

Kitap İncelemeleri

Béla Tarr, Ertesi Zaman – Jacques Rancière

İnceleyen: Fırat Osmanoğulları

Béla Tarr, Ertesi Zaman
Yazar: Jacques Rancière
Kitabın Özgün Adı: Béla Tarr, Le temps d'après
Çeviren: Elif Karakaya
Lemis Yayın, İstanbul: 2014, 78 s.
ISBN: 978-605-86729-6-3

Jacques Ranciere, Bela Tarr filmlerinden kendi zihnine çarpan imajları felsefi bir yaklaşımla şiirsel ve coşkulu bir dille ortaya koymaktadır. Onun bu imajlar karşısında büyüldüğünü kitabın her sayfasında görebilmek mümkün. Dolayısıyla Bela Tarr sinemasını, göstergebilim ile psikanalizi birlikte işletme fetişizmi ve sosyolojizm tuzaklarına düşmeden ancak Ranciere gibi bir filozof ele alabilirdi.

Ranciere, yönetmenin ilk filmi *Aile Yuvası* (Családi tüzfések, 1979)'ndan son filmi – yönetmenin de gerçekten son filmim dediği – *Torino Atı* (A torinói ló, 2011)'na kadar olan tüm filmlerini kendi filmik evrenleri içerisinde tartışmaktadır. Ancak bu tartışmada “yönetmen bu sahnede şunu anlatıyor” ya da “bu sahne şu anlama geliyor” gibilerinden bir ayrıntılı film çözümlemesi, bir niyet okuma çabası yoluna gitmez. O, hikâyeler etrafında dolanmak yerine ilişkilere yoğunlaşır ve böylece Bela Tarr sinemasını bir bütün olarak ele alır. Yine de kitabının ilk sayfalarında yönetmenin sinemasında ilk bakışta görülebilecek iki farklı durumu analitik bir ayrımla belirtir. Burada ilk olarak karşımıza “öfkeli genç yönetmenin” Macaristan'ın sosyalist döneminde yaptığı, bürokrasiyle, muhafazakârlıkla, erkek egemenlikle ya da bireycilikle mücadele eden toplumsal içerikli filmleri çıkar. Bela Tarr'ın bu dönemdeki filmlerinde bir el kamerası sıkışık mekânlarda bir bedenden diğerine hızlı geçiş yapmakta, tüm ifadeleri kaydedebilmek adına ani hareketlerle yüzlerin en yakınına kadar yanaşmaktadır. Genç Bela Tarr öfkesini bu şekilde ifade etmektedir. İkinci durumda ise Sovyetler sisteminin çöküşünden sonra büyüünün bozulduğu kapitalist dönemde artık devlet sansürünün piyasa sansürüne evrildiği, “siyasetin manipülasyona, sosyal vaadin düzenbazlığa ve kolektifin çapulcu takımına indirildiği, gitgide karanlıklaşan filmler” (7-8) vardır. Tarr, bu dönemde olgunlaşmıştır artık. Mizansen tarzı ise “yalnızlıklarına hapsolmuş bireylerin etrafında alanın boş derinliğini inceleyen uzun plan-sekanslarla ifade edilir”. Yönetmenin *Sonbahar Almanacağı* (Öszi Almanach, 1984) filmiyle başlayan kırılma, ardından gelen *Lanet* (Karhozat, 1987) ile yeni yolunu bulur.

Tüm bu görünürde net ayrımlara rağmen, aslında Bela Tarr hep aynı filmi çeker ve hep aynı gerçeklikle ilgilenir. Sadece bu gerçeklik giderek derinleşmektedir. O, gerçekliği en doğru şekilde, insanların yaşadıkları haliyle ifade etmek ister. Dolayısıyla onun sineması her filmde mutlak maddi bir dünya ile ilgilenir. Bu haliyle de, özellikle *Lanet* ve sonrası döneminin çokça karşılaştırıldıkları Tarkovski'nin aşkın, şiirsel sinemasından farklılaşır. Ayrıca, Bela Tarr için sinema sadece görsel değil, duyuşsal bir sanattır. Bu durum onun mutlak gerçeklik vurgusu ile yakından ilgilidir.

Bela Tarr'ın üçüncü filmi *Baraka İnsanları* (Panelcapcsolat, 1982)'nda iki çocuklu işçi sınıfına mensup bir çiftin sürekli bir anlaşmazlık içerisindeki hallerini izleriz. Daha fazla kazanmak için yurtdışına gidip bir süre orada yaşamak isteyen kayıtsız bir adam, sürekli gözü yaşlı bir kadın... Genç bir kadın ve genç bir erkeğin beklentileri, hayal kırıklıkları, özlemleri ya da üretim faaliyetlerinin ve davranışların düzenlenme çabası... Bunların, hiçbir geçiş olmaksızın art arda sunulan yaşamlarından kesitlerle sunumu... Hiçbir nedensellik ya da mantıksal sırada ilerleyen bir kurgu kırıntısı bulunmamaktadır bu filmde. Keza ilk iki film de böyledir. İlk film *Aile Yuvası*'nda kayınpederinin tıka basa dolu evinde kalmak zorunda olan bir kadının, onun varlığından hoşnutsuz diğer aile bireyleri, kocası ve dış dünya ile olan sorunlu ilişkisini işler. Kocasının dönüşü de kötü gidişi değiştirmez. Giderek gerilim tırmanır; bir türlü çift sosyal konutlardan birine yerleşemez. Kadının bütün çabaları boşa çıkar; çünkü önünde devasa bir bürokrasi engeli mevcuttur. Kamera ise tüm bu olanlar arasında yüzden yüze, bedenden bedene sürekli hareket halindedir; tıpkı *Baraka İnsanları*'ndaki gibi. Yine klasik bir anlatı biçiminden söz edilemez. Görece kronolojik bir sırayla da olsa geçişsiz kesmelerle, atlamalarla işler film. Film sanki *Baraka İnsanları*'nın ev sahibi olmadan önceki halini gösterir gibidir. Yönetmenin iki renkli filminden birisi olan *Yabancı* (Szabadgyalog, 1982)'da ise bir 'marjinal'in gündelik, yerleşik olanla mücadelesini görürüz. Yine bağlantısız duran görüntüler eşliğinde tabii. *Yabancı*'da da *Baraka İnsanları*'nda da *Aile Yuvası*'nda da yoğun toplumsal vurguya rağmen, "yaralayıcı, yıkıcı olan, aile yuvasındaki duyguların dolaşımıdır. Olan biten, bireylerin arasındadır ve karşı karşıya gelenler, nesiller ve cinsiyetlerdir" (16). Ranciere için tüm bunlar realizmin özünü teşkil eder. Çünkü realizm, "hikâyelere, onların zamansal şemalarına ve neden sonuç zincirlerine karşı mesafeli durmaktır. Realizm, sıraya koyan ve birinden diğerine geçen hikâyelerin karşısına süregelen durumları koymaktır" (11).

İkinci ve son renkli film *Sonbahar Almanya*'nda ise artık konut sorunu ya da toplumsal baskının yoğun hissi yoktur. Ev sahibi Hedi, oğlu Janos, hemşire Anna, sevgilisi Miklosz ve öğretmen Tibor eski bir konağın sakinleridir. Artık ilişkilerin mekânı sadece evin kendisidir, dışarısı yoktur. Herkes Hedi'yi soymak ister, ama aynı zamanda ona bağımlıdırlar. O da bunu çok iyi bilir. Burada artık karakterleri yönlendiren ve onları yoldan çıkararak, "dört döndüren" şeytandır. Birbirlerine çıkarlarını ve arzularını dayatırlar; birbirlerine acı çektirirler. En ufak bir naiflik yoktur, her şey kaba ve şiddetlidir. Kameranın hızlı hareketleri artık yerini yavaş devinimlere bırakmıştır. Gölge ve ışık oyunları bir dizi sahnede karşı karşıya gelen bu beş vahşinin yüzlerini ayırır. Kasıtlı bir teatral üslup söz konusudur; yapay ışık ve renk tonları... Böylece duyguları izole eder, şiddetlendirir ve natüralizm ile bağını koparır. Film, yönetmenin toplumsal düzene olan itirazlarını aile meseleleri ile ifade etme çabası güttüğü önceki

filmlerine son noktayı koyar. Artık adi suçlar ve suçlular merkezde olacaktır. Ama bunlar mutlak kötü olmak yerine bir değişimin belirleyicileridirler. “Yağmurun ve rüzgârın; maddi bozulmanın ve zihinsel ataletin gündeliği; tekrardan kaçma vaadi, bu vaat her ne olursa olsun (kirli bir alış veriş, beklenmedik bir çekim veya ideal komünite)”(26)... Bunlar olgun Bela Tarr’ın radikal materyalizminin açılımlarıdır artık.

Lanet ile birlikte Tarr’ın olgunluk dönemi başlamıştır. Henüz açılış sekansı - plan sekansı - ; kameranın geriye yavaşça çekilmesi, ilk başta yakınlıktan dolayı bir karaltı olarak görülen karakterin hareket ile birlikte manzaraya pencereden bakan adama dönüşmesi ile birlikte Tarr üslubunun imzası gibidir Ranciere’e göre. Pencereden görünen, ağır ağır gidip gelen teleferikler, upuzun direk sıraları: bir maden... Nesnelere insanlara doğru gelmektedir; onları kuşatmakta, nüfuz etmektedir. Mekânlar ve nesnelere artık bireyden bağımsızdır. Kamera da hareketinde bireyi kadraj dışı bırakmaktan çekinmeyen, mekânın bireyin üzerine ‘kapandığı’ hissini yaratan bir devinimi benimsemektedir. Artık ilk dönem sinemasındaki gibi aile, kuşak, cinsiyet ilişkileri ya da bürokrasi değildir belirleyici olan, bizzat bireye nüfuz etmiş, onu kuşatmış dış dünyadır. Sis ve yağmurun giderek bu sinemaya yerleşmesi Tarkovski’de olduğu gibi tanrısal bir görünüm değil, ‘olayların’ maddi nedenidir. Bireye nüfuz eden şeytanın somutlaşmış halidir yağmur, sis, rüzgâr ya da çamur dalgası. Sıcak aile yuvalarında mutlu bir yaşam gibilerinden mütevazı hayaller yerini kapitalist yeni düzenle birlikte kazanma hırsına bırakmıştır. Asıl olan kazanan olmaktır, kazananların tarafında olmak... *Lanet*’in başkarakteri Karrer işte böyle bir durumla kuşatılmıştır. Ne olduğu belli olmayan bir malın sevkıyatı sonrasında vaat edilen bir pay ve suç ortaklarının arasındakilerdir söz konusu olan. Karrer sonunda yenilgiye uğrar; kadın kazananı seçer ve film Karrer’in ihbar sahnesiyle son bulur. Herkes herkese ihanet etmiştir. Ama Bela Tarr’ın odaklandığı bu ihanet değildir. Ranciere, burada Deleuze’ün kavramlarına başvurur: “Onun imgeleri, zaman-imege diye adlandırılmayı herkesten çok hak eder; sürenin, yani durumlar ve karakterler denen tekilliklerden dokunan kumaşın aşikâr kılındığı imgeler” (36). “Her an bir mikro-kozmostur. Her plan-sekans dünyanın zamanında, dünyanın bedenler tarafından hissedilen yoğunluklarda yansıtıldığı zamanda geçmelidir” (36-37).

Bela Tarr’ın yedi buçuk saatlik *Şeytanın Tangosu* (Satantango, 1994) filminde ise sahte arkadaşlıkların, ilişkilerin ve küçük hesapların kol gezdiği yitilmiş bir köyde yaşayan bir grup insanın gizli bir paraya göz dikmesi üzerinden bir hikâyeye kurulmuştur. *Lanet*’teki yağmur, sis, rüzgâr ve çamur bu köyü de hiç terk etmez. Köyde toplu bir iflas söz konusudur ve herkes bireysel düzeyde kazanan olmak için bir çıkar çatışması içerisindedir; bir ‘komünitenin sonu’ hikâyesi başka bir deyişle ya da ‘insan-örümceklerin’ çekişmesi. Uzun plan-sekanslar süreyi duyumsanabilir kılmak üzere inşa edilmiştir. Yönetmen hikâyeyi ve harekete atfedilen amaçları öne çıkarma kaygısından ziyade durumlarla ve hareketlerle; bedenlerin mekânda nasıl durdukları ve nasıl hareket ettikleri ile ilgilenir. Ancak Bela Tarr salt güzel görüntüler çekmeyi amaçlayan ‘biçimci’ bir yönetmen değildir asla. Biçim Bela Tarr için ‘sefaletin yasası’ ile onur ve gurur gibi erdemlerin birey nezdindeki zayıf karşılığının yayıldığı bir zaman-mekân üretimidir. “Bu sinematografik meziyet, bedenleri harekete geçirme, çevrenin onlar üzerindeki etkisini değiştirme, onları dairesel hareketleri sekteye uğratan yörüngelere fırlatma meziyetidir” (47).

Karanlık Armoniler (Werckmeister Harmoniak, 2000)'in meselesi küçük bir şehre sergilenmek için getirilen devasa bir ölü balina, görünmez bir prensin nedensiz ve amaçsız bir yıkım için ayaklandırmaya çalıştığı kalabalık ve tüm bunların arasında salınan Janos'un saflığı ya da Ranciere'in deyişiyle 'budalalığı'dır. Janos, *Lanet* ya da *Şeytanın Tangosu* filmlerinin karakterleri gibi hissiz değildir. O duyusal bir yüzeydir ve görünümünden büyülenir: sokaktaki kara bir kütleden, meydanda toplanan kalabalıktan ve özellikle de balinanın bedeninden. Seslerden yoğun etkilenir: ayaklanmadaki sloganlardan, kafasındaki seslerden... Duyuları oldukça keskindir ve algısı da oldukça yoğundur. Ama bu algıladıklarını başka bir duyusal dünyaya dönüştürür. Tanrının bu tarz inanılmaz varlıklar yaratma kudreti onu büyüler. İşte Ranciere'e göre Janos'un budalalığı buradadır: bu görünümüleri tanrının yaratma kudretinin ispatı olarak görmesinde. Kalabalık ise artık hiçbir şey vaat etmeyen bir düzene, Ranciere'in deyişiyle 'tekrarın düzenine' nedensiz ve amaçsızca ayaklanır. Bu görünmeyen prensin kalabalıktan beklediği şeydir, çünkü ona göre bu "tekrardan kaçmak için elde kalan tek yöntemdir". Ancak ne bir slogan, ne bir öfke belirtisi vardır ayaklanan kitlenin üzerinde. Ellerindeki sopalarla yıkıp, yağmalarken yüzleri ifadesizdir. Uzun bir plan-sekansta senkronize adımlarla ilerler. Bir hastanede hastaları yataklarından çıkarıp tartaklarlar ta ki duş perdesinin çekilip ortaya çıkan kambur, çıplak ve çok zayıf bir ihtiyar adamın 'savunmasız ama aynı zamanda dokunulmaz' halini görmelerine kadar. Belki de filmde bir 'ayrıcılık anı' varsa, o da bu sahnedir. Bu, sanki başka bir dünyadan bir karakter, artık daha fazla zarar vermenin mümkün olmadığı bir varlıktır. Yıkımın ve onun anlamsızlığının ifadesi olan bu yüz karşısında isyancılar sessizce geri çekilirler. Dönüşleri ise bir gölge geçidi halindedir. Geriye yoğun duyusal dünyasına artık yer olmayan Janos'un 'sığındığı' akıl hastanesindeki hali kalır.

Bela Tarr sinemasında uzun plan-sekanslarda kameranın hareketi karakteri görüntüyü kaplayan kara bir kütle olarak göstermek ya da kadraj dışı bırakmak pahasına devam eder. Aynı zamanda sesin kaynağından alıcıya ulaşmak için başka plana geçilmez. Alıcı zaten oradadır; sırtı, eli veya herhangi görünen başka bir uzvu, hatta elinde tuttuğu bir nesne aracılığı ile. Dolayısıyla montaja başvurarak bir etki yaratmak gibisinden bir amaç güdülmez. Montaj zaten sürekli devinim halinde olan kamera sayesinde uzun-plan sekansa içkindir. Tek çekimde bir sobanın yakın planından meyhanedeki insanlara, oradan bir ele ve yüze geçilebilir ve ardından kadrajı genişleterek diğer yüzler üzerinde gezinip, karanlık bölgelerden de geçerek farklı bedenleri aydınlatabilir. Ranciere'e göre, "Böylece, hareket ve hareketsizlik arasında sonsuz miktarda, küçük çeşitlemeler yaratır: Bir yüze doğru yavaşça ilerleyen kaydırmalı çekimler veya hareketin başta fark edilmeyen duraklamaları" (65). Bu, karakterlere nüfuz eden nesnelerin ve onları etkileyen süre mefhumunu, tekrarın düzeninin dayanılmazlığını, başka bir hayatın anlamını, onun peşinden gitmeyi veya hayal kırıklığına katlanmak için ihtiyaç duyulan onuru kavratacak etkiyi üretir. *Londra'dan Gelen Adam* (A londoni férfi, 2007) da bu şekilde işler. İşi her akşam gemiden inen yolcuları izlemek ve tren yolunu açan kolu çekmekten başka bir şey olmayan başkarakter Maloin'in tanık olduğu (yine bir camın ardından) ve sonrasında da dâhil olduğu bir olay tekrar düzenini geçici olarak sekteye uğratar. İki suç ortağının kaçırdıkları bir valizi denize fırlatışı, bu suç ortakları arasında çıkan bir kavga sonucu birisinin limandan denize düşmesi ve Maloin'in valizi sudan çıkarması... Bu olay Maloin'e bir değişimin imkânını sunar. Maloin en sonunda isteği ile

olmasa da hırsızın katili olur. Ancak olayı takip eden dedektif valize karşılık Maloin'e ve kurbanın eşine bir miktar para vererek olayın üstünü örtecektir. Dul kalan kadın ise susarak, pazarlıklardan ve yalan vaatlerden ibaret bu sisteme mesafe koyar. Bu tutum Ranciere için onurun saf simgesidir.

Torino Atı'nda ise sekteye uğrayabilecek bir tekrar düzeni dahi yoktur. Hiçbir vaatten, hiçbir başka ihtimalden söz edilemez. "Tek bir ihtimalle karşı karşıya olan bir gündelik zaman: Artık tekrar bile edememe ihtimali" (75). Yalanlar, beklentiler ya da pazarlıklar yoktur. Rüzgârın kuşattığı bir kulübe ve içinde hayatta kalabilme çabası vardır sadece. Her öğün patates ile beslenen baba-kızın ertesi gün de yaşayabilme çabası... Her şey artık hareket etmeyi reddetmiş olan atlarına bağlıdır. At onlar için bir geçim kaynağı, bir araçtır. Fakat aynı zamanda Nietzsche'nin büyük buhranını geçirmeden bir gün önce Torino sokaklarında sarılıp ağladığı attır bu. Ranciere, Nietzsche'ye atıfla şunları söyler: "Sakat arabacının ve kızının varoluşunun sembolüdür. Nietzsche'nin devesinin kardeşidir, her türlü yükü yüklenmek için yaratılmış varlık" (75). Ranciere burada üç zaman belirler. Bu zamanlardan ilki 'tükeniş zamanı'dır. Atın yorgun halinde, kızın jestlerinde, kuyudaki suyun çekilişinde ya da artık yanmayı reddeden lambada sezinlenebilecek, onları ölüme taşıyan tükeniş zamanı. İkinci zaman ise 'değişim zamanı'dır. Baba sakat olduğu için, tüm eşyaların kız tarafından çekilecek el arabasına yüklendiği sabah teşebbüs edilen zamandır bu. Son olarak 'tekrarın zamanı' vardır. Sabah geceye dönecek, gece sona erecektir. Bu zaman her gece, bir sonraki sabaha hazırlık için kararlılıkla ve sabırla aynı eylemleri gerçekleştirdikleri, artık hareketsiz ve ifadesiz yüz ve bedenlerin sonu bekleyişleridir. Son film *Torino Atı*, "dokundukları her şeyi bir mülkiyet nesnesine çevirerek mahveden, düşleri ve ölümsüzlüğü dahi kendilerine mal ettikleri için ve değişim zaten gerçekleştiği için her türlü değişimi imkânsız kılanlara" (76) karşı Bela Tarr'ın müthiş öfkesini ortaya koymaktadır. Ve nihayet, Ranciere 'ertesi zaman' kavramına son sayfada açıklık getirecektir:

"Ertesi zaman, her yeni filmle aynı sorunun sorulacağı bilindiği zamandır: Prensipte hep aynı olan hikâye üzerinde neden bir başka film daha çekilsin? Buna şöyle bir cevap getirilebilir: Çünkü bu aynı hikâyenin belirleyebileceği durumların incelenmesi, bireylerin durumlara dayanabilmek için gösterdiği sebat kadar sonsuzdur. Son sabah, hala bir önceki sabahtır ve son film hala fazladan bir filmidir. Kapalı çember daima açıktır."

Çirkinliğin Tarihi - Umberto ECO

İnceleyen: Selçuk ULUTAŞ

Çirkinliğin Tarihi

Yazar: Umberto Eco

Kitabın Özgün Adı: Storia della bruttezza

Çeviren: A.U. Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal

Doğan Kitap, İstanbul, 2009,456 s.