

UZUN BİR GÜNDEN GECEYE YOLCULUK

Erdem İlic

*“Suyu delmek için bıçağın ucunu kullanmak,
Karı mikroskopla incelemek,
Bunu tekrar ve tekrar yapmak.
İnsan yine de sormak istiyor.
Gökyüzündeki yıldızları saydın mı?
Onlar hep göğsüme dalış yapan küçük kuşlar gibiler.”*

(filmde evin dönmesini sağlayan sihirli cümleler)



Eski bir duvar saati. Kadranlar çalışmıyor. Sırtı bize dönük olduğu için yüzünü görmediğimiz bir kadın, saati asılı olduğu duvardan kaldırıp yerine bir adamın siyah beyaz bir portresini asıyor. Kamera sakin bir kaydırma hareketi ile duvarın köşesine yaslanmış, yeni sigarasını, son nefesini aldığı eskisiyle yakan adama yöneliyor. Durmuş saatin aktüel imgesi, yerini alan portre ile virtüel hale gelirken, bu sefer portre hem kadrajdan çıkarak hem de akan zaman içinde virtüelleşiyor.

Babanın mirası hakkında kısa bilgiler veren kadın, kadrajın içinde ama yüzünü seçemeyeceğimiz biçimde net alan derinliğinin dışında. Başka bir deyişle başından beri virtüel. Ana karakter olduğunu anladığımız adam restoran ismini annesinin adı geçtiği için değişmemesini isteyerek dışarı çıkıyor. Tüm bu sekans bir plan-sekans, yani dolaysız zaman-imge olarak izleniyor. Bu imge **Bi Gan**'ın **Uzun Bir Günden Geceye Yolculuk** (Long Day's Journey Into Night, 2018) adlı filminden. Ancak bu imge, plan-sekanstan, zaman-imgeden fazlasını, zaman içinde bir ritim duygusuyla fazlasını, tek planı değil, filmin bütünü kapsayarak, yönetmenin de deyişle poetik bir duyuyu içeriyor. Hiç şüphe yok bu bir şiir-film. Elbette bu türden bir sav, cevap gerektiren bazı sorular doğuruyor.

Bir film, nasıl şiir-film olarak tanımlanabilir? Burada kastettiğim, sinemayı eklettik bir sanatın bir bileşeni olarak ele alıp, bir edebi tür olan şiirin filmde içerilmesi değil, daha çok kendisi şiir olan özel bir tür. Eklektizmi benimseyip, edebiyat dahil başka sanat dallarının sinemada içerilmesini sağlamak, fazlasıyla alışkın olduğumuz, dahası örneğin **Ayzenştayn** gibi, kimi sinemacıların savduğu bir yaklaşım. Diğer taraftan kendisi şiir olan film, deyim yerindeyse, daha nadir bir tür. Yazının başındaki sorunun cevabı ise, tahmin edilebileceği gibi kolay değil. Bir diğer sorun ise şiir-film denince içinde geçen o kelimedenden dolayı akla gelen sinema ve dil ilişkisi. Bu bir sorundur, çünkü sinema teorisi tarihinin en tartışmalı, en çok karşı çıkılan başlıklarından biri sinema ve dil ilişkisi üzerine kurulmaya çalışılmış olan kuramsal çerçevedir. Sinemanın bir dil olduğu düşüncesinde birleşenler geri kalan neredeyse her konuda görüş ayrılığına düşer. Sorular zorludur, örneğin sinema bir normatif gramere sahip midir? Cevap evet ise, kapsayıcı ve uzlaşımalsal biçimde gösterilmelidir. Cevap hayır ise bu tür bir gramere sahip olamayan bir dilin nasıl mümkün olabileceği de açıklanmalıdır. İşleri daha da güçleştirmek pahasına **Gilles Deleuze**'un (2021) görüşünü de ekleyelim: Sinema ne bir dil sistemi ne de bir dildir, elimizde bir plastik malzeme vardır. Bu malzeme bir ifade kipi kazanabilir (*utterance*). Ancak bu, imgede verili olmayan geçici bir niteliktir. Ayrıca sinemada dil ve dilyetisi denince akla ilk gelen isim olan **Christian Metz**'in sinemanın ancak "şiirsel bir dilyetisi ile" karşılaştırılabileceğine (Adanır, 2013: 18) yönelik vurgusunu da eklemekte yarar vardır.

Uzun Bir Günden Geceye Yolculuk'a dönersek, filmin öykü ve öykülemesine yönelik olası açıklama girişimlerinin bir şeylerin tadını kaçırabileceğini vurgulamam gerekir. Babasının ölümü üzerine, büyüdüğü şehre dönen Lou

Hongwu, aynı zamanda gerçek ismini ve yaşını hiçbir zaman öğrenemediği eski sevgilisini aramaktadır. Bu arayış aynı zamanda anılarında da sürer. Öyle ki artık onu ne zaman görse bir rüyada olduğunu anlar. İnsan, gördüğünde rüyada olduğunu anladığı birini nasıl bulabilir? Ortada karanlık bir cinayet de vardır. Karakterin imgelemine anılar ve yalanlar kuşatmaktadır. Ancak olup bitenler ne bir masal ne de bir öykü gibi, ne olduğu ya da ne olacağına dair sorulara meyiletmez. Öyküleme düğümler, zirve noktaları, çatışmalardan medet ummaz. Bilakis yer yer rahatsız edici olabilecek derecede bir içe kapanıklık ve belirsizlik hâkimdir. Ancak bu durum ortada bir öykü olmadığı anlamına da gelmez. Ana karakterin, peşine düştüğü kadının, bulduğu kadının, hapisteki kadının, babanın, yeşil kitabın ve içinde yazanların, fotoğrafların öyküleri vardır ve birbiriyle kesişip durur. Öykülerin çoğulluğu bir desen değil, bir akış sağlayarak gevşek bağlantılara sahip bir rüya gibiliği hâkim kılar. Akış sinematografik malzemenin icrası ile gerçekleşir. İşte filmin ritmi böyle kurulur.

Sinema tarihi aynı zamanda bir sinema teorisi tarihidir. Bu yüzden sorduğumuz soruların çoğu daha önce sorulmuş, cevaplar üzerine kafa yorulmuş, kavramsal kuramsal yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu durum sinema ve şiir ilişkisi için de geçerlidir. Dahası sinemanın dil mefhumu üzerinden sistematik olarak araştırılmaya başlanması için göstergebilimin icat edilmesi ve sinema ile ilgilenmesi gerekmişken, şiirsel bağlam dilsel bağlamdan daha eski bir tartışma konusudur. **Şklovski**, **Piotrovski** gibi Rus biçimciler “poetika-kino”, “sinepoetik” gibi kavramlar geliştirirken **Herman G. Weinberg** 1931 tarihli *Autumn Fire* adlı çalışması için “bir şiir film” nitelemesi yapar. Elbette Rus biçimciler bu kavramlar üzerinde dururken sinema-dil ilişkisi konu edilir, ancak üzerinde asıl durulan, kendi içinde bir amaç olan estetik ve stildir. Sinema ve dil ilişkisi konu edildiğinde, burada dil ile kastedilenin konuşulan dil değil de, metaforik bir benzetmeyle “edebîlik” adını verdikleri biçimsel bir alan olduğu sık yapılan bir düzeltmedir. Bu çalışmaların içinde herhalde en ilginç olanı **Passolini**’nin (1976) “Cinema of Poetry” adlı makalesidir. İlginçtir, çünkü bu makalesinde **Passolini** kameranın algısal bir konumu ile edebiyatta kullanılan dilbilgisel bir uygulama arasında analogik diyebileceğimiz bir bağlantı kurarak sinemanın poetik potansiyeline dikkat çeker. Edebiyatçıların bir tarz olarak kullandığı ve “serbest dolaylı söylem” adını alan bu uygulama anlatıcıyı karakter ile yazar arasındaki bir aralığa taşır. Böylece konuşanın ya da düşünenin yazar mı yoksa karakter mi olduğu konusunun

belirsizleştirdiği bir üslup ortaya çıkar. Bunun sinematografideki analogik karşılığına gelirsek; **Passolini** burada kameranın algısal olarak öznel ve nesnel arasında bulunduğu bölgeye işaret eder. Ancak bu noktada nesnel ve öznel olanın sorgulanması gerekir. Filozof, nesnel olduğu varsayılan konumun bir demir atma noktasına ihtiyaç duyduğunu hatırlatır. Ancak tam da bu demir atma noktasının nesnel yönü de sorguya açıktır (Deleuze, 2014). Benzer bir tartışma şüphesiz öznel algı yönüne de genişletilebilir. Ancak burada ikisi arasındakine, **Maselli**'nin (2002) "görüş noktası", **Mitry**'nin (2000) "yarı-öznel" adını verdiği alana dikkat çekilir. Öyle ki bu alan alabildiğine genişletilir. Kamera artık ne nesnel ne de öznel algı konumdadır. Kamera da kendi varlığı ile ya da bir bakıma kendi özneliği ile uzamın ve zamanın içinde yer bulur, etrafına bakar, içeride dolaşır, çekip gider, bazen sarsılır ya da görüşü bozulur. **Passolini**'nin kamera için "serbest dolaylı öznel" adını verdiği işte tam da bu kameranın varlığını hissettiren çok özel bir sinemadır (Deleuze, 2014).

Bu noktada iki sorunun daha sorulması gerekir: Birincisi böyle bir tarzı şiir-film yapan nitelik nedir? Diğeri ise sinemada şiirsellik yalnızca bu tarzla mı mümkündür? İlk sorunun cevabı **Deleuze**'den (2014) gelir; böyle bir yaklaşım saf bir Form oluşturur. Öyle ya, özellikle şiirsel olan biçimsel olandan nasıl ayrılabilir? İkinci sorunun cevabı ise hem açıktır hem de zordur. Şüphesiz şiirsel olan serbest dolaylı öznel gibi bir alana indirgenemez, ancak eğer cevabı genişletmeye çalışacaksak yeni bağlantılara yeni terimlere ihtiyaç vardır. Bir akışı şiirsel yapanın ne olduğunu açıklayabilmek, hiçbir zaman kolay olmasa gerektir. Tam da burada hem bir filolog hem de bir filozof olan; hem dikkatleri durmaksızın kökenler üzerine çeken hem de -ne şans- şiirin kaynağı üzerine yazmış olan birine, **Nietzsche**'nin (2011) görüşlerine başvurmak yararlı olacak. Sözcükleri seçmek, cümlelere bir ahenk kazandırmak, böylece hem topluluklar üzerinde daha etkili ve akılda kalıcı olmak hem de Tanrılara seslenebilmek. Buydu **Nietzsche**'ye göre şiirin kaynağı. Anahtarını ise "ritimde" buluyordu. Ahenk ve ritim, buradan alacağım son derece önemli, öyle ki sinema ve dil sorunu için de bazı açmazlardan çıkmamıza yardımcı olabilecek iki anahtar kelime. Ahenk ve ritim yalnızca sözcükler ve cümlelerin etkinlik alanına sıkıştırılabilecek unsurlar değil ne de olsa. Tam da burada filmlerinde bahsettiği poetik dokuyu oluşturmak için şiir okumayı tek olarak görmediğini belirten **Bi Gan**'dan şu alıntıyı yapmak da tamamlayıcı olacak: "Filmlerde poetik duyuyu oluşturmak için birçok yol var. Bir şiir

okuyabilirsiniz ya da biri yanınızdan geçer ve bu da çok poetik olabilir.”¹ **Ayzenştayn** bu unsurları montajda buluyordu ve poetik olanın peşinde olduğunu söylüyordu. Sinemanın ilk büyük şairlerinden biri olan **Tarkovski** içinse ritim, filmlerinde kurucu bir unsurdu. **Ayzenştayn**’nın sinemanın tüm alameti farikasını montajda arayan düşüncesine açıkça cephe alan **Tarkovski** ritmi kesintisiz planın içinde, zamanın akışında buluyordu: “Filmin ritmi, daha çok, bir plan süresince geçen zamana benzeşim içinde oluşur. Kısaca söylemek gerekirse: Filmin ritmini, kurgulanmış planların uzunluğu değil, onların içinde geçen zamanın yarattığı gerilim belirler.” (2008: 105) Bu nedenle **Tarkovski** belirleyici ögenin kurgu değil ritim olduğuna inanıyordu. Eğer ritmi zamanın içinde arayacaksak, bu arayış plana sadık kalmayı, planın içine yerleşmeyi, kamerayı planın bir bileşeni kılmayı, böylece kaçınılmaz olarak kamera algısının nesnel olduğu farz edilmiş her noktayı boşa çıkarmasını ve **Passolini**’nin (1976) serbest dolaylı öznel dediği alana yerleşmesini sağlar. Zaman zaman da bunu gerekli kılar. Basitçe bu durum doğal bir sonuç olarak ortaya çıkar. **Passolini** söz konusu makalesini yazdığı zaman **Tarkovski Ayna**’yı (Zerkalo, 1975) yapmamıştı, dahası **Passolini Ayna**’yı görece kadar da yaşayamadı. Ancak izlemiş olsaydı şiir sinemasından kastettiğinin tam da bu olduğunu haykıracağından kimsenin şüphesi olmasın.

Bu tartışmanın ardından sinemanın bir dil olarak tanımlanmak zorunda olmadan da şiirselleşebileceğini öne sürebiliriz. Dahası dili fazlasıyla çağrıştırdığı için şiir yerine poetika adlandırmasını yapmakta da sakınca yoktur. Elimizdeki plastik malzeme ifade kipi kazanabileceği gibi poetik bir dokuya da sahip olabilir. **Tarkovski** de bu dokuyu tıpkı **Nietzsche** gibi ritimde buluyordu. Ancak burada ritim ve tempoyu birbirinden ayırt etmek gerek. **Tarkovski** için ritim bir zaman parametresi içinde gelişir ve onu dolaylı kılan montajla erişilebilir değildir. Daha çok dolaysız zamana erişen plan içinde **Deleuze**’ün kristal-imgesinde bir Form olarak belirir.

İnsan gördüğü zaman rüyada olduğunu anladığı birini nasıl bulabilir? **Uzun Bir Günden Geceye Yolculuk** daha baştan bunun ulaşılamayacak bir amaç olduğunu hissettirir. Diğer taraftan bu tür bir amaç belki de yalnızca sinema ile mümkündür. Çünkü sinema deneyiminin rüyaya benzediğini söyleyen sav bazı filmler için geçerlidir. Yönetmen **Bi Gan**’ın ise, filmindeki rüya benzeri halden doğrudan rüyaya geçmesi beklenen bir şeydir. **Passolini** aynı makalesinde sinemanın rüyaya

¹ “Interview: Bi Gan - Long Day's Journey Into Night” (2019) [YouTube, [bağlantı](#)]

beden verme gücünden bahsetmişti. **Deleuze** ise aynı gücü aktüel-imge kavramı ile tanımlamıştı. Filmde ise izlediğimiz esasen filmin rüyasıdır. Başka bir deyişle, aktüel olanın önce virtüel hale gelip, bir başka düzlemde, rüya düzleminde aktüelleşmesidir. Bu bakımdan örneğin bir madende oynanan pinpon oyunu gibi, rüyada görülenlerin tuhaflığı bir tür anlam ile çevrelenir. Ancak olup bitenler asla bir bulmacanın çözülüşü ya da labirentten çıkış biçiminde gerçekleşmez. Kaldı ki tüm film insanın algısı, anısı, fantezisi, rüyası, bilinci ve zihninin edimsel dünyaya alabildiğine dahil olduğu bir poetik yolculuktur.

Babanın ve arkadaşlarının, hırsızlık için girdikleri evde sihirli cümleleri okuyunca evin dönmeye başlayacağına dair inancı elbette rüyada gerçekleşecektir. Adam kadına çalışmayan bir saat, kadın ise adama önündeki masada bir şişeye takılı duran bir maytap verir. Kadına göre saat sonsuzluğu, adama göre maytap faniliği gösterir. Kadın saati koluna takar, adam maytabı yakıp masanın üzerindeki şişeye geri takar. Kadın adamı sözünü ettiği eve götürür. Başından beri tek planda izlediğimiz rüyada bu kısa yolculuk da elbette kesintisiz gerçekleşecektir. Kadın önde, adam arkada eve girerler. Adam sihirli cümleleri okur, ev dönmeye başlar. Ev dönerken, kamera öpüşen çiftin bulunduğu yerden ayrılıp dışarı çıkarak biraz önce yakılmış olan maytabın olduğu yere geri döner. Böylece rüyayı görenin algısal konumunun dışına çıkar. Üstelik bunu rüyanın içindeyken yapar. İşte tam olarak bu hareket **Passolini**'nin serbest dolaylı öznel uygulamasının muazzam bir örneğidir. Maytap halen yanmaktadır. Saf sinematografi, saf şiir.

Kaynakça

- Adanır, O. (2013) "Göstergebilimsel Film Kuramı", Sinema Kuramları 2 (der. Z. Özarslan), İstanbul: Su, s. 13-32.
- Deleuze, G. (2014) *Sinema 1 - Hareket-İmge* (çev. S. Özdemir), İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2021) *Sinema 2 - Zaman-İmge* (çev. B. Yalım, E. Koyuncu), İstanbul: Norgunk.
- Maselli, J. V. (2002) *Sinemanın 5 Temel Ögesi* (çev. H. Gür), Ankara: İmge.
- Mitry, J. (2000) *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* (çev. C. King), USA: Indiana University Press.
- Nietzsche, F. (2011) *Şen Bilim* (çev. A. İnam), İstanbul: Say.
- Passolini, P.P. (1976) "The Cinema of Poetry", *Movies and Methods. Vol. 1* (der. B. Nichols), Berkeley: University of California Press, s. 542-558.
- Tarkovski, A. (2008) *Mühürlenmiş Zaman* (çev. F. Ant), İstanbul: Agora.