

POLİS, SIFAT'IN KAYDA DEĞER YÖNÜ

Cem Kayalığıl

Polis, Sıfat (Politist, adjectiv)

Yönetmen ve Senaryo: Corneliu Porumboiu

Görüntü Yönetmeni: Marius Panduru

Kurgu: Roxana Szel

Oyuncular: Dragos Bucur, Vlad Ivonov, Ion Stoica, Irina Saulescu

2009 / 113' / Romanya

“Romanya yeni dalgası” diye de anılan yakın dönem gerçekçi Romanya sinemasının minimalist kanadında oturan **Porumboiu**'nun (d. 1975) **Polis, Sıfat**'ının, özgül bir estetik arzının olmadığını baştan söylememiz lazım. Harfleri eğelim: *Özgül*, diyorum, *özgün* değil; yani burada umursadığım şey *orijinal* olup olmaması, *yeni* bir şey söyleyip söylememesi, *benzersiz* bir şey yapıp yapmaması değil. Kısa ve kaba ifadesiyle: Filmin, “Ben bir yakın dönem gerçekçi Romanya sineması filmiyim!” dediğini, böyle olmayı çok fazla önemseydiğini ve estetik bütünlüğünü bu derdin etrafında dokuduğunu kaydediyorum. **Polis**, özellikle **Puiu**'nun **Bay Lăzărescu'nun Ölümü** (The Death of Mr. Lăzărescu/ Moartea domnului Lăzărescu, 2005), yine **Porumboiu**'nun **Bükreş'in Doğusu** (12:08 East of Bucharest/ A fost sau n-a fost?, 2006) ve **Mungiu**'nun **4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün** (4 Months, 3 Weeks, 2 Days/ 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007) filmlerinin eleştirilen ve seyirci topluluklarınca önemsenmesi, kucaklanması ve ödüllendirilmesi üzerine, Romanyalı yönetmenlere yönelik oluşmuş beklenti ve talebi karşılamaya odaklanmış görünüyor. Bunu biçimsel yönden başarıyor, ama bunun da üzerine çıkmıyor. Bu sinemadaki uyuşmaların farkında olan seyircinin “İşte bu sinemada bu uyuşmalar var,” diyebilmesi için yapılmışa benziyor; varlığını, gerçekçi Romanya sinemasının varlığına armağan etmiş oluyor. Nihai ifadesiyle: Kendisinden daha önemli olan gerçekçi Romanya filmlerinin biçimsel işleyişinin daha iyi değerlendirilmesine vesile olma potansiyelini taşıyor; böyle bir eğitsel

değer barındırıyor. Bence bu kayda değer bir şey — hele hele gerçekliğin filmle temsili, aktarımı ve yeniden kuruluşu sorunsallarını özel olarak dert edinen seyirciler için.



Ama, yazımın sav akışının hayrına, biz önce **Polis, Sıfat**'ın hangi yönden kayda değmez olduğuna bakalım. Filmin öyküsel temeli bir ahlaki çatışmaya dayanıyor. Ana karakter olan polis memuru Cristi'ye verilen görev, esrar tedarikçisi olduğu iddia edilen lise öğrencisi bir oğlanı takip etmek ve onu uygun zamanda yakalamak. Cristi bir haftalık takibinde oğlanın esrar sattığını görmemiş, buna ilişkin bir bulguya rastlamamış. Takiplerin ortaya koyduğu tek şey, oğlanın -birisi polis muhbiri ötekisi de bir kız olmak üzere- iki akranıyla birlikte esrar içmesi ki Cristi için bu, bir operasyon düzenlemeyi gerektirecek bir şey değil. Hem zaten, Cristi'ye göre birkaç sene içerisinde, Avrupa'nın başka yerlerinde olduğu gibi Romanya'da da esrar içmek yasadışı olmaktan çıkacak; bu yüzden bir gencin "hayatını mahvetmek" yanlış. Cristi'nin vicdanı, amiriyle savcının ondan beklediği hızda hareket etmeyi, körlemesine bir acelecilik olarak değerlendirmesine yol açıyor; Cristi vicdanını zorlamayacak bir karara varmak adına, soruşturmanın kapsamını büyütüp (şüphelenilen genci bırakıp muhbire ve kıza odaklanıyor) süresini uzatıyor. Yeni ipuçları bulana kadar amirinin karşısına çıkmaktan kaçınsa da, nihayet, filmin öykü süresinin sekizinci gününde (olay örgüsü süresinin ikinci günü, filmin 65. dakikası) telefonda azarı işitiyor. Yapacak bir şey yok; Cristi o odaya gidiyor, hemen hemen 20 dakika süren zirve sahnesinde amirinin kavramsal işkencesine maruz kalıyor: "Vicdan", "vicdan azabı", "yasa", "ahlak" ve "polis" kavramlarının sözlük karşılıklarıyla yüzleştiriliyor. Bu sahne elbette, yönetmenin hit filmi **Bükreş'in Doğusu**'ndaki, akıllardan çıkmayacak o upuzun stüdyo

çekimini çağırıyor.¹ Ama sahnenin absürt karakteri, oradaki kadar gülünç bir süreç içerisinde oluşmuyor; çünkü *Polis*'te oradaki etkileşim ve -kıytırık bile olsa- tartışma yok, bu amaçlanmamış. Bunun yerine, sözlüğün ve amirin Cristi'yi ezen, sessiz bırakan ve sistem içine çeken otoritesi var.



Bu otoritenin neticede galip çıkması bizi şaşırtmasın, çünkü biliyoruz ki *dünya böyle*: Cristi istediği kadar ayak diresin, o operasyon zaten yapılacak. Ama daha önemlisi şu: *Polis*, mesela *Başkalarının Hayatı* (Das Leben der Anderen, 2006) gibi karakter odaklı bir ahlaksal motivasyon filmi değil, az sonra ele alacağım sinematografik nitelikleri onun öyle bir anlatı olmamasını sağlıyor. Bundan ötürü Cristi'nin ahlaki ikilemini *görmüyoruz* bile: “Hayır, operasyon yapmayacağım,” diye direnen Cristi ile detaylı bir operasyon planını çıkarmış olan Cristi arasında, ayak tenisi oynayan Cristi var! Sondan bir önceki sahnenin *alakasızlığını*, neyi dışarıda bıraktığını görerek anlamlandırmak gerekiyor. Orada dönüşen bir Cristi var ve onun bizim seyir menzilimizin dışında bırakılmasının, filmin estetik bütünlüğüyle tutarlı olan okuması bence şöyle: *Polis*, kişisel ahlak ile yaptırımları olan yasanın çatışması üzerine kayda değer bir şey söyleyen ve bizde bu yönde iz bırakan bir film değil.

Yönetmen **Porumboiu** filminde başka bir şeyin ardında, buna da kestirmeden “gündelik olaysızlığa tanıklık” diyebiliriz. Film bize sık sık, gösterdiği şeyleri niye gördüğümüzü/izlediğimizi sorguluyor. Bunun en sıradan örnekleri, Cristi'nin çalıştığı binaya girip kendisinin veya başkasının odasına gidene kadar, veya çerçevelenen dış mekanın tümünü kat edene dek geçen sürenin hemen hemen

¹ Sinematografik ve anlamsal bir karşılaştırması için bkz. Pop, Doru. “The Grammar of the New Romanian Cinema,” *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 3 (2010), s. 36-37.

tamamının ekran süresini de doldurduğu çekimler. Muhtemelen en akılda kalıcı iki örneği; Cristi'nin kendi evinin mutfağında öğle yemeğinde hüpürdete hüpürdete çorba içişini izlediğimiz sahne (kameranın masada Cristi'nin karşısına denk düşen yere kurulduğu, yaklaşık 70 saniyelik tek sabit çekim) ile; aynı mutfakta akşam yemeği yedikten sonra (mutfağın Cristi'nin oturduğu tarafını gördüğümüz, Cristi'yi profilden alan, 4 dakika süren ve gözlerimizi kaçırsak da filmde hiçbir şey kaçırmadığımız çekimin ardından) salona, eşinin yanına geçip (küçük açılı bir pan, çekim çerçevesini bu defa salon kapısının çerçevesi tarif ediyor), onun bütün bu süre boyunca bilgisayardan çaldığı eften püften şarkının anlamsız bulduğu sözlerine takıldığı sahne.²



² İkincisinin ikinci yarısındaki diyalog, “BBG evi” türü TV şovlarında kamera önü hayatlarına tanıklık ettiğimiz kişilerin, kendi hayatımıza ne kattığı meçhul, atıştırmalık atıştırmalarını anımsatıyor. Ama o atıştırmaları izlediğimiz VTR’lerde -*Polis*’tekinin aksine- çekim kamerası ve açısının kesmeyle değiştiği, montajın bolca kullanıldığı da malum.

Böyle örneklerin altına, (1) yukarıda andığım 20 dakikalık zirve sahnesinde, absürtlük etkisi için özellikle uzun tutulmuş diyalogu sahneleyen çekimlerde, (2) takip sahnelerindeki pan-yoğun izleyici çekimlerde ve (3) bizim, Cristi'nin bir yerleri gözleyip bir şeylerin olmasını bekleyişini izlediğimiz uzun süreli çekimlerde gördüklerinizi koyun; filmin estetik arzının dökümünü çok büyük oranda çıkarmış olacaksınız. Bakın çok yalın bir şey söylüyorum: **Porumboiu**'nun filmi işte bu, **Polis** işte bunun filmi; bunun ötesi değil, bunun ötesi yok.

Biliyoruz ki bazı filmler, izlenen şeylerin doğrudan gösterdiklerinin ötesinin estetik olarak deneyimlenmesi için bir davetiye içerir, göstermedikleri ama duyumsattıkları şeylere yaslanarak anlaşılma iddiasını taşıyabilir. Damdan düşer gibi kurduğum bu havalı cümleyle ne kast ettiğimi özellikle açık bırakıyorum ve bundan her ne anlaşılıyorsa **Polis**'in onun zıt kutbunda durduğunu ileri sürüyorum. Yukarıda "**Polis** işte bunun filmi," derken işaret ettiğim şey, gösterilen olgudan ve onu görme deneyiminden, ve buna ek ve bununla bağlantılı olarak, *gösterilmeyen olgudan* ve onu *görmemiş olma* deneyiminden başka bir şey değil. Şimdi bunu, temel sinematografi bilgimizin üzerinden geçerek açalım.

Pan yapan bir kamera, çerçevenin, tripodun pivot işlevi gördüğü bir yay üzerinde hareket etmesini sağlar. Kameranın sola pan hareketi yüzünden çerçeveye sol taraftan giren bir nesneyi görmemizden, onun filmin dünyasında, az önce çerçevenin dışında kalmış olan alanda, bir süredir var olduğunu çıkarsayabiliriz: "Demin görmüyorduk, meğer solumuzdaymış, şimdi görüyoruz." Nesnenin pan hareketiyle gösterilmeden önceki zamanda orada olması, (o sırada) gösterilmeyen bir (filmsel) olgudur; "meğer solumuzdaymış," ifadesi bir nedensellik çıkarsamasına dayanır (duyumsama *değil*, çıkarsama). İşte **Polis**'te, gösterilmeyen olgulara yönelik bu çıkarsatma işlevini gören kamera hareketleri ve mizansenler, filmin estetik arzında anahtar bir rol oynuyor. Filmdeki gerçekçiliğin kuruluşunu incelediği yazısında **Guido Kirsten**, 17. dakika civarındaki sahnenin çekimini bunun örneği olarak kullanıyor.³ Bu sahnede standart yükseklikte konumlu uzun objektifli sabit kamera, üç genci esrar içerken bize uzaktan gösteriyor; görüş noktamızla gençlerin arasına, yakın planda oyun oynayan çocukların kafaları, orta planda ise tel örgü giriyor. Gençlerin eylemini ancak kabataslak anlayabildiğimiz bu mesafedeki çerçeveleme, onları gizlice gözetlediğimiz izlenimini üretiyor ve bu bağlamda doğal olarak, gençleri Cristi'nin bakış açısından gördüğümüz varsayımında bulunuyoruz.

³ "Focalization Patterns and Narrative 'Reality Effects' in Police, Adjective and Other Films From the Romanian New Wave," *photogénie* 2 ([link](#))



Ancak kamera sola doğru pan yapıp da bize okul alanının başka noktalarını gösterirken, çerçeveye soldan Cristi giriyor: *Onu demin görmüyorduk, meğer solumuzdaymış, meğer bizimkisi onun bakış açısı değilmiş.* Bu kez, bir süre için, benzer mesafeden Cristi'yi gözetliyoruz. **Guido Kirsten**'in buradan çıkardığı sonuç, filmin, bizim de gözetleme eylemini deneyimlememizi sağlaması; daha büyük iddiasıysa filmin bütününün -bu ve benzeri tekniklerle- bizi, sıradan, gündelik ve gerçek polis yaşantısının doğrudan içine sokması.⁴ Filmin biçimini tarif eden gösterme/göstermeme tekniği sadece pan hareketiyle uygulanıyor da değil: Cristi bazen, aslında -meğer- gösterilen alan içerisinde olduğu halde kamerayla (seyirci gözüyle) arasına bir engel girdiği için görünmezken (özel olarak bizden değilse de gözetlediği kişilerden saklanırken) zamanı geldiğinde ortaya çıkabiliyor. Veya, filmin teknik açıdan en sevdiğim sahnesinde, gençler bize esrar içerlerken gösteriliyor (her zaman olduğu gibi, uygun bir uzaklıktan); bu çekim bir kesmeyle (sola doğru atlamalı pan: kameranın yay boyu yapması gereken çekim çıkartılmış) gençleri gözetleyen Cristi'yi belirli bir uzaklıktan gördüğümüz çekime bağlanıyor. Cristi'yi izliyoruz: Açıkta dururken koşar adım, sırtını verdiği taraftaki binanın girişine saklanıyor, oradan başını uzatıyor, yeniden saklanıyor; sonra gözüyle bizim çerçevemizin dışını kontrol etmeyi bırakmadan demin durduğu yeri hızlı adımlarla geçiyor. Kamera -demin filmde hariç tutulmuş yay boyu, sağa doğru- pan yaparak

⁴ **Kirsten** -benim de çok makul bulduğum- bu yorumunu, filmdeki, anlatının kendisinden türeyen izleyici çekimlere, hiçbir dramatik etkisi olmayan sıradan mikro-olaylara (Cristi'nin çorba içmesi gibi) ve Cristi'nin gözetleme esnasındaki bekleyişlerine uzun ekran sürelerinin ayrılmasına dayandırıyor.

Cristi'yi izliyor, az önce üç gencin durduğu, şimdi boş kalan noktaya dek. Cristi eğilip gençlerin yere atmış olduğu izmariti alıyor. Yani gençlerin sigaralarını bitirip o alanı terk etmeleri bize izletilmiyor; çerçeve dışında gerçekleşiyor ve onları izleyen Cristi'nin hareketleri üzerinden, dolaylamayla aktarılıyor: Ekonomik ve etkili bir mizansen.

Diyeceğim, **Polis**'te gösterilmeyen olguların gösterilenler üzerinden çıkarılmasına önem veriliyor. Bunların hemen yapılan çıkarsamalar olduğunu da vurgulayalım; tek sahne içerisinde, uzun zihinsel işlemler gerektirmeden. Film boyunca öyküsel anlamda hemen hiçbir şeyin olmamasını da dikkate alınca, bu biçimsel seçimlerin seyircinin *an'a ve o andaki mekana tanıklık* halini öne çıkarttığını söyleyebiliyoruz. Ancak filme alınan anların ve mekanların da *özelliksiz* olduğunu kolayca saptayabiliyoruz. Yani tanıklığımız, tanıklığımıza sunulan nesnelerin (film çerçevesinin zamansal ve mekânsal içeriği, çerçevenin içerdiği her şey) özelliklerinden ötürü önemli oluyor değil. **Polis** net ve minimalist bir gerçekçilik iddiası taşıırken bir *polis belgeseline* dönüşmüyorsa bunun sebebi, bu net özelliksizlik. Ayrıca belirtelim, *tanıklığı sorunsallaştırmak* da **Polis**'in yapmadığı bir şey; bu örneğin **Haneke**vari bir film de değil – bunu da görüyoruz. Öyleyse buradaki tanıklığımızın, bir tanıklık estetizasyonu olmak dışında bir değeri var mı?

İşte, bence var; atıfsal, özgönderimsel bir değeri var. Yazının en başında söylediğim şeye geliyorum. Yakın dönem gerçekçi Romanya sinemasında arz edilen bir dünya var. Burası, güzel veya çirkin diyemeyeceğimizden ötürü, veya “gerçekte” çirkin bile olsa çirkinliği sinemasal yönden dert edinilmediğinden ötürü *özelliksiz* bırakılan filmsel mekanların; ve sıradan, hatta *yavanlık seviyesinde sıradan*, birbiriyle nadiren göz göze gelip hemhal olan ve iç dünyaları seyircinin erişimine açılmayan karakterlerin dünyası. Bu, 2000'lerde uluslararası onay görmüş Romanyalı yönetmenlerin sinemasal yaklaşımının var ettiği *a posteriori* bir dünya ki **Polis** de işte burayı bizim tanıklığımıza sunuyor. Bu yönetmenler için böyle bir dünya ortaya koymanın tarihsel ve sinema-tarihsel gerekçeleri ve getirileri oldu. Kanımca, **Polis**'ten anlamlı, zihin uyarıcı bir seyir devşirebilmek için bu dünyadan ve bu estetik yaratım koşullarından haberdar olunması elzem. **Porumboiu**'nun filmindeki kayda değer başarısı, akranlarının filmleriyle paylaştığı (kendi yönetmen kimliğini var eden) dünyaya teknik atıfta bulunma zorunluluğunu sinemasal tanıklık estetizasyonuna yedirebilmesi: Filmin özgüllük içermeyen, türev estetik arzını; doğası gereği nesneye bağımlı ve atıfsal olan tanıklık deneyimi içerisinde gerekçelendirebilmesi.

Başka filmleri seyretme deneyimini zenginleştiren filmler de iyidir. **Polis**, **Sıfat**'ın bunu *amaçladığını* söyleyecek değilim, ama minimalist estetik arzının buna epey yaradığını iddia edebilirim.

