MİNİMALİZM VE SİNEMA

Pelin Özdoğru

İÇİNDEKİLER

İlksöz: *7*
Giriş *9*
Sinema: çağlar boyu devinen yansımalar dünyası *15*
Sinema: dikkat ısırabilir! (kültür endüstrisinin güçlü silahı) *29*
Cesur ve ilerici: sanatta ve sinemada avant-garde tavır *36*

- Sanatta avant-gardizm *36*
- Sinemada Avant-Gardizm *39*

MİNİMALİZM

Sanat Tarihi Sürecinde Minimal Sanat *48*
Anti-minimalist akımlar ya da
minimal sanata tepkime içeren sanatsal eğilimler:

- Post-Minimalizm *52*
- Anti-form *53*
- Kavramsal Sanat *53*
- Yeni İmaj *54*

Farklı Sanat Dallarında
Minimalist Yaklaşımlar ve Sinema ile Etkileşimleri:

- Resimde Minimalizm *55*
- Müzikte Minimalizm *58*
- Tiyatroda Minimalizm *64*

SİNEMA SANATINDA MİNİMALİZM *67*

Minimalist Sinemanın tohumları *68*
Minimal film üreten birkaç isim: *73*
Dardanne Kardeşler, Kaurismaki Biraderler,
Panahi, Ghobadi, Jarmusch, Benning

Minimalist Yönetmenler

- Yasujiro Ozu ***76***
- Robert Bresson ***80***
- Satyajit Ray ***84***
- Abbas Kiarostami ***87***
- Mohsen Makhmalbaf ***89***
- Jon Jost ***93***
- Hou Hsiao-Hsien ***95***
- Tsai Ming-Liang ***97***
- Darejan Omirbaev ***99***
- Nuri Bilge Ceylan ***101***

Kaynakça ***106***

İLKSÖZ

Sinema; komplike yapısı ve düşselliğe en ‘gerçekçi’ biçimde bizi yaklaştırabilecek olanakları ile kendimi bildim bileli beni cezbeden bir alan olageldi. Yaygın olarak anılan tarihlerin aksine, 1800’lerin üçüncü çeyreğinde tarihsel yolculuğuna başlayan sinema, inanılmazın gerçekleyeni cesur kaşifler ve deneyseverlerin insanlığa en değerli/keyifli armağanlarından biridir diye düşünmüşümdür.

Yıllarla birlikte ilerleyen, dönüşen ve giderek üzerine teknik gelişim eklenen, ‘katık’lanan sinemanın kişisel tarihinde farklı dönüm noktaları da yaşanır. İçerideki sayfaları karıştırınca karşılaşacağınız kimi yenilikçi akımlar ve avant-gardist hareketler, sinemayı sorgular, eklentilerinden sıyırır, çeşitli biçimlerde (içeriksel ya da biçimsel anlamda) özünü araştırır. ‘Gerçek sinema nedir’ sorusunun peşine takılırlar; daha saf, daha katışıksız bir sinemayı ararlar. Birbirinden farklı ya da benzer biçimlerde aranan bu ‘gerçek sinema’ meselesi, çeşitli sanat disiplinlerinde etkin olan Minimalist akımın sinemaya da sıçramasıyla başka bir boyut kazanır: Sadeliğin gerçekliği. Giderek aşırıya varan tüketim toplumu ruhuna karşı bir anlayış olarak doğan akımlardan biri olan ve zaman içinde bu akımların en keskini haline gelen; ‘seçkin bir sadecilik’ olarak niteleyebileceğimiz Minimalizm, günümüzde yaşam tarzlarında ve sanatta kendine ait yalın yeri korumaya devam eden bir eğilim.

Anımsayalım ve yeri gelmişken analım; Zen kültürüne göre yaşam dingin, saf ve uyum içinde ilerlemelidir. Bir çatısı oldukça her ev iyi bir barınak, açlıktan ölmeyi engelledikçe her besin iyi bir yemektir. Yine Zen’in başlıca belirleyenlerinden biri, yaşanan anın bilincinde olmak ve sade

biçimde an'ı yaşamak gerekliliğidir. Doğu kültür yaşamının dokusuna nüfuz etmiş olan Zen anlayışı, sinemada kanımca en iyi karşılıklarından birini Minimalist Sinema'da buluyor. Gereksiz eklentilerden arınmış, yeteri kadarı ile görsel ve öyküsel anlatımını kuran bir sinema... Japon usta Yasujiro Ozu'nun bu kültürden beslenen ve akımın henüz adı konmamışken verdiği minimal film örnekleri, demek istediğimizin tam karşılığı olsa gerek.

Şunu da belirtmekte yarar görüyorum ki, değil ülkemizde henüz dünya sinema literatüründe Minimalist Sinema üzerine yapılmış elle tutulur bir çalışma olmaması beni bu kitabı hazırlarken hem zorladı hem de keyiflendirdi. Konuya eğilmeye başladığımdan beri katkılarını esirgemeyen Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu, Doç. Dr. Bülent Vardar, Doç. Dr. Esra Biryıldız, Fuat Erman, Veysel Atayman ile, aileme, motivasyon erbabı dostum İntaç'a ve yazarken ve yaşarken ışığım olan (ruh)eşim Y. Şenol Erdoğan'a teşekkür ederim... Nicelik ve niteliğin farkını unutmadan, minimal ölçülerdeki çalışmamın arkasının gelmesi dileğiyle...

Şubat 2004
Moda

5

GİRİŞ

'Karmaşık şeylerin güzel olduğunu düşünmek insanlığın ortak yanılgısıdır.'

René Descartes

Louis ve Auguste Lumiére Kardeşlerin 1895'te seyircinin üzerine sürdükleri buharlı lokomotif, bugün saatte 180 mil hızla giden bir metroya dönüşmüş durumda. Lumiére Kardeşler Paris'teki bir café'nin bodrum katında bir grup 'biletli' izleyiciye gösterim düzenlediklerinde, sinemanın tecimselleşmesi yolundaki bu ilk büyük adımı attıklarının ne kadar farkında olabildiler? Hareketli görüntüyü insan yığınlarına ulaştırarak ne kadar önemli bir kitle iletişim aracı yarattıklarının, kültürün yeniden üretim sürecinde çok önemli bir rol oynayacak bir aygıt geliştirdiklerinin önemini o gün için ne kadar kavrayabildiler? Ve elbette ilerki yıllarda sanatların yedincisi olarak anılacak ve bir çok disiplini yapısında barındıracak kendi başına da ayrı bir disiplin oluşturacak olan 'sinema sanatı'nın gelişmesinin yoluna sağlam taşlar döşediklerinin...

Fransa'da konulan bu ilk taşların üzerinden bir yüzyıl geçerken beraberinde onlarca toplumsal sistem gelişti/dönüştü. Sanayi toplumuna geçiş ile birlikte gelişmeye başlayan kültür endüstrisi giderek büyüdü ve oluşan tüm toplumsal araçları da içselleştirerek dallanıp budaklandı. Kitle iletişimin tüm araçlarıyla birlikte sinema da sektörleşerek kullanışlı bir araç haline geldi. Bununla birlikte bir sanat disiplini olarak da gelişimini sürdürdü. Deneyselciler, avantgardistler, yenilikçi kaşifler ve sanatçı 'cesuryürek'lerle kendine has derin bir evren yarattı. Filmin pratik kullanımını sağlayan dönen fotoğraf aygıtını geliştiren Thomas Edison ve adına tarih sayfalarında daha ender rastlansa da

sürecin başlangıcında emeği geçen **E. Muybridge**, **Pierre Jansen, E. Marey** gibi fotoğrafı hareketlendiren deneyci ruhların yarattığı bu büyük icat, emekleme çağlarını sirklerde ucuz eğlencelik olarak yaşamış olsa da bugün dünyanın en büyük endüstrilerinden biri durumunda. Belki de tecimsel anlamda büyük olduğu kadar sanat yönüyle de ön plana çıkabilen dünya üzerindeki en gelişkin örnek.

Sanat tarihi boyunca bir çok akım etkin oldu, öncüllerinden türedi, ardıllar yarattı. Sinema da 'fotoğrafın hareketli hali' yaftasından sıyrılıp bir sanat dalı olarak yerini almaya başladığından beri türlere bölündü, akımlarca şekillendirildi. Sanat tarihi sahnesine erken dönemlerde temelleri atılmış olmakla birlikte bir akım halini 1960'lı yıllarda alan Minimalizm, Sinema ile de etkileşime girdi. Sinema literatüründe 'Minimalist Sinema' adlandırması yerini almadan çok önce de bu yaklaşımla birçok film üretildi. Biz de çalışmamızda, sadeliğin, sükunetin damgası olan minimalist tavrın, sinemadaki adlandırma öncesi/sonrası izlerini süreceğiz. Oluşum prensiplerini, temellerini, bugün geldiği noktayı irdeleyeceğiz.

Çalışmamızda, tarihi gelişimiyle ele aldığımız sinemanın tecimsel yanı ve kültürleme sürecindeki manipülatif kullanımlarını incelemek ve popüler sinema/sanat sineması ayrımına değinmekle birlikte, bir sanat akımı olan 'Minimalizm'in çeşitli sanat disiplinlerinde ve özellikle sinema sanatındaki yansımaları esas konu olarak işlenecek.

Girişimizi yaparken bir ara not; **Roland Barthes**'ın 'Göstergeler İmparatorluğu' (1996) adlı eserinde Doğu-Batı yaklaşımları üzerine yaptığı karşılaştırmalı incelemesi, konumuzla ilgili ilginç ipuçları içeriyor. Göz atmak, zihin açıcı ve keyifli olacaktır:

7

Yemek:

Doğuda:
-İrili ufaklı tabaklarla, bir çok çeşit aynı anda getirilir.
-Çok az aşamadan geçer, sebzeler; en fazla kesilmiştir.
-Kendi yemeğinizi kendiniz yaparsınız.
Batıda:
-Herşey hazırlanır, doğranır, kesilir, karıştırılır ve hazır olarak sunulur.

Çubuklar:

-Japon yemeği için biçilmiş kaftan.
-Japon yemeğinin özü ufak parçalara ayırmaktır.
-Çubukla delmeden kesmeden, itinayla tutmak yada bölünebilir yerinden kendi öz parçalarına ayırmanız mümkün.
-Çubukla yemek; bir annenin çocuğunu taşıması gibi.
-Çatal; yemeğe batırmak demek, çubuk ise kıstırıp özenle almak.
-Sukiyaki; daha yerken masada yapılan yemek = tüketirken üretmek.

Oyun (Paşenko):

-Bilye ile oynanır.
-Kuralı: Tek vuruş; elin topa verdiği hız ve devinim önemli.
-Usta bir vuruş topu yere doğru iletir ve diğer toplara ulaştırır.
Geri dönüşü yoktur.
-Geri dönüşü yok; aynı mürekkeple yazı yazmak gibi.
-Gösteriş yok, herkes dirsek dirseğe oynar.
-Kazanç: Toplar düşerse sakız, çikolata kazanılır.Ya da birkaç yen batarsınız.
-Batı oyunları: tahripkar, zorlamacı, müda-

haleci, gösterişci, yanıp sönen ışıklar, ulaşılan puanlar ya da kadınlar.

Cinsellik

-Japonyada sadece cinsel organlarda. Batıda cinsel organ dışında her yerde.

Kent :

-Batı: Tek merkezli. Herşey yollar, alışverişler, yaşam o merkezi destekler ve ona dönüktür.
-Doğu: Merkezi var ama boş. Merkezin etrafı bir su ile çevrili.
Herşey merkezden kaçmakta, uzaklaşmakta.

Spor :

-Sumo Güreşi: Çarpışma bir şimşek çakımından fazla sürmez; öteki kütleyi çizgi dışına atmaktır amaç. Bunalım yoktur, dram yoktur, gücü tüketme yoktur, tek sözcükle spor yoktur.
Tartma göstergesidir.

Japon Odası:

-Minyatür küçüklük boyuttan gelmez. Nesnenin kendisini sınırlamakta, durdurmakta, bitirmekte gösterdiği bir tür kesinlikten gelir.
-Nesne: çevresindeki bir hiçtir. Kendisini donuk (böylece bizim gözümüze indirgenmiş, azalmış, küçülmüş) kılan bir uzantıdır.
-Oda: yazılı sınırları korur, yerdeki hasırlar, düz pencereler, sürgülü kapıların ayrımına varılmayan, çubuklarla kaplı bölmelerdir bunlar; sanki oda tek bir fırça vuruşuyla çizilmiş gibi herşey çizgidir burada. Bununla beraber ikinci bir düzenlenişle bu kesinlik bozulur; bölmeler kırılgan, yırtılgandır, duvarlar kayar, eşyalar hemen gizlenebilir.

9

Tiyatro -Bunraku :

-Üç kukla oynatıcısı (biri usta ve baş), kuklalar ve anlatıcı, çalgıcılar. Gerçekleştirilen + gerçek + söylenen devinimi.

-Ses: Müziktir, okunan metindir, şarkıdır. Ama devinimin yanında asıl olan değildir. Ses elenmemiştir, yana alınmıştır.

Bayağıdır, duygusuzdur. Sadece kendisidir.

-Bunraku: Kopuk ama yine de uç uca eklenen olaylar dizisidir.

Bu da yabancılaşmayı destekler.

-Oynayan, oynanan, oynatan herşey ortadadır. Ortada olmayan tiyatrodur.

-Batı tiyatrosu: Işık altında oyuncu (devinim ve ses), karanlıkta seyirci (bilinç).

-Bunraku'da sunulan şey, anlamın (okunacak bir şeyin) olmadığıdır.

-Sahneden atılan şey tiyatrodur. Sahneye konan ise devinim.

-Batının tanrı-yaratık, kader-insan arasında kurmaya çalıştığı bağı yok eder. Kuklalar ipsiz-dir, oynatıcı ortadadır.

-No; maskeli, Kabuki; çizilmiş, Bunraku; yapay yüz kullanır.

-Batılı oyuncu "kadın" olmak ister (epik), doğulu oyuncu "kadın"ın göstergelerini düzenler (benzetmeci).

Şiir-Haiku :

-Batı herşeyi anlamla sulandırır. Anlamlandırma, simge, uslamlama, öğretileme yoluyla.

-Haiku: anlaşılır olmakla beraber hiçbirşey (anlatmaz) demez.

Ne çok insan geçti
Güz yağmurunun altında
Seta köprüsünden

Gel de hayran kalma
Yaşam geçici diye düşünmeyene
Bir şimşek görünce

-Haikuda belirtilen ‘şık bir kesinti’dir.
-Dili durdurmak, tini (iç ezberi) susturmak ve böylece düşüncenin düşüncesine ulaşmak (Buddha).
-Amaç; dili söylenmezin gizemsel sessizliği altında ezmek değil, onu ölçmek, döndükçe simgelere çarpan dil topacını durdurmak.
-Haikuda dil tasarlayamayacağımız bir özenle sınırlanır.
Anlam fışkırmaz, dağılmaz.
-Haikunun kısalığı biçimsel değildir, kısa bir biçime indirgenmiş zengin bir düşünce de değildir.
-Bir anda doğru biçimini bulan bir olaydır.
-Batı şiiri: En beceremediği şey dil ölçüsüdür. Anlamı sözle sulandırır. Biçimi, içeriğin içkin bölgelerine doğru derinleştirerek her iksini de orantısızlaştırır.
-Haiku ezgiseldir (anlamların ezgisi). Tamdır (gösteren-gösterilen dengesi).
-Yankı biçiminde iki kez söylenir. Böylece belki de anlamın hiçliğinin altı çizilmiş olur.

Dolunay
Ve hasırların üstünde
Bir çamın gölgesi

Balıkçının evinde
Kuru balık kokusu
Ve sıcak

11

Sinema: çağlar boyu devinen yansımalar dünyası

Sanat disiplinleri arasında belki de en renkli ve en komplike olan, bir çok formdan, sanatsal / toplumsal akımdan beslenen, bütünüyle bireysel bir yaratı olarak ortaya konabileceği gibi dev ekiplerin yapıtı da olmayı başarabilen ünik bir örnek *sinema*. İnsanın yaratıcılık güdüsünün sınırlarını zorlayan bir deneyim olduğuna inanageldiğim 'esrikçe' bir süreç. Yaratma çılgınlığının uç noktası; biriktirilenlerin toplanabileceği en geniş havuz. Ve ortaya çıkarılanın kitlelerle paylaşılabilme ya da sonsuza dek en gizli arşiv odasında saklanabilme şansının varlığı. Temelde -kanımca- karşıt durmaları gereken '*sanat*'ı ve '*endüstri*'yi birarada barındırabilen en gelişkin örnek...

Bu kadar karmaşık bir bileşkeyken, sinemanın büyük bir endüstriye dönüşmesi, ilk ortaya çıkmaya başladığı yıllarda kimi çevreler tarafından öngörülen bir sonuç değildi. Uzun yaşamayacak, fazla masraflı ve kitleler tarafından tutulmayacak bir buluş olduğunu öne sürenler olmuştu. Oysa ki **Louis** ve **Auguste Lumiére** kardeşler, kısa belgesel filmlerle düzenledikleri Paris'teki Grand Café'nin bodrumunda ilk gösterimlerde bile bir avuç seyirciye bilet satmayı akıl etmişlerdi. Edison'un icadı olan 'Kineteskop' aygıtı, **Thomas Armat**'ın modern projektörün öncüsü sayılan 'Vitaskop' aygıtı ile serüvenine başlayan toplu gösterim mantığı; 1900'lerin başlarında ABD'de sıklaşmaya başlayan ilk yer-

leşik sinema salonu sayılan Nickelodeonlar ile yaygın bir alışkanlığa dönüşmeye başladı. **Nickelodeon**, isimlendirmesi girişte ödenen 5 sentlik nikel paralardan geliyordu. Genellikle dükkandan bozma olan bu ufak salonların müşteri kitlesini işçiler, çocuklar gibi alt gelir düzeyinden insanlar oluşturuyordu. Bu küçük salonlarda yarım saatten daha kısa filmler sabahtan gece yarısına dek peşpeşe gösterilirdi. Nickelodeonlar, büyük sinema salonlarının açılmasına ve film üretiminin endüstriyelleşmesine büyük katkıları olan yapılar olmuştur. Sinemanın kitleler üzerindeki belirleyici etkisini fark eden politik güçler ve bir diğer yönü olan yüksek oranlarda geri dönen maddi boyutunu fark eden ticari girişimciler, sinemayı düşük gelirliler için ucuz eğlencelik anlayışından sıyırarak, dev ve süslü salonlarda orta ve yüksek gelirli sınıfların tercih edeceği bir eğlence sektörüne dönüştürür.

Fransa'da İlk film yapım firması olan **Pathé Fréres** şirketi, 1896'da Charles Pathé tarafından kurulur. Atölye ve stüdyoları olan şirket, ham film, çekim ve gösterim malzemeleri üretir; bir dağıtım ağı oluşturur ve sinema salonları kurar. Bu, sinema endüstrisinin ilk tekelci kuruluşu olur. 1918 yılından önce, Fransa'daki filmlerin yüzde 60'ının Pathé stüdyolarında çekildiği tahmin edilmektedir. Pathé, Lumiére'lerin ve Méliés'in film haklarını satın almış ve sinema filmleri işletme mantığını oluşturmuştur. Théatre Robert Houdin'in zengin yöneticisi olan Lumiére'lerin vatandaşları **Georges Méliés**'nin, Lumiére'lerin filmlerini gördükten sonra Paris'in yakınlarında büyük bir çekim platosu yaptırması Fransa'da sinemanın endüstriyelleşmesi yolunda atılan ilk önemli adımlardan sayılabilir. Belgesel görüntülerle çalışan Lumiére'lerin aksine Méliés, sinemanın olanaklarını fark ederek, bilimkurgunun ilk başarılı örneklerini verir. Bu noktada, Lumiére'lerin filmleri yapım amaçları yönüyle bugünkü belgesel film kavramını tam olarak karşılamasalar da Doç. Dr. Bülent Vardar'ın bir makalesinde

13

belirttiği gibi ‘‘İlk çekilmiş belge film görüntüleri, örneğin Lumiére’lerin *‘Bir Bebeğin Mama Yiyişi’, ‘Bir Trenin Gara Girişi’, ‘Lumiére Fabrikalarından İşçilerin Çıkışı’* gibi filmlerini belgesel sinema olarak tanımlamak zor olsa da, en azından belgesel sinemanın temel malzemeleri olan belgeleri oluştururlar’’. ‘Film yönetmeni’ kavramını yaratan **Méliès**, bu çekim platolarında ‘Voyage de la Lune / Aya Yolculuk’ (1902), ‘Le Voyage a Travers I’Impossible / Olanaksızlıklar Boyunca Yolculuk’ (1904) gibi fantastik öykülerden uyarlama filmlerini çeker. Bu girişimler sinemanın tecimsel yanının gerçek anlamıyla keşfedilmesini sağlamıştır. Georges Meliés, filmlerinde teatral bir anlatım ve dekor anlayışıyla üst üste bindirme, fotoğraflarla düzenleme, maketler, akvaryum içinde çekim gibi yenilikler dener. Sinemanın tiyatro karşısındaki üstünlüklerini belirlemeye çalışır. Bu konuda **Walter Benjamin** ve **George Lukacs** gibi düşünürlerin de çeşitli tartışmaları olmuştur. Lukacs hızla yaygınlaşan sinemadan, Romantizmin tiyatrodan boşuna beklemiş olduğu herşeyin gerçekleşebileceği yer olarak söz eder. Çünkü ona göre sinemada insan figürlerinin en özgür düzeydeki ve en uç noktalardaki devinimleri, arka planın, doğanın, iç mekanların, hayvanların ve bitkilerin tümüyle canlanmaları mümkündür. Benjamin’de sinemanın olanaklarına referans vererek, uzay ve zaman kavramlarına egemen oluşu üzerinden sinemanın özgürleştirici yanını serüvensever bir ruha büründürerek vurgular:

“Sinema dağarcığından yakın çekimler yaparak, tanış olduğumuz nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranın dahice yönetimiyle sıradan ortamları irdeleyerek yaşamımızı yöneten zorunluluklara karşı bilgileri arttırdığı gibi; bize daha önce düşünülmemiş dev bir devinim alanı da sağlar... Sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana yayılmış parçacıkları arasında serüvenli yolculuklara çık-

maktayız."[1]

Bu dönemde çeşitli Avrupa ülkelerinin sinemaları da gelişmekte; özellikle dram türü yapılandırılmaktadır. Konser salonları, varyete evleri gibi mekanlar Avrupa ülkelerinde filmlerin gösterilmesi için tercih edilen mekanlardır. 1903 ve 1909 yılları arasında düzenlenen *Hale's Tours* adlı gösterimler dönem izleyicisi tarafından oldukça tutulur. Bu gösterimlerin mantığı, tren vagonu gibi düzenlenen salonlarda çeşitli ülkelerin panoramik görüntülerinin perdeye yansıtılmasıyla oluşur. Demiryolu görevlisi kılığındaki kişilerin yer aldığı ve tren sarsıntısını andıran efektlerle süslü bu gösterimler, sinemanın izleyiciye eğlencelik olarak sunulmasının ilk başarılı örneklerinden sayılabilir. Sanal bir yolculuk duygusu yaratmak için kullanılan sinematograf, bu anlayışla döneminde oldukça yüksek sayıda izleyici çeker.

İzleyen yıllarda Avrupa ekseninde; Alman sinemasında **Fritz Lang**, İspanya'da **Luis Buñuel**, Danimarka'da **Carl Theodor Dreyer, August Blom,** ve **Holger Madsen** gibi sinemacılar kendi sinema dillerini oluşturmaya başlarlar. Emekleme dönemindeki Amerikan sineması **Edwin S. Porter**'ın yönettiği iki önemli film olan; **'**The Life of an American Fireman' (1902) ve sinemanın ilk öykülü filmi ve ilk westerni kabul edilen 'The Great Train Robbery' (1903) ile izleyici kitlelerinin dikkatini çekmeye başlar. Sovyetler Birliğinde **Piotr Tchardynine**'in 'Savaş ve Barış (1912), **Vladimir Starevich**'in 'Ruslan ve Ludmilla' (1914) ve **Yakov Protazanov**'un 'Sergius Baba' (1917) filmleri bu dönemin öne çıkan yapımlarıdır.

1920'li yıllarda Fransa'da oluşmaya başlayan popüler sinema izleyicisi Méliés'nin filmlerinden çok daha kolay anladığı ABD'den ithal Chaplin sinemasına ilgi göstermeye başlar. Aslında izleyicinin ezici bir çoğunluğu **Charlie**

[1] Walter Benjamin. 'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı.' Pasajlar, YKY. İst. 2001, s. 72.

15

Chaplin filmlerini, humor tarzı ve metaforik alt metinlerinin ötesinde kolay anlaşılır düz anlatımı nedeniyle tercih etmektedir. Chaplin sinemasının evrensel dilinin algılayış yelpazesinin genişliğine katkıları büyüktür. Chaplin dışında palazlanmaya başlayan İtalyan sineması özellikle tarihsel filmleriyle salonlara izleyici çekmeyi başarır. Meliés filmlerinin tiyatro aurasını taşıyan filmlerinin ardından ABD'den doğan **David Griffith** sineması, sinemanın anlatım diline yenilikler getirmiş; bu yeni görsel tekniği propaganda olarak kullanma yoluna giden bir anlayış gütmüştür. Griffith'in getirdiği bir yenilik de, Edwin S. Porter'ın 'The Life of an American Fireman' (1902) filminde ilk kez kullanılan popüler sinema anlayışının çok seveceği bir yöntem olan 'son dakika kurtuluşu' trükünü yerleştirmesi olmuştur. Griffith'in 1915 yılında çektiği '*Birth of a Nation*', sinematografik dinamiklerin konuya ve ideolojisine uygun kullanımıyla etkileyici bir anlatım yakalayarak yüksek bir gişe başarısı elde eden ilk filmlerden olur. Bu ticari başarının, ABD'de sinemanın endüstriyelleşme sürecinde oldukça önemli bir dönüm noktası olduğunu vurgulamak gerekir. Giderek bir çok salon açılmaya, kısa aralıklarla bir çok film çekilmeye başlanır. Artık ABD'de dev film stüdyoları kurulmakta, star sistemi oturmakta ve Hollywood şekillenmeye başlamaktadır. Sinema, dünya üzerindeki en büyük endüstriyelleşme sürecine girmiştir. İlerki yıllarda gelişecek olan '*Bollywood*' olarak adlandırılacak ve çok sayıda film üretecek olan Hint sinemasına nicelik ve işlev olarak yakın fakat nitelikleri farklı, kültür endüstrisine katkıları ve diğer ülkeler üzerindeki etkisi yadsınılmayacak kadar büyük boyutlarda bir endüstri doğmuştur, kutsal orman: *Hollywood*!

Görüntü bandının yanında ses bandının da dönmeye başladığı sesli sinemaya geçiş yıllarıyla birlikte sinema büyük bir dönüşüm geçirir. ABD'de endüstriyelleşme sürecinde hızla ilerleyen sinemanın böylelikle 1910'larda başlayıp

1920'lerin sonuna dek olan yılları içeren deneysel çalışmaların ağırlıklı olduğu '*modernist dönemi*' biter ve '*klasik dönem*' olarak adlandırılan stüdyo dönemi başlar. İkinci Dünya Savaşı yıllarına kadar etkinliğini sürdürecek olan bu dönemde, Hollywood'da tam anlamıyla ticari sinema anlayışı oturur. Stüdyolar büyük masraflarla sesli sisteme göre kendilerini yenilerler. Sessiz sinemanın evrensel dili sona ermiş, dublaj gibi yeni yöntemler doğmuştur. Film türleri sese olan bağımlılıklarına göre yeniden değerlendirilir ve ekonomik beklentiler üretim planlamasındaki dengeleri değiştirir. Sesin sinemaya katılmasının ardından türlerde bir değişim ve çeşitlenme gözlenir. Sinema izleyicisine sesle birlikte farklı hitap etmeyi amaçlayan müzikal güldürü, gangster ve western filmleri, korku ve fantastik tür örneklerinin çeşitlenmesi söz konusu olur.

Bu dönemde özellikle komedi, western türü ve gangster filmleri öne çıkmaya başlar. **Marx kardeşler, Harold Lloyd** ve **Laurel-Hardy** ikilisi komedinin yıldızlarıdır. **Charlie Chaplin** ise "*City Lights*" (1932) ve "*Modern Times*" (1936) ile döneme uyum-lanarak (hâlâ diyalog kullanmayarak ve-fakat müzik ve ses efektini işin içine katarak) konumunu sağlamlaştırır. **Frank Capra, Maurice Chevalier, Ginger Rogers** ve **Fred Astaire** yeni yıldızlardır.

Gangster filmleri ile Howard Hawks, Western türü ile John Ford isimlerini perdeye kazırlar. Fantastik kült filmler arasında bir klasik olarak yerini alacak olan "*King Kong*" 1933'te Merian C. Cooper ve Ernest B. Schoedsack tarafından çekilir. Lewis Milestone'un "*All Quiet on the Western Front*" (1930), Rouben Mamoulian'ın "*Applause*" (1930), Wellman'ın "*Call of the Wild*" (1935), Vidor'un "*Our Daily Bread*" (1934) ve Flaherty'nin "*Man of Aran*" (1932-34) filmleri dönemin seyirci üzerinde en çok iz bırakan yapımları olacaklardır.

1927 yılında Hollywood'un sesli film üretimine geçme-

17

siyle birlikte İngiltre'deki film stüdyoları ağır bir darbe alır ve neredeyse hepsi kapanır. Bu arada Fransa'da avant-garde sinema anlayışı **Luis Buñuel, Jean Renoir, Germaine Dulac** gibi yönetmenlerin ışığında hızla gelişmektedir. Alman sinema endüstrisi de büyümektedir. Fransız sinemacı Abel Gance'in yönettiği '*Napoléon*' (1927) ve **Dreyer**'in Fransa'ya gelerek çektiği *La Passion de Jeanne d'Arc* / Jeanne d'Arc'ın Tutkusu (1928) ile Fransız sinemasının; Ewald A. Dupont filmi '*Variete'* (1925) ve Fritz Lang filmi '*Metropolis'* (1926) ile, Alman sinemasının sessiz dönemleri büyük gişe başarılarıyla kapanır.

Sesli filmin tüm dünyada hızla yayılmasıyla birlikte, sinema dilinde büyük değişimler de paralel olarak gelişmektedir. 'Sinematograf'a sözcük anlamıyla daha yakın olan 'görüntü' sanatı yakıştırması, sesin de katılmasıyla anlam aşımına uğrar. Artık yavaş yavaş renkli filmlerin de çoğalmasıyla sinema sanatı deneysel tadından uzaklaşmış, görüntü ile öykünün anlatılması kaygısının bir kısmı diyaloglara yüklenerek sinemanın anlatım dilinde kolaycılıklar ortaya çıkmıştır. Sovyet sinemacı **V.I. Pudovkin** bu durumun, gerek Batı'da gerekse Sovyetler Birliğindeki yönetmenlerin sessiz sinemanın son yıllarında meydana getirdikleri dinamik ritm duygusunu yitirmelerine neden olduğunu düşünür.

Sesli filmin yaygınlaşması ve sinemanın bir endüstri olarak kendini kabul ettirip büyük paraların konuşulmasına başlanmasıyla, Hollywood egemenliğini ilan eder. Stüdyo ve star sisteminin giderek devleştirdiği Amerikan film endüstrisi, diğer ülkelerdeki ünlü starları, yönetmenleri birer birer kendi bünyesine çekmeye başlar. Hollywood'un imkanları Avrupalı yönetmen ve oyuncuların gözlerini kamaştırır ve ülkelerini bırakıp bu endüstrinin parçası olmayı seçmelerine neden olmaya başlar. **Ernst Lubisch, Fritz Lang, F.W. Murnau, Paul Leni, E.A. Dupont, Mauritz Stiller** gibi yönetmenler, **Greta Garbo, Rudolph Valentino** gibi oyuncular Hollywood'a katılan starlar arasındadır. Sinema

yazarı Paul Rotha bu konuda, Lubitsch'i tartışılabilir tutarak; Hollywood'a giderek önceki eserlerinden daha iyi bir yapım ortaya koyabilen Avrupalı bir yönetmen bulunmadığını söyler. Böylelikle Amerikan film endüstrisinin ezici baskınlığı altında Avrupa film üretimi oldukça düşer. İngiltere sineması ise neredeyse yok olmaya yüz tutmuştur. Hollywood filmleri sinema piyasasını ele geçirmiştir. Amerikan halkının yaşam tarzının propagandası yapıldığı gibi, ticari anlamda da ciddi bir dengesizlik söz konusudur. Bunun üzerine Avrupa başta olmak üzere, Asya ve Avustralya'da kota uygulamaları başlatılır. Özellikle İngiltere, Fransa ve Almanya Amerikan filmlerine ciddi kota uygulamaları koyarlar. Sinema endüstrilerini yeniden kurmak ve geliştirmek için çalışmalara başlarlar. Film dağıtımcıları ve hükümetler arasında anlaşmalar imzalanır. Fakat bazı göstericiler kotayı uygulamak yerine cezaları ödemeyi tercih ederler (Amerikan filmine sattıkları biletlerin geri dönüşü cezayı karşılamaya yeter de artar bile!). Böylece özellikle İngiltere'de film şirketleri yine zor duruma düşmeye başlarlar. Diyaloglu filmlerle atağa kalkan Warner Brothers firmasını takip eden Hollywood gücüne güç katarken İngiliz film endüstrisi ağır bir darbe daha almış olur. Zamanla ABD'deki WB, Paramount, United Artsits, Fox, Universal, Metro-Goldwyn-Mayer gibi firmalar The American Telephone and Telgraph ile işbirliği içine girerek, sinema sektörünün yanısıra gramofon, radyo ve televizyon üzerindeki egemenliklerini de ilan eder ve dünya eğlence sektörünün denetimini ele geçirirler.

Görüldüğü gibi eğlence sektörü üzerinde ABD'nin hegemonya kurması 1920'li yılların sonuna rastlıyor. Bu süreci başlatan etmenlerden biri, 1908 yılında ABD'de başlıca film yapımcılarını birleştiren 'Motion Pictures Patents Company' gibi konsorsiyumların kurulup, dışarıda kalan bağımsız sinemacılara karşı ciddi boyutlarda bir monopolleşme süreci başlatılmasıdır. Dışarıda kalan bağımsızlar, girişimleri so-

19

nucu yıldız oyuncu sistemini kullanarak kazanan taraf olmayı başarırlar fakat tekelleşme ortamı gelişir. Daha sonra her stüdyo kendi dağıtım ve işletim ağlarını kurarak kendi başlarına sınırlar çizmeye başlayacaktır.

Dünyanın diğer yanındaki Sovyetler'de 1920'li yıllarda Sergey Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin gibi sinemacılar kübizmden ve fütürizmden beslenen konstrüktivizmi içeren '**Rus biçimciliği**' adını verdikleri edebiyatı da kapsayan öncü bir akım yaratırlar. Biçimciler, sinemayı Ekim devriminin sanatı olarak görmekte ve yansıtmaktadırlar. **Vertov** '*Film Kameralı Adam*' (1929), **Eisenstein** ise '*Potemkin Zırhlısı*' (1925) ile döneme damgalarını vururlar. Bu filmler dünya üzerinde büyük gişe başarılarının ötesinde Sovyet sinemasına saygınlık kazandırmayı sağlarlar. Vertov'un kurduğu 'Sinema-Göz' ve 'Sinema-Gerçek' ekolü ile Sovyet sinemacılar, sinemaya bir saygı duruşu sergilerler. Fransa'da yükselmiş olan avant-garde'ın dışında, İngiltere'de büyük bir sinemacı doğmaktadır: **Alfred Hitchcock**. 1920'lerde başlayan sinemasıyla Hitchcock, günümüze dek İngiliz ekolünün en önemli isimlerinden olur. Hitchcock filmleri dünya sinema piyasasında iş yapan filmler olmuştur. İlerki yıllarda televizyon piyasasının gelişmesiyle Hitchcock filmleri TV kanallarına satılarak da gelir getirmişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı tüm dünyayı etkilerken Amerikan film stüdyolarını zarara uğratmaz, aksine savaş dönemi Hollywood için kâr sağlar. Çünkü bu yıllar İngiltere gibi ülkelerdeki küçük şirketlerin yıkımı olurken, Hollywood'un sağlam yapılı ve bankalarla işbirliği halinde çalışan stüdyoları yıkılmaz. Böylelikle Hollywood, karşısındaki Fransa'nın **avant-garde** hareketle 1930'lara dek etkisini koruyan saygın sinemasından ve Almanya'nın özellikle 1920'lerde büyük popülerlik ve sanatsal değer taşıyan kendisine rakip **Dışavurumcu** sinemasından kurtulmuş olur. Savaş sonrasında ise sinema dünyasını yenilikler beklemekte-

dir: İtalya'da, 'ne faşizmin örgüsü olan ne de beyaz telefonlu burjuva evlerinde yaşanan olayların öyküsünü anlatan' sokaktaki hayatı tasvir eden yenilikçi bir akım ortaya çıkar. Mussolini'nin faşist sinema okullarında yetişen bir grup yönetmen ve ardılları, faşizmin çökmesiyle bu okullardan edindikleri ileri teknik donanım ile kendi anti-faşist dillerini yaratırlar. **İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin** ardından 1950'lerin sonlarında Fransa'da **Yeni Dalga** hareketi başlar.Hollywood klişelerine ve Fransa'da etkili olan '**Şairane Gerçekçilik'** akımına karşıt duran Yeni Dalga, özgürlükçü ve yenilikçi bir akımdır. Artık oyuncu kameraya dönüp seyirci ile konuşur, **Godard** ile birlikte 'auteur' kavramı ortaya çıkar. Plan-sekanslar kullanılır, süslü klişelerden kaçınılır.

1950'lerle birlikte sinema endüstrisini etkileyen bir başka büyük gelişme de televizyonun yaygınlaşması olur. TV'nin gelişinin sinema endüstrisine başlıca yansımalarını şu şekilde toparlayabiliriz: Sinema biletlerinin satışı azalır, bir çok sinema salonu kapanır, üretim düşer, büyük çekim stüdyoları ya kapanır ya da terk edilir, yatırımlar içinde televizyonun da bulunduğu daha kazançlı alanlara kayar. Böylelikle sinema pazarı büyük değişimler geçirmek zorunda kalır. Önce film yapımcıları televizyon sektörüne film satma yoluna gitmeyi ciddiye almazlar (video pazarı ortaya çıktığında tecrübeli olarak aynı hataya düşmeyip, yüksek kazançlar sağlayacaklardır). Sinema, ucuz ve rahat eğlencelik kavramının içini dolduran televizyonla savaşmak için kendi içinde dönüşümlere gider. Bu bağlamda gerçekleşen teknik ilerlemelerin arasında en öne çıkanı, televizyonun küçük görüntülülüğüne karşı bir geniş görüntülülük ve üç boyutluluk işlemi sağlayan 'Cinemascope' olur. Fakat giderek yaygınlaşan ve tercih edilen TV, sinemanın eski görkemli günlerine geri dönmesine izin vermez ve televizyon yapımcıları zor durumdaki film stüdyolarını satın alır. Böylelikle TV ve sinema şirketlerinin birleşmesi ile yeni bir oluşum başlar. Film ihracatında hareketlenme olduğu gibi alınan vergiler de söz konusu olur.

21

1960'lı yıllarda bir çok sinemacı televizyon dünyasına kaymaya başlar. Özellikle İngiliz sinema endüstrisi bu yıllarda yok olma noktasına gelir. Kanada'da ortaya çıkan '**Quebec Sineması'**, Brezilya'da '**Cinema Novo**' gibi alternatif akımlar bu yıllara rastlar. 1970'lerin alternatif sineması, dönemsel müzikal ve felsefi altyapısı ile öne çıkan filmlerden oluşur. Bir Rock-opera olan '*Tommy*' (1975) ve Milos Forman'ın 'Hair' (1979) filmleri bunlara örnektir. Disco kültürünün yükselmesiyle '*Saturday Night Fever*', '*Grease'* (1978) gibi filmler dönemde büyük bir çıkış yapmayı başarır. Fakat 70'li yıllar sinemasına damgasını vuran en önemli yapım George Lucas'ın külte dönüşen '*Star Wars* / Yıldız Savaşları' serisi olur. Özel efekt teknlojisinin ve ses sistemlerinin geliştiği bu yıllarda '*Star Trek* / Uzay Yolu' (1979) '*Close Encounters of the Third Kind* / Üçüncü Türle İlişkiler' (1977) gibi fantastik filmlerin de yıldızı parlar. Fantastik sinemaya yeniden ivme kazandıran yapımın 1968 tarihli Kubrick'in '*2001*: *A Space Odyssey*' olduğu bir gerçektir. Her ne kadar görüntü ve ses teknolojisinin gelişmesine doğru orantıda biçim değiştiren sinema yapımları ortaya çıkıyor olsa da televizyonun önlenemez yükselişi sektöre darbe vurmaya devam eder.

1980'lerle birlikte gelişen video piyasası da sinema sektörü için ticari anlamda bir başka kapı aralar. Video için çekilen filmler daha ucuza mâl olan, B tipi tabir edilen film türünün de yeniden doğmasına neden olur. Video teknolojisini yeni bir kâr merkezi olarak benimseyen Amerikan film endüstrisindeki büyük stüdyoların çoğu bazen televizyon şirketleri ile ortak olarak kendi video kaset dağıtım şirketlerini kurarlar. Bu yıllarda, ABD sinema egemenliğini yine ele geçirir. Büyük film dağıtım şirketleri dünya sinema pazarı üzerinde egemenlik kurarlar ve her ülkenin önemli sinema salonları ile anlaşmalar gerçekleştirirler. Fransa ve İngiltere'dekiler ile başlayan küçük şirketler de varolma savaşı ile bu pazardaki yerlerini korumaya çalışırlar.

Dediğimiz gibi 1980'lerde video bant endüstrisi patlama

yaptığında, sinema endüstrisi yan gelirlerle zenginleşir. Bu kez Hollywood 1950'lerde televizyon yaygınlaşırken yaptığı hataların çoğunu yapmayarak, bu yeni teknolojiyi yeni bir kazanç kaynağı olarak benimser. Büyük stüdyoların çoğu hemen kendi video dağıtım şirketlerini, bazen televizyon şirketleri ile ortak olarak (RCA-Columbia, CBS-Fox gibi) kurarlar. Ancak Hollywood kaset işinin gelişimini kontrol etmez. Kasetler 1980'lerde önemli bir eğlence aracı olarak yerleşir, çünkü Hollywood'dan çok uzaktaki birkaç girişimci, insanların akşam izlemek için video kaset kiralamak isteyeceğini düşünür. Böylelikle birkaç girişimciye akan dolarlar bu yıllarda genç sinemacılar için verimli bir eğitim alanı sağlar. Sinema endüstrisinin enformasyon kaynağı *Baseline*'ın 1992'de yapılan film listesine göre 529 filmden yalnızca 330 tanesi sinema salonlarında gösterilir. Geri kalanının çoğu video film yapımlarıdır. Bu düşük bütçeli film türü 1930 ve 40'ların B tipi filmlerinin yerini alır.[2]

1990'lı yılların ikinci yarısında ivme kazanarak 21. yüzyılla birlikte belirleyici olan sayısal (digital) devrim, sinema ve televizyon alanlarında etkin değişimlere yol açar. Sinemada ileri ses edinmek için salonlar giderek gelişen dolby sistemlerini edinirken, televizyonlarda da kablolu ve sayısal yayınlar gelişmeye başlar. Elbette bu gelişmiş teknoloji beraberinde getirdiği yüksek maliyeti salonlarda bilet fiyatlarına, evlerde ise bağlantı ücretlerine yansıtır.

Sinemanın mutfak kısmında ise, gelişmekte olan sayısal imkanlar bütçeyi düşürmeyi sağlar. Video bandına çekilen ve kurgulanan yapımlar, pelikül filmlerin aksine çok daha az bütçe ile bir film yapımının gerçekleşmesine olanak sağlamaktadır. Giderek gelişen video bant teknolojisi selüloza yakın oldukça kaliteli görüntüler veren yeni aygıtlar geliştirir. Bu teknoloji, özellikle amatör sinemacılar tarafından olmakla birlikte düşük bütçeli bir yapım gerçekleştirmek

[2]James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, çev: Ertan Yılmaz, Oğlak yay.,İstanbul, 2001, s. 248.

23

isteyenler ya da filmin diline uygun bulduğu için tercih eden yönetmenler tarafından kullanılmaya başlanır. Bazen de yönetmen **Steven Soderbergh**'in 2002 yapımı filmi '*Full Frontal*'da uyguladığı gibi, filmin bir kısmı 35 mm iken, anlatıma uygun olarak bir kısmı video bandına çekilir. Digital sinema son dönemlerde özellikle amatör ve bağımsız sinemacılar tarafından tercih edilmekte.

İçinde bulunduğumuz dönemde sinema dev bir endüstri olma konumunu her geçen gün yenileyerek koruyor. Stüdyo sistemi geride kalmış gibi görünse de sektörde hala belirleyici konumda olan büyük prodüksiyon ve dağıtım şirketleri varlığını sürdürmekte. Bol efekt teknolojisi, tanınmış oyuncular ve en büyük hedef kitle olan gençlere yönelik konuları içeren büyük prodüksiyonlu filmlere sık rastlanıyor. Çünkü sinema salonları dağıtımcı şirketlerle; dağıtımcı şirketler ise yapımcı şirketlerle anlaşmalı durumda. Yapımcı ve dağıtımcı şirketlerde önde gelenler bilindiği gibi büyük Amerikan şirketleri. Böylelikle Hollywood mutfağından çıkma filmler, anlaşmalı olduğu çok sayıdaki salonlar ve gişe hasılatları ile dağıtıldıkları ülkenin ulusal sinemalarına ciddi zararlar vermekte.

Avrupa ülkeleri özellikle son on yıl içinde sinema sektörlerini geliştirmek ve giderek baskın hale gelen Amerikan filmleri ağırlığından kurtarmak için çeşitli yaptırımlara yöneldi. Yabancı ve yerli film dengelerini sağlamak, Amerikan filmlerinin salonlardaki baskınlığını önlemek için kotalar koymak öncelikli bir çözüm gibi görünüyordu. Fakat seyircinin Amerikan yapımlarını tercih etmeyi sürdürmesi ile yerli filmlerin neredeyse boş salonlara oynamaya başlaması ve İspanya'daki 'daha fazla Avrupa filmi gösterilmesi' zorunluluğunun salon sahiplerinin bir günlük kapatma eylemi ile sonuçlanması gibi tepkiler nedeniyle kotalarda esnekleşmeye gidildi.

'*Kötü bir Amerikan filminin bile kötü bir İtalyan filmin-*

den çok iş yaptığı' İtalya'da ve ulusal sinema endüstrisini desteklemek için büyük paralar harcayan Fransa'da Hollywood filmlerinin salonlara göre dağılımı tartışılmaz üstünlükte. Almanya, İrlanda ve Yunanistan ve güçlü bir yerli film geleneğinin yerleşmiş olduğu İngiltere'de bile Amerikan filmleri pazarın çok büyük kısmını ele geçirmiş durumdalar. Türkiye de, 1989 yılında Amerikan yapım ve dağıtım şirketleri için önemli bir pazar haline geldi. Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklikle bu şirketler Türkiye'de kendi dağıtım ağlarını kurdular ve böylece pek çok Amerikan filmi hemen hemen ABD ve Avrupa ile aynı zamanlarda gösterime girmeye, Türkiye için yüksek sayılabilecek hasılatlar yapmaya başladı. Bu bir yandan videonun etkisi ile kapanan salonların yeniden açılması, bir yandan da Amerikan sinemasının Türk ve Avrupa sinemasını iflasın eşiğine getirdiği tartışmasının başlaması demekti. ABD, 1925 yılında Türkiye'ye ilişkin ilk pazar araştırmasını yapmıştır ki; henüz sinemanın pazar ilkelerinin oturmadığı dönemde yapılan bu erken girişim, Hollywood'un tüm dünya sinema sektöründe ticari egemenlik kurmayı o zamandan hedeflediğinin göstergesidir.

Bugün, gişe başarısını önceleyen yapımcılar sinemayı indlerinde tecimsel bir araç olarak konumlamaya devam ederlerken, dünyanın çeşitli bölgelerinden yükselen alternatif ve bağımsız sesler de '*bir sanat formu olarak sinema*'nın devamlılığını sağlayanlar olarak işlev görmekteler. Fakat Amerikan filmlerinin dağıtım ve gösterimdeki önceliği de açıktır. Bu belirlemeyi ülkemizden güncel bir örnekle somutlayacak olursak; ABD şirketi New Line Cinema'nın dağıtımını yaptığı Peter Jackson filmi '**Lord of The Rings-The Two Towers**' 20 Aralık 2002 haftasında ülke çapında 105 kopya ile 55 salonda gösterime girmiş, aynı hafta vizyona giren Nuri Bilge Ceylan filmi '**Uzak**', 5 kopya ile 5 salonda ticari gösterime girmiş ve diğerinden daha önce gösterimden kaldırılmıştır.

25

Sinema: dikkat ısırabilir!

kültür endüstrisinin güçlü silahı

Sanatın kutsal görünümü, ritüel nitelikli yapısı prehistorik çağlara kadar uzanan bir olgu. Huizinga; arkaik çağda toplumsal düzenin göksel yasalarca düzenlendiği inancının geçerli olduğunu, sanayi devrimi ile birlikte '*çalışma ve üretim*'in yeni çağın idolleri haline getirildiğini anlatır. Antik Yunan'da sanayileşme olmamasına rağmen mevcut toplum yapısının getirdiği reel yaşamdan kaçış nasıl mitoloji, müzik, şiirler yani sanatla gerçekleşiyorsa, modern çağda da endüstriyelleşmiş eğlence sektörünün aynı amaca hizmet etmesi için yönlendirilişini görebiliriz. Tanrılara kurban sunumları yapılan kült törenlerinde de bir tiyatro düzeneği içinde hareket edilirdi. Tiyatronun, kurumsallaşmaya başladığı antik Yunan'da kutsal bir işlevi vardı. Tiyatro oyunları, şarap ve esrime Tanrısı Dionysos şerefine lirik korolarının şarkılar söylediği, maskeli tören danslarının yapıldığı kutsal aktivitelerden gelişmiştir. Bu formattan temellenen oyun (dramaturji) ve oyunculuk, günümüzde tiyatrodan çıkış noktasını almış kurmaca sinemanın temel taşlarındandır. Çağdaş dönemde sinemanın eğlence sektörüne de dahil olarak (entertainment yönüyle) büyük bir endüstri olduğu ve kitleler üzerindeki etkileşimleri göz önünde tutulunca, egemen kültürün yararlanmaması düşünülemez.

Günümüzde kitle iletişim araçları tarafından yaygınlaştırılıp meşrulaştırılan, popülerlik katından kitleselliğe ulaş-

tırılan kitle kültürü, egemen kültürün etkinleştirilmesi için kullanılan bir manipülasyon aracıdır. Bunun sonucunda birey yadsınarak kitle insanı üretilir. Sanat, arkaik anlamının kültür endüstrisi yoluyla çarpıtılması ile modern öznenin edilginleştirilmesine neden olan etmenlerden biri haline ge(tiri)lmiştir. Bu anlamıyla kültür endüstrisi, kitle insanının üretim süreçlerine katılımını garanti altına alan ve reel dünyadaki konumundan fantazyalarla kaçmasını sağlayan bir sistemdir. Kültür Endüstrisinin kullanımındaki sanat ürünü de, temel işlevi rahatlatma ve eğlendirme olan tüketim metasına indirgenerek kullanılan bir araç haline gelmiştir. Bu duruma uygun belirgin örnekler olarak, tohumları 19. yüzyılda atılan '*sentimental edebiyat*' ve '*konvansiyonel sinema*'yı verebiliriz.

Açıkça diyebiliriz ki sinema, sanat yönünün yanı sıra önemli bir eğlence ve etkileme aracıdır. Eğlendirirken klişe formülleri ile ideolojisini yayan, eğitici bir yan barındırırken sıkı bir propaganda aracı da olabilen güçlü ve tehlikeli bir araç olarak da konumlanabilir sinema.

19.yy başları, ekonomi dışında bırakılan orta sınıf kadınının 'her erkeğin arkasındaki güçlü ve mutlu(!) kadın'a konumlayan sosyal ortamın yeni yazın türü sentimental edebiyatın gelişmeye başladığı dönemdir. Melodram geleneği bunun bir uzantısıdır. Günümüzdeki karşılığı ise romantik komediler ve daha da ileri giden 'soap opera'lar; sabun köpüğü 'pembe diziler'dir. Reel yaşamda edilginleşen insanın *interior*ünde korku, kuşku, şiddete yönelme eğilimleri başlar. Bu da edebiyatta dedektiflik ve korku türünün gelişmesini sağlar. Edgar Allen Poe, Mary Shelley gibi yazarlar buna öncülük ederler. Bu tür, günümüzdeki şiddet ve pornografi edebiyatına, sinemasına dek uzanır. İletişim Profesörü **Ünsal Oskay**'ın Hollandalı kültür tarihçisi Huizinga'dan aktardığı gibi insan; toplumsal reformlarla daha iyi bir yaşam sağlanamadığı sürece, reel dünyadan rüya ve fantazyalara kaçar. Bunlar, reel dünyaya katlanabilmek

27

için yaratılan küçük bir ‘serbesti’ alanlarıdır ancak. Fakat bu fantzyaya kaçışlar, insanın özgürleşmesi değil, toplumun egemenlik yapısına uyumlanma süreci olarak işlemektedir. Frankfurt Okulundan **Adorno** ve **Horkheimer**’in, verili kültürün yeniden üretim sürecini üstlenen sistem olarak belirlediği ‘Kültür Endüstrisi’ kavramını yine **Oskay**; ‘*Egemen insan ile bağımlı insan arasındaki egemenlik ve bağımlılık ilişkisini etkinleştiren kültürel hegemonyanın bir uzantısı*’ olarak tanımlar. Oskay, yeni toplumsal ilişkiler dönemindeki belleksizleşmiş çağdaş insana, kendi hayatını gerçekleştireceği dönüşümler ile reel yaşamda anlamlandıramasa da, Adorno’nun belirttiği gibi bulvarlarda, cafélerde ve özel yaşamın son sığınağı olan evinde ‘anlamlandırma’ olanağı sağlandığını fakat bu anlamlandırma, reel dünyadan zaman ve mekanca uzaklaşıp reaktif bir içselleştirilmiş dünyaya çekilerek yapılan bir anlamlandırma olduğunu söyler. Ayrıca bu kaçış, sağladığı yarar açısından fantazyaya kaçan insandan çok insanı bağladığı reel toplumsal yaşama ve onun ardındaki toplumsal egemenlik yapısına yaramaktadır.

Bilinç endüstrisinin işlevlerini en kolay yaygınlaştırabileceği sistem olarak, -kitap okuma eylemindeki ‘kandırma’ olanaklarından çok daha zengin ‘kandırma’ olanaklarına sahip olan görsel iletişim araçları- etkin durumdadır. Özellikle TV ve sinema, **Mc Luhan**’cıların savının tersine ‘özgürleştirici’ yanı olmayan bir izleme süreci gerektirir. Bilindiği gibi Marshall Mc Luhan, dünyanın Televizyon gibi soğuk iletişim araçları sayesinde ‘evrensel bir köye’ dönüşeceğini ve özgürleştirici bir etkisi olacağını savunmuştur. Ne var ki, özellikle TV izleyiciliği bizden, egemen kültürün bilinçli olarak yaydığı hazır anlamlandırma kalıplarına göre işleyen sınırlı bir anlamlandırma ve düşünme süreci istemektedir.

Benzer bir görüşü sinemanın ilk çağlarında **Georges Duhamel** dile getirmiştir. Duhamel’den aktaran (ve onun sinemanın önemine dair hiçbir şey anlamadığına inanan)

Benjamin, Duhamel'in bu yeni katılım biçminin (çoğaltılmış sanat eserinin büyük kitlelere ulaşması durumunun) ilk başta göze çarpan yüzeysel yönüne değindiğini düşünmektedir. Benjamin, Duhamel'in irdelediği noktada oyalanma ve yoğunlaşma arasındaki büyük farkta durarak, film izleme sürecinin dağınık zihinle yapılmasının bir alışma biçiminde yeni bir algılama şekli yarattığını, izleyiciye yeni bir uzmanlık alanı sağladığını öne sürer:

''Duhamel'in sinemada özellikle olumsuz bulduğu yan, sinemanın kitlelere aşıladığı katılma biçimidir. Duhamel'in filme ilişkin nitelendirmesi şöyledir: '*Ancak kölelere uygun düşebilecek bir vakit öldürme aracı...Hiçbir yoğunlaşma istemeyen, hiçbir düşünme yetisini koşul kılmayan bir gösteri... Günün birinde Los Angeles'ta 'star' olmak gibi gülünç bir umudun dışında, hiçbir umut uyandırmayan bir gösteri.*' Görüldüğü gibi, burada temelde eski bir yakınma söz konusudur: Kitleler, kendilerini oyalayacak bir şey ararlar, oysa sanat, izleyicisinden kendini toplayıp yoğunlaşmasını ister... Oyalanma ile yoğunlaşma aşağıdaki anlatıma izin veren bir karşıtlık oluşturur: Sanat yapıtının karşısında dikkatini toplayıp yoğunlaşan insan, bu eserin içine iner. Oyalanan kitle ise sanat yapıtını kendi içine indirir... Dikkat dağınıklığı konumunda gerçekleşen ve ağırlığını sanatın bütün dallarından daha çok duyuran, aynı zamanda tamalgılamadaki köklü değişimlerin belirtisi niteliğini taşıyan alımlama, sinemada kendine özgü bir deney aygıtı bulmaktadır. Film, yarattığı şok etkisiyle alımlamanın bu biçimine uygun düşmektedir. Film yalnızca izleyiciyi bir bilirkişi tutumuna sokarak değil, ama sinemadaki bilirkişi tutumunun dikkati içermesini kural olmaktan çıkararak da kült değerini ikinci plana itmektedir.''[3] Fakat bunun yanısıra Benjamin, sinema filminin tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilen = çoğaltılabilen; böylece biricikliğini yitiren sanat ürünlerinden biri olarak, sanatının kült değerini yitirdiğini de düşünür. **Bertold**

29

[3]Benjamin, a.g.e.. s.75.

Brecht de röprodüksiyon teknikleriyle sanatın aurasının zedelendiğini düşünür ve bu durumu sanatı kutsal yanından sıyırabilmek için yararlı bir araç olarak benimser.

Sinema, çeşitli dönmelerinde siyasal propagandanın yaygınlaşması için de güçlü bir araç olarak kullanılmıştır; bugün de gözümüzün çok önünde ama edilgen izleyici tarafından kodları kolayca çözülemeyen biçimde kullanılmaktadır. **David**. **W**: **Griffith**'in 1915 tarihli "The Birth Of a Nation / Bir Ulusun Doğuşu" filmi, ulusçuluk kavramını önceleyen anlatımıyla sinema - siyaset ilişkisinin en önemli ilk örneklerinden sayılır. II. Dünya Savaşı sırasında, Nazi Almanyasında devlet ideolojisini yaymak için Propaganda Bakanlığı kurulmuştur. Propaganda bakanı **Joseph Paul Goebbels**; **Leni Riefenstahl** gibi yönetmenleri kullanarak bir propaganda sinemacılığı yürütmüştür. Böylelikle kitlelere ulaşmak ve etkilemekteki gücü ile sinema, oldukça etkin bir propaganda aracı olarak yönlendirilmiştir. Mussollini İtalyasında da sinema benzer işlevde kullanılmıştır. Mussolini, ulusal gelirden sinema sektörüne geniş bir bütçe ayırmış, sinema okulları ve stüdyolar açıp genç yönetmenler yetiştirmiştir. İronik biçimde, bu yönetmenlerin bir kısmı savaş sonrasında bu imkanları kullanarak savaşın gerçek yüzünü işleyecek olan '**Yeni Gerçekçilik**' akımını yaratan isimlerdir. Sovyetler Birliğinde de **Sergey Eisenstein**'ın özellikle "Potemkin Zırhlısı" (1925) filmi, Ekim devrimini destekleyici nitelikte güçlü bir propaganda filmi olarak nitelendirilir. Sinemanın, oluşum ve yaygınlaştırım prensipleri doğrultusunda, izleyiciyi manipüle etmeye oldukça elverişli bir aygıt olarak işlev görebildiği/gördüğü bu örnekler üzerinden açıkça belirlenebilir.

Sinema, yaygınlığı anlamında güçlü bir endüstri olarak bugün de bu yönüyle de 'sömürülmektedir'. Özellikle Hollywood, sinemayı bu anlamda en yoğun biçimde kullanan kendi içinde palazlanmış bir sistemdir. İletişim Pro-

fesörü **Nurçay Türkoğlu**, Hollywood'un erken dönem Westernleri ve Gangster filmlerinin, Amerikan ultra-kapitalist toplumunun belirleyicisi olan 'birey miti' üzerinden 'yalnız adam' figürünü kullanarak nasıl işlev gördüğünü anlatır. Bu mitin açıkça kapitalist etiğin bireysel çaba ve çalışmayı yücelttiği, güçlü ve kararlı olana toplumda her zaman ayakta kalma şansının verildiği düşüncesine bağlı olduğunu belirtir. Richard Dyer'den aktararak, Hollywood müzikallerinin de toplumsal gerçeklikte, gündelik yaşamda varolan çatışmalardan, sıkıntılardan kaçış için ütopyacı bir zemin olduğunu söyler.[4]

Bugün, dev film şirketleri ile Hollywood, dünyanın en çok kazandıran sektörleri arasındadır. Bir sanat formu olarak ortaya çıkan sinema, endüstri çağında bir meta olarak büyük önem kazanmıştır. Marx, sanat eserinin piyasa koşulları altında yabancılaşmış bir emek durumuna geldiğini belirlemiş; kapitalist koşullar altında sanatın, piyasada neredeyse emtia statüsüne indirgenmesi nedeniyle, önemli ölçüde yabancılaşmış bir emek biçimi haline geldiğine varmıştır.

Görüldüğü gibi sinema, büyük kitlelere ulaşma olanakları ile görsel, işitsel ve psikolojik etki gücüyle bireyi yönlendirme/uyumlama anlamıyla 'kültürleme' sürecinde kullanılabilecek çok güçlü bir araç; para kazandıran büyük bir endüstridir. Bugün Hollywood sinemayı, global kapitalist sistemin başat kültürü olarak belirlenmeye çalışılan '*American dream*'i benimsetmek ve yaygınlaştırmak için başarılı biçimde kullanmaktadır. Gelişkin prodüksiyon ve dağıtım ağı ve kapitalist ilişkiler üzerinden kurulmuş anlaşmalar sayesinde bugün tüm dünyada en iyi sinema salonlarında filmlerini göstermektedir. Bu filmlerden en yaygın türleri oluşturan kadın ve gençlik kitlelerini hedef alan '*féminin*' romantik komediler ve erkek zevkine yönelik olarak belirlenmiş

[4] Nurçay Türkoğlu, 'Hayal Perdesinde Canlı Görüntüler: Sinema', **Kitle İletişimi ve Kültür**, Naos yay., İstanbul, 2003, s. 128.

31

‘*masculin*’ savaş ve aksiyon filmleri gişe hasılatlarını toplamaktadır. Hollywood’un bu endüstrinin başını çekmesiyle birlikte, çeşitli ülkelerin ulusal yapımları arasında da çok sayıda suya-sabuna dokunmayan eğlencelik yapımlara rastlanır. Bunların çoğu kez amacı yalnızca gişe başarısı elde etmektir. Özellikle ‘Bollywood’ olarak adlandırılan ve çok sayıda film üreten Hindistan sineması da büyük bir endüstridir. Verili kültürün yeniden üretilmesi sürecinde, reel yaşamdan kaçış olarak sığınılacak fantazyalar evreninde popüler kültür filmleriyle dolu sinema salonları kitle insanını kucaklamaktadır ve bugün, dünyanın bir çok yerinde halen sinemayı ‘cep dolduran bir endüstri’ olmanın ötesinde bir sanat dalı olarak gören sinemacılar, bu ‘gürültülü’ kulvarın ayrı bir köşesinden inatla güzel yüzlerini göstermekte.

Cesur ve ilerici:

sanatta ve sinemada avant-garde tavır

Sanatta avant-gardizm

Neden bu bölümü avant-garde tavıra ayırdık? Neden sinemada avant-gardizmin etkilenimlerine takıldık? Sanat sinemasına ait bir akım olan 'minimalist sinema'nın temel izlek olarak alındığı bir çalışmada, sanat tarihinden -ayrıştırarak ve dahil de tutarak sinema tarihini- görüşümüze göre olumlu ve ilerletici biçimde etkilemiş olan avant-garde tavrın incelenmemesi düşünülemezdi. Minimalist sanat, ortaya çıkışı ve duruşu ile avant-garde bir sanat akımı olarak kabul edilir. Minimalist sinemanın da ne kadar avant-garde bir anlayışla yapıldığını ve avant-gardist sinemacıların 'saf film' kavramını üreterek minimalizme nasıl yaklaştığını satır aralarında sesli düşünecek ve bölüm sonunda elimizdekilerin ne olduğuna bakacağız.

19. yüzyılda sanatın bilimden ayrılarak tanımlanması ile birlikte 'soyutlama' kavramının üzerinde durulmaya başlanması, başlı başına avant-garde tavrın filizlenmesine neden olan çekirdeği oluşturdu. Avant-gardist duruşların tüm sanatlarda olduğu gibi sinemada da *şeyin* özünü araması / araştırması, saf ve deneysel olandan yana tavır koymasının kökeni bu olsa gerektir. Peter Bürger, avant-garde tavrın; önce kilise, saray gibi kurumların himayesine ardından gelen kitle toplumu dönemiyle de piyasaya direnen sanatın, so-

33

nunda gittiği özerkleşmeyi kırmak yönünde bir amaç güderek ortaya çıktığını savunur. Avant-gardizmi özerkleşmenin, kurumsallaşmanın terkedilerek sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesi olarak tanımlar.

Modern sanatın 'baba'larından biri olarak kabul edilen Hollanda'lı ressam **Paul Cézanne**'ın empresyonizm ve resim sanatının dengeleri üzerine kafa yorarak bulduğu çözümler yaşadığı dönemde yeterince anlaşılamamış olsa da 20. Yüzyıl başlarında genç modernist sanatçıların zihninde bir kapı açar. Sinemada avant-garde için 'algının kapıları' açılmıştır. Zihninde gördüğü tablo için 'dış hatların alışılagelmiş doğruluğu'nu feda eden Cézanne'ın çözümleri sanatta **kübizm**in; **Van Gogh**'un 'hissettiklerini tuvale aktarma' çözümleri **ekspresyonizm**in (dışavurumculuğun) doğmasına neden olduğu gibi yüzyılların birikimiyle ilerleyen sanatçılar / sanat akımları bu yeni çağda cesur ve ilerici avant-garde tavrı doğurur ve beslerler.

Öncü ya da ilerici sanat anlamına gelen avant-garde sanat, Batı sanatında Rönesans sürecinde başlamış bir anlayış biçimidir. 'Savaşta önde giden asker' anlamını veren tamlama, sanat tarihinde de benzeri bir rol üstlenmiştir. Temelinde yaşamın her an değişim içinde olduğu inancından yola çıkan avant-garde sanat, bu anlamda statüko değerlerine karşı durur. Yeniliği ve özgünlüğü öncül değerleri olarak belirler. Tüm kurumsal tutsaklıklardan sıyrılarak, tıpkı **Baudelaire**'in modernist ekseninde tasarladığı gibi kendi siyasi devrimini kendi içinde taşıyarak yapan bir tavırdır. Ortaya çıkış prensipleri ve duruşu ile avant-gardizmi modernist bir tavır olarak adlandırmak mümkündür. Bir görüşe göre de, 19. yüzyıl ortalarından sonra gelişen ve 20. yüzyıla tarihlenen sanat akımlarının hemen hemen tümünü ise avant-garde olarak tanımlamak olasıdır. **Magritte**'in pipo resminin altına yazdığı 'bu bir pipo değildir' ifadesi de **Duchamp**'ın soyut bir düzenlemeye verdiği 'Bekârların Çırılçıplak Soyduğu Gelin' isimlendirmesi de, 1916'da temel-

leri atılan **Dadacılık** ile gelişmeye başlayan yeni sanat anlayışının birer göstergesidir. Bu anlayış, alışılagelmiş tüm tanım ve simgelerin geçerliliklerini sorgular.

Avant-garde sanat seyredilmeyi değil izleyicinin katılımını öngören bir anlayışa sahiptir. Değerleri sorguladığından bir anlamda politiktir. Biçimciliğe ve estetik amaçlılığa karşıdır. Sanatın meta değerine, alınıp satılabilirliğine karşı durur. Banal ve olağanın özgüllüğünü vurgular. Spontanı, doğaçlamayı yüceltir. Üretim/yaratım süreci ve nesnenin algılanması yani zihinsel süreçler ürünün kendisinden önce gelen değerlerdir.

Bu koşullar doğrultusunda, avant-garde sanat 'yaygın olarak beğenilen ve tüketilen' anlamındaki 'popüler' kavramına ve 'anlık olanın, günlük olanın üzerine vurgu yapan; bir kullan-at ideolojisini kışkırtan' 'popüler kültür' içeriğine zıt bir kutup oluşturmaktadır. Gündelik tüketimler çerçevesinde yaratılan ve bir meta olarak 'satışa sunulan', yaratılma amaçları genellikle maddi getirilerine endeksli olan 'popüler kültür ürünleri' ile avant-garde ürünler bu anlamda da ters düşmektedir. Fakat avant-garde olarak yola çıkan bir yaklaşımın, zamanla popüler bir akıma dönüştüğü de görülebilmektedir. Avant-garde duruş, statükoya karşı devingen yapısı gereği toplumsal yapının çoğuna ulaşmak iken, sanatın diğer sosyal kurumlardan önde oluşu bu kurumlarla aynı platformda buluşmasına olanak vermeyip amaçladığının tersine bir azınlık tarafından algılanması, avant-garde sanatçının da azınlık olarak tanımlanması sonucunu doğurmuştur. Avant-gardist sanatlarda özellikle **Brecht** tiyatrosu ile ortaya çıkan ve **Rus formalistler**inde doruğa ulaşan 'yabancılaştırma' prensibi önemli bir yer tutar. Sanat izleyicisinin 'şoka uğratılması' zaman zaman avant-garde hareketlerde bir sanat tekniği haline gelmiştir. Bu yönüyle avant-garde sanatın meşruiyeti 'uyarıcı' işlevindedir.

Avant-gardizm, varolma prensiplerinin sonucu olarak kendini en iyi biçimde soyutlamaya dayanarak dışavurur.

35

Sanat tarihi boyunca avant-garde sanatlar, kendi dillerinin temel öğelerini; resmin, şiirin ya da dramanın 'özünü' araştırmıştır. 1920'lerde **Dada** hareketi ile doruğa tırmanan avant-garde'ın soyutlama yönündeki nihai noktasını gösteren minimalist sanat olur; **Samuel Beckett**'in kırk saniyelik dramaları (ya da on sayfalık romanları), **Josef Albers**'in renk denemelerine dayalı resimleri, John Cage'in sessiz müzik eserleri (*müzikte minimalizm kısmında daha geniş değinilmektedir*) gibi. Özellikle 1960'larla birlikte etkin olan bu yeni sentez doğrultusunda sanatçılar, sanatı en temel öğelerine indirgeyerek ya yeniden inşa etmeye başlıyorlar ya da toptan vazgeçiyorlardı. Bu yeniden doğan avant-garde gelenek, 'underground' sanatı ve sinemayı da besler.

Dada akımından bu yana avant-garde'ı kesin amaçlar doğrultusunda bir tavır olarak benimseyen sanatçı ve akımlar genellikle biçimciliğin ve metafizik yaklaşımların karşısında olmuşlardır. Bunların bir kısmı: **Gerçeküstücülük, Soyut-Dışavurumculuk, Yoksul Sanat, Kavramsal Sanat, Yeni-Gerçekçilik, Yerleştirme, Kitsch'dir. Minimal Sanat** ise başlangıçta avant-garde sanatın karşılaştığı tepkiyle karşılaşmışsa da içeriğini çağdaş çevreden almasına karşın kalıcı değerler ve biçimci amaçlar güttüğünden, bu açılardan bakılınca avant-garde bir akım olarak değerlendirilemez.

Diyebiliriz ki, avant-garde sanat, kapitalist üretim koşullarının belirlediği ve sistemin yaygınlaştırdığı, estetik görme biçimlerinin yozlaşmasına neden olan, alınır-satılır bir ürün olma özelliği sanat yapıtı özelliğinin önüne geçmiş bulunan ve anlık varoluşuyla izleyenini belleksizliğe sürükleyen 'popüler kültür ürünü' karşısında güçlü bir alternatif tavır olarak yerini almış ve bir çok akımı etkilemiş/dönüştürmüş/geliştirmiştir.

Sinemada Avant-Gardizm

20. yüzyılın başlarıydı. Sanat dünyasının deneysel ve öncü

köşelerinden; empresyonistlerden, konstrüktivistlerden, fütüristlerden, kübistlerden, sürrealistlerden ve elbette dadaistlerden beslenen bir gelenek sinemanın avant-garde çağlarını başlattı. Sinemada avant-gardizm için; 1900'lerde deneysel filmlerle birlikte başlayan, 1920'lerin modernist hareketiyle ivme kazanan, savaş dönemiyle sekteye uğrayıp yeni argümanları da bünyesine katarak 1950'lerde yeniden uyanan, 1960'larla birlikte dönüşüme uğrayan '**underground**' olarak adlandırılan ve günümüzde yoluna '**bağımsız sinema**' adıyla ve farklı bir formatta da '**video art**' yoluyla devam eden bir kronolojik cetvel çizilebilir. Kanımızca avant-gardizm - tıpkı 'yeni olan herşey'i içeren deneyselliği de barındıran yapısıyla- tüm sanat disiplinlerinde olduğu gibi sinemada da, tarihsel ve isimsel belirlemelerden bağımsız olarak izinin sürülebileceği bir 'duruş'; bir 'algılayış biçimi'dir.

Avant-garde tavır sanatı sarmalarken ilk olarak Fransa'dan yükselmeye başlayan sesler, bu duruştan sinemanın da payını alması gerektiğini söylemeye başlar. Şair **Guillaume Apollinaire**, ressam **Leopold Survage**'nın sinemasal yanlar barındıran ürünleri (filmde hareket eden tablolar) ile ilk olarak Fransız kübist geleneğinden gelen isimlerin önayak olması ile sinema perdesine yansır avant-gard duruş. 1900lerin başıdır, yeni binyılla birlikte dönüşen toplumsal sistemleri ile, modernizmden yana esen rüzgarların çevrelediği; denemeye, yeniliğe aç bir çağdır. Bu deneyselci bakış doğrultusunda tavır alan kübistler, filmin öncelikle 'projektörden geçen bir saydam şerit' olduğu gerçeği ile hareket ederek; bir başka deyişle filmin materyali olan pelikülün filmin kendisi olduğunu vurgulayarak sinemada soyutlamanın önünü açmış oldular. Fütürist **Ginna** ve **Corra kardeşler** ham filmi elle boyayarak (1910 yılında) soyut filmin belki de en 'saf' örneğini verirler. Daha ilerki bir tarihte filmin ne olduğu sorunsalı üzerinde yoğunlaşarak yapılmış benzer bir deney de **Takehisa Kosugi**'nin bir gösterimde projektörün içine film takmadan çalıştırması (ve ardından

37

salonu terketmesi)dir.

Satırlarımızdan çıkarılabileceği gibi, kimi durumlarda sanatta/sinemada ‘deneysel’ olanla ‘avant-garde’ olan arasında bir anlam karmaşası varmış gibi görünebilir. Bu noktada bir tanımlama gereksinimi duymakla birlikte meseleyi şu biçimde çözebileceğimize inanıyoruz: Sanatta deneysel tavır her türlü yeniliği, denemeyi kapsar. Bu durumda, bir eserin deneysel bir yaklaşımla yapılmış olması onu ardılları için öncü konumuna taşır. Avant-gardizm ise ‘öncülük, önde giderlik’ anlamını karşıladığından ve sanatta yeni/öncü damgası vurulabilecek her tür eser için kullanılabilirliği olduğundan ‘deneysel’ olanı da kapsar.

Alman deneysel sinemasının öncülerinden olan İsveçli **Viking Eggeling** (Alman asıllı sanat tarihçi ve ressam) ve Alman **Hans Richter**, görüntüyü salt grafik ve müzike indirgeyen film çalışmaları yaparlar. Böylelikle 1916-1925’e tarihlenen Alman avant-gardizminin startını vermiş olurlar. **Dadaizm** akımından yola çıkan sanatçılar, müzikal uyum ile resimsel uyum arasındaki bağları çözümleme derdindeydiler. Başka bir deyişle, hareket içindeki soyut biçim gruplarının hızlılığındaki değişkenlik ile, gözü aracı kullanarak zihinde basit psikolojik tepkiler üretme arayışındaydılar. Oranları değişen, çözülen ve birbiriyle yer değiştiren geometrik figürlerin ilişkisi ile bu tür tepkiler oluşturuluyordu. **Walter Ruttmann**’ın ‘Operas’, Hans Richter’in ‘Rhythmus’ ve Viking Eggeling’in ‘Symphonie Diagonale’ isimli soyut filmleri buna örnektir. Walter Rutmann’ın ‘Kent Senfonileri’ geleneği ile verdiği eseri ‘Berlin-Die Symphonie einer Grosstadt/ Berlin- Bir Büyük Şehrin Senfonisi’ gibi belgesel nitelikli filmlerin yanısıra görüntünün hiç kullanılmadığı yalnız ses bandından kurgulanan film çalışmaları da yapmıştır. Bir bakıma animasyon tekniğinde eserler veren bu sanatçılar, günümüz bağımsız sinemacılığının öncülüğünü yapacak olan ‘**Soyut Sinema Akımı**’nı yaratan sanatçıların önemli örnekleridir.

Avant-garde sinemanın ilham kaynağı olarak olarak görülen başlıca akımlar kuşkusuz Dadaizm ve Gerçeküstücülük (Sürrealizm) olmuştur. Sanat tarihinde daha erken bir tarihlemede yerini alan Kübizm'in ve Gerçeküstücülük ile kesişen Dışavurumculuk'un da (Ekspresyonizm) adlarını anmak gerekir. Sürrealizm ve Ekspresyonizm, farklı yöntemlerle de olsa 'gerçekliği dönüştürmek' noktasında kesişirler (Amerikan resim sanatında da soyut-gerçeküstücülük ile soyut-dışavurumculuk kavramları özdeş kullanılmıştır). Tarihsel olarak daha erken dönemde sinema ile etkileşime girmiş olan Dışavurumculuk, özellikle Almanya'da etkili olur. Kronolojik olarak adı geçen Alman yönetmenleri akımın üreticileridir: **Arthur Robinson, Paul Wegener, Paul Leni, Lupu Pick, Frederich Wilhelm Murnau, Robert Wiene, D. Buchowetzki, Sven Gade, Hans Kobe, Leopold Jessner, E.A. Dupont, Fritz Wendhausen, Karl Grüne, Conrad Wiene, Fritz Lang**. Özellikle Robert Wiene filmi olan 'Das Cabinett des Dr Caligari/Dr. Caligari'nin Karavanı' (1920) biçimsel ve anlatımsal yönleri; dekoru, ışığı, oyunculuğu kullanımıyla bir mihenk haline gelerek 'Caligarizm' tanımının sinema literatürüne girmesine neden olur. Benzer biçimde F.W. Murnau'nun 'Nosferatu'su (1922) ya da Fritz Lang'in 'Metroplois'i (1926) yapılarıyla sinemada Dışavurumcu geleneği örnekleyen filmlerdir.

'Soyut film', 'Mutlakçı Film'; tema ve anlam bağıntısı kurmaksızın 'Saf Film'e dönüşürken, **Eugéne Deslav** ve **Marcel Duchamp**'ın adını unutmamak gerekir. Avrupa'da 1924-32 arası yaşanan 'ikinci avant-garde' döneminde deneysel film giderek gerçeküstücü filme dönüşür. Böylelikle avant-garde film, birbirleriyle girift sayılabilecek soyut film ve mutlak (saf) film aşamalarından geçerek sürrealist film türüne ulaşmış ve bir bakıma kendisini aşmıştır. **Luis Buñuel, René Clair, Jean Renoir, Germaine Dulac, Man Ray, Jean Vigo, Jean Cocteau** gibi yönetmenler bu yönde eserler vermeye başlarlar. Görüldüğü gibi özellikle Fransız

39

sineması içinde yer bulan Gerçeküstücü akımının izlerine; Alman yönetmen **Ludwig Berger**, ABD'li yönetmen **Douglas Fairbanks**, Polonya'lı canlandırma ustası **Ladislas Starewitch** hatta Sovyet yönetmen **Alexander Dovzhenko**'nun filmlerinde de rastlanır. Böylelikle, anlam kaygısı gütmeyerek yalnızca kendisi için yapılan 'Saf Film' çalışmalarının ardından 'Düşsel Film' olarak dal veren Sürrealist/Gerçeküstücü film dönemi başlamış olur. Sürrealizm akımı, sanat tarihi perdesine çıktığıdan beri, gerçeklikle olan ilişkisini sorgulayan sanatçının 'gerçekten çok daha gerçek olanı yaratmak' amacını karşılar. ilgi alanı, resim ve plastik sanatlarda olduğu gibi sinemada da düşsel ve düşünsel olandır. Böyle bir ilgi alanının perdeye yansıtılmasının yaratıcı/deneyselci/yenilikçi ve dolayısıyla avant-gardist olarak adlandırılmaması düşünülemez.

Sovyet Fütüristleri, konstrüktivizmden beslenen bir gelenekle dönemin avant-garde hareketleri içinde anlamlı bir yer tutarlar. Bu noktayı, daha çok şair yönüyle tanınan **Vladimir Mayakovski'**nin sinemacılığı üzerinden anlatmayı keyifli ve özel bulmam gerekçesiyle tercih ediyorum. Mayakovski'nin sinema ile içli-dışlı olması 1913'lere kadar gider. İlk senaryosu, gösterdiği yapımcının tavrı üzerine sinirlenerek yırtıp attığı 'Şan Şöhret Peşinde' adlı bir senaryodur. Mayakovski'nin kendi kişisel yaşamından üretmeyi sevdiği senaryo geleneğinin bir parçası olan metinde, yayımladığı şiir kitabına adını bastırmayı unutan fütürist bir şairin imzalamak için kitabın nüshalarının peşine düşmesi anlatılır. Oldukça yaratıcı ve izlenmesi keyifli bir filme dönüşebilecek bu ilk senaryo denemesine dönemin yapımcısının yorumu kısa ve nettir: 'saçma!'. Baştan aşağı avant-garde ve deneysever bir sanat adamı olarak, yenilikçi hareketlere soğuk bakan ebedi dünyevi bakış açısından yaşamı boyunca nasibini almış olan Mayakovski, sinemaya 1918'de geri döner. Bir Jack London uyarlaması olan ve 'sipariş üzerine yazılmış duygusal saçmalıklar' olarak yorumladığı 'Para

İçin Doğmamıştı' adlı senaryoyu kaleme alır. Aynı yıl gurur duyduğu senaryosu 'Filmle Zincire Vurulmuş'u yazar. Fakat film şirketi senaryoyu dilediği gibi yönlendirir. Mayakovski iki filmde de rol alır. 1927'ye dek belgesel nitelikliler de olmak üzere birçok senaryo daha yazar. 27'de Moskova Sovkinosuna (SSCB film yapım ve işletim merkezi) sunduğu 'Ne Var Ne Yok' adlı senaryo kurul tarafından reddedilir. Sinemanın içsel sorunları ile ilgili ilerici ve sorgulayıcı bir tavrı olan bu senaryoyu, Sovkino senaryo seçicisi **Kuleşov** beğenmiştir fakat kurumun yönetici kadrosu 'halk yığınlarınca anlaşılamaz/ideolojik açıdan savunulamaz/yaşamı yansıtmıyor/gereksiz harcamaya sebep' gibi nedenlerle reddeder. Sanat ve yenilikçiliğin ideolojik saplantılara yenik düşüşüne sıkı bir örnek olan vaziyetin muhatabı Mayakovski, bürokrasi ve kemikleşmiş zihniyetle boğuşma halinde süren yaşamına 1930'da son verir.

İzleyen dönemde, SSCB'de yükselen bir hareket avant-gardizmin bir başka boyutuna damga vurur; Mayakovski'nin şiirinin ritminden ve sinema üzerine düşüncelerinden etkilenen **Dziga Vertov**'un başını çektiği **Kino-Glaz**/Sine-Göz akımıdır ortaya çıkan. Kameranın insan gözü yerine kullanılması ve-fakat aynı zamanda insan gözünün tüm şartlanmışlıklarının ve teknik yetersizliklerinin ötesine geçerek dünyayı yeniden tanımlaması ilkesine dayanır. Özellikle sinemacılığının en önemli ürünü olan 'Chevolek s Kinoapparatom/Film Kameralı Adam' (1929) ile Vertov, Sine-Göz kuramını tam olarak uygular. Deneysel sinemacılığın aşılması güç doruklarından olan filmde Vertov, ses teknolojisinin 'gürültülü' biçimde gelmekte olduğu bu dönemde arayazı da kullanmayarak sinematografideki ustalığını kanıtlar. Vertov, kardeşi kameraman Kaufman ve eşi Elizaveta Svilova'nın çekirdeğini oluşturduğu *kinoki* grubu, Sine-Gerçek gibi bir terim ve biçem üreterek 1950'lerin sonuna doğru Fransa'da doğan el kameralarıyla sokağa çıkan belgeselci **Cinema-Verité** akımının da öncüsü olur. Bu akımlar gerek yenilikçi türleri gerek teknik anlamdaki bir söylem yaratan

41

kullanımları ile avant-garde tavırlar arasında yerlerini alırlar.

1927 yılından başlayarak Amerikan orijinli sesli filmlerin ortaya çıkmasıyla birlikte önce sessiz sinemanın evrensel dili 'İngilizce'ye dönüşerek bu bağlamda anlam daralmasına uğrar. Sesli filmlerin, deneysel sinemanın görüntüyle ifade ettiklerini çok daha basit biçimde birkaç sözcükle anlatmaya başlamasıyla birlikte, deneysel filmcilik teatral ve görsel zenginliğini yitirmeye, avant-gardizmin özgürlük söylemli anlamından uzaklaşmaya başlar.

Sesli filmlerin baskın olmaya başladığı dönem, aynı zamanda İkinci Dünya Savaşının kızıştığı dönemdir. Yeni teknolojik gelişmelerin getirdiği değişim ve savaşın etkileri sinemanın modern dönemi olarak tanımlanan dilimi sona erdirir. Avant-garde sinemanın bu yaklaşık otuz yıllık duraklamasının ABD'deki nedeni piyasanın kültür politikası olarak görülür. Avrupa'daki Hitler etkisi ve Sovyetler Birliğindeki Stalinist rejimin getirdiği diktatörlük ortamı da bu coğrafyalardaki sanatsal gelişmenin önünü tıkayan etmenlerdir. Sansür ve baskı altında yavaşlayan ve giderek minimal düzeye inen modernist ve ilerici hareket 1950'lerde savaşın ardından belini doğrultmaya başlar.

1950'lerin başında Avrupa'da avant-garde film sürpriz biçimde canlanır. ABD'de ise, nasıl ki 1940'lı yılların zaferi Soyut-Dışavurumculuk'un elindeyse, bu yıllarda da deneysel filmcilerin kuşağı dalgalar halinde yaygınlaşmaya başlar. Amerikalılar sanatı Avrupa'daki gibi ortadan kaldırmak değil, yerine getirmek arzusundadırlar. ABD'deki gelişme; **Kenneth Anger, Ron Rice, Bruce Baillie, Robert Brier, Stan Wonderbeek, Stan Brakhage, Gregory Marcopoulos, Ed Emshwiller, Jonas ve Adolfas Mekas, James ve John Whitney, Jordan Belson** ve daha birçoklarının filmlerinde güçlü bir avant-garde geleneğin ortaya çıktığı *underground* alanında yaşanır. Hans Richter'in düzenlediği 1946 tarihli San Fransisco'da gerçekleşen 'Sinemada Sanat' gösterimlerinde avant-garde klasikler ile

Kenneth Anger, Maya Deren, Sidney Peterson ve **Curtis Harrington**'un yeni tarihli filmleri biraraya getirilir.Aynı dönemde **Beat** akımı yaygındır. Beat şairler **Allen Ginsberg, Gregory Corso** ve **Jack Kerouac** gibi yazarların yapımında görev aldığı filmler çekilir; Allen Ginsberg ve Gregory Corso'nun rol aldığı ve Jack Kerouac'ın sesiyle yer aldığı Robert Frank ile Alfred Leslie'nin çektiği yarı doğaçlama '*Pull My Daisy*' (1958) bu filmlerden biridir. John Cassavetes bu dönemde '*Shadows*' (1958) filmini çeker. **Andy Warhol** sürrealist ve deneysel filmleriyle bir ekol haline gelir, özellikle Britanya'da ardılları oluşur. Warhol, 1964'e kadar olan sinemacılığının ilk döneminde '*Empire'*, '*Sleep*' gibi durağan minimalist filmler üretir. 1970'lerin en önemli Fransız yenilikçisi Jean-Marie Straub, eşi ve ortağı Daniéle Huillet ile birlikte avant-garde üzerinde güçlü bir etkide bulunan 'Materyalist Sinema' tipini geliştirir. '*Chronik der Anna Magdalena Bach*' (1967), 'Schönberg operasının Straub versiyonu '*Moses und Aron*' (1975) anlatı tarzları içinde uzlaşmaz deneyler ve estetik kuram üzerine sert denemeler olarak sinema tarihindeki yerlerini alırlar. Sonraki yıllarda sinemada avant-garde terimi kullanımı yaygınlaşır. Örneğin, **Peter Kubelka, Kurt Kren** gibi yönetmenlerin oluşturduğu 1965-1993 yıllarına tarihlenen Avusturya avant-garde sinema akımı; insan bedeni ve cinselliği gibi konuları deneysel olarak inceler. **Ingmar Bergman**'ın kübist perspektifi kullandığı 1966 tarihli filmi '*Persona*', kübizmden beslenen avant-garde filmlerin güzel bir örneğidir. 1960'ların ortasıyla birlikte sinema sanatına yeni bir format ve tür dahil olur: Video-Art. Yapısı gereği ve dinamiklerinin uygunluğu doğrultusunda oldukça deneysel bir dal olan **Video-Art**, avant-garde çizginin günümüze kadar uzayan verimli kollarından biridir.

1960'lı yıllardan başlayarak özellikle batıda olmak üzere tüm dünya sanatında görülen gelişimler için, yenilikçi olduklarını vurgulamak adına 'avant-garde' nitelendirmesi

43

kullanılmaya başlanır. Günümüzde mimaride, modada, dekorasyonda, teknolojide ve güzel sanatlarda ortaya çıkan yenilikler ve özellikle deneysel anlayışla üretilen eserlerde bu terimin kullanımı yaygındır. Fakat Post-modernitenin yenilikçilik olarak algılandığı günümüzde avant-garde'ın, bazı çevrelerce tarihsel gelişim sürecini tamamlayıp geride bırakmış bir terim olarak kabul edilmesi gibi bir yüzü de vardır. Bizim bakış açımızla avant-gardizm bir duruş, bir tavır olarak gelişim sürecini tamamlayabilecek bir akım değil; izine uzay-zamanın sonuna dek rastlanılabilecek sanat ve kültür birikimlerinin hepsini içine alan bir tavır, bir duruş, bir yol arkadaşlığıdır.

Aynı zamanda 'avant-gardizm' bir anlayış, bir tutum olduğu kadar, sanat tarihi boyunca popüler sanatlara karşı duruşlara verilen ad olmuştur/olması gerekir. Sanat disiplinlerinde avant-garde tavır, öncü ve yenilikçi yaklaşımların genel çıkış noktası ve ortak temel özellikleri olarak belirginleşmiştir. Bu durumda, çalışmamızın temel izleklerinden olan 'minimalist sanat', sinemada avant-garde tavır bağlamında ele alındığında şu görülüyor ki; 'özü/gerçeği aramak' yönüyle güçlü bir benzeşmeye sahiptir. Amaçlar ve yaratım prensipleri doğrultusunda belli bazı ayrımlara düşse de (özellikle stilizasyon/biçimselcilik tutumları açısından) oluşum anlamıyla ortaya çıkış sürecindeki etki ve tepkimeler ile konvansiyonel olana karşı duruşu açısından da güçlü bir örtüşme içindedir.

MİNİMALİZM

Sanat Tarihi Sürecinde Minimal Sanat

"Less is more / Az daha çoktur"
Modernist Mimar ***Mies Van Der Rohe***

Minimalizm akımının temellerini atan ve besleyen sanat anlayışlarını irdelerken, klasisizmin etkisinden sıyrılmaya başlanmasıyla birlikte bu akımın tohumlarının atılmaya başlandığı görürürüz.

Sanat akımları, bazen birbirlerinden türeyerek (E*mpresyonizm'*den türeyerek kollara ayrılan *Kübizm*, *Ekspresyonizm* ve *Primitivizm* gibi) bazen de birbirlerine tepki biçiminde doğarak (sanatı 'kutsal'lıktan kurtarma amacı güden *Dada* ve *Yeni Dada* akımları gibi) sanat tarihi sürecinde yerlerini almışlardır. Bir sanat akımı olan Minimalizm de benzer bir kronolojik süreç geçirerek kendisinden önceki kimi akımlardan etkilenerek/tepkilenerek olgunlaşmış bir sanat anlayışıdır. Doğmasında öncülük edenlerin ortak özellikleri; gerçekçilik, nesnelcilik, işlevselcilik, sadecilik gibi argümanları önceleyen akımlar olmuştur. Bu kaygıları yapısında barındıran birçok akım sanat tarihi sahnesine çıkmıştır elbette. Bir genelleme yapmak gerekirse, bu tür akımların daha çok sanattaki 1920'lerde doruğa çıkan modernist hareketle birlikte etkinleştiği söylenmelidir. Ardından gelen dönemde, fotoğrafın nesnel gerçekliği yaratmaya yettiğini düşünerek sanatçının iç-görüsüne dayanarak eser üretmesi gerekliliğini savunan ve *Sürrealizm* ile zirvesini yaşayan dışavurumcu akımlar ortaya çıkmış, İkinci Dünya Savaşından sonra 1960'lara kadar olan dönemde ise çağdaş sanat adı altında figüratif ve soyut sanat anlayışları da sanat tarihi sahnesinde yerlerini almışlardır. 1960'lı yıllarla birlikte sanatta yeniden gerçekçiliğe dönüş başlamış ve *Minimalizm* gibi

45

akımları besleyen fikirler yeniden egemen konuma gelmiştir. Elbette sanat akımlarına yansıyan bu dönüşümler, insanlığın yaşadığı toplumsal ve politik koşullarla paralellik göstermiştir. Şimdi, akımın geliştiği 1960'lı yıllar çevresinde minimalist sanatın öncüllerini ve ardıllarını inceleyelim:

'Minimalizm' ya da 'Minimal Sanat' teriminin sanat tarihi literatüründeki ilk kullanımı üzerine çeşitli bilgilere rastlamak mümkün. Bugün yüklediğimiz anlamları karşılayacak biçimde bu adlandırmanın ilk kullanımının düşünür Richard Wollheim tarafından yapıldığını kabul edebiliriz. Wollheim, 'Minimal Sanat' terimini 1961 yılında 'içeriği en aza indirgenmiş sanat' anlamını karşılamak üzere üretmiştir. Sanat Eleştirmeni Barbara Rose'un 1965 yılında '*Art in America*' dergisinde yayımladığı 'ABC Art' başlıklı yazısında yeni bir sanat eğiliminden söz ederken kullanmış olduğu 'minimum' sözcüğü, 'Minimalizm' kavramına hayat verdiği kabul edilen ilk adlandırmalardandır.

Sanat literatüründe ilk kullanımları çoğunlukla mimari, üç boyutlu yapıtlar, heykeller için olan terim, 1960'lardan başlayarak ABD'de yaygınlaşan sanat anlayışının kapsamındaki resmi de içermeye başlar. 1950'lerde etkili olan Soyut-Dışavurumculuk akımına nesnelliği ve rastlantısallıktan uzaklığıyla tavır olarak karşı duran bir anlayıştır ama, Soyut-Dışavurumculuk'un 'sanat dilinin dolaysızlığı' ilkesini de benimser. 1950'ler sonunda etkisini yitirmeye başlayan Soyut-Dışavurumculuğun ardından 1960 ortalarında etkin olan *Post Painterly Abstraction* (Geç Resimsel Soyutlama), bu akımın leke ve renk birikimlerini tek bir alana büyütüp anlatımcı içeriği yok etmiş ve tüm resim yüzeyine yayılmış bir bileşimin görsel nitelikleri üstünde durmuştu. Bu gelişmeden minimal sanatın yalın, düşünsel ve mimarlıkla bütünleşen görünümü ortaya çıkmıştır. Görülür ki, bu akım ileriki dönemlerde Minimalizme dahil bir hareket olarak anılır. Soyut-Dışavurumculuktan sonra, resimdeki ilk değişmeler Post Painterly Abstraction akımıyla olmuşsa,

heykel sanatındaki yenilik de minimal sanatın getirdiği anlayışla gelişmiştir. Minimal sanatın resmi de kapsamakla birlikte, daha çok heykel için kullanılan bir terim olması bundan ötürüdür.

Akımın ortaya koyduğu, temiz, yalın ve arı estetik anlayış, 1960'larda 'Sanat sanat içindir' ilkesini yüceltmiştir. ABD'de 1960'ların ortalarında yaygınlaşan ve hemen büyük sergilerle sanat çevresince tanınan, 1974'e kadar yoğun etkinliği olan minimal sanat, 20. Yüzyıl başlarının soyut sanatından, *Pürizm, Yapımcılık, De Stijl, Geometrik Soyutlama* ve *Op Sanat* akımlarından sanatın görsel ve biçimsel niteliklerine öncelik veren kavramları almıştır. Ancak birçok minimalist sanatçı, Avrupa resminin kökenindeki kuramcı düzenleme ilkesine karşı olduklarını, yapıtlarını bir anda anlamını sunan bir bütün olarak biçimlendirdiklerini söylemiştir. Minimalist resim ve heykelde parçaların arasındaki ilişki kurgusu değil, bir anda göze çarpan düzen ve bütünlük önemlidir. Minimal sanatın bu yalınlığına ve sanatçıların algıya verdikleri öneme karşın, bu sanat akımı üzerinde gelişen yoğun eleştiri ve yazım, ona kavramsal değerler de yüklemiştir. 1967'de Washington D.C.'de 'İçerik olarak ölçek' adlı ilk kapsamlı minimalist heykel sergisi **T. Smith**'in devasa küp biçimli yapıtlarını, **Caro**'nun yerlere serilmiş metal levhalarını, **Judd**'un aynı renkte prizmalardan oluşan duvara asılmış yalın heykellerini, **Newman**'ın büyük piramit heykelini, **André**'nin birbiriyle aynı birimleri yan yana dizerek oluşturduğu yapıtını ve **Ronald Blade**'nin tavana kadar uzanan yalın geometrik yapıtını içeriyordu. Minimal sanat içinde yer alan çoğu sanatçı, **Stella, Helt, R. Morris ve Kelly** gibi isimler; hem resim hem de heykel alanında etkin olmuşlardır. Bunlar dışında **Reinhardt** ve **Agnes Martin** de minimal sanatın önde gelen temsilcileridir. Akımın yaygınlaşmasında 1960'ların başında etkili olmuş birçok sergi, taşıdıkları adlarla minimal sanat içinde bir takım ayrıntı farklarından ötürü dallanmalar ve farklı tanımlar getirmiştir.

47

Sert-Kenar, Serin Sanat, Birincil Kurgular, Sistem Sanatı gibi tanımlar genellikle aynı sanatçı grubunun farklı vurguları içeren yapıtları için kullanılmış; akım adları olmaktan çok eleştirmenlerin tanımları olarak kalmıştır. Minimalizm akımı için, bugün 1970'li yıllara kıyasla özellikle plastik sanatlar alanlarındaki kesin sınırları hafiflemiş, farklı akımlarla etkileşim içine girerek keskin köşeleri yumuşamıştır denebilir.

Plastik sanatlardaki yansımasıyla minimal sanat, resim ve heykeli temel olana indirger. Burada biçimselcilik, en uç ifadesini bulur; çünkü biçim içeriktir.

Minimalizm, sanat tarihinde özellikle ABD'de eser veren plastik sanatçılar tarafından ortaya atılmış uluslararası çaptaki ilk harekettir. Akımın önemli isimleri arasında: **Carl André, Ronald Bladen, Mel Bochner, Dan Flavin, Mathias Goeritz, Donald Judd, Sol LeWitt, John McCracken, Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martin, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Robert Ryman, Richard Serra, Tony Smith, Frank Stella** sayılabilir. Minimalizm ABD'de Soyut Dışavurumculuğun yerini alan egemen bir eğilim olarak kendini kabul ettirmiştir. Japonya'da '*Mono-Ha*' ve Meksika'da da benzer bir akım, Minimalizmin farklı versiyonları olarak ortaya çıkarlar. 1960 sonlarında ABD'de ortaya çıkıp Avrupa'ya yayılan '*Land Art*' (Arazi Sanatı) da, minimalist heykel anlayışını içeren fakat minimalizmin teknolojik biçimciliğine karşı duran, müzeler ve galeriler yerine toprak üzerinde yapılan -tercihen Nevada ve California çölleri- devasa ve kısıtlamasız çalışmaları içeren bir ardıl akımdır.

Anti-minimalist akımlar ya da minimal sanata tepkime içeren sanatsal eğilimler

Post-Minimalizm

Kronolojik anlamda Minimalizm ile çağdaş sayılabilecek ya da hemen ardından türediğini söyleyebileceğimiz *Post-Minimalizm*, tüm 'post' akımlarda olduğu gibi minimalizmdeki belirgin sınırları, keskin kenarları ortadan kaldırır. Minimal sanatın nesnellik ve arı formalizminin tersine kalıcılığı olmayan geçici hatta organik özellikler barındıran yapıtlarla ortaya konan bir akımdır. Yöntemin ve gelişmenin en önemli şey olduğuna inanan Post-Minimalist sanatçı, -tıpkı *Process Art*'ta (süreç sanatı) olduğu gibi- bir süreç başlatır ve sonuçlarını bekler. Örneğin, **Eva Hesse** zaman içinde yavaş yavaş ayrışan değişken gereçler kullanmıştır. **Hans Haacke**'nin pleksiglas küblerinde su, ışık ve hararetin değişkinliklerine göre yoğunlaşır ve buharlaşır. 1960-1990 yıllarında ABD ve Batı Avrupa'da etkin olan akım **Lynda Benglis, Joseph Beuys, Agnes Denes, Sam Gilliam, Hans Haacke, Eva Hesse, Jannis Kounellis, Robert Morris, Richard Serra, Keith Sonnier** tarafından uygulanmıştır. Post-Minimalistler ayrıca, Minimalizme ve ticari başarısına karşı, o dönemde büyük bir gelişme gösteren sanat pazarını tiksindirmek için yapıldığı izlenimi uyandıran yapıtlar ortaya koyarak da tepki gösterirler. Post-Minimalizmin ardından, Minimalizm akımına tepki olarak doğan bazı başka sanat akımları da zaman içinde gelişmiştir. Bu akımların ortaya çıkmalarının başlıca nedenini, minimalist akım etkisiyle verilen eserlerin bazı argümanlarına duyulan tepki oluşturur. Değineceğimiz akımlar genellikle, minimalist eserlerin gerçekleştirilme amaçlarındaki katı biçimselciliğe (formalizme) karşı birer duruş olarak gelişmişlerdir.

49

Anti-form

Antiform; kısaca sanattaki geleneksel estetik anlayışa karşı bir başkaldırıdır. 1960 sonlarında tanımlanan akım, Bern sanat okulundan İsviçreli heykelci **Spoerri** ve Yunan ressam ve heykelci **Caniaris** öncülüğünde gelişir. ABD'de akıma, minimalist eserler vermiş olan **Robert Morris** öncülük eder. 1960-1970 yılları arasında minimal sanat'ın aşırı kuralcılığına karşı gelişen bir tavır sonucu türeyen anti-minimalist eğilimlerin en keskinlerindendir. Bu eğilimdeki sanatçılar esnek ve yumuşak gereç kullanımıyla belirsiz figürler yaratmayı amaçlayarak yapıtlardaki belirsizliği ön plana çıkarmaya özen gösterirler. Akım izleğinde eser veren sanatçılar arasında; Alman sanatçı **Beuys**, ABD'li sanatçılar **Robert Smithson, De Maria, Lewitt ve Oldenburg** da bulunur.

Kavramsal Sanat

Ussal yaklaşımı önceleyen bu akım, 1960'lı yılların sonuna doğru sanatın giderek büyüyen ölçülerde metaya dönüşmesine ve özellikle de Minimalizm ile kendini gösteren dönemin baskın formalizmine karşı çifte bir tepkiden doğar. Her ne kadar minimalist sanata biçimselcilik ve estetizm yaklaşımları açısından karşı dursa da, Minimalizmin akılcı ve gerçekçi argümanlarından da etkilenmiştir. Kavramsal Sanat'ın babası, sanat yapıtı kavramını yeniden gündeme getiren 1920'lerde sanatının doruğunu yaşayan Fransız heykeltraş-ressam **Marcel Duchamp**'dır. Mantık, felsefe ve düşünsel sürecin yapıtın nesnel varoluşundan daha belirleyici olduğu bir akımdır. Bu akımda düşüncenin nesneye baskın çıkışı o kadar ileri bir noktaya kadar gider ki, yapıtın somut biçimde gerçekleşmesi bile gerekli olmayabilir. Akımı benimseyen sanatçılar nesneler yaratmak yerine doğrudan doğruya sanatın temelleri üstüne fikir üretmek ama-

cıyla semiyotiğin, popüler kültürün ve felsefenin çeşitli özelliklerinden yararlanırlar. Böylelikle seyirci, kendisini sanatçının basit önerilerinin, düşünceleriyle ilgili belgelerinin karşısında bulur. Ve bu belgeler çoğu zaman galerilerin duvarlarına yazılmış sözcüklerle sınırlı kalır. Ya da Duchamp'ın 'Hazır Yapıt'ları gibi, özel bir biçimde yaratılmış sanat ürünü fikrinden sıyrılınır. Kavramsal Sanat, sanatta modernizm, biçimcilik ve estetizm kuramlarına bir karşı duruş ve yıkma çabası içindedir. Akımın önemli sanatçıları arasında **Marcel Duchamp, Sol LeWitt, Marina Abramovic ve Ulay, John Cage, Tarsua Yamamoto, Dan Graham, John Baldessari, Robert Barri** sayılabilir.

Yeni İmaj

Akım, 1978'de New York'ta düzenlenen bir sergiyle ortaya çıkar. 'New Image Painting / Yeni İmaj Resim' başlıklı bu sergi, birbirleriyle hiç ilgisi olmayan yapıtları aynı salonda toplamıştır. Sergideki eserlerin ortak yönü, naif ve figüratif bir anlatımdır. On yıl süren Minimalizmden sonra kolayca çözümlenebilen bir figürasyona ve klasik tuvale geri dönüştür. Bu akımın sanatçıları, resimde basit kompozisyonlara ve çocuksu denebilecek bir yapıya yönelirler. Daha çok ABD'de (Arjantin'de de eğilimli sanatçılar) görülen Yeni İmaj'ın sanatçıları olarak; akımın fikir babası **Philip Guston, Nicholas Africano, Jennifer Bartlett, Donald Sultan, Susan Rothenberg, Robert Moskowitz, Joel Shapiro, Neil Jenney, Pat Steir, Jonathan Borofsky, Joe Zucker** yer alır.

51

Farklı Sanat Dallarında Minimalist Yaklaşımlar ve Sinema ile Etkileşimleri

Minimalizmin, sanat tarihi süreci içinde öncelikle plastik sanatlarda ve mimaride bir akım olarak etkin olması gerçekliğini, biçimciliğin somut yansımalarda daha net ifade bulabilme olanaklarına bağlayabiliriz. Fakat bilindiği gibi zamanla minimalist yaklaşım; sinema, tiyatro, edebiyat, müzik, dans gibi birçok farklı sanat disiplininde de yer bulmuştur. Sinemada minimalist akımın izini sürerken, bu bölümdeki incelemede Minimalizmin farklı sanat disiplinlerindeki yansımalarına değinerek sinema ile olan etkileşimlerine göz atacağız.

Resimde Minimalizm

Minimalizm akımının, bir çok yönden, çıkış hızını resim sanatından aldığı kabul edilir. Bu durumun oluşmasında, önceki kuşak olan Soyut-İzlenimcilerin yarattığı değerlerin dikkat çekici biçimde etkileri vardır.

ABD'li ressam **Frank Stella** 23 yaşında iken, yalnızca simetrik ince çizgilerden oluşan resim dörtlüsünü sergilediğinde 'dışlama'nın (exclusion) yeni estetik formları da sahneye çıkmış oldu. Bu çalışma, 1959'da Modern Sanatlar Müzesi'nde 'Sixteen Americans' şovunun bir parçası olarak yaptığı bir sergilemeydi. 1949 yılında **Barnett Newman**'ın babasının ölümünün ardından yaptığı 'Abraham' adlı resmi, siyah bir alandaki tek bir siyah çubuktan oluşuyordu. Tam bu noktada giriş paragrafımıza da gönderme yaparak,

modernist sanatın dalgalar halinde yayılmaya başladığı 19. yüzyıl sonlarındaki bir ismi hatırlıyoruz: İzlenimcilerden etkilenen ABD‘li ressam **James Abbot McNeill Whistler.** Paris‘te Empresyonizmle (izlenimcilik) tanıştıktan sonra Whistler, modern sanat adına ciddi -ve yalnız- bir savaşıma girer ve resimde konunun değil, onu renge ve biçme dönüştürme sürecinin önemli olduğunu savunur. Sanat izleyicisine duygusal bir etki / yönlendirme yaratmaktan kaçınan düzenlemelere gider. Annesini resmettiği portreye ‘Gri ve Siyah Düzenleme‘ adını verir ki bu, akademik çevreler ve klasik çizgiye bağlı sanat eleştirmenleri tarafından aforoz edilmesine neden olur! Kendisi ise tavrını ‘düşman kazanmanın soylu sanatı‘ olarak tanımlamaktadır. Yaşamının sonuna dek sanatsal duyarlığı savunan Whistler, estetikçi akımın öncülerinden biri olarak sanat tarihine geçer.

Yeniden, Minimalizmin argümanlarını besleyen ‘önceki kuşak’ öykülerinden, bir akım olarak ayağa kalktığı yıllara dönelim... 1961’de Betty Parson’s Gallery’de sergilenen **Ad Reihhardt**’ın simetrik tek renkli resimleri, **Yves Klein**’ın bütünü mavi monokromları, **Robert Rauschenberg**’in 1952 tarihli sade beyaz vazoları akımı müjdeleyen ilk örneklerdendi. Stella’nın ‘siyah’ resimleri tanınmaya başlandıkça sanatın sınırları da zorlanmaya başlamış olur.

O’Doherty, Stella’yı *resmin Oblomov’u, nihilizmin Cezanne’ı ‘ennui’ (buhran) nin ustası* olarak tanımlar. Duchamp’ın fikirleri aslında minimalist etikin gelişmesinde oldukça kritik bir yer tutar. Duchamp, sanatçı elinin rolünü sanatsal ustalık ile eşit görür. Yalnız işlevsel nesnelerin estetik değerini hüner denemelerinden geçirmektense, basit zihinsel bir seçimle belirlemeyi tercih eder. Göstermek istediği, sanat yapıtının rastlantısallıktan ziyade farklı süreçlerde temellendirilebilirliğidir (formların uyumlu aranjmanlar olması gibi). Kuşku yoktur ki, Minimalizm olasılıkla şimdiye dek yapılmış en zor ve savaşım halindeki tartışmalara yol açan sanattır.

53

Minimalist resim figüratif unsurları ve göz aldatıcı mekanı dışlayarak çoğu zaman düzenli bir yapıya göre kurulmuş parçalardan oluşan birleşik bir imaj verir. Agnes Martin ya da Robert Ryman'ın ince resimleri yüce ve soylu olanı yakalamaya çalışır, Robert Mangold ve Brice Marden ise, yapıtlarında titiz geometriler sergilerler. Akımın öncülleri olan önceki kuşağa bu noktada yeniden dönelim; Empresyonist bir ressam olmasına rağmen kendi 'doğru perspektifi'ni yaratmak için nesnelerin biçmi ve rengi ile oynayarak çözüm üreten **Cezanne**'dan gelen bir gelenekle kübistlere, **Paul Klee**'ye ve **Picasso**'ya uzanan bir çizgide sanatta önemli olanın 'biçim' konusunda yeni uyumlar yakalamak olduğunu savunan bir anlayış, resimde 'konu'yu ikinci sıraya bırakarak 'biçim'i öncelemiştir. Minimalist akımın resim sanatındaki yansımasının da en önemli önceliği budur. Akımın etkilerini resim ve sinema bağlantısında irdeleyecek olursak açıkça görürüz ki; görüntünün sanatı olan sinemanın, görüntü ile oluşan resim sanatıyla benzeşik yönleri vardır. Nasıl ki Minimalizm resim sanatında biçmi ve bütünlüğü öncelemekteyse, sinema sanatına da görsellikteki formalizm ve çerçeve bütünlüğü olarak yansır. Görüntü estetiğindeki biçimselcilik ve sadecilik iki sanat disiplininde akımın belirgin izdüşümleri olarak koşuttur.

Müzikte Minimalizm

Minimalizmin, zamanımızın en kararlı ve yaygın estetik anlayışlarından biri haline gelmesi uzun sürmedi. Yalnız resim ve heykele değil, aynı zamanda müzik ve dans alanlarına da keskin değişimler getirdi. Philip Glass ve Steve Reich'ın yaptıkları müzik, tekrarlar üzerine kurulmuş yoğun bölümlerden oluşan modüler bir müzik yapısına dayanır. ABD'li müzisyen **Philip Glass**, Paris'te N. Boulanger ile, 1966'da Hint besteci Ravi Shankar ve tabla sanatçısı Alla Rakha ile çalışır. 1975'teki 'Einstein on the beach' adlı operayla ünlenir. Satyagraha (1980), Akhnaten (1984), The Voyage (1992) gibi opera eserleri vardır. **Robert Wilson, Allen Ginsberg, David Bowie, Paul Simon** ve **D. Lessing** gibi isimlerle çalışmıştır.

Özellikle Philip Glass'ın müzik eserleri sinemada sık kullanılır. Yaklaşık 50 filmin müziğini yapar. Yönetmen **Godfrey Reggio**'nun diyalogsuz deneysel "qatsi" (yaşam) üçlemesinin *Koyaanisqatsi* (1983) – *Powaqqatsi* (1988) filmlerinde ve yine Reggio'nun "*Anima Mundi*"sinde (1992) önemli ve anlamlı yer tutar Glass'ın müzikleri. **Erol Morris**'in belgeseli "*The Thin Blue Line*/ İnce Mavi Hat"ta (1988) Glass'ın müzikleri görsel yapının naifliğini destekler. Yakın dönemde de Glass müzikleri filmlerde izlekle örtüşeceğine inanan yönetmenler tarafından tercih edilmektedir. İngiliz yönetmen **Stephen Daldry**'nin yazar Michael Cunningham'ın "*The Hours*" (1999) adlı kitabından aynı adla uyarladığı "*The Hours*/Saatler"in (2002) film müziğini

55

Glass yapmıştır. Virginia Woolf'un "Mrs Dalloway" romanını izlek alan öyküdeki üç kadın karakterin hayatlarının kesişmesi bitmez bir döngüdür aslında 'özgür' kadınların dünyasında. Filmde, Philip Glass'ın 'sonu gelmeyen döngüsel minimalist müziği' de buna uyumla eşlik eder.

Steve Reich; birçok müzisyeni etkilemiş bir sanatçıdır. ABD'li minimalist müzisyen, felsefe ve müzik eğitimi görmüştür. 1965'den beri çalışmalarını sürdürmektedir. 90 kadar albüm de emeği bulunan müzisyen, bir çok isimle çalışmış (**Philip Glass , John Cage, Sonic Youth, Safri Duo**) ve bir çok müzisyeni de etkilemiş, yeni tekniklerin üretilmesinde (üst üste kayıtların farklı hızlarla çalınması ve/veya kaydırılması esasına dayalı *phasing* tekniği gibi) öncülük etmiştir. Minimal müziğin yaratıcılarından kabul edilir.

İngiliz müzisyen **Michael Nyman**, geleneksel İngiliz müziği ile minimalist çizgiyi birleştirerek "Barok Minimalizm" olarak adlandırılabilecek bir tarz yaratmış bir isimdir. Nyman'ın müziği, saksafonun da dahil olduğu küçük bir çalgı topluluğu ile döngüsel bir armonik izlek üzerinde yoğunlaşır. Kraliyet Müzik Akademisi ve King's College'daki eğitiminden sonra İngiliz modernist bestecilik anlayışına karşı çıkarak besteciliği bırakıp kariyerini bir süre müzikolog, nota yayıncısı, folk müziği araştırmacısı ve eleştirmen olarak sürdürür. 1968'de yayınladığı bir makalesinde "Minimalizm" kavramını müzik literatürüne kazandıran ilk otorite olan Michael Nyman,aynı yıl besteciliğe geri dönerek **Goldoni**'nin '*II Campiello*' oyunu için 18. yüzyıl Venedik şarkıları düzenlemeleri seslendirmek üzere bir topluluk oluşturur. Ortaya çıkan düzenlemeleri kendi imgelemine uygun olarak yorumlayan Nyman, sonuçtan büyük bir heyecan duyarak bu topluluğu dağıtmaz ve kendisi de piyano çalarak devam ettirir. Grup kısa sürede yapısında değişiklikler gösterir ve 'Michael Nyman Topluluğu' ismini alır. Bu topluluk, onun kendi estetiğini, güçlü melodiler, esnek ve iddialı ritmler ve özellikle de vurgulanmış grup yorumu çer-

çevesinde biçimlendirdiği besteleriyle oluşturduğu ses dünyasını inceleme fırsatını yakaladığı bir laboratuvar işlevini görmeye başlar. Nyman, "*The Draughtman's Contract*"de (1982) İngiliz yönetmen **Peter Greenaway** ile birlikte çalışır. Filmin barok atmosferi, stilize yapısı ile Nyman'ın müziği ile desteklenir. Michael Nyman ve Peter Greenaway bu yapımdan sonra bir çok projede birlikte çalışmaya devam ederler. Glass- Reggio ikilisi gibi Nyman-Greenaway ikilisi de minimalist müzik ve sinemayı birleştiren önemli ortaklıklardır. Nyman, Greenaway dışında da sinemacılarla çalışır. Bunlar; **Jane Campion, Volker Schlöndorff, Neil Jordan ve Michael Winterbottom** gibi isimlerdir. Michael Nyman, 20. Yüzyıl sonlarında müzikte yaşanan minimalizm devriminin öncülerinden biri olarak kabul edilir.

Tomasz Sikorski ve **Zygmunt Krauze** adlı Polonya'lı minimalist müzisyenler de akımın gelişmesinde anlamlı rolü olanlardandır. Tomasz Sikorski (1939-1988), Amerikan örneklerinden bağımsız olarak Avrupa'da minimalist müzik akımını başlatmıştır. Müziği akustik nüanslardan, çınlamalardan ve yankılardan meydana gelmektedir. Bu müzik, sıklıkla *fısıltı*nın müziğidir. Sikorski, baş temsilcisinin ABD'de yaşayan **Morton Feldman**'ın olduğu "düşünceye dalış" müzik kategorisini Polonya müziğine sokan ilk kişi olmuştur. Zygmunt Krauze'nin (doğ.1939) müziği de, sanatçının yapıtlarında Avrupa'daki Minimalizm biçimlenmesinin izleri görülerek, sıklıkla bu akım içerinde tanımlanır. Besteci açısından resim sanatı ve kendisinden estetiğini tanımlayacak *unizm* (derinlikten ve dinamikten yoksun resim) terimini aldığı Polonyalı avant-garde ressam Wladyslaw Strzeminski (1893-1952) en önemli esin kaynaklardır. Unizm terimiyle açıklanan kompozisyonları, tek kökenli, dramatik çatışma ve temel kontrastlardan yoksun bir oluşumdur. Elbette bu, sanatçının yapıtlarında 'hiçbir şey olmuyor' demek değildir; tam aksine bu müzikte birçok öznel ve hassas 'konu' işlenmektedir. Zygmunt Krauze'nin en önemli yapıtları: *Piece for*

57

Orchestra I,II,III (1969, 1970, 1982); *Folk Music* (1972); *Aus aller Welt stammende* (1973); iki piyano konçertosu (1967, 1996); *Yıldızlar* operası (1981); *Symphonie parisienne* (1986); yaylı sazlar için üç çalışması (1965, 1970, 1983), piyano kuintet (1993); soprano, piyano ve orkestra için *La Terre* (1995)dir.

20. yüzyılın yetiştirdiği en özgün müzik adamlarından olan **John Cage**, avant-gardist bir müzisyendir. Cage, 1940'lı yılların başında Doğu felsefeleriyle ilgilenmeye başlar ve bu tarihten sonra her eserinde izleri görülür. Cage, eserlerinde 'tanımlanamaz olanın değişik olanaklarını' araştırır. Minimalist bir çerçeveye sahip Zen Budizmi de bu ilgi alanının büyük kısmını kapsamaktadır. Paris'te, **Ravi Shankar**'ın müziğini Fransız müzisyenlerin okuyabileceği notalara dökmesi için hippie film yönetmeni **Conrad Rooks** tarafından görevlendirildiği süreç, Hint müziğinin tekniklerini öğrenmesini sağlar. Bunun üzerine, daha önce çalıştığı müzik türlerini bırakıp Kuzey Afrika, Hindistan ve Himalaya'larda araştırma yapmaya başlar. New York'a döndüğünde doğu müziği tekniklerini kendi müziğine uyarlar. John Cage, 1960'ların başında ABD, Almanya, Fransa, Japonya ve bir çok Avrupa kentinde de etkili olan *Fluxus* akımına dahil olarak da eserler verir. Yaratım ve yok oluş süreçlerini, geçici olanı ön plana çıkararak yaşamın akışına gönderme yapan bu akım; sokak gösterileri, elektronik antimüzik konserleri, rastlantısal teknikler ile dışavurulur. Zamanda akmak anlamına gelen 'flux' sözcüğünden gelen ve akışkanlık anlamını karşılayan Fluxus akımı, kendini sadece müzik disiplininide değil, tiyatro, yazım ve sinema alanlarında da gösterir.

Müzik eleştirmeni Metin Solmaz'ın bir makalesinde Cage üzerine söyledikleri, sanatçının yaklaşımını belirginleştirmek açısından yerindedir: "Sessizlik diye birşey gerçekten var mıdır? Bizim en sessiz zannettiğimiz zamanlarda bile yaklaşık 30 db ses vardır aslında. John Cage'in deyimiy-

le ‘Hiçbir sesin çıkmadığı yerde kalbinizin sesi’ duyulur. *4’ 33’*de de Cage, dinleyicilere etraftan gelen seslerin o salonda hep dinledikleri müzikten daha ilginç olabileceğini göstermeye çalışır. 1950’lerin sonunda tesadüfi müziği iyice abartmış, artık eserlerinde tam bir belirsizlik hakim olmaya başlamıştır. Bazı konçertoları dilendiği kadar enstrümanla, ayrı ayrı ya da bir bütün olarak ya da herhangi bir kombinasyonla icra edilebilir niteliktedir. Cage, bu yıllarda özellikle Avrupa’da daha çok ilgi görür. Önce çok yadırgansa da kısa zamanda geniş çevrelerde tartışılmaya başlar ve kabul görür. ‘Değişim müziği’ olarak anılan müziği, kısa sürede Stockhausen başta olmak üzere birçok müzisyen tarafından uygulanmaya başlar. Cage’e göre insan neyi tutuyorsa onu öder ve herkes herşeye iştirak edebilir. Sanatçı denilen insan da insandır sonuçta ve sanat da yaşamın ta kendisidir. Bunun için 1962’de yaptığı *0’ 00’*i ve onlarca benzerini en sofistike eserleri kadar önemsemiştir. *0’ 00’*in icra edildiği ‘konser’de sahnede sebzeleri temizleyip, dilimleyip, onları blender’ın içine koyar ve çıkan suyu içer!’’

Müzisyen Kamran İnce de, Minimalizm ve müzik ilişkisini değerlendirirken, Minimalistlerin müziğe büyük bir konsantrasyon getirdiklerini, tüm müzik akımlarının ve klasik müziğin de bundan payını aldığını belirler.

Hint besteci ve sitar sanatçısı **Ravi Shankar**’a da minimalist müziğin yolculuğunda açtığı renkli sayfalara değinmeden geçemeyiz. 1960’lı yıllarla birlikte müzikte ‘Hint tınısının’ daha sık duyulmasıyla birlikte keşfedilen Shankar, çiçekçocukların gözdelerinden biri haline gelir. Özellikle **George Harrison** gibi öğrenciler edinmeye başladığında bu cenahtaki şöhreti devasa boyutlara ulaşır. Fakat Shankar dönemin sanat eserini yücelikten uzaklaştıran tavırları, -gitar yakmalar, ‘yeah yeah’ nidaları, ıslıkla eşlik etmeler gibi- müziğinin tinselliğine saygısızlık olarak niteler. Bu dönemde kendi ülkesinde Shankar’ın ticari başarısı başına dert açar. Onu hippie’likle, kendi arı müziklerini kirletmekle ve ticari

59

davranmakla suçlalarlar. Shankar'ın derdi ise; topraklarının müziğini hakettiği yere, evrensel bir bağlama taşımaya çalışmaktır. Müzisyenliğinde yeniliklerden ve deneysellikten kaçınmayan Shankar, özellikle enstrümanların ses örgüleri üzerine yoğunlaşır. Batı ve Japon enstrümanlarını da tanır, jazz ve klasik (özellikle Barok) müzik dinler, senfonik çalışmalar da yapar. Araştırmacı ve deneyci müzisyen kimliği ile bugün hâlâ film müzikleri yapmakta ve eserleri taklit edilmekte.

Politik bir duruşla yola çıkan Hollanda'lı müzisyen **Louis Andriessen**, Avrupa modernizmi ile minimalizmi biraraya getirmiş bir isimdir. Philip Glass, Steve Reich gibi isimlerle anılan 'usul/uslu' minimalist müzikten farklı bir yol izler Andriessen. Onun müziği, kapitalist dünyanın eleştirisine yönelik kimi zaman 'gürültülü' ve sert çıkışlar taşıyan bir müziktir. Klasik müzik eğitimli olan müzisyen, opera binalarını ve senfonik orkestraları terkederek, deneysel topluluklar kurar. Okullar, fabrikalar, sokaklarda çalarlar. 1960 ve '70'lerde aktif olarak devrimci tavırlı müziğini yapan Andriessen, son yıllarda Yeni Tiyatro'nun önde gelen isimlerinden **Robert Wilson**, İngiliz sinemacı **Peter Greenaway** ve ABD'li bağımsız yönetmen **Hal Hartley** ile çalışıyor.

Müzikte minimalist akım, çalışmamızda adına büyük parantezler açmadığımız başka müzisyenlerin eserlerinde de yansımalarını bulur. Özellikle 60'li ve 70'li yıllara damga vuran **LaMonte Young, Terry Riley, Phill Niblock** gibi müzisyenlerle birlikte çağdaş dönemlerde etkin olan İngiliz ambient müzik sanatçısı **Brian Eno** gibi akıma hizmet eden ve akımın hizmet ettiği isimleri de zikretmeden geçmiyoruz.

Tiyatroda Minimalizm

Polonyalı tiyatro yönetmeni **Jerzy Grotowski**'nin ünlü 'Yoksul Tiyatro' başlıklı makalesinde tiyatro sanatında minimalist yaklaşım üzerine söyledikleri çalışmamız açısından anlamlı bir içeriğe sahiptir. Deneysel tiyatro üzerine dünyaca ünlü çalışmaları olan Grotowski, 'damıtılmış' bir sahneye koyma ve oyun anlayışını benimseyerek, 'yoksullaştırılmış' tiyatronun kendi zenginliğini keşfeder. Grotowski'nin sahne-seyir yeri ayrımını da ortadan kaldıran minimalist tiyatro sahnelemesindeki her birimin sahip olması gereken nitelikler şu şekilde belirlenir:

Yönetmen : Hem oyuncuyla hem de seyirciyle ilgilenir.

Bir oyuncu : Birden çok rolde kullanılır.

Işık : Yok denecek kadar azdır (mum veya ful ışık). Oyuncunun gölgelerle, aydınlık noktalarla vb. serbestçe çalışarak sabit ışık kaynaklarını kullanması, çok çeşitli olanakların ortaya çıkmasını sağlar.

Metin: Herkesin bildiği evrensel metinlerden alıntılarla oluşturulur.

Oyun: Doğaçlarla ortaya çıkarılıp, yönetmenin gözlemleriyle derlenir.

Aksesuar: Sayı en aza indirilmiştir. Her biri birçok işleve sahiptir.

Dünyalar: Çocukların oyunlarında olduğu gibi sıradan nesnelerle yaratılır. (Soba borularından Akropolis)

Oyuncular: Her oyuncunun sabit, değişmez bir maskesi

61

(yüz ifadesi) vardır. Jestler devinimler olurken yüz sabittir. Bu da karakterlerin kişiliksizleşmesi, bireysel özelliklerin ortadan kalkması demektedir (topluluk, ortak kader, bir aradalık).

Ses: Söz, ses, her türlü çığlık, inilti, halk türküleri, şiirler vb. kullanılır. Önce beden sonra ses gelir. Oyuncu salt beden ve ses demektir. Oyuncular tarafından yapılmamış müzik (canlı ya da banttan) kullanılmaz; seslerin ve çarpışan nesnelerin orkestrasyonu sayesinde gösterinin kendisi bir müziğe dönüşür.

Makyaj: Yoktur. Makyaj, takma burunlar, yastıklarla şişirilmiş göbekler yani oyuncuların gösteri öncesi kuliste üzerlerine geçirdikleri herşey bir kenara bırakılır. Oyuncu *yoksul* bir üslupla, yalnızca kendi bedeni ve zanaatını kullanarak tipten tipe, karakterden karaktere, siluetten silueteseyircinin gözü önünde- dönüşür. Asıl teatral olan da budur.

Alman tiyatro kuramcısı/yazarı/yönetmeni ve şair **Bertolt Brecht**'in oldukça avant-gardist olan tiyatro anlayışında, çalışmamızın konsepti ile ilişkilendirilebilecek en belirgin yönü, kuşkusuz özellikle set tasarımındaki minimalist yaklaşımıdır. Kübizmden beslenen, 'sosyalist gerçeklik' izinden giden oyunları 1920'lerin ikinci yarısında doruğa çıkar. İzleyiciyi rahatsız edip sarsılmaya ve sorgulamaya yönelten yabancılaştırma efektlerini kullandığı 'epik tiyatro'su ile Brecht, öncü bir sanat adamıdır. Modernist ve deneyci çalışmaları ile sivrilir, tiyatrosunu deneysel bir atölyeye dönüştürür. Sinemaskopik görüntüyü de oyunlarına (yabancılaştırma efekti olarak) ekler. ABD'de yaşadığı yıllarda **Charlie Chaplin** ile ortak çalışmalar da yürütür. Brecht tiyatrosunda sahne tasarımı oldukça minimalisttir. Oyuncuların ise karakterleri doğaçlama yöntemi ile canlandırma serbestisi vardır. Bu yönleriyle Brechtiyen tiyatro açık minimalist argümanlar taşır.

İrlandalı roman ve oyun yazarı **Samuel Beckett**'in de sanatsal tavrında bir minimalist çizgi gözlemlenebilir. Oyunlarında yaşamın kendisi bir *oyun*dur. Katolik barok çağın temel paradigmalarına uzanan bu bakış açısında, her insan

belli bir rol üstlenmiştir ve Tanrı yönetmendir. Beckett, oyunlarında Tanrı'ya (yönetmene) ilişkin hiçbir ipucu vermez; yalnız rol ve oyunu işler (Godot'nun kim olduğu bilinmez, önemli olan bekleme sürecidir). Beckett'in karakterleri, oyun örgüsünden çok yaşamsal gerçekliğe yakındırlar. Beckett'in bu biçemi, 1960'larda büyüyen *Théatre Verité* (tiyatro-gerçek) akımını ve aynı dönemin bağımsız sinemacıları **Stan Brakhage**, **Jonas Mekas, Hollis Frampton** gibi isimlerin kişisel sinemalarını etkilemiştir. Sinema için çalışmaları da olan Beckett'in tiyatrosu ile minimalist sinema arasında açık etkileşimler vardır. Bu durumun örneklerinden biri, Beckett'in '*That Time*' adlı oyununun **Mike Hoolboom**'un '*The White Museum*' filmindeki yansımalarıdır. '*That Time*'da, sahnenin farklı köşelerindeki hoparlörlerden gelen kendi sesini dinleyen spot altında bir yüz vardır; yüz hiç konuşmaz, sahnedeki devinimleri göz kırpıştırmak, soluk almak ve sonunda bir gülümsemeden ibarettir. 'The White Museum'da ise, ses kolajı ve bir dışsesin eşlik ettiği 28 dakikalık beyaz klavuz bant ile açılır ve Mozart'ın Requiem'inin eşliğinde 7 dakikalık bir ormanın yüksek kontrastlı siyah-beyaz çekimi ile sona erer.

Sinemanın primitif ve temel formu olarak konumlandırılabileceğimiz tiyatro sanatında minimalist yaklaşım, sinema sanatı ile özellikle oyunculuk ve dekor bazında koşutluklar içermektedir. Doğaç oyunculuk, dekorda sadelik, doğal ışık kullanımı iki disiplin için de ortak seçimken, oyunculukta minimalist tiyatronun oyuncuyu 'tip' olarak kullanması, minimalist sinemanın ise 'karakter' olarak görevlendirmesi belirgin bir ayrımdır. Bu noktada paralel düşen çağdaş bir örnek olarak verebiliriz ki; Danimarkalı sinemacı **Lars Von Trier**'in başını çektiği bir grup sinemacı tarafından manifestosu oluşturulan, çoğunlukla minimalist yaklaşımlar içeren *Dogma '95*'in katı kurallarından biri de oyunculuğun doğaçlama yoluyla gerçekleşmesidir. Bunun yanısıra çekim makyajı, doğal olmayan ışık gibi yapay eklentilere karşı duruşuyla *Dogma '95* de bir sinema akımı olarak minimalist tiyatro ile ortak argümanlarda buluşur.

63

SİNEMA SANATINDA MİNİMALİZM

Sinema sanatında minimalist yaklaşımın izlerini araştırırken önce konuyla ilişkili olan 'minimal flim', 'yapısal film' gibi kavramların, film türlerini ansiklopedik biçimde derleyen Daniel Lopez'in çalışmasındaki tanımlarına göz atalım.

Minimal Film: Oyunculuk ve teknik hile kullanımlarının en aza indirgendiği film türüdür. Minimal film, kamera hareketlerinden (Andy Warhol filmleri 'Sleep' ve 'Empire' gibi) sonradan düzeltmelerden ve yapımcının müdahalesinden kaçınma ya da bunları minimuma indirgeme eğilimindedir.

Bu tür, ilk örneklerini deneysel sinemada bulan yalın realizmin uç noktasıdır.

Yapısal Film: (Minimal, Materyalist, Biçimci Film): Kendi doğasını sorgulayan ve film ortamının (medium) olasılıklarını araştıran filmler için kabul edilen en geniş tanımlamadır. Bu koşulları, aksiyonu ve kamera hareketlerini aza indirgeyerek ya da filmin kendi üzerinde çalışarak gerçekleştirir. Sabit kameranın sürekli kullanımı (Andy Warhol'un statik filmleri gibi) ya da tekrarlanan lup (dolam), uzun optik kaydırmalar (zoom) kırpışım (titreme) efektleri ve farklı fotografik tekniklerin kullanımı görülür. Yapısal sinemacının amacı, filmi gelenekselci sinema biçimlerinden türeyen tüm sembolik çağrışımlardan uzak estetik bir deneyim haline getirmektir. Yapısal film temsili, soyut ya da yarı soyut

(semi abstract) olabilir ve genellikle öyküsel ya da şiirsel içerikten kaçınır. Yapı, yapısal filmin özüdür.

Bu tanımları da göz önünde bulundurarak, minimalist sinemanın temel özelliklerini belirleyecek olursak:

-Minimalist bir film, amatör oyuncu kullanımını destekler. Profesyonelliğin getirdiği aşırı mimikli oyunculuktan kaçınır.

-Oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir.

-Bir oyuncu bir 'karakter'i karşılar. Birkaç oyuncu aynı 'tip'i oynamaz.

-Dekor ve objeler mümkün olduğunca sade ve işlevseldir.

-Olanaklar izin verdiği ölçüde doğal ışık kullanılır.

-Sabit kamera açıları tercih edilir. Planlar uzun tutulur.

-Yapay efektlere başvurulmaz.

-Dublaj yerine sesli çekim tercih edilir.

-Dış müzik gibi destek öğelere sık rastlanmaz.

Minimalist Sinemanın Tohumları

Sinemada Minimalizm, kuşkusuz Minimalizmin diğer sanat dallarındaki yansımasında olduğu gibi, gerçekçi bir duruşun ifadesidir. Sadeci, kimi anlamlarda belgeci bir anlayışın, yaşamla paralel gelişen bir filmsel yapının oluşumudur. Popüler sinema sevdalısı bir sinemacının dediği gibi 'neden minimalist bir film seyredeyim ki, pencereden dışarı bakarım olur biter!' belirlemesi ile bu durumu ters köşeden açıklayabiliriz. Ya da, '*La Passion de Jeanne d'Arc*'ta oyuncusunun yüzünde gerçek acı ifadesini görebilmek için kadraj dışında ayağına tığ batıran Dreyer'in tavrını da gerçekliğin yakalanması paradigmasına uygun bir örnek olarak verebiliriz.

Minimalizmden söz ederken; Doğu kültü, kültürü ve sanatına sürüklenmek kaçınılmaz. Doğu sanatının, iç kültüründen kaynaklanan minimalist bir anlayışı vardır. Elbette

65

bunda Zen kültürünün etkisi büyüktür. **Zen** ve Doğu kültürü üzerine yaptığı çalışmasında R.H.Blyth[5] ve Ananda K.Coomaraswamy[6] gibi Doğu araştırmacılarının belirlemelerinden yararlanan Schrader, bu kültürün filmlere yansımasını incelerken, genelde Doğu (orientel) sanatı ve özelde Zen sanatının deneyüstüne (transendentalizm) yönelik olduğunu belirler. İlkel sanatta olduğu gibi Doğu sanatında da dünyevi olanla uhrevi olan arasında fark gözetilmez. Doğu, Neoplatonistlerin ve Skolastiklerin kültürlerinin hipotezlerini sürdürür: '*Kökeni ruhta olarak söylenen her şey her kim söylerse söylesin gerçektir.*' anonim sözünde olduğu gibi. Bu, Zen kültürü için R.H. Blyth tarafından şu biçimde açıklanır: 'Şiirsel olan ve dinsel olan zihnin benzer süreçleridir. Dinsel olan için her şey şiirseldir, şiirsel olan her şey de dinsel.' Zen, 13 yüzyıldır transendental deneyimi geliştirmektedir ve Transdentalizm yalnız dinde değil sanatta da tanımını bulur. Aynı zamanda 'kamusal' aktivitelerde de çeşitli görünümleri vardır. Transendentin bu görünümü yalnız aydın ve seçkinlerin ayrıcalığı değildir. Doğu mirasının özgün bir parçası haline gelmiştir. Zen, Shintonizm ya da Hristiyanlık gibi fiziksel ve politik meselelerin düzenlenmiş bulunduğu bir inanç değil, Japon kültürünün dokusuna nüfuz etmiş bir yaşama biçimidir. Doğu sanatında ritüel, hafif yükselme ve alçalmalar ile gelişen döngüsel bir olgudur. Coomaraswamy: "Avrupa sanatı yaşamdaki bir anı resmeder. Doğu sanatı ise süregelen bir devamlılığı tasvir eder."der. Bu süreklilik kökenini ritüel alt yapısından alır.

Schrader, Transendental tarza sahip filmlerdeki ironinin, şizoid bir dünyada yaşamanın geçici çözümü olduğunu belirtir. İncelemeleri sonucunda bu filmlerin karakterlerinin yaşama ironi ile yaklaştıklarını ve bu döngüde yönetmenin de onlara ironi ile yaklaşmakta olduğunu belirler. Buna ör-

[5]Japon Haikularını İngilizce'ye çevirmekle ünlü İngiliz yazar [6]Ananda-Kentish Coomaraswamy (1877-1947) Doğu araştırmacısı yazar

nek olarak; **Bresson, Dreyer** ve **Boetticher** filmlerinde açıkça yer aldığını söylediği 'ironik humor'u verir.

Sinema tarihi boyunca olanak(sızlık)lar doğrultusunda ortaya çıkan minimalist yansımalı filmlerin dışında, 'Minimalist Sinema'nın, aslında II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde gelişen yeni sinema anlayışları ile tohumlarının atıldığını söyleyebiliriz. Elbette sinema literatüründe çok daha erken dönemlerde yer edinmiş belgeci yaklaşımların (Vertov'un sine-gerçek akımı gibi) ya da sözettiğimiz gibi 1930'ların Ozu filmlerinin doğusal sadeciliği ile örtüşük minimalizminin etkileri yadsınamaz.

Minimalist Sinemanın atalarından olan bir başka akım; '*Réalisme Poétique*/Şairane Gerçekçilik', adında içerdiği gibi gerçekçi argümanlar taşıyan bir sinemasal harekettir. Akım, dünya sinema piyasasının ABD tarafından ciddi bir niceliksel üstünlükle ele geçirildiği günlerde Fransa'da doğar ve bu gidişe sekte vurarak 'iş yapan filmler' üretir. **Marcel Carné**, başını çektiği akımı; 'stüdyolardaki dekorların ve türlü araçların yapaylığından uzak, sokağa çıkarak o anın gerçekliğinin peşinde koşan bir sinema istiyorum' sözleriyle tanımlar. Anlatım ve öykülemede ise insancıl ve lirik bir biçemi benimser. Gerçekten de *Şairane Gerçekçilik* akımı, tür filmleri (gangster, western, müzikal) ve gelişkin dağıtım ağı ile dönemin dünya sinema piyasasını ciddi biçimde elinde tutan Hollywood stüdyo sisteminin ürettiklerinden çok farklı bir tarza yönelir; gerçek yaşama yakın duran ve hümanik yanları ağır basan filmler. Carné'nin duygusal ve bir o kadar da karanlık öyküleri ve anlatımı ile akımın öncüsü kabul edilmesiyle birlikte, **Jean Vigo, Marcel L'Herbier** ve **Julien Duvivier** gibi sinemacıların akımın oluşmasında öncülük ettiği düşünülür. Jean Vigo'nun gerçekçilik ve gerçeküstücülüğü birleştiren ve lirik bir yaklaşımı olan şiirsel, içtenlikli sineması akımın öncüllerini içerir. *Şairane Gerçekçilik* filmleri, özellikle atmosfer yaratımı ile birer şiir dizesi gibidir. Loş ve ıslak sokaklar, sisli limanlar,

67

kır kahveleri... Dialoglar da şiirsel ifadeler içerir. Akımın gerçekçi yanını ise, gerçek yaşamın sert ve karanlık durumlarını içeren film öyküleri oluşturur. Bu yönüyle akım, kendinden yıllar sonra adı konacak olan *Minimalist Sinema*'nın eski kuşak akrabalarından biridir.

Tüm sanatsal akımlar gibi sinema sanatında minimalist akım da, kendinden önceki evrelerden beslenerek gelişir. Bizim durduğumuz nokta ise, yaklaşımın bir sinemasal akım olarak ortaya çıktığı ve 'Minimalist Sinema' olarak adının konduğu devreyi saptamak. Bu noktadan bakılınca, sinemada minimalist akımın şekillenmesine neden olan en belirgin akım olan **Yeni Gerçekçilik**; II. Dünya Savaşı sonrası İtalya'da ortaya çıkar. **Luchino Visconti, Roberto Rosselini, Vittoria De Sica** akımı yaratan sinemacılardır. Akımın en belirgin özellikleri, faşist dönemin 'beyaz telefonlu' İtalyan filmlerine taban tabana zıt gerçekçi ve sadeci bir dili yeğlemesi ve kameranın sokağa çıkmasıdır. Stüdyo yerine doğal dekor ve çevre tercihi, yapay yerine doğal ışıklandırma, amatör oyuncular ve oyunculukta doğaçlama, yapay atmosfer yerine olağan mizansendir. Öykülerini II. Dünya Savaşı sonrası yıkımdan alan akımın film içeriklerinin yenilikçi ve gerçekçi ifadesi ise, öykülemelerin kalıplardan kurtulması ve klasik mutlu sonun terkedilmesi ile gerçekleşir. Görüldüğü gibi, *Yeni-Gerçekçi* akım yapısal özellikleri açısından *Minimalist Sinema* ile örtüşür. Bir başka deyişle *Yeni-Gerçekçi* akım minimalist bir sinema diline sahiptir.

Ardından 1950'lerin sonunda Fransız '**Yeni Dalga**'sı doğar. *Cahiers du Cinema* dergisi sinema eleştirmenlerinden **Jean-Luc Godard, François Truffaut** ve **Alain Resnais**'nin kuramını oluşturduğu bir akımdır. Fransız film kurumuna karşı bir tepki olarak doğan yenilikçi akım, gerçekçiliği, aktüaliteyi yeğleyen, doğal ışık ve mekan kullanımını, ucuz teçhizatı tercih eden bir harekettir. Neredeyse her yeni dalga filminde rastlanan sokak çekimleri ile Paris,

akım filmlerinin başrol oyuncularındandır. **Claude Chabrol, Eric Rohmer** ve **Jacques Tati**'nin de eser verdiği akım, klasik sinemanın kalıplarını yıkan yenilikçi ve gerçekçi dili ile minimalist sinema ile ortak argümanlarda buluşur.

İngiltere'de 1930'lardaki belgesel geleneğinin ardından 50'lerde politik altyapılı belgeci bir dili olan **Özgür Sinema** doğar. Yaşamı yansıtmayı düstur edinen gerçekçi bir yaklaşıma sahiptir. Savaştan hırpalanmış biçimde çıkan Alman sineması ise 1960'larda **Genç Alman Sineması** akımıyla varlık göstermeye başlar. Bu akımlar gerçekçi bir dil ortaya koyarak oyunculuğun, dekorun, efektlerin minimal düzeyde uygulandığı sinema biçimleri geliştirirler.

Her ne kadar irdelediğimiz sinemasal hareketler/akımlar sinemalarında minimalist bir izlek takip ediyorsa da, 'minimalist film' adlandırmasının yapılması daha sonraki zamanlarda gerçekleşir. Bu tanımlama 1960'lı yıllarla birlikte sinema literatürüne girer. Sanatın çeşitli disiplinlerinde minimalist akımın güçlü etkisinin hissedildiği bu yıllarda akımın sinema sanatına yansıması ve/veya bir adlandırma olarak ortaya çıkması doğrusal bir süreç olarak görülebilir. Elbette, yalnızca bu adlandırmanın bir akım adı altında kullanıma girdiği yıllarda ve sonrasında üretilenler değil, eski tarihli yapımlar da minimalist sinema olarak sınıflandırılmaya başlanır. Bu duruma en keskin örnek kuşkusuz 1930'lu yılların Yasujiro Ozu filmleridir. Minimalizmin -sinema sanatı için- çerçevesinin oluşmaya başlaması ve giderek belirginleşmesiyle kimi filmler, kimi oyuncular, kimi yönetmenler hatta kimi akımlar 'minimalist' yaftasını almaya başlar. Görüldüğü gibi sinemada Minimalizm, yalnızca bir tür, bir akım değil; türlerin kimi özelliklerini barındıran akımlar-üstü bir yaklaşımdır aslında.

Giderek ilerleyen teknolojik gelişmeleri minimal düzeyde sinemasında uygulayan ya da hiç başvurmayan çeşitli ülkelerde varlık gösteren ve çok fazla sayıda olmayan sinemacı, günümüzde minimalist filmler çekmekteler. Yapay efektler

69

ve bol aksiyonla yoğrulmuş *mainstream* sinemanın karşısında yaşamın bir parçası gibi duran filmlerini üretmeye devam etmekteler. Genellikle bağımsız duruşların ürünü olan bu filmler, *gürültülü* sinema çağında çoğunlukla fazla gişe yapamayan filmler kategorisinde kalmaktalar. Bu belirlemeye aykırı olarak; 1999 tarihli Daniel Myrick ile Eduardo Sanché'in senaryosunu yazdığı ve yönettiği '**The Blair Witch Poject** / Blair Cadısı' filmine güncel bir örnek olarak verebiliriz. Oldukça düşük bütçeli, çekim koşulları ve yaklaşımıyla minimalist olan bu yapım, dünya çapında yüksek bir hasılat yakalayabilmiştir. Devam filmi olan Joe Berlinger'in yönettiği 2000 tarihli '**Book of Shadows: Blair Witch 2**' ise, efektli bir sinema anlayışına yönelmiş ve ilk filmin sağladığı psikolojik gerilimi yakalayamayarak ilki kadar gişe başarısı gösterememiştir.

Minimal film üreten birkaç isim: Dardanne Kardeşler, Kaurismaki Biraderler, Panahi, Ghobadi, Jarmusch, Benning

'Minimalist yönetmenler' başlığı altında irdelenecek akımın belli başlı yönetmenleri olarak belirlediğimiz on isim dışında elbette minimalist işler çıkaran onlarca sinemacı daha var. Ve-fakat; istikrarı ve bilinçli üretimi göz önünde bulunduran bakış açımızla, 'minimalist sinemacılar' başlığı altında incelenecek isimler olarak görmüyoruz. Yine de, ticari sinemayla fazla işi olmayan, sadeci ve sinematografik anlatımı yeğleyen ve kariyerinde minimal filmler üretmiş birkaç ismi de zikretmeden geçmeyelim.

Belçika'lı sinemacılar **Jean Pierre** ve **Luc Dardanne** (Dardanne kardeşler) özellikle büyük ölçekli yakın planlar ve beden detaylarını takip eden hareketli kameraları ile tanınırlar. Dikkat çeken ilk filmleri Cannes Film Festivali büyük ödülü olan Altın Palmiye'yi alan 1999 tarihli "Rosetta" dır. 2002'de çektikleri "Le Fils" (Oğul) ile yine tekniklerine sadık kalırlar. Minimalist sinemanın çağdaş ve sadık takipçileri olan Dardanne kardeşler, bugün dünya çapında 'sessiz' bir ün sahibi.

Finlandiya'lı **Aki** ve **Mika Kaurismäki** biraderler de sinemada minimalist kardeş dayanışmasının bir başka örneği. Kaurismaki kardeşler, birlikte çalışmaya 1981 yılında başlarlar. Bohem bir yaşam tarzları olan kardeşlerin filmlerinde de bohemia'nın izi her zaman görülür. Örneğin filmlerinde bohem sanatçı tiplemesine sık rastlanır. "Zombie and the Ghost Train" (1991) ve "La Vie de Boheme" (1992) bu tiplemenin rastlandığı filmlerindendir. Kısıtlı bütçeyi denkleştirmek ve zaman kazanmak için, ekip ve ekipmanı ortak kullanmak gibi yöntemleri vardır. Kardeşlerin filmlerinde belirgin bir toplumsal ironi ve Finlere yaraşır soğuk bir espri anlayışı baskındır. Filmlerinde sıradan insanları, yaşamın içinden gündelik öyküleri basit ve dolaysız bir dille fakat kendilerine özgü bir tarzla anlatırlar. Aki Kaurismaki'nin son filmi "Mies Vailla Menneisyytta" (Geçmişi Olmayan Adam-2002), Cannes'da Jüri Büyük Ödülü ile birlikte birçok festivalden ödüllerle döner. Yönetmenin "Tutunamayanlar" üçlemesinin ikinci halkası olan filminin 'küçük insanları', eleştirmenlerce Renoir ve Clair'in karakterlerine benzetildi. Filmin minimal anlatımı ise Bressonvari bulundu.

Bağımsız ABD'li sinemacı **Jim Jarmusch**, sinemasının omurgasını oluşturan filmlerinde minimalist bir anlatım ve görsellik kullanır. Anlattığı öykü de gereksiz dallanmalarla dağılmaz. Sekansı detaylandırmak ya da dramatik dinamikler yaratmak için 'kasmaz'. Gençliğinde Fransız edebiyatı okuyarak ve sinemateklerde Fransız filmleri izleyerek kendini eğiten Jarmusch, New York üniversitesine girdikten kısa bir süre sonra kendini bağımsız sinemacı Nicholas Ray'in asistanı olarak bulur. Ray'in desteğiyle bitirme tezi niyetine hazırladığı "Permanent Vacation" (1980) ilk filmi olarak tarihe geçer. Bugün, sinemasal dehasının ilk göstergesi olarak kabul edilen filmi profesörleri beğenmedikleri için Jarmusch mezun olamaz! Çıkışını sağlayan filmi 1984'te çektiği "Stranger Than Paradise" olur. Önemli festi-

71

vallerden (Cannes, San Locarno. National Society of Film Critics) ödüllerle dönen film eleştirmenlerce, minimalist tarzı ile Bresson, Ozu, Benning sinemasıyla karşılaştırılır. Uzun planlardan oluşan siyah-beyaz film, oyunculuk, anlatım ve görselliği ile minimal filme iyi bir örnektir. Jarmusch, sonraki çalışmalarında farklı türleri ve tarzları da dener.

İran sinemasının minimalist isimlerinden **Jafar Panahi** ve **Bahman Ghobadi**; Abbas Kiarostami'nin açtığı yolda ilerleyen ve evrensel işler çıkarabilen sinemacılar. İkisi de bugün dünya sinemasında kabul görmüş isimler. Kiarostami'nin asistanlığında yetişmiş olan sinemacılardan Panahi, "Badkonak-e sefid" (Beyaz Balon, 1994) ile Cannes Film festivalinde büyük ödül olan Altın Palmiye'yi alır. "Ayneh" (Ayna-1997) "Dayereh" (Daire- 2000) filmleri de dünya çapında ses getiren filmleridir. Daha genç olan minimalist sinemacı Ghobadi ise, bir çok kısa film çalışmasının ardından uzun metrajları "Dema hespen sexweş" (Sarhoş Atlar Zamanı-2000) "Gomgashtei dar aragh" (Annemin Ülkesinin Şarkıları-2002) ile adını duyurur.

Son olarak avant-garde tavrı ve deneyselci kimliğiyle dikkate değer bir isim olan ABD'li sinemacı **James Benning**'e göz atalım. Benning'in kısaları ve belgeselleri dışında, bir üçleme olarak da ayrılabilen dört buçuk saatlik filmi "El Valley Centro" (2000) tek uzun metrajıdır. California'daki Central Vadisine çevrilmiş bir sabit kamerayla çekilen film, iki buçuk dakikalık planlar halinde vadiyi resmeder. Filmler, kırsal-kentsel-doğal olmak üzere üç ayrı izlek içerir. Duyarlı ve tutkulu bir duygulanım üzerine kurulu bu film(ler)de Benning, minimalist anlatımıyla oluşturduğu küçük parçalarla izleyiciye sosyo-politik resmin bütününü kavratır.

Minimalist Yönetmenler

Dünyanın çeşitli ülkelerinde minimalist bir dil ve yapım süreçleri ile film üreten yönetmenleri inceleyeceğimiz bölümde, bu yaklaşımla birden fazla eser vermiş öne çıkan isimlere, coğrafi bir çeşitlilik de gözeterek yer vereceğiz. Bu bağlamlarda belirlediğimiz on sinemacı; Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Satyajit Ray, Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jon Jost, Hou Hsiao-Hsien, Tsai Ming-Liang, Darejan Omirbaev ve Nuri Bilge Ceylan'ın kısa biyografilerine, çalışmamızı ilgilendiren filmlerine ve sinematografik biçemlerine değinecek ve tam filmografilerini vereceğiz.

Yasujiro Ozu

Ozu, kuşkusuz sinemada minimalist 'geleneğin' en eski ve istikrarlı mimarlarındandır. Japon usta, yaşadığı topraklara sinmiş olan Zen kültürünün izlerini filmlerine sükûnet, dinginlik ve sadelik olarak yansıtır. Ülkesinin zamane gençliği tarafından *gelenekçi* ve *sıkıcı* olmakla suçlanan Ozu, bu çok rastlanır serzenişlere kulak asmayarak sinemasal çizgisi ile minimalist sinemanın tanımlanmasına temel oluşturur.

Sinema adamı Paul Schrader'in tanımına göre, Yasujiro Ozu'nun filmleri, doğunun transendental (deneyüstü) tarzını örnekler. Onun filmlerinde bu tarz doğal, yerel ve ticari anlamda başarılıdır (çoğunlukla Japon kültürünün kendi iç dinamikleri nedeniyle). Transendental deneyim, Japon (ve Doğu) kültürünün esaslarındandır.

Japon kültür geleneği Ozu'ya bazı lüksler sağlamış olsa da, onun işi göründüğü kadar kolay değildi. Sinema, çağdaş Japonya'da batılılaşma etkilerinin önde gelenlerindendi ve

73

Ozu, geleneksel değerler için çabalayıp güncel eğilimlere ters düşmesi nedeniyle bugün hâlâ Japon gençliğinin çoğu tarafından gerici olarak tanımlanmakta. Schrader'in belirlemesine göre, Ozu'nun karşılaştığı muhalefet, Fransa'da Bresson'un karşılaştığının yanında daha ufak kalıyordu. (Bresson, estetik örnek arayışıyla Skolastik'e dönmek zorunda kalmış ve bu yolda ilerlerken kitlesel popülerlik ve ticari başarıdan umudunu kesmişti).

Ozu filmlerinde kamera, çok ender örnekler dışında hiç kıpırdamaz. Daha geç filmlerinde hiç çevrinme (pan), kaydırma arabası (şaryo), optik kaydırma (zoom) gibi yöntemlere rastlanmaz. Daima insan görüşüne en yakın olan 50 mm objektif kullanır. Ozu'nun kullandığı tek filmsel noktalama işareti kesmedir, fakat bu etki için yapılan hızlı kesme ya da metaforik anlam amaçlı yan yana kesme değil; olayların ritmik dizgesini belirten düzenli kesmelerdir. Ozu'nun film iskeletini durağan bir çerçeve oluştururken bir köşede ağır bir devinim (tekne, tren, ağır hareket eden, konuşan insanlar) yer alır. Bu durum, "Ochazuke No Aji" (Yeşil Çaylı Pirincin Tadı-1952)'de açıkça görülür.

Ozu'nun kamerası her zaman Japon yer minderi olan 'tatami'de geleneksel biçimde oturan insanın seviyesindedir. Kamera, yerin yaklaşık üç feet (ayak) üzerindedir. Ozu bu açıyı şöyle tanımlar: "*Bu geleneksel manzara huzurun görünümüdür. Çok sınırlı bir görüş alanına izin verir. Bu duruş, izlemenin, dinlemenin pozisyonudur;* **çay töreni***ne katılmanın biçimidir. Bu estetik duruştur, pasif duruştur."*

Zen sanatı ve kültürü Ozu'nun filmlerinde kesinlikli bir metafordur. Ozu'nun teknikleri arasında öncelikli olan başka örnekler de bulunabilir; Hareketin tekrarlanması Japon sessiz komedisine ait bir gülüt (gag) iken Ozu'nun tekniğinde de görülür. Durağan kamera çekimleri, bir kez kullanmış olduğu durağan yarım-yüz planı ve elbette onun kişiliği de sinemaya yaklaşımını gösterenlerdendi. Schrader'in çıkarımına göre, bir bütün olarak ele alındığında Ozu'nun teknik-

leri geleneksel Zen yöntemlerine çok yakındır. Kişiliği, eserleri bütünüyle bakılınca Zen sanatından ayırt edilemez bir noktada dururlar. Ozu, Zen sanatının erdemlerini sinemaya işlemiştir. Bu süreç içinde ürettiği öğeler yalnız Japon kültürüyle sınırlı olmayıp Fransa, Danimarka, İtalya ve ABD kültürlerinden transendent film çalışmaları yapan sanatçılarca da kullanılır.

Ozu filmlerinde seçtiği bir grup aktör ve aktrisle çalışır. Onlar Ozu'nun filmsel ailesini oluştururlar. Bu oyuncular her filmde bir karakterin az farklı varyasyonlarını canlandırırlar. Çoğu kez senaryodaki isimleri de aynı olur. Defalarca benzer duygulanımlara sahip rolleri oynamaktan ileri gelen bir alışkanlıkla ev içinde yaşanan çatışmaları canlandırırlar. Ozu oyuncularını, 'star' özellikleri ya da 'oyunculuk hünerleri'ne değil; esas (kişilik) özelliklerine dayanarak seçer. Ozu, bu durumu şu sözleriyle belirler: *'Oyunculukta önemli olan bir aktörün ustalığa sahip olup olmaması değil, onun ne olduğudur.'*

Bu bilgilerin ve filmlerinin ışığında, Yasujiro Ozu'nun minimalist filmler üretmesinin başlıca etmenini Zen kültürü olarak belirleyebiliriz. Filmlerinde tercih ettiği durağan kamera hareketleri, uzun planlar ve sade dekor anlayışı gibi birimler, oyuncuların profesyonellikleriyle ilgilenmemesi, minimalist sinemanın başlıca argümanlarındandır. Minimalist yaklaşımından dolayı çağdaş Japonya'da batının 'hız'ına öykünen gençlik tarafından *gerici* olarak adlandırılması da ilginç ama bol görsel ve işitsel efektli 'gürültülü' sinemanın dayatıldığı çağda nedenleri anlaşılabilir bir durumdur.

75

Filmografi:

1927: Zange no Yaiba
1929: Wakaki Hi (kısa metraj)- Daigaku wa Deta Kerodo… (kısa metraj)- Tokkan Kozo
1930: Hogaraka ni Ayume - Rakudai wa shita kerodo... - Sono yo no tsuma (orta metraj)
1931: Shukujo to Hige - Tokyo no Gassho
1932: Umarete wa Mita Keredo... - Seishun no Yume Ima Izuko
1933: Tokyo no Onna (orta metraj)-Hijosen no Onna -Dekigokoro
1934: Haha o kowazuya (tamamlanmamış)- Ukigusa Monogatari
1935: Tokyo no Yado - Kagamijishi (belgesel)
1936: Hitori Musuko
1937: Shukujo wa Nani o Wasuretaka (orta)
1941: Toda-ke no Kyodai
1942: Chichi Ariki
1947: Nagaya Shinshi Roku (orta)
1948: Kaze no Naka no Mendori
1949: Banshun
1950: Munekata Shimai
1951: Bakushu
1952: Ochazuke no Aji
1953: Tokyo Monogatari
1956: Soshun
1957: Tokyo Boshoku
1958: Higan-Bana
1959: Ohayo - Ukigusa
1960: Akibiyori
1961: Kohayagawa-ke no Aki
1962: Samma no Aji

Robert Bresson

Sinema sanatı için konuşurken: '*İmkanlarım arttıkça yaratıcılığım azalıyor*' diyerek sinemacılığının biçemini belirlemiş bağımsız bir auteur'dür Bresson. Ticari sinemaya yönelmemesi, filmlerinin senaristliğini ve yönetmenliğini üstlenmesi ve sadeci bir anlatım dili yeğlemesi 'kameralı şair ve filozof'u çalışmamızın alanını kapsayan yönetmenler arasında önemli bir yerde incelememizi getiriyor.

1907 doğumlu, 1999 yılında yitirdiğimiz Fransız sinemacı Bresson yaşamı boyunca gerçek bir auteur olarak yapıt veren isimlerdendir. Dünya sinemasında 'yaratıcılık' sıfatını en fazla hak eden sinema ustası olarak kabul edilir. ABD'li sinemacı Paul Schrader'in deyimiyle Bresson, '*İnsan ruhunu tüm evrimiyle resmetmeyi başaran neredeyse tek sinemacı*' olarak yüzyılın sanatına özel ve benzersiz bir damga vurmuştur. Bresson'un sanatının temellerini belirleyen iki ana unsurdan ilki, yapıtlarını oyunculuk veya görüntüden çok, sesin ve görüntünün karışımı olarak kabul eden sinematografi anlayışı, ikincisi ise Katolik inancına duyduğu kendine özgü bağlılıktır. Felsefe eğitimi gören Bresson, gençlik yıllarında tüm enerjisini ressam olmak için harcasa da, kendi ifadesiyle 'çok tahrik edici' bulduğu için, sinemaya geçmeyi yeğler. 30'lu yıllar boyunca bir dizi sinemacıya asistanlık yapan Bresson, 1934'de "Les Affaires Publiques" adlı kara komediyi çeker. Bir yıl süren savaş esirliğinin ardından, 1943'de Nazi işgali yaşayan Paris'te "Les Anges du Peche/Günah Melekleri" filmini çeker. Film, eleştirmenlerce göklere çıkarılır. Gözde yazarı ünlü Katolik romancı

77

Georges Bernanos'dan perdeye aktardığı "Journal d'un curé de campagne" (Bir Köy Papazının Güncesi-1950) bütün dünyada bir başyapıt olarak karşılanır. Ünlü direnişçi Andrea Devigny'in idamdan kurtulmak için hapishaneden kaçışını öyküleyen ve başında kendi el yazısıyla "*Bu hikaye gerçektir. Onu olduğu gibi anlatıyorum*" diye yazdığı "Un condamné à mort s'est échappé" (Bir İdam Mahkumu Kaçtı-1956) filminde Bresson, firar eylemini her türlü duygusallıktan uzak bir tavırla, birebir yeniden canlandırır. Film, en az işlemeyle yüksek gerilim sağlamadaki üslubun, ekonomik dil kullanımının sıkı bir örneğidir. Dostoyevski'den esinlendiği "Pickpocket" (Yankesici-1959) tüm dünyada büyük beğeni toplar. Azize Jeanne d'Arc'ın, göstermelik yargılanışını ve yakılarak öldürülmesini anlatan "Le Procès de Jeanne d'Arc" (Jeanne d'Arc'ın Yargılanması-1962), tarihi yeniden inşa eden ve dinsel arınmayı görüntüleyen yapısıyla dikkat çeker. "Quatre nuits d'un rêveur" (Hayalcinin Dört Gecesi-1971) filminde Bresson, intiharın tek çıkış yolu olduğu bir dünyada aşkın ve mutluluğun imkansızlığını anlatır. Bresson, "Lancelot du Lac" (Gölün Lancelot'su-1974) ile hayallerini gerçekleştirir. Kral Arthur, karısı ve şövalye Lancelot arasındaki yasak aşk geometrisini, İsa'nın kayıp kasesinin aranışı çerçevesinde sinemalaştırır. 1977 tarihli "Le Diable probablement" (Olasılıkla Şeytan)ın ardından Bresson, 1980'lerin başlarında, bir Tolstoy uyarlaması olan "L'Argent " (Para) ile sinemasının karanlık, sert ve acımasız tavrını sürdürür.

Bresson, neredeyse tüm filmlerinde profesyonel olmayan tanınmamış amatör oyuncularla çalışmayı tercih eder. Bu tercih, minimalist sinemanın temel argümanlarından biridir. Bresson, bu konuda radikal bir tavırla 'oyuncu' yerine 'model' sözcüğünü kullanır. "*İki filmde aynı modelleri kullanma:* ***1)*** *Kimse onlara inanmaz* ***2)*** *Birinci filmde kendilerini aynada seyreder gibi seyrederler; başkalarının onları kendi istedikleri gibi göörmelerine çalışırlar, kendi kendile-*

rini disipline sokarlar, kendilerini düzeltmek isterken büyülerini bozarlar” diyerek bu tercihini sebeplendirir.

Bresson, Fransız sineması içinde özgün bir yere sahiptir. Gerek dinsel bir söylemi izlemesi gerek minimalist sinema dili ile, performans ve diyaloğa bağlı Fransız sinema geleneğinden ayrılır. Sinemacı, filmlerinde insan varlığına dair gizemi izleyiciye anımsatma niyetini taşır. Ticari sinemaya karşı oluşu, temalarla mizansenin tutarlılığı ve senaryosunu kendi yazdığı filmler, onu 1950'lerin ortasından itibaren geleceğin *Yeni Dalga*'sının modellerinden biri haline getirmiştir. Bresson'un saf sinema anlayışı onu 1920'lerin Fransız *Avant-Garde*'ına yaklaştırır. Bresson, *Yeni Gerçekçilik* ve *Yeni Dalga* gibi eğilimlere uyum sağlamaya direnir. Popüler sinemanın yapaylığının onda uyandırdığı tiksinmeyle "daha az, aslında daha çoktur" felsefesini savunarak, kısıtlı konular, küçük ve amatör oyuncu kadroları, minimal olay örgüleri, görüntü ve ses ekonomisiyle kendini daha rahat hisseder. Hareketsizlik ve sessizlikle yapılabilecek anlatımı sonuna dek kullanmaya çalışır. Özellikle ses ve görüntü arasındaki denge konusunda oldukça titizdir. Görüntüyle anlatılanın bir de sesle tekrarlanmasından (ya da tam tersinden) nefret eder. ‘*Ses hiçbir zaman görüntünün yardımına koşmamalı, görüntü de sesin*’ diyerek bunu açıkça belirtir. Bu çifte anlatımın etkiyi azaltacağını savunur. Müzik kullanımı için de benzer düşünceleri vardır. Bresson için film müziği filmi, gerçekliğinden uzaklaştırır. Onun için filmde müzik; tıpkı alkol, uyuşturucu gibi gerçeği değiştiren, hatta yok eden bir unsurdur.

Robert Bresson, sinemasında jestler, müzikler ya da sözcüklerle sağlanacak bir anlatımı değil; görüntü ve sesin konumları ve nicelik ilişkileri arasındaki uyum ve kombinasyonların sağladığı anlatımı yeğlediğini söyler. Ve bunu gerçekleştirir de. Bresson’un yalın sinemacılığının tanımını, kendi arı(nmış) anlatımına bırakalım:

79

“Oyuncu yok - (oyuncu yönetimi yok)
Rol yok - (rol çalışmak yok)
Sahneye koyma yok
Hayattan alınma durumların kullanımı.
GÖRÜNMEK (oyuncu) yerine, - OLMAK (model).”

Filmografi:

1934: Les Affaires publiques (kısa)
1943: Les Anges du péché
1945: Les Dames du Bois de Boulogne
1950: Journal d'un curé de campagne
1956: Un condamné à mort s'est échappé
1959: Pickpocket
1962: Le Procès de Jeanne d'Arc
1966: Au hasard Balthazar
1967: Mouchette
1969: Une femme douce
1971: Quatre nuits d'un rêveur
1974: Lancelot du Lac
1977: Le Diable probablement
1983: L'Argent

Satyajit Ray

Hint film yönetmeni Satyajit Ray, film yapım amacını Andrew Robinson'ın biyografisinde belirttiği "*Organik bağlı bir öyküye yatırım yapma tarzını belirlemek ve insan davranışının ve ilişkilerinin ayrıntılı ve doğru gözlemleriyle hazırlamak*" olarak belirlemiş ve bu yönelimi minimal yöntemlerle uygulamış bir sinemacı olarak çalışmamızda yer alıyor.

Ray, Hint sinemasına saygınlık ve daha önce görmediği bir statü kazandırmış bir isimdir. 1921'de Calcutta'da doğar, bir süre Nobel şairi Tagore'nin öğretiminde eğitim görür. Jean Renoir'i "The River" çekimlerinde izleme şansı bulur ve sinemacılığında ondan esinlenir. Bir Bengal romanı olan 'Pather Panchali'nin (yazarı: Bibnutibhushan Banerji) haklarını satın alır ve senaryolaştırır. Fakat bir yapımcı bulması çok zordur. Filmde Hint sinemasının alışkın olduğunun aksine, hiç dans ve şarkı olmadığından yapımcılar geri çevirmektedir. Çaresizliğin verdiği öfkeyle birçok eşyasını satarak birkaç sahne çekmeyi başarır. Elindeki para tükendiğinde Batı Bengal hükümetine başvurur ve sürpriz bir biçimde filmin finanse edilmesi kabul edilir. Bu, birçok tarihçinin onayladığı gibi o zamana dek sanat alanında bir devlet organının yapmış olduğu en iyi yatırımdır.

81

Çok düşük bir bütçeyle doğal ortamlarda çekilen ve müzik düzenlemesini **Ravi Shankar**'ın yaptığı "Pather Panchali" (1955), Apu adındaki gencin çocukluğunu anlatan, aşırı gerçekçilik ve muhteşem bir görsellik dökümüdür. Batı Bengal'de büyük bir başarı kazanan film Cannes Film Festivaline katıldığında (Hindistan'dan resmi katılım) 'Best Human Document/En İyi İnsanlık Belgeseli' ödülünü alır ve parlak bir kariyerin ilk çalışması olarak takdir görür. 'Pather Panchali', New York'taki Fifth Avenue Sinemasında en uzun süre gösterimde kalan film olur. Ray, bu filmi Apu'nun merkez karakter olduğu "Apu Üçlemesi" olarak bilinen iki filmle devam ettirir; "Aparajito" (1956) ve "Apur Sansar" (1959) .

Ray'ın üzerindeki en büyük etkilenimler kuşkusuz çok düşük bütçelerle film çekmeyi öğrendiği İtalyan Yeni Gerçekçiler'den gelir. Çoğunlukla Bengal'de film çeker, filmlerinde sanatsal yönetimi sıkı tutar ve her filminde yeni bir tür dener. Hatta Ray, **Bollywood**'a yani bombay ticari sinemasına "Shatranj Ke Khilari" (Satranç Oyuncuları-1977) ile bir taaruzda bulunur. Hint dilindeki bu filmde ilk kez önde gelen Bombay'li film oyuncuları kullanır. Türleri ne olursa olsun; komedi, edebiyat uyarlamaları, macera, müzikal fantezi her zaman Ray'ın dünya görüşünü ayırt edici özellikler taşır.

Satyajit Ray, ülkesinin popüler sinema anlayışı olan şarkı, dans ve gösteri düzenlemelerini yıkmış, sinemayı 'entertainment' aracı olarak belirleyen ve bu anlayışla yılda yüzlerce filmi üreten Bollywood'un dışında sağlam bir şekilde ayakta kalmış bir sinemacıdır. Ray, ülkesinde yerleşmiş olan geleneksel popüler film öykücülüğü kodlarına meydan okuyan bir sinema anlayışı oturtur. Güç koşullar altında tutunmayı başardığı sinema dünyasında özellikle "Apu Üçlemesi" ile ülkesinin gerçekliklerine ışık tutar, yoksulluk ve insan ilişkilerini gerçekçi ve yalın bir yakla-

şımla işler. Onun bu minimalist tavırlı ve gerçekçi sinema anlayışı, ardından gelen Hint sinemacılar **Mani Kaul, Kumar Shahani, Shyam Benegal** ve **Govind Nihalani** gibi isimlere sinemasıyla örnek oluşturur.

Filmografi:

1955: Pather Panchali
1956: Aparajito
1957: Parash Pathar
1958: Jalsaghar
1959: Apur Sansar
1960: Devi
1961: Teen Kanya
1964: Charulata
1967: Kanchanjungha

83

Abbas Kiarostami

1940 Tahran doğumlu İran'lı yönetmen Kiarostami, yaşamının sinemacılıktan önceki döneminde reklamcılık alanında çalışır, afişler tasarlar. Filmler için jenerik yapar ve çocuk kitapları resimler. 1970 yılında, çocuklar ve gençlerin entellektüel gelişmesi kurumuna katılır ve burada genç izleyiciler için bir çok kısa metrajlı film yapar. Bu yapıtları çeşitli film festivallerinde ödüller alır.

İlk uzun metrajlı filmini 1972 yılında yönetir. 1983'te bir grup entellektüel tarafından kurulan Farabi Film Vakfı'nın teknik olanak ve tanıtım desteği ile 1992'ye dek olan filmlerini yapar. Çağdaş sinemanın gerçek ustalarından biri olan yönetmen, batıda 90'lı yılların başında önemli bir sinemacı olarak tanınır ve dünyada izleyiciler ile eleştirmelerin hayranlığını kazanır. Kiarostami'nin, özellikle çocukları yönetmedeki ustalığı, güçlü anlatım yeteneğiyle birleşince ortaya zarif bir sadelik çıkar ("Nan va Koutcheh"/Ekmek ve Patika–"Khane-ye doust kodjast?"/Arkadaşımın Evi Nerede?).

Değindiğimiz gibi çizim yeteneği olan yönetmenin filmlerinin görselliğindeki titizliğin, resmi tanıyan gözü ile ilgili olduğunu saptayabiliriz. Sadeci bir anlatım dilini tercih eden Kiarostami, filmlerinde küçük ayrıntılarla büyük hikayeler anlatmayı kotaran bir sinemacı. "Khane-ye doust kodjast?" (Arkadaşımın Evi Nerede-1987), "Nema-ye Nazdik" (Yakın Plan-1990), "Ta'm e guilass" (Kirazın Tadı-1997), gibi minimalist filmleri bir çok festivalden önemli ödüllerle dönmüştür. Kiarostami, İran sinemasına kendi

çizgisini benimseyerek yola çıkan **Bahman Ghobadi** ve **Jafar Panahi** gibi yönetmenler kazandırdı. Akira Kurosawa, yönetmen için: "Satyajit Ray öldüğünde çok üzüldüm, fakat, Kiarostami'nin filmlerini gördükten sonra Tanrı'nın onun yerini alabilecek doğru insanı gönderdiğini düşündüm" der.

Filmografi:

1970 Nan va Koutcheh (kısa)
1972 Zang-e Tafrih (kısa)
1973 Tadjrebeh (orta)
1974 Mossafer (orta)
1975 Dow Rahehal Baraye yek Massaleh (kısa)-Man ham Mitoumam (kısa)
1976 Rangha (kısa)- Lebassi Baraye Arossi (orta)
1977 Gozaresh -1977 Bozorgdasht-e mo'Allem (orta)
1977 Az Oghat-e Faraghat-e Khod Chegouneh Estefadeh Konim?
1978 Rah Hal-e Yek (kısa)- Jahan Nama Palace (orta)
1979 Ghazieh-e Shekl-e Aval, Ghazieh-e Shekl-e Dou Wom (orta)
1980 Behdasht-e Dandan (kısa)
1981 Be Tartib ya Bedoun-e Tartib (kısa)
1982 Hamsarayan (kısa)
1983 Hamshahri (orta)
1984 Avaliha
1987 Khane-ye doust kodjast?
1989 Mashgh-e Shab
1990 Nema-ye Nazdik
1992 Zendegi edame darad
1994 Zire darakhatan zeyton
1995 Lumière et compagnie (ortak çalışmada bir kısa metraj)
1997 Tavalod-e noor - Ta'm e guilass
1999 Bad ma ra khahad bord
2001 ABC Africa
2003 10

85

Mohsen Makhmalbaf

Yaşamın toplumsal ve bireysel anlamda *minimal* biçimlerde akıp gittiği bir ülke olan İran, 'bir sanat dalı olarak sinema'ya bütçe ayırmayan yaklaşımı ve sansür geleneği ile minimalist sinemayı adeta zorunlu kılar. Ülke, bu sebep-sonuç ilişkisi içinde bir çok yetenekli minimalist sinemacı yetiştirmiştir. Bu nedenle dünya çapında bir sinemacı olan Kiarostami'den sonra, yine İran'dan çıkan bir sesi; Makhmalbaf sinemacılığını da ele almadan yapamadık. Entellektüel birikimi ve kurduğu 'Sinema Evi' ile Makhmalbaf, bugün ailesi ve öğrencileri ile birlikte evrensel ölçütlerde film üreten bir sinema adamı.

Mohsen Makhmalbaf, ülkesinin devrim sonrası döneminin en aktif sanatçılarından biridir. 1957 yılında Tahran'da fakir bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Makhmalbaf, henüz sekiz yaşındayken yalnız kalan annesine destek olmaya başlamış, 17 yaşına geldiğinde bellboy'luktan işçiliğe tam 13 farklı işte çalışmıştı. Genç yaşlarından itibaren Şah rejimine karşı oluşturulan İslami örgütlere katılarak mücadele veren Makhmalbaf, 17 yaşındayken, bir polis karakoluna düzenledikleri saldırı sırasında tutuklanarak hapse konuldu ve 1974-1979 arasındaki beş yılı hapishanede geçirdi. Çok çeşitli alanlarda kendini yetiştirme imkanı bulduğu bu beş yıllık sürecin sonunda, yaşama ve İran toplumuna dair izlenimleri de değişmişti. Bu entellektüel rönesans, onun

siyasetten uzaklaşarak, edebiyat ve sanat, özellikle de sinemaya yönelmesine sebep oldu. Hayatının bu döneminde en çok inandığı düşünce, İran toplumunun her şeyden çok kültürel yoksulluktan mustarip olduğuydu. Devrimle birlikte özgürlüğüne kavuşan Makhmalbaf, 1980- 81 yıllarında bir roman, çeşitli öyküler ve İslami tiyatro üzerine bazı kitaplar yazdı. 1982 yılında yayımlanan ve "O Jardim de Cristal" adını taşıyan romanı İngilizce'ye de çevrildi. Bir yıl sonra da, 'Bassin du Roi' isimli ikinci kitabını yayınladı. Sanat alanında incelemeler, öyküler, kısa hikayeler ve senaryolar yazan Makhmalbaf'ın bu eserleri, Farsça, İngilizce, Fransızca, İtalyanca, Arapça, Urduca, Kürtçe ve Türkçe olmak üzere pek çok farklı dilde yayınlanan 20'den fazla kitapta toplandı.1982 yılında "Nasouh le Repentant" isimli ilk uzun metrajlı filmini çekti. Yirminin üzerinde kısa ve uzun metrajlı filmin hem yönetmenliğini, hem yapımcılığını hem de senaristliğini üstlenen Makhmalbaf, 1985 yılında, İran'daki politik iklimin, sinemanın canlanmasına yol açmasına paralel olarak, dördüncü filmi "Boycott"u çekti ve bu filmle sinematografik sanatın tüm ustalığını sergiledi. 1987'de çektiği "Dastforoush" isimli filmini 1988 yılında çektiği "Bicycleran" izledi. Film, gerek halkın gerek de eleştirmenlerin beğenisini kazandı. 1989 yılında yönettiği "Arousi-ye Khouban" adlı çalışması, İran-Irak savaşı cephesinden dönen bir basın fotoğrafçısının karşılaştığı güçlükleri ve kent kültürüne yeniden uyum sağlama çabasını konu alıyordu. Yönetmenin 1990 ve 1991 yılında çektiği "Nobat e Asheghi" (Aşk Zamanı) ve "Shabhaye Zayendeh-Rood" (Zayendehrood Geceleri) isimli filmlerinin İran'da gösterimine izin verilmedi. Cannes Film Festivali'nin 'Belirli Bir Bakış' bölümü için seçilen "Nobat e Asheghi"nin 1995'e kadar İran'da yasaklanmasının sebebi, mollalar tarafından sapıkça bulunan dinsel görüşler içermesiydi. 1992'de çektiği mizah yüklü "Nassereddin Shah, Actor-e Cinema" (Bir

87

Zamanlar Filmler) İran sinemasına önemli katkılar sağlayarak yıllarca gündemde kaldı. Makhmalbaf'ın "Salam Sinema" ve "Gabbeh" isimli çalışmaları da 1995 ve 1996 yıllarında Cannes Film Festivali'nde izleyiciye sunuldu. Son filmlerinden "Safar e Gandehar" (Kandahar)'da Afganistan'a yolu düşen Kanada'da yaşayan bir gazeteci kadının yaşadıkları ile 11 Eylül sonrasını yaşayan dünyada büyük yankı uyandırdı

Filmleri dünyanın çeşitli film festivallerinde pek çok kez gösterilen ve pek çok ödül alan Makhmalbaf'ın kendisi de çok sayıda film ve kitaba konu oldu. 1996 yılından itibaren sinema çalışmalarının yanı sıra "Makhmalbaf Film Evi"ni kuran Mohsen Makhmalbaf, kendisini, üç çocuğunun da içinde bulunduğu bir grup genç sinemacının eğitimine adadı. Uluslararası festivallerde büyük övgüyle karşılanan kızı Samira Makhmalbaf'ın yönettiği "Seb" (Elma-1998) ve 'Takhté Siah" (Karatahta-2000) ile eşi Marzieh Meshkini'nin yönettiği "Roozi Khe/zan Shodam" (Kadın Olduğum Gün-2000) filmlerinin senaryolarını da kaleme aldı.

Filmografi:

1983: Tobeh Nosuh
1984: Este'aze
1984: Do Cheshman Beesu
1985: Boycott
1987: Dastforoush
1987: Bicycleran
1989: Arousi-ye Khouban
1990: Nobat e Asheghi
1991: Shabhaye Zayendeh-Rood
1992: Nassereddin Shah, Actor-e Cinema
1993: Images From the Ghajar Dynasty
1993: Honarpisheh
1995: Salaam Cinema
1996: Gabbeh
1996: Nun va Goldoon
1998: Sokhout
1999: Ghessé hayé kish
2000: Testing Democracy /Tales of an Island
2001: Safar e Ghandehar
2002: Alefbay-e Afghan

89

Jon Jost

Chicago'da 1943'te militarist bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelen Jost, gençliğini ABD, Japonya, İtalya ve Almanya'da geçirir. 1963'te okulu bırakır ve 16mm film çekmeye başlar. Politik eylemleri sonucu iki yıl cezaevinde kalır. Bu politik süreci boyunca, diğer sol aktivistlerle birlikte bağımsız filmcilik serüveni başlar.

Minimalist sinemacı Jon Jost, yapımcısı Henry Rosenthal ile anlaşmazlıkları sonucu 1993 yılında Avrupa'ya taşınmadan önce ABD'de film çeken bir yönetmen. 1997 yılında pelikülle çalışmayı bırakıp sadece dijital video teknolojisinde film üretmeye devam edeceğini ilan eder. 1997'den bu yana, dijital formatta bir çok film çeker: 'London Brief' (1997), 'Nas Correntes de Luz Ria Formosa'(1999), 'Muri Romani and Six Easy Pieces' (1999), 'Roma: un ritratto improvvisorio' (2000), 'Darma Do as Darma Does' (2001). Bugün yaşamını Londra'da sürdüren Jost'un New York, Calcutta gibi 'farklı' şehirlerde retrospektifleri yapılmakta.

1990'ların ilk yarısına tarihli filmleri, Jost'un konvansiyonel film öykücülüğü ve dramaturjisi ile en uzun flörtünün sürdüğü dönemdir. Bu dönemdeki filmleri bile Jost'un karakteristik segmanlarını içerir; kamera, özenle konu dışına çıkarak yönü belirsiz perspektiflerle görsel soyutlama gerçekleştirir. Bu durum tuhaf bir medite edici etki yaratır. Bu filmlerindeki yaklaşımları, erken dönem filmlerinden çok farklı olmamakla birlikte, auteur tarzını belirginleştirir. Yeni dönem dijital işlerinde ise, bu stilize motif baskınlığını kurmuştur. Soyutlama etkisi baskındır, öyküsel

anlatım ise kenarlarda minör bir motif olarak yerini alır. Jost'un filmleri, sinema olmayı terk etmeden resim ve fotoğraf sanatını da çağrıştırır.

Filmografi:

1973: Speaking Directly
1977: Angel City
1987: Bell Diamond
1987: Plain Talk and Common Sense
1988: Rembrandt Laughing
1990: Sure Fire (35mm)
1991: All the Vermeers in New York
1993: The Bed You Sleep In
1993: Frame Up
1994:-95 Uno a te, uno a me et uno a Raffaele (35mm)
1997: London Brief
1999: Nas Correntes de Luz Ria Formosa
1999: Muri Romani
1999: Six Easy Pieces
2000: Roma: un ritratto improvvisorio
2001: Darma Do as Darma Does

91

Hou Hsiao-Hsien

Tayvan'lı minimalist yönetmen Hsiao-Hsien filmlerinin, kendine özgü bir ritmi vardır. "Nanguo Zaijan, Nanguo" (Elveda Güney, Elveda) filminde bu ritm açıkça seçilir. Hsiao-Hsien de Japon yönetmen Yasujiro Ozu gibi aynı oyuncularla çalışmayı tercih eden bir sinemacıdır. ABD'li sinemacı Martin Scorsese'in "Mean Streets" filminin Tayvan uyarlanması olan "Nanguo Zaıjan, Nanguo"da, birçok Hou filminde rol almış olan oyuncu Jack Kou rol alır. "Nanguo Zaıjan, Nanguo"; Hou'nun sürekli olarak izini sürdüğü hırslı tarihsel triloji, çağdaş setler, şehir yaşamına odaklanması, hızlı temposu ve saldırgan, ritmik müzikleri ile yönetmenin tarzını ortaya koyar.

1985 tarihli filmi "Tong Nien Wang-shih" (Yaşamak İçin Bir Zaman ve Ölmek İçin Bir Zaman) bir çocuğun bakış açısından savaş dönemine denk gelen çocukluk yıllarını anlatır. Filmde anlatıcı olarak karakterin erişkin haline ait olan bir dış ses yer alır. Hasta bir baba ve çok kardeşi olan çocuğun anılarındaki en belirgin nokta büyükannesidir. Hsiao-Hsien filminde, minimalist sinemanın temel tercihlerinden olan kesintisiz uzun planlar kullanılır. Elektriğin kesilip mumların yakıldığı uzunca sekans tek bir plan halinde ilerler. Elektrik geldiğinde ise babanın ölmüş olduğu görülür. Kamera, Ozu filmlerinde olduğu gibi oturma hizasındadır. Genelde kamera fixtir (durağan). Plan kesmek yerine genel planda pan (çevrinme) tercih eder. Doğal manzaraları fon olarak kullanması ve sade dekor anlayışı minimalist yaklaşımının diğer göstergeleridir.

Filmografi:

1980: Chiu Shih liu-liu-te ta
1981: Feng-erh ti-ta-tsai
1982: Tsai na ho-pan ching tsao-ching
1983: Erh-tzu-te ta Wanou
1984: Fengkueilaite jen
1985: Dongdong de Ziaqi
1985: Tong Nien Wang-shih
1986: Lien Lien Feng-chen
1987: Nilho nue-erh
1989: Pei chi'ing Ch'eng-shi
1993: Hsimeng Rensheng
1995: Hao Nan Hao Nu
1996: Nanguo Zaijian, Nanguo
1998: Hai Shang Hua

93

Tsai Ming-Liang

Tayvanlı Tsai Ming-Liang, ülkesinde oldukça saygın bir sinemacı. Onun filmleri, iletişimsizlik, yabancılaşma, yalnızlık, değer çöküntüsü gibi sanayileşen tüm toplumların ortak sıkıntılarını küresel bir üslupla anlatabilme becerisinin göstergesi olarak kabul görür.

Ming-Liang, 1981 – 1991 yılları arasında birçok TV film projesine imza atar. Beyazperdeye geçmeden önce beyazcamdaki alıştırma dönemidir bu.

1994 yılında filmi "Aiqing wansui / Vive l`amour" (Yaşasın Aşk) ile Venedik Film Festivalinde büyük ödül olan 'Altın Aslan'ı alınca sesini dünya çapında duyurur. Berlin Film Festivalinden Gümüş Ayı ödüllü filmi 1996 yapımı 'He liu" (Nehir)de, hazmı kolay olmayan bir üslupla, bitmiş bir evliliği, ensesti, fuhuşu tüm çıplaklığı ve olağanlığıyla perdeye yansıtır.

1998 tarihli filmi "2000 Taiwan: Hullet" (Delik)'te; bir arıza sonucu iki kat arasında açılmış delikten, tüm gün çalışan, hayatla bağlarını koparmış iki yalnız insanın, uygar dünyaya salınıverilmiş vahşiler misali ilişki kurmayı yeniden öğrenmelerini anlatır. Film temelinde, yeni millenyumun gelişi üzerine yapılmış karamsar bir durum belirlemedir. Kaotik bir dünyanın yabancılaşmış kentli insanları üzerine minimalize edilmiş biçimde evrensel bir öykü anlatır. "Hullet", 1998 Cannes Film Festivali'nde Film Eleştirmenleri Ödülü'nü (FIPRESCI) alır.

Ülkemizde yaygın biçimde tanınmayan Ming-Liang sineması, son yıllarda Uluslararası İstanbul Film Festivali ve Uzakdoğu Festivalleri yoluyla izleyiciyle buluşmakta. Ming-Liang, filmlerinde yarattığı kasvetli atmosferle iletişimsizliği, yabancılaşmayı sade insan yaşamları üzerinden anlatmayı başaran bir isim. Özellikle, "Hullet" ve 'Ni Neibian Jidian" (Orada Saat Kaç) ve "Bu San / Goodbye Dragon Inn" filmleri ile, basit insan ilişkileri üzerinden yabancılaşma temasının derinlikli incelemesini yapar. Ming-Liang'ın plan-sekansları sık kullandığı sineması, François Truffaut sinemasından etkilenmiştir.

Filmografi:

1988: Jia jiafu(TV filmi)
1989: Kuaile chefang (TV filmi)
Bu liao qing (TV filmi)
Haijiao tianya (TV filmi)
1990: Wode Yinwenmingzi jiao (TV filmi)
Mary (TV filmi)
Li xiangde Ganqingxian(TV filmi)
Ah xiongde chulian qingren (TV filmi)
1991: Xiaohai (TV filmi)
1992: Qing shaonian nayu
1994: Aiqing wansui
1995: My New Friends (belgesel)
1996: He liu
1998: 2000 Taiwan: Hullet
2001: Ni Neibian Jidian
2003: Bu San / Goodbye Dragon Inn

95

Darejan Omirbaev

Kazak sinemacı **Darejan Omirbaev**, Bressonvari minimalizm anlayışıyla film üreten bir isim. 1958 doğumlu sinemacı, Kazakistan Üniversitesinde matematik üzerine eğitim görür. Kazak film stüdyosunda programcı ve montajcı olarak çalışmaya başlaması sinema dünyasına adım atmasını sağlar. Sinema üzerine aldığı eğitimini, film semiyotiği üzerine yaptığı tez çalışmasıyla sonuçlandırır. Omirbaev, tezini etkilendiği sinemacılar Pasolini, Metz, Jakobson ve Mitry'nin kuramsal çalışmalarından esinlenerek hazırlar. Darejan Omirbaev *New Film Magazine*de iki yıl boyunca editörlük yapar. Film kritikleri ve kuramsal yazılarının yayımlandığı dergi yoluyla sinemacı daha geniş kitlelerce tanınır.

Omirbaev'in özellikle, bir üçleme olarak kabul edilebilecek "Kairat" (1991), "Kardiogramma" (1995) ve "Tueur a Gages" (Katil-1998) filmleri keskin bir minimalist dile sahiptir. Sinemacı bugün, kariyerinin en etkili filmleri olan bu üçlemenin izinde gitmektedir.

Filmografi:

1988: Shilde (kısa)
1991: Kairat
1993: Ticket-collector by Proffession (belgesel)
1995: Kardiogramma
1998: Tueur a Gages
2000: La Route

97

Nuri Bilge Ceylan

Sinemasını bilinçli temellere dayandırarak ve minimalist sinemanın ne olduğunu bilerek yola çıkan Nuri Bilge Ceylan, işini -değil- sanatını neden iyi yaptığının yanıtını, Budist ustanın çırağına salık verdiği sözde bulabiliriz: 'Her şeyi öğren; ama sonra hepsini unutup baştan başla'.

Nuri Bilge Ceylan 1959 yılında İstanbul'da doğar. Ailesi Çanakkale'lidir. Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği bölümünden mezun olduktan sonra Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde iki sene sinema eğitimi alır. Bu eğitim sırasında ilk kısa filmi olan "Koza"yı çeker. Ceylan, sinemacılığının yanı sıra profesyonel fotoğrafçıdır. Yönetmenin fotoğraf sanatçılığından gelme görüntü üzerindeki egemenliği de filmlerinin görsel zenginliği ve başarısının temelini oluşturan etmendir. "Koza", "Kasaba" ve "Mayıs Sıkıntısı" filmlerini ailesinin yaşamakta olduğu kasabada çeken yönetmen, oyuncu olarak da bu üç filmde ve çalışmamızın gerçekleştirildiği tarihe göre son filmi olan "Uzak"da yakın akraba çevresinden kişileri kullanır. Yalnız son filminde profesyonel oyuncuları da kadroya dahil eder.

Film çekim ekibini az sayıda kişi ile kurmayı tercih eden sinemacı, en kalabalık ekibini "Uzak" filmindeki beş kişilik kadroyla oluşturur. Nuri Bilge Ceylan; filmlerinde senaryo, yönetim, görsel yönetim, ve kurguyu kendisi üstlendiği ve

kalabalık olmayan bir ortamda çalışmayı seçtiği için film setleri oldukça tenhadır. Sette kendisi dışında ışıkçı ve kamera asistanının yanı sıra setçilik ve yönetmen yardımcılığı görevlerini üstlenen bir kişi bulunur. Auteur teori ile bağdaşan bu yaklaşım ayrıca sinemacının sette de minimalist bir tavır sergilediğini de ortaya koyuyor.

Nuri Bilge Ceylan'ın etkilendiği sinemacılar; başta Japon yönetmen Yasujiro Ozu, Fransız yönetmen Robert Bresson ve Rus yönetmen Andrey Tarkovski olmak üzere; Tayvan'lı Tsai Ming-Liang, İran'lı Abbas Kiarostami, Kazakistan'lı Darejan Omirbaev gibi isimler önemli yer tutarlar. Edebiyatçı Anton Çehov'un da Ceylan üzerinde etkisi büyüktür.

Ceylan'ın minimalist filmlerinin gerçeklik anlayışı, düşsel gerçekliği de içerebilen bir yerde durur. Ona göre: 'gerçeklik doğalcı olmak ya da dogma kuralları gibi zorlama yasalar getirmek değildir. Gerçeğin peşinde olmaktır.' Ceylan için, yüzeydeki gerçeklik yerine daha derindeki gerçekle ilgilendikleri için Çehov ve Dostoyevski Gorki'den, Tarkovski ise De Sica'dan çok daha gerçekçi sanatçılardır.

Kısa filmi "Koza" ile tanınmaya başlanan sinemacı, siyah-beyaz olarak çektiği ilk uzun metrajı "Kasaba" ile sinema dünyasında adını duyurur. Ardından gelen ve bu kez renkli sinemayı denediği "Mayıs Sıkıntısı" yurt dışındaki sinema çevrelerinde de saygın bir yer edinmesini sağlar. Dünya çapında katıldıkları festivallerden bir çok ödüllerle dönen Nuri Bilge Ceylan filmleri oldukça düşük bütçelerle çekilen yapımlardır. Ceylan filmlerinde, mekan olarak kendi evini, aksesuar olarak kendi arabasını, koltuğunu, oyuncu olarak da kendi ailesini yakın dostlarını kullanan bir sinemacıdır.[7]

Kısa metraj filmi "Koza"da yeniden birlikte yaşamayı deneyen ama sonuçta ayrılmak zorunda kalan yaşlı bir çiftin

[7]Pelin Özdoğru, "Kendinden Uzaklaşmak", **Finansal Forum Gazetesi**-Light Forum Eki, 28 Aralık 2002.

99

öyküsünü anlatmaktadır. Filmde bu çifti canlandıranlar kendi annesi ve babasıdır. “Koza”, film eleştirmenleri tarafından oldukça Tarkovskivari bulunmuş, 1995 Cannes Film Festivalinde gösterilmeye değer görülmüştür. İlk uzun metraj filmi olan “Kasaba”, tipik bir Anadolu kasabasında yaşayan ve üç kuşağı bünyesinde barındıran bir ailenin hayatını çocukların gözünden anlatır. Ceylan, ilk renkli filmi olan “Mayıs Sıkıntısı”nın senaryosunu, “Kasaba” filminin çekim öncesi araştırma sürecini ve çekime başlama günlerinden yola çıkarak kaleme almıştır. Çalışmamızın kaleme alındığı tarih itibariyle son filmi olan “Uzak”ta ise Ceylan ilk kez büyük kente yönelir. Kasabasından kalkıp yurtdışına yük taşıyan gemilerde çalışmak ve dünyayı görmek amacıyla büyük kente gelen genç Yusuf’un kente yerleşmiş ve yabancılaşmış akrabası Mahmut’un yanında kaldığı sancılı dönemi anlatır.

“Kasaba”, “Mayıs Sıkıntısı” ve “Uzak” bir üçleme mantığı taşır. “Kasaba” filmindeki küçük kasabaya sıkışmış genç adam, “Mayıs Sıkıntısı”ndaki kente yerleştikten sonra kasabasına film çekmeye dönen biraz agresif, biraz içe dönük ve duyarlı yönetmen, “Uzak”taki reklam fotoğrafçılığı ile geçinen kentli olduktan sonra yabancılaşan ve içindeki kasabalı naif genci kaybeden fotoğrafçı, hepsi alter egosundan parçalar; en azından hepsi çok iyi bildiği dünyalardır. Yönetmenin kendisi de, filmlerindeki karakterlerin bir takım özelliklerinin kendi kişiliğinden kaynak bulduğunu, bazı yanlarının ise yakın çevresindeki insanlardan etkilenimlerle yaratılmış karakterler olduklarını söyler.

Nuri Bilge Ceylan her şeyden önce auteur yönüyle film projelerini genellikle tek başına oluşturan bir sinemacı. Uzun metrajlı filmlerinin tümünde senaryo, yönetim ve görüntü yönetimini üstlenir. Filmlerinin yapımcılığı da kendisine aittir. “Mayıs Sıkıntısı”nın kurgusunu tek başına üstlenir, “Uzak”ın kurgusunu “Kasaba”nın da kurgucusu olan Ayhan

Ergürsel ile birlikte gerçekleştirir. Filmlerinin oluşum süreçlerini genellikle tek başına üstlenen yönetmenin, işin mutfağında mümkün olduğunca az sayıda kişi bulundurmaya özen gösteren bir yanı da vardır. Bu yaklaşım, Minimalizmin sözlük anlamında barındırdığı 'az sayıya indirgeme' argümanına dahil bir tutumdur.

Oyuncu seçiminde de yönetmenin tercihi çoğunlukla profesyonel olmayan oyunculardan yanadır. Yalnızca son filmi "Uzak"ta profesyonel oyuncular Zuhal Gencer, Feridun Koç ve Nazan Kırılmış'a rol vererek bu düzeninde değişiklik yapar. Nuri Bilge Ceylan sineması, amatör oyuncu kullanımı açısından da minimalist sinemasal bir yaklaşım sergiler. Ceylan, filmlerinde yakın çevresinden isimlere rol verir. Profesyonel oyuncuların profesyonelliklerinden ileri gelen durağan kalamamaları, Ceylan'ın kendi deyimiyle 'sessizliğin içini mimiklerle doldurmaya çalışmaları' yönetmeni amatör oyuncuları tercih etmeye yöneltir. Ceylan, filminin oyuncularını ve ekip çalışanlarını profesyonelliklerinden öte kişilik özellikleri ile değerlendirerek görev verdiğini de belirtir. Benzer bir bakış açısı doğrultusunda Japon minimalist sinemacı Yasujiro Ozu da, neredeyse tüm filmlerinde aynı aktör ve aktrislerle çalışmıştır.

Nuri Bilge Ceylan, amatör oyuncu kullanımıyla, doğal dekor anlayışıyla, durağan planlarıyla filmlerinde minimalist bir çizgi yakalar. Etkilendiği sinemacılardan özellikle Bresson ve Ozu gibi o da sinemanın olanaklarını minimal düzeyde kullanır. Yalnızca kurgu aşamasında fotoğrafçılıktan gelme bir gözün etkisiyle, renklerle oynar. İlk renkli filmi olan "Mayıs Sıkıntısı"nda renkleri fazla canlı bulduğu için laboratuarda soldurmuştur. Filmlerinde, kendi deyimiyle 'Kamerayı ve tekniği iyice görünmez kılmaya, kamera hareketlerinin mümkün olduğunca az olmasına' çalışır. Ses kullanımında da doğallıktan yanadır. Onun filmlerinde bazı sözcükler gerçek hayattaki gibi duyulmaz biçimde söylenir

101

bazen. Tipik Hollywood filmlerinde ya da eski Yeşilçam filmlerinde rastlanan, fısıltıların metrelerce öteden net biçimde duyulmasının gerçekdışılığından uzak durur. Müzik kullanımında da minimalisttir. Filmlerinde, müzikle bir duyguyu özellikle vurgulamaktan kaçınır. Genellikle klasik müzik tercih eder ve oldukça düşük volumde kullanır.

Ceylan'ın sinemasındaki Minimalizm aslında yaşama yakın duruşundan ileri gelir. Sinemasında 'uzay-zaman'ı mümkün olduğunca doğal yollarla kullanır. Onun filmlerinde, yaşamda olduğu gibi bir kapı nedensiz yere gıcırdayabilir, konvansiyonel sinemanın kalıplara alışmış izleyicisi kapıdan birinin gireceğini beklese de hiçkimse girmeyebilir. Sadece kapı gıcırdamıştır. Tıpkı yaşamın kendisindeki gibi.

Filmografi

1995: Koza (kısa)
1998: Kasaba
1999: Mayıs Sıkıntısı
2002: Uzak

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

-ABİSEL, Nilgün, **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayınları, İstanbul,1999.

-ALEMDAR, Korkmaz –İrfan, ERDOĞAN, **Popüler Kültür ve İletişim**, Ümit yayıncılık, Ankara 1994.

-BARTHES, Roland, **Göstergeler İmparatorluğu**, çev: Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

-BENJAMIN, Walter, **Pasajlar**, çev: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 2001.

-BİRYILDIZ, Esra, **Sinemada Akımlar**, Beta yay., İstanbul, 2002.

-BRECHT, Bertolt, **Sinema Yazıları**, Görsel Yayınları (Derleme), 1977.

-BRESSON, Robert, **Sinematograf Üzerine Notlar**, Nisan yay., 2000.

-BÜYÜKDÜVENCİ Sabri ve S. Ruken ÖZTÜRK (der.), **Postmodernizm Ve Sinema**, Ark yay., Ankara, 1997.

-CORRIERE, Jean Claude, **Sinemanın Gizli Dili**, çev: Simten Gündeş, Der Yayınları, İstanbul .

-DORSAY, Atilla, **Sinema ve Çağımız**, Remzi kitabevi, İstanbul, 1998.

-GERMANER, Semra, **1960 Sonrası Sanat**, Kabalcı, İstanbul, 1997.

-GIANETTI, Louis, **Understanding Movies**, Prentice Hall, USA, 1996.

-GOMBRICH, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Remzi kitabevi, (2. Basım) , çev: Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul, 1999.

-GÜLTEKİN, Alpagut (yayına hazırlayan), **Mayıs Sıkıntısı Senaryo,** Norgunk yayıncılık, İstanbul, 2003.

-GROTOWSKİ, Jerzy, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Tavanarası yay., İstanbul, 2002

-JAMESON, Fredric, **Estetik ve Politika**, çev: Ünsal Oskay, Eleştiri yay., İstanbul, 1985.

-JORDAN, J., (ed), **Yüzyılın Yüz Yönetmeni**, çev: Aysu Erinç, Ethem Erinç, AFA yay., İstanbul, 1999.

103

-KALİÇ, Sabri, **Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi**, Hil yayın, İsranbul, 1992

-KOLKER, Robert P., **Yalnızlık Sineması**, çev: Ertan Yılmaz, Öteki yay., Ankara, 1999.

-LOPEZ, Daniel, **Films By Genre**, Mc Farland, USA, 1993

-MAYAKOVSKİ, Vladimir, **Ne Var Ne Yok?**, Sel yayıncılık, İstanbul, 2000.

-MONACO, James, **Bir Film Nasıl Okunur?**, çev: Ertan Yılmaz, Oğlak, 2001.

-NELMES, Jill, (ed.), **An Introduction to Film Studies**, Routledge, New York, 1996.

-NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed), **The Oxford History of World Cinema**, Oxford University Press, New York, 1997.

-ORR, John , **Sinema ve Modernlik**, çev: Ayşegül Bahçıvan, Ark ,Ankara,1997.

-OSKAY, Ünsal, **19. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri Kuramsal Bir Yaklaşım**, Der Yayınları, İstanbul, 1993.

_____- _____ , **Çağdaş Fantazya**, Der Yayınları, İstanbul.

-ÖZÖN, Nijat , **Sinema, TV , Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, Kabalcı, 2000.

-PETRIC, Vlada, **Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm**, Öteki, Ankara, 2000.

-PUDOVKIN, V.I, **Sinemanın Temel İlkeleri** , çev: Nijat Özön, Bilgi Yayınları, Ankara, 1995.

-ROTHA, Paul , **Sinemanın Öyküsü**, çev: İbrahim Şener, İzdüşüm yayınları, İstanbul 2000.

-RYAN,Michael-KELLNER,Douglas, **Politik Kamera**, çev: Elif Özsayar, Ayrıntı, İstanbul,1997.

-SCHRADER, Paul, **Transcendental Style In Film: Ozu, Bresson, Dreyer**, Da Capo Press, New York, 1988.

-SCHWARZ, K.Robert, **Minimalists**, Phaidon, London,1996.

-STEPHENSON, Ralph / DEBRİX, J.R., **The Cinema As Art**, Penguin Books, London, 1969.

-TURHANLI, Halil, **Anarşik Armoni - Politik Avangard'ın Dönüşü**, neKitaplar yay., İstanbul, 2003.

-TÜRKOĞLU, Nurçay, **Kitle İletişimi Ve Kültür**, Naos yay., İstanbul, 2003.

-VINCENTI, Giorgio, **Sinemanın Yüz yılı**, çev: Engin Ayça, Evrensel Basım, İstanbul, 1993.

-YAŞAR, İzzet, **Balta/zar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,1999.

MAKALELER

-BRANEGAN, Jay, 'Avrupa Hollywood'a Karşı', çev: Ersan Congar, **Antrakt,** Sayı: 43, Nisan 1995.

-COCTEAU, Jean, "Robert Bresson" , **The Art of Cinema**, Marion Boyars Publishes, London, 1992.

-EASTHOPE, Anthony, "From Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses" **Contemporary Film Theory**, Longman, New York, 1993 .

-GABLIK, Suzi, "Minmalism", Nikos Stangos (Ed.) **Concepts of Modern Art**, Thames and Hudson, London, 1997.

-HANLON, Lindley, "Sound in Bresson" **Theory and Practise Film Sound**, Columbia University Press, New York, Elisabeth Weis&John Belton (Ed.)1985.

-KIRAÇ, Rıza, 'Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm; 90'lı Yıllar Türk Sinemasına Genel Bir Bakış', **25. Kare**, Sayı: 31, Bahar-Yaz 2000.

-KÖSTEPEN, Enis, Yamaç Okur, vd., 'Vizyon Söyleşi: Nuri Bilge Ceylan', **Altyazı**, Sayı:15, Şubat, 2003.

-LUKACS, George **, '**Bir Sinema Estetiğine İlişkin Düşünceler', çev: Ahmet Cemal, **Dün Ve Bugün Felsefe Dergisi**, İstanbul, Nisan, 1985.

-OKYAY, Sevin, 'Bir Nuri Bilge Ceylan filmi', **Radikal Cumartesi**, 21 Aralık 2002.

-ÖZDOĞRU, Pelin, 'Kendinden Uzaklaşmak', **Finansal Forum Gazetesi- Light Forum Eki**, 28 Aralık 2002.

-ÖZTÜRK, S. Ruken, 'Robert Bressson', **Avrupa Filmleri Festivali Kataloğu**, 2002.

-TÜRKOĞLU, Nurçay, "Hayal Perdesinde Asırlık Ritüel: 1940'lardan Günümüze Sinema', **Varlık Dergisi**, Aralık-Ocak, 1995.

105

-VARDAR, Bülent, ‘Belgesel Sinema Eğitimi ve Belgesel Sinema İle Eğitim’, **Altyazı**, Sayı:13, Aralık 2002.

-WOLLEN, Peter, ‘Avant-Garde Sinema’, çev: Gülşen S. Teker, **25. Kare**, Sayı:26, Ocak-Mart 1999.

-_____, ‘ Godard ve karşı sinema’, çev: Ertan Yılmaz, **SineMasal**, Sayı:7, Güz 2002.

ANSİKLOPEDİLER

-**Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,** Cilt 1,2,3, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul, 1997.

-**Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, Cilt 4, Görsel Yayınlar, İstanbul, 1981.

-**Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.

DERGİLER

-**Agon Tiyatro**, “Postmodern Zamanlar ve Tiyatro 2”, sayı:10, Ankara, Mart-Nisan 1997.

-**Sanat Dünyamız**, “Avant-garde 1945-1995”, sayı:59, YKY, İstanbul, bahar 1995.

107