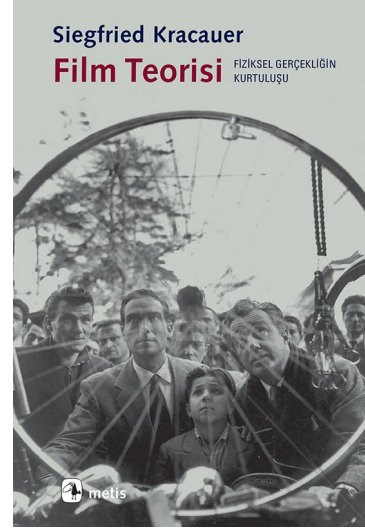


FİLM TEORİSİ

Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu

Siegfried Kracauer

Çeviren: Özge Çelik
Metis Yayınları
2015 / 557 sf.



Kracauer, yaşadığı 1889-1966 yılları arasında insanlığın akut iğrençliklerine tanıklık etmiş, tipik son dakika mucizelerinden birinin öznesi olmuş aykırı bir yazar, denemeci, analist ve kuramcı. Onunla *From Caligari to Hitler* kitabıyla tanışmıştık.

Film Teorisi'nin tohumları Avrupa'da atılmış olmakla birlikte, yazarımızın New York'ta bir frankfurter olarak yaşamayı sürdürdüğü hayatının son demine ait, adım adım geliştirilmiş olan ve yirmi yıla yayılan yaratım süreci nedeniyle olasılıkla ekle-çıklarlarla ilerlemiş bir yapıtı.

Kitabımız hangi konular üzerine odaklanıyor? Fotoğraf-sinema ilişkisi ele aldığı ilk sancılı konu ve döneminin gözde tartışma alanlarından biri. Gerçekçi ve formalist eğilimlerin sanat karşısında verdiği sınavın aşamalarına dönük bölüm, bir anlamda bu konunun çok yönlü okumalarının bir özeti. Tarih ve kurmaca arasındaki girift ilişkiyi analiz eden metin, takipçileri için kılavuz olma özelliğini uzun süre korumuştur. Prodüksiyon öğeleri ile girdiğimiz pratik alan, temel ilkeleriyle kurguyu ve karakteristik eğilimleriyle oyunculuğu işlerken sese kapsamlı bir şekilde eğiliyor. Ses konusu diyalog, söz ve müzik kullanımı açısından incelenirken, konunun teknolojik, psikolojik ve estetik açılımları üzerinde duruluyor.

Kitap yazıldığı dönemde de sonrasında da haklı haksız bazı eleştirilere uğramıştı. Dilimize elli yıllık bir gecikmeyle kazandırılmış olmasının nedeni bu olmasa gerek. Kaldı ki eleştiri görünümü altında laf atanların kimilerinin en iyi yazılarından birini okusanız, söylediklerini ciddiye bile almazsınız. Ancak bu eleştirilerin içinde biri var ki akla zarar: Doğrudan veya dolaylı olarak kitabın eskimiş olduğunu söyleyenlere bir iki sözümüz var. İlerleyen tarih ilerleyen sinema anlamına gelmez. Yeni bir şey söylemeyen eskiye laf sokma hakkını nereden bulur? Geçmişini bilseydi her yeni yapıtı yeni bir akımla, yeni bir dalgayla açıklanır ve başyapıt olarak karşılanır mıydı sinemada?

Kitabın asıl ilginç tarafı, **Kracauer**'in hayata tutunmak için sinemayla ilgilenme sürecinin ürünü olarak doğmuş olması. Sinemanın filmler ve kuramlar tarihine özgün bir yaklaşım sunan *Film Teorisi*, yazarın çalkantılı hayatında kendi kalemiyle ördüğü bir can simidi rolü oynamış. Başka bir açıdan, sinemanın sağladıklarına dönük değil, doğrudan kendisine dönük bir aşk öyküsünün ürünü.

Film listesi ve isim dizinine sahip olan bu kaynak kitap görsellerle de desteklenmiş. Tarihçiler, kuramcılar ve analistlerin geç kalmış bu randevu çağrısına kulak vermelerinde yarar var.

Dursun Veli Es

ŞEHRİN İTİRAZI

Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği

Feride Çiçekoğlu

Metis Yayınları
2015 / 144 sf.



Çiçekoğlu adının belleğimize kazınmasını sağlayan filmler, senarist olarak imza attığı *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989), *Umuda Yolculuk* (Reise der Hoffnung, Xavier Koller, 1990) ve *Suyun Öte Yanı* (Tomris Giritlioğlu, 1991)

olmuştur. Yazarının ifadesini matematiksel söyleme çevirecek olursak, *Şehrin İtirazı*, *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (Reha Erdem, 2013) – *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2004) işleminden çıkan sonucun kentle ilgili işlem satırları üzerine bir sunum. İzini sürdüğü, iki film arasındaki farklardan yola çıkarak, Gezi Direnişi'nin ardındaki dinamikler ve isyan eşiğinin koşulları.

Baudelaire Amca *Paris Sıkıntısı*'nda (1869) kenti hastane, kerhane, araf ve hapisane olarak tanımlamasına neden olan gelişmelere ince ince dokundurur. Kent böyle olunca, sakinlerinin hasta, doktor, hakim, gardiyan, mahkum, ölü yıkayıcı, pezo ve fahişelerden oluşmasına şaşmamak gerek. Paris asi olmasın da ne yapsın? İstanbul asi şehirler listesine adını yazdırmasın da ne yapsın? Hayal dokuyup deneyim yumurtlayan can sıkıntısının şehirlerde barınamaz hale gelmesi eski bir hikaye. Modernist etiketi altında pazarlanan şehirler ise can sıkıntısının yerine isyana teşvik eden şehir sıkıntısını koydu. *Şehrin İtirazı*, kentin asileşmeden önceki ruh halinin filmlere yansıyan belirtilerini bazı kavram ve olgular üzerinden sorgular: Yabancılaşma, varoluş engelleri, bellek yitimi, kopukluk, bunalım, kaçma arzusu, isyan arzusu, arafta salınma. Sadece ölenlerin terk edebildiği kentlere ihtiyacımız var mı sahiden?

Otoyollarda ararım hiçliğini, seni ve o güzel vinçlerini
Er geç tadacağız yitip giden badem ağaçlarının lanetini

Tuğlalardan geleceğimizi örmektir yaptığımız. Konformizm virüsü agresif bir tutumla her yanı kaplar. Azınlığın derdi çoğunluğu gerer ama bu sorun yaratmaz. Sorun yaratan, çoğunluğun derdinin azınlığı germesidir. Çoğunluğun hiçlik hali, kendine otorite arar. O otorite ki çoğunluğun işbirlikçi takdirini azınlıkla hesaplaşarak kazanırken, varlığını daim eyler. Yasal olanın otoriter gücü, hukuki ve insani olanın haklılığını bile isteye göz ardı eder. Ekonomik göstergelerin kendisi olmasa da, yorumları yalanlara yardım ve yataklık eder. Büyüyen ekonomimiz değil, -ne kadar makyaj yapılırsa da tipsizliğini saklamaktan aciz- betondan kentlerimiz olur. Şehrin sıkıntısını kendilerine dert eyleyip üzerlerinde taşıyanlar bütünü içinde ne kadar bir yer tutar? Sözleri beton blokları aşip adreslerine ulaşabilir mi? Böcek olarak yaşamının engin huzurunda debelenenlerin sözlüğünde sıkıntı sözcüğü var mıdır? Hayatın kanunu: Gerilen yay nihayetinde boşalır. İsyân dediğin kendini yeniden bulma arzusunun ifadesidir.

Godard Amca'nın saptama ve eleştirileri sanki dün söylenmiş gibi. Modernizasyon ve kent reformu kapitalist ruhların en renkli yumurtalarıdır. Devasa kent parklarının yapılma nedeni bahçelerin betona kurban edilmesidir. Parklar kitlelerin gazını alır. Ahlaki ve insani dokuların para karşısında şansının olmadığı, tüm zamanların değişmez gerçeklerinden biri, bunu asla unutmayalım. Ve hayatın sergilediği en kolaycı tutumlarından birinin her şeyi olduğu gibi kabullenmek olduğunu da. Düzen, herkesten ayakta kalmak ve uyum sağlamak için muamele becerisini arttırmasını bekler.

Deleuze Amca'nın zaman-imge sineması nedensel bağlantıların kurduğu hareket--imge sinemasını ortadan kaldırarak hiçbir-yer ve hiçbir-kişi anlatılarını oluşturur. Sonuç: Şizofrenik mekanlar disosiyatif kimlikler doğurur.

Sırası gelmişken, erkekler dünyasının hastalıklı ruh haline tanı koymanın en kestirme yolu kurdukları kentler ve kent kültürsüzlüğü olsa gerek. Bu kentlerin kurucusu kim? Egemen bakış, doğanın hakkından gelme, becerme, iktidar olma ve erkeklik takıntılarının kentlerin bu hale gelmesinde oynadığı baskın rolü göz ardı etmek mümkün değil.

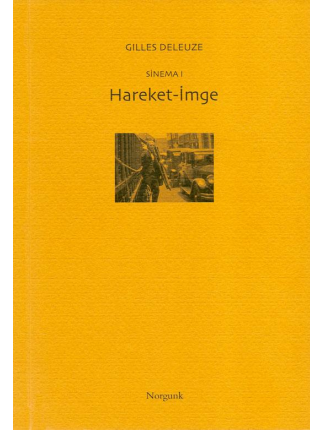
Tematik kısıtlılıktan kaynaklanan ve yer yer aşıldığında bile rahatsız etmeyen doğal sınırlamalara rağmen film çözümlemelerindeki doyuruculuk dikkat çekici. Açılış ve kapanış filmleri **Erdem** sinemasını onore etse de başroller **Antonioni** ve **Pirselimoğlu** tarafından oynanıyor. Karakter oyuncumuz **Godard**. **Söylemez** rol çalıyor. İkinci okuma sırasında **Çoğunluk (Seren Yüce, 2010)**, **Olmi**, **Rosi**, **Hsiao-Hsien** ve **Ming-Liang** burada olmalıydı diye düşünmeden edemedim. Redaksiyon sorunları oldukça az. Dizin yok, belki de gerek görülmedi. Görsel materyalin kullanımı bir sinema kitabının nasıl düzenlenmesi gerektiğine örnek gösterilecek düzeyde. Ama en önemli silahı anlatım dilinin akıcılığı ve dili kullanma becerisi. Darısı İsyankar Şehir'in öyküsüne olsun... Pek yakında!

Doğu Şenkoy

SİNEMA I: HAREKET – İMGE

Gilles Deleuze

Çeviren: Soner Özdemir
Norgunk Yayınları
2014 / 289 sf.



Filozof Gilles Deleuze'ün *Sinema I, Hareket – İmge* kitabı nihayet Türkçe'de. Deleuze'ün sinemayı bir felsefi ürün yani bir düşünsel faaliyet olarak nitelendiren ilk filozof olduğu kolaylıkla söylenebilir. Sinema, Deleuze'e göre, hem düşünsel bir kavrayış ihtimali ortaya koyar hem de düşünmek için sinema alıcısını kışkırtacak bir içerime sahiptir. Bu kavrayış, sinemanın salt eğlence ürünü bir yaratım olduğu yolundaki görüşü aşmak ister. Sinema bize bol miktarda imge ve gösterge sunar: Felsefenin ve felsefecinin görevi ise, bu türden özgün bir pratiğin teorisini oluşturmalıdır. David Hume, Benedict Spinoza, Immanuel Kant, Henry Bergson, Michel Foucault gibi filozoflar bu türden bir teorileştirme imkânının yolunu yapmak için Deleuze'ün başvurduğu filozoflardır.

Deleuze'e göre, filozofun ortaya bir sorun koyma etkinliği içerisinde çalışması olmazsa olmazdır. Onun sinema kuramına göre, sinema tarihi iki farklı kategori altında incelenebilir: 1) Hareket – İmge ve 2) Zaman – İmge. Sinemanın içerik olarak donuk pozlardan çok daha farklı bir öğeye sahip olduğunu düşünmek gerekir ki bu da “ayrıcalıklı bir anın” çekip alınmasıdır. Sinema bir yığın an içerisinde tikel olarak seçilip alınmış bazı özel anları sinema alıcısına ulaştırır. Bu sayede, karakter ya da karakterlerin hareketleri bir bütün içerisinde alt kümelere bölünebilecektir.

Kitap, sinemanın İkinci Dünya Savaşı'na kadar sürdüğü kabul görmüş olan ilk dönemini işte bu hareket – imge nosyonu çerçevesinde açıklamaktadır. Harekete geçme ya da özne olma isteği, bu tarihsel süreç içerisinde gayet anlamlıdır. Ancak savaşın ve faşizmin ortaya çıkardığı akıl almaz yıkım, kişilerin kendi hayatları üzerindeki kontrol mekanizmalarını ağır bir biçimde aşındırmıştır. Bu dönüşüm,

“hareket – imge” kavramından “zaman – imge” kavramına geçmeyi zorunlu kılar. Kitabın cevaplamaya çalıştığı soru da zaten budur: Bilincimiz yalnızca imgelere ev sahipliği yapıyordur ve bu imgeler niteliksel açıdan herhangi bir yer kaplamıyorlardır ama uzayda ise sadece hareketler söz konusudur ve bunlar imgelerin aksine yer kaplarlar. Bu iki düzlem arasında hareket etmek nasıl mümkündür? Bu soru felsefi olarak ortaya konmuştur ve sinema kuramını yakından ilgilendirmektedir.

Hareket yalancı bir imge değildir. İmge ise, sanıldığı gibi aksine, hareketi mümkün kılan herhangi bir unsur barındırmaz. Hareket ve imge arasında içsel bir bağ mevcuttur ve **Deleuze** bunu göstermek için **Bergson**'a başvurur. Zihnimize var olan imgeler, duyumlar aracılığıyla elde edilir ve çağrışımlar sayesinde harekete geçirilirken, sinemanın sunduğu görsel ve işitsel imgeler dolayısıyla bir biçimde sinema perdesinden bize yansır. **Bergson**'un “süre” kavramını hatırlatan bir düşünme biçimidir bu. Bergsoncu süre kavrayışı, modern bilimin yaptığı gibi aksine, öznenin kendi zamansallığını dolayısıyla bir biçimde algılar. Dolayısıyla, sinemanın sunmayı başardığı bu dolaylılık sayesinde, imge ve hareketin kesişmesi mümkün olmaktadır.

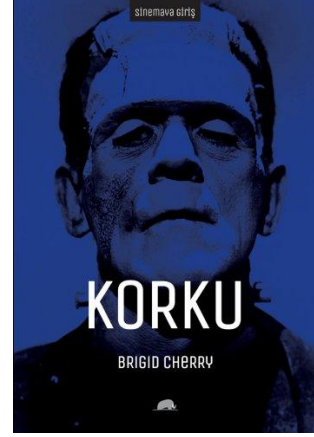
Sinemanın kendisine mal ettiği hareket ve zaman ile ilgili imgeler, filmin bütününde kendisine yer bulmuş olan imgeler ile ilişkili olarak “zihinsel göstergeler” ve “zihin haritaları” yaratacaktır. Bu zihinsel haritaların ve zihinsel göstergelerin oluşmasının temel nedeni, sinemanın sunduğu hareketin çeşitliliği sayesinde. **Deleuze**'e göre, göstergebilimsel sinema çözümlemesinin temel hatası burada yatmaktadır: Zihinsel bir gösterge bize imgesel olarak kendisini sunan bir göstergenin eş-değeri değildir. Aksine bize belirli konular eşliğinde görünen ve muhtelif duygulanımlara neden olan bu göstergeler oluş halinde var olmaktadır. Bu eşdeğerlik ilişkisi sinemanın sahip olduğu hareketi sabitlemek gibi bir tehlikeyi bünyesinde taşımaktadır. **Deleuze**'ün çabası ise, tam aksine, sinemanın hareketini yapısal olarak bünyesinde taşıdığı parçalar ile belirli bir devrim ve başkalaşım içerisinde sunmaktır.

Kadir Gülen

SİNEMAYA GİRİŞ: KORKU

Brigid Cherry

Çeviren: Mine Zorlukol
Kolektif Kitap
2014 / 226 sf.



Korku, Kolektif Kitap'ın *Sinemaya Giriş Dizisi* adı altında yayımladığı çalışmalardan bir tanesi. Esasen İngiliz yayınevi Routledge'nin *Film Guidebooks* seçkisinden çevrilen serinin *Fantastik, Suç, Belgesel, Kara Film* ve *Bilimkurgu* adlı beş yayını daha bulunuyor. Seri, kültleşmiş sinemasal imgelerin göz alıcı renk filtreleriyle sunulduğu estetik kapak tasarımı ile de dikkat çekiyor. "Sinemaya giriş" ibaresi, başlangıç seviyesinde, iyice sadeleştirilmiş ve kolay okunan bir derleme beklentisi oluştursa da, metin, içerdiği materyal açısından okuyucuya bu beklentilerden fazlasını vaat ediyor.

Cherry'nin gayesi korku sineması hakkında ahkam kesmek değil. Yazar, daha kitabın ilk bölümü olan *Korku Türü: Biçim ve İşlev*'de bir tür olarak korkunun sorunlarını tartışıyor. Önce tür kuramının iddiasını tanımlıyor, ardından kültürel bir gelenek kümesi olan ancak gün geçtikçe melezleşen tür kavramına dair yürütülen güncel tartışmalara değiniyor. Genel bir korku sineması tanımlaması yapmaktan kaçınarak, yapısını aksine, kullanılan genelgeçer terminolojinin, kategorileştirme alışkanlığının, uzlaşmacı söylemlere bel bağlamanın eleştirisi üzerine kuruyor. Metin boyunca ele alınan konular **Judith Butler**, **Laura Mulvey**, **Robin Wood**, **Slavoj Žižek** gibi kalburüstü kuramcılarının yanısıra farklı perspektiflerden onlarca alternatif araştırmacının çalışmalarıyla okuyucuyu farklı eleştiri alanları, bakış açıları ve disiplinlerle tanıştırıyor. Yararlanılan metinler arasında **Christian Metz**'in *The Imaginary Signifier*'ı gibi hala dilimize kazandırılmayı bekleyen önemli çalışmalar bulunması, Türkiye okuyucusu için, bu metinlerin genel bir izlekte nereye tekabül ettiğini göstermesi açısından değerli.

Korku Estetiği ve Etkileri adlı ikinci bölüm ***Das Cabinet des Dr Caligari*** (1920), ***Nosferatu*** (1922) gibi türün öncül filmlerini, 1950'ler *Hammer* filmlerini, ***Psycho*** (1960), ***Suspiria*** (1977) gibi kült statüsü kazanmış filmleri türün tarihsel evrimini atlamadan teknik ve estetik açıdan, bol örnek üzerinden çözümlüyor. Metin boyunca 1900'lerin başlarında üretilmiş klasiklerden 2000'lerin medya ve teknolojiyle haşır neşir olan modern yapımlarına kadar iki yüz kadar filme değiniliyor, yer yer bahsedilen filmlerden karelerle anlatım destekleniyor. *Korku Sineması ve Zevkleri* adlı üçüncü bölüm kitabın en büyük kozu; bu bölüm vampirler, yamyamlar, uzaylılar, psiko/fizyolojik hastalıklar ve başka canavarlarla dolu korku filmi külliyyatında **Freud**'un *tekinsiz (uncanny)* kavramının, **Lacan**'ın *ayna kuramının*, iğrenme tepisinin, farklı *bakış açısı* kuramlarının (skopofili, cinsiyet-ötesi özdeşleşmeler), feminist ve queer perspektiflerin olanaklarını keşfediyor. **Cherry** bununla yetinmeyip korku filmi eleştirilerinde bizatihi uygulanan *psikanalitik* yaklaşımın sınırlarını aşıyor ve *bilişsel* yaklaşıma bir kapı aralıyor; izleyici özdeşleşmesinin yadsındığına lakin yalnızca bilişsel düzeyde bir "asimilasyona" uğradığının kabul edildiğine, korku duygusundan bilinçdışının etkilenmesinden ziyade aslen dramatik kurgunun izleme sürecinde etkin olduğuna, korku filmi izlemenin ergenler için bir çeşit erişkinliğe geçiş töreni olduğuna dair ilginç sosyo-psikolojik saptamaların bulunduğu bir yaklaşım bu.

Son bölüm olan *Korku ve Kültürel Durum* daha toplumsal bir bakışla ***Invasion of the Body Snatchers***'ın (1956) 1978, 1993 ve 2007'de yapılan dört farklı versiyonu üzerinden Amerikan politik tarihinin korku sinemasındaki temsillerini inceliyor. Bu bölümün içeriği, Fordizmin başarısızlığı, 11 Eylül saldırıları ve Irak Savaşı gibi olayların korku sinemasında birebir karşılığının bulunduğunu, hatta korku türünün başlı başına toplumsal semptomların görünür olduğu bir tarihe sahip olduğunu kanıtlar nitelikte. *Medya ve Teknoloji* alt başlığında, günümüzün gözetlemeci toplum yapısında, kaydedilemeyen gerçekliğin neredeyse anlamsız olduğu "medya kültürü"nde ***The Blair Witch*** (1999) ve ardılarının beslendiği damarlar aranıyor. Son olarak *Şiddet ve İşkence* alt başlığı korku sinemasının toplumdaki şiddetin artışı provoke ettiği, günah keçisi ilan edildiğine dair asılsız suçlamaların kimi çıkarıcı grupların politik hamleleri ile koşut olduğunu ortaya çıkarıyor. Bunu yaparken devlet eliyle yasaklanan ve suçlu ilan edilen filmlerin

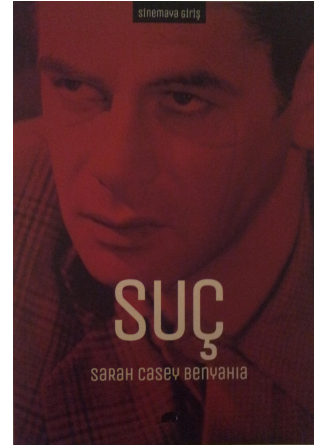
ilginç vakalarına yer veriyor. Kitap, karaçalışmaya alışılmış bu türü akademik düzlemde enine boyuna tartışarak, korku sanatını alışılmış önyargılardan soyutluyor. Zengin kaynakçası ve her daim eleştirel yaklaşımıyla, okuyucuya popüler kültürün bir kolu sayılan korku sinemasını tartışacak farklı zeminler sunuyor.

Sertaç Koyuncu

SİNEMAYA GİRİŞ: SUÇ

Sarah Casey Benyahia

Çeviren: Ahmet Birsen
Kolektif Kitap
2014 / 152 sf.



Yazarın, suç kavramının beyazperdedeki temsili üzerine kaleme aldığı eser, kendi içinde dört farklı bölüme ayrılır. İlk bölümde konuyu derinleştirmeden önce suç kavramını hangi referans kavramlar üzerinden tanımlayabileceğimiz tartışılmaktadır. Bunu yaparken de yazar suç filmleri hangi film türlerini kapsar, biçim ve estetik olarak hangi anlatım kalıplarına dahil edilebilir, ideolojik olarak nerede durur gibi sorular üzerinden ilerlemektedir.

İkinci bölümde suç kavramının büyük bir alanını kapsayan 'şiddet' üzerinde durulur. Şiddetin sunum şekli ve beraberinde getirdiği 'sansür ve ideoloji' ikilisi uzun uzadıya tartışılırken, yer yer Kore Sineması ve Avrupa Sineması'ndan bahsedilse de odakta daha çok Amerikan sineması vardır. Bence kitabın en büyük handikabı da buradadır. Yapıt, belki de suç kavramının özdeşlik kurulabilecek karakter yaratmaya müsait bir alan oluşturan doğasından dolayı, tamamıyla ana akım sinemaya, ana akım içinde sınıflara ayırmak gerekirse de Amerikan sineması üzerine eğilmiştir. Bunlara ek olarak **Quentin Tarantino**'ya ayrılan hatırı sayılır

miktarda sayfa ve misyonla birlikte sinemayı ve sanatı, batı odaklı algılama görevini başarıyla yerine getirmiş bir kitap haline gelmiş!

Üçüncü bölümde suç filmlerindeki anlatı yapısı irdelenirken, *Gone Baby Gone* (Affleck, 2007), *Zodiac* (Fincher, 2007), *Cache* (Haneke, 2005) ve *El Secreto de sus Ojos* (Campanella, 2009) gibi günümüz yapımı filmler, başka suç filmleri ile karşılaştırmalı bir şekilde analiz edilir. Bu bölüm çok daha derli toplu ve keyifli bir bölüm olarak karşımıza çıkar. Özellikle *Cache* ve *El Secreto de sus Ojos* filmlerinin tarihsel hafıza odaklı analizlerinde, hikayelerinin açtığı yol üzerinden, ülkelerinin siyasi geçmişleri ile kurulan bağların yer aldığı kısımların, kitabın en keyifli bölümleri olduğu söylenebilir.

Son bölümde ise suç filmleri ile 'toplum ve ideoloji' arasındaki ilişki irdelenir. Suç filmlerinin kamusal ve özel yaşam alanlarındaki suçlarla ilişkisi ile bu alanları temsil eden iki kurum olarak aile ve siyasi iktidar ele alınır. Bu bölümde daha çok politik suç filmleri ile ilgilenilir. Bu filmlerin, yalnız kahramanlar, belirsiz sonlar, şehir kullanımları ve anlatıyı tetikleyen öğeleri gibi ortak yanları analiz edilir. Daha sonra mafya ailesi ve gangster filmleri incelenirken, bu filmlerdeki karakterler, bireyselliğin ve girişimciliğin bir onaylaması olarak yorumlanır. Söz konusu karakterler Amerikan kapitalist ideolojisinin birer temsili olarak Marksist anlayışa göre analiz edilir.

Kitabın bol miktarda film örnekleri kullanması, ele aldığı konuların anlaşılmasını kolaylaştırırken; dağınık yapısı, takibi zor bir yapıya dönüşmesine sebep olmuş. Her ne kadar bölümlere ve başlıklara ayrılmış olsa da başlıkların bazen birbirini takip etmeyen, bazen de ayrışık duran yapısı, kitabın özgün bir metinden ziyade suç üzerine yazılan metinlerden oluşan bir derleme olduğu izlenimini edinmeye yol açıyor. Sonuç olarak birtakım sorunlarıyla beraber **Sarah Casey Benyahia**'nın bu kitabı, suç kavramının özellikle Amerikan sineması ve ana akım sinemada ele alınış şekli ile bu şeklin seyirciyle olan etkileşimi hakkında kafamızda bir resim oluşmasını sağlayan başarılı bir çalışma.

Gökhan Gökdoğan

SİNEMADA TARİHİN GÖRÜNTÜSÜ

Oğuz Makal

Kalkedon Yayıncılık
2014 / 409 sf.



Kitapla ilgili olarak vurgulanması gereken ilk unsur, sinema ve tarih ilişkisini oldukça zengin bir içerikle sunarak Türkçe literatüre önemli bir katkı sağlıyor olması. Yazar, genel bir çerçeve çizdiği giriş bölümünde öncelikle “tarih”in tanımsal tartışmaları üzerinden hem tarih yazımıyla uğraşanlar hem de tarih söylemi ve anlatı biçiminden yararlanacak sanatçılar açısından “tarih bilinci”nin önemini vurguluyor. Her ne kadar tarih “edebi yaratının kodlarına göre sürekli yeniden icat edilen metinsel bir yaratı” gibi görünse de geçmişi tarihe katarken gerçekliğe bağlı kalmanın, belge ve kanıtlardan yararlanmanın gerekliliğine işaret ederek, kitap boyunca kendisi de bu tutumu destekleyecek şekilde tarihsel olaylar / karakterlerle ilgili “tarihsel gerçekliğin” ne olduğu hakkındaki tartışmaları da içeren bir kurguyu tercihlemiş görünüyor.

Birinci bölümde, sinema izleyicisinin tarihsel filmlerle ilişkisinin sinemanın başlangıç tarihine kadar götürülebileceğine işaret ederek, bunun bir anlamda insanın ilkel dönemlerdeki “tanrı kahramanın” efsanevi öykülerinden, toplumun beklentilerine yanıt verecek “insan kahramanın” öyküsüne dek uzanan bir yolculuk olduğunu belirtiyor. Sinemanın başlangıçtan itibaren gerçeğin değil, teatral görüntüyü sunan **Méliés**’in kurmacalarının yolunu seçerek, öykü anlatmanın, mit, fantazy ve düşler yaratmanın bir aracı haline geldiğini; **Adorno**’nun deyişiyle, böylece yitirildiği sanılan “mit”lerin filmler aracılığıyla geri döndüğünü ve **A. Gance**’ın ifadesiyle de “bütün mitolojilerin ve mitlerin, bütün din kurumlarının, hatta bütün dinlerin (...) filmde kendi kurtuluşlarını beklediği ve kahramanların kapılara üşüştüğü” bir tablo sergilediğini söylüyor.

Sinemanın, izleyicinin tarihsel gerçekliğe ilişkin duygu ve düşüncelerini bir kurgu yardımıyla perdeden etkileme çabasının ardındaki motivasyonunu irdeleyen yazar, bu noktada özellikle modern çağ insanının, yaşamın anlamına dair yaşadığı varoluşsal boşlukta “mitlerini” yitirmiş olmasının önemine vurgu yapıyor. Monomitos olarak da tanımlanan Doğu ve Batı’daki tüm mitos kahramanlarının izlediği “kahramanın yolculuğu” modelinin aynı zamanda bir psikanalitik ve bilinç arayışı gibi unsurlar taşıdığını, her insanın gelişiminde büyük önem taşıdığını belirtiyor. Çağlar boyunca üretilen dramatik yapıtlarda olduğu gibi sinemada da “kahraman”ın niteliksel bir dönüşüm geçirdiğine işaret eden yazar, bu dönüşümün “monomitos”tan başlayarak sosyalist / toplumcu gerçekçi çizgideki filmlerin içinde yer alan “olumlu kahraman”a, Hollywood sineması geleneğinde bir fetiş haline getirilen “tapınmanın nesnesi olduğu ölçüde giriştiği göz alıcı eylemlerin gerçek amacı belirsiz” kahramanlarına, olumlu olmayan kahramanlara, “örnek kurban teması” içinde bulunan kahramanlara, kendine rağmen kahramanlara ve **Brecht**’in anti-kahramanlarına kadar farklılaşabildiğini söylüyor.

İkinci bölümde ise sinemayı çözümleyici, anlam üreten, tarihi anlaşılır yapan ve tarihin okunmasına farklılık getiren bakış açısıyla devrim sinemasından tarihsel olaylara, romanlaştırılmış tarihi yeniden canlandıran, savaşı eleştiren filmlerden tarihsel gerçekliği sorgulayan filmlere kadar uzanan bir kapsamda değerlendiriyor. Bunu yaparken okuyucunun hem sinema tarihi bilgisini hem tazeleyecek / zenginleştirecek bir biçimde yönetmenler ve filmler hakkında, hem de filme konu olan tarihsel malzemeyi özellikle bağlamından kopartmama adına kişi ya da olay hakkında detaylı bir bilgi aktarımının kurgusal olarak tercihlediği görülüyor. Yönetmenlerin sahip oldukları tarih bilincinin tarihi malzemeyi filme alma biçimlerini nasıl şekillendirdiğini açıklarken, sinematografik duruşlarının felsefi ve politik anlamdaki arka planını da kısaca özetliyor. Ayrıca, sinemada tarihin görüntüsü kadar reel yaşamda da sinemanın görüntüsü anlamında politik, kültürel, toplumsal, sanatsal alanlarda yarattığı etkileri aktarırken söz konusu etkinin karşılığını bulamaması ve pasifize edilmesi adına yapılan sansür uygulamaları hakkında da bilgi veriyor.

Yazar üçüncü ve son bölümde ise tarihi farklı okuma ve değerlendirmede yol gösterici olduğunu düşündüğü **Brecht**’in epik kuramından yola çıkarak sinema ve

tiyatro arasında kurulan ilişkiyi yine **Brecht**'in eserleri üzerinden tartışıyor. Son olarak **Brecht**'in etkisinde kalan ve diyalektik bir sinema için çaba gösteren **Godard, Angelopoulos, Straub** ve **Huillet** gibi sinemacılara ve filmlerine yer veriyor.

Kitabın bölümlendirilmesi sürecinde sorunlar olduğu göze çarpıyor. İspanya İç Savaşı filmleri neden ayrı bir alt bölüm olarak değil de romanlaştırılmış tarihi yeniden canlandırma filmleri adlı bölümün altında işlenmiş? Üstelik, **Hemingway**'in *Çanlar Kimin İçin Çalışıyor* kitabının uyarlaması olan film dışında bu başlıkla ilişkilenen başka bir örnek vermiyor. İlaveten, savaş eleştirisi filmlerde, romandan uyarlanarak senaryolaştırılan çok sayıda örnek söz konusu. Ayrıca gerek redaksiyon konusunda yapılan hatalar gerekse de metin içinde alıntılarının fazlalığına bağlı olarak yer yer yazarın kurduğu cümlelerde kendi sesinin bilinçli ya da bilinçsiz geri planda kalması, kitabın dilinin akıcılığını ve okuma keyfini sıkıntıya sokuyor. Hele ki yazardan böylesine yüklü bir sinema-tarih ilişkisine dair bilgi aktarımından sonra kitabın sonunda toparlayıcı bir genel değerlendirme içeren bir sonuç bölümü beklerken, üçüncü bölümün sonuna iliştilirilmiş bir "sonuç yerine" bu beklentimizi boşa çıkartıyor. Üstelik bu başlık altında da yazarın, kendine ait bir son cümle hariç **Baudrillard**'ın görüşlerini aktarmayı tercih etmesi de cabası.

Nihat Dağıstan