

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI

“ DENEYSELLİK VE SİNEMA -
ÜMİT ÖZSOY’U AN(LA)MAK ”

ÜMİT ÖZSOY

İSTANBUL – 2010

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI

“ DENEYSELLİK VE SİNEMA -
ÜMİT ÖZSOY’U AN(LA)MAK ”

ÜMİT ÖZSOY

TEZ DANIŞMANI
PROF. BÜLENT VARDAR

İSTANBUL – 2010

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

TUTANAK (S.Y. – 2)

Sinema-TV Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik programı öğrencilerinden 261201220030071 no.' lu öğrencisi Ümit ÖZSOY' un, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' nin 34. maddesine göre başarısız bulunan ve 21.12.2009 tarihinde toplanan jürimiz tarafından üç ay süre içerisinde düzeltilmesine karar verilen "DENEYSELLİK VE SİNEMA- ÜMİT ÖZSOY'U ANLAMAK" adlı tezi ile ilgili olarak, bu kez 30.04.2010 'de tekrar toplanan jürimiz, adı geçenin tez savunmasındaBASA ZİLİ..... olduğuna oybirliği ile karar verilmiştir.

İşbu tutanak 3 (üç) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.

Prof. Dr. Bülent VARDAR
DANIŞMAN

Prof. Dr.Barbaros GÜRSEL
ÜYE

Prof.Dr.Sabri ÖZAYDIN
ÜYE

Yrd. Doç. Onur EROĞLU
ÜYE

Doç.Dr.Güven İNCİRLİOĞLU
ÜYE

Prof.Dr.Selahattin YILDIZ
Yedek Üye

Yrd.Doç.Bülent ERUTKU

Yedek Üye

MADDE 34. :

a) Sanatta Yeterlik çalışmasını sonuçlandırabilmek için Kamu Personeli Yabancı Dil Bilgisi Seviye Tespit Sınavı'nda (KPDS) yüz üzerinden en az elli puan veya Üniversitelerarası Dil Sınavı'ndan (ÜDS) yüz üzerinden en az elli almış olmak gerekir. Yabancı uyruklular ile ana dili girmesi gereken yabancı dille aynı olan adaylar, diğer yabancı dillerden veya Türkçe'den sınava tabi tutulurlar. Bunların sınavı Üniversite Yönetim Kurulunca en az bir yabancı dilin öğretim üyesi olmak üzere oluşturulacak üç kişilik bir jüri tarafından yapılır.

Belirtilen merkezi yabancı dil yeterlilik sınavlarından başarısız olan sanatta yeterlik adayı, isterse, harcını ödemek suretiyle M.Ü. Yabancı Diller Bölümü yabancı dil hazırlık programına öğrenci olarak kaydedilir. Bu program süresi en çok bir takvim yılı olup, bu süre sonunda belirtilen merkezi yabancı dil yeterlik sınavlarından başarılı olamayan öğrencilerin Enstitü ile ilişkileri kesilir. Devam şartının yerine getirildiği belgelenmek şartıyla, bu programda geçirilen süre öğrenim süresine dahil edilmez.

b) Tez hazırlayan öğrenci elde ettiği sonuçları, sergi veya proje hazırlayan öğrenci ise çalışmasını açıklayan ve belgeleyen bir metni ilgili kurul tarafından kabul edilen kurallara uygun biçimde yazmak ve ayrıca tezini / sergisini / projesini jüri önünde sözlü olarak savunmak zorundadır.

c) Jüri, ilgili anasanat dalı başkanlığının önerisi ve yönetim kurulunun onayı ile atanır. Jüri, üç öğrencinin Tez / Sergi / Proje İzleme Komitesi'nde yer alan öğretim üyeleri ve en az biri başka bir yükseköğretim kurumunun aynı veya yakın anasanat dalında görevli öğretim üyesi olmak üzere beş kişiden oluşur.

d) Jüri üyeleri, söz konusu tezin veya metnin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi sınava alır. Sınav, sanatta yeterlik çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru-cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 75, en çok 120 dakikadır.

e) Sınavın tamamlanmasından sonra jüri, dinleyicilere kapalı olarak, tez veya sergi, proje, gösteri, resital, konser, temsil hakkında salt çoğunlukla "kabul", "red" veya "düzeltme" kararı verir. Bu karar, ilgili anasanat dalı başkanlığınca sınavı izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Sanatta yeterlik çalışması reddedilen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Sanatta Yeterlik çalışması hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini/sergisini/projesini aynı jüri önünde yeniden savunur. Bu sınav sonucunda da sanatta yeterlik çalışması kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanağı Tanzim Eden

Neslihan POLAT
Enstitü Sekreteri



ÖNSÖZ

“Sonsuzluk” fikri; ancak “a priorik” bir “rastlantısallık” içeren “Sanat” kavramıyla açıklanabilir.

Bu tür bir “Düz değişmece”ye imkan sağlamayan “Platonik” bir sinyal genişliği; “kripto algoritması” ile çalışan ve hata bulmaya programlı bir Turing Makinesi misali, İnsanoğlunun kendi üzerine inşa ettiği biçim bilgisini flulaştırarak geçersiz kılmaya çalışmaktadır.

“Yeni”nin “deontolojik tözü”, duygularını özgürlüğüne rağmen savunan bir “mikro-psikolojik metabolizma” için kusursuz bir hızlandırıcı görevi görmektedir.

Bu “Tersinlemeci bir rasyonalistliğe sahip tümdengelimsel tutum”, hiç kuşku yok ki; evrensel değişmezlik yasaları için büyük önem taşıyan bir “söylem üreticisi” pozisyonunu korumaya çalışır.

Mevcudiyetinin sorgusunu son derece güç kılan “bilincin anamorfik kodu”, başkalaşmasını ve şeyleşmesini kendi dışından deneyimlemeye eğilimlidir.

“Sonsuzluğunun ters perspektifinde”, engellemelerle ve hoşgörüsüzlüklerle karşılaşan “ Homo Scientificus (Moultonicus Outcasticus) ” ’un; “hakikatin ikircikli rizikosunu” görüp, belirsizliği bir mitos gibi sahiplenmesi, sona yaklaşmakta olan zihinlerimiz için bir ümit niteliğinde parlamaktadır.

Metazorik temelli bir “ Levh-i Mahfuz ” yaratan bu dilemmaların yok olacağına olan inancım tamdır.

Bu tezimin oluşmasında bana cesaret veren tez danışmanım Sayın Prof. Bülent Vardar’a teşekkür ediyorum.

ÖNSÖZ	I
İÇİNDEKİLER	II
ÖZET	III
FRANSIZCA ÖZET	IV
GİRİŞ	1
1. “NİCEMSEL SİNEMA” KURAMI BAĞLAMINDA YARATILMIŞ OLAN “ÜMİT ÖZSOY’U AN(LA)MAK ” İSİMLİ FİLMDE YARDIMCI ROL ÜSTLENMİŞ ELEŞTİREL METOT VE KAVRAMLAR	12
2. “ÜMİT ÖZSOY’U AN(LA)MAK ” İSİMLİ FİLMİN ÇÖZÜMLEMESİ VE BU ÇÖZÜMLEMEYE KATKI SAĞLAYABİLECEK ARA ELEMANLAR	34
SONUÇ	44
KAYNAKÇA	46
EKLER	47

ÖZET

Kimi sanat çevrelerince Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk ve en önemli video-sanatçısı olarak gösterilen Ümit Özsoy tarafından 2009 yılında bulunan ve ilk olarak Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-TV. Anasanat Dalı'nda gerçekleştirilen "Deneysellik ve Sinema" isimli Sanatta Yeterlik tezinde tanımlanan "*NİCEMSEL SİNEMA*" kuramının bir uzantısı olarak oluşturulan video formatındaki filmin ismi "Ümit Özsoy'u An(la)mak"tır ve paralel dünyalarda yolculuk yapan "ben" i anlatmaktadır. Günümüzün sinema seyircisi; - istemli ya da istemsiz bir şekilde - kendisini maruz bıraktığı ve/veya kendisinin maruz bırakıldığı her tür bilgi kirliliğine belirsiz bir tepki vermektedir. Farkına varılarak ve/veya farkına varılmadan yaşanan bütün bu "gerçeklik" şüphe altındadır ve her şey olduğuna varır.

FRANSIZCA ÖZET

Inventée en 2009 par Ümit Özsoy, qui est désigné par certain milieu artistique le premier et le plus grand vidéaste de la République Turque, et également définie dans la thèse de doctorat (sur Beaux-arts) nommée de “L’expérimentalisme et le cinéma” (à l’Université de Marmara, l’Institut de Beaux-Arts, du département de Cinéma et de Télévision) , la théorie du “Cinéma Quantique”[©] a fait naître le film de “com(pre)ndre Ümit Özsoy” dont est présenté sous forme de vidéo. Celui-ci vise à comprendre le “moi” qui voyage en mondes parallèles. Les spectateurs de nos jours, - d’une manière autonome ou pas - , donnent des réactions indéfinies pour toutes sortes de désinformations aux quelles ils sont exposés par eux-mêmes ou/et subis par les autres. Toute cette “vérité” subie en constatant et/ou pas, restera toujours soupçonnée et que sera sera.

GİRİŞ

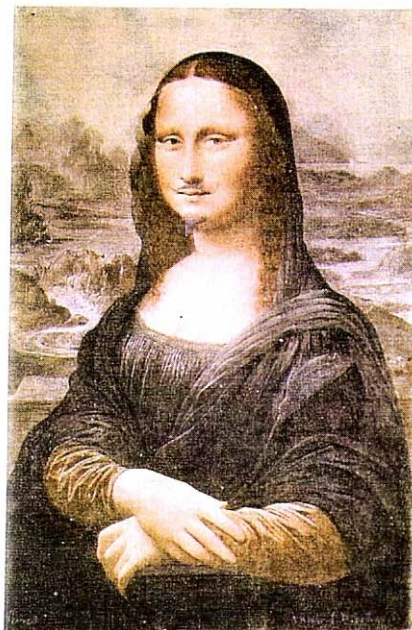
2001 yılında, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-TV. Anasanat Dalı'nda yapmış olduğum , “DİĞER ÜMİT ÖZSOY’U ARAMAK (MA)” isimli Yüksek Lisans tezinden bugüne sanatsal ve felsefi düşüncelerimde fazla bir değişiklik olmadığını görmek beni hem sevindirdi, hem de üzdü. Bugün de aynen şunları düşünmekteyim:

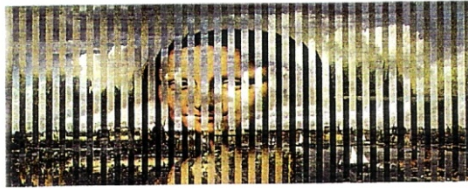
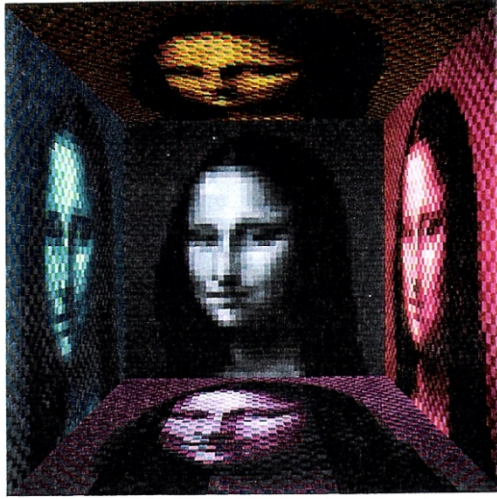
“ Bir pipo resmine bakıp, “ bu bir pipo değildir.” diyen adam;

“ “ ben bir pipo değilim.” dedi pipo resmi.” diye yazdı, bir pipo resminin altına.”

Yukarıdaki gibi bir cümlenin barındırdığı karmaşıklık, günümüz toplumlarının içinde bulunduğu durumu işaret etmesi açısından bir ipucu oluşturmakta. Püreselleşen bir dünya paradigması ile karşı karşıya duruyoruz. Göndermelerin ve bu göndermelerin sonucu olarak ; (eğer iyi organize olunmazsa yaşanabilecek komplikasyonlarıyla birlikte) büyük bir bilgi bombardımanının tam ortasında kendimizi (kendi gerçekliğimizi) kaybetmemiz, büyük bir olasılık olarak karşımızda duruyor. Bilginin dolaş(tır)ım hızı, beraberinde bir tür zehirlenme etkisi yaratıyor. Yararından çok zararına maruz kaldığımız bu etkileşim dünyasının kuralları, yapay bir zekaya sahip organizmalar gibi kontrol edilemez bir hal alıyor. Biriciklik yerini -demokratik bir ortamın da katkısıyla- , müdahale edilmiş ve anonimleşmiş suretlere bırakıyor. Örneğin "Mona Lisa" ismiyle anılan ünlü tablo, 20.Yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren, farklı müdahalelerle yeniden üretilmiştir . Bu yeniden-üretimlere birkaç örnek vermek

istiyorum: birinci örnek, Malevich'e ait bir kolaj. İkincisi Duchamp'ın büyük ve sakallı Mona Lisa'sı. Ardından gelen ise, Jean-Pierre Yvaral'e ait ve sayısal işleme sonucu oluşmuş bir yapıt. Bir sonraki örnek ise, Kolar Jiri'nin bir kolajı. Son olarak, benim ürettiğim bir yeniden-yapım.





İnanıyorum ki; gerçeğin sorgulanması, aynı zamanda izleyenin sorgulanması demektir. Geleneksel yapıların zorlanarak, yenilikçi bir anlayışla incelenmesi beraberinde, estetik bağlamda meydana gelebilecek birtakım kopuklukların yaratacağı sorunlar getirecektir. Bu oluşumların; araştırılma alanı olarak seçilen gerçeklik dünyasına, yarardan çok zarar getireceğini düşünüyorum. Prof.Dr. Mutlu Parkan'ın Brecht Estetiği ve Sinema isimli kitabının 42.sayfasında belirttiği gibi “Gerçek, formun arkasına gizlenmiştir ve kendisini olduğu gibi ele vermemektedir.

Ürettikleri eser ve fikirlerle beni yıllar içinde farklı zamanlarda az veya çok etkilemiş olan bazı sanatçı ve/veya düşünürlerin isimlerini burada anmak istiyorum:

Lisle Ellis, Cy Twombly, Thomas Bernhard, Marco Eneidi, Joseph Beuys, Dannie Richmond, Peter Kowald, Richard Serra, Robert Ryman, Brice Marden, Peter Brotzmann, Gunter Christmann, Bill Dixon, Cecil Taylor, Charles Mingus, Motoharu Yoshizawa, Red Mitchell, Morton Feldman, Fred Hopkins, Vito Acconci, Rick Rozie, Gilbert & George, Ingeborg Bachmann, Xenakis, Chris Burden, Malichai Favors, Joe Morris, Sigmar Polke, Thomas Lehn, Barry Guy, Glenn Speaman, J.S. Bach, Steve Lacy, Kevin Jones, Sol Lewitt, John Lindberg, Fred Van Hove, Anselm Kiefer, Reuben Radding, Octavio Paz, Wilbert de Joode, Malevich, Knut Hamsun, Donald Robinson, Gabriel Orozco, Douglas Gordon, Joelle Leandre, Voice Crack, Rebecca Horn, Christian Weber, Paul Celan, Barre Phillips, Antoni Tapies, Jim Garrison, Lawrence Weiner, Frank Wright, Joe McPhee, Iancu Dumitrescu, Sacchrinne Trust, Hermann Nitsch, George Cremaschi,

Bruce Conner, Agnes Martin, Richard Tuttle, Harry Miller, George Brecht, Johnny Dyani, Birgit Ulher, Raymond Pettibon, Douglas Gordon, Ed Ruscha, Marilyn Crispell, Lucio Fontana, Mark Dresser, John Butcher, Lee Bontecou, Jannis Kounellis, Roger Turner, Fred Anderson, Wadada Leo Smith, Gino Robair, Richard Meier, Fernando Grillo, Christain Marclay, Max Ernst, Otmar Bauer, Roy Lichtenstein, Torsten Mueller, Le Roi Jones, Kidd Jordan, Julio Estrada, George Lewis, Kurt Schwitters, Paul Rutherford, Anders Jormin, Eva Hesse, Phil Minton, Ludwig Streicher, Franz Simandl, Stefano Scodanibbio, Paul Lovens, Reggie Workman, Giovanni Anselmo, Sirone, Bertram Turetzky, Gunther Forg, George Herms, Giacinto Scelsi, Bjorn Ianke, Polwechsel, Gunter Brus, Arild Andersen, Ghada Amer, Sun Ra, Nam June Paik, Hans Reichel, Hermann Hemholz, David Holland, Gary Peacock, Rudiger Carl Alan Sliva, Hans Schnieder, Eva Hesse, Kent Carter, Harrison Bankhead, Jimmy Lyons, Schönberg, Barnett Newman, Richard Long, Wolfgang Fuchs, Rauschenberg, Radu Malfatti, Franco Pettrachi, Arnulf Rainer, Georg Grawe, Maarten Altena, William Parker.

Son olarak bu bölümü bitirirken; bana yol gösterici olmuş olan ve tezimi yakından ilgilendiren aşağıdaki metine yer vermem gerektiğini düşünmekteyim:

“ 6.6 MİLYAR KİŞİDEN SADECE HASAN SANCAK’A AİTTİR.
GERÇEK RÜYA GIDA IŞINLAMASI REKLAM SENARYOSU NOTER
ONAYLI RÜYA ÂLEMDE İLK VE TEK DÜNYADA EŞİ VE BENZERİ

YOK BU YAZININ TAMAMI ALAÇAMLI HALK ŞAİRİ REKLÂM
YAZARI EĞİTİMCİ-GAZETECİ HASAN SANCAK'A AİTTİR.

DÜZENLEME ŞEKLİNDE İFADE TESBİT TUTANAĞI

ÖNEMLİ NOT: Aşağıda anlatılan rüya yazısı hiçbir bilgisayar-İnternet-
buzdolabı-süper market vb. şirketi tarafından tamamı ya da bir bölümü
sahibinden izin alınmadan televizyon, radyoda... Reklâm hâline getirilerek
seslendirilemez, oynanamaz, oynatılamaz ve yayınlanamaz.

İki bin yılı Aralık ayının birinci günüdür. 1.12.2000 Aşağıda mühür ve
imzası bulunan, ben Bafra 2. Noterliği NİLGÜN KURT Çakırmahmut İş
hanı Kat:1 Bafra adresindeki dairemde görev yaparken, yanıma gelen ve
gösterdiği Alaçam nüfusundan YENİLEME nedeni ile verilen 22.08.1989
gün ve V01-985727 numaralı fotoğraflı nüfus cüzdanı kimliğine göre
Samsun ili Alaçam ilçesi Yeni cami Mah. Nüfusunda 008,5 cilt 16 sayfa
290-7 kütükte kayıtlı olup, baba isminin Yakup, anne isminin Emine
olduğu ve 1956 tarihinde doğduğu anlaşılan ve hâlen Yeni cami Mah
Alaçam adresinde oturduğunu ve okuryazar olduğunu söyleyen HASAN
SANCAK Düzenleme şeklinde bir ifade TESBİT TUTANAĞI tanzimini
istedi. Kendisini yukarıda yazılı hüviyet ile tanıdığım gibi, bu işi yapma
yeteneğinin bulunduğunu ve okuryazar olduğunu gördüm. Bunun üzerine
şu suretle söze başladı.

RÜYAMDA GÖRDÜĞÜM DÜŞ

Konu: Rüyamda karnımın zil çaldığını fark ederek uyandım. Saat gece
03.00'dı. Yataktan kalkarak mutfağa gittim. Buzdolabının kapağını açtım.
İçerisinde yiyecek aradım. Ne yazık ki buzdolabında ve evde yiyecek
namına hiçbir şeyin olmadığını gördüm. Açlıktan ayakta duracak dermanım

kalmamıştı. Su ile karın doyurulmaz diyordum, birden aklıma misafir odasındaki bilgisayarım geldi. Hemen misafir odasına koştum. Bilgisayarımı açtım, bilgisayar faresini elime alarak, İnternet'e geçtim. Büyük bir market aramaya başladım. Uzun uğraşlardan sonra karşıma İnternet'te büyük bir süper market çıktı. Reyonlarda ne yoktu ki, tavuk, peynir, zeytin, sucuk, pastırma... Canımın çektiği hangi yiyecekler varsa, farenin imlecini o yiyeceklerin üzerine teker teker getirerek bir bir tıkladım. Her tıkladığım yiyecek benim buzdolabına üstten dolmaya başladı. Buzdolabını süper marketten ağzına kadar doldurdum. Sevincimden havalara zıplıyordum. Kendi kendime bolluk ne güzel şey diyordum. Birden aklıma bu yiyeceklerin parasını vermediğim geldi. Doldurduğum o yiyeceklerin hesabını yapmaya başladım. Ortaya çıkan toplam rakamın maaşımı kat kat aştığını gördüm Hanımın seslenmesiyle tatlı düştün uyandığım zaman durmadan elimin ağzıma gittiğini, sanki o yiyecekleri yiyor gibi bir hâl aldığını gördüm... Yazılan bu tutanak okunması için kendisine verildi. Okudu. Yazılanların hakiki arzuları olduğunun bildirilmesi üzerine altı tarafımızdan imzalandı ve mühürlendi.

1 ARALIK 2000

İki bin yılı Aralık ayının birinci günü

T.C.

BAFRA İKİNCİ NOTERİ

NİLGÜN KURT

RESMİ MÜHÜR VE İMZA

ASLININ AYNIDIR

NO:1 6 8 6 2

1 ARALIK 2000

Benim rüya reklam senaryomla COCA COLA RÜYA REKLAM SENARYOSU' nun benzerliklerini bilgilerinize sunuyorum.

Noter Onaylı Rüya Reklâm Senaryosu 1 ARALIK 2000'de yazılı metin halinde notere onaylatılmıştır. Coca Cola Nisan 2005'te, Rüya Reklâm Senaryomdan 5 sene sonra dünyadaki ve Türkiye'deki ulusal televizyonların reklâm kuşaklarında 'Dünyada Son Kalan Coca Cola Reklam Filmi' olarak aynen gösterilmiştir. Yukarıdaki reklâm senaryosu dünyadaki notere onaylatılan ilk gerçek rüya reklâm senaryosudur. Bunun dünyada eşi ve benzeri yoktur. O tarihte bütün televizyon ve gazeteler tarafından dünyaya flaş haber olarak duyurulmuştur. Coca Cola reklâmında dünyada tek olan son şişe değil, son kalan rüyanın kendisidir. Coca Cola içecek değildir. Rüya olmadan bu isim bir anlam taşımaz. O rüya da dünyada 6 milyar insandan sadece şahsıma ait olan Noter Onaylı Rüya Reklâm Senaryosudur. Noter Onaylı Rüya isminden de anlaşılacağı gibi bir rüya reklâm senaryosudur. Coca Cola'nın reklâm senaryosu da bir rüya reklâm senaryosudur.

Ben, yattığım yerde(yatakta) rüya görmekteyim.

Coca Cola'daki genç de yattığı yerde(koltukta) rüya görmektedir.

Ben, rüya gördüğüm yataktan ayağa kalkmaktayım. Coca Cola'daki genç de yattığı yerden, koltuktan ayağa kalkmaktadır.

Ben, yataktan kalktıktan sonra yürüyorum.

Coca Cola'daki genç de yürümektedir.

Ben yataktan kalktıktan sonra bir şey aramaktayım. Coca Cola'daki genç de bir şey aramaktadır.

Benim, yataktan kalktıktan sonra hem açlık hem de susuzluk ihtiyacı olduğum anlaşılmaktadır. Coca Cola'daki gencin de susuzluk ihtiyacı olduğu görülmektedir. Ben, açlık ve susuzluk ihtiyacımı karşılamak için buzdolabının kapağını açıp yiyecek ve içecek arıyorum. Coca Cola'daki genç de buzdolabının kapağını açıp içecek aramaktadır.

Ben, buzdolabının içinde yiyecek ve içecek bulamıyorum. Coca Cola' daki genç de buzdolabının içinde içecek bulamamıştır.

Benim, buzdolabını kapattıktan sonra yiyecek ve içecek aramam devam etmektedir. Coca Cola' daki gencin de içecek araması sürmektedir.

Ben, açlığımı ve susuzluğumu gidermek için dükkân (Market) arıyorum. Coca Cola' daki genç de dükkân (Market) aramaktadır.

Ben, dükkân (Market) bulmak için bilgisayarımı açıp İnternete geçiyorum. Coca Cola' daki genç de, beş sene sonra (bilerek) teknolojiyi kullanmayıp, yürüyerek dükkân bulmak için, içecek aramaktadır.

Ben, İnternet üzerinden yiyecek ve içecek arama mücadelemi sürdürmekteyim. Coca Cola'daki genç de yürüyerek çeşitli dükkânlara içecek sormaktadır. Ben, uzun uğraşlardan sonra hem yiyeceğe hem de içeceğe ulaşmaktayım. Coca Cola'daki genç de uzun uğraşlardan sonra içeceğe ulaşmaktadır.

Bütün bunların sonucunda iki rüya reklâm senaryosunda da bunun bir rüya olduğu görülmektedir.

Ben, rüyanın sonunda gördüğüm rüyadan uyanmaktayım. Coca Cola reklâm senaryosunda da genç gördüğü rüyadan uyanmaktadır.

Benim gördüğüm ve notere onaylattığım rüya reklam senaryosunun eşi,

benzeri yoktur ve alemde tektir. Coca Cola'daki rüya reklâm senaryosunda da dünyada tek bir Coca Cola şişesinin kaldığını söylemektedir.”¹

Bu bağlamda ben de, T.C. Beyoğlu 34.Noteri Engin Çakılcıoğlu'na 10 Kasım 2009 tarihinde vermiş olduğum beyan ile rüyamda gördüğüm ve tarafımdan üretilmiş olan “Nicemsel Sinema” teriminin isim hakkı ile ilgili her türlü telif hak ve yasal sorumluluklarının tarafıma ait olduğunu kabul ve beyan etmiş bulunmaktayım. Bu beyanın sureti EKLER kısmında (S.50) yer almaktadır.

¹ <http://www.webhatti.com/wh-haber-bulteni/513507-noter-onayli-ruya-senaryo-davasi-samsun-da-tekrar-basladi.html>

1. “ NİCEMSEL SİNEMA” KURAMI BAĞLAMINDA
YARATILMIŞ OLAN “ ÜMİT ÖZSOY’U AN(LA)MAK ”
İSİMLİ FİLMDE YARDIMCI ROL ÜSTLENMİŞ ELEŞTİREL
METOT VE KAVRAMLAR

“Sinema” nın , “yanlışlıkla” ortaya çıktığı 19.yüzyılın sonlarındaki ne yaptığını bilmez tavrı ile – günümüzdeki, insanları istedikleri gibi gütmekte herhangi bir sakınca bulmayan ve anamalcı oluşumlarını görkemli, destansı gibi sıfatlarla bezeyen “artı-değer sinemasının” bir “gizli – açık ” silah olarak kullanmakta olduğu tavrın sonuçlarını - karşılaştırmak , kişisel kriterlerime göre, deterjan ile polo sopasını karşılaştırmaya benzer. Dünya artık faydasız enerji (entropy (entropi)) kuralı gereği sona doğru ilerlemektedir. Bunun başka şekilde değil de, bu şekilde gerçekleşiyor olmasının nedeni de, hepimizin çok iyi bildiği üzere; insanoğlunun (ademoğlunun(ve havvaoglunun)) ve tabi ki insankızının (adembkızının(ve havvakızının)) kendisini her şeyin üzerine koyup, Tanrı’nın bir parçası olduğu düşüncesinden hareketle, her şeye hükmetme (bunu halen daha; dış-uzayda yapılmakta olan uzay çalışmalarında , dünya için çok büyük bir felaket olan bürokraside ve klonlama deneylerinde görebilmekteyiz) hakkını kendinde görme sanrısıdır. Evrende herşeyin bir başlangıcı ve sonu vardır. Bir şey hariç: Evrenin kendisi(Abadeh /Abi-anjam). Son bilimsel veriler göstermiştir ki, evren genişlemektedir. Peki “Sinema” “Sanatı” na bu bağlamda yaklaşırsak ; çok zararsız gibi görünen bir “film-cik”, neden başka bir şekil ve anda değil de “O” şekil ve

anda” başlar ve de neden başka bir şekil ve anda değil de ““O” şekil ve anda” biter. Film, ihtimalli bir fütürizmi (gelecekçilik) bünyesinde tutan bir tür başkalaşım aracıdır. Bu araçsallığı filme, daha karmaşık sayılabilecek olan (ama bunu ispat etmek de mümkün gözükmemektedir) yaşam karşısında tek yönlü bir seçim aygıtı niteliği kazandırmaktadır. Ve daha önemlisi bu devamlı genişleyen evrenimizde bir film başlayabilir ve bitebilir mi? 20.yüzyıla beraber (ki bu gelişmelerin Fütüristleri, Dadaistleri, Kübistleri düşündüğümüzde Sanat kavramıyla paralel bir düzlemde yürümüş olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz) gelişen Parçacık Fiziği, ortaya klasik Newton yasalarının işlemediği yeni bir gerçeklik çıkarmıştır : Kuantum Mekaniği.

İngilizce'de *quantum* (Latince: 'quantus', "ne kadar") olarak kullanılan terim, kuramın belirli fiziksel nicelikler için kullandığı kesikli birimlere gönderme yapar. Kuantum mekaniğinin temelleri 20. yüzyılın ilk yarısında Max Planck, Albert Einstein, Niels Bohr, Werner Heisenberg, Erwin Schrödinger, Max Born, John von Neumann, Paul Dirac, Wolfgang Pauli gibi bilim adamlarınca atılmıştır. Belirsizlik ilkesi, anti-madde, Planck sabiti, kara özdek, dalga kuramı, nicem alanları gibi kavram ve kuramlarla, bu alanda geliştirilmiş ve kökleşik fiziğin olduğu kadar kökleşik düşünce ulamlarının da sarsılmasına, değiştirilmesine etki etmiştir.

Ultramikroskopik boyutlarda (Planck uzunluğu ölçeklerinde) düşünürsek; uzay, küçük dalga boylarında oluşan kaotik bir ardıl üründür. Evreni , milyarda birin milyarda birinin milyonda biri boyutlarda gözleyecek olursak, Evren bir “Kaos” olarak görülür.

Şu an,(ben de dahil) bir çok kişinin kuantum dünyasının bir sonraki sayfadaki konularıyla bağlantısının yok denecek kadar az olduğu gerçeğini düşünerek;

(örneğin

$$\nabla^2\psi - \frac{1}{c^2}\frac{\partial^2}{\partial t^2}\psi = \frac{m^2c^2}{\hbar^2}\psi$$

(ki daha sonraları geçerliliği tartışmalı hale gelmiştir) Klein-Gordon denkleminin bana bir şey ifade etmediği gerçeğini düşünerek

veya

30 Kasım 2007 Cuma günü saat 16:00'da İ.T.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Fizik Bölümü'nde İ.T.Ü.Bilişim Enstitüsü'nden Prof.Dr. Metin Demiralp'ın "Nicemsel Dizgelerin Eniyilemeli Denetiminde Sendelenim Açılımları" başlıklı seminerinde ortaya koyduğu ve benim yine anlamlandırma sorunu yaşadığım gibi: "Nicemsel dizgelerin eniyilemeli denetimi (ing: optimal control of quantum systems), genelde, çoğunlukla doğrusal olmayan, zamanda ve yerde sınır değer koşullamalı göretürevli denklemlerin (ing: partial diferential equations) çözümünü gerektirir. Bu gereklilik kuramsal kesin çözüm ve sayısal yaklaştırım tabanında çoğunlukla önemli zorluklar getirir. Ancak, sendelenim işleri (ing: fluctuation operator) olarak adlandırılan bir büyüklüğün yeterince küçük olması durumlarında bu denklemleri sıradan türevli denklemlere (ing: ordinary diferential equations) yaklaşık olarak dönüştürmek ve onlarla çalışmak hem doğrusal yapılarla çalışabilmeyi hem de sıradan türevli denklemler kuramının getirilerinden yararlanmayı olanaklı kılar. Bu konuşmada, hem nicemsel dizgelerin eniyilemeli denetiminden hem de yeni geliştirilmekte olan dizey gösterilimlerinde (ing: matrix

representations) sendelenim açılımlarından, olabildiğince ayrıntıdan kaçınılan ama anlaşılabilirliği sağlayacak biçimde, sözedilecektir.”) dilimize 1978 yılında Oktay Sinanoğlu'nun Fiziksel Kimya Terimleri Sözlüğü vasıtasıyla kazandırılmış haliyle (ki bu terime “www.turkcesivarken.com” isimli internet sitesinde karşı çıkarak “nicemsel” yerine “niceler” denmesi gerektiğini savunan Oktay Doğangün'ün geçerliliği olmayan bir terim önerdiği gerçeğini göz önünde bulundurarak, ayrıca kuvantum kelimesini kullanan ve bu kelimeyi önerenleri de unutmayarak) “nicemsel kuram” kavramını, konumuz olan ““Sinema” “Sanatı”” na nasıl uyarladığımı anlatmaya çalışmam daha anlaşılır olacaktır.

Evrendeki bütün nicelikler karşıtıyla yaratılmıştır. Madde , Karşıt-Madde ile var olmaktadır. (““Sinema” “Sanatı””nda da bu evrensel gerçek, karşılığını, bir tür Karşıt-Sinema (Deneysel Sinema) ile bulmaktadır). Karşıt-Maddeler için verilebilecek en iyi örnekler, Pozitronlar yani Karşıt-Elektronlardır. Fakat bu Karşıt-Maddelerin tespiti ile ilgili sorun şurada odaklanmaktadır: Madde ile Karşıt-Madde karşılaştığı an, ortaya enerji yükü çıkmakta ve Karşıt-Madde değişime uğramaktadır. Ayrıca Parçacık Mantığı, henüz her sırrı çözülmemiş olan bu “Öteki-Evren”de karakteristik bazı kurallarla şekil bulmaktadır. Örneğin, Fermionlar maddeyi oluşturmak için birleşen parçacıklar olarak (elektronlar, protonlar ve nötronlar) anti-sosyaldirler. Bunların dalga fonksiyonları kısmen birbiri içine geçer ama asla tamamıyla bir geçiş sağlamazlar. Bunlar her zaman bir dereceye kadar tek başlarındadır. Diğer taraftan bozonlar, fotonlar ve sanal fotonlar, eksi ve artı W parçacığı ve

nötr Z parçacığı, gluonlar ve gravitonlar ilişki parçacıklarıdır. Bunlar evreni birbirine bağlayan, gücü taşıyan parçacıklardır ve temelde toplu halde bulunurlar. Bunların dalga fonksiyonları öylesine iç içe geçer ki tamamıyla birbirleriyle birleşirler. Birbirlerinin kimliklerini paylaşıp kendi bireyselliklerinden vazgeçerler. Yine konumuzla ilgili bir ilke olan Belirsizlik ilkesi, 1927 yılında **Werner Heisenberg** tarafından öne sürülmüştür. Belirsizlik ilkesi şunu iddia etmiştir: Bir parçacığın konumu ne denli doğrulukla ölçülürse (yani konumunun belirsizliği ne denli küçük olursa), buna karşılık etmeninin belirsizliği aynı oranda büyük olur. Tersine, etmendeki belirsizlik küçüldükçe, aynı oranda konumunun belirsizliği büyür. Ancak bu belirsizlik deneysel ölçümlerden değil doğrudan matematikten elde edilmiştir. Fourier analizinde x ve k uzayları arasındaki dönüşümler ele alınırsa $\Delta x \Delta k > 1$ eşitsizliğinden yola çıkılarak De Broglie-Einstein denklemlerinden etmen ile ilgili anlatım yerine konulursa

$$p = \hbar k \quad \Delta x \Delta p_x > \frac{\hbar}{2}$$

elde edilir. Burada Δx , x konumunda ki belirsizliği, Δp_x ise x yönündeki etmendeki belirsizliği temsil eder. Görüldüğü üzere birbirine dik eksenlerde herhangi bir belirsizlik yoktur, diğer bir deyişle y yönündeki konumla x yönündeki etmen aynı anda sonsuz duyarlılıkla elde edilebilir. Kökleşik (klasik, deterministik) fizikten ayrı olarak Nicem (**Kuantum**) fiziğinde her fiziksel niceliğe denk gelen bir reel sayı değil, bir işlemci vardır. Bu işlemciler, kökleşik mekanikten ayrı olarak sayısal değerler ile değil matrisler ile temsil edilir. Dolayısıyla, nicem mekaniğinde ölçülen fiziksel niceliğin ölçüm sırası önemlidir. Herhangi iki fiziksel niceliği (örneğin:

konum ve etmen) ele alalım. Eğer bu fiziksel niceliklere denk gelen iki işlemci yer değiştiremiyorsa bu iki niceliğin (örneğin: etmen ve konum) aynı anda ölçülmesi olanaksızdır. Bu durumda kesin sonuçlardan değil, bir ortalama değer yakınlarında dalgalanan değerlerden sözedebiliriz . Ayrıca bu temel prensipten yola çıkan bazı bilim insanları farklı sosyal disiplinlerde de , “Hawthorne effect”, “John Henry effect”, “Pygmalion effect”, “Bradley effect” gibi terimlerle anılan bazı kuramları ortaya çıkarmıştır. Süper luminal radar alanlarının etkileri de belirsizlik ilkesi için hayati bir anlam taşımaktadır.(Yaşam Gerçeği ile diğer tüm olası Gerçekler arası geçişi sağlamak adına). Bu esaslardan yola çıkarsak evrende dalga modeli ile parçacık modelinin birbiriyle ilişkisi büyük önem gösterir. Nitekim Doç.Dr.Haluk Berkemen , “holistik” evren düşüncesinden şöyle bahseder ²:

“ Tüm evrendeki varlıklar arasında, bütünsel holistik bir ağ, bir iletişim ve etkileşim varsa, hem şuursal hem fiziksel ilişkilerde de bir *holizm* var demektir. Modern fizikçilere göre şuur, varoluşun dalga/parçacık ikiliğinde dalga tarafını, yaşamın fiziksel yanı da parçacık tarafını oluştururlar. Şuuru bir kuantum dalga fenomeni olarak görmek mümkün müdür? Başlangıçta ayrı ve tek tek olan şeyleri bir araya getirerek yeni bir şey yaratan kuantum ilişki tarzı çok önemlidir ve fizik felsefesinde yeni bakış açılarına kapı açar. Ancak, önemi fiziğin de ötesine geçer, evrensel boyutlara taşar. İnsan şuurunun kuantum mekaniksel doğasını anlayarak yani şuurunu bir kuantum dalga fenomeni olarak görerek, zihinsel yaşamımızın kökenini geriye, onun parçacık fiziğindeki köklerine

² <http://www.astroset.com/yasam/metafor/metafor31.htm>

dek izleyebiliriz; bu tıpkı fiziksel varlığımızın kökenini araştırmak gibidir. İnsandaki zihin/beden ikiliği, tüm bu sorunsalın altında yatan dalga/parçacık ikiliğinin bir yansımasıdır. Böylece insan varlığı kozmik varlığın ufak bir mikro-kozmosudur. Hepimizin temel varlığında aynı şey vardır ve evrendeki her şeyi açıklayan tek bir dinamikte birleşmiştir. Evrenin de bizimle aynı hamurdan yapılmış ve aynı dinamiklerle bir arada tutuluyor olması, oluşun büyüklüğüdür. Şuuru kuantum dalga mekaniği tarafından mümkün kılınmış bir çeşit yaratıcı ilişki olarak yorumladığımızda, hem şuurun hem de beynimizde olduğu gibi maddeyle olan ilişkisinin anlaşılmasında birçok şey yerli yerine oturur. En önemlisi, eğer materyalizmle ve onun indirgeyici düşünce yapısıyla savaşmak istiyorsak, bu içgörü, zihnin sadece beynin işleyişinin bir yan ürünü olmadığı konusunda tartışmamızı sürdürmemize izin verir. Nasıl dalga fonksiyonları birbiri içine geçmiş iki elektron bağıntısı tek bir elektrona indirgenemezse şuurun yoğunluğunu oluşturan dalgaların bağıntısı da titreşen molükellerin tek tek gösterdikleri eyleme indirgenemez. Yoğunluk kendi içinde bir şeydir, bileşenlerinin sahip olmadığı özellik ve niteliklere sahip olan yeni bir şeydir.”

Türkiye’de de bu holistik yaklaşımların sanat alanında kullanılmış olduğunu görebiliyoruz. Orhan Cem Çetin’e ait kavramsal nitelikteki bazı çalışmaları örnek verebiliriz.³

³ <http://www.orhancemcetin.com/portfolio/>

Taksim meydanı. Gece. Yatay. Gözaltıya
objektife doğru yürüyen insanlar. Beyazlara
doğru çekilmiş. Griyi bir fotoğraf-. Geriye
doğru insanların yüz ifadelerini anlamak
gösteriyor. Havada uçan çok sayıda
sabun baloncğu var. En yakındaki daha
büyük gövdeler biraz daha hareketli oluyor.
Renklerle reklam işlerinin yarışıyorlar,
itli hat daha renklendirip. Yürüyenlerin bir
bölümü baloncuklara, bir bölümü de kimin
yaptığını anlamak için çevreye bakıyor.
Ama, abartılı nitelikte baloncuk var yani.
Bir 10- sentlik gibi. Biraz geride, kadrajın
soluna doğru, insanların arasından teniz
giyimli, -ama sık olmaya çalışılmış- geniş
bir çift görünüyor. Hani, her zamankinden biraz
daha renkli bir gömlek, ya da her zamankinden
biraz daha dar bir pantolon giyilmiş gibi.
Kız bir eliyle, yani gördüğümüz kadıyla, erke-
ğin ~~göğsüne~~ göğsüne yaslanmış, gözlerine bakıyor.
Haft gününceyecek. ~~Erkek~~ Duruyorlar. Erkek,
ellerini yüzüne yaklaşıyor. Sağ elinin içinden
baloncuk püskürtüyor havaya. Sol elinde ise
büyük bir şişe var.

Bir örnekte. Siyah-beyaz, yatay. Boyundan
daha büyük bir koltukta, zig-zag yaparak
yeni yatmış, ellerim dirlerinin arasında
objektife bakıyorum. Yeni uyanmışım. Bu çok
belli. O kadar ki, örnekte olduğum
bitenlerde, "Herhalde geçiden makinesi ayar-
ladı da, uyanınca kalkıp gitti, deklarşone
basıp tekrar mı yattı? O zaman yeni
uyanmış sayılmaz, öteki türlü. deklarşone
nasıl bastı?" gibi düşünülere yol
arıyor. Ama gerçekten yeni uyanmışım.

Orhan Cem Çetin'in bu kavramsal nitelikli işlerinde rahatlıkla görebileceğimiz gibi; bir an'ın fotoğraf karesi ile (görsel kodlar vasıtasıyla) şekillendirilmesi yerine, bu an'ın görselliği, seyirciye bir metin ile gösterilebilmektedir.

“ Nicemsel Sinema Kuramı”nda esinlendiğim Tibet kültürüne ait bazı düşünceleri de aktarmak istiyorum : Tibet'in tantrik mistikleri, düşüncelerin 'maddesine' “ tsal ” adını vermekte ve her zihinsel eylemin bir gizemli enerjinin dalgalarını üretmekte olduğunu ileri sürmektedirler. Onlar, tüm evrenin zihnin bir ürünü olduğuna ve tüm varlıkların kolektif “tsal” ları tarafından yaratılıp, canlandırıldığına inanmaktadırlar. İnsanların çoğu bu güce sahip olduğunu bilmemektedir, diyor Tantristler, çünkü sıradan insan zihni, “büyük okyanustan ayrılmış ufak bir gölcük gibidir.” Yalnızca büyük yogilerin zihnin daha derin düzeyleriyle ilişki kurabildiği ve böylesi güçleri şuurlu olarak kullanabildiği söylenir, bu amaca erişmek için yaptıkları şeylerden biri de diledikleri yaratıyı sürekli olarak imgeleme çalışmaları yapmaktır. Tibet'in tantrik metinleri, bu gibi amaçlar için oluşturulmuş imgeleme çalışmaları ya da “sadhana”lar ile doludur.

Benim de, bu ipuçları paralelinde “Nicemsel Sinema” ismini verdiğim kurama göre şekillendirdiğim eserim şu esaslara dayanmaktadır : “Bir filmi” sadece tasarlamış olmamız (rüyalarımızdaki etkinliklerimiz dahil), “o filmi” gerçekleştirmiş olduğumuz ve dolayısıyla “o filmin” gerçekleştiği anlamına gelir. Ya da “bir filmi” önce tasarlayıp, daha sonra da “o filmi” kayıt altına (görsel –işitsel yöntemlerle) almış olmak eyleminin kendisi (o filmin kurgusunun zihinde yapılabileceği gerçeğinden

yola çıkılarak), bu kaydın “bir film” olarak oluşmuş olması için yeterlidir. Ya da bir sonraki aşamayı düşünürsek ; “bir filmi” tasarlayıp onu kayıt altına aldıktan sonra, kurgulamış olabilir, fakat bunu izleyiciyle paylaşmamış olabiliriz. Bu noktada da “bu film” gerçekleşt(tiril)miştir. Ya da bu “kavramsal” süreci son noktaya taşıyacak olursak; “film” her aşamasıyla tamamlanmış ve gösterilmiş olabilir, bu durumda da filmin - algılayanın algılaması esasına dayalı- bir yeni ve son gerçekleştirme aşamasında ortaya çıkan “filmin sonsuz olasılıklı son hali” olacaktır. Bu prensiplerden hareketle; biz insanlar, artık daha az gösterip, daha çok hissetmeliyiz.

“Ümit Özsoy’u An(la)mak” isimli tez filmimde; “ Nicemsel Sinema” kuramıma uygun olarak; 2004 yılının Ekim ayında Prof. Bülent Vardar danışmanlığında başladığım tez ve film çalışmam sırasında üretmiş olduğum bilgi, belge ve video formatındaki görsel-işitsel kayıtlarla beraber, bu yaratmış olduğum süreç sonunda bende ortaya çıkan sonucu sergilemekteyim.

Tez eleştirisi konusundaki son örneğimi, bir tezin zamanından (süresinden) bahseden Jacques Derrida’nın 2 Haziran 1980’de Sorbonne’da, M.de Gandillac’ın başkanlığını yaptığı ve MM.Abenque, Desanti (tez danışmanı), Joly, Lascault ve Levinas’tan oluşan bir jürinin önünde doktora savunmasını yaparken okuduğu uzun bir metinden yapacağım uzun alıntı, oluşturacak. Doktora tezini dört kez değiştirdikten sonra, 25 yıllık bir sürecin sonunda (kendini artık hazır hissettiğini

söyleyip) jüri karşısına çıkan Derrida'nın kurucusu olduğu yapısökümcü anlayışla bu savunmayı desteklemiş olması, bir tür “yaşayan felsefe” yaratmasına neden olmuştur. (Ayrıca bir eserin oluşumu süresinin uzunluğu konusundaki önemli bir örnek, İrlandalı roman yazarı **James Joyce**'un 1939 tarihinde yayımlanan Finnegans Wake isimli romanıdır. Deneysel bir teknikle yazılan kitap, 17 yılda tamamlanmıştır.)

Her kelimesine en içten duygularıyla katıldığım Derrida'nın tez savunmasını anlatan metni, benim için de bir ilham kaynağıdır :

*Bir tezin zamanından mı(çağından) mı söz etmek gerekiyor?
Zaman, çok fazla zaman gerektiren bir tezin zamanından mı ,
yoksa artık zamanını doldurmuş bir tezin çağından mı? Kısaca,
tezin zamanı olur mu? Hatta, tezin yaşından veya tez için gereken
yaştan mı söz edilmesi gerekecek? (...) Gençlikle yaşlılık
arasında , bir biri bir ötekisi, ne biri ne ötekisi, yaşta bir
kararsızlık, sanki bir yerleşme bozukluğu, bir istikrarsızlık
durumu gibi, hayır, istikrar, durak, duruş, tez (thesis, Yunanca
'koymak' fiilinden) ya da koyma bozukluğu demeyeceğim, ama
bir akademisyenin iyi kötü düzenli yaşamında bir poz bozukluğu
gibi; sonuyla(amacıyla) başı uyuşmuyor, herhalde bu yine haz ile
dölleme (üretkenlik) arasındaki belli bir kaymışlıkla ilgilidir (...)
Savunma için çıkmış olduğum bu sahneye, çok uzun zamandan
beri hazırladım, şüphesiz önceden tasarladım, sonra beklettim,
sonunda da tümüyle dışladım; çok uzun süre dışladım ki,*

sonunda sizlerin inayetiyle gerçekleştiği gün, bu sahne benim için biraz düşsel bir gerçek dışılık, belli bir ihtimal dışılık, hiç beklenmedik bir Şey olma, hatta bir doğaçlama niteliği taşımasın (...). nce bu tezi (L'idalit de objet littraire - Yazınsal nesnenin idealitesi) yönetmesi gereken Jean Hyppolite'den onay aldı başlık ; Hyppolite yneticimdi , yöneticilik yapmaksızın , yani bu işi yapmasını mükemmel olarak bildiği gibi, yöneticilik yaptı; benim için bunu yapmasını bilen ender insanlardan biri, zihin olarak zgr, liberal, anlaşılmaz olana veya henüz anlaşılır olmayana daima açık, dikkatli, daima hiçbir baskı, ya da hiçbir etkileme yapmamaya zen gösteren, beni cömertçe adımlarım nereye götürüyorsa oraya gitmeye bırakan bir yönetici oldu. Burada onun anısını selamlamak ve , bir gün bana nereye varmak istediğimi görmediğini söylediği halde, vermiş olduğu güven ve cesaretlendirmelere borçlu olduğum her Şeyi hatırlatmak isterim. Bu, 1966'da ikimizin de katıldığı A.B.D.'deki bir kollojyum sırasında oldu. Vermiş olduğum konferans sonrası birkaç dostane görüşten sonra, Jean Hyppolite Şunu ekledi: "İyi güzel de, nereye gittiğinizi gerçekten görmüyorum". Ona yaklaşık olarak Şöyle cevap verdiğimi hatırlıyorum: "Eğer nereye gittiğimi önceden ve açık olarak görecek olsam, zannedersenem oraya varmak için bir adım daha atmazdım". Acaba o zamanlar nereye gidildiği bilmenin Şüphesiz düşüncede yolunu bulmaya yardım edebileceğini, ancak asla bir adım attırmadığını, tersine, yerinde bıraktığını mı düşünmüştüm?

Nereye gidildiği biliniyor ve oraya varmaya yazgılı (destiné;gönderilmiş) olduğu biliniyorsa, oraya gitmek neye yarar ki? Bugün bu cevabı hatırladığımda, böyle bir ifadeyi tam olarak anladığımdan emin değilim, ancak kesin olan şu ki bu cevap, nereye gittiğimi asla ne görüyorum ne de biliyorum anlamına gelmiyordu, ve de dolayısıyla bu durumda nereye gittiğimi bildiğime göre, muhtemeldir ki ben hiç adım atmadım veya hiçbir şey söylemedim. Bu belki de şunu demeye geliyor : gittiğim bu yeri bunun pek de iyi olmadığını düşünecek kadar yeterince bilmiyorum, ve belli bir korkuyla, herşey hesaba katıldığında buraya varmamanın daha iyi olacağını düşünüyorum. Ancak Zorunluluk var, son zamanlarda bir özel isim gibi büyük harfle adlandırmak arzusu duyduğum Zorunluluk var, ve o daima (se rendre : teslim olmamız, rendez-vous 'ya gitmemiz) gerektiğini söylüyor. Dönmemecesine git. Git, diyor, varmama 'ya. Varmadığından (başaramadığından) muafsin(...)

Öte yandan, Cavailles 'in bazı diyalektik, diyalektiğe değgin sonuçları da bizi aynı nedenlerden ilgilendiriyordu. Husserl okumasına bu (felsefi ve siyasi) sorularca belirlenmiş, bu sorunların çekim alanına girmiş bir ortamda ,Husserl 'in felsefesinde oluşum sorunu (Le probleme de la genese dans la philosophie de Husserl) üzerine bir Master teziyle girişerek başladım. O zaman da Maurice de Gandillac bu çalışmayı gözlemlemek nezaketini gösterdi; yirmi altı yıl önce tek başına benim jürimi oluşturuyordu; bilmem hatırlatmam gerekir mi ki,

üniversite tezim (1967'de De la Grammatologie) için jürinin üçte-birine indirgendi, ve bugünkü jürinin de altıda-birine. Bunu yalnızca, şu başka hiçbir şeyle karşılaştırılmaz olan sadakat duygularıyla ona şükranlarımı ifade etmek için değil, ama bu bitmek bilmez bölünme ve parçalanmayı bundan böyle artık daha fazla devam ettiremeyeceğime söz vermek için söylüyorum. Bu benim son savunmam olacak (...)

Hazırlamış olduğum Sanatta Yeterlik tezimde de, rahatlıkla söylemeliyim ki; bu savunma son savunma olacaktır. Derrida'nın savunması şu şekilde devam ediyor:

(...) Daha o zamandan, benim için araştırmalarımın gidişatının klasik tez kalıplarına boyun eğmeyecekleri açıldı. Bu "araştırmalar" yalnızca farklı türden bir yazıyı talep etmekle kalmıyorlar, ancak retorik üzerine dönüştürücü bir çalışma, bir sahneye koyma ve tarihsel olarak son derece belirlenmiş, akademik söylemde, özellikle de "tez" adı verilen bu tip metinde egemen olan, özel birtakım söylemsel yordamlar da gerektiriyordu. Biliyoruz ki bütün bu akademik modeller, üniversite dışında da parıldayan bunca yetkeye sahip söylemlerin, hatta edebi yapıtların veya siyasi konuşmaların da yasasını oluşturur. Sonra, girmiş olduğum yollar, farklı yapıda ve çoğul metinler, beni pek az akademik olan bazı alanlara doğru çeken yolların labirentimsi coğrafyası, bütün bunlar, gerçeği

söylemek gerekirse, artık zamanın çok geç olduğunu, eğer istesem bile, yazdığım şeyi bir tez cildine ve de o zamanlar bir tez biçiminden talep edilen şeye sokmanın olanaksız olduğunu telkin ediyordu. Koyumsal (thétique; tezel, savsal) sunum, konumsal (positionnel) veya karşıtlıklar koyan (oppositionnel) mantık fikrinin kendisi, konum(position), Setzung veya Stellung fikri, başlangıçta tez çağı (époque) olarak adlandırdığım şey yapıçözümsel sorgulamaya tabi tutulan dizgenin temel öğelerinden biriydi. O zamanlar dağılma (dissémination; tohum saçma) diye, aslında başlık olmayan bir başlık altında, sonuç olarak konusal ve koyumsal olmayan biçimler altında, tezin değerinin, konumsal mantığın, onun tarihinin, ve onun meşruiyetinin, yetkesinin ve haklarının sınırlarını inceleme serüvenine girişmiştim. Bu, henüz, en azından o zaman, tezin, meşruiyet sahi olmak amacıyla akademik çalışmaların sunulmasının, yetkeye sahip temsilciler tarafından ehliyetle donatılmanın kökten bir kurumsal eleştirisini içermiyordu. Eğer, daha o zamandan üniversite kurumunda derin bir dönüşümün, gerçeği konuşmak gerekirse bir alt-üst olmanın gerekli olduğuna ikna olmuşsam da, bu şüphesiz onun yerine tez-olmayanı, meşruiyet yokluğunu, işinin ehli olmayanı koymak amacını taşııyordu. Ben bu alanda geçişlere ve uzlaşmalara – bunlar bazen kaba ve hızlı olsalar da – inanıyorum, belli bir geleneğin, özellikle de gelenekçilikle yakından uzaktan bir ilgisi olmayan nedenlerle, zorunluluğuna inanıyorum; ve de zaten

*meşrulaştırma, unvanların kazanılması ve ehliyetlerin (yetkinliklerin) dağıtılmasıyla(yetkilendirmeye) ilgili düzenlenmiş mevzuatların (procedure) da yıkılamaz olduklarına inanıyorum. Burada, güçlü ama çok özel, çok belirlenmiş ve de sonuç olarak bu meşruiyet dağıtım mevzuatı söz konusu olunca yakın bir geçmişi olan üniversitas'tan söz etmiyorum illa ki, bu genel olarak da böyle. Üniversitas'ın yapısı ile varlıkbilim ve de akıl/sözmerkezcil varlık-ansiklopedi (onto-encyclopédie) arasında özsel bir bağ vardır; ve uzun yıllardan beri modern Üniversite kavramı ve belli bir metafizik arasındaki ayrılmazlık, Kant'ın *Le Conflit des Facultes*'si üzerine, Hegel, Nietzsche, Heidegger ve onların siyasi Üniversite felsefeleri üzerine, gerek seminer gerekse de yayımlanmış veya yayımlanmak üzere olan deneme çalışmalarına yol açtı. Eğer bu konu üzerinde bu kadar duruyorsam, bu, içinde şu anda bulunduğumuz durum gereği ve savlara dayanan (thétique) sonuçlar sunmadaki veya özetlemedeki imkansızlığımdır; bu yüzden öncelikle burada şimdi geçmekte olan şeyle ilgilenmem gerektiğine inanıyorum, ve bu konuda da olabildiğince açık ve samimi bir şekilde, çok sınırlı yerime ilişkin olarak kendi yordamımca sorumluluğumu yerine getireceğim (repondre de...; "yanıt vereceğim").*

Derrida'nın üniversite kurumu ve tezin işlevi konusunda yaptığı bazı değerlendirmelere paralel bazı değerlendirmelerim şu şekildedir:

Öncelikle, Sanatta Yeterlik tezi hazırlamakta olan bir öğrenci olarak ben, bir “Sanat Eseri” (bu konuda Yükseköğretim Kurulu’nun Sanatta Yeterlik Çalışması’nın amaç ve kapsamını 01.07.1996 tarih ve 22683 sayılı Resmi Gazete’de yayımlatarak saptamış bulunduğu LİSANSÜSTÜ EĞİTİM VE ÖĞRETİM YÖNETMELİĞİ’nin 26.maddesinin a bendinde şöyle bir ifade yer almaktadır: “ Sanatta yeterlik çalışması, özgün bir sanat eserinin ortaya konulmasını, müzik ve sahne sanatlarında ise üstün bir uygulama ve yaratıcılığı amaçlayan bir yükseköğretim programıdır.”) ortaya koymakla yükümlü olduğumu düşünerek; bu “Eser”i yaratırken ve sunarkenki anlayışımın (“Sanatsal” yönden değerlendirdiğimde) , eleştirel olması gerektiğini düşünüyorum ve

“<http://www.sosbe.anadolu.edu.tr/duyurular/tezyon.doc>” isimli internet sayfasında vurgulanan aşağıdaki ifadenin, Sanatta Yeterlik Programında tez yapmakta olan benim, “Sanatsal” anlayışımı yansıtmadığını vurgulamak istiyorum:

“Tezlerde, genel (kişisel olmayan) bir anlatım kullanılır. Bu nedenle, tezlerde, birinci tekil (ben vb) ve çoğul (biz vb) kişi zamirleri kullanılmaz.” Başka bir üniversitemize ait internet sayfasındaki Armağan Tükel imzalı bir metinde de ([http:// 80.251.40.59/ education. ankara.edu.tr/ aksoy/ eay/eay/b0506/atukel. doc](http://80.251.40.59/education.ankara.edu.tr/aksoy/eay/eay/b0506/atukel.doc)) şu katılmadığım ifadeye yer verildiğini görmek mümkündür: “ Tezin ilk etkisi biçimi iledir; içerik sonra gelir.”

2547 Kanun Numarası ile 4/11/1981 tarihinde kabul edilip 6/11/1981 tarih ve 17506 sayılı Resmi Gazete’de yayımlatılan Yükseköğretim Kurulu’nun tanımını yapan 58 maddelik kanun maddesini analiz ettiğimde 82 adet “Bilim” (yalın, ön ve arka ekli haliyle) kelimesine

karşılık, 25 adet “Sanat” (yalın, ön ve arka ekli haliyle) kelimesi kullanıldığını görmekte ve üniversitelerinde “Sanatta Yeterlik” Programları olan bir kurumun “Sanat” ve “Bilim” disiplinlerini eşdeğerde ifade etmediği sonucuna ulaşabilmekteyim.

Derrida'nın savunmasına , final bölümünden bir alıntı ile devam ediyorum:

1967'de, Üniversite gibi bir kurumun gerekliliğini, en azından onun genel ilkesini, yahut onun akademik yapısını, fiili örgütlenişini o kadar az sorun konusu ediyordum ki, tezin hakkını teze vererek, ya da ona tez zamanını vererek, bir çeşit uzlaşmaya veya paylaşımaya gidebileceğime inandım: bir yandan girişmiş olduğum ve de görünüşe göre akademik taleplerle uyuşum içinde olmayan, ve hatta onları uzanabildiği bütün retorik veya siyasi alanlarda çözümlenmek, karşılıklarına çıkmak, yerlerinden etmek, bozuşturmak zorunluluğu taşıyan bir çalışmayı, alışık olunan normlar ve biçimler dışında özgürce gelişmeye bırakacaktım; hem de aynı zamanda, beri yandan, bu çalışmanın bir parçasını, örgütleyici bir role sahip kuramsal bir kesitini alıp, onu Üniversite tarafından kabul edilebilir, en azından onu rahatlatan bir biçim altında inceleyebilecektim: İşte içten pazarlık veya tez çağı bu olmuş olacaktı (...) Jean Hyppolite bir kez daha bana onayını verdi, ve bu ikinci tez konusu da teslim edildi. O halde demek 1967'deydik. Şeylerin nasıl karmaşıklaşacağını ve üst-belirlenimlere uğrayacağını, tarihinden başka bir şeyle – bu adla

tam olarak ne kastedildiğini çok iyi bilmeden – adlandırmayı hala bilemediğimiz, 1968 denilen bu olayın bende, çalışmalarım ve sürdürdüğüm eğitim etkinliği, üniversite kurumu ve de kültürel temsiliyet alanıyla olan ilişkilerim üzerinde nasıl bir yankı yapmış olduğunu anlatmaya başlayamam bile. En azından şu söylenebilir : öngördüğüm bazı şeyler gerçekliğini gösterdi ve bende bir uzaklaşma hareketini hızlandırdı. Bir yandan 68 sonbaharından itibaren eski kale duvarlarının yeniden dikildiği, güçlendirildiği, merkezileştiği yerlerden daha bir kararlılıkla ve daha hızlı bir şekilde uzaklaşıyordum; öte yandan da, hem klasik tez modelinin yönlendirmesi altındaki bir yazı biçiminden, hem de 68’den sonra bana, kabul edilebilirliğin en güvenceli ölçütlerine boyun eğmeyen herkese gösterdiği dirençte çok fazla tepkisel (reaktif) ve çok daha etkin hale gelmiş gözükürken, ve de en büyük karar ve değerlendirmede bulunma iktidarını resmi olarak toplandığı anlardaki sayı esasına dayanan karar mekanizmalarında yoğunlaştırmış olan akademik yetkelerden bir tanımca(reconnaissance) görmek kaygısından giderek daha da kararlı bir şekilde uzaklaşıyordum. Bunun çok sayıda işaretlerini gördüm, bunların bazıları doğrudan kişisel olarak bana yönelikti; ve de burada söz konusu olan şeyin siyasa olduğunu söylüyorsam eğer, bu özgül durumda siyaset yalnızca sağ/sol şeklinde kodlanmış bir dağılım biçimine sıkışmış değildir. Dışarıdan gelen herşeyi yansızlaştıran(neutralise) ve etkisiz hale getiren kurumsal retorik ve simgeler bütününe, meşrulaştırma

ayinlerine saygı gösterilmesi kaydıyla, yetkenin kendini yeniden üretici gücü içerikleri açısından sözüm ona devrimci tez veya bildirilere daha kolaylıkla cevaz verebiliyordu. Kabul edilemez olan şeydu: şu derin sözleşmeyi, normların düzenini, bütün tezlerin veya konumların ötesinden gelip rahatsız eden, bunu da, yazı veya eğitim süreci olsun, çalışmanın biçiminde daha baştan yapmış olan şey (...) Görüyorsunuz ya, basitleştirmek pahasına, bütün şüphe ve tereddütlerimi, üniversite kurumuyla en adil ilişki biçimini bulmak için geçirdiğim bütün salınımları, ne yalnızca siyasi, ne de yalnızca tezle sınırlı bir düzeyde, dolayumsuz olarak size açıklamayı seçtim. O halde tez tasarısını bırakmaya başladığım anla bugün arasında geçen zamanı demek kabaca üç döneme ayıracağım. İlki biraz edilgin bir tutumdur: konu artık beni fazlaca ilgilendirmiyordu. Yeni bir formülasyon girişiminde bulunmak, yeni bir tez danışmanıya anlaşmak gerekti, vb. Bir dizi çalışmayı tez savunmalarına sunmak bir hak olarak olası hale gelmişti, ama görünüşe bakılırsa –en azından bu söylenebilir– bunlar pek cesaretlendirilmiyordu. Önce edilgin olarak -yineliyorum- benim için önemli olan şeylere giderek daha az açık olarak görünen yerlerden yüz çevirdim. Ancak, bazı durumlarda, özellikle yazdığım, yazı yazdığım zamanlar saplantım büyüktü, beni zorlayan bir takıntı gibi bu, hatta bu yazının çok dolaylı yollara sapmak zorunda olduğu zaman bile (1972’de yayımlanan üç yapıtın ötesinde) aynı sorunsalı, aynı açık (iz, ayırım, karar verilemez olan, dağılma, ek, nakil organ,

kızlık zarı, parergon, vb. şeyler zincirine açılan) çatıyı giderek daha az çizgisel olan metinsel biçimlenişlere, giderek daha da risk alan mantık ve topik, hatta tipografik biçimlere, metinlerin, türlerin, kiplerin karışımına, Wechsel der Töne, alaya, saptırmaya, yamaya, vb. doğru sürüklemeyi sürdürdüm; öyle ki bunlar yıllardan beri yayımlanıyor olsalar da, Üniversite'ye sunulabilir ve onun tarafından kabul edilebilir olduklarına basitçe inanmıyorum, ve de bunları burada savunulabilir çalışmalar olarak kaydettirmeye cesaret etmedim, bunun uygun düşeceği hükmüne varmadım .⁴

⁴ Jacques Derrida, çeviren: Melih Başaran, Felsefelogos , sayı:10 , Mart 2000 , Bulut Yayınevi, İstanbul, s.31-41.

2. “ÜMİT ÖZSOY’U AN(LA)MAK ” İSİMLİ FİLMİN ÇÖZÜMLEMESİ VE BU ÇÖZÜMLEMEYE KATKI SAĞLAYABİLECEK ARA ELEMANLAR

“Deneysellik” kavramını sinemada uygulamış filmlerden bazı örnekler şunlardır:

- 1- **Emak Bakia**(Beni Yalnız Bırakın), Fransa, 1926, Man Ray, 16 Dakika
Ray filmiyle ilgili şunları anlatıyor: Gösterime davet ettiğim sürrealist dostlarım filme pek ilgi göstermedi, halbu ki filmde tüm sürrealist unsurlara yer vermiştim; irrasyonellik, otomatizm, belli bir mantıkta ilerlemeyen, psikolojik göndermeleri olan, rüyavari sekanslar ve geleneksel öykü anlatımının tümünden reddi.
- 2- **La Coquille et Le Clergyman**(Papaz ve Deniz Kabuğu), Fransa, 1926, Germaine Dulac, 31 Dakika
Senaryosunu Antonin Artaud’un yazdığı, ilk sürrealist film olarak da addedilen bu bağımsız yapımda, Dulac yarattığı rüyavari ortamda dini görüşleriyle cinsel arzuları arasında kalan bir rahibin öyküsünü anlatıyor. Filmin gösterimini yasaklayan İngiliz Sansür Kurulu şu ifadeyi not düşmüş: Filmin öylesine örtük bir anlatımı var ki, neredeyse anlamsız bir film. Ancak eğer bir anlamı varsa da, kesinlikle uygunsuz bir anlam bu.
- 3- **La Glace À Trois Faces**(Üç Taraflı Ayna), Fransa, 1927, Jean Epstein, 33 Dakika

Filmin biçimsel şeması olağandışı ve kendisinden çok sonraları çıkacak Alain Resnais'in Hiroşima Sevgilim ve Geçen Yaz Marienbad'ta gibi filmlerindeki anlatımsal yapıdaki deneylere ışık tutacak şekilde oluşturulmuş. Bu film kendi döneminin en karmaşık anlatımsal yapısını kurarak yedi farklı öyküyü bir arada anlatmayı başarıyor.

4- **Vormittagsspuk**(Gündüz Hayaletleri), Almanya, 1928, Hans Richter, 9 Dakika

Nazilerin 'yozlaşmış sanat' damgası vurarak sesli kopyasını yok ettiği bu absürdist komedi tarzındaki filmde, gündelik objeler (şapka, kravat, kahve kupası) kendi kullanımlarına karşı isyan ediyor. Film sinematik olduğu gibi sosyal normlara da tümüyle baş kaldırıyor. Filmdeki fantazyaya unsurları, erken dönem sinemasında kullanılan illüzyon numaralarına, Amerikan 'slapstick' komedi filmlerine göndermeler içeriyor. Ancak filmin temel düşünsel tarzının kökleri Dada dünyasında bulunuyor.

5- **At Land(Karada)**, ABD, 1944, Maya Deren, 14 Dakika

Deren'in ikinci filmi olan At Land, tersine oynatılmış deniz görüntüsüyle açılır. Dalgalar karadan denize doğru hareket etmektedir. Kıyıda Deren'in kendisi görünür ve oradan seçkin konukların olduğu bir yemeğe atlanır. Filmdeki atlamalı mekân kullanımı sürrealist filmleri andırır. Deren'in dans edercesine ve 'dünya dışı' hareketleri, masadaki konukların 'uygar' tavırlarıyla bir zıtlık oluşturur. Deren'in filmografisinde sıkça karşılaşılan 'rüya, yansıma, ritim, görüş, ritüel ve kimlik' olguları bu filmde de

hakimdir. Deren tekinsiz ve ritmik hareketlerle etrafı keşfetmeye çalışan sessiz bir yabancı görünümündedir.

6- **Fireworks**(Havai Fişekler), ABD, 1947, Kenneth Anger, 20 Dakika

Deneysel sinema ve gay sinemasının önemli örneklerinden biri olan filmde, şiddet, tecavüz, eşcinsel sado-mazoşizm korkunç ve rahatsız edici bir dille imgeleştiriliyor. Anger filmi henüz 17 yaşındayken, bir haftasonu ailesi evde yokken çekiyor. Kendinden önceki sürrealist filmlerde de rastlandığı gibi, eliptik dramatik anlatım, rüyavari görsellik ve sıklıkla kullanılmış metaforlar filme hakim durumda.

7- **Un Chant D'amour**(Bir Aşk Şarkısı), Fransa, 1950, Jean Genet, 26 Dakika

Edebi olarak sürgün edilmiş ve Fransa'da asi bir kahraman ilan edilen romancı, oyun yazarı, politik aktivist ve 'baş belası' Jean Genet'in ilk ve tek -kısa- filmidir 'Bir Aşk Şarkısı'. Bir Fransız hapisanesini anlatan filmin kahramanları; aşırı dercede yalnızlık çeken ve bastırılmış arzuları olan erkek mahkûmlar ve onları denetleyen, sadist güdülerini de olan gardiyandır. Filmde homoseksüel arzular ve cinsellik, genel cinsel ve görsel algının dışında, dışarıdan bakmayan bir gözle anlatılır. İki erkek mahkûm arasında yaşanan tutkulu ilişki, geleneği itibarıyla kadın-erkek arasında yaşanan aşkı anlatan konvansiyonel sinemayı tersyüz eder.

8- **Traite de Bave et D'eternite**(Zehir ve Sonsuzluk), Fransa, 1951, Jean-Isidore Isou, 111 Dakika

1945 yılında Paris'teki 'Lettrist' hareketinin kurucularından olan şair ve romancı Isou'nun tek filmi olan "Zehir ve Sonsuzluk"ta, genç bir yönetmen Paris'in sokaklarında dolaşiyor. Bu sırada Isou'nun zamanının filmi üzerine tepkisel görüşlerini dinliyoruz. Filmdeki görüntülerin aleladedeliği ve özensizliği, Isou'nun film boyunca 'ses bandına' atfettiği önemin bir göstergesi. Lettrizm'in diğer örneklerinde olduğu gibi, yaratıcının estetiğe ve kendi medyasına duyduğu 'öfke' hâkim filme. Isou kullandığı film stokuna da müdahaleler yapıyor. Filmin çizilmesi, karanlık, ters olarak ekrana verilen görüntüler gibi unsurlar yer alıyor filmde.

9- **Flaming Creatures**(Alevlenen Yaratıklar), ABD, 1963, Jack Smith, 45 Dakika

"Homoseksüel film" olarak adlandırılan bu film, aslında homoseksüellikten çok inter-seksüellikle ilgili. Özetlersek, cinsel çılgınlıklarla harmanlanmış filmdeki en önemli gerçek, figürlerden hangisinin kadın, hangisinin erkek olduğunun belirlenmemesidir. Bunlar inter-seksüel ve çeşitli aşamalardan geçen, hazdan mest olan yaratıklardır. Teknik anlatımı ilkelce uygulanmış, öyküsü, gelişimi olmayan ve kasıtlı olarak planları geleneksel biçimde çerçevelenmemiş bu film, gösterime çıkar çıkmaz yasaklandı ve tüm kopyalarının yakılması kararı alındı.

10- **Smoking**(Duman), ABD, 1966, Joe Jones, 5 Dakika

Fluxfilm Antoloji(1962-1970) içinde yayınlanan film, sigara içen birisinin üflediği dumanın yavaş oynatılmış görüntüsünden oluşuyor. Fluxus

akımının filme yansımasının öğeleri olan; minimalist, anlatımsız, hareketin ve formun çeşitliliklerini yakalamaya çalışan bir tarza sahip.

11- **Symbiopsychotaxiplasm: Take One**, ABD, 1968, William Greaves, 70 Dakika

Kurmaca ve belgesel tarzlarının karışımı bir film olan Symbiopsychotaxiplasm Take One filminde yönetmen William Greaves, New York, Central Park'ta yapılan çekimlerde, şaşkına dönmüş ekibine yönetmenlik yapıyor. Onları nasıl bir film yaptıklarını anlamaya çalışmayla baş başa bırakıyor. Filmde bir çift bir ayrılma diyalogunu tekrar tekrar oynuyor. Filmde üç katmanlı bir çekim var; filmin çekimi, film ekibinin çekimi ve filmin içinde ve dışındaki, Central Park'ta dolaşan ve geçici olarak filme dahil olan, tüm insanların ve mekanın çekimi: Proje net bir açıklamayı zorlaştırıyor. Yine de bu oldukça yenilikçi, 60'ların karşı kültür mihenk taşı; bir filmin yapımı hakkında yapılmış, detaylı incelenmiş ve derinlemesine bir anlayışı yansıtan filmlerden biri olarak film tarihindeki yerini alıyor.

12- **The Act of Seeing with One's Own Eyes**

(İnsanın Kendi Gözüyle Görmesi), ABD, 1971, Stan Brakhage, 31 Dakika

Brakhage filminde kamerasını bir morga yöneliyor. Morgda gerçekleşen, deri yüzme, cesetten organların çıkartılması gibi operasyonları detaylı bir şekilde film ediyor. Film bir yönetmenin film yaparken seçip kullanacağı dolayısıyla seyirciye sunacağı malzeme üzerine düşündürüyor. Karşısına

çıkan görüntüleri rahatlıkla 'tüketen' ve bu tüketimden(seyir) keyif alan seyirci Brakhage'ın filmi karşısında şoka uğruyor.

13- **I Do Not Know What It Is I Am Like** (Kendimin Nasıl Bir Şey Olduğunu Bilmiyorum), ABD, 1986, Bill Viola 89 Dakika

Filmin başlığının (Hindu Veda'larından bir alıntı) modern zamanlarda bireyin içine düştüğü kimlik arayışının bir ifadesi olduğunu anlatan Viola, zamanın şehirdeki gibi akmadığı Amerika'nın çeşitli düzlük ve milli parklarından, Fiji'deki bir ateş üzerinde yürüme törenine götürüyor seyirciyi. Filmde hayvanların ve özellikle bir baykuşun yakın planda kullanılması sanki onları aktörleştirir gibi. Filmdeki belgesel türüne yer yer yaklaşırsa da, kamerasıyla dünyayı keşfetmeye çalışan bir video sanatçısı Viola.

14- **Utopia**(Ütopya), ABD, 1998, James Benning, 98 Dakika

Filmin açılış jeneriğinde şöyle yazar: "Bazı ambiyans seslerinin dışında, filmin tüm ses bandı (izinsiz olarak) Richard Dindo'nun Ernesto Che Guevara: Bolivya Günlükleri filminden alınmıştır. Çöl manzarası görüntüleri ABD-Meksika sınırındaki 'Ölüm Vadisi' ve güneyde Meksika içindeki bölgelerden bulunmuştur." Film devamlılık arz eden ses bandına karşılık, belge film niteliği taşıyacak görüntülerden oluşmaktadır.

15- **Samuel Beckett's Breath**(Samuel Beckett'ten: Nefes), Birleşik Krallık, 2000, Damien Hirst, 1 Dakika

Beckett'in 30 saniyelik "oyuncusuz, trajedisiz, kelimesiz" oyununu ünlü İngiliz sanatçı Hirst yorumluyor. Filmde hastane artıklarından oluşturulmuş, bir yerleştirmeyi andıran platform, ses bandındaki nefes efektiyle birlikte hareket ediyor.

16- **Offscreen** (Ekran Dışı), Danimarka, 2006, Christoffer Boe
93 Dakika

Filmde yönetmenin kendisi ve başrol oyuncusu kendileri olarak yer alıyorlar. Yönetmen başrol oyuncusuna bir el kamerası veriyor ve gündelik hayatını çekmesini istiyor. Filmin görselliğini belgesele yakın, 'gerçekçi' içeriği doğrultusunda el kamerasının(film boyunca oyuncunun elinde olan, sahneyi görüntüleyen bir kameraman olmaksızın) ve başkarakterin bulunduğu mekânlarda 'zaten olan' kameraların aktardığı görüntülerden oluşuyor. Bununla birlikte yönetmen 'mizansen' anlayışını yıkmaya çalışmakta, geleneksel filmde kesin bir ayırımla ayrılmış, rolleri biçilmiş, kameramanla oyuncuyu tek kişiye indirgemıştır.

Son olarak, “Ümit Özsoy’u An(la)mak” isimli tez filmimde de alıntıladığım Albert Caraco’nun “Kaosun Kutsal Kitabı” isimli kitabından bir bölüm:

Ölüme doğru gidiyoruz, tıpkı okun hedefe doğru gitmesi gibi, asla ıskalamayacağımız da kesin, ölüm bizim tek kesinliğimiz, tek gerçeğimiz, öleceğimizi daima biliyoruz, herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde, biçiminin bir önemi yok. Çünkü ebedi yaşam bir anlamsızlıktır, ebediyet hayat değildir, ölüm özlem duyduğumuz istirahatıdır, hayat ve ölüm birbirine bağlıdır, başka şey talep edenler imkansız isterler ve tek elde edecekleri, ödülleri ise duman olup gitmek olacaktır. Bizler sözcüklerle yetinemeyenler, yok olmaya razıyız ve rıza göstermekte de haklıyız, doğmayı biz seçmedik ve bize verilmekten çok dayatılmış olan bu yaşama, kaygı ve acı dolu, neşesi sorunsallı ya da kötü bu yaşama hiçbir yerde katlanamadığımız için kendimizi mutlu addediyoruz. Bir insanın mutlu olması neyi kanıtlar? Mutluluk türe özgü bir durumdur, bizse cinsin yasalarına bakıyoruz yalnızca, bu yasalardan yola çıkarak düşünüyoruz, bu yasalar üzerine kafa yoruyor ve bu yasaları derinleştiriyoruz, mucize arayanları küçümsüyoruz, sonsuz mutluluğuna düşkün değiliz, bizim gerçekliğimiz bize yeter, türümüzün üstünlüğü başka yeri kapsamaz. Her birimiz tek başımıza ölüyoruz ve bütünüyle ölüyoruz; bu iki hakikati çoğu kişi reddeder, çünkü çoğu insan yaşadığı süre boyunca uyuklar ve yok olacağı anda

uyanmaktan çekinir. Yalnızlık, ölümün okullarından biridir, çoğunluk asla bu okula giremez, bütünlük başka bir yerde elde edilemez, aynı zamanda yalnızlığın da ödülüdür bütünlük. İnsanları birbirinden ayırt etmek gerekirse, insanlar üç taklıma ayrılır: Uyurgezerler, ki bunlar sürüyledir; akli başında ve duyarlı olanlar iki düzlemde yaşarlar ve kendilerinde neyin eksik olduğunu bilerek, hiç bulamadıkları şeyi aramaya çalışırlar; tinsel insanlar iki kez doğmuşlardır, tek başlarına ölmek ve bütünüyle ölmek için düzenli adımlarla ölüme doğru yürürler, ölüm anını, yerini ve tarzını tesadüfen de olsa seçemedikleri durumda, gündelik işleri küçümsediklerini belirtmenin tek yoludur bu onlar için. Uyurgezerler putperesttir; akli başında ve duyarlı olanlar mümindir; iki kez doğmuş tinseller, uyurgezerlerin hayal edemedikleri, ötekilerin ise tahayyül bile edemediği şeye taparlar tinde, çünkü onlar kamil insanlardır, dolayısıyla zaten elde etmiş oldukları şeyi ne aramaya kalkışırılar ne de ona taparlar, çünkü kendileri odur zaten. İçinde yaşadığımız şehirler ölümün okullarıdır, çünkü gayri insanidirler. Bu şehirlerin her biri uğultunun ve leş kokunun kesiştiği kavşaklar halini almıştır, her biri binalardan oluşan bir kaos olmuştur, bu şehirlerin içine milyonlarcamız yığılarak, yaşama nedenimizi yitirmekteyiz. Biz çaresiz bahtsızlar, kendimizi saçmalık labirentine iyi kötü girmiş hissediyoruz ve buradan ancak ölümüz çıkacak, çünkü bizim yazgımız daima çoğalmakta, tek amacımız da sayısızca ölmekte. İçinde

yaşadığımız şehirler, çarın her dönüşünde birbiri ardına hissettirmeden ilerliyor, birbirleriyle kaynaşma özlemiyle yanıp tutuşarak; bu yürüyüş mutlak kaosa doğru, uğultu ve leş kokusu içinde. Çarkın her dönüşünde arazi fiyatları artıyor, boş alanı yutan labirentin içinde plasman geliri şehir duvarlarını günden güne yükseltiyor. Paranın para getirmesi ve içinde yaşadığımız şehirlerin ilerlemesi şart olduğundan, her kuşağın evlerinin iki misli yükselmesi ve iki günde bir suların kesilmesi de meşrudur. Mimarların tek özlemi, bize hazırladıkları kaderden kaçıp kırdı yaşamaya gitmektir.(...) Hoşgörü bir aldatmacadır ve saygı bir sayıklama, bunu işitmek için para alıyor ve para ödüyoruz, cehennem ateşine gömülmeden önce bizi ölüme götürenleri ölüme yollayacağız, bizden esirgemedikleri yolları düzleştireceğiz, sonra son olacak.⁵

⁵ Albert Caraco, Kaos'un Kutsal Kitabı, Çeviren: Işık Ergüden, İstanbul, Versus Kitap, Eylül 2007

SONUÇ

“Bir filmi” sadece tasarlamış olmamız (rüyalarımızdaki etkinliklerimiz dahil), “o filmi” gerçekleştirmiş olduğumuz ve dolayısıyla “o filmin” gerçekleştiği anlamına gelir. Ya da “bir filmi” önce tasarlayıp, daha sonra da “o filmi” kayıt altına (görsel –işitsel yöntemlerle) almış olmak eyleminin kendisi (o filmin kurgusunun zihinde yapılabileceği gerçeğinden yola çıkılarak), bu kaydın “bir film” olarak oluşmuş olması için yeterlidir. Ya da bir sonraki aşamayı düşünecek olursak; “bir filmi” tasarlayıp onu kayıt altına aldıktan sonra, kurgulamış olabilir, fakat bunu izleyiciyle paylaşmamış olabiliriz. Bu noktada da “bu film” gerçekleşt(tiril)miştir. Ya da konuyu en son noktaya taşıyacak olursak; “film” her aşamasıyla tamamlanmış ve gösterilmiş olabilir, bu durumda da filmin -algılayanın algılaması esasına dayalı- bir yeni ve son gerçekleşme aşamasında ortaya çıkan “filmin sonsuz olasılıklı son hali” olacaktır.

Bu prensiplerden hareketle; biz insanlar, artık daha az gösterip, daha çok hissetmeliyiz.

“Yapıbozu(m)culuk”un (dekonstrüktivizm-yapısökü(m)cülük) (deconstruction-ism) kurucusu olan Jacques Derrida, ““Gerçek” artık “Metafor”dur” düşüncesini savlar. İmleyen ile imlenenin farkının ortadan kalkmaya başlaması ile bu süreç bizi; Teorik Fizik kuramcılarının da bir vaha olarak önümüze sunduğu “Paralel Evren”lerin holistik olasılıklığında,

herhangi bir “Son” un ya da herhangi bir “Baş”ın olmadığı bir dünyaya itelemektedir. Entropi , biz doğduğumuzda bizi yok etmeye başlamaktadır. Ama bizler, zihinsel melekelerimizi kullanarak bu süreci tersine çevirmeye çalışırız. Bunu yaparken de “Zaman” silahını kullanmaya yelteniriz. Determinist (gerekirci-nedenselci) bir felsefi bakışı, indeterminist (yadgerekirci-belirlenmezci) bir tefekkür ile yer değiştirtmeye zorlayan bizler, bir kez daha intihar ettiğimizizin farkına varamadan ve değişmeden öleceğiz.

İnsanoğlu bir şey ifade etme hakkını; nicemsel(kuantumik) bir ironinin (alaysılama) yardımı ile büyük paradokslar (yanılmaç-çatışkı) yaratarak, kendi elinden almaktadır. Bunu yaparken de kullandığı tek silah, kendi kendine yaptığı bilinçdışı provakasyondur (kışkırtma). Varlığı kısıtlayan tek şeyin , Varlığın kendisindeki Tanrısallık olduğunu söylüyorum . Ya da : “Kamera” kaydı olmadan gerçeğe ulaşamıyoruz, ama “Kamera” kayda başladığında da gerçeğe ulaşamıyoruz. “Şüpheli” olmayan bir “gerçek” yoktur.

KAYNAKÇA:

- 1) <http://www.webhatti.com/wh-haber-bulteni/513507-noter-onayli-ruya-senaryo-davasi-samsun-da-tekrar-basladi.html>
- 2) <http://www.astroset.com/yasam/metafor/metafor31.htm>”
- 3) <http://www.orhancemcetin.com/portfolio/>
- 4) Derrida, J. , Felsefelogos, Çeviren: Melih Başaran, , sayı:10 , Mart 2000 , Bulut Yayınevi, İstanbul.
- 5) Caraco, A. , Kaos'un Kutsal Kitabı, Çeviren: Işık Ergüden, İstanbul, Versus Kitap, Eylül 2007.

EKLER:

1)



İnsan algısının değişkenliğini gösteren bir Şekil.

2) Şu an bakmakta olduğunuz ; basılmıŐ bir yazılı metin olarak görülen bu cümlenin sonundaki siyah blok, gerçekte bir cümledir. Bu gizlenmiŐ cümleyi okuyabilmek için bu tezin sayısal ortamda bir kopyasına ulaŐmanız gerekmektedir.



3) “Hoca Nasrettin saz almış, gelmiş çalmaya eve
Hanımı hoca neye heveslendin gene de hele
Madem aldın sazı eline bari çalarken de söyle
Tutmuş kolundan sazın, hoca ha bire vurur aynı yere
Hoca hiç görmedim böyle saz çalan
Tuttuğu yerde parmakların tutup duranı
Gördüklerim yaylanırdı gidip gelirdi kolları
Boş ver demiş hoca bulduğum yerdir onların aradıkları
Şaşmış kalmış bu işe hocanın hanımı
Sen ne buldun ki onlar ne arar sazın telinde
Hoca demiş ben gönül dilim buldum
Onlar sazın cümbüşün derdinde
Tamam demiş hanımı, sen söyle bakalım usulünce
Kulaklar duysun da güfteyi dinlerim seni gönlüm dilediğince
Keyiflenmiş hoca görünce hanımın hevesini
Vurmuş sazın teline uymuş gönlüne, açmış nefesini
Ben hocaysam çalamam mı sazımı
Yazar olsam dizemem mi yan yana yazı mı?
Şu gülenler oğlan mı yoksam kız mı?
Çaldığım gönlüm mü yoksa saz mı?
Koyunun olmadığı yerde keçi adam sayılır.
At olmayacak tay gider eşeklerle yayılır,
Eşek sürünün çobanını taşır, yükünü ise katır.
Sürüden ayrılmayan koyuna ne desen azdır”

4) 4 nala gibi sanki
vapurlar

havada bir
kuş gibi dengesiz

su üstünde

cezmi kara

(malone (fanzin) - editör/tasarım : uyar asan – eylül 2008 – sayı:7)

Türkiye Cumhuriyeti

37308
Yev.No :(A)

T.C.
BEYOĞLU
34. NOTERLİĞİ

10 Kasım 2009

NOTER
ENGİN
ÇAKILCIOĞLU

BEYAN


30.10.2009 tarihinde, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'ne teslim etmekle yükümlü olduğum "Deneysellik ve Sinema" isimli sanatta yeterlilik tezinde geçen **NİCEMSEL SİNEMA**, teriminin isim hakkı ile ilgili hertürlü telif hakları ve yasal sorumlulukların tarafıma ait olduğunu noter huzurunda kabul ve beyan ederim.

Koreşhitleri
cad.N0-7/1
Z.Kuyu-ŞİŞLİ/İSTANB
UL
Tel : (212)
2125492-93

Beyan Eden :

ÜMIT ÖZSOY

Marmara Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü Haydarpaşa Kampüsü Kadıköy/İstanbul

ÜMIT ÖZSOY


Bu **Beyanname** altındaki imzanın gösterdiği; BEŞİKTAŞ Nüfus Müdürlüğü'nden verilmiş 28.4.2006 tarih, 4340 kayıt, Y09 seri ve 221390 numaralı fotoğraflı Nüfus Cüzdanına göre İSTANBUL ili ŞİŞLİ ilçesi HARBİYE mahallesi 14 cilt, 535 aile sıra, 11 sıra numaralarında nüfusa kayıtlı olup, baba adı AHMET VOLKAN, ana adı AFİFE AYLA, doğum tarihi 9.6.1971, doğum yeri ANKARA olan ve halen adresinde oturduğunu, okur yazar olduğunu söyleyen, **28168972250* T.C. kimlik numaralı ÜMIT ÖZSOY'a** ait olup dairede huzurumda imzaladığını onaylarım. İki bindokuz yılı Kasım ayının on'unca günü.10.11.2009
D/A

BEYOĞLU 34. NOTERİ
ENGİN ÇAKILCIOĞLU

