

“Sermayenin Yıkıcı Doğasına Karşı Sinemanın Devrimci İşlevi:

Dardenne Kardeşler Sineması”

Murat Dural

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sinema-TV Yüksek Lisans Öğrencisi

0555 398 86 95

10. Karaburun Bilim Kongresi, 2015

Özet

Frankfurt Okulu düşünürü, kuramcı ve sanat eleştirmeni Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" isimli makalesi, sanat eserlerindeki kitlesel yeniden üretime karşı eleştirel bir tavır almaktadır. Benjamin, kitlesel yeniden üretimle beraber sanat eserinin kült değerini yitirdiğini ve bunun yerini sergileme değerinin aldığını belirtmektedir. Benjamin, aynı makalede sinema alanında da sergileme değerinin ön plana çıktığını ifade ederken sinemaya devrimci bir işlev biçmektedir. Makalenin satır aralarında bu işlevin "cerrah titizliğinde, görsel bilinçaltını inceleyen bir kamera" olarak kavramsallaştırıldığı görülecektir.

"Gerçekçi sinema" anlayışını savunan Andre Bazin, Siegfried Kracauer gibi kuramcılar da sinemanın gerçeğin derinliğine inmesini gerektiğini farklı biçimlerde savunmuşlar, bu isimlerin dile getirdiği sinema anlayışı ise "İtalyan Yeni Gerçekçiliği" ve "Fransız Yeni Dalga" sinemasında sanatsal bir akım olarak ortaya çıkmıştır.

Sinemanın toplumsal ve bireysel gerçekliği derinlemesine inceleyerek sanatsal bir anlatım, dolayısıyla bir kült değeri ortaya koyması günümüzde Dardenne Kardeşler'in sinemasında görülebilecektir. Sinema anlayışları "Sorumlu Gerçekçilik" olarak kavramsallaştırılan Dardenne Kardeşler, sermayenin yarattığı çarpık toplumsal ilişkilerin ortasında kalmış bireyi ele almakta, kapitalizmin yarattığı kaos ortamını bireyin karmaşık psikolojisiyle harmanlamaktadır. Bu ise Benjamin'in sinemaya biçtiği devrimci işlevle uyushmaktadır: "Fotoğrafın daha önce birbirinden ayrı düşmüş iki niteliğini, sanatsal kullanımı ile bilimsel değerlendirmesini özdeş olarak algılanabilir kılmak, sinemanın devrimci işlevlerinden biri olacaktır".

Çalışmamda, Dardenne Kardeşler'in filmografisinde önemli bir yer tutan Rosetta ve İki Gün Bir Gece filmleri incelenmiş, yönetmenlerin kendi sözlerinden de faydalanılarak sinemalarındaki toplumsal-devrimci işlev incelenmeye çalışılmıştır.

Benjamin'in Aura'sı ve 'Devrimci İşlev'

Walter Benjamin, Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı isimli makalesinin satır aralarında sinemaya dair önemli eleştiriler getirmiştir. Benjamin'in teknik yolla yeniden üretim ile ilişkilendirerek sinema için dile getirdiği en somut eleştiri "İnsanın

'şimdi ve buradalığı'na bağlı olan Aura'sından vazgeçerek (filmdeki) kişiliği yapay yollarla kurması ve star kültürünün oluşması" olarak özetlenebilir.

Sanat eserinin içerdiği "kült değeri"nin yerine fotoğraf ve sinemada "sergileme değeri"nin öne çıkmasını, kameranın baskınlığını, montajın belirleyiciliğini eleştirel bir boyutta değerlendiren Benjamin'in makalesinde, sinemanın işlevselliğine dair cümleleri de bulmamız mümkün. Kamerayı hastasını iyileştirmek için bedenin derinlerine inen bir cerraha benzeten Benjamin, görsel-bilinçaltı konusunda ancak kamera aracılığıyla bilgi edinebileceğimizi ifade etmiştir. Benjamin'in makalesindeki sinemaya dair sarf ettiği şu cümle ise yol gösterici bir nitelik taşımaktadır: "Fotoğrafın daha önce birbirinden ayrı düşmüş iki niteliğini, sanatsal kullanımı ile bilimsel değerlendirmesini özdeş olarak algılanabilir kılmak, sinemanın devrimci işlevlerinden biri olacaktır".

Benjamin'den Esintiler: Kracauer'in Film Teorisi

Benjamin'in sık sık görüştüğü arkadaşlarından biri olan, gerçekçi sinemanın önemli kuramcılarında Siegfried Kracauer'de de aynı doğrultuda görüşlere rastlamaktayız. Fiziksel gerçekliğin sinemacının hammaddesi olduğunu belirten Kracauer, "Gerçekliğin derinine dalındığında ise sinema sanat olur" görüşünü savunmuştur. Benjamin'in cerrah metaforuna paralel olarak Kracauer, mikroskopun gözle görülemeyen küçük parçaları göstermesi gibi kameranın da ayrıntı çekimlerle, normalde çıplak gözle göremeyeceğimiz parçaları görünür kıldığını iddia etmiş; önyargılarımız nedeniyle fark edemediğimiz olguların da kamera aracılığıyla görünür olduğunu savunmuştur.

"Sokak ve yüz, destekledikleri olay örgüsünün boyutundan çok daha geniş bir boyut açarlar" ifadesinde bulunan ve sokağın sadece fon olmadığını, insan yüzünün tekil bir ifade olarak da bizi cezbedebileceğini dile getiren Kracauer'ın Benjamin'den esintiler taşıyan görüşleri, bizi İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne ve Yeni Dalga Sineması'na götürebilir.

Klasik Anlatıya Karşı: İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga Sineması

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, stüdyoyu terk ederek kamerayı sokağa çıkarması, oyunculuğu starların tekelinden kurtararak sıradan insanlara götürmesi ve dolayısıyla sinemayı gündelik yaşamın gündelik dertlerinin derinliklerine açması açısından devrimsel bir nitelik taşımaktadır. Yeni Gerçekçi Sinema üzerine kuramsal çalışmalar yapan ve bu sinemayı ahlaki bir tavır olarak nitelendiren Cesare Zavattini şöyle demiştir: "Günün herhangi bir saatinde, herhangi bir insan bir filme konu olabilir. Önemli olan varlıkların özüne gitmektir, olaylar

arasındaki ilişkileri kurmaktır, bu olayları doğuran süreci göstermektir". Gerçekçi sinemanın en önemli kuramcılarında Andre Bazin de bu sinemanın simgesi olarak kabul edilen Bisiklet Hırsızları için "Saf sinemanın ilk örneklerinden biri" tanımlamasını yapmıştır.

Yeni Gerçekçilik'i içerikte bir devrim olarak niteleyen Andre Bazin, Fransız Yeni Dalga Sineması'nı da, kendisiyle beraber kuramsal çalışmalar yapan auteur yönetmenlerle beraber bu doğrultuda etkilemiş/yaratmıştır. Yeni Dalga'da da kamera sokaktadır, karakterler gizemlidir, oyuncular sıradan insanlar ya da mesleğe yeni başlayanlardır, konuşmalar doğaçlamaya açıktır ve gerçeğe uygun diyaloglar birbirlerinin üzerine biner, bütçe düşük tutulur, sanat eserinin yüzeyin dışına taşması gibi açık uçlu biten filmler de perdenin dışına taşar. Paris'in sokaklarında, kentte özgürce dolaşmak isteyen karakterlerin, Benjamin'in aylak aylak dolaşarak kenti gözlemleyen flaneur figürüyle benzerlik taşıdığı söylenebilir.

Belgesel ve kurmaca film arasındaki sınırları yıkmaya çalışan ve karakterleri toplum baskısına karşı bireyselliğiyle ele alan Yeni Dalga filmleri, içeriksel ve biçimsel bakımdan devrimci bir dönüşüme işaret etmektedir. Biçimde yapılan yeni denemeler (sıçramalı kurgu gibi), Benjamin'in "tek tek her resmin kavranma biçimi, önceki resimlerin oluşturduğu zincir tarafından belirlenmiş" şeklinde tasvir ettiği klasik anlatıya karşı geliştirilmiştir.

Dardenne Kardeşler Sineması

Benjamin'in "Aura'yı star kültü içinde yapay yollarla kuran sinema yerine insanı cerrah titizliğiyle inceleyen" kamera kavramını, birbirinden etkilenen kuramcılar ve sinemacılarla örnekledikten sonra, gerçekçi sinemanın günümüzdeki temsilcilerinden Dardenne Kardeşler'e ve onların sinema anlayışlarına geçebiliriz. Karakterleri çarpık toplumsal ilişkilerin içinde var olma mücadelesi veren, sinema anlayışları Akademisyen Philip Mosley'in "The Cinema of the Dardenne Brothers" kitabında "responsible realism (sorumlu gerçekçilik)" olarak adlandırılan Dardenne Kardeşler'in sinemaya sanatsal, toplumsal ve nihayetinde devrimsel bir işlevsel biçtiğini iddia edebiliriz.

Jean Pierre ve Luc Dardenne, 51-54 yılında, Belçika'da işçi bir ailenin çocukları olarak dünyaya gelmiştir. Luc Dardenne üniversite öğrenimi için felsefeyi tercih ederken Jean Pierre sinema ve televizyon eğitimi almış, öğrenim gördüğü mesleği yapmak ve para biriktirmek için bir fabrikada işçi olarak çalışmıştır. İki kardeş belirli bir miktar paraya sahip olduktan sonra siyasi belgeseller üretmeye başlamışlar, 1978 yılında da ilk belgesellerini çekmişlerdir.

Birçok belgesel film çektikten sonra kurmacaya yönelen Dardenne Kardeşler, 1996 yapımı Söz (La Promesse) ile uluslararası festivallerde başarı sağlamıştır. İkilinin bu filmle beraber bir sinema dili geliştirmeye başladığı söylenebilir. Yönetmenler, işsizlik, göçmen işçilik, zayıf aile ilişkileri, çalışma şartları gibi birçok toplumsal konuyu filmlerinde işlerken bu sorunların bireyin psikolojilerinde yarattığı tahribatı minimal bir dille anlatmayı amaçlamışlardır. Dardenne Kardeşler, kameralarının filmlerinde yer aldığı konumu açıklarken “Kamera aktörler için engel olmamalı, ‘uyum sağlayan kamera’ olmalı” cümlesini kullanmışlardır. Kameranın aldığı bu konum da, Benjamin’in makalesinde “optik bir test aygıtı” olarak oyuncuyu test eden kamera eleştirisine karşı bir yerde durmakta, oyuncu karşısında edilgen bir kamera tanımı sağlamaktadır. Dardenne’lerin omuz kamerası, oyuncunun peşinde koşan kameradır. Etki, kurguyla değil bizzat karakterlerin doğal oyunculuğuyla sağlanmaktadır.

Dardenne’lerin filmografisinde tek karakter üzerine yoğunlaşılır. Yönetmenler, karakterlerin konuşmalarının “mükemmel olmaması” gerektiğini vurgulamıştır. Zaten oyunculara doğaçlama alanı bırakmaktadırlar. Sinematografik anlayışlarında ajitatif fazlalıklara yer yoktur. Müziği hemen hiç kullanmazlar ve klasik anlatının tersine senaryolarında bir sonraki sahneye dair ipuçları bulamayız. Bu da çıplak bir şekilde resmedilen karaktere bir gizem boyutu katmayı sağlamaktadır. Ana karakter -ne kadar mağdur olsa da- yanlışlarıyla beraber verilir, mağduriyetinin somut bir müsebbibi yoktur; izleyiciyi katharsis’ten uzak tutmak amaçlanmaktadır. Bununla beraber, hareketli kamerayla onların mücadelesine ortak olduğumuz için, kendimizi mesafeli bir bakışla da sınırlayamayız. Kamera Belçika sokaklarına, alt sınıftan insanların yüz ifadelerine, hareketlerine odaklanmıştır. Bu kamera, denilebilir ki, Benjamin’in görsel-bilinçaltının bilgisini veren kamera tanımının güncel bir örneğidir. Bireyin psikolojisinin belgeselvari bir sadelikte anlatılması ve yüzleri ve bedenleriyle sağlanan Aura, devrimci işlevi de beraberinde getirecektir.

Dardenne Kardeşler’in filmografisinde yer alan önemli iki film, bu devrimci işlevi sorgulamak için yardımcı olabilir.

Rosetta

17 yaşında, alkolik annesiyle beraber karavanda yaşayan, Rosetta isimindeki yoksul bir işçi kızın hayatını anlattıkları 99 yapımı filmidir. Rosetta’nın zor maddi koşullar içerisinde var olma mücadelesi anlatılmaktadır. Diğer yandan, izleyici Rosetta’da, ergenlik-gençlik arasında dönemde olan bir kızın tutarsız psikolojisini görebilmektedir. Filme ismini veren Rosetta’nın

zorlukların üzerinden gelen bir kahraman olarak değil birçok sorunla boğuşup hayatta kalmaya/var olmaya çalışan sıradan bir insan olarak algılanması istenmektedir.

Film, Rosetta'nın işten kovulma sahnesiyle başlar: Deneme süresi sona ermiştir ve patronu işten çıkması gerektiğini söyler. Rosetta patronuyla itiş-kakış içine girer, kendisini atölyeden çıkarmaya çalışan özel güvenliklere rağmen iş yerindeki duvarlara tutunur. İzleyici burada Rosetta'nın tüm bedeniyle mücadele ettiğini görür. Daha sonra da başka bir iş elinden alınırken, çalıştığı yerdeki çuvallara sarılmasını ve ayrılmama mücadelesini de izleyecektir. Kendisini konuşmalarıyla tam olarak ifade edemeyen, sözcükleri yetersiz kalan Rosetta'nın bedeniyle verdiği bu mücadele Dardenne Kardeşler'in bir söyleşi sırasında sarf ettiği "Bizim yaptığımız şey oyuncunun bedeni-fizikselliği üzerine çalışmak" sözleriyle uyusmaktadır. Rosetta sürekli iş bulmaya çalışacak ve ağır yükümlülükler altında taşıyamadığı bedeni, sürekli hırpalanacaktır. Annesi tarafından göle atılacak, tüp taşırken düşecektir...

Hayatın üstesinden yalnız başına gelmeye çalışan Rosetta'nın kendisini "büyük insan" olarak yetiştirmeye çalışması, yatmadan önce kendisiyle konuşarak hayata dair öğütler verdiği sahne filmin etkileyici kısımlarındandır. "Marjinal olmayacağım", bu sahnede kendisine verdiği öğütlerden biridir; çünkü hayatını kazanmak için suç işlemek istemez. Ama film boyunca "ahlaki" davrandığını da söyleyemeyiz. Öyle ki kendisinden hoşlanan gencin işini kapmak için onun bir açığını bulup patrona şikayet etmiştir. Film, böylece "var olmak" ile "ahlaklı olmak" arasındaki ilişkileri/çelişkileri de sorgulatar. Rosetta'nın film boyunca gülümsediği tek an ise o gencin yerine çalıştığı waffle satılan mekanda müşterilere gülümsediği zamandır.

Kamera Rosetta'nın peşinden ayrılmaz. Onun burnunu silmesini, yiyecek başka bir şey olmadığı için tek bir yumurtayı haşlayarak soymasını, yaşadıkları karavana giderken çamura bulanmasını diye ayakkabılarını değiştirmesini tüm ayrıntılarıyla izleriz. Bu ayrıntılar, Rosetta'nın hayat mücadelesini ortaya koyar. Detaylarla bütünselliğe kavuşan bu anlatıma, duygusal konuşmalar ya da müzik eklemeye gerek yoktur. Rosetta'nın intihar etmek için açtığı tüpün boş olması filme yeterince gerçekçi ve derin bir duygusallık katmaktadır. ...

Rosetta'nın, yaşamaya tutunmaya çalışan bir kızın psikolojisini derinlikle yansıtmaları bakımından sinemanın devrimci işlevini yerine getirdiğini söyleyebiliriz. Bu işlev hem sanatsal hem de toplumsal alanda kendisini ayrı ayrı göstermiştir. Rosetta, 99 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazanırken Belçika'da "Rosetta Planı" olarak bilinen düzenlemelere zemin hazırlamış ve çocuk işçi haklarında düzenlemelere gidilmiştir.

İki Gün Bir Gece (Le gamin au vélo)

2014 yapımı bu film, ülkemizde SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) tarafından “yılın en iyi filmi” seçilmiştir. Bu sefer başkarakter olgun bir kadındır. Sandra ismindeki karakteri Fransız aktris Marion Cotillard oynamaktadır. Başrolde ünlü bir film yıldızının yer alması, starlar yerine genç ve gösterişsiz oyuncularla çalışan Dardenneler için tezat gibi görünse de yönetmenler, film için verdikleri bir söyleşide Cotillard’ı Aura’sı nedeniyle seçtiklerini vurgulamıştır. “Bizim için onun fotoğrafı değil etkisi önemliydi” diyen Dardenneler, Marion ile filmin başındaki duygusal çöküş sahnesini çalıştıklarını ve sonra da İki Gün Bir Gece için yola koyulduklarını belirtmiştir.

Psikolojik sorunları olan Sandra’nın, tedavi gördüğü süreçte ara vermek zorunda kaldığı güneş paneli atölyesindeki işine son verilmiştir. 16 işçinin çalıştığı atölyede, Sandra’nın haberi olmadan kalıp kalmaması için oylama yapılmış ve 14 kişi olumsuz oy vermiştir. Sandra’nın işten ayrılması karşılığında işçilere 1000 Euro’luk prim teklif edilmiş, çoğu bunu kabul etmiştir. Film, izleyiciyi çoğu göçmenlerden oluşan alt sınıftan insanların verdiği bu kararın üzerine izleyiciyi düşünmeye teşvik ederek başlamaktadır. Sandra, hafta sonunda 14 kişiyle konuşup çoğunluğunu tekrar yapılacak oylama için ikna edebilirse işine dönecektir.

Dardennelerin yine film boyunca karakteri takip eden omuz kamerası, Sandra’nın ifadelerine odaklanmakta ve Cotillard’ın etkili oyunculuğu, yarattığı Aura’yla beraber izleyiciye bu tedirginliği-umutsuzluğu hissettirmeye çalışmaktadır. Yine de izleyicinin, karakterin ifadeleriyle derinlik kazanan ruh haliyle özdeşleşmesine imkan tanınmamaktadır. Çünkü, Sandra’nın tek tek çaldığı kapıların arkasındaki yaşamlar, Sandra’nın yerine primi tercih etmek için meşru gerekçelere (borç, plan...) sahiptir.

Sandra karakteri, Hollywood’un klasik anlatısındaki gibi bir “başarıya ulaşan kahraman” olarak değil sıradan bir insan psikolojisinin toplumsal bağlamdaki yakın plan portresi olarak aktarılmıştır. Amacı belirli bir düşmanla savaşmaktan öte mücadele gücünü bulmaktır. Dardenneler de bunu “Yapmak istediğimiz şirketi, toplumu ya da iş ortamının rekabetçi doğasını parmakla gösterip onlardan birini suçlamak değildi” şeklinde belirtmiştir.

Film, parçalanmış bir işçi sınıfı, dağınık bir toplum ve çöküntüye uğramış bir insan portresi çizerken, Sandra adım adım dönüşüm geçirerek kendisini daha güçlü, umutlu ve mutlu hisseder. Sandra’nın film boyunca yüzündeki tek gülümseme ifadesi de bu mücadele gücünü somut bir şekilde hissetmesiyle oluşmuştur. Filmin bütününde sermayenin yıkıcı doğasının

insan psikolojisindeki karşılığı incelenmiş, iki gün bir gecelik kısa bir mücadele ve dayanışma arayışının sonunda gerçekçi bir psikolojik değişim ortaya konmuştur.

TEMEL KAYNAKLAR

Benjamin, W. (2008). Pasajlar. Ahmet Cemal (ev.). İstanbul: YKY

Kracauer, S. (2015). Film Teorisi. Özge elik (ev.). İstanbul: Metis

zarıslan, Z. (Ed.) (2013). Sinema Kuramları 1. İstanbul: Su