

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI

**SOL YAKA GRUBU FİMLERİNDE
GERÇEKLİK ARAYIŞI:
DURAĞAN VE HAREKETLİ GÖRÜNTÜNÜN
ÖZGÜN BULUŞMA BİÇİMLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ERDİL LEVENT ERTAN

İSTANBUL, 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI

**SOL YAKA GRUBU FİMLERİNDE
GERÇEKLİK ARAYIŞI:
DURAĞAN VE HAREKETLİ GÖRÜNTÜNÜN
ÖZGÜN BULUŞMA BİÇİMLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ERDİL LEVENT ERTAN

DANIŞMAN: DR. ÖĞRETİM ÜYESİ AYÇA ÇİFTÇİ

İSTANBUL, 2020

ÖZ

SOL YAKA GRUBU FİMLERİNDE GERÇEKLİK ARAYIŞI: DURAĞAN VE HAREKETLİ GÖRÜNTÜNÜN ÖZGÜN BULUŞMA BİÇİMLERİ

Bu tez çalışmasında, Sol Yaka Grubu (Groupe Rive Gauche) sinema hareketinin doğuşu, gelişimi, karakteristik özellikleri ve estetik değerleri incelenmiş, bu akıma dahil olan yönetmenlerin filmlerindeki gerçeklik arayışının izdüşümleri keşfedilmeye çalışılmıştır. Özellikle de fotografik imgenin, devinimli görüntülerle bir araya gelerek gerçeklik fenomeninde ortaya çıkardığı değişim ve dönüşüm analiz edilmiş, özgün kullanım biçimleri çözümlenmiştir. Dolayısıyla fotoğrafın bir film çağrışımı yaptığı, filmin ise bir fotografik imgeye benzediği her durum; iki alanın da birbirlerinden bitimsizce ödünç aldıkları formel kodlar ve örüntüler aracılığıyla gerçekleşmekte olduğunun çıkarımını yapmamızı sağlamıştır.

Genel olarak, Sol Yaka Sineması'nın özgün nitelikleri araştırıldıktan sonra, bu hareketin merkezinde yer alan üç yönetmenin filmografilerinden seçilen; *La Jetée* (Chris Marker, 1962), *Gece ve Sis* (Alain Resnais, 1956) ve *Ulysse* (Agnés Varda, 1982) filmlerindeki gerçeklik arayışının tematik ve formel izdüşümleri ortaya koyulmuş, spesifik olarak da yönetmenlerin hareketli görüntüler içerisinde fotografik imgeye verdikleri yaratıcı roller analize tabi tutulmuştur. Bu serimlemeler içerisinde; *görme* edimi, matematikselleşen bakışın simgesel bir formu olarak *perspektif*, fotografik imgenin gelişiminden *hareketli fotoğraflara* geçiş, *kurmaca* ve *belgesel film* içerisinde gerçekliğin temsili gibi doğrudan gerçeklikle bağıntılı kavramlar açıklanmıştır.

Sol Yaka Sineması içerisinde yönetmenlerin çeşitli modernist yöntemlerle sinemada gerçekliğin temsiline nasıl yaklaştıkları, bu bağlamda zamanı ve uzamı temsil etme biçimleri, hafızaya dair temaları ele alışları, hareketli görüntüler ile fotografik imgeleri harmanlama biçimleri, kurmaca ve belgesel arasındaki sınırları muğlaklaştırma

stratejileri çözümlenmiştir. Özellikle de modernist sinema evreni içerisinde yer alan deneme film formu aracılığıyla çalışmaların zihinsel ve imgelem dünyasındaki diyalektik iç devinimlerinin etkileri incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gerçeklik, Görme, Fotografik İmge, Hareketli Görüntü, Kurmaca, Belgesel Gerçeklik, Modern Sinema, Sol Yaka, Deneme (essayistic) Film.

ABSTRACT

THE PURSUIT OF THE TRUTH IN THE FILMS OF THE LEFT BANK GROUP: THE AUTHENTIC INTEGRATION FORMS OF STILLNESS AND MOVING IMAGES

In this thesis study, birth, improvement, characteristic traits and aesthetic values of the Left Bank Group (Groupe Rive Gauche) have been tried to be examined and projections of the truth seeking on movies of filmmakers who involve this movement have been explored. Particularly, the change and the transformation elicited by photographic image that comes together with moving images in the reality phenomenon have been analyzed and authentic usage styles of those have been construed. Consequently, each case that the photograph which evokes film as a cinematic and the film which resembles photography as a photographic provides us to deduce that two spheres come true by the perpetually borrowed formal codes and patterns between each other.

In general, after being examined authentic qualities of the Left Bank Cinema, thematic and formal projections in films *La Jetée* (Chris Marker, 1962), *Night and Fog* (Alain Resnais, 1956) and *Ulysse* (Agnés Varda, 1982) chosen from filmographies of three filmmakers who lie at the heart of the movement have been presented. At the same time, specifically, the creative roles of the photographic image that the filmmakers give in moving images have been subjected to analyze. In this analysis, some notions directly related to reality such as act of “seeing”, “perspective” as a symbolic form of becoming mathematical view, the transition from the improvement of photographic image to “moving images”, representation of reality in “fiction” and “documentary films” have been expounded.

In the Left Bank Cinema, how film makers approach to representation of reality with various modernist methods, their styles of representation of time and space in this context, dealing with some themes touching memory, how they integrate photographic images with moving pictures, their certain strategies to make vague some lines between fiction and documentary have been resolved. Especially, the effects of dialectical inner motion and alteration in the works of intellectual and imagination world have been analyzed through the essay form appeared in modernist cinema.

Keywords: Vision, Photographic Image, Moving Images, Reality, Fiction, Documentary Reality, Modern Cinema, The Left Bank, Essayistic Form.

TEŞEKKÜR

“Sol Yaka Grubu Filmlerinde Gerçeklik Arayışı: Durağan ve Hareketli Görüntünün Özgün Buluşma Biçimleri” adlı tez çalışmamda; belirlenen kuram ve örneklemeler üzerinden fotografik imge ve devinimli görüntülerin sinemasal evren içerisinde eşsiz buluşmalarını irdeledim. Bu çalışmayı yaparken beni büyük bir sabırla dinleyen, bekleyen ve desteklerini esirgemeyen değerli hocam Dr. Öğretim Üyesi Ayça Çiftçi’ye teşekkürü bir borç bilirim. Bu tez çalışmasının olgunlaşmasına ve oluşmasına imkân tanıyan İstanbul Şehir Üniversitesi Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı'nın değerli akademisyenlerine ve çalışmalarım sırasında bana katkılarıyla destek olan bütün arkadaşlarıma müteşekkirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	iii
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1
AMAÇ, KAPSAM, SINIRLILIKLAR.....	1
1. GERÇEKLİĞİN TEMSİLİ DAYANAĞI OLARAK FOTOGRAFİK İMGE	8
1. 1. Gerçekliği Deneyimleme Yetisi Olarak “Görme”	8
1. 2. Gerçekliğin Temsilinde “Perspektifin Rolü”	12
1. 3. Nesnel Gerçekliğin Belgeleyicisi Olarak “Fotografik Görüntü”	15
1. 4. Gerçekliğin Temsilinde Durağan Görüntüden “Devinimli Görüntüye”	24
2. KURMACA VE BELGESEL FİLMLERDE GERÇEKLİK BİÇİMLERİ ..	30
2. 1. Sinemada Gerçeklik ve Gerçekçiliğin Temsiliyeti	30
2. 2. Sentetik Dünyanın Yıkılışı Olarak Belgesel Sinemada Gerçeklik İzlenimi ..	36
3. MODERN BİR SİNEMA ESTETİĞİ OLARAK SOL YAKA GRUBU	48
3. 1. Gerçeklik Arayışının Modern Anlatı Sinemasına Tezahür Ediliş Biçimleri .	48
3. 1. 1. Klasik Anlatı Formuna Bir Alternatif Olarak Modern Sinema	50
3. 1. 2. Modern Sinemanın Karakteristik Özellikleri ve Anlatım Formları	54
3. 1. 3. Modern Sinema Evreninde Öne Çıkan Türler.....	59
3. 2. Sol Yaka Grubu’nun Modern Sinemasal Estetiği	61
3. 2. 1. Cahiers du Cinéma ve Yeni Dalga Sinema Akımı	62
3. 2. 2. Sol Yaka Sinema Hareketinin Gelişimi.....	65
4. FOTOĞRAFIN HAREKETE MEYDAN OKUMA BİÇİMİ “LA JETÉE” ..	74
4. 1. Chris Marker Sineması.....	74
4. 2. Filmin Tematik İncelemesi	80
4. 3. Filmin Biçimsel Analizi	87
5. FOTOGRAFİK İMGENİN ÇIPLAK GÜCÜ “GECE VE SİS”	99
5. 1. Alain Resnais Sineması.....	99
5. 2. Filmin Tematik İncelemesi	102
5. 3. Filmin Biçimsel Analizi	107

6. DİYALEKTİK İMGE VE FOTOĞRAF “ULYSSE”	118
6. 1. Agnès Varda Sineması	118
6. 2. Filmin Tematik İncelemesi	123
6. 3. Filmin Biçimsel İncelemesi.....	131
SONUÇ	139
KAYNAKÇA	148

GİRİŞ

AMAÇ, KAPSAM, SINIRLILIKLAR

Gerçekliğin temsili, modernizm ve görsel kültür ilişkisi aracılığıyla belirlenirken, gerçekliği algılama ve düşünme biçimimiz de bir o kadar görme yetisine ve görüntüye bağlı olarak şekillenmektedir. İmajlar bireyin ilişki içerisinde olduğu dünyayla iletişim kurabilmesini daha da kolaylaştırırken hem anlamlandırma hem de açıklama ihtiyacını gidermektedir. Özellikle de fotografik görüntü; gördüğümüz bir nesnenin varoluşuna dair bir kanıt oluşturma ve inandırma potansiyelini ontik yapısında barındırmaktadır.

Gerçeklik ve kurmaca arasında diyalektik bir ilişki kuran Sol Yaka Grubu (Groupe Rive Gauche) benimsediği özgün sinema anlayışı sayesinde savaş sonrası Fransız sineması içerisinde ayrıcalıklı bir konumda bulunmaktadır. Bu tez, böyle bir sinema hareketine dahil olan yönetmenlerin filmlerindeki gerçeklik arayışının izdüşümlerini keşfetmeye çalışacaktır. Özellikle de fotografik imgenin, özgün yöntemlerle kullanılış biçimlerini ve hareketli görüntüyle bir araya getirilmesinden doğan sinemasal estetik değerlerin analizini yapmaya odaklanacaktır. Genel olarak Sol Yaka Sineması'nın özgün nitelikleri araştırıldıktan sonra, bu hareketin merkezindeki üç yönetmen; Chris Marker, Alain Resnais ve Agnès Varda'nın filmlerindeki gerçeklik arayışının tematik ve formal izdüşümleri ortaya koyulacaktır. Daha spesifik olarak da tezde incelenmek üzere seçilen *La Jetée* (1962), *Gece ve Sis* (Nuit et Brouillard, 1956) ve *Ulysse* (1982) filmlerinde, yönetmenlerin devinimli görüntüler içerisinde fotoğrafa verdikleri yaratıcı roller analize tabi tutulacaktır.

Hakikatin hiçbir zaman bütünlüklü bir şekilde ifade edilemeyeceği gerçeği yönetmenler tarafından kabul görse bile bu durum imkansızlığın kendisine dair bir baş kaldırma gereksinimi ortaya çıkartmıştır. Bu üç filmin seçilme nedenleri arasında; bu olanaksızlığa karşı yaratıcı yöntemler geliştirilerek kanıksanmış alımlama pratiklerinin ne şekilde yapı söküme uğratılabileceği analiz edilirken, günümüzün gerçeklik temsilinde

başat rol oynayan fotografik imge ve belgesel gerçeklik gibi dinamikler içerisinde bu çıkışsızlığı alt edebilmek için ne tarz diyalektik ilişkiler kurulduğu tespit edilecektir.

Fransız Yeni Dalga hareketinin diğer ülke sinemalarındaki etkisi göz önüne alındığında önemi şüphesiz çeşitli yönetmen filmlerinde kendini hissettirmektedir. Sinema çalışmaları literatüründe bu konuya dair çok sayıda kaynağın mevcut olması bu çıkarsamanın doğruluğunu kanıtlamaktadır. Chris Marker, Alain Resnais ve Agnès Varda sinemasıyla özdeşleşen Sol Yaka sineması üzerine çok sayıda çalışma olsa da Fransız Yeni Dalga çalışmalarına kıyasla Sol Yaka hakkında araştırmaların geri planda kaldığı söylenebilir. Diğer bir yandan Türkiye’deki sinema çalışmaları literatüründe bu sinema hareketi üzerine yeterli araştırma olmaması özellikle dikkat çekmekte ve dolayısıyla da bu durumun bizzat kendisi çalışmanın çeşitli açılardan sınırlarının doğal olarak belirlenmesine sebebiyet vermektedir. Bu yüzden tezin amaçlarından biri; literatür içerisindeki bu boşluğu doldurmak, bu üç ismin modern sinema estetiğinin gelişmesindeki etkilerini anlamaya ve açıklamaya çalışmak olacaktır. Bununla birlikte başvurulan yöntemlerin, filmlerin alımlanmasında nasıl bir öz-düşünümsel niteliğe sahip olabileceği araştırılacak, örneklem olarak seçilen filmler üzerinden güncelliği halen devam etmekte olan tartışmalara akademik alan içerisinde katkı sağlanacak, modern sinemaya bütüncül bir perspektifle yaklaşabilme fırsatı yakalanacaktır.

Çalışma altı bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde; fotografik görüntünün, gerçekliğin temsili dayanağı olarak ele alınmasında görme yetisi ve edimi gibi faktörlerin nasıl bir önem arz ettiği değerlendirilecektir. Gerçekliğin ya da hakikatin ifade edilme formu her geçen gün imajlar ve görüntüler üzerinden meydana geldiği için algılama ve düşünce biçimimiz de bir o kadar görme ve görüntüye bağlı olarak şekillenmektedir (Flusser, 1991: 13).

Tezin ilerleyen safhalarındaysa fiziksel gerçekliğin ele geçirilmesinde rol oynayan ve görme temelinde bir kırılma meydana getiren perspektif üzerine odaklanılacaktır. Perspektifle beraber fiziksel gerçekliğin en ince ayrıntısına kadar tekrar üretilebilme ya da kopyalanabilme ihtimalinin kuvvet kazanmış olması ve fotoğrafın icadına kadar etkisini sürdürecektir bir gerçeklik algısının da biçimlenmesine ve

deneyimlenmesine katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla tecrübe edilen öznellik olgusunun nesnelleştirilmesi ya da cisimleştirilmesi mümkün hale gelmektedir.

Fotografik aygıtın ve imgenin icat edilmesiyle kullanım alanlarının genişlemesine yardımcı olan farklı bir faktör ise pozitivist düşünce biçimidir. Bu akım daha çok metafizik, soyut ve mistifike edilmiş söylem ve düşünce biçimine karşılık daha somut, bilimsel, analitik ağırlıklı bir anlam ve düşünce dünya düzenini ve gerçeklik deneyimini savunmaktadır. Bu anlayış tarihsel, ekonomik, kültürel ve teknolojik anlamda sürekli bir *ilerleme* ve *gelişim* amacıyla olan dünya görüşüne doğru yol almaktadır (Kracauer, 2012: 76).

Ontolojik olarak fotoğrafın, hareketi kaydedebilme ve bununla meydana gelen özel zaman boyutunu bünyesinde barındırabilme imkanına sahip olamaması, gerçeklik ile kurduğu ilişkinin bir nebze de olsa zedelenmesine sebebiyet vermektedir. Sinemanın icadıyla birlikte hareketli görüntülerin kayıt altına alınabilmesi, devinimsiz fotografik imgeye kıyasla gerçekliği “ele geçirme” açısından daha güçlü bir temsil mekanizmasının doğmasına imkân tanımaktadır. Başat faktör ise hareket ve hareketin varlığıyla beraber oluşagelen zamanın mevcudiyetini içermesidir. Fakat buradaki dilemma ise; devinimin yani hareketli görüntünün bizzat durağan fotoğrafların kendisi tarafından yaratılıyor olmasıdır.

Fotoğraf ve sinema arasındaki kompleks ilişki sadece teknolojik etmenler çerçevesinde değil, aynı zamanda artistik ve estetik tercihlerle de katmerlenmektedir. Dolayısıyla bu alanlar üzerinden birbirini bitimsizce besleyen interaktif bir ilişki meydana gelmektedir. 20. Yüzyılın ilk yarısında fotoğrafın ve hareketli görüntünün daha ileri düzeyde gelişim arz etmesi, modern bir fikir olarak hız ve ilerleme mefhumlarıyla kurduğu yakından müteşekkildir (Campany, 2007: 10). Fotoğrafın bir film çağrışımı yaptığı, filmin ise bir fotoğrafa benzediği her durum; iki alanın da birbirlerinden bitimsizce ödünç aldıkları formel kodlar ve örüntüler aracılığıyla gerçekleşmekte olduğuna işaret etmektedir.

İkinci bölümde ise kurmaca ve belgesel filmlerde gerçeklik temsil biçimleri incelenerek, Roy Armes'in sinema dilini, estetiğini ve gerçeklikle kurduğu ilişkiyi analiz ederken geliştirdiği üç farklı yaklaşımın çözümlenmesine yer verilecektir. Armes'in sinemanın tarihsel, sanatsal ve toplumsal bağlamdaki çok boyutlu yapısını yorumlarken kullandığı bu üç ayrım üzerinden hem sinema dilinin tarihsel bağlamda nasıl evrim geçirdiğini hem de sinemanın gerçeklik temsili ve algısı yaratımında nasıl bir potansiyele sahip olduğunu yansıtmaya çalışmaktadır. Bu yaklaşımlar; “gerçeğin ortaya çıkartılması”, “gerçeğin taklit edilmesi” ve son olarak “gerçeğin sorgulanması” biçiminde ayrılan bu kavramlar açıklanmaya çalışılacaktır.

Bir önceki bölümde değinilen sinemada sahicilik izlenimi yaratımında tercih edilen yaklaşım tarzlarının, bu bölümde belgesel gerçeklik özelinde nasıl bir karşılık bulabileceği ya da ne derece etkili bir rol oynayabileceği tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu bölüm özelinde bir film türü olarak belgesel sinemanın karakterini oluşturan dinamiklerin yapısı incelenecek ve belgeselde gerçekliğin temsili meselesine dair tartışmaların izi sürülecektir. Belgesel filmin tanımlanma aşamasındaki zorluk ve kurmaca-belgesel ayrımındaki sınırlara dair belirsizlik, belgesel sinemanın üretiminin ve alandaki teorik çalışmaların gündemini meşgul ederken, John Grierson tarafından geliştirilen “gerçeğin yaratıcı bir şekilde ele alınması” tanımı, halen sıklıkla referans verilen bir belgesel tanımı olarak karşımıza çıkabilmektedir. Grierson'un burada öne çıkardığı *yaratıcı bir şekilde ele almak* vurgusu, kurmaca alanına bir tür geçiş iznine işaret etmekte, dolayısıyla kurmaca ve belgesel arasındaki sınırların incelenmesine, muğlaklaşmasına sebebiyet vermektedir. Bu yüzden gerçeklik izlenimindeki farklılıkların meydana gelmesi, sinemadaki yaratıcı gelişmelerin ortaya çıkmasıyla ilişkilendirilerek, Bill Nichols'ın çeşitli belgesel üsluplarına dair önerdiği biçim ve kategoriler değerlendirilecektir.

Üçüncü bölümde ise modern sinema normlarının Sol Yaka sinemasal estetiğindeki izdüşümleri serimlenecektir. Modern sinema anlayışının biçimlenmesine katkı sağlayan tercihler arasında; olayların kontrol edilemeyişi, dramaturji çerçevesinde şans ve tesadüfün ana bileşen görevi üstlenmesiyle tutarlılık gereksiniminin ortadan kalkması, anlık olay ve beklenilmeyen gelişmelerin geneli etkileyebilecek potansiyele

sahip olması gibi etmenler önem arz etmektedir. Profesyonel yerine daha çok halkın ya da hayatın içerisinde belirli rolleri üstlenmek zorunda olan amatör oyuncuların tercihi, doğal mekân ve doğaçlamaya başvurulmasıyla birlikte plan sekans kullanımları bu duruma katkı sağlamaktadır. Aynı amaca hizmet edebilecek farklı kamera açılarının ve kurgu yöntemlerinin tercih edilmesi, anlatı sinemasında önemsiz ve gereksiz olarak kabul edilen erek ve edimlerin modern anlatı içerisinde karakter arkını belirleyen organik bir bağ olarak değer kazanmasına yardım etmektedir (Bordwell, 2008: 397-399).

Bu tür özgün tavırlar takınan Sol Yaka Grubu'nun ve içerisinde yer alan yönetmenlerinin sinema anlayışları, öncelikle Yeni Dalga sineması ile farklılıkları üzerinden tarif edilecektir. Sol Yaka sineması; daha çok estetik anlamda deneysel çalışmalarıyla, belgesel sinemaya olan ilgileriyle, politik temalara olan temayülleriyle ve sinemayı diğer sanat dallarıyla buluşturma biçimleriyle özgün bir sinema hareketi olarak incelenecektir.

Sol Yaka sinemasının bir diğer ayırt edici unsuru ise deneme film türünde; sinematografi, fotoğrafı, edebiyat ve felsefi deneme çalışmaları harmanlanarak kurmaca ve birçok belgesel filmlerin üretilmesidir. Fotoğrafa atfettikleri önem ve kullanma biçimlerindeki yaratıcı tercihlerden dolayı bazı Sol Yaka filmleri *film-photo-essay* kavramıyla ele alınmaktadır. Resnais, Marker ve Varda'nın modernist sinema pratikleri ve belgesel türünü ele alış biçimleri, geleneksel belgesel sinemanın somut gerçekliğinin gözlenmesine dayanan pragmatik Griersoncu belgesel anlayışından daha farklı, kendine özgün ve öz-düşünümseldir. Sol Yaka yönetmenlerinin deneme formundaki çalışmaları; yönetmenlerin meramlarını daha seçkin bir şekilde ifade edebilmesinde, gerçeklik temsiline dair sorgulama ve incelemenin daha nitelikli yapılabilmesinde önemli bir etmendir.

Sol Yaka sinemasının temsilcileri olarak sayılan üç yönetmenin filmografilerinden seçilen; *La Jetée* (Chris Marker,1962), *Gece ve Sis* (Alain Resnais, 1956) ve *Ulysse* (Agnès Varda, 1982) filmleri, yönetmenlerin çeşitli modernist yöntemlerle sinemada gerçekliğin temsiline nasıl yaklaştıkları, bu bağlamda zamanı temsil etme biçimleri, hafızaya dair temaları ele alışları, hareketli görüntüler ile fotografik

imgeleri harmanlama biçimleri, kurmaca ve belgesel arasındaki sınırları bulandırma stratejilerini çözümlenmemize olanak sağlayacaktır. Özellikle de modernist sinema içerisinde yer alan deneme film formu aracılığıyla zihinsel ve imgelem dünyasındaki devrim ve değişimin etkileri incelenmeye çalışılacaktır.

Dördüncü bölümde; yazar, yönetmen, fotoğrafçı ve multimedya sanatçısı olan Chris Marker'ın sinemasına kısaca odaklanılacak ve sonrasında spesifik olarak, *La Jetée* filmi tematik ve biçimsel analize tabi tutulacaktır. Marker, film estetiğine dair geliştirdiği yaratıcı yöntemlerle beraber sinemayı hem bir hafıza mekânı olarak kurar, hem de düşünce yüklü imgelerle birlikte bir hakikat arayışının mecrası olarak kullanır. Marker; Sol Yaka Grubu yönetmenlerinin sinema anlayışlarının ortak özelliği olarak kabul edilen politik ve toplumsal problemlere özel bir yatkınlık geliştirir. *La Jetée* filminde ise, nesnel gerçeklik iddiasında bulunan fotografik imgenin ve kurmaca durağan görüntülerin birlikteliğinden meydana gelen çatışmanın gücünden beslenip, farklı zaman algıları ortaya çıkararak belgesel gerçeklik ve sinemanın biçimsel problemleriyle meşgul olurken, yaratıcı kurgu mantığı aracılığıyla özgün anlatım biçimleri ve alegorik anlatı tekniklerinin yaratılmasında yönetmenin başvurduğu yöntemler çözümlenmeye çalışılacaktır.

Beşinci bölümde; öncelikle genel olarak Alain Resnais sinemasının öne çıkan özellikleri tartışılacak ve sonrasında *Gece ve Sis* filmi tematik ve biçimsel analize tabi tutulacaktır. Resnais sinemasının diğer Sol Yaka yönetmenlerinin sinematik tutumlarıyla ortak paydada buluşmasını sağlayan özellikleri arasında; politik sinema tavrı, deneysel estetik tercihleri, zaman ve hafızanın çok anlamlı katmanlarını açındırması, gerçekliğin temsilinde kurmaca ve belgesel görüntülerin aynı sinematik evren içerisinde kullanımı, plastik sanatlar -heykel, resim, fotografik imge- ve edebiyat ile sinemanın buluşma biçimlerine işaret edilecektir. *Gece ve Sis* filminin estetik yapısını etkileyen renk, hareket, ses kullanımındaki biçimsel tercihler incelenmeye çalışılacak, özelde fotografik imge kullanım formlarının filmin anlatı ve anlatımını şekillendirmede nasıl bir role sahip olduğuna odaklanılacaktır.

Altıncı bölüm de ise; Agnès Varda sineması ana hatlarıyla ele alındıktan sonra *Ulysse* filmi tematik ve biçimsel analize tabi tutulacaktır. Filmin anlatısının ve

sinematografik estetiğinin gelişmesinde başat bir etmen olarak durağan fotografik imgenin işlevi üzerine tefekkür edilmeye çalışılacak, bir fotoğrafın devinimsizliği içerisinde sinemanın yani hareketli görüntünün askıya alınması ya da geçici olarak durdurulmasıyla karşı karşıya kalınmasının analizi yapılacaktır.

Durağan görüntü olarak fotografik imge ve hareketli görüntü olarak sinema; Marker, Resnais ve Varda için tam anlamıyla birbirlerine karşıt, birbirine zıt mecralar olarak kabul edilmemiştir. Diğer bir deyişle durağanlık ve hareket, öz olarak ifade anlamında birbirlerine karşıt alanlar olarak yer almamaktadır. Bahsi geçen bu yönetmenlerin eserlerinde; fotoğraf ve devinimli görüntü tek bir sinemasal evrenin içerisinde aynı ortak paydayı paylaşabilmekte, iki farklı alanın doğası ve ontolojik yapısından meydana gelen farklar daha çok etkileyici, muhayyel ve yeri geldiğinde ahenkli bir formda kullanılmaktadır (Taylor, 2014: 75).

Sol Yaka sinemasının karakterini oluşturan unsurlar arasında, diğer sanat dalları ve plastik sanatlarla tesis ettiği kuvvetli ilişkinin yönetmenin çalışmalarına neden ve nasıl tezahür ettiği incelenecektir. Varda'nın özellikle de edebiyat içerisinde özgün bir yere sahip olan yeni roman (nouveau roman) hareketiyle ve kendi geliştirdiği *Cinécriture* kavramı ile kurduğu biricik bağın önemi *Ulysse* filmi üzerinden değerlendirilecektir. Varda'nın geçmişinde fotografik imge ile kurduğu interaktif ilişki ve ona atfettiği önem ve değer, yönetmenin birçok filminde durağan görüntülerin yer almasına sebebiyet vermiş, kullanılış biçimlerine göre hareketli görüntü aracılığıyla yaratmak ve sorunsallaştırmak istediği meselelerin anlatılmasında başvurduğu temel araçlardan birisi olmuştur. Durağan imajların yönetmenin filmlerinde yer yer bir temsil değeri taşıdığı yer yerse analizini yaptığımız çalışma *Ulysse* gibi filmin form ve anlatısının şekillenmesine etki eden bir rol görevi üstlendiği kanıtlarıyla ortaya konulacaktır.

1. GERÇEKLİĞİN TEMSİLİ DAYANAĞI OLARAK FOTOGRAFIK GÖRÜNTÜ

1. 1. Gerçekliği Deneyimleme Yetisi Olarak “Görme”

“Görme alanı bana her zaman arkeolojik bir kazı sahasıyla karşılaştırılabilir bir şey gibi gelmiştir.”

(Paul Virilio’dan aktaran Crary, 2015: 13)

İnsanın varoluşundan itibaren nesne ve dünya ile kurduğu ilişkide önemli bir rol oynayan gerçek ve hakikat kavramlarının kullanımı, sık sık birbiriyle karıştırılmakta yeri geldiğinde de anlatılmak istenilen şeyin bağlamdan koparılmasına sebebiyet vermektedir. Aslında bu iki kavram arasındaki etimolojik ayrım birbirinden tamamen farklıdır. “Gerçeklik -réalité-, nesnenin kendisiyle karşılaştığımız andaki varoluş durumuyla bağlantılı bir saptamaya, ‘hakikat’ -vérité- ise aynı ‘anlık varoluş’ durumundan yola çıkarak söz konusu nesnenin sadece o anına değil tüm anlardaki tüm varoluş haliyle ilgili evrensel ve genel geçer olduğu söylenebilecek saptamalara gönderme yapar”. (Kutay, 2009: 15)

Berger’in ifade ettiği gibi insan ilk önce görme yetisi ile tanışmış, görme ve tanımanın becerisini konuşabilme gibi yetenekleri tam olarak geliştiremeden elde etmiştir (Berger, 2017: 7). Bu yetiler ile kazanılan deneyimler, veriler ve gerçekliğe dair algılar çeşitli coğrafyalar üzerinde kültürel, tarihsel, sosyolojik ve psikolojik yönden farklılık göstermektedir. Dolayısıyla toplumsal ya da bireysel olarak belirli paradigmlar çerçevesinde gelişen, yer değiştiren gerçeklik ve ona ait örüntüler bitimsizce değişim halindedir (Derman, 1993: 29). Dolayısıyla gerçek olarak tanımlanmaya ve açıklanmaya çalışılan şey de sürekli farklılık göstermektedir. Çeşitli kültür, tarih ve coğrafyalarda gerçek; yer yer “miş gibi yapma” rolünü tercih etmekte yer yer de sürekli bir değişim içerisinde olarak betimlenebilme aracılığıyla kendisinin idrak edilebilmesinde alanlar açmaya, yer yer de saklanarak gösterilmeye ve bilinmeye çalışmaktadır. Haliyle gerçek

ve hakikatin kendisine ulaşabilme çabası içerisinde yanılısma ve hakikat sürekli bir yer değişim içerisinde. Dolayısıyla “gerçeğin göreceliği” ile yüzleşmek durumunda kalınmaktadır.

Aynı zamanda insanın ilk varoluşundan itibaren gerçeklik algısının oluşmasına büyük katkı sağlayan duyuların kullanımı, yaşanan zaman ve mekânında etkisiyle doğa ve tarihsel şartların değişimi söz konusu olduğunda farklılık göstermektedir (Benjamin, 2012: 52). Belirli dönemlerde yer yer koklama ya da tatma yer yer de işitme ya da görme yetisinin kullanımı insanın yaşamında öncelik kazanmıştır.

“Gerçek dünyanın basit imajlara dönüştüğü yerde basit imajlar gerçek varlıklar ve hipnotik bir davranışın etkili motivasyonları haline gelir. Artık doğrudan doğruya algılanamayan dünyayı uzmanlaşmış farklı dolayımmlarla gösterme eğilimi olarak gösteri, görmeyi doğal olarak insanın ayrıcalıklı duyusu -ki eski dönemlerde bu ayrıcalık dokunma duyusunundu- kabul eder; en soyut ve en aldanabilir duyu olan görme güncel toplumun genelleştirilmiş soyutlamasına denk düşer.” (Debord, 1996: 6)

Günümüzün gerçeklik algısını oluşturan ve belirleyen en başat yetilerden birisi şüphesiz görme olarak kabul edilmiştir. “Görme duyusu, insandaki en soyut ve aldatılması en kolay duyu olduğu için, görme, günümüz toplumundaki genelleştirilmiş soyutlamaya doğal olarak en kolay uyum sağlayandır.” (Crary, 2015: 32). Gerçek ve gerçekliğin kendisi, salt görme yetisi ile kavranabilecek bir olgu haline gelmiştir. Görsel algı ile edinilen bilgi, gerçeğin sadece belirli bir yanını ifade ederken hem diğer duyuların verimli bir şekilde kullanılmasına engel teşkil etmekte, bu duyuların yetkinliklerini körleştirmekte hem de gerçeğin bütüncül bir bakış ile analize tabi tutulmasına mâni olmaktadır (Derman, 1993: 26-29).

Derman’ın saptamasından hareketle, dümdüz olan bir çubuğun su içerisine sokulduğunda kırılmış yanılısaması vermesi, herhangi bir yönden bakılan dairesel bir nesnenin eliptik bir şekilde görülmesi, gerçekliğin tek bir duyu aracılığıyla tecrübe

edilmesinde birçok yanlış çıkarsamalara yol açabileceğini göstermiştir (Derman, 1993: 26). Dolayısıyla daha önce diğer duyular yardımıyla düz olduğunu deneyimlediğimiz ve tasdik ettiğimiz çubuğun verisi, bilgi edinme ve bunun üzerinde çözümleme yapabileme sürecimizi de etkileyen önemli faktörlerden birisi olmuştur. “Gerçeklik her zaman için, görüntülerin yansıttığı bilgilerle yorumlanmıştır; filozoflar da Platon'dan beri, ‘gerçek’ olanı kavramanın görüntüsüz bir yolunu standart hale getirerek, görüntülere bağımlılığımızı azaltan çabalar içine girmişlerdir.” (Sontag, 2008: 180) Dolayısıyla sadece duyular yolu ile deneyimlenen verilerin gerçeklik ya da hakikati muğlaklaştırabilecek bir etken olduğu düşünülmektedir.

Görme diğer duyulara oranla daha inandırıcı bir yapı arz etmektedir. Çünkü koklamak ya da duymakla elde edilecek bilginin güvenilirliği görme duyusu ile teyit edilmektedir. Görsel imgeler, insanın yaşadığı her dönem boyunca deneyimlediği gerçeklik algısını, öykülerini ya da düşselliklerini ifade edebilmede etkin bir araç olmuştur. Bu sorumluluğu yeri geldiğinde mağara duvarları, resim ya da fotoğraf yeri geldiğinde hareketli görüntüler üstlenmiştir (Aydın, 2008: 18).

Gerçek ve gerçeklik, felsefenin olduğu kadar sanatın da gündemini meşgul eden öncelikli meselesi olmuştur. Felsefe ve bilimle bulunmaya çalışılan cevaplar ağırlıklı olarak sanat aracılığıyla ifade edilmiştir. İnsanın dünya ve nesne ile kurduğu ilişkide edindiği bilgi ve deneyim sanatın çeşitli formlarında tezahür etmiştir. Taklit edilmeye çalışılan nesne ve durumlar gerçek hayatın benzerliği temel alınarak neşv-ü nema bulmuş, ilerleyen süreçte ise bu benzerliğin oranı bitimsiz bir şekilde artış göstermiştir (2008: 1).

Gerçek ve kurmaca arasındaki gerilim “gerçekçilik” kavramının doğmasına zemin hazırlamıştır. Göreceli bir şekilde değişen gerçek kavramının kendisi gibi ona bağımlı olarak gerçekçilik mefhumu da sürekli bir şekilde zamana, döneme, kültüre ve toplumsallığa göre dönüşüm arz etmiştir (2008: 15). Fiziksel gerçekliğin kurtuluşuna dair verilen bütün çabalar yerini bulmuş ve gerçekliğin özelde geleneksel sanatlar genelde ise resim aracılığıyla üretiminden sonra bu görevin sorumluluğu fotoğrafa ve hemen arkasından art arda çekilerek hareket ettirilen fotoğrafların bir yanılısama yarattığı sinemaya aktarılmıştır (Kutay, 2009: 49).

“Sinematografi, teknik bir buluş olarak her şeyden önce hareketli fotoğraflardı. Bir hareketi saptama olanağı, filmin belgesel doğruluğuna duyulan güveni büyük ölçüde artırdı. Ruhbilimsel araştırmalar, durağan fotoğraftan hareketli filme geçişin, görüntüye daha bir derinlik kazandırdığını kanıtlamaktadır. Görüldüğü gibi gerçekliği yansıtmaya yarayan kesinlik (tamlık) böylece tepe noktasına ulaşıyordu.” (Lotman, 1999: 28)

Görüntüler, bireyin ilişki içerisinde olduğu dünya ile iletişim kurmasını ve adapte olmasını daha kolaylaştırırken hem anlamlandırma hem de açıklama ihtiyacını gidermektedir. Özellikle de fotografik görüntü; gördüğümüz bir nesnenin varoluşuna dair bir kanıt oluşturma ve inandırma potansiyelini ontik yapısında barındırmaktadır. Çünkü fotoğraf kaydedilen şeyin orada-olmuş-oluşunun gerçekliği hakkında farkındalık kazandırmaktadır (Barthes, 2017: 34). Sontag’da belirttiği üzere “gerçeklik giderek daha fazla fotoğraf makinelerinin çektiği karelere benzetilmeye başlanmıştır” (Sontag, 2008: 190).

Gerçekliğin ya da hakikatin ifade edilme formu her geçen gün imajlar ve görüntüler evreni üzerinden gerçekleşirken, gerçekliği algılama ve düşünce biçimimiz de bir o kadar görme ve görüntüye bağlı olarak şekillenmektedir (Flusser, 1991: 13). Bununla birlikte görmek edimi ontolojik olarak görülen şeye erişebilme ve ele geçirme potansiyelini barındırmaktadır (Berger, 2017: 8).

“Bir nesneyi yakın mesafede, bir görüntüde ya da daha iyisi bir faksta veya yeniden üretimde ele geçirme dürtüsü her gün biraz daha güçlenir (...) Nesnenin örtüsünün kaldırılması, auranın yok edilmesi; yeniden üretim araçlarıyla ‘dünyadaki aynılık duygusu’, eşsiz olandan bile aynılık çıkarabilecek kadar artmış olan bir algının imzasıdır.” (Benjamin’den aktaran Silverman, 2019: 17).

Matbaanın icat edilmesinde toplumsallık bağlamında deneyimlenen şaşkınlığın tam aksine, fotografik görüntünün icadının önemli bir özelliği; hemen hemen herkes

tarafından beklenen, ümit edilen bir algısal evren içerisinde zuhur etmesi olmuştur (Benjamin, 2012: 3). Tarihsel ve sosyolojik olarak bakıldığında, bu alana dair çalışmalar karanlık oda (camera obscura) ile başlamıştır. Daha sonra Leonardo da Vinci ile birlikte fotoğrafın icadına kadar geçen süre zarfında birçok isim ve çalışmanın en önemli ereği görüntünün sabitlenebilir bir yapıda icat edilmesi olmuştur.

1. 2. Gerçekliğin Temsilinde “Perspektifin Rolü”

“İnsan görürken de dünyayla yakın bir fiziksel temas içindedir. Aslına bakılırsa, uzaktan dokunmaktır bakmak.”

(Hans Belting, 2012: 108)

Batı’da camera obscura’nın 15. yüzyıl tarihlerinde yaygın bir şekilde kullanımı, doğal olarak resim sanatında perspektifin ortaya çıkmasına ve gerçekçilik ile ilgili akımların doğmasına zemin hazırlamıştır. Camera obscura, karanlık bir kutunun bir tarafına açılan küçük bir delik yoluyla içeriye giren ışığın yöneldiği duvarda oluşturduğu görüntüye dayanarak geliştirilmiştir. Bu özellik dönemin ressamı tarafından detaylı bir şekilde incelenmiş ve perspektifin de fiziksel gerçekliğin kopyasının oluşumundaki rolü fark edilmiştir. Bu işlemle birlikte fiziksel gerçekliğin en ince hassasiyetlerde tekrar üretilebilir ya da kopyalanabilir olması kuvvet kazanmıştır. Bu farkındalık Batı sanatında perspektif kullanımını başlatmış ve fotoğrafın icadına kadar etkisini sürdürecektir bir gerçeklik algısının da biçimlenmesine ve deneyimlenmesine katkı sağlamıştır (Kıbaroğlu, 2015: 49).

Latince bir kelime olarak bilinen perspektif, anlam olarak “içinden bakmak” fiiline tekabül etmektedir (Dürer’den aktaran Panofsky, 2017: 9). Perspektif bilimi belirli bir uzaklıktan ve yakınlıktan görebildiğimiz nesnelere gözümüze görünmesi akabinde en incelikli ve hesaplanabilir haliyle bir yüzey üzerinde temsil edilmesidir (Lessing’den aktaran Panofsky, 2017: 62). Burada önem arz eden nokta sadece simgesel bir biçim ya da geometrik bir konstrüksiyon olan perspektif yardımıyla sanat ve uzantılarının bilim seviyesine ulaşması değildir. Bununla birlikte öznel görsel deneyimin sürekli bir şekilde

rasyonelleşmesi, modern dönemin perçinlediği sonsuz ve değişim halinde olan bir dünyanın inşası için zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla tecrübe edilen öznellik olgusunun nesnelleştirilmesi ya da cisimleştirilmesi mümkün hale gelmektedir (2017: 51).

“Perspektif, sanatsal görüngüyü sabit, hatta matematiksel kesinliğe sahip kurallara götürmekte, ama diğer yandan onu insana, hatta bireye bağımlı hale getirmekte, bunu da söz konusu kuralları, görsel izlenimin psikofizyolojik koşullarına dayandırarak, kuralların hangi yolla etkilerini göstereceğini de konumu istenildiği gibi belirlenebilen öznel bir bakış noktasına göre saptayarak yapmaktadır. Böylece perspektif tarihi, mesafe koyan ve nesnelleştiren türden bir gerçeklik duygusunun zaferi olarak anlaşılacağı gibi, insanoğlunun mesafeyi reddeden iktidar çabasının zaferi olarak da aynı şekilde dış dünyanın sabitleştirilmesi ve sistematikleştirilmesi, insan benliğinin kendi alanını genişletmesi olarak da anlaşılabilir.” (Panofsky, 2017: 52-53)

Simgesel bir biçim olarak perspektif, görme tarihinin en önemli kırılmasını ve bununla birlikte bakış ve görme temelinde bir devrimin gerçekleşmesine zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla perspektif yardımıyla izleyici resmedilen şey ile aynı mekânı paylaşabilme ve tecrübe edebilme izlenimine kapılmaktadır (Belting, 2012: 94). Rönesans döneminin en önemli özelliklerinden birisi; insanın artık birey olarak algılanması ve yorumlanmaya başlanmasıdır. Bunun kök saldıği kültürel ve fikrîsel bağlar, Doğu ile Batı arasında gerçekliğin algılanma biçimlerinde derin farklılıkları da meydana getirmektedir. Birey eksenli gelişen dünya görüşü, dolayısıyla da nesne ve çevre ile kurulan ilişkide *bakışın* da biçimlenmesine sebebiyet vermiştir. Özellikle de perspektifin bir kültür tekniği olarak resim sanatında kullanılmaya başlanması, belirli bir algı modelinin meydana gelmesine yardımcı olmuş bununla birlikte dünyanın kendisi, bireyin perspektifinden yani bakış açısından çizilmeye başlanmıştır. Bu matematiksel teknik ile birlikte gerçek sadece tek bir formda resmedilmesinden ziyade belirli bir dünya algısının oluşmasına ve özümsemesine zemin hazırlanmıştır (Erdoğan, 1992: 20).

“İster akıl ve nesnellik anlamında ister rastlantısallık ve öznellik anlamında değerlendirilsin ve yorumlansın, perspektif anlayış, resim mekanını (psikofizyolojik olarak “verili” olandan bu denli büyük ölçüde soyutlanmış olmasına rağmen) temel olarak empirik görsel mekânın unsurlarına ve onun şemasına göre inşa etme istencine dayanmaktadır: Perspektif bu görme mekanını matematikselleştirmektedir, ama aslında matematikselleştirdiği görme mekanıdır demek daha doğrudur.”
(Panofsky, 2017: 57)

Modernleşme süreci içerisinde teknolojik ve sınai gelişimler perspektif kullanımının kendisini meşrulaştırmasıyla birlikte fotoğraf ve hareketli görüntünün icadı perspektif odaklı kültür tekniğinin kök salmasına yardımcı olmuştur. Sanatçıların perspektif aracılığıyla büyük bir zahmetle resmetmeye çalıştıklarını artık kameralar daha kusursuz bir şekilde hızlıca gerçekleştirmektedir. Perspektifin tek bir noktaya odaklanmış bakış açısı, kameranın gövdesinde yer alan objektif ile özdeşleşmektedir (Belting, 2012: 22).

Farklı kültür ve coğrafyalarda göze görünen nesnelere çeşitli biçimlerde idrak edilip resmedilmiştir. Geometrik bir konstrüksiyon olan perspektif ise bu resmetme tekniğinden sadece bir tanesidir. “Gerçekliğin bizim bir kurgumuz olduğu anlayışı yerine, bize kabul ettirilmiş olanı ‘verili’, başka bir deyişle mutlak ve tek olarak görme eğilimindeyiz. Doğunun görsel sanatlarında farklı bir perspektif anlayışının hâkim olmasının nedeni, gerçekliği resmetmedeki yetenekten çok, farklı bir dünya görüşü ve dolayısıyla insan kavrayışıdır.” (Erdoğan, 1992: 21)

Etkin bir bakış olarak perspektifin diğer özelliklerinden birisi de dünya içerisinde gördüğümüz etkileyici ve gizlerle örtülü yansımaların sabitleyerek bir yüzeye resmedilmesi olmuştur. Bununla birlikte hareket eden bakışın resmedilerek ele geçirilmesi de benzer şeydir. Dolayısıyla bireyin kendi bakışını bir yüzeye sabitlemesindeki şaşkınlık düzeyi, fotoğrafın icadı ile karşılaşan bireyin hayret düzeyinden çok daha fazla olmuştur. “Aynada bir görüntünün oluşabilmesi için aynaya bakmak gerekir. Fakat dünya aynada görüldüğü halde, gördüğümüz yerde değildir.

Dünyayı oraya koyan bakışımızdır.” (Belting, 2012: 233) Etkin bir bakışın gerçekleşmesi için kullanılan perspektif de gerçekliğe dair imgeler bir tek gözün idrak edebileceği şekilde dizayn edilmektedir. Bu göz görsel algının tasarlanmasında görünen nesnelere dünyanın ana odak noktası olmaktadır (Berger, 2017: 16).

1. 3. Nesnel Gerçekliğin Belgeleyicisi Olarak “Fotografik Görüntü”

“Konuşulan dilin sözcük sayısı sınırlıyken, görsel dili oluşturan imgelerin sözlüğü sınırsızdır.” (Parsa, 2016)

Silverman’ın da benzeşim kurduğu gibi, ilk insanların gözlerini tarih olarak ne zaman açtığına dair herhangi bir saptamada bulunmak ne kadar zor ise, fotoğrafın ilk icadına dair kesin bir tarih belirtmek de o kadar güçlük arz etmektedir. Çıplak gözle bile yakalanamayacak ayrıntıların kayıt altına alınmasını sağlayan fotografik işlemin gelişmesinde birden fazla faktör rol oynamaktadır. 1839’da William Henry Fox Talbot ve Louis- Jacques- Mandé Daguerre tarafından meydana getirilen ilk fotografik görüntüler ve formları, ağırlıklı bir şekilde kendilerinden önce geliştirilen bilimsel ve özellikle de kimyasal deneylerin üzerine temellendirilerek zuhur etmektedir. Genel hatlarıyla bahsetmek gerekirse, 1614 yılında Angelo Sala’nın güneşe tutulan gümüş nitratin karardığını keşfetmesi, bunun akabinde 1724 yılında görüntüyü kaydedebilmek için Heinrich Schulze tarafından bu kararmanın kullanılabileceğinin fark edilmesi, daha sonrasında Thomas Wedgwood ve John Herschel’in bu isteği gerçekleştirme çabaları 1819 yılına kadar devam etmektedir. En sonunda bu gibi birçok gelişme akabinde Joseph Nicéphore Niépce tarafından sürdürülen kimyasal deneyler netice vermiş ve fotografik görüntünün kalıcı bir levha üzerinde oluşmasının katkısını sağlayan en önemli isimlerden biri olmuştur (Silverman, 2019: 27).

“Niépce, gerek Daguerre gerekse Talbot’tan önemli ölçüde erken bir tarih olan 1814 yılında kimyasal fotoğraf deneyleri yapmaya başlamıştır. Duyduğu çekim, estetik nedenlerden çok bunu, halihazırda

görsellerin çok sayıda kopyasını üretmeye yarayan bir araç olan litografi gibi, potansiyel olarak çoğaltma yapabilecek bir mecra olarak görmesinden kaynaklanmıştır” (2019: 68).

Niepce'nin ölümünden sonra Talbot ve Daguerre fotografik görüntünün yetkinliklerini geliştirmekte katkıda bulunmuştur. Bunlar arasında en önemlisi şüphesiz zamanı daha esnek ve etkin bir şekilde kullanılmasına yardım eden pozlama süresinin kısalması yer almıştır (2019: 73). “Bu işlemle, çizime ilişkin hiçbir fikir sahibi olmadan, kimya ve fizik konusunda hiçbir şey bilmeden ayrıntılı görüntüleri, en resmedilmeye değer manzaraları birkaç dakikada çekmek mümkün olacaktı” (Daguerre'den aktaran Silverman, 2019: 73).

Fransa'da fotoğrafın etkisini arttırmasına paralel olarak gelişim gösteren farklı bir faktör ise pozitivist düşünce biçiminin de yükselişe geçmesi olmuştur. Bu akım daha çok metafizik, soyut ve mistifike edilmiş söylem ve düşünce biçimine karşılık daha somut bilimsel, analitik ağırlıklı bir anlam ve düşünce dünyasını savunmaktadır. Bu anlayış tarihsel, ekonomik, kültürel ve teknolojik anlamda sürekli bir ilerleme ve gelişim içerisinde olan bir zamanda meydana gelmektedir (Kracauer, 2012: 76). Bu sebeple fotoğraf, sosyoloji ve pozitivism aynı dönemseller şartlar akabinde birlikte gelişim arz etmiştir. Her biri insan için alanında denetlenebilir, ölçülebilir, gözlemlenebilir bir yapı meydana getirmekte, bu şüphesiz metafizik ya da ezoterik düşünce biçimlerinin yerine daha kesin, öznellik yerine nesnelliğin öncüllediği, planlanabilir ve ampirik bilgi kullanımının ağırlık kazanmasına yol açmıştır (Berger, 2016: 91). “Rasyonalist, pozitivist ve nihayet materyalist düşünce akımları ‘gerçeğe ulaşma’ düşüncesini, spekülasyon karakterinden soyundurarak, bu dünyanın maddi varoluşuyla ilişkilendirmiştir. Artık aranan Tanrı değil, gerçeğin kendisiydi.” (Parkan'dan aktaran Kutay, 2006: 27)

Fotografik görüntünün kullanılabilirliği genel olarak adalet, sanayi, askeri ve tıp alanlarına çeşitli yetkinliklerinden ötürü nüfuz etmekle birlikte, detaylı ayrıntıları fark ettirmesi, matematiksel kesinliği doğası gereği içerisinde barındırabilmesi, özgün özellikleriyle de çeşitli bilimsel ve sosyal çalışmaların yapılmasına da hizmet etmeye çalışmıştır. Örnek vermek gerekirse şüphesiz antropolojik ve ansiklopedik kayıtlar,

iletişim ve haber çalışmaları, pornografik imgeler, polis ve kriminolojik kayıtlarla birlikte biyoloji ve astronomi araştırmalarında da fotografik görüntüden yararlanılmaktadır (Berger, 2016: 69, 90). Aygıtın bu bilimsel gücünden yararlananlar arasında ise Darwin ve en önemli eserlerinden biri olan *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) yer almaktadır. Çalışmalarında gravür kullanmak yerine iddia ettiği tezlerin kendisine daha iyi hizmet edebileceğini düşündüğü fotografiyi tercih etmiştir. Burada pozlama süresinin daha uzun sürdüğü fotoğraflar yerine enstantane çekilmiş fotografik görüntüler kullanılmıştır. Sebepler arasında ise; şüphesiz güvenilebilir, öngörülebilir, en ince noktasına kadar hassasiyeti yüksek, matematiksel kesinliği içeren karineleri bünyesinde taşıyabilmesinden kaynaklanmaktadır (Kracauer, 2012: 76).

Fotoğraf tecrübe ettiğimiz çağın başat elementi konumuna gelmiştir. Teknolojik, sosyolojik, ekonomik ve kültürel bağlamda kullanım arz eden pratik ve kullanım ihtiyacına göre verimli bir şekilde hizmet edebilecek esnek bir yapıya sahip araç niteliğine ulaşmıştır. Deneyimlediğimiz nesne ve çevredeki enformatik akış onun aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bunlar yeri geldiğinde gazete, dergi, billboard, reklam veyahut galerilerde uzantılarıyla birlikte yer alan sanat eserleri olarak da yerini almaktadır. Fotoğrafın bu sınırsız kullanım olanakları ve esnek yapısı doğası gereği onun manipüle edilebilme ya da yönlendirebilme özelliğini de öne çıkarmaktadır. Bu imkânın tanınmasına zemin hazırlayan faktörlerden biri şüphesiz ekonomik olarak üretim ve tüketiminin ucuz ve kolay olabilmesinden kaynaklanmaktadır (Derman, 1993: 43).

Optiksel araçların gelişimi, fotografik aygıt ve imaj temelli gelişmektedir. Reklamlar, resmi dokümanlar, antropolojik kayıtlar, topografik imajlar, mikroskopik ve ultrason taramaları gibi modern enstrümanlar ereklerini ve sonuçlarını gerçekleştirebilmek adına fotografik imajın kendisine ihtiyaç duymaktadır. Özellikle çeşitli lens kullanımları, modern pozlama teknikleri gibi zengin imkanlar çıplak gözle yakalanması ve idrak edilmesi mümkün olmayan anlık hareketlerin yakalanmasında salt göze oranla daha beceriklidir (Edwards, 2006: 4). Edwards, fotoğrafın deneysel olarak üç başat elementin bileşiminden meydana geldiğini belirtmiştir. Birincisi, amatör çizimler ile basılı eserlerin tekrar üretilebilirliği için geliştirilen yöntemlerle ilgilenmesi, ikincisi;

ışığa duyarlı malzemeler ve üçüncü olarak, camera obscura tekniğinin kullanımı olduğunu ifade etmiştir (2006: 71).

Modern dönemde özellikle meşguliyeti enformasyonla ilgili olan her güzergâh; göstergelere, özelde ise fotografik imajlara ihtiyaç duymakta ve ona atfedilen değer kendisinin seviyesi de her geçen gün fark edilmektedir. Sontag, fotoğrafa başvurulma gerekçe nedenlerinden birisinin; deneyimlerin, demokratikleşmesi ve gerçek kılınmaya çalışılması olduğunu vurgulamıştır (Sontag, 2008: 8). “Fotoğraf makinesi bizi belleğin yükünden kurtarır. Bizi Tanrı gibi gözler; bizim yerimize de gözlemde bulunur. Gene de hiçbir tanrı bu ölçüde sinik olmamıştır; çünkü fotoğraf makinesi, unutulsun diye kaydeder” (Berger, 2016: 74).

Fotografik imge tecrübe edileni kamulaştırma veyahut paylaşırma görevi üstlenirken bir taraftan da diğer resim yapma formlarından daha fazla bir şekilde deneyimin demokratikleştirme tutumunda dirayetli bir tavır takınmaktadır. Fotoğraf, *orada olabilme* tecrübesinin kazanımını tasdik etmektedir. Bu sadece bilinmedik bir mekânın ziyareti değil, aynı zamanda yabancı bir mekâna ait otantik tecrübenin ele geçirilmesi olarak yorumlanmaktadır. Dolayısıyla fotoğraflar, görünümüler dünyasını değişim ve dönüşüme zorlayan belgeler ve kayıtlar niteliğinde olmuştur (Wells, 2015: 19-22). Çevremiz ve iletişim halinde bulunduğumuz dünya ile ilişki, fotografik muhayyile aracılığıyla ilk elden olayların, yerlerin, nesnelere ve varlıklara ait fotografik imajların kendisiyle yaratılmaktadır. Fotoğraflar çoğu şeyi sıradan yapabilme imkanına, erişilmesi imkânsız mekân ve yerleri “ulaşılabilir” yapmaya, sıra dışı olanı daha cazip ve yakın kılmaya kapı aralamaktadır (Edwards, 2006: 5).

Etimolojik ve dilbilimsel olarak aygıt kavramının incelenmesi bize şüphesiz fotoğraf kamerasının ve hareketli görüntünün kaydedilmesine olanak sağlayan sinematograf cihazının çeşitli yönlerden daha iyi anlaşılmasına imkân sağlamaktadır. *Apparatus* ilk olarak Latince bir kökenden gelmekle birlikte, hazırlamak anlamına gelen *apparare* fiilinden türetilmiş, İngilizce’de ise bilindik kullanımı hazır duruma getirmek olarak daha çok tanınmaktadır (Flusser, 1991: 25). Daha sonra Flusser’inde ifade ettiği gibi aygıt doğası gereği bir şeye karşı hazır olabilme görevini üstlenmiştir. Sinematograf

ve fotoğraf aygıtı özelinde düşündüğümüz de ise kendisini gelmekte olan imajları kaydedebilmek için hazırlamaktadır (1991:25). Bu etimolojik inceleme aynı zamanda bekleme ve duraksama gibi zorunluluk arz eden özelliğe sahip aygıtın ontolojik gerçekliği hakkında da ipuçları verdiği gözlemlenmektedir. “Dış gerçekliğin üzerine kendi yapısını yükleyen zihin değil; yapısı gereği düşüncelerimize yön veren, nesnel dünyanın doğasındaki emirdi; bu nedenle ancak görebildiğimiz ve dokunabildiğimiz şeyi gerçek olarak kabul etmek zorundaydık.” (Burgin, 2013: 15)

Bizler, 21.yy. içerisinde fotografik evrenin bir parçası olarak yaşamaya alışmış bulunmaktayız. Bu alışkanlık hali doğal olarak bu görüntülerin ve imgelerin varlığını ve mahiyetini idrak edebilmede engel teşkil etmektedir (Flusser, 1991:71). Fotografik görüntü, gerçekliğin fiziksel kurtuluşunu gerçekleştirmekle birlikte gerçek ve gerçekliğin yapısını da değiştirerek, kaydedilen şeylerin bizim tarafımızdan nasıl alımlanacağını *normu* haline gelmiştir (Sontag, 2008: 106).

Fotoğrafın icadından önceki dönemde yaratılan görüntünün daha çok geleneksel görüntüler olarak yorumlanması bu dönemden sonraki süreçte ise üretilen imajların teknik görüntüler olarak kabul edilmesi, fotoğraf özelinde tartışacağımız aygıt, gerçeklik, doğru, bilgi ve kurmaca gibi kavramların değerlendirilmesinde katkı sağlayacaktır. Fotografik imajlar, bilimsel ve teknolojik bir düşüncenin uzantısı olarak kabul edilen aygıt tarafından üretilmektedir. Bu teknik imajların üretimi doğal olarak geleneksel görüntülerin üretiminden, yorumlanmasından, açıklanmasından ve anlamlandırılmasından farklılık arz etmektedir (Derman, 1993:37). Dolayısıyla bu teknik görüntülerin tarihsel ve ontolojik anlamda algılanan gerçekliğe biçim verebilme gücü bulunmaktadır.

Geleneksel görüntüler temel olarak insan müdahalesinin en ince ayrıntısına kadar temas edebilecek bir üretim biçimine dayanmaktadır. Ontolojik olarak teknik görüntünün ve plastik sanatların en önemli icadı olan fotografik imajın oluşma durumu ise tamamen mekanik bir süreç arz etmektedir. “Fotoğraf gerçeğin ve belirgin bir izlenimin mercekle aracılığı ile kalıplaştırılmasıdır. İnsan gözünün yerini alan merceğin

‘objektif’ adını alması da rastlantı değildir. Fotoğraf insan eli değmeden üretildiği için nesnedir.” (Büker, 1989: 20)

Aygıtta ait örtücünün açılmasıyla birlikte ışık yardımıyla selüloit filmin üzerine düşen görüntüler kendiliğinden kayıt altına alınmaktadır. Herhangi bir insan eli müdahalesi gerektirmeden gerçekleşen bu işlem, fotografik görüntünün nesnel gerçeklik iddiasında ki *inanırlılık* ve *güvenilirlik* nosyonunun artmasına katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla bu mekanik doğa ve müdahalesiz işlem, fotoğrafın gerçekliğin belgeleyicisi görevini üstlenmesine neden olan sebepler arasında yer almaktadır (Derman, 1993:44). “Fotoğrafın gücü resimden farkı nesnelere olduğu gibi gösteren mercekten kaynaklanmaktadır. İlk kez ürün ile onu üreten nesne cansız varlıklardan oluşmaktadır. Artık olaya insanın yaratıcı müdahalesi söz konusu değildir” (Bazin, 2011: 18). Fotografik doküman, tıpkı diğer dokümanlar gibi daha nötr ve pratik kullanıma eğilimi olmakla birlikte enformasyonun objektif kaydı olarak algılanmaktadır. Doküman ya da belge doğası gereği sübjektif donelerden muaf ve herhangi öznel bir niyetin barınmadığı bir yapı arz etmektedir (Edwards, 2006: 12).

“Fotoğraflar, özellikle de enstantane olanlar oldukça öğreticidir. Çünkü biliriz ki, belirli yönlerden tam da temsil ettikleri nesnelere gibidirler. Bu benzerlik, fotoğrafların belirli şartlar altında üretilerek, fiziksel olarak doğaya en ince ayrıntısına kadar benzeyebilme memuriyetinden kaynaklanmaktadır. Bu açıdan, fiziksel bağlarıyla birlikte onlar işaretlerin ikinci sınıfına aittirler.” (Pierce, 1955: 106)

Geleneksel görüntülerden ayrıksı bir şekilde, teknik görüntülerin üzerine kaydedilen veriler, gerçek bir zaman ve mekân da meydana gelmektedir. Bu fotografik görüntünün kanıtlanabilir ve nesnel olabilme gücüne sahip olduğunu öne çıkarmaktadır. Fotoğrafın belirli yönlerde manipüle edilebilir bir doğası olsa da asıl önemli olan fotoğrafın salt gerçek olmadığı bilgisi olup, gerçekliği ikame edebilecek potansiyele sahip olmasıdır (Aydın, 2008: 25).

Fotografik görüntünün nesnel gerçeklik iddiasını perçinleştirmesine katkı sağlayan diğer bir unsur ise tahakküm edici bir doğaya sahip olmamasıyla birlikte alımlanan tarafından yan anlam ve en önemlisi de objektifliğini sağlayabilen bir düz anlam olarak yorumlanabilecek çok katmanlı bir yapısının mevcudiyetidir (Barthes, 2017: 14). Yapısal olarak diyalog ve ses özelliğine sahip olmaması, hareket ya da bir anlatı yoluyla herhangi bir tahakküm sürecinin gerçekleşmemesi, kurgu parametresinin ortadan kalkması, belirli karakter arklarının olmaması ile özdeşleşmenin bir anlamda dumura uğratılması, zaman ve mekân anlamında deneyimlenen uzamın varlığından azade bir yapıda gerçekleşmesi gibi faktörler sıralanmaktadır. Özellikle de durağan fotoğrafa bakma anı, alımlayan tarafından sınırsız bir genişlemeye tabi tutulabilme özelliğine sahip olsa da bunun tam aksine hareketli görüntülerde yönetmen tarafından tahakküm edilen ve önceden belirlenen bir zaman ve hareket algısı söz konusu olmuştur.

“Sözcük düzlemi (lexis) okumanın ya da alımlamanın toplumsallaşan bir ögesidir. Heykelde yontu, müzikte kısım ya da parça gibidir. Açık olarak fotografik düzlem (lexis) sinematik düzlemden (lexis) daha küçük olan sessiz bir dikdörtgen kağıttır. Film sadece iki dakika uzunlukta olsa bile bu iki dakika adeta sesler, hareketler ve diğer özellikler aracılığıyla genişlemektedir. Ayrıca, filmin yönetmeni tarafından önceden belirlenen sinematik düzlemin (lexis) zamanlamasının aksine, fotografik düzlem (lexis) sabit bir süreye sahip değildir. Bakışın ustası olan alımlayana yani deneyimleyene bağımlıdır. Dolayısıyla bir taraftan zamanın tekrar özgür bir yazımı meydana gelirken diğer bir taraftan dayatılan bir zaman okuması gerçekleşmektedir.” (Metz, 1985: 81)

Gerçekliğin farklı boyutlarını ele geçiren, fotoğrafının değerini arttıran diğer bir özelliği ise ifşa edebilme ve alımlayan tarafından bir keşfetme aracı olarak ikame edilmesidir. Bu estetik değerın oluşumuna katkı sağlayan ise şüphesiz epistemofilik (bilme) haz ve güzel olduğu düşüncesidir. Dolayısıyla fotografik mecra bu arzunun kendisini tatmin edebilmesiyle de birlikte güzellik nosyonunun yayılmasına katkı sağlamaktadır (Kracauer, 2012: 100).

Kracauer, fotoğrafın ontolojik gerçekliğiyle birlikte bu olgunun kendisine katkı sağlayan belirli yakınlıkların önemini vurgulamaktadır. Birinci olarak fotoğraf, sahnelenmeyen bir gerçeklikle yakınlık içerisindedir. Yaşamı ve doğayı ham bir şekilde kaydedebilme potansiyeli olan fotoğrafın sahnelenmemiş olan gerçekliği ele geçirme yetkesi bulunmaktadır. Çünkü salt doğa, sadece ama sadece fotoğrafın kendisi ile kayıt altına alınabiliyorsa bu sahnelenme imkanına sahip olamadığının bir göstergesi olarak yorumlanmaktadır. Dolayısıyla sahnelenmemiş olan ile yakınlık içerisinde bulunan bu gerçeklik, kurmaca bir yapının oluşma ihtimalini de iptal etmektedir. İkinci olarak ise bu sahnelenmeme durumu doğal olarak tesadüf veyahut rastlantısal (furtuitos) olanı imlemektedir. Üçüncü olan yakınlık ise, fotoğrafın sonsuzluk (endlessness) izlenimini çağrıştırmasıdır. Fotografik çerçevenin kendisi doğal olarak çerçevenin içerisi ile dışarı arasında bir sınır çizilmesine katkı sağlamaktadır. İçerisinde yer alan her türlü öge ve veri, dışarısında kalan içeriklere göndermelerde bulunarak kurulmakta olunan sonsuz bir ilişkinin zeminini mümkün hale getirmektedir. Son ve dördüncü olan ise belirlenimsizlik (indeterminate) ile kurduğu yakınlık olarak göze çarpmaktadır. Fotoğraf aracılığıyla kayıt altına alınan doğanın herhangi bir müdahale ya da kalıba sokulma işlemi gerçekleşmemesi tam aksine bir muamma olarak kabul edilip bütün ince hassasiyetleriyle kaydedilmesi belirlenimsizlik ile yakınlığını arttırmaktadır (2012: 95-98).

Fotoğrafın yorumlanma biçimindeki diğer bir husus ise; “ayakkabı” ve “elma” nesnelere gibi fotografik görüntünün bir tüketim nesnesi olup olmaması ya da “makas”, “iğne” gibi bir üretim aracı olarak kullanılabilirlik yetkinliğe sahip olup olmamasına dair bir soru işaretidir (Flusser, 1991: 27). Bu analojinin kendisi tez çalışmasında incelenilen bu konu özelinde paralellikler göstermektedir. Hareketli görüntülerin oluşmasına katkı sağlayan “durağan görüntünün” yani fotoğrafın bir iğne görevini ontolojik bağlamda üstlenme gücüne sahip olabilmesiyle birlikte, *La Jetee* (1962), *Gece ve Sis* (1956) ve *Ulysses* (1982) gibi filmlerin oluşmasına katkı sağlayan ontolojik ve sinematografik bir unsur olabilme potansiyelini de içerisinde barındırmaktadır.

Diğer bir örnek ise dilin kullanım biçimlerinin hem sanatsal anlamda hem de bilimsel anlamda örnekleri bulunmaktadır. Bir tarafta edebiyat ve şiir başta olmak üzere birçok eserin üretilmesinde temel rol oynayan dil, diğer bir taraftan da bürokratik ve

bilimsel belgelerin meydana getirilmesinde etkin olarak yer almaktadır. Dolayısıyla durağan görüntü ile arasında kurulmaya çalışılan analoginin çözümlemesini yaptığımızda, fotoğraf dil gibi hem estetik olarak sanatsal bir etki taşıyan ve nitelikli bilgilerin üretilmesini gerçekleştirebilen bir mecra olmakta aynı zamanda kitle ve tüketim kültürüne hizmet edebilecek bir yetkinliği de içerisinde barındırmaktadır (Sontag, 2008: 177).

Görsel kültür; imajlar ve imgelerden güç devşirmekle birlikte, varlığın tahayyül edilmesinde ya da cisimleştirilmesinde modern bir eğilimin karakteristik özelliklerini sergilemektedir. Özellikle modern dönemi, eski ve orta çağlardan ayıran radikal faktörün görselleştirme eksenli olduğu düşünülmektedir (Mirzoeff, 1998: 6).

“Dünya resmi, dünyanın bir tasviri anlamına gelmek yerine dünyanın bir resim olarak kavranıp ele alınmasıdır. Dünya resmi, Erken Orta Çağ’dan modern döneme bir değişim ve dönüşüm içerisinde olmak yerine aslında dünyanın her geçen süre zarfında resimleşmesine dikkat çekmektedir. Modern çağın özümüyle farklılık göstermesini sağlamaktadır.”
(Heideger, 1977: 130)

Modern dönemin araçları olarak kabul edilen sanai gelişmeler, ilerlemeci atılımlar, aklın utkusunun kabulü, nedensellik ve us temelli gerçekliği algılayış biçimi doğal olarak görsel ve gösteri toplumunu muştulamakta ve temsilin gücünü her geçen gün perçinlemektedir (Debord, 1996: 2). Fotoğraf; görmenin, modernize etmenin ve modernin bir uzantısı olarak değerlendirilmektedir. Pozitivist dünya görüşünün benimsenmesine katkı sağlayan bir aygıt ve bununla birlikte gerçekçi nitelikleri bünyesinde barındırması bakımından bu düşünce biçimiyle beraber özel ve yakın ilişkiler içerisinde bulunmaktadır (Slater 1995: 222).

Fotografik imge ve aygıt, modernizmin ana taşıyıcı elementi olarak konumunu her geçen gün sağlamlaştırırken, modernizmin sürekli tekrar ettirdiği değişim ve dönüşümün şekil veren unsuru olarak etkisini sürdürmektedir. Özellikle de zaman ve mekândan azade bir yapıya bürünmesinden ziyade, birçok yönden lineer olarak akmakta

olan konvansiyonel anlatı formlarını da yapı söküme uğratabilecek potansiyele sahip olagelmıştır (Wells, 2015: 21).

İlk çağlardan itibaren yaratılan görüntülerin insanın deneyimlediği nesnelere zamanla daha yetkin bir şekilde benzemesi için çaba sarf edilmiştir. 19. yüzyıla kadar bu ihtiyacı geleneksel görüntüler karşılarken, daha sonrasında anlatılanın gerçek olduğuna inandırılması ve bu gücü alımlayanın iradesine bırakmadan gerçekleştiren fotoğraf elde etmektedir (Berger, 2017: 10). “Resim, görüntü olmaya zorlanmıştır ve bu görüntüler sanat haline getirilmiştir. Diğer taraftan fotoğraf ve sinema ise gerçekçilik düşüncesini sağlayan icatlar olarak karşımıza çıkar.” (Bazin, 2011: 18) Bazin, fotografik görüntünün ontolojisine dair düşüncelerini felsefi ve ağırlıklı olarak psikolojik bir zemin üzerinde temellendirmeye çalışmaktadır. Özellikle de plastik sanatların en önemli icatlarından biri olan fotografi ile mumyalama işleminin yapılmasındaki gereksinime ait nedenleri çözümlenerek ikisi arasındaki ortak benzerlikleri çıkarsamaya çalışmaktadır. Bunlardan en önemlisi, iki alanında insanın ölümsüz olabilme isteği duyması noktasında ortak paydada buluşmasıdır. Bu arzu ve ifade edilmeye çalışılan araç, dönem boyunca şekil değiştirmiştir. Bu sebeple plastik sanatların sergüzeştinin ana odak noktasına baktığımızda hep bir gerçekçilik arayışının içerisinde olduğu gözlemlenmektedir.

1. 4. Gerçekliğin Temsilinde Durağan Görüntüden “Devinimli Görüntüye”

“Fotoğraf gerçektir. Sinema, saniyede 24 defa gerçektir.”

(J. L. Godard’ dan aktaran Mulvey, 2012: 26)

İnsan yaşamını idame ettirmek ve sürdürülebilirliğini sağlayabilmek adına çeşitli gerçeklik algılarını tanıma ve nasıl meydana geldiklerini anlayabilme çabası içerisinde. Tarihsel olarak en eski çağlardan bu zamana kadar birçok önem arz eden gelişim ve durumlar söz konusu olmuştur. Bunlar insanın yaşamsal pratiklerine yansımış ve deneyimlediği gerçeklik algısıyla senkronize olarak bitimsiz bir şekilde dönüşüm içerisinde bulunmuştur. Bu önemli gelişmelere genel hatlarıyla örnek vermek gerekirse yazının ve matbaanın icadı, daha sonrasında camera obscura ve fotoğraf makinasının icat

edilmesi, elektriğin icadı ve dijital sistemlerin gelişimi ile birlikte kültürler arasında meydana gelen farklılıklar şüphesiz bireyin deneyimlediği ve sürekli iletişim halinde bulunduğu zaman ve mekân ile ilişkisinde tezahür etmektedir (Erzen, 2011: 41).

Benjamin de ifade ettiği gibi odağın fotoğrafının belirli niteliklerden ötürü bir sanat olma potansiyelini taşıması ya da taşınamaması durumuna yönelmesinden ziyade, fotoğrafının icadıyla beraber kendinden sonra gelişmekte olan sanatın bütün doğasında bir dönüşüme sebep olan o değişimin kendisine çevrilmesinin daha verimli olacağını belirtmektedir (Benjamin, 2012: 63). “Fotoğrafın bir sanat olup olmadığı meselesinin yerini, artık fotoğrafın sanatlara yeni hedefler bildirmesi (ve yaratması) gerçeği almıştır.” (Sontag, 2008: 178)

Fotoğrafın bir uzantısı olarak sinemanın; tarihsel, kültürel ve teknolojik gelişimini analiz etmek bize fark edilmeyi bekleyen önemli bir durumun kendisine işaret etmektedir. O noktada; sinemanın hareketli görüntüleri meydana getiren bir sinematografik araç olarak icat edilmemesidir. Şüphesiz sinemanın başlangıcı aygıtın kendisi yani sinematografi ile paralel bir şekilde başlamaktadır. Dolayısıyla sinematografiye kıyasla sinemanın hangi tarih de icat edildiğine dair bir saptama yapabilmek imkânsız olmuştur. Önemli olan nokta birinin icat edilen, diğerinin ise bir aygıttan daha farklı bir şey olarak gelişim içerisinde olduğu gerçeğidir. Bir aygıt olarak sinematografi; on dokuzuncu yüzyılda icat ve keşif edilmiş bütün araç ve gereçlerin birleşimi ve katkısı sonucunda meydana gelmiş bir mirasçı pozisyonunu doğası gereği yeğlemektedir (Ceram, 2007: 2-3).

Farklı iki mecraların ilişkisi göz önüne alındığında, durağan görüntü ve hareketli imajların tarihsel olarak ortak paydada bulunduğu zaman dilimi 1877 ve 1878 yılları olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde Edward Muybridge, California valisi ile girdiği bir iddiadan ötürü, gerçekleştirdiği *Hayvan Hareketleri* (Animal Locomotion) çalışması, devinimli görüntünün kronolojisine dair bir bakış geliştirebilmek adına başlangıç noktası olarak benimsenmektedir. Muybridge’in aynı yöntemle gerçekleştirdiği deneysel ve bilimsel çalışmaların en önemli örneklerinden birisi; dört nala koşan atın bütün ayaklarının aynı anda yerden kesilip kesilmemesine dair bir soru işaretinden meydana

gelmesidir. Bu yüzden Muybridge böyle bir amaç uğruna, ondan fazla fotoğraf makinesi aracılığıyla kayıt altına alınan bu devinimsiz görüntüleri, bir oynatıcı sayesinde devinim kazandırarak hareket izleniminin meydana getirilmesinde yardımcı bir rol oynamıştır. Bu gelişim ile beraber hareketli görüntünün vücut bulmasında önemli bir yol kat edilmiştir. Buna ilaveten devinimli görüntünün sabitlenebilmesi için kimyasal ve optik gelişmeler de buna katkı sağlamıştır. Lumière kardeşlerin sinematograf aygıtı ile beraber fotoğraflanan imajların saniyede on beş kare hızlandırılmasıyla hareket izleniminin yaratılması kaçınılmaz olmuştur (Hepdinçler, 2013: 137-138).

Diğer araçlara ve aygıtlara oranla sinemanın seyirciler nezdinde bu derece ilgi ve alaka görmesinin diğer sebebi şüphesiz gerçeklik izlenimini ve algısını taşıyabilecek potansiyele sahip olabilmesindedir. Bu olgunun oluşmasında rol oynayan başat iki faktör bulunmaktadır. Bunlardan birincisi fotografik görüntü ikinci olarak da elde edilen bu görüntülerin hareketlendirilmesidir (Erdoğan, 1992: 23).

“Fotoğraf tarafından kaydedilen gerçeklik, sadece kaydedildiği o anla bağlantılıdır. Yani tarihsel zamanın sürekliliğinden koparılmış bir anı temsil eder. Hareketli görüntü ne kadar tarihsel olursa olsun, bir süreklilik ve örüntü düzenine bağlıdır; temelde kurgu tarafından ona dayatılmış zamansal bir dinamiği olan estetik bir yapıya açılır. Durağan fotoğraf, su götürmez bir şekilde kayıt anıyla dizinsel ilişkisine çakılı, bağlantısız bir anı temsil eder. Bunun aksine hareketli görüntü, süreden, başlangıç ve bitişlerden ya da bunlar arasında uzanan örüntülerden kaçamaz.” (Mulvey 2012: 24)

Louis Jean Lumière (1864-1948) ve *Auguste Marie Louis Nicolas* (1862-1954) kardeşlerin sinema gösterimini yaptığı ilk tarih 28 Aralık 1895 olarak bilinmektedir. İlk gösterimin yapıldığı bu yer Paris’te Capucine Bulvarında yer alan Grand Cafe’dır. Seyircileri cezbeden sadece gösterimi yapılan devinimli görüntüler değil aynı zamanda bir atraksiyon aracı olarak da kabul edilen sinematograf (cinematographe) aygıtıdır. Genel anlamıyla *hareketli görüntü* anlamına gelmektedir. Yunanca bir kelime olarak *kinema* (hareket), *graphein* ise (yazma) anlamlarından türetilmiştir. Dolayısıyla iki

sözcüğünde birleştirilmesi akabinde meydana gelen *hareketi yazma* edimini göstermektedir. Bunun sonucunda sinemanın oluşmasını ve tanımlanmasını sağlayan iki başat özelliğin varlığı kabul edilmektedir. Birincisi hareket, ikincisi ise hareketi kayıt altına alabilmektir (Erdoğan, 1992: 22).

Erdoğan'ın da belirttiği gibi insanın ardışık bir şekilde arka arkaya gösterilen hareketsiz görüntüleri bir bütünmüş gibi algılamaya yatkın olduğu bilinmektedir. Bunun hangi şartlar altında ve sebeplerden ötürü olduğuna dair çeşitli saptamalar mevcuttur. En bilindik olanı Peter Mark Roget'e ait olan göz tabaka izlenimidir. Beyinin bir uzantısı olan göz, ışık vasıtasıyla yansıyarak meydana gelen görüntüyü bir müddet hatırlama eyleminde bulunmaktadır. Bununla birlikte sinemanın oluşmasında başat rol oynayan hareketsiz görüntülerin peş peşe gösterilmesiyle birlikte meydana gelen boşluk ve kararmalar gözün bu hatırlama özelliğiyle birlikte yok olmaktadır. Dolayısıyla bu işlem bir hareket yanılısamasının oluşmasına zemin hazırlamaktadır. "Eğer insanın görme yetisi kusursuz olsaydı, film gibi hareketli fotoğraflarda var olamayacaklardı." (Bordwell'den aktaran Gunning, 2011: 41). Diğeri ise kırpışma etkisidir. Aslında art arda gösterilen görüntülerin bir kırpışmaya neden olması gerekmektedir. Fakat bu hareketsiz görüntülerin gösterilme hızlarında belirli bir artış söz konusu olursa gözün bu kırpışmayı algılaması olanak dışı kalmaktadır. Bu işlem de doğal olarak hareket izlenimini ya da yanılısamasını meydana getirmektedir (Erdoğan, 1992: 27-28). "Fotoğrafın gerçekliği dondurması, hareketlilikten hareketsizliğe, yaşamdan ölüme bir geçişe işaret eder. Sinema, orjinalinde hareketsiz olan kareleri hareketlendiren bir illüzyon aracılığıyla süreci tersine çevirir." (Mulvey, 2012: 26)

Ontolojik olarak fotoğrafın hareketi kaydedebilme ve bununla meydana gelen özel zaman boyutunu bünyesinde barındırabilme potansiyeli olmaması, gerçeklik ile kurduğu ilişkinin bir nebze olsa sekteye uğramasına sebebiyet vermektedir. Bu nedenle devinimli görüntülerde, gerçekliğin seviyesi ve tecrübe edilebilme olanakları durağan imajlara oranla daha çok bulunmaktadır. Başat faktör ise *hareket* ve hareketin varlığıyla beraber oluşagelen zamanın mevcudiyetini içermesidir. Fakat buradaki çelişki ise; devinimli görüntülerin oluşmasını sağlayan bu durağan görüntüler yani bizzat *hareketsiz* imajların kendisi tarafından yaratılıyor olmasıdır (Derman, 1993: 57).

“Film fotoğrafı içerir. Sinema, fotoğrafın algısal özelliklerinin eklenmesi ile sonuç bulur. Görsel evren içerisinde en önemli etmen; hareket ve imajlar ya da çekimlerin çoğunluğudur. İkincisi ise eskisinden farklı olarak, her fotografik imge durağan olsa bile, birinden diğerine geçmek ideal bir ikinci hareketin yaratılmasına imkân sağlarken, bu devinim ardışık ve farklı hareketsizliklerden meydana gelir. Bilinçsizliğinin ve hafızanın zamansızlığıyla karşılaştırılan fotoğrafın zamansızlığına karşı, hareket ve çoğunluğun kendisi zamanı imlemektedir.” (Metz, 1985: 83)

Fotoğraf ve sinema arasındaki biçimsel ilişki içerisinde yatan diğer bir paradoks ise aynı özsel duruma diğer bir deyişle optik, ışık, aygıt ve kimyasal sürece tabi tutulmakla birlikte özgün ve farklı tecrübe formlarının meydana gelmesine yardımcı olmasıdır. Christian Metz’in bu iki biçimsel ilişkiye dair analizi *Photography and Fetish* çalışmasında detaylı bir şekilde incelenmektedir. Bunlardan en önemlisi fotoğraf ve sinemanın toplumsallık bağlamında kullanım alanlarıdır. Filmin meşruiyetini kazandığı ve geçerliliğini elde ettiği alan, bir eğlence aracı olarak tercih edilmesiyle birlikte yedinci sanatın bir dalı olarak kabul görmesindedir. Fotoğrafa kıyasla üretim aşamasının daha meşakkatli olması ise ayrı bir etkidir. Durağan görüntü olarak fotoğrafın yaratım süreci daha çok bireysel bir tecrübe alanına temayül etmekteyken, toplumsallık bağlamında kullanımı ve tercih edilebilirliği sinemaya oranla daha elverişli bir yapı arz etmektedir (Metz, 2007: 124).

Fotoğrafın estetik boyutunu düşündüğümüzde hareketli görüntüye nazaran zamanla kurduğu biçimsel ilişki daha girift bir yapıda kendini göstermektedir. “Fotoğraf hareketsiz ve donmuştur. Zaman aracılığıyla nesnelere çürümeksizin muhafaza edebilecek dondurucu (kriyojenik) güce sahiptir. Ateş buzu eritecek, fakat erimeye başlayan buz ise ateşi söndürecektir.” (Peter Wollen: 2007: 112) analogisiyle Wollen, bu devinimsel iç diyalektik ilişkide durağan imgeyi bir buza, hareketli görüntüyü ise ateşe benzeterek çözümlemeye çalışmaktadır.

Peter Wollen, fotoğraf ve sinema arasındaki biçimsel ve estetik ilişkiyi, zamansallık bağlamında değerlendirmiş, *Fire and Ice* çalışmasında durağan görüntünün yani fotoğrafın hareketli görüntüye nazaran “geçmiş”, “an” ve “gelecek” arasında sınırsız ilişki kurabilecek değişkenli bir zamansallık yapısına sahip olduğunu belirtmiştir. Fotoğrafın zamanı durdurma ya da dondurabilme potansiyeliyle birlikte geçmişin zerreciklerini etkin bir şekilde muhafaza edebilme “*flies in amber*” yetkesi bulunmaktadır. Wollen, yaptığı metaforik benzetmede fotoğrafın sadece bir nokta ve en önemlisi de hareketli görüntünün bu noktadan oluşan bir çizgi ya da hattan müteşekkil görüldüğünü açıklamaktadır. Dolayısıyla da bu hareketin illüzyonunu muştulamaktadır (2007: 108- 109).

“Fotoğraf sinemaya kıyasla zamansal olmaktan çok uzamsaldır, yatay ve çizgisel olmak yerine dikeydir, böylece izleyiciye zamanı geri çevirme, çapraz okuma ve ani olarak dönüşen düşünceler arasında dolaşma imkânı vermektedir. Sinemanın flash-back, flashforward ve çok katmanlı olaylar dizisi ile fotoğrafın burada işaret edilen zamansallığına benzer pratikler söz konusu olsa bile, film zamanı daha önceden oluşturulmuş bir çizgi üzerinde hareket etmektedir.” (Hepdinçer, 2013: 148)

Hareketli görüntü ve durağan fotoğraf arasındaki bağ diğer sanat dallarının birbiriyle olan ilişkisinden daha ilginç ve daha zengin bir tutum sergilemektedir. Bu bağıntı yeri geldiğinde birbirinden ayrı bir şekilde çözümlenmesi imkânsız bir olgu olarak karşımıza çıkmakta yeri geldiğinde de bariz ayrık farklılıkların görülebildiği iki farklı mecra olarak pozisyonunu korumaktadır. Fotoğraf ve sinema arasındaki kompleks ilişki sadece teknolojik devinimlerle değil artistik ve estetik katkılarla katmerlenmektedir. Dolayısıyla bu alanlar üzerinden birbirini bitimsizce besleyen interaktif bir ilişki meydana gelmektedir. 20. Yüzyılın ilk yarısında fotoğraf ve sinemanın daha ileri düzeyde gelişmiş bir halde kendini bulması modern bir fikir olarak hız ve ilerleme mefhumlarıyla kurduğu yakın ilişkiden müteşekkindir (Campany, 2007: 10). Fotoğrafın bir film çağrışımı yaptığı, filmin ise bir fotoğrafa benzediği her durum iki alanında birbirlerinden bitimsizce ödünç aldıkları formel kodlar ve örüntüler aracılığıyla gerçekleşmektedir.

2. KURMACA VE BELGESEL FİLMLERDE GERÇEKLİK BİÇİMLERİ

2. 1. Sinemada Gerçeklik ve Gerçekçiliğin Temsiliyeti

“Sinema gerçekiğin değişik düzeylerini ortaya çıkartmak için bulunmuş bir sanattır.”

(S. Kracauer'den aktaran Andrew: 2010: 194)

Sinemanın kendine özgü paradoksu, soyut ve muhayyel olanı en yetkin bir biçimde somut ve gerçek imajlarla anlatabilmesinden kaynaklanmaktadır. Perdeye yansıtılan ışığın ve akabinde oluşan imajların hayatın bir aynası olarak tasavvur edilmesini sağlayan etmen fotografik temelli olmasıyla birlikte hiçbir figüratif sanatların ulaşamayacağı bir ham gerçekiğin fizyonomik zenginliğini kayıt altına alabilme istidadıdır (Bazin, 1995: 26). “Sanatta gerçekçilik üzerine tartışma, estetik ile psikoloji kavramları arasındaki karışıklığın yanlış yorumlanmasından ortaya çıkmıştır. Doğru gerçekçilik dünyanın somut bir şekilde ifade edilmesi, sahte gerçekçilik ise sadece göz aldanmasıdır.” (Bazin, 2005: 12) Bazin, sanata dair yapılan muhakemeler, yorumlamalar ve anlamlandırmalar içerisinde en çok adı geçen etmenin gerçekçilik fenomeni olduğunu belirtmiştir. Şüphesiz bu olgunun katmerlenerek açılanmaya çalışılmasındaki sebep, hem estetik değerlerin bilişsel ve duygusal yönden katkıları hem de sinema özelinde gözün devinimli görüntüyü kavrayabilmesindeki gerçeklik yanılmasına eğilimli müsait yapısıdır.

Roy Armes “*Sinema ve Gerçeklik*” adlı yapıtında sinema tarihini, estetiğini ve sinemanın gerçeklik ile kurduğu ilişkiyi analiz ederken üç farklı yaklaşımın var olduğunu, bunların özgün bakış açılarının niye ve nasıl meydana geldiğini serimlemeye çalışmaktadır. Sinemanın tarihsel, sanatsal ve toplumsallık bağlamındaki çok boyutlu yapısını yorumlamaya çalışırken kullandığı bu üç ayırım ya da yaklaşım hem sinemasal

dilinin nasıl evrimselleştiğini hem de sinemanın gerçeklik ve algısı ile kurduğu ilişkide nasıl bir potansiyele sahip olduğunu yansıtmaktadır.

Armes birinci boyutu “gerçeğin ortaya çıkartılması” olarak adlandırmaktadır. Gerçeğin görünmesinde ya da meydana çıkartılmasında başvurulan tutum müdahalesiz bir biçimde özne ve nesne, çevre ve mekân ile kurulan ilişkiyi yansıtmak olarak kabul edilmiştir. Sanatçı ya da yönetmenin başlıca ereği yaratmak, manipüle etmek, tahayyül edebilmek ya da kurmaca bir nosyonu ilave etmek yerine deneyimlediği dünyayı görüldüğü gibi ilavesiz bir şekilde yansıtabilerek seyirciye müdahalesiz bir dünyanın tecrübe edilebileceği bir zemin imkânı sağlamaktır. İkinci bir boyutu ise “gerçeğin taklit edilmesi olarak” adlandırmaktadır. Bu film yapma pratiği ise gerçekliğin müdahalesiz bir şekilde sunulma tarzından tamamen ayrık bir tutum takınmaktadır. Erek daha çok gerçeğe karşı, benzerlik izlenimini çeşitli yöntemlerle yakalayabilmektir. Üçüncü ve son boyut ise “gerçeğin sorgulanması” olarak değerlendirilir. Daha önce bahsedilen ilk iki tutum ile ayrık noktalar taşımaktadır. Gerçek ne olduğu gibi müdahalesiz bir şekilde yansıtılabilecek elde edilebilecek ne de sadece biçimsel ve imgesel özelliklerle ortaya çıkartılabilecek bir fenomendir. Bu son boyuttaki amaç ise görünenin ardındaki gerçekliği idrak edip yansıtabilmektir. Bunu elde edebilmek için ise nesnel ya da ham gerçeklik iddiası barındıran, kurgusal ve tasarımsal olmayan ya da belgesel görüntüler ile öznel, planlanabilir ve kurmaca imajların kaynaştırılarak şekillendirilmeye çalışılmasıdır (Armes, 2011: 10-11).

Yukarıda bahsedilen birinci boyuta dahil edilebilecek ilk isim şüphesiz sinemanın ve tarihinin önemli isimlerinden Lumière kardeşler ve filmleridir. Devinimli görüntülerin kaydını gerçekleştirmekle birlikte yaşamdaki ve günlük hayatın akışı içerisindeki bir bölümü aygıt aracılığıyla cımbızlarayarak hareketi müdahalede bulunmaksızın kayıt altına alabilme gibi bir tutum içerisinde bulunmuşlardır. Bu tavır, sinemada gerçekliğin temsiliyeti olarak ilk özgün nüvelerin serpilmesine yardım etmiştir (Armes, 2011: 23).

“Lumière filmlerini basitçe yeni bir teknolojinin sunumu olarak görmek imkânsız. Her bir jest, ifade, rüzgârın ya da suyun her bir hareketi,

gizemli bir evrene dokunuyor. Bu artık sihirbaz oyunlarının gizemi değil, fakat taşlaşmış hareketi ilk kez görmenin yarattığı o çok daha alt üst edici tekinsizlik duygusudur.” (Mulvey, 2012: 48)

Mulvey, Lumiere’lerin ürettiği ve filmleri için kullandıkları sinematografinin sadece teknolojik bir aygıt olarak kabul edilmesi ya da benimsenmesinin, devinimli görüntünün oluşmasına ve etkisine dair önem arz eden dinamiklerin idrak edilmesinde muğlak noktalar meydana getireceğini belirtmiştir. Fotografik temelli durağan görüntünün “canlanarak” hareket etmesi ve bununla birlikte meydana gelen sinematografik devinimli imajların içerisinde zaman olgusunun vücut bulması şüphesiz alımlayıcılar nezdinde şaşakalmaya buna ilaveten tekinsizlik hissinin meydana gelmesine zemin hazırlayacaktır.

İkinci boyutu göz önünde bulundurduğumuzda sinema estetiğine ve diline biçim veren isim Georges Méliès olmuştur. Sinema filmi yapma pratiği olarak Lumière’lerden tamamen ayrıksı bir film tarzına sahiptir. İmgesel ya da kurmaca filminin ilk öncüsü olarak bilinmektedir. Gerçeklik izlenimini ve hakikati sadece fotografik imgelem yoluyla elde edebilmek yerine bu özelliği aracı kılıp, kameranın, kurgunun ve farklı anlatım tekniklerinin özgün yönlerini keşfederek ham gerçekliğin dönüşüme uğradığı farklı bir gerçeklik biçimi inşa etmeye çalışmıştır. Çeşitli öznel ve düşsel imajlar, farklı anlatı dinamikleri ve diğer sanat formlarının da dahil edilmesiyle gerçeklik farklı bir boyutta temsil edilmeye başlanmıştır (Armes, 2011: 30). “Lumière gözlemlene duygusuna, ‘iş üstünde yakalanan doğa’ ya duyulan merakı hitap etmiştir; Méliès ise sanatçının salt fanteziden aldığı haz uğruna doğanın işleyişine boş vermiştir.” (Kracauer, 2014: 113) Doğal olarak Lumière ve Méliès arasındaki bu ikili ayrım sinema tarihinde de müşahade edileceği gibi gerçekçi ve biçimci eğilimlerin belki de geleneğin meydana gelmesine yardımcı olmuştur. Dolayısıyla sinema ham gerçekliği bir yandan müdahale etmeksizin yansıtabilirken bununla birlikte imgesel, düşsel ve öyküleştiren bir dil aracılığıyla da gerçekliği biçimci bir tavır ile estetize edebilme yeteneğine sahip olmuştur.

Bu yapılan ikili ayrım ile aslında fotoğrafın icadı ve üretilen çalışmaların akabinde olgusal ve estetik boyutları göz önünde bulundurularak, fotoğraf ve resim

arasındaki ilişkiyi daha iyi anlayabilmek adına çözümlenmeye kapı aralanmıştır. Gerçekçiliği savunanlar fiziksel, maddi gerçekliğin en detaylı ve hassas bir biçimde kayıt altına alınabilmesinde, sanatçılara ilham verebilmede ve çalışmalarında etkin bir şekilde kullanabilmede bu tutumun yardımcı olabileceğini düşünmektedirler. “Fotoğraf sanatçıya doğayı hatırlatır ve böylelikle ona bitmek tükenmek bilmez bir ilham kaynağı olarak hizmet eder.” (Freund’dan aktaran Kracauer, 2014: 79) Biçimci temayüllere sahip olanlar ise bir sanat eserinin insanın müdahale etmeksizin mekanik bir araç yardımıyla gerçekleşmesinin mümkün olamayacağına dair eleştirilerde bulunmaktadır (2014: 79).

Sinemanın gerçeklik iddiasını perçinleştiren diğer bir özellik ise şüphesiz hareketi kaydedebilme ve bununla birlikte meydana gelen uzamsal ve zamansal boyutunu ele geçirebilme becerisidir. “Sinema zamanın tarafsızlığıdır. O artık nesnelere korumaz. İlk kez olarak nesnelere görüntüleri onların sürekliliğinin görüntüleridir. Onu resimden ayıran en büyük özellik, işin içine zaman boyutunun katılmış olmasıdır.” (Bazin, 2011: 20). Hareket yanılması ve bununla birlikte meydana gelen gerçeklik izlenimi şüphesiz zamanın yani sürenin içerisinde yayılması ile birlikte vücut bulur (Mulvey, 2012: 85).

1928 yılına kadar sinemada hem teknolojik hem de sinematografik birçok gelişme ve ilerleme yaşanırken sesin devinimli görüntü ile bütünleşmesinde farklı tartışmalar meydana gelmiştir. “Eğer ilk dönem sessiz sinema kuramının başlıca ilgi alanı sinemanın düş potansiyeli ise, 1920’lerin sonlarında sesin ortaya çıkışı, sinemanın gerçekçi yanına çok daha fazla vurgu yapılmasına neden oldu.” (Armes, 2011: 19) Sinemanın sanatsal olarak gücünü sesin gelmesiyle kaybedeceği yönünde eleştirilerde bulunulurken diğer bir yandan ise hareketli görüntü ile birlikte sesin kullanılması, sinemada gerçeklik izleniminin seviyesini artırmada katkı sağladığı düşünülmüştür (Bazin, 2011: 31).

Bazin, *Sinema Nedir?* adlı çalışmasında biçimcilik ve gerçekçilik çerçevesinde gelişen iki alanı açıklamaktadır. Bazin’e göre gerçekliğin peşinde olan bazı yönetmenler anlamın kendisinin filmin biçimsel özelliklerinde yattığını, filmin dilinin ve estetiğinin oluşmasında biçimsel tercihlerin başat rol oynadığını ifade ederken salt görüntünün ve içeriğin kendisine yoğunlaşan yönetmenlerin ise ham gerçekliğin, kamera gerçekliğinin

ya da gerçekliğin izi olarak fiziksel gerçekliğin gücüne odaklandığını belirtmiştir (Bazin, 2011: 31-32).

Fotoğrafın kimliği ve özü üzerine yazılmış en önemli çalışmalardan biri olan “Fotografik İmajın Ontolojisi (The Ontology of the Photographic Image)” Bazin’in devinimli görüntüyü idrak etme, yorumlama ve anlamlandırma biçiminde mihenk taşı olarak rol oynamaktadır. Dudley Andrew’in de belirttiği gibi Bazin, fotoğrafı hiçbir zaman bir nesne olarak değerlendirme içerisinde bulunmamıştır. Daha çok fotoğrafı, fotografik nesnelliğin zaman içerisinde kazanımı olan sinemanın genetik kodları içerisinde ana sicim görevi üstlendirerek ele almaya çalışmıştır (Andrew, 2005a: xvi).

Dolayısıyla Bazin’ in de çözümlenmeye çalıştığı “fotografik imge”nin plastik özelliği ve bundan ötürü aracın yakaladığı sahicilik izlenimi düşünürün hem gerçekçi eğilimlere sahip olan filmlerin gerçeklik nosyonunu nasıl ve nereden elde ettiğini hem de durağan ve devinimli görüntü üzerine geliştirdiği kuramsal analizini neyin üzerine temellendirdiğine işaret etmektedir (Andrew, 2010: 234).

Bazin, devinimli görüntünün yani sinemanın içerik ya da diyalektik imgenin çıplak gücüne sahip olduğuna işaret etmekle beraber bir uzam estetiğini yaratabilme potansiyeline sahip olduğunu belirtmiştir. Çünkü sinema yani hareketli görüntü *şeylerin* uzamsallığını ve oluş halini kaydedebilecek bir yetkinliğe sahiptir (Andrew, 2010: 229).

“Fotoğrafın oluşumu mercekler aracılığı ile ışığın geçirilmesi ile olur. Fotoğraf, zamanın bir kesitini donduran teknik bir işlemdir. Sinemada böylesi bir paradoks görülmez. Nesnenin zaman içindeki normal varlığını yansıtır. Objeler süreç içinde nasıl bir değişime uğrayabiliyorsa onu sinema içinde de paralel bir şekilde görebilmekteyiz.” (Bazin, 2005: 96)

Fakat montajın kullanımı bu uzamsal gerçekliğin ve estetiğinin oluşmasına engel teşkil edebilmektedir. Dolayısıyla bu açmazların çözüme kavuşabilmesi için uzam

estetikinin ve algısının meydana gelmesinde uzun plan çekimlere ve alan derinliği gibi tercihlere başvurulduğu söylenebilmektedir (Andrew, 2010: 254).

“Uzun çekim almak ve alan derinliği sinemanın belirleyici olan hakiki olmasını, onun ilişkisini, onun foto-kimyasal bağına algısal gerçekliğine ve özgül olarak da uzamına vurgu yapmaktadır. Diğer yandan, montaj soyut bir zaman ve farklılaştırılmış bir mekanla yer değiştirmektedir, algısal sürekliliği kaybetmenin pahasına zihinsel sürekliliği yaratmanın peşine düşmektedir.” (2010: 254)

Görme eylemi; görülen nesneye ya da gördüğü şeyin varoluşsal gerçekliğine kendisini daha yakın ve ikna edici kılmaktadır. Dolayısıyla bize görünen nesnelere nasıl algılandığını ve oluş halinde olduğu verisi görme yetisi aracılığıyla sanki müdahalesiz bir şekilde iletiliyor ya da gerçekleşiyor izlenimi vermektedir. Fakat aslında her ne olursa olsun fotoğraflanan, dijitalleştirilen ya da resmi çizilen görüntünün aslında bizzat kendisi olmadığı gerçeği yadsınmamalıdır. Çünkü bu durum yönlendirilmiş ya da manipüle edilmiş an ve görüntünün temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yönlendirilmiş ve dolaylı olarak gerçeğin aktarılmasını sağlayan özellikler arasında şüphesiz görmenin değişkenli yapısı, kimyasal süreçlerin varlığı ile birlikte insan elinin nüfuz etmesi, dijitalleşmenin etkisi ile birlikte görüntünün aktarımındaki değişiklikler, aygıtın nesne ile kurduğu ilişkideki varlığının rolü, lens tercihleri ve ışık kullanımındaki farklılıklar gibi unsurlar yer almaktadır (Kolker, 2006: 13).

“İmajlar bizlerde ilgi uyandırır. Çünkü gerçekliğe sahip olabilmenin güçlü bir yanılsamasını sağlar. Eğer gerçekliğin fotoğrafını, resmini ya da kopyasını yapabilirsek, bir çeşit büyümlü gücün kullanımını da elde edebilecek yetkeye hâkim oluruz. Bu güç, dilbiliminin içerisinde çok net karinelere sahip olmuştur. Dilbilimsel çözümlemesi yapıldığında imgelem (imagination), muhayyel (imaginary) ve düşleme (imagining) mefhumlarının imge (image) kavramıyla çok grift bir ilişki içerisinde olduğu ve anlama ediminin gerçekleşmesini sağlayan imgenin nasıl alımlandığı, yapıldığı ve düşünüldüğüne işaret etmektedir. İmge aracılığıyla dış dünyanın malzemesine hem onu insanileştirme hem de

öznelleştirme yoluyla yaklaşabilir, anlayabilir ve onunla oynayabiliriz. Aynı zamanda, imgeler bize dış dünya ile gerçek, kuvvetli bir görsel bağlantı geliştirebilmemize imkân tanırırlar.” (Kolker 2006: 14)

Kolker’in de işaret ettiği gibi fotoğrafik ve kurmaca görüntülerin, gerçeklik ve algısının biçimlenmesinde ayırt edici bir rolü vardır. Etimolojik olarak *image* mefhumunun yorumlanması yapıldığında anlamlandırma ve idrak edebilmenin temel yapı taşlarından olan görme ve tahayyül etme eylemiyle bağlantılı olarak imgelem (imagination), muhayyel (imaginary) ve düşleme (imagining) mefhumlarıyla yakın ilişkiselliği tespit edilmektedir. Şüphesiz bu görme edimiyle edinilen veri ve şekillenen algı; uzam içerisinde nesne ve özneye kurulan organik bağın biçimlenmesine katkı sağlamaktadır.

2. 2. Sentetik Dünyanın Yıkılışı Olarak Belgesel Sinemada Gerçeklik İzlenimi

“Güzelliğin ve gerçekliğin görkemliliğinde iki uç nokta vardır. Gerçeği arayan yönetmenler vardır, eğer bulurlarsa bu güzel olacaktır. Diğerleri güzeli ararlar, eğer onlar da bunu bulurlarsa o da gerçek olacaktır. İşte bu iki uç nokta kurmaca ve belgeseldir.”

(J. L. Godard’dan aktaran Morva, 2003: 21)

Bir önceki bölümde; sinemada gerçeklik izlenimi ve estetiği çerçevesinde çözümlenmeye çalışılan “gerçeğin ortaya çıkartılması, gerçeğin taklit edilmesi ve gerçeğin sorgulanması” yönündeki yaklaşım tarzı, bu bölümdeki belgesel gerçeklik özelinde nasıl bir karşılık bulabileceği ya da ne derece etkili bir rol oynayabileceği değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Bilindiği üzere modern insanın gerçeklik algısı ve muhakeme yeteneği pozitivist düşüncenin baskın karakteriyle biçimlenmektedir. “Yüz yıl sonra, bir zanaatkarın yeteneği, bir kişi, bir yer veya bir nesnenin yalnızca resimsel kaydının aracılığı ile

belirlenebilirdi. Günümüzde ise böyle bir görüntünün elde edilebilmesi için bilimsel verilere gereksinim duyulmaktadır.” (Rotha, 2000: 51) Gerçek sadece göz yetisi ve uzantılarıyla elde edilebilecek ya da deneyimlenebilecek bir fenomen olmaya kısıtlanmış, dolayısıyla bu duyu aracılığıyla görülenler bitimsizce iletişim halinde bulunan dünyanın gerçekliklerini yansıttığı yönünde bir ön kabule zorlanmaktadır. Bu nokta-i nazardan seyircileri belirli bir anlayışa inandırmak ve düşünceye yönlendirmek için belgeselin sık sık başvurduğu en temel yöntemlerden birisi olarak yer edinmiştir (Nichols, 2017: 14). Bu duruma katkı sağlayan alanlar arasında yer yer modern tıp ve hukuk yer yer de medya araçları önemli bir rol üstlenmektedir. Belgesellerin içeriğini belirleyen ana elementler arasında; yaşanmış tarihsel olaylar ve şimdiki zamanın gündemini halen meşgul etmekte olan olgular yer almaktadır. Belgeseller, kurmaca anlatıların temel omurgasının oluşmasını sağlayan alegoriler yerine yaşanmış durum ve olayları konu edinmektedir. Bununla birlikte toplumsal oyuncular yani gerçek kişilere yer vermekte, başka bir karakteri canlandırmak ya da onun adına rol almak yerine bizzat kendisini oynayan ve anlatan kişiler tercih edilmektedir (Nichols, 2017: 27-32).

Sinema ya da devinimli görüntüler tek bir gerçeklik biçimine sahip değildir. Bu gerçeklik izleniminin meydana gelebilmesi, sinemanın da paralel olarak gelişim arz etmesiyle mümkün olmuştur. Dolayısıyla birçok farklılaşan ve dönüşüm içerisinde olan gerçeklik izlenimleri doğmuştur. Bunların başlıca sebepleri arasında görüntünün alımlayanın perspektifinden bitimsizce değişmesi ve gelişmesi yer alır. Bununla birlikte aygıtın ve ona ait araçların doğasından doğan bir gerçeklik olması, yönetmenin aktarmak istediği ve yaratmaya çalıştığına kendine has bir gerçekliği barındırması, sınırları çizilmiş bir çerçevenin içerisine ve dışarısına yerleştirilen gerçekliğin farklılık arz etmesi net bir gerçekliğin meydana gelmesini imkânsız kılmaktadır (Demoğlu, 2014: 10).

Devinimli görüntülerin başlangıçta gerçekle ilişki kurmak, yaklaşmak ve yansıtmak gibi bir amaca eğilimi yoktur. En başta teknolojik ve bilimsel bir icat olarak kendini kabul ettirmiştir. En önemli ereği ise hayatın akışını, yani hareketi ve bununla birlikte zamanı müdahalesiz bir şekilde “yaşamın haberi olmadan” kayıt altına alıp perdeye yansıtmak olmuştur. Dolayısıyla belge görüntüler adıyla adlandırılan ilk canlı fotoğraflar gündelik yaşamdan yansımalar olarak ele alınmıştır. Daha sonra

sürdürebilirliğini sağlayabilmek adına, gerçeklik ve sahicilik izleniminin yaratılması temel hedefleri arasında olmuştur (2014: 42).

Belgesel filmin tanımlanması sinemanın başlangıç yıllarına kadar kök salmaktadır. Belgesel filmin karakteristik özelliklerini tarif ederken net ve kalın çizgilerden azade daha esnek, değişken ve sınırları müphem olan bir yapıya sahip olduğu belirtilmiştir. “Dolayısıyla belgesel filmin doğası hakkında konuşmak, bir bakıma imgesel filmin evrenini de ziyaret etmeyi gerektirmektedir.” (Erdin, 2014: 71) Belgesel sinema ve düşüncesinin en önemli isimlerinden biri olan Grierson, günümüzde halen belgeseli tanımlamak için başvurulan isimlerden birisi olmuştur. 1930 yıllarında geliştirdiği düşüncelerle birlikte belgeseli “gerçeğin yaratıcı bir şekilde ele alınması” olarak açıklamaktadır. Dolayısıyla bu yorumlama; yaratıcı bir biçimde ele almanın önemini vurgulamakla birlikte şüphesiz kurmaca ya da muhayyel olana bu vesileyle birlikte nüfuz edilebilmesine kapı araladığına işaret etmektedir (Nichols, 2017: 27). Bu yüzden belgesel filmi diğer film türlerinden farklılaştıran en önemli özellik ulaşmak istediği hedefin kendisi ve nasıl anlatılması gerektiği yönündeki çözümler olmuştur.

Bütüncül bir şekilde belgesel sinemayı ve tarihini değerlendirme, ele alma çabası belgeselin ortaya çıkmasından sonra meydana gelmektedir. Bu zaruri ihtiyaç, şüphesiz belgesel sinemanın kendisini ve önemini anlamaktan, belgesel sinemanın günümüze nasıl ve hangi aşamalardan geçerek ulaştığını bilme arzusundan kaynaklanmaktadır (Nichols, 2017: 139).

“Gerçeğe ve güvenilirliğe —yani 'belgesel'e— karşı duyulan bu yatkınlık; yalnız günümüzün gerçek karakteristikleri konusunda duyulan açlığın, dünya hakkında bilgi sahibi olma isteğinin kanıtı değildir. Aynı zamanda son yüzyıla ait sanatsal amaçların benimsenmesini ret anlamına da gelir. Bu sanatsal amaçlar öyküden ve bireysel, psikolojik olarak farklılaşmış kahramandan uzaklaşarak anlatılır. Belgesel filmde özünü bulan ve profesyonel aktörler olmaksızın canlanan bu eğilim, yalnız sanat tarihinde sık sık yinelenen bir isteği belirlemekle kalmaz; aynı zamanda sanattan tümüyle vazgeçme isteğini de simgeler.” (Hauser, 1999: 163)

Hauser'in 1951 yılında kaleme aldığı *Film Çağı* (The Film Age) olarak adlandırdığı çalışma içerisinde, sanatsal estetik değer anlayışının daha epistemofilik (bilme arzusu) bir haz yaratımı adına her geçen süre zarfında değerini kaybettiğini belirtmiştir. Gazete raporu, belgesel film ve fotoğrafın daha önce değerlendirildiği gibi artık bir sanat aracı ya da formu değeri kabul görmediğini ifade etmiştir. Amatör gerçekliğin daha ön planda olduğunu, ham görüntünün gerçeklik izlenimi yaratmada daha etkin rol oynayabildiğini, profesyonel oyuncular yerine toplumsal ya da gerçek kişilerin tercih edildiğini ve son olarak da estetize edilmeyen imgelerin gerçeklik algısının yaratımında daha az cilalanmış izlenimine yol açacağını düşünmüştür.

Belgesel gerçekliğin karakteristik özellikleri ile kurmaca ya da imgelemsel gerçekliğin kimliği farklılık arz eder. Kurmaca gerçeklik; planlı, hesaplanabilir, sahnelenebilir, mantıklı bir gerçekliğe sırtını dayamaya çalışırken, belgesel gerçeklik daha olgusal, toplumsal ve tarihsel bir bakış açısını inandırıcı kılmaya çalışır. Kurmaca da kendini saklayarak göstermeye çalışan gerçeklik bu özelliği ile sürükleyici bununla aynı oranda daha inandırıcı bir hale bürünmektedir (Demoğlu, 2014: 44). Belgesel sinema kaynağını hayatın akışı içerisinden alır. Konu edindiği meseleler daha çok tartışmalı durum ve kavramlar, toplumsal uzlaşılabilen meseleler, değerler, anlamlar ve düşünceler üzerine meydana gelen şüpheler çerçevesinde şekillenmektedir (Nichols, 2017: 121). Dolayısıyla kimi düşünürler ve yönetmenler için kamera; ham gerçekliği yakalayabilmek ve yansıtabilmek, toplumsallık bağlamında önem arz eden konuları anlatabilmek için en yetkin araç olduğu iddia edilirken kurgusal olmayan filmlerin yani belgesel sinemanın bu salt gerçekliği ifade edebilmede en iyi tür olduğunun altı çizilmektedir (Elmacı, 2011: 43).

“Bir belge ve belirtisel bir ses kaydı ya da belirtisel bir fotoğraf birer belgedir; kanıt sunarlar. Fakat belgesel, bir kanıttan fazlasıdır, aynı zamanda, dünyaya bakmanın, onunla ilgili önermeler oluşturmanın ya da görüşler sunmanın kendine özgü bir yöntemidir. Belgesel, bir anlamda, dünyayı yorumlamanın bir yoludur. Bunu yapmak için kanıtları kullanır.”
(Nichols, 2017: 55)

Kurmaca ve belgesel filmlerin gerçekliğe dair tutumları ve iddialarının kuvvetlenmesi şüphesiz seyircinin bu iki farklı anlatım biçimine karşı verdiği tepkilerden ve yaklaşımlardan da kaynaklanmaktadır. İzlediğimiz bir filme karşı bakış açımız, nasıl yorumladığımız ve anlamlandırdığımız filmin hangi seviyede gerçek olarak algılandığına işaret eder (Saunders, 2014: 26). Belgesel filmlerin net, açık ve kesin bir tanımı yapılamamasının başlıca sebebi, çalışma alanının esnekliği, değişkenliği ve genişliği, kurmaca filmlerle arasında kurduğu ilişkinin net ve belirgin sınırlara sahip olmaması ve gerçek-lik gibi zor bir olgu temelinde kendini inşa edebilme ihtiyacında yatmaktadır.

“Belgesel filmin tek bir tanıma sahip olamaması ya da tek bir tanımın tüm olası belgesel tiplerini açıklamakta yetersiz kalması bir sorundan çok, belgeselin belli bir kalıba sokulamayan doğasının olumlu bir sonucudur. Belgele devinimsel ve değişken biçimini veren budur. Sınırların akışkan ve belirsiz olması canlılığın ve büyümenin göstergesidir.” (Nichols, 2017: 162)

İki farklı anlatım biçimi olarak kurmaca ve belgesel film, fotoğraf temelinde geliştiği için öznel bir çıkarım ve kanıt olma potansiyeli taşımaktadır. Birincisinde yaratıcının algısından geçerek bir filtreleme mekanizmasıyla meydana gelen sahiçilik izlenimi ve kanıt olma özelliği varken, ikincisinde dünyayı dolaysız bir şekilde yansıtan, ham görüntü ile birlikte herhangi bir düzenlemeye yer vermeyen, başka bir deyişle ayna olma memuriyeti içerisinde bulunarak dünyaya ait özelliklerin bir dokümanı şeklinde benimsenmektedir. Nichols, seyircinin riski alıp gördüğüne inanmayı tercih ettiğini, bunun başlıca sebeplerinden birisini; fotografik imgenin ve fotoğrafın uzantısı olan hareketli görüntünün kavramlarla meşgul olmak yerine kavramları daha fazla somutlaştırabilme yeteneğinden kaynaklandığını belirtir (2017: 13).

“Fotoğraf görüntüsünün kaynak malzemesinin kusursuz bir kopyasını oluşturma yetisi, bilimsel temsil yöntemlerinin temelidir. Bu yöntemler, fotoğraf görüntüsünün belirtisel niteliğine dayanır. Belirtisel gösterge, işaret ettiği şeyle fiziksel bir ilişki içindedir... Bu belirtisel niteliğin bilimsel görüntülemeledeki işlevi, görüntünün (parmak izi de olabilir röntgen filmi de) taşıdığı herhangi bir bakış açısını ya da görüşü

asgari düzeye indirmeyi gerektirir. Katı bir nesnellik ya da kurumsal bir bakış açısı uygulanır. Belirtisel görüntü, ampirik ya da olgusal kanıt yerine geçer.” (2017: 143)

Nichols her ne kadar belgeselin tanımlanamaz, sınırları çizilemez, sürekli bir değişim ve dönüşüm arz eden bir yapıya sahip olduğunu belirtse de bir belgeselin sahicilik izlenimi yaratımında başvurduğu biçem ve üslup çeşitliliğini belirli sınıflandırmalar yaparak işlemeye çalışmaktadır. Bill Nichols biçemleri altı temel başlıkta sınıflandırarak incelemektedir.

Birincisi; Şiirsel Biçem'dir. Nichols, bu biçemin modernist avangardla ortak paydada bulunduğu pek çok noktanın olduğunu belirtmektedir. Devamlılık kurgusunu ve bununla meydana getirilmeye çalışılan algının ve kurgusal mantığın zıt yönde bir kurgu anlayışına sahip olduğuna işaret etmektedir. Çerçeve içerisine ve dışına dahil edilen her şey, nesne ve özne eşit derecede öneme sahip olmakla birlikte filmin formuna en iyi şekilde hizmet edebilecek biçimde tasarlanmaktadır. Bu biçem kendi özgün üslup anlayışı ve film yapma tavrı ile zamansal ritimleri, mekânsal dokuları, nesnelere ait farklı bakış açıları, diyaloglarla ete kemiğe bürünmeyen insanı ve hayatın haberi yokken yakalamaya çalışması gibi şiirsel bir mantık içerisinde oluşturulmaya çalışılan formun kendisine lehimlemeye çalışmaktadır. (2017: 179)

“Bu biçem, olgular öne sürmekten ya da ikna amacıyla retorik yöntemlere başvurmadan çok, yarattığı etkiye, üsluba ve ruh haline odaklanır. Retorik unsur yeterince kullanılmasa da ifadenin canlılığı açığı kapatır. Burada öğrenmemizi sağlayan filmin bizde bıraktığı etki ve uyandırdığı duygulardır; dünyayı özgül ve şiirsel bir şekilde görmenin ve deneyimlemenin nasıl bir şey olduğuna dair fikir ediniriz.” (2017: 179)

Gerçekliğin sorgulanması, ortaya çıkartılması ve temsil edilmesinde şiirsel biçemin başvurduğu temel yöntemler arasında birbirinden bağımsız görüntüler, bağıl formların ortadan kalkmasını sağlayan kurgusal mantık, sübjektif gözlemler ve belirli neden ve sonuç ilişkisine göre şekillenmeyen eylemler yer almaktadır. (2017: 181)

Açıklayıcı biçem ise dünyayı, ele aldığı konuyu, anlatmak istediği meseleyi daha çok retorik çerçevesinde ele almaktadır. Şairane bir dilin yakalanmasıyla birlikte duygusal yoğunluğun meydana getirilmesi, bilgilendirme mantığını bünyesinde barındırması, belirtisel imgeler aracılığıyla sahicilik izleniminin izdüşümlerine yer vermesi, yer yer retorik yer yer de öyküleştirme yeteneğiyle birlikte kendi biçem ve üslup anlayışını oluşturmaktadır. Bu biçem, arzu edilen düşünce ve perspektifi belirterek izleyiciye doğrudan seslenme yöntemini tercih etmektedir. Sinemanın ontik dünyasını oluşturan fotografik imgeler bu biçemde anlatılmak istenilene hizmet edebilmek için başvurulur. Yardımcı bir görev üstlenen görüntüler anlatılmak istenileni somutlaştırmada, aydınlatmada ve açıklığa kavuşturmada katkı sağlamaktadır. İfade etmek istediğini dolaylı yöntemler yerine doğrudan anlatmaya başvurarak kendi belirleyici özelliğine işaret etmektedir. Şiirsel biçemdeki gibi bir şiirsel mantık üzerine gelişen kurgu anlayışı yoktur. Açıklanmak istenilenin uygun bakış açısı çerçevesinde ilerlemesini sağlayabilmek adına kanıtsal kurgu olarak adlandırılan zaman ve mekân devamlılığının tutarlılığı önem arz etmemektedir. Bu biçemin diğer bir ayırt edici özelliği ise anlatıcı üst sesin tonlaması, anlattığı konuya mesafesi, objektifliği ve her şeyi bilebilme gücüne sahip izlenimi yaratması, ifade edilenin gerçekliğine ve inandırıcılığına katkı sağlamasıdır (Nichols, 2017: 184- 187).

Nichols, üçüncü olarak gözlemci biçemi tanımlarken altını çizdiği en önemli nokta bu biçemin diğer biçemlerde olduğu gibi bir düzenleme, planlama, sahneleme ve çarpıtma yapmadan hayatı haberi olmaksızın, olduğu gibi denetimsiz bir şekilde müşahede ederek kayıt altına almasıdır. Bu gözlemci tavrın sürdürülmesi için kurgu sürecinin ve tercihlerinin de bu biçeme katkı sağlaması beklenmektedir. Örneğin; üst ses, röportaj, ara yazılar, non-diegetic ses ve müzik kullanımı gibi tercihlere yer verilmemektedir. (Nichols, 2017: 191)

“Sahneler, kurmacada olduğu gibi, kamera önündekilerin kişiliğine ve bireyselliğine dair öğeleri öne çıkarma eğilimlidir. Gözlediğimiz ya da kulak misafiri olduğumuz davranışlara dayanarak çıkarımlar yapar, sonuçlara varırız. Yönetmenin gözlemci konumunda kalması, izleyiciyi

söylenenlerin ve yapılanların önemini takdir etme konusunda daha etkin olmaya çağırır.” (2017: 192)

Dördüncü yöntem olarak Katılımcı Biçem’de yönetmen gözlemci bir tavır geliştirmek ya da retorik olarak etkileyici bir üst ses kullanımı ile açıklayıcı bir anlatım biçimi tercih etmek yerine ele aldığı nesne ve öznelerle birebir ilişkiye girerek bir film yapma pratiği geliştirmektedir. Yönetmenin sorduğu sorular ile interaktif ilişki daha sonrasında röportaj ve sohbet ortamına evrilmektedir. Bu bilinçli tercihteki tek amaç yönetmen ile öznenin iletişim kurmaya başlamasıyla meydana gelen etkileşimin niteliğini göstermeye çalışmaktır. Çünkü öğreneceklerimiz ve tanıklık edeceklerimiz ancak bu interaktif ilişkinin kurulması akabinde mümkün hale gelmektedir (Nichols, 2017: 198). “Yönetmen, dış ses anlatısının korunaklı dünyasından dışarı adım atar, şiirsel coşkudan uzaklaşır, duvardaki- sinek olarak konduğu yerden kalkar ve -neredeyse- diğerleri gibi bir toplumsal oyuncu haline gelir.” (2017: 200)

Nichols, beşinci tür olarak dönüşlü biçemi tanımlamaktadır. Bu yöntemin diğer biçemlere kıyasla ayrıcalıklı özelliklerinden birisi gerçeklik temsilinin bizzat kendisini problematize etmesidir. Sentetik dünyanın bir sarsılması olarak tanımlanan belgesel sinema; gerçekliğin sahiciliği, izlenimi ve temsilini sorunsallaştırarak bir belgesel yapma tavrı geliştirmektedir. Odak nokta “neyin” temsil edildiği yerine “nasıl” temsil edildiğine yönelmektedir. “Dönüşlü biçemin düsturu, bir belgesel filmin içeriği ilgi çekici olduğu sürece başarılı olduğu yönündeki düşüncüyü sorgulamaktır.” Dönüşlü belgeseller gerçekçilik üslubuyla yapılan ve bununla birlikte ortaya konulan olguların kendisini de ilgi alanına dahil ederek çözümlene ve sorunsallaştırma çabası içerisindedir. Bu özelliğiyle birlikte diğer biçemlere oranla özsel bilinç seviyesi ve farkındalık oranı en yüksek biçem olarak kendini kabul ettirmektedir. (Nichols, 2017: 212- 216)

“Dünyayı gerçekçi erişim, inandırıcı kanıtlar sunma becerisi, tartışmasız ispatın var olma olasılığı, belirtisel imge ve temsil ettiği arasındaki adeta kutsal belirtisel bağ; dönüşlü biçem tüm bu kavramlara kuşkuyla yaklaşır. Bu kavramların putlaştırma derecesinde bir inanca yol

açabileceği fikri, dönüşlü belgeseli inanılanın geçerliliğini kabul etmektense, inancın doğasını incelemeye iter.” (2017: 216)

Nichols’un son yöntem olarak bahsettiği biçem ise edimsel belgesel’dir. Diğer yönelimlerden ayıran ana özelliklerden birisi bilginin (episteme) kendisidir. Anlamak, idrak etmek ve edinilen bilgi aracılığıyla çözümlemek ve yorumlamak bu belgesel biçeminin başat elementidir. Bilginin mahiyetine çevrilen odak noktasının amacı nefes alınan dünyayı ve gerçekliğini nasıl algıladığımızdır. Bununla birlikte bu elde edilen algıya bilgi haricinde nelerin, nasıl ve niye eklendiğinin saptanmasıdır. Edimsel biçem dünyayı kavrama ve ilişki kurmada tercih ettiğimiz bilgilerin objektif ve subjektif yönleriyle birleşerek bu durumun karmaşıklığına işaret etmektedir. Bu tavrın ayırt edici diğer bir özelliği gerçek olan ile soyut ya da imgesel olanın bir araya getirilmesiyle elde edilendir (Nichols, 2017: 218- 221). “Gelgelelim, edimsel belgesel, hataya olgusal gerçekle, yanlış bilgiye doğru bilgiyle karşılık vermez. Bunun yerine, bilgi edinmenin ve anlamamanın tamamıyla farklı bir iletişim biçimi gerektirdiği, kendine özgü bir temsil biçimini benimser.” (Nichols, 2017: 224)

Kurgusal olmayan filmler, şüphesiz kökleri gerçek yaşam içerisine nüfuz etmiş, tecrübe edilen gerçek zaman ve mekanla interaktif bir ilişki kurabilecek güzergahlar açmaktadır (Saunders, 2014: 250). Belgesel sinemanın içerisinde de belirli yönelimler ve biçimler oluşmaktadır. Yeri geldiğinde tek bir biçeme eğilim olduğu saptansa bile farklı biçimlerinde bir arada kullanıldığı gözlemlenmektedir. “Biçemler, belgeselin sesinin sinematik olarak hangi farklı yollarla kendini ortaya koyduğunu belirler. Biçemler, her yönetmenin kendi yaratıcı yönelimlerine göre ete kemiğe büründürdüğü bir iskelet görevini üstlenir.” (Nichols, 2017: 162)

Bir film yapma biçimi olarak tanımlanan belgesel sinemada üç farklı öykü ve gerçeklik biçimi bulunur. Birincisi yaratıcının yani yönetmenin öyküsü, ikincisi filmin, son olarak da izleyicinin kendi öyküleri olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla bir filmin daha etkin bir biçimde çözümlenmesi ve yorumlanması için bu dinamiklerin kendi özel şartlarında değerlendirilmesi gerekmektedir (Nichols, 2017: 114).

Belgesel gerçeklik izleniminin oluşmasına katkı sağlayan başka önemli bir nokta; insan elinin müdahale etmeden, ışığın bir pelikül üzerine düşmesi akabinde meydana gelen görüntülerin nesnel gerçeklik algısını kuvvetlendirmesidir. Fakat bununla birlikte görüntünün kayıt altına alınmasında öznel bir bakışın ve seçimlerin filtresinden geçerek ortaya çıktığını göz önünde bulundurmamak belgeselin gerçeklik ile kurduğu ilişkiye şüphe ile yaklaşmamızı vesile kılar. “Öznel bakışın söz konusu olduğu yerde ise, son derece doğal bir varoluşsal öge olarak ‘bakan kişinin gerçekliği algılayış hali’ belirleyicidir ve bu aynı zamanda ‘nesnel gerçeklik’ gibi bir kavramsallaştırmanın pek de gerçekçi olmadığı gerçeğini tanımlar.” (Kutay, 2009: 97)

Kurgunun sinemada gerçeklik izlenimi ve temsiliyetini yaratabilme potansiyeli kendi içerisinde yatan bir paradoksta nefes almaktadır. Çünkü hayatın akışı ve saf oluş hali içerisinde peş peşe gelebilme ihtimali mümkün olmayan imajları zamansal ve uzamsal formundan kopararak görüntüleri sırasıyla arka arkaya getirip bir sahicilik izlenimi yaratma çabası niyetindedir. Dolayısıyla saklayarak ya da yalan söyleyerek gerçeği muştalayabilmek gibi bir zanaata sahip olagelmiştir (Demoğlu, 2014: 23).

“Belgeselci, ön hazırlık ve araştırma aşamasında ele almaya çalıştığı nesneyi tüm yönleriyle görmeye çalışabilir ve sonunda nesnesinin gerçekliklerinden birinde karar kılabilir. Fakat bu sefer de nesnesinde seçtiği bu gerçekliğin uygulama –çekimler, kurgu vd.- sırasında bozunuma uğraması tehlikesiyle karşı karşıya kalabilir, çünkü nesnesini görüntülemek için seçtiği çekim açı ve ölçeklerinden başlayarak kurgu sırasında geliştireceği stratejiye kadar birçok unsur aracılığıyla nesnenin seçilen gerçekliğini sınırlayarak değiştirmekte ve böylece ‘nesnenin tümel gerçekliği’ konusunda doğru bilginin olanaklarını ortadan kaldıracak çelişkilere yol açabilmektedir.” (Kutay, 2009: 14)

A. Bazin’e göre gerçek saf ve ham sinemada ele geçirilemeyecek bir yapıya sahiptir. Gerçeği çarpıtmak, yorumlamak, anlamlandırmak ve yukarıda bahsedilen kurgu ve diğer tercihler sinema sanatını “yalan söylemeye” mecbur bırakmaktadır. Bazin sinemanın yalan söyleyebilme özelliğinin kınanmasının anlamsız olduğunu, yönetmenin

sanatını yaratabilme özünün burada filizlendiğini işaret eder. Asıl eleştirilmesi ve odaklanması gereken yerin; yönetmenin nerede yalan, nerede doğruyu söyleyebildiği bilincinin kaybetmesi olduğunu belirtmiştir. Eğer sinemacı bu farkındalığı idrak edemez ve elinden kaçırırsa gerçekliğin özgün formlarına angaje olamaz ve kendi gerçekliğin müphemliği arasında sıkışıp kalabileceğini ifade eder (Bazin, 2005b: 27).

Görüntünün ele geçirilebilmesi ve aygıtın işlevselliğini sağlayabilmesi şüphesiz doğası gereği bir insan eli ve müdahalesine gereksinim duymaktadır. Bu durum dolayısıyla aygıtın ve ürettiği görüntülerin insan elinden bağımsız bir şekilde gerçekleşmediğine işaret etmektedir. Çünkü görüntüler kayıt altına alınırken kameranın konumu, kadraj tercihleri, ışığın yoğunluğu, çerçeve içerisine dahil edilenler ya da edilmeyenler, nelere yer verilip verilmeyeceği kararı gibi dinamikler kamerayı kullanan kişi tarafından belirlenmektedir. Ontolojik olarak bu gösterilmeye çalışılan gerçeklik bir nevi seyircinin gözü gibi işlev görür ve aygıtta hükmeden kişinin bakışı ile seyircinin bakışı birbirine eşit kılınır. Bu durum tek yönlü gerçekleşmekte ve bunu da önceden kabullenerek görme eylemini gerçekleştiren seyircinin aygıtta hükmeden kişinin görme etiğini kabul etmekten geriye başka bir seçeneği kalmamıştır (Demoğlu, 2014: 27). Sontag ise bir sanat eserinde en önemli olan noktanın gerçeklik söz konusu olduğunda form yerine içerik olduğunu belirtmektedir. Eğer içeriğin baskın karakteri biçimden daha öncül bir konum teşkil ediyorsa bu çalışmanın daha gerçekçi olduğunu işaret etmektedir (Sontag' dan aktaran Demoğlu, 2014: 20).

“Kurgu ile gerçeği, gerçeklikten uzaklaştırmak, farklılaştırmak, ajite etmek ya da abartmak kısaca manipüle etmek de mümkündür. Burada kamera açılarının bile gerçekliği farklı yorumlamamıza sebep olacak bir şekilde kullanılabilmesi söylenebilir. Ancak açısız müdahaleler içeriği doğrudan etkilemekte her zaman büyük bir paya sahiptir.” (Köylü, 2014: 6)

Bu bölüm özelinde bir film türü olarak belgesel sinemanın karakterini oluşturan dinamiklerin yapısı incelenmeye, bununla birlikte belgesel gerçekliğin oluşmasına katkı sağlayan unsurların nelerden oluşabileceği tespit edilmeye çalışılmıştır. Belgesel filmin

tanımlanma aşamasındaki zorluk ve sınırlarındaki belirsizlik, belgesel sinemanın gündemini meşgul ederken, John Grierson tarafından geliştirilen “gerçeğin yaratıcı bir şekilde ele alınması” yorumu, çoğu kişinin halen referansta bulunduğu bir çıkarsama olarak yerini almaktadır. Bu çözümlemeyle altı çizilen *yaratıcı bir şekilde ele almak* saptaması, kurmacaya dair bir geçiş izninin geçerliliğine işaret etmekte dolayısıyla kurmaca ve belgesel arasındaki kalın sınırların muğlaklaşmasına sebebiyet vermektedir. Belgesel filmin içeriğini belirleyen etmenler arasında tarihsel olaylar, yaşanmışlıklar, uzlaşılabilen meseleler ve toplumsal konular yer alırken kurmaca çalışmalarda ise daha çok alegoriler ve muhayyel karinelerin mevcut olabileceği ifade edilmiştir. Burada önemli bir rol oynayan fotografik imgenin ve uzantısı olan devinimli görüntünün bu olguları anlatırken mefhumlarla ilişki kurmak yerine daha çok bu kavramları somutlaştırabilecek potansiyele sahip olduğu vurgulanmıştır. Gerçeklik izlenimindeki farklılıkların meydana gelmesi sinemadaki farklı gelişmelerin ortaya çıkmasıyla ilişkili olmuş, Bill Nichols tarafından sınıflandırması yapılan belgesel biçem ve üslupların özellikleri analiz edilerek saptamalar yapılmaya çalışılmıştır.

3. MODERN BİR SİNEMA ESTETİĞİ OLARAK SOL YAKA GRUBU

3. 1. Gerçeklik Arayışının Modern Anlatı Sinemasına Tezahür Ediliş Biçimleri

*“Gerçeklik kurmaca olana üstündür
ve bunun için kurmaca olan gerçeklik
hissine öykünür.”*

(D. Andrew, 2010: 232)

Anlatılar; ölüme karşı bir direniş, karşı koyuş ya da bir yadsıma edimidir. İnsanın yaşamındaki en temel trajedilerinden birini oluşturan ölümlü bir varlık olması ve er ya da geç öleceğini idrak edebilmesi şüphesiz kendisini anlatma eylemine yöneltmiştir. İnsan, yaşamının sürdürülebilirliğini sağlayabilmek için hem hikayelerini ve tecrübelerini paylaşmış hem de anlatılan öykü ve anlatıları dinlemeye ve anlamaya gereksinim duymuştur. Walter Benjamin’in de ifade ettiği gibi anlatıcı bizzat anlatabilme görevini ve zanaatını ölümün kendisinden almıştır. Anlatıların ilk primitif ya da arkaik örnekleri şüphesiz mitoslar, masallar vd. olarak bilinmektedir. Anlatılar, değişen dönem ve zaman içerisinde hızla gelişmekte olan araç ve gereçler çerçevesinde özgül form ve içerikler halinde ifade edilmeye çalışılmıştır. İnsanlık tarihi ve gelişimi açısından anlatılar; insana ait birikimin bir hafıza deposu hem de bir yansıtıcısı olarak kabul edilmektedir. Anlatıları ifade etme, paylaşabilme enstrümanı olarak yazılı anlatımın elinden bu görevi hem imgelemsel hem de durağan görüntüler, 20. yüzyılda ise hareketli fotoğraflar almıştır (Ersümer, 2013: 9).

Anlatı, belirli bir zaman ve mekâna içkin olarak meydana gelen neden-sonuç ilişkileri içerisindeki olayların bir zinciridir. Her ne kadar hikâye mefhumunun kullanımlarından ve kendisinden anlaşılabilirlik farklılık arz etse de anlatı ile asıl ima edilmeye çalışılan şeyin kendisi kavram ya da terim olarak hikayedir. Genel olarak bir anlatı, şüphesiz bir durum ile başlamaktadır. Neden ve sonuç ilişkilerinin özgün örüntülerine göre birtakım devinimler ve bunun akabinde değişimler meydana gelmektedir. Doğal olarak, ortaya çıkan bu yeni durumun kendisi, anlatının tekamüle

erdiğinin göstergesi olarak kabul edilmektedir. Şüphesiz hikâye ile kurulan bağ; zaman-mekânın, neden-sonuç zincirinin, tutarlılık ve değişimin kodlarını anlamakla şekillenmektedir (Bordwell, 2008: 75). “Bir öyküyü dünyanın geri kalanından ayıran ve ‘gerçek’ dünya ile birbirine karıştırılmasını önleyen bir başlangıcı ve bir de sonu vardır.” (Metz, 1991: 17)

Altı çizilmesi gereken en önemli ayırım ise her öykünün bir anlatı olabileceği fakat her anlatının bir öykü olamayacağı gerçeğidir. Çünkü denemeler, yaşam öyküleri, mektuplar, kronolojik düzenleme esaslı tarihsel kayıtlar ve süreli ya da süresiz gazete yazıları gibi çalışmalar bir anlatı olarak kabul görebilme yetkesine sahipken, en belirleyici parametre özelliği taşıyan bir olay örgüsünü barındırmama nedeninden ötürü öykü olarak değerlendirmeye tabi tutulamazlar. *Öykü*, anlambilimsel olarak en geniş ve kapsamlı bir biçimde açıklamak gerekirse; belirli bir başlangıcı ve sonu olan, bir anlatıcı tarafından anlatılan, en azından bir olay örgüsüne ve bir zaman yapısına sahip ilkeleri barındıran kurmaca bir anlatı formudur (Ersümer, 2013: 19-20).

Hikâye ya da anlatılar, bireyin nefes aldığı andan itibaren yaşamını, çevresini, geçmiş ve geleceğini her anlamda muhasara altına alan bir fenomen olarak da karşısına çıkmaktadır. Bununla birlikte din, felsefe, sanat ve hatta bilim gibi disiplinler, kendini sunma, ifade edebilme ve doktrinlerini temsil edebilmek için yeri geldiğinde çeşitli meseller ve anlatılardan yararlanmaktadır. Dolayısıyla anlatının bireyin dünyayı kavrama ve anlamlandırma sürecinde kullanılan en etkin yöntemlerden birisi olduğu kabul edilmektedir. Günümüzde karşılaştığımız çoğu hikâyenin temayüz ettiği alan ise şüphesiz sinemadır. Çünkü sinemaya gitme ediminin kendisi, başlı başına bir anlatıyı paylaşmakta olan filmin görme ve anlama eylemini beraberinde getirmektedir (Bordwell, 2008: 74).

Olay örgüsü (plot) ve öykü (story), birbirleriyle kurdukları organik bağ nedeniyle iç içe geçme ihtimali olan iki dinamiktir. Öykü, olayların kronolojik bir akış içerisinde sıralanmasıyla meydana gelmektedir. Olay örgüsü ise daha gelişmiş bir yapı üzerinde temellenmekte, olaylar bir tutarlılık ve nedensellik zinciri çerçevesinde gelişmekte, dolayısıyla kronolojik bir devamlılık zorunluluğuna sahip değildir. Öyküde olayların seyri zamansallık, olay örgüsünde ise neden ve sonuç ilişkisi esas alınarak

şekillenmektedir. Öykü “ne” sorusuna cevap üretebiliyorken, “neden” sorusunun cevabını ise karşılayabilecek yetkesi bulunmamaktadır. Olay örgüsü, hem “neden” sorusunun karşılığını hem de “nasıl” anlatıldığı sorularının cevabını bünyesinde barındırmaktadır (Ersümer, 2013: 24-25).

Bordwell, olay örgüsü ve öykü arasındaki örtüşen alanları ve aralarındaki ayrık noktaları çözümlenmeye çalışmaktadır. Olay örgüsü (plot) açık bir şekilde belirli öykü parçacıklarını göstermektedir. Dolayısıyla bu öykü parçacıkları iki alana da ait olmuştur. Öykü, seyircinin hiçbir zaman tanıklık edemeyeceği bazı diegetic (filmin evreni içerisinde olan) olayları göstererek olay örgüsünün ötesine geçmektedir. Olay örgüsü ise filmin alımlanmasını değiştirebilecek nondiegetic yani filmin evreni içerisinde olmayan imajlar ve seslerin sunulmasıyla birlikte öykünün ötesine geçerek bu iki ayrımın anlatının önemli elementleri olarak kabul edilen nedensellik, zaman ve mekân dinamikleri üzerinde etkin rol oynamaktadır (Bordwell: 2008: 77).

3. 1. 1. Klasik Anlatı Formuna Bir Alternatif Olarak Modern Sinema

Hareketli görüntü ile beraber hikâyeye anlatabilmenin farklı formları meydana gelmektedir. Ortak yönse bu biçim ve hikayelerin sinematografik bir araç yardımıyla ortaya çıkmasıyla birlikte ifade edilmesidir. Amerika’da Klasik Hollywood Sineması, 1920’lerde Sovyet Sineması ve Alman Dışavurumcu Filmler, 1940’larda İtalyan Yeni Gerçekçi Sinema, 1950’lerde Fransız Yeni Dalga Sineması ve son olarak da Amerikan Bağımsız Sineması gibi hareketler ve akımlar hikayelerin anlatılış tarzının nasıl bir değişim kazandığının ve farklılık arz ettiğinin örnekleridir. Klasik anlatı sinemasına ait değişmeyen norm ve kodlar, sinema tarihi boyunca sürdürülebilirlik sağlayan özgül bir anlatı konstrüksiyonu olarak önem kazanmaktadır. Klasik sinema, tarz ya da biçimin somutlaştırılarak en çok tercih edilen hikâyeye anlatma yapı örneği olarak karşımıza çıkmakta ve kavram olarak da *klasik* nitelendirilmesinin sebepleri daha çok bu özellikler içerisinde kök bulmaktadır. Klasik anlatı sineması; gerçekliğin kendisini ve iddiasını yapay bir zemin üzerinde inşa edip, kurmaca olduğu yanılışmasını saklayarak gösterebilme ya da teşhir edebilme yeteneğine sahiptir. Klasik anlatı yapısının *klasik*

hüviyetini kazanmasının arkasında, içerdiği bu yapıntılığı başarılı bir şekilde gizleyebilme kabiliyeti yatmaktadır (Ersümer, 2013: 83).

Kurmaca film yapımında en çok başvurulan anlatım tekniklerinden biri olarak klasik anlatı; yer yer en bilindik ve en baskın olan yer yer de klasik sinema şeklinde adlandırılarak seyirciler nezdinde anlaşılması daha kolay ve alışlageldik bir anlatı biçimi olarak tarif edilmektedir. Klasik öykü sinemasının dramatik ve biçimsel konstrüksiyonu 1917 ve 1960 yılları arasında Hollywood stüdyo mekanizması tarafından geliştirilmiştir. Akıcı ve tutarlı bir dil aracılığıyla açık biçimde tanımlanan problemleri çözebilme ve belirli amaçları gerçekleştirebilmek adına karakterlerin dış olaylar ya da öteki olarak tanımladıklarıyla çatışma içerisine girerek verdikleri mücadeleyi konu edinmektedir. Öykü çoğu zaman ya mutlak zaferle ya da başarısızlıkla sonuçlanmaktadır. İçerik daha çok temel uyuşmalar üzerine temellendirilerek hızlı bir akışkanlık içerisinde gerçekleşirken, seyircilerin özdeşleşmelerini sağlayacak ana element ise çoğunlukla arzu nesnesi olarak tasarılan kahraman (protagonist) karakterler aracılığıyla gerçekleşmektedir (Bordwell, 1985: 156-157).

Modern, düşünce ve muhakeme yeteneğinin özgün, bağımsız, yeni ve özgür bir biçimde vücut bulması ile beraber güncel ve olgunluğa ermiş bir fenomen olarak karşımıza çıkmaktadır. Skolastik düşünce ve Orta çağ döneminin tam karşısında pozisyon alarak, yeni bilim anlayışı ve praksisleri ile birlikte kendi nevi şahsına münhasır deneysel yöntemlerin kabulü sonucunda temellenmiştir. Modern; odak noktasına nesne ya da maddeyi almak yerine özneyi konumlandıran, tanrı yerine insan merkezîyetçilik temelinde var olabilen, bilimsel gelişmeleri en başat erek haline getiren bir bakış açısı olarak tanımlanmaktadır. Ekonomik, siyasi, kültürel, bilimsel ve teknolojik parametrelerin aydınlanma geleneği çerçevesinde, ilerlemeci ve daha ussal bir temellendirmeye şekil aldığı gözlemlenmektedir (Cevizci, 1999: 598).

Klasik ve modern dikotomisinin oluşumuna katkı sağlayan unsur ise; modern yeni, değişimi ve güncel olanı klasik ise tarihsel, geleneksel, kültürel ve toplumsallık bağlamında eskiye göndermelerde bulunmaktadır. Modern geçerli, kabul edilebilir olanı, klasik ise yeni ile uyum gösterebilme anlamında yetkin olamadığına delalet etmektedir.

Bu iki durum şüphesiz belirli bir estetik form ve anlayışın beraberinde gelmesine neden olmaktadır. Modern kavramının gelişmesine, vücut bulmasına sebebiyet veren durumlar, şüphesiz modernite, modernizm, modernist mefhumlarının doğmasına ve hüviyetini kazanmasına da öncülük etmiştir. 19. Yüzyılın sonlarına doğru kullanılmaya başlanan “modernizm” kavramına daha çok teoloji ve edebiyat alanlarında gereksinim duyulmuştur. Daha sonra bu eğilim sanat ve onun dallarına bununla birlikte edebiyat çalışmalarına da sirayet etmiştir. Modernizm, tecrübe edilen çağdaş dünyanın estetik, otantik olarak ifade edilebilme potansiyeli ve istidadı olan sanatsal bir hareket olarak kabul edilmektedir. Modernizm ile birlikte eski ile yeninin bitimsizce çatıştığı ve bu çatışmadan vuku bulan yeni değerler meydana gelmektedir. Modernizm yeniye sırf güncel ve yeni olduğu için değil, onun gelenek ile kurduğu eleştirel ve özdüşünsel interaktif ilişkiden yeni değerler ortaya çıkarabilme gücüne sahip olduğu için önem verilmektedir (Kovács, 2007: 10-13).

Modernite ya da modernlik (modernity) başlangıç tarihine dair çeşitli spesifik öneriler yapılmaktadır. Bunlar içerisinde modernite kavramının vücut bulması 14. yüzyılda kapitalizmin ortaya çıkışı, kimi düşünürlere göre 15. yüzyılda din temelli düşünce formunun daha rasyonel bir şekil alma eğilimi, bazılarına göre ise 19. yüzyılda endüstrileşme süreciyle birlikte var olabilmesi ve son olarak da küresel ve kültürel bir değişim, gelişim arz ederek 20. yüzyılın ilk yıllarına dayandığı yönünde çeşitli çıkarsamalar yapılmıştır. Modernlik ise nefesi alınan bir çağın yani şimdiki zamanın ve mekânın dinamiklerini idrak edip çözümleyerek, kendinden önceki çağ-zaman- ile mukayese ederek idrak edilebilen ve bu karşılaştırma ile modern toplumların genel özelliklerini anlatabilme ve betimleme ihtiyacı duyduklarında başvurulan bir terimdir (Cevizci, 1999: 604).

Modern filmin kendisi tek başına bir form, akım ya da anlatım biçimi olarak var olmamıştır. Bizzat film yapabilmeyen kendisi sanatı icra edebilmeyen modern bir formu olarak yorumlanmıştır. Kavram olarak *modern sinema* kullanımı 1940’ın başlarında ortaya çıkmış, klasik ile modern arasındaki zıtlık ya da çatışma savaş sonrası dönemin bir yaratımı olarak kabul edilmiştir. Bir müddet sonra özellikle de yönetmenler ve eleştirmenler içerisinde sanat filmi ve eğlence sineması arasındaki ayrım belirginleşmeye

başlamıştır. Ticari gayeler nezdinde yapılan eğlence filmlerinin zıttı olarak tanımlanan sanat filmleriyle daha çok estetik bir değer çerçevesinde gelişen belirli türlere, özgün üslup ve tarzlara, farklı anlatı tercihlerine, dağıtım süreçlerinin önemine ve yapım şirketlerinin rolüne, belirli seyirci grupları ve festivallere gönderme yapılmaktadır. Sanatsal sinema daha çok zorunlu bir nitelik arayışı yerine tutkunun öncül bir rol oynadığı alan olarak değerlendirilmektedir (Kovács, 2007: 21-22).

“Modern/Çağdaş sinema tanımı derin tartışmalara yol açmıştır. Zaman zaman ‘genç sinema’ ve ‘yeni sinemanın’ öykü evresini aşip geçtikleri söylenmektedir. Çağdaş filmin artık çizgisel olmayan, her yönde okunabilen bir şey olduğu ve klasik filme özgü anlatım biçimini dışladığı söylenmektedir. Bu ‘öykünün parçalanması’ olarak adlandırılan önemli bir temadır.” (Metz, 1991: 185)

Kovács’a göre sinematik modernizm olgusunun oluşmasını sağlayan tarih aralıkları 1919-1929 ile 1950-1975’dir. Modernist film biçiminin ya da akımının karakteristik özelliklerinin oluşmasında yirminci yüzyılın ortasında iki dönem önemli bir yer teşkil etmektedir. İlk dönemki erken modernist sinema eğilimine baktığımızda, estetik amacın tamamen saf görsel formun mükemmelliği üzerinde geliştiği gözlemlenirken ikinci dönemde, sinematik modernizmin temayülü salt zihinsel temsilin kusursuz bir biçimde ifadesi olarak şekillenmektedir. Buna ilaveten şüphesiz teknolojik gelişmeler sinemanın doğasının, dilinin ve geleceğinin evrimselleşmesinde başat rol oynamaktadır. Birinci dönemde hareketli görüntüye senkronize sesin dahil edilme imkânı sağlanırken ikinci dönemde ise video ve dijital görüntünün kullanımı sinemasal modernizmin şekillenmesine katkı sağlamıştır (Kovács, 2007: 52- 55).

“Çağdaş sinemaya ait ‘sözdizimsel’ zenginleştirme ve esneklik kazandırma örneklerini bir araya getirerek onları uzun uzadıya çözümlenmek ve ayrıntılı bir şekilde bu yeniliklerin öykü süreciyle ilişkili olduğunu göstermek ve sinemanın öyküyü dışlamaktan çok daha karmaşık daha dallanıp budaklanmış öyküler ürettiğini söylemek gerekmektedir.” (Metz, 1991: 227)

Klasik ve modern sinema arasındaki dilemmanın çözümlenmesi yapılırken, iki farklı perspektif ile değerlendirmenin söz konusu olduğu görülmektedir. Birincisinde modern sinema; estetik, entelektüel ve teknolojik bir evrimsel sonucu olarak kabul edilirken ikinci yaklaşımdaysa modernizm, sinema tarihinde yer alan çeşitli akım ve hareketler gibi farklı form ve üslupta gelişerek kendi özgün yerini temellendirmektedir. Modern film zihinde bulunan soyut düşünce ve anlamları ifade edebilmede yetkinleşirken, klasik sinemaya biçimsel ve ideolojik yönlerden bir alternatif oluşturmaktadır (Bordwell, 1985: 206).

3. 1. 2. Modern Sinemanın Karakteristik Özellikleri ve Anlatım Formları

Modern sinemanın tarihsel bir fenomen olarak önem kazanmasında 1920 ve 1960'larda gelişen iki avangart dönemin etkisi olduğu görülmektedir. Bununla birlikte modern sinema, sinema dilinin ve tarihinin bir gelişimi olarak okunması yerine sanat sinemasının bir bağıl formu ya da uzantısı olarak değerlendirilmektedir. Kurumsallaşarak daha da sağlam temellere sahip olan sanat sineması her geçen zaman zarfında ticari-eğlendirici sinema perspektifinden hatta avangart sinema anlayışından ayrıksılaşmaktadır. Bu sürece ek olarak modern sinemanın kimliği ve özellikleri farklı kültürel ve toplumsal örüntülere, özgün tarihsel olgu ve koşullara sahip olan modernist yönetmenler tarafından da bitimsizce katkı sağlanarak şekillenmektedir (Kovács, 2007: 7).

Bu dönemlerin modern olarak nitelendirilmesinin sebebi bir biçim ya da film tarzı yerine modern ya da plastik sanatların bir dalı şeklinde bulgulanmasından dolayıdır. Modernizmin karakterini oluşturan faktörler sadece sinema tarafından değil; tiyatro, edebiyat, müzik, resim ve diğer sanat dalları üzerinden de biçimlenmektedir. Dolayısıyla modernizmin kendisi başlı başına sinemasal bir tarz değildir. Sinematik modernizm, özgül modern filmlerin tecelli etmesinde rol oynayan modernist hareketlerin katkısı sonucunda gelişim arz etmektedir (Heris, 2012: 40).

Gilles Deleuze'e göre sinemada modernizm ne bir sanatsal akım ya da hareket ne de teknolojik, estetik, üslupsal, anlatısal evrim sonucunda meydana gelen bir

durumdur. Ona göre sinemada modernizm belirli düşünce formlarının temsil ya da ifade edilebilmesinde kendisini gerçekleştirip gerçekleştirilememesidir (Kovács, 2007: 34).

İmgenin kendisini bir temsil gibi okuma yanılması, onun mekân ve zamandan azade bir şekilde düşünülmesine sebebiyet vermektedir. Hareket ve zaman, üretilen imgeler içerisinde içkindir. Montaj yardımıyla birbirine eklenen imgelerin bunun akabinde hareket ile meydana gelen zaman ve imgesinin bir nevi kapsamlı bir şekilde çözümlenmesini sağlayan Deleuze, *hareket-imge ve zaman-imge* sineması olarak ikiye ayırdığı sistematik okuma biçimini detaylandırırken hareket-imge'nin varoluşunu sinemanın başlangıcı ile II. Dünya Savaşının sonuna, zaman-imge'yi ise II. Dünya Savaşından şu ana kadar devam eden dönem olarak konumlandırmaktadır. Hareket-imge bir nevi klasik sinemanın, zaman-imge ise modern sinemanın bir tezahürü olarak yorumlanmıştır. Bu iki farklı sinema biçiminin ortaya çıkması yukarıda da değinildiği gibi keyfi bir adlandırmadan ya da ayırımından ziyade sinema dilinde, sinematografik estetiğinde, anlatısında, olay örgüsünde, içerik ve biçiminde ve daha yapısal olarak birçok değişiminin farklılık arz etmesinden kaynaklanmaktadır (Rodowick, 2018: 31).

“Modern bir durum şu ki; artık bu dünyaya inanmıyoruz. Sanki bizi çok az ilgilendirirmiş gibi başımıza gelen aşk, ölüm gibi hadiseler bile inanmıyoruz. Artık insan ile dünya arasındaki bağ kopmuştur. Bundan böyle bu bağ, inancın bir nesnesi olmak zorundadır. Bir inancın içerisinde yeniden canlandırılabilmesi imkansızdır... Sinema sadece dünyayı değil aynı zamanda bu dünyadaki inancı, geriye tek kalan bağımız yani bizi bu dünyaya tekrar bağlayabilecek olan bağımızı filme almak zorundadır. İşte bu modern sinemanın kudretidir.” (Deleuze, *Time-Image*, 1989: 170-171)

Deleuze, savaş dönemi ve sonrasını bireyin özellikle inanç ve düşünce dünyasında açmazların ve krizlerin yaşandığı bir dönem olarak kabul etmiştir. Gerçeklik ve toplumsallık bağlamında kurulan ilişkinin yapısı farklılık arz etmiş, bununla birlikte yeni bir gerçeklik algılayış biçimi meydana gelmiştir. Buradaki sorumluluğu üstlenenin ise sinema olduğunu belirtmiştir.

II. Dünya Savaşının bir kırılma noktası teşkil etmesiyle birlikte İtalyan Yeni-Gerçekçi ve Fransız Yeni-Dalga filmlerinin özgün etkenleri ile beraber zaman- imgenin kendisine ait spesifik özellikleri yavaş yavaş sinemaya tecelli etmiştir. Altı çizilmesi gereken önemli bir durum ise bu iki ayrımın keskin ve derinlikli bir şekilde parçalanmasından ziyade, hareket-imgeye ait nüvelerin zaman imge sineması olarak adlandırılan dönem içerisinde de zuhur ettiğinin saptanmasıdır (A. Hitchcock filmleri vd.). Zaman-imgenin nevi şahsına münhasır özellikleri arasında ise şüphesiz estetik biçimler ve seyircinin filmi tecrübe etmesine yardımcı olan özgül damarlar meydana gelmektedir. Zaman içerisinde yarılmalar, soyut imajlar, olay örgüsünden azade olan hareketler, özdüşünümsellik barındıran özellikler, nedensellik zincirinde kırılmalar, ses ve görüntü kullanımlarındaki farklılıklar, anlatı içerisinde yer alan geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki gel gitler, filmin akışını bozabilecek “dengesizlikler”, önemsiz gibi görünen fakat filmin bilişsel ve duygusal yapısını etkileyecek küçük detaylar bunlara örnek teşkil etmektedir. Dolayısıyla “herhangi bir zaman” ve “herhangi bir yer”in modern sinema içerisindeki önemi fark edilmektedir. Zaman-imge sineması içerisinde biricik olmayı başaramayan hakikat bitimsizce yer ve biçim değiştirerek karşımıza çıkmakta, önemsiz ve etkinsizmiş gibi görünen zerreciklerin arasında fark edilmeyi beklemektedir (Rodowick, 2018: 31-32).

Optik ve ses-imge devreye girerek çerçeve dışına, duyulmayan ve görünmeyene “bir ruh üfleyerek” varlık kazandırabilmekte, dolayısıyla farklı odak noktaları meydana getirmektedir. Bununla birlikte kavramların imgeler aracılığıyla ifade edilmesi ve film idesinin çok katmanlı yapısının vücut bulması mümkün hale gelmiştir. Bununla birlikte modern sinema içerisinde seyircinin filmi alımlama pratikleri, yöntemleri ve konumu tekrar revize edilirken, kurulan ilişkinin daha interaktif ve verimli bir yöne doğru evrilmesine kapı aralanmaktadır (Taburoğlu, 2014: 306).

Zaman-imge sineması farklı bir seyir tecrübesine ve özgün bir alımlama estetiğinin oluşmasına imkân tanımakta, eşzamanlı bir şekilde “mekân” ve “zaman” a ait soruları bilinç seviyesine taşımaktadır. “Zaman imgesi, geçmiş, şimdi ve geleceğin bir ‘kristal-imesi’ içinde bir araya gelmesiyle olanaklı olur.” (2014: 297) Bireysellik ve yabancılaşma her geçen süre zarfında daha da katmerlenirken klasik anlatıdaki

kahramanlar gibi tutarlı karakterler yerine ağırlıklı olarak yaşam içerisinde karşılaştığımız gibi tutarsız yer yer de gayesiz bireyler muhatap alınmaya çalışılmaktadır. “Modern sinemanın oyuncularını eylemleriyle, etkileyici sahneleme becerileriyle değil de olan biteni izleme yetileriyle ayırt edilirler. Seyirci gibi onlar da kendi hallerini müşahade ederler.” (2014: 302) Klasik anlatı tarzındaki kapalı uçlu bitiş yerine daha çok açık uçlu ve zamanın gelecekte esneyebileceği, belki de kristalize edilebileceği bir düzlem vaat edilmektedir.

Modern sinemada olayların kontrol edilemezliği, dramaturji çerçevesinde şans ve tesadüfün ana bileşen görevi üstlenmesi ile tutarlılık gereksiniminin ortadan kalkması, anlık olay ve beklenilmeyen gelişmelerin geneli etkileyebilecek potansiyele sahip olması, profesyonel yerine daha çok halkın yada hayatın içerisinde belirli rolleri üstlenmek zorunda olan amatör oyuncuların tercihi, doğal mekân ve doğaçlamaya başvurulması ile birlikte plan sekans kullanımları, aynı amaca hizmet edebilecek farklı kamera açılarının ve kurgu yöntemlerinin tercih edilmesi, anlatı sinemasında önemsiz ve gereksiz olarak kabul edilen hareket ve edimlerin modern anlatı içerisinde karakter arkını belirleyen organik bir bağ olarak değer kazanmasına yardım etmektedir (Bordwell, 2008: 397-399).

“Doğal mekanlar kullanarak, karakterlerin diyaloglarını doğaçlamasına olanak sağlayarak ve karakterlerin tesadüfi kararlarının öyküyü belirlemesine izin vererek, modern sinema kendi estetik düzenlemesi içinde yaygın olarak fiziksel gerçekliğin kontrol dışı temsillerini kullandı. Modern sinemadaki önemli bir eğilim, sanki ana amacı yapay estetik biçim ile doğal güzellik arasındaki ayrımı ortadan kaldırmakmış gibi, canlı gerçekliği sanatsal bir kompozisyon haline getirdi.” (Kovács, 2007: 70)

Modern anlatı ve olay örgüsü çoğunlukla modern birey ve ruhun kendisine, çevresine, geçmişine ve geleceğine yabancılaşmış karakterler çerçevesinde belirlenmektedir. Bu bağın kopuşundaki en önemli faktör; modern bireyin ne kadar radikal bir yabancılaşma ve iletişimsizlik içerisinde olursa anlatının modernist karakteri de o kadar radikalleşen bir tutum sergilemesidir. Buna zıt bir şekilde ise bireyin

geleneksel insan ve çevre ilişkileri ne kadar kuvvetli ve köklü olursa o kadar da klasik anlatım normlarına yaklaşmaktadır (2007: 66).

“Modernist anlatı filmleri nesnel anlatım ile öznel anlatım arasındaki ayrımı, karakterin zihinsel durumundan görme ve algılama biçiminden kaynaklanan gerçeklik ile nesnel gerçeklik arasındaki sınırı belirsizleştirir. Neyin nesnel gerçeklik, neyin karakterin zihinsel durumundan kaynaklanan öznel gerçeklik olduğunu birbirinden ayırmak, güçleşir.” (Ersümer, 2013: 117)

Modern sinemanın karakterini oluşturan diğer bir özellik hikâye ya da anlatım tarzı ile kurduğu ilişkidir. Klasik anlatım estetiğine göre farklılık arz eden unsurlardan birisi; izleyiciler için net bir başlangıç ve sona sahip olmamakla birlikte birçok tanımlama, anlamlandırma ve detayın seyircilerin zihinsel ve muhayyel gücüne devredilmesidir. Bu hem eser ve alımlayıcı arasındaki interaktif ilişkiyi daha verimli kılmakta hem de özdüşünümsel bir özellik barındırmasını sağlamaktadır (Bordwell, 1985: 206). “Modern anlatının zevk ile yıkımı, huzursuz etme ile büyülemeyi aynı ölçüde birleştirmesi onu hem yenilikçi hem de put kırıcı kılmıştır. Bu sinema, sorgulama kadar onaylamanın, uyumsuzluk kadar lirizmin ve enigma olduğu kadar da anlaşılabilirliğin sinemasıdır.” (John Orr’dan aktaran Heris, 2012: 43)

Gereksiz olmayan ve aşına film türlerinin (genres) kurallarına göre şekillenmeyen olay örgüsü; modernist sinemada farklı kullanım ve biçimlerine sahiptir. Klasik anlatım normlarının kodları ile uyuşmamaktadır. Daha çok epizodik yapılı, zamansal ve mekânsal devamlılık zorunluluğuna sahip olmayan, öykü ve olay örgüsü üzerinden şekillenmek yerine daha çok karakter ve durumları üzerine gelişmektedir. Rüya, fantezi, anı, hayal, hafıza, bireyin biricik gerçekliği, nesneye ve kendisine yabancılaşması, çevresindeki özne ve nesne ile iletişim zafiyeti yaşaması gibi farklı zihinsel ve muhayyel dinamiklerin ele alınması amaçlanmaktadır. Klasik anlatı normuna kıyasla neden ve sonuç ilişkisinde yarılmalar, soyut zaman ve mekân algısının gelişimi, açık uçlu film bitimi ve yorumlama güzergahları, bir eylemde bulunmak yerine ruhsal, psikolojik tepkimelerin önem kazanması, kendisi ile bitimsizce çelişmekte olan kompleks

karakter personaları, stil, üslup ya da forma ait çok katmanlı yapının; anlatımın ve olay örgüsünün üzerinde tahakküm kurucu etkileri belirlemektedir (Bordwell, 1985: 208-209).

3. 1. 3. Modern Sinema Evreninde Öne Çıkan Türler

Kovács, modern sinemanın haiz olduğu türlerin şüphesiz kendini tekrarlamaıyla sinema estetiğinin oluşturucu unsurları olarak kabul edileceğini belirtmiştir. Bu türlerden en çok karşılaştığımız ve halen kendi örüntü ve kodlarını devam ettirenler arasında ise; İnceleme/ Soruşturma (Investigation), Hareket Halinde Bulunma/ Yolculuk/ Gezinme (Wandering, Traveling), Mental/ Zihinsel Yolculuk (Mental Journey), Yakın-Durum Dramı (Closed-Situation Drama), Yansıtıcı Tür Parodisi (Satire-Genre Parody) ve son olarak da Deneme Film (Essay Film) yer almaktadır.

İnceleme/ Soruşturma (Investigation): Modernist sinema anlatıları, problemin çözümleri ve yöntemlerini olay örgüsü içerisinde tamamen bastırarak ya da erteleyerek inşa etmeye çalışmaktadır. Modern anlatı içerisinde bir suç ya da gizemli bir olayın çözümünün gecikmesi şüphesiz zihinsel ya da psikolojik bir edim yoluyla gerçekleştiği için daha özdeşilebilir bir hale gelmektedir. Modern soruşturma film türünü klasik anlatı sinemasından farklılaştıran diğer bir faktör ise temel problemlere karşı çözüm üretebilme yetersizliği ve eksikliğidir. Dolayısıyla modern soruşturma türünün anlatımı problem çözücü olmaktan ziyade tanımlayıcı ve betimseldir. Modern arayış ya da soruşturma motifinin diğer bir özelliği ise zihinsel durum ve yorumlamalar hakkındadır. Örneğin; üzüntü, kaygı, akıl hastalığı, ruhsal rahatsızlık, hafıza problemleri gibi durumlar yer almaktadır.

Arama/ Gezinme (Traveling, Wandering): Bir önceki türde bahsedilen araştırma ve inceleme gereksinimi şüphesiz protagonisti (kahraman) hareket ya da eylemde bulunmaya sevk ettirmektedir. Modern sinema anlatısında, arama ve yolculuk bağımsız bir örüntü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür içerisinde karakter spesifik bir amaç için gezinme ya da yolculuk yapmamaktadır. Bu bir yere ulaşmak ya da bir şey bulmak yerine bir kaçış ya da terk ediştir. Bu türün temel amaçlarından birisi karakterin

bir yere ulaşmasını sağlamak yerine, kendi dünyasını bitimsizce değiştirmekte olan çevrenin yardımıyla tekrar keşfetmesini sağlamaktadır.

Mental/ Zihinsel Yolculuk (Mental Journey): Aramak ya da gezinmek eylemi gerçekleştiği ya da ifade edildiğinde ilk olarak akıllarda fiziksel bir yer değişiminin kendisi temayüz etmektedir. Fakat modern türlerin motiflerinde seyahat etme ya da yolculuk, fiziksel olarak bir yer değişimi göstermek yerine kahramanın zihin ve imgelem dünyasında bir *hareket* ve *yer değişim* olarak belirmektedir.

“Modernist zamanda yolculuk biçimi geçmişin anılarını ve imgelemi temsil etmenin geleneksel biçiminden farklıdır, çünkü farklı zaman katmanları genellikle üst üste binerler ve onları birbirinden ayırt etmek zordur ve bu da anlatı içinde katmanlar arasındaki bağlantıların bulanıklaşması anlamına gelir. Rasyonel zaman-mekân ilişkilerinden ziyade temalar ve motifler birbiriyle ilişkilendirilir.” (Kovács, 2007: 103)

Yakın-Durum Dramı (Closed- Situation Drama): İnceleme ve soruşturma eksenli türler geniş çaplı tanımlama, anlatma formlarıdır. Zihinsel yolculuk ise mekânın poetikasını göz önüne aldığımızda daha yoğun, zamanın içerisinde ise daha kapsamlıdır. Karakterler farklı zamansal katmanları ile sürekli iletişim halindedir. Modern anlatı pratiklerinde hem zaman hem de mekân içerisinde dramatik nosyonun yoğun bir şekilde kullanımı söz konusudur. Dolayısıyla böyle bir adlandırmaya yakın-durum ya da kapalı-durum dramı denilmektedir. Araba, ev ya da oda, tren gibi kısıtlı ve sınırlı mekânın içerisinde karakterler dışarıyla herhangi bir irtibat kurmadan farklı dramatik yakın-durum ilişkileri sergilemektedirler. Önemli olan karakterlerin bu sınırlayıcı mekânın varoluşu ve sebepleri üzerine düşünmesi yerine, böyle kısıtlayıcı bir durum akabinde birbirleri ile karşılıklı psikolojik, fizyolojik etki ve tepki içerisinde bulunmasıdır. Bu yakın-durum dramında oluşan reaksiyonlar elde edilen tecrübelerin hem varoluşsal hem de psikolojik durum ve vakaların yansımaları olarak kabul edilmektedir.

Yansıtıcı- Tür Parodisi (Satire- Genre Parody): Satir- tür parodisi varlık bilimsel olarak yansıtıcı bir özelliğe haizdir. Satir’in bu özelliğinin meydana gelmesinde

nesne ve özneye karşı takındığı bilinçli abartılı tutum yatmaktadır. Bu tavır yüceleştirme ve duygusal abartılarla gerçekleşmek yerine daha çok gülünçlülük temelli bir gelişime tabi tutulmaktadır. “Tür parodisi satirin bir biçimidir; burada gülünç abartıya olanak sağlayan konu, bir türün bir dizi geleneğidir. Modern sinemada genellikle popüler türler tür parodilerinde gülünç gösterilirler.” (Kovács, 2007: 115)

Deneme Film (The Film Essay): Daha önce bahsedilen türler arasında deneme film türü en özgül ve ayırıcı bir modernist icat olarak karşımıza çıkmaktadır. 1950’lerin başında A. Astruc film yapma pratiğini bir makale ya da deneme yazısı yazma edimine benzeterek tasarlanması gerektiğini salık vermiştir. Bir film yapısının, kronolojik hikâye anlatabilme yöntemlerinin devamlılığı üzerine gelişmesi yerine, düşüncenin soyut ussallığı tarafından şekillenen imajlarla biçimlenmesi gerektiğini belirtmektedir. Deneme film, avangart sinemaya binaen anlatsal olmayan sinemanın farklı bir ülküsüne sahiptir. Astruc, deneme filmin ekspresyonist, sürrealist ya da avangart sinema akımlarına dahil olmasını ima etmek yerine, sinemanın felsefi bir makale ya da deneme yazısı yazabilecek entelektüel istidadını elde etmesi gerektiğini düşünmüştür. Deneme film, bir avangard film olarak değerlendirilmek yerine daha çok kişisel, politik, ideolojik olgu ve tartışmaların yapılabileceği bir zemin yaratma pratiği olarak belirlemiştir. (Kovács, 2007: 99-119)

3. 2. Sol Yaka Grubu’nun Modern Sinemasal Estetiği

“Sol Yaka’nın yönetmenleri sanatsal eklektizmden esinlenmiş, yaratıcı olarak; sinefilik bir fanatizm yerine zihinsel örüntülerin biçimlenmesiyle ilgilenmişler.”

(Clouzot’dan aktaran Farmer, 2009: 6)

Işıklar şehri olarak bilinen Paris’te toplam 20 idari bölge (arrondissement) mevcuttur. Paris’i ortadan ikiye bölen Seine nehrinin sol kısmında kalan bölgeye *La Rive Gauche* (The Left Bank) yani Sol Yaka, sağ yönünde bulunan bölge ise *La Rive Droite* (The Right Bank) yani Sağ Yaka olarak tanınmaktadır. Sağ Yaka, Sol Yaka’ya oranla

ticari ve sınıai faaliyetler alanlarında daha gelişmiş bölge olarak bilinmektedir. Daha çok Sol Yakanın tanımlanması veyahut betimlenmesine ihtiyaç duyulduğunda, yakanın kendisiyle özdeşleşen mefhumlar arasında *gelenek* ve *tarih* gibi kavramlar vardır.

Şehrin Sol Yakası; özellikle sanatçıların, yazarların, filozofların ve entelektüel düşüncenin nefes aldığı bölge olarak kabul edilmektedir. Örneğin; Sol Yaka'da bulunan 14. Bölge tarih içerisinde Erik Satie, Pablo Picasso, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Henri Matisse, Jean- Paul Satre, Ernest Hemingway gibi birbirinden önemli isme ev sahipliği yapmıştır. Bölge daha çok bohem hayatı, karşıt kültürler, yaratıcı yaşam ve tutumların sürdürülebilirliği ile meşhurdur. En ünlü yerleri arasında Boulevard Saint-Germain (Saint-Germain Bulvarı), Rue Bonaparte (Bonaparte Caddesi), Rue de Buci (Buci Caddesi) ve Rue de Rennes (Rennes Caddesi) yer almaktadır. Sol Yaka bölgesinde; Musée d'Orsay (Orsay Müzesi), Le Cimetière du Montparnasse (Montparnasse Mezarlığı), Latin Quarter (Latin Mahallesi), Musée Rodin (Rodin Müzesi) ve Musée de Cluny (Cluny Müzesi) ve Paris-Sorbonne Université (Paris Üniversitesi) gibi önemli yerler bulunmaktadır (Noel, 2013: Chicago Tribune).

3. 2. 1. Cahiers du Cinéma ve Yeni Dalga Sinema Akımı

1960 yılından sonra Fransa ve film endüstrisi hem nicelik hem de nitelik bağlamında Avrupa sinemasında öncül bir role sahip olmuştur. 1980'lerde televizyon ve video temelli görüntülerin gelişmesiyle birlikte diğer ülke sinemalarında film izleme alışkanlığında bir kopuş ya da etkisinde azalma meydana gelmiş fakat Fransa'da 1991 yılında 156 film yapımı, 4531 sinema salonu ve 117,5 milyon adet satılan film biletiyle birlikte sinema ile kurulan ilişki ayrıcalıklı bir konuma sahip olagelmiştir. Buna katkı sağlayan şüphesiz üç ana faktör ise; *Centre National de la Cinématographie* (CNC) vasıtasıyla film projesinin başlangıcından dağıtım ağına kadar devlet teşvikli desteğin gösterilmesi, elde edilmiş sinema geleneği içerisindeki birikimli yeteneğin kullanılabilir akışkan yapıya sahip olması, son olarak da toplumsallık bağlamında yeniliğe, özgünlüğe müsait bir kamuoyunun ve sinema kültürünün canlılığını muhafaza edebilmesi bu ayrıcalıklı ilişkiyi oluşturan temel faktörler arasında yer almaktadır (Graham, 2003: 651).

Yeni Dalga sinemasının doğuşunda etkili olan birden fazla dinamik mevcuttur. Bunlardan bir tanesi de siyasal mekanizma tarafından geliştirilmesi ve desteklenmesidir. Hollywood sinemasının tahakküm edici kültürel yapısı, gişelerde elde ettiği ekonomik payın artış göstermesi gibi etkenler yeni De Gaulle'cü hükümeti bu duruma karşı *avance sur recettes* (to advance on earnings) sistemini yürürlüğe koyması gibi çözümler üretmeye yöneltmiştir. Sinema filmlerinin bilet satışında elde edilen vergilerle fon oluşturulmasına karar verilmiş ve filmlerden kazanılan gelirin yapılacak filmlere sübvansede edilmesiyile birlikte birçok kişinin film yapabilmesinin önü açılmıştır. Yönetmen olmak isteyen *Cahiers du Cinéma* dergisi içerisinde yer alan film eleştirmenleri bu fırsattan yararlanmaya çalışmışlar, bu devlet desteğinin katkısıyla beraber bu sürecin daha efektif geçmesine sinema teknolojisi içerisindeki yeniliklerin geliştirilip kullanılması da katkı sağlamıştır (Graham, 2003: 651).

Cahiers du Cinéma, 1951 yılından Jacques Daniel-Valcroze ve André Bazin öncülüğünde aynı zamanda film eleştirmenliği yapan bir grup genç tarafından kurularak, Fransız filmlerinin detaylı analize tabi tutulabilen ve en çok başvurulan sinema dergisi olarak benimsenmiştir. *Cahiers* ekibi içerisinde yer alan yönetmenler, film üretmeye Alexander Astruc tarafından geliştirilen *kamera-kalem* (camera-stylo) anlayışının etkisinde kalarak başlamışlardır. Odakları içerisinde Alfred Hitchcock, Orson Welles, Fritz Lang ve Luchino Visconti gibi yaptıkları film anlayışı ile çelişen ve stüdyo sistemi içerisinde tür filmleri yaparak ayakta kalabilen yönetmenlerin filmleri ve sinema üzerine geliştirdikleri düşünceler girmeye başlamıştır. Şüphesiz yapılan Fransız filmleri, seyirciler ile kurduğu ilişkiyi daha da derin ve diri tutmak için anlatımlarına hizmet edebileceğini düşündükleri hem geleneksel film yapımlarının yöntemlerinden yararlanmakta hem de sinemasal anlatı, dil, ses ve kurgunun alışlageldik kullanım biçimlerinden daha farklı tercihlerde bulunarak istedikleri tarzda yapımlar meydana getirmişlerdir (Lanzoni, 2015: 222-223).

Etkisi devam etmekte olan polisiye, dram, komedi gibi Fransız sinemasının geleneksel türleri dışında en ayırt edici gelişim şüphesiz Yeni Dalga sinemasındaki auteur/yaratıcı yönetmen anlayışının meydana gelmesi ve bu düşünceden ortaya çıkan film çalışmalarının sayıca artış göstermesidir. Geleneksel film yapma yöntemine ve

stüdyo çerçeveli gelişim arz eden sinema anlayışına karşılık geliştirilen Yeni Dalga hareketi başta François Truffaut ve *Cahiers* ekibindeki isimler tarafından kurulmuştur. 1959 yılında gösterilen *Le Beau Serge* ve *Les Cousins* (1959) gibi ilk uzun metrajlı filmler bu ekip içerisinde yer alan Claude Chabrol tarafından, *400 Darbe* (1959) filmi ise grubun en açık sözlü olduğu kabul edilen François Truffaut tarafından çekilmiştir. Daha sonra bu duruma *Cahiers* ekibinde yer alan diğer yönetmenlerden; *Le Signe du Lion* (1959) filmiyle Erich Rohmer, *Paris nous appartient* (1959) çalışmasıyla Jacques Rivette, *A bout de souffle* (1959) eseriyle Jean-Luc Godard gibi isimler katılmıştır. Bu sinema filmlerinin ortak paydada buluşmasını sağlayan ve sinema estetiklerinin karakterine biçim veren noktalar; standardize edilmiş anlatı yapısını çözümlenmeye çalışmak, kurgu ve senaryo içerisinde kanon haline gelmiş kuralları yapı sökümü uğratmak, stüdyo eksenli tasarımı evren yerine stüdyo dışı, doğal ışık ve amatör oyuncu gibi tercihler olmuştur (Graham, 2003: 652).

Fransız Yeni Dalga yönetmenleri, savaş sonrası Fransız film endüstrisini çeşitli yöntemlerle canlı tutma amacı içerisinde bulunmuş, doğal olarak da bu tercih; yaptıkları filmlerin estetik değerlerinin, maliyetli Hollywood stüdyo sisteminden farklı bir kapı aralamasını sağlamıştır. Fakat Sol Yaka yönetmenleri böyle belirlenmiş bir hedefi ve tanımlamayı amaç edinmemişlerdir. Altmış sene boyunca yaptıkları filmler ve çalışmalar, bir dizi ortak estetik ve politik yakınlıkların gelişmesine önemli katkılar vermiş; hafıza, zaman ve tarihin bir sinematik tecrübesini ele alan temalar ve sinematik modernizm hakkındaki temel problemlere cevap üretebilme çabası içerisinde bulunmuşlardır. Modernizm bağlamı içerisinde sinemanın estetik ve ideolojik içerimlerini anlamak, Sol Yaka yönetmenlerini doğal olarak imge ve hafıza, kurmaca ve gerçek arasındaki ilişkinin özü üzerine yoğunlaşmaya neden olmuştur (Philip, 2019: 2).

3. 2. 2. Sol Yaka Sinema Hareketinin Gelişimi

“Ben bir denemeciyim... Film öyle bir evren ki Godard’ın bir romancı olabilmesine, Gatti’nin tiyatro yapabilmesine ve benim denemeler yaratabilmeme imkân sağlamaktadır.”

(Chris Marker’ dan aktaran Alter, 2006: 16)

Sol Yaka Grubu, Avrupa sineması ve tarihi içerisinde görmezlikten gelinen, yeterince önem atfedilmeyen, ihmal edilen ve gözden kaçırılan gruplardan biri olarak kabul edilmektedir. Buna sebep olan temel etkenler arasında; gruba nakşedilen filmlerin dilleri ve sinematografilerinin felsefi, politik, entelektüel ve estetik anlamda yoğun ve anlaşılması çaba gerektiren bir yapıdan oluşması yer almaktadır. Çünkü tercih edilen bu yöntem, diğer sinemasal örnekler göz önünde bulundurulduğunda seyirciler nezdinde ziyadesiyle edebi ya da yazınsal olarak kabul edilmekle birlikte alışık olunan bir sinematik deneyim sunmamaktadır. Bununla birlikte 1950’lerin sonu ile 1960’ların başında, grup içerisindeki Fransız yönetmenlerin ve bu yönetmenlerin filmlerinin fark edilebilirliği, dünya sineması içerisinde ayrıcalıklı bir yere konumlandırılan Fransız Yeni Dalga hareketi ile eşzamanlı bir tarihte gelişmesinden ötürü yeterli ilgi ve öneme sahip olamamıştır. Şüphesiz Sol Yaka Grubu içerisinde yer alan yönetmenlerin filmografı ve sinematografilerine dair literatür içerisinde kitap çalışmaları yer almakta fakat *Sol Yaka* olarak bir kolektif grubun kendisine ithaf edilen ya da imleyen herhangi bir kaynak çalışması bulunmamaktadır (Farmer, 2009: 2).

Hem akademik çalışmalar hem de kanon haline gelmiş belirli tarih yazım anlayışı bu grubun bir noktada fark edilmemesine ya da yeterli ilgi görmemesine zemin hazırlarken dolayısıyla da diğer akım ve yönelimlere kıyasla çeşitli akademik çalışmaların hatırı sayılır bir şekilde yaygınlık kazanmasına sebebiyet vermiştir. Bu bölümün amacı Sol Yaka Grubunun hakikiliğini tüm yönleriyle somut ve kesin tanımlamalarla ispat edebilme çabasından öte, altmış yıldan fazla süren modernist film yapma pratiği ya da geleneği adına bu grubun filmlerinde vuku bulan gerçeklik algısının dinamiklerinin nelerden oluştuğunu kavrayabilmek, ayrıca dönemin önemli bir hareketi olarak kabul edilen Yeni Dalga yönetmenleriyle ve *Cahiers* ekibiyle ayrık yönlere

nelerden oluştuğunu idrak ederek sinemayı ve çalışmalarını daha iyi anlama ve analiz edebilme gayretidir.

Sol Yaka'nın terim olarak kabul görmesi ve benimsenmesi, gruba kimlerin dahil olup kimlerin dahil olmadığı gibi müphem bir nokta olarak belirmektedir. James Monaco, gruba dahil olabilecek isimleri Chris Marker (1921-2012), Alain Resnais (1922-2014), Agnès Varda (1928-2019) ve Jacques Demy (1931-1990) olarak tanımlarken, Jean Luc-Godard'ın gruba verilen ilk isme "The Left Bank New Wave" olarak öneride bulunduğunu belirtmiştir. Diğer bir taraftan gruba Sol Yaka terimini kazandıran ilk isiminse film eleştirmeni Richard Raud olduğu iddia edilmiştir. Sandy Flitterman-Lewis ise Claire Clouzot'un grubu ilk adlandıran kişi olduğunu ve içerisine dahil ettiği yönetmenler arasında Marker, Resnais, Varda ve "Paristeki Amerikalı Sürgün" olarak adlandırdığı William Klein'ın yer aldığını belirtmiştir. Son olarak bu üç yönetmene ilaveten Richard Neupert, Demy ve Henri Colpi'yi listeye ekleyen David Bordwell ve Kristin Thompson ise grubun analizini yaparken Chris Marker'ı ilave etmek yerine Varda ve Resnais'nin yanına Georges Franju'yu gruba dahil etmiştir (Farmer, 2009: 3).

Sol Yaka Grubu ve içerisinde yer alan yönetmenlerinin tanımlanması, şüphesiz Cahiers ekibi içerisinde yer alan ve daha sonra sinema yönetmenliğine başlayarak Yeni Dalga (New Wave) akımının oluşmasına öncülük eden isimlerin sinemasal anlayışları arasındaki farklılıklarının nelerden oluştuğu üzerinden tarif edilmektedir. Sol Yaka sineması; daha çok estetik deneysel çalışmalarıyla, belgesel sinema pratikleriyle, politik temalara olan temayülüyle ve sinema ötesinde ya da haricinde diğer sanat dallarıyla kurduğu sıkı ilişki çerçevesinde tanımlanmaya çalışılmaktadır (Neupert, 2007: 299).

"Çoğunlukla Cahiers ekibinden daha yaşlı ve daha az sinefiller. Onlar sinemanın, diğer sanat dallarıyla özellikle de edebiyatla daha iç içe olabileceği düşüncesini benimsiyorlar. Bu yönetmenlerden bazıları, olağandışı kısa belgeselleriyle tanınan Alain Resnais, Agnès Varda ve Georges Franju gibi isimlerdir. Yeni Dalga yönetmenleri gibi, fakat onlar sinematik modernizmin uygulayıcıları ve varoluşları 1950'lerin

sonlarında genç kesimin ilgisinin denemeden yararlanmasıyla doğmuştur.” (Bordwell, 2003: 449)

Fransız Yeni Dalga sinemasına biçim veren yönetmenler arasında yer alan Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi isimlerin birlikteliği ya da iş birliği *Cahiers du Cinema* çatısı altında yaptıkları film eleştirmenliği ve film analizleri çerçevesinde gelişmiştir. Sol Yaka Grubu ise Cahiers ekibine kıyasla film yapma eylemi ve sahada gösterdikleri iş birliği noktasında, organik bir bağa ve bununla birlikte daha interaktif bir ilişkiye sahip olmuştur. Bu uyumu yansıtan en belirgin örnekler arasında ise; Alain Resnais ve Chris Marker ortaklığında yapılan *Heykeller de Ölür* (1953) yapımı, Varda'nın ilk uzun metraj filmi *Paralel Yaşamlar* (1954) çalışmasına ait kurgu ve dekupajının Alain Resnais tarafından gerçekleştirilmesi, Chris Marker'ın *Dimanche à Pékin/Sunday in Peking* (1956) filminin yapımında Agnès Varda ile birlikte çalışması, kolektif bir film olarak yapımı gerçekleşen *Loin du Viêt-nam/Far from Vietnam* (1967) filminde üç yönetmenin de iş birliği içerisinde olması gibi örnek yapımlar bu grup içerisindeki yönetmenlerin uyumlu beraberliğine delalet etmektedir (Farmer, 2009: 4).

“Karşılıklı ilişkilerin dışarısında en önemli üç yönetmenlerden; Colpi, Varda'nın filmlerini kurguladı, Resnais ve Marker ortak filmler ürettiler, sadece ortak yapım olarak The Young Girls of Rochefort (Les Demoiselles de Rochefort, 1967) filmini beraber ürettikleri bilinmesine rağmen Demy, Varda ile evlendi, William Kelin, Chris Marker'ın La Jetée filminde (1962) ve ortak iş birliği sonucunda üretilen Loin du Viêt-nam (1967) filminde yer aldı.” (2009: 4-5)

Altı çizilmesi gereken önemli bir nokta ise Sol Yaka oluşumunun, içerisinde yer alan yönetmenler tarafından somut, tutarlı ve hatları net bir şekilde çizilip kurularak Sağ Yaka ya da Cahiers ekibindeki gibi gerçekleşmemiş olmasıdır. Yer yer Yeni Dalga sinemasının bir alt dalı olarak kabul edilmiş yer yer de bu akımın entelektüel, politik, feminist, edebi ve avangart bir dalı olarak serimlenmiştir (Neupert, 2007: 299).

Sol Yaka sinemasının Yeni Dalga ile arasındaki mesafe ve farklılığın en önemli göstergelerinden birisi, yazınsal ya da edebi bir temayüle sahip olmasıdır. Romansı ya da edebi dilin karakterini oluşturan anlatı, zaman, mekân, hafıza, karakter ve biçimsel özellikler grubun ve yaptıkları filmlerin ana omurgasına şekil veren nüveler olarak önem kazanmaktadır. Bu eğilimin kendisi yönetmenlere ağırlıklı bir şekilde yaratıcı yönetmen olarak kabul edilen *auteur* özelliğinin atfedilmesinden ziyade, daha çok yazar (*author*) özelliğinin öne çıkmasını ima etmektedir. Özellikle de Sol Kıyı Grubunun içerisinde yer alan yönetmenlerin edebiyat geleneği ve Yeni Roman (*nouveau roman*) akımı ile kurduğu bağı diri tutmaya çalışmaları, ürettikleri film ve diğer çalışmalarda tezahür etmektedir (Farmer, 2009: 6).

Chris Marker'ın yönetmen olmasının yanısıra yazar ve romancı olması, Varda'nın Alexander Astruc tarafından kuramsallaştırılan *kamera-kalem* düşüncesini benimseyerek kendi kavramını oluşturduğu *cinécriture* (sineyazı) fikrini geliştirmesi, Alain Resnais ise Fransız Yeni Roman (*nouveau roman*) akımının bilindik iki isminden birisi olan Marguerite Duras ile *Hiroshima Mon Amour* (Hiroshima, My Love) çalışmasını, diğeri Alain Robbe-Grillet ile *L'Année dernière à Marienbad* (Last Year at Marienbad) filmini beraber yazarak iş birliği yapması gibi unsurlar bu isimlerin edebi temayüllerinin nelerden kaynaklandığına açıklık getirmektedir (Graham, 2003: 655-656).

Sol Yaka Grubu içerisinde olduğu düşünülen yönetmenlerin, altmış yılı aşkın zaman zarfında ortaya çıkardıkları çok fazla özgül çalışma bulunmakla birlikte modern film kuramının temellendirilmesi ve gelişmesine vesile olan çalışmalar meydana getirmişlerdir. Özellikle de Deleuze tarafından geliştirilen *zaman-imge* sineması ve düşüncesinin Resnais filmleri üzerinden açıklanması ve kavranması yeni bir entelektüel sinema tarzının var olabildiğine işaret etmiş buna ilaveten Varda'nın çalışmaları feminist film teorisi gibi modern düşünce çalışmalarının gelişmesine yardımcı olmuştur. (Farmer, 2009: 15).

“Gelecek kırk yıl boyunca önemli sayıda çalışmaya imza atıp tutarlı bir yaratıcı yönetmen (auterist) izlekleri ortaya çıkarmaya çalışarak, yirminci yüzyılın ikinci yarısı boyunca Fransız sinemasının şekillenmesine

katkı sağladılar. Özellikle en kalıcı etkileri; temsili üsluplar üzerine yeniden düşünüp çalışarak, yeni, zahmetli ve sonucunda ümit verici yollar bulup belgesel ve kurmaca stratejilerini harmanlamak olmuştur.”
(Neupert, 2007: 354)

Sol Yaka Grubu’nda yer alan Marker, Resnais ve Varda özellikle de Yeni Dalga hareketinin ilk dönemi olarak adlandırılan süreçte ve daha sonrasında radikal ve özgün bir sinema anlayışını oluşturmaya çalışmışlardır. Hemen hemen bu yönetmenlerin yaptıkları bütün çalışmaların oluşmasına katkı sağlayan örüntüler içerisinde; felsefe, politika, tarih, zaman ve hafıza, feminizm, edebiyat ve yeni roman, bellek ve muhayyile arasındaki ilişki, kurmaca ile gerçekliğin ilişkisinden meydana gelen muğlaklık, geçmiş-şimdi ve gelecek arasındaki müphemlik, oynak ya da tutarsız anlatım biçimi ve çok katmanlı anlatı yapıları gibi olgular ve dinamikler yer almaktadır. Şüphesiz bu motifler göz önüne alındığında, Sol Yaka’nın ne kadar radikal ve kayda değer bir grup olduğuna delalet etmesiyle birlikte tanınmış çağdaş düşünce ve akımlarından daha fazla sürdürülebilir ve arzu edilebilir olacağının izdüşümlerini sunmaktadır (Farmer, 2009: 14-15).

Dudley Andrew, Bazin’in Sol Yaka yönetmenleri tarafından meydana getirilen devinimli görüntü ile yazarlığın radikal karşılaşmasına ya da yüzleşmesine tanıklık ettikten sonra vefat ettiğini belirtmiştir. Bazin, özellikle Marker ve Resnais tarafından yapılan sinemasal çalışmalarını modern sinema içerisinde ayrıcalıklı bir konuma yerleştirerek, bu isimlerin ağırlıklı bir şekilde ekran dışı üst ses kullanımı ile inşa edilen anlatının ussal kamera hareketleri ile desteklenmiş filmlerini (*Toute la mémoire du monde* ve *Night and Fog*) deneme (essays) olarak adlandırma ya da nitelendirme gereksinimi duymuştur (Andrew, 2018: 107).

“İmgeler eleştiriyi kışkırtırken eleştiri de bir gerçekliğin -ana fikrin-hatlarını belirlemek için bu hatların izleri olan imgeleri tahrik eder. Yazmak, başından sonuna, müsveddelerden eleştirel çalışmaya dek imgelerle bipolar bir biçimde el ele çalışır. Başından beri arı sinemaysa bu imgeler aracılığıyla – ‘özmeden’ ziyade ‘maddi’ olana ait oldukları için-

tahayyül edilmesi zor olanlar da dahil her türlü ana fikre ulaşmayı, onu teşhir etmeyi, detaylandırmayı hedeflemektedir.” (Andrew, 2018: 108)

Gerçeğin fragmentasyonlara ayrılmasına yol açan modernist tarzda teknikler, anlatım aracılığıyla gerçekleşen doğrusal zaman temsiline karşı geliştirilmiş bir yöntem olarak özelde sinema genelde tüm modernist sanatlarda görülebilmektedir. Modernist sanat çalışmalarını soyutlama ilkesi ile kavramak, parçalanmış gerçekliğin kendisine ait konstrüksiyonun da özdüşünümsel olmasına olanak sağlamaktadır. “Modern sanatın yansıttığı gerçeklik ideası her zaman ampirik gerçeklikten daha gerçek olanı düşünme eğiliminde olan soyut bir kavram aracılığıyla filtre edilir.” (Kovács, 2007: 121).

Klasik sinema anlatısı içerisinde, gerçekliğin temsiline hükmeden ve şekil veren psikolojik çerçeveli bir gelişimin ön kabulü yerine modernist sinema; radikal ya da köklü tutarsızlıklar arasındaki ilkeleri sergilemeye çalışmaktadır. Artık ampirik ve spiritüel gerçeklik, eylemin lineer yönde bir gelişimini ve ilerlemesini motive etmemektedir. Keyfi ya da nedensiz ilişki arasındaki bağımsız motifler önem arz etmekte ve bu yüzden devamlılık ilkesi modernist sinema içerisinde ortaya çıkan uyuşmazlığın ana noktası olmaktadır. Kovac’ın da belirttiği gibi devamlılık, sadece filmin anlatısı ve görsel-ışitsel yapısı üzerinden algılanmamaktadır. Dolayısıyla Sol Yaka sinemasındaki tartışmalar, yapılan filmlerin hem anlatısal hem de görsel-ışitsel dokularının parçalara ayrılarak çözümlenmesi ekseninde şekillenmektedir (Philip, 2019: 3).

Özdüşünümsellik (self-reflexivity) ve gerçeğin parçacıklara ayrılmasının modernist estetiği söz konusu olduğunda deneme film (essay film) türünün diğer türler içerisinde daha verimli olduğu düşünülmektedir. Deneme film; hem kişisel, tarihsel ve kolektif bir yapıya sahip olabilmek için daha çok duygusal ve bilişsel bir oluşuma temel atmak yerine argümanlar sistemini meydana getirmeye niyetlenmekte hem de türler arasındaki uylaşımları ve özneliği ile birlikte karakter arklarını şekillendirmeyi amaç edinmektedir. Deneme Film (Essay Film) kullanımının tercih edilmesi daha çok belgesel formu ya da türü ile kategorize edilmesinden kaynaklanmaktadır. Belgesel kategorisine düşen bu tür içerisinde, filmin dışında yer alan izleyici ve anlatıcı daha objektif bir pozisyon içerisinde konumlanmakta ve seyirci deneme filminin anlatısı içerisinde bilgi

isteme/edinme zorunluluğu ya da memuriyetine muktedir bir vasıf almaktadır (Philip, 2019: 4). Savaş sonrası Fransız ve özellikle de Sol Yaka sinemasının ayırt edici diğer önemli unsurlardan başka bir tanesi; film-fotoğraf-deneme (film-photo-essay) türünde sinematografi, fotografi, edebiyat ve felsefi deneme çalışmalarını harmanlayarak kurmaca ve birçok belgesel film çalışmaları üretiminde öncülük etmeleri olmuştur.

Resnais, Marker ve Varda'nın modernist sinema pratikleri ve belgesel türünü ele alış biçimleri, geleneksel belgesel sinemanın somut gerçekliğinin gözlenmesine dayanan pragmatik Griersoncu belgesel anlayışından daha farklı, kendine özgün ve öz düşünömseldir. Sol Yaka yönetmenlerinin deneme film formundaki çalışmaları içerisinde, yönetmenlerin meramları, öznellikleri çalışmalarında yer alan sorgulama ve incelemenin ana temasını kuvvetlendiren önemli bir parçadır. Bu deneme tavrının ya da yaklaşımının kökenleri Fransız entelektüel geleneği içerisinde yer alan on altıncı yüzyılda Fransız filozofu Michel de Montaigne' ye kadar gitmektedir. "Montaigne için dünyaya dair bir sorgulama ve bunun yarattığı anlam, kişinin kendi öznelliğini ve idrakini soruşturmasına yol açmaktadır." (Taylor, 2014: 75)

Ünlü film kuramcısı Raymond Bellour "*pensive*" (deep in thought) adında seyircinin film izlerken tecrübe ettiği zamansal bir anı ve algıyı daha iyi ifade edebilmek ya da tanımlayabilmek adına böyle bir kavrama başvurmaktadır. İzleyicinin bir sinema filmini deneyimlerken donmuş kare ya da bir fotoğrafla karşılaştığında meydana gelen bu dalgın düşünce hali (pensiveness) bir anda hareketin o tahakküm edici yapısı içerisinde, her şeyin bir denge içerisinde çözümlenebileceğın imkânı ve ön görüsünün bir zamansal anı olarak nitelendirmektedir. Çünkü hem psikolojik hem de felsefi olarak durağan görüntü bir durmaya, ara vermeye ya da duraksamaya bununla birlikte düşünmeye ve seyircinin kendi içerisinde mütalaa edebilmesine imkân verebilmektedir (Bellour, 2007: 119-123).

"Filmi durdurur durdurmaz, devinimin meydana gelmemesiyle birlikte imgenin üzerine ekleyebilecek ve sınırlarını genişletebilecek bir zaman keşfedersiniz. Daha sonra film ve sinema üzerine farklı şekillerde düşünmeye başlarsınız. Fotoğrafın istikameti içerisinde bir adım öteye gitmeye aracılık eden fotograma doğru yönelmeye imkân sağlanır.

Mizansen tarafından kaybolmaya meyilli zamana karşı diğer unsurlar kullanılırken, donmuş film ya da fotogram içerisinde, fotoğrafın mevcudiyeti birden ortaya çıkar. Dolayısıyla fotoğraf, bir durma içerisinde bir durak ya da donmuş bir kare içerisinde donmuş bir kare halini alır. Bunun arasında ve iki farklı zamansal boyutun kaynaştırılmasıyla meydana gelen filmin oluşumunda bir kafa karışıklığına mahal vermeden ayrılmaz bir yapıda doğumu gerçekleştirir. Bu açıdan fotoğraf, sinemanın düşünceli (pensive) seyircisinin oluşmasına kapı aralamaktadır.” (2007: 123)

Bu anlamda bir kullanım ve saptama şüphesiz Sol Yaka yönetmenleri ve çalışmalarının içerisinde çokça kullanımı gerçekleşen durağan fotografik görüntülerinin tercih edilme sebeplerini açıklamakta katkı sağlamaktadır. Bu kullanım biçimine, Alain Resnais tarafından yapımlı gerçekleşen *Gece ve Sis* ve denemesel (essayistic) formda filmler gerçekleştiren Varda ve Marker çalışmaları örnek verilebilmektedir. Şüphesiz Marker ve Varda için belgesel deneme (documentary essay) çalışmalarında başvurdukları ya da tercih ettikleri fotografik görüntünün kendisi, kullanılış biçim ve nedenleri konvansiyonel belgesel anlayışı bakımından farklılık arz etmektedir. Bunun yanında Marker ve Varda ikilisinin öz geçmişlerinde felsefe ile iştigal ettikleri tespit edilse de bununla birlikte özellikle de fotoğraf ile kurulan ilişki bu ikilinin adına ortak paydalarda buluşabilmesini sağlamıştır. Marker ve Varda'nın film-fotoğraf-deneme (film-photo-essays) çalışmalarında değinmeye çalıştıkları sorgulamalar, argümanlar ve düşünceler genel olarak film ve fotoğraf yani durağan ve devinimli görüntü ve bunların kullanılmasıyla meydana gelen ilişkilerin analizi hakkındadır. Marker ve Varda için fotoğraf ve sinema tam anlamıyla birbirlerine karşıt olan, birbirine zıt mecralar olarak kabul edilmemiştir. Diğer bir deyişle durağanlık ve hareket ifade anlamında birbirlerine karşıt bir konum olarak yer almamaktadır. Bu yönetmenlerin eserlerinde; fotoğraf ve devinimli görüntü tek bir çalışmanın içerisinde aynı anda var olabilmekte, iki farklı alanın doğası ve ontolojik yapısından meydana gelen farklar daha çok etkileyici, şiirsel ve yeri geldiğinde ahenkli bir formda kullanılmaktadır (Taylor, 2014: 75).

Film-fotoğraf-deneme türündeki çalışmalar, seyirciye geleneksel klasik anlatı sinemasından çok daha fazla karşılıklı iletişim, düşünsel, ussal ve muhayyel etkileşim içerisinde bulunabilecek boşluklar meydana getirmektedir. Şüphesiz bunlar söz ile imaj, deneme (essay) ile hikâye, durağanlık ile hareket, fotoğraf ile sinema arasında kurulan interaktif ilişki sonucunda meydana gelen modernist sinema türlerinin ortaya çıkmasına ve özgün gerçeklik algısı, form ve temsillerinin yaratılmasını sağlamaktadır (Taylor, 2014: 82).

Sol Yaka sinemasının temsilcileri olarak sayılan üç yönetmenin filmlerinden; *La Jetée* (Chris Marker,1962), *Gece ve Sis* (Alain Resnais, 1956) ve *Ulysse* (Agnès Varda, 1983) gibi çalışmalar seçilerek, yönetmenlerin çeşitli modernist yöntemler ya da yaklaşımlar bağlamında gerçeklik algısının oluşabilmesi için zaman ve hafıza, hareketli ve durağan imaj, kurmaca ve belgesel görüntüyü ele alış ve değerlendirme biçimleri çözümlenmeye çalışılacaktır. Özellikle de modernist sinema içerisinde yer alan Deneme Film (Essay Film) ve Zihinsel Yolculuk türünde (Mental Journey) içsel yolculuğun algısal tecrübesiyle birlikte zihinsel ve imgelem dünyasındaki devinim ve değişimin kendisi de göz önünde bulundurulacaktır.

4. FOTOĞRAFIN HAREKETE MEYDAN OKUMA BİÇİMİ

“LA JETÉE”

4. 1. Chris Marker Sineması

Chris Marker, çeşitli coğrafyaların kültürel, toplumsal, siyasi tecrübelerini anlamaya ve nüfuz etmeye çalışmakta, yaşam ve nesne ile kurduğu ilişkide önemli rol oynayan disiplinler arası yaklaşımı hemen her filminde kendisini hissettirmektedir. Marker; yazar, fotoğrafçı, gazeteci ve müellifliğinin yanında şüphesiz yer yer bir antropolog ya da sosyolog yer yer de bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu entelektüel zenginlik, yönetmenin çalışmalarına da tezahür ederek çeşitli tür ve tarzların birbiriyle iç içe girip, çok katmanlı eserlerin filmografisinde yer almasına imkân tanımıştır. Paralel kurgu yöntemleri, kurmaca ve belge görüntüler, anlatıcının soyut yorumlamalara başvurması gibi tercihler yönetmenin “sinematografik şiirin şairi” olarak nitelendirilmesine ve Marker sinemasıyla özdeşleşen özellikler haline gelmesine kapı aralamıştır. Yaşam ve ölüm, hareket ve durağanlık, geçmiş ve gelecek, söz ve imge, belgesel ve kurmaca, zaman ve bellek arasındaki diyalektik ilişki çalışmalarına sirayet etmektedir.

Chris Marker’ın çalışmaları, modern görsel kültür alanında ufuk açıcı bir rol oynamıştır. Fakat Sol Yaka Grubunun üretken isimlerinden biri olmasına rağmen en az bilinen ve belki de en gizemli yönetmenlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Burada şüphesiz kendisine ait hiçbir şekilde fotoğraf çek(in)memesi, herhangi bir mülakat ya da röportaj vermemesi ve çalışmalarının bilinirliğini artırabilmek için kamuoyunun karşısına çıkma ihtiyacı duymaması gibi kişisel tercihlerin payı büyük olmuştur. Daha çok, alter egosuna dair bir yansımanın serimlenişi olarak da yorumlanabilecek şekilde, en sevdiği ve benimsediği hayvanlardan olan kedi ve baykuşa ait imajları kişisel imzası ve görüntüsü olarak kullanmayı tercih etmiştir (Lupton, 2005: 9).

“Küresel bir gezgin ve kameralı bir adam (kendine ait isteyerek gösterdiği tek imajı) olarak Marker; bir kedi, bir baykuş, Sol Yakanın bir adamı ve film yazarı Ian Christie’nin adlandırdığı gibi bir tekno-şamandır. Marker’ın arkadaşı Alain Resnais’nin de belirttiği gibi, başka

bir gezegenden ya da geleceğimizden gelen iyi niyetli bir temsilciydi. Bütün bu maske ve personalar aracılığıyla Marker; gözlemlerini, iç görülerini, coşkusunu ve baş döndürücü nüktedanlığını, enerji, incelik ve alçakgönüllülüğünü elli yıl boyunca üzerinde taşıdı.” (Lupton, 2005: 12)

Marker’ın, Paris’te 1940’lı yılların sonunda görsel imajlar ve sinemanın kültürel önemi üzerine çeşitli dergilerde önemli yazarlık girişimleri olmuştur. Saint- Germain bulvarının tam merkezinde konumlanan *Esprit* ve diğer periyodik dergilerde şiir, kısa hikayeler, politik ve kültürel denemeler, kitap ve film eleştirileri yazmıştır. Okuyuculardan olumlu tepkiler alan *Le Cœur net* (The Forthright Spirit, 1949) adında bir roman ve son olarak ünlü Fransız dramaturg Jean Giraudoux üzerine yazdığı genişletilmiş eleştirel bir deneme çalışması gerçekleştirmiştir (Lupton, 2005: 14-15).

Bunun hemen akabinde Çin, İsrail, Sibiryaya, Kuzey Kore ve Küba seyahatlerindeki gezi günlüklerinden oluşturduğu imajlar ve hareketli görüntüler sayesinde birçok etkileyici belgesel ve deneme (essay film) formunda film çalışmaları diğer bir deyişle “görsel seyahatnameler” meydana getirmiştir. Bu çalışmaların başlıcaları arasında; *Olympia 52* (1952), *Heykeller de Ölür* (Statues Also Die, 1953), *Lettre de Sibérie* (Letter From Siberia, 1958), *Description d’un combat* (Description of a Struggle, 1960), *Cuba si*, (1961) *Le Joli mai* (The Lovely May, 1962), *La Jetée* (The Pier, 1962), *Si j’avais quatre dromadaires* (1966) ve *Sans Soleil* (1983) gibi filmler yer almaktadır. Ağırıklı bir şekilde belgesel ve deneme formunda olan bu filmler farklı coğrafya ve kültürlerde kayıt altına alınmış çalışmalardan oluşmaktadır (Lupton, 2005: 40).

Elli yıldan fazla süren kariyerinde; fotoğraf, yönetmenlik, videografi, enstalasyon çalışmaları, televizyon, yazarlık ve dijital multimedya gibi alanlarda yoğunlaşmış yaşadığı çağının derin kültürel ve toplumsal hafızasını anlamaya çalışarak kendine özgü yöntem, dil ve duyarlılıkla anlatmaya çaba sarf etmiştir. Chris Marker filmlerini yaparken ilham aldığı, etkisi altında kaldığı çalışmalar ve isimler arasında şüphesiz Dziga Vertov başta olmak üzere Erken Sovyet Sineması ve belgesel türünde özgün eserler veren Esfir Shub olmuştur (Lupton, 2005: 8-9).

Lupton, Chris Marker'ın düşüncelerinin ya da film yapmaya dair teorik ve pratik fikirlerinin Alexander Astruc tarafından 1948 yılında yazılan *Kamera-Kalem* (The Birth of a New Avant-Garde: Le Caméra-stylo) çalışmasıyla organik bir bağının olduğunu belirtmiştir. Marker'ın yazdığı "*Corneille au cinéma*" adlı makalesinde Astruc tarafından geliştirilen düşüncenin izleri görülebilmektedir. Bu makale; 1640 yılında Fransız oyun yazarı Pierre Corneille tarafından yazılan *Horace* adlı oyunun ekrana diğer bir deyişle hareketli görüntüye adaptasyonun kendisi üzerine yoğunlaşmaktadır (2005:15). Fransız yönetmen ve film eleştirmeni Alexander Astruc (1923-2016) tarafından kaleme alınan *Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem* (The birth of a new avantgarde: the caméra-stylo) olarak literatüre geçen çalışma "Naissance d'une nouvelle avantgarde: La camera-stylo" asıl adıyla 30 Mart 1948 yılında "*L'Écran française*" dergisinde yayınlanmıştır (Neupert, 2007: 46-47).

Astruc'a göre sinema; daha önceden diğer sanatlarda da görüldüğü gibi (roman ve resim vd.) her geçen süre zarfında bir ifade aracı olabilme yetkinliğini kazanmaktadır. Tiyatro ve eğlence çalışmalarına ya da çağın görsel hafızasını muhafaza etme sorumluluğunda muvaffak olmasının akabinde bir dil haline gelme istidadına erişmektedir. Astruc'un dil ile ifade ettiği nokta, sanatçının düşüncelerini ve hislerini, her ne kadar soyutsal olursa olsun saplantılarını bir çağdaş deneme ya da roman biçiminde ifade edebilme formudur. Dolayısıyla Astruc'un kaleme aldığı çalışmanın tarihini ve sonrasını da göz önünde bulundurularak, dönemin kendisini sinemanın yeni çağı yani *kamera-kalem* (camera-stylo) çağı olarak nitelendirmektedir. Bu özelliğiyle sinemanın, görselliğin tahakküm edici yapısını kırarak güce sahip olması, görüntü için görüntü fetişizminden kurtulması, zorunlu ya da somut anlatı taleplerini bir kenara koyarak esnek ve ustaca yazılmış dil gibi yazının bir aracı haline geleceğini belirtmiş fakat içerisinde geniş bir potansiyeli barındıran sinema sanatının, aynı gerçeklik çerçevesinde gelişerek ve edebiyattan beslendiği sosyal hayalgücüne sırtını yaslayarak ilerleyemeyeceğini ifade etmiştir. Her konu ve türe yatkınlığı olmasıyla birlikte odak noktasına insan üretimi, psikolojisi, fikirleri, tutkuları alabilecek kapasiteye sahiptir. Özellikle de modern fikirlerin ve yaşama ilişkin felsefi, metafizik düşüncelerin en etkili ve kapsamlı bir şekilde sinema aracılığıyla muhafaza edilebileceğinin altını çizmiştir (Astruc'den aktaran Peter Graham, 1968).

Astruc, sinemanın temel problemini “düşüncenin nasıl ifade edileceği olarak” tanımlamaktadır. Bu dil yaratımı, Eisenstein’den başlayarak senaryo yazar ve dramaturglara, sesli sinema uyarlayıcılarına kadar sinema tarihi boyunca yazarların ve kuramcılarının iştiğal etmek zorunda oldukları bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. Bu problematik ne tam anlamıyla imajın sabit bir kavrayışının kölesi olan sessiz sinema tarafından ne de bu zamana kadar mevcudiyetini koruyan klasik sesli sinema tarafından çözüme kavuşmuştur. Sessiz sinema özellikle de bu durumu çözümlmek için imajların arka arkaya dizilmesine ve kurgu yöntemine başvurmuştur. Astruc bu durumu örneklendirmek adına Eisenstein tarafından saptaması yapılan, kurgunun iki durağan görüntüye (idea) hareket özelliği kazandıran bir araç olması fikrini hatırlatarak ifade etmeye çalışmıştır (Astruc’dan aktaran Peter Graham, 1968).

Astruc’un aslında bütün bu anlatılanlardan saptadığı şey, kendi senaryo çalışmasını yazan senaristin yazdığı bu çalışmayı yönetebileceği olmuş ya da senaryo yazarı varlığının artık sonlandırılması gerektiği olmuştur. Çünkü bu tarz bir film yapma tavrı içerisinde yönetmen ve senarist arasındaki ayrımın anlamını yitireceğini ifade etmiştir. Astruc’a göre; yönetmenlik bir sahnenin ustalıkla bir şekilde sunumu ya da resmedilmesi yerine doğru bir yazım ediminin kendisi olarak nitelendirilmektedir. Arasında hiçbir ayrım gözetilmeyen Yönetmen-Yazar (Film-maker/Author) kamerasını, müellifin yani yazarın kalemiyle yazabileceği gibi kullanabileceğini belirtmiştir (Astruc in Peter Graham, 1968).

“Marker, geleceğe ilerisini ön görerek yaklaşmıştır. Gelecekte, bir film kamerasını kalem gibi elinde bulundurmak normalleştiğinde ve liseli öğrencilerin düşüncelerini ifade edebilmek için zamanında edebiyata başvurmaları gibi sinemaya temayülleri olabilmesinin aynı gereksinimden doğacağını düşünmüştür.” (Lupton, 2005: 15)

1940’ların sonunda Saint-Germain bulvarı Paris’teki entelektüel yaşamın merkezi konumuna ev sahipliği yaparken, Sol Yaka’ya ithaf edilen mitsel coğrafyanın fiziksel lokasyonu olarak da tezahürü konumundadır. Bu bölgenin en bilinebilir özelliği; Albert Camus, Jean- Paul Satre ve Simone de Beauvoir ile birlikte bilinen varoluşçuluk (existentialism) düşüncesine ya da varoluşsal tutumun özdeşleşmesine ev sahipliği

yapmasıdır. Marker'ın erken yaşamına dair çok az şey bilinmektedir. Bunlar arasında en ilginç olanı ise şüphesiz 1930'lu yıllarda Jean- Paul Sartre ile birlikte felsefe okumaları ve daha sonra Fransa'nın Nazi güçleri tarafından işgal edilmesiyle birlikte Fransız Direniş hareketlerine katılmasıdır (Farmer, 2009: 10).

“Sartre ve Simone de Beauvoir, Saint-Germain 'de ki Café Flore and Les Deux Magots 'da çalışmalarını üretip, ilgi odaklarını geliştirmişler, Maurice Merleau-Ponty ile Les Temps modernes adında etkileyici bir Fransız dergisi kurmuşlardır. Kişisel özgürlüğün yeni felsefesine ait popülist manifestolar, bağlılıklar ve bilinçli eylemler Le Tabou gibi gece kulüplerine sık sık Juliette Gréco gibi ikonik şarkıcıları ve bebop jazz türünde müzikleri dinlemeye gelen öğrenciler ve bohem hayatı yaşayanlar tarafından geliştirilmiştir.” (Lupton, 2005: 15)

Sol Yaka sinemasının ayrıksı isimlerinden biri olan Chris Marker, sinematik medyumun yaratıcı bir şekilde kullanılış biçimlerinde geliştirdiği benzersiz yöntem ve tercihleriyle beraber sinemayı hem bir hafıza mekânı hem de düşünce yüklü imgelerle birlikte bir hakikat arayışının izdüşümü olarak yorumlamıştır. Felsefe öğreniminin katkısıyla birlikte sinemasal estetiğine şekil veren fotoğraf ve hareketli görüntü, şiir ve roman, zaman ve hafıza gibi dinamiklerinin daha çok ontolojik, epistemolojik ve fenomenolojik katmanlarına yoğunlaşmaya çalışmıştır. Dolayısıyla bunu yetkinleştiği deneme (essay) tarzındaki yöntemle kaynaştırmaya çalışıp, daha özgün deneysel film formu tarzında eserler üretmiştir. Bunu gerçekleştirirken yer yer farklı sanat dallarının- tiyatro, resim, heykel, edebiyat, müzik vd.- özelliklerinden ve soyutlama gücünden yararlanmış yer yer de bu alanların sinematik evren içerisinde buluşabilecek bir zemin inşa ederek özgün alımlama biçimlerinin meydana gelmesine kapı aralamıştır. Chris Marker; Resnais ve Varda'nın dahil olduğu Sol Yaka Grubu içerisinde sinema anlayışlarının ortak özelliği olarak kabul edilen politik ve toplumsal problemlere özel bir yatkınlık geliştirmiştir. Özgürleşen imgenin gücünden beslenip, farklı zaman algıları meydana getirerek belgesel gerçeklik ve sinemanın biçimsel problemleriyle meşgul olurken, yeni bir sinemasal estetik formunun deneme (essay) tarzında meydana gelebilmesini amaçlamıştır.

Chris Marker filmografisinde beşinci sırada yer alan *La Jetée*, ilk önce bir fotoroman olarak tasarlanıp daha sonra 1962 yılında *cine-roman* (film-novel) biçimine getirilerek izleyici nezdinde gösterim şansını ancak 1964'te elde edebilmiştir. Filmin seyircisiyle çok geç buluşmasının sebeplerinden bir tanesi Chris Marker'ın bundan önceki *Statues also die* (1953) ve *Cuba si!* (1961) belgesel çalışmalarının sansüre uğramış olmasıdır (Hilliker, 2000: 3-4).

“Fütürist bir toplumda ve bir imgeselin içerisinde zaman yolculuğu yapmak Marker'a sansür tehdidi altında olmadan, güvenli bir şekilde yol kat edebileceği alanlar açmaktadır. Saplantının, silinenin ve travmatik imgenin örüntüleri hem daha geniş kültürel dinamiklere hem de daha dar otobiyografik referans noktalarına işaret ederken, bununla birlikte Fransız toplumuna dair eleştirileri, geliştirdiği güçlü çerçeve aracılığıyla dile gelmektedir.” (2006: 6)

Sinemayı ele alış ve kullanım biçimiyle oldukça politik bir tavır takınmaktan geri adım atmayan yönetmen, kolonyalist bakış açısına karşı tutumu ve eleştirel politik söylemleri ile filmlerini ve kendisini nefes aldığı coğrafyanın içerisinde ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmektedir. Marker, böyle bir konjonktür içerisinde daha önce denediği eleştirel tutumunu ve ifade etmek istediklerini farklı biçim ve anlatı formlarında dile getirmeyi deneyerek *La Jetée* filmi ortaya koymuştur.

4. 2. Filmin Tematik İncelemesi

“Fotoğraflar filmin (La Jetée) akışı içinde bizi allak bullak ederler, bir anda şimdiki geçmişe, yaşamı ölüme dönüştürerek.”
(Susan Sontag, 2008: 87)

Bir bilim kurgu filmi olarak nitelendirilen *La Jetée* (1962) çalışması, Fransız sineması içerisinde yer alan J. L. Godard (*Alphaville*, 1965), F. Truffaut (*Fahrenheit 451*, 1966) ve A. Resnais (*Je T’aime, Je T’aime*, 1968) gibi isimlerin ürettikleri bilim kurgu filmlerinden daha önce yapımı gerçekleştirilen ve Chris Marker’ın kurmaca alanına en fazla yaklaşan eseri olarak kabul edilmektedir. Şüphesiz alanında benzer olan çalışmalara oranla sinemasal estetik, biçim ve içerik bağlamında ayrıksı bir özgünlüğe sahiptir. Bu çalışma daha sonra üretilecek *12 Monkeys* (1995) *Brazil* (1985) ve *Terminatör* (1984) gibi bilim kurgu filmlerinin ana referans kaynağı olmuştur.

Film küçük bir sahnesi hariç tamamı durağan görüntülerden oluşmakta ve bir üst-dış ses (Jean Négroni) yardımıyla hikâyenin ana hatları anlatılmaya çalışılmaktadır. Filmin başlangıcında da belirtildiği gibi nedenini ve anlamını yıllar sonra öğrenebildiği kahramanın “çocukluk çağına ait bir imgenin tesirinde kalmış bir adamın öyküsü” anlatılmaktadır. Film, adeta bir rüya çağrışımı yapan Orly’deki Paris havalimanı, bir pazar günü uçakların kalkışını gözlemeye gelen aileler ve çocuklar, isimsiz bir kadının (Hélène Châtelain) yüzüne ait fotoğraflar ve son olarak Alitalia’ya ait Roma’ya gidecek uçağın anons sesleriyle başlamaktadır.



Fotoğraf 1: Paris-Orly Havalimanı ve hikayesi anlatılacak adamın/çocuğun hafızasında yer edinen; solgun güneş, iskelenin ucu ve bir kadın yüzü

Daha sonra hikayesi anlatılacak isimsiz adamın (Davos Hanich) belleğine kazınan “bir kadın yüzü” şüphesiz kahramanın zamansal yolculuğu yapmasını sağlayan en etkili ve en canlı imgelerden biri olarak belleğinde yer edinmiştir. Bir anda kaynağı bilinmeyen gürültülü sesler kadının irkilmesine neden olmuş, bir çocuğun bakış açısından dramatik şekilde yere düşen adam figürünün varlığı anlatıcının da ifade ettiği gibi “Sonraları, bir adamın ölümünü gördüğünü biliyordu” tanımıyla belirttiği üzere filmin bitimine doğru bu sahnenin önemi açıklığa kavuşacağı ima edilmiştir. Film anlatımının dairesel hareketi içerisinde, başlangıç bir sona ve son da bir başlangıcın kendisine eklenmektedir. Dolayısıyla bir çocuk bir adam olarak, öncül kronolojik zaman algısına meydan okurcasına kendi ölümüne tanıklık etmektedir (Hilliker, 2000: 9).



Fotoğraf 2: Çocuğun kendi ölümünü temaşa ettiği tek imge

Nükleer silahların kullanımı ile birlikte filmde tasvir edilen III. Dünya savaşı Paris’te büyük bir yıkım gerçekleştirmiştir. Kiliseler, meydan ve anıtlar, tarihi yapılar ve daha birçok toplumsal hafızanın nefes aldığı bellek mekanları yerle bir edilmiş, pek çok insanın ölümüne sebebiyet vermiş ve hayatta kalanlarınsa radyasyon etkisinden ötürü Chailot’ya da yer altında yaşamaktan başka bir çaresi bulunmamaktadır. Galipler ve galip gelemeyenler olarak ayrılmış iki farklı sınıf vuku bulmuştur. Sığınaklarda ikamet eden mahkumlar çeşitli deneylere tabi tutulmuş, bunun sonucunda ölüm ya da çıldırma kaçınılmaz bir şekilde kaderlerinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.



Fotoğraf 3: Denek olarak kullanıldıktan sonra cinnet geçiren bir mahkûm

Filmin yapım yılı, tarihsel ve toplumsal arka planı göz önüne alındığında, şüphesiz Fransa'nın Cezayir başta olmak üzere diğer sömürgeleştirdiği ülkeler ile yaptığı savaşlar, başvurduğu işkence yöntem ve teknikler, Vichy hükümeti sırasında Nazi dönemi işgalinde yaşanan politik deneyimler, diğer bir taraftan ikinci dünya savaşı, Holokost, Hiroşima ve Küba Füze Krizi gibi acı tecrübeler filmin içeriğinin şekillenmesine katkı sağlamaktadır. Chris Marker'ın filmografisi göz önüne alındığında, sinematografik estetiğinin gelişmesini etkileyen ana temalar arasında; devinimli görüntü ve durağan imge, kurmaca ve belgesel, tarih ve politika, zaman ve belleğin bir arada kullanımlarından meydana gelen çeşitli diyalektik ilişkiler yer almaktadır.

Seçilen denekler çeşitli deneylere maruz bırakılmış fakat bunlar başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Fakat filmin girişinde anlatılmaya çalışılan geçmişte bir imgeye kuvvetle sapanmış ve ilerleyen süreçte hikayesi anlatılacak olan filmin kahramanı son olarak seçilmiştir. Filmde de belirtildiği gibi "Mekân yasaklanmış, hayatta kalanlar için tek çare zaman" haline gelmiştir. (La Jetée, 1962) Bu deneyleri yapan kişilerin gayeleri; zamanın içerisinde açılacak herhangi bir yarıkla temel gereksinimleri elde edip, şimdiye yardım edebilmek için geçmiş ve gelecek zamana elçiler göndermek, korunması kolay olmayan geçmişi daha iyi idrak edip şimdinin ve geleceğin daha iyi algılanıp, tasarlanmasına zemin hazırlamaktır. Fakat bunu başarabilmek çok da kolay olmamış, başka zamansal katmanlara cansız bedenler ya da hissiz gövdeler olarak ulaşan deneklerin yerine

belleğinde çok daha kuvvetli izlere sahip olan kişilere, özelde ise bu duruma sahip olan filmin kahramanının kendisine odaklanmaya çalışmışlardır. Çünkü kişi, ne kadar belleğine kazınan başka bir zamanı diri ve sağlam şekilde tahayyül edebilirse o anın içerisine nüfuz edebilme ve daha uzun süre yaşayabilme imkânını elde edebilmektedir.



Fotoğraf 4: Esirler arasından seçilen yeni bir kobay

Hızlanan kalp atışları ve Almanca fısıltılar eşliğinde enjekte edilen kimyasallarla birlikte birkaç denemeden sonra yapılan ilk zaman yolculuğunun onuncu günde imajlar belirmeye başlamakta, içerisinde savaş dönemi öncesine ait güneşli sabah imgeleri, “gerçek yatak odaları, gerçek çocuklar, gerçek kuşlar, gerçek kediler ve gerçek mezarlar” yer almaktadır. (La Jetée, 1962) On altıncı günde ise adam kendisini boş *Orly* iskelesinde buluvermektedir. Filmin mizanseninin oluşmasında havalimanı ve uçak görüntülerinin kullanımı tekerrür etmekte dolayısıyla bu tercih fiziksel olarak mekânda yolculuğu çağrıştırdığı gibi buna paralel olarak film içerisinde zamanda yolculuk yapabilmek kahramanın ve hayatta kalanların ulaşmaya çalıştığı tek erek olarak anlatıya eklenmektedir. “*La Jetée* filminde, kahramanın ihtiyacı; geçmişin imgesini kavramak ve bunun meydana getirdiği çelişki yüklü anlamlar aracılığıyla gelecekteki kurtuluşun kapısını aralamaya çalışmaktır.” (Harbord, 2009: 18)

Harabeler ve aramakta olduğu kadına benzeyen yüzler sürekli kahramanın karşısına çıkmaktadır. “Hafızasındaki bir müzeden” geldiği düşünülen başka zamanlara

ve çeşitli mekanlara ait deforme edilmiş ya da yüzü tanınmayacak halde olan heykel imgeleri hiçbir zaman kahramanın peşini bırakmamaktadır. Otuzuncu günde ise kadın ve adam arasında bir buluşma gerçekleşmektedir. Zaman yolculuğu içerisinde aramak istediği o kadınının bulunmasına dair artık şüphesi yoktur çünkü “şu tarihsiz dünyanın ortasında emin olduğu tek şey” budur. Ama bu cezbe hali çok fazla sürmez ve kadın çok geçmeden ayrılır. Kahramanın deneyimlediği yolculukta, bu ayrılıkların ve buluşmaların tekerrür etmesiyle birlikte bir nevi bu kopuşların da hiçbir zaman sonu gelmemektedir. Süreç devam eder, deneyciler amaçlarına ulaşabilmek için yaptıkları deneylerinin sıklığını artırır. Adam, bu sefer zamanın içerisinde tecrübe ettiği yolculuğa başka biri tarafından denetime ve gözetime tabi tutularak gönderilir. Artık kadın ile kurulan iletişim her geçen süre zarfında daha kuvvetli ve canlı bir hal almakta, meydana gelen hatıralar ve planlar ikili arasında önem arz eder hale gelmektedir.



Fotoğraf 5: Zamansal yolculuk duraklarında bir buluşma

Çift için yaşanan an ve paylaştıkları zaman itibarıyla duyulan hazzın seviyesi artmakta, sıkıca tutulan zamanın elden kaçırılmasına müsaade edilmemektedir. Parklar, çocuklar, adamın taktığı kolye, içerisinde geldiğini ima ettiği bir “servi ağacı”, ve anlamı bilinmeyen bir İngilizce kelime geriye tek kalanlardır ve kahraman tekrar yorgun bir şekilde uyanır. Etkili bir iğne başka bir zamana nüfuz etmenin aracıdır. Kısa süreliğine geldiği bu zaman zarfında güneşin altında dinlenen kadınla tekrar karşılaşır ve bu sefer uyumak sırası kahraman yerine ondadır. Bu uyku hali yine çok fazla sürmez ve ardından

kahraman yine uyanır. Hemen bu uyumanın ardından bu sefer kadın kendi yatağında, kuşların sesi eşliğinde başka bir uykuya dalmaktadır. Burada kullanılan devinimsiz görüntülerin akabinde kadının uyanması ve nefes alması ile birlikte filmin tek hareket ediminin kendisi meydana gelmektedir. Kadının uyanma belirtisi vermesi ve nefes alması hareketli görüntünün de uyanışına, nefes almasına sebep olmaktadır. Süreklilik arz eden kısa yolculuklar gibi bu hareketin etkisi ve süresi de çok fazla sürmemiştir.

Yolculuğun ellinci gününde kadın ve adam müzede tekrar bir araya gelirler. Bu bölüm filmin en uzun sekanslarından bir tanesi olup birçok açıdan merkezi bir öneme sahiptir. Fakat bu mekân tarif edilmesi ve çözümlenmesi zor bir şekilde tarihöncesi hayvanlarla doludur. Bu sefer nüfuz edilen zaman genişlemiş, anlar uzamış ve birliktelik bitimsiz bir hal yanılsamasına evrilmiştir. Artık kadın da alışmıştır bu ziyaretçinin “gidip gelmesine, ortaya çıkmasına, konuşmasına, gülmesine, susmasına, dinlemesine ve gözden kaybolmasına...” (La Jetée, 1962). Kahraman uzandığı hamağın üzerinde tekrar uyanır. Elde edilen veriler artık farklı bir şeyin meydana geleceğine dair ipuçları vermektedir. Geçmişe gitmek yerine menzil artık gelecektir. Kadınlı müzedeki buluşma son görüşme ve hatıra olarak adamın belleği içerisinde yerini almıştır.



Fotoğraf 6: Tarihöncesi hayvanlarla dolu bir müzede son karşılaşma

Gelecekte, Paris'in yepyeni halini, sokaklarını tecrübe etme imkanını yakalamış, onu bekleyen gelecek zaman yolcularıyla karşılaşmıştır. Geleceğe doğru yolculuk daha güç fakat daha korunaklıdır. Tüm bir sanayinin ihtiyacını karşılayabilecek enerji gücünü bile elde etmesine rağmen bu süreç de çok fazla sürmeyerek biter. Bununla birlikte kahraman deneycilerin elinde bir piyon olduğunu ve saplandığı o çocukluk imgesinin kendisini şartlandıran bir tuzak olduğunun da farkına varmıştır. Çok geçmeden zamanın içerisinde yolculuk eden, gelecek dünyanın insanlarından kahramana aralarına

katılmasını sağlayacak teklif gelmiştir. Fakat kahraman, “huzura kavuşmuş bir gelecektense, çocukluk yıllarının dünyasına dönmek, bir ihtimal kendisini bekleyen o kadına...” cevabıyla elde edebileceği olağanüstü güç yerine ölümü yani bir fani olmayı kabul ederek teklifi reddetmiştir.

Tekrar Orly’deki iskelede kendi çocukluğunun da bulunduğu yere gelir. Amacı ise iskelenin ucunda bekleyen o kadını bulabilmektir. Bu sekans içerisinde film, havalimanının mendireğinde başlar ve aynı zamanda anlatısal olarak da sona doğru ilerlediği bölümdür. Filmin ilk başında gördüğümüz zaman ve ana tekrar geri dönerek sonunda aramakta olduğu kadını görür ve ona doğru koşar. Kadına ait yakın plan yüz çekimler adamın hareketine paralel olarak hızlı kesmelerle bir araya getirilir. Uçak motor sesleri ve uçuş anonslarından meydana gelen gürültülü sesler baskın müzik kullanımının tercih edilmesine sebebiyet vermektedir.



Fotoğraf 7: Bir kez daha Orly’deki ana iskelede

Kahraman, geleceğinin özgürlüğü adına mendireğin ucunda bekleyen kadına doğru *hareket* ediminde bulunmaktadır. Fakat çerçevenin solunda bekleyen, yeraltından itibaren kendisini takip ederek gözlerinde taktığı optik araçla özdeşleşen infazcı ya da kamp doktorunun elinde silahla kendisine doğru belirlediğini fark edince zamandan kaçabilmenin çok da mümkün olmadığını idrak eder. Bu durum kahramanın belleğine saplanan çocukluk dönemindeki imgeden kurtulamamanın ancak bu şekilde bedelini

ödediğini işaret etmektedir. Kahraman düşer, kadının yüzündeki şaşakalmayla birlikte şok olma ifadesi belirir ve film yere serilen kahramanın cansız bedeni ile birlikte son bulur. O çocukken tesiri altında olduğu sahne ise aslında kendi ölümünü çocukken seyrettiği zaman dilimidir (Harbold, 2009: 21-22).

4. 3. Filmin Biçimsel Analizi

“Marker sınıflandırılmaz çünkü o kendi nevi şahsına münhasır birisi... Fransız Sineması şairlere, teknisyenlere, oyun ve otobiyografi yazarlarına fakat sadece tek bir hakiki deneme yazarına sahiptir: Chris Marker.”

(Roy Armes'den aktaran Wakeman, 1988: 650)

29 dakikadan daha az bir süreye sahip olan film, seyirciyi tasarlanmış ve planlı bir geçmişe, ön görülmüş bir şimdiye ve hayal edilmiş bir geleceğe götürmektedir. *La Jetée*, bir post apokaliptik ya da distopya bağlamı içerisinde insanlığın geleceğini güvence altına alabilmek için zamanda yolculuk yapan bir adamın hikayesini anlatmaktadır. Belleğindeki çocukluğundan gelen baskın imajlar, adamın zamansal güzergahlarda hareket edebilmesine yardım etmiş fakat bu güçlü düşünme aşaması şüphesiz kahramanın kendi ölümünün de tohumlarını ekmeye katkı sağlamıştır. Kahramanın çocukluk döneminden gelen imgeler, onu kendi şiddetli ölümünün bir sahnesi olarak ortaya çıkarmıştır (Harbold, 2009: 5).

Filmin başlangıcından bir müddet sonra üst ses; filmin neredeyse başından sonuna kadar anlatıyı inşa etme ve ifade etmede önemli bir rol üstlenmektedir. Bazı yerlerde görüntünün evrenine ait ortam sesi (diegetic sound) olsa da konuşma ve diyalogun hiç olmaması anlatımın fotografik imgelerle desteklenen bir üst ses aracılığıyla temellendirilmesini sağlamaktadır. Şüphesiz üst ses kullanımı, genellikle belgesel film tarzıyla özdeşleşmekte, seyircileri belirli bir detay ya da bağlantıları keşif etmeye yardımcı olmaktadır. Üst ses kullanımı şüphesiz belgesel gerçekliğin oluşmasına katkı sağlamakta ve belge, röportaj ya da kanıtın yorumlanmasını sağlarken geleneksel

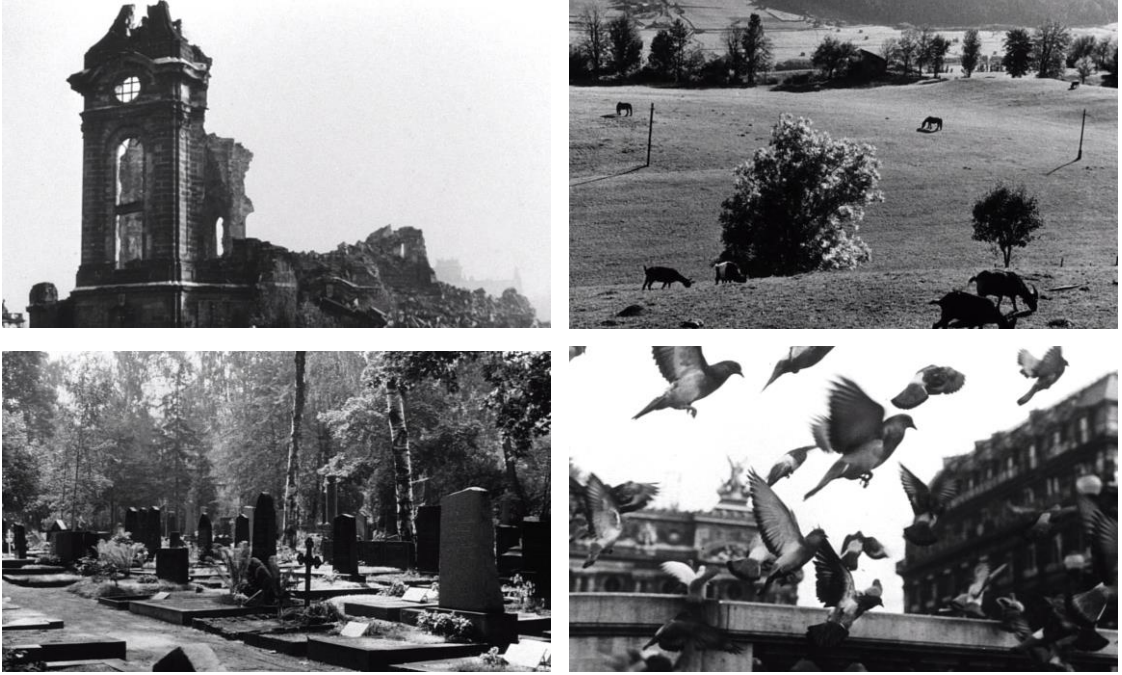
anlamda bir “beyaz” erkek tarafından seslendirilmektedir. Marker ise bu teknikleri, fotografik imgeleri, üst sesi ve farklı türsel motifler gibi belgesel gerçekliğin biçimlenmesine katkı sağlayan özellikleri kurmaca bir eser olarak yorumlanabilecek *La Jetée* filminin oluşmasında tercih etmiştir (Hilliker, 2000: 10)

La Jetée, neredeyse tamamı fotografik imgelerden oluşan bir sinema filmidir. Şüphesiz bu durumun varlığı ve göstergesi bize bir sinema filminin oluşumu için hareket ya da devinimli görüntünün olabilme zorunluluğunun ilga edilebileceğine işaret etmektedir. Özellikle de hareket etkisi ya da hareket yanılması yaratımı, arka arkaya gelen durağan görüntülerin hızlı kesmeleri (jump-cut) ve hareketi çağrıştıran fotoğraflamalar sonucunda meydana gelmektedir. Şüphesiz bu film çalışmasından elde edilen çıkarım ise; birbirlerine belirli bir tutarlılık çerçevesinde bağlanan durağan imajların bir anlatıyı inşa edebilme ve anlatabilmede hareketli görüntüler kadar başarılı olduğu gerçeğidir. Sadece bir anlatı yaratımı noktasında değil aynı zamanda kurmaca bir hikâye anlatımında da etkili olduğunu göstermektedir. Film içerisinde durağan fotoğraflar kurmaca diegetic zamanı üzerinde taşıyıp, şimdinin ve geleceğin içerisinde yer işgal ederek geleceğin geçmişi formunda kurgusal bir anlatı zamanına sahip olabilme özelliğini bünyesinde barındırmaktadır. Durağan görüntü “geçmiş”, hareketli görüntü ise “şimdiyi” muştulayan aldatıcı bir yapıya sahiptir. Fotografik imge, zaman algısına sınır koyan ve şekillendiren sınırlı gücüne rağmen film gibi spesifik bir zaman kipine sahip olmaktan mahrum olmuştur (Wollen, 2007: 112).

Film fiziksel gerçekliğin mevcudiyetini sağlayabilmek için fotoğraftan iki yönde farklılık gösterir. Birincisi devinimli görüntüler gerçekliğin kendisini zamanın için de oluş halinde evrilirken gösterir ve bunu meydana getirebilmek içinde kendine özgü teknik donanım ve güce sahiptir. Film, gerçekliğin kayda değer parçalarını değiştirmeden devralan tek sanattır; bu parçaları yorumlar elbette, ama yorumu fotografik bir yorum olarak kalır (Kracauer, 2015: 123-124).

La Jetée, sinemanın karakterinde mevcut olan birbirine zıt iki esas özelliğe dikkat çekmektedir. Birincisi, zamansal töz parçacıklarını kayıt altına alabilme, ikincisi ise kurgu aracılığıyla bağımsız yaratıcı katmanlar meydana getirmektir. Bir taraftan

sinemanın yani devinimli görüntünün bir belge niteliği taşıyabilmesi, hareket edimiyle beraber zamanı kayıt altına alabilmesi ve bu kayıt içerisinde yaşamın akışını bünyesinde zapt edebilmesidir. Diğer bir taraftan montajın ve kurgu mantığının sinema için hayati derecede önem arz etmesi, farklı zaman katmanlarını birbirine bağlayabilmesi, farklı mekanlarda elde edilen görüntü parçacıklarını belirli bir anlatı tutarlılığı içerisinde kaynaştırması gibi unsurlar sinemanın mahiyetini düşünmeye tekrar imkân tanımaktadır.



Fotoğraf 8: Farklı mekân ve zamansal parçacıkların yaratıcı yöntemlerle bir araya getirilmesi

Diğer bir taraftan bir bilim kurgu filmi olarak *La Jetée*, gerçekte kurmacanın ne olabileceği hakkındaki fikirlerin çatışmasının bir bileşimi, bir foto-roman (photo-roman) olma yetkinliğiyle beraber fotoğraf ve edebiyatın birbiriyle kaynaştırılması hakkındaki düşüncelerin bir izdüşümü olarak yorumlanmaktadır (Harbord, 2009: 88).

Filmin etkileyiciliğini artıran başka bir unsur, öykü dünyasına ait olmayan non-diegetic ses kullanımının film boyunca kendisini hissettirmesidir. Bunlar arasında anlatıcının sesi ve çeşitli müzik kullanımları, filmin başlangıcından itibaren duyduğumuz uçak ve kalp atışı sesleri, sonrasında devam eden güçlü kuş seslerinin kullanımı neredeyse filmin her durağan görüntüsünün anlam bütünlüğünün oluşmasına katkı sağlamaktadır. Tercih edilen devinimsiz görüntüler, şiirsel bir dile sahip üst ses anlatıcısı tarafından

desteklenmektedir. Dolayısıyla durağan fotoğraflardan oluşmasına rağmen sadece göze hitap etmemekle birlikte işitsel yetinin de ön planda olması gibi farklılık arz eden bir çalışma meydana getirilmiştir.

“Chris Marker, filmlerinde tercih ettiği kurgu mantığını yeni bir anlayışla zenginleştirmiştir. Geleneksel kurgu biçiminden ayrılan bu yöntemi Paralel (horizontal) kurgu olarak adlandıracağım. Burada imajlar birbirinden önce ya da sonra gelen görüntülerle bütünlük bulmak yerine, kurgu aracılığıyla kulaktan göze doğru akışın gerçekleştiği bir sistem içerisinde anlam kazanmaktadır.” (Bazin’den aktaran Orlow, 2002: 459)

A. Bazin, *La Jetée* filmini izleme ve çözümleme şansını yakalayamadan vefat etmiş, Chris Marker filmografisinde yer alan *Dimanche à Pékin* (Sunday in Peking, 1956) ve *Lettre de Sibérie* (Letter from Siberia, 1957) gibi belgesel gerçeklik tarzında yapılan filmlerin sinematik örüntülerini analiz etmeye çalışmıştır. Şüphesiz bu incelemelerin önemi, yönetmenin daha sonra meydana getirecek olduğu *La Jetée* filminin omurgasını ve estetik değerlerinin biçimlenmesinde nasıl rol oynadığının göstergesi olduğuna ayna tutmaktadır. Bazin, Marker’ın geleneksel montaj anlayışından farklı “paralel kurgu” olarak adlandırdığı bir montaj yöntemini geliştirip kullandığını ifade etmiş hem kulağa hem de göze hitap eden bu teknikle meydana getirilen filmlerin alışıldık belgesel formundan ayrıştığı olduğunu belirtmiştir. Çünkü belgeselin temel malzemesi aktüel, güncel ya da “gerçek” olarak nitelendirilen imajlar ve yaşanmış olaylar üzerinden kendini inşa edebilme gereksinimi duyarken, Marker bunlar yerine seslerin ve konuşmanın birleşimini, görüntülerin sıralanmasındaki özgün bir tutarlılığın meydana getirilmesini amaç edinmiştir. Hareketli görüntülerin bir fenemoloğu ve devinimli görüntünün tecrübesi olarak oluşturduğu eleştirel kimliğiyle beraber sinemasal olarak görülenden düşünülene geçişin oluşturulmasına çaba sarf etmiştir (Stob, 2012: 37-40)

“Resnais ve Chris Marker’in sadece kurguyu akıllıca kullanışları çekici gelmiyor aynı zamanda şiirsel ve düşünsel bir tarz da ele alışları da dikkat çekiyor. İmgelere ait etkileyciliğinin üzerinde oynayarak ve anlamlarını değiştirerek, metin aracılığıyla bazı imgeleri birbiriyle

mücadele içerisine sokarak bu özgün yaratımlarını desteklemeye çalışıyorlar.” (Bazin’den aktaran Stob, 2012: 39)

Bazin’in belirttiği çözümler daha sonra Chris Marker sinemasında tekrar eden motifler olarak gözlemlenmeye devam etmiştir. Örneğin; *La Jetée* çalışmasındaki gibi geleneksel kurgu anlayışı yerine daha yaratıcı ve düşünsel bir montaj mantığı geliştirdiği, ussal olanla şiirsel ya da muhayyel olanın bir arada kullanımına yer verdiği, yer yer düşünce yüklü fotografik imgelerle sinemasal evren içerisinde bir film yaratımının mümkün olabileceğine, yer yer de kurmaca görüntüler ile belgesel gerçeklik nosyonu içeren fotografik imajların bir arada kullanımından meydana gelen özdüşünsel çalışmaların yapılabileceğini göstermiştir.

Kontrastı yüksek, siyah beyaz fotoğraflardan oluşan görüntüler üzerinde kurgu yardımıyla hareket edilebilme imkânı sağlanırken aynı zamanda seçilen fotoğrafların hareketi imler bir şekilde kullanılarak anlatıyı ve dramaturjik yapıyı şekillendirmede katkı sağladığı görülmektedir. Yer yer deneylerin yapıldığı ve kahramanın zaman içerisinde bulunduğu yolculuklarda yer yer de kadın ile beraber gittikleri park ya da müzede, filmin başında ve sonunda kullanılan fotoğraflar ağırlıklı olarak dramatik aksiyon seviyesini artırmak için hareketi çağrıştıran biçimde tasarlanmakta ve çeşitli müzik kullanımıyla desteklenmektedir. Fotoğraflar arasındaki keskin kesmeler, açılma ve kararma (fade in, fade out), farklı açı ve kadraj tercihleri, erime (dissolve) gibi geçiş efekti kullanımları filmin ritmini belirlemede önemli bir rol oynarken bu özellikler sanki hareketli bir film izleme yanılısamasının oluşmasına katkı sağlamaktadır.





Fotoğraf 9: Hareketi imleyen fotografik imgeler

Film, travma yaşayan kültürel hafıza ve deneyimin kavramsallaştırılıp tasvir edilmesi aracılığıyla psikolojik ve kişisel bir yolculuk üzerine odaklanmaktadır. *La Jetée*, Sol Yaka sinemasına özgün deneysel yöntemlerini kullanmakla birlikte belgesel film biçiminin gücünden de yararlanarak toplumsal bellek ve kültürel hafıza kavramlarına dair bir keşif ve mütalaa edebilme imkânı yaratmaktadır. Marker'ın bu çalışmasının filmografisinde tek kurmaca eser olduğu çıkarımı yapılsa da aslında birçok yön ve tercihlerden dolayı belgesel formuna benzemektedir. Arşiv kaynaklarından elde edilen, izleyicilere ikinci dünya savaşı süresince harabeye dönüşen şehir ve yapıtlarının hatırlanmalarına ve tanıklık edilmelerine fotografik görüntüler aracılığıyla kapı aralanmaktadır. Trevor Duncan tarafından tasarlanan ve koro eşliğinde söylenen yüksek sesli müzik, izleyenlerin bu dehşet verici durum karşısında daha da şaşkınlık ve korku duygusu hissetmesine eşlik etmektedir. (Perry, 2007)

“Marker için bellek, resmîleşmiş başat anlatı biçimi olan Tarih'in karşısında duran bir sığınma mekânı değildir. Zaten, zaman sürekliliği olan, homojen ve çatışmadan muaf bir yüzey değil, tarih tarafından masaya yatırılması mümkün olmayan bir deneyimdir. Bellek de sanki tarihe alternatifmişçesine, ihtiyaç duyulduğu vakit riayet edilen, tecrübe edilen gerçekliğin dışında mevzi alan, edilgen, ya da atıl bir cephe değildir. Tam tersine bellek, edimi şimdide konuşlanmış, sürekliliği şu anda beliren ve iktidar çatışmalarına en az tarih kadar mecra olan bir gerçeklik modudur.” (Koçer, 2012: 78)

Dolayısıyla İkinci Dünya Savaşı sürecinde Paris'te gerçekleşen yıkımın ve felaketin hafızasını oluşturan arşiv fotoğrafları kurmaca fotoğraflarla harmanlanıp bir

arada kullanılarak bellek ve zaman, gerçek ve kurmaca gibi birçok alanda hakikatin ne olduğu sorusunu sorduran bir film deneyimi imkanına kapı aralamaktadır. Bu belge görüntüleri, hafıza mekanları olarak kabul edilen Zafer Anıtı (Arc de Triomphe), kilise ve önemli yapıların yıkımlarından oluşmaktadır. *La Jetée*, salt bir kurmaca nitelendirilmesi yapılmamasıyla birlikte eş zamansal olarak belgesel formu ve deneme (essay) film tarzına ait nüveleri de içerebileceğinin göstergesi olmuştur.



Fotoğraf 10: Kurmaca görüntülerle mezc edilen arşiv ya da belge görüntüleri

La Jetée filmi içerisinde farklı formlarda kullanılan fotografik imgeler yer almaktadır. Buluntu görüntüler, kurmaca imajlar, herhangi bir zaman ve mekân içerisinde kayıt altına alınan fotoğraflar filmin anlatısına katkı sağlayacak şekilde işlenmiştir. Sadece fotoğraf ve onun ontolojisi hakkındaki ilişkiyi açığa çıkaran bir film değil aynı zamanda sinema çerçevesi aracılığıyla fotografik imgenin kendisini de çözümleyen bir *photo-roman* (foto-roman)'dır. Bu şekilde filmi deneyimleyenler, farklı biçimlerde birbirlerine bağlanan ya da ait olan hareketli ve devinimsiz görüntülerin özellik ve niteliklerine muhatap olmaktadır. “Sinema fotografikleşirken fotoğraf sinematikleşmektedir.” (Phillippe Dubois'den aktaran Harbold, 2009: 57). Marker, hareket ve durağanlığı seyircilerin bu ikiliyi birlikte görme ihtimalleri az olan bir yere konumlandırmaktadır. Durağanlık; hareketli görüntü sekansının tam da kalbinde yer alırken, hareket; fotoğrafın hareketsiz çerçeveler içerisinde neşv-ü nema bulmaktadır (Harbold, 2009: 56-58).

Bir imajın anlamı sadece çerçeve içerisine sıkışmamakta diğer görüntü ve sesler ile bütünleşik bir yapıda anlam bulmaktadır. Film içerisinde görüntüleri birbirine bağlayan üç tane kurgu pratiği yer almaktadır. Birincisi; erimeler (dissolves) ve açılma-kararma (cross-fades) kullanımını meydana getirirken, ikincisi; peş peşe gelen durağan görüntülerin birleşmesi, üçüncüsü; görüntüler arasında siyah renk kullanımı ve bununla birlikte karanlık algısının yaratılmasına olanak tanımaktadır. “Bulmaca (puzzle) parçaları, kurgu içerisinde bir araya gelirler ve ben bulmacayı (puzzle) tasarlayan kişi değilim.” (Marker'dan aktaran Harbold, 2009: 60)

Müze fikrinin önemi şüphesiz anlatıcı tarafından daha önceden altı çizilerek “kahramanın hafızasına ait bir müze” (museum of his memory) olarak tanımlanmaya çalışılmış, bir müze mekânı olarak belleğin tasvir edilmesine çaba gösterilmiştir. Bunlar başka türden kalıntılar ve hayvanların doğal bir tarihsel koleksiyonu olarak sahibi, capcanlı cüretkâr pozlar içerisinde muhafaza edilmiştir. Şüphesiz bu durum müze içerisinde yer alan hayvanların aynı fotografik imgeler gibi bağlamdan kopartılarak arzu edilen alan içerisinde yer aldığını göstermektedir. Diğer bir deyişle hayvanların nefes aldıkları doğal ortamlardan uzaklaştırılması, şüphesiz fotografik görüntülerin de nefes aldıkları zaman içerisinde kopartılan özel anlara benzetilerek serimlenmektedir.

Zürafalar sanki bir kır ya da çayırın karşısındaymış gibi bir bakışa, sırt sırta veren bir grup gergedanın sanki tetikteymiş hissi veren pozu ve her an yakalanma duygusu uyandıracak camın arkasından bakan kediler müzenin içerisindeki boş mekanlarda bir araya getirilmişlerdir. Devinimsiz olan sadece donmuş fotografik imgeler değil şüphesiz doldurulmuş ve muhafaza edilmiş hareketsiz hayvan imgeleriyle birlikte deforme edilmiş çeşitli heykellerde filmin içerisinde yer almaktadır.



Fotoğraf 11: Bir müze olarak bellek

Hem sinema hem de müze, modernizm anlayışı ve bunun meydana getirdiği “zaman” algısıyla birlikte ayrıcalıklı bir ilişkiye ev sahipliği yapmaktadır. Modernist buluşlar, zaman anlayışını ve algısını daha analitik ve rasyonelleştirerek çalışmayı daha anlamlı kılmakla birlikte anlatının ya da çalışmanın nihayete, anlaşılabilir bir yapıya bürünmesine yardımcı olmaktadır. Fakat diğer bir taraftan sinema ve müze bu alışıldık zaman algısını ve amaçlılığını dumura uğratma niyetini bünyesinde barındırmaktadır. Sinema, zamanın yapı söküme uğratıldığı ve bitkin düştüğü, tıpkı müze gibi geçmiş adına ölü bir mahzene benzetilen bir yere bürünmektedir. (Harbord, 2009: 75)

Geleceğe ait imajlar şüphesiz daha soyut bir form içerisinde tasarlanarak gösterilmektedir. Gelecek sadece bir mekân ya da güzergâh değil aynı zamanda maddesel olmaktan çıkan, varlığın bedensiz yüz ve kafaları siyah zemin üzerine fotoğflanarak soyut bir hazırlığın temsili olarak yorumlanmaktadır. Yüksek kontrastlı ışık kullanımı siyah ve beyazın konturlarının keskinleşmesini sağlarken figürlerin alınlara bağlanan siyah objelerin bir merkez noktası olarak belirmesine yardımcı olmaktadır (2009: 20). İmajların biçim ve stili geleneksel fotografik imgeler yerine daha grafiksel temsile dayanmaktadır. Daha detaylı ve analitik, sistemsal ve daha ussal bir şekilde geleceğin şehri kartografik tarzda temsil edilmektedir.

Fotoğraf anı dondurur belki de ölümsüzleştirir, zaman ve uzamdan soyutlar, hareketten muaf hale gelecek o anın bir akış içerisinde seçilerek durağan bir şekilde varoluşu söz konusudur. Artık cımbızlanıp içinden çekildiği o an bağımsız bir şekilde yeni anlam ve bağlamlara, farklı zaman katmanlarına dahil olabilir. Hareketsizlik hali sürekli bir şekilde cansızlığı ve ölümü imler. Bitimsizce belirsizlik halesi üzerine damgalanmış ve bu tekinsizlik hissinin mevcudiyetine zemin hazırlamıştır. Film de durağan ve cansız görüntülerin arasında kadın karakterin nefes alırken meydana getirdiği hareket-imge ise bütüne dair bir canlılık hissi katarak hareketin ya da yaşamın bir belirtisi olarak kendini korur. Genel de sinema ve özel de ise bu kısa devinim; bu cansız olan “an”ları harekete çeviren belki de bir “ruh üfleyen” mecra olarak karşımıza çıkar.



Fotoğraf 12: “Canlanan” İmgeler

Bu fotografik imgelerin kullanımındaki yan anlamlar ve çağrışımlar *La Jetée* filminin belgesel tarzda bir işlevinin olduğunu da göstergesi olarak yorumlanmaktadır. Özellikle de son sahne durağan görüntünün birçok yönden ölümle kurduğu bağı açığa çıkartmaktadır. C. Metz, *Fotoğraf ve Fetiş (Photography and Fetish)* makalesinde devinimsiz görüntünün ölümle kurduğu bağı birçok yönden analiz etmektedir. Bunlar arasında; hareketsizlik ve sessizliğin ölümü imlemesi, fotografik görüntünün geçmişin bir hatırası ve hafızasını oluşturma işlevi, aynı zamanda yaşayan bir şeyin fotografik imgesinin ele geçirilmesiyle ölü ve etkisiz bir hale büründüğünü hatırlatması, anın ölümsüzleştirilmesi ya da dondurulmasıyla birlikte geçmişin muhafazasının garanti altına alınarak zamansal olarak durdurulmasının imkanı sağlamaktadır. Bu bağlantılar, filmin

etkileyici sahnelerini ölüm üzerine çeşitli vurgulamalar yaparak yorumlama alanını esnekletirmeye ve zenginletirmeye kapı aralamaktadır (Hilliker, 2000: 10-11).



Fotoğraf 13: Fotografik imge ve Ölüm

Bu bölümde yazar, yönetmen, fotoğrafçı ve multimedya sanatçısı olarak Chris Marker sinemasının dilini ve estetik değerinin gelişmesine katkı sağlayan örüntülerin nelerden oluştuğu ifade edilip çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu motifler, Varda ve Resnais gibi isimlerin dahil olduğu Sol Yaka (The Left Bank) sinema hareketiyle ortak paydada buluşmasına imkân tanımıştır. Chris Marker, deneme (essay) ya da makale film olarak da adlandırılan filmlerin yapımında geliştirdiği yaratıcı yöntemler ve kurgu teknikleriyle birlikte alanında başat rol oynamış önemli filmlerin üretilmesine öncülük etmiştir. Daha çok belgesel çalışmalarıyla bilinen, özellikle de belgesel gerçeklik ile kurmacanın diyalektik ilişkisi üzerine odaklanarak daha çok belgesel film türünün kendisini ve kurmacanın gerçek-lik ile kurduğu ilişkiyi muğlaklaştırmaya çalışıp, derinlikli ve düşünce yüklü eserler meydana getirmiştir. Bu özdüşünsel çalışmaların oluşmasını sağlayan önemli etmenlerden birisi de sinematik evren içerisinde yer alan fotografik imge ve kullanış biçimleridir. Dolayısıyla yönetmenin bu tercihi, filmografisi içerisinde yer alan neredeyse tamamı siyah beyaz fotografik imgelerin yaratıcı bir şekilde kullanımıyla oluşan *La Jetée* (1962) filmini belirginleştirmektedir. Bu film aracılığıyla yönetmen durağan ve hareket, ölüm ve yaşam, gerçek ve kurmaca, söz ve imge, zaman ve bellek, insan ve tarih arasındaki ilişkiyi analiz etmeye çalışmaktadır.

5. FOTOGRAFİK İMGENİN ÇIPLAK GÜCÜ “GECE VE SİS”

5. 1. Alain Resnais Sineması

Alain Resnais, 1922 yılında Fransa'nın Vennes kentinde dünyaya gelmiş, 12 yaşında doğum günü hediyesi olarak ailesinin aldığı 8 mm kamerayla ilk hareketli görüntü kayıtlarını gerçekleştirmiş, gençlik döneminde özellikle sürrealizm akımının ve Andre Breton'un tesiri altında kalmıştır. Sinemaya birkaç deneme (essay) film ve belgesel tarzda çalışmalar yaparak başlamış, etkisi altında olduğu ressamlar ve eserlerini kendi film çalışmalarının odak noktasına yerleştirmiştir. Bunlar arasında ürettiği *Van Gogh* (1948) daha sonra *Gauguin* (1950) ve *Guernica* (1950) belgeselleri yer almaktadır. İlk yönetmenlik deneyimi sürecinde daha çok artistik ve sanatsal estetik yanı ağır basan eserler üretmeye gayret etmiş daha sonra ilgisi zaman ve bellek çerçevesinde gelişerek yer yer sanatsal yer yer de politik alanlara doğru yönelmiştir. Resnais bu dönem zarfında Sol Yaka sinemasının önemli isimlerinden biri olan Chris Marker ile iş birliğinde bulunarak *Statues Also Die* (1953) tarzında politik yönü ağır olan bir film gerçekleştirmiş daha sonra yine Sol Yaka grubunun içerisinde yer alan Henri Colpi ve Chris Marker'ın destekleriyle *Nuit et Brouillard / Gece ve Sis* (1956), *Toute la mémoire du monde* (1956), *Le chant du Styrène* (1958) gibi belgesel tarzında filmler meydana getirmiştir (Flood, 2008: 7-8).

Resnais, Vichy hükümeti tarafından kurulan IDHEC (The French National Film School) film okulu içerisinde aktör, kamera operatörü ve kurgucu olarak görev almış, ilk belgesel filmini 1948 yılında çekmiştir. İlk uzun metrajlı filmi olan *Hiroshima Mon Amour* (1959) çalışmasını yapmadan önce yedi tane kısa belgesel film çalışması yapmıştır. Bunlar arasında en dikkat çeken ve adından söz ettiren ise şüphesiz *Gece ve Sis* (Nuit et brouillard, 1955) adlı belgesel çalışması olmuştur. Resnais sinematografisine biçim veren unsurlarsa şüphesiz zaman ve hafıza, kurmaca ve gerçek, uyarlama tarzı, soyutlama ve öz-düşünümsellik, görüntü ve ses arasında kurulan ilişki çerçevesinde gelişmiştir. Alain Resnais, neredeyse altmış yıldan fazla süren kariyerinde sinemaya ve sinema anlayışına değer katan ve zenginleştiren, geleneksel sinema anlayışına meydan

okuyan ve edebiyat, sanat, aşk, bellek ile ilgili düşünen özgün filmler üretmiştir. 1950'ler ve 1960'ların başında uluslararası sanat sineması içerisinde saygınlık kazanan Yeni Romancılar (New Novelists) tarafından yazılan çalışmaları, konvansiyonel anlatı yöntemlerine karşı stratejiler geliştirerek sinema diline uyarlamaya çalışmıştır (Neupert, 2007: 299-301).

Resnais sinemasını ön plana çıkaran esas faktör, zaman ve hafıza arasındaki ilişkinin sorgulanmasıdır. Bu temalar şüphesiz *Guernica* (1950), *Gece ve Sis* (1956), *Hiroshima Mon Amour* (1959), *L'Année dernière à Marienbad* (1961) ve *Muriel* (1963) çalışmalarının omurgasını oluşturmakta özellikle de tarihsel travmanın anıları ve belleği üzerine odaklanmaktadır. Resnais, *Guernica* filminde İspanya iç savaşı süresince gerçekleşen vahşi bombalama eylemlerini, arşiv görüntüleri ve görsel kanıt olma yetkesine sahip olan fotografik imajlarla göstermek yerine, Picasso'nun çizimleri ve resimleri aracılığıyla anlatma yöntemine başvurmuştur. *Hiroşima Sevgilim* filminde ise, bir atom bombası atılmış şehrin kolektif hafızasının formları; fotografik imgeler, kurmaca ve belgesel film klipleri, modeller, sanat eserleri ve acı deneyimden geriye kalan kalıntıların gösterilmesiyle ifade edilmeye çalışılmıştır. Diğer bir taraftan ise, Fransa'nın işgal edilmesi boyunca bir Fransız kadının geçirdiği cinnet, dışlanma ve kaybın hatıralarına dair geri dönüşler, bu iki ayrı deneyimin ortak noktalarına dikkat çekmektedir. *Muriel* filminde de benzer bir şekilde zaman ve bellek, filmin ana temalarını oluşturmakta, bir kadının hafızasında yer alan kayıp aşkın arayışını, Cezayir savaşında yaşadığı vahşi tecrübelerin etkisinde kalan çocuğunun yaşamlarındaki paralel durumla göstermeye çalışmaktadır (Hirsh, 2014: 46-47).

Sol Yaka Grubu yönetmenleri, 1958 yılında kurulduğu kabul edilen Fransız Yeni Dalga sinemasının doğuşundan önce film yapmaya başlamıştır. Resnais ve Marker ilk belgesel filmlerle, Varda ise uzun metrajlı filmini yaparak sinemaya adım atmıştır. Sağ Yaka yani Cahiers ekibine kıyasla öncelikleri teorikten ziyade pratik yönde önem arz etmiştir. Resnais'in Sol Yaka sinema hareketi içerisinde yer alan yönetmenlerin sinematik tutumlarıyla ortak paydada buluşmasını sağlayan ortak temalar içerisinde; tercih ettiği politik tavır, sinematografik dilini etkileyen estetik değerler, gerçeklik algısının yaratımı amacıyla kurmaca ve belgesel görüntülerin aynı sinematik evren içerisinde kullanımı,

plastik sanatlar ve edebiyatın yer alabilmesine imkân sağlayan filmsel evren yaratımı gibi tercihler yer almaktadır. Bu bahsedilen biçimsel tarzda eserler üretme temayülü, *Heykeller de Ölür* ve *Gece ve Sis* filmlerinin oluşmasında kendini fark ettirmekte ve yönetmenin bir sinema yapma tavrı olarak belgeseli ele alış ya da kullanım biçimini göstermektedir (Anadolu, 2015: 9).

İkinci dünya savaşının meydana getirdiği izler, *Gece ve Sis* filminin yapıldığı dönem itibariyle halen etkileyiciliğini ve tazeliğini korurken, Nazi katliamının ve toplama kamplarından kurtuluşun onuncu yılında soykırımın anlatıldığı bir belgesel film çalışması olarak tasarlanmıştır. Film, konuyu sadece “Yahudi katliamı” özelinde sınırlandırmak yerine, mahkumlar ve sürgün edilenler tanımlamasını tercih ederek muhtevasına ait çerçeveyi daha da genişletmiştir. F. Truffaut’un çalışmayı bütün zamanların en iyi filmi olarak adlandırmasının nedeni; belirli bir zaman ve mekân içerisine sıkışıp, spesifik bir topluluğun acısına ortak olmak yerine, açık uçlu olarak değerlendirebilecek bir yapıya sahip olmasından ötürü şimdiki ya da gelecek zamanda meydana gelebilecek acılara nüfuz edebilme ve yetkin bir şekilde anlatabilme potansiyelini bünyesinde barındırmasıdır. Bu yüzden yönetmen filmde, sadece Nazi güçleri tarafından uygulanan tüyler ürpertici şiddeti konu edinmemekte aynı zamanda Fransa, Amerika ve diğer ülkeler tarafından başka toplumlara uygulanan birçok soykırım ve korkunç eylemlerin kendisi üzerine de odaklanarak dikkatleri daha çok eylemin felsefesine ve evrensel bir düzleme doğru çekmeye gayret etmektedir.

Filminin karakterinin oluşmasına katkı sağlayan dinamikler arasında, geçmiş zaman ve mekânı imleyen siyah-beyaz fotografik ve hareketli görüntülerle filmin şimdiki zaman ve mekân arasında kurduğu devinimli renkli imajların birlikte kullanımından doğan diyalektik ilişki yer almaktadır. İçeriğin sadece kurmaca bir gerçeklikten oluşması yerine yaşanılmış tarihsel olguların ifade edilmesiyle birlikte toplumsal oyunculara yer verilmesi gibi doğrudan belgesel gerçeklik tercihlerine referans verebilecek yöntemlere başvurulmuştur. Diğer bir taraftan üst anlatıcı sesin kullanılmasıyla yer yer soyut yorumlamalara yer yer de nesnel açıklamalara yer verilmiştir (McKibbin, 2011).

Gece ve Sis filminin senaryosu ve anlatı dinamikleri, *Second World War Historical Commission* kurumunun başında yer yalan Olga Wormser ve Henri Michel tarafından 1954 yılında tamamlanan “Testimonies of Survivors of German Concentration Camps” adlı bir çalışmaya dayanmaktadır. Bu eser içerisinde yer alan birçok bölüm spesifik galerilerde gösterilir. Bunun akabinde Fransa’nın ikinci dünya savaşından sonra özgürlüğünü kazanmasının onuncu yılı adına, bu iki tarihçi çalışmanın bir filme adaptasyonun gerçekleşmesini prodüktör A. Dauman, S. Halfon ve P. Lifchitz’e önerir. Teklifin kabulü sonrasında bu çalışmayı en yetkin bir şekilde yürütebileceklerini düşündükleri ismin Alain Resnais olduklarına karar kılmalarına rağmen ilk başta yönetmen tarafından bu teklife olumlu bir cevap verilmemiştir. Bunun en büyük nedenlerinden birisi ise; yönetmenin filmdeki çalışmayı anlatacak kişinin yaşanan soykırım tecrübesini bizzat deneyimlemiş bir isim olması gerekliliğini şart koşmasıdır. Bu tercih yönetmenin yapacağı belgesel tarzda bir filmin gerçeklik algısının seviyesini artırabilecek bir faktör olarak yorumlanabilmektedir. Bu durum üzerine katliamın ve kötü yaşam şartlarının içerisinde yaşamış, toplama kampları içerisinde birçok acı tecrübeye tanıklık etmiş hatta bu birikimlerinden belirli çalışmalar meydana getirmiş yazar ve şair olarak Jean Cayrol filmin ekibine dahil olmuştur. Filmin başlangıçta ismi “Resistance and Deportation” olarak tasarlanırken daha sonra Jean Cayrol’un yazdığı “Gece ve Sis” adlı şiirinden esinlenerek revize edilmiştir. (Hirsch, 2004: 30-31)

5. 2. Filmin Tematik İncelemesi

"Gece ve Sis'i izledikten sonra 'daha iyi' hissedemeyeceğiz."

(François Truffaut’dan aktaran Robert, 1984: 36)

Film üç ayrı bölümden oluşmaktadır. Bu ayrımlar üç farklı tarih olarak 1933, 1939 ve 1945 yılları aracılığıyla anlatılmaya çalışılmaktadır. İlk olarak 1933 yılı sürecinde Hitler liderliğindeki Nazi Almanya’sının nasıl harekete geçtiğine dair hareketli arşiv görüntüleri gösterilir. Daha sonrasında inşası tamamlanan toplama kamplarına ait görüntüler ve içerisinde dolduracak olan mahkumların Avrupa’nın çeşitli şehirleri olan Varşova, Lodz, Prag, Brüksel, Atina, Zagreb, Odessa ve Roma’dan toplanıp zor şartlar

altında trenlerle getirildiklerini yansıtan fotoğraflar gösterilirken üst anlatıcı ses “Trenler mühürlenip, sürgülenmiştir. Ne gece var, ne gündüz. Açlık, susuzluk... Boğulanlar, delirenler...” (Gece ve Sis, 1956) yorumlamasını yapmaktadır.

Yönetmen ve senarist Yahudi kelimesine ya da tanımlamasına film boyunca başvurmak yerine daha çok bireylerin milletlerini ön plana çıkartabilecek nitelermeleri ve göndermeleri tercih etmektedir. Filmde ölenlerin sayısı dokuz milyon olarak belirtilirken ve bunlar içerisinde ölenlerin Yahudi topluluğuna ait olduğunu ima eden bir bilgiyle karşılaşılmamaktadır. Dolayısıyla yaklaşık altı milyon kişinin katledildiği bilinen Yahudi topluluğundan geriye kalan üç milyon insanın ise diğer ölen 22 millettten olabileceğine işaret edilmektedir (Anadolu, 2015: 15). Özellikle 1933 ve 1939 yılları arasında üçte ikisinin Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde yaşadığı Yahudi topluluklarının bir araya getirilerek inşa edilen toplama kamplarına yerleştirilmiş ve daha sonra 1939 ve 1945 yılları arasında ise bu kişilerin zor şartlar altında çalıştırılıp, bedenleri ve emekleri sömürülerek en sonunda sistemli bir şekilde öldürülmüştür. Filmde öldürülen insanların sadece Yahudiler olmadığı içlerinde Roman kökenli olduğu iddia edilenler ve özürü ya da engelli kişiler, Sovyet tutsaklar, İspanyol Cumhuriyetçiler, Katolikler, direnişçiler ve politik olarak karşıt görüşe sahip olanlar, Polonyalılar ve eşcinsellerinde bulunduğu belirtilmektedir (Bonner, 2009: 4).

Bu bölüm içerisinde bir kamp alanının genel işleyişi, kuralları, mahkumların bedenlerine damgalanmış ya da numaralandırılmış kimlikleri, yer altı fabrikalarının kurulması ve zor şartlar altında çalıştırılmaları, çeşitli işkencelere maruz bırakılmaları, açlıkla sınanmaları ve anlaşılması güç hiyerarşik düzen ilişkileri gösterilirken üst ses “Her şey, alay etmek, ceza vermek ve aşağılamak için bir bahaneydi.” yorumlamasıyla yapılanların net bir şekilde özetini ifade etmeye çalışmaktadır. Yönetmen, bazen aynı mekâna ait filmin şimdiki zamanına ait görüntülerine geçiş yapıp, seyircinin katliamı yapılan mekanla kurduğu ilişki ve anlamı tekrar anlamlandırmasına imkân sağlamakta, yaşananlar üzerine yeni düşünce katmanlarının meydana gelebilmesine zemin hazırlamaktadır. Her ne kadar “hayal gücümüzle bu tuğladan yatakhaneye bakarak yaşananların ancak dış kabuğu yansıtılabilir...” açıklamasında bulunulsa da bu olanaksızlığı kırmak adına filmin renkli şimdiki zaman görüntüleri ve anlatıcının

yorumlamalarıyla birlikte gaz odalarına, cesetlerin yakıldığı fırınlara, mahkumların denek olarak kullanıldığı hastane odaları gibi mekanlara nüfuz ederek bu imkansızlığı kırmanın yöntemlerini geliştirmeye çalışılmaktadır.



Fotoğraf 14: Renkli ve siyah-beyaz imajlar

İkinci bölüm 1942 yılında Himmler'in toplama kamplarına ziyaretiyle başlamaktadır. Fotografik hafıza, geçmişi çağrıştıran siyah-beyaz durağan imgelerle desteklenmeye devam etmekte ve Himmler'in "Yok etmeliyiz, ama daha verimli bir şekilde..." yönünde verdiği emirle, mahkumların verimli ya da daha işe yarar bir şekilde imha edilmesi doğrultusunda direktifler vermesini konu edinmiştir. Planlar yapılır ve bu tasarlanan planların icraata geçirilmesi toplama kampında bulunan mahkumlar tarafından gerçekleştirilmektedir. Bazıları ise daha kampa getirilmeden tren vagonlarının içerisinde ölmüştür. Kamp içerisinde elle öldürme yöntemi zaman aldığı için Avrupa'nın çeşitli bölgelerinden getirilmeye devam eden mahkumlar inşa edilen gaz odalarında can vermeye zorlanmaktadır. Gaz odalarındaki kapıların kapatıldığı, saatlerin tutulduğu andan tek kalan şeyin ise tavana mahkumlar tarafından kazınan tırnak izleri olmuştur.



Fotoğraf 15: Sistematik bir soykırımdan kareler

Kamp içerisinde yer alan krematoryumların günde neredeyse binlerce cesedi yakabilmelerine rağmen yeterli gelemediği kış zamanlarında ölülerin kendisinden yararlanabilmek için yakacak olarak kullanılacak “odun yığınları” meydana getirilmiş bunun yanında bazı cesetler gübre ve sabun yapımında, bazı deriler ise kâğıt işlevinde, mahkumlardan arta kalan saçlarsa kumaş bezleri üretilerek kullanılmıştır. Geriye kalanlar ise sanki bir savaş ganimeti olarak muhafaza edilen; kullanılmış gözlükler, taraklar, tıraş malzemeleri, kıyafetler, ayakkabılar ve kadın saçlarından ibarettir.

Üçüncü bölüm içerisinde, 1945 yılında kampların tıka basa dolduğu ve bu insan gücünün ekonomik bir şekilde kullanımı, ağır sanayi çarklarının dönmesi adına önem arz ettiği belirtilmiştir. Yönetmen hiçbir çekince içerisinde bulunmadan halen günümüzde işleyişini devam ettiren bazı fabrikalar arasında Steyer, Krupp, Heinckel ve Siemens şirketlerinin yer aldığını hiçbir çekince içerisinde bulunmadan teşhir etmektedir. Çünkü bu kamp alanları artık Naziler için o dönem adına ekonomilerinin birer parçası olarak kabul edilmektedir. Nazilerin savaşı giderek kaybetmesiyle birlikte, krematoryum ve kamplarda yakabilecek kömür, mahkumların yiyebileceği ekmek bile kalmamıştır. Müttefiklerin en sonunda kamplara girmesiyle beraber, çok geçmeden cesetler artık kampın dışarısına taşmış bununla birlikte tifüsün meydana gelmesine yol açmıştır. Siyah-

beyaz arşiv görüntüleri mahkumların gözlerinden okunan özgür mü bırakılacaklarına dair soru işaretlerini dile getirmektedir. Savaş en sonunda kaybedilmiş, mahkemelere çıkartılan ve bu katliamın gerçekleşmesinde üst düzey noktalarda görev alan yetkililerin sorumluluğu üzerlerine almaması akabinde yönetmen “Öyleyse sorumlu kimdi?” sorusunu vahşi katliamın gerçekleşmesinde görev alan kişilere dolaylı olarak da seyircilere yöneltmiştir.



Fotoğraf 16: İmgeler aracılığıyla hatırlamak ve düşünmek

Filmin son bölümünde artık siyah-beyaz katliam görüntülerinden filmin renkli şimdiki zaman imajlarına geçilerek yönetmen ve senaristin bu soykırım adına çıkarımda

bulunduğu öznel soyutlamalar ve açımlamalarla karşılaşmaktadır. Üst anlatıcı ses seyircilere hitap ederken, bir gölet içerisinde yıkıntılara ait buzlu suların toplu mezarlara aktığını dile getirmiştir. Bu gösterilen su imgesinin, hafıza kadar bulanmış ve çamurlu bir su formu halini aldığıının altı çizilerek; bellek ve zaman, unutma ve hatırlama arasındaki diyalektik ilişki tekrar kurulmaya çalışılmış ve savaşın ancak tek gözü kapalı şekilde uykuya daldığı belirtilmiştir. Bağlamından kopartılarak müze nesnesine dönüştürülen krematoryumlar, toplama kampları ve dokuz milyon insanın ruhlarının bu kamp alanlarında gezinmesi, gelecek nesiller adına bir uyarı niteliği barındırmaktadır. Çünkü o dönem yargılanan ve bir sonuç alınmadan serbest bırakılan bu insanlar ve zihinlerini işgal eden bu düşünce biçiminin şimdi ve gelecek zamanlar içerisinde nefes aldığıının altı çizilmiştir. Yönetmen son bir kez daha seyircilere “Hatıralar zamanla silikleştikçe yeniden umutlanır gibi oluyoruz. Kamplardaki felaketlerin ilk ve son kez yaşandığını farz ediyoruz. Bir zamanlar, bir yerlerde ve sadece bir kereliğine bunlar yaşandı diyoruz. Etrafımızda onları görmezlikten geliyor, insanlığın susmayan çığlıklarına kulaklarımızı tıkıyoruz...” yönünde bir eleştiri getirerek artık toplumsal bir bellek içerisine kazınan bu olayın ve benzerlerinin tarihsel olarak tekrür etmemesi gerektiğinin uyarısıyla filmi nihayete erdirmektedir.

5. 3. Filmin Biçimsel Analizi

*“Auschwitz sonrası şiir yazmak
barbarlıktır”* Theodor W. Adorno

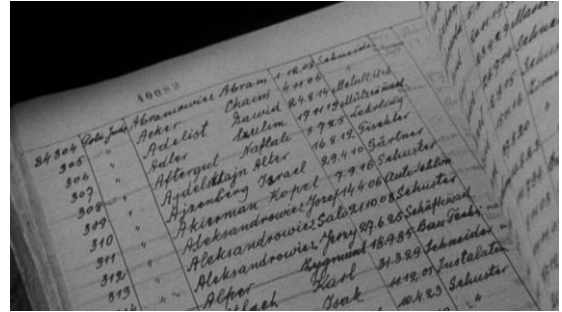
Belleğinin nörolojik, biyolojik ya da fiziksel özelliğinden ziyade sosyolojik ve tarihsel olarak önemi bu bölüm özelinde daha fazla dikkat çekmektedir. Bireyin hafızası ve toplumsal belleğin bitimsizce değişerek biçimlenmesi, iki alanın interaktif ilişki içerisinde bulunup eşzamanlı olarak gelişim ve dönüşüm arz eden yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Toplumsal ya da kültürel belleğin daha çok mecazi anlamda kullanımı tercih edilse bile bu bahsedilen faktörlerden ötürü olgusal olarak sağlam temeller üzerine inşa edildiğini göstermektedir. Dolayısıyla bu çözümleme, toplumların kendisine ait bir belleğinin olmadığını fakat toplumların kendisine mükteşebatı olan bireylerin hafızasını biçimlendirme yetkesine sahip olduğunun göstergesi olarak kabul edilmektedir (Schudson, 2007: 180).

Toplumsal belleğin vücut bulmasındaki diğer bir faktör ise zaman ve mekâna duyulan bağlılık mecburiyetidir. Çünkü elde edilen veri ya da deneyimin ete kemiğe bürünmesi yani somutlaştırılması zaman ve mekân aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. *Gece ve Sis* filmde yer alan toplama kampları bir mekân olarak bu tecrübenin cisimleştirilmesinin bir tecellisi olarak görev alırken 1933 ve 1945 yılları arasındaki toplama kamplarının zamansal aralığı ise bu gelişen toplumsal belleğin ana bağlılığını oluşturmaktadır (Anadolu, 2015: 5).

“Hatıra, şimdiki zaman ona ışık saçtığı sürece, var olur. Artık fırınlar önemsiz iskeletler şeklini aldı, eterin kemirdiği eski kampların üzerine sessizlik bir kefen gibi çöktü, oysa kendi ülkemizin de ırkçılık rezaletinden kurtulamadığını unutmayalım. Bu yüzden «Gece ve Sis» sadece üzerinde düşünülecek bir örnek değil, özellikle güneş için, sulh için yaratılmış bir dünyanın üzerine düşen tüm sislere ve tüm gecelere karşı bir çağrı, bir «alarm tertibatı» dır.” (Jean Cayrol’den aktaran Hodier-Çev. Scognamillo, 1967: 10)

Bellek içerisinde hatırlama ve unutma işleminin yoğun ve kalıcı olduğu süreçlerde duygular ve iz bırakan anlar önemli bir rol oynar. Duyguların hatırlama aracılığıyla yeniden yaratılıp tekrar hissedilmesi, belleğin bu şekilde aktifleşerek işlevsellik kazanması noktasında görsel yeti ve muhayyile önemli bir görev üstlenir. Dolayısıyla hafıza mekanları ve bellek teknolojilerinin cisimleştirilmesinde fotoğraf ve hareketli görüntülerin kullanımları tercih edilmiştir. Film içerisinde, fotografik imgenin ontolojik muhtevası bakımından kendisi bir hafıza görevi üstlenmesi, toplumsal belleğin gelişmesi ve aktif tutulabilmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Zamana ve mekâna dair sosyolojik, etnografik, tarihsel ve bilişsel olarak birçok enformasyonu içerisinde barındırıp zengin bir çözümleme alanı açabilmekte bununla birlikte unutma ya da anımsama işleminin farklı katmanları gün yüzüne çıkabilmektedir. Hatırlama, ancak bireyin bilinçli bir çaba ve isteğinden ötürü geçmişe dair an ve parçacıkların bilinç seviyesine ulaşmasıyla gerçekleşen bir eylemdir. Dolayısıyla hatırlama etkinliğinin gerçekleşmesine imkân tanıyan araç ise şüphesiz bellek ve teknolojileridir.

Fotoğraf, çoğu zaman söz ve yazının ifade edemediği, açığa çıkarmakta zorluk çektiği olgu ve durumları daha yetkin bir şekilde anlatabilecek ve keşif edebilecek potansiyeli bünyesinde barındırmaktadır. Dolayısıyla bu özellik filme bir belge niteliği atfedilmesini sağlarken, geçmişin pencerelerini ancak fotoğraf aracılığıyla aralamak fotoğrafın bir bellek teknolojisi olarak yorumlanabilmesine imkân tanımıştır. Berger, fotografik imgenin icadından önceki dönemlerde, fotoğrafın üzerine yüklenen sorumluluğu belleğin üstlendiğine işaret etmiş ve daha sonraki süreçte “fotoğraf makinesi, unutulsun diye kaydeder.” yorumunda bulunarak bir hafıza teknolojisi niteliği kazandığının çıkarımını yapmıştır (Berger, 2016: 74-75).



Fotoğraf 17: Bir bellek teknolojisi olarak fotoğraf

Belgesel sinemanın temel örüntülerinden birisi, bireyin bitimsizce değişim içerisinde bulunan belleği ve toplumsal hafızanın kendisiyle gelişim arz eden bağımlı yapısıdır. Edinilen veri ya da tecrübenin bilinç seviyesine yükselebilmesi için belleğe başvurmakta, belgesel sinema ise bu hafızayı etkin tutabilecek güç ve özellikleri bünyesinde barındırabildiği için bu gereksinimi karşılamada tercih edilen en önemli araç ve yöntemlerden birisi olarak kabul edilmektedir.

“Sinemanın ontolojik olarak bir bellek mekânı olduğu düşünöldüğünde belgeseller iki önemli işlevle toplumsal belleğin inşa sürecine katılırlar. İlk olarak yaşananları kaydetmek suretiyle şimdiki depolarlar. Böylelikle bir arşiv, bir bellek deposu işlevi görürler. İkinci olarak da geçmişe ait olayları konu edinerek sorgulamacı, soruşturmacı eleştirel tutumlarıyla şimdiki zamana dair gereksinimler üzerinden belleğin çerçevesini yeniden belirler, kurgusunu yeniden oluşturmaya katılırlar.” (Susam, 2015: 19)

Belgesel, bir film yapma biçimi ya da gerçeklik boyutlarını farklı yöntemlerle yorumlayabilme denemesi olarak kabul edilebilirse geçmişin ve belleğin yönetmen ve gelecek adına nasıl bir referans kaynağı teşkil ettiğı daha iyi anlaşılabilir. *Gece ve Sis* filminin anlatmak istediğı ve önem arz eden parçasının “ne” olduğuna dair soru işaretleri “nasıl” anlatıldığına doğru evrilir. Çünkü anlatım şekli içeriğın kendisinin anlamlandırılmasına ve tamamlanmasına hem de yeni bir bağlam kazanmasına yardımcı olmaktadır. Yönetmen için bir katliamı konu edinmek ve bunu temsil etmeye çalışmak beraberinde birçok soru ve problemleri ardında getirmektedir. İfade edilmesi imkânsız olan bir durum ya da olayı ifade etmeye, anlatmaya ve temsil etmeye çalışmak için yönetmen yer yer belgesel gerçekliğin gücünden yararlanmış yer yer de farklı modern anlatı teknikleri, güçlü temsil pratikleri ve özgün sinematografik ya da estetik tercihlerin kullanımına başvurmuştur (Christie, 2014: 1).

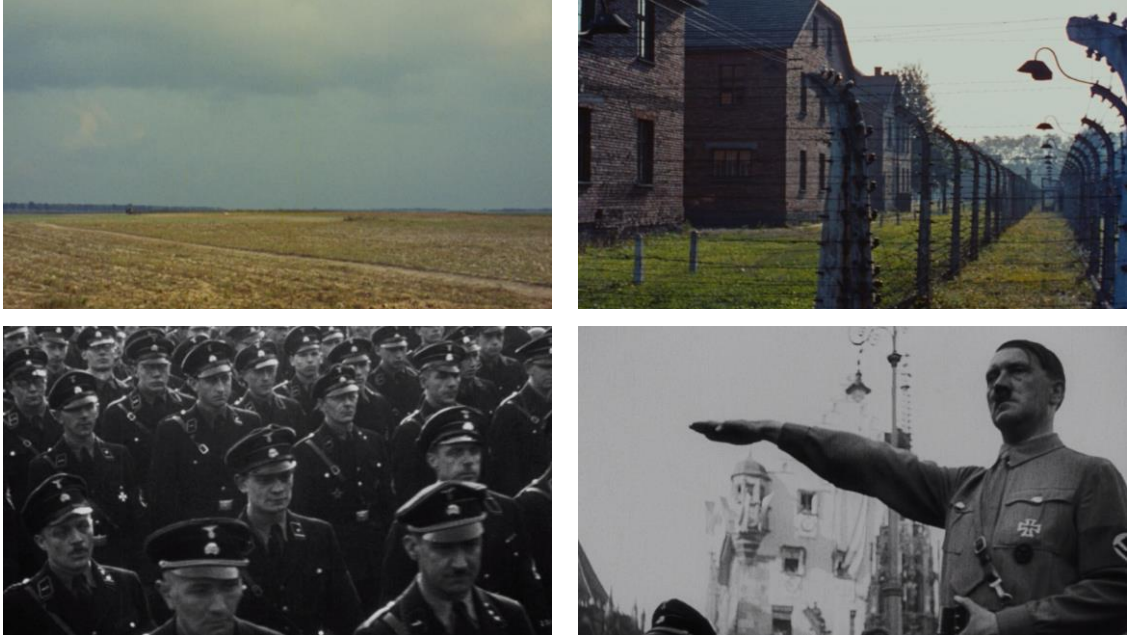
Nichols’a göre belgesel; ham gerçekliğin üretildiğı ya da lanse edildiğı bir yer olma durumundan öte etkileşim içerisinde bulunduğumuz nesne ve dünyanın bir temsili olarak yorumlanmaktadır. Dolayısıyla belgeselin dünyayı temsil edilebilme amacı, belgeselin ana temalarını oluşturan faktörlerin bizzat yaşamın içerisinde kök salmasını ya da onlardan belirli çıkarımlar yapmasına imkân tanımaktadır. Sınırları çizilmiş bir zaman anlayışı olmadığı için beslendiğı alanlar geçmişte vuku bulan olgusal ve tarihsel olaylar olduğu gibi bu geçmişe ait etkinin, şimdi ve geleceğın şekillenmesi adına nasıl çarpıcı bir rol oynayabileceğı üzerine eğilmektedir (Nichols, 2017: 27-28).

Bellek içerisinde düşünce ya da duygu; adeta bir hareket, değişim ve seyir halindedir. “Bize bizden ya da bize onlardan” bahsediyor hissi ve algısı yaratarak salt kurmaca çalışmalarından farklılık arz etmektedir. Üzerinde bir mutabakat sağlanamayan ve bütünüyle anlaşılmakta zorluk çekilen meselelerin kendisi üzerine yoğunlaşma fırsatı verirken aynı zaman da bilgilendirici ya da öğretici bir işlevsel özelliği olan zengin bir alan olarak da belgeselin kendisi açıklanmaktadır.

Filme ait ve şimdiyi imleyen renkli hareketli görüntüler Auschwitz ve Maïdanek gibi harabeye dönmüş toplama kamplarında kayıt altına alınırken geçmişe ait siyah beyaz durağan imajlar ve bazı devinimli görüntüler ise kamp alanlarının müzelerinden elde edilerek bir arada kullanılmaya çalışılmıştır. Yönetmenin özellikle askeri güçler tarafından çekilen görüntülere başvurmak istememesinin sebebi; propaganda yapma amacı ve mantığı taşıyan fotografik imge ve hareketli görüntülerinin yapmak istediği belgesel tarzdaki bir çalışmanın hem etik anlamında hem de gerçeklik izleniminin yaratımında bir dezavantaj rolü oynayacağını düşünmektedir. (Anadolu, 2015: 10)

Gece ve Sis filminde yönetmenin estetik yapısını etkileyen üç motif vardır. Bunlar; renk, hareket ve ses kullanımındaki biçimsel tercihlerdir. Filmin açılış sahnesi sonsuzluk hissiyle birlikte huzur veren ve herhangi bir sınıra sahip olmayan uçsuz bucaksız renkli tarla görüntüleriyle başlamaktadır. Resnais’in erken dönem sinematografik estetiğine, özellikle de *Gece ve Sis* adlı belgesel çalışmasının başlangıcından sonuna kadar, filmin dilinin gelişimine katkı sağlayan kaydırmalı çekim tekniği; güvenli, dingin ve renkli arazi görüntülerinden toplama kampının dikenli duvarları ardına geçişin sağlanmasına yardımcı olmaktadır. Sağa doğru kaydırılan kameranın verdiği renkli kamp görüntülerinin hemen arkasından sola doğru ilerleyen Nazi askerlerinin siyah beyaz yürüyüşünün hareketli görüntülerine geçiş yapılmaktadır. Bu yöntemle beraber Resnais, bu iki farklı biçimsel görüntü kullanım tercihinin zamansal olarak ayırt edilebilirliğini filmin ilk başlarında ifade etmiş olmuştur. Renkli devinimli görüntüler şimdiyi, siyah beyaz imajların ise geçmişle sınırlandırılması yapılarak iki zamansal farklılık arasında ayırım kesinleştirilmiştir. Toplumsal belleğin aktif ve canlı tutulmasına, belgeselin gerçeklik iddiasını perçinleştirmesine katkı sağlayan arşiv görüntüleri; katliama ait dehşeti ve yapılanları “tüm çıplaklığıyla” gösterilmesine

yardımcı olmaktadır. Şimdiki yaşama ait renkli görüntüler ve geçmişe ait imajların kurgu yardımıyla bir arada kullanımı şüphesiz iki evrene ait zamansal katmanlar arasında bir grift ilişkiye ve bununla birlikte öz-düşünümsel (self-reflexive) bir alımlama tecrübesine kapı aralamaktadır (Hebard, 1997: 93- 96).



Fotoğraf 18: Arşiv görüntüleri ve renkli imajların bir araya getiriliş biçimleri

Gece ve Sis filminde geçmişin tekinsizliği ve korkusuyla beraber şimdinin dinginliği ve sükûneti arasında meydana gelen radikal zıtlık ifade edilmeye çalışılmıştır. Resnais, bu ayrımı vurgulamak için şimdiki renkli, geçmişi ise siyah beyaz görüntülerle yansıtmayı tercih etmiştir. Filmin anlatısı bir yandan toplama kamplarında olan hakikati tam anlamıyla ifade edebilmenin imkânsız olduğunun altını çizmesiyle birlikte aynı zamanda gerçeği anlatabilmek ve tasvir edebilmek için de belgesel imajların ontolojik gücünden yararlanmaya çalışmıştır. Bu dikotomi ya da paradoks Resnais sinemasındaki form anlayışının zaman, bellek ve tarihle kurduğu ilişkiden meydana gelmektedir. Resnais “geçmiş” bir fantezi fenomeni aracılığıyla göstermeyi amaçlamakta ve geçmişin şimdinin içerisinde bir düş gücü formunda nefes alabileceğini göstermeye çalışmıştır. Arşiv görüntülerinin etkileyici gücü bu görüntüler ile birlikte şimdiki imajlar arasındaki tezatlığın kendisinden kaynaklanmaktadır. Toplama kamplarına ait belgesel görüntüler, şimdinin hareketli imajları içerisinde yer almayı yani mevcut olmayı somutlaştırarak belirgin hale getirmeye çalışmaktadır. Bu bakımdan belgesel görüntüler

güçlü gerçeklik iddiasında bulunmalarına rağmen film tecrübe edilirken yer yer düşsel bir formda işlevsellik kazanmakta yer yer de imkânsız ve görülemeyeni ifşa edebilme yetkesini bünyesinde barındırabilmektedir (McGowan, 2007: 187-188).

“Eğer belgesel görüntülere bakar, sanki onlar anlatılan olayın hakikatiymiş gibi değerlendirilirse, her şeyi idrak ettiğimiz yanılgısını görmekte başarısız oluruz. Ancak Resnais, film içerisinde belgesel görüntüleri gerçek dışı ara fasıllar olarak kullanarak, bizi tarihi objeleri gördüğümüz andaki bakışımızın başarısızlığıyla karşılaşmaya zorlar. Bu, tarihle yeni bir ilişki kurulmasını beraberinde getirir – geçmişin, bugünün bir doğrulaması olmaktansa günümüz hatalarının delili olarak görülmesini sağlar. Böyle bir tanımlama ile seyirci, tarihi bir haklılaştırma aracı olarak görmekten vazgeçer ve bir sorgulamanın içine girer.” (2007: 189)

Film, geçmişi çözümleyebilmek ve anımsama eylemini gerçekleştirebilmek adına günümüze etki edebileceği düşünülen şimdiki zamana ait görüntülerin kullanımıyla modernist tarihsel belgesel filmlerinin en etkili yapımlarından biri olarak kabul edilmektedir. Nichols’ın da belirttiği gibi *Gece ve Sis* filmi 1970’lere kadar çok fazla örneği bulunmayan yansıtıcı (reflexive) ve edimsel (performative) biçemin öncüleri arasında yer almaktadır. Bu tavırlar ya da biçimler, film içerisinde hem bir eylemi gerçekleştirebilme hem de onları tasvir edebilme de işlevsel bir rol oynarlar. Sadece açıklayıcı belgesel film biçiminin gerçekliği yansıtabilme özelliğinden faydalanmamakla birlikte diğer yöntem ve tarzlar olarak modernist ve şiirsel ya da edebi biçem tercihleri gibi teknikler aynı evren içerisinde kullanılarak geleneksel belgesel anlayış ve pratiğinden radikal bir kopuş meydana getirmektedir. Bu kopuşu meydana getiren temel elementler içerisinde biçimsel tercihler, farklı zaman kipleri, çeşitli üslup ya da belgesel biçem yöntemlerinin bir arada olması ve sesin kullanımındaki modernist yaklaşımların benimsenmesi bu duruma katkı sağlamaktadır. Anlatıcı tarafından yapılmakta olan yorumlama eylemi, geleneksel belgesel tarzlarındaki gibi tarihsel durumları açıklama ve kaydetme amacı gütmek yerine daha çok tarihsel ya da toplumsal hafızanın güçlü noktalarına şiirsel imgelem ve yorumlamalara başvurarak derinlik kazanma niyetindedir.

Film içerisinde örnekler vermek gerekirse “Kanlar kurumuş, diller susmuş artık. Bu blokları yalnızca kameralar ziyaret eder olmuş. Tuhaf bir çimen bir zamanlar mahkumların yürüdüğü yolları örtmüş...” ve “Bu topraklarda artık ekinler yetişmez olmuş. Sonbahar için olağan bir gökyüzü. Çılgınlık yükselen bir geceden, gıcırdayan dişlerden, bit aramalarından geri kalan izler sadece bunlar...” (Gece ve Sis, 1956) gibi muhayyel betimlemelere yer verilerek, ekranda gösterilen fotografik imgenin sınırlarını esnetmeye ve yaratılan anlamın katmanlı bir şekilde derinleşebilmesine fırsat tanımaktadır. Buna destek sağlayan müzikler ise Bertolt Brecht ve Theodor Adorno ile birlikte çalışan, modernist müzik içerisinde belirgin bir yerde duran Alman kompozitör Hanns Eisler tarafından tasarlanmıştır. Film sadece tarihsel hareketli ve durağan görüntülerin sunulmasıyla birlikte seyircileri geçmişe götürme ve tanıklık etmelerine yardımcı olamamakta, aynı zamanda izleyicilere tarihsel ve sanatsal bir yapıt olarak filmin mevcudiyetine eşlik etme imkânı yaratmaktadır (Hirsh, 2014: 42).

Genel anlamda belgesel tarzda çalışmalar, özel de ise deneme (essay) biçiminde yapılan filmler için müzik belirleyici ve etkileyici bir rol oynamaktadır. “Daha şiddetli imgeler, daha hassas müzik” (Resnais’den aktaran Bonner, 1956/1961: 38). Kurgu mantığının değişmesine, anlamı derinleştirmesine, yapıtın formunun kurulmasına, hayal gücünün gelişmesine imkân tanımaktadır. Kurmaca olmayan deneme (essay) çalışmalar ya da belgesel filmler özü gereği “gerçek” üzerine temellendirilmektedir. Dolayısıyla non- diegetic ses yani filmin evreni dışında eklenen ses kullanımı belgesel tarzda üretilen filmin mantığı ve gayesiyle çatışabilmektedir. Bu yüzden belgesel çalışmalar içerisinde kullanılan non- diegetic müzik tercihi, çerçeve dışı ve içerisinde bir uygulamanın oluşmasına fırsat verirken imgesel ya da düşsel olanla gerçek arasında bir gerilimin meydana gelmesine kapı aralamaktadır (Alter, 2012: 29).

Müzik diğer bir deyişle ekranda gösterilen cesetlere ait devinimsiz görüntülerin bir dizisi olarak devam etmektedir. Dolayısıyla terkedilmiş binalar ve fotografik imgelerin haricinde herhangi bir canlı tanık yoktur. İmajlar geçmiş yaşamın izdüşümlerini işaret eden parçacıklardır. İşaret etmek, göstermek doğası gereği “olmuş olanı” ya da “bir zamanlar vardı” olana gönderme yapmak demektir. Müzik sahnenin anlamlandırılmasına, canlılık kazanmasına ve saf yaşamın belirtilerini restore etmesini sağlamaktadır. “Müzik

en iyi durumda yalnızca resmetmekle yetinmez, bir bakış açısına ses kazandırır.” (Rabiger’den aktaran Saunders, 2014: 148) 1940’lı yıllarda kayıt altına alınan toplama kamp görüntüleriyle 1950’lerde yapılan Eisler’in müzikleri, geçmiş ve gelecek, tarihsel ve güncel olan kurgu aracılığıyla bir araya getirilerek, ebedi bir nasihat ya da uyarı olarak hizmet etmeyi amaçlamaktadır (2012: 29).

Alain Resnais, filmlerinde modern anlatı tekniklerinin özgün kullanılış biçimlerine başvurmakta, geleneksel anlatı yöntemlerinden vazgeçmesinin diğer bir nedeni ise; ölüm, kayıp, zaman, acı ve savaş gibi konuları anlamak ve değerlendirebilmek için daha öznel bir temayülle yaklaşabilme tutumu sergilemek istemesindedir. *Gece ve Sis* filminde ise başvurduğu en önemli estetik yaklaşımlardan biri, yaratıcı üst ses kullanımınıdır. Bunun için Resnais, acı katliamın gerçekleştiği Auschwitz’deki kamplar içerisinde bulunmuş ve acı tecrübeleri bizzat deneyimlemiş bir kişi olarak şair Jean Cayrol’dan senaryo çalışmasını gerçekleştirmesini ve özellikle elde edilen arşiv görüntülerinin kendisi üzerine yorumlamalar yazmasını talep etmiştir. Bu yapılan açıklamaları Michel Bouguet, filmin üst ses olarak anlatıcılığını yaparak üstlenmiştir. Özellikle de tonlama ve vurgulamalarıyla birlikte biraz kasvetli ve monoton diğer bir deyişle korumasız bir tarafsızlık hali içerdiği hissi yaratsa da yer yer biraz umutsuz yer yer de bu karamsar olmanın kökenlerinde yer alan unutulmuşluğun ve unutmama ediminin tesiri altında kalmaktan kaynaklandığını dile getirmeye çalışmıştır. Bunun oluşmasına katkı sağlayan ise çeşitli müzikler, pizzicatolar¹ ve piccolar² ile desteklenen ham gerçeklik iddiasındaki görüntülerin bir arada kullanılmasının tercih edilmesinden kaynaklanmaktadır. (Juez, 2000: 5)

Anlatıcı tarafından farklı zaman kiplerinin kullanılıp gösterilmesiyle birlikte filmi temaşa etmekte olan izleyici için yaratıcı bir alımlama süreci inşa edilmektedir. Film içerisinde geçmişi imleyen arşiv fotoğraflarının gösterildiği an içerisinde, anlatıcının sesi şimdiki zamanın içerisinde, günümüz zamanını çağrıştıran renkli görüntüler sergilendiği sırada ise anlatıcı üst ses geçmiş zamanın içerisinde seslenmektedir. Sonuç olarak *Gece*

¹ Yaylı enstrümanın telleri çekilerek çalındığı bir yöntem.

² İtalyan icadı, bir flütün yarı boyutundaki üflemeli çalgı.

ve *Sis* filminin bu çok katmanlı yapısı, zamanın çeşitli güzergahları olarak geçmiş ve gelecek zaman algısını tekrar birleştirip yeni bir forma büründürerek seyircinin eş zamansal anlamda insanlık tarihinde yapılan en büyük katliamlarından biri olan Holokost soykırımının izdüşümlerini tekrar düşünme ve tanıklık etme imkânı yaratmaktadır. Montaj aracılığıyla farklı zaman katmanlarının bir arada kullanımı bilinçli bir şekilde amaçlanan tekinsizlik ya da huzursuzluk his ve algısının meydana gelmesine sebebiyet vermektedir (Christie, 2014: 2). Diğer bir taraftan geçmişî temsil eden siyah beyaz fotografik imajlar ve şimdiki muştulayan renkli görüntülerin birleştirilerek bir arada kullanımı unutmamamı sekteye uğratarak hatırlama eylemini etkinleştirmekte ve yaşananların tekrar bilinç seviyesine yükselmesine imkân tanımaktadır.

“İmajlar yalnızca belirli çeşit göstergeler değil, tarihsel sahnede bir aktör, efsanevi bir statü bahşedilen bir oluşum ya da karakter, bir yaratıcının suretinde yaratılmış yaratıklar olarak kendi evrimimiz hakkında kendimize anlattığımız hikâyelere paralellik gösteren ve dâhil olan bir tarih, kendilerini ve dünyalarını kendi imajlarından meydana getiren yaratıklardır.” (W. Mitchell’den aktaran Guerin, 2007: 1)

Resnais’in kayıt altına aldığı hareketli görüntülerle arşivden elde edilen imajlar arasındaki biçimsel ayrımlardan biri de kamera hareketindeki kullanım farklılığıdır. Resnais’in çektiği görüntülerde sadece kamera aşağı ya da yukarı, sağa ya da sola doğru hareket etmemekte, terkedilmiş toplama kamplarının boşluklarına doğru iz sürebilmektedir. Arşiv görüntülerinin çoğunluğu siyah beyaz kayıt altına alınan devinimsiz fotografik imgelerden oluşmaktadır. Bu durağan görüntüler birkaç istisna dışında sabit kameralarla çekilmekte, renkli görüntülerdeki gibi hareket edememektedir. Bu sabitlik ve hareketlilik ekseninde iki zıt kutup arasındaki gelgitler geçmiş ve şimdi arasındaki farkı tekrar yapılandırmaktadır (Hebard, 1997: 95).

Geçmiş ve şimdi arasındaki diyalektik ilişkiyi ve bu ilişkiden kaynaklanan belleğe dair zihin açıcı çözümlenmeleri daha iyi anlayabilmek için Herisch, *Gece ve Sis* filmine Eisenstein tarafından geliştirilen bir sinematik kuramın, post travmatik tarihsel bilincin temsil edilmesi yönünde uygulanabileceğini belirtmiştir. Bilindiği gibi ilk modernist film düşünürlerinden biri olan Eisenstein; A. Bazin ve S. Kracauer tarafından

temellendirilen, farklı bir gerçeklik anlayışı adına bir çekim ya da görüntünün gerçekliğe açılan bir pencere olarak yorumlanabileceği düşüncesine karşı çıkmıştır. Eisenstein için gerçeklik; fotografik imajın ontolojisi içerisinde intikal etmek yerine imajlar arasında kurulan diyalektik ilişkide nüfuz etmektedir. Benzer bir şekilde Resnais, *Gece ve Sis* filminde tarihe açılan bir pencere olarak arşiv görüntülerinin kullanılış biçimlerini aynı zamanda hafızaya doğru açıldığı düşünülen şimdiye ait imajların yorumlanış biçimlerini reddetmektedir. Tarihsel bellek ya da bilincin sinemasal kuramını, geçmiş ve şimdinin görüntüleri arasındaki kurgusal diyalektik ilişkilerden geliştirmek istemiştir (Herish, 2014: 53).

Mekânın poetikasına biçim veren izler hem gaz odalarının tavanlarına hem de belleğimize kazınırken yönetmenin kişisel imzası ile özdeşleşen kaydırmalı çekim tekniğinin estetiksel değerinden yararlanılmıştır. Kaydırmalı çekim tekniği aracılığıyla anlatılamayan dehşetin kendisine doğru yönelip derinlik kazanırken, Eisenstein gibi sadece fotografik görüntülerin montaj aracılığıyla arka arkaya getirilmesiyle meydana gelen diyalektik ilişkiden güç bulmak yerine daha çok renkli imgelerin karşısına olgusal ve ham gerçeklik iddiasında olan siyah beyaz görüntüleri karşı karşıya getirerek beslenmeye çalışmıştır (Andrew, 2018: 66)

Yönetmenin filmin gerçeklik algısının biçimlenmesine etki edebilecek tercihleri arasında; çerçeveleme ve kurgu seçimi, görüntüler ve kelimeler arasındaki bağlantı, renkli görüntü ile tek renk (monochrom) imajların aynı sinemasal evren içerisinde kullanımı, sessizlik ve konuşma arasında doğan ilişkilerden meydana gelen gerçeküstü bir gerilim elde edilmeye çalışılmıştır.

6. DİYALEKTİK İMGE VE FOTOĞRAF “ULYSSE”

6. 1. Agnès Varda Sineması

Agnès Varda 1928 yılında Belçika'nın başkenti Brüksel'in Ixelles bölgesinde doğmuştur. Babası Yunan asıllı, annesi ise Fransız olan yönetmenin esas adı Arlette Varda olarak bilinmektedir. Çocukluk dönemini Brüksel'de geçirdikten sonra İkinci Dünya Savaşı'nın meydana gelmesi akabinde Fransa'nın güney bölgesine, gençlik dönemini geçirdiği Sète şehrine ailece taşınmak durumunda kalmıştır. Beş kardeşten üçüncüsü olan Varda, yaşı on sekize geldiğinde yasal olarak ismini Agnès olarak değiştirmek istemiştir. Paul Valéry ve Jean Vilar gibi isimlere ev sahipliği yapan Sète şehri, Varda'nın *Paralel Yaşamlar* (1954) olarak bilinen ilk filminin çekildiği ve filmografisi adına daha sonraki çalışmalarına, *Ulysse* filminde de olduğu gibi, tezahür ettiği önemli bir parametre olarak yer almıştır. Bir müddet bu şehirde yaşadktan sonra Paris'e gitmiştir (Conway, 2015: 2).

Varda, Victor Duruy (Lycée et collège Victor-Duruy) lisesinde okuduktan sonra Sorbonne'dan edebiyat ve psikoloji bakalorya diplomasını almıştır. İlk önce müze küratörü olmak istemiş ve Louvre Okulu'nda (École du Louvre) sanat tarihi okuma şansı elde ettikten daha sonra Ecole Nationale de la Cinématographie et la Photographie Vaugirard fotoğraf okulunda (École nationale supérieure Louis-Lumière) eğitim görmeye karar vermiştir. Fransız Yeni Dalga akımı ve Sol Yaka sinemasının en sıra dışı yönetmenlerinden biri olmadan önce kariyerine bir fotoğrafçı olarak başlamış daha sonra Avignon Tiyatro Festivali'nde (Théâtre National Populaire) arkadaşı olan Jean Vilar'ın sahne fotoğrafçılığını yapmıştır. 1954 yılında ilk şahsi sergisini oturduğu evin avlusunda düzenlemiş daha sonra Küba ve Çin gibi çeşitli ülkelere yolculuk yaparak foto deneme (photo essay) tarzında çalışmalar gerçekleştirmiştir. Fotoğraf ve aygıt özelinde kurulan bu derin yakınlık, şüphesiz hareketli fotoğraflarla kurduğu güçlü ilişkinin temellendirilmesinde önemli bir rol oynamıştır (Conway, 2015: 10-11).

“İlk filmimi yaptığımda hiçbir tecrübem yoktu. Ne bir asistanlık deneyimine sahiptim ne de bir film okuluna gitmiştim. Yapmak istediğim

filme ait her şeyin fotoğrafını çektim. Fotoğraflar, çekimler için neredeyse modeller gibidirler. Daha sonra fotoğrafın tecrübesiyle beraber filmler yapmaya başladım. Bir başka deyişle; kameranın nereye yerleşeceği, ne kadar bir mesafede olacağı, hangi lensi kullanacağım ve ne tür ışıklar tercih edeceğim gibi fotoğraftan gelen deneyimlerimle filmlerimi ürettim.”
(Varda’dan aktaran Darke, 2015)

Marker gibi Varda da sinemaya direkt katılmamış, ilk önce profesyonel fotoğrafçı olarak çalışmıştır. Varda da Marker’ın eğitim hayatına benzer şekilde sinemadan bağımsız, sanat tarihi okumuş daha sonra fotoğraf alanına yönelmiştir. Varda, hem sinemayı ele alış biçimi hem de yaptığı çalışmalarıyla birçok yönden grup içerisinde en özgün ve dikkat çeken yönetmenlerinden birisi olarak kabul edilmiştir. Şüphesiz bunda sadece hem Sağ Yaka hem de Sol Yaka grubunda ilk ve tek kadın yönetmen olması etkin rol oynamamakta, ayrıca ilk uzun metrajlı filmi olan *Paralel Yaşamlar* (1954) çalışmasını Fransız Yeni Dalga filmlerinin yapılmasından dört yıl önce, herhangi bir profesyonel destek ve yardım almadan gerçekleştirmesi ve Fransız film endüstrisinden bağımsız bir şekilde tamamlaması Varda’yı ayrıcalıklı bir konuma getirmektedir (Neupert, 2007: 56-58). “Yeni Dalga’dan önce bir film yapmak benim hatam değil. Şurası kesin ki, bir öncü olarak tarihlerin beni nasıl değerlendirdiğini kontrol edemiyorum.” (Varda’dan aktaran Neupert, 2007: 330)

Şüphesiz Agnes Varda’nın sinematografisi, anlatı estetiği ve sitilinin biçimlenmesine katkı sağlayan düşüncelerini, *sineyazı* olarak bizzat kendi nitelendirdiği kavram çerçevesinde geliştirmektedir. Düşüncesinin temellendiği ve kök saldıği noktaysa Marker’ın sinematografik yetisinde olduğu gibi Alexander Astruc tarafından geliştirilen *kamera-kalem* kavramına dayanmaktadır. Varda sineyazı ile birlikte, yaratıcı yönetmen olarak kabul edilen *auteur* kavramını ve düşüncesini bir adım daha üst noktaya taşıyarak önemli yönlerden farklılaşmasının teorik ve pratik zeminini hazırlamıştır. Sineyozumcu (*Cinécriviste*) olarak Varda, bu yöntemle birlikte sadece bir anlatıyı inşa etmek ya da ustalıklı anlatarak ifade etmek yerine filmin içerisinde yaratılan uzamın ya da evrenin daha duyu ve düşünce yüklü, ince nüansları ve yan anlamları barındırabilecek yapısının oluşturulmasına imkân sağlamaktadır (Neupert, 2007: 56-58).

“İyi yazılmış bir film aynı zamanda iyi filmidir. Mekanlar, lokasyonlar gibi oyuncular da ustalıklarla seçilir. Filmin ve kurgunun ritmi, hareketi, bakış açısı, kesimi gibi unsurlar bir yazar tarafından oluşturulan cümlelerin derin anlamları, kelimelerin türü, zarfların sayısı, paragraflar, tekrür eden kavramlar, anlatının gelişmesine ya da akışının kırılmasını sağlayan bölümler gibi düşünülüp, biçimlenmektedir. Yazı yazmada biz buna stil diyoruz. Sinema stili içerisinde ise sineyazı (cinécriture).” (Varda’dan aktaran Farmer,2009)

Agnès Varda kendi geliştirdiği sineyazı kavramını sinematik yazma süreci olarak tanımlarken en geniş anlamda kurgu stili, üst ses anlatım tarzı, mekân- iklim-ekip ve ışık seçimlerindeki tercihlerin bu film yapma tavrına katkı sağladığını belirtmiştir (Carter, 2002). Varda’nın modernist sinema türleri içerisinde yer alabilecek belgesel ya da deneysel çalışmalarda bulunması, şüphesiz geniş ölçekli ilgi alanlarının çeşitliliğinden ve bunların bir arada kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle şiir, fotografik görüntü, diğer sanat dalları ve eksilteli anlatı tercihlerinin bir arada kullanımı Varda’ya saf ve özgün bir sinematik anlatım yöntemi yaratabilme olanağı tanımaktadır. Olasılık ve doğallığın karakter rolü oynaması, tesadüf ya da şans faktörü ile beklenmedik esinlenmelerin meydana gelmesi gibi unsurlar yönetmenin çalışmalarına şekil vermektedir. Dolayısıyla Varda sürekli çevresinde olan biteni gözlem yaparak anlamaya ve anlatmaya çalışan, elinde bir eskiz defteriyle yeri geldiğinde kayıt altına alan bir sanatçıyla mukayese edilmektedir. Uzun kariyeri boyunca özellikle de kurmaca ve belgesel arasındaki ilişkiyi keşfetmeye ve geliştirmeye özen göstererek subjektif belgeseller ile özgün kurmacaların sentezlenerek bir araya getirilmesine çaba sarf etmiştir (Neupert, 2007: 331-332).

1954 yılında film yapma pratiği hakkında herhangi bir bilgi ve tecrübesi olmadan sinemaya yönelerek ilk filmi *Paralel Yaşamları* (La Pointe Courte) çekmek için Ciné Tamaris şirketini kurmuştur. Filmini başarıyla gerçekleştirdikten sonra *Cléo Beşten Yediye* (Cléo de 5 à 7, 1962), *Le Bonheur* (1964), *Documenteur* (1980-1981), *Çatisız Kuralsız* (Sans Toit Ni Loi, 1985), *Jacques de Nantes* (1990) gibi birçok kurmaca tarzda eserler meydana getirmiştir. Yönetmenin filmografisinde kurmaca filmler dışında çeşitli

belgesel tarzda üretilen çalışmalar da yer almaktadır. Bunlar içerisinde başlıca; *Daguerreotypes* (1974-1975), *Mural Murals* (Mur Murs, 1980), *The World of Jacques Demy* (L'univers de Jacques Demy, 1993), *Toplayıcılar* (Les Glaneurs et La Glaneuses, 2000), *Two Years Later* (Deux Ans Après, 2001), *Agnes'in Plajları* (Les Plages d'Agnès, 2008), *Agnes Varda Here and There* (Agnès De-Ci De-Là Varda, 2011), *Mekanlar ve Yüzler* (Visages Villages, 2017), *Varda by Agnès* (Varda par Agnès, 2019) gibi deneme (essay) formunda yapılan belgesel filmler mevcuttur. Bunu ilaveten Varda ayrıca *Along the Coast* (Du Côté de la Côte, 1958), *Salut Les Cubains* (1962-1963), *Les Enfants du Musée* (1964), *Uncle Yanco* (Oncle Yanco, 1967), *Women Reply* (Réponses de Femmes, 1975), *The Pleasure of Love in Iran* (Plaisir d'Amour en Iran, 1976), *Ulysse* (1982), *Une Minute Pour Une Image* (1982), *Caryatids* (Les Dites Cariatides, 1984) gibi birçok kurmaca ve belgesel tarzın aynı evren içerisinde mezceden kısa filmler yapmıştır (Midilli, 2014: 31-32)

Yönetmenin sinematik dilinin biçimlenmesine katkı sağlayan sanatsal elementler içerisinde sürrealizm akımı, William Faulkner ve Franz Kafka gibi isimlerin ürettikleri eserler önemli bir yer işgal etmektedir (Smith, 1998: 12). İlham aldığı kişiler, akımlar, sinemasal dilinin gelişmesine katkı sağlayan olgu ve örüntüler, yönetmen olarak Varda'yı Fransız Yeni Dalga sineması içerisine konumlandırmak yerine daha çok aynı çalışma yöntemini benimsemiş ve birçok ortak noktalara sahip Chris Marker, Alain Resnais, Henri Colpi, Marguerite Duras, Jean Cayrol ve Alain Robbe-Grillet gibi isimlerin içerisinde yer aldığı Sol Yaka grubu ya da sinema anlayışı içerisinde olduğu bir ortak oluşuma kanalize etmiştir.

Sol Yaka sinemasının karakterini oluşturan unsurlar arasında diğer sanat dalları ve plastik sanatlarla -heykel, resim, fotografik imge- kurduğu kuvvetli ilişkinin yönetmenin çalışmalarına da tezahür etmesi yer almaktadır. Özellikle de edebiyat içerisinde özgün bir yere sahip olan yeni roman (nouveau roman) hareketiyle kurduğu biricik bağ buna örnek verilebilmektedir. Varda ve Sol Yaka sineması özelinde yönetmenlerin ortak paydada buluşmalarını sağlayan faktörler arasında; belgesel biçimde film yapma yatkınlıkları, politik olarak daha sol bir yönelime sahip olmaları ve sanat dalı

olarak bir filmi ele alış biçimiyle deneysel bir yaklaşımın kaynaştırılması gibi tercihler yer almaktadır.

Sol Yaka yönetmenlerinin deneme film formunda yapımları ve diğer durağan-hareketli görüntü çalışmaları daha çok düşünce yüklü ve öz-düşünsel nüveleri içerisinde barındırmaktadır. Bu eserler daha çok fotoğraf ve film içerisinde eksik ya da kaybolmuş olanın ifade edilebilmesi için fırsat yaratmaktadır. Fotoğraf, öz olarak sessizliği ve hareketsizliğiyle “dilsiz” olarak yorumlansa da diğer taraftan sinema ise hareket ve bundan meydana gelen zamanı bünyesinde barındırdığı için bitimsizce bir devinim halinde bulunmaktan ötürü duraksamaya imkân vermemektedir. Yönetmenler şüphesiz bu iki alan arasında bir aracı görev üstlenerek, fotoğrafı sinema yardımıyla daha konuşkan ve esnek bir yapıya büründürürken, sürekli bir devinim memuriyetinde olan sinemayı ise fotoğraf aracılığıyla daha durağan ve bununla birlikte daha düşünceli bir yetkeye kavuşturmaktadır (Taylor, 2014: 81).

Varda, diğer birçok Fransız Yeni Dalga ve Sol Yaka Grubu’na dahil olan yönetmenler gibi yaratıcı yönetmen (auteur-theory) düşüncesinden ilham alarak kendi özgün kişisel imzasını -müellifin bir kalemi gibi- kameranın da aynı bir kalem gibi kullanılmasıyla yaratmaya çalışmıştır. Hem bir heykel sanatçısı ve fotoğrafçı hem de yönetmen kimliği bulunan Varda, kendi film yapma yöntemini sineyazı kendisini de bir sineyazar olarak tanımlamaktadır.

“Cinéécriture’nin anlamı sinemayla yazma diğer bir deyişle sineyazıdır. Birçok defa bunu belirttim çünkü insanlar bir film hakkında konuştuklarında sadece ‘iyi yazılmış’ yorumlamasında bulunup, iyi ya da kötü yazılabilen diyaloglar hakkında düşünüyorlar. Benim için ise bir film, diyalog ya da senaryoyla yazılmak yerine filme çekme yoluyla yazılır. Bunun oluşumunda vermek zorunda olduğun ikilemler arasında; durağan görüntü ya da hareketli çekim, renkli ya da siyah-beyaz, seri hareket ya da ağır çekim, seçtiğin lens, tercih ettiğin kamera, kurgu, müzik ve miksaj gibi etmenler yer almaktadır. Tüm bu tercihler, film aracılığıyla sineyazı ediminin oluşmasına imkân sağlamaktadır. Bir çeşit stil yani tarz

gibi. Ben hiçbir zaman iyi yazılmıştır demek istemem çünkü bilirim ki böyle bir kullanımı tercih ettiğimde insanlar diyaloglar hakkında düşünürler. Bu yüzden, filmle yazılmış (cine-written) demeye öncelik tanırım.”
(Varda’dan aktaran Lucca, 2015)

Varda; yönetmen, görüntü yönetmeni ve senaristin üstlendiği görevleri birbirinden tamamen ayırmak yerine bu rollerin esere ve bu çalışmanın ifade etmek istediği şeye daha iyi hizmet edebilmesi için bütünlüklü bir şekilde uyum sağlaması adına eşzamanlı olarak birlikte çalışması gerektiğini belirtmiştir. Dolayısıyla filmlerinin hem senaryo ve görüntü yönetmenliğini hem de yapımcı ve yönetmen görevini üstlenmiştir.

6. 2. Filmin Tematik İncelemesi

Agnès Varda, kısa belgesel tarzında yaptığı *Ulysse* filmini 1982 yılında üretmiştir. Varda bu çalışmada, ilk yönetmenlik deneyimi olan *Paralel Yaşamlar* (La Pointe Courte) filmini 1954 yılında çekerken, bir pazar günü Fransa’nın Calais bölgesindeki bir kumsalda kayıt altına aldığı ve hafızasında uzun süre iz bırakan, unutulması güç bir fotografik görüntüyü tekrar düşünmek ve ziyaret etmeyi amaçlamaktadır. Yönetmen, kendi belleği ve yaşamı içerisinde bu derece etkili bir rol oynayan bu siyah beyaz fotografik imgenin önemine dair çözümlenelerde bulunmaktadır.

Yönetmenin genel olarak sinematografisini belirleyen ana örüntüler arasında; gerçek ve kurmaca, hafıza ve zaman, hareket ve durağanlık (devinim ve devinimsizlik), imge ve yazı gibi motifler yer almaktadır. Varda’nın geçmişinde fotografik imge ile kurduğu interaktif ilişki ve ona atfettiği önem ve değer, yönetmenin birçok filminde durağan görüntülerin yer almasına sebebiyet vermiş, kullanılış biçimlerine göre yönetmenin hareketli görüntü aracılığıyla yaratmak ve sorunsallaştırmak istediği meselelerin anlatılmasında başvurduğu temel araçlardan birisi olmuştur. Durağan imajlar yönetmenin filmlerinde yer yer bir temsil değeri ifade etse de yer yer de analizini yaptığımız çalışma *Ulysse* çalışması gibi filmin form ve anlatısının şekillenmesine etki eden bir rol görevi üstlenmiştir.

Yönetmen filmin açılışını yani filme açılan ilk pencereyi, tam da bu durağan fotografik görüntü ile gerçekleştirir. Fotoğrafın sol üst köşesinde çıplak bir adam, arkası dönük bir şekilde kumsaldaki çakıl taşlarının üzerine basarak ayakta durmaktadır. Hemen yanında, ayak ölçüleri hizasında, beş ya da altı yaşlarındaki çıplak bir çocuk aynı anda kameraya yüzünü dönmüştür. Fotografik kompozisyonun dengeli bir şekilde vücut bulmasını sağlayan diğer bir element ise görüntünün hemen sağ alt köşesinde gözleri açık bir vaziyette çakıl taşları üzerine yığılmış bir keçinin bedenidir. Yönetmen, üst anlatıcı ses görevini üstlenerek “Ölü bir keçi, sevdiğim resimsel kompozisyon için bir ödül öznesidir.” yorumunda bulunup, idealize ettiği fotoğrafın temel estetik yapısını çözümlenmeye çalışmaktadır.



Fotoğraf 19: Filmsel doku içerisinde bir yarık

Varda'nın fotoğraftaki kişilerle yaptığı görüşmeler birkaç sonucun elde edilmesine katkı sağlamaktadır. *Paris Elle* dergisinin editörü olan Fouli Elia, o güne dair hatırladığı tek şeyin; rahatsızlık duygusu uyandıran o andaki çıplak fotoğrafının çekilme

hissinden başka bir şeyin olmadığını ifade etmiştir. Onun haricinde ne yanındaki çocuğun ismini ne de arkasındaki çakıl taşları üzerinde yatan ölü bir keçi bedenini hatırlamıştır. Yönetmen bu anın anımsamasının gerçekleşebilmesi için birkaç hatırlama dinamiğini kullanmayı tercih etmektedir. Bunlar arasında en belirgin olanı ise; modeli olarak nitelendirdiği Elia'yı tekrar çıplak bir şekilde ayakta durdurması ve ellerinde tuttuğu çakıl taşlarıyla beraber fotografik imgeye bakarak, hafızası içerisinde o güne dair anımsama işleminin bağıntılarını bilinç seviyesine yükseltip tekrar yapılandırmaya çalışmasıdır.



Fotoğraf 20: Belleğe kazınan izleri fotografik imgeyle keşfetmek

Fotoğraf görüntüsünde yer alan çocuğun ismi ise Ulysses Llorca'dır. Yıllar sonra Paris'te bir kitabevi olan ve evli, iki küçük kız babası olmuştur. Aynı şekilde Ulysses de o güne dair ne sağında duran çıplak adamı ne de solunda yerde yatan keçiye dair hiçbir şey hatırlamakta, o ana dair kalıcı bir iz hafızasında yer edinmemiştir. Fakat o yaşanmış zamandan kalan tek şey, Varda'nın stüdyosundaki kapı üzerinde duran Ulysses Llorca tarafından yapılmış, o anda deneyimlenen gerçekliğin belleğin çarpıtma dinamikleri aracılığıyla dönüşüme uğradığı bir resim olmuştur. Şüphesiz bu resim kurmaca bir çalışma olmasına rağmen yaşanan anın belirli bir zaman ve mekân içerisinde gerçekleştiğine dair bir kanıt niteliği taşımaktadır. Tek keşfedilen ve hatırlanan şey, Llorca ve Ailesi -Bienvenida ve Juan- İspanya İç Savaşından kaçıp Fransa'ya sığınarak Varda'nın komşuları olarak yaşadıkları bilgisi olmuştur. Bu bilgiler yönetmenin film içerisinde sanki katılımcı bir rol üstlenerek üst ses aracılığıyla aktarılmasına yardımcı

olurken, kendi fotoğraf kamerası tarafından kayıt altına alınan, beraber geçirdikleri o günlere ait siyah beyaz arşiv fotoğraflarıyla desteklenmiştir.



Fotoğraf 21: Filmsel evren içerisinde çok hücreli fotogramlar

Varda daha sonra aynı fotografik imgeyi küçük yaştaki çocuklara göstererek yorumlamalarını istemiştir. Aralarından bazıları ““Fotoğraf resimden daha insancıl, daha gerçek...” gibi her biri farklı değerlendirmelerde bulunmuş hemen hemen hepsinin bu imaja dair çözümlmelerini anlatırken başvurduğu temel kavramlar arasında doğru, gerçek ve daha insani gibi mefhumlar yer almıştır.

Diğer bir taraftan yönetmen tam da bu esnada kumsala gittiği o günün “gerçeğini” merak ederek, 1954 yılı 9 Mayıs gününde tam olarak dünyada neler olup bittiğini sormaktadır. Arşiv görüntüleri aracılığıyla dünyaya ait geniş bir panorama sunarak özellikle de ülkelerin siyasal durumuna dair tespitlerde bulunmaktadır. 9 Mayıs 1945 yılında Almanya’nın İkinci Dünya Savaşı sonunda kayıtsız şartsız teslimiyetini imzaladığı gün olarak bilinmektedir. Fransa’nın özgürlük günü olarak kabul edilen bugünde aynı Fransa’nın Hindicini’ndeki Vietnam’ın Dien Bien Phu bölgesindeki savaşı kaybettiği güne denk düşmektedir. Bu yüzden Amerika Birleşik Devletleri’nin Vietnam’a girişinin kapısı aralanmıştır. Varda’nın fotoğrafı çektiği günle çakışan sadece çeşitli

ülkelerde yaşanan olumsuz gelişmeler olmamıştır. Bunlar arasında dans maratonları, Edith Piaf'ın düşüşü ve Yves Montand'ın yükselişi, Neapolitan bir soytarının Fransa'daki televizyon tanıtımlarında öncül rol oynaması gibi olaylar yer almıştır. Daha sonra yönetmen, tarihin yazılmasında etkin rol oynayan kişileri ve onların resmi hafızasını, camların arkasında yürürken oluşturdukları Platon'un mağarasından görülen gölgelere benzetmektedir.

Varda, filmin sonuna doğru yıllar önce çekilen fotoğraf ve bu görüntünün halen devam eden etkisinin nedenleri hakkında hem derin bir şekilde düşünmekte hem de yorumlamalarda bulunmaktadır. Fotoğraf birçok farklı perspektiften okuma alanları açarken tek yönlü yorumlama biçimlerine doğası gereği direnmektedir. Fotografik imge, yönetmenin araştırması içerisinde belirli bir zamanın belirli bir anını ışıktandırabilecek ve hafızanın vekilliği görevini üstlenebilecek yetkedayken daha büyük ya da geniş bir dünyanın kendisine ve tarihine işaret edebilecek güce sahip olmuştur.

Aristotelesçi bakış açısına göre belleğe sahip olabilecek canlı türünün sadece insanlar değil hayvanlar da olabileceği belirtilmiş fakat hatırlama ya da anımsama yetisinin yalnızca insanlarda var olan bir özellik olduğunun altı çizilmiştir. Bu düşünce içerisinde bellek sadece duyular aracılığıyla elde edilen imgelerin zihinde himaye edilmesini ifade ederken anımsama ise bu imgelerin bilinç seviyesine yükseldiği an olarak kabul edilmektedir. İnsanlar için bellek; özellikle duyular yoluyla elde edilen, biriktirilip muhafaza edilen, belirli şartlara göre sınıflandırılabilen, yeri geldiğinde çözümlenebilme özelliği ile üzerinde işlem yapılabilir. Hatırlama yetisi daha önce depolanan ya da biriktirilen bu deneyim ve bilgileri geri çağırarak, arzu edilen bir şekilde sınıflandırmak ya da işlemek memuriyetindedir. Yer yer şimdiye daha işlevsel bir şekilde hizmet edebilmek adına geçmiş ve geçmişe ait izleklerin değiştirilip farklı anlam ve biçimlere büründürülmesine kapı aralamıştır (Barash, 2007: 15).

Dolayısıyla anımsama aracılığıyla, sürekli etkileşim halinde bulunduğumuz nesne ve özne, zaman ve mekân, çevre ve toplumsallık üzerinde bitimsizce değişim ve dönüşüm imkânı yaratılmaktadır. Bu durumun gelişimine yol açan ve anımsamanın seviyesini belirleyen sadece zamansal bir durum değildir. Aynı zamanda yaşam içerisinde

tecrübe edilen duygusal faktörlerin etkileyciliği de önem arz etmektedir. Duygusal anılar bilişsel hatırlamalara oranla daha fazla kalıcı etkiye sahiptir. Belirli bir süre geçtikten sonra duygunun etkileycilik ve kalıcılık oranında bir azalma meydana gelmekte bununla beraber bizzat bu duyguyu deneyimleyen bir kişinin kendisi daha sonra bu durumu gözlemleyen kişiye evrilmektedir. Anımsama yardımıyla duyguları farklı formlarda hissedebilmek mümkün olmuş fakat tekrar bunları yaşayabilme ihtimali ortadan kalkmıştır. Anlam atfedilen her şey anlamlandırılmayandan daha kalıcı ve daha duygu yüklü esinlenmelere sebebiyet vermiştir (Göle, 2007: 25).

Aristoteles, *Metafizik* kitabının girişinde insanın doğası gereği bilmek istediğini belirtmiştir. Dolayısıyla insan sürekli bir değişim ve dönüşüm halindedir. Bu bitimsizce devam eden harekette olma hali, insanın bakış açılarında değişimlere neden olmakta bununla birlikte geçmişini değerlendiren bakışın sık sık farklılaştığı gözlemlenmektedir. Hatırlama edimi sürekli devam eden bir tanımlama ve anlamlandırma işlemidir dolayısıyla geçmiş hep bir yeniden yapılanmaya muhatap kılınmış ve bellek ise geçmişin icat edebilmenin başlıca araçlarından birisi olmuştur (Göle, 2007: 27).

Tecrübe edilen yaşanmışlıklar bellek içerisinde bir anlatı olarak tasarlanırken; yeni deneyimlerle zenginleştirebilme, neyin anımsanması gerektiği ya da gerekmediği noktasında karar verebilme, unutulmuş birçok olguyu anımsayabilme, hiçbir zaman yaşanmamış durumları birleştirerek hatırlama işleminde ayrıca mühayyile ve yanılsamanın da son derece etkili bir rol oynadığı düşünülmektedir. Borges bu duruma benzer bir tespiti ise şu şekilde çözümlemektedir “Bu öyküyü o kadar çok anlattım ki, öykünün kendisini mi anımsıyorum, yoksa anlattığım sözcükleri mi, bilemiyorum”. (2007: 27)

Ulyse filminde yönetmen; fotografik görüntüler tarafından temsil edilen *imajların* hatırlama görevini üstlenmesi, kendinin ve kullandığı modellere ait bireysel *hafızalarını* değerlendirmeye tabi tutması, son olarak da kendi fotografik imgelerini *zamansallık* ya da geçici olarak nitelendirilen tarihsel bir akış içerisinde konumlandırması ile kendi yaratıcı üretim sürecini oluşturmaya çalışmıştır. Varda, Elle dergisinin sanat direktörü olan aslen Mısırlı Fouili Elia’yı tekrar o fotografik görüntü içerisindeki

ayrıcalıklı zamansal parçacığın deneyimini canlandırabilmek ve o anı anımsatabilmek için hem kamera karşısında çıplak bir şekilde tekrar poz vermesi hem de plajdan getirilen çakıl taşlarına dokunarak bu yaşanmış anı tekrar hatırlayabilmesini sağlayabilmek adına bu tarz yöntemlere başvurmuştur. Fakat Elia böyle bir anı çok da net bir şekilde anımsamadığını ifade etmiş daha sonra yönetmen tarafından çekilen çeşitli fotoğraflar gösterildiğinde yer yer giydiği kazak ve ayakkabıları hatırlamasına rağmen nerede ve ne şekilde poz verdiğini anımsayamadığını ifade etmiştir. Elia daha sonra kendi poz verdiği bedeni ve kişiliğinin kim olduğunu bilmediğini ifade etmesi akabinde “Hatırlamak istemiyorum. Eğer hatırlarsam biterim.” yorumunda bulunarak, hatırlama ya da unutma eyleminin her ne kadar kişiden bağımsız olarak gerçekleşebileceği ihtimali varsa da yer yer birey tarafından ihtiyaç duyulan ya da arzu edilen bir duruma göre bilinçli bir iradeyle kullanımında farklılık arz ettiğini ortaya koymuştur.

Belleğin faydacı ya da işlevsel karakteri, muhafaza ettiği veriyi belirli çarpıtma dinamiklerine tabi tutmaktadır. Çünkü bir hatırlama edimi aynı zamanda unutma eylemine de sebep olmakta, bir bakış açısıyla görme tarzı başka bir noktadan görememe durumuna yol açmaktadır. Bellek özellikle bilgiyi kayıt altına alarak muhafaza etmekte, ihtiyaç duyduğunda bu bilgiyi geri çağırarak üzerinde kodlama ya da değiştirme işlemi gerçekleştirebilmektedir. Bunu yaparken etkisi altında olduğu alanlar içerisinde tarihsel, toplumsal ve psikolojik etmenler ön plana çıkmaktadır (Schudson, 2007: 181).

“Bütün zamanı yorumlama eylemi gerçekleştiririz. Sinema ve fotoğraf gerçekliğin bir yeniden üretimidir. Gerçeklik değil, bir yeniden oluşturma. Bu duruma bakışımızla başka bir adım attığımızda; gördüğümüz, keşfettiğimiz şeyin daha önceden hiçbir imaj ve olay içerisinde gözükmediğini fark ederiz. Bence sinema ve fotoğrafın yanında, herkesin imgelerle kurduğu ilişki biriciktir. Neyi kurduğun ve çözümlediğin tamamen bireyin kendi kişiliğiyle alakalıdır.” (Varda’dan aktaran Lucca, 2015)

Varda, anne Bienvenida ile yapılan röportajda kendisinin fotoğrafladığı Ulysses’e ait imajlar içerisinde plajda çekilen görüntünün diğerleri arasında ayrıcalıklı

bir yere sahip olup olmadığı sormaktadır. Bienvenida ise bu fotografik imgenin önemli bir yere sahip olduğunu, sebebinin ise fotoğrafın estetik bir boyutu ya da hatıra değeri taşımasından ziyade Ulysses'nin o dönemde kalça kemiğinde bir rahatsızlıktan acı çektiğini ve o denizin hastalığına iyi gelmesinden ötürü fotografik imgenin etkileyici bir rolü olduğunu ifade etmektedir. Bu imgenin kalıcılığını koruması ve aynı zamanda bu acı verici anımsamanın halen etkisini devam ettirmesi Bienvenida'nın göz yaş dökmesine sebebiyet verirken, acı verici hatıraların hafıza içerisinde daha uzun ve etkili bir şekilde yaşayabildiğinin göstergesi olarak yorumlanmaktadır. Bu rahatsızlığın ağrısını bizzat deneyimleyen Ulysses, bu acıyı hatırlayıp hatırlamadığı sorulduğunda ise, çok net bir şekilde anımsadığını ve o yaşta nerede, hangi evde yaşadıklarını bile ifade etmekte fakat Varda'nın gösterdiği fotoğraf ve plaja dair hiçbir şeyi hatırlamadığını belirtmektedir.



Fotoğraf 22: Fotografik hafıza ve anımsama

Tarih ve geçmiş, güncel olana yani şimdiye daha iyi hizmet edebilmek için tasarlanıp, kullanımı gerçekleşmektedir. Güncel düşünce iklimine, inançlar ve değerler silsilesine ters düştüğü vakit ya toplumsal bellekten silinir ya da dönüşüme tabi tutulur. Dolayısıyla bellek şimdiki zamanın gereksinimi ve arzusu istenciyle tarihi ya da geçmişi yorumlama ve anlamlandırma ihtiyacını duymaktadır. Şüphesiz bu durum anlatıya dönüşen bir kurmacanın güvenilir olduğu yönündeki ısrarın beyhude bir çaba olduğuna işaret etmektedir (Göle, 2007: 28).

Bütüncül bir şekilde bireysel belleğin boyutlarını okuyabilmek ve değerlendirmek her ne kadar zorsa toplumsal ya da kolektif belleğinde çözümlenmesi bir

o kadar karmaşıktır. Sebebi ise kolektif bellek içerisinde geçmişte deneyimlenen herhangi bir durum ve olgunun tecrübe eden her bir kişi özelinde farklı anlamlara bürünmesinden kaynaklanmasıdır (Schudson, 2007: 180).

6. 3. Filmin Biçimsel İncelemesi

“Kanımca, sinema ve fotoğraf birbirine düşman bir kız ve erkek kardeş gibidir... ensest ilişkiden sonra.” (Varda, 2007: 63)

Entelektüel bir yönetmen olarak Varda, filmlerini meşgul eden dinamikleri daha çok üzerinde mesai harcadığı felsefe, psikoloji, sosyoloji ve edebiyat gibi birçok farklı disiplinler arası alanlara borçludur. “Filmlerim büyük bir merasim hakkında değildir. Onlar dile getirmek için birer davetiyedirler. Ciddi, ağırbaşlı biri ya da sinir bozucu bir sosyolog olmak istemiyorum. Sosyolojiyi sadece günlük yaşamın bir parçası olarak değerlendirmeye çalışıyorum.” (Varda’dan aktaran Schwarts, 2018) Ayrıca filmlerini fotoğraf ve edebiyat özelinde diğer sanat dallarıyla kaynaştırmaya çalışarak yedinci sanat olarak kabul edilen sinemanın sınırlarını esnetmeye gayret etmiştir. Filmlerinin hem anlatıları hem de anlatım biçimleri bunu kanıtlar nitelikte olmuştur. Objektifini daha bilinçli ve ne ifade etmek istediği yönünde kararlı bir şekilde kullanmış, film de yer verdiği sahneleri ise baskın bir şekilde öz düşünümsel (self-reflexive) kodlarla temellendirmiştir. Dolayısıyla yönetmenin filmleri yer yer kendileriyle konuşup yer yer de kendi kendine düşünebilme imkanına sahip olmuştur.

Fotografik görüntü; zamanın akışı içerisindeki bir parçanın cımbızlanıp, kendinden önce ve sonra gelen ana bağlı olmaktan kurtulmasıyla birlikte elde edilirken, hareketli görüntünün zamana ve süreye karşı bağımlılığından ya da mecburiyetinden kopartılması imkânsız olmuştur. Hareket ve durağanlığın birleştirilmesi, fotoğraf sekanslarının üst ses aracılığıyla iletilmesini sağlarken donmuş bir duruma hareket eklemektedir (Aramburú, 2007).

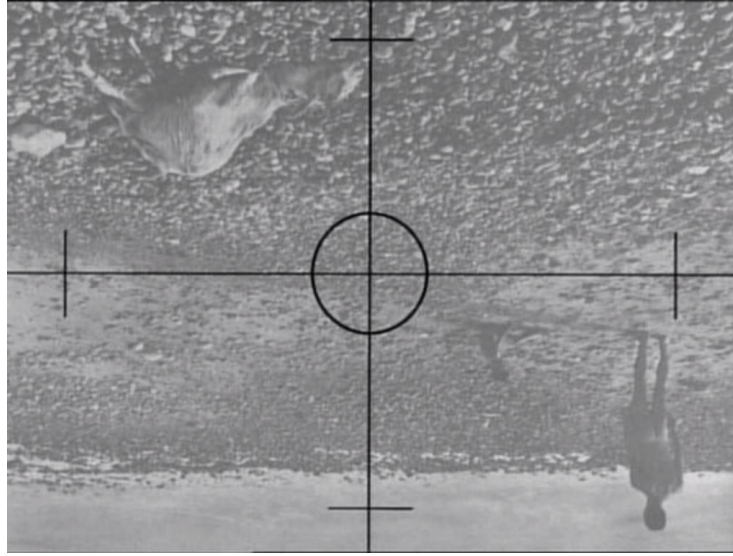
Varda'nın deneme (essayistic) formunda yaptığı *Ulysse* belgesel filmi, fotografik imge üzerine derinlemesine düşünülebilecek ve zihin açıcı değerlendirmeler yapılabilecek imkanlar yaratmaktadır. Devinimli görüntüler ile durağan imajın art arda sıralanmış bir alaşımı olan *Ulysse* filmi, Varda'nın 1954 yılında ilk film üretimi sürecinde 28 yaşındayken çektiği durağan bir fotoğraf görüntüsü üzerine odaklanmaktadır. Varda, fotografik imgenin ontolojisi üzerine sesli düşünmeyi ve değerlendirmeyi bu siyah-beyaz görüntü aracılığıyla gerçekleştirmektedir (Blatt, 2011: 183).

Kısa bir deneme film olarak kabul edilen *Ulysse*, başlangıçta siyah beyaz durağan bir görüntünün uzun bir müddet ekranda gösterilmesiyle seyircisini karşılamaktadır. Sinema içerisinde dondurulmuş görüntü farklı bir boyutun meydana gelmesine işaret etmektedir. Çünkü hareket ediminin kendisi devamlılık arz eden şimdinin mevcudiyetini kanıtlar nitelikte olurken durağan fotografik imge ise geçmişte bir zamanı çağrıştırmaktadır. Geçmiş, fotografik imge aracılığıyla şimdinin içerisinde işlemektedir. Varlığının bir kanıtı ya da belgesi niteliğine malik olabilmesinin nedeni bir obje olarak kabul görmesinden ziyade daha çok zamansal bir olguyla gelişim arz etmesinden kaynaklanmaktadır (Aramburú, 2017). Filmin giriş kapısı, ekranda uzun bir müddet devinimsiz halde duran fotografik imgenin yardımıyla aralanmaktadır. Yönetmen, filmin başlangıcında tercih ettiği ilk görüntüyle birlikte izleyenlerin düşünce yüklü derinlikli sorularla muhatap olacaklarının ön bilgilendirmesinde bulunmaktadır.

“İnsanların bir imgeye nasıl bakabildiği ve aynı imge üzerinden farklı duyguları nasıl elde edebildiği hakkında birçok şey öğrendim. Ulysse filminde gördüğünüz gibi, ekrana 15 ya da 20 saniyelik ses ve diyalogu, hiçbir şeyi olmayan bir görüntü bıraktım. Dolayısıyla seyirci olarak soru sormaya başlıyorsunuz. ‘Amaç ne?’, ‘O, ölümü?’, ‘Bu çekim neyi gösteriyor?’, ‘Adam neye doğru bakıyor?’ gibi kendi anlatınızı, izleniminizi ve görüşlerinizi inşa etmeye başlıyorsunuz.” (Varda'dan aktaran Lucca, 2015)

Ulysse filminde yönetmen durağan fotografik görüntünün sessizliğini birinci tekil şahıs anlatımını tercih ettiği anlatıcı üst ses aracılığıyla kırmaya çalışmaktadır. Bu

yöntemle birlikte yönetmen, seyircilerin ilgisini kendisiyle ve kendi tekniği arasındaki ilişkiye odaklanmasını sağlamaktadır. Kurgu aracılığıyla fotoğrafın biçimsel olarak tam tersi yönüne çevrilerek alınması yönetmenin “Kafası üzerinde bir adam, sağ tarafın aşağısında; sol yerine sağ merkezde yer alan çocuk, göktaşlarıyla dolu bir gökyüzünde yüzen keçi” olarak durağan görüntünün hermenötik anlamda her bir kişi özelinde ne kadar zengin katmanlara sahip olduğuna işaret etmektedir (Aramburú, 2017).



Fotoğraf 23: Özgürleşen imge

Yönetmen, daha sonrasında özel kurgu yöntemi aracılığıyla siyah beyaz imaj içerisinde yer alan her bir unsur -keçi, çocuk ve adam- üzerinde yaklaşım, -aşağı/yukarı, sağa/sola- hareket ederek o zamansal an parçacığına tekrar odaklanmaya çalışmaktadır. Bu anımsamanın tazeliğini koruması ve bilinç seviyesine yükselmesine katkı sağlayan diğer bir unsur ise kumsala vuran dalga sesleri eşliğinde yönetmenin üst ses sorumluluğunu üstlenerek bu imaja dair bilgilendirme ve yorumlamalar içerisinde bulunmasıdır. Sinematik evren içerisinde sadece bu fotografik imgeye ayrılan süre tam bir buçuk dakika olmuştur.

Ses ve durağan imgenin buluşmasıyla meydana gelen en önemli sonuçlardan birisi; sesin imgeye bir zaman boyutu ekleyebilecek güce sahip olmasıdır. Ses, devinimsiz fotografik imgenin zaman içerisindeki donmuşluğunun erimesine imkân tanırken, bir geçmiş zaman hissinin yaratılmasıyla birlikte deneyimleyenin de eş zamanlı olarak

algısının değişmesine olanak sağlamaktadır. Diğer bir taraftan ses; imge ile bütünleşmesiyle birlikte hafızanın bir parçası olabilme yetkinliğine erişmekle birlikte fotografik imgenin geçmişı çağrıştırabilmeye kuvvetini daha da çok perçinleştirmektedir. Dolayısıyla hareketsiz bir fotoğrafın zamansal boyutunun esnetilmesini sağlarken anımsanan zamanında genişlemesine yol açmaktadır (Chion, 1994: 13-17).

Ulysse, fotografik görüntünün bir belge ya da kanıt olarak önemini sorgulamakla birlikte diğer nesnelere gibi bitimsizce tüketilen bir obje niteliği taşıyabilecek potansiyeline sahip olduğu belirtilmiştir. Dolayısıyla kültürel ve varlık bilimsel olarak birçok özgün yorumlama katmanlarının gün yüzüne çıkmasına kapı aralamaktadır. Fotoğraf; gerçeğin bir temsili, izi, konstrüksiyonu, bir yan anlam ya da düz anlam göstergesi olarak okunulabilme özelliğine sahiptir. *Ulysse*, odak noktası olarak kişisel bir fotoğraf üzerine yoğunlaşırken, aynı zamanda Varda'nın sinematografik kariyerinin doğumunda sanatsal kökenlerinin nerelere kadar uzandığına işaret etmekte ve yönetmenin filmler içerisinde fotografik imgeyi nasıl kaynaştırma çabası içerisinde bulunduğunu göstermektedir (Blatt, 2011: 184-186). "Direnen, kafa tutan fotoğrafları beğenirim. Bu yüzden *Ulysse* filmini üretirken çok haz aldım. 22 dakikalık bakış ve kafa karıştırmacı etkiden sonra keşfetmek için bir hayal dünyası geriye kalmaktadır. İmgeye o kadar çok yaklaştığında, imge o kadar kendini geri plana çeker." (Varda, 2007: 62)

Yönetmen, röportaj yaptığı kişilerle üst ses aracılığıyla konuşmak ya da çerçeve içerisinde olmak yerine dışarısında kalmayı tercih ederek, gözle görülmese bile seyircilere eş zamansal olarak temsili mekân ve çerçeve içerisinde varlığının kesinliği hakkında bir ön kabule yönlendirmektedir. Diğer bir taraftan ise Varda'nın bizzat dahil olduğu durağan görüntüler içerisinde üst sesin olmayışı ya da yokluğu, izleyicilerin nasıl Varda ile bütünleşebileceğinin göstergesi olarak önem kazanmıştır (Aramburú, 2017).

Varda, nesne ve dünya ile kurduğu ilişkiyi farklı belgeleme teknikleriyle ifade edebilme denemesinde bulunmuştur. Çalışmalarında birden fazla belgesel biçimin aynı sinematik evren içerisinde kullanımı söz konusudur. Yer yer kurgusal mantık ve imgeler özelinde şiirsel ya da açıklayıcı tavır yer yer farklı gerçeklik katmanlarına nüfuz edebilmek adına katılımcı, özdeşünümsel ya da edimsel biçim gibi tercihler bir arada

kullanılarak bunlardan müteşekkil melez çalışmalar meydana getirmiştir. Röportajlar, durağan ve hareketli siyah beyaz ya da renkli arşiv görüntüleri, kurmaca materyallerin farklı kullanım teknikleri gibi tercihler yapılan bu çalışmaların oluşmasına katkı sağlamaktadır (Conway, 2010: 126).

Filmin ilerleyen süreçleri içerisinde bireysel ve özel olandan daha genel, kolektif ve toplumsal bir alana doğru değişim gözlenmektedir. Diğer bir deyişle bireyin deneyimlediği yaşam, hafıza ve gerçeklik algısından daha kolektif ya da toplumsal bir bellek ve bilince doğru dönüşümün izi sürülmektedir.



Fotoğraf 24: Varda ve kontrpuan tekniği

Varda sinemasına şekil veren belirgin diğer iki özellik ise uzaklaştırma ve kontrpuan tekniğini kullanmasıdır. Bu teknik William Faulkner tarafından ileri sürülerek iki farklı anlatıyı yan yana devam ettirebilme yöntemi olarak tanımlanmaktadır. Varda, kontrpuan tekniğini hem bireysel hem de toplumsal problemleri anlatabilme yeteneği bulunan sinematografik bir anlatım biçimine adapte etmeyi başaran ve bunu en etkili bir şekilde kullanan isim olmuştur. Yönetmen bu tercihle birlikte birey üzerinden bir toplumsal çözümleme yapabilme fırsatı elde edebilmekte, bireyin deneyimlediği öznelliğin kendisine dikkat çekmekle birlikte toplumsal meseleleri hareketli görüntülerle ifade edebilmiştir. Bu kontrpuan yöntemiyle birlikte Varda; hem birey tarafından elde

edilen öznel deneyimin hem de nesnel olarak meydana gelen toplumsal olguların aynı sinemasal evren içerisinde bir arada kullanılarak ortaya çıkan diyalektik ilişki ya da çatışmadan yeni bir gerçeklik anlayışının oluşumuna kapı aralamıştır. Diğer bir özellik ise uzaklaştırma; yönetmenin anlattığı yalnız karakterlere psikolojik ve duygusal bir derinlik kazandırma amacıyla olmamasıdır. Bunu başarabilmek adına klasik anlatı sinemasının kodlarına aykırı bir şekilde anlatı, zaman ve mekân kullanımlarına sınırlamalar koyarak elde etmeye çalışmıştır. Bu yöntemle beraber Varda karakterlerle kendisi arasında bir bağın oluşmamasını bu uzaklaştırma tercihiyle beraber izleyicinin karakterle özdeşleşme yapabilme olasılığının ortadan kalkmasını, bununla birlikte yönetmenin anlatmak istediği durumun didaktik bir üslup haline bürünmemesine yardımcı olmaktadır (Hayward, 2003: 859).

“Varda çalışmasını, olgusal kurgu ile kurgusal olgu arasındaki ara yüze yerleştirir ve çevrenin nesneliliğiyle ilişkilendiği şekliyle bireyin öznelliğini filme almaktan söz eder. Birey toplum bağlamına yerleştirilir ve o bağlam içinde görülür: bu yüzden Varda'nın filmleri, genel olarak olağanüstü ölçüde günceldirler. Bir konuyu yakalayınca, çelişkili olmayacak bir biçimde belgelemeye geçer. Sonuç olarak filmleri ideolojik değildir, fakat toplumsal gerçeklikle doludur.” (2003: 859)

Dolayısıyla fotoğraf özelinde hatırlamanın toplumsal, sosyal formları ile kişisel deneyim, bireysel hafıza arasındaki kopukluk ve uyumsuzluk seviyesinin çok fazla olduğu belirtilmiştir. Yönetmen bu filmde, bu iki kutup arasındaki mesafeyi kırmaya ya da azaltmaya çalışarak kendi çektiği fotoğraf aracılığıyla tarihin belirli tecrübesiyle birlikte derinleşebilecek yollar ya da güzergahlar meydana getirmeye çalışmıştır. 1954 tarihi ve 9 Mayıs günüyle çakışan birçok tarihi olaylara yer vermektedir. Dien Bien Phu'nun düşmesi akabinde Fransa'nın Çinhindi'nden geri çekilmesi, yazar Charlotte'nin ölümü gibi hadiselerden bahsetmektedir. Yönetmenin bu spesifik zaman içerisinde dünyada olup bitenleri en ince ayrıntılarına kadar araştırıp arşiv görüntüleri aracılığıyla seyircilere o anları ve zamanları tekrar anımsatarak, gözlerinde canlandırma imkânı tanırken aynı zamanda geçmişe terk edilen olaylar, yerler ve kişilerin son bir kez daha imdadına yetişerek hafıza ile kurulan ilişkiyi taze tutmaya çalışmıştır (Blatt, 2011: 187).

Fotoğraflara sinemanın objektifiyle bakmak aynı zamanda bu iki alan arasındaki ilişki hakkında birçok önemli noktayı açığa çıkarmaktadır. Biçimsel analizin girişinde belirtildiği üzere Varda'nın da altını çizdiği ve benzetmede bulunduğu gibi bu iki alan arasındaki "ensest" ilişki birbirleri adına hayati derecede önem arz etmektedir. Fotoğraf ve filmin bir araya gelmesi, gerilim ve tekinsizlik hissi ya da halinin yaratılmasına neden olmaktadır. Fotografik görüntü olmaksızın hareketli görüntünün "doğamayacağı" gerçeği bu iki alan -durağan ve hareket-arasında diyalektik bir ilişkinin oluşmasını sağlamıştır. Devinimsiz donmuş imajlar (frozen images) seyirci için bir duraksama ve bununla birlikte bir düşünme edimini oluşturma imkânı tanımaktadır.

"Bütün bu tarz filmler; sinemanın nereden, nasıl doğduğunu düşündürmek için tasarlanmış çalışmalar olmak yerine, fotografik imgeleri sinematik hareketin askıya alınması için harekete geçirmektedir. Öz düşünümSELLİK bizlere, aslında devinimli görüntülerin hiçbir zaman hareket etmediğini bir başka deyişle bütün filmlerin özü itibariyle, maddesel olarak fotografik olduğunu hatırlatmaktadır. Fakat aynı zamanda sinemanın nereden olgunlaştığının öngörüsüdür." (Blatt, 2011: 195)

Film içerisinde durağan fotografik imgenin işlevi üzerine tefekkür ettiğimizde, seyirciler bir fotoğrafın devinimsizliği içerisinde sinemanın yani hareketli görüntünün askıya alınması ya da geçici olarak durdurulmasıyla karşı karşıya kalmanın tecrübesini yaşayabilmektedir. Dolayısıyla *Ulysse* gibi filmler sinemanın kökeni ve özü hakkında bir anlayış geliştirebilmek adına önem arz etmektedir. Çünkü bu biçimdeki çalışmalar; sadece filmler hakkında düşünce alanları keşfedip bunları derinleştirmemekte, aynı zamanda fotoğrafın konumlandığı yer özelinde sinema ve türevleri dahil birçok teknolojik ilerlemenin sürekliliğini sağlamakta hayati bir öneme sahip olduğunu göstermektedir (2011: 193-194).

Birinci tekil şahıs kullanarak üst seslendirme yapması, kişilerle çeşitli mülakatlarda bulunması, devinimsiz görüntülerin tercihi, derleme müziklerle aktüalite

görüntülerinin kullanılmasıyla birlikte; yönetmen hikâye anlatma, hafıza ve sanat üzerine ayrıntılı bir hareketli deneme (essay) çalışması yaratmıştır. Fotoğrafçı, ressam, yönetmen ve heykel sanatçısı olabilme gibi çok yönlü eğilimlere sahip olan Varda, filmlerinin ana omurgasını bireysel ve toplumsal, gerçek-lik ve kurmaca ya da imgelem, durağan imaj ve hareketli görüntü, kişisel hafıza ve toplumsal bellek, imge ve yazı, edebiyat ve felsefe arasındaki ilişkiyi kendi geliştirdiği sineyazı (cinécriture) tekniğiyle değerlendirmeye ve kaynaştırmaya, aynı zamanda aralarında meydana gelen kalın sınırları eritmeye çalışmaktadır. Genelde yönetmenin filmleri özel de ise *Ulysse* çalışmasında sık sık tercih ettiği ve yaratıcı özgün formlarda kullanım arz eden fotografik imgenin kendisi, hem alışık olunan bir seyir deneyiminin ve gerçeklik algısının yapı sökümü uğratılmasına katkı sağlamakta hem de yönetmenin ifade etmek istediğinin daha başarılı bir şekilde aktarılmasına hizmet etmektedir. Bu gibi tercihler doğal olarak Varda'nın, aynı temayüllere ve ilgi alanlarına sahip Sol Yaka Grubu içerisinde yer alan yönetmenlerle ortak paydada buluşmasını sağlamıştır. Filmlerindeki sinemasal evreni, kurmaca ve belgesel imgelerle temellendirmeye çalışmak, politik olarak aynı bakış açılarına sahip olmak ve diğer sanat dallarını -fotoğraf vd.- yaptıkları deneme film çalışmalarıyla birlikte kaynaştırmak gibi etmenler Varda'nın Yeni Dalga yerine Sol Yaka sinema anlayışıyla uyum içerisinde olduğunun göstergesi olmuştur.

SONUÇ

Bizler 21. yüzyıl içerisinde fotografik evrenin bir parçası olarak yaşamaya alışmış bulunuyoruz. Bu alışkanlık ve bağımlılık hali doğal olarak görüntülerin ve imgelerin mahiyetini idrak etmede engel teşkil edebilmektedir (Flusser, 1991:71). Fotografik görüntü, gerçekliğin fiziksel kurtuluşunu gerçekleştirmekle birlikte gerçek ve gerçekliğin yapısını da değiştirerek, kaydedilen şeylerin bizim tarafımızdan nasıl alımlanacağını normu haline gelmiştir (Sontag, 2008: 106). Plastik sanatlar özelinde gerçek ve kurmaca arasındaki gerilim “gerçekçilik” kavramının doğmasına zemin hazırlamıştır. Göreceli olarak değişen gerçeklik kavramının kendisi gibi, ona bağımlı olarak gerçekçilik kavramı da bitimsizce zaman ve mekâna, kültür ve toplumsallığa göre dönüşüm arz etmektedir. Fiziksel gerçekliğin kurtuluşuna dair verilen çabalar yerini bulmuş, gerçekliğin resim ve diğer formlar aracılığıyla üretiminden sonra, bu görevin sorumluluğu fotoğrafa hemen arkasından da hareketli görüntülere yani sinemaya aktarılmıştır.

Gerçeklik izlenimi sinemada şüphesiz birçok yolla yaratılmaya çalışılmış, başvurulan çeşitli yöntemler ise başlıca belgesel gerçek ve kurmaca olarak karşımıza çıkmıştır. Sinema, insanın tecrübe ettiği salt gerçekliğin kendisine benzemeyebilmek için içerik ve biçim anlamında özgün tercihlerin doğmasına gereksinim duymuştur. Bu estetik tercihler içerisinde, fizyonomik zenginliği yetkin bir şekilde ele geçiren fotoğrafın; gerçeklik izleniminin yaratılmasında katkı sağlayan ana unsur olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla da fotoğraf ve gerçek arasındaki ilişki, bizi nesnellik ve doğruluk iddiasında bulunan fotografik gerçekliğe, devamındaysa hareketli görüntüler içerisinde konumlandığı yer ve öneme yönlendirmektedir.

Sinemanın kendine özgü paradoksu; çağın soyut ve kavramsal düşüncelerini fotografik imajlarla somut ve yetkin bir şekilde anlatabilmesinden kaynaklanmaktadır. İnsanlar tarafından gerçekliğe ulaşabilme beklentisi fotografik imge aracılığıyla karşılık bulmuştur. Perdeye yansıtılan ışığın ve sonrasında oluşan imajların hayatın bir aynası olarak temsilini sağlayan tözün fotografik temelli olması, hiçbir betimsel sanatın ulaşamayacağı ham gerçekliğin fizyonomik zenginliğini kayıt altına alabilme özelliğindedir (Bazin, 1995: 26).

Bu tez çalışmasında fotoğraf ile sinema arasındaki ontolojik, biçimsel ve anlatsal ilişkiler; hakikat, gerçeklik, nesnellik gibi belirli odak noktalarının oluşmasına ve analiz edilmesine yardımcı olmuştur. Bu kavramlar ile estetiğe yönelik soru işaretleri üzerinden kumaca ve belgesel arasındaki sınırları bulanıklaştıran ya da çizgiyi belirsizleştiren yönetmenler ve eserleri zengin bir alan olarak dikkat çekmektedir. Fotografik imgenin, sinemada yaratmaya çalıştığı gerçeklik izlenimi ve bunun özgün kullanım biçimlerine dair arayış, bir sinema hareketi olarak Sol Yaka grubunun keşfedilmesine imkân tanımıştır. Daha sonra ise bu grubun içerisinde öne çıkan yönetmenlerden örneklem olarak seçilen üç film incelenmiştir. Bu bağlamda Chris Marker'ın *La Jetée* (1962), Alain Resnais'nin *Gece ve Sis* (1956) ve Agnès Varda'ya ait *Ulysse* (1982) filmleri ele alınmıştır. Bu çalışmalar çerçevesinde sinematografik ya da estetik bağlamda fotografik imgenin hareketli görüntüyle bir araya gelerek; özgün buluşma biçimlerinin yaratılmasında üstlendiği yaratıcı roller analize tabi tutulmuştur.

Bu üç önemli ismin kültürel, estetik ve politik düşünceleri hemen hemen aynı biçimsel tercihler ve yaklaşımlarla ürettikleri eserlerde kendini göstermiştir. Sol Yaka grubu ortaya çıktığı aynı dönem içerisinde varlığının etkisini ve önemini arttıran Fransız Yeni Dalga hareketinin gölgesinde kalmıştır. Sol Yaka sinema hareketi yer yer Yeni Dalga'nın bir alt dalı olarak kabul edilmiş yer yer de bu akımın entelektüel, politik, feminist, edebi ve avangart bir dalı olarak yorumlandığı tespit edilmiştir. Kendine özgü bir kimliği olan Sol Yaka grubunun ve içerisinde yer alan yönetmenlerin sinema anlayışları, genellikle Yeni Dalga sinemasıyla farklılıkları üzerinden tarif edilmiştir.

Bu tez çalışmasında Sol Yaka sineması; daha çok estetik anlamda deneysel çalışmalarıyla, belgesel sinemaya olan ilgileriyle, politik temalara olan temayülleriyle ve sinemayı diğer sanat dallarıyla buluşturma biçimleriyle özgün bir sinema hareketi olarak tanınmaktadır. Filmlerinde sık sık başvurdukları ana temalar; zaman ve hafıza, tarih ve politika, ölüm ve yaşam bağlamında gelişmektedir. Biçimsel tercihler ise montaj içerisinde görsel- işitsel araçların kullanım biçimlerindeki farklılıklar çerçevesinde şekillenmiş ve bu kullanımlar alegorik anlatı ve özgün anlatım yöntemlerine imkân

tanımıştır. Grubun yönetmenler özelinde karakteristik özelliklerinden bir diğeri ise edebi ağırlıklı bir dil oluşturma tercihleri olmuştur. Bu yönelimin kendisi yönetmenlere ağırlıklı bir şekilde *auteur* niteliğinin atfedilmesinden ziyade, yazar (author) özelliğinin daha ağır bastığına işaret etmektedir.

Özellikle Sol Yaka grubu ile Yeni Dalga sineması arasındaki farklılığı belirginleştiren etkenlerden birisi; denemeci, yazınsal ya da edebi bir eğilime yatkınlıklarından kaynaklanmaktadır. Sol Yaka hareketinin içerisinde yer alan yönetmenlerin dönemin önemli bir gelişimi olarak Fransız Yeni Roman (*nouveau roman*) akımı ile kurdukları yakın ilişkiler filmlerine de yansımaktadır. Chris Marker'ın yönetmen olmasının yanı sıra yazar ve romancı olması, Varda'nın Alexander Astruc tarafından kuramsallaştırılan *kamera-kalem* düşüncesini benimseyerek kendi kavram ve teorisini oluşturduğu *sineyazı* fikrini geliştirmesi bunun bir göstergesidir. Alain Resnais ise Fransız Yeni Roman akımının bilindik iki isminden birisi olan Marguerite Duras ile *Hiroşima Sevgilim* (1959) çalışmasını, diğeri Alain Robbe-Grillet ile *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961) filmini beraber yazarak iş birliği yapması gibi faktörler bu isimlerin edebi yönelimlerinin nerelerden ve ne şekilde kaynaklandığına açıklık getirmektedir.

Hem akademik çalışmalar hem de kanon merkezli tarih yazım anlayışı, Sol Yaka grubunun Yeni Dalga sinema hareketi kadar ilgi görmemesine yol açmıştır. Dolayısıyla sinema tarihindeki diğer akım ve yönelimlere kıyasla Sol Yaka üzerine yapılan akademik çalışmalar yeteri kadar zenginleşmemiştir. Sol Yaka grubu ilk olarak Richard Roud ve daha sonrasında James Monaco'nun çalışmalarında grup isminin ve özgünlüğünün belirtilmesiyle birlikte önem kazanmıştır. Gruba dahil olan isimler yer yer değişiklik arz etse bile, öne çıkan üç yönetmenin Alain Resnais, Chris Marker ve Agnès Varda'dan oluştuğu gözlemlenmektedir.

Klasik sinema normları içerisinde, gerçekliğin temsiline ve izlenimine şekil veren "özdeşleşme" ilkesi yerine modernist sinema estetiği daha çok çıkışsızlık ve amaçsızlık, rastlantısallık ve belirsizlik gibi çeşitli ikilemler çerçevesinde kendi karakterini şekillendirmiştir. Modern sinemada gerçeklik algısı; eylemlerin doğrusal (lineer) yerine daha artzamanlı (diyakronik) seyretmesiyle ve keyfi ya da nedensiz ilişkiler arasındaki

bağımsız motiflerin gelişmesiyle biçimlenmektedir. Bu yüzden devamlılık ilkesi modernist sinema anlayışında var olan uyumsuzluğun ya da paradoksun temel hedefi haline gelmiştir. Kovács'ın da belirttiği gibi devamlılık ve özdeşleşme, sadece filmin içeriği ve anlatı yapısı üzerinden algılanmamaktadır (Kovács, 2007: 66-70). Dolayısıyla Sol Yaka hareketi içerisinde modernist sinema estetiğine şekil veren parametrelerin izdüşümleri tespit edilmiş, seçilen filmler hem tematik hem biçimsel bağlamda analiz edilmiştir.

Bill Nichols'un ifade ettiği üzere dönüşlü biçemi diğer biçemlerden ayıran en temel özelliklerden birisi nesne ve özneyi temsil etmenin gereklilikleri çerçevesinde gelişmesidir. “Neyin anlatıldığı yerine nasıl anlatıldığı”, “neyin temsil edildiğinden ziyade nasıl temsil edildiği” gibi sorunsalları gündemine taşımasıdır. Dönüşlü biçemin diğer bir ayırt edici özelliği ise belgeselin içeriğinden kaynaklanan başarılı nitelendirmesinin kendisini sorgulamaya yönelik bir amaç taşımaktadır. Bu biçem izleyenlere yeni enformasyonlar ve bu bilgi yoğunluğundan doğabilecek bir hazzın yaratılmasından ziyade eldeki verilerle düşünebilme, kuşku duyabilme, sorgulayabilme ve bu şekilde bir farkındalık kazandırabilme gayesi taşır (Nichols, 2017: 213-215). Bu çalışma özelinde, modernist sinema içerisinde ortaya çıkan özgün bir form olan deneme filmin, özdeşünümsellik ilkesini ve dönüşlü yapıyı diğer biçemlere nazaran daha etkin ve verimli bir şekilde kullanabildiği olgusu incelenen üç film üzerinden bulgulanmıştır. Belgesel sinema içerisinde değerlendirilen bu tür, seyirciyi deneme film formunun içerisinde düşünebilme ve şüpheye sevk etme gibi unsurlarla seyirciyi bilinçli bir konuma getirmektedir.

Sol Yaka yönetmenlerinin sinemasal dillerini etkileyen parametreler göz önünde bulundurulduğunda; daha çok birbirinden farklı sanatsal örüntüleri kaynaştırarak eklektik bir konstrüksiyona sahip filmler meydana getirdikleri çıkarsaması yapılabilir. Varda, Marker ve Resnais'in “film-fotoğraf-deneme” tarzında ürettiği eserlerde biçim ve temalarını şekillendiren ana unsurun; sinefilik bir eğilimden oluşması yerine daha çok zihinsel ve diyalektik çalışmalar üretebilme ereğinden kaynaklandığını göstermektedir.

Marker, Resnais ve Varda için fotoğraf ve sinema tam anlamıyla birbirlerine karşıt olan, birbirine zıt mecralar olarak kabul edilmemiştir. Diğer bir deyişle durağanlık ve hareket hakiki anlamda bir dikotomi oluşturmamaktadır. Bu yönetmenlerin eserlerinde; fotoğraf ve devinimli görüntü tek bir çalışmanın içerisinde aynı anda var olabilmekte, iki farklı alanın ontolojik yapısından meydana gelen özellikler daha çok edebi ve sıklıkla özdüşünümsel bir formda kullanılmaktadır. Bu tercihler daha çok fotoğraf ve film içerisinde eksik ya da kaybolmuş olanın ifade edilebilmesi için fırsat yaratmaktadır. Fotoğraf; öz olarak sessizliği ve devinimsizliğiyle, bitimsizce geçmişi çağrıştırma memuriyetiyle “dilsiz” ve “ölü” olarak yorumlanabilmektedir. Diğer bir taraftan sinema; hareketli, “canlı” ve “diri” olabilme özelliğini ontik yapısında barındırması ve bundan meydana gelen zaman fenomenini bünyesinde içermesiyle bitimsizce bir devinim halinde bulunmaktan ötürü duraksamaya ve bununla birlikte düşünebilme ediminin gerçekleşmesine imkân vermemektedir. Fotoğrafın daha çok sinemasal bir yetkeye sahip olmasıyla sinemanın tümgüçlülüğüyle birlikte tek bir fotografik imge halini alması yapılan serimlemeler sonucunda ortaya koyulmuştur. Yönetmenlerin bu iki alan arasında bir aracı görev üstlenerek, fotoğrafı sinema yardımıyla daha konuşkan ve esnek bir yapıya büründürürken, sürekli bir devinim zorunluluğu olan sinemayı ise fotoğraf aracılığıyla daha durağan ve bununla birlikte daha düşünceli bir yetkeye kavuşturmuştur.

Marker, film estetiğine dair geliştirdiği yaratıcı yöntemlerle beraber sinemayı hem bir bellek mekânı olarak kurar, hem de düşünce yüklü imajlarla birlikte bir hakikat arayışının mecrası olarak değerlendirir. *La Jetée* filminin yapım yılının tarihsel, toplumsal ve siyasi bağlamı göz önüne alındığında, filmin anlatısında Fransa'nın Cezayir başta olmak üzere diğer sömürgeleştirdiği ülkeler ile yaptığı savaşların, uyguladığı işkence yöntemlerinin, Nazi işgalinde yaşanan deneyimlerin etkisi gözlemlenmektedir. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı, Holokost, Hiroşima ve Küba Füze Krizi gibi tecrübelerin izdüşümleri *La Jetée* filminin tematik yapısının biçimlenmesine katkı sağlamıştır.

La Jetée, neredeyse tamamı fotografik imgelerden oluşan bir sinema filmidir. Film bu yapısıyla bize bir sinema filmi için yalnızca hareketli görüntünün olabilme zorunluluğunun ortadan kalkabileceği gerçeğine işaret etmektedir. Özellikle de hareket etkisi ya da hareket yanılısamasının yaratımı, arka arkaya gelen durağan görüntülerin hızlı

kesmeleri (jump-cut) ve hareketi çağrıştıran fotoğrafların varlığı filmin anlatımında meydana gelen özgün oluşumlara işaret etmektedir. Bu film çalışmasından elde edilen çıkarım ise; birbirlerine belirli bir tutarlılık çerçevesinde bağlanan durağan fotografik imajların bir anlatı inşa edebilme ve ifade edebilmede hareketli görüntüler kadar başarılı olduğu gerçeğidir. Fotografik imge, ontolojik yapısında hep bir geçmiş halesi barındırmaktadır. Filmin kurmaca yapısında yer alan zaman olgusu, şimdinin ve geleceğin içerisinde yer işgal ederek “geleceğin geçmişi” formunda kurgusal bir zamana sahip olabilmektedir. Bununla birlikte durağan görüntünün “geçmişi”, hareketli görüntünün ise “şimdiyi” imleyen aldatıcı bir yapıya nasıl bürünebileceği olgusu analiz edilmeye çalışılmıştır.

Marker, *La Jetée*' de geleneksel kurgu anlayışı yerine daha yaratıcı ve düşünsel bir montaj mantığı geliştirmiştir. Göze hitap etme ya da gerçekliğe nüfuz edebilme seçeneğini sadece görme yetisine hapsedmek yerine işitsel öğelerin özgün kullanımlarına da yer vererek kendine özgü yöntemler geliştirmiştir. Marker, *La Jetée* filmiyle birlikte yer yer daha şiirsel yer yer de daha deneme tarzında bir dil kullanımını tercih etmektedir. Düşünce yüklü özgür fotografik imgelerle kurmaca bir film yaratımının mümkün olabileceğine dikkat çekmektedir. Ayrıca bu görüntüler ile belgesel gerçeklik iddiasını içeren fotoğrafları bir arada kullanarak özdüşünsel çalışmaların yapılabileceğini göstermiştir.

Gece ve Sis filminin karakteristik özelliklerinden biri, geçmiş zaman ve mekânı imleyen siyah-beyaz fotografik imgelerle birlikte filmin şimdiki zaman ve mekânı çağrıştıran renkli imajların bir arada kullanımından doğan diyalektik bir ilişki kurmasıdır. İçeriğin ve görüntülerin sadece kurmaca bir gerçeklikten oluşması yerine yaşanmış tarihsel olgular, belge görüntüler, toplumsal oyuncular gibi doğrudan belgesel gerçeklik tercihlerine referans verebilecek yöntemlere başvurulmuştur. Diğer bir taraftan üst sesin anlatısında yer yer soyut yorumlamalara yer yer de nesnel açıklamalara yer verilmiştir. Böylelikle çeşitli zamansal katmanlara ait imgeler; edebi, nesnel ve bunların bir arada kullanımını ifade eden yöntemlerle filmde özdüşünsel bir özelliğin vücut bulmasına imkân tanımıştır. Çünkü farklı zamansal katmanlarla kaynaştırılan imajların ve buna katkı sağlayan edebi dilin belgeselin konumu itibarıyla geçmişe hapsedilmesi yerine, şimdi ve

gelecek içerisinde var olabilecek düşünce derinliğinin oluşmasına imkân vermeye çalışılmaktadır.

Şimdi içerisinde ortaya çıkan geçmiş imgeleri, belleğin hatırlama ve unutma işlevini yetkin bir şekilde gerçekleştirmekte başat bir rol oynamaktadır. Bu noktada ise geçmişin görsel temsillerine olanak tanıyan ve belleğin uzantıları olarak varsayabileceğimiz sanatsal formlar -fotoğraf ve sinema- yaşanan çağ itibarıyla hatıraları ve yaşanmışlıkları tekrar tecrübe edebilmenin vazgeçilmez enstrümanları haline gelmiştir. Dolayısıyla bu görev hafıza mekanlarının ve bellek teknolojilerinin uzantıları olarak fotoğrafa ve hareketli görüntülerin kendisine duyulan gereksinimi doğurmaktadır.

Film içerisinde, fotografik imgenin ontolojik önemi bakımından belge görüntü olabilme özelliğinin hafıza görevi üstlenmesi, toplumsal belleğin gelişmesi ve canlı tutulabilmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Zamana ve mekâna dair sosyolojik, psikolojik, tarihsel, kültürel ve bilişsel olarak birçok enformasyonu içerisinde barındırmaktadır. Bununla birlikte zengin bir çözümleme alanı olarak fotografik imgenin unutma ya da hatırlamanın farklı katmanları gün yüzüne çıkarabildiği görülmektedir. Hatırlama, ancak bireyin bilinçli bir çaba ve isteğinden ötürü geçmişe dair an ve parçacıkların bilinç seviyesine ulaşmasıyla gerçekleşen bir eylemdir. Dolayısıyla hatırlama eyleminin etkin bir şekilde gerçekleşmesine imkân tanıyan araçların bellek teknolojileri olarak yorumlanması seçilen örneklem üzerinden ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Hareketli ve renkli görüntüler şimdiki, siyah-beyaz imajlar ise geçmişe çağrıştırmalarıyla yorumlanan iki farklı zamansal ayrımı kesinleştirmiştir. Arşiv görüntüleri, toplumsal belleğin aktif ve canlı tutulmasına, belgesel formunun gerçeklik iddiasını güçlendirmesine katkı sağlamaktadır. Özellikle katliama ait dehşetin ve yapılanların “salt çıplaklığı” ile gösterilmesine yardımcı olmaktadır. Şimdiki yaşama ait renkli görüntüler ve geçmişe ait imajların kurgu yardımıyla bir arada kullanımı, şüphesiz iki görüntü evrenine ait zamansal katmanların kaynaşması ve bütünleşmesini sağlamıştır. Bununla birlikte bu tercih özdüşünümsel bir seyir deneyimine de kapı aralamaktadır. Sonuç olarak *Gece ve Sis* filminin bu çok katmanlı yapısı, zamanın çeşitli güzergahları

olarak geçmiş ve gelecek zaman algısını tekrar birleştirip yeni bir forma büründürmüştür. Ayrıca bu biçimsel seçim, seyircinin eş zamansal olarak insanlık tarihinde yapılan en büyük katliamlardan biri olan Holokost soykırımının izdüşümlerini tekrar düşünme, hissetme ve tanıklık etme imkânını yaratmaktadır. Kurgu aracılığıyla farklı zaman boyutlarının bir arada kullanımını bilinçli bir şekilde amaçlanan tekinsizlik izleniminin ve algısının meydana gelmesine sebebiyet vermektedir. Diğer bir taraftan geçmişi temsil eden siyah-beyaz fotografik imajlar ve şimdiki çağrıştıran renkli görüntülerin bir arada kullanımını, unutmama edimini sekteye uğratarak hatırlama eylemini etkinleştirmektedir. Aynı zamanda bu yönelim yaşanılanların tekrar bilinç seviyesine yükselmesine imkân tanımaktadır.

Varda'nın modernist sinema türleri içerisinde yer alabilecek belgesel ya da "deneme film formu" çalışmaları, çeşitli ilgi alanlarının zenginliğinden ve bunların bir arada kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle şiir, roman, fotografik görüntü ve diğer sanat dalları gibi tercihlerinin bir aradalığı, Varda'ya saf ve özgün bir sinematik anlatım yöntemi yaratabilme olanağı sağlamaktadır. Doğallık ve belirsizliğin başat rol oynaması, tesadüf ya da şans faktörü ile beklenmedik esinlenmelerin meydana gelmesi, zihinsel ve bedensel olarak sürekli bir yolculuk hali gibi izlekler yönetmenin çalışmalarında sıklıkla görülmektedir. Uzun kariyeri boyunca özellikle kurmaca ve belgesel arasındaki ilişkiyi keşfetmeye, geliştirmeye ve sorunsallaştırmaya özen göstermiştir. Yönetmen bu tavrıyla ürettiği subjektif belgesellerin ve özgün kurmacaların sentezlenerek bir araya getirilmesine çaba sarf etmiştir.

Varda, filmlerini fotoğraf ve edebiyat çerçevesinde diğer sanat dallarıyla kaynaştırmaya çalışarak sinemanın sınırlarını genişletmeye çalışmıştır. Filmlerinin hem hikayeleri hem de anlatım biçimleri bunu ispatlar niteliktedir. *Ulysse* filminde yer verdiği sahneler, baskın bir şekilde özdüşünümsel kodlarla derinleştirilmiştir. Dolayısıyla yönetmenin bu filmi yer yer kendisiyle konuşup yer yer de kendi kendine düşünebilme yeteneğine sahip olmuştur. Fotografik görüntü; belirli bir zamanın akışı içerisindeki bir parçanın cımbızlanıp, kendinden önce ve sonra gelen "an"a bağlı olmaktan kurtulmasıyla vücut bulmuştur. Diğer bir taraftan hareketli görüntünün ise zamana ve süreye karşı bağımlılığından ya da zorunluluğundan kopartılması imkânsız hale gelmiştir. Hareket ve

durağanlığın bir arada kullanılması, fotoğraf sekanslarının anlatıcı ses aracılığıyla desteklenmesi, donmuş bir duruma hareket izlenimini kazandırarak özdüşünümsel motiflerin oluşmasına kapı aralamaktadır.

Ulysse filminde ses ve durağan imgenin özgün buluşma biçimleri, filmin farklı zamansal boyutlarının oluşmasına yardımcı olmaktadır. Durağan imgeler, ses aracılığıyla donmuşluğundan ya da hareketsizliğinden kurtularak bir canlılığa ve zaman boyutuna sahip olabilmektedir. Dolayısıyla bu durum hareketsiz bir fotoğrafın zamansal boyutunun esnetilmesini sağlarken anımsanan anının da genişlemesine ve derinleşmesine imkân tanımaktadır. Ayrıca *Ulysse* filmi özelinde bulgulandığı gibi farklı belgesel biçemlerinin aynı sinemasal evren içerisinde özgün kullanım biçimleri söz konusu olmuştur. Kurgusal mantık ve anlatım çerçevesinde hem şiirsel hem de açıklayıcı bir tutum takınılmıştır. Gerçekliğin farklı katmanlarına nüfuz edebilmek için yer yer katılımcı, dönüşlü ya da edimsel biçem gibi tavırların bir arada kullanımından özgün bir eser meydana getirilmiştir.

Fotografik imajlara sinemanın objektifiyle bakmak aynı zamanda bu iki alan arasındaki interaktif ilişki hakkında birçok önemli noktaya açıklık getirmektedir. Varda'nın da analogisini kurduğu gibi bu iki alan arasındaki "ensest" ilişki birbirleri adına hayati derecede önem arz etmektedir. Fotoğraf ve hareketli görüntünün bir araya gelmesi, gerilim ve tekinsizlik hissinin ya da izleniminin yaratılmasına neden olmaktadır. Fotografik görüntü olmaksızın hareketli görüntünün vücut bulamayacağı gerçeği bu iki alan -durağan ve hareket- arasında iç devinimli diyalektik bir ilişkinin oluşmasına vesile olmuştur. Devinimsiz, donmuş imajlar seyirci için bir duraksama ve bununla birlikte düşünebilme eyleminin oluşmasına kapı aralamaktadır.

Yapılan bu tez çalışmasında, Fransız sineması içerisinde vuku bulan Sol Yaka Grubu hareketinin doğuşu, gelişimi, karakteristik özellikleri ve sinemasal estetik değerleri analiz edilmiştir. Bu akım içerisinde öne çıkan yönetmenlerden Chris Marker (*La Jetée*, 1962) Alain Resnais (*Gece ve Sis*, 1956) ve Agnès Varda'nın (*Ulysse*, 1982) filmografilerinden seçilen eserlerinde gerçeklik arayışının izdüşümleri keşfedilmeye çalışılmıştır. Öncelikle ve özellikle de fotografik imgenin, hareketli görüntülerle bir araya

gelerek gerçeklik fenomeninde ortaya çıkardığı değişim ve dönüşüm incelenmeye çalışılmış, özgün buluşma ve kullanım formları açıklanmıştır. Dolayısıyla bu tercihin kendisi fotoğrafın fenomenolojik olarak bir film çağrışımı yapmasına ve filmin ise bir fotografik imgeyi andırmasına olanak tanımaktadır. Oluşan bu durum; iki alanın da birbirleriyle sürekli paylaştıkları tözsel kodlar ve örüntüler aracılığıyla gerçekleştiğinin bulgusunu elde etmemize kapı aralamıştır.

“*Sol Yaka Grubu Filmlerinde Gerçeklik Arayışı: Durağan ve Hareketli Görüntünün Özgün Buluşma Biçimleri*” adlı bu çalışmada, özellikle Türkiye’deki film çalışmaları literatüründe Sol Yaka sinema hareketinin eksikliğini fark etmekte olup bu boşluğu doldurmayı amaç edinmektedir. Grup içerisinde yer alan üç yönetmenin örneklem olarak seçilen filmlerinde; fotografik imgeyi ele alış biçimleri, atfettikleri önem ve görev serimlenmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla başvuru yöntemlerin, filmlerin tecrübe edilmesinde nasıl bir özdeşimsel niteliğe sahip olabileceği araştırılmış, seçilen filmler üzerinden güncelliği halen devam etmekte olan tartışmalara akademik alan içerisinde katkı sağlanması hedeflenmiştir. Bu tez çalışması, Sol Yaka Grubu ve sinemada fotografik imgenin özgün kullanılış biçimleri bağlamında araştırmacılara yol göstermesi ve yapılacak çalışmalara kaynaklık etmesi amacını taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev. Zahit Atam). İstanbul, Doruk Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1976).
- Andrew, J. D. (2018). *Sinema Nedir! Bazin'in Arayışı*. (Çev. Melih Tu- Men). İstanbul, Küre Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2010).
- Armes, Roy. (2011). *Sinema ve Gerçeklik, Tarihsel Bir İnceleme*. (Çev. Zeynep Özen Barkot). İstanbul, Doruk Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1974).
- Arslan, Ahmet. (2017). *Felsefeye Giriş*. Ankara, BB101 Yayınları.
- Astruc, Alexandre. (1968). "The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo", in Peter Graham (ed.), *The New Wave: Critical Landmarks*, London: Secker & Warburg in association with the British Film Institute.
- Aytekin, Hakan. (Haz.). (2011). *Belgesel Sinema 2009-2010*. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Derneği.
- Barash, Jeffrey Andrew. (2007). *Belleğin Kaynakları*. Şeyda Öztürk (Ed.), *Bellek: Öncesiz, Sonrasız* içinde (syf.11-23). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 50, Bahar.
- Barthes, Roland. (2017). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*. (Çev. Ayşenaz Koş- Ömer Albayrak). İstanbul, Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1978).
- Bazin, André. (2011). *Sinema Nedir?*. (Çev. İbrahim Şener). İstanbul, Doruk Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1958-1962).
- Bazin, André. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (Çev. Nijat Özön). Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Bazin, André. (2005a). *What is Cinema? Volume 1*. (Çev. Hugh Gray). Los Angeles, University of California Press.
- Bazin, André. (2005b). *What is Cinema? Volume 2*. (Çev. Hugh Gray). Los Angeles, University of California Press.

- Bellour, Raymond. (2007). *Pensive Spectator*. David Company (Der.). *The Cinematic, Documents of Contemporary Art* (p.119- 123). Cambridge: MIT Press.
- Belting, Hans. (2012). *Floransa ve Bağdat- Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2011).
- Benjamin, Walter. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul, Agora Kitaplığı. (Orijinal eserin yayın tarihi 1998).
- Benjamin, Walter. (2008). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul, Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2002).
- Berger, John. (2016). *Bir Fotoğrafı Anlamak*. (Çev. Beril Eyüboğlu). İstanbul, Metis Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2013).
- Berger, John. (2017). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul, Metis Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1990).
- Bordwell, David ve THOMPSON, Kristin. (2012). *Film Sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara, Deki Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi 1979).
- Bordwell, David. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David ve Thompson, Kristin. (2003). *Film History: An Introduction*. 2.Edition, London, McGraw-Hill.
- Burgin, Victor. (2013). *Fotoğrafı Düşünmek*. (Çev. Aylin Ünal). İstanbul, Espas Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1982).
- Büker, Seçil. (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı.
- Company, David. (2008). *Photography and Cinema*. London, Reaction.
- Company, David. (2007). *The Cinematic (Documents of Contemporary Art)*. Cambridge: MIT Press.
- Ceram, C.W. (2007). *Sinemanın Arkeolojisi*. (Çev. Hasan Aydın). İstanbul, Agora Kitaplığı. (Orijinal eserin yayın tarihi 1965).
- Cevizci, Ahmet. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul, Paradigma Yayınları.

- Chion, Michel. (1994). *Audio-vision: Sound on Screen*. New York, Columbia University Press.
- Conway, Kelley. (2015). *Agnès Varda*. Contemporary Film Directors Series, UI, University of Illinois Press.
- Crary, Jonathan. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri*. (Çev. Elif Daldeniz). İstanbul, Metis Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1992).
- Debord, Guy. (1996). *Gösteri Toplumu*. (Çev. Ayşen Emekçi, Okşan Taşkent). İstanbul, Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1967)
- Deleuze, Gilles. (1989). *Cinema 2: The Time- Image*. (Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta). Minneapolis, University of Minnesota Press. (Orijinal eserin yayın tarihi 1985)
- Demoğlu, Elif. (2014). *Düş ile Gerçek Arasında: Sahte- Belgesel*. İstanbul, Doğu Kitabevi.
- Derman, İhsan. (1993). *Fotoğraf ve Gerçeklik*. Ankara, MedCampus Proje #A126 Yayınları.
- Edwards, Steven. (2006). *Photography A Very Short Introduction*. New York, Oxford University Press.
- Erdin, Hümeýra. (2014). *Belgesel Sinemanın Doğası Üzerine*. Özgür İpek (Ed.). *Tanıklıklar Sineması, Belgesel Sinema Üzerine* içinde (35-75). İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Erdoğan, Nezih. (1992). *Sinema Kitabı*. İstanbul, Ağaç Yayıncılık.
- Ersümer, Ayşen OLUK. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- Erzen, Jale Nejdet. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul, Metis Yayıncılık.
- Flusser, Vilém. (1991). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. (Çev. İhsan Derman). İstanbul, Ağaç Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 2000).
- Graham, Peter. (2003). *Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler*. (Çev. Ahmet Fethi). Der. G. Nowell Smith, *Dünya Sinema Tarihi* içerisinde, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Göktürk, Akşit. (2002). *Okuma Uğraşı*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

- Göle, Münir. (2007). “**Doğru Olmadığını Biliyorum Ama Öyle Hatırlıyorum**”.
Şeyda Öztürk (Ed.). *Bellek: Öncesiz, Sonrasız* (syf.23-31). İstanbul: Yapı
Kredi Yayınları, Sayı: 50, Bahar.
- Guerin, Frances ve R. Hallas. (2007). Introduction, Frances Guerin ve R. Hallas
(Ed.), **The Image and The Witness** (1-20). London, Wallflower Press.
- Gunning, Tom. (2011). **The Play between Still and Moving Images: Nineteenth-
Century ‘Philosophical Toys’ and Their Discourse**. Eivind Røssaak
(Ed.), *Between Stillness and Motion- Film, Photography, Algorithms* (syf.
27-45). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hauser, Arnold. (1999). *The Social History of Art, Volume IV*. London and New York,
Routledge.
- Harbord, Janet. (2009). *Chris Marker: La Jetee*. London: Afterall Books.
- Hayward, Susan. (2003). **Agnès Varda**. Der. G. Nowell Smith, *Dünya Sinema Tarihi*
içinde (859), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Heidegger, Martin. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*.
(Çev. William Lovitt). New York & London, Garland Publishing.
- Hepdinçler, Tolga. (2013). **Devinim ve Durağanlık: Sinemada Fotoğrafik Temsil**.
Gül Yaşartürk (Ed.). *Ve Sinema* içinde (s.137-167). İstanbul: Doruk
Yayınları.
- Hirsch, Joshua. (2004). *After Image: Film, Trauma and Holocaust*. USA, Temple
University.
- Hodier, André. (1967). **Alain Resnais ve Filmleri**. (Çev. Giovanni Scognomillo).
İstanbul: Yeni Sinema, sayı 5.
- İpek, Özgür. (Haz.). (2014). *Tanıtlıklar Sineması, Belgesel Sinema Üzerine*. İstanbul:
Agora Kitaplığı.
- Kaban, Kerem A. (2016). *Sinemada Ses ve Sesin Ontolojisi*. Ankara: Nobel Yayıncılık
- Kline, T. Jefferson. (Haz.). (2014). *Agnès Varda Interviews*. Mississippi: University Press
of Mississippi.
- Kolker, Robert. (2006). *Film, Form, and Culture*. New York, McGraw-Hill.
- Kovács, András Bálint. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-*

1980. Chicago, University of Chicago Press.
- Köylü, Deniz. (2014). **Belgesel Sinemanın Ortaya Çıkışı ve Belgesel Sinemada İlk Eğilimler**. Özgür İpek (Ed.). *Tanıklıklar Sineması, Belgesel Sinema Üzerine* içinde (3-35) İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Kracauer, Siegfried. (2015). **Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu**. (Çev. Özge Çelik). İstanbul, Metis Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1997).
- Kutay, Uğur. (2009). **Gerçeği Öldüren Kamera**. İstanbul, Es Yayınları.
- Lanzoni, Remi Fournier. (2015). **Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması**. (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Küre Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2002).
- Lotman, Yuriy. (1999). **Sinema Estetiğinin Sorunları, Filmin Semiotiğine Giriş**. (Çev. Oğuz Özgül). Ankara, De Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi 1973).
- Lupton, Catherine. (2005). **Chris Marker: Memories of the Future**. London, Reaction.
- Mcgowan, Todd. (2007). **Real Gaze, The: Film Theory after Lacan**. Albany: State University of New York Press.
- Metz, Christian. (1991). **Film Language- A Semiotics of the Cinema**. (Trans. Michael Tylor). Chicago, University of Chicago Press.
- Mirzoeff, Nicholas. (1998). **Visual Culture Reader**. London, Routledge.
- Mulvey, Laura. (2012). **Saniyede 24 Kare Ölüm, Durağanlık ve Hareketli Görüntü**. (Çev. Selin Dinginoğlu). İstanbul, Doruk Yayınevi.
- Neupert, Richard. (2007). **A History of the French New Wave Cinema**. Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- Nichols, Bill. (2017). **Belgesel Sinemaya Giriş**. (Çev. Duygu Eruçman). İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2001).
- Orlow, Uriel. (2002). **Chris Marker – The Archival Power of the Image**. Toronto: Alphabet City.
- Panofsky, Erwin. (2017). **Perspektif-Simgesel Bir Biçim**. (Çev. Semih Sökmen). İstanbul, Metis Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1927).
- Rodowick, D. Norman (2018). **Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi**. (Çev. Ekrem Ekici) İstanbul, Küre Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1997).

- Rotha, Paul. (2000). *Belgesel Sinema*. (Çev. İbrahim Şener). İstanbul, İZDÜŞÜM Yayınları.
- Saunders, Dave. (2014). *Belgesel*. (Çev. Nejat Kaniyaş). İstanbul, Kolektif Kitap. (Orijinal eserin yayın tarihi 2010).
- Sezer, Tansuğ. (1988). *Sanatın Görsel Dili*. İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Schudson, Michael. (2007). “**Kollektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri**”. Şeyda Öztürk (Ed.), *Bellek: Öncesiz, Sonrasız* içinde (syf. 179-200). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 50, Bahar.
- Slater, Don. (1995). *Photography and Modern Vison*. Chris Jenks (Ed.), *Visual Culture* içinde (218-237). London & New York: Routledge.
- Silverman, Kaja. (2019). *Fotoğrafın Tarihi ya da Analoji Mucizesi*. (Çev. Maide Meltem Aydemir). İstanbul, Hayalperest Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi 2015).
- Sontag, Susan. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (Çev. Osman Akınhay), İstanbul, Agora Kitaplığı. (Orijinal eserin yayın tarihi 1977).
- Susam, Asuman. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Taburoğlu, Özgür. (2014). **Öznesiz ve Nesnesiz Bakış: Deleuze’ün Sinema Kuramı, Göçebe Düşünmek** içerisinde, Haz. Aytaç, A.Murat ve Demirtaş, Mustafa, İstanbul, Metis Yayınevi.
- Varda, Agnès. (2007). **On Photography and Cinema**. David Company (Ed.), *The Cinematic, Documents of Contemporary Art* (p.62-63). Cambridge: MIT Press.
- Wakeman, John. (1988). *World Film Directors, Volume 2*. California: The H. W. Wilson
- Wells, Liz. (2015). *Photography A Critical Introduction*. New York, Routledge.
- Wollen, Peter. (2007). **Fire And Ice**. David Company (Ed.), *The Cinematic, Documents of Contemporary Art* (syf. 108-113). Cambridge: MIT Press.

Makaleler

- Alter, Nora. (2012). **Composing in Fragments: Music in the Essay Films of Resnais and Godard.** *SubStance*, vol. 41 no. 2, 24-39. Project MUSE, doi:10.1353/sub.2012.0023.
- Austin, F. James (2019) **How New Wave and Rive Gauche Cinema Revolutionized Time for May '68.** *Contemporary French and Francophone Studies*, 23:2, 145-153.
- Blatt, Ari. (2011). **Thinking Photography in Film, or The Suspended Cinema of Agnès Varda and Jean Eustache.** *French Forum* 36, no. 2/3. 181-200. www.jstor.org/stable/41708758.
- Bonner, Virginia. (2009). **The New Executioners: The Spectre of Algeria in Alain Resnais's Night and Fog.** *Issue 13*, University of Nottingham.
- Conway, Kelley. (2010). **Varda at work: Les Plages d'Agnès.** *Studies in French Cinema* 10: 2, 125–139. doi: 10.1386/sfc.10.2.125_1.
- Christie, James. (2014). **The Cinematic Power of Night and Fog.** *Cinesthesia*: Vol. 3: Iss. 1, Article 3.
- Darke, Chris. (2015). **Agnès Varda.** *Sight & Sound*, vol. 25, no. 4, April 2015, pp. 46-50. Film & Television Literature Index with Full Text, EBSCOhost.
- Farmer, Robert. (2009). **Marker, Resnais, Varda: Remembering the Left Bank Group.** The University of Northampton.
- Flood, Maria. (2018). **Alain Resnais Cinema and Media Studies.** Oxford Bibliographies.
- Hebard, Andrew. (1997). **Disruptive Histories: Toward a Radical Politics of Remembrance in Alain Resnais's Night And Fog.** *New German Critique*, No.71, 87-113.
- Hilliker, Lee. (2000). **The History of the Future in Paris: Chris Marker and Jean-Luc Godard in the 1960s.** *Allegheny College: Film Criticism*, Vol.24, No:3.

- Le Juez, Brigitte. (2000). **Filming with writers: Alain Resnais's literary cinema.** In: Shorely, Christopher and McCusker, Maeve, (eds.) Reading across the lines. Royal Irish Academy, Dublin.
- Metz, Christian. (1985). **Photography and Fetish.** *October*, vol. 34, 81–90. JSTOR, www.jstor.org/stable/778490.
- Perry, Canaan. (2007). **Time, Memory and Time Travel in Chris Marker's 'LA JETÉE'.** *Space Zoetrope*.
- Philip, Bijoy. (2019). **Left Bank Cinema: Memories of History and the Experience of Time.** *Tattva-Journal of Philosophy 2019, Vol. 11, No. 1*, 1-18, Jawaharlal Nehru University, Delhi, India.
- Stob, J. (2012). **Cut and spark: Chris Marker, André Bazin and the metaphors of horizontal montage.** Colgate University: *Studies in French Cinema*. 12: 1.
- Taylor, Andrew. (2014). **Writing with images: The Film-Photo-Essay, the Left Bank Group and the Pensive Moment.** *Journal of Screenwriting* 5: 1, pp. 59–84.

Tezler

- Aydın, Ayşe Şirin. (2008). **Sinemada Görüntü- Gerçek İlişkisi.** Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi.
- Heris, Ali Sadidi. (2012). **Modern Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi: "İnek" Film Örneği.** Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.
- Kıbaroğlu, Buğra. (2015). **Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik.** Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi.
- Midilli, Seher. (2014). **Yeni Dalga Sinemasının Görünmeyen Feminen Yüzü: Agnès Varda Sinemasında Kadın Temsili.** Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.

Elektronik Kaynaklar

- Anadolu, Batu. (2015). “**Toplumsal Bellek ve Belgesel İlişkisine Farklı Bir Örnek: Gece ve Sis**”, İstanbul. 25 Haziran 2020 tarihinde [https://www.academia.edu/12023109/Toplumsal Bellek ve Belgesel %C4%B0li%C5%9Fkisine Farkl%C4%B1 Bir %C3%96rnek Gece ve Sis](https://www.academia.edu/12023109/Toplumsal_Bellek_ve_Belgesel_%C4%B0li%C5%9Fkisine_Farkl%C4%B1_Bir_%C3%96rnek_Gece_ve_Sis) adresinden erişildi.
- Aramburú, Andrea. (2017). “**Agnès Varda’s Quest For ‘Ulysse’: Naming The Guilty Through Images, Memories And Time**” Desistfilm, November 23. 25 Haziran 2020 tarihinde <https://desistfilm.com/agnes-vardas-quest-for-ulyссе-naming-the-guilty-through-images-memories-and-time/> adresinden erişildi.
- Carter, Helen. (2002). “**Agnès Varda**”, *Senses of Cinema: Great Directors*, Issue: 22. 25 Haziran 2020 tarihinde <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/varda> adresinden erişildi.
- KOÇER, Suncem. (2012). **Zamanın Sarkacında Unutulmayan İzler**. Altyazı, 76-78.
- Lucca, Violet. (2015). **Interview: Agnès Varda**. Film Comment, 25 Haziran 2020 tarihinde <https://www.filmcomment.com/blog/interview-agnes-varda/> adresinden erişildi.
- Mckibbin, Tony. (2015). **Archiving the Unforgettable: ‘Night and Fog’: A Film in History**. Sense of Cinema, 25 Haziran 2020 tarihinde <http://sensesofcinema.com/2015/book-reviews/night-and-fog-a-film-in-history/> adresinden erişildi.
- Noel, Josh. (2009). **Left Bank vs. Right: A tale of two cities**. Chicago Tribune, Travel. 25 Haziran 2020 tarihinde <https://web.archive.org/web/20130314124427/http://www.chicagotribune.com/travel/chi-trav-paris-main-0412apr12,0,3450493.story/> adresinden erişildi.
- PARSA, Alev Fatoş. (2016). **İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi**, Ege Üniversitesi, 25 Haziran 2020 tarihinde <https://www.researchgate.net/publication/308785296> adresinden erişildi.