T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SİNEMADA AŞKIN ÜSLUP VE TANRI ARAYIŞI

ENES SERENLİ
23715035

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ ERKAN ÇİÇEK

2025

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SİNEMADA AŞKIN ÜSLUP VE TANRI ARAYIŞI

ENES SERENLİ
23715035
ORCID NO: 0009-0008-8959-9115

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ ERKAN ÇİÇEK

HAZİRAN 2025

Enes Serenli tarafından hazırlanan “Sinemada Aşkın Üslup ve Tanrı Arayışı” başlıklı çalışma, **20/06/2025** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı Sanat ve Tasarım Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**İmza**
Dr. Öğr. Üyesi Erkan Çiçek	……..

Jüri Üyeleri	**İmza**
Doç. Dr. Bahadır Uçan	…….
Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş Topçu	……..

ÖZET

SİNEMADA TANRI ARAYIŞI VE AŞKIN ÜSLUP

Bu çalışma, Amerikalı film eleştirmeni, kuramcı, senarist ve yönetmen Paul Schrader'ın 1972 yılında incelemiş olduğu tez çalışmasını ve ardından "Transcendental Style in Film" adıyla yayınlanmış ve daha sonrasında 2017 yılında "Sinemada Aşkın Üslup" başlığıyla Türkçe'ye çevrilmiş ve İnsan Yayınları tarafından yayınlanmış metninden yola çıkılarak yazılmıştır. Çalışma, Paul Schrader'ın ortaya atmış olduğu ve kuramsallaştırdığı sinemanın aşkın tarafını ve bu aşkınlığın ve genel hatlarıyla sinemanın Tanrı ile olan ilişkisini ve sorgulamalarını inceler. Bu üslubun sinemada kullanılmasındaki en büyük sebeplerden biri "Kutsal Öteki" ile temasa geçmenin yollarını aramaktır. Schrader'e göre Ozu, Bresson ve Dreyer gibi döneminin en önemli yönetmenleri farklı kültürlere ait olmalarına rağmen aşkın üslubun etrafında birleşirler. Filmlerin dini ve manevi konuları ele alması gerekmese de aşkın, kutsal ya da ilahi olanı keşfettiklerini öne sürer.

Kutsalı aşağı çekmeye çalışan geleneksel dini filmlerin aksine aşkın bir tarza sahip filmler seyirciyi kutsalın seviyesine eriştirmeyi amaçlar. Bu noktada kutsalın seviyesine ulaşma arzusu Kierkegaard'ın deyimiyle "Tanrı Arayışı"na dayanır. Sinema tarihinde ise bu örneklere sıkça rastlanır. Yalnızca dinsel temalı filmlerle bunu ölçmek ise hata olur. Tanrı'ya dair arayış insanlık var olduğu günden beri hayatın her anında olduğu gibi, sinema var olduğu günden beri de birçok filmin içerisinde bulunur ve görünür. Bu bağlamda bu tez çalışması da Aşkın Üslup'un ve Tanrı'nın film içerisinde "göründüğü" birbirinden farklı anlara tanıklık etme gayretinde olacaktır. Tüm bu izlenimler sonucu ise "Aşkın Üslup" ve "Tanrı Arayışıyla" filmlerin izleyicisine neler vadettiğine dair eleştirel sorgulamalar ve sonuçlandırmalar yapılacaktır. Bu çalışma esasen film içerisinde "görmenin" ve "aşkınlığa ulaşmanın" yollarını arayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Aşkınlık, Tanrı, Kutsal, Arayış

ABSTRACT

TRANSCENDENTAL STYLE AND THE SEARCH FOR GOD IN CINEMA

This study is grounded in the thesis completed in 1972 by American film critic, theorist, screenwriter, and director Paul Schrader. The work was subsequently published under the title Transcendental Style in Film and translated into Turkish as Sinemada Aşkın Üslup by İnsan Publishing in 2017. The primary objective of this research is to examine the transcendent dimension of cinema as conceptualized by Schrader, with a particular focus on the notion of transcendence and its relation to the divine within the cinematic context. One of the principal motivations underlying the application of this stylistic approach in film is the aspiration to establish a connection with the Sacred Other. According to Schrader, the most distinguished directors of their respective eras—such as Yasujirō Ozu, Robert Bresson, and Carl Theodor Dreyer—despite originating from diverse cultural milieus, collectively embody the aesthetic and philosophical principles of the transcendental style. Schrader asserts that even when films do not overtly engage with religious or theological subject matter, they may nonetheless reflect an implicit engagement with the sacred or the divine.

In contrast to conventional religious films, which tend to portray the sacred within an immanent, worldly framework, films adopting a transcendental style endeavor to elevate the viewer toward the realm of the sacred. In this regard, the pursuit of the sacred resonates with Søren Kierkegaard's philosophical notion of the "Search for God." This pursuit has manifested itself in various forms throughout the history of cinema. However, it would be reductive to confine such manifestations solely to films with overtly religious themes. The human quest for the divine has been a persistent existential motif since antiquity, and its cinematic expressions have likewise been evident since the early days of the medium. Accordingly, this thesis seeks to identify and analyze instances in which the transcendental style and the presence of the divine are rendered perceptible within the cinematic form. Through these analytical encounters, the study aims to articulate a critical framework for understanding the aesthetic and metaphysical dimensions of the transcendental style and the cinematic "Search for God." Ultimately, the research endeavors to explore how cinema may function as a medium through which transcendence can be both perceived and experienced.

Keywords: Cinema, Transcendence, God, Sacred, Search

ÖN SÖZ

Senelerdir içli dışlı olduğum ve hayatımın her anına şahitlik eden sinemaya dair bir yüksek lisans tezi yazmış olmak kendi adıma fazlasıyla mutluluk verici. Tez çalışmasının tamamlanmış olması elbette bir sonuçtur, fakat ön sözde değinilmesi gereken ise sürecin kendisidir. Ulaşmanın değil yolda olmanın kıymetini her seferinde hatırlatan bu tezi yazmak konusunda daima bana olan desteğini esirgemeyen sevgili Rümeysa Genç, Abdurrahim Özüş ve Mert Mustafa Babacan'a çok teşekkür ederim.

Tez yazım sürecinde katkılarını esirgemeyen ve belki de akademik hayatımın ilk adımını benimle beraber atan sevgili Erkan Çiçek ve Kemal Çelik hocalarıma sevgi, saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Enes Serenli

Haziran, 2025; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET iii
ABSTRACT iv
ÖN SÖZ v
İÇİNDEKİLER vi
ŞEKİLLER LİSTESİ viii
1. GİRİŞ 1
1.1. Mircea Eliade'nin Hiyerofani Kavramı 1
1.2. Aşkın Olana Yeni Bir Bakış 2
1.3. Araştırmanın Kapsadığı Bölümler 4
2. LİTERATÜR TARAMASI 5
3. YÖNTEM 10
4. BULGULAR 12
4.1. Sinemada Aşkınlık 12
4.1.1. Aşkın Üslubun Temsilcileri 14
4.2. Immanuel Kant'ın ve Paul Schrader'ın Transandental'i Arasındaki Ayrım 16
4.2.1. Transsendental ve Transsendent Ayrımı 17
4.2.2. Deneyime Ait Öncelik 18
4.3. Film İçerisinde Aşkın Üslup 19
4.3.1. İmgeye Ulaşmak 19
4.3.2. Beklenmedik An 21
4.3.3. Aşkın Üslubun Vuku Buluşu 22
4.3.4. Kültürün Aşkın Üsluptaki Yeri 27
4.3.5. Aşkın Üslubun Eleştirisi 28
4.3.6. Aşkın Üslupta Gerçeklik 28
4.3.7. Aşkın Üslup ve Sonsuzluk 31
4.3.8. Ölü Zaman 32
4.4. Aşkın Üslubun Doğusu ve Batısı: Yasujirō Ozu ve Robert Bresson 34
4.4.1 Yasujiro Ozu 36
4.4.2. Robert Bresson 42

4.5. Aşkın Üslubun Günceli ve Yavaş Sinema 51
4.5.1. Yeni Aşkın Üslup 52
4.5.2. Yavaş Sinemanın Güncel Konumu 54
4.5.3. Yavaş Sinema ve Zaman Algısı 54
4.5.4. Kapsama Alanı 58
4.5.5. Yavaş Sinemanın Temsiliyeti 59
4.5.6. Yavaş Sinemanın Sessizliği 64
4.5.7. Yavaş Sinema Film Tekniği 65
4.6. Sinemada Tanrı Arayışı 66
4.6.1. Soren Kierkegaard'ın Tanrı Arayışı 67
4.6.2. Film İçinde Tanrı 68
4.6.3. Ordet (1955) Filminde Tanrı'nın Yeri 69
4.7. Sinema ve Tanrı 71
4.7.1. Gizli Tanrı 72
4.7.2. Tanrı'nın Sesi Olmak 75
5. SONUÇ 77
KAYNAKÇA 79

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Transcendental Style in Film Kitap Kapağı…….. 14
Şekil 2. “With A New Introduction: Rethinking Transcendental Style” Kitabından Alınmıştır..... 15
Şekil 3. Kindering Filminden Bir Kare. 21
Şekil 4. Umberto D. Filminden Bir Kare 22
Şekil 5. Potempkin Zırhlısı Filminden Bir Kare…….24
Şekil 6. Yankesici Filminden Bir Kare. 25
Şekil 7. Tokyo Hikayesi Filminden Bir Kare 26
Şekil 8. Variations Filminden Bir Kare 31
Şekil 9. The Weeping Meadow Filminden Bir Kare 33
Şekil 11. Late Spring filminin kamera arkasında Yasujirô Ozu 37
Şekil 12. Shigehiko Hasumi, Portre 38
Şekil 13. Floating Weeds Filminden Bir Kare 42
Şekil 14. Robert Bresson Set Fotoğrafı 43
Şekil 15. Un metteur en ordre: Robert Bresson filminden bir kare. 44
Şekil 16. Bir Taşra Papazının Güncesi Filminden Bir Kare 45
Şekil 17. Mouchette Filminden Bir Kare 47
Şekil 18. L’argent Filminden Bir Kare 48
Şekil 19. Pickpocket Filmi Kamera Arkası. Yönetmen Bresson ve Filmin Başrol Oyuncuları 50
Şekil 20. Transcendental Style in Film: (With a New Introduction: Rethinking Transcendental Style Kitap Kapağı 52
Şekil 21. Melancholia Filminden Bir Kare 55
Şekil 22. Pacifiction Filminden Bir Kare 56
Şekil 23. Satantango Filminden Bir Kare 57
Şekil 24. Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles Filminden Bir Kare 58
Şekil 25. What Time is it There? Filminden Bir Kare 59
Şekil 26. L'humanité Filminden Bir Kare 60
Şekil 27. Antigone Filminden Bir Kare..... 61
Şekil 28. Tropical Malady Filminden Bir Kare..... 62
Şekil 29. The Sacriface Filminden Bir Kare 63
Şekil 30. Pickpocket Filminden Bir Kare 66
Şekil 31. Ordet Filminden Bir Kare 70
Şekil 32. Sonsuzun Nostaljisi Tablosu 72
Şekil 33. La Strada Filminden Bir Kare..... 73
Şekil 34. Amadeus Filminden Bir Kare 74

1. GİRİŞ

Sinemada Aşkın Üslup kavramı, Amerikalı kuramcı, senarist ve yönetmen Paul Schrader'ın kendi doktora tez çalışmasında incelediği ve sonrasında 1972 yılında yayınlanan "Transcendental Style in Film" kitabından ortaya çıkmıştır. Kitap, 2018 yılında "Rethinking Transcendental Style" ismiyle ve Schrader'ın kendi deyimiyle çalışmasının üzerine "tekrar düşündüğü" yeni ön sözüyle bir kez daha yeni baskısıyla okuyucusuyla buluşmuştur. Türkiye'de ise 2017 yılında Kemal Çelik'in tercümesiyle İnsan Yayınları tarafından "Sinemada Aşkın Üslup" adıyla yayınlanmıştır.

Bu tez çalışmasında ise, Paul Schrader'ın Sinemada Aşkın Üslup kavramından ve belirli filmleri inceleyerek bu üsluba getirdiği eleştiri üzerinden Aşkın Üslup'un sinemadaki diğer işlevlerine, günümüz sinemasındaki işleyişine, Aşkınlık kavramının felsefedeki yerine ve sinema ile olan bağlantısına, bu üslubu sinemada kullanan yönetmenlere ve onların filmlerine değinilecektir. Bununla beraber aşkınlığın Tanrı ile olan bağına ve "aşkınlığa ulaşmak" dediğimiz aşamanın kişiyi Tanrı arayışında sürüklediği evrelere ve bu arayışın sinemadaki yerine, hangi filmlerde bulunduğuna, bu filmlerin yönetmenlerine, filmlerin karakterlerine ve sonuç olarak da hem "Sinemada Aşkın Üslup" hem de "Sinemada Tanrı Arayışı" kavramlarının birlikteliğine ve bu bir aradalığın filmlerde ortaya çıkartmış olduğu Aşkınlığın Sineması'ndan bahsedilmeye çalışılacaktır.

1.1. Mircea Eliade'nin Hiyerofani Kavramı

Schrader'in "Transcendental Style in Film" metninde iddia ettiği şeylerin büyük bir kısmı, Romanyalı filozof Mircea Eliade (1907-1986) tarafından ortaya atılan "hiyerofani" teorisiyle de desteklenmektedir (Eliade, 1959). "Hiyerofani, ilk kez Mircea Eliade tarafından kutsalın tezahürü anlamında kullanılan bir kavramdır. Eliade,

dinlerin kutsal (Tanrı, tanrılar, efsanevi atalar, vb.) ile kutsal olmayan arasındaki keskin ayrıma dayandığını savunmaktadır. Yazar bu kavramı "theofani" kavramından daha kapsayıcı olduğu gerekçesiyle tercih etmektedir" (Şahin, 2019).

Mircea Eliade'ye göre "Hiyerofani, Transcendent'in (Aşkın Olan'ın) bir nesnede nasıl tezahür edebileceğini ve o nesnede 'profandan tamamen farklı bir şey' olarak nasıl tanınabileceğini gösterir. Hiyerofani, en temel formunda, bir taşı ya da ağacı kutsal bir taş veya kutsal bir ağaç hâline dönüştürebilme yetisine sahiptir. Bu nesnelere, artık yalnızca bir taş ya da ağaç değil, kutsalı açığa çıkardıkları için tapınılır" (Eliade, 1959).

Sonuç olarak, Transcendent (Aşkın Olan), somut bir varlık olarak aslında mevcut değildir; sadece gerçekleşen dönüşüm aracılığıyla var olduğu algılanır. Eliade, bir nesnenin aynı anda hem kendi olarak kalabileceğini hem de başka bir şey olarak görülebileceğini ifade eden paradoksal kavramı kabul eder. Aynı nesnenin, dindar bir kişi ile dindar olmayan bir kişi tarafından algılanışındaki farklılıkları göz önünde bulundurarak, aynı nesnenin nasıl farklı anlamlar yaratabileceğini anlayabiliriz.

Schrader'ın Aşkın (Transcendental) tarzının seküler bir anlayışta önemli hale gelen hiyerofani kavramının, dini çağrışımlar kaldırıldığında bile nesnelere nasıl uygulanabileceğidir. Bu tür nesneler veya mekanlar, Transcendent (Aşkın Olan) tarafından dönüştürülmez; bunun yerine, "diğer tüm yerlerden niteliksel olarak farklı olan ayrıcalıklı yerlerdir -bir insanın doğduğu yer ya da ilk aşkının yaşandığı mekanlar" (Eliade 1959). Tıpkı kutsal bir nesnenin hiyerofani süreciyle başka bir şeye dönüşmesi gibi, seküler bir nesne veya mekân da aynı kalmasına rağmen yeni anlamlar taşır hale gelir. Yeni anlamların bu şekilde algılanması, sekülerleştirilmiş aşkın bir tarzın formüle edilmesinde önemli bir faktör olacaktır.

1.2. Aşkın Olana Yeni Bir Bakış

Bu çalışmada ise, bir bakıma Paul Schrader'ın çalışmasının devamlılığını sağlamakla beraber, bu kavrama dair bakış açısının genişletilmesine yönelik bir gayret söz konusu olacaktır. 1972'den günümüze gelen bu süreçte "Sinemada Aşkın Üslup"a dair çok fazla film eleştirmeni ve sinema akademisyeni üzerine düşünmüş ve makaleler yayınlamışlardır. Fakat en temelinde bu kavram, bir filmi okumak, eleştirmek ve yazmaktan ziyade hissetmek ve bütünleşmek ile kişisel bir deneyim sonucu ortaya

çıkabilecek bir kapıyı aralar. İlk yayınlandığı tarihlerde de bu açıdan ve belki de Schrader'ın film içerisindeki tanımladığı bilgi yoluyla ulaşılamayacak aşkın boyuta ve yarattığı hissel dünyaya anlam veremeyen birçok eleştirmen de bu "eleştiriye" karşı çıkmışlardır.

Bunlardan biri de Amerika'nın ve dünyanın en önde gelen film eleştirmenlerinden biri olan Jonathan Rosenbaum'dur. Rosenbaum, "Schrader'ın sonuç bölümünde açıkça belirttiği gibi, niyeti herhangi bir 'yeni' estetik iddiasında bulunmak değil, daha ziyade filmsel 'aşkın üslup' kavramını önceki bazı teorilerin içine yerleştirmektir" diyerek aslında Schrader'ın ortaya yeni bir şey koyamadığını, Aşkın Üslup ile ilişkilendirerek incelediği yönetmenler üzerinde yanıldığından bahseder. (Rosenbaum, 1972) Fakat hem Rosenbaum hem de birçok film eleştirmeni için bu noktadaki yenilik kavramsal bir yeniliktir. Schrader, sinema eleştirilerinde sıkça kullanılan "aşkınlık" kavramına yeni ve kalıcı bir bağlam sunmuştur. Daha önceleri birçok film için birbirinden farklı açılarda "aşkınlık" yakıştırması yapılıyor olsa da Schrader'ın ortaya çıkartmış olduğu bakış açısıyla beraber aşkınlık, film içerisinde ve film sonrası incelemelerde ve eleştirilerde yeni ve daimî boyutunu kazanmıştır.

Bu çalışma, aslında Schrader'ın var olan incelemesinin üzerine yeni katmanlar sunabilmek ve konuya dair bakış açısını güncelleştirmek üzerine kuruludur. Esasen sanatsal bir mefhumun yıllar içerisinde belirli değişim aşamalarından geçmesi elbette bir bakıma değişen dünya ve bu dünyaya tabii olan sanat açısından elzemdir. Bu noktada "Sinemada Aşkın Üslup" eleştirisi de yıllar içerisinde belirli değişimlere uğramış, sinemanın çeşitli formlarıyla ve güncellenen film algısıyla başka bir noktaya uzanmış, fakat elbette Schrader'ın konumlandığı alanı bütünüyle egale etmemiştir. Bir nevi egale edilemeyen sanat olarak sinema, üzerine koyarak, filmin biçimini değiştirerek ve aşkınlıktan geri kalmayarak bu çalışmanın varlığını doğurmuştur. Bu bağlamda, akademik literatürde de Türkiye'de bu konuya kapsamlı bir şekilde ilk defa değinilecektir. Bu vesileyle de esasen film okuma biçimine akademik bir çatı altında yeni bir boyut daha kazandırılmaya çalışılacaktır.

1.3. Araştırmanın Kapsadığı Bölümler

Çalışma, üç ana bölümden oluşacaktır. İlki "Sinemada Aşkınlık". Bu noktada Paul Schrader'ın film içerisindeki aşkınlığı nerede konumlandırdığını ve bu bakış açısını hangi filmler ile açıkladığını, bu filmlerle beraber aşkın üslubun sinema tarihindeki yerini, Immanuel Kant'ın ve Paul Schrader'ın Transendental'i arasındaki ayrımı, Schrader'ın Aşkın Üslup'un temel parçaları olarak gördüğü Yosujiro Ozu ve Robert Bresson'un filmlerinde aşkın üslubun görünümlerini ve genel hatlarıyla işleyişini, bu üslubun günümüz sinemasındaki yerini ve yeni boyutuyla, yani Yavaş Sinema ile bütünleştiği alanı ve bu üslubun güncel temsilcilerini aktarmaya çalışılacaktır.
İkinci bölüm ise aşkınlığın film içerisindeki boyutu ve bu boyut aracılığıyla ulaşılan Tanrı arayışından oluşmaktadır. Soren Kierkegaard'ın "Tanrı Arayışı" ile Schrader'ın Aşkın Üslup'unun film içerisindeki benzer temsili ve bu bağlamın sinema ve sanat tarihinde vuku bulan ortak alanı açıklanmaya çalışılacaktır.

Üçüncü ve son aşamada ise "Sinemada Aşkın Üslup" ve "Sinemada Tanrı Arayışı" kavramlarının ortak alanlarının değerlendirilmesi sonucu sinema içerisindeki bu eleştiri bağlamını genişletmek ve sonuçlandırmak hedeflenecektir.

Çalışmanın bu üç aşamasında da Aşkın olana ve sanat olarak sinemanın Tanrı ile olan bağına dair bir sorgulama yapılacak ve değinilen filmler üzerinden eleştirel bir bakış açısı kazandırılacaktır. Sonuçlandırma bölümünde ise Aşkın olanın ve sinemanın Tanrı ile kesişen noktalarının ortaklığı, bu ortaklığın işlevi ve sinema sanatına katkısı konusuna açıklık getirilmeye çalışılacaktır.

2. LİTERATÜR TARAMASI

Bu çalışma, temelde "Paul Schrader'ın Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer" (Schrader, 1972) adlı doktora tez çalışmasına dayanmaktadır. Ana kaynak metin olarak çalışmanın merkezi noktası Schrader'ın kitabıdır. Bu bağlamda Sinemada Aşkınlık, Mukadderat, Tanrı Arayışı kavramları çalışmanın kuramsal çerçevesini belirleyecektir. Paul Schrader'ın ortaya koymuş olduğu film eleştirisi çalışması ile beraber günümüze gelene kadar birçok akademinin çatısı altında, film eleştirmenlerinin kitaplarında ve sinema bloglarında "Sinemada Aşkın Üslup" kavramı kendisine yer bulmuş ve filmlere dair bakış açısına yönelik yeni bir perspektifin kapılarını aralamıştır. 1972 yılında Paul Schrader tarafından ortaya konan bu çalışma, günümüze değin çeşitli eleştiriler ve üzerine eklenen yeni bakış açılarıyla bir yandan hem formunu değiştirebilmiş hem de geçerliliğini korumuştur. Zira Schrader'ın 2018 yılında kitabın yeni baskısında yazmış olduğu ön söz ile çalışmasının, yani Sinemada Aşkın Üslup'un güncel sinemada yeni bir form kazandığını belirtmiş ve bu üslubun artık "Yavaş Sinema" üzerinden de okunabileceğini ve filmlerin içerisinde güncel karşılığını bulabileceğini dile getirmiştir. Aşkın Üslup, kısmen 2000'lerin başına kadar "Transcendental Style" ile film içerisinde temsil edilirken 2000'ler sonrası günümüz sinemasında "Yavaş Sinema" üslubuyla bütünleşmiş durumdadır.

Bu sebeple, 2025 yılında yeni bir şey sunmak adına yazılan bu tez çalışmasında bahsi geçen iki üslubu ve bu üslupların bir aradalığını görmezden gelmek ve literatür taramasında da bu iki üslubu birbirinden ayrı okumak hiç de elverişli olmayacaktır.

Transcendental Style, yıllar içerisinde birçok akademisyen ve film eleştirmeni tarafından çeşitli filmlerin özelinde incelenmiştir. Tüm bu eleştirilerde, esasen incelenen filmlerde Schrader'ın belirtmiş olduğu ölçüde bir Aşkın Üslup arayışı ortaya konulmuştur.

Özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'nın çeşitli bölgelerindeki sinema akademisyenleri ve film eleştirmenleri, incelemiş oldukları filmler aracılığıyla kavramın perspektifini genişletmişlerdir.

Amerikalı yönetmen Peter T. Nathan, yüksek lisans araştırmasında film yapımında "sekülerleştirilmiş bir aşkın üslup" bağlamını araştıran ve seküler manada bu kavramı genişletmeye çalışan bir tez yazmıştır (Nathan, 2018). Yazar, Paul Schrader'ın "Transcendental Style in Film" (1972) adlı kitabında tanımladığı dini kökenli sinema üslubunu, seküler bir bakış açısıyla yeniden ele almayı amaçlamaktadır. Nathan, bu üslubun dini unsurlarını çıkararak, anlamın izleyici tarafından daha soyut bir şekilde algılanmasını hedeflemektedir. "Nullification" (anlamın azaltılması) adı verilen bir teknikle, filmdeki her bir unsurun öne çıkmasını engelleyerek izleyiciye daha geniş bir yorum alanı bırakılmaktadır.

Bu yaklaşım, yazarın 2021 yapımı kısa filmi "The Dream of the Songstress" üzerinde test edilmiştir. Film, hikâye anlatımında anlamın azaltılmasını ve görüntülerin dikkatli bir şekilde seçilmesini temel almıştır. Araştırma, bu yeni sinema üslubunun yalnızca seküler film yapımcıları için yeni ifade biçimleri sunmakla kalmayıp, aynı zamanda izleyicilerin filmleri algılama biçimini de dönüştürebileceğini öne sürmektedir. Ayrıca dini temalardan bağımsız bir şekilde, sinemada derinlik ve soyut anlam yaratmayı hedefleyen bir anlatı yaklaşımını detaylandırmaktadır. Böylelikle de yazar, esasen Schrader'ın çizmiş olduğu aşkın çizgiyi, "seküler" bağlamda genişletmiş ve farklı bir boyut sunmuştur. Kendi araştırmasında ve de bu üslup doğrultusunda yapmaya çalıştığı filminde Aşkın Üslup'u Schrader'ın tanımına göre kullanmış ama hem bahsi geçen araştırmayı yaparken hem de bu doğrultuda filmi yaratırken merkezine seküler bir bakış açısını almıştır.

Başka bir perspektiften sinema akademisyeni Thomas J. Lefler, "In Search of a Transcendental Film Style: The Cinematic Art Form and the Mormon Motion Picture" (1966) başlıklı tez çalışmasında sanat olarak sinemayı dini temalar ve transandantal bir üslup bağlamında incelemiş ve özellikle "Mormon" teolojisinin sinemadaki temsili üzerine yoğunlaşmıştır (Lefler, 1996). Lefler'a göre Paul Schrader'ın tanımladığı "Transcendental Style" sinemada dini deneyimlerin soyut ve stilize bir şekilde ifade edilmesini önerir. Bu tarz, günlük hayatın sıradan detaylarından başlayarak ruhsal bir kopuşa ve nihai bir durağanlık anına ulaşır.

Çalışma, Mormonizm'in özgün teolojik kavramlarının sinema aracılığıyla ifade edilip edilemeyeceğini tartışır ve geleneksel Hollywood sinemasının dini epik tarzından farklı olarak, daha derin bir ruhsal ve estetik anlayışın geliştirilmesi gerektiği vurgular.

Yazar, sinemanın sadece bir iletişim aracı değil, aynı zamanda ruhsal değerleri yansıtabilecek bir sanat formu olduğunu savunur. Bunun için Mormon film yapımcılarının sinemanın estetik ve teknik özelliklerini daha derinlemesine anlamaları gerektiğini belirtir. Çalışma, Mormonlar tarafından yapılan bir film olan Legacy'yi (Kieth Merrill, 1993) inceleyerek, bu filmin Schrader'ın Aşkın Üslub'u ile benzerliklerini ve farklılıklarını analiz eder. Mormon teolojisinin, Schrader'ın öne sürdüğü aşkın sinema üslubuyla bazı temel noktalarda çatıştığı sonucuna varılır.

Yazar, Mormon film yapımcılarının, sinema aracılığıyla hem dünya görüşlerini hem de teolojik değerlerini özgün bir şekilde ifade edebilecek yeni bir sinema estetiği geliştirmeleri gerektiğini savunur. Genel anlamıyla bu çalışma sinemayı dini ifade biçimi olarak inceleyen bir çerçeve sunmakta ve Mormonizmi benimsemiş film yapımcıları için yeni olanaklar önermektedir.

Akademisyen Michael Gibson ise "Transcendental Styla in Film" ikinci baskısındaki üslubun güncel haline dair bakış açısı üzerinden yeni bir yorum getirmiştir (Gibson, 2020). Gibson'a göre Schrader, sinemanın dini içerikli olması gerekmediğini, ancak transandantal üslubun stil, biçim ve yöntemlerle "aşkın olanı" ifade edebileceğini savunur. Bu üslup, insanları "tarifsiz, görünmez ve bilinmez olanla" buluşturmayı hedefler. Bu bağlamda, transandantal sinema, doğrudan dini olmayan, ancak manevi bir duyarlılığı yansıtan bir tarz olarak tanımlanır.

Schrader, transandantal üslubun üç temel özelliğini belirtir:

Uyumsuzluk (Disparity): Günlük yaşamın sıradanlığını yansıtmak için minimalizm ve durağanlık gibi yöntemler kullanılır.

Stasis (Durağanlık): Hikâyede bir durma noktası ya da yüksek bir farkındalık anı yaratılır.

Diyalektik Yöntem: İmgeler ve hikâye anlatımı, mistisizm gibi kavramlarla birleşir.

Schrader, yeni baskıda, aşkın üslubun "yavaş sinema" hareketi ve Andrey Tarkovsky gibi yönetmenlerle olan ilişkisini ele alır. Ayrıca, modern sinemada sıkça görülen "sıkıcılık" ve yavaşlık kavramlarını yeniden değerlendirir. Schrader'ın bu eseri, sinema

ve din çalışmaları arasında disiplinler arası bir köprü kurmuş ve transandantal sinemanın teorik temellerini güçlendirmiştir. Ayrıca eser, Schrader'ın kendi sinemacılık kariyerindeki temaları ve estetik seçimleri anlamak için de bir rehber niteliğindedir. Bu çalışma, sinemanın yalnızca görsel bir araç olmadığını, bununla beraber manevi ve düşünsel bir deneyim sunabileceğini göstermeyi hedefler diye yorumlayarak hem üsluba dair genel yorumunu hem de ikinci baskıya dair eleştirilerini dile getirmiştir.

Sinema akademisyeni ve yazar Peter Verstraten, Paul Schrader'ın aşkın üslubu en net şekilde uyguladığını belirttiği ve kendisinin başyapıt eseri olarak görülen 2017 yapımı First Reformed filmi üzerinden eleştirisini kaleme almıştır. Bununla beraber aynı zamanda bu filmin Ingmar Bergman'ın "Winter Light" (1963), Robert Bresson'un "Diary of a Country Priest (1951)" ve "Pickpocket (1959)" gibi eserlerden hangi bağlamda etkilendiğini analiz etmiştir.

"Schrader'ın "First Reformed" filmi, onun teorik olarak tanımladığı transandantal üsluba en yakın olan çalışmasıdır. Film, estetik ve içerik açısından Bergman ve Bresson'un eserlerinden etkilenmiştir. Özellikle karakterlerin içsel krizleri ve bu krizlerin hikayedeki yansımaları belirgindir.

Bresson ve Ozu'nun filmlerindeki gibi, günlük hayatın sıradan detayları filmde ön plandadır. Karakterlerin içsel çatışmaları, çevrelerindeki dünyadan kopukluklarını yansıtır. Filmde estetik olarak durağan anlar (örneğin kamera hareketlerinin sınırlılığı, minimalist çekim teknikleri) kullanılır. Schrader, "First Reformed" için Bergman ve Bresson'un stilistik özelliklerini yeniden yorumlamıştır: Bergman, Tanrı'nın sessizliği, dilin yetersizliği ve karakterlerin içsel krizlerini bu filmde merkezi temalar olarak işlemiştir. Bresson için ise karakterlerin yalnızlığı, tekrarlanan eylemler ve yazılı metinlerin (örneğin günlük yazımı) kullanımı, transandantal tarzın bir parçasıdır. Schrader'ın transandantal sinema anlayışında, durağanlık (stasis) kavramı finalde belirleyici bir rol oynar. Ancak "First Reformed" bu durağanlık yerine izleyiciye daha dramatik bir kapanış sunar" (Verstaten, 2021).

Verstraten, Schrader'ın teorik fikirlerini pratiğe dökme çabasını övgüyle ele alırken, filmin bazı unsurlarının klasik transandantal sinema üslubundan saptığını belirtir ve filmin, modern sinema için bir yenilik olarak değerlendirilebileceğini ve Schrader'ın kendi teorisini nasıl geliştirdiğini vurgular.

İranlı yazar ve akademisyen Mohammadjavad Goharbakhsh ise, Schrader'ın yansıttığı üslubun sinemanın dini ve manevi tarafını yansıtmak konusunda belirli eksiklikler yaşadığını belirtiyor (Goharbakhsh, 2022).

Goharbakhsh'e göre, Schrader'ın analiz yöntemi, Heinrich Wölfflin'in sanat tarihindeki karşılaştırmalı analizine benzetilmiştir. Ancak Goharbakhsh, bu bağlamda Schrader'ın metodolojisinin bazı açılardan yetersiz olduğu öne sürmüştür.
Bununla beraber Transandantal stilin kesin bir şekilde tanımlanmadığı, Schrader'ın dini ve manevi unsurlar arasındaki ilişkiyi tam olarak açıklayamadığı belirtmiştir. Schrader'ın kitabı, sinema ve manevi unsurların ilişkilendirilmesinde önemli bir kaynak olsa da, içeriğinde metodolojik ve kavramsal bazı eksiklikler bulunduğunu da eklemiştir.

Bu noktada yapılan literatür taramalarında olduğu gibi, sinema tarihi açısından fazlasıyla önemli bir yer kaplayan ve ilerisi için de etkisini kolay kolay yitirmeyecek olan bu metin, birçok makaleye ve film incelemesine konuk olmuş durumdadır. Bu çalışmada ise literatüre ait olan ve kapsayan tüm taramaların sonucunda edinilen bulgularla üslubun, sinema sanatı içerisindeki yerine ait gözlemlerin çeşitlendirilmesine yönelik adımlar atılacaktır.

3. YÖNTEM

Bu çalışmanın yöntemi literatür taramasıdır. Bu bağlamda hem literatür taramasının ne anlama geldiğini hem de bu çalışmada ne yönde bir literatür taraması yapıldığını detaylandırmak gerekir.

“Literatür taraması, sadece akademik çalışmalarda değil, yenilikçi her alanda başvurulması gereken ilk adımlardan biridir. Bu süreç, belirli bir konuda yayınlanmış olabildiğince çok eserin derinlemesine ve sistematik olarak araştırılması ve belirlenmesi olarak tanımlamıştır. Genel olarak amaç, çalışmanın hangi bağlamda yürüyeceğinin ve özellikle süregelen çalışmalardan sentez yoluyla hangi boşlukların doldurulmak üzere hedef alındığının gösterilmesidir” (Köroğlu, 2015).

Bu araştırmada ise hem konu üzerine geçmiş yorumları ve atıfları sunmaya hem de bu yorumlar ve atıflar üzerinden edinilen bulguları ortaya koymaya ve konuya dair yeni bir bakış açısı geliştirmeye çalışılmıştır. Konu üzerine araştırma yapmak hem bu çalışmayı sürdürebilmek konusunda akademik bir perspektiften yeni bir yol göstermiş hem de daha zengin ve doyurucu bir araştırma yapmak için gerekli içeriği sağlamıştır.

“Araştırmayı yapan kişi öncelikle ilgilendiği konular hakkında araştırma yapabilmesi için sağlıklı bir rota izlemelidir. Aksi takdirde bir insanın ömrü yetmeyecek kadar çok sayıda yayının ve kaynağın içinde kaybolması işten bile değildir. Bu aşamadan sonra yavaş yavaş kitaplar değerlendirilebilir. Genelden özele tarama yapma tekniği, kitabın içerisinde de uygulanmalıdır. Birçok kitapta çekirdek içerik genelde kitabın ilk bölümlerinde olur. İlerleyen bölümler daha idareli değerlendirilmelidir. Bu çalışmada da doğrudan bu yol izlenmeye çalışılmıştır. Tarama sürecindeki kilit rol anahtar kelimelere düşmektedir ve onlar olmadan bilgiye ulaşmak pek mümkün olmamaktadır. Bu çalışmada da incelenilen konu üzerinden Sinema, Aşkınlık, Tanrı, Arayış, Mukadderat, Maneviyat gibi anahtar kelimeler araştırmada kilit bir rol oynamıştır.
Başlangıçta bulunan kelimeler, araştırma derinleştikçe tıpkı bu çalışmada olduğu gibi daha da zenginleştirilebilir. Bu kelimeler keşfedildikçe, tıpkı makale ve kitaplarda

olduğu gibi saklanırsa, yapılacak aramaların daha verimli geçmesine olanak sağlar. Anahtar kelimelerin keşfedilmesi kadar doğru kullanılmaları da önemlidir. İlk önce konuya özgü kelimeler tercih edilmelidir. Bunun mümkün olmadığı durumlarda aramayı daraltabilecek yardımcı kelimeler eklenebilir" (Köroğlu, 2015).

Konuya dair detaylı araştırma sürecinin yürütülmesi, tüm kavramları tek tek gözden geçirip birçok kaynaktan ayrıntılı okumaların yapılması ve temelde konuya vakıf olunması hem literatür taramasını yaparken çok daha ferah bir zemin sunar hem de konuya olan hakimiyet araştırmanın ilerleyişini rahatlatır ve çalışmayı kapsamlı bir hale getirir. Tüm bu açılardan bu tez çalışması da uygulanabilecek yöntem olarak, konunun kapsamına göre ideal araştırma yöntemi olan literatür taramasını beraberinde getirmiştir.

4. BULGULAR

Bu başlığın altındaki incelemelerin ve eleştirilerin tamamı araştırmacıya aittir. Konuya dair bulgular, hem araştırmaya yönelik yorumları ve atıfları içermektedir hem de bu yorumlar ve atıflar üzerinden edinilen bulgularla kapsayıcı incelemeleri bir arada sunmaktadır. Bu bağlamda bulgular çatısı altında ayrı ayrı başlıklar altında incelenen ve değinilen konular araştırmacının yorumlarıdır.

4.1. Sinemada Aşkınlık

"Din ve sanat sadece sonsuzlukta kesişen ve yalnızca Tanrı'da birleşen iki paralel çizgidir" (Gerardus van der Leeuw) (Schrader, 1972).

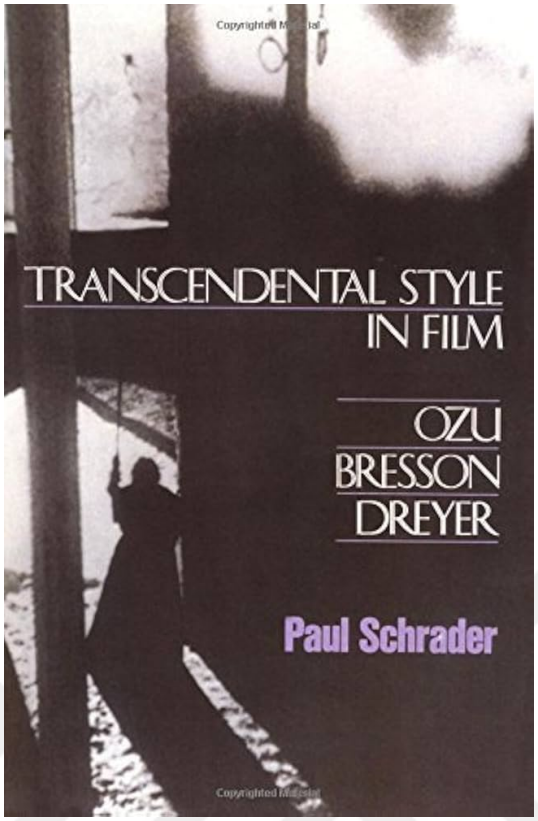
Sinema, var olduğu ve ilk hareketli görüntünün kaydı alınmak üzere Lumiere Kardeşler tarafından sinematografın hayatımıza girdiği günden beri sinemanın temelini oluşturan imaj ve imgeye ve bu iki kavramın da temelini oluşturan çeşitli sinema araç ve amaçlarına yönelik kavramsallaştırmalar ve düşünsel tartışmalar daima olmuştur. Nitekim bu konuda Fransız yönetmen ve film eleştirmeni Pascal Bonitzer "Kör Alan ve Dekadrajlar" kitabında özel bir tanımda bulunmuştur: "Her tarih gibi sinema tarihi de sinema sanatını etkileyen, dönüştüren, onu bugün neyse o yapan bölünmelerin, çatlamaların, kopmaların tarihidir. Kavga gürültüyle (yalnız ekranların üzerinde değil, gerisinde de), kanlı bıçaklı polemiklerle, fireler ve cesetlerle dolu bir tarih. Bu tarihe çözülmez bağlarla bağlı, onun parçası olan bir tarih de sinema teorilerinin tarihidir" (Bonitzer, 2005).

Bu kavramsallaştırmalardan biri de -bu teze kaynak metin olan- Amerikalı film eleştirmeni, kuramcı, senarist ve yönetmen Paul Schrader'ın "Transcendental Style in Film" adlı bitirme tezi ve sonrasında kitaplaştırılan ve basılı haliyle 1972 yılında ABD'de yayına giren (Bahsi geçen kitap, 2017 yılında İnsan Yayınları tarafından "Sinemada Aşkın Üslup" çevirisi ile basılmış ve Türkiye'de de yayınlanmış

bulunmaktadır) ve sinema tarihi açısından fazlasıyla önemli bir yer kaplayan bu metninde ortaya atmış olduğu "Aşkın Üslup" kavramıdır. Schrader, kendi kitabında bu kavramı kısaca şöyle tanımlar: "Anlamsal olarak, aşkın üslup basitçe şudur: Aşkın olanı ifade eden genel temsili sinemasal biçim. Her ne kadar sinemada bazı farklı aşkın üslupların olduğu kabul edilse de bu çalışmada kullanıldığı şekliyle aşkın üslup, belli bir özel sinemasal biçimi ifade etmektedir. Aşkın Üslup çalışması "temsilin evrensel biçimini" ortaya koyar. Bu biçim şaşırtıcı bir şekilde yekvücuttur.

Yani sinemada aşkınlığın ortak bir ifadesi vardır. Bu yöntem, yine çok basit olarak söyleyecek olursak, ortak film biçimi ve teknikleri aracılığıyla çağdaş sanatsal tezahürleri tahlil etme çalışmasıdır" (Schrader, 2017). Bu üslubun keşfine ve Schrader'ın ortaya koymuş olduğu çalışmaya yönelik seneler içerisinde birçok yönetmen, eleştirmen, teorisyen ve film profesörleri tarafından çeşitli tartışmalar ve yorumlamalar da olmuştur. Akademisyen Joseph G. Kickasola, bu çalışmaya yönelik şu ifadeleri kullanmıştır: "Paul Schrader, çoğumuzdan önce, sinemasal formun derinliklerinde ruhani bir ifade potansiyeli olduğunu sezmişti. Bu ufuk açıcı çalışma, onlarca yıldır film ve din tartışmasının koşullarını belirliyor. Schrader'ın argümanlarına tam olarak ikna olsanız da olmasanız da, Schrader sizi hem sinemasal biçimi hem de aşkınlık dürtüsünü ciddiye almaya zorluyor" (Kickasola, 2004).

Şekil 1. Transcendental Style in Film Kitap Kapağı



Kaynak: Schrader, 1972

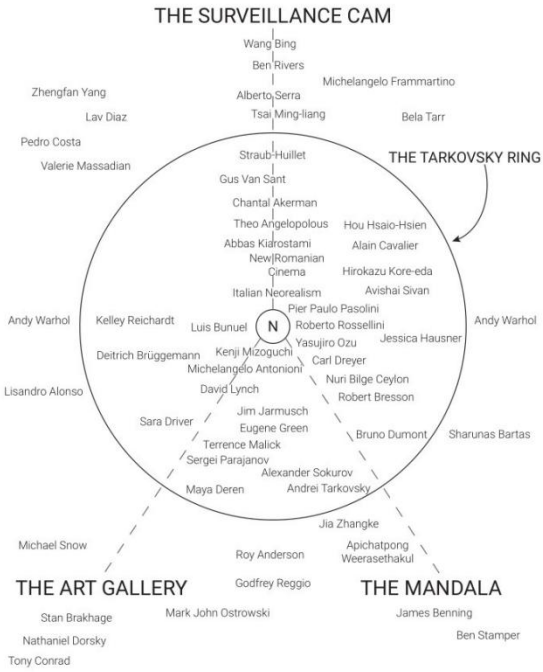
4.1.1. Aşkın Üslubun Temsilcileri

Schareder bu kavramı açıklamak ve anlamsal bütünlüğünü korumak adına üç büyük sinemacının filmleri üzerinden tartışmasını sürdürür: Fransa'dan Robert Bresson, Japonya'dan Yasujirō Ozu ve Danimarka'dan Carl Theodor Dreyer.

Sinema tarihi açısından mihenk taşları olarak nitelendirilebilecek bu üç yönetmen üzerinden farklı farklı açı ve alanlarda, genel olarak sinemadaki ve özel olarak onların sinemasındaki aşkınlığı okuyucusuna sunar. Bununla beraber kendi kitabında bu noktada çeşitli yönetmenlerin de adını anarak aslında bu kavramın sinemada ne kadar çeşitli bir yayılımı olduğunu ve farklı sinema anlayışlarına sahip birçok yönetmeni etkilediğinden de bahseder. "Pek çok yönetmen aşkın üslubu kullanmıştır, fakat çok azında münhasıran bu üslubu kullanacak kadar bağlılık, titizlik ve taassup vardır. Antonioni, Rossellini, Pasolini, Boetticher, Renoir, Mizoguchi, Bunuel, Warhol, Michael Snow ve Bruce Baillie vb. pek çok diğer yönetmenin filmlerinde Aşkın Üslup'un ögelerine rastlanabilir" (Schrader, 2017).

Fakat bir yandan da sadece bu yönetmenlerle konuyu açıklamakla kalmaz, bunu çeşitlendirir ve hatta bu konuda Sinemada Aşkın Üslup'a dair geniş bir tabloyu ve belki de bu kavramın sinemadaki varlığına ait bir soy ağacını da sunar. Çünkü onun için aşkınlık kişinin dünyayı algılayış biçimiyle ve en temelde yaşadığı kültürle ilişkilidir. Bu sebeple Schrader, "Son zamanlarda farklı kültürlere ait, farklı sanatçılar tarafından kullanılan yeni bir üslup geliştirildi. Yüzyılın sonunda antropologlar farklı ve bağıntısız kültürden sanatçıların benzer manevi duyguları ifade etmek için benzer vasıtalar bulduğunu keşfetti. Aynı şekilde, sinemada da birbirinden habersiz ve bağlantısız film yönetmenleri aşkın üslubun ortak biçimini yarattılar. Bu üslup özü itibariyle aşkın ya dini değildir, ancak aşkın olana varmak için bir yol (en geniş anlamıyla Tao) sunmaktadır. Aşkın kılınan muhteva her örnekte farklıdır, fakat amaç ve metot en saf hallerine bakıldığında aynıdır" cümlesi ile söze başlar (Schrader, 2017). Bu doğrultuda ortaya atmış olduğu bu kavramın temel özneleri olan yönetmenler üzerinden bir bakıma genel bir yargıya ulaşmaya çalışır.

Şekil 2. "With A New Introduction: Rethinking Transcendental Style" Kitabından Alınmıştır.



Kaynak: Schrader, 1972

Bu durumu ise “Japonya’dan Yasujiro Ozu, Fransa'dan Robert Bresson, onlar kadar olmasa da Danimarka'dan Carl Theodor Dreyer ve çeşitli ülkelerden diğer bazı yönetmenler ilginç bir şekilde aynı film üslubunu şekillendirmektedir. Bu ortak biçim, yönetmenlerin kişiliği, kültürü, maddi durumu, siyaset ya da ahlak anlayışına göre belirlenmemektedir. Belirleyici olan iki şey vardır; aşkın olanı sanatla ifade etme arzusu ve film aracının doğası. Nihayetinde, diğer etkenler bu üsluba evrensellik kazandıramazdı” şeklinde açıklar (Schrader, 2017). Böylece Schrader, ortaya atmış olduğu bu kavram üzerinden birçok yönetmenin filmlerine ve bu kavrama hâkim olan birçok kişi için de gördüğü filmlere Aşkın Üslup’la bakabilmeye dair aşinalığın ne anlama geldiğini özetlemiş olur.

Bununla beraber Schrader “Aşkın Üslup kökeni itibarıyla bir biçim olmasından dolayı, ancak diğer şeylerden ayrıştırılarak analiz edilip tanımlanabilir” diyerek sinemadaki aşkınlığın, diğer sanatlardaki ve özü itibariyle felsefedeki aşkınlığa göre daha ölçülebilir ve değerlendirilebilir olduğunu vurgular. Bu bakımdan sinema tarihinin en önemli film eleştirmeni olarak anılabilecek Andre Bazin de konuya farklı bir noktadan karşılık verir. Bazin, “Her şeyden önce bazı belirgin durumların sinematografik olarak var olabilmeleri için uzamsal boyutun oluşturulması gereklidir” der (Bazin, 2011). Bu düşünce, Aşkın Üslup’un her aşamasında belirgin bir karşılık bulur.

4.2. Immanuel Kant’ın ve Paul Schrader’ın Transandental’i Arasındaki Ayrım

Tarihte, Transendantal kavramı ile en yakından ilgilenen isimlerden biri Immanuel Kant’dır. Tabii ki Kant ve Sinemada Aşkın (Transandental) Üslub’u inceleyen Paul Schrader’ın bu kavrama ait bakış açılarında benzerlik ve ayrılık noktaları da bulunmaktadır. Hatta bu konuda Schrader’ın da bu incelemede fazlasıyla faydalandığı Fransız filozof Gilles Deleuze, “Zaman-İmge” kitabında kısmi bir ayrımdan söz etmiştir: “Kant'ın aksine Amerikalılar, aşkınsal ile aşkın arasında ayrım yapmazlar: bu yüzden Schrader, Ozu'nun "aşkın"ı sevdiğini düşünür, böylece Bresson'da ve hatta Dreyer'de de benzer bir eğilimi tespit eder” (Deleuze, 2021). Schrader, kendi aşkın üslubunu ve daha doğrusu sinemadaki aşkın üslup stilini “Aşkın normal duyusal deneyimlerin ötesindedir ve doğası itibarıyla içkin olanın aşılmasıdır” diyerek tanımlar (Schrader, 2017).

Kant ise "transendental" kavramını, bilginin nasıl mümkün olduğunu incelemek için kullanmıştır. Bilginin ne olduğuna dair Henri Bergson, Kant'ın Transandantal Estetiğini baz alarak şöyle bir tanımda bulunur: "Bilmek (connaitre), kelimenin yaygın anlamıyla, bir şeyin vuku bulduğunu bilmektir. Buna mukabil bilimsel (scientifiquement) olarak bilmek (connaitre), bu şeyin niçin meydana geldiğini bilmek (savoir), nedenleri anlamaktır ve nitekim nedenleri ve zeminleri (raisons) bilmenin basit arzusu işte tam da bilimsel bir zihniyetin izidir" (Bergson, 2014).

4.2.1. Transsendental ve Transsendent Ayrımı

Kant, Saf Aklın Eleştirisi'nde bilginin sınırlarını zorlamanın ve neyi bilebileceğinin çözümüne ulaşmaya çalışır. Fakat burada bir ayrımdan söz etmek gerekir. Kant "transsendental" ve "transsendent" kavramlarını birbirlerinden farklı şekilde kullanmıştır. Deleuze, "Amerikalılar aşkınsal ile aşkın arasında ayrım yapmazlar" diyerek tam olarak bu noktadan bahseder. "Transendental Sinema" ve "içkinliğin aşılması" derken neyi kastetmeyi çalıştığımızı anlamak için bu ayrımı burada yapmak zorundayız. Çünkü Kant, Transendental'i daha önce yorumlanan ve bilinen anlamlarıyla kullanmaktan kaçınmıştır. Kant için Transsendent, bilgisini edinemeyeceğimiz, erişemeyeceğimiz şeylere temas eder. Transendental ise tecrübeye ve yaşanmışlığa tabidir. Bu sebeple açıklanması ve bilgisi mümkündür.

Bu yaklaşım, insan zihninin, deneyimlediğimiz dünyayı nasıl yapılandırdığını ve bilginin koşullarını sorgular. Kant'a göre, deneyimlediğimiz nesneler hakkında kesin bilgiye ulaşabilmemiz için zihnimizde var olan belirli kategorilerin ve biçimlerin (zaman, mekân gibi) rolü vardır. Yani zihnimiz bu kategoriler aracılığıyla dünyayı anlamlandırır. Bu bağlamda, "transendental" kavramı, deneyimin ötesindeki koşulları ve zihnin yapısını anlamaya yönelik bir çaba olarak değerlendirilebilir.

Bu noktada, zihnin "öteye" olan ilgisinden bahsetmişken, Kant'ın "Transandantal Estetiği" ile Paul Schrader'ın "Sinemada Aşkın Üslup"unu daha iyi ilişkilendirebilmek adına son derece önemli bir imkanla karşı karşıyayız. Çünkü Schrader ısrarla bundan bahseder, perdeyi aşmak, sahneyi aşmak, zaman ve mekânı aşmak ve en nihayetinde filmi aşmak. Bu, zihnin sinematik bağlamda öteye olan ilgisinin nihai sonucu ve sinemadaki aşkınlığın en net ve temel analizidir.

4.2.2. Deneyime Ait Öncelik

Kant, ilk olarak "deneyimi" önceler. Ona göre "idrakimizin duyusal olarak hissettiklerimizin ham maddesini işlemek suretiyle ürettiği ilk ürün kuşkusuz deneyimdir" (Kant, 2022). Bu deneyim, algı ile doğrudan bağlantılı ve algının yönlendirilmesinde, duyusal adımların yönünün belirlenmesinde temel bir taştır. Hayat boyu algının depolama alanına dahil olan ve bir insan ömrüne yaşam boyu eşlik eden bu döngü, insan idrakinin kendi kendini kısıtladığına, görünmeyene ve duvarın öte tarafına ulaşmaktaki aciz tarafına ait bir yansımadır. Fakat bir yandan da "algının depolama alanı" olarak nitelendirmeye çalıştığımız bu deneyim, insan zihnini hayat boyu bir an olsun kendisinden mahrum bırakmaz. Bu doğrultuda Kant transandantal bağlamda en temele oturttuğu deneyim kavramını "o", ilk talimattır ve ilerleyişin içinde yeni bir öğretimde öyle tükenmezdir ki, gelecekteki tüm üremelerin birbirine zincirlenmiş yaşamı bu zeminde toplanabilecek yeni bilgileri asla eksik etmeyecektir. Bununla beraber diğerlerinde idrakimizin kendini kısıtladığı tek alan değildir. O bize orada ne olup bittiğini söyler, ama ister istemez böyle ve başka türlü olması gerektiğini değil. Tamamıyla bundan dolayı bize de gerçek bir umumiyet (Allgemeinheit) vermez ve bilgilerin bu türüne çok hevesli olan akıl onun sayesinde tatmin olmaktan daha fazla uyarılır. Bu arada içsel gerekliliğin karakterine sahip bu tür genel anlayışlar (Erkenntnisse), deneyimden bağımsız olarak, kendiliğinden bizzat şeffaf ve doğru olmaları gerekir" diyerek tanımlar (Kant, 1999).

Paul Schrader'ın temel olarak aldığı problem ise Transandantal'in sinemaya uyarlanmış hali. Bu bağlamda hali hazırda zaten Kant'ın Transandantal Felsefesine dair geniş çaplı bir yorum yapmak kapsamın genişliği sebebiyle asıl konunun dışına çıkmaya itebilir. Fakat bir yandan da her ne kadar geniş bir yoruma başvurulamasa da Schrader'ın bu bağlamda ortaya koymuş olduğu üslup doğrultusunda nereye ulaşmak istediğini anlayabilmek adına bu konuda biraz olsun fikir sahibi olmak da gereklidir. Schrader, bunun ilahi, dini, uhrevi ve metafizik bağlamdan incelenmesinden ziyade perdedeki imaj üzerinden yola çıkılması gerektiğini ve bunu da en doğru şekilde film eleştirmenlerinin yapabileceğini söyler. Bu noktada sinematik açıdan Aşkın Üslup'ta da estetik deneyim ön plandadır. Nitekim böyle olmasının ve Schrader'ın "görme ve gözlemleme" işlevini film eleştirmenlerine ait olduğunu söylemesinin sebebi, filme muhatap olan eleştirmenlerin filmi belki de en iyi gözlemlemesi gereken güruh olmasından kaynaklanmaktadır.

Estetik, son derece güçlü ve yerinde alımlayabilen duyular talep eder. O yüzden transandantal estetiği keşfeden kişinin de Immanuel Kant olması hiç şaşırtıcı değildir. Transandantal estetik, Kant'ın felsefesinin temel bir parçasıdır ve özellikle "Saf Aklın Eleştirisi" adlı eserinde detaylandırılmıştır. Bu kavram, insanın estetik deneyimlerinin nasıl mümkün olduğunu ve duyular aracılığıyla elde edilen bilgilerin yapısını incelemektedir. Kant'a göre estetik deneyim, nesnelerin duyularımız aracılığıyla algılanmasıyla başlar. Ancak bu deneyim sadece duyusal algılarla sınırlı değildir; zihnimiz, algıladığımız nesneleri belirli biçimler ve kategoriler aracılığıyla anlamlandırır. Bu bağlamda Kant, zaman ve mekânın, estetik deneyimlerin transandantal biçimleri olduğunu öne sürer. Yani her estetik deneyim, zaman ve mekân içinde şekillenir. Tıpkı sinemadaki ve özellikle Sinemada Aşkın Üslup'taki örneklerinde olduğu gibi.

4.3. Film İçerisinde Aşkın Üslup

Film kuramcısı ve psikolog Rudolf Arnheim, "Görsel Düşünme" adlı kitabında, bu çalışmaya da kaynak oluşturabilecek bir söylem türü icat eder. Karşımızdaki imaja bakmak, onu tanımak ve anlamak için her kültürde ve birbirinden farklı her zihin yapısında çeşitli algı yolları geliştirilir. Bu çalışmayı alakadar eden husus ise ruhun, imajı algılama yönünden işlevidir. Kendisi gibi aşkın olanla muhatap olan ruhun da sinemadan elbette bir beklentisi olacaktır. Arnheim ise bu konuda Grek Filozoflardan örnek verir: "Grekler, duyulara güvenmemeyi öğrenmişlerdi, ama doğrudan görünün, bilgeliğin ilk ve nihai kaynağı olduğunu da asla unutmadılar. Akıl yürütme tekniklerine incelik kazandırmışlardı, ama Aristoteles'in sözcükleriyle, "ruhun bir imge olmadan asla düşünmediğine de inanıyorlardı" (Arnheim, 2007).

4.3.1. İmgeye Ulaşmak

İmgeye ulaşmak konusunda Gilles Deleuze, "Zaman-İmge" kitabında düşüncesini temellendirdiği ve söylemleri üzerine çokça fikir sarf ettiği Henri Bergson'un bu konudaki yazdıklarından benzer bir çıkarım yapar: "Bergsonculuk bize şöyle bir tanım öneriyordu: İmgelerin merkezi ve ayrıcalıklı bir imgeye göre değişiklik gösterdiği bir algılanım özneldir; tüm imgelerin, şeylerin içinde olduğu haliyle, yüzlerinin tamamı üzerinde ve parçalarının hepsinde, birbirlerine göre değişiklik gösterdiği bir algılanım

nesneldir" (Deleuze, 2014). Bu parçalar ve bütünlükler bir bakıma ruhun kendi içerisindeki imgeyi algılama ölçütünün içkinlik ve aşkınlık taraflarına dair tanımlar için de kullanılabilir.

Bununla beraber ruhun imgeden bağımsız düşünülemeyeceği fikri onun görüsü ile ilişkilidir. Ruh, imgeye temas etmek için önce görmeye başlar. Her şeyin başlangıcı gözdür. Onun kapsama alanı ruhun aydınlığa ulaşmasında büyük bir emek sarf eder. Her ne kadar ruh, ilahi bağlamda görülemeyene olan yakınlığı ve ona olan inancın teslimiyeti ile görme yetisinden vazgeçmiş gibi görünse de insan en temelde "görmek" ister. Sinema tarihinde belki de göz ve onun temel işlevi olan görme mefhumu üzerine en çok düşünen ve üreten yönetmen olan Stan Brakhage, Film Culture tarafından özel sayı halinde yayınlanan "Metaphors on Vision" adlı kapsamlı metninde bu bağlamda şunu savunmuştur: "Görmek, kaydetmek demektir, farkına varmak demektir. Görünürdeki tüm korkuların ortadan kaldırılmasıdır ki amaçlanan da bu olmalıdır. Bebeğin gözünde doğuştan varmış gibi görünen görme yetisi ona bir kez verildiğinde, bu göz masumiyetin kaybını diğer tüm insani özelliklerden daha anlamlı bir şekilde yansıtır. Görme yetisini giderek kaybeden insan ölüme doğru gider. Ancak hiçbir zaman geriye doğru gidemez, hayal gücüyle bile. Masumiyetin kaybedilmesinin ardından sallantıda olan merkezi, nihai bilgi dengeleyebilir. Ancak benim fikrim şu yönde; dilden uzak ve görsel iletişime dayalı, görsel zihnin geliştirilmesi taraftarı olan ve dünyanın orijinal ve en derin anlamıyla algılanmasına dayalı bir bilgi arayışı mevcuttur" (Brakhage, 1963). Bu bağlamda ruhun görme ile olan ilişkisi de sinemada aşkın olana ulaşmak konusunda kilit bir rol oynamaktadır. Her ne kadar bir film fikri, soyut bir açıdan soyut bir alana aktarım bağlamında düşünülse de Stan Brakhage için görülen üzerinden, yani somuttan soyuta bir yolculuk vardır. O her zaman ruh ile gözü bağdaştıran şiirsel bir sinema formunun üzerinde durmuştur.

Gözünü kamera olarak konumlandırır ve sinemayı da bu yönden algılar. Bu sebeple Brakhage belki de ruh ile imgeyi en harikulade şekilde bir arada sergileyen ve bunu bireysel bir açıdan, kendi hayatından ve kendi derinliğinden sunan nadide bir isimdir. Brakhage filmlerinde Aşkın Üslup biçim ve teknikleri aramak ise büyük oranda acemice bir davranış olur. Çünkü onun filmlerindeki Aşkın Üslup, ucu olmayan sonsuz bir evrende kendisine yer bulur.

Şekil 3. Kindering Filminden Bir Kare.



Kaynak: Brakhage, 1987

4.3.2. Beklenmedik An

Ruhun bu işlevlerini bilmek fazlasıyla önemli. Zira Paul Schrader, filmdeki aşkınlığı ararken ruh mefhumundan ziyadesiyle yararlanıyor diyebiliriz. Teknik açıdan bu ruhu ve onun aşkın manada ortaya çıkış şeklini "Kurguları geciktirerek, kamerayı hareket ettirmeyerek, müzik ipuçlarından vazgeçerek, kapsama alanı kullanmayarak ve sıradan olanı yükselterek, aşkın tarz izleyicinin çözmesi gereken bir tedirginlik duygusu yaratır. Film yapımcısı, izleyicinin çözümleme dürtüsüne bir karar anı, beklenmedik bir görüntü veya eylem kullanarak yardımcı olur ve bu da bir durağanlık, paralel gerçekliğin kabulü olan aşkınlık ile sonuçlanır" şeklinde açıklar (Schrader, 2018). Bu beklenmedik bir görüntü ve eylem durumu sinemadaki doğaçlamanın en özel örneklerinden birisidir. Sinema daima beklenmedik olandan beslenir.

Bir nevi sinema, hayatı bekler. Bu konuda meşhur Fransız sinema dergisi Cahiers du cinéma'nın yazarlarından Jean-Louis Comolli çok özel bir tanımda bulunur: "Pek çok yönetmende hazırlık çalışması ne kadar ileri giderse gitsin, sinema dolaysız olanda dolanmaktan kaçamaz.

Her zaman sinemanın önceden kestirilemez olanla ya da doğaçlamayla, anlatının şimdisi altında yaşayan bir şimdinin indirgenemezliğiyle karşılaştığı ve kameranın aynı anda hem engeller hem de vazgeçilmez araçlar olarak kendi doğaçlamalarını yaratmaksızın işine bile başlayamayacağı bir an vardır" (Comolli, 1969). Bu açıdan bakıldığında kameranın kayıt tuşuna basmak, bir süre beklemek ve hayatın sinemaya yaşatabileceklerinden büyük bir umut beslemek Aşkın Üslub'u benimsemiş bir yönetmen için paha biçilemez bir andır.

4.3.3. Aşkın Üslubun Vuku Buluşu

En sade haliyle örneklerle anlatmak gerekirse Schrader, Bazin ve Deleuze'un de fazlasıyla ehemmiyet verdiği İtalyan yönetmen Vittorio De Sica'nın "Umberto D." filminden yola çıkarak en yalın ortaya çıkış formuyla bir sahnede nasıl Aşkın Üslub'u görebiliriz konusuna açıklık getirerek tanımlamaya çalışır.

Şekil 4. Umberto D. Filminden Bir Kare



Kaynak: Sica, 1952

Vittorio De Sica'nın 1952 yapımı İtalyan sinemasının başyapıt filmi "Umberto D", hem sahne sahne hem de filmin bütünlüğü itibariyle Aşkın Üslup için fazlasıyla kaynak bir film olmuştur. Gilles Deleuze "Zaman-İmge"de, Andre Bazin "Sinema Nedir?"de ve Paul Schrader da "Sinemada Aşkın Üslup"da bu filmi birbirine benzer açılardan değerlendirmişlerdir. De Sica'nın "Umberto D."de oluşturduğu meşhur sekansı daha sonra Andre Bazin kitabında örnek olarak verecektir: "Sabah mutfağa giren genç hizmetçi kız mekanik ve bıkkın hareketlerle önce biraz etrafı temizler, musluktan karıncaları kovar, kahve değirmenini alırken ayağının ucuyla kapıyı kapatır. Gözleri bebeğini taşıdığı karnına takılır, sanki dünyanın bütün sefaletine gebeymiş gibi. İşte böyle günlük ve sıradan bir durumda, önemsiz görünen ama basit duyu-motor şemalara itaat eden jestler boyunca birden bire ortaya çıkan şey, küçük hizmetçi kızın yanıt veya tepki veremediği bir saf optik durumdur" (Deleuze, 2021). Hizmetçinin duvara üç kez vurduğu, mekânın, kadrajın temel taşı olduğu o ünlü sahnede, uzunca süren ateşi yakma girişimlerinin verdiği olumsuz sonucun ardından artık kibrit çakma faaliyeti söz konusu değildir. Bazin'in sahnenin gerçekçiliğini vurguladığı yerde Deleuze zamanın kullanımına odaklanır. Genç hizmetçi kibriti mutfak duvarına üç kez vurur; kibrit yanmaz. Başka bir kibrit alır ve tekrar vurur. Kesmeden, yorum yapmadan. Bunun adı gerçek zamanlı alakasız eylemdir. Bu, Sinemada Aşkın Üslup için tanımlayıcı bir andır. Tıpkı Eisenstein'ın "Potemkin Zırhlısı" filmindeki kaçak bebek arabasının hareket-imgeyi simgelemesi gibi, "küçük hizmetçi" ve onun kibrit vuruşları da zaman-imgeyi örneklemektedir.

Şekil 5. Potempkin Zırhlısı Filminden Bir Kare



Kaynak: Eisenstein, 1925

Her şey o sahneyi ne kadar uzun süre seyircinin izleyebileceğiyle ilgilidir. "Zamanın filmdeki tezahürü uzun çekimdir" der Schrader. Uzun çekim zamana güç verir. Görüntüyü yoğunlaştırır. Jonathan Rosenbaum bu anı "pedal noktası" olarak adlandırır. Bir akoru uzun süre tuttuğunuzda bu meditatif bir hal alır, çünkü size düşünmek için zaman verir ve neredeyse hayal gücünüzden bir talepte bulunur. "Bir görüntüyü yeterince uzun süre izlediğinizde zihniniz çalışmaya başlar" (Rosenbaum, 2011). Bu noktada yönetmen, izleyicisine filme katılması ve Aşkın Üslup'a ayak uydurması gerektiği hissini vermek için sinemanın gücünü kendi lehine kullanır. Çoğu film ellerini izleyicinin boğazınıza dolayarak agresif bir şekilde muhatabının üzerine doğru eğilir ve her saniye izleyicinin dikkatini çekmeye çalışır. Bu tür filmler izleyicinin deneyim algısından uzaklaşır ve teknik olarak zamanı ve insanların deyimiyle can sıkıntısını kullanırlar. Sonunda, bir yönetmen bu teknikleri nasıl kullanacağı konusunda yeterince akıllıysa, şimdi gerçekten nadir görülen bir şeyi başarıyor demektir: izleyiciyi tam olarak harekete geçiriyordur. İzleyici kendi başına hareket etmeye başladığında bu çok daha güçlü olur. Aşkın Üslup devreye girer ve izleyici çoktan bu aşkınlığın büyüsüne kapılmış durumdadır. Can sıkıntısını estetik bir araç olarak kullandığınızda ne zaman etkili olur ve ne zaman izleyici salt bir can sıkıntısına sürüklenir soruları arasında belirgin bir ayrım mevcuttur. Sürekli olarak durgun bir kadraj etrafında ilerleniyor ve izleyici artık filme doğru eğiliyorsa bir an sonra "seyircinin özgürlüğünü" düşünmek zorunda kalırsınız.

Aşkın Üslup'a tabii yönetmenler çok iyi bilir ki işte tam o anda beklenmedik bir şey yapmak gerekir. Beklenmedik bir kesme, beklenmedik bir müzik, beklenmedik bir aksiyon. Tüm bunlar Aşkın Üslup'u filmlerine şiar edinmiş yönetmenlerde mevcuttur. Schrader bu bakımdan bu üslubu kusursuz biçimde uygulayan iki yönetmeni örnek verir: Yasujirō Ozu ve Robert Bresson. İki yönetmen de Aşkın Üslup'un temel niteliklerinden biri olan "beklenmedik an" ögesini en iyi şekilde uygularlar.

Şekil 6. Yankesici Filminden Bir Kare



Kaynak: Bresson, 1959

Schrader tarafından Sinemada Aşkın Üslup'un en önemli sembol yönetmeni olarak nitelenen Robert Bresson'un filmlerinde salt bir müzik patlaması vardır, bir buçuk-iki saat boyunca hiç müzik olmadan bir film gösterilir ve sonunda birdenbire büyük bir müzik patlaması gerçekleşir. Tıpkı Yankesici (1959) filminde olduğu gibi. Karakter uzun ve zorlu yollardan geçerek sevdiği kadına ulaşır, seyirci tüm bu zorlu mücadeleye bir buçuk saat boyunca şahit olur, artık filmden bir aksiyon beklenmeyecek ölçüde durağanlığa alışılmıştır ve tam o anda mahkûm erkek karakter film boyunca aşkını aradığı kadına "Jeanne, sana ulaşmak için öyle tuhaf yollardan geçmem gerekti ki" (Bresson, 1959) der ve işte bu noktada Robert Bresson filmlerindeki beklenmedik anın en özel örneği olan müzik patlaması devreye girer ve filmdeki aşkın boyut, sabırla filme şahit olan seyircinin gözleri önünde yeşerir.

Aşkın Üslup'u kullanabilen birinin püf noktası, bu tarzın o yönetmeni, filmi ve de tüm bu dünyaya muhatap olan izleyicisini aniden özgürleştirmesidir.

Şekil 7. Tokyo Hikayesi Filminden Bir Kare



Kaynak: Ozu, 1953

Bu özgürlüğe farklı bir noktadan Yasujirō Ozu da ulaşır. Onun filmlerindeki karakterler asla hiçbir duyguyu izleyiciye göstermezler. Adeta mahrem ve dışarıya açılamayan bir duygu bütünlüğü mevcuttur. Tüm film bu mahrem duyguları taşıyan karakter izlenir, her seferinde ve her filmde benzer olay örgüsü ve benzer hisler filmin temelini oluşturur. Ve sonra tıpkı Bresson'da olduğu gibi bir patlama anı beklenmektedir. Bir aksiyon yaşanmalı, film bir sonuca bağlanmalı, izleyiciye muhatap olduğu bu olay örgüsüne yönelik bir sır perdesi aralanmalıdır ve tam o anda birdenbire sonunda büyük bir duygu patlaması yaşanır. Ozu'nun filmlerindeki karakterler bu beklenmedik ana dair patlamayı gözyaşları ile ortaya koyarlar. Filmin tüm yükü hikayesini izlediğimiz karakterle beraber izleyicinin üzerindedir. Bu yük artık bir yerden sonra taşınmaz bir hal alır. İşte Kant'ın "deneyim" olarak nitelediği ve insan ömrünün daimî parçası olarak zincirleme bir hayat algısının temelini oluşturan duyusal ölçeği tam da burada devreye girer.

Ozu için bir film, bir hayattır. Filmin sonunda bir hayata ait yaşanmışlıklar son bulurken bu aşkınlıkla neticelenecek olan hayatın patlama noktası da tüm yaşamını içselleştiren ve bu noktada ağlamaktan başka bir şansı olmayan bir kadının gözyaşlarıdır. Ozu'nun filmlerinde kararlı eylem fikri tam olarak budur. Ve o eylemi gerçekleştirildikten sonra… ondan sonrası sessizlik.

4.3.4. Kültürün Aşkın Üsluptaki Yeri

Yukarıda örneklendirildiği ve çalışmanın ilerleyen bölümlerinde "Aşkın Üslubun Doğusu ve Batısı: Yasujirō Ozu ve Robert Bresson" adlı özel bir başlık altında açıklanmaya çalışılacak olan Aşkın Üslup'un kültürel farklılıkları, bu kavramın önemli bir ayrım noktasını nitelendirmektedir. Çünkü Schrader'a göre bu yönetmenlerin ve temelde aşkın üslubu filmlerinde meydana getiren insanların kültürlerine hâkim olmazsanız bu ayrımı yapmak ve üslubu film içerisinde görebilmek, belirleyebilmek, analiz edebilmek konusundaki eleştirel gücünüzü yitirebilirsiniz. Fakat başlangıçta dile getirildiği üzere şu ayrım noktasını da belirtmek gerekir ki bu üslubu oluşturan şey sanatçının kültüründen kaynaklanmamaktadır. Kültür, burada sanatçı adına sadece bir araç ve filmlerindeki imaja ve o imajın ne yönde ve nasıl gösterileceğine dair bir temsil biçimidir.

Zira Schrader'ın dediği gibi "bu ortak biçim, yönetmenlerin kişiliği, kültürü, maddi durumu, siyaset ya da ahlak anlayışına göre belirlenmemektedir. Belirleyici olan iki şey vardır; aşkın olanı sanatla ifade etme arzusu ve film aracının doğası. Nihayetinde, diğer etkenler bu üsluba evrensellik kazandıramazdı" (Schrader, 2017). Nitekim bu üslubun gözlemcisi, filmin içerisinden bu üslubu çekip çıkartması gereken eleştirmenlere bu konuda büyük bir görev düşer.

Schrader bu doğrultuda "Eğer bir eleştirmen bu üslubu ve onu meydana getiren bileşenleri; bu üslubu kullanan bireysel sanatçılardan, bu sanatçıları etkileyen kültürlerden ve üslubun kullandığı ve dönüştürdüğü duygulardan yola çıkarak ortaya koymayı amaçlıyorsa, bir takım belirli eleştirel vasıtalara sahip olmalıdır. Her şeyden önce "aşkın" gibi bir terim sanat eleştirisinde neredeyse işlevsizdir, "üslup" bu bakımdan biraz daha işlevseldir.

Çözdüğünden daha çok soruna yol açan "aşkın" kavramı bilhassa da film eleştirmenleri arasında gazeteci diline ait bir kavram olarak kabul görmektedir.

“Aşkın” şimdilerde özensiz eleştiriler için şemsiye bir kavramdır: Filmin olay örgüsü, mekânı, oyunculuğu, teması ve yönetiminin birbirlerini ya da bizatihi kendilerini aştığından bahsedebilir ve “üslup” kamera açısından yaşam biçimine kadar her şeye atıfta bulunabilir.

4.3.5. Aşkın Üslubun Eleştirisi

Bütün bunlara rağmen, “aşkın üslup” film eleştirisi için yine de kullanışlı bir kavram olabilir ve Ozu, Bresson, Dreyer gibi bazı yönetmenlerin filmlerinin tahlilinde zaruri bir yere sahiptir. Estetikçi ve önemli film eleştirmenlerinin aşkın kavramını kullanmadaki makul isteksizliği, bu filmlerin değişen oranlarda yanlış anlaşılmasına ve yanlış yorumlanmasına neden olmuş, bu durum aynı zamanda filmlerin uygun olmadığı eleştirel modellerle değerlendirilmelerine de vesile olmuştur. Ancak, her eleştirmen bu kavramları kullanmadan önce ne anlama geldiklerini bilmelidir; “Aşkın” nedir? “Üslup” nedir? Eleştirmen bunu bilerek, sadece hususi bir üslubu niteleyen ifadeye sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda bu hususi üslubu tahlil edecek eleştirel yönteme de sahip olmuştur” diyerek aslında aşkın üslubun çıkış noktasını ve bu bağlamda değerlendirme, kritize etme sürecini de fazlasıyla önemsemektedir (Schrader, 2017).

4.3.6. Aşkın Üslupta Gerçeklik

Schrader’ın Aşkın Üslup’u hem film içerisinde hem de filmin bitimiyle beraber devam eden hayata ait gözlem gücünde tüm bu nitelikleri görmek ister ve kendi aşkınlığını içerisinde gerçeklikten uzak durur. Andre Bazin de genel anlamıyla sinemadaki gerçekliği vurgularken benzer bir ifade kullanır: “Gerçek de tıpkı düş gibi, sanatta yalnızca sanatçınındır; gerçeğin eti ve kanını edebiyatın ya da sinemanın ağında tutup yakalamak, düşün en ucuz fantezilerini yakalamaktan daha kolay değildir. Başka bir deyişle, biçimlerin çapraşıklığı ve yaradılışı artık doğrudan doğruya yapıtın özüne dayanmadığı zaman bile, bunlar araçların etkililiğinde ağır basmaktan geri kalmazlar” (Bazin, 2011). Çünkü en temelinde bu üslup bir bakıma gerçekliğin varoluş ile olan dengesiz ilişkisinin belki de tamamıyla yitirilmiş bir versiyonudur. Çünkü tıpkı Bresson filmlerindeki gibi insanın ruhsal yapısının ve bu yapıya ait gizemin Aşkın Üslup dışında başka hiçbir şekilde algılanamayacağını anlamak gerekir. Bu üslup, dışarıdan gelen hiçbir gerçeklik çağrısına kulak asmaz. “Aşkın Üslup varoluşun

gizemini azamileştirmeye çalışır; psikolojisizm, gerçekçilik, natüralizm, romantizm, izlenimcilik ve akılcılık gibi gerçekliğin tüm geleneksel yorumlarından kaçınır.

Aşkın sanatçı için akılcılık zaruri değil, bilakis hayata dair pek çok yaklaşımdan biridir. Aşkınlığın düşmanı ister harici (gerçeklik, akılcılık) olsun, isterse batini (psikolojizm, izlenimcilik) olsun içkin olandır. Aşkın sanatçı için gerçekliğin bu geleneksel yorumları, aşkın olanı seyreltmek ya da örtbas etmek için insanoğlu tarafından tasarlanmış duygusal ve mantıksal yapılardır" (Schrader, 2017). Yine aynı şekilde bu yorumu hem sinematik açıdan hem de Sinemada Aşkın Üslup bağlamında genişletebiliriz; "Tüm sinemanın daha bugünden teknik yönden mümkün olduğunu varsayalım, bu seçim olmazsa yeniden salt gerçeğe dönmüş oluruz. Kabul edilmez çünkü bu seçim eninde sonunda, sinemanın tam olarak yeniden kurmak istediği gerçeğin zararına yapılmaktadır. Sinemada gerçekçiliği arttırmak amacını güden bütün yeni teknik ilerlemelere -ses, renk, üç boyut- karşı çıkmak da bunun için boşunadır. Gerçekte sinema "sanatı" bu çelişmeyle beslenir, perdenin süresel sınırlarının getirdiği soyutlama ve simge olanaklarını en iyi şekilde kullanır. Fakat tekniğin bıraktığı kayıtlamalar tortusunun bu kullanılışı gerçekçiliğin yararına ya da zararına olabilir; bu kullanış alıcının yakaladığı gerçek öğelerin etkinliğini artırabilir ya da etkisiz kılabilir" (Bazin, 2011).

Bununla beraber Aşkın Üslup'u, bu gerçeklikten uzak ânı filmlerinde uygulamaya gayret eden bir yönetmen, bilinmelidir ki sinemanın popüler sayılabilecek birçok imkanını reddederek bu işe soyunur. Schrader'ın da dediği gibi: "Yönetmen için aşkın üslubu seçmek kolay bir karar değildir. Filminde aşkınlığı ifade etmeye gerçekten kendini adayan yönetmen, kendi kişiliğinin ve kültürünün yüzeysel unsurlarından vazgeçmenin yanı sıra; sinemanın sağladığı eşsiz nimetlerden olan karakterlerle empati kurmak, olay örgüsü ve hızlı hareket gibi zevklerden de feragat etmelidir" (Schrader, 2017).

Buradan bakıldığında aslında bu yönetmenler bu üslubu filmlerinde kullanarak ve görece birçok "kolay imkandan" feragat ederek Gilles Deleuze'un sinema tarihinde dönüm noktası olarak görülen Hareket-İmge - Zaman-İmge metin serisine başlamadan evvel girişte belirtmiş olduğu gibi icat eden, ideallerinden vazgeçmeyen, bu doğrultuda sinemayı bize ulaştıran ve kolay yolları yürümekten feragat edip kendi sanat üslubundan asla vazgeçmeyen yönetmenleri çok özel bir şekilde tanımlar: "Sinemanın büyük yönetmenlerinin yalnızca ressamlarla, mimarlarla, müzisyenlerle

değil, düşünürlerle de karşılaştırılabileceğini düşünüyoruz. Büyük yönetmenler kavramlar yerine hareket-imgelerle, zaman-imgelerle düşünürler. Sinema alanındaki içi boş üretim oranının yüksek olması bunu çürütmez: Kıyas kabul etmeyen ekonomik ve endüstriyel sonuçları olsa da sinemada durum herhangi başka bir alandan daha kötü değildir. Bu yüzden, sinemanın büyük yönetmenleri sadece biraz daha kırılgandır ve işlerini yapmalarını engellemek çok daha kolaydır. Sinema tarihi uzun bir şehitler menkıbesidir.

Yine de sinema, bu yönetmenlerin her şeye rağmen icat etmeyi ve bizlere ulaştırmayı başardığı yeri doldurulamaz özerk biçimler altında, sanat ve düşünce tarihinin bir parçasını oluşturmakta diğer alanlardan geride kalmaz" (Deleuze, 2014). İşte Aşkın Üslup'un yönetmenleri de adını "sinemanın şehitler menkıbesine" yazdırmış büyük sanatçılardır. Onlar belki birçok maddi ve dünyaya ait ferahlıklar sunabilecek bir evrenden vazgeçmiş ama sinemanın aşkın tarafını görmek ve göstermekten vazgeçmemişlerdir.

Eleştirmen Amédée Ayfre'e göre ise girilen bu yükün altında herhangi bir tereddüt de bulunmamalıdır. Ayfre, "Aşkın Üslup'ta tereddüde ya da yarım ölçülere yer yoktur, onun tümüyle hâkim olunmadığı bir teşebbüs felakete davetiye çıkarmaktır" diye yazar (Ayfre, 1960). Fakat bir yandan da Paul Schrader bu tereddüdü farklı bir açıdan değerlendirir: "Aşkın üslubu "tam bir hakimiyetle" uygulayamayan başka bir film Ayfre'nin deyimiyle "felaket" olacaktır. Ama aslında durum tam tersi gibi görünmektedir. Belirli bileşenlerden oluşan her üslup, bölüm bölüm kullanılabilir. Bu bileşenlerin her biri kendi kimliğine ve işlevine sahiptir ve aşkınlığın parodisi olarak kullanılsalar da (Luis Bunuel, Andy Warhol), tamamen dünyevi amaçlar için kullanılsalar da (Milos Forman, Michelangelo Antonioni) veya aşkınlığın hizmetinde, belli belirsiz ve tam hakimiyet verilmeden kullanılsalar da (Carl Theodor Dreyer, Budd Boetticher, Roberto Rossellini) filme kısmi veya önemli bir başarı getirebilir" (Schrader, 2017).

Böylece, "Sinemada Aşkınlık" başlığı altında açıklanmaya ve detaylandırılmaya çalışıldığı gibi Paul Schrader'ın ortaya atmış olduğu kavram ve sonrasında bu üslubun sinema içerisindeki algısının ve anlamının çeşitlenmesiyle beraber sinema içerisinde bir aşkınlıktan söz etmek hem kaçınılmaz olmuş hem de bu aşkınlık sinemaya belirli ölçülerde manevi bir derinlik kazandırmıştır. Böylece en başından beri sorgulanan sinemadaki gerçeklik algısı artık farklı bir boyuta ulaşmıştır. Çünkü bu noktada

sinemanın maddi imkanlarına dair bir sırt çevirme hali mevcuttur. Bu durum, bir bakıma belirli değerlendirmeleri saf dışı bırakarak film ile aşkınlık arasında bir köprü oluşturur. Nitekim Schrader "Sinema dış gerçekliğin kopyalanması arzusuna kestirmeden varmaktır (artık bir ressam ya da roman yazarı sinemanın tabiatıyla sunduğu gerçeklik için gayret etmez) ve sinema iç gerçekliğin daha derin ve karmaşık bir seviyede kopyalanması arzusuna dalmıştır" (Schrader, 1972) diyerek aslında bu aşkınlık algısının sinema tarafında hem izleyici açısından içsel anlamda hem de filmi yapan ve Aşkın Üslup'u kullanan yönetmen için imajın kullanımı ve tercihi bağlamında sinemanın bu derin perspektifine yönelik geniş ve sınırsız bir dünya çizmiştir.

4.3.7. Aşkın Üslup ve Sonsuzluk

Esasen aşkınlık olarak nitelenen ve temelinde gözle görülemeyene, nitelenemeyene ve uhreviyata çıkan bu yol, sinema açısından daha görülebilir, değerlendirilebilir ve tüm bunlarla beraber gözün gördüğü ölçüde hissedilebilir bir noktaya çıkar. Bu bağlantıyı ise belki de en iyi şekilde Deneysel Sinemanın en önemli isimlerinden biri olan Amerikalı Yönetmen Nathaniel Dorsky, 2003 yılında yayımlanan "Devotional Cinema" kitabında "Öz-Simge" kavramını kullanarak açıklar.

Şekil 8. Variations Filminden Bir Kare



Kaynak: Dorsky, 1998

Dorsky, öncelikle izleyici ile perde arasındaki bağı sorgular ve sonra buradan yola çıkarak sinema perdesinde "Öz-Simge"ye rastlayan izleyicinin perde aracılığıyla nasıl bir aşkınlık deneyimi yaşayabileceğini açıklar. Fakat en temelde şu soru vardır: "Bir film sadece bir şeyin temsili olmaktan öteye geçip doğrudan bir tecrübeye nasıl dönüşür?" Sonrasında bu aşkınlığı meydana getiren yönetmenin işlevi ve perdenin bu aradaki bağı oluşturmasındaki sebebi açıklayarak esasen kendi sorusuna bir cevap vermiş olur; "Öncelikle yönetmenin perdenin film deneyimimizin temel bir parçası olduğunu fark etmesi gerekir, perdenin kendisi bir öz-simgedir" (Dorsky, 2003). Bu öz-simge tanımı ile beraber Dorsky, ortaya atmış olduğu kavramın film içerisinde yaratmış olduğu etkinin sinemanın en özel işlevlerinden biri olduğunu da vurgular. Tıpkı Schrader'ın Aşkın Üslup'u tanımlarken kullandığı var olan şeyi göstermek ve hatta uzunca bu gösterilene odaklanarak soyutlanmak, aşkın bir mertebeye ermek gibi tanımları öz-simge'nin içerisinde de bulabiliriz. Bu konuda Dorsky "Eğer bir filmde şeylerin varoluşunun büyüsünden yararlanılamıyor, nesneler sadece bir şey ima etmek için kullanılıyorsa, filmin en muhteşem imkânlarından biri çöpe atılmış demektir.

Bir nesneye bir anlam ithaf ettiğimizde –bunu ne kadar özenli yaparsak yapalım– en nihayetinde kendimizi onaylamış oluruz. Kim olduğumuzu, dünyanın ne olduğunu, yani kendi yarattığımız kavramların doğruluğunu teyit ederiz. Fakat şeylerin olduğu gibi görünebilmesine izin vermek, önceden belirlenmiş simgesel anlamların dünyasından daha zengin, daha geniş bir alan açar" diyerek aslında öz-simge'nin film içerisindeki yerini de bir nevi tanımlamış olur (Dorsky, 2003). Bu bahsedilen imkanlar dahilinde film içerisindeki aşkınlığı bulmanın en iyi yolunu yine Paul Schrader tarif etmiştir. Schrader esasen bu aşkınlığın sinemadaki makul yansımasını da bu tarif yoluyla bir nevi dile getirir. "Transcendental Style in Film" kitabı üzerine vermiş olduğu ve sözlü, geniş bir tanıma başvurduğu bir seminerde "Aksiyonu beklemek için gelirseniz, onu alamayacaksınız" diyerek söze başlar (Schrader, 2017). Çünkü aşkınlıkta ani ve büyük hareketler yoktur. Aşkın tarz aslında izleyiciyi alıkoymaktır. Çekimleri çok uzun süre tutmalı ve asla kısa kesmemelisiniz.

4.3.8. Ölü Zaman

Bu doğrultuda aslında Aşkın Üslup'un montaj tarafına da bir referans oluşturulur. Yani hem çekim hem de montaj süreci bahsi edilen Aşkın Üslup'a aynı şekilde tabii olmalıdır. Schrader, ısrarla "Ölü zaman yaratmalısınız" der. Bu ölü zaman diye

nitelenen şey, film içerisinde hareketin ve yoğunluğun olmadığı, adeta büyük bir durgunlukla baş başa kaldığımız o andır. Yunan yönetmen Theo Angelopoulos, film içerisinde vuku bulan bu hale "Duraklamalar," diyordu, "ölü zaman, izleyiciye filmi rasyonel bir şekilde değerlendirme ve aynı zamanda bir sekansın farklı anlamlarını yaratma ya da tamamlama şansı verir" (Angelopoulos, 2001).

Şekil 9. The Weeping Meadow Filminden Bir Kare

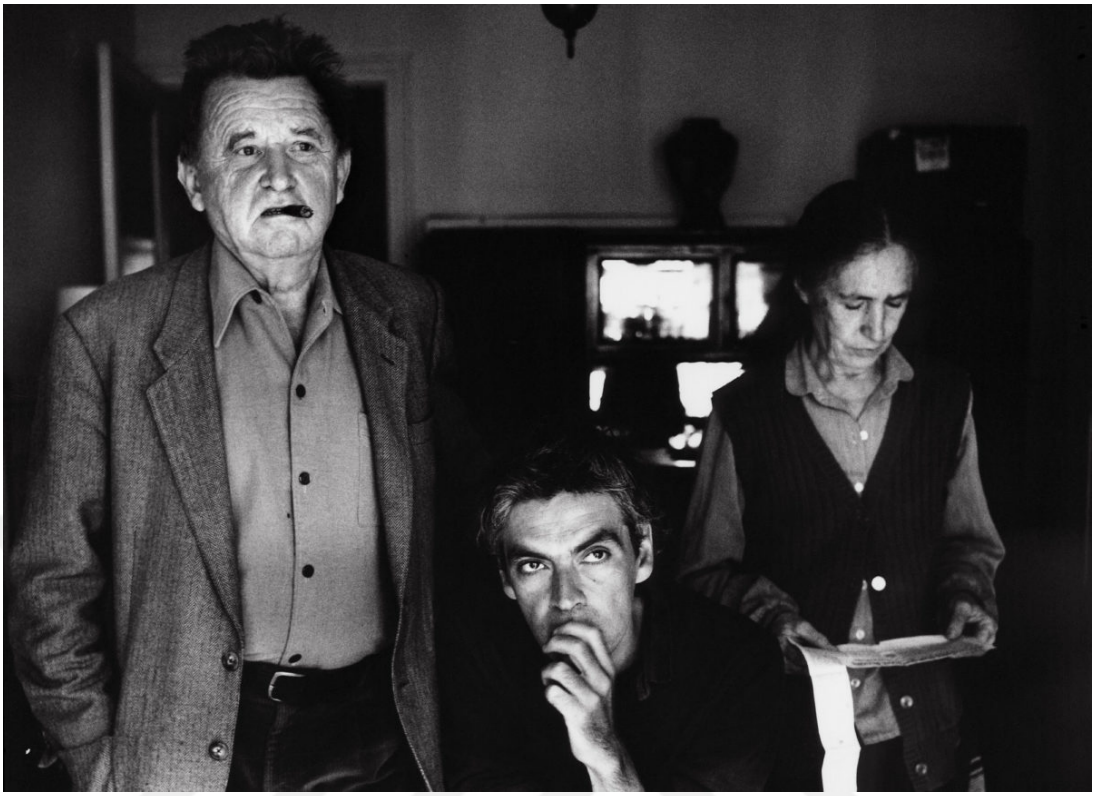


Kaynak: Angelopoulos, 2004

Uzun çekim, izleyicinin filme olan katılımını ya da karşıtlığını talep eder. "Ölü zaman" (temps mort) aktif izleyici üzerine kuruludur. Yavaş Sinema kavramının (Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu kavram detaylı bir şekilde incelenecektir) daha fazla izleyici katılımı gerektirdiğini söylemek mantığa aykırı görünebilir ama mesele tam da budur. Portekizli yönetmen Pedro Costa'nın, Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet hakkında yaptığı Where Does Your Hidden Smile Lie? (2001) adlı belgeselinde Straub, ölü zamanı "bir indirgeme, ama bu bir indirgeme değil, bir yoğunlaşma ve aslında bize daha fazlasını söylüyor" diye tanımlıyor (Costa, 2001).

Gerçek hayatta ölü zamanı yaşayamaz ve onu izleyemeyiz. Bu ancak sinemada mümkündür. Belçikalı yönetmen Eric Pauwels'in "La deuxième nuit (2016)" adlı filminde dış ses, "Yalnızca sinemada güneşe ve ölü insan yüzüne çıplak gözle bakabilirsiniz" diye bir söz aktarır (Pauwels, 2016). Bu cümle aslında sinemanın aşkın tarafının da bir başka bakış açısıdır.

Şekil 10. Pedro Costa, Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet. Where Does Your Hidden Smile Lie? Filmi Kamera Arkası



Kaynak: Costa, 2001

4.4. Aşkın Üslubun Doğusu ve Batısı: Yasujirō Ozu ve Robert Bresson

Paul Schrader, Sinemada Aşkın Üslup tanımını yaparken en büyük payeyi Japonya'dan Yasujirō Ozu ve Fransa'dan Robert Bresson'a verir. Bu iki yönetmeni ve iki farklı Aşkın Üslup'u incelemek ve bu çalışmada onlara ayrı bir parantez açmak yerinde olacaktır. Schrader, her ne kadar Carl Theodor Dreyer'e de değinmiş olsa da kendisinin de "Japonya'dan Yasujiro Ozu, Fransa'dan Robert Bresson, onlar kadar olmasa da Danimarka' dan Carl Dreyer ve çeşitli ülkelerden diğer bazı yönetmenler ilginç bir şekilde aynı film üslubunu şekillendirmektedir" (Schrader, 2017) diyerek vurguladığı gibi bu üslubun temel taşları Ozu ve Bresson'dur. Aynı şekilde Amerikalı film eleştirmeni Jonathan Rosenbaum da bu konuya benzer bir açıdan yaklaşır: "Ozu ve Bresson'un ayrı tarzlarını ortak bir ruhani süreçle ilişkilendiren Schrader, bu varsayımı savunulabilir kılmak için fazla mesai yapar.

Vardığı sonuç: 'Ozu'nun sonraki filmlerinin aile-ofis döngüsü ve Bresson'un orta dönem filmlerinin hapishane döngüsü' Aşkın olanı ifade etmek için benzer bir üslup

inşa ederken, Dreyer'in filmleri Kammerspiel ve dışavurumculuğun çatışan etkileriyle etkileşim içinde bu üslubu yalnızca kısmen sergiler. Ozu'nun Zen sanatları olan resim, bahçecilik ve haiku ile; Bresson'un Jansenist teoloji, Bizans portreciliği ve Skolastisizm estetiği ile; Dreyer'in ise Gotik mimari ile ilişkisi farklı derecelerde akla yatkındır" (Rosenbaum, 1972).

Bu başlık altında incelenmeye çalışılan şey ise bu ayrımın daha şeffaf bir şekilde ortaya konulabilmesine vesile olabilme gayesidir. Bu ayrıma kültürel farklılıklar, sinema algısının evrensel ve yerel uygulanış biçimleri, kişinin imaj ile olan ilgisinin içkin ve aşkın ölçütleri, hayata ve yaşadığımız dünyaya bakış açısının farkları eşlik eder. Schrader, "Ozu, Bresson, Dreyer'in filmleri arasındaki farklılık kültürel ve kişiseldir; benzerlikleri ise üslupsaldır ve sinemadaki Aşkınlığın ortak bir yansımasını sunarlar" der (Schrader, 2017). Bu noktada anlarız ki bu üslubun günün sonunda ortak bir formu vardır ama o ortak forma ulaşmak konusunda her yönetmenin gidiş yolu birbirinden farklıdır. İki yönetmenin de içinden gelmiş oldukları kültür bu farkı en belirgin ve çeşitli hale getiren unsurdur. Schrader "Aşkın üslubun tanımlayıcı iki yönetmeni vardı: Doğu'da Yosujiro Ozu ve Batı'da Robert Bresson. Sinemaya düşünsel ve biçimci bir yaklaşım getiren bu iki yönetmenin filmleri en hikmetli ve en gelişmiş kültürlerin doruk noktasıdır. Ozu'nun son dönem aile-ofis filmleri ve Bresson'un orta dönemdeki hapishaneyle ilgili filmleri, Aşkın olanı ifade etmek için benzer bir üslup inşa etmişlerdir" diyerek bu iki yönetmenin üsluba yönelik ne kadar kıymetli bir çeşitliliğe sebep olduklarını belirtmiştir (Schrader, 2017). Bununla beraber iki yönetmenin de birçok imkân ve sinemaya ait olanaklardan vazgeçip bu yolu tercih ettiğini belirtmekte fayda var. Bu durum her ne kadar bir tercih meselesi olsa da kendi dönemlerinin en önde gelen yönetmenlerinin bu tercihte bulunması sinema tarihi açısından da bir kırılma noktasına sebep olmuştur. "Ozu sinemada aşkın üslubu benimseyerek bir bakıma modaya karşı gelmiştir; fakat onun karşılaştığı direnç, Fransa'da estetik bir öncül bulabilmek için skolastiklere kadar gitmek zorunda kalan ve ticari başarı ve kitlesel bilinirlik bakımından umutsuz vaka olan Bresson'un karşılaştığı dirençle mukayese edildiğinde devede kulak kalır" (Schrader, 2017). Hem Ozu hem de Bresson, aşkın bir sinemaya ulaşmak için sanatın her döneminde olduğu gibi yeniliğe gidilen o sancılı süreci bizzat yaşamışlardır.

Hem Aşkın Üslup'u daha iyi kavramak hem de bu üslubun çeşitli evrelerde ve de sinema dilinde kendisini nasıl ortaya çıkardığını anlamak için iki yönetmen arasındaki farkları ve bir yandan da benzerlikleri detaylandırmak gerekir. Schrader, "Ozu ve Bresson arasındaki farklar kişisel ve kültüreldir, aralarındaki benzerlikler ise üslupsaldır" der (Schrader, 2017).

Bu noktadan baktığımızda iki yönetmenin de sinemasına geniş bir mercekten bakarken bu merceğin odak noktasını da iyi ayarlamak icap eder. Ulus Baker, "Beyin Ekran" kitabında "kültür her teknik yeniliği kendine göre yorumlayıp yönlendirebilecek tuhaf bir güce sahiptir" der (Baker, 2011). Buna ek olarak bu ayrımı yaparken Schrader da "Yalnızca kültürden bile o kadar çok şey çıkarılabilir ki -bir sanat eserinin pek çok özelliği kaçınılmaz olarak kültürüyle ilgilidir. -Aşkın üslup dünyevi olandan öteki dünyaya "özgürleşme yoludur" ve netice itibariyle onun kökenlerinin onu ortaya çıkaran kendi kültüründe aranması normaldir. "Özgürleşme" gerçekleşene kadar kültürün etkisi hakimdir" der ve bu konuda Ozu üzerine "Her sanatçı kendi kişiliği ve kültüründeki hammaddeleri kullanmak durumundadır. Bilhassa da Yosujiro Ozu tamamen kültürüyle bağlantılıdır. Japonlar Ozu'yu kültürlerinden ayırmaya hiç çalışmamakta; onun filmlerini "eğlencelik" olarak değerlendirmektedirler. Ve haklı bir sebeple Ozu'nun filmlerinde Zen üslubunun nerede bittiği ve aşkın üslubun nerede başladığının tespiti nerdeyse imkansızdır. Tümüyle Japon bakış açısıyla aşkın üslubun sınırlarını belirlemek imkansızdır; bunun için öteki kültürel bakış açılarına ihtiyaç vardır. Batı'da aşkın üslubun üç aşamasının nasıl işlediğini göstererek (Bresson'un filmlerinde), aşkın üslubu Zen kültüründen ayırt etme imkanını elde edebiliriz ve dahası aşkın üslubun birliğini de gösterebiliriz" diye düşünür (Schrader, 2017). Bunun yanı sıra Schrader, Ozu filmleri üzerinden kültürel ve dini kodları teknik açıdan çözümlemeye çalışırken şu ifadeyi kullanır: "Yasujiro Ozu, Japon aile dramlarında Bresson'a benzer teknikler kullanıyordu. Ve hiç de farklı olmayan bir etkiyle. Bu teknikler ne dar görüşlü ne Hristiyan ne de Batılıydı. Maneviydi (maddenin aksine ruhla ilgiliydi) (Schrader, 2018).

4.4.1 Yasujiro Ozu

Ozu, sinema hayatına sessiz ve siyah-beyaz filmlerle başlayıp sesli ve renkli filmlerle tamamlayan yönetmenlerden birisidir. Fakat onun her filmi, hiçbir teknik imkânın değişimiyle şekillenmemiş, hep aynı çizgide devam etmiş ve yönetmen hayata

gözlerini yumana kadar da aynı film şeridi onun dünyasından, izleyicisinin dünyasına akıp gitmiştir. Sırf bu bakımdan bile Ozu'nun tüm filmleri hesaba katıldığında onun aşkın üslubun neden en önemli temsilcilerinden biri olduğu gayet aşikardır. Onun sineması aşkın bir boyuta ulaşmak için yapay bir beklenti ve sıradanlık sergilemeye ihtiyaç bile duymaz. Onun filmleri, tabiri caizse bir ırmağın kenarından akıp gitmektedir. İzleyici ise tıpkı o güzel suyu izleyen ve bu su aracılığıyla aşkınlığa ulaşan birine dönüşür. Her ne kadar aşkın üslubu kullanarak bu yönetmenlerin birçok dünyevi imkândan feragat ettiğini söylesek de Ozu'nun filmleri yarım asırdan fazla bir süredir dünyanın her yerinde büyük bir saygıyla anılmaktadır. Hatta Sight & Sound dergisi aracılığıyla birçok film eleştirmenin oylarıyla belirlenen gelmiş geçmiş en iyi filmler listesinde Ozu'nun "Tokyo Story" filmi en iyi 3. film seçilmiştir. Bu oylamanın niteliği her ne kadar tartışılsa da bu noktadan bakıldığında Ozu gibi yaşamında birçok şeyden feragat eden ve her seferinde aynı filmi yapmakla kendini var eden bir yönetmenin genel izleyici tarafından böyle bir sonuca ulaşıyor oluşu da fazlasıyla kıymetlidir.

Şekil 11. Late Spring filminin kamera arkasında Yasujirô Ozu



Kaynak: Ozu, 1948

4.4.1.1. Sanat Hayatına Başlangıcı

Ozu’nun kişisel bilgilerine dair elimizde çok güçlü kaynaklar yoktur. Nitekim Japon yazar ve sanat eleştirmeni Shigehiko Hasumi, Ozu hakkında yazdığı geniş değerlendirmelerini yayınlamakla bu konudaki aydınlanmayı sağlamıştır. Hasumi, Ozu’nun sinemadan önceki hayatını kitabının girişinde şöyle tarif eder: “Ozu, tüccar Toranosuke Ozu ve eşi Asae'nin ikinci oğlu olarak Tokyo'nun Fukagawa semtinde doğdu. Ailesi Ise'li tüccar Ozu Yoemon ailesinin bir koluydu ve Toranosuke ailenin Nihonbashi'deki gübre işinin 5. nesil yöneticisiydi. Asae, Nakajō tüccar ailesinden geliyordu. Ozu'nun beş erkek ve kız kardeşi vardı. Üç yaşındayken menenjit geçirdi ve birkaç gün komada kaldı. Asae kendini ona bakmaya adadı ve Ozu iyileşti. Meiji anaokuluna ve ilkokula gitti. Mart 1913'te, dokuz yaşındayken, o ve kardeşleri babası tarafından babasının memleketi olan Mie Eyaletindeki M atsusaka 'da yaşamaya gönderildi ve 1924'e kadar burada kaldı. Mart 1916'da 12 yaşındayken şimdiki adıyla Ujiyamada Lisesi'ne girdi. Okulda yatılıydı ve judo yapıyordu. “Quo Vadis” veya “Pompeii'nin Son Günleri” gibi filmleri izlemek için sık sık dersleri asıyordu. 1917'de “Civilization” filmini izledi ve film yönetmeni olmak istediğine karar verdi” (Hasumi, 2024).

Şekil 12. Shigehiko Hasumi, Portre



Hem dünyanın hem de Japonya'nın saygıyla anılan film ve edebiyat eleştirmeni Shigehiko Hasumi, Ozu'yu belki de en iyi anlayan ve anlatan insanlardan biridir. 2003 yılında yayınlanan "Director Yasujiro Ozu" kitabı ise bunun gerçek bir göstergesidir. Kendisi sayesinde Ozu, geniş kitleler tarafından daha iyi tanınmaya başlanmış ve sinemasındaki temel taşlar da daha iyi anlaşılmıştır.

4.4.1.2. Film Tekniği

Ozu, filmlerinin benzer anlatı içeriği kadar teknik tarzı, kamerayı kullanış biçimi ve yenilikçiliğiyle de tanınır. Onun, tatami'nin (Japonya'ya ait yöresel yer minderi) üzerine koyduğu kamerası, filme olan bakış açımızı ve tam anlamıyla seyircinin film içerisindeki rolünü doğrudan etkiler. Filmlerinin tarzı, savaş sonrası sesli filmlerine kadar tam olarak geliştirmediği bir tarz olan sonraki filmlerinde en çarpıcı olanıdır. O, Hollywood'un geleneklerine uymadı. Birçok yönetmen gibi tipik omuz üstü çekimlerini kullanmak yerine, kamerasını doğrudan oyuncularına baktırır, bu da izleyiciyi sahnenin ortasına yerleştirme etkisine sahiptir. Kariyeri boyunca Ozu, genellikle insan görüşüne en yakın lens olarak kabul edilen 50 mm'lik bir lens kullanmıştır. Montaj konusundaki üslubunu ise Gilles Deleuze "Zaman-İmge" kitabında çok özel bir şekilde tanımlar: "Modern sinemaya egemen olacak olan kesme-montaj, imgeler arasında saf optik bir geçiş veya noktalamadır ve dolaysızca çalışarak bütün sentetik efektleri feda eder. Burada ses de bir o kadar önemlidir zira kesme-montajın Amerikan sinemasından alınan "bir plan, bir replik" yönteminde doruğa ulaştığı söylenebilir. Fakat bu durumda, örneğin Lubitsch'te, belirti işlevi gören bir eylem-imge söz konusuydu. Halbuki Ozu ile birlikte anlamı değişen yöntem şimdi artık entrikanın yokluğunu gösterir: eylem-imge kaybolarak yerini karakterin ne olduğuna ilişkin saf görsel imgeye ve ne söylediğine ilişkin sessel imgeye bırakır; senaryonun esasını oluşturan tamamıyla sıradan doğa ve karşılıklı konuşmadır (bundan dolayı önemli olan yalnızca aktörlerin fiziksel ve manevi görünüşleri uyarınca seçilmeleri ve görünürde belirli bir konusu olmayan herhangi bir diyaloğun belirlenmesidir).

Bu yöntemin en başından itibaren ölü zamanları ortaya koyduğu ve bunları filmin akışı boyunca çoğalttığı açıktır. Kuşkusuz, film ilerledikçe, ölü zamanların artık yalnızca kendi başlarına önemli olmayıp önemli bir şeyin etkisini de topladığı düşünülebilir: plan veya replik böylece yeterli uzunlukta bir sessizlik veya boşlukla uzatılır.

Bununla beraber, Ozu'nun yapıtlarında kesinlikle istisnai ile sıradan, sınır-durumlar ile sıradan durumlar söz konusu olmayıp birinciler ikincileri etkiler veya ikincilere sızarlar. Paul Schrader'ın bir tarafta "gündelik" olan ile diğer tarafta gündelik sıradanlığa açıklanamaz bir kopuş veya duygu katan "karar anı" veya "ayrılığı" iki ayrı aşama olarak birbiriyle karşıtlaştırmasına katılmıyoruz. Bu ayrım son kertede Yeni Gerçekçilik için daha geçerli gibi görünür. Ozu'nun yapıtlarında her şey sıradan veya aleladedir; doğal bir unutuşun nesnesi olan ölüm ve ölüler bile. Bir Güz Öğleden Sonrası'nda filmindeki o meşhur ansızın boşalan gözyaşı sahneleri, kızı evlendikten sonra sessizce ağlamaya başlayan babanın sahnesi, "Geç Gelen Bahar'da (1948)" uyuyan babasını yarım bir gülümsemeyle seyrederken birden gözleri yaşla dolan kızın sahnesi, "The End of Summer (1961)" filminde babası hakkında acı bir şey söyledikten sonra göz yaşlarına boğulan kızın sahnesi, yaşamın akışındaki zayıf dönemlerle karşıtlaştırılabilecek güçlü bir dönemi ayırt etmez ve "karar eylemi" olarak bastırılmış bir duygunun ortaya çıktığını ileri sürmek için hiçbir sebep yoktur" (Deleuze, 2021).

Ozu sahneler arasında klasik sinemaya ait tipik geçişleri kullanmazdı. Sahneler arasında geçiş olarak belirli statik nesnelerin çekimlerini gösterir ya da solma veya çözülme yerine doğrudan kesmeler kullanırdı. Çoğu zaman statik nesneler, bir sonraki iç mekân sahnesinin geçeceği mekanlar olurdu. Bu geçişler sırasında, bir sahnenin sonunda başlayıp statik geçiş boyunca ilerleyen ve yeni sahnede kaybolan müziği kullanırdı. Geçişler dışında herhangi bir sahnede diyegetik (Kaynak müzik olarak da adlandırılan diegetic müzik, bir anlatı ortamında tasvir edilen kurgusal dünyanın bir parçası olan ve dolayısıyla karakterler tarafından bilerek icra edilen ve/veya duyulan müziktir) olmayan müziği nadiren kullanırdı. Ozu kariyeri ilerledikçe kamerayı giderek daha az hareket ettirdi ve renkli filmlerinde takip çekimlerini kullanmayı tamamen bıraktı. Ancak Amerikalı film teorisyeni ve tarihçisi David Bordwell, Ozu'nun "Hollywood devamlılık sinemasına sistematik bir alternatif yaratan birkaç yönetmenden biri olduğunu, ancak bunu yalnızca birkaç önermeyi değiştirerek yaptığını" savunur (Bordwell, 1988).

4.4.1.3. Senaryo Biçimi

Senaryo konusunda ise Ozu'nun üslubu tüm eleştirmenler tarafından saygı kazanmıştır. Hem hayat hem de sinema dostu olan Kogo Noda ile birlikte birçok filmin senaryosunu beraber yazmışlardır. Japon kültürü ve sanatı üzerine fazlasıyla araştırma

yapan yazarlardan biri olan Donald Richie, “Ozu” adlı kitabında yönetmenin nasıl bir senaryo yazım sürecinden geçtiğini ve bu süreçte nelerden etkilendiğini çok güzel bir şekilde ifade eder: "Senaryoyu yazmaya koyulduğunda, temalarından emin bir biçimde, hikâyenin ne olacağını nadiren kendisine sorardı. Daha ziyade filminde ne tür insanlar olacağını düşünürdü.

Her karaktere bir isim verdiği gibi, karakterin ailevi durumuna, babasına, kızına, teyzesine uygun olan çeşidi genel karakteristik özellikler verir ama çok az belirleyici özellik tayin ederdi. Bu karakter ya da daha ziyade ona hayat veren diyalog, entrikaya veya hikâyeye hiçbir atıfta bulunmaksızın büyür, gelişirdi. Her ne kadar açılış sahneleri daima diyalogla dolu olsa da görünürde diyaloğun etrafında döndüğü belirli hiçbir konu yoktu. Karakter bu şekilde neredeyse yalnızca katıldığı konuşmalar aracılığıyla inşa edilip modellenirdi” (Richie, 1977).

Ozu, film öyküsü anlatımının geleneksel kurallarından, özellikle de göz çizgilerinden kaçınmıştır. Film eleştirmeni Roger Ebert, Ozu’nun “Floating Weeds (1959)” adlı filmine yazdığı eleştiride şunları anlatır: “Bir keresinde Ozu'nun genç bir asistanı, karakterlerin birbirlerine bakıyormuş gibi görünmesi için konuşmaları çekmesini önermişti. Ozu bir test yapmayı kabul etti. Bir sahneyi her iki şekilde de çektiler ve karşılaştırdılar ve Ozu dedi ki: “Gördünüz mü? Hiçbir fark yok!” (Ebert, 1959).

Tüm bu tanımlardan sonra belirtmek gerekir ki Ozu, işte bu şekilde benzer doğrultuda ilerleyen ve aşkın ve içkin insan yapısının birbiri etrafında süzülen tüm parçalarını sinema aracılığıyla bir filozof edasıyla bize gösterir. Daha uzun ve geniş çaplı bir Ozu incelemesi ve hatta Ozu üzerine bir tez çalışması çok daha kıymetli olacaktır. Bu noktada kendisinin Aşkın Üslup’u kullanma biçimi üzerinden incelediğimiz için vermeye çalışılan bilgiler ve yapılan yorumlar eşliğinde onun ve sinemasının anlaşılmasına da katkıda bulunulmak istenmiştir.

Şekil 13. Floating Weeds Filminden Bir Kare



Kaynak: Ozu, 1959

4.4.2. Robert Bresson

Sinema tarihinin ve aynı zamanda Sinemada Aşkın Üslup'un en önemli yönetmenlerinden birisi de Robert Bresson'dur. Bresson, Paul Schrader'ın sinema hayatını da fazlasıyla etkilemiştir. Hem Aşkın Üslup'un ortaya çıkmasında ve şekillenmesinde hem de Schrader'ın kendi filmlerinin birçok sahnesinde Bresson öykünmelerini görmek mümkündür. Özellikle yukarıda da bahsedilmiş olan Bresson'un "Yankesici" filminin finalindeki kavuşma sahnesini Paul Schrader, başta "First Reformed" olmak üzere birçok filminde kendi kadrajından bir Bresson öykünmesini izleyicilerine ulaştırmıştır. Tabii bu öykünme sadece Schrader'la sınırlı da değildir. Sinemanın birçok üreticisirw, dün de bugün de Bresson ile filmleri aracılığıyla muhabbet halindedir.

Şekil 14. Robert Bresson Set Fotoğrafı



4.4.2.1. Manevi Üslubu

Bresson, birçok eleştirmene göre (özellikle bu çalışmada incelediğimiz üzere Paul Schrader'a göre) maneviyata ve aşkınlığa işaret eden yalın ve minimalist bir sinema tarzı lehine gösteri ve dramdan vazgeçmiştir. Yukarıda da incelediğimiz üzere bu vazgeçiş onun bu kadar büyük bir yönetmen olmasına da bir bakıma vesile olmuştur. Sadece eserlerinde yer alan güçlü Katolik temalar nedeniyle değil, aynı zamanda film sanatına yaptığı kayda değer katkılar nedeniyle de sık sık sinemanın "koruyucu azizi" olarak anılır (Arnauld, 1986). Bresson'un filmleri herhangi bir dini dogmanın ötesine geçen ruhani bir niteliğe sahiptir, ancak tarzının kasıtlı sertliği ve üslubu nedeniyle belli başlı Robert Bresson sinemasına ait tartışmalar olmuş ve olmaya devam etmektedir. Her ne kadar Bresson filmlerine adanmış, ona ve sinemasına ilahi bir gözle bakan bir güruh olsa da filmleri hiçbir zaman büyük ölçekli popüler filmler olmamış ve muhtemelen de olmayacaktır.

4.4.2.2. Erken Dönemi

Bresson hakkındaki ve özellikle gençlik ve erken sanat dönemine ait biyografik bilgiler kısmen eksik ve biraz da muğlaktır, çünkü yalnızca izin verdiği birkaç

röportajda kendisini açıklamış ve kişiliğini dışarıya açmakta çekimser davranmıştır. Tüm bu hayat ve sanat serüveninin sonucunda ise Fransız yönetmen Ronald Jarbois'in yönetmenliğini yapmış olduğu "Un metteur en ordre: Robert Bresson" adlı belgeselde çok yalnız bir hayat geçirdiğinden bahseder (Bresson, 1966).

Şekil 15. Un metteur en ordre: Robert Bresson Filminden Bir Kare



Kaynak: Jarbois, 1966

Bazı kaynak eserlerde doğum tarihi 25 Eylül 1907 (doğruluğu tam olarak bilinmemektedir) olarak verilir. Bresson, Fransa'nın Bromont-Lamhe kentinde doğmuştur. Sinemaya yönelmeden önce resim ve felsefe eğitimi almış sanat alanında kariyeri 1920'lerden 1933'e kadar ressamlık ile başlamıştır. Asla iyi bir ressam olamayacağını kendi kendine fark ettiğinde, bunun yerine sinemaya yönelmiş ve kendi sinemasını yaratmaya çalışmıştır.

Bresson bir Roma Katoliğiydi ve kader ve lütfu vurgulayan Katolikliğin münzevi formu olan Jansenizm'den büyük ölçüde etkilenmişti. "Jansenizm bir Katolik teolojik harekettir. Günahın kaynağı, yani günahların insanın dünyaya gelmesiyle oluştuğunu savunan görüşü benimsemiştir. İlahi lütuf ve mukadderat ilkelerini savunur. Jansenizm'e göre Tanrı, lütfuyla kurtaracağı kimseleri dünyanın temelleri kurulmadan önce seçmiştir. "İnsan ne yaparsa yapsın bunu değiştiremez. Kalvinizm ile çok benzer yanları olan bu akıma göre İsa sadece seçilmişler için canını vermiştir" (Abercrombie, 1936). Pek çok film eleştirmeni (özellikle Sinemada Aşkın Üslup'ta Paul Schrader) Bresson'un tüm filmlerinde Jansenizm'in lütuf ve mukadderat kavramlarına yaptığı

vurgunun iz düşümünü görmüştür. Bunun en çarpıcı örneği, “Bir Taşra Papazının Güncesi” adlı filminin finalinde rahibin ölümü sırasında ya da hemen sonrasındaki son görüntünün beyaz bir fonda bir haçı göstermesi ve film müziğinde “Her şey lütuftur” sözlerinin duyulmasıdır (Bresson, 1951). George Bernanos’un aynı romanından uyarlanan film, tıpkı romanda olduğu gibi hayata dair her şeyin Tanrı’ya ait bir lütuftan kaynaklandığını bildirir. Romanda da karakterin dediği gibi: “Ne fark eder ki? Tanrı’nın lütfu her yerde” (Bernanos, 2023).

Şekil 16. Bir Taşra Papazının Güncesi Filminden Bir Kare



Kaynak: Bresson, 1951

Bresson, sinema hayatına 1934'te şimdi kısmen kayıp olan ve gösterimi yapılamayan “Affaires publiques” adlı yirmi beş dakikalık bir kısa film ile başlamıştır. Daha sonrasında diğer yönetmenler için birkaç senaryo yazmış ve Rene Clair'in tamamlanmamış filmi olan “Air Pur”da Clair'in yönetmen yardımcılığını yapmıştır. Sonrasında ise Bresson, kırk yıl boyunca on üç uzun metrajlı film çekmiştir. Bresson'un filmleri iki gruba ayrılabilir. “Les Anges du péché”den (1943) “Mouchette”e (1967) kadar olan sekiz filmlik ilk grubun tamamı siyah beyaz, “Une Femme douce”dan (1969) “L'Argent”a (1983) kadar olan son beş filmin tamamı ise renkli olarak çekilmiştir. İlk gruptaki filmlerin hepsinin aşkınlığı, lütfun bolluğunu, anlam ve amacın keşfini ve dünyanın yozlaşmış maddeselliği ve insan zulmü,

aşağılanması ve alçalması içinde bile nihai dönüşümü aradığı veya önerdiği söylenebilir. Bazıları ölümle ve hatta "Mouchette"de olduğu gibi intiharla sonuçlansa bile bu böyledir. (Mouchette iki grup arasında bir geçiş eseri ve hatta Bresson filmografisinde bir mihenk taşı olarak görülebilir.) Bresson'un Jansenizm'inin temel bir özelliği olarak, en azından yüzeyde çelişkili gibi görünebilecek hem yazgıya hem de lütfa inanıyordu. Ancak onun inancı, Tanrı'nın her şeyi bilen ve her şeye gücü yeten eylemi ile insanın özgür iradesi arasındaki teolojik ve mantıksal uçurumu kapatan bir lütuf kavramıydı. Paul Schrader'in yazdığı gibi, "Dram, karakterin (ya da izleyicinin) önceden belirlenmiş kaderini kabul edip etmeyeceğidir. İnsan önceden belirlenmiş olanı seçmelidir" (Schrader, 2017).

4.4.2.3. Filmografisi

Bu ilk grup olarak nitelenen filmlerde nihai sonuç olumlu bir dönüşüme işaret eder. "Les Anges du péché"nin (1943) sonunda Thérèse, işlediği cinayetten dolayı kendisini tutuklayan polisin kelepçelerini kabul etmek için sevinçle ellerini uzatır. "Bir Taşra Papazı'nın Güncesi"nin (1951) sonunda rahip ölür, ancak bu, cemaatiyle olan ilişkilerinde neredeyse tamamen başarısız olmasına rağmen, nihayetinde kendinden emin, umutlu ve lütuf dolu bir ölümdür. "Bir Adam Kaçtı"da (1956) Fontaine ve Jost gerçekten de hapishaneden kaçarlar, ama daha da önemlisi Fontaine, mahkûm olarak kalsaydı onu tüketecek olan uyuşukluk ve korkudan kaçar." Au hasard, Balthazar"da (1966), filmin baş karakteri, hayatı boyunca kötü muamele görmüş bir eşek olan Balthazar filmin sonunda ölür, ancak sonunda bu ölüm koyunlarla çevrili bir dağ çayırında olur. "Pickpocket"ın (1959) sonunda adi suçlu Michel, hapishane hücresinin parmaklıkları arasından onu seven kadın Jeanne'a ulaşır ve "Sana ulaşmak için ne zor yollardan geçtim" der. Mouchette (1967) filmi bile intiharla sona ermesine rağmen, olası bir aşkınlığa işaret ettiği söylenebilir çünkü Mouchette ölümü sayesinde nihayet yoksul hayatının acılarından, sefaletinden ve koca bir hayata içerisindeki yanlış anlaşılmalardan kurtulur.

Şekil 17. Mouchette Filminden Bir Kare



Kaynak: Bresson, 1967

Ancak ikinci renkli grubun filmleri aşkınlığa ve lütfun kırılmasına değil, karamsarlığa ve umutsuzluğa işaret eder. Bu filmler kurtuluş olmaksızın önceden belirlenmişliği sunar. Dahası, karakterlerin neden öyle davrandıklarına, neden aşkınlığı bulamadıklarına ya da başaramadıklarına dair hiçbir açıklama da sunmazlar. "Une Femme douce" (1969) filmindeki kadın, görünürde hiçbir neden yokken, özellikle de hayatı mutlu görünürken, pencereden atlayarak intihar eder. "Lancelot du Lac"da (1974) şövalyeler önemsiz ve yararsız kavgalar yüzünden ölür. "Le Diable probablement"ta (1977) genç kahraman intihar etmek yerine, görünürde bir neden olmaksızın kendini öldürtür. Bresson'un son filmi "L'Argent" (1983) ise, çok kurbanlı korkunç bir cinayetle sona erer.

Burada iki parçaya ayrılmış Robert Bresson filmografisine dair ironi, siyah ve beyazın, kasıtlı ya da kasıtsız olarak, Bresson için aşkınlık ve zarafet anlamına geliyor gibi görünmesi, ancak rengin karamsarlığa ve umutsuzluğa yol açmasıdır; sanki rengin maddi yokluğu manevi rengin varlığına karşılık gelir ve maddi renk ise bir bakıma manevi karanlığa işaret eder.

Şekil 18. L'argent Filminden Bir Kare



Kaynak: Bresson, 1983

4.4.2.4. Film Tekniği

Bresson, tipik olarak bir sahnenin parçalarını genel olarak yakın çekimler aracılığıyla gösterir: Eller, ayaklar, yüzler, bir aletin ya da aracın bir bölümü, bir hayvanın bir parçası. Kapılara ve kapı kollarına, pencerelere ve pencerenin etrafına, merdivenlere ve asansörlere kamerası fazlasıyla ilgilidir. Filmlerinde uzun çekimler nadirdir. Bu konuda Alman yönetmen Harun Farocki "İmajlarla Düşünmek" kitabında Bresson sinemasını film film şu şekilde özetler: "Uzun çekim yoktur. Bresson neredeyse hiç uzun çekim kullanmaz, en azından bir şeyin detaylarını incelemeden önce genel görünüşünü vermek için asla. Rastgele Balthazar'da (1966) eylemin gerçekleştiği köy peyzajının tamamı sadece bir sahnede gözükür, çünkü devamında yağmur başladığında kamera yukarıya gökyüzüne doğru döner. Kamera gökyüzüne döner çünkü pinti çiftçi eşeği sadece yağmur gelene kadar elinde tutacağını söylemiştir. Herhalde Şeytan'da (1977) otoyol sadece bir kere görünür ve öyle çekilmiştir ki ne ufku ne de gökyüzünü görebilirsiniz. Sinemada otoyolun genellikle ilişkilendiği üzere özgürlüğe ve geniş açık alanlara dair hiçbir şey yoktur. Bununla birlikte Gölün Lancelot'sü'nde (1974) en sonda bir uzun çekim vardır. Kamera eylemden uzaklaşarak geriye doğru hareket eder ve şövalyelerin birbirlerini boğazladıkları yerin nasıl da sefil küçük bir orman olduğunu görürüz. Çevresindekileri içerdiği an, katliam anlamını ve geçerliliğini yitirir ve artık kadrajı doldurmaz.

“Gölün Lancelot”sü bir tarih filmidir, bir dönem filmidir ve bu uzun çekimle Bresson tarihin sahip olduğu sınırlı alanı gösterir. Uzun çekimlerin bu kullanımı, genel kullanım şekline tamamen aykırıdır. Dönem filmlerinde uzun çekim, kostümlü ve sahnelenen dünyanın ne kadar büyük ve sınırsız olduğunu göstermek için kullanılır” (Farocki, 2020).

Bu bir bakıma Aşkın Üslup’un temel parçalarından biri olan uzun çekim tekniğine ait gerekliliğe her ne kadar aykırı gibi gözükse de aslında Bresson bunu farklı bir açıdan daha özel bir şekilde yapar. Kamerası hareket etse bile hareketleri inceliklidir ve dikkat çekmez. Sıklıkla bir sahne, aksiyon durduktan ya da devam ettikten çok sonra devam eder; başka bir yönetmen olsa sahneyi keserdi denebilecek yerlerde Bresson, sanki izleyiciyi az önce yaşananlar ya da gelecekte yaşanabilecekler üzerine düşünmeye zorluyormuş gibi sahnenin devam etmesine izin verir.

Görüntülerle yaptıklarına ek olarak, Bresson'un özgün yönetmenlik dili ses kullanımında, seçilen sesleri görüntülerle ya da karakterlerle ilişkilendirmesinde; müziğin az kullanımıyla da olduğu söylenebilir. Deleuze’nin dediği gibi: “Bresson'un sesleri işleyişi, o ünlü beyaz sesler yöntemi yalnızca her türlü ifadede serbest dolaylı söylemin yükselişini işaret etmekle kalmayıp, aynı zamanda olup bitenin ve ifade edilenin potansiyelleştirilmesini, mekânın saf potansiyellik olarak ifade edilen duyguyla uygunluğunu işaret eder” (Deleuze, 2014).

4.4.2.5. Filmlerinde Oyuncu Kullanımı

Bununla beraber Bresson’un dramatik biçimi temellerine indirgemesine bir sebep olarak, neredeyse tamamen profesyonel olmayan oyuncularını yönetmek için kullandığı meşhur “aktör-model” yöntemi de görülebilir. Kendisinin de “Sinematograf Üzerine Notlar” kitabında dile getirmiş olduğu gibi onun için “Bir oyuncu ile bir ağaç arasında, mümkün herhangi bir ilişki yoktur. Oyuncu ile ağaç iki farklı evrene aittir (Tiyatrodaki ağaç gerçek ağaçmış gibi yapar)” (Bresson, 2011). Bu konuda Bresson’un oyunculara karşı tavrı birçok yönetmen ve film eleştirmeni tarafından tartışma konusu olmuştur. Bu bağlamda güncel sinemanın önde gelen isimlerinden Meksikalı yönetmen Carlos Reygadas şöyle söyler: “Robert Bresson sahnede bir aktörün maskesi yerine -her ne kadar mükemmel olsa da- karakterin kendisini görmek ister. Bresson’un metodu sinemayı yüceleştirme yoluyla bir üst seviyeye çıkarma potansiyeline sahiptir” (Reygadas, 2022).

Şekil 19. Pickpocket Filmi Kamera Arkası. Yönetmen Bresson ve Filmin Başrol Oyuncuları



Kaynak: Bresson, 1959

Bu konuda film eleştirmeni Jonathan Rosenbaum ise Bresson'un bu tavrının sineması içinde neye sebebiyet verdiğini çok güzel açıklar: "Bresson'un karmaşık tasarımları, bırakın yıldızları, profesyonel oyuncuları bile kullanmayı reddetmesine dayanır -ki bu karar onun çalışmalarıyla ilgili diğer her şeyi etkiler- ve sanatının neden ticari film ve video seçeneklerinden bu kadar uzak olduğunu anlamaya başlarsınız" (Rosenbaum, 1996). Buna ek olarak Bresson aslında oyuncular konusundaki söylemlerini çok açık oyunculuğun sinemaya ait olmadığını bile belirtmiştir. "Oyuncu kendini, görünmek istediği oyun kişisinin şekliyle yansıtır; ona bedenini, yüzünü, sesini verir; onu oturtur, kaldırır, yürütür; sahip olmadığı duygularla, tutkularla doldurur. Kendi 'ben'i olamayan bu 'ben' sinematografa uygun değildir" (Bresson, 2011). Bu sebeple bu oyuncu-yönetmen tartışması Bresson'un söylemleri üzerinden oyunculara karşı tamamen dışlayıcı bir tavır ve oyuncuları sinema için sadece bir araç olarak görmek gibi okunsa da aslında belki de onun filmleri adına idealize etmiş olduğu üslubu yansıtabilmesi adına önemli bir adım olarak da okunabilir.

4.4.2.6. Bresson'un Aşkınlığı

Tüm bu açılardan bakarak Bresson üzerine hem Aşkın Üslup bağlamına hem de onun kendine has sinemasına değinilmek istenmiştir. Onun sinemaya katkısı ve sinemasının asırlar boyu öncü filmler olarak kabul edilecek olması değişmez bir gerçektir. Bir Bresson filmi izlemek, bir bakıma "sinema" ile aşkın bir ilişki edinmektir. Bir başka yorumdan bahsedecek olursak, Bresson'un filmleri hakkında eleştirmen David Thomson şöyle yazmıştır: "Onun filmlerini izlemek, başka yönetmenlerin böylesine özenli üsluplar geliştirip bunları yüzeysel mesajlarla sınırlama yaratıcılığına sahip olmalarına hayret etmek demektir. Bresson'u izlemenin sinemadan uzaklaşma riskini göze almak olduğu söylenebilir. Anlamı o kadar açık bir şekilde ilham vericidir ve işlenişi o kadar acımasızca içseldir ki, filmlerin dışsal cazibesini ve savurganlığını utandırır. Sırf bu nedenle bile sindirilmesi kolay bir yönetmen değildir" (Thomson, 2010). İşte böyle bir yönetmen için söylenecek çok daha fazla söz bulunabilir. Fakat Ozu bölümünde de konudan sapmamak adına bir yerde noktayı koymak gerektiği gibi Bresson için de aynı şeyi söyleyebiliriz.

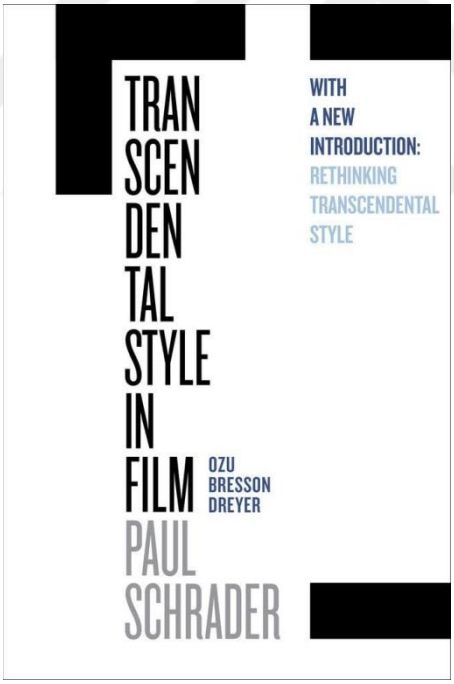
4.5. Aşkın Üslubun Günceli ve Yavaş Sinema

Paul Schrader, Sinemada Aşkın Üslup kitabını 1972 yılında yazmış olması ve o zamanı kapsayan sinema ile bu kavramı olgunlaştırmış olması itibariyle günümüzde bu üslubu filmlerinde uygulayan yönetmenlere yalnızca yıllar içerisinde bu konu üzerinde vermiş olduğu röportajlarda değinebilmişti, fakat bir bakıma bu konudaki güncel örnekler özellikle metinsel bağlamda görece eksik kalmış ve çeşitlendirilememişti. Daha sonrasında Paul Schrader, California Üniversitesi Yayınları tarafından yeniden hazırlanan yeni baskı aracılığıyla Aşkın Üslup'u yeniden düşünmeye ve bu üslubu kullanan başka yönetmenlere de değinmeye fırsat buldu. Bu yönetmenler, hem ilk baskıda değinilmeyen Andrei Tarkovsky, Béla Tarr ve Theo Angelopoulos, Chantal Akerman gibi dönemlerinin en önemli yönetmenleri hem de Nuri Bilge Ceylan başta olmak üzere güncel sinemanın önde gelen isimleri. Bu başlık altında hem yeni baskıda örnek verilen yönetmenlere hem de Sinemada Aşkın Üslup'u filmlerinde kullanan güncel sinemanın yönetmenlerine ve onların filmlerine değinilecektir.

4.5.1. Yeni Aşkın Üslup

Paul Schrader, aşkın üslubun güncel anlatısını "Yavaş Sinema" ile bütünleştirir. Sinemanın yeni döneminde ortaya çıkan bu Yavaş Sinema terimi genel olarak Aşkın Üslup'un yerini almıştır. Esasen burada bir kavram karmaşası yoktur. Aşkın Üslup'un temsilleri yüksek oranda zaman içerisinde Yavaş Sinema'nın temsilleri ile kaynaşmış durumdadır. İki üslup içerisinde işlenen zaman mefhumu, uzun çekim tekniği, karar anı, aksiyonu beklemek, sinemayı hayatın olağan akışının salınımına bırakmak gibi tüm tercihler bire bir geçerlidir. Burada sadece tek eksik nokta olarak değerlendirebileceğimiz husus transendantal'in geçerliliğidir. Bu noktada Yavaş Sinema, Aşkın Üslup ile tam olarak aynı beklentiyi taşımayabilir. Fakat bu durum yine de izleyiciler için Yavaş Sinema'nın Aşkın Üslup'tan bağımsız bir şey olduğunu niteleyen bir sonuç olmaz.

Şekil 20. Transcendental Style in Film: (With a New Introduction: Rethinking Transcendental Style Kitap Kapağı



Kaynak: Schrader, 2018

Fakat burada bir parantez açmak gerekir. Bu konu başlığının altında sıralanacak yönetmenler ve onların filmleri hakkındaki yorumlamalar Yavaş Sinema'nın varlığını ortaya koymak veya bu kavramı gerçekliğini ve de tutarlılığını savunmak için yapılmamıştır.

Zira halihazırda konunun devamında anılacak ve Yavaş Sinema ile ilişkilendirilecek birçok yönetmen de bu kavramın gerçekliğini sorgulamış ve kendi filmlerini bu kavramla eşleştirmek konusunda ziyadesiyle zorlanmışlardır. Birçok yönetmene göre bu kavram, ticari amaçlarla yapılan bir sanat kodlamasıdır. Ötekileştirme ve sınıflandırmalarla bu filmleri geri planda tutmak için ticari sinema tarafından yapılmış bir ayrımdır. O sebeple çalışmanın devamında Yavaş Sinema'dan bahsederken bunun sadece kavramsal bütünlüğü korumak adına sarf edilen bir çaba olduğundan ve bu ölçüye karşı doğrudan bir katılım sağlanamadığından bahsetmek gerekir.

Yeni baskıya ve Schrader'ın Aşkın Üslup'u Yavaş Sinema ile güncellenmesine, genişletmesine karşılık olarak film teorisyeni ve akademisyen Colin Burnett kitabın yeni baskısına dair şöyle bir değerlendirme yapmıştır: "Yazarın ve orijinal metnin ünü bizi kitaba çekmeye yaradıysa da, bizi okumaya teşvik eden, yazarın Yavaş Sinema'yı yüzyıl ortasındaki Aşkın Üslup'un bir uzantısı olarak görmek için ortaya koyduğu ikna edici savdır. Okudukça da kitap, çağrışım yapan düzyazısı ve kıvrak çağrışımlarıyla bizi sürekli olarak sanat filmi dünyasını keşfetmeye çağırıyor. Schrader, Yavaş Sinema'nın kökenleri ve gelişimi sorusuna etkileyici bir dizi yeni film ve video çalışması getiriyor (Burnett, 2016). Bu konuda 1972 yılındaki baskıyı ilk değerlendiren yazarlardan ve Aşkın Üslup kavramına belirli açılardan karşı gelen, kabaca söylemek gerekirse "altı boş bulan" Jonathan Rosenbaum da yeni baskıya yönelik farklı bir yorum getirmiştir: "Bir materyalist olarak, Paul Schrader'in eleştirel yeteneklerini ve en sevdiğim üç sinemacıya duyduğu tutkulu ilgiyi desteklesem bile, üsluba yönelik aşkın bir yaklaşımla ilgili sorunlarım var. Ancak yeni baskıdaki giriş yazısında, Tarkovsky'den Kiarostami'ye dair Yavaş Sinema hakkındaki gözlemleri, Noir Film hakkında sarf ettiği önceki görüşleri kadar ilgi çekici (Rosenbaum, 2023).

Bu bağlamda bu tez çalışmasına güncellik kazandırmak ve Schrader'ın Sinemada Aşkın Üslup çalışmasını genişletebilmek adına yukarıda Aşkın Üslup'u tanımlamaya çalıştığımız Yavaş Sinema'ya da geniş bir bakış açısı ayırmak gerekir. "Yavaş Sinema", sanat olarak sinemanın minimal anlatı, az aksiyon veya kamera hareketi ve uzun çalışma sürelerini içeren bir dalını tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Eleştirmen Harry Tuttle, Yavaş Sinema'nın dört kriterini "olay örgüsünden yoksunluk, sözden vazgeçiş, yavaşlık ve yabancılaşma" olarak sıralamıştır (Tuttle, 2007).

Schrader'ın kitabının önsözünde de belirttiği üzere bu olguyu tanımlamak için birçok terim kullanılmıştır: "durağanlık, düşüncelilik, sade, soyut, manzara, meditatif, "deliterate", organik, genişletilmiş ve evet, transandantal" bunların hepsi bazı durumlarda doğrudur (Schrader, 2018). İşte bu yüzden "Yavaş Sinema" gibi çok amaçlı bir terim tam da bu noktada fazlasıyla kullanışlıdır.

4.5.2. Yavaş Sinemanın Güncel Konumu

Yavaş Sinema artık ulaşabileceğimiz, görebileceğimiz ve sonucunda değerlendirebileceğimiz bir zaman diliminden çok daha fazla kullanılmaya başladı. Bu üslup üzerine sinema web siteleri, konferansları, blogları, kitapları, makaleleri ve hatta doğrudan sadece bu üslubu kapsayacak konsepte ait film festivalleri bile yapılıyor. Fakat yine de tabii ki bu filmler popüler kültüre ait olamıyor ve kısıtlı bir şekilde sinemalarda gösteriliyor. Erişimleri daha çok sinema okullarına, gönüllü sinema üreticilerinin azmine, sinemateklere ve sanat müzelerine kadar uzanıyor. Dünyanın her ülkesinden Yavaş Sinema üzerine filmler yapan yönetmenler üzerine koya koya artıyor.

Yavaş Sinema, sinemanın kendi özünü keşfetmeye yönelik çalışır. Bu durum da aslında sinemada aşkınlığı aramanın başka bir yoludur. Belki de filmlerin en iyi yapabildiği şeye sırt çevrilir. Tıpkı Aşkın Üslup'ta olduğu gibi belirli imkanlardan vazgeçilir. Aksiyonu hareketsizlikle, empatiyi mesafeyle değiştirir. Bu üsluba ait tekniklerinin hepsi, farklı derecelerde, mesafe koyma araçlarıdır. İzleyiciyi "deneyimden", yani anlık duygusal katılımdan ve interaktiviteden uzaklaştırırlar. Bu, diğer sanatlardaki modernist mesafe koyma araçlarından ve de sinemanın daha önceki olagelmiş sanat formlarından farklıdır.

4.5.3. Yavaş Sinema ve Zaman Algısı

Yavaş Sinema'nın zamana karşı da temelde farklı bir tutumu vardır. Hareketli görüntülerin vaadi, üzerinde görüntüleri akıtabileceğiniz bir nehirdir. Görüntü bir trenin gelişi olsa bile sinemanın kendisi anlatısaldır: Trenin ilk ortaya çıkışı, trenin durması, yolcuların inmesi vb. Bu görüntüyü saniyeye eklediğinizde bir hikâye başlar. Zaman hikâye anlatımına hizmet eder.

Yavaş Sinema ise bu ilişkiyi tersine çevirir. Zaman hikâyenin kendisi ya da en azından ana bileşeni haline gelir. Böylece zamanın görüntüleri nasıl etkilediğini inceleriz. En temelinde Yavaş Sinema deneyimseldir, açıklayıcı değildir.

Bununla beraber Yavaş Sinema diyebileceğimiz her film elbette birbirinin aynısı değildir. Yavaş Sinema üzerine yapılan tartışmaların bu kadar sorunlu olmasının temel nedeni de budur. Tüm yönetmenler "yavaş" teknikleri aynı amaçlar için kullanmazlar. Filipinler'den Lav Diaz, Macaristan'dan Béla Tarr ve Tayvan'dan Tsai Ming-liang gibi yönetmenleri benzer biçimsel araçlar kullandıkları için aynı bağlamda tartışmak mantıklı gibi görünse de aslında niyetleri ve filmleri birbirinden oldukça farklıdır.

Şekil 21. Melancholia Filminden Bir Kare



Kaynak: Diaz, 2008

Yavaş sinemanın birçok farklı türü vardır. Sinemanın doğal halinin anlatı olduğu kabul edilirse -ki bu zorunlu değildir, ancak filmlerin zaman içinde görülen bağlantılı görüntüler olduğu düşünüldüğünde savunulabilir bir önermedir- Yavaş Sinema'nın birbirinden ayrılan taraflarının her biri farklı bir varış noktasına sahiptir. Bu bağlamda aslında Yavaş Sinema ile Aşkın Üslup'un birbirinden ayırt edilmesi gerekir diyebileceğimiz bir tarafını da keşfetmiş oluruz. Aşkın Üslup'ta da filmler ve bu filmlere bağlı anlatılar birbirinden farklıdır ama temelde ulaşılan sonuç aynıdır: Aşkınlık.

Yavaş Sinema'nın teknikleri keyfi görünebilir ama hepsi birer pratiktirler. Hepsinin amacı aynıdır: zamanı geciktirmek, uzatmak ve belki de seyircide bir can sıkıntısı oluşturmak. Bu bağlamda İspanyol yönetmen Albert Serra'nın "Pacifiction (2022)" filmi son yıllardaki bu "can sıkıntısına" en iyi örnek filmlerden biri olabilir. 3 saati kapsayan bu film ilk iki saati itibariyle izleyicinin canını sıkmak ve hatta belki de filmden "seyirci elemek" denebilecek işlevi fazlasıyla görür. Film ilk iki saati itibariyle bu kozu uygular. Sonrasında ise bu can sıkıntısını sona erdirir ve anlatı dediğimiz şey devreye girer ve adeta izleyiciye işte film şimdi başladı hissi verilir. Bu gibi örnekler fazlasıyla sıralanabilir.

Şekil 22. Pacifiction Filminden Bir Kare



Kaynak: Serra, 2022

Yavaş Sinema üslubunu benimseyen ve bu tekniği uygulayan filmler bir şekilde bekleneni muhatabı olan seyirciden esirgerler. Uzun çekim, Yavaş Sinema'nın olmazsa olmazıdır. Bunlar sinema okullarında öğretilen karmaşık uzun dolly ve tracking çekimleri değildir; bunlar çoğunlukla durağan karelerdir. Béla Tarr'ın "Sátántangó (1994)" filminin bir ahırdaki inekleri aralıklı olarak inceleyen ve takip eden yedi buçuk dakikalık açılış planı, Yavaş Sinema'nın adeta ders kitabına girecek sahnelerinden biri haline gelmiştir.

Şekil 23. Satantango Filminden Bir Kare



Kaynak: Tarr, 1994

Ancak uzun bir çekimin amacına hizmet etmesi için gereğinden fazla uzun olması da gerekmez. Sadece "beklenenden" daha uzun olması gerekir. Örneğin yemek yapan birinin durağan çekimi dramatik bir şekilde on ila on beş saniyelik ortalama bir ekran süresi gerektirir. Eğer bu çekim otuz saniyeden fazla sürerse, başka bir etki yaratır. Üç dakika boyunca uzatılırsa bambaşka bir etki yaratır. Ancak otuz saniye, deneyimler üzerine denebilir ki zaman ve anlatı arasında, belirli bir çekimin anlatı süresine ait gereksinimleri ile çekime ayrılan gerçek süre arasında bir uyumsuzluk yaratmak için yeterlidir.

Statik çerçeve, kilitlenmiş kamera konumunu genellikle uzun çekimle birlikte kullanılır. Yönetmen Nathaniel Dorsky, "Bazen çok hareketsiz olduğunuzda gizli olan şeyleri hissedersiniz. Bence (durağan kadraj) ne kadar derine inebileceğinizi görmekle ilgilidir" der (Dorsky, 2016).

Şekil 24. Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles Filminden Bir Kare



Kaynak: Akerman, 1975

4.5.4. Kapsama Alanı

Schrader, minimum kapsama alanından bahseder; "Kapsama, bir yönetmenin bir sahneyi çekmek için kullandığı farklı açıları ifade eder: iki çekim, omuz üstü, tek çekim, yakın çekim, kesit vb. Kapsama, izleyicinin dikkatini yönlendirir ve yönetir. Film yapımcısı, kapsamı düzenleyerek izleyicinin tepkisini manipüle eder. Kapsamdan vazgeçen Yavaş Sinema yönetmeni sahnelemeye, çerçevelemeye ve çekim uzunluğuna güvenmek zorunda kalır (Schrader, 2018). Bu görüşün en önemli destekleyicisi sinemada kadrajın temele alınmasıdır. Bir çekim mekanına gitmek ve orada kamerayı en ideal olarak nerede konumlandırabileceğini bilmek Yavaş Sinema'ya ait filmler için olmazsa olmazdır. Çünkü bir bakıma bu üslubu uygulayan yönetmenler film kurgusunu kameralarından yaparlar. Yani esasen bir sahneyi çekerken o sahnenin daha sonradan kurgu masasında neredeyse değişimine izin vermeyecek ve olduğu gibi kullanılacak halde ve düzende planlarlar.

Düzenlemeler gerçekleştiğinde, genellikle zaman açısından ya çok erken ya da çok geç ayarlanırlar. Normal kurguda ekleme “hareket halindeyken” yapılır. Biri odadan çıkarsa, kesme dediğimiz temel kurgu aracı, kişi çıkarken yapılır; biri girerse, kişi girerken yapılır.

Yavaş Sinema’da kesme karakter çıktıktan sonra, bazen de kapı kapandıktan ve hatta belki de çok daha sonra yapılır. Bu eğilimi Aşkın Üslup’un öncüleri Bresson ve Ozu'nun filmlerinde de bariz bir şekilde fark ederiz. Düzenli olarak izleyicinin ritmini bozmak için çabalanır -çok “erken” ya da çok “geç”. Bu şekilde yönetmen zamanı yeniden yönlendirir. Film uzmanı Ben Singer bunları “aksiyon sonrası gecikme” olarak tanımlamıştır (Singer, 1990). Sonraki yönetmenler bu kurguları giderek daha fazla kullanmışlardır. Yunan yönetmen Theo Angelopoulos 1977'de “The Hunters” filminde karakterlerin giriş ve çıkışlarından önce ve sonra birden fazla çekim yapmıştır. Yıllar sonra Tayvanlı yönetmen Tsai Ming-liang ise “What Time Is It There? (2001)” filminde izleyicinin bir karakterin girip girmeyeceğinden emin olamadığı noktaya kadar çekimi uzatan, durağan bir çerçeveye bağlı kalmıştır.

Şekil 25. What Time is it There? Filminden Bir Kare



Kaynak: Tsai Ming-liang, 2001

4.5.5. Yavaş Sinemanın Temsiliyeti

Yavaş Sinema’nın güncel sinemada çok fazla temsili vardır. Biraz da bilinirliği olanlardan giderek birçok yönetmen sayılabilir; Chantal Akerman, Lisandro Alonso, Theo Angelopoulos, Nuri Bilge Ceylan, Pedro Costa, Claire Denis, Lav Diaz, Bruno

Dumont, Michelangelo Frammartino, Hou Hsaio-hsien, Abbas Kiarostami, Kim Ki-duk, Hirokazu Kore-eda, Nicolás Pereda, Kelly Reichardt, Ben Rivers, Ben Russel, James Benning, Wang Bing, Bi Gan, Jia Zhangke, Alberto Serra, Alexander Sokurov, Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet, Béla Tarr, Carlos Reygadas, Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Heinz Emigholz, Peter Hutton, Franco Piavoli, Tsai Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul, Bas Devos, Roy Andersson, Denis Cote, Andrei Zvyagintsev, Christian Puiu, Corneliu Porumboui, Cristian Mungiu, Darezhan Omirbayev, Sharunas Bartas, Sergei Parajanov.

Şekil 26. L'humanité Filminden Bir Kare



Kaynak: Dumont, 1999

Bunlar çok farklı sanatsal niyetleri olan ve birbirinden farklı sonuca ulaşan filmleri yapan yönetmenlerdir. Yavaş Sinema ve Sinemada Aşkın Üslup'u ayırmaya çalıştığımız sınır çizgisi de esasen tam olarak bu noktadan çizilmektedir. Aşkın Üslup'ta yönetmenlerin filme bakış açıları ve film biçimleri birbirine çok da benzemeyebilir, fakat filmin nihayetinde kavuştuğu anlam hepsinde Aşkın Üslup'tur. Bir diğer açıdan Yavaş Sinema'da da yönetmenlerin filme bakış açıları ve film biçimleri birbirine fazlasıyla benzeyebilir. Fakat onların filmlerinin sonucunda kazandığı anlam da birbirinden bağımsız anlamlardır. Bu bakımdan iki üslubu bu yolla ayırt etmek de mümkündür. Genel seyircinin bakış açısında Yavaş Sinema'nın temsilcilerinden biri olarak görülen ve kısmen bu kavrama karşı çıkan Portekizli yönetmen Pedro Costa, Othon Cinema'ya vermiş olduğu Türkçe'de yayınlanan ilk röportajında genel manada Yavaş Sinema'ya olan bakış açısına ve bu konudaki algıya yönelik farklı bir bakış açısı sunar. Özellikle Jean Marie Straub ve Daniele Huillet

filmlerinden yola çıkarak şunları söyler: “İlk söylememiz gereken şey, bunun Straub’u, özellikle de Jean-Marie Straub ve Danièle’i “öldüren” şeylerden biri olduğudur. İnsanlar filmlerinin çok yavaş olduğunu, kameranın hareket etmediğini ya da çok durağan olduğunu, hiçbir şey olmadığını, bunun tiyatro olduğunu, sinema olmadığını söylediklerinde olduğu gibi, bu tür fikirler, formüller tarafından öldürülürlerdi.

Şekil 27. Antigone Filminden Bir Kare



Kaynak: Huillet & Straub, 1992

İnsanlara Charlie Chaplin’in filmlerini izlemelerini söylüyorsun. Kamera bir kez bile hareket etmiyor ve olaylar çok hızlı gelişiyor. Ya da daha da kötüsü, Lumière filmleri -hani şu Lumière kardeşlerin çektiği ilk filmler. O filmleri izliyorsun, bir dakika sürüyor ve göreceğin bir sürü şey var. Bu filmler genelde “Köprüden İstanbul Manzarası” gibi adlarla anılır ve 1915 yılını, denizi, şehri, yürüyen insanları, kameraya selam verenleri, atları görürsün. Ve görebileceğin beş bin tane şey vardır. Kadrajın her santimetresinde yeni bir şey fark edersin. Bu da aslında plan yapmak gibi bir şey — bir şey seçiyorsun. Bu yüzden bence yavaşlık kafanda olan bir şeydir, filmde değil. Eğer sen yavaş bir insansan, pek çok şeyi göremezsin. Bu, Oscar Wilde’ın bir sözü gibi: “Güzellik, bakanın gözündedir.” Yavaşlık da öyle; kafanda olan bir şey. Yani, ben hiç Straub’un filmlerinden daha hızlı film görmedim. Bana göre fazla hızlılar.” (Costa, 2024).

Costa ile beraber Yavaş Sinema'nın en bilinen güncel yönetmenlerinden biri de Taylandlı Apichatpong Weerasethakul'dur. Onun filmleri sinema açısından bilinmeyen yollardan gider. Birçok filminde uzun planlarla ahenk içerisinde bir hikâye yapısı oluşturur. Bu sebepledir ki hem klasik sinemanın ustalarından hem de sinemanın alternatif taraflarında yer alan birçok isim tarafından filmleri büyük bir ilgi ve beğeni ile takip edilmektedir. Weerasethakul bir röportajında "Hareketleri gözlemlemeyi seviyorum; ışığın, insanların ve düşüncelerin..." diyerek aslında yüksek oranda kendi sinemasını tanımlamış olur (Weerasethakul, 2023).

Onun filmleri yüksek oranda doğanın içinde geçer. Sıklıkla orman kullanılır. Bu bağlamda zamanın keşfine çıkmak ve filmik anlamda yavaşlığın hakimiyetini kurmak için doğa temel bir araçtır. Başrolde doğayı oynatmak Yavaş Sinema'nın yaptığı en özel şeylerden biridir.

Şekil 28. Tropical Malady Filminden Bir Kare



Kaynak: Weerasethakul, 2004

Bu bağlamda Tarkovsky hem zamanın hem de doğanın filmdeki rolüne dair şu sözleri dile getirmiştir: "Genelde doğayı filmlerimizden çıkarıyoruz, çünkü yararsız görünüyor. Gerçek kahramanların biz olduğumuz düşüncesiyle onu dışlıyoruz. Ama biz kahraman değiliz, çünkü doğaya bağlıyız. Onun evriminin sonucuyuz. Duygusal ve sanatsal bir bakış açısıyla yaklaşırsak, bence doğayı görmezden gelmek bir suç. Her şeyden de önemlisi aptallık, çünkü doğa bize her zaman hakikat hissini verir." Ayrıca hem kendi filmlerine hem de Appichatpong'un filmlerine yapılabilecek bir yorumu da

ekler: “Doğa ile insan arasındaki sınırın aşılması, insanın varoluşu açısından ideal mekandır” (Tarkovsky, 2009).

Bu açıdan doğa, Yavaş Sinema’nın belki de en saygıyla anılan yönetmenlerinden biri olan Tarkovsky’ye hem de güncel Yavaş Sinema’daki nadide örneklerden Apichatpong Weerasethakul’a son derece önemli bir referans olur.

Şekil 29. The Sacriface Filminden Bir Kare



Kaynak: Tarkovsky, 1986

Her ne kadar yukarıda sıraladığımız tüm isimlere bu çalışmada uzun uzun yer verilmek istense de bağlamdan kopmamak için kısa tutmak gerekebilir. Yine de kabaca belirli bir perspektif çizmek gerekir. Pedro Costa, Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet, Hainz Emigholz, Peter Hutton, Ben Rivers, Ben Russel, Wang Bing, Michelangelo Frammartino, James Benning gibi isimler Yavaş Sinema’nın Belgesel tarafında dururlar. Abbas Kiarostami, Theo Angelopoulos, Hou Hsaio-hsien, Kim Ki-duk, Bi Gan, Franco Piavoli, Tsai Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul, Bas Devos, Roy Andersson, Béla Tarr, Lisandro Alonso, Sharunas Bartas, Darezhan Omirbayev, Sergei Parajanov “Şiirsel” kısımda yer alırlar ve Chantal Akerman, Nuri Bilge Ceylan, Claire Denis, Lav Diaz, Bruno Dumont, Hirokazu Kore-eda, Nicolás Pereda, Kelly Reichardt,, Jia Zhangke, Alberto Serra, Alexander Sokurov, Carlos Reygadas, Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Denis Cote, Andrei Zvyagintsev, Christian Puiu, Corneliu Porumboui, Cristian Mungiu gibi isimler de “Klasik” kısımda sinemalarını

icra eden yönetmenlerdir. Burada sıralanan tüm yönetmenlerin bu üç farklı biçime ve üsluba ait filmleri vardır. Ama temelinde hepsi zaman içerisinde filmlerinde Yavaş Sinema'nın örneklerini vermiş sanatçılardır.

4.5.6. Yavaş Sinemanın Sessizliği

Tüm bunlarla beraber Yavaş Sinema çok da konuşkan değildir. Genel olarak imajlar, diyaloglara tercih edilir. Elbette diyaloglar vardır ama geleneksel anlatılardaki kadar çok değildir. İnsanoğlu ses merkezlidir; kulaklarımız insan sesine diğer seslerden daha fazla öncelik verir. Bu üslubu benimseyen film yapımcıları, zamanı yeniden yönlendirmek için kasıtlı olarak diyaloglardan vazgeçerler. Bir sahneyi diyaloglu ve diyalogsuz olarak izlediğimizde, diyalogsuz versiyon mutlaka "daha yavaş" görünecektir.

Yavaş sinema diegetik sesi, yani perdedeki aksiyondan yayılan sesi tercih eder. Diegetik olmayan müzik, bestelenmiş müzik, film zamanını kontrol etmenin en etkili yoludur; bir sahnenin hızlı veya yavaş görünmesini sağlayabilir. Film müziğinin yokluğu, zamanın belirli bir anında olma hissini artırır; zamanı "uzatır". Bu kuralı ilk kodlayanlardan biri de Robert Bresson olmuştur. "Sinematograf Üzerine Notlar" kitabında "Eşlik, destek ya da takviye olarak müzik yok" diye yazmıştır (Bresson, 2011). Bir yönetmen Yavaş Sinema'ya ne kadar bağlıysa, filmlerindeki müzik kullanımı da o kadar azdır. Örneğin filmde müzik kullanımı konusunda kendi içlerinde fazlasıyla sancılı süreçler geçirdiklerinden bahseden Andrei Tarkovsky ve Theo Angelopoulos sinema kariyerlerine bestelenmiş müzik kullanarak başlamış ve müziği çok az kullanarak ya da hiç kullanmayarak bitirmişlerdir. Schrader bu konuda şu düşünceyi savunur: "Yükseltilmiş ses efektleri… Pratik ses efektleri diyalog ve müziğin bıraktığı boşluğu doldurur. Tuşlar şıngırdar, sandalyeler sürtünür, motorlar döner, giysiler hışırdar, rüzgâr eser ve insanlar nefes alır, nefes verir. Tüm bunlar gündelik olanı, herhangi bir durumun an be an sıradan gerçekliğini vurgular" (Schrader, 2018). Müzik bu bağlamda sinemanın düşünsel tarafı için daima sorgulanası olmuştur. Müzik, görüntüyü ne ölçüde etkilemeli veya varlığıyla filme ne katmalı soruları ilk günden beri bu sanatı icra edenlerin kafasında bir soru işareti olarak yer bulmuştur. Zira yönetmen, seyircisine aktarmak istediği duyguları müzik ile güçlendirmeye kalkışırsa bu fazlasıyla kolaycı bir yol olur. Fakat Tarkovsky'nin de bir Bach bestesi kullanmasındaki sebebi, başka hiçbir şekilde o sahnede o duyguyu

sağlayamazdım şeklinde açıklaması birçok film için örnek teşkil edebilir. Elden başka hiçbir şey gelmiyorsa müziğe teslim olmak kaçınılmazdır. Fakat sinema temelde görüntüdür ve imajın kollarına sığınır. Bunun bilincinde olan Yavaş Sinema yönetmenleri de müzik kullanmaktan ısrarla imtina eder ve filmsel anın deneyimini ve orada olma hissini görüntünün kendisinden başka bir şeyde aramanın sinemaya pek de faydalı olmadığını düşünürler.

4.5.7. Yavaş Sinema Film Tekniği

Yavaş Sinema dramdan (görsel dramdan olduğu kadar öyküsel dramdan da) kaçınır. Bu üsluba ait filmlerdeki görsel kompozisyonlar simetrik olma eğilimindedir, belirli görsel bilgilere ağırlık verilmez -dramatik ön planlar ve eğik açılar yoktur. Kamera hareketi gerçekleştiğinde, özenli bir şekilde artar ve çoğunlukla kamera dik açılardadır -ya bir yandan diğer yana ya da doğrudan ileri veya geri. İnsan figürleri kadraj içerisinde ekrandaki diğer öğelerle eşit kompozisyonda sunulur. Film teorisyeni David Bordwell bu kompozisyonu tanımlamak için "planimetrik fotoğrafçılık" terimini kullanır (Bordwell, 2007). İzleyicilerin görüntüye kolayca girmesine izin verilmez, film, muhatabını kasıtlı bir mesafede tutar.

Bu tekniklerin hepsi belirli bir Yavaş Sinema üslubuna tabii filmde mevcut değildir. Bazıları birbiriyle çelişebilir. Bu, teknik seçimlerin tutkulu bir çelişkisidir. Bazı yönetmenler birbirinden farklı teknikler kullanır. Bazıları daha sade, bazıları daha doğrudan. Teknikler benzer olabilir ama Aşkın Üslup'ta olanın tersine niyetler çeşitlidir. Yine de hepsi Yavaş Sinema tekniklerini kullanır. Onları birleştiren şey ise zamanın kendisidir.

Şekil 30. Pickpocket Filminden Bir Kare



Kaynak: Zhang-ke, 1997

"Zaman bir çekimde kendini nasıl hissettirir?" diye sormuştu Tarkovsky. Sonrasında ise kendi sorusuna cevaben şu tanımı aktarmıştır: "Kadrajda gördüğünüz şeyin görsel tasviriyle sınırlı olmadığını, kadrajın ötesinde sonsuzluğa uzanan bir şeye işaret ettiğini bilinçli olarak fark ettiğinizde somutlaşır (Tarkovsky, 2008). Benzer bir şekilde Nathaniel Dorsky, sinemadaki zaman konusunda şu cümleleri sarf eder: "Filmin maddesi ancak zaman içerisinde kendini gösterebilir; filmin maddeselliğinin üçüncü özelliği budur. Bu yüzden zaman, filmin simyasının en önemli bileşenlerinden biridir. Buna rağmen çoğu filmde ne zamanın yoğrulabilirliği (plasticity) kullanılmakta ne de zamanın doğası filmin yapısına işlenmektedir. Öyle bir hammaddedir ki zaman, doğru kullanıldığında tapınsallığa (devotional) giden kapıları açar" (Dorsky, 2003). Film içerisinde izleyici bir çekimde zamanı hissettirir. İzleyici etkindir; izleyici görüntü üzerinde adeta hareket eder.

4.6. Sinemada Tanrı Arayışı

Sinemanın 100 yılı aşkın bu serüveninde tüm sanatlarda olduğu gibi "Tanrı Arayışı" da bu sanatı icra eden sanatçılar için daimî bir sorgu meselesi olmuştur. Hayat aracılığıyla aranan Tanrı, birçok sanatçı için sanat yoluyla keşfedilmeye gayret edilen bir hususdur. Sinemada da birçok yönetmen bu açıdan hem filmleri aracılığıyla (veya

genel anlamıyla film yaparak) Tanrı'yı arar hem de Tanrı'yı arayan karakterlere filmlerinde yer verirler. Tanrı'yı aramak, temelde felsefi bir problemdir. Bu arayış kimi zaman arayanı Tanrı'ya ulaştıran yollardan geçirir, kimi zaman da onun çok uzağında bir yerde bırakır. Bu arayışın insanı çıkarttığı iki yol da bu çalışmanın konusu olacaktır.

4.6.1. Soren Kierkegaard'ın Tanrı Arayışı

Bu hususta insanın Tanrı arayışına ve Tanrı ile olan ilişkisine dair felsefedeki en özel örneklerden biri Soren Kierkegaard aracılığıyla gündeme gelmiştir. "Kierkegaard'a göre akıl Tanrı'yı kavrayamaz ve bu yüzden de onun hakkında bilgi sahibi olamaz" (Alpyağıl, 2013). "Tanrı kanıtlanamaz çünkü o varsa var olanı ispatlamak, şayet yoksa da yok olanı ispatlamak mantıklı değildir. Buna göre Tanrı ispatlandığı an iman objesi olmaktan çıkıp bilgi objesi haline dönüşür. Oysa Tanrı öznel bir ilişkinin nesnesidir" (Kierkegaard, 2016).

Kierkegaard'a göre "Tanrı kanıtlanacaksa bu, Tanrı'dan varlığa doğru değil varlıktan hareketle yapılmalıdır. Tabiattaki düzenden Tanrı'ya gidilmesi durumunda beklenmedik anlık düzensizliklerin Tanrı ispatlamasını zora sokacağı anlamına gelir" (Kierkegaard, 2016). Kierkegaard için "Tanrı mutlak, gizemli, duyulur âlemin üstünde olduğu için Onu ispatlama faaliyeti sonuçsuz bir eylem olarak devam eder. Ne zamanki ispatlama işi terkedildi işte o an Tanrı'nın varlığının oracıkta olduğu görülür" (Kierkegaard, 2013). "Tanrı'yı doğa üzerinden ispatlamaya çalışmak doğa bilimlerine zarar verir" (Kierkegaard, 2000). Kierkegaard'a göre "bir insan ontolojik olarak sınırlı bir varlık olduğu için ancak Tanrı'ya teslim olarak ve ibadet ederek onu ispatlayabilir" (Kierkegaard, 2016).

Kierkegaard'a göre "Tanrı'ya karşı bir karar vermek; ebedi olana karşı bir farkındalık yaratmak, sonrasında başlangıç yapmak ve sürekliliği sağlamaktır. Pek çok kişi Tanrı'ya doğru bir yolculuğa çıkmakta ancak devamını getirememektedir. Tanrı'ya doğru çıkılan yolculuğun devamını engelleyen temel iki şey korkaklık ve kibirdir. Bu ikisi Tanrı ile gerçekleştirilmeye çalışılan uyumu bozduğundan karar verme anında yaşanabilecek en kötü durumlardır" (Kierkegaard, 2016). Kierkegaard'a dair düşüncelerle girizgâh yapılmaya çalışılan bu mevzu aslında sinemadaki Tanrı arayışına yönelik de bir referanstır. Kierkegaard'ın bu hususa dair bakış açısı, imgelerle kaplı bir inanç filminde de, dile getirilmeyen ama aynı sonuca çıkan birçok

imajda da kendisini gösterir. Kierkegaard'ın dediği gibi bu arayış fazlasıyla özneldir. Bu sebeple bu arayışa filmlerinde yer veren yönetmenlerin sinemasının da doğal olarak öznel olması beklenir. Bu sebeple filmlere dair yorumlar yaparken bu filmlerin yönetmenlerine ve onların hayata ve sinemaya dair bakış açılarına değinmeden geçmemek gerekir.

4.6.2. Film İçinde Tanrı

Sinemada Tanrı arayışı denilince akla elbette birçok film gelir. Fakat bu filmlere değinmeden önce şu soruyu cevaplamak gerekir: Sinemada Tanrı hangi bağlamda aranabilir? Her sanatın yaratıcı kısmında sanatçı düşüncesinin ve bu düşünce ile beraber gelen derinliğin belirli açıları vardır. Temeldeki derinlik ise daima İnsan-Tanrı-Varlık üzerinedir. Bu sebeple bir bakıma başlangıcında "eğlence" temsili olarak hayatımıza giren ve sonrasında sanat formunu zaman içerisinde oluşturan, geliştiren ve sıkı sıkıya korunmaya çalışılan sinemada da temeldeki bu derinliğin izlerini görmek fazlasıyla mümkündür. Bu sebeple genel olarak bu başlık etrafında incelenen sinemadaki Tanrı arayışı ve bu arayış etrafında yorumlanan filmlerden yola çıkarak bu sorunun cevabı detaylıca verilmeye çalışılacak ve en nihayetinde de bahsi edilen sinemada Tanrı arayışının, Sinemada Aşkın Üslup ile olan bağına dair de nihai bir sonuca varılacaktır.

Sanatın her alanında, bir sanat eseriyle muhatap olunduktan sonra kişiye ait değişim ve dönüşüm biçilir. Bununla beraber gelen, artık hayatı farklı bir yönüyle yaşamak evresi de sanatın insan hayatına sunmuş olduğu bir "çabadır". Bundan mahrum kalan kişi, görece eserden nasibini alamamış olarak değerlendirilir.

Sinemada da elbette aynı doğrultuda bir değişim mevcut olmalıdır. Kişinin bir filmi izledikten sonraki değişimi kaçınılmazdır. Bunu Tanrı arayışına şahitlik eden filmlerde ise fazlasıyla görmek mümkündür. Bir bakıma İslamiyet'teki tebliğ anlayışına benzetebileceğimiz bir nokta devreye girer. Film, Tanrı'yı arayarak veya aratarak filme muhatap olan kişiyle Tanrı arasında bir tebliğ rolü oynar. Bu noktada Nathaniel Dorsky, sinemanın kendi hayatı adına nasıl bir rol oynadığını fazlasıyla özel bir şekilde tanımlar: "Sinemanın maddesi bedenimle öyle uyumluydu ki, seyrettiğim filmler hayatıma dair içten ve mahrem birer metafora dönüşüyordu. Sinemanın ruhumun derinliklerine dokunup beni dönüştüren bir tapınma hali, bir "tapınsal" biçimi olabileceğini düşünmeye başladım.

Sadece görüyoruz. Bunu tanımlayamıyoruz belki ama her gün tecrübe ediyoruz. Film, görme tecrübesinin bir replikasını yaratıyor, bize bu tecrübeye dokunmak ve onu aydınlatmak için araçlar sunuyor. Bir film izlemenin tonlarca mistik imâsı var; en iyi halinde, tarifsiz olana yaklaşmak ve onu göstermek için bir yol olabiliyor filmler. Tarifsiz olana gösterilen bu hürmet de tapınsallığın olmazsa olmazlarından. Sinema, Orta Çağ'ın içe, Rönesans'ın ise dışa dönük görme şekillerini birleştirip bunların ötesine geçtiğinde ancak aşkın bir denge tutturabiliyor. Bu denge dünyevî tecrübemizi görünür kılıyor. Süzülür hâldeyiz. Bu denge ne görme şeklimizle ilgili ne de nesnel dış dünyayla; bu denge ne birine ait, garip ama, ne de bu dengenin var olduğu bir yer mevcut. İçe işleyen sinemanın potansiyeli, işte bu dengenin içinde yatıyor. Sinemayı güçlü kılan şey, karanlık içinde yansıtılan ışığın, görmenin o tarif edilemez niteliğini dışa vuruyor olmasıdır. Potansiyeline ulaşmış bir film, ruhumuza çekidüzen verebileceğimiz bir ayna sunar, gönlümüzü minnet ve tevazuya açar. Doğasına ve maddesine ne kadar içkin bir ifade şekli kullanırsa, o kadar şeyi açığa çıkarabilir. Aynı şekilde, biz de ruhumuzu kendimize açtığımız ve varlığımızın derinliklerine dokunmaya gönüllü olduğumuz ölçüde tapınsallık içindeyizdir" (Dorsky, 2003).

4.6.3. Ordet (1955) Filminde Tanrı'nın Yeri

Öncelikle bu başlığa sebep olan bir filme gitmek ve bağlamı onun üzerinden genişletmek, ilerletmek faydalı olacaktır. Bu konuya dair en önemli örneklerden biri olan ve Schrader'ın Aşkın Üslup'ta Ozu ve Bresson ile beraber öncü yönetmenlerinden biri olarak gördüğü Carl Theodor Dreyer'in Ordet (1955) filmidir. Çünkü Schrader, Aşkın Üslup kitabının "Sanatta Maneviyat" bölümünde "sinemada hiçbir üslup aşkın üsluptan daha fazla Mukaddesatı ifade etmeye uygun değildir" der. Ayrıca Paul Schrader kitabında değindiği gibi bu filmi Aşkın Üslup'un en iyi uygulandığı filmlerden biri olarak da görür ve şu şekilde niteler: "Aşkın üslubun birçok unsuru Ordet filminde apaçıktır. Dreyer'in bütün filmleri içinde Ordet teknik ve etki bakımından Ozu'nun ve Bresson'un filmlerine en fazla yaklaşanıdır" (Schrader, 2017). Ayrıca bu filmi Litvanyalı, Amerikan Avangart Sinemasının kurucu yönetmenlerinden biri olan Jonas Mekas, baş editörü olduğu Film Culture dergisinde yazdığı "Ordet" yazısı ile detaylıca değinmiştir. Mekas, Ordet'i şöyle anlatır:

Şekil 31. Ordet Filminden Bir Kare



Kaynak: Dreyer, 1955

"Eğer bu filmde Dreyer, bazı eleştirmenlerin de söylediği gibi, yalnızca mucizelere inanmakla ilgili bir şeyler anlatıyor olsaydı, film gerçekten de zayıf bir sanat eseri olurdu. Ancak bu basit konu sadece yüzeyde görünendir. Daha derin bir düzeyde ya da daha gerçek anlamıyla, film konusunu aşar ve İsa'nın bir kıssasına dönüşür. Hepimiz çocuklara anlatılan kıssaları biliriz: fantastik olaylarla sunulan gerçekçi içerikler. Hiçbir çocuk bunlara inanmaz. Ancak herkes basit ahlaki mesajı alır: cesaret, sabır veya her neyse. Ordet, modern bir kıssadır ve mesajı, ya da en bariz mesajlarından biri diyelim, bu karanlık zamanda insanın inancını savunmasıdır. Bir çaresizlik ya da karamsarlık çığlığı değil, yaşamını ve ölümünü ciddiye alan ve hâlâ bir hakikatin olması gerektiğine inanan bir adamın titreyen, kederli, arayış çığlığı. İlk bakışta, film herhangi bir Hristiyan kıssası gibi görünüyor. Ancak gerçek şu ki, İskandinav püriten Hıristiyanlığının ruhunun ve sembolünün bu kadar iyi bütünleştirildiği başka bir film bilmiyorum. Ve filmin diğer tüm yorumlara açık olmasına yardımcı olan da Dreyer'in kıssasının arka planına olan sadakatidir. Temelleri yalnızca Dreyer'e ait değildir, onu üreten tüm kültürün temelleridir" (Mekas, 1958). Bu sayede film aslında Soren Kierkegaard'ın başyapıt eseri Korku ve Titreme'de sormuş olduğu o meşhur soruya da bir referans olur: "Ancak benim zamanımdaki herkes, gerçekten de inancın gerekliliklerini yerine getirebilirler mi?" (Kierkegaard, 2019).

Yine benzer şekilde Nathaniel Dorsky, Devotional Cinema adlı kitabında bu filme değinir. Bu değinme elbette sinemanın tapınsallığı ile yakından ilgilenen Dorsky için de kaçınılmazdır. “Film boyunca yakın-planlar ve karakterler arası kesmeler olabildiğince az kullanılmıştır. Bunun sebebi, tümünün filmin son sahnesi için saklanmış olmasıdır. Zaman askıya alınmış gibi, iç ve dış mekânlara garip, bozuk bir ışık hakimdir. Eşsiz ve arınmış bir dünyaya, dönüşümler dünyasına adım atma şansını yakalarız. Zaman da mekân da zamansal gerekliliklerden ötürü sıkıştırılmamıştır. Uzun uzun akan dünyevi planlar arasında kaybolabiliriz. Kesintisiz planlar, olağanlığı daha yoğun hissetmemizi sağlar. Hikâye, planların sürekliliği içerisinde kendine boşluklar açar. Kamera odanın bir köşesinden öbürüne geçen bir karakteri takip etmekte; diyaloglar ve karakter yerleşimi dramanın enerjisiyle birlikte bir kasılıp bir gevşemektedir. Bu yoğun anlar arasında rahatlama fırsatımız olur; plan tekrar sıkılaşıp yoğunlaştığındaysa kendi varlığımızı daha da güçlü hissederiz. Bu yoğunluk, bazen bir karakterin beklenmedik bir şekilde çerçeveye girmesiyle bazen de bir sonraki olaya kesmemizle ortaya çıkmaktadır. Tekerrür eden bu yenilenme hâli, filmin zirve noktasındaki sahnenin mistik enerjisine hayatiyet, ayakları yere basan bir gerçeklik katar” (Dorsky, 2003).

Ordet ile beraber sinemadaki tanrı arayışının daha da geniş bir açılımı yapmak ve bu bağlamı detaylandırmak adına inanç sinemasına yönelik katmanlı bir perspektif çizmek gerekir. Bu açıdan Ordet ile bu konuya bir girizgâh yapmanın belli bir sebebi vardır; çünkü Ordet, konuya dair en yoğun örneklerin bulunabilecek ve spesifik bir film üzerinden gitmek gerekirse de sinemadaki Tanrı arayışının çok büyük ölçüde belirtmek gerekir ki en somut halidir. Bu girizgâh ile beraber sinemadaki din(ler)e dair bakış açısına ve genel hatlarıyla inancın sinemasına değinmek gerekir.

4.7. Sinema ve Tanrı

Blaise Pascal, inanç üzerine düşüncelerini yazdığı ve bir bakıma Tanrı’nın sesi olmayı üstlendiği “Pensees” adlı derlemesinde “Beni bulmamış olsaydınız aramazdınız” diye yazar (Pascal, 2010). Pascal, kasırganın ardından konuşan İsrail'in temsil edilemeyen Tanrısı ile Yeni Ahit'in yakılan ve dolayısıyla ifşa edilen Tanrısı arasındaki ayrım yoluyla Hıristiyan mirasına yerleşmiş bir fikir olan gizli bir Tanrı fikri üzerinde defalarca düşünmüştür. Eğer Tanrı varsa, gizli de olsa, O'nun varlığını görmezden

gelmek mümkün değildir. Ancak O'nun varlığına duyulan coşku, sevinçli bir kabullenişten ve hatta M.S. ikinci yüzyılda yaşamış olan Tertullian'ın paradoksal iddiası olan "İnanıyorum çünkü bu saçma" ifadesine kadar farklı biçimler alabilir.

4.7.1. Gizli Tanrı

İki bin yıl sonra, "Gizli Tanrı" modernist sanatın bir konusu haline geldi: Giorgio de Chirico'nun "Sonsuzun Nostalji" adlı tablosunun başlığı, sadece bir örnek vermek gerekirse, bu özlemi açıkça yansıtmaktadır.

Şekil 32. Sonsuzun Nostaljisi Tablosu



Kaynak: Chirico, 1912

Ancak gizli bir Tanrı fikri, sinema dilinde özel bir yankı bulmuştur. Medyanın 1890'lerde ortaya çıkışından bu yana, hemen hemen her ülkenin sinema endüstrisi tarafından ruhani temalı filmler üretilmiştir. Dini inancın açıkça reklamını yapan ya da dini hikayelerden karakterler içeren filmler sinemanın ilk yıllarında yaygındı; 1920'lerin sonlarında sesli dönemin başlamasından bu yana, gizli bir maneviyat ya da alternatif olarak maneviyatın yokluğu teması da bir o kadar yaygın oldu. Pek çok film, inananların Tanrı olarak adlandırdığı gizemi aynı anda hem ima etmiş hem de gizlemiştir: "Beni bulmasaydınız, beni aramazdınız" (Bandy&Monda, 2003).

Bu büyüklükteki bir konunun karakterlerden, seyirciden ya da her ikisinden de gizlendiği filmler yapma arzusunu düşünürken, kendimizi şu soruyu sorarken bulduk: Tanrı, O'nun varlığı ya da yokluğu, herhangi bir hikâyenin en derin teması mıdır? Neden bu kadar çok yönetmen ruhani fikirleri açıkça isimlendirmeden ele alıyor: Saygı mı? Bu kadar derin ve karmaşık bir konuyu işlerken bir tür perde ya da metafor filtresi yaratma ihtiyacı mı hissediyorlar? Yoksa konunun kolayca ticari olmaktan çıkmasından ya da belki de entelektüel açıdan sağlam bir zeminde olmamasından mı korkuyorlar? Saklı bir Tanrı, San Fernando Vadisi'nde gökten yağan binlerce kurbağanın ağırlığı, gizemi ve gücüyle tezahür edebilir ve bize adaletsizlik ve insanlık dışılığın Mısır'dan çıkmakla sınırlı olmadığını hatırlatabilir. Gizli bir Tanrı bize Gelsomina adlı bir kadının söylediği hüzünlü bir şarkının anısında ya da Federico Fellini'nin "La Strada (1954)" filminde Gelsomina'nın arkadaşı Budala'nın epifanik sözünde gelebilir: "Eğer bu taş işe yaramazsa, o zaman diğer her şey işe yaramaz... yıldızlar bile" (Fellini, 1954).

Fellini'nin din ile ilişkisi samimi ve muhafazakardır; görünüşte daha sıradan konuları ele alırken bile varoluşun gizemi hakkında fazlasıyla film yapmıştır. Bu filmde olduğu gibi, budala ve gizli bir Tanrı fikrinin ardındaki azabı ve umudu mutlak bir netlikle tanımlar. Akılcı standartlara göre, Gelsomina'nın kendi hayatının aldığı biçimi kabul etmesi anlaşılmaz ve hatta kabul edilemezdir; ancak ebedilik görünümü altında incelendiğinde, teslimiyeti ve nihayetinde ölümü devrimci bir dini güç kazanır.

Şekil 33. La Strada Filminden Bir Kare



Kaynak: Fellini, 1954

Benzer bir bağlamda Milos Forman'ın Wolfgang Amadeus Mozart ve Antonio Salieri'nin başından geçen hikâyeyi filme aldığı 1984 yapımı Amadeus filminde de Tanrı'ya dair umudu görmekteyiz. Bu filmde, müzik bestelemeye Tanrı'yı aramak ve onun sesi olmak niyetiyle başlayan Salieri'nin vasatlığını ve Mozart karşısındaki başarısızlığını kendi Tanrısızlığına yorması ve Mozart'a olan kıskançlığı sayesinde onun ölümüne sebep olmasına kadar varan bir hayat süreci işlenir.

Salieri, temelde film boyunca işlenen hikâyeyi bir günah çıkarma seansında Peder'e anlatır. Bu bağlamda film, din ile sanatçı arasındaki köprüyü çok özel bir metaforla temsil eder. Fakat esas nokta şurasıdır; Salieri daima Tanrı'ya dua eder ve yalvarır. Müzik yaparak ve en iyi besteci olarak Tanrı'nın sesi olmak ister. Fakat bununla beraber onun talihsizliği sanat tarihinin en önemli bestecilerinden Mozart ile aynı zaman ve mekâna denk düşmüş olmasıdır.

Şekil 34. Amadeus Filminden Bir Kare



Kaynak: Forman, 1984

Bunanla beraber Mozart ise fazlasıyla müstehcen ve Tanrı'dan kopuk bir hayat yaşamaktadır. Durumun böyle olduğunu gören Salieri ise bu yeteneği kendisine değil de Mozart'a lütfeden Tanrı'ya nefret dolar. Mozart'ı Tanrı'nın yeryüzündeki temsili olarak görür ve bir bakıma Tanrı'yı öldürmek ister. Bu noktada Forman'ın Amadeus'u Tanrı arayışından, bulunamayan Tanrı'yı yok etmek inancına sürüklenir.

4.7.2. Tanrı'nın Sesi Olmak

"Sinemacıların gizli Tanrı'ya olan yaklaşımları kişisel sözcük dağarcıklarıyla ya da köklü türlerin alıştırmaları olarak ortaya çıkabilir" (Bandy&Monda, 2003). Bu bağlamda sinematik açıdan Tanrı ile olan ilişkisi en kuvvetli yönetmenlerden biri de Roberto Rossellini'dir. Rossellini'nin İtalya'ya Yolculuk (1954) filminin olağanüstü finali, bir çiftin aynı temel ilkeyi kavrayışlarındaki krizin üstesinden gelişini gösterir. Aziz Francis'in Çiçekleri (1950) neşeli keşişler ve daha sert bir şekilde L'Amore'un iki yönlü olay örgüsü dışında, ilahi olanın varlığını yalnızca metaforlar ve küçük ayrıntılar aracılığıyla ifade edilir.

Bergman'ın Kış Işığı (1963) filminde, inanmayan bir kadın Efkaristiya ayinini kabul eder. Ancak bu olay, filmin şemasında kutsala saygısızlıktan ziyade, inancın irrasyonel mantığı kadar temelde aranan Tanrı'nın da bir işaretidir. Tarkovsky'nin Andrei Rublev (1966) filminde Tanrı imgesi çoğaltılır, tapılır ve yok edilir; Lars von Trier'in Breaking the Waves (1996) filminde ise Tanrı imgesi, yalnızca sevgiyle desteklenen kişisel bir Golgotha'ya katlanmaya hazır bir kadındır. Aşkınlık, Yasujiro Ozu'nun Geç İlkbahar (1949) filminin saf, münzevi resmi ritüellerinde ya da Gabriel Axel'in Babette'in Şöleni (1987) filminde bir kadının hayatının birikimini mutlu bir şekilde tüketen görkemli bir akşam yemeğini neşeyle hazırlamasında veya Idrissa Ouedraogo'nun Yaaba (1989) ve Tilai (1990) filmlerinin zamansız ortamlarında görülen gelenek ve dinle eziyetli ilişkilerde yansıtılabilir.

Burada sunulan filmlerde Tanrı saklanıyor gibi görünür ama belki de onunla ve onun hakkında konuşan sanatçıların seslerini duyduğu sayısız başka filmde birbirinden farklı biçimlerde onun varlığına ait sesler yankılanır. Tanrı'nın yokluğu bile kaçınılmaz olarak sanatçının onunla yüzleşmesine ve seyircinin de aynı şeyi yapmasına yol açar, her ikisi de kendi içerisinde tekrar tekrar uğursuz bir boşluk bulur: trajedi.

Bir bakıma Tanrı, sinema ve bu sanatı icra eden yönetmenler aracılığıyla adeta kendi varlığını kanıtlar. Yönetmenler elbette Tanrı'nın elçisi değildirler. Ayrıcı bu konuma ulaşmak için fazlasıyla fanidirler. Bir yandan dünyaya dair birçok teknik imkândan yararlanmak zorundadırlar, bir yandan da sinemaya ait maddi dünyanın gerekliliklerini yerine getirmek zorunda oldukları anlar ve alanlarla boğuşmaktadırlar. Çalışmanın

başından beri incelenen konu itibariyle de bu durum kendisinden bağımsız kalamayan bir sorunsalı da beraberinde getirir.

Her ne kadar aşkınlık ve Tanrı arayışı etrafında "kutsal" ve "manevi" sanatın savunusu yapılıyor olsa da metnin başından itibaren bahsi geçen neredeyse tüm yönetmenler sinemanın maddi olanaksızlığı ile de boğuşmak zorunda kalmışlardır. Bununla beraber elbette bu filmleri çekerken veya aşkınlığa ulaşmak konusunda belli başlı bir gayret sarf ederken filmin maddi boyutunu da yaşadığımız dünya itibariyle elbette görmezden gelememişlerdir. Yine de Schrader'ın dediği gibi "Sanatta Mukaddesatı sunmanın birçok yolu vardır; hiçbir sanatçı ya da üslup aşkın olanın ticaretiyle ilgilenmemiştir" (Schrader, 2017).

5. SONUÇ

Başlangıcı itibariyle "Sinemada Aşkın Üslup" ile yola çıkılan ve ardından "Sinemada Tanrı Arayışı" ile son bulan bu çalışma, sinemanın ortaya çıkmış olduğu ilk günden beri çekilmiş filmler içerisinde görebileceğimiz bir üslup ve tekniği izleyici için gözler önüne seriyor ve açıklıyor.

Amerikalı senarist, yönetmen ve film kuramcısı Paul Schrader, özü itibariyle "Sinemadaki Aşkınlığı" aramış ve bunun üzerine bu çalışmaya da vesile olan doktora tezini yazmıştır. Bu çalışmanın ise yola çıktığı metinden belli başlı farkları ve ulaşılan bulgular sonucu üzerine koymuş olduğu yeni bakış açıları vardır. Sonuç bölümünde öncelikle bu konuya değinmek gerekir. Paul Schrader, 1972 yılında yayın hayatına başlayan metninde, sinemada yeni bir üslubun ve eleştiri biçiminin kapılarını aralamış ve filmlere "Aşkın" bir pencereden bakmanın yollarını göstermiştir. Öncelikle Schrader, bir film aracılığıyla nasıl aşkınlığa ulaşılır, izlediğimiz sahnede aşkınlığın oluşması için ne gibi ihtiyaçlar vardır ve bu aşkınlığı sağlayan şeyin muhtevası nedir gibi soruları, incelenen konunun doğal derinliğine oranla büyük bir sadelikle açıklar. Sonrasında ise film içerisindeki aşkınlığın maddi ve manevi boyutunu açıklar. Devamında da sinema ile ilişkilendirdiği bu üslubu tüm sanat dallarındaki yerini ve de sanatın aşkınlıkla ile olan ilişkisini veya daha doğrusu genel anlamda sanatta maneviyatı inceler. Fakat tüm bunlara rağmen her ne kadar Schrader metnin belli başlı bölümlerinde bu aşkınlığın dini filmlerle veya doğrudan Tanrı'yı aramak ile ilgili olmadığını söylese ve de sinemada aşkın üslubun, film içerisindeki saf aşkınlık ile, "filmin ötesine geçmek" haline ulaşarak meydana gelebileceğinden bahsetse ve buradaki aşkınlığı doğrudan mukadderata, teolojiye ve belki de daha doğrusu Tanrı'nın gücüne bahşetmemiş olsa da hem felsefede hem de sanatın diğer tüm alanlarında aşkınlığa ulaşmak için Tanrı'nın ördüğü sınırları aşmadan oraya ulaşmak imkansızdır. Bunu elbette Paul Schrader da gayet iyi bilir ama onun çalışması başka bir şeyin kanıtıdır.

O, aslında muhatap olduğumuz filme araç olan beyaz perdenin ve yaratıcı yönetmenin o perdeye yansıtmış ya da sağlamış olduğu ışığa, yani filmin kendi içerisindeki aşkınlığa ulaşmaya çalışır.

Bu çalışma ise hem bu noktada Schrader'ın gösterdiği aşkınlığa ve bu aşkınlığın güncel sinemadaki gelişimine, değişimine, yeni uygulamalarına ve de uygulanabilirliğine, bu üslubu benimsemiş günümüz yönetmenlerine ve onların filmlerine, bu filmler üzerinden yeni değerlendirmelere ve bu değerlendirmeler sonucu üslubun devamlılığına ulaşır hem de aşkınlık bağlamında Immanuel Kant'ın "Transandantal İdealizm" kavramı ile Soren Kierkegaard'ın "Tanrı Arayışı" ilişkisi çerçevesinde sinemanın Tanrı ile olan yakınlığına ve bağlantısına ve Aşkın Üslup'un bu ilişkiler kümesi içerisinde genel olarak sinema tarihinde ve özel olarak bu çalışmaya kaynak ve yardımcı olacak şekilde seçilmiş filmler aracılığıyla yerini ve değerini sorgular.

Sinemaya daha özgün, metaforlardan ve anlam kaygılarından sıyrılmış vaziyette sade bir derinlik katan "Sinemada Aşkın Üslup" metni, bu çalışmanın da olabildiğince aşkın bir boyuta erişebilmesi için özel bir kaynak olmuştur. Konu ile bütünleşebilmesi açısından bu metinde de aşkın boyutu en iyi şekilde yansıtabilmek için büyük bir çaba sarf edilmiştir. Genel anlamıyla Türkiye'deki sanat çalışmalarında göz ardı edilen ve belki de sinemaya bu denli bir derinliğin atfedilmemesi sebebiyle herhangi bir aşkınlık arayışının da gözden kaçtığı malumdur. Bu tez çalışmasının okuyucusuna ulaştıktan sonra, okuyucu üzerinde konuya dair daha da derin bir okuma ve araştırma potansiyelini yaratabilmesine ve elbette sinemanın aşkınlığına ve derinliğine bize ulaştırabilmesi, sinemaya dair yeni rüyaları bize gördürecek başka çalışmalara da vesile olabilmesi en büyük temennidir.

KAYNAKÇA

Abercrombie, N. (1936) *The origins of jansenism,* Oxford studies in modern languages and literature. Oxford: Clarendon Press

Alpyağıl, R. (2013), *Wittgenstein ve Kierkegaard'dan Hareketle Din Felsefi Yapmak*. İz Yayıncılık

Angelopoulos, T. (2001), *Theo Angelopoulos: Interviews (Conversations with Filmmakers Series),* düz. Dan Fainaru. University Press of Mississippi

Arnauld, P. (1986) *Robert Bresson.* Cahiers du cinema, No: 381.

Arnheim, R. (2007), *Görsel Düşünme*. çev. Rahmi Öğdül. Metis Yayınları.

Ayfre, A. (1960), *Le Cinéma et la foi chrétienne*. Je Sais, Je Crois.

Baker, U. (2011) *Beyin Ekran*. Birikim Yayınları.

Bandy, L. (2003), *The Hidden God, Cinema and Faith*. Museum of Modern Art.

Bazin, A. (2011), *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, Doruk Yayınları.

Bergson, H. (2014), *Metafizik Dersleri.* çev. B. Garen Beşiktaşlıyan, Pinhan Yayıncılık

Bernanos, G. (2023), *Bir Taşra Papazının Güncesi*, çev. Uzay Özgülenç, Dedalus Kitap

Bonitzer, P. (2005), *Kör Alan ve Dekadrajlar*. çev. İzzet Yasar, Metis Yayınları

Bordwell, D. (1988), *Ozu and the Poetics of Cinem.* Princeton University Press

Bordwell, D. (2007), *Shot-consciousness*, https://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/16/shot-consciousness/

Brakhage, S. (1963), *Metaphors on Vision*. Anthology Film Archives/Light Industry.

Bresson, R. (2011), *Sinematograf Üzerine Notlar*. çev. Nilüfer Güngörmüş, Küre Yayınları, 2011

Burnett, C. (2016) *The Invention of Robert Bresson: The Auteur and His Market*. Indiana University Press.

Comolli, J. (1969), *Le detour par le direct.* Cahiers Du Cinema, No: 210

Costa, Pedro. (2001), *Where Does Your Hidden Smile Lie?* https://www.imdb.com/title/tt0342866/

Costa, P. (2024), *Pedro Costa ile Röportaj*, (Othon Cinema), https://othoncinema.com/2024/04/04/pedro-costa-ile-roportaj/

Deleuze, G. (2014), *Sinema I – Hareket-İmge*. çev. Soner Özdemir, Norgunk Yayınları

Deleuze, G. (2021), *Sinema II – Zaman-İmge*. çev. Burcu Yalın & Emre Koyuncu, Norgunk Yayınları

Dorsky, N. (2003), *Devotional Cinema.* Tuumba Press.

Dorksy, N. (2016), *Interview by Gavin Smith, Q&A NYFF53*, Film Society Lincoln Center, https://www.youtube.com/watch?v=gfKWoJ_31ws

Ebert, R. (1959), *Floating Weeds.* Chicago Sun-Times https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-floating-weeds-1959

Eliade, M. (1987), *The Sacred and The Profane: The Nature of Religion.* Harcourt Brace Jovanovich.

Farocki, H. (2020), *İmajlarla Düşünmek*, çev. Erdem Üngür. Yort Kitap.

Gibson, M, (2020), *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. 2nd Edition)*, Vanderbilt University

Hasumi, S. (2004), *Directed by Yasujiro Ozu*. çev. Ryan Cook, University of California Press

Kant, I. (2022), *Saf Aklın Eleştirisi*. çev. Naci Pektaş, Gece Kitaplığı

Kant, I. (1999), *Critique of Pure Reason*. çev. Paul Guyer & Allen W. Wood Cambridge University Press.

Kickasola, J. (2004), *The Films of Krzysztof Kieslowski: The Liminal Image.* Continuum

Kierkegaard, S. (2019), *Korku ve Titreme.* çev. Nur Beier, Pinhan Yayıncılık.

Kierkegaard, S. (2016), *Kendinizi Sevmeyi Unutmayın*. çev. Emre Bozer, Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık

Kierkegaard, S. (2000), *Kahkaha Benden Yana.* çev. Nedim Çatlı, Ayrıntı Yayınları

Kierkegaard, S. (2013), *Felsefe Parçaları Ya Da Bir Parça Felsefe.* çev. Doğan Şahiner, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Köroğlu, S, (2015), Literatür Taraması Üzerine Notlar ve Bir Tarama Tekniği, https://dergipark.org.tr/tr/pub/gidb/issue/53677/717557

Lefler, T. (1996), *In Search of a Transcendental Film Style: The Cinematic Art Form and the Mormon Motion Picture.* Brigham Young University.

Mekas, J. (1958), *Ordet*. Film Culture, No: 60

Ming-liang, T. (2001), *What Time is it There?* https://www.sensesofcinema.com/2023/cteq/what-time-is-it-there-tsai-ming-liang-2001/

Nathan, P. (2018), *Towards a Secularised-Transcendental Style in Film*. The University of Melbourne

Pauwels, E. (2016), *La deuxième nuit*. https://www.imdb.com/title/tt5501166/

Pascal, B. (2010), *Pensees: Pascal's Thoughts on God, Religion, and Wagers*. Suzeteo Enterprises

Reygadas, C. (2022), *Presencia.* Andante & Corriente Alterna

Richie, D. (1977), *Ozu.* University of California Press

Rosenbaum, J. (2008),*"Falling Down, Walking, Destroying Thinking: A Conversation with Béla Tarr,"* (Cinema Scope no. 8), https://jonathanrosenbaum.net/2022/12/bela-tarr-interview/,

Rosenbaum, J. (1972), *Paul Schrader's Transcendental Sytle in Film.* https://jonathanrosenbaum.net/2024/09/review-of-paul-schraders transcendental-style-in-film-tk/

Rosenbaum, J. (1996), *The Last Filmmaker*, (Chicago Reader) https://jonathanrosenbaum.net/2024/09/the-last-filmmaker/

Rosenbaum, J. (2023), *Critical Consensus: Kent Jones and Jonathan Rosenbaum Discuss Robert Bresson and Jean-Luc Godard.* https://jonathanrosenbaum.net/2023/10/critical-consensus-kent-jones-and-jonathan-rosenbaum-discuss-robert-bresson-and-jean-luc-godard/

Schrader, P. (2017), *Sinemada Aşkın Üslup*. çev. Kemal Çelik, İnsan Yayınları.

Schrader P. (2018), *With A New Introduction: Rethinking Transcendental Style*. University of California Press.

Schrader, P. (2017) *Paul Schrader on Transcendental Style in Film*. Toronto International. Film Festival), https://www.youtube.com/watch?v=mFcCs8c2n6I

Singer, B. (1990) *"Jeanne Dielmann: Cinematic Interrogation and 'Amplifi cation'.* Millennium Film Journal

Şahin, Yasemin B. (2019) *Eliade'ye Göre Kutsalın Morfolojisi.* *https://web.archive.org/web/20191201084307/https://www.marmarailahiyat.com/eliadeye-gore-kutsalin-morfolojisi/*

Tarkovsky, A. (2009), *Şiirsel Sinema*. çev. Ebru Kılıç, Agora Kitaplığı.

Tarkovsky, A (2008) *Mühürlenmiş Zaman*. çev. Füsün Ant, Agora Kitaplığı.

Thomson, D. (2010), *The New Biographical Dictionary of Film*, .Knopf.

Tuttle, H. (2007), *(Technical) Minimum Profile*. Unspoken Cinema. https://unspokencinema.blogspot.com/2007/01/minimum-profile.html

Weerasethakul, A. (2003), *Interview with Apichatpong Weerasethakul,* (Festival d'Automne),https://www.festival-automne.com/en/interview-apichatpong weerasethakul