DENEME

KUSURLU GÖRÜNTÜNÜN DAYANILMAZ HAFİFLİĞİ

Gökhan Gökdoğan

"Yoksul görüntü, görünüşlerin sınıflı toplumunda çözünürlüğüne göre değerlendirilip derecelendirilen lümpen bir proletaryadır." diyor **Hito Steyerl**, "In Defense of the Poor Image" (2009) makalesinde. Makalede bahsedilen 'Poor Image' kavramı Türkçe'ye tam olarak aktarılamasa da yazının geri kalanında bu kavramı 'yoksul imge' olarak kullanmayı tercih edeceğim. Kısaca şöyle bir tanım yapıyor **Steyerl**: Yoksul imge, düşük boyutlu olup, insanların kolaylıkla internet üzerinden (gerek sohbet gerekse sosyal medya platformları ile) birbirleriyle paylaşabildiği, yani insanların arasında hızlıca hareket edebilen, herhangi bir telife tabi olmayan imgedir. Telifli ve yüksek boyutlu görüntülerin aksine, başka insanların üzerinde kolayca değişiklikler yapabildiği, kendi yorumlarını ekleyip tekrar dolaşıma katabildiği görüntülerdir bunlar. Politik bir boyuta sahiptirler, çünkü sanal bir kamusal alan yaratma güçleri vardır.

Özetle, **Steyerl**'in mülkiyet ve dolaşım üzerinden ele aldığı bu kavram, benim de sinemadaki görüntülerin benzer vasıfları üzerine düşünmeme vesile oldu. Politik bir boyutu olan yoksul imge kavramından ilham alarak sinema üzerinden bu tarz imgeleri sorguladığımda, kendi yoksul imge tanımımı yapıp buna da 'kusurlu görüntü' demeye karar verdim. Yazının kalanında da bunun üzerinden bir düşünme pratiği yapmaya çalışacağım. Benim politik olarak açılımını yapmaya çalışacağım sinemadaki kusurlu görüntü, birçok açıdan **Steyerl**'in yoksul imgesi ile benzerlik göstermekle birlikte asıl odağım, teknik ve estetik boyutlar olduğu için farklılaştığı alanlar da olacaktır. Bu yazıda üzerinden bir düşünme pratiği yürüteceğim kusurlu görüntü; bazen düşük çözünürlüklüdür, bazen de bulanıktır, yani odağını göstermek istediği konunun üzerine düşürememiştir, zaman zaman da kurduğu çerçeve ve mizansen kabul görmüş estetik standartlarla uyum içerisinde değildir. Bu özelliklerin en az birisine sahip olmayı 'kusurlu görüntü'

olmanın şartı olarak kabul edip, sinema filmlerinden seçtiğim örnekler üzerinden görüntüdeki kusurların politik yanını tartışmaya açacağım.

Şimdi bu özelliklerin hangi koşullarda gerçekleşebileceği üzerine düşünelim. Yeterli ekonomik destek alamamak, kaliteli kameralara ve ekipmana sahip olamamayı; bu da çok yüksek çözünürlüklü görüntüler elde edememeyi doğurur. Yani devletle, iktidarla veya sermayeyle uyum içerisinde olmamak, bedelini görüntünün çözünürlük kalitesi üzerinden öder. Ulusal beklenti ile uyumsuz olan yönetmenler, zaten kamerasını bakılması istenmeyen çatlaklara yönlendirirler. Hatta bu kuytuda bırakılan alanlara ve mizansenin karışma olasılığının yüksek olduğu durumlara düşünmeden dalarlar. Bunun sonucunda, ideal bir çerçeve kurma ve doğru şekilde odak alma imkanlarına her zaman sahip olmazlar. Çok sallanan bir kamera ile yakalanmış ve zaman zaman görmek istediğimiz asıl olayların, lensin odak noktasının dışında kaldığı görüntülerdir bunlar. Bu noktada bir yönetmenin, mevcut düzenin koyduğu kuralların belirlediği 'kusursuz görüntü'yü yakalamaya çalışmaktan vazgeçip, gerçeğe daha çok yaklaşmak uğruna, elde ettiği görüntünün onun teknik ustalığını lekelemesini göze alıp daha güçlü bir politik duruş ortaya koyma cesareti göstermesi gerekiyor.

Mizansenin karışma olasılığının yüksek olduğu ve bakılması istenmeyen bazı çatlaklara örnek aradığımda, aklıma ilk gelen mevzulardan birisi Filistin halkının özgürlük mücadelesi oldu. Bu mevzuyu ele alan belgesel ve kurmaca filmleri

incelediğimde, Filistin'in acısının ve mağduriyetinin yanında gibi davranırken, kendi ideolojilerine hizmet eden bazı görüşleri gizlice seyirciye dayatan filmlerin, açık açık İsrail propagandası yapan ucuz işlerden bile daha tehlikeli olduğunu düşündüm. Aslında bunu bilinçli olarak yapmalarına da gerek yok. Bu ve benzeri konulardaki birçok iyi niyetli film bile, konuya dışardan bakmalarından kaynaklı bir duruş bozukluğuna sahip olabiliyorlar. Bu noktada temsil / öz-temsil çatışması tekrar önem kazanıyor. Öz-temsilin yolu ise bu tarz dezavantajlı gruplar için kaçınılmaz olarak kusurlu görüntüye çıkıyor. Kusurlu görüntü, görünürlüğü ellerinden alınmış olanların görüntüsüdür bazen.

İsrail-Filistin sorunu üzerine çekilmiş belgesel ve kurmaca filmlerde en sık karşılaştığım problemli bakış açılarını değerlendirip aşağıdaki gibi sınıflandırdım:

İki tarafın da acı çektiği algısının yaratılması: Bu yaklaşıma sahip filmler, Filistin halkının yanında yer alıp onların acısını paylaşırken, bir yandan da İsrailli askerlerin savaş sonrası stres bozuklukları ve travmaları üzerinden iki tarafın da acı çektiğini ima eder. Böylece sanki bu meselede acı ve mağduriyet homojen dağılmış gibi bir algı yaratılmaya çalışılır.

Direnişin şiddet içermeyen protestolar ile kısıtlanması: Bu filmler, Filistin direniş hareketlerini destekler ve bu mücadeleyi haklı görür. Ancak film boyunca sadece şiddet içermeyen protestolar vurgulanır. Bu sayede, işgalci güçlerin istemediği radikal ve şiddet içeren direniş yöntemleri bilinçli olarak görmezden gelinir ve kabul edilemez olarak konumlandırılır.

Sorunun sistemden bireye indirgenmesi: İsrailli askerler ile Filistinli direnişçiler arasındaki çatışmalarda aşırıya kaçan İsrailli askerler üzerinden sorunun sistemin kendisinde değil de uygulayan bireylerde olduğu ima edilir. Kolonyal yapı tamamen göz ardı edilir. Yapısal (sistemik) şiddet görünmez kılınır.

Romantize etme: Bu kategori benim için en tehlikeli olanıdır. Çünkü diğerlerine karşı bir savunma refleksi geliştirme olasılığı daha yüksekken, romantize etme yöntemi kendisini çok da açık etmez. Bu filmler, bu tarz konulara karşı içimizde biriken potansiyel hisleri, insanlığa dair iyimser duygular ya da hüzün gibi eylemsizliği doğuran duygulara çevirir. Nedir bu hikayeler? Mesela İsrailli bir asker ile Filistinli bir direnişçi arasında gelişen gizli ve güçlü dostluk hikâyeleri buna örnek olarak verilebilir. Bu tür bir acı temsili izleyicide empati yaratır ancak öfke ya da politik bilinç oluşturmaz. Böylece, izleyici bu trajediyi bireysel hikâyeler üzerinden izler, sistemi sorgulamaz.

Egemen güçler ve sermaye tarafından konuyu sözde 'iyi niyetle' ele alan bu filmler kültürel bir hegemonya kurmak için çalışırken bunların yanında, içerden, Filistinli direnişçi yönetmenler tarafından çekilen, gerçekliğe olduğu gibi yaklaşmaya çalışan filmler de mevcut. Bunlardan biri Filistinli direnişçi **Emad Burnat**'ın çektiği ve İsrailli kurgucu **Guy Davidi**'nin kurguladığı ***Five Broken Cameras*** (2011) isimli belgesel. **Burnat** oğlunun doğumuyla birlikte el kamerası ile onun büyüme sürecini çekmeye başlar. Aynı tarihlerde köyleri Bil 'in, İsrailli askerler tarafından işgal edilir. **Burnat**'ın oğlunun büyümesiyle beraber köylerinde verilen direniş mücadelesine şahit oluruz. Yönetmen bu filmi, dışardan bakan bir göz olarak değil, sahada yer alan bir direnişçi olarak çektiği için elindeki kameralar zamanla ya bir gaz bombasına denk gelerek ya da sahada çatışma sırasında başka müdahalelerle kırılır. Toplamda 5 kamera ile yaklaşık 5 yıllık bir süreç belgelenir. Filmin sonunda **Burnat**'ın oğlu ve Bil 'in köyünün direniş mücadelesi 5 yaşına gelmiştir. **Burnat** zaman zaman kendisi ölümden döner, bazen de bir yakını kameraların önünde öldürülür. Film boyunca iki taraf arasındaki güç dengesizliğini olduğu gibi görürüz. Ellerinde çoğu zaman taşlarından sopalarından başka hiçbir şey yoktur Filistin halkının ve **Burnat**'ın kamerası... Kameranın bir tür silah gibi kullanıldığı bir diğer örnek ise ***No Other Land*** (2024) filmidir. Yine aynı anda hem filmin yönetmeni hem de köyünün direnişçisi olan **Basel Adra**, bir sahnede İsrailli askerlerin üzerine, elindeki kamerayı doğrultarak koşar ve "*Sizi kameraya alıyorum*" diye bağırır. Kusurlu görüntü, görünürlüğü ellerinden alınanların

görüntüsü ve sesi olmuştur yine. Kusurlu görüntüler ile oluşturulmuş bu iki filmin, başta tanımladığım sözde iyi niyetli filmlerden farkı, madunların gerçeğinin madunlar tarafından anlatılmasıdır. Böylece gerçekliğin işgalci egemen güçler tarafından gizlenen ve hasır altı edilmeye çalışılan boyutları, kusurlu görüntülerin o grenli, bulanık ve sallanan imajları arasından dışarı sızar.

Kusurlu görüntüye dair tartışmayı farklı perspektiflerden ele almak için vermek istediğim bir diğer örnek ise **Harun Farocki** ve **Andrei Ujică**'nın birlikte yönettiği ***Videogramme einer Revolution*** (Videogram of Revolution, 1992) isimli belgesel. 1989'daki Romanya Devrimi'nin anlatıldığı bu filmde, **Farocki** ve **Ujică** tamamen buluntu görüntülerle anlatılarını inşa ederken, çeşitli kaynaklardan gelen amatör kamera kayıtlarını ve televizyon yayınlarını birlikte kullanarak bir tür 'çoklu bakış' sunarlar. Filmi kurgularken sadece kronolojik bir anlatı kurmayı amaçlamayıp, bazen de aynı anı farklı kaynaklardan gelen farklı bakış açılarına sahip görüntülerle tekrar tekrar göstermeyi tercih ederler. Bu kurgu tercihi, filmi bir gözlem laboratuvarına çevirir. Örnek olarak bahsetmek istediğim sahnelerden birisi, diktatör **Nicolae Ceaușescu** ve eşi **Elena Ceaușescu**'nun 22 Aralık 1989 günü öğle saatlerinde, devrimcilerin devlet televizyonunu ve merkezi kurumları ele geçirmesiyle birlikte, Komünist Parti merkez binasının çatısından helikoptere binerek kaçtıkları anı gösterir. **Ceaușescu**, kalabalık üzerindeki kontrolünü kaybettikten sonra binanın çatısına çıkar ve orada bekleyen bir helikoptere binerek eşiyle birlikte kaçar.

Bu sahne aynı zamanda, diktatörlüğün sonunun ve devrimin geri dönülmez bir noktaya ulaştığının da görsel kanıtı gibidir. Bu ana kadar devlet televizyonu **Ceaușescu**'nun kontrolünde olduğu için, 'profesyoneller' bu anı görüntülememiştir. Tıpkı **Ceaușescu**'nun ilk kez kontrolü kaybettiği an olarak görülen, kalabalıklara balkon konuşması yaparken patlak veren protestolar sırasında devlet televizyonuna ait kameraların gökyüzüne dönmesi gibi. İşte bu noktada **Stayerl**'in deyimi ile yoksul imge ya da bu yazıda tanımlanan hali ile kusurlu görüntü deveye girer. Biz bu anları filmde halkın çektiği amatör görüntüler aracılığı ile farklı açılardan izleriz. Bu kameralar olaya yeterince yakın konumlanamadığı için, görüntülerde olayın geçtiği alan profesyonel bir çekimin aksine bulanıktır ya da çerçeveler iyi kurulamamıştır. Ancak sunduğu bilginin konumluluğunu[1] gizlemeyen bu kameralar, tüm kırılganlığı ve eksikliğine rağmen bakışını gerçeğin ta kendisine doğrultmuştur.

Bu sahnelerin bir diğer önemi ise **Farocki**'nin sinema ve medya üzerine düşüncelerinde sıkça dile getirdiği, görüntünün hem bir belge hem de müdahale olması durumudur. Bu görüntüler gerçek bir olayı belgeler, tarihe tanıklık eder ama bir yandan da bu görüntünün çekilmesi, yayınlanması ve ardından yaygın şekilde paylaşılması siyasi bir etki de yaratır. Görüntü yayına girdiğinde halkın moralini yükseltir, rejimin devrildiği algısını pekiştirir ve devrimi hızlandırır. Kamera sadece gerçeği kaydetmez, onu şekillendirerek onun bir parçası haline gelir. **Farocki** bir yazısında şunları söyler: "Bizim filmsel anlatımız buluntu çekimlerden oluştuğu ve merkezi bir yönetim kameranın önündeki ve arkasındakilere direktif vermediği için, tarih sanki kendi biçimini kendi kendine yaratıyormuş gibi gözüküyor." [2]

Güç odaklarının bakılmasını istemediği çatlakların dışında, kusurlu ve kusursuz görüntü açısından ele alınması gereken bir diğer konunun da estetik-etik çatışması olduğunu düşünüyorum. Yüksek bütçeli bir film çekmek, dışsal bir baskı olmasa bile beraberinde bazı içsel şartlanmaları getirebilir. Yönetmen, farkında olarak ya da olmayarak, geniş kitlelerin benimsediği estetik bir anlayışa hitap eden bir film yapmayı arzulamaya başlar. Böylece, harcanan büyük paralar yalnızca teknik imkanları değil, aynı zamanda izleyici beklentilerine uyum sağlama yönündeki bir yönelimi de beraberinde getirir.

---

[1] Haraway, Donna J. "Konumlu Bilgiler: Feminizmde Bilim Meselesi ve Kısmi Perspektifin Ayrıcalığı". *Başka Yer* içinde (çev. G. Pusar). Metis (2010): 91-120.

[2] Garcia Espinosa, Julio. "For an Imperfect Cinema." 1969.

Bu noktada estetik-etik tartışmaları önem kazanıyor. Çünkü bazı konuları kabul görmüş estetik dille ifade etmek, beraberinde, trajik olanı görsel bir haz objesine dönüştürme riskini taşıyor. Bu bağlamda aklıma ilk olarak, **Ai Weiwei**'nin yönettiği, dünya çapındaki göçmen krizini ele alan ***Human Flow*** (2017) belgeseli geliyor. Yaptığı 'müthiş' drone çekimlerle kurduğu çerçevelerde, göçmen konumundaki kalabalıkları çok estetik bir görsel haz objesine çevirir. Bu estetik sunumunda **Weiwei**, göçmenleri küçük bir karınca sürüsü gibi göstermektedir. Aynı zamanda göçmen meselesinin önemli boyutlarından biri olan, tüm bu insanların 'göçmen' adı altında tek bir kişi olarak muamele görmesi durumu, filmde tepeden yapılan bu uzak çekimler ile tekrarlanır. Özetle yüksek bütçeli bir filmin tek sorunu, güç odaklarını arkasına aldığı için politik olarak yanlış bir konum almaya zorlanması değildir, aynı zamanda estetik olarak kalabalıklara hitap etmeye çalışırken de elindeki konuya yanlış bir politik bakış açıcıyla yaklaşabilir. İşte bu yüzden yazının başında bir kusurlu görüntü tanımı oluştururken, özelliklerinin arasına onun standart estetik kalıplara uymamasını da ekledim. Çünkü düşük bütçeli ve/veya düşük görüntü kalitesine sahip filmler, birinci ve ikinci sinemanın estetik olarak güzel diye tanımladığı o tepe noktasına çıkmak için her zaman hevesli olmazlar.

Weiwei'nin filmi iyi bir niyetle yola çıkmış olabilir ancak bu gibi hassas politik mevzular ele alınırken iyi niyetten ziyade şu iki sorunun cevabı daha önemlidir: Bakış nereye yöneltilmiştir ve hangi duygu tetiklenmektedir? Belirli bir grup insanın ya da canlının mağduriyetini ele alan filmlerde birinci soruya cevap sistemdeki ve düzendeki çatlaklar olmalıdır.

Drone ile tepeden çekilmiş ve bir karınca sürüsü gibi estetize edilmiş göçmenler imgesinin 'kusursuzluğunda' sistemin hangi çatlağını görebiliriz? İkinci soruya cevap olarak ise, uyandırılması gereken duygunun öfke olması gerektiğini düşünüyorum. Aksi halde doğru bir politik bilinçlenme sağlanmaz ve seyirci filmden harekete geçme güdüsü ile değil, hüzün gibi sağaltıcı ve hareketsizliğe iten duygularla ayrılır. Bu duygular, kişinin üzülerek insani sorumluluklarını yerine getirdiği ve üzerine düşeni yaptığı yanılgısına düşmesine sebep olur. Örnek filmlere geri dönecek olursak, **Weiwei**'nin eseri, film boyunca kurduğu dramatik yapı ile tam da bu hataya düşüyor diye düşünüyorum. Tıpkı İsrailli bir asker ile Filistinli direnişçi arasındaki dostluğu romantize eden ya da dramatik yoğunluğu yüksek bireysel bazı hikâyeler üzerinden İsrail-Filistin mevzusunu ele alan filmler gibi.

Aslında hem **Hito Steyerl**'in yoksul imgesi hem de bu yazının konusu olan kusurlu görüntü kavramı tamamen yeni şeyler söylemez. İçerisinde doğdukları coğrafyaya ve bağlamlarına göre farklılaşan benzer söylemlere, sinema tarihi boyunca rastlamak mümkündür. Bunlar arasından, en kuvvetli benzerliği kurma imkânı tanıyanın ve yazıyı da zenginleştirme potansiyeline sahip olanın, Kübalı sinemacı **Julio García Espinosa**'nın "For An Imperfect Cinema" (1969) manifestosu olduğunu düşünüyorum. **Espinosa,** yüksek teknik standartlara sahip 'kusursuz' görünen sinemanın, çoğu zaman statükoyu yeniden ürettiğini ve toplumsal dönüşümden çok estetik ideallere hizmet ettiğini savunur. Ona göre kusurlu sinema ise üretim araçlarına erişimi sınırlı olanların, yani halkın, kendi sesini duyurabileceği, kolektif bir sinema biçimidir ve bu yüzden politiktir. Kusurlu

sinema, tüketici ile üretici, seyirci ile *author* arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak, sınıflı toplumda işgücü bölümünün üstesinden gelmeyi amaçlar.

Bu yazıyı, "In Defense of the Poor Image" (2009) ve "For An Imperfect Cinema" (1969) makalelerinden faydalanarak, onların arasında bir yere konumlandırmaya çalıştım. **Steyerl** gibi görüntünün mülkiyetine, erişilebilirliğine ve dolaşımdaki hızına odaklanmayı amaçlamadım ama onun makalesinde tanımlandığı üzere, görüntünün 21. yüzyılla birlikte ortaya çıkan düşük boyut ve çözünürlüğe sahip olma özelliklerinin, politik bir anlamının olabileceği fikrini çıkış noktası olarak almak istedim. Bu özellikleri, **Espinosa**'nın dert edindiği gibi, kimin nasıl film yapabileceği ve bu filmlerin izleyiciyle nasıl bir ilişki kurması gerektiği soruları çerçevesinde değerlendirerek, görüntünün görsel nitelikleri ve politik nitelikleri arasında bir bağlantı kurmaya çalıştım.