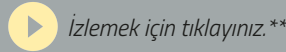


PAMUK PRENSES'İN KÂBUSU: BELLEK, TEKİN- SİZLİK VE MEDYATİK NESNELER

THE SNOW WHITE'S NIGHTMARE: MEMORY, UNCANNY AND MEDIA OBJECTS



İpek GÜRKAN*

"Dadım beyazlar giyince anneme benzediğimi söylüyor..."

Video denemeler parça ve bütün arasındaki ilişkiyi doğrusal olmayan yollardan yeniden kurar, ortadan başlamaya izin verir. Kurulan bu doğrusal olmayan yolda, bütün ve parça ilişkisinin geriliminde düşünmeye olanak tanır. Tam da bu nedenle, sinefilik edimin bir parçası olan video denemeler, filmlerin yalnızca belirli anlarına adanmış fetişistik ilgiye uyumlu bir ortam sunar.

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (Ertem Göreç, 1970) filmini 1990'lı yılların başında televizyondan betamax kasete kaydettiğimiz için tekrar tekrar izliyordum. Bu nedenle bu video, takıntılı bir izleme edimimden hafızamda kalıcı bir yer edinen repliklere ve çocukken ürkütücü bulduğum gerilimli anları birleştirmeye adandı. Video denemenin başlangıcı, kraliçenin aynaya bakarak tekrarladığı jestlere odaklanıyor. Jestler, neredeyse her aynaya bakışta tekrarlanıyordu. Bu kısa jestleri etkili kılabilecek bir düzenlemeyle tekrar ettim ve tekrar ettiğim bu sahneyi, prensesle birazdan kuracağı bağı yaratmak amacıyla prensesin rüyasına bir geçiş yolu olarak düşündüm aynı zamanda. Devamında, videonun esas kısmını oluşturacak olan söz konusu filmden aldığım görsel işitsel parçaları gerilim türüne yaklaştıracak bir biçimde yeniden kurguladım, elimdeki tüm malzemeyi gerilimi arttıracak yönde manipüle etmeye yöneldim. Dolayısıyla filmde gerçekten mevcut olan prensesin ormanda kaybolma ânını uzatarak, tekrar eden bir kâbusa dönüştürmeye çalıştım.

Prensesin gece karanlığında ormanda kaybolmasını ve ormandaki canlılardan kaçış ânını tekrarlayarak, zamanı ve dolayısıyla videonun süresini uzatmış oldum. Baykuşun görüldüğü ânı birçok kez tekrar ederek, ilk gördüğü âna geriye sarma ses efekti ekledim. Bu efekti, aynı zamanda çocukken ileri veya geri sararak izlemeye bağlı olarak zihnimde sürekli yankılanan bir ses olduğu için kullanmak istedim. Bununla birlikte alt katmandaki farklı görüntülerin işitsel kanallarını açık bırakarak, işitsel öğelerin iç içe geçmesine, birbirine baskın gelmesine izin verdim. Bu görüntülere alt katmanda eşlik eden, filmde "tekinsiz"¹ olarak atfedebileceğim kraliçe/üvey anne, yedi cücelerin imgeleri ve zihnimde sürekli tekrarlanan replikler vardı.

*Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Uygulamalı Bilimler Fakültesi, igrkan@gelisim.edu.tr

**<https://cinearji.com/pamuk-prensesin-kabusu-bellek-tekinsizlik-ve-medyatik-nesneler/>

Bu repliklerden en kalıcı olanı: “Dadım beyazlara giyince anneme benzediğimi söylüyor. [...] Ah! Çok, çok sevindim bu sözünüze. Bütün arzum anneme benzemek, onun kadar eşsiz bir kraliçe olabilmek”. Söz konusu repliği yankı efekti ekleyerek tekrar ettim. Bu dizme işlemi kesinlikle doğrusal bir anlatıya sahip değildi ve videonun genel amacı bir “çocuk filmi” gerilim/korku türüne çevirmektir. Bu sebeple işitsel öğeler; tekrarlamalar ve yankılanmalar yoluyla duygusal etkisi artırılarak hiç bitmeyecek bir kâbusun içine çekildiği hissini yaratma yolunda kullanıldı. Bu etki denemenin sonuna doğru görsel ve işitsel malzemenin gittikçe yavaşlatılarak kullanımıyla devam etti.

Videografik eleştiri yönteminde görüntüler kendi uzamlarından yeni uzamlara veya farklı filmlerden görüntülere eklenmek üzere kolayca düşünülebildiği için, onlarla çalışırken rahatlıkla görüntü yerine doğrudan “imaj ya da imge” diyebiliyor, görüntüde imgeye odaklanarak onu uzamından ayrı düşünebiliyordum. Ayrıca biliyorum ki, imgeler her zaman kendinden önceki imgelerden iz taşır, hep kendinden başka bir referansa zorunlu olarak dayalıdır ya da “imgenin temeli zaten hep bir imgedir” (Deleuze, 2013: 80). Videografik eleştirel yöntemin imgeleri bu türden düşünmeye elverişli olmasından kaynaklı, kendi kişisel hafızamda ısrarlı bir şekilde kalmaya devam eden imgeleri üst üste yerleştirerek palimpsest bir etki yaratmaya çalıştım. Aynı zamanda bu etki, rüyanın katmanlı ve birbirinden uyumsuz görüntülerden oluşmasıyla ve imgelerin edimsel ve virtüel olanın ayırt edilemezliğine de kolaylıkla karşılık geliyordu. Böylece imgelerin tüm zorunlu (verili) referanslarını zihinden kovmaya bir adım atılmış oluyordu.

Hafıza dediğimiz şeyin katmanları görüntünün katmanlarına benzer şekilde, zaman çizgisi üzerinde birbiriyle sürekli güçlü bir diyalog halindeydi. Bu güçlü diyalog şimdi üzerinden, –rüya âni– geriye dönüşlerle geçmişin kendisinden geleceğe bir emare –uyku sonrası– kurtarmaya çalışır gibiydi. Ve görüyoruz ki en sonunda, her şey bir düşmüş burada. Ama bu videodaki tekinsiz anlar öngörülemez bir belirsizlikten beslenmez. Daha ziyade imge-figürler aracılığıyla, bir zamanlar aşına olunan bir yabancılaşma yaratarak, çifte bir kaygının içine çekiliriz. Cüce ve kraliçe/cadı imgeleri; çocuk-yaşlı, küçük-büyük, güzel-çirkin gibi hiyerarşik ve birbirine tezat durumları bir arada barındıran figürlerle, tekinsiz bir öngörüye dahil oluruz. Bu tanıdık-yabancı his ya da imgelerdeki çifte değer (ambivalence) görüntülerin katmanlarını saydamlaştırırken, filmi yapısal olarak da bozar.

Görsel 1. Pamuk Prensesin Kabusu



1 - Giorgio Agamben yine geçmişe dönük tuhaf bir bağlantıyla bizi şaşırtıyor. Tekhne'ye sahip insanın tekinsizliği. Tekhne kavramı için basitçe yokluktan varlığa doğru bir şey ortaya koymaya, yaratmaya ya da potansiyel olanı edimselleştirmeye dayanıyor diyebiliriz. Bu anlamıyla gayet gündelik bir kavram. Yokluktan varlığa getirme insan özgü bir yeti olduğundan, insan/özne Tekhne'ye sahip olması nedeniyle tekinsiz olarak görülür (Agamben, 2019: 16). Agamben'in "En tekinsiz şey" adlı kısa metninde tekhnenin sanat gibi tam da amaç ya da çıkar doğrultusunda yapılmadığı için (ancak ulaştığı/ortaya çıkardığı sonucuyla değerlendirilmesil) "tekinsiz" kavramıyla bağlantılı olduğu düşünülüyor. "[...] sanat onu yaratan [sanatçı] açısından giderek tekinsiz bir yaşantı haline gelir, sanatla ilgili olarak ilgiden/çıkardan söz etmek, en hafif deyimle bir örtmecedir, çünkü söz konusu olan, belli ki hiçbir biçimde güzel bir eserin üretilmesi değil, yazarın yaşamı ya da ölümüdür veya en azından ruhsal sağlığıdır" (Agamben, 2019: 17-18). Video denemeler de tekhne kavramıyla ilişkilenebilir. Halihazırda

Videografik eleştiri yöntemi, hem kişisel belleğin kurucu bir tarihini hem de yıkıcı tarafıyla, imgeler aracılığıyla kurduğu bağı yeniden ve yeni yollarla yaratmaya yardımcı oluyor. Geriye dönük anımsamama sadece bu filmin kendisi ya da anlatısı eşlik etmiyor kuşkusuz. Filmi nasıl bir medyum aracılığıyla izlediğim; tozlu video oynatıcı ve üzerinde duran müzik kasetleri, bir arada olduğum insanlar... Hatırlama ânı saf ve imgelerden bağımsız değil kesinlikle. Gayri iradi hatırlama, bir anda ortaya çıkan bir hatırlama ânına karşılık gelir; "kendinin ötesinde kendisinin de bir parçasını oluşturduğu bir bütüne daima gönderme yapar" (Agamben, 2017). Zamanın doğrusal algısını sekteye uğratan bu hatırlama, ilgisiz görünen başka nesnelere aracılığıyla derinleşir, bütünleşir. Gayri iradi hatırlamanın zihinde istem-dışı beliren "yüzgezer şekilleri bile, büyük ölçüde birbirinden kopuk, bilmecemsi görsel imgeler" yaratırlar (Benjamin, 2012: 114-5). Videografik eleştiri bu nedenle gayri iradi bellekle yakın ilişki içerisinde; kişisel bellekle kolektif anımsamanın ve(ya) kolektif korku, kaygı gibi duygu durumlarının ilişkiye girmesiyle gerçekleşen bir hatırlamayla, ânı parıltılara karşılık gelen bir ortamı bize sunduğu için. Çocukluk zamanının parlayışı, saf hatırlama. Bu türden bir hatırlamayla, imgeler tekil olmak yerine hiçbir şekle gel(e)meyen kararsız bir bütün yaratırlar (Benjamin, 2012: 114). Bu kararsızlık ya da belirsiz bir bütüne eklemleme, hatırlamanın ya da şimdi ve burada olan bir hatırlamayla, zamanla/unutuşla oluşan boşlukları hayali imgelerle doldurmaya ve her seferinde yeni bir anı yaratmaya adanır. Walter Benjamin'in dediği gibi, gayri iradi hatırlama tam da bu yüzden unutuşa yakın değil mi? Bu türden bir hatırlamayla imgelerin/film malzemesinin maddiliğini ve diğer unutulmaya yüz tutmuş (eski) medya teknolojilerinin ölümlülüğünü zamansallığını düşünürken buluruz kendimizi.

Bununla birlikte söz konusu filmin kaydı, televizyondan alınmış bir video kaydıydı ve sonuçta zihnim geçmişin imgesini çağırırken, videonun ve televizyonun maddi kayıtlarını da anımsıyordu. Film malzemesinin eskiliği arşivin (zamansal) maddiliğini ve ömrünü göstermesi açısından da önemliydi. Bu kayıtlarda filmin grenli halini ve bir taraftan da televizyon kaydı olması sebebiyle televizyon görüntüsünün maddi kaydını; yani o dönem yayımlanan reklam kayıtlarını da içeriyordu. Öte yandan tüm bu ortam ve söz konusu medyatik nesnelere üstünün tozla kaplı olması, diğer anımsamalar kadar canlı ve parlaktı zihnimde. Tüm bunlar kişisel, "nostaljik, romantik ve belli ki huzurlu bir anı" olmaktan öte, medyanın tarihsel, kültürel ve maddi koşulları üzerine düşünmeye çağırın, gayri insani nesnelere tarihin ve bu nesnelere ilişkimizin dönüşüm sürecine çağırın bir tarafı da vardı. Üstelik "toz" dediğimiz şey aynı zamanda medya teknolojilerinin "insanın kullanım değerinin zamansallığını aşan" (Parikka, 2017: 208) tarafını da gösteriyordu. Bu yönüyle videografik eleştirel yöntem, arşiv malzemesiyle kurduğu başlarda çok öznel görünen ilişki, öznellikten öte maddi ve nesnel koşulları düşünmeye bu kadar elverişli medya arkeolojisinden pek de uzak durmuyor gibi.

Videografik eleştirel düşünce bir filmin bütünüyle ilgilenmekten ya da onu ayrıntılı bir analiz etmekten farklı olarak; parçalı, yaratıcı ve deneysel bir eleştirel düşünceye, sahici (otantik) bir eleştiri tipine yol veriyor. Gayri iradi hatırlamada olduğu gibi kişisel hafızamıza kapanıyoruz. Orada ağır çekimler, geriye sarmalar, hızlandırmalar, tekrarlar gibi teknik terimler, montaja ait olmaktan çıkarak gündelik bir kullanımla düşünmenin metodu haline geliyor.

Tüm bu manipölasyonlar, saptırmalar sinematik olmaktan öte, post sinematik işlemler gibi bir yandan; sözü edilen montaj biçimlerine dayanarak düşündüğü için. O halde bu yeni eleştiri tipi, film malzemesine de yakın kılıyor bizi. Video yüzeyinde olan bitenin zamansal kaydı, videonun kendi kendisini, -ortamda olma halini- bir anlamda ifşa eden bir aygıt olarak (yeniden) seyretmeye değil, bizi gördüğümüzün içine dahil eden bir bakışa imkân tanıyor.

Kaynakça

- Agamben, G. (2019).** İeriksiz Adam, (ev. K. Atakay). MonKL Yayınları: İstanbul.
- Agamben, G. (2017).** "Jest Üzerine Düşünceler", (ev. M. Erşen). E-skop. Erişim: 5 Ağustos 2023, <https://www.e-skop.com/skopbulten/jest-uzerine-notlar/3429>
- Benjamin, W. (2012).** Son Bakışta Aşk (6. Basım), (Haz. N. Gürbilek), (ev. A. Doğukan vd.). Metis Yayınları: İstanbul.
- Deleuze, G. (2013).** Müzakereler (2. Baskı), (ev. İ. Uysal). Norgunk Yayınları: İstanbul.
- Parikka, J. (2017).** Medya Arkeolojisi Nedir?, (ev. E. Kılıç). Koç Üniversitesi Yayınları: İstanbul.