

MANI KAUL SİNEMASI

Gökhan Gökdoğan

Hindistan sinemasında biçimsel yeniliğin en radikal temsilcilerinden biri olan Mani Kaul, filmleriyle sinemanın yasalarını ters yüz eder. Bunu, temsil sorunsalının temelinde yer alan perspektif anlayışı, doğrusal anlatı örgüsü ve merkezi tekil bir tanrısal bakış gibi Batı kaynaklı estetik normları askıya alarak yapar. Ancak bütün bunları bir yabancılaşma jesti olarak değil, kendi kültürel zemininin görme biçimlerinden beslenerek yapar. Kaul, Hindistan'ın Rajasthani halk anlatısından, Hint minyatürlerine, Hint klasik müzik formu olan dhrupad'dan Hint modernist ressamlarına kadar birçok kültürel kaynaktan beslenir fakat tüm bunları folklorik bir süs olarak değil, bir düşünme biçimi olarak kavrar. Zamanı çizgisel değil, yankılanan bir alan gibi duyar, duysal ritmik yoğunlaşmalar şeklinde algılar; mekânıysa derinlikli bir uzam olarak değil, bir yüzeyin akışı gibi kurar. Böylece, yüzyıllar boyunca belli yasalarla elde edileceğine dair bir inancın olduğu "güzel"e ulaşmak için Batı sinemasının kabullerini kırmakla kalmaz; kendi topraklarında zaten başka türlü bir güzelliğin çoktan var olduğunu hatırlatır.

Bu yazıda **Kaul**'ün estetik anlayışının temel öğelerini tek tek ele alarak, hem Batı sanat geleneğiyle kurduğu karşıtlığı hem de kendi kültürel tarihiyle ördüğü bağlantıları çözümlenmeye çalışacağım. **Kaul**'un diğer filmlerine zaman zaman değinecek olsam da, bu yazının odağında **Duvidha** (1973) yer alacak. Rajasthan halk hikâyesinden uyarlanan film, kocası ticaret için uzaklara gittiğinde bir hayalet tarafından ziyaret edilen yeni evlenmiş genç bir kadının öyküsünü anlatır. Hayalet, kocasının suretine bürünerek onunla yaşamaya başlar; kadın ise bu durumu sessizlik içinde kabullenir.

1944 yılında Hindistan'ın Rajasthan eyaletinde doğan **Mani Kaul**, genç yaşta Hindistan Film ve Televizyon Enstitüsü'ne (FTII) girer ve orada Bengalli büyük yönetmen **Ritwik Ghatak**'ın öğrencisi olur. Bu, onun sinemasal kimliğini belirleyen önemli dönüm noktalarından biridir. **Kaul**, Yeni Hint Sineması (Parallel Cinema) akımının önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul edilir; ancak biçimsel ve estetik arayışlarla ilgilenerek, bu akımın politik gerçekçi kanadından ayrışır. Sadece sinema

ile değil, aynı zamanda klasik Hint müziği, resim ve minyatür alanlarıyla da derin bağlar kurarak, zaman zaman denemeler ve teorik metinler kaleme almıştır. Avrupa modernizmine ilgi duymakla birlikte (özellikle **Bresson**, **Tarkovski** ve **Matisse**), **Mani Kaul** esas olarak Hint estetik geleneği, müzikal yapıları ve resmi üzerinden kendi sinema dilini şekillendirir. Onun sinemaya yaklaşımını daha iyi anlamak için çocukluğu ile ilgili anlattığı şu anekdotları önemli buluyorum:

Çocukken çok içe kapanıktım ve gözlerim de oldukça zayıftı. Eğer bir şeyi göremiyorsam, ona yaklaşırdım. Mesela bir sinemaya gittiğimde her şey bulanık görünürdü ve hayatı da böyle görüyordum. Çok sessiz olduğum için bu problemimi hiç dile getirmedim. 11 yaşına kadar böyle yaşadım. Bir gün bir dağın tepesindeyken kız kardeşim bir yoldan bahsetti: “Bak, bu yol bir kurdele gibi uzanıyor” dedi ama ben hiçbir şey göremiyordum. Babam birdenbire gözlüğünü çıkardı ve bana verdi. Gözlüğü taktığımda adeta bir şok yaşadım. Ağaçları, yaprakları, kayaları, dağları gördüm. Bu benim için çok fazlaydı. Hemen bir gözlükçüye götürüldüm ve bana gözlük yapıldı. İlk kez 12-13 yaşlarında, gözlükle bir film izledim. O andan itibaren hayatımda başka hiçbir şey düşünemez oldum [2].

Mani Kaul röportajlarında, çocukken dünyayı bulanık, silik ve mesafeli görmesinden dolayı görüntüyü yakalamak için ona bakar halde beklemek zorunda olduğunu, bu yüzden zamana ve bakışa dair özel bir duyarlık geliştirdiğini söyler. Onun filmlerindeki uzun sabit planlar, yumuşak odak, derinlik eksikliği, objelerin yapıların ve kişilerin yüzeyler üzerinden gösterilmesi gibi biçimsel tercihler, onun çocukluğundaki görme zorluğunun sanatında bir estetik duruşa evrilmesi gibidir. **Duvidha**'nın estetik anlayışı, Batı'nın birey merkezli, perspektifli ve yüz odaklı görsel anlatı rejimini reddeder. **Mani Kaul**, bu filmde Hint minyatürlerinin zamanı, mekânı ve bakışı çoklayan iki boyutlu kurgusundan, Hint resminin renk, gölgeler ve giysilerle yakaladığı ritimden ve silüet estetiğinden yola çıkarak yeni bir poetik görsellik kurar. Hindistan sineması üzerine çalışan önemli yazarlar, bu yaklaşımı **Kaul**'un sinemayı anlatıdan uzaklaştırıp bir tür görsel-ritüel deneyime dönüştürme çabası olarak yorumlar. Yazının kalanında onun sinemasındaki hikâye/anlatı ayrımı, perspektif, kompozisyon, oyunculuk, zaman ve mekân kullanımı gibi öğeleri tek tek ele almaya çalışacağım.

Anlatıdan Kurtarılmış Hikâyenin Hint Müziğiyle Yeniden Biçimlenişi

Kaul, *Uncloven Space* isimli röportaj kitabında “Anlatı, film yapımı için temel bir unsur değildir ama hikâyeye karşı değilim.” der [1]. Hikâye ve anlatının genelde aynı anlama

geldiği düşünülür ama onun için farklı şeyleri ifade ederler. Anlatıyı, olay örgüsü ve karakter gelişimleri aracılığıyla hikâyenin anlamını yönlendiren bir yapı olarak görür; bu nedenle, hikâye üzerindeki kısıtlayıcı etkisinden kurtulmak için onun devre dışı bırakılması gerektiğini savunur. Halbuki **Kaul**'un bakışıyla hikâye farklı şekillerde de etkileyici bir şekilde oluşturulabilir. Sinemanın kendine özgü düşünme ve gösterme biçimini keşif hali onun hikâye yaratma şeklidir zaten. **Kaul**, kameranın bir manzara üzerinde, bir evin içinde ya da bir karakterin çevresinde dolaşıp bu çerçeveleri birbirine bağlayarak ortak bir anlam yaratmak için herhangi bir anlatıya bağlı kalmak zorunda olmadan hikâye üretebileceğini iddia eder.

Mani Kaul'un etkilendiği kültürel kaynakların en önemlilerinden biri Hint klasik müziğidir. Özellikle kendisinin de uygulayıp öğrettiği ve hakkında bir de belgesel çektiği (**Dhrupad** [1983]) Dhrupad formu üzerinden sinema ile müzik arasında derin bir benzerlik kurar. **Kaul**, klasik müziğin belirli bir anlam ya da anlatı taşımadan da dinleyicide estetik bir haz uyandırabilmesinin, sinemada da görsel rejimler aracılığıyla mümkün olabileceğini savunur. Sinema dilini kurarken ise Dhrupad klasik müziğinin döngüsel yapısından esinlenir.

Dhrupad'da aynı motif, nota ya da kelime defalarca yinelenir ama her tekrar bir farkla gelir: tını, nefes, süre veya ton değişir. Bu, zamanı çizgisel olmaktan çıkarır, onu dairesel hale getirir. **Mani Kaul**, Dhrupad'ı sadece müzik olarak değil, bir biçimsel estetik model olarak görür: sinemada olay örgüsünü terk etmek, zamanı doğrusal değil dairesel kurmak, görsel kompozisyonu sessizlik ve tekrar üzerine inşa etmek, izleyiciyi bir meditatif deneyime çağırarak, bunların hepsi Dhrupad'ın biçimsel yapısının sinemada karşılık bulmuş hâlidir.

Mani Kaul'un sinemasındaki ritmik tekrarlar, bu dairesel zaman anlayışından doğrudan etkilenmiştir. Olay örgüsü ilerlemeye değil, tekrar ve döngülere yaslanır. Sinematik anlam, tıpkı bir Dhrupad gelişimi gibi, sürekli bir akış ve dönüşüm süreci içindedir. Bu yüzden özellikle **Duvidha** (1973) ve **Uski Roti** (1970), Batı'nın dramatik nedensellik zinciri yerine ritmik yoğunlaşma kurar: bekleyiş, sessizlik, tekrar eden hareketler. Ritmik tekrarlar ve uzun bekleyişler, klasik dramatik ilerlemeyi askıya alarak zamanı nedensel bir çizgi olmaktan çıkarır; böylece seyirci, zamanı anlatının akışı içinde değil, duyusal bir deneyim olarak algılar. **Kaul**'ün biçimsel duyarlılığı, yalnızca müzikten değil, aynı zamanda Rajasthani halk hikâyelerinin döngüsel yapısından ve şiirsel anlatımından da beslenmiştir.

Kaul Duvidha'da, seyircinin kendini tamamen bu unsurların akışına bırakmasını ister. Bu yüzden karakterlerin düşüncelerini, duygularını ve olay örgüsünü geleneksel dramatik yollarla değil, doğrudan bir anlatıcı aracılığıyla verir; böylece

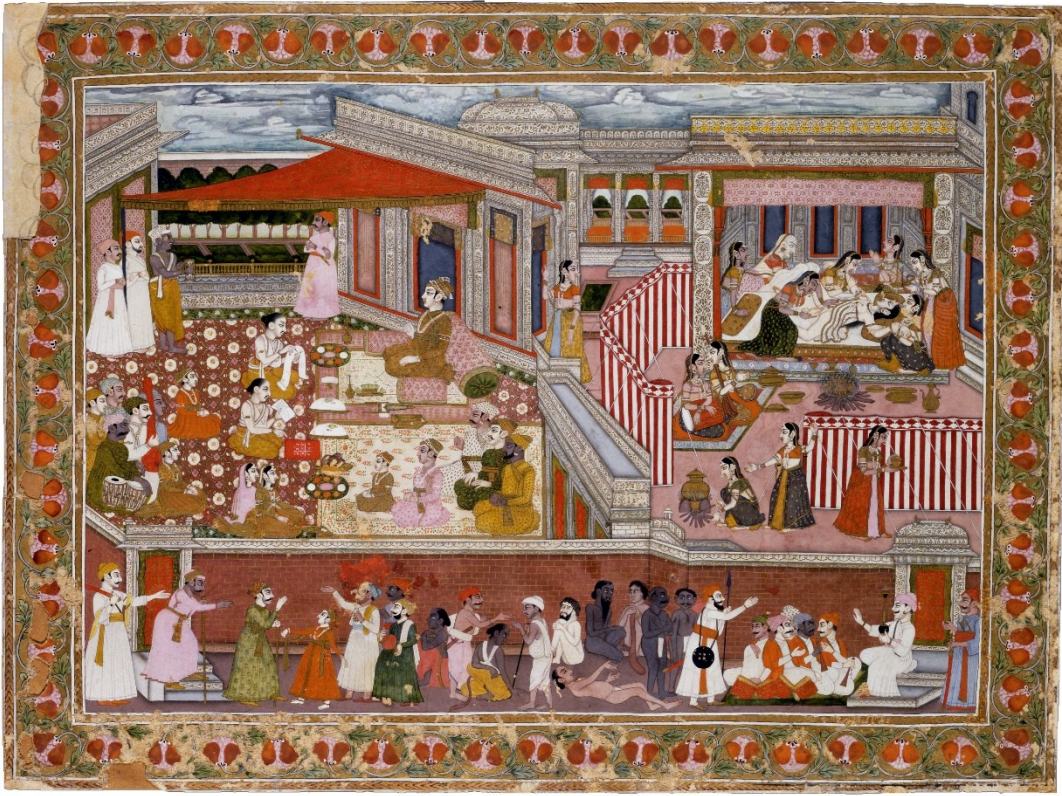
anlatı, izleyiciyi yönlendiren bir yapı olmaktan çıkar, yalnızca deneyimin arka planında akan bir ses haline gelir. Ancak **Kaul**, bunu yaparken klasik Batı tarzının tekil ve merkezi bakışına düşmemek için çoklu bir anlatıcı yapısı kurar. Böylece film, tanrısal ve mutlak bir ses yerine, farklı bakışların iç içe geçtiği çoğul bir anlatım biçimiyle ilerler.

Perspektifi Reddeden Kompozisyon Üzerindeki Hint Minyatürü Etkileri

Mani Kaul'un sinema dilini incelerken, onun hikâye olgusuna yaklaşımı kadar önemli bir diğer unsur da Batı'nın perspektif anlayışına karşı tutumudur. **Kaul**'un kadrajları, Batı resminden miras alınan tek odaklı perspektifi bilinçli olarak reddeder. Derinlik yanılması kurmak yerine, görüntüyü çoğunlukla düzlemsel katmanlar hâlinde yüzeyde düzenler. Bunu yaparken de Hint minyatürlerini kendine esin kaynağı olarak alır. Hint minyatürlerinde Rönesans resmindeki gibi tek bir perspektif, tek bir kaçış noktası yoktur. Mekân genellikle katman katman açılır, aynı resimde birden fazla mekân ya da zaman eşzamanlı gösterilir. Figürler sık sık profilden, yarım görünür; yüzler ve bedenler tek bir bakışa göre düzenlenmez. Resim, izleyiciyi tek bir özne konumuna sabitlemez. Seyirci resmin içinde gezinen bir bakışa sahiptir, gözünü farklı katmanlarda dolaştırır.

Kaul, Hint minyatürlerinin bu çoklu bakış mantığını sinemasına taşır. Karakterleri tam merkezde, tüm yüz ifadeleriyle göstermek yerine profilden, kolonların ardından, gölgeler içinde gösterir. Böylece minyatürlerdeki yanal bakış hissi sinemada yeniden kurulur. Avlu, kolon, duvar gibi öğeler çerçevenin farklı derinliklerini doldurur. Seyirci gözünü tek bir noktaya sabitlemez; çerçevenin farklı katmanlarında gezinmek zorunda kalır. Bu, minyatürdeki mekânsal çoğullukla benzer bir etki yaratır. Uzun bekleyişler, neredeyse hareketsiz planlar, minyatürlerdeki anların dondurulmuşluğunu sinemaya taşır. Seyirci, bir olay örgüsünü takip etmek yerine görüntünün içindeki ayrıntılarda oyalanır.

Yüz odaklı temalar yerine, figür ile çevrenin eşit bir görsel denge içinde yer aldığı minyatürler, **Kaul**'un sinemasındaki mekânsal duyarlılıkla güçlü bir paralellik taşır. Batı sinemasında dramatik yoğunluğun başlıca kaynağı yüzdür; **Kaul** ise yüzün ifade gücünü geri plana atar ve onun yerine silüetleri, giysi dokularını ve gölge oyunlarını ön plana çıkarır. Bu sayede seyirciyi özdeşleşme mekanizmasından uzak tutar; seyirci bakışını figürlerin çevresindeki ritmik görsel örgüye yöneltir ve modernist bir yabancılaştırma etkisi yaratılır. Bu konuya oyunculuk anlayışını ele aldığım başlıkta yeniden dönecek, orada bazı yeni bağlantılar kuracağım.



18. (üstte) ve 17. (altta) yüzyıllara ait Hint minyatürleri

Mani Kaul Sinemasında Estetiğin Politikası

Kaul'un, Yeni Hint Sineması yönetmenlerinden ayrışma nedeni olarak görülen politik gerçeklik yerine estetik arayışa yönelimi, tam da bu biçimsel tercihler düzleminde politik bir nitelik kazanır. Batı'nın birey merkezli, perspektifli bakışını yıkma çabası ve temsil meselesine bakışı, **Kaul'u** fazlasıyla politik bir konuma yerleştirir.

Rönesans perspektifi, Batı resminde tek bir odak noktası ve derinlik illüzyonu üzerinden dünyayı düzenler. Yani izleyici, resmi ya da sahneyi merkezi bir bakış açısından, tek bir *"doğru"* açıdan görür. Bu perspektif anlayışı, zaman ve mekânın doğrusal bir mantıkla algılanmasını sağlar. Böylece sahnedeki olayların ardışıklığı ve derinlik algısı, izleyicide bir *"tarihsellik"* (geçmiş, şimdi, gelecek) hissi doğurur. Yani tek odaklı perspektif ve güçlü neden sonuç ilişkilerine yaslanan doğrusal olay örgüleri üzerinden kurulmuş sanat eserlerinin yarattığı duygulanım hali, zamanı tek bir hakikat düzlemine indirger ve olayların tek bir mutlak doğru etrafında şekillendiği yanılsamasını pekiştirir. Bu da Batı'nın ve egemen güçlerin çıkarlarına hizmet eden, tekil ve mutlak bir tarih anlatısının inşasına katkıda bulunur.

Daha önce de değinildiği gibi, **Kaul'un** sineması tek merkezli bakışı reddeder; derinlik yanılsaması yerine yatay ve düzlemsel bir yapıyı daha çok tercih eder. Zamanın doğrusal ilerleyişi yerine, olayların ve karakter eylemlerinin döngüsel, tekrarlayıcı bir ritim içinde geliştiği hissedilir. Bu biçimsel tercihlerin her biri, yalnızca estetik bir arayışın sonucu değildir; aynı zamanda **Kaul'un** temsil ve bakış rejimiyle kurduğu politik mesafenin ifadesidir. Sahneler, gerçekliği yansıtmak için değil, ruhsal ve sembolik bir dünyayı açığa çıkarmak için kuruludur. Tüm bunlar tarihselliğin yerine mitsel bir hissin ikame etmesini sağlar. Peki bu ikame ne anlama gelir? Tarihsellik, tek bir hakikat, tek bir anlam, tek bir özne fikrini beraberinde getirir. Dolayısıyla, tarihsellik aslında bir iktidar kurma biçimidir: tarihi kim yazarsa, hakikati de o belirler. **Kaul'un** mitsel zaman anlayışı, kimsenin merkezde olmayıp, başlangıç ve sonun birbirine karışarak birbirini dönüştürebildiği haliyle, egemen anlatıların dışında kalanın yeniden görünür olmasına alan açar.

Öte yandan, zamanı tarihsellikten koparmanın toplumsal ve politik bağlamı silikleştirmek gibi bir tehlikesi de vardır. Yani eğer bir filmde mitsellik, sadece *"evrensel insan deneyimi"* ya da *"zamansız mistik bir şiirsellik"* olarak sunulursa tarihsel acıların (örneğin sınıfsal eşitsizliklerin, sömürünün, cinsiyet eşitsizliklerinin) üzeri örtülebilir. Bu nedenle, mitsel zaman hem bir direniş hem de kaçış potansiyeli taşır. **Kaul'un** filmlerinde bu iki yön arasındaki denge de dikkat çekicidir. O, mitsel zamanı politik tarih yerine koymaz, ama tarihin ötesinde bir farkındalık alanı açar. Bu

yaklaşım, tarihe kayıtsızlık değil; hakikatin yalnızca tarihsel söylemlerle kavranamayacağı düşüncesine dayanır. Olaylar mitik bir düzlemde geçiyor gibi görünse de karakterler içinde buldukları sınıfsal, toplumsal ve cinsiyetçi yapıların etkilerini yansıtır.

Örneklerle biraz açalım bunu. Filmimiz **Duvidha** yüzeyde bir halk masalı uyarlamasıdır: yeni evli bir kadın, kocasının yokluğunda bir hayaletle karşılaşır. Ancak filmdeki hayalet-kadın ilişkisi, kadının arzusu, yalnızlığı ve patriyarkal sınırlarla doğrudan ilgilidir. Mitsel anlatı, kadının toplum içindeki yerinin sorgulanması için bir alan açar. **Kaul**'un diğer filmlerinde de bu anlayışın izlerini görmek mümkündür. **Uski Roti**'de kadının sürekli kocasını yolda beklemesi, görünürde zamansız bir ritüel gibi işlenir ama bu bekleyişin arkasında, ataerkil kırsal toplumsal düzenin katılığı vardır: kadın kamusal alandan dışlanmış, hareket alanı yoktur, zamanı tekrara mahkûmdur. **Kaul** bunu doğrudan eleştirmez; ama biçimsel olarak görünür kılar. Zamanın döngüselligi kadının özgürleşemeyişinin görsel karşılığı olur. Yani mitsel yapı, tarihsel gerçekliğin biçimsel bir alegorisi hâline gelir.

Bakış meselesinin ardından, **Kaul**'u politik bir konuma yerleştiren bir diğer unsur da Batı'nın gerçekliği temsil etme iddiasına karşı duruşudur. **Kaul**, gerçekliğin temsili fikrini, yani sinemanın dünyayı aynen yansıtması gerektiği düşüncesini reddeder. Ona göre sinema, görüneni taklit eden bir sanat değildir; tıpkı Hint klasik müziği gibi, bir algı hâlinin ya da içsel bir sezginin akışını ortaya çıkarmalıdır. Bu yüzden onun sinemasında estetik tercihler, gerçeklik arayışına değil, görmenin biçimlerini dönüştürme çabasına hizmet eder. **Kaul**'un görsel alanı derinlik yanılması olmadan, yüzey üzerinde katman katman kurması; seyirciyi mutlak bir bakışa hapsederek gerçekliği temsil etme iddiasında bulunmak yerine, algının çoklu biçimlerini deneyimlemeye davet eder.

Bu estetik tercih de bundan öncekiler gibi doğrudan politik bir duruş içeriyor. Çünkü, Batı temsil geleneğinin merkezî bakışı aynı zamanda bir iktidar biçimidir: dünyayı belli bir öznenin, ki bu çoğu zaman Batılı, erkek, tanrısal ve rasyonel olan bir öznedir, gözünden gösteren bir görsel rejim. Bu bakışı kırmak, sinemayı tek bir bakış açısına veya hakikat konumuna ayrıcalık tanımayan bir görme biçimine, başka bir deyişle "demokratik bir algı pratiği"ne dönüştürür. Bu, seyirciye de ahlaki bir çağrıdır: dünyaya Batı'nın dayattığı bu görme alışkanlığı ile bakmayı bırakma çağrısı.

Kaul birden fazla kez röportajlarında, sinemayı gerçekliği inşa etmek / temsil etmek olarak değil, görme biçimlerini dönüştürme pratiği olarak gördüğünü belirtmiştir. Onun bir sahneyi ele alış biçimi de bu anlayışla paralellik gösterir. Bir planı çekerken zamanı yönlendiren değil, zamanın akışına tanıklık eden bir konumda durmaya

çalışır. Klasik sinemada yönetmen, çekimleri kurgulayarak anlam yaratır (gerçekliğin parçalarını birleştirir). **Kaul**'un sineması ise bunun tersini savunur, gerçeklik zaten bir bütündür, sinemanın görevi onu yeniden kurmak değil, onun içinde var olmaktır. Çekim süreci, gerçekliğin parçalarını bir bütün haline getirmek olarak düşünülmemelidir. Bu yüzden, ana plan + detay plan gibi kurgusal düzenlemeleri reddeder, çünkü bu yöntem zamanı manipüle eder ve izleyiciye kurulmuş bir gerçeklik sunar. Lineer biçimde birbirini tamamlayarak tek bir anlam noktasına varan kompozisyonlar kurmak yerine, kamerayı bir açı içindeki küçük varyasyonları keşfetmeye yönelten duygulardan yola çıkar. Bu keşif hali, klasik Batı sanatında olduğunun aksine, planlanmamış ve yazılmamış olanın çerçeveye girmesine olanak tanır. Tesadüfi unsurlara alan tanıma arzusu, **Kaul**'un sinemasında yıllar içinde giderek daha belirgin hale gelmiştir. Bu yaklaşımın doruk noktası, 1999 yapımı **Naukar ki Kameez** filminde kameramanın, **Kaul**'un isteğiyle vizöre (ya da monitöre) bakmadan çekim yapmasıdır.

Temsilin Eşiğinde: Bresson'dan Kaul'a Oyunculuk Yapmayan Oyuncu

Film bir aşk üçgenini konu alır, ancak bu hikâyenin içinde ne yükselen bir ses vardır ne de gözyaşı. Diyaloglar neredeyse duygusuz bir tekdüzelikte akar; anlatıcıların sesi bile en ufak bir dalgalanmadan yoksundur. Karakterlerin yüzleri donuktur, duygu belirtecek hiçbir mimik taşımazlar. **Kaul**, izleyicinin ekranda gördüklerinin yalnızca ezberlenmiş replikleri tekrarlayan oyuncular olduğunu unutmamasına izin vermez. Onun, *"oyuncular oyunculuk yapmamalı"* diyen **Robert Bresson**'un **Yankesici**'sini (Pickpocket, 1959) hayatının en dönüştürücü sinema deneyimlerinden biri olarak anması da bu bağlamda anlamlıdır.

Bresson'un *"oyuncular oyunculuk yapmamalı"* sözü, aslında sinemada doğal gerçeklik ya da amatörlik çağrısı değildir; çok daha derin, ontolojik bir meseleyi işaret eder. **Bresson**, klasik sinemadaki oyuncululuğu tiyatral bulur çünkü orada oyuncu, bir duyguyu göstermek için oynar. Bu, seyirciyle arasında bir yorum perdesi oluşturur. Yani gerçeğin yerine geçen bir temsil illüzyonu yaratır. **Bresson** için esas mesele duyguyu temsil etmek yerine eylemi saf hâliyle var etmektir. O, oyuncunun rol yapmasını değil, eylemi hiçbir içsel açıklama olmadan gerçekleştirmesini ister. *Sinematograf Üzerine Notlar* kitabında şöyle der : "Model (oyuncu değil) bir eylemi yapar. O, neyi neden yaptığını bilmez. Bu bilmemek, görüntüye saf bir gizem kazandırır." Modelin görevi, eylemi doğru yapmak, ama duygusunu yorumlamamaktır. Bu nedenle **Bresson**, çekimlerde oyuncularına aynı sahneyi yüzlerce kez tekrar ettirir. Duygusal tonlarını, jestlerini, niyetlerini tüketip sıfırlayana

kadar. Sonunda oyuncu artık oynamaz, sadece yapar. O an **Bresson**'un istediği gizem ortaya çıkar: Duygunun temsil edilmesiyle ulaşılmaya çalışılan gerçeklik değil, duygunun yokluğunda beliren eylemin yalın hakikati. Bu, onun filmlerinde açıkça görülür: **Yankesici** filminde kahramanların yüzünde hiçbir duygusal ifade yoktur ama elinin titremesi, kapı tokmağına dokunuşu, ceplere giren, cüzdanı kavrayan eller ritmik bir biçimselliğe dönüşür.



stte: **Yankesici** (Robert Bresson, 1959)

Altta: **Uski Roti** (Mani Kaul, 1970)

Kaul, Bresson'un bu estetik anlayışından önemli ölçüde etkilenmiştir. Temsilin doğasına ilişkin sorgulama ve temsili reddediş, **Kaul**'un sinemasının temel eksenlerinden biriyken o da **Bresson** gibi duygusal yakınsamayı reddeder. Ancak bu benzer yaklaşımda, zamanı ve duyguyu işleyiş biçimleri farklılaşır. **Bresson**'da zaman sıkıştırılmıştır; gereksiz ayrıntılar atılmış, eylemler kısaltılmış, duygu ise oyuncunun temsilinden çıkıp eylemlerin arasına dağılmıştır. **Kaul**'da ise zaman genişler; oyuncu duyguyu aktarmak yerine yalnızca sahnedeki diğer unsurlarla birlikte var olur ve bu kez duygu, oyuncudan çok zamanın kendisine yayılır. Bunu örneklerle somutlaştırmak istiyorum.

Bresson'un *Yankesici* filminde, Michel ve ortakları tren istasyonunda kalabalıkta yankesicilik yaparlar. Kamera sıklıkla ellerin hareketini ve cüzdanları izler. Michel'in yüzü ve bakışları ifadesizdir. Keskin bir ritmik kurgu vardır, her hareket bir diğerine bağlanır. Seyirci gerilimi yüzlerde değil, ritmin içinde hisseder.

Mani Kaul'un *Uski Roti* filminde kadın, her gün kocasına yiyecek getirmek için köprünün başında bekler. Kadının gözleri kocasını arar ama yüzünde hiçbir dramatik ifade yoktur. Seyirci duyguyu kadının yüzünde değil, rüzgârın esişinde, hareket eden toz bulutunda, uçan kuşlarda, yere düşen bir meyvede, sessizliğin uzunluğunda, görüntünün ritminde hisseder. Burada şöyle bir tercihten söz edilebilir: Duyguları temsil etmeyen oyunculuklar, karakterlerin imgesel alan içinde doğa, hayvanlar, ışık ve ses gibi unsurlarla birlikte, sinematik sürecin eşit bir bileşenine dönüşmesini sağlar. Yani zaman **Bresson**'dakinin aksine zaman genişler ve duygunun varlığı zamanın içinde hissedilir.

Amrita Sher-Gil'in İzleri

Kaul'un sinemasının plastik boyutu, özellikle modernist Hint ressam **Amrita Sher-Gil**'in resimleriyle dikkat çekici biçimde benzer. **Sher-Gil**'in tablolarının etkisini **Kaul**'un özellikle *Duvidha* ve *Uski Roti* filmlerinde görmek mümkün [2]. İkisinin de Hint minyatür geleneğinden beslenmesiyle ortaya çıkan mekân derinliğinin sınırlılığı ve Rönesans perspektifinin reddi gibi biçimsel ortaklıkları bir kenara bırakırsak, kadın figürlerindeki ifadesizlik, içe dönük dinginlik, durgun ve heykelsi bedenler, zamanın askıya alınmışlığı hissi ve bekleyiş atmosferi dikkat çekici benzerliklerdir. Renk paleti (toprak tonları, kırmızı, turuncu, bej), ışık - gölge kullanımı ve giysinin ön plana çıkışı da bu benzerliği güçlendirir.



Üç Kız (Amrita Sher-Gil, 1935)



Yazıyı bitirirken, bütün bu düşüncelerin ardındaki meramı kısaca görünür kılmak istiyorum. **Davidha**'yı ilk izlediğimde, bir şeyler tuhaf biçimde tanıdık ve derinden etkileyiciydi; bir şeylerse yabancı, yeni ve gizemli. Bu kültürün içinden ve ona hakim biri olmadığım için, filmin anlattıklarını bütünüyle kavramanın ya da her sembolü ve

kültürel göndermeyi çözümlenmenin mümkün olmadığını farkındayım. Yine de, **Kaul**'un kurduğu estetik dil üzerine konuşulabileceğini düşündüm. En azından böyle bir yazı çabasının, onun biçimsel tercihleriyle etkilendiği ve reddettiği kaynaklar arasındaki ilişkileri görünür kılarak, sanatına biraz daha yaklaşmayı sağlayabileceğini düşündüm.

Kaul'un esin kaynaklarından biri olduğu bilinen Marksist şair **Gajanan Madhav Muktibodh**'un *Andhere Mein (In the dark)* şiirinden bir kaç dizesi ile kapanışı yapmak istiyorum. Çünkü bu dizelerde, **Kaul**'un sinemasına sinmiş olan, zamanın döngüsellliğini, karanlığın ve sessizliğin içinde bir oluşun izini sürüşü ve henüz biçim bulmamış bir düşüncenin görüntüye dönüşme arzusunu görmek mümkün. **Kaul**'un sineması da böyledir, tamamlanmamış ama kendi iç ritminde daima var olan bir ifadedir.

*Yaşamın karanlık odalarında birisi gidip geliyor durmaksızın;
Adımlarının sesi yankılanıyor yeniden ve yeniden...
O gizemli kişi, henüz bulamadığım kendi ifademdir;
İçsel olasılıklarımın, gizli parıltımın, saklı güçlerimin tamlık hâli...*

Kaynakça

- [1] Kaul, Mani ve Vajpeyi, Udayan . *Uncloven Space*. çev. Gurvinder Singh. Quiver Books, 2013.
[2] Debuysere, Stoffel ve Sen, Arindam (ed.). *The Rambling Figures of Mani Kaul*. Courtisane Festival, 2018.