti-düşüncedir.

Açlığın boyutunu hiçbir istatistik gösteremez.

Yoksulluk her insanın kendini yiyip-bitiren en ağır yüküdür ve fiziksel olarak akseder; öyle ki, yoksul bir adam iki-başlı bir hayvana dönüşür. Bir baş kadercidir ve boyun eğer, düşünce onu bir köle gibi sömürür. Yoksul adam yoksulluğunun absürlüğünü açıklayamayacağına göre, diğer baş doğal olarak gizemlidir. Baskın düşünce mistisizmi irrasyonelizm olarak adlandırır ve onu kurşunlarla gardı düşük halde tutar. Onun için ya dinsel mistisizm ya da politik mistisizm olsun, irrasyonel olan her şey yok edilmelidir. Hayatını bir ideale feda eden adamın tutkusu olarak, devrim, mistisizmin en yüksek ruhudur.

Bu tutkunluk bütün olmadığında, asi adam baskıcı düşünceden tamamen kurtulmadığında, kavganın işaretleri harekete geçirici ve açığa vurucu hisler seviyesinde üretilmediğinde, kavganın hareketliliğinin felce uğraması gibi bir noktada işe -halen burjuva aklı tarafından aktive edilmiş- yöntem ve ideoloji karıştığında, devrimler bozguna uğrar. Düşünce eksikliği devrimleri formüle ettiğine göre, düşünce baskıyı düzenler.

Devrimler, yoksul kitlelerin irrasyonel güçlerinin şans eseri bir araya gelişi olan tarihsel bir deneyimin rastlantısallığında gerçekleşir.

Politik gücü elde etmek devrimin başarısını göstermez.

Mistisizme, yoksulluğun can alıcı noktasına, paylaşım ile dokunulmalıdır. Bu mistisizm baskının rasyonel yapısını aşan tek lisanıdır. Baskın düşünce dahilinde öngörülelemeyeceğinden devrim sihirdir. Baskın düşüncenin kavranabilme olanaksızlığıdır, öyle ki aynı baskın düşüncenin kavranabilme olanaksızlığının karşısında kendisini reddeder ve tüketir.

İrrasyonalizmi özgürleştirmek devrimcinin en güçlü silahıdır. Sistemin neden olduğu şiddetle karşılaşmalarda dahi, özgürleşme, daima insanlar arasındaki sevginin sınırsız hissi tarafından oluşturulmuş bir topluluk adına olan şiddetin reddi anlamına gelir.

Bu aşk, egemen saf vicdanın sembolü olan geleneksel hümanizmden tamamen farklıdır.

Latin Amerikalı insanların Kızılderili ve siyahi kökleri, bu kıtadaki gelişme için tek güç olarak anlaşılmalıdır. Bizim orta sınıfımız ve burjuvamız, sömürgeci toplulukların çökmeye eğilimli karikatürleridir.

Halkın kültürü teknik olarak folklör diye adlandırılan değil, daha ziyade halkın daimi tarihsel direnişinin lisanıdır. Burjuva düşüncesine açılan devrimcilerin toplantısı ve bu insanların kültürünün en anlamlı yapıları, yeni bir devrimci işaretin ilk oyuncuları olacaktır. Hayal kurmak, engellenemeyen tek haktır. **Açlığın Estetiği**, benim 1965'te yoksulluğu rasyonel olarak anlayışımın ölçüsüydü.

Bugün, herhangi bir estetikten bahsetmeyi reddediyorum. Tüm yaşam felsefi kavramlara bağlanamaz. Devrimci sanat, insanı bu anlamsız gerçeklik içinde daha fazla yaşayamayacağı derecede büyüleyebilen bir sihir olmalıdır.

Borges bu gerçekliğin üstesinden gelerek, zamanımızın en özgürleştirici gerçeksizliğini yazdı.

Onun estetiği bir rüyanıktır. Benim içinse, benim Afrikalı-Kızılderili duyarlılığımı, ırkımın orijinal mitleri yönünde genişletmeme yardımcı olan ruhsal bir aydınlanmadır. Yoksul ve açıkça ümitsiz bu ırk, onun mistisizmdeki özgürlük anını düşünür.

Afrikalı-Kızılderili tanrılar, baskının büyü ve zenginin günahahtan arınması olan Katolikliğin, sömürgeleştirilen mistisizmini reddettiler.

Ben rüyamı yargılamıyorum ya da tarif etmiyorum; çünkü o, benim filmlerimle, hayatımın doğal anlamıyla daha ve daha büyük bir mahremiyetten doğar.

BİR DÜNYA MAHKUMUNUN ÖZ-ELEŞTİRİSİ

I. José Marti, Che Guevara, Frantz Fanon Üçüncü Dünya devrimci entelektüelleridir. Dünya mahkumları 1917 Devrimi'nden sonra kurtuldular. Rusya Napoleon'u, Çarlığı, Kapitalizmi, Hitler'i yıktı. Britanya İmparatorluğu'nun çökmesinin ardından, **Fidel** Kuzey Amerika emperyalizmiyle savaşmak ve onu yıkmak için ortaya çıktı. **Fidel**, dünyanın en güçlü adamı (dayanıklılık, güzellik, zeka, aydınlık, erotizm, Hollywood ve CIA'yı yok edici, kayıp neslin mit-düşkünü, **John, Bob ve Teddy Kennedy** karşısında **Errol Flynn / Hemingway / John Wayne / Fidel Castro ve Che Guevara**'dan daha önemli...) Marksizm, Leninizm, Troçkizm, Stalinizm, Maoizm vb.den hiç ders almadı... **Fidel**, tamamen özgürce, daima özeleştiriyeye tutunarak kendi efsanesini halka ortak kıldı. Tanrısı yoktur. El Caballo, Kübalı insanlar ona sevgiyle bu şekilde seslenir. Onda hem şiddet hem de sevgi vardır. **José Marti** ve **Alejo Carpentier** en önemli Latin Amerikalı yazarlardır. **Aydınlanma Çağı**. Küba, Angola savaşına üç-kıtaçı devrimci düşüncesinden dolayı katıldı. Vahşi İsa ve **Marx / Engels / Troçki** arasında sıkışmış **Che Guevara**, Bolivya'da bir yerde ölmedi. Üçüncü Dünya Kültürü 60'larda belirdi. Daha yaşlı burjuva entelektüelleri Küba Devrimi karşısında titrediler. Yeni nesiller, **Marti** ve **Carpentier**'i anlamadan **Küba Üzerinde Fırtına'yı** (The Hurricane Over Cuba) yazan **Fidel'in / Che'nin / Sartre'in** oğullarıdır. **Fidel** ve **Che Guevara** Avrupalı Materyalist Eleştiri'nin hedefi haline geldiler ve birçok öncü entelektüel yeni tropikal efsaneyi deşifre etmek üzere hareket etmekteydiler. Bağımsızlık Savaşları, **Tupac Amaru, Simon Bolivar, Toussaint Louverture**, Meksika Devrimi. Prestes Desteği, Darbeciler, Gerillalar ve müdahaleciler - **Fidel, Che Guevara** ve birkaç arkadaş bir yattaki Tropikalist genelevde buluşmaya dahil olur ve bir Sosyalist Devrim başlatır - müdahaleciler, **Fidel** ve **Che Guevara** Tropikalist salona girer ve Pentagon'un kapısında bir Sosyalist Devrim başlatır. Filozof bir Peygamberdir. **Lenin, Marx**'ın ve **Engels**'in çalışmalarını ilerletti. **MAO** - Marksist-Leninist materyalizmi kavrayan Asyalı bir Tanrı. Ve orada, **Lenin** tarafından öngörülme-yen **Fidel** de vardır. Materyalizm bölücülüğe üstün gelir. Angola, **Frantz Fanon**'un sağduyuya **Jacques Lacan**'dan daha yakın olduğunu gösterir. Sömürgeciler Dünya Mahkûmları'nın ağır silahlarından gide-rek korkar hale geldiler. Loin du Vietnam. Dünya bir atomik kıyametle sona ermeyecek. Angola Haiti'nin yolunu ele geçiriyor, Haiti, son QUILOMBO, bir köle pazarı. Brezilya'nın başkanı **Ernesto Geisel MPLA'yı** (Angola Özgürlük İçin Halk Hareketi) bilgilendirdi.

II. Fernando Pessoa dört-başlı bir Portekizli şair-di. Faşist ve devrimci. **Don Sebastião** ve **Luiz de Camões**. Portekiz dünyadaki en zengin ve en güzel ülkeyi, Brezilya'yı keşfetti. Birleşik Devletler'in yeraltı. Ben Bahialıyım. Halkım Angola'dan geldi. Angola Capoeirası, savaşçıların dansı, Bahia'da yaratıldı ama orada Angolalı dövüşçü horozlar da vardı.



Yedi Başlı Aslan (O Leão de 7 Cabeças) Kongo-Brazzaville'de 1970'te ve **Kesik Kafalar** (Cabeças Cortadas) yine 1970'te Barcelona'da çekildi. **Claro** 1975'te Roma'da çekildi, sömürgeleşen yönetmen sömürgecinin sinemasının çekirdeğini yerle bir eder; solcu, küçük-burjuva, basit, aldatıcı, faşist, cinsiyetçi, fırsatçı, kapitalist ve **De Gaulle**'ün Yeni Dalga Sineması'ndan: **Jean-Luc Godard**.



LANGLOIS'NIN VE MARIE MERSON'UN YATAĞINDA **GODARD'I** KUSTUM.

Jean-Louis Comolli Brezilya Cinema Novosu için anarşist hayaller kurar ama onun Mayıs 68 filmi Retro Roma'da çekildi. Film iyi eleştirilerle piyasaya sürüldü. **Cahiers du Cinema**'nın kaygısızlığı, Yeni Dalga'nın oğlu Aziz **Edoardo de Gregorio**, **André Techiné** ve **Comolli** (**Garrel** bunların dışında). Geri çekiliş. Hiçbir önemli Fransız yönetmen Fransız Komünist Partisi'nin üyesi değildir. **Godard** bir araştırmacıdan sabık bir Dziga Vertov-Maoist taraftara evrilmiş, şimdi CIA'dan çok-gözlü bir kamera edinmiştir. Bu tür bir şey gerekli değildir. Cinema Novo Hollywood'u ve Yeni Dalga'yı yıkmak üzere ortaya çıktı. **Godard**'ın pek çok kez dediği gibi, Mosfilm ve Hollywood aynıdır. Varoluşçu **Karina** ve materyalist **Wiazemsky**'yi takiben. Ve Mao-Anarşist **Gorin**. "Number 2"nın ardından Yeni Dalga'nın cenazesi. **Pier Paolo Pasolini** söyledi: *Erkeğin alt-proleter kıcını düzüyorum ve bu beni öldürüyor!* Yeni Dalga, kadınları sömürür. Paris dünyanın en büyük genelevidir. Görsel işitsel bir fahişedir. KİÇ ve POLİTİKA, sinematografik güç yapılarını kontrol eden sömürgeci entelektüellerin ilgilendiği tek şeydir. **Solanas** tarafından yakalanan **Godard** (**Dziga Vertov** ile birlikte) **Glauber Rocha**'nın ilerici bir yönetmen olduğunu söyleyerek, Cinema Novo'yu yutmayı denedi. Küba Sineması'nın emperyalist olduğunu da ifade etti. 1969'da, **Godard**, **Gorin**'in evinde beni görmeye geldi. Bir devrim lideri olarak (ve Troçki'ye ihanet ederek) haykırdı: *Sinema yerle bir edilmelidir!!* Evet, haklısın Jean Luc. Cinema Novo yerle bir edilmeli! **Terra em Transe** 1966'da çekildi, **Régis Debray**'dan önce. **La Révolution dans la**



Révolution'ın provokatif bir kitap olduğunu anlamam için onu bir defa okumam yetti. Dogmatik, sömürgeci. **André Malraux**'nın oğlu gibi poz veren **Victor Hugo**. Cinema Novo, **Solanas**'ın eseri / **Getino**'nunki / Küba Sineması / **Allende**'ninki / **Torre**'ninki / Meksika Sineması / Afro-Arap Sinema. Büyük ekran sömürgecinin esas illuzyonel silahıdır. Tarihin bu diyalektik maddeciliğinin (Einstein) sonsuz gücü, Üçüncü Dünya'nın ışığıdır. CORISCO **CHE GUEVARA**'DIR!! ANTÔNIO DAS MORTES **FIDEL CASTRO**'DUR. PAULO MARTINS CHE GUEVARA'DIR, **FIDEL EM-PERYALİST** ASLANIN YEDİ KAFASINI PORTEKİZ'DE, İSPANYA'DA, ANGOLA'DA... KESER. **Claro** halen "lanetli bir film", "Roma'da yapılmış" vb... olarak damgalıdır.

III. Hiçbir Avrupalı film eleştirmeni Brezilya'nın politik konumu hakkında fazlasını öğrenmek için gerçekten çaba sarf etmedi. Yapısalcı antropolojistler Brezilya'nın antropolojik "kültürel yamyamlık" geleneğinden korkar. **Lévi Strauss** kitabını **Acılı Tropikler** (Sad Tropics) olarak adlandırdı ama o acılı adamdı, Tropikalist değildi. Hatta **Oswald de Andrade** de. Bazı eleştirmenler Üçüncü Dünya Sineması uzmanları oldular. Brezilya, Şili, Arjantin, Peru ve Meksika'nın ardından, tarih her zaman solcu sömürgeci devrim teorilerinin karşısında durur. Araplar, Asyalılar, Afrikalılar dünyanın mahkumlarıdır. **Fanon**'un gözlemlediği gibi, sömürgeleştirilen daima konumunun tersine dönmesini arzular. Sömürgecinin kültürünün, açlar farklı bir lisan konuştuğu sürece, sömürgeleştirilen için hiçbir faydası yoktur. Einstein Meksika'da yendi. **Artaud**, **Troçki**. **Eldorado** varolmadı. Trajik. Yerliler kolonilere (Eldorado'ya giden) yolu göstermeyecek. Yüzyıllar geçti, koloniciler orayı bulmak için işkence ediyor ve öldürüyor. **Lévi-Strauss** hayatının yarısını Brezilya'da geçirdi ama koyvermeye ve zaptedilmeye cesaret edemedi. Sömürgeleştirme Akademisi çok daha rahattır. Fransa, adı çıkmış güzellik ve seksi geleneğin erotizminde gizlenen zavallı bir ülkedir. O, sömürgeleri olmayan, işsizliğin vurduğu, emperyalist bir krizin ortasındaki zavallı bir ülkedir. Üçüncü Dünya, Champs Elysées Avenue'da yaşar. Devrim İtalya'dan, Rönesans'tan gelecektir, çünkü İtalya Üçüncü Dünya'nın barbar Avrupa'yı yiyen başıdır. Dünyanın mahkumları emperyalizme düşündürürler. Dünyanın atom bombasıyla yok edilmeyecek olmasının nedeni budur, çünkü materyalizm yaratıcıdır. Hümanist. Angola'nın ardından, sömürgeye ait başka savaşlar olacaktır ama emperyalizmin parçalanması hızlı olacaktır ve ne Sovyetler Birliği, ne Çin, ne de Birleşik Devletler artık savaşlar istemiyor.

IV. İnsanlar şiddetin hümanist bir yöntem olmadığını nihayet anlamaya başladı-ğında iyimser olmak durumunda kalacağız. Gezegen küçük, yoksul, halen az gelişmiştir ve devrimci süreçler kendini yalanlar. Yüzyılın sonu, barbarlığın ölümü, uygarlığın doğumu.

CATARRH MANIFESTOSU

Catarrh Manifestosu (Manifesto do Catarro) harfi harfine **Glauber Rocha**'nın son yazılı kelimeleridir. Metin Lizbon'daki bir hastane yatağında, bilincin gelgitleri arasında yazıldı. Aşağıdaki deşifre metin, sözü geçen manifestodan bir alıntı olarak, onun öldüğü yıl, 28 Ağustos 1981'de, **Careta** (yıl LIII - 2749) adlı bir dergide basıldı. Metin doğrudan derginin editörüne, **Tarso de Castro**'ya gönderildi.

Glauber, Manifesto -----> CATARRH "Kareta" (**Careta**), **Libertação**, **Cahiers du Cinema** vb. -----> Gazeteciliğin sonu bildiğimiz gibi ---> fotojurnalizm---> kurmaca olmayan roman ---> 1900'de başlayan her şey 1981'de sona erdi.

O halde işte geliyor, sevgili **Tarzo**, Zatürrem, Tüberkülozum ve Kanzerim hakkında YENİ bir makale. Ama KANZER ÖLDÜRMEZ.

Kareta, kapaktaki **Raul Cortez** ile kesinlikle muhteşem. Tutmamız gereken yol bu... Dünyaya benim POZİTİF bulgumu anlat!!

GLAUBER

(Manifestonun bu kısmında, **Glauber** kendisine üçüncü kişi olarak göndermede bulunur).

SIEGRIFIED - 1924

VAMPYRE - 1931

FRITZ LANG'ın filmlerinden ikisi

..... SAĞLIK, HASTALIK, SANAT.

ROMANTİKLİK - TUTKU - SEKS - ÖLÜMÜN ZEVKİ.

KANSER - SPERM - ZAFER.

KAN - HASTALIKTA ÜMİTSİZLİK VE İNANÇ.

EZİLMİŞ, **GLAUBER** ZEHRİN TANRILARINI ALIR. ONLAR ONA KARA SİHİR ORMANINA GİDEN YOLLARI ÖĞRETİR.

GLAUBER ZEHİR TANRIÇASI KURARY'YE SAHİP OLUR. BU AŞKTAN, SAĞLIK ŞE-LALELERİ ÇIKAR.

GLAUBER KARA ORMANIN ROMANTİK AYNASINI GEÇER VE VALKYRIE (SAVAŞÇI BAKİRE) PAOLA'SINI BULUR. KADIN ATEŞİ ÜFLER... ONUN CİĞERLERİNE...

KENDİNDEN GEÇMİŞ ÜLKE

robert stam

jump cut, no: 10-11, 1976

çev: mustafa turan



Üçüncü dünyada sanat ve politikanın tartışma yaratan bir yapıtı olan ***Kendinden Geçmiş Ülke*** (Terra em Transe, 1967), **Glauber Rocha**'nın en kişisel filmi olmasının yanısıra politik sinemaya yaptığı en parlak katkıdır. Bazı koşullar, film üzerine yapılan bu yeniden okumayı özellikle güncel kılmaktadır. Yakın zamanda Şili'de yaşanan olaylar, halkın seçtiği ilerici hükümetin sağcı ve ABD destekli bir darbeyle yıkılması, ***Kendinden Geçmiş Ülke***'nin Brezil-

ya başkanı **Joao Goulart**'ın, 1964 yılında gene ABD destekli benzer bir darbeyle devrilmesinin ardından yapıldığını hatırlatmaktadır. Film gösterime ilk çıktığında, çoklarınca Guevaracılığa verilmiş romantik bir destek olarak yanlış okundu. Filmin Paulo'nun havaya kaldırdığı tüfekle kapanması, **Che Guevara** ve **Fidel Castro**'yu Küba'da zafere götüren silahlı gerilla direnişine bir çağrı olarak yorumlandı. Oysa gerçekte, göreğimiz üzere, film belirli bir devrim stratejisini teşvik etmekle değil, darbeyi davet eden liberal politikaları ortaya koymakla ilgilenmektedir.

Bu film, özellikle **Brecht**'in yabancılaşma fikrinin sinemaya uygulanabilirliği üzerine yeniden canlanan ilginin ışığında, filmlerdeki devrimci estetik üzerine yapılan tartışmalar için son derece uygundur. ***Kendinden Geçmiş Ülke***, olası bir politik sinemaya, bir taraftan küçümsenen popülizm diğer taraftan da yavan kuramsal refleksivite (1) çıkmazlarından kaçınan bir yol göstermektedir. Popülizm, ulaşılabilir olma adına radikal politik mesajlarını Hollywoodvari biçimde ambalajlayarak sunar (**Pontecorvo**'nun ***Burn*** ve **Costa-Gavras**'m ***Z*** filmleri). Refleksif sinema (**Godard**'ın ***Le Gai Savoir*** ve **Godard-Gorin**'in ***Wind From the East*** filmleri) ise, yapım sürecini bilinçlice irdeleyerek filmsel aracı zahmetlice farketmemizi sağlar. **Rocha**'nın filmi refleksifdir -sinema ve politikanın kesişme noktasında duran bir denemedir- bununla beraber ne cansız ne de heyecansız olduğu



söylenemez. Politik yaşamda -yalnızca bireysel patlamanın tuzağına hiçbir zaman düşmeden- duyguların oynadığı role izin verirken, özdeşleşme nesneleri olarak idealize karakterler yaratmaz. Film öfke, etkili söylevler, kişisel ve kolektif histeri anları ile doludur, ancak bir Hollywood filminden çok farklı biçimde, duyguların patlama anlarını değil, incelenmesini tercih eder.

Kendinden Geçmiş Ülke'de olaylar hayali bir ülke olan Eldorado'da geçer. Alecrim bölge valisi Felipe Vieira, sağcı Porfirio Diaz'ın başını çektiği darbeye karşı direnmeyi reddeder. (2) Kahramanımız ve anlatıcımız Paulo Martins, Vieira ile arasında geçen öfkeli bir tartışmanın ardından Vieira'nın sekreteri Sara ile birlikte başkanlık sarayından kaçır ve polis tarafından ölümcül şekilde yaralanır. Yaşamı sönüp giderken, kişisel ve politik bozguna yol açan olayları hatırlar. Dört yıl önce, daha politik bir şiir tarzı bulmak için onu terketmeden önce, Diaz'ın himayesinde bir şairdir. Liberal popülist politikacı Vieira'nın valilik seçim kampanyasında yer alan komünist militan Sara ile çalışmak için Alecrim'e gider. Seçim kazanılır, ancak seçilmiş vali, hayali toprak ağalarıyla arasındaki bağlar nedeniyle kampanyada verdiği sözleri yok sayarak polisini toprak işçilerinin üzerine sürer. Hayal kırıklığı içindeki Paulo, kendini orjiler ve varoluşsal bunalımlardan ibaret bir hayata bırakır.

İlerleyen günlerde Sara, artık EXPLINT'le (emperyalizm olarak okuyun) tam bir işbirliği içinde olan Diaz'ı mahvetmek maksadı güden bir televizyon röportajı teklif eder. Paulo teklifi Sara'ya olan aşkından ötürü kabul eder ve Diaz'ın başarılı politik ihanetini gözler önüne seren 'Bir Maceracının Yaşam Öyküsü' filmi gerçekleşir. Diaz tarafından hain ilan edilen Paulo, Vieira'nın başkanlık kampanyasına katılır. Şiddetin baskısıyla gölgelenen, halka özgü bir kutlama atmosferinde insanlar sam-ba yapar ve Vieira'nın popülist kampanyasının topladığı kalabalığa katkıda bulunurlar. Sağcılar, seçim yenilgisi korkusuyla darbe hazırlıklarına başlar.

Filmin başlangıcına geri döndüğümüzde Paulo'nun Vieira'ya bir silah sunduğunu ancak Vieira'nın bu teklifi geri çevirdiğini görürüz. Paulo'nun son nefesini verme anları ile Diaz'ın kutlama törenleri çapraz kesme ile geçişli olarak verilir ve tüfeğini kaldırmış Paulo'nun silüetini gösteren uzun bir çekimle film sonlanır.

Ölüme uzanan Paulo'nun anıları çevresinde örülen **Kendinden Geçmiş Ülke**'nin anlatısı politik hayallerin yönlendirdiği bir yaşamın parlak bir dökümüdür. Bu nedenle **Cervantes**'in **Don Kişot**'una göndermeyle "sistematik düş kırıklıklarının Don Kişotvari formülü" diye tanımlanan duruma uymaktadır. Sanki bu büyülenme ve düş kırıklıklarının altını çizmek ister gibi, Paulo hem prologda hem de epilogda kırılğan ve iktidarı olanaksız politik inancını dile getirir. Paulo'nun inancının ilk nesnesi, "gençliğinin tanrısı" olarak adlandırdığı, adı bile ilahi çağrışımlara sahip olan Porfiria Diaz'dır. İnancının ikinci nesnesi, "lider"i, popülist demagog Vieira'dır. Gerçekten de "lider" sözcüğü film boyunca ironik şekilde defalarca tekrarlanır ve darbeye direnemeyen Vieira'ya karşı Paulo'nun öfke patlamasıyla zirveye ulaşır: "*Görüyor musun, Sara? ...Liderimiz! ... bizim büyük liderimiz!*"

Rocha'nın Cervantes'in formülünü kullanmaya getirdiği yenilik, ona yüklediği net politik anlamdır. İster Diaz benzeri sağcılar olsun, ister Vieira benzeri liberaller olsun, Paulo burjuva politik liderlerin tümünden soğumuştur.

Yaşadığı düş kırıklığı, gazeteci Alvaro ve komünist militanlar Alto ve Sara tarafından ikiye katlanır. Paulo "bir lidere inan(a)mayan" insanlarla benzer yıkımları yaşar. Toprak işçilerinin önderi Felicio gibi, Vieira'nın sözlerine güvenmek Paulo'nun da umutlarının yıkılmasına ve ölümüne yol açacaktır.

Film, bir bütün olarak ele alındığında, "ayrı dünyalar" temasını işlemektedir. Vieira ve Diaz politik yelpazenin farklı uçlarında yer alıyormuş gibi görünürler. Seçim kampanyalarını gösterirken seçilen paralel kurgu yüzeyde ikisinin farklılıklarını vurgularken, derinde ironik biçimde bu iki politikacının benzerliklerini sergiler. Medya patronu "ulusalci" Fuentes, kendisinin Diaz'dan farklı olduğunu düşünür, ancak hepsinden üstün olan tarihsel güçler ikisinin de rollerini farklı



yönlere evirir. Paulo zalim bir kişi olmadığına içtenlikle inanmaktadır, fakat yeri geldiğinde Vieira'nın polis gücü gibi davranmaktan geri kalmaz. Sara ve diğer militanlar sol uçta görünmektedir, oysa eylemleri sadece Vieira'yı ve en sonunda Diaz'ı güçlü kılmaktan öte bir işlev görmez. Tüm bu siyasi figürler burjuvayla olan ortak bağları nedeniyle birbirlerine bağlıdır.

Diaz dışında, hepsi kendilerinin saf oldukları yanılgısını besleyip durmaktadır. Ne var ki filmin seslendirme yöntemi, karakterlerin sözde düşmanlarıyla derinde/gizlide ne kadar benzer olduklarını izleyiciye sürekli hatırlatır.

Paulo ve Diaz arasındaki çekişmenin ideolojik olmaktan öte psikolojik olduğu anlarda, sanatçının alt kimliği ile mücadelesi ortaya çıkar. Paulo, politik ve ruhsal anlamda babası olmuş Diaz'a karşı ödipal bir nefret beslemektedir. Ödipal not, **Bir Maceracının Yaşam Öyküsü**'nün ironik final sözlerinde seslendirilir: "İşte ülkemizin babası bu". Paulo ve

Diaz'ı bağlayan garip, neredeyse cinsel bir bağ vardır. Bir sahnede Paulo kendisini Diaz ile boğuşurken ve onu alt ederken düşler; Diaz çaresiz ve karışıklı sevdanın vurgusuyla haykırır: "Beni yalnız bıraktın, yalnız!". Filmin kurgusu da Paulo ve Diaz arasındaki paralellikleri güçlendirir. ("*Diaz, ölüyor benim gibi...*"). Diğer bir sahnede



Paulo'nun sesi dış ses olarak, ağzı oynayan Diaz'ın görüntüsünün üzerine, sanki Diaz'ın ağzından Paulo konuşuyormuşcasına bindirilmiştir.

Paulo'nun Diaz ile özdeşleştirilmesinin psikolojik olduğu kadar sosyal boyutu da bulunmaktadır. Diaz üzerinden Brezilya'nın emperyal kökleri karakterize edilmektedir. O, Portekizli kaşiflerin haçını ve engizisyonun siyah bayrağını taşımaktadır. Bu noktada film, Brezilya burjuva sınıfının tarihsel köklerine dair bir önermede bulunmaktadır. Bunlar Paulo'nun bahsettiği "çürük kökler"dir. Paulo çılgık çılgılığa bu kökleri inkar etmeye çabalamaktadır: "*O benimle aynı kandan değil!*". Diaz'ı öldürdüğünü hayal eder, ancak bunu yaparken kendi kişisel ve tarihsel geçmişini ortadan kaldırmakla eş anlamlı bir kişiyi öldüremeyeceği ortadadır. Açık konuşmak gerekirse Paulo, tam da Alvaro'nun onu tanımladığı gibi, "*Diaz'm kötü bir kopyası*"dır.



Kendinden Geçmiş Ülke'nin diyalektik çekirdeğini bir taraftan sanat, diğer taraftan sosyal gerçeklik oluşturmaktadır. Bu diyalektik Paulo'nun ölümü üzerine söylenen şiirde özetlenmektedir: "*Saf ruhla kanlı kozmos arasındaki soylu anlaşmayı kuramadı, düşkün bir savaşçı ama hala dinç; ne çok şiddet, yine de ne çok incelik.*" **Mario Faustino, Şairin Mezartaşı**

Kanlı kozmos ve saf ruh, şiddet ve incelik, politika ve şiir, **Kendinden Geçmiş Ülke**'nin yörüngesini belirleyen kutuplar. "Tropik bahçelerde saflığın çürümesi" gibi, gerçek dünyada ideallerin yozlaşmasını izleriz. Filmin iddiası politik dünyada çalkantılar yaşanırken romantizme yer olmadığıdır. Darbeler dünyasında, özel duyarlılıklarla yetişmiş Paulo ve benzeri şairlerin Eldorado gibi yerlerde hayatta kalmalarına olanak yoktur. **Kendinden Geçmiş Ülke**'de sosyal şiddet, durmaksızın bireysel sevecenlik alanına zorla girmekte; tıpkı ses kuşağında Brezilya'lı besteci **Villa-Lobos**'un dokunaklı armonileri üzerine makineli tüfek tarakalarının bindirilmesi gibi.

Kendinden Geçmiş Ülke ideal romantizme duyulan entelektüel açlığın karşısına Brezilyalı kitlelerin gerçek fiziksel açlığını koyar. Paulo Fransız romantliği **Chateaubriand**'dan alıntılanarak "*mutlak olana açlığından*" bahsederken, Sara yalın haliyle "açlığı" vurgulayarak, onu gerçek dünyaya çeker. Paulo "*ruhlarımızın sefaleti*"nden yakınırken, Sara'nın zihnini daha çok sosyal sefalet kurcalar.

Rocha'nın sanatı, açıklık gerçeğini gizlemeyi reddeder. Açlığı filmlerine konu eder ve yaygın bir metafor olarak kullanır. Üçüncü dünya film üretiminin karakteristiğini belirleyen zorunlu teknolojik yoksulluğa benzer şekilde, **Rocha**'nın sineması

kaçınılmaz biçimde açtır. Kendi sanatsal ilkelerini ortaya koyduğu en önemli metinlerinden birisinin başlığının **Açlığın Estetiği** olması şaşırtıcı değildir.

Paulo sınıf çatışmalarından ve hükümet darbelerinden uzak bir dünyadaki şairin temsilidir. Doğal tarzdaki konuşması -aynı anda hem çılgın hem ciddi- şairanedir. (3) Kelimelerinin lavından aralıksız olarak kesme, sihirli sözler, öfkeli beddualar püskürür. Şiiri, **Kendinden Geçmiş Ülke**'nin her anı gibi eylemi noktalar, kesintiye uğratar, altını çizer, ona kayıtsız kalır. Bununla beraber sıklıkla, Hamlet'in kendi kendine konuşmalarına benzer biçimde kendi iç sesini yansıtır. **Orson Welles**'in Shakespeare trajedilerinin adaptasyonlarını hatırlatan bir teknikle, sesi kapalı Paulo'nun yakın çekimleri sık sık perdeye yansır.

Paulo'nun Hamlet'le belirgin başka benzerlikleri de vardır: Ateşli bir hayal gücü, iflah olmaz bir dil cambazlığı, çileden çıkaran bir idealizmin eşlik ettiği katı kuşkuculuk ve kendini gücün yasal mirasçısı olarak görme hali. Hamlet gibi Paulo da kendisinin parçası olduğu ortamdaki yozlaşmanın az ya da çok, açık eleştiricisidir. Ölüm, mezar kurtlarına, üzüntülerinden kanları kuruyan insanlara yaptığı saplantılı göndermeler, boğucu ve hastalıklı ortamı daha da kuvvetlendirmektedir. Kişisel ve



politik olan arasındaki yoğun etkileşim bağlamında **Kendinden Geçmiş Ülke**, Shakespeareyendir. Politik sahneler ile aşk sahneleri arasındaki karmaşık etkileşimler ve şiddet patlamaları öncesindeki lirik sakinlikte sesin sık sık çatlaması da Shakespeareyendir; öyle ki her ikisi de renklenir ve birbirini "zehirler". Farklı retorik anlamları bir yana, **Kendinden**

Geçmiş Ülke şiirin çeşitli politik kullanımlarına da işaret etmektedir. Diaz'ın himayesinde çalışırken Paulo, politik düşüncesini yeni bir şiir türü üzerinden ifade etme arzusunu çekingen şekilde dile getirir. Diaz tepeden bakarak, herkesin gençliğinde radikal duygulara sahip olduğunu iddia eder. Bunun ardıdan Paulo, emeğini bariz biçimde daha duyarlı görünen Vieira'nın hizmetine sunar. Sesleri kalabalığa karışan romantikler gibi, Vieira da ülkenin şairlere ihtiyacı olduğunu söylemektedir.

Sara'nın ayrımcılığa karşı mücadele eden Brezilya'lı romantik şair **Castro Alves**'den şiirler söylemesini ("Sokaklar halkındır, göklerin condorun olduğu gibi") takdirle karşılar. Şiir, romantizmin tarihsel belirsizliğini ön plana çıkarır; aynı akım hem Fransız şair **Lamartine**'in tek derdi kendisi olan narsizmi, hem de **Percy Bysshe Shelley** ve **Castro Alves**'in sosyal bilinç şiirlerini ortaya çıkartmıştır. Vieira'nın "o romantikler" iması, Brezilya tarihinde politik ve sanatsal hareketlerin eşgüdüm içinde hareket ettiği dönemi hatırlatır.

Bununla birlikte filmdeki izleyen olaylar, şiirin ve genel olarak sanatın işleyebileceği kesin politik sınırları gösterir. Giderek daha bariz hale gelir ki Vieira politik şairlerin geçmişte güvenle gömülü olmalarını tercih etmektedir. Paulo Vieira'yu polisleri köylülerin üzerine sürmekten vazgeçirmeye çalışırken, dış ses **Castro Alves** şiirini söylemektedir. Film, şiir dünyasında sokakların halka ait olabileceğini savunur, ancak gerçekte baskıcılara aittir.

Kendinden Geçmiş Ülke, sanatın kendisinin çevrim yaratabileceğine dair naif düşünceyi eleştirir. Paulo Martins politik şiire başlarda duyduğu inancı yitirir, "sözcükler işe yaramamaktadır". Genel olarak ortodoks komünizmin mükemmel bir tasviri olan Sara, Paulo'ya şiir ve politikanın tek kişi için fazla ağır bir yük olduğunu söyler. Aklen sınırlı eleştirmenler Sara'nın bu yargısını sanat ve politika'sorgusunda filmin son yargısı sanarak, filmdeki şiir ve politikanın diyalektik ilişkisinin değerini bilemezler. Aynı şekilde son derece bariz bir ironiyi de gözden kaçırmışlardır: Film sadece şiiri içermeyip, bir yandan da şiirin karşılığı olan sinematografinin oluşturulmasıyla şiirsel biçimde ilerlemektedir.

Sinema bizi, sinemacıların filmlerine kendilerinin suretini (örneğin, **Bergman**'ın filmi **Büyücü**'deki büyülü fenerci) ya da sanatlarının benzerlerini dahil etmelerine alıştırmıştır. **Kendinden Geçmiş Ülke**'de şiire yapılan göndermeleri genelde sanat, özelde sinema bağlamında okumak gereklidir. Paulo'nun bahsettiği, politika konuşmalarındaki yeni şiir formu, kaçınılmaz olarak yeni bir politik sinema tarzı yaratan **Rocha'yı** hatırlatır. Güç odaklarının, öfkeli ve radikal olanlar yerine satılmış kalemleri -ve kameraları- tercih ettiklerini ondan daha iyi kim bilebilir ki?

Rocha şiire olan ilgisini ve şiirin sosyal etkileri hakkındaki bildiklerini sinemaya da uygular. Filmdeki bir an, ikisini etkili biçimde eşitler: Arka plan ışıktandırmasının ve dik açılı kompozisyonun **Godard'ı** hatırlattığı bir çekimde, penceresinden kamerasını uzatarak fotoğraf çeken Paulo'yu gördüğümüzde, ona ait dış ses de şöyle der: "Örneğin, ben, kendimi şiirin faydasız alıştırımlarına adadım".

Paulo'nun şair olduğu kadar gazeteci ve sinemacı olduğunu da aklımızdan çıkarmayalım. Eski kahramanı Diaz'ı mahvetmek için 'Bir Maceracının Yaşam Öyküsü'nü çeker; onu gülerken gösterdiği sırada doruğa yükselişinin ardındaki başarılı ihanetler de dış ses yorumuyla anlatılır. 'Bir Maceracının Yaşam Öyküsü', bir yanıla filmin tamamını özetleyen ve tekrarlayan bir tür öykücüdür, **Kendinden Geçmiş Ülke** gibi film içinde film, Diaz'ın politik güce ulaşmasını anlatır. Daha derindeyse 'Bir Maceracının Yaşam Öyküsü' diğer bir "maceracının" kine benzeyen bir öykü anlatmaktadır; **Kendinden Geçmiş Ülke**'deki Paulo'nun kendi öyküsünü.

Bununla beraber film içindeki filmin içerdiği önemli farklılıklar, bir bütün olarak, asıl filmin minyatür bir kopyası olmasını engeller. "Yaşam Öyküsü", bir siyasi gücü yok etmek amacıyla diğer bir siyasi güç tarafından desteklenen militan gazetecilik örneğidir. Politik adanmışlığı olan sinemacıların sıklıkla yaptıkları veya

yapmaya teşvik edildikleri türden bir filmidir bu; açık, gerçek, militanca ve hemen etki etmesi beklenen. Bu iki türdeki politik filmin diyalektik olarak yan yana konulması her birinin doğasında taşıdığı güçlü ve zayıf yönleri ortaya çıkarır. “Yaşam Öyküsü” hem doğrudan ve “etkili” hem de incelikten uzak, manipülatif ve kurnazdır. Bir bütün olarak **Kendinden Geçmiş Ülke** karmaşıktır, tümüyle nüanslar ve ince çelişkiler içerir; fakat aynı zamanda da içine girilmesi zor, öznellik dolu, bir yönden de kafa karıştırıcıdır. Böylece film içinde film, filmin bütününe yönelik bir eleştiriye hizmet etmekte, filmin bütünü ise film içindeki filmin sınırlılıklarına işaret etmektedir.



Kendinden Geçmiş Ülke, Yurttaş Kane’le bazı özellikler paylaşır; flashback yapısını, gazetecilik konusunu, sözlü ve görsel coşkusu ve barok yoğunluğunu. “Yaşam Öyküsü”nün bir bölümü Welles’in filmindeki **Zamanın Akışı** (March of Time) haber filmi üzerine biçimlenir. Bu haber filmi gibi o da güç sahibi insanların ikiyüzlülüklerini ve hainliklerini ortaya serer. Diaz, Hearst’ün az gelişmiş üçüncü

dünyadaki temsilidir; her ikisi de zengin, küstah ve lafazandır. İki filmde de, haber spikerinin kesik kesik gelen metalik sesi, filmin önemli anlarını ağır bir alaycılıkla vurgular. Ayrıca her iki film içinde film de kesin bir siyasi bağlam üzerine oturtulmuştur. **Yurttaş Kane**’de yeni türde film haberciliğinin efendileri, Kane-Hearst imparatorluğunun eski moda gazeteciliğini “gömmek” için bir filmi finanse etmektedirler. Paulo filmi Diaz’ı politik açıdan gömmek için yapar.

Kendinden Geçmiş Ülke bizi sinema yapmanın toplumsal bağlamına duyarlı kılar. Bize filmlerin yaratıcılarının kafalarından tam da olduğu gibi ortaya çıkmadığını gösterir. Paulo filmi yapar çünkü Diaz’ın bazı siyasi düşmanları bu filmi yapması için para vermişlerdir. Paulo mütevazı kalemini önce Diaz’ın, ardından Vieira’nın hizmetine sunmuştur; şimdi de Diaz’ı yok edecek olanlara mütevazı kamerasını sunmaktadır. Paulo’nun şiiri politik amaca hizmet etmekteyse eğer, filmi -ki sinema doğası gereği sosyo-ekonomik sürece batmıştır- politik ve maddi çıkarlardan daha derinden etkilenmektedir. Film, sanat aygıtını kullandığını sanan ancak gerçekte onun tarafından kullanılan, kendi kendine karar veren sanatçının yanılsamasını gözler önüne serer.

Her iki film de refleksiv olarak ele alınmıştır. **Yurttaş Kane**’deki haber filmi gazeteciler arasındaki tartışmanın bir parçası olarak gösterilmektedir. Bize bir projeksiyon odasının içinde donanımı ayarlayan makinist gösterilir. Gazeteciler filmde yapılabilecek değişiklikleri tartışırlar. Filmin bir yapıntı olduğunu, kolektif bir ya-

ratım, sayısız estetik ve politik kararın son ürünü olduğunu biliriz. 'Yaşam Öyküsü', filmin bir yapıntı olduğunun altını farklı şekilde çizer. Dış ses onun hainliklerini anlatırken, Diaz hareket etmeden ve sanki ses kuşağının farkındaymış gibi gülmektedir. Politik sonuçlarını asla onaylamayacağı bir filmde Diaz'ın oynadığını görelim diye çekimin manipüle edilmiş olduğu çok barizdir. Kullanılan teknik bize bütün filmlerin üretilmiş olduğunu hatırlatır; **Godard**'ın belgesel filmlerle kurgusal olanlar arasındaki ayrımın yapay olduğuna dair fikrini görselleştirmektedir.

Bu refleksivite, **Kendinden Geçmiş Ülke**'ye dair kafa karıştırıcı durumu kısmen açıklar: Film ilk bakışta bizi ana kahramanla özdeşleşmeye iter ancak bu mümkün olmaz. Öykünün hem anlatıcısı hem kahramanı olarak filmde öznelliği verilmiş tek kişi Paulo'dur. Onun duyarlılığı filmdeki her olayı anlamlandırır/renglendirir. Lirik şiirleri, eylemi noktalar; buna karşın lirik şiir, kişisel duyguların yansıtılması için ayrıcalıklı bir yöntemdir. Dış ses monologlarına eşlik eden Paulo'nun yakın çekimleri -kuşkusuz lirik modun sinemasal dengidir-film boyunca yinelenir. Hatta Paulo konvansiyonel sinema kahramanını da andırır: Gençliği, yakışıklılığı, dinamizmi, duyarlılığı, ağzının laf yapması ve cinsel çekiciliği ile özdeşleşmemiz için mükemmel bir nesnedir. Ancak bu özdeşleşme gerçekleşmez. Paulo'nun hayatı ile özdeşlik kurmadığımız gibi ölümünü de üzüntüyle karşılamayız.

Bir yönüyle **Kendinden Geçmiş Ülke**'nin sanatın en az gerçekçi kolu olan operayla bağları bulunur. **Rocha, Welles** ve **Eisenstein**'in "sinema opera"larına duyduğu hayranlığı sıkça dile getirmiştir. Opera, özellikle **Verdi** ve Brezilya'daki karşılığı **Carlos Gomes**'in eserleri, film müziğini kaplar. Paulo'nun tüm filme yayılan ölümü, operadaki uzatmalı ızdırap sahnelerini aklı getirir; can verenlerin dokunaklı ve sonu gelmez sözleri, dudaklarındaki şiirlerle. Sanki bu opera göndermelerine dikkat çekmek ister gibi, yaralı Paulo iki kere haykırır: "Eu preciso cantar!" (Şarkı söylemeliyim!). Paulo kaçmaya veya bir doktor bulmaya uğraşmaz. Sara onun yaralarını sarmaz. Bu türden materyalist uğraşlara sinema operada yer yoktur. Film operanın heyecanlı, biçimci konuşmaya olan aşkını da paylaşır. Bazı diyaloglar doğalcılıkla oluşturulmuş olsa da filmin dünyası, doğal biçimde şiirle konuşulan bir dünyadır.

Epik tiyatronun yaratımında operaya hayat katmanın öneminden bahseden meşhur makalesinde **Brecht**, operayı çağdaş hale getirme ve demokratikleştirme arzusundan söz eder. **Brecht**'e göre opera belli bir gerçeği sunarken, herkesin şarkı söylemesi ile o gerçeği ortadan kaldırır. Epik tiyatroyla dramatik tiyatroyu karşılaştırırken kullandığı terimleri dikkate alacak olursak, **Kendinden Geçmiş Ülke** her yönden epiktir. Bir süreci yeniden yaratmak yerine öyküsünü belli bir anlatı mesafesinden aktarmayı tercih eder. İzleyeni içine almak yerine karakterlerin ilişkilerini izleyen eleştirel gözlemciye dönüştürür.

Bir noktada Paulo'yuzdur, diğer tarafta da onu eleştirel gözle inceleriz; **Cesaret Ana** figüründe olduğu gibi içindeyken dışındayızdır da. **Cesaret Ana** gibi Paulo da

başına gelen felaketlerden çok az ders alır ama biz, izleyenler olarak gözlemlerimizden pek çok şey öğreniriz. Paulo, **Brecht**'in "**Adam Adamdır**"ının kahramanı Gaily Gay için **Walter Benjamin**'in söylediği gibi " ... toplum dışıların çelişkilerinin ortaya çıktığı boş bir sahne"dir. Film Paulo'yu saflaştırılmış insan doğasının bir parçası gibi sergilemek yerine kendisini ve yaşadığı değişimleri, incelemesinin nesnesi yapar.



Paulo ile özdeşleşmemize engel olan mekanizmalar fazlasıyla karmaşıktır. Paulo bir karakter olmaktan ziyade çeşitli siyasi ve kültürel güçlerin birleşmesinin oluşturduğu politik bir figürdür. Dolayısıyla Paulo'ya olan ilgimiz, tuzağına düşürüldüğü politik gerçeklere olan ilgimizin sürekli gerisinde kalır. Filmin adı da **Kendinden Geçmiş Ülke**'dir zaten, Kendinden Geçmiş Pau-

lo değil. Başta kendi kendine bakışı olmak üzere sürekli eleştirel gözle bakıldığını, Paulo'yu idealize etmek yönündeki doğal eğilimimizi boşa çıkarır film. Paulo bir sahnede içinden geldiği burjuva sınıfının güçsüz ve yoz olduğunu belirtir. Kendisiyle "bir romantik" diye alay eder ve diğer karakterler onun bu özeleştirisini doğrular. Komünist militanlar politik sorumsuzluğu nedeniyle kendisini aşağılar-ken, Sara onun her zaman somut sosyal gerçekliğe dönmesini sağlar. Onun ucuz kahramanlıklar için ayartmalarına karşı Sara'nın yanıtı "**Kahramanlara ihtiyacımız yok.**" olur. En derin hırslarını bu yolda feda ettiği için ağıtlar yakarken, Sara gerçek fedakarlığın anlamını hatırlatır; takdir görmeyen politik çabalar, çocuksuz kalmak, tutsaklık ve işkence.

Film, Paulo'nun özgürleştirmeye çalıştığı insanlar karşısında takındığı tepeden bakma tavrı üzerinde de durur. Romantik bir kavram olarak "halk" düşüncesine bağlanmışken günlük hayatında bu insanları hor görmektedir. Sanki **Rocha** bunu öngörmüş gibi filmin kendisi kahramanına karşı bütün olası eleştirileri içinde barındırmaktadır. Kahramanına karşı sergilediği bu reddediş, **Rocha**'nın Brezilya'nın politik durumu hakkındaki analizi kadar Hollywood'un karakter yaratma yöntemleri karşısındaki sistemli tavrını da yansıtmaktadır.

Bir kahraman olarak Paulo'nun otoritesine getirilen bu eleştirel baltalama da kendisiyle özdeşleşmekte başarısız oluşumuzu tam olarak açıklayamamaktadır. Bu başarısızlığın başlıca kaynaklarından biri filmin temel estetik yaklaşımıdır; dramatik gerçekçiliğin kullanımını reddeden teknik yapısı. İnandırıcılıktan en uzak durumun kullanılmasıyla -ölmüş bir anlatıcıyla- **Kendinden Geçmiş Ülke**'de bu anti-realistik kasıtın altı çizilir. Üstelik, belirsizlik hissini azaltmak için herşey kompo kurar.

Film her ikisi de darbeyi, Paulo'nun kaçışını ve izleyen ölümünü işleyen prolog ve epilog bölümleriyle çerçevelenmiştir. İzleyici olarak başından beri Paulo'nun hem neden hem de niçin öldüğünü biliriz, bu bilgi bize politik güçleri çözümler gibi filmi de eleştirel gözle izleme olanağı verir. **Rocha** çatışmanın sonuçlarından çok 'anatomi' ile ilgilidir. **Kendinden Geçmiş Ülke**'yi



"yinelemeli kurguyla kendini tahrif eden anti-dramatik bir film" olarak tanımlanmıştır. Filmin anlatısı sürekli yoldan çıkarılır, yapı bozuma uğrattılır, ayrıntıları yeniden düzenlenir. Filmdeki olaylar politik güçlerin oyunuyla patlar ve analiz edilir.

Kendinden Geçmiş Ülke'nin dünyası uzay-zaman devamsızlığının parçasıdır. Uzay-zaman uyumunun bildik izlenimini vermek yerine **Rocha** bizi mekansal ve zamansal ilişkileri yeniden kurmaya zorlar. Kendimizi konumlandırabileceğimiz bir çekim bile yoktur. Baş döndürücü kamera hareketleri ve alışılmadık kamera açıları oryantasyonumuzu daha da bozar.



Mekansal bağdaştırmalarla karakterize edilmiş sekanslarda bile birleştirilmiş mekanların sinematografik işleminde devamsızlıklar vardır. Elimizdeki anlatısal bir bütün halinde düzenlenmesi güç parçalar vardır. Örneğin değişik orji ve kabare sekanslarında önceden var olan, eliptik işlenmiş herhangi bir kurguyu sez-

mek mümkün değildir. Sahnenin uzaysal ve zamansal boyutunu kendimiz yaratmak zorundayızdır.

Kendinden Geçmiş Ülke atlamalı kurguyu ve ortodoks devamlılık ilkesi ihlalini arttırarak sürdürür. Örneğin iki farklı çekim Sara'nın aynı kapıdan üst üste iki kez girdiğini gösterir, böylece filmin kendisi zamansal olarak olanaksız bir tekrara işaretle eder. Her şeyin ötesinde şiddet, kurgu marifetiyle yeniden düzenlenir. Silahlar her yeredir ancak asla sesleriyle silahlar arasında bir uyum bulunmaz. Tabancalar görünürken makineli tüfekleri duyarız; makineli tüfek sesleri duyarız ama ortada görünen bir şey yoktur. Motorlu bir polisin Paulo'yu vurduğu anlaşılır ancak yara

görmeyiz. Şiddet, **Rocha**'nın şiddet gösterisi yapmak yerine şiddeti kusurlu bulmak yönündeki arzusunu koruyarak, parçalı ve gerçeklikten uzak biçimde verilir.

Gerçeklik, otonom ve kesintili bir ses kuşağıyla daha da sarsılır. Görsel ve işitsel "ölçekler" arasında uyumsuzluklar bulunur. Örneğin, Fuentes'i genel plan bir çekimde izler, sesini ise işitsel olarak yakın plan çekimde duyarız. Alto'nun makineli tüfeği ateşlediğini görürüz ama hiç bir şey duymayız; oysa insanlar onu duymuşçasına sessizleşirler. Ardından **Rocha** geçici olarak ses kuşağını doğal olmayan mutlak bir sessizliğe alır.

Ses kuşağını karakterize eden otonomi, kamera hareketlerinde de dikkati çeker. Kamera genellikle eyleme eşlik etmez. Daha doğrusu, karakterlerin hareketi ile kameranın arasında bir gerilim yaratarak stilize, geometrik ve koreografik hale getirilmiş kendi otonom balesini icra eder. Kamera çalışması fazlasıyla "görünür"dür ve bu görünürlük bazı çekimlerde filmin yapımında kullanılan donanımın da çekime dahil edilmesi ile sağlanır. Örneğin bir planda kameramanın tam da bizim filmde gördüğümüz anı -halktan birinin öldürülmesi-görüntülemesini izleriz.

Kendinden Geçmiş Ülke, bir anlamda öykünün retorik ve stilize düzeni aracılığıyla sürekli farkındalık yaratarak, şeffaflığı ve göz boyayıcılığı reddeder. Film sinemasal stiller arasındaki çatışmaları sergileyerek kısmen de olsa anlamın farklı film yazımı yöntemleri arasındaki gerilimden doğmasını sağlar. **Welles** etkisinin yanı sıra, özellikle sinematografik, iki farklı stil daha fark edilebilir.



Bunlardan biri, el kamerasının belirgin kullanımı, doğrudan kaydedilen doğal seslerin sık kullanımı ve doğal ortam ışığının tercih edilmesi ile belirginleşen 'direct cinema' stilidir. Bu stil hakim olduğunda, teknik sanki şansa bağlı işliyormuş gibi görünür. Sanki günlük hayattan spontan anlar yakalıyormuşçasına, önüne kalabalıktan birilerinin geçmesi

ile kameranın esas karakteri görüntülemesi engellenir. Bu direkt stile eşlik eden diğer stil, eylemi, yönetmenin politik tercihini işlev olarak yeniden yapılandıran **Eisenstein** tarzı kurgudur. **Eisenstein** tarzı kurgu atlamalı kesmeler ve çekimler arasında kasıtlı uyumsuzluklarda, sosyal açıdan simgesel karakterlerin gösterilmesinde (toprak işçisi Felicio, sendikanın memuru Geronimo, popülist Vieira), grafik stilizasyon yaratılması ve senkron olmayan ses kullanımında belirginleşir.

Glauber Rocha sinemasal geleneğe göndermeler yapmakla kalmaz; onları kullanır ve dönüştürür. Örneğin bir an, *Potemkin Zırhlısı*'ndan bir sekansı anımsattır: Keçi sakallı Doktor Smirnov'un denizcilerin şikayetini değerlendirmek için gözlüğünü büyüteç gibi kullanarak kurtlanmış eti incelediği ve "son derece sağlıklı ve yemeye hazır" olduğunu belirttiği sekansı. **Rocha**'nın da senatörü vardır; Eldorado'nun mükemmel toplumunun cilalı övgülerini aldıktan sonra öldürülmüş birinin cesedini incelerken gözlüğünü aynı şekilde kullanır. Burada kurulan benzeşim çok açıktır: Her iki durumda da kurulu iktidarın yozlaşmış temsilcileri sosyal bozukluğun en açık kanıtlarını yadsırlar. Senatörün kof ve şişkin sözleri politikanın şerefsiz gerçeklerini maskeler. Üstelik hastalığı açıkça ortada bir toplumun, kurtların kemirdiği bir cesedin "sağlığının mükemmel" olduğunu ileri sürer.

Tıpkı **Eisenstein**'ın kendi zamanının popüler tiyatrosundan çıkardığı gibi -onun 'atraksiyon montajı' düşüncesi aslen sirklerdeki atraksiyonlara dayanır: İp cam-bazı, aslan terbiyecisi, palyaço- **Rocha** da çeşitli popüler geleneği ve 'düşük' formları yakalamaya yönelir. Vieira'nın seçim kampanyası, ekmeğe ve popülist politikaların numaralarına yapılan yerinde bir metaforik göndermeyle gezici bir sirk muamelesi görür. Böylece **Rocha** Brezilya kolektif yaşamının bazı özel anlarında -sirkler, karnavallar, samba okulları, politik kampanyalar, törenler- ortaya çıkan teatral özü gözler önüne serer.

Kendinden Geçmiş Ülke, biri politik diğeri estetik iki alanı açığa çıkarır. Temsilin iki stiline yapısını bozar. Popülizm her şeyden önce bir siyasi temsil tarzıdır. Latin Amerika versiyonunda, burjuvanın belli ilerici ve ulusalcı çevrelerinin, kendi çıkarlarının güçlenmesi adına halkı destekledikleri kaydedilir. **Kendinden Geçmiş Ülke**, popülizmin çelişkilerinin mizansenini gerçekleştirir. Vieira karakteri, Brezilyalı bir kaç popülist liderin özelliklerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş karma bir figürdür. Film, Vieira'nın aşırı sağ ile çatışma anlarında sinirlerinin nasıl iflas ettiğini, bunun yanısıra yaptığı ölümcül uzlaşmaları açığa çıkarır.

Toprak işçileriyle Vieira'nın polis gücü arasındaki çatışma sekansı, popülizmin seçim vaatleri ve onun gerçek maksadı arasındaki çelişkinin maskesini düşürür. Paulo'nun sorusuna -"Seçilmiş vali, adayın vaatleri karşısında ne cevap verecek merak ettim"- sekans açık bir yanıt verir. Seçilmiş vali coplar ve silahlarla karşılık verir. Popülizm insanlara tuzak kurar. İnsanları konuşmaya teşvik eder ancak protestolar yükselmeye başladığında bastırır. Halkı saraya davet eder, ama fazlaca militanlaşanların canına kıyar. Paternalist cesaretlendirmeler vahşi baskının önünü açar.

Kendinden Geçmiş Ülke, başka bir düzeyde de temsilin 'popülist' olarak tanımlanabilecek herhangi bir estetik tarzını da reddeder. Popülist estetik paternalisttir. "İletişimsizlik" tehlikesinden kaçınmak adına, sanatın insanlara basit, anlaşılır ve şeffaf bir dille konuşması gerektiğini iddia eder. Sanat kuramının şeker kaplı ilaç formülünü kullanır. Kullanılabilmesi için tatlıdır. Mesajını iletmek için halka



alışık olduğu dozda sinemasal tadlar sunar; entrika, bir aşk hikayesi, parıltılı bir gösteri. Basit ve çekici gösteren bir sanat ihtiyacı içinde halka bir miktar zihinsel özürlü muamelesi yapar; tıpkı adalet ve halkın gücü hakkında demagoji yapan ancak halkın politik olgunluğunun ilerlemesi için hiçbir şey yapmayan Viera gibi. Popülizm halkı fazlalık olarak görür: Seyircilerinin pasif olmasını ister.

Bu açığa çıkarma denli önemli diğer bir gerçekse, ***Kendinden Geçmiş Ülke***'nin politik deneyim "hissini" yaşatmasıdır. Film insani duyguların siyasette taşıdığı önemi dikkate alır; politik kampanyanın coşkulu samimiyeti, kırılğan işbirlikleri bozulduğunda ortaya çıkan tatsızlıklar, ihanetleri ve sorunlu vaatleriyle siyasi mücadelenin geçici ve göreceli ahlak yapıları. ***Kendinden Geçmiş Ülke***, vahşi baskının yaşandığı Latin Amerika bağlamında politik eylemin eziyetli heyecanının iletişimini sağlar. Film, tehdit atmosferi ve her an ortaya çıkabilecek ölümün yaygın kokusunu taşır. Brezilya'dan gelen politik bir filmde **Godard**'ın ***Le Gai Savoir***'ının soğuk kuramsal uzaklığı beklenemez. Brezilya'da sol politika, kelimenin tam anlamıyla ölüm kalım meselesidir ve sol kanattaki aydınlar için nadiren uygundur.

Kendinden Geçmiş Ülke, **Rocha**'nın "trajik karnaval" olarak tanımladığı Brezilya politikasının resmini çizer. Karnaval havası filmin tamamına sinmiştir. Karnaval giysileri içindeki Fuentes kendisini izleyen sadık düşkünlerine, Eldorado'daki kalıcı mutluluğu müjdelar. İnsanlar, gene karnaval kostümüyle, samba dansı yaparken senatör, Eldorado'da ne açlık ne cehalet bulunduğunu, olabilecek en iyi yer olduğunu duyurmaktadır.

Portekizcede "Transe", çılgın eylemi, kişisel sayıklamayı ve kolektif isteriyi ifade eder. Afrika dinsel kültlerindeki trans halini çağırıştırır, tıpkı filmin açılış ve kapanışında candomble müziğinin kullanılması gibi. Aynı zamanda karnavalın (ve popülist politikanın) görünürdeki hareketi yapay ve yabancılaştırılmış olarak sunulur; sonu çıkmaza varan bir çılgınlık. Transe sözcüğünün kendisi eylemsizlik ve hareketin paradoksal eşzamanlılığını belirtir. Karnaval etkiden kurtulmuş gözlerle verilir ve isteri mesafe yaratan teknikle sonunda kontrol altına alınır. Film dönüşümlü olarak mesafeli analizler ve psişik patlamalar içerir. Aynı Paulo gibi, izleyenler de transa girer ve çıkar.



Kendinden Geçmiş Ülke kışkırtıcı, saldırgan, kasıtlı olarak zor bir filmidir; politik ve sinematografik ifadeleri okumada ileri bir derstir. Beklentilerimizi durmaksızın bozar; öykünün gerektirdiği gösteriyi ve konu geleneğinin gerektirdiği aşk macerasını esirger. Orji sahneleri bile erotik değildir. Keskin politik analizler beklerken film bize şiirsel, özgür imgeler sunar.



Karakterlerin kendi içlerindeki ve aralarındaki, ses ve görüntü arasındaki, sinematografik stiller arasındaki çelişkilerin sistematik dünyasını yaratır. Kurgudaki yabancı kırıklar izleyenin dengesini bozarken geleneksel yollardan tanımlamalar yapmasını olanaksız kılar. **Glauber Rocha**'ya göre başka herhangi bir yolda ilerlemek, tam da eserin yaratımında kullanılan sanatsal kodlar için son derece tehlikeli olurdu. **Kendinden Geçmiş Ülke** devrimci pedagojinin bir parçasıdır. Yöntemi ve vizyonu Marxist olduğu halde bir doğru yol veya hazır yanıtlar sunmaz. Çözüm, bilinçli hale gelmemizde gizlidir.

Dipnotlar

¹ Reflexive kavramı dilbilgisinde dönüşlü eylem olarak kullanıldığından, öznesi ve nesnesi bir olan anlamında "öze dönüşlü" veya sadece "dönüşlü" olarak çevrilebilir. Reflexive (öze dönüşlü) sinema hem kendini sorgulayan sinemayı hem de meta-sinemayı karşılayabilir.

² **Kendinden Geçmiş Ülke**'deki politik figürlerin prototipleri hakkında bir söz. Porfirio Diaz, İber despotluğunun Latin Amerika versiyonunu biçimlendiren, politik kariyeri Brezilyalı politikacı **Carlos Lacerda** ile benzerlikler taşıyan, gençliğindeki solculuktan neredeyse dinsel bir antikomünizme evrilen Meksikalı diktatörden esinlenilmiştir. Vieira, birden fazla Brezilyalı popülist liderin özelliğini birlikte taşır. **Miguel Arraes** gibi, bölge valiliğine öğrencilerin ve toprak işçilerinin desteği ile seçilmiştir. **Joao Goulart** gibi bir 'gaucho'dur (atlı çoban) ve sağcı bir darbe ile indirilmiştir. Kendisini, kendi kendini yetiştirmiş bir politikacı olarak tarif etmesi **Janio Quadros**'u akla getirir, istifa konuşması ise Vargas'ın uluslararası komploları açığa çıkaran ünlü intihar mektubuna benzer. Sara ve militan arkadaşları komünist partinin temsilidir; bir burjuva devrimine gebe olabileceğini düşündükleri politikaları, o zamanlar (ki hala öyle), Vieira gibi popülist politikacıları desteklemektedir. Bu burjuva devrimi mantıksal olarak gerçekçi bir proleter devrimine öncülük edecektir. EXP-LINT (Uluslararası İstismar Şirketi) bariz biçimde, **Joao Goulart**'a karşı düzenlenen darbede rolü olan yabancı (ağırlıklı Kuzey Amerikan) ekonomik güçleri, özellikle çok uluslu şirketleri temsil eder.

³ **Kendinden Geçmiş Ülke**'nin İngilizce altyazıları üzerine bir kaç söz. **Kendinden Geçmiş Ülke**'nin alt yazılarının en iyileri yetersiz, kötüleriyse felakettir. Örneğin Paulo şiirle konuştuğunda altyazı yalnızca sözlerini şiire çevirmemekle kalmaz -ki bu hiç kuşkusuz çok zordur- aynı zamanda şiirle konuştuğu olguyu nakledemez. Sonuç olarak seyirci, aslında doğalcı diyalogdaki anlamsız girişim nedeniyle abartılan, lirik tarzda konuşmayı alır. Diğer zamanlarda da metin saptırılmış ya da sadece zayıf kılınmıştır. "*Kendimi tamamiyle şiirin faydasız kullanımına bıraktım.*" sözü "*Ben, örneğin, şiir yazarım.*" haline gelir.

OZANSI BİR FIRTINA: GLAUBER ROCHA

gökhan erkılıç

1981 yılı nisan ayında, yurdundan çok uzaklardaki Sintra'da, **Wim Wenders**'in (1945-) *The State of Things* (1982) filmindeki rolü nedeniyle Portekiz'de bulunan **Patrick Bauchau**'nun (1938-) kamerasına, **Che**'nin 38 yaşında öldüğünü, kendi yaşının 42 ve Latin Amerika'da 27 yaşına ulaşmış her adamın ortalamanın



üzerinde olduğunu söylediğinde, önünde uzanan sadece dört ay vardı ve bu süre belleğinde uçuşan veya kağıtlara dökülmüş onlarca projeden birinin gerçekleşmesi için bile yeterli olmayacaktı. 14 Mart 1939 günü Vitoria do Conquista, Bahia'da doğar **Glauber Rocha**. Sonu gelmez yolculuklarının ilklerinden birinde, henüz sekiz yaşındayken sertao ile tanışır. Gün gelecek, bu çorak ve yoksul topraklardan doğan masalsı öykülerin kapısını yeni-

den yeniden çalacaktır. Yaratıcı karakteri çocuk yaşlarda onu üretmeye koşullar. 1949 yılında henüz on yaşında yatılı bir ilkokul öğrencisi iken yazdığı *El Hilito de Oro* adlı oyun, öğretmeni tarafından sahneye konunca **Glauber** başrolü de oynar. 1952'de bir radyo programına katılır ve film eleştirileri yapar.

1954 yılıyla birlikte sinema kulüplerine dadanır, kültür ve düşünce kulüplerinden çıkmaz olur. 1955-56 yılları arasında şiir ve tiyatro gruplarıyla ilişkiler kurarak kültür ve sanat alanında yakın ilişkiler kurar. Ama onlarla yetinmez, geriye dönüp bakınca, hayatında bir dönüm noktası olduğu net bir biçimde görülen 1957 yılın-

da çıktığı Minas Gerais, Rio de Janeiro ve Sao Paulo gezileri sinema amaçlıdır. Sinemanın yayıncılık, finans ve yapım alanında çalışan ve aralarında **Alex Vi- any** (1918-1992) ve o sıralar *Rio Zona Norte*'yi çekmekte olan **Nelson Pereira dos Santos**'un (1928-) da olduğu isimlerle ilişki kurar. Aynı yıl Bahia Federal Üniversitesi'nde hukuk eğitimine başlar, gazete ve dergilerde çalışır. Ve ilk kısa filmi olan *Patito*'yu çeker.



Yayıncılık alanında temposunu giderek arttırdığı yıl olur 1958. Sinema yazıları art arda gelir. 1959 yılı onun kongre ve kulüpler düzeyinde görünür hale geldiği yıldır. Çeşitli ortamlarda, 1958'de sessiz bir ön gösterim kopyasını hazırladığı, yapımında **Roberto Pires**'in (1934-2001) 1959 tarihli *Redenção* filminin kurgu

dışı tutulan parçalarını da kullanarak nihayetinde bitirdiği ve biçimci yanıyla öne çıkan **Patio**'yu izletir. Deneysellliği kendini çabuk ele veren bir film olan **Patio**, o zamanların moda göstergelerinden biri olan satranç tahtası tasarımlı fayanslarla kaplı bir terasta hayatın kıvrandırdığı genç bir çift odaklanır. Birbirlerine dokunur, teğet geçer, yakınlaşır ve uzaklaşırlar. İster karşılık bulsun, ister çatışsın, hamleler oyunun kuralına uygun düşmelidir. Aşk bir oyun alanı mı, yoksa bir savaş alanı mıdır? En düzenli hayatın bile bölünmüş olduğu düşünüldüğünde, kendimizi aramamız ancak doğada karşılığını bulabileceğimiz bir eylem midir? Yüzlerin örtüklüğü öznelerin önemsizliğine vurgudur. Bir savaş alanının sürprizlere açık kırılğanlığında tropikal iklimin, denizin ve bitki örtüsünün rolü de unutulmamalıdır. Eylem öncesindeki düşünce ve durumun da görünür kılınması anlamlıdır. Sonrası için ilişki kurmak erken olsa da, ileride kendini yineleyecek olduğunu bildiğimiz bazı seçimler gözümüze çalınır: Doğanın insan üzerindeki etkisi, aksiyon alanının sunumu ve çatışmayı haberleyen çerçeveleme anlayışı. Filminin oyuncusu olan ve birkaç yıl öncesinde yönetmenliğe soyunan **Helena Ignez** (1942-) ile haziran ayında evlenir. Bitmeyen ikinci kisasına başlar: **A Cruz na Praça**. Yapımcısı olduğu filmin öykü (**A Retrata na praça**), senaryo ve olduğu kadarıyla kurgusu da kendisinindir. Üzerine yapılmış konuşmalardan, filme ve kamera arkasına ait görüntülerin elde kalanlarından, yazdığı öykünün taşıdığı havadan ve tutulmuş notlardan anlaşılan, **A Cruz na Praça**'nın din, toplum, ruh, ahlak ve cinsellik üzerine yaşadığımız çelişkileri sembolik bir dille anlatmayı amaçladığıdır. Mekanın ruhundan yansıyan temsili değerlere odaklanacak olursak, genç bireyin yaşadığı iç çatışmaların, yalnızlık duygusunun, hesaplaşma anlarının, sığınak aramasının ve korunaklı olmanın savunmasızlığa zemin hazırladığını anlamasının izlerini okumak mümkün görünmekte. Sonuç olarak, **Rocha** kurgulanmış materyali izler ve bu çalışma üzerinde daha fazla durmaya gerek olmadığına karar verir. Her iki kısa filmin negatifi de yanmıştır.

1960'da yönetmenlik yaşamı kısa ve verimsiz geçen **Luiz Paulino dos Santos**'un (1932-) başladığı ve **Rocha**'nın yapım yönetmeni olarak görev aldığı bir projenin yürütmesinde çıkan anlaşmazlık sonucunda, yönetmenlik görevini **Rocha** üstlenir. Senaryo ve diyaloglarını yeniden düzenlediği bu proje **Barravento** adını alacaktır. Bir balıkçı köyünün sakinleri Afrika'dan getirdikleri kültürel mitleri sahiplendikleri içe kapanık bir hayat sürerler. Köyün eski bir sakini olan fırlama Firmino'nun üzerine bol



gelen kentli edasıyla köye düşmesi, ortamı germeye yeter. Yakaladığına bir disco kralı kıvırtkanlığıyla kenti, kent yaşamını ve kentli olmayı anlatır; saati bile gündem oluşturur. Kalabalığın içinde zengin gibi olduğunu söyleyerek imrendiğini

açık eden de çıkar, onun bu şımarıklığına yeter diyen de. Kıskançlık yaptıklarını düşünür Firmino, burada değişmeyen yaşam onların önüne övünülür bir şey koymaz çünkü. Aynı Firmino, denize her gün ağ atmanın doğurduğu tek sonucun beyaz adamın zenginliğini sürdürmesi olduğunu düşünür. Onların bundan memnun olsalar da, artık sömürölmelerini istemediğini ekler. Akılsız olduklarını, eğitilmediklerini ve dünyanın hep böyle olduğunu sandıklarını söyler. Beyazlar içinde fildişi kadar değerli duran, yapıbozuma uğramış bu genç adamın yolu, köyün orta malı tadında kıvırtan Cota'ya da uğrar ama aklının saati sessiz güzel Naina'da takılı kalmıştır. Naina'nın gönlü ise Arua için atmaktadır.

Firmino bir seviş(eme)menin ortasında Arua'dan çekindiğini söyler Cota'ya. Köyün büyücü kadınlarının elinde kötü ruhlarından kurtarılmaya çalışılan Naina'nın Arua'ya olan ilgisi de Firmino'nun canını sıkar. Firmino balıkçıların ağını yırtar ve böylece Arua'nın konumunu sarsmaya çalışır. Bunu gören Cota ona geçmiş i üzerine kadınsı bir söylev çeker. Arua'ya duyduğu minneti varlığıyla ödediğini ve onun sevdiği kadınları ihmal ettiğine tanık olmadığını söyleyince Firmino'dan tokadı yer. Zor durumda kalan balıkçılar, ağ sahibinin yanaşmasının verdiği gözdağı ile irkilirler: Balık yoksa ağ da yoktur.

Onarılan ağ yeniden yırtar Firmino. Cota bunu görür ve aralarında geçmiş i bugüne bağlayan bir konuşma geçer: Firmino bir köylü gibi buraya saplanıp kalmanın rahatsızlığını açığa vurur. Cota iş bulmak için gittiği kentten dönüşünde kendisini sevmekten söz ettiğini, beklentilerinin sıradan olduğunu ve kendisinin balığa razı olduğunu söyler. Ağ yırtmasının köy için bir trajediyi başlatacağını ekler. Sonunda küçük bir grup salla denize açılıp avlanma riskini göze alır. Ağ tehlikeyi ortadan kaldırsa da bu yolla artık balık kendilerine kalacaktır. Afrika'dan köle olarak gelseler de artık kölelik bitmelidir.

Köyün bilgisi bir yaşlı kadının, Mae Dada'nın masalsı anlatısı girer araya: Yemenja'ya inanan Joaquim adında bir beyaz. Yemenja denizin kraliçesi. Onları gözetir, korur ve cezalandırır. Isabel Yemenja'nın kızını istediğini görür düşünde. Joaquim kızlarının okyanus kıyısında dolaşmasını bile istemez. Avda ağ kullandığı için kimse gelmez Joaquim ile, o da yalnız açılır. Yemenja'nın kâprisiyle deniz kududur. Açlık ailesini vurmuştur; denize açılmak zorundadır; açılır ve onu bir daha gören olmaz. Isabel denize dalar ve büyük bir dalga onu kayalara çarpar. Anasının ardından giden küçük kızı d'a dalgalar kapar. Onu sahilde bulur bilge kadın.

Yemenja'nın gerçekten olup olmadığını soran Naina'ya, sahilde bulunduğu küçük kızın kendisi olduğunu söyler Mae Dada ve ekler: Yemenja yakışıklı erkekleri eşlerinden kıskanır ve öfkesi ölüm getirir. Yemenja'ya inanan biri olarak kendisinin de evlenemeyeceğini öğrenir Arua.

Firmino ise Arua'nın döndüğünde bir büyücü gibi karşılanacağını söyler Cota'ya ve ona dokunan kadının öleceğinin de bir yalan olduğunu ekler. Deniz umutsuz ba-

lıkçılarla doludur ve bu geleneği yıkacak olan Arua'dır. Geceyi onunla geçirmesini önerir. Onlar plajda sevişir ve gecenin karanlığında yiterlerken, kadınlar büyülü bir barravento dansı yapar. Firmino'nun denizde uzun kara saçlı ve şarkı söyleyen bir kız gördüğünü söylediği Seu Vicente, onun Yemenja olduğu yanıtını verir.

Fırtınanın patlayacağından önce palmyelerin haberi olur. Cota kontrolden çıkar. Deniz kudurur. Yorgunluk çökünce üzerlerine, birlikte sakinleşirler. Ortalık durulunca, Firmino geceki sevişmeden büyülere dek sayıp döker Arua'ya. Düello kaçınılmaz olur. Kumsalda bir gösteri tadında kapışırılar. Kazanan Firmino olur. Büyücü kadınlar Naina'ya Arua'nın kayıplarını yerine koyanın kendisi olabileceğini söyleyip genç kızın saçlarını keserler. Arua, Naina'ya kente gitmesi gerektiğini, çünkü kendi ağına sahip olmak istediğini, dönüşünde evleneceklerini söyler. İyi biri olmasa da Firmino'nun haklı olduğunu söyler. Bunlar olurken köy Chico'nun cenaze törenindedir. Arua kimsenin ölümüne açlık çekmeyeceği Bahia'nın yolunu tutar. Köyü terk ettiği yer, Firmino'nun geldiği yerdir.

Rocha'nın *Barravento*'su ülkenin sinema önderlerinden **Alexander Robatto Filho'nun** (1908-1981) 1953 yapımı kısa belgeseli ***Entre o Mar e o Tenda***'dan etkilenmiş olabilir mi? Biraz daha geçmişe uzanırsak, bu soruyu **Alberto Cavalcanti'nin** 1945 yapımı filmi ***Denizin Türküsü*** (O Canto do Mar) için de sorabiliriz. Sinemasal gelenek açısından bakarsak neden olmasın. Sarmaşık kıvamında akan belgesel ve dramatize anlatılar bize etno-politik bir analiz yapma fırsatı sunar. Bahia bölgesi yerli halkının Afrika tanrılarına tapınması, onların kökenlerini ve kıta ile olan ilişkilerini açıklar. Mistik inançları içinde bulundukları dayatılmış koşullar karşısında uyanmalarını zora sokar ve onlara ayak bağı oluşturur. Voodoo ayinleri dini ve kültürel dayanakları açığa çıkarır. Kötü ruhlar kesilen saçlarla uzaklaştırılır. Kumsaldaki kapışma sahnesinde, ruhsal enerjinin teatral devinimlerle dışavurulduğu bir güç oyunu olan capoieradır sergilenen ve domino etkisi yaratmasında şaşılacak bir şey yoktur. Öte yandan, capoieranın kullanımı, geleneksel değerlerini koruyan toplumlarda bireyler arası iletişimde geleneksel rollerin öneminin altını çizer. Barravento anlam olarak dönerek patlayan kasırgayı imleyen bir gösterge-isim. Gerginleşen ilişkilerin, ilkel düzey sınıf algısının ve yenilenme baskısının doğurduğu patlama anlarını vurguluyor. Kaldı ki yerli inancına göre, her barravento toprak ve denizin dönüşümünü sağlar ki, bunun anlamı aşk, yaşam ve toplumda değişim demektir. Değişim özlemi yaşayan **Rocha'nın** emekçilere duyduğu sevginin doğallığı filmin dramatik atmosferine yansır.

Zorlu yapım süreci, filmin kurgusuna **Nelson Pereira dos Santos'un** son noktayı koyması ve ***Barravento*'nun** doğumuyla sona erer. Sona eren bir başka şey de yönetmenin evliliğidir. Filminin peşine takılıp Avrupa'ya gider. ***Barravento***, Karlovy Vary FF'de en iyi ilk film ödülünü alır. Bu sıralar, Cinema Novo akımı Rio merkezli bir görünüm çizmektedir.



1963 yılı haziran ayında **Güneşin Toprağında Tanrı ve Şeytan**'ın (Deus e o Diabo na Terra do Sol) çekimleri başlar. Kamera yüzünü açlık ve ölümün kol gezdiği kurak topraklar üzerinde süzülür. Yoksul bir sığır çobanı olan Manuel, eşi Rosa'ya eve dönüş yolunda Sao Sebastiao'yu gördüğünü söyler. Yörenin zengini Moraes'ten payına düşen inek karşılığı ekip biçeceği ufak bir toprak parçası isteyecektir. Moraes, Manuel'in ölen ineklerin paylaşımına

dahil edilme önerisini geri çevirir ve kanunların kendi yanında olduğunu söyleyerek gözdağı verir. Manuel diretince kırbacı yer ama palası Moraes'i tarihten siler. Peşine düşerek kendisini eve kadar izleyen iki adamı onların tabancasıyla vurur. Ama öldürülen annesinin mezarı başında hayatının artık eskisi gibi süremeyeceğinin farkındadır. Rosa'ya döner ve "Bana inanmadın ama beni şeytana iten tanrıydı." der. Monte Santo'nun yolunu tutup Sao Sebastiao'dan korunma dilenmeye karar verir. Yola düşerler. Kaderlerinden başka yanlarına alabilecekleri bir şeyleri yoktur. Yolda duraksayan ve isteksiz davranan Rosa'yı yere çalar Manuel.

Kurulu düzeni yıkmak konusunda kararlı görünen topluluğuna katıldıkları Sao Sebastiao gerçekleşen öngörülerini üzerine arada bir söylev çeker ve Monte Santo'nun ardında verimli topraklar uzandığını söyler. Söze günlük politikayı da karıştırır: Dom Pedro'yu tahttan indirenlerin şimdi de yakınlarını öldürmeye çalıştıklarını anlatıp, seslerini duyurmak isteyenleri yanına çağırır. Denizin karaya, karanın denize dönüşeceği sözleriyle mitolojik bir kahraman imgesine bürünür. Bir adam bir başka adamın kölesi olmamalıdır. Manuel söylevin sonunda bir hükümlü olduğunu ve bundan böyle gücünü azizin hizmetine verdiğini söyler. Artık bu topluluğun savaşımlarından biridir. Ortada başıboş dolaşan Manuellerin çokluğundan olsa gerek, kısa sürede militan bir güce kavuşan Sao Sebastiao zırva vaazlarını sürdürür: Monte Santo'da bir yıl kalıp altın yağmurunu beklemeli ve daha sonra denizin ortasındaki bir adaya ulaşmalıdırlar. Sağduyu Rosa kaçıkduyu Manuel'e bunun bir hayal olduğunu söyleyince yeniden tartışılır. Rosa'nın ordunun Canudos'ta yaptığını onlara da yapacağını, öldürüleceklerini söyleyip kendi yollarına gitmelerinin iyi olacağını söylemesi üzerine, Manuel savaştan kaçmayacağı yanıtını verir. O, ülkücü bir bayraktardır artık.

Giderek güçlenen Sao Sebastiao'nun varlığı en sonunda kilise ve orduyu rahatsız eder. Olan bitene hükümet de sessiz kalınca kendi yöntemlerini yaratırlar. Devletin olduğu gibi kurşunun da kanunu vardır ve hangisini kullanacakları onlara kalmıştır. Ünlü kafa avcısı Antonio das Mortes göreve çağrılır.

Dinle kafayı bozmuş herkes gibi Sao Sebastiao da tanrıyla arasını bozmaya başlamıştır. Manuel başında taş taşıyarak azap sürecinde sınanır ve kendini onurlan-

dırılmış hisseder. Rosa'nın inançsızlığı ve sorgulamaları, Sao Sebastiao'nun karısı konusunda Manuel'i uyarmasına neden olur. Sıyrık Sao Sebastiao yardımcılığını Manuel'in yaptığı bir arınma işlemini bir bebeği bıçaklayarak yapar, ne de olsa kan akıtmayan bir din dinden sayılmaz. Bebeğin kanını Rosa'nın alnına süren Sao Sebastiao, diz çökmüş Manuel elindeki bebeğe bakıp çılgılığı basınca elindeki bıçağı düşürür. Rosa kapar bıçağı ve hakkı ikidir deyip saplar aziz bozuntusuna.

Dışarıda kan gövdeyi götürmektedir. Antonio das Mortes katliama başlar. Hızlı ve haz alır görünür. Dönüş yolunda rastladığı bilge kör müzisyene olayı anlatmaları için iki kişiyi bağışladığını söyler. Başiboş dolaşan Rosa, Manuel ve Kör Bilge üçlüsü sarışın şeytan Corisco'ya rastlar. Manuel, Corisco'nun Aziz George olduğunu söyler Rosa'ya. Katliamı anlatır. Corisco kendisinin de Lampiao'nun intikamı için öldürdüğünü ve gün ağardığında kendisinin de ölmüş olacağını söyler. Bastıkları bir evi talan ederler. Aşk, hadım ve evlilik sahneleri ilkel bir törensellik içinde gerçekleşir. Roller değişir. Bu tarz Rosa'ya çekici gelirken Manuel'i rahatsız eder. Herkesin arızalı olduğu bir ortamda, Corisco'nun gelgitlerinden endişeye kapılan Manuel'in onu öldürmekten söz etmesine sinirlenen Rosa eline geçirdiği kemerle kocasını bir güzel döver.

Bu arada Antonio das Mortes dolanır durur, Kör Bilge'ye rastlar ve hayatını bağışlamış olduğu adamı nerede bulacağını sorar. Kör Bilge, Rosa'nın Sao Sebastiao'yu öldürmesini Manuel'i kıskanmasına bağlar. Herkes aşamadığı huzursuzluğunun altında kıvrınır ve başkalarını bu sefil dünyada yaşamaktan kurtarmak için öldürmeyi misyon edinmiş gibidir. Corisco isyancı Lampiao'nun nasıl öldüğünü, Sao Sebastiao ile olan ilişkisini ve rahip Cicero'nun bir Tanrı düşmanı olduğunu anlatır. Corisco sevgilisi Dada'yı kızlarını almaya, Manuel'i de Antonio das Mortes'in adamlarını saymaya gönderir. Corisco ve Rosa ortamı değerlendirirler.

Manuel döner ve çevrelerinin Antonio das Mortes'in emriyle sarılmış olduğu bilgisini getirince, Corisco iki adamına altınları alıp gitmelerini söyler. Manuel'den kendisiyle kalıp kalmamaya karar vermesini ister. Manuel Rosa'ya açar konuyu ve gidip.yeniden başlamaktan ve bir çocuk yapmaktan söz eder. Çocuk sözü Rosa'ya yeter. Antonio das Mortes Corisco'yu da dünya dertlerinden kurtarır. Çift delirmiş gibi koşmaya başlar; Manuel ilk tökezlediği yerde Rosa'yı bırakıp koşturmayı sürdürür, sonunda denize ulaşır.

Çekimler eylül ayında biter. Film, **Nelson Pereira dos Santos'un Kurak Yaşamlar** (Vidas Secas, 1963) ve **Ruy Guerra'nın** (1931-) **Tüfekler** (Oz Fuzis, 1963) filmle beraber hem Cinema Novo akımını hem de Brezilya'nın sorun yumağı olan Kuzeydoğu bölgesini görünür hale getirir. **Revisao Critica do Cinema Brasileiro** adlı kitabının yayınlanması yılın emek yoğunluklu geçtiğinin bir başka kanıtı olur.

Filmin öyküsü 1940'ların başında geçer. Kuzeydoğu insanının denize ulaşma arzusu, dini-sosyal-ekonomik cendereden kurtulma ve özgür yaşama isteklerinin bir

sonucudur. Enginlik, sınırsızlık ve özgürlük esinleyen deniz simgesel bir erektir. Dinsel fanatizmi temsil eden Sao Sebastiao, o topraklardaki yerleşik lider tiplmesini yansıtır. Hem halk yanlısı eşkiya Corisco hem de organik aydın Kör Bilge farklı yollar izleyerek geldikleri noktada insana inanç duyduklarını açık ederler. Tanrı veya Şeytan değil, insandır önemli olan dünyada.

Yapıtı bir SertaOpera kılan özelliklerini, karakterleri ve olaylarıyla bir tarihsel arka plan barındırması, Kör Bilge'nin klasik antik dönem oyunlarındaki akıl hocasına denk düşen rolü, işlevsel ve sembolik değer taşıyan kostümler, çağrışımsal eylemler, koreografik ve stilize görüntü düzenlemeleri ve doğaç kamera kullanımı olarak sıralayabiliriz.

Güneşin Toprağında Tanrı ve Şeytan

tarihsel kişilikler ve kurmaca olaylardan kurulu bir sentez filmidir. Hedeflenen değişimi ve özlenen dünyayı tanımlayan, karanın denize ve denizin karaya dönüşmesi anlatısı büyük kıyamete bir gönderme olarak okunabileceği için, insanlığın geleceğine dönük bir karamsarlık taşıdığı düşünülebilir. Ancak en azından yaşanabilir bir dünya yaratma sürecinin zorlu-



ğu apaçık ortadadır. Oysa başlangıç noktasında umut vardır: Manuel ve Rosa Sao Sebastiao'ya sığınmıştır ve yaşadıkları süreç törensel ve mistik bir Katolikleştirme sürecidir. Tanrı Sao Sebastiao ile Şeytan Corisco'nun ölümüyle, düzen birbirinin kurdu olacak insana kalır. Kendi sözü gibi, film, elinde kamera kafasında düşünceler olan bir yönetmeni gösterir bize. Kurulu düzeni yıkmak istekli, kararlı ve organize bir topluluğun işidir, evet ama yoz bir topluluğun işi değildir. Politik olgunluk bir bedel ödeme sürecinin ardından gelir.

Filmin birçok eleştirisinde **Sergei Eisenstein** (1898-1948) ve **Luis Bunuel** (1900-1983) etkisinden söz edildiğini hatırlıyorum. Bunların **Eisenstein** ile ilgili olanlarının içinde montajla bağlantılı olanlarından birine, Corisco'nun vurulma sahnesindeki kurgu uygulamasına katılsam da, **Bunuel** ile ilgili olan söylemlerde anarşizm, din ve gerçeküstü kavramlarından hareket edilerek yapılan saptamaları Batı'nın baktığı yerde hep kendini görme hastalığının tedavisi olanaksız üstünlük kompleksi olarak okuyorum. **Güneşin Toprağında Tanrı ve Şeytan** kesinlikle çok tipik bir **Glauber Rocha** filmidir.

Politik kriz değişken yoğunluklarda kendini gösterir ve manifestolar eylemleri doğurup, mitingler reform sözlerini tetiklerken, sinema dünyası bazen gözlemci bazen eylemci olarak yaşanmakta olan olaylarda yerini alır. **Güneşin Toprağında Tanrı ve Şeytan** filmiyle 1964 Cannes FF'ye katılan **Rocha**, oradan eli boş dönse de

İtalya'dan iki festivalin büyük ödülleri kazanır. Filmin ödülleri arasına 1966'da Mar del Plata FF'den kazanacağı Latin Amerika Büyük Ödül'ü de eklenecektir. Yakinlarının uyarılarına kulak verir ve Brezilya'da yaşanan politik kriz nedeniyle ülkesine dönmez ve kendini uzun yollara vurur: İtalya, Meksika ve BD.

1965 yılının Ocak ayında Cenova'da gerçekleşen Resena del Cine Latino Americano'da, kente gelirken uçakta kaleme aldığı **Açlığın Estetiği** (Eztetyka da Fome) adlı manifestosunu sunar. Manifesto, Cinema Novo akımının estetik ve politik arka planını açıklar. **Rocha** Avrupa'nın Üçüncü Dünya ile kurduğu ilişkideki paternalist konumunu eleştirir. Ülkesine dönünce askeri rejim karşıtı eylemleri nedeniyle tutuklanır, ancak yükselen tepkiler karşısında serbest bırakılır. Yılın sonuna doğru Amazon bölgesine gider ve ilk renkli çalışması olan **Amazonas Amazonas** adlı kısa belgeselini çeker. Amazon bölgesinin doğal güzellikleri ve ekonomik potansiyeli üzerine tanıtım filmi tadında bir çalışma. Ulusalçı bakış açısı ve iş-emek dünyasına olan ilgisiyle o bildik turistik Amazon filmlerinden ayrılır. Yönetmenin tercihi gösterilmesi genel kabul görene değil gördükleri üzerine odaklanır. İnsan-doğa ilişkisini öne çıkararak günlük yaşam ve üretim koşulları üzerinde durur. Manaus kentinin gösterdiği gelişme ve bölge için taşıdığı değeri yansıtır. Yer yer lirik bir hava sezilenir.

1966 yılının şubat ayında bir başka önemli manifestosunu yayımlar: **Şiddetin Estetiği** (A Estetica da Violencia.) **Maranhao 66** adlı kısa belgeseli 1966 yılı seçimlerine odaklanır ve bu bölgedeki kampanyaları gözlemler. **Rocha**'nın seçim sürecine tanıklığının ürünü olan bu belgesel, yönetmenin arkadaşı olan eski başkan **Jose Sarney**'in isteği üzerine gerçekleşti. Seçim programı verilen sözlerle renklenmiş mitingleri ve törenleri kapsar. Kameranın doğrucu yanı gerçeklerin görüntülerini verilen sözlerle senkronlar. Döküntü kulübeler, kapalı işyerleri, boş dolaplar, hastalık saçan hastaneler, tıklım tıklık cezaevleri, açlık kurbanları, bakımsız kamusal alanlar, pislik içindeki sokaklar ve erken çıkmış insanlar galerisi, daha önce verilmiş politik sözlerin vaazdan öteye geçmediğini söyler gibidir. Bu düzen sürdürükçe vaazların da süreceğini görmek iştenden değildir. Evet, düzen sürdürükçe, birileri konuşacak, halkın küspeleri de dinleyecektir.

Maranhao 66 filminin yapımı sırasında kazandığı deneyimden 1967 yılı yapımı **Terra em Transe** filminde oldukça yararlanır. (Filmin adı Hipnozdeki Ülke, Esrik Toprak, Uyuşmuş Vatan veya bunların karma kullanımlarına karşılık gelse de orijinal ismini kullanmak tercihim olacak.) **Rocha** Latin Amerika'nın genel sorunu olarak gördüğü trans halini ve bu uyusukluğun, kendinden geçme halinin bireyleri sürüklediği geri dönüşü olmayan noktada yaşanan krizi, çözümsüz görünen kaosu ve gecikmişlik duygusunun baskısı altında kıvranan vicdani hesaplaşmayı sorgular. Yüzünü kente ve yaşanan zamana çevirir. Artık denize ulaşmayı başarıp varoşları renklendirenlerin öyküsünün fon oluşturduğu, kent cangılından beslenen büyük işkembelerin yani ülke üzerinde söz sahibi olanlarla onları adam yerine koyanların bir öyküsüdür perdeye yansıyan.

El Dorado adında düşsel bir ülke; adıyla baştan kaybetmişlerin ülkesi olduğunu çağrıştıran bir kutsal cehennem. Paulo Martins, burjuva bir entelektüel, şair, yazar, film yapımcısı, gazeteci, arada kalan aydın. Alecrim ve El Dorado kentleri arasında geleceğini arar. Dom Filipe Vieira, Alecrim valisi, alternatif politikacı karikatürü. Dom Porfirio Diaz, bir faşist diktatör, Tanrı'nın ülkesine bir armağanı, Meksika'dan dışalım. Sara, komünist bir entel, akılcı, Vieira'nın yardımcılarında ve şairin sevgilisi.

Vieira ile Paulo, Vieira'nın Diaz'ın darbesine karşı sergileyeceği tavır konusunda atışır. Sara ile saraydan ayrılırlar ve polisin yakın ilgisine takılırlar. Geçmişe, dört yıl öncesine döneriz. Paulo, Diaz'ın koruması altında yükselen, politikaya düşkün bir aydınımı. Ancak beklentileri gerçekleşmez. Diaz'ın şeylerinden biri gibi duran Silvia'yı milletvekilliğine uygun gördüğü Paulo'ya bir şey olarak yamamaya çalışması ikili arasındaki ilişkinin karatersizliğini açığa çıkarır. Diaz'dan uzaklaşan Paulo takıntısı Sara ile birlikte liberal popülist -bu iki kavramın birbirini çağırıyor olması tarihsel olarak organik bir bütünlük sergilemelerinden gelir- bir politikacı olan Vieira'nın kampanyasına katılır. Seçimi kazanırlar. Ancak, verilen sözlerin tutulmasını isteyen halka karşı polis gücünün kullanılması şairi umutsuzluğa sürükler. Daha vahim olan, Paulo'nun Vieira sapkınlığı içinde gözü dönmüş bir koruma rolüne bürünerek bir halk lideri olan Felicio'ya saldırması, kendini düşkün ve varoluşçu açmazlar içinde bir adam olarak bulmasına neden olur. Bu olayın ardından Felicio'nun öldürülmesi Paulo'yu öfkeye boğar ve Vieira ile tartışmasına neden olur. Liderinin lider olmadığını görür. Yolundan sapar, kendi dünyasına çekilir. Halkın öfkesi çatlamış dudaklarından etrafa saçılırken, şairinkiler Sara'nın yüzünde tur atmaktadır. Vieira'dan umudunu kesince değişimi daha güçlü arzular ama ufkı kapalı olunca o arzunun adresi kadınlar ve sabaha kadar dans olur.

Şair ulusalçı basın kralı Julio Fuentes'in gözetimi altında yol alırken çeşitli darbeler almaktan kurtulamaz. Paulo'ya yaptığı yayın yönetmenliği teklifi ve işine asla karışılmayacağı garantisi ikisinin de inanmadığı bir gelişmedir. Bir kapitalist, bir oyunbaz olmasına rağmen korunaklı bir dünyası olmayan Fuentes'in sola göbek atıp sonra da Diaz'a yatan politikası bir başka düşen kale öyküsüdür.

Sara'nın isteğiyle Diaz'ın ipliğini pazara çıkaracak olan bir film yapmaya karar verir. Bjografia de um Aventureiro adlı film ortamı gerer; Diaz ve Paulo merdivenlerde sona eren koreografik bir kavgaya tutuşur. Diaz'a göre o bir vatan hainidir artık. Diaz nutuk atar, bağırır, çağırır, elinde siyah bayrak kenti turlayarak gövde gösterisi yapar. Vieira ise popülist söyleminin sınırlarını çizdiği eylem alanında halkın sorunlarını çözebilecek durumda değildir.

Başta döneriz, Paulo olası bir saldırı karşısında kendisini koruması için Vieira'ya silah verir ama başkanın direnmeye niyeti yoktur. Savunulacak bir değeri olmadığı için politikanın sessiz bir aktörü olmayı yeğler. Tanıklık ettiğimiz bildik bir hikayedir; paranın ve egemenin sözü varken, halkın sözünü dinlemek getirisiz ve anlamsızdır. Sara ve Paulo belirsizliğin tehdidinden kaçarlar. Bir burjuvayla yaptı-

ğışbirliğı nedeniyle devrimci ruhunu yadsımış gözükse de Sara'nın yeni savaşlara inancı vardır. Paulo ise direnmenin değerini hayatının son anlarında kavrar. şair kendisine intihar gibi bir finali tercih etmesiyle hayat karşısında devrimci bir şiddet dışında çözüml bulamadığını, bir yanıt veremediğini gösterir. Paulo umutlarını tüketmiş bir üçüncü dünya aydını olarak ölürlen, korunaklı ve kutsal bir varlık olarak başkanlık töreninde iktidar sembolleriyle sarılıp sarmalanmış olan Diaz, bir palyaço olarak kendi kendini onurlandırmaktadır. Bir elinde gamalı haç diğerinde bayrak, kutsallığın korunaklılığında sırtıtmaktadır.

Paulo Martins karakterinin ince ince analiz edilmesi bize anahtar bilgiler sunar. Filmin çekildiği dönemde ülkenin önde gelen gençlik idollerinden biri olan şair ve gazeteci **Mario Faustino** (1930-1962) Paulo karakterinin yaratımında güncel bir model işlevi görür. Paulo bir direnişçi olarak ölmenin düşünde yaşarken, ona eşlik eden bir **Faustino** şiiri olur: ***Balada - Em Memória de Uma Poeta Suicida***'nın dizeleri filmin düşünsel diyalektiğini özetler: *Nao conseguiu firmar o nobre pacto / Entre o cosmos sangrento e a alma pura /.../ Gladiador defanto mas intacto. / (Tanta violencia mas tanta ternura)*. Saf bir ruhun gözünü açtığı yer kanlı bir evrendir. şiddet ve şefkatin yol arkadaşlığı, politika ve şiirin yol arkadaşlığına denk düşmez. Ve Sara, tek bir adam için şiir ve politikanın çok fazla olduğunu söylerken, bunların doğurduğu yüke değil, ikisinin bir arada bulunmasının doğuracağı ölümcül sonuçlara vurgu yapar. Kaldı ki Paulo'nun dediği gibi kahramanlara gereksinimleri yoktur. Paulo yoksulların karşısına polisleri sürmesi üzerine ağız dalaşına girdiği Vieira'ya, daha önce Sara'nın kullandığı **Castro Alves** (1847-1871) dizeleriyle karşılık verir: *A Praça e do povo como o ceu e do condor*. Dillenen bir özelemdir: Sokaklar halkındır, göğün kondurun olduğu gibi.

Paulo'nun Diaz ile kurduğu sorunlu ilişki de aydınlatıcı bilgiler taşır bize. Politik arenaya onu taşıyan, yol gösteren, gelecek hazırlayan kişi olarak önce onu hayatının olmazsa olmazı konumuna getiren, ancak dipsiz basitliğı ve uçsuz bucaksız görgüsüzlüğü karşısında geri adım atan, bir anlamda onun bir benzeri olmanın eşiğinden dönen ve böylece adı konmamış bu baba-oğul ilişkisinde tanıma ve red süreçlerini yaşayan Paulo'nun hayatına, son anlarına kadar Diaz'ın gölgesi eşlik eder. Biografia de um Aventureiro filminde ondan 'ülkemizin babası' diye söz ederken, amaç yermek olsa da varlığı üzerinde oynadığı rolün net bir onayı da vardır. Tartıştıkları sahnede Diaz'ın görüntüsüne kısa bir süreliğine Paulo'nun sesinin eşlik ettiğine tanık oluruz ki, bu ses bindirmesi, babanın etkisinin çocuğun üzerine sinmişliğı olarak da okunabilir, zaman zaman onun yerinde olma isteğine karşı duramadığının bir dışavurumu olarak da.

Sonun sonu gözöktüğünde 'Eu preciso cantar!' der; evet, şarkı söylemelidir ve ağızdan kopuk, girift, çarpıcı, kaotik kelimeler bir bir dököldüğünde ışık hızında seyreden bir çağrışımla ve yüzyılı aşan bir geriye dönüşle ***Les Chants de Maldoror***'un **Lautreamont**'ünün karşınızda olduğunu hissetmemeniz mümkün mü? Ona açık bir selam gönderir **Rocha**. Politika ve şiir arasında sıkışmış bir

aydın, dengesiz, halka uzak. Olmak istediği ile olduğu arasında aşılmaz görünen bir mesafe var. Hayallerinin açlığını yaşıyor. İlgisini midelerin açlığının çektiği Sara'nın olaylara bakışı, Paulo'nun egoizmini daha bir belirgin kılar. Söylemlerine de bakmalı: '*Kendimi kibirli şiir egzersizleri yapmaya bıraktım.*' Voltajı yükseldiğinde de kendini motive etmeye kalkar: '*Tarih gözyaşlarıyla değişmedi.*' Paulo, içinde taşıdığı ve ötekileştirmiş olduğuna zaman zaman söz geçiremez bir tipik aydın portresi çiziktirir.

Paulo'nun umutsuzluğu ve tanıklıklarından dolayı duyduğu hayalkırıklığının tonu hayatına giren herkesle ve yaşadığı her olayla birlikte daha da koyulaşır. Bütün politik figürler burjuvazi ile olan ilişkileriyle konumlanır ve yaşadıkları dekadans kurdukları ilişkinin derinliği ile doğru orantılıdır. Halk arasından çıkmayan halkın politikacılarının halkçı kararlar almaları, alsalar uygulamaları olanaksız yakın bir zorluğa denk düşer. Halka bir halt olarak bakar ve en iyi kararı halkın vereceğini/verdiğini söylerler. Birilerini seçerler, halt ederler. Ama dedik ya, halk dedikleri de hepi topu budur zaten. Politikada halkın yeri yoktur. Hepsı hayallerinin peşinde koşar ama kendi gerçekliğini dayatmayı bilen, halka gülücükler saçsa da onunla iş yapılmayacağını bilen ve Tanrı'ya oynayan Diaz kazanır. Zafer sarhoşluğuyla keçileri kaçıran Diaz, ancak hayallerde yok edilebilir: Paulo'nun düşsel öfkesinin sarmalında boğulur. Ülke politik bölünmenin eşliğindeyken popülizm yana çekilir, güce yol verir, meydan kilise-asker-endüstri koalisyonuna kalır. Bunlar kuklayken seçtiklerinin kukla olmaması beklenemez. Dünyanın tanrılarına gelince, onlar görünür değildir. Onlar ister, kuklalar gider, kuklalar gelir.

Çizdiği politik dünyayı tanımlayan bazı isim ve kavramlara bakalım. Ülkenin adının El Dorado olması yüzlerce yıllık bir düşsel kente göndermedir ve ulaşılamayan, ulaşılamadığı gibi uğrunda sayısız hayatın karardığı bu düşsel kentin belli bir ülkeyi imlemiyor olması nedensiz değildir. Bu isimlendirme, Latin Amerika dünyasının bütününün bir El Dorado mitosunu taşıdığını ve filmin ülkeler üstü bir politik sorunsal tartışma amacını gösterir. Tropicalism kavramı ise hem kıta coğrafyasının, hem bölge insanının, hem kangrene vurmuş politikasının hem de filmin karakteristiğini tanımlar: Gerçekçidir, fantastiktir, teatraldır, operatiktir, şiirseldir, mitolojiktir, gerçeküstüdür. Onlar her an bu bileşenlerin değişik harmanları olarak karşımıza çıkar. Explint ise çatıları altında barındırdıkları kurumları emperyal güçlerin belirlediği hedef ülkelere yerleştiren, sömürü düzenini kollayan ve sürekliliğini sağlayan uluslararası görünümlü global kapitalist örgütlere bir gönderme.

Teknik kullanım ve görsel-sesli tasarım üzerinde de durulmaya değer. Ses ve görüntü uyumsuzluğu, sesin karşıkonom kullanımı bazen süregiden çatışmaların altını çizmek, bazen de şiirsel atmosferi desteklemek için kullanılır. Finalde son dizelere eşlik eden silah seslerinin karşıkonom kullanımının yarattığı anlam görsel-sesli değerlerin ayrık toplamından fazladır. Açılış ve kapanış sekansları, Diaz ve Paulo arasında geçen ve sonu merdivenlere bağlanan kavga sahnesi, Paulo ve Silvia'nın sorgulamaların baskısı altında kıvranan dans sahnesi, Diaz'ın Tanrı'nın

yalnızlığına öykündüğü kentturu sahnesi ve karnavalımsı seçim etkinliklerini gösteren sahneler, Brezilya'nın kendine özgü renkli yaşam kültürünü perdeye taşır. Sinemasal ritm, hayatın ritminden beslenir. Kitle sahnelerindeki stilize tasarımlar akla bir kez daha aynı ismi getirir: **Eisenstein**. Uçarı kamera devinimleri, kamera açılarının düzensiz çeşitliliği, çekim ölçeklerinin sırasız geçişleri ve kurguda agresif jump cut uygulamaları filmin anlatı örgüsündeki tansiyon grafiğini biçimsel olarak sarmalar.

Devlet sisteminin nasıl kurulduğu ve işletildiği, seçim yönteminin halkı sistem dışı kılmanın bir aracı olarak nasıl kullanıldığı ve geleneksel aydının yalnızlık dolambacını nasıl ördüğü üzerine dönemler üstü sosyo-politik söylemler taşıyan, söylemlerini sinemasal göstergelerle harmanlamayı bilen bir görsel metin ve prova-katif, agresif, artistik bir film-manifesto.

Terra em Transe nedeniyle yeniden dünya yollarına düşer **Rocha**. Aldığı ödüller, filmi 1967 yılının gözdelelerinden biri haline getirir. Rio de Janeiro FF'den Altın Yunus, Havana FF'den Film Eleştirmenleri En İyi Film ödülü, Locarno FF'den Büyük Ödül, Cannes FF'den de FIPRESCI En İyi Film ödülünü kazanır. Bunları film ekibinin kazandığı diğer ödüller izler. **Rocha** yılın kalanını yazmaya ayırır ve ortaya Latin Amerikan sineması, devrimci sinema ve sinema estetiği üzerine çeşitli yazılar çıkar.



1968 yılı mart ayında 'kanlı bir politik western' olarak tanımladığı **Aziz Savaşçı Hain Ejdere Karşı** (O Dragao da Maldade Contra o Santo Guerreiro) filminin hazırlıkları başlar. Ancak süreç uzayınca Rio'da deneysel bir çalışma olarak nitelenen **Cancer**'in çekimlerine başlar. Ancak şiddet, ırkçılık ve cinsellik üzerine anlık gelişen durumları yansıtan bu filmin çekimlerinin ardından sonraki aşamaları bir başka bahara bırakarak, dikkatini diktatörlüğe karşı kazan kaldıran öğrencilere çevirir. **Affonso Beato** (1941-) ile birlikte, askeri dikta rejimine karşı öğrenci, sanatçı ve politikacıların başını çektiği protesto gösterilerini kameraya alırlar. Ancak gelişen politik olaylar nedeniyle bir sonraki yıl her ikisi de ülkeyi terk etmek zorunda kalacak ve proje tamamlanamayacaktır. Elde kalan materyalde, mutsuzluğunu ve kaygılarını meydanlara dökülerek dışavuran, direniş çağrısında bulunan ve tam anlamıyla organize olamadıkları anlaşılan grupların gerçekleştirdiği yürüyüşler izlenmektedir. Bu gösteri ve yürüyüşlerin belgelenmesinden bir başka tamamlanamamış proje olan ve **1968** adını taşıyan çalışma kalır. Öte yandan, verdiği dersler, katıldığı festivaller ve yaptığı sunumlar **Rocha** adını hızla uluslararası bir ilginin odağına yerleştirir. Projelerin ardı arkasının kesilmediği bir dönemdir bu; **Bertolt Brecht**, **Miguel Angel Asturias** ve **Albert Camus**'nun isimleri gündeminden düşmez olur yönetmenin.



Aziz Savaşçı Hain Ejdere Karşı bir başka Antonio das Mortes öyküsüdür. O, kendisine görev verene bağlı bir kiralık katil olsa da canavar bir ruh taşımaz. Canavar ruhu taşıyanlar, onu kiraladıklarında çevrelerinde çalım satan toprak sahipleri ve otoriter zenginlerdir. Jardim das Piranhas kasabası

bir grup topraksız yerlinin akınına uğrar. Yerleşik otoriteyi temsil eden toprak sahibi Horacio kördür ama dünya işlerini görür. Komiser Mattos bir dediğini iki etmez, adamı gibi çalışır. Laura, Horacio'nun eşi gibi görünse de bir metres; Mattos'a yatırım yapıyor ve yaralı geçmişi onu hep daha fazlasını istemeye zorluyor.

Film kısa bir tarih dersiyle başlar: Bağımsızlık 1822'de kazanılır. 1838 yılında ünlü cangaceiro **Lampiao** öldürülür. 1888'de kölelik kaldırılır. Bu tarihler neden verilir? Bağımsızlık kazanılmış mıdır? **Lampiao** ölse de ruhu başkalarına bulaşmış mıdır? Kağıt üzerinde kaldırılan köleliğin yeryüzünün hiç olmazsa bir köşesinde olsun, silinmesi mümkün müdür? Yerlilerin başındaki cangaceiro Coirana aşk ve nefreti intikamın iki yüzü olarak tanımlar ve gideceği yolun Lampiao'nun yolu olduğunu söyler. Bu kasaba meydanı nutuğu yankısını çabuk bulur. Mattos'un isteğiyle bu cangaceiroyu temizlemesi için eski bir dostumuz olan jagunco Antonio pazarlığa çağrılır. Gözü tok görünür, bir şey istemez. Bu istemeyenler oldum olası olmadık işler yapmaya meyillidir, vardır bir göreceğimiz. Kör Albay Horacio Antonio'yu istemez. Bu işleri kendisine bağımlı devlet otoritesinin çözmesinden söz eder ama buna kendi de inanır görünmez. Toprak reformunu ve endüstriyi değil, ineklerini ve bir de Laura'yı ister. Yakın geleceği bile göremeyen yerel otorite, dokunabildiğini maldan saydığını bir kez daha göstermiş olur.

Antonio das Mortes darılmaz, aldırılmaz da. Çevresine konuşur ama kendi söyler kendi dinler gibidir. Öldürdükçe yalnızlaştığını, bu nedenle yeni düşmanlar istediğini söyler. Hesaplaşma anı gelir. Meydanda cangaceiro ve jagunco güçlerini önce çeneleriyle sınarlar. Antonio Coirana'ya ne Brezilya, ne cennet ne de cehennemde yeni bir cangaceiroya yer olmadığını söyleyerek meydan okur. Palalar çekilir. Coirana ağır bir yara alsa da bu onu aç, yoksul ama onurlu topluluğunun gözünde bir aziz derecesine yükseltir. Antonio'nun kafası karışır ve bir süre öyle de kalır.

Laura cephesi de kaynayan bir kazandır. Komiser Mattos'u adam olmak konusunda kocası kadar olamamakla aşağılar. Albay temizlenmeli ve kendilerini bekleyen zengin gelecek daha fazla bekletilmemelidir. Komisere bir sıkıştırma da vicdani hesaplaşma sürecinde sessiz sedasız yol alan Antonio'dan gelir: Albay

yiyecek depolarını açması konusunda ikna etmelidir, vicdanın ve tanrının sesine kulak vermek gerekir. Antonio'daki kafa bulanıklığı yerini hızla sakın bir netliğe bırakmaktadır. Albay ta en başında hoşlanmadığı Antonio'nun bu önerisini geri çevirir. Otorite figürü olarak, atılan bir geri adımın kendisini devirebileceğini bilir. Yanıtı duyan Antonio gerçek düşmanın kim olduğunu gördüğünü söyler. O anda bu politik westernin loş köşesi de aydınlanır. Güçlerin kemikleşmiş görünen safları çözülmeye başlar. Düzenin koruyucusu olarak, hakkını arayan güçsüzün susturulması için kullanıldığını anlar. Saf değiştirmesinin ardında insani sezgilerini kullanmaya başlaması yatar.

Laura ve Mattos'un ilişkisini öğrenen Albay delirir, ölümlerini ister. Laura kadınca bir uyanıklıkla Mattos'u bıçaklayıp halen kullanılabilir durumda olan Horacio'nun gözüne yeniden girmeye çabalar. Coirana daha fazla dayanamaz, ölür; mezarı sartaonun kalbine gömülmelidir. Horacio'nun eli silahlı adamları artık savunmasız kalan yerli halka saldırmaya hazırlandıkları sırada, kasabanın akıl hocası Profesör Laura ile Mattos'un ölüsünün yanında ve katliam korkusuyla çırpınan papazın engelleme çabalarına rağmen sevişmekte ısrarcı davranır. Katliam gerçekleşir ama Horacio ve silahşörlerini bir tedirginlik, bir korku sarar. Kör Albay'ın polis, devlet, eğitim üzerindeki kontrol gücü, yönetimi paylaşmak istemediğini anlamamızı sağlar. Antonio ve Profesör akıl ve güçlerini birleştirirler. Kutsal Kitap göze göz, dişe diş dediğine göre, onlara düşen bunu hayata geçirmektir. Politik idealler gerekçelendirilir ve Antonio ortaklarının da desteğiyle ama bu kez bir halk kahramanı olarak yine ve yeniden kazanır. Profesör artık bir ölü beden olsa da Laura ile öpüşmeyi sürdürür. Savaşın ganimetleri herkes için farklıdır. Ama herpsi için ortak olan niyet ettikleri ile kismetlerinin farklılığıdır.

Rocha'nın yaptığı yine bir tarih sunumudur ve bu sunumda kendisine epey bir yol arkadaşı eşlik eder: Koreografi, kostüm, renk, opera, şiir, dans, lirik, mit, din, epik, politika, kültür, tarih, folklor, yazın ve müzik. Halkın tropikalist hazinesi bir auteurün elinde yeniden biçimlenir.

Aziz Savaşçı Hain Ejdere Karşı filmiyle birlikte, **Rocha'nın Mauricio do Valle'nin** oynadığı Antonio das Mortes karakterini yaratırken önce ünlü cangaceiro **Lampiao** (Virgulino Ferreira da Silva / 1898-1938) ve çetesini, ardından da çete artığı **Corisco**'yu (Cristino Gomes da Silva Cleto / 1907-1940) öldüren ödüllü kelle avcısı teğmen **Ze Rufino**'dan (Jose Osorio de Farias) etkilendiği daha net anlaşılır. Asıl matrak olan, **Mauricio do Valle'nin** Antonio das Mortes kılığına bürünerek **Güneşin Toprağında Tanrı ve Şeytan** filminde öldürdüğü Corisco karakterini, beş yıl sonra **Carlos Coimbra'nın Corisco, O Diabo Loiro** filminde canlandırmasıdır. Bir başka açıdan, aktör aynı yıl içinde hem haydutu hem de haydut avcısını oynamış olur.

1969 Cannes FF'de **Aziz Savaşçı Hain Ejdere Karşı** ile En İyi Yönetmen ve FIP-RESCI ödülleri kazanır. Fransa'da bulunduğu bu dönemde çeşitli yapımla önerile-

ri ile karşılaşır. Bunlar arasında daha sonraları **Kesik Kafalar** (Cabeças Cortadas, 1970) ve **Yedi Başlı Aslan** (Der Leone Have Sept Cabeças, 1970) adlarını alacak olan film taslakları da vardır. **Godard** ile olan yakınlaşması sonucunda Vertov Grubu'nun **Doğu Rüzgarı** (Le Vent d'Est, 1970) filminde üçüncü dünya sözcüsü devrimci yönetmen rolünde oynar. Grubun elebaşı **Godard** sinemanın bittiğini söylemektedir. Oysa **Rocha** gibi bir üçüncü dünyalı yönetmen için yeni başlamaktadır. Kendi denklemini kullanacak olursak, **Godard** ve ortakları sıfırın üstünde, Rochagiller ise sıfırın altındadır, şimdilik.



Eylül ayında Brazzaville-Kongo'da **Yedi Başlı Aslan**'ın çekimlerini gerçekleştirir. Üçüncü dünyalı insanın amorsundan, Afrika'da süre giden Avrupa merkezli-Amerikan soslu kolonyal sürecin bir epiği. Safarilerden, beyazlara özgü yaramazlıklardan, hummaya tutulmuş aşklardan, kartpostalları süsleyen manzaralardan ve zevkleri zevklere bağlayan geceleriyle çöllerden uzak duran film, uluslararası



seyirciyi kara kıtanın gerçeklerini paylaşmaya davet eder. Afrika'yı sömürü alanı olarak görenler arasında ayırım yapmayan **Yedi Başlı Aslan**, eleştirel hedefine kolonyalist güçlerce yaratılan yerel burjuvaziye de ekler. Almanlar, Amerikanlar, Portekizliler ve oradan veya buradanlılar asker, katil, ajan, kurtarıcı, din adamı, vergi memuru ve aşk tanrıçası rolleriyle sömürgecilikten pay kapmaya çalışırlar. Sömürge sadece ekonomik bir baskıyla karşılaşmaz; sömürü politik, kültürel ve dini odaklarca beslenir. Sömürgeci yerel

şeflerden Mr. Xobu'yu başkan seçtirip direnişçi güçlerle aralarında bir tampon bölge oluştururlar. Devletler ister kabile, ister krallık, ister cumhuriyet olsun, yönetici sınıflarına düşen rol tampon olmaktır, şişip sızdırmaya başlayınca çöpe atılırlar. Bu nedenle başkanlar ilk bakışta başkan gibi dursa da ikinci bakışta uşak olduklarını anlamak zor değildir. Ulusal burjuvazinin tarihi, kukla prenslerin birer maymun olarak yazdıkları tarihlerin toplamıdır. Seçim nutukları kakafonik saksafonik tarzda, batıcı makyajla desteklenmiş bir propagandist ortamda atılır. Sömürgeci çekirge sürüsü gibi her yeri kurutur ve ağustos böceği gibi çalar söylerken, onların figüran rol arkadaşları işte bu maymunlardır. Yerel işbirlikçi sömürgecinin dişi olanına tutkundur. Öte yandan, Afrikalı güçler ile Latin Amerikalı güçler, yani Pablo ve Zombi bu sömürgeci yönetime karşı koymak için el ele verir, yine ve yeniden devrim derler. Bir yanda yarı akıllı yöneticileri, sahiplerinin eğitiminden geçmiş eğitilmiş bürokratları ve cahil başkanlarıyla sömürgecinin adamları, diğer yanda gerilla doğanları ve isyancı ruhlarıyla bağımsızlık yanlısı direnişçiler.

Sömürgecilerin yüzlerce yıla yayılan kolonyalist yayılma sürecinde bazen ulusal-
cı direnişçilere bazen de birbirlerine karşı savaştıkları görülür. Her telden oy-
naşma sürerken güç zayıflar, pasta küçülür ve sömürgecilerin birbirine düşmesi
kaçınılmaz olur. Bütün baskı ve eziyetlerden kurtulan Pablo gelir ve sömürgele-
rin ellerini bir bir kırar. Halk da ayaklanır ve katillerini öfkesinde boğar. Sömür-
gecilerin büyükbaş olanı, ağzı istediği gibi laf etmeyen Xobu'yu susturur. Zombi
militanlarıyla her yerdedir. Devrim masa üstünde hesaplanan bir olasılık olmak-
tan çıkar, sokağa ve kırsala yayılır. Olan bitenin bedelini ödeyecek bir günahkar
aranır. Kötülüklerin anası aşk kadını Marlene, İsa'nın son versiyonu olarak çar-
mıha gerilir. Rahibin suç tanımı ve sadistik eylemi, kadının sömürgeci dünyadaki
özgün konumu hakkında ufuk açıcudur. Eşzamanlı olarak, gerillaların 'Oh Africa'
şarkısını ülkenin dağı taşı dinlemektedir.

Afrika seçimini Brezilya benzeri problemlere sahip olmasına dayandıran
Rocha'nın politik sinemanın olanakları üzerine teorik bir çalışma olarak gördü-
ğü, adını çok uluslu sömürü düzeninin dillerinden alan **Yedi Başlı Aslan** filmi
olumsuz eleştiriler alır. Ancak gönderdiği selamın, üçüncü dünyanın erken sus-
muş bir başka sesi olan **Frantz Fanon'a** ulaştığına şüphe yoktur.

Brezilya'da politik ortam giderek kararmaktadır, kısa süre içinde baskı ve tutukla-
malar başlar. **Jorge Amado'dan** (1912-2001) uyarlamalar yapmak düşüncesinin
kafasında yer etmeye başladığı 1970 yılında rotasını İspanya'ya çeviren **Rocha**,
Barcelona çevresinde **Kesik Kafalar'ı** çeker. Latin kanının türlü varyasyonlarının
kötücül olanlarından nasibini almış görünen, gösterişçi bir zalimliğe, yılışık bir
hedonizme ve yağmacı bir hınzırlığa sahip bir diktatör karikatürü ile direnişçile-
rinin eğretilmelerle anlatılan çatışma sürecinin, uygarlık ve yönetim arasındaki
sancılı ilişkinin bir öyküsü. Zorbalığın (Uygarlık) tarihine bakınca, gücünü kişilik
bozukluğundan, göz ve mide açlığından, dinden, kontrolsüz güçten, milliyetçilik-
ten, zenginlik hırsından, başıboş otoriteden, karşılan(a)mayan insani isteklerden
aldığı görülür. Bir insanını veya toplumun zorbalık yolunda kendinden geçmesi
için bunlardan birine kendini kaptırması yeter de artar. Yağmacı kafa, militarist
güç ve tanrının yokluğu zorbalığı dünyanın gündeminden eksik etmez. Bunlar
yağmacının dilinde zengin-
lik, güvenlik ve tanrı inancı
olarak terennüm edilir. Zor-
balığın gücü ne insanı ne de
tanrıyı dikkate alır. Hırs, en
ilkelden en gelişkinine, en
görünüründen en örtüğüne,
frenleri tutmaz olmuş hayal
dünyasında El Doradolar
yaratır. Karşıt yönde gelişen
öykü, anti-empyralist sava-
şımın sürekliliğine ve bu sa-



vaş uğrunda yitirilenlerin önemini vurgular. Trajik de olsa, yoksa komik mi demek lazım, adına uygarlık denen süreç her türden kelleye tutkundur, sınıf ayrımı yapmaz. **Rocha Que Voa** (Eryk Rocha, 2002) belgeselinde geçen bir konuşmasında, **Rocha, Kesik Kafalar** için, 'Delilik üzerine, şiddetin deliliği üzerine bir film.' der. Anlatısal materyalin öyküyü dolduramaması, teatrallığı aşamaması ve sinematografik öğelerin yer yer su yüzüne çıkması formalist yapısının doğurduğu zorlama sonuçlar olsa da metaforik dünyasının sorgulama potansiyelini de aşağıya çekiyor.

1971 yılında nereye varacağı belli olmayan baskılardan kurtulmak için uzun süreli sürgün hayatı başlar. İlk durak, ocak ayında New York olur. Mayıs ayında Şili'ye geçer ve proje adı **Definição ou Estrela do Sol** olan ve bir Brezilyalı sürgünü anlatan belgesel üzerinde çalışır. Televizyon için çekilen ve yapımcılığını **Renzo Rossellini**'nin (1941-) üstlendiği filmin yapım süreci sekteye uğrar ve yapılmış olan çekimler kaybolur. **Düşün Estetiği** (Eztetyka do Sonho) adlı yazısı ortaya çıkar. **Rocha** bir dünya sürgününe yakışır biçimde dolaşmayı sürdürür: Buenos Aires, Londra, Paris, Münih, Roma.

Joel Barcellos'un (1936-) **O Rei dos Milagres** filminde bir valiyi oynar. Ardından oyuncu **Leticia Moreira de Souza** ile birlikte Fas'a bir yolculuk gerçekleştirir. Bu süreci S-8 formatında çeker ve ortaya Marakeş gezintisindeki görüntülerden örülü **Leticia em Marrocos** adlı deneysel günce tadındaki çalışma çıkar. Kasım ayında Küba'ya geçer ve ICAIC'in verdiği destekle **America Nuestra** adını verdiği büyük proje üzerinde çalışmaya başlar ki çok istemesine rağmen gerçekleşmeyecektir. **Historia do Brasil** üzerine bu dönemde düşünmeye başlar. Kübalı gazeteci **Maria Tereza Sopena** ile evlenir. Brezilya sinemasındaki gündem, Cinema Novo ile bir underground hareket olan Cinema Marginal (Tanımı, çerçevesi ve örneklendirilmesi konusunda sözcülerinin bile ortak noktalar konusunda uzlaşmadığı, çatısı altında olan Boca da Lixo akımı yerine de kullanılabilen ve daha çok bu akımın filmleriyle tanınan; erotizm, aksiyon, gerilim, psikopati ve korku öğeleri üzerine kurulu olup B filmi sınıflandırmasına uygun düşen örnekleriyle halka ulaşmayı başaran, zaman zaman deneysel eğilimleriyle dikkat çeken ilginç örneklerine rastlanılan karma bir tarz) arasındaki yüksek yoğunluklu tartışmadır ama **Rocha** her anlamıyla bu tartışmaların uzağındadır. Yaşam koşulları gereği bireysel sinemanın sularında yüzmektedir.

1972 yılında Brezilya'nın tarihini ulusal sineması üzerinden anlatmayı amaçlayan ve ardında bir yılı aşkın bir hazırlık süresi olan yeni projesine başlar: **Historia do Brasil**. Bunun için ICAIC arşivindeki Brezilya filmlerinden eleme yapmaya başlayarak bu kurgu-belgeselde kullanmaya karar verir. Dolaşmayı sürdürür; bu kez Latin Amerika vardır rotasında: Buenos Aires, Punta del Este, Montevideo, Lima, Macchu Picchu, Bogota, Cartagena, Barranquilla, Panama. Yolculuğunun Punta del Este ayağını bir günce biçiminde kameraya alır. Günümüzde **Paloma, Paloma** adıyla bilinen bu çalışma, ailenin yeniden bir araya gelişinin öyküsüdür: Anası **Lucia Rocha**; kızkardeşi, aktris **Anecy Rocha** (1942-1977) ve eşi **Walter**

Lima Jr.(1938-); kızı, şimdilerin yönetmeni **Paloma Rocha** (1960-). Bu kayıtların Uruguay'da yapılmış olmasının nedeni, **Rocha** ile görüşmek isteyen bazı önemli politik isimlerin burada randevulaşmış olmalarıdır.

Bogota'da geleceğin çok yönlü sanatçısı **Paula Gaitan** (1954-) ile tanışır, karşılıklı olarak yıllar sonrasına verilmiş bir randevu ve uzun vadeli bir yatırım anıdır bu. Geçtiği Paris'te **Maria Tereza** ile olan hayat arkadaşlığını sürdürür. Haziran ayında **Caca Diegues**'e (1940-) yazdığı bir mektupta, çekimlerini 1968'de yaptığı **Cancer**'i kurguladığını yazar. Ancak öncesinde Fransız gümrüğünün negatif kop-yaya el koyduğunu ve bunun filmin hiçbir zaman gösterilemeye sorunu yaşatabilecek olmasının bir felaket anlamına geldiğini ekler. Çekimleri dört yıl öncesinde dört günde gerçekleştirilen film, sıradan sorunların şiddete başvurularak çözül-meye çalışılmasının dışavurum anlarına tanıklık eder. Irkçı, seksüel veya psikolo-jik olan bu dışavurumların aşamaları açık biçimde doğaçlama gelişir. Setaoların doğurduğu favelaların ve uygarlaşmadan kentli olmaya zorlanmışların sesi cin-sellik, komünizm, ırk, devrim, yoksulluk gibi konulardaki düşüncelerini perdeye taşır ama son sözü söyleyen, sözün bittiği yerde ortaya kontrolsüzce çıkan eylem-dir. Bir sahnede sinemaya dönük bir gözlem de vardır. Cadde üzerinde yan yana duran iki sinema: Birinde **John Wayne**, diğerinde **Doris Day**. Ne yapsın şimdi Pab-lo? **Rocha** kıdemli oyuncularıyla çektiği bu minimalist underground filmde, cario-calardan orta sınıfın amortiden aydınlanabilmiş burjuvamsılarına dek, insanların çözüm bulamadıkları sorunun kendileri olduğunun altını çizer.



Bu dönemine ilişkin olarak, **Zelito Viana**'ya (1938-) yazdığı bir mektupta, iliş-kilerinin fazlasıyla karışık seyrettiğinden, yaptığı yolculukların kendisine haya-tının en zevkli dönemini yaşattığından ve **A Idade da Terra** adını verdiği bir se-naryo üzerinde çalıştığından söz eder. Paris ve Roma'da geçen bir yıl olur 1973. RAI için sonuçsuz kalan büyücek bir proje üzerinde çalışır: **La Nascita degli Dei**. Nisan ayında **Salvador Allende**'den (1908-1973) birlikte çalışma daveti alır.

1974 yılının uğrak yerleri Lizbon, Cannes ve Capri olur. Ülkesinde demokratik düzene geçilmesi durumunda, politikaya atılarak seçimlere katılmak istediğini

dillendirir. Hayatının belki de en sıra dışı işini yapar ve Çinli kızların en tanınmış **Juliet Berto** (1947-1990) ile evlenir. **Pasolini** için **Amor de Macho** yazısını kaleme alır. Projeleri arasına **Marx**'ın **Das Kapital** uyarlaması katılır. **Historia do Brasil** Küba ve Roma arasındaki gelgitlerde ve ortak yönetmen **Marcos Medeiros**'un emeği ve yapımcı **Renzo Rossellini**'nin desteğiyle biçimlenir ve Paris'te biter ancak estetik ve politik yorumlardaki uyumsuzluk nedeniyle ICAIC jenerikten adını çıkarır. Avrupa'nın Latin Amerika'ya yüzlerce yıldır çektiirdiği çilenin ardında Türk baskısı var. Onlar rahat durmayıp iteledikçe, Avrupa'nın Atlantik kıyısındaki denizci fatihler yeni ülkeler ve gelir kalemleri yaratmak için denizlere açılır. **Historia do Brasil** işte bu beş yüz yıla yayılan keşifler, fetihler ve sömürü tarihinden Brezilya'nın payına düşenine odaklanıyor. Tarih, aşağı yukarı üç yüz yıl boyunca gözü doymaz Avrupalılar ile özgürlüğe hasret yerliler ve köle olarak vatanlarından koparılıp getirilen Afrikalılar arasındaki çatışmalara tanıklık eder. Gün olur, fetihçiler kendi aralarında savaşa tutuşur. Ama kaybeden hep köleleştirilen halklar olur. Bu kurgu-belgeselin tarihsel ağırlık noktasını 1960'lı yıllar oluşturur. Politik ortamın sürekli gergin olduğu bu yıllarda yaşanan askeri darbeler, politik kamplaşmaların doğurduğu sosyo-ekonomik sorunlar ve halk direnişleri **Castro**, **Che** ve **Marcos**'un varlığıyla işlenir. Benzer filmlerden en önemli farkı, ressamından şairine sanat dünyasının bu akış içinde kendine yer bulmasıdır. Üçüncü dünya çerçevesinde din, sınıf, ekonomi, kültür, sömürü, kolonyalizm ve direniş kavramlarının pratikteki kesişme noktalarına odaklanan çalışma, görsel arşiv materyali olarak kara kalem çizimlerinin, aktüel kayıtların ve sinema filmlerinin **-Rocha**'nın filmlerine eşlik eden filmler arasında **Luiz Sergio Person**'un (1936-1976) **Sao Paulo**, **Sociedade Anonima** (1965) öne çıkar-kullanılması, devrim şarkılarına tropikal şarkıların eşlik ettiği ve detaylı çözümlemelerle entelektüel bir keyif yaşatan ses kuşağı nedeniyle sempatik bir yüze sahiptir. Brezilya'da ancak 1985 yılında gösterilebilen deneme-belgesel **Historia do Brasil**, **Rocha**'nın kaleme aldığı manifestoları ve **Terra em Transe**'yi besleyen tarihsel arka planı görünür kılma çabası olarak da okunabilir.

1975 yılında **A Idade da Terra** üzerindeki çalışmaları yoğunlaşır. Filmin çekim yerleri yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlar. Roma'da **Juliet Berto** ve **Carmelo Bene**'nin (1937-2002) de oynadığı **Claro**'yu çeker. Uygar dünyanın, dünyanın yaşadıklarından ne anladığı konusunda gerçekçi, samimi ve yapıcı bir yorum üretmemesi, sorun üre-



ten ve ihraç eden pozisyonundan kaynaklanır. Kavramların içini boşaltarak tartışmak onun işidir. Seni tartışmaya davet eder, sen tartışırken sahne arkasında işini görür. Kapitalizm, etkisi altına aldığı bireyler ve giderek toplumlar üzerinde çeşitli nevrozlar yaratır. Kapitalist uygarlık tarihi, insanlık açısından acının

bol ve umudun az yaşandığı bir barbarlık tarihidir. Gözü doymayanlar için saklı cennetlerin masalsı öyküleri hiç bitmez. Bir tanrı yaratıp önce kendilerini sonra kanlarını emecek oldukları çevre toplulukları kul yaparlar. Sonra da insanlığa kan kusturmak için ondan emirler taşırlar. Ve Dios Emperialismus'un koruyucu gölgesi altında tarihi yapar, yaşar, yazar ve yorumlarlar. Bunlar yaşanırken, havadaki devrim kokusunu almamak mümkün müdür? Nedense bir türlü toprağa düşmez o koku, havada asılı kalmış gibidir. Brigade Rosse ve Ho Chi Minh bir görünür ve sonra yiterler. Varoşların bütün kurşunları hedefsizdir. Pornografi emperyalist yayımların en yeni plantasyon alanı olan porno ile saldırısını sürdürür. Kadının tarihsel konumu çağları aşan bir mitsel varolma savaşı içinde verilir. Halk türkülerine **Bellini**, popüler şarkılara **Vivaldi** karışır. Bu özgün eko-politik görsel tarih denemesi, deneysel tadını operatik belgesel stilinden alır. Olumsuz eleştiriler ağırlıktadır. Çeşitli yazılarda, filmi üzerinden, naristik kişiliğinin katlanılmaz olduğu eleştirisinin yöneltmiş olması, **Rocha**'nın istediği etkiyi uyandırdığı anlamında yorumlanabilir. Yoruma yer bırakmayan saptama ise auteurizmin gösterişinden de yüz bulan bir underground çalışma olan **Claro**'nun **Rocha**'nın **Berto**'ya olan aşkını sinema tarihine kazıdığıdır.



Yılın planlaması ağırlıklı olarak yayınlar üzerinedir. Bunlar arasında en öne çıkanı **A Revolução do Cinema Novo** adını taşımaktadır. Ancak 1975 yılını noktalayan film çalışması, Portekiz Sinema ve Televizyon Çalışanları Sendikası'nın yapımcılığında gerçekleşen, son birkaç yılını kurucu kuduruk **Antonio Salazar**'ın mezarından yönettiği diktanın sona ermesiyle sonuçlanan 1974 Karanfil Devrimi'ni işleyen ve çeşitli yönetmenlerin katkısıyla gerçekleşen **As Armas e o Povo** belgeseli olur. İşçi Bayramı sırasında **Rocha** tarafından yapılan söyleşilerde, halkın yaşanan sürece katılım ve tanıklıkları ortaya çıkar. İşçi, öğrenci, direnişçi, asker, emekçi bireyler emekten diktaya, değişimden savaşa görüşlerini yansıtır. Film ilk gösterimini ancak 1995 yılında yapabildiştir.

1976 yılı ocak ayında Moskova'ya uçar ve **Eisenstein** belgeliğine uğrar. **Historia Dialectica da Matéria**'yı yazar. Sürgün yılları 23 Haziran 1976 günü sona erer. Bahia'da yaşamaya karar verir. **Paula** ve **Glauber** yeniden karşılaşır ve **Rocha**'nın ölümüne dek birlikte yaşayacakları süreç başlar. Hayatının kısa bir dökümünü yapar: Ardında üç roman, bir sinema kitabı, bir günlük ve çeşitli şiir ve öykü kitapları bırakmıştır. Yenilerini planlar. **Di** filmini çeker. Bu kısa deneysel belgesel, adını tanınmış ressam **Di Cavalcanti**'den (1897-1976) alır. Sanatçıya veda mesajını bu filmle veren **Rocha**, sanatçının tarzına sinemasal bir yanıt vermek istercesine kamera açıları, çerçeveleri, ölçekleri ve ses kullanımıyla deney-

sel bir yapı kurma çabası içindedir. **Rocha** ressam ve sanatı üzerine yazılmış metinleri harmanlar ve bu görsel yapıya yedirerek coşkulu bir atmosfer yaratır. **Di**, özgün bir sanat anlayışı geliştirmesi ve stiliyle üçüncü dünya sanatının bir sesi olarak gösterilmesi nedeniyle önemsenir. Yılın sonuna doğru **Rocha**'da sağlık sorunları çıkmaya başlar ve yaşadığı psiko-sindirim sorunları nedeniyle birkaç kez hastaneye yatırılır.



Di filmi 1977 Cannes FF'de Jüri Özel Ödülü kazanır ama ressamın evlatlığının açtığı dava sonucu 1979'da yasaklanır. **Rocha** kamera, ses ve kurgu stilindeki yenilikçi barok yaklaşım nedeniyle devrimci ve modern sinema örneği olarak nitelediği, yakın dostu **Jorge Amado**'ya (1912-2001) adanmış **Jorjamado in Cinema** adlı tv filmini gerçekleştirir. Amado'yu evinde ve çalışma odasında, ev sakinleriyle birlikte görürüz. Ardından

kitaplar arasında ve kendi yapıtından aynı adla uyarlanan bir **Nelson Pereira dos Santos** filmi olan **Tenda dos Milagres**'i (1977) izlemek için bulunduğu bir sinema salonunda yeniden yakalarız. Kameranın yazarla kurduğu sakin diyalog, **Rocha**'nın sanata, sanatçıya, yazara ve yaratıcılığa verdiği değerın altını çizmek istercesine ölçülü bir yakınlık kurar. **Rocha** için yılın en can yakıcı olayı **Anecy Rocha**'nın ölümü olur.

A Idade da Terra'nın ilk çekimleri 1978 yılında Salvador, Brasilia ve Rio kentlerinde başlar. Bu büyük projeye kızı **Paloma Rocha**'nın yanı sıra eşi **Paula Gaitan** da katılır. Çekimler sürerken, ocak ayında oğulları **Eryk Rocha** doğar. Politikaya olan ilgisi de sürmektedir ve **Jorge Amado**'ya kendisine kültür bakanı veya Bahia valisi olmayı hedef koyduğunu söyler. Sansür kurulundan kesiksiz gösterim kararı çıkınca, tamamlanışından dokuz yıl sonra gösterime giren **Kesik Kafalar**'la birlikte **Di** de gösterilir. Bu dönemde **Jean Rouch**'u (1917-2004) kolonist ve Quai d'Orsay (Üstünde bulunduğu caddenin adıyla anılan Fransız Dışişleri Bakanlığı'na bir gönderme) ajanı olarak suçlaması, kimileri için bir skandal anlamına gelirken, kimileri için de üçüncü dünyanın kendisi üzerindeki bakışa getirdiği gerçekçi bir yorumdur.



A Idade da Terra üçüncü dünyanın sesini duyurma(sı)nın zamanının gelmiş olduğunun sinemasal kanıtı, bir üçüncü dünya başyapıtı, görsel bir Brezilya ilahisi. Güçlünün yazdığı Tarih ile halkın yazdığı tarih arasında uzanan, huzurun asla sağlanmadığı o yapay sınır üzerinde mekik dokuyan film, insanlığın barbarlık tarihinin bir başka öyküsünü anlatır. Anlatırken Mitoloji, Kapitalizm, Militarizm, Emperyalizm, Marksizm, Devrim, Cinsellik, Irkçılık, Din, Doğa gibi büyük duraklara uğrar.



Senin topladığın meyveleri başkasının yemesi üzerine kurulu ulusaşırı kölelik sisteminin paçasından onur ve şeref akan bir üyesi olmak mı, yoksa kendi çıkarlarının ağır bastığı durumlarda küresel ekonomi ile ortaklıklar ve ilişkiler kuran ulusalcı bir üretim ve paylaşım anlayışına sahip olmak mı? O yıllarda kapitalist ve sosyalist liglerin varlığı bir yanılsama yaratır. Aslolan kapitalist ve sosyalist zenginlerin kendi liglerinde, ıvır zıvırların da kendi liglerinde oynadığıdır. Ama kölesevicilik başkadır. Tarih acaba ıvır zıvırlarını yılışık bir aşkla sevmeyen tek bir sömürgeci çıkarmış mıdır?

Tanrı ortalıklarda görünmez, görünmediği gibi üçüncü dünyalı için ne ifade ettiği de anlaşılmaz ama adam başına bir kurtarıcı düşer gibidir. Kavruk, Çevreci, Kolonist, Devrimci kurtarıcılar birbirine sevesiye yakın, öldüresiye uzaktır. Kurtarıcıları ile insanın takıntılarının aynı olması da ironik bir saptamadır: Güç, aşk, özgürlük. Tanrı'nın vaadi olan Cennet Krallığı'nı dünyada kurmaya kalkanların düşleri yetmezmiş gibi hayatlarını da yitirme geleneğine gelince, tanrısal bir kader olsa gerek bu. Dünyayı yöneten Brahms ile kurdukları ilişkinin çerçevesi misyonlarının etki gücünü ve ömrünü belirler.

Cinsellik kültürel sınırların vizesiz aşılabildiği, sınıflar arasında yaşandığında ardında tortu bırakmayanının tercih edildiği bir alandır. Tropikal alanlardakinin farkı daha canlı ve nemli olmasıdır. Kavruk İsa'nın düşkünlüğü aşarak aşkı kutsamasını doğal görmek gerekir: *"Ve O dedi ki: Çıplaklığın arındırıcı olduğunu bilesin. Yürü ya kulum, daha ne beklersin?"* (Glaberius, VXII-42,5) Kadın bedeni kültürler ve sınıflar üstü bir tapınak olmasının keyfini ve acısını buralarda daha bir derinden sürer. Yunan'da doğan ve Birleşik Devletler'de ölen Toplum kavramı, şimdilerde sonu gelmez bir ibadet sarmalında debelenmektedir: Futbol, borsa, para, tüketim, ganyan, karnaval, seks, piyango, tv.

Anlatım dili ve tasarımı açısından bakılınca, akademik kriterleri takmaması, standartlara aldırılmazlığı, agresif karakteri, yerleşik marjlar arasında geçişken salınımı, provokatif söylemi ve uyumsuzlukları uyumlu kullanımı nedeniyle, **A Idade da Terra** üçüncü sinema için yeni bir sanat formu olarak görülebilir.

A Idade da Terra ile katıldığı 1980 Venedik FF'de **Atlantic City** ile Altın Aslan ödülünü kazanan **Louis Maile** (1932-1995) ve festival yönetimini faşist olmakla suçlarken, kendisi de ülkesindeki politik duruşuyla ilgili olarak suçlanır. Ödüllendirme anlayışını utanç verici bularak büyük tepki gösterir. Öfkesinden nasibini alan diğer filmler, Altın Aslan ödülünün ortağı **Gloria (John Cassavetes)** ve FIPRESCI ödüllü **O Megalexandros (Theo Angelopoulos)** olur. Entel söylemin tarafı davranışını ağır tarafından eleştirir. Bu nedenle, bir başka hedef tahtası da ödüllendirme kriterlerini ticari bulduğu jüridir. Jüride **Yusuf Şahin, Marlen Khutsiyev, Michel Ciment, Umberto Eco, Gillo Pontecorvo, Margarethe von Trotta** ve **Suso Cecchi d'Amico** vardır ama eleştiri okları özellikle geçiyordum uğradımgillerden **George Stevens** diye birine ve söylediğini kendi de anlamayan homo academicusların paketleme uzmanlarından **Andrew Sarris**'e yönelir. Doğrusu, jüriye kağıt üzerinde bakınca, ödül aritmetiğinde **Rocha**'nın olup olmadığına bakmaksızın, sonuçlar dün olduğu gibi bugün de garip geliyor bana. Ama jüridir, ne yapsa yeridir.

Ve ardından artık bu tür festivallere katılmamak gerektiğini söyler. Emperyalizme karşı bir iletişim savaşı seferberliği başlatmak gerektiğini ekler. Sınır tanımayan öfkesi, sinema dünyasında bazı engellerle karşılaşmasına neden olacaktır. Öfkesinin dışavurumu çoklarına sevimsiz, sevimsizden de öte ilkel gelmiş olabilir. Ancak enteller, kültür-sanat dünyası, festivaller ve ödüller üzerine söylediklerinde bir yanlış yoktur kanımca; az bile söylemiştir. **Glauber**'in günümüze ulaşmaması onun şansı olsa gerek: Postmodern entelleri, günümüzün çöp yığını festivallerini ve çapsız ödülleri görmemiş olması onun adına sevindirici olabilir. Söylemine dönecek olursak: İçerik tarza yenilmiştir ama bu tarz bir üçüncü dünyalının kanında dolaşan Fanonist mağmanın püskürmesidir. Açıklamalarının devamı da gelir. Bir söyleşisinde sinemaya ve Brezilya'ya artık hoşçakal deme-



nin zamanının geldiğini ve artık kendisini görmeyeceklerini söyler. Yılın sonuna doğru dayanması zor ağırlarla tanışır.

1981... Hayatının bu son yılını daha çok Portekiz’de geçirir. Nisan ayında viral enfeksiyon tanısı konur. Haziran sonuna kadar arkadaşlarıyla buluşur, dolaşır, yazışır; öte yandan yazmayı ve üretmeyi sürdürür. 6 Ağustos günü akciğer-bronş komplikasyonu tanısıyla Lizbon’da hastaneye kaldırılır. 20 Ağustos gecesi medikal bir destek olmaksızın Brezilya’ya doğru yola çıkar. Anlaşılan, ölmek için Sintra’dan daha güzel bir yer bulmuştur. Sabah Rio’ya vardığında havaalanı kliniğinde serum bağlanır. 22 Ağustos günü ölür. Cenaze töreni yıllar öncesinin **Terra em Transe** filminde görülen Parque Lage’de düzenlenir.

Not: Metinde kullanılan kronolojik bilgiler, <http://www.tempoglauber.com.br> adresinden alınmıştır. Burada görülen hata, eksik veya çelişkili bilgiler, aşağıdaki kitap ve filmlerden elde edilen bilgilerle düzeltilmiştir.

Ek 1: GR filmografisi

- 1959 - Pátio (kısa)
- 1959 - Cruz na Praça (kısa)
- 1961 - Barravento
- 1961 - A Grande Feira (oyun+kur) / Roberto Pires
- 1964 - Deus e o Diabo na Terra do Sol
- 1965 - Amazonas, Amazonas (kısa-bel)
- 1965 - Simon del Desierto (oyun) / Luis Bunuel
- 1966 - Maranhão 66 (kısa-bel)
- 1967 - Terra em Transe
- 1967 - Garota de Ipanema (sen) / Leon Hirszman
- 1968 - 1968 (kısa)
- 1969 - O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro
- 1970 - Cabeças Cortadas
- 1970 - Leticia em Marrocos (kısa)
- 1970 - Der Leone Have Sept Cabeças
- 1970 - Le Vent d’Est (oyun) / Vertov Grubu
- 1971 - O Rei dos Milagres (oyun) / Joel Barcellos
- 1972 - Cancer
- 1972 - Paloma Paloma (kısa)
- 1974 - História do Brasil (bel)
- 1975 - As Armas e o Povo (bel) / kolektif
- 1975 - Claro
- 1977 - Di (kısa-den)
- 1977 - Jorjamado no Cinema (bel)
- 1980 - A Idade da Terra

Ek 2: GR ile ilgili kaynak niteliğindeki yazı ve söyleşiler

- A - Glauber Rocha; M. Delahaye, P. Kast, J. Narboni; Cahiers du Cinéma: 214, 1969.
- B - Cinema Novo vs. Cultural Colonialism, söy: Glauber Rocha, Cineaste, Summer-1970.
- C - Music in Glauber Rocha’s Films, G. Bruce, Jump Cut, May-1980.
- D - Glauber Rocha, Cine Cubano: 100-101, 1982.

E - Glauber Rocha, Film Cultura, August/October-1982.

F - Glauber Rocha, P. E. S. Gomes, Positif, April-1987.

G - Glauber Rocha: El santo guerero del Cinema Novo, J. Vega, Cine Cubano: 134, 1992.

H - Terra de Fome e Sonho: O Paraíso Material de Glauber Rocha, I. Bentes, Santillana del Mar, 2002.

Ek 3: GR ile ilgili kaynak niteliğindeki kitaplar

A- Revolução do Cinema, I. Xavier (ed.), CosacNaify, 2004, Sao Paulo.

B- Glauber Rocha, S. Pierre, Papirus, 1996, Sao Paulo.

C- Uma Poética Barravento, G. Erkiş, Sekans, 2011, Ankara.

D- Revisão Crítica Do Cinema Brasileiro, G. Rocha, Editora Civilização Brasileira, 1963, Rio de Janeiro.

E- Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética do Fome, I. Xavier, Brasiliense, 1983, Sao Paulo.

F - Glauber Rocha: Saggi e inventive sul Nuovo Cinema, L. Micciche, ERI/RAI, 1986, Roma.

G - Revolução do Cinema Novo, Alhambra / Embrafilme, G. Rocha, 1981, Rio de Janeiro.

H- O Ideário de Glauber Rocha, Sidney Rezende, Editora Philobiblion, 1986, Rio de Janeiro.

I- Glauber, a Conquista de um Sonho - Os Anos Verdes, A. Paulafreitas & J. C. Lobo, Editora Dimensão, 1995.

J - O Século do Cinema, G. Rocha, Alhambra / Embrafilme, 1983, Rio de Janeiro.

K - Glauber Rocha Cartas ao Mundo, I. Bentes (ed.), Companhia das Letras, Sao Paulo, 1997.

L - Glauber Rocha and the Cinema Novo in Brazil, B. Hollyman, Taylor & Francis, 1982, New York.

Ek 4: GR filmleri ile ilgili kaynak niteliğindeki kitap, yazı ve söyleşiler **Deus e O Diabo na Terra do Sol**

• Deus e O Diabo na Terra do Sol, Alberto Moravia, L'Espresso, 1964, Roma.

Terra em Transe

• Land in Anguish, Robert Stam, Jump Cut no:10-11, 1976.

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro

• Antonio das Mortes, Randal Johnson, Flick Books, London, 1998.

A Idade da Terra

• Un utopiste flamboyant: Glauber Rocha et L'âge de la terre, J.-C. Bernadet & T. Coelho, CinémaAction, March-1983.

Ek 5: GR ile ilgili kaynak niteliğindeki filmler

1981 Sintra é um belo lugar para morrer (bel) / Patrick Bauchau

1982 Abecedário (kisa) / Manuel Carneiro

1986 No Tempo de Glauber (bel) / Roque Araujo

1989 L'Homme aux cheveux bleus (bel) / Sylvie Pierre & Georges Ullman

1995 Glauber Rocha, Quando the Cinema virou Samba (bel) José Roberto Torero

1997 À Meia noite com Glauber (bel) / Ivan Cardoso

2002 Rocha Que Voa (bel) / Eryk Rocha

2003 Glauber o Filme, Labirinto do Brasil (bel) / Silvio Tendler

2004 Glauber Rocha (bel) / Joel Pizzini & Paloma Rocha

2005 De Glauber Para Jirges (kisa) / Andres Ristum

2007 Anabazys (bel) / Joel Pizzini & Paloma Rocha

2008 Diário de Sintra (bel) / Paula Gaitan



Aşk Şiiri

Belki, o tümüyle tanımlanabilir
kumpasıyla
şiiirin
ve enfeksiyonun,
hayatım henüz başlıyor
ama emin değilim sağlığımın geleceğinden
dünya küresel savaşı önceden sezer
ve var olmanın gizemini keser
bizi hayati bir kucaklaşmaya atarak
ayaklandırarak hazzı, özü.

haziran, 1981
glauber rocha

sekan

sinema yazıları seçkisi

3



TAD

kiv

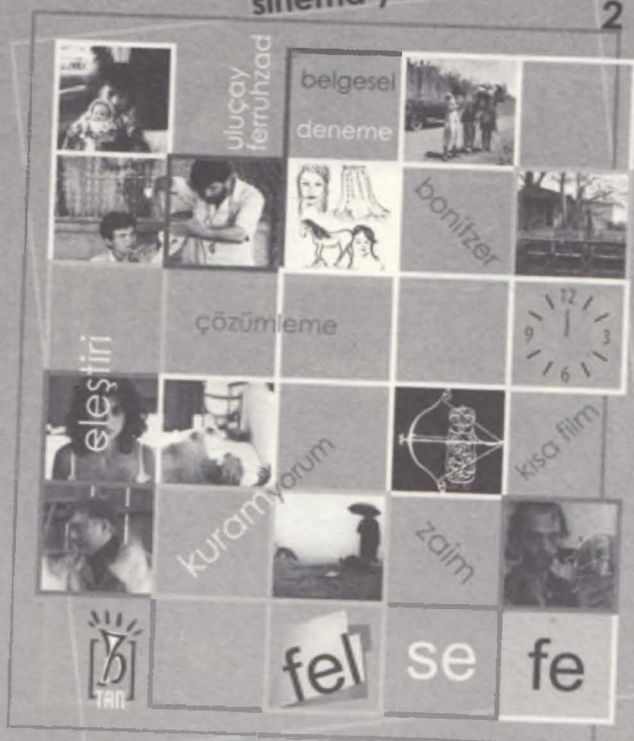
sa

film

sekan

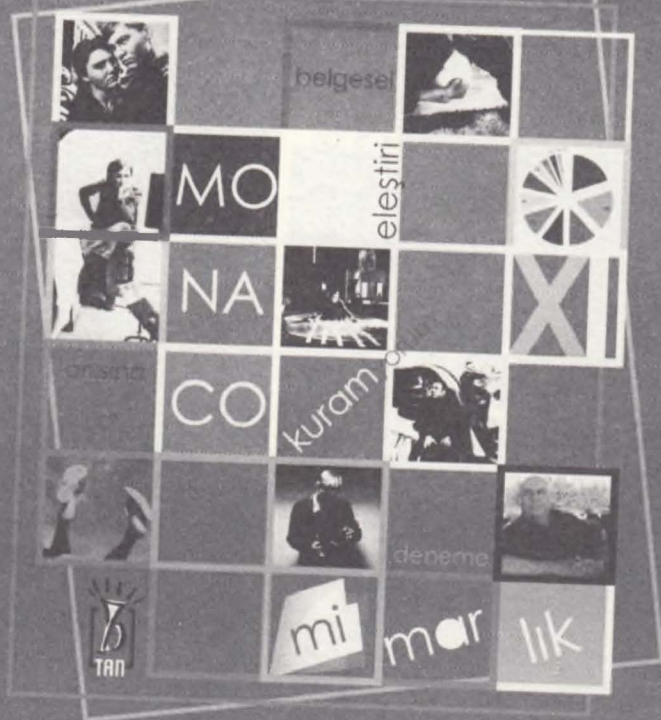
sinema yazıları seçkisi

2



sekan

sinema yazıları seçkisi



TAN

TAN KİTÂBEVİ YAYINLARI 21
SİNEMA DİZİSİ 4 / SEKANS 4
www.tankitavevi.com

10TL (KDV DAHİL)



9 786055 668211