

# **SESSİZLİĞİN BAKIŞI FİLMİNDEKİ SESSİZLİĞİ VE BAKIŞLARI ÇÖZÜMLEME DENEMESİ: SANATSAL KULLANIM İLE BİLİMSEL DEĞERLENDİRMEYİ ÖZDEŞ ALGILAMAK MÜMKÜN MÜ?**

## **Öz**

*Look of Silence* (Sessizliğin Bakışı, Oppenheimer, 2014) 1965 yılının Endonezya'sında, "komünistlere" yönelik işlenen cinayetlerin izlerini sürerken yaklaşık 50 yıl sonra yaşanan yüzleşmelere odaklanır. Bu belgeselin çalışma için önemi, filmin belgesel sinema hakkında temel bir soru için tartışma ortamı sağlamasıdır: Belgesel sinemanın, bilimsel ve sanatsal yaratı arasında konumu nedir? Çalışmanın ilk bölümünde, Benjamin'in (2002) "cerrah titizliğinde görsel bilinçaltını inceleyen kamera" tespiti ödünç alınarak belgesel filmdeki gerçekliğin bilimsel ve sanatsal değerine ilişkin görüşler sunulacaktır. İkinci bölümde, *Sessizliğin Bakışı* filminde yakın planları tercih eden ve sessizliği bir motif olarak kullanan Oppenheimer'ın bireysel ve toplumsal acıları aktarma yöntemi çözümlenecektir. Geçmişe yönelik bir hesaplaşmanın güncel görünümleri olan yüzleşme ve kriz anları üzerinde durulacak; ayrıntı çekimlerdeki kişisel ifadelerin, doğallığın ve sessizlik motifinin kullanımları incelenecek ve de filmin belgeleme / estetik etki yaratma işlevleri sorgulanacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Sessizliğin Bakışı, yüzleşme, sessizlik motifi, görsel bilinçaltı

## **A Look at the Silence and Glances in *Look of Silence*: Is It Possible to Perceive the Artistic Application and Scientific Valuation in an Identical Way?**

### **Abstract**

*Look of Silence* (Oppenheimer, 2014) traces back the massacre which is carried out communists in 1965's Indonesia and focuses on confrontations which are after about 50 years. The aim of selecting this documentary film is to provide a platform about the documentary cinema: What position is documentary cinema between scientific and artistic creation? First chapter, borrowing Benjamin's thesis that "the camera which is meticulous like surgeon and examines visual subconscious", presents views about scientific and artistic value of documentary film. Second chapter decipher the silence motif and close-ups in *Look of Silence* which are Oppenheimer's method to convey to individual and social pains. The article elaborates

moments of confrontation and crisis, uses of close-up gestures, naturality, silence motif and examines functions that documenting and aesthetical influence.

**Keywords:** Look of Silence, confrontation, silence motif, visual subconscious

## 1. Giriş

Nesnesi gerçeklik olan ve gerçeği bir hammadde olarak kullanan belgesel sinemaya dair düşünce pratikleri; etik ve teknik tartışmalarla beraber, yapısal bir sorunun cevabını aramaktadır. Belgesel sinema bilimsel bir çalışma olarak mı düşünülmeli yoksa sanatsal bir yaratı olarak mı kabul edilebilmelidir? Böyle bir tartışmada, sinematografin / kameranın teknik yapısını, sinemanın iletişimsel ve estetik amaçlarını, imgeyi, sosyal bilimcinin etik sorumluluklarını birbiriyle ilişkileri içinde düşünebilmek; belgesel sinemacının sanatsal ve bilimsel alandaki konumlandırılması için gerekli olmaktadır.

Elbette, belgesel sinema homojen bir yapı olarak düşünülmemeli, her film kendi içindeki özerkliği ve anlamıyla değerlendirilmelidir. Yine de fotoğraf, sinema ve belgeselin gerçeklik ve estetikle ilişkisi hakkındaki başlıca fikir yürütme çabaları dikkate alınmalıdır. Bu noktada, öncelikle, sanatın teknik yolla yeniden üretimini tarihsel sürekliliğinde inceleyerek sinemanın ve fotoğrafın işlevsel yapısını değerlendiren Benjamin'in (2002) düşünsel çerçevesini dayanak almak yardımcı olabilir. Benjamin'in, sinemanın sahip olduğu yenilikçi potansiyeline ve kameranın devrimci işlevine dair düşünceleri, "sanatsal kullanım ile bilimsel değerlendirmeyi özdeş olarak algılanabilir kılması" olarak özetlenebilir. Benjamin'in satır araları okunduğunda; nesnesine bir cerrah gibi yaklaşan kameranın, devrimlerin zamanla ve ruhsal motivasyonla ilişkisini göstermesi ve düşündürebilmesiyle, görsel bilinçaltının kamera aracılığıyla incelenebilmesiyle, bu özdeş algılamının mümkün olabileceği anlaşılabilmektedir (2002, s. 69-72). Peki, bu devrimci işlevi belgesel sinemanın yapısında görebilmek ya da bir belgesel ürününü bu işlevsellikte değerlendirmek mümkün olabilir mi?

Bu çalışmanın amacı; tarihsel bir olayın günümüzdeki özneler üzerindeki etkisine, insan gerçekliğini temel alarak odaklanan *Look of Silence* (Sessizliğin Bakışı, Oppenheimer, 2014) belgeselinin görsel-işitsel ayrıntılarını incelemek ve çokanlamlı yapısını, bu bağlamda değerlendirmeye çalışmaktır.

## 2. Görsel Bilinçaltını İnceleyebilen "Cerrah Kamera"

Benjamin, 1935/36 yıllarında kaleme aldığı, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* başlıklı makalesinde, teknikle beraber çoğaltılıp her yere ulaştırılabilen sanatsal eserde yiten özel atmosfer kavramına dikkat çekmiştir. Benjamin'e göre, yeniden üretimde eksik olan yan, sanat yapıtının "şimdi ve burada"lığı, bulunduğu yerde biricik niteliğini taşıyan varlığıdır (2002, s. 53). Yeniden üretim tekniğinde nesnenin özel atmosferinin kaybolduğunu savunan Benjamin, yeniden üretilmiş olanın geleneğin alanından koparıldığını; sinemanın da en olumlu yönüyle bile "bu yıkıcı ve arındırıcı yönüyle" değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir (2002, s. 55).

Sanat yapıtlarının geleneğin bağlamına yerleştiği ortamın büyü törenleri ve dinsel törenler olduğunu ve sanat eserinin kült değerinin güzele hizmet etmesinden kaynaklandığını savunan Benjamin (2002, s. 58), fotoğraf alanında sergileme değerinin kült değerini geri plana ittiğini de belirtmiştir. Fotoğraftaki kült değeri ile sergileme değerini tartışmaya açtığı noktada Benjamin'in şu tespitleri dikkat çekicidir:

Ancak kült değeri geri çekilirken belli bir direnişte de bulunmaktadır. Son bir siper daha girmektedir; bu siper, insan yüzüdür. Fotoğrafın erken döneminde portrenin odak noktası oluşturması kesinlikle rastlantı değildir. Uzaktaki ya da ölmüş sevilenlerin anılarının canlı tutulması çabası, resmin kült değeri için son sığınaktır. Atmosfer (Aura) diye adlandırılan öge, eski fotoğraflarda, bir insan yüzünün gelip geçici ifadesinden bizlere son kez el sallamaktadır. Bu fotoğraflara hüznün dolu, eşsiz güzelliklerini kazandıran da zaten budur (2002, s. 60).

Benjamin sinemayı, yıkıcı ve devrimci işlevleriyle, ikili bir işlevsellikte ele almaktadır. Ona göre sinemada özel atmosfer, yapay yollardan kurulmakta, kapital tarafından desteklenen star kültü, kişiliğin büyüsunü konserve etmektedir. Diğer yandan, sinema "sanata ilişkin geleneksel tasarımlara yönelik devrimci bir eleştiriyi de gerçekleştirmektedir" (Benjamin, 2002, s. 66). Ressam ve "kameraman" arasındaki ilişki ile büyücü ve cerrah arasındaki ilişki arasında bir bağ kurulabilir; çünkü "ressam, çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakır, buna karşılık kameraman, olgunun dokusunun derinliklerine girer". Cerrah kamerayla beraber, "gerçekliğin aygıttan özgür görüntüsüne ilişkin istemi" karşılanmış olur (Benjamin, 2002, s. 69).

Sinema, resim ve tiyatro sanatlarıyla karşılaştırıldığında, daha geniş ölçüde çözümlenebilir bir niteliğe sahiptir ve bu durumda, "sanatla bilimin karşılıklı birbirlerinin içine girmelerini destekleyici bir 'eğilim' bulunmaktadır". Benjamin'in ifadeleriyle; "fotoğrafın daha önce çoğu kez birbirinden ayrı düşmüş iki niteliğini, sanatsal kullanımı ile bilimsel değerlendirilmesini özdeş olarak algılanabilir kılmak, sinemanın devrimci işlevlerinden biri olacaktır" (2002, s. 72). Sinemanın, sanatı ve bilimi iç içe kılan bu devrimci işlevi ise kameranın ayrıntılara girebilme, ayrıntıları yakalayabilme işlevinde saklıdır. Kamera, insanın

daha önce üzerine düşünmediği devinimlerinin ayrıntılarını gösterebilmekte, kameranın işlevleri ve yardımcı araçları devinimlerin zamanla ve ruhsal motivasyonla ilişkisi üzerine düşünülebilmesini sağlayabilmektedir. Dolayısıyla, Benjamin'e göre; "güdüsel bilinçaltı alanını ancak ruh çözümlemeyle öğrenebilmemiz gibi, görsel bilinçaltı konusunda da ancak kamera aracılığıyla bilgi edinebiliriz" (2002, s. 73).

Benjamin'in sinemanın teknik yenilikçiliğine dair düşünceleri, sinemaya biçtiği devrimci işlevde ortaya çıkmaktadır. Bu devrimci işlev, devinimin ayrıntılarını yakalayan, nesnesine bir "cerrah titizliğinde" yaklaşarak görsel bilinçaltına yönelik çözümleme yapılabilmesini sağlayan kamerada açığa çıkmaktadır. Ayrıca, "fotoğrafta bir insan yüzünün gelip geçici ifadesinden bizlere son kez el sallayan Aura"nın, insan gerçekliğini sanatsal ürüne dönüştürmeye çalışan ve insanın gerçek yaşantısındaki öznel ifadelerini/tepkilerini yakalayan belgesel sinema ürünlerinde de hissedilebileceği; belgesel sinemanın bu noktada, sanatsal kullanımı ile bilimsel değerlendirmeyi özdeş algılanmasını sağlayabileceği düşünülebilir.

### **3. Gerçeği, "Sanatsal Gerçeklik" Olan Belgesel Sinema**

Belgesel sinema, sanatçının gerçek nesneyle, gerçeklikle kurduğu özel ilişki bağlamında; bilimin ve sanatın iç içe geçtiği bir pratik olarak değerlendirilebilir mi? Mükerrrem'e göre "belgesel yapıt/eser, sözün tam anlamıyla, bir konu üzerine sanatçı düşünceleri demektir" (2016, s. 25). Mükerrrem, belgeselde saptanmakta olan yaşamsal malzemenin çekim öncesi bağımsızlığının söz konusu olduğunu, bunun belgesel yöntem biliminin temeli sayıldığını belirtmiştir. "Bu yöntem bilimi hayatın sanatsal kavrayışına yakın olduğu gibi, bilimsel kavrama ilkelerine de yakındır" (2016, s. 27).

Belgeselin bilim ve sanat arasındaki konumunu irdeleyebilmek için bilimsel ve sanatsal yöntemin/yaklaşımın irdelenmesi, karşılaştırılması gerekmektedir. Hayatın bilimsel tasviri neticesinde nesnel dünyanın soyutlanmış, sadeleştirilmiş, zarifliğini yitirmiş bir tarzda karşımıza çıktığını, bilimsel kavrayışın temelini, tekerrürlerin araştırmalarından oluştuğunu belirten Mükerrrem; sanatın yöntem biliminin ve özünün ise tekrarlanmayan, eşsizliğin buluşu sayılabileceğini savunmuştur. (2016, s. 29). Bu noktadan yola çıkıldığında, "tekerrür" ve "eşsizlik" arasında bir uzlaşım olmayacağına göre, belgeselin iki yöntem biliminin arasında konumlanması gerekmektedir. Mükerrrem de belgeselin tam ortada, bilim ile sanatın arasında, "komşuluklar" ortamında yer aldığını ifade etmiştir.

[...] belgesel ile bilimin yolları çoğu zaman birbirinden uzaklaşmaz, hatta ortalama noktalarında / orta noktalarda yakın ilişkide bulunurlar. Bu durumda, sadece bu yollardaki sapma alanları kısılır, yani bilimsel araştırmalarda bireysellik unsuru arka plana geçer. Bilimsel araştırmalarda olduğu gibi burada da (belgeselde) gerçeği benimseme oluşumunda kullanılan temel araç gözlem ve olguların elenmesidir, hipotezlerin/varsayımların ortaya çıkmasıdır (eser sahibinin tasarısı, ana konu, ana fikir) ve denetlenmesidir (ekim, kurgu) (2016, s. 31).

Gerçekliği seçen, yöneten belgesel sinemacının yaratıcılığı, Mükerrerem'e göre bir paradoks üzerine inşa edilmektedir. Bu paradoks; hayati olayları gerçekçi bir tarzda yansıtma zorunluluğu ile kuru ve düz gerçeklikten kaçınma, salt gerçekliğe takılmama zorunluluğu arasında oluşmaktadır (2016, s. 32). Aslankara ise, belgeselin "gerçeği" değil "gerçekliği" ele aldığını savunmuştur. Aslankara'ya göre gerçek, nesnenin kendisiyken "gerçeklik; nesnelerin öznenin bakışı doğrultusunda sıralanışı, nesnelere evrenindeki düzleme yerleşimi, özneyi sarmalayan ya da kuşatan yanlarıyla ortaya koyduğu etkidir, etkimedir, bütün bunların yarattığı karmaşadır" (2003a, s. 31). Belgesel sinema da tıpkı öteki sanatlar gibi insan gerçekliği ile ilgilenirken "insan gerçeğini" "insan gerçekliğine" dönüştürmektedir (Aslankara, 2003a, s. 32). Dolayısıyla, gerçekliği sanatsal gerçeklik olan ve bunu insanlarla ilintilenmişlik içinde sunan belgesel sinema, sanattır (Aslankara, 2003a, s.34).

Belgesel sinemayı tek başına, "sanat" ya da "bilim" dalı, alanı, disiplini, yöntembilimi olarak ele almak, kuşkusuz bütünsellikten uzak bir bakış açısı olacaktır. Bir belgeseli çözümlemek için, o yapıtta i içe geçen sanatsal gerçekliği ve yaşamsal gerçekliğin bilimsel malzemesini görebilmek, özdeş olarak algılayabilmek gereklidir. Çünkü Aslankara'ya göre, belgesel sinema da bütün öteki sanat dalları gibi bir "dokuma" eylemidir:

Belgesel sinemada bu dokumanın özgüsünü bilim ve belge, atkısını ise sanat belirler. Dokuyan ise tektir bunu; yönetmen. Kuşkusuz bilim adamlarıdır özgünün niteliğini belirleyen, başlangıçta bunu sağlam biçimde yerli yerine oturtan. Ne ki, ortaya çıkan dokumada bilim de, sanat da artık birbirinin içine yuvalanmıştır. Bilim ve sanat birbirine girişmiştir yani (2003b, s. 20).

Yönetmenin dokuduğu bir belgesel ürününde, sayısal bir formül gibi değişmez gerçeklikler ya da gerçekliklerin kesin sonuçları değil, insanla ilintili etkiler vardır ve insan etkisi, okanamlı ve duygu uyandırabilen yapısıyla sanatsal bir değer taşıyabilir. Örneğin belgesel, savaşı; bombaların insanları ve kentleri yok ettiği korkutucu yıkım istatistikleri olarak değil, bireyin dramı olarak yansıtılmaktadır (Aslankara, 2003a, s. 32). Bu çalışmada çözümlenecek *Sessizliğin Bakışı* filmi de tarihsel bir katliamın izlerini sürerken bireylerin dramını ele almakta, belleğin, adaletin ve umudun farklı görünüşlerini sanatsal bir anlatım içinde sunmaktadır.

#### 4.1 *Sessizliğin Bakışı* Filmindeki Tarihsel Gerçek ve İnsan Gerçekliği

ABD’li yönetmen Joshua Oppenheimer’in yönetmenliğini üstlendiği, 1965 yılında Endonezya’da yaşanmış olan siyasal katliamın 2000’li yıllardaki etkisini yakalamaya ve yansıtmaya çalışan *Sessizliğin Bakışı*’nın ilk sahnelerinde, yaşanan korkunç olay, şu cümlelerle özetlenmektedir:

1965’te Endonezya hükümetinin yetkileri ordunun müdahalesiyle devralındı. Aralarında sendika üyelerinin, toprak sahibi olmayan çiftçilerin ve halk arasında saygı gören düşünürlerin de bulunduğu, ordunun diktatörlüğüne karşı gelenlerin hepsi komünist olmakla itham edildi. Ardından yaklaşık 1 yıl kadar sonra, 1 milyona yakın “komünist” öldürüldü ve failleri hala meçhul (Oppenheimer, 2014).

Hobsbawm, 1950’lerle beraber bir “devrim kuşağı” oluşturan üçüncü dünya ülkelerinin, “küresel statükonun koruyucusu” ABD tarafından, Sovyetler komünizmiyle beraber bir tehlike olarak görüldüğünü ve ABD’nin bu tehlikeye karşı ekonomik yardım, ideolojik propaganda, resmi ve gayriresmi askeri yıkıcılık, savaş gibi elindeki bütün araçları kullanarak ve yerel rejimle ilişkiler kurarak savaştığını belirtmiştir (1996, s. 499). Belirli güç ve etkinlik kazanan komünist partilerin tasfiye edilme sürecinde Endonezya’da da yarım milyon komünist ve komünist olduğu düşünülen kişinin öldürüldüğünü belirten Hobsbawm, bunun belki de tarihin en büyük siyasal katliamı olduğunu savunmuştur (1996, s.500).

Yönetmen Oppenheimer, 1965 yılında yaşanan tasfiye ve katliam sürecinde yaşananları iki ayrı belgeselde, iki farklı boyutta ele almıştır. *Act of Killing* filminde (Öldürme Eylemi, 2012) katliama aktif olarak katılanları, işledikleri cinayetleri soğukkanlılıkla anlatırken gösteren Oppenheimer’in kamerası; *Sessizliğin Bakışı*’nda, katliam sırasında ağabeyi (Ramli) öldürülen Adi’nin cinayeti işleyenlerle yüzleşmesine odaklanmıştır. Söz konusu iki filmi, aynı bütünün bir parçası olarak gördüğünü ve bu bütünün, ikisinin toplamından daha büyük bir anlam içerdiğini belirten Oppenheimer, iki filmini şu şekilde özetlemiştir:

Ömrümün önemli bir kısmını bu iki filme adadım. Birincisi suçluların kazandığı durumda nasıl bir tarih yazacakları ile ilgiliydi. Aynı zamanda geçmişle, 1965’le ilgili değil, güncel durumla ilgili de bir film olması gerektiğini düşündüm. Çözümlememiş bir travma ile tüm toplum nasıl yaşamaya çalışıyordu? (Genç, 2015, s. 69).

Oppenheimer 10 yıldır bu konuyu araştırdığını ve projenin Ocak 2004’te somutlaşmaya başladığını dile getirmiştir (Genç, 2015, s. 72). 2001’de bir tarım birliği tarafından, diktatörlük sonrası plantasyonlarda yürütülen sendikal mücadeleyi filme almak için davet edilen

Oppenheimer, tarım işçilerinin güvencesiz çalışma ortamlarını, bir paramiliter grubun şirkete dilekçe veren tarım işçisi kadınlara yönelik saldırılarını görmüş ve bu grubun 1965'te yaşanan katliamla ilişkisi olduğunu öğrenmiştir.

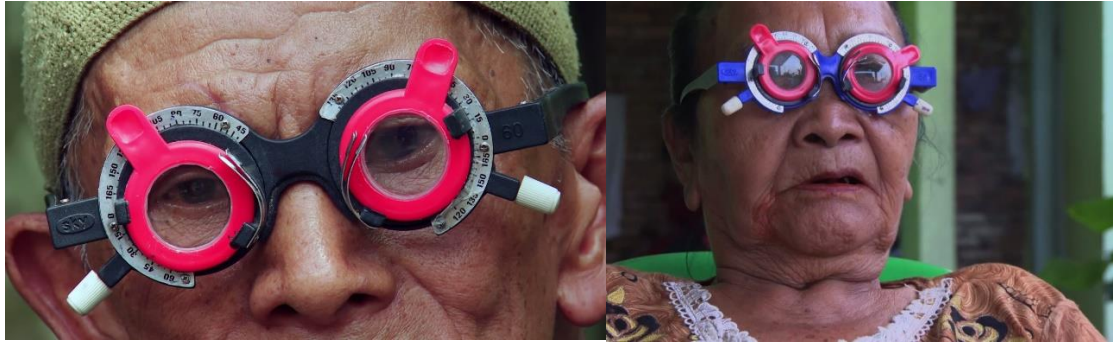
Kadınlar 1965'ten önce ailelerinin sırf sendikalı oldukları için komünistlikle suçlandığını ve öldürüldüklerini biliyorlardı ve bunun kendi başlarına gelmesinden korkuyorlardı. Kendi mücadelelerinin filmini yaptılar ve "Joshua daha sonra yine gel ve niye korktuğumuzun, bu katillerin niye hala iktidarda olduğunun filmini yap" dediler. İki filmin başlangıcı buydu (Genç, 2015, s. 70-71).

*Sessizliğin Bakışı* filmi, ilk film gibi 1965 yılından 2000'lere taşan tarihsel bir gerçeğin belgesi olmakla beraber; tedirginlik hisseden, adalet arayan insan gerçekliklerini de sunmaktadır. *Öldürme Eylemi*'nde cinayetin sorumlularının, pişmanlık hissetmeyen ve hatta gurur duyan ruh hallerinin incelenmesine olanak tanıyan Oppenheimer'ın kamerası, bu sefer mağdurların psikolojilerini, mağdur-fail yüzleşmelerinin görsel bilinçaltını sunmuştur. Ağabeyi katliamda öldürülmüş olan Adi, ilk film için çekilen cinayet anlatımları ve canlandırmalarından oluşan görüntüleri izledikten sonra onlarla yüzleşmek için harekete geçmiştir. Adi ile faillerin yüzleşme sahneleri ise yakın plandaki bakışlarla beraber, yüzleşmenin hareket boyutunu ve anlamsal yoğunluğunu taşımaktadır. Bununla beraber filmdeki sessizlik, gözlük, tırtıl gibi tekrar eden motifler; acı dolu bir belleğin, saklanmak istenen gerçeğin, umudun imgeleri olarak kullanılmıştır. Oppenheimer'ın tabiriyle bu film, sessizlik ve bellek üzerine bir şiirdir (Genç, 2015, s. 72).

#### **4.2 *Sessizliğin Bakışı* Filmindeki Görsel Bilinçaltı ve Sessizlik Motifi**

Filmin görsel-işitsel ayrıntıları çözümlenirken, tercih edilecek yöntemin mizansen çözümlene ve yapısalcı çözümlenmeden esinlendiğini belirtmek mümkündür. Genellikle kurmaca filmlerde; ışık, mekân, kostüm ve oyunculuk performanslarının incelendiği mizansen çözümlene yönteminin bu filmle ilişkili yanı; oyunculuk için çok önemli bir yer tutan kişilerin jestlerinin ve doğal atmosferin incelenmesidir. Bu noktada bunun bir esinlenme olduğunu tekrarlamak gerekir -ki bu filmdeki performanslar stilizasyonla oluşturulmamış doğal tepkilerdir ve atmosfer kurmaca bir yapı için yaratılmış olmayan doğal atmosferdir. Diğer yandan filmde tekrar eden motiflerin yan anlamlarının incelenmesi ve filmin genel söyleminin dayandığı bağlam üzerine düşünme çabası, "yapısalcı bir çözümlenmenin araçlarının kullanılması" olarak düşünülebilir.

*Sessizliğin Bakışı*'nin odaklandığı kişi -filmin başkarakteri olarak da düşünülebilecek- Adi, 44 yaşında bir göz doktorudur. Film de, yaşlı bir adamın, göz bozukluklarını ölçmek için kullanılan deneme gözlüğüyle (Şekil 4.1) gözüktüğü kısa bir planla başlamıştır. Bu yakın plandaki yüz, filmin tanıtımlarında da öne çıkarılmış ve afişlerinde kullanılmıştır. Sonraki sahnelerde bu gözlük, komünistlerin öldürüldüğünü bilmediğini iddia eden bir kadının yüzünde (Şekil 4.2) ve yine aynı yaşlı adamda görülecektir. İlerleyen sahnelerde, Adi'nin muayene etmek için evine geldiği bu adamın isminin İnong olduğu ve katliam yıllarında komünistlerin öldürülmesi için örgütlenen ölüm mangasının da (death squad) liderlerinden olduğu belirtilir. Adi'nin mesleğinden dolayı doğal bir sürecin parçası olarak ortaya çıkan gözlük takma edimi, ikiyüzlülüğün ve inkâr etmenin ölçüsü olarak bir imge işlevindedir. Daha iyi görebilmek için kullanılan bir nesne, inkâr eden ve görmek istemeyen bakışın çelişkili anlamını yüklenecektir. Dolayısıyla *Sessizliğin Bakışı*'nda ele alınması gereken ilk bakış, görememenin bakışı veya inkâr eden bakıştır.



Şekil 4.1 & 4.2 İnong ve yaşlı kadının, inkâr eden bakışlarını temsil eden gözlükler

İkinci sahnede Adi, televizyon karşısındadır ve katliamın sorumlularından bir kişiyi, işledikleri vahşi cinayetin ayrıntılarını anlattığı *Öldürme Eylemi* filminden bir sahnede izlemektedir. Adi'nin ilk yüzleşmesi; televizyon karşısında, ağabeyi Ramli'nin de içinde olduğu yüzbinlerce kişinin cinayetlerini üstlenen insanların sadist yanını tanımaya başladığı pasif bir yüzleşmedir. Adi'nin buradaki bakışı, görüntüdeki adamın coşkısına zıt bir şekilde; odaklanmış, düşünceli ve donuk bir bakıştır. Adi'nin buradaki izleme edimi ise onun harekete geçmeden önceki hazırlanma sürecini ifade etmektedir. *Öldürme Eylemi*'nin gösterime girmediği ve bu görüntülerin çekildiği 2012 yılında<sup>1</sup>, ilk filmin görüntülerinin öncelikle Adi'ye izletildiği ve cinayeti canlandıran / anlatan failerin görüntülerinin, sansürlenmiş gerçeğin medya alanına girmesini temsil ettiği düşünülebilir. Televizyon karşısındaki Adi, bir başka sahnede,

<sup>1</sup> Adi, belgeseldeki konuşmalarında yaşının 44 olduğunu, 1968'te doğduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla bu görüntülerin 2012 yılında çekildiği tahmin edilebilir. Ayrıca Oppenheimer, *Sessizliğin Bakışı'nın* çekimleri sırasında *Öldürme Eylemi*'nin bittiğini ama gösterime sokulmadığını ifade etmiştir (Genç, 2015, 73).



ABD televizyon kanalı NBC'nin eski bir haber videosunu izler. Bu haber videosunda, komünistlerin toplandığı ve öldürüldüğü Endonezya'ya bağlı Bali'deki kampın görüntüleri gösterilirken kampı tanıtan Endonezyalı kişinin “Şimdi Bali, komünistler olmadan çok daha güzel bir yer haline geldi”, “Bu adadan olduklarını iddia eden bazı komünist liderler, gerçek şu ki yanıldılar bence” ifadelerini duyar. Devam eden görüntüde Good Year logosunun olduğu belge gösterilirken, “Endonezya doğal kaynaklar bakımından zengin bir niteliğe sahip. Good Year lastik şirketi de bu zenginlikten faydalananlardan” sözleri haberi sunan kişinin ağzından duyulur. Bu görüntüler ve sesler, ABD'nin olaylardaki etkisini ve dönemin ekonomi-politik gerçeklerini içeriğinde bulunduran tarihsel bir belgedir ve “tanrısal dış sesin” kullanıldığı bir belgeselde, peşi sıra gelen konuşmalarla dönemi açıklayabilecek bir niteliğe sahiptir. Sessizliğin Bakışı'nda ise, doğrudan bilgi vermenin gücüne başvurmak yerine, gerçeğin kişiye olan etkisi vurgulanmaktadır. Haber videosunun gösterildiği sahnede de Adi'nin gerçeği izleyen gözleri, ilk yüzleşmenin merakını ve soğukluğunu taşımaktadır (Şekil 4.3).



**Şekil 4.3 İtiraf görüntülerini izlerken Adi'nin bakışları**

İki çocuğa sahip Adi'nin erkek çocuğunun gittiği okulun dersliğinde geçen sahnede, öğretmenin komünistlere karşı kanı oluşturmaya yönelik, antikomünist içerikte bir eğitim verdiği görülür. Komünistlerin acımasız olduğunu, Tanrı'ya inanmadıklarını söyleyen öğretmen, komünist çocuklarının hükümette çalışmasının yasaklanmasını da meşrulaştırmaya çalışır. Endonezya'daki eğitim kurumlarının ideolojik işlevlerine dair fikir sağlayan bu sahnede kamera, öğretmenlerini dinleyen çocukların bakışlarına yoğunlaşmıştır. Herhangi bir olumsuz duygu belirtisinden yoksun gözler, hayatı anlamlandırmanın başında olan çocukların doğal – belki de biraz şaşkın- bakışlarıdır. Kamera, yakın planlarla çocukların bakışlarına odaklanırken öğretmenin sesi duyulur ve içselleştirilmesi istenen “devletin sesi” ile sorgulamaksızın öğrenmeye açık olan çocukların bakışları aynı çerçeveye içine alınmış olur. Böylece, ideolojik bir

aygıt olarak işleyen eğitim kurumundaki siyasal işlev belirgin kılınırken, bu eyleme karşı savunmasız olan çocuklar da görsel olarak betimlenmiştir (Şekil 4.4).

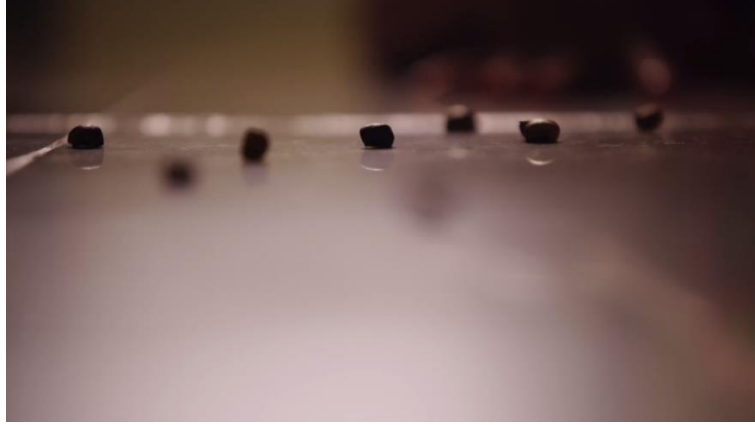


Şekil 4.4 Antikomünist bir içerikle anlatılan ders sırasında çocukların bakışları

Adi'nin ilk yüzleşmesi, muayene için gittiği İnong'un evinde yaşanır. İnong, komünistleri katletmesini meşrulaştırmaya yönelik sözler sarf eder ve onların Tanrı'ya inanmadıkları için öldürülmesi gerektiğini savunur. Önderlik ettiği kitleyle beraber insan kanı içtiklerini anlatan İnong'un mimiklerinin sürekli hareket halinde olduğu, tiklerinin konuşmalarına eşlik ettiği gözlenir. İnong'un kontrol edemediği tikleri, yaşlılığının beraberinde getirdiği "zavallılığı" hakkında fikir verirken yüzündeki bu kaos, insan kanı içen bir kitleye önderlik etmiş kişinin vahşi / sadist duygularının dışavurumu olarak bir yan anlam kazanabilmektedir. Adi, komünistlere yönelik inançların birer propagandadan ibaret olduğunu söylediğinde İnong sinirlenir, konuşmanın bitmesini ister ve yakın planlarla kamera, ikisinin bir süre birbirlerine bakmasını gösterir. Bu sessiz an, daha sonraki yüzleşmelerde de yaşanacağı üzere, yakınlarını kaybedenlerin yıllar süren sessizliğinin bir parçası ve vahşet karşısındaki insani suskunluktur.

Bu ilk yüzleşmenin ardından ise görüntüde, filmin ikinci planında da gösterilen kozalar belirir. Bu kozalar yine hareket etmektedir; bu hareket ise kelebek olmak için kozalarından çıkmaya hazırlanan tırtılların (Şekil 4.5 ) hareketidir. İlk yüzleşmeden sonra, insan dışındaki doğayla yaratılan bu hareket; adaletin ortaya çıkma ihtimalini, umudu içinde taşıyan bir devinim olarak görülebilir. Kozaların gösterildiği sahneden hemen sonra çerçevede, sessizlik içinde –doğanın sessiz uğultusu içinde- bir nehir yer alır. Bu nehir, Adi'nin ağabeyi Ramli'nin de vahşice öldürüldüğü, komünistlere yönelik katliam yerlerinden biri olan Yerdegezen Nehri'dir (Snake River). Nehrin sessizliği, filmde bir motif olarak kullanılmış, hissedilir bir şekilde yinelenmiştir. Bu sessizlik motifi, cinayetleri örtbas edilen insanlara yönelik gerçekleşmeyen adaleti ve insanların sesini çıkaramadığı bir baskı iklimini düşündürmektedir.

Dolayısıyla, yüzleşmelerdeki kısa sessizlik anlarıyla beraber düşünülecek olursa, doğanın uğultusuyla yaratılan sessizlik; vahşetin ve iktidarın şiddeti / baskısı altında ezilmeye çalışılan ve duyulmayan bir insanın çılgınlığını andırmaktadır. Böylece doğa, film evreninde salt bir “güzellikten” ibaret değil, insan duygularının, açığa çıkmamış umutlarının ve adalet arayışının bir uzantısı olarak resmedilmiştir.



**Şekil 4.5 Filmde bir imge olarak kullanılan kozalar**

Adi'nin sonraki iki yüzleşmesinin muhatapları, Yerdegezen Nehri'ndeki katliamlar için örgütlenen ölüm mangalarının (Komando Aksi) genel kumandanlığını yapmış olan Amir Siahaan ve bu mangalarda genel sekreterlik görevi yapmış olan –filmde ismi belirtilmeyen– kişidir. Adi'nin konuştuğu iki kişi de sorumluluklarını kabul etmemişler, onlara verilen görevleri yerine getirdiklerini söylemişler ve gözdağı niteliğinde konuşmalar yapmışlardır. Amir, Adi ile yüzleşmesi sırasında sert ve kendinden emin bakışlarıyla görülürken (Şekil 4.6) aralarında sık sık sessizlikler yaşanır. Adi, ülkenin hala diktatörlükle yönetilmesi durumunda kendisine ne yapacağını sorduğunda Amir, “Bunu hayal edemezsin” cevabını verir. Aralarında tekrar bir sessizlik anı başlatan bu cevap, düşüncesini değiştirmeyen iktidarın göstergesidir. Faillerden suçlarını kabul etmelerini bekleyen Adi'nin sessizliği ve bakışlarını failden çekerek yere doğru yöneltmesi (Şekil 4.7), tekerrür etme olasılığı olan şiddet dolu bir tarihin düşünceleri olarak yorumlanabilir. Bu sessizlik sırasında, ikisinin bakışları da art arda birkaç defa gösterilirken aksiyon, bakışlarının gerilimiyle sağlanır.



**Şekil 4.6 & 4.7 Amir'in ve Adi'nin yüzleşme sırasındaki bakışları**

Aksi, ölüm mangalarının genel sekreterliğini yapmış olan kişiyle görüştüğünde ise, bu sefer “yüzsüzlüğün bakışlarıyla” karşılaşır. Yaptıklarını, konumuyla meşrulaştırmaya çalışan kişi “İyi bir insan olmasaydım insanlar beni tekrar seçmezdi” sözleriyle bulunduğu politik konumu da kanıt göstererek –bu konum da filmde belirtilmez- fiillerinden dolayı pişman olmadığını belirtir. Vicdanının rahatlığı, bir politikacı olmasıyla da ilişki kurulabilecek retoriğine ve konuşma sırasındaki ifadelerine yansır. Adi, yüzleşmenin ağırlığıyla kendisini rahat hissetmediğini belli edip gözlerini kaçırarak konuşurken karşısındaki kişi, konunun içeriğinden bağımsız bir şekilde gülümsemeye devam eder (Şekil 4.8). Yalnızca Adi'nin ağabeyinin katliamda ölmüş olduğunu öğrenince, kısa süre tedirgin bir bakış sergileyen (Şekil 4.9) politikacı, konuşmanın uzamasıyla; geçmişi “kurcalamanın” bu olayları tekrar yaşanmasına sebep olacağını söyleyerek gözdağı vermiş olur. Bu konuşmanın ardındaki sahnede, bir geçiş unsuru olarak nehir gösterilir. Bu nehir planı, konuşmanın içeriğiyle bağlantılı bir şekilde, ölümlerin sessizliğini / sesini temsil eden bir motiftir.



**Şekil 4.8 & 4.9 Adi'nin konuştuğu politikacının yüzleşme sırasındaki ifadeleri**

Adi, dayısının gözlerini muayene etmek için evine gittiğinde ise kendisini, öngörmediği bir yüzleşmenin ortasında bulur. Çünkü dayısının 1965'i takip eden katliam ve tasfiye süreci yıllarında hapisane muhafızı olduğunu öğrenir. Adi, bu durumu sorgulamak için dayısına; ağabeyinin de hapisanede tutulan ve kamyonlarla katledilmeye götürülen kişiler arasında olduğunu ve de bunu bilip bilmediğini sorduğunda, dayısının içinde yaşadığı çelişkili duyguları dışa yansıttığı gözlemlenebilir (Şekil 4.10). Üzerinde hissettiği baskıdan dolayı rahat olmadığı

gözükür ve vicdanını aklama çabası, yüzünden okunabilir bir şekilde dışavurulur. Bu konuşma esnasında dikkat çekici olan, dayısının Adi'ye, komünistlerin de masum insanlar olmadığını söyledikten hemen sonra gülümsemesi olur. Gözlerinin dolmuş olduğu görülen Adi, bu konuşmadan sonra sessizleşir ve çevresine bakınır. Onun sessizliği bu sefer, bir akrabasının suçu kabullenmeyip geçmişini meşru kılma çabasından kaynaklanır. Katliamın, aralarında kan bağı bulunan bir grubu, bir aileyi parçaladığı durumda sessizlik, söylenecek bir şeyin kalmamasıdır.



Şekil 4.10 Adi ve dayısı arasındaki yüzleşme sırasında dayısının dışavurduğu duygular

Filme, görsel bilinçaltının en belirgin bir şekilde gözlemlenebileceği bölüm, bir “yüzleşme üçgeninin” kurulduğu sahnedir. Adi, cinayetlerin yaşandığı süreçte ölüm mangalarından birisinde olduğu anlaşılan ve zorlukla hareket edip konuşabilen bir adamla yüzleşmek için onun evinde bulunmaktadır. Bu kişinin yanında kızı da yer almaktadır ve fail, cinayetlerini soğukkanlılıkla anlattıkça kızı da anlatılanlara şaşırır ve şaşkınlık duygularını bastırmak için gülümsemeye çalışır. Çinlileri korkutmak için bir kadının başını kesip onların arasına attığını, cam kesiklerinin bir kişiyi öldürmesi için yeterli olduğunu söyleyen babasının hemen yanında oturan kızı, onunla o anda yüzleşmenin anlık tepkilerini sergilerken beklenmedik bir şekilde, yüzleşmenin taraflarından biri haline gelir. Babası, “delirmemek için” öldürdüklerinin kanını içtiğini ifade ettiğinde kadının gözbebekleri, düşünceli olduğu anlaşılabilir bir şekilde, hızlıca hareket ederken gözlenebilmektedir. Böylece, kadının anlık duygu değişimleri ve duygularını bastırmaya yönelik her davranışı kameranın yakın çekiminde kayda alınmış ve psikolojisinin dışavurumları, farklı çözümlenmelere açık bir şekilde yansıtılmıştır (Şekil 4.11). Babasının anlattıklarına, “Ben bu kadarını bilmiyordum. Açıkçası ürperdim” sözleriyle tepki veren kadın, duygularına hakim olmaya ve hissettiği suçluluk

duygusundan da dolayı Adi'ye sık sık gülümsemeye çalışır. Adi, ağabeyinin katliam sürecinde öldürülenlerden biri olduğunu söylediğinde ise Adi'yle kurduğu empati ilişkisi, kaşlarının anlık deviniminde görülebilmektedir. Daha sonra kadın, Adi'den babası adına özür diler ve babasının bir süre sonra evden gitmesini istediği Adi ile kucaklaşarak vedalaşır. Bütünsel anlamda belgeselin bu bölümü / sahnesi duyguların güçlü dışavurumuyla ve bir yüzleşmenin yoğunluğunu tüm anlarıyla yansıtmaya çalışarak filmin en güçlü sahnelerinden biri olarak düşünülebilir.



Şekil 4.11 Adi'nin bir faille yüzleştiği bölümde, failin kızının duygu değişimleri

Bu yüzleşme bölümünden sonra, doğanın “sessiz uğultusuna” geçiş yapılır ve Adi'nin yaşlı ebeveynlerinin evi, dış çekimle gösterilir. Evlerinin içinde anne, babaya Ramli'nin öldürüldüğünü hatırlayıp hatırlamadığını sorar. Babanın hatırlayamaması üzerine annesi sessiz kalır. Filmde, isimleri belirtilmeyen anne ve baba, sık sık, gündelik yaşam deneyimlerinin içinde gösterilmiştir. 1909 doğumlu baba, zor işitmekte, görememekte, yürüyememektedir ve hatırlama güçlüğü çekmektedir. *Sessizliğin Bakışı*'nin başından sonuna dek, evleri doğanın sessizliğiyle gösterilen Adi'nin ebeveynleri, yaşayan bir tarihin bedenleridir. Anne, birkaç kez, yaşlı eşinin ihtiyaçlarını giderirken, örneğin onu yıkarken görülmüştür. Oğullarını genç yaşta kaybeden ikili, ölmeye gösterilen direncin vücut bulmuş hali gibidir. Öyle ki bir sahnede anne, yatağında yavaşça mekik çekerken, spor yaparken gösterilmiştir. Onlar, doğanın sessiz uğultusu içindeki evlerinde ölmeyi beklemekte ama yaşamakta ısrar etmektedir. Örneğin, filmin son sahnelerinde anne, ellerindeki hareket halinde kozalarla, yani kısa bir süre sonra doğacak kelebeklerle konuşur. Sonraki planda ise, gece çekiminde, otomobil ışıklarının aydınlattığı ormandaki yol yer alır. Bu yol, bir gece evlerinden alınarak öldürülen oğulları Ramli'nin gelmesini umut ettikleri yol olarak düşünülebilir. Film boyunca arka planda susmayan uğultu

da, böceklerin gece topluca çıkardıkları seslerdir ve belki de o gecenin hatırası seslendirilmektedir. Filmin son sahnesi de karardığında ve jenerik yazıları akmaya başladığında baba, -oğluna çağrı olarak da düşünülebilecek- bir şarkı seslendirir. Böylece; umudun, itirafların, yüzleşmenin, doğanın iç içe geçmesinden oluşan film, “bellek ve sessizlik üzerine bir şiir” olarak sona ermiş olur.

### **Sonuç**

*Sessizliğin Bakışı*, Oppenheimer’in önceki filmi *Öldürme Eylemi* ile beraber tarihin en büyük siyasal katliamlarından birini; faillerinin ağızından duyulan itiraflarla belgeleme işlevi görmektedir. Oppenheimer’in kamerası, kişileri yakın planlarla çekerek onların ani tepkilerini yakalamış, bireylerin “eşsiz” ve “biricik” duygu durumlarını yansıtmıştır. Ayrıca “sessizlik” gibi motifleri kullanarak, sözle anlatılamayacak sanatsal anlamlar yaratmıştır. Eserin sanatsal kullanımı ile bilimsel değerlendirmesi aynı algıda buluşturulmuş; bakışların ve motiflerin incelenmesiyle, ruh haline dair çözümleme yapmanın, çokanlamlı yorumlara ulaşmanın imkânı oluşmuştur. Bu belgesel filmdeki doküman eyleminde, “bilim ile sanat birbiri içine yuvalanmıştır” ve bilimsel yöntem ile sanatsal yaratının çakıştığı bu yapımda tarihsel gerçek, “insan gerçekliğine” dönüştürülmüştür.

### **Kaynaklar**

Aslankara, M. S. (2003). Belgesel Sinema Sanat Değilse Nedir?. *Belgesel Sinema*, 2, 31-35.

Aslankara, M. S. (2003). Bilimsel ve Sanatsal Yaratının Çakışma Alanı Olarak Belgesel Sinema. *Belgesel Sinema*, 3, 17-21.

Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (Ahmet Cemal Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Genç, S. (2015, Kasım). Sessizliğin Bakışı Beni İyileştirdi. Joshua Oppenheimer’la söyleşi. *Yeni Film*, 37-38, 69-74.

Hobsbawm, E. (1996). *Kısa 20. Yüzyıl: 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*. (Yavuz Alogan Çev.).

Mükerrem, Z. (2016). *Belgesel Estetiği Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Literatürk.