

SİNEMA

Okumalarım

Zeki Z. Kırmızı

(2005-2025)

©

Açıklama

Yazarların doğum tarihleri esas alınarak dizinlenmiştir. Doğum tarihi bilinmeyen yazarlar ister istemez en arkaya yerleştirilmiştir.

Zeki Z. Kırmızı

İçindekiler

- **Ingmar Bergman:** Katiller, Büyülü Fener
- **Raymond Lefevre:** Ingmar Bergman
- **Liv Ullman:** Değişim
- **Jacques Ranciere:** Belá Tarr, Ertesi Zaman
- **Jacques Ranciere:** Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyorüstemi,
- **James Monaco:** Bir Film Nasıl Okunur
- **Thomas Asshauser:** Yakın Plan Haneke
- **Andras Balint Kovacs:** Béla Tarr Sineması: Çember Kapanır
- **Yvonne Tasker:** 50 Çağdaş Sinemacı
- **Todd McGoven/ Sheila Kunkle, Ed.:** Lacan ve Çağdaş Sinema
- **Dan Fainaru:** Theo Angelopoulos
- **James Roy MacBean:** Sinema ve Devrim
- **Daniel Frampton:** Filmozofi
- **Zafer Özden:** Film Eleştirisi

INGMAR BERGMAN (1918-2007, İsveç)



Bergman, Ingmar; Katiller, Büyülü Fener (Laterna Magica, 1987, Anı), Çev. Gökçin Taşkın, AFA Yayınları, Birinci basım, 1990, İstanbul, 335 s.

Kendine karşı da acımasız bu büyük İsveçli sinema yönetmeninin aynı zamanda bir yazar duyarlığı da taşıması şaşırtıcı değil. Bergman kendisine kimi göndermeler de yaparak yaratma sürecinin katı, ödünsüz ve bir o denli özgürlük tutkusuyla tutuşan yanını yazınsal diyebileceğim bir kurgu içerisinde sergiliyor. Sinematografik çağrışımların yapaylığına karşın uydumculuk (*konformizm*) karşıtlığında etkileyici, dürüst ve hoş bir şeyler taşıyor Bergman'ın anıları.

Asıl önemli olan filmografisinin ne denli özyaşamıyla doğrudan ilgili olduğuydu. Bana öyle geldi ki Bergman yaşadığı her ne ise (yapay ya da içten) onu görüntüledi. Kişisel varlığını tüm bozma girişimlerine karşın altta yatan oldukça sağlam ve özgüvenli klasik duygusu kendini duyumsatıyor yine de.

Annesine babasına bile borçsuz olduğundan yalan ona yakışıyor diyeceğim. Aldatmak gerçeği yeniden ve bir başka biçimde kurmak değil de ne? Onun ihanet etmeye sonuna değin hakkı vardı. İhanet etti.

Bilerek isteyerek sapkındı, *patolojiydi*. Bu izlenimi veriyor.

(2006)

RAYMOND LEFEVRE (1927-2002, Fransa)



Lefevre, Raymond; Ingmar Bergman (Ingmar Bergman, 1983), Çev. Cüneyt Akalın, AFA Yayınları, Birinci basım, 1986, İstanbul, 115 s.

Çok doyurucu olmasa da derli toplu bir Bergman dökümü.

“Bergman’ın felsefesinin temel tezlerinden biri böylece doğar: sevginin yitirilmesi, ölümün yaklaşmasıdır.” (23)

(2006)

LIV ULLMAN (1938, Norveç)



Ullman, Liv; Değişim (Forandringen, 1976, Anı), Çev. Nur Nirven, AFA Yayınları, Birinci basım, Haziran 1988, İstanbul, 227 s.

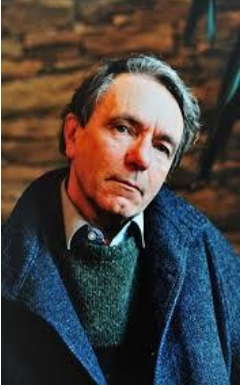
Liv Ullman'ın, bu büyük Norveçli oyuncunun kırık dökük anıları bir tür günah çıkarma işlevi görmüş anlaşılır. Kendisine o denli gömülü ki, anı diye bir tür olur mu, diye yeniden düşündüm. Kişisel deneyimi paylaşma açmaksa anı, o zaman buna uygun bir dil ve yol tutturmalı. İnsanların önlerine kendilerini koyma cesareti tartışmayı da kuşkusuz beraberinde getirir. Ama vurgu özelin üzerindeyse ve buradan bir tartışma çıkamıyorsa, neden beni (okuru) ilgilendirsin ki birilerinin anı dediği şey.

Bilgi(lenme) kırıntıları için anı okunur mu? Bu türü Neruda'ya ve diğer parlak örneklerle karşın ciddiye alamıyorum ne yazık ki.

Yaşamında kızı Linn'in (Bergman'la birlikteliğinden), Ingmar Bergman'ın, Farö Adası'nın, yurdu Norveç'in (özellikle bu yeterince dokunaklıydı) çok önemli olduğu anlaşılıyor.

(2006)

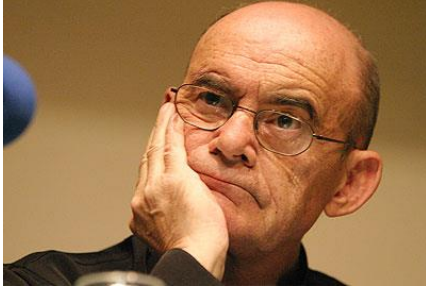
JACQUES RANCIERE (1940, Fransa)



Rancière, Jacques; Belá Tarr, Ertesi Zaman (2011)
Kovács, András Bálint; Béla Tarr Sineması: Çember Kapanır

(2018)

JEAN-LUC NANCY (1940, Fransa)



Nancy, Jean-Luc; Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarüstemi,
(L'Evedence du film, Abbas Kiarostami, 2001), **Çev. Tacettin Ertuğrul,**
Küre yayınları, Birinci basım, Kasım 2013, İstanbul, 104 s.

Fransız düşünür Nancy'nin, günümüz sinemasını içerikleyen, yeniden bireşimleyen İranlı (!?) yönetmen Abbas Kiyarüstemi hakkında iki yazısı ve yönetmenle bir söyleşisini derleyen kitap gerçekten önemli. Belki Nancy'yle (onun Kiyarüstemi yakıştırmaları, yorumuyla) yönetmenin kendisine bakışı örtüşmüyor, iki bakışı uyumlandırma çabası yer yer eğreti kalıyor ama yine de iki yorumun birbirinden güçaldıkları açık. Batı ve Doğu (sevmediğim bu kavram çifti) ilginç bir biçimde bir araya geliyor burada.

Nancy'nin ilk yazısı kitaba adını veren yazı: **Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarüstemi**. 2000'de yazılmış. Önce Kiyarüstemi filmi üzerinden *bakış* kavramını irdeleyen Nancy, yönetmenin *habitus* ya da *ethos*'ta sinemanın yüzyılını taşıdığına işaret ediyor. (12) Film, birdenbire bir uzam ya da dünya üzerinde bir açıklık olarak vazeden AK (Abbas Kiyarüstemi), bakışı *hareketlendirir*. Gözleri açmak için buradadır. (14) İmgenin büyüğü değildir derdi, “*ama gerçeğin üzerinde açıldığı haliyle ve yalnızca gerçeğin üzerinde açıldığı haliyle imgedir. İmgenin gerçekliği bizzat gerçeğe erişimdir.*” (15) Sinema yalnızca dayanak değil öğedir (unsur, ortam, element), her yerde vardır, herkesin deneyiminde vardır. (18) Sinema (eğitim), dünyaya bakacak bakışın eğitimidir, yani içinde sinemanın yaşadığı bu dünyaya bakacak bakışın eğitimi. Bir seyahat içinde taşınan bakış. Bu seyahat her şeyden önce bakışı kimildatmaya, sarsmaya, daha uzağa, daha yakına, daha uygun ve sonunda ‘ek sanat’ düşüncesini oluşturabilecek şeyin çok uzağına götürmeye gelen bir seyahat. “*Çünkü bu dünya menteşeleri üzerinde dönmektedir ve ‘sinema’, hareket biçimlerinin bir kaydı olmaktan ziyade, bir yüz yıldan beri bu yer değiştirmenin canlandırıcılarından ve kışkırtıcılarından biridir.*” (22) Nancy, bu noktada başka yer bildirimi diye bir kavrama yönelir. Tüm AK filmleri kusursuzca başka bir yerin tasarımı üzerine tasarlanmış olarak sona erer: yeni bir yer, yakınlaşan yeni bir uzak, başka bir ‘orasi’nın açılışıyla yeni bir içselleştirme (temellük). (24) Kiyarüstemi ‘ikâme’ etmez, ama onları bakışa doğru ve bakışı da gerçekliğe doğru hareket ettirir. Bakış, gözönüne almadır. (25-26) Bundan ötürü de bir saygıdır. ...’ya çevrilmiş, dikkatle, gözlemlerle, değerlendirmeye yönlendirilmiş bakış. “*Uygun bakış bakılan gerçeğe saygıdır (...)* Bakmak sonuçta gerçeği düşünmekten, hükmedemediğimiz bir anlamı tecrübe etmeye koyulmaktan başka bir şey değildir.” (31)

Nancy'ye göre AK'nin sineması metafizik bir sinemadır, izleklerinden ötürü değil, *"sinematografik bir metafiziğe, düşünüşün yeri, bedeni ve yuvası olarak, dünyanın anlamıyla bir ilişkinin meydana gelişi olarak sinemaya işaret"* ettiği için. (36) Döngüsel bir şey yoktur. Açılacak şey başlangıcın olanağıdır (imkân). Başlangıcın olanağı bakışın olanağı olarak açılacaktır. Anlamdan geriye kalan yalnızca yönelimsel anlamlandırmadır. Bir yolu izler ya da ararız. (43-44)

Kitapta yer alan ikinci yazı yukarıdakinden 5 yıl önce (1995) yazılmış: '**Hayat Devam Ediyor**'. AK'nin 1992'de çevirdiği filmin adı. Nancy'yi AK'de etkileyen şey filminin yaşamlarımızın süreği olması. Film bir yaşam parçası gibi eklemleniyor. *"Yaşam sinemanın devam edişi içinde, imgede ve imgenin hareketinde de devam etmektedir... İmge yaşamın imgeyle birlikte sürmesidir, yani yaşamın altilmez biçimde (...) kendi önünde, ilerisinde, karşısında, kendiliğinden kendinin ötesinde durmasıdır."* (49) *"Özne yoktur, bir niyetin taşıyıcısı yoktur, yalnızca devam ediyorum devam edişi içinde birinin –birilerinin- aşırı bir heyecanı ve dikkati vardır."* (53) Apaçıklık herhangi bir biçimde *anlam altına* düşen bir şey değildir. Apaçıklık kendini uygun uzaklıkta sunan bir şeydir ya da kendisi karşısında uygun uzaklığı bulduğumuz, ilişkiyi olmaya bırakan ve sürmeye bağlanan yakınlığı bulduğumuz şeydir. (56) *"Zincirlenen bir dünya, bir filmde diğerine giden ve böylece anlam oluşturunun bir başka yolunu çok yavaş biçimde öğrenen bir dünya."* (62)

Yaşamlayan film gibi bir sözün anlamı olur mu bilmiyorum. Ya da yaşama katılan, yaşamlaşan... Nancy'nin dediği az çok bu. İmge üzerinden bakışın kuruculuğu, yerselleşmesi, açması, dünyalaması.

Söyleşi ise 25 Eylül 2000 tarihli. Bir yerde AK şöyle diyor: *"Şimdi kendimi yönetmenden çok bir fotoğrafçı gibi hissediyorum. Şöyle düşündüğüm oluyor: Hiçbir şey söylemediğim bir filmi nasıl yapabilirim? Bu benim için için metninizi okuduktan sonra açık hali geldi. Eğer imgeler başka birisine onları yorumlamak, benim aklıma bile gelmeyecek bir anlam çıkarmaları için böyle bir güç verebiliyorlarsa, bu durumda hiçbir şey söylememek ve seyirciyi yalnızca hayal etmeye bırakmak daha iyi olurdu (...) Metninizi defalarca okudum ve yönetmen olma sorumluluğunun film yapmamayı tercih edeceğim kadar büyük olduğunu düşündüm."* (93) Şu söylediklerine ne demeli? *"Anlatı sinemasına katlanamıyorum. Salonu terk ediyorum. Anlatı sineması daha fazla hikâye anlattığı ve bunu daha iyi yaptığı zaman, ona karşı direncim de daha büyük oluyor. Yeni bir sinemayı düşünmenin tek yolu seyircinin rolünü daha fazla hesaba katmaktır. Seyircinin rolünü daha fazla hesaba katmaktır. Seyircinin müdahil olması ve boşlukları, eksikleri doldurması için tamamlanmamış ve bitirilmemiş bir sinema tasavvur etmek gerekir. Sağlam ve kusursuz yapıda bir film yapmak yerine, seyirciyi kaçırmak gerekmediğinin de tümüyle farkında olarak, bu yapı zayıflatılmalıdır! Çözüm belki de sadece seyirciyi etkin ve inşa edici bir varlık taşımaya kışkırtmaktır. Herkesin anlaşılmış olduğu bir birlikten ziyade insanlar arasında ayrılığı, farklılığı yaratmaya çalışan bir sanata daha çok inanıyorum. Bu şekilde, bir düşünce ve tepki çeşitliliği meydana gelir. Her biri kendi filmi yapar, benim filmime katılır, onu savunur ya da ona karşı çıkar. Seyirciler kendi bakış açılarını savunabilmek amacıyla bir şeyler eklerler ve bu eylem filmin apaçıklığının bir parçası olur. (Böylelikle filmin boş bırakılan, zayıf yerleri en güçlü yerlerine dönüşür.) Bu zayıflıklarla otoritelere karşı savaşmak gerekir."* (98) *"Bütün yaratımlarda göstermediğimiz bir gerçeklik parçası vardır. Ama onu hissettirmek gerekir. Bir ressam neyi göstermediğini bilmelidir. Ona ait bu küçük çerçeve hakkındaki her şeyi bilmelidir."* (102) Bu son sözlere ekleyecek hiçbir şey bulamıyorum. Resim, film göstermediğinde durur. Başka yerde (zamanda). Hakikat bu.

(2014)

JAMES MONACO (1942, ABD)



**Monaco, James; Bir Film Nasıl Okunur? (How to read a film?, 1977),
Çev. Ertan Yılmaz,
Oğlak Yayınları, 2002**

ABD'li yazar, yayıncı ve yapımcı Monaco bir Amerikalı için şaşırtıcı denebilecek görü derinliğiyle ortaya başlığının çağıştırdıklarının çok ötesinde bir yapıt çıkarabilmiş... Tek sözcükle olağanüstü denebilecek bir yapıt.

İçinde yaşadığımız uygulayım (*teknoloji*) deneyimlerini sezgi gücüyle geleceğin artık sinema olamayacak olan *tümleşik anlatı sanatlarına* gönderebilen Monaco, *sayısalın* ufkunu açıyor. *Sinemayı kitle iletişimi (medya), kitle iletişimini çoklu iletişim (multimedya)* üst başlığına yerleştirmeyi deneyen yazar, bir *kılavuz yapıt* koymuyor ortaya. Bir(den çok) soru ardına düşüyor bence. Bugüne değin sinemayı sanatla buluşturan ve ayıran nedir? Bu çözümlemelere dayalı olarak yeni uygulayım (*sayısal çokluortam*) bağlamında sinemanın geleceği ve zorunluysa var olma biçimi nasıl olacak?

Ertan Yılmaz'ın olağanüstü çevirisi de kutlamayı hak ediyor ayrıca. 2000 yılı 3. baskıya dayanıyor çeviri.

ağ erişim adresi: www.ReadFilm.com

Yapıtın bağımsız okunabilecek bölümleri şöyle:

1. Bir Sanat Olarak Sinema

Monaco bu bölümde; genel olarak sanatın doğasını, sinemanın sanat olup olmadığı ve nasıl bir sanat olduğunu, sinemanın diğer sanat türleriyle olan ilişkisini irdeliyor. Günümüz için yaptığı sanatsal düzey ayrımı aydınlatıcı:

* *Gerçek zamanda* var olan **gösteri sanatları** (oyun, vb.)

* Konu hakkında gözleyiciye bilgi aktarmak için yerleşik düzgü (*kod*) ve geleneklere dayalı **temsili sanatları** (resim, roman vb.)

* Gözleyici ile konu arasında doğrudan bir yol sağlayan, kendi düzgülerine sahip ama niteliksel olarak temsil sanatlarından çok daha doğrudanlık özelliği gösteren **kayıt sanatları** (sinema, müzik, video vb.)

1980'lerden sonra ise *kayıt sanatlarında* devrim yapmak üzere olan bir düzey; *sayısal (dijital) uygulama* gözleyici ile gerçeğin ilişkilerini temelden tartışmalı kılmaktadır.

Sanatı uygulamalı-çevresel-resimsel-dramatik-anlatısal-müzikal soyutlama tayfında çizgiselleştiren Monaco, iletişim temelinde iki boyutlu, üretim temelinde ise üç boyutlu olarak sınıflandırmaktadır. Böylece sanatlar ile hammadde, sanatçı ile gözleyici, yapıt ve belirleyici eyleşimi (*diyalektik*) kurgulanmış olur.

Sinemayı diğer kayıt sanatları (fotoğraf, resim), anlatı sanatları (roman), gösteri sanatları (tiyatro), ses sanatları (müzik) ve çevresel sanatlar (yontu, mimarlık) ile ilişkilendirir (Monaco). Temel tezi şu. *Sinemanın gerçekte doğrudan buluşma yeteneği diğer türlerin gerçekte ilişkilerini yeniden düzenleme ve gözden geçirmelerini, soyutlama düzeylerini yükseltmelerini gerektirmiştir.*

Bir saptama: Göstergebilim sinema dili/iletişim sistemini iyi tanımlamakla birlikte sanatsal etkinliğini tanımlayamaz. Yazın eleştirisinden 'eğretileme' (*metafor*) kavramı ödünç alınmalıdır. Çünkü göstergebilim sanatı bir *düzgüler* toplamı olarak anlatır. Sanatın eşsiz etkinliği ise onun eğretilmelerinde yatar. Sinema diğer sanatların tüm kod ve eğretilmelerini aktarabilmekle birlikte, tamamen kendisine ait, kayıt sanatları için eşsiz bir düzgüler ve eğretilmeler dizgesine sahiptir.

2.Teknoloji: Görüntü ve Ses

Bu bölüm, sinemanın kullandığı teknolojiyi (*görüntü ve ses*) tanıtıyor. Ayrı bölümler olarak; *objektif, kamera, ham film* (çerçeve oranları, renk, kontrast, gren, format, hız, ton), *ses kuşağı, post prodüksiyon-çekim sonrası aşama* (kurgu, bileştirme-mix ve sonradan seslendirme, özel efektler, optik, laboratuvar ve son yapım kuruluşu); *video ve film; gösterim* konuları irdeleniyor.

3. Sinema Dili: Göstergeler ve Sözdizimi

Önce *gösterge* kavramını irdeliyor Monaco (*algı psikolojisi* bağlamında). 'Eğer gözleyici edilgin tüketici değil etkin katılımcı ise bir filmin nasıl okunması gerektiği öğrenilmelidir' (153). Monaco'ya göre, sinema bir dil olmakla birlikte bir dil dizgesi (sistem) değil. Dil dizgelerinin gücü, *gösteren* ile *gösterilen* arasında çok büyük ayrım olmasından, sinemanın gücü ise böyle bir ayrımın olmamasından gelir. Sinema akla getirmez, anımsatmaz, belirtir. İzleyici için güç ve tehlike bu noktada başlar, yorumlama koşuldur, yaratıcı-izleyici dengesi kurulmalıdır, bu sanat yapıtını daha canlı ve zengin yapar. (156) Sinema dili *kısa-devre yapmış göstergelerden* oluşur ve temel bir birim ayırmak olanaksız olduğundan, *sürekli-bölünmez bir dizgeye* (zaman) dayanır. Dolayısıyla "kolay bir sanat olan sinema sürekli olarak bu kolaylığın kurbanı olma tehlikesi içindedir", "sinemayı açıklamak zordur, çünkü onu anlamak kolaydır" (C. METZ). Ne çekeceğim sorusunu iki soru izler: *Nasıl çekilecek, Çekmek için ne seçilecek* (DİZİSEL); *nasıl sunulacak, kurgulanacak* (DİZİMSEL)? Sinemayı diğer sanatlara göre en çok sinemasal yapan *dizimsel ulam, yani kategoridir (kurgu)*. Sinemada temelanlam ve yananlamaları yakalama çabalarının (göstergebilimsel) geldiği Peirce noktasında göstergeler üç ayrı yapı sunar: **1.İkon:** Benzerlik ilişkisinden ötürü nesnesini temsil eden gösterge, **2. Belirti, im (index):** Nesnesini aralarındaki varıksal bağ nedeniyle temsil eden gösterge, **3. Simge (sembol):** Gösterenin gösterilenle doğrudan ya da belirtisel değil, daha çok bir oydaşma sonucu ilişkilendiği nedensiz gösterge. Bunlar bir arada bulunur. Belirtisel gösterge sinema için yazınsal örnek üzerine temellenen sinemasal eğritelemenin (metafor) handikapından kurtuluş yolunu açar. Düzdeğişmece (metonimi) sinemasal simge olarak yazında olduğundan daha etkili olur. Gerçek izleyici yananlamalar yığınınını okur. Filmi iyi yapan şey ne olduğu değil, nasıl çekildiği ve sunulduğudur.

Sinemasal göstergenin ardından sözdizimini irdeler Monaco. Bu; *zamanda* (kurgu-montaj), hem de *uzamda* (sahneleme-mizansen) gelişimi içerir. Sahnenin iletisinin aktarıldığı araçlar olan düzgüleri örneklerle izleyen yazar, '*bir dizi ortak kodla birlikte özgül sinemasal kodlar sinemanın sözdizimini oluşturur*', (177) der. Mizansen, çerçevelenmiş (dolayısıyla ayıklanmış olan) görüntü, ard zamanlı çekim (odaklama, ışık vb.), ses; kurgu izleyen sayfalarda çözümlenir.

4. Sinema Tarihinin Biçimlenişi

Monaco bu bölümde de bir ilk gerçekleştiriyor. Sinemanın tarihini üç boyutlu olarak özetliyor: **1. Ekonomi (movies), 2. Politik (film), 3. Estetik (cinema)**. Olağanüstü bir bakış.

"*Sinema dünyayı anlama ve daha dar bir bağlamda, bu dünya içinde hareket etme tarzımızı değiştirmiştir*" (250). Kitlese sinemanın auteur sineması karşısında temsil düzeyine işaret etmesi oldukça önemli yazarın. "*Eylemin gerçek hayatta hem olası hem de hala gerekli olduğu nasıl netleştirilebilir?*" (263). "*İnsanların filmin düşsel yaşantılanmasına güçlü bir gereksinim duyması psikolojik olduğu kadar fizyolojik de olabilir. Sinemanın bu çok önemli can alıcı etkileri henüz yeterince ayrıntılı olarak araştırılmamıştır*" (265). "*Hollywood sineması bir düştür, heyecan verir, büyüler ama bazen de politik bir kabustur. Diyalektik sinema ise çoğunlukla çok gerekli ve harekete geçirici bir karşılıklı konuşmadır.*" (269). "*Böylesine genel bir araç olduğu için sinema -bilerek ya da bilmeyerek- birlikte nasıl yaşadığımız üzerinedir.*" (270). Estetik sinema tarihi (3. kesim) altbaşlıkları şöyle: **Bir sanatı yaratmak: Lumiere'e karşı Melies; Sessiz sinema: gerçekciliğe karşı dışavurumculuk; Hollywood: türe karşı auteur; Yeni gerçekcilik ve sonrası: Hollywood'a karşı dünya; Yeni Dalga ve üçüncü dünya: eğlenceye karşı iletişim; Postmodern devam: Demokrasi, teknoloji, sinemanın sonu.**

"Öyle görünüyor ki bu güçlerin toplamı en azından bildiğimiz anlamda movies/film/cinema'nın sonunu ilan etmek için iyi bir zaman olduğunu akla getiriyor. Bu andan itibaren '**film**' iletişim araçlarındaki sanatçıların kullandıkları disk ve kaset gibi yalnızca bir ham malzeme, olası tercihlerden yalnızca biridir. '**Movies**' artık, belki de '**multimedya**' hariç, başka bir ada sahip olmadığımız yeni, kuşatıcı bir sanat, teknoloji ve endüstrinin ayrılmaz bir parçasıdır. Ya '**cinema**'? Hayata bakış tarzımıza egemen olmuş, uzun, fırtınalı ve ödüllerle dolu seksen beş yılın ardından sinema sessizce sona ermiştir." (364).

5. Sinema Kuramları: Biçim ve İşlev

Monaco öncelikle eleştirmen kavramını irdeliyor. Sonra kuramlar:

* **Şair ve Filozof:** *Lindsay ve Münsterberg*. Münsterberg'in katkısı film olgusuna psikolojik ilkeleri uygulamasında.

* **Dışavurumculuk ve Gerçekcilik:** Arnheim ve Kracauer. Dışavurumculuk, yönetmeni öne çıkarır. Arnheim kuramının temelini biçimi ve teknolojinin sınırlamalarını koyarken Kracauer'in kuramının özünü sinema sanatının fotografik misyonu oluşturur. Film bir amaca hizmet eder. "*Etik, geleceğin estetiğidir.*" (GODARD).

* **Kurgu:** Pudovkin, Eisenstein, Balazs ve Biçimcilik: Pudovkin biçimin ulamlarını (*kategori*) keşfetti ve çözümlendi. Kurgu tekniklerini anlatıya yardımcı olarak değerlendirirken, Eisenstein kurguyu düz anlatıya karşı yeniden yapılandırdı.

Gerçekçiliğe yaklaşmak için gerçekçiliği yok etmek gerekiyordu. Balazs ise Eisenstein'i gerçekçilik ilkeleriyle buluşturdu (*mikro-drama*).

* **Mizansen:** Yeni-gerçekçilik, Bazin ve Godard. Bazin'i gerçekçi yerine işlevselci olarak niteleyebiliriz. Sinemanın ne olduğu değil ne yaptığıdır önemli olan. Bazin'deki karşıtlığı gidermek amacıyla Godard, *mizansen* ile *kurgu* arasındaki eytişmeyi öne çıkardı. Mizansen, yönetmen isterse kurgu kadar yalancı olabilirdi. Ayrıca kurgu yönetmenin kötü niyetinin zorunlu kanıtı değildi. O, karşılıklı söyleşimi (diyalog) önererek gerçekliğin sınırlarını entellektüel bir girişimle yeniden tanımladı. Artık kurgu yapmak mizansenin yeniden oluşturmaktı. "*Gösterge bizi bir nesneyi onun anlamı aracılığıyla görmeye zorlar*" (PARAIN). Dili yıkmak, yeniden başlamak için *sıfıra dönmek* (BARTHESES) gerek... "*Godard'ın parçalanması gerektiğini düşündüğü, bilinçaltıyla algılanan güçlü üsluptu.*" (394).

* **Sinema konuşur ve devinir:** Metz ve çağdaş kuram. Çift eklemlenmeli olağan dillerden ayrı olarak sinema *kısa devreli göstergelerden* oluşur. Görülen anlaşılardır. Metz'e göre, (kurgusal) anlatıma başvurmak sinemada odakçıl bir öneme sahip: Temelanlam ile yananlam arasındaki ayrım büyük önem taşır. İkinci ayrım dizisel (paradigmatik-dikey-ne ne ile beraber) ile dizimsel (sentagmatik-çizgisel-ne neyi izler) arasındadır. Arkasından sinemasal olan-olmayan düzgüler dizgesini çözümler Metz. Filmlerde okuduklarımız yalnızca düzgülerdir.

Ve sonuç olarak, olgun bir sanat olarak sinema bağımsız bir girişim değil, kültürümüzün dokumasında tamamlayıcı bir bileşendir. Sinema geniş ve uzun erimli bir *birbiriyle ilişkili karşıtlıklar dizisidir.*"(402)

6. Medya: Her şeyin Merkezinde

İletişim kurmak bir topluluğu biçimlendirmektir (406). Basılı ve elektronik iletişim araçları (Kitap- Gazete- Dergi- Film- Telefon- Radyo- CB- Ses Diski- Ses Bandı- Televizyon- Kablo- Videodisk- CD-ROM- İnternet). Mekanik ve Elektronik İletişim Araçlarının Teknolojisi (Gramofon- Telgraf- Telefon- Radyo- Televizyon: renkli-renksiz- Lazerli disk- Video disk-HDTV). Radyo ve Kayıtlar. Televizyon ve Video (Yayın-İş, Televizyon:Sanat-diziler) '...Yerel renklerle gelen canlılığı yitiriyoruz. "*Diğer yandan ise aynı şakalara gülen insanların birbirlerini daha az vurması olasıdır.*" (474). TV: Sanal Aile. Ön planı (yaşamı) baskılayan arka plan (476). "*BU BAŞTAN ÇIKARICI VE YAYGIN ARAÇ BİZİ GERÇEKLİKLE YAKIN İLİŞKİDEN YOKSUN BIRAKMIŞTIR.*" (482). "*Açıkçası sorun Big Brother'ın bizi izlemesi değil, bizim Big Brother'ı izlememiz.*" (483). TV zamanı yok eder... Yaşamlarımızı bizim yerimize yaşar (484).

7. Multimedya: Sayısal Devrim

Yapıta yeni baskılarda eklenmiş bölüm. Tüketici yerini 80'lerde kullanıcıya bırakıyor. Uzaktan Kumandalar. Depolama Teknolojileri. Sayısal Kodlama. Ses Diski. Multimedya miti. Sanal Gerçeklik Miti. "*Tam kuşatıcı sanal gerçeklik elektronik süper uyuşturucudur.*" (516). Siber Uzak Miti.

'Ne Yapılmalı?': "*Sayısal devrim, kim tarafından belirlendiği bir yana, gerçeklikle ilgilenme tarzımızı köklü bir biçimde değiştirmiştir.*" (527) "*Gerçeklik içindeki zeminimizi yitiriyoruz.*" (528) "*Medyayı gerçekleştiren insanlar bizden daha akıllı değil.*" (529). "*Ne yapılmalı? Yeryüzünün efendisi olan çağdaş medyayı durduramayız. O, hayatlarımızı doldurmaya devam edecek. Yeni söylem tarzları, okuyucunun sürece aktif katılımcı olmasında ısrar ettikleri için, bize yeniden kendi*

köklerimizi bulma fırsatlarını verebilir. Ama etik, geleceğin estetiğidir. Yeteneklerimizin ve teknolojilerimizin koşulduğu kullanımlara odaklanmalıyız. Artık çok köklü bir biçimde bir film nasıl kullanılır, bunu da anlamalıyız" (529).

Ekler ve Dizinler

- 1. Sinema ve Medya: Kronoloji**
- 2. Sinema ve Medya Üzerine Okuma Önerileri**

DIZINLER (Kişiler/Konular/Özgün Yapıtlar/Türkçe Yapıtlar)

(2000-2005)

THOMAS ASSHAUSER (1955, Almanya)



**Assheuer, Thomas; Yakın Plan Haneke (2008), Çev. Nazlı Pakkan
Agora Kitaplığı Yayınları, Birinci Basım, Haziran 2013, İstanbul,
200s.**

Haneke benim için önemli. Onunla yapılan uzun bir söyleşiyi içeren kitap sinemasını anlamamda önemli bir kaynak oldu. Gerçekten doğru, kavrayıcı sorularla gerçek bir entelektüel olan Haneke'nin yanıtları bir sinemacının dünyaya bakışını ortaya çıkarma konusunda oldukça doyurucu. Nimet'in armağanı olan (Benim önerimle son filmini, **Aşk**'ı [2012] görmüştü.) kitabı hemen okudum.

Çocukluğunda sinema tutkunu olan Haneke tiyatroyla başlayıp felsefeyle süren, sinemada demirleyen bir yaşamöyküsüne sahip. Babasız, üç kadınla büyümenin tadını çıkardığını söylüyor. Babası çıkageliyor. Üvey babasıyla ise iyi anlaşıyor. Piyaniistlik tasarısı da olmuş... Tiyatro yönetmenliği, TV ve oradan sinema...



Ona göre film yapmak öğrenilemez, yalnızca çalışılabilir.(24) Sanatın en büyük erdemi güzellikten de önce doğruluk. Doğruluk hem estetik, hem ahlaki kategori... (39) Söylediği bir şey filmlerinin gerçek içeriğine uygun: *"Dünyanın içinde bulunduğu olumsuz durumu anlatıyorum ama şunun da farkındayım ki, dünya benim filmlerime yansıdığı gibi tek taraflı da değil. Bizim gibi teselli arayan toplumlarda hafifletirici sebepleri bertaraf etmek zorunlu. Hafifletici sebepler kabul edilemez; çünkü bu, izleyiciye yüzleşmekten kaçış imkânı sağlıyor."* (45) Filmlerinin izleği, dediğine göre refah toplumlarının sorunları. Yalnızca refahtan değil, yarattığı vicdan sızısından da

acı çekiliyor. (49) Haneke için teknoloji çift yanlı bıçak. Geliştikçe kırılma gücü de (kırılganlık) artıyor. Ve ideoloji, kolaylıkla araçsallaştırılabilir. (60)

Haneke'ye göre şiddete karşı savaşılan şiddet kullanır. (72) Haneke şiddeti filmle estetize etme tehlikesine (Rene Girard, 'Öykünmeci Rekabet Kuramı') karşı biçime (form) başvurduğunu söylüyor. Şiddet filmleri şiddetin sıradanlığını ve gösterişsizliğini estetize ederek gösterişli kılıyor. Somut gerçeklik kastedilmemişçesine izleyici rahatlar bu şiddet estetizminden (Gerçeküstücülük). Şiddet zararsız gösteriliyor. Bu Haneke'nin düşünceleri ve kendisi (**Ölümcül Oyunlar**) bundan kaçındığını söylüyor. (72): "Ancak hiçbir film, birini öldürmeye teşvik edemez. Filmler tetikleyici bir ana sahip olmak ister. Hayatta ne tetikleyici bir an değil ki? Bir kez daha: Alternatif, temayı kesinlikle ele almamaktır. Her yerde varlığını gösteren şiddet pazarlamasına göre bunun korkakça bir çözüm olduğu kanısındayım." (73) Böylece Haneke seyircisini şiddetin sahici gösterimiyle kışkırtarak ne yapacağını görmek istiyor: "Önemli olan, izleyicinin bu kışkırtıcılıkla ne yapacağı. Kısıtlı bir film süresi içinde önemli olan sadece meseleyi sivriltebilmek. Sonuna kadar gidilmeli ve kaçış yolu izleyiciye kapanmalı. İzleyici filme karşı koymaya zorlanmalı. Bu en etkili yöntem. Kısacası izleyiciye en ufak bir kaçış yolunu açık bıraksam o bu yolu kullanacak ve filmde kaçmak isteyecek. İzleyiciye kurtarıcı bir fırsat verirsem bu fırsata bel bağlayacak ve filmde esas söylenen ve gösterilen şeye yüz çevirecek." (76) Neden ailede şiddet sorusuna yanıtı ise, ailenin içinde yaşadığımız toplumun yansıması, şifresi olduğu yönünde. (79): "Aile, başınızdan aşağı dökülen bir bok kovaı gibidir. Ve bir ömür boyu hayat sizin için böyle başaşağı gider." (154) Ve çocuklar da öyle masum değiller. (84) "Çocukların masumiyeti ebeveynlerin izdüşümüdür." (152) Şiddetin derinliğini iskandil eden şu söylerine ise Haneke'nin ancak saygı duyulabilir: "Ama Bach, daha önce değindiğim Auschwitz toplama kampı komutanını da teselli etti. Teselli içine saklanmış yalanları fark ettiniz mi?" (93) Arkasından şunu da ekliyor: "Kimse teselli edilemeyecek kadar teselli edilemez değildir. Karakterlerimi yaratırken de hep bu itirazı getirmeye çalışıyorum." (95) Nihilizm suçlamasına karşı verdiği yanıt ise etkili bir savunma: "Sadece televizyonu açın ve işlerin nasıl allahsızca yürüdüğüne bakın. Bunu görmeniz için Haneke'ye ihtiyaç yok." (105) Ve kendi bildirgesini çok da güzel dile getiriyor (Yüzde yüz katılıyorum.): "Derin saygı, sizden önce gelen şeylere duyulan saygı. Dünya o kadar da kötü bir yer değil. Biz onu kötü bir yer haline getiriyoruz. Hepimiz suçluyuz; her birimiz bireysel olarak değil. Biraz alçakgönüllülüğün ve derin saygının kimseye zararı yok." (106) Postmodernizme bakışı bu bağlamda olumsuz. Tehlikeli bir saçmalık ona göre postmodernizm. İnsanlar çoğalsa ve çatışmalar keskinleşse de bu günlük sorumluluğumuz için bir bahane olarak kullanılamaz. Böyle davranılması en önemli ahlaki sorudan kaçmamıza yol açar. "Dürüst olmak gerekirse, bunlar bizim ana problemlerimiz. Postmodernizmden beri sanki bunlar yokmuş ve bunlarla artık ilgilenmek zorunda değilmışız gibi. Ancak her kişisel tecrübe de bunun aleyhinde." (114) Haneke'nin insanların bahanelere sığınarak gerçeklikten kaçma deliklerini filmleriyle tıkama girişimini gerçekten çok önemli buluyorum: "Psikolojik ve sosyolojik açıklamalarla bahanelerin kaçış deliklerinin tıkanmış olduğu özel bir durum üzerinden model oluşturmaya çalışıyorum." (123) Ve ne kadar haklı: "Çözümler vadeden ve sanki dünyanın sırrını çözmek için bir reçete varmış gibi yapan diğer bütün şeyler benim gözümde tamamen sinizmdir. Ya da aptallık." (124) Zaten biraz aşağıda **Beyaz Bant** üzerine konuşmasında da okuyucuya ya da izleyiciye tutunabileceği bir şey vermenin, esas amacı algılatmayı zayıflattığı için yanlış olduğunu söylüyor. (148) Esas amacı ise kendi sözleriyle: "...Toplumlarda şiddetin doğuşu için model niteliğinde olan bir hikâye sunmak." (152)

Haneke üzüntü duymayan bir toplum istemediğini, üzüntü duymanın insana merhamet etmeyi öğrettiğini söylüyor.(155) Onun temel sorunu; ‘sunulan açıklamadan’ kaçınmak, onların basitliğini reddetmek. “*Ve yönetmen gerçekliğin çelişkili karmaşıklığına yaklaştıkça, izleyici için o kadar özgürlük oluşur.*” Haklı olarak özgürlüğün yönetmenin göstermediği yerde olduğunu söylüyor. *İzlerin düşgücünü kışkırtan şeyde... “Açık dramaturji benim için izleyicinin koordinat sisteminin boykot edilmesi demek.”* (156)

Sinema anlayışını özetleyen tümceleri şöyle: “*Buna rağmen hikâyelere karşı olan açlığım hiç dinmedi. Sinemadan ne aradığımı tam olarak bilmiyordum ancak her halükarda bana çocukluğumda yaşadığım o harika büyülenmeleri yaşatacak ve beni buna rağmen anlatılan hikâyenin ya da anlatıcısının kurbanı yapmayacak bir sinema sanatı vardı.*” (163)

“Soru ‘Neyi gösterebilirim?’ değil; ‘İzleyiciye, gösterileni olduğu gibi algılaması için hangi şansı verebilirim?’”

“Şiddetle sınırlanan konu: ‘Şiddeti nasıl gösteriyorum?’ değil; İzleyiciye, şiddete ve şiddetin sunumuna karşı olan konumunu nasıl gösteriyorum?” (184)

Michael Haneke seçili filmografisi:

- 1989 **Yedinci Kıta** (*Der siebente Kontinent*)
- 1992 **Benny'nin Videosu** (*Benny's Video*)
- 1994 **Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası**
(*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*)
- 1997 **Ölümcül Oyunlar** (*Funny Games*)
- 1999-2000 **Bilinmeyen Kod** (*Code inconnu*)
- 2001 **Piyanist** (*Die Klavierspieler*)
- 2003 **Kurdun Günü** (*Wolfzeit/Le Temps du Loup*)
- 2005 **Saklı** (*Cache*)
- 2008 **Ölümcül Oyunlar US**
- 2009 **Beyaz Bant** (*Das weisse Band*)
- 2012 **Aşk** (*Amour*)

(2013)

ANDRAS BALINT KOVACS (1959, Macaristan)



Kovács, András Bálint; Béla Tarr Sineması: Çember Kapanır
(The Cinema of Béla Tarr. Thi Circle Closes, 2013), ev. Mehmet İbiř,
Hayalperest Yayınları, Birinci Basım, Ekim 2015, İstanbul, 228 s.,
Büyük boy.

(2018)

YVONNE TASKER (1964, İngiltere)



Tasker, Yvonne, Ed; 50 Çağdaş Sinemacı (Fifty Contemporary Filmmakers, 2002), Çev. Nur Gökçeoğlu, Dost yayınları, Birinci basım, Nisan 2007, Ankara, 524 s.
Stringer, Julian: Wong Kar-Wai, s. 453-462

Eğer tüm kitap yazıları Stringer'ın Wong Kar-Wai yazısı gibiyse okunmaya değmez. Çünkü doğru bile olsa Wong Kar-Wai hakkında yazılabilecek tek şey onun özellikle uluslararası pazara oynayan uyanık, akıllı biri olduğu mudur? Sineması hakkında renk, tasarım, yerel ve batılı seyirciye göz kırpan müzik siyaseti, vb. birkaç konuya geçerken değinmek ve bununla yetinmek büyük haksızlık gibi geldi bana. Zaten üç-beş sayfalık yazı, Kar-Wai için yetersizdi, herhangi bir yönetmen için bile yetersiz sayılabilecek bir yazıydı.

(2007)

TODD McGOVEN (1967, ABD)
SHEILA KUNKLE (XXXX, ABD)



McGowan, Todd/Kunkle, Sheila, Ed; Lacan ve Çağdaş Sinema
(Lacan and Contemporary Film, 2004), **Çev. Y. Ertuğrul/ C. Turan,**
Say Yayınları, Birinci basım, 2014, İstanbul, 297 s.

Aşırı yığılma nedeniyle yukarıda bir küme kitabı birkaç tümceyle topluca değerlendirip (!) geçmeyi düşünüyorum. Güçlük şurada, bunlar aslında çok da bir araya gelecek, ortak izlekleri, tartışmaları olan metinler değil.

Tarkovski incelemesi daha sonraki yılların ürünü. Bu arada belirtmem gereken şey, Zizek yazılarının gerçekten eğlendirici ve kavrayıcı oluşu (öyle ki okur da haz payı çıkarıyor durumdan) ama öte yandan yarattığı izlenimin olumsuzluğu. Elinin altındaki evrensel gereç yığını her koşulda onu doğrulayabilir ve sanki varlıklarını neredeyse buna borçlular. Tam da burada kuramın şehvetinden söz etmek haddimi aşmak (mı) olur. Olsun varsın. Hiçbir şey beklemediğimiz anda davetsizce çıkagelen devasa *Gerçek*'in dehşetiyle başbaşa kalırsak, ne yaparız sorusuyla açılan yazı Tarkovski'nin verdiği yanıtı anlamaya çalışıyor. Lacan terimleriyle (özellikle *erişimsiz gerçek*) bir sinema anlayışı ve eleştirisi Zizek'e çok şey borçlu olmalı. **Lacan ve Çağdaş Sinema** derlemesi Zizek'ten de bir örnek inceleme olarak, Lacan'cı sinema eleştirisi uygulamalarını bir araya getirmiş. Zizek'e ilişkin sorun bu küme yaklaşımı için de sözkonusu. Özellikle derleyenlerin **Giriş** yazısı aydınlatıcıydı. Bir alıntı:

"Lacan'ın ifadesinden de net olarak görülüyor ki psikanalitik yorumlama travmatik Gerçeği metnin içindeki etkileri yoluyla soyutlamayı gerektirir; metnin içindeki hareketlere dikkat ederek bu hareketlerin etrafında döndüğü travmatik Gerçek noktasını bulur. Sonuç olarak ise, anlamın çöktüğü nokta ile kurulan özdeşim ve yalıtım yoluyla anlamı keşfeder." (21) Örnek film çözümlemeleri, Paul Eisenstein, Renata Salecl, Juliet Flower MacCannell, Mark Pizzato, Anna Kornbluh, Todd McGowan, Slavoj Zizek, Frances L. Restuccia, Hilary Neroni'den.

(2014)

DAN FAINARU (XXXX, ABD)

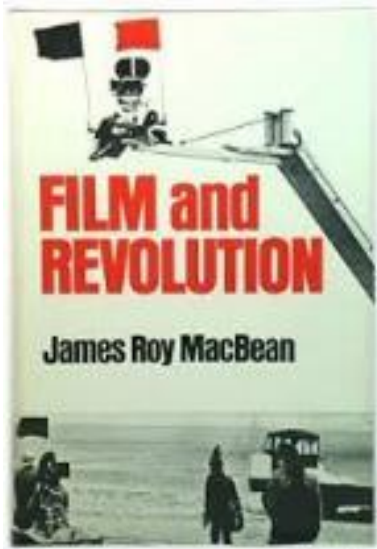


Fainaru, Dan, Der; Theo Angelopoulos (The Angelopoulos: Interviews, 2001); Çev. Mehmet Harmancı, Agora Kitaplığı Yayınları, Birinci basım, Şubat 2006, İstanbul, 199 s.

Angelopoulos'un iyi tanınabildiği bir kitap bence. Dizgeli yapısı, sorgulama tekniğiyle Angelopoulos'un sinema *poetika*sı sergilenebilmiş, yönetmenin dünyaya bakışı ve yorumlayışı, felsefesi ortaya konulabilmiş...

(2006)

JAMES ROY MACBEAN (XXXX, ABD)



**MacBean, James Roy; Sinema ve Devrim (Film and Revolution, 1975),
Çev. Ertan Yılmaz,
Kabalıcı yayınları, Birinci basım, Temmuz 2006, İstanbul, 299 s.,
Büyük boy.**

MacBean'in canlı tartışmayı (*polemik*) öne çıkaran biçemi, konusunu derinleştirmesini bekleyen okuru düş kırıklığına uğrattıyor. Yazıyı (eleştiriyi) devrimci eylemle özdeşleştirmesinden kaynaklanıyor kuşkusuz bu.

Şimdi **Genel Dilbilim**'e (*Saussure, 1916*) kökenlenen Metz'in sinemasal göstergebilimi (sinemayı dile değil, söze, yani dilyetisine ulayan yaklaşım) sertçe eleştiriliyor ama eleştirilen için okura biraz yardım etmek gerekmez mi? Gerçi MacBean'in okuru, Metz'i bilen bir okur olmalı. O da biz değiliz sanırım. Ama yazarın Marksist bir sinema eleştirisini devrimci eylemin bir parçası olarak üretme girişimi (yapısalcılık vb.den de destek alarak) aslında doğru görünen bir girişim. Heyecanın kendisi bile öyle güzel ki... MacBean, anladığım kadarıyla önce savaş ertesinin önemli sinema kuramcısı Bazin'le hesaplaşmış, göstergebilim daha sonraki dönemlerin işi. Jean-Luc Godard'ı daha yakından tanımalıyım.

(2006)

DANIEL FRAMPTON (XXXX, İngiltere)



**Frampton, Daniel; Filmozofi (2006), Çev. Cem Soydemir
Metis Yayınları, Birinci Basım, Ocak 2013, İstanbul, 341 s.**

Sinemayı yepyeni bir biçimde anlamak için yeni kuramsal girişim (bildiri, manifesto) olarak sunulan çalışmayı Frampton 2006 yılında yayınlamış. Doğrusu aşkını (film) tezini benimseyemedim, çok tartışmalı buldum. Sinema-zihin diyor ya bağımsız, özerk bir Tanrı filminden söz ediyor bana kalırsa. Tüm istemleri (irade) aşmakla kalmayan sonunda tümünden bağımsız bir isteme dönüşen film. Bu tezin kuramına da filmozofi diyor. Filmi gerçekliğe tutuklayamayız. *“Film şeffaf değildir, resmettiği şeylere dair taşıdığı inançlara tabidir. Filmin devamlı ‘gerçek’le kıyaslanması, sinema incelemelerinin önünü tıkamakta, ‘film-varlık’a dair radikal bir yeniden kavramsallaştırmayı olanaksız kılmaktadır. Çağdaş sinema, istediği her şey olabilen, istediği her yere gidebilen, istediği her şeyi düşünebilen, sonsuz bir canlandırma potansiyeline sahip bir film-dünya sunmaktadır bize.”* (18) Frampton’a göre filmozofide film bir düşünme biçimiyle ilişkilendirilmiyor, kendine has bir düşünce olarak çözümleniyor. Dolayısıyla filmozofi örgensel (organik) bir film felsefesidir. (21) Uzatacak bir şey yok. İnsan düşüncesinin yankılandığı birçok konuda örgencilik eğilimli yaklaşımları anımsattı **Filmozofi** bana.

(2015)

ZAFER ÖZDEN (XXXX-2019, Türkiye)



**Özden, Zafer; Film Eleştirisi (2000),
AFA Yayınları, 2000**

Ege Üniversitesinden Özden, *film eleştirisindeki* temel yaklaşımları özetliyor ve *tür filmi* eleştirisini ayrıntılandırıyor.

(2000-2005)