

Filmler ve Rüyalar Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar- wai
Thorsten Botz- Bornstein

İnceleyen: Engin Ümer

Filmler ve Rüyalar

Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar- wai

Yazar: Thorsten Botz- Bornstein

Kitabın Özgün Adı: Film and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar- wai

Çeviren: Cem Soydemir

Metis Yayınları, İstanbul, 2011, 237 s.

ISBN: 978-975-342-812-5

Sinemanın bir rüya sahnesi olduğu düşüncesi aynı zamanda imgelerin de tarihine içkin bir düşünmedir. İmgeler, insan varlığının kendilerine dokunmuş olmasıyla, rüya sahnesi olarak tehlikeli şekilde düşünülmüşlerdir. Bu yüzden her toplumun ikonoklastları olmuş, imgeleri kontrol etmenin yollarını aramış ve başarılı bir şekilde imge rejimleri düzenlemişlerdir. Bakışı zedeleyeceği, onu baştan çıkartabileceği bilinen imgeler hakikat rejiminin de güvencesini sağlamışlardır. Sürekli enflasyonun ve tüketimin olduğu günümüz imge rejiminde, imgelerin içinin boşaldığı söylenen bir zamanda böyle bir durum eskimiş ve batıl olma kanaatiyle yüzleşmek zorundadır. Böyle bir ikonoklasizmin günümüzde hakikatin elden kaçtığını göremeyecek kadar kör bir şekilde terörize olmaktan kendisini alamaması, onun tabutuna bir çivi daha çakılması gerektirmektedir.

Kitle kültürü eleştirisi için güçlü bir sıçrama noktası olarak sinemanın rüya sahnesi olduğu düşüncesi hala ilgi görmektedir. Sinemanın rüya sahnelerinin Foucaultcu iktidar metafiziğinin örneklemelerinden birisi olmaya devam ettiğini söyleyebiliriz. Bize bakan imgeler, kendimize çeki düzen vermemize neden olan bir Bakış, dolanımda olmaya devam etmektedir. Arzularımızın düzeni konusunda bu Bakışın 'kötü' bir eğitim verdiğini söylemek hala geçerliliğini korumaktadır. Bakış, kendisini sürekli yineleyerek gündelik gerçeklikten sıkılmışlığın içinden sıyrılma imkânını sunmaya devam etmektedir. Sinema ve rüya ilişkisi sanki zararlı bir ilişkinin, Hustav Jung ve Joseph Campbell'in mitlere ve arketiplere dayalı yapısal durumun sürekli tekrarıyla bilinçaltına hükmeder şekilde düşünülmekte, izleyici ise sadece zamanı ve mekânı tüketir halde, sanal bir zamandırılık ve mekânsızlık içinde kendisini kaybeder görünmektedir. Popüler bir algılamayla sanat filmine atfedilen katı gerçekçiliğin ise böylesi bir rüya sahnesi karşısında izleyiciyi yerine oturtan ve onu titreten bir gerçeklik algısı sunması gerektiği, en azından sinema pedagojisinde karşımıza çıkmaktadır. İlk film üretimi deneyiminin katı 'gerçekçi', yüze tokat gibi inme amacındaki sahnelerle bezeli olması didaktiklik tehlikesine düşme pahasına çok tutan fikirler listesinin başındadır.

Bunun yerine rüyayı kurtarmayı denemek, rüya sahnesini yeniden inşa etmek önerilemez mi? Bu soruya verilebilecek cevap zaten sinemanın rüya sahneleriyle işleyen bir sanat olduğudur. Diğer sanatlar gibi sinema da gerçeği yansıtmaz, onu üretir, gerçeklik algılarımıza değişimler meydana getirir. Alman felsefeci Thorsten Botz-Bornstein'un "Filmler ve Rüya" adlı kitabı da sinemanın rüya sahnesi üzerine. Platoncu ünlü imge düşüncesine nazire yapar şekilde Bornstein, sinema tarihinden belli başlı isimler etrafında sinemanın nasıl rüya sahneleri kurduğunu ele alırken bu aynı zamanda nasıl bir estetik ve epistemolojinin izleyiciye sunulduğunu anlatma amacıyla. Sinema tarihi, Lumiere'lerin belgesel nitelikli filmlerine karşılık Melies'in sinemanın kurgusal filmleri arasındaki zıtlık ile gerçek karşısındaki alınan tipik iki yaklaşım içinde gelişmeye başlamıştır. Bornstein'in de kitabında Rus biçimciliğine karşı Tarkovski'yi yani montaja karşı ritmi, yapıya karşı empatiyi, göstergelere karşı temaşayı koyduğunu söyleyebiliriz. Bir dizi makalenin bir araya geldiği çalışma birçok ismin olduğu bir düşünce dizisi içinde kurulurken biraz geri adım attığımızda geçen yüzyıl içinde düşünce ve sanatın konu ettiği birkaç sorun etrafında düşünüldüğünü görmekteyiz. Özne ve nesne arasındaki derin ayrım ve yabancılaşma, küreselleşme ve yerellik arasında merkez ve çevre, seyre karşı temaşa bu kitap için önerilebilecek söz konusu sorunlardandır. Her bir sorun ve diğerleri için özellikle Tarkovski'nin sinemasının getirdiği estetik düşünce kitabın daha çok O'nun etrafında örüldüğünü söylemek için haklı bir neden sunmaktadır.

Rüya, biçimcilerin montaj düşüncesindeki yabancılaştırıcı efekte karşılık, Tarkovski'de kendi iç zamanına sahiptir ve alışkanlığı kırma imkânını içinde barındırmaktadır. İlk bölüm bu düşüncenin açılanmasında meydana geliyor. Sahnenin kameraya kayıtlı hali, kendi iç mantığı ve zamansallığının yadırgatıcı, Tarkovski'nin ifadesiyle vahşet uyandıran bir etkiye sahip olması sinemanın rüya mantığının ne olduğuna dair fikir vermektedir (s. 34). Kameranın yakalama gücü, Tarkovski'nin karşı olduğu inşacılığa zıt şekilde, durumun kendisiyle olan karmaşık bir ilişkiyi anlatmaktadır. Kameranın yakalama gücü, yansıtmaman seyircinin âdemi merkezi noktadan seyrin keyfine varmasına izin vermeyebilir. Bir kaybolma ve yutulma anıyla ilgili de olabilir. Zaman kadar uzam konusunu kitabın ikinci kısmı Tarkovski'nin doğa düşüncesinin öznenin nasıl yutulduğunu anlatmakta. Bu bölümde Martin Heidegger ve Romantizm Tarkovski'deki uzam düşüncesi konusunda ortak düşünceleriyle karşımıza çıkıyorlar. Manzaranın etkileme gücü, geçmişin izlerinin özneyi titretmesi (bunun benzer şekilde gerçeküstücü sanatta da görülür) bu üçlünün ortaklığı olarak yazar tarafından okuyucuya sunulmaktadır.

Rüya, yadırgatıcı bir imkân olarak sinemanın her zaman kullandığı bir düşünce olacaktır. Sokurov'a ayrılmış olan kısımda bu yadırgatıcı etkinin, resim sanatına ait bir kullanım ile sinemanın nasıl ortaklık kurduğunun anlatılmasıyla devam etmekte. Tarkovski'nin takipçisi olan Sokurov'un resimsel olan ile nasıl bir rüya mantığı kurduğu sorusu kitabın üçüncü kısmını oluşturmaktadır. Sinemanın resim ile olan ilişkisinden çok fotoğraf ile olan garip bir kardeşlik ilişkisinden bahsetmenin daha mantıklı olduğu düşünülür. Ortak bir biçim dili, her ikisinin de gerçekliği göstermedeki güçlü yansıtmacılığı, doğumlarının eş zamanlılığı ve de sanatı yeniden ve yeniden düşündürten kuramsal ve kurumsal yönleri onları birbirine bağlamaktadır. Resim ise sinema için sanki nostaljik bir

nesneymiş gibidir. Yazar, Sokurov'un resimsel ile olan ilgisini aslında sinema ile ilişkilendirerek bir başka önermede bulunmaktadır. Yönetmenin resim gibi olan rüya uzamları için yazar, onların "filmlerden alınmış kareler" olduğunu önerir (s. 60).

Sokurov'un imge düşüncesi ise günümüz imge rejimine karşı bir tavır olarak okunmalıdır (s. 61). Tıpkı rüya etkisindeki gibi. Hissedilen bir şeylerin etkileyciliği nasıl bir epistemoloji önerir? Sokurov bu soruya imgeleriyle sezgisel bir algılama, izleyicinin imge karşısında kendiliğinden bir açılma yaşadığı eylem ile günümüzün imge rejimindeki boşaltıcı seyirin dışında bir deneyimle cevap vermektedir.

Sinemanın rüya olması, gerçekliği terk eder şekilde fantastiğin sınırlarında dolaşmasıyla gerçekleşmez. Fantastiğin sınırları rüyalarla ilgilidir. Ancak bir o kadar değildir. Belki de fantastik rüyalardaki işleyişim serbestçe varlık bulduğu değerli alanlardan birisidir. Ancak bu serbestlik sadece anlamsal düzen açısında bir rahatlıktan başka bir şey değildir. Sadece rüyanın tekrar etmesi ve kendi iç düzenini bulmasıdır. Ancak rüya fantastik bir şey değildir. Sürekli sınır ihlali içinde varlığını izler halinde sürdürme gücüne sahiptirler. Sinemanın rüya olması ise aygıt için bir yabancılaştırıcı potansiyelin farkına varılmasına koşut şekilde kendisini göstermiştir. Kamera için gerçeği yakaladığı düşünülür. Ancak kamera, her aygıt gibi gerçeği üretir, bir gerçeklik algısı meydana getirir ve bu çoğu zaman rüya benzeri bir şeye karşılık gelmektedir. Bazen de filmin kendisi bir rüya olma becerisine sahiptir. Bergman'ın da filmleri için önerilen bu yorumu Bornstein'de sürdürür. Bergman'ın ele alındığı ve rüya çalışmaları üzerine kısa bir tarihçenin de sunulduğu dördüncü bölüm rüya olarak film üzerine. Yazar, fenomenolojik yaklaşım ve yaratıcı/yazar kamera/kalem düşüncesini Bergman'ın filmleri için kullanırken filmlerinde kimin konuştuğu, ne söylediği, nerede ve nasıl olduğu gibi rüyalara özgü belirsizliğin olduğunu açıklamakta. İzleyici, Bergman'ın sinemasında -biçimci ve yapısalcı tutumun tersine- bütünleşmiş ve kendisini kaybetmiş bir deneyimin içinde bulunmaktadır.

İskandinav kültürüne ayrılmış kısa bölüm, Bergman'la ilgili bir önceki bölüme devam etmektedir. Bu sefer yazar, taşra ve merkez ekseninde sanatçının nasıl alımlandığı ve üretimindeki tavrın nasıl şekillendiği gibi sorular etrafında düşünmektedir. Mimar Aalto ile Bergman arasında bir benzerlik bulan yazar, her iki sanatçının da yerel unsurlar ile genel sanat kalıpları arasında tanıdık bir yabancılıkla nasıl bir tarz ortaya koyduğunu anlatmaktadır. Altıncı bölümde bir önceki kısa bölüm gibi merkez ve çevre ya da majör ve minör ekseninde bir düşünme üzerine. Bu bölümde yazar, rüya makinesi Hollywood'un rüyalardan korkan yönünün de olduğunu anlatmaktadır. Bu bölümde Arthur Schintzler'in "Rüya Roman" (1926) adlı romanıyla onun uyarlaması olan Kubrick'in "gözü Tamamen Kapalı"sını (2001) karşılaştırılmaktadır. Kubrick, Schintzler'in eserini yazara göre yersiz yurtsuz hale getirirken, O'nun rüya anlatısını başka bir düzeye çekerek, ara bölgede kalmaktansa kesin sınırlar içinde dolanmayı tercih etmektedir. Bu bölümün ilgi çekici ikilisi sadece bu iki sanatçı değil, Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyat düşüncesinin rüya söylemiyle ilişkilendirilmesi de diyebiliriz. Minör bir sanat ile majör bir sanat arasında ilişki, ikincisinin ilkinin asalak şekilde davranması ve ilkinin nasıl yersiz yurtsuz bıraktığı bu bölümde anlatılanlardan.

Wong Kar-wai sineması hakkında olan yedinci bölüm rüya sahnelemesine biraz daha farklı bir coğrafya içinden bakmakta. Sinema ve kültürel ayırım, milli kültür ve değerler, yerellik ve benzeri durumlar konusunda önerilebilecek bir şey varsa sinemanın bu gibi ayrımlarla beslenmesinin imkânsız olduğu veya bunların hem düşünsel hem de üretim açısından yetersiz beslenme kaynakları olarak görülmesi gerektiğidir. Yazının çevrilemezliğine ve anlamda her zaman bir şeylerin eksik kalmasına karşılık, sinema imgesinin böylesi bir ayırım ile düşünülmesi mümkün değildir. Bunun nedeni ilk başta hareket imgenin kendi başına yabancılığı kaldıran bir güce sahip olmasıdır. Perdedeki her şey kültürel belirlenmişliğinden sıyrılır, kültürel işaretler sadece birer anlatım aracı olarak zamanı yakalayan bir güç kazanır. Belki de sinemanın kolaylıkla küresel olmasında sinema imgesinin kendi başına böyle bir özelliği olduğunu, yalın bir evrensellik iddiasında bulunmadan, söylemek mümkündür. Bornstein'de Batı-Doğu yabancılaştırıcı ve tözselleştirici ayrımı bir kenara iterek Wai'nin sinemasındaki pan-Asya kültürün nasıl şekil kazandığını bu bölümde anlatmaktadır.

Modernliğin etkilerinin anlatsal açıdan sadece batılı boyutu sanıldığı gibi tek başına değildir. Kapitalizmin etkileri batı kültürünü kökten değiştirdiği gibi diğer kültürlerde de oldukça garip ve tedirgin edici hatta tekinsiz bir karşılaşma meydana getirmiştir. Wai'nin karakterlerinin, batılı Dandy tipine benzerliği bunun açıklamak için örnek olurken söz konusu tipin sadece batılı olmayan modernliğin yayılımına koşut bir tip olduğunu söyleyebiliriz (s.121). Kitabın anahtar kelimelerinden olduğunu düşündüğümüz dandy, Wai'nin karakterlerini karşılamasıyla kapitalizmin etkilerini yaşayan doğu toplumunun halet-i ruhiyesini anlatma görevini kazanmakta. Bornstein için Wai'nin karakterleri şehir sokaklarında amaçsızca dolaşan, seyreden ve büyülenen, kapitalist toplumla bütünleşebildiği gibi ondan da ayrı olamayan özelliktedir (s. 121). Modernliğin etkileri içinde dandy tipi burada ne yerel olmaya ne de batılı tip olarak nasıl varlık gösterebiliriz sorusuna cevap şeklinde anlaşılabilir. Tersine dandy arada kalmış birisidir. Rüya alanı Wai'nin sinemasında kapitalizmin meydan getirdiği bu durum karşısında bir yabancılık, uyumlu bir uyumsuzluk, kawaii estetiği içinde kiçleşmiş ve sevimli, çocuksu bir sahnelemeyle şekil kazanmaktadır (s. 124). Hollywood merkezli rüya sahnesinin metalaşmış bir dünya içinde kaybolan izleyicisi Wai'nin estetiğinde kapitalizmin meydan getirdiği semptomlar karşısında alınabilecek tavırlardan birisiyle karşılaşmaktadır.

Tarkovski'nin rüya alanı gizemli ve belirsiz, modern kültür içinde izleyicisini bir başka zaman ve mekân algısına götürmektedir. O'nun sinemasındaki bu özelliği aklın belirleyici gücünden kaçan ve aklın yolunu terk eder şekilde görmek olağandır. Sekizinci bölümde yazar bu soruya cevap vermeye, Tarkovski ile Plotinos düşüncesi arasındaki koşutluklar içinde düşünmektedir. Bornstein, Tarkovski'nin Plotinos'un Orta Çağ ve Rönesans'ı etkileyecek olan Platonculuğundaki aklın yolundan giden gizemcilik düşüncesiyle benzerlik taşıdığını yazar (s. 135). Tarkovski'nin modern dünyanın meydana getirdiği çatlağın bilincinde olan bir kuşağın ve uzunca bir söylemin içinde olduğunu da göstermektedir. Tarkovski için sinema imgeleri organik bir şekilde, içsel zorunluluklarıyla meydan gelmelidir (s. 139). İmgeler, daha sonra Benjamin ile ilgili bölümde yineleneyeceği gibi, temaşa etmenin yolunu, özne ile nesne arasında meydana gelen derin ayırımın aşılma imkânını sunmalıdır (s. 142).

Son bölüm olan film ve rüyalar hakkında on sözcükten oluşan sözlük denemesinden önce Benjamin ile Tarkovski'nin yan yana getirildikleri bölümde rüya alanı ve rüyanın yadırgatıcı etkisi anlatılmaktadır. Birinci bölümü anarak, biçimcilerin yabancılaştırıcı etkisine karşılık Benjamin'in empati ve alegori düşüncesindeki birden parlayıp sönen imajların içinde dünyanın kendisini göstermesi, gerçekliğin dışında bir alanın, bir rüya alanının olduğunu değil, aslında deneyimin sürekli bir ara alan, sınır silikliği yaratarak dünyayı görmemizi sağladığı anlamına gelmektedir (s. 152, 153). Tarkovski ile Benjamin'i birbirlerine yaklaştıran her ikisinin de biçimcilere karşı olması değildir sadece. Söz konusu olan bu sınır silikliğini düşünmüş olmalarıdır. Bornstein için her ikisi için 'ritm' ortak kelimelerdendir. Ritm, Tarkovski'de birbirinden uzak görüntülerin sahnelerin bir araya gelmesidir (s. 155). Montaj ve kurguya, yani kitap boyunca Eisenstein'in başını çektiği biçimci düşünmenin fikirlerine karşı eleştirel bir tutum geliştirmenin ve onu bozmanın yollarındandır.

Benjamin modern kültürün şimdisi içinde deneyimi kurtarır şekilde yazmayı amaçlamıştır. Amacı basit bir kronoloji meydana getirmek, bir tarihçi gibi çalışmak değil, şimdi içinde bir düşünmenin mesafelendirici durumları aşan bir dalış ile düşünmenin imkânlarıyla yazmak olmuştur. Paris üzerine yazılarında da görülen Dandy karakteri, simgeciliği eleştiren bir alegorici figürü olarak karşımıza bu bölümde yeniden çıkarken önerdiği eylemselliğin örnekleme olmaktadır (s. 159). Dandy, modern karakterlerden birisi olarak deneyime dair yenilikler sunmaktadır. Onun bakışı, kendisine çarpan yadırgatıcı alegoriler ile buluşur. Simgelerin akılcılığı karşısında Benjamin'in alegori önerisi deneyimi kurtaran, modern öznenin merkezi gücünü bozan bir yabancılaştırıcı deneyimi sağlar (s.159). Tarkovski'de simgeye karşı uzak tutumuyla ve Benjamin'e benzer bir tavır ile "dolayumsuz" bir sinema tavrı önermektedir (s. 160). Benjaminci tefekkür, Dandy'nin içine daldığı alegoriler gibi Tarkovski'de dolayumsuz bir sine-bakış ile dünyaya dalış yapmaktadır. Bu gözlemcinin güvenli noktasının sarsılarak rüyamsı bir edimsellikte kendisini bulması anlamına gelmektedir.

Bugün sinemanın rüya olduğunu söylemek üzerine söz edilecek bir âlemin içine dalmak ile keyfi çıkartılacak bir sahnede kaybolmak ile karşılaşılır gibidir. Ancak sinemanın rüya olması, imgelerin deneyimi içinden bir dünya deneyimi yaşamaktır. Elbette estetik gibi bir başlık günümüzün şeyleştirici gücü içinde oldukça sıradan ve akademik görünecektir. Ancak sinemanın rüya olması, rüya sahneleri veya rüyamsı oluşu deneyimin sınır silikliği içinde sürekli bir dil arayışı anlamına gelmektedir. Bornstein'in da kitabı bu dili üretenler üzerinden sinemanın rüya olmasını anlatmaktadır. Temelde göstermek isteği de sinemanın deneyime dair olduğudur. Temaşa, bir tip olarak dandy, empati, gizem, zarafet gibi kavramlar kitabın anahtarları görevindedirler. Bunlar modernitenin meydana getirdiği etkileri anlatma ve anlamının anahtar kelimeleri olmalarıyla da anlamlı görünmektedirler.