

**T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı**

TERENCE DAVIES SİNEMASINDA OTOBİYOGRAFİ

Nihal ŞAHİN GÜLEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2014

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı

TERENCE DAVIES SİNEMASINDA OTOBİYOGRAFİ

Nihal ŞAHİN GÜLEZ

Danışman
Prof. Senem A. DURUEL ERKİLİÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2014



T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Sosyal Bilimler Enstitü Müdürlüğü



YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Terence Davies Sinemasında Otobiyografi” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel etik kurallara ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini onurumla doğrularım.

05/08/2014,
Nihal ŞAHİN GÜLEZ

Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne, Nihal ŞAHİN GÜLEZ tarafından hazırlanan Terence Davies Sinemasında Otobiyografi başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Radyo, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı YÜKSEK LİSANS Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başarılı



Başarısız



Üye

Prof. Senem A. DURUEL ERKİLİÇ

(Danışman)

Üye

Doç. Dr. Cemal SAKALLI

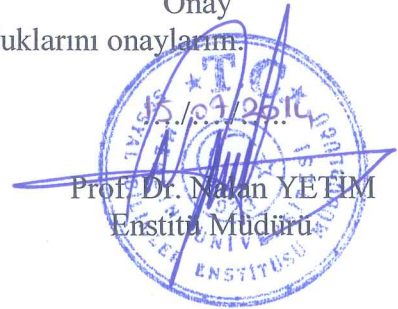
Üye

Doç. Dr. Aslıhan DOĞAN TOPÇU

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylım.

Onay

Prof. Dr. Nalan YEĞİM
Enstitü Müdürü



ÖNSÖZ

İster “büyük” bir sanatçı ya da ister “sıradan” biri olalım aslında hepimiz farkında olmadan her gün anlatılarımız aracılığıyla farklı biçimlerde otobiyograflerimizi yeniden yaratır ve kendimizi anlamlandırmaya çalışırız. Bu yüzden, sanırım otobiyografi söz konusu olduğunda asıl önemli olan, otobiyografinin “ne olduğu”ndan ziyade “insan için ne ifade ettiği”dir. Otobiyografiyi okuyucu, izleyici ya da dinleyici açısından bu kadar çekici hale getiren şeylerden biri, otobiyografik bir eserle karşılaştığımızda, kendi gerçeğimizle ve geçmişimizle yüzleşmemizdir bir anlamda. Bence, otobiyografiyi önemli kılan diğer bir özellik de büyük bir cesaret gerektiren bir edim olmasıdır. Bütün sanatsal yaratımlar için geçerlidir bu durum; ancak otobiyografi söz konusu olduğunda kişi, çırpılçplak kalır: Geçmiş, en derin sırları, istekleri ya da saplantılarıyla, kısacası *kendi gerçeğiyle* yüzleşir. Dahası bu çıplak gerçekliği, hiç tanımadığı insanlara açar.

Terence Davies de filmleri aracılığıyla böylesi bir cesaret örneği göstererek geçmişini anlamlandırmaya çalışır ve bunu yaparken hem otobiyografik hem de uyarılama filmlerinde ne kişiselliğinden ne de kendi sesinden taviz verir. En önemlisi, filmleriyle “sinemasal otobiyografi”nin en güzel örneklerinden bazılarına imza atar. Bu nedenle Davies’in, pek çok izleyici için olduğu gibi benim için de özel bir yönetmen olduğunu söyleyebilirim.

Bu çalışma, sinemada otobiyografi geleneği açısından, Jean Vigo’dan, François Truffaut, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky, Federico Fellini ve Woody Allen’a kadar uzanan bir ustalar geçidinde Terence Davies’e dair kısa bir durak, mütevazı bir not ve adını andığım ve anmadığım bütün ustalara bir saygı duruşudur.

Bu çalışmanın başlangıcından sonuna kadar her aşamada ve her konuda rehberliğiyle yanımda olan tez danışmanım ve değerli hocam Prof. Senem A. Duruel Erkıılıç'a sonsuz sabrı için teşekkür ederim.

Desteklerini ve güler yüzlerini esirgemeyen hocalarım Yrd. Doç. Hakan Erkıılıç ve Yrd. Doç. Dr. Hakan Altun'a; tez jürimde yer alarak değerli vakitlerini ayıran ve çalışmamı değerlendiren hocalarım Doç. Dr. Aslıhan Doğan Topçu ve Doç. Dr. Cemal Sakallı'ya çok teşekkür ederim.

Anneme ve sevgili kardeşlerim Kendal'a, Seval'e ve Yedigâr'a varlıklarıyla hayatımı güzelleştirdikleri ve verdikleri güç için; sevgili eşim Engin'e sevgisiyle, anlayışıyla, desteğiyle her zaman yanımda olduğu, bu tezin yazım aşamasında çektiğim her sıkıntıyı benimle paylaştığı ve gösterdiği sabır için sonsuz teşekkürler.

Son olarak hayatımda çok kısa bir süre bulunmasına rağmen *otobiyografimin* en önemli bölümünü oluşturan Babama, anısıyla her daim yanımda olduğu için...

Nihal ŞAHİN GÜLEZ

ÖZET

TERENCE DAVIES SİNEMASINDA OTOBİYOGRAFİ

Terence Davies, hem Britanya sinemasında hem de dünya sinemasında özel bir yere sahiptir. Davies sinemasının önemi özellikle yönetmenin geçmişini ve belleğini çalışmalarının temel harcı yaparak otobiyografik öyküler anlatmasından kaynaklanır. Bu çalışma, otobiyografinin Terence Davies sinemasında nasıl bir rol oynadığı üzerinde duracaktır. Bu çalışmanın amacı Davies'in filmlerinde otobiyografi kavramını, zaman, mekân ve ses/müzik kullanımı gibi öğeler çerçevesinde ele alarak bunların sinemasal olarak ifadelerini araştırmak ve incelemektir. Bu doğrultuda öncelikle otobiyografi kavramı ve kavrama ilişkin temel yaklaşımlar tarihsel ve eleştirel açıdan incelenecek, daha sonra da sinema ile otobiyografi arasındaki ilişki özellikle auteur kavramı üzerinden ele alınacaktır. Terence Davies sinemasında otobiyografinin yeri, mekân, zaman ve müzik kullanımı gibi öğeler doğrultusunda değerlendirilecek ve bu öğelerin yönetmenin hem otobiyografik filmlerinde hem de uyarlama filmlerinin anlatı yapıları üzerindeki etkileri örneklerle tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: “Terence Davies”, “Sinema”, “Otobiyografi”, “Auteur”, “Bellek”

ABSTRACT

AUTOBIOGRAPHY IN TERENCE DAVIES' FILMS

Terence Davies has a unique place in both British and world cinema. The importance of Davies' films stems from his autobiographical stories which were mainly based on his own past and memories. This study will focus on the role of autobiography in Terence Davies' films. The aim of this study is to explore and analyze the cinematic expressions of the concept of autobiography in Davies' films within the context of various elements like time, space and sound/music. Accordingly, the concept of autobiography and major approaches to this concept will be examined in historical and critical context; and later the relationship between cinema and autobiography will be illustrated mainly through the concept of auteur. The role of autobiography in Terence Davies' films will be evaluated with such elements like space, time and the use of music. Furthermore, the effects of these elements on the narrative structure of the director's both autobiographical films and adaptations will be discussed.

Keywords: "Terence Davies", "Film" "Autobiography", "Auteur", "Memory"

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİM LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM: OTOBİYOGRAFİ KAVRAMI.....	8
I.1. İmkânsız Bir Yapı Olarak Otobiyografi.....	16
II. BÖLÜM: SİNEMA VE OTOBİYOGRAFİ.....	21
II.1. Elizabeth Bruss'ın Sinemada Otobiyografiye Bakışı.....	23
II.1.1. Hakikat Değeri.....	27
II.1.2. Edim Değeri.....	29
II.1.3. Özdeşlik Değeri.....	31
II.2. Sinema, Otobiyografi ve <i>Auteur</i> 'lük.....	35
III. BÖLÜM: TERENCE DAVIES ve OTOBİYOGRAFİ.....	42
III.1. Terence Davies Sinemasında Mekân ve Bellek.....	48
III.2. Terence Davies Sinemasında Zaman	74
III. 3. Terence Davies Sinemasında Müzik ve Ses.....	90
IV. BÖLÜM: YÖNTEM.....	101
IV. 1. Araştırma Problemi	101
IV. 2. Araştırmanın Amacı	101
IV. 3. Araştırmanın Önemi	101
IV. 4. Araştırmanın Soruları	102

IV. 5. Araştırmanın Sınırlılıkları	103
IV. 6. Araştırma Yöntemi	103
IV. 7. Verilerin Toplanması	103
SONUÇ	104
KAYNAKÇA.....	111

RESİM LİSTESİ

Resim.1. <i>Distant Voices, Still Lives</i>	51
Resim.2. <i>Distant Voices, Still Lives</i>	51
Resim.3. <i>Distant Voices, Still Lives</i>	52
Resim.4. <i>Distant Voices, Still Lives</i>	52
Resim.5. <i>Children</i>	53
Resim.6. <i>Children</i>	53
Resim.7. <i>Distant Voices, Still Lives</i>	55
Resim.8. <i>Distant Voices, Still Lives</i>	55
Resim.9. <i>The Long Day Closes</i>	57
Resim.10. <i>The Long Day Closes</i>	57
Resim.11. <i>Distant Voices, Still Lives</i>	58
Resim.12. <i>Distant Voices, Still Lives</i>	58
Resim.13. <i>The Long Day Closes</i>	60
Resim.14. <i>Children</i>	63
Resim.15. <i>The Long Day Closes</i>	63
Resim.16. <i>Madonna and Child</i>	64
Resim.17. <i>Madonna and Child</i>	64
Resim.18. <i>Of Time and the City</i>	68
Resim.19. <i>Of Time and the City</i>	68
Resim.20. <i>Of Time and the City</i>	69
Resim.21. <i>Of Time and the City</i>	69
Resim.22. <i>The Neon Bible</i>	72
Resim.23. <i>The Neon Bible</i>	72

Resim.24. <i>Ceres (Yaz)</i>	74
Resim.25. <i>The House of Mirth</i>	74
Resim.26. <i>Distant Voices, Still Lives</i>	83
Resim.27. <i>Distant Voices, Still Lives</i>	83
Resim.28. <i>The Long Day Closes</i>	84
Resim.29. <i>The Long Day Closes</i>	87
Resim.30. <i>The Long Day Closes</i>	87
Resim.31. <i>The Deep Blue Sea</i>	89
Resim.32. <i>The Deep Blue Sea</i>	89
Resim.33. <i>The Deep Blue Sea</i>	90
Resim.34. <i>The Deep Blue Sea</i>	90

GİRİŞ

Terence Davies, Britanya sinemasının önemli isimlerinden birisi olmasının yanı sıra, kendine özgü tarzıyla dünya sinemasında da etkisini hissettiren yönetmenlerdendir. Davies'i bir yönetmen olarak ayrıksı kılan en önemli nedenlerden biri, bir sanatçı olarak itici gücünü kendi kişisel tarihinden, belleğinden alması, otobiyografik öyküler anlatmasıdır. Film yapmak Davies açısından aile tarihiyle, kişisel korkularıyla ve kendisiyle yüzleşmek için önemli bir zemin sunmaktadır. Davies, zamanın ve belleğin doğasına tutkuyla bağlıdır ve bu unsurlar filmlerinin anlatı yapılarını ve biçimsel özelliklerini şekillendiren temel dinamikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, Terence Davies sinemasını değerlendirirken otobiyografi belirleyici bir kavram haline gelmektedir.

Otobiyografi, temel olarak, kişinin kendisi tarafından yazılmış yaşam öyküsü olarak adlandırılabilir. Diğer bir ifadeyle, kişinin kendi yaşamına bir anlam ve değer verme çabası olarak görülebilir. Otobiyografiye dair geleneksel tanımların çoğunun birleştiği nokta, öncelikle kişinin yaşamındaki önemli olayları kapsamaları ve bunların bir gelişim çizgisi içinde sözlü ya da yazılı olarak dile getirilmesidir. Genellikle yazınla ilişkilendirilen otobiyografi, günümüzde farklı pek çok mecrada karşımıza çıkar. Otobiyografi, kişinin kendisini yansıtabileceği birçok edime kapı aralar. Bu bağlamda film, şiir, performans sanatı, video çalışması, şarkı ya da blog gibi kişinin kendisini yansıttığı her edim otobiyografi ile ilişkilendirilebilir. Yerleşik yapıların sınırlarını aşan ve belli türler (genre) altında sınıflandırmaları zor olan melez (hybrid) yapılara sahip yapıtlarda da otobiyografik öğelerin anlatı yapılarındaki öneminden bahsetmek mümkündür.

Otobiyografik edimin, yazın dışında farklı ortamlara taşınması mevcut kategorik sınırları bulanıklaştırmıştır. Sinema ve otobiyografi ilişkisinin, 1980'li yıllardan

bu yana akademik ve eleştirel bağlamda daha fazla tartışılır hale geldiği söylenebilir. Bu tartışmalar çerçevesinde otobiyografik öğelerin sinemada nasıl yer bulduğu ve bunun yanı sıra otobiyografinin sinemasal karşılığının sorunlu bir alan olduğu gibi meseleler öne çıkar. Sinemada otobiyografi kavramının sorunlu olduğu iddialarının en önemli nedenlerinden biri olarak, yazı dilinden farklı anlatım olanakları ve tekniklerine sahip sinemada, geleneksel otobiyografinin merkezinde duran ya da diğer bir deyişle otobiyografiyi otobiyografi yapan, yazar, anlatıcı (narrator) ve başkişi (protagonist) arasındaki özdeşliğin parçalanması gösterilir¹. Bu yaklaşım çerçevesinde, özellikle yönetmenin filmin anlatısında bizzat kendisi olarak (kamera önünde) bulunmadığı filmlerde böylesi bir özdeşlikten bahsedilemeyeceği gerekçesiyle, sinemanın otobiyografinin doğasını tehdit ettiği öne sürülür. Bu yaklaşımın aksine, sinemada otobiyografiyi, kendimizi sunmanın biçimlerini değiştirip dönüştüren yaratıcı bir zemin olarak ele alan yaklaşımlardan da söz etmek mümkündür. Bu yaklaşımların ortak noktası sinemanın üretim biçimine odaklanmaktan ziyade sanatçının kendi 'ben'i ve eseri ile olan ilişkisine ve ayrıca izleyici ile kurduğu ilişkinin doğasına yönelmeleridir. Ayrıca, sinema ile ilişkisi bağlamında, otobiyografi sözcüğünün kapsamından kaynaklanan kısıtlılığı aşmaya yönelik çabalara da rastlamak mümkündür². Örneğin sanat sinemasında auteur imgesini ve otobiyografi konusunu ele aldığı çalışmasında Linda Haverty Rugg (2014), sinemada otobiyografik edimin,

¹ Sinema ve otobiyografi ilişkisine dair en temel metinlerden biri, edebiyat kuramcısı Elizabeth Bruss'ın 1980 tarihli "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film" isimli makalesidir. Bruss, bu makalesinde sinemada otobiyografinin mümkün olup olmadığı meselesine eğilir. Ulaştığı sonuç ise en genel ifadeyle, otobiyografik edimin sinemasal karşılığının sorunlu olduğudur. Ancak Bruss'ın çalışmasında dil temelli bir yaklaşım benimsemesi gerekçesiyle pek çok eleştiriye maruz kaldığı belirtilebilir.

² Yunanca autos (kendi) + bios (yaşam) + graphein (yazmak) kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşan otobiyografi sözcüğü, etimolojik kökeni itibari ile "yazı" ile ilişkilendirilmektedir.

yönetmenin “öz-izdüşümü” (self-projection) olarak adlandırılabilceğini belirterek çalışmada bu kavramı kullanmayı tercih eder.

Sinema ve otobiyografi ilişkisine kimi zaman şüpheyile yaklaşılsa da sinemada, “otobiyografi” ve “otobiyografik” kelimelerinin sıklıkla auteur yönetmenlerin filmleriyle ilişkilendirildiğini görmek mümkündür. Auteur yönetmenlerin filmlerindeki otobiyografik unsurlar, “kişisel, sinemasal bir öznenin yaratılmasına işaret eder” (Rugg, 2014: 9) ve bu “kişisel özne” seyirci tarafından çok rahatlıkla ayırt edilebilir. Otobiyografik öğelerin dışında, tekrar eden görüntüler/imgeler, motifler, temalar ve kullandığı tekniklerle auteur, anlatıda bizzat kendisi olarak yer almasa da varlığını hissettirir. Bu açıdan auteur’un “öz-izdüşümü” izleyicinin auteur’ın varlığına olan inancına ve izleyicilerin yönetmenin imzasını fark etmesine bağlıdır (9-10).

Çalışmaları bütünlüklü bir şekilde ele alındığında Davies’i bir *auteur* olarak değerlendirmek mümkündür. Dolayısıyla Terence Davies sinemasını yukarıda aktardığımız yaklaşımla tartışabilmek açısından yönetmenin eğilimleri ve kurduğu sinemasal yapıya dair genel bir çerçeve çizmekte yarar vardır.

1970’li yıllardan beri film çekmesine rağmen Terence Davies, özellikle 1980’lerden sonra etkisini hem Britanya hem de dünya sinemasında hissettiren yönetmenlerdendir. Yönetmenin filmografisine baktığımızda, çok sayıda filmi olmamasına rağmen hem Britanya hem de Dünya sinemasındaki önemi de dikkate değerdir. Davies, ilk dönem filmlerinde *The Terence Davies Trilogy*³ (1976-1983), *Distant Voices, Still Lives* (1988)⁴, *The Long Day Closes* (1992), kendi belleğine ve ailesinden duyduğu hikâyelere dayanarak oldukça kişisel ve otobiyografik filmler yapmıştır. Yönetmenin, uyarılama

³ *The Terence Davies Trilogy* üç kısa filminden oluşur: *Children* (1976), *Madonna and Child* (1980) ve *Death and Transfiguration* (1983). Bu çalışmada Davies’in üçlemesinden *Trilogy* olarak bahsedilecektir.

⁴ İlki (*Distant Voices*) 1986’da, ikincisi de (*Still Lives*) 1988’de tamamlanan iki kısa filminden oluşur.

filmleri olan *The Neon Bible* (1995), *The House of Mirth* (2000) ve *The Deep Blue Sea* (2011)⁵ ise otobiyografisinden uzaklaşma çabasını göstermesine rağmen, otobiyografik filmlerinde karşımıza çıkan konular, motifler, müzik sevgisi, bellek ve zaman ilişkisi gibi öğeler, uyarılma filmlerinde de yönetmenin imzası haline gelir. *The Long Day Closes*'ın ardından çektiği *The Neon Bible*, otobiyografik bir roman olması; hikâyesinin, Davies'in yaşamıyla benzerlikler göstermesi ve ayrıca hatırlamaya/belleğe dayalı olması gibi nedenlerle, yönetmenin filmografisinde kendisinin de belirttiği gibi bir "geçiş filmi" niteliği taşır. Davies, *The House of Mirth* filmiyle, otobiyografisinden tamamen uzaklaşmıştır. Ancak bu filmden sonra sekiz yıl boyunca film yapamayan Davies, 2008 yılında *Of Time and the City* belgeseliyle tekrar otobiyografik bir filme imza atar. Bu filmde, belge görüntüleri yardımıyla (ve kısmen kendi çektiği bölümlerle), anılarının ve aile tarihinin dışına çıkan Davies, diğer filmlerine de mekân olan Liverpool'u daha geniş bir perspektifle, oldukça kişisel bir bakış açısıyla ve bizzat kendi sesiyle anlatır. Böylece, *Distant Voices*, *Still Lives*, *The Long Day Closes* ve *Of Time and the City*'le, resmi olmayan ikinci üçlemesini de tamamlamış olur.

Davies'in filmlerinin biçimsel özelliklerinden dolayı yönetmenin adının sıklıkla Peter Greenaway, Derek Jarman ve Dennis Potter gibi Britanyalı/İngiliz yönetmenlerle anılır. Filmlerinde popüler şarkılar kullanması ve sürekli olarak Hollywood müziklerine yaptığı göndermeler Davies'in popüler kültüre olan düşkünlüğünü ve duygusal yakınlığını yansıtır. Davies'in filmleri, "akıcı anlatılardaki kimliğin zaman ve uzamla olan ilişkisini altüst eder; bu anlatılarda, tekrarlarla ve sessizlikle şekillenmiş bir müzikal mimaride konumlanan akılda kalıcı imgeler yaratır. Filmleri sürekli genel yapıları

⁵ Davies'in filmlerinden *The Neon Bible* (*Neon İncil*), *Of Time and the City* (*Zaman ve Şehre Dair*) ve *The Deep Blue Sea* (*Aşkın Karanlık Yüzü*) isimleriyle Türkiye'de gösterime girmişlerdir. Ancak çalışmada karışıklığa neden olmamak açısından, tüm bu filmlerin adları İngilizce'deki halleri ile kullanılmıştır.

ve diğler sınırları ihlal eder” (Everett, 2004: 6). Bu bağlamda Davies’in yoğun biçimde duygulu/romantik olarak nitelendirilebilecek sineması onu Britanya sinema geleneği içinde eşsiz bir konuma yerleştirir (Koresky, 2014). Örneğin, Colin McCabe’in yeni dalga yönetmenlerinden Jean-Luc Godard’la yaptığı söyleşide Godard, Britanya’dan yetenekli yönetmen çıkmadığını iddia eder. Ancak Davies’in, *Distant Voices, Still Lives* (1988) filmini ayrı tutar (Everett, 2005a: 187’de belirtildiği üzere). Godard’ın bu ifadesi, Davies’in sadece Britanya Sineması içinde farklı bir yerde durduğunu göstermekle kalmaz, aynı zamanda bir yönetmen olarak dünyada da farklılığı ve özgünlüğü ile kendisine bir yer edindiğini gösterir.

Davies’in sinemasını, Britanya Sineması’nda herhangi bir kategori içinde konumlandırmak pek kolay görünmese de, Bill Douglas’ın sinemasıyla benzerlikler kurmak mümkündür. John Orr, Bill Douglas’ın kendi döneminde İskoç Sineması’nda bir “anomali” olduğunu ve Davies’in de İngiliz Sineması açısından benzer bir konumda bulunduğunu öne sürer (2010: 165). Davies’in ilk filmi olan *Children*’da, National Film School’da kendisine kısa bir dönem ders veren Douglas’ın etkisi hissedilir. *Trilogy*’nin diğler filmlerinde bu etkinin giderek zayıfladığı söylenebilir. Britanya Sinema geleneğinde, Davies’in, Douglas’a yakın durmasının en önemli nedeni her iki yönetmenin de sinema kariyerlerine otobiyografik üçlemelerle başlamış olmalarıdır. Bu filmler şöyledir: Douglas’ın *My Childhood* (1972), *My Ain Folk* (1974) ve *My Way Home* (1976); Davies’in *Children* (1976), *Madonna and Child* (1980) ve *Death and Transfiguration* (1983). Bu filmler, otobiyografik olmalarının ötesinde çok daha fazla şey sunarlar: Her iki yönetmen de kendi “ben”lerinin, ailelerinin ve doğdukları şehirlerin tarihiyle ve geçmişin görsel ve işitsel mozaiğiyle bir “bellek sineması” (Orr, 2010: 165) yaratır.

Terence Davies, kendisini bir auteur olarak adlandırmasa da çalışmaları bir bütün olarak ele alındığında bir auteur yönetmen olarak değerlendirilmesi mümkündür. Davies, geçmişiyile hesaplaşırken, kendi “ben”ini anlamlandırmaya ve “kendi-portresi”ni yaratmaya çalışır. Kendi yaşamını, filmlerinin temel harcı yapan Davies, sinemanın yerleşik kodlarının dışında bir sinema anlayışına yönelir. Bunun en önemli nedeni, filmlerindeki anlatı yapılarının şekillenmesinde belleğin rolüdür. Davies’e göre bellek düz bir çizgide ve kronolojik olarak ilerlemez; dairesel bir yapıya sahiptir ve bu anlamda hatırlama da olayların gerçekte oluş sırasına göre değil, duygusal açıdan önemlerine göre gerçekleşir. Davies, ayrıca “zaman”la ilişkili olmaları açısından, filmin ve müziğin yapısal benzerliklerini önemli bulur. Filmlerinde kullandığı popüler şarkılar ve Hollywood müziklerine yaptığı göndermeler çoğunlukla kendi belleğine dayanır. Davies bu öğeleri birer “bellek tetikleyici”si olarak kullanmasının yanı sıra, bunları bilinçli bir şekilde anlatıda öne çıkararak ve hatta kimi zaman bir üst anlatıcı gibi kullanarak izleyiciyi de hatırlama sürecine dahil eder.

Bu tez, Terence Davies’in filmlerinde otobiyografinin, filmlerin anlatı yapılarının inşasında, biçimsel özelliklerinde nasıl bir rol oynadığı üzerinde durmaktadır. Davies’in filmlerinde, belleğin karmaşık ve katmanlı yapısının etkisi filmlerin anlatı yapılarında belirgin olarak gözlemlenebilmektedir: Filmsel zaman, mekân ve ses/müzik kullanımı gibi öğeler, ağırlıklı olarak hatırlamanın çağrışımsal doğasıyla biçimlenmektedir. Dolayısıyla Davies’in filmlerinde otobiyografi kavramı ve bu kavramla ilişkisi açısından bellek olgusunu ele almak ve bunların sinemasal olarak ifadelerini araştırmak bu tez çalışmasının amacını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda hem sinema hem de yazın bağlamında, çeşitli eleştirel kuramlar ve tartışmalar ele alınacak ve bu tartışmalar ışığında sinema ve otobiyografi ilişkisine dair bir çerçeve çizilmeye çalışılacaktır. Ayrıca, Davies

ile yapılan söyleşiler ve kendisinin yazdığı kitaplar⁶ da yönetmenin sinemasını değerlendirirken başvurulacak kaynaklardandır. Terence Davies filmlerinin anlatı yapılarının ve biçimsel özelliklerinin analizi aracılığıyla elde edilen bulgular, sinemasal olarak otobiyografik anlatının nasıl kurulduğunu gösterecektir.

Çalışmanın birinci bölümünde otobiyografi kavramı ve kavrama ilişkin temel yaklaşımlar tarihsel ve eleştirel açıdan ele alınarak tartışılacaktır. İkinci bölümde sinema ve otobiyografi ilişkisine dair tartışmalar aktarılmaya çalışılacaktır. Ayrıca auteur kavramı çerçevesinde sinema ve otobiyografi ilişkisi ele alınacaktır. Üçüncü bölümde tartışma, Davies sinemasında belleğin yeri, mekân, zaman ve müzik kullanımını gibi başlıklar altında ele alınacak ve bunların, yönetmenin hem otobiyografik filmlerinde hem de uyarlama filmlerinin anlatı yapıları üzerindeki etkileri örneklerle tartışılacaktır. Dördüncü bölümde, araştırmanın problemine, amacına ve önemine dair bilgiler verilecek; araştırmanın evreni, örnekleme, sınırlılıkları ve araştırmada kullanılacak yöntemlere dair açıklamalar yapılacaktır. Sonuç bölümünde ise, bu çalışmanın temel izleğini oluşturan otobiyografinin, sinemasal ifadeleri üzerinden Terence Davies sineması değerlendirilecektir.

⁶ Davies'in yayınlanmış iki kitabı vardır. Bunlardan ilki, otobiyografik belleği ve kurguyu harmanladığı otobiyografik bir roman olan *Hallelujah Now* (1984) ve ikincisi ise ilk dönem otobiyografik filmlerinin senaryolarını, anılarını aktardığı ve kişisel referanslarını tartıştığı, ayrıca yönetmen olarak film yaratma sürecinde uyguladığı teknikleri de özetle anlattığı bir önsözü de içeren *A Modest Pageant* (1992) adlı kitabıdır.

I. BÖLÜM: OTOBİYOGRAFİ KAVRAMI

Otobiyografi, sadece bir yazın türü olarak ele alınamayacak kadar kapsamlı bir kavramdır. Otobiyografinin ve aynı zamanda sanatın en büyük niteliği, kendimize dair bir kavrayışa ulaşmamıza olanak tanınmasıdır (Olney, 1972: x). “.... Kendi Ben’ini keşfetmek, kendini tanımak, bilmek, yorumlamak” arzusuyla insan kendi içine yönelir (Zweig, 2012: 6-7). Otobiyografi kavramı genelde bir kişinin, yaşamındaki önemli olayları/anları bir gelişim çizgisi içinde sözlü ya da yazılı olarak dile getirmesi olarak anlaşılıyor ama kavram, kişinin yaşamına bir anlam, bir değer verme çabası olarak da nitelenebilir (Gray, 1982: 33).

James Olney’e göre aslında insanın bütün edimleri, bu edim ister şiir, tarih ya da teoloji olsun, kendi otobiyografisini, kendi bakış açısını oluşturur. Olney, bu açıdan antik Hellen filozofu Herakleitos’u otobiyografinin ilk kuramcısı olarak değerlendirir. Zira Herakleitos, her kozmolojinin doğuşunu, insanın kendini tanıma çabasında görür; evrenin resmi, insanı yansıtacaktır. Olney’e göre evrenin yasalarını keşfederken, aynada kendi imgemizi buluruz. İnsanın arayışı, bir anlamda görmek istediği düzeni⁷ yaratır (Olney, 1972: 3-4).

Herakleitos’un felsefesinde her şey sürekli hareket halindedir ve gerek insanın benliğinde gerek evrende bu hareketi dengeleyici “logos” adlı ifade edilemeyen bir güç, bir uyum vardır (Olney, 1972: 5). Yunancadan gelen bu deyimın çevirisini yapmak oldukça zor olsa da, sözcük “aynı zamanda söz, düşünce, anlam, akıl anlamlarına gelmektedir” (Kranz, 1994: 57). Herakleitos’a göre logos, sürekli hareket halindeki karşıtlıklardan

⁷ Yunancada “evren” sözcüğünün karşılığı olan “kozmos”, aynı zamanda “düzen” anlamına da gelmektedir. “Evreni oluşturan tüm canlı ve cansız varlıkların birbirleriyle derinden uyumlu bağlarının gizlerini içerir ve bu karmaşık ama gizemli bir incelikle işlenmiş bağlara karşı hayranlık ifade eden bir sözcüktür” (Sagan, 1990: 14).

oluşmaktadır ve çeşitli şekillerde görülebilir: “Örneğin aynı zamanda yukarıya ve aşağıya götüren yolda, bir bütünün iki yarısı olarak görülen gündüz ve gecede, sonsuz olarak değiştiği halde adı ve cinsi değişmeyen ırmakta ...” (57-58). Bu açıdan yaklaşıldığında insan da sürekli değişen, sabit olmayan bir varlıktır; ayrıca tüm bu hareketin belli bir uyumla buluşmasını sağlayan logos’u içinde barındırdığından, insan kendi içine dönerek⁸ evreni anlayabilir (Olney, 1972: 6). “Herakleitos’un vardığı sonuç mantıksal ve tamamıyla insanidir, filozofun ve sanatçının sonucudur, daha basit bir şekilde ifade edersek, otobiyografi yazarının ve insanın sonucudur” (6-7).

İnsanın kendini/evreni keşfetme sürecinde, otobiyografi kavramının kullanımı oldukça yeni sayılır. Sözcük İngilizcede ilk kez, William Taylor’ın, D’Israeli’nin *Miscellanies; or, Literary Recreations* (1796) adlı kitabı üzerine 1797’de *Monthly Review*’de yazdığı bir eleştiride kullanılır (Smith ve Watson, 2010: 1-2). Kavram, Yunancadaki “autos” (ben, öz, kendi), “bios”⁹ (yaşam) ve “graphe” (yazmak, yazım) sözcüklerinin bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Otobiyografi kavramı, Türkçede “özyaşamöyküsü” olarak da kullanılmaktadır ve bu kullanımda dikkat çeken en büyük değişiklik, graphe/yazmak ediminin yerine getirilen “öykü”¹⁰ sözcüğüdür.

⁸ Herakleitos’un en bilinen sözlerinden birisi, şu kısacık cümledir: “Kendi kendimi araştırdım” (Kranz, 1994: 65).

⁹ Yunancada “bios” sözcüğü “vurgu farkıyla”, “hem yaşam hem de yay demektir, yay ise Herakleitos için ölüm simgesidir” (Kranz, 1994: 72). Herakleitos, yaşam ve ölümün karşıtlığını, küçük bir saz olan lyra ile yayın uyumunda görür (63). “Yayın kirişi ve lyra’nın teli maddeli-vücutlu olarak gerilmelerinin birliğinde karşıtlığın kaynaşmasını gösterirler. Bu kaynaşma kuvvet doludur, hatta kirişle telin etkisi yalnız buna dayanır” (58).

¹⁰ Oğuz Demiralp (1999: 175), Türkçedeki “öykü” tercihinin, “yapıntısal” bir anlamı çağrıştırdığını ve otobiyografi kavramını gayet güzel açıkladığını söyler. “Anlatılan ben ile yazan ben” arasında, “dilin yazınsal bir evren kurması” yüzünden bir “özdeşlik” bulunmadığını belirtir (181).

Kuşkusuz insanın kendi üzerine yazma pratiği, otobiyografi kavramının kullanımından önce de vardı ve önceki yüzyıllarda yazarın bu etkinliği “*anı* (Madame de Staël, Hamelnli Glückel)”, “*yaşam* (Avilalı Teresa)”, “*yaşamımın kitabı* (Cardano)”, “*itiraflar* (Augustinus, Rousseau)” ya da “*denemelerim* (Montaigne)” olarak adlandırılıyordu (Smith ve Watson, 2010: 2). Otobiyografi kavramı ancak on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren, “anı” ve “itiraf” sözcüklerine alternatif olarak kullanılmaya başlanır ve terimin kullanımı giderek yaygınlaşır (Cox, 1980: 123-124). Sözcük, günümüzde o kadar yaygın bir hale gelir ki tarihteki birçok eser artık otobiyografi olarak anılır: Benjamin Franklin’in ve Giambattista Vico’nun anıları/anlatıları, Henry James’in yazdığı önsözler ya da Sigmund Freud’un *Rüya Yorumları* kitabı örnek gösterilebilir (124).

Freud’un kitabı gibi ilk bakışta otobiyografi olarak adlandırılması zor gözükten eserlerin otobiyografi ile ilişkilendirilmesi, insanın ortaya koyduğu çalışmaların bir bütün içerisinde değerlendirilmesinin bir sonucudur. İnsanın en kapsamlı otobiyografisi, yaşam boyunca ürettiği bütün eserlerdir (Olney, 1972: 3). Freud bizzat kendisi yaşamındaki ve psikanalitik çalışmalarındaki yeri nedeniyle, okuyucusunu *Rüya Yorumları* kitabına yönlendirir ve kitap sadece Freud’un en önemli otobiyografisi olarak anılmakla kalmaz, otobiyografik yazım üzerine yapılan tartışmalarda da kilit bir yere sahiptir (Sprinker, 1980: 336).

Günümüzde otobiyografinin yaygın kullanımı yazın eserleriyle sınırlı değildir; bir müzik parçasından bir filme kadar insanın kendini dile getirdiği birçok biçim (form), artık otobiyografi olarak adlandırılabilir (Gray, 1982: 33). Otobiyografide belirli, sabit bir biçim ya da biçemden (style) söz edemeyiz, zira burada “biçem, bir bireyin edimidir” (Starobinski, 1980: 73). Dolayısıyla otobiyografiyi, insanın kendini yansıttığı bir “kendi-portresi” (self-portrait) olarak tanımlayabiliriz (Howarth, 1980: 85). Michel Tournier’e

göre “kendi-portresi”nin anahtarını bulmak için çok eskiye dönmemiz, Tevrat’a bakmamız gerekir:

Öyle ya, Tevrat bize Tanrı’nın insanı kendi imgesinde yarattığını bildirdiği zaman, insanın Yehova’nın “kendi portresi” olduğunu değil de neyi söyler? İnsan, Tanrı’nın imgesi. Hangi Tanrı’nın? Çamurda kendi imgesini, yani *yaratmakta olan bir yaratıcının*¹¹ imgesini biçimlendiren Tanrı’nın. Burada “kendi-portresi”nin özüne ulaşıyoruz: bir yaratıcıyı tam yaratma anında yansıtan tek portredir bu (Tournier, 2003: 132-133).

Ortaçağ resimlerinde sanatçının “kendi portresi”ni görebilmek çok güçtür çünkü çoğu zaman tuvalde kalabalığın içerisinde gizlenmiş bir yüz olarak kalır (Tournier, 2003: 131). Sanatçının yüzü ancak Rönesans’la, Rönesans’ın getirdiği bireysellikle ön plana çıkar ve Raffaello ile Albert Dürer’in eserleri, “kendi portresi”nin açığa çıkmasını sağlayacak ilk adımları atarlar (mesela Raffaello, kendisini *Atina Okulu*’nda Zerdüşt, Ptolemaios ve Sodoma ile konuşurken gösterir) (131-132). Rönesans’la gelen bireysellikle genelde kastedilen şey, “bireyin ortaçağdaki ortaklık biçimlerinden, yani hayatının, faaliyetlerinin ve temel itkilerinin örüntüsünü homojenleştirici gruplar içinde kısıtlamış olan biçimlerden içsel ve dışsal olarak kurtulmuş olması”dır (Simmel, 2009: 211). Georges Gusdorf’a göre otobiyografi, ‘ben’ bilincinin olmadığı bir yerde ortaya çıkamaz, bu yüzden de Batı’ya özgü bir olgudur¹² (Gusdorf, 1980: 29-30). Özellikle Kopernik devrimi ile birlikte kendi kaderini çizmeye çalışan insan, içindeki “birey”in sesini sürekli

¹¹ Yazarın vurgusudur.

¹² Gusdorf (1980; 29), Batı’nın ‘ben’e verdiği önem sayesinde otobiyografinin oluştuğunu söyler ve insanın geçmişe dönüp yaşamını anlatmasının evrensel bir olgu olmadığını belirtir. Örneğin Hint bilgeliği, benliği “zararlı bir yanılsama” olarak değerlendirilir (30). Otobiyografide Batı’yı merkeze oturtan Georges Gusdorf ve Karl Weintraub gibi kimi yazarlar, Batı insanını, evrensel/ideal insan olarak sundukları ve farklı kültürleri, özneleri dışarıda bıraktıkları gerekçesiyle zaman zaman eleştirilmiştir (L. Anderson, 2001; Smith ve Watson, 2010).

takip eder; Rembrandt¹³'ın, daha sonra da Van Gogh'un "kendi-portresi"ni sunduğu resimlerde, modern insanı da haber veren, "kendi benliğinin gizemini açıklığa kavuşturmak için elinden geleni yapan" insanı görürüz (31-33).

Rönesans'ın dışında otobiyografinin gelişiminde Hıristiyanlığın da rolü oldukça önemlidir. Stefan Zweig'a göre, "insanın iç dünyasında olanları dinleyebilmesi için öncelikle kendi varlığının bilincinde olması gerekir ve bu keşif de gerçek anlamda Hıristiyanlıkla başlamıştır" (Zweig, 2012: 13). Hıristiyanlık üzerine yazdığı kitaplarıyla tanınan ünlü Danimarkalı filozof Sören Kierkegaard'a (2001: 50) göre "Tanrı'dan yoksun olmak, benlikten yoksun olmaktır¹⁴". "Benlik, Tanrı düşüncesiyle büyür" ve insan ancak Tanrı sayesinde "sonsuzluğu barındıran bir benlik bilincine" ulaşabilir (91-93). Kierkegaard şöyle devam eder:

İsa huzurundaki bir benlik Tanrı'nın verdiği büyük ayrıcalıkla yüksek bir güce ulaşan bir benliktir. Bu büyük ayrıcalığı, Tanrı insan için doğmayı, insan olmayı, acı çekmeyi, ölmeyi isterken vermiştir. İsa düşüncesi ne kadar gelişirse, benlik o kadar büyür. Niteliği, ölçüsüne bağlıdır. İsa'yı ölçü olarak veren Tanrı, bize açıkça bir benliğin büyük gerçeğinin nereye gittiğini göstermiştir; çünkü Tanrı'nın insanın ölçüsü ve amacı olması ancak İsa ile mümkündür. (128).

Hıristiyanlıkta kişinin Tanrı ile diyalogunda her edim, her düşünce, insanın kendisini sorgulamasına neden olabilmektedir; her insanın kendi varlığından sorumlu olması ve günahların itirafında kişinin kendini inceleme zorunluluğu, sistemli bir iç gözlemin yolunu açar (Gusdorf, 1980: 33). Dolayısıyla Augustinus'un 398-400 yılları

¹³ "... Rembrandt altmış tablo, yirmi sekiz gravür ve on altı karakalemle kendi-portresinin büyük şampiyonu"dur (Tournier, 2003: 132).

¹⁴ E. M. Cioran da benzer bir şekilde, kendimizi ancak Tanrı'nın bizdeki imgesi sayesinde tanıyabileceğimizi söyler. Cioran'a göre aslında her türlü ilahi biçim otobiyografiktir çünkü bütün bu biçimler bizden kaynaklanır ve bu biçimlerde de kendimizi görürüz (Cioran, 1995: 80).

arasında yazdığı *İtiraflar*, çoğunlukla modern Batı otobiyografisinin başlangıcı olarak değerlendirilmesinin yanında, kendisinden sonra yazılacak metinlere de bir model olmuştur (L. Anderson, 2001: 18). Kitap, “iç dünyaya bakışın bir örneğidir”, ancak Augustinus’un “bakışları kendisinden çok topluma yönelmiştir ve kendindeki dönüşümü örnek göstererek toplumu eğitmeyi amaçlamıştır; dinsel araştırma yazısı toplum önünde bir tür günah çıkarma, bir tövbe örneği oluşturmayı, yani dini bir amaca hizmet etmeyi” hedefler (Zweig, 2012: 13).

Kişinin otobiyografisini yazması, çoğu zaman yaşamındaki radikal bir dönüşümün, örneğin yeni bir yaşama başlamasının ya da din değiştirmesinin sonucudur (Starobinski, 1980: 78). Tıpkı Augustinus’un Tanrı ile ilişkisinin ona otobiyografisini yazdırması gibi, Rousseau da kendini tüm çıplaklığıyla ortaya koymak, bireyselliğini vurgulamak için otobiyografiye başvurmuştur. Rousseau’nun ölümünden sonra yayınlanan ve Augustinus’un eseriyle aynı adı taşıyan *İtiraflar*, şu sözlerle başlar: “Benzeri hiç görülmemiş ve görülmeyecek olan bir işe girişiyorum. Benzerlerime, doğanın tüm doğruluğu içinde bir insan göstermek istiyorum ve bu insan ben olacağım. Öteki insanlardan daha iyi değilsem bile, hiç olmazsa başkayım” (Rousseau, 2006: 11). Rousseau’nun bu sözleriyle, bireyselliğin niteliksel boyutunun ön plana çıktığını görürüz. Bu niteliksel boyut, “tek insanın kendini tüm diğerlerinden ayırt etmesi; varlığının ve davranış tarzının - biçim bakımından, içerik bakımından ya da her ikisi bakımından da - sadece ona uygun olması ve farklı olmanın onun hayatı için olumlu bir anlamı ve değeri olması demektir” (Simmel, 2009: 248). Birçok eleştirmene göre Rousseau’nun otobiyografisi, kendinden önceki örnekleri takip etmek yerine Romantik dönem için yeni bir seküler model oluşturur (L. Anderson, 2001: 43). Bazı eleştirmenler için de Rousseau, özellikle çocukluk dönemine yaptığı vurguyla, geçmişe dair bir tarihsel sıralama

yapmasıyla ve bireyselliğiyle modern otobiyografiyi başlatan kişidir (Smith ve Watson, 2010: 115).

Dinî otobiyografiden seküler otobiyografiye geçiş, otobiyografi kavramının gelişiminde önemli bir yer tutsa da, özellikle günümüzde Amerikan Araştırmaları, Siyah Araştırmaları ve Kadın Araştırmaları gibi birçok araştırma dalı için otobiyografinin ayrı bir yeri vardır. Bu araştırmalarda otobiyografi, başka hiçbir yazın türünün sağlayamadığı bir içe bakışın yolunu açar ve kendine özgü bir kültürün öyküsüne ait deneyimi (Amerikan ya da siyah deneyimi gibi), o kültürü tanıyan ayrıcalıklı bir bakış aracılığı ile bize sunar (Olney, 1980: 13).

Robert F. Sayre, otobiyografinin, Amerikan ifade tarzının en önemli unsurlarından biri olduğunu ifade eder ve otobiyografinin kullanımını, Püriten günlüklerinden on yedinci ve on sekizinci yüzyıl gezi anlatılarına, Kızılderili şeflerin biyografi ve otobiyografilerinden köle ve kurbanların öykülerine, fotoğraf albümlerinden özgeçmişlere kadar birçok biçimde gördüğümüzü belirtir (Sayre, 1980: 146-147). James L. Cox, bir adım daha ileri giderek, Thomas Jefferson'ın Bağımsızlık Bildirgesi'yle Amerika'nın otobiyografisini yazdığını ve geleceğine yön verdiğini söyler (Olney, 1980: 14'te belirtildiği üzere).

Roger Rosenblatt ise siyah otobiyografisi üzerine yazdığı, "Siyah Otobiyografi: Ölüm Silahı Olarak Yaşam" ("Black Autobiography: Life as the Death Weapon") adlı makalesinde her otobiyografinin, azınlık otobiyografisi olduğunu öne sürer. Otobiyografide özne, ezilen kişinin yalnızlığını taşır; nesnesi ise ezenin yalnızlığıdır. Sanatçı ise yazıyı yazan ve denetleyen olarak ayrı bir yalnızlık yaşar. "Otobiyografi'deki ben yalnızdır, tıpkı okuyucunun da yalnız olduğu gibi" (Rosenblatt, 1980: 180). Otobiyografi yazarı okuyucusunun bu yalnızlığına güvenir, bu yalnızlık sayesinde

okuyucusuyla iletişim kurabilecek ve okuyucu onu ayrı görmeyecektir. Siyah otobiyografi yazarı için bu çok önemli bir bağlantıdır ve bu bağlantı sayesinde siyah otobiyografide genelde görülen iki ögenin anlaşılması daha kolay olacaktır: Bu iki öge, kişinin mümkün olduğu kadar dilediği gibi yaşama arzusu ile bu yaşama arzusunu kısıtlayan, engel olan dış unsurların eleştirisi (Rosenblatt, 1980).

Otobiyografik yazımda kadınların yeri incelenmek istendiğinde ise Augustinus'un, Rousseau'nun itiraf metinlerini temel alan, kadınlara çok yer vermeyen bir kanon ile karşılaşırız ve kadınların eserlerinin çoğu zaman değersiz, ikinci sınıf ürünler olarak değerlendirildiğini görürüz (L. Anderson, 2001: 86). Oysa çok az kişi tarafından dillendirilse de Margery Kempe'in¹⁵ 1432 yılında yazdığı *Margery Kempe'in Kitabı* (*The Book of Margery Kempe*) adlı eser, İngilizde yazılmış ilk otobiyografi olarak kabul edilmektedir (Mason, 1980: 209). Newcastle Düşesi Margaret Cavendish da *Gerçek İlişki* (*True Relation*, 1667) adlı otobiyografisiyle, kadınların eline uygun görülen iğne ipliği bir kenara iter ve çocukluğundan beri kalemle yazmaya olan tutkusunu, seküler otobiyografinin ilk örneklerinden birine dönüştürür (212-213).

“Otobiyografi, özneyi yazmanın birçok farklı yolu olduğunu gösterir” (L. Anderson, 2001: 87) ve ister kadın, siyah ya da Amerikan deneyimi olsun, insanın kendi deneyimini anlatma ve kendini anlama sürecinde otobiyografinin önemli bir yeri vardır. Ancak yirmi birinci yüzyılda birçok kuram ve eleştiri, öznenin “tarihsel ve ideolojik bir kurgu” (61) olduğunu söyler ve öznenin ölümünü ilan eder. “Bu ölüm ilanında öznenin deneyimi ve temsili eleştirilerek imkânsız oldukları” ileri sürülür (Sarło, 2012: 26). Bu

¹⁵ Margery Kempe, on dört çocuk dünyaya getirdiği bir evlilikten ve değirmencilik gibi başarısız geçen birkaç ticari denemenin ardından kendini Tanrı'ya adanmış ve çeşitli hac yolculuklarına çıkmıştır. Deneyimlerini ve Tanrı ile olan diyalogunu otobiyografisinde dile getirir (Mason, 1980: 217-218).

yaklaşımından ister istemez otobiyografi de etkilenecektir. Bir sonraki bölümde özellikle otobiyografinin imkânsızlığına dair tartışmaları ayrıntılı bir şekilde ele almaya çalışacağız.

I.1. İmkânsız Bir Yapı Olarak Otobiyografi

Otobiyografi üzerine bir şeyler söylenmek istendiğinde insan çoğu zaman ne söyleyeceğini bilemez ve otobiyografi diye bir şeyin hiçbir zaman var olmadığına dair bir izlenimle baş başa kalır; kavram, sanki her an elinden kayıp gidecekmiş gibidir. Ancak bir yandan da otobiyografiden duyulan bu kuşku, kendisine karşıt düşünceye de zemin hazırlar: Otobiyografinin var olduğunu iddia eden, hatta yazın dediğimiz her şeyin otobiyografiden başka bir şey olmadığını savunan bir düşünceyle karşılaşırız (Olney, 1980: 4).

Her yapıt, “*ben*’in seyir defteri olarak” otobiyografik bir kesit sunar (Ergüven, 1999: 202). Bu kesiti takip ederek şiir ve romandan felsefeye kadar birçok yazın türünü otobiyografi olarak ele almak, otobiyografinin sınırları üzerinde düşünme fırsatı yaratır. Zira otobiyografi, “cevaptan çok soru, kesinliklerden çok daha fazla kuşku (kendi varlığı hakkında bile) üretir” (Olney, 1980: 5). Otobiyografi ile ilgili en önemli paradokslardan biri de budur: Herkes otobiyografinin ne olduğunu bilir ama hiç kimse belirli bir tanım üzerinde hemfikir değildir¹⁶ (7).

Otobiyografiyi biyografi, anı ve günlük gibi diğer türlerle karşılaştırmak ve bu şekilde belirli bir tanıma ulaşmak da çok mümkün değildir. Özellikle günümüzde farklı

¹⁶ Bu durum, Augustinus’un ‘zaman’ üzerine yazdığı ünlü cümlesini hatırlatıyor. Augustinus (2010: 373-374), zamanı herkesin bildiğini, yakından tanıdığını söyler ama zamanın ne demek olduğu sorulduğunda ise cevabın imkânsızlığını vurgular: “Hiç kimse bana sormazsa biliyorum da, biri sorup da ona açıklama yapmam gerektiğinde bilmiyorum”. Zaman üzerine bu düşüncesi, kendi “ben”ini tanımaya çalışan ama bunu başaramadığını düşünen Augustinus’un içinde bulunduğu çıkmazı yansıtır (Kennedy, 2003: 174).

türlerin ve yazım tekniklerinin bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkan melez (hybrid) yapılar, kesin çizgilerle şekillenecek tanımları geçersiz kılmaktadır (Smith ve Watson, 2010: 8). Örneğin *Yaz Zamanı (Summertime)* adlı romanında J. M. Coetzee, ölmüş yazar ‘John Coetzee’nin biyografisini hazırlayan bir yazarı anlatarak türlerin normlarıyla oynar ve kurgu ile otobiyografi arasında yapabileceğimiz en basit ayrımı bile bulanıklaştırır (14). Bir tür olarak otobiyografiyi ele alsak bile, karşımızda oldukça özgür ve belirsiz bir yazın türü buluruz çünkü “nicel açıdan, sınırı belirlenmemiştir, gönlünüzce uzatıp kısaltabilirsiniz; nitel açıdan, ne kesin kurallar doğrultusunda benimsenmiş bir biçimi vardır, ne içeriği sınırlanmıştır” (Yücel, 1999: 189).

Paul de Man, çok tartışılan “Şekil-sizlik Olarak Otobiyografi” (“Autobiography as De-facement”) adlı makalesinde otobiyografiyi “tür” olarak ele almanın yanlışlığına değinir; de Man’a göre otobiyografi, “bir tür ya da yöntem değildir; bir anlamda bütün metinlerde gerçekleşen bir okuma ya da anlama edimidir” (de Man, 1979: 921). De Man, yazarın kendisini özne olarak sunduğu bütün yazın eserlerinde dilsel bir açmazın tekrarlandığını söyler (L. Anderson, 2001: 12). Yazarın bize gösterdiği öznenin bütünlüklü yapısı dilsel bir yanılsamadır, metnin kendisi dışında bir gerçekliğe sahip değildir (Sarlo, 2012: 26). Bize sunulan ben, metinsel bir bendir, bir maskedir; “de Man otobiyografiyi (benin kendi kendine atıfta bulunması) *prosopoeia* ile, yani sözü bir ölüye, orada olmayan birine, hareketsiz bir nesneye, hayvana, doğanın bedenlenmesine veren bir mecazla” tanımlayarak anlatıdaki deneyimi “retorik bir mamul” olarak değerlendirir; çünkü otobiyografideki benin sesi, aynı zamanda bir mecazın sesidir (27). Mecazın metinlerdeki retorik kullanımını anladığımız zaman, de Man’a göre mahrum kaldığımız şeyin yaşam olmadığını da anlarız; mahrum kaldığımız asıl şey, eksik olarak

kavradığımız bir dünyanın şekli ve algısıdır: “Otobiyografi, zihnin bizzat nedeni olduğu bir şekilsizliği maskeler” (de Man, 1979: 930).

Roland Barthes 1968 yılında “yazarın ölümü”nü ilan ettiğinde, yazarı anlamın kaynağı olarak gören anlayışa öznenin dilsel şekillenişini göstererek karşı çıkar; zira özne, sözcüklerin arasında bir gösterenden (signifier) daha fazla bir şey olarak görülmemektedir (L. Anderson, 2001: 14). Başta Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes ve Jacques Lacan olmak üzere birçok eleştirmen, öznenin metinsel bir parçadan başka bir şey olmadığını söyleyerek kurgusal bir öznenin varlığını öne sürerler (Olney, 1980: 22). Mesela de Man ve Derrida için herhangi bir hakikati temsil edebilecek bir özne mümkün değildir; “konuşan özne bir maskedir ya da imzadır” (Sarlo, 2012: 28-29).

Otobiyografinin dille ilişkisinin ön plana çıkarılması ve öznenin yapısının sorgulanması, otobiyografiye farklı açılardan bakmamızı sağlaması açısından oldukça önemlidir (L. Anderson, 2001: 16). Örneğin Barthes, otobiyografisi *Roland Barthes*'da (*Roland Barthes by Roland Barthes*, 1977) türe hâkim olan anlayışlara karşıt bir metin ortaya koyarak geleneksel otobiyografileri yeniden düşünmemizi sağlar (70). Kitabın hemen başında yer alan not, öznenin kurgusal boyutunu ortaya koyar: “Bütün bunlar bir roman kişisi tarafından söylenmiş gibi kabul edilmelidir” (Barthes, 2006: 11). Barthes'ın kitabını geleneksel otobiyografilerden ayıran en büyük farklardan biri de öznenin anlatımında birinci tekil şahıs kullanımının bir yana bırakılması ve birçok farklı özne konumuna olanak sağlanmasıdır: Tüm metin boyunca ‘o’, ‘R. B.’, ‘sen’ ve ‘ben’ sözcükleri birbirlerinin yerine gelişigüzel kullanılarak yazar ile metin arasındaki uzaklık vurgulanmış olur, bütünlüklü bir özne yapısına karşıt bir tavır sergilenir (L. Anderson, 2001: 70). Ayrıca metnin alfabetik sıra ile yazılması, özneyi önceden belirlenmiş bir temelden yoksun bırakır (71). Barthes, bu tercihini şöyle açıklar: “... Alfabetik düzen her şeyi siler, her

türlü kökeni bastırır. Belki, kimi parçalar yer yer yakınlıktan, benzerlikten dolayı birbirini izliyor gibidir; ama önemli olan, bu küçük ağların birleşmemiş olmasıdır, kitabın yapısı, anlamı olacak bir tek ve büyük ağa kaymamalarıdır” (Barthes, 2006: 172). Otobiyografiden bütünlüklü, tek bir ağ içerisinden sunulan bir hakikat beklemek ve bu hakikate güvenmek çok mümkün değildir.

Otobiyografide güvenemeyeceğimiz başka bir unsur da belleğimizdir; zira “bellek, dışardan doğruluğu tam olarak saptanamayan öznel bir kanıt biçimidir” ve ancak öznenin velayetinde kendi varlığını onaylar (Smith ve Watson, 2010: 7). Stefan Zweig da belleğin otobiyografideki önemine değinerek, belleğin sürekli değişen ve “arzularımızın biçim ve rengini” alan güvenilmez yapısına dikkat çeker:

Gerçeğe sadık kalmak için duyduğumuz o tutkulu niyet, o kararlı istek bile, daha başında, şu inkâr edilemez gerçek nedeniyle imkânsızdır: Gerçeği bilebilecek güvenilir bir organımız yoktur, otobiyografimizi anlatmaya başlamadan önce gerçekten yaşanmış şeyler konusunda hafızamız bizi yanıltır. Çünkü hafızamız, her şeyin tarihi açısından güvenilir ve değişmez bir şekilde yazıya geçirildiği, her olayın adım adım, hayatımızdaki tüm gerçeklerin belgeleriyle birlikte saklandığı bir kalem odası değildir. Bizim hafıza dediğimiz şey, kanımızla beslenen ve onun dalgaları altında kalan, tüm değişim ve dönüşümlerden etkilenen canlı bir organdır ve kesinlikle, geçmişe ait duyguların doğal halinin ilk kokusunun ve en eski biçiminin korunduğu bir buzdolabı, bir saklama aygıtı değildir (Zweig, 2012: 11).

Bellekle ilişkimiz asla pasif bir ilişki değildir; geçmiş, sürekli bugünün bakış açısından anlatılır. Bu bağlamda anlatıcı, belleğin hem yaratıcısı/denetleyicisi hem de belleğin düzenini bozan yegâne kişidir (Smith ve Watson, 2010: 22). Otobiyografi yazarı öyküsünü anlatırken bu öyküye yeni öyküler katmak, daha önceden anımsadıklarını unutmak, belleğinde kalanları değiştirebilmek ya da hiç yaşanmamış olayları ekleyebilmek gibi birçok farklı edimi yansıtır (Göle, 2009: 27).

“Belleğin kırılğan gücü, içinde geçmişi korumaya çalıştığımız nesnelere gibi, bizi biçimlendirmeye katkıda bulunmuş olan birçok olayı bizden gizlese de, bize kim olduğumuza ve neler yaşadığımızı dair genel bir duygu verir” (Schacter, 2010: 457-458). Bellek, tutarlı öyküler anlatmamıza olanak tanır; inançlarımızı, tahminlerimizi, kendimizi bu öykülerin içine katarız. Bu öyküler, “geçmişten bize kalan tek şeydir ve bu yüzden de kendimizi nasıl gördüğümüzü ve gerçekleştirdiğimiz eylemleri etkin bir biçimde belirlerler” (458)

Bellek ve dil, otobiyografi yazarına çözülmesi imkânsız sorunlar yaratsa da yazarın kendi yaşamına dair kurduğu anlatının olmazsa olmaz koşullarını sağlarlar. Otobiyografide kurulan anlatı yanılısamalarla, belleğimizin güvenilmez yapısıyla ya da çarpıttığımız anılarla meydana gelerek benliğimizin bir parçasını oluşturur; zira bir şekilde hepimiz kendi otobiyografimizi yazarız ve “anlatının asıl işlevi kendimizi tanımlamaya” çalışarak üzerimize “tutarlı bir kılıf” dikmemize olanak sağlamasıdır (Göle, 2009: 27). Paul John Eakin’e göre anlatılarımız sayesinde kimliğimizin şekillenmesine tanıklık ederiz. Kimliğimizin oluşumu, günlük yaşamımızda bilinçli bir şekilde gözlemleyebileceğimiz bir süreç değildir; günlerimizi, anlarımızı yaşadıkları biçimde muhafaza edemeyiz. “Aradığımız bilgiden bizi ayıran bir boşluk veya kopukluk her zaman mevcuttur” (Eakin, 1999: x-xi). Otobiyografilerimizi oluşturarak, sabit olmayan, sürekli değişen kimliklerimizi kaydetmeye çalışırız (20). Bir başka deyişle, kişi “kendi portresi”ni yaratmaya çalışır. Her otobiyografi, anlattığı yaşamın bir parçası olarak yaşamdan bir anlam çıkarmaya uğraşır ve otobiyografinin kendisi de yaşamda bir anlama dönüşür (Gusdorf, 1980: 43).

II. BÖLÜM: SİNEMA VE OTOBİYOGRAFİ

İlk bölümde de ele alındığı gibi günümüzde otobiyografi sadece yazın eserleriyle sınırlı değildir; bir müzik parçasından bir filme kadar insanın kendini dile getirdiği birçok biçimin (form), otobiyografi olarak adlandırıldığı söylenebilir. Ayrıca internetin de kişilerin kendi hayatlarına ve düşüncelerine dair bir şeyler paylaşabilecekleri önemli bir ortam haline geldiği yadsınamaz. Bugün Facebook, Youtube, My Space, blog yazıları, vb. gibi örnekler yeni medya olanakları aracılığıyla görsel benlik sunumu (self-presentation) ve öz anlatıların (self-narration) kendilerine sıklıkla yer bulduğu ortamlardan bazılarıdır (Smith ve Watson, 2010: 167). Günümüzde gelişmiş teknolojik olanaklar sayesinde film ve video diğer iletişim biçimleri arasında önemli bir yer edinmiştir. Daha önce de ifade edildiği gibi otobiyografi en genel anlamıyla insanın kendisini/evreni keşfetme ve anlamlandırma sürecinin bir ürünüdür. Dolayısıyla otobiyografi için seçilen ortam, sözlü ya da yazılı olabileceği gibi görsel, görsel-işitsel de olabilir.

Otobiyografinin yazın bağlamında tartışmalı olan pek çok temel ögesi (hakikat, anlatı ve anlatıcı, bellek, benlik, vb. ögeler), düşünsel ve eleştirel yaklaşımlar ve toplumsal dinamikler değiştikçe farklı açılardan ele alınmıştır. Bugün tek bir otobiyografi tanımı yapmak ya da tek bir türden bahsetmek imkânsızdır¹⁷. Yazının bin yıllara yayılan geçmişi, otobiyografik ürünlerin hem sayıca çokluğuna, hem de nitelik açısından olgunlaşmasına olanak tanımıştır. Bu anlamda otobiyografiler ya da otobiyografik ürünler üzerine yapılan eleştirel çalışmaların ve tartışmaların yazın alanında önemli yer tuttuğunu söyleyebiliriz.

¹⁷ Smith ve Watson (2010), *Reading Autobiography* adlı çalışmalarında yaşam yazımı (life writing) başlığı altında toplanabilecek, aralarında ekobiyografi, hapishane anlatıları, şiirsel otobiyografi, etnik yaşam anlatıları, seyahat anlatıları, sporcu günceleri, savaş anıları, tanıklık, mektup ve sözlü tarihin de bulunduğu elli iki türün varlığından bahsederler.

Otobiyografinin sadece yazın anlamında bile sınırlarını belirlemek güçtür. Otobiyografi kavramının üzerinde fikir birliğine varılmış tek bir tanımın olmadığı ve bir “tür” olup olmadığı meselesinin de tartışıldığı söylenebilir.

Sinema, yüzyılı henüz aşan tarihiyle kendine ait bir dil oluşturma açısından hala gelişim ve değişim içindedir, yazına kıyasla yakın bir geçmişe sahiptir. Bu sebeple otobiyografiyi sinema açısından ele alan çalışmalar yazın alanında olduğu kadar kapsamlı değildir.

Otobiyografi kavramı, sinema bağlamında yazın alanında olduğu gibi değişken ve sınırları belirsiz bir olgu olarak karşımıza çıkar. Hatta pek çok akademik çalışmada, hakkında yazılan filmlerin hangi ölçütlere göre otobiyografik olarak adlandırıldığına dair net bir sınırlandırma yapılmamaktadır (Curtis, 2006: 41). Rekin Teksoy (2012), Sinema Terimleri Sözlüğünde otobiyografik filmi şöyle tanımlar: “Yönetmenin kendi yaşamöyküsünden ve deneyimlerinden yola çıkarak çektiği film” (171). Bu tanım çok açık ve net görünmektedir ancak “bir filmde otobiyografik olanı meydana getiren unsurların ne olduğunu tanımlamak çok basit değildir” (Smith ve Watson, 2010: 179).

Ayrıca sinema ve otobiyografi konusunu ele alan pek çok çalışmada “filmisel” (filmic) ve yazınsal otobiyografinin birbirlerinden nasıl farklılık gösterdiği konusuna da kesin bir cevap verilmemektedir (Curtis, 2006: 41). Otobiyografik film, ev videoları (home-video), video günlükler (video-diary), deneysel filmler, avangart filmler, otobiyografik belgeseller ve hatta kurmaca filmlere kadar geniş bir yelpazeye yayılan bir olgu olarak karşımıza çıkabilir. Bu anlamda tartışmanın çerçevesini sınırlandırmak, “otobiyografik film nedir?” sorusunu yanıtlamak özellikle filmin yaratıcısının, yani yönetmenin, filmde anlatıcı ya da başkişi olarak filmde yer almadığı durumlarda çetrefilli

bir hale gelir. Çünkü yazında, geleneksel anlamda otobiyografi yazarı, eserin hem yaratıcısı, hem anlatıcısı hem de hayatı esere konu olan kişidir. Bu nedenle yazarın kişisel varlığı, eserde çok güçlü bir biçimde hissedebilir. Ayrıca bir yazın eseri bireysel iken, film ise kolektif bir üründür. Filmin senaryo yazım aşamasında, çekim aşamasında ve çekim sonrasında, üretim süreçlerinin her birinde pek çok insan çalışmaktadır. Dolayısıyla sinemanın kolektif bir üretim olması “otobiyografik film ya da filmsel otobiyografi nedir?” sorusuna cevap vermeyi güçleştiren unsurlardan biri olarak görülmektedir. Bu bağlamda sinemayı “otobiyografik edimle nasıl ilişkilendirebiliriz?” (Rugg, 2006: vii) sorusu meselenin merkezine yerleşmektedir.

II.1. Elizabeth Bruss’ın Sinemada Otobiyografiye Bakışı

Yazın kuramcısı Elizabeth Bruss’ın (1980) “Eye for I: Making and Unmaking the Autobiography in Film” adlı makalesi, sinema ve otobiyografi ya da sinemada otobiyografi konusunu ele alan pek çok çalışmanın, tartışmanın çıkış noktası olmuştur. Bruss’ın çalışması sinema ve otobiyografi ilişkisine dair birçok temel problemi ele alır. Bu anlamda pek çok akademisyen ve eleştirmen sinemada otobiyografi konusunu ele alırken Bruss’ın çalışmasına muhakkak değinmektedir.

Bruss, sinemanın bir anlatı sanatı olarak gelişimiyle otobiyografinin geleneksel biçiminin ve işlevinin yeni bir şeye dönüşmekte olduğunu öne sürer.

Eğer film ve video, bizim kaydetmek, bilgilendirmek ve eğlendirmek için başlıca araçlarımız olarak yazının yerine geçerse, ve eğer [...] otobiyografinin gerçek bir sinemasal karşılığı yoksa, o zaman son dört yüzyıldır bildiğimiz anlamıyla otobiyografik edimin giderek daha fazla muğlaklaşacağı ve sonunda da yok olacağı söylenebilir (1980: 297).

David Lavery’e göre (1987), Bruss, böylesi bir değişimi olumsuz karşılamaz ya da “otobiyografinin yasını tutmaz”; aksine, devam etmekte olan bu değişimin otobiyografi

açısından bir kayıp olmadığını düşünür. Michael Renov (2004), Bruss'ın yukarıda aktarmaya çalıştığımız kaygılarına bir anlamda cevap verir ve Bruss'a göre daha olumlu bir tablo çizer. Renov, özellikle sinema ve videonun insanın kendisine ilişkin anlayışını ve bunu gösterme şekilleri üzerindeki etkisinin önemli olduğunu ve bu nedenle otobiyografiye yeni bir soluk getirdiğini belirtir:

Benim otobiyografiye dair tavrım, onu tehlike altındaki bir tür olarak ele almaktan ziyade, yeni bir yaşam belirtisi olarak görmek olacaktır. Otobiyografi, tüm dünyada yönetmenler tarafından üstlenilen yaratıcı bir girişim zeminidir ki bu zemin, kendimiz hakkında ne düşündüğümüzü ve kendimizi kendimiz için¹⁸ ya da başkaları için sunma biçimlerini değiştirip dönüştürmektedir (Renov, 2004: 111).

Sinemasal otobiyografinin mümkün olup olmadığı konusuna eğilen Bruss, otobiyografinin sinemasal karşılığının sorunlu olduğunu öne sürer. Bruss, sinemada ve yazı dilinde üretim ve alımlama süreçlerini düzenleyen varsayımların birbirlerinden neden bu kadar farklı olduklarını ve ayrıca öz-imlemenin (self-reference) ve bireyselliğin bu pratiklerden birinde tamamen kökleşmiş olmasına rağmen diğerinde durumun neden böyle olmadığını irdeler. Dil ve sinema açısından otobiyografinin ne ifade ettiği; otobiyografinin bir ortamdan diğer ortama aktarımını engelleyen film yapma ve izleme pratikleri etrafında hangi anlayışların inşa edildiği gibi meselelerin önemli olduğunu belirtir (1980: 297). Sinematik otobiyografinin muhtemel iki akıbetle karşı karşıya kalacağını iddia eden Bruss: 1) filmlerde otobiyografik söyleme yönelik çabaların, sinemanın görünüşteki nesneliliğinden ve kaçınılmaz gerçekçiliğinden ötürü, biyografiden ayırt edilemez hale geleceğini, 2) nesnellikten kaçınmaya yönelik bir tutumun ise otobiyografikten ziyade neredeyse dışavurumcu bir çaba olacağını ifade eder.

¹⁸ Yazarın vurgusudur.

Bruss, otobiyografiyi sadece edebiyat ve dil temelli bir yaklaşımla ele aldığı ve bu açıdan ulaştığı sonuçların sorunlu olduğu gerekçesiyle pek çok eleştiriye maruz kalmıştır. Bruss'ın makalesine yönelik en sert eleştirilerden biri David E. James'ten gelmiştir. Sinema ve otobiyografi üzerine yapılan çalışmaların 1970'lerin sonlarına doğru daha başlangıç aşamasında iken Bruss'ın “talihsiz” çalışmasıyla yanlış bir yöne sürüklendiğini ya da diğer bir ifadeyle hedefinden şaştığını söyler. Bruss'ın konuya pek hâkim olmadan “modası geçmiş” bir otobiyografik özne kavramı ortaya koyduğunu ve film dilinin yazarlık (authorship) olgusunu yansıtacak yeterliliğe sahip olmadığı gibi bir varsayıma ulaştığını öne sürer. Genel olarak akademik sinema çalışmalarının çoğu gibi Bruss'ın çalışmasının da ticari sinema dışındaki (non-industrial) örneklerden ve akademi dışı çalışmalardan bihaber olduğunu ifade eder (Curtis, 2006: 42-43'te belirtildiği üzere). Çok eleştirilmesine rağmen, bazı eleştirmen ve akademisyenler Bruss'ın makalesinin bazı noktalarda ufuk açıcı olduğunu belirtmekte ve bu çalışmayı, tartışma zemini yaratması açısından önemli bulmaktadırlar. Lavery (1987), Bruss'ın yazınsal tarafgirliğini gizlemeyi pek başaramadığını belirtir. Bruss, sinemanın, konuştuğumuz dilden daha farklı işleyen bir üretim ve alımlama süreci olduğunu yeterince vurgulamamaktadır.

Linda Haverty Rugg, “sinemasal yaşam anlatılarının” (cinematic life-narratives) otobiyografiye ilişkin geleneksel beklentileri pek çok açıdan karşılamadığını ve bunun doğal olduğunu belirtir. Çünkü “her şeyden önce film görseldir, yazı değildir” (Rugg, 2001: 72). James Monaco, sinemanın bir dil olmadığını ancak bir dil *gibi* olduğunu ve bu nedenle dil araştırmalarında kullanılan bazı yöntemlerin film çalışmaları için de kullanışlı olabileceğini belirtir. Lakin film geleneksel anlamda bir dil olmadığı için dilbilimsel kavramları birebir uygulamanın yanıltıcı olabileceğini söyler (Monaco, 2001:

153). Bruss'ın, sinemada otobiyografiyi ele alırken dil ve edebiyat temelli bir yaklaşım sergilemesi, çalışmasının en çok eleştirilen yönü olmuştur.

Sinemanın, daha çok dil ve yazınla ilişkilendirdiğimiz öz-gözlem (self-observation) ve öz-değerlendirme (self-analysis) kapasitesine sahip olmadığı savından hareketle Bruss, otobiyografik “ben”in (“I”) yazılı metinden filme bütünlüğü bozulmadan taşınamayacağını öne sürer; “ben” için bir “göz” yoksa¹⁹ “ben kavramı” ve öznelliğe dair çıkardığımız sonuçlar tartışmalı olduğunu ekler.

Bruss'a göre otobiyografik film mevzu bahis olduğunda ele alınması gereken pek çok problem vardır. Bruss, sinema ve otobiyografi tartışmasına bireysellik ve öznellik vurgusuyla başlar. Dil, aynı kişinin, hem konuşan olmasına hem de gönderme yapılan kişi konumunda bulunmasına olanak sağlar. “Ben” (I) zamiri eş zamanlı olarak konuşma ediminin öznesini ve söylenen cümlenin öznesini işaret eder (300). Bu özdeşlik, otobiyografik edim açısından kritiktir. Yönümüzü, dilden daha farklı varsayımlarla düzenlenen sinemaya çevirdiğimizde, bu dengenin ne kadar hassas olduğu ortaya çıkar (301). Bir metnin otobiyografi olarak adlandırabilmesi için belirli ölçütler öne süren Bruss, klasik otobiyografiye tür değerini veren üç parametreden bahseder. Sinemanın, otobiyografinin genel olarak kabul gören (canonical) bu üç parametresini alt üst ettiğini söyler: hakikat değeri (truth-value), edim değeri (act-value) ve özdeşlik değeri (identity-value) (299-300).

¹⁹ “... if there is no “eye” for “I”? İngilizce’de ben zamiri (I) ve göz (eye) kelimeleri sesteştir. Bruss, kelimelerin bu özelliğinden yararlanarak söz oyunu yapmıştır.

II.1.1. Hakikat Değeri

Bruss, yukarıda bahsi geçen üç ölçüt içinde hakikat değerinin en az sorun çıkardığını ancak yine de bu durumun bile yazınla kıyaslanamayacağını öne sürer. Bruss, görüntülerin, eklemleme gücünden yoksun olduklarını ve dolayısıyla dilde cümlelerin sunduğu gibi seçicilik sunmadıklarını ifade eder. Görüntülerin seçiciliğe sahip olmadığını vurgulamak için şöyle bir örnek verir: “Suçlunun elindeki silahı mı, yoksa silahı tutan suçluyu mu fark etmemiz gerekir?” (302). Bruss, böylesi bir ayrımı yazılı bir metinde kolaylıkla yapabileceğimizi ancak filmde bunun daha zor olduğunu öne sürer.

Filmde planlar hız/tempo, kompozisyon, ışık, odak vb. açılardan farklılık/çeşitlilik gösterebilirler, ancak bu farklılıkların hiçbiri sabit bir anlam (fixed significance) içermez (303). Christian Metz (2012), bir planın diğer planlarla olan dizisel karşıtlığı sayesinde bir anlama sahip olabildiklerini söyler. “Çünkü bunlar sonsuz sayıda olabilirler, oysa bir sözcük her zaman için az ya da çok belli bir ya da birden çok anlambilimsel alana ait olabilmektedir” (112). Bruss’ın “planların sabit bir anlam içermemesi”nden kastettiği şey, Metz’in öne sürdüğü fikirle örtüşür. Çünkü Metz’in dediği gibi, “bir plan seyirciye sonsuz sayıda bilgi verir” (112). Bu bağlamda Bruss, “Suçlunun elindeki silahı mı, yoksa silahı tutan suçluyu mu fark etmemiz gerekir?” örneğini, sinemanın otobiyografik hakikat değerini sekteye uğratması açısından vurgular. Böyle bir durumun otobiyografik bir film yönetmeni açısından, “muhtemelen vurguların yersiz ve iddiaların yanlış olabileceği anlamına geleceğini” öne sürer (302).

Burada Smith ve Watson’ın otobiyografide hakikat meselesine dair fikirlerine değinmekte fayda olabilir. Otobiyografik bir metindeki herhangi bir ifade, yanlış ya da çarpıtılmış olsa bile metnin yaratıcısına aittir. Otobiyografiye kanıtlanması ya da doğrulanması gereken bir hikâye olarak bakmamak gerekir. Zira otobiyografiye okuyucu

/izleyici ve metnin yazarı (ya da yönetmen) arasında meydana gelen bir diyalog ya da öznelerarası (intersubjective) bir süreç olarak yaklaşılabilir (2010: 15). Böyle bir yaklaşımın da “hakikat” olarak adlandırdığımız şeyin şartlarını yeniden tanımladığını ifade ederler. Otobiyografinin, öznelerarası bir iletişim biçimi ya da anlayış olduğunu ve bu bağlamda hakikat (truth) ve sahtelik (falsehood) gibi değerlendirme biçimlerinin dışında kaldığını belirtirler (Smith ve Watson, 2010: 16-17).

Bruss’a göre “geleneksel ifade biçimlerimiz olan keder ya da inancı, konuşma edimimize benzeyen bir şekilde filmleştirmek imkânsızdır (1980: 303). Bruss, sinemayı bir ifade biçimi ve edim değeri olarak algılayışımızın, dile kıyasla daha zayıf olduğunu vurgular. Sinemada yaratım sürecinde araya giren kameranın teknik ve mekanik doğasının, otobiyografik öğeleri bozduğunu ve böylece filmin kişisel olanı gösterme yetisinin de zayıfladığını öne sürer (Bruss, 1980: 303).

Bruss’ın sinemaya otobiyografik bir edim olarak kuşkulu yaklaşması kameranın kişiselliği zayıflattığı iddiasından kaynaklanır. Dolayısıyla “otomatik olanın otobiyografik olanı bozduğunu” (303) belirtir. Filmin inandırıcılık değeri, insan müdahalesinden bağımsız olması şartına, diğer bir ifadeyle bir makinenin yani kameranın ürünü olmasına bağlıdır.

Bilgi kuramı çerçevesinde bakıldığında filmdeki temsil, algılayan kişinin algıladığı ve kopyalamaya çalıştığı nesne ile sınırlıdır. Kamera bu süreci, insanın bozucu müdahalesine ihtiyaç duymadan ve insanın dikkatsiz bakışlarından bağımsız olarak kopyalamayı otomatikleştirir ve mükemmelleştirir. Ancak kameranın bu otomatik üretimi çaba gerektirdiğinden algılayan kişinin, kameranın ürettiği şeyi yeniden ürettiğine dair izlenimi sorunlu hale gelir (305).

Bruss, kameranın aynı zamanda samimiyet ve öznellik algısına zarar verdiğini öne sürer. Bruss’ın, yaklaşımı Rudolf Arnheim’ı akla getirir. Arnheim’in “argümanının

özü, sinemanın gerçekliği yeniden üretmeye daha da yakınlaştıkça yönetmenin kendi ürününü yaratabileceği daha dar bir alanın kalmasıdır” (Monaco, 2001: 375). Thomas Elsaesser & Hagener (2010), *Film Kuramı* adlı kitabında Arnheim’in bir sanat olarak sinemayı nasıl ele aldığına dair yaklaşımını aktarır.

Eğer film izleyiciyi dünyayla tam bir duyusal, yani uzamsal, renkli ve akustik karşılaşmayla etkileyecek olsa, bu durumda film gerçeklikten ayrılamaz ve sonuç olarak onun mekanik bir ikizinden/katlanmasından başka bir şey olamaz. Bu çoğaltma işlemi sanat statüsüne ulaşamaz çünkü sanat [...] etkin insan katılımını önvarsayar ki bu dahil olma durumu, bir makine tarafından üretilemez. Bu perspektife göre, sanat olarak film, sanatçının yaratıcı müdahalesine yaslanır, mekanik çoğaltma ise yalnızca onun üretim aracı olarak hizmet görür (44-45’te belirtildiği üzere).

Arnheim’in, “film üretimine çok dar bir bakış açısıyla yaklaşması ve filmin algılanışının özgürleştirici ve karmaşık yapısını hesaba katmaması”na (Monaco, 2001: 375) benzer bir şekilde Bruss’in temel problemlerinden biri daha çok filmin üretim biçimine odaklanmış olmasıdır. Bruss, otobiyografik bir edim olarak sinemanın/filmin izleyici tarafından nasıl algılandığı meselesine pek eğilmez.

II.1. 2. Edim Değeri

Edim değeri otobiyografiyi, yazarın kişisel bir ediminin (performance) ürünü olarak kabul etmeyi ifade eder. “Otobiyografi kişisel bir edim, bir eylemdir; o eylemden sorumlu kişinin karakterini ve eylemin nasıl gerçekleştiğini örneklendirir (Bruss, 1980: 300). Bu durumu dolaysız olarak ifade etmekte sinema daha fazla sorunla karşılaşır: İmgedeki öz-temsili (self-representation) için benimsenen anlatımın izleri, öznenin iletmek istediği sahiciliğin ve gerçekliğin etkilerini zayıflatma eğilimindedir (Bellour, 1989: 7).

Bruss, çalışmasında, filmin otobiyografi açısından son derece önemli olan edim değerini sekteye uğrattığını öne sürer. Otobiyografi, bir yazın ürünü olarak ele alındığında dilin kuralları tek bir kaynağa işaret ederken (Bruss, 1980: 304), sinemada ise üretimin ayrı aşamalarında farklı rollere sahip pek çok insan söz konusudur. Kişi tek başına, senaryo yazarı, yönetmen, kameraman, set tasarımcısı, ışık ve ses teknisyeni ve editör olsa bile sonuçta ortaya çıkan üründe, klasik anlamda özne bütünlüğünden bahsetmek zordur (304). Bu bağlamda Bruss, auteur ve yazarın (author) aynı şeyi ifade etmediğini söyler. Yazarların, üretim aşamasında tamamen kendi kabiliyetleriyle baş başa olduklarını, auteur yönetmenlerin ise görevlerini devredebildiği ve üretim aşamasında birlikte çalıştığı insanları denetlediğini belirtir. Bir filmi değerlendirirken filmdeki her öğeyi tek bir kaynağın/yaratıcının ürünü olarak ele alamayacağımızı ya da otobiyografi yazarının, metnin dokusunda kişisel olarak varlığını hissettiğimiz gibi filmde bunu bekleyemeyeceğimizi ifade eder.

Bruss'a göre sinemanın mekanik doğası o kadar güçlüdür ki bir yönetmen normlara uymadığı takdirde "özgün" olarak adlandırılır. "Her metnin bir yazarı olduğunu varsayalım ancak bir auteur'ün varlığına ancak kompozisyonda tuhaf ya da istisnai bir şey olduğunda itibar ederiz" (306). Bruss otobiyografik edimin, aynı anda dışavurumcu ve betimleyici olması gerektiğini belirtir. Bruss'a göre hakikatin, bir yansımadan ziyade bir inşa olarak ele alındığı dilde bu iki özellik birbirlerini dışlamaz ve bu yüzden otobiyografi yazarının, *shansen* (in propria persona) ilettiği ifadelerin kimi zaman çarpıtılmış, muğlak ya da doğrulanamayan ifadeler olabileceklerini hemen fark edemeyiz. Oysaki sinemada (filmde) dışavurumcu/anlatımcı ve betimleyici planların/çekimlerin dildekinden farklı olarak birbirini dışlayan nitelikte olduğunu, bir diğer deyişle aynı anda bir arada bulunmalarının pek mümkün görünmediğini ifade eder. Bu bağlamda Cocteau'nun

Testament'ı gibi “gerçeküstü ve stilize” (stylized) bir filmin “kişisel” olarak değerlendirildiğini ifade eden Bruss için “bir film ne kadar çok otobiyografi yazarının kişisel bakışını yansıtırsa, o kişinin hiç bozulmamış bir kaydı ya da temsili olduğunu o kadar az iddia edebilir” (306).

Bruss, sinemanın geleneksel anlamda “kişisel” olgusunu dil kadar ifade edemeyeceğine ilişkin fikrini “öznel kamera” (subjective camera) kavramını tartışarak örneklendirmeye çalışır. Bruss’a göre yönetmen, “öznel kamera yakınlık, açı, odaklanma ve hareketlilik gibi öğelerden istifade ederek varlığını hissettirebilir; ancak bunlar, konuşmacının (speaker) öznel konumu ve bununla ilişkili olarak “temel meselesini” (subject matter) tanımlayan edimsel dizilerin yerine tam olarak geçemez (306). Sinemada “birinci şahıs anlatıcı” kullanmaya yönelik önemli çabalardan biri olarak Robert Montgomery’nin *The Lady in the Lake* (1947) (Göldeki Kadın) filmini örnek verir²⁰. Filmin “kelimenin tam anlamıyla başkarakterin bakış açısıyla” çekildiğini ve bunu gerçekleştirmek için yönetmenin kamerayı göğsüne sabitlediğini aktaran Bruss, sonuçta ortaya çıkan şeyin pek de yönetmenin umduğu gibi olmadığını belirtir.

II.1.3. Özdeşlik Değeri

Bruss, özdeşlik değerini ise otobiyografide yazarın, anlatıcının ve başkişinin tek ve aynı olması gerçeğinden hareketle açıklar. Bruss’a göre sinematik özneyi belirsiz hale getiren diğer bir etken de filmde “özdeşlik-değeri”nin yokluğudur. Diğer bir ifadeyle kişi aynı anda hem kameranın arkasında hem de önünde olamaz.

²⁰ Bruss’ın filmi nitelerken kullandığı sıfat “notorious”dur. Bu kelime Türkçe’de “adı çıkmış, kötü şöhretli” gibi anlamlara gelmektedir.

Öznelliğin ve konunun uyumu – klasik otobiyografinin ihtiyaç duyduğu yazarın ima edilen kimliği, anlatıcı ve ana karakter – film tarafından adeta paramparça edilmiştir; otobiyografik benlik çürür, filme çekilen (tamamen görünen; kaydedilen ve yansıtılan) ve filmi çeken (tamamen gizli; kameranın arkasında kalan) kişinin nerdeyse birbirlerinden farklı olarak niteleyebileceğimiz öğelerine bölünür (Bruss, 1980: 297).

Ancak otobiyografik “ben”, çok katmanlı bir olgu olarak ele alınabilir. Örneğin Sidonie Smith ve Julia Watson’ a göre (2010), otobiyografik “ben” (I), farklı katmanlardan oluşan bir yapıdır. Bu açıdan ele alınırsa Bruss’ın ileri sürdüğü “özdeşlik” sadece sinemada değil yazında da gerçekleşmesi zor bir durumdur. Rugg’a göre, eğer kalıplaşmış tür (genre) tanımlarını kabul edersek Bruss’ın bahsettiği bu bölünmüş “ben” aşılabilir bir zorluk olarak görülebilir. Diğer taraftan da bu durum, *benin* (self) kendisiyle olan ilişkisi, sanatçının ürünü/eseri ile ilişkisi, öznenin doğası ve öznelarasılık (intersubjectivity) gibi kavramlarla yeni bir bakış sağlayabilir (Rugg, 2006: xi-xii).

Bir otobiyografi okuyucusunun daha en başından konuşan/anlatan kişinin “öznel filtresinden süzölmüş” bir betimlemeyle karşı karşıya kalacağını belirten Bruss, ancak otobiyografik bir filmin, izleyicide, yönetmenin dolaylı ve gerçek görüntüsünü görme beklentisi yarattığını söyler. Fakat film, ironik bir biçimde aynı kişinin, aynı anda hem ekrandaki suret hem de o sureti çeken kişi olmasına engel olur (1980: 308). Tek bir auteur’ün hem filmin yaratıcısı olduğu hem de bizzat kendisinin filmde bulunduğu örneklerin varlığından söz eden Bruss, yine de bu filmleri “özdeşlik-değeri” açısından sorunlu bulur. Film çeken kişinin, ekrandaki görüntüsü onu özne konumundan, algılanan nesne konumuna getirir ki bunun da “şiddetli bir vertigo” oluşturduğunu ve beraberinde kontrolün kimsede olmadığı hissi yarattığını ifade eder. “Belki de bütün geleneksel sözel edimimizin geçici olarak bozulduğu bir zamandayız ve bu sinemasal öznenin, hiç

kimseye ait olmadığını kabul etmek zorunda kalıyoruz” (309). Bruss’ın tartıştığı diğer bir nokta da anlatıcı ses (narrating voice) olgusudur. Eylem zamanı ve kip kullanımı gibi özellikler açısından dildeki birinci tekil anlatıma benzemesine rağmen, anlatıcı sese dayanarak bir filmin otobiyografik olarak adlandırılmayacağını ifade eder.

Daha önce ifade edildiği gibi Bruss, yönetmenin aynı anda hem kameranın önünde hem de arkasında olamayacağı gerçeğinden hareketle, filmin otobiyografinin önemli ölçütlerinden biri olan özdeşlik değerini de sorunlu bir hale getirdiğini ifade etmiştir. Bruss’tan hareketle Raymond Bellour, özdeşlik-değerine ilişkin şunları söyler: “Sinemada gören “ben” ve görülen/algılanan “ben” arasında kapanması neredeyse imkânsız bir uçurum vardır. Sinemada özne ya çok belirgindir ya da hiç yoktur. Öznellik, nesnellik/objektif önünde kaybolur²¹ (Bellour, 1989: 7-8). “Sinemada alımlama (reception) olgusunun tam da altını çizdiği şey, hem özne ve hem de nesne bütünlüğü açısından bu belirsizliktir: Ben kavramı ve öteki arasındaki netlik otobiyografinin ön koşulu ise, böylesi bir belirsizlik filmsel otobiyografiyi savunulamaz hale getirecektir” (Curtis, 2006: 48).

Bruss’a göre sinemanın kimlik (identity), benlik (selfhood) ve bireysellik (individuality) gibi nosyonlarda değişikliğe sebep olduğu açıktır. Ancak bu değişikliğin sonuçta ne gibi bir biçim alacağı ya da ne kadar kalıcı olup olmayacağı belirsizdir (1980: 318). Roland Barthes’ın “Yazarın Ölümü”nü (1968) ilan etmesi, Foucault’nun “Yazar Nedir?” (1969) sorusu yazarlık ya da bir eserin yaratıcısı olma konusu ve özne kavramlarını tartışmaya açmış ve bu tartışmalar otobiyografiyi kuramsallaştırma çabalarını büyük oranda etkilemiştir. Böyle bir atmosferin sonucunda Bruss, sağlam/güvenilir bir öznenin yokluğunda sinemada “kişisel” olgusuna şüpheyile yaklaşır.

²¹ Fransızca’da, *l’objectif* sözcüğü hem nesnellik hem de kamera objektifi anlamına gelmektedir (yazarın açıklaması).

Bruss'a göre, sinemanın, algılayan öznenin, diğer bir deyişle yönetmenin, bütünlüğüne de meydan okuduğu açıktır. "Sinemanın gözü" denilen olgunun ta kendisinin sahneleme, ışıklandırma ve kurgu gibi öğelerden oluşan bir yapı olduğunu ve dolayısıyla, burada bahsedilen öznenin zaman ve mekân bütünlüğünden sıyrıldığını belirtir. Bruss, böylesi bir özgürlüğün, çok katmanlılığın ve devingenliğin mekanik bir yardım olmaksızın gerçekleşemeyeceğini iddia eder. Bu yüzden "sinematik öznenin, sinematik aygıtta üstün gelemeyeceğini" (Bruss, 1980: 319) öne sürer.

Bruss, sinemanın, karmaşık teknolojiler ve girift sosyal bağlarla biçimlenen kültürün bütün çelişkilerini paylaşmakta ya da bunlara eklemeliğini belirtmekte ve tartışmasının merkezine öznellik, kişisellik ya da bireysellik gibi meseleleri koymaktadır. Ancak bunların sadece sinemaya özgü olmadığını, bir bütün olarak "mekanik yeniden üretim çağı"nda karşı karşıya kaldığımız en temel sorunlardan birkaçı olduğunu eklemektedir (1980: 320). Bruss, sinema ve video gibi ortamların otobiyografi üzerindeki etkilerini anlamlandırabilmenin önemini vurgular²².

Film ve videonun popülerliğini sağlayan ana etmen, bizimle ve ortak dünyamızla kurdukları ilişkinin bize bir şekilde tanıdık gelmesidir; yerini aldıkları dilsel ve yazınsal edimlerle kıyaslandığında, yaşam biçimimize daha yakındırlar – özellikle de otobiyografi. Bize bir anlam ifade etmeleri gerekir, yoksa onları anlamamız asla mümkün olmaz (Bruss, 1980: 320).

Otobiyografinin sinemada ne ifade ettiği ve izleyicilerin otobiyografik bir filmi nasıl algıladığı konuları bugün hala tartışılan meselelerdendir. Curtis (2006: 49), Bruss'ın kaygılarını paylaşır ve izleyicilerin bir filmi otobiyografi olarak nasıl anlamlandırdıklarını ya da algıladıklarını zamanın göstereceğini ifade eder.

²² Bruss, bu makaleyi 1980'de yazdığından tartışması sinema ve video ile sınırlıdır.

II.2. Sinema, Otobiyografi ve *Auteur*'lük

Geleneksel anlamda otobiyografi yazarı denilince aklımıza anılarını, kendi hayatına dair öznel ve kişisel bakış açısını “boş bir kâğıda” yazmaya çalışan “tek bir yazar” (Rugg, 2001: 72) gelir. Ancak sinemada durum farklıdır. Bir film, her ne kadar yönetmenin adı ile anılsa da sadece tek bir kişinin ürünü değildir. Bu nedenle, sinemanın öz-temsili (self-representation) aracı olarak kullanılmasına yönelik itirazların/eleştirilerin, *auteur*'lük kavramı etrafında biçimlenmesinin çok şaşırtıcı olmadığı belirtilebilir (72). Bir *auteur*'ün belirgin “sinemasal imzası” çoğu zaman otobiyografik olarak değerlendirilir. Bu nedenle Federico Fellini ve François Truffaut'dan, Werner Herzog, Spike Lee ve Jane Campion'a kadar pek çok yönetmenin, filmlerinde öznelliği ve kişiselliği etkili bir biçimde yansıttıklarını söylemek mümkündür (Smith ve Watson, 2010: 179). David Lavery'e göre “Federico Fellini gibi otobiyografiyi sinemanın merkezine oturtan kimi sanatçılar, muhteşem filmler yapıyor ve belki de sadece otobiyografi aracılığıyla ulaşabilecekleri bir bilgeliği bize sunabiliyorlar” (Lavery, 1987: para. 9). Bu bağlamda sinema ve otobiyografi ilişkisine dair tartışmaların çoğunlukla *auteur*'ler üzerinden şekillenmektedir. Bu açıdan ele alındığında, *auteur*'lerin, “kişisel”, “öznel” ve “otobiyografik” ifadeleriyle anılmaları çok şaşırtıcı olmaz. *Auteur* yaklaşımı, “romantik bir deha olarak sanatçı”²³

²³ Romantik sanat anlayışını ilk defa sistemli bir estetik kuramı haline sokan Eugène Véron, [...] sanatçının bir dahi olduğunu, eserin şiddetli ve derin etkisinin, yaratıcısının kişiliğinde bulunduğunu söyler (Moran, 2003: 103). “Kısacası eserin değeri sanatçının değerinden doğar. Sanatçının sahip olduğu özelliklerin ve melekelerin izlerini taşıdığı içindir ki eser bizi çeker ve büyüler” (Moran, 2003: 103'te belirtildiği üzere). Bu bağlamda ele alındığında “La Politique des Auteurs'ün arkasında romantik estetik” (Büker, 2010: 280) olduğu söylenebilir.

Ancak kimi eleştirmenlere göre, endüstriyel ve kolektif koşullarda üretilen/yapılan bir sanat olan sinemayı böyle bir bakışla değerlendirilmesi, bir *auteur*'ün bu koşulları aşabilecek biri olarak ele alınması, kısmen geriye dönük bir adım (retrogressive step) olarak görülmüştür. Ancak *auteur* politikasının, o dönemde

kavramı tartışmasını yeni bir ortama taşımış ve buna bağlı olarak sinemasal otobiyografi (ya da sinemasal otobiyografi yazarı) fikri mümkün olabilmiştir (Rugg, 2001: 72). Böylece, kendi çocukluklarından izler taşıyan, hatta bazı durumlarda açıkça otobiyografik filmler yapan Godard, Truffaut, Fellini ve Bergman gibi yönetmenlerin auteur'ler olarak ortaya çıkışına tanık olduğumuz söylenebilir (72).

Alexandre Astruc, 1948'de yazdığı "Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem" (The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo) adlı makalesinde "sinemanın yavaş yavaş kendine ait bir dil geliştirdiğini" ifade eder. Astruc'un bu bağlamda dil sözcüğüne yüklediği anlam, "bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade ettiği ya da saplantılarını aktardığı bir biçim" (Astruc, 2010: 22) olmasıdır. Bu nedenle bu yeni sinema çağını "kamera-kalem" olarak adlandırır. "Yönetmenlik artık bir sahneyi gösterme ve sunma aracı olmaktan çıkarak gerçek bir yazma eylemine dönüşür. Bir yazar nasıl kalemi ile yazıyorsa, bir film yönetmeni/yaratıcısı da aynı şeyi kamerasıyla yapar" (25). Astruc'un bu ifadeleri sinemanın değişen dilinin daha kişisel hale geldiğini belirtmesi açısından önemlidir. Bir yazarın kalemini kullanarak yaptığını, yönetmenin kamerasıyla gerçekleştirdiğini belirten Astruc'un sinemaya ilişkin düşünceleri özellikle *Cahiers du Cinéma* dergisinde yazan eleştirmenler üzerinde etkili olmuştur²⁴.

egemen olan ve büyük oranda tematik ya da sosyolojik temelli eleştirel yaklaşımlardan ziyade, sinemasal kaygıları merkezine alan bir eleştirel yaklaşım sunduğu söylenebilir. Auteur yaklaşımı, film eleştirisinin odağına auteur'ün biçim ve içerik açısından tutarlılığını ve auteur'ün kişiliğini koymuştur (Hillier, 2007: 149).

²⁴ Ayrıca II. Dünya Savaşı sırasında yasak olan Amerikan filmlerinin, savaşın bitip Alman işgalinin sona ermesiyle, Fransa'ya girebilmesi, genç Fransızların bol bol Hollywood filmi izlemelerine yol açmış ve bu filmler özellikle *Cahiers du Cinéma* dergisi eleştirmenlerini çok etkilemiştir. Tekrar tekrar izlenen çok sayıda Amerikan filmi, bu eleştirmenlerin filmler arasında karşılaştırma yapmalarını sağlar ve yönetmenlerin tarzlarını, bu tarzların farklılıklarını görmelerine yardımcı olur. Bu eleştirmenler, Hollywood'un ticari stüdyo sisteminin katı kuralları içinde bile, bazı yönetmenlerin kendilerine özgü anlatım biçimleri geliştirdiklerini

François Truffaut'nun 1954'te yayımlanan "Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim" isimli makalesi *Cahiers du Cinéma*'da bir dönüm noktası olmuştur. Bu makale ile Truffaut, "genç Fransız eleştirmenler için yükselen bir çılgılık haline gelen auteur politikasını" (Monaco, 2001: 388) geliştirir. Ardından 1957'de yazdığı bir yazıda yönetmenin "kişiselliği"nden hareketle, filmi, otobiyografik bir romana benzetir:

Yarının filmi bana otobiyografik bir romandan çok daha kişisel görünüyor, tıpkı bir itiraf ve günlük gibi. Yönetmenler kendilerini ilk ağızdan ifade edecekler ve başlarından geçenlerle aralarında bir bağ kuracaklar [...] Yarının filmi kendisini yaratana benzeyecek ve yönetmenlerin arkadaşlarının sayısı seyircilerin sayısıyla orantılı olacak. Yarının filmi bir sevgi edimi olacak (Truffaut, 1985: 19).

Truffaut'nun bu ifadeleri, ilk bakışta sanatsal yaratımda "yaratıcı deha" nosyonuna yaslanan romantik bir bakış açısı gibi algılanabilir²⁵. Ancak Truffaut burada yönetmenin seyirci ile iletişime geçmesine değinir; yönetmenin filmleriyle kendi benliğini, yaşamını yansıtarak seyirci ile ilişki kurduğunu ifade eder (Rugg, 2014: 3).

fark ederler. "İşte bu farkına varış onları heyecanlandırır ve 'La Politique des Auteurs' diye bir görüş geliştirirler. Astruc'ten öğrendikleri gibi, bazı sanatçıların kendi öykülerini, kendi dilleriyle, farklı biçimde anlatmalarının sinemada mümkün olduğunu ve bunu başaran yönetmenler bulunduğunu ileri sürerler" (Kuyucak Esen, 2013: 37). Bu gelişmeler ışığında *Cahiers du Cinéma* dergisinde yazan eleştirmenlerin ortaya koyduğu Auteur Politikası (La Politique des Auteurs) anlayışı gündeme gelmiştir.

²⁵ Bazin'e göre, Auteur Politikası savunucuları, eserin yaratıcısını o kadar vurgularlar ki neredeyse yönetmenden bir kült yaratmaya varırlar (Bazin, 1985: 257). Bazin, sanatçının/yönetmenin bireyselliğinin önemini kabul eder ancak sanatçının dehasını, içinde bulunduğu tarihsel ve toplumsal bağlamdan ya da teknik altyapısından bağımsız değerlendirmenin mümkün olamayacağını ifade eder (251). Bazin'e göre sinemadaki sanatsal yaratım diğer sanatlara nazaran daha belirsiz, daha kırılgandır ve auteur politikasını bu açıdan sinema için oldukça önemli görür. Ancak Bazin auteur politikası ile ilgili en büyük çekincesini de hemen söylemekten kaçınmaz: Auteur ön plana çıktığında film kolaylıkla ikinci plana düşebilir. Bu yüzden de auteur yaklaşımı, sinemaya dair diğer yaklaşımlarla birlikte kullanılmalı, desteklenmeli ve filmlerin sanatsal nitelikleri vurgulanmalıdır (258).

Daha önce de bahsettiğimiz gibi sinemada otobiyografi olgusuna dair tartışmalarda auteur'lük kavramına sıklıkla vurgu yapılmasına rağmen auteur'lük, sinema ve otobiyografi ilişkisini kapsamlı bir şekilde ele alan çalışmalar sayıca azdır. Bu bağlamda daha önce de fikirlerine yer verdiğimiz Linda Haverty Rugg'ın 2014 yılında yayımlanan *Self-Projection: The Director's Image in Art Cinema* isimli çalışması bu alanda yapılmış en kapsamlı çalışma olma niteliği taşır.

Rugg'a göre sinemada "ben" in temsil edilmesi başkalarının (aktörler, teknisyenler ve seyirci gibi) yardımıyla, katılımıyla gerçekleşir ve yönetmen "ben" in yaratılmasında "kolektif, uzlaşmaya dayalı, çok sesli" edime ulaşmaya çalışır (Rugg, 2014: 8). Rugg da, Susanna Egan (1999), G. Thomas Couser (2009), Sidonie Smith ve Julia Watson (2010) ve Paul J. Eakin (1999) gibi yazınsal otobiyografi kuramcılarında benzer bir yaklaşımla, otobiyografide kimlik (identity) ve kendilik (selfhood) gibi olguların öznelarası (intersubjective) doğasını vurgular. Buradan hareketle, "kendilik" mefhumunun, başkalarının varlığı aracılığıyla ya da diğer bir ifade ile ilişkisel olarak şekillenmesinin sadece sinemaya özgü bir durum olmadığı ifade edilebilir. Bu bağlamda Rugg'ın önerdiği "öz-izdüşümü" (self-projection) kavramı, yaşam öyküsüne ve "ben" in temsiline dayanan yazınsal bağlamdan, sinemasal araçların (aktörler, sinematografi, ekran) yönetmeni seyirciye ulaştıran bağlamına geçer (Rugg, 2010: 10-11).

Ancak Rugg'a göre belli bir yönetmenin ismi (Bergman ya da Fellini gibi) o yönetmene dair tanıdık bir imge oluştursa da "film ile yönetmenler arasındaki bağlantı kopmaya, yeniden kurulmaya ve tekrar kopmaya eğilimlidir" ve bu koşullar da akla hemen şu soruyu getirir: Hangi filmde otobiyografik film olarak bahsedebiliriz? (11-12). Rugg, sinema ve otobiyografi ilişkisinin giriftliği/karmaşıklığını bazı auteur'lerin filmleri üzerinden örneklerle açıklamaya çalışır.

Örneğin Louis Malle’ın *Au revoir les enfants* (1987) isimli filminin sonunda kimliği belli olmayan, görünmeyen bir erkek sesi, filmde anlatılanların kendi çocukluğuna dair gerçekten yaşanmış bir öyküye dayandığını söyler. Böyle bir bilgi, filmin içinde seyirciye pek bir şey ifade etmese de film üzerine yazılan yazılar, DVD versiyonunda yer alan söyleşiler filmdeki öykünün Malle’ın çocukluğuna dayandığını açıklar; böylece bu bilgi, seyircinin filmdeki sesi herhangi bir beden ile ilişkilendirmesine engel olarak yönetmenin bedenini, sesini duyumsamasına olanak tanır. “Film, otobiyografiktir ancak otobiyografi olarak adlandırılmaz; Malle’ın yaşamına dair bir öyküdür, ama tüm yaşamını aktaran bir öykü değildir” (Rugg, 2014: 12).

Pedro Almadóvar ve Woody Allen gibi kimi auteur’ler de filmlerinin otobiyografik olarak değerlendirilmesine karşı çıkarlar. Örneğin Woody Allen’ın *Annie Hall* (1977) filmi de konusu ve Allen’nın yaşamıyla gösterdiği benzerlikler nedeniyle otobiyografik bir film olarak değerlendirilir ancak Allen söyleşilerde filmin otobiyografik olmadığını söyler. Pedro Almadóvar ise, *Kötü Eğitim* (2004) adlı filminin çok kişisel bir film olsa da tam olarak otobiyografik olmadığını ifade eder: “Filmim otobiyografiktir ama daha derin bir anlamda: Karakterlerin arkasında ben varım ama yaşamının öyküsünü anlatmıyorum” (Rugg, 2014: 14’te belirtildiği üzere).

Bir yönetmenin açık bir şekilde filmindeki anlatının otobiyografik olduğunu kabul etmesi de bu karmaşıklığı gidermez. Örneğin *Dokument Fanny och Alexander* (1986) belgeselinde Bergman’ın ara başlıklarından/bölümlerinden birinde şöyle der: “Çocukluğumdan birkaç anıyı tekrar yaratmaya çalıştım”. Bu yazıdan sonra Bergman’ın *Fanny ve Alexander* (1982) filminin açılış sahnesini yönetirken görürüz. Bu belgesel sahne arkası görüntüleri ile filmin bir tür açıklaması/yorumu ya da diğer bir ifadeyle filmin metin-ötesi olarak değerlendirilebilir. Belgeseldeki referanslar olmadan da *Fanny ve*

Alexander'ı izlemek mümkündür. Ancak belgeseli izlemek, *Fanny ve Alexander*'ın bizzat Bergman hakkında olduğunu daha net fark etmemize neden olur. Daha önce de örnek verdiğimiz gibi belgeseldeki ara başlıklar da Bergman ve Alexander arasındaki ilişkiyi gösterir. Ancak filmdeki hikâyenin 1907'de geçmesi, Alexander'ın sadece bir kız kardeşinin olması ve hem annesi hem de babasının tiyatrocunun olmaları gibi unsurlar Bergman'ın yaşam öyküsüyle tam olarak örtüşmez. Ayrıca filmdeki gerçeküstü öğeler de Alexander'ı Bergman'la özdeşleştirmeyi zorlaştıran bir yapıdadır (16).

Rugg'a göre bütün bu zorluklara karşın auteur filmlerde kişiselleştirilmiş bir sinemasal öznenin inşası, bir takım otobiyografik öge ve ifade biçimleriyle sunulur ve seyirci çoğu zaman bu özneyi rahatlıkla tanıyabilir. Öz-izdüşüm aracılığıyla ifade edilen özneyi, yönetmenin imzasını oluşturan bazı estetik öğeler ve anlatı yapıları gibi stratejiler yardımıyla seyirci ayırt etmeyi başarabilir. Başka filmlerde de yönetmen, seyircinin karşısına ya kendisi olarak geçer ya da kurgusal bir karakterin kimliğine bürünür. Başka bir strateji de sürekli aynı oyuncu ya da oyuncularını filmlerde oynatmaktır. Sinemanın kendisinin filmlerde bir referans olarak kullanılması, seyrettiğimiz filmin bir film olduğunu duyumsatılması yönetmenin varlığını açığa vurur (9-10).

Otobiyografi, özellikle auteur filmlerde Rugg'ın da belirttiği gibi birçok farklı biçimde karşımıza çıkar ve yönetmenin/auteur'ün otobiyografik biçemi, seyircinin rahatlıkla tanıyabileceği bir imza yaratır. Bu kişisel bakış/imza, her şeyden önce kişinin kendini tanıma arzusunun bir dışavurumudur. *Amarcord* (Federico Fellini, 1974), *Fanny och Alexander* (*Fanny and Alexander*, Ingmar Bergman, 1982); *Hope and Glory* (John Boorman, 1987) ve *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, Italy, 1988) filmlerinden *Distant Voices, Still Lives* (Terence Davies, 1988), *Jacquot de Nantes* (Agnes Varda, 1991) *Caro Diario*'a (*Dear Diary*, Nanni Moretti, Italy, 1994) kadar birçok çalışmada

birbirlerinden ne kadar farklı olursa olsunlar görülebilecek ortak yön, her yönetmenin kişisel anılarını anlatma isteği, “çoğu zaman bastırılmış, sıklıkla acı veren anılarını” anlama edimidir ve bu edim asla “hoş, güven verici bir nostaljik yolculuk” değildir (Everett, 2005b: 109).

Terence Davies için de geçmiş nostaljik bir yolculuk değildir ve bir sonraki bölümde de ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi Davies, geçmişiyile, korkularıyla yüzleşmek, geçmişe bir anlam vermek amacıyla otobiyografiye yönelir.

III. BÖLÜM: TERENCE DAVIES ve OTOBİYOGRAFI

Terence Davies'in sinemasında otobiyografik öğeler çok önemli bir yer tutmaktadır. Bu nedenle Davies'in filmleri sinema ve otobiyografi ilişkisine dair zengin bir malzeme sunmaktadır. Davies, filmlerinde kişisel tarihinden, bizzat kendi belleğinden ve aile fertlerinin anlattıkları hikâyelerden beslenmektedir. İlk dönem filmlerinin senaryolarını ve bu filmlere ilişkin notlarını topladığı *A Modest Pageant* adlı kitabının önsözünde film yapmaya başlama sebebinin aile tarihini ve çektiği acılarını anlatma, geçmişi anlamlandırma, kişisel korkularını keşfetme ve Katolikliğin yıkıcı doğasını mercek altına alma ihtiyacından kaynaklandığını belirtir (Davies, 1992: xi).

1945'te Liverpool'da doğan Terence Davies, savaş sonrası zor koşulların ağır bastığı 1950'lilerin İngiltere'sinde büyüyen bir kuşağın parçasıdır. Davies, yedisi hayatta kalan on kardeşin en küçüğüdür. Katolik, işçi sınıfından bir ailede büyüyen Davies, ilk ve orta öğrenimini Liverpool'daki Katolik okulunda tamamlamıştır. 15 yaşında okulu bitirdikten sonra 12 yıl boyunca bir nakliyat şirketinde ve daha sonra bir muhasebe firmasında büro elemanı olarak çalışmıştır. Daha sonra amatör olarak tiyatroya başlamış ve 1971'de Coventry Tiyatro Okulu'na (Coventry Drama School) katılmıştır. İlk kısa filmi *Children*'i (1976) çektiğinde hala tiyatro okulunda öğrenci olan Davies, bu filmi, British Film Institute'den aldığı £8500 destekle çeker. Bu film Davies'e Ulusal Sinema Okulu'nun (National Film School) kapısını açar. Diğer filmlerini, *Madonna and Child* (1980) ve *Death and Transfiguration* (1983)²⁶, bu okulda öğrenci iken tamamlar. Bu üç kısa film daha sonra 1984'te *The Terence Davies Trilogy* (Terence Davies Üçlemesi) ismiyle izleyiciye sunulmuştur. *Trilogy*'nin ardından profesyonel olarak sinemaya başlayan

²⁶ Bu film, Terence Davies'in mezuniyet filmidir.

Davies'e asıl ününü getiren film ise *Distant Voices, Still Lives* (1988)²⁷ olmuştur. *The Long Day Closes* (1992) filmiyle de "otobiyografi projesi"ni tamamlamıştır.

Davies, *Children, Modonna and Child* ve *Death and Transfiguration* isimli kısa filmleri ile başlayarak *Distant Voices, Still Lives* ve *The Long Day Closes* ile kendi çocukluğuna ve ailesine dayanan oldukça kişisel filmler yapmıştır. Ayrıca *Of Time and the City* (2008) adlı belgesel filmde Davies, doğduğu, 1950 ve 1960'larda çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği Liverpool'un izini şiirsel bir üslupla ve belge görüntüler yardımıyla sürer.

Davies'in filmleri iki ana başlıkta toplanabilir: 1. yukarıda bahsi geçen otobiyografik filmler: *Trilogy, Distant Voices, Still Lives* ve *The Long Day Closes* ve *Of time and the City*; 2. edebiyat uyarlamaları: *The Neon Bible* (1995), *The House of Mirth* (2000) ve *The Deep Blue Sea* (2011). Davies'in tüm filmlerinde, otobiyografinin belirleyici özelliklerinden biri olduğunu söylemek mümkündür. *The Neon Bible, The House of Mirth* ve *The Deep Blue Sea* bir anlamda Davies'in tamamen kişisel olandan uzaklaşma çabasını imlemesine rağmen, otobiyografik filmlerinde karşımıza çıkan konular, motifler, müzik sevgisi, bellek ve zaman gibi öğeler, uyarlama filmlerinde de yönetmenin imzası haline gelir.

Everett (2004), Lavery (1990) gibi eleştirmenlerce auteur olarak anılmasına rağmen Davies, bir söyleşisinde de belirttiği gibi, kendisini bir auteur olarak adlandırmaz (Dixon, 2001: 193). Ancak filmleri bir bütün olarak ele alındığında, hem içerik hem de biçem açısından tutarlılıklar göstermekte ve birlikte okundukları zaman daha bütünlüklü bir anlam ifade etmektedir. Buna ek olarak, "şimdiye kadar sadece kendi kişisel bakış

²⁷ *Distant Voices, Still Lives*, ilki 1986 ikincisi ise 1988'de tamamlan iki kısa film den olmuştur. Ancak bu iki film 1988'de *Distant Voices, Still Lives* ismiyle izleyiciye sunulmuştur.

açısını yansıtabileceği projelerde çalışması, Davies'e ayrıcalıklı bir konum kazandırır ve tıpkı Eric Rohmer gibi oldukça kişisel filmler yapmış; kendi bakışının yapımcıların, bütçenin ya da film çekim koşullarının arasında kaybolmasına izin vermemiştir (Dixon, 2001: 186). Filmlerinde sürekli karşımıza çıkan konular, motifler, teknikler ve tekrarlar bir anlamda yönetmenin imzası haline gelmektedir. Ayrıca, sadece otobiyografik filmlerinde değil, uyarılma filmlerinde de sinemasal anlatısından ödün vermemesi gibi nedenler onu bir auteur olarak adlandırmamıza olanak tanır.²⁸ Davies kendisini bir auteur olarak tanımlamaz fakat “iş birliğine inanıyorum, ancak filmde merkezi bir bakış açısı olmalı ve bu bakış da yönetmene ait olmalıdır” (Davies, 1992: xii) sözleriyle sinemasında kişiselliğe verdiği önemi ifade eder. Bu anlamda Davies'in adının bazı auteur'lerle birlikte anılması çok da şaşırtıcı gelmez. Örneğin Koresky (2008) Davies'in filmlerini, 80'lerin sonu 90'ların başında *Amarcord* sonrasının auteur geleneğini yansıtan Woody Allen'ın *Radio Days* (1987), John Boorman'ın *Hope and Glory* (1987) ve Bary Levinson'ın *Avalon* (1990) filmleriyle karşılaştırır ve özellikle Bergman'ın çocukluğunda yaşadığı dehşeti yansıtırken kullandığı soyut, avant-garde yapılarla Davies'in çalışmaları arasında benzerlikler bulur. Henderson da, Davies'in sinemasını şöyle değerlendirir:

Ingmar Bergman'ın kişisel sanat terapisi ile Hsiao-hsien Hou'nun biçimsel karmaşıklığını ve ailevi öykülerini, Tarkovsky'in *Ayna* filmindeki yakalanması zor, parçalanmış, serbest çağrışımlı belleğiyle birleştirirseniz Terence Davies'in estetiğine dair zor ama kusursuz bir tanıma sahip olursunuz (Henderson, 2011a: para.1).

²⁸ Geoffrey Nowell-Smith'e göre, auteur “kuramın gelişimi sırasında beliren can damarlarından biri şudur: Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışı yüzeyel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen... bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekenden ayırt etmeye yarar” (Wollen, 2008: 72'de belirtildiği üzere).

Davies'in filmleri ile yukarıda andığımız bu auteur'lerin eserleri arasında sadece biçem açısından değil, otobiyografik ya da kısmen otobiyografik olmaları açısından da benzerlikler bulunduğunu belirtmek gerekir.

Davies'in, otobiyografisi ya da belleği üzerinde ısrarı, filmlerinin anlatı yapılarını ve sinema estetiğinin temellerini belirleyen önemli unsurlardandır. Farklı zaman ve mekânların aralarında herhangi bir açıklama veya ipucu olmadan veya mantık sırası takip etmeden birbiri içine geçtiği parçalı anlatı yapıları; eksilteli anlatı kullanımı; filmsel zaman kullanımı; duraksamalar; “çerçeve içinde çerçeve” kullanımı; müziğin hem bir bellek tetikleyicisi hem de biçemin en belirgin unsurlarından biri olarak kullanılması gibi özellikler, Davies'in sinema estetiğinin temellerini oluşturan öğelerden bazılarıdır. Bunlar, bir anlamda “otobiyografik” bir sinemanın biçimsel olarak nasıl olabileceğini gösteren özellikler olarak ele alınabilir.

Everett, Terence Davies ile ilgili çalışmasında, otobiyografinin, “şimdiki kimliğin” (present identity) geçmiş aracılığıyla anlamlandırılma çabası olarak anlaşılması gerektiğini belirterek, Terence Davies'i yönetmen olarak değerlendirirken otobiyografinin bize nasıl bir çerçeve sunacağına ilişkin şunları söyler:

Otobiyografi, [...] geçmiş ve şimdiki “ben” (self) arasında sürekli değişen ilişkiyle, karmaşık, çok katmanlı hatırlama süreciyle ve bu sürecin zaman ve mekân aracılığıyla durmadan değişen bakış açılarıyla gösterilen, anlaşılması güç ve akışkan söylemiyle ilgidir. Ayrıca otobiyografi, bireyselliğin filmsel bir yapı olarak anlaşıldığı [...] bir söylemdir. Bu kısa açıklama bile, Davies'in çalışmalarının hangi değişkenlerle incelenebileceğini göstermekte ve onu uzun sayılabilecek film geleneği (en azından Jean Vigo'nun 1932 tarihli *Hal ve Gidiş Sıfır/ Zéro de conduite* filmine kadar uzanan) içerisine yerleştirecek bir yaklaşım sunmaktadır (Everett, 2004: 31).

Birinci bölümde James Olney'den aktarıldığı gibi sanatın ve bilhassa otobiyografinin en önemli niteliği kişinin kendisine dair bir kavrayışa ulaşmasına olanak sağlamasıdır. Kişi kendisini ve içinde bulunduğu evreni sürekli anlamlandırma çabası içerisinde. Terence Davies de ilk dönem filmlerinin (*Trilogy*, *Distant Voices*, *Still Lives* ve *The Long Day Closes*), böylesi bir anlamlandırma çabasının sonucu olduğunu belirtir:

Bu filmlerde yapmaya çalıştığım şey yaşamın - benim ve ailemin - karmaşasına bir düzen getirmektir. Zira cennetin altında sadece karmaşa vardır ve her film, tiyatro oyunu, şiir ya da her türlü sanatsal ifade biçimi bu karmaşaya bir düzen getirme girişiminden başka bir şey değildir. Ve bunu yapmayı asla başaramayız ya da sadece yüzeysel bir şekilde başarırız. Bu filmlerde yaşamın gizemini ve aynı zamanda yaşamın büyümesini anlamaya çalıştım (Davies, 1992a: xi).

Kişinin otobiyografisini yazması, çoğu zaman yaşamındaki radikal bir dönüşümün, örneğin yeni bir yaşama başlamasının ya da din değiştirmesinin sonucudur (Starobinski, 1980: 78). Davies'in yaşamındaki kaosa bir düzen getirme arayışı, Starobinski'nin düşüncesiyle örtüşür. Terence Davies açısından ele alınacak olursa bu dönüşüm, ilk olarak Katolik inancından vazgeçmesi ile başlamıştır; 22 yaşına kadar bir Katolik olmasının getirdiği kendini sorgulama ve inceleme zorunluluğu da Davies'in bir iç gözlem geliştirmesine olanak sağlamıştır. Özellikle kilisenin eşcinselliği bir günah olarak görmesi ve bir eşcinsel olarak, doğup büyüdüğü şehir olan Liverpool'da yaşamının getirdiği zorluklar Davies'i Liverpool'u terk etmek zorunda bırakır. Sanata olan düşkünlüğü, onu önce tiyatro okuluna ve oyunculuğa yönlendirir ve daha sonra sinema, kendi sanatını icra edeceği yegâne mecra olur. Bu açıdan da Davies için otobiyografi, kendini anlamlandırma sürecinin en temel olgusu olmuştur.

Bellek, otobiyografinin ayrılmaz bir parçasıdır ve Davies'in filmlerinin anlatı yapısının omurgasını oluşturur. Davies, bir söyleşisinde belleğe ilişkin şunları söyler:

Zamanın ve belleğin doğasına takıntılı bir şekilde ilgi duymaktayım. Birçok büyük şair bir şekilde bunu ele almaya çalışmıştır. Sanki birisi havuza bir çakıl taşı atıyor ve suyun bütün kıvrımları bu anılardan oluşuyor. Belleğin doğası çağrışımsaldır, düz bir çizgi üzerinde ilerlemez, duyguyla ilişkilidir. En yoğun anı hatırlarsınız, etrafındaki diğer şeyleri değil (J. Anderson, t.y.: para. 9).

Terence Davies'in belleğe dair yaptığı bu benzetme Proust'un "istemsiz belleği"ni akla getirir. Belleğin kendiliğinden gerçekleşen yapısı ve beden bu yapıdaki rolü oldukça önemlidir; *Kayıp Zamanın İzinde* boyunca, bir fiziksel duyunun istemsiz belleği tetiklediği birçok durumla karşılaşırız: "Çaya batırılmış bir madlenin tadı, eşit olmayan bir biçimde yapılmış kaldırım taşları üzerinde dengesizlik hissi, bir tabağa vuran bir kaşığın ya da borulardan akan suyun sesleri, dudaklara değen aşırı şekilde kolalı bir peçetenin dokunuşu..." (Whitehead, 2009: 104'te belirtildiği üzere). Davies'in filmlerinde tıpkı bu durumlar gibi bellek tetikleyicilerinin varlığından bahsedebiliriz. Mekân, ses ve müzik (özellikle dönemin popüler şarkıları ve radyo programları) kullanımı gibi öğeler çoğu zaman bellek tetikleyicileri işlevi görürler.

Geçmişten resimler" -anılar- kişinin düşüncelerinde çoğunlukla kendiliğinden oluşur. Kendi işimle meşgulken bir şey cereyan eder ve bir anı *elde ederim*. Ne zaman radyoda belli bir melodi çalsa, lisedeki öğrenci balosunun anısını tetikler. [...] Bir şey olur *şimdi* ve bir anı tetiklenir. Geçmişten ziyade gizemli, uçup giden şimdiye yaslanır anı ve şimdide olan şey önceden kestirilemez. Eldeki resim asla yeni bir evreye doğru ilerleyemez, kendisini ayrıntılı bir şekilde açıklamaz, üst üste yeniden ortaya çıktığında açıklığa kavuşmaz, zaman ilerledikçe aniden biter, hiçbir yere götürmez bizi. Hakikat bu resimlerde yer almaz, ama *arkalarında*. Resimler -savunma mekanizmasının bir parçası olarak- kişinin kendini keşfetmesini *önlemek* için ordadır (Mandel, 1980: 51).²⁹

²⁹ Metindeki vurgular yazara aittir.

Davies, bir söyleşide *Distant Voices, Still Lives* filminin biçimiyle ilgili bir soruya yanıt verirken şiirin ve özellikle T. S. Eliot'ın *Four Quartets* (Dört Kuartet) isimli çalışmasının yönetmen olarak üzerindeki etkisinden bahseder (Solomons, 2008b). *Four Quartets*'i “zamanın ve belleğin doğası hakkında” bir şiir olarak tanımlayan Davies, bize bir anlamda filmlerinde ele alınması gereken temel meselelere ilişkin ipucu verir. Davies'in üzerinde şiirin etkisini, özellikle gençliğinden beri sürekli okuduğu T.S. Eliot'ın şiirinde görebiliriz; özellikle ilk filmlerinden başlayarak çoğu çalışmasının temel harcı olmuş, zamanın ve belleğin akışkan yapısını takip etmiştir (Farley, 2006: 64). Eliot'ın *Four Quartets* isimli eserine olan sevgisini pek çok röportajda dile getiren Davies, otobiyografik filmlerini bu eserin “mütevazı bir versiyonu” (Hattenstone, 2000: para. 12) olarak değerlendirir.

Davies'in sinemasında zaman ve bellek, bireyin parçalara ayrılmış özüne ulaşmak için kullanılır ve özellikle ilk filmlerinde otobiyografinin de aracılığıyla içe bakışın anlatısına tanıklık ederiz (Koresky, 2008: para. 4). Davies, sık sık otobiyografik belleğin, kimliğinin yanı sıra eserlerinin de önemli bir parçası ve hatta merkezi olduğunu açıkça ifade etmektedir. Bu bağlamda bellekle ilişkili olmaları açısından Davies'in filmlerinde zaman, mekân, ses ve müzik kullanımlarının ele alınması gereken önemli konulardır.

III.1. Terence Davies Sinemasında Mekân ve Bellek

İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey, varlığın durağanlık kazandığı mekânlar içindeki bir dizi bağlanmalardır yalnızca; geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile, yitirilen zamanın peşine düştüğünde, zamanın akışını “durdurmak” isteyen varlığın. Mekân,

peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar.

– Gaston Bachelard

Dış mekânı içsel öznelğin bir metaforu olarak ele almamıza yardımcı olan bellek, Davies’in biçimini daha iyi anlamamıza olanak sağlar; zira Davies’in çalışmalarının çoğunda mekânlar bellekle ilişkilidir ve filmdeki anlamın önemli bir parçasını oluşturur. (Everett, 2004: 25).

Davies’in filmlerinde –özellikle *Distant Voices*, *Still Lives* ve *The Long Day Closes*’ta- ev, filmlerin merkezindedir ve başlı başına bir karakter gibi resmedilir. Davies, çocukluğu ve ilk gençlik yıllarını geçirdiği evin kendisi için ifade ettiği anlamı şu sözlerle aktarır: “Evimizi seviyorum. *Hiçbir şeyimiz* yoktu, her şey dökülüyordu, ama evimizi gerçekten seviyordum, çünkü babam öldükten sonra orda gerçekten çok mutluyduk. [...] ev ailemizin bir üyesi gibiydi” (Farley, 2006: 23’te belirtildiği üzere). Bachelard için “...ev, bizim dünyadaki köşemizdir. [...] ilk evrenimizdir” (1996: 32) Davies için, doğduğu ve büyüdüğü evin de böyle bir niteliği vardır. Davies, otobiyografik romanı *Hallelujah Now*’da, büyüdüğü evdeki sıradan bir sabahı anlatır:

Lift up your hearts sessizce çalışıyor radyoda. [...] Ve ev yaşamın içine karışmaya başlıyor. Gri ışık ortadan kayboluyor ve yağmur biraz dinliyor. Kibrit çakılıyor ve gaz alevi cup diye yanıyor ve yaşamın içine tıslıyor [...] annem kapının kilidini açıyor ve sokağın her iki yanına da bakıyor, yağmurun içinde gözlerini kısıyor, kollarının ön kısmına dolan su onun yumuşak pembe cildini ıslatıyor – sonra, sütü alarak ön kapıyı kapatıyor. Çocuklar kımıldamaya, uyanmaya başlıyor. Kızlar yataktan öksürerek kalkıyor. Annem uzun karanlık koridorun başında, yukardaki uzun karanlık merdivenlere ‘Eileen! Maisie! Helen!’ diye sesleniyor, sonra sarı, ıslak kızarmış ekmeğe bürünmüş ışığın içinden bana gülümseyerek arkadaki mutfığa dönüyor. [...] Burada önemli hiçbir şey olmuyor, koca dünyanın önemseyeceği bir şey yok, ama burası bizim küçük evrenimizin

merkezi, büyük bir ailenin küçük bir destanıdır. Mütevazı bir geçit törenidir”
(Davies, 1993: 49-51).

Distant Voices, Still Lives, yukarıda aktarılan pasajdaki görüntüye benzer bir şekilde başlar. Planda evin kapısı ve zemin kattaki penceresi vardır. Yağmur yağar. Radyoda (BBC) spiker hava raporunu okur. Anne kapıyı açar ve kapıya bırakılmış süt şişelerini içeri alır. İçeriye giren anne koridordaki merdivenlere doğru yönelip yukarı seslenir ve çerçeveden çıkar. Anne tekrar çerçeveye girene kadar sadece yarı karanlık koridor ve yukarı çıkan dar merdiven görünür. Anne tekrar çerçeveden çıkar ve sadece uyanan aile fertlerinin sesleri (birbirlerine günaydın derler...), radyo sesi duyulur ve merdivenler yine merkezdedir.



Resim 1ve 2: *Distant Voices, Still Lives*

William Maxwell, John Updike ve Henry James gibi otobiyografi yazarlarının bize sıklıkla gösterdikleri şeylerden biri, çocukların her zaman aile öykülerini gizlice dinlemeleridir; yemek masasının altı ya da merdivenler bu dinlemeler için en çok kullanılan mekânlardan sadece birkaçıdır (Eakin, 1999: 117). Davies de çocukluğunda aile

öykülerini dinlediği bu mekânlara filmlerinde yer ayırır. Davies, bu mekânların kendisi açısından ne ifade ettiğini şu sözlerle aktarır:

Çocukken oturma odasında, mutfakta, merdivenlerde çok zaman geçirdiğimi hatırlıyorum. Öyle hatırlıyorum. Yaptığım şey buydu. Yatak odasında bulunmak gibi tıpkı... canlı bir biçimde hatırlıyorum bunu... Eve girer girmez, merdivenleri görüyordunuz. Çünkü çok küçük bir evdi. Evin öyle olduğunu hatırlıyorum. Etrafa bakarak, ailemi dinleyerek çok zaman geçirdim (Everett, 2004: 203).



Resim 3 ve 4: *Distant Voices, Still Lives*

Trilogy'nin ilk filmi *Children*'da ev babanın hâkimiyet alanıdır. Babanın sebep olduğu baskı ve korku mekânın atmosferini belirleyen en önemli etkenlerdir. Babanın ölümüyle ev gittikçe yaşayan (yaşanan) bir yer haline gelir. Ancak babanın etkisi tamamen kaybolmamıştır. İkinci otobiyografik filmi olan *Distant Voices, Still Lives*'da Davies, *Trilogy*'de ele aldığı meselelerin bir kısmını - annesi ve babası ile olan ilişkisi, babasının uyguladığı şiddet, din ve eşcinselliğinin yarattığı suçluluk duygusu, vb. gibi- biraz daha genişletir ve devam ettirir. Bu filmde sadece babasının uyguladığı şiddeti göstermekle kalmaz, aynı zamanda onun ölümünden sonra ailenin “sarsıntıyı atlayamayan, hareketsizliğe ve sessizliğe gömülmüş” (Everett, 2004: 10) halini de gösterir.



Resim 5 ve 6: *Children*

*Trilogy*³⁰, de sürekli kapalı olan kapılar *Distant Voices, Still Lives*'da açılmaya başlamış ve ev yaşayan ve soluk alan bir yer haline gelmiştir. Bu değişim filmin ikinci bölümü *Still Lives*'da daha belirgindir. Davies bu değişimi şöyle açıklar: “Ve o öldükten sonra, [...] evimiz bir çekim merkezine dönüştü. Herkes geldi. Ev gerçekten de insanları kendisine çekmişti. Ve sonra annem yaşamaya başladı, hepimiz yaşamaya başladık” (Murphy, 2007: 106). *Distant Voices, Still Lives*'da önemli diğer bir mesele babasının ve annesinin kendisi açısından ne ifade ettiği ve onların kendisi üzerindeki etkileridir. Davies bu etkileri şöyle ifade eder: “Annemin kalıcı, değişmeyen varlığıyla babamın kalıcı, habis etkisi bir aradaydı” (Davies, 1992a: xi). Bu bağlamda babanın egemenliğinden kurtulan ev, annenin varlığıyla çevrelenmiştir. Ev artık korku ve şiddetin hissedildiği bir yer olmaktan çıkmıştır. Davies'in, annesi ile arasındaki derin bağı ve ona karşı sevgisini bütün filmlerinde yansıttığı söylenebilir. Ev, özellikle *Distant Voices, Still Lives* ve *The Long Day Closes*'ta anne ile birlikte nefes alır ve hatta anne ile özdeşleşmiştir. Evin içinde devamlı olarak bir şeylerle meşgul olan, evi derleyip toparlayan, temizleyen anne filmlerde

³⁰ *Trilogy*'nin birinci filmi olan *Children*'da kapı sadece baba öldükten sonra onu görmeye gelenler için ve daha sonra da cenaze evden çıkarılırken açık bırakılır.

pek konuşmamasına ya da merkezde görünmemesine rağmen aslında en önemli kişidir. Bunu, *Distant, Voices Still Lives*'da özellikle annenin çoğu zaman evin merkezi olarak ele alabileceğimiz şömine/ocakla birlikte gösterilmesinden ve ayrıca pek çok planda çerçevenin merkezinde yer almasına dayanarak söyleyebiliriz.

Davies, babasının ölümden sonra 7 ve 11 yaşları arasındaki dört yılın kendisi için mutluluk dönemi olduğunu belirtir: “Kalıcı bir coşkunun etkisi altındaydım. Mutluluktan hasta olmuştum.” (Murphy, 2007: 107). Bu yoğun mutluluk dönemi, *The Long Day Closes*'ta gösterilmiştir. Davies'le özdeşleştirebileceğimiz Bud için ev, annesinin sevgisi ile özdeşir ve bir sığınaktır. Onu dış dünyadan koruyan bir yerdir. Gününün büyük bir kısmını evin içinde annesini, ablalarını ve abisini izleyerek geçirir; pencerelerden dışarı bakar ya da kapı önündeki merdivenlerde sokağı izler. Bu dönem diğer taraftan Bud için bir yalnızlık dönemidir. Evin kapısı dışarı açılmıştır ancak Bud, hala evin korunaklı ortamından tam olarak ayrılamamıştır. Evin içinde, pencereden dışarı bakarken ya da girişteki basamaklarda oturup sokağı izlerken hep tek başınadır.

Kapı ve kapı eşiğinin Davies'in filmlerinde en sık tekrar eden motiflerden bazıları olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle *Distant Voices, Still Lives* ve *The Long Day Closes* başta olmak üzere bütün filmlerinde bunları görmek mümkündür. Örneğin yukarıda bahsettiğimiz filmlerin ilkinde komşulardan Doreen Mather, Maisie'nin bebeğini görmeye gelir ancak açık olan kapıdan içeri girmez kapı eşiğinde durur ve hafifçe kendi etrafında dönerek şarkı söyler. Yine aynı filmde başka bir sahnede hastanede yatan babanın birden bire kapıda belirmesi; Eileen ve Mickey'nin danstan döndükten sonra sigaralarını kapı önünde içmeleri; Eileen'nin düğününden ve Maisie'nin bebeğinin vaftizinden sonra komşuların, arkadaşların ve akrabaların sohbet etmeleri ve vedalaşmaları hep kapı önünde ya da kapı eşiğinde gerçekleşir.



Resim 7 ve 8: *Distant Voices, Still Lives*

Elsaesser & Hagener (2011), *Film Kuramı* adlı çalışmalarında sinemada bir motif olarak *kapının*, kavramsal olarak öneminden bahseder:

[...] Sinemanın merkezi bir motifi olarak kapı, filmin uzamsal ve anlatsal mantığını ön plana çıkaran bir dizi görsel ve kavramsal terimi zihinlerde uyandırması itibariyle faydalıdır. Ama aynı zamanda zengin bir metaforik çağrışımlar alanı da ekler. Kapı aynı zamanda, [...] bir filmdeki “dramatis persona” (karakterler) olarak işlev görebilir. Kapı yalnızca bir fiziksel mekândan diğerine geçişe işaret etmez, aynı zamanda ontolojik ya da zamansal bir alemde ötekine taşınma fikrini de çağırır (97-98).

“Merkezi bir motif” olarak kapı, *Distant Voices, Still Lives* ve *The Long Day Closes*'ta birkaç düzlemde işlev görür. Babanın ölümünün ardından dışarı açılan kapılar ailenin bir anlamda daha özgür ve rahat olduğunu gösterir. *The Long Day Closes*'ta bu işlevinin yanı sıra Bud'ın hayatında gerçekleşecek değişimlerin habercisi sayılabilir. Kapı, bu bağlamda Bud için eşik sayılabilir. Farkına varmaya başladığı cinselliğinin (eşcinselliğinin) verdiği suçluluk ve utanç duygusu ve ilkokuldan ortaokula geçişi, Bud için çocukluğun mutlu döneminin bitişini simgeler. Bu karşıtlık bilhassa Bud'ın pencerelerden sürekli dışarı izlemesi ile birlikte ele alındığında dikkat çekicidir. Kapı,

çocukluk masumiyetinin yitirmeye başladığını haber verir gibidir. Cinselliğinden duyduğu utanç ve farklı olmanın getirdiği yalıtılmışlık hissi pencere ile vurgulanır. Bud, izleyicidir bir anlamda. Dışarıda akan hayata tam olarak uyum sağlayamaz ve dışarıda kalır. Bud'ın kapılar ve çerçevelerle vurgulanan yalıtılmışlığı ve uyumsuzluğu, Davies'in hissettiği yalnızlıkla açıklanabilir:

Hayatın bir parçası olduğumu hissetmiyorum. Hep bir izleyiciymişim gibi hissettim kendimi. Çocukken çok önemli değildi bu durum çünkü pek farkında değildim. Sadece izlemekten ve dinlemekten memnundum. [...] Fakat şimdi kendimi hiçbir şeyin parçası gibi hissetmiyorum. Çoğu zaman da çok yalnız hissediyorum (Everett, 2004: 217).

Davies, çocukluğunda yalnızlığının ve yaşadığı dışarıda kalmışlık hissini pek farkında olmadığını belirtir. Ancak, filmde Davies'in persona'sı olarak gördüğümüz Bud, bu duyguların farkına varmaya başlamıştır. Örneğin arkadaşı Albie'nin, artık kendisiyle sinemaya gitmemesine üzülür. Dışarıda oyun oynayan çocukları izlediği, evin girişindeki merdivenlerde tek başına oynadığı ya da pencereden dışarıyı izlediği sahnelerde atmosfere hâkim olan duygu hüzdür. Filmde Bud'ın farkına varmaya başladığı bu duygular yönetmenin açıklamalarıyla çelişir gibi görünmektedir. Ancak bu tezatlık otobiyografik edimde belleğin rolüne dair bir şeyler söyler. Otobiyografinin, “geçmiş ben” ve “şimdiki ben” arasında ve çok katmanlı hatırlama süreci ile şekillenen yapısından daha önce de bahsetmiştik. Bu bağlamda ele alındığında Davies'in geçmişine bakışını belirleyen “şimdi”dir; bugünkü bilincidir.



Resim 9 ve 10: *The Long Day Closes*

The Long Day Closes'ta, kapı ve pencere eğretilmelerini filmin başlangıcı ile bağlantılı olarak düşünmek bu bağlamda çok daha geniş bir perspektif sağlayabilir. Film, yağmurlu, sıralı evlerin olduğu yıkık dökük bir sokak görüntüsüyle açılır. Kamera 90 derece sağa pan yaparak bu evlerden birinin kapısına yönelir ve merdivenleri görürüz. Bu evin filmde Bud'ın ve ailesinin oturduğu ev olduğunu anlarız. Harabe haline dönen evin görüntüsü, daha sonra tanık olacağımız mutlu ve güvenli bir çocukluk dönemi ile tezat oluşturur. Bu bağlamda "*The Long Day Closes* [...], çocukluğun kaybolan cennetini ve masumiyeti anlatır" (Davies, 1992a: xi). Ancak daha sonra 'zaman ve bellek' konularını ele alırken tartışacağımız gibi filmin anlatı yapısında öne çıkan unsur nostalji/geçmişe duyulan özlem değildir. Zamanın ve belleğin karmaşık doğası ve bunların Terence Davies açısından ne ifade ettikleridir önemli olan.

Eşik işlevinin yanı sıra kapı, Davies'in bir sanatçı olarak iç dünyasını izleyiciye açmasını da ifade eder. Barret Mandel'in ifadesiyle "otobiyografi edimi bize, sanatçının iç dünyasına bir kapı aralar ve sanatçının en derin gerçekliğine bir bakış atmamıza olanak sağlar" (Mandel, 1980: 69). Girişlerden, kapılardan oluşan filmde (*Distant Voices, Still Lives*) açılış planı, Davies'in ailesinin evinin ön girişini gösterir. Sondan bir önceki sahnede aynı girişte Tony ağlayarak durur; ve film boyunca kapılar, bir arayışı çağrıştıran

önemli görüntülerden oluşur. Bu görüntülerde de “Davies’in kamerası çoğu zaman kendi anılarını aramaya girişir -- *Distant Voices, Still Lives* en derin gerçekliğe ulaşmak için bir giriş kapısı sunar” (Lavery, 1990: 46).



Resim 11 ve 12: *Distant Voices, Still Lives*

Ailesinin hikâyesini, filmin ilk bölümü *Distant Voices*'ta, 1940'lı yıllardan ve 1950'lilerin ortalarına kadar, ikinci bölümü *Still Lives*'ta 1950'lerin sonlarına kadar anlatmaktadır. Filmi oluşturan her iki bölüm de geleneksel aile yaşamı ritüelleri ile çerçevelenmiş ya da şekillenmiştir: *Distant Voices*, babanın cenazesıyla iç içe örülmüş Eileen'nin düğününü merkeze alırken, *Still Lives* Maisie'nin çocuğunun doğumu ve vaftiz töreni ile açılır ve Tony'nin düğünü ile biter. Bu ritüellerin hepsini ev merkezli görürüz. Yalnızca düğün ve vaftiz kutlamalarının bir kısmı “pub”da geçer.

Doğumlar. Ölümler. Evlilikler. *Distant Voices, Still Lives* filminin ana projesinin, tamamıyla sıradan, gündelik olayların içinden yansıtılan yaşamın büyük döngüsü olduğu söylenebilir; filmin dairesel yapıları bu olaylardan hareketle ışık yayar. Sürekli kendisini yenileyen aile, devam eden bir parçalanmanın şartlarını yaşamak zorundadır: Her ne kadar film, ailenin bu değişen yapısına yer verecek uzunlukta olsa da, yaşanan zorluklardan duyulan kaygıların, Davies'in filminin büyük bir bölümünü ve “ev”in ne anlama geldiğine dair filmin iletmiş düşünceleri etkilediğini söyleyebiliriz (Farley, 2006: 29).

Daha önce belirttiğimiz gibi *Distant Voices, Still Lives* ağırlıklı olarak eve ve çevresinde şekillenirken, *The Long Day Closes*'ta eve, sinema ve okul gibi mekânlar eklenir. Bud'ın kendisini evdeki kadar rahat ve mutlu hissettiği tek yer sinemadır. Filmin başında annesinden sinemaya gitmek için para ister. Yine ilerleyen sahnelerden birinde ablalarından biri anneye, Bud'ın nerede olduğunu sorar: “Bizim Bud nerede, Anne?” “Sinemada. Başka nerede olabilir?” (Davies, 1992b).

Sinema, Bud için büyüleyici bir deneyim ve aynı zamanda bir kaçış olanağı sunar. Benzer bir şekilde sinemanın, Davies için de böyle bir anlama sahip olduğunu söyleyebiliriz. Babasının ölümünün Davies ve ailesi açısından dönüm noktası olduğuna daha önce de değinmiştik. Yönetmen, bir söyleşide ilk kez babası öldükten sonra sinemaya gittiğini, ilk izlediği filmin *Singing in the Rain* (1952) olduğunu söyler. Bu filmin ve sinemanın, kendi üzerindeki etkisinden bahseder:

Benim ilk filmimdi. Ne keşifti ama! Bu film ilk filminiz olduğunda sinemaya nasıl aşık olmazsınız ki? Onu (Gene Kelly) ‘Singin’ in the Rain” şarkısını söylerken dinlediğimde gözyaşlarına boğulduğumu hatırlıyorum. Beni sinemaya götüren kız kardeşim Eileen niye ağladığımı sordu, ben de, ‘O kadar mutlu gözüküyor ki,’ dedim. Bu çok büyük bir keşifti benim için. [...] Garip bir şekilde birisi sinemayla olan ilişki mi dinsel bir deneyime benzetmişti ve şimdi düşünüyorum da gerçekten de öyleydi. Çünkü Katolik inancımın gereklerini yerine getiren biriydim -yirmi iki yaşına kadar da öyleydim- bu yüzden bütün bu deneyimlerin yoğunluğu, şimdi düşünüyorum da aşırı derecede uç noktalara varabiliyordu, benim var olma, düşünme ve kuşkusuz duygusal olarak düşünme biçimime şekil vermişti. Her ne kadar fotoğrafik belleğe sahip olmasam da duygusal anımsayışlarıma dair çok iyi bir belleğim vardır. Şeylerin nasıl hissedildiğini hatırlayabiliyordum ve bunun gerçekten önemli olduğunu düşünüyorum [...] Ne hissettiğimi tam olarak biliyorum. Yani, örneğin filmleri ele alırsak, onları nerde gördüğümü, oraya gitmek için takip ettiğim yolu, nerde oturduğumu, ya da kendi başıma mı yoksa birisiyle birlikte mi gittiğimi hatırlayabiliyorum. O kadar berraktı benim için. Bütün filmler için değildi ama çoğu için öyleydi (Murphy, 2007: 106-107).



Resim 13: *The Long Day Closes*

Davies, önce tiyatro sonra da sinema ile uğraşmaya başlayıp toplumsal olarak onu dışarıda bırakan şartlardan uzaklaşabilmiştir. *The Long Day Closes*'ta Bud'ın sinemayla ilişkisini böylesine büyümlü bir hale getiren sağladığı kaçış imkânıdır. Filmde bir sahnede onu, kalabalık sinema salonunda perdeden yansıyan ışıqla yüzü aydınlanmış ve büyük bir mutlulukla filmi izlerken görürüz. Bu sahnede merkezde Bud ve onun yüzündeki ifade vardır. Salondaki diğer izleyicilerin yüzlerindeki ifade de vurgulanmaz. Sinema hem sanat olarak hem de bir mekân olarak Bud'ın evden sonra ikinci sığınağı olarak gösterilir.

Yönetmenin otobiyografik projesinin üçüncü filmi olan *The Long Day Closes*'ta Bud, korkularından kaçabileceği bir sığınak bulmuştur kendisine; ancak *Trilogy*'de ergenlik, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık dönemlerine tanıklık ettiğimiz Robert Tucker, kendisini kuşatan sorunlarla, yoğun yalıtılmışlık hissi ve eşcinselliğinden kaynaklanan suçluluk duygusuyla başa çıkmakta zorlanır. Bu açıdan ele alacak olursak *Trilogy*'nin her üç filmi de “yaşamı boyunca yaşadığı ızdıraplarla şekillenmiş bir bireyin oldukça dokunaklı portresini sunar. Evet, açıkçası soğuk, kasvetli filmler bunlar, ama aynı

zamanda bu filmlerin depresyonun bir portresini yansıttığı da söylenebilir” (Henderson, 2011b: para.1). Böylesine kesif bir yalnızlık ve depresyonun tablosunu çizen her üç filmde mekânlar (özellikle okul, kilise ve hastane ve bir bütün olarak Liverpool) Robert Tucker için bir türlü içinden çıkmayı başaramadığı boğucu mekânlar haline gelir.

Trilogy'de [...] zaman, uzam, tarih ve mekân arasındaki ilişki hem dolaysız bir biçimde hem de farklı şekillerde verilmiştir ve Davies bu karmaşık yapıya seyircinin dikkatini çekmek için parçalanmış uzamlardan, seslerden ve zamanlardan oluşan bir manzara kullanır. Çerçeveler ve ayrımlarla, yansıttığı görüntülerin aracılığıyla ekran bize zihinsel uzamların ve öznel haritacılığın bir topoğrafyasını sunar; izlenim ve hayal gücüyle, bellek ve fantezi ile inşa edilmiş ve meskûn bir mimari; karmaşık ve akışkan bir içsel/dışsal dünya (Everett, 2004: 42).

Trilogy'de pek çok karede belirgin bir şekilde gösterilen mimari yapılar, Robert Tucker karakterinin kişisel tarihini ve içinde yaşadığı toplumdan yalıtılmasının altını çizmeleri açısından önem arz ederler. Film, Liverpool ve mimari yapıları belgesel tarzı bir gerçeğe uygunluk kaygısıyla yansıtmaya çalışmaz. Filmdeki mekânların çoğu (sokaklar, binalar ve iç mekânların büyük bir kısmı) Davies'in çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği yerlerdir. Yukarıda da değindiğimiz gibi bu mekânları, gerçeğe uygunluklarından ziyade kişisel ve öznel bir evrenin yansımaları ve temsilleri olmaları açısından ele alabiliriz.

Simmel, “Metropol ve Zihinsel Hayat” adlı yazısında, metropolün her türlü kişiselliği safdışı bırakan yapısına değinir. Simmel'e göre, eğitim kurumlarında ve devletin gözle görülür kurumlarında “öyle ezici bir billurlaşım gayrişahsileşmiş bir tin vardır ki kişilik onun etkisi altında kendisini muhafaza edemez” (Simmel, 2009: 327). Bu durumu Davies'in filmlerinden *Trilogy*'de Robert Tucker ve *The Long Day Closes*'ta Bud açısından gözlemlemek mümkündür. Örneğin *Children*'da Robert Tucker, ev, okul ve

kilise gibi binalarla sınırları çizilmiş kısıtlı bir çevrede gösterilir. Bu sınırlılık sadece fiziksel değildir. Robert Tucker'ı sosyal olarak da biçimlendirmeye çalışan kurumlar olarak bu mekânlar çok önemlidir. Bireyselliğe, yaratıcılığa ya da farklılığa yer yoktur. Bu anlamda Robert Tucker kendisinden beklenenleri yerine getirmekte zorlandığı için bu yapılara ve kurumlara uygun değildir.

Children'da anlatıya Tucker'ın yetişkinlik dönemi görüntülerinin de dahil edilmesi yukarıda değindiğimiz sınırlı dünyanın biraz daha genişleyeceği beklentisi yaratır ancak bunun gerçekleştiği pek söylenemez. Çocukluk dönemi ile iç içe geçmiş yetişkinlik dönemine ait doktor muayenehanesi, kalabalık bir caddede kaldırımdaki ya da otobüs durağındaki görüntüler filmin anlatısında zamansal olarak çok katmanlılık yaratmakta ancak mekânsal olarak daha geniş bir perspektif sunmamaktadır.

Davies'in filmlerinde mekânların atmosferini belirleyen en önemli etmen, annesine duyduğu yoğun sevgi ve babasına karşı duyduğu korku/nefret gibi duyguların yarattığı gerilimlerle şekillenen kadın/ erkek ya da eril/dişil ikiliğidir. Bu etkinin sadece ev ile sınırlı olmadığını belirtebiliriz. Örneğin, *The Long Day Closes*'ta ilkökul dönemi daha sıcak ve aydınlıkken, ortaokul ise neredeyse askeri bir kışla görünümünde verilir. Benzer şekilde *Children*'da gösterilen ortaokul dönemi yine askeri bir disiplinle yönetilir. Bunun sebebi ilkökulda öğretmen ve idarecilerin rahibelerden; ortaokulda ise öğretmenlerin ve idarecilerin 2. Dünya Savaşı gazileri ya da emekli askerlerden oluşmasıdır. Davies bu durumu bir söyleşide şöyle ifade eder: "...Ve bu insanların çoğunun asker olduğunu insanlar anlamıyor. Ordudan geliyorlardı. Erkek çocuklarını adam yapmanın yolunun onları korkutmaktan geçtiğini düşünüyorlardı. Ve eğer senin bir pısırik olduğunu düşünürlerse, aşağılıyorlardı seni" (Everett, 2004: 219-220).



Resim 14: Children



Resim 15: The Long Day Closes

Hem *Children*'da hem de *The Long Day Closes*'ta okul -ortaokul- , Tucker'ın ve Bud'ın bireyselliklerinin ve farklılıklarının bastırıldığı, şiddet, katı ve askeri disiplin anlayışının ağır bastığı bir eğitime maruz kaldığı bir kurumdur. Bu saldırgan erkek dünyasında Tucker'ın farklılığına tahammül yoktur ve burada devamlı fiziksel-zihinsel şiddet görür. Bud ise hayal gücüne ve sinemanın büyümesine sığınarak kısmen de olsa kendini korumayı başarır.

Otobiyografik söylemde hocaları tarafından mutsuzluğa itilmiş genç öğrencilerin yaşamlarına rastlamak oldukça doğal bir durumdur. Zira sadist, öğrencilerine kötülük eden öğretmenlere *Zéro de conduite* (1932) filminden *400 Darbe (Les 400 coups,1959)*, *My Life as a Dog* (1985), *Hope and Glory* (1987) ve *Cinema Paradiso* (1989)'ya kadar birçok otobiyografik yapıtta yer verilir. Davies'in filmleri de bu otobiyografik çerçevede içerisinde konumlandırılabilir (Everett, 2004: 12).



Resim 16 ve 17: *Madonna and Child*

Maddonna and Child okul, ev ve kilise arasında sıkışan Robert Tucker'ı biraz daha geniş bir çerçeveden gösterir. Ev ve iş yeri arasında yaptığı feribot yolcuğu esnasında veya dışarıdaki sahnelerde tanık olduğumuz Liverpool görüntüsü daha geniş bir bakış açısı ve perspektif sunulduğu izlenimi yaratır. Ancak örneğin Tucker kıyıdan uzaklaşan feribottan şehre bakarken gösterildiği plan çarpıcıdır. Liverpool ışıklar içerisindedir ancak Tucker feribotla çerçevelenmiş ve neredeyse karanlıktadır. Davies “Bu planı seviyorum çünkü görüleceği üzere, çerçeve içinde çerçeve var ve bize en yakın olan şey karanlıktadır ve şehir ışık içindedir. Bu tabii ki onun için bir metafordur. Benim için bir metafor”.³¹

Madonna and Child'a hâkim olan karamsar atmosferin üçlemedeki diğer filmlere kıyasla yoğun olmasının en önemli sebebi Davies'in bu filmde eşcinsel olmasından kaynaklanan suçluluk duygusunu ve Katolik Kilisesine karşı öfkesini daha belirgin bir şekilde ifade etmesidir. Bu öfkeyi, *Madonna and Child*'da Viktoryen bir Katolik kilisesinin görüntüsüne eşlik eden Tucker'ın bir dövmeçi ile yaptığı telefon konuşmasının verildiği sahnede görmek mümkündür. Tucker, cinsel organına dövme yaptırmak istediğini, konuştuğu adam ise bunun çok acı vereceğini söylemektedir.

³¹ Yönetmenin filmin DVD versiyonunda yer alan yorumu.

Konuşma oldukça ironiktir. Davies, kutsal imgeleri ve küfürlü dili bir arada kullanarak (telefondaki adamın kullandığı dil oldukça küfürlü ve müstehcendir) zıtlığı derinleştirir. Filmde ayrıca Tucker'ın kilisede dua ettiği ya da günah çıkardığı (Tucker eşcinsel oluşundan bahsetmez) sahnelerin sado-mazoşist fantezilerin gösterildiği planlarla kesilmesi de daha önce bahsettiğimiz karşıtlığı vurgulamaları açısından önemlidir.

Tucker'ın dövmece ile yaptığı telefon konuşmasının bir kilise görüntüsü eşliğinde verilmesi ise dinin cinsiyet üzerindeki etkisi açısından önemlidir. Sahnede ne Tucker ne de konuştuğu adam vardır ancak telefon görüşmesi bittiğinde Tucker'ı kilisede mihrabın önünde diz çökmüş, dua ederken gösterilir. Bu görüntü Tucker'ın boğucu iş ortamından bir görüntüyle bölünür ve hemen arkasından Tucker ve annesinin tekrar bir kilisede Meryem'in kolları arasındaki İsa heykelinin önünde oturup dua ederken gösterildiği bir bölümle devam eder. Meryem ve İsa figürleri³² film boyunca en çok tekrar eden motiflerden biridir. Din, *Trilogy*'nin tüm filmlerinde önemli bir öğedir. "Davies, dini ikon ve imgeleri kilise öğretilerinin ikiyüzlülüğüne ve kurumun hem annesine hem de kendisine yardım etmedeki başarısızlığına duyduğu öfkeyi ifade etmek için kullanır" (Everett, 2004: 50). Bu bağlamda Tucker'ın hem bir mekân hem de kurum olarak kilisenin içinden çıkmaya çalıştığı ya da en azından sınırları zorlamaya çalıştığı söylenebilir.

Tucker, kentin hiçbir mekânında kendini özgürce var edemez. Cinselliğini toplum tarafından yer altına gizlenmeye mahkûm edilmiş mekânlarda yaşamaya çalışması toplumsal cinsiyet ve toplumsal normların dışına çıkma çabasını gösterir. Filmin 1980 yılında yapıldığını hatırlatmak gerekir. AIDS gibi ölümcül bir hastalıkla ilişkilendirilmesi, eşcinselliğin, kirlilik ve ölümlerle anılmasını da beraberinde getirmiştir. Umumi tuvaletler ve

³² Filmin adı *Madonna and Child*, aynı zamanda İsa'nın annesi olan Meryem'in heykelleri ve resimlerini tanımlamak için de kullanılan bir sözdür.

gizli, karanlık kulüplerde var olmaya çalışan ve normlara direnen cinsellikler kirli olarak görülmektedir. Ancak burada bir not düşmek gerekir: Filmde Tucker'ın kendi cinselliğini gizli olsa da yaşamaya yönelik bir çabaya sahiptir. *Madonna and Child*'da, kimliğin şehrin hem sosyal hem de mimari mekânlarında temsili açısından verilen mücadele, kimliğin ifadesinde anahtar öğelerden biridir. Her üç filmde de kentin yapısı ve mimarisi Tucker'ı otomatik olarak uyumsuz/ yabancı olarak konumlandırır ve öteler: Tucker'ın eş/cinselliği gözlerden ırak, kentin “var olmayan” (non- space) (Everett, 2004: 43) mekânlarında ifade bulur. Tucker, toplumsal cinsiyet normlarının dışında kaldığından, kentin hiçbir mekânında kendini konumlandıramaz ve toplum dışında kalır. Bu durumu yaratan nedenlerin başında ise din gelir.³³ Bu bağlamda ele alındığında Rob Lapsley'in aşağıdaki ifadeleri Tucker için de geçerli olmaktadır:

Kent politikası sadece zenginliğin refahın ya da sefaletin eşitsizliğin dağılımı meselesi değil aynı zamanda toplumsal cinsiyet, etnisite, yaş ve din gibi meseleler aracılığıyla insanın hem kendisine hem de gerçekliğe ilişkin izlenimler edindiği imgelerin ve temsillerin mevcut sosyal pratiklerin sınırdığı ve yeniden üretildiği önemli bir unsurdur (Lapsley, 1997: 188).

Birinci bölümde, otobiyografiye dair düşüncelerini aktardığımız Roger Rosenblatt, “her otobiyografinin, azınlık otobiyografisi olduğunu” öne sürer (1980: 80). Bu açıdan ele alındığında Davies'in özellikle *Trilogy*, *The Long Day Closes* filmlerinde

³³ Toplumsal cinsiyet ve cinsellik meselelerini tartışırken dinin özellikle Avrupa'da toplumsal cinsiyet performatifliğinin sürdürülmesinde önemli bir baskı aracı olduğundan bahsedilebilir. Ortaçağda önemli bir iktidar aygıtı olan din, içinde haz olmayan ve sadece üremeye yönelik cinselliği doğal görürken, bunun dışındaki diğer tüm cinsellikleri günah olarak adlandırmış ve sıkı bir denetim altında tutmuştur. Böylece heteroseksüellik dışındaki bütün cinselliklerin yeraltına inmesine neden olmuştur. Daha sonra sekülerleşme ile birlikte dinin etkisinin görece azalmasıyla “günah” kavramı yerini “suç” kavramına bırakmıştır (Candansayar, 2011: 156). Birleşik Krallık'ta eşcinselliğin suç kapsamından çıkarılması 1967'de olmuştur. Ancak yaş sınırlandırmasının 18'e düşürülmesi 1992'ye kadar mümkün olmamıştır.

belirgin bir şekilde işlediği eşcinsellik ve bundan kaynaklanan suçluluk duygusu ve yalıtılmışlık hissi, bu filmleri birer “azınlık otobiyografisi” olarak ele almamıza olanak sağlar.

Davies, kendisini kuşatan koşullardan kurtulma çabasını ve Liverpool’dan ayrılmasının altında yatan sebepleri bir söyleşide açıklar:

Büyüdüğüm alanlar çok ufaktı. Çevre evden, kiliseden, sokaktan ve sinemadan ibaretti. Gitmem gerektiğini hissediyordum. Yaratıcı bir yaşam istiyordum, muhasebeci olarak kalmak istemiyordum - on iki seneden beri muhasebecilik yapıyordum – ve işimden nefret ediyordum. Yavaş bir ölüm gibiydi (Quart, 2009: para. 33’te belirtildiği üzere).

Davies’in bir söyleşisinde belirttiği gibi, bu “yaratıcı yaşam” isteğini gerçekleştirmek için Liverpool’un kendisini kalıplara sokan boğucu atmosferinden çıkması gerekiyordur. Eşcinsel olması da onun için ayrı bir zorluktur. Davies’in belirttiği gibi, o zamanlar eşcinsellik “suç” sayıldığından ve toplum tarafından da hoş karşılanmadığından Davies’in toplum dışında kalması kaçınılmazdır (Murphy, 2007: 114-115).

Davies, yıllar önce ayrıldığı, çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği Liverpool’u anlattığı *Of Time and the City*’de kendisi için uzakta kalan bir geçmişin, bir şehrin izini daha önceki filmlerinde olduğu gibi belleğinin yardımıyla sürer. Daha ilk dakikalarından itibaren oldukça kişisel bir film olduğunu belli eden film Davies’in belleğine kapı aralar: “Nefret ettiğimiz yeri severiz, sonra sevdiğimiz yerden nefret ederiz. Sevdiğimiz yeri terk ederiz, sonra bir ömür harcayarak o yere tekrar kavuşmaya çalışırız. Biraz yaklaşın şimdi... .. ve hayallerinizi görün. Biraz yaklaşın şimdi... .. ve hayallerimi görün” (Davies, 2008).

Davies, Humphrey Jennings'in *Listen to Britain* (1942) adlı filminden ilham alır; Davies için film, bir Britanyalı olmanın ve savaşta olmanın doğasını çok iyi yansıtmıştır. Ancak Davies'in niyeti daha alçak gönüllüdür: "1945 yılında, yani doğduğum zaman ile ayrıldığı 1973 yılı arasında Liverpool'da büyümenin nasıl bir şey olduğunu göstermeye çalışıyorum, bunu da şehrin yeni hali ile karşılaştırarak yapıyorum" (Anthony, 2008: para. 4).



Resim 18 ve 19: *Of Time and the City*

Of Time and the City'de Davies, çocukluk ve ilk gençlik yıllarının geçtiği Liverpool'u tüm yönleri ile ele alır ve geçmişini coşkulu bir şekilde anımsar. Şehrin geçmişteki mimarisi, eski sinemaları, işçi sınıfı mahalleleri (Davies de böyle bir mahallede büyümüştür), arka sokakları, futbol maçları, kiliseleri, vb. gibi görüntülerin çoğu belge görüntüler olmalarına rağmen film Liverpool'un Davies'in belleğinde kalan resmini sunar. Davies, filmde bizzat anlatıcı olarak, Liverpool'un geçmişini kendi geçmişi ve aile yaşamından hikâyelerle iç içe geçmiş bir şekilde verir.

Davies'in *Of Time and the City* adlı filmi her şeyden önce bellek ile ilgili bir filmidir. Yaşlılık (filmde birçok yaşlı insan görürüz) ve ölüm ise filmde en çok karşımıza

çıkan temalardır. Davies ölümlü oluşunun bilincindedir; filmi havai fişekler eşliğinde bitirirken yine kendi sesini duyarız: “İyi geceler, iyi geceler, iyi geceler” (Quart, 2009: para. 8). Bu film bir anlamda Davies’in Liverpool’a vedası olarak da algılanabilir.



Resim 20 ve 21: *Of Time and the City*

Terence Davies’in ilk dönem filmleri 1940’lar ve 1950’ler Liverpool’unda geçer. *The Neon Bible* Amerika’nın küçük bir kasabasında, *The House of Mirth* New York’ta (1905-1907) ve *The Deep Blue Sea* (2. Dünya savaşı ve sonrası) Londra’da geçen hikâyelerdir. Ancak zaman ve mekân farklılıklarına rağmen hepsinin ortak özelliği yaşadığı topluma uyum sağlayamayan ve sürekli onun dışında kalan yalnız kişilerin hikâyelerini anlatmalarındır.

The Neon Bible (1995), Amerikalı yazar John Kennedy Toole’ın aynı isimli romanından uyarlanmıştır. Bu filmle, Davies ilk kez kendi otobiyografisi dışına çıkar. Kennedy’nin romanında anlatı, Davies’in filmlerinde savaş sonrası haliyle gösterilen Liverpool’dan ve Katolik ritüellerden çok uzakta geçmesine rağmen Katolik ritüeller yerini

Protestanlığa/Püritenliğe, “pub”lar ise “drug store³⁴”lara bırakmıştır. Bütün bu saydıklarımızdan çok daha belirgin olan ise romanın merkezinde küçük bir kasabada hâkim olan boğucu ve hapsedilmişlik hissi yaratan atmosferdir. Şiddet uygulayan baba, zorba öğretmenler ve sınıf arkadaşları, yalnızlık ve yalıtılmışlık hissi gibi konular romanda öne çıkan unsurlardır. Ayrıca romanın en belirgin özelliklerinden bir diğeri ise zaman ve bellekle ilgili olmasıdır. Bunlara ek olarak sinema da kasabanın klostrofobik atmosferinden kaçış imkânı sağlayan yegâne mekândır. Romana temel olan konular ve temalar, Davies’in otobiyografik filmlerinde işlediklerine çok büyük benzerlik gösterir. Davies bu durumu şöyle açıklar: “O sırada hala zaman ve bellek ile ilgili denemelerim sürüyordu ve kitapta beni çeken de tüm kitabın bir geriye dönüş (flashback) içerisinde anlatılmasıydı. Ve sanırım bir geçiş filmidir bu film. (...) *The Neon Bible*’ı yapmadan *The House of Mirth*’ü yapamazdım” (Everett, 2004: 203). Bu bağlamda *The Neon Bible*’nin Davies’in çalışmaları içerisinde geçiş filmi olarak adlandırılabilir bir konuma sahip olduğu söylenebilir.

The Neon Bible’da filmin anlatı yapısının tamamı bir geriye dönüş gibi kurulmuştur/inşa edilmiştir. Bu nedenle filmde karşımıza çıkan mekânlar David’in belleği ve hatırlamaları ile ilgilidir. Davies’in otobiyografik belleğinden ziyade bir romandan beslenmesinin getirdiği en önemli yenilik evin anlatının merkezi olmaktan çıkmasıdır. Filmin en başından itibaren David’in ekranda çok belirgin olarak çerçevelendiğini görmek mümkündür. Bu anlamda çerçevelemenin özellikle içinde yaşadığı kasabanın yol açtığı kapana kısılmışlık hissini vurguladığını söyleyebiliriz. David, filmde defalarca pencere ve kapılarla çerçevelenmiş bir şekilde gösterilir.

³⁴ Türkçe’de “eczane” sözcüğünün karşılığı olan “drug store”, Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada’da, sadece ilaç değil şekerleme, kozmetik, ofis malzemeleri, dergi gibi çeşitli ürünler ve bunların yanı sıra yiyecek ya da alkolsüz içeceklerin satıldığı mağaza anlamına da gelmektedir.

Davies daha önceki filmlerindekine benzer bir şekilde karakterleri çerçevelerle vurgular. Kimi zaman da ekranı belirgin bir biçimde ikiye böler³⁵. Davies'in, filmlerinde özellikle aydınlık/karanlık, ışık/gölge, devinim/hareketsizlik, geçmiş/şimdi (veya gelecek) gibi karşıtlıkları gösterirken ve belleğin karmaşık yapısını verirken bu tekniğe başvurduğunu görebiliriz. *The Neon Bible*'de David trenin camından dışarı bakar. Kamera, David'i ilk başta trenin dışından gösterir. Daha sonra trenin içinden dışarı karanlığa bakan David'in camdaki yansıması görünür. Müzik ile kamera yavaşça cama yaklaşır ve görüntü zincirleme bir geçişle David'in çocukluk halinin gösterildiği bir plana bağlanır. David bir odada pencereden dışarı bakmaktadır. Ancak burada çarpıcı olan şey kameranın dışarıdan gösterdiği odanın penceresinin bir tren vagonunun penceresine benzemesidir. Davies'in diğer filmlerinde de olduğu gibi belleğin karmaşık doğası, hayal ile gerçek arasındaki sınırı bulanıklaştırır ve gördüğümüz mekânın doğasını yorumlamakta zorlanırız. Bu plan süresince, David, Noel'de ailesini ziyarete gelen insanlardan, kendisine verilen hediyelerden (ilk bahsettiği hediye tahta bir trendir) bahseder. Bu planın hemen ardından "kar yoktu- hayır, o yıl yoktu" sözleriyle görüntü yine zincirleme bir geçişle David'in olduğu başka bir plana bağlanır. Ekran adeta "iki kanatlı bir tabloya" dönüşür (Rosenbaum, 1996: para. 15). Sol tarafta boş verandada karın yağışını ve buz saçaklarını görürüz. Sağ tarafta ise içeride oyuncakları ile oynayan David vardır. Işık sol tarafa göre daha yumuşaktır ve sıcaklık hissi çağrıştırır. David'in anlatıcı sesiyle birlikte alındığında bu iki imge "sanki tüm filmin birisinin kafasında cereyan ettiğini kanıtlamak için [...] bir sarsıntı" yaratır (Rosenbaum, 1996: para. 15). Bu açıdan ele alındığında filmdeki mekânlar ve mekânlar arasındaki geçişlerin neredeyse tamamı belleğin yapısı ile yani çağrışımsal hatırlamalarla ilgilidir.

³⁵ *The Long Day Closes* filminin açılış sekansı.



Resim 22 ve 23: *The Neon Bible*

Davies, otobiyografik filmlerinde olduğu gibi uyarlama filmlerinde de mekânı, filmdeki karakterlerin iç dünyasını yansıtan ve onların çevreleriyle olan ilişkisini gösteren bir öge olarak ele alır. Örneğin *The House of Mirth*, Lily'nin New York tren garında bir duman bulutunun içinden bir hayalet gibi çıkmasıyla başlar. Lily sadece bir silüet olarak görünmektedir ve çerçeveye hâkim olan görüntü ise büyük ve siyah trenin görüntüsüdür. Trenin büyüklüğü Lily'nin kaçınılmaz sonunu engellemedeki başarısızlığının altını çizer. Filmin açılışının karanlık olması ve Lily'nin bir hayalet gibi buharın içinden yürüyüşü, Lily'yi kötü bir son beklediğinin habercisi gibidir. Bu görüntü, hikâyelerin benzerliği ve ana karakterlerin kadın olması nedeniyle, Anna Karenina'nın bir tren istasyonundaki trajik sonunu çağırıştırır. Davies'in daha önce ele aldığımız otobiyografik filmlerinde mekân ve bellek ilişkisinin neredeyse birbirinden ayıramaz olduğunu ifade etmiştik. *The House of Mirth*'ün anlatı yapısında, bellek ve hatırlama diğer filmlerdeki kadar belirleyici değildir. Filmde mekânlar, Lily'yi hapsedmeye ve kalıplara sokmaya çalışan toplumsal koşulların bir metaforu olarak ele alınabilir.

Dönem filmi ya da miras filmi (heritage film) diye adlandırılan ve çoğunlukla 19. yüzyıl İngiliz ve Amerikan klasiklerinin uyarlamaları olan filmlerin aksine, Davies'in

uyarlamasında geçmişin parlıtlı ve yüceltilmiş tasvirini göremeyiz³⁶. Filmdeki tüm öğeler, dönemi vurgulamaktan ziyade anlatılan (gösterilen) öykünün duygusal etkisini artıran birer araç işlevi görür. Zamansal ve mekânsal kesinlik, kişilere ve duygulara yapılan vurgu ile azaltılmakta, filmin başında "New York 1905" ve sonunda "New York 1907" yazmasına rağmen, filmde öykünün herhangi bir yerde ya da zamanda geçebileceği hissi egemen olmaktadır.

The House of Mirth'de 20. yüzyılın başında New York üst sınıfının yaşamında para ve cinsellik/cinsiyet arasındaki bağı şiddetle eleştirme çabası filmin en önemli yönlerinden biridir. Bu bağlamda filmdeki mekânların neredeyse tamamı para ve paranın satın alma gücüyle ilişkilidir. Lily, gösterişli ve lüks bir şekilde döşenmiş mekânlarda uyumsuzluğu ile dikkat çeker.

Lily'nin farklılığı, bireyselliği bir kaç sahnede görsel olarak özellikle vurgulanmaktadır. Ancak bu sahnelerdeki dingin atmosfer, her defasında dışarıdan bir müdahale ile bölünmekte ve Lily'nin tek başınayken sahip olduğu rahatlık ve huzur yerini gerginliğe bırakmaktadır. Lily'nin özel alanı, toplumsal alan tarafından sürekli ihlal edilmektedir.

Bu sahnelerden ilki, Lily'nin teyzesinin yazlık evindeki bir odada tek başına olduğu sahnedir. Lily, sadece pencerelerden gelen gün ışığının aydınlattığı odada dolaşır. Odanın tamamı tek bir çerçevede verilmez. Önce teyzesinin kendisinden istediği gibi perdeyi kontrol eder, yarısına kadar indirir, daha sonra odadaki piyanoya yönelir - bu arada kamera onu yavaşça takip eder - ve ardından üzerinde vazolar, resimler, lambalar, vb. antika eşyaların olduğu bir şöminenin önünde durur, yüzü aynadaki yansımadan görülür. Aynada kendisine bakar. Ayna burada önemli öğedir. Çevresinde hiç kimse görüldüğü

³⁶ Film, Amerikalı yazar Edith Wharton'un *The House of Mirth* (1905) adlı kitabından uyarlanmıştır.

gibi değildir. Etrafındaki insanların şık, nazik ve medeni görüntülerinin altında Davies'in de belirttiği gibi "zalimlik" yatar (Walsh, 2000). Bahsedilen sahnede Lily tek başınadır ve olduğu gibidir. Bertha'nın Lawrence'a yazdığı aşk mektuplarını Lily'ye satmak için odaya giren Byn. Haffen (Lawrence'in oturduğu binada temizlik yapar) bu atmosferi bozar.

Bu karşıtlığı örnekleyen sahnelerden bir diğeri de Lily'nin, davetli olduğu düğünde, Fransız ressam Jean-Antoine Watteau'nun *Ceres (Yaz)* adlı tablosunu temsil ettiği sahnedir. Bu sahnede üzerinde beyaz ve basit bir kıyafetle Lily, tabloyu birebir canlandırır ve birkaç dakikalığına davetlilere sunar. Kendisini izleyen kalabalığın içinde Lawrence ve Grace de (Lily'nin uzaktan bir kuzeni) vardır ve Lily hakkında konuşurlar:

Grace: Lily'yi daha önce hiç bu kadar neşeli görmedim. Sanırım onu bu basit kıyafetin içinde daha çok seviyorum. Bu basit kıyafetin içinde gerçek Lily oluyor. **Lawrence:** Bizim tanıdığımız Lily. Sadece bir kaç kişinin yanında kendisi gibi oluyor. İnandığı gibi olmak onun içinde var... Onun için en iyisini düşünmeliyiz... **Grace:** Lily'nin düzensiz mükemmelliğini tercih eden tek kişi Julia Teyze değil!..



Resim 24: *Ceres (Yaz)*



Resim 25: *The House of Mirth*

Grace'ın bu sahnede Lily için kullandığı "düzensiz mükemmellik"³⁷ sözü oldukça önemlidir. Lily, farklı ve aykırı oluşunu, toplumsal bir sahnede gözler önüne serer. Hakiki yüzünü göstermek ve maskesini çıkarmak (Lily'nin bu konuda pek başarılı olduğu söylenemez) olduğu gibi görünmek onu çevresindekilerin zalimliğine karşı daha kırılgan hale getirir.

Terence Davies'in otobiyografik filmlerinde mekânlar, yönetmenin geçmişinin bir haritasını sunar. "Ev" kimi zaman bir sığınak işlevi görürken kimi zaman da yalnızlığın ve yalıtılmışlık hissinin yoğunlaştığı bir mekâna dönüşür. Uyarılma filmlerinde ise başkarakterlerin/ başkişilerin iç dünyalarının yansımaları olmaları açısından önemlidir.

III. 2. Terence Davies Sinemasında Zaman

En olağanüstü keşiflerin bizi zamanın varoluş alanı içinde beklediği inancı yıllardır içimi kemiriyor. Bizim zaman hakkındaki bilgimiz, dünyadaki her türlü şey hakkındakinden daha az.

– Andrei Tarkovsky

Terence Davies gibi birçok yönetmen (örneğin Tarkovsky, Bresson ve Resnais gibi) zamana ayrı bir önem verirler; "zira filmin kendisi zamanla ilgilidir, ya da bugün çoğunlukla dendiği gibi 'zamana dayalı' bir sanattır ve ilk filmlerden itibaren sinemanın, uçup giden, geçici olanı kaydetme yeteneğine özellikle değer verilmiştir" (Everett, 2006: 29). İlk filmler çoğu zaman "zamanın izi" olarak görülmüş, bundan dolayı da modernizm ile ilişkilendirilmiş ve zamanın yeniden düşünülmesine olanak sağlamıştır (Doane, 2002:

37. İngilizce'de "erratic brilliance" olarak ifade edilmiştir. *Erratic*, düzensiz, birden değişiveren, kararsız, istikrarsız; *brilliance* ise deha, görkem, parlaklık gibi anlamlara gelmektedir. Bu oksimoron Lily'nin içinde yaşadığı topluma bir türlü uyum sağlayamayan karakterini vurgulaması açısından önemlidir.

4, 22). Zaman ve film arasındaki ilişki, karmaşık, paradoksal bir yapı oluşturur. Zamanın gizemli, ele avuca sığmayan yönü ile filmin hareketli görüntüyü sağlamak için fotoğraf karelerini kullanması, yönetmenlerin çalışmalarında içerik ve biçimin zamanla ilişkisini öne plana çıkarır (Everett, 2006: 29-30).

Daniel L. Schacter (2008), *Belleğin İzinde* çalışmasının, “Zaman ve Otobiyografi Üstüne” adlı bölümünde zaman, bellek ve otobiyografi ilişkisini ele alır. Schacter, Amerikalı sanatçı Mildred Howard’ın³⁸ kendi doğumundan öncesine uzanan aile hikâyelerini eserlerinde yansıtmaya çabısından bahseder:

Eski anılardan bazılarının uzak ve yarı saydam oluşları “Caney Creek”de³⁹ etkili bir şekilde yansıtılmıştır. Zaman ve bellek ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiştir, anılar her zaman geçmişle ilgilidir ve genellikle geleceği biçimlendirir. Mildred Howard, geçmişteki olayları eski nesnelere andığı eserlerinde bu ilişkiyi yansıtmaktadır. Kim olduğumuza ve kim olacağımıza dair anlayışımızın, zaman acımasızca geçip giderken soluklaşabilen, değişebilen ya da hatta güçlenebilen anılara dayandığının farkındadır. Zamanla bellek arasında bu dinamikten otobiyografilerimiz -hayatlarımız hakkında anlattığımız hikâyeler- doğar (Schacter, 2010: 116).

Davies’in filmlerinde “zamanla bellek arasında”ki bu dinamik belirgin bir şekilde görülebilir. Tarkovsky’nin “zaman ve anı birbirine açılır; bir anlamda bir madalyonun iki yüzü gibidirler” (Tarkovsy, 1992: 65) sözleri bu filmler için de geçerlidir.

David Hume, insanın bellek ile ilişkisinde sadece belirli bir algıyı yakalayabileceğini, kişinin kendisine dair kesintisiz, doğrudan izlenimlere sahip

³⁸ Mildred Howard, heykelsi enstalasyon (yerleştirme) ve karışık medya assemblajlarıyla (birleştirme) tanınan Afrikalı-Amerikalı sanatçı.

³⁹ Mildred Howard, “Caney Creek,” 1991. Pencere çerçevesi üzerine karışık malzeme. “Üç soluk insan figürü-sanatçının aile fertleri ...- gittikçe uzaklaşan bir fon üzerinde belirsizleşerek gözden kaybolmaktadırlar. Boyaları dökülmüş ve yüzeyi çatlamış bir pencere çerçevesi, [...]. Altı boş soda şişesi bu insan figürlerinin önünde durmaktadır” (Schacter, 2010: 119).

olamayacağını söyler. Hume'a göre algılarımız sürekli bir akış ve hareket halindedir ve onun için insan beyni sürekli değişen gösterisi ile bir tiyatroya benzer; sahnede birçok algı, değişen görüntüleriyle sayısız durum içerisinde belirir, yok olur, iç içe geçer (Whitehead, 2009: 60-61'de belirtildiği üzere). Davies de filmlerinde “farklı zaman ve mekânları, tam da hatırlama sürecini ve belleğin çok katmanlı yapısını yeniden yaratan, parçalı bir söylem içerisinde birbiri ardına ekler” (Everett, 2004: 37). Bellekle olan ilişkileri sebebiyle Davies'in filmlerinde anlattığı hikâyeler, bu hikâyelerin belleğinde kalan izinden daha önemsizdir/siliktir. Çünkü “öykü her zaman, olgular değil, deneyimle ilgilidir. Çok-seslilik kavramı burada iş başındadır. Öyküyü çoklu anlamların talepleri ve güçleriyle biçimlendirir” (Bíro, 2011: 73).

Terence Davies, zaman ve bellek üzerindeki ısrarını dile getirir: “Zamanın merhametine sığınmış durumdayız; fakat bu ayrıca soyut bir düşüncedir... Doğrusal bir biçimde gerçekte ne olduğunu betimlemek yerine duygusal bir andan hareket ederek hatırlanan zamanın rastlantısal olması hissini yaratmaya çalışıyorum” (Quart, 2009: para. 31).

Şiirine hayranlık beslediği Eliot gibi Davies de filmleri aracılığıyla zamanın ve belleğin doğasını keşfetmeye çalışır ve Eliot'la benzer sonuçlara ulaşır. *Trilogy*'nin her üç filminde de (*Children, Madonna and Child* ve *Death and Transfiguration*) geçmiş, şimdi ve gelecek, gerçek ya da hayali olan arasındaki ayrımlar hatırlama sürecinin içinde gömülü ve anlaşılması güç bir şekilde saklıdır. Ani sıçramalar her zaman mekânsal değişiklikleri gerektirmez. Burada önemli olan izleyicinin dikkatini zihnin, mekânın ve sesin parçalı yapısına çekmektir.

Children filminde anlatı, ergen Tucker ve onun yetişkinlik hali arasında ipucu içermeyen ve düzensiz kesmeler, bu iki farklı dönemin aynı zaman-mekân çerçevesinde verildiği algısını yaratır ve bu yüzden izleyicinin çok rahat bir şekilde neden-sonuç ilişkisi kurabildiği klasik anlatı anlayışını bozar. İzlediğimiz sahnenin yetişkin Tucker'ın geriye dönüşleri (flashback) mi yoksa ergenlik dönemindeki Tucker'ın zihninde ileriye atlama (flashforward) mı olduğunu kestirmek zordur. Bu belirsizlik, filmi her iki şekilde de yorumlamaya olanak sağlar. Klasik anlatıda zaman ve mekânı kavramaya olanak sağlayan ipuçları bu filmlerde verilmez. Örneğin, klasik anlatı yapısına sahip filmlerde kullanılan, açılma-kararma veya zincirleme geçişler, ses, diyalog ve müzik kullanımı aracılığıyla verilen çeşitli ipuçları bu filmde kullanılmaz. Zamanın ve belleğin doğası "...basit bir çizgiselliğin ötesindedir. Zamanın kapsamı içsel olarak çok boyutlu bir yapıdır, derinliği ve katmanlaşması ölçümlenemezken, salt yatay düzenle çok az ortaklığı vardır" (Bíro, 2011: 48). Zaman ve mekânlar arasında bu ani geçişlere rağmen kamera neredeyse her zaman sabittir. Bu hareketsizlik, Robert Tucker'ın yaşadığı sarsıntıların bir yansıması gibidir.

Parçalı mekânlar, sesler ve zamanlar beraberinde parçalı bir anlatıyı da getirir. Bu parçalı yapıdaki geçişler, Davies'in daha sonraki filmlerinden farklı olarak çoğunlukla sıçramalı kesmelerle (jump cut) gerçekleşir. Davies, bu yöntemi en çok *Trilogy*'nin ikinci filmi olan *Madonna and Child*'da kullandığını belirtir. Bunun entelektüel bir tercihten ziyade "içgüdüsel" olduğunu söyler.⁴⁰ Bu bağlamda ele alındığında parçalı anlatı hem Davies'in (ve Robert Tucker'ın) iç dünyasının bir yansımasıdır hem de filmsel zamanı kurarken kullandığı temel öğelerden biridir. *Madonna and Child* üçlemedeki filmler içerisinde Davies'in temel meselelerinin, özellikle eşcinselliğinin ve Katolik olmasının yarattığı suçluluk duygusu ve çaresizliğin, en yoğun

⁴⁰ Yönetmenin filmin DVD versiyonunda yer alan yorumu.

şekilde gösterildiği filmidir. Dolayısıyla zaman-mekân arasındaki geçişler, *Children*'a göre daha belirgin bir şekilde gösterilir.

Trilogy'nin son filmi *Death and Transfiguration*, diğer iki filmin anlatı yapılarına pek çok açıdan benzer –sıçramalı kesmeler, zamansal-mekânsal belirsizlik vb. Ancak bu film üçlemenin diğer filmleri içinde kamera hareketleri, kurgu teknikleri açısından en akışkan yapıya sahip olanıdır. Anlatı, hatırlanan zaman ve mekânlar arasında geçişlerle kurulur ve devam ettirilir. Tucker'ın çocukluğu, yetişkinliği, orta yaşlı hali ve yaşlılığı belirli bir sıra olmaksızın iç içe geçmiştir. Filmin sonunda çocuk Tucker, annesiyle el ele tutuşarak yürür ve yavaş yavaş kameradan uzaklaşır. Bu sahne ile birlikte döngü tamamlanır.⁴¹

Davies, *Trilogy*'de sadece geçmişine değil geleceğine de odaklanır. *Death and Transfiguration*'ı çektiğinde 38 yaşında olan Davies kendi ölümüne ve o zaman hala hayatta olan annesinin ölümüne dair korkusunu gösterir.

[...] *Trilogy*'de sadece yüzeydeki hakikatı keşfetmiyordum – annem ve babamla ilişkim, dinsel ve cinsel suçluluk duygum – aynı zamanda korkularımı da inceliyordum; (taptığım ve Tanrıya şükür hala benimle birlikte olan) annemin ölümüne ilişkin korku ve geriatri servisinde tek başına ölmekte olan, Wilfrid Brambell tarafından canlandırılan karakter gibi yaşamımın sonuçlanacağına dair endişem (Davies, 1992a: x-xi).

“Eğer *Trilogy*'de Davies kendi geleceğini ‘hatırlayarak’ zamanın döngüselligi ile ilgili denemelerde bulunuyorsa, *Distant Voices*, *Still Lives*'ta çoğunlukla kendi kişisel

⁴¹ Filmin adı Türkçe'de “Ölüm ve Değişim” olarak ifade edilebilir. “Transfiguration” kelimesi değişim anlamına gelir ancak olumlu bir çağrışım taşır. Bir şeyin ya da kişinin değişerek daha güzel görünmesini ifade eder. Filmin sonunda Tucker'ın nefesinin kesilip yavaş yavaş öldüğü sahneye paralel olarak annesi ile el ele tutuşup yürüyen çocukluk hali “You are only boy in the World” şarkısı eşliğinde verilir. Ölüm sayesinde annesiyle aşkın bir birleşme yaşayan Tucker'ın “değişimi” böylece tamamlanmış olur.

deneyim ve gözlemlerinin öncesine giden bir zamanı ‘hatırlar’” (Everett, 2004: 55).

Davies, bunu şöyle açıklar:

Distant Voices, Still Lives çok daha karmaşık bir yapıya sahiptir, çünkü annemden, en büyük iki kız kardeşimden ve erkek kardeşimden duyduğum şeylerle ilişkiliydi. Babamdan ve onlara nasıl davrandığından bahsediyorlardı ve bunları bana anlatışları benim için o kadar canlıydı ki onların anıları benim anım olmuştu (Davies, 1992a: xi).

Distant Voices, Still Lives'ta birçok anının aracılık ettiğini görmek mümkündür. Örneğin Noel arifesinde babanın iyi tavrını Noel günündeki öfkesi takip eder ve seyirci acı bir anıya dayanan bir anının *mise-en-scene*'i ile karşılaşır. Bu açıdan bakarsak Davies'in çocukluk anıları, ailenin anılarına, ortak anılara aracılık eder⁴² (Orr, 2010: 166). *Distant Voices, Still Lives*'da Davies'le özdeşleştirebileceğimiz bir karakter yoktur. Anlatıda kendisini belleği aracılığıyla konumlandırır. Bu bağlamda, kendi “ben”inin üzerine eğilen otobiyografik edimlerin çoğu ilişkiseldir; başkasının öyküsü aracılığıyla anlatıların oluşması ile “ben”in geçişken, değişen yapısı ortaya çıkar (Smith ve Watson, 2010: 87).

Davies, ilk dönem filmlerinin senaryolarını içeren kitabı *A Modest Pageant*'ta, *Distant Voices* filmine ilişkin şunları söyler:

Distant Voices bellekle, belleğin mozaïği ile ilişkilidir. [...] Bellek, düz ya da kronolojik bir çizgide ilerlemez – belleğin örüntüsü döngüsel bir doğaya aittir, olayları ‘doğal’ ya da ‘gerçek’ düzenleri içerisine yerleştirmez, ama onları duygusal önemlerine göre yeniden anımsar. Bellek, kendisinin geçerliliğini

⁴² Katherine Nelson (1988), otobiyografik belleğin sosyal ve kültürel bir inşa olduğunu belirtir. Bellek paylaşımının çocukluktan itibaren öğrenmeye başladığımız sosyal bir etkinlik olduğunu ifade eder. Bu öğrenmelerin sonucu, kişinin dönüp tekrar gözden geçirebileceği ve paylaşılabilir bir “anılar deposu”dur (266-267).

oluşturur⁴³. Bu yüzden belleği içeren her ‘öykü’ geleneksel anlamda bir anlatı değildir, gereklilik yüzünden daha dağınık, daha eksiltilidir. Böylece geleneksel anlatı beklentisi hiçbir geleneksel yöntemle karşılanamaz ve bu parçayı okurken bunu aklınızda tutmanızı istiyorum. ‘Ebedi anların bir örüntüsü’nü yaratmaya çalıştım (Davies, 1992a: 74).

Gusdorf’a göre otobiyografik söylemde zamana bağlı bakış açıları iç içe geçerek birbirlerini etkiler (Gusdorf, 1980: 44). *Distant Voices, Still Lives* otobiyografik bir film olduğundan Davies filmde düz bir çizgide ilerleyen geleneksel bir anlatı kullanamaz, zira bellek bu şekilde çalışmamaktadır (Everett, 2004: 64). Davies açısından, filmin anlatı yapısı hatırlama sürecinin akışkan döngüsellliğini yeniden yaratmalıdır: “Havuzda bir taş atınca ortaya çıkan kıvrımlar gibi film de sürekli kendisine geri döner” (Davies, 1992a: xi). Bu bağlamda filmde neredeyse her öğe- sesler (özellikle müzik), sözcükler, görüntüler- bir bellek tetikleyicisi işlevi görerek bizi geçmişe götürür. Ayrıca hatırlanan anılar, başka anıları da çağırarak filmdeki çok katmanlılığı vurgular ve onu derinleştiren bir işlev görür.

Yvette Büro *Sinemada Zaman* isimli çalışmasında, Tarkovsky’nin *Ayna* (1975) filmini şöyle değerlendirir: “Tarkovsky, çalışmasını dikey olarak inşa eder. Katmanlar zamanın içinde değil, tekil bir anının derinliğine doğru yayılır” (2011: 109). Davies de *Distant Voices, Still Lives*’da (özellikle filmin ilk bölümü olan *Distant Voices*’ta) filmini tıpkı Tarkovsky’nin *Ayna*’da yaptığı gibi dikey olarak inşa eder. Filmde, Eileen’in (Davies’in ablası) düğününde, Eileen’in “Keşke babam da burada olsaydı” sözleri suya atılan çakıl taşı gibi karakterlerin anılarını canlandırır. Aile fertleri, evin oturma odasında, duvarda asılı olan babanın siyah beyaz fotoğrafı önünde dururlar ve annesi Eileen’e gergin olup olmadığını sorduğunda “Keşke babam burada olsaydı” der. Bu sözlerin duygusallık veya bir nostalji hissi yaratması beklenir ancak bu durum Maisie’nin iç sesi ile bozulur.

⁴³ Davies’in vurgusudur.

“Ben istemiyorum. Alçağın tekiydi. Ondan ölesiye nefret ederdim” sözleriyle görüntü kesilir. Maisie’yi evin bodrumunda yerleri fırçalarken/temizlerken görürüz. Maisie dansa gidebilmek için babasından hem izin hem de biraz para ister. Babası ise onu aşağılayıp, döver ve ardından yere bozukluk fırlatır. Dayak açıkça gösterilmez ancak yine de oldukça rahatsız edici bir sahnedir.

Yukarıda örnek verdiğimiz düğün sahnesi ve daha öncesinde babanın cenazesi diğer anıları tetiklemesinin yanı sıra Davies’in, “ebedi anların bir örüntüsü” dediği durumu en iyi örnekleyen sahnelerdir. Filmin daha ilk dakikalarında evin sıradan bir sabahı gösterilir. Evin girişinden koridora ve merdivenlere bakan ve sabit duran kamera 180 derece döner. Bu kez merdivenlerden kapının dışına doğru bakar. Açık duran kapının dışında cenaze arabasının evin önünde durduğunu görürüz. Bu plan, kararma ve açılma ile oturma odasında babanın fotoğrafı önünde siyah renkli (yas) kıyafetlerle duran aile fertlerinin gösterildiği plana bağlanır. Maisie, anne, Tony ve Eileen fotoğrafın önünde tıpkı kendileri de bir fotoğraf karesindeki gibi hareketsizdirler. Duvardaki fotoğrafı merkeze alacak biçimde kamera ağır bir dolly hareketiyle aile fertlerine yaklaşılır. Önce anne ve ardından diğerleri kareden çıkarlar. Çerçeve sadece duvardaki siyah beyaz fotoğraf kalır. (Bu fotoğraf gerçekten Davies’in babasına aittir). Eileen’in düğün sahnesinde zaman neredeyse durmuş gibidir. Bu açıdan düğün sahnesi, yukarıda ele aldığımız cenaze sahnesinden daha çarpıcıdır. Aile bireyleri en güzel giysilerini giymiştir. Anne, Tony, Eileen ve Maisie arkalarında duvarda asılı olan fotoğrafı tam merkeze alacak şekilde ayakta dururlar. Burada hem kamera hem de aile tamamen hareketsizdir. Babanın varlığı hala hissedilmektedir. Eileen’in sözleri ve Maisie’nin iç sesiyle tetiklenen bellek, film boyunca devinim/duraklama, ses/sessizlik, vb. karşıtlıkların bir “mozaik”ini yaratır:

Müzikal, yankılanan, çok katmanlı ve rahatlıkla içine girmemize izin veren Davies'in filmi, uyumsuz seslerin bir araya gelip uyumlu bir bütün oluşturduğu, etkinin birleşmeye götürdüğü bir mekândır. Film ayrıca olağandışı bir şekilde bellekten bir sentez oluşturmayı başarır: Geriye bakmak aynı zamanda hem keyifli hem de acı vericidir (Farley, 2006: 86).



Resim 26 ve 27: *Distant Voices, Still Lives*

The Long Day Closes'ta, Davies tekrar çocukluk anılarına döner. Ancak Davies bu kez anılar *Distant Voices, Still Lives*'daki gibi aile hikâyelerinden alınmamıştır ya da *Trilogy*'deki gibi bir gelecek öngörmez kendine. Davies, 11 yaşındaki Bud karakteri ile kendisini anlatının tam merkezinde konumlandırır. Filmin anlatı yapısı yine diğer filmlerinde olduğu gibi zaman dizinsel olmaktan ziyade çağrışımsaldır. Anılar, aralarında bir açıklama (ipucu) veya nedensellik olmadan birbirlerine karışır.

Her üç filmin de bellek anlatıları oldukları rahatlıkla ayırt edebilmesine rağmen *The Long Day Closes*'ın açılış planını, *Trilogy*'nin ve *Distant Voices, Still Lives*'ın açılış planları ile karşılaştırdığımızda, *The Long Day Closes*'ın biraz daha farklı bir anlatıma sahip olduğu söylenebilir. *Trilogy*, okul bahçesinde geçen sabit bir planla açılır. *Distant Voices, Still Lives* ise Davies'in çocukluk evinin yağmurlu bir gündeki görüntüsüyle başlar. Plan, annenin kapıdaki süt şişelerini almak için dışarı çıkması ve radyodaki hava

durumunu sunan spikerin sesi ile vurgulanır. Bu iki film, izleyiciyi çocukluk anılarının/ belleğin merkezine götürür. Ancak *The Long Day Closes*'ın açılış sekansı, bu filmin diğer iki filmden farkını açıkça ortaya koyar. Ekran sol üst köşeden sağ alt köşeye doğru çaprazlamasına bölünmüştür. Sağ tarafta kalan üçgen karanlık/siyahtır ve tanıtma yazıları bu köşe üzerinde belirip kaybolur. Sol taraftaki köşe ise diğerine nazaran aydınlatılmıştır ve burada bir vazonun içinde güller görünür. Işığın odağında bu çiçekler vardır. Tanıtma yazıları boyunca kamera sabittir. Ekranın aydınlık tarafında bir vazo içerisinde gösterilen güller bir natürmort⁴⁴ resmi andırır. Bu durağan tablo sağ tarafta akan tanıtım yazılarıyla bir karşıtlık oluşturur. Everett'e (2004) göre zamanın çelişkili yönlerini ele alan film, donmuş ya da sabitlemiş anları, ileriye doğru yönelen geri alınamayacak görüntüleri içerir. Örneğin güllerin geçiciliği, filme kaydedilip adeta zamanın dışında konumlandırılır ve filmdeki diğer tüm görüntüler gibi ekrandaki güller “hem zamanın geçiciliğini temsil eder hem de bu geçicilikten kaçır” (96).



Resim 28: *The Long Day Closes*

⁴⁴ İngilizce'de “still-life” olarak adlandırılan bu tür, Davies'in *Distant Voices, Still Lives* filmiyle akla getirir.

Tanıtım yazıları biter bitmez görüntü kararır ve 20th Century Fox tanıtım müziği ve *The Happiest Days of Your Life* (Frank Launder, İngiltere, 1950) filminden bir konuşma duyulur. Margaret Rutherford'ın sesi gelir: “Hareket, Gossage, ‘hareket’ dedim- bir film sunmuyorsun burda” sözlerini filmin en başında ironik bir şekilde kullanan Davies, hem sanatın doğası ve gerçeklikle ilişkisini hem de zamanın doğası ve hatırlama sürecini ele alır. Yukarıda andığımız cümlelerin hemen ardından çerçevede tuğlalardan örülmüş bir duvarda sabitlenmiş görüntü belirir. Kameranın aşağı tilt hareketi yapmasıyla önce üzerinde “Kensington Street” yazan bir sokak tabelası ve hemen altında eskimiş ve yıpranmış bir film afişinin bir kısmı çerçeveye girer. 20th Century Fox tanıtım müziğinin bitişi ile paralel olarak kamera 90 derece sağa pan yapar ve yağın yağmurun hafifçe bulanıklaştırdığı, karanlık ve metruk bir sokağın gösterildiği bir plan görünür. Bu planda göze çarpan en önemli şey kameranın bir süre (yaklaşık 30sn.) boyunca hiçbir hareket olmaksızın sabit bir şekilde durmasıdır. Bu planı, ilk bakışta, zamanın geriye alınamazlığını vurgulayan ve çocukluğun bitişini imleyen ‘şimdiki’ zaman olarak algılamak mümkün olabilir. Fakat sadece bu açıdan yaklaşmak filmin, geçmişe nostaljik bir yolculuk olarak okunmasına sebep olabilir. Ne var ki, “mizansenin yapaylığı” (Everett, 2006: 31) böyle bir okumaya engel olur. Sokak tam bir harabe olarak gösterilir. Ancak düzgün bir şekilde çalışan gaz lambaları hem sokağın yıkık dökük görüntüsüyle bir tezat oluşturur hem de zamansal çerçeveyi belirsiz hale getirir. Görüntü, tam olarak ne şimdiki zamanla ne de geçmiş zamanla ilişkilendirilebilir. Bu açıdan ele alındığında sahnenin, belleğin karmaşık ve çok katmanlılığını öne çıkaran bir yapısı olduğunu söylemek mümkün olabilir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Davies *Distant Voices, Still Lives* havuza taş atılınca ortaya çıkan kıvrımlarla karşılaştırır, zira “kıvrımlar bellektir” (Davies, 1992a: xi).

Bu açıklamasıyla Davies, filmde neredeyse her ögenin bir bellek tetikleyicisi işlevi görerek bizi geçmişe götürmesini; ayrıca hatırlanan anıların, başka anıları da çağırarak filmdeki çok katmanlılığı belirten ve onu derinleştiren bir işlev görmesini vurgular. *The Long Day Closes*'ta da anlatı yapısı benzer bir şekilde işler. Eksiltili, döngüsel, parçalı ve değişken anlatı öznel bir zamansallığı yansıtır. Davies, zamanı daraltır/sıkıştırır ya da genişletir/uzatır; hızlandırır ya da yavaşlatır; hem bir akış halinde hem de durağan bir şekilde gösterir⁴⁵. Filmdeki Noel sekansında Davies, zamanı sıkıştırır: Kendisi için mutlu çağrışımları olan özel günleri kısacık bir an'a sığdırır. Annesi ve kardeşleri Noel hazırlıkları yaparken merdivenlerde tek başına oturan Bud'ın yüzünde üzgün bir ifade vardır. Loş bir ışıktā/neredeyse karanlıkta duran Bud, üzerine düşen ışıkla birlikte yavaş yavaş aydınlanmaya başlar ve yüzünde bir gülümseme belirir. Bu plan yemek odasının kapısının gösterildiği bir plana kararma ve açılma ile bağlanır. Odanın iki kanatlı kapısı bir tiyatro perdesi yavaşça iki yana doğru açılır. Yemek masasında, sanki sahnedeki oyuncular gibi oturan aile bireylerinin hepsinin yüzü Bud'a dönüktür. Gülümserler ve Bud'a mutlu Noel'ler dilerler. Direkt kameraya konuşurlar. Bir yılbaşı kartpostalını andıran sahnede herkes en şık kıyafetleri içindedir. Arkalarında büyük ve abartılı bir biçimde süslenmiş yılbaşı ağacı vardır (daha önce tanık olduğumuz küçük ve yapay yılbaşı ağacı ile hiç alakası yoktur). Ancak bu sahne ile ilgili en göze çarpan şey zaman açısından belirsizliğidir. İlk bakışta bir Noel akşamından kesit gibi algılanabilir. Ancak sahne daha dikkatle incelendiğinde masadaki pastanın bir doğum günü pastası olduğu görünür. Mekân

⁴⁵ “Zaman, özellikle de insansal zaman, basit bir çizgiselliğin ötesindedir. Zamanın kapsamı içsel olarak çok boyutlu bir yapıdır; derinliği ve katmanlaşması ölçümlenemezken, salt yatay bir düzenle çok az ortaklığı vardır. Günlerimizin geçişi, yalnızca hareket, hareketsizlik, akış ve kesintinin dikotomisiyle kontrol edilemez; bu ‘soluklanma’ sürekli olumsuzluklar ve sapmaların değişen gerilimleriyle, dönüşlerin ve türbülansların değişen akımlarıyla düzenlenir” (Biro, 2011: 48).

açısından da bir belirsizlik söz konusudur. Yemek odası gibi görünen mekân aynı zamanda sokaktır. Sokaktaki gaz lambasının ve yağın karın altında herkes gayet mutlu görünmektedir. “Sahne çocukluğun bütün şenlikli olaylarını ve fantezilerini birkaç kısa dakikaya sığdırmayı başarır: Noel ve doğum günleri, partiler ve hediyeler, beklenti ve arzu, filmler ve müzik, bunların hepsi bu tek tablonun içerisine yerleşecek şekilde verilir” (Everett, 2006: 34). Otobiyografi ediminin zamanla olan ilişkisine dair daha önce de fikirlerini aktardığımız Gusdorf, zamansal perspektiflerin birbirleri içine geçtiği ya da birbirlerine tamamen nüfuz ettiğini ve bireyin öznel hakikatinin, çizgisel ve zaman dizinsel bir yapıyı reddettiğini ifade eder. Davies, bu sahnede bütün mutlu çocukluk anılarını, hayallerini ve beklentilerini kısacık bir an’a sığdırır ve kendi içsel zamanını oluşturur. Davies, *The Long Day Closes*’ın yapısı hakkında şunları söyler: “Zamanın bütün dilimleri film zamanının birkaç saniyesine indirgenir, ayrıca kendi içlerinde çok büyük bir önem teşkil etmeyen diğer anlar da sekanslara taşınır, büyür. Uyulması gereken kesin kurallar yoktur” (Davies, 1992a: xi).



Resim 29 ve 30: *The Long Day Closes*

Davies, farklı zamanları kısacık bir an'a sığdırdığı gibi bunları uzun ve kesintisiz çekimlerle birbirine bağlayarak/ekleyerek bir anlamda zamanı genişletir. Örneğin Bud'ın okulda gösterildiği sahnelerde statik kamerayla iyice vurgulanan zaman, durmuş gibidir. Bud'ın bu durumda hayal dünyasına sığındığına tanık oluruz. Işık değişimiyle ve kamera hareketiyle (kaydırma) Bud'ı bir sinema salonunda, yüzüne vuran projeksiyon ışığı altında görürüz. Bunun yanı sıra filmde uzun ve kesintisiz/akışkan çekimlerle birbirine bağlanmış zaman ve mekân değişimlerini de izleriz. Bu geçişlerin örneklerinden birini *The House of Mirth* filminde de görebiliriz. İlk bölüm ve ikincisi arasındaki geçiş çarpıcıdır. Birinci bölüm, Lily'nin Dorsetlerle birlikte Monte Carlo'ya gidişine kadar olan bölümdür. Kamera Julia teyzenin evinde dolaşır: Üzerleri örtülmüş mobilyalar, karanlık odalar, daha önce üzerinde antikalarla dolu şöminenin çıplak görüntüsü çerçeveye hâkimdir. Kamera yavaş yavaş evin, daha sonra bahçenin dışına çıkar ve yerdeki su birikintilerinin üzerinde ve ardından birden denizin üstünde kaymaya başlar ve ufukta görünen Monte Carlo görüntüsüyle geçiş tamamlanır. Bu geçiş hem mekânsal hem de zamansal olarak bir değişimi ifade eder. İlk bölümün sonu, Lily için bir dönemin de sonu gibidir. Teyzesinin evi ona kapanmıştır ve yaşamının eskisi gibi parlıtlı olmayacağı anlatılmaya çalışılır.

Davies'in filmlerinde biçem, zamanın ve belleğin yapısını yansıtmaya çabası ile doğrudan ilişkilidir. Bu ilişkinin sadece otobiyografik filmlerinde değil uyarlamalarında da öne çıktığını daha önce de belirtmiştik. Bu açıdan *The Deep Blue Sea* filminin açılış sekansında Hester'in intihar girişimi adeta "nabız gibi atan bir tartım"la (Guillen, 2012) gösterilir. Kamera odadaki eşyalar üzerinde gezinir. Bir görüntünün ardından ekran kararır ardından başka bir görüntü belirir ve tekrar kararır ve bütün bu kararma ve açılmalar aynı ölçülü ritimle verilir. Davies, bu sekansın ritmini bu şekilde belirlemede zamanın rolünü

vurgular: Bütün bu imgeleri/görüntüleri “uzun uzadıya” ve neredeyse gerçek zamanlı vermesinin nedenini Hester’in yarı baygın oluşuyla açıklar. Bu yüzden çizgisel bir anlatıyı tercih etmediğini ifade eder. Böylece izleyici “belleğin içine sürüklendiğinde” (Guillen, 2012) bunu daha rahat kabullenecektir.



Resim 31 ve 32: *The Deep Blue Sea*

Davies, *The Deep Blue Sea*'de de bellek tetikleyicilerini, eksiltili ve döngüsel anlatıyı kullanır. Filmde, zamansal ve mekânsal geçişler birbirinden neredeyse ayırt edilemez hale gelir. Bir planda Hester'i kocası ile birlikte görürüz. Bir sonraki planda kocasından ayrıldıktan sonra Freddie ile birlikte olduğu dönemden bir görüntü belirir. Bunun gibi örnekler filmde sıkça karşımıza çıkar. Filmde farklı zaman ve mekânlar arasında neden-sonuç ilişkisi olmaksızın ya da ipuçları verilmeden geçişlere tanık oluruz.

Freddie ile yaptığı bir tartışmadan sonra Hester, yeraltı tren istasyonuna gider. Platformun kenarında duran Hester'ın bir an için kendisini raylara atıp, intihar edeceğini düşünürüz. Ancak yaklaşan trenin sesi Hester'ın belleğini tetikler. 2. Dünya Savaşı sırasında sığınak olarak kullanılan istasyonda ve tünelde insanları görürüz. Bir adam şarkı

söylemeye başlar⁴⁶. Hester ve kocası William da sığınaktaki diğer insanlar gibi şarkıya eşlik etmeye başlar ve birbirlerine sarılırlar. Hester’ın belleğini tetikleyen bu ses ya da diğer bir ifadeyle belleği onun hayatını kurtarır. Davies, bu sahneye ilişkin şunları söyler: “Hester kendi yaşamına son vermeye karardır ama sonra 1940’taki hava saldırısında insanların yaşamları için korkuya kapıldıklarında bu korkuyu şarkı söyleyerek, dans ederek durdurmaya çalıştıkları bir geceyi hatırlar [...]. O yalın an bir anlıktır (Davies parmağını şıktatıyor), o kadardır; ancak filmimde, Hester’in belleğinde bu an uzatılmıştır” (Guillen 2012).



Resim 33 ve 34: *The Deep Blue Sea*

Davies’in biçemi, mumyalanmış gibidir; hüznünlü ışığı ve törensel anlatısıyla filmlerindeki bütün olaylar seyirci bunları daha tecrübe etmeden çoktan bitmiş gibidir, sanki “bir anının dinsel olarak yeniden yaratılmasını izleriz” (Sallitt, 2011: para. 2). Davies, ilk filmi *Children*’ı çekmeden önce sinemanın yapımı ve yönetimi ile ilgili hiçbir

⁴⁶ Bu sahne *The House of Mirth*’ün açılışında sisler arasından çıkan Lily Bart’ın gösterildiği planı anımsatır. Ayrıca *Distant Voices, Still Lives*’da savaş döneminde bir bombalama sırasında sığınağa koşan insanların gösterildiği sahne ile de benzerlik gösterir. Sığınağa anne ve babadan daha sonra ulaşan Eileen, Maisie ve Tony (çocukluk halleri) geç kaldıkları için babanın hiddetine maruz kalırlar ve baba Eileen’e bir tokat atar. Ardından Eileen’e sıkıca sarılır ve “Şarkı söyle Eileen. Şarkı söyle” der ve Eileen şarkı söylemeye başlar.

şey bilmemesine rağmen bütün filmlerinde görülen sinema duyusunu, çocukluğunda gittiği filmlerde dinsel bir deneyim gibi yaşadığı filmlere borçludur; sinema adeta onun için yaratılmıştır, zira Davies de tıpkı Tarkovsky gibi “zamanın içine yerleşmiş ve sürekli değişen olguları ve olayları yakalamadaki gücü, mükemmelliği ve acımasızlığı sinemayı başka herhangi bir sanat dalıyla karşılaştırmayı olanaksız” (Tarkovski, 1992: 79) kıldığının farkındadır.

III. 3. Terence Davies Sinemasında Müzik ve Ses

Müzik, belleğin arkeolojisidir

– E. M. Cioran

Davies, filmin en çok müziğe yakın olduğunu söyler: “Bence film bütün sanatlar içinde en çok müziğe yakındır. Filmin en çok müziğe yakın olmasının sebebi de bence müzik dinlediğinizde duygusal olarak tepki vermenizdir. [...] Hissedersiniz. Böyle tepki verirsiniz. İçgüdüsel olarak filmi hissedersiniz (Farley, 2006: 72’de belirtildiği üzere). Davies’in filmlerinde müziğin önemi en çok bu özelliğinden kaynaklanır. Bergman için de müziğin sinemada ayrı bir yeri vardır. Davies gibi Bergman da filmi müziğe benzetir: “Düş olarak film, müzik olarak film. Hiçbir sanat dalı sıradan bilinçliliğin ötesine filmin geçtiği ölçüde geçemez. Doğrudan duygulara ulaşır” (Bergman, 1990: 83).

Davies, notaların ve tonların tek başlarına hiçbir anlam ifade etmediklerini, benzer bir şekilde görüntülerin de tek başlarına bir şey ifade etmediklerini ancak bir kez art arda sıralandıklarında ve belli bir ritme sahip olduklarında bir anlam kazandıklarını belirtir. Eğer duygusal bir yapıyı anlamak istiyorlarsa öğrencilere senfoni dinlemelerini, böylece bir senaryoyu okumaktan çok daha fazla şey öğrenebileceklerini çünkü duyduklarına

anında tepki verebileceklerini söyler (Everett, 2004: 204). Davies'in bütün bu söyledikleri bir anlatı ögesi olarak müziği nasıl algıladığına dair bir perspektif sağlar.

Davies'in otobiyografisi için de müziğin değeri yadsınamaz: “Eğer filmlerdeki müzik benim duygusal otobiyografimi temsil ediyorsa, öyküler de benim gerçek otobiyografimi, en azından otobiyografimin bir versiyonunu temsil ederler” (Davies, 1992a: x). Davies'in filmlerinde müziği “duygusal otobiyografi” olarak adlandırması aslında bir anlamda müziğin filmlerindeki kullanımına ve işlevine dair fikir vermektedir.

Davies sinemasında müziğin önemi doğrudan Davies'in çocukluğuna dayanmaktadır. “Bütün filmlerimde müzik önemli bir rol oynar. Müzikle dolu bir evde yetiştim – radyo vardı, plaklar vardı ve insanlar şarkı söylüyordu. Ve kuşkusuz dönemin müzikal komedileri de bunun önemli bir parçasıydı (Davies, 1992a: x). Davies'in bu açıklaması daha çok ilk dönem otobiyografik filmleri ile ilgilidir (*Trilogy, Distant Voices, Still Lives ve The Long Day Closes*). Bu filmlerdeki müziğin büyük bir kısmını popüler şarkıların oluşturduğunu söyleyebiliriz. Burada popüler şarkılardan kasıt 1940'lı ve 1950'li yıllarda Davies'in çocukluk ve ergenlik dönemlerinde hâkim olan, Davies'in radyodan dinlediği şarkılar, okulda öğrendiği marşlar veya ilahiler ve annesinin evde iş yaparken mırıldandığı şarkılardır.

İlk filmlerindeki anıları, yoksul geçen zamanlarla babasının şiddeti arasında kalır, ancak Davies çocukluğunu büyük bir tutkuyla sevmekten hiçbir zaman vazgeçmez: “Hepimiz eşsiz olduklarını düşündüğümüz ailelerimiz içinde büyüdük. O evi, o sokağı tutkuyla seviyordum. Hiçbir şeyimiz yoktu, ama ben oraya tapıyordum, aileme benzer hiç kimse yoktu dünyada benim için. Ancak, kuşkusuz garip bir şekilde, birçok insanın benim filmlerimde evrensel buldukları şey de tam da buydu” (Solomons, 2008a: para. 9). Davies'in evrensel olarak nitelendirdiği bu durum, filmlerindeki duygusal atmosferi

yaratırken gösterdiği dürüstlüğünden kaynaklanır. Davies’in geçmişiyle ilişkisi, romantik, yer yer nostaljik olarak adlandırılmasına rağmen asla “aşırı duygusal”lığa varmaz. Ünlü İngiliz tiyatro yazarı Arnold Wesker da yoksul ve zorlu bir çocukluk geçirse de tıpkı Davies gibi çocukluğuna tutkuyla bağlıdır. Wesker’ın ailesi o günleri hatırlamak bile istemezken Wesker o günleri bağrına basar; ancak bu durum ‘eski güzel günler’ diye adlandırılabilir aşırı bir duygusallıktan kaynaklanmaz. Wesker, romantik bakışla aşırı duygusal bakış arasında bir ayırım yapılmasının gerekliliğinden bahseder: “Geçmişe romantik bir şekilde bakmak geçmişe sevgiyle bakmak demektir. Aşırı duygusallık, geçmişe dürüst olmayan bir şekilde bakmak demektir (Wesker, 1995: 17).

Orr, Davies’i “romantik bir imgeci” (2010: 171) olarak nitelendirir. “Davies için bellek şiirseldir, eksiltilidir, görseldir, müzikaldir. İmgesel geriye dönüşünde ritim ve yapı vardır” (171). Davies’in sinemasını T.S. Eliot’ın “imgeci” şiiri ile karşılaştıran Orr, Eliot’ın şiirde başardığını Davies’in sinemada başardığını öne sürer:

[...] Modern şiirin kendisi de görsel-işitseldir: Aynı zamanda hem kelimeleri görürsünüz hem de onları duyarsınız. Eliot’un *Çorak Ülke*’sini büyük yapan şeylerden biri de tıpkı modernist montajın planlar arasında kesmelere dikkati çekmesi gibi, serbest şiirin basılmış kâğıtta uzamsal düzenlenişinin insanın gözünü dize sonlarına yönlendirmesidir. Buna rağmen otobiyografik Davies arsız bir romantiktir. [...] Gerçekliği kullanımı... neo-romantiktir; [...] özellikle zaman ve belleğin anlatıldığı sürekli kendini yenileyen bir biçimde güç bulduğu modernist soyutlamaya denk düşer. O halde Davies verimli bir tezatlığı, yaratıcı bir çelişkiyi somutlaştırır: Bu noktayı daha da açarsak eğer Davies’in en iyi filmlerinin modernist müzikaller olduğu, ya da tam tersine aile yaşamından soyutlamalar olduğu söylenebilir (Orr, 2010: 171).

Orr’a göre Davies, filmlerinde kullandığı sinema estetiği itibari ile modernist; ancak geçmişi ile kurduğu ilişki ve filmlerinde yarattığı duygusal etki itibari ile romantiktir. Bu açıdan ele alındığında Davies Orr’un ifadeleri ile “verimli bir tezatlığı, yaratıcı bir çelişkiyi

somutlaştırır” (2010: 171). Bu bağlamda Davies’in bir sanatçı olarak karşıtlıklar/tezatlardan beslenmesi filmlerinde de belirgin bir biçimde karşımıza çıkar.

Davies’in filmlerinde tanık olduğumuz romantik bakışı yaratan öğelerden birisi müziktir. Daha önce de değindiğimiz gibi Davies, filmlerinde anlatıyı devamlı olarak karşıtlıklar üzerine kurmaktadır: ses/sessizlik, hareket/devinimsizlik, geçmiş/şimdi ve gelecek, ışık/karanlık, mahrem/toplumsal, mutluluk/hüzün vb. Bu karşıtlıkları yaratırken başvurduğu en önemli araçlardan biri de müzik ve özellikle popüler şarkılardır.

Müziğin öznel, temsil edilmeyen, duygulara seslenen yönü geleneksel anlatı sinemasında da sıklıkla kullanılmıştır ve birçok filmsel otobiyografinin de ayrılmaz bir parçasını oluşturur. Ancak klasik anlatı sinemasından ayrılan filmlerde müzik, anlatıya yardımcı olan bir yan öğe rolünden sıyrılarak ana öğeye dönüşür, geçmişi temsil etmek yerine yeniden oluşturur (Everett, 2000a: 172). Ayrıca popüler şarkılar da otobiyografik filmlerin “geçmiş ve bugün, hakikat ve kurgu, özne ve öteki” gibi karşıtlıklar arasında kurduğu karmaşık yapının merkezinde yer alır, bireyin kişisel kimlik arayışını temellendirir, seyirciyi hatırlama sürecinin içine sürükler (Everett, 2000b: 100-101). Farley’nin de söylediği gibi popüler müzik, seyircinin kendi geçmişini filmin içine katmasına yardım eder (2006: 73).

Davies, *A Modest Pageant* adlı kitabında *Distant Voices, Still Lives*’da müziğin filmin anlatısında nasıl bir işlev üstlendiğini aktarır:

Ancak müzik filmlerde başka bir görevi de yerine getirir. Çoğu zaman anlatıya egemen olarak kullanılır, ancak öyküye karşıt bir şekilde kullanılmadığında anlatının bizzat kendisi olur. Örneğin annemin pencere pervazında görüldüğü sahnede Ella Fitzgerald ‘Taking a Chance on Love’ı alçak sesle söylerken müzik ve öykü birleşir (Davies, 1992a: x).

Distant Voices, Still Lives'da annenin pencere pervazında görüldüğü plan, kocasından dayak yediği bir sonraki plana bağlanırken 'Taking a Chance on Love' şarkısı duyulur. İlk başta Davies'in annesine duyduğu yoğun sevginin bir göstergesi olan şarkı birden bire yarattığı olumlu çağrışımlardan sıyrılır. Farley'in de ifade ettiği gibi,

Renk ve dokunun ruh halini ve duyguyu yansıttığı şekilde müzik de seyircide içgüdüsel yanıtları tetikler; ama bundan çok daha fazlasını gerçekleştirir. Ella Fitzgerald'ın 'Taking Chance on Love' şarkısı korkunç bir şiddetin gösterildiği sahnede kullanılır: Şarkının iyimser ve romantik bakışı [...] insanı perişan eden şiddet ile yan yana gösterilir (Farley, 2006: 72-73).

Böylece Davies, "romantik" bir şarkıyı şiddetle bir arada kullanarak yoğun bir ironi yaratır.

Daha önce de ele aldığımız gibi Davies'in filmlerinde motifler ve tekrarlar önemli rol oynar. Bunların yanı sıra hem biçimsel hem de tematik karşıtlıkların da Davies'in sinema estetiğinin temel unsurlarından olduğu söylenebilir. Davies, filmlerinde karşıtlıkları oluştururken müziğin duygusal etki yaratma gücünden faydalanır⁴⁷.

Distant Voices, Still Lives, sadece Davies'in kişisel anılarında değil, aynı zamanda ailenin farklı üyelerinin anılarında gezinir. Bu yüzden değişen bakış açıları ve perspektiflere eşlik eden zamansal ve mekânsal kaymalar, karmaşık bir yapıya sahiptir. Filmin girişinde olduğu gibi böylesi kaymaların yarattığı çeşitli sesler, ritimler ve melodilerle filmde yaratılmak istenen anlam ve etki derinleşir. Film, yağmur ve şimşek seslerinin eşlik ettiği siyah bir ekran üzerinde beyaz harflerle *Distant Voices* (Uzaktan Gelen Sesler) yazısı ile başlar. Radyo spikerinin sesi yağmur ve şimşek seslerine karışır.

⁴⁷ Bu açıdan ele alındığında Peter Wollen'ın "auteur" değerlendirmesi Davies için de geçerli olabilir. Wollen'a göre yönetmenin kişiliği yalnızca biçim ve görüntü düzenlenmesinden kaynaklanmaz, temaya özgü motiflerden kaynaklanır (Büker, 2010: 280). Ancak bu motifler, "benzerliklerin ve tekrarların [...] algılanışı olarak kalmaz, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini de kapsamalıdır" (Wollen, 2008: 83). Wollen'a göre, yönetmen karşıtlıkları oluştururken değişik ilişkiler kurabiliyorsa auteur'dür (Büker, 2010: 280).

Görüntü ve ses arasındaki birbirlerini destekleyen karşılıklı ilişki böylelikle bozulur. Ardından, çerçevede bir evin giriş kapısında dışarıdaki süt şişelerini almaya çıkan anne belirir. Daha sonra bir kesmeyle evin girişindeki dar koridordan içeriye görürüz. Kamera sabittir ve koridorun hemen başında yukarı çıkan merdivenleri gösterir. İlk merdivenlere yönelen anne yukarı doğru seslenir. Ardından sağ tarafa yönelir ve çerçeveden çıkar. Daha sonra çerçeveye tekrar girer ve bir kez daha çıkar. Bütün bu süre boyunca kamera sabittir ve boş merdivenleri gösterir. Ancak bir süre sonra yukarıdan Tony, Eileen ve Maisie'nin anneleri ile sohbet etmelerini, birbirlerine günaydın demelerini ve aşağı inerken çıkardıkları ayak seslerini duyarız; ancak bu sekans boyunca anne dışında hiç kimseyi görmeyiz. Böylesine sıradan ve neredeyse hiçbir önemi yokmuş gibi görünmesine rağmen bu sekans oldukça güçlüdür. Ayrıca izleyiciye filmin temel meselesinin ne olduğunu daha ilk anlardan itibaren sezdirir. Gördüğümüz, sıradan ve herhangi bir zamanda geçen bir sabaktır. Tanıtım yazılarının aktığı açılış sekansı gibi aktardığımız bu sekansta da karşıtlıkların ön plana çıktığını söyleyebiliriz. Davies, burada boş merdivenleri ve sesleri, aile fertlerinin varlığı ya da yokluğu, ses ya da sessizlik gibi karşıtlıkları bir araya getirerek güçlü bir etki yaratır. Film, sanki belleğin uzaktan gelen seslerini anlatır⁴⁸.

Distant Voices, Still Lives'da öne çıkan karşıtlıklardan biri olan kadınlık/erkeklik (anne/baba) gerilimini gösterirken müzik çeşitli biçimlerde kullanılarak anlama katkıda bulunur. *Distant Voices, Still Lives*'da, babanın olduğu sahnelerde birkaç istisna dışında genellikle müziğin yokluğundan söz edilebilir. Babanın, anneyi dövdüğü sahnede "Taking a Chance on Love" (Aşka Bir Şans Vermek) adlı şarkı ironik bir biçimde sahneye egemen olur. *Distant Voices, Still Lives*'da, olumsuz (baba/ erkeklik) ve olumlu

⁴⁸ "Uzak sesler" ifadesi filmin adı ile ilişkili olarak kullanılmıştır. Filmin ilk bölümü *Distant Voices* Türkçede tam olarak bu ifadeyi karşılamaktadır.

(annelik/kadınlık) çağrışımlar ve gerilimlerin, *The Long Day Closes'ta* yerini annenin koruyuculuğu ve olumlu etkisine bıraktığı söylenebilir. Bud, cezalandırılma korkusu olmadan annenin varlığıyla çevrelenmiş olan evin içinde annesinin mutfakta yemek yaparken ya da ev işi yaparken mırıldandığı şarkıları dinler. Taparcasına sevilen anne ve çocuk arasındaki ilişki müzikle sıkı sıkıya bağlıdır. Yine benzer bir şekilde *The Neon Bible*'da müzik yine genel olarak kadınlarla ilgili olarak öne çıkar. David'in eski bir şarkıcı olan teyzesi ile ilişkisinde müziğin etkisi açıkça görülür. Film başlarında David teyzesinin söylediği şarkıyı büyülenmiş bir şekilde dinler. *The Neon Bible*'da müziğin yarattığı olumlu çağrışımların kadınlarla ilişkisini görebileceğimiz diğer bir sahne de kasabadaki erkeklerin 2. Dünya savaşına katılmak üzere askere çağrılmasından sonra, geride kalan kadınların düzenlediği danstır. Filmin, bu dans sahnesine kadar olan kısmındaki melankoli yerini neşeye bırakır. Kadınlar, David'in teyzesi Mea'nin söylediği şarkıyı dinlerler. Kocaları, oğulları ya da kardeşleri savaşa gitmelerine rağmen herkes mutlu ve rahatlamış görünür. Davies, filmlerinde müziğin ağırlıklı olarak kadınlar ve annesi ile ilişkili olmasını şöyle açıklar:

Sanırım, bunun nedeni annem ve ablalarım tarafından büyütülmemdi. [...] Ve ablalarımı ve onların arkadaşlarını gerçekten seviyordum. [...] Kadınların sohbetlerini seviyorum çünkü komik ve yaşam dolu oluyorlar. [...] Oysa erkeklerin sohbetleri ise oldukça sıkıcıdır. [...] Ancak kadınlar her zaman söyleyecek ilginç bir şey bulabiliyorlar. Sadece dinlemek bile keyifli (Everett, 2004: 222).

Davies, filmlerinde anne karakterlerinden duyduğumuz bütün şarkıların, çocukluğunda annesinden dinlediği şarkılardan oluştuğunu söyler (Everett, 2004: 208). Davies için müzik annesinin sesi ile eş değerdir çoğu zaman. Birçok araştırmaya göre bebekler, daha doğmadan işitmeye başlarlar. Annelerinin sesi bebeklere kuvvetli bir

şekilde ulaşır çünkü bu ses bebeğe annesinin bedeninden iletilir. (Aamodt & Wang, 2013: 129). Bu bağlamda ses ve müzikle kurduğumuz ilişkinin temellerinin doğrudan annenin sesi ile ilgili olduğu söylenebilir. *Distant, Voices, Still Lives ve The Long Day Closes* filmlerinde özellikle annenin sesi ilk duyduğumuz seslerden biridir. Örneğin *Distant, Voices, Still Lives*'da yağmurun ve spikerin sesinden sonra ilk olarak annenin sesi duyulur. *The Long Day Closes*'ta evdeki sessizlik, annenin 'Me and My Shadow' adlı şarkıyı söyleyen sesi ile bozulur.

“Bellek uçurumunun dibinde yatan, yaşamımız boyunca hiç duymadığımız bütün müzikleri içimizde taşıyoruz. İçimizde müzikal olan her şey bellektir. Henüz bir isim taşımadığımız zamanda, her şeyi duymuş olmalıyız. Müzik ancak cennetin ve Düşüşün anımsanmasıyla var olur” (Cioran, 1995: 38). Cioran'ın ifade ettiği “cennet” Davies açısından annesinin sıcaklığı ve verdiği güven hissidir; diğer bir deyişle çocukluğunun kayıp cennetidir. Bu, özellikle *The Long Day Closes*'ta Bud'ın annesiyle olan ilişkisinde belirgin olarak gözlemlenebilmektedir.

The Long Day Closes'ta Davies'in, müziğe olan tutkusu ve müziğin filmi biçimsel olarak şekillendirmesi önceki filmlerinden daha yoğun bir şekilde ortaya çıkar. Film, adını Sör Arthur Sullivan'ın aynı isimli şarkısından alır ve bu şarkı aynı zamanda filmin kapanış şarkısıdır. Müzik, filmin büyük bir kısmında duyulur ve zaman zaman en öne çıkan unsur haline gelir. Popüler şarkıların izleyiciyi hatırlama sürecine dâhil etme ve otobiyografik belleğin çok katmanlı yapısını yaratmadaki becerisi *The Long Day Closes*'nin açılış sekansında rahatlıkla görülebilir. Film, karanlık ve terkedilmiş bir sokak ve harabeye dönmüş evlerin görüntüsü ile başlar. Yağmur yoğun bir şekilde yağar. İlk sabit duran kamera yavaşça sokakta bir müddet ilerler ve sağa doğru pan yaparak yıkılmış evlerden birinin içine girer. Kamera, yıkık dökük merdivenlerde tekrar sabitlenir. Sekans

bittiğinde merdivenlerde oturan Bud'ı görürüz. Evin bir önceki sekansta gösterilen ev olduğu anlaşılır ancak yıkık değildir. Sekans boyunca 'Stardust' isimli şarkının Nat King Cole sesinden bir kaydı duyulur. Şarkı anlatıda diegetik olarak yerleştirilmemiştir; bir tür anlatıcı ses işlevi gördüğü söylenebilir. Şarkının sözlerindeki “ölmeyecek bir şarkı” ve “geçip giden yılların müziği”⁴⁹ ifadeleri önemlidir. Hem şarkı hem de film “nostaljinin gücünü ve onun geçmişi biçimlendirmedeki etkisini ironik bir biçimde” (Everett, 2000b: 110) kullanır. Ayrıca şarkı ve ekrandaki kasvetli görüntülerin birlikte verilmesi karşıtlık yaratır. Görüntülerin geçmişe ya da bugüne ait olup olmadığı net değildir. Aynı şekilde düş mü “gerçek” mi olup olmadığı da tam olarak anlaşılmaz. Örneğin yağın yağmur hem evin içinde hem de dışındadır. Davies, burada belleğimizde kesin sınırlar çizmenin imkânsızlığını vurgular bir anlamda. Böylece bu sekans, statik ya da değişmez bir geçmişi ifade etmekten ziyade hatırlama sürecinin karmaşıklığını vurgulayarak, otobiyografinin temel meselelerinden birini ortaya koyar. “Zihin, belleğin zamansal ve mekânsal manzarasında gezinir” (Everett, 2000: 110). Bu hatırlama sürecinde müziğin yeri yukarıda ele aldığımız nedenlerle çok önemlidir.

Hatırlama sürecinde müziğin rolü *The Long Day Closes* filminde de çok önemlidir. Örneğin Bud'ın okulda gösterildiği bir sahne dikkate değerdir. Bud sınıfın penceresinden dışarı bakar ve bir önceki planda çalmaya başlayan 'Blow the Wind Southerly'⁵⁰ şarkısının da etkisi ile bir geminin yelkenlerini çağırıştırır. Uzaktan dalgaların ve rüzgârın sesini duyarız. Bud, sınıfta sırasında oturur ve birden bire saçlarının ıslandığını görürüz. Hemen ardından önden bir çekimle gösterilen Bud iyice aydınlanır. Işık arkadan gelir ve etrafındaki diğer öğrenciler karanlıkta kalır. Kamera sıraların arasından sağa doğru

⁴⁹ Bu dizelerin İngilizceleri: “a song that will not die” ve “the music of the years gone by”.

⁵⁰ Geleneksel İngiliz halk şarkısı. Türkçe'de 'Es Lodos Es' şeklinde ifade edilebilir.

pan yapar ve zincirleme bir geçişle kamera arkadan aydınlatılmış bir sinema salonun ön sırasına odaklanır. Bud, annesi ve ablası *Carousel*⁵¹ isimli film izlemektedirler. Filmin müziği rahatlıkla duyulur. Müzik kısa bir süre diegetiktir. Ardından görüntü kararır ve bir dönme dolabın üzerindeki yıldız şeklinde bir neon lambasının görüntüsüyle tekrar açılır. Az evvel sinemada film izleyen aile bu defa bir panayıır yerindedir. Bud, annesi ve ablası tek sıra halinde yürürler ve kamera soldan sağa pan yaparak kayar. Bud'ın 'John! Kevin!' diyerek abilerine seslendiğini görürüz. Müzik yine değişir ve geleneksel bir balad olan 'She Moved through the Fair'⁵² duyulur. Soldan sağa pan devam eder ve Bud'ı pamuklu şeker yerken görürüz. Müzik, Bud'ın evin oturma odasında, annesinin kucagında otururken gösterildiği plana geçtiğinde bile devam eder. Ancak panayıır yerinde iken duyduğumuz şarkı kayıttır. Daha sonra aynı şarkıyı annesinin Bud'a söylediğine tanık oluruz. Davies, için, "kamera hareketlerinin mekânsal tutarlılığı belleğin döngüselligi ile köprü oluşturur. Müzik de aynı işlevi görür" (Orr, 2010: 175). Üç şarkı birbiri içine geçer ve Davies, her birinin filmin geçtiği zaman ve mekâna ilişkin yarattıkları çağrışımları etkili bir şekilde kullanır.

Ancak *The House of Mirth* filmi müzik kullanımını açısından diğer filmlerinden ayrılır. Davies, bu filmde çok fazla müziğin gerekli olmadığını asıl önemli olanın duyduğumuz "gerçek sesler" olduğunu ifade eder (Everett, 2004: 209). Davies'in gerçek seslerden kastı saatin tik tak etmesi, dışarıdan geçen at arabasının sesi gibi seslerdir. Daha önce mekân bağlamında filmde aktardığımız bir sahne Davies'in bu ifadelerini örnekler niteliktedir. Lily'nin teyzesinin yazlık evinde bir odada tek başınadır ve yavaşça odanın içinde dolaşır. Odada tam bir sessizlik hâkimdir. Lily, odanın ortasında duran piyanoya

⁵¹ *Carousel* (1956), yönetmen Henry King. Müzikal film. Filmin ismi Türkçe'de "atlıkarınca" anlamına gelir.

⁵² "Panayıır/ fuar boyunca yürüdü" şeklinde çevrilebilir.

doğru yönelir, birkaç tuşa basar ve durur. Sonra tekrar sessizlik. Saatin sesi, daha sonra da aşağıdan alan kapı zilinın sesi duyulur. Davies, bu ses ve sessizlik karşıtlığını “müzik kullanımı kadar müzikal” (Everett, 2004: 209) bulur. Filmin büyük bir kısmında bu ikiliğin ne çıktığı söylenebilir. Ancak *The House of Mirth* filminde müziğin tamamen yokluğundan da bahsedilemez. Filmde yer yer çeşitli klasik mzik⁵³ parçaları duyulur.

Müzik, Davies’in bütün filmlerinde en önemli unsurlardan biridir. Filmi bir sanat olarak en çok müziğe benzeten Davies, müziği filmlerinde birçok farklı şekilde kullanır. Başta bellek tetikleyicisi olarak işlev gören müzik (ve ses), kimi zaman da anlatıda ne çıkararak bir üst anlatıcı görevi görür. Filmlerinde sıklıkla karşılaşılan özellikle 40’lı ve 50’li yılların popüler parçaları, yalnızca Davies’in geçmişinde dinlediği şarkılar olarak kalmaz, seyirciyi de hatırlama sürecine dahil etme amacı taşır.

⁵³ Filmde, Alessandro Marcello, Joseph Haydn, Aleksandr Borodin, W.A. Mozart, Gioachino Rossini, Morton Feldman ve Alexander Volkoviski Tamir gibi bestecilerden parçalar duyulur. Ancak Mozart’ın, “Cosi Fan Tutte” operasından parçalar diğer eserlere göre daha fazla kullanılır.

IV. BÖLÜM: YÖNTEM

IV.1. Araştırma Problemi:

Terence Davies'i bir yönetmen olarak ayırksı kılan en önemli nedenlerden biri, bir sanatçı olarak itici gücünü kendi kişisel tarihinden alması, yani otobiyografik öyküler anlatmasıdır. Dolayısıyla otobiyografinin Terence Davies sinemasında nasıl bir rol oynadığı ve filmlerinin biçimsel özelliklerini nasıl etkilediği çalışmanın araştırma problemini oluşturmaktadır.

IV.2. Araştırmanın Amacı:

Otobiyografi, Terence Davies sinemasının sadece en önemli öğelerinden bir olarak kalmaz, Davies'in çalışmalarının bütünlüklü bir şekilde incelenmesinin temel koşulunu da sağlar. Zira sadece otobiyografik olarak adlandırılan filmlerinin yanı sıra, uyarlama filmlerinde de otobiyografi, Davies'in sinemasını biçimlendiren temel unsurdur. Bu açıdan ele aldığımızda bütün filmlerindeki mekân, zaman, bellek ve ses/müzik kullanımı, Davies'in geçmişiyle, yaşamıyla ilişkilidir. Dolayısıyla Davies'in filmlerinde otobiyografi kavramını ve bu kavramla ilişkisi açısından mekân, zaman, bellek ve müzik gibi unsurları ele almak ve bunların sinemasal olarak ifadelerini araştırmak bu tez çalışmasının amacını oluşturmaktadır.

IV.3. Araştırmanın Önemi:

Geleneksel anlamda yazınla ilişkilendiren otobiyografi kavramı günümüzde kişinin kendisini yansıtabileceği pek çok farklı edimle ilişkilendirilmekte ve pek çok farklı ortamda karşımıza çıkmaktadır. Otobiyografinin yazınsal bağlamdan çıkması bu kavrama dair çizilen kategorik sınırları belirsizleştirmiştir. Dolayısıyla bu belirsizlik sinema ve

otobiyografi ilişkisinin problemlili bir alan olduğuna dair yaklaşımlara yol açmıştır. Ancak sinema-otobiyografi ilişkisine daha olumlu yaklaşan görüşler sinemanın, otobiyografiyi farklı şekillerde düşünmemiz için bize yeni bir zemin hazırladığını belirtir.

Sinemada otobiyografi meselesi mevzu bahis olduğunda özellikle 1960'lardan itibaren azımsanmayacak sayıda otobiyografik film ya da otobiyografik öğeler taşıyan filmler yapan yönetmenlerin varlığından söz edilebilir. Bu çalışmaya konu olan İngiliz yönetmen Terence Davies de bu yönetmenlerin arasında yer alır. Bir yönetmen olarak Davies'i özgün ve ayrıksı kılan sesi ya da özelliği büyük ölçüde kendi yaşamından, belleğinden, kısacası otobiyografisinden yararlanmasında yatmaktadır. Bu anlamda hakkında çok az sayıda kapsamlı çalışma yapılmış bir yönetmen olarak Terence Davies'in sineması ile otobiyografinin ilişkisini incelemek son derece önemlidir.

IV.4. Araştırma Soruları

Araştırmanın amacı ve önemi doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır.

- 1- Otobiyografi kavramı en genel anlamda neyi ifade etmektedir?
- 2- Otobiyografi, sinema açısından nasıl tartışılabilir?
- 3- Otobiyografi, Terence Davies'in sineması açısından ne ifade eder?
- 4- Terence Davies'in otobiyografik filmleri dışında yaptığı uyarlama filmlerde de otobiyografik öğelerin varlığından veya etkisinden bahsedilebilir mi?
- 5- Davies filmlerindeki mekân, zaman ve müzik kullanımında otobiyografi ve bellek nasıl bir rol oynar?

IV.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

- 1- Bu araştırma, araştırma evreni ve araştırma örneklemini ile sınırlıdır.
- 2- Bu araştırma, veri toplama araçlarından elde edilen verilerle sınırlıdır.

IV.6. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada, “bir durumun, toplumsal ortamın ya da ilişkinin belirli ayrıntılarının bir resmini” (Neuman, 2006: 53) sunan tanımlayıcı araştırma yöntemi kullanılacaktır. Araştırmanın evreni otobiyografik veya otobiyografik öğeler taşıyan filmlerdir. Araştırmanın örneklem kümesi, Terence Davies’in filmografisi ve yazdığı iki kitaptır.

IV.7. Verilerin Toplanması

Ele alınacak filmlerde anlatı yapıları çözümlenmeye çalışılacaktır. Çözümlemelerde filmler, hem içerik olarak hem de biçimsel olarak incelenecektir.

SONUÇ

Terence Davies sinemasını ayırksı kılan en önemli özellik, otobiyografinin temel bir unsur olmasıdır. Otobiyografi en geniş anlamıyla kişinin kendini anlamlandırma ve kendi “ben”ini yeniden yaratma çabası ise Davies de “ben”ini sanatsal bir yaratım olan sinema aracılığıyla yeniden oluşturur. Davies bu yaratım sürecinde, kişisel tarihini ve aile tarihini anlamlandırmaya çalışırken bizi kendi iç dünyasına götürür ve yaşamına dair bir kesit sunar. Otobiyografinin Davies sinemasındaki yeri, sadece otobiyografik olarak nitelenen filmleri ile sınırlı değildir; Davies’in uyarlama filmlerinde de önemlidir. Zira Terence Davies sinemasını, Terence Davies sineması yapan unsur otobiyografiden beslenen karakteridir.

Bütün sanatsal yaratımlar içerisinde en kişisel edim olarak ele alabileceğimiz otobiyografinin, sinemada sorunlu bir alan olduğunu ya da mümkün olmadığını öne süren yaklaşımlar çoğunlukla yazınsal otobiyografiyi temel alır. Sinema hem üretim biçimiyle hem de görsel bir sanat olması bakımından yazınsal otobiyografiden ayrılır. Sinemanın getirdiği olanaklar otobiyografiyi farklı bir biçimde düşünmemize neden olur. Bu bağlamda sinemada otobiyografiyi kişinin/yönetmenin kendisini sunma biçimini değiştiren, dönüştüren bir zemin olarak ele almak, çok daha geniş bir perspektif sağlamaktadır. Otobiyografik öğeler ve ifade biçimleri aracılığıyla yönetmen bu yaratıcı zeminde sinemasal bir özne inşa eder. Bu özne, özellikle auteur filmlerinde izleyici tarafından rahatlıkla ayırt edilebilen yönetmenin kişisel imzası aracılığıyla oluşur; çeşitli estetik öğelerle ve anlatı yapılarında tekrar tekrar karşımıza çıkan motiflerle, bir filmde diğerine devam eden bütünlüklü bir yapı çerçevesinde sunulur.

Bu noktadan hareketle çalışmaya konu olan Terence Davies'in, otobiyografik öğeler aracılığıyla kişisel sinemasal bir imza oluşturduğunu ve bu imzanın da filmleri bir bütün olarak ele alındığında rahatlıkla tanınabildiğini söyleyebiliriz.

Terence Davies sinemasında otobiyografiyi değerlendirirken mekân, zaman ve ses/müzik gibi öğeler ve bu öğelerin bellekle olan ilişkilerinin meydana getirdiği dinamiğin önemli rol oynadığı görülebilir. Dolayısıyla çalışmada, mekân, zaman ve ses/müzik gibi öğelerin otobiyografi ile olan ilişkileri de bu başlıklar altında ele alınmıştır.

Davies'in filmlerinin çoğunda "ev", en önemli mekân olarak öne çıkmaktadır. Davies'in geçmişiyle kurduğu ilişkinin merkezinde olması ve ailesine dair hikâyelere mekân olması açısından "ev"nin filmlerde sunulma/gösterilme biçimi çoğunlukla yönetmenin belleği ile ilgilidir. Davies için "ev", filmlerindeki diğer mekânlar gibi en genel anlamıyla içsel bir özneliliğin yansımasını ifade eder. Bu durumun özellikle yönetmenin doğrudan otobiyografisine dayanan filmlerinde yansımasını babasının ölümünden önce ve sonra olarak ikiye ayırabileceğimiz farklı dönemlerde, farklı biçimlerde karşımıza çıktığını söyleyebiliriz.

Trilogy, Davies'in babasının kendisi üzerindeki olumsuz etkisi, dini inancından ve eşcinselliğinden kaynaklanan suçluluk duygusu ve ölüm korkusu gibi kaygılar üzerinden şekillenen kendi hakikati ile yüzleşme çabasıdır. Bu bağlamda *Trilogy*'i meydana getiren her üç filmde de "ev"nin oldukça boğucu bir atmosferle resmedildiğini görebiliriz. *Trilogy*'nin ilk filmi olan *Children*'da babanın anneye uyguladığı şiddet evi korunaklı bir yerden ziyade korkunun ağır bastığı bir mekân haline getirmektedir. *Children*'ın sonunda "baba" ölmüştür ancak filmde Davies'in persona'sı olan Tucker, diğer bir baba figürü olan "Tanrı" ile mücadelesini sürdürür. Bu açıdan ele alındığında babanın ölümü Tucker

açısından pek bir fark yaratmamıştır ve bu durum bir “mekân” olarak evin gösteriliş biçiminde de belirgin olarak karşımıza çıkar. Kamera mekândan ziyade yüzlere odaklanır.

Distant Voices, Still Lives ve *The Long Day Closes* filmlerinde “ev”in neredeyse başlı başına karakter gibi resmedildiği açıkça görülür. Davies, bu filmlerinde evin kendisi için ne ifade ettiğini gösterir. Babasının ölümünden sonra hem kendisi hem de ailesi için mutlu oldukları bir mekânı ifade eden “ev”, sıradan ve gündelik hayatın akışı içinde gösterilir. Davies’in ifadelerine başvurarak da söylebiliriz ki ev, bu filmlerde ailenin “küçük evrenin merkezi” (Davies, 1993: 51) olma işlevini görür. Sıradanlığı bozan tek şey cenaze, düğün ve yılbaşı kutlamaları gibi ritüellerdir. Ancak bu ritüellerin hepsi eski birer fotoğraf gibi durağan bir şekilde gösterilmektedir; yavaşça odalar arasında gezinen kamera, eşyaların görüntüleriyle birer tablo oluşturur. Bu görüntüler arasındaki bağlantılar ise nedensellikten ziyade hatırlamanın parçalı doğası ile biçimlenmiştir.

Ayrıca *Distant Voices, Still Lives* ve *The Long Day Closes* filmlerinde evle bağlantılı olarak kapı motifinin sıklıkla karşımıza çıktığı görülmüştür. “Kapı” eşik görevi görerek karakterler açısından ruhsal anlamda bir değişimi imleyen bir işleve sahiptir. *Distant Voices, Still Lives*’da babanın ölümünden sonra kapıların açılması, aile açısından daha rahat ve özgür bir dönemi ifade eder. *The Long Day Closes*’ta ise bu işlevine ek olarak kapı Bud için ruhsal olarak bir değişimin habercisi olarak karşımıza çıkar. Bud karakteri ile bağlantılı olarak “kapı”, ortaokula başlaması ve eşcinselliğinin farkına varmasıyla masumiyetinin yitirilişini ve çocukluğun bitişini vurgular. *The Long Day Closes*’ta “kapı”ya ek olarak karşımıza çıkan diğer bir motif ise “pencere”dir. Pencere ile Bud’ın yalnızlığı ve dışarıda akıp giden hayata izleyici kalması vurgulanmıştır.

Uyarılma filmleri olan *The Neon Bible, The House of Mirth* ve *The Deep Blue Sea* adlı çalışmalarında ise “ev”, filmlerdeki ana karakterlerin içinde yaşadıkları topluma uyum

sağlayamamaları ve bunun sonucunda yaşadıkları yalnızlık hissi açısından vurgulanmıştır. Bu bağlamda bu her üç filmde de karakterlerin mekânlarla ilişkisini belirleyen en önemli unsur karakterlerin ruhsal durumlarıdır.

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere *Trilogy*, *Distant Voices*, *Still Lives* ve *The Long Day Closes* filmlerinde bir mekân olarak “ev”in gösterilme biçimi yönetmenin kendi kişisel tarihi ve geçmişi etrafında şekillenmektedir. Davies’in uyarılma filmlerinde ise karakterlerin içinde yaşadıkları toplumla uyumsuz olmalarının ve yaşadıkları yalnızlık hissini, bir mekân olarak “ev”in filmlerdeki yansımaları doğrudan etkilediği söyleyebiliriz.

Davies’in filmlerinde karşımıza çıkan diğer önemli bir mekân ise okuldur. Mekân olarak okulun anlatıdaki işlevi Davies’in yaşamöyküsüyle doğrudan ilişkilidir. *Trilogy*’nin ilk filmi *Children*’da ve *The Long Day Closes*’ta ortaokul, filmlerdeki karakterlerin (Tucker ve Bud) bireyselliklerinin ve farklılıklarının bastırıldığı birer kurum olarak karşımıza çıkar. Bunun en önemli nedenlerinden biri okuldaki öğretmenlerin ve idarecilerin 2. Dünya Savaşı gazilerinden ve emekli askerlerden oluşmasıdır. Askeri bir disiplinle idare edilen okulda fiziksel ve psikolojik şiddetin ön plana çıktığı söylenebilir. *The Long Day Closes*’ta ise rahibelerin idareci ve öğretmen olarak çalıştığı ilkokul daha sakin ve huzurlu bir ortam olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kilise ve dini ikonlar Davies’in pek çok filminde karşımıza çıkmasına rağmen *Trilogy*’de ve *Of Time and the City*’de daha belirgindir. Davies’in Katolik Kilise’ sine karşı duyduğu öfke bu filmlerde bir mekân olarak gösterilme biçimini doğrudan etkileyen bir unsurdur. *Trilogy*’de kilisenin gösterildiği sahnelerin zıtlık yaratmak amacıyla sado-mazoşit fantezilerle kesilmesi ya da küfürlü konuşmaların geçtiği telefon konuşmaları eşliğinde verilmesi Davies’in bu öfkesini yansıtan en önemli örneklerdir. Ayrıca, *Of Time*

and the City filminde Davies bizzat anlatıcı ses olarak Katolik Kilisesi'ne ve Tanrı'ya karşı öfkesini dile getirir. Bu bağlamda Davies'in, filmlerinde kiliseyi ve dini ikonları ironik bir açıdan ve karşıtlıklar üzerinden göstermesi Katolik inancına yönelik kişisel bakışını yansıtır.

Bir mekân olarak sinema ise *Distant Voices*, *Still Lives*, *The Long Day Closes* ve *The Neon Bible* filmlerinde karakterler açısından içinde buldukları koşullardan kaçış imkânı sunan büyülü bir mekân olarak karşımıza çıkar. Bu, doğrudan Davies için sinemanın ifade ettiği anlamla ilgilidir.

Son olarak Davies'in otobiyografik filmlerinin tamamının geçtiği yer olan Liverpool da bir mekân olarak oldukça önemlidir. *Distant Voices*, *Still Lives* ve *The Long Day Closes* filmleri aile ve ev etrafında şekillendiğinden hikâyelerin Liverpool'da geçtiği pek belirgin değildir. Ancak *Trilogy*'de kısmen gösterilen Liverpool, Tucker'ın yalnızlığını ve yalıtılmışlığını vurgulayan bir işlev görür. Toplumsal cinsiyet normlarına uymayan Tucker, kentin gözden ırak mekânlarına itilir ve bu durum Tucker'ın yalıtılmışlığını derinleştirir. *Of Time and the City*'de Davies, doğduğu ve gençlik yıllarını geçirdiği Liverpool'un geçmişini, kendi çektiği görüntüler ve belge görüntüleri bir kolaja dönüştürü ve kendi bakışıyla kenti yeniden yaratır. Filmin büyük bir kısmı arşiv görüntülerden oluşur ancak Davies, Liverpool'un tarihinin içerisine kişisel tarihini yerleştirerek otobiyografik bir film yapar.

Davies'in zamanın ve belleğin yapısını yansıtmaya çabasının filmlerinin biçimini doğrudan etkileyen en önemli unsurlar olduğunu söyleyebiliriz. Davies sinemasında bu iki unsur arasındaki dinamik, otobiyografik söylemin karakterinden kaynaklanır: Farklı zamanlar birbiri içine geçer ve düz, kronolojik bir anlatıdan ziyade döngüsel ve parçalı bir anlatı yaratırlar. Bu bağlamda, ele aldığımız filmlerin analizleri, Davies'in, filmlerinde

klasik dekupajın yerleşik kodlarının ve kurallarının dışında bir sinema estetiği benimsediğini göstermiştir. Davies, filmlerinde, hatırlama sürecini ve belleğin çok katmanlı, değişken yapısını yeniden yaratarak farklı zaman ve mekânları parçalı bir söylem içerisinde birbiri ardına eklemiştir. *The House of Mirth* dışında yönetmenin diğer bütün filmlerinde, anlatı yapıları zaman dizinsel olmaktan ziyade çağrışımsal, eksilteli ve döngüsel bir karakterde karşımıza çıkar.

Terence Davies sinemasında müzik ve ses, klasik anlatı sinemasında olduğu gibi bir yan öğe olarak karşımıza çıkmaz; ana öğeye dönüşür. Filmlerin analizleri Davies'in, filmlerinde bu öğeleri birkaç farklı işlevle kullandığını göstermiştir. Müzik, Davies'in filmlerinde öncelikle bellek tetikleyicisi olma işlevi öne çıkar. Özellikle 40'lı ve 50'li yılların popüler parçaları ve ses kullanımı filmdeki karakterlerin belleğini tetikleyen öğeler olarak karşımıza çıkar. Ayrıca, Davies bu parçaları çoğu zaman bir üst anlatıcı gibi kullanarak seyirciyi de hatırlama sürecine dahil eder. Müziğin bu kullanımı *The House of Mirth* filmi dışında Davies'in bütün çalışmalarında karşımıza çıkar. Özellikle popüler şarkıların kullanımı, bazı sahnelerde karşıtlık ve ironi yaratarak aktarılmak istenen anlamı derinleştirir ve yaratılmak istenen etkiyi arttırır.

Daha önce belirttiğimiz gibi otobiyografi sadece yazınla sınırlı bir edim değildir, insanın kendisini ifade ettiği her edim otobiyografi olarak değerlendirilebilir. Sinema da getirdiği olanaklarla otobiyografiyi farklı şekillerde düşünmemizi sağlar ve otobiyografinin genellikle bir tür olarak ele alınmasının getirdiği sınırlı bakış açılarını sorgulamamıza neden olur. Zira otobiyografi, "bir tür ya da yöntem değildir; bir anlamda bütün metinlerde gerçekleşen bir okuma ya da anlama edimidir" (de Man, 1979: 921). Davies de sinemayı kendi yaşamını, geçmişini anlamlandırmak için kullanırken iç dünyasını yansıtır ve

seyirciyi de bu “anlama edimi”nin içine dahil eder. Davies otobiyografik ifade biçimleri ve filmlerinde kişisel imzasını oluşturan çeşitli öğeler aracılığıyla sinemasal bir özne oluşturur ve bu özne, “hakikat”, “özdeşlik” gibi ön koşulları da aşan bir anlam kazanır.

KAYNAKÇA

- Aamodt, S. ve Wang, S. (2013) *Çocuğunuzun beynine hoşgeldiniz*. (Çev. Duran, C.). İstanbul: NTV Yayınları. (Özgün çalışma 2011).
- Anderson, J. (t.y.). My Liverpool: Terence Davies' of time and the city. Mart 16, 2014, tarihinde <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-features-my-liverpool-terence-davies%E2%80%99-of-time-and-the-city> internet adresinden edinilmiştir.
- Anderson, L. (2001). *Autobiography*. Londra: Routledge.
- Anthony, S. (2008, Ekim 13). Terence Davies' thoughtful, eccentric hymn to Liverpool. *The Guardian*. Şubat 18, 2014, tarihinde <http://www.theguardian.com/film/2008/oct/13/terence-davies-time-and-the-city> internet adresinden edinilmiştir.
- Astruc, A. (2010). Yeni avangardın doğuşu: Kamera-kalem (Çev. Özer, N.). İçinde Karadoğan, A. (Ed.), *Sanat sineması üzerine yaklaşımlar ve tartışmalar* (ss. 21-26). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Augustinus (2010). *İtiraflar*. (Çev. Dürüşken, Ç.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası* (Çev. Derman, A.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Barthes, R. (2006). *Roland Barthes* (Çev. Rifat, S.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, A. (1985). On the politique des auteurs. İçinde Hillier, J. (Ed.), *Cahiers du cinema the 1950s: Neo-realism, Hollywood, new wave* (ss. 248-259). Cambridge: Harvard University Press.

- Bergman, I. (1990). *Büyülü fener* (Çev. Taşkın, G.). İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada zaman/ritmik tasarım; türbülans ve akış* (Çev. Altunkanat, A. C.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bruss, E. W. (1980). Eye for I: Making and unmaking autobiography in film. İçinde Olney, J. (Ed.), *Autobiography: Essays theoretical and critical* (ss. 296-320). New Jersey: Princeton University Press.
- Büker, S. (2010). Auteur kurama giriş. İçinde Büker S., & Topçu, Y. G. (Ed.), *Sinema: Tarih- kuram-eleştiri* (ss. 277-280). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Candansayar, S. (2011). Tıbbın (eş)cinselliğe bakışı için bir arkeoloji denemesi. *Cogito*, 65-66, 149-166.
- Cioran, E. M. (1995). *Tears and saints* (Çev. Zarifopol-Johnston, I.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Couser, T. G. (2009). *Signifying bodies: Disability in contemporary life writing*. University of Michigan Press.
- Cox, J. M. (1980). Recovering literature's lost ground through autobiography. İçinde Olney, J. (Ed.), *Autobiography: Essays theoretical and critical* (ss. 123-145). New Jersey: Princeton University Press.
- Curtis, R. (2006). *Conscientious viscerality: The autobiographical stance in German film and video*. Berlin: Edition Imorde.
- Davies, T. (1976). *Children* [Film]. İngiltere: British Film Institute.

- Davies, T. (1980). *Madonna and child* [Film]. İngiltere: National Film School.
- Davies, T. (1983). *Death and transfiguration* [Film]. İngiltere: Greater London Arts.
- Davies, T. (1988). *Distant voices, still lives* [Film]. İngiltere: British Film Institute.
- Davies, T. (1992a). *A modest pageant*. Londra: Faber and Faber.
- Davies, T. (1992b). *The long day closes* [Film]. İngiltere: Film Four International.
- Davies, T. (1993). *Hallelujah now*. Londra: Penguin Books.
- Davies, T. (1995). *The neon bible* [Film]. İngiltere: Artificial Eye, Mayfair, Scala, Channel 4.
- Davies, T. (2000). *The house of mirth* [Film]. İngiltere, Fransa, Almanya, ABD: The Arts Council of England, Diaphana Films, the Scottish Arts Council, Film Four, Granada Film Productions, Kinowelt Filmproduktion, Showtime Network, Glasgow Film Fund.
- Davies, T. (2008). *Of time and the city* [Film]. İngiltere: British Film Institute.
- Davies, T. (2011). *The deep blue sea* [Film]. İngiltere: UK Film Council, Film Four International.
- De Man, P. (1979). Autobiography as de-facement. *MLN*, 94-5, 919-930. Erişim tarihi: Ekim 4, 2013, <http://www.jstor.org/>
- Demiralp, O. (1999). Toprak olmak, dil olmak. *Kitaplık*, 37, 175-181.

- Dixon, W. W. (2001). *Collected interviews: voices from twentieth-century cinema*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Doane, M. A. (2002) *The emergence of cinematic time*. Cambridge: Harvard University Press.
- Eakin, P. J. (1999). *How our lives become stories: Making selves*. New York: Cornell University Press.
- Egan, S. (1999). *Mirror talk: Genres of crisis in contemporary autobiography*. The University of North Carolina Press.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2014). *Film kuramı: Duyular yoluyla bir giriş* (Çev. Soner, B., & Yıldırım, B.). Ankara: Dipnot Yayınları. (Özgün çalışma 2010).
- Ergüven, M. (1999). Zweig ve Casanova. *Kitaplık*, 37, 202-208.
- Everett, W. (2000a). Singing our song: music memory and myth in contemporary European cinema. İçinde Holmes, D., & Smith, A. (Ed.), *100 years of European cinema: Entertainment or ideology?* (ss. 172-182). Manchester: Manchester University Press.
- Everett, W. (2000b). Songlines alternative journeys in contemporary European cinema. İçinde Buhler, J., Flinn, C., & Neumeyer, D. (Ed.), *Music and cinema* (ss. 99-117). Hanover: Wesleyan University Press.
- Everett, W. (2004). *Terence Davies*. New York: Manchester University Press.
- Everett, W. (2005a). Distant voices, still lives. İçinde McFarlane, B. (Ed.), *The cinema of Britain and Ireland* (ss.187-196). London: Wallflower Press.

- Everett, W. (2005b). Time travel and European film. İçinde Everett, W. (Ed.), *European identity in cinema* (ss. 107- 115). Bristol: Intellect Books.
- Everett, W. (2006) Remembering the future: Terence Davies and the paradoxes of time. *Film Studies*, 9, 29-39.
- Farley, P. (2006). *Distant voices, still lives*. London: British Film Institute.
- Göle, M. (2009). Doğru olmadığını biliyorum ama öyle hatırlıyorum. *Cogito*, 50, 23-30.
- Gray, R. (1982). Autobiography now. *The Kenyon Review*, 4-1, 31-55. Eylül 21, 2012, <http://www.jstor.org/> internet adresinden edinilmiştir.
- Guillen, M. (2012, Mart 21). Memory as mise-en-scène: A conversation with Terence Davies. Mayıs 13, 2014, tarihinde <https://mubi.com/notebook/posts/memory-as-mise-en-scene-a-conversation-with-terence-davies> internet adresinden edinilmiştir.
- Gusdorf, G. (1980). Conditions and limits of autobiography. İçinde Olney, J. (Ed.), *Autobiography: Essays theoretical and critical* (ss. 28-48). New Jersey: Princeton University Press.
- Hattenstone, S. (2006, Ekim 20). Bigmouth strikes again. *The Guardian*. Şubat 13, 2014, tarihinde <http://www.theguardian.com/film/2006/oct/20/3> internet adresinden edinilmiştir.
- Henderson, J. (2011a). Distant voices, still lives. Mayıs 1, 2011, tarihinde <http://www.cinologue.com/reviews/distant-voices-still-lives> internet adresinden edinilmiştir.

Henderson, J. (2011b). The Terence Davies trilogy. Mayıs 1, 2011, tarihinde <http://www.cinologue.com/reviews/the-terence-davies-trilogy> internet adresinden edinilmiştir.

Hillier, J. (2007). Auteur theory and authorship. İçinde Grant, B. K. (Ed.), *Schirmer Encyclopedia of Film Volume 4* (ss.141-151). Detroit: Thomson Gale.

Howarth, W. L. (1980). Some principles of autobiography. İçinde Olney, J. (Ed.), *Autobiography: Essays theoretical and critical* (ss. 84-114). New Jersey: Princeton University Press.

Kennedy, R. P. (2003). Book eleven: The confessions as eschatological narrative. İçinde Kennedy, R. P., & Paffenroth, K. (Ed.), *A reader's companion to Augustine's confessions* (ss. 167-183). Louisville: Westminster John Knox Press.

Kierkegaard, S. (2001). *Ölümcül hastalık umutsuzluk* (Çev. Yakupoğlu, M. M.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma 1970, 1973 & 1989).

Koresky, M. (2008, Haziran 4). The persistence of memory: The introverted cinema of Terence Davies. Nisan 30, 2011, tarihinde <http://www.movingimagesource.us/articles/the-persistence-of-memory-20080604> internet adresinden edinilmiştir.

Kranz, W. (1994). *Antik felsefe: Metinler ve açıklamalar*. (Çev. Baydur, S. Y.). İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Kuyucak Esen, Ş. (2013). Sinemada auteur kuramı. İçinde Özarlan, Z. (Ed.), *Sinema kuramları-2* (ss.33-50). İstanbul: Su Yayınevi.

- Lapsley, R. (1997). Mainly in cities and at night: Some notes on cities and film. İçinde Clarke, D. B. (Ed.), *The cinematic city* (ss. 187-209). Londra: Routledge.
- Lavery, D. (1987). Major man: Fellini as an autobiographer. *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, 6.2, 14-28.
- Lavery, D. (1990). Functional and dysfunctional autobiography: Hope and glory and distant voices, still lives. *Film Criticism*, 15.1, 39-48.
- Mandel, B. J. (1980). Full of life now. İçinde Olney, J. (Ed.), *Autobiography: Essays theoretical and critical* (ss. 49-72). New Jersey: Princeton University Press.
- Mason, M. G. (1980). The other voice: Autobiographies of women writers. İçinde Olney, J. (Ed.), *Autobiography: Essays theoretical and critical* (ss. 207-235). New Jersey: Princeton University Press.
- Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler* (ev. Adanır, O.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Monaco, J. (2001) *Bir film nasıl okunur*. (ev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık. (Özgün alışma 2000).
- Moran, B. (2003) *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Murphy, M. (2007). The figure in the carpet: An interview with Terence Davies. İçinde Jones, D. R., & Murphy, M. (Ed.), *Writing Liverpool: Essays and interviews* (ss. 105-116). Liverpool: Liverpool University Press.

- Nelson, K. (1988). The ontogeny of memory for real events. İçinde Neisser, U., & Winograd, E. (Ed.), *Remembering reconsidered: Ecological and traditional approaches to the study of memory* (ss. 244-276). New York: Cambridge University Press.
- Olney, J. (1972). *Metaphors of self: The meaning of autobiography*. New Jersey: Princeton University Press.
- Olney, J. (1980). Autobiography and the cultural moment: A thematic, historical, and bibliographical introduction. İçinde Olney, J. (Ed.), *Autobiography: Essays theoretical and critical* (ss. 3-27). New Jersey: Princeton University Press.
- Orr, J. (2010). *Romantics and modernists in British cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Quart, L. (2009). Remembering Liverpool: An Interview with Terence Davies. *Cineaste*, XXXIV, 2. Mart 4, 2014, tarihinde <http://www.cineaste.com/articles/remembering-liverpool-an-interview-with-terence-davies> internet adresinden edinilmiştir.
- Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rosenbaum, J. (1996, Nisan 5) These magic moments (the neon bible). *Chicago Reader*. Mayıs 5, 2014, tarihinde <http://www.jonathanrosenbaum.net/1996/04/these-magic-moments/> internet adresinden edinilmiştir.

- Rosenblatt, R. (1980). Black autobiography: Life as the death weapon. İçinde Olney, J. (Ed.), *Autobiography: Essays theoretical and critical* (ss. 169-180). New Jersey: Princeton University Press.
- Rousseau, J. J. (2006). *İtiraflar* (Çev. Somer, K.). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Rugg, L. H. (2001). Carefully I touched the faces of my parents: Bergman's autobiographical image. *Biography*, 24.1, 72-84.
- Rugg, L. H. (2006). Keaton's leap: Self-projection and autobiography in film. *Biography*, 29.1, v-xiii.
- Rugg, L. H. (2014). *Self-projection: Director's image in art cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sagan, C. (1990). *Kozmos - Evrenin ve yaşamın sırları* (Çev. Aşçıoğlu, R.). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Sallitt, D. (2011, Eylül 16) Toronto 2011. Days seven and eight. Mart 2, 2014, tarihinde <https://mubi.com/notebook/posts/toronto-2011-days-seven-and-eight> internet adresinden edinilmiştir.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş zaman: Bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma* (Çev. Charum, P. B., & Ekinci, D.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayre, R. F. (1980). Autobiography and the making of America. İçinde Olney, J. (Ed.), *Autobiography: Essays theoretical and critical* (ss. 146-168). New Jersey: Princeton University Press.

Schacter, D. L. (2008). *Belleğin izinde - Beyin, zihin ve geçmiş* (Çev. Özgül, E.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve kültür*. (Çev. Birkan, T.). İstanbul: Metis Yayınları.

Smith, S., & Watson, J. (2010). *Reading autobiography: A guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Solomons, S. (2008a, Mayıs 11). I'd almost forgotten I existed. Being selected has done wonders for me. *The Guardian*. Mart 27, 2014, tarihinde <http://www.theguardian.com/film/2008/may/11/cannesfilmfestival.documentary> internet adresinden edinilmiştir.

Solomons, S. (2008b, 12 Kasım). In the director's chair: Terence Davies [Video dosyası]. *The Guardian*. Şubat 13, 2014, tarihinde <http://www.theguardian.com/film/video/2008/nov/10/terence-davies-of-time-and-the-city> internet adresinden edinilmiştir.

Sprinker, M. (1980). Fictions of the self: The end of autobiography. İçinde Olney, J. (Ed.), *Autobiography: Essays theoretical and critical* (ss. 321-342). New Jersey: Princeton University Press.

Starobinski, J. (1980). The style of autobiography. İçinde Olney, J. (Ed.), *Autobiography: Essays theoretical and critical* (ss. 73-83). New Jersey: Princeton University Press.

Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş zaman*. (Çev. Ant, F.). İstanbul: Afa Yayıncılık.

- Tarkovsky, A. (2006). *Zaman zaman içinde günlükler 1970-1986*. (Çev: Kervanoğlu Hay, S.). İstanbul: +1 Kitap. (Özgün çalışma 1989).
- Teksoy, R. (2012). *Rekin Teksoy'un ansiklopedik sinema terimleri sözlüğü*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tournier, M. (2003). *Anahtarlar ve kilitler - Kısa düzyazılar*. (Çev. Yücel, T.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma 1986).
- Truffaut, F. (1985). *The films in my life* (Çev. Mayhew, L.). New York: Simon & Schuster, Inc.
- Walsh, D. (2000, Aralık 28). Terence Davies' The House of Mirth: A comment and a press conference with the director. Aralık 24, 2013, tarihinde <http://www.wsws.org/en/articles/2000/12/mirt-d28.html> internet adresinden edinilmiştir.
- Wesker, A. (1995). *As much as I dare: An autobiography*. London: Arrow Books.
- Wollen, P. (2008). Sinemada göstergeler ve anlam. (Çev. Aracagök, Z., & Doğan, B.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yücel, T. (1999). Kısa özyaşamöyküsü. *Kitaplık*, 37, 189-196.
- Zweig, S. (2012). *Kendi hayatının şiirini yazarlar: Casanova - Stendhal - Tolstoy*. (Çev. Sert, G.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Özgün Çalışma 1976).