



# İÇ İÇE GEÇEN TUTKULAR: VIDEOGRAFİK DERLEMEDE KURGU YOLUYLA FİLMİ DÜŞÜNMEK

Catherine Grant  
Birkbeck, University of London, School of Arts

Çeviri: İpek Gürkan  
Birkbeck, University of London, School of Arts

Öz

Uzun yıllardır video deneme çalışmaları yapan ve bu alanın akademik olarak tanınmasında önemli katkısı olan Catherine Grant bu metninde videografik derleme deneyiminden söz ederek, estetik bir yöntem olan videografik eleştirinin çok biçimli düşünme aşamalarına tanık olma şansını bize veriyor. Fakat bu sefer videografik eleştiride olduğu gibi, teorik düşünce tohumlarının pratik içerisinde nasıl filizlendiğine veya yeniden üretilebildiğine ya da bu iki alanın birbirine içkinliğine "bakarak veya görerek" dahil olmuyor, bu metinde paylaşılan deneyimleri "okuyarak" da bunları sezebiliyor ve açıkça anlayabiliyoruz. Sonuçta metinde de belirtildiği gibi, pratik işlerin özünde zaten var olanı görebilmek, teorik bilginin bilinç yüzeyine çıkarak bir tür yeniden keşfine dönüşüyor. Diğer yandan arka planda, dijital teknolojilerin film yapımında sağladığı olanakların film eleştirisinde yarattığı dönüşümü düşünmemiz ise zorunlu hâle geliyor. Grant'ın bu metni, hem bu sürece nasıl adapte olduğunu, hem de video deneme çalışmalarının akademik çalışmalarla bir arada olduğunu görmemiz açısından önemli bir metin. Ama aynı zamanda bu metni, akademik dayanışmanın ve paylaşımın açık yürekli, dürüst ve saf bir göstergesi olarak da kabul edebiliriz.

**Anahtar Sözcükler:** Videografik eleştiri, video deneme, zincirleme, film malzemesiyle düşünmek, film kurgusu.

Geliş Tarihi | Received: 08.06.2020 • Kabul Tarihi | Accepted: 12.07.2020

30 Eylül 2020 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

İpek Gürkan, Dr. Öğr. Üyesi., Birkbeck, University of London (Misafir Araştırmacı)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9436-5734> • E-Posta: [i.gurkan@bbk.ac.uk](mailto:i.gurkan@bbk.ac.uk)

Grant, C. (2020). İç İçe Geçen Tutkular: Videografik Derlemede Kurgu Yoluyla Filmi Düşünmek (Çev. İ. Gürkan). *sinecine*, 11(2), 357-374.

## DISSOLVES OF PASSION: MATERIALLY THINKING THROUGH EDITING IN VIDEOGRAPHIC COMPILATION

### Abstract

In this text, Catherine Grant, who has been making video essays for a long time and has made an important contribution to the academic recognition of this field, gives us the chance to witness the layers of multi-modal thinking in videographic criticism as an aesthetic method. This time, however, we are not invited, as in videographic criticism, to “see” how the seeds of theoretical thought have sprouted or been reproduced in practice, or the immanence of these two fields; instead, we do so by “reading” shared experiences. In this way, as stated in the text, “seeing” what already exists in the essence of practical works turns into a kind of rediscovery of the theoretical knowledge on the surface of consciousness. All of this is closely caught up in the impact digital technologies have had on filmmaking and the transformative influence this has had in the field of film criticism. This text offers a window onto how Grant adapts to this process and combines video essays with academic studies. But we can also regard this text as sincere, honest, and pure proof of academic solidarity and sharing.

**Keywords:** Videographic criticism, video essay, dissolve, materially thinking, film editing.

---

Bu çalışma TÜBİTAK (Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu) 2219 Doktora Sonrası Araştırma Bursu desteği kapsamında gerçekleştirilmiştir. Bana bu imkânı verdiği için TÜBİTAK'a teşekkürlerimi sunuyorum (ç.n.)

Metin, yazarın izni ve bilgisi dahilinde çevrilmiştir, kendisine çok teşekkür ederim. Metne ve metinde adı geçen video çalışmalarına [http://videographicessay.org/works/video-graphic-essay/dissolves-of-passion-1#\\_edn1](http://videographicessay.org/works/video-graphic-essay/dissolves-of-passion-1#_edn1), adresinden erişilebilir. Çeviri, derginin yazım kuralları ve kaynak gösterme formatına göre kısmen yeniden düzenlenmiştir.

---

“Önemli olan nokta, ardışık yaşantı parçalarını alıp, aralarında nelerin olduğunu ve birbirlerine ne tür bir zincirle bağlı olduklarını bilerek, görerek ve işiterek bir araya getirmektir. Sinema budur”  
(Andrey Tarkovsky, 1987, s. 65).

“Yoksunluğun, duraksamanın ve aralığın tüm bu imgelerinden bir video deneme oluşturmaya çalışalım”  
(Carlos Losilla, 2014).

“Yaratmak anlamaktır; anlamaksa, yeniden yaratmak”  
(Trinh T. Minh-ha, 1991, s. 94).

Size video denemelerimden birinin baştan sona hikâyesini anlatmak istiyorum; amacım, yaratım sürecini yeniden kurmayı denemek ve denemenin film malzemesiyle düşünmenin kendine özgü bir formu olduğu kadar kolektif ve bağlı olduğu kaynakları da kavramak olacak (Grant, 2014, s. 49-62). Uygulamaya dayanan bu tür bir çalışma, başlangıcından önce neyi düşündüğüyle ilgilenmez; Tim Ingold’un da (Heidegger’in düşünce çizgisini izleyerek) bir yazısında belirttiği gibi, “karmaşık uygulamalı işlerden kendini uzak tutan bir zihnin farkındalığından” çok, “pratik ve algısal eylemin/etkinliğin özünde bulunan” bilgiye ulaşma sürecidir (aktaran Stollery, 2015, s. 285).

Söz konusu video deneme, *Dissolves of Passion: A Film Within a Film*<sup>1</sup> (İç İç Geçen Tutkular: Film İçinde Film), David Lean’ın 1945 yılında çektiği *Brief Encounter* (Kısa Tesadüfler, UK) filminde görüp aldığım bütün *dissolves*ların<sup>2</sup> (veya kararma-açılmaların/*fade in-out*, üst üste binen çekim-

<sup>1</sup> Bu video henüz bir taslak aşamasındayken 2014’te Monash ve Bristol Üniversitelerindeki etkinliklerde, 2015’te Middlebury College’da, Hertfordshire ve Amsterdam Üniversitelerinde gösterilip tartışıldı. Bu etkinliklere katılan tüm izleyicilere yaptıkları yorumlarından dolayı teşekkür ederim.

<sup>2</sup> Film kurgusunda, önceki görüntünün son kısmı ile bir sonraki görüntünün başlangıcının birbirinin içine karıştığı geçiş tekniği olarak *dissolve* ile birbiri içinde eriyen birbirine karışan görüntüler elde edilir. *Dissolve* sözcüğüne karşılık zincirleme, erime, çözülme gibi kavramlar önerilmektedir. Bkz. Nijat Özön (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü* (s. 470). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. Nijat Özön (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü* (s.960). İstanbul: Kabcacı. Ancak sözü edilen kavram bu metnin odağında yer alan teknik bir terim olduğu için metin boyunca orijinal olarak kullanılacak, diğer teknik terimler ise, parantez içinde İngilizceleriyle birlikte yer alacaktır (ç.n.).

lerin/*superimposed shot*) yavaşlatılmış versiyonlarını filmdeki sıralarıyla yerleştirdiğim sekiz dakikalık bir çalışmadır. Büyük ölçüde bu temel biçimsel, kronolojik ve "her şeyi toplayıcı" hedefler doğrultusunda önceden belirlenmiş prosedürler içerdiği için, yaptığım bu görsel-işitsel assemblaj,<sup>3</sup> yeterince eleştirel veya yaratıcı bir akademik film çalışması gibi gelmeyebilir size. Fakat benim deneyimlerime göre, film yapım süreçlerinin bu tür parametre-tabanlı videografik keşifleri, akademik araştırma projeleri için zorunlu metodolojiler ortaya çıkarabilir (Keathley, 2014). Bizim örneğimizde seçilen parametre, film ve hareketli imajın/görüntünün bilimsel çalışmalarından olduğu kadar, derleme film yapımındaki "buluntu film" geleneklerinden de beslenen bir parametreydi.<sup>4</sup> Sonuçta ortaya çıkan video net bir biçimde türevseldir – gerçekten de orijinal olmayan yaratıcılıkta<sup>5</sup> işe yarayacak bir "sınır durum"dur (*limit case*). Fakat malzemeyi dönüştürücü bir şekilde yeniden işleyerek, onun görsel-işitsel deneyimini belirli bir çerçeveye oturturken, aynı zamanda malzemeyle ilgili bazı şeyler de keşfedebildim.

2014 yılının ilk yarısında *Dissolves of Passion*'u yapmaya başladığım günlerde bu kadar net teleolojik bir bağ kurmamış olsam da, videomun birincil biçimsel kökenleri, 2010 yılında internette karşıma çıkan iki kaynağa dayanıyor. İlki, sanatçı Aaron Valdez'in, 2003'te, kendi tanımıyla "eski eğitici filmlerden alınan ve bizi, kendi faniliğimiz üzerine düşünmeye sevk edecek şekilde yeniden bir araya getirilmiş yüzlerce *dissolve* la kurgulanan" 16mm'lik deneysel buluntu filmi *dissolve* (Aaron Valdez, 16mm, 15 dk., 2003); ikincisi, Valdez'in partneri, sanatçı-yönetmen ve malzeme-düşünürü (*material-thinker*) Jennifer Proctor'un, Valdez'in filmi hakkında yazdığı akademik bir metindi. Proctor, Valdez'in filminin mantıksal temeli ve çalışma tarzıyla (*modus operandi*) ilgili şunları yazmış:

Geleneksel anlatı sinemasında *dissolve*, özellikle anlatı zamanında ya da mekânında bir değişime yani tarihsel olarak bir andan diğerine, bir

<sup>3</sup> Assemblage: Birbirleriyle doğrudan ilişkili olmayan malzemenin bir araya getirilmesi (ç.n.).

<sup>4</sup> Bu tür yöntemler kullanarak gerçekleştirdiğim önceki denemelerimden biri için bkz.: Catherine Grant (Kış, 2014). *The Remix That Knew Too Much? On Rebecca, Retrospectatorship and the Making of Rites of Passage*. *The Cine-Files: A Scholarly Journal of Cinema Studies*, 7.

<sup>5</sup> Daha önceki derleme video çalışmalarımın biri olan *Rites of Passage*'da, Kenneth Goldsmith'in, *Uncreative Writing: Managing Language in a Digital Age* (2011, New York: Columbia University Press) kitabında kullandığı "yaratıcı olmayan yazı" kavramından yararlandım.

mekândan başka bir mekâna geçildiğine işaret eden bir geçiş yöntemi olarak kullanılır. [...] Ne var ki *dissolve* filmi, *dissolve*'un geçiş işlevini bir dönüşüm aracına çevirerek, onu birincil ifade ve anlam yaratma ögesi olarak kullanır. [Valdez filminde] sadece birbirinin içine geçen görüntüleri almış, geleneksel olarak geçişin başını ve sonunu işaret eden temiz başlangıç ve bitiş karelerini çıkarmış; böylece, bir geçiş veya dönüşüm aracı olarak *dissolve* kavramını daha da karmaşık hale getirmiştir (Proctor, 2004).

"Film Studies For Free" bloğuma veri girişi için film kurgusu üzerine akademik kaynaklar araştırırken Valdez ve Proctor'un işlerinin çevrimiçi versiyonlarıyla karşılaşmış ve çok heyecanlanmışım. Kurguya olan ilgimi tetikleyen şey, muhtemelen, ondan bir önceki yıl görsel-ışitsel malzeme kurgusu konusunda edindiğim ilk tecrübeler oldu.<sup>6</sup> Sonra iki yıl boyunca bu karşılaşmalar üzerine düşündüğümü sanmıyorum; ta ki doğrudan doğruya film kurgusuyla ilgili video denemelerimden ilkinde girişinceye dek: *Skipping Rope*, Hitchcock'un 1948 tarihli filminde *Rope* (İp)<sup>7</sup> filminde sözde gizlenmiş bütün kesmeleri (Hitchcock'un kendi birleştirdiği şekilleriyle) bir araya getiren videografik bir asamblajdı: *Skipping Rope*. *Dissolve* örneği olmasaydı, "kurgu noktalarını (editleri) bir araya getirme" -birleşim noktalarını birleştirerek bir film yapma- fikri yine de aklıma gelir miydi, kestirmesi zor. O güne kadar, konusu kurgu olan bir film görmediğim gibi, bu şekilde yapılmış çok az sayıda derleme filmle karşılaşmışım. Bu yüzden, Valdez'in projesindeki biçimsel tercihler benim için yol gösterici oldu. Valdez kendi filminde *dissolve*ları sert kesmelerle (*hard cuts*) ayırırken (ya da birleştirirken) ben, tekniği tersine çevirerek, *Rope* filmindeki sert kesmeleri *dissolve* ile ayırmayı (ya da birleştirmeyi) tercih ettim. Benim izlediğim süreçleri Valdez'inkinden net bir şekilde ayıran özelliklerden biri, sesle ilgiliydi. İkimiz de derleme filmlerimizi kesintisiz olarak uzanan temelde *non-diegetic* bir müzik parçası kullanarak oluşturmuştuk; fakat Valdez, kaynak filminin orijinal sesini tamamen kaldırıp, yerine kendi müziğini koyarken, ben *Rope* filminde-

<sup>6</sup> Çevrimiçi ilk video denemem Haziran 2009'da yayımlandı: *Unsentimental Education* (y.n). <https://vimeo.com/5392396> (Erişim Tarihi: 25 Ağustos 2020) (ç.n.).

<sup>7</sup> Bu proje ile ilgili iki yazı yazmışım. Biri *Filmanalytical* içinde (14 Mayıs 2012) "On Hitchcock's *Rope* and *Blackmail*. Or, Technician Dreams in Videographic Film Studies", ve diğeri yine Catherine Grant (Temmuz 2012), "Bonus Tracks: The Making of *Touching the Film Object* and *Skipping Rope* (Through Hitchcock's Joins)", *Frames Cinema Journal*, 1(1).

ki orijinal diyalogları korumayı (ve o diyalogları kendi müziğim üzerine yerleştirmeyi) tercih ettim. Alıntıladığım kısımların görüntü kanalını iki katı yavaşlattım, fakat görüntülerle birlikte kaydettiğim sesleri orijinal hızlarında oynattım. Sonuçta ortaya çıkan hem bir araya getiren hem ayıran etki, benim çok hoşuma giden, tekinsiz olduğu kadar esprili bir duygu da uyandırdı.<sup>8</sup>

O zamanlar tam olarak farkına varamamıştım ama şimdi geriye dönüp baktığımda, videomun yaptığım bu değişiklik sayesinde tam anlamıyla bir malzeme yoluyla düşünme örneği olduğunu görüyorum. Fazla nağmeli ve dolambaçlı diyalogların oynadığı özel rolü görüp, bu rolü *kurguyla yan yana* filmin görsel cambazlığa dayanan retoriğine taşıyabilmeyi (*Rope*'un eleştirel yorumu içinde belki de ilk defa olarak) başarmam, hem gizlenmiş hem de açıkça gösterilen kesmeleri birbirine bağlayan sesle de ilgilenmek zorunda kalmam (aslında sesin filmdeki maddi varlığını göz ardı edemeyeceğimin ve etmek istemediğimin farkına varmam) sayesinde oldu. Bu da bana, Hitchcock'un filmindeki yere göğe sığdıramayan kurgu tekniğinin, *queer* teorisyen D. A. Miller'ın da tartıştığı gibi, "bütün saldırgan (*transgressive*) eşcinsel cazibesini nasıl kazandığını" daha iyi gösterdi (Miller'ın, *Rope* filmindeki kurgu üzerine 1991'de yazdığı bölüm, benim videomun ilham kaynağı ve alt başlığı oldu) (Miller, 1991, s.148). Orijinal görüntülerde kurgu ile birleştirilmiş parçaları yeniden kurgularken, yalnızca filmin öyküsünün önemli bir kısmının bu çekimler arasındaki boşluklarda anlatıldığını değil, bu anlatı-arası (olduğu varsayılan) segmentler aracılığıyla yaşadığımız deneyimin aslında *görsel-işitsel* bir deneyim olabileceğini de keşfettim.

2012 yılından bu yana geçen zaman içinde, bir filmde ya da bir-biriyle bağlantılı bir dizi filmde aldığım ve (bir motif, bir çekim, oyuncunun bir jesti, film boyunca tekrarlanan müzikal ya da işitsel bir imâ/işaret gibi) tekrar eden öğeleri bir araya getirip yeniden kurguladığım videografik çalışmalarımı sürdürdüm.<sup>9</sup> Fakat 2013'ün sonlarında sanat-

<sup>8</sup> Benim yaklaşımım, kurgucu Vashi Nedomansky'nin 2013 tarihli video çalışmasında izlediği (*Rope's edits: "How Alfred Hitchcock hid 10 Edits in ROPE"*) çok daha doğrudan ve oldukça etkili yolla karşılaştırılabilir.

<sup>9</sup> Örnek için bkz: Grant, "The Remix That Knew Too Much?" 23-24 Kasım 2013'te Frankfurt Filmmuseum'da, Cristina Álvarez López ile Adrian Martin'in, "The Audiovisual Essay: Practice and Theory" konulu uluslararası atölyelerinin bir parçası olarak gerçekleştirdikleri "From Found Footage Film To The Audiovisual Essay" başlıklı film gösterimlerinde karşılaştığım bu tür sanatçı filmle-rinden sonra, derleme işlere daha çok yoğunlaştım.

çı arkadaşım Gordon Hon, *Vertigo* (Ölüm Korkusu, ABD, 1958) filmindeki *dissolveları* topladığı (ve o günlerde hâlâ üzerinde çalıştığı) derleme çalışması *dissolution*'ı benimle paylaştığında, dikkatim tekrar, tesadüfen yine bir Hitchcock filminden alınan kurgu derlemelerine yöneldi.<sup>10</sup> Bu araştırma üzerine daha sonra yazdığına göre Hon, bu projeye "Eğer [*Vertigo*'daki] *dissolvelar* dışında kalan her şeyi atsam, geriye ne kalırdı" sorusuyla başlamış. Fakat bu soruyla ciddi olarak ilgilenmeye başlaması, sanatçı-akademisyen Victor Burgin ve Réda Bensmaïa'nın, yönetmen Chris Marker'ın -kimilerine göre *Vertigo*'nun bir tür yeniden yapımı olan- 1962 yapımı *La Jetée* filmindeki uzun *dissolvelar* üzerine yazdığı makaleye yaptığı atıfla olmuş. Bensmaïa ve Burgin'in ileri sürdükleri şey Hon'a göre şuydu: Filmdeki *dissolvelarda*,

Paris'i yerle bir eden nükleer yıkımın kurbanlarını, filmin görsel malzemesi içinde gösterilmeseler de görebiliriz. Bir görüntü bir diğeri- nin içinde kaybolurken, kurbanlar birer hayalet gibi kısa bir süre için görünüp kayboluyor, örneğin gözleri bağlı bir yüz, yüzü olmayan bir heykelin içinde eriyip yok oluyor [...] (Hon, 2014).<sup>11</sup>

Bensmaïa ve Burgin'in ilgileri *La Jetée*'yi yorumlamaya yönelmiş- ken Hon, daha çok, *Vertigo*'daki mekân inşasında *dissolveların* yüklendiği işlevlerle ilgileniyordu. Hitchcock'un filminin bu yönünü incelemek için geliştirdiği derleme yöntemini şöyle anlatıyor Hon:

Birinci problem, *dissolveların* nasıl, veya daha doğrusu nereye konu- lacağıydı. İlk akla gelen yöntem, kurguyu *dissolvedan* önceki bütün- lüğü bozulmamış son görüntüden başlayarak, *dissolvedan* sonraki bütünlüğü bozulmamış ilk görüntüye kadar olan kısımda yapmaktı. Fakat ben, [...] geçişlerin daha önce başlamış ve bitirilmemiş kalmasını istiyordum. Net bir şekilde görünür olabilmeleri için, yavaşlatılmaları da gerekiyordu. Geçiş işlevleri olmasaydı bunlara *dissolve* diyemeyecektik; art arda gelen sahnelerin üst üste binmesi olacaktı sadece. Ne var ki asıl önemli olan şey, bu karmaşık görüntülerin, filmin olay örgüsü içinde kıvrıla kıvrıla giderken arabanın camlarından gördüğümüz, ar- kadaki bir perdeye yansıtılan akan görüntüler gibi, filmin görsel yapı-

<sup>10</sup> Bu video çalışması ve Hon'un bu iş üzerine yazdığı değerlendirme yazısı, der- ginin seçici kurulunda benim de bulunduğum özel bir sayıda yayınlandı.

<sup>11</sup> Hon, Victor Burgin'in (*The Remembered Film*, Londra: Reaktion Books, 2004, s. 104) ve Réda Bensmaïa'nın ("From the Photogram to the Pictogram: On Chris Marker's *La Jetée*", *Camera Obscura*, 24, Eylül 1990, s. 138-161) çalışmalarını yorumluyor.

sına dâhil ve onun bir parçası haline gelen görüntüler olmasıydı.

Benim yöntemim basitti: en kısırları dışındaki bütün dissolveları alıp, onları birbirlerini kronolojik bir sırayla takip eden tek bir sekans içinde toplamak. Bu şekilde, dissolveların sayısı ve filmin psişik dokusundaki önemleri birden görünür hale geldi (Hon, 2014).

Hon'un *dissolution* işinin tamamlanmış halinin<sup>12</sup> sinema ekranına yansıtılmış sunumunu ilk gördüğümde, (Douglas Gordon'un *24 Hour Psycho* enstalasyonunu/yerleştirmesini andıran)<sup>13</sup> süper ağır çekimlerden, (*La Jetée*'nin başındaki siyah klavuz / *black leader* kullanımı gibi) derleme algısını vurgulayan kararmalardan, (*Vertigo*'da daha önce pek farkına varmadığım bir özellik olan) *dissolved*deki görüntülerin netliğinden ve bu yöntemleri kullanarak yeniden oynatıldıklarında dissolveların daha da zenginleşen resimsel ve dokusal özelliklerinden çok etkilenmiştim. Dissolveların biçimsel işlevleri kesinlikle daha ön plandaydı. Ama ben, Hon'un, filmin orijinal müziğini görüntüyle aynı oranda yavaşlatmasından ve bunun ses üzerinde yarattığı özgül dönüşümden de çok etkilenmiştim; bu sayede sesin düşen perdesi, tüyleri diken diken eden uğultulara, monoton melankolik vızıltıya ve bir tür tıslama halinde sessizliğe veya durağanlığa dönüşmüş; her bir efekt, Hitchcock'un filminde zaten potansiyel olarak var olan örtük dehşet ve *pathos*un, her seferinde yeni bir yüzünü ortaya çıkarmıştır. Daha önce *Vertigo*'nun bir sekansına dijital ağır çekim efekti uygulayarak kendi kendime denemeler yaparken,<sup>14</sup> kendi deneysel çalışmalarımın işitsel imzasının Hon'unkiyle neredeyse bire bir örtüşmesi, özellikle de benzer derecede anlaşılabilir hale gelmiş olmaları, bana şunu gösterdi: Ağır çekimlerin hızı bütün video boyunca değişiklik gösterse ve bazı dissolvelar baştan sona ya da kısmen tekrar edilmiş olsa da, Hon, kliplerin büyük çoğunluğunu -tıpkı benim de yaptığım gibi- on kat yavaşlatmıştı.<sup>15</sup> Bunun üzerine, *Vertigo* ve *Vertigo*'daki karmaşık, geniş ve duygu yüklü uzamlar olarak dissolvelar üzerine derin, etkileyici bir düşünce süreci başladı. Kendi çalışmasıyla ilgili Hon da benzer bir sonuca ulaşıyor:

<sup>12</sup> Hon'un şuradaki sunumunda geçer: "Moving Objects: Film, Relation, Change: A One Day Conference with Screenings", Birkbeck Cinema, Londra, 17 Ocak 2014.

<sup>13</sup> Kişisel yazışmalarımızın birinde (Şubat 2016) Hon, Douglas Gordon'un 1993 tarihli enstalasyonu *24 Hour Psycho*'dan esinlendiğini belirtmiştir.

<sup>14</sup> "Never Send to Know", 30 Temmuz, 2013 (y.n.). Bkz. <https://vimeo.com/71327109> (Erişim tarihi: 9 Temmuz 2020) (ç.n.).

<sup>15</sup> Hon, kişisel yazışmalarımızda bunu teyit etmiştir.



Yavaşlatılmış, hızlandırılmış, yarıda kesilmiş, durdurulup yeniden oynatılmış film sadece tahrip olmuş bir biçim (form) değil, aynı zamanda bir tahribat biçimidir. Tahribatı yaratan şey, ona nasıl bakıldığıdır; buna karşılık tahribat da yeni bakış biçimleri üretir. Filmle kurduğumuz ilişki sadece zamansal değil, mekânsal olarak da bir değişime uğrar. *Vertigo* gibi filmler, içinde kendimizi kaybedeceğimiz yeni bir sanal mekân formu olarak karşımıza çıkar (Hon, 2014).

Hon'un *dissolution* videosunun gösterimini, ortak arkadaşımız film ve medya uzmanı Mandy Merck ile birlikte izlemiştik. Gösterimin ardından yaptığımız hararetli sohbette Merck'in, 2007'de yazdığı *Hollywood's American Tragedies: Dreiser, Eisenstein, Sternberg, Stevens* adlı kitabında *dissolvelara* geniş yer ayırdığından bahsetti. Bu sohbetten sonra, bu kurgu tekniğine (*dissolve*)<sup>16</sup> karşı beslediğim derin ve sürekli artan ilgimin bir göstergesi olarak, kitabı büyük bir hevesle okudum. Kitapta beni asıl çeken şey, George Stevens'in yönettiği *A Place in the Sun* (İnsanlık Suçu, ABD, 1951) filminin yapım hikâyesini ele alış şekli, özellikle de bu Hollywood filmiyle, kurgu tercihleri açısından daha önce hiç dikkatimi çekmemiş bir İngiliz filmi arasında kurduğu bağıdı (oysa filmin yönetmeni, kariyerine kurgucu olarak başlamış biriydi). Merck, İngiliz senarist Ivan Moffat'ın, yönetmen Stevens'a yazdığı senaryo notlarını örnek veriyor. Bu notlarda Moffat, David Lean'in *Brief Encounter* filmindeki karmaşık *dissolve* kullanımına işaret ederek Stevens'a, filmdeki öznel ses kullanımını desteklemek için bunların model alınabileceğini önermektedir (Merck, 2007, s. 115, 123). Moffat ile Stevens'in *dissolvelara* verdikleri önem ve Merck'in, *Brief Encounter's* (kurmaca) filminin içindeki film *Flames of Passion* incelemesindeki düşüncelerinin bir devamı olarak Lean'in filminin bir sahnesindeki *dissolvelarla* ilgili kendi yazdığı çok ilginç ve iddialı paragraf beni çok şaşırtmıştı. Şöyle diyordu Merck:

[Ana karakter] Laura'nın eve dönerken trende aklından geçen düşüncelerin dramatize edildiği ileriki bir sahnede gösterildiği gibi, kadının fantezileri geleneksel anlamda sinematiktir. O öğleden sonra Laura ve Alec birbirlerine karşı besledikleri romantik hisleri itiraf etmişlerdir ve yüreği mutlulukla çarpan bu ev kadını trendeki koltuğunda

<sup>16</sup> 2013'te ve 2014'ün başlarında, *dissolvelardan* ve üst üste bindirmelerden yararlanarak karşılaştırmalı film incelemeleri formunda çeşitli video çalışmaları yaptım. Bunların arasında şu çalışmalarım da vardı: *Film Tweets*, Ağustos 2013; *Joan Webster Shares a Smoke*, Kasım 2013; *Replicant*, Kasım 2013; *The Marriages of Laurel Dallas*, Mayıs 2014.

oturmuş, camdan yansıyan görüntüsünün ardında akan dışarıdaki manzarayı -diğer bir deyişle, kendi zihninden geçenleri- izlemektedir. Sahne boyunca duyduğumuz Laura'nın dış sesi geçmişi hatırlar (Moffatt'ın, Stevens'a gönderdiği notta da açıkça işaret ettiği bir anlatıdır bu). "Her türlü büyüleyici koşulda onunla olduğumu hayal ettim. Genç bir kızken kafamızda kurduğumuz, hayalimizdeki ideal erkeğin peşimizde koştuğu ve sonunda evlendiğimiz o saçma sapan fantezilerden biriydi bu." Bu noktada kamera sağa doğru kayar ve kadrajın kenarları ile trenin penceresi bir hizaya gelir; Laura ile Alec'in (bilhassa şık kıyafetlerle avizeler altında dans ederken ve üstü açık bir arabada giderken) romantik görüntüleriyle Laura'nın penceredeki yansıması iç içe geçer. Bu imgeler ve net bir şekilde üst üste binen *dissolveların* kullanımını *A Place in the Sun* filminde de görülür (Merck, 2007, s. 126).

Bildiğim kadarıyla, *Brief Encounter* üzerine (Merck'ten önce) yazmış akademisyenlerin büyük çoğunluğu, hatta filmin çetrefilli ve incelikli öznel kadraj kompozisyonlarını herkesten önce fark edenler bile filmin bu özelliğinden pek bahsetmemiştir.<sup>17</sup> *Dissolveların* çoğu daha önce dikkatinden kaçmış, ya da gençlik yıllarımın favori filmlerinden biri olan bu eserin formuna veya dokusuna yaptıkları özel katkının farkına varamamış olduğum için, filmin tamamını dijital video kurgu programına yükleyerek bir an önce işe koyulmak, filmdeki *dissolveları* daha ayrıntılı incelemek için duyduğum isteği bastırmakta zorlanıyordum.

Dijital yazılımın sağladığı tüm olanaklarla *Brief Encounter*'a daha yakından baktığımda, çok sayıdaki *dissolveu* daha iyi ayırt edebildim ve bir yandan filmi baştan sona izlerken bir yandan da *dissolveları* işaretledikten sonra hepsini, filmdeki sıralarını bozmadan *timeline*'a aktardım. Bütün *dissolveları* ayırıp topladığımda, işlev çeşitliliklerini (zamansal, konumsal, çağrışımsal geçişler ve öznel/nesnel bakış açısı geçişleri gibi) kolayca inceleyebildim. O noktada, hâlihazırda üzerinde çalıştığım işte bu işlevlerle ilgili çok daha fazla örnek olmasına rağmen, *Skipping Rope* adlı çalışmamdaki küratoryal yaklaşımından bu derleme videomda da yarar-

<sup>17</sup> Richard Dyer, *Brief Encounter* filmi incelediği muhteşem kısa çalışmasında (Londra: Palgrave Macmillan/BFI, 1993) iki ayrı *dissolvedan* bahseder: Savaş anıtına yapılan geçiş (s. 28) ve filmdeki en önemli *dissolve* olan, Laura'nın açık büfe masasına yaptığı ilk flashback'e olan geçiş (kitabında bundan üç farklı yerde, 49., 53. ve 60. sayfalarda bahseder). Pam Cook da, *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema* (Londra ve New York: Routledge, 2004) kitabında, bu filme ayırdığı bölümde (s. 103) yemek masasına flashback geçişini kısaca ele alır.

lanabileceğime karar verdim. Böylece, Hon'un *Vertigo*'daki bazı *dissolveları* derleme dışında bırakma kararını kendi işimde de uygulamaktan vazgeçtim; çünkü benim editöryal (veya küratöryal) yaklaşımında, Hon'un, veya esasında Valdez'in yaklaşımından daha "completist"<sup>18</sup> özellikliydi. Cesaretimi toplayıp, görsel-işitsel malzemeyi benim kullanma yöntemi mi<sup>19</sup> belirleyen "film çalışmaları *dispositif*"<sup>20</sup> ile, onlarınkinden çok daha katışıksız olarak "sanatçının *dispositif* olarak filmi" arasında kaçınılmaz olarak bir fark olduğunu söyleyeceğim. *Brief Encounter*'da tam olarak kaç tane *dissolve* olduğunu derleme işine başlamadan önce hiç saymadım, fakat bitmiş videomda, filmin video kanalından kopyaladığım tekil *dissolveların* veya eksiksiz "Hollywood montajlarının" yer aldığı çeşitli uzunluklarda 64 ayrı sekans bulunuyor.<sup>21</sup> Valdez veya Hon'un aksine ben,

<sup>18</sup> Herhangi bir konuyla ilgili her türlü şeyi toplama tutkusu, örneğin bir filmin fanı olarak o filme ait her türlü detayın "tamamını" toplamak (ç.n.).

<sup>19</sup> Barbara Bolt'un, Heidegger'in malzemeyle düşünme anlayışını tartıştığı çalışmasında, ona atıf yapar. "Bir konuyu ele alma biçimi, özenli ve ilgili yaklaşım ilişkisidir, dünyanın (bilen özneler olarak) önümüze hazır bir nesne olarak serildiği bir ilişki değil"; "Heidegger, Handlability and Praxical Knowledge", ACUADS (Paddington, NSW: Australian Council of University Art and Design Schools Conference, 2004).

<sup>20</sup> Kavram, Foucault, Deleuze, Agamben, Lyotard gibi pek çok düşünür tarafından kullanılmıştır. 70'li yıllarda ise, film çalışmaları alanında post-yapısalcı film teorisyeni Christian Metz ve Jean-Louis Baudry tarafından aygıt teorisi çerçevesinde tartışılmıştır. Kessler, Chateau & Mouré'un "The Screen and the Concept of Dispositif – A Dialogue" (2016) metninde de belirtildiği gibi; *dispositif* kavramı film çalışmalarında bilhassa aygıt, izleyici ve ekran arasındaki gerilimli ilişkinin bir uzantısı olarak Foucault'nun kullanımıyla benzer özellikler taşıyan, heterojen, kapsayıcı ve dönüştürücü bir ideolojik ilişki biçiminin sorgulanmasına dayanır. *Dispositif*in işleme mekanizmasını anlamak, bu üç kavramla yakından uğraşmayı gerektirir. *Dispositif*in düzgün çalışmasını sağlamak için; yani sinemanın klasik temsil fonksiyonunu kusursuz bir biçimde yerine getirebilmesi için, ekranın hem merkezde, hem de görünmez olarak ve kendisi aracılığıyla işleyen bir prensibe sahip olması beklenir. Öte yandan avangart yaklaşımlar bu mekanizmayı bozarak temsil ve gerçeklik tartışmasının karmaşık yapısını sorgulamamıza yardımcı olur. Yazar ise bu kavram ile görsel-işitsel malzemenin, film çalışmaları alanındaki genel kullanımı ile (örneğin; film analizinde filmin kendisinin işlevsel bir eleştiri malzemesi/nesnesi olarak ele alınması) *dispositif* olarak sanatçının filmi (*artist's film*) arasında, bilhassa pratik ve method konusunda bir ayırım yapmakta ve kavramın genel olarak imâ ettiği karmaşık işleme mekanizmasından çok, daha sade ve kapsayıcı bir biçimde kullanarak, filmin malzemesine farklı yaklaşımlara vurgu yapmaktadır (ç.n.).

<sup>21</sup> "The Changing Poetics of the Dissolve in Hollywood Film" başlıklı çalışmalarında [*Empirical Studies Of The Arts*, 29(2), 149-169, 2011], James E. Cutting, Kaitlin L. Brunch ve Jordan E. Delong "Hollywood montajı" terimini Edward

montaj için "dissolvedan önceki bütünlüğü bozulmamış son görüntüden başlayarak, dissolvedan sonraki bütünlüğü bozulmamış ilk görüntüye kadar olan kısmın seçildiği" en açık klasik yöntemi kullandım; yani, her bir dissolveun, benim sert kesmelerimle net olarak birbirinden ayrılmış bağımsız dissolve- lar (ya da orijinal filmin kendi montajlı dissolve- ları) olarak görülmesini istedim.<sup>22</sup> Hon gibi (ve Valdez'in aksine), görünürlüklerini artırmak (ve izleyicinin bu görünürlük sayesinde yaşayacağı deneyimi zenginleştirmek) için, Hon'un dissolution'da Brief Encounter'daki dissolve- ların orijinal uzunluklarını iki katına çıkardığı kurgu kadar dramatik bir etki yaratmasa da, parçalara ağır çekim efekti uygulamayı tercih ettim.

Videonun görüntü kanalı için seçip bir araya getirdiğim malzeme konusundaki yaklaşımımın sistematik ve yukarıdaki prosedürlere uygun ve hatta dissolve- ların orijinal bağlamına saygı derecesinde bağlı olduğunu söyleyebiliriz ama diğer bütün yönlerden filmin malzemesini bağlamından koparmaya, izleyene yeni bir deneyim yaşatmak için onu yeniden düzenlemeye çalışıyordum. Lean'in filminden aldığım bütün kliplere, orijinali siyah beyaz olan görüntülerin ağır çekim dijital kopyalarını daha canlı göstermek ve onlara biraz daha kontrast katmak için gece mavisi filtre uyguladım (bunu yaparken, sanatçı Joseph Cornell'in, 1936 ABD yapımı Rose Hobart filmindeki enfes dissolve- ları deneysel bir buluntu videosunda birleştirip bunlara mor-mavi filtre uygulamasını bilinçsiz de olsa taklit ettiğimin farkında değildim).<sup>23</sup> Ses kısmına gelecek olursak, dissolve- lara eşlik eden sesi, bu sefer aynı oranda yavaşlattım. Ama Celia Johnson'un (veya Laura'nın) dissolve- ları birbirine bağlayan monologlarını ku- lağa daha ruhani, kısmen orada değilmiş gibi ve çok daha melankolik gel- meleri için sesin frekansını aynen koruyup biraz yankı ekledim ama sesin

---

Dmytryk'in *On film editing* kitabındaki tanımına paralel olarak [Boston, MA: Focal Press, 83-84, 1984], "çoklu dissolve öbekleri" anlamında kullanırlar.

<sup>22</sup> Gerçekten de videomda, kamera veya karakterin dissolve sırasında çok hafif yer değiştirdiği bir kaç jump-cut (sıçramalı kesme) örneği vardır; bu da zamanda biraz ileri gidildiği izlenimi yaratmaktadır.

<sup>23</sup> Cornell'in filmi en nihayetinde Kasım 2013'te, Frankfurt Filmmuseum'daki "From Found Footage Film To The Audiovisual Essay" (Buluntu Görüntülerden Görsel-İşitsel Denemeye) konulu film gösterimlerinde izledim ve çok sevdim. *Dissolves of Passion* ile Cornell'in filmi arasındaki benzerlikten, video deneme sanatçısı ve dostum Kevin B. Lee sayesinde haberim oldu (Cornell'in filmi sayesinde de, Hitchcock'un 1940 tarihli *Rebecca* filminin baş karakterinin kararsız kaldığı anları incelediğim çalışmam "Rites of Passage"ın da aynı şekilde benzerlikler taşıdığını fark ettim). Bkz. Grant, "The Remix That Knew Too Much".

sahibi hâlâ anlaşılıyordu. Ayrıca, filminden kopyaladığım *dissolveların* öncesindeki ve sonrasındaki sesleri de aldım ve kurgu kanalımda geriye ve ileriye doğru yaydım; kimi yerlerde de, daha çok ses ve diyalog katmanı elde edebilmek için, sık sık Johnson'ın anlatıcı dış sesini, kendinden önce veya sonra gelen seslerin üzerinde tutarak, zincirleme geçiş efektlerinin sonrasındaki sesleri uzattım. Sese bir tür *palimpsest*<sup>24</sup> duygusu vermek amacıyla bunun gibi pek çok ses rötuşu uygulandı. En nihayetinde, bir kez daha Valdez (ve benim *Skipping Rope*'daki kendi yaklaşımım) gibi, derlemedeki bütün kurguları birbirine bağlayacak bir ses kabuğu işlevi görmek üzere, (her ne kadar filmde de kullanılmış ve onun sayesinde ünlü olmuşsa da)<sup>25</sup> Rachmaninoff'un meşhur konçertosunu kullandım. Bunun için, Lean'in filminden kopyalayıp yavaşlattığım görüntülere yetecek kadar kısımlarını alıp, Rachmaninoff'un 2 numaralı piyano konçertosunu başından ve sonundan, çalınmaları gereken hızda (*Adagio Sostenuto*) ve fark edilmeyecek şekilde birbirine ekledim.

Video, son tahlilde, tam olarak bir asamblaj olarak değil de, daha çok, Akira Lippit'in de onaylayacağı gibi, orijinal filmin "doğru sentaksını" istikrarsızlaştıran, kurgulayarak/düzenleyerek yeniden yorumlayıcı (*revisionary*) bir *asamblajın asamblajı* olarak görülebilir (Lipit, 2012, s. 165). Müzik tercihim (satın aldığım ilk klasik müzik parçasıydı; henüz onlu yaşlarımda başındayken, televizyonda *Brief Encounter*'ı izledikten sonra hemen koşup almıştım), yankılı, çok katmanlı ses, etkili renk ve hız dönüşümleri, bunların hepsi birden videomun ikincil işlevine işaret ediyordu; bu ikinci işlev, benim için, kendi -ve büyük ihtimalle başkalarının da geçmişe dönük izleyici (*retrospectatorship*)<sup>26</sup> deneyiminin açık bir şekilde belgelenmesiydi.<sup>27</sup> Bir bellek çalışması, bir duygusal saflaştırma (*affective distillation*) eylemi, orijinal eseri hayranlıkla keşif veya (daha çok Hon'un

<sup>24</sup> En temel anlamıyla, daha önce bir şeyler yazılmış bir kâğıdı silerek üzerine yeni bir şey yazmak. Eski yazılanların silik olarak görüldüğü ve her iki metnin birbirine karıştığı yazı veya herhangi bir sanat eseri (ç.n.).

<sup>25</sup> Filmin tamamında kullanıldığı şekliyle konçertonun farklı yerlerinden alınan parçalar videomda, kopyası alınan *dissolveların* orijinal (dolayısıyla yavaşlatılmış) sesi olarak hâlâ net bir şekilde duyulabilmektedir.

<sup>26</sup> Patricia White'in film izleme tarzına ilişkin bu kavramı, seyircide ortaya çıkan deneyimler, fanteziler ve anılarla şekillenir (ç.n.).

<sup>27</sup> Geçmişe dönük izleyiciliğin (*retrospectatorship*), özellikle izleyiciyi temel alan, ya da var olan filmlerden kopyalanan parçaların yeniden birleştirilmesine dayanan üretimler bağlamında, bir üretim tarzının da temelini oluşturabileceğini ileri sürüyorum. Bkz. Grant, "The Remix that Knew Too Much" (y.n.). <http://www.thecine-files.com/grant/> (Erişim Tarihi: 24 Nisan 2020) (ç.n.).

videosu gibi) ona bir saygı gösterisi olması bakımından *Dissolves of Passion*, orijinal malzemesini (Valdez'in filmi gibi) tersine döndüren (*détournement*) bir iş değildir. İzleyicisine (ve bana), Andy Medhurst'ün, Lean'in filminin uyandırdığı o "özel iç titreyişi" üzerine 1991'de yazdığı makalede son derece güzel bir şekilde ifade ettiği, "*Brief Encounter* sevgim ve her izleyişimde bana döktürdüğü gözyaşları" yoğunluğunda bir görsel-işitsel deneyim yaşayabileceği bir alan sunar (Medhurst, 1991, s. 208).

Buna karşın videom yine de bir malzemeyle düşünme işidir; sadece benim izleyici olarak deneyimlediklerimle değil, hem Lean'in filmiyle, hem de bu filmi yeniden ele alış yöntemiyle ilgili yeni bilgileri prodüksiyonun üst katmanlarına taşıyarak görünür kılar. *Brief Encounter*'daki *dissolveların* hepsini (dijital ortamda bile) tespit etme, kopyalama ve yeniden bir araya getirme işinin uygulamadaki zorluklarını çözmeye çalıştıkça, filmdeki geçişlerin (*transitions*) oldukça karmaşık ve daha geniş kapsamlı bir estetik ağa dâhil oldukları acı bir şekilde ortaya çıktı. Bu estetik, semantik olarak filmin diğer pek çok yansıtma motifi ve göstergesiyle, düşünümsel (*reflexive*) yeniden izlemeyle ve *Brief Encounter*'ın sunduğu fantezi-gerçeklik/öznellik-nesnellik spektrumuyla ilgili duygu karmaşasıyla (*ambivalence*) derinden bağlıymış gibi görünen "inbetweens"<sup>28</sup> (yani filmdeki üst üste bindirmeler yansımalar, çapraz geçişler, açılma ve kararlar katmanları) estetiği idi. Trendeki Hollywood montajıyla aktarılan fantezisinin sonunda Laura'nın da üzüntüyle (ve kendini cezalandırıcısına) söylediği gibi, "Bütün o aptalca düşler kayboldu." Fakat filmin neredeyse sonuna kadar, bir görünüp bir kaybolmayı sürdürürler.

*Brief Encounter*'dan toplanıp bir araya getirilen *dissolvelar*, üzerlerinde ne kadar bir anlatı yükü olduğunu ve film içindeki işlevlerini—geniş çaplı ve sıklıkla sözlü söylem de içerdiklerinden dolayı, yine kısmen—gözler önüne serer. Durum böyle olunca, bu *dissolvelar* derlendiklerinde ortaya çıkan şey, anlatısal olarak anlamlı bir eski-sinema örneği<sup>29</sup>, dijital ana kaynaktan kesip alınarak yeniden biçimlendirilen videografik bir "film içinde film" uygulaması oldu. Açık bir göndermeyle *Brief Encounter*'ın asıl "film içinde film" uygulamasına (*Flames of Passion*) işaret eden benim videomun başlığı ve alt başlığının kaynağı da budur. Başlığımın

<sup>28</sup> *Inbetweening* (*Tweening*): Bir çok animasyon film türünde kullanılan iki resim arasındaki ara/anahtar geçiş kareleri (*key frame*) oluşturma tekniğidir. Bu metinde bir görüntünün bir sonrakine yumuşak bir biçimde geçişi için ara film kareleri üretme işinin estetik kullanımına karşılık geliyor (ç.n.).

<sup>29</sup> Lippit'in yukarıda bahsi geçen kitabından ödünç alındı: *Ex-Cinema*.



ve alt başlığımın işaret ettiği bir başka şey de, bu filmi yaparken gelen daha genel bir kavrayıştı: *Dissolvelar* yani bir araya getirilip kurgulanmış görsel-işitsel süreli (*durational*) malzemeler (sert kesmelerin aksine, hafif kararmalar ve silerek geçişler gibi) her zaman için film içinde kısa filmlerdir. "Gerçekten de, (*Brief Encounter*'ın her zaman o kadar da kısa olmayan ve zincirlenen karşılaşmalarında gördüğümüz gibi) bu "film içinde filmler", sıklıkla, hayli dokunaklı, mikroskobik ve kaleydoskopik filmler olabilmektedirler.<sup>30</sup>

Film ve hareketli görüntü derlemeleri çalışmalarında malzemeyle düşünme konusunda şu güne kadar edindiğim kendi deneyimlerim tartışmasız duygulanımsal deneyimlerdir. Bu deneyimler, ilhamını ve bilgisini görüntü ve ses sanatçıları, eleştirmenleri ve onlardan biri olma şansına erdiğim akademik film uygulayıcıları topluluğunun ürettiği bağlantılı işler ve düşüncelerden aldığı kadar, üzerinde çalışmak istediğim filmlerin taşıdığı sinefil enerji tarafından harekete geçirilmişti. Fakat Laura Mulvey'in (2006) "Düşünceli İzleyici" (*Pensive Spectator*) döneminde, daha çok sayıda eleştirel film düşünce formu üretebilmek için gerekli el-göz-zihin koordinasyonu formlarına bağımlı dijital (ya da yerel) araçları kullananlar sadece video deneme üreticileri (*video essayist*) değildir. Benim iddiamaya göre, Ortalama Çekim Uzunluğu ölçüsü yaklaşımları, bağıntılı konu işleme formlarını da kapsayabilir ve açık bir şekilde -bu yaklaşımların malzeme süreçlerinin içkin birer parçası olarak- ben de dâhil pek çok kişinin derleme çalışmalarımızda sorduğumuz uygulamaya yönelik sorularımızın (örneğin: çekimler, ya da kurgu, özellikle içinde yaşadığımız şu dijital derlemeler çağında, tam olarak nerede başlar ve nerede biter?) daha ayrıntılı araştırılmasını gerektirir. Bu tür yaklaşımlar, örneğin film kurgusuyla ilgili akademik çalışmalara zaten son derece büyük ve yararlı

<sup>30</sup> Adrian Miles'in da yazısında belirttiği gibi, "dissolve süresince, kurgulanan görüntüler artık sadece tinsel bir dönüşüm olmaktan, ya da sadece tinsel bir dönüşümle sınırlı olmaktan çıkar, kendini (fiziksel) bir yüzey üzerinde icra eder ve bu şekilde içerdiği duyguları (affects) görünür hale getirir". Miles (Temmuz 1999). *Cinematic Paradigms for Hypertext*, *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 13(2), 217-26, 6-7. Aktaran, Merck, *Hollywood's American Tragedies*, s. 123. Fakat bu duygular, sıklıkla, işitseldir de: Film kurgusu üzerine çektiğim videolar, "geçiş/dönüşüm yanılmasının inandırıcı olması için" görüntü kanalında yapılan "eklemeli ve eksiltmeli" (additive and subtractive) süreçlerde sesin işlevleri konusunda söylenecek daha çok şeyin olduğunu ortaya çıkarmıştır. Proctor, 'Différance, the Spectral, and the Work of Mourning...'

katkılarıda bulunmuştur.<sup>31</sup>

Bununla birlikte, videografik malzeme-düşünürlerinin duyuşal ve duyuşsal yöntemlerinin bize gösterdiği şey, kendilerini, araştırdıkları medyanın görsel-işitsel formlarına daha farklı bir şekilde, kendilerini daha fazla vererek dâhil etmeleri ve (akademik olsun olmasın) yeni nesnelere üretbilmeleridir. Bu tür bir ortamda, üretilen işin eleştirel boyutunu yaratıcı, duyuşlara hitap eden boyutundan ayırmak imkânsızdır ve bu eleştirel boyut, Susan Sontag'ın şu cümlesinde çağrıda bulunduğı türden bir keşif için son derece gereklidir: "Yorumbilimi yerine bir sanat erotikasına ihtiyacımız var" (Sontag, 2001, s. 14).

**Son not:** Yukarıdaki düşünceler zinciri, video deneme üreticisi (video essayist) dostum Kevin B. Lee'ye adanmıştır. Dissolvelarla ilgili yaptığı muhteşem derleme belgeseli *Dissolve Sanatı'nı* (*The Art of the Dissolve*) kendi çalışmamama dâhil edemedim, varlığından ne yazık ki çok geç habirim oldu, ama şu güne kadar beni hiç yalnız bırakmadı ve bu konu üzerine gerçekleştirdiğim bütün sunumlara renk kattı (bu öncü eserinin ve kendi kişisel sezgilerinin böyle bir etkisi var).

<sup>31</sup> Bkz. James E. Cutting, Kaitlin L. Brunch, Jordan E. DeLong,(2011). The Changing Poetics Of The Dissolve In Hollywood Film. *Empirical Studies of The Arts*, Sayı. 29(2), 149-169. Ayrıca, açıklayıcı (illustrative) ekran görüntülerinin veya GIF'lerin üretiminde bile, Carlos Losilla'nın eksik imaj (absent image) üzerine yazdığı makale için yapılan ön çalışmanın bir parçası olarak üretilen ekran görüntülerinde de olduğu gibi, malzeme işleme ve malzemeyle düşünme süreçleri içerdiğini iddia ediyorum. Bkz. Losilla, "The Absent Image, The Invisible Narrative" (yukarıdaki epigraflarımdan birini buradan aldım).



## Kaynakça

- Cutting, J. E., Brunch, K. L., DeLong J. E. (2011). The Changing Poetics Of The Dissolve In Hollywood Film. *Empirical Studies Of The Arts*, 29(2), 149-169.
- Grant, C. (2014). The shudder of a cinephiliac idea? Videographic film studies practice as material thinking. *ANIKI: Portuguese Journal of the Moving Image*, 1(1), 49-62. <http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/47473/1/59-204-1-PB.pdf> (Erişim Tarihi: 9 Temmuz 2020).
- Grant, C. (2010). Seeing the Join: On Film Editing. *Film Studies For Free*. <https://filmstudiesforfree.blogspot.com/2010/04/seeing-join-on-film-editing.html> (Erişim Tarihi: 9 Temmuz 2020).
- Hitchcock, A. (Yönetmen). (1948). *Rope* [Film]. ABD. Warner Bros.
- Hon, G. (2014). Getting Lost in the Form: On *Vertigo* and Dissolution. *The Cine-Files: A Scholarly Journal of Cinema Studies*, (7). [thecine-files.com/hon/](http://thecine-files.com/hon/) (Erişim tarihi: 9 Temmuz 2020).
- Keathley, C. (2014). The ABCs of Forms and Genres. [in] *Transition: Journal of Videographic Film and Moving Image Studies*, 1(2).
- Lean, D. (Yönetmen). (1945). *Brief Encounter* [Film]. UK. Eagle-Lion.
- Lee, K. B. (2013). The Dissolve on dissolves: A video essay, *The Dissolve*.
- Lipit, A. M. (2012). *Ex-Cinema: From a Theory of Experimental Film and Video*. Berkeley: University of California Press.
- Losilla, C. (2014). The Absent Image, The Invisible Narrative (Çev. A. Martin). *The Audiovisual Essay: Practice and Theory of Videographic Film and Moving Image Studies*. [Frankfurt Papers]. <https://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualeessay/frankfurt-papers/carlos-losilla/> (Erişim Tarihi: 6 Temmuz 2020).
- Medhurst, A. (1991). That Special Thrill: Brief Encounter, Homosexuality and Authorship. *Screen*, 32(2).
- Merck, M. (2007). *Hollywood's American Tragedies: Dreiser, Eisenstein, Sternberg, Stevens*. Oxford: Berg.
- Miller, D. A., (1991). Anal Rope. D. Fuss (Ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (s.148). Londra & New York: Routledge.
- Minh-ha, T. T. (1991). *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics* (s.194). New York & Londra: Routledge.

Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londra: Reaktion Books.

Proctor, J. (2004). *Différance, the Spectral, and the Work of Mourning in Aaron Valdez 's dissolve*. *Scholarly Essays*, JenniferProctor.com.

Sontag, S. (2001). *Against Interpretation*. S. Sontag (Ed.), *Against Interpretation and Other Essays*. Harmondsworth: Penguin.

Stollery, M. (2015). *Biography, Craft, Creative Labour: The Timeliness of Dai Vaughan's Portrait of an Invisible Man: The Working Life of Stewart McAllister, Film Editor*. *Journal of British Cinema and Television*, 12(3), 277–299.

Tarkovsky, A. (1987). *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. (Çev. Kitty Hunter-Blair) Austin: University of Texas Press,

White, P. (1999). *UnInvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Bloomington: Indiana University Press.