

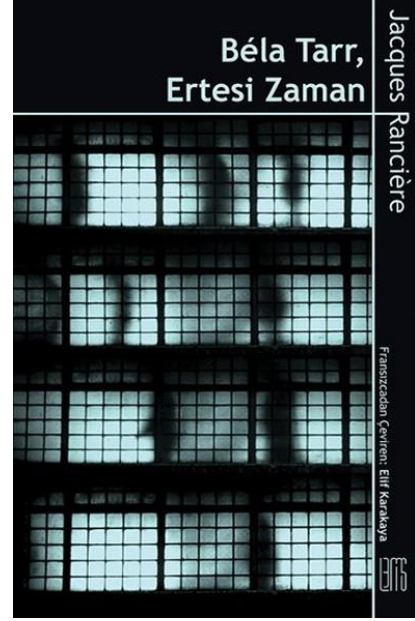
BÉLA TARR, ERTESİ ZAMAN

Jacques Rancière

Çeviren: Elif Karakaya

Lemis Yayınevi

2014 / 78 sf.



Macar sinemasının toplumsal gerçekçi yönetmeni **Béla Tarr**'ın, sinemayı özgürlük mücadelesi açısından politik bir alan olarak gören **Rancière** gibi bir düşünürün radarına girmesi şaşırtıcı değil. Şaşırtıcı ve de dikkat çekici olan, **Rancière**'nin, sosyalist rejim içindeki kendi kapalı evreninde modernist akımın tersine kürek çeken **Tarr** gibi bir yönetmenin sinemasının toplumsal içeriğine özgü politik anlamı, hem felsefi hem de edebi bir tarzda başarıyla ortaya koyabilme becerisi.

Rancière, *Ertesi Zaman*'da **Tarr** filmografisini salt tarihsel bir kronolojiye bağlı olarak değil, sinematografik ve söylemsel açıdan bir dönüşme ve yetkinleşme düzleminde ele alır. Bunu yaparken de yönetmenin üslubunda zaman içinde tanıklık edebileceğimiz başkalaşıma işaret eder: **Tarr**'ın gerçekler ile idealler arasındaki mesafeyi geleneksel çizginin yani kronolojik gidişatın dışında kat eden ve toplumsal sorunları merkeze alan öfkesinin, zaman içinde bireye odaklanan bir olgunluğa evrilmesi. Yıllar içinde kadrajını, toplum ve onu kuşatan dış dünya arasındaki çatışma halinden, bireyin kendi içindeki çatışmaya çeviren **Tarr**, her ne kadar dönemin koşullarıyla olan derdini dramatik bir çatışma üzerinden kursa da bir çözüme erdirmeyi amaçlamaz. Nedenselliği inkar eder, önemli olan gerçekliğe sadık kalmaktır. Buna hizmet eder biçimde **Rancière** de filmlerde

yaşanan olaylardan ziyade olgular üzerinde durur ve filmlerde öne çıkan toplumsal duyarlılığın altını koyultur. Böylece **Tarr**'ın tutulmayan sözler, gerçekleşmeyen vaatler ve yozlaşan değerler karşısında yükselen öfkeli sesini bastırmaz.

"Bu gerçek bir hikayedir. Bu hikaye kahramanlarımızın başından geçmedi ama geçebilirdi." **Aile Yuvası**'nın (1979) bu epigraf cümleleri, anlatılanın salt filmin karakterlerinin değil, bir dönemin tüm insanların ortak hikayesi olduğuna vurgu yapar. **Tarr**'ın sinema evreninde, toplumsal ve tarihsel süreç yalnızca bir arka plan olarak tasarlanır. Özellikle **Aile Yuvası**, **Yabancı** (1982) ve **Baraka İnsanları** (1982) gibi öfkeyle yoğrulmuş erken dönem filmlerinde, bu süreçte fazlasıyla örselenmiş ve toplumsal düzenin esnemeyen bürokratik pratikleri arasında sıkışıp kalmış insanların canla başla tutunmaya çalıştığı bir yaşamdır tanıklık ettiğimiz. Mutlak ve maddi bir dünyanın eşiğinden seslendiği, aile ve konut sorunu üzerinden sosyalist düzene itiraz ettiği bu filmlerin ardından **Tarr**, **Sonbahar Almanacağı** (1984) ile birlikte daha çok insanların kendi aralarındaki savaşımı merkeze alan bir anlayışa yönelir. Artık insanların kendi çıkar ve arzularını başkalarına dayatma arzusuna eklemlenen acı çektirme, kazanma hırısı ve rekabet duygusu hakim unsurlar haline gelir. **Rancière**, **Tarr**'ın bu yolla iyi ve kötünün sınırlarını belirgin kılma çabasına girdiği görüşünde değildir; karakterleri kötülüğün simgeleri değil, bir değişimin olanaklılığının vücut bulmuş halleri olacaktır.

Kameranın karşısında olup bitenler, onlara baktığımız sürece gerçeklik kazanır. **Tarr** da filmlerinde bir oluşu/hareketi, onu izleyen karakterin bakış açısı üzerinden yaratır. Daha açık biçimde söyleyecek olursak gerçekliği, izleyeni önceleyen ve izleneni/tanıklık edileni çerçeveye, izleyenin/tanıklık edenin algılama ve hissetme eyleminin bir sonucu olacak şekilde yansıtır. **Rancière** bu noktada üslubu sözlerin süslenmesi değil, şeyleri görme biçimi olarak yorumlayan **Flaubert**'e atıfta bulunur. **Flaubert**'e göre "sahneyi görünür kılmak" gerekir. **Tarr** da görünür olan eylemlerin kendi etkisini yaratabileceği zamanı onlara tanımaktan yanadır. Bir başka deyişle iki eylem arasındaki bekleme süresi, izleyicinin de gördüğü ya da görmek üzere olduğu şeyi anlamlı kılacak olan zaman dilimidir. Örneğin **Lanet**'te (1988) önce gri bir gökyüzü altında salınan teleferikleri, kameranın geri çekilişiyle birlikte pencere pervazını ve ardından baş, omuz ve sırttan ibaret karaltı şeklinde bir adamı görürüz. Ama asıl çerçevede, bir

adamın pencereden gördüğü gri gökyüzünde salınan teleferikler vardır. İşte **Tarr**'ın bir yöne doğru hareket eden ve sonra ters yönde giden kamerası ile yarattığı bu plan-sekans, izleyiciyi eylemin içinde olma halinden bakıyor olma duygusuna yönlendirir. Fiziksel bir yer değiştirmeden ziyade olayın içinde olma ve hatta olayın içine çekilme duygusu yaratan bu üslup **Walter Benjamin**'in de sözünü ettiği bir karşılıklık duygusunu, kendi deyişiyle "hale"yi üretir ve uzaklığa gerçeklik katar: "Baktığımız bir nesnenin halesini algılamak, bizim bakışımıza karşılık bize bakma yeteneğiyle donatmak demektir onu."

Beş bölümden oluşan kitabın bölüm başlıkları **Tarr** filmografisinin temel yapı taşlarını önümüze serer: "Ertesi Zaman", "Aile Hikayeleri", "Yağmur İmparatorluğu", "Düzenbazlar, Budalalar ve Kaçıklar", ve "Açık Kapalı Çember". **Tarr**'ın doğal oyuncularını, karakterlerini oynamaya değil yaşamaya davet ettiği ve bu sayede filmlerinin yer yer kurmacadan çok belgesele yakın duran sinematografik niteliği de gerçekçiliğe ve doğalcılığa araladığı geniş bir kapıdır. **Rancière** bu kapıyı aralarken, filmleri salt kendi anlatıları ve biçimleri içinde irdelemez; gerek birbirlerine değen, birbirlerini kesen ve hatta birbirlerini yanlışlayan noktaları üzerinden karşılaştırmalı olarak ele alır; gerekse bazı karakterlerin ve olayların anıştırdığı başka yönetmenlerin filmlerine selam gönderir. Sözgelimi **Şeytanın Tangosu**'nun (1994) Estike'sinin **Robert Bresson**'un Mouchette'sini çağrıştırıyor oluşu gözünden kaçmaz.

Rancière, **Tarr**'ın aslında hep aynı filmi çekip aynı gerçeklikten bahsettiği ancak her seferinde bu gerçekliği biraz daha derinleştirdiği yönünde bir önermeyle **Tarr**'ın filmografisindeki iç içe geçmişliğin altını çizer. **Rancière**'nin bu önermesini şöyle tercüme edersek yanlış olmayacaktır: **Tarr**, dünyayı kayda almakla kalmaz, aynı zamanda onun içinden geçer. Gerçekliği, başlangıç ve sonuç arasında değil, iki oluş arasında bir yerde kurar ve buradaki bekleyiş sayesinde gerçekliği sürekli hale getirir.

Rancière kitabın sonuna geldiğinde, daha önce **András Bálint Kovács**'ın kapattığı çemberi* açık bırakacaktır: "Ertesi zaman, her yeni filmle aynı sorunun sorulacağı bilindiği zamandır. [...] Son sabah, hala bir önceki sabahtır ve son film hala fazladan bir filmidir. Kapalı çember daima açıktır."

Nagihan Konukcu

* Kovács, A. B. (2015). *Béla Tarr Sineması - Çember Kapanır*. Çev. Mehmet İbiş. İstanbul: Hayalperest.

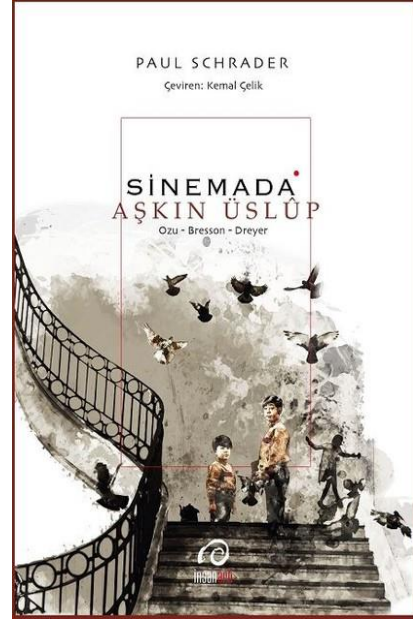
SİNEMADA AŞKIN ÜSLÛP: OZU – BRESSON – DREYER

Paul Schrader

Çeviren: Kemal Çelik

İnsanart (İnsan Yayınları)

2017 / 198 sf.



Elimizdeki kitap, alımlı bir kapak çalışmasına sahip. Temiz sayfa tasarımıyla bir kat daha davetkar. Bunlar *Sinemada Aşkın Üslûp: Ozu – Bresson – Dreyer* başlığının vaadiyle de birleşince, içeriye/içeriğe girme isteğimiz büyüyor. Künyede belirtilmeyen, neyse ki yazarının biyografisinde yer verilen bir ayrıntıyı önemsiyorum: Kitabın orijinalinin yayınlanma yılı 1972, demek ki bu çeviriye 45 yıl sonra kavuşmuşuz. Aşağıda diyeceğim birçok şeye karşın elimizdeki Türkçe kitabın bir boşluğu doldurduğunu bunun hemen ardından belirtmeliyim. **Paul Schrader** dönemi için farklı ve önemli bir film eleştirisi yöntemi geliştirmiş. Yöntemin, hatalarıyla, işe yaramaz yönleriyle ve genel spekülatif tavrıyla birlikte görülmesi ve bu olumsuzluklarının iyi anlaşılması *koşuluyla*, Türkiye’deki film yorumlama işçiliğine dolaylı ama zenginleştirici bir katkısı olabilir. Ama bu koşulun sağlanmasının önünde iki engel grubu duruyor. Birincisi orijinal metinden kaynaklı: Kurgu sorunu ve kuramsal yük fazlalıkları. Bence bunların temelinde de metnin aslında bir yüksek lisans tezi olarak yazılmış olmasından gelen (bu bilgi keşke Türkçe çeviride verilseydi) bir acelecilik ile 20’li yaşlarındaki bir öğrencinin “Bakın, az şey bilmiyorum”culuğu yatıyor. İkinci engel grubu ise herhalde ben söylemeden tahmin edilmiştir: Çevirmen dikkatsizlikleri ve metnin belli ki hiçbir kontrolden geçmeden yayınlanmış olması.

Kitaptaki tezin özüne bakalım. Burada **Schrader**’ın iki yönetmen kahramanı var: **Ozu** ile **Bresson**. **Dreyer**’in kuramsal konumlandırılışı ise bunlarınkıyla eş düzeyde değil. Çünkü **Schrader**’a göre **Ozu** ve **Bresson**’daki “aşkın üslup”,

Dreyer'de sadece kısmi olarak bulunuyor. **Ozu** ile **Bresson**, kaba ama yanlış olmayan malum Doğu-Batı sınıflandırmasına göre, iki farklı kültürden gelen yönetmenler. Bu bağlamsal farklılığa ve sanatçı kişiliklerindeki ayrımlara karşın, diyor yazar, belirli bir fikri belirli bir biçimle ifade etmekte ortaklaşırlar. O fikir Aşkınıktır; biçim ise, sonucunda Kutsal'ın ("The Holy") veya Mutlak Öteki'nin ifade bulduğu üç aşamalı bir üsluptur: Aşkın üslup. **Schrader** bu üslubu sanatsal primitivizmin bir çeşidi olarak yorumluyor; ele alınan her yönetmenin kendi üslubunu primitivizmin başka çeşitleriyle ilişkilendiriyor: **Ozu** bölümünde Zen düşüncesinin pratik uzantılarına, **Bresson**'dan söz ederken Bizans ikonografisine, **Dreyer**'de Gotik mimariye uzanıyor. Buradaki derinleştirme çabası bir yüksek lisans tezinde takdir edilebilir ve elimizdeki kitabın reklamında işlev üstlenebilir (bkz. arka kapak yazısı); ama yazarın savını nasıl inşa ettiğini izlemeye çalışan okurun işini zorlaştırdığı kesin. Primitivizmin farklı bağlamlardaki görünümüleri ile, sinemadaki aşkın üslubun -farklı yönetmenlerin elindeki- görünümüleri arasında bir bağ kurulması belki bir önem arz ediyordur. Ama ben, **Schrader**'ın bunun için izlediği rotanın, onu elindeki tartışmanın daha önemli uğraklarından uzaklaştırdığını düşünüyorum (bunlara girmek yerine, sözgelimi, film örneklerini daha fazla detaylandırabilirdi).

Schrader'a göre **Ozu**'nun aile-ofis filmleriyle **Bresson**'un orta dönem hapisane filmleri aşkın üslubun tanımlayıcı yapıtlarıdır, bunların **Dreyer** filmografisindeki en yakın komşusuysa olsa olsa **Söz**'dür (Ordet / The Word, 1955). Kutsal/Mutlak Öteki/Aşkın olan (yanlış anlamıyorsam **Schrader** bunları değişimli olarak kullanıyor) ile ruhani yakınlaşmanın adım adım sağlandığı bu üslupta, illa ki standart dini konuların ve değerlerin işlenmesine gerek yoktur. Bilindik dini filmlerde (ör. **On Emir**, 1956) *Kutsal'ı seyirci seviyesine indirme* gayretkeşliği vardır (bkz. s. 170-172). Aşkın üslubun kullanıldığı filmlerde ise Aşkın olanın *deneyimlenemezliği* biçimsel (formel) yollarla vurgulanır. Bu filmler seyirciyi, onun seyrettiklerinin (filmin draması, karakterlerin başına gelenler) ve seyir deneyiminden aldığı duygusal etkilerin daha büyük bir biçim içerisinde ifade bulacakları bir noktaya taşır (s. 54). İlk adımda *gündelik olan* çok titiz ve sade bir şekilde sunulur; en banal, en sıkıcı yönleriyle izlettirilir: **Ozu** ve **Bresson** aşkın üslupla çektikleri filmlerin bu aşamasında, karakterleriyle empati kurulmasından veya bir olay örgüsü geliştirerek duygu üretmekten özellikle geri dururlar; gösterişsiz çerçevlendirme, mizansen ve kurgu biçimlerini

benimsenirler. Bununla birlikte ve buna karşın seyirci, film ilerledikçe kendisinde bir gerginlik duyumsar; filmin ürettiği yavanlığa karşın bir şeylere dönük olarak içinde bazı duyguların uyanışını deneyimler. Yaşadığı, aşkın üslubun ikinci aşaması olan *ihtilaftır* (seyir deneyiminin seyredilenle olan uyumsuzluğu). İhtilaf asla son bulmaz, tam tersine, sahne sahne artırılır – ve sonra, filmin dönüm noktası olan belirleyici eylem gelir çatar. Bu belirleyici eylem *bir düzeyde* beklenmediktir, mucizevidir: Örneğin **Ozu**'nun *Bir Güz Öğleden Sonrası* (Sanma No Aji / An Autumn Afternoon, 1962) filminde o vakte kadar olmuş olan hiçbir şeyden etkilenmemiş gibi görünen Hirayama'nın ağlaması; **Bresson**'un hissiz yankesicisi Michel'in (Incertitude / Pickpocket, 1959) Jeanne'a öpücüğü konurması. Bu nokta için **Schrader** şöyle diyor:

Eğer seyirci bu sahneyi kabul ederse -yani geçerli ve anlamlı bulursa- çok daha fazlasını ister. Tam ihtilafa imkan tanıyan felsefi yapıyı kabul eder – ruhsuz ve hissiz bir ortamdaki derin, akıldışı, insanüstü his. . . derin bir şefkat ve farkındalık zemini. Bu tabii ki Aşkındır. (s. 52)

Aşkın üsluba sahip filmlerde, son olarak, ihtilaf aşamasında işlenen gerilim *dondurulur* ve o donuk şekliyle seyirciye arz edilir. Çelişkinin dünyevi mantık ve insani duygularla çözümeziğine ilişkin biçimsel bir vurgu yapılır (s. 89).

[D]urağan görüntü, bütün fenomenlerin büyük bir şemanın parçası olarak daha büyük gerçekliği ifade ettiği, içinde manevi ve fiziksel olanın hâlâ gerilim içinde ve çözümlenmemiş de olsalar beraber var olabilecekleri 'yeni' dünyayı temsil eder ki, bu da Aşkındır. (s. 90)

Durağan görüntünün kullanımı aşkın üslubun üçüncü aşamasını oluşturur: İngilizce orijinalinde *stasis*, Türkçesindeyse *muavazene*. Buradaki amaç ihtilafı gidermeksizin, seyirciyi, ihtilafı oluşturan ve çelişkiliymiş gibi görünen öğelerin bir arada bulunduğu Aşkındır zeminine çıkarmaktır. Sanki beklenmedikmiş-mucizeviymiş gibi görünenin, bir başka düzeyde (Aşkındır) hiç de beklenmedik-mucizevi olmadığını belirtmesidir; seyirci şeyleri o zemin üzerinde değerlendirmeyi kabul edecek midir etmeyecek midir, bunu sorgulamaktır. Örneğin **Ozu**'nun *Late Spring*'inde (Banshun, 1949) vazunun meşhur olmuş uzun süreli çekiminde, veya *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda (Procès de

Jeanne d'Arc, **Robert Bresson**, 1962) yanmış direğin kalıntısında vücuda gelen davet budur: Aşkınlık zeminini kabul ediyor musun? Davete icabet edilecekse bu ancak *inançla* olacaktır.

Schrader'ın genel hatlarıyla böyle olan tezi **Ozu** ve **Bresson** filmleri için ne ölçüde geçerli ve kullanışlı? Cevabı kısa tutayım: Yazarın **Bresson**'a dönük açıklaması, ortaya koyduğu yöntemin önemsenmeyi en çok hak eden uygulamasını temsil ediyor (**Bresson** karakterlerinin iç konuşmalarının “ikiye katlamacı” etkisinden, bunun ihtilafı nasıl oluşturduğundan söz ettiği kısmı özellikle beğendim). **Ozu** ise **Schrader**'a yabancı bir yönetmen, onu anlıyoruz: Yöntemin **Ozu** filmlerine *fazla kolaylıkla* uydurulabilir olduğunu görmek bizi kuşkulandırmalı (**Schrader**'ın Zen kültürü yorumunun çoksatar kitap basitliğinde olması da zaten eleştirilmiş bir konu); karşıt okumalar yapma hevesimizi körüklemeli. Ya **Dreyer** bölümü? Kısa cevap: Olmamış. Üstelik tam da **Schrader**'ın birtakım “estetikçi ve önemli film eleştirmenleri” için dediği şeyden (s. 7) ötürü olmamış: Yöntem yanlışsa yorum da yanlış olur. Aşkınlık'ın sinema sanatındaki yerini inceleyecekseniz **Dreyer** elbette doğru bir adrestir; bu yönde bir yaklaşım geliştiriyorsanız yönteminizin **Dreyer**'e uygulanıp uygulanamayacağını sorgulamanız da makul ve gereklidir. **Schrader**'ın **Dreyer** yorumundaki sorun şu: Aşkın üslup kuramının bu yönetmenin filmlerine *kısmi olarak* uygulanabildiği saptamasının yapılmasına karşın, bunun aslında yöntemin *kendi sınırlılığını ve zayıflığını* açık ettiğinin anlaşılmasa. Bölümde bundan kaynaklı birçok sorunlu yargı var, ben sadece iki tanesine değineceğim. **Schrader**'ın örneğin **Söz**'deki Johannes karakterine veya **Gazap Günü**'ndeki (Vredens Dag / Day of Wrath, 1943) Marthe'ye ilişkin söyledikleri, aşkın üslup merceğinden bakakalmaktan doğan aşırı yorumlar barındırıyor. **Söz**'deki meşhur tempo yavaşlığının “gündelik olanın bilindik teknikleri”nden (s. 140) sayılıp sayılamayacağı üzerine de ayrıca düşünülmeli: Kanımca akışın *özellikle* yavaş tutulması ile gündelik olanın *sade* bir şekilde sunulması birbiriyle çelişen iki ayrı tavidir.

Eleştirel bir okuma sayesinde **Schrader**'ın kitabındaki kuramsal ve kurgusal sıkıntılardan verimli tartışma ve arayışlar devşirebiliriz, bence burası kesin. Peki Türkçe metnin sorunları ne olacak? Onlar hakkında yakındığımızla kalacak olma ihtimalimiz büyük. Ama durum öyle fena ki üzerine düşülmeyi sahiden hak ediyor. Standart yazım yanlışlıklarını, boşluk unutuşları (sözcük bitişirme), fazla

yazımları (s. 137: “Anne ve Martin, aşklarını sadece kaçak kır gezilerinde yaşayarak, aşklarını saklamaya çalışırlar”; s. 149: “kuvvet çizgileriyle ile aynı etkiyi yaratır”), dipnot numarası üst yazısı pozisyonundan yana kararsızlıkları (noktalama işaretinden önce mi sonra mı olsun?) ve “fenemonoloji”, “Öteki’ni” (“Öteki’yi” olmalı), “çarmığa” ve “Cari Dreyer” gibi tekrar eden, sistematik hataları saydım. Ayrıca, giriş bölümünün son cümlesinde (s. 17) veya s. 160’da “gönderme yapılabilir”le biten cümledeki gibi cümle düşüklüklerini; “Seyirci arkadaşına aşkınlık duygusunu başarılı bir şekilde aşılatabilmek için, hissiyatını arkadaşının anlayabileceği ve sonra bir biçime dönüştürmek (aşkın üslubun yaptığı gibi) zorunda kalır”da olan türden bariz çeviri noksanlarını (s. 54); s. 81’de birinci paragrafta alıntılanan, anlaşılabilir cümledeki gibi çeviri bozukluklarını ve birtakım kullanım tutarsızlıklarını da (ör: orijinal metindeki “the Holy” s. 9’da ardışık iki cümlede önce “Mukaddes” sonra “Kutsal” olmuş) toplama ekledim. Sonucu açıklıyorum: Kaynakça dahil olmak üzere 170 yazılı sayfadaki hata sayısı 150. Tek sayfada 6 hata saydığım bile oldu (s. 163).

Kaldı ki bu “150” toplamına dahil edilmemiş başka sorunlar da var –az değiller, hatta yer yer çok daha vahimler. Öncelikle, gördüğüm bazı çeviri hatalarını ve tuhaf karşıladığım sözcük seçimlerini saptamak istiyorum (çeviri alıntısında altçizgili kısım varsa, dikkat çekeceğim sorun orada demek; parantez içinde italikle yazdıklarım kaynak metinden alındı):

s. 47: “karakterlerin birbirlerine olan davranışları ve daha önemlisi yönetmenlerine yönelik davranışlarında bulunan şefkat” (*compassion ... inherent in the treatment of the characters by each other and more importantly by their director* [“. . . daha önemlisi, yönetmenin onlara yönelik yaklaşımındaki . . .” şeklinde olmalıydı – karakterlerin yönetmenlerine yönelik davranışı niye olsun ki, nasıl olabilir ki?])

s. 50: “Belirleyici eylem gündelik olanın gelenekleşmesini kırar” (*the everyday stylization* [daha iyisi: “gündelik olandaki stilizasyonu”])

s. 51: “Western müzik” (tabii ki “Batı müziği”!)

s. 54: “deneysel” (*experiential* [deneyimsel])

s. 54: “Bir biçim aşkınlığı ifade edebilir, fakat deneyimleyemez” (*a form can express the Transcendent, an experience cannot* [“Bir biçim aşkınlığı ifade edebilir, fakat bir deneyim bunu yapamaz”])

s. 57: “ziynetler” (*trappings* [“donatılar” daha uygun bir sözcük])

s. 91: “ifadesel sanat” (*expressive act* [John Dewey bahsinde ikinci sözcük yanlışlıkla “art” diye okunmuş. “expressive” için “ifadesel” sanırım doğru; tartışma bağlamında “act”, “edim” olarak çevrilmeliydi. Dolayısıyla “ifadesel edim” denmeliydi.])

s. 92: “hidrofan” (Tanıyamadınız mı? Kitapta sıklıkla “hiyerofani” olarak çevrilmiş olan kavramdan başkası değil ki! Bu arada bu kavramın “ilahi tezahür” anlamına geldiği s. 8’de belirtiliyor. Sonrasında karşımıza çıkan her yerde de bu karşılığıyla kullanılamaz mıydı?)

s. 100 “Kalvinizm’in tersine, Jansenizm ‘halka’ takdir-i ilahinin evrensel olmadığına inanır” (“*common*” *grace* [“takdir-i ilahinin ‘müşterekliğinin’ ”])

Bunlara ek olarak film adı çevirisi tutarsızlıkları ve yanlışlıkları var ki onları da es geçemem: **Ozu**’nun, İngilizce adı *Late Spring* olan filmi Türkçeye herhalde “Geç Gelen Sonbahar” diye çevrilemez. Aynı yönetmenin 1962 yapımı filminin adı üç ayrı çeviriyle geçiyor: “Bir Güz Öğleden Sonrası” (s. 49), “Bir Sonbahar Öğleden Sonrası” (s. 51) ve “Bir Sonbahar Öğlen Sonrası” (s. 54). Yine **Ozu**’nun 1952 tarihli filmi, s. 41’de İngilizce adı *The Flavor of Green Tea Over Rice* ile anılmadan önce, s. 34’te *İngilizceli Türkçe* bir çeviriyle karşımıza çıkıyor (“Rice Üzerinde Yeşil Çayın Hazzı” – burada “rice”ın bildiğimiz pilav olduğunu not edeyim). **Bresson**’un 1956 tarihli filminin Türkçe adı, s. 75’teki gibi *Bir İdam Mahkumu Kaçtı*; s. 67’deki “Bir Adam Kaçtı” bu filmin İngilizce adının doğrudan çevirisi olmanın ötesinde anlamsız. “Passion” sözcüğü Hristiyan teolojisinde özel bir anlama geliyor: “tutku” değil “çile” (özellikle de “İsa’nın Çilesi”). **Dreyer**’in filminin Türkçe adı bu yüzden “Jeanne d’Arc’ın Tutkusu” (s. 121) değil (ama bu yanlış başka Türkçe metinlerde de yapılıyor); doğrusu, s. 129’daki gibi *Jeanne d’Arc’ın Çilesi* olmalı. Bir de kitapta birçok film adı Türkçeye çevrilmişken **Dreyer**’in *Ordet*’inin Danca haliyle bırakılmasına -bunca şeyin üstüne- herhalde şaşmamalı. Samimiyetle söylüyorum ki Türkçeye çevrildiği tek yerde bu filmin “Dünya” (s. 121) adını aldığı görünce “Ordet” tercihini çok daha uygun buldum. (Filmin İngilizce adı *The Word*, belli ki “The World” diye okunmuş.)

Son olarak da **Schrader**’ın kuramının kilit kavramı “stasis”in Türkçeye “muvazene” olarak çevrilmesine itiraz etmeliyim. Çevirmenin “tekamül”, “kesafet”, “münavebeli”, “zuhurat”, “müşabih”, “muvakkat”, “huşunet” gibi,

sözlüğe bakma ihtiyacı doğurabilecek sözcüklere bir ilgisi var – bunu saptadığımla kalacağım, çünkü bundan yana hoşnutsuzluğum belki eleştiri bağlamının dışına düşer. Ama “muvazene” için özel bir şey demem şart. **Schrader**’ın sözgelimi “motionlessness” veya “balance” sözcüklerini değil de “stasis”i tercih etmesinin bir nedeni var: “stasis”in, özellikle edebiyat incelemeleri bağlamında kullanılan, bu teknik bağlamda *sanat eserlerindeki özel bir durağanlık halini* karşılayan bir sözcük olması. Demek oluyor ki **Schrader** “stasis” sayesinde kuramını belli bir eleştirel geleneğe eklemek niyetindedir. Durum buyken ve “muvazene”nin böyle bir anlamının ve çağrışımsallığının olmadığı ortadayken “stasis”, bence Türkçeye de “stasis” olarak aktarılmalıydı. (Yanına konacak güzel bir “çevirmenin notu” da ona pek yakışırdı.)

Cem Kayalığıl

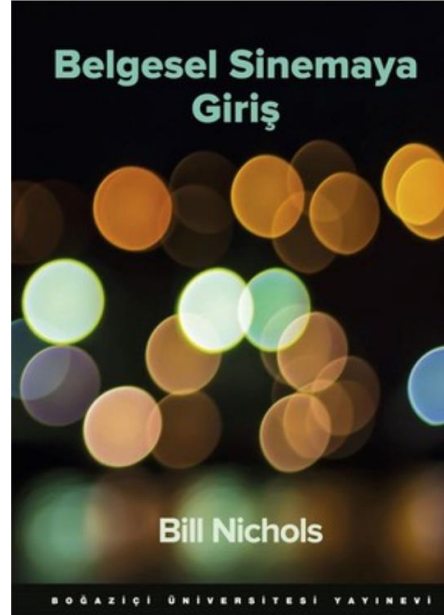
BELGESEL SİNEMAYA GİRİŞ

Bill Nichols

Çeviren: Duygu Eruçman

Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

2017 / 358 sf



Belgesel filmciler için kurucu metinlerden biri olan **Bill Nichols**’un *Introduction to Documentary* (2001) kitabı, 2011 tarihli ikinci basımının **Duygu Eruçman** tarafından Türkçe’ye çevrilmesi ile daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşabilecek sonunda. 2001 ve 2011 tarihli iki basım arasında 225 sayfadan 341 sayfaya ulaşan kitapta **Bill Nichols**, değişen bazı başlıklar, genişletilen içerik ve örneklenen 100 kadar yeni film ile hatırı sayılır bir güncelleme gerçekleştirmiş.

Eğitmenler için temel ders kitabı niteliğini koruyan metin, belgesel alanındaki uygulamacılar, eleştirmenler ve tarihçiler için mutlaka okunması gereken, alandaki kavramsal ve eleştirel tartışmalara uzak kalmak istemeyen belgesel severler için de rahat okunabilen bir kitap olma niteliğini taşıyor.

Nichols'ın *Belgesel Sinemaya Giriş* kitabında ele aldığı sorulara, kavramlara, biçemlere ve yönetmen-film-izleyici üçgenindeki etkileşimlere kafa yormadan bir belgesel yapmak veya izlemek olası mıdır? Belgesel film tarihini çok sayıda erişilmesi zor film örnekleriyle tatsız ve kuru bir okumaya çevirebilen pek çok yazarın aksine, **Nichols** bu giriş kitabında, belgeseli belgesel yapan (gerçekliğin alegorik olmayan temsili, yönetmenin sesi ve sinematografik dil gibi) pek çok kavramı, geçmişten günümüze gelen tartışmalı yaklaşımlar arasında ustalıkla yol alarak anlaşılması ve kavranması olası, olmazsa olmaz yapıtaşları olarak sunuyor. Kullandığı örnekler, neden o konu-kavram için örnek olduklarını açıkça anlayabileceğimiz ayrıntıda ve birden fazla konu-kavrama aynı filmlerden verilen örneklerle çok yönlü okumanın sınırlarını genişleten yaratıcılıkta yer alıyor kitapta. Konu başlıkları ve örnek seçimindeki özen ve ayrıntının bir nedeni de, **Nichols**'ın belgesel tarihini, gerçekliğin sahici temsili izlenimini oluşturmak için yönetmenlerin yeni fikir ve yöntem arayışları olarak ele alması. Her yeni gelen biçemin bir öncekine göre hangi ihtiyaçlardan ortaya çıktığı, neyi değiştirdiği ve eş zamanlı veya sonrasında ortaya çıkacak daha yeni biçemleri hazırlayan kavramsal, tarihsel ve teknolojik açılımların neler olduğunu anlama ve aktarma çabasıyla, bu özgül tarih alanını inşa eden özgün bir kuramcı olduğunu söyleyebiliriz **Nichols**'ın.

Belgesel Sinemaya Giriş kitabının bölümleri **Nichols** tarafından birer soru olarak ifade edilmiş. Birinci bölüm, "Belgesel Filmi Nasıl Tanımlayabiliriz?" sorusunu soruyor. **John Grierson**'ın 1930'larda dillendirdiği belgesel tanımı olan "gerçekliğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması", **Nichols**'ın kavramları çelişki ve belirsizliklerden kurtarma uğraşı ile önce daha uzun bir tanıma dönüşüyor. Bu tanımda *gerçeklik* miti, tarihsel dünya ile ilgili oluşa; *gerçek kişiler* miti, günlük yaşamda kendini olduğu gibi sunan toplumsal oyunculara; ve *gerçek dünyada olup bitenlerle ilgili öykü anlatımı* miti de yönetmenin özgün bakışı ile tarihsel dünyanın alegorik olmayan (dolayısıyla kurmacadan ayrılan) doğrudan temsilini sunma çabasına karşılık geliyor. Belgeseli tanımlama çabasının her zaman film üretimlerinin peşi sıra gelişen bir

arayış olduğuna vurgu yapan **Nichols**, kendi özgün yanıtında belgesel anlayışımızdaki değişimlerin başlıca dört alandaki gelişmelerin ortak sonucu olduğunu söylüyor: kurumlar, yaratıcı yönetmenler, iz bırakan filmler ve izleyici beklentileri. Belgesel tanımlarındaki değişiklikleri bu kesişimsel ve vektörel kavrayışla, hiçbir zaman sona ermeyecek bir sürekli inşa süreci olarak görmemiz, çok boyutlu düşünmeyi kaçınılmaz kılıyor.

Kitabın ikinci bölümünde “Etik Meseleler Neden Belgesel Sinemanın Merkezinde Yer Alır?” sorusunu soruyor **Nichols**. Bu bölümde ele aldığı konular, yönetmenin bir belgesel hazırlarken insanlar ile ne yaptığı, onları nasıl temsil ettiği, performans beklentisinin toplumsal oyuncular üzerindeki etkisi ve yönetmen/yapımcının öznelerin saygınlığını korumak ve izleyicilerin güvenini kazanmak için ne gibi sorumluluklar taşıması gerektiğidir. Yönetmen-özne-izleyici arasındaki konumlanmanın çeşidine göre temsil sorununun farklılaştığını da görürüz. “Ben size onlardan söz ediyorum”, “O bize onlardan söz ediyor” ve “Ben size kendimden söz ediyorum” gibi sık kullanılan üç ifade kalıbı, sırasıyla *açıklayıcı*, *gözlemci* ve *katılımcı* belgesel biçemlerine karşılık geliyor. Her birinde yönetmenin duruşu, bakış açısı ve dolayısıyla belgeselin temsil özellikleri değişiyor. Bu da bizi **Nichols**’ın kitabındaki üçüncü bölüme getiriyor: “Belgesel Filmlere Kendi Sesini Veren Nedir?” Belgeselin sesi de yönetmenin bakış açısı ile ilgilidir ve tarihsel dünyadan seçtiği konu ve öznelere ilişkin kişisel düşüncelerinin yaratıcı görsel-işitsel araçlar ile sunumundaki özgünlüğün bir sonucudur. Belgeseller nesnel ve tarafsız bir aktarım izlenimi verse de üretilen filmlerin tarihsel dünyanın yalnızca bir yeniden üretimi (kopyası) olmamasını, bilimsel temsilden ve haber programlarından ayırımını sağlayan, yönetmenlerin özgün bakış açılarının varlığıdır. Belgesel yönetmenlerinin bir bakış açısı ve kendine ait bir sesi nasıl geliştirdiklerini açıklamak için **Nichols**, retorik sanatının özelliklerinden yararlanıyor ve güvenilir, inandırıcı ve etkili olmak için yönetmenlerin gereksinimi olan temel öğeleri *buluş*, *düzenleme*, *üslup*, *bellek* ve *sunum* alt başlıklarında örnekler ile ayrıntılandırıyor.

Dördüncü bölüm, yönetmenlerin ikna gücüne odaklanıyor ve “Belgeseli İlginç ve İnandırıcı Kılan Nedir?” sorusunu soruyor. Yazar, öykü anlatımının yapıtaşlarına ışık tuttuğu bu bölümde soyutlamaları, mecazı, özgül olanla genel olan arasındaki gerilimi ve iletişim işlevinin yerine gelmesi için yönetmen-özne-izleyici arasındaki etkileşimin niteliğini ele alır. Belgesellere konu olan temel

meselelerin farklı yaklaşımların çekişmesine açık, tartışmalı konular olduğu tespiti (net doğrular içeren bilimsel eğitim filmlerinden farklı olarak) ile **Nichols**, yönetmenlerin derdini de izleyicileri ikna etmek, taraf olmaya çağrı yapmak veya etkileme çabası olarak adlandırmasına zemin yaratıyor. Bu anlamda belgesellerde sıklıkla görülen üç meseleyi, “gerçekte ne oldu”, “gerçekte nasıl biriydi” veya “ne yapmalı” başlıkları altında örneklendiriyor. Belgesellerin duygu ve çağrışımlarımıza seslenerek bizi etkilemesine yardımcı olan *mecaz* kullanımını açıkladığı alt başlıkta ise **Nichols**, aile, savaş, soykırım, toplumsal mücadele, cinsel yönelimler, etnik kimlikler gibi soyut kavramların tarihsel dünyadaki anlar, kişiler ve olaylar üzerinden, “işte böyle bir şeydir!” iddiasını taşıyan örnek filmlere nasıl dönüştüğünü, yönetmenlerin farklı görüş ve bakış açılarını yaratıcı bir şekilde yansıtan mecazlar kurmaları ile ilişkilendiriyor.

Kitabın beşinci bölümünde **Nichols**, “Belgesel Sinema Nasıl Başladı?” sorusuna verilen klasik yanıt olan *Lumiere filmleri* algısını değiştirecek yeni bir soru soruyor: “Belgesel kendine özgü sesini nasıl kazandı?” Bu soru ile *sinematik belgeden* belgesel filme geçiş için, 19.yy sonundan 1920-1930'lara uzanan süreçte olması gereken, **Dziga Vertov** ve Sovyet sinemasının montaj kavramının geliştirilmesi, **John Grierson** ve belgesel filmin kurumsal temelini oluşturulması gibi pek çok gelişmenin altını çiziyor. Belgesel filmin ayrı bir tür olarak kabulünü sağlayan özelliğin yalnızca *belirtisel belgeleme* olmadığını, *şiirsel deneme*, *öyküsel anlatı* ve *retorik konuşma* gibi unsurların da tarihsel bir anda bir araya gelerek belgeselin kendi sesini kazanmasına olanak sağladığını açıklayan bölüm, zengin ve ayrıntılı örnekleriyle yine **Nichols**'ın ikna edici kuramsal üslubunu sergiliyor.

Bill Nichols'ın belgesel kuramının temel bileşeni olan belgesel biçimleri sınıflaması kitabın 2011 basımında iki ayrı bölümde inceleniyor: “Bölüm 6: Belgeseller Arasında Nasıl Bir Ayrım Yapabiliriz? Sınıflandırmalar, Modeller ve Belgesel Filmin Açıklayıcı ve Şiirsel Biçimleri” ve “Bölüm 7: Belgesel Filmde Gözlemci, Katılımcı, Dönüştürücü ve Edimsel Biçimleri Nasıl Tanımlayabiliriz?” Biçimler, belgesel filmin sesinin sinematik olarak hangi farklı yollarla kendini ortaya koyduğunu belirler. **Nichols**'ın sözleriyle “Yeni biçimler, tarihsel dünyayı temsil etmenin daha iyi bir yolundan çok, bir filmi düzenlemenin daha iyi bir yolunu, gerçeklikle olan ilişkimizi değiştirecek yeni bir bakış açısını ve izleyiciyi çekecek yeni konu ve hevesleri önümüze serer.” Belgesel izleyicisinden çok,

belgesel eğitimcileri, öğrencileri ve eleştirmenlerinin yararlanabileceği bu sınıflandırma ile **Nichols**, belgesel sinemanın temel unsurları olarak gördüğü yönetmen-film-izleyici üçgeni, belgeselin sesi, belgeselin etik ve politik yönü, nesnellik izlenimi, sinematografik dil, kanıtlar ve farklı bilme yolları gibi alt başlıkları, sınıflandırmadaki her bir biçem için ayrı ayrı ele alıyor, örneklendiriyor ve etkisini tartışıyor. Oldukça düşündürücü ve aydınlatıcı olan bu sınıflamanın belki de tek sorunu, acaba fazla mı kapsayıcı sorusunu sordurması. Sinematik dönemi izleyen elektronik dönemde ortaya çıkan veri tabanı belgesellerine katılımcı biçem altında kısaca yer vermesi veya **Eric Barnouw**'un güncellenmemiş olan 1993 basımı *Documentary: A History of the Non-fiction Film* (Belgesel: Kurmaca olmayan Filmin Tarihi) adlı kitabında ele aldığı kapsamlı sınıflamadan yalnızca belgeselin sesi bölümünde söz etmesi, **Nichols**'ın eski/yeni farklı belgesel yapış ve kavrayış şekillerinden haberdar olduğunu ancak bunları kendi kuram ve sınıflandırması altında eritme eğiliminde olduğunu düşündürüyor.

Kitabın son iki bölümüne gelirse, sekizinci bölümde “Belgeseller Toplumsal ve Politik Meselelere Nasıl Değinmişlerdir?” sorusu, iktidar veya muhalefet adına yapılan *kişisel portre filmleri* gibi dolaylı veya *toplumsal mesele filmleri* gibi doğrudan konusunu işleyen belgesel film örnekleri ve ayrımları üzerinden yanıtlanıyor. Dokuzuncu bölüm ise “Belgesel Hakkında Nasıl Etkili Yazabiliriz?” sorusu ile öğrencilere alanı anlama ve yansıtma çabalarında faydalı kaynak ve yöntemler içeriyor.

Kitabın sonunda yer alan örnek filmler dizini ve çevrimiçi siteler dahil dağıtımcılar listesi, günümüzde yetkin kaynaklardan nicelik ve nitelik olarak zengin verilere erişimin nasıl geliştiğini kanıtlar nitelikte. Sanki yazar “Siz kendiniz de bakın, kendi sesinizi oluşturun” diyor bizlere. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi tarafından yayımlanan bu çeviri kitap sayesinde, **Nichols**'ın belgesel film üzerine daha sağlam düşünmeyi ve farkındalık içerisinde üretim yapmayı teşvik eden kuramsal tartışmalarının ve biçemler sınıflamasının daha geniş bir çerçevede yankılanacak olması sevindirici ve umut verici.

Seda Usubütün