

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



MURATHAN
NG

"KULLANILMIŞ BİLETLER"

MURATHAN
NG

"KULLANILMIŞ BİLETLER"

N° COPIE:



MURATHAN MUGAN

KULLANILMIŞ BİLETLER

21 Nisan 1955 İstanbul doğumlu. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nü bitirdi. İlk çeşitli dergi ve gazetelerde yazıları ve şiirleriyle görünen yazarın ilk kitabı 1980'de yayımlanan *Mahmud ile Yezida*'dır. Daha çok şiirleri, hikâyeleri ve oyunları ile tanınan Murathan Mungan aynı zamanda radyo oyunu, film senaryosu ve şarkı sözü yazdı. Çeşitli alanlara dağılmış yirmi yıllık çalışmalarından yaptığı özel bir seçmeyi *Murathan '95*'te topladı. Şiirlerinden yapılan bir seçme Kürtçe'ye çevrildi: *Li Rojhilatê Dilê Min* (Kalbimin Doğusunda). Dünya edebiyatından öyküleri bir araya getirdiği seçkileri (*Ressamın İkinci Sözleşmesi*, *Çocuklar ve Büyüklere*, *Kadınların 21 Hikâyesi*) yayımlandı. Çeşitli yazı ve denemelerini *Meskalın 60 draje* ile *Soğuk Büfe*'de topladı. 2000 öncesinde çıkardığı tüm şiir kitaplarını içeren *13+1* toplamından sonra 2001'de *Erkekler için Divan*, 2002 yılında da ilk romanı *Yüksek Topuklar* yayımlandı. 2003'te yayımlanan seçkisi *Yazıhane*'de, dünya yazarlarının "Niçin yazıyorsun?" sorusu etrafındaki denemelerini bir araya getirdi. Bunu aynı yılın sonunda *Timsah Sokak Şiirleri*, kısa bir süre sonra da *Çador* adlı kısa romanı takip etti. 2004'ün son günlerinde yayımlanan *Eteğimdeki Taşlar* geniş bir zaman diliminden şiirlerini bir araya getiriyor. 2005 yılı için hazırlanmış özel bir basım olan *Eller Parça*, Mungan'ın henüz kitaplaşmamış çalışma dosyalarından farklı türlerde parçalar içeriyor. 2006 tarihli *Söz Vermiş Şarkılar*, yazarın bestelenmiş ve bestelenmemiş bütün şarkı sözlerini bir araya getiriyor. Metis Yayınları, yazarın kitaplaştırdığı bütün çalışmaları bir külliyat olarak yayımlamaktadır.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Metis Edebiyat
Kullanılmış Biletler, Murathan Mungan
© Murathan Mungan
© Metis Yayınları, 2007

Kitaptaki yazıların herhangi bir derleme ya da antolojide yer alması, kasete okunması, yabancı dile çevirisi ve her tür benzeri kullanımı yazarın iznine bağlıdır.

İlk Basım: Haziran 2007

Yayın Yönetmeni:
Müge Gürsoy Sökmen

Kapak Tasarımı:
Pınar Kazma

Baskı ve Cilt:
Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No: 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN-13: 978-975-342-614-5

MURATHAN MÜNGAN

KULLANILMIŞ BİLETLER



metis

İÇİNDEKİLER

Gişe Önünde 11

Beyazdaki Yazı Siyahtaki Kare Biletteki Tarih

Üç Ölüm 23

Geçtiğimiz Bahçeler 32

Amarcord'u Anımsıyorum 48

Cinayetten Sonra Şiir 63

Görüntü ve Gündü

Görüntü ve Gündü 71

Oda Filmi 75

Vanya ile 42. Cadde'de Karşılaşmamız Nedeniyle 80

Casablanca ve Mekân 86

Mizansen Bilgisi 90

Tarih, Dönem Sineması ve İnanırcılık 100

Seyretmenin Hatırası

Seyretmenin Hatırası 113

Sinema Günleri için Katalog 120

Hayat Seyretme Bilgisi 128

Kare As 141

Beklenti'nin İdeolojisi

Beklenti'nin İdeolojisi	153
Brecht'çil Sinema	157
Faşizme Karşı Naif Sinema	162
Sovyet Sinemasında Düşman	166
Güreş Tutan Çocuk Pehlivanlar	170
Vietnam Filmleri Müfrezesi	174
Gidin ve Görün	178
Hatırlamıyorum	180
Kötülük Tanrısı ile Yetenek Meleği	185

Atölye Günleri

Fluffer	193
Yüzüklerin Efendisi, Avustralyalılar, Brad Pitt	194
"Bu Kadar Cehalet Ancak Tahsille Olur"	196
Oyunculuk Büyüsü	199
David Lynch'in İki Filmi Üzerine	200
Dipsiz	201
Mahremiyet ve Hanif Kureishi	203
Yaz Sıcığında Sinemalarda	205
Ama Joel Coen	207
Philip K. Dick ile Geleceğin Olmuş Falına Bakarken	208
Bir Michael Connelly Romanından	209
Eve Sahiden Dönüş Yok	211
Almodovar, Szabo. Godard ve Hikâye Sineması	213
Taraf Seçmeden Önceki Zaman	215
Godard'ın Entelektüel Cesareti	217

Kadife Perde

Melo 223

Özgürlüğün Zorbalık Hakkı Üzerine Bir Tarih:

19 Haziran 1974 234

Bir Çocuk Odası Sanatı Olarak Melodram 242

Melodram ve "Gay" Duyarlık 250

Son yazılar

Sinema Üstüne Yazmak 263

Loftlarda Kovalamaca 269

Polis Eşleri 275

İtiraf'ın Nesnesi 280

Dramaturjik Yem 284

Amerikan Drama Geleneği 286

Akbabalar ve Gerçekler 292

Oyunculuk Sanatı İçin Bazı Örnekçeler 301

Paradjanov Nedeniyle 308

Görselliğin Kesinliği ve Eskittiği 314

Hız, Tartım, Hareket, Yavaşlık 321

Kameranın Halleri 325

Zamanlarüstü İmgeler 333

Filmin Sonu 339

GİŞE ÖNÜNDE



Ortaokul sıralarımdan iki defter anımsıyorum: Biri kırmızı, diğeri lacivert, naylon kapaklı, kenarları beyaz spiral telli iki defter. Her ikisinin de başlığı, "Gördüğüm Filmler"di. Birine yerli filmleri, diğerine yabancı filmleri yazıyor, dönemin kimi gazete ve dergilerinden görüp özendiğim gibi filmlere birden beşe kadar "yıldız" veriyordum. Gene onlara özenen görsel bir düzen içinde hazırladığım defterlerin her bir sayfasında, gördüğüm filmlerin adı, oyuncularını, yönetmeni, senaristi, görüntü yönetmeni ve konusu yer alıyor, altlarına da gazete ve dergilerde okuduklarımdan öğrendiğim "bir eleştirmen üslubuyla" film hakkındaki görüşlerimi belirtiyordum. Galiba sinemayla ilgili olarak, ilk düzenli yazılarım onlardır. Sinema üzerine "yazarak düşünmeye" onlarla başladım; seyrettiklerimi anlamada ve anlamlandırmada, o zamanlar adını koymamış olsam da, "film okuması"na giden yolu bana onlar açmıştır. Seyrettiğini anımsamanın, gördüklerini bir kez daha gözden geçirmenin, ilk seyir anında gözünden kaçanları, düşünürken yakalamanın tadına ilk o yazılar sayesinde vardım. Anlamlandırmada, adlandırmada yazmanın ve yazının gücünü keşfettim. Gördüklerimizin ancak düşündükçe "görülür" olduklarını böyle öğrendim.

Ailecek Mardin ile Ankara arasında mekik dokuyarak savrulduğumuz yıllardı. O kargaşada şimdi içimi sızlatan o defterlere ne oldu, hiç bilmiyorum.

Sonradan kaç kitap yazsanız da, ilk gençliğin bazı defterlerini geri getiremiyorsunuz.



Önce artistleri severiz, sonra sinemayı.

Bana da öyle oldu. Sinemayı hep sevdim. Tutkuyla sevdim. Sinemayı sevmek kolaydır. Zor olan edebiyatı sevmektir. Edebiyat sevenlerin sevdikleri sinemaysa, sanki daha farklı, daha haki-ki bir sinemadır. İyi edebiyatı sevenler, sinemayı edebiyata benzetmeye çalışmazlar, edebiyattan alacaklarını almaktadırlar zaten. Sinemayı, sinema olduğu için severler; farklı bir dille konuştuğunun bilinciyle severler. Sinema yaparken edebiyata benzetmeye çalışan ya da sinema, ancak edebiyata benzediğinde sevenler edebiyatı da kötü sevenlerdir.

Oysa sinema da, edebiyat da, "ehil ellerde" disiplinlerarası ilişkiler bağlamında birbirlerinden nasıl yararlanacaklarını, birbirlerinden ne alıp ne vereceklerini; nerede birbirine benzeyip nerede benzemeyeceklerini, nerede melezeleşip geleceğe doğru yol alacaklarını iyi bilirler.



Sinema üstüne ilk imzalı yazılarım, daha çok tek tek filmler üzerine yazdığım alışlageldik film eleştirisi tarzında olmuştur. 1977' de ben henüz üniversite öğrencisiyken, Ankara'da yayımlanan ve o dönemin popüler "Haftalık siyasi aktüalite dergisi" olan *7 Gün*' de bu çeşit yazılar yazdıktan tam on yıl sonra, 1987 yılında o sıra yayın hayatına yeni atılan *Söz* gazetesinin, editörlüğünü yaptığım "Kültür-Sanat sayfası"nda –biraz da zorunluluktan– yeniden film eleştirileri yazmaya başladım. Oysa ben, sinema üstüne yazarken bunlar yerine, daha çok toplu bir bakışı ve yaklaşımı amaçlayan; bir olgu üzerinden diğer filmlerle ilişki kurarak genel bir çerçeve yaratan; değişik yönetmenleri, filmleri, dönemleri, farklı sinema dillerini, anlatımlarını, bunlar arasında kurduğum kimi ilintiler nedeniyle, yazıya eksen seçilen bir bağlam, bir sorunsal, bir izlek

çevresinde bir araya getiren, "eleştiri"den çok "deneme" tadında yazılar yazmak istemiştim. Böylelikle filmler üzerinden çoğaltılmış bir okumaya gitmek istiyordum, ama "gazete yazısı" bunun için uygun bir "format" değildi.

Nitekim daha sonra sürekli bir hale getiremediysem de, zaman zaman tek tek filmler üzerine yazmayı sürdürdüm. Ayrıca, konusu doğrudan sinema olmadığı halde, birçok konuşmamda ve yazımda, anlattığım konu ya da ileri sürdüğüm sav gereği, sinemayı yardıma çağırdım; birçok yönetmenden, birçok filminden görüşlerimi destekleyen örnekler taşıdım. Bu anlamda seyrettiğim filmler, bir eleştiri yazısının "nesnesi" olmaktan çok, o deneme yazısı için kurduğum bir teorik çerçeve içinde zenginleştirici, destekleyici malzeme unsuru olarak yer almışlardır.



İlk kez *Murathan '95* kitabı içinde, iki yazıdan oluşan bir bölümün başlığı olarak yer alan "Kullanılmış Biletler" adının, günün birinde sinema yazılarımı bir araya getirerek gövdelenecek bir kitaba ad olacağını biliyordum. Yazı maceram biraz da, kendime verdiğim sözleri –geç de olsa– yerine getirmekten oluşmuştur. Kışkırtıcı bir hayal gücünün yedeğinde zamana ve okura verilen bu sözlerin sayısı arttıkça, gecikmeler de; kendini, yazını ve hayatı bekletmeler de kaçınılmaz oluyor.

Bugüne dek yayımlanan diğer düzyazı, deneme kitaplarım gibi, *Kullanılmış Biletler* de zamanla biriken dağınık yazılardan çatılmış bir toplama kitap olarak okunsun isterim. Farklı tarihlerde, çeşitli nedenlerle yazılmış, farklı yayın organlarında yayımlanmış olan bu yazılar, burada belli bir yapıt bütünlüğü, toparlayıcı bir bağlam ve sıralama içinde bir araya getirilerek sunulmaya çalışılmıştır. Bu nedenle *Kullanılmış Biletler*'in, konu başlıkları, hedefleri ve yol işaretleri önceden tasarlanmış, başı sonu belli bir sinema kitabı olarak değil de, kültür-sanat sorunlarıyla alışıktır biçimde ilerleyen benim dağınık düzen yazı maceramın bir parçası

olarak alınılanmasını yeğlerim. Bu maceranın, özellikle o gazete ve dergilerin dönemine yetişememiş yeni kuşak okurlar tarafından görülüp bilinmesini istediğimi de sözlerime eklemeliyim. En önemli toplumsal özelliklerimizden birinin bellek yitimi olduğu düşünülürse, beni ve çalışmalarımı güdüleyen bu kendini tarihlendirme, kendi arşivini yaşarken ve bildiği gibi kotarma kaygısı daha kolay anlaşılacaktır.

Aynı zamanda bu kitap, yıllardır sürdürdüğüm, tüm yazdıklarımı farklı bağlamlarda kitaplaştırarak bir külliyat toplamına dönüştürme çabasının parçası olarak da değerlendirilebilir. Böylelikle çeşitli gazetelere, dergilere ve elbette zamana saçılmış olan yazılar, yeniden gün ışığına çıktıkları kitaplar sayesinde kaybolup gitmekten bir ölçüde kurtulmuş oluyorlar.

Bir zamanlar yazdığımız yazılar, aynı zamanda bizi "olduran" yazılardır; içinden geçtiğimiz dönemleri, konakladığımız yerleri, kat ettiğimiz yolu, ardımızda bıraktığımız hayatı gösterirler.



Elinizdeki kitabın temel düşüncesi, içeride, birinci bölümde yer alan "Üç Ölüm", "Geçtiğimiz Bahçeler", "Cinayetten Sonra Şiir" gibi yazılarda yatıyor. Bunlar, tek tek filmler üzerine söz almakta çok, bir konu, bir tema çevresinde öbeklendirdiği kimi filmle-ri, oluşturduğu bağlamdan görmeye/okumaya çalışan; filmler arası ilişkilendirmeler esası üzerinde yükselen kuşatıcı yazılardır. Sinema üzerine yazmaya karar verdiğim daha ilk anda önemse-diğim ve yapmaya çalıştığım şey de zaten, tek tek film eleştirileri yazmaktan çok, filmler arasında kurulmuş bağlantılar üzerinden sağlanan farklı yaklaşımlara, farklı "görülebilirlik"lere dikkat çek-mekti. Unutmadan söyleyeyim: Benim bunları düşündüğüm ve hedeflediğim sıralar, günümüzde yaygın olarak kullanılan "film okumak" gibi gözde sözler, fiyakalı tanımlamalar henüz ortalarda yoktu. Ya da bu sulara ulaşmamıştı, diyelim.

Bu yazıların bazıları, o yıllarda İletişim Yayınları'nın çıkar-

makta olduğu VİDEOSİNEMA gibi dönemin kimi dergilerinde yayımlanmıştır. Kültür-sanat yaşamımızda önem verdiğim bir konuya değinebilmek amacıyla özellikle belirtiyorum bunu: Kültürel dergiciliğin yaygın ve etkin olduğu o yıllarda, insanı yazıya, yazmaya kışkırtan, yönlendiren; düşüncelerini yazıya aktarmak ve yeni düşünceler uyandırmak konusunda heves yaratan ateşleyici bir hava vardı. Ama bir süre sonra, başta sinema dergileri olmak üzere, kültür sanat dergilerinin çoğu, çeşitli nedenlerle kapanmaya, serüvenleri kesintiye uğramaya başladı. O dönemde sinema üzerine yazmak istediğim onlarca konu başlığı ve tema vardı kafamda, aldığım notlarda. Ama dergilerin üst üste kapanmak zorunda kalması, o ateşleyici havanın sönmeye yüz tutması, bu yazıların arkasını getirmeme engel oldu. Örneğin, kitapta okuyacağınız 1985'te yazmaya başladığım "Cinayetten Sonra Şiir" de bunlardan biridir; bu yazıyı ancak 2005'te tamamlayabilmiş olmamın başka bir açıklaması yok çünkü. Bu gecikmeler konusundaki sorumluluk payımı azaltmaya çalışmıyorum, ama söylemeden geçemeyeceğim: Eğer o hava korunabilseydi, o dergiler varlıklarını sürdürebilselerdi, ben de kendi adıma belki sinema üzerine daha çok yazı yazmak gereği ve sorumluluğu hissedecek; bu alanda daha üretken, daha verimli olabilecektim. Eminim, elinizde tuttuğunuz bu kitap da "kendi zamanı içinde" daha çabuk birikip gövdelenerek size yıllar önce ulaşmış olacaktır.

Şunu da söylemek gerekir ki, bir ülkede gelenekselleşmiş, kurumsallaşmış süreli yayınların varlığı, yazıyı iş edinmiş kişilerin yazma edimine bir disiplin, bir süreklilik, bir tartım kazandırır; gelecek kuşakların yetişmesine ivme verir. Örneğin, edebiyat dünyamızda *Varlık*, *Yeni Dergi*, *Yeni Ufuklar*, *Yeditepe*, *Dost* gibi dergilerin uzun soluklu olması, yeni kuşakları heveslendirmek konusunda olsun; yeni okurların, yeni yazarların yetişmesinde olsun, az mı rol oynamıştır? Bu gecikmenin kendi payıma düşen ve sorumluluğunu üstlendiğim nedenleri dışında, kültürel atmosferimizin bu yanına kendi kitabımın oluşma macerası üzerinden dikkat çekmek istedim.

Bu gecikmeye ilişkin bir diğer nedenim de, bir yazar olarak, sinemadan önce tiyatro üzerine yazdıklarımı bir kitapta toplama düşüncesine saplantı ölçüsünde takılıp kalmış olmamdır. Ben takıntılara saygısı olan biriyim ve hâlâ onlarla baş etmeye çalışıyorum. Nitekim, tiyatro üzerine yazdıklarımı önceden duyurmuş olduğum gibi *YanlıŞ Koltukta Oturuyorsunuz* başlıklı bir kitapta toplayamadım henüz; ama *Kullanılmış Biletler* nihayet elinizde. Belki de yazarlar, sadece yazdıklarını değil, saplantılarını da gözden geçirmelidirler... En azından astrolojik yazgımın, takıntılarımınla sebatım arasında bir denge tutturarak başladığım işleri bitirmemi sağladığını söyleyebilir, kendimi bu konuda böyle avutabilirim.

Sanatın farklı disiplinlerinde, edebiyatın çeşitli türlerinde ürün veren, iştahı kabarık, merakları zengin, ilgileri dağınık biri olarak, birçok tasarımın başına gelen bu kitabın da başına geldi: Gecikti. Yola çıktığım kitaplarımın kendilerini tamamlamaları, bir türlü önceden kararlaştırdığım tarihlerde olmamıştır. Bu nedenle onları kendi yazarlığım içinde dönemselleştirmek güçtür. İstesem de kendimi dönemselleştiremiyor, yazımla hayatım arasında sürekli "geniş zaman" kullanıyorum.



Günümüz okuru için biraz daha okunur hale getirmek adına yazılara değişen ölçülerde müdahale etme gereği duyduysam da, metnin harcına, uzunluğuna, formatına sadık kalarak ve temel özelliklerini koruyarak yaptığım ufak tefek düzeltmeler, ekleme ve çıkartmalar dışında köklü değişikliklere gitmedim. Dönemin havasını, söylem kiplerini mümkün olduğunca korumaya çalışırken, yazıldıkları günlerin ruhu, üzerlerinden geçen zamanın dokusu tamamen kaybolsun istemedim. Böylelikle, yalnızca o zamanlar ki "kendim" hakkında değil, bir dönem ve o dönemin "yazısı" hakkında az da olsa bir kanı uyandırmayı amaçladım.

Bazı yazılarda anlatmaktan çok bilgi vermenin ağırlık kazandığını, zaman zaman biraz eğitimci bir dil kullandığımı, o zamanlar yaygın olarak hepimizde görülen dönemin kimi gözde siyasal kavram ve terimlerini kullanma merakının öne geçtiğini gördüm. Çapak olarak gördüklerimi elimden geldiğince ayıklamaya çalıştıysam da, bazı yerler günümüze göre naif bulunabilir, bazı yazıların dönem özelliklerini fazlasıyla taşıdığı düşünülebilir. Ama şimdi ifade etme biçimim değişip çeşitlense de, temel dertlerimin değişmediğini gösteren bu yazıları, sınırlı tutulmuş düzeltmelerle bu kitaba alma gereği duydum.



Sayfalar ilerledikçe göreceğiniz gibi, yıllar içinde kullandığım biletlere borçlandığım bu dağınık düzen yazıları kitap çatısı altında bir araya getirirken, ilkin çeşitli başlıklar altında bir bölümlemeye gittim. Birbirine yakın duran yazıları aynı bölümde ve belli bir düzen içinde sıralamaya özen gösterdim ve buna uygun olduğunu düşündüğüm bölüm başlıklarıyla adlandırdım. Örneğin, *Murat-han* 95'te "Kullanılmış Biletler" adlı bölümün tanıtım yazısının başlığı, bu kitaba fikrini veren yazıların yer aldığı ilk bölümün de adı oldu: "Beyazdaki Yazı Siyahtaki Kare Biletteki Tarih".

"Seyretmenin Hatırası" başlıklı bölümde yer alan yazılar, görüleceği gibi, daha çok denemeye yakın duran yazılardır.

2002 yılında *Milliyet* gazetesinin Kültür-Sanat ekinde, okuduğum kitapları, seyrettiğim filmleri, oyunları, izlediğim konserleri, katıldığım etkinlikleri konu ettiğim yazılarla "Hayat Atölyesi" başlıklı bir "tam sayfa" hazırlıyordum. İroniyle söyleyecek olursak, gazete içinde "tam sayfa" tutan bir "köşe"ydi bu. Orada yayımlanmış olan kısa sinema yazılarını, bölümün adı o sayfaya bir gönderme niteliği taşıсын diye bu kitaba "Atölye Günlerim" başlığıyla aldım. Orada sözünü ettiğim filmler arasında, çok daha etraflı incelemeleri hak eden filmler vardı elbet, ama sözümü ga-

zete sayfasının sınırlı alanı içinde tutmam gerekiyordu. Ayrıca sayfanın bütününde kurduğum, kendi içinde bir tür hız taşıyan "okur'la söyleşme" dilini, tonunu, doğal olarak bu yazılarda da sürdürmüştüm. Bu yazıları kitaba alırken, o tonu bozmadım.

Bu kitapta bir tek, "Kadife Perde" başlıklı bölümdeki "melo-dram" üzerine yazılar, kararlaştırılmış bir kitabın parçaları olduk-ları bilgisiyle ardışıklık gözetilerek yazılmışlardır. Ancak, sonra-dan bu kitap tasarısından vazgeçince, o yazıları bir bölüm olarak bu kitaba almaya karar verdim.

Son sözleri her zaman önemsemiş bir yazar olarak, kitabın kapanışını "şimdiki zaman" yazılarıyla ve şimdiki "sesimle" yap-mak istedim ve bu son bölümün yazılarını, bu kitap için özel ola-rak yazdım.

Göreceğiniz gibi, yazıların çoğu doğrudan filmlerin kendi üzerlerine değil, içerdikleri olgular nedeniyle söz söylemeye kış-kırtıkları alanlar üzerinedir.

Bir film biterken perdede akan son yazılar, filmin içimizde uyandırdığı, tazelik kazandırdığı, hayata karışmayı bekleyen duy-gulara eşlik ederler. Özellikle her iyi film biterken, hayatın, sine-maya girmeden önceki kaldığımız yerini başka türlü canlandırıp hareketlendirir. Filmin üzerimizde bıraktığı büyümlü bir sisle sine-madan çıkıp sokağa karışırken, bunu derinden hissederiz. En azından bir sonraki filme kadar hayatın başka türlü geçeceğini sa-nırız.

Umarım "Son Yazılar", daha nice filme, nice hayata ilişkin yolumuz olduğunun kıvılcımlarını barındırıyor, okuyanları yeni hayallere kışkırtıyordur.



Yetişme çağlarımda sinemayı aynı zamanda bir "bilgi alanı" ola-rak sevmemde katkısı olmuş birçok kişi, kitap, dergi ve kurum vardır. O yıllarda başlı başına bir okul olan Nijat Özön'ün kitap-ları, Elif Kitabevi'nin sinema dizisi, hâlâ kitaplığımın bir yerinde

özenle sakladığım Bilgi Yayınevi'nin ince, uzun, yakışıklı film senaryoları dizisi, *Ses* mecmuası, *Hey* dergisi; *Yeni Sinema*'dan, *Yedinci Sanat*'tan başlayarak sayabileceğim birçok dergi, birçok sinema insanı, eleştirmen, kalem erbabı ve elbette yıllardır başlı başına bir seyir eğitimi görevi üstlenmiş olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın "Sinema Günleri"...

Kültürel sürekliliği kesintiye, ihmale, bozguna uğrayan bir toplumda bellek tazelemeyi, hatırlatmayı önemli bulan biri olarak, gönül borcu duyduğum, çocukluğumu, ilk gençliğimi çiçeklendirmiş birçok kurum, kuruluş, birçok ad. Kısacası, ben bu biletleri kullanırken gözlerimde hakkı olanlar. Teşekkür ederim.

2002-2006

BEYAZDAKİ YAZI
SİYAH TAKİ KARE
BİLETT EKİ TARİH



ÜÇ ÖLÜM



Belissima/Güzeller Güzeli, Visconti, 1951

They Shoot Horses Don't They? / Atları da Vururlar, Pollack, 1969

Czlowiek z Marmuru / Mermer Adam, Wajda, 1977

(Ayrı zamanlarda, ayrı ülkelerde, ayrı yönetmenler tarafından yapılmış bu üç film arasında bulduğum benzerlik noktalarından kalkarak kimi bağlantılar, kimi iç ilişkiler kurdum. Bu üç film, bu yazının kurmacası içinde yapıntı bir üçleme oluşturuyor.)

I

Belissima'da yönetmenin kurduğu evrenin temel malzemesi "konuşmalar"dır. Film boyunca insanlar boyuna konuşurlar. İtalyan halkına özgü "konuşkanlık", ancak bir abartma noktasına getirildiğinde yönetmenin amacı ortaya çıkar; yönetmen seyirciyi bıktıracak yoğunlukta konuşmalarla aslında bir paradoksu dile getirir: İletişimsizliği... Filmin ironisi de burada saklıdır. Konuşma'yı, yani iletişimi sağlaması gereken Dil'i, sözcükleri kullanarak iletişimsizliğini vurgular. İnsanlar sürekli konuşurlar ama, kimse kimseyi dinlemez. Herkes kendi sözcüklerinin altında kalır. Öyle ki Anna Magnani'nin filmdeki dönüşüm noktaları suskunlukla verilmiştir. Bu sahneler Magnani'nin kimi şeyleri artık anladığı sahnelerdir. Yönetmen böylelikle hem bir anlatım özgünlüğüne gitmiş; hem de kurduğu yapı içinde kimi değişim, dönüşüm noktalarını işaretleme sorununu, kullandığı malzemenin karşıtını kullanarak çözmüştür. Konuşma x Suskunluk denklemiyle bir anlatım olanağı denemiştir.

Belissima'da ekonomik bir çıkmaz içindeki sürekli konuşan insanlar yalnızlıklarıyla, güçsüzlükleriyle boğuşmaktadırlar. Bu yüzden de kimse kimseyi dinleyemez; herkesin anlatacak bir derdi vardır çünkü. Herkes yalnızca konuşmakta, yakınmakta, dertlerini anlatmaktadır. Umarsız ve yalnızdırlar; bir çıkış yolu, bir kurtuluş umudu aramaktadırlar. Konuşma, daha çok bir var olma sorunudur. Herkes kimsenin kendisini dinlemediğinin farkındadır aslında. Sözcükler bu yüzden bir haykırış, bir çığlık gücü taşır.

Ve arka planda İkinci Dünya Savaşı, onun getirip yığıldığı sorunlar vardır. Gerçekte herkes savaştan yaralı çıkmıştır. İnsan kişiliğini tahrip etmiş "SİSTEM" bu umarsız insanlara gene kendi düzeninin sınırları içerisinde bir çıkış yolu aratmaktadır. Bu çıkış yolunun felsefesi de, kendi Temel Felsefesi doğrultusunda olacaktır kuşkusuz. Kapitalizm, kendi dilini konuşmayan yarışmalara izin vermez çünkü. Oyunun kurallarını kendi koyacak, rolleri de kendi dağıtacaktır ve bireysel kurtuluşlara izin verecektir ancak.

Bu kez "En Güzel Kız Çocuğu" seçilecektir. Tabii ki, kapitalizm de, bütün hiyerarşik toplumsal sistemler gibi "En"lerin toplamudur. İnsanlar "En" olmak için savaş verecek, birbirlerini dirsekleyecek, çiğneyecek, hatta ezeceklerdir. (*They Shoot Horses Don't They?* bu dirseklemeyi, bu ezip geçmeyi bir dans pistinde, acımasızlığın o acıklı koşusunda somutlamaz mı? O dans pisti artık tüm bir dünyanın simgesi olmuştur.)

En güzel, en güçlü, en akıllı vb... seçilecektir. Eşitlik bozulmalıdır. Eşitlik yoktur. Eşitliğin olduğu yerde bütün yarışmalar hiyerarşik anlamını yitirir. Kimi zaman yarışmaların sonucu daha başından bellidir. (Örneğin *They Shoot Horses Don't They?*'de yarış kimin kazanacağı daha yarışmanın başında belirlenmiştir. Çünkü en önemli yatırım o çifte yapılmıştır.)

Toplunun "Mit"lere ihtiyacı vardır. İnsanlara tapınacakları, onunla özdeşleşecekleri mitler sunulmalı, kitleleri peşinden sürükleyecek Mitoslar yaratılmalıdır. Hiyerarşik düzen, hayatın her alanında titizlikle uygulanmalı, ama merdivenin basamakları hep, ama hep korunmalıdır. Yönetenlerin ve yönetilenlerin; ezenlerin

ve ezilenlerin bulunduğu toplumlarda bir merdiven her zaman bulunmalıdır. Bu merdiven bir umut, bütün hayatı anlamlandıran bir umut –gerçekte bir boşunalık– olmalıdır... Zaman zaman alt tabakadan insanların sınıf atlamalarına, bir basamak daha yukarı çıkmalarına izin verilebilir. Özellikle izin verilmelidir. Ancak böylelikle kapitalizmin demokratik işleyişi konusunda insanlar ikna edilebilirler. Onların umutları taze ve saklı tutulabilir. (Ve sömürülebilir.) Halktan kişilerin de, "üstün insan" meziyetlerine sahip oldukları takdirde yükseklere tırmanabileceği; paraya, üne, refaha ve servete kavuşabileceği inancı yaygınlaştırılabilir. Böylelikle merdivenin alt basamaklarında kalan insanlar için de artık üzülmeniz, artık onlara acımanız gerekmez. Demek ki, onlar orayı hak etmişlerdir. Ne de olsa her şey bir yarıştır kapitalizmde. (Hayatın kendisi de bir yarış olarak sunulur. Bu yüzden sentetik "tutkular" yaratılır. Bu "tutkuların" evrensel olduğu düşüncesi aşılır.) Ve her yarış kapitalizmin kurallarına göre oynanır. Serbest Rekabetin Piyasa Şartları egemendir her soy yarışmaya. Bu piyasada zaman zaman "Güzellik", "Güç", "Dans" sermaye rolünü oynar. Basit bir mübadele kuralıdır bu. Ve bunlar yarıştırlır. Bunlar da seçkin, üstün insanlara değgin özelliklerdir. Bu yarışların bir amacı vardır; bu yarışlar bir hizmet sunar: Talihin cilvesiyle yanlış yerde bulunan insanlar için bir yükselme şansıdır bu yarışlar. Bir fırsattır. Yeni bir yer, yeni bir konum, yeni bir yaşam vadidir. Bunun içinse insanların "Sınav kazanması" gerekmektedir.

Peki bu kazancın bedeli nedir? İnsanlar bu yarışlarda neler yitirmekte, nelerini tüketmektedirler?

Belissima'da Anne (Anna Magnani) neler yitireceğini, yarışma sürecinde adım adım algılamış, bu yarışın "gerçekliğinin" farkına varmıştır. Kızı "En Güzel", "Güzeller Güzeli" seçilirse ve film çevirmeye başlarsa "Sistem" içerisinde nasıl bir "meta" olacağını en son makinist dairesinin küçük penceresinden bize bakarken görmüştür. O an suskundur Magnani. Filmciler sinema salonunda yarışmaya katılan çocukların "tecrübe filmlerini" seyretmektedirler. Ve Magnani makine dairesinin küçük penceresinden

bize bakmaktadır. Onun sonsuz bir anlatımı alabildiğine çoğaltan yüzüyle ve suskunluğuyla bize bir şeyler anlatmasını istemiştir Visconti. Sanki bir kuyudan bakıyormuş gibi bizlere bakan yüzü bizi çarpsın diyerdir. Bütün denenmiş sözcüklerin sanki sonsuza dek susuşu bundandır. Bu suskunluk, gerçekte insanlar ve insan ilişkileri konusunda algı düzeyinde kurulan bir iletişimdir. Bir gerçekliğin ayırdına varılan "diri noktadır". Ve o an bu yarışmadan çekilmeye karar verir. (Salondan gelen kahkahalar, insan onurunun alabildiğine aşağılandığı, hiçlendiği bir düzenin gündelik konuşma dilidir.) Bütün film boyunca üzerine kumar oynanan, üzerine konuşulan, ama kendisi hiç konuşmayan kız çocuğuyşa, bütün filmde ilk kez o sahnede "konuşur". Onun konuşması ağlamasıdır. Çekilen tecrübe filminde avaz avaz ağlamaktadır. Kız çocuğunun bütün film boyunca sürdürdüğü suskunluğu da böyle anlamlandırılmıştır. Ve ne yazık ki, onu birinci seçtirten bu göz-yaşlarıdır. Gözyaşına kahkaha dökenlerin eline teslim etmeyecektir kızını. O, merdivenin alt basamağında kalmaya karar vermiştir. Bu kararını da gene çok konuşarak açıklar. Ama bu kez sözcükler bir anlam kazanmıştır. Çok mu bilinçli bir kadındır? Hayır! Yalnızca bir yaşam gerçekliği içinde, yaşanmış somut bir pratiğin sonucunda, sezgisiyle, sağduyusuyla ve sevgisiyle varmıştır yaşadığı gerçekliğin ayırdına. Demek ki, insan için, insan onuru için, her şey o kadar karanlık değildir. Her karanlık dönemde atılmış sağlam bir yüreğin güçlü çıkılığı kendisine yankı bulacaktır. Bu anlamda umutlu bir son sunar bizlere Visconti. Onlar yine merdivenin alt basamağında sürdüreceklerdir yaşamlarını. Bu sonsuz yarışın kızını öğütmesine izin vermeyecektir.

Kızı "Güzeller Güzeli", "En Güzel", "Belissima" değildir artık. Yalnızca bir kız çocuğudur. Az şey midir bu?

II

Ne ki Jane Fonda, bu kez 1929'da, yani dünyanın büyük bir bölümünün ekonomik bunalım yaşadığı dönemde, Amerika'da bir yarıştan çekilmekte geç kalmıştır. Yarıştan ancak ölerək çekilebilir. "Bu atlı karıncadan inmek istemekte" geç kalmıştır. Ölmeden çekilmenin de, ölmekten pek farkı yoktur. Yarışmanın sunucusu Gig Young: "Ve dünya dönüyor, dönüyor, dönüyor..." derken, kuşkusuz vurulacak daha birçok at bulunduğunu söylemek istiyordu. Yarışmaların varlık temeli, anlamı da zaten bu değil midir? Bir yarışa katıldığınız anda, siz ya da başkaları mutlaka ölecektir. Sizin kazanmanız başkalarının ölümü değil midir? "Sistem" herkesin "En" olmasına izin vermez.

"En" olamayanlar, çıkmazlarında kendilerini vuracaklardır. Jane Fonda kendini vuracaktır. Tetiği çeken parmak önemli değildir. Yarışmanın sunucusu da olabilirdi bu, yarışmadaki eşi de...

Görüldüğü gibi Pollack pek aydınlık bir son sunmaz bizlere...

Bu kez dans ederek kurtulmaya, köşeyi dönmeye çalışan çiftler –yaşamları ve yazgıları birbirine pamuk ipliğiyle bağlı olan çiftler– bir başka hayatın sorumluluğuyla öleceklerdir. Ölüm tek katmanlı değildir bu soy yarışmalarda. Susannah York'un içki kahkahlerinde boğmaya çalıştığı da bu kopkoyu yalnızlık değil midir? Bu ıssız tekillik?

Bu kez iletişimsizliği anlatan danstır. Dans nedir? Niyedir?

Gövdeyle bir çeşit anlatım olan dans, soyut düzlemde de olsa, bir iletişimken; ritmi, güzellik duygusunu, neşeyi, sevinci, coşkuyu iletirken; bu kez yine anlamsızlaşmakta, Sistem'in kurtuluş oyunu sırasında kullanım gücü sonuna dek vardırıılarak çarpıtılmaktadır. Tıpkı Dil'in, sözcüklerin çarpılıp anlamsızlaştığı, iletişim gücünü yitirdiği gibi, dans da varlık anlamını yitirmektedir. Ve insan gövdesi doğal işlevini yitirerek, kapitalist bir yarışın hiyeroglif mutsuzluğuyla aşağılanmakta, hiçlenmekte ve artık bütünü ölümüne terk edilmektedir.

O yarış, insanların yalnızca kendilerine kapandıkları, yalnızca kendilerini fark ettikleri, bütün iletişim olanaklarının yittiği, yoğun bir ıskence, umarsızlığın, yalnızlığın ve mutsuzluğun anlatımı olarak ölümle noktalanmakta, yarışın sonu çöküşsüzlüğe açılmaktadır.

O son kapıyı (filmin son sahnesinde görünen kapıyı) tek bir kurşun sesiyle aralayan Jane Fonda, sonra, kapıyı ilkin Michael Sarrazin'in, sonra hepimizin, ve en sonra bütün insanlığın yüzüne bir tokat gibi örter.

Yarış bitmiştir. En azından bir yenik için.

Üstün insanların, topluma nelere malolduğunun sergilenmesidir *They Shoot Horses, Don't They?* Mitlere tapınan, mitoslarla beslenen toplumların bu büyümlü hayranlıklarının bedelini nasıl ödediklerini yıkılan bir dans pistinin görkeminde sergilemektedir. Uygar dünya, hayvansılaştırdığı, ıskenceliğin sınırına getirdiği insanların içinden "En" çıkarmaktadır. Pistin kıyısına yığılmış insanlara yaşama hakkı yoktur. (Bu yüzden de merdivenin en geniş basamağı en alt basamağıdır. Bütün posaları oraya yığabilirsiniz.)

Amerikalılar, toplumlarının yarattığı bu tek-tük üstün, becerikli, başarılı, güçlü insanlara bakarak her nedense bunlarda somutlaşmış olan "Milli Ruhlarını", "Milli Üstünlüklerini" görebilir, bunları bir kıvanç gereği olarak anabilirler. Ama bu 1929 bunalımını yaşamış olan Amerikalılara yaşadıklarını unutturmaya başarabilecek midir? 1929 bunalımı, kapitalizmin büyük bunalımı olduğuna göre bu filme girmemiş atlara, ülkenin öteki atlarına kendini bağışlayabilecek midir?

Bu sorunun yanıtı her seferinde, ille de yüzümüze örtülen bir kapıyla, bir kurşun sesi mi olmalıdır?

III

İktidarların toplumsal olayları örtbas etmek ya da çarpıtmak için kullandıkları yarışlarda, insanlar bu yarışlardan büyük tahribatlara uğrayarak çıkmaktadırlar. Bu insanların yanlışa itilmiş tutkuları, hırsları, güçleri, emekleri anlamsız ve çıkışsız yarışlarda dağılmakta, yok olmaktadır.

Sosyalist bir toplum kurulurken, bu kez de "İşçi"nin büyük gücünü kanıtlamak için yeni bir anıt verilmek istenir topluma. Bir Mermer Adam. Arkadaki pano değişmiştir. Bu kez de sosyalizmin inşa edilme döneminde Polonya'dayız. İnsanları sosyalizme akılları, bilinçleriyle bağlamak yerine alışkanlıklarıyla, koşkularıyla bağlamanın yöntem olarak seçildiği, bu yüzden anıtlarla, putlarla kitlenin ortak ruhunun korunmaya çalışıldığı dönemdeyiz. İnsanları "dönüştürmek" yerine, "kazanmanın" amaçlandığı propagandaların ve uygulamaların yürürlükte olduğu dönemde.

Şu kadar saatte, şu kadar tuğla dizen ve bütün işçi sınıfının temsilcisi, öznesi haline gelen inşaat işçisi Birkut (Jerzy Radziwiłowicz) bir sabotaj sonucunda, yaralı elleri, harabolmuş bedeniyle bu kez yine bir yarışmanın bedelini tek başına öder. Üstelik yitirdikleri bununla da kalmayacak, "Sistem" içindeki ideolojilerin yarışında da, Birkut ve Birkutlar yitirecektir. Sabotaj olayını aydınlatmak için verdiği mücadelede bir Kafka kahramanı gibi yapayalnız ve yanıtsız kalacaktır bürokrasinin boş salonlarında. Sosyalizmin inşa döneminde bir Kafka kahramanına rastlamak, tarih için ne kadar hazin bir çelişkidir! Bu gönül kırıklığına bizi ortak etmek isteyen Wajda, gerçekliği adım adım araştırırken, filmsel dünyasını da iki katman üzerine kurar: Bir yandan yıllar önce yaşanmış ve şimdi unutturulmuş olan "Mermer Adam" olayını araştırmakta olan sinema okulu öğrencisi Agnieszka'nın (Krystyna Janda) yaşadığı iletişimsizlikle, Mermer Adam'ın gerçekleri araştırmak üzere verdiği mücadele sürecinde yaşadığı iletişimsizliği iç içe anlatır. İki ayrı tarihsel zamanda yaşanan bu olaylarda, Wajda

sistemin işleyişini eleştiriye açmaktadır aslında. Giderek kurumlaşmış olan Bürokrasiyi sorgulamaktadır. Bir de bunlara Wajda'nın bu filmi çekmek için sekiz yıl sansürden izin beklediğini eklersek, yaşanan iletişimsizliğin bütüncül atmosferi daha da belirginleşir sanıyorum. Bu anlamda Agnieszka, biraz da Wajda değil midir?

İşçi sınıfının gücünü, bileğinin gücüyle özdeşleştiren, işçiyi salt alın terine, el hünerine indirgeyen "uvriyerist" sapmaların kör yarışında tükenecektir Mermer Adam.

Mermer Adam'ın yapımı için modellik eden Birkut'un (Jerzy Radziwilowicz) tuğla örmedeki insanüstü gücü, bütün işçi sınıfı için bir yücelme simgesi olarak sunulmaktadır. (Nasılsa onlar için "düşünenler" vardır. Onların kazanacağı yarış, yalnızca kol gücünün tuğladan duvarlarıdır. Yarışmayı izleyen halkın da alkışladığı ne yazık ki budur.)

Mermer Adam sonunda iletişimi gerçek anlamıyla yitirir. Bir mermer suskunluğuyla soğuk bir depoya itilmiş, unutulmuş, bitmiş olarak. Agnieszka, Mermer Adam'la bu depoda tanışır. Ve öyküsünü araştırmaya başlar. Oysa gerçeği araştırmanın bedeli, aynı öyküyü bir kez daha yaşamak olacaktır.

Parti Merkezi'nde yeniden iletişim kurmayı deneyen Birkut'un sesi, hep bir ağızdan söylenen marşın altında ezilip kalacaktır. Omuzları düşmüş Birkut, iki dizi insan arasından sessizce geçerek yiter. Gerçeğin karanlıkta kalmış kuytusuna çekilir.

Stalin döneminde yaşananların üzerine örtülen örtülerin altında birçok şey kaldı. (Sosyalistler için birçok şey...) Stalin'e sağdan bakanların asıl yıpratmak istediği sosyalizmdi. Çünkü Stalin, onlar için sosyalizmin somutlanmış haliydi. (Nasıl ki, Mermer Adam anıtı, işçi sınıfının ve onun sınırsız gücünün somutlanmış haliyse...

Bu kez yine her zaman olduğu gibi madalyon tersinden yazılıyordu. Ve madalyonu tersinden yazmak, Sorunsal'ın dışına çıkmak sanılıyordu...)

İşte bir film alıcısıyla bu gerçekliğe sokulmaya çalışılan sine-

ma öğrencisi Agnieszka benzer bir iletişimsizliği yaşayarak filmi- ni tamamlayamaz. Gerekli belgeleri ve bilgileri toplaması engellenir. Birkut'un gerçeği aramasına izin vermeyen BÜROKRASI, bu kez de "Mermer Adam" gerçeğini araştırmak isteyen Agnieszka'ya izin vermez. Yıllar geçmiş, ama bir şey değişmemiştir. Ve Mermer Adam, yarım kalmış bir heykel, yarım kalmış bir film, yarım kalmış bir sosyalizm sayfası olarak unutkan toplumların unutkan belleklerine gömülür.

Tarih kendisi ile Doğrusu arasında iletişim kuramaz.

Sonsuz bir yarış içinde eriyen, tükenen, yaşamları çalınmış bu insanlar kapitalizm için doğal bir yazgı diyelim; onun organik bir parçası bu sonsuz ölümler...

Oysa sosyalizmin yeni kurulmakta olduğu bir ülkede yaşanan bu yarışı açıklamak için gene kapitalizmin "İDEOLOJİK SÖZLÜKLERİNE" başvurmak ne kadar hazin, ne kadar acıklıdır. Belki de Polonya'daki kımıldanışların hesabını sorduğu o Mermer Adam yontusudur. Yarım kalmış bir sinema tezini tamamlamak istemektedir Polonya halkı.*

Agnieszka'nın gerçekliğe sokulmaya çalışan alıcısının merceğine binlerce göz uzanacaktır bir gün.

Üçlemelerin bir ölüm simgesi olduğunu söyleyen ruhçözüm- sel inanış, yaşamının artık bir çeşit ölüm olmadığı toplumlarda geçerliğini yitirecektir kuşkusuz. İnsanı tüketen, harabeden tüm yarışların yiteceği gibi.

O mercekten herkesin baktığı gün.

* Bu yazının yazıldığı dönemde Polonya olayları henüz patlak vermemiş, Walesa "Demir Adam" olmamıştı. Yazılmasından nice sonra dergide yayımlanırken bu dipnota gerek duymuştum. Şimdi yazıyı kitaba alırken, Walesa'nın artık "Demir Adam" olmadığını eklemek gerekiyor artık. Oysa Wajda'nın Mermer Adam'ı dimdik ayakta.

GEÇTİĞİMİZ BAHÇELER



Nejat Ulusay için

*Dışarıyı dinleme, içerdeyim
Kımlıdayan perdenin şimdi az berisinde*

Pencereden dışarıya baktığımızda bir bahçe görürüz. Diyelim mevsim yazdır. Oysa az sonra yapraklar dökülür, otlar sararır, yağmurlar başlar, ardından her yer karla örtülür. Sonra yeniden yeşillikler uçverir; çiçek açan dallar, dirilen toprak... Güneşli günlere dönülür. Görüntüler üst üste binmiş, mevsimler değişmiş, yıllar geçmiştir. Bahçe her şeyi anlatmıştır. Alıcı, pencereden geriye çekilip görüntü genişlediğinde anlarız ki, artık aynı "zamanda" değiliz. Çok şey değişmiştir o pencerenin önünde. Örneğin kahrâmanımızın saçları kırışmış; varsa çocuklar büyümüş; mapus-taysak kurtuluş günü gelip çatmış; yatılı okuldaysak mezuniyetimiz yaklaşmıştır. Ya da yıllar önce terk eden geri dönecektir. Çünkü her şey kaldığı yerden ancak filmlerde sürer. Yalnızca filmlerdir umarsız umutlara karşılık veren. O pencerenin önünde bekleyense gene biziz; kırışan saçları, ufalanmış umutları, çalınmış yılları ve yaralı yüreğiyle beyazperdede de bekleyen biziz. Alıcı, bahçeye ve umuda açılan o pencerenin önünden ağır ağır çekilip durduğunda, şimdi, nedense beklenmedik olduğu sanılan ama aslında hep beklenen şeyler artık olabilir. Vakti gelmiştir.

Amerikan sineması kaynaklı olduğunu sandığım, yılların "hızla" geçtiğini imlemekte kullanılan bu "anlatım yolu" daha çok 40'lı, 50'li yılların melodram filmlerinde karşımıza çıkar. Yer-

li filmlerde de sıkça rastlamışsızdır bu tür sahnelere. 60'lı, 70'li yıllarda hemen bütün starlarımız şakaklarını patla kırıştırarak, bahçe gören bir pencere önünde dikilip durmuşlardır.

Bir dönemin sinema duyarlılığına tekabül eden bu ve benzeri kullanılmaktan "kalıplaşmış" sahnelere günümüz filmlerinde pek rastlanmıyor artık. Onlar, tekabül ettikleri dönemin çağrışımlarıyla birlikte sinema tarihindeki yerlerini çoktan aldılar. Ama terk edilmiş bahçeler hâlâ orada, o yoğun onarılmazlık duygusu içerisinde baharları bekliyorlar. Dönüşü olmayan baharları...

İnan batmış şehirler gibi onarılmaz anılar

Salt bir mekân olarak değil, bir değişimi, bir dönüşümü, bir çöküşü anlatmada bir motif, bir simge olarak "bahçe"yi kullanmak düşüncesine gerek edebiyatta, gerek tiyatrodaki, gerek sinemada sıkça rastlanır. Geçen yıllar, değişen ya da değişmeyen şeyler hep bu "bahçe"nin çevresinde, ondaki değişimler aracılığıyla anlatılır. Verdiği o yoğun gerigelmezlik duygusuyla, geçen zamanın alıp götürdüklerini çağrıştıran görünüşüyle "Bahçe" bir göstergedir bu tür metinlerde. Oyunun, filmin ya da romanın kişileri bahçeye ilişkin göndermelerle aralarında örtük bir dil geliştirirler. Bahçe, bir şeyleri imler, bir şeylere tekabül eder, bir şeyleri açıklar. Bu konuda akla gelen ilk ve en yetkin örnek kuşkusuz Çehov'un *Vişne Bahçesi*'dir. Çehov, yalnızca bu oyununda değil, öteki oyunları ve birçok öyküsünde de aynı motife yer verir. Önceki oyunlarında daha arka planda kalan bu motif, son oyunu olan *Vişne Bahçesi*'nde oyunun bütününe egemen olan bir alegori haline gelir. *Üç Kız Kardeş*, *Martı**, *Ivanov* ve *Vanya Dayı*'da da bahçe ya da daçayı kuşatan geniş koruluk olay örgüsünün bir parçası olarak yer alır. Örneğin *Üç Kız Kardeş*'te evin gelini Natalya İvanovna'

* *Martı*'nın bildik sinema örneği, bir tarihte televizyonda da gösterilen Sidney Lumet'nin 1968 yapımı filmiydi: *Sea Gull*. Vanessa Redgrave, Simone Signoret, James Mason, David Warner, Harry Andrews'un rol aldıkları bu film pek başarılı bir uyarılma olarak anılmıyor. Üstelik yönetmeni de bu kanıda.

nın ev içindeki egemenliğinin ilk belirtisi bahçedeki ağaçları kestirmesidir. O an anlarız ki, artık bu evi gelin yönetecektir. Gorki'nin Çehov'dan derin izler ve etkiler taşıyan *Yaz Konukları**, *Güneşin Çocukları*, *Düşmanlar* adlı oyunları da koruluk içinde ya da bir daçada geçer. Söz konusu bu yerler, olayların düğüm ya da gelişme noktalarında arka planda usul usul gelişen ve aksiyonu belirleyen bir motif olarak kullanılır. Devrim eşiğine gelmiş Rusya'yı anlatmada, Eski Dünyanın sahibi olan zengin ve orta sınıfın daçaları ya da çiftlik evleri elverişli bir mekândır. Çöken sınıfın yitirdikleri ya da elden çıkardıkları, çelişkilerin sergilenmesine imkân tanıyan bu doğal çevre aracılığıyla rahatlıkla aktarılır.

Çehov'un en iyi oyunlarından biri olmasına karşın ne yazık ki sinema uyarlamaları pek başarılı olmayan *Vişne Bahçesi*'nde** toprak sahibi eski bir ailenin yavaş yavaş çöküşü, toprağın ve paranın el değiştirmesi, değişen Rusya ve değişen ilişkiler ağı, Madam Ranevskaya'nın evinin arkasındaki geniş vişne bahçesiyle anlatılır. "Bireysel ve toplumsal yıkımların iç içe yaşandığı" Tolstoy'un Rusya'sıdır bu. Madam Ranevskaya mutsuz, yalnız, aldatılmış bir kadındır. Kendi deyişiyle "hiç durmadan borç yapan ay-yaş biriyle" evlenmiş, o da "şampanyadan ölmüştür". Bu talihsiz günlerinde gönlünü birine kaptırmış, gene aynı günlerde vişne bahçesinin yakınındaki ırmakta yedi yaşındaki oğlu boğulmuştur. Bu ırmağı bir daha görmemek üzere, yanına kızını da alarak yurt dışına gider. Gönül verdiği adam da peşinden tabii. Oysa âşığı paralarını çalarak, başka bir kadınla kaçacaktır. Madam Ranevskaya'nın içinde memleketine dönme arzusundan başka hiçbir şey

* Yurdumuzda ilki AST, ikincisi Devlet Tiyatroları, üçüncüsü Dostlar Tiyatrosu tarafından sahnelenen bu oyunlar içinde *Yaz Konukları*'nın parlak bir sinema uyarlaması örneği vardır. Peter Stein'in kendi topluluğunun oyuncularıyla gerçekleştirdiği bu film, yurdumuzda Alman Kültür Heyetlerinin gösteri programlarında defalarca yer aldı. Mikhalkov'un *Mekanik Bir Piyano İçin Bitmemiş Parça* ve *Aşk Esiresi* ile Wajda'nın *Wilko'lu Kızlar* filmlerindeki şiirselliğe ve duyarlılığa yakın yetkinlikte bir örnek.

** En bildik örnek Norris Houghton'ın televizyon için yaptığı 1954 yapımı uyarlamasıdır. Kevin McCarthy, Mira Rostova, Judith Evelyn oynamışlardır.

kalmamıştır artık. Oyun, Madam Ranevskaya'nın bu beş yıllık gönüllü sürgünden dönüşüyle başlar.* Şimdi vişne bahçesi onun için yitirdiği her şeyin simgesidir. Eskiye duyulan özlemin, mutlu çocukluğun, güvenli yılların, altın çağın... Bireysel ve toplumsal anlamıyla her şeyin simgesi.

RANEVSKAYA (Pencereden dışarıya bakarak)— Ah, benim çocukluk günlerim, saf, mutlu çocukluk günlerim! Çocuk odasında yatar-dım. Bu pencereden bakardım bahçeye. Her sabah, içimde bir mutlulukla uyanırdım, vişne bahçesi ise aynen şimdiki gibiydi, hiçbir şey değişmemiş. (Sevinçle gülerek.) Beyazlara bürünmüş, baştanbaşa beyazlara bürünmüş! Ah benim bahçem! Karanlık, fırtınalı güzden, o soğuk kış günlerinden sonra yine genç, yine mutlusun, gökyüzünün melekleri seni hiç bırakmamışlar. Ah, bir de ben şu yüreğimin üstündeki çeki taşıyı atabilsem! Geçmişimi bir unutabilsem!

GAYEV— Demek şimdi bu bahçe borçlarımıza karşılık satılacak, ne garip.

RANEVSKAYA— Bakın! Annem gidiyor orada... beyaz entarili! (Sevinçle gülerek.) Ta kendisi!

GAYEV— Hani nerede?

VARYA— Anne, lütfen.

RANEVSKAYA— Hiç kimse yok, canım, ben öyle tahayyül ettim işte. Sağda, yolun kameriyeye doğru kıvrıldığı yerdeki eğri huş ağacı var ya. Tıpkı bir kadına benziyor.¹

Oysa hiçbir şey eskisi gibi değildir. Adım adım yoksullaşmaktadırlar. Artık borçlarını ödeyemez, harcamalarını karşılayamaz hale gelirler. Olan biteni anlamakta da güçlük çekmektedirler. Kendilerini kuşatan dünyadan, değişen koşullardan habersizdirler. Bütün gün bomboş oturmakta, gevezelik etmekte, yakınmakta ve bolca can sıkıntısı çekmektedirler. Elllerinde kala kala bir tek bu vişne bahçesi kalmıştır. Onlar için maddi, manevi he-

* Çehov'un hemen bütün oyunları bir "eşikte" geçer. Ya dönerken, ya giderken yaşanan bir eşiktir bu. Bu yüzden bireyler tedirgin ve hüznülüdür.

1. Çehov, *Toplu Eserleri*, cilt IV, çev. Mete Ergin, Sosyal Yayınlar, Dünya Klasikleri Dizisi, s. 241-2.

men her şey demek olan bu bahçeyi kurtarmak, sürdürmek için bile bir şey yapmazlar, yapamazlar. Öylesine kötürüm, öylesine başıboşurlar. Çöken bir sınıfın körlüğü içerisinde elleri, kolları bağlı oturup tükenmeyi beklerler. Nitekim oyunun sonunda vişne bahçesini "eski işçi, yeni müteşebbis" Lopahin satın alacak ve ilk işi de bahçedeki ağaçları kestirmek olacaktır. Bu el değiştirme karşısında kendi bile şaşkınlığa uğrayarak şöyle der:

LOPAHİN– ... (Katıla katıla güler.) Hay yarabbim! Vişne bahçesi benim! Bana sarhoş olduğumu söyleyin, aklımı oynattığımı, bütün bunların bir rüya olduğunu söyleyin bana. (Ayağını yere vurarak.) Sakın gülmeyin bana! Ah, keşke babamla dedem mezarlarından kalkıp da bütün bu olanları görebilselerdi! Yermolaylarının, o zavallı, o cahil Yermolaylarının, kışın bile yalınayak dolaşan Yermolaylarının – işte o Yermolay'ın nasıl dünyanın en güzel malikânesini satın aldığını! Babamın ve dedemin köle olarak çalıştıkları, ikisinin de mutfağına bile sokulmadıkları malikâneyi satın aldım ben. Ben uykudayım, rüya bu, gerçek değil... Cehaletimin sisleri arasından görünen bir hayal. (...) Hadi hepiniz gelin, gelin de Yermolay Lopahin'in baltası elinde vişne bahçesine dalışını seyredin, gelin de ağaçların devrilişini seyredin! Buraya evler yapacağız, torunlarımız, torunlarımızın torunları yeni bir hayata kavuşacak. Çalsın, müzik!²

Nitekim oyun vişne bahçesindeki ağaçların gövdelerine inen balta sesleriyle biter. Tarih, öcünü alır.

Bu öğ hakkında belki de tek "fikir" sahibi insan olan Trofimov ise Anya'ya şunları söyleyecektir:

TROFİMOV– ... Şöyle bir düşününüz, Anya, dedeniz, dedenizin dedesi, atalarınızın tümü de toprak kölelerinin sahibiydiler, canlı insanlara sahiptiler. Vişne bahçesindeki her ağaçtan, her yapraktan, her daldan insan yüzleri bakmıyor mu size? Seslerini duymuyor musunuz?.. İnsanlara sahip olmak – işte hepinizi, atalarınızı da, sizleri de işte bu öylesine değiştirmiş ki, ne siz, ne anneniz, ne de dayınız, başkalarının parasıyla yaşamakta ol-

duğunuzu, hiçbir zaman evinizden içeriye sokmadığınız kimse-lerin sırtından geçindiğinizi idrak edemiyorsunuz. (...) Şimdiki zamanı yaşamak için, önce geçmişin bedelini ödeyerek, ondan kurtulmamız gerektiği o derece açık ki; geçmişin bedelini ise ancak ıstırapla ödeyebiliriz, ancak durup dinlenmeden, ölesiye çalışmakla ödeyebiliriz. Bunu anlayınız, Anya.³

Görüldüğü gibi oyunda vişne bahçesi, bir mekân olmaktan çok, içerdği çok katmanlı anlam düzeyleriyle, oyunun bütün aksiyonunu kuran bir motiftir. Ancak bu motifin gelişimiyle olayların evrilme, dönüşme noktaları ortaya çıkar. Çehov'un *Martı, Vişne Bahçesi*; Ibsen'in *Yaban Ördeği* gibi oyunlarında rastlanan, bir motif çevresinde olay ve öykü geliştirerek dramatik çatı kurma eğilimi, sonraki yıllarda daha da yaygınlaşacak, Amerikan Dramasında iyiden iyiye temellenerek hem yetkin ürünlerini, hem de "dramatik yapı" anlayışını bularak gelenekselleşecektir. Eugene O'Neill, Lillian Hellmann, Clifford Odets, Terence Rattigan, Enid Bagnold, Richard Nash, William Inge, Graham Greene, Tennessee Williams, Arthur Miller gibi İngiliz ya da Amerikan kökenli yazarlar hep bu sağlam dramatik yapı içerisinde "iyi kurulu oyunlarıyla" ortaya çıkacak, bu oyunların hemen hepsi de beyazperdeye aktarılacaktır. "İyi kurulu oyunlar", sinema içerisinde "sağlam dramatik yapıyı senaryo" geleneğine dönüşecektir.

Sis parçaları arasında bırakılmış çiftlikler Soluk alıyör hâlâ

Enid Bagnold'un aynı adlı oyunundan Ronald Neame tarafından beyazperdeye aktarılan *Kireçli Bahçe*'de, "bahçe" daha daraltılmış bir anlamda karşımıza çıkar. Yaşamla ilişkisini çoktan kesmiş yaşlı bayan Mrs. St. Maugham'ın (Edith Evans) dünyayla kurduğu tek ilişki, köşkünün arkasındaki bahçede çiçek yetiştirmek ve torunu Laurel'in (Hayley Mills) eğitimiyle ilgilenmektir. Nitekim

oyunun anlam düzeni açısından sık sık bahçenin bakımı ile Laurel'in eğitimi özdeşleştirilerek, bu ikisi arasında karşılıklı bir gönderme ilişkisi kurulur. Hiçbir çiçeğin kök tutmadığı, hiçbir yeşilliğin serpilip gelişmediği bu kireçli bahçe, güçlü, bencil, geçmiş değerlere bağlı, tutucu ve buyurgan bir kadın olan Mrs. St. Maugham'ın kireçlenmiş dünyasının ve değerlerinin simgesi olarak anlam kazanır. Nitekim bahçenin bakımıyla ilgilenen köşkün emektar kâhyası Mr. Pinkbell'in şimdilerde yatalak olması ve her şeyi yattığı odanın penceresinden yönetmeye çalışması bu kötürüm dünyanın çaresizliğini iyice vurgular. Oysa Laurel'in eğitimi için yeni işe alınan genç mürebbiye Madrigal (Deborah Kerr) aynı zamanda toprağın da dilinden anlayan, bahçe bakımı konusunda hayli bilgili bir kadındır. Nitekim kısa zamanda pencereleri ardına kadar açarak köşkün havasını değiştirecek; hem sorunlu ve suça eğilimli bir çocuk olan Laurel'i eğitecek, hem de Mr. Pinkbell'in yöntemlerini bir yana atarak bahçeyi ıslah edecektir. Kuşkusuz bunları gerçekleştirirken, attığı her adımda Mrs. St. Maugham'ın direnci ve sert tepkisiyle karşılaşır. Ama zaten tüm film bu çatışma üzerine kuruludur. İngiliz ve Amerikan dramasının çok sevdiği temel çatışma motiflerinden biridir bu. Ödün vermez, sert, kararlı, geçmişe bağlı yaşlıca bir kadın ve onun temsil ettiği düzenle, yine ödün vermez, yine kararlı ama yeniliğe ve geleceğe açık bir kadının çatışması sıkça işlenmiştir.

Tüm bu çatışmalar, gene bu dramının bir geleneği olarak uzlaşma noktaları birleştirilerek bulunmuş bir ateşkes hattının üzerinde barışla sonuçlandırılır. Bu filmde de bu iki kadını sonunda yalnızlıkları birleştirecektir. Laurel annesiyle barışıp gittiğine göre, Madrigal'e yapacak tek iş olarak bahçenin bakımı kalmıştır. Ama galiba asıl işi yalnız kalmış Mrs. St. Maugham'a omuz vermektir. Bu iki kadın görünüşteki bütün karşıtlıklarına rağmen temelde birbirlerine benzemektedirler. Her ikisi de güçlü kadınların yalnızlığını yaşarlar. Filmin sonunda birlikte "Sihirbaz değneği çiçeği" yetiştirmeye karar verdiklerinde birleştirdikleri yalnızlıklarıdır.

Film, bu dramının bir gereği olarak, birbirine benzer ve birbirine karşıt tiplerin buluştukları ve ayrıldıkları noktalardan kaynaklanan çatışmalar zinciri üzerine kuruludur. Kişiler, bu çatışmalar sırasında beliren yeni durumlar karşısında yeniden konumlanırlar. Sonuçta bu çatışmalardan aşırılıkları dizginlenmiş, sivrilikleri törpülenmiş, yumuşamış daha uyumlu bireyler olarak çıkarlar. Filmin sonunda gizler paylaşılmış, zaafılar kabullenilmiş, duygular anlaşılmıştır. Kendini bir ötekine kabul ettirmenin çatışması yerine karşılıklı anlayış egemen olmuştur. Hikâyenin sürprizi filmin en önemli kişisi olan Madrigal'in gerçekte cinayetten hüküm giymiş eski bir mahkûm oluşudur. Tutukeviden çıktıktan sonra bu köşke mürebbiye olarak girmeyi başarmıştır. Yıllarca adımlarını hüccesine göre ayarlamış biri için bu bahçenin, doğanın ve çağrıştırdığı özgürlük kavramının derin anlamını ancak film ilerledikçe kavrarız. Kendini yargılayan ve mahkûm eden yargıca yıllar sonra burada rastlamasına karşın köşkü terk etmemesinin nedenini şöyle açıklar:

"Benim tek düşündüğüm çocuk zaten. Buraya geldiğim zaman tekrar kendime rastladığımı sandım. Aynı örümcek ağları, aynı hayaller. Aynı kaçamaklar. Yoksa bırakıp gidebilirdim."⁴

Mrs. St. Maugham ise torunu için şunları söyler:

"Laurel benim için üzerine yazı yazdığım bir parşömen kâğıdı gibidir. Hayatımı ve zamanımı hatırlayacağını umuyorum. Bunu yapacak başka kimsenin olmadığı anlaşılıyor."⁵

Mrs. St. Maugham'ın sitemi kızınadır. Gerçekte kızı Olivia'nın kendi parşömeni olmasını istemiş, ama bunda başarılı olamamıştır. Babasının ölümünden sonra annesinin bir başkasıyla evlenmesini bağışlamayan ve kendisine sığınan torunu Laurel'i, Olivia'ya, yani kendi kızına karşı bir silah olarak kullanır. Bir çe-

4. Enid Bagnold, *The Chalk Garden*; Türkçesi: *Kireçli Bahçe*, çev. Cahit Okurer, MEB, 1965. Filmde de kullanılan diyaloglar bu oyun metninden kimi zaman sadeleştirilerek ve bazı ufak düzeltmelerle alınmıştır.

5. A.g.e.

şit öçtür bu. Nitekim bir tartışmada kızı Olivia'nın "Sanki ben hafif bir kadınmışım gibi konuşuyorsunuz," demesi üzerine "Yook, hafif değilsin, sen hiçbir zaman hafif kadın olamadın. Sen ağır, karanlık, dilsiz bir kadındın. Eğer içinde bir parça aydınlık varsa, onu da sana veren benim. Bütün yaptıklarım boşa gitti," diyecektir.

Mrs. St. Maugham'ın tipik bir İngiliz soylusu olarak en önem verdiği şey "otorite"dir. Kızı Olivia'nın üzerinde kuramadığı otoriteyi torunu Laurel'in ve uşağı Maitland'ın üzerinde dener. Felçli Mr. Pinkbell'in yatalak gövdesi bile onun için bir güvencedir. Uşağı Maitland'ı (John Mills) ayrılma kararından vazgeçirdikten sonra Madrigal'e şunları söyler:

"Otoritenin sırrı nedir bilir misiniz, Miss Madrigal? Muamele tarzını sık sık değiştirmek. Açıklanamaz bir şey bu. Gök gürlmesi, şimşek, sonra da birdenbire güneş. Beni bırakamaz o."⁶

Onun insanları elinin altında tutma kaygısının temelinde yalnız kalma korkusu yatar. Yalnızlık korkusundan kimseyi yeterince sevmeyi hale gelmiştir. Nitekim onun bu yanının farkına varan Madrigal, ona bütün hayatını sevgisiz yaşamış olduğunu söyler. "Burada kireç içerisinde yaşadığınızı ne zaman öğreneceksiniz?" diye sorar. Laurel, Madrigal'in etkisiyle annesiyle gitmeyi seçtikten ve Mr. Pinkbell'in ölümünden sonra –yazar tarafından birlikte zamanlanmıştı bu iki olay– kişiliğinin bu güçsüz yanını ilk kez ortaya koyar Mrs. St. Maugham. Zayıf anında içtenleşenlerdendir o da. Bütün silahlarını bırakmıştır şimdi. "Sevilmeden mi öleceğim ben?" diye sorar. Bütün istediği budur aslında. Birazcık sevgi. Ama onu güçle elde etmeye çalışmıştır. Herkes gitmiştir şimdi. Ya ölmüş, ya terk etmişlerdir onu. Madrigal'in yanıtı ise açık, kesin ve acımasızdır: "Gerekirse evet. Ben de sevilmeden ölmeye hazırlanmıştım kendimi."

Bütün bu konuşmalar boyunca kişiler ya Laurel hakkındaki görüşlerini dile getirirken, ya da hayat felsefelerinden söz ederler-

ken açık ya da örtük olarak bahçeye ilişkin göndermelerde bulunurlar. Bahçe, konuyu açan ya da kapayan bir göstergeye dönüşür.

"Büyükanнем şimdi gelir! Bahçede çalışıyor. Sözde büyük bir bahçevandır ama, hiçbir şey yetiştiremiyor."

Film ilerledikçe biz büyükannein Laurel'i de yetiştiremediğini anlarız. Konuşmalar boyu olaylar geliştikçe açıklığa kavuşan ve filmin bildirisini pekiştiren çift anlamlı sözler ederler bahçe hakkında. Örneğin:

"İki yıllık ömrü olan yaz bitkileri hakkında ne diyordunuz?"

"Yeşermeden gübrelemeyin toprağı. Bu onları beklemeye sevkeder. Hayatın onlara veremeyecğı şeyleri beklemeye..."

Bir başka örnek:

"Hele doğu tarafında hiçbir şey yetiştiremiyorum."

"Toprak kendinde olmayan şeyi vermez."

"Gitmeyin! Burada rüzgâr denizden esiyor. Yetişmekte olan şeylerinse himayeye ihtiyaçları var."

Görüldüğü gibi *Kireçli Bahçe*'deki "bahçe" eski bir düzenin, çözülmüş aile bağlarının, yürümeyen ilişkilerin bir simgesi olarak yer alıyor.

Bir "alegori" çevresinde dönen, dönerken de kişilerin birbirleriyle sürekli imalı konuştuğu bu tür dramlar, şimdi bize bulduğumuz noktadan baktığımızda oldukça demode ve nostaljik geliyor elbet. Bahçeler gibi, kimi yaratı tekniklerinin, anlatım yollarının da kendi tarihleri içerisinde kireçlendikleri bir gerçek. Ama bir zamanlar orada açmış çiçeklerin, gövermiş yeşilliklerin bizde hakkı olduğunu unutmayalım. Kendi payıma diyorum ki, yetiştirme çağında bunları o kadar anlayarak, duyarak sevmeseydim, şimdilerin olabildiğince yalın bir sinema diliyle çekilmiş, ya da anlatı tekniklerini hayli zorlayan filmlerinden zevk alır mıydım, bilmiyorum.

Tutun ve yüzleştirin hayatları

Bu yazıya üçüncü ve son örnek, Giorgio Bassani'nin aynı adlı romanından Vittorio de Sica tarafından beyazperdeye aktarılan 1970 yapımı *Finzi-Contini'lerin Bahçesi*.⁷

Roman, "Finzi-Contini'lerin mezarlıkları heybetli, sağlam bir yapıydı" tümcesiyle başlar. Romana yazdığı önsözü ise şöyle bitirir yazar:

Finzi-Contini'lerin torunlarından yalnız bir tek kişi o mezara girebilmişti. O da 1942'de lenf kanserinden ölen Alberto idi.

Alberto, ailenin en büyük çocuğuydu. Ondan sonra gelen Micol, babası Ermanno, annesi Sinyora Olga ve felçli anneannesi, hep beraber 1943 Sonbaharında Almanya'ya sürüldüklerinde, gömüldükleri yer, hepimizin tahmin edeceğimiz yeri.⁸

Faşizm tehlikesini kendilerinden uzakta sanan orta sınıf varlıklı Yahudilerin, İtalya'da hızla tırmanan faşizme koşturularak adım adım çözümleri, dağılmaları, bozguna uğramaları, bir büyük taşra ailesi olan Finzi-Contini'lerin ve bahçelerinin çevresinde gelişen olaylarla anlatılır.

Otobiyografik özellikleri ağır basan ve yeni-gerçekçi tatlar taşıyan romandan duyarlı, incelikli, gösterişsiz bir film çıkarmış ortaya Vittorio de Sica. Yeniyetmelikten delikanlılığa geçen sağlıklı, dinç delikanlılar; zarif, duyarlı, kültürlü genç kızlar coşkunun içinde yaşamlarının baharlarını sürer; tenis oynayıp, edebiyat konuşup, müzik dinlerken; yavaş yavaş hızlanarak çevrelerini kuşatan, yaşamlarını karartan, umutlarını söndüren faşizmin kısıcında bulurlar kendilerini. O yeniyetme arkadaş çetesi dağılır, akşamüstleri yapılan bisiklet gezileri biter, tenis turnuvaları yarım kalır, plaklar susar, okunan şiirler havaya karışır. Aşklar umutsuz,

7. *Il Giardino dei Finzi-Contini*; Türkçesi: *Kararan Bahçeler*, çev. Refhan Ycğül, Hürriyet Yayınları, Çağdaş Yazarlar Dizisi, 1973.

8. A.g.e., s. 8.

gelecek karanlıktır. Yahudiliklerinin her zamankinden daha çok farkındadırlar şimdi.

Güçlenen faşizm ülkede birçok şeyi değiştirmeye başlar. Faşist parti, bir zamanlar kendine kayıtlı bulunan Yahudi üyelerini ihraç eder, onlara gereksinimi kalmamıştır. Hükümet yeni yasalar çıkararak Yahudiler'in yurttaşlık haklarını kısıtlar. Örneğin ötekilerle aynı okullarda okuyamaz, hizmetçi tutamazlar. Tenis kulübü Yahudi üyelerini atar. İşte o günlerde Finzi-Contini'lerin bahçesi bir anlam daha kazanır. Tenis kulübünden atılan Yahudi çocuklarına bahçesindeki tenis kortu kucak açar. Kimselerin ulaşılmaz sandığı bu bahçe, onların son kaleleri, son sığınaklarıdır.

Romani anlatan Giorgio, filmin de başkişisidir (Lino Capolicchio). Onun gözünden izleriz olup biteni. Giorgio'nun Micol'e (Dominique Sanda) duyduğu karşılıksız aşk, gün günden derinleşerek onulmaz bir gençlik yarası halini alır. Oysa Micol, düşünsel olarak pek geçinemediği, sürekli didiştği sosyalist Malnate'ye (Fabio Testi) ilgi duymaktadır. (Romanda belirsiz olan bu ilgi filmde kesinleşir. Buna karşın romanda daha belirgin olan Alberto'nun (Helmut Berger) Malnate'ye duyduğu eşcinsel aşk filmde buğulandırılır.) Faşizm tırmanırken aşklar, sıradan ölümler, gündelik didişmeler sürer. Her şey hayata benzer bu filmde.

Micol ile Alberto varsıl bir ailenin çocuğu olduklarından çocukluklarından başlayarak eğitimlerini bile evlerinde görmüşler, ancak sınavdan sınava okula gitmişlerdir. Bu yüzden bahçe duvarları yüksek ve aşılmaz görünür öteki çocuklara. Giorgio'nun Micol'e duyduğu derin ilgi daha o çocukluk günlerinde başlamıştır. O günlerin birinde aşılmaz görünen bahçe duvarını geçerek Finzi-Contini'lerin bahçesine ayak basmıştır. Belki de bu yüzden Micol'de herkesten çok hakkı olduğunu düşünüyordur. Varlıklı, görkemli, kibirli bir ailedir Finzi-Contini'ler. Kendilerini yüksek bahçe duvarlarıyla kuşatarak, bütün dünyaya kapatmışlardır. Onların dostluklarına ve bahçelerine kabul edilmek önemli bir şeydir herkesin gözünde. Onların havraları bile ayrıdır. Oysa faşizm gelecek ve bütün bu yapma duvarları yıkacaktır. Şimdi onları top-

lama kamplarının ölüm kadar sahici duvarları beklemektedir. Bahçelerinin bedelini ödemektedirler.

Vittorio de Sica, romanın büyük şeyler söylemeye çalışmayan tavrına sadık kalmış. Yalın bir dille sıradan bir gerçeklikmiş gibi anlatıyor her şeyi, faşizmi de. Böyle olunca her şey büsbütün somutluk kazanıyor. Hatta bizden çok uzak sandığımız şeyler de. Anlatısını böyle kurunca Finzi-Contini'lerin bahçesine duyulan büyümlü hayranlıkla, Giorgio'nun Micol'e duyduğu derin aşk filmin merkezine yerleşiyor. Ama bir de bakıyorsanız her şeyi kuşatan siyasal, toplumsal ortam, ne var ne yoksa her şeyi avucuna alarak darmadağın etmiş. Herkes kısıklırak yakalanmış. Yani her şey hayattaki gibi oluyor. İtalyan edebiyatına ve sinemasına ege-men olan o "hayat tadı" bu filmde de karşımıza çıkıyor. İlkgençlik aşkını anımsarken faşizm gerçeğine toslayan Giorgio'nun anıları, ansızın ilkgençlik yılları faşizme rastlamış bütün bir kuşağın ortak öyküsü olup çıkıyor. Faşizmin, bu kuşağın "Amarcord"u olmasının yürek burkucu talihsizliği bir şiire dönüşüyor. Alçak sesle söylenmiş usul bir şiire...

Çocukken zaman sonsuz, mekân sınırsız gibi görünür insana. O bahçenin kazandığı anlam biraz da bundandır. Oysa Finzi-Contini'lerin tutuklanışını gösteren filmin son sahnelerinde, bahçe bu büyümlü anlamını yitirerek tarihteki hazin yerine gömölür. Artık faşizme karşı savunmasız bir kaleden başka hiçbir şey değildir. O kaygısız çocukluk yılları geride kalmıştır.

Unutulmuş bir ormanın uzamsız yeşilliğinde

Bahçelere tutkunluğum nereden geliyor bilmiyorum. Kim bilir, belki ben de bahçelerin yeşermekten kararmış büyüleyiciliğinde o yitirilmiş cennet duygusunu buluyordumdur. Nitekim birçok edebiyatçı, sinemacı "yitirilmiş cennet" izleğini bir bahçenin çevresinde kurar. Adem ile Havva'nın kovuldukları cennet, insanlığın yitirdiği mutluluğu bir daha hiçbir zaman bulamayışının trajik serüvenine dönüşür. Yazılı ya da görsel sanatlar tarihinde Orman/

Bahçe/Park gizemin, büyüünün; insanlığın ve dünyanın karanlık tarihini imleyen bir ARKETİP haline gelmiştir. İki kez filme alınan James Hilton'un *Yitik Ufuklar*'ı*, Himalayalar'ın doruğuna gizlenmiş bir bahçede geçer. İnsanlar burada çok mutludurlar, yaşlanmaz ve ölmezler. Bu bahçenin dışına çıktıklarında ise her şey altüst olur. Claude Chabrol'un *Alice*'i de ancak yüksek duvarlarla çevrelenmiş bahçedeyken yaşar, bahçenin dışına çıktığında ölür. Bunuel'in *Bu Bahçede Ölüm*'ünde cennet aynı zamanda cehennemdir. Tropikal gizlerin tümü ölüme açılır. Aşkılar ihanete; dostluklar düşmanlığa dönüşür. Cennette de cehennem başkalarıdır. Jerzy Kosinski'nin romanından Hal Ashby'nin sinemaya aktardığı *Being There* tüm dünyayı bir bahçe alegorisi içinde sunar. Joseph Mankiewicz'in bir Tennessee Williams oyunu olan *Geçen Yaz Birdenbire - Suddenly Last Summer*'inde anne evinin arkasındaki bahçeyi adeta bir tropik orman haline getirmiştir. Ve filmin ikinci yarısı bu bahçede geçer. Film boyu tartışılan insan ilişkilerindeki vahşet ve rastlantıyı anlamlandıran bir mekândır bu tropikal bahçe. Sebastian'ın ölümü bağlamında, kültürün insana kattıklarıyla, insanın ormanın çağırdığı ilkel yanı bu bahçede yüzleştirilir. Adını, alacakaranlıkta karşıdan gelenin köpek mi kurt mu olduğu belli değildir, anlamına gelen bir deyişten alan ve Türkçeye "Köpeklerle Kurt Arasındaki Kadın" diye çevrilen André Delvaux'un *Femme entre chien et loup*'su bir bahçenin mevsimleri arasında gidip gelirken, aynı zamanda o ülkenin siyasal, toplumsal mevsimleri arasında gidip gelir. Milliyetçi kocası ile direnişçi sevgilisi arasında kalan genç kadın, savaşın gelişmelerini bahçenin dış dünyaya açılan arka kapısından girip çıkanlar aracılığıyla izler. Kimi zaman sevgilisi, kimi zaman da kocasıdır gelen. Ama hangisi köpek, hangisi kurttur? Bu soruyu yalnızca kadına değil, aynı zamanda yakın tarih konusunda çarpıtılmış ya da eksik bilgilere sahip olan sosyal körlüğe uğramış herkese sormaktadır

* İlk 1937'de Frank Capra tarafından, ikincisi 1973'te müzikal olarak Charles Jarrott tarafından çekilmiştir.

Delvaux. Çünkü ona göre alacakaranlık savaş sonrasında da sürmektedir. Direnişçi sevgili, savaş sırasında sığındığı bahçeyi, savaş sonrasında çamur sıçramasın diye ayakkabılarının ucuna bas-basa geçen "kurulu düzensiz" bir bürokrat olduğu zaman bu soru bir kez daha anlam kazanmaktadır. Cortázar'ın öyküsünden Antonioni'nin yaptığı *Blow-up* filminde giz, parkla özdeşleştirilmiştir. Şeytanın mim oyuncusu bir palyaço olarak karşımıza çıktığı bu parkta sanrı, gerçekle özdeşleşmiştir. Jerry Schatzberg'in *Panic in the Needle Park*'ı ile Milos Forman'ın *Hair*'inin geçtiği *Central Park* da buna benzer bir simge-değerle yüklüdür. Kuşkusuz daha başka örneklerle bu liste uzatılabilir. Ama galiba önemli olan insanların bahçeyle kurduğu ilişkideki gizde yatıyor. Çocukken bize uçsuz bucaksız gelen bahçeler büyüdüğümüzde ufalıyor, daralıyor, gerçek boyutlarına iniyor. Kim bilir, belki de çektiğimiz filmler, yazdığımız hikâyelerle onları eski sonsuz ve sınırsız yerlerine geri göndermeye çalışıyoruz. Kendi payıma şunu söyleyebilirim ki, bu yazıyı yazmadan önce bahçelere olan tutkunluğum üzerine uzun uzadıya düşünmediğim gibi, benim de bir "bahçem" olduğunun ayırında değildim. Yazarken anımsadım benim de dört kişilik bir bahçem olduğunu. İlk hikâye kitabım *Son İstanbul*'un ikinci öyküsü bir bahçenin çevresinde geçer. Yıllar önce kaçtığı evine geri dönen Talia, geldiğinin sabahı pencereden dışarı bakarken ablasıyla bahçe üzerine konuşmaya başlar. Aralarında söylenmedik sözlerin, bekletilmiş sitemlerin, söze dökülmedik gerginliklerin, saklı alınganlıkların alttan alta bir nabız gibi atan gerilimi bu bahçeye ilişkin anıştırmalarda gizlidir. Ortak geçmişlerinde bahçenin böyle kapsayıcı bir yeri ve önemi vardır. "Çocukken inmezdik o ağaçtan," der Talia. "Çocukken bir yere gitmezdik ki..." der ablası. Sonra tamamlar sözünü: "Bahçede oynardık hep. Bahçe yeterdi bize." Bu sözler evden kaçmış biri için yeterince içineleyen bir anlamla yüklüdür. "Çocuklar büyüyorlar abla. Bahçe az geliyor onlara. Bütün dünyaları bir bahçe olamıyor artık. Bahçenin de dışına çıkmak istiyorlar." Ablasının yanıtı ise belki de bütün bahçeler tarihini kapsar: "Bahçeler eskidenmiş Talia. Bahçeler bir

şeyleri anlatmak içinmiş. Oysa bizim anlatacak hiçbir şeyimiz kalmadı."⁹

Bugünün filmleri hanidir büyük şirketlerin, uluslararası sermaye örgütlerinin, sanayi ve casusluk kuruluşlarının belirsiz gelecek kurgularının çevresinde dönüyor. Geçtiğimiz bahçeler yoğun sislerin ardında kaldı.

Temmuz-Ağustos 1985

9. Murathan Mungan, *Son İstanbul*, Metis, Mayıs 2006, 10. basım, s. 53-4.

AMARCORD'U ANIMSİYORUM



"Ey son taksitlerini yatanların kentindeki okuyucu!
Her yakın zulmün küçük hisseli uzak ortağı"

ECE AYHAN

1

Bu bir sinema yazısı değil, yalnızca bir anımsama denemesidir. Nasıl ki Fellini, "bir hayatın" kendisinde bıraktığı izlenimlerden yola çıktıysa, ben de bu filmin bende bıraktıklarından yola çıkmak istiyorum. Kendi yaşadıklarına bile anımsamanın izlenimci uzaklığını kazandıran Fellini'ye böyle yaklaşmanın daha doğru olacağını düşünüyorum.

2

Film üzerine konuşmaya başlamadan önce, Fellini-Faşizm ilişkisine değinmeden geçmek istemiyorum.

Fellini'nin konuşmalarında çok açık-seçik olarak belirttiği bir şey var: O, "çözüm" önermiyor. Özellikle politik çözüm öneren bir sanat tutumunu daha işin başında dışlıyor. Onun sineması, simgelerin gerçekliğe bire bir tekabül ettiği bir sinema değil. Alıcının nesnesi, gerçekliğin zengin karmaşası ve kıpırdak boyutları içinde sürekli olarak kimlik değiştirebiliyor. Gülünç, acıklı, öfke ya da sevgi uyandırıcı olabiliyor. Bütün anlattıkları dönüp-dolaşıp söze çevrilmez bir noktada ancak duygu, sezgi, içgüdü ile duyumsanabilen; kimi zaman karamsarlık, umutsuzluk, boşunalık

sağnağı altında bir hüzne, bir burukluğa ama mutlaka bilgece bir neşeye, güngörmüş bir yaşama inadına, ağız dolusu bir kahkaha-ya dönüşebiliyor. Martin Schaub'un çok yerinde olarak belirttiği gibi: "Gerçekçi seyirci Fellini'yi ancak bir noktaya kadar izleyebiliyor; sonra boşluğa düşüyor..." Eğer bilincinizin ve duyarlılığınızın birikimi elinizden tutabilecek güçteyse, o boşlukta korkmadan yürüebilirsiniz; değilse, Fellini, sizin gözünüzde de bütün "düzayak insanların" yargılarında olduğu gibi, kafası bulanık, gönlü karışık bir adam olup çıkar. Gene Martin Schaub, "Akılcı ışık için aklın ermediği ve almadığı köşe bucaklar var. Orada giz ve söze dayanmayan bir iletişim egemenliği hüküm sürüyor," diyor. Fellini sineması için söylenebilecek en yaklaşık tanımlama bu. Çünkü Fellini, bütün has sanatçılar gibi "metafizikçi olan" bir sanatçı. Hayatta açıklanamaz olanın tadını biliyor. Gündeliğin kalın sözcükleriyle açıklanamaz olan bu tadın insanda yarattığı o sonsuz bilme, anlama, öğrenme açlığını tanıyor. Bunu seyircisine de aktarmak istiyor. Seyircisinin saçma, düzmece doyunluğunu dürtüklemek istiyor. Seyirciyi hayatın ve yaşadıklarımızın keşfedilmemiş alanlarına çağırıyor.

Faşizm de, Fellini için yaşamın çok iyi keşfedilmemiş alanlarından biri. Hatta "her an içimizde, pusuda bekliyor". (Bir başka İtalyan yönetmeni Liliana Cavani, *Gece Bekçisi (Il Portire di Notte)* filmine ilişkin, kendisiyle yapılan bir söyleşide benzer bir tanımlama yapmıştı.) Fellini için faşizm, çıplak gözle görülebilecek, ilk bakışta hemen tanınabilecek "en kanlı, en şoven, en gerici" bir karikatür değil çünkü. Faşizm, hayatımızın en küçük ayrıntılarına, en umulmadık dokularına sinmiş, yerleşmiş, gizlenmeyi başarmış ve kendini bir mevsim yazgısı gibi görkemli bir biçimde gerçekleştirilmeyi bekliyor.

Artık hayatın mevsimlerinden biridir faşizm.

Natalia Ginzburg, "Bir film izlemekten çok, insan doğanın varlığını gördüğü izlenimine kapılıyor," demiş. Ben, Ginzburg'a ek olarak, yalnızca doğanın değil, faşizmin de varlığını, hem de filmde "anlatılan hayat"ın her anında, her alanında, filmin her ka-

resinde gördüğüm izlenimine kapıldığımı söylemek isterim. Küçük alayların, masum kahkahaların, zararsız şakaların, korkmaların, korkutmaların, gülünç düşürmelerin, zararsız düşlerin usul usul büyüyen, dal-budak salan içeriğinin sonunda nereye ulandığını bir kez daha gördüm. Faşizm, Fellini için de, filmde görünen üç-beş kara gömlekle değil yalnızca. Onlar, "bütünsel" bir biçimde yaşanan faşizmin gözle görünür radikal unsurları ancak. Ama bunun ötesinde bu radikal unsurların gelişmesine, büyümesine izin veren, kucak açan bir "yapı", bir "ortam" var. Fellini işte bu gündelik yaşamımızdaki "yapıyla", bu "ortamla" hesaplaşma içinde. Nitekim kendisi de Valerio Riva ve Constanzo Constani ile bu filme ilişkin yaptığı söyleşide şöyle diyor: "Ayrıca hemen şunu da belirteyim ki, bu filmde –günümüzde birçok politik filmde olduğu gibi– yargılamak savıyla uzaktan, yani dışardan değerlendirilmiyor faşizm. Bu tür kuramsal yaklaşımlar, kalıplaşmış hazır yanıtlar bana hiçbir zaman inandırıcı gelmemiştir." Buradan kalkarak söylenebilir ki Fellini, "Doğum-yaşam-ölüm" üçgeni içinde faşizmin yerini arıyor. Adeta faşizmi, toplumsal hayatın zorunlu bir evresi olarak arıyor. Birçokları için irkiltici gelebilecek bu arayış, belki de özel mülkiyete ve sömürüye dayanan tüm toplumsal sistemler için gerçekten zorunlu bir evreye işaret ediyor. Çünkü, sınıflı toplum esası üzerine kurulu yaşadığımız hayatın "İlişkiler ideolojisi", faşizme her an göz kırpan bir yapıya sahip. Nitekim Fellini konuşmasının bir yerinde şöyle diyor: "Öyle sanıyorum ki, faşizm ve gençlik, yaşamımızın tarihsel kesitlerini oluşturuyorlar. Gençlik özel, faşizm ise ulusal yaşamımızın. Bununla hep çocuk kalma olgusunu kastediyorum, sorumluluğu başkalarına itmeyi, başkalarının, annenin, babanın, belediye başkanının, Mer-yem Ana'nın, din adamlarının, kısaca hep başkalarının bizim hesabımıza düşündüğü duygusuyla içimizi rahat tutmayı... İşte bu olgu, insanı hayallerinin dilediğince oynadığı kısıtlı bir özgürlüğe götürüyor, gülünç düşlere kapılıp gidiyorsunuz."

Fellini, besbelli gündelik ilişkilerin iktidarından başlayan bir faşizmden söz ediyor. Hayatımızın içinde, bize rağmen gelişen,

büyüyen, derinleşip kök salan sinsi bir faşizmden. Hatta belki de Fellini de, Ingeborg Bachmann gibi, faşizmin ilkin iki kişinin arasında başlayan bir ilişkiden kaynaklandığını düşünüyordur.

Amarcord, kimi çevrelerce faşizmi karikatürize ettiği gerekçesiyle ağır eleştirilere uğradı. Bu çevrelerin yanılışı bence, ikili bir özellik gösteriyor: İlki, bu insanlar filmin bütününde anlatılan faşizmi görmüyor, faşizm diye iki-üç kara gömlekleyle, bir de o ünlü yürüyüş sahnesini anlıyorlar; ikincisi de, faşizmin zaten bir tür karikatür olduğunu görmek istemiyor, bir karikatür tarafından ezilmiş olmayı, kısıvrak bağlanmış olmayı bir "erkeklik onuru" haline getiriyorlar. Düşman ciddi ve de güçlü olursa yenilgiden bile zafer tadı çıkaracaklarını umuyor olsalar gerek. Belki de bir çeşit erkekçe ölmek olacak bu. Bu yanılığa, faşizmin III. Komintern'deki resmi tanımının da katkısı büyük olsa gerek. Artık dünyanın hiçbir yerinde, faşizm "en kanlı, en şoven, en gerici" gibi tanımlamalara sığdırılabilecek biçimde çıkmıyor ortaya. Hitler deneyinden sonra, faşizm bile kendince incelikler edinmeyi öğrendi. Bu yüzden de, böyle bir dünyada *Amarcord* bir kez daha önem kazanıyor.

Benim, bu tepkilerden çıkardığım naçizane sonuç o ki: Bugün kimi eski belge filmlerinde, Hitler'in, Mussolini'nin halka hitaben yaptığı konuşmaları, o konuşmalardaki mimik ve jestleri kahkahalarla izlerken neye gülüyorsak, *Amarcord*'u izlerken de ona kızmışız demek.

Fellini, gene konuşmasının bir yerinde: "Faşizmi oluşturan ekonomik ve sosyal nedenleri önemsemediğimi sanmayın. Ama bence en ilginç faşizmi belirleyen duygusal ve psikolojik motifler. Bunlar nelerdir? Bir tür tıkanış. İnsanın çok genç yaşta takılıp kalması, büyümemesi, gelişmemesi. Öyle sanıyorum ki, böyle bir tıkanış bireyin doğal gelişimine engel olduğu için, ister istemez saplantılara yol açıyor. Tek yönlü bir gelişim de insanı sonunda düş kırıklığına götürüyor. Faşizm böylece birçoğumuz için yıkılan düşlemlere karşı bir seçenek, bir ilaç yerine geçiyor; tutkuları aşmaya yardımcı olacak bir şey..."

Fellini'nin bu sözleri bende iki düzlemde ayrı ayrı anlamlar ifade ediyor. İlkin, genel bir faşizm teorisi içerisinde unutulmuş ya da ihmal edilmiş, yeterince işlenmemiş bir alana dikkat çekmesi bakımından; ikincisi de, "sanatsal etkinliğin", faşizme yaklaşırken kullanması gereken yaklaşım biçimi bakımından. Sanatsal etkinlik, faşizmin ekonomik ve sosyal nedenlerini göz ardı etmeden, ama sanatın birincil uğraşı alanı olan insan ilişkileri bağlamında irdelerse, hem kendi işini daha doğru yapmış olacak; hem de faşizmin genel teorisinde eksik olan çok yaşamsal bir alana katkıda bulunacak. Fellini'nin faşizmde dikkatini çeken şey, hem genel teorinin bir noksanına parmak basmaktadır, hem de yönetmenin, "sanatsal bilgi teorisi" ile "bilimsel bilgi teorisi" arasındaki ayrılığın ne denli bilincinde olduğunu göstermektedir. (Bu ayrılık kuşkusuz bir muhteva ayrılığıdır, birbirine zıt olma durumunu içermez.)

Sonuçta Fellini'nin faşizme ve genel olarak hayata bakışı her soy ortodoks tutumun karşı çıkacağı bir seçim'i içermektedir. Filmin başında bize anlatılan öğretmenlerin sahnelerini anımsadığımızda, hepsinin de ne denli saplantılı, düş kırıklığına uğramış insanlar olduklarını görürüz. (Hiçbir transatlantiğin geri getiremeyeceği düşler.) Sigarasının külüne gösterdiği saplantılı özende tarih öğretmeni, hâlâ resimlerde güzel çıkmadığını söyleyerek yitirdiği gençliğine çağsamasını eleveren resim öğretmeni, dişiliğini hastalıklı bir gösterişle meydan okurcasına sergileyen matematik öğretmeni ve ötekiler faşizme zemin hazırlayan bu taşra kasabasının mozayikliğini oluştururlar. Faşizm, Fellini için önünde sonunda bir "Taşra İdeolojisi"dir çünkü. "Bilgisizliğin ve kavram karmaşasının oluşturduğu şu yoğun sis tabakasından" söz ediyor Fellini. Bu sözler kuşkusuz başka ülkeler, başka toplumlar için de geçerli. Günü gününe yaşamının, sığığın, yüzeydeliğin, kültür yozlaşmasının, değer karmaşasının, yarı aydın egemenliğinin kol gezdiği; bireyselliğin, kişi hak ve özgürlüğünün gelişmediği öteki ülkeler için de...

Filmdeki taşra aydını avukat tiplmesi bu yüzden çok önem-

li; Fellini'nin tarihi ona anlattırması da.

"Onları bir araya getiren bir tür 'ritüel'. Kişisellikleri olmadığı, kişisel bir sorumluluk duygusundan yoksun oldukları ya da yalnızca çocuksu düşlerle yetindikleri için, bu ritüel'den uzak duramıyorlar. Ritüel, bir mıknaş gibi onları yığınların içine çekiyor. Kasabanın yollarında koşuyorlar, saatlerce faşistlerin gelişini bekliyorlar, ateşin çevresinde dans edip oynuyorlar," deniyor.

Her toplum, gündelik hayatına eklemlediği çağdaş ritüellerinde kendini yeniden sorgulamalıdır; pusuda bekleyen gölge yalnızca İtalyalı değil çünkü. Birey'ini geliştirmemiş toplumlarda kamunun nicel hesaplamaları, önünde sonunda faşizme açılıyor.

Artık faşizm mevsimi olmasın.

3

Amarcord'u izlerken, İtalya'ya ilişkin başka şeyler de anımsadım. Vasco Pratolini'nin *Mahalle'sini*, *Aile Günlüğü'nü*; Cesare Pavese'nin Türkçe'ye *Çıplak Modeller* diye çevrilmiş "Güzel Yaz"ını*; Dino Buzzati'nin öykülerini (özellikle "Yumurta" öyküsünü)*; Elio Vittorini'nin bende yalnızca değişik görüntüler, çarpıcı izlenimler bırakmış, nedense kafamda bir türlü roman bütünlüğüne dönüşememiş ama beni etkilemiş olan romanlarını; Rönesans ressamalarını ve tabii ki, çıktığım bir İtalya gezisinde on beş gün yaşadığım Rimini'yi. (Rimini'den Roma'ya trenle dönerken, karşımda oturan adam, sinema eğitimi yapmak üzere İtalya'ya geldiğimi öğrenince, "Fellini'nin buralı olduğunu biliyor muydunuz?" demişti. Bu sözden sonra kutsal örenleri gezmişçesine mutlu olmuştum.)

Bu bağlamda düşünülecek olursa, Fellini, koca bir geleneğin doruğunda oturuyor. Yazınıyla, resimiyle bütün bir İtalyan gele-

* Varlık Yayınları'ndan yayımlanan 1959 tarihli Nermin Türkmen çevirisi kastedilmektedir.

** Çok yıl sonra bu öyküyü *Çocuklar ve Büyükleri* (Metis, 2001) seçkisine aldım.

neği Fellini'nin dehasına kucak açmış durumda. Fellini, İtalyan halkının sinemacısı, bir anlamda yerel bir sinemacı. Onun yapıtlarında koca bir İtalyan halkı, tarihiyle, yaşantısıyla soluk alıp veriyor. Fellini çok iyi tanıyor halkını, seviyor ve hırpalamak istiyor. Neşesi sığılığında, mutluluğu yüzeydeliğinden gelen ve gerçekte hayatın farkında olmayan şamatacı, hatta çocuk kalmış bu kalabalık belli bir mutsuzluk yaratıyor Fellini'de. Sürekli onunla hesaplaşmak, didişmek istiyor.

Fellini, *Amarcord*'da faşizmi olduğu kadar hayatı da anlatmak istiyor. "İnsanlar doğuyor, yaşıyor ve ölüyorlar. İşte hayat bu," demek istiyor. Biliyorum, çok yalın bir adlandırma bu. İnsanlar okur-okumaz anladıklarını sanacaklar. Fellini de öyle yapıyor, kimi zaman öyle görüntüler kullanıyor ki, yalnızca görüp geçiyorsunuz. Sonra sonra düşündükçe bakıyorsunuz ki, insanın ağızında bir hayat tadı bırakmış. Fellini'nin işte bu kadar yalın, bu kadar düzayak gerçeklere dokunup geçen bir yanı da var. Özellikle *Amarcord*'da atlanan bir yan bu. Gerçi yalınlığı müthiş bir sinema görkemine dönüştürüyor kuşkusuz; ama öte yandan bu kadar duru, bu kadar sıcak bir şeyi de söylemek istiyor Fellini. Bunu unutsak onun dünyasını anlamamız da zorlaşır. O şamatacı çocuk kalabalığı için bir Gradisca varmış, bir deli amca varmış, bir kör akordeoncu varmış, bir tütüncü kadın varmış, motosikletli bir genç olmadık zamanlarda geçermiş, bunların hepsi gerçekte çok fazla anlam yüklenmemiş olan şeyler. Bir çağrışım yalnızca. Hemen her uzak anımsamanın yakalayabileceği kimi silik görüntüler, bellek boşluğunun olmadık zamanlarda bir kibrit çakımı süresinde aydınlattığı, sonra yeniden unutilan yüzlerce çağrışımından birkaçı yalnızca. Böyle bakıldığı zaman, Fellini'nin anlattığı yalnızca bir hayat... Anımsanmışlığıyla, yaşanmışlığıyla düpedüz bir hayat. O çocukların gözünde geçmişten, ilkençlikten anımsanmaya değer şeyler. Öte yandan bu çağrışım sağnağının pek de öyle rasgele olmadığını görüyoruz. Hepsini bir araya geldiğinde, bir bütün olarak insanı daha kuşbakışı bir yere çekerek, bir çağrışım ve bağıntı zinciri kurmaya götürüyor. Kimi simgelere bir kar-

şılık bulma olanağı doğuyor. (Hatta Fellini'nin simge olarak kullanmayı düşünmediği şeyler bile, yaratılan o bütünün içinde kendiliğinden bir simge-değer yükleniyor.) Kuşkusuz, iki kere iki dört eder, gibi matematik bir kesinlik taşımaz bu simge karşılıkları, ama gene de bir şeyleri açıklar, bir şeylerin açıklanmasına, kavranmasına yardımcı olur.

Örneğin, o motosikletli genç; çocuklar bir kez ona "Scureza" diye bağırırlar, o kadar. Zaman zaman gürültücü bir biçimde kasabanın içinden geçer durur. Nedir bu genç? kimdir? neyi ifade eder? Böyle bakıldığında hemen her kasabada rastlanabilecek delişmen, hızlı bir genç yalnızca. Çocukların belleğine öylesine yer etmiş biri. Belki de belleklerinde bir rüzgâr soluğu duydukça o motosikletliyi anıyorlar. Çünkü *Amarcord* bir yerde o şamatacı çocuk topluluğunun gözüyle anlatılan bir anımsama değil midir? Öte yandan filmin bütünü içinde düşünüldüğünde, Scureza'nın kullanıldığı mekânlar, değerlendirildiği "zamanlamalar" ve kasabalılar ile olan ilişkisi göz önüne alınınca, ister istemez insana birtakım düşünceler taşımaya başlıyor. Bir kez o kasabadan hoşnut olmayan biri bu. Ne o gürültücü çocuk topluluğuna katılıyor, ne başka ilişkilere giriyor. Taşralı kalabalığın dışında kalıyor hep. Ve belli ki, bir çıkış arıyor, kasabanın duvarlarına çarpıyor sürekli, bir boğuntuyu rüzgâra vermeye çalışıyor motosiklet üzerinde. Kendine bir yol arıyor. Belki de bireysel kimliğini arıyor. Birey olmak istiyor. Nitekim "Rex" adlı gemiyi izlemeye giderken bile sandala motosikletiyle binecek denli onunla bütünleşmiş biri bu. Belki de bunlardan hiçbiri değildir, zıpırın tekidir yalnızca. Bu, Fellini'ye de sorulamaz bir şeydir. O da bilmez çünkü. Fellini için, motosikletli genç de, hayatı yazılmamış birçok film kahramanından biridir. Bir izlenimdir, bir çağrışımdır. Herkese sunar bu çağrışımı. Herkesle birlikte düşünmek ister, çocukluğunun kasabasında sık sık motosikletiyle geçen delikanlının öyküsünü. Yıllar sonra, bu öyküye –ve benzeri öykülere– duyduğu sorumluluğu seyircisiyle paylaşmak istemektedir. Bir çağsamanın bütünlenmesi ya da tamamlanması diyebiliriz buna. İşte bu yüzden kendi-

nin de dediği gibi, Fellini hep aynı filmi yönetir.

İlk kez kış cadısının yakıldığı şenlik ateşinde çıkıyor ortaya Scureza. Son olarak da, kar labirentinin içinde görüyoruz onu. Fellini, onu "hızlı araç kullanan tek kişi" diye tanımlıyor kitabında. Herkesin bisikletlerle gezindiği kasabanın sürat düşkününü tek delişmeni. (Filmin son bölümünde, Gradisca'nın düğününde, Scureza, bez panoya çizilmiş bir uçağın pilot kabinine yerleştirilmiş deliğinden başını uzatacaktır.) Fellini de çok iyi tanımlıyor onu, kesin bir şey söylemiyor onun için. Ama yaklaşık düşünceleri olduğu açık. Bu yüzden *Amarcord*'u izlerken, motosikletli faşizmi, gemi de emperyalizmi simgeler gibi, kaba sözlük karşılıkları bulmak, Fellini sineması için açıklama gücü olmayan şabloncu bir yaklaşım, yavan bir tutumdur. Fellini, şu simge buna teka-bül eder gibi dar bir düşünce çerçevesi olan, böyle düşünen, filmlerini böyle işleten biri değil çünkü. Çoğu kez yaptıkları simge olsun diye yapılmış şeyler değil. O, her filminde anımsadıklarını, düşlerini, çağrışımlarını, bilinçdışını anlatıyor. Hayatında, belleğinde yer etmiş insanlara, nesnelere alçakgönüllü bir uzaklıkla yeniden sokulmayı deniyor. Bu arada elbette ki, bu çağrışımlardan yaptığı seçmeler, simetrik düzenlemeler, ortaya çıkardığı bütünde taşıdığı işlevler bir düşünceye, bir anlama hizmet edecektir. İşte bu noktada izleyicinin algılama ve yorumlama payı giriyor işin içine.

Çok düzlemli bir filmin, değişik okumalara açık olması kuşkusuz doğal bir şey. Ama bu okumalar gene de son çözümlemede filmin özüne, anlamına, yapısına sadık kalınarak olabilir ancak. Filmde kullanılan simgeleri, işaretleri olmadık anlamlara çekerek açıklamalar, aşırı yorumlarla sündürmeler, filmin aslında anlatmak istediğinden uzaklaştırır bizi. Fellini, kullandığı simgeleri çok fazla açmayan, ama gene de simge kullanmadan edemeyen bir yönetmen, kendine özgü bir sinema dili olduğu kadar, bu dilin "simge dili düzleminde" de özgün işaretler kullanır. Bir Fellini filminde hiçbir ayrıntı, hiçbir görüntü ne rastlantısaldır, ne de boşunadır. O kadar ki, seyircinin dinlenmesine bile izin vermez. Bu

anlamda Fellini sineması bir ayrıntı sinemasıdır ve izlemek özel bir dikkat gerektirir.

4

Bir film boyunca kimi zaman uzun, kimi zaman kısa mesafeli noktalama işaretleri kullanır. Böylelikle birbirinden kopukmuş, birbiriyle ilgisizmiş gibi görünen iki görüntü –iki olay, iki durum– birbirine kenetlenir, birbirini bütünleyerek filmin akışı içinde istenen anlamı var eder. Bu anlamda Fellini sineması, sinemanın –hatta belki de sanatın– temel malzemesi olan kurgu'dan alabildiğine yararlanan ve eklemleyerek çoğaltmaya dayanan bir sinemadır.

Kurgu derken, yalnızca laboratuvarı film parçalarının birbirine eklenmesindeki ustalıklı yetinmez Fellini. Birçok kez çekim anında insanların ve nesnelerin yerleştirilmesindeki karşıtlıklar ya da benzerliklerle de bir kurgulamaya gider. Örneğin kasabaya yeni gelen fahişeler, şehrin içinden arabayla geçerken, bir yerde avukatla karşılaşır. Avukat alıcıya döner ve anlatmaya başlar. Fellini, alıcının fahişelerden avukata aktarıldığı yerde, arkada Meryem Ana'nın ve azizlerin tasvirleri bulunan bir dükkân vitrini kullanmıştır. Bu vitrin, hem fahişelerle, azizleri ve Meryem'i bir karşıtlığa sokar, hem de arabayı izleyen kaldırım boyu dizilmiş kasabalıların uzun bir kaydırmayla izlenmesinden sonra noktalandığı yer olarak özel bir anlam kazanır. Bu unutulmaz kaydırma sahnesi filmin özeti gibidir aynı zamanda.

İkinci bir örnek olarak, gene aile kavgalarında sessiz kalmayı ve yemek yemeyi sürdürmeyi yeğleyen dayı, gemiyi görmek için boğulayazarcasına yüzerek sandala çıktığında karşısında kayıtsız bir adam yemek yemesini sürdürmektedir.

Titta'nın babası, inşaat ustası Amedeo'nun inşaat işçileriyle konuştuğu ve bir işçinin yazdığı şiiri okuduğu sahnede, tuğlaların çerçevelediği mekânda, alıcı geniş açılı çekimler kullanır. Sokaklarda sürten, gizemli, meczup, isterik Volpina'nın inşaatı, yitirdi-

ğ i kedisini araması, sorması da başka bağlamlarda "ev" simgeleyen bir kedinin taşıdığı şefkati, yumuşaklığı, güvenlik duygusunu vurgulayan bir anlama çekilebilir. Volpina'nın sonsuz erkek arayışının bir bahanesi olan bir kedi bile, Volpina'nın bilindiği özlemlerini, gizli romantizmini dile getiren bir öge olarak düşünülebilir. (Henüz bitmemiş bir inşaatta bir kedi arayan Volpina'yı ağaca çıkıp kadın isteyen deli amcasına götürmeyi öneren Titta, neden azarlandığını anlayamaz.)

Scureza'nın kullanıldığı mekânlar da seçilmiş mekânlardır (Ateş gecesi, Erbe meydanı, Dalgakıran, Kar labirenti).

Fellini için mekân büyük bir önem taşır. Uzun kaydırmalarla bu mekânları tarar, onların gizli tarihlerini yeni düzenlemelerle, yeniden biçimlendirir.

Öyle ya, Fellini söylediği gibi, hayal gören bir gerçekçidir.

5

Amarcord, kurgunun belli başlı özelliklerinden biri olan sinemaya özgü noktalama işaretleriyle anlamını pekiştiren, temasını derinleştiren bir filmidir. Bir film boyunca kimi zaman uzun, kimi zaman kısa mesafeli noktalama işaretleri kullanılır.

Bu filmde uzun mesafeli noktalama işareti olarak, herkesçe kolayca algılanabilen, filmin başında ve sonunda görünen, bahrın geldiğini muştulayan "şeytan arabaları"nın uçuşması sahnesini gösterebiliriz. Başlangıç noktasıyla buluşan daire tamamlanmıştır bu sahneyle. Filmin sonunda başladığımız yere yeniden dönmüştüzdür. (Ama bir daha hiçbir mevsim eskisi gibi gelmeyecekti. Her yeni mevsim, daha buruk olarak yerleşecekti Titta'nın ve ötekilerin hayatına...)

Kısa mesafeli noktalama işaretine örnek olarak da, herkesin "Rex" adlı gemiyi görmeye gitmesinden sonra boşalan kasabadan art arda verilen iki görüntüyü gösterebiliriz. Kasabada bir başına kalan Volpina'nın dalgakıran üstünde otururken, bacaklarının ara-

sından geçen gemilerin çerçevelendiği sahnenin hemen ardından, kasabanın ıssız meydanında yatan bir sokak köpeğinin görüntüsünü izleriz. Kasaba boşalmıştır. Dalgakıranın üzerinde taşlara uzanmış ve artık hiçbir gemiden (hiçbir umuttan) beklentisi kalmamış bir Volpina ve bir sokak köpeği birlikte bir anlamı var ederler.

Amarcord'da kimi zaman hem uzun mesafeli, hem de zincirleme noktalama işaretlerine rastlarız. Örneğin; baharın gelmesiyle birlikte yakılan şenlik ateşinin sönmeye yüz tuttuğu zaman, ıssızlaşan meydanda bu ateşin başını bekleyen Kont'un ailesini görürüz. Sürekli eli titreyen yaşlı kontes, sürekli sigara içerek ağrıyı sallayan mutsuz genç kız, bu sönmüş yangının başını beklerler umutsuz gözlerle. Ve bir kez daha gösterilmezler, tam unuttur gibi olduğumuzda –hem de bu kez uzun soluklu kar yağışıyla birlikte– Kont'u avluda serçeleri, kuşları toplarken görürüz. Titreyen eliyle yaşlı kontes avluya çıkar. Kız pencerede gene aynı sinirlilikle sigara içmekte ve dışarıyı seyretmektedir. Uzun soluklu kar sürmektedir. Her yer karla örtünüp karın adam boyuna ulaştığı zaman ilginç bir şey olur. Avlusunda kuşlara tuzak kurarak serçe toplayan Kont'un tavuskuşu kaçır. Kasabanın üzerinde çılgınlık atarak, bir alana, bir kar yığınının üzerine konar. (Bütün umutların artık tükenmeye yüz tuttuğu bir an'dır bu.) Kendini izleyen kasabalılara kanatlarını açar. Artık faşizmin sahte görkemi başlamıştır. Bir prensle evlenmeyi uman ve filmlerden öğrendiği bütün pozların prensi elde etmeye yaramadığını gören hülyalı Gradisca*, faşist bir jandarma çavuşuyla evlenecektir. (O çavuş ki, Gradisca'nın ardında bıraktıklarına "sizi seviyorum" diye haykırışlarını duymayacak, anlamayacak, eteklerinden çekistirerek, ite-kaka arabaya bindirecektir onu. "Ve duygu doluyum ben ama kime vereceğim... kim ister onları?" diyen Gradisca'nın mutsuz sonu, daha arabaya binerken belli olmuştur.)

* *Kırk Oda* kitabımdaki "Stelyanos Hrisopulos Gemisi" adlı öyküde prensle evlenmiş bir "Gradisca" vardır.

Belki "Grand Hotel" yeniden açılacak ve gençler tekil ve yalancı dostlarını gerçek kılacaklardır.

Tavuskuşu tam zamanında gelmiştir.

Gene böyle uzun mesafeli bir noktalama işaretine okul yıllarının anlatıldığı sahnelerde rastlarız. Filmde sık kullanılan izleklerden biri olan "gülünç olma/gülünç düşürme" bağlamında matematik dersinde sözlüye kalkan öğrencinin ayaklarının dibinde biriktirilen gölle, altını ıslattığı izleniminin yaratılması, Titta'nın Bobo'nun ortalığı kokuttuğunu söylemesi, bunlara kahkahalarla gülen sınıfın –ve elbette seyircinin– kahkahaları, filmin ikinci yarısında ağır bir biçimde sorguya çekilecektir. Faşistler, Amedeo'yu sorgularken ona zorla hintyağı içirerek sokağa salacaklardır. Paçalarından sızan dışkı, yol boyu uzun bir iz bırakacaktır ardında. Babasını bu halde gören oğluysa, hâlâ gülebilecektir ona.

Sınıftaki kahkaha sürmektedir.

Fellini, bazılarının sandığı gibi acı, tatlı, masum, şen çocukluk anılarını değil, bizi ucun ucun faşist olmaya hazırlayan dünyanın mektep sıralarını anlatmaktadır; masum sanılan o çocukluk anılarının bir yandan ne denli zulüm içerdiğine dikkat çekmektedir. Ta çocuk yaşımızda bizi belirleyen, bize verilen ideolojinin kimlik yoklamasını yapmaktadır.

Hem de "acı, tatlı anılarımızla!"

6

Fellini, filmin üst-dilinde ritüeller aracılığıyla halkın toplu eylemlerine, yığın ideolojisine eleştirel bir bakış açısıyla eğilmektedir. Her evden getirilen bir parça eşyayla yakılan ateş, sonunda herkesin küçük hissesiyle yakılan faşizm ateşine dönüşmektedir. Anlamsız, saçma eğlencelerin, şiddete ulaşan boyutlarını göstermek ister Fellini. "Rex" adlı gemiyi görmek için yollara düşen kasabalı, parti başkanını karşılamak için, yarışan otomobiller için, yakılan ateş için, Duce'nin çiçekli resminin önünde kutlanan bayram-

lar için de yeniden yollara düşecektir. Kişiselliğin gelişmediği toplumlardaki yığın kültürüne eleştirel, uzak bir bakışı içermektedir bu sahneler. Bu şaşkın kalabalığı ne denli içten içe sevse de, böyle sahnelerde horlar, küçümser, acır. Neredeyse adeta bir halk düşmanı kesilir Fellini.

7

Fellini'nin her filminde vazgeçilmez bir öge olarak yer alan şişmanlar, zayıflar, cüceler, sakatlar, körler boşuna değildir. Eşitsiz, adaletsiz bir dünyanın sürgünlerine dikkat çekmek ister. Bunların yaşama hakkını sorar. Kimsenin kimseyle alay etmeden, kimsenin kimseyi horlamadan birlikte yaşayabildiği bir dünyaya duyulan o sonsuz özlemin kahkahası ve çığlığıdır Fellini'nin alıcısına tanıklık eden.

Yoksa kör akordeoncunun bütün bir kasabayla birlikte gemi seyretmede işi ne? Hâlâ bir yaşama inadı, bir yaşama umudu taşıması değil midir, kör akordeoncuyu şenlik ateşinin başında, yürüyüşte, düğünde olmaya iten? Onu Volpina'dan ya da ıssız meydana sokak köpeğinden ayıran?

Ya da deli amcanın ağacın tepesinde bas bas bağırduğu ve artık yalnızca bir kadın özlemi olmaktan çıkıp, bir yaşam hakkı olan uzun çığlığı? Kimsenin ağacın tepesinden indiremediği bu deli amcayı, ancak kendisi gibi hayatın dışında bırakılmış bir cüce rahibenin indirebilmesi ne kadar anlamlıdır. Doğurganlığın, bereketin simgesi olan ve ölümsüz bir fotoğraf gibi bozkırı çerçeveleyen bu ağacın tepesinde çoktandır görmediği ve özlediği bir köyün görüldüğünden söz etmesi, özlemlerine sahip çıkan bu deli yüreğin gizine ayna tutmak değil midir? Titta'nın deli amcasına yardımı olsun diye, Volpina'yı çağırmanı önermesi hangi eşitlik anlayışından kaynaklanan bir yardımdır? Açık değil mi?

Tütüncü kadının, kendini ayırıksı kılan memelerine yüklediği cinsellik de, bir çeşit hesaplaşma, hatta meydan okuma değil mi-

dir? Sevişme sonrası duyulan o buzullaşan uzaklık, o yabancılaşma, parçalanmış bir cinsellik kimliğinin, sevgisiz alışverişlerin, gündelikteki faşizmin olağan anlatımına dönüşmesi değildir de nedir?

Bu acıklı deney, Titta için ateşli hasta olarak yatılan birkaç günle atlatılabilir, ama tütüncü kadın nasıl atlatacak? Her sevişme sonrasında uzaklaşarak, yabancılaşarak, parasını almadığı bir sigara vermeyle mi? Şenlik ateşini izlemeye giderken tanıdığımız kocası bütün bunların ayırında mıdır? Ya da kendisi o yavrukurt giysileri içinde parti başkanının peşinde koşarken?

Basında *Amarcord*'la ilgili olarak yayımlanan yazıların birçoğunda tütüncü kadının resimlerinin basılmış olması da, insanların *Amarcord*'u bile hâlâ nereleriyle seyrettiklerini belgeleyen ilginç bir gösterge değil midir?

8

Amarcord'da kendi sinematografik dilinin yanı sıra, üç anlatıcı daha kullanmıştır Fellini. Bir avukat, bir bisikletli Biscein, bir de yalnızca bir kez olmak üzere, anıtın anlatıldığı sahnede kendinin yıllar sonrasının, büyümüş çocuğun sesini kullanır. Böylelikle bir zaman oynamasına da başvurur Fellini. Şimdiki Zaman'ı anlatırken, ansızın anlattığının ya da anlatılanın Geçmiş Zaman olduğunu vurgulayan bu sahneye başvurarak zamanı ve mekânı bir kez daha uzaklaştırır bizden.

9

Amarcord'dan anımsadıklarımın yazıya dökemediklerim bunlar. Geri kalanını da zaman zaman, yaşarken söze çevrilmez duygular içinde anımsıyorum. Ağzımda hep o buruk hayat tadı...

CİNAYETTEN SONRA ŞİİR



Macbeth, Shakespeare;

Postacı Kapıyı İki Kere Çalar

(James M. Cain'in romanından filme alan Bob Rafelson).

Cinayet insanlığın ortak, eski ve gizli düşüdür.

Bazen gerçekleştirilir. Suç olur.

Belki de eyleme geçtiğinde suça dönüşen düşlerin atasıdır.

Cinayet mitolojisi üzerine yazılmış metinlerin, dünya tarihinde ilginç bir yer kapladığını biliyoruz. Dinler tarihinde ilk cinayet, iki kardeş arasında işlenir. Habil ile Kabil'i konu alan bu mesel, belki de ilk cinayet romanıdır. Yeryüzünde henüz hiç kimse yokken üç kişilik bir dünyayı bile paylaşamayan insanoğlunun, Aşk, İktidar ve Mülkiyet üzere yazgısını belirleyen bu ilk cinayet meselinde, katil ile maktûlun, iki kardeş –en azından birinci dereceden yakın akraba– olmaları, üç beş kişiden oluşan o günkü "dünya nüfusu" göz önüne alındığında belki de "kaçınılmaz olan"dır. Daha sonraları cinayet motifine yer veren klasik yapıtlarda, ölen ve öldüren arasındaki bu kısa mesafe, "yakınlık" ya da "kanbağı" derecesi dikkatle gözetilmiş, cinayete trajik gerilimini kazandıran bu dramatik gereklilik, koşul olarak mutlak kılınmış ve tarih boyunca bunun acı şiirine fazlasıyla yaslanılmıştır.

Cinayeti sıradan bir olay, bir rastlantı olmaktan çıkartan şey, bu olaya katılan kişilerin ruhlarındaki karmaşanın gücüyle ilgilidir. Sıradan ruhların işlediği cinayetler, kimselerin ilgisini çekmez. Merak, korku, gerilim uyandırmak için, daha fırtınalı ruhlar

gereklidir. Ancak tutkulu kahramanlar, güçlü ikilemler, derin iç çatışmaları, sarsıcı ruh gelgitleri, yıllarla dindirilemeyen öçler, dizginlenemez öfkeler, yarılmaya benzer kişilik bölünmeleri, ihtarından kavrulan kişilerin engelleyemedikleri hırsları, pusuda bekleyen bilinmez tuzaklarına kolay teslim olan yaşam aymazlıkları gibi bütün insanlığa yaygınlaştırılabilecek evrensel zaafılar içeren temalarla cinayet anamlanır, mitolojik değerine kavuşur. Sıradan adli vak'aların cinayetleriyle, soylu sanata konu edilen cinayetler arasında kaynağını buradan alan bir derinlik farkı vardır. Bir anlık öfkeye kapılarak işlenmiş, arkasında güçlü bir çelişki ve dram barındırmayan sıradan cinayetlerden çok, tasarlanmış, planlanmış, eski deyişle "taammüden" işlenmiş cinayetlerdir dramatik sanatların gözdesi; hem bunlardaki cinayetin tasarlanma süreci, yapının iç dramatik gelişimini de belirler. Albert Camus'nün nedensiz yere adam öldürmeyi konu edinen *Yabancı* romanı bile, cinayetin bu geleneksel dramaturjisine varoluşsal bir yanıt, bir karşıduruş içermesine karşın, kendini konumlayışı açısından bu "sorunsal"ın içinden okunur.

Sanatta cinayet, bunların yanı sıra aynı zamanda herkesin işleyebileceği bir suç olmanın kaynağını da kovalar. İnsanın bilinmezlerini, kendine bile yabancı kalmış yanlarını kurcalar. Cinayet öncesinin ve sonrasının kişiler üzerindeki etkilerini sorgular.

Shakespeare'in ünlü tragedyası *Macbeth*, cinayet, iktidar, suç ilişkisi üzerine yazılmış dünya tarihindeki en güzel metinlerden biridir kuşkusuz. Üzerine raflar dolusu kitaplar yazılmış bu oyunu, elbette üzerine yazılan kitaplar derinliğinde konu etmeyeceğim bu yazıda. Bu yazının çerçevesinde *Macbeth*'in yalnızca bir yanı ilgilendiriyor beni.

Başta Orson Welles (1948), Akira Kurosawa (1957), Roman Polanski (1971) gibi önemli yönetmenler tarafından olmak üzere sinema tarihi boyunca defalarca filme alınmış olan *Macbeth*'in bilinen en eski uyarlaması, sessiz sinema döneminde J. Stuart

Blackton (1908) tarafından çekilmiştir. Philip Casson'ın 1979'daki TV uyarlaması ise, Ian McKellen ve Judi Dench'in üstün oyunculuk performansları açısından anılmaya değer.

Macbeth'in yanı sıra, sinema tarihinin bir diğer gözdesi de, 40'lı yılların bir "pulp fiction" yazarı olan James M. Cain'in ünlü "kara-roman"ı olup, aynı adla (ilki 1946'da Tay Garnett yönetiminde –Lana Turner'la birlikte hatırlanır–, ikincisi 1981'de David Mamet'in senaryosuyla Bob Rafelson yönetiminde) iki kez filme alındığı gibi, başta Visconti'nin *Ossessione*'si (1943) olmak üzere İtalyan, Fransız çeşitlemeleri de yapılan, bu arada çoğu kez adı anılmadan, nice adsız sansız filme esin kaynağı olmuş bir uyarlama klasiği sayılan *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*'dır. *Macbeth* de, *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* da, çiftlerin ortak cinayet işlemesine örnek oluşturan yapıtlardır.

Bu iki örneğin, bana bu yazı için ortak bir çerçeve sunan temel bir benzerliği üzerinden kalkarak söz almak istiyorum. Yazı boyunca, oyundan da, filminden de zaman zaman "metin" diye söz edeceğim.

Her iki metinde de, biri kadın, biri erkek olmak üzere birer çift vardır. Ve her ikisinde de bu çift, birlik olup yaşlı bir adamı öldürürler. (Sıradan ya da rasgele bir kurban değildir bunlar. İlk metinde bu yaşlı kişi "kral", ikincisinde kadının "koca"sıdır. Yani yakınlık derecesinin sağladığı ikincil bir dokunulmazlık katmanıyla işlenen suç da, sonuçları da ağırlaştırılmıştır.) Tek kişinin işlediği herhangi bir cinayet bile, "aksiyon" başlatmak, gerilim tırmandırmak için yeterliyken, iki kişinin birden planlayarak işledikleri cinayet, çok daha ilginç bir hal alır; bu cinayetle birlikte, ikisi arasındaki ilişkiye "suç ortaklığı", "kader birliği" boyutu katılarak durum yeni bir gerilim kazanır ve gelecekte ne olacağı kaygısıyla yüklenir. Bir gizi, bir suçu paylaşmanın oluşturduğu bu ortak kaderin geleceğine duyulan merak, dramatik gelişim boyunca derinleştirilir.

Tek kişinin işlediği cinayette, suçu, suçun gizini kişi, bir başına taşır; dramatik çatışma, cinayet sahibiyle dış dünya arasında-

ki bu gizin aydınlanması, suçlunun ortaya çıkıp çıkmamasında düğümlenir. Oysa cinayetin iki kişinin ortak kararıyla işlenmesi, bu duruma ek olarak bir de o iki kişinin arasındaki ilişkiler dengesini gündeme getireceğinden, dramatik yapıdaki merak unsuru iki düzlemde birden işlemeye başlar. Nitekim, beni bu yazı çerçevesinde ilgilendiren nokta, bu iki kişinin ilişkisinin grafiği üzerinde cinayet öncesinin ve sonrasının, kişiler açısından değişen denklemdir.

Macbeth'de cinayet öncesinde Lady Macbeth biraz da "az-mettirici" olarak daha sağlam, kararlı, güçlü ve ne istediğini bilen bir kadın portresi çizerken, kocası Macbeth tersine ikircimli, şaşkın, kararsızdır. Bu iki figüre bakıldığında, cinayet sonrasında çıkabilecek bir sorunun olsa olsa Macbeth'den kaynaklanacağı düşünülür. Oysa Macbeth, cinayet sonrasında yaşadığı vicdan azabına, kendi deyişiyle "uykuyu öldürmesine" karşın, kendini yeni duruma uyarlamakta, yaşananları kabullenmekte, gerçeklik duygusunu korumakta pek güçlük çekmez. Buna karşın Lady Macbeth beklenmedik ölçüde sarsıntı geçirir, derin bir suçluluğa kapılır, işlenilen cinayeti idrak eder. Burada anahtar kavram "idrak etmek"tir. Her ikisi de durumu farklı idrak etmişlerdir. Lady Macbeth, "tasavvur" ile "eylem" arasındaki farkı hayal gücü ile önceden kavrayamamıştır. Suçun tasavvuru ile eylemin gerçekliği arasında sıkışıp kalmış kişiliği, bu nedenle cinayetten sonra çözülüp dağılır; gerçeklik duygusunu ve gerçeklikle ilişkisini bütün bütüne yitirir. Lady Macbeth'in ellerinde sürekli kan görmesi, Shakespeare'in kanlı bir ironisidir. Cinayetin öncesinde, sonrasını "hayal edememiş" olan Lady Macbeth'in "hayallerini" bu kez karabasanlar, sanrılar basmıştır; cinayeti bizzat kendisi işlemediği halde, sonrasında cinayet aleti olan bıçağı eline aldığı için, defalarca yıkamasına karşın ellerinde gördüğü kanı çıkaramamaktadır. Birlikte kararlaştırdıkları cinayet, eylem sonrasında karı kocanın kişiliklerini, tutumlarını değiştirdiği gibi, aralarındaki ilişkiyi de kopararak onları birbirinden uzaklaştırır. Cinayet sonrasında kapıldıkları vicdan azabının cehennemi bile farklıdır. Macbeth, düş-

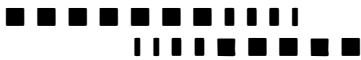
tüğü şiddetin batağında daha saldırganlaşarak, kanlı cinayetlerini sürdürürken, Lady Macbeth tamamen içine kapanır. Bir kader makasının iki yana açılan ağzında yolları birbirinden sonsuza dek ayrılarak, onları iki ayrı yöne savurur; suçtaki ortaklıkları, yaşamda kopmalarına neden olur. Kahramanlarımızda görülen cinayet sonrasındaki bu köklü değişim, Aristoteles'in *Poetika* sözlüğünde "peripetia" diye tanımlanan "baht dönümü noktası"nı oluşturur. Planladığı cinayetin, eyleme dönüştüğünde kendisini nasıl köklü biçimde sarsacağını tasavvur edemeyen Lady Macbeth, ancak bütün çıplaklığıyla karşılaştığında, "cinayet gerçeği"nin ne demek olduğuyla yüzleşmek zorunda kalmış, bünyesinin kaldıramayacağı bir yükün altına girdiğini anlamış, bunun bedelini de akıl ve ruh sağlığını yitirerek ödemiştir.

Postacı Kapıyı İki Kere Çalar'da ise aynı durum tersine işler; suç, çifti birbirine yaklaştırır, yakınlaştırır; cinayet sonrasının idrakini farklı değil aynı/benzer yaşarlar. David Mamet'in hemen her senaryosunda görülen üstün dramaturjisiyle Bob Rafelson'ın filminde, karakterleri canlandıran hem Jack Nicholson, hem Jessica Lange güçlü oyunlarıyla adeta bir "metamorfoz" geçirerek çocuklaşır, hatta bebekleşirler; cinayetin neredeyse yaşamlarında arılaştırıcı bir işlev görerek onlara masumiyetlerini geri verdiği söylenebilir. Belki de bilinç dışında, cinayet dehşetini ancak böyle atlatacaklarını varsayarak çocukluklarına sığınmışlardır. Olayların gelişimi karşısında neredeyse korunmasız bir halleri vardır. Pişman bile görünmezler, çünkü bu bile, masumiyetlerini lekeleyecek bir bilinç belirtisi sayılabilir. Bu anlamda *Macbeth*'de işleyen sürecin tersine, suç ve cinayet ortaklığı, onları birbirinden uzaklaşturmaz, yakınlaştırır, iyice kenetlenmelerine neden olur; uzaklaştıkları, cinayet öncesindeki "kendileridir" yalnızca. Eylem sonrasında Macbeth çifti gibi ayrı yönlere doğru değil, aynı yönde evrilmiş, dolayısıyla cinayet onlarda da başka tür bir idrake yol açmıştır. Her iki metnin özelliği de, cinayetin insan üzerindeki

dönüştürücü, değıştirici niteliğine dikkat çekmektir. Sonuçta, bu kişiler, kana susamış caniler, öldürmekten zevk alan sapkın ruhlu canavarlar değil; yalnızca eylemlerinin sonuçlarını hesaplayamayan, hayatı ölümlle tartmaya kalkışan idraki kıt kişilerdir. Fırtınaya tutulmuş ruhlarındaki bütün kaosa karşın, onlara cinayet işlemeyeceklerini öğreten şeyse, ne yazık ki, işledikleri cinayet olmuştur. Eylemin geri dönüşsüzlüğü, onların Aristoteles'çil anlamda "trajik"ini oluşturur. Cinayet işlemekle, bu cinayeti sonradan bir insan olarak "kaldırabilmek" arasındaki farkı, deneyimlemekten öğrenememişlerdir. Bu nedenle her iki metnin de asal devinim alanı, "cinayet sonrası"dır.

Bu yazı nedeniyle yeniden okuduğum James M. Cain'in filmlere kaynak olan *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* romanında, söz konusu ettiğim bu durum, fazla vurgulanmamışken, Mamet/Rafelson uyarlaması olan filmde büsbütün öne çıkar. Bu yorum bana, kitabın da, cinayetin de, suç ortaklığının da ruhuna çok daha uygun geliyor. Belki de bu nedenle, seçtiği temaya özel bir vurgu getiren bu uyarlama, eski/eskimış bir kitabın gücünü, diğerlerine göre çok daha fazla yenileyebiliyor.

GÖRÜNTÜ VE GÜDÜ



GÖRÜNTÜ ve GÜDÜ



Steven Spielberg'in bence hâlâ en iyi filmi, aynı zamanda ilk filmi olan *Duel*'dir. Türkiye'de *Bela* adıyla gösterime girmiş olan bu filmin başrolünde bir kamyon oynar. Amerika'nın uçsuz bucaksız yollarında, otomobiliyle gitmekte olan bir adamın ardına dev bir kamyon takılır. Nereye gitse onu izler, yolunu keser, sıkıştırır; tüm film, gizemli bir maceraya dönüşen ikisi arasındaki bu ölüme kaçıp kovalamacayı anlatır. Film boyunca, otomobildeki adamın korkusuna ve atlattığı çeşitli tehlikelere tanık oluruz ama, kamyon sürücüsünün yüzünü hiç görmeyiz. O, bizim için bilinmeyendir. Spielberg, bilinmeyen karşısındaki korkumuzun daha derin olduğunu hesaba katarak, kamyon sürücüsünün yüzünü özellikle saklar. Bu, aynı zamanda "kamyonun" daha çok "cisimleşmesine", onu, neredeyse bir "kişi" gibi algılamamıza neden olur. Böylelikle film, yalnızca iki insan arasındaki kovalamaca olmakla kalmaz, aynı zamanda insan ile makine arasındaki ürküntü verici mücadeleye de dönüşür. Bu kanlı takibin akla uygun bir nedeni yoktur, neredeyse bir hiçten yola çıkarak ölümüne bir zıtlaşmaya dönüşen kör bir inadı anlatır. Bu da filme, gizemli olmaktan öte, neredeyse "mistik" bir boyut kazandırır. Kamyon sürücüsünü, görünmeyen yüzü nedeniyle, dilerseniz artık Azrail olarak bile yorumlayabilirsiniz.

Spielberg, daha bu ilk filminden başlayarak, görünürdeki olayların altında temel bir insan korkusunu işleyerek hikâyesini katmanlandırmayı sonraki filmlerinde de sürdürecektir. Filmin görünürdeki hikâyesi, belki bir takip hikâyesidir ama, olayların

altında bir nabız gibi atarak görüntüyü güdüleyen insana ilişkin temel ve evrensel bir korku teması, film boyunca varlığını duyurur. *Duel*'de bu kısaca, insanoğlunun "uzun yol" korkusudur. Yolculukta bizi bekleyen pusu, uzun yolun beklenmedik karşılaşmaları karşısında kapıldığımız belirsiz tehlike duygusu, ölümün yol üzerinde aniden karşımıza çıkivermesi olasılığıdır. Hele bu yol, yalnızca bir ülke değil aynı zamanda bir kıta olan Amerika'da bir uzun yolsa... Belki de çağdaş hayatın yeni ölüm araçlarından olan trafik karşısındaki çaresizliğimiz, teknoloji ürküntüsü gibi adlarla da çoğaltılabilir. Masallarda da, yola çıkan kahramanı çeşitli tehlikeler bekler. Filmin temeline döşenmiş olan kavramsallaştırılmış bu temayla kurduğu bir üst-anlatı, filme hacim katar, klasik bir tat ve derinlik kazandırır.

Örneğin, *Jaws* da bu anlamda beni doğrular nitelikte bir film; görünürdeki hikâyesinde, halkın denize girdiği sahillerde ortaya çıkan canavar bir köpekbalığının yarattığı tehlikeleri anlatıyor görünse de, hikâyesini insanoğlunun temel ve evrensel bir korkusu üzerine inşa eder. *Jaws*, bence, bir köpekbalığının plajlarda yarattığı tehlikeden çok, insanın su korkusu üzerine yapılmış bir filmidir. İnsanları asıl korkutan şey, suyun kendisi ve barındırdığı tehlikelerdir. Su, sakın ya da dalgalı haliyle, her zaman tekinsiz bir imgedir. Birdenbire bir köpekbalığının ortaya çıkışı, ya da bir deniz kazası yalnızca sonuçlardır. Spielberg, bu filmde, insanın temel korkularından biri olan su korkusunu, bir macera filmi havasında köpekbalığı tehlikesi üzerinden dolayımlyarak anlatır. Nitekim, *Jaws*'da gerilim yaratan sahneler, köpekbalığının ortaya çıktığı sahneler değil, daha çok sakın görünen su görüntülerinin eşliğinde, onun ortaya çıkmasının beklendiği sahnelerdir. İnsan beklerken daha çok korkar. Spielberg, köpekbalığının görüldüğü sahneleri, hızlı geçişlerle, sınırlı sayıda ve kısa süreli tutarak, yarattığı etkiyi diri tutmayı, uyandırdığı korkuyu derinleştirmeyi amaçlar.

Spielberg sinemasının hikâyeleri, başlangıcından itibaren "arketipler" üzerine çatılmış örüntüler içerir. Hikâyenin çekirde-

ğinde her zaman insanın temel bir korkusu yatmaktadır. Bütün dünyada bunca yaygın bir izleyici kitlesi tarafından paylaşılmasının önemli nedenlerinden biri kanımca budur. Biz kamyondan ya da köpekbaliğından değil, aslında uzun yoldan ve sudan korkarız.

E.T. bile tersinden işleyen kurgusuyla bu anlamda beni doğrular. Bilinmezlik içeren uzay, insanoğlunda hep derin bir korku uyandırmıştır. Uzaydan gelenler yabancı, yabancılar da hep kötülük taşıyıcıları olmuştur. Sinema tarihinde, Spielberg'e varana dek, uzaydan hep "kötülük" gelmişken, ilk kez Spielberg'le birlikte uzaydan "iyilik" gelir. *E.T.* bu korkuyu akıllıca bir biçimde tersyüz ederek kullanır. İnsanoğlunun uzay hakkındaki korkusunu boşa çıkarmak için, o korkunun kendisini kullanır.

Geniş kitlelerin bilimsel ve teknolojik gelişmeler karşısındaki korkusu, ciddi bir gelecek kaygısına yol açan buluşlar ve deneyler, sinema tarihinin öteden beri gözde temalarından biridir. Spielberg'in *Jurassic Park*'ına geniş kitleleri çeken şeylerin başında, bu yaygın korkuyu, cisimleşmiş dinozorlarla diriltme yetisinin bulunduğunu düşünüyorum. Ama bu formül, fazlasıyla öğrenilmiş ve çözülmüş olduğu için, *Jurassic Park* bu anlamda başarılı bir örnek sayılmaz bence. Spielberg de bu formülü fazlasıyla çözmüş ve görünür kılmıştır. Nitekim filmin başarılı olan bölümleri, ilk filmlerinde deneyip etkili sonuçlar almış olduğu anlatım biçimleriyle çekmiş olduğu sahnelerdir. Örneğin, *Duel* de yüzünü görmediğimiz kamyon şoförünün yarattığı ürkütücü etkiye benzer bir etkiyi, kendini görmediğimiz ama varlığını, etrafındaki sarsılan ağaçlarla hissettiğimiz ve bir tek sesini duyduğumuz etobur dinozorun, öğle yemeğinde canlı bir öküz yediği sahne gibi sahnelerde başarılı biçimde yineler. Spielberg, korku uyandırmanın temel koşullarından birinin, korku nesnesini göstermede "tutumlu olmak" olduğunu bilir. Korkan ile korkulana, karşılaşmalar bile sonuna dek yüzleştirmekten ustalıkla kaçınır.

Yıllar önce Spielberg'le yapılmış olan bir söyleşiden bir cümle kalmış aklımda. "Ben, çocukken seyretmek istediğim filmleri çekiyorum," diyor o söyleşide. Bence, Spielberg sineması için

anahtar bir cümle bu. Bütün çocuk anlatıları, temel "arketipler" üzerine kuruludur çünkü. Ham doğamıza seslenirler. Hangimizin aklında *Kutsal Hazine Avcıları*'nın hikâyesi kalır ki?

Birçok iyi film, neredeyse hikâyesinden bağımsız biçimde çatılmış bir üst-anlatıyla temel ve evrensel bir insan duygusuna karşılık düşer ve bu dip duygu görüntüyü güdüler. Seyrederken, böyle düşünmesek bile, hissettiğimiz şeydir bu. Görüntüler, gösterdikleri kadar, sakladıklarıyla da içimizde yer ederler. Bazı sahneleri niye hiç unutamadığımıza bu yüzden şaşırırız. Onlar bilinçdışımızın bizden gizli hayatının hatıralarıdır. Ve bilinçdışımız, hatıralara bizden daha sadıktır.

ODA FİLMİ



Oda filmi, sinema-içi bir tanımdır. Belki, "oda müziği" tanımı örnek alınarak türetilmiştir. Bu tür filmleri adlandırmakta kolaylık sağlar.

Ama ona geçmeden önce, birkaç saptamada bulunmak istiyorum: Bazı "tiyatro oyunları" filme alındığında; ya da bir yönetmen, kapalı bir mekânda ve birkaç kişi arasında geçen ve daha çok karşılıklı konuşmaya, iç aksiyona dayalı bir film yaptığında, sıradan ama bilgiç seyirciler tarafından, ucuzuna öğrenilmiş en kolay klişelerden biriyle suçlanarak, sinemaya yapılmış gizli kalmaması gereken bir ihanetten söz edilir gibi, "Bu film değil ki, tiyatro!" denir. Dış hatlardan, kalın çizgilerden daha derine nüfuz edemeyen gözlerin, kaba bir "tasniflemesidir" bu.

Bir sanat yapıtından alacağı hazzı, bildik, alışlageldik tanımlama kalıplarına daraltan kişileri ikna etmeyeceğini bile bile, böyle bir itiraz karşısında, ilk ve asal yanıt olarak, "Öyle olsa ne çıkar?" demek gerekir belki de... Ama ben bu yazıda, bu kadarıyla yetinmeyeceğim.

Tiyatro ile sinema arasındaki ayrım, bu kadar kaba, kalın hatlı mıdır gerçekten? Tek ölçüt bu mudur? Ya da ölçütler nasıl kullanılmalıdır?

Bazı tiyatro oyunlarının, perdeye aktarılırken başarısız olduğu, yalnızca "peliküle aktarmak" anlamında filme alınmış tiyatro oyunu olmaktan öte gidemedikleri doğrudur. Bu tür başarısız örnekler, bu tür karşı çıkışları, bir parça da olsa anlaşılır ve haklı kılar. Çoğu kez, iyi bir tiyatro oyunundan iyi film yapmak gerçekten

zordur. Buradaki asıl zorluk, malzemenin bir dilden diğerine aktarılmasındadır; bu sorun da, türlerin mutlaklığına ve değişmezliğine inanmakla aşılmaz. Tiyatro ile sinema arasındaki temel fark, kapalı ya da açık mekân çekimlerinin oranında, ortalıkta az ya da çok insan görünmesinde, karşılıklı konuşmaların fazlalılığı ya da azlığında, temposunun hızlı ya da yavaş olmasında değil, özündeki "dil" farkında yatar. Tiyatro ve sinema, bütün benzerliklerine karşın, sonuçta iki ayrı dil, iki ayrı disiplindir. Günümüzde, sanatın her türünde, disiplinlerarası alışveriş ve etkilenmenin; sanatın farklı disiplinlerinin kendi aralarında kurduğu malzeme alışverişinin, hatta kimi zaman iç içe kullanılmasının cesur örneklerine sıkça rastlanıyor. Ama, konumuz, bu öncü ya da deneysel örnekler değil. Türlerin ayrımı esasına dayalı daha klasik bir çerçevede tutulmuş bir "yardımlaşmadan" ya da "alışverişten" söz ediyoruz.

Ingmar Bergman'ın yıllar önce, birkaç kez videodan seyrettiğim *Güz Sonatı* filmi beni çok etkilemiş, heyecanlandırmıştı. Film, bildiğim kadarıyla, bir tiyatro oyunundan aktarma değildir; büyük ölçüde kapalı bir mekânda geçer, ortalıkta yalnızca birkaç kişi vardır ve filmin sonunda, Ingrid Bergman ve Liv Ullmann'ın canlandırdıkları anne ile kızın başından beri gerilim içindeki ilişkisinin tırmanarak kavgayla sonuçlanmasını konu alan bir büyük hesaplaşma sahnesi vardır ki, çok güzeldir, gerçek bir oyunculuk şölenidir, yaklaşık yarım saat sürer ve bütün bunlara karşın, *Güz Sonatı* bir "piyes" değil, tam bir sinema örneğidir. Çünkü, en basit açıklamasıyla, bu filmi, tiyatrocı Bergman değil, sinemacı Bergman çekmiştir. Çünkü film, bütün mizansen kurma ve oyunculuk anlayışıyla, öyküleme tekniğiyle, çerçeveleme ve alıcı hareketleriyle, anlatım dili ve ve sentaksıyla, kendini, sinema dili yoluyla gerçekleştirmiştir. Bence, bu konudaki tek ölçü, kullanılan dil'in ne olduğudur. Bu örneklerde yanıt açıktır: Sinema dili.

Pedro Almodovar'ın *Yüksek Topuklar* filminde, Marisa Paredes ile Victoria Abril'in canlandırdıkları anne ile kızın, boş mahkeme salonunda kapıştıkları sahnede, Almodovar, *Güz Sonatı*'na açık bir gönderme yapar; yürek burkucu, etkileyici bir sahnedir.

Ben de, filme çekilmemiş olan *Başkasının Hayatı* adlı senaryomu yazarken, hikâyemin kahramanları olan iki kadının, yıllar sonra karşılaştıkları yalının salonunda hayli uzun süren kavgaları ve hesaplaşmalarını konu alan sahneyi yazarken, *Güz Sonatı*'nın bu unutulmaz sahnesini anmıştım.

Bu konuda, diğer bir yetkin örnek, Fassbinder'in, bir sinema başyapıtı olduğunu düşündüğüm, başrollerinde Margit Carstensen ile Hanna Schygulla'nın oynadığı *Petra Von Kant'ın Acı Gözyaşları*'dır. Fassbinder, bu filmi, kendi yazdığı aynı adlı oyundan beyazperdeye aktarmıştır. Tek bir mekânda, hatta tek bir odada geçer. Aslında, üç kişi arasında geçmekle birlikte, bütün filmde yalnızca beş kişi görünür. Film, içinde barındırdığı bütün teatral göndermelere karşın, yine de tam bir sinema örneğidir. Çünkü, bu filmi de, tiyatrocı Fassbinder değil, sinemacı Fassbinder çekmiştir. Fassbinder'in zaten bütün filmlerinde ısrarla başvurduğu teatral kullanım, bu filmde de vardır; filme, bir tiyatro oyununun kaynaklık etmesiyle açıklanabilecek bir durum değildir bu; kaldı ki, Fassbinder, bir oyundan uyarlama olmayan diğer filmlerinde de, teatral malzemeyi, kimi zaman ideolojik bir duruşu sorgulamada, kimi zaman figürlerine vurgulu bir "gestus" kazandırmada bir çeşit "yabancılaştırma efekti" olarak ısrarla kullanır. İyice yapaylaştırdığı mizansenler yardımıyla, görünenin altındakinin "okunabilmesine" çalışır. Perdede "görünenle", gündelikte "görünen" arasındaki gönderme ilişkisini, Fassbinder sinemasının gramerinde kuran temel öge, onun kendine özgü teatral yapaylığıdır. Bu amaçlanmış teatral yapaylıkla, durum ve kişilere yaklaşımda bir uzak açığı sağlar; kullandığı teatral malzemeden, hem ideolojik, hem sinematografik bir gerçeklik üretir. Onu bir yanıyla Brecht'e yakınlaştıran özelliği de budur bence. *Korku Ruhu Yer Bitirir, Seyyar Satıcı, Aşk Ölümünden Daha Soğuktur* filmleri, ısrarcı bir biçimde sürdürdüğü bu tutumun tipik örnekleridir. Başka yönetmenlerden de seçilecek nice örneklerle bu liste uzatılabilir elbet. İçerilerini rahatlatmak için, ille de bir tanım arayanlar, bu tür filmlere, "oda filmi" diyebilirler.

Bir tarihte, benim tiyatro geçmişimi bilen ve o sıralar film senaryosu yazdığımı duyan bir sinemacı, bu çeşit yanlış öğrenilip yanlış kullanılan bilgilerle, yazdığım ilk senaryolarda ister istemez bir tiyatro havası olacağından, yazdıklarımın tiyatro kokacağından söz etmek gereği duymuştu nedense. Ben de bunun üzerine, asıl farklı disiplinlerin pratiğinden "bilinçle geçen" kişilerin, bu çeşit tehlikelerden uzak kişiler olduğundan, tür ve dil farklarını iyi bildikleri için, bir sanatsal disiplinden diğerine daha kolay ve daha yumuşak geçişler yapabileceklerinden; farklı dillerin gramerini bilmenin getirisiyle disiplinlerarası ilişkide daha olanaklı ara alanlar yaratabileceklerinden dem vurmıştım. Bugün de öyle düşünüyorum. En azından, gündelik hayat içindeki sıradan insan ilişkilerini sahici, doğal, hayata benzeyen mizansenlerle beyazperdeye taşıyan, iç ya da dış mekânlarda kalabalıkları kullanmada yetkin ve yaratıcı çözümler üreten, dünya sinemasının büyük yönetmenlerinin hemen hepsinin sağlam bir tiyatrocuya geçmişten geldiklerini, tiyatro deneyimlerinden ve birikimlerinden sinema için en iyi biçimde yararlandıklarını görüyorum. Yakın bir tarihte, bu konuya parlak bir örnek oluşturabilecek son filmi seyrettiğim Louis Malle'i bu yazıda özellikle anmak isterim. Malle, daha önceki filmlerinden biri olan *André ile Yemeğim*'de de, bir lokantada yemek yiyen, biri oyun yazarı, diğeri tiyatro yönetmeni olan iki arkadaşı, iki saat boyunca karşılıklı konuşturmuş ve bence, iyi bir seyircinin "Bu film değil ki, tiyatro!" demesinin bir anlamı olmayacağı güzel bir film çıkarmıştı ortaya. Malle'in son filmi hakkında yazdığım, *Tiyatro* dergisinin Mart 1996 tarihli, 57. sayısında yayımlanan, "Vanya ile 42. Cadde'de Karşılaşmamız Nedeniyle" başlıklı yazımdaysa şöyle diyorum:

Kamerayı sahnenin karşısına yerleştirip kuru kuru çekmek kadar da sıradan bir iş değil yaptığı elbet, tersine, verili bir oyunun, verili mizansenlerinin üzerinden giderek kendi dilini ve anlatımını kolluyor. Tiyatro mizansenlerini, kamera açısına göre yeniden yorumlayarak, kendi mizansenlerine dönüştürüyor. Biri tiyatroya, biri sinemaya ait olan iki ayrı "mizansen disiplini" arasında ince ayar yapıyor.

Türk sinemasının en büyük sorunlarından biri, hâlâ "mizansen"dir. Kendi sinemasında mizansen sorununu hâlâ çözememiş olan yönetmenlerimizin neredeyse hepsi, tiyatrocu geçmişli olmayan kişilerdir. Filmleri, bir odada değil, geniş mekânlarda geçse de, en geç altmış saniyede bir plan değiştirseler de, figür kullanımları, mizansen anlayışları ve kalabalıkları yerleştirme düzenleriyle, filmleri, bir çeşit tiyatro olmaktan öte gidememiştir. Sanılanın tersine, sinemamızdaki teatral mizansen anlayışının taşıyıcılığını, tiyatro kökenliler değil, diğerleri yapmaktadır.

Ama bu, galiba bir başka yazının, diyelim ki, "Mizansen Bilgisi" başlıklı bir yazının konusu olsun.

1996 - Ocak 1998

VANYA İLE 42. CADDE'DE KARŞILAŞMAMIZ NEDENİYLE



Bu yıl, 15. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde, benim "açılış filmim", ilk gün ilk seansta seyrettiğim ve festival boyunca seyrettiklerim içinde en beğendiğim filmlerden biri olan, geçen yıl yitirdiğimiz ünlü Fransız yönetmen Louis Malle'in son filmi *Vanya 42. Cadde'de*'ydi (*Vanya on 42nd Street*).

Film, bir tasarı olarak iç içe geçmiş birkaç halkadan oluşuyor. Çehov'un ünlü oyunu *Vanya Dayı*, ünlü Amerikalı oyun ve film yazarı David Mamet tarafından yeni bir dramaturgiyle yorumlanıyor. Tiyatro yönetmeni André Gregory, metni bu haliyle dört yıllık bir prova sürecinden sonra Brooklyn, 42. Cadde'de rampa ışıklarına çıkarıyor. Louis Malle de bu yapıyı filme aktarıyor. İlk bakışta, Malle'in bütün yaptığı, zaten hazır bir işi filme almaktan ibaretmiş gibi görülerek başarısı azımsanabilir. Ama işin aslı hiç de öyle değil. Filmin tasarımı nasıl iç içe geçmiş halkalardan oluşuyorsa, başarısı da, aynı biçimde her bir halkanın kendi içindeki yüksek artistik ve estetik değerleri bir sonraki halkaya devrindeki şaşmaz saat kurgusunun sinematografik bir biçimde ifade edilebilmesinde yatıyor. Her şey, soğanın zarları gibi birbirine ince bir dokuyla bağlı.

Filmin, aynı anda birkaç şeyi birden başaran bu ilginç yapı özelliği, beni, bu yazıyı yazmaya yöneltti.

İlki, bir oyunun prova sürecini, diri tutulan bir şimdiki zaman duygusu içinde belgesel bir tutumla yansıtmak; bir tür tiyatro belgeseli tadı yakalamak.

Film, oyuncuların ve yönetmenin sokakta, sosisli sandviç satan bir büfe tezgâhının önünde karşılaşmaları ve hep birlikte tiyatroya, –şimdi yıkık ve harabe bir durumda olan– New Amsterdam Tiyatrosu'na gitmeleriyle başlıyor. Gündelik Amerikan hayatı, 42. Cadde'nin günlük görüntüleri içinde jenerik boyunca bize eşlik ediyor. Provayı izlemeye gelen konuklar da var. Dünyanın bir ucundan gelme konuklar... Çehov ve yazarlık dünyasının, kuşattığı zamanın genişliği ve bütün coğrafyalar için geçerliliği üzerine küçük bir dokundurma kabul edebilirsiniz bunu. Sonra oyun başlıyor. Eğer Vanya Dayı oyununu ve replikleri çok iyi bilmiyorsanız, ya da birden anımsamadıysanız, oyunun başladığını anlamıyorsunuz bile. Yönetmen, ilk tuzağını böylece kurmuş oluyor. Prova için bir araya gelen aynı oyuncu kadrosu, az önceki gündelik giysileri içinde kaldıkları yerden konuşmaya başlıyor ve siz, ancak bir süre sonra kuşkulaniyor, alıcının bir kaydırma hareketi sırasında provayı izleyen yönetmen ve konuklarıyla yüz yüze geldiğinizde, oyunun başlamış olduğunu ve seyrettiğiniz sahnenin, oyuncuların kendi arasındaki bir sohbet olmayıp, Vanya Dayı oyunundan bir parça olduğunu anlıyorsunuz. Doktor ile Dadı konuşmaktadırlar. Az ötede bankta uyuklayan Vanya söze karışır...

Böylelikle Malle, yumuşak bir geçişin sağladığı olanakla, güncelleştirme sorununu dahice bir sadelikle çözüyor. Bilindiği gibi, klasik metinlerin güncelleştirilmeleri, her zaman sorun olmuştur. Bizde de örnekleri çokça görüldüğü gibi, çoğu kez, güncelleştirmek adına yapılmış, bir yığın ucuz numara, gözboyamacılık, yenilik sanılan zevksizlik, öncülük sanılan düzeysizlik güncelleştirme gayretlerine eşlik eder.

Oyunun bundan sonrasında prova izleyen seyircileri, çok daha az görmekle, giderek unutmakla birlikte, her an hem oyunun içindeyiz, hem de bunun provası yapılmakta olan bir Çehov oyunu olduğunun bilincindeyiz. Böylelikle, hem bir Çehov oyunuyla, hem de handiyse "Brechtien" denebilecek mesafeli bir tutumu aynı bünyede bütünleyebilen bir yapıyla karşı karşıya kalıyoruz. Masalarda, üzeri "I Love New York" yazılı karton bardaklar dur-

makla birlikte, dışarıda, az önce içinden geçtiğimiz sokaklarda gündelik hayatın aktığını bildiğimiz halde, film baştan sona katıksız bir Çehov atmosferini mümkün kılıyor. İşte, filmin beni en çok etkileyen mucizesi de bu oldu. 42. Cadde'nin ortasında, hiçbir dekor, kostüm, makyaj yardımı almaksızın bir Çehov dünyası inşa edilmiş. Böylelikle Malle, seçtiği bu anlatım yoluyla, Çehov'un 1990'lar Amerika'sıyla ne denli ilgili olduğu savını doğrulama ve kanıtlama fırsatı buluyor. Hem Çehov Rusyasıyla, hem şimdiki Amerikan toplumuyla aynı anda karşı karşıya buluyorsunuz kendinizi. Günlük giysileri, "blue-jeanleri" içinde oynayan oyuncuların hepsi, birer Çehov kahramanı olduklarına beni inandırdıkları gibi, yıllardır bu kadar inandırıcı bir Çehov seyretmemiştim. Tek tek her oyuncunun Çehov dünyasını yakalamada ve yansıtmadaki ustalıkları, iç tamperamanları, Bir Çehov oyunculuğunun vazgeçilmez koşulu sayılan sessizlikleri kullanmaları, canlandırdıkları kişileri, günümüz Amerika'sına taşımada kullandıkları sentezci tutum hayranlık uyandırıcı. Klasik Amerikan oyunculuğunun, Stanislavski yöntemine yakınlığı her ne kadar Çehov'la buluşmayı mümkün kılmada geleneksel bir zemin kolaylığı sağlıyorsa da, benim sözünü ettiğim, daha çok yakın dönem oyunculuk anlayışlarındaki bir modernlikten yararlanmadaki ustalıkları.

Julianne Moore'un Yelena kompozisyonu unutulacak gibi değil. (Onu Robert Altman'ın, gene çok sevdiğim bir yazar olan Raymond Carver'ın öykülerinden yaptığı güzelim filmi *Short-Cuts*'tan, ya da yakın bir tarihte bizde gösterime girmiş olan başrollerini Sylvester Stallone ile Antonio Banderas'ın paylaştığı bir macera ve gerilim filmi olan *Assassins*'deki program hırsız bilgisyarcı kız rolünden anımsayacaksınız.) Aynı zamanda kendi de bir yazar olan ve bir dolu Amerikan filminde irili ufaklı rollerde seyrettiğiniz, belki adını söylediğimde değil ama yüzünü gördüğünüzde "A! Bu mu? Tanıyorum tabii," diyeceğiniz Wallace Shawn'un Vanya dayı kompozisyonu kendi içinde ilginç riskler üstlenmiş ustalıklı bir yorum.

Louis Malle'in cesareti de burada başlıyor: Hazır bir oyunu filme alırken, anlatımı zorlayan gereksiz sinemacılık gösterilerine gönül indirmiyor, kameraya fazladan hiçbir hareket yaptırmıyor, seyirci avlayacağım diye hiçbir teknik üçkâğıda başvurmuyor. Kamerayı sahnenin karşısına yerleştirip kuru kuru çekmek kadar da sıradan bir iş değil yaptığı elbet, tersine, verili bir oyunun, verili mizansenlerinin üzerinden giderek kendi dilini ve anlatımını kolluyor. Tiyatro mizansenlerini, kamera açısına göre yeniden yorumlayarak, kendi mizansenlerine dönüştürüyor. Biri tiyatroya, biri sinemaya ait olan iki ayrı "mizansen disiplini" arasında ince ayar yapıyor. Örneğin, ikinci yarıda, Sofya ile Doktor'un ve ardından Sofya ile Yelena'nın ve ardından gene Vanya ile Sofya'nın karşılıklı konuşmalarının geçtiği masa başı sohbeti sırasında, birkaç kez kadra giren seyircilerin, bu sahneyi bizden farklı bir noktadan seyrettiklerini görüyoruz. Seyircinin görüş noktasına göre ayarlanmış olan tiyatro mizansenini, seyircinin nerede konumlandığını görerek biz de anlıyoruz ama, Louis Malle, bu sahneleri, tiyatro mizanseninin içine yerleştirdiği kameraıyla başka bir çerçevelemeyle kullanıyor. Böylelikle, oyuncuların yerleştirilme haritasını değiştirmeksizin, genel mizansen içinden kendi sineması için yeni mizansenler kuruyor. Bütün bunlar ilginç geldi bana. Tiyatro içinde sinema yapmanın yeni oyunları... Ancak bir ustanın göze alabileceği ve gerçekleştirebileceği oyunu tükenmemiş sanatın ve sanatçının güzel kumarı...

Dekorsuz, kostümsüz, aksesuarsız, salt bir atmosfer kurarak, bir iklim yaratarak da Çehov oynanabileceğinin parlak ve imrendirici bir örneği.



Yıllar önce, benim çalışmakta olduğum sıralarda, Şehir Tiyatroları'nda bir Rus yönetmen tarafından sahnelenen *Vişne Bahçesi* oyunuyla ilgili bir saptamam, bu yazıda kurmak istediğim çerçeveye yardımcı olacağına benziyor. Ama ilkin oyuna ilişkin birkaç

söz daha etmeliyim: O zamanlar, birçok kişinin pek beğendiği bu "prodüksiyonu", ben sevmemiştim. Çehov'u çok seven ve anlayan yönetmenin, bana kalırsa, Rusya'nın uzun yıllar dünyaya kapalı kalmış olmasından ötürü olsa gerek, önemli bir eksiği vardı: Bir Çehov oyununun Rusya için ne anlam taşıdığını elbette biliyordu ama, dünya için nasıl anlamlandırılacağı konusunda ciddi boşlukları vardı. Çehov'u diğer coğrafyalara çevirmekte yetersizdi. Nitekim, o yapım, bence yorum olarak, taşralı ve eski kaldı.

Louis Malle'in filmi, yıllar sonra yanılmamış olduğumu bir kez daha gösterdi bana. Hem Çehov Rusya'sını diriltip, hem başka coğrafyalar ve başka zamanlar kucaklanmazsa, Çehov'un söylediklerinden günümüze az şey ulaşıyor.

Vişne Bahçesi'nin o yapımıyla ilgili ciddi bir sıkıntım daha vardı. O da, dekorla ilgiliydi.

Madam Ranevskaya'nın evindeki mobilyalar, koltuk, kanepeler stili ne yazık ki tam da o günlerde Türkiye'de hayli moda olup Üsküdar'daki, Bağlarbaşı'ndaki herhangi bir mahalle arasındaki mobilyacının vitrininde bile bulunacak kadar tanıdık, gündelikti; bu da oyuna, kendinden bağımsız nedenlerle gereksiz yere bir "müsamere" havası veriyor; yönetmenin yorumuna, amaçlanmadığı halde yersiz bir güncelleştirme gayreti boyutu katıyordu. Eşya ile zaman arasındaki bu tuhaf rastlantı, bu anlamda Türkiye'yi tanımayan yönetmenin bilemeyeceği bir şeydi ve bence, oyun için bir tehlike oluşturunuyordu. Bu sıkıntılarımı ilettiğim ve bu konulardaki titizliğini, dikkatini bildiğim tiyatronun o zamanki genel sanat yönetmeni, mobilyaların, koltuk stillerinin tam da oyunun geçtiği o dönem ile uygunluk gösterdiğini, bunların incelendiğini söyledi. Bense ısrarlıydım: Bu konuda ansiklopedik bir tutarlılık değildi önemli olan, seyircinin gözünde tarihsel bir uzaklık yaratabilmektir, oysa seyirciye, gündelik hayattan fazla tanıdık gelen bu mobilyalar, büyük ölçüde bunu engelleyecek, oyuna ilişkin zaman duygusunu yitireceklerdi. Bence, mobilyaların tarihsel uygunlukları yerine, seyircinin gözünde o döneme ait sahiçilik duygusunu ve zaman uzaklığını kazandıracak yabancılıkta başka mo-

deller, başka stiller kullanılmalıydı. Her zaman karşılaşılmayacak böyle özel durumlarda önemli olan, tarihsel gerçeklik yerine sanatsal gerçekliğin yasalarına işlerlik kazandırmaktı, diye düşünüyordum.

Bugün de öyle. Bence dönem oyunlarında, seyirciye tarihsel bir mesafe kazandırmak için, dekorun, eşyaların ve nesnelerin "tanındıklığını" nötralize etmek gerekir. Bu da bazen gerçekliği yeniden nötralize ederek mümkündür. Benim *Vişne Bahçesi* için önerim, tam da buydu.

Vanya Dayı 42. Cadde'de'deki eşyaların formu, tarih-aşırı bir yalınlık ve belirsizlik taşıyor. Bu da, hem tarihsel bir mesafe kazandırıyor bize, hem de mekânı nötralize ederek yönetmenin hem Çehov Rusya'sı, hem 1990'lar Amerika'sı için amaçladığı ikili vurguyu pekiştiriyor.

Vanya ile 42. Cadde'deki karşılaşmam bütün bunları yeniden düşündürdü bana.

CASABLANCA ve MEKÂNIN ÖRGÜTLENMESİ



Bir yazarımızın dönem anlatan bir hikâyesinden televizyon için yapılmış bir film uyarlaması seyrediyorum. Sahnelerin birinde, olayın geçtiği sinemanın müdüriyet odasındaki masanın arkasındaki duvarda, *Casablanca* filminin çerçevelemiş afişi asılı duruyor. Bizi, olayların sahiden o dönemde geçtiğine ikna etmeye çalışan bu "afiş", tam da filmin burasında, beni ayıltarak kendi zamanıma geri savuruyor; birdenbire seyrettiğim şeyin bir film değil, başarısız bir film seti olduğunu "görüyorum".

Elbette, söz konusu edilmeye çalışılan tarihte, "Casablanca" filminin afişinin bir sinema salonun müdüriyet odasında asılı olması, akla yatkın ve inandırıcı. Ama ben, bu afiş, seyirciyi filmin kendine konu aldığı zaman içinde tutan döneme içkin bir "aksesuar" olarak değil, günümüzde çekilmiş bir filmin başarısız bir çevre düzenlemesi "işareti" olarak okuyorum. Beni durduran ve ikna etmeyen şey, düpedüz afişin kendisi oluyor. Onun duvardaki varlığı, beni, söz konusu zaman içinde tutmak şöyle dursun, amaçlananın tersine, kendi zamanıma geri çekilmeye zorluyor. Bir kere, bu afiş, filmin "orijinal" afişi değil. Daha sonra çoğaltılmış, daha iyi bir teknolojinin ürünü olarak daha iyi kâğıda basılmış, daha küçük boyutlardaki, günümüzde büyük şehirlerde herhangi bir büyük kırtasiyecide rahatlıkla bulabileceğimiz "röprodüksiyonlarından" biri. Bu "yenilenmiş" afiş alıp, çerçeveletip, duvara asmak, bir film seti için "dönem düzenlemesi" yapmak anlamına gelmiyor kuşkusuz. Çevre düzenlerken, tarihsel doğruluk

gözetmek, işin doğasına ilişkin bir ilk bilgidir yalnızca, dönem canlandırmak için yeterli ve geçerli tek etken değildir. Kullanılan eşya ya da nesnenin, yalnızca kendi zamanı içinde değil, şimdiki zaman içinde de ne ifade ettiğinin hesaplanması gerekir. Eşyanın, sizin hesapladığınız çağrışımından başka tür çağrışımlara yol açıp açmayacağını da dikkate almanız gerekir. Yoksa bu örnekte olduğu gibi, birdenbire filmin akışı kesintiye uğrar, siz, kendi zamanınıza geri çekilirsiniz; o afişin satıldığı günümüz kırtasiyecileri gözünüzün önünde canlanır; hatta birkaçınızın evinin duvarında, o afişin bir kopyasının asılı olması bile çok mümkündür. Bu tanıdıklık duygusu, kurulmaya çalışılan zaman uzaklığını birdenbire sıfırlar. Çünkü, *Casablanca* da, afişi de çoktan tarihsel bir işaret olmaktan çıkmış olup, nostalji sıtmasına tutulmuş günümüz popüler kültürünün tanıdık ve yaygın bir imgesi haline gelmiştir ve onun asılı bulunduğu duvar, geçmişi yeniden inşa etmeye yetmez. Hatta tersine, geçmişten çok bugünü işaret etmek için daha kullanışlı bir simge-değer niteliği taşıdığını kanıtlar. Mitleşmiş bütün öğeler zaman-aşırıdır. Belli bir "geçmiş" zamansızlaştırırlar. Bu çeşit popüler kültür imgelerine dönüşmüş öğelere yer verirken, en azından popüler kültür ve onun doğası üzerine de derinlemesine bir bilgi, dikkat ve görüş sahibi olmak gerekir. Yoksa, bu örnekte olduğu gibi, duvara tarih göstereceğini diye "takvim" niyetine astığınız şey, sizin istediğiniz zamanı değil, kendi zamanını gösterir.

Basit görünen ama önemli bu hata, amaçlanmadığı halde bir çeşit "yabancılaştırmaya" yol açan bu çeşit durumlar, çevre düzenleyicinin yetersizliği ya da düşüncesizliği sonucu, yalnızca mekânın örgütlenmesine zarar vermekle kalmaz, yönetmen olarak kurmaya çalıştığınız dünyanın gerçekliğine de, o afişin önündeki masada oturan oyuncunun oyununa da gölge düşürür. Sanatta inandırıcılık, zor sağlanıp kolay çözülen unsurlardan biridir. Çözümler her zaman daha yalındır oysa. İlk akla gelen, ille de gerekiyorsa, *Casablanca* filminin "orijinal" afişinin kullanılması olabilir. Daha iyi bir çözüm ise, bu kadar tanıdık, bildik, klişe ol-

muş bir film afişi yerine, dönem çağrışım gücü çok daha yüksek olan, arşivlerde ya da sahalarda rahatlıkla bulunabilen, tercihen az bilinen ya da kimselerin doğru dürüst hatırlamadığı, oyuncularını hayal meyal bildiği sıradan bir-iki filmin orijinal afişi, çok daha inandırıcı olabilir ve istenen etkiyi fazlasıyla sağlar. Seyirci, o filmlerin ne olduğunu bulmaya ya da anımsamaya çalışırken bile, ister istemez geçmişe yolculuğa çıkacak, bu da yönetmenin istediği zaman duygusunu sağlayacaktır.

Bir tarihte seyrettiğim, gene 40'lı, 50'li yılların anlatılmaya çalışıldığı bir televizyon filminin Pera Palas'ta çekilmiş bir sahnesinde, daha akıl edilebilir genel çizgilerde belli bir dikkat ve özen gözetilmişken, modern formlarda üretilmiş 1980'lerin Gorbony-İşıl seramiklerinin pek tanınmış parçaları, ortada kabak gibi duruyor, "Valla bizi Levent'te bir mağazadan daha dün aldılar ağbi," dercesine ışıldıyorlardı. Sinemada tarih ve zaman kullanmak konusunda espri konusu haline gelmiş, padişah canlandıran oyuncunun kolunda saat unutulmasından çok daha vahim yanlışlardır bunlar. Genel çizgilerde hata yapmak herkes için zordur; oysa, şeytan gibi, "tarih" de ayrıntılarda gizlenir.

Sinemada zamanın elde edilmesi, yalnızca eşya ve nesnelerde kullanılan "model"lerin eski olmasıyla sağlanamaz; her zaman hesaplanması gereken başka unsurlar vardır. Zaman bunların toplamıdır. Örneğin, kimi "tarihi" filmlerde, giysiler, model olarak ne kadar doğru olursa olsun, eğer yeni dikildikleri belli oluyorsa, bizi şimdiki zamana geri çağırırlar. Zamanı ve mekânı örgütlemek, bütün sanat disiplinlerinin temel sorunlarından biri olagelmıştır. Bu örgütleme, klasik bir gerçekçilik anlayışı çerçevesinde kuruluyorsa, tarihsel bir tutarlılık ve doğruluk gözetmek, hiç kuşkusuz işin temel ilkesidir. Buna karşın, dünya tarihi, belli bir dönemi konu edinen kimi sanat yapıtlarının bu çeşit hatalara düşmüş nice örneklerinden oluşan kabarık bir listeye sahiptir. Ama burada asıl gereken, kuramsal planda bilgi, kültür, donanım, dik-

kat kadar, tanıma kolay gelmeyen sezgi, zevk ve "gusto" sahibi olmakla da ilgilidir.

Seksenli yılların görsel sanatlarında temel eğilimlerden biri, tarihsel anakronizmaydı. Farklı tarihlerin malzemelerini bir araya getirerek kurulan hınzır oyunlar ilgi görüyordu. Bence bu eğilimin sinemadaki üstün yapıtları, Derek Jarman'ın *Caravaggio* ve *II. Edward* filmleridir. Çünkü, anakronizmanın nasıl bir zarafet, ironi, ölçü ve "gusto" gerektirdiğinin; padişah kolunda bilmeden saat unutmakla, padişah kolunda bilerek saat unutmak arasında yatan ve kolay nitelendirilemeyen "farkın" seçkin örnekleriydi. Yoksa günümüzde birçok popüler TV dizisi bile, zaman zaman bir güldürü unsuru olarak, bu çeşit tarihsel anakronizmaları kullanıyor artık. Ama buradan bir estetik yaratmak her zaman mümkün olamıyor.

Dönem canlandırmalarında eşya ve eşya düzeni, yalnızca tarihsel tutarlılık ve tarihsel doğruluk esası üzerine kurulmaz; eşyanın zamanla ilişkisinde, yakın tarih çağrışımlarını, bütünüyle "nötrale etme" esası üzerine de kurulur. Ancak bunu anlayabilen yönetmenler, günün birinde sahiden dönem filmi çekmeyi başarırlar.

MİZANSEN BİLGİSİ



"Ama bu, galiba bir başka yazının, diyelim ki, 'Mizansen Bilgisi' başlıklı bir yazının konusu olsun," diyorum önceki sayfalarda okuduğunuz "Oda Filmi" başlıklı yazımda.

Ve şimdi o yazıya başlıyorum:

Sorun bir yanıyla çok yalın, hatta bir yazıya başlı başına konu olmak için fazla önemsenmiş gibi görünüyor. Öte yandan, genel bir tutum olarak bugüne kadar anlatım araçları üzerine yeterince düşünülmemiş olmasının, anlattıklarımıza nasıl zarar verdiği hesaba katıldığında önem kazanıyor.

Sinemada mizansen denince genellikle şunu anlıyoruz: Bir sahneyi çerçevelerken, figürleri doğru ve inandırıcı biçimde mekâna yerleştirmek, onları gene doğru ve inandırıcı bir biçimde birbirleriyle ilişkilendirerek sahne düzenini ve sinematografik hareketi sağlamak. Böyle söylendiğinde "Ee, ne var bunda?" dedirtecek kadar kolay görünen bu durum, ne yazık ki, yıllardır Türkiye Sineması'nın temel dil ve anlatım sorunlarından biri olmayı sürdürmektedir. Vazgeçtim, daha karmaşık durumlar için gereken incelikli yerleştirme düzenlerinden, filmlerimizin büyük çoğunluğunda hâlâ insanlar gündelik hayatta olduğu gibi doğal bir biçimde yan yana duramaz, karşılıklı gelemmez, birlikte yürüyemez, rasgele anların kendiliğindenliğini aynı sadelikte beyazperdeye taşıyamazlar. Bu yüzden figürlerin bir kare içine yerleştirilmesinde ve birbirleriyle ilişkilendirilmesinde hep bir iğretilik; özen gösterilmek istenen kimi durumlarda da amacını fazlasıyla belli eden bir "eteği düşüklük" sezilir. Bu yönetmenlerin, "gerçekçi-

lik", hatta "toplumcu gerçekçilik" konusunda en iddialısının bile filmlerinde, değil amaçladıkları büyük harf gerçekleri, gündeliğin sıradan sahiciliklerini bile yakalayamadıkları görülür. Çoğu kez "müsamere düzeni"ne özgü bir yapaylıkla bir arada durmaya çalışan oyuncuların hallerinden "ânın ve mekânın" içinde değil, kameranın karşısında olduklarının duygusu geçer. Unutulmamalıdır ki, sanatta sahtelik ancak seçildiği zaman bir değer taşır ve bu anlamdaki sahtelik, bir bilinç gerektirirken, sahicilik hiçbir şeye yaslanmaz.

Amaçları gereği, filmlerinde özellikle yapaylaştırılmış mizansenler kullanan birçok yönetmen vardır. Dünya sinemasından örnekleyecek olursak, Peter Greenaway, Fassbinder, Paradjanov, Derek Jarman, Almodovar, hatta zaman zaman Godard gibi yönetmenler, mizansen, genel olarak her filmde görülen hikâyenin akışını, olayların gidişini, sahnelerin bağlantılarını sürdürmek gibi temel işlevinden öte, özel bir yapaylık elde etmek amacıyla başlı başına bir araç olarak kullanır, sahne düzenlemelerindeki bu çeşit vurgulu göndermelerle filmin iletisini güçlendirmek isterler. Dolayısıyla bu yazıda sözünü etmeye çalıştığım mizansen sorunları, bu tarz üslupçu yönetmenlerin filmlerinde görülen amaçlanmış mizansen tutumlarını dışarıda bırakmaktadır. Burada gündelik hayatı kendi olağanlığı içinde yansıtıyormuş izlenimi uyandırmayı amaçlayan "bildiğimiz sinema"dan, hani rasgele bir sinemaya girdiğimizde gördüğümüz örneği daha bol olan filmlerden söz etmeye çalıştığımın bilinmesini isterim.



Doğallık, sıradanlık, kendiliğindenlik, varlığını rasgeleliğe borçlanan durumlar değil, tersine üzerinde çalışılarak kazanılmış gösterge değeri taşıyan unsurlardır. Onları yavan, güdük ve basit olmaktan kurtaran da budur. Dramatik disiplinlerde mizansen bilgisi, rasgele görünen bütün hareketlerin aslında bir biçimde seçilmiş oldukları esasına dayanır. Bu söylediklerime ters düşüyormuş

gibi görünse de, doğaçlama teknikleri bile buna dahildir. Bu noktada bir yanlış anlama olasılığının önünü almak isterim: Mizansen derken, masa başında çizimi yapılan bir davranışlar haritasının bire bir sete taşınarak alıcıya aktarılmasından söz etmiyorum burada. Tersine, bu konuda çeşitli yöntem arayışlarını, set deneylerini, Roberto Rossellini'nden, Wong Kar-Wai'ya uzanan kendini setin sürprizlerine bırakan geleneği ayrıca önemsemişimi belirtmek isterim. Ama unutmamalı ki, risk aldırان bu tutumun altında, raslantıdan medet ummaktan çok, güçlü bir mizansen duygusuna sahip olduğunu bilmenin özgüveni yatar. İyi yönetmenler her rastlantıdan bir kader çıkmayacağını bilirler.

Tasarlanmış bir mizansenin iinin doldurulması ya da filmin bütünü içinde yerini bulacak üst-anlam üretmesi gibi fazladan işlev yüklenmesi bir yana, hareket tarif eden en saf haliyle bile yeterince inandırıcı ve gerçekçi olunamaması, sinema geleneğimizde mizansenin doğası üzerine yeterince düşünülmediğinin göstergesidir. Sıradan hayatı resimlemekteki yetersizliğimizi de açıklar.

Sıradanlığın ayrıntılarından, gündeliğın gelişigüzel raslantılarından tamamen ayıklanmış bir sahtelikle gündelik gerçeklik yeniden üretilemez. "Film icabı" gündelik hareketi yalıtırken, onu dikkat dağınıklığına yol açacak fazlalıklarından arındırırken, gene "filmsel gerçeklik için", hareketi yeniden zenginleştirmeniz gerekir. Bu ikinci işlemleri (zenginleştirmeyi) yapmış olmanız, ilk işlemin (yalıtmanın) gözlerden saklanmasına neden olur ve bu sinemaya özgü "gerçekliği" ya da çoğu kez gerçekliğın tersi sanılan dramatik sanatlara özgü "büyüyü" besler. Ayıkladığı ve seçip eklediğı arasındaki fark, yönetmenin mizansen anlayışını ortaya koyduğu gibi, hayatı nasıl kavradığı ya da gerçekliği nasıl ürettiğini de gösterir. İnsanların gündelik hayat içindeki olağan davranışlarından oluşan şu tanıdık, bildik malzemen, inandırıcı, kullanışlı, plastik bir biçimde yararlanmak, gündelik davranışların "olanca hamlığı" ile onun "titizlikle ayıklanarak işlenmişliği" arasında hissedilmez dengeyi tutturabilmek, bir yönetmen için en başta sağlam bir mizansen kurma duygusuna, mekân kullanma

"gusto"suna sahip olmayı gerektirir. Bir film yönetmenini, bir fotoğraf sanatçısından ayıran, işte bu mizansen kurma bilinci ve becerisidir; iyi kare yakalamakla, karenin içini nasıl dolduracağını bilmek arasındaki farktır bu. Hem unutmamalı ki, ne anlatsa anlatsın filmler aklımızda unutulmaz sahneleriyle kalırlar. O sahneleri asıl var eden de, nasıl "kuruldukları", nasıl "canlandırıldıklarıdır".

İnsanı yaratıcı yönetmen kılan temel özelliğin, ânı saptamaktan öte, ânı hareketlendirerek zamanı ve mekânı yeniden elde edebilmek olduğunu düşünürüm. Burada anahtar kavram, "yeni-den elde etmek"tir, var olduğu düşünüleni çekmek, saptamak, belgelemek, çerçevelemek değil. Örneğin, filmlerinde, sinemalarını hareketlendirilmiş fotoğraflar olmaktan öteye götüremeyen temel bir "canlandırma" noksanlığı gördüğümüz yönetmenlerin ya da fotoğrafçı geçmişinden ötürü kadraj duygusuna fazla yaslanan kişilerin sinemada başaramadıkları da bence budur. Davranışlar arası ilişkilendirme bilgisi, çoğu kez insanın "tiyatro bilgisi" yoluyla öğreneceği bir şeydir. Burada tiyatrodan, bir bilgi türü olarak söz ediyorum, yoksa oradan alınıp bire bir sinemaya uygulanması gereken bir şey olarak değil. Yazık ki, yönetmenlerimizin çoğunun bu alandaki bilgi noksanlığı filmlerinde ciddi mizansen kusurlarına ve yetersizliklerine yol açmaktadır.

Benzer nedenlerledir ki, örneğin, reklam filmi yönetmiş olmanın teknik deneyimleri, tek başına sinema filmi yönetmeye yetmez. Dünyada birçok reklam filmi yönetmeni, sinema filmi yönetmeye kalktığı anda, enerjisinin önemli bir bölümünü, reklam setinde öğrendiklerini unutmaya harcar. Çünkü, her ne kadar aynı pratiğin iki yüzü gibi görünse de, film çekmekle sinema yapmak arasında ciddi bir gramer farkı söz konusudur.



Sanat ile hayat bağlamında tartışmalar söz konusu olduğunda, hayatın gerçeği ile sinemanın gerçeği karşılaştırmaları yapmak el-

bette yeni değildir. Ama zaman zaman durup bilgi tazelemekte, hatta gönül indirmekten çekinmeyip ilk bilgileri anımsamakta yarar vardır. Kamera karşısındaki davranışların "hızı" bile, gündelik hayattakiyle aynı değilken, bunu seyircinin algısında öyleymiş gibi var edebilmek, yalnız film çekmenin değil, mizansen kurmanın da temel anahtarlarından biridir. Hareketi doğru tariflendirmek, fazlalıklardan ayıklayıp boşlukları gidermek, kurgu sıçramaları için parça ve bütün ilişkisini sürekli hatırd tutmak gibi konularda harcanması gereken dikkatler, içeriği sıkılaştırarak filme yoğunluğunu ve hacmini kazandırır.

Her ne kadar gerçek zamanı bire bir filme alıyormuş gibi görünse de, bir kurgu sanatı olan sinema, içinde yaşanan ânı filtre ederek yansıtır. Mizansen, onun ilk filtre aracıdır. Kullandığı bire bir zamandan sinematografik zamanı bu yolla elde eder. Hikâyesinin içinde günlük zamanı kurgularken kullandığı azaltma tekniğiyle, ânı var eden ham hareketleri işleyip eleyerek kullandığı tekniğin iç uyumu, hem filmin atmosferini, hem yönetmenin sentaksını oluşturur. Zaman ile hareket arasında birlik bu yolla sağlanır. Pelikül üzerinde saptanmış zaman, daha sonra kurgu masasında ikinci bir filtreden geçerek kendi iç gerçekliğini kazanacaktır. Seyirci olarak beyazperdeye bakarken bize çıplak olarak gözükmeyen şeylerdir bunlar. Filmin içinde eriyip gitmişlerdir. Doğrusu da zaten budur; masabaşı çizimlerin ya da zihinsel şemaların pelikülde gözükmesi değil. Bazı bilimkurgu filmlerine bütün kalbimizle inanırken, günümüz sokaklarında geçtiği halde, bazılarının bir tek ânına bile ikna olmayışımız bununla ilgilidir. Sanatın bizi hayat kadar kandıramayışından. Gerçeklik yansıtılmaz, yaratılır. Ya da yansıtmak için bile, önce yaratmak gerekir.



Elbette ki iyi bir mizansen, yalnızca hareket tarifiyle kalmayıp, hikâyenin dokusunu, sahnelerin hem kendi içlerindeki işleyişlerini, hem birbirleriyle bağlantılandırılışlarını ve karakterlerin açım-

lanmasını içerecek biçimde doldurulmalıdır. Bütün bunlar kimi zaman yönetmenin yönlendirmesi, kimi zaman oyuncunun harekete getirdiği yorumlar, kimi zaman doğaçlama sırasında ortaya çıkanların değerlendirilmesi gibi arayışlar ve buluşlarla sağlanır. İyi bir oyuncu, rolünün içini bunlarla nasıl doldurabileceğini bilen, sezen kişidir. Sezen, diyorum çünkü, sanatta içgüdü, yabana atılamayacak temel bir bilgi çeşididir.

Mizansen kurmanın ilk anahtarı, canlandırılacak olan figürlerin kişiliğidir; mizansenin doğası, insanın doğasıyla doğrudan ilgilidir. Bir figürün devinimleri, kişiliğine değgin temel ipuçları barındırır. Her figür, kendini devinimleriyle tanımlar ilkin. İnsanı söz değil, devinim anlatır. Daha sonra bunlarla "gösterilmiş" figürlerin, birbirleriyle olan ilişkileri devreye girerek bu kez de hikâyeyi "göstermeye" başlarlar. Dramatik disiplinlerin doğası gereği, hikâyeye yalnızca "anlatılan" değil, "gösterilen" bir şeydir çünkü.

Sinemadaki mizansen tasarımı, elbette figürlerin hareketi kadar kamera hareketi de önemlidir. Bu bir karşılıklı dandır. Çoğu kez mizansenin değerini, kameranın hareketi verir. Kameranın göstermesi için de, ilkin gösterilen'in kendini "göstermesi" gerekir. Bunun önceliği de "mizansendedir", "fotoğrafta" değil. Kameranın göstereceği şeyi, öncelikle var etmeniz gerekir, ardından kamera yoluyla en iyi nasıl göstereceğiniz sorusu önem kazanır. Bu anlamda ikisi arasında rütbelendirilmiş bir önem sırası değil, bir öncelik sırası vardır. Unutmamalı ki, birinin yanlış, diğerinin doğru'sunu götürür. Oyuncuların konumu ve sahnenin anlamı için seçilmiş doğru bir hareket, bazen yanlış bir kamera hareketinin aç kurbanı olabilir.



Dramatik disiplinler üzerine düşünme geleneği yerleşmemiş bizim gibi toplumlarda bir tiyatro oyunu filme aktarıldığında, ya da bir film azıcık kapalı bir mekânda geçtiğinde, bu sinemaya ihanet

sayılır ve film, "tiyatro kokmakla, tiyatro gibi olmakla" suçlanır. Bu çeşit itirazlar, çoğu kez, sinema ile tiyatro arasındaki ayrımı tartmakta bildikleri tek ölçü, olayların kapalı mekânda birkaç kişi arasında geçmesiyle, şehrin sokaklarında geçmesi arasındaki fark sanan, bu iki dramatik ifade sanatının arasındaki temel ayrımın asıl "dil" düzeyinde olduğunu bilmeyen kişilerden gelir.

Elia Kazan'dan Ken Loach'a; Ingmar Bergman'dan Patrice Chereau'ya varana dek dünyada hem oyun, hem film yönetmiş çok sayıda yönetmen vardır. Kimsenin aklına bu yönetmenlerin filmlerini onların tiyatrodaki "kariyer tarihleriyle" seyretmek ve bununla açıklamak gelmez. Hem sonra, Sam Shepard, David Mamet gibi hem oyun, hem film yazıp yönetenleri nasıl kimliklendireceğiz?

İyi bir tiyatro yönetmeninin, sinema yaparken, tiyatroya benzetmeye gereksinimi yoktur. Tiyatroda yapmak istediklerini zaten "orada" yapmıştır, istediği zaman yine orada yapabilir. İyi bir film için, tiyatrodan ya da diğer sanat disiplinlerinden nasıl yararlanılması gerektiğini de, bunun ölçüsünü de, yordamını da, kıvamını da en iyi kendisi bilir. Bu çeşit sinema, bir seyirci olarak sizin sevmediğiniz, tercih etmediğiniz bir şey olabilir, ama ne yaptığını bilen bir yönetmen, sinemanın dışındaki disiplinlerin anlatım olanaklarından az ya da çok bir biçimde yararlanıyorsa, öncelikle bunda bir bildiği vardır, diye düşünmek gerekir. Örneğin, Lars von Trier'in, *Dogville*'i niye öyle değil de, böyle çektiğinin bir nedeni olduğunu baştan kabul etmemiz gerekir. Dolayısıyla ancak bu noktadan seyrettiğimizde filmle bir ilişki kurabiliriz. Bu, sizin yapılan işi sevmenizi sağlamayabilir, ama anlamınızı sağlar. Ya da François Ozon'un modası geçmiş bir tiyatro oyunu olan *Sekiz Kadın*'ı, sinema yoluyla yeniden "tiyatrolaştırırken" günü geçmiş bir malzemeye yeni bir yaklaşımla nasıl yeni bir seyir olanağı sağladığını kavrayabilir. Bunları bilirsek, sonuçta kapalı bir mekânda ve sekiz kadın arasında geçmesi baştan seçilmiş bir film seyretmiş olduğumuzu biliriz, bir tiyatro oyununu değil. Örneğin, Jean Beaudin, Rene-Daniel Dubois'nın tek mekânda geçen oyunu

Claude'la Evde'yi beyazperdeye aktarırken, oyunun klostrofobik havasını dağıtmak, seyri daha kolay bir hale getirmek için, mekân dışına çıkmak, hikâyeye yeni kişilerin girmesine izin vermek, yeni mizansenler yaratmak yerine, kapalı mekânın boğuntulu atmosferini daha da koyulaştırmayı yeğlemiştir. Fassbinder, aynı adlı kendi oyunundan beyazperdeye aktardığı *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları*'nda gene aynı yönetime başvurur: Alıcısını tek mekânın dışına çıkarmadan, ama usta bir sihirbazın tek mekânın kısıtlayıcı, dar uzamında kamerasıyla neler yapabileceğini gösterircesine "sinema yapar". Mekân birliğini, seyircisini, mekâna yabancılaştırmak için kullanır.

Anlamak ve sevmek arasında her zaman kestirme yollar yoktur, ama yeni kavrayışlar ve yeni öğrenmeler, bize yeni sevmek ve haz alanları açar. Entelektüel zevkler dediğimiz şeyler de, böyle edinilir.

İyi bir tiyatro yönetmeni, tiyatrodaki mizansenle sinemadaki mizansen kurmanın farkını zaten bilir. En azından sizin bildiklerinizi onlar da biliyordur. Yönetmenlerin tiyatro geçmişlerinin olmaları, sinemada başarısız olacakları ya da tiyatrodaki alışkanlıklarını sinemada yineleyecekleri anlamına gelmez –bu konunun yıllardır beyhude yere en çok tartışıldığı ülke Türkiye olmalı–, farklı disiplinlerin mizansen dillerini, farklı uygulamalar içinde kavrayıp kullanabilen iyi tiyatro yönetmenleri, iyi sinema yönetmenleri olurlar.

Bu yazı, bu konudaki tartışmaların içeriğine bir eşik olsun atlatmış olacaksa, kendimi mutlu sayacağım.



Sinemamızın müzmin mizansen sorunlarıyla ilgili olarak yıllar yılı tiyatro kökenli yönetmenler suçlanmış, sinemamızın kökleşmiş "teatral mizansen" alışkanlıklarından onlar sorumlu tutulmuştur.

Muhsin Ertuğrul'dan başlayarak, sinemanın içinde çok sayıda

tiyatrocunun bulunmuş olması, bunların sahne alışkanlıklarını sinemada da sürdürdüğü doğrudur. Ne var ki, sonraki yıllarda da yani tiyatrocunun yönetmenler ortallıklardan çekilip yerlerini setlerde yetişmiş "alaylı" denilen yönetmenler aldığı zaman da, bu durum pek değişmiş gibi gözükmez. Herhangi bir tiyatro oyunundan uyarılma olmayıp tersine sinema için yazılmış film senaryolarından yola çıkan filmlerde bile, hâlâ aynı teatral çerçeveleme anlayışının ve aynı mizansen tiklerinin sürdüğünü görürüz. Oyuncular, gene bir tiyatro sahnesi düzeni içinde kullanılmakta, birbirleriyle ilişkilendirme biçimleri ve devinimlerin teknik çizimleri gene "tiyatro mizansenini" kokmaktadır. Sinemamızda tiyatrocunun dönemi sona erdikten sonra, tiyatrocunun olmayan yönetmenlerce çekilmiş böyle birçok Türk filmi vardır. Kameraya adeta seyirci koltuğu verilmiştir ve kamera –dolayısıyla seyirci–, figürleri tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi, "dördüncü duvar"dan seyretmektedir.

Klişeleşmiş en bildik örneklerini anımsayacak olursak, beyazperdede yıllar boyunca her figür, yüzünü kameraya dönüp konuşmuş, gündelik hayatta yüz yüze yapılan konuşmaların büyük çoğunluğu, beyazperdede birinin diğerinin sırtına, ya da omuzunun üzerinden kameraya doğru yaptığı konuşmalar biçiminde karşılık bulmuştur. Gene aynı biçimde, bir masa etrafına toplamış insanlar, tıpkı bir tiyatro sahnesinde olduğu gibi, masanın bir yanını hep boş bırakmışlardır. Rahatlıkla benzerleri çoğaltılabilecek bu kaba örneklerden başlayarak halka genişletilebilir.

Mizansende sorun yaratan durumlarda, her zaman en kestirme çözüm görünen "yakın çekim" kullanmanın, ne zaman bir gereklilik, ne zaman işin kolayına kaçma olduğunu anlamak için, dönüp büyük ustaların filmlerine bakmak gerekir. Kötü örneklerinde çokça gördüğümüz gibi, geniş açı çekildiğinde foyası ortaya çıkacak mesafe hesaplamaları hatası ve mekân sınırlayıcılıkları gibi birçok şey, yakın çekimin çevreyi belirsizleştiren kolaylığı içinde savuşturulur gider.

Bunların yanı sıra, tanımlanan kişiliğe uymayan davranışlar, durum tarifinde kafa karıştııcı tutarsızlıklar, içinde bulunan ânın

gerçekliğine uymayan haller, kurduğu dünyanın iç gerçekliğine ilişkin çelişkiler, güç durumlarda akıl ve mantık zorlayıcı çözümler gibi sayılabilecek birçok örnek, çoğunlukla kusurlu mizansen kurmanın perdede yol açtığı kazalardır.



Bakışımız, yürüyüşümüz, saçımızı atışımız ya da sigara içişimize varana kadar, hayatımızı yapaylaştıran birçok gündelik mizansenin filmlerden ezberlediklerimiz olduğunu anımsayalım. Çoğu kez yalnızca yönetmenler değil, oyuncular da beyazperdeye doğal, pür malzemelerini değil, "ezberlerini" taşırlar. Beyazperdede kendinden öncedekilerin mirasıyla, ya da kendi filmlelerinde eylediklerinin ezberiyle; sinema tarihinin algılara içkinleşmiş klişeleriyle, etkisi sınanmış, sonuç almış gösterişçi numaralarıyla oyunculuk malzemeleri kireçlenebilir. Bir oyuncu olarak kendini tekrarlamaktan oluşan ezber, zamanla gövdeye yerleşmiş oyunculuk tikleri, neredeyse refleks olarak kaslara sinmiş klişeler, bir zaman sonra oyuncunun bedenini, oyuncululuğunun mezarı haline getirebilir.

Ezber bozmanın en iyi yolu, en iyi bildiğimizi sandığımız şeyleri yeniden gözden geçirmektir. Yani en basitinden bakmayı, durmayı, oturmayı, kalkmayı, yürümeyi yeniden denemektir. Hem oyuncuların, hem yönetmenlerin, bu ilk bilgilerin başlangıç noktasına dönmeye çok fazla gereksinimleri var; hem de hiç olmadığı kadar. Günümüzdeki aşırı tüketimin, neyi nereye kadar tükettiğini anlayabilmeleri için...

Günümüzde, "Şiir öldü, roman öldü," diyor; peki ya oyuncuların şimdilerde çok fazla ortada görünüyor olmaları, oyuncululuğun öldüğü gerçeğini saklamak için olabilir mi?

TARİH, DÖNEM SİNEMASI ve İNANDIRICILIK



Dönem filmi çekmek, dünyanın hemen her yerinde güçtür. Öncelikle fazladan donanım gerektirir; yalnız böyle bir film çekmenin getirdiği mali yükü ve sağlanması gereken teknik olanakları kaldırabilecek güçte bir bütçe anlamında değil, aynı zamanda uzmanlaşmış kadro ve bilgi düzeyinde de ciddi boyutta kurumsallaşmış donanıma gereksinir.

Yanı sıra dış çekimler için "doğal plato" sayılabilecek şehirlerdeki mevcut mekânların, tarihsel uzantılarını en azından belli bir perspektif içinde korumuş olması gerekir. Avrupa kentlerinin birçoğu, dönem filmlerine açık mekân olanağı sağlamak bakımından oldukça elverişlidir. Hele Viyana, Prag, Budapeşte gibi kentlerde tarih daha da eskiye gider, kentin herhangi bir yerinde zamanı en az üç yüz, beş yüz yıl geriye götürebileceğiniz birkaç köşe mutlaka bulunur. Yerine göre daralan açılarla, bu kentlerin birçok noktasından "geçmiş zaman" edinebilirsiniz.

Elbette değişen dönemlerle birlikte, kentler büyür, gelişir, müdahale görür; yıkılanların yerine başka binalar yapılır, metro duraklarından, ışıklı reklam panolarına kadar içinde yaşadığı çağın göstergeleriyle donanır; "şehir planlamacılığı"nın etkin olduğu uygar ülkelerde, belli bir plan ve program çerçevesinde, kentlerin silüetleri korunarak yapılan müdahaleler, o şehirdeki birçok şeyi öyle ya da böyle değiştirir.

Bizim gibi talan toplumlarında ise, göçebelikten gelme ırsı bir yatkınlıkla, yazık ki, kentin zaman ile olan ilişkisi tam bir yağ-

maya, kıyıma dönüşür; dönem iktidarlarının tasarrufunda, başı-bozukluk içinde yapılan müdahaleler, çarpık bir kentleşmeyle sonuçlanır; sokaklar, binalar, ne geçmişi, ne kendini tarif edemeyecek hale gelir. Başta İstanbul, İzmir olmak üzere yüzü hızla değişen birçok kentimizi, doğal plato olarak kullanmak, her geçen yıl biraz daha güçleşmiş; artık buralarda değil 40'larda, 50'lerde geçen filmler çekmek, 70'leri, 80'leri konu etmek bile olanaksız hale gelmiştir. Bunun için bile bugün adeta Hollywood benzeri büyük setler kurmak gerekmektedir. Gerçi, genelde dünya sineması için de, asıl güç olanın uzak tarih değil, yakın tarih olduğu söylenir. Eşyanın gerektiği kadar uzaklaşmamış, yakın geçmişe ilişkin işaretlerin henüz kolektifleşmemiş olmasının yol açacağı alımlama farkları nedeniyle, ortak bellekte anıları tazeliğini koruyan yakın dönemleri filme almanın çok daha güç olduğu vurgulanır.

Italo Calvino, tarih-aşırı kurmaca bir perspektif içinde çatıttığı *Görünmez Kentler* adlı önemli ve ünlü anlatısında, şehirlerin değişmesi, büyümesi, bozuşması ve dönüşmesinin kaçınılmazlığını, insanlığın tarihine ve yazgısına bağlayan derinlikli bir felsefe içinde anlatır. Benim bu yazıda sözünü ettiğim biçimiyle kentlerin değişmesi ise, işin bu yanından çok, filme alınacak somut veriler bağlamındaki kent işaretleri ile tarih arasındaki uzaklığı konu etmeyi amaçlıyor.



Yazık ki, biz bugün sokağa çıktığımızda, tarihimizin kendi yurdunda gün günden mekânsız kaldığını görüyoruz. Başta İstanbul olmak üzere şehirlerimizin hemen hepsi, dönemsel ve tarihsel işaretlerini yitiriyor. Kendini aynasında seyretemiyor. Tarihin içi boşaltılırken, kültürel ve tarihsel mirasımızın kimi örnekleri yalnızca dekoratif unsurlara dönüşerek, bütün bir geçmiş turistik hatıra reyonlarının nostalji mamulü haline getiriliyor. Böylelikle şehirler yalnızca silüetini değil, ruhunu da yitirmiş oluyor. Bence asıl acı olan budur. Tarihin kendi gölgesiyle yer değiştirmesi ve

bizim gölgelerin izine basarak kendimize bir tarih inşa etmeye çalışmamız. Aklımızda kaldığı kadarıyla çatılan bu tarih içinde giderek her şey Platon'un mağarasına benzemeye başlıyor.

"Dünyanın en uzun tarihine sahip bu topraklar üzerinde tarihsiz bir toplum olarak yaşamak gibi güç bir işi başarmış durumdayız," der Murat Belge, deneme edebiyatımızın başucu kitaplarından biri sayılan *Tarihten Güncelliğe*'de.

Bugüne kadar bu zengin tarihten sinema adına doğru düzgün bir biçimde yararlanılamamış olması, bu bağlamda dönem filmi çekmenin güçlükleri, yalnızca ülkenin ekonomik koşulları, sinemamızın sanayileşememiş olması, dış pazarlara açılmaması gibi kolay akla gelir gerekçelerle açıklanabilecek gibi değildir. Yazık ki, düşünme alışkanlığımız gereği, öteden beri, eksiklerimizi, kusurlarımızı, yoksullukla açıklama kolaycılığına düşeriz. Zenginliği, her kötülüğün; yoksulluğu her noksanlığın "anası" olarak görürseniz, dünya, kolayca açıklanabilir bir yer haline geliverir elbet. Oysa bu çeşit indirgemeci yaklaşımlar, bizi sorunun kaynağına götürmekten çok, günü savuşturan kullanışsız reçetelerin sahibi kılar. Daha önemlisi, diğer toplumsal konularda olduğu gibi, burada da, bizi, sorunun payımıza düşeniyle yüzleşmekten alıkoarak, sorumluluk almamızı engeller. Elbette şu sayılanların hatırı sayılır bir önemi vardır ama, bu durum aynı zamanda, bizim bir "tarih bilincine", bir "tarih zihnine" sahip olamayışımızla da ilgili değil midir? Gündelik yaşamda bunca "tarih" sözü ederken, tarihin kendisiyle yüzleşmekten alabildiğine korkan bir toplum olarak, kolektif bilinçdışımızın refleksleri hatırdan çıkarılabilir mi? Resmi tarih anlayışının görünen ve görünmeyen sansür kurullarının, sinemamızın üzerine düşen kalın gölgesinden söz etmiyorum bile.

Yalnızca günümüzle olan ilişkisi değil, tarihle olan ilişkisi de sorunlu olan, Murat Belge'nin deyişiyle, "kendi tarihiyle ilişkisi hiçbir zaman huzurlu bir ilişki olmamış" bir toplumun, şimdisine eşlik eden bilinçdışını ve "şimdi"sinin günlük reflekslerini göz ardı etmek mümkün müdür? Sonuçta ne olursa olsun, dünü yorum-

lamak, bir bakıma teçhizatlanmış şimdiki zaman bilgisi değil midir? Dünün sahiden ne olduğunu anlamanın emeği de, bedeli de çok farklıdır. Geçmiş, bu bedeli ödemeye yanaşmayanlara kolay kolay teslim etmez kendini. Tarihin bedeli ödenmeden, çağdaş olunamayacağını öğrenmemekteki ısrarımızı, her seferinde tarih faiziyle tahsil ederek bizi cezalandırır.



Hepimiz biliyoruz ki, Türkiye'nin belleği, unutkanlığa yaslanan bir toplumsal var oluşla biçimlenmiştir. Bu nedenle şimdiki zamanın değerlerine kısırılmış bir bakışla bakar geçmişe, bu nedenle görmek istediklerini görür, istemediklerini görmez. Tarihten ders almanın önemine bunca değinen bir toplumsal kültür, aslında tarihten almak istediği derslerin müfredatını, önceden ısmarlamıştır kendine; tarih bahanedir. Önemli olan, almak istediği derstir. Tarih verse de vermese de o, bildiği dersi "çıkacaktır" ondan. Yani sınırlı bir şimdiki zaman bilgisinin dayatmacı dersini... Çoğu tepeden inme olmak üzere, zorunlu değişimlere maruz kalmış, geçirdiği bir dizi değişim süreci içinde yarılmış kimliklerle yaşamak zorunda bırakılmış, belleği hayli zayıf olan bu toplum, belki de yaşamayı sürdürebilmek için, baş edemediği sorunları unutmayı seçiyor. Üst üste askeri darbeler, özellikle son yıllarda şiddetli bir savrulma düzeyinde yaşanan hızlı değişim, toplumsal sorunların ve kimliklerin derinleşen sıkıntılarını, açmazlarını da beraberinde getiriyor. Bellek zayıflığı, tarihsel egonun alabildiğine şişmesine, örneğin, milliyetçilik obezitesine yol açabiliyor.



Bunların ışığında bakıldığında, bizim tarihten anladığımızın, hiçbir zaman "dram" ya da "trajedi" olmadığı da görülür. Yalnızca drama sanatlarına değil, aynı zamanda yaşamı kavrama ve alımlama biçimlerine de içkin olan bu kavramlar, ortaya çıkmak için,

birey kavramının tanındığı ve bireyleşme sürecinin yaşandığı bir toplumsal dokuyu önceler. Bir şeyin, bir olgu olarak kendi başına "dram" ya da "trajedi" olması başka şeydir, gördüğümüzde bizim onu "dram" ya da "trajedi" diye adlandırmamız başka şey.

Kavramlar, o güne değin dilsiz biçimde yaşadığımız kimi alımlamalarımızı adlandırdıkları gibi, bazen de bilgi katına çıkan varlıkları nedeniyle bize yeni alımlamalar, yeni bakış açıları kazandırarak, yaşamı yeniden tanıtırılar bize. Bizim dünyayı "dillendirmiş" olmamız, dünyayı da, bizi de yeniler.



Tarihimiz tiyatro, sinema gibi dramatik disiplinlerdeki karşılığını kabaca iki hat üzerinde kurmuştur.

Tarihi hâlâ mitolojik kalıplar içinde algılayan bir toplum olduğumuz öteden beri söylenegelir. Bu nedenle tarih, bizde yalnızca kahramanlık menkıbeleri devşirdiğimiz bir toplumsal kiler olarak görülmüştür. Bir dönem Türk filmlerine kaynaklık eden M. Turhan Tan, Ziya Şakir'lerden başlayıp, Abdullah Ziya Koza-noğlu, Feridun Fazıl Tülbentçi'lere uzanan popüler tarihi romanlarının yapısı da daha çok kahramanlık menkıbeleri biçimindedir. Nitekim '60 sonları '70 başlarında art arda çekilen tarihi filmlerin varlıklarını dönemin çizgi romanlarına borçlanmış olması, toplum olarak tarih anlayışımızın bu çizgi romanların düzeyini aşmadığını gösterir. Geçmişten yarattığımız "imgeler", çoğunlukla bugünün özlemlerine yanıt vermek içindir. Çocuk kalmış toplumların tarihsel zihinleri, geçmişten "kotarılmış" hayali kahramanlardan kendi şimdisini kurmaya, o uyduruk kahramanlardan devşirdiği güçle kendi dağılıp gitmiş hayatını kurtarmaya çalışır. Ne kadar tarihi kostümler giydirilmiş olursa olsun, onların konusu, tarih değil, şimdidir. Şimdinin olanaksızlığıdır.

Öte yandan tarihsel bir olmazlık varsayımı kurarak söyleyecek olursak, Antik Yunan tragedyası ve –büyük ölçüde– Shakespeare dramaturgisi olmasaydı, çağdaş oyun yazarlarımızdan hiç-

biri, Osmanlı padişahlarını konu alan oyunlarını tragedya benzetilmesi biçiminde yazamayacaktı. Bu bol padişahlı, bol sultanlı oyunlar, yaslandıkları, bir birey olarak "padişah" ile karşı konulmaz devlet iradesinde somutlanan "yazgı" çatışması esası üzerine formatlanan trajedi anlayışını ve bunun etrafında örüntülenen oyun kurma entriklerini büyük ölçüde Shakespeare dramaturgisine borçlanmıştı. Shakespeare izlekleriyle aynı sorunsallar etrafında kurulan bu oyunlarda, Macduff'ların, Banquou'ların, Lady Macbeth'lerin yerini, Deli İbrahimler, Topal Recep Paşalar, Kösem Sultanlar, Dördüncü Muratlar, Hürrem Sultanlar almıştır.



Öteden beri, Türkiye'de dönem filmi çekmenin çeşitli güçlükleri sayılırken, bir yandan da tarihi filmlerdeki hatalar, yanlışlıklar uzun uzadıya örneklenir. Türkiye Sineması'nın başlangıç döneminde çok sayıda tarihi film çekildiği, bu sorunlar daha o zamanlar kendini göstermeye başladığı halde, bunca yıldır bunların üstesinden gelinememiş olmasında tuhaf bir yan yok mudur? Geçmişte çekilen dönem filmleriyle, bugün çekilenler arasında bir karşılaştırma yapılacak olursa, ne gibi temel sonuçlara ulaşılabilir? Kuramsal ve kılışsal sorunlar o günden bugüne ne ölçüde aşılmıştır?

Sorun, kimi tarihi filmlerde kahramanımız at sırtında koştu-rurken geride görünen telgraf telleri, padişahın kol saati gibi ma-sum sayılabilecek dikkatsizliklere karşı tebessümle gösterilmesi beklenen hoşgörü sınırlarını aşacak kertede derin bir toplumsal bo-zuşmaya, geçmişle şimdi arasındaki yarılmaya işaret etmektedir.

Günümüzde teknik imkânlar daha fazla, yatırımlar daha geni-ş, uzmanlaşmış insan sayısı daha çok olduğu halde, ele alınan sorunsallar, yaklaşım biçimleri bir yana, giysiler, dekorlar, davranışlar, pozlar, neden hâlâ büyük bir yıl sonu müsameresi havasın-dan kurtulamamıştır? Bizde tarihi filmler neden bir türlü "kostü-me film" olmaktan kurtulamaz?

Bütün bu biriken sorunlara dönüp topluca bakıldığında, yeneden temel soruya ulaşılır: Zihni bir tarih bilincine sahip olmadan, dönem filmi yapılabilir mi? Türkiye'de dönem filmi çekmek ne kadar mümkündür?

Öncelikle bilmemiz gerekir ki, "dönem filmi" başka, "kostüme film" başkadır. Kostüme filmler dünyanın her yerinde ticari sinema kalıpları içinde kotarılan, daha çok eğlendirme amacıyla çekilen ve bu anlamda tarihle hesaplama iddiası taşımayan filmlerdir. Tarihin herhangi bir döneminde geçebilecek ana temalar ve hikâyeler etrafında kururlar. Kahramanları o günlerin insanları gibi değil, bugünlerin insanları gibi davranır. Onları tarihe gönderen tek şey, üzerlerindeki "kostümlerdir", zaten bu nedenle bu filmler, "kostüme film" diye adlandırılır. Gene aynı nedenlerle örneğin, kimse diyelim "Anjelik" filmlerini dönem tutarlılığı ya da tarihsel sadakat beklentisiyle seyretmez, ama *Harp ve Sulh*'u ya da *Üç İstanbul*'u filme alıyorsanız, 31 Mart vak'asından ya da Patrona Halil isyanından yola çıkıyorsanız, seyircide yarattığınız beklentiyi karşılamanız gerekir. Dönem filmleri, doğaları gereği tarihle hesaplama iddiasına sahiptirler çünkü. Kostüme film, tek başına bir kötü film kategorisi değildir elbet; onların da seyir keyfi veren, eğlendirici, iyi örnekleri de vardır, ama dönem filmleri, kostüme filmlerin gerçekliğini aşamıyorsa, "kostüme film" benzetmesi olumsuz bir nitelemeyle yüklenir.



Bu yolla anlatacağınız ne olursa olsun, tarihsel bir fon kurduğunuz anda, ister istemez bir tarih anlayışını da somutluyorsunuz demektir. Bir tarih zihnine sahip olmak bunun için gereklidir. Bir sanatçı için, lisede öğrendiği kadarını tarih sanmanın yetmezliğinden geçtim, asıl tehlikelisi, tarihle ilişki kurma biçiminin lisede öğrendiği gibi olmasıdır. Kimi durumlarda resmi tarihi tersinden yazmak, kişiyi mevcut sorunsalın dışına çıkarmaz çünkü, yalnızca aynı sorunsal içinde zıt kutup rolü verir.

Toplumsal ve tarihsel etmenlerin dışında, dönem filmi çekebilmenin artistik yaratım sürecine ilişkin başlıca sorunlardan biri, tarihsel doğruluğu, inandırıcılığı, tutarlılığı sağlamak ve canlı bir atmosfer kurabilmektir. Bunun için çevre, giysi ve eşyayı kuşatan tüm ayrıntılarda titizlik ve özen gösterilmesi; oyunculukta dönemin "gestus" birliğinin sağlanması, işin gereğidir elbet. Bir film, iç gerçekliğine ve bütünlüğüne ancak bunları sağlayabildiği ölçüde ulaşır. İster iyi bildiğimiz bir geçmişini konu alan tarihsel filmler olsun, isterse var olmayan evrenleri konu olan kurmaca filmler, gerçekliğin inşası aynı malzemeyle çalışır. İnsanları inandıran atmosferdir. İşaret gücü yüksek, çağrışımları iyi kurulmuş ya da doğru tarihlendirilmiş ayrıntılar, özenle seçilmiş eşya vb.lerin toplamıyla çatılmış başarılı bir atmosfer, bizi olacıklara ve anlatılacaklara ikna etmeye yeter. Sinemanın endüstrileştiği ülkelerde uzmanlaşmış çevre düzenlemecileri, giysi tasarımcıları işin bu yanını hallederler elbet, ama inandırıcılık, yalnızca akademik bir çalışmanın sonucunda yer, mekân, giyside doğruluk sağlamaktan, bunların kuru kuruya tutarlılığından geçmez. Bütün bunları canlı biçimde bir arada tutacak olan dönemin ruhunu yakalayabilmek; filme zaman derinliği kazandıracak olan perspektifi inşa edebilmek gerekir. Unutmamalı ki, perdede zaman, kaydedilen değil, elde edilen bir şeydir.

Bizim gibi sineması endüstrileşememiş ülkelerde çekilen dönem filmlerinde, ayrıntılara özen gösterilse bile, örneğin eski zaman giysileri, asıllarına uygun olarak bire bir dikilse bile, bu kez de kişilerin üzerinde yepyeni oluşlarıyla dikkat çekerler. Giyildikleri vücudun hatlarını alacak kadar yaşamamış oldukları belli olur. Giysi ile beden arasında kapatılamayan bu "mesafe", bizi, inandırılmak istenen zaman hakkında değil, filmin çekildiği zaman hakkında uyarır. Yaşadığımız gerçeklik kırılması, bizi kurulumak istenen atmosferin, inandırılmak istenen zamanın dışına çıkarır. Nitekim bu giysilerin her birinin hayata aynı gün katılmış gibi durduğu bazı kalabalık sahnelerde, bu durum, iyice görülür hale gelir. Nice filmin birçok önemli sahnesi, tıpkı düğün için dik-

tirdikleri elbiseyi aynı gün giyen taşralı kadınların gösterisine benzeyerek filmin gerçekliğini zedelemiştir.

Bilinen örnektir: Özellikle, devlet desteği almış bazı kurtuluş savaşı filmlerinde, orduve terzihanelerinden yeni çıkmış oldukları her hallerinden belli olan gıcır gıcır asker kıyafetleri, bizi yoksulluk ve sefalet içinde yapıldığı söylenegelen bir savaşa inandırmaya gayret eder.

Giysiler kadar bunları taşıyacak olan oyuncuların "gestus"ları da önemlidir. Oyunculuk sanatı ile yönetim dikkatin elbirliğiyle kotarılmış doğru "gestus", bu giysileri bir müzede manken üzerinde sergilenen ölü kostümler olmaktan çıkarıp, ona yaşamsallığını ve zamanını kazandırır. Bu nedenle giysi ve çevre tasarımı sırasında harcanması gereken asıl dikkat, ilk bilgi düzeyindeki kalın çizgilerde değil –bunlar zaten olması gerekenlerdir–, hayata nüfuz kabiliyeti daha yüksek ayrıntılarda gösterilmelidir. Asıl açık buralarda verilir çünkü.



Film çekmek için, yazının başında sözünü ettiğim kentin sokaklarını bırakıp dışarıdan iç mekânlara geçtiğimizde de sorun çok fazla değişmez aslında. Oda içi düzenlemelerde de, eşyanın hafızasına sadık ve saygılı olduğumuz söylenemez.

Tarihlendirme alışkanlığı zayıf bir toplum olduğumuz gündeliği kuşatan ayrıntılarda rahatlıkla görülebilir. Eşyayı tarihlendiren, dönemselleştiren, bu yolla anlamlandıran bir kültürel evrimden geçtiğimiz pek söylenemez. Bizde "hatıra" kavramı hep vardı belki, ama "antika" kavramı sonradan yerleşti. Bu anlamda dinsel amaçlı kullanımların dışında, eşyanın nesneleşmesi de, fetişleşmesi de yerleşik uygarlıklarla ilintili bir süreçtir. Şu söylediklerimi tarihimizde bir yere yerleştirmek için, Anadolu uygarlıklarının birçok mirasının Batılı müzelere bizzat padişah eliyle devredildiğini anımsamanız yeter.

Tarihlendirme, dönemselleştirme eksikliğimizin gündeliğe yansması günümüze kadar sürmüştür. O kadar ki, modern sayılabilecek yakın zamanlarda bile, aynı zihinsel alışkanlıkla, örneğin 1970'lerde basılan plakların birçoğunun ne üzerlerinde, ne kapaklarında basıldıkları tarihi göremezsiniz. Gene bir zaman basılmış kitapların önemli bir bölümünde, basıldıkları tarihleri gösteren ibareler yoktur. Fiyat bir değerdir, ama "tarih" bir değer değildir. Hayatın beyhudeliği, zamanın geçiciliği, bizim bu dünyadaki misafirliğimiz üzerine fazlasıyla kapanmış ümmetçi bir düşünüş ve yaşayış geleneğinin zaman, mekân ve eşya ile kurduğu arızı ilişkinin yansımaları, kültürel bir soyaçekim gibi kuşaktan kuşağa geçmiştir. Geçmişin bu anlamdaki kültürel değerleriyle bilinçli bir ilişkiye girmek, ancak modern zamanların kavramlarıyla mümkün olmuştur. Günümüz çarşılarında hâlâ "eskici"lerle, "antikacı"ların ayrışmamış olması, bu sancılı sürecin sürmekte olduğunun bir başka göstergesidir.

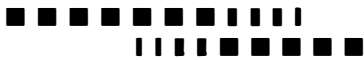
Bir tarihçimiz yakın dönem ünlü bir romancımızın anlattığı çağda, sarayda o kadın adlarının mevcut olmadığını, bu adların söz konusu tarihten en az yüz yıl sonra saraya girdiğini belirtmişti. Gene romanlarında işlediği tarih tezleriyle ünlü bir başka yazarımız, romanlarının birinde dürbünün henüz bulunmadığı bir dönemde kahramanlarından birini dürbünle baktırır. Çeşitli örneklerle zenginleştirilebilecek bu gibi hatalar, kimi zaman kişisel dikkatsizliklerden, dalgınlıklardan kaynaklanıyor gibi görünse de, aslında toplum olarak sahip olduğumuzu sandığımız tarih duyusunun yoksunluğuna işaret eder. Bir romana sarfedilen emek sürecinde, böyle bir hatanın onca zaman gözümüze çarpmamış olması, bu çeşit bir ayrıntıyı yeterince dikkat harcanması gereken bir şey olarak görmememizdendir. Gözden kaçmış dediğimiz şeylerin çoğunda gözümüz yoktur aslında. Bu nedenle, bu çeşit hatalara kolay düşer, yüzümüze vurulduğunda da, aynı kolaylıkla, hatta kimi zaman pişkinlikle geçiştiririz. Ucuz bir özürle maskelenmiş bu davranışın vicdan kolaylığında, içten içe bunlara önem vermiyor oluşumuzun rahatlığı vardır. Bizim tarih karşısındaki kayıtsız-

lığımızın zahmetsiz yansımalarıdır bunlar. İşimiz "tarih" olduğunda bile bunu böyle yaparız.

Bir bilgi donanımı ve kültür birikimi olmaktan öte, tarih duygusu da, tıpkı dil duygusuna ya da müzik kulağına sahip olmak gibi bir şeydir bence. Buna sahip olmayanlar, neden içinde yaşadıkları şimdiki zamanın tadını çıkarmakla yetinmezler de, ille tarihin tozlu sayfalarında at koşturmaya kalkışır; hiç anlamamışlardır.

2003-2006

SEYRETMENİN HATIRASI



SEYRETMENİN HATIRASI



Tek kelime Fransızca bilmediğim halde, üniversite yıllarımda Ankara, Kızılay'daki Fransız Kültür Derneği'nin film gösterimlerinin neredeyse hiçbirini kaçırmaz, başta Jean Renoir, Marcel Carne, Jacques Becker filmleri olmak üzere Fransız Sineması'nın klasiklerini, çok sevdiğim Jeanne Moreau, Simone Signoret, Jean Gabin, Annie Girardot, Alain Delon, Catherine Deneuve, Lino Ventura gibi oyuncuların eski yeni bütün filmlerini, bizde gösterime girme şansı olmayan sıradışı yapımları, ticari sinema dışındaki örnekleri, çıkış yapan genç Fransız yönetmenlerinin filmlerini izlemeye özen gösterirdim. Örneğin, o zamanların genç yönetmenleri Bertrand Blier'nin, Claude Miller'ın ilk filmlerini orada seyrettim. Belçika asıllı André Delvaux gibi bazı yönetmenleri orada keşfettim. Ünlü İngiliz tiyatro yönetmeni Peter Brook'un Marguerite Duras'ın romanından uyarladığı, 1960 yapımı *Moderato Cantabile*'yi hem Brook'a, hem Duras'a olan özel ilgimden ötürü ayrı bir merakla orada izledim. Dönemin en önemli tiyatro yönetmenlerinden biri sayılan, grubu ile yaptığı uzun, zahmetli prova süreçleri ve sert çalışma yöntemiyle bir efsaneye dönüşen Arieane Mnouchkine'in o destansı filmlerini, 1974 yapımı *1789*'u ile 1978 yapımı *Moleriè*'ini orada seyrettim. André Delvaux'nun *Bray'de Randevu*'su (1971) ile Claude Miller'ın *En İyi Yürüme Tarzı* (1976) adlı filmini nasıl bir heyecanla seyrettiğimin anıları hâlâ capcanlı duruyor bende. Gene ilk kez Fransız Kültür Derneği'nde seyrettiğim, Patrick Deware, Gerard Depardieu, Miou Miou, Isabelle Hupert, Jeanne Moreau'lu oyuncu kadrosundakilerin

çoğunun ilk filmi olan ve sonraki yıllarda "karamizah kültü" olarak anılan 1974 yapımı Bernard Blier filmi *Les valseuses*'ü, yıllar sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda "Gençlik Günleri" adıyla düzenlediğim şenlikte, geniş ekran video gösterimi olarak, şimdi hayatta olmayan dostum Hür Yümer'in anında yaptığı çeviriyle İstanbul seyircisine sunarken yaşadığım paylaşma keyfi bugün bile içimi ısıtır.

Fransız Kültür ve benzeri derneklerde izlediğim bu gösterimler, film seyrinden çok, bir anlamda sinema eğitimidir benim için. Tek kelime bile anlamadığım bu filmleri izleme niyetim, aynı zamanda "sinema dili" denilen şeyi tek başına keşfetmenin merakıyla ilgiliydi. Böylelikle konu ve öykü takibinden uzaklaşmış olan dikkatimi, çözümleyici bir serinlikle yönetmenin sinema dili üzerinde odaklayabiliyor; görüntüler, mizansen, kurgu, oyuncu yönetmenin incelikleri, müziğin kullanılışı gibi teknik konularda dikkat ve duyarlılık geliştirmeye çalışıyordum.



Ankara'dan belki de en çok hatırlanan şey, soğuğudur. Üstelik benim orada yaşadığım yıllar, Ankara'nın hava kirliliğinde dünya sıralamasında birinci olduğu talihsiz yıllardı. Kömür isisi ve kükürt solumaktan boğuluyazdığımız o öldürücü kış gecelerinin kesici, delici soğuğunda, film çıkışlarında Fransız Kültür Derneği'nin hemen önünden kalkan Bahçeli, Emek dolmuşlarını, içim titremekten katılmış bir halde beklediğim geceler çok olmuştur. Çeşitli saatlerin durumuna göre, ya kuyrukta dolmuşun gelmesini, ya da hareket etmesi için dolmasını beklerdik. Bu nedenle, soğuktan sonra o gecelere ilişkin ikinci duygu, bekleme, beklemektir. O hatta çalışan taşıtlar, şimdi "dolmuş" denince ilk akla gelen minibüs tipi olanlar değil, günümüz sokaklarında görmeye alışık olmadığımız yedi kişilik "steysin" tipi arabalardı. Şoförün yanında iki kişi, ortada iki kişi ve arkada üç kişi otururdu.

Kültür derneklerindeki bu çeşit etkinliklerin, o günlerin yok-sun ortamında bir sinema kültürü ve zevki edinmek konusunda nasıl bir katkı sağladığının bilincinde olmalıyım ki, o sıralar 7 *Gün* dergisinde yayımlanan yazılarımdan biri "*Dillinger'in Ölümü* ve Kültür Dernekleri" başlığını taşır. Başrolünde Michel Piccoli'nin oynadığı, Marco Ferreri'nin 1969 yapımı olan *Dillinger'in Ölümü* filminin İtalyan Kültür Derneği'ndeki gösteriminden yola çıkarak, o yıllarda ticari sinema gösterimleri dışındaki filmlerin varlığından haberdar olabildiğimiz neredeyse tek yer olan elçiliklerin kültür derneklerine teşekkür ediyordum. O yılların önemli bir sorunu olarak sansür engeline takılıp yurdumuzda gösterime giremeyen yasaklı filmleri seyredebileceğimiz tek yer, gene kültür derneklerinin sinema salonlarıydı. Nitekim sansür engelini aşamamış Fellini'nin *Roma* (1972) ve *Satyricon* (1969) filmlerinin yanı sıra, Vittorio de Sica'nın ülkemizde *Ayakkabı Boyacıları* diye bilinen *Sciuscia*'sını (1946), Visconti'nin *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* uyarlaması olan *Ossessione*'sini (1943), İtalyan yeni gerçekçiliğinin klasiği sayılan Roberto Rossellini'nin *Roma, città aperta*'sını (1945) İtalyan Kültür Derneği'nin o küçük salonunda tikiş tepiş seyretmiştik. Belki de yoksunluğun daha da güzelleştirdiği seyirlerdi onlar. Her seyrin, her öğrenmenin, her zenginleşmenin bugünlere göre çok daha fazla özveriyle edinilebildiği, olanakları kıt günlerin gençlik sevinçleriydi.

Buraya kadar söylediklerim, seyrettiklerimin hatırasına hürmeten, kendi kişisel tarihinden yola çıkarak başta Ankara Fransız Kültür Derneği olmak üzere bu anlamdaki borçlandıklarımı söylemek içindir.



Filmler kadar onları izlediğimiz sinemalar da anılarımızda derin izler bırakır; bazı filmler nedenleri, niyeleri olmaksızın belleğimizde onları izlediğimiz sinemalarla birlikte yer eder, öylece kalır. Günün saati, havanın yağmuru, oturduğumuz koltuk ya da ya-

nımızda kim olduğu belleğimizde capcanlı durur. Hatırlamanın şiddetini yaratan, bizde ne bıraktığını hiçbir zaman bilemediğimiz bir güçtür. Yalnızca seyrettiğimiz filmde değil, içinde yaşanılan andan da güç alarak benliğimize kazınan bu görüntüler, yıllar geçse de bizde solmayan bir dirilikle yaşar. Gördüğümüz filmlere ve sinemalara ilişkin anımsadıklarımızın çoğunun çocukluk ve gençlik dönemlerine ilişkin olması boşuna değildir. Yalnızca belleğimizin değil, hayallerimizin ve ümitlerimizin de taptaze zamanlarıdır; hayatımız seyrettiğimiz filmler gibi olsun isteriz. Seyrettiklerimizden öğrendiklerimizle içimiz belirsiz bir geleceğe kamaşır. Onlar yalnızca birer film değil, ümit etmenin de hatırasıdır.

Bu nedenle yalnızca o filmleri değil, gençliğimizi de özleriz.

Birçok kişinin yıllar sonra kaleme aldığı hatıralarında, dönem sinemalarının adeta birer mabet gibi anılması, anlatılması; ilk ağızda sayacak olursak, Salâh Birsell, Atilla İlhan, Tarık Dursun K., Oktay Akbal, Adnan Özyalçiner, Selim İleri gibi birçok edebiyatçının yazdıklarında uzun uzun ve özlemle eski sinemalardan söz edilmesi boşuna değildir. Fûruzan'ın bir tek kitabının adı bile durumu özetlemeye yeter: *Benim Sinemalarım*. 1980 yılında dört arkadaş birlikte yayımladığımız *Yeni İnsan* dergisinde, benim önerim üzerine, her ay bir edebiyatçının konuyla ilgili olarak kaleme aldığı denemesi "Eski Sinemalar" başlığı altında yer almış; Tarık Dursun K., Selim İleri, Salâh Birsell kendi çocukluklarının, ilkgençliklerinin sinemalarını anlatmışlardı. İçine düştüğümüz parasal sorunlar nedeniyle dergimiz altı sayı sonra kapanınca bu dizideki yazıların arkasını getirmek mümkün olmadı.



Şimdi kendi sinemalarımı anacak yaşı geldim.

Ankara'da Maltepe Alemdar Sineması, benim için aynı zamanda Agnès Varda'nın "Mutluluk" (1965) filmidir. Akay Dede-man Sineması, David Lean'ın Türkiye'de *İrlandalı Kız* adıyla oynayan *Ryan's Daughter*'ı (1970) ve Stanley Kubrick'in *2001*:

Uzay Yolu Macerası adıyla oynayan 2001: *A Space Odyssey*'sidir (1968). Çocukken de bir sinema binası olarak mimarisini çok beğendiğim galiba kışları yerli, yazları yabancı filmler oynatan Gölbaşı Sineması, benim için "salon" değil, "balkon" demektir. Hâlâ bazı geceler, rüyalarımnda o sinemanın balkonundan film seyrettiğim olur.

Ortaokul sıralarımda Ankara'da Kolej'deki "Konak Sineması", hem bizim, hem de dayımların evine yakınlığı ile benim için bütün siyah-beyaz Türk filmleridir. Aynı biçimde gene gerçekten adı gibi küçük, sevimli bir sinema olan Maltepe'deki "Mini Sinema" ise, benim için cumartesi, pazar sabahları erkenden kuyruğa girilen 10 matinesi ve "renklenmeye" başlayan Türk filmleri demektir. Kapısındaki "Mini Sinema" yazısının her harfinin ayrı bir renkte olması bile bu renklenmeyi vurgulardı sanki.

Kızılay'da Büyük Sinema'yı nedense, başrollerinde Sophia Loren ve Marcello Mastroianni'nin oynadığı, Vittorio de Sica filmi *Dün Bugün Yarın* (1963) ile hatırlıyorum. Orada seyrettiğimi hatırladığım bir diğer filmse, Robert Enrico'nun yönettiği, Alain Delon, Lino Ventura, Serge Reggiani ile dönemin ünlü mankenlerinden Joanna Shimkus'un rol aldığı ülkemizde *Macera Peşinde* adıyla gösterilen *Les Aventuriers*'dir (1967).

Ankara'da, Tandoğan'da şimdi üzerinde öğrenci yurdu binasının yükseldiği yerde orduevine ait bir açık hava sineması vardı o zamanlar. Geniş perdeli, güzel, büyük bir sinemaydı. Bir yönetmen olarak sonradan nedense pek bir varlık gösteremeyen John Flynn'in, Türkiye'de *Çavuşun Sırrı* adıyla oynayan *The Sergeant* (1968) filmini orada görmüştüm. Başrolleri Rod Steiger ile John Phillip Law paylaşıyorlardı. Gözlerimin önüne gene bir yaz gecesi geldiğine göre, aynı dönem olmalı; başrollerinde Elizabeth Taylor, Robert Mitchum ve Mia Farrow'un oynadıkları Joseph Losey'in *Gizli Merasim* (1968) filmini de orada görmüş, çok etkilenmiştim. Robert Mitchum'a belki de ilk büyük hayranlığım o filmidir. Hemen yanı başında sinemanın bir de kışlığı vardı. Afiş ve lobi fotoğraflarının yer aldığı cam kutulara vuran güneş bugün

bile gözümü alır. "Orduevi Sineması" denince, aklıma ilk, Mari-anne Faithfull ve Alain Delon'un oynadıkları Jack Cardiff'in filmi *Motosikletli Kız* (1968) ile, çoğunda Rita Pavone'nin "sınıfın şirin ve haylaz kızı" rolünü oynadığı, şerbeti fazla kaçmış bir dolu İtalyan okul ve gençlik filmi gelir...

Yaz Sinemaları kitabımda bir şiirde andığım, Cebeci'ye giderken hemen Siyasal Bilgiler'in yanındaki "Site Sineması", ergenliğimin yalnız yazlarına denk düşer. Hiç unutmuyorum, duvarlarında uzun ve sivri kuyruklu yıldızlar, göz acıtan çıplak ampüllerle ışırdı. Orayı hep bir yaz kimsesizliğiyle anımsıyorum. Yazın se-yircisi boşalmış sinemaların verdiği hüznü erken yaşlarda keşfetmiş biri olarak, yaz sinemaları hep içimi sızlatmıştır. Zaten *Yaz Sinemaları* gibi bir kitap başka türlü nasıl yazılabilirdi ki?

Bakanlıklar'da Sinema Batı'nın açılışı benim üniversite yıllarıma denk gelir. Seyrini hiç unutamadığım iki film: Başrollerinde Charlotte Rampling, Dirk Bogarde, Philippe Leroy'un oynadığı Liliana Cavani'nin *Gece Bekçisi* (1974) filmiyle, başrollerinde Richard Burton, Alain Delon, Romy Schneider'in oynadığı Joseph Losey'nin Troçki'nin katlini konu edinen ve Türkiye'de *Meksika'da Cinayet* adıyla gösterilen *The Assassination of Trotsky* (1972).

Gene üniversite yıllarıma denk gelen, Tunus Caddesi'nde açılan "Çağdaş Sahne" deyince aklıma, efsanevi Rus balerini Maya Plisetskaya'lı *Anna Karenina* ve Vladimir Vasilyev'li *Spartacus* adlı bale filmleriyle, o dönem Avrupa'da büyük çıkış yapan Nikita Mikhalkov'un başta *Mekanik Piyano İçin Bitmemiş Sonat* ve *Aşk Esiresi* olmak üzere art arda seyrettiğim birkaç filmi geliyor.

Kızılay İzmir Caddesi'ndeki Menekşe Sineması'nda etkinliklerine başlayan Ankara Sinematek Derneği'nin açılış gecesini kutlayan coşkulu, tutkulu kalabalık içinde ben de vardım. Sonra birçok film izledim orada ama o günlerden aklımda *Sevgi* adlı bir Bulgar filmi saklı kalmış: Kırılan bir akvaryum, kırmızı bir balık.

Maltepe Eti Sineması, benim için Müjde Ar ile birlikte balkondan seyrettiğimiz, bizde *Vahşi Koşu* adıyla gösterime girmiş olan

John Schlesinger'in Dustin Hoffman ve Roy Scheider'lı *Marathon Man* (1976) filmidir. Sonradan o sinema, ilkin tiyatro, ardından da kültür derneği oldu, daha sonra yeniden sinemaya dönmüş.

Bugüne kadar yeterince söz ettiğimi düşünerek, çocukluğumun ve yeniyetmeliğimin geçtiği Mardin'deki sinemaları, daha çok Ankara sinemaları çevresinde ördüğüm bu yazıda yinelemek istemiyorum. Mardin'in "Lale", "Melek", "İstiklal" sinemalarını, başta *Yaz Sinemaları* kitabım olmak üzere çeşitli nedenlerle önceki kitaplarımda ve kimi söyleşimlerimde yeterince andığım kanısındayım. Zaten şimdi bir tek "İstiklal Sineması" adı değişmiş olarak duruyor yerinde; diğerleri çoktan kapanmış.

Yazık ki, geçtim yukarıda saydığım önceki kuşak edebiyatçıların anlattıklarından, benim kuşağımın bile sözünü ettiği sinemaların çoğu yerlerinde değil bugün. Hayallerimizle birlikte, o hayal evleri de sönüp gittiler sanki. Biliyorum, bu yazıda adı geçen sinemaların çoğu, bugünün insanlarına pek bir şey söylemeyecektir. Kuşaklar hatıralarını birbirlerine aynı zamanda mekânlar üzerinden devrederler. Türkiye ise, yazık ki mekân sevgisizi bir ülkedir. Bellek bir değer olmadığı için, mekân da bir değer değildir. Kaderine terk edilir. Bunca yıkım, bunca yeni inşaat, geçmişisi sahipsiz bırakır, dolayısıyla geleceği de.

Kişisel çağrışımlarımın ardına takılıp savrulduğum geçmişten andığım bu sinemalar, şimdi çoğu kişiye yabancı gelse de istedim ki, benim sinemalarımın çıkan herkes kendi sinemalarının karanlığına dağılsın; çocukluğunun, yeniyetmeliğinin, ilk gençliğinin hayallerini yeniden ansın. Zaman mekânı; mekânlar zamanları çağrıştırsın. Bir zamanlar o filmlerle birlikte geleceğe kilitlenmiş gözlerimiz, şimdi de geçmişe baksın. Ne kadarı olmuş hayallerimizin? hayatlarımızın? Filmlerden bir hayat yapabilmiş miyiz? Yıkılan yalnızca sinemalar mı?

Nerdeyiz? Biz ve onca yıl seyrettiklerimiz.

SİNEMA GÜNLERİ İÇİN KATALOG



Sinema günlerinin kültür hayatımızdaki yeri, önemi üzerine daha önce de çok yazıldı, söylendi. Bunu yeniden belirtme gereksinimi duymak, yazıya kolaylık sağlayan hazır düşüncelerin, cümlelerin sağladığı konfordan çok, köklü bir teşekkür duygusunun ifadesi olsa gerek. Ben de öyle yapıyorum. Sinema günlerinin hepimizin üzerinde hakkı var çünkü.

Öncelikle, birkaç işlevi birden yerine getirdi: Hem sinema tarihi konusunda belleğimizi yenileyen bir sinematek işlevi gördü, hem bizi dünya festivallerinde boygösteren yepyeni filmleri izleme olanağına kavuşturdu. Tecimsel sinemanın dolaşım ağına girmediği için, diğer zamanlarda görme şansımız olmayan birçok uzak ülke sinemasını da, bize bir o kadar uzak olan dünya bağimsız sinema örneklerini de bu sayede tanıdık; farklı "dillerden" de, farklı "sinema dillerinden" de çeşitli örnekler seyretmiş olduk. Şimdi olduğu gibi, film görebilme olanağı ve çeşidinin olmadığı dönemlerde önemli bir boşluğu doldurdu. Sınırlı olanaklarla hazırlanan "Sinema Günleri"nden, zaman içinde uluslararası saygınlıkta bir film festivali olmaya evrildi. Seyir olanaklarının günümüzde bunca artmasına karşın, gene de kültür hayatımızda önemli bir yer kaplamayı sürdürüyor.

Bunun çeşitli nedenleri var: Bir kez, geleneğini oluşturdu. Hem kendi seyircisinin gözünde, hem dünya sinema festivalleri katında.

Yanı sıra, bir festival olarak kendi ritüelini gerçekleştirdi. Bu süre içinde yalnızca film seyretmekle kalmıyor, ciddi bir sosyal-

lik de yaşıyorsunuz. Daha çok İstiklal Caddesi'nde olmak üzere eşiniz-dostunuzla karşılaşıyor, fikir alışverişinde bulunuyor, o sinemadan bu sinemaya koştururken, sevdiklerinizle buluşma noktası diye bellediğiniz kafelere, lokantalara uğruyor, filmlere ilişkin düşüncelerinizi, heyecanlarınızı ya da hayal kırıklıklarınızı paylaşıyor, sizin gibi sinema tutkunu yeni kişiler tanıyor, o kalabalık içinde daha üçüncü günde size tanıdık gelmeye başlayan kimi yüzler nedeniyle, tercihlerin buluşturduğu uzak akrabalar edindiğiniz duygusuna kapılıyor; Kısacası, Kültür'ün pek bir değer sayılmadığı bir ülkede, geçici bir zaman için, kültürün ciddi bir değer olduğu duygusunu yaşıyorsunuz.

Ayrıca unutmamalı ki, dünya sinemasının birçok cesur deneyimini, yasaları zorlayan siyasal filmleri, gay ve lezbiyen film örneğini Sinema Günleri'nde izleme olanağına kavuştuk. Kimi önyargıları sarsmada, sansürü zorlamada, Sinema Günleri'nin önemli bir işlev gerçekleştirdiğini düşünüyorum.

Ve son olarak, gerçek sinema tutkunları için, filmleri perdede izlemek büyüsunü hâlâ koruduğu için, festival önemini yitireceğe benzemiyor.



Sinema Günleri seyirciliği, bir çeşit kamp hayatı gibidir. O günlerde bütün randevular iptal edilir, günlük programlar askıya alınır. Ben, kendi adıma her yıl, bir önceki yılın film izleme rekorunu kırmaya çalışırdım. Geçen yıl 40 film seyrettim, bu yıl 42 dediğim yakın zamanlar anımsıyorum. Geceleri erken yatıp, sabahları erken kalkmaya ve 12.00 seansından başlayarak, günde üç film seyretmeye ayarlı bir günlük programı uygulamaya çalışırım. Benim gibi film izlemeyi bir maratona dönüştürenlerin sık karşılaştıkları soru şudur: Bu kadar üst üste seyredince, filmleri birbirine karıştırmıyor musun? Hayır, filmleri birbirine karıştırmadığım gibi, çoğu kez sinir bozucu bir biçimde hangi filmde kimin ne giydiğini, nasıl bir fincanla kahve içtiğini bile anımsarım ama, önemli

olan bu değildir. Bu durum, bir görsel hafıza yarışı değil, biraz da festival izleme töresidir. Verili ve sınırlı bir zamanı, olabildiğince doğru tercihlerle değerlendirme maratonudur. Yoksa, kimi filmlerde yediği vurgunlardan sonra, insanın hiçbir şey yapmak istemediği de olur elbet. Örneğin, Tarkovski'nin *Stalker*'ını seyrettikten sonra, o gün bütün programımı iptal edip, saatlerce yürüdüğümü anımsıyorum. Ya da öğlen seyrettiğim Angelopulos'un *Puslu Manzaralar*'ına, akşamına bir kez daha koşturduğumu. Kimi filmlerden sonra gerçekten hiçbir şey yapmak istemez insan. Hayatla baş başa kalmak ister.

Film kitapçığından film seçerken, herkesin kendine göre değişen referansları vardır elbet. Ama benim için en büyük zevk, yeni keşiflerde bulunmaktır. Sonradan ünlenen birçok yönetmenin ilk ya da ikinci filmini sinema günlerinde keşfetmiş olmanın coşkusu, onların sonraki serüvenlerini izleme keyfini de artırır. Jim Jarmush, Hal Hartley, Wong Kar-Wai, Nacer Khemir, Jon Lost, Zhang Yimou benim için öyledir.

Sevdiğiniz yönetmenlerin filmlerini toplu halde görmek, insana yıllar önce yaptığı değerlendirmeleri yeniden gözden geçirme olanağı sağlar. (Örneğin, bu sayede Kurosawa'nın ölümsüz olduğuna bir kez daha inanmış, Cassavetes'i hâlâ çok heyecan verici bulmuş, Visconti'ninse çabuk eskimiş olduğunu içim acıyarak görmüştüm.)

Kimi zaman, adını daha önce hiç duymadığınız genç bir yönetmenin filmi (Francesco Maselli'nin *Aşk Öyküsü*, Marcel Gisler'in *Fogi Serserinin Tekidir*, Thomas Vinterberg'in *Şölen*, Denys Arcand'ın *Amerikan İmparatorluğunun Çöküşü*, John Hillcoat'ın *Yaşayan Ölülerin Hayaletleri*), ya Uzakdoğudan (Stanley Kwan'ın *Sahne*, Huang Jianxin'in *Tahta Adamın Karısı*, Chen Kaige'nin *Telin Ucundaki Yaşam*), ya Belçika gibi az tanıdığınız bir ülkeden çıkagelmiş bir film (Frank Van Passel'in *İşeyen Çocuk*), yıllar önce görme şansınız olmamış sinema tarihinden bir kült film (Michael Powell'in *Röntgenci*) gibi filmleri birdenbire size güzel bir sürpriz hazırlanmış duygusu verebilir.

İran, Kanada ya da Hong-Kong sinemasının farkına varmamız, Yasujiro Ozu'nun, Paul Cox'un, Alain Tanner'in önemlerini bir bütün olarak anlamamız, biraz da bu filmlerin toplu gösterimleri nedeniyle olmuştur.

Bu arada yönetmenlere ya da film setlerine ilişkin belgesel yapımlar sinema tutkunları için bulunmaz fırsatlardır. Bergmann'ın *Fanny ve Alexander* filminin kamera arkası, James Baldwin üzerine çekilmiş *Biletin Bedeli*, Rob Epstein ile Jeffrey Friedmann'ın sinema tarihinde eşcinselliği konu edinen *Saklı Filmler Dolabı*, *Martin Scorsese ile Amerikan Filmlerinde Kişisel bir Yolculuk*, Tarkovski ve Paradjanov belgeselleri hemen anımsadıklarım.

Bir de benim "ters referans" adını verdiğim bir eleme yöntemi vardır. Ani durumlar karşısında, özellikle sinema zevkine güvenmediğim insanlardan birine "Film nasıldı?" diye sorarım; eğer o beğendiyse gitmem, beğenmediyse en azından bir iş olabilir diye ikinci kişilerle test ederim.



Bütün bu koşuşturmanın ortasında, film tanıtımlarının yer aldığı kitapçıklara alternatif olarak, çeşitli seyirci profillerinin yer aldığı bir katalog da çıkartılabilir tabii.

Sinema sevmekle, sinemadan anlamak aynı şey değildir. Sinemayı çok sevdiklerinden hiç kuşkunuz olmayan insanların, aslında sinemadan pek anlamadıklarını sizler de kendi deneyimlerinizden bilirsiniz.

Filmler de hayatlar gibidir; insanlar hayatta anlamadıkları şeyi, filmde niye anlasınlar ki? Hayata kapalı gözleri, hangi film açabilir?

İnsanların çoğu başkalarının hayatlarına yaklaşmayı bilmedikleri için, farklı filmlere ve farklı dünyalara yaklaşmayı da bilmezler. Ezber gözler, nereye baksa kendi ezberini görür.

Birlikte film seyretmek, herkesin paylaştığı masum bir edim

gibi görünse de, aynı zamanda insanlar arasındaki derin farklılıkları ortaya çıkaran bir deneyimdir. Kültürel farklılık, eğitim düzeyi, zevkler ya da eğilimler gibi kolay alınılanabilir farklılıklardan değil, kafanın işleyiş biçimi gibi daha derin ayrılıklardan söz ediyorum burada. Bir filme bakmak, aynı zamanda hayata bakmaktır, başkalarına bakmaktır. Kimileri her filmi, aynı gözle seyreder; Çeşitli anlatım dili ve dünya farklılıkları içeren filmler karşısında gözlerini değiştirmeyi bilmez, bu yüzden neye baksalar, hep aynı şeyi görürler. Bunlar bütün dünyanın kendi algı sınırları içine sığabileceğine inanan kişilerdir. Kendi deneyimlerini bütün bir insanlığın deneyim repertuarıyla bir tuttuklarından, başkalığı, farklılığı algılamada kördürler. Alışık olmadıkları durumlar karşısında, bütün dünyayı kendi bildiklerine çevirerek anladıklarını sanırlar. Her filmi hep aynı gözle seyreden insanlara, başkalarının filmleri de maceraları da hayatları da bir şey söylemez. Bunlarla tartışmaya kalkışmıyorsanız umarım.

Kimileri yalnızca soğanın kabuğunu görür ve zarlarını soymayı bilmez. Filmlerin hemen herkesçe görülebilen ilk halkalarına takılır, diğer katmanlarını okuyamaz ve derinliğine nüfuz edemezler. Bunlar için "görüntüler çok güzeldir" ya da "savaş sahneleri tıpkı bir dans gibi" çekilmiştir. Kimi de herkesin beyaz giydiği bir yerde bir tek kişiyi siyah giydiren bir yönetmeni, "ince buluşlu bir dahi" sanabilir. Sonuçta herkes öğrendikleri ve hazmettikleri kadar seyreder.

Metafor okuyamayan, referanslara kapalı, bağlantı kurmada, çıkarsamalarda bulunmada yetersiz seyirciler için her şey gördükleri kadardır. Bunun filmlerle değil, kendileriyle ilgili bir şey olduğunu anlamadıkları sürece, seyretmenin hiçbir türünü öğrenemeyeceklerdir.

Kimileri ucuz klişelerin gölgesinde kendince kurduğu korunaklı sanılan kavramlar ve kuruntularla örülü hayatın girdabında kaybolur. Bunlar beğenilerinden önce yargıları oluşturanlardır; Diyelim, "eğlendirirken düşündüren", "bireyselin arkasındaki toplumsalı gösteren", "düşle gerçeği iç içe anlatan" klişelerine uygun

her film onlar için zaten güzeldir. Bunlar, filmlerle değil klişelerle ilgilidirler. Her çeşit sanat yapıtı, kendi öğrendikleri klişelerin sağlamasını yaptıkları birer sınav sorusudur yalnızca. Bilgi ve birikim, kimi gözleri donatırken, kimi gözlerin saflığını kirletir. Yanlış öğrenmelerin, cahillikten daha tehlikeli olduğu üzerine benden önce söylenmiş yüzlerce atasözü var, burada yineleyecek değilim.

Bir de hemen her filmi beğenen iyimserler vardır, daha doğrusu, bunlar her filmin kendine göre güzel bir yanı bulunduğuna dair kalender bir inanç taşıyan kişilerdir. Bunların hayatları da böyledir; "Her insanın iyi, güzel bir yanı vardır, iş görmesini bilmekte," gibi bir felsefeyle koca bir ömür geçirebilecek kadar içleri geniştir. Bu kadar genişlik, insanı bir şeyi tutkuyla sevmekten de, reddetmekten de alıkoyar. Her şeyden biraz biraz yaşar giderler. Kendini azaltma pahasına mutlu olmayı seçmek de bir tercihtir sonuçta. Siz mutluluğun bir tek çeşidi olduğunu mu düşünüyorsunuz?

Bazı insanların hayatta hiçbir konuda kendi fikirleri yoktur. Onların her şeyi ödünçtür. Bu konuda da kendilerini yormaya kalkmaz, fikirlerini başkalarından edinirler. Genel eğilim neyse, onların fikirleri de odur. Hiçbir zaman ilk sözü onlar söylemezler. Film çıkışında karşılaştıkları birkaç kişi filmi beğendiyse, onlar da beğenir; beğenmediyse onlar da beğenmezler. Niye beğenip, beğenmediklerini sormaya kalkışmayın, doyurucu bir yanıt almanız mümkün değildir. Sinemanın kapısından sokağın ucuna vardıklarında, konuştukları insan sayısına göre artık onların da bir fikri oluşur. Bunlar, hayatta hiçbir konuda kendilerini yormaya, üzmeye gelmeyecek insanlardır. Genel akış içinde yuvarlanmanın güvencesinde uyumlu bir hayat yaşayıp giderler, genel eğilimlerin dışına düşmekten korkarlar. Hiçbir zaman ne derin dostları, ne güçlü düşmanları olur.

Bir başka zihin tembelliği örneği, daha önceden beğendikleri ve genel kabul görmüş bir yönetmenin bu filmini de beğenmek kararlılığıyla gelenlerdir; örneğin Carlos Saura'yı bir kez beğen-

dilerse, ömürlerinin sonuna dek beğenmeleri gerektiğini düşünür, bunu da tutarlılık sanırlar. Hemen her konuda hayatları otomatik pilotlara bağlanmış kişilerdir; bir aile büyüğünün bunadığını en geç anlayan insanlar da bunlar arasından çıkar.

Bir diğer tür, bir filmi deliler gibi beğenirken, bir diğerinden aynı şiddetle nefret eden militan seyirci tipidir. Bunlar aslında ruh militanlarıdır. Hiçbir duygularının ortası yoktur. Ya hep ya hiççilerdir. Filmler ya çok güzel, ya çok kötüdür. Bütün duygularını genel bir histeriyle yaşarlar; hayat onlar için, büyük dramlar ve büyük olaylarla doludur; ara duygulara hayatlarında yer yoktur, güzel, vasat, orta karar gibi nitelendirmeleri kullanmazlar. Diyelim, çevirmense bunlar, yazarın kendi dilinde "güzel" dediği bir şeyi, "çok güzel", ya da "kötü" dediği bir şeyi "çok kötü" diye çevirme haklarını kendilerinde bulurlar, başında "çok" kelimesi olmayan hiçbir duygu, onlar için sahiçilik ifade etmez. Onlarla aynı fikri paylaşıyorsanız, mesele yoktur, ama paylaşmıyorsanız, siz de artık bir düşmansınızdır.

Bir de, anlamadıkları filmleri güzel bulma eğiliminde olan derinliği kendinden menkul seyirciler vardır. Bunların kitap seçimleri de böyledir. Bir şeyi beğenmeleri için, anlamamaları gerekir. Ancak anlamadıkları şeyler, onlara derin ve anlamlı gelir. Bu çeşit zor kitapları, filmleri, oyunları bunlar anlıyor ve beğeniyormuş gibi yaparlar. Aslında kendilerini küçük gördükleri için, anladıkları şeyleri de küçük görürler. Hayattan emeksiz ayrıcalık isteyen, ihtirasları çok, kişisel malzemeleri az insanlardır bunlar.

Bunların bir çeşitlemesi de, genel olarak herkesçe beğenilen filmleri beğenmemekte kararlı olan aksi tabiatlı bir seyirci türüdür. Tahmin edersiniz ki, bunlar iç kapayıcı insanlardır. Onların bir filmi beğenmesinin önkoşulu, başkalarının beğenmemesidir. Ya da tersi. Kimselerin anlamadığı filmleri çok beğenen, böylelikle kendi dehasını, bu filmler üzerinden kanıtlamaya endeksli seyirci tipidir. Siz, bir filme ancak bir yerinden bakabilirken, onlar elli beş çeşit yerinden film okuması yaparlar; önceden bildiklerini filme yamamaya kalkışmaktan filmin kendisini göremezler.

Bunlar herkesten çok daha zeki, daha uyanık, daha derin ve dikkatlidirler. Ah onların görüp de sizin göremediğiniz ne çok şey vardır dünyada. Siz nereden bileceksiniz? Tartışmak mı? Siz kim oluyorsunuz da, onlarla tartışmaya kalkıyorsunuz. Yüzünüze karşı, gayet alaycı bir tebessümle bilmiş bilmiş baş sallamak, size verilecek tek yanıttır. Alın ve evinize gidin.

Amerikan Sineması'ndan başka sinema, serçeden başka kuş bilmeyenler vardır, ışın kötüsü bunların kendilerini de sahiden Amerikalı sanması ve ona göre davranmasıdır. Hayatı Hollywood sanırlar. Bunlar, sinema günlerinin de, hayatın da tesadüfi seyircileridir. Sözü'n kisası, seyircisi olduğunuz filmlerle, oyuncusu olduğunuz hayat azçok birbirine benzer.

Peki, bütün bunların sonucunda ben nasıl bir seyirci tipi miyim?

Beni kızdırmadıkları sürece, duruma göre, kişisel tercihlere, beğenilere, yönelimlere saygılı ve mesafeli durmayı bilen uygar insan tipi yaparım. Tabii karşılığında karşı duramayacağım inandırıcı yanıtlar isterim. Tartışmalı durumlarda, "Benim yakınlık duyduğum bir sinema değil", "Dünyası bana uzak", "Sizi bilmem ama ben eğlendim," gibi kişisel tercihleri öne çıkaran sözler karşısında, saygı duymayı ve konuyu kapatmayı bilirim; ama bana burada sinema sanatının doğrularından konuşuluyormuş gibi ukalalık yapılırsa, insanların ağzının payını vermekte üstüme yoktur. Dilimde beklettiğim zehir, böyle zamanlarda çok iş görür.

Benim çok beğendiğim, bayıldığım bir filmi sevdiğim bir arkadaşımın beğenmemesi diye bir şeyse asla söz konusu olamaz. Bir kez, kendimi ihanete uğramış hisseder ve bunu ona fena ödetirim. Bu, bana nasıl yapılır?

Her neyse, sinemanın önünde buluşmak üzere.

HAYAT SEYRETME BİLGİSİ



Bir filmi yalnızca gözlerimizle değil, aynı zamanda hayatımızla da seyrederek. Bildiklerimizle, öğrendiklerimizle. Film seyretmeyi bilmek, bize aynı zamanda hayatı seyretmeyi de öğretir. Filmde gördüklerimizi hayatta unutmuyoruz. Film yapmak, nasıl dil bilmeyi gerektiriyorsa, "film seyretmek" de dil bilmeyi gerektirir ve bilindiği gibi bütün diller zamanla öğrenilir. Bir terim olan "sinema dili"ni işaret etmiyorum burada, sinemanın bir dil olduğundan söz ediyorum.

Başlangıçta seyrettiğimiz filmler karşısında daha safızdır. Kendimizi seyrettiklerimize tamamen bırakırız. Sinemanın büyü-
sünün bizi, dimağımız tazeyken teslim almış olması, erken yaş-
larda seyrettiğimiz filmlerin büyük çoğunluğunu sevmemizin ve
unutamamızın da bir nedenidir. İyi bir sinemasever olmak, bütün
öğrenmelerden sonra, filmler karşısında yeniden saflığımızı ka-
zanmamız ve kendimizi seyrettiklerimize eskisi gibi bırakabilme-
miz demektir. Görme eşiğimizi yükselten böyle süzölmüş bir ya-
lınlık, ancak kat edilmiş mesafelerin, geçilmiş yolların sonunda
varılmış bir yerin duru zenginliğiyle mümkün olur.

Oysa bilgi, bazı işlek olmayan zihinlerde akıl tutulmasına, al-
gı kitlenmesine yol açar; kimileri, ilk öğrenmelerin malzemesi-
le dünyaya karşı kurduğu barajlarla sonradan yeni bir şey öğrene-
mez olur. İçine kapanır, kendini yeni gelişmelere, değişen durum-
lara uyarlayamaz, hareket halindeki süreci kavrayamaz; bir za-
manlar öğrenmiş olduklarının kapanında kısıtlı kalır.



Ben, her şey bir yana, sinemaya büyülenmek için giderim. Hayran olmak için. Teslim olmak için. Tıpkı çocukluğumuzdaki gibi. Sinema beni yeniden çocuk yapsın diye. Belki birçoğumuz için böyledir. Hayallerimizi emin ellere teslim etmenin büyüüne kapılmak için gideriz sinemaya. Bizim niyetimiz ne olursa olsun, kimi büyüü noksan filmler, çocuk kalmamıza izin vermezler. Hem bunca öğrenmeden sonra çocuk kalmakta zorlanan gözlerimiz, ne kadar dinler ki içimizi? Ama güzel filmler, bütün öğrenmelerimize ve aklımızın egemenliğine karşın, bizde bir "çocuk hayranlığı" uyandırmayı başarırlar. Bu, onların büyük film olmasının gizi ve gücüdür.

Film seyretmek, ne kadar sıradan bir eylemiş gibi görünse de, aynı zamanda bir bilgi çeşididir. Bir hayat seyretme bilgisi... Çünkü en çıplak organımız sandığımız gözümüz bile, çıplak değil, giydirilmiştir. Önceden gördükleriyle giydirilmiş bakışlarımız, şimdi bakmakta olduğunu kendine bile maskeleyebilir. Zamanla tortulaşmış bakışlarımızın donuklaştırdığı ya da körleştirdiği gözlerimiz, şimdi baktığını görmeyebilir. Bakmakla görmenin aynı şey olmadığını söyleyen şu ünlü ve eski moda deyişi burada anımsamanın tam sırasındır. Ne yaparsınız, bazı gerçekler "eski moda"dır.

Bu nedenle, "Gözümle gördüm," sözü her zaman en doğru tanıklık yerine geçmeyebilir. Julio Cortazar'ın "Las babas del diablo" öyküsünden yola çıkan Antonioni'nin *Blow up* (1967) filmi icat edilışinden bu yana "fotoğraf"ın gerçeklik için bir "kanıt" olduğu önkabulüyle ustalıkla oynayan, bu konuda yapılmış belli başlı filmlerinden biridir.

Zengin benzetmeler üzerine kurulu Türkçenin gözde deyişlerinden biri "gözden geçirmek"tir. Sinema ve seyir ilişkisi söz konusu olduğunda, gözden geçirilmesi gereken ilk şey, "göz"ün kendisidir; yani önce kendini, "gözden geçirmelidir". En güveni-

lir tanıgımız sayılan gözlerimiz, yeterince bağımsız değildir; çoğu kez görmek istediklerini görür yalnızca. Nice baksak gene de göremeyiz "gözümüzün önünde" duranı. İçimizin konforunu kormanın pahasıdır bu. Görmek, aynı zamanda bir niyet işidir; bir kendini açma işi; bu nedenle göz, bazen "bizden habersiz" ya da "bize rağmen" seçer; insanın kendi içiyle yaptığı sözleşmenin bir parçasıdır gördükleri, görmek istedikleri, görmeyi reddettikleri... Yaşadığımız kadar seyrederek. Yaşadığımız neyse, seyrettiğimiz de o kadardır. Hayatı az olanların gözü çok olmaz. Ayrıca, hayatta bakışlarımızı kaçırdıklarımızı beyazperdede görmek istemeyebiliriz. Kimi acıdan kaçır, üzüntüden, korkularından, zayıflıklarından, yaşama ilişkin kaygılarını artıracak gerçeklerden; anlamının yaratacağı sorumluluktan, vicdanın yaratacağı karmaşadan.

Bazen apaçık gösterileni bile reddeden gözler, elbette onların arkasındaki derin gerçekleri görmeyi de reddeder. Gözleri görmeyenlerin, zihinleri de görmez. Katmanları okumaya, bütünü vareden unsurlar arasında ilinekler kurmaya, bağlantıları keşfetmeye yarayan zihinsel görme süreci işletilmez. Dünyada "saklanamayacak" gerçek yoktur. Özellikle bizim gibi yüzleşme korkusu ve erteleme duygusuyla yaşayan toplumlarda insanlar, gündelikte ya da tarihte işlerine gelmeyen gerçekleri görmemekte mahir ve inatçı gözler edinmişlerdir.

"Karanlıkta görmek" bir sinema salonu metaforudur. Beyazperde bize hayatı seyretmeyi öğretir. Göze aldığımız, görmeye hazır olduğumuz zaman.



Böyle bakıldığında, nasıl film türleri varsa, seyirci çeşidi de vardır. Kimi seyirciler, filmlerden yeni bir şey öğrenmek yerine, o güne kadar öğrendiklerinin doğrulamasını yapmasını isterler yalnızca. Bunlar, her filmi birer ibret dersi olarak gören, kendi ezberlerini tekrar etmek için seyreden geleneksel tipte seyircilerdir. Kendi göze alamadıkları hayatı, başkalarının göze alarak ödedik-

leri bedel üzerinden ibretle seyrederek, seçimlerinin ve kararlarının doğruluğunu test etmesini beklerler filmlerden. Sanki filmler, onları haklı çıkarsın diyerdir. Çeşitli dönemlerin özgürlük rüzgârlarına, tarihin ilerleme sayılan konaklamalarına bakarak, tam ortadan kalktığını sandığınız anda, yeniden ortaya çıkan sansürcü dünya görüşünün de taşıyıcılarıdır. Bu seyirci, büyük ölçüde başka hayatlara, başka tür var oluşlara, kendine yabancı gelen her çeşit duygu, düşünce ve anlayışa kapalıdır. Dünyayı, siyah beyaz tanımlarla konumlandırır. Belirsizlikler, ara duygular, kolayına özetleniveremeyen karmaşık haller onlara göre değildir. Filmlere kendi yaşamlarıyla koşutluk kurabildikleri ölçüde katılır; filmin hikâyesine ancak özdeşleştikleri ya da karşı oldukları figürler yoluyla dahil olabilirler. Kendilerini dışarıda bırakılmış hissettikleri durumlardaysa, anlatılan dünya ve kişilerle herhangi bir "empati ilişkisi" kuramazlar. Taraftarı ya da karşı oldukları insanların hikâyelerinin dışındaki insanlık halleri onların yabancısıdır.

Elbette filmleri "kahramanları" aracılığıyla izlemek, tüm toplumlarda yaygın biçimde paylaşılan genel bir seyir halidir. Az çok hepimiz kahramanlarla özdeşleşir, ya da onlara karşı çıkarız. Burada sözünü ettiğim, bunun dışındaki seyretme biçimlerine kendini tamamen kapatmış olan gözlerdir. Filmlerin gerektirdiği farklı seyir hallerine açık ve hazır olmak, yaşamın barındırdığı çeşitliliği ve farklılığı kabullenme olgunluğunun da bir göstergesidir çünkü. Unutmamalı ki yaşam bağnazları film seyrederken de bağnazdırlar. Onlar asla seyretmez, yargırlarlar. Beton bağlamış yargılarını delmeye, pelikülün hayallerle oynayan kırılğan dünyası yetmez.

Erişkin seyircilik, insanın kendi hayatının ve bildiklerinin dışındaki dünyalar ve hayatlarla ilişki kurabilme becerisidir. Kişinin, kendini başka insanlara, başka dünyalara, başka var oluşlara açabilme yetisine; onları anlamaya, algılamaya, tanımaya hazır bir iç dünya sahibi olmasına bağlıdır. Sanatın yapmak istediği de budur: Genel olarak insanlığın bütün hallerini, insanların ortak algısına sanat yoluyla paylaştırmak ve böylelikle insanın iç dünya-

sını zenginleştirerek görgüsünü artırmak, kabullerini genişletmek... Aynı zamanda sanata özgü bir tür iç eğitimidir bu.

İnsan malzemesi olarak yeniyetmelik eşiğini atlayamamış bizimki gibi "çocuk kalmış toplumlarda" erişkin seyirci yaratmaksa, hayli zahmetli bir süreçtir. Günümüzün popüler kültür örneklerinin çoğunluğunun, akıl, duygu, beğeni, mizah anlayışı bakımından "yeniyetmelik eşiğini" atlayamamış milyonlarla buluşmasının nedenlerinden biri de budur.



Bazı filmler, arketipsel korkularımız, ilksel duygularımız gibi yaşamımızı kökünden biçimlendiren, ama gündelikte farkında olmadığımız en temel örüntüler üzerine kurarlar hikâyelerini ve bunu çoğu kez çıplak halde değil, saklı, örtülü biçimde yaparlar. Bu çeşit filmlerle kurduğumuz ilişkinin ve tepkilerimizin nedenlerini, kendimize bile her seferinde apaçık cümlelerle ifade edemeyiz. Hissediyor olmamız, korkularımızı tanıdığımız anlamına gelmez.

Toplumsal baskılamaların, çoğu kez sıradan görünen çeşitli hikâyelerin paravanında, cinsellik ve şiddet dozu yüksek filmlere yansıdığı, genel kabul gören bir yaklaşımdır. Japonların geleneksel ahlak kuralları üzerine kurulu, nezaketinde bile aşırı katı sosyal yaşamının, nasıl bir dehşet ve korku sineması yarattığını, hatta günümüzde dünya sinemasını etkileyen başlı başına bir "ekol" haline geldiğini biliyoruz.

Kimi zaman gündelik korkularımızdan, sıkıntılarımızdan, üzerimizde ağırlığını hissettiğimiz sınıf, kimlik, etnisite, cins, ırk ayrımlarından kaynaklanan her çeşit baskıdan, filmlerin bize sağladığı "katharsis" (arınma, sağaltma) yoluyla geçici doyum elde ederiz... Tam da bu noktada Aristoteles *Poetika*'sının temel kavramlarından biri olan "katharsis"i kullanmam boşuna değil. Özelikle "öfke denetimi" sorunu yaşayan günümüz büyük kent insanların çoğu için, arabaların kıyasıya bir kaçıp kovalamacada parça parça olduğu, binaların ekranı kaplayan dev alevlerle patlaya-

rak havaya uçtuğu, aynı anda sağa sola yüzlerce mermi kusabilen gelişkin silahların ortalığı darma durman ettiği, tekmesi, yumruğu bol insanların sinekler gibi ardı ardına öldüğü aksiyon filmleri, birikmiş öfke sağaltımı konusunda başlı başına bir işlev görmektedir. İnsanların çoğu kişisel ve toplumsal nedenlerle dışavuramadıkları öfkelerini, korkularını, kızgınlıklarını, çaresizliklerini bu filmler sayesinde sağaltıp seyretebilmektedirler. Gündelikte birikmiş "hınç ve intikam duygusu", bu filmler aracılığıyla, hem havası alınarak bir süreliğine yatıştırılan, hem de bunlar aracılığıyla yeniden hayal etmeye kışkırtılan bir "zihin nesnesi" olmayı sürdürmektedir. Bu filmler öylesine bizim alt gerçeğimizin ifadesidir ki, çoğu kez anlatılanların gerçekliği ya da inandırıcılığıyla, hikâye boşlukları ya da mantık hatalarıyla ilgilenmeyiz bile. Önemli bir gereksinimimizi karşıladıklarını içten içe biliriz; bu da bize yeter. Birileri bizim yerimize hayatta asla göze alamayacağımız şeyleri yapmakta, çoğu kez kendimizi filmin kahramanı yerine koyduğumuz çeşitli intikam ve şiddet olasılıklarını bize hayali olarak yaşattıktan sonra, bizi kendi hayatımızın kuru gündeliğine kazasız belasız iade etmektedir. "Görünmez Adam"dan "Superman"e; "Kızıl Maske"den "Batman"e varana dek üstün insan mitine duyulan temel gereksinim, ailenin, toplumun, devletin, sistemin baskısı altında kendini bir böcek kadar çaresiz hisseden günümüz insanının temel öfke ve kızgınlıklarıyla yakından ilgilidir elbet. Bunlar bilinmeyen, ilk kez söylenen şeyler değil. Beni bu yazıda ilgilendiren boyutu ise, bunların seyrinin bir "okuma" bilincine, bir farkındalık haline dönüştürülmesi gerekliliğine dikkat çekmek; bu seyrin yarattığı, karşıladığı, kışkırttığı temel isterlerin ve kendini yineleyen döngünün, çözümleyici bir dikkatle tartılması gerektiğini bu yazı nedeniyle bir kez daha anımsatmak... Yoksa kendi payıma, ben de aksiyon filmlerinden hoşlanan biriyim. Lunaparklardan da, zaman zaman çocukluk korkularıyla oynanmasından da, ergenlik hayallerimin kışkırtılmasından da hoşlanırım. Kendi yaşamımda sınırlarımı görmüş, öfkelerimi tanımlayabilmiş olmam, bu tür filmlerin iyi, başarılı örneklerini keyifle

seyretmekten alıkoymaz beni. Aynı zamanda siyasal yetişkinliği-min bana kazandırdığı bağışıklık, seyir keyfimi bozmadan bu filmlerin ideolojik yönlendirmelerini göz ardı edebilmemi sağlar. Elbette, bu konuda, sayıları hiç de azımsanmayacak olan savunmasız seyircilerin varlığını hatırlatma gereği duyarak yapıyorum bu açıklamayı. Bütün marifetinin bir gözbağı hüneri olduğunu bildiğiniz halde, usta bir sihirbazı izleme keyfine benzeyen bu durum, sinemanın aynı zamanda bir "seyirlik sanat" olduğu bilgisine yaslanır. Hatta bu filmlerin usta yönetmenler elinden çıkmış kimi başarılı örneklerinde olduğu gibi, kullandığı çeşitli metaforlarla, has sinemaya özgü güçlerle donanmış olduğunu da görebiliriz. Örneğin, John Woo'nun Türkiye'de *Yüz Yüze* adıyla gösterilen *Faceloff*'u (1997) bir aksiyon filmi olarak izlenebileceği gibi, ilksel arketipler üzerine temellenen yanıyla, kimlik, öteki, yer değiştirme sorunsalları etrafından örüntülenmiş bir "metafor" okuması olarak da seyredilebilir. Kendi içlerinde barındırdıkları katmanlara bakıldığında, Ridley Scott'ın *Blade Runner* (1982), Paul Verhoeven'in *Total Recall* (1990), Steven Spielberg'ün *Minority Report*'u (2002) gibi birçok güçlü örnek bu bağlamda sayılabilir.

Aksiyon filmleri, türünün doğası gereği, masal ve fantezi geleniğiyle yakın ilişki içindedir; bu nedenle de arketipsel malzemeyle teması kaçınılmazdır. Ayrıca arketipler ısrarcıdır. Bazen bilinçli bir tercihin sonucu olmasa da, ısrarcı doğaları gereği kimi filmlerde kendilerine zorla yer açarlar. Onları görüp, okumak size kalır.

Hiç kuşkusuz filmleri yalnızca pelikül yüzeyiyle değil, aynı zamanda hacminin katmanlarıyla seyretmenin, görmenin önemi, yalnızca bu çeşit filmler için değil, seyrin bütün halleri için geçerlidir.



"Seyrettiğimiz" filmleri, aynı zamanda "okuyabilmemiz" önemlidir elbet; bu bizi yetişkin bir seyirci yapar. Ancak bu konuda entelektüel kaygıları abartarak, filmleri aşırı-yorumlamaya giden

iddialı bir tür seyirci vardır ki, bunlar "seyirciliklerinden" adeta bir "kariyer" umarlar! Haz almaktan çok, entelektüel üstünlük sağlamak amacıyla seyrettikleri filmler üzerinden, herkesten daha akıllı, daha zeki olduklarını kanıtlamaya çalışır; filmde kimse-lerin görmediği, anlamadığı şeyleri yakalamanın avcılığı uğruna, filmi sahiden seyredemez olurlar.

Sonuçta, her kişi bir dünyadır; dolayısıyla filmin dünyasıyla da farklı buluşur. İyi bir seyircinin, farklı filmler, dünyalar, estetik arayışlar karşısında, onlara nüfuz edebilmesi için farklı gözler ve mercekler kullanabilmesi gerekir.

Sinema sevmek başlı başına bir duygudur. Bir sinemasever, kötü bir film seyrettiğinde bile, kendini haksızlığa uğramış gibi hissetmeyebilir. Diyelim tiyatrodan hoşlanmıyorsa eğer, kötü bir oyun seyrettiği zamanki kadar sert bir tepki göstermeyebilir. Hoş-görülerimiz de büyük ölçüde zaaflarımızla ilgilidir çünkü.

Filmlere, düşünmek için değil, etkilenmek için gittiğimizi söylerler. Bunlar bu kadar kolay ayırt edilebilir şeyler değildir tabii. Tersine, seyretmek karmaşık bir süreçtir. Dramatik türlerin en baskını bile, düşünmek ile hissetmeyi birbirinden tamamen ayıramaz. Peki, seyir sürecinde neden etkilendiğimizi ya da nelerin bizi etkilediğini hiç mi düşünmeyiz? Öğrenmeler, seyrettiklerimizi yeniden anlamlandırmaya ve bir sonraki seyir için gözlerimizi tartmaya, bakışlarımızı yenilemeye yaramaz mı?

Kimi erken yaşlarda seyrettiğimiz filmleri, yaşam deneyimimizin noksanlığı nedeniyle kafamızda bir yere oturtamadığımız olur. Ondan etkilensek bile, sevip sevmemek konusunda kararsız kalırız. Sonuçta seyircilik deneyimi, yaşam deneyimlerinin bileşimini gerektirir. Örneğin, bir filmde bize yeni gelen bir şeyin, bundan önce meğer kaç kez yapılmış olduğunu anlamamız için, o eski filmleri keşfedeceğimiz zamanlara gerek vardır.

Okuduğumuz kitapların yaşı olduğu gibi, seyrettiğimiz filmlerin de yaşları vardır. Vaktinden önce okunmuş bir kitabın bizde bıraktığı izlenim, yıllar sonra bir kez daha okuduğumuzda tamamen değişebilir. Kimi filmler de böyledir. Zamanını bekler. Bu-

nun tersi de geçerlidir. Toy zihinlerimizin ve ümitlerimizin, zamanında cilasına kandiğı birçok filme sonradan dudak bükürüz. Hatırası aklımızda güzel kalmış filmlerin öyle olmadıklarını anlamamız için yıllara ve yaşlara gerek vardır. Tıpkı bizi zamanında kandıran gözyaşlarının artık bize hiçbir şey söylememesi için, birkaç aşk, birkaç sevgili yaşamamız gerektiğı gibi... Yaşamın, içimizi olgunlaştırmasıyla ilgili bir şeydir bu. Yalnızca duygulan-dıklarımız değil, güldüklerimiz de zamanla değişir.

Sanatta ilk yapıldığında yeni olan, yenilik sayılan, deneysel kabul edilenlerin zamanla aşındığını bu bağlamda anımsamakta yarar var. Hele en fazla "görülen", bu nedenle de çabuk eskiyen bir sanat olarak sinemanın, kendi "gösterenlerinin" zamanıyla fazla sınırlı olmasının seyir payını, bu gerçeğe eklemek gerek.

Seyrimizi biçimleyen şeylerden biri de, zamanın sınamalarıdır. Bazı şeyler bir zaman sonra artık yalnızca hatıra sevgisiyle sevilir olur.



Bazı filmleri, birlikte olursanız tadını daha çok çıkaracağınıza inandığınız yakınlarınızla seyretmek istersiniz. Bunlar her zaman dünyanın en önemli filmleri olmayabilir, ama bu durum, arkadaş-larınızla kurduğunuz dostluğu filmler üzerinden zenginleştirme-nin bir parçasıdır. Ortak meraklarınıza, ilgilerinize, zevklerinize seslenen filmler, bir yakınınızın yanınızdaki varlığıyla başka bir dolgunluk kazanır. Örneğin, Nick Hornby'nin romanından uyar-lanan, Stephen Frears'ın yönettiğı *High Fidelity* (2000) filmini, si-zin gibi bir plak meraklısı arkadaşınızla seyretmek, aynı zaman-da bir tür ayın havasını paylaşmak yerine geçmez mi? Ya da Las-se Hallström'ün yönettiğı *Çikolata* (2000) filmini, bir çikolata de-lisiyle bulana bulana seyretmek, başlı başına bir "lezzet" değil midir? Ya da festivalde birlikte keşfettiğiniz bir yönetmenin son-raki adımlarını, gene aynı kişilerle izlemenin kendine özgü bir ta-kip keyfi yok mudur?

Ya da bunların tersine, o filmi birlikte seyretmek istemediğiniz arkadaşlarınız olur. Örneğin, kendi yaşamını, acıdan, üzüntüden kaçmak üzerine kurmuş, hayata karşı duvarlarını hep yüksek tutmuş bir arkadaşınızla, diyelim bir Michael Haneke, bir Ken Loach filmine gitmek, baştan yitirilmiş bir girişim değil midir? Bazı insanlar, dünyayla ilişkilerinde kendilerine ördükleri duvarları korumak için, yaşamda görmezden geldiklerini, perde de görmek istemezler. Yüzeyde gezinmeyi tercih eder, derinleşmekten korkarlar. Dünyaya hafif yaklaşmayı seçmiş, ruh hallerini hayattan ve sanattan azami keyfi almak üzerine kurmuş bu insanlar, bu tür filmlere kendilerini baştan kapattıkları gibi, yan koltuktaki varlıklarıyla sizin de tadınızı kaçıracaklardır.

Kimseyi yargılamıyorum. Hepimizin katlanma eşikleri farklıdır elbet; hayat yorgunlukları da... Örneğin, bazı filmleri seyrederken, bir yakınımızı kaybetmiş gibi üzüldüğümüz olur. Dolayısıyla aynı filmi, bir başkasının kayıtsız gözler ve donmuş bir yürekle seyredebiliyor olmasını, kendi varlığımıza yönelen bir saldırı gibi yaşayacak kadar durumu kişiselleştirmeniz de mümkündür. Filmler bir yanıyla egomuzla da ilişkilidir çünkü. Egomuzu dolayımlayan bu filmlerin, başkalarının gözünde ne oldukları, o kişilerin gözünde, bizim de ne olduğumuz konusunda bir tür saklı gösterge oluşturur.

Örneğin, yaşamda kendine siyasal bir duyarlık, bir bakış geliştirmemiş birinin, diyelim Chris Menge'in *A World Apart* (1988) ya da Alan Parker'ın *Mississippi Burning* (1988) filmi karşısında takındığı mesafeli, katı tutum, o insanın kişisel dünyasına duyduğunuz saygıyı azaltmakla kalmaz, onunla olan arkadaşlığınızda da gedik açabilir. Bu bağlamda yapılmış sizi sarsan kimi filmleri, hasar görmeden atlatabilen insanlara yaşamınızda yer vermeniz zorlaşabilir.

Özetle, her filme herkesle gidilmez.

Sinema tutkunları, filmleri tutkuyla sevenler, kendilerinin çok beğendikleri bir filmi, zevkine ve dünyasına güvendiği bir yakınları beğenmediğinde bozulurlar. Bunun tersi de geçerlidir. Sizin gıcık olduğunuz bir filmi, bir arkadaşınız çok severse, hafiften ihanete uğramış hissedersiniz kendinizi. Bütün tutkulu zevklerde nörotik bir yan vardır ve bu elbette sinemaseverler için de geçerlidir. Ortak beğendiğiniz bir film nedeniyle dayanışma içinde bulunduğunuz biri, başka film söz konusu olduğunda birdenbire hasmınız olabilir. Bu tür kamplaşmalara yönetmenler konusunda da rastlanır. Kendi payıma ben, Lars von Trier'i, yeni bir sinema grameri gayretinde olduğu ilk dönem filmlerinden bu yana izlemiş ve her zaman onu, çarpıcı olma hırsına fazla yaslanan, biraz numaracı, göz boyamacı bir yönetmen olarak görmüşümdür. Onun hakkındaki bu yargım, gene de Danimarkalı yönetmen Jorgen Leth üzerine yapılan bir ortak çalışma ürünü *Beş Engel* (2003) filmini bayılarak seyretmeme engel olmadı. Aynı biçimde David Lynch, David Fincher gibi, felsefi bir boyutları olduklarına inanmamızı isteyen yönetmenlerin, sinematografik üstünlükleriyle yutturabileceklerini sandıkları entelektüel derinlik numaralarına kanmamışımıdır ama, bu görüşlerim, gene de Lynch'in olgunluk döneminin en iyi örneği sayabileceğim *Mulholland Drive*'ına (2001) hayran olmama engel olmaz. Sinemacı olarak arkasında ciddi "macerası" olan bir yönetmenin, sevmediğiniz filmleri bile onun "auteur"lüğüne saygı duymanızı sağlar.

Aslında şunu söylemek istiyorum: Estetik adaletiniz varsa, hayattan ve sanattan öğrendiklerinizin, sizi kalıplar içine hapseden bir tür körleşmeye değil de, içinizi zenginleştirmesine izin vermişseniz, edinmiş olduğunuz çeşitli yargılarınıza karşı, her yeni karşılaşmada perdeye taze gözlerle bakabilir, her seferinde adil olabilirsiniz. Sanatta adil olabilenlerin hayattaki adaletlerine de güvenebilirsiniz. İyi seyircilik tarafsızlık gerektirir. Sıradan seyirci yalnızca taraftardır; sinemasever ise, taraf olmanın nesnel olmaya engel olmadığını öğrenmiş eğitilmiş gözlerin sahibidir.

Bir yönetmen ya da aynı film hakkında farklı görüşler taşımak, ille de aramızda küçük ya da büyük dünya farkları olan insanlar arasında geçmez. Tersine, yaşam anlayışımız, sinema beğenimiz, siyasal duyarlılığımız birbirini çok tutan insanlarla da aynı film konusunda ters köşelere yattığınız olur. Sizin çok sevdiğiniz bir yönetmen, ona bir şey söylemiyor, ya da aynı yönetmenin farklı filmlerini seviyor olabilirsiniz. Bu insan ruhunun ve aklının çeşitliliği olduğu kadar, sinemanın da zenginliğidir. Dostlar arasında yaşadığımız farklı görüşlerin, yaklaşımların getirdiği tatlı itişme havası, bizi aynı zamanda ileri iten bir enerji, ilgi ve dikkat derinliği sağlıyor olabilir.

Bir de filmlerle ancak ya çok hayran olarak, ya çok nefret ederek ilişki kurabilen insanlar vardır ki, konuşmaya değmez. Hiçbir ara rengi ve duygusu olmadan, yalnızca şiddetli iki duygunun arasına sıkışmış hayatların cıızlığını düşündürürler insana.



Sinema ilkin klişelerle öğrenilir. Yani sonradan değiştirilmesi en zor olan malzeme ile en başta karşılaşır insan. Bu nedenle çokları klişeleri film dili, doğası, hatta vazgeçilmezi sanırlar. Sanat ile hayat arasındaki klişe ilişkisi, yalnızca birinden diğerine akan tek yönlü bir ilişki değildir. Sürekli birbirine dönüşerek ilerleyen, birbirini besleyerek büyüten ikili, sarmal bir ilişkidir. Bu nedenle ürettikleri gerçekliği sınamanın bir yolu kalmamıştır. Sinemalaştırılmış hayatlar, zamanla hayatı sinemalaştırmış, taklit edenle edilen karışarak, taklit öznesi kayba uğramıştır. Ancak "önkabullerle" benimsenir ya da reddedilebilirler.

Seyretmek tamamen saf ve pür; sanıldığı kadar kişisel bir edim değildir. Ön belirlenimlerce önceden çizilmiş bir yolu kat etmektir bir bakıma. Örneğin, sabit bir sinema dilinin kalıplarıyla filme alınmış hikâyelerin sinema tarihinde oluşturduğu ezber, onları nasıl seyredeceğimizi de önceden belirlemiştir zaten. Çoğaltılmış tekrarlarıyla kendi içinde sistemleşmiştir; bu nedenle bi-

zim gözlerimizden önce, filme yerleştirilmiş olan nasıl seyredeceğimizin saklı bilgisi seyrederek filmi. Süreci belirleyen de budur. Sistemleşmiş anlatı teknikleri, beraberinde sistemleşmiş alımlama tekniklerini de getirir; biz bu uyumun yarattığı sahicilik duygusunu, gerçekliğin kendisi sanırız. Filmler boyu üzerinden gittiğimiz izleri tekrarlarla içselleştirdiğimiz sürece, bu anonim imgeler ve algılama teknikleri bizde benlik kazanır. Çoğu kez kişisel zevklerimizi ve tercihlerimizi kazandığımızı sandığımız bu süreç, aslında anonim algılamanın parçası olmaya başladığımızın da bir göstergesidir. Seyirciyle daha sinemanın ilk kuruluş döneminde yapılmış olan bu seyir sözleşmesinin, kabuğunu kırması kolay değildir; çünkü türe özelliğini veren temel dramatik niteliklerle, tekrarın oluşturduğu ezber, zaman içinde birbirine karışmış, kolay ayırt edilmez hale gelmiştir.

Bağımsız sinema örneklerinin, deneysel çabaların, sıradışı çalışmaların, yaratıcı yönetmenlerin anlatım olanaklarının sınırlarını zorladığı filmlerin önemi tam da bu noktada ortaya çıkar. Yalnızca anlattıklarının farkıyla değil, anlatma biçimlerinin farkıyla da ezberlerimizi bozmaya çalışırlar.

Lütfü Ö. Akad'ın ünlü sözüdür: "Türkiye'de insanlar iki şeyi bilirler. Bir kendi işlerini, bir de sinemayı," diye. Bu tutumun ardında, aslında sinemada bilinecek bir şey olmadığının önkabulü saklıdır. Seyretmeyi bilmek işte tam da bu yüzden gereklidir. Filmler hakkında konuştuğumuz kadar, "seyreden kendimiz" hakkında da konuşabilmek için.

Hiçbir yazı, bir konu üzerinde bütün sözleri söylemez elbet. Sonuçta bu yazı, okuyanlarda seyretmek üzerine birkaç çakım uyandırabilmişse ve asıl gerçekliğin teminatı saydığımız gözlerimizi yeniden düşünmeye çağırabilmişse, işlevini yerine getirmiş demektir. Üst tarafı hepimizin kendine göre seyrettiği film işte! Ara oldu, konuşuyoruz...

KARE AS



Benim sorunum, her şeyi ciddiye almaktır. İnsanları, olayları, her şeyi fazlasıyla ciddiye alırım. (Bir zaman sonra hayatın sizi yeterince ciddiye almadığını görmeniz bile, caydıramaz sizi bu tutumunuzdan; genetik bir miras gibi kanınıza işlediğiyle kalır.) Al-lahtan, ciddi bir iş yapıyor, kitap yazıyorum; yoksa halim ne olurdu, bilmem!

Radikal gazetesindeki "Cumartesi Notları" başlıklı köşesinde, kültür ve sanat dünyasından seçtiği kişilere, "kare as" diye nitelendirdiği sevdikleri dört favori filmi soran Ülkü Tamer'i yanıtlamaya çalışırken, gene tutulduğum bir ciddiyet humması içinde kendimi zorlu bir sınavdan geçiriyor, habire içimi, belleğimi yoklayıp duruyordum. Sanki yanlış bir şey söylersem, bana bunun ahrette hesabı sorulacaktı.

Bu nedenle, en iyi film, en iyi kitap, en iyi albüm seçmem istendiğinde, ya da "ilk onunuz, ilk yirminiz" gibi sorularla karşılaştığımda, kısacası insanın tercihlerini kayıt altına alan her çeşit anket, soruşturma ve benzeri durumda iyice kasılır; filmlere, kitaplara, sanatçılara, yıllara, kendime haksızlık etmeden bir karar vermeye çalışmanın içimi sancıtan adalet duygusuyla baş başa kalırım. Durumu abarttığımı düşünüyor olabilirsiniz. Ama benim gibi adalet, sadakat, sorumluluk, vefa duyguları kişiliğinde adeta bir maraza dönüşmüş olan insanlar, eminim bunu anlayacaklardır. O dört tanecik filmi doğru saymak için, içimi hangi Araf imtihanlarından geçirdiğimi, benim gibi takıntılılarıyla "siyam ikizi hayatı yaşayan" yaşayan kişiler bilir ancak.

Gazetenin 1 Nisan 2000 tarihli sayısında yanıtları yayımlarken şunları söylüyor Ülkü Tamer:

"Murathan Mungan... 'Kare As'ında yer alan filmleri sıralarken sanat ögesini değil, keyif ögesini göz önünde tuttuğunu vurguladı. Dört filmini saydı... Angelopoulos'un *Puslu Manzaralar*'ını dışarıda bırakmak zorunda kaldığı için üzülerek..."

Elbette dışarıda bıraktığım için üzülmediğim tek film bu değildi. Nitekim bu ankette oyların büyük çoğunluğunu toplayan *Amarcord*'u saymadığım için de üzülmedim. Ama elden ne gelirdi?



Bu çeşit anketlerin, ortaya genel eğilimi yansıtan bir liste çıkarmanın yanı sıra, insanı, çeşitli konuları yeniden gözden geçirmeye, onlar hakkında çok yönlü düşünmeye kışkırtan bir yararı da vardır. Ben de bu yazıda, durumun bana sunduğu gevezelik olanagını değerlendirmek istiyorum biraz da...

Bu tür soruşturmaları yanıtlamanın en iyi yolu, seçiminizi belli bir bağlam içinde değerlendirerek yapmanız, kendinize bir çerçeve çizmenizdir. Öncelikle, tercihleriniz konusunda kendi içinizi ikna etmeniz gerekir çünkü. Gerçi, vereceğiniz yanıtlar ne olursa olsun, sonuç sizi tatmin etmeyecek, gözünüz arkada kalacaktır, ama en azından seçiminizi gerekçelendiren bir zemin üzerinde söz almış olmanın geçici güvenine yaslanmış olursunuz.

Ne kadar film seyredersenem seyredeyim, dünya sinema tarihinde ilk dördün ne olduğunu bilemeyeceğim gibi, benim için de en büyük dört filmin ne olduğunu bilemem. Koca bir sinema tarihi karşısındaki bu çaresizliğimizden bizi "mahşerin dört atlısı" timsali "kare as"ın dört filmi kurtaramaz.

Konumuzun sinematografisi gereği yeri gelmişken, Cecil B. de Mille'in 1956 yapımı *The Ten Commandments* (On Emir) filmindeki Tevrat'tan alınmış bir sahneyi anmak isterim: Şehri terk ederlerken, kendisine, arkasına bakmaması söylenen Lut Peygamberin karısı, söz dinlemeyip ardına dönüp bakar ve tuz-direk kesi-

lir. Biz de dönüp koca bir sinema tarihinin tufanına baktığımızda böylesine hareketsiz kalabiliriz. Biz doğmadan önce yapılmış, ama bizim ancak yıllar sonra seyrettiğimiz filmler; bizimle birlikte doğup büyümüş, çocukluğumuzu, yeniyetmeliğimizi, ergenliğimizi şenliklendirmiş filmler; bizimle aynı yıllar içinde yol alan, aynı dönemleri paylaştığımız filmler arasından yalnızca dört film çekip çıkarmak kolay iş değildir. Bu yalnızca, sinema tarihinin bizi şaşkınlığa uğratacak sayıdaki filmi arasında kaybolmamızla ilgili bir konu değildir. O filmi seyrettiğimiz zamanki kendimizle, şimdiki kendimiz arasındaki mesafeyle de ilgilidir. İnsan her geçen gün ne kadar değiştiğini kendi de bilemez çünkü. Filmlerin bize ne yaptıkları kadar, zamanın bize ne yaptığı da önemlidir.

Sonuçta ben de kendi "kare as"ımı belirlerken, sonuç ne olursa olsun, mutlaka aklımın bu ilk dördün dışındaki filmlerde kalacağı, sonradan hayıflanıp duracağımı biliyordum. Dolayısıyla bu dört film, üstünlükleri tartışılmaz birer klasik olmaları ya da sinema tarihinde taşıdıkları önem nedeniyle değil, beni zamanında nasıl etkilediklerinin hatırası, bende bıraktıkları izlerin derinliğiyle seçildiler.

Bildiğiniz gibi, dünyada zaman zaman çeşitli ülkelerdeki sinema yazarlarının seçtiği, "Başlangıcından günümüze en büyük yüz film" gibi anketler yayımlanır. Buradaki ölçülerden biri de, eski filmleri, şimdiki koşullar içinde değil, kendi çekildikleri günün olanakları içinde değerlendirmektir. Bu ne kadar mümkündür, ne kadar hakkıyla başarılabilir bir şeydir, bilincimizin, geçmişe yapacağı her yolculuk gibi, bu yolculuk da ne kadar güvenlidir bilemem.



Video kaset, VCD, DVD öncesinde, filmler, şimdiki kadar elimizin altında değillerdi. Bu nedenle uzun yıllar aklımızda kaldıkları halleriyle hatırlardık onları. Ancak, kim bilir ne zaman sonra, bir ölü sezon gösteriminde ya da yazlık açık hava sinemasında

karşımıza çıktıklarında, yeniden izleme olanağı bulur, hafıza tazelerdik. Dolayısıyla o filmler bizde daha çok bir hatıra olarak yaşar; bizdeki büyülerini de bu nedenle daha uzun süre koruyabilirlerdi.

Eskiden seyrettiğimiz filmleri, yıllar sonra yeniden seyrettiğimizde, kimi zaman uğradığımız hayal kırıklığı, filme mi, kendimize mi yöneliktir acaba? Aradan geçen zaman, filmi mi eskitmiştir, bizi mi? Bunu tam olarak anlamak her zaman mümkün değildir. Bazen filmin taşıdığı heyecanların eskimiş olduğunu görürüz; bazen de kendimizin o heyecanları çoktan tüketmiş, yitirmiş olduğunu fark ederiz.

İçimizin eskidiğini filmde bildiğimiz de olur.

Bu anlamda filmler, birer zaman aynasıdır. Hem kendileri, hem bizim hayatımız için birer zaman aynası... Onlara baktıkça bir zamanlar nelerden etkilendiğimizin, nelere ağlayıp nelere güldüğümüzün ölçümünü yapar; bir zamanlar bizi çok etkilemiş filmlerin, şimdi neden bizi bir şey söylemiyor oluşunu anlamaya çalışırız. Ya da zamanında değerini bilmediğimiz, ruhunu kavramadığımız, bize ağır gelen filmlere gecikmiş haklarını, yıllar sonra olgunlaşmış bakışlarla öderiz.

Hüzünlü yoklamalar; beyhude, ama zorunlu karşılaşmalardır bunlar.

Sahiden de her şey film gibidir.



Sinemaların çoğunun kapanıp alışveriş merkezlerine döndürüldüğü, henüz videoların Türkiye'ye girmediği zamanlardı. Arkadaşım Memet Baydur, Ankara'da, Tunus Caddesi'ndeki evinde filmler seyrettirdi bana: Ingmar Bergmann'dan *Autumn Sonata* (Güz Sonatı), Michael Cimino'dan *Heaven's Gate* (Cennetin Kapısı), Roman Polanski'nin *Repulsion*, *The Tenant* (Kiracı), *Chinatown* (Çin Mahallesi) filmlerini birlikte seyrettiğimiz günler dün gibi gözlerimin önündedir.

Hemen ardından, her köşe başında bir videocu dükkânının açıldığı günler geldi. Benim, "video kasetlerin altın çağı" diye nitelendirdiğim o bereketli günlerde, arkadaş evlerinde toplaşır, Türkiye'de gösterime girmemiş, ticari şansı olmadığı düşünülerek dağıtımcılarca satın alınmamış, yasaklanmış ya da sansür edilmiş eski, yeni nice filmi, kaç yılın susuzluğuyla sabahlara kadar art arda izlerdik.

Ankara'da yaşadığım yıllarda oturduğum Bahçelievler'de, sevgili arkadaşım, şimdilerde sinema profesörü Nilgün Abisel'le evlerimiz arasında bir sokak vardı. Haftanın birkaç gecesini ona giderdim; adımız iyice deliye çıkmasın diye bir gece içinde seyrettiğimiz filmlerin sayısını saklar; dört filmse iki, iki filmse bir, derdik başkalarına.

Hakkında pek bir şey bilmediğimiz, yönetmenini pek tanımadığımız güzel bir filmi tesadüfen keşfetmenin ürpertisini yaşadığımız olurdu. Örneğin, bu akşamların birinde, İsviçreli yönetmen Claude Goretta'nın 1977 yapımı *La Dentelliere* (Dantelci Kız) filmi keşfetmek, benim için bunlardan biridir.

İşte o günlerde, dev perde için çekildiğini bildiğimiz bu filme haksızlık edeceğimizi bile bile, el kadar televizyon ekranında seyretmek zorunda kaldığımız Akira Kurosawa'nın 1980 yapımı *Kagemusha*'sı benim için tam bir çarpılma nedeni oldu. Bir büyüye inanmak ister gibi, film bittikten sonra kasedi başa sarıp, ara vermeden bir kez daha seyrettiğimi hatırlıyorum.

Şimdi burada bu filmin Kurosawa'nın filmografisindeki ya da sinema tarihindeki önemine falan değinecek değilim. Bazı filmlerin büyüklüğü karşısında, başkalarını ikna etmeye çalışmayı ayıp bulursunuz. *Kagemusha* da benim için bunlardan biridir.

(Belki de her büyüülü anıyı, yazıyla ödeyenlerden biri olduğum için, şimdilerde yazmakta olduğum *Şairin Romanı*'nın bölümlerinden biri "Kagemusha" başlığını taşıyor. Kitaptaki varlık nedenini, romanı okuduğunuzda nasılsa anlayacaksınız.)

Tarihsel sıralama gözettiğim "Kare as"ımda saydığım son film, *Kagemusha* idi.



"Kare As"ımın ilk filmi, dönemin kült filmlerinden, babamın da gözdesi olan William Wyler'ın 1959 yapımı *Ben Hur*'udur. Ne zaman sinemadan konu açılrsa, babam sözü mutlaka *Ben Hur*'a ya da Yul Bryner'in oynadığı *Kral ve Ben'e* getirirdi. Bu nedenle, tıpkı o Fenerbahçeli olduğu için, benim de Fenerbahçeli olmam gibi, *Ben Hur*'u da daha görmeden sevmiştim.

Öte yandan zaten kendi başına, bir çocuğun hayranlığını kazanacak çok şey vardı bu filmde: Öncelikle bir masal görkemi taşıyordu. Kutsal kitapların bilinen mesellerini, dinsel hikâyeleri ve efsaneleri referans alan tanıdık olaylar, destansı bir biçimde anlatılıyordu. Dini kitaplarda sözü edilen mucizeler, tarihte olup bitenler, gözlerimizin önünde heyecanlı maceralar olarak cereyan ediyor; bizi yalnızca anlattığı olaylara değil, sinemanın gücüne de inandırıyordu. Tanıtım fragmanlarında, "hiçbir fedakârlıktan kaçınmadan ve binlerce figüranla" çekildiği söylenen bu filmlere, hayranlık duymamak mümkün değildi.

Yalnız *Ben Hur* değil, dönemin *On Emir*, *Saba Melikesi Belkıs* gibi filmlerinin, Amerikan Sinemasının gücünün bütün olanaklarını sergilediği, geçmişi diriltten pahalı ve zengin dekorlarla çatılmış atmosferinde, kendi döneminde ulaşılan en üst düzey teknik olanaklarla çekilmiş, her biri ayrı bir görsel şölen olan baş döndürücü sahneler karşısında, herkesin büyülemesinden daha doğal ne olabilirdi ki?

Hem tarihin hayal edilebilirliği kadar, diriltebilirliğini de bize sinemaya özgü bir görkemle gösteren, destansı filmlerin atası olması nedeniyle, hem de çocukluğumun ve babamın "mit filmi" olduğu için *Ben Hur*'u saydım.



Sinema tutkunları için, neredeyse insanoğlunun aya ayak basması kadar önemli sayılabilecek bir filmdir *2001: A Space Odyssey*. Bizde *2001: Uzay Yolu Macerası* adıyla gösterilen Stanley Kubrick'in, senaryosunu ünlü bilimkurgu yazarı Arthur C. Clarke ile birlikte yazdığı 1968 yapımı bu film, Amerika ile Rusya arasındaki uzay savaşlarını çağrıştırır biçimde, sürekli Tarkovski'nin, Stanislaw Lem'in romanından uyarlanan 1972 yapımı *Solaris* filmiyle karşılaştırılmıştır. Oysa iki yönetmenin bu filmlerde ele aldığı meseleler hayli farklıdır.

Şimdi bakıldığında, filmin kehanetinde bulunduğu 2001 yılının üzerinden 6 yıl daha geçti, ama daha önce başka bir yazımda dediğim gibi, bilimkurgu, gelecek konusunda hep erken tarih verir. Oysa dünya tembeldir, bekletir.

İnsanoğlunun aya ayak bastığı döneme denk geldiği için, bütün dünyada ayrıca gürültü kopartmış olan bu film, bir sinema klasiği ya da Stanley Kubrick filmografisinin en önemli filmi sayılır mı, bilmem. Ama hikâyesi hangi dönemde geçerse geçsin, hemen her filminde kullandığı destansı anlatım gücünü bu kez uzaya taşıyan Kubrick'in, bu filmde kurduğu ürpertici atmosfer ve sinematografik büyü herkesi teslim almıştı. Ayrıca film, uzayın bilinmezliklerinin dünyanın gündemini hatırı sayılır ölçüde meşgul ettiği o günlerde, insanoğlunun yeryüzündeki varlığına ilişkin can alıcı soruları kışkırtması; var oluş, yok oluş, evren, öteki âlemler hakkında her şeyi yeniden düşündürmesi bakımından da yankı uyandırmıştı. Filmin başlangıcı, ardında çok çağrışımlı soru işaretleri bırakan gizemli finali, filmin kendisinden daha fazla konuşulmuş, tartışılmıştı. Nietzsche ve filmde kullanılan "Also Sprach Zarathustra" müziği nedeniyle Richard Strauss, popüler anlamda bir yaygınlık kazanarak geniş kitlelerin gündemine gelmişlerdi.

Evreni algılamamda farklılık yaratan o günlerin önemli işaretlerinden biri olduğu için bu filmi saydım. Tarkovski'nin 1979 tarihli *Stalker*'ını da saymak isterdim doğrusu.



Listemdeki bir diğer film, David Lean'ın Türkiye'de "İrlandalı Kız" adıyla oynayan 1970 yapımı *Ryan's Daughter* filmiydi. Aşk, yasak aşk, küçük şehir, yalnızlık, sır, delilik, farklılık, ötekilik gibi yüreğimin harcını kımıldatan temaların yer aldığı, aynı zamanda hepimizin gönül eğitiminde hakkı olan melodram türünün çeşitli trükleriyle bezenmiş bu filmi ilk seyrettiğimde döktüğüm gözyaşı nedeniyle neredeyse fenalık geçirmiştım. Bazı filmler, güzel ya da klasik olmaları, sinemasal değerleri ya da üst düzey sanatsal niteliklerinden bağımsız olarak, üstünüzde kurdukları güçleriyle unutulmazdırlar. Bu filmi, on yedi yaşında falan seyretmiş olmalıyım. Üstelik, her şeyin daha yasaklı olduğu o zamanların on yedi yaşında... Dolayısıyla bu filmin, bende neleri harekete geçirmiş olduğunu, içimde nerelere dokunduğunu şimdi tam olarak bilemem. Filmı daha sonraki seyreğişlerimde, bu ilk hatıranın etkisi bana eşlik etti elbet, ama sonraki yılların daha serinkanlı gözleriyle baktığımda bile, içimdeki kozasında saklı kalmış bir büyüü koruduğunu gördüm. Belki de bu tamamıyla onunla benim aramda; benim de hiçbir zaman tam olarak bilemeyeceğim bir şeydir.

Çocukluğımın geçtiğı Mardin'de, hatırlayamadığım kadar küçükken, "Buranın toprakları İrlanda'ya benziyor," dermişim. "Bu çocuk İrlanda'yı nereden biliyor, kim buna İrlanda'dan söz etti?" derlermiş. Yıllar sonra, reenkarnasyon konusunda inanç sahibi bir arkadaşım, beni filmde boğulurcasına ağlatan şeyi, İrlanda reenkarnasyonu olabileceğimle açıklamıştı. Artık o kadarını bilemem. Şimdiki yaşamımızdaki geriye gitmelerde bile, bunca sorunlu yolculuklar yaşıyorken, geçmiş hayatlara yapıldığı söylenen bu yolculuklarda neler olabileceğı konusunda hiçbir fikrim yok.

Diyeceğim, bildiğimiz, bilemediğimiz, hatta yukarıda verdiğim örnekte görüldüğü gibi, âlemlerarası sayılabilecek çeşitli nedenlerle, bazı filmlerin dünyasındaki bir güce teslim oluruz.

Bir sinema klasiği olmadığını benim de bildiğim "İrlandalı Kız" örneğini anmam, boşuna değil.

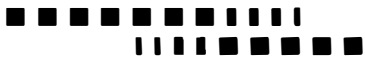
Kimi entelektüellerde, bu çeşit anketlere yanıt verirken öne çıktığını gördüğüm bir kaygı vardır: Dünya sinema tarihinin en büyükleri olduklarına inanılan, klasik oldukları tartışılmaz, ağır, okkalı filmlerini saymaya özen gösterir; entelektüel terazide, kendi karatlarını bir de bunlar üzerinden "tescil etmek" isterler.

Bazı durumlarda tercihlerimiz, neden hayat kadar kişiselleştirilmesin ki?

Tam da bu noktada, örneklerini daha çok batıda ve batılı aydınlarda gördüğümüz, bizi ferahlatan durumlardan birini burada anmak isterim: Bazen biri çıkar, değeri tartışılmadan büyük kabul edilen birinin ya da bir filmin, bir romanın aslında beş para etmediğini söyler! Bu, bize iyi gelir. Onun, söylediklerinde haklı olup olmamasından bağımsız bir "iyi gelme" halidir bu. Hatta, bu söylenene katılmıyor bile olabiliriz. Ama, konuşabilmenin, başka türlü konuşabiliyor olmanın, hizanın dışına çıkabilmenin ve farklılığı seslendirebilmenin insana iyi gelen halidir bu.

Sonuçta, kaderin elimize dağıttığı kartlarda her zaman dört as yan yana gelmez, değil mi?

BEKLENTİNİN İDEOLOJİSİ



BEKLENTİ'NİN İDEOLOJİSİ



Yıllar önce *Yeni Sinema - Yedinci Sanat* dergisinde, Sezer Tansuğ'un, Truffaut'nun *400 Darbe* filmi üzerine bir yazısı vardı. Yazarın ilgimi çeken bir saptaması, beni başka filmler hakkında da benzer biçimde düşünmeye kışkırtmıştı. Truffaut'nun filmin bir sahnesinde seyirciye kurduğu bir tuzaktan söz ediyordu Tansuğ: Filmin kahramanı olan çocuk, işlemiş olduğu düşünülen bir suç nedeniyle psikolog karşısına çıkarılacaktır. Psikolog, kadındır, çok güzel bacakları vardır ve kısa etek giymektedir. Önceden konu hakkında bilgisi olduğu anlaşılan bir başka çocuk, filmin kahramanına, psikologla konuşması sırasında kesinlikle bacaklarına bakmamasını öğütler; ıslahevi yetkililerinin bilerek hazırladıkları bir tuzaktır bu ve hakkında verilecek kararı önemli ölçüde etkileyecektir. Filmin kahramanı olan çocuk, bu öğüdü tutar ve sahne boyunca kadının bacaklarına bakmaz. Truffaut, işte tam da bu sahnede kurmuştur tuzağını. Görüntü kuşağında çocuğun tedirgin yüzünü, mümkün olduğunca tek bir yöne bakan –kadının yüzüne– gözlerini görürüz. Ses kuşağında ise, kadının kışkırtıcı sayılabilecek sıcak sesi duyulmaktadır. Böylelikle seyirci de bir beklenti içine sokulmuştur ama, o beklentisini sürdürdursun ansızın sahne biter. Kadın da, bacakları da gösterilmez. Seyirci, çocuğa kurulan tuzağı merak ederken kendi tuzağa düşmüştür. Truffaut, seyirciyi, aynı kentsoylu ahlakının ikiyüzlü sorunsalı içinde yakalamayı amaçlar. Daha doğrusu, onu kendisine yakalatmak ister. Kadının bacaklarına ve çocuğun tepkisine odaklanan ıslahevi yetkilileri ile kentsoylu seyircinin aynı beklenti iştahı içinde olduğu

ve aynı ahlak sorunsalını paylaştığı cisimleştirilmiş olur. Çocuktan esirgenen seyirciye de verilmez. Bu sahnedeki beklentisinin boşa çıkması, seyircinin, kendiyle yüzleşmesine ne kadar olanak tanır; Truffaut'nun bununla yapmak istediğinin ne kadarı seyirci tarafından kavranabilir, bilinmez; bir sahne, bir film elbette hep-sine yetmez ama bu da sanat yapanların "beklenti"sidir. Sonuçta, bu olgulara filmin bütünselliği içinde bakabilen seyirciye, yakalandığı durumdan somut bir rahatsızlık duyurmayı başarabilmiş-se, film işini yapmış, seyirci de düştüğü tuzağın öğrettiğini bilinçli bir özeleştiriyeye dönüştürmüş olabilir. Sonuçta, ikili tuzak üzerine işleyen bu sahnede, asıl eleştiri, seyircinin beklentisini yönlendiren "ideoloji"yedir. Çıplak merak olabilir mi? Merak dedikimiz, ne kadar masum, ne kadar her şeyden bağımsızdır ki?

Bana bütün bunları anımsatan, başka bir filmdeki benzer bir "tuzak" sahnesi oldu aslında. Yalnız bu kez tuzak biraz daha incelmış, saydamlaşmış, bu yüzden de daha zor görünür olmuştu.

Ettore Scola, *Özel Bir Gün* filminde, eşcinsel bir erkek (Marcello Mastroianni) ile, sıradan bir ev kadınının (Sophia Loren) beklenmedik bir biçimde gelişen sevişme sahnesinde tuzaklı bir mizansen uyguluyor. Bütün sekans boyunca erkek altta (Mevcut İdeolojinin terimiyle "pasif"); kadınsa üstte (aynı terminolojide "aktif") sevişiyorlar. Günümüz yaygın ve egemen psikoloji ideolojisiindeki "altkınlık/üstünlük" diye tanımlanan ilişki teorisinin kutupları bu sahnede baş aşağı ediliyor. Altkınlık/üstünlük esası gereği, sevişmenin bir yerinde, erkeğin ters dönüp kadına çullanması, başka bir deyişle, yönetimi ele alması bekleniyor. Oysa kadın, belki de ilk kez bir insan bedenini keşfetmenin olanaklarını tadıyor. Yönetmen mizansen tutumunu değiştirmeden bu sevişme aynı biçimde sürüyor. Bu sahne, bütün film boyunca, geleneksel "erkek" seyircinin, perdedeki erkek kahramanla özdeşlik kurabileceği tek sahnedir belki de. Bu da tuzağın etkililiğini artırıyor. Seyirci, kahramanda klasik erkek imgesi içinde beklenen, erkek-

çe sayılabilecek tavırlar görmek istiyor. Kadın üzerindeki gücünü sinemasını, hatta, belki hoyratça altına alıp, yağurmasını, ezmesini arzuluyor. Sahne, bu çeşit beklentileri boş çıkarcasına, sinematografik geleneğin bütün paketlenmiş hazır heyecanlarını karşılıksız bırakarak başladığı gibi bitiyor. Kadın kahramanın sevişme sonrasında erkeğe söylediği, "bana kadınlığımı yaşattın" gibi sözlerine karşın, seyirciler arasında bu sahneden erkeğin iktidarsız olduğu sonucunu çıkaranlar bile olmuş. Görüldüğü gibi, eğer önceden bildikleri aynen tekrarlanmıyorsa, bazı gözlere görmek, bazı kulaklara duymak yetmiyor. Yalnızca önceden bildiklerini tekrar etmek istiyorlar.

Bu sahnedeki seçilmiş mizansenle, belli ki, beyazperdede ezberlerini tekrar etmek isteyen seyirciye bir tedirginlik yaşatmak istenmiş. Çoğunluğun bu sahneyi belli bir "erkek imgesi" çerçevesi içinde düşüneceği, izleyeceği hesaplanmış. Filmin eleştireliliği, sevişmede alınan "pozisyonla" yarattığı beklentinin tuzağıyla sınırlı kalmayıp, onun "hiyerarşik özü"ne doğru derinleşmeyi sürdürüyor. Nitekim filmin önemli bir bölümü olan, avluda çamaşır toplama sahnesinde, kadın kahramanın, erkekten beklediği, mevcut ideolojilerin çatılmış "erkek imgesi" doğrultusunda geliştireceği davranışlardır. Bu beklenti ânı ve sonrası, dramatik bir yoğunluk içinde hem konuşmalar, hem hareketlerle gündeme getirilir, tartışılır... Hatta bu tartışmayı canlı kılmak için, eşcinsel erkek karakter, neredeyse bir "yabancılaştırma" ögesi kullanır gibi değişime uğrar, kendisinden beklenen klasik "erkek" imgesi doğrultusunda hoyratça davranarak, kadına saldırır, onu hırpalar. Kadının, içinde bulunduğu durumu kavramasını sağlayan, onu konumuna yabancılaştıran bir sahnedir bu... Kadının, kocasını, kocasıyla ilişkisindeki yerini, hatta toplumdaki yerini anlamasının başlangıcıdır. Filmin genel kurgusu içinde tartışılan öz, bu sahnede biraz daha açılır, sevişme sahnesindeyse seyirciye "yabancılaştırılmış bir soru" olarak yeniden yöneltir. Bu iki sahne, (çamaşır toplama ve sevişme) genel dramatik kurgunun birbirini bütünleyen iki noktalama işaretidir adeta. Çamaşır toplama sahne-

sinde, erkeğin yabancılaşarak kendini oynadığı "üçüncü kişi" rolü, sevişme sahnesinde bu sorunsalın içine çekildiği düşünülen seyirciye yüklenmiş olur. Perdedeki sorun, seyirciye geçmiştir. Seyirciyi kendine yakalatmak, yalnızca bir kurnazlık değil, aynı zamanda dramaturjik açıdan sonuç alıcı bir yöntemdir. Ama bu ancak düşünsel ve kurgusal olarak doğru eklemlenmiş, bu anlamda bütünsellik gösteren sağlam bir yapıda sonuç vericidir. Örneğin *Özel Bir Gün*'de Scola, bu çeşit sahneleri, filmin bütününde işlediği tema, geliştirdiği temel görüş doğrultusunda kullandığı göndermelerle oluşturuyor, hazırladığı çağrışım olanaklarıyla seyircinin algısını kışkırtmayı amaçlıyor. Böylelikle, filmin genelinde tartışılan şey, seyirciyi belli şeylere önceden hazırlıyor. Seyirci, önce "alıcı" hale getirildikten, seyirci ile film arasında belli bir "koridor" kurulduktan sonra bu tür sahneler işlev kazanabilir. Değilse ideolojiler üzerine, yaşanan ilişkiler üzerine, seyrettiklerinden yola çıkarak seyircinin gözlerini kendi "maddi pratiğine" çevirtmek kolay iş değildir. Çünkü "ideolojinin gözleri", gözümüzün önündekini bile görmemeye ayarlıdır aslında.

Kasım 1978

BRECHT'ÇİL SİNEMA



(Bu yazı, Brecht'çil sinema üzerine bir genelleme yazısıdır. Konu hakkında geniş kapsamlı söz almaktan, ayrıntılı ayrıştırmalara girmekten kaçınan, yalnızca önemli gördüğü birkaç noktaya şöyle bir değinmeyi amaçlayan kısa bir değerlendirme yazısı olarak okunmalıdır.)

Brecht'çil yöntemi sinemada uygulamak öteden beri çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Bu tartışmaların içeriği, yalnızca Brecht'in sinemayla olan ilişkisinden kaynaklanmıyor; çünkü kuramsal bir yaklaşım olarak, Brecht'çil yöntemin sinemada uygulanması, Brecht'in kendisinin sinemadaki sınırlı pratiğini ve deneyimini hayli aşan bir sorundur. Bilindiği gibi Brecht'in sinema deneyimi, az sayıda ve kısıtlı çalışmadan oluşmaktadır. Özellikle Amerika'da sinema yapma deneyimi kesintiye uğramıştır. Bunlardan Brecht'çil bir sinema çerçevesi çıkarmak hayli güçtür. Kaldı ki, yalnızca sinemada değil, Brecht'tin asıl uğraşı olan ve çok daha donanımlı, verimli olduğu tiyatro alanında bile yapılacak Brecht'çil çalışmanın teorisi ve pratiği yalnızca Brecht'in yaptıklarıyla sınırlandırılmaz. Bunu söylerken, Brecht'e kurumsallaşmış ortodoks bakışın dışında yeni bir yere, yeni bir konuma işaret etmeye çalışıyoruz. Günümüzde yapılacak Brecht'çil çalışmanın, öncelikle bir "İdeolojiler Teorisine" sahip olması gerekmektedir. Brecht'çil yöntemin bir temel zorunluluğudur bu. Brecht'çil yöntemi bir felsefe sorunu olarak göremedikten sonra, bir estetik sorunu olarak görmenin de olanağı yoktur. Bugün teorisi kurulmaya çalışılan yeni bir Marksist estetik için, Brecht ve onun "teorik çabası" ile "yöntem düşüncesi" nasıl verimli bir malzemeyse, ma-

teryalist bir tiyatro teorisi için de Brecht ve yaptıkları büyük bir malzemedir. Ama yalnızca malzemedir. Brecht'i bitmiş, tamamlanmış, sistemi kurulmuş ve uygulamaya hazır kapalı devre bir yapı zannetmek ve yapılması gerekenin, yalnızca bunun uygulanması, pratiğe aktarılması olarak görmek, diyalektik bir tutum olmadığı gibi, Brecht'le de çelişen, yönteminin doğasına aykırı bir yaklaşımdır.

Bu anlamda Brecht'in sinemayla olan ilişkisini gözden geçirmek ve sinemada Brecht'çil bir değerlendirmeye gitmek bir kat daha güçlük çıkartıyor...

II

Sinema, uzun yıllardır, kendine kolay sarsılmaz, dayanıklı ideolojiler geliştirdi. Bu ideolojilerle hesaplasmak, mevcut sinemalara alternatif sinema geliştirmek daha çok küçük çaplı başkaldırılar biçiminde kendini gösterdi... Kuşbakışı sayacak olursak, Slon Grubu, Iskra Grubu, Dziga Vertov Grubu gibi sinema gruplarıyla, Marin Karmitz, Jean-Luc Godard gibi yönetmenler yeni bir alternatif sinema geliştirme konusunda, yoğun bir teorik çabaya girmenin yanı sıra, görüşlerinin pratik yansıması olan yapıtlar da verdiler. Yeni tartışmalara yol açtılar. Türkiye'de zaman zaman *Genç Sinema*, *Yedinci Sanat*, *Gerçek Sinema* ve *Çağdaş Sinema* gibi dergiler bu alternatif sinema anlayışlarını ve arayışlarını içeren "sinema"ları bize tanıttılar; Türkiye somutu için benzeri çalışmalar önerdiler; bazı girişimlerde bulundular. Dünya genelinde alternatif sinemanın bir noktada Brecht'le kesişmesi, Brecht'e başvurması kaçınılmazdı. Çünkü Brecht'in tiyatrosu da mevcut tiyatroya alternatif öneren bir tiyatroydu. Getirdiği yöntemin tiyatroya için olduğu kadar, sinema için de uygulanabilirliği söz konusuydu. Sinemacı Brecht'in bu konudaki çabalarının sınırlılığı ve sinema serüveninde yaşadığı bazı talihsizlikler, kendisinin bize kendini tam olarak anlatmasına yetecek ölçüde bir malzeme bı-

rakmasını engellemiştir. Bu yüzden ki, Brecht'çil yöntemin sinemada uygulamaya konulması, bugün tiyatrodan çok daha fazla teorik ve pratik çabalarla tamamlanmaya gereksinim duymaktadır.

Günümüzde Brecht'çil yöntemin sinemada kullanılması sorunu, gündeme öncelikle sinemanın dil ve anlatım araçlarını yeniden gözden geçirme, bunları yeniden değerlendirerek konumlandırma, işlevleri yeniden saptama sorununu beraberinde getirmektedir. Brecht'çil yöntemin bilinegelen estetik formasyonlarına, sinemada da bire bir karşılıklar bulmak kadar basit ve mekanik bir olay değildir bu. Brecht'çil yöntemin estetik formasyonlarını bizzat sinema için yeniden yaratmaktır. Bugüne dek yapılagelen sinemayı oluşturan çeşitli yapıların çözümlemesi yapılmadan, Brecht'i olduğu gibi alınıp sinemada uygulanabilir sanmanın yanılgısı, daha önce farklı pratikler dolayısıyla, farklı kişiler ve gruplar tarafından yaşandı. Bu yüzden aynı yanılgıyı yeniden üretmenin, Brecht'çil yöntemin geliştirilmesine bir katkısı olmayacaktır kuşkusuz.

İkinci bir sorun da, sinemada mevcut ideolojilerle hesaplaşmanın sağlam ürünlerini verecek olan yeni bir yapı geliştirmek için, maddeci diyalektik görüşü, bakışı, sinemasal araçlara içkinleştiren perspektif kurmaktır. Brecht'çil yöntemin sinemada uygulanabilirliği ve kullanılabilirliği konusu, tiyatrodan Brecht yapmaktan daha belirsiz olduğu için, bu konuda hayli farklı sayılabilecek çeşitte farklı sonuçlar çıkıyor ortaya; farklı noktalara ulaşıyor. Bunların tümünün Marksist sorunsallar içinde görülüp değerlendirilebilmesi olanaksız. Birbirinden bunca farklı şeyi, bunca farklı biçimde söyleyen insanların hepsi, nasıl oluyor da sinemada bir çeşit Brecht uygulaması yaptıklarını iddia edebiliyorlar? Yalnızca sinemanın pratiğinde değil, bu konuda bir teori inşa etme konusunda aynı farklılıklar yaşanıyor. Örneğin, *Capire con il Cinema (Sinemayla Anlamak)* adlı yapıtıyla sinemada yapısalcı eleştiriyi sınavan Goffredo Fofi, son yıllarda ilginç kuramsal birleşimler peşinde. Taviani Kardeşler, yaptıkları sinemada Brecht'

çil öğelerden yararlanan bir üslûp deniyorlar. Bütünüyle Brecht'çil bir yöntem kullanmayan, doğrudan Brecht'çil bir üslup edinme çabasında olmayan yönetmenler bile zaman zaman sinemalarını Brecht'yen öğelerle zenginleştirme yoluna gidiyorlar. Brecht adı yapısalcıların da ilgisini çekiyor. Roland Barthes'ın, Brecht'i değerlendiren bir dizi yazıya yöneldiğini biliyoruz. Sinemada Brecht'in bunca tartışılmasının doğal bir sonucu olarak, Brecht-Lukacs tartışmaları yeniden gündeme geldi, bu eksen çevresinde Walter Benjamin adı da sıkça geçmeye başladı. Brecht'e yakınlığıyla bilinen Benjamin'in yanı sıra, Lukacs'a daha yakın bir çizgide bulunan Goldmann adı da, yeniden alevlenen sinemada Brecht tartışmaları sırasında sütunlara geçti... Giderek boyutları büyüyen bu tartışmaların kuşkusuz en ilginç yanı, Jean-Luc Godard'ın çektiği bir filmin senaryosu hazırlanırken, Althusser'in senaryoya olan katkılarıydı. Brecht'i öncelikle bir felsefe sorunu olarak görüyordu Althusser. "Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar"da (bkz. *Birikim*, Sayı: 7, s. 48, Eylül 1975) bu görüşünü, ucu açık tartışmalara yoğun potansiyel içeren bir yazıya dönüştürmüştü... Godard'ın bu çalışmasında da bizzat bulunuyordu.

III

Sinemada Brecht'çil yöntemin uygulanması kuşkusuz, devrimci bir kaygısı olan sinemanın ve sinemacının sorunudur. Bu yüzden dünya genelindeki bu tartışma, Türkiye'de ne denli güncellik kazanır bir hayli kuşku. Yine de konunun popülerliği oranında Türkiye'de teorik düzeyde bazı tartışmalar başlatılabilir ama bunun pratiği ne denli gerçekleşir, orası bir hayli karışık ve kuşku. Böyle olmayınca da konunun teorik düzeyde bazı çözümlere ulaşması çok fazla bir anlam taşımayacaktır. Görsel Yayınlar, *Sinema Yazıları* başlıklı bir Brecht derlemesi yayımladı. Kaç sinemacı gerçekten okumak istedi Brecht'i? Bu kitabın getirdikleriyle, yeniden sinemayı düşünmek istedi?

Ham film darlığı, piyasanın içinde bulunduğu dar boğaz, seks filmleri furyası, star ücretleri, konu kıtlığı, seyirci azlığı, televizyonun etkileri, bölge işletmecileri sorunu gibi koşullar içinde Brecht'in yeri ve tartışmak istediklerimizin değeri ne olabilir ki? Ne olabilir ki, mevcut sinema ideolojilerinden oportünist tırtıklamalarla piyasada kendine yer kapmaya çalışanların dışında sahidenden Marksist kaygılar güdenlerin sinema çabaları?

Yine dergilerde kalacağız...

Şubat 1979

FAŞİZME KARŞI NAİF SİNEMA ve SAVAŞ KURBANLARI



II. Paylaşım Savaşı'nın sinema üzerinde önemli etkileri olmuştur. Sinemanın doğasından gelen geniş kitleleri, kısa bir sürede ve yoğun olarak etkileme gücünün açık bir biçimde farkına varılmıştır. Hemen ardından birçok ülkede sinema ya devletleştirilmiş ya da devletin gözetimi, denetimi altında geliştirilmiştir. Savaş öncesi Nazi Almanyası'nda Propaganda Bakanı Goebbels'in UFA gibi devlet sineması kuruluşlarına verdiği önem ve kuruluşun yaptığı faşist filmler bilinmekteydi. Bu işin yalnızca bir yanı elbet.

Öte yandan II. Paylaşım Savaşı, sinemaya yeni bir malzeme getirdi: Faşizm... Bu da işin ikinci yanı. Savaştan sonra faşizmin yenilgisi ve açtığı yaralar artık sinemaya bitmez tükenmez bir kaynak sağlıyordu. Savaşta faşizmin her türlü baskı ve işkencesi-ne uğramış kişiler ve kitleler filmlere konu edildi. Bugün Batı Sineması, bu malzemeye hâlâ sık sık dönüp işliyor. Biraz da konu sıkıntısının zorlamasıyla, zaman zaman II. Paylaşım Savaşı'ndan ya da sonrasında ama özellikle faşizmin bu savaştaki konumundan kesitler veriyor. Bu sezon izlediğimiz Robert Enrico'nun *Savaş Kurbanları* da bu soy çalışmalardan...

Faşizmin yenilgisi ve geniş kitlelerin nefretini kazanan vahşet eylemleri, geniş kitleleri sinema için hazır bir seyirci potansiyeline dönüştürmüştür. Batı Sineması sık sık bu konulara döndüğünde bu nedenle pek seyirci sıkıntısı çekmemektedir. O ülkelerin savaşla ilgili hatıraları tazedir. Ne var ki, gözden uzak tutulmaması gereken kimi önemli noktalar vardır: Bu filmlerin hemen

hemen tümü "Düzen Sineması" dediğimiz her ülkedeki kurumlaşmış sinema endüstrisi içinde yapılmıştır. "Düzen Sinemaları", tekeli sermayenin denetimi ve yönetimi altındadır. Bu nedenle bu filmlerin temel ödünler içerdiği açıktır. Nitekim bu filmlerde faşizm, sürekli olarak, onu var eden toplumsal, ekonomik özünden soyutlanarak, sınıfsal kökeninden koparılarak ele alınmış; faşizm eleştirisi ise, temelsiz bir insan sevgisi, soyut bir şiddete karşılık biçiminde dile getirilmiştir. Dolayısıyla seyirci, faşizme karşı uyanık tutulmaktan çok, her tür mücadele konusunda pasifize edilmeye çalışılmıştır. Bu filmlerde seyirciden, faşizmin tekeli sermaye ile olan ilişkisi göz ardı edilmiş; "sömürü", "vahşet", "şiddet", "militarizm" gibi temel unsurların bu ilişkiye sıkı sıkıya bağlı olduğu gizlenmiştir. Ve faşizmin kötülükleri, insanlıktan çıkmış, barbar ruhlu birtakım adamların militarist eylemleri, insanlık dışı şiddet gösterileri biçiminde yansıtılmıştır. Faşizmin yenilgisi ve geniş kitlelerden tecrit edilmesine neden olan vahşet ve terörü, toplumsal bağlarından yalıtılmış bir şiddet eksenine daraltılınca, film de gördüğümüz tüm boyutlarıyla faşizm değil, yalnızca militarist bir vahşet olmaktadır. Buna bağlı olarak, seyircinin tepkisi de sınıfsal özden yoksun hümanist ve duygusal bir düzlemde temellenmektedir.

Kısacası bu filmlerde, faşizm tahlillerinden ve onun tekeli sermaye ile olan ilişkisinin yansıtılmasından sürekli olarak ve özenle kaçınılmıştır. Bu anlaşılabilir ve doğaldır, çünkü "Düzen Sineması"nın elinde tutan tekeli sermaye, yalnızca finansman kaynaklarına değil, dağıtım ve gösterim ağlarına da egemendir. Kendisine ters düşen herhangi bir girişimi, rahatlıkla sistemden sürüp atacak bir denetim mekanizmasına sahiptir. "Düzen Sinemaları" içinde faşizme karşı tutarlı, doğru ve kararlı bir mücadele sinemasının yapılamamasının temel nedeni budur. Kapitalizmin iç çelişkileri. Bu anlamda sinema endüstrisini elinde tutan büyük güçlerin, "sınıf tavrı"na ve bakışına sahip yönetmenler yerine, hümanist, insancıl ama ideolojik bilinçten ve derinlikten yoksun yönetmenleri yeğlemeleri anlaşılır bir şeydir. Onların fa-

şizmi "sınıfsal bir çözümleme ile analiz etmek" yerine, özünden kopararak, Hitler'in kötü adamlarının caniliği ile ya da sınırsız bir militarizmin kötülükleriyle özdeşleştirerek geçirtilmeye çalışması, tekelci sermayenin işine gelir. Özetleyecek olursak, Batı'da "Düzen Sinemaları" içinde yapılan faşizm aleyhtarı filmler, hiçbir zaman mevcut düzenle tersleşmemiş, onun işleyişini tehdit etmemiştir. Böyle olduğu sürece de egemen güçler bu filmlerin yapımına izin vermiştir.

Robert Enrico'nun üç ödüllü, *Savaş Kurbanları* da bu "Düzen Sineması" içinde oluşturulan faşizme karşı naif bir sinema örneği. Yukarıda saydığımız genel özellikleri taşıyan, faşizme aynı sınırlı bakış üzerinde temellenen, bireysel, hümanist, insancıl bir film olarak dikkati çekiyor. Zaten yönetmenin anlattığı hikâyede asıl ilgisini çeken şey, faşizm ve onun sonuçları değil, bireyin acısı ve onun sorunları... Faşizm, yalnızca anlatmak istediği hikâye için zalimliği olanaklarını sunan elverişli bir dekor oluşturuyor. Filmine kahraman olarak Alman Ordularının işgali altındaki küçük bir Fransız kasabasındaki bir doktoru (Philippe Noiret) seçmiş Robert Enrico. Karısı (Romy Schneider), çocuğu ve köpeği ile mutlu bir küçük burjuva yaşantısı içinde yaşamını sürdüren bu doktorun, bir gün karısı ve çocuğu bir Faşist Alman Birliği tarafından vahşice öldürülünce, doktor isyan ederek tek başına bu faşist birlikle mücadeleye girişir. Onları teker teker yok eder, intikamını alır. Sonunda ise yaşamın acı gerçeği ile uyumsuzluğa düşmüş, karısının, çocuğunun ölümünü kabullenememiştir. Bu uyumsuzluk sürecektir midir? Yönetmen için evet, çünkü doktor da aslında savaşın kurbanıdır artık, faşizmin yaralarından o da sebezilenmiştir.

Robert Enrico da birçok meslektaş gibi, faşizm karşısında bir sınıf tavrından yoksun; hatta faşizmin kendisinden çok, onun kahramanları için sorun yaratan yanları ilgilendiriyor denebilir.

Böyle olunca da filmin gelişiminde, ister istemez bireysel başkaldırı ve kişisel mücadele öne çıkıyor. Hatta, doktorun faşist

birliğe karşı mücadelesinde yanında çarpışabilecek bir partizanlar birliğini, bilerek yaptığı bir şaşırtmaca ile başka bir yere yollaması ve mücadelesine kaldığı yerden tek başına devam etmesi tam anlamıyla bir burjuva kahraman idealizasyonu olsa gerek. Çünkü yönetmeni ilgilendiren faşizmle mücadele değil, karısının ve çocuğunun intikamını tek başına alacak bir doktorun ruhsal ayrışmalarıdır... (Noiret'nin ustalıklı, ölçülü, ayrıntıları iyi değerlendiren oyunu ile bu ruhsal ayrışmaları yansıtılabiliyor. İşin ilginç yanı bu sezon Noiret'nin başrolünü Annie Girardot ile paylaştığı *Yaşlı Kız*'dan sonra böylesi farklı bir kompozisyonunda ulaştığı üstün başarı...) Peki ya yönetmen, bu küçük burjuvanın tekil ve örgütsüz mücadelesinin yetmezliğini, çözümsüzlüğünü hatta yenilgisini işleseydi sonuç değişir miydi? Filmin rengi belki biraz daha değişir, daha karamsar bir atmosfer egemen olurdu ama bu, seyircide oluşması istenen değişim için nicel birikim sağlamazdı. Çünkü bu tür olgular, ancak köktenci bir yaklaşımla, sınıf tavrıyla ele alındığında ve bir ideolojiye yaslanılarak yansıtıldığında sonuç verici olur. Nitekim "Düzen Sinemaları" içinde yapılan bazı başka filmlerde, örgütsüz, tek başına verilen mücadelenin kaçınılmaz yenilgisi olsun anlatılırken, Robert Enrico, bunu dahi yapmamıştır.

Robert Enrico, bu filmde sinemasal anlatım açısından vasatın üstüne çıkıyor. Özellikle filmin temel esprisini oluşturan "ikili kurgu", dramaturjik olarak geriye-dönüşleri iyi değerlendiriyor. Kaçıp-koalamaca sahnelerindeki raslantısallık, zaman zaman öykünün inandırıcılığını sekteye uğrattırırken, filmi salt merak unsurunun çevresinde dönen sıradan bir gerilim ve serüven filmi olma tehlikesinin eşiğine getiriyor. Filmin müziğinin olağanüstü güzellikteki işlevselliği dikkat çekici. Philippe Noiret ve Romy Schneider ikilisinin oyunları ise birer ustalık örneği...

Seyrettiğimin bana düşündürdükleri bunlar.

SOVYET SİNEMASINDA "DÜŞMAN" İDEOLOJİSİ



I

Sovyet Sineması'nın ürünleriyle son birkaç yıldır tanışır olduk. Bu durum, genel olarak Sovyet Sineması'nın dünyaya açılma politikasının bize yansıyan bir parçasıdır. Görebildiğimiz örnekler, Sovyet Sineması hakkında az çok bir fikir verebiliyor bize; gelişmesini izleyebilecek sınırlı bir bilgilenme olanağı sağlayabiliyor. Bu yazımızda, gördüklerimizden kalkarak genel özellikler üzerinde durmayıp, yalnızca iki savaş filmi üzerinde temellendirdiğimiz bir olguya değineceğiz. Bu olgu, iki savaş filminde (İlki, *Sakindi Oranın Şafakları*; ikincisi, *Sıcak Kar*) gözlemlediğimiz "düşman"ın ele alınış ve işleniş biçimidir. Bu "ele alış ve işleyiş" bize Sovyet Sineması'nın ideolojiler perspektifi hakkında da fikir vermektedir.

Sovyet Sineması, en büyük örneklerini "Sessiz Sinema" döneminde vermişti. Ayrıca birçok sinema tarihçisinin söylediği gibi, dünya sinema tarihinde de, sessiz sinema, en olgun dönemini, en gelişkin aşamasını Sovyet Sineması'nda yaşadı. Sessiz sinemanın bütün anlatım öğeleriyle bütünsel bir yapıya ulaşmış güçlü bir sinemaydı. Aynı zamanda büyük kuramcıları da vardı. 1919 Ağustosunda sinema devletleştirildi. Devrim sonrasında en önemli atılımlarından biriydi bu. Geniş çaplı araştırmalar, gözüpek deneyler yapıyordu. Sesli sinema ile birlikte bir tıkanıklığa giren Sovyet Sineması, bu tıkanıklığa ek olarak açmazını daha da büyüten bir ikinci sorunla daha yüklenmişti: Bu sorun, Stalinist politikanın uygulamada getirdiği ideolojik çizgiydi. Bu çizgi Marksizmdaki "ekonomist sapma"nın, sanat planında ifadesini buluş biçimiydi.

Özellikle İkinci Dünya Savaşı ve sonrası "Soğuk Savaş" yıllarında, Sovyet filmleri, Amerikan filmlerinin "negatif"i olmaktan öte gidemiyordu. Bu filmlerde, yalnızca kahramanlar değişiyor, Amerikanlının yerini Rus alıyordu. Stalin'in ölümüyle başlayan "buz çözümü" diye adlandırılan dönemdeyse, belirli bir serbestlik ortamı sağlandı. Bu görece serbest ortam Stalinizme Marksist açıdan köklü bir eleştiri yöneltemiyordu kuşkusuz. Ve temeldeki ideolojik çizgi de kimliğini koruyordu. (Sonradan Stalin'in itibarının iadesiyle sonuçlanan süreçte "ekonomizm" giderek güçlendi, yerleşiklik kazandı ve "asıl" kimliğini kolaylıkla gizleyebildi. Bu süreç, sinemada da, politik sürece benzer bir gelişim gösterdi.)

Bugün Sovyet Sineması, 1919 sonrasında daha çok anlamını bulan sinemada araştırmacı niteliğini yitirmiş bir sinemadır. Ayzenştayn, Pudovkin, Vertov gibi sinema kuramcıları ve yönetmenleri yetiştirememektedir. Kuleşov, Kosintzev, Yutkeviç gibi araştırmacılara da rastlanamamaktadır. "Toplumcu Gerçekçilik" arayışları ise bütün bütüne bir kenara bırakılmıştır.

II

Sovyet Sineması, son yıllarda büsbütün burjuva estetisizmine özenen bir yöneliş içine girdi. Batı sinemalarının öykünmecisi haline geldi. Ne var ki burjuva sinemasının sahip olduğu gelişkin estetisizmin maddi temellerinden yoksun olduğu için, gerçek bir kimlik, gerçek bir kişilik geliştiremedi. Bir bocalama sineması görünümüne büründü. İçeriğinde sosyalist bir öz, bir bakış açısı kaygısı gütmeyen, daha çok "hümanist sorunsallar" içinde kalarak konularını geliştiren Sovyet Sineması, buna koşut olarak, bütünüyle burjuva sinemasının kalıpları içinde ve onun biçim anlayışıyla devinen bir sinemaya dönüştü. Ne var ki, Sovyet Sineması altyapısıyla üstyapısı birbirine denk bir sinema olmadığından, Batı'da olduğu gibi bu sinemanın büyük yönetmenlerini ve büyük akımlarını yaratamadı.

Bu yazımızda örnek olarak kullanacağımız iki filmin de, savaş filmi oluşu bir rastlantı değil. Sovyetler Birliği'nin XX. Kongreden sonra aldığı konum içinde "savaş" olgusunun yer alış biçimi hayli önemli olduğundan, böyle bir seçime gittik...

III

Sakindi Oranın Şafakları olsun, *Sıcak Kar* olsun İkinci Dünya Savaşı sırasındaki Rus insanlarını anlatıyor. Savaş bütünüyle bir arka-plan oluşturuyor bu filmlerde, önplanda insanların dramları ve ilişkileri konu ediliyor. Fakat nedense savaş sırasında anlatılan insanlar yalnızca Ruslar. Onların çektiği acılar, sıkıntılar, iç ilişkiler ve çelişkiler var filmde. Savaştan taraflardan yalnızca biri konu ediliyor filme; öteki taraf, yani işgalci faşistler filmlerde görünmüyorlar bile. Adeta hesaba bile katılmıyorlar. *Sakindi Oranın Şafakları*'nda nehrin öte yakasında, *Sıcak Kar*'da ise cephenin öte tarafındalar. Çoğu kez bunlardan "Alman" ya da "Düşman" diye söz edilir. Onların "faşistlikleri" unutulmuş gibidir. Böylelikle filmin içeriğinde, faşizm siyasi bir tartışma olgusu bile yapılmamaktadır. Taraflar, burjuva sinemasının, klasik savaş filmlerinde olduğu gibi, hikâyelerini yalnızca iki ulusun çarpışması gibi bir çerçeve içinde temellendirmektedirler.

Düşman karşı çıkılması gereken, bunun için de çarpışılan bir şeydir. Çocukluğumuzda anlatılan görünmeyen öcüler, görünmeyen düşmanlar gibidir. Öcüler üzerinde düşünmeyiz bile, yalnızca onların fena şeyler olduğunu biliriz. Bu kadarı da halk için yeterlidir. İşin üst tarafını halk adına düşünenler, "yöneticiler" hallederler. Yürürlükte olan Sovyet Marksizmi'nin ekonomik yorumuna uygun bir siyasadır bu. Yöneten/Yönetilen çelişkisini çözmeyi düşünmeyen, tersine göz ardı eden bir siyasa... Çünkü uygulanan, bu çelişkiyi, amaçladığı sosyalist hedefler perspektifinde çözmeye çalışan bir anlayış değildir. Aksine böyle bir olguyu çelişki bile kabul etmemekten kaynaklanan, dolayısıyla da pers-

pektifin de ulaşılması gereken bir hedef olarak belirlemeyen Marksizm içinde bir "ekonomist" yorumdur. Bu yorum, elbette ki sanatı da bu doğrultuya göre yönlendirecektir...

Sovyet Sineması, son yıllarda geliştirdikleri "Barış içinde geçiş, bir arada yaşama, toplumsal ilerleme" gibi düşüncelere dayanak geliştiren bir sanat politikasının doğrultusunda hareket ediyor. Ederken de, burjuva sorunsallardan kaynaklanan sığ bir savaş aleyhtarlığı, evrensel bir değer olarak öne sürdükleri "sosyalist hümanizma"dan beslenen soyut ve temelsiz bir insancılık edebiyatı, içi boş kardeşlik ve barış çağrılarında bulunuyor. Tüm bunlarla birlikte Marksist çelişki anlayışından alabildiğine uzaklaşıyor.

Tek tek sanat ürünlerinde somutlanan çelişki anlayışında da, aynı tekyanlılığı görüyoruz. En azından söz konusu bu iki film örneğinde gözlediğimiz "insan"ın ele alınışı, ve eski burjuva ideolojiler dizgesine bağlı öğeleri yeniden eklemleyerek kendini üreten "düşman" ideolojisi, bence bu gerçeğin yeterli kanıtlarıdır.

II. Dünya Savaşı sırasında Stalin yaptığı konuşmalarda halkın milliyetçilik duygularını kabartıyor, eski Çarlık döneminin eli kanlı generallerinden "şerefli askerler" diye söz ediyordu. İtibarları iade edilen generaller arasında işgalci emelleri uğruna saldırgan tutum izleyen askerler, hatta 1905 devrimini sekteye uğratan generaller de vardı.

Sovyetler Birliği siyasasını olduğu kadar, sanatını da aynı çerçeve içinde değerlendirebiliriz. Özellikle savaş filmlerine bu perspektiften bakmakta ve değerlendirmekte yarar vardır.

Potemkin Zırhlısı'ndaki düşman ne kadar bellidir oysa. Sorun, düşmanları doğru tanımakta, doğru değerlendirmektedir. Söz, gene dönüp dolaşıp içeriği oluştururken kurulacak perspektifte odaklanıyor.

Çok uzakları da görebilen perspektifte...

GÜREŞ TUTAN ÇOCUK PEHLİVANLAR



"Benim gibi, erkek gibi erkek doğuraydın;
çaylak görmüş tavuk gibi çırpınacağına."

(Filmde Naciye, Meryem'e söyler)

Lütfü Akad'ın *Gelin* filmi, bence Türk Sinemasının en iyi filmle-
rinden biridir. Geçenlerde televizyondaki gösterimiyle birlikte,
dördüncü kez seyretmiş oldum. Buna karşın hiç sıkılmadım, hat-
ta yeni tatlar aldım, yeni ayrıntılar yakaladım.

Filmde, hastalıklı bir çocuk olan Osman'ın, amcaoğullarıyla
güreş tutma –daha doğrusu tutamama– sahnesi vardır. (O amca-
oğlu ki, daha küçük yaşta, bir tutam daha fazla bal satabilmek
için, buz tutan bal tenekesini ısıtmayı akıl eder olmuş, ücreti bir-
kaç şeker de olsa karşılığını almadan hiçbir iş yapmamayı öğren-
miştir. Yaşadığı dünyaya ve çevreye uyarlayabilmiştir kendini.
Kapitalistleşen toplumun gün günden zalimleşen acımasız koşul-
larına hazırlayabilmektedir. Köyden yeni gelen güçsüz Osman
bütün bunların ırağındadır.) Elbette, o güreş tutamayacak, akraba
çocukları arasında ezilecek, canı yanacak ve Naciye, Osman'ın
anası Meryem'e böyle söyleme hakkını kendinde görecektir: "Be-
nim gibi, erkek gibi erkek doğuraydın; çaylak görmüş tavuk gibi
çırpınacağına..."

Daha çocuk yaşta nelere alıştırılıyor? Neler bize "değer"
diye öğretiliyor? Çocuklarına güreş tutturan analar-babalar, bunu
spor olsun diye yaptırıyorlar kuşkusuz. Çocuklarını, kendilerinin
baş etmekte zorlandığı bir dünyaya alıştıyorlar. Toplum içinde

ezenle-ezilenin hiyerarşisinde sağlam bir yer kapmaları için hazırlıyorlar onları. Öfkeye, kine, en güçlü olmaya, birilerini yenmeye, üstün olmaya, birilerini altına alıp ezmeye ve benzeri şeylere... Ta en küçük yaşlardan başlayarak...

Çocuklarına, onlar henüz bacak kadarken askeri üniforma giydiren ana-babaların, oynasınlar diye ellerine tabanca-tüfek armağan edenlerin, onlara "öldürme" oyunu oynatanların, öldürmeyi "oyun" haline getirenlerin, şimdilerde sokaklarda boylu boyunca uzanan genç ölümlere acımaya ne kadar hakları var, emin değilim. Yakınmaya, feryat etmeye, dövünmeye ne kadar hakları var? (Çocukların da bir gün büyüyecekleri hiç unutulmamalıdır... Ve her zaman "öldüren" sizin çocuklarınız olmayabilir.)

Söz üniformadan açılmışken, bu konuya ilişkin olarak, ünlü bir şarkıcımızın, bende yer etmiş bir çocukluk anısını anmak istiyorum burada. Bu şarkıcı: "Ben küçükken, babamlar bana hep küçük bir askeri üniforma giydirirlerdi. Kolları hep uzun gelen ve hep içinde kaybolduğum bir üniforma... Başıma da kenarları sırmalı bir kasket geçirirler 'işte şimdi paşa oldun' derlerdi... Ben onları hiç kırmaz, bu üniformayı giyer ama her sabah da, mutlaka bahçeden bir çiçek koparıp kasketimin altına, kulağımın arkasına bu çiçeği takardım," demişti.

Geçenlerde yine televizyonda gösterilen Edward Dmytrk'ın ince bir faşizm eleştirisi taşıyan *Genç Aslanlar* filminde aynı sorsalın bir başka boyutuyla karşılaştık. Dmytrk, bu filmde Alman faşizminin dünya yüzeyine yayılmasını önlemeye çalışan Amerikan ordusunun kendi içindeki faşizmi sergiliyordu. Faşist ilişkilerin, gündelikte adı konmadan da yaşandığı gerçeğini betimliyordu. Yani bir çeşit paradoksu dile getiriyordu. İnsanlar arasında usul usul gelişen, sessiz, ürkütmeyen bir faşizmdi bu. Ha sahi, ne diyordu binbaşı, Montgomery Cliffe (hani o filmde James Joyce'un *Ulysess*'ini okuduğu için cezalandırılan ve mutlaka çocukken asker kasketinin altına bir çiçek sakladığına inandığım Montgomery Cliffe): "Senden iyi bir asker çıkaracağım. Gerekirse bunun için seni ezeceğim..."

Ele alınan sorunsal, özellikle günümüz Türkiye'sinde güncel bir önem kazanmıştır. Sosyalizm, toplumların tüm geçmişiyle, geçmiş değerleriyle hesaplaşmak demektir. Geçmişten artakalmış her soy değer ve ilişki anlayışının acımasız eleştirisi demektir. Kuşkusuz bu bağlamda "Erkeklik İdeolojisinin" de bu soruşturmadan, bu hesaplaşmadan geçmesi zorunludur. Hele faşist ideolojilerin, onu var eden parçalarına ayırıştırılmasının sanat ediminde bir gündem maddesi olduğu günümüzde, bir görevdir de...

Faşizmin son yıllarda Türkiye'de palazlanması karşısında büyük bir şaşkınlığa düşen küçük kentsoylu, teknokrat, aydın kesimi bu gelişmeyi, yalnızca bir partinin etkinliği olarak açıklayamaz herhalde. Tüm bu gelişmeler, bize başka gelişmeleri, başka etmenleri de düşündürmelidir. Son yıllarda örnekleri karşısında şaşkına döndüğümüz vahşet ve şiddet olaylarının temelinde yatan ideolojiler bütünü, bilimsel bir serinkanlılıkla ne aydınlarımız, ne de sanatçılarımız yeterince ele alıyorlar. Konunun çekirdeğine ilişmeden hep çevresinde dönenip duruyoruz. (Oysa olup bitenler, hem bireysel, hem toplumsal anlamda işlenmesi gereken bir sanat malzemesi yığıyor önümüze.) Bütün bunlar üç günde olacak şeyler değildir kuşkusuz. Şimdi aklımızın almadığı bu olaylara daha önceki ideolojiler ve bu ideolojilerin saklandığı ilişkiler zemin hazırlamıştı. Eskilerden devraldığımız ve şimdi keskin boyutlarda gerçekleşen olaylara izin veren, onlara olanak sağlayan bir yapı vardı. Bunun içindir ki, şimdilerde bu denli dirençsiz kaldık. Böylesine şaşkınlaştık. "İnsanlık! Kardeşlik! Demokrasi! Tartışma özgürlüğü!" diye geveler olduk.

Faşist İdeoloji, geleneksel ataerkil ideolojinin bir parçasıdır: Yani, faşizmin ideolojik sistematiği, ataerkil ideoloji üzerinde temellenir. Zaten FALLOKRASI'ye dayanan bütün kültürlerin, bir yerde mutlaka faşizmle kesişmeleri kaçınılmazdır. Faşizme, İDEOLOJİLER DÜZEYİ'nde yalnızca "olanak" değil, aynı zamanda "süreklilik" sağlayan da bu erkeklik kültürü, ataerkilliğin bu en-

gin malzemesidir. Faşizmin ideolojik söylemleri, ataerkil öğelerin yeniden çatılması ve inşasıyla sağlanır. Ataerkil ideoloji, etkinliğini, gücünü, uzun bir tarihsel süreçte ideolojik teçhizatlanmasını geliştirerek toplumsal yapılarını oluşturmaktan; bu süreçle birlikte gündelik ilişkilerin işleyişini, hayatın yönetimini ele geçirebilmiş olmasından alır. O kadar "aklıleştirilmiş", "normalleştirilmiştir" ki, gündelik hayatın içinde çıplak gözle görülmez mevziler kazanmıştır. Hatta kimi devrimci sanatçılar bile, bunun etki alanının dışına çıkamamakta, örneğin, kimi devrimci şairlerimiz, "sapına kadar" fallik şiirler yazmakta, hem de bunu toplumcu şiir olarak kabul ettirebilmekte; iştahlarını kabartan kadınları, özellikle "burjuva" sınıfından seçerek, abazalığını sınıfsallaştırmayı devrimcilik olarak saydırabilmektedirler.

Günümüzde "kadın yazar"lar da, "insan yazar"lar da, bu çelişkilerin, açmazların sanatını yapmalıdırlar artık; içinde yaşadığımız ve her gün yeniden ürettiğimiz ataerkillikten faşizme ilişkilerin sanatını... Cinsellikten, bürokrasiye dek her soy hiyerarşiyi besleyen ideolojik öğelerin ve ideolojik söylemlerin yaşamdaki karşılıklarını bulmak, ayırtırmak, göstermek, anlatmak gerekmektedir. Slogan düzeyinde faşizme karşı sanat yapılmaz. Erkek siyaseti yedeğindeki kimi kadın derneklerinin analığı histeri haline getiren sloganlarıyla da faşizme falan karşı gelinmez. Yaşadığımız sloganlar değil, ilişkilerdir çünkü...

Gelin'de güreş tutan çocuk pehlivanlar, büyümüşler *Genç Aslanlar* olmuşlar, yirmi dolar için döğüşüyorlar... İri kıyım Amerikan neferleri –yeni dünyamızın demokrasi bekçileri– Alman faşizmine karşı savaşıırken, Joyce okuyan birini düelloda sırayla dövüyorlar her gün... Oysa *Ulysess* okuyan biri, belki de bu düelloya evet dememeli; bu oyunu, onların kurallarıyla oynamamalıdır.

Değilse analar da doğuracaktır, faşistler de öldürecektir...

Ne sanıyordunuz yani?

VİETNAM FİLMLERİ MÜFREZESİ



Hollywood'un yeni yönetmenlerinden biri olan Oliver Stone'un *Platoon*'u, Amerikan "Vietnamı"nı yeniden gündeme getirdi. Haf-talardır sinemalarda gösterimde bulunan *Platoon*'a Türk seyircisi de gereken ilgiyi gösterdi. Kuşkusuz bir savaş filmi anlattığı ne olursa olsun, en başta "savaş filmi" olmasından kaynaklanan sayısal seyirci üstünlüğüne sahiptir. Öteden beri bu türün hazır bir seyirci kitlesi olmuştur.

Özellikle bu tür filmlerde, perdeden her zaman haşmet, gösteriş, hız, hareket ve masraf beklenir. Bu filmlerin "doyurucu" diye adlandırılan yanı da budur. Daha da temelde "savaş filmleri" her zaman erkekçe bir iştir. Bakış açısı ne olursa olsun, daha çok erkeklerin ilgisini çeker. *Platoon*'da bunların hepsi fazlasıyla var.

Filmin yönetmeni Oliver Stone, bizim için yeni bir ad. Dört film yönetmiş. İlk filmi yazıp, yönettiği *Seizure*. Ama asıl ününü yazdığı senaryolarla yapmış. Son yıllarda adından çok söz ettiren Brian de Palma'nın *Yaralı Yüz (Scarface)*, Michael Cimino'nun *Ejderha'nın Yılı (The Year of Dragon)* gibi önemli filmlerin senaryolarını yazmış. Sinemaya çok yatkın bir el, soluk soluğa gerilim kurmanın, takibin, sürükleyiciliğin gizlerini iyi kotarıyor. *Yaralı Yüz* Türkiye'de gösterime girdi. *Ejderhanın Yılı*'nı da videolardan izledik.

Her iki film de türlerinin çok iyi örnekleriydi. Ben, kendi payıma *Avcı'dan (Deer Hunter)* bu yana bir Cimino sever olduğum için çekimi, gösterimi, dağıtımı, yönetmenle yapımcı ve dağıtım-

cı firmalar arasındaki çekişmeleri hayli sorunlu olmuş *Ejderhanın Yılı* filminden büyük keyif almıştım.

Bu arada Oliver Stone'un, Alan Parker'ın yönettiği, başrolünü Brad Davis'in oynadığı *Geceyarısı Ekspresi*'nin de yazarı olduğunu, bununla "Senaryo Oscarı" aldığını, geçerken anayım.

Oliver Stone, *Platoon*'u, hepsinin de Vietnam filmleri olması nedeniyle aralarında ilişki kurulan Francis Ford Coppola'nın *Kıyamet*'inden (*Apocalypse Now*), Michael Cimino'nun *Avcı*'sından önce kotardığını, ama projeye para yatıracak bir yapımcı bulamadığı için çekemediğini söylüyor. Üstelik Stone, Vietnam'da bulunmuş, madalyalar bile almış. Bu nedenle filmde büyük olasılıkla bir dolu özyaşamsal öykü malzemesi de var, ama sonuçta gene de *Platoon* ne bir *Avcı*, ne bir *Kıyamet* olabiliyor; Bana kalırsa düpedüz sıradan, sıkıcı, ucuza kaçmış bir film. Üstelik, Hollywood solcusu olduğu iddia edilen Stone'un da o kadar "solcu" olmadığını, birçok Amerikalıda görüldüğü gibi, Amerikan çıkarları söz konusu olduğunda ilk tenzilat yapılan şeyin "solculuk" olduğunu görüyoruz. *Platoon*, öncelikle gecikmiş, geç kalmış bir film. *Avcı* ve *Kıyamet*'ten sonra haliyle daha yeni, farklı şeyler söylemesi beklenirken onların da gerisine düşüyor. Bu konuda yeni olabilecek şeylerden biri, savaşın Vietnamlıların ve Kamboçyalıların gözünden anlatılması olabilir örneğin. Ama ne yazık ki Vietnam, dünya seyircisinin hep Amerikalıların bölgesinden uzatılmış dürbünlerle seyrettiği bir savaş alanı oldu.

Bu filmlerde Amerikalıların eleştiri insaflarına ve özeleştiri güçlerine güvenmekten öte fazla şansımız yok. *Avcı* da, *Kıyamet* de savaşın ortaya çıkardığı "erkek" ve "insan" kimlikleri üzerine söz geliştirmiş filmlerdi; her ikisinin de derdi, asla doğrudan Vietnam savaşının kendisi değildi. *Platoon*'un şanssızlığı ise, hem bu filmlerden sonra çekilmiş, hem de onların derinliğine ulaşmamış olması... Söz konusu bu iki filme yalnızca Vietnamlıları nasıl gösterdiğiyle yaklaşmak güdük kalır. *Platoon* ise, bu filmlerde çok daha yetkin biçimde ifade edilmiş gerçeklerin bir karikatürü olmaktan öteye gidemiyor. Ek olarak söylediğini sandığı

seylerde de sıgılıktan, yavanlıktan kurtulamamış. Elbet her Hollywood filminin sahip olduğu harcama gücüne, bunun getirdiğı teknik olanaklara, özel efektlere sahip. Bunlar Amerikan sineması için bir artı puan hanesi oluşturmuyor nicedir, hele üstün-yapımlar için.

Sayıdığım bu nimetlerinden ötürü elbette çok iyi çekilmiş birkaç sahnesi var. Zaman zaman öne çıkan Stone'un ustalıkla gerilim kurma başarısı yadsınmaz. Ama bu sahnelerde bile, *Avcı* ya da *Kıyamet* 'in belleklere kayıtlı güçlü çağrışımlarından ve ister istemez kıyaslama yapmaktan kurtulamıyorsunuz.

Bunun dışında filmin dünyanın her yerinde orta sınıf değer yargılarıyla donanmış yarı-aydın seyirciyi tavlacak "evrensel" ucuzlukları var. Sonuçta Amerikalıların vahşetten alacağı payı hafifletmek için şematize edilen, iyi Amerikalı-kötü Amerikalı karton kişileri, "insanın diyalektiğı" sanabilirsiniz. Artık Amerika'da iyi bir senarist için işten bile olmayan, bir aksiyon içine değişik kişiler, değişik durumlar serpiştirerek hikâye geliştirmeyi "bireysel olanla, toplumsal arka planı iyi harmanlıyor," diye değerlendirebilirsiniz. Göstermelik vicdani muhasebeler adına "Vietnam'da ne işimiz vardı?" gibi sorularda toplumsal bir eleştiri, "Aslında biz, içimizdeki bize düşmandık," gibi sözde felsefi sorunsallar yüklenmeye çalışan cümlelerde varoluşun dayanılmaz hafifliğini bulabilirsiniz. Film boyunca zaman zaman değişik kişilerin ağzına verilmiş benzeri "hikmet kıymetinde" sözlerdeyse, dilediğiniz manayı vehmedebilirsiniz. Sonuç değişmez.

Sonuç: Perdede özdeşleştirdiniz kahramanlar, iyi kötü yanlarıyla da olsa Amerikalılar.

Filmdeki hesaplaşmanın vardığı yerde Vietnam savaşı, büyümekte direnen erkek çocukları için, bir büyüme kursu yerine geçiyor: Hayat bu! Savaş bu ne yaparsın! Bütün askerler Çavuş Elias gibi olsa, ama savaş, erkeğı insanlıktan çıkarıyor! Ağbi acayip vahşettik! Keşke Vietnam'a da gitmeseydik, ama hep birlikte gördük ki, hata ettik ama önemi yok, biz Amerikalıyız. Ve hayat devam ediyor."

Bence bu filmi en doğru anlayanlar, Semra Somersan'ın yakın bir tarihte *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan "Müfreze ve Şiddet Kahkahası" adlı yazısında, filmi seyrederken bir sahnede verdikleri tepki nedeniyle andığı salondaki gençlerimiz. Birinin kafasını parçaladıktan sonra "Böylesine güzel dağılan bir beyin gördün mü sen hiç?" diye soran askere, salondan kahkahayla yanıt verenler. Kültür, kendi kodlarını yaratıyor, erkekler erkeklerle örtüşüyorlar. Siz aradan çekilin.

Aralık 1987

GİDİN VE GÖRÜN



Sovyet Sineması'nın önemli yönetmenlerinden Elem Klimov'un 1985 Moskova Film Şenliği Büyük Ödülü sahibi *Gel ve Gör* 1986 Sinema Günleri'nde İstanbul'da gösterildiğinde büyük bir ilgiyle karşılanmıştı. Hâlâ görmediyseniz, mutlaka gidin ve görün. Savaşın ve faşizmin bu kadar ve yeniden gündemde olduğu bir dünyada verdiği sinema keyfinin ötesinde, savaşa ve faşizme karşı kimi duyarlıkların diri kalması bakımından da uyarıcı bir film.

Filmin yönetmeni Klimov'u ilk kez genç yaşta bir otomobil kazasında ölen eşi ünlü yönetmen Larisa Şepitko'nun anısına çektiği kısa filmle tanımıştım. Ardından *Gel ve Gör*'ü izledim.

İkinci Dünya Savaşı ve "Nazilerin şu dünyaya ettikleri" yalnızca Sovyet Sineması'nın değil, aynı zamanda dünya sinemasının başlıca malzemelerinden biridir. Ne var ki, dünya sinemasının belli başlı örneklerinde, ya "erkekler dünyasının kapışması" ya da "canavar ruhlu sadist insanların" fantezileriyle sınırlanan bu malzeme, Sovyet filmlerinde anti-faşist yanılla belirgin bir biçimde ayrılır. Kuşkusuz bu konudaki tüm örnekler yetkin değildir ama, izlediğimiz filmlerin çoğunda bu konuda gözetilen bir duyarlık ve yaklaşım tutarlılığı dikkat çeker. *Gel ve Gör*'de ise her şeyin ötesinde bir sinema şölenine dönüşüyor.

Gel ve Gör, 1943'te Nazi işgali altındaki Belorussia'da geçiyor. Tüm film, eksen-kişi seçilen genç bir partizan çocuğun çevresinde gelişiyor. Onun aracılığıyla savaş dünyası içinde amansız bir yolculuğa çıkıyoruz. Bir dizi dehşet verici olayın sonunda, vardığı küçük bir köyde yaşlanmıştı artık. Büyümeden yaşlan-

mıştır. Savaşın ve dehşetin çocuğun yüzünde derinleştirdikleri, savaşın ve faşizmin bütün insanlığa eklediklerinin bir simgesi olur çıkar.

Klimov'un anlatımında müthiş bir Slav hüznü var. İnanılmaz güzellikte görüntüler, titiz bir oyunculuk yönetimi ve kalabalıkların değerlendirilmesi, gösterişli sinemayı sevenlerin, beyazperdede "haşmet" sevenlerin hoşlarına gidecek cinsten.

Kasım 1997

HATIRLAMİYORUM



Sinema Günleri 86'nın gözde filmlerinden *Resmi Tarih*, iki yıllık bir gecikmeden sonra nihayet gösterimde. Yalnızca insan haklarının kararlı savunucularına değil, suya sabuna dokunmadan yaşayıp gitmenin masumiyetine inanmış "uzak suç ortaklarına" da bu filmi görmelerini salık veririm. Yalnızca iyi bir film olmakla kalmayıp, aynı zamanda politik sinemanın da iyi bir örneğini oluşturmuş *Resmi Tarih*, insan olmanın en temel sorunlarıyla yüz yüze bırakıyor bizi.

1983 Arjantini'nde geçiyor görünen bu film, temelde, askeri darbelerle kesintiye uğratılmış bütün toplumların ortak sorunlarını içeren zengin bir malzemeye çıkıyor seyirci karşısına.

Filmin Konusu

Alicia bir tarih öğretmeni, kocası Roberto, cunta zamanında "iş-bitirici" olarak hayli yükselmiş bir girişimcidir. İyi bir işadami, iyi bir aile babasıdır. Bir çift Bond çantayla gezer, evinde sık sık Amerikalı işadamlarını ağırlar, kimi hafta sonları yaşlı ana-babasını ziyaret eder, geleneklere saygılı, solculara karşıdır. Dışarıdan bakıldığında imrenilecek, düzenli ve korunaklı bir yaşamları vardır. İyi bir "çekirdek aile"dirler. Her şey bir peri masalı pembeliğinde sürüp giderken günlerden bir gün... Sokaklarda yürüyenler, ölenlerin, kaybolanların, yasadışı yollarla evlatlık verilenlerin hesabını sormaya kalktığında, okullarda karatahtalara bildiriler asıl-

maya başlandığında, çıkıp bir akşam yemeğine gelen eski lise arkadaşları bile sürgün ve işkence günlerinden söz açtığında, sokakların uğultusu sıcak odaların güvenli havasına sızdığında, anılar ki, o korunaklı yaşamın faturasını bir yerlerde birileri hayli pahalı ödemişler... Biz ne kurban, ne cellat olan "dalgın kalabalık" ise arada idare edip gitmişiz...

Alicia'nın tarih öğretmeni oluşu bile başlı başına bir ironidir filmde. Dört duvar arasında öğretilen tarih, sokakların gürültüsüne ve gerçeğine yenik düşer. Artık o dersi "verenleri" bile ikna etmez olur. Film ilerledikçe, Alicia'nın aslında kısır bir kadın, her şeyden habersiz kızları Gabi'nin ise evlat edinilmiş olduğunu öğreniriz. Alicia, ansızın Gabi'nin evlatlık alınışı sırasında, kocasının kendisine yalan söylemiş olduğunu; kızın, kaybolan siyasilerden birinin çocuğu olabileceğini düşünür. Gerçeğin peşine düşer. Tıpkı bir tragedya kahramanı gibi, yıkımına giden izlerin ardına takılır; gerçeği, yalnızca gerçeği ister. Mutsuz sonunu kendi elle riyle hazırlar. O korunaklı yuva, sırça köşk adım adım tuzla buz olacaktır. (Filmdeki bu trajik "kişilik", aynı zamanda oyuncusuna büyük imkânlar tanır. Nitekim, Alicia rolündeki Norma Aleandro'nun 1985'te Cannes Film Şenliğinde "En İyi Kadın Oyuncu" ödülü kazanması boşa değildir.)

Başarının Gizleri

Luis Puenzo, bir reklam filmi yönetmeni, *Resmi Tarih* ise onun ilk konulu, uzun metraj filmiymiş. Ama neden film, reklam filmlerine hiç mi hiç benzemiyor? Her an gözlerinize bir margarin ya da deterjan kutusu sokulacakmış gibi bir his almıyorsunuz? Sonra neden bir yönetmenin ilk filmiymiş gibi gelmiyor insana? Tersine, hayli deneyimli, ne istediğini, ne söylediğini bilen bir yönetmenle karşı karşıya olduğunuzu düşünüyorsunuz? Norma Aleandro başta olmak üzere filmin önemli oyuncularını ülkelerinde tanıyan, bilinen tiyatro oyuncularımı ş. Ama neden, onlar hiç "teatral" değiller, rol paralayıp durmuyorlar? İzlediğimiz filmin bü-

yük masraflar gerektirmediği belli; pekâlâ Türkiye'de de böyle filmler çekilebilirdi; neden bizde hâlâ böyle filmler çekilemiyor?

Sanırım bazı yanıtlar öncelikle yönetimde saklı: Bütün politik tavrına karşın, kolay ve ucuz yoldan "politik" bir film yapmak istememiş; "hayatın bütün çelişkilerini, faşizmin bütün pisliklerini, burjuvazinin bütün çirkinliklerini" bir filmde ve bir çırpıda anlatmak kaygısına kapılmamış. Son derece rahat, sakin başlayan filmde, her şey adım adım gelişip bir karabasana dönüşüyor. Sonuçta kamerasının başında kıvranıp duran bir yönetmenin değil; tersine son derece rahat, sade bir yönetmenin güvenli tavrına yaslanan bir film seyrediyorsunuz.

Puenzo, en başta sağlam çatılmış bir senaryo ile çıkıyor yola. Çeşitli toplumsal kimlikleri kuşatan ve sorgulayan geniş bir yelpazede, aileden devlete giden tüm yolbaşlarına güçlü ışıldaklar tutuyor. Ele aldığı konunun çekirdeği, Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ndeki analık davasını da çağırıştırıyor, Costa Gavras'ın *Kayıp*'ını (*Missing*) da... Böyle bir filmde büyük bir tuzak olabilecek "melodram"ın imkânlarından ölçülü bir biçimde yararlanıyor. Ana-Baba-Çocuk üçgeni gibi duygu sömürüsüne çok müsait temel bir motiften, serinkanlı politik bir bildiri yazabiliyor.

Unutulmaz Sahneler

Sinemada inandığım şeylerden biri de, bir filmdeki unutulmaz sahnelerin varlığıdır. Yıllar sonra bile filmler bu sahneleriyle anımsanırlar. Puenzo, bu bakımdan da bize, belleğimize birkaç güzel sahne armağan ediyor: Lise arkadaşı olan kadınların buluşup yemek yedikleri yerde çırılçıplak görünen "sınıf ilişkileri", işbirlikçi insan yüzleri; Doğumgünü partisinde yatak odasının kapısını tekmelerle açarak etrafta arama yapan potansiyel erkek, potansiyel asker, potansiyel faşist görüntüleri; Çocukların karşısında, Gabi'nin içini çeke çeke annesinin göğsünde uyuyakalışı; Alicia ile Ana'nın yemek sonrası yaptıkları uzun konuşmada iki kadının sert kabuklarından soyunuşları; elbette filmin canalcı yer-

lerinde kullanılan miting ve yürüyüş sahneleri, bu sahnelerin birinde "olası anneannenin" taşıdığı pankartı Alicia'ya gösterme çabası ve taşıdığı haklılık gururu; Alicia'yla birlikte mitingten ve sokanın gürültüsünden hemen sonra, başarılı bir "geçişle" sığındığımız hafif müzikli ve güzel sekreterli nezih işyeri ortamında az sonra tanık olunacak gizli hunharlık; hafta sonu büyükbabayı ziyaret sırasında bir masa etrafında toplanan aile bireylerinin parçalanmışlığını simgeleyen konuşmalar, yüzler ve elbette finalde köşeye sıkışmış Roberto'nun sıkıştığında nasıl bir işkenceci olabileceğini gördüğümüz sahneyle hemen ardından gelen Gabi'nin telefonu ve söylediği "Hatırlamıyorum ülkesinde üç adım attım kayboldum" şarkısı, boğazımıza tıkanmış nice çağrışımla *Resmi Tarih'i* unutulmaz kılıyor. Başkalarının hatıralarını okurken, kendi yaşadıklarımızı hatırlamak gibi.

Oyunculuk

Filmi izleyen hemen herkesin Norma Aleandro'nun; sürgünden dönmüş, işkence görmüş Ana'nın; ya da kızını yitirmiş, şimdi torununun izini süren Sara'nın etkisinde kalması çok doğal. Gerçekten tartışmasız bir oyunculuk gösterisi sunuyorlar. Ama Roberto rolündeki Hector Alterio'nun da gözden kaçırılmaması gerek. Sanırım, Türkiye'de pek kolay bulunmayan bir malzemeye tekabül ettiği için, bizde böyle bir film çekmeye kalkışıldığında, en çok sıkıntısı çekilecek şey, böyle bir rolü oynayacak Erkek bulmak olurdu. Kalın ruhlu, sığ, sıradan bir erkek Roberto. Kendisine öğretilenleri sorgulamadan yaşamış, tam bir düzen adamı: işbirlikçi de olabilir, işbitirici de... Biraz üstüne vardığınızda varlıklı işadamı olmanın sahte incileri hemen dökülüyor üstünden, altından bildiğimiz bir "Hayvan" çıkıyor. Tanıdık bir sima değil mi? Ama bizde tanıdık olmayan böyle bir rolü canlandıracak oyuncu ne yazık ki. Çünkü asıl güç olan, o hayvanlığı otantik olarak zaten üstünde taşımak değil; o "hayvanlığı" bir gösterge haline dönüştürmektir. Çünkü o hayvanlık, ancak bir gösterge haline geldi-

ğinde başkalarının algısına sunulmuş, eleştirisine açılmış, yargılayıcı gözler için mesafe kazanmış demektir. Yoksa ne olacak, bizde ondan çok var.

Resmi tarih dediğiniz de, erkek değil mi zaten?

Ocak 1988

KÖTÜLÜK TANRISI İLE YETENEK MELEĞİ



Filmin Oyunu, Oyunun Yazarı

Amadeus biraz gecikmeli olarak sinemalarımızda. Filme kaynaklık eden oyun, 1984'te Devlet Tiyatroları'nda Yücel Erten rejisiyle sahnelenmiş, büyük ilgi görmüştü. Peter Schaffer sevmediğim, hatta biraz da numaracı bulduğum bir oyun yazarıdır. *Beş Parmak* gibi ilk dönem oyunlarındaki içtenliği ve masumiyeti erken yaşta ticari başarıyla değiş-tokuş ettikten sonra dünya gösteri sanatlarındaki popüler sözlüğünün önemli bir maddesi haline geldi. Oyunlarını, kolay, vurucu şablonlar; özellikle orta sınıf insanlarını hemen kavrayan söylem ve temalar; çok çabuk dramatik çatışmaya dönüşüverecek kalın karışıklıklar üzerine kuruyor. Oyunlarına seçtiği kahramanlar, kendi çekirdek öykülerinde zaten var olan hazır bir malzemeyi taşıyan "Elde bir" kişiler. Örneğin *Güneş Avı*'nda İnka Kralı Atahualpa'yı anlatmıştı. Öykü herhangi bir tarih kitabında okunduğunda da zaten yeterince dramatik, ilgi uyandırıcı ve çarpıcıdır. Gene Devlet Tiyatroları'nca sahnelenen *Küheylan* oyunu bir gazete haberinden yola çıkan gerçek bir yaşam öyküsüydü. Schaffer, bu oyunda da dönemin indirgemeci "psikolojizm modası"nı yakalamıştı. Kolay kavranır Freud'cul çağrışımlar ve ilk elden psikolojik bilgilerle orta sınıf insanların zor sanıp, kolay anlayabileceği ve bunun için de "algılarına" övünme payı bırakan, haliyle de "modern bulunmayı" da garantilemiş bir oyundu. Filme alındığında psikiyatristi Richard Burton'un oynaması bile filmi kurtaramamıştı.

Peter Schaffer, bu kez de hakkındaki söylentilerle tarihte yerini çoktan almış Salieri'den yola çıkıyor. O Salieri ki, tarihte yerini yaptığı "müzikle" almayı düşlerken, ne yazık ki bir başka bestecinin (Mozart) yaşamındaki "yeri" nedeniyle almış bir talihsiz kişidir. Salieri de, ham öyküsüyle bile en az Atahualpa kadar yazarına olanak sunan bir trajik kişilik. Schaffer, oyunları için dramatik çatı kurarken, çengel attığı "olaylar ve kişiler" çekirdeklerindeki öykü ve malzemeyle zaten hayli sağlam olarak geliyorlar "yazarın" ayağına. Ne ki Schaffer, bu malzemeleri hep daha kolaycı çözümler, daha kalın çatışmalar ve ayrıntı bolluğu içinde sunar. Bu yüzden de her zaman içinden çekilip alınacak sağlam motiflerle çürük mallar birbirine karışır.

Tam da bu noktada Milos Forman'ın büyüklüğü öne çıkıyor.

Filmin Dramatik Yapısı

Forman, Schaffer'ın ayıklanmamış malzemesinden son derece iyi ayıklanmış bir seçme yapıyor. Bölünüp dağılmış değişik çatışma birimlerinden temel olanları öne çekiyor ve tüm filmi bunlar üstüne kuruyor. Bilindiği üzere Mozart'ın ölümü tarihte hâlâ "esrarını" koruyor. Eceliyle mi öldü, biri mi öldürdü? Bilinmez. Kuşku- lar Salieri üzerinde toplansa da kimse bu konuda bir açıklık getirememiştir. Her şey sanılar ve tanılar düzeyinde sürer. Böyle bir malzemedede bir yönetmenin çok kolay düşebileceği ilk tuzağı kolayca savuşturuyor Forman. Tarih hafiyeliği yapmıyor. En azından öldürmenin tek bir biçimi olmadığını söyleyerek, Mozart'ı ve ölümünü bir yana koyup, Salieri'nin dramını öne çıkarıyor.

Nedir Salieri'nin dramı? Çocukluğundan başlayarak besteci olmayı kafaya koymuş, müziği öğrenmek istemiş, bununla da yetinmemiş, yeryüzünde Tanrı'nın sesi olmayı amaçlamış, böylelikle ölümsüzleşmek istemiş biri. Viyana'ya gidebilmiş, saray bestecisi olacak kadar prenslere, soylulara yakın olmuş, yetki ve karar mercilerinde bulunmuş ama gene de kendi yeteneğiyle barışamamış. Çünkü Mozart gibi bir dahinin yanı başında yaşamak gibi

gerçekten Tanrının her kuluna veremeyeceği ağır bir cezaya çarptırılmış.

Tanrı-İnsan Çatışması

Oyundaki temel çatışma Salieri ile Tanrı arasındadır. Tanrının yeryüzündeki sesi olmak üzere yola çıkan Salieri, güçsüzlüğüyle yüz yüze kaldıkça Tanrıya baş kaldıracaktır. Tanrı ona ne yazık ki, koskoca bir ihtiras ve vasat bir yetenek vermiştir. Salieri ile Tanrı arasındaki ilişki zamanla tipik bir aşk ve nefret ilişkisine dönüşecek ve Tanrının dünyadaki sesi olan "Mozart" da bu şiddetten payını alacaktır. Salieri, karşılığı olmayan ihtirasıyla başta kendi olmak üzere karşısına çıkan her şeyi yok etmeye çalışacaktır. Bütün başaramayanların son silahıdır bu. Salieri için de başka yolu kalmamıştır.

Küheylan'daki psikiyatrin yerini bu kez rahip alıyor. Salieri, tüm yaşamını ömrünün son günlerinde kapatıldığı bir akıl hastanesinde genç bir rahibe anlatır. Upuzun bir hesaplaşmadır bu. Tanrı, onun müziği öğrenmesini, Viyana'ya gelmesini, besteci olmasını sağlamış, dahası içine "Tanrının sesi" olmak gibi büyük bir ihtiras ateşi salmış, ama bu yeteneği ondan esirgeyip çağdaşı olan Mozart'a vermiştir. Salieri de buna isyan etmektedir. Ve Salieri'nin hikâyesiyle birlikte karşılığı olmayan ihtirasın adım adım nasıl bir kötülüğe çevrildiğini görürüz. Yetersiz yeteneklerin nasıl "dünya işlerine" dönüştüğünü, nasıl küçük iktidar sorunları içinde habis bir kötülük potansiyeline evrildiğini izleriz. Bu anlamda Salieri ile Mozart arasında bir çatışma yoktur. Çünkü taraflardan biri, yani Mozart, olan bitenin ayırında bile değildir. Onu yeryüzünde ilgilendiren tek şey yaptığı müziktir. Müziğinin ve kendi değerinin ne olduğunu kendi bilmektedir zaten. Bu yüzden de sahte alçakgönüllülüklere, yalancı nezaketlere ayıracak vakti yoktur. Saray erkanı ve onun adabı tarafından bu yüzden yadırganır.

Salieri ile Mozart kişilikleri birbirine tamamıyla zıttır. Mozart müziğin dışında dünyanın farkında bile değildir. Dönen dolapla-

ra uyanmaz, Salieri'nin dünyasındaki kendi önemini kavramaz. Başına gelen hiçbir şeyin kaynağını bilemez. Piyanosunun başında Salieri'nin marşını Prens huzurunda düzeltirken bile bunu hava olsun diye değil, sahiden kapıldığı coşkuyla yapar. Pot kırar, yanlış yapar, gündelik zevklere dalar. Sanatın dışında bir dünya yoktur onun için. Farkında olmadığı bir dramı vardır. Onu da pahalı öder. Yazık ki, onu en iyi anlayan insan, düşmanıdır. Salieri'nin cezasında böyle bir yeteneği tanıma gücü vardır.

Bir Senfoni

Amadeus'u mutlaka görün. İyi yönetilmiş, iyi oynanmış bir film. Çevre düzeninden giysilere varana dek her şey bir senfoni görkemli ve inceliğinde. Milos Forman'dan bir iyi film daha. Hem Mozart, hem Salieri oyunculuk döktürüyorlar. Değınmeden geçemeyeceğim bir notum var: Yıllar sonra Elia Kazan'ın Tennessee Williams'ın oyunundan uyarladığı *İhtiras Tramvayı*'nı izlerken düşündüğüm bir şeydi bu. *Amadeus* bir kez daha düşünmeme neden oldu. Bu filmde Vivien Leigh, daha eski, aşınmış bir oyunculuk sunarken, Marlon Brando özellikle seksenli yıllarda doruğuna ulaşacak bir "oyunculuk üslubunu" o zamandan haber veriyor, Actor's Studio'nun önemli bir başarısını belgeliyordu. Elbette, sonuçta Brando değil Vivien Leigh, yani alışkanlık, kazanarak o yıl "Oscar'lanıyordu". *Amadeus*'ta da bence Abraham daha eski bir oyunculuk üslubunun temsilcisiyken Tom Hulce çok daha çağdaş bir oyunculuk tutturmuş. Sonuçta elbette ikisi de büyük bir keyifle izleniyor.

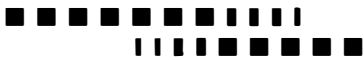
Türkiye Günceli için

Türlerin ayrımı için tiyatro tarihinde verilen, benim de bazı yazılarımda sıkça andığım bir örnek vardır: İnsanlar komedyaya seyrederken, "Bu benim komşum," tragedyaya seyrederken ise "İşte bu benim," diye seyrederlermiş. Bu filmin de böyle bir tuzağı var

ama bu ne Forman'ın, ne de filmin kabahati. O da şu: Türkiye'deki "Salieri"ler bu filmi izlerken, kendilerini "Mozart"ın yerine koyarak duygulanacak, bütün hasımlarını "Salieri" olarak niteleyeceklerdir. Elden ne gelir! Film, evrensel yapan yanlardan biri belki de budur.

Kasım 1987

ATÖLYE GÜNLERİ



Fluffer

Fluffer. Graeme Stone'un 2002 yapımı filmi. Türkçeye "Kıyakçı" diye çevirmişler, tabii ne desinler? Türkiye'de böyle bir "meslek" yok ki; daha doğrusu böyle bir sektör yok. Bağımsız film festivali kapsamında yer alan "gay ve lezbiyen" filmlerden biri bu. NTV'de yayımlanacak olan "Gece Gündüz" kuşağında, bu film hakkında konuşacağım için kasedini göndermişler bana, evde seyrettim. Küçük ve eğlenceli bir film. Festivalde mutlaka görün. Bence bu festivaldeki bütün filmleri görün, hatta adında "bağımsız" sözü geçen her şeyi takibe alın.

Fluffer'da, sinema meraklısı bir delikanlı, bir gün yanlışlıkla *Citizen Kane* yerine "Citizen Cum" diye bir gay porno filmi kasedi alıp gelir eve. (Gay pornoların Hollywood klasiklerine böyle dil çıkartan film adlarına sık rastlanır. *All About Eve*'i, "All About Steve" yapmak gibi.) Bizim delikanlı, seyrettiği filmdeki adama âşık olur, en azından artık "biseksüel" olduğuna karar verir. Adama bir adım olsun yaklaşmak için, yapım firmasına giderek iş ister, kameraman olarak alınır. Ardından da "fluffer" olur. Porno endüstrisinde bir terimmiş "fluffer"lık. Ben de bu sayede öğrendim. Çekim aralarında ereksiyon hali bozulmasın diye adamlara oral seks yapanlara "fluffer" deniyormuş. Aslında bir yanıyla çok romantik bir film. "Fluffer"lık yapacak kadar yakın olduğu biriyle aynı zamanda arasındaki millerce uzaklığı serin bir dokunaklılık içinde anlatıyor.

Bu filmi benim tanıtıyor olmamın bir nedeni, *Murathan'95* kitabımda duyurduğum, adı "Pornografi" olan bir roman tasarımı-

da, bir gay porno starına âşık olup yıllar yılı ona mektuplar yazan kötürüm bir İzmirli gencin öyküsünden kalkarak, bu filmle uzak bir akrabalık kurmuş olmamdı.

Film, hem eğlenceli, hem hüznü, biraz masal gibi; "gay porno" endüstrisinde çalışıp hâlâ "gay mi, değil mi" tartışmalarının yapılması, insanlığın "hallinde" en zorlandığı şeyin hâlâ cinsellik dünyası olduğunu göstermesi bakımından da ilginç.

Yüzüklerin Efendisi, Avustralyalılar, Brad Pitt

Nihayet artık gösterimden kalkmak üzereyken Peter Jackson'ın *Yüzüklerin Efendisi*'nin ilk halkasını seyretme fırsatı buldum. Bazen öyle olur. Çok istediğiniz halde bir dolu şeyi yapamazsınız.

Ben de birçok kişi gibi, kimi sahnelerin biraz uzun tutulduğunu düşünmekle birlikte, keyifle izledim filmi. Benim anlamadığım, filmde nefret edenlerin çoğunun, zaten bilimkurgudan, fantastik edebiyattan falan hoşlanmayan kişiler oluşları. "Bunları sevmiyorsanız, niye gidiyorsunuz peki?" sorusunun bir anlamı olur mu, bilmem? Bir filmin görevi, niye, zaten o güne kadar sevmemiş olduğunuz şeyleri size sevdirmek olsun ki? Beğenilerin zeminini, ortak ilgiler, yakın dünyalar, benzer duyarlıklar oluşturamaz mı? İnsanlar, ilgi duydukları konular hakkında yapılanlara daha hoşgörülü yaklaşırken, diğerlerinden bunu kolaylıkla esirgeyebilirler. Göz önünde bulundurulması gereken bu durum, bana son derece anlaşılır ve insani geliyor. Ancak film hakkında yazıp çizen kişilerin, bu konuda söz alırken sıradan seyircilerden sorumluluk farkıyla ayrıldıklarını bilmeleri gerekmez mi?

Filmde küçük bir rolde görünen Cate Blanchett hayran olunası Avustralyalılardan. Bu kadına bayılıyorum. Oynadığı her filme gidiyorum. *Geyikler Lanetler*'de Kureyş'a'yı oynamasını hayal ediyorum.

Konumuz: Avustralyalılar. Dünya sinema ve müzik endüstrisinde son yıllardaki Avustralyalılar patlamasını biliyorsunuz.

Nick Cave'den başlayarak şöyle hızla bir analım: Kylie Minouge, Russell Crowe, Guy Pearce, Nicole Kidmann, Luz Buhrmann ilk akla gelenler.

Avustralya eğitim sisteminin ilginç bir yönü var. Bizdeki tor-na, tesviye, motor eğitimi yapan meslek liseleri gibi sanat liseleri kurmuşlar. Gençler burada ilkin kaba bir sanat eğitimi alıyor, sanatın herhangi bir dalında yeteneklerinin olup olmadığını kavırıyor, sonra branşlarına ayrılıyorlarmış. Onun için iyi kötü hepsi şarkı söylüyor, dans ediyor, oynuyor, hatta bir müzik aleti bile çalabiliyorlarmış, vesaire... Şans tanımadan anlamayacağınız bir sürü yeteneğin ortaya çıkmasına fırsat veren bir yöntem bu. Genç ve işsiz nüfusun bu kadar kalabalık olduğu Türkiye'de benzeri sanat liseleri kurulamaz mı acaba, diye düşünmeden edemiyor insan.



Ne zamandır beklediğim filmlerden biri olan, başrollerini Robert Redford ile Brad Pitt'in paylaştıkları Tony Scott'ın 2001 yapımı *Spy Game*'ini seyrettim. Filmin "Türkçe" adına sinemanın girişi dahil hiçbir yerde rastlayamadım. Çok daha iyilerini görmüşsünüzdür, ama bu türe meraklıysanız, seyirlik bir film.

Filmten kalkarak söylemek istediğim iki şey var. İlki, uzunca bir süredir Hollywood sinemasının tamamen can çekişmekte olduğu... Başta kısa öykü ve sağlam çatılı tiyatro oyunları ile beslenen köklü bir drama geleneğinden gelen Amerikan sineması, artık solugunu tüketti. "Dünyanın Bütün Orta Sınıfları Birleşin!" bayrağı altında topladığı ortalama algı, ortalama zekâ, ortalama beğeni için her şeyi ortada bir çizgide buluşturan bir drama anlayışının kullanabileceği bütün klişeleri, kalıpları, kanavaları tüketti. Kendini bile tekrar edemeyecek kadar kendinin sonuna geldi. Asıllarının taklidi olan "B-Movie" dedikleri küçük bütçeli filmler bile asıllarından çok daha içten, çok daha sahici kaldı.

Hollywood'un son yıllarda bağımsız sinemacılara, yabancı kökenli yönetmenlere bunca kucak açması, art arda Avrupa film-

lerinin hikâyelerine tekrarlar çekmeye başlaması, farkında olduğu tükenişine taze kan arayışının işaretleri bence. Ama yanlış başka yerde arıyor. Temel hata sürüyor: Tükenen hikâyesi değil, grameri. Dünyadaki hikâyelerin hepsi Antik Yunan'la, hadi bilemediniz Shakespeare'la birlikte bitti. Dünya tükenmiş hikâyeler ve bulunmayı bekleyen yeni ifade yollarıyla dolu.

Artık eliyüzü düzgün bir Hollywood filmi seyrederken, bir zamanlar, Türk filmlerine gösterdiğimiz "müsamahanın" bir başka çeşidini, Hollywood filmlerine gösterir olduk. Ticari sinemanın genel kalıpları içindeki kısır ifade yollarına başvurmak zorunda kalışına kontenjandan "anlayış ve hoşgörü" dağıtıp duruyoruz.

Filmden kalkarak söylemek istediğim ikinci şey, Brad Pitt'in ciddiye alınması gereken ve gün geçtikçe aşama kaydeden oyunculuğu. Yakışıklı, çekici, sempatik, seksi olmakla kalmayıp aynı zamanda iyi oyuncu olmaya başladığının filmden küçük bir örneği: Hapishanede feci bir işkence görüyor; ağzı burnu dağılmış, yüzü gözü tanınmaz haldeyken, kurtarılmak üzere oldukları sırada komşu helikopterdeki sevgilisini gördüğünde, yüzünün öyle bir ifadesi, öyle bir bakışı var ki, "oyunculuk beratı"!

Bebek yüzüyle ya da seksiliğiyle öne çıkmış ve bunun kefareti ödemenin zorunda kalmış birçok Hollywood oyuncusu, bir noktadan sonra, günün birinde bu oyunculuk beratını almak için uğraşıp dururlar.

"Bu Kadar Cehalet Ancak Tahsille Olur"

İnsan kimi durumlarda bazı atasözlerini şiddetle hatırlar. Kavram ve terimleri, yanlış öğrenmelerin ve kullanmaların kirinden, yağından kurtarmak gerekir. Bir romanın, filme uyarlanması ayrı bir şeydir, "Hollywood" klişelerine tercüme edilmesi ayrı. İlki, sanatsal disiplinler arasında dil farkından kaynaklanan sorunları yaratıcı bir biçimde çözümlemeyi amaçlar. Yönetmen, malzemedan tasarrufta kişisel tercihlerini kullanır, bize kendi "okumasını"

gösterir. Bu uyarlamayı beğenir ya da beğenmezsiniz, ama bu dikkatin ve emeğin karşılığı görülür.

İkincisinde, yani "Hollywood"laştırmada ise, sorun "yalnızca" bir uyarlama sorunu değildir. "İlle de" bildik kalıplara, formlere, klişelere uydurma sorunudur. Bu da ancak azaltmak, eksiltmek, sığlaştırmak, basitleştirmekle mümkün olur. Her şey ortalama algıya, ortalama beğeniye, ortalama duyarlılığa çekilir.

Ticarete karşı değilim. Yalnızca adını koyalım.

Ron Howard'ın yönettiği 2001 yapımı *A Beautiful Mind - Akıl Oyunları*, bütün tafrasına karşın, kotarılamamış, kötü bir film. Kötü olmasının nedeni, sanatlar arası uyarlama sorunlarıyla değil, düpedüz bir Hollywood yapımı olmasıyla ilgili. İlk yarıda gösterdiklerinin, ikinci yarıda birer "sanrı" olduğuna inanmamızı isteyen beceriksiz senaryosu tutarsızlıklar ve görmezden gelinemeyecek boşluklar taşıyor. Hayatının anlatıldığı iddia edilen adam (John Nash) hakkında hiçbir şey bilmeseniz de, bunları rahatlıkla söyleyebilirsiniz. Ama işin aslını bildiğinizde daha da eğlendirici olduğu doğru. Paranoya krizleri üzerine inşa ettiğiniz bir karakterin, Mac Carthy döneminde yaşamış olması da, eşcinsel ilişkileri de tayin edici önem kazanır. Böyle bir karakteri anlatırken bunlar bu kadar da yokmuş gibi yapılamaz.

Gene de benim için en büyük hayal kırıklığı Russell Crowe'un oyunu oldu. Oscar'ı rahatlıkla alabilir, çünkü kötü oynuyor. Akademi üyelerinin "hasta, sakat ve anormal" kişiliklerden beklentilerine karşılık verecek bütün klişe ucuzluklara başvuruyor. Erken yaşta girdiği bir an önce Marlon Brando olma paniğinden olsa gerek, oynadığı karakteri, Brando kuşağının 50'li yıllarda kullandığı Stanislavski oyunculuk tekniğiyle yaratmaya çalışıyor. Oyuncululuğunun bütün teknik çizimi görülüyor, her hareketini otuz saniye önceden tahmin edebiliyorsunuz. Bence canlandırdığı Nash'den çok, Metin Erksan'ın *Süreyya* filmindeki Cüneyt Gökçer'e benziyor.

İyi oyuncu olmakla, kötü oynamak her zaman çelişmez. Crowe, gerçekte büyük bir oyuncu tabii. Curtis Henson'ın yönettiği

1997 yapımı *L.A. Confidential* - *Los Angeles Sırları*'ndan, Michael Mann'in yönettiği 1999 yapımı *The Insider* - *Köstebek*'e harika karakterler yaratmış biri. Bu filmde bile, yaşını oynadığı kimi zamanlarda çok parlak anları var. Filmlerinin hemen hepsini görmüş bir Russel Crowe hayranı olarak, bunları yazmanın benim için keyif olmadığını tahmin etmelisiniz.

Kendi kendinin taklidi ya da bir zamanlarki kendinin gölgesi olmak, oyunculuk mesleğinin en büyük tuzaklarından biridir. Düşen de var düşmeyen de...



Bir kez daha gördüm: Ridley Scott gerçek bir sinema dâhisi. 2001 yapımı *Black Hawk Dawn* - *Kara Şahin Düştü*, seyri zevkli, başarılı bir film. Benim bu çeşit filmlerde gıcık olduğum "insanîyet sahneleri", ya da "onlar da insandı, onların da evi, yuvası vardı," gibi klişelere mümkün olduğunca başvurmadan, odaklandığı konuyu kaydırmadan, tanımadığı yabancıları tanıyormuş gibi anlatmaya kalkışmadan ünlü Mogadişu baskını anlatıyor.

Üniformanın bir örneklettiği, kimliksizleştirdiği askerlere, kişisel bir derinlik, hepsine özgün bir hikâye vermeye kalkışıp içimizi şişirmiyor. Bütün gürültüsü, karmaşası, hesaplanamaz yanlarıyla "Ben bir savaş anlatıyorum," diyor ve anlatıyor. Savaş yüceltmiyor, destan yazmaya, kahramanlar yaratmaya çalışmıyor. Gittiği topraklar hakkında neredeyse oraya giden askerler kadar bilgisiz davranıyor.

Ama sonuçta kamera onların elinde, onlar kendi hikâyelerini, savaşa katılan kendi insanlarını anlatıyorlar. Uydudan koca bir savaş yöneten Sam Shepard'ın yaralıları bakmaya hastaneye gittiğinde, eğilip yerdeki kanı silmeye çalışması, filmin anahtar sahnelerinden biri. Her şey kamera ile ekran arasında cereyan ediyor.

Filmin en güzel yanı acıyı anlatmada, bulunduğu yabancı toprakların müziğini, "öteki"nin sesini, duygusunu kullanması. Amerikan askerlerinin bulunduğu bütün iç mekân sahnelerinde

gürültülü bir müzik kullanılırken, bütün duygu anlarını o toprakların çığlığıyla anlatması.

Oyunculuk Büyüsü

Oyunculuk, benim için çok büyüü bir sanat. İyi bir oyunculuk karşısında her seferinde bir şaman "ımanııla" büyülenirim. Yıllardır en anlamaya çalıştığım sanatların başında gelir. Bu hafta Lasse Hallström'ün, E. Annie Proulx'un *The Shipping News* romanından uyarlanan 2001 yapımı *Çok Özel Haber* filmini gördüm; pek parlak bir film değil, izleniyor yalnızca. Ama bu çeşit filmler parlak olmasalar da, Hollywood şablonlarından usanmışlar için, bir tür "terminal" oluyorlar. Her şey bir yana, filmde öyle bir oyunculuk performansı var ki, sırf bunun için görmeye değer. Oyunculuk eğitimi alanlar, özellikle ders diye görmeliler. Film, her zamanki gibi, "İyi romanlardan iyi film yapmak zordur" ilkesini doğruluyorsa da, Kevin Spacey, Cate Blanchett, Judi Dench, Julianne Moore, Pete Postlethwaite, Scott Glenn gibi ustalar tam bir takım oyuncululuğu gösterisi sergileme fırsatı buluyorlar.

Lasse Hallström'ün, 2000 yapımı Juliette Binoche, Johnny Depp'li *Chocolat - Çikolata*'sını sevmiş, eğlenmişim. O filmde gene Judi Dench ile çalışmış ve gene Alfred Molina, Carrie-Anne Moss, Lena Olin ve sürpriz bir rolde Leslie Caron'la güçlü bir oyuncu kadrosu kurmuştu.

Çok Özel Haber'de bir kez daha ışıyan Pete Postlethwaite, Jim Sheridan'ın 1993 yapımı *In the Name of the Father - Babam İçin* inden bu yana benim için hep büyük oyuncu büyüünü korudu.

Benim bu yılki "Oscar"ım bu filmdeki rolüyle Kevin Spacey'e gidiyor. Oyunculukta "Doğru bakmak" diye bir söz vardır. Onu seyrederken, bu söz Spacey için söylenmiş olmalı, diye düşünmeden edemiyor insan. Onun *Los Angeles Sırları*'nda (*L.A. Confidential*) öldüğü sahnedeki bakışını hatırlıyor musunuz?

David Lynch'in İki Filmi Üzerine

David Lynch benim sevdiğim bir yönetmen değildir. Açıkçası, fazla numaracı, göz boyamacı bulurum onu. Olmadığı kadar derin görünme gayretinin, birçok benzerinde olduğu gibi, onda da gereksiz bir kapalılığa, seyirciye yorum bıraktığı varsayılan bir belirsizliğe yol açtığını düşünürüm. Bir yönetmen olarak ona ilk büyük çıkış yapma olanağı sağlayan, öteki filmlerine oranla hikâye takibi daha kolay olan, ince ve duyarlı görünme meraklısı birçok insanın da pek bayıldığını bildiğim 1980 yapımı *Elephant Man (Fil Adam)* filminden de –John Hurt, Anthony Hopkins, John Gielgud, Wendy Hiller'lı oyuncu kadrosuna rağmen– hoşlanmam. Her filminde yeniden kat ettiği anlatım arayışları, çerçeveleme tekniği, renk düzeni, oyuncu kullanımıyla usta bir sinemacı olduğu su götürmez elbet. Kendine özgü bir sinema dili ve zevki olduğu da tartışılmaz. Başta 1997 yapımı *Lost Highway - Kayıp Otopan* olmak üzere film müziklerini de çok sever, özellikle benim de sevdiğim bir müzik adamı olan Angelo Badalamenti ile çalışmasını hoşnutlukla karşılarım. Öte yandan, filmlerinde merak unsurunu kullanma biçimlerinden, pek çabuk taşan bilinçdışından, Hollywood klişelerini tersyüz ederek kullanırken, aynı klişelerin farklı tuzaklarına düşmesinden ve filmlerine hâkim olan o bir türlü halledemediği "biseksüellik" karmaşasından çabuk yorulurum. Kısacası, değerini bildiğim, hakkını teslim ettiğim, ama sinemasından pek hoşlanmadığım bir yönetmendir.

Bütün bu sayıp döktüklerimden sonra, Lynch'in birbirine pek benzemeyen son iki filminden ise büyük keyif aldığımı söylemek istiyorum. Bir televizyon kanalında seyrettiğim, başrolünü Richard Farnsworth'ün oynadığı, Sissy Spacek, Harry Dean Stanton'ın rol aldığı 1999 yapımı *Straight Story* çok dokunaklı, acıtacak kadar sade, insanın içine işleyen dümdüz bir film. O denli düz ki, bu yazıdan sonra biri çıkıp da, "O film Lynch'in değildi, sen

karıştırmışsın," dese şaşırmam. Son yıllarda Vüs'at O. Bener'in yaşlılıktan söz ettiği kitaplarından sonra, beni bu konuda en çok etkileyen sanat yapıtlarından biri oldu *Straight Story*.

Cannes'da ona en iyi yönetmen ödülü kazandıran 2001 yapımı *Mulholland Drive* ("Mulholland Çıkma") ise, tam bir seyirlik sinema harikası! İlk kez bir Lynch filmi yeniden seyretme arzusu duydum. Bence bu, onun en usta işi filmi olmuş. Öncelikle gramerini tutturmuş; bütün film baştan sona hiç sekmesiz aynı dili konuşuyor. Ve Lynch, sanki bu kez kendi içinde önemli bir eşik atlayarak mizahı yeniden keşfediyor. Bu da ona, bana kalırsa, önceki filmlerinde olmayan bir dirimsellik; gündelikteki saçmalık ve hiçlik malzemesiyle daha doğrudan bağlantı kurma olanağı ve yaşamsal bir derinlik kazandırmış. Filmin son yirmi dakikasında, o güya bulmacanın parçalarını birleştiriyormuş, hâlâ anlamıyorsanız bu da sizin alıklığınızmış gibi yapması, tadımı kaçırsa da, üzerinde durmadım. Buna itirazınızın bir karşılığı olamıyor; çünkü belli ki Lynch bunu da, parçalardan bir sonuç ve gerçeklik çıkarmaya çalışan klasik dramaturjik kurgu meraklılarına dil çıkarmak için, kendi oyununun bir parçası olarak yapıyor. Açıkçası yalnız sinema tarihiyle değil, seyretme tarihiyle de eğleniyor.

Filimde Naomi Watts'ın oyunculuğuna şaşkınlıkla hayran olmamak elde değil. Keskin hatlar taşımayan, sıradan sayılabilecek bir fiziğin, özelliksiz görünen bir yüzün sınırlı olanaklarıyla, bu zenginlikte bir "performans" göstermesi, canlandığı karaktere böyle bir derinlik kazandırması, ancak büyük oyuncuların hakkıdır.

Dipsiz

Yaşadığım şu gürültülü günler sırasında kaçırdığımı düşündüğüm filmi, Şişli Movieplex'te yakaladım. İyi bir öğleden sonrasını iyi bir film kadar anlamlandıran az şey vardır hayatta.

Bu yıl seyrettiğim güzel filmlerden biri, *Dipsiz*. Elisabeth

Sanxay Holding'in romanından uyarlanan 2001 yapımı *The Deep End*'i Scott McGehee ile David Siegel birlikte yönetmişler. Hem bir "bağımsız sinema" tadı var filmin, hem Patrica Highsmith romanlarının sırlarla dolu karanlık dünyasını andırıyor. Üstelik özel aydınlatmalarla yarısı gölgede bırakılmış, gerilim müziğiyle desteklenmiş gizemli görüntülerle değil, tersine olayların geçtiği çevrenin doğal güzelliklerinden alabildiğine yararlanan ışıltılı karelerle, iç açıcı görüntülerle yapıyor bunu. Gündelik hayatın akışını kesmiyor. İzlediğimiz hikâyenin tırmanan gerilimi, içinde geçtiği çevreyi ve hayatı başkalaştırmıyor. Her şey herkesin gözü önünde, ama herkesten habersiz olup bitiyor neredeyse.

Filmin konusu hakkında uzun uzadıya konuşmak güç. Kendini azaltarak çoğaltan yapıtlardan. Klasik örgüdeki filmlerde olduğu gibi, filmin ilerleyen hikâyesi içinde bilmediklerimizle bildiklerimiz yer değiştirerek bize hayat ve insanlar hakkında her şeyi bilebileceğimiz duygusu vermiyor. Bilinmezliğin sade, gösterişsiz, çoğu zaman dilsiz dünyası gücünü sürdürüyor. Tıpkı filme adını veren kulübün adı gibi: "The Deep End".

Film, kendi yarattığı beklentilerin sonucunda merak ettiklerimizin yerine, bize hayat ve insanlar hakkında başka bilgiler veriyor. Dolayısıyla filmin sonunda "kaza mıydı, cinayet mi" sorusunun belirsizliğini koruması bile, insanı rahatsız etmiyor. Kişilerin ve olayların bir yanı herkes için gölgede kalıyor gene. Hayatta olduğu gibi.

Oğlunun "gay" olduğunu öğrenen annenin ısrarı, müdahaleciliği, ailesinin birlik ve bütünlüğünü koruma telaşının zaman içinde nerelere evrildiğini izlerken, önceden kestiremediğiniz yerlere çıkıyorsunuz. Anne ile oğlun arasında, "aile olmanın" sağlayamadığı yakınlığı, dayanışmayı birbirlerinin sırları sandıkları şeyleri öğrenmeleri sağlıyor. Anne oğlunun katil olduğunu sanırken, oğlu annesinin bir sevgilisi olduğunu sanıyor. Anne, gizliliğin dilini öğreniyor, yasağı tanıyor. Yasağı tanıdığında, oğlunu da anlayacağını varsayıyoruz. Şantajcı ile anne arasında kurulan ilişkiye ve gizli ortaklığa, önceden kodlanıp paketlenmiş hiçbir duygunun

ışılacağına düşmemesi çok daha derin ve güçlü bir etki bırakıyor insanda.

Film, olaylar, durumlar ve kişiler hakkında hiçbir şeyi tam olarak söylemiyor. Kişilerin tutum ve davranışlarını gerekçelendirmiyor, yalnızca yoruma açık ipuçları sunuyor. Eksikleri, seyircinin kendi hayat bilgisiyle tamamlamasını istediği için, parçaları birleştirmek size düşüyor.

Daha çok bir Derek Jarman oyuncusu olarak bilinen, *II. Edward, Wittgenstein, War Requiem*'e dek onun birçok filminde irili ufaklı rollerde görünen İskoçya asıllı Tilda Swinton, çok güçlü bir kompozisyon çiziyor bu filmde. Onu seyrederken, Highsmith uyarlamalarına çok yakışacağını düşündüm hep. Sally Potter'ın Virginia Woolf romanından uyarlanan 1992 yapımı *Orlando*'sundan bu yana, onu böyle güçlü bir rolde seyretmemiştik. Geçtiğimiz yıllarda sinema günlerinde izlediğimiz ressam Francis Bacon'ın yaşam öyküsünü anlatan John Maybury'nin *Love is the Devil* filmdeki ufak rolüye, onu ne kadar özlediğimizi anımsamamıza yaradı sadece.

Hem yakışıklı, hem çekici, hem iyi oyuncu Goran Visnjic de var filmde. İçinde olup bitenleri, değişimleri, konuşmadığı sahnelerde bile seyirciye geçirmedeki ustalığı hayranlık uyandırıcı. Yakışıklı erkeklerin, aynı zamanda iyi bir oyuncu olmaları onları daha seksi kılıyor olabilir mi?

Mahremiyet ve Hanif Kureishi

Patrice Chéreau, ilkin tiyatro yönetmeni olarak tanıdığım biriydi. 1983 yapımı Jean Hughes Anglade ile Vittorio Mezzogiorno'nun oynadıkları tutkulu bir eşcinsel hikâyeyi konu alan *L'Homme blessé* filmiyle Fransa'da olay yarattığını biliyordum. O filmin fotoğraflarının yer aldığı *Premiere* dergisinin sayfaları yıllar yılı çekmecemde durdu.

Geçtiğimiz yıllarda *Torbacı* adlı oyunuyla büyük sükse yap-

tığını, bu arada aynı zamanda sevgilisi olan Bernard-Marie Koltes'in oyunlarını yepyeni bir ruhla sahnelediğini biliyordum. (Koltes'in Türkçe'de oyunlarını Mitos-Boyut yayımlıyor: *Batı Rıhtımı, Zenciyle İtlerin Dalaşı.*) Türkiye seyircisi oyunlarını göremezken, Isabelle Adjani'nin başrolünü oynadığı ünlü filmi 1994 yapımı *LA Reine Margot - Kraliçe Margot*'yla tanışmış oldu.

Patrice Chéreau'nun tiyatro topluluğunun oyuncularından biri olan Laurence Bourdil, Lulu Menase'nin sahneye koyduğu benim *Lal Masallar* kitabımda yer alan öyküm "Bir Billur Köşk Masalı"nın Fransa'daki sahnelenişinde yer aldı. İstanbul Festivali kapsamında AKM'de de sahnelendi.

Şimdiyse Chéreau'nun 2001 yapımı *Intimacy-Mahremiyet*'ini seyrettim. Hanif Kureishi'nin, içinde filme adını veren "Mahremiyet" öyküsün de yer aldığı kitabını temel alan bağlantılı öykülerden oluşturulmuş bir film bu. Filmin baş oyuncular Mark Rylance, Kerry Fox başta olmak üzere su götürmez sağlamlıkta gözüppek bir oyunculuk sergileniyor filmde. Yetmiyormuş gibi Marianne Faithfull'un insanın içini ısıtan varlığı... Çok güzel anlar... Bazı güçlü sahneler... Ama doğrusu filmi gene de sevedim. Fransızların kanına işlemiş olan şu "mana mana gözüm parmağına" cılıkları yüzünden olsa gerek, öncelikle filmin bir an bile Londra'da geçtiğine inanmıyorsunuz. Mana yapmaktan işin aslını yapamaz oluyorlar çoğu kez. Bu da filmi fazlasıyla Fransız kılıyor. Tıpkı Kureishi'nin hikâyesinde olduğu gibi, yalnızca sevişmek üzerine kurulu bir ilişkinin zamanla tutkuya, olağanlaşmaya, oradan yenilgiye dönüşmesinin hikâyesi bir bakıma. Şu kirletilmeden bitirilemeyen birliktelikler hikâyesi yani... Bütün bunlar olurken çok susan film birdenbire çok konuşmaya başlıyor. Omuz kamerasının gösterişe dönüşen gereksiz hareketliliğinden sonra, ansızın bir tiyatro oyunu atmosferine dönüşen tiyatronun barındaki bılardo masası sahnesi ve benzeri sahneler, uzun süre gölgede bırakılmış karakterlerin hikâyelerine birden dalan anlatımcı tutum, ayrı birkaç filmin birbirine tutturulmuş sahneleriyle karşı karşıya olduğumuz duyguyu uyandırıyor insanda.

Hanif Kureishi'nin öykülerindeki her şeye karşın serin, mesafeli tutum yok filmde. Aynı zamanda Stephan Frears'ın 1985 yapımı ünlü filmi *My Beautiful Laundrette* - Benim Güzel Çamaşırhanem'in senaristi olan Hanif Kureishi'nin Türkçede arka arkaya romanları ve öyküleri yayımlandı: *Kara Plak*, *Gün Boyu Gece Yarısı*. En ünlü kitabının, onun İngiltere'deki çıkış kitabı olan *Varoşların Buda'sı* olduğunu anımsatmalıyım.

Yaz Sıcığında Sinemalarda

Yaz sıcaklarında yapılacak en iyi işlerden biri, sinema salonlarının serinliğine ve loşluğuna sığınmaktır. Eskiden yaz döneminde, yalnızca geçen mevsimden kalan filmler gösterilirdi; şimdi öyle olmuyor; firmalar, tecimsel anlamda büyük getiri bekledikleri "lokomotif" filmlerini sonbahar dönemine saklasalar da, yaz-kış demeden her ay gösterime yeni filmler giriyor.

Ne zamandır bir filmi görmeden önce onun hakkında hiçbir tanıtım ya da eleştiri yazısı okumamaya özen gösteriyorum. Hatta yıllar geçtikçe buna yeni alışkanlıklar daha ekledim. Örneğin, adlarına ancak filmin başındaki tanıtım yazılarında rastlayıp "Aa, bu da varmış," diye heyecanlanma zevkini yaşayayım diye, önceden oyuncu kadrosuna bile bakmıyorum. Her zaman birkaç ufak bilgi kırıntısıyla yetinmek, sinemayla daha bire bir, daha sahici bir ilişki kurmamı sağlıyor. Filmle kendi aramda sürprizler kalsın istiyorum.

Özellikle günümüzde Amerikan sinemasının "fragman" dediğimiz tanıtım filmleri, gösterime girecek olan filmin neredeyse bütün hikâyesini anlatmada ve bütün önemli sahnelerini göstermede öyle bir noktaya geldi ki, bazı filmlerin yalnızca tanıtımlarını seyrettiğinizde, tümünü seyretmiş gibi oluyorsunuz. Bunların çekiciliğine kapılıp gittiğim kimi filmler için, "Nasıldı?" diye sorulduğunda, "Fragmanında olduğu kadardı," diyorum. "Bütün heyecanlandığım, etkilendiğim ya da esprisine güldüğüm sahneler

fragmanda vardı zaten, geri kalanında da bol bol sıkılacak vaktim oldu."

Bu fragmanların filmde olan biten her şeyi bir çırpıda anlatma telaşına, son yıllarda sinema yazarları da eklendi. Filmin sürprizlerini seyircinin seyir keyfine saklama dikkati, nezaketi göstermeden her şeyi anlatıyorlar. Eskiden sinema yazarlarının bu konuda usturuplu denecek bir dikkati, becerisi, kıvraklığı vardı. Diyeceğim, burada yalnızca bir saygısızlık değil, bir yazı yazma beceriksizliği de söz konusu.

■

"Uslanmayanın hakkı kötektir," sözüne fazla inanan Fransız malı bir Ayhan Işık ile, yola getirileceği günü bekleyen zengin, şımarık bir Japon malı Filiz Akın şeklindeki senaryosunu, ne zekâsına, ne yaratıcılığına hiçbir zaman inanmadığım Luc Besson'un yazdığı Gerard Krawczyk'in Jean Reno'lu *Wasabi* filmine yirmi dakika kadar dayanabildikten sonra, sokağın sıcaklığını, filmin bayğılığına ve yalakalılığına tercih ettim.

Yazın sinemaya gitmek iyidir dediysek, o kadar da demedik.

■

Barbet Schröder benim sevdiğim bir yönetmen değildir. Türkçede adı *Adım Adım Cinayet* olan 2001 yapımı *Murder by Numbers* filmi hakkında doğrusu pek iyi şeyler duymamıştım ama ben sıkılmadan seyrettim filmi. Benzer Hollywood klişelerini kullanıp da beğenilen diğer filmlerden doğrusu pek bir farkını göremedim. Sonuçta çekirdek-leblebi niyetine seyredilen bu filmler hakkında vardığımız yargılar, çoğu kez bizim bu çeşit filmlere ilişkin doygunluğumuz ve bunun çizdiği hoşgörü sınırlarımızla ilgili oluyor.

Biliyorum, sevmeyeni çok ama Sandra Bullock, en önemsiz filminde bile, öyle bir iki sahne attırıyor ki, "İşte diyorsunuz, kimseyi durduk yerde buralara getirmiyorlar." Bu filmde de var.

Filmde cinayetleri tasarlayan iki genç arasındaki şiddetli cinsel çekim ve eşcinsel elektrik, hem cinayetin nedenlerine, hem filmin zeminine ciddi bir gerilim yüklüyor. Bana John Woo'nun *Yüz Yüze (Face/Off, 1997)* filmini anımsatan, her ikisinin kendi yüzlerinden bir tek yüz yapmalarındaki tutku, aralarındaki ilişkinin "psikodinamiği"ne ilişkin ipuçlarıyla yüklü yemin, sadakat ve ihanet tem'li konuşmalar, bu cinsel gerilimi büsbütün güçlendiriyor.

Ama Joel Coen

İlk filmleri *Basit Kan'dan (Simple Blood, 1983)* bu yana sinema tutkunları için önemli bir çift imza Coen kardeşler. Daha ilk filmleriyle müthiş bir gelecek vaat eden ve beklentileri boşa çıkarmayan Coen kardeşlerin Ethan olanının yazıp, Joel olanının yönettiği *Orada Olmayan Adam'ını (The Man Who Wasn't There, 2001)* festivalde görememiştim; gösterime girdiğinde de epey gecikmeli olarak seyrededildim. Son zamanlarda yıldızı iyice parlayan Billy Bob Thornton ile Coen kardeşlerin vazgeçemedikleri kült oyuncular Frances McDormand'ın oynadığı bu film, önce renkli olarak çekilmiş, ardından özel bir filtrelendirmeyle teknik işlem görerek siyah-beyaz olarak basılmış, böylelikle hoş, etkileyici bir görüntü dokusu elde edilmiş. Daha ilk karede yazılardan başlayarak sizi bir döneme, bir atmosfere geri çekiveriyor.

Ben filmi büyük bir keyifle seyrettim. Ne zaman iyi bir film seyretsem, kendimi çok iyi hissederim. O gün de öyle oldu. Alfred Hitchcock'dan başlayarak kara sinemanın bütün öğelerini, Coen kardeşlerin hemen her filminde rastlanan karanlık mizahını, seçilmiş sessizlik anlarıyla tükenircesine yapılan konuşmaların ustaca dengelenerek özel bir vurgu getirilen iletişimsizlik durumlarını, dönem atmosferi yaratmadaki ustalıklarını bu filmde de bulmak mümkün. Oyuncu performanslarıysa olağanüstü. Kendi adıma bir tek, yönetmenin, sanat filmi yapıyorum, diye hikâye-

sini anlatmada biraz yayılmış olmaktan çekinmediğini söyleyebilirim.

Bizi ilgilendiren ciddi bir teknik sorunsa şu: Ben filmi Beyoğlu'nda Lale Sineması'nda seyrettim. Birçok karede tepedeki oyuncu mikrofonu gözüküyordu. Sanırım hem Amerikalılar bu konuda eskisi kadar dikkatli değiller, hem de kimi sinemalarımız, üstten kesen yeni kadraj ekranlara geçmek konusunda gönülsüz davranıyor, bedelini seyirciye ödetiyorlar. Örneğin Fitaş'ta seyredenlerin, bu mikrofonları görmedikleri için, bizim gibi keyiflerinin bölünmediğini duydum.

Oysa, "Orada olmayan adam", her yerde aynı olmalı değil mi?

Philip K. Dick ile Geleceğin Olmuş Falına Bakarken

Nihayet beklediğim film geldi: *Azınlık Raporu* (*Minority Report*, 2001) İlk gün gittim, gördüm ve beğendim. Bana göre Spielberg, her zaman bir iyi, bir kötü film yapar. Bence bu iyilerden. Benim gözde yönetmenim Ridley Scott'ın şimdiden bir klasik sayılan, Philip K. Dick'in *Androidler Uykularında Mekanik Koyunları mı Sayarlar?* adlı kitabından yaptığı *Blade Runner* (*Bıçak Sırtı*, Kavram Yayınları) ile başrolünde Arnold Schwarzenegger'in oynadığı, Paul Verhoeven'in bir başka kült film sayılan *Total Recall*'ü, Philip K. Dick adının sinema için nasıl bir güvence olduğunun kanıtıdır. Yukarıda adını saydığım bu filmlerin yanı sıra, birçok Dick öyküsü filme alınmıştır. Son yıllarda arka arkaya birkaç kitabı yayımlandı dilimizde. Metis Yayınları'nın bilimkurgu dizisinde *Yüksek Şatodaki Adam*, *Vulcan'ın Çekici*, *Gökteki Göz*, *Alfa Ayının Kabileleri*; Sarmal Yayınları'ndan *Suikastçi* ve *Dr. Gelecek*; Altıkkırkbeş Yayınları'ndan *Mars'ta Zaman Kayması*, *Karanlılığı Taramak* ve *Ubik* adlı kitaplar bunlar.

Filmin, ödün verdiği birkaç temel Hollywood klişesine, kovulduğu emniyet binasının belleğinden ona serbest giriş sağlayan

retina tarama kaydının nasıl silinmemiş olduğu gibi mantık aksa-
malarına takılmadığınız sürece, su gibi akıp giden bir film yapmış
Spielberg ve bence filmin "düşünceye" tanıdığı ağırlık göz önüne
alınrsa, Ridley Scott'ın soluğunu ensesinde hissetmiş. Şimdiden
sinema tarihine geçecek birkaç sekansı var. Yönetmene inandırıcı
ve güçlü bir atmosfer kurmada yardımcı olan serin renkler kul-
lanılan çevre düzeni ve görüntüler çok başarılı. Özellikle kâhinle-
rin görülerinin kayıtlarının tutulduğu sahneler çok etkileyici.
John Williams'ın müziğiye bence kendisi gibi eski. "Kaderimize
nasıl müdahale edebiliriz? Gelecek ne kadar öngörülebilir? Ola-
caklar değiştirilebilir mi?" gibi önemlerine dikkat çekilen sözler-
le filmde kullanılan kâhinler kadar arkaik ve güçlü temalara kat-
man ve derinlik kazandırarak ilerleyen dramaturjisi sağlam çatıl-
mış hareketli bir senaryosu var. Filmin sürprizleriyse tahmin edi-
lemez cinsten değil.

Filmi Profilo Alışveriş Merkezi'ndeki Odeon Sinemaları'nda
seyrettik. Sonuna kadar açılan klimalar yüzünden sağlam girdiği-
miz filmde hasta çıktık. Dünyayla aramızdaki teknolojik açığı,
seyrettiğimiz filmde değil, yaşadığımız deneyimden çıkardık.
Hayatında hiçbir şey icat etmemiş, teknolojiye küs bir ırkın ahfa-
dı olarak şofbenden otomobile varana dek eline teknoloji adına ne
geçerse geçsin, kaza ve ölüm sebebi kılan aziz milletimiz, adına
"klima" denilen, normalde temiz hava ve serinlik sağlaması gere-
ken araçtan, bir "soğuk algınlığı yayma aygıtı" yaratmayı becer-
miş bulunuyor. Şık salon, geniş ekran, iyi bir ses düzeni, ünifor-
malı çalışanlarınız ve adınız "Odeon" olsa ne fayda!

Bir Michael Connelly Romanından

Amerikalı polisiye roman yazarı Michael Connelly, her yazdığını
dikkatle izlediğim, beğenerek okuduğum bir yazardır. Dilimize
birçok kitabı çevrilen Connelly, durum yaratma ve insan çözümle-
medeki yeteneği, dramatik gerilime dayalı yapı kurmada ve ayrın-

tları değerlendirmedeki becerisi göz önüne alındığında, birçok değme "ağır edebiyat" görünen yazara taş çıkartacak ustalıktadır. Ayrıca gerek yurtdışında, gerek Türkiye'de birçok yazara bayağ bayağ esin kaynağı olan şair adlı romanıysa, bence en iyi kitabıdır.

Geçtiğimiz hafta İstanbul'da "film-ekimi" başlıklı film şenliğinde *Kan Borcu* adıyla gösterilen *Blood Work*, yanlış bilmiyorsa, sinemaya uyarlanan ilk kitabı oluyor. Clint Eastwood'un yönetip başrolünü oynadığı 2001 yapımı bu film, ne yazık ki başarısız olmuş. Bu yıl şenlikteki ilk ciddi hayal kırıklığım bu film oldu. Aslında artık göz koyduğu birçok rol için yaşlı sayılacak Clint Eastwood, romanın kahramanı olan McCaleb'i canlandırmak için iyice yaşlı kaçmış. Kalp nakli ameliyatı geçirip emekli olmak için genç sayılabilecek bir yaşta polis detektifliğinden ayrılmak zorunda kalan McCaleb, aslında görünüşü sağlam, çatısı yerinde, mesleğine ilişkin arzuları ve hırsları diri olan bir kişidir ve bu durum aynı zamanda karakterin i dünyasına ve kitaba gerilimini veren unsurlardan birini yaratır. Oysa Eastwood'un McCaleb'i insana zaten "malulen emekli" hissi veriyor. Yeniden işine dönme kararındaki i çatışmaları dramatik bir değer kazanmıyor.

Michael Connelly'nin usta olduğu bir diğer konu, çok iyi çizilmiş "katil profilleri" ortaya çıkarmasıdır. Romanlarının zm, yalnızca katilin kim olduğu srprizine dayanmaz, daha çok ustalıkla çizilmiş bir katil profilinin göz doldurucu ayrıntılarıyla zenginleşir. Filmin sonunda katilin, kitaptakinden farklı çıkması, olayların dramatik yapısını kertiği gibi, katilin eylemlerini gerekçelendirmede birçok sorunun yanıtsız kalmasına da neden olmuş. Örneğin, o gizlilikteki bilgisayar kayıtlarına nasıl girebildiğinin yanıtı filmde verilemiyor. Bazı sahnelerde katilin gereksiz yere detektife çok yaklaşarak tanınabileceği riskini göze alması çizilen katil "profiline" hiç uymuyor. Kitapta katil ile detektif arasında özellikle korunmuş olan "uzaklık", filmde budalaca bir "yakın markaj" takip ilişkisine dönüştürülmüş oluyor. Böylelikle, filmde katilin kimliği değiştirilmekle, olay örgüsünde ciddi ölçüde psikolojik gerekçelendirme ve "i delil" hatası yapılmış oluyor.

Anlamışsınızdır: Filmden bunca söz etmemin nedeni, filmin öneminden çok, romandan sinemaya aktarmada içine düşülen hataların, uyarlamalardaki "dramatik yapı" sorunlarına tipik bir örnek oluşturmaları bakımındandır. Kitaptaki uzun süren kaçıp kovalamacanın, mekân değiştirmelerin çıkaracağı sorunları altetmek için başvurulmuş her şeyi bir yere toplama ve kestirmeden halletme gayreti, sonuçta malzemenin bütününe zarar vermiş.

Bu kadar laftan sonra filmi değil de, kitabı merak ettirebildiysem ne mutlu bana! *Blood Work*, Epsilon Yayınevi tarafından *Kan Bağı* adıyla yayımlanmıştı. Kitabın içeriği göz önüne alındığında, bu ad daha doğru görünüyor. Hem kişiler arasında bir kan bağı, hem de *connection* anlamında bir ilişki kurulmuş oluyor. Film Türkiye'de gösterime sokacak olan dağıtımçı firmanın, zaten bulunmuş doğru bir karşılık dururken, kulaklarda "Kan Bedeli" ya da "Namus Borcu" gibi yerel bir çağrışımla tınlayan "Kan Borcu" adını neden yeğlediğini anlamadım.

Eve Sahiden Dönüş Yok

Fransız sinemasına her zaman kuşkuyla yaklaşmışımdır. Fransızların çoğu kez mana yapmaktan film yapmaya vakit bulamadıklarını düşünürüm. Sevdiğim birkaç yönetmenin işlerinin dışındaki Fransız filmlerini, her an tadımı kaçırarak bir şey yapabilecekleri kuşkusuyla hep bir elim yüreğimde seyredirim. Yalnızca geleneksel kalıplarla çalışan sinemacıları için değil, aynı zamanda öncü, muhalif ya da çizgidişi sinemacıları için de geçerlidir şu söylediklerim. Bu durumu bir önyargı olarak nitelendirebilirsiniz elbet, ama unutmayın: Bana bu önyargıyı, Fransız sineması kazandırdı.

Bu yılki film-ekimi şenliğinin iddialı filmlerinden biri olan Gaspar Noe'nin yönettiği 2001 yapımı *Irreversible - Dönüş Yok*, bütün entelektüel gösterişçiliğine, çizgidişi sinema anlatım ataklarına karşın, numaracı bir Fransız filmi olmaktan kurtulamıyor.

İyi çekilmiş etkileyici sahneleri yok değil, özellikle diyaloga dayalı kapalı sekanslarda tutturduğu tempo ve gerilim başarılı, ama film asıl gücünü gözboyamalardan almaya çalışıyor.

Filmin, hikâyesini anlatmaktan çok, sondan başlayıp adım adım gerileyerek "gösteren" yapısıyla, güya olayları bir nedensellik içinde görmemizi, olayların kaynağına ilerlememizi amaçlasa da, vardığımız yerdeki felsefi olduğunu sandığı çıkarsamaları pek düzayak ve ucuz kaçıyor. Filmin tersinden başlama düşüncesini, filmin son yazılarını bile tersinden yazdırmaya vardırıran kolaycılığı, filmin bütün çatısının aynı kolaycılıkla çatılmasına bir "gösterge" oluşturuyor.

Yönetmenin siyasi, ideolojik, ahlaki görüşü nedir, gerçek niyeti nedir; bunlar çok da önemli değil. Çünkü, filmde verilen argümanlarla filmi seyirciye "okutan" şey, apaçık bir "sodomi düşmanlığı", "homofobi" "eşcinsel dünyaya duyulan ürküntü" zemininde izlenen seyir rotası oluyor. Sonuçta film, güya karşı olduğu orta sınıf ahlakının ve onun vicdani değerlerinin yüceltimi üzerinde yükseliyor. Filmin başında, bir yeraltı eşcinsel kulübünde yarı karanlık olarak, sürekli hareketli bir kamerayla, bir "cehennem" havası içinde, büyük kentin lağını panoramasıyla çekilen sahnelerle bu gibi yerler, mekânlar, her çeşit kötülüğün kaynağı olarak sunuluyor. Nitekim filmdeki tecavüzcü sadistin de buralarda gezinip duran bir oğlanca olması, bu seçimlerin pek de rastlantı olmadığını açıklıyor. Şiddetin, yabancıların, travestilerin, tehlikenin kol gezdiği şehrin gece hayatının mahvettiği temiz hayatların simgesi olarak, filmin sonunda yemyeşil çimenlerin üstüne uzanmış "kutsal aile"nin "kutsal anne"sinin çevresinde mutluluk içinde koşuşup duran çocuklar ile, kaybedilmiş cennete, çekirdek ailenin yara almış geleceğine ve hayallerine dikkat çekilmiş oluyor. Filmin sonunda kadının hamile olduğunu anladığı an, duvarında Stanley Kubrick'in *2001: A Space Odyssey* filmindeki ceninin afişinin belirmesi boşuna değil.

Fransız sinemasının *Jules ve Jim*'den bu yana hiç vazgeçemediği, başta Claude Sautet olmak üzere birçok Fransız yönetmenin

kusturana dek kullandığı "aynı kadına âşık iki erkek" teması, bu kez 2000'li yılların içeriği zenginleştirilmiş cinsellik sosu kullanılarak, Fransız sinemasıyla geleneksel bağ bir kez daha gözetilip sunulmuş oluyor.

İyi çekilmiş, tecavüzü olanca şiddeti ve vahşetiyle etkileyici biçimde yansıtan tecavüz sahnesi bile, filmin züppeliğe varan bu gösterişçiliğinin kurbanı oluyor. Çarpıcılığına fazla yaslandığı bu tecavüz sahnesindeki etkiyi abartmak için kullandığı süre ve kamera açıları, bir noktadan sonra bizi röntgenci konumuna yerleştiriyor.

Sonuçta, "Şiddet şiddeti doğurur, herkesin içinde bir canavar vardır; sevdiğinize bir şey yapılırsa siz de günün birinde canavar kesilebilirsiniz," demek için, bunca vahşete, dehşete, yüksek volüm müziğe ve titrek kameraya ihtiyaç var mıydı, bilmiyorum. Antik Yunan filozoflarından yapılan birkaç alıntı, filme kendisinde olmayan felsefi bir derinlik vermeye yetmiyor ne yazık ki! Alkolün, uyuşturucunun, serbest seksin yer aldığı parti sahnesi, hem çekim kalitesi olarak, hem de gözettiği "mesaj" bakımından bir zamanlarki Türk filmlerindeki zengin ailelerin şımarık çocuklarının verdiği, yevmiyesi düşük işreti figüranlarla çekilmiş "parti sahneleri"ni andırıyor.

Filmdeki sevgilileri canlandıran, gerçek hayatta da birlikte yaşayan Monica Bellucci ile Vincent Cassel'in yatakta neler yaptıklarını görmek, onların gerçek hayatta birlikte olduğunu bilen seyirciler için, filmin genel yapısına uygun "ekstra" bir teşhircilik ve röntgencilik hizmetinden yararlanma fırsatı sunuyor.

*Almodovar, Szabo, Godard
ve Hikâye Sineması*

Pedro Almodovar'ın bu hafta gösterime giren *Konuş Onunla'sıyla (Hable con ella, 2001)*, Istvan Szabo'nun *Taraf Tutmak (Taking Sides, 2001)* filmleri elbette güzel, seyri zevkli filmlerdi. Ama ga-

liba ben artık "hikâye sineması"ndan yorulmuşum. "Giriş-gelişme-sonuç" üzerine kurulu geleneksel dramatik gramer, beğendiğim filmlerde bile seyir hevesimi eksiltiyor.

Bu filmlere ilişkin kimi itiraz noktalarım, ancak bu yönetmenlerin kendi sözlükleri açısından olabilir. Örneğin *Konuş Onunla*, yönetmenin bir önceki filmi *Annem Hakkında Her Şey* (*Todo Sobre Mi Madre*, 1999) ile karşılaştırıldığında daha zayıf bir film olarak görünüyor bana. Bir yönetmeni, sürekli bir önceki filmine bakarak tartanlardan değilimdir. Ama benim bu yazıda parmak basmak istediğim durum, herhangi bir yönetmeni, kendi grafiğinde bir önceki filmine göre değerlendirmekten farklı. Evet, gene güzel, gene etkileyici, gene katmanlı, seyri büyük keyif veren bir film yapmış Almodovar; ama *Annem Hakkında Her Şey*'de başardığı, türler arasındaki "dram", "komedi", "trajedi" gibi ayrımları ortadan kaldırarak, filme hayat kadar dağınık ve hayat kadar bütünlük sağlayan bir yapı inşa etme fikrinden, *Konuş Onunla*'da bir adım geri çekilmiş geldi bana. O filmde tam da postmodern parçalanma karşısına, postmodern bir bütünlük koymayı başarmıştı. Bu filmdeyse, terazinin kefesi "dram" olandan yana ağırlaşmış, enerjisi daha koyu, anlatımı daha yorgun bir film olmuş. Film, biraz geç başlasa da, ustalıkla anlatımı, renkli ve zevkli çerçevelmeleri, mizansen sağlamlığı, çağrışımı yüksek göndermeleri, insanı derinden yakalayan tem'leri, tartışmaya açtığı derin soruları, onun hınzır zekâsına yakışır gerçekliği altüst eden gelişmelerıyla gene güçlü ve güzel bir Almodovar filmi hiç kuşkusuz, ama benim gönlüm, onun entelektüel cesaretine daha fazla yaslanmasını istiyor. Çünkü o artık "orada olan" biri; daha da ileri gidebilecek olan biri. Her seferinde "Peki bundan sonra ne yapacak?" diye merak ettiğim günümüzün birkaç yönetmeninden biri.

Almodovar sineması, fazla "görüldüğü" için, gene de görülmeyen yerleri olan bir sinemadır. Popüler malzemeye ilişkilenen bütün sanatçıların yazgısıdır bu. "Şimdiki zaman" malzemesini, yalnızca şimdiki zamanın gözleriyle görenler tarafından, bir tür zaman körlüğüyle bakılırlar.

Filmi seyrettiğim günlerde bu sayfada Pina Bausch'dan ve onun İstanbul projesinden söz edeli çok olmamıştı. Hoş bir rastlantı: Film, Pina Bausch'un İstanbul'da da sergilenen *Café Müller*'i ile başlayıp *Masurca Fogo*'su ile bitiyor.

Üstelik filmde "konuşamayan" erkek yine konuşamazken...

Taraf Seçmeden Önceki Zaman

Şehir Tiyatroları'nda dramaturg olarak çalışırken, Yıldırım Türker'in repertuara alınması için ısrarcı olduğu oyunlardan biriydi "Taraf Tutmak". Ronald Harwood'un 1946 Berlin'inde geçen bu oyunu, Türkiye'nin son kırk yılının herhangi bir dönemiyle rahatlıkla çağrışım ortaklıkları kurabileceği için, güncelliğini koruyordu. Türkiye'de olumsuz olan her şeyin güncelliğini koruduğu düşünülürse, bu durum şimdi de pek değişmiş sayılmaz. Bu oyunu o zamanlar biz oynayamadık, ama kismet Szabo'dan film olarak görmekmiş. Hem de Szabo'nun 1981 yapımı *Mephisto*'daki, 1991 yapımı *Venüs'le Buluşma*'daki (*Meeting Venus*) başarısını tazeleyen olağanüstü bir oyuncu kadrosuyla... Harvey Keitel, uzun zamandır bu denli güçlü, kendi sınırlarına şiddetle yolculuk eden bir performans göstermemişti. Stellan Skaarsgard'dan Birgit Minichmayr'a varana dek soluk kesen bir ekip oyunculuk performansıyla karşılaşıyorsunuz. Tartıştığı can yakıcı sorunlar, insan zihninde açtığı kapılar, "politik sinema" diye bir şey varsa, bu olmalı diye düşündürüyor insana.

Gerçek bir öyküden yola çıkıyor film. Stellan Skaarsgard'ın canlandığı Nazi Almanyası'nda ülkesini terk etmeyen ünlü orkestra şefi Wilhelm Furtwangler ile, Harvey Keitel'in canlandığı, onun yani Furtwangler'nin Nazilerle bağlantısı olup olmadığını sorgulayan Amerikalı subay arasında geçen gerilimli bir sorgulamayı konu ediyor. Bu yanıyla bir çeşit mahkeme filmi sayılabilir. Böylelikle Szabo'nun filmlerinde sıkça konu ettiği sanat ve politika ilişkisindeki gerilimli hat bir kez daha gündeme gel-

miş oluyor. Öte yandan müzik, sanat, kültür ve tarih üzerinden giderek Avrupa ile Amerika karşı karşıya getirilip, karşılaştırılıyor. Filmde taraflar ve figürler arasında bir nesnellik dengesi tutturmaya çalışan Szabo, bu konuda taraf tutmaktan kaçınmıyor. Tarihsiz Amerika'nın hiçbir zaman anlayamayacağı kültür tarihinin gündelik yaşama sızmış, toplumsal dokuya sinmiş ayrıntılarıyla, yaşlı Avrupa'dan yana tavır alıyor. Savaş sonrasının açlık, kıtlık, işsizlik döneminde bile, ikinci el pazarlarda klasik müzik plakları satılıyor olması bunu gösteriyor. Savaş sonrasının olanca yıkımının ortasında, yeni cilalanıp verniklenmiş ahşap renkler gibi ışıldayan görüntülerde figürlerin içinde kaybolduğu büyük tiyatro binaları ve kültür sarayları resmediliyor. Filmdeki kimi tartışma sahnelerinde ortaya çıktığı gibi, Amerikalılar yalnızca satın alabilir ya da göçmek zorunda kalmış insanlardan bir tarih yapabilir, demeye getiriyor. Filmi, benzeri Nazi dönemi filmlerinden ayıran şey, aynı zamanda bu Amerikan yaklaşımın tehlikesine işaret etmesi oluyor.

Avrupalı sanığın Amerikalı sorgulayıcıya anlatamadığı şeyler, yalnızca suçsuz olduğunu kanıtlayacak somut polisiye ayrıntılar değil, bir ruh hali aynı zamanda... Ülkesinin zor zamanlarında ulusunun iyi yanlarını ayakta tutmak, müziğiyle orada olmak isteyen bir sanatçıyı, herkesin göç edemeyeceğini anlamıyor Amerikalı subay. Bir müzik dâhisi olduğu için, bir dava adamı olması gerektiği düşünülen Furtwangler'yi suçsuz bir masum ya da korkak bir hain olarak düşündürmeyecek kadar kendi çelişkileri ve zaafıları içinde sıradan bir insan kılıyor film. Ahlaki değerler, zor zamanlarda duruş almanın güçlükleri, korkaklık, kahramanlık üzerine çok katmanlı, çok saçaklı, üzerinde çok konuşulacak bir yapı sunuyor film. Ben de "Nazım Hikmet kaçmasaydı ne olurdu?" diye düşünmeden edemedim.

Bütün bu saydıklarım karşı, gene de Szabo'nun sinemasını, bir yanıyla "eski" buldum. Bu, yalnızca filmin bir oyundan yapılmış olmasının getirdiği zorunlu dramatik yapısından ötürü değil. Szabo'nun sinema dilinin '70'lere ait bir dil olduğunu düşünüyö-

rum. Takdir ettim, beğendim, etkilendim; özellikle tartıştığı politik sorunlardaki tutumu nedeniyle filmi herkese salık veriyorum ama, sinemasal olarak heyecanlanmadım, çünkü benim için bir yanıyla eski, yaşlı bir sinema bu.

Peter Greenaway ile bir tarihte İstanbul'da ayaküstü yaptığımız bir konuşmayı anımsıyorum. Sinemanın hikâye anlatmadaki ısrarı üzerineydi. Peter Greenaway sinemasının kendini hikâyeden uzağa savurma gayretini her geçen gün biraz daha anlıyorum. Özellikle iyi filmlerin bile ağzımda bıraktığı bir tür bu eksik tat nedeniyle.

Godard'ın Entelektüel Cesareti

Belki de bu nedenlerle Jean-Luc Godard'ın *Aşka Övgü (Eloge de l'amour, 2001)* filmi beni heyecanlandırdı. Bana birkaç kez daha seyretme arzusu verdi. Godard'ın pek bayılmadığım filmleri de vardır. Ama bence bu filmlerinde bile sahici bir sinema sancısı, perdeyi ürpertir. Bu sancı, *Aşka Övgü*'de olgun bir yemiş gibi ışıyor. Kendi payıma uzun süredir seyrettiğim en iyi Godard filmi olduğunu söyleyebilirim.

Film, aşkı da, inancı da bir "aşk nesnesi" olarak tema ediniyor kendisine. Çocukluk, yetişkinlik ve yaşlılıktan filozofça söz ediyor. Daha doğrusu, insanların çocukluktan doğrudan yaşlılığa geçtiğini; yetişkinlik diye bir şey olmadığını söylüyor. Hayatı filme almıyor; hayatı da tıpkı filmin anlatım aracı olan "görüntü" gibi bir araç kılıyor. Tam da bu noktada müthiş bir iş başarıyor: Görüntüyü ikili kullanmaya başlıyor, hem kendi filmini var eden sinema sanatının bir aracı olarak, hem de hınzırca bir oyunla filminin konusu olarak... *Aşka Övgü* derken, çeşitli aşklardan söz ediyor; ben kendi adıma, onun asıl sinemaya olan aşkından söz ettiğini düşünüyorum. Bu nedenle filmin ilk yarısındaki siyah-beyaz Paris görüntüleri, eski Godard sinemasının belleği olarak ışıyor.

Jean-Luc Godard, çok az sinemacıda bulunan bir entelektüel cesaretle, hiçbir ödün vermeden gönündeki filmi yapmış. Bir kit- le sanatı olan sinemayı, edebiyat kadar kişiselleştirmiş. O kadar ki, filmde kitaplar bile bir oyuncu gibi kullanılıyor. Kitapların yü- züne bir oyuncunun yüzüne yaklaşıp gibi odaklanıyor kamera. Günümüz sanatında iyice eksilmiş olan bilginin, kültürün, felse- fenin noksanlığına dikkat çekiyor. En önemlisi, sinemanın aynı zamanda bir sanat olduğunu hatırlatıyor. Amerikan sinemasının iyice sistemleştirdiği hikâye teknikleri ve anlatım kalıplarının dı- şında, dağınık, parçalı, katmanlı bir anlatım tutturmuş, böylelikle yaygın, egemen anlatım biçimleriyle kirlenen ve tıkanan algı ka- nallarını ve seyir geleneğini zorlayan, gözümüzü, görme biçimle- rimizi yeniden sorgulamamız gerektiğini hatırlatan çetin bir dil kurmuş.

Filmin ilk bölümünü, eski sinemanın bildik ve yetkin siyah- beyaz görüntüleriyle çekmişken, ikinci bölümünü kasıtlı olarak en ufak bir ışık ve gölge özeninin bile gözetilmediği çamur gibi renklerle bir "video-art" gösterisi olarak sahteleştirip, anlatısının "nesnesi" kılmış. İki bölümü aynı duyguyla seyretmemize izin vermeyen, ama parçalanıp sahneler arasına dağıtılmış olan temel hikâyenin izini sürmemize yönlendiren bakışımı bir yapı kur- muş. Hikâye elbette önemli değil, ama Godard, bütün gönderme- lerini gene de onun üzerinden yapıyor.

Filmin küçük ve saklı hikâyeleri daha anlatılırken nesneleş- iyor, sahteleşiyor, kişilerin üzerinden bellek ve tarih arasındaki ilişki yeniden gündeme getiriliyor. "Gerçek ne kadar doğru hatırlanır"dan, "hatıralar ne kadar gerçeğe sadık alınarak yazılır ya da filme alınır"a varan geniş bir soru yelpazesıyla karşı karşıya bırakıyor seyirciyi.

Godard, açık bir Amerikan sineması karşıtı. Hatta kendini alamadığı, filmde zaman zaman biraz fazla kaçan, yaşına göre hayli genç bir öfkesi var bu konuda. Dolayısıyla filme kötülük et- me pahasına, filmin kendisinde biraz fazla söylüyor bunu.

Filmin seyirciden fazla dikkat ve ilgi beklediği, zaman zaman

yorucu ve sıkıcı olduğu doğru, ama bunlar bile bana kalırsa bu film özgü bir büyü, bir yeniden anlama ve anlamlandırma isteği yaratıyor.

Amerikalı sinemacılara İkinci Dünya Savaşı anılarını satmaya çalışan yaşlı çift ve onlara Robert Bresson'ın sinema notlarını okuyan torun sahnesi filmin kilit sahnelerinden biri. Finalde özellikle kötü çekilmiş görüntülerle elde ettiği etki kayda değer. Ticari sinemalarda gösterilmeyecek bu filmi ilk fırsatta bir yerlerde bulup seyretmeye bakın.

Belleğimiz her zaman geçmişimiz değildir. Hatırladıklarımız her zaman yaşam öykümüz anlamına gelmeyebilir. Yalnızca görüntülere bakarak, gerçekliğe ne kadar yaklaşabilirsiniz ki? Bu cümleler, benim bu yazı için şimdi bulduğum cümleler.

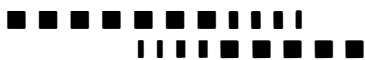
"Hayatınızın ne olmasını istersiniz? Bir roman mı, bir film mi, bir tiyatro oyunu mu?" Bu da Godard'ın filminde sık tekrarlanan bir cümlesi.

Siz hayatınızı ne olarak anlatmak istersiniz?

Bütün oyuncuları kitap gibi konuşturan bu film, isteseydi bu konuda bir kitap yazabilecekken, film çekmeyi yeğleyen ve bunu yeni bir dille yapmayı beceren usta bir sinemacının sanat yapıtı. Aşka, inanca kalbinde yer kalmışlar için bir film, ama unutmayın akli fazla kullanan bir film. O zaman aşkı "akıl" arayanlar için de diyebilirim.

Sonuçta ne aradığımıza bağlı, hayatta ve sanatta...

KADİFE PERDE



MELO



Bir tarihte, bir arkadaşım ile sohbet ediyorduk; ortak bir tanıdığımızın yazarlığındaki dramatik duyarlılıkta itiraz ettiğim kimi özellikleri açıklamak için, o sıralar televizyonda seyrettiğim film den aktaracağım bir sahne uygun bir örnekti; derdimi bu sahne aracılığıyla daha iyi anlatacağımı düşünmüştüm.

Douglas Sirk'ün 1959 yapımı, Türkiye'de *Zehirli Hayat* adıyla oynayan *Imitation of Life* filminde Lana Turner, gene olanca sarışınlığıyla bir tiyatro yıldızını canlandırıyor, oynadığı bazı oyunları yazmış olan yakışıklı bir adamla aşk yaşıyordu, ama anladığımız kadarıyla, ilişkilerinin de sorunlu günlerindeydiler.

Lana Turner, her zaman olduğu gibi gene bir "star"dı; diğer filmlerinden de bilirsiniz, "star olması" için ille de bir yıldız canlandırmasına gerek yoktur onun. Kimi canlandırırsa canlandırınsın, sırtı dik, bir kaşı havada, yüzünde her şeye tepeden bakan serin bir dişilikle o hep bildiğimiz Lana Turner'dır.

Evin salonundalar. Turner'ın yardımcısı olan kadın da orada. Yakışıklı yazar, son yazdığı oyunu okuması için daha önce Lana Turner'a vermiş; şimdi okuyup okumadığını, beğenip beğenmediğini merak ediyor. Lana Turner'sa durumun farkında ama, bir şey söylemeyip, biraz "kadınlıktan", biraz da "starlıktan" olsa gerek, adamı kıvrandırıyor. Sonunda merakına yenilen adam, en manalı yazar yüzü ve âşık adam sesi yaparak oyununu okuyup okumadığını, ne düşündüğünü soruyor; yardımcı kadın, tek kopya olduğu söylenen oyunu kapıp getiriyor. Lana Turner, oyunu adama iade ederken, beğenmediğini ve oynamayacağını söylüyor. Belli ki, bu

oyuna fazla ümit bağlamış olan adamsa, duruma çok bozulmuş olmakla birlikte, üzüntüsünü kalbine gömen gururlu erkekler gibi davranmaya çalışıyor.

Gerisini anlatmadan şimdi burada durup bir açıklama yapmam gerekiyor. Size şu anlattığım hikâyeyi, arkadaşşıma, filmde yaratılan melodramatik havayı aynen canlandırmaya çalışarak, o sahnenin dramatik duygusuna uygun bir yoğunluk ve edayla anlatmıştım. Filmde, adam nasıl kadını etkilemeye çalışıyorsa, ben de arkadaşımı öyle etkilemeye çalışmıştım.

Oyununu geri aldıktan sonra adam, sevgilisinin kararından emin olmaya çalışıyor. Kadınsa kararlı görünüyor: Kesinlikle oynamayacak! Bunun üzerine adam, hem hayran olduğu bir aktriste, hem âşık olduğu bir kadına seslenen âşık bir erkeğin gösterişçi pozuyla, "Sen oynamadıktan sonra hiçbir anlamı yok," diyerek elindeki dosyayı önünde durduğu şöminenin yanan ateşlerine fırlatıp, çekip gidiyor.

Arkadaşımanın ilk tepkisini almak için, burada durup soluklanmıştım. Bir anlamda tuzaktı bu. Sevdığı kadın uğruna yazdıklarını ateşe atan adam, arkadaşımı hayli etkilemiş olmalı ki, duygulu bir biçimde "Müthiş bir sahne! Müthiş bir sahne!" diye iç geçirmeye başlamıştı.

Bunun üzerine sahnenin gerisini anlatmaktan vazgeçtim. Benim için konu kapanmıştı.

Oysa benim bu sahneyi anlatmak isteğişimin asıl nedeni, olayın devamında saklıydı. Dosyanın şöminede yanmaya başlaması üzerine telaşlanan yardımcısını, Lana Turner şöyle yatıştırır:

"Merak etme ben onu iyi tanırım, her oyununu altı kopya yazar o."



Şimdi burada biraz duralamak gerekiyor. Yukarıdaki sahneyi, kendi içinde birinci, ikinci bölüm diye ayıralım. Adamın gidişıyla biten bölüme birinci, kadının sözlerle biten bölüme ikinci diyelim.

Arkadaşımin, "Müthiş bir sahne" diyerek heyecanlandığı birinci bölüm, ardından ne gelirse gelsin, kendi içinde doruk noktasına sahip bünyesi itibarıyla, tam bir melodram sahnesidir. Gerisi bu filmde olduğu gibi boşa çıkarılarak değil de, tam tersine benzeri ağdalı sahnelerle ilerleyerek ağır bir melodram haline de gelebilirdi. Bu, onun yukarıda anlattığım kadarıyla bir "birim sahne" olarak kuruluş ve işleyiş mantığını değiştirmez. Sonrasındaki ikinci sahnede kadının sözüne gülümsemiş olmamız da bu ilk sahneyi yaralamaz. Lana Turner'ın sözlerinin oyunu bozması, ilk bölüme mesafe almamızı sağlarsa da sahnenin doğasını değiştirmez.

Bu çeşit abartılı pozlar, gösterişçi duygular, parlak, cilalı sözlerle işleyen sahneler, tarihsel olarak melodramın daha klasik evresine karşılık düşer. O gün üzerinde tartıştığımız yazarın dramatik duyarlığında benim itiraz ettiğim şey, kendi melodramaturjisinde, hâlâ bu klasik evrenin yapım tekniklerinden kopamamış olmasıydı. Yani o yazdığında, gerçekten tek kopya yazılmış bir eser abartılı jestlerle şömineye atılır, bu da gönlü yüksek bir duyarlık erdemi olarak sunulabilir, ardından da açık ya da saklı göz yaşları dökülürdü.

Ama anlattığım sahnenin, arkadaşımın üzerindeki etkisinden görünen o ki, onun duyarlığı da, melodram tekniklerinin bu klasik evresine karşılık düşüyor ve söz konusu yazarın dünyasıyla örtüşüyordu. Neyi eleştirmiş olduğumu anlatmakta zorluk çekeceğimi anlamıştım. Yukarıda, benim için o gün konu kapanmıştı, derken bunu söylemeye çalışıyordum.

Bunca zaman sonra şimdi burada söz konusu etmeye çalıştığım şey, ne o yazarın, yazarlığına büyük ölçüde hasar verdiğini düşündüğüm melodramatik duyarlığıdır, ne de eski moda bir melodram sahnesinin çekimine kapılan arkadaşımın tepkisi; duyarlık donanımlarının yazarak, okuyarak, seyrederek, düşünerek yeniden topyekûn üretilme mekanizmasına işaret etmek istiyorum burada.

Duyarlık dediğimiz şey, uzun uzadıya tartışmaya gelmez; sonuçta ya paylaşır ya paylaşmazsınız; üzerinde söz alacağınız or-

tak alan, hem fazlasıyla belli, hem belirsizdir; referansları insan denen bilinmezin iç dünyasına ilişkin olan tartışmaların yolu çabuk tıkanır. Bunları söylerken, yalnızca bir duyarlık farkını konu etmiyorum burada. Burnumuzu sızlatan, gözyaşı döktüğümüz, öfkemizi kabartan, kalbimizi çarptıran ya da çaresizliğini duyduğumuz şeyler aynı olmayabilir. Bunlar birbirleriyle tartılıp kıyaslanamazlar da.

Duyarlık farkının önemi olmadığından değil, daha dipte duran, daha temel bir şeye dikkat çekmek için bu farkı öne sürmüyorum.



Benim için o gün kapanan konuyu, bugün daha kuşatıcı bir nedenle açmaya çalışacağım. Her ne kadar gündelik ilişkilerde duyarlıkların tartışılmayacağına inansam da, düşünsel planda duyarlık modellerinin çözümlenmeleri gerektiğini düşünüyorum.

Başlangıç noktamız gene yukarıdaki sahne olacak.

Önce şunu belirtmek isterim: Benim bu hikâyeyi arkadaşşıma anlatışımla, şimdi size anlatışım arasında bir dil ve ton farkı olabilir. Sahneyi ona oynarken "anlatmaya", size anlatırken "göstermeye" çalışmış olabilirim. Yani "yazı" ile "oyun"a yer değiştirmiş olabilirim. Örnek aynı da olsa, anlatım biçiminin yaratacağı fark önemlidir. Arkadaşım, benim filme uygun canlandırmaya çalıştığım dramatik ton nedeniyle, bu sahneye kapılmış olabilir. Siz de, size yazılı olarak anlatırken tutturmaya çalıştığım mesafeli ton nedeniyle melodramatik anlamda etkilenmemiş olabilirsiniz. Asıl beni ilgilendiren noktaysa, hangi tonda olursa olsun, bu çeşit sahnelere kapılmanın işleyişini anlamak, etkileme gücünün çekirdeğini ortaya çıkarmaya çalışmaktır.

Bir tür olarak melodram bence klişelerinin tuzağını –yaygın kanının tersine söylüyorum– "biçim"de değil, "içerik"te kurar. İçerik ise, ideolojik harç ile doğrudan ilgilidir. Duygularımız, duyarlıklarımız sanıldığı kadar saf ve katışıksız değildir; ideolojik

enjeksiyonla doldurulduktan sonra hissettiğimiz, kullandığımız bir şey haline gelir, getirilirler. Yanıltıcılıklarında bunun da payı vardır; onların çoğunu yüzde yüz kendi iç sesimiz sanmamızın.

Şimdi yukarıda ikiye böldüğümüz sahnenin ilkinе bakalım: Adamın dosyasını ateşe atmasıyla biten bu bölüm, söylediğim gibi, tam bir melodram klişesidir. Bu sahnenin içerdіği açık ve örtük harç, gücünü ve yükünü bütün bir melodram tarihinden alır; bu tarihin kökeninin "mit"lere, peri masallarına kadar gittiği düşünülürse, karşınızda yalnızca bir sahne yoktur, o sahnenin gerisinde bütün "gösteren"leriyle kültürel mirasın ortak belleği durur. İçerdіği poz, kullandığı kurban (örneğimizde, aşk ve emeği içkinleştirdiğini düşünmemiz istenen bir eser oluyor), âşığın sevdiği uğruna çok değer verdiği bir şeyden vazgeçişi ya da kurban etmesi motifi, anlatım sanatlarında arkaik güce sahip öğelerdir. Böyle sahneler karşısında insan, yalnızca bu sahneyi görmez, onun gerisindeki sahneler tarihini de görür. Bize bunların gerçek olup olmadıklarını, hatta hayatta olabilecek olaylar olup olmadıklarını düşündürmeyecek kadar gözlerimizi bağlayan güç budur. Yardımcı kadına çığlık attıran da, arkadaşımı tavlayan şey de bence buydu. Vazgeçmenin gücünün tarihselliği. Unutmayalım ki klişeler karşısında herkes aynı derecede savunmalı değildir; onlardan korunmak için de gereken silahların bilincine sahip değildir ne yazık ki; bu yüzden etki güçlerini uzun zaman sürdürebilirler. Ayrıca klişe olduklarının anlaşılmasının, etki gücünü hiç azaltmadığı örnekler de çoktur. Klişe, varlığını kolay görülmesinden alır. Dolaşıma çabuk girer. Algılama yelpazesinde kendinden önce ayrılmış yere hemen oturur. Algı, önceki seyir deneyimleriyle işaretlediği bu yeri, yeni bir klişe için her zaman hazır tutar. Bu kadar kullanışlı olması, çabucak görülüp algılanmasıyla ilgilidir ama bu, aynı zamanda işleyiş mekanizmasının da görülmesi, "suniliğinin" fark edilmesi, dolayısıyla bir klişe olarak teşhis edilmesi anlamına da gelir. Görüldüğü yer aynı zamanda kendini ele verdiği yerdir. Oyuncağın kendisini ve işleyiş kurgusunu aynı anda görmek gibi bir şeydir bu; hem zıt hem paralel olup, birbirini ta-

mamlayarak ilerleyen ikili bir süreç işler.

Lana Turner'ın ettiği sözle biten ikinci sahnedeysen, gerçekliğin bir başka boyutu olduğunu görüyoruz; bu bölüm kullandığı melodram ögesini ters yüz ederek, kurduğu bir önceki sahneyi çökertiyor. Üstelik bunu yapan filmin kendi de bir "melodram" olduğu halde. Türünü var eden "oyunlardan" birini kendi ele veriyor. Bu cümleden anladığımız şey şu: Meğer adam yalan söylüyor, numara yapıyormuş, ama film de bize yapıyor. Yazdığı oyuna inandıramadığı kadını aşkına inandırmaya çalışan adam gibi, film de bizi kandırmaya çalışıyor. Bir cümlemin, bir sahneyi tam ortadan ikiye bölmesiyle, iki ayrı dünya edinmiş oluyoruz böylelikle. İlkine, "romantik", ikincisine "realist" diyebilir miyiz?

Başta benim kuşağımdakiler olmak üzere birçok okur hatırlayacaktır: Ortaokul, lise yıllarındaki anket defterlerindeki temel sorulardan biri "Romantik misiniz, realist misiniz?" idi. Bu bölünmüş dünyada, kendi ruh ikliminize göre bir kimlik tanımı seçebilirdiniz. Bu sahnemin birinci bölümünden etkilenenler ne kadar "romantik", ikinci bölümünden hoşlananlar ne kadar "realist"tir? Söz konusu bu sahnemin, bize bunun için bir test yapma olanağı sağladığı söylenebilir mi? Elbette hayır. Ama bizim doğru dünyamız, duyarlıklarımız kesin etiketler altında paketlenmeye; zahmetsizce tanımlanır, anlaşılır, birbirinden kolay ayırt edilebilir bir hale getirilerek hizaya sokulmaya çalışılır.

Günümüzde mizahın kimi kolları, güya melodramların parodisini yapmaya çalışan oyunlar, filmler, TV skeçleri, aslında yukarıda "ikinci sahne" diye andığım bölümün çarpıtılmış, sündürülmüş, sulandırılmış uzantılarıdır. Kalbimizi işleten duyarlıkların temel kaynağını gözden geçirmeden, ana sorunsalla hesaplaşmayı göze almadan kabaca herhangi bir şeyi tersyüz etmeyi, onun parodisini yapmak sanmaktır. Oysa gerçek parodide "kırılma" gerekir, bir tür "epistemolojik kopuş" gerekir. Parodi mizahı, bize bir şeyin yanlış olduğunu söyleyen değil, o şeyin içerdiği malzemenin yanlış olduğunu söylemeye çalışan mizah türüdür. "Aslı" ile "kopyası" arasındaki mizah uzaklığı ile, "aslı" ile "aslının

aslı" arasındaki mizah uzaklığı, birbirinden çok farklıdır.

Günümüz mizahında zaman zaman melodramları, yerli filmleri alaya almaya çalışan kimi örneklerde, alaya alınan şeyin, melodramlar ve onların çeşitli klişeleri, trükleri değil, bizatihi duygunun, duygulanmanın, duyarlığın kendisi olduğunu görürüz. Büyük ölçüde erkekler tarafından yönetilen, bu yüzden de eril erk enerjisi taşıyan mizah dünyası, dişil alana ait olduğunu, erkeği zayıflatabileceğini, güçten düşüreceğini düşündüğü hemen her çeşit duygulanmayı, duyarlanmayı alay etmenin hapishanesine kapatarak kendinden uzak tutmaya, böylelikle erkekliğin kalelerini korumaya çalışır. Alaycılığı kaba bir şiddete dönüşmüş bu çeşit bir mizah, içlerindeki dişilliği susturmaya çalışan erkekler tarafından, eril egonun bir savunma kalesi gibi inşa edilir. Alay ederek baskıladıkları korkularının nesnesi, "melodram" değil, duygulanmanın tehlikeleridir.



Anket defterimizdeki "Romantik misiniz, realist misiniz?" sorusuna geri dönelim. Bu soruya kesenkes yanıt verenler olduğu gibi, elbette her zaman, "Gerektiği yerde realist, gerektiği yerde romantığım," diye cevap verenler de çıkmıştır. Melodram, yalnızca, bu soruya "Romantığım," diye cevap verenlerin sanatı değildir. Tıpkı, mizahın "Realistim," diye cevap verenlerin sanatı olmadığı gibi. Ama dramatik sanatlar geleneği, olanca karmaşasına, çelişki ve çatışmasına karşın hayatı "dram", "komedi", "trajedi" gibi yapay başlıklar altında tasnif eder. Aslında tasnif edilen, hayat değil, algılardır, algılama çeşitleridir. Bu yolla aslında algılar ve düşünme, etkilenme biçimleri tasnif edilir. Dram, hayatın komik yönleri üzerinde; komedi ise, hayatın acıklı yönleri üzerinde geçici körlük yaratır. Türler, tür olarak varlıklarını yarattıkları bu geçici körlüklere borçludurlar. Bir ölçüde, insanların gündelik hayatındaki savunma mekanizmalarını ve reflekslerini olumlamaya, sürdürmeye, iç güçlerini tazelemeye yararlar. "Hayat düşünenler

için komedi, duyanlar için dramdır," gibi "derin ve manalı" sözler, aslında hayata ya da insanlara ait türsel bir tanım ayrımı getirmez. Düşünmek, hissetmeye niye engel olsun ki? Bütünlüğü parçalanmış, benliğine yabancılaşmış, algı farklılıklarına uğramış insan türlerine tanım ayrımı getiriyormuş gibi görünürler.

Dünyayı postmodernizm parçalamadı, öncesinde de parça parçaydı dünya.

Bir türün temel özellikleriyle çatılmış tekil birimlerin kendi içindeki bütünlüğünden sağlanan tutarlılık, bizi, dünyanın, hayatın, gerçekliğin bütünlüğüne inandırmak üzere işliyordu. Postmodernizm ise dürüstçe bunun böyle olmadığını söyledi bize. Bu yüzden de postmodernizmin "konusu" yeni değil, tersine çok eskidir.

Uzun uzadıya sözünü ettiğim bu kısa sahnenin yer aldığı film, Brechtyen bir epik tutum değil elbette. Bildiğimiz bir Hollywood filmi. Ama film, kendi içinde, arada bir böyle hava alıyor. Melodram, kendini "filme alıyor". Kendinin dışına çıkıyor. Anlattığı durumları inandırıcı kılmak için, bunca yıl seferber ettiği her şeyi arada bir ters yüz ediyor. Endüstrileştirdiği anlatım öğelerini tersinden ateşliyor. Bizi bunca yıl kandırmış olan "ölümsüz sahnelerin" yalan olabileceği konusunda bizi uyarmaya çalışıyor. Daha ilginç, olasıdır ki oyunlarında da kendi bizzat böyle sahneler yazmış olan yazar, yazdığı oyuna ikna edemediği sevgilisini, bu kez hayatına taşıdığı klişelerle inandırmaya çalışıyor. Bence bu sahnenin en güzel yanı işte bu: Türün kendini bir başka türle yalanlaması, yazarın "klişelerini" hayata geçirirse yeniden sanat olacağına inanması. Mimetik sanatların birbirlerini yansılama döngüsünün sarmalına küçük bir katkı.

Dramatik disiplinlerde tür geçişimlerine öteden beri rastlanır aslında. Dramlarda komik öğelere, komedilerde trajik öğelere rastlandığı görülür; bu durum onların türsel kimliklerine zarar vermez; dramatik yapının stratejisi gereği, izleyiciye soluk aldır-dıkları anlar, durumlardır yalnızca. Bu dramaturji anlayışının pirinin, Shakespeare olduğunu söylemeye gerek yok elbet.

Yaptıkları iş üzerine fazla düşünmemiş sinemacılar, tarihsel ya da zihinsel olarak, anlatım araçlarıyla kendi aralarına mesafe koymak gerekliliği aşamasına gelmemiş yönetmenler, filme aldıkları şeyin, aynı zamanda kalıplar, klişeler, karkaslar, kanavalar olduğunu değil, çıplak hayat hikâyeleri olduğunu sandılar uzun bir süre. Bu nedenle filmin içindeyken, hayatın içindeymiş gibi davrandılar. Anlatım araçlarını kendi iç sesleri gibi kullandılar, kendi dışlarındaki tarihsel bir unsur olarak değil.

Tarih boyunca Brecht'ten Ionesco'ya bir dolu kırılma yaşasa da, bunun geniş bir çerçevede görülebilmesi için postmodernizmi beklememiz gerekti.

Yapısalcılık, yapıçözüm, yapısöküm, görüngübilim, anlatıbilim gibi bir dolu bilgi disiplini, anlatılan hikâye, gösterilen durum kadar, anlatımın bizatihi kendisini de nesneleştirdiğinde, bütün bu anlatılan hikâyenin birer masum ögesi sayılan unsurlar, "görünür", "alımlanır", "incelenir" hale gelecektir.



Geleneksel anlamdaki bütün dramatik disiplinlerin hayatı, "dram", "komedi", "trajedi" diye tasnif ettiğinden söz etmiştim. Böyle bakıldığında, dramın konusuna girebilecek olaylar, sahneler, durumlar ayrıdır, komedinin, trajedininkiler ayrı. Sanatsal disiplinler, hayatın kendisinde olmayan türsel tutarlılığı yapının kendisinde kurmaya çalışırlar. Bu ayrımlar bize temelde gerçekliğin farklı görünebileceğini, parçalanabileceğini gösterir. Dahası hayatın da aynen böyle bölünebilir, parçalanabilir olduğunu söylemeye çalışır. Seyrettiğimiz her ne kadar hayattan sahneler ise de, bir şeyler bize, hayatın başka bir şey olduğunu, bunların bir tür mantığı içinde seçilmiş parçalar olduğunu söyler; hayat oradadır, bütün karmaşasıyla az ötede; bunların dışında, bu dramlar, komediler, trajediler ne kadar benziyormuş gibi yapsa da, bir türlü o olmayan, yani hayat olmayan şeydir. Bir anlamda, insan "yapılamadığı" gibi, hayat da "yapılamaz". Her ne kadar yalnızca mi-

metik sanatların doğasına ait bir şey söylüyormuş gibi görünsem de, daha fazlasını söylemeye çalışıyorum: Sanatsal disiplinler, böylelikle gerçeğin tümel olarak kavranamayacağını, ancak durduğunuz ve baktığınız yere göre parça parça aydınlatılabileceğini söylemektedir. Böylelikle, sanat yalnızca kendine ait bir bilgi vermez, hayata ait bir bilgiyi de dayatır. Kendi parçalanmışlığıyla "gösterdiği" hayatın bütünselliğine işaret eder. Hayatın içinde tek tek, yan yana bir arada durabilen karşıtlıklar, sanatta türlerin ayrımı için geçtikleri turnikedе, öteki unsurları dışarıda bırakmak durumunda kalırlar.

Bu parçalanmanın mutlak kabulü, insan algısının gerçeklikle şöyle bir ilişkilene kurmasını da meşrulaştırır: Gerçekliğin kendisinde öyle bir şey yoktur. Gerçeklik, sizin baktığınız yere göre değişir. Örneğin, şu tür cümleler duymuşsunuzdur: "Früedçu bir açıdan yaklaştığınızda, şunlar şunlar görülür..." Şimdi onlar aslında orada yok da, biz Früedçu açıdan yaklaştığımız için mi, onları orada görürüz; böylelikle biz o açığı kaldırdığımızda, onlar da oradan yok mu olacaklardır? Yani bulguladığımız şey, her ne ise, oradaki varlığını kendisine değil de, bizim kullandığımız açığa mı borçludur? Böyle bakıldığında, bir göz yanılmasıından söz ediyor gibiyizdir.

Ekonomi politiktен sosyolojiye, psikolojiden antropolojiye kadar birçok farklı bilgi disiplinine ilişkin okumaların bize sağlamış olduğu anlama, algılama, kavrama araçları ve yöntemleri, bize şeylerde saklı olanı ortaya çıkarma olanağı sunar. Çeşitli öğrenmelerin kazandırdığı görme derinliği, farklı açılar, baktığımız şeylerin doğasını, işleyişini anlamaya, anlamlandırmaya yarar. Yalnız, bu çeşit alan derinliği çalışmalarında, aşırı yüklenmenin ve yüklemenin sonucu olan "aşırı yorumların" oyun büyüüne kapılarak kaybolmamak ve inceleme nesnesini kaybetmemek gerekir. "Müspet bilimler" dışında hemen her konuda bir tehlike olan bu durum, insan aklının, kalbinin, hayal gücünün en çok konuşulduğu alan olan sanat söz konusu olduğunda, özel bir dikkat diriliğine gereksinir. Sağlam bir entelektüel donanım, şeylerin kendi-

sinde olmayanları onlara yapııştırarak şeylerin iyice şişerek tanınmaz hale gelmesine çalışmaz, tersine karmaşıklıkları konusunda gösterdiği dikkatle sadeleştirmeye çalışır.

Demek istediğim, dramatik sanatlardaki keskin tür ayrımları, insan zihninde her şeyin bir tasnif bilgisiyle bütünlüğünden kopartılarak parçalara ve türlere ayrılabilceğı, kullanılan yaklaşım ölçütleri ortadan kaldırıldığında da, onların yeniden saf hallerine dönebilecekleri yanılmasını beslemiştir.

Topluca bakıldığında, idealist felsefenin düşünme alışkanlıklarıyla biçimlenmiş, diyalektik bütünlüğü göz ardı eden bütün bu türsel ayrım kesinlikleri postmodernizm çağıyla birlikte başka türlü görülmeye başlanmıştır. Paradoks şuradadır: Parçalanma esası üzerine kurulu olan postmodernizm, şimdi bütünün ve bütünlüğün görülmesini sağlamaktadır.

Bu durum bizi aynı zamanda melodramların da, melodram olmayanlar kadar gerçek olduğu noktasına götürebilir. Asıl sorun buradadır, kültürel tarihin birikmiş kavramsal araçlarıyla bakıldığında, türlere adını veren mekanizmaların işleyişi günümüzde ne hale gelmiştir? Bütün işleyiş ve çalışma mekanizmaları sökül-müş, parçalarına ayrılmış olarak doğasının bu kadar farkında olunan sanat, var olması için gereken "gerçek ve yanılama" payına nerede yer açacaktır?

ÖZGÜRLÜĞÜN ZORBALIK HAKKI
ÜZERİNE BİR TARİH:
19 HAZİRAN 1974



Bu yazıda, Fassbinder'in daha çok İngilizce adıyla *Fox and His Friends* diye bilinen, videonun altın çağında ülkemizde de *Fox ve Arkadaşı* adıyla gösterilen ve sinema yazarlarınca genellikle onun büyük filmleri arasında sayılmayan *Faustrecht der Freiheit* filmini konu ediyorum. Ben, adını fazlasıyla hak ettiğini düşündüğüm bu filmi, yazı boyunca özgün adının Türkçe söyleyişiyle, "Özgürlüğün Zorbalık Hakkı" olarak anacağım.

Fassbinder de birçok eşcinsel sanatçı ve sinemacı gibi, melodram klişeleriyle oynamayı sever ve onlardan kendi "melodramını", daha doğrusu politik sorunsallar içeren bir çeşit "karşı-melodramını" yaratır. Onun sinema dilinin, dışavurumcu Alman Sineması, Klasik Hollywood yapımları –kendinin de söylediği gibi, özellikle Douglas Sirk filmleri– ve "yabancılaştırma etmeni" kullanan yanıyla Brecht geleneğinden derin izler taşıdığı genel kabul gören bir yaklaşımdır. Kaldı ki, geçmişte, Douglas Sirk'ün filmle-
rindeki stilizasyonun ardında da bir tür ironi ve parodi bulan sinema eleştirmenleri olmuştur. Belki Fassbinder'in de onda keşfettiği ve izini sürdüğü böyle bir dip akıntının varlığıdır.



Söz konusu bu filmin, benim önemli bulduğum başlıca özelliklerinden biri, seyircisine kurduğu çeşitli zihinsel tuzaklardır. Film, iki erkeğin birlikteliğini konu alan eşcinsel bir hikâye anlatıyor-

muş gibi görünürken, aslında dolaylı olarak evlilik kurumundan ve sınıf ilişkilerinden söz eder. Düpedüz evlilik kurumunu konu edindiğinde, ya da bir erkekle bir kadının birlikteliğini anlatmaya kalkıştığında, birçoklarınınca "normal" ya da "doğal" bulunduğu için görülmeyecek olan nice çelişkinin ve akıldışı durumun, bu sayede seyirci tarafından görülüp keşfedilmesini umar. Yani iki erkeğin filmde anlatılan birlikteliği, hem tek başına bir hikâye, hem de karşıcinsel kültürün kadınları ve erkekleri için olaylara tarafsız gözle bakmada bir çeşit uzak açığı sağlayan "yabancılaştırma etmeni" olarak kullanılır. Bu "tuhaf" eşcinsel hikâyenin içinde kendilerini bire bir temsil eden figürlerin yer almadığını düşüneceklerinden, filmi zihinsel önlemler alma gereği duymaksızın, hazırlıksız izleyeceği varsayılan seyircinin, kendi dünyasının dışında bir hayat anlatıldığını sanırken, birden anlatılanın aslında kendi hikâyesi olduğunu kavrayıp kendini avlaması amaçlanır. Gerçekliği farklı yönleriyle algılatmayı amaçlayan ve benzeri birçok örnekle çoğaltılabilecek olan bu tutumun, Fassbinder'in "Brechtien" yanı olduğunu düşünüyorum. Buraya kadar söylediklerimden, Fassbinder'in karşıcinsel ilişkileri ve kurumları "islah etmek" için, eşcinselliği yalnızca bir araç olarak kullandığı gibi tek yanlı bir sonuç çıkarılmayacağını umarım. Anlattığı elbette eşcinsel bir ilişkinin hikâyesidir; dahası bununla kalmayıp, eşcinsel hikâyelerin, karşıcinsel hikâyelere benzedikleri ya da onların kurumlarını taklit ettikleri sürece uğrayacakları çıkmazlara işaret eder. Karşıcinsel kültürün kodları ve değerleriyle kendini, ilişkilerinizi tanımladığınız, konumladığınız sürece, eşcinsel olmanızın size "farklılığınızı" kazandıramayacağını anımsatır. Farklılık, yalnızca "olunan" değil, aynı zamanda "kazanılan" bir şeydir. Oysa sistem, bütün farklılıkları bir biçimde aynılaştırmak üzerine kuruludur. Eşcinsellik, "meşruiyetini" karşıcinsel kültürün mevcut kurumları, kodları ve değerleriyle kazanmaya çalıştığı sürece, kendi var oluşunu imkânsızlaştırarak yok eden sisteme eklenerek çıkmazını büyütecektir. Fassbinder burjuva değerler dünyasına öfkeyle karşı çıkan bir sinemacı, tutkulu bir kötüm-

serdir ve aşk onun için her durumda siyasaldır; aşkın hangi çeşidini anlatırsa anlatsın, aşkın sınıfsallığı ve siyasası üzerinde önemle durur. Nitekim, *Özgürlüğün Zorbalık Hakkı* apaçık sınıfsal göndermeleriyle kabalaşma pahasına bunun üzerinde önemle durduğu, birçoklarınca sert bulunan bu tutumunu en iyi belgeleyen filmlerinden biridir.

Bu arada kendi sinematografisi içinde eşcinsellikten açıkça söz ettiği ilk filmi olması bakımından da ayrı bir önem taşıyan *Özgürlüğün Zorbalık Hakkı*'nda, eşcinselliğe özel bir vurgu getirmez, abartmaz, ona gündelik hayattaki olağanlığı içinde yer verir. Bu tutum, o dönem sineması için de taze bir yaklaşımdır.



Tek bir hikâyeyi iki ayrı düzlemde okutmak ve yaratılan çeşitli "kontrpuan" durumlarla sürekli vurgu getirilen bu okuma düzlemlerini sonunda birbirine katlayarak bir üst anlam bölgesinde her şeyi metaforlaştırmak, Fassbinder filmlerinin dramatik yapısının temel tutumudur. Böylelikle göreneksel seyir ve izleme biçimlerini zorlayarak, seyretme ezberlerini kırmaya çalışır. Fassbinder melodramlarını "karşı-melodram" yapan özellik tam da bu noktada ortaya çıkar. Örneğin, *Özgürlüğün Zorbalık Hakkı*'ndaki bu eşcinsel ilişki, hem filmin "görünen" ana hikâyesidir, hem de "görünmesi istenen", işaret edilen, öteki, saklı "karşıcinsel" hikâyenin alımlanması, algılanması için "yabancılaştırma etmeni" işlevi gören bir çeşit metafor olarak işler. Yani hem hikâyenin "kendisi", hem de bir diğer hikâyenin "göstereni"dir. Aslında daha da temel olarak, her zaman olduğu gibi "asıl hikâye", ister eşcinsel, ister karşıcinsel olsun, burjuva değerler dünyasında bir bütün olarak "ilişki kurmanın olanaksızlığının" hikâyesidir. Bu anlamda "aşk ilişkisi", sınıf ilişkilerinin bir nesnesi olarak hikâyeye kurgulanır. İçinde yaşadığımız sınırlamalardan oluşan sistem, sonuçta bütün hikâyeleri sıfırlarken, hikâyeleri insansızlaştırır; insanları hikâyesizleştirir.



Fassbinder'in siyasallığı, gücünü, temel bir siyasi görüşe yaslanmasından değil, bütün siyasal görüşlerin açmazlarına ve çıkmazlarına cesaretle saldıırabilmesindeki kararlı kötümserliğinden alır. Kimlik politikası açısından eşcinsel ilişkilerle, karşıcinsel ilişkiler arasında bir ahlaki değerler kutupsallığı kurmaz; birini, diğerrinin olumlaması ya da olumsuzlaması olarak ele almaz. Her ikisini de kuşatan temel sınıf ilişkilerine, burjuva değerler dünyasıyla olan derin bağlarına dikkat çeker. Bu anlamda açmazlarının ve çıkmazlarının ortaklıklarına vurgu getirir. Bence, bu onun aynı zamanda devrimci yanıdır. Sanırım birçok sinema tarihçisi ve yazarı Fassbinder'in kendine rağmen "siyasal sinemacı" olduğunu söylerken bunu söylemek istiyordu. Bense, kendi payıma, onun karanlığı göze alma gücüne önem veririm. Gözleri karanlığın derinliğine erişemeyenlerin gelecek görülerinin, kısa mesafeleri aşamayacağını düşünür; devrimlerin yenilgiye uğramasında, karanlık korkağı bu gözlerin de bir payı olduğuna inanırım.

Fassbinder'in bu anlamdaki siyasal tutumu, eşcinsel seyirciye de farklı tuzaklar hazırlar. Örneğin, salt eşcinsel olduğu için yakınlık duyabileceğiniz, özdeşleşebileceğiniz bir karakterin, bu kez de sınıfsal yapısının zorunlu gereğı olan arazlarına zalimce dikkat çekerek, onu sizden uzaklaştırır, sizi başka bir "serinliğe" davet eder. Kendinizin ve karşı tarafın temsil edildiğini sandığınız bir hikâyenin akışına kapılmanın konforu yerine, insan ilişkilerini oluşturan denklemlerin ortaklık paylarını ve paydalarını sorgulamanızı sürekli diri tutacak yeni durumlar, olaylar, sorunlar yaratır.



Sinemasının retoriğı gereğı, biri "mizansen kurma", diğeri "çerçeveleme anlayışı" olmak üzere, sinema tarihinin melodram ka-

lıplarının başlıca iki temel ögesini sıkça kullanır Fassbinder. Kendi sinemasında bunları alabildiğinde uzak, katı bir anlayışla soğutarak duygusal bir etki yaratmalarını engeller. Buna karşın onun sinemasının soğukluğu, duygusuz bir soğukluk değildir.

"Sınırlı mekânlar ustası" diye bilinen Fassbinder'in hemen hemen bütün filmlerinde mat ve donuk bir oyunculuk sergilenir. Her şeye bir tiyatro havası veren üslupçu bir görsellik içinde sabit kamera hareketleri, uzak, serin çerçeveler kullanılır. Çelişkilerin kendini düşünsel düzlemde göstermelerini sağlamasını istediği önemli anlarda, neredeyse dondurulmuş kareler izlenimi yaratılır.

Bunları yaparken Alman zevkini ve Alman ruhunu nesneleştirir, anlatım nesnesiyle, anlatım araçlarını aynılaştırır. Bu, onun sinemasına, "malzemesi" ile kendi arasına koyduğu mesafeye özel bir vurgu getiren yaklaşımını öne çıkarır; yani "gösterdiğiyle", gösterirken kullandığı "gösterme araçlarını" aynı anda işletir. Bu yüzden bir Fassbinder filmini izlerken, seyircinin zihni sürekli olarak çift yönlü çalışmak durumunda kalır. Bir yüzeyde akan hikâyeyi izlersiniz, bir de hikâyenin alt katmanlarına, bağlamlarına ve bağlantılarına, göndermelerle kurduğu yan, gizli ya da örtük durumlara eğilme, onları kurcalama gereği duyarsınız. Göndermelerini kavradığımız sürece, olay örgüsünü, öykü akışını takip ettiğiniz kadar, anlatım araçları yardımıyla kurduğu entelektüel akıl oyunlarını da keyifle izlersiniz. Bu, onun filmlerinden ayrı bir entelektüel zevk almamızı sağlar. Bilindiği gibi, günümüz sanatının, özellikle postmodern kültürün haz kaynaklarından biri, kültürel ve entelektüel mirasa yapılan bu çeşit göndermelerdir çünkü. Günümüzde bir sanat yapıtında çeşitli göndermeler yapmak, düpedüz şiirdeki "benzetme sanatı" gibi bir işlev yüklenmeye başladı. Postmodernizm, yalnızca tanımlanarak adlandırılmış haliyle değil, süreç içinde kendiliğinden oluşmuş adlandırılmış ham haliyle de, bütün bir kültürel tarihin ve malzemenin, bizzat kendisini "konu"laştırmış, onu kendi başına bir anlatım nesnesi kılmıştır. Her an, her şeyin göz önünde ve hatırdaki tutulduğu,

malzemenin kendi başına zamanlararası ilişki kurduğu, göndermeler yardımıyla anlam bağlarından örülmüş geniş bir ağ, bütün bir tarihi birbirine bağlamaktadır.



Özgürlüğün Zorbalık Hakkı, bir bakıma Alman usulü bir *My Fair Lady* uyarlaması, hatta "tersinlemesi" gibidir, ama genel melodram kalıplarının tersine burada parası olan zengin taraf, aslında bir günde piyango zengini olan bir yoksul kesim insanıdır. Bu noktada filmin konusunu kısaca hatırlamakta yarar var:

Sırtında madeni zimbalarla "Fox" yazan bir blucin mont giyen Franz (Bu rolü Fassbinder'in kendisi oynamaktadır), bir sirkte "kesik kafa" olarak kehanette bulunmakta, gelecekte haber vermektedir. Çalıştığı yerin kapatılması üzerine işsiz kaldığı gün, lottodan para kazanacağı içine doğar ve meteliksiz biri olarak bilet parası bulmak için çırpınmaya başlar. Para karşılığı seks yapmak umuduyla eşcinseller tarafından avlanma sahası olarak kullanılan genel tuvaletlerden birine gider, ardından bir çiçekçiye dolandırır, sonunda bir lotto bileti edinir ve sahiden büyük ikramiye kazanır. Böylelikle Fassbinder, daha başlangıçta hikâyesini melodram türünün en beylik klişelerinden birine yer verdiği masalsı bir öğeyle açar: Kahramanımız büyük ikramiye kazanmıştır! Artık hayallerini gerçekleştirebilir. Ama aynı zamanda tragedyalara özgü, kehanetin öteki yüzünü görememiş olmanın trajiğini de işletir. Para kazanacağını gören Franz, kazandığı paranın getireceği mutsuzluk ve ölümü görememiştir. Girdiği "sözde elit" çevrede, bir fabrika sahibinin oğlu, iyi eğitilmiş, kibar bir burjuva olan Eugen'e (Peter Chatel) âşık olur. Birlikte ev tutup yaşamaya başlamalarıyla aralarındaki sınıf farkı, melodramların "fakir kız-zengin oğlan" filmlerinden bildiğimiz bütün karşıtlık ve uçurumlarıyla gözler önüne serilir. Fassbinder bu uğurda, çelişkileri kabalaştırmak pahasına başvurulmuş kalın çizgili sahnelerden; masallara dolayısıyla melodramlara özgü sert hatlarla betimlenmiş iyiler-

le kötüler ayrımı yapmaktan kaçınmaz.

Franz, giderek kendinin olmayan bir hayatı yaşamaya başlar: Gittikleri kibar restoranda, ya da Eugene'in ailesini eve yemeğe çağırdıklarında nasıl davranacağını bilemez; onun kendini sevdirmek için yaptığı esprilere gülmezler; ev döşemekten, üst-baş seçmekten habersizdir. Sevgilisinin XIX. yüzyıl mobilyaları almasına değil ama, eve kitaplık yaptırmasına karşı çıkar. Kitap okumaya ihtiyacı olmadığını söyler. Eugen, Franz'ı ne kadar burjuvalaştırılmaya çalışırsa çalışsın gene de başarısız olur. Öte yandan Eugen'in kibarlığı ve burjuvalığı da bir hayli kof ve özentidir. Giysilerden, mobilyaya 70'lerin Alman zevki, Eugen ve çevresinde alabildiğine "kitch" bir biçimde cisimleştirilir. Bu sırada Eugen'in babasının işleri hızla kötüye gitmektedir, sıcak paraya gereksinimleri vardır. Onu, işlerine ortak ediyorlarmış görüntüsü altında Franz'ın elinden paralarını alır, ortağı olduğu yerde bir işçi gibi çalıştırmaya başlarlar. "Fakir oğlan-zengin oğlan" aşkı birdenbire acımasız bir sömürü hikâyesine dönüşür. Filmin bundan sonrasında Fassbinder, yalnız iki sevgiliyi değil, proloterya ile burjuvaziyi de karşı karşıya getirir. Üstelik bu karşıtlıktaki tüm çelişkilerin olanca çıplaklığıyla görülebilmesi için, her şeyi olanca hamlığı ve kabalığı içinde yansıtmaktan kaçınmaz.

Bir aşk hikâyesinin anlatıldığı filmde, en çok kullanılan söz, "para"dır. Bankaya para çekmeye gittikleri vezne önündeki sahnede bile para tane tane sayılır. Para ile ilgili bütün sahneler, sert ve soğuk bir biçimde kaba çelişkiler üzerine kuruludur. Ne kişiler, ne yönetmenin kendisi, bu konuyu incelikli bir biçimde konuşmaktan yana değildir. Franz para sahibi olmuştur ama, gerçeklik duygusunu yitirmiştir. Bu yüzden parayı ne yapacağını bilemez. O, kaderini göremese de gerçekleşen kehanetini yaşıyor gibidir. Aşk ve para, insanın gerçeklik duygusuyla oynar. Franz hem aşkın, hem paranın kurbanı olmuştur. Para, onu ne yapacağını iyi bilen burjuvaların elinde Franz'ın sonunu getirecektir.

Yoksulluğun ne olduğunu da çabuk unutmuşsa benzer Franz. Örneğin, sıkıntı içinde olduğunu bildiği ablasını görmeye gitti-

ğinde, ona yemek parası bırakmayı bile unuttur. Oysa ablası açtır. Lotto oynamak için dolandırdığı çiçekçiye daha sonra gereksiz yere yüklü bir bahşiş bırakır, sürekli gittiği "knipe"de insanlara içkiler ısmarlar, bankadan parayı çekip sevgilisinin ellerine teslim ettiğinde, özverisini çocukça bir gösterişle sergiler, kendisiyle yapılan sözleşmenin ne denli uyduruk olduğundan habersiz olduğu için, yatırdığı parayı geri alabileceğini sanır. Birlikteliklerini sona erdirdiklerinde, yaptıkları güya mal bölüşümünde de evlilik kurumuna gönderme yapılır. Para'nın nasıl bir gerçeklik ölçüsü olduğu üzerine ustalıkla kurulmuş bu çeşit sahneler, yalnızca para konusunda bir ilişki kaybına değil, bir hayat ilişkisi kaybına da işaret eder. Fassbinder, kapitalizmin vahşi doğasında gereksiz inceliklere yer yoktur dercesine finalde, bir metroda yığılıp kalan Franz'ın ölüsünü, ceplerini, saatini, cüzdanını, sırtında "Fox" yazan montunu, masumiyet sembolü ve Almanya'nın geleceği sayılabilecek iki ufak çocuğa hayli kaba bir biçimde soydurarak filmini çıkışsızlıkla noktalar. Filmin, karnaval sahnelerinin fonunda hatırlanabilecek neşeli bir müzikle bitmesi bu karamsar ve umutsuz havayı iyice pekiştirir.

19 Juli 1974, hasta Franz'a bakan doktorun reçeteye yakın çekimde düştüğü tarihtir. Fassbinder sanki bu duruma tarih kesinliği kazandırmak ister. Ben de o günden bu yana sinema tarihinde bu bağlamda yapılan filmleri yeniden düşünmek için bu yazıyı bir fırsat bildim. Özgürlüğün zorbalık hakkı sürüyor çünkü.

BİR ÇOCUK ODASI SANATI OLARAK MELODRAM



Türler kendi başına bir süreçtir, donmuş kalıplar değil. Sanatsal türler de öyle. Bu nedenle türler sürekli kendilerini tamlayan sıfatlara gereksinirler. Bu yazıda, beslendiği değişik kaynaklar nedeniyle zaman içinde "sosyal melodram"dan, "polisiye melodram"a varana dek kendi içinde çeşitlenen "melodram"ın tanımı üzerinde durmayacağım; bu sözün etimolojisini merak edenler için bu konuda yazılmış sayısız makale ve kitap var, isteyenler onlara başvurabilirler.

Epik ile dramın kesişme noktasında doğmuş olan, değişik üslupların ve estetik hareketlerin sınırlarında pervasızca dolanan, kendini günün koşullarına uyarlayarak kolaylıkla güncelleyebilen bir tür olarak melodram, hakkında yapılan bütün açıklamalara karşın, gene de kolay tanımlanamaz. Kalıcı özellikleri hâlâ belirlenememiş, kuramcılar bir fikir birliğine varamamışlardır. Dramatik yapılarının çoğul kombinasyonlu oluntular, karşıtlıklar ve simetrik değiş tokuşlarla çatılan kanavaları, zaman içinde onlara "kolay tanınabilirlik" özelliği kazandırmıştır yalnızca. Tanımlamalara hapsolmaktan kaçabilse de algıdan kaçamaz. Bu nedenle, "melodram" denince genel olarak ne anladığımıza, algılarımıza yerleşmiş olan yaygın kalıba yaslanmak, bana bu yazı için yeterli geliyor. Bugün dünyanın her yerinde "Melodram" dendiğinde, zihinlerde üç aşağı beş yukarı benzer şeyler canlanır ve bu onun doğasına çok uygundur. Ben de bu kadarıyla yetineceğim.



Gene dünyanın hemen her yerinde melodrama karşı tükenmez bağlılığı olan geniş bir seyirci kitlesi vardır. Duygusal kodlarımızı harekete geçiren içsel iletişimin dramatik anahtarlarını bünyesinde barındıran etkin bir tür olarak melodram, bu özelliği nedeniyle, sanatsal ifade yelpazesinin en evrensel modellerinden biridir ve coğrafya farkı gözetmeksizin geniş kitlelere aynı güçle seslenmeyi bugün bile sürdürmektedir. Bu bilgilerin ışığında, melodrama ilişkin bazı temel özellikler üzerinde düşünmekte yarar var:

Karakterlerine derinleşme fırsatı vermeyen yapıları, kesin taslaklı hikâyeleri, mağdur ya da kurban ile özdeşleşmeyi talep eden yapı kurulumlarıyla melodramlar, seyredenler için hayatı basitleştirir, tarifleri kolaylaştırır, taraf tutmayı çabuklaştıran açık durumlar sunarlar.

Kurulan dünya içinde hemen her şeyin "stereotipleştirilmiş" olması, zihinleri klişelerle kodlanmış olan seyirciye anlama ve izleme kolaylığı sağlar. Melodramların algı ile kurduğu yalın ilişkide, her şey basit ve doğrudandır: İyiler, kötüler, sorunlar, durumlar fazlasıyla net ve açık; çelişkiler tartışma götürmez biçimde ortadadır. Bu nedenle, kalın hatlarla çizili karşıtlıkları ortaya çıkaran çatışmalar daha diri, aşılması gereken engeller masallara özgü bir berraklıktadır.

Dramatizasyonda aşırılığa kaçma, ahlaki kutuplaşma yaratma, şematikleşme, kaba tiplerle gitme, iyiler ve kötüler arasında tam bir karşıtlık kurmanın saklanmaya gerek duyulmayan gayreti, bu türün temel vazgeçilmezleridir.

Melodramatik imgelem, kendini harekete geçirecek her şeyi fetişleştirir. Varlığını bu fetişleştirmeye borçludur zaten. Onda her şey gösterişçi bir tutumla ele alınır. Yalnızca görkemle çerçevelenmiş anlar, dramatik jestler, debdebeli eşyalar değil, temalar da, yani mutluluk, mutsuzluk, zenginlik, yoksulluk, aşk, savaş, yalnızlık; insanın iyi ve kötü yanları, mutlu ya da mutsuz sonunu ha-

zırlayacak olan yazgısının kurgusu bile bu fetişleştirmeden nasibini alır. Abartı, fetişleştirmenin vazgeçilmez bir ifade aracıdır. Melodramatik tutum, abartmaktan, aşırılaştırılmadan asla çekinmez. Nietzsche'nin ünlü sözü "Aşırı olan doğrudur"a ulaşana dek kendini doğrulayacak abartıyı köpürtmeyi sürdürür. Melodram, tek başına "kitsch" sayılmaz belki; ancak "kurgusunun" bilinçli bir tercihle, ya da kendiliğinden "görünür" hale gelmesi, "kitsch" olanın alımlanmasını sağlar. Çünkü kitsch, bir kavrayış, kurulan dünya ile bire bir özdeşleşim içinde olanların alımlayamayacağı bir bilinçtir.

Melodramatik estetik, yalnızca filmlerin dünyasıyla sınırlı değildir elbet, bir çiçek buketinin yapılış tarzından, bir oturma odası dekorasyonuna; bir günbatımı kartpostalından düğün fotoğrafılarına varana dek gündelik yaşamı kuşatan çeşitli unsurlara "kendi hikâyesini" verir ve etkisi altına aldığı yaşamımızı ele geçirerek bizi de, hayatımızı da nesneleştirir. Kendi başlarına melodramatik duyarlığın taşıyıcısı olan, çoğunu filmlerden, gösteri sanatlarından tanıdığımız "aksesuarlar", "şeyler", bize gündelik yaşantımızda bir melodram dünyası kurar. Böylelikle bütün gerçeküstücü yanına karşın melodram, gündeliğin sanatı haline gelir, hakikilik kazanır. "Rüya"nın gündelik kullanılabilirliklerini sunan mum ışıkları, piyano tuşları, kaz tüyü kalem, sonbahar yapraklarıyla düşsel hayatın natüralizmini gerçekleştirir. Hayatımızı posterleştirir. Bu posterin içinde biz de buna uygun giysilerimiz, pozlarımızla yer alırken, zamanı ve hayatı yalnızca "melodramatik karşılaşmalarla" tarif eden "taklit algımızı" aktif kılar.



Melodramatik yapı kendi sarmalında ahlaki ve duygusal kavramlaştırmalara gider ve bunları alabildiğine dramatize ederek kendi içinde yol alır. Melodramlarda uzun sessizlikler yoktur; suskunluklarsa, eğretilmelerdir. Gündelik konuşma dilinden hayli uzak diyaloglar, söylendiğinde bile yazılmış gibi duran sözler, olması

gerekenlerin bir bakıma manifestosudur. Bu noktalarda da melodramatik etkiye maruz bıraktığı hayatı, kendine benzetmeye zorlar.

Dramatik yapısında gürültülü gösterenler kullanmak, melodramın doğasında vardır. Gösterilenin, gösterenin anlatabileceğinden daha fazla olması, yapısında dramaturjik bir kayma, tutarsızlık ya da gürültüyü beraberinde getirir ama, melodram zaten zaafaların, sekmelerin sanatıdır. Bunlara takılmaz, üstünden atlayıp geçer; o hep sonuca gitmeye bakar. Dramatik kurgusu, muhafazakâr anlatıları karakterize eden nihai bir çözüme doğru zorunlu gelişim planına göre işler. Açık uçlu melodram yoktur. Her zaman kesin bir sonuca varmak zorundadır. Her hikâyesinde ölüm, ayrılık, evlilik gibi her biri aynı kesinlikteki sonuçlara ulaşması bundandır. Toplumsal sözleşmeye uygun ahlaki bildirimler içeren "melodramatik sonuç" patetiktir; ne olursa olsun estetik ve etik bir sonuçlandırmaya gitmekte kendini yükümlü hisseder. Bu nedenle melodramlarda duygular sabit, olaylar ve gelişmeler çok hızlıdır. Aradan geçen yıllar, karşılaşılan engeller, kimsenin ne aşkını, ne nefretini eksiltir; yaşadıkları hikâyede içindeki nice şiddetli olay, kişileri bir nebze olsun değiştirmez. Melodram, kendi rasyoneli gereği, sonsuz ve sabit bir şimdiki zaman içinde tuttuğu kişileri ve duyguları, çok hızlı kullandığı bir zaman içinde yenden ve farklı kombinasyonlarla karşı karşıya getirerek çatışmaları yeniler. Bu nedenle de o, hep bir şimdiki zaman sanatıdır. Sonra yoktur. Gelecek yoktur. Ölmüş, ayrılınmış, evlenilmiştir. Melodramlarda hayat çabuk öğrenilir ve çabuk tüketilir. Bu anlamda hayatın devamı, hep başka bir film dedir.



Bir ümitsizlik sanatı olan melodramda, ümitsizlik, sanıldığından daha ciddi bir sorunsaldır. Mutlu son ya da mutsuz son da bir sorunsaldır. Melodram, hayatta her şeyin "dert" edildiği, her şeyin "sorun" olduğu hayli maraz bir dünya kurar. Her ânı tedirginlikle, huzursuzlukla beslenen bir dünyadır bu ve sevgililerin, eşlerin en

mutlu anları bile, bu mutluluğun her an kaybedilebileceği "anksiyetesiyle" yaşanır. En mutlu anlar, özellikle kadın kahramanlar tarafından titrek sesle dillendirilen, "kötü bir şey olup da bu mutluluğun bir gün bitebileceği" kaygısıyla sürekli bulutlandırılır. Bu durum, dramaturjik işaretleme gereği, seyircinin gelecek olan felaketten bir bakıma haberdar edilmesidir, ama burada yaratılan asıl melodramatik beklentidir; kötülüğün, mutsuzluğun, olumsuzluğun beklentisi. Melodram seyircisi her şeyin yolunda gittiği bir dünyadan hoşlanmaz. Huzur bulması için mutlaka kötü bir şeyin olması gerekir. Melodramın saklı tüzüğünde sinema gözyaşıdır, acıdır; nefret, şiddet, kandır. Bütün pembe dünyasına karşın, melodramın temel sorunsalı, kötülüktür; kötülükteki karanlıktır. Bir biçimde saf kötülüğü anlamaya çalışır o. Bu yüzden de kötülüğü, almaşık ya da örtük bir biçimde değil; sert, köşeli, en pür ve en kaba haliyle göstermeye; her seferinde birbirinin aynı hikâyeler yoluyla bir kez daha kavramaya çalışır. Bütün melodramlar kötülükle ilerler. Bu yüzden melodramlardaki entrikaların eksenini zulüm oluşturur. Tragedyalara özgü arkaik bir güç taşıyan bu her türden zulüm karşısında yazgısını sınıdığı kişilere, adeta sahte bir antik kahraman derinliği kazandırır. Böylelikle, modern zamanların seyircisine, özdeşleşim yoluyla bütünleştiği film kişileri aracılığıyla, kendi çağının "katharsis"ini yaşatmış olur.

Melodramın sesi anonim bir sestir; farklı coğrafyaları ve toplumları kuşatabilen yazı öncesi epik dönemin ağızdan ağıza aktarılan anlatı geleneğine kadar giden eski bir ses. Melodramda kader konuşur. Söylemi ise, yaratıcısının, dolayısıyla bireyselliğin otoritesini taşımaz, anonimdir. Bu durum, zaman içinde türler arasında yaptığı gezintiler nedeniyle klişelerle katmanlanmış, farklı yüzler edinmiş, alt türler kazanmış olan çoğul yapısının melez ruhuna da uygundur. Bu anonimlik, bugün yaratıcılarının hiçbir önem taşımadığı *best-seller* romanlara, beyazdizilere, *soup-opera*'lara kadar gelip dayanmıştır. Bunlarda kaderin sesinden başka ses duyulmaz.



Modern zamanların bilinci, sinemanın sihirli gücüyle hipnotize olmuş ve öylece kalmıştır. Biz, onu hayatın içinde üretirken gerçeklik kazandırırız. Gerçekliği yenilemek, yalnızca görüntü egemenliğindeki bu çağın sorunu değildir, öteden beri hemen hemen bütün sanat akımlarının temel sorunu bu olmuştur.

Gerçekliğin yenilenmesi, "stillerin" yeni buluşlarla zenginleştirilmesi ya da değiştirilmesi, modern sanatların işidir elbet. Geleneksel sanatların kapalı yapısı bunlarla zorlanır. Ancak kendi de bir modern zamanlar olgusu olduğu halde, gerçekliğin yenilenmesi melodramla mümkün değildir. Zaten melodramın böyle bir derdi de yoktur. Her türden melodram yazarları, yönetmenleri, stillerin yeni buluşlarla değiştirilmesiyle ilgilenmezler. Onların temel derdi, mevcut ana yapıları tekrar edebilme becerisinde ve kalıplaşmış hikâyelerin ve karton kahramanların yeniden üretilebilmesine izin veren görelî yenilik arayışlarında düğümlemler.

Melodramatik kıskırtmanın ilkeleri "tekrara" dayanır. Kendi her ne kadar endüstrileşmiş toplumların yeni mitolojisi olsa da, melodramın aile ağacının dalları çok gerilere gider. Melodramın, türsel hafızasında saklı duran ve mitlere, arketiplere, peri masallarına dayanan kadim gücü, filmin içindeki sık düşülen tekrarları da, gerçeklik kayıplarını da, tutarsız ya da ikna edici olmayan durumları da birer kusur olmaktan çıkarır. Çünkü, melodramatik işlevin kendini gerçekleştirebilmesi, kökü masallara dayanan ve seyircinin belleğinde uykuda olan "melodram bilincinin" uyandırılmasına bağlıdır. Bu bilinç, aklın ve toplumsal kuralların egemenliğindeki gündelik hayatta uykuda tutulmaktadır. Bu açıdan melodramla, rüyalar arasında ciddi bir akrabalık ilişkisi vardır. İkisi de uykuda tutulmanın sanatıdır. Bu nedenle melodramlar rüya görür ve rüya gördürür.

Elbette genel olarak bütün dram sanatlarında tekrarın estetiği önemlidir. Ama gene de bir başka yapılanmada kusur olarak gö-

rülebilecek herhangi bir unsurun, bir diğerinde erdeme dönüştürülebilmesi, stil farklarını yaratan ve türlere adını veren, türün kendine özgü dramatik gücünün önemli bir işareti sayılır.

Kendini bunca tekrar ettiği halde tükenmemiş olması, bütün gösterişçiliğine karşın melodramın sakın gücüdür.



Melodramların temel parametreleri, masumiyet çağrışımı esası üzerinde işler. Çocukluğun açık ve örtük imgeleriyle sürekli bir ilişkilene içinde geniş bir çağrışım ağı kurar. Her filmde amaçlanan ikna etmekten çok, seyirciyi teslim almayı hedefleyen arı bir dünya kurmaktır. Arı bir dünyayı stilizasyon yoluyla kuran melodramlara özgü sihirli atmosferle birlikte, yitirilen masumiyet her filmde yeniden yakalanmaya çalışılır. Hemen her tekrarında, kayıp bağlar, kökler, ayrılık temalarını kurcalayıp duran "melodram dramaturjisi", çocuğun annesinden ilk kopmasının bilinçdışındaki derin ve güçlü anısını harekete geçiren en temel, en akkor imgeleleri kullanır. Memeden kopma, anneden ayrılma gibi, kişisel arkeolojimizin ilksel anılarına dek uzanan, hemen her insanda var olan en temel duygulardan biri olan "ayrılık anksiyetesi"ni tetikleme esası üzerinde o şanlı melodramaturji yükselir. Anlattığı hikâyede bunlar doğrudan bulunmasa da, harekete geçirdikleri bunlardır. Çocukluğumuzla ilgili kayıp bağlarımızı, farklı biçimlerde giydirilmiş hikâyeler aracılığıyla yeniden kurmaktaki başarısı, ona evrensel bir anlaşılabilirlik ve paylaşırlılık özelliği kazandırmıştır. Kabalaşma pahasına anlattığı kalın çizgili hikâyelerle, insan ruhunun "güzellik" ve "hassasiyet" alanları içinde duyguları yeniden "restore etmeyi", hayalleri genişletmeyi, yeni anlama ve hissetme kanallarının keşfini amaçlar. Bütün bunlarla melodram aslında, biz büyürken bastırdıklarımızı açığa çıkarıp serbest bırakır. Aklın ehilleştirdiği, sosyal yaşamın normalleştirdiği, arkaik olanı, ham olanı yeniden gün ışığına çıkarmaya uğraşır. Bu nedenle modern zamanların "neo-arkaik" güce sahip en güçlü sanatı hâlâ melod-

ramdır. İyi bir melodram aklın egemenliğinden kurtardığı, yenisinden çocuklaştırdığı seyirciyi hüngür hüngür ağlatmayı başarır. Entelektüel kilit altında tutulan zihinler bile, iyi bir melodram karşısında zincirlerinden boşanır. Bu aynı zamanda bizim bastırdığımız maraz yanlarımızın da özgür bırakılması demektir. Bu yüzden melodramın gözyaşları, mahcubiyetin de gözyaşlarıdır.

Melodram filmlerinde birçok toplumun ortak belleğinde çocukluk çağrıştıran pembe ve mavi tonlarda renklerin sıkça kullanılması, rastlantı değildir. "Pembe dizi" ya da "Pembe telefonlu filmler" denmesi bile, bu ortak belleğin çağrışım düzeneğinin sonucudur. "Salon filmleri" deyişi, bizi davet ettiği bir masalın balo salonunda ağır layacağıının işaretidir.

Melodram, büyümenin labirentinde kaybolmuş bir çocuk odası sanatıdır.

Masalın tuzakları biz büyüdük diye bitmez.

Mart-Eylül 2006

MELODRAM VE "GAY" DUYARLIK



Genellikle öğrenmeler acı deneyimlerdir ve insan ilkin kendinden haber alır: Eşcinselliğini öğrenmek, dünyaya ilişkin masumiyetini yitirmektir bir bakıma. Bu nedenle kendilerine toplumsal ilişkilerinin dışında verilen sürgün rolü, "gay"lerin yaşama ilişkin görme biçimlerinde önemli bir kırılmaya yol açar. O güne dek bir biçimde varsaydığı dünyanın bütünlüğünden kopuşun bu acı ve derin bilgisi, onlara gerçekliğin algılanmasında, betimlenmesinde, dönüştürülmesinde –bu farkındalık halinin mührünü taşıyan– bir imgelem kazandırır ve bundan böyle gerçeklikle kuracakları ilişkilerin, tasavvurların yazgısını –büyük ölçüde– belirlemiş olur. Yaşamın katı gerçeklerinin kendilerine kapatmış olduğu yollardan rüyalara çıkarlar.

Belki de bu nedenle, melodramlarla "gay"lerin dünyası arasında da bir "rüya akrabalığı" vardır. Ta çocuk odasında başlayan bir rüya akrabalığı.

Melodram filmlerine her ülkenin sinemasında bolca rastlanır ve Latin Amerika'dan Hindistan'a varana dek birçok ülkenin sinemasına bakıldığında, melodram filmleri yazan, çekenler arasında çok sayıda "gay" olduğu görülür. Dikkat çekici olmakla birlikte kesin bir istatistiki veri sayılamayacak bu durum, salt raslantıyla açıklanabilir mi? Yazarların, yönetenlerin "gay" olmaları, cinsel kimlikleri, özel yaşamları, burada elbette magazinел bir ilgi nedeniyle değil, beyazperdeye ve melodram türüne taşıdıkları "gay" olmaya özgü bir "duyarlık" ve "imgelem" nedeniyle konu edilmektedir. Bu biçimde yaklaşıldığında, cinsel kimlik siyasetlerin-

den, dramatik sanatlar tarihi boyunca farklı kimliklerin "kendilerini temsil etme" hakkını kullanamamış olmalarına varana dek, üzerinde çok yönlü zihin çalıştırabileceğimiz, söz alabileceğimiz zengin bir zemin kendiliğinden açılır.



Anlatı disiplinlerinde temsil ile anlam arasındaki ilişki önemlidir. Her seferinde bire bir işleyen bir mekanizma değildir bu. Melodram hikâyelerinde ve olay kurgulamalarında, hemen her şeyin en kalın, en anlaşılır, en doğrudan biçimde gösterilmesine karşın, "temsil" dolayımıdır. Temsil edilenler, ikincil anlamlar, saklı göndermeler, üstü örtük işaretler, anıştırmalar içerir. Bundan ötürü "gay duyarlık" burada kendine saklanabileceği bir yapı bulur ve böylelikle kendini dolayımına; imgelerini, duyarlılığını üretme; içine alınmadığı dünyaya bir biçimde müdahale etme olanağına kavuşur.

Kabaca tanımlanacak olursa, kadınlar için "melodramlar", erkekler için "westernler" üreten egemen hikâye üretme sistemi içinde, kendini temsil hakkı bulamayan eşcinsel birlikteliklerin ve "rüyaların", beyazperdede kadın-erkek ilişkisine dönüşerek ya da "kılığına girerek", sistemin izin verdiği anlatı gelenekleri çerçevesinde hikâye ve ifade alanı bulmaya çalışması, daha başlangıçta eşitsiz bir durumdur. Bu nedenle özünde bir kitle kültürü olan melodram, zamanla kendi içinde saklı bir eşcinsel kültür tarihi ortaya çıkarmış; "gay duyarlık"ın kadın ve erkek dünyalarını birbirine yaklaştıran; iki cinsin isteklerini, beklentilerini, birbirine tercüme etmekte sahip olduğu "avantajı" kullandığı özel bir ara bölge yaratmıştır.

"Western"lerin suskun erkeklerinin, melodram filmlerinde "bülbul kesilmeleri", örneğin, kadınların duymak isteyecekleri bütün aşk sözcüklerini sular seller gibi söyleyen karakterlere dönüşmeleri, gerçek yaşamda kadın ve erkek dünyası arasındaki kopukluğun onarımına duyulan susuzluğun ifadesidir. Nitekim, şiir-

sel bir benzetmeyle söyleyecek olursak, 1001 Gece Masaları'ndan bu yana, kadınlar sözcüklere erkeklerden daha çok inanmış, daha çok teslim olmuşlardır. Rekabetçi saldırganlar olarak toplumsallaştırılan erkeklerin iç dünyalarına, bu klasik melodramlarda dokunaklı ve duygulu sözcüklerle yazılan sahte metinler, işte daha çok bu kadın erkek arasındaki iletişim gereksinimiyle ilgilidir ve her iki dünyanın doğasına da aşına olan "gay duyarlık", bu "transfere" aracılık eder.



Dramatik sanat disiplinleri içinde en yaygın türün melodram olması bir rastlantı değildir. Hemen her ülkede benzer klişeler, kalıplar, şablonlarla çatılmış olan melodram, dünya ölçeğindeki yaygınlaşma gücünden de anlaşılacağı gibi, temelde bir orta sınıf sanatıdır. Orta sınıfın yaşam değerleri, özlemleri ve hayalleriyle örüntülenmiş stilize bir dünyayı temsil eder. Öte yandan orta sınıf demek, büyük ölçüde "çekirdek aile" demektir ve melodramların temel konuları da aile sorunlarıdır. Yürürlükteki egemen ahlak tarafından aile dışına sürülen eşcinsel kimliğin, melodramlar aracılığıyla aile sorunları hakkında söz almasındaki ironi payını atlamamak ve bu paradoksal durumun melodram türüne kazandırmış olduğu özel gerilimi hatırd tutmak gerekir.

Melodram ile ilişkilenmede, onun kanavalarından, kalıplarından ve içerdiği unsurlardan farklı biçimlerde yararlanmada, hatta bire bir aynı malzemeyi kullanarak ondan bir "karşı-melodram" yaratmada en yetkin örneklerin, gene "gay" yönetmenler tarafından verilmiş olması da bir raslantı olmasa gerek. Melodram türünü adeta bir "zihin nesnesi" olarak görmemizi sağlayanlar büyük ölçüde "gay" yönetmenlerin filmleri ve bu konudaki kuramsal ve kılıgısal çabaları olmuştur. Taşıdıkları "gay" duyarlılık ve "kimliğe özel" yaşam deneyiminin, görme biçiminin getirdiği malzemeyle, geçmişte, bir tür olarak melodramın inşasına nasıl katkıda bulunmuşlarsa, modern ve postmodern dönemde de, melodram

türünün "foyasının ortaya dökülmesinde", işleyiş mekanizmasının görülmesinde, unsurlarına ayrıştırılıp alımlanmasında benzer bir rol oynamışlardır. Örneğin, bu alanın en bilinen yönetmenleri olmalarının yanı sıra, farklı sinemasal kutupları temsil etmeleri nedeniyle de birlikte andığım Rainer Werner Fassbinder ile Pedro Almodovar, provokatif anlatımlarının benzeşen ve ayrılan yanlarıyla melodram türünün üstüne üstüne gitmiş, bu türe yeni bir ruh kazandırmış iki tipik örnektir. Nitekim, söz konusu sinemasal tutum farklılıklarına karşın, her ikisi de kendi anlatımları içinde melodram kalıplarını kullanırken, onları aynı zamanda bir içerik çözümlemesine tâbi tutarlar. Onların sinemasal gramerinde anahatar olan temel melodram öğeleri, hem hikâyenin anlatılmasında bir araçtır, hem de bir anlatı nesnesi olarak kendi içlerini, bir araç olarak nasıl çalıştıklarını göstermeyi amaçlar. Bu durum, anlatı disiplinlerinin ancak "asri zamanlarda" ulaştığı bir teknik kullanım ve entelektüel kazanımdır. Böylelikle araçlar, yalnızca "anlatılanları göstermek" için değil, aynı zamanda "kendilerinin işleyişini göstermek" için de kullanılmış, yani kendilerini seyirlik kılmış olmaktadırlar. Bu da, entelektüel bir içerikle yeni kan kazanmış olan melodram türünün gösteri gramerinde, aklı, zekâyı okşayan ayrı bir seyir tadı ve yeni bir algı katmanı edinmiş; şimdiki zaman malzemesiyle zenginleşmiş olması demektir.



Zaman zaman kullandığımız "Eşcinsel estetik" sözü hiçbir kuramsal değer taşımaz belki, ama bazı bağlamlarda bir yaklaşım ölçütü sayılabilir. Toplumsal yaşam modellerinden dışlandığı için, çoğu kez kendi hakkında doğrudan söz alamayan "gay" kimlik, konumuz olan "melodram filmleri" örneğinde olduğu gibi, –dilimizde bir süredir "karşıcinsel" sözcüğüyle karşılanan– "heteroseksüel" ilişki modeline sızarak oradan söz alır. Böylelikle hem kendi gizlenir, hem gizlendiğini dönüştürür, yeniden biçimlendirir. Bulunduğu konum nedeniyle sürüldüğü ve mevzilendiği me-

safeden söz alırken, kadınlığı ve erkekliği mutlak değişmezler kabul eden "heteroseksist ideoloji"den farklı olarak, özdeşleşim dışı bırakıldığı kadınlığı ve erkekliği birer "rol modeli" olarak görebilme, sorgulayabilme olanağını kullanır; tarih boyunca kazanılmış bulunan kadınlık ya da erkeklik repertuarının, "temel bilinen" kadın-erkek ilişkisi klişelerinin, kadın ya da erkek olmakla sahip olunan "rol modellerinin" içeriklerini, sorunlarını, açmazlarını tartışmaya yeni yaklaşımlar, görme ve anlama biçimleri kazandırır. Bu yanıla feminist politikalarla bilinçli ya da bilinçsiz akrabalıklar kurar.

Klasik melodram filmlerinin birçok kadın starının –ki bunlar "aşırı kadınlıkla giydirilmiş" kadınlardır–, aynı zamanda "gay ikonlar" olması, bir raslantı değildir. Aşırılık, görülmeyi sağlar. Bazı kadın starlar, varlıklarındaki eril enerjilerini, görünüşlerindeki aşırı kadınlıkla maskelerler; bu da onları gay kültürün gizli özdeşleşim figürü, vazgeçilmez ikonu kılar.

Filmlerinde oyun katmanlandırmayı seven yönetmenlerden biri olan Pedro Almodovar 1987 yapımı *La Lei El Deseo* (*Arzunun Kanunu*) filminde, biri gay, biri transeksüel olan üç kardeşten tek "heteroseksüel"i, gerçek yaşamda bir travesti olarak yaşayan Bibi Anderson'a canlandırır. Filmlerinde temalarının geometrisini metindışı göndermeler ve böyle şakalarla desenlemeyi seven Almodovar'ın bir hınzırlığıdır bu. Nitekim Sally Potter'ın, Virginia Woolf'ün romanından uyarladığı 1992 yapımı *Orlando* filminde, Kraliçe Elizabeth'i İngiltere'nin en ünlü "gay" ikonlarından Quentin Crisp'in canlandırması da benzer bir ironidir. Bu durumu Türkçeye kültürel çeviriyle aktaracak olursak, Hürrem Sultan'ı Zeki Müren'in canlandırması gibi bir şeydir bu da...



Bilindiği gibi cinsel konumların sınırlarını tayin eden şey, toplumsal temsillerdir. Bugün birer figür olarak "kadın" ya da "erkek" temsilleri, toplumsallaştırılmış bir doğanın taşıyıcısı olarak

bize verilmiş rollerdir. "Biyolojik cinsiyet" ile "cinsiyetin temsili" arasında toplumsal kuralların bütün tarihi durur. "Erkek doğası" ya da "kadın doğası" diye tanımladığımız şeylerin "büyük ölçüde" içselleştirilmiş birer rol ya da temsil olduğuna ve bir diğeriyle değiştirilebileceği fikrine ışık yakan "gay bakış", karşıcinsellerin kendilerine hazır verilmiş bulunan "rol modelleri"yle yaşadıkları özdeşleşim gereği, dışına çıkmakta, görmekte zorlandıkları mevcut kadın-erkek ilişkisine dışarıdan bakabiliyor olmanın bilgi, gözlem, deneyimiyle yaklaşır ve bunu söz aldığı, içinde hikâyesini kurduğu –başta sinema olmak üzere– anlatım disiplinlerine taşıyarak tartışmaya açar.

Bilindiği üzere kadın ya da erkeğe sabit kimlik yüklemek "heteroseksüel ideoloji"nin temel stratejileri arasındadır ve bunun sorgulanması asla istenmez. Durduğu sınır çizgisinden, kurumsal kültürün öğelerine belli bir uzaklıktan bakan "gay bakış" ise, "heteroseksüel ideoloji"nin bu temel stratejisini, sosyal ve kültürel silahlarıyla sistemli olarak hasara uğratmayı amaçlar. Melodram ya da karşı-melodram kültürünün içinde mevzilendiği bu sarp odaktan, mevcut rol kimliklerini çoğu kez giyinip üstlenerek; tersyüz ederek, içlerini kurcalayarak, saçmalıştırana kadar kullanarak; bazen açıkça saldırarak, alaya alarak "rol içeriklerinin" görülmesini sağlamaya çalışır. İzleyende bir algı kırılması sağlanana kadar abartıyı, yapaylaştırmayı sürdürür. Bu tutumun en belirgin özelliği, canlandırılan rollerin içlerinin, dolgu malzemelerinin görülebilmesi için, onlara yabancılaştırıcı bir "mesafe" kazandırmaktır. Brecht'in Uzakdoğu seyir geleneklerinden alıp, Batılı gösteri sanatlarına armağan ettiği belki de en önemli anahtar kavram olan "yabancılaştırma etmeni"ni burada anımsamakta ve üzerinde yeniden düşünmekte yarar var.

Kadın kılığına girmiş erkeklerden yola çıkarak kavramsallaştırılmış ve adına *drag queen* ya da *camp* kültürü denen gösteri grameri içinde, kadınlık ya da erkeklik "hipertrofisine" uğramış karakterlere kazandırılan ve Brecht'in yabancılaştırma etmenini anımsatan bu göstermecî tutum, bu uzak açı, biraz da bunun için-

dir; kadınlığın ve erkekliğin "yalnızca" biyolojik olarak değil, toplumsal cinsiyet olarak da görülebilirliklerini sağlamak için... Böyle bakıldığında, Jean Genet'nin *Paravanlar*, *Balkon*, *Hizmetçiler* oyunlarında kimlikleri ele alışıdaki hâkim bakışın da bu olduğu görülür. Tam da *drag* ve *camp* kültürden söz edildiği bir noktada, Susan Sontag'ın, eşcinsel altkültürde melodramın ironik olarak yeniden anlamlandırılmasına ilişkin sağlam gözlemler ve çözümlemeler içeren "Notes on Camp" başlıklı yazısını özellikle anmak ve salık vermek gerekir.



Ellili yıllar Hollywood melodramlarının "ağababalarından" biri sayılan ve filmleriyle büyük ölçüde Fassbinder'i öncelemiş olan Douglas Sirk, "gay duyarlık" ile melodram arasındaki ilişkiye parlak bir örnektir. Filmlerine konu olarak, orta sınıf değerlerinin güçlü taşıyıcısı olan kasaba ve taşra hayatını; kahraman olarak da, içine kapanık, solgun makyajlı, trajedisi olan taşralı kadınları seçen Douglas Sirk'ün çocukluğu, Danimarkalı bir şair ve baskın bir kişilik olan anneannesinin yanında geçmiş ve sıkı bir Alman terbiyesiyle büyütülmüştür. Sonraları Max Brod'la tanışmış, ondan ve fikirlerinden etkilenmiş, kapağı Amerika'ya attıktan sonra da, başrollerinde Rock Hudson, Jane Wyman, Lana Turner gibi dönemin önemli yıldızlarının oynadıkları, gişesi sağlam melodramlarla adını ve kariyerini pekiştirmiştir. Siyah-beyaz filmlere özel bir ruh kattığı, kamera açılarını, ruhsal durumların betiminde tartışmasız bir sağlamlıkta kesinlediği bilinen Sirk'ten, sinema tarihçileri, "Işık ve kamera, onun felsefesidir," diye söz ederler.

Fassbinder, Douglas Sirk'ün bireysel melodramlar aracılığıyla toplumsal politikayı işleyen yapıtlar verdiğine, zamanın politik ortamıyla kaba bir güncelliğe girmeksizin ilişki kurabilen örtülü bir anlatım tutturduğuna inanır. Önemli anlarda dondurulmuş görüntü izlenimi veren kareler kullandığına; aynaların, çiçeklerin, mekânın ve ışığın onun için özel bir önem taşıdığına dikkat çeker.

Sirk filmlerinin ana kahramanları kadınlardır ve Fassbinder'e göre bu kadınlar, o döneme dek beyazperdede hiç görülmediği kadar "düşünürler". Ayrıca kişilerin bütün arzu, düşünce ve hülyalar toplumsal yaşamın dayatmacı kurallarından gelir, ama onlar bunu görmez, özgür olduğuna inandıkları imgelemlerinden doğan kendi saf hayalleri, gerçek düşünceleri sanmayı sürdürürler.

Fassbinder'in 1971'de yayımlanan "Douglas Sirk'ün Altı Filmi Üzerine" başlıklı yazısını okuduğumuzda, hem Douglas Sirk sinemasının melodramaturjisi üzerine fikir edinmiş oluruz, hem de Sirk'ün Fassbinder sineması üzerindeki etki kaynakları konusunda ciddi ipuçları ediniriz. Fassbinder'in, Douglas Sirk'ü anlamak için kullandığı ölçütler, kendi sinemasına gösterilmesi gereken dikkatler konusunda da bize fikir verir. Soğukluk hissi uyardırması amacıyla donatılmış mekânlar, ışığın doğallık dışı kullanımı, hikâye figürlerinin alabildiğine sert ve katı toplumsal koşullar içine yerleştirilmiş olması gibi saptamalarla Douglas Sirk'ün sinemasında bulduklarının dökümünü yapan Fassbinder'in, aslında kendi sinemasında birkaç adım daha ileri gitmiş olan temel özellikleri saydığını görürüz. Yalnızca teknik benzerlikler değil, tema benzerlikleri de söz konusudur. "Delilik, Douglas Sirk için bir umuttur sanıyorum," derken, ya da "Sirk'ün kahramanlarının yalnızlıktan sürekli kendilerini kandırdığından" dem vururken kendi kahramanları hakkında da söz almış olur Fassbinder. Dahası birçok eleştirmen, onun 1973 yapımı *Angst essen Seele auf* (*Korku Ruhü Yer Bitirir*) filminin çıkış noktasının, Douglas Sirk'ün 1955 yapımı *All That Heaven Allows* filmi olduğunu söyleyerek aradaki benzerliklere dikkat çeker. Bütün bunlar Fassbinder'in önemini ve özgünlüğünü elbette azaltmaz. Bütün büyük sanatçılar gibi Fassbinder de, kültürel soyağacının dallarını görünür kılmaktan kaçınmamış; etki kaynaklarını kendine özgü dili ve dünyası içinde soğurarak, bütününü kendinin kılmayı başarmıştır.

Fassbinder'e göre Douglas Sirk sinemasında özdeşleşmeyi sağlayan montajdır. Kişi, hikâye içinde bir öneme kavuşunca *close-up*'a da kavuşur. Özdeşleşme amaçlı *close-up* kullanımının,

onun sinemasında çok az olduğuna dikkat çeker. Görmüş olduğumuz, "bize" değil, "bir başkasına" ait olan bir şeydir ve planların düzeni, bunu bilmenin getirdiği mesafeye dayanır. Sirk'teki bu mesafe, Fassbinder'e Alman dışavurumcu resim ve tiyatro geleneği ve Brecht'in "yabancılaştırma etmeni" nedeniyle tanındık, yakın ve kullanışlı gelir. Nitekim, kendi sinematografisinin de anahtar kavramlarından biri bu "mesafe"dir. Fassbinder'in anlatılan, kurulan hikâyedeki çelişkilerin düşünsel, algısal düzleme yansıması için, uzun çekimler ve kesintisiz çerçevelemeler kullanması, önemli anlarda neredeyse dondurulmuş karelere başvurusu, seyirciyi de, kendini dışında hissettiği dünyaya aynı uzaklıktan ve yabancı gözlerle bakmaya yöneltir. Adeta kameranın durduğu yer ile, "gay"lerin toplumsal kurumların sınırlarında durdukları yer özdeşleşir. Böylelikle klasik anlatım göreneklerinde, henüz meden kesilmemiş bebeğin alımladığı gibi, hep som bir bütünlük içinde tanımlanıp betimlenen dünya, bu kez rollerin cinsiyet, ırk ve sınıf ayrımcılığı temelinden bölüşüldüğü, sert hatlarla birbirinden ayrılmış zalim bir "sahne" haline gelir ve seyircisiyle arasına kesin bir "uzaklık" koyar. Bu sinemasal yapaylık yoluyla, dünya gerçeğinin görülmesi amaçlanır. Psikolojik var oluşlarını belki de bir "kopuşa" borçlanmış olan "gay" yönetmenler, melodramdan karşı-melodrama geçiş gibi kültürel kopuşlarda bu nedenle zorlanmamış olsalar gerek.

Bu yönetmenlerin kişisel arkeolojisi göz önünde tutulursa, "gay" yönetmenlere özgü bu farkındalık sağlama esası üzerinde işleyen dramaturjik yaklaşımın kökeninde, cinsel kimliğin ilk farkındalığıyla birlikte dünyadan kopuşun travmatik izlerini taşıyan kişisel bir akkor olduğu varsayılabilir. Cinsel kimlikleri nedeniyle maruz kaldıkları ayrımcılık bilgisinin, beraberinde öteki ayrımcılıklar konusunda da bir duyarlılık, bir farkındalık bilinci kazandırdığı rahatlıkla söylenebilir. Böylelikle başta, en yakın mevzi sayılabilecek "kadın kimliği" olmak üzere, dünyayı, azınlık kimliklere dayatılan sistemleştirilmiş ayrımcılık, toplumsal baskılama teknikleri ve rol tahakkümüleri perspektifinden gören bir bilinç

ve duyarlıkla alımlar, betimlerler. Aralarında dünya görüşü, politik tercih, estetik anlayış, kişisel yaklaşım, sinemasal tutum, yetiştikleri dönem ve kültürel iklim bakımından farklılıklar taşısalar da, Visconti'den Derek Jarman'a, Pasolini'den Wong Kar Wai'ya dek birçok "gay" yönetmeni, "gay bayrağını" oluşturan gökkuşağının renkleri gibi ortak çizgiler buluşturur.

"Gay" yönetmenlerin filmlere kattıkları "gay duyarlık", yalnızca melodram filmleri için söz konusu değildir elbette. Nitekim en ilgisiz görünen bir hikâyenin akışı içinde bile, bu çeşit motifler konuya vakıf gözler tarafından görülüp, okunur. Örneğin, aynı zamanda aksiyon filmleri sayılabilecek Ridley Scott'ın 1982 yapımı *Blade Runner*'ında, Paul Verhoeven'in 1990 yapımı *Total Recall*'unda doğrudan dile getirilmese de, bazı karakterler arasındaki eşcinsel gerilim –örneğin, *Total Recall*'da Ronny Cox'ın canlandığı büyük patron karakterinin, Arnold Schwarzenegger'in canlandığı karaktere duyduğu saplantılı ilgi gibi–, olayların gidişine yön veren ruhsal dinamikler olarak kurguya yerleştirilmiştir. Kahramanlar arasındaki eşcinsel içerikli bu çeşit gerilimlerin yarattığı durumlar, alttan alta bir nabız gibi varlığını duyurur. Bu dinamikler, saklı bir ittifakla, gören gözler için filmin ana arterine döşenirken, bunları görmeyenlerin görebileceği birçok başka aksiyon trüğü, filme sürekliliğini ve takip ritmini sağlar. "Gay sensibility" ona sahip olanlara, ya da bu konuda algısı açık olanlara göz kırıp, film içindeki yoluna devam eder.

Melodram ile karşı-melodram arasındaki sınır çizgisini en fazla ihlal edip, aynı zamanda en çok kaynaştıran yönetmense Pedro Almodovar'dır. Filmlerine popülerliğini, ticari başarısını sağlayan şey, belki de kıvamını bir başkasının kolay tutturamayacağı bu kimyadır. Hem geleneksel seyir alışkanlıklarından, hem de aynı anda bunların yapısal kırılmasından yararlanabilen, bu nedenle seyirci katında yanıltıcı da olabilen bu renkli, canlı, kolay tanıma gelmez sinema, kimyasının ele avuca gelmez özellikleri nedeniyle, hem ortalama seyirciyi kuşatabilmekte, hem de entelektüel seyirciyi doyurabilmektedir.



Eşcinsel mücadelenin kazanımları sonucu "gay" olmanın politik ve kültürel bir kimlik haline gelmesiyle birlikte, günümüz dünyasında belli bir tanım değerine ulaşan "gay duyarlılık", "gay bakış", "gay yaklaşım", çözülme yaşayan geleneksel ilişki biçimlerinin, aile kurumunun sorunlarına, "toplumsal yaşamdan" dışlanmış olmanın görme mevzilerinden devşirilmiş yeni bilgiler, farklı yaklaşımlar ve çözümler getirerek mevcut yapıyı, ilişkiler ağını kendini sorgulaması için kışkırtırken, "gay" kimliğe, yeni bir toplumsal tasavvur içinde yeni bir yer, yeni bir yaşama alanı aramaktadır bugün. Bazı ülkelerin sinemalarında, birçok "gay" sinemacı, kendi temsillerini dolayımından doğrudan anlatma, kendi hakkında maskesiz söz alma olanağına kavuşmuştur artık.

Dünyayı zorlayan bu durum nedeniyle, geleneksel ahlakın kalesi sayılan Hollywood'un bile kimi yakın tarihli filmlerinde, eşcinsel göndermeler ve konular eskiye oranla çok daha açık bir biçimde işlenmektedir. Çoğu kez sulandırılmış bir hümanist içerik taşıyan bu filmler, yazık ki, konunun yüreğine yolculuk etmekten çok, eşcinsellik konusunda içtenlikten uzak bir onayın kolayca görünen sahteliğini, Hollywood'a özgü yaklaşım yüzey-selliğini belgelemektedir. Buna karşın, gene de geniş bir seyirci kitlesine ulaşan bu filmlerin, konunun bir ölçüde yumuşamasına, konuşulabilir olmasına neden olduğu rahatlıkla söylenebilir.

"Gay" olmanın ham doğasının öğrettiklerinin, ancak politik bir bilinçle dönüştürücü olabileceğini, çekirdek aile ve miras hukuku esası üzerinde yükselen sisteme eklemlenmeden var olabileceğini, erilliğin ya da dişilliğin özünü tanımlamak gibi tuzaklara düşmeden kendi anlatısını kurabileceğini söylemek gerekiyor mu, bilmem?

Gerekliyorsa, söylemiş olayım.

SON YAZILAR

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■
■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

SİNEMA ÜSTÜNE YAZMAK



İlk gençliğimde bazı gazeteci ve film eleştirmenlerinin yabancı filmler üzerine yazdıklarını okurken takıldığım bir nokta vardı: Bu kişiler yazılarında öyle bir üslup ve dil kullanıyorlardı ki, sanki dünyanın öbür ucundaki yönetmen ve oyuncular, bu eleştirileri okuyup kendilerine gelecek, hatalarını anlayıp bir daha böyle şeyler yapmayacaklardı. Bu çeşit yazılar, her seferinde ağızda kötü bir tat bırakırdı. Dünyanın taşrasında yaşadığımıza ve aslında kimsenin umurunda olmadığıma ilişkin kötü bir tat... Yazarının, kurumlu bir başöğretmen üslubuyla kendi kendini kızıştırıp durduğu bu eleştirilerin muhatabı kimdi? Kimi hedef alıyor; kimlerin okumasını amaçlıyordu?

Bu gazete ve dergi yazıları, görünürde, o sıralarda bizde gösterime giren filmler hakkında seyirciyi bilgilendirmek, yönlendirmek gibi bir niyet taşısa da, yazının dili ve edası daha çok filmin yaratıcılarıyla diğiyor; hadlerini bildirirken de, överken de doğrudan onları muhatap alıyormuş gibi bir hava yaratıyordu. Düşünce üretmede kalın hatlı zıtlık esası üzerine kurulmuş; münazara, müsamere geleneğinin dışına çıkamayan ve toplumsal tutumumuzun bir yansıması olan bu dil ve üslup, dünyanın kayıtsızlığı karşısında iyice hazin görünüyordu.

O zaman olduğu gibi, bugün de yabancı bir film, yabancı bir yönetmen hakkında söz alan bir Türkiyeli, onlar tarafından okunmayacağını bilir. Sözü'nün ağırlığı, derinliği ve değeri ne olursa olsun, Türkiye'de yaşıyor ve Türkçe yazıyor olmakla ilgili bir du-

rumdur bu. Dolayısıyla dünya sineması ve yönetmenleri hakkında söz alırken, Türkiye ile konuşur insan. Ben de öyle yapıyorum.



İnsan niye sinema üstüne yazar?

Kuşkusuz herkesin farklı olduğu kadar benzer nedenleri de vardır. Ben yalnızca kendi adıma konuşabilir, uzun bir denemeye malzeme olabilecek bu konuda birkaç şey söylemek isterim.

Üniversite ve "master" eğitimini tiyatro, sinema üstüne yapmış biri olsam da, hep bir edebiyatçı olarak söz aldığımın bilinmesini isterim. Sinema üzerine yazan edebiyatçıların yazdıklarını özel bir ilgiyle izlerim. Örneğin, senaryolar yazmış, filmler yönetmiş olsa da Marguerite Duras'ın sinema üstüne yazdıklarını, bir edebiyatçının yazdıkları diye okurum. Onlar yalnızca yazı değil, metindir. Onun sinema notlarından oluşan güzelim kitabı *Yeşil Gözler*'ini hâlâ okumadıysanız, sırasındır.

Kendi dünyamın merkezinde bir edebiyatçı olarak duruyorum. Hikâyelerimde, anlatılarımda, şiirlerimde, oyunlarımda ne yapıyorsam, sinema üstüne yazarken de aynı şeyi yapıyorum: İzini sürdüğüm, etrafında gezdiğim, derinleştirmeye çalıştığım izleklerimi, bir görüntü sanatı olan sinema üzerine yazdıklarımda da yeniden kurcalıyorum. Sinema üzerine yazmak benim için bir bakıma öykü kurmak gibi bir şey; temel izleklerimin çevresinde kurduğum yazı dünyamın bir parçası. Diğerlerinde olduğu gibi, bunlarda da bir bakıma kendimle, okurlarımla, üzerlerine yazdığım filmler ve yönetmenlerle konuşuyorum. Diyelim, Fassbinder ya da Paradjanov üzerine yazarken, onların ölü olduklarını, hem yaşasalardı da belki bu konuşmalardan haberlerinin bile olmayacağını biliyorum. Çünkü öncelikle bu ülkeyle konuşuyorum.

Görme biçimlerini sorguluyor; bütün yazdıklarımda çevresinde gezinip durduğum gerçeklik ve görme sorunsallarını, bir görüntü sanatı olan sinema üzerinden yeniden düşünüp tartışmaya açmaya; yalnızca filmler için değil, hayat için de gözlerimizin

yeni açtıkları ayarlarına gereksinimine dikkat düşürmeye çalışıyorum. Görülebilirlik derecelerini, körlüklerimizi, kitlenmişliklerimizi, gördüğümüzü sandığımızın altında yatan katmanları; görmeyi engelleyen zarin altındaki her çeşit psikolojik, sosyolojik, siyasi, kültürel dinamiğin varlığını, gösteren gösterilen ilişkisi içinde yeniden düşünmeye çağırıyorum.

Film seyretmenin öğrenilebilir bir şey olduğunu bana öğreten de, kimi yazarların, sinema adamlarının yazdıkları olmuştur. Bazen seyrettiğimiz aynı film hakkında, birilerinin bana, "Ben bunu nasıl düşünemedim", ya da "Ben bunu nasıl fark etmedim, niye göremedim," dedirten yazıları karşısında gözlerim yenilenmiş, bakışlarım farklı bir dikkat kazanmıştır.

Sinema üstüne yazmak, kimi zaman bir filmin şifrelerini çözmeye, ondaki üstü kapalı iletileri açığa çıkarmaya çalışsa da; ilk bakışta görülmeyeni "görünür", "okunur" kılma amacı gütse de, aslında temel amacı, yazısıyla seslendiği insanlarla bir görme biçimi zemininde buluşmaktır.

Öykü, roman yazarken, yalnızca duygularımızı, düşüncelerimizi, izlenimlerimizi değil, kendi görme biçimimizi de aktarırız okura. Zaten diğerlerinin varlığının hakkınca alımlanması, aynı görme zemininde buluşmakla mümkün olur.

Bir film hakkında yazılan bir yazıda, söylenenlere katılmasak bile, farklı yaklaşımların, farklı görme biçimlerinin bizi nasıl zenginleştirdiğini, bize yeni şeyler öğrettiğini kavrarız.

Daha önce "Görüntü ve Gülü" adlı yazımda verdiğim *Jaws* örneğinde olduğu gibi, filmin gerilim yaratırken temel olarak insandaki su korkusunu kullandığını, ama bunu Amerika sahillerine vuran köpekbalığı hikâyesi üzerinden dolayımlyarak anlattığını ancak analitik bir çözümleme sonrasında söyleyebiliriz. Hatta biz de herkes gibi, ilkin filmin ürpertici dalgasına yakalanıp heyecanımızı yaşar, ancak sakinleşip üzerine düşündüğümüzde dinamiklerini kavrarız. Ya da kavramayız. Bir seyir üzerine düşünme herkeste aynı sonuçları vermeyebilir. Çünkü sonuçta içimizdekilerin su yüzüne vurmasını sağlayan bir "okuma"dır bu da. Ay-

nı filmi seyretmiş olmak, aynı okumayı yapmış olduğumuz anlamına gelmez. Daha önce çeşitli kereler söylediğim gibi, bir filmi yalnızca gözlerimizle değil, hayatımızla da seyrederiz.

Konusu ne olursa olsun denemelerimin ana arterini hep kültürel sosyolojik bir çerçeve ve buna ilişkin temel kaygılar oluşturmuştur. Bu nedenle sinema yazılarımda ele aldığım konu ve olguları da, hep bir kültürel sosyoloji çerçevesi içinde, bir ideolojiler bağlamında ele alıp değerlendirmeye çalıştığımı "görölmüş" olduğunu umuyorum.



Çocukluğumda, yeniyetmeliğim sıralarında babamla üzerinde tartıştığımız filmler olurdu. Ben yaşıma büyük gelen bir mantık takibiyle filmin hikâye tutarsızlığının, birbiriyle örtüşmeyen iç delillerin, kişilerin davranış hatalarının izini sürerken, babam, "Oğlum onlar da film icabı artık," derdi. Filmlerdeki her çeşit hikâye boşluğu, mantık tutarsızlığı, beceriksizliğin "film icabı" diyerek hoşgöröldüğü belki daha alçakgönüllü, kalender zamanlardı. Belki seyircinin bu yetinmesiyle Türk Sineması varlığını almış yıl boyunca koruyabildi.

Belki de bana daha sonraları, bir dramaturg ve bir yazar olarak "dramatik yapı" bilinci ve dikkati kazandıran, o zamanlar yaşıma büyük gelen mantık takibiyle "film icabı" denilen boşluk ve tutarsızlıklara hiçbir zaman teslim olmayışımıdır. Bir filmin iç gerçekliği benim için hâlâ en önemli ölçütlerden birini oluşturur.

Çocukluğun, yeniyetmeliğin tartışmaları hiç bitmez. Çoğu kez insanın kendi içinde sürer. Bazen insana yazdıran budur. Yıllar öncesinin gömüleri.

Bazı filmlerle içinizden konuşursunuz. Bu sizi kesmez. Filmle yüksek sesle konuşmak, yani yazıya dökmek istersiniz.

Bazı filmleri özlersiniz, bir dostu özler gibi özlersiniz. Seyretmenin bir yolu olarak yazmak istersiniz.

Bir zamanlar, hayranı olduğum bir şair, tanıştığımızda "Western" dışındaki filmlere ilgi duymadığını, sinemanın sanat bile sayılamayacağını söylemişti. Şiirlerini çok sevdiğiniz bir şairin, gözlerini beyazperdeye bu denli kapatmış olmasını öğrenmek, elbette sarsar sizi, hele o yaşlarda... Zamanla sinemayı böyle kökten reddetmiş kişilerin ve sanatçıların olduğunu öğrenir, varlıklarını kabullenirsiniz. Başka bir zeminde yan yana olsanız bile, burada aranızda dünyalar durur. Bazen insan sırf bunun için yazar. Aynı ve ayrı dünyalar için.

Bazen birinin, diyelim François Truffaut'nun Alfred Hitchcock üzerine tutkulu bir dikkatle yazdığı kitabı, bazen Tarkovski'nin ya da Ingmar Bergmann'ın günlüklerini, Robert Altman'ın ya da Fellini'nin bir söyleşisini okumak, sizi yazmaya kıışkırtır.

Bazı filmlerin yeterince anlaşılmadığını, hakkının yendiğini düşündüğünüz için savunma isteğiyle; bazen yönetmenle aranızda kurduğunuz yakınlığı başkalarıyla paylaşmak gereksinimiyle yazarsınız.

Nedenler çoğaltılabilir. Bir daktilomun bile olmadığı zamanlarda Türk Sineması üstüne el yazısıyla yazdığım kimi yazılar vardı. Bunların bir bölümü dergi sayfalarında kaldı; dil ve anlatım acemilikleri nedeniyle ortaya çıkarmadığım diğerleri de hiç yayımlanmadan öyle olduğu gibi dosyalarında duruyorlar. Örneğin, Osman F. Seden'in '60'lı yıllarda çektiği *Ne Şeker Şey, Badem Şekeri* gibi filmleri üzerine yazdığım bir yazıdaki, feminist dikkatler taşıyan temel yaklaşımımın, gördüklerimi başkalarının gözlerine paylaştırma çabamın hiç değişmemiş olduğunu görüyorum bugün. Belki de beni ben yapan ısrarı görüyorum.

Önceden bilmeyenler için üniversite bitirme tezimin başlığını burada anmak isterim: "Türkiye Sinemasının İdeolojik ve Ekonomik Yapısı ve Yılmaz Güney Sineması." Üniversitelerde Yılmaz Güney filmleri üzerine topluca yapılmış ilk akademik çalışmadır. Benden önce yalnızca gene aynı fakültede Yılmaz Güney'in bir tek *Umut* filmi üzerine yapılmış bir tez vardır.

İki cilt tutan hacimli bir araştırma ürünü olan bu tez çalışma-

mın, döneme egemen olan dil, anlatım ve siyasi söylemden nasibini aldığını söyleyebilirim. Bugünkü gözlerimle baktığımda, film çözümlemeleri konusunda şimdi de söyleyebileceğim şeyler görmek hoşuma gidiyor.

Belki de yazı, gençliğinin elinden tutarak yaşlanmaktır.

Mart - Nisan 2007

LOFTLARDA KOVALAMACA



Hepimizin bildiği gibi, aksiyon filmlerinin olay dokusu, türünün doğası gereği, çeşitli takip, kaçıp-kovalamaca ve benzeri gerilim sahneleri içerir. En saf haliyle kovalamacayı, çocuk oyunlarından deneyimleyip tanırız. (Çocuk oyunlarının çoğu, temel korkularımızla oynamak anlamına gelir aslında; bizi, ileride bu korkuların gerçekleriyle karşılaşacağımız hayata hazırlar.) Kovalanmanın, çocuk oyunlarındaki kadar masum ve saf olmayan ürkütücü biçimleriye, kâbuslarımızın, korkulu rüyalarımızın değişmez motifleri arasındadır. Çoğu kez tam yakalanacakmış gibi olduğumuzda uyanırız. (Hayatın, rüyalarımızdan daha güvenli bir yer olduğuna ilişkin bir yanılsamaya da uyanmak demektir bu!)

Her çeşit kaçıp kovalamaca sahnesi, av-avcı ilişkisinin arketipsel tekrarı olarak bütün masallarda karşımıza çıkar.

Aksiyon filmleriyle masallar arasında aynı kaynaktan besleniyor olmanın getirdiği güçlü bir akrabalık ilişkisi vardır. Tıpkı masallar gibi, aksiyon, macera, korku filmleri de, büyük ölçüde arketipsel hafızaya yaslanır; antropolojik reflekslere, bilinçdışı çağrışımlara seslenir. Bu filmlerin temel malzemesi, insanlık tarihinin ortak belleğinde katmanlanan mitsel, antropolojik örüntülerdir. Bunları günün dekor ve kostümleriyle giydirse de, döne döne anlattığı bildiğimiz eski masallardır aslında.

Bu tür filmlerde seyirciye heyecan yaşatmak, adrenalini yükseltmek, merakı diri tutmak, olayların gelişimini saçaklandırmak, hikâyenin kestirme yoldan sonuçlanmasını geciktirmek için, araya türlü engeller koyarak, eldeki zamanı, dolayısıyla seyir ve he-

yecan süresini uzatmak amacıyla çeşitli trüklere, dolantılara, anlatı hilelerine başvurulur. Kaçan birinin ardındaki silahlı ya da atlı adamlar, araba takip sahneleri, kısıtlı kaldığınız kapalı bir mekânda saklanmak ya da kaçmak zorunda kaldığınız durumlar, bu trüklerin çok bilinen, yaygın, kanıksanmış örnekleridir.



Eski masallarda kahramanların kaçtığı, kovalandığı, çoğu kez içinde kaybolduğu yer, ormandır. Orman, başlı başına arketipsel bir değerdir, kendi başına bir bilinmezdir, tekin olmayan derinlikleri hepimiz için bir tehlike ve korku kaynağıdır. Yalnızca somut, fizik varlığıyla değil, bilinçdışında gövdelenmiş imgesiyle de ürkütücüdür. İçinde çeşitli canlılar, yabani hayvanlar, tekin olmayan güçler, ruhlar, cinler barındıran orman, bu yanı sıra "ötekilerin" mekânıdır. Bizim için bilinmez olanın. Ormanın gecesinden, orman karanlığından ise daha çok korkulur. Bu ve sayılabilecek benzeri nedenlerle, ormanda kaybolmanın fikri bile, insanın benliğinde bir değil, birçok korku noktasını aynı anda harekete geçirir; çoğu kez neden korktuğumuzu bile anlamadan korkarız.

Bunların yanı sıra orman, insanlar için hâlâ vahşi doğanın parçası olmayı sürdüren bir alandır; dolayısıyla insanların vahşi yanlarının ortaya çıkmasına olanak sağlayan büyümlü bir çağırma gücü olduğuna inanılır. Kendinin tek başına bir tehlike olması yetmiyormuş gibi, bir de içine düşeni başkalaştırma gücü vardır ormanın. Örneğin, kurtadamları dolunayda kendine çağırır. (John Landis, Michael Jackson'ın "Thriller" şarkısına çektiği o uzun ve ünlü klibinde, iki yanı ağaçlı bir yolda yürüttüğü oyuncularını, تنها bir parkın köşesinden mezarlığa doğru yürütürken orman çağrıştıran imgeler ve sesler kullanır.)

Kimi günümüz macera filmlerinde orman, hâlâ bir korku alanı olarak doğrudan ya da park, koruluk olarak örtülü biçimde kullanılıyor olsa da, büyük kentlerin betonlarla kaplı konumu, artık masal ormanlarına izin vermediğinden, kentlerde geçen aksiyon

filmleri bu güçte başka imgeler üretmiştir.

Hikâyenin bir yerinde, kahramanımızın kaçarken saklanmak zorunda kaldığı, endüstrileşmiş toplumları, büyük kentlerin ticaret hayatını simgeleyen loft, hangar, antrepo gibi uçsuz bucaksız görünen mekânlar, terk edilmiş depolar, artık kullanılmayan eski bir fabrika kalıntısı gibi geniş uzamlar, günümüz kahramanlarının içinde kaybolduğu modern "ormanlar" sayılabilir. Büyük kentlerinin ürkütücü labirentleri, masallardaki ormanın ve insan benliğine köklenen arketip sel orman anlamının yerini almıştır.



Rıhtımda, doklarda raslantıyla bulunmuş harap bir depoda ya da hava alanının yakınlarında dev pervaneler ve sökülüş uçak parçaları arasında saklanmaya, ardındakileri atlatmaya çalışan kahramanların anlatıldığı, çoğu siyah-beyaz olan o eski filmleri bilirsiniz. Bu mekânların ne olduğu tam olarak anlaşılmasa da, karanlık, gizli işlerin döndüğü, diyelim kaçak malların saklandığı, kirli tezgâhların kotarıldığı suç kokan yerler olduğunu düşünmemiz istenir. Büyük kent gerçeğinin karanlık odasıdır burası. Daha çok 50'li, 60'lı yılların imgesidir bu. Sonraki yıllarda yapılan filmlerde aynı amaçla kullanılan, ışık, gölge ve çevre düzeniyle iyice stilize edilen mekânlarla karşılaştırıldığında, eski filmlerdeki bu izbe köşelerin daha net anıştırmalar, daha doğrudan göndermeler içerdikleri görülür. Teknolojinin gelişimiyle birlikte bu "mekân imgesi", daha karmaşık bir gönderme düzleminde, daha simgesel bir gerçeklikle beslenir olmuş; belirsizliği öne çıkarılarak, mekânın kendisi iyice kimliksizleştirilmiştir.

İrili ufaklı bidonlar, paslı variller, içinde ne olduğunu bilmediğimiz dev kazanlar, demir ızgaralar, arada bir tıslayarak etrafı dumana boğan ürkütücü pistonlar; kimi zaman tehditkâr alevlerini gördüğümüz kaynağı belirsiz bir ateşin ya da kısa devre yapan elektrik kablolarından çıkan şimşeklerin tehlikeli engeller oluşturduğu, kaçanın çaresizliğini daha da büyüten bu dev mekânlar,

günümüzün büyük kentlerinde kaybolan kahramanların, modern masalların yeni ormanlarıdır artık. Ormanda tek başına kalan insanın verdiği yaşam savaşımına benzer bir var olma ve ayakta kalma savaşımının, bugün aynı vahşilikle büyük kentlerde verilmekte olduğu, bu sahneler aracılığıyla dolayımlanır, sembolleştirilir; bu yolla arketipsel hafıza diri tutulmuş olur. Yalnızca kapalı mekânlarıyla değil, çeşitli tehditler ve tuzaklarla dolu labirent benzeri sokaklarıyla da bir masal ormanı kadar tehlikeli olan, başlı başına bir cangıl sayılabilecek kentler, bu çeşit simge mekânlarla kodlanarak iyice "ormanlaştırılır". Masallar, eskiden olduğu gibi şimdi de vahşet ve mucize gerektirir çünkü. Sokaklar, ne denli tehlikeli de olsa açık hava ya da gün ışığı demektir; bu nedenle kahramanımız, filmin ve koşup kaçmacanın bir yerinde daha çetin bir sınav için, bir depo, hangar ya da loftun tehditlerle dolu kapalı alanına çekilir. Çoğu kez teknolojik gelişmenin işaretleri sayılabilecek araç gereçle donatılmış bu mekânlar, tam ne oldukları konusunda seyircide bir düşünce uyandırmazlar. Bu belirsizliğe özellikle ihtiyaç vardır. Zaman zaman dev pistonların tıslayarak çıkardığı seslerle ortalığı basan buhar, tıpkı bir orman sisi gibi ortalığı belirsizleştirir. Neye yaradıklarını anlamadığımız, zaten anlamamıza da gerek olmayan sağlı sollu akan madeni boruların, çeşitli makine aksamının arasında soluk soluğa kaçanla –ki çoğu kez bir kadındır bu– onu kovalayanların amansız takibini izleriz. Mekân belirsizliklerle güçlendirilerek alabildiğine yabancılaştırılırken, korku ve kaygılarımızın ortaya çıkması istenir. Bu yalnızca, arkamızda bizi kovalayanlara karşı duyduğumuz ya da yakalandığımız zaman başımıza gelebileceklerden ötürü kapıldığımız korku ve kaygı değildir. Bunların yardımıyla asıl harekete geçirdiği, temelde duyulan teknoloji korkusudur. Böylelikle, filmin kendi hikâyesi içinde, ardındaki adamlardan kaçarken bu lofta yolunun nasıl düştüğünü anlamayan kahramanın üzerinden, teknolojik uygarlığın bu noktasına nasıl gelindiğini anlamayan insanlığının şaşkınlığı; teknolojiye karşı duyduğu temel korku ve güvensizlik harekete geçirilmiş olur. Burada kullanılan ve kışkır-

tilan temel zemin budur. Teknolojinin yönettiği, içinde kendimizi yabancı hissettiğimiz, tek başına bireyler olarak baş etmeyi bilmediğimiz, geleceği hakkında endişe beslediğimiz bu hızlı gelişmeye; bu hurda, alev, motor, buhar, duman, boru ve tehlikeden örülmüş metal dünyaya karşı duyduğumuz çaresizlik, arkamızda bizi kovalayanların uyandırdığı tehlike duygusuyla dolayım lanarak gerilimi güçlendirir. Varlığımızın farklı katmanlarındaki kendimize tam olarak tercüme edemediğimiz korkular, almalı şık bir sarmala dönüşerek derinleşir. Aslında korktuğumuzu sandığımız şeyin çok daha fazlasından korkuyoruzdur.



Bu sahnelere ilişkin yaklaşık da olsa istatistiki bir döküm çıkarılabilir mi bilmem, ama gördüğüm ve anımsadıklarım a dayanarak, bu takip sahnelerinde kaçanların daha çok kadın karakterler olduğunu söyleyebilirim. Onları bu tehlikeden kurtarmaya gelen erkek kahraman, çoğu kez ancak biz yeterince korktuktan, korkutulduktan sonra olaylara bir kurtarıcı olarak dahil olur.

Erkek le kadının birlikte girdikleri dev mekânda yollarının ayrı düşerek birbirlerini kaybetmeleri, ya da önceden kaçırılmış olan kadını kurtarmaya gelen erkeğin mücadelesi gibi çeşitlemeler de aynı matrisin içinde yer alır.

Teknoloji korkusunu kışkırtmak üzere inşa edilmiş ve kodlanmış bu mekânların ürkütücülüğü ve tehdidi, daha zayıf cins olduğu düşünülen kadın kahramanların çaresizliğini gösteren sahneler üzerinden işlendiğinde daha güçlü bir etki yaratmaktadır. Toplumsal yaşamın iş bölümünde kadınların mekanik ve teknik olana uzak bırakılmışlığının yarattığı yabancılık, bu metal dünyayı onların gözüyle gördüğümüz sahneler aracılığıyla büyütülmüş bir vurgu kazanır. Otomobil tamircisi ya da yedek parçacı kadın olmadığını hatırlatan erkek egemen bir dünyadan aldığı güçle seslenen bu sahnelerin bir türevine de ıssız otoparklardaki saldırı sahnelerinde rastlarız.

Kısıtıldığı loftlarda, kadınların dahil edilmediği mekaniğin dünyasına ait imgelerin ezici gölgesi altında kaçmaya çalışan; bu borular, pistonlar çarklar dişliler arasında ne yapacağını bilemeyen kadının çaresizliği, yalnızca bu sahnelerin gerilim gücünü artırmakla kalmaz, "erkeksiz kadınların" dünyayla başa çıkmaktaki "yetersizliğini" de sergilemiş olur. Onu karanlığına teslim edildiği bu mekanik ve teknik dünyadan ancak bir erkek eli, bir erkek aklı ve gücü kurtarabilir. Böyle bakıldığında yanında bir erkek olmadan gece sokağa çıkamayan kadınların çaresizliğiyle, borular, çarklar ve makineler arasında sıkıştırıldıkları bir dünyada, yanlarında bir erkek olmadığında bir hiç olan kadınların yazgısı arasındaki kesişme çizgisinde "erkek egemen" bir sağlama ve onama yapılmış olur.

Erkek kahraman, hem dünyanın bir kere daha kendisine ait olduğunu bilmenin güvenini duyacak, hem de bir kadın kurtarmasının gururuyla şövalyelik ruhunu okşatmış olmanın keyfini sürecektir. Yaşamlarını, kendilerini kurtaracak beyaz atlı prenslere projeleyen "kırmızı başlıklı kız"lar için elbet sonu mutlu biten kurtuluş sahneleridir bunlar.

Böyle durumlarda kaçan memnun, kovalayan memnun, beğenmiyorsan başka filme gider, başka kanala geçersin diyenlerin demokrasi tanımlarına sıkışıp kaldığımız bu "ormandan" nasıl kurtulacağımızı varıp biz düşünelim.

POLİS EŞLERİ



Ülkesinin aynı zamanda hatırı sayılır birkaç endüstrisinden biri olan Amerikan sinemasının en büyük gücü, kendi sorunlarını dünyanın sorunları kılmaktaki başarısıdır. Bugün sıradan bir Amerikalı yurttaş, dünya hakkında pek az şey bilirken, bizler onlar hakkında gereğinden çok şey biliriz. Örneğin, Amerika'nın dışında pek popüler olmayan Amerikan futbolunu, beyzbol maçlarını, Amerikan kırsalının "country" müziğini konu edinen filmler bile bugün dünyanın geri kalanında kendi has sorunlarıymış gibi izlenmektedir. Televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte her evde tekrar gücü kazanan, bellek egemenliği kuran bu durum nedeniyle, Amerika'nın birçok toplumsal sorununa, kendi toplumsal sorunlarımızdan çok daha "vâkıf" olduğumuz rahatlıkla söylenebilir. CIA ile FBI arasındaki ezeli rekabetten ajanlar arasındaki çekişmelere; seri katil hikâyelerinden Mafyanın önemli çekirdeği olan İtalyan ailelerinin düğün ve cenaze arasında geçen yükseliş ve düşüş serüvenlerine; çaresizlik ve şiddet yüklü yoksul mahallelerin siyah ya da latin çetelerinden uyuşturucu savaşlarıyla dolu arka sokaklarına varana dek, Amerikan toplumunun resimleri konusunda fazlasıyla bilgi sahibiyiz bugün.

Amerikan film endüstrisi, gelişkin teknolojisi sayesinde dünya üzerinde geniş bir aidiyet alanı yaratmış, kendi kimliğini dünyanın "yerlisi" kılmıştır. İronik olan şudur ki, geçmişte ayak bastığı kıtanın yerlilerini yok eden kültür, bugün bütün dünyanın yerlisi olmuştur. Dünya ölçeğine genelleştirilebilecek kolektif zihinde toplumsal model, rol ve insan ilişkileri modelleri gün günden

Amerikanlaşmıştır. Özdeşleştiğimiz beyaz Amerikalı kahramanlar nedeniyle, onların karşısında yer alan bütün figürlerin, tarafların, biz de karşısındayızdır. Soğuk savaş dönemi, Vietnam savaşı, Kolombiya'daki uyuşturucu kartelleri, Ortadoğulu terör grupları bugün hep Amerika'nın gözleri ve çıkarlarıyla baktığımız dünya gerçekleridir. Filmlerin seyirciye dayattığı dünyada, "biz ve ötekiler" denklemi, kendini bu eksen üzerinde tanımlayıp konumlar ve bazen Amerika kıtasının, bazen beyaz kültürün dışındaki herkes, biz seyirciler için de öteki, yabancı ya da düşman olur. Nüfusunun yüzde doksan dokuzunun Müslüman oluşunu bir övünç meselesi haline getiren bu toplum için bile, herhangi bir Amerikan filmindeki "Müslüman", Öteki'dir.

Uzaylılar karşısında da dünyalı değil, Amerikalıyızdır.



Amerikan film endüstrisi sayesinde sorunlarına birinci elden tanık olduğumuz ve derinden paylaştığımız toplumsal konulardan biri de, Amerika'daki "polis eşlerinin" durumlarıdır! Kendi güvenlik birimlerimiz, polisimiz ve sorunları hakkında, onlarınkiler kadar bilgi sahibi olmadığımız rahatlıkla söylenebilir.

Aksiyon filmlerinin birçoğunda, sokakları ve dünyayı kötü adamlardan temizlemeye ömrünü ve kendini adanmış iyi polisler, haliyle evlerini, ailelerini ve eşlerini ihmal etmekte, bu nedenle de evliliklerinde ciddi sorunlar yaşanmaktadır. Çoğunlukla yüksek gerilimli, hızlı tempolu bu filmlerin bir yerinde, polisin nihayet evine gidebildiği bir akşam, bu filmlerin vazgeçilmez klişelerinden ve kişilerinden biri olarak bu eşlerden birini, mutfakta kucağında huysuzlanan ya da ağlayan bir çocukla, buzdolabına yaslanmış bir biçimde kocasına söylenirken buluruz: Polis koca ne zamandır eve gelmemektedir, ailesini, çocuklarını ihmal etmektedir, babalarının yokluğunu duyan çocuklar onu sormaktadır, kadın evin yüküyle başa çıkmakta zorlanmaktadır vs... Akşamın bir

vakti mutfak köşesinde kısılı kalmış o yorgun polis gibi, biz de asla bu sözleri duymak istemez, filmin en heyecanlı yerinde olayların akışının kesilmesine neden olan bu kadına kızar, hatta ondan nefret ederiz. Onun mızımızlanmalarını dinleyecek halimiz yoktur, çünkü film devam etmektedir. Bu filmde konu, asla bu kadın ve evliliğinin kahrolası sorunları değildir; tabii bizim için de!.. Ama dünyada ne olursa olsun, kadınlar, hep kendileri konu olsun isterler! Tam da olayların iyice tırmandığı, bizim soluk soluğa kaldığımız bir zamanda, birdenbire ortaya çıkıp sürekli mızıkla-narak filmi ağırlaştıran bu vıdıvıdı kadın da nereden çıkmıştır?

Kızgınlığımızı gerekçelendiririz: Peki, evlendiği adamın bir polis olduğunu önceden bilmiyor mudur bu kadın? "Aslında polis değil de, saat beşte işten çıkıp eve gelen bir memur" olduğunu mu söylemiştir evlenirken? Polislerin nasıl zor koşullarda gece gündüz çalışan insanlar olduklarını, benzerini en az yüzlerce kez seyretmiş olan biz seyirciler kadar olsun bilmiyor mudur? Bizim yıllardır seyrettiğimiz bu filmleri, o hiç mi seyretmemiştir? Yoksa bir erkekle birlikte olmayı, onu değiştirme başarısı olarak gören birçok kadın gibi, "evlendikten sonra nasıl olsa ben onu adam ederim," diye mi geçirmiştir içinden? Şimdi asıl kızgınlığı, bu duruma mıdır? Kısacası, filmin hızını kesip kendi sorunlarıyla ağzınızın tadını kaçıran bu kadına kızgınlığınız ölçüsünde benzer birçok soruyu çoğaltabilirsiniz. İtiraz kaynaklı bu sorular, büyük ölçüde nimetlerinden yararlandığınız ve size soluk soluğa aksiyon filmi izleme olanağı sunan erkek dünyanın sorularıdır. "Erkek erkeğe bir muhabbetin" ortasına dalıp kendine yer açmaya çalışan bu kadına karşı hınç biriktiririz.

Peki senaryoları bunca dramatik öge hesabıyla kotarılan, gişe başarısına endekli bu aksiyon filmlerinde, çoğu kez konuyu bölme, ilgi dağıtma, tempo düşürme, hız kesme pahasına bu çeşit sahnelere niye yer verilir ve bunlar nasıl gerekçelendirilir?

Bir yanıyla hayli kaba bir gerçeğe karşılık düşen bir durumdur bu aslında. Bu çeşit aksiyon ve macera filmlerinin seyircileri, bilindiği gibi daha çok erkeklerdir, filmlerde de erkeklere öz-

gü sert bir dünyanın amansız gerçekleri anlatılmaktadır. Ele aldıkları konuya, türe, bu filmlerin temel işleyiş grafiğine bakılacak olduğunda, gerçekten de polis eşlerinin mutfak sahnelerine, ev içi mızızlanma diyaloglarına hiç yer ve gerek yoktur. Olayların gelişimine katkısı olmayan, tersine filmi ağırlaştırıp hantal-laştıran bu çeşit bölünmeler, kimi zaman akıllı senaryocuların elinde tansiyon düşürmek, seyirciyi biraz soluklandırmak, finale gitmede gereğinden fazla hız kullanıp filmsel zamanı çabuk tüketmemek gibi bir işlev yüklenirler. Bazen de "polis"in vazifesi uğruna kendi özel hayatından bile feragat eden bir kahraman olduğunu göstermekle gerekçelendirilirler. Bütün bunlar gene de, filmin takip çizgisinde çökmelere neden olan bu sahneleri dramaturjik anlamda kusurlu sahneler olmaktan, sizi de sinirlendirmekten kurtarmaz.

Sakin olarak bakıldığında, bu durumun çekirdeğinde hayli kaba gerçekler barındırdığı görülür: Bu tür filmlerin senaristleri, erkekler arası çekişme dünyasının kodlarıyla işaretlenmiş bu macera filmlerinin meraklısı olan erkeklerin, sinemaya yanlarında götürdükleri eşlerine, sevgililerine, kız arkadaşlarına izleyebilecekleri cılız da olsa bir yan hikâye, sorunlarıyla özdeşleşebilecekleri bir kadın figür sunmak gerektiğine inanırlar. Erkeğinin yanında bir yandan mısır gevrekken, bir yandan filmin hikâyesine bir kadın üzerinden katılabileceği, dahil olabileceği cılız bir avuntu trügüdür bu.

Asıl denkleme toplumsal yapıda yatmaktadır: Salondaki kadınların perdedeki polis eşleri aracılığıyla filmin erkekler dünyasında kendilerine yer açmaya çalışmasındaki gayretle; perdedeki polis eşlerinin, salondaki erkeğinin yanında kendine bir koltuk bulmaya çalışan kadınlar sayesinde perdede yer edinme çabaları hazin biçimde aynıdır. Her ikisi de erkek egemen dünyanın ilişkiler düzeninde, varlıklarını birbirlerine borçlanarak kendilerine bir yer bulmaya çalışırlar. Filmin hızını kesiyor diye kızdığımız polis eşi kadını da, onun üretilme amacı olan seyirci kadını da aynı parametrede buluşturan bir denklemdir bu.

Son yıllarda *Lara Croft* gibi aksiyon filmlerinde, *Alias* gibi televizyon dizilerinde öne çıkan, karate bilen, kick boks yapan, tekmesiyle havada yarım ay daireler çizen kadın kahramanların, *Nikita* gibi attığını on ikiden vuran tetikçi dilberlerin, *Kill Bill* filmlerinin kılıç ustası ahularının, bir ölçüde kadınların bastırılmış öfkesinin sağaltıcı figürleri oldukları söylene de, erkek dünyasının temel silahlarını ve dilini kuşanmış bu kadınların, asıl seyircilerinin gene erkekler olduğu rahatlıkla söylenebilir. Kendi payıma, erkek seyircilerin bu savaşçı kadınlara duydukları ilgide, iki kadının sevişmesini seyretmekten duydukları tahrik unsuruna benzer bir yan buluyorum. Röntgencilikten beslenen ve olayların bir yerinde, kendilerinin de "aktör" olarak oyuna katılabileceklerini vaat eden erkek egemen bir seyir keyfi bu. Yoksa, dünyanın erkek gözüne oynanan oyunlarında, bu filmlerin üstün kadınları da en az polis eşleri kadar çaresiz aslında.

İTİRAF'IN NESNESİ



Kanadalı aktör-yazar René-Daniel Dubois'nın tek mekânda geçen oyunundan Jean Beaudin tarafından beyazperdeye aktarılan, 1992 tarihli Kanada yapımı *Claude'la Evde* (*Being at Home with Claude*) adlı film, bir eşcinsel cinayeti konu alır ve soruşturma sırasında katille polis müfettişi arasında geçen, zihinsel sıçramalar, geriye dönüşlerle kesintiye uğrayan yoğun konuşmalarla ilerler. Sorgulayan-sorgulanan ilişkisi, bir süre sonra ikili bir yüzleşmeye dönüşür.

Roy Dupuis'nin canlandığı Yves karakteri, öfkeyle bilenmiş güzelliği, yaralayıcı kederi ve ruhunun derin karmaşasıyla Jean Genet kahramanlarını anımsatmaktadır. Filmin sinema tarihine geçecek güzellikteki erotik açılış sahnesinde, sevişmelerinin doruğundayken Yves'in sevgilisini öldürdüğüne tanık oluruz. Cinayet sonrasında işlediği cinayeti itiraf etmek üzere polise gider. Ne var ki, Jacques Godin'in canlandığı polis müfettişi bununla yetinmemektedir; onun istediği, Hıristiyan vicdanının matematiği gereği, bir günah çıkarma seansında söylenebilecek sözler ve gerekçelendirmelerle yapılabilecek Katolik anlamda bir itiraftır. Bir anlamda suçların ve günahların itiraf yoluyla Katolik bir yorumunu edinmek, böylelikle cinayetin altında yatan temel güdüyü öğrenmek istemektedir. Onun için cinayet ancak böyle aydınlanacak, en azından kendisi için anlaşılır olacaktır. Cinayetin itiraf edilmiş olması, anlamadığı nedenlerle işlenmiş bir cinayetin uyandırdığı güvensizliği gidermeye yetmemekte, bu nedenle sorun onun için henüz çözülmüş olmamaktadır. Dünya, ancak onun

bildiği, bellediği bir dile çevrildiğinde, kabul edebileceği nedenlerle açıklandığında berraklık kazanacaktır. Anlaşılacağı üzere, polis müfettişinin katilin kim olduğunu öğrenmekten çok durumu etiketlemeye, kodlamaya gereksinimi vardır.

Oysa, çok daha karmaşık, belirsiz, sözcüklerini bulamamış bir karanlıktan seslenen Yves'in kendi bile bilmemektedir neden öldürdüğünü. Polis müfettişinin, cinayetin ardındaki gerçekleri öğrenme tutkusuyla sürdürdüğü sorgulama sırasında, yavaş yavaş cinayetin kendisini bile aşan trajik bir öyküyle, bir modern kent tragedyasıyla karşı karşıya kalırız. Büyük kentlerin koyu ve karanlık yalnızlığında, her şeyin önemsizleştirilip değersizleştirildiği bir çağda, hiçbir şeyin sürmediği, sürdürülemediği bir dünyada yakalanmış büyük bir aşkın bitebileceği korkusunun yarattığı gerilimin, hiçbir mutluluğun sonsuza dek sürmediği bilgisinin eşliğinde işlenmiş kara bir aşk cinayetidir bu. Kolay sözcükler ve bilinen tanımlamalarla gündelik dile çeviremeyeceğimiz başka türlü bir aşk cinayeti... Yves, dünyada çok az insanın yaşayabileceği büyüklükte bir aşk ve çağdaş toplumlarda "mucize" sayılabilecek bir mutluluğa doyum ânı yakalamıştır ve böyle kudretli bir aşk ölümsüz olmaz... İşlediği cinayetle birlikte aşkını mutlaklaştırmış, sonsuzlaştırmıştır. Şu söylediklerim bile, Yves'i de, durumu da bir ölçüde yorumlamak oluyor elbet. Film de tam bunu söylüyor: Dünyanın süreksizliğini ve bizim hayatta bilmediğimiz ne çok şey olabileceğini...



Beni bu yazı için asıl ilgilendiren nokta, Hıristiyan Batı kültürünün temel anahtarlarından biri olan günah çıkarma ve itiraf arasındaki ilişkiye dolaylı olarak getirdiği yorumdur. Biz dünyanın "Doğu"sunda oturanların, ne kadar okursak okuyalım, anladığımızı varsayarsak varsayalım, gene de Foucault'nun Batılı Hıristiyan toplumlar için getirdiği "itirafa kışkırtmak" diye tanımladığı şey ile aramızdaki uzaklığı kapatmamız kolay değildir. Burada

coğrafi bir mesafe değil, zihni bir mesafe söz konusudur. Bizler, bunu içeriden değil, kültürel çeviri yoluyla bilebiliriz ancak.

Hristiyan merkezli Batı toplumlarında, kilisedeki günah çıkarma kafeslerinden modern zamanların psikiyatr koltuğundaki içe bakma seanslarına yatay geçişi kolay ve mümkün kılan geleneksel ve kültürel bir arkaplanın varlığından bugüne kadar birçok kültür tarihçisi söz etmiştir. Elbette günah çıkarma kültürü, birey olmanın ve bireyleşme sürecinin önemli bir parçası olarak beraberinde bir iç disiplin getirmiş, insanlara kendini gözden geçirme terbiyesi, olguları, durumları tanımlama ve adlandırma bilgisi, yüzleşme ve sorumluluk alma deneyimi kazandırmıştır. Dolayısıyla bunun bir içe bakış disiplini olarak edebiyat, tiyatro, sinema sanatına katkıları asla yadsınamaz. Öte yandan günah çıkartma mantığı zihinleri, hayattaki her şeyin mevcut değerler, verilmiş sözcükler ve normlarla açıklanabilirliği, adlandırılabilirliğine, kabul edilebilirliği ya da reddedilebilirliğine, yargılanabilirliğine daraltmıştır. Sanırım Foucault'nun "itirafa kışkırtma" derken söylemek istediği biraz da buydu. Dünyayı uğursuz adlandırmalar, genel kabuller, bildiğimiz etiketlerle işaretleyerek mahkûm etmenin, bir anlamda hayatı kapatmanın karanlık döngüsüne dikkat çekmek istiyordu. Şeytan çıkartır gibi içimizden çıkarmaya zorlandığımız sözcüklerin ve duyguların var oluşa verdiği hasarı anlatmaya çalışıyordu.

Batılı drama disiplinleri, oyun ve film kişilerini Freudyen bir yaklaşımla yeniden biçimlendirir, sorunları bu kez de Freudyen kavramlarla yeniden tanımlarken, büyük ölçüde bu günah çıkarma ve itiraf kültürünün zemininden destek aldı; bu geleneksel mirasın kodlarından, işaretleme ve şifreleme yöntemlerinden yararlandı. Kendini güncelleyen süreç içinde rahibin yerini psikiyatr almış oldu. Şu sözünü ettiğim durumu örneklemek için yalnızca Amerikan filmlerinde psikiyatr koltuğunun taşıdığı önemi anımsamak yeterlidir. Türkçede bulabileceğiniz Glen O. Gabbard ve Krin Gabbard'nın *Sinema ve Psikiyatri* adlı kitabı bile tek başına bu konuda sayısız örnek verir.

Ne var ki, kültür tarihine bakıldığında, burada bir ikinci tuzağın kendi iç işleyişini sinsice sürdürdüğü; bireyi, psikolojik boyutu, ruhsal derinliği içinde ele almaya çalışan birçok sanat yapıtında, bu günah çıkarma kültürü yönteminin, nedensellik kurma biçiminin, akıl yürütme tarzının dışına çıkılamadığı; köklü bir değişim olması gerekirken, basit bir yer değiştirmeye yetinildiği görülür. Bireyi, psikolojik derinliği içinde tanımlama ve çözümleme çabası, Foucault'nun tehlikesine dikkat çektiği itirafa kıskırtıp şeytan kovma ayinlerine dönüşerek bir tür dinsel içerik kazanmıştır.

Claude'la Evde gibi filmler, hayatın daha karmaşık, insanın daha bilinmez olduğunu, dünyanın bildiğimiz dilinin dünyayı anlamaya ve anlatmaya yetmediğini, anladığımızı sandıklarımızdan da o kadar emin olmamamız gerektiğini bir kez daha hatırlatıyor bize. Yani hiçbir polis müfettişinin "itiraf ettiremeyeceği" şeyi hatırlatıyor.

Bana bu yazıyı yazdıran da buydu.

DRAMATURJİK YEM



Kaçıp kovalamaca filmlerinin birinde, bir nükleer santrali basıp ele geçiren "kötü adamlar" herkesi öldürür, hayatta kalmayı başarmış birkaç kişinin de ardına düşerler; ardından dev hangarlar da insan avı başlar.

Kovalanan kadınlardan biri, bina içindeki nükleer bomba başlığı taşıyan ana merkez kapısına herkesten önce ulaşmayı başarır, kötü adamların eline geçmemesi için giriş kodunu işletecek olan ses tanıma çipini bilgisayardan söküp alır ve boynundaki klipsli kolyenin içine saklayarak kaçmaya devam eder.

Bu andan itibaren filmin akışında dramaturjik "yem" düzlem değiştirmiştir. Açık hedef ile gizli hedef, yani "kadın" ile "çip" yer değiştirmiştir. Kötü adamlar kapıdaki çip kutusuna ulaştıklarında her şeyin çözümleneceğini sanırken, biz seyirci olarak biliriz ki o andan itibaren artık ele geçirilmesi gereken yalnızca kadın değil, aynı zamanda çipi kolyesine saklamış olduğu bilgisidir. Yalnızca insan değil, bilgi de kovalanır. Dolayısıyla artık tek başına kadının yakalanması yetmez, çipin nerede saklandığına bağlı olarak, sonunda kolyenin klipsinin açılmasını başlatacak daha dolambaçlı bir sürecin işletilmesi gerekir.

Bu örnekte açık olarak görüldüğü gibi, takip esası üzerine kurulu filmlerde dramaturjik iz, kendini böyle ayak değiştirmelerle zenginleştirerek sürdürür, seyirciden zaman kazanır.

Nitekim filmde daha sonra kadın yakalandığında, kötü adamlar sorun çözüldü sanırken, biz bilgi olarak onlardan bir adım önde olmanın tadını çıkarırız.

Çip ile kadın arasında kurulan bu yeni yolla, olayları tırmandırma ve heyecanı uzatma olanağı sağlanmış, tempo tazelenmiştir. Bu çeşit filmlerde önemli olan, tıpkı masal kanavalarında olduğu gibi hedef ile hedefe giden yoldaki engelleri ve sorunları, tempoyu aksatmadan, akışı kesintiye uğratmadan, gerektiğinde taze yemlerle diri tutarak, çoğu kez ayak değiştirerek, akılcı ve heyecan verici çözümlerle sonuca ulaştırmaktır. Aksiyon filmlerinin en önemli dramaturjik sorunu, kahramanlara tanınan "verili zaman"ın içini, aklın ve mantığın reddedemeyeceği gerekçelendirmelerle doğru ve heyecan verici biçimde doldurmak, her seferinde yeni engellerle sürekli tırmanan dramaturjik bir eğri tutturalabilmektir.

Yaratılan her engel, sunulan her gerekçe, filmin bize kabul ettirebildiği gerçeklik içinde mantık, anlam ve değer kazanır. En sıradan macera filmi bile, bize kendi iç gerçekliğini, mantık ilineğini kabul ettiremiyorsa, bizim için inandırıcı olmaz.

Senaryoda hamle yapmak, oyun kurmak, sürpriz yapmak, yem hazırlamak, tuzak bozmak, ancak dramaturjiyi sinema içi bir akıl oyunu olarak kabul edenlerin işidir. Amerikalıların "B movie" diye tanımladıkları ikinci sınıf aksiyon filmlerini bile seyirlik hale getiren bu çeşit akıl oyunlarına çıkardıkları davetiyedir.

İyi aksiyon filmlerinin senaryosu, bizi bir şeye inandırmaya çalışmaz, bizim neye inanacağımızı iyi bilir.

AMERİKAN DRAMA GELENEĞİ



Bugün en sıradan Amerikan filminde bile, olayların sağlam çatılmış işleyişine, hikâye akışını kolaylaştıran sahneleme düzenine, iyi yazılmış diyaloglara, doğru tanımlanmış kişiliklere rastlamamız boşuna değildir. Bu durumu, yalnızca Hollywood'un maddi olanakları ve kadro kurma gücüyle açıklamak yetersiz kalır. Elbette, başlı başına bir endüstri olan Hollywood'un dünyanın farklı kültürlerindeki seyircilere aynı biçimde takip kolaylığı sağlayan işlek kurguları yaratacak usta film yazarlarının yetişmesine yaptığı her türlü yatırım azımsanmayacak ölçüde önemlidir. Ama asıl unutulmaması gereken, Amerikan sinemasının "öyküleme gücünün" arkasında, ciddi bir Amerikan kısa hikâye geleneği ve bir ucu Eugene O'Neill'lere, Tennessee Williams'lara, Arthur Miller'lara dayanan köklü bir tiyatro dramaturjisinin yatmakta olduğudur.

Bugünkü Amerikan tiyatrosu, sineması ve edebiyatı, çeşitli dönemlerin kendi ruhunu yansıtan arayışlarına, eğilimlerine, modalarına, deneysel yönelimlerine; yenilikçi akımların zenginleştirdiği, değiştirdiği bütün "farklı yüzlerine" karşın, büyük ölçüde, sağlam bir geçmiş olan Amerikan drama geleneğinden beslenerek, bu geleneğin ona kazandırdıklarını her dönemin kendi eğilimleri doğrultusunda yeniden üretip zenginleştirerek evrilmiştir. Bugün yapılan her filmde, geleneğine sahip olduğu bu güçlü özelliklere görülmesi kolay sağlam hatlı izlerle rastlamıyor olabilirsiniz. Dünyanın her yerinde aynı biçimde işleyen "diyalektiğin do-

ğası" gereği, aynı kaynaklardan yola çıktığı halde, bazı filmlerin iyi bazılarının kötü sonuçlara ulaşmış bulunması ya da bu geleneği giderek bir klişeler tarihine dönüştürmüş olması, önemine dikkat çekmeye çalıştığım bu anlatı geleneğinin gücünü ve önemini azaltmaz.

Seslenmeyi seçtiği okuyucu ya da seyirci profilinde "ortalama algıyı" hedefleyen, kalın hatlı kaba yinelemelere; tecimsel formüllerle işleyen kanavalara, kısacası yenilenme olanağını tüketmiş klişelere yaslanan örnekler, yaslandıkları bu güçlü geleneğin iyi birer temsilcisi olmayabilirler elbet. Her gelenek yozlaştırılabildiği gibi, geleneklerin kendi başına yozlaştırıcı etkisini de unutmamak gerekir. Sonuçta, bu ve benzeri tuzakları aşmak, içinde yaşadıkları kültürle, alışkanlıklar tarihiyle hesaplaşmalarını sürdüren yaratıcı sanatçıların sorunu ve uğraşıdır.

Tecimsel başarı kazanmış olmanın, iyi ya da kötü olarak nitelendirilmekte tek başına ölçüt sayılamayacağı, bugün sanırım eskiye oranla daha yaygın bir biçimde biliniyordur. Her sanat disiplininde hem tecimsel olup hem nitelikli olabilen örnekler bulunduğu gibi, bunun tersi de geçerlidir. Sonuçta bütün bunlar, mirasını devraldığımız anlatı kalıplarıyla nasıl ilişkilendiğimize, onları kendi zamanımız ve mekânımız içinde nasıl yeniden üretip anlamlandırdığımıza bağlıdır.

Bugün herhangi bir tecimsel Amerikan filminin tanıtım fragmanını izlediğimizde, bütün filmi görmüş kadar olmamızın nedeni, fragmanın anlatım başarısı değil, hep aynı klişeleri ve kanavaları üreten aygıtı, bütün girdisi çıktısıyla yeterince tanımış olmamızdır. Bu aygıtın işleyişi, onca seyir sonrasında bilinçdışımızda iyice yer etmiş olduğundan, yalnızca daha önceden gördüğümüz benzer örneklerle kurduğumuz koşutluktan ötürü değil, sahneleri harekete geçiren içdinamiklerin işleyiş düzeneğine hâkimiyetimizden ötürü de, filmin bir tek fragmanından bütün hikâyesini kavramış oluruz. Bu "düşünen gözü" olan seyirciye, seyrettiği şeyin yalnızca bir "film" değil bir "şablon" olduğunu da gösterir. Gelenek en kolay şablonlaşan şeydir.

Tecimsel sinema gücünü, dramatik yapısının algılamayı kolaylaştıran tanıdık, bildik işaretlerinden; önceden defalarca çözülmüş bilmecelerin kolay tüketilebilir yinelemelerinden alırken; sanatsal etki uyandıran filmler nitelik düzeyi, özgünlük, yenilik, farklılık vb. gibi çoğaltılabilir özelliklerle kendini tanımlar, konular ve yapılandırır. Sanatsal etkiyle tecimsel başarıyı aynı anda hedefleyen bütün örneklerse, bu çatalağzında zorlu bir sınav verir. Bunlar hem "sanatın", hem "endüstrinin" bilmeceleridir.



Köklü bir geçmişe dayanan Amerikan "dramaturjisi", zaman içinde kazandığı yaygınlık ve güçle, tiyatrodan kısa hikâyeye varana dek, yalnızca Amerika kıtasındaki çeşitli drama ve anlatım disiplinlerini değil, dünyanın birçok ülkesindeki yazarları, oyunları ve filmleri de etkileyip yönlendirmiştir. Bizim gibi ülkelerde Amerika'dan gelen her şeyi küçümseyip burun kıvıran "bir entelektüel gayret çeşidi"nin çoğu kez gözden kaçırdığı da budur.

Bilindiği gibi Amerika köklü bir kısa hikâye geleneğine sahiptir. Kısa hikâye, yalnızca dar yazın çevrelerinin ve dergilerinin ilgi odağı olmakla kalmamış, aynı zamanda haftalık ve aylık popüler dergilerin de vazgeçilmez yayınları arasında yer alarak birçok hikâyecinin yetişmesinde, etkinlik ve güç kazanmasında yardımcı olmuştur. Hemingway gibi dünya hikâyesinin doruk adlarının durduk yerde ortaya çıkmadığı; William Faulkner gibi birçok yazarın, geçim kaynaklardan birinin çeşitli dergilere yazdıkları öyküler olduğu düşünüldüğünde bu durum biraz daha anlaşılır olur. Kısa öykü türünün Amerikan yazılı kültüründe nasıl bir toplumsal değer olduğuna çarpıcı bir örnek olarak *Playboy* dergisi bile gösterilebilir. Bu dergi, yıllar yılı sürdürdüğü yayın politikası gereği, her ay okurlarını bir Borges, Marquez, Nadine Gordimer, Roald Dahl, Philip Roth, Ursula K. LeGuin, John Updike öyküsüyle tanıştırmıştır.

Senaryo yazmanın en önemli erdemlerinden biri olan kişilerin ve hikâyenin gelişimini sağlayan güçlü sahneler, karakterleri ve aralarındaki ilişkileri güçlü özetlerle betimleyen sağlam diyaloglar; kişilerde bilinç ışımasına yol açarak onları dönüştüren önemli anlar yazabilme becerisinin ardında, nice yetkin örnekle zenginleşmiş kısa hikâye sanatının Amerikan anlatı geleneğine sinmiş incelikleri yatar. Zamanla giderek "sektörleşen" film dilinin, bu güçlü anlatı geleneğinin toplumsal bilinçdışında yer etmiş anlatım unsurlarını soğurarak, bir dramatik yapı grameri oluşturması bütün bu kaynakların varlığı ve zenginliğiyle ilişkilidir.

Sonrasıysa, bu kalıpları kırmakla, kırılmış kalıpları yeniden yapılandırmak arasında gelişen yeni bir sürecin serüvenidir.

Özellikle 40'lı, 50'li yıllarda Amerikalı oyun yazarlarının birçok oyunu beyazperdeye aktarılmış; bu aktarım süreci tiyatro ve sinema dramaturjisindeki akrabalık ilişkilerini, anlatım disiplinlerine özgü yaratıcı yazarlık tekniklerini güçlendirmiştir. Amerikan tiyatrosu, Eugene O'Neill, Tennessee Williams gibi örneklerde doruğunu bulan klasik dramaturjisiyle, yalnızca dünya tiyatrosu için önemli bir etki kaynağı olmakla kalmamış, aynı zamanda Amerikan sinemasının senaryo geleneğinin neredeyse bütün kanasını çatmıştır. Günümüzün en yaygın bilinen adlarından Sam Shepard ve David Mamet gibi yazarlar, bu geleneğin günümüze evrilmiş yetkin örnekleridir.



Hangi sanatsal disiplinde olursa olsun, geleneksel Amerikan dramasının en ayırıcı özelliği, okura ya da seyirciye, onun algısına tanıdığı "mesafe"dir. Hikâyeci sahneyi düzenler, durum yaratır, karakterlerini belli bir mizansen içine yerleştirir, onları ayrı birer kişilik olarak konuşturur; böylelikle okurunun, seyircisinin algısına ve yargısına "alan" bırakır; yazar olarak onlar adına düşünmeye, yargılamaya, toptancı kesinlemelere gitmeye kalkışmaz.

Bu geleneğin iyi yazarları ve iyi örnekleri, doğrulamaya çalıştıkları düşüncelerini farklı karakterlerin ağızlarına paylaştırarak güya bir tartışma ortamı yaratıyormuş gibi yapmaz, sahte çatışma ortamları kurmazlar. Kişiler bu yanıyla bir fikrin, bir sınıfın, bir kesimin, bir zümrenin karton kesim taşıyıcı figürleri olarak değil, her biri kendi dünyası olan, kendini temsil etmekle yükümlü ayrı bireyler olarak hikâyenin ve durumun içindeki yerlerini alırlar.

Oyuncuların canlandırmak için can attıkları, iç dünyası zengin çok yönlü karakterler, ancak böyle bir anlatı geleneğinin içinden çıkar. Yazmak, bir eylem olarak başlı başına bir iktidar türüdür elbette. Bir edim olarak yazıda bütünüyle bir nesnellikten söz edilemez. İyi yazarlar, adeta bir fizik yasası gibi yazı'nın doğasında bulunan "manipülasyon gücü"nü, ancak böyle bir "farkındalık" bilinciyle seyreltmeye; kişileri ve durumları mümkün olduğunca okurla, seyirciyle baş başa bırakmaya; ahlakları ve sanatsal yetenekleri ölçüsünde "yazı"nın ve "yazı"larının nesnellik alanını genişletmeye çalışırlar.

Özellikle bu konularda geçmişte yapılan tartışmaların yorgunluğunu taşıyanların düşebileceği yanlış anlamalar için fazladan açıklama gereği duyuyorum: Elbette bir yazar, yapıtını belli bir görüş ve bakış açısıyla kurar, kişilerini böyle ele alır, hayata bakışı, dünya görüşü, siyasal eğilimi, malzeme seçimlerine yansır ya da önceliklerini belirler. Burada demek istenilen bu değil. Tüm bunların içinde yer aldığı bu köklü anlatı geleneğinin belli bir dramatik yapı içinde durum kurma, çatışma yaratma, kişileri metnin ve konumların içine yerleştirmedeki okuyucu/izleyici algısına alan payı bırakan mesafeli ve demokratik tutumundan söz etmeye çalışıyorum. Hem kâğıt üstünde, hem kamera önünde karşı karşıya getirdiğiniz figürleri, durumları, taraf tutmadan ya da daha güzeli, taraf tutsanız bile nesnel olmayı elden bırakmadan aktarabilmeyi başarmanız önemlidir.

Aslında konu bir tür demokrasi anlayışıdır. Her şeye karşın, bir Amerikan demokrasisinden söz edebilmemizin de bununla ilgili olduğunu düşünüyorum. Irak'ta savaş esirlerine yapılan kötü

muamelenin fotoğraflarına ulaşabilmemizi sağlayan da bir anlamda budur. Belge ile kurulan mesafe ilişkisi. Sistemin bütün denetleme ve baskılama gücüne karşın, bir üçüncü gözün varlığını tanımanın paradoksudur bu. Diyelim, doğuya gittikçe "gördüğümüz" ya da "görmediğimiz" gibi, çeşitli ülkelerde savaş esirlerine yapılan muamelenin fotoğraflarının olmayışı, yalnızca buralardaki fotoğraf sanatının gelişim çizgisiyle ilgili bir şey değildir.

Söz ile görüntü çağımızda başka bir düzlemde tekrar karşı karşıya geliyor. Gerisi, sözü edilen ya da görülen gerçeklerin ne kadarının görüldüğü, görülebildiği, anlatıldığı, anlatılabildiği ve anlaşıldığıyla ilgili birbirinin içine geçmiş, yanıtı uzun sorulara kalıyor.

Temmuz 2003 - Mart 2007

AKBABALAR VE GERÇEKLER



Yetmişli yılların ortalarında Amerikan kültürü içinde yükselen eleştirel yaklaşım ruhu sinemada da karşılığını bulur, sisteme yönelik farklı ölçülerde eleştiriler ve itirazlar barındıran filmler beyazperdede ardı ardına boy göstermeye başlar. Nixon döneminin çeşitli yolsuzluk ve adaletsizlikleri, Vietnam savaşı sonrası yaşananlar, Pentagon belgelerinin ortaya çıkması, Tonkin Körfezi olayı, CIA soruşturmaları, Watergate skandalı bu süreci besleyip hızlandıran belli başlı olaylardır.

Adalet kurumundaki çürüme ve yozlaşma üzerine yapılmış 1973 tarihli Sidney Lumet imzalı *Serpico*'dan, Watergate skandalı üzerine yapılan en önemli filmlerden biri olan 1976 tarihli Alan Pakula imzalı *All the President's Men*'e (*Başkanın Bütün Adamları*) varana dek toplumsal huzursuzluğu yansıtan muhalif iklimli birçok film çekilmiştir Hollywood'da. *All the President's Men*, sonraki yıllarda yapılan çok sayıdaki "Başkan" filmlerinin de önünü açmıştır. Gerek Alan Pakula (*The Parallax View*, 1974), gerek Sidney Lumet (*Dog Day Afternoon*, 1975; *Network* (Şebeke), 1976; *The Verdict* (Hüküm), 1982) aynı dönemde benzer içerikte başka filmler de çekmiş; onları Stuart Rosenberg (*Brubaker*; 1980), Sydney Pollack (*Absence of Malice*, 1981), Daniel Petrie (*Fort Apache - The Bronx*, 1981, Brian de Palma (*Blow Out*, 1981) gibi yönetmenlerin, toplumsal çalkantılara dikkat çeken, adalet sistemini sorgulayan ve değişimi işaretleyen filmleri izlemiştir.

Hikâyesi gereği, özünde iyi ve dürüst olan insanları temelinden çürümüş olan toplumsal sistemle karşı karşıya getiren ve za-

manın yaygın tutumu olan genel hoşnutsuzluktan, güvensizlikten payını alan filmlerdir bunlar. Yetmişli yılların eleştireliliğini taşıyan karamsar hava, sinemada hem suç ve gerilim üzerine kurulu *noir* türü filmlere yeniden canlılık kazandırmış, hem de kompo filmlerinin döngüsünü hızlandırmıştır.

Bu filmlerin çoğunun hikâyesinin merkezinde, kokuşmuş düzenin gene de dışında bir yerde durmayı becerebilen, kendi onur ve ahlak kurallarına göre davranan, ortaya çıkan haksızlıkların üzerine gidebilecek cesaretle idealist bir kahraman yer alır. Filmin hikâyesine, her şeye karşın "kurumların kurtarılabirliği-ne" işaret edecek olumlu bir karakter yerleştirilerek sorgulanan kurumların içindeki iyilerle kötüler arasında bir denge sağlama yoluna gidilir. Yapılan eleştirinin dozuna göre de telafi sağlayacak unsurlar ve durumlar hikâyenin akışına eklenir. Dönemin atmosferinde cisimleşmiş toplumsal bir güven krizinin temsili olan bu filmler, bir yandan da zedelenmiş olan sistemin kurumlarına yönelik inancı onarma amacı güder; eleştirilerinde ne kadar ileri giderse gitsin, sonuçta kurumların ıslah edilebilirliği konusunda sistemle barışır; bir yerlerde kalmış iyi polis, politikacı, bürokratların varlığından deva umar.



CIA'nin Hollywood filmlerinde ele alınışına ilişkin olarak o günden bu yana çok şey değişmişse de, yetmişli yıllarda daha çekingen bir ton ve söylemle ifade edilen gerçekler bugün geniş bir kamuoyu nezdinde genel kabul görse de, duruma ilişkin temsil ve ifade konusundaki temel sorular ve sorunlar bugün de pek değişmemiştir.

Benim yayımlanan ilk film eleştirilerimden biri, Sydney Pollock'ın 1975 yapımı *Three Days of the Condor* (*Akbabanın Üç Günü*) filmi üzerinedir.*

* "Akbabanın Üç Günü", 7 *Gün* dergisi, sayı 238, 30 Mart 1977.

CIA'nin komplolarını, bugün de güncelliğini koruyan, dünya üzerinde oynadığı –çoğu petrol kaynaklı– karanlık oyunları ve kurumun içyüzünü konu edinen 1975 yapımı bu film, Türkiye'de gösterime girdiğinde sol çevreler tarafından da ilgiyle karşılanmış ve özellikle siyasi bir fraksiyona bağlı gençler arasında hararetli bir biçimde tartışılmıştı. Bir Amerikan filmi, kendi sistemini ve devletini ilk kez bu eleştirelilikte sorguluyordu. Sol zemin üzerinde yer alan seyirciler arasında filme ne oranda sahip çıkılması gerektiği konusunda fikir birliğine varılamıyordu.

Bu tartışmalarda ortaya çıkan temel bir sorunsal sonraki yıllarda da varlığını korumuştur. Sistem nereye kadar eleştirilebilir, sorgulanabilir ve seçenek önerilebilir? Sistem içinde çekilen filmler, sistemi ne kadar karşısına alabilir? Filmlerde olanlar ile olması gerekenler arasında nasıl bir gerçekçi ve ikna edici denge kurulabilir?

1975-76 arasında, Watergate duruşmaları ve ifşaatlarının, Rockefeller Komisyonu'nun, Church ve Pike kongre soruşturmalarının ve CIA yolsuzluklarının popüler kültürel söyleme sızmaya başladığı bir dönemde, Hollywood ilk defa CIA'yi eleştirel düzlemde ele almıştır. *Executive*'de CIA gizli parmağına üstü kapalı bir gönderme yapılırken, *Akbabanın Üç Günü* (*Three Days of the Condor*) bu olasılığı ayan beyan ortaya koyar. Robert Redford, bir CIA araştırmacısı olan ve CIA içindeki gizli bir hizibin Birleşik Devletler'e petrol akışını korumak için Ortadoğu'yu işgal etme planlarını istemeden keşfettiği için katillerce kovalanan Joe Turner'ı oynar. Film, yetmişli yılların ortalarına özgü belirsizliğe yapılan bir göndermeyle sona erer. Turner CIA'deki eski patronuna hikâyeyi *New York Times*'a verdiğini söylediğinde, hikâyeyi yayınlacaklarına inancı olup olmadığı sorusuyla karşılaşır. Turner'ın yüzünde beliren kuşkulu ifadeyle birlikte görüntü donar ve film bu kareyle son bulur.*

Filmlerin sonunun nasıl bittiği, filmlerin bire bir "mesajı"dır sanılan günlerdi. Tartışmalar büyük ölçüde son tahlilde varılan noktalar ve son sözler etrafında dönerdi. *Akbabanın Üç Günü*'nün

* Michael Ryan ve Douglas Kellner, *Politik Kamera*, çev. Elif Özsayar, Ayrintı, 1997, s. 163-4.

bu muğlak sonu, dönemin apaçık ve doğrudan sözlere ayarlanmış beklentilerini karşılamaya yetmiyordu.

Bu çeşit filmlerde, başkaldıran bireyin sistem karşısında yenilgiye uğratılarak, örgütlenmiş çıkar ilişkilerinin dev ağı karşısındaki acizliğinin gösterilmiş olması, düzenin yenilmezliğine işaret ettiği savıyla seyirciye verilen kötümser bir mesaj olarak yorumlanıyor; kötülerin yenilip başkaldıran bireyin her şeye karşın zafer kazandığı durumları anlatan filmlerse, mevcut düzen içinde bireysel başkaldırı yoluyla "kurtuluşun" mümkün olduğunu gösterdiği için gerçekçi bulunmayıp gene sistemin bir yutturmacası, bir aldatmacası olarak nitelendiriliyordu. Her iki durumda da seyirci katında kurtuluş yoktu. Hal böyle olunca, sistemin yenilmezliği yalnızca bu filmlerin retoriği tarafından değil, muhalif kesimin seyircisi tarafından da onanmış, tanınmış oluyordu.

Ardına düşülen bilginin filmin sonunda bile seyirciye teslim edilmediği, ara çözümlere yaslanan filmler de vardı. Hem başkaldıran birey, hem düzen olarak tanımlanmış her iki tarafın da zafelerini yarım kılan bu filmler, kendi içinde başka bir denge arayışına gidiyor, bireyin başkaldırısındaki vicdani değerler, ahlaki erdemler olumlanırken, başkaldırısı gene de yenilgiye uğratılarak şirketleşmiş çıkar grupları ve bütün mevcut kurumlarıyla sistemin gücü kabul edilmiş oluyordu. İçinde bulunulan koşulların "gerçekliğinin" tanınmış olması, her zaman sistemin onaylanması anlamına gelmese de, bu gibi durumlarda böyle anlaşılabiliyordu.



1997'deki 16. İstanbul Kitap Fuarı'nın, benim de konuşmacı olarak katıldığım "İfade Özgürlüğü" başlıklı açılış panelinde, ünlü İspanyol yazar Michel de Castillo, iyi kapitalisti şöyle tanımlamıştı: "Yüzüne tükürüldüğünde, bu tükürüğü küçük bir şişeye koyup, sık bir biçimde ambalajlayıp iyi bir fiyata size geri satan adama kapitalist denir."

Uzunca bir süredir Amerikan sinemasının tam da bu tanımın gereklerini harfîyen yerine getirdiğini düşünüyorum. 70'ler, 80'lerdeki mahcubiyetini çoktan aşmış olan Hollywood, gerek kendi resmi kurumlarının içyüzünü, gerek dünyada oynadığı karanlık oyunları konu alan filmler yapmaktan çekinmiyor. Her şeyin satılabilirliğini; sırası geldiğinde metaya, mala, mamûle dönüştürülebilirliğini kanıtlarcasına, kendi çürümüşlüğü, sistemin açmazlarını ve kirli oyunlarını bütün dünya pazarına sergileyip satmaktan çekinmiyor. Bu durumdan bile birden fazla çıkar sağlamış oluyor.

Bunları yaparken elbette büsbütün pervasız sayılmaz; belli dengeleri kollayıp gözetiyor. Öncelikle, bu filmleri hem olay örgüsü, hem karakter inşası olarak yapılandırırken, sistemin onarılabilirliğini işaret eden bildik klişelerini, iyi ve kötü kişilerin, telafi edici durumların içine belli bir denklemlerle yerleştirildiği temel hikâye kanavalarını kullanmaktan vazgeçmiyor. Düzen bekçisi kurumların içinde suça ve yolsuzluğa bulaşmış olanlarla olmayanları titizlikle ayırmaya, iyi bürokrat-kötü bürokrat, hırsız polis-dürüst polis gibi kesin tanımlar getirmeye özen gösteriyor. Her ne kadar güven aşımına uğramış, zedelenmiş olsa da, sistemi ayakta tutan mevcut kurumların kötü kişilerden arındırılarak ıslah edilebileceğine ve adaletin gene bu sistem içinde kalınarak sağlanabileceğine her seferinde yeniden işaret düşürme gereği duyuyor.

Amerikan sinemasının özellikle bu çeşit filmlerde daha da öne çıkan genel retoriğinin bir gereği olarak, olan biten olumsuzluklar için insan doğasını, insan ruhunun karanlık yanlarını suçlamayı yeğliyor. Kabahat, sistemin özünde, mevcut kurumların işleyişinde değil, insanoğlunun kendi hamurundadır; sistemi kötüye kullanan insanın kusurlu doğası, zaafı yanlarıdır düşüncesini işliyor. Ne yazık ki, dünyanın birçok yerinde genel kabul gören bu yaygın inanişe göre, insan zaten kendi doğasına en uygun sistemde, yani sınıflı toplum temeli üzerinde yükselen ve rekabetçilik esasıyla işleyen kapitalizmde yaşamaktadır. Bu nedenle bütün uzantıları ve kurumlarıyla kapitalist toplum bir sınıf gerçeği ol-

maktan çok, insan doğasının gerçeği olarak alınıyor.

Böyle bakıldığında Amerikan sinemasının ideolojisi ile "Heteroseksist İktidar" mantığı arasında köklü bir benzerlik görülür. Her ikisi de dünyanın bu mevcut halinden başka bir hali olabileceğini hayal etmek istemez, her ne kadar kötü yanları da olsa, bunun insan için uygun bir düzen olduğuna ve aynen sürdürülmesi gerekliliğine inanır.

İkinci yarar olarak film endüstrisi aracılığıyla Amerika, kendi sisteminin sorgulanabilirliğini, kurumlarının tartışılabilirliğini dünya kamuoyunun dikkatine ve takibine açarken, aynı zamanda Amerikan demokrasisinin üstünlüğünün dolayimli propagandasını da yapmış oluyor. Böyle şeyler yokmuş gibi davranamayacağını; bunları gösterip tartışabiliyor olmanın aynı zamanda demokraside bir gelişmişlik ölçüsü olduğunu biliyor. Böylelikle, hem haksızlıklar, yolsuzluklar karşısında geniş kitlelerce paylaşılan popüler olmuş güvensizlik ve öfkenin beyazperdede "temsil edilmesini" sağlıyor, hem de bu yolla sağaltıp sakinleştiriyor, "yatıştırıyor".

Sovyetler Birliği'nin çökmesiyle başlayan süreçle birlikte, insanın karanlık doğasına ilişkin bu görüş evrensel düzlemde doğrulanmış, haklılığı kanıtlanmış gibi davranan Amerika'da bu çeşit filmlerin ve yapımların sayısında ciddi bir artış başgöstermiştir. Kurumlardaki yozlaşma; devlet, adalet ve güvenlik birimlerinin önemli noktalarında bulunan kişilerin suça, rüşvete, yolsuzluğa, mafya ya da dünya ölçeğindeki çetelere bulaşmış olması, yalnızca sinema salonları için çekilmiş filmler tarafından konu edilmiyor bugün; ev içlerinin huzurlu ortamında seyredilmesi amaçlanan yüzlerce TV dizisi de bunların çevresinde dönüyor artık. Amerika bütün dünyaya suç satıyor.

İş dünyasıyla suç dünyasının iç içe geçtiği, güç odaklarının birbirleriyle acımasız bir yarış içinde oldukları; sahtekârlıkların, cinayetlerin, entrikaların kol gezdiği karanlık bir dünya, insanlığın vardığı yer olarak resmedilmektedir. Sovyetler Birliği çöktüğüne, Berlin Duvarı yıkıldığına, sosyalizm bütün dünyada iflas

ettiğine göre, her şey mübahtır ve "gördüğünüz gibi" başka seçenek yoktur.

Hollywood'un bu çeşit filmler üzerinden sisteme sağladığı bir diğer dolayımli yarar da, benzer filmlerin tekrarı yoluyla bütün bunları zaman içinde kanıksatmak, bir dünya hali olarak benimsetmek, bu konudaki çaresizliği ve seçeneksizliği sabitlemek oluyor. Şili gibi Güney Amerika ülkelerinde askeri darbeler düzenlese de, Afrika'da savaşlar yönetse de, kokain kartellerinden uluslararası elmas yağmasına kadar her konuda dünyanın dört bir yanındaki bağlantılarıyla arıza çıkarsa da, bütün bunlara muktedir olabilmesinin üzerinden gücünü doğrulamış, üstünlüğünü dünyaya kabul ettirmiş bir yenilmezlik imgesi edinmiş oluyor. Diyelim, bu konularda çekilmiş onca filme karşın, bütün dünyanın gözlerinin içine baka baka hâlâ Irak'a girebiliyor. Bugün bizzat Amerika'nın kendisi bir Hollywood yapımıdır ve bildiğiniz gibi Hollywood yapımları hiçbir masraftan kaçınmaz.

Sinemanın yaygın ve etkin gücü nedeniyle denetim ve özdenetim konusunda diğer sanat disiplinlerine –örneğin edebiyata– göre çok daha fazla gözetim altında bulunduğu; aynı zamanda bir endüstri kolu olması nedeniyle para akışının doğası gereği, sistem içinde daha denetlenebilir bir konumdan söz aldığı biliniyor. Bu nedenle sinema hâlâ patronlar dünyası ile yaratıcılar dünyası arasındaki çelişkinin en diri yaşandığı alanlardan biri olmayı sürdürüyor. Bir öyküde, bir romanda daha rahat anlatılabilecek birçok şeyi, bugün bir filmde anlatmak dünyanın birçok yerinde hâlâ o kadar kolay değil.

Sahip oldukları teknolojik ve endüstriyel üstünlük nedeniyle dünya pazarını elinde tutan Amerikan sineması, elbette geçmişte kalmış ya da günümüzde süren dünyanın çeşitli yerlerindeki savaşları da sürekli kendi gözünden ve dilinden anlatıyor. Amerikan bakışına ve söylemine mahkûmiyetimiz konusuna değinen *Meskalın 60 draje* kitabımdaki "Vietnamlıların Vietnamı" başlıklı yazımda dile getirdiğim "duyarlılığı" bugün de aynı dirilikle koruyorum. Çünkü dünyayı hâlâ Amerika'nın gözleriyle görüyor, hiç-

bir savaşın karşı tarafının diyeceklerini kendi "kameralarından" dinleyemiyoruz.



Bugün bütün dünyaya her çeşit medya aracından denetlenen denetlenemeyen nice görüntü akıyor. Medya kanallarının çeşitlenip çoğaldığı, bilgi akışının internet üzerinden dünyada bambaşka bir ağı kurduğı 2000'li yıllarda bu çeşit toplumsal gerçeklerin filmler üzerinden izlenmesi temsil ve gerçeklik kaybına uğradı elbet. Bizzat gerçekliğin kendisi gerçeklik kaybına uğradı. *Akbabanın Üç Günü* filminin sonunun kitleleri pasifize edip etmediğinin ciddi ciddi tartışıldığı günlerin dünyası, günümüzün kolayca ulaşılabilen sert ve acımasız zengin bilgileri karşısında hayli naif kaçıyor bugün. Ayrıca, medyanın toplumda neyin gerçek olarak algılanabileceğini belirlemedeki gücüne ilişkin giderek büyümekte olan akademik ve popüler söylemin sinemadaki uzantısı olan birçok film çevrildi bu arada. Medyanın oyun bozucu olduğı kadar oyun kurucu özelliklerini de tanıyor, biliyoruz. Hiçbir ülkenin *New York Times*'ı, o ülke için gerçekleri dile getirmenin güvencesi değıl.

Dramanın ve tüm seyirlik sanatların doğası ve kuralları üzerine dünya tarihinde yazılmış en önemli, en temel kitaplardan biri sayılan *Poetica*'sında Aristoteles, oyunun sonunda seyircinin adalet duygusunun doyurulması gerekliliğinden söz eder. Oyun ile adalet arasındaki ilişkiye dikkat çeken ilk kuramcıdır o. İnsan oyunlardan da adalet bekler. Gösterilen, anlatılan en katı gerçekler, en zalim sorunlar karşısında bir ölçüde de olsa adaletin yerine geldiğini, gelebildiğini görmek ister. Çok büyük şeyler olmayabilir bunlar. Örneğın, sonunda gerçeğın anlaşılması, birinin foyasının ortaya çıkması, kurduğı düzenin bozulması, haksız yolla kazanmış olduklarını yitirmesi, hatta kimi zaman tek bir kötü kişinin ölmesi bile yetebilir seyirciye. Bunların dünyada çok şeyi değıştirmediğini bilse de, bir parça olsun soluk alır. Yaptıkları kö-

tülüğün birilerinin yanına kâr kaldığı bilgisiyle çıkıp gitmek istemez salondan. Bir oyunun, bir filmin süresi bir insanın ömrü gibidir. İnsan "ömründe" görmek ister. Adaletin kendi öldükten sonra yerini bulacağı bilgisi kimseyi teselli etmez.

Aristoteles'ten bu yana dünyada akbabalar ile gerçekler arasındaki ilişkilerde büyük değişiklikler olmadı elbet. Dünya bugün büyük bir leş arenası!

Akbabanın Üç Günü filminin sonuna ilişkin yapılan "tercihte" ve "tartışmalarda", Marx kadar Aristoteles'in ölçülerinin de belirleyici olduğunu düşünüyordum o sıralar; aradan geçen yıllar yanıltmadı beni. Toplumsal gerçeklerin sanatla ilişkisi söz konusu olduğunda, aynı sorun aynı ağırlıkla orta yerde duruyor: Gününe ya da sisteme teslim olmadan, seyircinin adalet duygusunu doyurmak, doyurabilmek.

Akbabanın Üç Günü bugün yeniden çekilecek olsa, kuşkusuz filmde *New York Times*'in kahramanın söz konusu açıklamasını basmış olduğu gösterilir. Belki o dönem "bir gazete haberi" ile "film icabı bir hikâye" arasında "gerçekliğe tekabülîyet" açısından bir algı farkı vardı. Filmin bir hayal olduğu düşünülerek üstünden atlanabilirdi. Bugün ise her ikisi de ağır gerçeklik kaybı altında.

Ne gördüğümüz, ne dinlediğimiz, ne okuduğumuz...

OYUNCULUK SANATI İÇİN BAZI ÖRNEKÇELER



Televizyon programları arasında, gerçek yaşamdan alınan cinayetleri, sonuçlanmamış dava dosyalarını, yıllardır aranan suçluları, seri katilleri, kısacası her tür suç ve gerilim malzemesini konu edinen programları özel bir ilgiyle izlerim. Elbette bu merakıma, olay yeri inceleme detektifleri, özel suç araştırma ekipleri gibi çeşitli güvenlik birimlerinin serüvenlerinden yola çıkan konulu polisiye diziler ve filmler de dahildir.

Meraklıları bilir: Gerçek yaşamdan alınan cinayetleri konu alan bu çeşit programlarda, aktüel kamerayla çekilmiş belge niteliğindeki gerçek görüntülerin yanı sıra, olayların profesyonel oyuncular tarafından dramatize edildiği canlandırma bölümleri de yer alır. Böylelikle, seyirciye olayı bütün yönleriyle, etraflıca anlama ve hikâyeyi takip etme kolaylığı sağlanır. Örneğin, cinayet sahnesi verilere uygun bir biçimde, önemli ayrıntılara getirilen vurgularla yeniden canlandırılır. Olayın öncesi ve sonrasına ilişkin çeşitli bilgi, belge ve tanıklıklar, polis kamerasıyla çekilmiş itiraflar, mahkemede çekilmiş görüntülerle "canlandırma sahneleri" iç içe geçirilerek, seyircinin olayın bütününe egemen olması istenir.

Gerçek katilin poliste, mahkemede ifade verdiği ya da yıllar sonra kendisiyle görüşen gazetecilere açıklama yaptığı sahnelerle, "canlandırma" bölümlerinde katili oynayan oyuncunun sahnelerini art arda izlediğimizde, ister istemez bir karşılaştırmaya gi-

deriz. Bir anlamda hayat ile sanatı karşılaştırmak demektir bu. Zaten bu programları konu etmemin bir nedeni de, bu karşılaştırma durumunun bana, oyunculuğun ve canlandırma sanatlarının doğası üzerine düşündürdükleridir.

Canlandırma demek, elbette yapaylaştırma demektir. Oyunculuk teknikleri de bu anlamda yapaylaştırma teknikleridir. Ama bütün bu teknikler, konu edindiği şeyin doğasını, gerçeğini daha iyi anlamamız, daha iyi kavramamız içindir; bizi onun doğasından uzaklaştırması, yabancılaştırması için değil. Bir başka deyişle, ustalık, yapaylaştırma işleminde yapay olmamak, bu yapaylaştırmadan bir tür gerçeklik, bir tür sahiçilik edinmektir.

Bu tür programların canlandırma bölümlerinde kullanılan oyuncuların birinci sınıf oyuncular olmadıklarını elbette biliyor, yeteneklerinin sınırlarını tahmin edebiliyorum, ama burada yapılanlar bana işin doğasına ilişkin şeyler söyleme fırsatı verdiği için konu ediyorum.

Bundan sonrasını örnekler üzerinden sürdürelim: Programların birinde, iş ortağını öldürdükten sonra cesedini parçalayıp saklılara gömen bir katilin işlediği cinayet konu edilmektedir. Bahçecilikle uğraşan gerçek katil, polis kamerasıyla çekilmiş konuşmalarında neredeyse ifadesiz sayılabilecek bir yüz, donuk sayılabilecek bir sesle işlediği vahşi cinayeti anlatırken, katili canlandıran oyuncu tam tersine alabildiğine heyecanlıdır; anlatılanları daha da ilgi çekici kılmak için inişli çıkışlı bir ses ve fazla el kol hareketleri kullanarak durumu gereğinden fazla dramatize eder. Bu sahneler bakıldığında, katili oynayanın, gerçek katilden çok daha heyecanlı ve sinirceli olduğu görülmektedir. Gerçek katil sü-kûnetiyle kanımızı dondururken, onu canlandıran oyuncu kendi heyecanı ile bizim heyecanlarımızı uyarmaya çalışır. O, olanı değil olması gerektiğini düşündüğü bir şeyi canlandırmaktadır çünkü; yani bu olayın katilini değil, kendi kafasındaki katil imgesini canlandırmaktadır. Söz konusu programın formatı gereği bu sahneler paralel kurguyla verildiği için, oyuncunun bu gösterişçi çabası iyice göze batarak inandırıcılığını yitirir.

Aslında burada oyuncunun kışkırtmaya çalıştığı şeyin, bir seyir geleneğinin, seyretmeye ilişkin alışkanlıklar tarihinin reflekslerini harekete geçirmek olduğunu anlarız. Onun amacı, olayın kahramanını doğru biçimde canlandırıp yansıtmak değil, seyirciden "reaksiyon" almaktır. Bu yüzden seyirci üzerinde sonuç verdiği bilinen, klişeler tarihinden alınmış bir ezberin izini sürer. Biz, programda cinayet öyküsü anlatılan katili değil, bir katil prototipini sunar; çoğunlukla da beyazperdede gördüğü katillerden ödünç alınmış bir imgeyi taklit eder. O, katille ya da bir katil karakteriyle değil, kendi gösterisiyle ilgilidir.

Sözünü ettiğim bu durum, bir kereliğine tanık olduğum sıradan bir canlandırma başarısızlığı örneği olsaydı söz etmeye değer bulmayabilirdim; ama ne yazık ki benzer zaaflara başka olayların anlatıldığı programlarda da rastladım. Ayrıca benzerlerini sinema ve tiyatro tarihinde de gördüğümüz oyunculuk "patinajlarını" hatırlattığı ve oyunculuk sanatına ilişkin yansıtmaya, yorumlama, canlandırma zaaflarına değinme fırsatı verdiği için, konuşmaya değer buluyorum.

Konulu filmlerde de sıkça gördüğümüz gibi, oyuncuların çoğu sıradışı durumların kahramanlarını, anormal diye tanımlanan kişilikleri canlandırırken, diyelim, örneğimizde olduğu gibi bir katili oynarken, seyirlik sanatların tarihinden bildikleri, tanıdıkları "katil rollerini" canlandırıyor, kendilerinden önceki oyuncuların buldukları numaraları tekrarlıyorlar. Aynı durum tarihi kahramanlar, roman kahramanları ve benzerleri için de geçerli. Birçok oyuncu, hem kendi oyunculuğunda, hem canlandığı karakterde yeni bir gerçeklik, yeni bir damar keşfetmektense, sinema tarihinin denenmiş, sonuç vermiş hazır kalıplarından yola çıkmanın kolaylığına yaslanmayı yeğliyor. Hatta andığım örnekte açık bir biçimde görüldüğü gibi, gerçek hayattaki kahramanın belgeleri, verileri bunca gözönündeysen ve seyirciyle aynı anda paylaşılyorken bile, kendi ezberini aşip malzemesiyle farklı bir gerçeklik ilişkisi kuramıyor.

Benzer bir algılama ve yansıtma yarılmasına ise, bu programlarda yapılan kimi seslendirmelerde rastlamak mümkün. Gene bir programda, epey zaman önce tecavüze uğramış bir genç kadın, başka bir vukuatı nedeniyle yakalanan tecavüzcünün tutuklanmasıyla birlikte yeniden gündeme gelen olayı anlatmak için kamera karşısına geçiyor.

Genç kadın kendi dilinde konuşuyor. Sesi biraz geride olmakla birlikte duyuluyor, onun görüntüsü üzerine seslendirme yapılmış. Olayı anlatırken alabildiğine sakın görünüyor genç kadın. Belli ki, bugüne dek birçok kez anlatmak zorunda kalmış, anlatıkları onun için bir anlamda eskimiş, olayların üzerindeki etkisi azalmış ya da duygularını bastırmayı öğrenmiş, unutmaya çalışmış da olabilir. Dolayısıyla doğal bir sesle konuşuyor. Ama asıl etkileyici olan, kadının olan biteni çok tutumlu kullandığı bir vücut diliyle sükûnet içinde anlatması... Bu olayın hayatını ele geçirmesine izin vermeyeceği kararı diye de yorumlanabilecek bir mesafeden konuşuyor. Böylelikle hikâyesi, böyle bakan biri için başka bir anlam katmanında derinleşiyor.

Bu sahnelerde geri planda genç kadının kendi dilinde konuşmaları iştilirken, ön planda onu seslendirenin sesi duyuluyor. Seslendirmeci, genç kadının ne sesini, ne davranışlarını, ne tavrını hiç kaale almadan, belli ki tecavüze uğramış bir kadının nasıl konuşabileceği tasavvurundan yola çıkarak, zaman zaman yırtılan inişli çıkışlı bir ses tonuyla, neredeyse hiçkırarak konuşuyor; genç kadının anlattıklarını kendince etkili kılmak için, sesini ve duygularını titretip duruyor. Hiç hakkı olmadığı halde sanki o ânı yeniden yaşıyormuş gibi yapıyor. Burada da tıpkı ilk verdiğim, katili canlandıran oyuncu örneğinde olduğu gibi, kendi heyecanı ile seyircilerin heyecanlarını uyarmaya çalışan aynı duygu sönmürücü tutumla karşılaşıyoruz.

Karşımızdaki ekranda konuşan olayın gerçek kahramanı kadını ve tavrını hiç önemsemeden, adeta algı yarılması pahasına

yapılmış olan bu dublajda, genel bir eğilim olarak sistemleşmiş, yeniden yorumlama, yaratma, canlandırma, seslendirmelerde, başkalarının hayatlarına ve gerçeklerine müdahale etmenin, durum çarpıtmanın ne denli saldırgan boyutlara varabildiğini görmüş oluyoruz.

Bu örnek, dünyayı sürekli klişelerle algılayıp klişelerle yansıtan, dolayısıyla bir tür klişeler hapishanesinde yaşadığı için gerçeklikle, farklı gerçekliklerle ilişki kuramayan, her şeyi ancak kendi diline çevirdikten sonra anlayabilen bir algı körlüğüne işaret ettiği için önemli bence.

Öte yandan, bu tutumu, kanıtlarını aynı anda bizim de görebildiğimiz belgesel programların evreninden çıkarıp, tarihi ya da hayali kişi ve olayları konu edinen kurmaca sanatların evrenine taşıdığımızda ortaya çıkan algılama, yorumlama, canlandırma çarpıklıklarını hayal ettirmesi, düşündürmesi bakımından da önemli.



Bir başka programda, kaçırdığı genç kızlara tecavüz ettikten sonra onları hunharca öldüren bir seri katil konu ediliyor. Günün birinde yakalanan katilin, bu çeşit hikâyelerin çoğunda görüldüğü gibi, kendisi de iki kız çocuğu babası olup komşuları tarafından sevilen tonton amca olduğunu öğrenen kent sakinleri dehşete kapılıyorlar. Her çeşit kötülüğü, yabancılar ve yabancılıkla tarif eden sosyo-kültürel algı, böyle durumlarda hep aynı bozguna uğrar. Gene öyle oluyor. Çünkü onların katilden anladıkları, tıpkı o oyuncuların canlandırmaya çalıştığı gibi, görür görmez herkesin bir anormalliği olduğunu düşüneceği acayip bir kişidir. Asıl tehlikenin kendilerine benzeyen insanlardan geleceğini kabul etmek istemezler.

Müebbet hapse mahkûm edilen bu seri katille bir zaman sonra söyleşi yapan televizyon sunucusu, programın sonunda, arkasında onlarca genç kız cesedi bırakmış katile, kaçınılmaz soruyu soruyor: "Bütün bunları neden yaptınız?"

Katilin yüzünü yakın planda görüyoruz. O tek cümlelik yanıtın oyunculuk okullarında ders diye gösterilmesini isterdim doğrusu. "Bilmiyorum," diyor katil. O anki sesini tanımlamak kolay değil. Ama "Bilmiyorum" derkenki yüzünün ifadesinde birdenbire şunları görüyorsunuz: Belli ki, bu soruyu ilk kez duymamış. Öncesinde buna ilişkin olarak içini ne ölçüde yokladığı bilinmez, ama bu soruyu tutuklu kaldığı yıllar boyunca kendine de soracak zamanı olmuş. Kendi de bir cevap aramış. Ama bütün bunları niye yaptığını sahiden kendi de bilmiyor. O bir tek cümleyle sizi bu konudaki samimiyetine de inandırmayı başarıyor. Programı seyrederken beni tepeden tırnağa ürperten de buydu, bu acıtıcı hiçlik bilgisi, bir insanın kendi içinden bunca habersiz oluşunun trajiği... Sonuçları onca yaşama mal olmuş vahşi eylemlerinin nedenlerini, en az diğer insanlar kadar anlamaz oluşu... Kayıtsız mı, çaresiz mi, şaşkın mı olduğunu anlamıyorsunuz. "Bilmiyorum" derkenki sesindeki dondurucu sadelik. Oynanması en zor olan şeylerden biri yani.

Programın yapımcıları da, bu ânın güçlü etkisinin farkında olmalılar ki, programı, katilin bu "Bilmiyorum" deyişiyle kapatıp seyirciyi sözün bittiği yerle baş başa bırakıyorlar.

Sonrasında düşündüm: Bu an, gerçek yaşamdan alınmış bir kesit değil de herhangi bir senaryoda yazılı bir sahne olsaydı ne olurdu? Bir oyuncu, bu "Bilmiyorum" sahnesini nasıl oynar ve bize bütün bunları düşündürmeyi nasıl başarırdı? Güçlü bir etki uyandırmanın, derin bir iz bırakmanın yolunun her seferinde gü-rültülü bir oyunculuktan değil de, bazen acıtıcı bir sadelikten, donukluğun ayazından geçtiğini kaç oyuncu derinden biliyordur? Öylesine öğrenilmiş kuru bilgi olarak değil, yaşamsal bir farkındalık, bir meslek bilinçliliği ya da güdüsüyle ne kadar biliyordur?

İyi bir senarist, her zaman oyuncusuna olanaklar tanıyan güçlü sahneler yazabilir. İyi bir oyuncu bu sahnelerde parlar, ya da bu sahneleri kendi oyunculuk gücüyle parlatır, diyelim.

- Bütün bunları neden yaptınız?
- Bilmiyorum.

Ama herhangi bir senaristin yazabileceği, şu yalnızca iki cümlelik sahneyi unutulmaz kılmak için, sahiden büyük oyuncu olmak gerekir. Oyunculuğu sihirbazlık katına çıkaran da bence bu güçtür. Dümdüz görünen birkaç sözcükten izi derin, görkemli bir sahne yaratmak!

Doğudaki bir deprem sırasında, o gün için şehre inmiş yaşlı bir adam köyüne döndüğünde bütün yakınlarının, çocuklarının ve torunlarının harabeye dönmüş evlerinin önüne yan yana yatırılmış cesetleriyle karşılaşılıyor. Bu âna tanık olan kamera adamı çekiyor. Anbean izliyoruz yaşlı adamı. Bu anlattığım, bir tarihte televizyon haberlerinde seyrettiğim görüntülerden aktarmadır. Cesetlerin başına çömelmiş kalmış yaşlı adam ağlamıyor, bağırıyor, çağırıyor, dövünmüyor. Arada bir iki yana salınıp, cesetlerden birine dokunuyor yalnız. Belli içi katılmış, kalmış. Televizyon muhabirinin ısrarlı sorularına verdiği tek tük yanıtlarda sesini duyuyoruz: Ama sesi bile kımıldamıyor sanki, ayaz görmüş, kendi içinde boğulmuş, neredeyse metalik bir ses... Ama içi katılmış da olsa, çektiği kavurucu acı, yüzünden öyle derin cümlelerle okunuyor ki, bunun tipik bir "katatoni" durumu olmadığını anlıyorsunuz; acısını gövdesinin içinde tutuyor yalnızca. Ya da gövdesi artık hiçbir şeye yetmiyor. Bildiklerinizin dışında başka çeşit bir yas biçimiyle karşı karşıya olduğunuzu anlıyor, insanın acısını dışavurmasında, bilinenlerin dışında başka yollar da olabileceğini görüyorsunuz.

Üzerinden çok yıl geçti, ama o yaşlı adamı, adamın yüzünde cisimleşip katılmış acıyı unutmadım.

Diyelim bir film sahnesi olsaydı bu, hangi oyuncu rol döktürmeye bu kadar uygun bir sahnede, acıyı bu kadar durultmaya, gövdeyi bu kadar azaltmaya gönül indirirdi ki?

Bazen azın ne kadar olduğunu bilmek gerekiyor.

PARADJANOV NEDENİYLE



Filmlerini daha çok Sinema Günleri'ndeki gösterimlerinden tanıdığımız, *Narın Rengi*, *Suram Kalesi Destanı*, *Âşık Garip* gibi filmlerin Gürcü asıllı yönetmeni Paradjanov, tiyatro, resim, efsane, menkıbe, halk elişi sanatları, geleneksel seyirlik oyunların bir bileşimini içeren kendine özgü sinema dili, çarpıcı anlatımıyla dünya sinemasında özgün ve önemli bir yere sahiptir. Gelenek dönüştürücü biçimde kullandığı kadim malzemeyle filmlerinde bir üst metin kurmayı, bir üst anlam katmanı çatmayı başarır. Çağdaşı birçok sanatçı gibi, Stalin döneminde baskı altına alınmış, tutuklanmış; Fransızların ona ve filmlerine sahip çıkmasıyla da kendini dünyaya tanıtmaya olanağı bulmuştur. Bugün sinema arşivlerinde Paradjanov ve sineması üzerine yapılmış birkaç ilginç belgesel film de bulunmaktadır. Bu belgesellerin birinde, tutukluluğu sırasında yaptığı, dönemine göre hayli cesur çizimler içeren "homöerotik" resimler, dünyası ve filmleri hakkında ilginç ipuçları barındırır.

Paradjanov bazı filmlerinde insanları, bölgede konuşulan üç ayrı dille konuştururken, bunu kültürel çoğulculuk adına yapmaz; birbirinden ayrı din ve dillere karşın, ortak sembollere ışık ve işaret düşürür. Bu anlamda bir ulusun, bir halkın değil, daha çok bir coğrafyanın sanatçısı olarak öne çıkar. Kültürel vurguya ağırlık tanıyan bu tutumunu içkinleştirdiği filmleri, bölgenin ortak ruhunu taşır.

Aynı coğrafyayı kuşatan bu ortak ruhun izdüşümü olarak Paradjanov filmlerinde önemli olan, Batılı drama disiplinlerinin te-

melinde olduğu gibi gerçeğin "yansıtılması" ya da "taklit edilmesi" değildir; onun sinemasında Doğu'nun ifade etme geleneklerine uygun olarak "temsili" olan öne çıkar. Hareketin ve eylemin bizzat kendisi yoktur. Hareket ve eylem temsildir. Mizansenler bu yüzden teatraldır, göstermecidir. Kimi sinema yazarları, Paradjanov'un sinemasındaki teatral öğeleri, resimsel mizansen kullanımını, salt onun tiyatro, resim ve halk sanatlarıyla olan tutkulu ilişkisiyle açıklamaya çalışıyorlarsa da, bence bu tutumun Doğu Hristiyanlığının "hakikat" anlayışıyla daha doğrudan bir ilgisi vardır. Doğu dinlerinde, Doğulu dinlerde, ya da Dinin doğulu yorumlarında diyelim, hakikat temsil edilir, gösterilmez. Bu nedenle Paradjanov filmlerinde, Doğulu Hristiyanlığın beyazperdedeki karşılıkları, doğrudan canlandırmalarla değil, temsil imleriyle sergilenir. Örneğin, Ermeni şair Sayat Nova'nın yaşam öyküsünden yola çıkan 1968 yapımı *Narın Rengi* filmindeki manastır görüntüsü, sinemada görmeye pek alışık olmadığımız bir biçimde "dekupe" edilmiş olarak verilir. Dekupaj tekniğiyle çevresi makaslanarak oyulmuş görüntüleri, daha çok yazılı basındaki kullanımından biliriz. Paradjanov ise, bunu yeni bir anlamlandırma tekniği olarak olduğu gibi perdeye taşır. "Fotoğraflştırılmış" olanı, yeniden "resimleştirir", naifleştirir. Kültürel anlamda "geri gönderir". Böylelikle manastır, yalnızca bir mekân değil aynı zamanda bir gösteren olarak ikonografik değer taşır. Hem "kendisi"dir; hem de kendini "temsili" olarak canlandıran bir "gösteren"dir.

Bu yaklaşımın bir sonucu olarak Paradjanov filmlerinde pelikülün yüzeyi, duvar halısı resimlerine, yastık yüzü işlerine, ikon dolaplarına dönüşür. Temsili anlatım biçiminin sinemada tutkulu bir sürdürücüsü olarak öne çıkan Paradjanov için bu bağlamda söylenecek çok şey, filmlerinde örneklenecek çok sahne var. O, yaratıcı bir yönetmen olarak, yararlandığı zengin ve güçlü mirası güncelleyip bir tür modernliğe dönüştürerek kendi sinemasının sentaksını oluşturur. Filmlerini seversiniz ya da sevmezsiniz, ama onlarla doğru bir ilişki kurabilmek için, bu sentaksın içinden bakmak ve oradan okumak gerekir.

Ya da Doğu'da olduğunuz halde, yeniden Doğu'ya yolculuk etmeniz gerekir, diyelim.



Bir tarihte, Paradjanov filmlerinden birinin gösterimi sırasında, film arasında söylediğimiz bir sinema yazarı, Paradjanov'u önemli bulmakla birlikte, filmlerinin folklorik olduğu yolundaki itirazını dile getirmişti. "Kime göre folklorik," diye sormuştum. "Nereye göre?" Aynı biçimde, bizim doğru dürüst kurallarını bile bilmediğimiz Amerikan futbolunu ya da Amerika'nın batı kırsalında kaybolup gitmiş "country" şarkıcılarının hikâyelerini uzun uzadıya konu alan filmleri de folklorik buluyor muyduk? Onlar niye o kadar evrensel oluyordu? Ya da biz, kendimizi "dünyanın neresi" sanıyorduk?

Anlatılan, gösterilen, hikâye edilen kadar, anlatım ve gösterme, yapı kurma biçiminin de, evrensellik tartışmasının kurallarını belirlediğini bilmiyor değilim. Ama bu kez de hangi coğrafyadaki anlatım ve gösterme biçiminin evrensel, hangisinin yerel olduğuna nereden bakarak karar verdiğimiz sorusunu sormak isterim. Örneğin, Taviani kardeşlerin *Kaos*'ta anlattıkları köy, niye evrensel oluyor da, Paradjanov'un köyü folklorik kalıyor? Evrensellik, yalnızca bir Amerika ya da Avrupa sinemasına benzerlik sorunu mudur?

Bu geçmiş olayı şimdi anışım, şu evrensellik sandığımız ya da folklorik diye damgaladığımız malzeme konusundaki tartışmalarda Paradjanov adı sağlam bir örnek oluşturduğu içindir.

Bu çeşit itirazlar, kanımca iki temel olgudan beslenmektedir: Bunların ilki, Batılılaşma, modernleşme projesine bağlı olarak yüzünü Batı'ya döndüren Türkiye'nin kültürel cephesinde, hemen her tür değer ve nitelik tanımlamasının, sadece Batılı normlarla yapılıyor olmasıyla ilgilidir. Öteden beri Doğu-Batı sorunsalı bağlamında tartışılabilen zihniyet kuşanması sorunudur bu. Sürekli kendini Batılı yerine koyarak düşünmenin, değerlendirmen-

nin, eylemenin sonucu olarak, kendini dünyanın geri kalanına –özellikle Doğusuna– kapatan bir "kültürel blokaja" işaret eder. Sözlüğümüzü oluşturan terim, kavram, değer ve ölçülerimizi salt Batılı malzemeye göre belirleyip çatmış olmamızla ilgili bu yarılma, Daryush Shayegan'ın "yaralı bilinç" deyişiyle adlandırdığı bir duruma karşılık düşer.

İkincisi de, ağır ve yaygın silahlarla teçhizatlanmış emperyalizmin kültürel çıkartması karşısında duyduğu teslimiyet ve yenilgiyle, kendine davranış ve rol modeli seçtiği "Batılı öteki"ni bir an önce giyinme ve bir an önce ona benzeme telaşıyla ilgili bir ruh haline tekabül eder. Mahalli, yerel, folklorik olarak tanımlanan yapıtlar ya da unsurlar, öykündüğümüz Batı'ya bizi geciktiren, içeride ve dışarıda ele güne mahcup düşüren, bize unutmak istediğimiz geçmişimizi hatırlatan kusurlu örnekler olarak görülür. Geçmişin değil, geleceğin aynasına bakmak isteyen, modernlik kamaşmasına tutulmuş gözler için daha baştan olumsuz çağrışımlara sahip şanssız örneklerdir bunlar.

Bugün, yalnızca Türkiye'de değil dünya genelinde, evrensellikten anlaşılan yalnızca Batı tipi sanattır. Yalnızca Batılı olanın evrensel diye tanımlanması, ona benzedikçe, benzemeye çalıştıkça, ona öykünüp onu yansılamayı başardıkça evrenselliğe ulaşıldığı ya da evrensel olduğu yansımaları tüm dünyada egemendir. Batı'nın doğusunda kalan her şey yereldir, folkloriktir, hamdır; sadece yararlanılması, değerlendirilmesi gereken bir kaynaktır. Batı dünyasının ürettiği estetik kalıpların dışındaki kalıplar, Batı'dan onay almayan artistik arayışlar, Batılı'nın "Doğu" imgesine uygun düşmeyen "temsil biçimleri" öyle ya da böyle göz ardı edilir. Doğu çıkışlı herhangi bir yapıtın evrensel olarak kabul görmesi, ancak Batılı formlarda ve normlarda; işleyiş mantığı ve kuralları bakımından batının bilinen anlatım disiplinlerine uygunluk gösteren bir yapıda ve sentaksta üretilmesine bağlıdır. Bu biçimiyle söylendiğinde kaba ve kalın görünse de, bu zihinsel işleyişin altında yatan asal mantık budur. Batı, Doğu'dan kendini değil, çevirisini ister. Bu bir erişim, birbirine yaklaşma, birbirini an-

lama, yakınlaşma projesinin değil, Batı'nın merkezine doğru çekilen bir toplanma anlayışının parçasıdır. Özü gereği empozandır, dayatmacıdır, kolonyalist ve ısrarcıdır.



Roman gibi, sinemanın da Batı'da bulunmuş olmasının ona doğal olarak kazandırdığı bir tarihsel öncelik, bir anlatım formları geleneği ve birikim sürekliliği vardır elbet. Öteki devrimler gibi, teknolojik devrimini de önce yapmış Batılı toplumların model alınan ve öykünülen yaşayış biçimlerine, zihniyetlerine yetişmeye çalışmak, tek evrensellik ölçütü olarak ele alındığında, evrenselliği kültürel emperyalizmin tarihinden ayırt etmenin önemi kavranmadığında, çeşitliliklerin ve farklılıkların bir aradalığı konusunda geleceğe bırakılacak kültürel mirasın toplamında hasarlara ve kayıplara yol açılmış olur. Dünyaya Batı'nın normları, formları, zihniyeti ve gözleriyle bakıldığında, Batı'nın evrensel standartlarına ulaşamamış, bunlara uymayan her şeyi henüz olgunlaşmamış, yerel ve folklorik olarak görüp değerlendirmek kaçınılmaz hale gelir.

Bütün bu sözlerle, yerellik ya da folkloriklik diye bir şey, hiç yoktur demiyorum elbette, yalnızca kendi coğrafyasında anlaşılır olabilen, ancak kendi ikliminin, kendi milli ve mahalli değerlerinin, kültürünün ve tarihinin içinde bir şeyler ifade eden, dünyanın diğer taraflarında oturanlarla hiçbir biçimde temas etmeye niyetli görünmeyen dünyaya kapalı yaklaşımlar ve yapıtlar da var elbet. Kimi zaman başka toplumlar için ilginç olabileceğine inanılan gelenek, görenekleri turistik bir ihraç malı gibi sunan filmler de yapılmaktadır. Yerel malzemenin aşırı kullanımı, doz fazlasıyla ulusal ya da bölgesel sınırlar içine hapsolmuş bu çeşit örneklerde fazlasıyla kendi içine, kendi toprağına kapanmışlık görülür, ama bunlarla Paradjanov gibi örnekleri ayırt etmeyi bilmek, hem de aynı anda bu kapanmanın karşı kutbundaki Batılı kapanmışlığını, benmerkezciliğini görmek gerekir. Bu çeşit tar-

tışmaların kaba bir Doğuculuk-Batıcılık, ulusallık-evrensellik, öz değerlerimiz ile yabancı değerler karşılığına düşmeden ayırmasabilmesi ve tanımlanabilmesi gerekir. Evrensellik, malzemesini ele alıştır kendi hafızasını başka kültürlerle aktarma başarısıdır.

Bütün bunları söylerken, Batı'yı ve Batı sinemasını yekpare bir bütün olarak düşünmüyorum elbet. Öte yandan postmodernizmle birlikte, parça-bütün ilişkisinde, farklılıkların biraradalığı konusunda atılan dev adımları da görmezden geliyor ya da Paradjanov'u, İran Sinemasını gene Batılıların keşfedip öne çıkardığını unutuyor değilim.

Ama beni bu yazının ekseninde dünya genelindeki yaygın söylemle, asıl "buralı gözler" ilgilendiriyor.

Batı'ya ve teknolojik modernizme kilitlenmiş gözler, Tarantino'nun *Kill Bill*'inde ya da Wachowski kardeşlerin *Matrix*'inde saçma bulmadığı "hareketleri", Ang Lee'nin Doğu'nun şiiri, efsanesi ve bilgeliğiyle yüklenmiş başyapıtı *Kaplan ve Ejderha*'sında saçma bulabiliyor. Bu noktadaki inanç eğiliminin kilitlendiği mantığı sorgulamak gerekliliğine dikkat çekmeye çalışıyorum. Buradaki asıl burkulma, Batı'ya yaklaştığı için değil, kendinden uzaklaştığı için düştüğü açmazın çelişkisini barındırıyor.

Yukarıda andığım üç filmin de koreografisini aynı kişinin, Yuen Wo Ping'in yapmış olması ise duruma ayrı bir ironi boyutu katıyor tabii.

GÖRSELLİĞİN KESİNLİĞİ VE ESKİTTİĞİ



Sinema sanatının, doğası gereği çabuk eskidiğini düşünenlerdenim. Diğer disiplinlere göre, ona eskilik veren başat unsur, görselliğin kesinliğidir. Görsellik bir kesinliktir. Tartışılmaz. Görsellik, zamanı cisimleştirir; görünenleri tarihlendirerek hapseder. Beyazperdede görselliğin kesinlik kazandırdığı imgelerin, "görünürlükleri" ölçüsünde zaman içinde eskimleri kaçınılmazdır.

Bu düşünceyi sinema tarihinde belki de en net ve açık biçimde dile getiren kişi, kendisi de bir sinemacı olan Pasolini'dir.

Pasolini bir yazısında, kameranın çerçevelediği karede görünen herhangi bir araba modelinin varlığından başlatır bu eskimeyi. Bu arabanın yeni modeli yapıldığı anda, bir öncekinin görüldüğü film de eskimeye başlamış demektir ona göre. Elbette Pasolini'nin burada söylemek istediği, filmin kendisinden, niteliğinden, düzeyinden bağımsız bir şeydir.

Buradan kalkarak verilecek örnekleri çoğaltabiliriz: Kendi dönemini fazlasıyla işaret eden mobilyaların, ev eşyalarının, mekân aydınlatma araçlarının, bir saç modelinin, favori boyunun, ceket yakası ya da pantolon paçası biçiminin, gündelik yaşamda kullandığımız çeşitli elektronik araç modellerinin bir filmdeki varlığı, pelikül üzerinde sadece nesnelere değil, zamana da "görünürlük" kazandırır. Zamanı ve mekânı acımasızca kesinler. Dolayısıyla bu filmleri, neredeyse karenin bir köşesine gizlenmiş, çekildikleri tarihi gösteren görünmez bir sayaç eşliğinde seyrederek.

Hele filmin anlatım biçimi de eskiyse, bu iyice görünür bir hale gelir.

Olası bir yanlış anlamamanın daha baştan önünü kesmek için, bir konuya açıklık getirmek; ömrü kendi dönemiyle sınırlı her sanat yapıtının kaçınılmaz kaderi olan eskimeden daha fazlasını söylemeye çalıştığımı belirtmek istiyorum.

Bir tarihte, bu konu hakkında konuştuğum bir arkadaşım görüşlerime katılmadığını, bazı filmlerin hiç eskimediğini söylemiş, zamana dayanıklılık konusunda iyi film, kötü film ayrımı yapmıştı. Sinemadaki eskime olgusundan söz ederken, klasiklerin ya da "kült" diye tanımlanan kimi filmlerin zamana direnme gücünü yok sayıyor değilim elbet. Filmlerin tek başlarına iyi ya da kötü olmalarından bağımsız, bir tür olarak sinemanın doğasında var olduğunu düşündüğüm bir olgudan söz etmeye çalışıyorum yalnızca. Yoksa, her sanatsal disiplinde olduğu gibi, sinemada da bazı üstün nitelikli filmler, zamanın yıpratıcı gücü karşısında daha dayanıklıdılar; üzerlerinden yıllar geçse de biz onları her seferinde hayranlıkla izlemeyi sürdürürüz. Bu, gene de onların benim sözünü ettiğim anlamda eskidikleri gerçeğini değiştirmez. Örneğin, *Yurttaş Kane* güzel olduğu kadar, bütün görünürlükleriyle "eski" bir filmidir de...

Filmlerle kurulan ilişki, sonuçta bir haz ilişkisidir. İnsanın bazı başka şeylerle olduğu gibi filmlerle de kurduğu haz ilişkisinin çeşitli nedenleri vardır. Hatta, bazen onları eskilikleri içinde sevmeyi sadakatle sürdürürüz. Yoksa kimilerimizin, kötü olduklarını bile bile seyretmekten bıkmadığı siyah-beyaz Türk filmlerine olan merakını nasıl açıklayabiliriz?

Toparlayacak olursak, günün isteklerini, zevklerini karşılayan, dönemin gelgeç eğilimlerini yansıtan, ele aldığı konuları, temaları işleyişi ve sinematografisi gereği çabuk yıpranıp zamanın dışına düşen harcıâlem filmlerin eskimesiyle, sinemanın bir tür olarak doğasında barındırdığını ve hiç ayrımsız bütün filmleri kapsadığını düşündüğüm eskime, aynı şey demek değildir.



Sinemayı eskiten, kadrajının bu kadar çok şeyi birden görme, sabitleme ve "üretildikleri zamanla" etiketleme gücüdür. Sanatsal türler arasında bir karşılaştırma yapacak olursak, herhangi bir edebiyat yapıtının, herhangi bir filminden çok daha geç eskidiği rahatlıkla söylenebilir. Yine anımsatmak isterim ki buradaki ölçüt, onların, türlerinin iyi ya da kötü örnekleri olmasıyla ilgili olmayıp ifade edildikleri türlerin doğasına ilişkin bir içkinliktir.

Bir edebiyat yapıtını okurken imgelemimize çok iş kalır; zihnimiz, belleğimiz zamanın yıprattıklarını imgelemimizle onarır. Kitap, kendine ve okura bu şansı tanır. Bir kitabın sayfalarını gözümüzün önünde yeniden canlandırabilmek bize, hayal gücümüze, imgelemimize kalmıştır. Bir kitap ne kadar eski olursa olsun, biz onu okurken restore ederiz. Bir kitabın kendi sanatsal gücünden, nitelik üstünlüğünden bağımsız olarak, sırf yazılı bir yapıt olduğu için sahip olduğu ham bir güçtür bu. Yazıldığı ile okunduğu zamanın arasındaki uzaklık, okuyana göre değişebilir. Okur kendi içinde yaşadığı zamanı ister istemez kitaba sızdırır; onu, içinde yaşadığı zamanın bilgisi, birikimi, imgelem zenginliğiyle restore eder, bir anlamda güncelleştirir.

Yazarının yeteneği, betimleme gücü ne olursa olsun, bir kitabın canlandırmayı başardığı görsellik, sinemanınki kadar kesin olamaz. Dolayısıyla bir kitap, eskiliğini saklamak konusunda, bir filme göre çok daha "avantajlı" bir konumdadır. Elbette dil, üslup, kullanılan anlatım tekniği, kişileştirme düzeni, olay kurgusu, dramatik yapı gibi edebiyatın kendine özgü ayırıcı özellikleri, bir kitaba, zaman içinde bir tarih tayin ederek onu kolaylıkla eski kılabilir. Ama bu durum, okuyanın kitaba süsleyici katkısının, seyredenin filme katkısından daha fazla olduğu gerçeğini değiştirmez.

Edebiyat, bizim hayal gücümüzü canlandırır.

Sinemadaysa başkalarının hayal gücünü seyrederiz.



Arkadaşım o konuşmamız sırasında bana, benim de gözde yönetmenim olan Akira Kurosawa'nın 1950 yapımı *Raşamon* filmini örnek vermiş, zamanın bu filmi yıpratamamış olduğundan dem vurmuştu. *Raşamon*, elbette bir başyapıt, bir sinema klasiğidir. Bu listeye rahatlıkla başka filmler de eklenebilir.

Onları klasik yapan sinemasal anlatım üstünlüklerinin dışında, bazı filmleri zamana dirençli kılan başka "avantajlı" özellikler de vardır. Örneğin, *Raşamon* gibi filmlerde ele alınan konu metaforlar içeren bir söylence, filmin geçtiği dönem belirsiz, mekânlarsa dünya genelindeki seyirci için yabancı bir coğrafyadır. Dünya ölçeğindeki yaygın seyirci kitlesi, karşılaştırma olanağı verecek tarihlendirici referanslardan yoksundur. Onları bir ölçüde zamansız kılan ya da onlara bir zamanlarüstülük kazandıran bu durum nedeniyle, seyirci olarak bu tür filmlerle daha doğrudan, daha çıplak bir ilişki kurarız. Karşılaştırma referansları derken sadece Japon kültürüne olan uzaklığımızdan ya da kurulan atmosfere yabancılığımızdan söz etmiyorum. Örneğin, başka gezegenlere ve onların "varsayılan" canlılarına da yabancıyız. 50'li, 60'lı yıllarda çekilen bilimkurgu niyetli filmlerin bugün bize çok eski geliyor olmasının nedeni, tam da söylemek istediğim zamanı cisimleştiren görselliğin kesinliğiyle ilgilidir; o dünyaların şimdiki ya da geçmişteki hallerini bilmemizle ve onları referans almamızla değil.

Sanatsal değeri ne denli yüksek olursa olsun, 60'ların Paris'inde ya da Roma'sında geçen bir filmi, nasıl belli bir eskilik duygusuyla seyrederiyorsak, bu filmleri de, çok sonraları daha yüksek bir teknolojiyle çekilen bilimkurgu filmlerinin yakın tarihli tanınık dünyasını referans alarak eskimiş buluyoruz. 50'li, 60'lı yıllarda çekilmiş bilimkurgu filmlerinde bulduğumuz bu eskiliği, örneğin aynı yıllarda yazılmış bilimkurgu kitaplarında göremeyebiliriz. Tıpkı filmler için söylediğimiz gibi, bu durum o kitapların sanat-

sal üstünlüğüyle ilgili değildir. İmgelemenin yılların birikimiyle zenginleşmiş, bilenmiş gücü, kitapların zamanın kemirdiği sayfalarını onarmakta; ölü sayfaları bugünkü bilgilerimizle restore ederek yeniden canlandırmaktadır çünkü. Üstelik bu "eski tarihli" bilimkurgu kitaplarını okurken, onları restore eden gözlerimize, seyrettiğimiz "yeni tarihli" bilimkurgu filmlerinin kazandırdıklarını unutmamak gerek. Sinemanın zengin bir görsellikle eğittiği gözlerin, okur imgelemine engin katkısındaki ironi payıdır bu.

Bilimkurgu yolculuklarına ya da çok gerilere gitmeye gerek yok; cep telefonunun hayatımıza girmesinden sonra, on beş, yirmi yıl önce çekilmiş herhangi bir filmde, kahramanın bir telefon kulübesi bulabilmek umuduyla oradan oraya koşturup durduğu sahnelerdeki çaresizliği, aynı duygudaşlıkla seyredebiliyor muyuz bugün? İçimizi birdenbire bir eskimişlik duygusu basmıyor mu?

Makinenin bulunmadığı çağlarda geçen bir filmin kahramanı ile kurmayı aklımızdan bile geçirmediğimiz böyle bir "empati" ilişkisi biçimini, yakın zamanlarda geçen filmlerde ister istemez kuruyoruz. Çünkü zamanı ölçme ve tarihlendirme konusunda, teknolojik gelişme takibinin bize kazandırdığı yeni ölçülerle düşünüyoruz. Pasolini'nin araba örneğini hiç de boşa vermemiş olduğu anlaşılıyor.

Günümüz teknolojisinin akıl almaz oyuncakları üzerine kurulu casus filmlerinden sonra, iki bobin negatif, bir ses bandıyla sınıır geçmeye çalışan 60'lı, 70'li yılların hangi casusunun macerasını ağız tadıyla izleyebiliriz ki?

Frank Oz'un 1997 yapımı *In and Out (Vücut Dili)* filminde, tuşlu telefon öncesini bilmeyen, genç, güzel ama azıcık kıt akıllı "süper model" kızın, bir taşra motelinde parmakla çevirmeli telefonla karşılaştığında yaşadığı şaşkınlığa; bir numarayı aramak için rakamların yazılı bulunduğu çevirme deliklerini tuşlamaya kalkışmasına gülerken, yalnızca kadının bilgisizliğine ya da budalalığına gülmeyiz. Buradaki alayın tadını çıkaran, zamansallığı teknolojik tarihle işaretleyen, böylelikle geçmiş karşısında üstünlük kazandığımızı düşünen zihinsel mesafemizdir. Bu sahnedeki

eski telefon modeliyle, onu kullanma biçimi arasında kurulan ilişkiye gülerken, daha ilerlemiş bir teknolojiye yaşıyor olduğumuzu bilmenin keyfini süreriz.



Bu yazı, yalnızca görselliğin kesinliği bağlamındaki eskimeyi kendine konu seçti. Yoksa, başka başlıklar altında birçok eskime çeşidinden söz edilebilir elbet. Her sanat türünde olduğu gibi, sinemada da nedenleri farklı eskime, zamanın dışına düşme ve tükenme çeşitleri vardır.

Peliküle eskiliğini veren, "Tecnocolor" çekimlerden dijital tekniklere yükselen çekim ve kayıt eğrisinin zaman içindeki serüveninden söz etmiyorum bile. Sinemada teknolojik göstergelerin, tek başına bir yenilik ya da eskilik ölçütü sayılamayacağını kanıtlayan, daha güç koşullarda, daha kısıtlı olanaklarla çekilmiş pek çok film seyrettik. Türk filmlerinin siyah-beyaz dönemindeki ışık ve gölge kalitesine hâlâ pek çok yerli filmde ulaşamamış olduğunu biliyoruz. Kendi zamanında öncü, deneysel sayılabilecek, sinemada yeni arayışlar diye nitelendirilebilecek birçok "avant-garde" atağın, geleceğe kalmak şöyle dursun, kısa zaman içinde "demode" olduğunu da gördük. Nice öncü girişim, çoğu kez gününde çıkardığı gürültüyle yetinmek durumunda kalmıştır. Bu konuda söyleyebileceklerimin çoğunu *Meskalin 60 draje* kitabımda yer alan "Yenilik Çabuk Eskir" adlı yazımda söylemiş olduğumu, konunun meraklılarına hatırlatmak isterim.

Her yeni yapıtıyla sanatçı, gelecek ve zamanla sözleşme yenilemek ister. Ama zaman ile yapılan her sözleşmenin olduğu gibi, bunun da koşulları ve maddeleri, hemen herkes için belirsizdir. Nitekim yakın tarihli bir toplu gösterim nedeniyle bütün filmlerini arka arkaya seyretme olanağı bulduğum Visconti'nin yıllar sonra en beğendiğim filmleri, son filmleri değil, tam tersine siyah-beyaz dönem ilk filmleri olmuştur. İlk dönem filmlerinden, bir *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* uyarlaması olan *Ossessione* ile

Türkiye'de *Masumlar* adıyla gösterime giren son dönem filmlelerinden *L'Innocente*'yi eskiten şeyler aynı değildi ama, 1943 yapımı olmasına karşın *Ossessione*, 1976 tarihli *L'Innocente*'den çok daha fazla günümüze kalmayı başarmış, sinemasal etki gücünü korumayı bilmişti.

L'Innocente'yi, daha önce andığım *Raşamon* gibi bir dönem filmi olmasına karşın çabuk eskiten şeyin, yönetmenin yorgun dili ve zamanını doldurmuş gösterişçi sineması olduğunu düşünüyorum. "Kostüme" olmanın zamanı nötralize eden yalıtıcılığına sahip dönem filmlerinin, yakın tarih işaretleri taşıyan filmlere göre daha baştan bir üstünlüğe sahip olduklarından, *Raşamon* örneğinde söz etmiştim. Ama tek başına bu durumun, *L'Innocente*'yi zaman karşısında uğradığı erken yenilgiden kurtarmaya yetmediğini görüyoruz. Bu gibi örnekler üzerinden giderek, yönetmenin anlatım dili ve dünyasına içkin olan temel bir eskime çeşidinden de söz edilebilir.

Bir de son yıllarda sayıları hayli artan çok kanallı televizyonlar, uydular, video, DVD, VCD ve benzeri yeni gösterim teknikleriyle her çeşit görüntünün öğütülürcesine tüketildiği düşünülürse, sinemanın çok yönlü bir eskime hızına ulaştığı söylenebilir.

Öyle ya da böyle eskimek kaçınılmazdır. Buna karşı direnmek de. Yalnızca farkındalığın gücü, bize ölüm karşısında biraz daha zaman kazandırır. Hepsi bu.

(2005) Mart 2007

HIZ, TARTIM, HAREKET, YAVAŞLIK



Bazı tarihi filmlerde önde bir atlı koştururken, arka planda görünen telefon direkleri, ya da kahramanın kolunda unutulmuş kol saati gibi çekim hataları, nasıl bir filmde yaratılan zaman birliğini bozuyor, bizi filmin anlattığı zamandan alıp filmin çekildiği zamana getiriyorsa, bazı kamera kullanım biçimleri de seyirci algısında benzer sonuçlara yol açar. Yani bu kez kameranın gördükleri değil, etrafı görmek için yaptığı kimi devinimler, bizi kameranın gerisindeki setin farkına vardırıarak filmsel zamana ilişkin yanılsamamızı bozar. Somut olarak görülme de, somut bir biçimde hissedilen bir durumdur bu.

Günümüzün teknolojik, ekonomik bakımdan iyice donanmış koşullarında, yazının girişinde andığım, mizah tarihine geçmiş örneklerin çiğliği düzeyinde çekim hatalarına rastlamak pek mümkün değil artık. Ama, benzer biçimde inandırıcılığı zedeleyen, filmde yaratılan zamansal birlik duygusunu bozan, günümüze özgü başka hatalar yapılabiliyor. Gösterilen titizlik ölçüsüne göre temel bir inandırıcılık sağlansa da dekor, kostüm, eşya ve aydınlatma unsurlarındaki kimi kaçaklar; oyuncuların canlandırdıkları dönem insanları gibi değil de, kendi yaşadıkları çağ ve toplum insanı gibi davranıyor olmaları, bu hataların belli başlıları arasında sayılabilir. Burada, geçmiş dönemleri anlatan filmlerdeki karakterleri, çağımız insanının modern davranış kalıplarıyla canlandıran oyuncuların kültürel üslup hatalarını konu ettiğim ve

Bir Kutu Daha kitabımda yer alan "Gestus" başlıklı yazımı anmak isterim.



Konuyu bu yazıda yalnızca kamera hareketlerine ilişkin gözlemlerimle sınırlı tutmak niyetindeyim.

Yüzüklerin Efendisi üçlemesinin ilk halkası olan *Yüzük Kardeşliği* filminin sonunda, kanoya atlayıp nehir boyu uzaklaşan kahramanın görüldüğü sahne, anlatmak istediklerime iyi bir örnek oluşturuyor. Bu sahnede, zeminden hızla yükselerek bir helikoptere çekilen takip kamerasının, kanoyu nehir boyu izlediğini görüyoruz. Günümüzün üstün teknolojisine açık bir gönderme içeriği taşıyan bu çekim tekniği, birdenbire bizi filmin anlattığı dünyadan, o dünyanın bir yerden bir yere hâlâ at sırtında gidilen gündelik hayat "tartımından" koparıveriyor. Kameranın bir fazladan hareketi, bakışımıza yaptığı bu hızlı müdahale ile filmin yarattığı zamanın, mekânın dışına çıkarıyor bizi; bin bir emek ve özenle kurulan yanılsama birliğini bozuyor ve birdenbire şimdiki zamanın gözleriyle seyretmeye başlıyoruz filmi. Yönetmenin çekimi kolaylaştırmak ya da yaşanan âna görkem kazandırmak için başvurduğu bu gösterişçi yöntem, kanımca filmin atmosferine zarar veriyor.



Dört koldan görüntü bombardımanı altında olduğumuz bu çağda "gözün hafızası" diye başlı başına bir olgudan söz edilebilir artık. Zihinlerde aşırı depolanmış her tür görüntünün, görme ve alımlama biçimlerinin hızlı çağrışımlarına ilişkin bir hafızadır bu. Sadece o an gördükleriyle değil, önceden gördükleriyle, o görüntülerin nasıl oluşturulduğu bilgisiyle de yüklenmiş işlemci bir hafızadır.

Yukarıda sözünü ettiğim *Yüzük Kardeşliği*'nin son sahnesinde kullanılan ve hız amaçlayan teknik, bu hafızanın yardımıyla bize konusu günümüzde geçen kimi aksiyon filmlerinin sahnelerini çağrıştırarak, "yüzük kardeşliği"yle paylaştığımız zaman ortaklığını kırıyor. Birdenbire zihinsel sıçrama yaparak kurulan evrenin dışına çıkıyor, günümüzde geçen nice aksiyon filminin belleğimizde yer eden benzer sahnelerine taşınmaya, hatırlamaya başlıyoruz. Örneğin, aksiyon filmlerinde sık rastladığımız, otobanda ilerleyen bir arabayı helikopterden izleyen bir takip kamerasının hızıyla ve gözüyle özdeşleşiveriyoruz. O kovalamaca filmlerinin çekim mantığında, arabayı takip eden helikopterdekilerin gözüyle özdeşleşiriz. Peki, *Yüzük Kardeşliği*'ndeki sahnenin çekim helikopterinde, kimin gözüyle özdeşleşeceğiz? Bu özne kaybıyla birlikte birdenbire gözümüz boşalıyor. Boşlukta kalıyoruz.

Kimi romanların anlatım tekniğinde, tanrı-yazar diye tanımlanan anlatıcı varlığının sinemadaki karşılığı olabilecek bir tanrı-göz açıklamasının savuşturamayacağı bir kırılma bu.



Yukarıda yazdıklarım düz bir mantıkla okunduğunda, benim dönem filmleri çekilirken, çağın teknoloji getirilerinden fazla yararlanılmaması gerektiğini söylüyor olduğum şeklinde bir anlam çıkarılabilir. Hayır, bu kadar kalın bir şey değil söylemek istediğim.

Günümüzde mekanik aksamlar ve çekim teknikleri çok ilerledi elbet. Her yönetmen, haklı olarak gününün olanaklarından sonuna dek yararlanmak isteyecektir. Benim söylemeye çalıştığım şey, el altındaki teknik araçlarla sanatsal anlatım araçları arasındaki temel zihni bağlantıyı doğru kurabilme becerisine ilişkindir. Teknik araçların büyüüne fazla kapılıp, genel anlatım araçlarını zedeleyici modernite gösterilerinden kaçınmaktır.

Zamanın nasıl geçtiği, sinematografik bir ögedir. Kameranin hızı, tartımı, devinimleri, kurulan zamanın nasıl geçtiği konusunda da bilgilendirir bizi. O da en az dekor kostüm kadar filme za-

man duygusu kazandırır; atmosfer yaratır, yanılsama kurar.

Filmsel gerçeklik ve zaman, sadece kadrja alınanlarla değil, kadının biçimlenmesiyle de kurulur. Kameranın hareket ritmi ve pozisyonları, aynı zamanda atmosfer kurucu bir ögedir. Diyelim, filmde kurulmaya çalışılan, makinelerin bulunmadığı, teknolojinin gelişmediği bir çağa, kamera devinimleri belli bir hızın üstüne çıkıyorsa, ya da teknoloji harikası son model bir kameranın neler yapabileceğinin gösterisine dönüşüyorsa, bu kurulmaya çalışılan dünyayı zedeler; seyirci olarak bizi, kamera arkasındaki setin farkına vardırır. Bizde bir filmin içinde değil, bir setin içinde yaşadığımız duygusu uyandırır. Fazla hız, uyandırır. Teknik gösterişlerle görkem yaratalım derken, döneme ve zamana ilişkin kurulması gereken temel yanılsama kırılır. Günün teknik olanakları ve güçlendirilmiş anlatım araçlarıyla, zaman kullanımı arasındaki ilişki konusunda gösterilmesi ve geliştirilmesi gereken bu özel farkındalık ve bilinçlilik hali, yalnızca sinema için değil, teknolojik aygıtlardan yararlanan diğer sanatsal disiplinler ve onların anlatım araçları için de geçerlidir.

Günün getirdiği her yeni teknik kolaylık, aynı zamanda yaratıcı sanatçılar için yeni ve zorlu sınav demektir. Zaten iyi yönetmenler kendi işlerini tekniğe yaptırmaya kalkışmazlar, onlar kendi işlerini yapar, teknik de üzerine düşenleri...

(2005) *Mart 2007*

KAMERANIN HALLERİ



Yalın görünen gerçeklerle başlayalım: Kameranın ne çektiği, ne anlattığı kadar, nasıl kullanıldığı da önemlidir. Kameranın kullanım biçimi, filme stilini vermekle kalmaz, kamera gerisinin psikolojik, sosyolojik, ideolojik, kültürel malzemesine ilişkin bir tür "okuma" yapmamızı da sağlar.

Örneğin, bildiğim kadarıyla bütün filmlerini Avrupa'da çekmiş ve kamerası hiç Avrupa dışına çıkmamış olan Alain Tanner, son filmlerinden birinde, film karakterlerinden birinin hikâyesi gereği, Amerika'ya gider. Filmin Amerika sahneleri, New York'ta bir kenar mahallede, bir ara sokaktaki karavandan bozma salaş kafede geçer. Hazır bütün ekip Amerika'ya kadar gitmişken, Tanner, bize şaşaalı New York görüntüleri göstererek başımızı döndürmeye kalkışmaz. Büyük kentin kıyısında yaşam mücadelesi veren sıradan insanları anlattığı öyküsünün gereğini yerine getirir yalnızca. Anlattığı bu insanların dünyasının dışına çıkmadan, onlar Amerika'nın o şaşaalı yüzünü ne kadar görebiliyorsa, bize de o kadarını gösterir. Kabul etmek gerekir ki, böyle bir durumda birçok yönetmen, yolculuk masraflarını çarpıcı New York kartpostalı görüntülerine tahvil etmekten kendini alıkoyamaz; turist gezdirir gibi en azından bize New York içinde bir tur attırırdı. Tanner gibi bir yönetmen için önemli olansa, filmini doğru çekmek, hikâyesini doğru anlatmaktır.

Onun sinematografisinin önemli filmleri sayılan 1971 yapımı *La Salamandre* (Semender) ile 1983 yapımı *Dans la Ville Blanche* (Beyaz Kentte) gibi filmlerine bakıldığında, bu tutumun

bizi şaşırtmaması doğaldır. Onun öteden beri sakin, ne istediğini bilen bir kamerası vardır. Ama bence burada, Tanner'ın, yetkinliğini yalınlığından alan anlatımından, sinema dilinin artistik duruluğundan öte, daha temelde ahlaki bir tercihi söz konusudur: Kamerası bir röntgencilik ya da teşhircilik aracı olarak kullanmak; onunla pornografik iştahı doyurmaya kalkışmamak. "Pornografi" sözcüğünü, kent görüntüleri gibi konuyla ilgisiz görünen bir durumda kullanıyor oluşum kimi okurlar tarafından yadırganabilir, ama unutmamak gerekir ki yalnızca çıplak etin pornografisi yapılmaz, her şey pornografi haline getirilebilir. Özünde, bir yaklaşım biçimidir bu; gösterilenden çok, gösterme ya da sergileme ısrarına içkin ve ilişkin bir tutumdur. Pornografi, nesnesi ne olursa olsun, öncelikle bir gösteri sentaksıdır ve bu sentaksın kullanımıyla her şeyi müstehcenleştirebilirsiniz. Sinemanın röntgencilğe, teşhirciliğe yatkın doğasını, bilinçli bir sömürüye dönüştürmemek, başlı başına bir erdem, bir ahlak, bir meslek dikkatidir. Dileyen buna, "kameranın ahlakı" da diyebilir.

Kameranın gösterdikleri kadar göstermemeyi seçtikleri de yönetmenin hayat karşısındaki tavrını dışavurur. Örneğin, bir filmde tecavüz ya da şiddet sahnelerinin nasıl ve ne oranda çekilip yansıtıldığı çoğu kez bir "ideolojik sınav" yerine geçebilir.



Bazı yönetmenleri usta, büyük ya da güçlü yönetmen kılan şey, onların kamerayla kurdukları ilişkideki serin güç, benim "kameraya yaslanmak" diye adlandırabileceğim bir kendine güven çeşididir. Bu tutum, ne istediklerini ve istediklerini nasıl alacaklarını bilmenin gücüyle yakından ilişkilidir. Çekim aşamasında ister Polanski gibi önceden belirlenmiş masabaşı çizimlerine sadık kalsınlar, ister birçok yönetmen gibi kendilerini setin sürprizlerine bıraksınlar, bu temelde ne istediğini ne istemediğini bilmekle ilgili bir tutum gücüdür.

Kamerayla kurulan ilişkinin bilgisine yaslanmaktan söz ederken, örneğin, bütün filmlerinde kamerasıyla resim yapan Peter Greenaway gibi ya da *In the Mood for Love* (Aşk Zamanı, 2000) düşünüldüğünde Wong Kar-Wai gibi üslupçu yönetmenlerin özel dillerini kastediyor değilim. Tersine, konusunu sıradan yaşamdan alan, gündelik hayatı resimleyen, diyelim Douglas Sirk'ten John Cassavetes'e genişleyen bir yelpazedeki yönetmenleri kastediyorum. Örneğin, Ang Lee'nin *Brokeback Mountain*'ı, geçtim diğer bütün özelliklerinden, sadece kamera yerleşimi ve açılarındaki "hikâyeyi çoğaltan üstünlüğü" nedeniyle bile bir başyapıt sayılır.

1955 yapımı *Killer's Kisses* (Katilin Busesi), 1956 yapımı *The Killing* gibi ilk dönem filmlerinden başlayarak son filmine dek Stanley Kubrick, bütün filmlerini aynı ustalıkta yönetmiştir. Onun için rahatlıkla "Zaten usta doğmuş," denebilir. Çok yıl sonra seyredildiğinde bile, daha ilk karesinden başlayarak sinemasının nasıl özel bir güç ve enerji; hikâyeyi karelendirmesinin nasıl klasiklere özgü matematiksel bir sağlamlık taşıdığı görülebilir.

Durumları, devinimleri ve kişileri her zaman en doğru yerde durup çerçeveleyen; nesnesine en doğru açı ve doğru ölçekle yaklaşan bir kameranın gözüne duyduğunuz güveni sağlayan yönetmenlerin çektikleri filmleri, bir tür teslimiyetle seyrederiz. Örneğin, benim için Michael Haneke'nin *Cache* (Saklı) filmi, kameranın en ufak bir yerleştirme, çerçeveleme ya da açı hatası taşımadığını düşündüğüm saat gibi işleyen filmlerdendir. Bu örneği özel olarak anmamın nedeni, filmin kendi hikâyesinde saklı bir kameranın gerilim ve durum yaratan bir unsur olarak kullanılmış olmasıdır. Filme egemen olan güvensizlik, nerede "saklı" olduğu bilinmeyen bir kameranın varlığı üzerinden olay örgüsünü yöneten bir unsura dönüştürülür.

Fotoğraflarını çektiği kadınları öldüren bir seri katilin konu edildiği Michael Powell'ın 1960 yapımı kült olmuş filmi *Peeping Tom*'u da bu bağlamda anmanın sırasıdır. Görüntüleyerek öldürmeyi aynı zamanda bir metafor olarak kullanan belki de ilk filmlerdendir.

Fassbinder, 1976 yapımı *Chinesisches Roulette* (Çin Ruleti) filminde fizik yasalarıyla dalga geçer gibi, dört bir yanı cam ve aynayla dolu kapalı bir mekânda döndürüp durduğu kamerasını hiçbir yansıma ve gölgeye yakalanmadan dans eder gibi kullanır.

Aynalarla kamera ilişkisi demişken, elbette birçok film sayılabilir ama Orson Welles'in 1947 yapımı *The Lady from Shanghai* (Şanghaylı Kadın) filmindeki ünlü aynalara ateş edilen sahneyi anmamak olmaz. Bazı filmler, yalnızca bazı sahneleriyle bile unutulmaz olabilirler. Kameranın peliküle ve zamana özel bir sihir kattığı anlardır bunlar.

Hem mekanik aksam konusunda kaydedilen gelişmeler, hem çekim tekniklerindeki ilerlemeler nedeniyle hareket yeteneği ve gezinme alanı genişleyen kamera, zamanla uzun süreli tek planlar çekme olanağına kavuşur. Kameranın yerleştirildiği rayların ilk kullanımından başlayarak sinema tarihindeki ünlü kaydırma sahneleri bu nedenle ayrı bir ilgiyle anılmaya başlar. Visconti'nin 1963 yapımı *Il Gattopardo* (Leopar) filminde, ünlü balo sahnesindeki 14 dakikalık tek planlık kaydırmadan, Almodovar'ın 1997 yapımı *Carne Tremula* (Çıplak Ten) ya da Brian de Palma'nın 1998 yapımı *Snake Eyes* (Yılan Gözü) filmlerinin ünlü ve uzun açılış sahnelerine varana dek birçok film bu listede yerini alır. Angelopoulos ve Tarkovski filmleri ise bu konuda başlı başına bir kaynak olarak gösterilebilir.

Bir filmde uzun suskunluk anları, uzun kaydırmalar, ağır yaklaşmalar ya da yavaş yavaş geri çekilmeler gibi planların bir içerik karşılığı varsa, bunlar anlamlı ve işlevlidir. Yoksa bu planları olduğu gibi taklide kalkışmak, kimseyi Antonioni, Tarkovski ya da Barry Lyndon'ın Stanley Kubrick'i yapmaya yetmez. Kamera, nasıl kullanıldığına bağlı olarak sanatçılarla teknisyenleri daha ilk anda ayırır.

Sinemanın en bildik planlarından biri olan "yakın çekim" kullanımı konusunda bile, birçok sinemacının çekinceleri vardır. Örneğin, Lütfü Akad kendi sinemasında yakın çekimlere fazla yer vermemiş olmasını, bizim temaşa sanatımızın ifade geleneği-

nin sinemadaki karşılığı sayılabilecek "bel plan"ları tercih etmesiyle açıklar. Melodram ustası Douglas Sirk, duyguların en geçirgen olduğu yakın çekim planları, kişilerin ana hikâyeye dahil olduğu anlara ya da olayların önemli dönemeçlerine saklar. Birçok "cool" sinemacı gibi, Jim Jarmush da filmiyle seyirci arasına koyduğu serin mesafeyi, yakın çekim planlarla bozmak istemez.

Bizdeyse bir dönem, özellikle toplumsal içerikli filmlerde, "yakın çekim" israfı yaşanmış; boynu bükük yaşlıların, başı çatkılı ağlayan kadınların, sümüşü akan boncuk gözlü çocukların bir slayt sergisine dönüştürülen yakın çekim yüzleriyle "memleketimizden insan manzaraları" resmetmek alışkanlık haline gelmişti.

Günümüz televizyon dizilerinin vazgeçilmezi olan yakın çekim planlarla, mekân ya da oyuncular kadrja sığmayınca ilk akla gelen yöntem olan "balık gözü çekim", bir film çekme kolaylığı ya da sette iş akışının pratik yoldan halli sayılabilir belki, ama kolaycılığın her çeşidi gibi bunlar da sahici sinemacıların "tenezzül eşiklerini" belirleyen işaret noktalarıdır .

Her şey gibi sadelik de dikkatli kullanılması gereken bir unsurdur. Örneğin, filme doğallık kattığı düşünülerek bir dönem çok fazla kullanılan omuz kamerasıyla çekilmiş titreşen görüntüler, TV haberlerinden çeşitli programlardaki gündelik "vtr" çekimlerine varana dek yoğun kullanılmaları sonucu, kurmaca filmlerdeki doğallık etkisini çoktan yitirmiş, medya anlatısının bir parçası olmuştur. Gene bir dönem sinema için önemli bir atılım sayılabilecek doğal ses, doğal ışık kullanımı konusundaki fazladan rahatlık, bir filmin pek çabuk yavanlığa, sığlığa ve sıradanlığa dönüşebileceğini göstermiştir. Hayattan alınma çarpıcı hikâyelere yaslanmayı yeterli görüp, kamerayı umursamazlığa varan bir gevşeklikle kullanan birçok yönetmenin iddialı filmi, taşıdığı bu "doğallık fazlalığından" ötürü, geçtim sinema tarihinde yerini almaktan, bir sonraki sezona bile kalamamıştır.

Aynı tehlike bu tutumun zıt kutbu için de geçerlidir. Film çekmeyi, teknoloji fuarındaki en son buluşların "show"una dönüştürmek; özel ışıklandırmalara, abartılı filtre ve lens kullanımı-

na, bilgisayar destekli efektlere ve mercek oyunlarına fazla yaslanmak da yapılan işi pek çabuk kişisizleştirip, silikleştirebilir. Yaptığınızı onca gürültüyle kalıverirsiniz.

Bir kitap ya da dergide diyelim, Wim Wenders, Jim Jarmush gibi yönetmenlerle yapılan söyleşileri okuduğunuzda, kamera hareketleri, kullanılacak objektifler, ölççekler, açılar üzerine ne denli düşünmüş olduklarını, kafalarının ne denli berrak olduğunu, serüvenlerinin ta başında kararlaştırılmış olan redlerini ve kabullerini öğrenirsiniz. Bu çeşit yönetmenlerin sinemalarına kişilik ve kimlik kazandıran, onları "auter" kılan temel hasletlerden biridir bu. Kendini setin sürprizlerine, oyuncuların doğaçlamalarına, görüntü yönetmeninin denemelerine bırakmanız için, bir yönetmen olarak kendinizi, sınırlarınızı, tenezzüllerinizi çok iyi tanımanız ve ne istediğinizi çok iyi bilmeniz gerekir.

Aslında kamera hallerinden söz ederek nasıl bir dipsiz kuyuya taş attığımın; ne kadar saysam da gene eksik kalacağımın farkındayım. Şöyle bir düşünmeye başladığında, örneklenecek pek çok durum ve sahne anımsayacağınıza eminim. Bu yazı biraz da bunun için. Seyrettiğiniz filmlere ağır bir kaydırmayla yaklaşık bellek tazelemeniz için.



Türk sineması siyah-beyaz döneminin kimi filmlerinde, keskin ışıklandırma kontrastları, loş aydınlatmalar, eğik kamera açıları vb. bakımından dünya standartları ölçüsünde çekimler gerçekleştirmişken, renkli film döneminde şaşkınlığa düşmüş, sonraki dönemlerin toplumsal krizleri sırasında, ekonomik güçsüzlüğü, alt-yapı noksanları, endüstrileşememiş olması nedeniyle gelişmeler karşısında iyice savrulup sendelemiştir.

Televizyonun ve reklamcılık sektörünün gelişmesiyle birlikte, teknik donanım anlamında altyapısı zenginleşmiş, yeni teknik kadrolar kazanmış olarak yenilenmiş koşullarda sinema yapılmaya başlandığında, bu kez de bu sektörlerden taşınılan alışkanlık-

ların, edinilmiş tiklerin yarattığı dil ve anlatım gibi plastik sorunlar ortaya çıkmıştır.

Özellikle reklamcılıktan gelme birçok yönetmenin filmlerinde, aydınlatma düzeninden çerçeveleme anlayışına varısına reklam filmlerine özgü, nesne fetişleştirici, "steril", yapay bir görsellik ve teknik gösterişçilik egemen olmuştur. Dünyanın her yerinde reklam filmleri, ürün kutsayıcı özelliklerinden ötürü, kendine özgü bir çerçeveleme, aydınlatma anlayışı ve görüntü sentaksına sahiptir ve reklamcılık geçmişi olan yönetmenler, bu gerçeğin farkında olarak alışkanlıklarını kapı önünde bırakıp sinema filmi çekmeye başlarlar. Ülkemizdeyse, teknik donanım gücüne ve reklam filmleri deneyimine sahip olmanın yönetmenliğe yetebileceğini sanan ve yazık ki çoğu kez "söz"ü, "mesele"si, hatta "dünyası" olmadan film çekmeye soyunan birçok yönetmen, heves düzeyinde kalan filmlerinde her şeyden önce ciddi bir "gerçeklik", bir inandırıcılık sorunu yaratmaktadırlar. Çoğu kez günün popüler televizyon şöhretlerine yaslanan "oyuncu" kadrosu, bu yapaylığı iyice güçlendiren bir diğer unsurdur. Bu kadrolarda yer alanların çoğu zaten oyuncu değildir. Yetenekli olup olmadıklarıysa ayrı bir konu. Ayrıca oyuncu olanların bile, aşırı kullanılmaktan aşınmış yüzleri, televizyon dizilerinden edindikleri tikleri, bu filmlerde ciddi bir inandırıcılık hasarı sorununa yol açmış; seyirci olarak bu kişilerin televizyon dünyasına sabitlenmiş imgelerini aşıp, filmde canlandırdıkları karakterlere inanmanız, filmin hikâyesine katılıp izlemeniz olanaksızlaşmıştır.

Kameranın günümüz hallerine ilgim yeni değil. Aşağıdaki satırlar, *Bir Kutu Daha* kitabımda yer alan "Marlboro ve Fors 1500!" başlıklı yazıdandır:

Bu gözlerle televizyona baktığımızda, çoğu kez alt-orta sınıf ailelerden gelip reklamcılık ya da dizi filmler sayesinde paraya pula kavuşan yönetmenlerin, seyrederken insanı mahcup eden, ancak az gelişmiş bir ülke rejisörünün tenezzül edeceği gösteriş düşkünü ucuz kamera hareketlerinin, filme ilişkin estetik bir nedensellikten çok, kendi geçmişlerine ilişkin sınıfsal bir eziklikten kaynaklandığını anlarız. Çeşitli teknik

numaracılıklarla kameraya ip atlatan çerçevelemeleri, filmin gereği değil, kendi hayatlarında sonradan sahip oldukları "jeep"lerin görüntüsel karşılığıdır aslında. Maliyet ve teknoloji ile kurdukları ilişki, sinemasal değil, sınıfsal bir psiko-dinamik taşıır. Film çekmeye değil, ezikliklerinin üzerinden "kamera" ya da "jeep"le geçmeye çalışmaktadırlar.

Diyelim, Türkiye'nin doğusunun, güneydoğusunun bozkırını, kıracını, yoksulluğunu anlatacaksanız, bunu benzer bir teknik yoksulluk içinde çekmeniz gerekmez belki, ama "dolly" kameraların gereksiz akrobatik hareketleri, vinç çekimlerin gösterişçi görgüsüzlüğü de kameranın önündekileri değil, arkasındakileri görmemize yarıyor daha çok.

Mart - Nisan 2007

ZAMANLARÜSTÜ İMGELER



Gelecekte geçen filmlerin büyük çoğunluğunda, ticari sinemanın dikkatleri gereği, seyirciyle bağı büsbütün yitirmemek adına, şimdiki zamana özgü bazı temel ilişki biçimleri, kişilik özellikleri, davranış modelleri, toplumsal kodlar ve kimi ahlaki değerler korunur. Böylelikle seyirci, içinde kendi hayatıyla bağ kurabileceği tanınmış kişilerin, durumların, ilişki modellerinin ve değerlerin yer aldığı bir hikâyeyi daha kolay izleyip, kahramanlarıyla daha kolay özdeşleşebilir. Yaratılan kurgusal atmosferin yabancılaştırıcılığına karşın, seyircinin kendini içinde rahat hissedeceği, duygularını ve dikkatini yöneltebileceği tanınmış bir dünya sunulmuş olur. Bu örtük yapılandırmayla, aynı zamanda, insanın ve toplumsal yapıların temel ve değişmez özellikleri olduğu görüşü ve üzerinden yüzyıllar geçse bile, bunların kolay değişmeyeceğinin kabulü dayatılır.

Öte yandan bu filmlerin gelecekte geçiyor olmalarının bir gereği olarak, azıcık farklılaştırılmış durumlar, olaylar, dekorlar ve kodlarla kurulmuş, kısmi yabancılıkta bir atmosfer yaratılır. Bu filmlerde "geleceğin farkı" inşa edilirken, seyircinin algısını fazla zorlayacak, hayal gücünü açacak soyutlamalardan özellikle kaçınılır; şimdi ile gelecek arasında kavrama sınırları içinde kalacak bir dengelemeye gidilir. Seyircinin en anlamayacağı karmaşık teknik yapılanmalar bile, hayal etmekte zorlanmayacağı, bugünün gündelik hayatından tanıyıp bildiği teknolojinin, birkaç sonraki aşaması biçiminde sunularak, temel algılama biçimi korunmuş olur.

Öte yandan bilimkurgusal filmlerin ve dizilerin çoğunda dünya, Marx'ın öngördüğü biçimde tarihsel materyalizmin zorunlu sonucu sınıfsız topluma geçmek şöyle dursun, yeniden krallıklar, imparatorluklar zamanlarına dönmüştür. Üstelik, bunun yalnızca bir "dünya hali", bir "insanlık hali" olmadığını, olaylar birbirini izledikçe; diğer gezegenleri, farklı galaksilerdeki hayatları görüp, onların da en az bizimkiler kadar zalim krallarını, tiranlarını tanıdıkça anlarız. Demek ki, bu durum yalnızca bir "dünya hali" değil, bir "evren hali"dir. Sadece modernleşmiş bir köleci toplumda değil, aynı zamanda köleci bir evrende yaşıyoruzdur. Bu nedenle, insanlar ve toplumlar arasındaki en kıyıcı, en kıran kırana savaşlar, pay mücadeleleri, sömürü ilişkileri doğal ve anlaşılır karşılanmalıdır. Dünyanın umutsuz bir yer olduğunu düşünenlere, evrenin de pek matah bir yer olmadığı gösterilir.

Bu filmlerde eski dünyaya ait onca şey aynen ya da kısmen korunurken, gelecek tasavvurunda vazgeçilen ilk şeyin, demokrasi ve demokratik toplumsal değerler olması düşündürücüdür. Bilimkurgusal kültürün onca veriminden, birikiminden yola çıkarak oluşan ortak algıya baktığımızda, insanoğlunun bu "eski dünyaya" ilişkin en hoşlanmadığı ve değiştirmek istediği şeyin, demokrasi olduğu anlaşılmaktadır.

Sınıflı toplumların tarihini bütün insanlığın bütün tarihi sananların gelecek tasavvurlarını, insanı yapılandırma modellerini burada uzun uzadıya tartışacak, nedenleri üzerinde duracak değişim. Bu filmler özelinde gördüğümüz "tasavvurun", insanlara hiçbir gelecek vaat etmediğini söylemekle yetinebilirim ancak.



Bu filmlerin dramatik değerler ve çatışmalar haritasına, olay kurgusuna baktığımızda, geleceğin toplumsal tasavvurunda nasıl kadın erkek rolleri, sınıf ilişkileri, toplumsal yönetim modelleri vb. gibi şeyler pek değişmiyorsa, Coca Cola, McDonald's, Marlboro, Levi's ve Nokia gibi markalar da değişmiyor; gündelik yaşamı-

mızdaki egemenliğini aynen sürdürüyordur. Bazı sahnelerde, marka taşıyıcısı nesnelerin doğrudan kendilerinin ya da afişlerinin, ışıklı panolarının görünüyör olmasının varlık nedeni üzerinden, bu markaların insanlık tarihi kadar uzun yaşayacakları "tescillenmiş" olmaktadır.

Dünyanın büyük markalarının bu çeşit filmlerdeki varlıkları tek yönlü çıkar sağlayan bir reklam yatırımı değildir; burada ikili bir süreç işler: Büyük marka, "sponsorluk" gücü ve mali katkısıyla olası geleceğe rezervasyon yaptırırken, kapitalist sistem, kendi sonsuzluğunu, mutlaklığını ve değiştirilemezliğini, bilinçdışına işlediği bu imgelerin mutlakiyeti üzerinden onanmış olur.

Markaların, bu filmler yoluyla gelecekte hâlâ yaşıyor olacaklarını göstererek kanıtlamaları, böylelikle birer ölümsüzlük ikonu değeri kazanmaları, gününü aşan bir reklam stratejisi başarısıdır aslında. Mantığı güçlü bir denkleme dayanır: Gelecek ürpertir. Gelecek bilinmezdir. Geleceğe kalma gücü ürpertir. Bilmediğimiz bir geleceğe, çok iyi bildiğimiz bir markayla tutunmaksa, biz fanilere iyi gelir. Bu nedenle o markaya iki kez güvenmiş oluruz. Geleceğe kalmış markalar, insanlığın gideceği yer hakkında bize bilgi verir. Bir yanılısma, beraberinde birkaç yanılısamayı daha getirir. En iyi reklam, görüldüğü kadarından daha fazlasını saklayabilen reklamdır. Bu nedenle gelecek projelendiren filmlere verilen reklamlar, kendi zamanlarına ilişkin daha büyük bir güç edinirler.

Matrix filminin ileri dünyasında hâlâ Nokia telefon kullanılıyor olması, yalnızca bir markanın sponsor olma gücü değil, aynı zamanda başlı başına bir iktidar anlamıdır.

Genel olarak film seyrederken seyircilerin nasıl farkında oldukları şeyler kadar farkında olmadıkları şeyler varsa, temelde "hayal mahsulü" birer fantezi oldukları bilgisiyle seyredilen bu çeşit filmlerde de, inanmadıkları şeyler kadar inandıkları şeyler de vardır. Markalar zorunlu inançlardır. Kaçınılmazlardır. Çoğu kez reklamında anlattıklarına inanmadığımız markaların kendilerine inanmamız gibidir bu. Bir süre sonra neden inandığımızı bilmeden inanırız.



Bilindiği gibi, bu filmlerde ikna edici bir çevre düzeni içinde işaretlenmiş gelecek atmosferi, bol miktarda gösterişli mekanik aksesam, yanıp sönen ışıklar, seyircinin ne olduğunu anlamadığı ama marifetlerinden şüphe duymadığı bir dolu teknolojik aygıtın varlığıyla sağlanır. Gelecek, biz faniler için bütün bunlardan oluşan bir önkabuldür.

Öte yandan, hangi zaman diliminde geçerse geçsin, aksiyon ve macera filmlerinin vazgeçilmezi olan takip, karşılaşma, buluşma, çatışma, ayrılma gibi olayların gelişimini sağlayan sahnelerin ontolojisi, büyük ölçüde sinemasal belleğin temel klişelerinden, trüklerinden, tekrarlarından beslenir ve seyircide, o güne dek oluşturulmuş seyir alışkanlıklarını, reflekslerini gözetir. Klişe, doğası gereği eskidir. Olayları ve hikâyeyi takip kolaylığı sağlamak için başvurulmuş sinema tarihinin sık kullanılmış trükleri, klişeleri, ileri bir uygarlıkta geçtiğine inanmamız istenen bu filmlerin dünyasına bire bir taşındığında, filmin iç gerçekliği ve kabul mantığı zedelenir. Bu filmlerin yazarlarından, geleneksel klişelere başvurduklarında, ileri uygarlık düzeyine ulaşmış bir dünyanın kabullenilmesi istenen gerçekliği ve teknolojisiyle örtüşen inandırıcı gerekçelendirmeler ve daha yaratıcı çözümler beklemek seyircinin hakkıdır.

Örneğin, daha çok Western filmlerinden bildiğimiz, kurşun yağmuruna tutulan kahramanın yan devrilmiş bir masayı kendine siper edip peşindekilere ateş ederek karşılık verdiği bir klişe sahne, Luc Besson'ın, ileri teknolojiyle donanmış, gezegenlerarası yolculuklar yapılan bir çağda geçtiği söylenen 1997 yapımı *The Fifth Element* (5. Element) filminde karşımıza çıktığında, ikna olmayız. Buradaki itirazımızı temellendiren, bizim inadımız değil, filmin bize sunduğu kendi malzemesiyle düştüğü açık çelişkidir. Daha bir dakika önce gösterdiğiniz duvar geçen, alev kusan çeşitli ve marifetli silahlardan sonra, yan devrilmiş bilardo masasının

arkasında siper almış bir Bruce Willis'in kahramanca savunmasına seyirciyi inandırmak güçtür. Gösterdiğiniz o koca teknoloji, o üstün silahlar, devrik bir bilardo masasına bile işlemiyorsa, ne işe yarıyordur peki? Gerçekliğin iç kanıtlarının birbirini tutmadığı bu gibi durumlarda, ya bir Batı kasabasının barında köşeye kısıtılmış yalnız kovboy filmlerine selam gönderen bu klişe mizansenlerden vazgeçmek gerekir, ya da bu üstün silahların hakkıyla kullanıldığı, kaçanla kovalayanı bir üst teknolojiye buluşturacak olan yeni mizansenler yaratılmalıdır.

Normalde uzun boylu konu etmeye değmeyecek bu sıradan sahnenin üzerinde durmamın iki nedeni var: İlki, kökü kişisel arkeolojimizin bir parçası olan çocuk oyunlarına kadar giden, temel korkularımız ve güdülerimizi harekete geçiren psiko-sosyal yanıyla ilgilidir. Psiko-dinamikler, nasıl biçimlendirilirse biçimlendirilsin, dramatik sanatların vazgeçilmezidir. İkincisi de, gücünü tekrarlardan alan ve sinema tarihinin bir parçası olmuş bu klişelerin içeriklerinin, çağına göre yeniden yapılandırılması konusunda yeni dramatik dikkatler geliştirmenin zorunluluğuna yöneliktir. Ancak bu dikkatler, "vazgeçilmezleri", "kabul edilebilir" hale getirir.

Yukarıda örneklenen sahnenin çekirdeğinde, oyuncak tabanlı çocukluk oyunlarımızın "kaçan-saklanan, kovalayan" ilişkisini içeren; çizgi romanlardan sinema tarihinin kovboyu, casuslu birçok filminin unutulmaz sahnelerine bizi geri gönderen bir güç var. Tanıdık bir güç. Zaman içinde birçok kültürel araç tarafından sürekli geri-beslenerek zinde kalmış tanıdık bir güç. Dolayısıyla, bu filmlerin yazarlarının, sinemanın gramerine işlemiş bu çeşit temel sahnelerden vazgeçememelerini anlayabiliyorum. Buradaki itiraz, bu çeşit sahneleri geleceğe taşımak adına içini doldururken düşülen dikkatsizliklere, zaman ve mekân parametrelerini gözetmeyen kaba hataların varlığıdır. Bu kaba hataların varlığında görülen mantık burkulmalarına karşı geliştirilen dramatik dikkatler, bizi, her fantezinin kendi iç gerçekliği olduğu ve kendi kanıtlarıyla örtüşmek zorunda bulunduğu konusunda uyanık tutar.

İster gerçekçi, ister gerçeküstücü olsun her dramatik yapı, gücünü, bu farkındalık halinden alır.

Bu filmlere bakarak, ilerleyen teknoloji karşısında, klişelerle tıkanmış insan ilişkilerinin yeterince ilerlememiş olduğu söylenebilir elbet.

Yoğun görüntü birikiminin başlı başına bir gözbağı gücü kazandığı günümüzde, asıl güç olan temel kanavaları, klişeleri yaratıcı biçimde yeniden üretmek, anlamlandırmak; bunların enerjilerini yeniden resimleyebilmektir.



Dünyayı kuşatan bir olgu olarak "Amerikan rüyası", Amerika'nın teknolojik üstünlüğünden soyutlanamaz tabii. Bu teknolojik uygarlığın vardığı son nokta, dünyanın geri kalanı için de çoğu kez, ulaşılması gereken "ileri muasır medeniyeti" simgeleyen bir hiza işaretidir. Bu nedenle, yalnızca teknolojisi değil, aynı zamanda kültürü, bir biçimde taklit edilmesi gereken bir olgu; toplumsal düzeniyse, varılması, ulaşılması gereken bir sistem olarak işlemiştir bugünün kolektif belleğine.

Dünyanın bütün sinemalarını kendi aynası kılmayı başarmış olan Hollywood, Amerikan nüfusuna geçirdiği dünya sinema seyircisinin kolektif belleğinde, bilimkurgusal geleceği de, uzayı da, evreni de ipoteği altına almıştır.

Hâlâ masa arkasına kahraman saklayan klişelerden umduğu medet ile geleceği ele geçirmiş markalar arasında sıkışıp kalmış, nesneleşmiş bir dünyada, insanlığın epeydir yitirmiş olduğu gelecek tasavvurunun boşluktaki çınlaması duyulur yalnızca.

FİLMİN SONU



"Filmin sonunda ne oluyor?"

Sinemayla ilişkili anılarımızın önemli bir anahtar sorusudur bu. İnsanların büyük çoğunluğunun, bir filmi yalnızca sonunda ne olacağı merakıyla seyrettiği toplumsal kültürlerde, film sonları tam bir kesinlik ister. Sonunda ya zengin olur ya mahvolurlar; ya birleşir ya ayrılırlar; ya evlenir ya ölürler. Alın yazısı kesinliğinde mutlu ya da mutsuz sonlardır bunlar ve bu tür seyirciyi, ancak hayata neredeyse matematiksel kesinlik kazandıran bu tür sonlar yatıştırır. Mutlak kazananla mutlak kaybeden. Seyirci, perdede iki saat boyunca olup bitenlere karşı, sonunda doyurulmuş adalet duygusuyla uğurlanmak ister sinema salonundan.

Bilirsiniz: Çocuk sabırsızlığı diye bir şey vardır Ana-babalayla gittikleri filmlerde, merakıyla baş etmekte zorlanan çocuklar, ısrarlı sorularıyla büyüklerini nasıl bunaltır, bir an önce filmin sonunu bilmek isterler. Her şeyi bilen büyüklerin, filmin sonunu da bilmeleri gerektiğini düşünürler. Bu kesinlik ısrarcılığı, yaşı ilerlediği halde büyümemiş insanlar ve çocuk kalmış toplumlar için de geçerlidir. Hızla büyüyen çocuklar için, dünyanın ve filmlerin zamanı yavaştır. Onlar masalların ya da çizgi filmlerin hızında yaşarlar; yavaşlığı keşfetmeleri için yılların geçmesi gerekir. Ve bir dolu hayal kırıklığı. Buna karşın, merakları dinmez gene de: "Peki ondan sonra n'olmuş?"

Bu hızın sonunda çoğu kez varılan yerin, evlenmek ya da ölmek olmasıysa ironiktir. Kimi durumlarda evlenmenin ölmekten farklı olmadığını anmadan edemez insan; koca bir var oluşun,

yalnızca iki seçenek arasında sıkışmış kalmışlığındaki yoksulluğa isyan edesi gelir.

Bir dönem sıkça çekilen sonu mutlu evliliklerle biten filmleri, sonraki dönemlerde mutsuz evliliklerin sorunlarıyla başlayan filmler izlemiş, böylelikle "son" anlayışı yer değiştirmiştir. Birinde, bütün sorunların mutlu sonu olan evlilik, diğerinde bütün sorunların başlangıcı olmuştur.



Filmler, birçok seyirci için kader matrisleri gibidir. Konu edindikleri hikâyeler aracılığıyla filmler, yaşamın içindeki çeşitli olasılıkları bizim için dener; kaderin adımları sayılacak seçimlerimizin kat edeceği yolu, sonunda varacağı muhtemel yeri, iki saat içinde bize söylemiş olur. Filmler, hayat fallarıdır. İnanıp inanmaksa size kalmış.

Seyirci, filmlerin dünyasında, var oluşuna ilişkin tedirginliklerini harekete geçirecek belirsizliklerden, yaşamda kurduğu bildik dengelerle oynanmasından hoşlanmaz. Ucu açık hayatlara ve sonlara tahammülü yoktur. Kesinlik ve bütünlük duygusuyla tamamlanmış filmlerin sonunda, bir başkasının hatalarının yenilgisi karşısında, kendi doğrularının bilgisiyle sınanmış, onanmış olarak çıkmak ister sinema salonundan. Filmlerin sonu, kendi hayatını, değerlerini ve seçimlerini onaylasın ister. Başka var oluş biçimleri olabileceğinin aklına getirilmesinden; bir yerlerde kaçırılmış olabileceği bir hayat olduğunun ima edilmesinden hoşlanmaz. Tanıdık bir dünyanın ezber mutsuzluklarını, bambaşka bir özgürlük vaat etse de, ne yapacağını bilemediği taze başlangıçlara tercih eder. Bunu çok iyi bilen dünya senaryo endüstrisinin bütün formatları, bu beklentiyi karşılamak esası üzerine çatılır.

Kesinlik duygusu, bir var oluş emniyetidir.

Bu nedenle özellikle Amerika kökenli bazı filmlerde, bitmiş olması yetmez, son jenerik yazıları akarken, bir üst ses, kahramanların hayatlarının bundan sonrasında ne olduğunu şirin bir

sesle anlatmayı sürdürür: "Bette Teyze, Kentucky'deki çiftliğinde tavuklarıyla mesut bir hayat sürüyor... Richard, sonunda avukat oldu ve New Orleans'a taşındı... Şimdilerde ikinci çocuğuna hamile olan Julia, şükran günlerinde kart atmayı unutmuyor ve o küçük zencefilli çörekleri..."

Kimi modern sinema akımlarının denediği yeni anlatım biçimleri ve öncü denemeler sayesinde, bu kesin sonlar zamanla büküm kazanmış, esnemişe de, yaygın kullanılan temel dramatik kanavalar gereği, film sonları başlangıçlarından pek de uzağa gidememiştir.

Özellikle bilinçakımı tekniğiyle yazılmış romanlarda görüldüğü gibi, hayatın herhangi sıradan bir anında biten "son"ları beyazperdeye taşıyan ucu açık filmler de yapılmıştır elbet. Kimi zaman filmin teması ve üslubu gereği seçilmiş bir tutumla; kimi zaman da senaryo beceriksizliği nedeniyle, sonu havada kalan filmlere de rastlanır. İnsanların azıcık mahcubiyetle "Sonunu seyirciye bıraktı" dedikleri filmlerdir bunlar.

Kimi zaman beklenmedik müthiş sürprizleri, kimi zaman görkemli veda sahneleri, kimi zaman yüreğimize işleyen sızılı duyarlılıkla yıllar yılı unutamadığımız film sonları vardır bir de... Yazılışı, oynanışı, çekimiyle belleğimize kazınan müthiş final sahneleri. Son sözler.

Bu kitabın "Son Yazılar" başlıklı kapanış bölümünün, son yazısının, "Filmin Sonu" başlıklı olmasını istedim. Tıpkı güneşli bir günde hayat devam ederken biten filmler gibi, bu kitabın da içimde kalmış sözlerle; bu kitapta gerçekleştirmediğim niyetler, belki bir başka kitaba kalacak düşünceler, işlenecek temalar ve yazılacak filmlerle bitmesini istedim.

Film biterken akan yazılar gibi, sizi içimden geçen yazılarla uğurlamak istedim.

1977-2007

Beyazdaki Yazı Siyahtaki Kare Biletteki Tarih

"Üç Ölüm" başlıklı yazı *VİDEOSİNEMA* dergisinin Mart 1985 tarihli 9. sayısında; "Geçtiğimiz Bahçeler" başlıklı yazı *Gösteri* dergisinin Eylül 1992 tarihli 142. ve Ekim 1992 tarihli 143. sayısında iki bölüm halinde yayımlanmış; her iki yazı daha sonra *Murathan '95* kitabının "Kullanılmış Biletler" başlıklı bölümünde yer almıştır.

"Amarcord'u Anımsıyorum" başlıklı yazı *VİDEOSİNEMA* dergisinin Ekim 1984 tarihli 4. sayısında yer almış; 25. *Kare* dergisi Nisan-Haziran '98 tarihli 23. sayısında bu yazıyı tekrar yayımlamıştır.

"Cinayetten Sonra Şiir" *Milliyet Sanat* dergisinin Nisan 2005 tarihli 553. sayısında yayımlanmıştır.

Görüntü ve Gülü

"Görüntü ve Gülü" başlıklı yazı *Gazete Pazar*'ın 29 Mart 1998 tarihli sayısında yayımlanmıştır.

Milliyet Sanat dergisinin

15 Şubat 1998 tarihli 426. sayısında "Oda Filmi" başlıklı yazı;

15 Kasım 1998 tarihli 444. sayısında "Casablanca ve Mekân

Örgütlenmesi" başlıklı yazı;

Aralık 2005 tarihli 561. sayısında "Mizansen Bilgisi" başlıklı yazı yayımlanmıştır.

"Vanya ile 42. Cadde'de Karşılaşmamız Nedeniyle" başlıklı yazı *Tiyatro* dergisinin Mart 1996 tarihli 57. sayısında yayımlanmıştır.

"Tarih, Dönem Sineması ve İnanırcılık" başlıklı yazı *Gösteri* dergisinin Ağustos 2005 tarihli 276. sayısında yayımlanmıştır.

"Oda Filmi", "Casablanca ve Mekân Örgütlenmesi",

"Vanya ile 42. Cadde'de Karşılaşmamız Nedeniyle" başlıklı yazılar ayrıca *Meskalin 60 draje* adlı kitabımda yer almıştır.

Seyretmenin Hatırası

Gösteri dergisinin Ekim 2005 tarihli 274. sayısında
"Seyretmenin Hatırası" başlıklı yazı;

Milliyet Sanat dergisinin 15 Nisan 2001 tarihli 502. sayısında
"Sinema Günleri için Katalog" başlıklı yazı; Nisan 2006 tarihli 565. sayısında
"Hayat Seyretme Bilgisi" başlıklı yazı yayımlanmıştır.
"Kare As" başlıklı yazı ilk kez okur karşısına çıkmaktadır.

Beklentinin İdeolojisi

Oluşum dergisinin Ocak 1979 tarihli 15. sayısında
"Beklenti'nin İdeolojisi" başlıklı yazı; Mart 1979 tarihli 17. sayısında
"Brecht'çil Sinema" başlıklı yazı; Şubat 1979 tarihli 16. sayısında
"Sovyet Sinemasında 'Düşman' İdeolojisi" başlıklı yazı yayımlanmıştır.
"Faşizme Karşı Naif Sinema" başlıklı yazı *Türkiye Yazıları* dergisinin
Eylül 1978 tarihli 18. sayısında;
"Güreş Tutan Çocuk Pehlivanlar" başlıklı yazı *Küçük* dergisinin
Aralık 1979 tarihli 4. sayısında yayımlanmıştır.
Söz gazetesinin 11 Aralık 1987 tarihli sayısında
"Vietnam Filmleri Müfrezesi" başlıklı yazı;
13 Kasım 1987 tarihli sayısında "Gidin ve Görün" başlıklı yazı;
29 Ocak 1998 tarihli sayısında "Hatırlamıyorum" başlıklı yazı;
27 Kasım 1987 tarihli sayısında "Kötülük Tanrısı ile Yetenek Meleği"
başlıklı yazı yayımlanmıştır.

Atölye Günleri

Bu bölümdeki yazılar, *Milliyet* gazetesinin "Kültür-Sanat" eki için
hazırladığım "Hayat Atölyesi" başlıklı sayfada 2002 yılının ocak ve kasım ayları
arasında aşağıda belirtilen tarih düzeni içinde yayımlanmıştır:

"Fluffer" başlıklı yazı 24 Ocak 2002 tarihli sayısında;
"Yüzüklerin Efendisi, Avustralyalılar ve Brad Pitt" başlıklı yazı
7 Mart 2002 tarihli sayısında;
"Bu Kadar Cehalet Ancak Tahsille Olur" başlıklı yazı
21 Mart 2002 tarihli sayısında;
"Oyunculuk Büyüsü" başlıklı yazı 28 Mart 2002 tarihli sayısında;

- "Dipsiz" başlıklı yazı 16 Mayıs 2002 tarihli sayısında;
"Mahremiyet ve Hanif Kureishi" başlıklı yazı
20 Haziran 2002 tarihli sayısında;
"Yaz Sıcığında Sinemalarda" başlıklı yazı
1 Ağustos 2002 tarihli sayısında;
"Philip K. Dick ile Geleceğin Olmuş Falına Bakarken" başlıklı yazı
3 Ekim 2002 tarihli sayısında;
"Bir Michael Connelly Romanından" başlıklı yazı
24 Ekim 2002 tarihli sayısında;
"Almodovar, Szabo, Godard" başlıklı yazı 7 Kasım 2002 tarihli
sayısında yayımlanmıştır.

Kadife Perde

- Altıyazı* dergisinin Ocak 2006 tarihli 47. sayısında "Melo" başlıklı yazı;
Mayıs 2006 tarihli 51. sayısında "Özgürlüğün Zorbalık Hakkı Üzerine
Bir Tarih" başlıklı yazı yayımlanmıştır.
Milliyet Sanat dergisinin Ekim 2006 tarihli 571. sayısında
"Bir Çocuk Odası Sanatı Olarak Melodram" başlıklı yazı;
Kasım 2006 tarihli 572. sayısında "Melodram ve 'Gay' Duyarlık"
başlıklı yazı yayımlanmıştır.

Son Yazılar

- Altıyazı* dergisinin Mart 2006 tarihli 49. sayısında
"İtirafın Nesnesi" başlıklı yazı;
Mayıs 2007 tarihli 62. sayısında "Zamanlarüstü İmgeler" başlıklı yazı;
Gösteri dergisinin Nisan 2007 tarihli 289. sayısında
"Görselliğin Kesinliği ve Eskittiği" başlıklı yazı yayımlanmıştır.
Bunun dışındaki yazılar ilk kez bu kitapla okur karşısına çıkmaktadır.

Bu kitap, sinema üzerine yazılmış olan yazıların tümünü değil,
içlerinden yapılmış bir seçmeyi kapsamaktadır.

**MURATHAN
NG**



Metis Edebiyat

ISBN-13: 978-975-342-614-5



Metis Yayınları
www.metiskitap.com