

## Film Çalışmalarında Eleştirinin Dönüşümü: Görsel-İşitsel Denemeler (Audiovisual Essay)

İpek Gürkan\*

### Özet

Bu çalışma, teknolojik ve dijital gelişmeler ile birlikte film eleştirisindeki dönüşüme odaklanmaktadır. Dijital film düzenleme programlarına erişimin kolaylaşması ve yaygınlaşmasıyla birlikte görsel-ışitsel denemeler (audiovisual essay) film çalışmalarında yeni bir eleştirel form olarak belirmiştir. Çalışmada, görsel-ışitsel denemelerin dijital bir eleştiri yöntemi olarak film çalışmalarındaki yerini ortaya koymak amaçlanmaktadır. Görsel-ışitsel denemeleri, metin üzerinden ilerleyen geleneksel akademik film çalışmalarına alternatif olarak ele almak mümkündür. Bu bağlamda çalışmada; görsel-ışitsel denemeleri açıklayıcı bazı önemli özellikleri ortaya konarak, görsel-ışitsel denemelerin hem kendisi hem de sınırları üzerine düşünülmektedir. Çalışmada ele alınan görsel-ışitsel denemeler, temel soru ve kavramlar aracılığıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Bu kavram ve sorularla birlikte aynı zamanda, görsel-ışitsel denemelerin film çalışmaları alanında teori ve pratik arasındaki yakınlaşmaya katkısı açıkça görülmektedir. Bu yönüyle görsel işitsel denemeler, görsel ve işitsel olanının üzerine düşünmek değil, görsel ve işitsel olan aracılığıyla düşünmektir. Çalışma, görsel-ışitsel denemelerin geleneksel metin tabanlı akademik film eleştirilerindeki dönüşüm potansiyelini ortaya koymasından dolayı ayrıca önemlidir. Sonuç olarak görsel-ışitsel denemeler, film çalışmaları alanındaki metin tabanlı araştırmalara hem alternatif olabilecek, hem de ona katkı sağlayacak yeni düşünce alanları açmakla birlikte görsel-ışitsel eleştiriyi ve metinsel eleştiriyi, birbirini besleyen iki farklı eleştirel yöntem olarak görmek mümkündür.

**Anahtar Sözcükler:** Görsel-ışitsel Denemeler, Video Denemeler, Film Eleştirisi, Videografik Film Çalışmaları, Teori ve Pratik.

Bu çalışma TÜBİTAK (Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu) 2219 Doktora Sonrası Araştırma Bursu desteğiyle Birkbeck, University of London'da yazılmıştır. Katkılarından dolayı TÜBİTAK'a ve nazik ilgisi ve desteği için Profesör Catherine Grant'e çok teşekkür ederim.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-9436-5734>

E-mail : [i.gurkan@bbk.ac.uk](mailto:i.gurkan@bbk.ac.uk)

DOI: [10.31122/Sinefilozofi.633100](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.633100)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.10.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.12.2019

## Transformation of Criticism in Film Studies: Audiovisual Essay

İpek Gürkan\*

### Abstract

*This study focuses on the transformation of film criticism with technological and digital developments. Audiovisual essay has emerged as a new critical form in film studies with access to digital film editing programs made easier and widespread. In this study, it is aimed to reveal the place of audiovisual essays in film studies as a method of digital film criticism. It is possible to consider audiovisual essays as an alternative to traditional text-based film criticism in film studies. In this context; some important features that explain the audiovisual essays are put forward and both the limits of the audiovisual essays are considered. The audiovisual essays discussed in this study are tried to be explained through key questions and concepts. Along with these concepts and questions, the contribution of audiovisual essays to the convergency between theory and practice in the field of film studies is seen clearly. In this aspect, audiovisual essay is not to think about the visual and auditory, but to think through the visual and audio. The study is also important in that audiovisual essays reveal the transformation potential of traditional text-based academic film critics. As a result, it is possible to see audiovisual criticism and textual criticism as two different methods that feed each other.*

**Keywords:** *Audiovisual Essays, Video Essays, Film Criticism, Videographic Film Studies, Theory and Practice.*

This study was written at Birkbeck, University of London with the support of TUBITAK (Scientific and Technological Research Institution of Turkey) 2219 Postdoctoral Research Fellowship Programme. I would like to thank TUBITAK for their support and Professor Catherine Grant for her kind attention and contributions.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-9436-5734>

E-mail : [i.gurkan@bbk.ac.uk](mailto:i.gurkan@bbk.ac.uk)

DOI: [10.31122/Sinefilozofi.633100](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.633100)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.10.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.12.2019

## Giriş

*“Giz [...] görünen şey ile söylenen şeyin, mevcudiyetin basitliğinde karşılaştıkları nokta olacak. Giz, ancak hafif bir salınım ile, gizemli noktadan kopabilirse kavranabilir hale gelecektir”*  
(Blanchot, 2014: 106)

Dijital medya teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte filmlere erişim kolaylaşmış ve bunun sonucunda film eleştirisi de yalnızca akademinin üretiminden bağımsızlaşmış ve sinemaseverlerin de ilgilendiği bir alan haline gelmiştir. Bununla birlikte yeni seyir biçimleri ortaya çıkmış ve sinemanın izleyiciden gizlediklerinin açığa çıkarılmasına yardımcı olmuştur. Lazzarato’ya göre; dijital ve elektronik teknolojilerin gelişmesiyle birlikte dijital imaj üretimindeki değişim temelde “zamanın alıkonmasının, biriktirilmesinin üretim sürecindeki değişimi”dir (2017: 99). Bu nedenle teknolojik değişimler aynı zamanda medyumların kendi fenomenolojik ve ontolojik doğasını sorgulamaya ve onu yeniden düşünmeye neden olmuştur. Zielinski’ye göre ise artık sinemayla ilgili olanın yerini, tek bir teknolojik bağılılığı kabul etmeyen, yerine farklı teknolojiler (ve medyumlar) ile arasında yeni bağlar yaratmayı hedefleyen bir kavram olarak “görsel-işitsellikler” almıştır (aktaran Parikka, 2016: 45).

Video, Latince’de görmek anlamına gelen *vidēre* kelimesinden türemiştir. Deneme (essay) ise, Yunanca’da sormak, Fransızca’da ise deneme anlamlarına gelmektedir. Bu tanımlar videonun görsel ve deneysel bir anlatı olarak yeni düşünceler yaratabileceği ve yeni sorular sorabilme kapasitesini göstermektedir (Bresland, 2010). Görsel-işitsel denemelerin “*audiovisual essay*”, “*video essay*”, “*visual essay*”, “*videographic film*”, “*cinematic essay*” gibi farklı kavramlarla ele alındığı görülmekte ve kesin bir kavramsal karşılığı bulunmamaktadır. Ancak bağımsız görsel-işitsel deneme yazarları Álvarez Lopez ve Martin (2014a), hem medyada ihmal edilen bir unsur olarak sesin önemini vurgulaması, hem de deneme sözcüğünün medya ve film alanlarının üretim ve analizini şiirsel ve entelektüel bir biçimde ortaya koymaya yaraması ve üstelik “video” kelimesinin dijital çağda anakronik kalması nedeniyle, yaygın olan video deneme (video essay) kavramını kullanmayı tercih etmemişlerdir. Tüm bu nedenlere katılmakla birlikte, bu çalışmada görsel-işitsel deneme (audiovisual essay) tanımlaması kullanılmıştır.

Görsel-işitsel deneme çalışmaları Anglosakson akademik literatürde “*videographic film criticism*” veya “*videographic film studies*” olarak karşılık bulmaktadır.<sup>2</sup> Görsel-işitsel denemeleri akademik film çalışmaları alanında, hem teorik hem de uygulama açısından zengin olanaklarıyla “yeni” bir form olarak görmek tartışmaya açık olsa da, teknolojik ve dijital gelişmelerin film çalışmalarında köklü bir dönüşüme neden olmasıyla birlikte, görsel-işitsel denemelerin yapımı kolaylaşmış, yaygınlaşmış ve bu doğrultuda kendi özgün formunu yaratabilmiştir. Görsel-işitsel denemeler; *YouTube*, *Vimeo* gibi video paylaşım sitelerinin ortaya çıkması, doğrusal olmayan (non-linear) kurgu yazılımlarının yaygınlaşması, filmlere hem veri olarak, hem de arşiv olarak erişilebilirliğin kolaylaşması gibi bir dizi etken ile çevrimiçi ve ücretsiz platformlarla eş zamanlı gelişerek ve akademik uygulayıcılarının da büyük katkısıyla bugünkü formunu almıştır.

Görsel-işitsel denemeler, görüntü ve sesin birlikteliğini esas alınır. Akademik film eleştirisi çalışmalarında, geleneksel metin tabanlı eleştirilerde yer verilen teorik metinlerden

<sup>1</sup> Çalışmada görsel-işitsel denemeler (audiovisual essay) kavramı tercih edilse de, video deneme (video essay) kavramının kullanımı daha yaygın olduğunu söyleyebilirim.

<sup>2</sup> Çalışma başlığında yer alan “eleştiri” kavramı fenomenolojik ya da tarihsel ve felsefi bir kavram olarak ele almak amacıyla kullanılmamıştır. Daha ziyade, film incelemesinde işlevsel bir araç olarak ve daha çok da görsel-işitsel denemelerin, genel adıyla videografik film eleştirisinin akademideki önemini ve yarattığı dönüşümü vurgulayabilmek adına kullanılmıştır.

alıntılar ve filmlerden doğrudan görüntülerle metinsel eleştiriyi formalsal açıdan kısıtlayan sınırlar yoktur. Görsel-işitsel denemeler, film eleştirmeninin/yazarının yaratıcılığını ve öznelliğini ortaya koyar. Görsel-işitsel denemeler bir film türü (janr) olarak düşünmemek gerekir; çünkü türlerin belirlediği sınırlardan bağımsızdır. Görsel-işitsel denemeler, görsel ve işitselliğin kaynaklarını kullanan melez bir biçim olarak görülebilir.

Görsel-işitsel denemelerin bir deneyim alanı olarak potansiyeline değinmeden önce "essay" (deneme) kavramına bakmak gerekir. Adorno'nun (1958/2004) "Der Essay as Form" (Form Olarak Deneme) adlı metninde denemenin kendine ait doğasını şu şekilde açıklar:

*[...] kendi sorumluluk alanının dışardan dayatılmasına izin vermez. Bilimsel bir şey üretmek ya da sanatsal bir şey yaratmak yerine, çocuksuluğun esinini yansıtır onun çabası, hiç sıkılmadan, başkalarının çöktan yapmış olduğu şeylere tutulur. Sınırlandırılmamış bir çalışma ahlakını model alıp da tını hiçlikten yaratılmış olarak tasarlamaya kalkışmaz, bunun yerine sevileni ve nefret edileni yansıtır (2004: 14).*

Görsel-işitsel deneme yazarı da, de tıpkı bir çocuğun keşfederken duyduğu heyecana sahip olarak; hem yeni, hem tanıdık olan ile karşı karşıyadır. Görsel-işitsel deneme yazarı, zaten bilinir olanı bozarak kendi öznelliğini ortaya koyar ve yeni bir şey yaratır. Görsel-işitsel deneme yazarı, geçmiş sinema tarihi bilgisinden ve kültüründen yararlanarak eski filmlerden imajları bir araya getirir. Görsel-işitsel deneme önceden üretilmiş filmlerden yaralanarak yaratıcı bir keşifte bulunur. Görsel-işitsel deneme yazarı, film görüntüleri üzerine teorik metinlerden alıntılarını yaparak veya bir alıntıya gerek duymadan doğrudan film imajları aracılığıyla niyetini açıklamaya çalışır. Farklı filmlerden görüntüleri bir araya getirme (assemblage) ve yeniden yaratma (remix) kuşkusuz yaratıcı bir eylem olmaya adaydır. Ancak bunu yaparken montajın teknik olanaklarını kullanarak ve videonun kendi medyumunda anlatının sınırlarını yeniden keşfederek bir deneyim alanı oluşturur. Görsel-işitsel denemeci, filmler üzerinde görünmez olan düşünce ve fikir dünyasını hakkında, metin analizi yaptığı filmin kendisinden aldığı görüntülerle, eleştirisini "doğrudan" imgeler üzerinden ve onlar aracılığıyla yapar.

Görsel-işitsel deneme çalışmaları farklı alanlarla yeni yakınlıklar kurmaya yardımcı olur. Toplumsal ve teknolojik yakınsama biçimi olarak teori ve pratik arasında; türler, üretim ve dağıtım yöntemleri ve görüntüleme biçimleri arasında yeni sinerjiler sağlamaktadır. Bunlar; sınırlar, disiplinler ve metodolojiler arasında işbirliği için yeni fırsatlar yaratırken, yeni ifade ve söylemleri de mümkün kılar ve onlara ilham verir (Eriksson & Sørensen, 2012). Görsel-işitsel denemeler bunun melez bir örneği olmakla birlikte birçok farklı alanı yeniden düşünmeyi ve birlikte ele almayı gerektirmektedir. Tüm bu eleştiri biçimlerinin önerdiği şeyin, film deneyimine yaklaşmanın sadece doğrusal olmayan bir yolu değil, aynı zamanda daha etkileşimli bir metodoloji olduğunu söyleyebiliriz (Rosenbaum'dan aktaran Grant, 2014a). O halde videografik film eleştirisinin aynı zamanda eleştirel bir "yöntem" olduğunu söyleyebiliriz. Eleştirel bir yöntem olarak videografik film çalışmaları, akademisyenlerin uygulama alanıyla arasındaki mesafeyi kıırarak, çevrimiçi dijital uygulamalara yakınlaşmasını sağlamıştır. Buna, akademik film eleştiri yazarları ile film eleştirmenleri arasındaki mesafeyi de ekleyebiliriz. Videografik film çalışmalarının öncü isimlerinden ve aynı zamanda akademisyen olan Catherine Grant, videografik film eleştirisinin gelişmesiyle akademik çalışma ile film kültürü arasında daha geniş bir çevrimiçi süreklilik yaratıldığını ve buna özellikle sinefil<sup>3</sup> kültürünün eklendiğini söylemektedir. Bu durum Grant'e film çalışmalarının erken dönemini 60'lı yılların sonları ve 70'li yılların deneysel ve genellikle politik bir sinema olduğu zamanları hatırlatır (Grant, 2014b).

<sup>3</sup> "Cinephilia 2.0" iki temel anlamda düşünülebilir. İlk olarak, sıradan sinefilleri daha iyi anlamak adına tüketiciyi filmler hakkında bilgilendirmeleri ve kendilerinin tüm zamanlarını filmler hakkında konuşmaya film "enthusiasts agency" olarak adlandırılan bir heves ve ilgi anlamlarını karşıladığı bilinmektedir. Bununla birlikte internet artık onlara görünürlük sağlar ve bununla birlikte ne gibi yenilikler ortaya çıkar. Örneğin diğer sinema bağımlılığının ne yapmaya başladığını takip ederek film yorumu incelemeler veya tartışmalar. İkincisi, bu keşif, İnternet'in izleyicinin kurumunu nasıl güçlendirdiği hakkında bilgilendirir ve bu nedenle, sinema tüketicisinin güçlenmesine katkıda bulunabilir, bunun dört boyutu şöyle tanımlanabilir: bilgi, filme erişim, kendi kararını yayınlama ve arşivleme'dir (Laurent 147-148). Çalışmada yeni tip sinefil ile "Cinephilia 2.0" kastedilmektedir.

Ayrıca yine bu dönem, deneysel filmlerin üretildiği ve daha “özgür” olunduğu geleneksel sinefil kültürünün oluştuğu bir dönemdir ve çevrimiçi kültür bu dönemi yeniden ortaya çıkarmıştır.

Kısacası çevrimiçi bir kültür gittikçe yerleşerek, bu doğrultuda her şey görsel-ışitsel lehine ilerlemektedir. Bununla birlikte sanatsal ve akademik üretim, benzer şekilde teorik ve pratik eleştiri arasındaki ilişkiyi sorgular ve her biri arasında geçişkenlik sağlar. Dolayısıyla videografik eleştirinin çok boyutlu ve çok modüllü (*multimodal*)<sup>4</sup> bir araştırma yöntemi olduğunu söylemek gerekir.

Bu bağlamda çalışmada görsel-ışitsel denemeleri açıklayan bazı kilit kavramlar öne çıkarılmaktadır.<sup>5</sup> Bu kavramlar görsel-ışitsel denemeler hakkında detaylı açıklamaları içermekle birlikte, görsel ve ışıtsel olanın kendi doğasını anlamamıza yardımcı olmakta, aynı zamanda yazılı denemelere dair bazı eleştirilerin önünü açmaktadır. Bu amaçla çalışmada öncelikle görsel-ışitsel denemelerin akademik metin tabanlı eleştiri karşısındaki yerini daha iyi anlamak için teori ve pratik arasındaki ilişkiye değinilmektedir. Daha sonra, görsel-ışitsel denemelerin özü olan montaj eylemi ve bu eylemin deneysel ve sanatsal kullanımı olarak düşünebileceğimiz “*détournement*” kavramı ile görsel-ışitsel denemeler üzerine düşünülmektedir. Sonraki başlıkta görsel-ışitsel denemelerin; görme, deneme ve deneyim kavramlarını daha iyi anlamamızı sağlaması açısından görsel-ışitsel denemelerin dokunsal (*haptic*) özelliği yer almaktadır. Çalışmada son olarak görsel-ışitsel denemelerin yaygın biçimlerine yer verilmektedir.

Çalışmanın amacı, görsel-ışitsel denemeleri; kendisini anlamaya ve açıklamaya yardımcı olabilecek kavramlar üzerinden düşünmektir. Bu kavramlar, görsel-ışitsel denemelerin hem teorik, hem de pratik yönüne vurgu yapmaktadır. Sonuç olarak bu metin, görsel-ışitsel denemelerle birlikte ele alınan kilit kavramların her birinin ayrı bir araştırma alanı olabileceği bilinciyle ortaya konmuştur.

### **Görsel İşıtsel Denemeler Film Çalışmaları Alanında Akademik Eleştirilere Alternatif Olabilir mi?**

Bu tartışmayı yapmadan önce görsel-ışitsel denemelerin teori ve pratik arasındaki ilişkiyi dönüştürmesine bakmak gerekir.

#### ***Teori ve Pratik***

Sinemanın tarihi film üreticilerinin pratik bilgisiyle değil, film çalışmaları alanında akademik çalışma yapanların teorik bilgilerine dayanarak yazılmaktadır. Bu nedenle teorinin deneyim eksikliği her zaman sorgulanan bir alan olmuştur. Bu durum uzun yıllar teorik ve pratik çalışma alanlarının bile birbirinden ayrışmasına ve her iki alan arasında ciddi bir kopukluğa neden olmuştur. Teorik ve pratik arasındaki bu kopukluk, akademik alanda her zaman tartışılan bir konu olmuştur. Görsel-ışitsel denemeler ise, pratik ve teorinin tam arasında deneyimsel bir alan olarak durmaktadır.

<sup>4</sup> C. Grant (2019) Introducción al video-ensayo, Universidad Torcuato Di Tella. Çevrimiçi: <https://www.youtube.com/watch?v=7FV62X6cJgM>, erişim tarihi: 08.08.2019.

<sup>5</sup> Bu metinde, yalnızca film görüntülerine dayalı olarak gerçekleşen görsel-ışitsel deneme çalışmalarına yer verilmektedir. Ancak literatürde de sinema tarihine dayalı bir görsel-ışitsel deneme tarihi ortaya çıktığı görülmektedir. Bununla birlikte televizyon film ve dizi görüntülerinden yararlanılarak gerçekleşen görsel-ışitsel denemeler de vardır. Ancak filmler üzerine çalışılması kadar yaygın değildir. Pantenburg (2017), televizyon tarihinin, görsel-ışitsel denemelerde daha az yer almasının ilgi eksikliğinden ziyade, televizyon arşivlerine erişim zorluklarından kaynaklandığını belirtmektedir. Buna karşın, film arşivlerine erişimde hız ve kolaylık olduğu açıkça görülmektedir.

Önceden, görsel-işitsel materyaller oluşturmak yalnızca medya uygulayıcılarının ve teknoloji meraklısı bireylerin alanıydı. Günümüzde, ucuz, verimli ve kullanımı kolay olan üretim araçlarının geliştirilmesi, akademik araştırmacıların görsel-işitsel medya oluşturmalarına olanak sağlamıştır. Dolayısıyla bu yeni formdaki çalışmaların çoğu akademisyenler tarafından üretilir. Çünkü akademik literatürün darlığı ve geleneksel metin analizinin kısıtlamaları bu çok yönlü formun olanaklarından yararlanmak için birer neden olmaktadır. Diğer taraftan, metin tabanlı deneme yazarları, görsel-işitsel deneme yazarlarının önceden üretilmiş filmler üzerinden yeni bir şey ortaya koymasını sorgular. Onun, zaten var olan bir şey karşısında yaratıcı olabilme olasılığını kabul etmez (Eriksson & Sørensen, 2012). Bu eleştirinin kaynağını, teori ve pratik arasındaki ayırmda ve özellikle bilimler arası hiyerarşide aramak mümkündür.

Metin tabanlı geleneksel denemelerde görsel-işitsel olanı anlatmaya çalışan kelimeler, gösterilene uzak, yalnızca bir “temsil” olarak kalmaktadır. Oysa görsel-işitsel denemeler; hem teorik olanı, hem de görsel olanı “doğrudan” göstermektedir. Dolayısıyla, akademik yazının ve görsel-işitsel denemenin kullandıkları araçlar farklı olduğundan, bunların düşünce biçimlerine yansımaları da farklıdır. Her ikisinin de kendine özgü anlatı yapıları vardır ve Grant’ın ifade ettiği gibi görsel-işitsel denemeler; “performatif”, “yaratıcı” ve “zaman” tabanlı bir alandır. Özellikle bu üç özelliğini düşündüğümüzde görsel-işitsel denemelerin deneyimsel boyutu öne çıkıyor.

Görsel-işitsel deneme yazarlarının deneyimlerine yakından bakmak yol gösterici olacaktır. Film eleştirmeni Christina Álvarez López *Games* (2009) adlı video çalışmasında, *Germania Anno Zero* (*Almanya Sıfır Yılı*, Roberto Rossellini, 1948) ve *Ivan’s Childhood* (*Ivan’ın Çocukluğu*, Andrei Tarkovsky, 1962) filmlerinin benzerliklerden yola çıkarak bir görsel-işitsel deneme çalışması yapmayı düşünür. Ancak görsel-işitsel deneme sürecinde filmlerin birbiriyle diyalog halinde olduğunu ve aslında aralarındaki benzerliklerden çok, farklılıkların yaratıcılığında yararlanabileceğini keşfeder. Görsel-işitsel deneme çalışması iki film arasındaki diyolojik etkiden yararlanarak gerçekleştirilmiştir. Her iki film de savaş ve çocuk ilişkisine odaklanmaktadır. Ancak filmin karakterleri Ivan ve Edmund’ın savaşı deneyimlemeleri birbirinden farklıdır. Görsel-işitsel denemenin üretim sürecinde, her iki filmin sesleri birbirine karışarak bir problem haline dönüşürken, bu seslerin *Almanya Sıfır Yılı* filmindeki çocuk karakter Edmund’un belli etmekten kaçındığı duygu ve düşüncelerinin dış sesine dönüştüğünü keşfeder. Álvarez Lopez & Martin’in, (2014b) belirttiği gibi, bir metinde anlatılmak istenen, kaygı duyulmayan bir problem, bir kenara bırakabilir ve yalnızca analiz etmek istenilen yönler odaklanılabilir; ancak görsel-işitsel denemede aksine, onları görmezden gelmek güçtür, çünkü ekranda veya film müziğinde görünebilir ve önünüze çıkabilir. Bu nedenle bu çalışmada problemler yaratıcı bir şekilde söyleme dahil edilmiştir.



Görsel 2: *Games*, 2009. *Almanya Sıfır Yılı* ve *Ivan’ın Çocukluğu* filmlerinin karşılaştırmalı olarak gerçekleştirilmiş görsel-işitsel deneme çalışması.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Çevrimiçi: <https://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/frankfurt-papers/cristina-alvarez-lopez-adrian-martin/>, erişim tarihi: 29.09.2018.

Bu görsel-işitsel deneme çalışmasında, savaş sonrası yıkım arasındaki çocukları diyalog içine girdiklerinde, bir filmin diğerine ne verebileceği üzerine düşünerek ortaya çıkmıştır. Burada görsel-işitsel deneme yazarı, *Ivan'ın Çocukluğu* filminin görüntülerinin ve seslerinin *Almanya Sıfır Yılı* filmine nüfuz ederek, filmin karakteri Edmund'un bilinçdışı sesine dönüştüğünü keşfeder. Edmund'ın cinayet işlemesi ve sürekli korku ve tetikte yaşaması gibi durumlar *Ivan'ın Çocukluğu* filminde somutlaşır. Böylece Ivan'ın sesi, Edmund'un kendisine karşı öfkesini yansıtan bir dış sese dönüşür ve karakter Nazizm'in bir figürü haline gelir. Görsel-işitsel deneme yazarının bu deneyimsel keşfi, aynı zamanda çalışmanın yaratıcı ve performatif bir şekilde gerçekleştiğini göstermesi açısından da önemlidir.

Adorno'un belirttiği gibi "[...] denemede, düşünce kendini geleneksel hakikat kavramından arındırır" (2004: 23). Yukarıdaki çalışmada da görüldüğü gibi, deneme yazarı öngörülemez olanı kendi mecrasına yansıtarak özgüllüğünü oluşturur. Bir film için hakikat gibi görünenler diğer film için farklılık gösterebilir. Böylelikle kendisi, kendi hakikatının üreticisi olan bir amaca ve araca dönüşür. Bu yönüyle görsel-işitsel denemeler, hem öznelarası (intersubjective) hem de öznenin kendi düşüncesiyle kendi içinde yeniden şekillenen Grant'in de ifade ettiği gibi *intrasubjective* bir deneyim olduğunu gösterir.

*"Yöntemin mutlak ayrıcalığı konusunda düşünce alanında şüphe uyandırmayı ise sadece deneme başarmıştır. Özdeşlik-dışı'nın bilincinin belirmesine izin verir deneme, onu doğrudan ifade etmese bile. Radikal olmama konusunda radikaldir, şeyleri bir ilkeye indirgemeye yanaşmayışıyla, kısmi olanı bütünsel olana karşı vurgulayışıyla, parçasal niteliğiyle radikal"* (Adorno, 2004: 21).

Adorno'nun yazılı denemelerin biçimsel özelliklerinden anlatmak için kullandığı bu kavramlar, aynı zamanda görsel-işitsel denemelerin özelliklerinin de anlaşılması açısından da önemlidir.

*"Denemenin parçalı ve olumsal olduğu yolundaki yaygın eleştirinin kendisi de bütünlüğü ve dolayısıyla özneye nesnenin özdeşliğini varsaymakta ve sanki bütüne hâkim olunabilmiş gibi yapmaktadır. Oysa denemenin yapmak istediği, geçicidedeki ebediyi bulmak ve damutıp çıkarmak değil, geçiciyi ebedi kılmaktır. Denemenin zayıflığı, dile getirmek zorunda olduğu özdeşlik-dışına tamkılık eder"* (Adorno, 2004: 23).

Bu görsel-işitsel olanın deneyiminde görüldüğü gibi, görsel-işitsel denemeler metin tabanlı denemelerden çok farklı bir formdur. Bu farklılık, onun hakikate yaklaşımında geleneksel olanı tekrar etme yanılışına düşmemesidir. Düşüncenin özgürlüğü ve belki de özgüllüğü, montaj eyleminde gerçekleşir. Dolayısıyla hem metin, hem de görsel-işitsel denemenin birlikte yapılacağı bir çalışmanın sonucu, yazılı olanı tekrar etmek yerine, yazılı ve görsel-işitsel materyaldeki farklılıktan yaratıcı ve dönüştürücü bir biçimde yararlanmayı gerekli kılar. Bir başka ifadeyle, yazılı olanın görsel-işitsel denemenin deneyimi hakkında açıklayıcı olabildiği gibi, ikisi arasındaki geçişkenliği de aktarabilmesi beklenir.

Film çalışmaları alanında teorik düşüncenin tohumları görsele yani filmlere dayanmaktadır. Teorik düşüncenin teşvik edici unsuru olarak filmler, yalnızca anlaşılmayı beklemez. Aynı zamanda kendilerinin yapıldığı koşul ve tarihten bağımsız olarak yeniden ve farklı düşünceler üretilmesi için de oradadırlar. Dolayısıyla akademik yazına yalnızca alternatif değil, aynı zamanda akademik yazınının, teorinin pratikle olan bağlarını kurmaktadır. Bu açıdan bakıldığında yazılı denemelerin hayal gücüne katkı sunması ve sözü geçen görsellerin ortaya konarak düşüncenin desteklenmesi sağlanmaktadır.

Yazılı eleştirilerden farklı olarak görsel-işitsel denemeler, izleyiciye orijinal görüntüleri yeniden yorumlamak veya yeniden hayal etmek için bu tür bir analitik çerçeve oluşturmaktadır. Bu nedenle orijinal filmi de yeniden düşünmek için bir alternatif olur. Bu aynı zamanda görsel-işitsel denemelerin yaratıcı yönünü ortaya koymaktadır. Eğer yazılı deneme ile birlikte yapılan bir görsel-işitsel deneme çalışmasını kastediyorsak, görsel-işitsel çalışmalar, görsel bir destekleme ve ikna aracı olarak da görülebilir.

Görsel-işitsel denemelerde içeriğin desteklenmesi için açıklayıcı bir metnin eklenmesi, aynı zamanda görsel-işitsel denemelerin bir yöntemidir. Görsel-işitsel denemeler bu yöntemle, belirli bir konuyu veya kavramı irdelemekte ve teorik düşüncüyü, hareketli görüntüler aracılığıyla anlatmaktadır.

İlginç bir şekilde Rancière, Şilili sanatçı Alfredo Jaar'ın Ruanda Soykırımını konu alan enstelasyonundan bahsederken, katliamın gerçekliğini kanıtlayan görsel belge yerine yalnızca metnin kullanıldığını anlatır. Bir başka ifadeyle kelimeler, görüntünün kanıt olarak kullanılmasına karşıt konumlandırılarak, metin öne çıkarılır. Rancière, ikisi arasında önemli bir fark olduğunu belirtmektedir: *"Kelimeler burada her türlü sestən koparılmıştır, bizzat kelimeler görsel öge olarak kullanılmıştır. O halde, kelimeleri görüntünün görünür formunun karşısına koymak değildir söz konusu olan; sözlü olanla görsel olanı birbirine bağlayan bir görüntü inşa etmektir"* (2015: 88). Böylelikle geleneksel temsil rejimi bozulmuş olur. Burada bahsedilen, aslında görsel-işitsel denemelerin özünde gerçekleştirmeyi amaçladığı şeylerden biridir. Görsel-işitsel deneme yazarı, görüntü ile teorik bağlantısı olduğunu düşündüğü alıntılarını görüntü üzerine yerleştirirken, konvansiyonel anlatının tabii kıldığı resmi temsil rejimini de alaşağı eder. Görsel-işitsel denemelerde doğrudan metinden yapılan alıntılar, doğrudan filmde yapılmış görsel alıntılar aynı yüzeyde ve birbirine baskın veya hiyerarşik değildir. Aynı şekilde filmde alıntılanan görüntüler, yeni ve beklenmedik bağlamların ortaya çıkmasını sağlar ve bu yeni bağlamlar kimi zaman filmin kendisinin bile öngörmediği zenginlikte olabilir. Başka bir ifadeyle, görsel-işitsel denemeler, filmin eleştirisini yapmak için filmin kendisini bir medyum (medium) olarak kullanmaktadır. Raymond Bellour'un 1975 yılında yazdığı *Unttainable Text (Erişilemez Metin)* de belirttiği gibi, filme ait olan görüntüden metinde doğrudan alıntı yapılamayacağı için, filmsel metne hiçbir zaman erişilemez. Bu anlar, filmin dokusundan koparılarak aktarılır ve hep eksiktir. Bir performansın, veya bir karakterin özü, bazen bir yakın plan bir jest filmin bütünü için çok önemli olabilir ve filmin geri kalanını tahmin edilebilir kılabilir. Görsel-işitsel deneme yazarı ise, kendisi için çok şey ifade eden "ayrıcılık anları" öznel bir seçimle, yaratıcı, deneysel ve yorumsamacı bir yaklaşımla bir araya getirmekte özgürdür.

Belirsizlik ilkesi, deneme filminin edebi olan ile paylaştığı ortak bir özelliktir. Theodor Adorno ve Georg Lukács için deneme, kendi varlığının ön koşullarını da üreten, belirsiz ve kesinlik içermeyen bir formdur. Benzer şekilde Jean Starobinski, ve A. Huxley için de deneme, belirli bir türe ait olmayan ancak her şeyi içerendir (Rascaroli, 2008: 25). Sınırları net çizilmemekle birlikte, görsel-işitsel denemelerde bu belirsizliği yaratı ânı doldurmaktadır. Görsel-işitsel deneme yazarı için bu belirsizlik yaratının sürecine dahil olmaktadır. Görsel-işitsel denemenin tekinsizliği öngörülemez olanı keşfetmesinde ve fragmental olanın bütünlüğünde ortaya çıkmaktadır. Mulvey'in de belirttiği gibi filmlerin dijital ortamda izlemek anlatsal parçalanma hissi yaratsa da, filmlerden alıntı yapmanın kolaylaşmasına neden olmuştur. Ancak bu durum yeni olmamakla birlikte, yalnızca dijital çağda görünürlüğü artmıştır (Mulvey, 2012: 40). Bunun bir diğer göstergesi de, Viktor Shkolovski'nin tarihsel avangard filmler için *"anlatsal filmlerin yapıbozumu o zamanlar yıkıcıydı, şimdi ise normal"* olarak görülmektedir (aktaran Mulvey, 2012: 39) biçimindeki ifadesidir.

Filmin planlara kolayca ayrılabilmesi ve karelerin dondurularak yeniden izlenebilmesi gözden kaçan ayrıntıların keşfedilmesini de beraberinde getirmiştir. Sonuçta Mulvey'in de ifade ettiği gibi, *"metin analizi akademiyle sınırlı bir faaliyet olmaktan çıktı ve belki de özüne bir sinefil edimine"* dönüşmüştür. Arkeolojik bir kazı gibi ortaya çıkarılan ve hatta yeniden keşfedilen filmler, film tarihleri, oyuncular ve filmlerin üretimi hakkında gözden kaçan detaylar gün yüzüne çıkmaktadır. *"Eski ve yeni geçmiş ile bugün arasındaki bu diyalogda, film ile yeni teknolojiler arasındaki karşıtlık yıkılmaya başlıyor ve yeni seyir biçimleri, sinemanın- donmuş film karesi gibi- izleyiciden gizlenen boyutlarını açığa çıkarıyor"* (Mulvey, 2012 : 38) ifadesinde de görüldüğü gibi, görsel-işitsel denemeler de; film sahnelerinin yeniden düşünülmesini, hatta yönetmenlerin



daha az bilinen filmlerini hatırlanmasını sağlamaktadır. Bu yönüyle görsel-işitsel denemelerin hafıza ile olan ilişkisi de görmek mümkündür. Görsel işitsel denemeler, bu noktada hem sinefil için hem de sinema alanındaki akademik çalışmalar için bir öznel bir keşif, detaylı ve yaratıcı bir eleştiri yöntemi olarak görünmektedir.

Görsel-işitsel denemelerin filmlerden görüntüleri bir araya getirme konusunda herhangi bir kural olmaksızın gerçekleştiği görülmektedir. Bu kural görsel-işitsel denemenin üretime amacına göre değişmektedir. Film çalışmaları alanındaki akademik eğitim için görsel-işitsel denemeleri düşündüğümüzde, anlatıyı görselleştirmesi açısından zengin ve teşvik edici bulunabilir. Birçok duyuya hitap etmesi nedeniyle görsel ve işitsel olan ile metni birleştirerek etkili bir form oluşturabilir. Böyle bir yöntemde, anlamı kapsayıcı anahtar kavramlar ve belirleyici tanımlamalar tercih edilerek yazılı denemenin bir özeti yapılabilir. Ancak bu tür bir görsel-işitsel deneme, hem yazılı olanın tekrarı olur, hem de daha az yaratıcı bir yol olur. Peki, o halde görsel-işitsel denemeleri yazılı denemenin tekrarı olmaktan kurtarabilir miyiz? Bu sorunun cevabı, bizi görsel-işitsel denemede tercih edilen bir yöntem olarak açıklayıcı bir dış sesin (voice over) varlığına yönlendirir. Öğretici veya açıklayıcı bir dış sesin varlığı ister istemez izleyiciyi yazılı metne odaklayabilir. Oysa, videonun kendi medyumunda etkili kullanımıyla buradaki yaratıcı denemeleri sinematik bir alana dönüştürmesi beklenir. Çünkü; görsel-işitsel deneme, yazılı olanın onaylanması veya tekrar edilmesi değildir. Yaratıcı bir biçimde gerçekleştirildiği zaman, teorileri de dönüştürme potansiyeli olması ve en önemlisi “görsel” odaklı bir eleştiri formudur.

### Görsel-işitsel Denemelerin Akademik Görünürlüğü <sup>7</sup>

Yazılı olanın görsel olana baskın olması nedeniyle, akademik alandaki yazılı araştırmaların veya film eleştirilerinin görünürlük şansının daha fazla olduğunu kabul etmek gerekir. Yayınların görünürlüğü, akademik ilerlemenin aynı zamanda bir amacı olduğundan, akademik metinlerin yayımlanabilmesi, paylaşılması önemlidir. Ancak çevrimiçi platformlar görsel-işitsel denemelerin akademik olarak kabul görmesi ve bilinmesi için etkili olmasına rağmen, görsel-işitsel denemelerin akademik dergilerde kendine yer bulabilmesi kolay olmamıştır.

[in] *Transition, MediaCommons ve Society for Cinema and Media Studies* tarafından ortak çıkarılan ilk hakemli ve çevrimiçi, videografik film ve hareketli imaj çalışmaları dergisidir. Ayrıca burada bir çok görsel-işitsel deneme yazarının çalışmaları yorumlanabilmekte ve çevrimiçi olarak kürate edilmektedir. Bunun haricinde (Grant ve Kooijman, 2019) *Tecmerin ve, The Cine-Files, 16:9, NECSUS, Movie: A Journal of Film Criticism* gibi görsel-işitsel çalışmalara ağırlık veren çevrimiçi dergilerin editörleri de, birer görsel-işitsel deneme yazarı ve pratik ve teorik çalışmalar yapan akademisyenlerdir. Son on yılda ortaya çıkan tüm bu çevrimiçi dergiler, görsel-işitsel denemelerin akademik çalışmalara ne derece entegre olduğunu göstermektedir.

*The Journal of Academic Videos* görsel-işitsel, iletişim ve medya ile ilgili akademik videoların yayınlandığı çevrimiçi bir dergidir. Araştırma sonuçlarının ve akademik çalışmaların yayılması görsel-işitsel araçlarla gerçekleşir. Dergi, uluslararası kapsamlıdır ve disiplinlerarası yaklaşımla çalışmaktadır. Eriksson ve Sørensen (2012), *Audiovisual Thinking*, dergisi üzerine yazdığı makalede, bu yayımlar sayesinde akademik video ile ilgili tartışmaların, diyalog ve işbirliklerinin kolaylaştığını belirtir. *Audiovisual Thinking* akademisyenler tarafından gözden geçirilen ve düzenlenen akademik videoların yayımlandığı bir dergidir. Bu dergiler, görsel-işitsel denemelerin teori ile iç içe olabileceğini göstermekle birlikte, dergiler; görsel işitsel denemelere akademik görünürlük sağlaması ve onun yeni bir form olarak kabul görüp

<sup>7</sup> Çalışmada, görsel-işitsel denemelerin sinemanın akademik eğitim ve öğretim ile ilişkisine kısa değinilmiş olup, bu kapsamda daha detaylı araştırma TÜBİTAK desteğiyle tarafımdan yürütülmektedir.

akademide yaygınlaşması açısından oldukça önemlidir.

Görsel-işitsel denemeler, yalnızca yazılı metinden farklı olan ve gelecek vaat eden bir iletişim aracı değil, aynı zamanda film alanındaki akademisyenler için yaratıcı çalışmalar olanağı veren önemli bir “kültürel” ve “fenomenolojik” alandır. Görsel-işitsel denemelerin bu iki özelliğinden yola çıkıldığında; film çalışmalarının bu iki alanı aynı zamanda iki eleştirel yöntemidir. Dolayısıyla akademik bir form olarak görsel-işitsel denemelerin yaygınlaşması onun film teorilerindeki pratik yönünün metinsel analizlerin görmekte güçlük çektiği, bazen de göstermenin teknik olarak yetersiz kaldığı noktalarda eleştirel fikrin doğrudan ortaya konabilmesini sağlar. Bu noktada film eleştirmeni *Sight&Sound* ve *Criterion* koleksiyon için düzenli olarak video üreten Kogonada'nın belirttiği gibi “görsel-işitsel deneme çalışmalarının akademik eleştiriye karşı bir direnç gösterdiğini”<sup>8</sup> de ekleyebiliriz. Görsel-işitsel denemelerin bu özelliği, onun estetik olarak araya getirilme (assemblage) biçimini; yani montajı tartışmayı gerektirir.

### Görsel-işitsel Denemelerde Montaj

Kurgu, hem geleneksel metin tabanlı eleştiri için, hem de görsel-işitsel denemeler için önemlidir. Metnin yazarı, yazmayı amaçladıklarını, teorilerin ve kavramların birbiriyle olan ilişkisini ve ortaya koymaya çalıştığı bir problemi betimlerken, bunları belirli bir düzen içerisinde gerçekleştirir. Sonuçta zihinde belirlenen bir problem için hem video, hem de yazılı denemenin kendisi bir medyumdur. Bu medyumu belirli bir etki doğrultusunda kullanılması ise kurgu sayesinde olur. Ancak bu çalışmada kurgunun estetik yönü öne çıkarılarak; birbirinden çok farklı zaman ve bağlamlarda ortaya çıkmış imgeleri yaratıcı bir şekilde yeniden birleştirebilmesi, yeniden yeni bağlamlar ortaya koyarak görsel-işitsel denemelerin yaratıcı ve şiirsel yönüne dikkat çekmesi ve görsel-işitsel deneme çalışmalarının temel montaj teorilerini yeniden hatırlatması nedeniyle çalışmanın bütününde sanatsal bir etkinlik olarak montaj kavramına vurgu yapılmaktadır.

Görsel-işitsel denemelerde görüntü üzerine eklenen alıntılar<sup>9</sup>, yazılı eleştiri de olduğu gibi açıklayıcı bir yorum veya anlatılmak istenenin özeti, doğrudan imajların üzerinden gösterilebilir. Görsel-işitsel denemede eleştiri, derinlemesine analizler yerine “salt” görsel-işitsel malzemenin montaj yoluyla oluşturulabilmesidir. Álvarez Lopez & Martin (2014b) bu montaj eylemiyle, analiz edilen her şeyin yatay (doğrusal) ve dikey (görüntü-ses eşzamanlılığı) boyutlarını kırmaya çalıştıklarını ve bu yönüyle görsel-işitsel denemelerin aynı zamanda video sanatına yakın bir yerde konumlandığını belirtir. Álvarez Lopez & Martin (2014b)'e göre görsel-işitsel denemelerin yaygın bir biçimde, birbirinden farklı filmlerdeki spesifik çekimlere, belirli renk düzenlemelerine, jestlere ve müzikal işaretlere odaklanarak bir filmin veya filmlerin biçimsel özelliklerine yoğunlaştığı görülmektedir. Bu durum Eisenstein'ın *overtonal* montaj biçimini yansıtmaktadır. Melez bir form olarak görsel işitsel denemelerin özü montajdır. Montajı duygusal, fiziksel ve politik bir araç olarak gören Rus biçimcileriyle benzerlikle göstermektedir. Grant (2018)<sup>10</sup>, Rus Biçimci yazar Viktor Shklovsky'in 1917 yılında yazdığı *Art as Technique/Art as Device* (Teknik Olarak Sanat) adlı metinden yola çıkarak, metinde yer alan *defamiliarization*<sup>11</sup> kavramını, görsel-işitsel denemeler için kullanır. Yabancılaştırarak alışkanlıkları kırma anlamına gelen sözcük, görsel-işitsel denemeler de alışıldık bir film dili yerine,

<sup>8</sup> Kogonada (2016). *Berlinale Talents, “In Reference to Visual Essays”* Çevrimiçi: <https://youtu.be/WtFX0zqmBR4>, erişim tarihi: 14.09.2019.

<sup>9</sup> Görsel-işitsel materyal her zaman alıntı ya da açıklayıcı bir metin ile desteklenmeyebilir. Bu husus, görsel-işitsel denemenin farklı biçimlerini ele alırken daha detaylı açıklanacaktır.

<sup>10</sup> C. Grant (19 Kasım 2018). “Screen studies as device?: Working through the video essay”, Royal Holloway College, <https://backdoorbroadcasting.net/2018/11/catherine-grant-screen-studies-as-device-working-through-the-video-essay/>, erişim tarihi: 05.01.2019.

<sup>11</sup> *Defamiliarization*, çoğunlukla Brecht'in *Verfremdung* (Yabancılaşma) kavramını akllara getirmektedir. Ancak Brecht'in kavramı daha çok insanın kendisine ve çevresine karşı yabancılaşması olarak, dışarıdan bakabilmesine olanak vermesi anlamında kullanılmaktadır.

tanıdığımız bildiğimiz araçlarla “yeni bir dil” yaratılır. Grant (2011), “tekinsiz” (uncanny/unheimlich)<sup>12</sup> bir etkiyle tanıdık olanın yabancılaştırıcı bir biçimde kullanılmasının aynı zamanda dokunsal (haptic) film eleştirisine önemli ölçüde yararlı olduğunu belirtmiştir.

Görsel-işitsel denemelerin dili ifade etme aracı montajdır ve montaj görsel-işitsel denemelerde “şiirsel” bir şekilde kullanılır. Dijital kurgu yazılımlarının ortaya çıkması ve kolaylıkla herkes tarafından kullanılması, görsel-işitsel denemelerin yaygınlaşmasında kilit noktalardan biridir. Montajın etkin ve yaratıcı kullanımıyla, görsel-işitsel denemelerde iki farklı filmin görüntüsü arasındaki benzerlikler ve farklılıklar yeniden yaratılır, yakından ele alınır. Bu farklılıklar, görsel malzemenin metinlerarasılığının keşfedilmesine yardımcı olur. Sonuç olarak montaj eylemi, görsel-işitsel denemelerin özünü oluşturan yaratıcı bir eylem olmanın yanında, estetik ve şiirsel bir eleştiri ortaya konmasına aracı olur.

### Avangard Bir Eylem olarak “Détournement” Kavramı ve Direniş Olarak Görsel-işitsel Denemeler

Görsel ve işitsel malzemenin birbiri ardına montajlanması ve bunların üzerine yazılı metnin veya öğretici veya açıklayıcı bir konuşmanın eklenmesi, görsel-işitsel denemeleri basite indirgemek olur. Bu düşünce görsel-işitsel denemenin deneysel ve yaratıcı yönünü göz ardı etmektedir. Oysa görsel-işitsel deneme yazarı malzemesi olan filmin, yönetmenin belki bilerek göstermediği, belki de kendisinin bile henüz keşfetmediği bir anlatıyı veya bağlamı keşfedebilir ya da onu yeniden yaratabilir. Görsel-işitsel deneme tüm bunlara imkân verdiği gibi, hem sinefil izleyici, hem de video denemeyi yapan kişi için yaratıcılık ve özgürlük alanı açmaktadır.

Görsel işitsel denemelerde yer alan yazılar didaktik, pedagojik ve formun kabiliyetini yansıtan bir görüntü kombinasyonu ile ortaya konabilir. Bu aynı zamanda, öznel düşünce sürecini ifade eder. Álvarez Lopez & Martín’e (2014b) göre bu direniş, film yapımcısının geleneksel film kurallarını ve parametrelerini değiştirmesine izin vererek, hayal gücünün sanatsal potansiyelini ortaya çıkmasına imkân verir. Böylece yaratıcılığa izin veren bir medyum olarak video, avangard gücünü bu özgüllüğünden alır. Böylece, görsel-işitsel denemeler deneysel gücü ile, geleneksel olana direniş alanı açar.

Stratejik bir yöntem olarak “détournement”, kavramının görsel işitsel denemelerle yakın bağı bulunmaktadır. *Détournement* kuramını Guy Debord şöyle açıklamaktadır:

“[...]eleştirdiği sanatın kendisini özetledikleri de budur. İçeriği bakımından eleştirel olan bu tür sanat, bizatihi formu bakımından kendini de eleştiriye tabi tutmak zorundadır. Böyle bir iş, yerleşik iletişim yöntemlerinin uzmanlaşmış alanı içerisindeki sınırların farkında olan, ‘şimdi kendi eleştirisini de bünyesinde barındıran’ bir iletişim türü olacaktır” (Debord, 2016).

Böyle bir iletişim türü görsel-işitsel denemelerde, farklı metin veya görüntüleri bir araya getirerek, onları asıl anlamlarından ya da genel kanıdan bağımsızlaştırarak, öznel bir biçimde ve yaratıcı yıkımla oluşabilmektedir. Görsel-işitsel denemeler, hem bir form olarak eleştirinin sanatsal gücüne dikkat çekerken, hem de formun aynı zamanda (self)reflexive (öz yansıtıcı) yönünü ortaya koymaktadır.

Deneysel ve yaratıcı bir yöntem olarak *détournement*, görsel ve işitsel malzemeleri tersine çevirerek, bu malzemeleri diyalektik bir biçimde kullanır. Guy Debord’un, *La Société du Spectacle* (Gösteri Toplumu, 1974) adlı deneme filminde (essay film) *détournement* kavramı nihai bir kesinliği temsil etmeyen, önceden yapılmış veya adı geçen atıfların doğrulayamadığı ve buna gerek de duyulmayan bir dil olarak ifade edilir. Yaratıcı bir dil olarak *détournement*, teorik alanı ve düzeni bozan türde bir şiddetli yıkımı birleştirerek, teorinin tek başına bir anlamı olmadığını, ancak tarihsel bir eylem olarak görünürlüğü olabileceğini belirtir.

<sup>12</sup> Benzer kavram Freud tarafından da kullanılmıştır. Freud, “tekinsiz” kavramıyla yabancı olanın, bilinçdışı boyutu üzerinde durmaktadır.

*“Bu nedenle sanatın dolaysız uygulamasının en seçkin etkinlik olmasının sona ermesinin ve bu egemenliğin de teoriye dönüşmesinin ardından, teori de artık egemenliğini, artık gelişmekte olan teori sonrası birincil vazifesi hem sanatın hem de felsefenin temelini ve icrasını oluşturmaktadır”.*<sup>13</sup>

Debord, artık teori sonrası olarak gördüğü yerde olan gündelik hayat pratiğinin ve onun teorik alanla birleştiği noktanın, felsefe ve sanat ile açığa çıktığını anlatır. Debord’un açıklamasını dönemsel bağlamından ayrı düşündüğümüzde, görsel-işitsel denemelerin gündelik hayat pratiğinde gördüğü öznel ve deneysel olanı teori ile buluşturması, pratiğin teorik yönünün sanatsal ve felsefi bir biçimde düşünülmesini sağlar.

Görsel-işitsel denemelerin hem medyum olarak, hem de geleneksel hikaye anlatma araçlarına karşı bir direniş olduğu açıkça görülmektedir. Ancak diğer yandan akademide de, geleneksel analiz araçların kullanılması yönünde ısrarcı olduğu, görsel-işitsel malzemenin yalnızca eleştiri için bir “araç” olabileceği ve eleştirinin kendisi olamayacağı yönünde bazı noktalarda dirençle karşılaşmaktadır (Grant, 2014a). Bu düşünceler, görsel-işitsel deneme çalışmaları yaygınlaştıkça ve literatür genişledikçe değişmektedir. En önemlisi geleneksel metin eleştirisinin temsil edemediği filmlere karşı olan hislere, duygulara ve tutkulara “dokunmasıyla” görsel-işitsel eleştiri film çalışmaları alanında gittikçe kabul görmekte ve benimsenmektedir.

### **Film Objesine Dokunmak ve Deneyim olarak Görsel-işitsel Denemeler**

Laura U. Marks’ın dokunsal görsellik (*haptic visuality*) kavramı yirminci yüzyılın başında Viyanalı sanat tarihçisi Alöis Riegel’in dokunsal olan ile optik imgeler arasında yaptığı ayrımın temeline dayanmaktadır. Riegel’in psikolojiye ait bir terim olan “*haptain*” kavramı; gözlerini objeden alamamak, nesne tarafından adeta kısaç altına alınmak anlamına gelmektedir. Esasında bir tekstilci olan Riegel bu kavramı, İran halılarında esinlenerek ortaya koymuştur. Halıların birbirine geçmiş sonsuz desenleri, gözleri kendine çekmekte ve yüzeyine dokunmaya çağırmaktadır (2000: 162). Bu doku, seyirci ya da kişi ve nesne arasındaki sınırı kaldıran dokunsal bir görsellik yaratır.

Sinema, koku ve dokunuş gibi teknik olarak temsil edemediği duyuları dokunsal imgeler yaratarak anlatmaya çalışır. Dokunsal görsel imgeler olarak grenli, net olmayan görüntüleri, duyuşsal hafızayı uyandıran, yani su ve doğa gibi karakterlerin koklama, tatma vb. duyuşsal eylemleri, nesnelerin yüzeyinde optik kaydırmalarla birlikte, aşırı yakın plan çekim ve yoğun dokulu görüntüleri düşünebiliriz. Marks *Skin of The Film (Filmin Teni)* adlı kitabında; plastik, cam, ahşap ve taş; ve “o kadar net olmayan”, odak dışı, fazla ya da az pozlanmış; filmin dokusunu ortaya çıkaran görüntülerin dokunsallığından bahseder. Benzer şekilde filmin grenli yapısı, VHS (Video Home System) bandının statik gürültüsü, dijital aksaklıklar, medyumun kendisinin ortaya çıkardığı dokuya ait durumların da dokunsal nitelik taşıdığı söylenebilir.

Grant (2011) eskiden, filmlere gerçekten dokunacak tek insanların, gerçekten film üzerinde çalışanların, özellikle de film kurgusu yapanların olduğunu belirtir. Dijital teknolojinin nispeten geniş bir kesimce kullanılabilirliği sayesinde, görsel işitsel denemelerin de temel bileşeni olan montajı herkes kullanabilmektedir.<sup>14</sup> Esasında Grant’in (2011) sorduğu, “videografik film eleştirisinde film objesine dokunmaktan çok, metin tabanlı film eleştirilerinde olduğu gibi film hakkındaki öznel hatırlarımıza ve deneyimlerimize mi dokunmaktayız?” veya “görsel-işitsel eleştiri, yalnızca film deneyimlerimizi ortaya koymamızın birer nesnesi mi?” soruları üzerinde düşünürken bile “film çalışmalarının” ne derece girift olduğu görülebilir. Ancak yine de, filmi dijital olarak yeniden kurgulayabilmek ve

<sup>13</sup> Debord G. (1974). *La Société du Spectacle (Gösteri Toplumu)*, (14:48-15:15). Çevrimiçi: [https://www.youtube.com/watch?v=mj\\_Bmo0D89U](https://www.youtube.com/watch?v=mj_Bmo0D89U), erişim tarihi: 05.07.2019.

<sup>14</sup> Açıkça görülmektedir ki çok da metaforik olmayan bir düşünceyle, eğer doğrusal kurgu yapan geleneksel bir uygulayıcıysanız ve filmin materyaline yakından dokunarak çalışan biriyse bu sizi “düşünceli bir izleyici” konumuna yerleştirebilir.

yeni bağlamlar yaratabilmek bize filme dokunabilme hissi ve filmleri yakından deneyimleme gücü verdiği düşünülebilir. Marks'ın belirttiği gibi, "eleştirinin dokunabilir olup olmadığı, nesnesiyle temas halinde olması, kelimelerin kalktığı nokta ile başlamaktadır (Aktaran Grant, 2011). Görsel-işitsel denemeler, eleştirinin dokunsal ve bir o kadar duyumsal yönünü "temsili" kelimeler yoluyla değil, doğrudan imgeler aracılığıyla deneyimlenmesini sağlar.

Grant, *Touching the Film Object (Film Nesnesine Dokunmak, 2011)* adlı görsel-işitsel denemesinde dokunsal eleştiri, temsil ve şey veya özne ve nesne arasındaki farklılık üzerinden gerçekleşen bir eleştiri değildir. Aksine, incelediği nesne ile yakın bir iletişim içerisindedir. Dokunsal görsellik bir algılama biçimine dönüşür ve adeta "dünyaya gözlerle dokunulur". Görsel-işitsel çalışma, Ingmar Bergman'ın *Persona* (1966) filminden alınmış bir görüntü üzerinde açıklayıcı metin ile gerçekleşir. Metin, dokunsallık (*hapticism*) üzerinedir. Grant (2011), bu videoda yer alan filme dokunma görüntüsünün metaforik olabileceğini, ancak *Persona* filminin dokunsallığının, karakterlerinin yaşadığı psikolojik sorunların optik bir şekilde anlatılmasına dayandığını söyler. Filmde yer alan karakterlerin birbirleri ile özdeşleşmeleri, kısacası ego ve benlik konuları dokunsal (haptic) bir şekilde ele alınmaktadır.



Görsel:1 Catherine Grant'in "Touching the Film Object" adlı görsel-işitsel deneme çalışması<sup>15</sup>

Görsel işitsel denemeleri bir deneyim alanı<sup>16</sup> olarak düşündüğümüzde, bahsedilen direniş yalnızca medyum değiştirerek gerçekleşmez, aynı zamanda videografik film eleştirmeni veya yazarı için de bir deneyim alanı açarak, bunu avangard bir sürece dönüşür. Görsel-işitsel denemeci de, izleyici de, sınırları belirsiz bir deneyimin sürecine tâbi olurlar. Söz konusu süreç düşünme ve yaratıya izin verir. Eğer görsel-işitsel deneme yazarının niyeti, deneyim yoluyla görsel ve işitsel malzemeyi kullanmak ise, görsel-işitsel deneme formun yazılı denemeden farklı olması beklenir.

Özellikle akademik eğitimde yer alacak bir video içeriğinden bahsediyorsak, bu genellikle yazılı denemeyi tamamlayacak ve burada yer alan fikir ve fenomenleri tekrarlayacak

<sup>15</sup> Çevrimiçi: <https://vimeo.com/28201216> , erişim tarihi: 25.08.2018.

<sup>16</sup> "Film nesnesine dokunmak" başlığundan sonra ayrı olarak ele almayı düşündüğüm "deneyim alanı olarak görsel-işitsel denemeler" konusunu bu bölümde düşünmenin doğru olacağı kanaatindeyim. Çünkü görsel-işitsel denemelerin üretim sürecinin kendisi her zaman "performatif" olduğu gibi, aynı zamanda sabitlenemez ve zamanla değişebilen bir eleştiri olduğundan, hem filmlerin zamansallığını, hem de kişisel bir deneyimi ortaya koyar. Görsel-işitsel denemelerde yer alan teorik açıklamaların yanında, filmler karşısında "hissettiklerimiz" ve filmlerden alınan kişisel keyif yaratıcı bir biçimde kullanılıyor ve bu yolla filmin izleyici deneyimi de aktarılmış oluyor. Tüm bu nedenlerden kaynaklı olarak görsel-işitsel eleştirinin deneyim yönü "film objesine dokunma" tartışmasıyla birlikte ele alındı.

veya daha somut duruma dönüştürecek bir içerik olma hatasına düşebilir. İkinci seçenek düşünülürken, videonun medyum olarak yaratıcı olanakları geri planda kalır. Çünkü bu deneyim sürecinin de özneliği ve imgenin zamansal olana tabii olduğu görülür. Bu nedenle görsel-işitsel denemeler organik olarak deneyselemdir ve onun bu özelliği yeni düşünceler üretmeye olanak tanır ve videonun yaratıcı ortamından mümkün olduğunca yararlanmaya çalışması beklenir.

### “Düşünceli ve Sahiplenici” İzleyici Olarak Görsel-İşitsel Deneme Yazarı

Dijital film izleme olanağı ile sinema izleyicisi görüntüyü durdurma, ayrıcalıklı âna sahip olma ve akan görüntünün doğrusallığını kolaylıkla değiştirebilme gücüne sahip olmuştur. Mulvey’e göre dijital ve elektronik olanaklarla sinemada görüntünün ve anlamın bu yolla ertelenebilmesi (*delayed cinema*), hem görüntü üzerinde düşünebilen bir *düşünceli izleyici* (*pensive spectator*), hem de görüntü üzerinde hakimiyet kurabilen *sahiplenici izleyici* (*possessive spectator*) olarak tanımlayabileceğimiz yeni tip izleyicinin belirmesine neden olmuştur. Dijital teknolojilerin gelişimi, film *star*larının ikonik görüntüsüne ve “ayrıcalıklı” anlarına sahip olmayı olanaklı kılmıştır. Dijital teknolojileri kullanarak görüntüye müdahale etme; *star*ın görüntüsünü ikonik olarak güçlendirerek, jestlerin poz ile ayrıcalıklı kılındığı anları durdurabilme kolaylığı *sahiplenici izleyici* tipini ortaya çıkarmıştır (Mulvey, 2012: 192). Mulvey, Raymond Bellour’dan ödünç aldığı *düşünceli izleyici* kavramının sinemanın özünü hatırlattığını belirtir. Görüntüye müdahale etme ve görüntüyü durağanlaştırma olanağı, sinemanın özüne, zamansallığına ve onun yeniden bir fotoğraf karesi gibi üzerinde düşünülmesine neden olmaktadır. Sinemanın kendi özünü ve doğasını da hatırlatan donuk kareler, izleyiciye görüntü üzerine düşünmesi için zaman verir. Bu düşünme sürecinde “*düşünceli izleyici*” sinemanın fotografik özünü, yani hareketli imgenin durağan yapısını yeniden hatırlar. Bellour’a göre:

“Dondurulan filmde (ya da fotogramda) fotoğrafın varlığı birden önümüze çıkarken; mizansen tarafından zamana karşı işlemesi için kullanılan diğer araçlar kayıplara karışma eğilimindedir. Böylece, fotoğraf stop içinde bir stop’a, donmuş kare içinde bir donmuş kareye dönüşür; kendisi ve film arasında, birbirinde koparılamayan fakat birbirine de karışmayan iki tür zaman harmanlanır” (aktaran Mulvey, 2012: 218).

Bu durağanlık ânını kolayca yakalayabilme dijital teknolojilerin gelişimi ile kişisel kullanıma uygun duruma gelmiş, “aceleci izleyici” için sinemanın fotografik yapısına dair bilincin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Mulvey’e göre *düşünceli izleyici* filmin fotografik yapısını ve durağan olanın tınısını yeniden yaratabilir. Düşünceli izleyici sonunda “durağanlığın hareketten ve akıştan ayrılmazlığına geri döner” böylece “iki tür zaman iç içe geçer” (Mulvey, 2012: 218).

Mulvey 2013 yılında, *Gentlemen Prefer Blondes* (*Erkekler Sarışınları Sever*, Howard Hawks, 1953) filminde Marilyn Monroe’nun dans ettiği 30 saniyelik bir hareket dizisini yeniden düzenleyerek üç dakikaya uzattığı *Gentlemen Prefer Blondes* (2013)<sup>17</sup> adlı bir video deneme çalışması yapar.

Mulvey, başlangıç noktasında eleştiri nesnesinin akademik yönünden ziyade, kendisini kişisel olarak büyüleyen bir ândan yola çıktığını söylüyor. Mulvey’in görsel-işitsel deneme çalışmasının amacı, yalnızca Monroe’nin jestlerini duraklatıp yeniden tekrarladığı performansı (tribute video) takdir etmektir. Monroe ve partnerinin kamera karşısındaki jestleri ve onları ayrıcalıklı kıldığı ânlarla indirgenmiş pozlarla örülü bu performansta, Mulvey Monroe’un

<sup>17</sup> Çevrimiçi: <http://mediacommons.org/intransition/2014/03/04/intransition-editors-introduction>, erişim tarihi: 09.08.2019

elbisesini eliyle kapattığı hareketin, kusursuz anların akışı ile çelişki içinde olduğunu görür. Mulvey için bu durum R. Barthes'ın *punctum*undan izler taşır ve bu dikkat çekici duraksama ânını video çalışmasında üç kez tekrar eder (2012: 204). Sonuçta, ikonik imgelerin durdurulma ve tekrar edilmesiyle ertelenmiş film görüntüsü "fetişist" izleyicide Monroe'un klasik ve meşhur pozunu dondurma, tekrar etme ve hatta onu "sahip olma" (possessive) isteği uyandırır.

Böylece *sahiplenici* ve *düşünceli* izleyici tipi, önce büyülenerek ve hayran olarak filmin bir sahnesini veya bir ânını "sahipleniyor" ve bu tercih doğrultusunda görüntü üzerinde "düşünmeye" başlıyor. Böylece *sahiplenici* ve *düşünceli* olan ile her iki izleyici tipi arasında yeni bir diyalog ortaya çıkıyor (aktaran Grant, 2017: 150). Aynı zamanda yeniden kurguladığı ve metin olarak da paylaştığı video çalışmasıyla Mulvey, görsel-işitsel üretimin yapım öncesine ve sonrasında teorinin deneysel boyutunu da aktarmış olur. *Düşünceli* ve *sahiplenici* izleyici veya bir sinefil olarak görsel işitsel deneme yazarı; birbirine benzer ilgi ve arzuyla filmlerden aldığı görüntüleri, belirli bir düşünce, amaç, ya da yalnızca ilgi ve merak doğrultusunda filmin kendisi için eleştiri nesnesi haline getirmektedir.

### Görsel-İşitsel Denemelerin Belgesel ve Deneme Filmlerden (Essay Film) Farkı

Hans Richter'in 1940 yılında yazdığı "*Der Filmessay: Eine Neue Form Des Dokumentar Films*" (*Belgesel Filmin Yeni Bir Formu Olarak Film Denemesi*) başlıklı yazının üzerinden yetmiş sekiz yıl geçmiştir. Richter'in başlığından da anlaşıldığı üzere deneme filmler belgesel formu olarak görülebilir. Ancak görsel-işitsel denemeler deneme filmi (essay film) değildir ve içerik ve anlatı olarak farklılıkları vardır. Deneysel film olarak sınırlarını zorlarken bir kavramı veya durumu açıklama durumu onu belgesel veya essay film formuna yakın bir yere koyar.

Bu bağlamda Chris Marker'ın çalışmaları görsel-işitsel denemenin erken örnekleri olarak düşünülebilir. Kendisi *La Jetee* (*İskele*, 1967) filmini foto-roman olarak adlandırsa da, Marker, bellek ve anı kavramları üzerine hem teorik, hem de pratik olarak düşünmemizi sağlaması ve yaratıcı anlatımıyla görsel-işitsel deneysel bir çalışma ortaya koymuştur. Laura Mulvey ve Peter Wollen'in *Riddles of the Sphinx* (*Sfenks'in Bilmecesi*, 1977) ve *Cyristal Gazing* (*Kristal Bakış*, 1981) Godard'ın *Historie(s) du Cinéma* (*Sinemanın Tarihleri*, 1989) gibi filmlerin yanısıra ve Guy Debord'un 1967 yılında çektiği *La société du spectacle* (*Gösteri Toplumu*) ve Slavoj Žižek'in filmlerini, teori ya da deneme film (essay/theory film) olarak adlandırabiliriz. Bu çalışmalar, görsel-işitsel denemelerinin kökenlerini daha iyi anlamamıza yardımcı olabilirler. Sonuçta bu filmler de deneysel olup, belgenin, teorinin ve kurmacanın birleştiği bir noktada yer almaktadırlar. Bu nedenle bu filmleri de belirli bir forma yerleştirmek güçtür. Ancak yine de, görsel-işitsel deneme formunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olarak, formun kökenlerine dair çok şey söylemektedir.

Görsel-işitsel denemeler form olarak belgesel filme benzetilebilir. Görsel-işitsel deneme yazarının film malzemesine deneysel yaklaşımı ile izleyici ile arasındaki hiyerarşik bağ kırılır. Belgesel film yönetmenin, hem izleyici üzerinde, hem kullandığı film anlatı araçları üzerinde otoritesi kolaylıkla hissedilir. Belgesel, toplumsal ve kolektif bir izleyici algısı beklemesinden farklı olarak görsel-işitsel denemeler, izleyicinin tekilliğini pekiştirerek ve geleneksel izleme edimini bozuma uğrattır. Görsel-işitsel denemeler, izleyicinin duygusal olarak özdeşleşmesi yerine kendi bireyselliklerini ortaya çıkarmaya çalışır. İzleyici, görsel-işitsel denemeyi bireysel olarak deneyimler (Lavik, 2012).

Yukarıda da görüldüğü gibi görsel-işitsel denemeler ile bir tür kurmaca film olan belgesel film ile aralarında benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Alter'e göre, (2003: 14) belirli bir gerçekliği ortaya koyan belgesel filmden farklı olarak, görsel-işitsel denemeler aynı zamanda çelişkili, gerçek dışı veya fantastik de olabilmektedir. Öte yandan Mulvey ise, filmi her durduğumuzda, geçmiş zamanın filmin anlatsal ilerlemesinin büyüüne baskın

çıktığını ve görüntünün bir belge duygusu verdiğini ileri sürmektedir (2012: 219). Kuşkusuz hem görsel-ışitsel deneme yazarı, hem de belgesel film yapımcısı için film materyali bir belge niteliği taşımaktadır.

Görsel-ışitsel denemeler, film yönetmeninin geleneksel belgesel pratiğin kurallarını değiştirmesine izin vererek, hayal gücünü kullanmasına ve kendi estetik algısını ortaya koymasına izin vermektedir. Deneme filmin konusu herhangi bir şey olurken, görsel-ışitsel denemenin merkezinde yalnızca filmin konusu bulunmaktadır. Görsel-ışitsel deneme ile deneme film (essay film) arasında bir yakınlık olduğu gerçektir. Ancak görsel-ışitsel denemenin süresi daha kısa olmakla birlikte, aynı zamanda belirli bir durumu yakın planda ele alır ve ele aldığı durum da “belirli” bir görüntüye aittir. Kısacası görsel-ışitsel denemelerin belgesel ve deneme filmle teorik noktaları olsa da, onlardan farklı bir formdur. Görsel-ışitsel denemelerin yaygın biçemlerine bakarak kendi özgün yerini daha iyi görmek mümkündür.

### Görsel-ışitsel Denemelerin Yaygın Biçemleri

Görsel-ışitsel denemeler farklı biçemler (mode) kullanılarak gerçekleştirilmektedir. Dış ses (voice over) görüntünün açıklanmasına ve çalışmanın gerekçelerine değinildiği bir yöntemdir. Dış sesin metin üzerine konuşmasıyla gerçekleşir. Metin ve görüntü olarak görsel-ışitsel denemeler ise daha şiirsel estetik bir montaj kullanımıyla bir araya gelir ve çoğunlukla anlatı dış ses (voice over) yerine, akademik alıntılarla desteklenir. Bu çalışmalar ise, *videographic epigraph* (epigrafik videolar) olarak adlandırılmaktadır. Epigrafik videolarda akademik bilimsel metinlere şiirsel bir şekilde yer verilir; önce alıntı ve daha sonra alıntıyı açıklayıcı kısa düz yazı görülür (Keathley ve Mittell, 2019: 21-22). Bir diğer yöntem olarak *supercut*, benzerlik içeren görüntülerin seri olarak üst üste bindirilmesiyle gerçekleştirilir. *Supercut*, bir montaj tekniğidir, dolayısıyla bu yaklaşımların montajı, yani tekniği temel alarak sınıflandırıldıklarını söyleyebiliriz.<sup>18</sup>

Mulvey teknolojik gelişmelerle birlikte filmin anlatısal ve diagetik yapısı arasındaki doğrusallığın yıkıldığını söyleyerek, filmlerin yeniden izlenebilirliğinin, onları koleksiyon ve müze ortamına yaklaştırdığını söylemektedir (2012: 38). Böylelikle sıradan her insanın veya sinefilin, sinemanın tarihi hakkında bilgi sahibi olma ve hatta bu bilgilerin doğrulama, yeni bilgiler ekleyebilme, kişisel arşiv oluşturabilme konularında doğrudan katkısı olabilmektedir. Görsel-ışitsel denemenin doğrusal olmayan anlatımı, eleştiriye yaratıcı bir nitelik katabilmektedir. Yine doğrusal olmayan kurgu yazılımları sayesinde film üzerine düşünmek yönetmen ve yapımcıdan bağımsızlaşarak, izleyicisine veya sinefile bir deneyim ortamı sunmaktadır. Film materyaline yakınlaşarak onu görsel açıdan eleştirebilen kişi, metinde ifade edemediği eleştirel bir ortamı burada yaratabilir ve filmin doğrusal akışına müdahale edebilmek daha önce düşünülmemiş metinlerarası bağlantıların ortaya çıkmasına ve filmlerin tekrar eden belirli ortak motiflerin “keşfedilmesine” neden olabilir.

Görsel-ışitsel deneme çalışmaları yapan akademisyenlerin başında gelen Catherine Grant’ın *The Haunting of The Headless Woman* (2019) başlıklı görsel-ışitsel deneme çalışmasında, *La Mujer sin Cabeza* (Başsız Kadın, Lucrecia Martel, 2008) filmini, yönetmeninin bir röportajından yola çıkarak, Herk Harvey’in 1962 yılında çektiği *Carnival of Souls* (Ruhlar Karnavalı) filmiyle birlikte ele almıştır. Çalışmada yer alan metinde, yönetmenin röportajından alıntılara yer verilerek, *Ruhlar Karnavalı* filmine saygı duruşu niteliği taşıdığından ve filme öykündüğünden bahsedilmektedir. Her iki filmde de, başroldeki kadın karakterler, filmin başında bir kaza geçirmektedir. Ancak bu kazalar farklı nedenlerle gerçekleşir. Esasında tam da bu farklılığın olduğu noktada, metinlerarasılığın tekinsizliği ortaya çıkar. Yani *Ruhlar Karnavalı* filminde kaza sonrası ölen kadın karakter *Başsız Kadın* filminde kaza sonrası yaşam döner ve kaza,

<sup>18</sup> Ancak diğer yandan Keathley and Mittell’in video deneme kampında katılımcılarla birlikte keşfettikleri ve sınıflandırdıkları görsel-ışitsel deneme biçemlerini şöyle sıralamak mümkündür: *videographic pechekucha*, *multi-screen composition*, ve *abstract trailer* (2019: 15-28).



onun için ölüm öncesi gerçekleşen bir olay olur. Sonunda her iki filmin karakterleri de yaşam ve ölüm arasında bir "hayalet" gibi oldukları, film mizansenine uygun bir şekilde iki filmin de opaklığıyla oynanarak üst üste getirilerek (*overlay*) gösterilmiştir. Grant'in bu görsel-işitsel deneme çalışması, filmler arasındaki metin ve mizansen benzerliklerinin yanında diğerinden daha önce çekilmesi nedeniyle, özellikle *Carnival of Souls* filmi üzerinde yeniden düşünmemizi, gözden kaçan ayrıntıların yakalanabilmesini ve farklı ve yeni anlamların ortaya çıkmasını sağlaması açısından önemli bir epigrafik çalışmadır.



Görsel 2: *The Haunting of the Headless Woman*, 2019<sup>19</sup>

Film eleştirmeni Kogonada'nın *Sight&Sound* dergisinde yayımlanan *What is Neorealism?* (*Yeni Gerçekçilik Nedir?*, 2013) adlı görsel-işitsel deneme çalışması belirli bir konu hakkında açıklama ve bilgi verme amaçlı yapılmış bir çalışmadır. Videoda kullanılan dış ses (voice over) yönlendirici olmaktan çok, düşük bir tonda açıklayıcı ve görüntüyle senkron bir biçimdedir. Görsel-işitsel çalışma, Vittoria De Sica'nın 1953 yılında çektiği *Stazione Termini* (*Terminal*) filmini, Hollywood yapımcısı David O. Selznick'in kurguladığı versiyonu ile karşılaştırarak, İtalyan Yeni Gerçekçi akımına, iki farklı yaklaşımla farklı biçimlerde montajlanmış sahneleri yan yana getirerek (side by side) bakmaktadır. Selznick'in kurguladığı versiyonda De Sica'nın plan sekans olarak aktardığı bir çok sahnenin kesildiği ve filmin akımın özelliğini yansıtmayan klasik bir Hollywood filmine dönüştüğü görülüyor. Filmin iki farklı versiyonu, bir montaj tekniği olarak zaman imge ve hareket imge kavramlarını aynı film üzerinden göstermesi açısından da önemlidir.



Görsel 3: *What is Neorealism?*<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Çevrimiçi: <https://vimeo.com/301095918>, erişim tarihi: 06.05.2019.

<sup>20</sup> Çevrimiçi: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/video-essay-what-neorealism>, erişim tarihi: 05.07.2019.

Videografik film eleştirisi, metin tabanlı eleştiride sözcüklerin ifade etmekte zorlandığı anlamların ortaya çıkmasına ve bu anlamın temsil ya da metaforlar yoluyla değil, doğrudan “gösterme” yoluyla ortaya konmasına katkı sağlar. Mulvey, bir imgenin izleyici üzerinde duygusal etki yaratması ile ve filmin akademik olarak metin analizi yoluyla incelenmesi arasında bir farklılık olduğunu, ancak her ikisinin de tanıdık ve ortak olan kültürel çağrışımlara dayandığını söyleyerek ortak bir temel de olduğunu ifade etmiştir (2012: 176). Her iki eleştirinin de temelinde öznel bir deneyim olduğunu ekleyebiliriz.

## Sonuç

Kitle kültürünün artışı ve aynı oranda kültürün kitlesel üretimine kolaylık sağlayan elektronik ve dijital teknoloji, görsel medya çalışmalarında artışa ve yeni alanların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kuşkusuz bununla birlikte, belirli uzmanlık alanlarına ayrılan ve hepsi de zorlu bir şekilde gerçekleşen film yapımı, çok daha kolay ve daha az maliyetli bir alan olmuş ve en önemlisi bireyselleşmiştir. Bununla birlikte film eleştirisi evde kullanılabilen “basit” yazılımlarla dijitalleşmiş ve film çalışmaları alanındaki akademisyenlerin teorik metinleri pratik alana adapte etmeye çalışmalarına neden olmuştur. Görsel-ışitsel denemeler bu ilginin bir ürünüdür. Sinemanın teorik bilgisini gerektirmesi nedeniyle film çalışmaları alanındaki hem bilim insanlarının ilgisini çekmiş, hem de aynı zamanda sinema alanına ilgi duyan herkesin katkı sağlayabildiği bir alan olmuştur. Kitle kültürüne hitap etmesinin yanında, aynı zamanda kovansiyonel anlatıya karşı belirli bir direnişi ve eleştiriye ortaya koyması nedeniyle de, kitle kültürünün karşısında yer alır.

Bu yazının amacı, görsel-ışitsel denemenin nasıl bir form olduğu, sınırlarının olup olmadığı üzerinedir. Ancak neredeyse her başlık, bir başka yazının konusu olabilecek niteliktedir. Akademik araştırmacıların artan ilgisi nedeniyle oldukça güncel bir form olan görsel-ışitsel denemeler, kendine özgü doğası ve yenilikçi formuyla film eleştirisinde kendine bir yer edinmiş durumdadır. Görsel-ışitsel denemeler ile bir tür kurmaca film olan belgesel film ve deneme film ile aralarında kökensel benzerlikler bulunmaktadır. Görsel-ışitsel denemelerin teorik kökenlerine bakıldığında bu benzerlik görülmekte ve bununla birlikte, eskiden yazılmış bazı metinlere geri dönülerek ve bu metinlerin güncel bağlamda yeniden ele alınmaktadır. Böylelikle görsel-ışitsel denemeler, yeni araştırmaların oluşmasına öncülük etmektedir.

Görsel-ışitsel denemeler, belirli bir direnişi ve eleştiriye içerir. Geleneksel metin tabanlı akademik çalışmalarına karşı alternatif bir anlatı ortaya koyar. Üstelik bu anlatı izleyicinin ve hatta üreticisinin deneyimini biricik ve öznel kılan bir anlatıdır. Akademik eğitim ve öğretimi sanatsal bir şekilde gerçekleştirdiği için melez bir form olarak görsel-ışitsel denemeler, film çalışmalarına akademik yaklaşımın mesafesini ortaya çıkarır. Bu durum aynı zamanda görsel-ışitsel denemenin geleneksele karşı direniş yönünü ortaya koyar. Eleştirel, yaratıcı ve aynı zamanda belirli bir performans dayanan görsel-ışitsel deneme çalışmaları, teorik tartışmaların odağında yer alan görsel-ışitsel materyalin yaratıcı kullanımıyla ortaya çıkar.

Film eleştirisinde “duyguları” ve “hisleri” de öne çıkaran bir form olarak görsel-ışitsel denemeler, aynı zamanda geleneksel film teorilerinin deneyim ve pratik yönlerini de yeniden düşünmeye yardımcı oluyor. Bir eleştiri yöntemi olarak görsel ışıtsel denemeler, metinsel film analizlerinin deneyimsel yönünün eksikliğini ortaya koyarak, duygusal ve duyumsal yönden filmleri deneyimlemeyi sağlıyor. Gittikçe artan bir ilgiyle akademisyenler, öğrenciler ve

sinemaya ilgi duyan herkes, sinema alanındaki teorik metinlerle sinematik bir materyal gibi çalışabiliyor. Görsel-işitsel denemeler merak uyandırıcı ve oldukça güncel bir form olmanın yanında, en önemlisi akademik yazının mahrum olduğu “deneyimsel” açığı birçok yönüyle doldurmakta ve görsel-işitsel materyal ile düşünmeye teşvik etmektedir.

### Kaynakça

- Adorno, T. (2004). *Edebiyat Yazıları*. S. Yücesoy ve O. Koçak (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Álvarez López C. & A. Martin. (2014a). “Introduction to the audiovisual essay: A child of two mothers”. *NECSUS European Journal of Media Studies*. Çevrimiçi: <https://necsus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers>, erişim tarihi: 05.09.2018.
- Álvarez López C. & A. Martin. (2014b). “The One and the Many: Making Sense of Montage in the Audiovisual Essay”. Çevrimiçi: <http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualeessay/frankfurt-papers/cristina-alvarez-lopez-adrian-martin>, erişim tarihi: 05.09.2018.
- Bellour, R. (1975). “The Unattainable Text,” *Screen*, 16 (3), 19-27.
- Blanchot, M. (2014). *Bekleyiş, Unutuş*. E. Keskin (Çev.). İstanbul: Monokl.
- Bresland, J. (2010). “On the Origin of the Video Essay”, *Literatüre and The Arts*, Spring. 9(1).
- Debord, G. (2016). “Mücadeleyi Farklı Cephelere Yaymak: Politikada ve Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler” *e-Skop*, K. Özsegin ve E. Gen (Çev.). Sayı: 9. Çevrimiçi: <https://www.e-skop.com/skopdergi/mucadeleyi-farkli-cephelere-yaymak-politikada-ve-sanatta-yeni-eylem-bicimleri-ve-situasyonistler/2897>, erişim tarihi: 10.07.2019.
- Eriksson, T., Sørensen, I. E. (2012). “Reflections on Academic Video”, *International Journal of Media, Technology and Lifelong Learning*, 8(1), 1-15.
- Grant, C. (2011). “Touching the Film Object? Notes on the ‘Haptic’ in Videographical Film Studies”. Çevrimiçi: <https://filmanalytical.blogspot.com/2011/08/touching-film-object-notes-on-haptic-in.html>, erişim tarihi: 25.08.2018.
- Grant, C. (2014a). “How long is a piece of string? On the Practice, Scope and Value of Videographic Film Studies and Criticism”. Çevrimiçi: <http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualeessay/frankfurt-papers/catherine-grant/>, erişim tarihi: 02.09.2018.
- Grant, C. (2014b). “The Shudder of a Cinephiliac Idea? Videographic Film Studies Practice as MaterialThinking”. *Aniki*, 1(1), 49-62. Çevrimiçi: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/59/h>, erişim tarihi: 30.09.2018.
- Grant, C. (2017). “Star Studies in Transition: Notes on Experimental Videographic Approaches to Film Performance”. *Cinema Journal*, 56(4), 148-158. doi:10.1353/cj.2017.0047.
- Grant, C. & Kooijman, J. (2019). “New Ways of Seeing (and Hearing): The Audiovisual Essay and television”, *NECSUS*. Çevrimiçi: <https://necsus-ejms.org/new-ways-of-seeing-and-hearing-the-audiovisual-essay-and-television/>, erişim tarihi: 02.10.2019.
- Keathley, C., Mittell, J. & Grant, C. (2019). *The Videographic Essay: Criticism in Sound & Image*. Montreal: Caboose.
- Lazzarato, M. (2017). *Videofelsefe*. Şule Ç. Solmaz (Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Laurent J. & Leveratto, J. M. (2012). "Cinephilia in the Digital Age", *Audiences*, 143-154.

Doi: 10.1515/9789048515059-012.

Lavik, E. (2012). "The Video Essay: The Future of Academic Film and Television Criticism?", *Frames Cinema Journal*, 1(1). Çevrimiçi: <http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/>, erişim tarihi: 10.09.2018.

Marks, L.U. (2000). *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press.

Mulvey, L. (2012). *Saniyede 24 Kare Ölüm Durağanlık ve Hareketli Görüntü*. S. Dingiloğlu (Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Pantenburg, V. (2017). "Towards an alternative history of the video essay: Westdeutscher Rundfunk, Cologne". *NECSUS European Journal of Media Studies*. Çevrimiçi: <https://necsus-ejms.org/towards-an-alternative-history-of-the-video-essay-westdeutscher-rundfunk-cologne/>, erişim tarihi: 09.08.2019.

Parikka, J. (2016). *Medya Arkeolojisi Nedir?* E. Kılıç (Çev.). İstanbul: Koç Yayınları.

Rancière, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci*. E. B. Şaman (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Rascaroli, L. (2008). "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments", *Framework*, 49(2), Fall. p. 24-47.

Richter, H. (1940). "Der Filmessay: Eine Neue Form des Dokumentarfilms", *Basler Nationalzeitung*.